

# ἐπιθεώρηση ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΙΘ. 110 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1964





ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ Α. ΚΟΚΚΙΝΟΥ

*Ἀκαδημαϊκῶ*

# Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΙΣ

*Βραβείον Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*



Τὸ ἱστορικὸ τοῦτο ἔργο, γραμμένον σὲ ἀπλουστευμένη γλῶσσα καὶ σὲ ἀφηγηματικὸ ὕψος συναρπαστικῆ ἀπὸ τὸν κορυφαῖο ἱστορικὸ συγγραφέα καὶ ἀκαδημαϊκὸ Διον. Κόκκινου καὶ βραβευμένον ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, ἐξαντλεῖ ἀπὸ κάθε πλευρᾶ ὅλα τὰ γεγονότα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως. Εἶναι μὲ λίγα λόγια ἢ πληρεστέρα, ἢ μοναδικὴ καὶ ζωντανώτερη ἱστορία τοῦ μεγάλου Ἀγῶνος γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Ἡ Ὑπουργεῖο Παιδείας διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 47472)707 ἐγκυκλίου του πρὸς ὅλας τὰς Δημοσίας Βιβλιοθήκας συνιστᾷ τὸ δωδεκάτομον τοῦτο ἔργο ὡς «λίαν ἀπαραίτητον». ΠΕΡΙΕΧΕΙ 6.500 ΣΕΛΙΔΑΣ—100 ΠΕΡΙΠΟΥ ΕΙΚΟΝΑΣ ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ—ΠΛΗΡΗ ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΝ. ΤΟΜΟΙ 12 ΧΡΥΣΟΔΕΡΜΑΤΟΔΕΤΟΙ ΔΡΑΧ. 1800

ΠΑΡΑΔΙΔΕΤΑΙ ΑΜΕΣΩΣ ΟΛΟΚΛΗΡΟΝ ΤΟ 12ΤΟΜΟΝ ΕΡΓΟΝ  
ΜΕ 100 ΔΡΧ. ΤΟΝ ΜΗΝΑ

Γράψτε μας ἢ τηλεφωνῆστε μας καὶ τὸ παραλαμβάνετε αὐθημερόν.

## **ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ - ΓΡΑΦΕΙΑ**

**ΑΘΗΝΑΙ** : Πανεπιστημίου 34 (Ἐντὸς τῆς στοᾶς) Τηλ. 611-692  
**Ὑποκατάστημα Θεσσαλονίκης** : Τσιμισκῆ 41 — Τηλέφ. 29-010





Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ  
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ  
Δ Ι Ε Υ Θ Υ Ν Ε Τ Α Ι Α Π Ο Ε Π Ι Τ Ρ Ο Π Η  
"REVUE D'ART, REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS  
Dirigée par un Comité — Rue Stadiou 39 — Athènes — Grèce

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	Φεβρουάριος 1964—Έτος Ι— Τόμος ΙΘ'—'Αριθ. τεύχους 110
ΑΡΘΡΑ	Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ
	Για την ολοκλήρωση της νίκης . . . . . 131
ΜΕΛΕΤΕΣ	ΠΑΝΔΗΣ
	Νικόλαος Σοφιανός . . . . . 132
	ΧΡΥΣΑ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ
	Για την τριλογία του Γιάννη Ρίτσου . . . . . 159
	ΣΠΥΡΟΣ ΑΣΔΡΑΧΑΣ
	Σουλιώτικα σημειώματα . . . . . 174
	ΑΔΩΝΙΣ ΚΥΡΟΥ
	Δυνατότητες του αύριανου κινηματογράφου . . . . . 213
	ΔΗΜ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ
	Ό συγγραφέας Νο 114.003 . . . . . 189
ΠΟΙΗΣΗ	ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΡΝΑΛΗΣ
	Ντενσουάι 27/6/1906 . . . . . 150
	ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΣ
	Τρία ποιήματα . . . . . 152
	ΧΡ. ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ
	Έπτά ποιήματα . . . . . 186
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	ΟΜΗΡΟΣ ΠΕΛΛΑΣ
	Οι καρφίτσες . . . . . 193
	Άντρέας . . . . . 199
ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ	Β. ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ
	Για την ποίηση της ήττας . . . . . 218
ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ	— — — 'Η επίθεση έναντίον του Φ. Άγγουλέ — 'Η δημοτική στην 'Επιστήμη — Έκθεση βυζ. Τέχνης — Πώς συμβιβάζεται; — Για κάποιες άπρέπειες . . . . . 221

	ΜΑΝ. ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ	
	'Απάντηση στις «'Εποχές» .....	222
	ΔΗΜ. ΛΕΥΚΑΔΙΤΗΣ	
	'Ανοιχτή έπιστολή πρὸς τὸν κ. Σινόπουλο .....	223
ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ	Τὸ χρονικὸ τοῦ βιβλίου .....	225
	Β. ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ	
	Μ. 'Αφεντόπουλου «'Ενα κορίτσι τὸ καλοκαίρι» .....	224
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ	
	'Επτανησιακὸ θέατρο .....	229
	ΜΠ. ΕΛΒΙΝ	
	'Υπάρχει κρίση στὸ θέατρο; .....	231
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	Β. Α. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ	
	Ζὰν Γκρεμιγιὰν .....	242
ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ	Γ. ΠΕΤΡΗΣ	
	'Η 'Εκθεση τοῦ Θεόφилου .....	244
	Δύο σκηνικά .....	247
ΞΕΝΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ	Κ. ΧΑΤΖΗΑΡΓΥΡΗ	
	Γράμματα ἀπὸ τὸ Λονδίνο .....	249
	ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΡΙΒΑΣ	
	Οἱ βιβλιοθήκες στὴν Τσεχοσλοβακία .....	253
ΕΙΚΟΝΕΣ	ΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ	
	'Εργο τοῦ Θεόφилου	
	ΟΜΗΡΟΣ ΠΕΛΛΑΣ	
	Αὐτοπροσωπογραφία καὶ σχέδιο ἀπὸ τὸ Στάλαγκ	
	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΜΒΟΣ	
	Εἰκονογράφηση διηγήματος «οἱ καρφίτσες»	
	ΦΩΤΗΣ ΣΑΡΡΗΣ	
	Εἰκονογράφηση διηγήματος «'Αντρέας»	
	ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΔΗΣ	
	Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια τεύχους	

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: 'Ιδιοκτήτης Νίκος Σιαπκίδης, ὁδὸς Βλαβιανοῦ 1. 'Υπεύθυνος συντάκτης Π. Κονίδης (Κ. Πορφύρης) Θεμιστοκλέους 9. — 'Αθήναι 'Υπεύθυνος Τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης, 'Ικαρίας 14, Πετροῦπολις. ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «'Επιθεώρηση Τέχνης» — 'Εμβάσματα: Χριστέφορος Παπατριανταφύλλου Σταδίου 39, 8ος ὄροφος 'Αθήνα. Τ.Τ. 121 — 'Αριθ. τηλ. 238-064. ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: 'Εξωτερικοῦ: 'Ετήσια Δολ. 8— 'Εσωτερικοῦ: 'Ετήσια Δρχ. 120— 'Εξάμ. Δρχ. 60 ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ: 'Εσωτ. Δρχ. 300— 'Εξωτ. Δολ. 20



## ΝΑ ΟΛΟΚΛΗΡΩΘΕΙ Η ΝΙΚΗ

Ὁ Κυπριακὸς Λαός, μὲ τὴν ἀποφασιστικὴ του στάση καὶ τὴ συμπαράσταση τοῦ Ἑλληνικοῦ καὶ ὅλων τῶν ἐλεύθερων λαῶν καὶ προπάντων τῶν σοσιαλιστικῶν, εἶχε τὴν πρώτη του νίκη: ἡ κρίση διευθετήθηκε μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ ΟΗΕ καὶ ἡ διχοτόμηση ποῦ μὲ τόσο «φιλελληνικὰ» αἰσθήματα ἐπιδιώκανε καὶ μὲ τόσο σατανικὰ τεχνάσματα προσπάθησαν νὰ ἐπιβάλουν οἱ ἐν ΝΑΤΟ «μεγάλοι μας σύμμαχοι καὶ φίλοι», ἤγουν ἡ Ἀγγλία, ἡ Ἀμερικὴ καὶ ἡ Τουρκία, ναυάγησε. Μποροῦμε νὰ ἀναγαλιάσουμε ἀπὸ χαρά. Μὰ ἡ νίκη πρέπει νὰ ὀλοκληρωθεῖ: ἡ διευθέτηση δὲν ἀπόδιωξε ὀριστικὰ τὸν κίνδυνο. Μποροῦμε ν᾿μαστε σίγουροι πῶς οἱ καλοὶ μας φίλοι καὶ σύμμαχοι δὲν παραιτήθηκαν ἀπὸ τὰ σχέδιά τους καὶ ὅτι θὰ προσπαθήσουν μὲ κάθε τρόπο καὶ μὲ κάθε μέσο νὰ ὑπονομεύσουν τὸ ἔργο εἰρήνευσης τοῦ ΟΗΕ στὴ μεγαλόνησο καὶ νὰ φαλκιδεύσουν τὴ νίκη τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ. Γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση αὐτοῦ τοῦ κινδύνου χρειάζεται ἡ ἴδια ἀποφασιστικὴ στάση, τόσο τῆς Κύπρου ὅσο καὶ τῆς Ἑλλάδας. Ἡ ὑπόχρηση στὶς πιέσεις καὶ στὶς ὕπουλες ὑποσχέσεις θάναυ αὐτόχρομα προδοσία. Στὴν καινούρια αὐτὴ φάση ὅπου μπῆκε τὸ θέμα τῆς Κύπρου, καὶ ποῦ κατάληξή της πρέπει νὰ εἶναι ἡ αὐτοδιάθεση τοῦ μαρτυρικοῦ Λαοῦ, οἱ ἄνθρωποι τοῦ πνεύματος θὰ κάνουν καὶ πάλι τὸ χρέος τους. Θὰ συμπαρασταθοῦν στὸν ἀγῶνα ποῦ δὲ μπορεῖ παρὰ ν᾿ἄναι σκληρός, καὶ θ᾿ἄχουν τὸ δικαίωμα νὰ θεωρήσουν τὴν ὀλοκλήρωση τῆς νίκης καὶ δικό τους ἔργο.

Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ



Σοφριανός : Προσωπογραφία από άγνωστο. Φυλάγεται στην 'Ιόνιο Βουλή.



ο  
μ  
ο  
κ  
λό  
«S  
δλ  
άλ  
κ.δ  
236  
γρά  
τινι  
και  
σίων  
λιστα



# Ο ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΟΦΙΑΝΟΣ

## ΚΑΙ Η ΠΡΩΤΗ ΓΛΩΣΣΟΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

Βυζαντινή είναι η οικογένεια του Σοφιανού. Όταν η ήρωική Μονεμβασία υποχρεώθηκε από την πείνα να παραδοθῆ στον Γουλιέλμο Β' Βιλλαρδουίνο (1249 μ. Χ.), τρεῖς ἄνδρες, ἀπὸ τις ἐπισημότερες οἰκογένειες τῆς πόλεως, παράδωσαν στον Φράγκο τὰ κλειδιά. Κ' ἦσαν αὐτοὶ ὁ Μαμωνᾶς, ὁ Δαιμονογιάννης καὶ ὁ Σοφιανός.

Ἀργότερα ἡ οἰκογένεια Σοφιανού ἐγκαταστάθηκε στὴν Ἐπτάνησο καὶ σὲ ἄλλα νησιά. Στὴν Κέρκυρα στὰ μέσα περίπου τοῦ ΙΕ' αἰ. εἶναι ἤδη ἐγγεγραμμένη στον κατάλογο τῶν εὐγενῶν. (Ἄνδρέα Μουστοξύδη: «Ἐλληνομνήμων» σ. 262. Legrand: Bibliographie Hellénique, tome premier, 15 et 16 siècle. Introduction: Nicolas Sophianos, p. CLXXXVII—CXCV. Paris 1885). Σ' αὐτὸ τὸν Κερκυραϊκὸ κλάδο τῆς οἰκογενείας ἀνήκει ὁ Νικόλαος Σοφιανός.

Γεννήθηκε στὴν Κέρκυρα τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ ΙΕ' αἰ. (Μουστοξύδης, ἔνθ. ἄνωτ.) ἢ στὰ πρῶτα τοῦ ΙΣΤ' αἰ. (Legrand, ἔνθ. ἄνωτ.).

Ἐφηβος ἀκόμα βρίσκεται στὴ Ρώμη. Ἴσως ὁ Ἰάνος Λάσκαρης μαζί με ἄλλους ἐπτανησίους ἔφερε καὶ τὸν Νικόλαο Σοφιανὸ στὴ Ρώμη (1515 ἢ 1516 μ. Χ. γράφει ὁ Legrand), γιὰ νὰ σπουδάσει στὸ ἑλληνικὸ Γυμνάσιο, ποὺ ἰδρυσε ὁ Λέων 10ος στὸν Κυρινάλιο λόφο, ἔπειτα ἀπὸ εἰσήγηση τοῦ Λάσκαρη.

Στὴ Ρώμη ἔκαμε ἐξαιρετικὲς σπουδὲς καὶ διεκρίθη. Γι' αὐτὸ ὕστερα προσεῖλκυσε τὴν εὐνοια τοῦ καρδινάλιου Marcello Cervini καὶ τοῦ καρδινάλιου Νικολάου Ροδόλφου. Ὁ Ροδόλφος ἦταν λογιώτατος ἄνθρωπος καὶ τὸ σπίτι του ἦταν «sapientiae domicilium, ἐνδιαίτημα σοφίας». Προστάτευε σὰν ἄλλος Μαικήνας ὄλους τοὺς λογίους τῆς ἐποχῆς. Στὸ σπίτι του βρισκόταν ὄχι μόνον ὁ Σοφιανός, ἀλλὰ καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Ράλλης καὶ ὁ Ματθαῖος Δεβαρῆς καὶ ὁ Χρ. Κοντολέος κ.ἄ., ὄλοι ἀπόφοιτοι τοῦ ἑλληνικοῦ γυμνασίου τῆς Ρώμης. («Ἐλληνομνήμων» σ. 236).

Στὴν ἀρχὴ εἶχε σὰν ἔργο του τὴν ἀντιγραφὴ ἑλληνικῶν καὶ λατινικῶν χειρογράφων. Στὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἀντιγραφέως ἑλληνικῶν καὶ λατινικῶν χειρογράφων ἦταν σοβαρό, γιὰτὶ προϋπέθετε βαθειὰ γνώση τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς λατινικῆς γλώσσας.

Ἀρκετὰ ἰδιόχειρα ἀντίγραφα σώζονται στὴν ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῶν Παρισίων: οἱ παρισινοὶ κώδικες No 1661, 2400, 2592 κ.ἄ. Αὐτὸς ὁ τελευταῖος μάλιστα περιέχει καὶ τὴ «Γραμματικὴ» του αὐτόγραφο. (Legrand ἔνθ. ἄνωτ.). Καὶ 133



ὁ ἀρχιεπίσκοπος Ταρράκωνος (Σ η μ. πόλις Ἰταλίας στὸ νομὸ Ρώμης· ἔδρα ἐπισκόπου, λατινικά: Terracina) Ἀντώνιος Αὐγουστίνος ἐκφράζει τὴ χαρὰ του σ' ἓνα γράμμα του πρὸς τὸν Λαυρέντιο Σούριο, γιατί ἔχει τοὺς ἑλληνικά γραμμένους κανόνες τῆς ἐκδόσεως τοῦ Τιλίου ἐκ παραβολῆς πρὸς ἀρχαῖο ἐνετικὸ χειρόγραφο «τοῦ σοφοῦ ἀνδρὸς Νικολάου Σοφιανοῦ». (Epistolae primum editae a Joanne Andresio σ. 239).

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ αὐτόγραφο τῆς «Γραμματικῆς» του, ποὺ βρίσκεται στὴ Βιβλιοθήκη τῶν Παρισίων, ὑπάρχει ἓνα χειρόγραφο τῆς «Γραμματικῆς» στὸ Βατικανό. Δὲν ξέρουμε ὅμως ἂν αὐτὸ εἶναι αὐτόγραφο, γιατί ὁ Legrand ζήτησε ἀντίγραφο, μὰ δὲν ἔλαβε οὔτε ἀπάντηση. (Legrand, ἔνθ. ἄνωτ.)

Ὁ Legrand ἀναφέρει, πὼς ὁ Σοφιανὸς δὲν ἦταν βέβαια ἐξαιρετικὸς καλλιγράφος, ὅμως τὸ γράψιμό του στὰ χειρόγραφα εἶναι «καθαρό, ὁμαλὸ καὶ εὐκολοδιάβαστο».

Ἀπὸ τὴ Ρώμη πηγαίνει στὴ Βενετία. Πότε πῆγε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Βενετία δὲν ξέρουμε. Ξέρουμε μόνο, πὼς ἦταν ἐκεῖ ἐγκατεστημένος στὰ 1533 μ.Χ., γιατί στίς 30 Αὐγούστου 1533 τελείωσε στὴ Βενετία τὴν ἀντιγραφὴ τοῦ χειρογράφου, ποὺ σήμερα εἶναι γνωστὸ σὰν «παρισινὸς κώδικας Νο 1305» (Legrand, ἔνθ. ἄνωτ.). Αὐτὸ τὸ χειρόγραφο τὸ ἀντέγραψε γιὰ τὸ Διονύσιο Ζαννετίνο, ἑλληνα καθολικὸ ἐπίσκοπο τῆς Zea καὶ Thermia (δηλαδὴ τῆς Κέας (Τζιάς) καὶ τῆς Κύθου (Θερμιῶν). Ὁ Διονύσιος τὸ ἔκαμε δῶρο στὸν Lazare de Baif, ποὺ ἦταν τότε πρεσβευτὴς τοῦ βασιλέως τῆς Γαλλίας Φραγκίσκου Α' στὴ Βενετία.

Δὲν ἦταν ὅμως ὁ Lazare de Baif μόνο πρεσβευτὴς, μὰ καὶ καλὸς ἑλληνιστής, μαθητὴς τοῦ Μάρκου Μουσούρου στὴ Ρώμη.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ χειρογράφου ὑπάρχει ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ τοῦ Διονυσίου στὸν Baif, πιθανώτατα αὐτόγραφη: «Dionisius Graecus episcopus Zienensis et Firmiensis Lazaro Bayf, clarissimo et facundissimo christianissimi regis oratori ad illustrissimum Dominum Venetum S.P.D.» (ἢ μετάφραση: «Διονύσιος ὁ ἑλληνα ἐπίσκοπος Τζιάς καὶ Θερμιῶν στὸν L.B., ἐνδοξότατο καὶ λογιώτατο τοῦ χριστιανικωτάτου Βασιλέως πρεσβευτὴ κοντὰ στὸν ἐκλαμπρότατο Βενετὸ κύριο (=Δόγη) S.P.D.»). Ἀκολουθεῖ ἡ ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ γραμμένη λατινικά καὶ κατόπιν ἡ χρονολογία: «Venetiis, ex aede Sancti Sebastiani, die XVIII Septembris MDXXIII (=1533)». Μετὰ τὴν ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ ἀκολουθεῖ τὸ χειρόγραφο καὶ στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου ὑπάρχει ἡ ἀκόλουθη ὑπογραφή: «Ἐν Ἐνετίησιν, ἔτει τῷ ἀπὸ τῆς συγκαταβάσεως τοῦ Κυρίου Ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἀφλγ' (=1533), κατὰ τὴν λ' (=30) τοῦ αὐγούστου μηνός. Παρὰ Νικολάου Σοφιανοῦ».

Στὰ 1534 ὁ Σοφιανὸς ἀντέγραψε γιὰ τὸν Γεώργιο de Selve, ἐπίσκοπο Lanouir, ποὺ ἦταν διάδοχος τοῦ Lazare de Baif στὴν πρεσβεῖα τῆς Βενετίας, τὸ χειρόγραφο: Σέξτος Ἐμπειρικὸς: «Πυρρώνειοι ὑποτυπώσεις», ποὺ σήμερα εἶναι γνωστὸ σὰν «παρισινὸς κώδικας Νο 1963». Αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου ἡ ὑπογραφή εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

«Μὴ γραμμάτων τὸ κάλλος ἐκζητεῖν θέλε,  
Κελτῶν ἄριστε πρέσβυ, καὶ σοφῶν κλέος,  
ἐμοί τε ἠδὺς ἀγαθός τ' εὐεργέτης·  
βίβλος γὰρ ἦδε βέβριθεν θυμηδίας,  
δίκην σχέδους κτηθεῖσα σὺν πολλῷ τάχει  
χερσὶν ταλαίνοις καὶ πόνοις βαρουμέναις·  
πρέπει δὲ μισθὸς τοῖς πονοῦσιν συγγράφειν.»

Ἐνετίησι παρὰ Νικολάου Σοφιανοῦ κατὰ μῆνα Σεπτέμβριον τοῦ ἀφλδ' (=1534) ἔτους».

Ἀπὸ τὴ Βενετία ξαναγύρισε στὴ Ρώμη. Στὴ Ρώμη ἐξακολουθεῖ νὰ ἀντιγράφει χειρόγραφα. Εἶναι τὸ βιοποριστικὸ του ἐπάγγελμα. Ὁμως ὁ Σοφιανὸς εἶναι σοφός. Ἐχει πολλὰ νὰ δώσει· καὶ πρέπει ν' ἀρχίσει.



Τὸ πρῶτο ἔργο πὺ ἐξέδωσε εἶναι ἡ «Περιγραφή τῆς Ἑλλάδος». Ὅμως τὸ πρῶτο ἔργο πὺ συνέγραψε εἶναι τό: «Περὶ κατασκευῆς καὶ χρήσεως κρικωτοῦ ἀστρολάβου».

Ὁ καθηγητῆς Χριστόφορος Φιλητᾶς (1787 — 1867) εἶδε στὴ Βοδλεϊανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ὁξφόρδης<sup>1</sup> ἀντίτυπο τοῦ ἔργου αὐτοῦ, χωρὶς ὅμως νὰ ἀναγράφεται σ' αὐτὸ οὔτε ὁ χρόνος οὔτε ὁ τόπος πὺ τυπώθηκε.

Τὸ ἔργο προσφωνεῖται στὸν Πάπα Παῦλο Γ' πὺ ἦταν μιὰ ἐξέχουσα προσωπικότης· ἀγαποῦσε τὶς ἐπιστῆμες καὶ ἰδιαίτερα τὴν ἀστρονομία. Τὴν προσφώνηση αὐτὴ ἀντέγραψε ὁ Φιλητᾶς καὶ τὴν ἔστειλε στὸ Μουστοξύδη, ὁ ὁποῖος τὴν ἐδημοσίευσε στὸν «Ἑλληνομνήμονα» στὴ μελέτη του γιὰ τὸν Σοφιανὸ («Ἑλληνομνήμων» σ. 239).

Ὁ Μουστοξύδης νομίζει «ὅτι ἡ μικρὰ περὶ ἀστρολάβου πραγματεία ἐτυπώθη ἐν Ρώμῃ καὶ μετὰ τὸ 1539» («Ἑλληνομνήμων» σ. 240 καὶ 258). Ὁ Legrand ἀντίθετα νομίζει, πὺς ὁ Ἀστρολάβος εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο, πὺ τυπώθηκε στὸ τυπογραφεῖο τοῦ Σοφιανοῦ στὴ Βενετία («Bibliographie Hellenique Ier tome. Introduction: Nicolas Sophianos p. CVCIV· καὶ στὸν ἴδιο τόμο σ. 265-266). Ὁ Legrand ἀκόμα καθορίζει καὶ τὴν χρονολογία τοῦ ἔργου: 1544. Ὅπως εἴπαμε ὁ Ἀστρολάβος δὲν ἔχει σημειωμένο οὔτε τὸν τόπο οὔτε τὴν χρονολογία τῆς ἐκδόσεως.

Σὲ καμιὰ ἑλληνικὴ βιβλιοθήκη δὲν ὑπάρχει τὸ ἔργο. Πέρυσι ἡ Μαρία Δ. Πανδῆ μοῦ ἔστειλε ἀπὸ τὸ Παρίσι ἀκριβὲς ἀντίγραφο ἀπὸ τὸ αὐτόγραφο χειρόγραφο τοῦ «Ἀστρολάβου», πὺ βρίσκεται στὴν βιβλιοθήκη τῶν Παρισίων. Ὁ «Ἀστρολάβος» ἀποτελεῖ μέρος τοῦ ἑλληνικοῦ χειρογράφου Νο 2782 Α.

Παραθέτω ὀλόκληρο τὸ ἔργο:

## ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΟΦΙΑΝΟΥ

Περὶ κατασκευῆς καὶ χρήσεως κρικωτοῦ ἀστρολάβου

ΠΑΥΛΩ ΤΡΙΤΩ ΤΩ ΘΕΙΟΤΑΤΩ ΑΚΡΩ ΑΡΧΙΕΡΕΙ

Πολλῶν μὲν καὶ ἄλλων ἔνεκεν ἀγιώτατε πάτερ, δίκαιόν ἐστιν ἀπονέμειν τῇ μεγαλοψυχία σου χάριτας. Μάλιστα δὲ δι' ἣν ὁσημέραι πρὸς πάντας διατελεῖς ἔχων πατρικὴν εὐνοίαν, καὶ ὅτι τοὺς φιλοπόνως διακειμένους οὐ διαλείπεις δεξιούμενος εὐεργεσίαις μεγάλαις. Ἔργοις οὖν προτείνων τὴν ἀρετὴν, ἔργω καλῶς ἔδοξέ μοι εἶναι δηλῶσαι ἣν αὐτὸς ἔχω πρὸς τὴν σὴν ἀγιότητα ἔμφυτον εὐνοίαν. Ἦδη γὰρ ἐν τοῖς τοῦ Πτολεμαίου μαθηματικοῖς συντάγμασι διατρίβοντός μου, τὴν τοῦ διὰ τῶν ἑπτὰ κρικῶν καλου-

1) Εἶναι ἡ περίφημη Bodleian (Βόδλειαν) Library. Ἰδρύθηκε στὰ 1602 ἀπὸ τὸν Σέρ Θωμᾶ Βόδλεϋ, ἄγγλο διπλωμάτη καὶ λόγιον (1545 - 1613). Ἔχει σπανιώτατες ἐκδόσεις ἰδίως Ἑλλήνων καὶ λατίνων συγγραφέων καὶ χιλιάδες χειρόγραφα σπάνια. Ἀνήκει στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Ὁξφόρδης.



μένου αστρολάβου ὄργανου κατασκευὴν καὶ χρῆσιν, ὡήθη δεῖν ἀναθεῖναι τῇ ἀγιωσύνῃ σου, ἅτε δὴ τὸ πρωτεῖον καὶ περὶ τὰ μαθήματα φερούση. Ἦν πάλαι μὲν ἔτυχον ἐκπεπονηκώς, ὕστερον δέ, κατὰ κέλευσιν τοῦ πάντ' ἀρίστου καὶ θερμοτάτου τοῖς σπουδαίοις προξένου Μαρκέλλου, τοῦ σεβασμιωτάτου καρδινάλεως, ἐκδέδοται τοῖς νεοχαράκτοις τουτοισὶ χαρακτῆρσι, τοῖς ὑπὸ τῆς σῆς ἀγιότητος ἐς μεγίστην τοῖς φιλόλογοις ὠφέλειαν καθεστηκόσιν. Ὅπερ, οὐκ οἶδ' ὅπως, τοῖς νῦν περὶ τὰς μαθηματικὰς ἐπιστήμας ἱκανὴν σπουδὴν καταναλώσασιν, ἐς τοσοῦτον ὠλιγόρηται, ὥστε μῆδ' ἐς φαντασίαν τὸ τοιοῦτον, ὡς ἐπιπόνη, ἐλθεῖν, ἐν τοῖς μάλιστα χρησιμώτατον τυγχάνον. καὶ οὐ ἄνευ τῆς τῶν κυκλικῶς θεωρουμένων καταλήψεως ἐφικέσθαι ἀδύνατον. Χρησιμεύει γὰρ πάνυ πρὸς τε τὰς ὠροσκοπήσεις νύκτωρ τε καὶ μεθ' ἡμέραν, καὶ πρὸς τὰς λήψεις τῶν τόπων κατὰ τε μῆκος καὶ πλάτος, ἐπὶ μὲν ἡλίου καὶ τῶν ἀστέρων τῶν ἀπλανῶν τε καὶ πλανωμένων ἀκριβῶς, ἐπὶ δὲ τῆς σελήνης τῶν φαινομένων. Οὗ ἡ κατασκευὴ μεθοδεύεται οὕτως.

### ΠΕΡΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΤΟΥ ΔΙΑ ΤΩΝ

ἑπτὰ κρίκων Ἀστρολάβου.

Κατεσκευάσθωσαν δύο κρίκοι χαλκοῖ, ἴσας ἔχοντες τὰς διαμέτρους, ἑκάτεροι τετράγωνοι, σύμμετρον ἔχοντες τὸ μέγεθος, ἵνα μήτε διὰ τὴν ὑπερβολὴν ὧσι δυσκίνητοι, μήτε διὰ τὴν ἐλάττωσιν πρὸς τὰς κατατομὰς ἀνεπιτήδειοι. Εἴησαν δ' ἂν τὴν διάμετρον ἔχοντες μὴ ἐλάσσονα ἡμιπηχναίου μεγέθους. καὶ ἔστω τὸ βάθος αὐτῶν καὶ τὸ πλάτος τοιοῦτον, ὡς μετὰ μικρὸν ἐν τῷ περὶ τοῦ διὰ τῶν δύο κρίκων ὄργανου ρηθήσεται. Τί δὲ λέγεται βάθος καὶ τί πλάτος, οὕτωςί πως φανερόν ἔσται. Ἐξέστω κύκλος κατὰ τὴν περίμετρον τὴν ἑαυτοῦ μὴ περιφερῆς. ἄλλ' οὕτως, ὥστε τὴν ἐντὸς καὶ τὴν ἐκτὸς ἐπιφάνειαν εἰς ὀρθὰς γωνίας περατοῦσθαι, συναπτούσας τοῖς ἐφ' ἑκάτερα ἐπιπέδοις. καὶ οὕτως ἀκριβῶς τετορνεύσθω, ὥστε εἶναι τετραγωνικαὶ τὰς κλίσεις τῆς τε ἐντὸς καὶ τῆς ἐκτὸς περιφέρειας, πρὸς τοὺς κροτάφους. κροτάφοι δὲ λέγονται, ἔνθα αἱ γωνίαι τῶν ἐπιπέδων νοοῦνται. Οὕτω γοῦν τοῦ κρίκου ξεσθέντος, βάθος λέγεται τοῦ κρίκου, τὸ ἀπὸ τῆς κυρτῆς ἐπιφανείας εἰς τὴν κοίλην διάστημα ὅσον ἐπέχει τὰ ἐπίπεδα ἐφ' ἑκάτερα τῶν δύο ἐπιφανειῶν, πλάτος δέ, τὸ ἑκατέρας ἐπιφανείας διάστημα, τὸ μεταξὺ τῶν δύο ἐπιπέδων δύο δ' οὖν κύκλους τοιούτους συνάπτομεν ὡς ἀλλήλους κατὰ διάμετρον αὐτοὺς πρὸς ὀρθὰς γωνίας τέμνειν. Τοῦτο δὲ ποιούσιν, ὅταν τοῦ γραφέντος κύκλου παρὰ τὸ κοινὸν σημεῖον ἴσαι περιφέρειαι τὰς περὶ τὸ κοινὸν σημεῖον γωνίας ὑποτείνωσι. Δεῖ δὲ καθαροῦσθαι αὐτοὺς οὕτως. Τοῦ μὲν ἑτέρου τὴν κοίλην ἐντέμνοντες περιφέρειαν, ἐπὶ τὸ ἡμισυ τοῦ βάθους. τοῦ δὲ ἑτέρου τὴν κυρτὴν ὡσαύτως. καὶ τὰς διαστάσεις τῶν τομῶν τὰς κατὰ μῆκος ἴσας ποιεῖν. Ὡστε ἐναρμοσθέντας δάκνειν ἀλλήλους, καὶ ἐπὶ μιᾶς ἐπιφανείας γίνεσθαι τὰ χεῖλη τῶν τομῶν ἔσωθεν τε καὶ ἔξωθεν. καὶ ταύτας γίνεσθαι τὰς τομὰς καὶ τὰς ἐναρμοσσεις κατὰ διάμετρον. Οὕτως οὖν ἐναρμοσθήτωσαν οἱ δύο κύκλοι πρὸς ὀρθὰς, ἵνα ὁ μὲν ἐν τῇ συμπήξει ὄργανου παντὸς νοῆται ἀντὶ τοῦ διὰ τῶν πόλων, τουτέστι τοῦ μεσημβρινοῦ. Ὁ δέ, ἀντὶ τοῦ διὰ μέσων τῶν ζωδίων καλούμενοι κύκλοι. καὶ παραληφθῆ τῶν κοινῶν σημείων, τὸ μὲν, κατὰ καρκίνον, τὸ δέ, κατὰ αἰγόκερων. Κατὰ δὲ τὰς ἀρχὰς τούτων τῶν ζωδίων, ὁ μεσημβρινὸς τέμνει τὸν διὰ μέσων τῶν ζωδίων.

Μετὰ δὲ ταῦτα λαβόντες τὸν ἕτερον ὄν τάξαντες ἀναλογοῦντα τῷ μεσημβρινῷ, ἀφίσταμεν τεταρτημοριαίαν ἀπὸ τῆς κοινῆς τομῆς περιφέρειαν. Καὶ ἔστι δηλονότι τοῦ λοιποῦ κρίκου ὁ πόλος, ὅλον τοῦ διὰ μέσων τῶν ζωδίων. Καὶ κατὰ τοῦτο τὸ σημεῖον ἐμπολίζομεν κυλίνδριον ἔξέχον ἔσωθεν τε καὶ ἔξωθεν, τριπήσαντες τὸ σημεῖον αὐτό τε καὶ τὸ κατὰ διάμετρον, ἵνα



καὶ εἰς ἐκεῖνο τὸ ἴσον καὶ ὅμοιον ἐμπολίσωμεν κυλίνδριον. Καὶ ἐπὶ τούτοις τοῖς σημείοις κατὰ τὰ κυλίνδρια ταῦτα, τοῖς εἰρημένοις δύο κρίκοις, ἐμπολίσωμεν δύο κρίκους ἑτέρους. τὸν μὲν, ἔξωθεν ἀκριβῶς τῇ ἑαυτοῦ κοίλῃ πρὸς τὴν κυρτὴν ἐφαρμόζειν τοῦ μεσημβρινοῦ. τὸν δέ, ἔσωθεν καὶ αὐτὸν ὡς ἀκριβῶς τῇ ἑαυτοῦ κυρτῇ πρὸς τὴν κοίλῃν τοῦ αὐτοῦ μεσημβρινοῦ ἐφαρμόζειν, ὡς εἶναι μέσον τὸν μεσημβρινὸν ἀμφοτέρων τοῦ τε ἐκτὸς καὶ τοῦ ἔσωθεν. Οἱ καὶ διὰ τὴν χρεῖαν ἀστρολάβοι κατ' ἐξοχὴν ὀνομάζονται. Μετὰ δὲ τὴν ἐνάρμοσιν τῶν τεσσάρων κρίκων, τέμνειν δεῖ τὸν ζωδιακὸν εἰς τὰς τριακοσίας καὶ ἐξήκοντα μοίρας, οὕτως. Κατὰ μὲν τὴν κυρτὴν ἐπιφάνειαν, εἰς τὰ δώδεκα μόρια τοῦ ζωδιακοῦ. ἐπιγραφομένων δηλονότι τοῖς δώδεκα μορίοις καὶ τῶν ὀνομάτων τῶν ζωδίων. τὰς δὲ κατὰ βάθος αὐτοῦ πλευρὰς ὁμοταγῶς τοῖς δώδεκα μορίοις. ὅλον μὲν τὸ βάθος, εἰς πενταμοιριαῖα διαστήματα. τὸ δὲ ἥμισυ τοῦ βάθους τὸ πρὸς τὴν κοίλῃν ἐπιφάνειαν, εἰς τὰ μοιριαῖα διαστήματα. Τὸν δὲ ἐντὸς τῶν καλουμένων ἀστρολάβων ἐπὶ μιᾷ τῶν κατὰ βάθος πλευρῶν, δι' ὅλου μὲν τοῦ βάθους εἰς πενταμοιριαῖα διαστήματα. Κατὰ δὲ τὸ ἥμισυ τὸ πρὸς τῇ κοίλῃ ἐπιφανείᾳ εἰς τὰ μοιριαῖα καὶ τοῦτον διαιρήσομεν διαστήματα.

Μετὰ δὲ ταῦτα, ὑπὸ τὸν ἐντὸς ἀστρολάβον ἐφαρμόζειν δεῖ κρίκον ἕτερον, τὸ βάθος ἔχοντα ἀδιάφορον. τὸ δὲ πλάτος ἀναγκαίως ἴσον τῷ τοῦ ἀστρολάβου πλάτει. ἵνα τῇ ἑαυτοῦ κυρτῇ κατὰ τε μῆκος καὶ πλάτος ἐφαρμόζων τῇ τοῦ ἀστρολάβου κοίλῃ ἐπιφανείᾳ, συνέχηται ὑπ' αὐτῆς, καὶ κινῆται ὑπὸ τὸν ἀστρολάβον, μὴ ἐκπίπτων τῶν ἐκείνου κροτάφων. περιεγόμενος δὲ ἀκωλύτως ὑπὸ τὴν τοῦ ἀστρολάβου κοίλῃν ἐπιφάνειαν. Τοῦτο δὲ γίνεται, ἐὰν ἐπὶ τὴν τοῦ κρίκου κυρτὴν ἐπιφάνειαν κατὰ τὸ μέσον τοῦ πλάτους σωληνοειδῆ περιφέρειαν ἐγχαράξωμεν. καὶ ὑπὸ τὴν κοίλῃν τοῦ ἀστρολάβου ἐπιφάνειαν ἐναρμοσθῶσι προισμάτια ἐξέχοντα τοσοῦτον, ὅσον ἐστὶ τὸ βάθος τῆς σωληνοειδοῦς περιφερείας. ὡς ἀναβαστάζειν τὸν κρίκον καὶ μετέωρον ἔχειν πρὸς τὸ ραδίως ποιεῖν τὴν περιαγωγὴν. Ἡ ὡς φησι Θεὸν ἐν τῇ τοῦ διὰ τῶν δύο κρίκων ὀργάνου συμπήξει. γεγονένωσάν φησι δύο λεπίδες χαλκαῖ. καὶ παρ' ἑκάτερα τοῦ βάθους τοῦ ἀστρολάβου πηγνύτωσαν, ὡς διατείνειν καὶ εἰς τὸ τοῦ κρίκου βάθος, καὶ ἐν ἑαυταῖς κατέχειν αὐτόν, μὴ ὀλισθαίνοντα τῆς κοίλης ἐπιφανείας τοῦ ἀστρολάβου. ἀλλ' οὕτως, ὡς μὴ κωλύειν αὐτοῦ τὴν περιαγωγὴν. Τούτῳ δὲ τῷ ἐνδοτάτῳ κρίκῳ προστίθεμεν δύο πηγμάτια ὀρθὰ κατὰ διάμετρον ὡς δι' αὐτῶν γίνεσθαι τὰς διοπτείας. Πῶς δὲ ταῦτα συμπήγνυται τῷ κρίκῳ, οὕτωςίπως δῆλον ἔσται.

Κατεσκευάσθωσαν ταῦτα, ἐκ λεπίδος χαλκῆς, ἀκριβῶς παραλληλογράμμου ὀρθογωνίου, καὶ ὀπὴν ἔχοντα κατὰ τὸ μέσον, ὅλον ὅπου αἱ διαγώνιοι γραμμῆαι ἄπτονται ἀλλήλων. ἑκατέρου δὲ τούτων τῶν παραλληλογράμμων, γεγονένωσαν τρίγωνα ὀρθογώνια ἐκφυῆ, πρὸς ὀρθὰς ὄντα τοῖς παραλληλογράμμοις, ὡς τὴν βάσιν αὐτῶν εἶναι τὴν ἡμίσειαν τῆς ἐλάττονος πλευρᾶς. Καὶ ταῦτα συμπαγήτωσαν κατὰ διάμετρον ἀλλήλοις ἐπὶ τοῦ ἐπιπέδου τοῦ κρίκου ὡς εἴρηται. Οὕτως, ὡς τὰ μὲν παραλληλόγραμμα, πρὸς ὀρθὰς ἐστάναι τῷ κροτάφῳ τοῦ κρίκου. τὰ δὲ τρίγωνα, ὑπεραίρειν τὸ τούτου βάθος, καὶ κατὰ τὰ ἄκρα ἑαυτῶν ὑπερεκπίπτειν εἰς τὸ βάθος τοῦ ἀστρολάβου. ἵνα περιεγόμενου τοῦ κρίκου τὰ ἄκρα τῶν τριγώνων δεικνύη τὰς μοίρας εἰς ἃς κατατέμνεται τὸ τοῦ ἀστρολάβου βάθος, τῆς διοπτείας ἡμῖν γινομένης διὰ τῶν παραλληλογράμμων ὀρθῶν ἐστώτων καὶ τετροημένων κατὰ διάμετρον ἀλλήλοις.

Τούτοις οὖν τοῖς πέντε κρίκοις. ὧν ἐστὶν ἐνδοτάτῳ μὲν, ὁ κρίκος δι' οὗ αἱ διοπτεῖαι γίνονται, ὑπὲρ δὲ τοῦτον, ὁ κατὰ τὰς μοίρας διηρημένος ἀστρολάβος. καὶ ὑπὲρ τοῦτον, ὁ τε διὰ μέσων τῶν ζωδίων καὶ ὁ μεσημβρινός, οἱ



καὶ πρὸς ὀρθὰς ἀλλήλους ἐνηρμοσμένοι εἰσὶ. καὶ ὑπὲρ τούτοις, ὁ ἐκτὸς τῷ διὰ τῶν πόλων ἐμπεπολισμένος ἀστρολάβος. τούτοις δὴ προστίθεται τὸ ἐκ τῶν δύο κρίκων καλούμενον ὄργανον, δι' οὗ τὴν τε μεγίστην τοῦ ἡλίου λόξωσιν λαμβάνομεν, καὶ τὸ ἔξαγμα τοῦ πόλου, τουτέστι τὸ πλάτος ἐκάστης οἰκήσεως πηλίκόν ἐστιν. Οὗ τὴν κατασκευὴν ἐν τῷ πρώτῳ τῆς μαθηματικῆς μεγάλης συντάξεως ὁ Πτολεμαῖος σαφέστατα ἐκτίθησιν.

## ΠΕΡΙ ΚΑΤΑΣΚΕΤΗΣ ΤΟΥ ΔΙΑ τῶν δύο κρίκων ὄργανου.

Κατεσκευάσθω φησὶ κρίκος χάλκεος τετράγωνος, τουτέστι τετράπλευρος, ἀκριβῶς τετορνευμένος. καὶ ἔστω οὗτος ὁ κρίκος ἢ φησὶ Πρόκλος ὁ διάδοχος, κατὰ μὲν τὸ βάθος, οἶων τμημάτων ἐστὶν ἢ ἐκ τοῦ κέντρου ἀγομένη εὐθεῖα ἐξήκοντα, τοιούτων τεσσάρων. Τὸ δὲ πλάτος, δύο καὶ ἡμίσεος. Δῆλον ὅτι καὶ τῶν προειρημένων κρίκων, τὸ μὲν πλάτος ἔχειν ἐξ ἀνάγκης ὡς ὁ κρίκος οὗτοςί. Τὸ δὲ βάθος τοῦ τε διὰ μέσων τῶν ζωδίων καὶ τοῦ μεσημβρινοῦ, ἴσον. ἀμφοτέρω γὰρ τετράγωνοι. Τῶν δὲ ἀστρολάβων τὸ βάθος ἀδιάφορον. Τοῦτον οὖν τὸν κρίκον ἀκριβῶς ξέσαντες, παρέχεται ἡμῖν χρεῖαν μεσημβρινοῦ. Καὶ ἐπὶ μιᾶς τῶν κατὰ βάθος αὐτοῦ πλευρῶν, τέμνομεν τὸν μεσημβρινὸν τοῦτον δι' ὄλου μὲν τοῦ βάθους, εἰς πενταμοιριαίας περιφερείας. Τὸ δὲ ἡμισυ τοῦ βάθους τὸ πρὸς τὴν κοίλην καὶ τούτου ἐπιφάνειαν, εἰς τὰς καθεκτάστας μοίρας. Καὶ ταύτας, εἰς ὅσα ἐνδέχεται λεπτά. Καὶ γὰρ ἀκριβεστέρα ἐκ τῆς ὑποδιαίρεσεως ἢ τοῦ ἡλίου καὶ τῶν ἄλλων ἀστέρων κατάληψις γίνονται. Ἐπ' αὐτὸν δὲ τὸν κρίκον ἐναρμόζομεν ἕτερον κρίκον, μεγέθει μὲν τηλικούτον, ὡς δύνασθαι τῇ κοίλῃ τοῦ μεσημβρινοῦ τὴν τούτου κυρτὴν ἀκριβῶς ἐναρμόζεσθαι. καὶ ἐντὸς αὐτοῦ περιάγεσθαι. τῆς δέσεως ὡς ἐπὶ τοῦ ἐνδοτάτω κρίκου καὶ τοῦ διηρημένου εἰς τὰς μοίρας ἀστρολάβου γιγνομένης. Δηλονότι ἐναρμόσαντες καὶ τὰ παραλληλόγραμμα καὶ τὰ τρίγωνα κατὰ διάμετρον ἀλλήλοις, ὡς δι' αὐτῶν γίνεσθαι διοπτειάν. Καὶ ἔστω τὸ μὲν βάθος αὐτοῦ, τοσοῦτον, ὡς δύνασθαι τὴν κοίλην ἐπιφάνειαν ἐναρμόζεσθαι τῇ τοῦ πρότερον εἰρημένου ἐκτὸς ἀστρολάβου κυρτῇ περιφερείᾳ. καὶ ἐπ' αὐτῆς τῆς κυρτῆς περιφερείας τοῦ πρὸς ὀρθὰς τῷ ζωδιακῷ μεσημβρινοῦ κρίκου, λαβὼν περιφέρειαν μοιρῶν εἰκοσιτριῶν, καὶ λεπτῶν πρώτων μὲν, πενήκοντα καὶ ἐνός. δευτέρων δέ, εἰκοσιν, ἀπὸ τοῦ σημείου καθ' ὃ ἐμπεπόλισται ὁ ἀστρολάβος τῷ μεσημβρινῷ τούτῳ. ἐν τῇ μεταξὺ περιφερείᾳ τοῦ τε πόλου τοῦ ζωδιακοῦ, καὶ τοῦ κατὰ τὸν καρκίνον τμήματος. Καὶ κατὰ τὸ πέρασ τούτων τῶν μοιρῶν, ἐπὶ τοῦ μεσημβρινοῦ, ἐμπολίζεται κυλίνδριον ὀρθόν, καὶ τούτῳ κατὰ διάμετρον ἕτερον, τοσοῦτον ὕψος ἐκάτερον ἔχον, ὅσον ἐστὶ τὸ βάθος τοῦ ἀστρολάβου. Καὶ κατὰ ταῦτα τὰ κυλίνδρια, τοὺς δύο κρίκους ἀκριβῶς συναρμόσαντες τοῖς προειρημένοις πέντε κρίκοις, ὅπως τὴν μὲν μεγίστην λόξωσιν τοῦ ἡλίου καὶ ἔξάγματα τῶν οἰκήσεων, λαμβάνωμεν κατὰ τὰς κατὰ πλάτος τοῦ ἡλίου μεταβάσεις. Τὸ δὲ ἐκ τῶν πέντε κρίκων ὄργανον, κινῆται περὶ τοὺς τοῦ ἰσημερινοῦ πόλους, κατὰ τὸ οἰκεῖον ἔξαγμα τοῦ πόλου τῆς ὑποκειμένης οἰκήσεως. οἱ δὲ δύο ἀστρολάβοι, περὶ τοὺς τοῦ ζωδιακοῦ πόλους περιάγονται κατὰ μῆκος.

Οὕτω γοῦν τῶν κρίκων συμπαγόντων, γεγονέντω στυλίσκος τὴν βάσιν ἔχων τετράγωνον ἀκριβῶς, τὸ δὲ μῆκος σύμμετρον. ὅλον ὀκτῶ δακτύλων. εἰς δὲ τὸ ἄνω μέρος ὅπου μέλλουσιν οἱ κύκλοι ἐναρμόζεσθαι, ποιήσομεν κἀνταῦθα σωληνοειδῆ περιφέρειαν, τετράγωνον κατὰ τὴν κοιλότητα. καὶ τοιαύτην, ὅποιαν ὁ ἐκτὸς κρίκος ἔχει τὴν διασχημάτισιν.

Ἡ μὲν οὖν κατασκευὴ τοῦ ὄργανου παντὸς αὐτῆ σοι Παναγιώτατε πάτερ. Ἡ δὲ γε θέσις αὐτοῦ, οὕτω πως γίνονται κατὰ τοὺς παλαιούς.



## ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΘΕΣΕΩΣ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ.

Ἰδρυσθῶ ὁ εἰρημένος στυλίσκος, ἐπὶ παραλλήλου τῷ ὀρίζοντι ἐπιπέδου κατὰ μεσημβρινῆς γραμμῆς ληφθείσης. Καθιστάντες αὐτὸν τὴν πρὸς ὀρθῆς τῷ ὀρίζοντι θέσιν λαμβάνοντα, καὶ ἔτι τὴν πρὸς ἄρκτους καὶ μεσημβρίαν, τοῦτέστι, παράλληλον τῷ τοῦ μεσημβρινοῦ ἐπιπέδῳ. ὡς τῆς βάσεως αὐτοῦ τοῦ στυλίσκου τετραγωνικῆς οὔσης, τὴν μεσημβρινὴν γραμμὴν ἀκριβῶς τέμνειν δίχα τὸ τετράγωνον, εἰς δύο παραλληλόγραμμα. Ὁ δὲ κρῖκος ὁ μεσημβρινὸς ἔχων ἐντὸς τὸν ἕτερον, καὶ τὸ διὰ τῶν πέντε κρῖκων ὄργανον, ἐναρμοζέσθω τῇ ἐπὶ τοῦ στυλίσκου σωληνοειδεῖ περιφερείᾳ. καὶ συμπηγνύσθω ἐδραίως, ἵνα τούτου μένοντος ἐπὶ τοῦ στυλίσκου, ὁ ἐντὸς περιεγόμενος ὑπ' αὐτόν, τὴν τε διοπτρίαν ἀκώλυτον παρέχη διὰ τῶν κατὰ διάμετρον ὀρθῶν παραλληλογράμμων, καὶ τὴν σημείωσιν τῶν μοιρῶν διὰ τῶν ἄκρων τῶν τριγώνων τῶν ἐλληλαμένων μέχρι τοῦ ἐντὸς κρῖκου, καὶ τοῖς ἄκροις τοῖς ἑαυτῶν δεικνύη τὰς μοίρας καὶ τὰ λεπτά.

### ΕΤΡΕΣΙΣ ΠΑΡΑΛΛΗΛΟΥ ΤΩ ὀρίζοντι ἐπιπέδου.

Τὸ μὲν οὖν παράλληλον ἐπίπεδον τῷ ὀρίζοντι, λαμβάνεται, ὑποθεματίων τινῶν ὡς ἔνι μάλιστα λεπτῶν, ἔνθεν ἀκείθεν καὶ πανταχόθεν ὑποτιθεμένων, οἷον πλακὸς κεκλιμένης ἐφ' ἧς ἂν δεθῆναι δεθήσῃ τὸν στυλίσκον, ἕως ἂν ἀκλινῆς γένηται κατὰ πάντα. Καὶ ἔσται τοῦτο πιστόν, ἐὰν ὕδωρ ἐπιχεόμενον ἐπὶ τῆς πλακὸς στάσιν ποιήσῃ, κατὰ μηδὲν μέρος ἐκρέον. ὡς τῆς φορᾶς τῶν βαρέων κατὰ φύσιν ἐπὶ τὸ κοιλότερον ἰούσης.

### ΠΩΣ ΔΕΙΙ ΙΣΤΑΝΑΙ ΤΟ ΟΡΓΑ- νον πρὸς ὀρθῆς τῷ ὀρίζοντι.

Τὸ δὲ ὀρθὸν πρὸς τὸν ὀρίζοντα, λαμβάνεται οὕτως. βαρύλλιον μολύβδινον κωνικόν, ἐξαρτηθὲν ἀπὸ τοῦ κατὰ κορυφὴν ἔσομένου σημείου ἐπὶ τοῦ κρῖκου, δηλονότι ἰστάντες γνωμόνια κυλινδρικὰ ἐπ' αὐτὸ καὶ ἐπὶ τὸ κατὰ διάμετρον, ἔνθα συνεπάγη τῷ στυλίσκῳ. καὶ ἐπιθέντας τὴν σπάρτον ἐπὶ τοῦ κατὰ κορυφὴν γνωμονίου, ἔωμεν καταφέρεσθαι. καὶ ὑποθεματίοις διορθούμενοι, ἕως ἂν ἡ σπάρτος διὰ τῶν κέντρων τῶν κυλινδρίων ἀκλινῶς γένηται. ἐπεὶ καὶ τὸ κωνάριον τῷ ἰδίῳ βάρει καταφερόμενον, ὀρθὴν τὴν σπάρτον διαφυλάττει πρὸς τὸ τοῦ ὀρίζοντος ἐπίπεδον. καὶ οὕτως ἡ θέσις τοῦ ὄργανου ὀρθὴ πρὸς τὸν ὀρίζοντα καθίσταται. Καὶ ἡ μεσημβρινὴ γραμμὴ, εὐρεθήσεται οὕτω. Γνώμονος ὀρθοῦ στάντος ἐπὶ τῆς εἰρημένης πλακὸς, τοῦτέστιν ἐπὶ τοῦ παραλλήλου τῷ ὀρίζοντι ἐπιπέδου, καὶ κύκλου γραφέντος περὶ τὴν ρίζαν τοῦ γνώμονος οἶονεὶ κέντρον. Καὶ τηρησάντων ἡμῶν πότε πρὸ μεσημβρίας τὸ ἄκρον τῆς σκιαῆς τοῦ γνώμονος ἐπὶ τὴν περιφέρειαν τοῦ κύκλου πίπτει. καὶ λαβόντων τὸ σημεῖον ἀκριβῶς. Καὶ πάλιν πότε μετὰ μεσημβρίαν τὸ ἄκρον τῆς σκιαῆς ἐπὶ τὸν κύκλον πίπτει, ὡσαύτως λαβόντων ἡμῶν καὶ τοῦτο τὸ σημεῖον. καὶ διὰ παραθέσεως ἀκριβοῦς κανόνος ἐπιζεύξαντες εὐθεϊαν ἀπὸ τοῦ πρὸ μεσημβρίας ληφθέντος σημείου, εἰς τὸ μετὰ μεσημβρίαν εἰλημμένον. Καὶ τεμόντες δίχα ταύτην τὴν εὐθεϊαν ὡς ἐμάθομεν ἐν τῷ δεκάτῳ τοῦ πρώτου τῶν Εὐκλείδου στοιχείων.

Καὶ τῇ παραθέσει τοῦ εἰρημένου κανόνος, ἀπὸ τῆς διχοτομίας ἐπὶ τὸ κέντρον τοῦ κύκλου εὐθεϊαν γραμμὴν ἀγαγόντες, καὶ ἐκβαλόντες αὐτὴν ἄχρι



τῆς περιφερείας. αὕτη γὰρ ἔσται μεσημβρινὴ γραμμὴ, διότι ἐν ταῖς μεσημβρίαις ἐπ' αὐτῆς πίπτουσιν αἱ τῶν γνωμόνων σκιαί. Δεῖ τοίνυν ἐπὶ τῆς εὐθείας ταύτης θεῖναι τὸν στυλίσκον κατὰ τὴν εἰρημένην τῆς βάσεως αὐτοῦ. Καὶ θέντες, σκοπεῖν πότε ἢ κοιλότης ὅλη τοῦ ἐντὸς μετὰ τὸν πρῶτον κρίκον σκιάζεται. Καὶ ὅταν τοῦτο γένηται, μεσημβρίαν οἶεσθαι εἶναι. καὶ τὸν ἥλιον ἐν τῷ ἐπιπέδῳ εἶναι τοῦ μεσημβρινοῦ. Τῆς μὲν οὖν κατασκευῆς καὶ τῆς θέσεως οὕτω διαληφθεισῶν, ἀκόλουθον ἂν εἴη καὶ περὶ τῆς χρήσεως ὡς οἴοντε μάλιστα εἰπεῖν. καὶ πρῶτον, περὶ τῆς τοῦ διὰ τῶν ἔξωτάτῳ δύο κρίκων ὀργάνου.

ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΧΡΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ  
ΠΕΡΙ ΕΤΡΕΣΕΩΣ ΤΗΣ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ  
μεγίστης λοξώσεως.

Τοιαύτην δὴ τὴν θέσιν τοῦ ὀργάνου ὡς εἴρηται εἰληφότες, ἐτηροῦμεν ἢ φησι Θεῶν τὴν πρὸς ἄρκτους τε καὶ μεσημβρίαν τοῦ ἡλίου παραχώρησιν, περὶ τε τὰς θερινὰς τροπὰς, τουτέστι περὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ καρκίνου γινόμενου, καὶ περὶ τὰς χειμερινὰς, τοῦ ἡλίου πάλιν περὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ αἰγόκερω τυγχάνοντος. ἐν αὐτῇ τῇ μεσημβρία, τουτέστι περὶ ὥραν ἕκτην. Καὶ παραφέροντες τὸν ἐκτὸς κρίκον, ὁρᾶν πότε δι' ἀμφοτέρων τῶν διαγωνίων τῶν παραλληλογράμμων πίπτει ἢ τοῦ ἡλίου ἀκτίς. Τότε γὰρ δῆλον ὡς ἢ διὰ μέσου τῶν τμηματίων κινουμένη εὐθεῖα ἐκβαλλομένη, ἐπὶ τὸ τοῦ ἡλίου κέντρον πεσεῖται. καὶ ὁπότεν τοῦτο γένηται, ὁρᾶν τὸ ἄκρον τῶν τριγώνων τὸ μεσημβρινώτερον κατὰ ποίας ἔσται μοίρας, καὶ σημειοῦσθαι τὴν μοῖραν ἐκείνην. Ἐὰν δὴ ταῦτα ποιήσωμεν τοῦ ἡλίου ὡς εἴρηται περὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ καρκίνου καὶ τὴν τοῦ αἰγόκερω ὄντος, καὶ λάβωμεν τὰς μοίρας τὰς ἀπολαμβανομένας ὑπὸ τῶν ἄκρων τῶν τριγώνων, οἷς ἐχρησάμεθα γνωμονίοις ἐπὶ τοῦ μεσημβρινοῦ κύκλου, ἔξομεν πόσον ἐστὶ τὸ πλάτος τῆς τοῦ ἡλίου παραχωρήσεως. Καὶ τούτων τὰς ἡμισείας λαβόντες, εὐρήσομεν πόσον ἐκάτερος τῶν τροπικῶν τοῦ ἰσημερινοῦ κύκλου διέστηκε. Τετήρηται γοῦν τοῦτο, μοιρῶν εἴκοσι καὶ τριῶν. καὶ λεπτῶν πρώτων μὲν, πεντήκοντα καὶ ἑνός, δευτέρων δέ, εἴκοσιν. Ἰστέον ὅτι καθόλου ἐπὶ πασῶν τῶν οἰκήσεων, ὅσον ἀπέχει τοῦτο τὸ τῆς τοιαύτης διχοτομίας σημεῖον ὃ ἐστὶ κατὰ τὸν ἰσημερινόν, τοῦ κατὰ κορυφὴν, τοσοῦτον ἔσται καὶ τὸ ἔξαρμα τοῦ πόλου ἐκάστης οἰκήσεως, ἐφ' ἧς ἂν ποιώμεθα τὰς τηρήσεις. Καὶ τοῦτο γοῦν φανερόν γενήσεται ἡμῖν κατὰ Θεῶνα, διὰ τῶν γραμμικῶν δείξεων.

Ἐστω φησὶ μεσημβρινὸς μὲν κύκλος, ὁ α β γ καὶ ἐπ' αὐτοῦ τὸ κατὰ κορυφὴν σημεῖον, τὸ α. ὀρίζων δέ, ὁ β γ. Ἐπεὶ οὖν πάσης οἰκήσεως ὁ πόλος τοῦ ὀρίζοντος τὸ κατὰ κορυφὴν ἐστὶ σημεῖον, ἢ α γ ἄρα τεταρτημορίου ἐστίν. Ἐστω δὴ καὶ μεσημβρινὸς ὁ δ ε. πόλος δέ αὐτοῦ τὸ ζ σημεῖον. καὶ ἢ δ ζ ἄρα τεταρτημορίου ἐστὶ τοῦ αὐτοῦ μεγίστου κύκλου. Ἰση ἄρα ἐστὶν ἢ α γ τῇ δ ζ. κοινῆς ἀφαιρεθείσης τῆς α ζ λοιπὴ ἢ α δ λοιπὴ τῇ γ ζ ἐστὶν ἴση. Καὶ ἢ μὲν α δ ἐστίν, ἢ ἀπὸ τοῦ κατὰ κορυφὴν ἐπὶ τὸν ἰσημερινόν περιφέρειαι. ἢ δὲ γ ζ ἢ ἀπὸ τοῦ ὀρίζοντος ἐπὶ τὸν πόλον. ἦτις ἐστὶ τοῦ ἔξαρματος. Ἡ ἄρα ἀπὸ τοῦ κατὰ κορυφὴν ἐπὶ τὸν ἰσημερινόν, ἴση ἐστὶ τῷ τοῦ πόλου ἔξαρματι. ὃ καὶ πλάτος ἐστὶ τῆς οἰκήσεως. Ἐκ τῆς τοιαύτης οὖν χρήσεως τοῦ ὀργάνου καὶ τῆς καλουμένης πλινθίδος, διὰ πλείονων παρατηρήσεων τῶν περὶ τε τὰς θερινὰς τροπὰς καὶ τὰς χειμερινὰς αὐτῷ τῷ Πτολεμαίῳ γεγενημένων, κατελάμβανε τὴν μεταξὺ τῶν τροπικῶν περιφέρειαν αἰεὶ, τεσσαράκοντα ἑπτὰ, οἴων ὁ κύκλος τριακοσίων πρὸς τοῖς ἑξήκοντα. καὶ μείζονος μὲν ἢ διμοῖρου τοῦ τμήματος. ἐλάσσονος δὲ ἢ ἡμίσεος καὶ τετάρτου. Καὶ τοῦτο δὲ οὕτως ἔχον, ἐπελογίζετο, διὰ τὸ καὶ τὰ μεταξὺ μοιριαῖα διαστήματα διηρηθῆναι κατὰ πλείονα ἑξηκοστά, καὶ ἔστιν οὗτος ὁ λόγος, αὐτὸ σχεδὸν τὸ τοῦ Ἐρατοσθένους, ᾧ καὶ Ἰππαρχος ἐχρήσατο, ὡς ἀκριβῶς εἰλημένῳ. Καὶ γὰρ ὁ



Ἐρατοσθένους διαιρήσας τὸν ὄλον κύκλον εἰς ὀγδοήκοντα τρία τμήματα, εὗρισκε τὴν μεταξὺ τῶν τροπικῶν αὐτῶν, ἔνδεκα, καὶ ἐστὶν ὡς τὰ τριακόσια ἑξήκοντα πρὸς μζ μβ' μ', οὕτως πγ πρὸς ια. Διελὼν οὖν τὰς μοῖρας ταύτας καὶ τὰ λεπτὰ δίχα, εὗρισκε πόσον ἑκάτερος τῶν τροπικῶν ἀφέστηκε τοῦ ἰσημερινοῦ κύκλου. ὃ ἐστὶ μοιρῶν κγ να' κ'. Τοσοῦτον γὰρ καὶ οἱ πόλοι ἀλλήλων ἀφεστήκασιν. Τὸ μὲν δὴ πλάτος τῆς λοξώσεως, καὶ ἡ μεταξὺ τῶν πόλων, καὶ τὸ ἔξαρμα ἑκάστης οἰκήσεως, ἐπὶ τοῦ διὰ τῶν πόλων μεγίστου κύκλου τουτέστι τοῦ μεσημβρινοῦ, ἠύρησθωσαν ἐπὶ τοσοῦτον διὰ τοῦ ὄργάνου.

## ΠΕΡΙ ΕΥΡΕΣΕΩΣ ΤΗΣ ΤΟΥ ἡλίου ἐποχῆς.

Ἰδρυμένου γοῦν τοῦ ὄργάνου ὡς εἴρηται, ἐὰν θέλωμεν λαβεῖν τὴν τοῦ ἡλίου ἐποχὴν, περιάξομεν τὸν διὰ τῶν πόλων κρίκον, τετάρτην ἔχοντα θέσιν ἀπὸ τοῦ ἑξωτάτω, μέχρι τοσοῦτου, ἕως ἂν ὁ ζωδιακὸς ὑπὸ τούτου περιεγόμενος σκιασθῇ καθ' ὅλην ἑαυτοῦ τὴν κοίλην ἐπιφάνειαν ἀκριβῶς. τότε γὰρ δῆλον, ὡς ἐν τῷ αὐτῷ ἐπιπέδῳ ἔσται ὁ ἐν τῷ ὄργάνῳ ζωδιακός, πρὸς τὸν τοῦ ἡλίου ζωδιακόν. καὶ μενούσης αὐτῆς τῆς θέσεως, παροίσομεν καὶ τὸν ἕξω ἀστρολάβον, ἕως ἂν καὶ αὐτὸς γένηται κατὰ τὴν κοίλην ἐπιφάνειαν ἀφώτιστος. καὶ ὅταν τοῦτο γένηται, τουτέστιν ὅταν ἅμα οἱ κύκλοι σκιασθῶσι κατὰ τὰς κοίλας ἐπιφανείας, λαβόντες αὐτῶν τὴν ὑπὲρ γῆν τομὴν καὶ τὴν μοῖραν τοῦ ζωδιακοῦ καθ' ἣν ἡ τομὴ. τέτμηται γὰρ ὡς προείρηται ὁ ζωδιακὸς εἰς τὰς ἰδίας μοῖρας, ταύτην τὴν μοῖραν φήσομεν τὸν ἥλιον ἐπέχειν.

Τοῦ δὲ ἡλίου γνωσθέντος τοῦτον τὸν τρόπον ποίαν ἐπέχει μοῖραν, καὶ τῆς σελήνης οὔσης ὑπὲρ γῆν, εὐρήσομεν καὶ ταύτης τὴν ἐποχὴν, τὸν ἐντὸς ἀστρολάβου παραφέροντες καὶ τὸν ἐνδοτάτω κρίκον, ἕως ἂν διὰ τῶν κατ' αὐτὸν πηγματίων διοπτρεύσωμεν αὐτὴν θατέρω τῶν ὀφθαλμῶν. Οὕτω γὰρ ποῖον τέ τοῦ διὰ μέσων τῶν ζωδίων κύκλου κατὰ μῆκος ἐπέχει τμήμα, ράδιον ἔσται γινώσκειν ἐκ τῆς τοῦ ἐντὸς ἀστρολάβου χρήσεως, καὶ τῆς τοῦ ζωδιακοῦ γινομένης ὑπὲρ γῆν τομῆς, κατὰ τὸν καιρὸν τῆς εἰρημένης διοπτρείας. καὶ πόσας αὐτοῦ τοῦ διὰ μέσων τῶν ζωδίων μοῖρας ἀφέστηκε πρὸς ἄρκτους ἢ πρὸς μεσημβρίαν, ἐπὶ τοῦ πρὸς ὀρθὰς κύκλου τῷ διὰ μέσων τῶν ζωδίων, διὰ τῆς αὐτῆς τοῦ ἐντὸς ἀστρολάβου διαιρέσεως. ὅση γὰρ εὐρίσκεται διάστασις ἀπὸ τοῦ μέσου σημείου τοῦ ἀστρολάβου, τουτέστιν ἀπὸ μέσης τῆς ὑπὲρ γῆν ὀπῆς, ἐπὶ τὴν μέσην γραμμὴν τῆς κοινῆς τομῆς τοῦ τε ἀστρολάβου καὶ τοῦ ζωδιακοῦ, τοσαύτη ἔσται καὶ ἡ τῆς σελήνης ἀπόστασις, ἕφ' ὀπίτερα τὰ μέρη τοῦ διὰ μέσων τῶν ζωδίων κύκλου. τῆς δὲ ἐποχῆς τῆς σελήνης καταληφθείσης μεθ' ἡμέραν ἀπὸ τοῦ ἡλίου, δυνατὸν πάλιν διὰ τῶν κανόνων τῆς μοῖρας εὐρεθείσης ἢ ἐπέχει τοῦ ζωδιακοῦ ἐν νυκτὶ ἢ σελήνῃ, καὶ τοὺς ἀστέρας λοιπὸν διοπτρεύεσθαι, τοὺς τε ἀπλανεῖς καὶ τοὺς πλανωμένους, μεταφερόντων ἡμῶν τὸν ἐντὸς ἀστρολάβου ἐπὶ τὸν ὀφείλοντα διοπτρευθῆναι λαμπρὸν ἀστέρα. καὶ γὰρ τὸν αὐτὸν τρόπον ὄνπερ τὴν ἀπόστασιν τῆς σελήνης πρὸς τὸν ἥλιον, καὶ τούτου τὴν πρὸς τὴν σελήνην εὐρίσκειν δυνατόν. καὶ μὴ οὔσης δὲ ὑπὲρ γῆν τῆς σελήνης, λογισαμένων ἡμῶν ἐκ τῶν κανόνων, ποίαν ἔχει μοῖραν ἢ φαινομένη σελήνη τοῦ ζωδιακοῦ. Καὶ τοῦ ἀστέρος διοπτρευθέντος, γίνεται καταφανὴς ἢ πρὸς τὴν σελήνην αὐτοῦ διάστασις κατὰ τε μῆκος καὶ πλάτος. Οὕτω δὲ καὶ αὐτὸς ὁ Πτολεμαῖος ἐν τῷ ἑβδόμῳ τῆς μεγάλης συντάξεως, εὔρε τὸν ἐπὶ τῆς καρδίας τοῦ Λέοντος λαμπρὸν ἀστέρα ἐν τοῖς κατ' αὐτὸν χρόνοις. ἐπέχοντα Λέοντος δύο καὶ ἡμίσειαν μοῖρας, παρὰ τῷ Ἰππάρχῳ τετηρημένον κατὰ τὴν τριακοστὴν τοῦ καρκίνου μοῖραν. λαβὼν μεθ' ἡμέραν μὲν ἀπὸ ἡλίου τὴν τῆς σελήνης πρὸς αὐτὸν



διάστασιν. ἐν νυκτί δὲ ἐπιλογισάμενος τὸν δρόμον ὃν ἐποίησατο μεταξὺ τῶν δύο διοπτειῶν ἢ σελήνη, τῆς ἡμερινῆς λέγω καθ' ἣν αὐτὴ διοπτρεύετο, καὶ τῆς νυκτερινῆς καθ' ἣν ὁ ἐπὶ τῆς καρδίας τοῦ λέοντος. καὶ οὕτως εὐρῶν πόσας οὗτος μοῖρας ἀφέστηκε τῆς ἐποχῆς τῆς σελήνης, ἣν ἐπεῖχε, διοπτειομένου τοῦ ἀστέρος. ὅπερ πάλιν εὐρῶν, συνελογίσασα πόσῃν ἀπεῖχε μοῖραν τοῦ διὰ μέσων τῶν ζωδίων ὁ ἐκ τῆς καρδίας τοῦ λέοντος, ἐκ τῆς ἀποστάσεως τῆς ἐποχῆς τῆς σελήνης. Καὶ φανερόν δὴ ἐκ τῶν προειρημένων, ὅτι καὶ ἡ μεσουρανοῦσα τοῦ ζωδιακοῦ μοῖρα ἐκ τῆς ἐν τῷ ὄργάνῳ πρὸς τὸν μεσημβρινὸν τομῆς τοῦ διὰ μέσων τῶν ζωδίων δίδοται, ἅμα τῇ διοπτρεύσει, ἡμέρας μὲν, ἡλίου. νυκτὸς δέ, σελήνης, ἢ τινὸς ἄλλου ἀστέρος. Ἐπεὶ καὶ ἡ τοῦ κόσμου θέσις, οὕτως ἐκλαμβάνεται. ἀπὸ δὲ τῆς μεσουρανούσης, λοιπὸν τό τε ἀνατέλλον σημεῖον τοῦ διὰ μέσων δῆλον ἔσται, καὶ ὁ χρόνος καθ' ὃν τόπον καὶ ἡ τήρησις γίνεται, διὰ τῶν ἀναφορικῶν κανονίων δηλωθήσεται. Καὶ ἡ μὲν κατασκευὴ καὶ ἡ θέσις, ἔτι δὲ καὶ ἡ χρῆσις τοῦ τῶν ἑπτὰ κρίκων ἀστρολάβου ἐχέτω οὕτως. καὶ σοὶ τοῦτο προκείσθω τὸ ὄργανον παναγιώτατε πάτερ, χρησιμώτατον, μάλιστα πρὸς τε τὰς τῆς σελήνης καὶ τῶν πλανωμένων καὶ ἀπλανῶν ἀστέρων τηρήσεις, ἃς οὐκ ἄλλως γίνεσθαι δυνατόν, ἢ διὰ τοῦ ὄργάνου τούτου. ὡς καὶ αὐτὸς ὁ Πτολεμαῖος πολλαχοῦ σαφέστατα εἴρηκεν. ὅπερ τανῦν ἀγνοούμενον, εἰς τοσαύτην σύγχυσιν καὶ ἀταξίαν τὰ περὶ τὴν ἀστρονομίαν ἐξώκειλεν.

Ἡ περιγραφή τοῦ ὄργάνου εἶναι ἀκριβής. Ἐχει ὁ συγγραφέας πολυμέρστατη μὲν μορφή καὶ ἡ ἀστρονομία δὲν τοῦ εἶναι ξένη. Γράφει τὸν Ἀστρολάβο, γιατί εἶναι ὄργανο χρησιμώτατο γιὰ τοὺς ναυτικούς ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἴσως πρῶτοι οἱ Βαβυλώνιοι εἶχαν κάποια γνώση τοῦ Ἀστρολάβου. Ἀλλὰ ἐκεῖνος, πού πρῶτος κατεσκεύασε τέλειο Ἀστρολάβο, εἶναι ὁ Ἰππαρχος ὁ Βιθυνὸς (γύρω στὰ 150 π.Χ.), πού εἶναι καὶ ὁ πραγματικὸς ἰδρυτὴς τῆς Ἀστρονομίας. Ἀρχαῖος χάλκινος ἀστρολάβος βρίσκεται στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν προερχόμενος ἀπὸ τὸν βυθὸ τῶν Ἀντικυθήρων. (Π. Ρεδιάδη: «Ὁ ἐξ Ἀντικυθήρων ἀστρολάβος» ἐν Ἰ. Σβορώνου: «Τὸ ἐν Ἀθήναις ἐθνικὸν ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον» σ. 44), καὶ Π. Ρεδιάδη: «Τὸ ἐξ Ἀντικυθήρων Ἀστρολάβιον» (ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς 1910. 157).

Τὰ γλωσσικὰ σφάλματα τοῦ Ἀστρολάβου δὲν εἶναι ὑπολογίσιμα: Τὰ ὀρθογραφικὰ λάθη εἶναι ἐλάχιστα· ὁ Σοφιανὸς γράφει: μοῖρα, μοῖραν (ἀλλὰ κάποτε καὶ κανονικά: μοῖρα, μοῖραν). Ἐπίσης μολίβδινον ἀντὶ μολύβδινον, αἰγώκερω (ἀλλοῦ ὁμοίως ἔχει: αἰγώκερω, κανονικά), πλινθίδος, τοίνην (ἀντὶ τοίνυν).

Κάποτε παραλείπει τὰ πνεύματα, κυρίως στὴν ἀρχὴν περιόδου: ἰδρῦσθω — ἰδρυμένου — Ἰππαρχος—ιστέον. Συνήθως δὲ παραλείπει τὴν ὑπογεγραμμένη. Τονικὲς ἰδιορρυθμίες, πού ἔχει εἰς ἄλλα κείμενα, ἐδῶ δὲν ἔχει, μόνον τό: ἀνεπιτήδειοι τὸ γράφει: ἀνεπιτηδείοι (καὶ μὲ ὀξεῖα μάλιστα). Ὅσο γιὰ τὰ σημεῖα τῆς στίξεως, αὐτὰ πραγματικὰ εἶναι πολλὰ καὶ πολλὰς φορές δυσκολεύουν τὸ νόημα. Γι' αὐτὸ ἀφαίρεσα ὅσα τὸ δυσκόλευαν πολὺ.

Γενικὰ γιὰ τὴ γλῶσσα θὰ ἤθελα τοῦτο νὰ παρατηρήσω: Μπορεῖ σὲ μερικὰ — ἐλάχιστα — σημεῖα νὰ εἶναι ἀσαφὴς ὁ συγγραφέας· ὁμοίως στὰ πλεῖστα διατυπώνει μὲ ἀπόλυτη ἀνεση τίς μαθηματικὲς καὶ ἀστρονομικὲς ἐννοιες. Καὶ κάτι ἄλλο ἀκόμα: Ἡ γλῶσσα εἶναι ἢ ἀρχαία — φυσικὰ ἢ ἀρχαία τοῦ 16ου αἰ. μ. Χ. — ὁμοίως ὁ προσεκτικὸς ἀναγνώστης θὰ διακρίνει ἀπὸ τώρα στὴν ἀρχαία γλῶσσα τοῦ Σοφιανοῦ τὸν ἀέρα τῆς δημοτικῆς, πού θερμαίνει τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἐξαίστου εἶν' ἀλήθεια, ὁμοίως νεκροῦ πιά ἀρχαίου λόγου.

Ὁ Παῦλος III ἦταν μεγάλη προσωπικότης, τὸ εἶπαμε. «Ὡστε τὸ μικρότερον Ἀστρολάβιον ἠδύνατο ἐπομένως νὰ καταφύγη ὑπὸ τὴν εὐρεῖαν σκέπη τῆς προστασίας ἐκείνης, ἀφ' οὗ τῆς οὐρανίου μηχανικῆς ὁ κτίτωρ Κοπέρνικος εἰς τὸ αὐτὸ πρόσωπον καὶ κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον δὲν ἐδίστασε νὰ προσφωνήσῃ τὸ θαυ-



μάσιον αὐτοῦ πόνημα «De revolutionibus orbium coelestium». («Ἑλληνομνήμων» σ. 241).

Ἀπὸ τὸ περιεχόμενον τῆς προσφωνητικῆς ἐπιστολῆς συμπεραίνουμε πὼς τὸ ἔργο τυπώθηκε ἔπειτα ἀπὸ τὸ 1539. Ὁ Μάρκελος Cervini, ὁ ἀργότερα πάπας Μάρκελλος 2ος, περίφημος λόγιος καὶ γνώστης τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, προστάτης τῶν γραμμάτων καὶ τῶν λογίων, μόλις ἔγινε καρδινάλιος, σκέφτηκε νὰ ἰδρῦσει μαζὶ μὲ τὸν πάπα Παῦλο III ἑλληνικὸ τυπογραφεῖο στὴ Ρώμη μὲ τὸν σκοπὸ νὰ δημοσιευθοῦν σιγὰ σιγὰ ὅλα τὰ ἀξιόλογα ἀνέκδοτα ἑλληνικὰ ἔργα τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης. Παρήγγειλε λοιπὸν καὶ ἐχύθησαν οἱ ἀπαιτούμενοι «χαρακτήρες», τοὺς ὁποίους ἀναφέρει στὴν προσφώνησή του ὁ Σοφιανός. Ὅπως εἶναι γνωστὸ τὴν ἴδια ἐποχὴ (1542 - 1550) μὲ τὶς προσπάθειες καὶ μὲ βοηθήματα τοῦ Μαρκέλλου ἐτυπώθησαν στὴ Ρώμη αἱ «Παρεκβολαὶ τοῦ Εὐσταθίου εἰς τὸν Ὅμηρον». Ἐὰν συγκρίνουμε τὰ στοιχεῖα τῶν «Παρεκβολῶν» μὲ τὰ στοιχεῖα τοῦ «Ἀστρολάβου» καὶ τοῦ «Ὁρολογίου» τοῦ Ν. Σοφιανοῦ, θὰ ἰδοῦμε, πὼς εἶναι ὁμοια. Μόνο πὸς τὰ στοιχεῖα τοῦ Σοφιανοῦ δὲν εἶναι τόσο πλούσια, ὅσο τοῦ Ἀντωνίου Blado, τοῦ περίφημου τυπογράφου, πὸς διάλεξαν ὁ πάπας Παῦλος 3ος καὶ ὁ Μάρκελος, γιὰ νὰ διευθύνει τὸ τυπογραφεῖο τους. (Legrand — Μουστοξύδης ἐνθ' ἄνωτ.).

Σχετικὰ μὲ τὴ μελέτη τοῦ Πτολεμαίου ἐκ μέρους τοῦ Σοφιανοῦ, ὁ Μουστοξύδης («Ἑλληνομνήμων» σ. 241) γράφει: «Τῆς μελέτης τῶν ἐν τῇ ἐπιστολῇ μνημονευομένων τοῦ Πτολεμαίου συγγραμμάτων εἶναι προσέτι καρπὸς καὶ αἱ μέχρι τοῦδε ἀνέκδοτοι αὐτόγραφοι σημειώσεις τοῦ Σοφιανοῦ εἰς τὸν αὐτὸν Γεωγράφον, συνταχθεῖσαι, ὡς φαίνεται, μετὰ τὸ 1533, καθὸ χειρογραφεμένα ἐπὶ τῆς ἐν Βασιλείᾳ γενομένης ἐκδόσεως».

Πραγματικὰ ὁ Jean Andres (Ἰωάννης Ἀνδρήσιος) στηριχθεὶς στὸν Morelli (Morelli: «Bibl. Pinell τ. α'. προλεγόμενα σ. 7) βεβαιώνει, πὼς τυπώθηκε στὴ βασιλεία μιὰ ἑλληνικὴ ἐκδοσις τῆς «Γεωγραφίας» τοῦ Πτολεμαίου μὲ διορθώσεις καὶ σημειώσεις τοῦ Σοφιανοῦ. (J. Andresio: «Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis, Epistolae Latinae et italianae. Parme 1804. introduction. p. 138).

Ὅμως, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Legrand, ἐδῶ συνέβη μιὰ σύγχυσις: ὁ Σοφιανός δὲν ἐδημοσίευσε κανένα ἔργο τοῦ Πτολεμαίου. Ἡ ἐκδοσις, πὸς εἶδε ὁ Morelli, δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ἓνα ἀντίτυπο τῆς ἐκδόσεως τοῦ Πτολεμαίου καμωμένης ἀπὸ τὸν Ἐρασμο, καὶ πὸς πᾶνω σ' αὐτὸ τὸ ἀντίτυπο ὁ Σοφιανός εἶχε γράψει ἰδιόχειρες σημειώσεις.

Ὅπως καὶ νάναί, μένει τὸ γεγονός, ὅτι ὁ Σοφιανός μὲ τὴν πολυμερέστατη διάνοια ἀσχολήθηκε σοβαρὰ μὲ τὴ μελέτη τῶν ἔργων τοῦ Πτολεμαίου.

Ἔτσι ἄλλωστε ἐξηγεῖται καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ ἀξία τοῦ «Ἀστρολάβου».

Εἶπαμε ὅτι τὸ πρῶτον ἔργο πὸς ἐξέδωσε ὁ Σοφιανός εἶναι ἡ «Περιγραφή τῆς Ἑλλάδος», πὸς κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τυπώθηκε γύρω στὰ 1540. (Ὁ Ἀ. Μουστοξύδης στὸν «Ἑλληνομνήμονα» σ. 241 γράφει: «Δὲν θέλομεν λοιπὸν ἀπατηθῆναι πολὺ, ἐὰν τὴν πρώτην τοῦ πονήματος τούτου ἐκδοσιν ἀναφέρωμεν πρὸς τὸ 1540». Καὶ ὁ Legrand στὴ «Bibliographie Hellenique 15 et 16 siècle. Introduction. p. CLXXXVIII. Nicolas Sophianos» γράφει: «Puisque Jean Metellus y fait allusion dans la lettre à Antoine Augustin, qui porte la date de (8 εἰδῶν) Fevrier 1543». Ἡ μετάφρασις: «... Ἀφοῦ ὁ Ἰωάννης Μέτελλος κάνει μνεῖα (τοῦ Σοφιανοῦ καὶ τῆς «Περιγραφῆς τῆς Ἑλλάδος») στὸ γράμμα του πρὸς τὸν Ἀντώνιο Αὐγουστίνου, πὸς ἔχει ἡμερομηνία 8 τῶν εἰδῶν τοῦ Φεβρουαρίου 1543».

Ἡ διαγραφὴ τῆς Ἑλλάδος περιέχει ὅλα 8 φύλλα, ἀρχομένη ἀπὸ τῆς γραμ-



μῆς ὅπου πρὸς δυσμὰς τὰ Βέβια ὄρη τῆς Ἰλλυρίας ἀποτερματίζονται, λήγουσα ἔνθα πρὸς ἀνατολὰς κεῖται ἡ κώμη τῶν Σινωπέων Ἀρμένη.

Γεράρδος Ἰωάννης ὁ Οὐόσσιος, ἀφ' οὗ διὰ τῆς μαρτυρίας τοῦ Ἡροδότου, τοῦ Θεοφράστου καὶ τοῦ Αἰλιανοῦ ἐβεβαίωσεν ὅτι ἡ χρῆσις τῶν γεωγραφικῶν πινάκων, καίτοι ἐπὶ χαλκοῦ κεχαραγμένων, ἦτο γνωστὴ εἰς τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας, ἀναφέρει εὐθὺς μετὰ τοῦτο (ἐπειδὴ μόνον περὶ Ἑλλήνων διαλαμβάνει) τοὺς Πίνακας τοῦ Σοφianoῦ, εἰς ὃν, λέγει, ὀφείλεται οὐδὲν ἦττον ὁ προσήκων ἔπαινος. Καὶ κατόπιν ἐπαναλαμβάνει ὅτι ὁ Νικόλαος «λίαν ἐπισταμένως διέγραψεν εἰς πίνακας τῆς Ἑλλάδα» καὶ ὅτι «παρέθεσε πρὸς τοῖς ἀρχαίοις καὶ τὰ νέα ὀνόματα» (De natura artium B. β'. K. 11. B. γ' K. 61)... Ἐξεδόθησαν δὲ οἱ πίνακες καὶ ἐν Βασιλείᾳ ὑπὸ Ἰωάννου τοῦ Ὀπωρινοῦ τῷ 1545, εἰς φύλλον, μετὰ εἰσαγωγῆς καὶ ἐξηγήσεως λατινιστὶ γεγραμμένης ὑπὸ τοῦ Γερμανοῦ Νικολάου τοῦ Γερβελίου ἐν ἑπτὰ βιβλίοις. Ἐν τέλει τῆς ἐκδόσεως ταύτης προσετέθησαν 4 λατινικὰ ἐπιγράμματα εἰς ἔπαινον τοῦ ποιήματος, ἐν Λεονάρδου τοῦ Μάρσου, δύο τοῦ ἐκ Φάνου Λ. Φάβρου καὶ τέταρτον τοῦ ἐξ Οὐηρῶνος Φαυστίνου τοῦ Βυτυρινοῦ. («Ἑλληνομνήμων» σ. 242).

Ἡ ἐκδοσις τῆς Βασιλείας 1545 βρίσκεται εὐτυχῶς στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. εἶναι μιὰ ὠραιότατη ἐκδοσις, πού μπορεῖ κανεὶς νὰ ἰδεῖ καὶ νὰ συγκινηθῆ ἀπὸ τὴν πίστη καὶ τὸν ἐνθουσιασμὸ τοῦ Νικολάου Σοφianoῦ.

Στὴν ἐκδοσις αὐτὴ τοῦ ἐκδότη Ἰωάννου Ὀπωρινοῦ ὑπάρχουν Πίνακες, πού παριστάνουν τὶς ἐξῆς πόλεις: Τάραντα—Ἀθήνας—Θήβας—Μέγαρα—Δελφοὺς—Ἀμφισσαν—Καλυδόνα—Ἀκτιον—Ἀμφιλοχικὸν Ἄργος—Δωδώνην—Θεσσαλονίκην—Τέμπη—Λάρισσαν—Λαμίαν—Κόρινθον—Ἄργος—Λακεδαίμονα—Μεσσήνην—Ὀλυμπίαν—Πελλήνην—Μεγαλόπολιν.

Ὁ Μουστοξύδης δὲν εἶναι ἐνθουσιασμένος ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτὸ καὶ γράφει: «Οὔτε ἀκριβεῖς εἶναι καθ' ἡμετέραν κρίσιν, οὔτε κομψοὶ οἱ πίνακες οὔτοι, ἀλλὰ ψιλῆς φαντασίας αὐτοσχεδιάσματα μόλις ἀνεκτὰ ἐπὶ τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων». Ὅμως προσθέτει: «Καὶ ὅμως ὁ Γερβίλιος ἐπαινῶν τὸν φιλοπονήσαντα ἐπέγραψε: «Νικόλαος ὁ Σοφianoῦς, ἀνὴρ, ὡς ἐγὼ νομίζω, ἐξόχου ἀρετῆς καὶ πολυμαθείας, θεωρῶν τὴν μεγάλην τῆς ἱστορίας ὠφέλειαν, ἵνα οἱ περὶ ταύτην σπουδάζοντες ἐνασχολῶνται μετὰ πλείονος καρποῦ καὶ τινος ἡδονῆς, ἐκ θαυμασίου τινὸς καὶ οἴονεὶ θεοῦ βουλευμάτος ἐρανισθεῖς ἐκ τῶν ἀρίστων συγγραφέων ἑκατέρας γλώσσης τὴν παροῦσαν τῆς Ἑλλάδος διαγραφὴν συνέταξε τὸν ἀνὰ χεῖρας κομψότατον πίνακα, γινώσκων ὅτι τὰ ἐν τοῖς μεγίστοις πολέμοις ἔργα τῶν Βαρβάρων, μάλιστα δὲ τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Ρωμαίων, ἐπράχθησαν σχεδὸν ἅπαντα εἰς ταύτας τὰς χώρας, τὰς ὁποίας ὁ παρῶν πίναξ περιλαμβάνει». («Ἑλληνομνήμων» σ. 242).

Φυσικὰ εἶναι λατινικὰ γραμμένη ἡ εἰσαγωγὴ τοῦ Gerbelius, τῆς ὁποίας περικοπὴ μεταφράζει παραπάνω ὁ Μουστοξύδης. («Nicolai Gerbelii in descriptionem Graeciae Sophiani, praeiatio. Basileae, σ. 3). Στὶς σελίδες 80-91 βρῖσκονται μὲ ἀλφαβητικὴ σειρὰ ὅλα τὰ ὀνόματα, πού ὑπάρχουν στὴν «Περιγραφή τῆς Ἑλλάδος», γραμμένα λατινικὰ ἀπὸ τὸν Γερβίλιο. Παρατίθενται ὁμοίως μόνον οἱ ἀρχαῖες ὀνομασίαι, χωρὶς τὶς ἀντίστοιχες νέες ἢ ἰταλικές. («Περιγραφή τῆς Ἑλλάδος» Βασιλεία 1545 σ. 80-91).

Δὲν λέμε πῶς οἱ Πίνακες τοῦ Σοφianoῦ ἦσαν ἀριστουργήματα. Ὅμως στὴν ἐποχὴ τους ἔκαμαν καλὴ ἐντύπωση. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ τέσσερα ἐπιγράμματα, πού ἀναφέραμε, καὶ ἄλλοι ἐπαίνεσαν τὸ ἔργο. Ὁ Hodus στὸ ἔργο του: «De Graecis illustribus», σ. 309 ἔχει τὴ βιογραφία τοῦ Σοφianoῦ, τὴν ὁποίαν παραθέτει ὁλόκληρη ὁ Legrand στὴν εἰσαγωγὴ του τῆς πρώτης ἐκδόσεως τῆς «Γραμματικῆς» τοῦ Σοφianoῦ.

Γράφει λοιπὸν ὁ Hodus γιὰ τοὺς πίνακες τῆς Ἑλλάδος: «...Edidit etiam tabulas Graeciae scitissime depictas cum nominibus locorum antiquis et recentioribus Romae primum et postea, anno MDXLIV, Basileae apud Jo



Oporinum excusas...» Ἡ μετάφραση: «...Ἐξέδωκε ἀκόμα καὶ πίνακες τῆς Ἑλλάδος κομψότατα (Σ η μ. Τό: scitissime ἔχει ἀκόμα καὶ τὴν ἔννοια: σοφώτατα) ἀπεικονισμένους μὲ ὀνομασίες τῶν τόπων ἀρχαῖες καὶ σύγχρονες· πρῶτα στὴ Ρώμη καὶ ἔπειτα στὰ 1544 στὴ Βασιλεία ἐκδοθείσας ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Ὀπωρινό...»

Μὰ ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ τὴν καθαυτὴ — τὴν τεχνικὴ ἄς ποῦμε — σημασία τοῦ ἔργου. Ἡ «περιγραφή τῆς Ἑλλάδος» ἔχει ἀνυπολόγιστη ἐθνικὴ σημασία. Ἦθελε νὰ συγκινήσει τὸ ἔθνος μὲ τὴ μνήμη τῶν προγόνων, χωρὶς ὅμως νὰ ταπεινῶνει τοὺς σύγχρονους Ἕλληνας περιφρονώντας τὴ δική τους γλῶσσα καὶ γενικώτερα τὰ δικά τους δημιουργήματα. Στὸ μυαλὸ τοῦ Σοφριανοῦ ἀρχίζουν νὰ ὀλοκληρώνονται οἱ ἀναγεννητικὲς του ιδέες. Ἔτσι κι ὁ Μουστοξύδης ἔπειτα ἀπὸ τίς κάποιες ἐπιφυλάξεις του γιὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ ἔργου σημειώνει τὰ ἑξῆς: «Ὅθεν εἶναι πολὺ ἀξιέπαινος, διότι πρῶτος συνέλαβε τὴν ιδέαν νὰ συνάψῃ, οὕτως εἶπεῖν, μετὰ τῶν νέων διὰ τῆς ἀναπολητικῆς τῶν ἀρχαίων ὀνομάτων δυνάμεως, τὴν μνήμην τῆς παλαιᾶς δόξης.» («Ἑλληνομνήμων» σ. 244).

Ἡ «Περιγραφή τῆς Ἑλλάδος» μαζί μὲ τίς ἐξηγήσεις τοῦ Γερβιλίου «μετετυπώθη ἐν Βασιλεία τῷ 1560.»<sup>1</sup>

Ὁ Legrand δὲν μπόρεσε νὰ βρεῖ τὴν πρώτη ἐκδοση τῆς Ρώμης τοῦ 1540 μ. Χ. Ἡ ἐκδοση, πού περιγράφει στὴν «Bibliographie Hellenique. tom. II. IΣΤ' αἰ. σ. 176. No 246.» εἶναι πιὸ πολὺ, ὅπως ὁ ἴδιος γράφει, μιὰ συνοπτικὴ ἀντιγραφή (réduction) τῆς ἀρχικῆς ἐκδόσεως. Ἐγινε κι αὐτὴ στὴ Ρώμη στὰ 1552. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 4 φύλλα, ἐνῶ ἡ πρώτη πού ἀναφέρει ὁ Μουστοξύδης ἀποτελεῖται ἀπὸ 8 φύλλα. Τῆς ἐκδόσεως αὐτῆς τοῦ 1552 ἀντίτυπα βρίσκονται στὴν ἐθνικὴ βιβλιοθήκη τῶν Παρισίων No 20179 καὶ στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου 200/57.

Ἄντιγράφω ἀπὸ τὸν Legrand:

1552

#### TOTIUS GRAECIAE DESCRIPTIO

«Carte géographique de la Grèce dressée par N. Sophianos gravée en taille — douce et publiée à Rome en 1552.

Elle est d' une insigne rareté. Dans le coin inferieur gauche de cette carte, on lit, imprimées en petites capitales l' épître de Sophianos et les quatre pièces de vers reproduites ciaprès.»

Ἡ μετάφραση:

1552

#### Περιγραφή ὀλόκληρης τῆς Ἑλλάδος

«Γεωγραφικὸς Χάρτης τῆς Ἑλλάδος ἐκπονημένος ἀπὸ τὸν Νικόλαο Σοφριανὸ ἐγχαραγμένος (ἐκτυπωμένος) σὲ χαρακτὴ χαλκογραφία καὶ δημοσιευμένος στὴ Ρώμη στὰ 1552. Εἶναι σπανιώτατος. Στὴν ἀριστερὴ κάτω γωνιᾷ αὐτοῦ τοῦ Χάρτη διαβάζει κανεῖς τυπωμένα σὲ μικρὰ κεφαλαῖα γράμματα τὴν προσφώνηση τοῦ Σοφριανοῦ καὶ τὰ τέσσερα ἐπιγράμματα, πού παρατίθενται ἀμέσως παρακάτω».

Καὶ ὁ Legrand παραθέτει ἀμέσως τὴν προσφώνηση τοῦ Σοφριανοῦ καὶ μετὰ τὴν προσφώνηση τὰ τέσσερα ἐπιγράμματα. Εἶναι τὰ γνωστὰ ἐπιγράμματα, πού ὑπάρχουν στὴν ἐκδοση τῆς Βασιλείας.

Μὲ τὴν εὐκαιρία ἄς σημειωθῇ, πὼς οἱ συγγραφεῖς τῶν τεσσάρων ἐπαινετικῶν — θὰ ἔλεγα ὑμνητικῶν, γιὰτὶ πρόκειται περὶ ὕμνων — ἐπιγραμμάτων δὲν εἶναι ἀκριβῶς ὅπως στὴν ἐκδοση τῆς Βασιλείας. Ἐκεῖ οἱ συγγραφεῖς εἶναι τρεῖς

1. «Ἑλληνομνήμων», σ. 243. Ὁ Legrand γράφει, πὼς ἡ Β' αὐτῆς ἐκδοση ἔγινε στὴ Βασιλεία στὰ 1550 (Bibl. Hellén. t. 1er introduction N. Sophianos)



(ὁ συγγραφέας τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ τρίτου ἐπιγράμματος εἶναι ὁ ἴδιος), στὴν ἐκδοσὴ τοῦ 1552 εἶναι τέσσεροι, οἱ ἑξῆς: 1) LEON MARSUS—2) L. FABER PHAN.—3) FAUST. SABAEUS.—4) FAUSTUS ἢ FAUSTINUS BUTURINUS VERONENSIS.

Παραθέτω τὴν προσφώνησιν:

«Tabulla ipsa ostendere poterit si longe impensiori cura atque exactiori diligentia quam hactenus eam, pro chorographiae et Geographiae ratione et ordine, conati sumus describere, ut opera quoque nostra studiosis ipsis (quibus mirifice gratificari cupimus) nonnihil utilitatis afferretur. Nam ex Herodoto et Thucydide, Pausania, Strabone, et recentioribus tam maritimis quam terrestribus tabulis accurate descriptis quae in nostram rem conducere arbitrati sumus, excerpimus; tum Ptolemaeum minime mendosum cum pluribus vetustis exemplaribus summa diligentia pro viribus conferentes ac non pauca addentes corrigentesque, eo praesertim duce, hic descripsimus Europae quidem Achaiam, quae et Graecia dicitur, Peloponnesum, Euboeam, Cretam, Macedoniam, Thraciam, Epirum, Illyriae vero Dalmatiam, et Liburniam partem, Mysiaeque superiorem, plurimum inferioris, Daciae justam partem et Italiae nonnihil; Asiae vero eam quae proprie Asia dicta est, Pontum et Bithyniam, Lyciam, Galatiaeque et Pamphyliam plurimum; punctis praeterea unamquamque provinciam, regionesque et gentes universas dirimentes annotavimus; ad haec insulas omnes adjacentes, maria, sinus, portus, promontoria, flumina, paludes et montes memoratu dignos, necnon nemora, civitates, oppida, et templa insignia imprimi curavimus, quod, pro laboris industriaeque et studii ratione, aestimatote.

Romae, in Templo Boni Eventus, M.D.LII.

«Αὐτὸς ὁ Πίνακας (ὁ Γεωγραφικὸς Χάρτης) θὰ μπορούσε νὰ δείξει, ἐὰν ἐπιχειρήσαμε νὰ περιγράψουμε (τὴν Ἑλλάδα) σύμφωνα με τὴ λογικὴ καὶ τὴν τάξιν τῆς Χωρογραφίας καὶ τῆς Γεωγραφίας με πολὺ μεγαλύτερη φροντίδα καὶ ἀκριβέστερη ἐπιμέλεια ἀπ' ὅσιν μέχρι τώρα, ὥστε καὶ με τὸ δικό μας ἔργο νὰ προσφερθῇ κάποια ὠφέλεια στοὺς σπουδαστές, τοὺς ὁποίους πολὺ ἐπιθυμοῦμε νὰ εὐχαριστήσουμε. Γιατί διαλέξαμε ἀπὸ τὸν Ἡρόδοτο καὶ ἀπὸ τὸν Θουκυδίδην, τὸν Πausania, τὸν Στράβωνα, καὶ ἐκείνους ἀπὸ τοὺς πρὸ πρόσφατους χάρτες τόσο τῆς θάλασσας ὅσο καὶ τῆς ξηρᾶς, πού ἔχουν γραφῆ με ἐπιμέλεια, ὅσα νομίσαμε, πὼς μᾶς ὀδηγοῦν στὸ ἔργο (σκοπὸ) μας. Ἐπειτα παραβάλλοντες με ὅσιν μπορούσαμε μεγαλύτερη ἐπιμέλεια τὸν Πτολεμαῖο πὺν σχεδὸν ποτὲ δὲν δίνει πληροφορίες ἀνακριβεῖς με πολλὰ ἀρχαῖα πρότυπα ὑποδείγματα καὶ ὄχι λίγα προσθέτοντας καὶ διορθώνοντας, με αὐτὸν (Πτολεμαῖο) κυρίως ὀδηγὸ περιγράψαμε ἐδῶ τῆς Εὐρώπης μὲν τὴν Ἀχαῖα, πὺν ὀνομάζεται καὶ Ἑλλάδα, τὴν Πελοπόννησο, τὴν Εὐβοία, τὴν Κρήτη, τὴ Μακεδονία, τὴ Θράκη, τὴν Ἡπειρο, τῆς δὲ Ἰλλυρίας τὴν Δαλματία καὶ μέρος τῆς Λιβουρίας, τὴν Ἄνω Μοισία, τὸ πλεῖστον τῆς Κάτω Μοισίας, ἱκανὸ μέρος τῆς Δακίας καὶ ἓνα μέρος τῆς Ἰταλίας τῆς Ἀσίας δὲ αὐτὸ πὺν κυρίως ὀνομάστηκε Ἀσία, τὸν Πόντο καὶ τὴ Βιθυνία, τὴ Λυκία καὶ τὸ πλεῖστον τῆς Γαλατίας καὶ τῆς Παμφυλίας· ἐκτὸς ἀπ' αὐτὰ ἐσημειώσαμε (καταγράψαμε) κάθε μιὰ ἐπαρχία, καὶ τὶς περιοχὲς καὶ ὅλα γενικὰ τὰ ἔθνη, ἀφοῦ τὰ χωρίσαμε (ὠρίσαμε) με σημεῖα. Κοντὰ σ' αὐτὰ

1. Τοσκάνη Ἰταλίας.

2. Δὲν ἔχει σχέση με τὴν Μοισία τῆς Μ. Ἀσίας. Πρόκειται γιὰ τὴν Μοισία τῆς Βαλκανικῆς, πὺν χωριζόταν σὲ Ἄνω ἢ Δυτικὴ Μοισία (τὴν παλιὰ Σερβία) καὶ σὲ Κάτω ἢ Ἀνατολικὴ Μοισία (περίπου τὴν σημερινὴ Βουλγαρία).



ἐφροντίσαμε νὰ σημειωθοῦν ὅλα τὰ παρακείμενα νησιά, οἱ θάλασσοι, οἱ κόλποι, οἱ λιμένες, τὰ ἀκρωτήρια, οἱ ποταμοί, οἱ λίμνες καὶ τὰ ὄρη τὰ ἄξια μνείας, ἐπίσης τὰ ἄλλα, οἱ πόλεις, οἱ πολίχνες καὶ τὰ σημαντικὰ ἱερά.

Τοῦτο ἐπιμῆστε το σύμφωνα μὲ τὸν κόπο, τὴ φιλοπονία καὶ τὴν ἐπιμέλειά μας».

Λίγο ἀργότερα ἀπὸ τὴν πρώτη ἐκδοσὴ τοῦ 1540, ὁ Σοφριανός ἐτύπωσε μιὰ «Paginam», δηλαδὴ ἓνα μεγάλο φύλλο τυπωμένο μόνο στὴ μιὰ σελίδα (placard). Σ' αὐτὸ τὸ φύλλο ὑπάρχει ὁ ἀλφαβητικὸς πίνακας ὄλων τῶν ὀνομάτων τῶν τόπων, ποὺ βρίσκονται μέσα στὸ Χάρτη. Παραπλεύρως ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν ὀνομασίαν παρατίθενται καὶ οἱ ἀντίστοιχες νεοελληνικὲς ἢ ἰταλικὲς.

Ἡ «Pagina» αὕτη — σπανιώτατη — ἔχει τὸν ἀκόλουθο τίτλο:

Nomina antiqua et recentio urbium Graeciae Descriptionis a N. Sophiano jam aeditae (ἀντὶ editae) (= Ὀνόματα ἀρχαῖα καὶ νέα τῶν πόλεων ἀπὸ τὴν «Περιγραφή τῆς Ἑλλάδος» τοῦ Ν. Σοφριανοῦ, ποὺ ἔχει ἤδη ἐκδοθῆ.)

Κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο βρίσκεται ἡ ἐξῆς «ἀγγελία» τοῦ Σοφριανοῦ:

«Hanc quoque paginam, quae Graeciae urbium ac locorum nomina, quibus olim apud antiquos nuncupabantur, et quibus nunc appellantur, diligenti cura perquisita, continet, studiosis obnoxii, imprimi curavimus: ut inde eis non minus utilitatis ac voluptatis, quam ex descriptione jam edita, accedere possit. Atque hic recenti vocabulo interpretata nomina, numero simili quo etiam ea quae sunt in descriptionis tabula annotavimus, ut sine negotio et hic et hic invenire queant.»

Ἡ μετάφραση:

«Ἐπίσης αὕτη ἡ «Σελίδα», ποὺ περιέχει μὲ ἐπιμελημένη φροντίδα καὶ μὲ ἀκρίβεια τὰ ὀνόματα τῶν πόλεων καὶ τῶν τόπων τῆς Ἑλλάδος, μὲ τὰ ὅποια κάποτε (ἄλλοτε) ὀνομάζονταν ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους, καὶ (τὰ ὀνόματα), μὲ τὰ ὅποια ὀνομάζονται τώρα, ἐφροντίσαμε νὰ τυπωθῆ ὑπὸ ὑποχρέωση πρὸς τοὺς σπουδαστές: γιὰ νὰ μπορέσει ἔτσι νὰ προσθέσει σ' αὐτοὺς ὄχι λιγότερη ὠφέλεια καὶ τέρψη ἀπὸ κείνην, ποὺ πῆραν μὲ τὴν «Περιγραφή», ποὺ ἔχει ἤδη ἐκδοθῆ. Τὰ ὀνόματα, ποὺ ἀπεδόθησαν μὲ νέες ὀνομασίαι, τὰ ἐσημειώσαμε μὲ τὸν ἴδιον ἀριθμό, μὲ τὸν ὅποιον εἶναι σημειωμένα καὶ ἐκεῖνα, ποὺ βρίσκονται στὸν πίνακα τῆς «Περιγραφῆς», γιὰ νὰ μποροῦν νὰ βρίσκονται εὐκόλα καὶ ἐδῶ καὶ ἐκεῖ».

Μερικὰ δείγματα αὐτῆς τῆς «Σελίδας», ἀντιγραμμένα ἀπὸ τὸν Legrand. (Legrand: Bibl. Hellén. Tome II. IΣΤ' αἰ. p. 176. No 246):

Abdera	Polystylo
Acritas	Capo Gallo
Assum	Sancti Quaranta
Athenae	Satines, Athina
Epidaurus	Malvasia, Monembasia, Limera
Eurotas F.	Basilopotamo
Lacedaemon	Mizithra, Sparta
Lemnos	Stalimene, Limmo

Παραθέτω ἀκόμα μερικὰ δείγματα ἀπὸ μιὰ μεταγενέστερη ἐκδοσὴ τῆς «Σελίδας», ποὺ βρίσκεται στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.

Ἡ «Σελίδα» αὕτη (ἐκδοσὴ Ρώμης 1570 μ. Χ.) εἶναι «Recognita et castigata, pluribus aliis nominibus civitatum ab eodem Auctore additis. Romae sub Anno Domini MDLXX. Typis Antonii Lafregi». Δηλαδή: «Ἀναθεωρημένη καὶ διορθωμένη, μὲ ἄλλα περισσότερα ὀνόματα πόλεων προστεθέντα



ἀπὸ τὸν ἴδιο Συγγραφέα. Ρώμη 1570. Τυπογραφεῖο (ἔκδοσις) Ἀντωνίου Lafregi». Πραγματικὰ ἡ ἔκδοσις αὐτὴ ἔχει πολὺ περισσότερες ὀνομασίες ἑλληνικὰς καὶ ἰταλικὰς γιὰ τὸν κάθε τόπο. Ἐπίσης ὑπάρχουν καὶ οἱ ἀριθμοί, τοὺς ὁποίους ἀναφέρει ὁ Σοφιανὸς στὴν «ἀγγελία» του:

Abdera	Polystylo 87
Abea	Calamata 48
Adrianopolis	Adrianopoli — Ὀδρουσὸς — Τζιμότιον <sup>1</sup> Φιλιππούπολις — Οὐσχοδονία <sup>2</sup> 97
Epidaurus	Cherroniso — Παλαιὰ Μονοβασία — Μονεμβασία — Μινῶα — Λειμήρη — Αἴμηρα — Λιμύρη — Ἐπίταυρος 99
Gortyna	Gurtyna — Λάρισσα — Κρήμνια — Γόρτυς — Γόρτυν 91
Chalcis	Negroponte — Εὐβοία — Στύμφηλος — Ἀλικάρνα — Ὑποχαλκίς — Εὐριπος 38
Cythera	Cerigo — Κυθουρία — Πορφύρουσα — Κυθηρία 24
Delos	Sdiles — Δῆλος — Κύνθος — Ἀστερία — Πελασγία — Ὀρτυγία — Χλαμυδία — Σκυθὰς 44
Naupactus	Leranto Ἐπακτος 30
Melos	Milo Βύβλος Ζεφυρία 59
Nauplia	Napoli de Romania Ἀνάπλι 56
Thessalonica	Salonichi Ἀλία Θεσσαλονίκη Θέρμη Ἡμαθία 79

Πόσις σοφία, μὰ καὶ πόσις εὐσυνειδησία χρειάζεται γιὰ ἓνα τέτοιο «μικρὸν» ἔργο. Πραγματικὰ αὐτὴ ἡ ἐπίπονη ἐργασία ἔγινε «diligenti cura perquisita» δηλαδὴ μὲ ἐπιμελημένη φροντίδα καὶ μὲ ἀκρίβεια. (Ὁ Legrand ἔχει «per quinta» δηλαδὴ σὲ πέντε στήλες).

Ἀπὸ τῆ Ρώμης ὁ Σοφιανὸς ξαναφεύγει γιὰ τὴ Βενετία. Ἐκεῖ στὰ 1543 τὸν ἐγνώρισε ὁ ἰσπανὸς Ἰάκωβος Φουρτάδιος ὁ Μενδόζας, πρεσβευτὴς τοῦ αὐτοκράτορα τῆς Γερμανίας Καρόλου Ε'. Λόγιος καὶ σπουδαῖος ἄνθρωπος ὁ Μενδόζας. Ἴσως συγγενὴς τοῦ Ἱερωνύμου Μενδόζα, ἀρχηγοῦ τοῦ ἰσπανικοῦ τάγματος, ποὺ πολέμησε στὴν Κορώνη, δταν ὁ ναύαρχος τοῦ Καρόλου Ε' Ἀνδρέας Δόριας κατέλαβε τὴν Κορώνη ἀπὸ τοὺς Τούρκους. (1533).

Ὁ Μενδόζας ἔστειλε τὸν Σοφιανὸν στὸν Ἀθῶνα, γιὰ ν' ἀγοράσει ὅσα μπορέσει ἑλληνικὰ χειρόγραφα ἀνέκδοτα καὶ ν' ἀντιγράψει ὅσα δὲν θὰ μπορούσε μὲ ἄλλον τρόπο ν' ἀποκτήσει.

Ταυτόχρονα ὁ περιφανὴς Σηκοανὸς νομοδιδάσκαλος Ἰωάννης Μέτελλος τοῦ ἀνέθεσε νὰ ἐρευνήσῃ μήπως μπορέσει καὶ βρεῖ καμιὰ ἑλληνικὴ μετάφρασις τῶν «Πανδεκτῶν» ἢ τοῦ «Ἰουστινιάνειου Κώδικα» ἢ ὁποιοῦ ἄλλου νομικοῦ βιβλίου.

Σῶζονται δύο ἐπιστολὲς τοῦ Ἰωάννου Μετέλλου πρὸς τὸν Ἀντ. Αὐγουστίνου: Ἡ πρώτη ἀπὸ τῆ Βενετίας τὸν Φεβρουάριον τοῦ 1543 καὶ ἡ ἄλλη ἀπὸ τὸ Πατάβιον τὸν Μάρτιον τοῦ ἴδιου ἔτους, ποὺ μιλοῦν μὲ μεγάλο ἐνδιαφέρον γι' αὐτὴ τὴν ἀποστολὴν τοῦ Σοφιανοῦ στὸν Ἀθῶνα.

Παραθέτω ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν πρώτη ἐπιστολήν:

«Jacobus Mendoza Nicolaum Sophianum Corcyrencem in montem Athum misit a Thessalia centum milliaribus, ut quicquid librorum nondum editorum graeceque scriptorum inveniret ad se deferret aut describi curaret. Is est cujus tabellam Graeciae nuper commendabat Philaenus Lunnardus noster. Eum rogavi, et sum magnopere hortatus, jurisconsultos,

1) Ἐπὶ τοῦ Διοκλητιανοῦ ἡ Ἀδριανούπολις ὑπῆρξε πρωτεύουσα πόλις τῆς ἐπαρχίας Αἰμιμόντου.

2) εἶναι ἡ ἀρχαία θρακικὴ πόλις τῶν Ὀδρουσῶν Οὐσχοδάμα.



praesertim Codicem et Pandectas, perquireret. Quod se facturum promisit. Num id praestabit, nescio. Se ante menses septem non rediturum affirmabat».

Ἡ Μετάφραση :

«... Ὁ Ἰάκωβος Μενδόζας ἔστειλε τὸν Κερκυραῖο Νικόλαο Σοφριανὸ στὸ ὄρος Ἄθωνα, ἑκατὸ ρωμαϊκὰ μίλια (περίπου 140 χιλιόμετρα) μακριὰ ἀπὸ τὴ Θεσσαλία, γιὰ νὰ τοῦ φέροι ὁποιοδήποτε βιβλίον βρεῖ, ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα ἐκδοθῆ καὶ εἶναι γραμμένο ἑλληνικὰ ἢ νὰ φροντίσει νὰ τὸ ἀντιγράψει. Αὐτὸς εἶναι ἐκεῖνος, τοῦ ὁποίου τὸν Πίνακα τῆς Ἑλλάδος πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ συνιστοῦσε ὁ δικός μας Φιληνὸς ὁ Λυνάρδος. Αὐτὸν παρεκάλεσα καὶ τὸν παρώρμησα πολὺ νὰ ἀναζητήσῃ τοὺς ἐξηγητὰς τοῦ Δικαίου, πιδὸ πολὺ τὸν Κώδικα καὶ τοὺς Πανδέκτας. Τοῦτο μοῦ ὑποσχέθηκε, πὼς θὰ τὸ κάμει. Ἄν θὰ τηρήσῃ τὴν ὑπόσχεσὴ του δὲν ξέρω. Ἰσχυρίζετο, πὼς δὲν θὰ ἐπέστρεφε πρὶν ἀπὸ ἑπτὰ μῆνες».

Ἡ ἄλλη ἐπιστολή :

«Postremis autem scripsi legatum caesarianum misisse in Thessaliam ad Athum montem (sic enim appellant) Nicolaum Sophianum Corcyrensem, ad conquirenda describendaque clarissimorum auctorum monumenta ac opera; me vero eum ipsum Graecum rogasse ut si usquam loci Pandectas graece versas atque Justiniani Codicem, aliaque juris consultorum volumina inveniret, huc afferret. Id enim ei commodo, quod ipse potissimum spectabat, haud mediocri fore. Est in meo aere compendium τῆς ἐξαβίβλου, Antonii Eparchi caeterorumque iudicio, usitatissimum in Graecia; quod, postquam emendatum unum atque alterum exemplar erit, edi fortasse curabo».

(Antonii Augustini. Epistolae a Joanne Andresio editae. Parme 1804. in 8<sup>o</sup> p. 167. 168. 169).

(Τὸ τέλος στὸ ἐπόμενο)





# ΝΤΕΝΣΟΥΑΪ 27 ΙΟΥΝΙΟΥ 1906\*

ἤγουν

παντοῦ τὰ πάντα κι ὅποιοι

Στὸ φίλο μου Στρατῆ Τσίρκα

Τί κλάματα, κατάρες, οὐρλιαχτὰ κι ἀντάρρα!  
Ἦλιος - φωτιά, μεσημεριάτης τ' Ἀλωνάση  
φλέγει τὴν ἄμμο, τὴν ἀνάσα και τὰ μάτια.  
Μαννάδες ἀραπίνες μαβρομαντηλούσες  
χιτυπιοῦνται χάμου και δαγκάνουνε τὰ χέρια.  
Γέροι και γράδες και μωρὰ και σκύλοι οὐρλιάζουν.

Παντόγυρα ὁμορφόπαιδα στὰ γιορτινά τους  
καβάλα και πεζούρα — κι ὄλα τους καινούρια:  
νιάτα, στολή, σπαθιά, ντουφέκια — ἀθανασία!  
Χαρούμενα και λέφτερα κ' ἐρωτεμένα,  
σὲ ξένον τόπο ξένοι ἀφέντες σταβροφόροι,  
στὸ πανηγύρι τοῦ Θανάτου χορεφτιάδες.

Στῆ μέση ὁ λόρδος καπετάνπασας, κολόνα  
πάνου στὸν ἄσπρο βουκεφάλου του, φαρμάκι  
κατάχρυσο, θαμπώνει πιότερο ἀπ' τὸν ἥλιο.  
Ἄσπρα χέρια και μάγουλα, μοσκομυρίζει,  
γαλάζιον αἷμ', ἀλλοῦ κοιτάει, μακριὰ βιγλίζει.  
Ἄντρας και δυὸ και τρεῖς φορὲς μπρὸς σὲ δεμένα  
παλιόσκυλα, μὰ σὰν κουρνιαζόννε στὸ πάρκο  
τὰ κοισύφια, στὸν μπάγκο γυναικούλα — μέλι!

Τέζα οἱ ξυπόλυτοι φελλάχοι στῆ θελιά τους  
μὲ μάτια πεταμένα, κρεμασμένη γλῶσσα  
ντροπιάζοννε τὴν ἄγια εἰκόνα τοῦ Κυρίου!  
Και στὰ παλούκια δίπλ' ἄλλοι δεμένοι φταιίχτες  
τοὺς κομματιάζει ὁ βούρδουλας κι ἀφτοὶ σπαράζουν,



στην ἀρχὴν ξεφωνάνε κ' ὕστερα σωπαίνουν...  
Καὶ τὰ μάβρα καθάρματα, πὺν τοὺς προδώσαν,  
τοὺς βαράνε περσότερο καὶ χαχανίζουν.

Ὅντας ἀνάσκελα ἢ ξανθὴ χαρὰ τοῦ Γκαῖτε,  
ἢ παιδούλα Μπετίνα, κλώτσαγε τὸν ἥλιο,  
ἀπὸ τὸν Ἑλυμπο ψηλὰ ὁ μουροντάσης Δίας  
κρουφογελώντας χάηδεβε τ' ἄσπρα του γένια.  
Ὅμοια ὁ τριπλὸς τῶν χριστιανῶνε Πηλοπλάστης  
χαιρότανε νὰ βλέπει τοὺς ἀδικητάδες  
νὰ τοὺς κουνάει ὁ Αἰώνιος Νόμος στὸν ἀγέρα  
κι ἄλλους νὰ τοὺς σωριάζει χάμου, κρέας κομμένο.  
Μεγάλοι ἁμαρτωλοί, πὺν θέλανε δικά τους  
τὰ περιστέρια, τὰ καλύβια, τὴν πατρίδα!

Κι ὁ Σατανάς, π' ὄλο γελάει καὶ μοναχὸς του,  
ἔκλαιγε τῶρ' ἀπ' τὸ κακό του:— «Οἱ σατανάδες  
τοῦ Κάτου Κόσμου τρισχειρότεροι ἀπὸ μένα»!

Γενάρης τοῦ 1964

ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΡΝΑΛΗΣ

\* Τὸ ποίημα αὐτὸ εἶναι σὰν ἀπάντηση στὸ ἀνέκδοτο ποίημα  
τοῦ Καβάφη, πὺν δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέ-  
χνης» τὸ ἀφιερωμένο στὸν Ἀλεξανδρινὸ ποιητὴ.

Κ. Β.





# ΤΡΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

ΤΟΥ

ΝΙΚΟΥ ΠΑΠΠΑ

## 1. Τραγούδι

Ἄλλο ξεκίνησα νὰ πῶ...

Ἦταν τὰ λόγια πιὸ μικρὰ ἀπ' τὰ αἰσθήματα  
ἦταν οἱ καταδότες κάπου ἐκεῖ συγκεντρωμένοι  
μιλώντας γιὰ τὸ Σολωμό.

Σήκωσα τὸ καπέλλο μου

ἔγινε καταχνιά,

μόλις πὸν βροῆκα μιὰ χλωρὴ λουρίδα

ἄνοιξα λεωφόρο, πὸν τὴ βάφτισαν,

χωρὶς νὰ ξέρω ποιοί,

μὲ τῶνομά μου!

## 2. Ἐτορπιλλίσθη παρὰ τὴν Λουζόν...

Ὁ πλοίαρχος Φάϋφ εἶχε μιὰ ἀγωνία  
κνιτώντας στὸ σοφὸ του περισκόπιο  
τὶς τέσσερες τορπίλλες του δρομαῖες  
νὰ τρέχουν στὸν ἀφρὸ  
νὰ ψάχνουν γιὰ τὸ στόχο τους...

Γιὰ τὸ στόχο τους!

Ἄγέρωχο καράβι τὶς περίμενε

κίτρινοι ἔφηβοι, πλοίαρχοι ἀγρουπνησμένοι,  
ἔτρεχαν, φώναζαν.

Ὁ πλοίαρχος Φάϋφ, δὲν ἤξερε τίποτα



ἀξύριστος πενήντα ἡμέρες  
χωρὶς ἀναπνοή  
στὸ σιδερένιο φέρετρο  
μᾶλλους πενήντα ἀξύριστους συντρόφους  
ὁ πλοίαρχος Φάϋφ δὲν ἤξερε τίποτα...

Βόμβες βυθοῦ  
φωνές ἀπ' τὸ κατάστρωμα  
ὁ πλοίαρχος Φάϋφ καὶ τὰ μεγάλα γένεια του  
στην ἀλμυρὴ θάλασσα ξεπλυμένα  
κνιτοῦσε τοὺς καρχαρίες πὺν πετάγονταν  
ἀπ' τὶς ἐκρήξεις καὶ τὰ σκορπισμένα μέλη.  
Ὁ πλοίαρχος Φάϋφ ἔτριβε τὰ χέρια του  
μασοῦσε τὸν καπνό,  
ἦταν μακρὰ ἢ κορούλα του,  
κ' ἔρριχνε ψίχουλα στὰ περιστέρια,  
τὸ πλοῖο ἔτριζε σὰ θώρακας ἀνθρώπινος  
στὸ σκοτάδι κρούωναν ὄλοι,  
ὁ πλοίαρχος Φάϋφ χαμογελοῦσε ἀπ' τὸ περισκόπιο...

Φώναζαν αὐτοὶ πὺν ἔπεφταν στὴ θάλασσα.  
Αὐτοὶ πὺν ρίξαν τὶς τορπίλλες φώναζαν  
αὐτοὶ πὺν καίγονταν φώναζαν  
κι αὐτοὶ πὺν ἐμεῖναν δίχως χέρια  
φώναζαν ὄλοι, φώναζαν, φώναζαν,  
γιαπωνέζικα, ἀμερικάνικα, ὄλοι  
εἶχαν στὸ μάτι τους τὸν πυρετὸ  
γιὰ μιὰ σταγόνα ἀπὸ γλυκὸ νεράκι  
καὶ τὸ ἀνακοινωθὲν πὺν δὲ διψοῦσε  
παρὰ γιὰ μιὰ μεγάλη εἶδηση :

« Ἐτορπιλλίσθη παρὰ τὴν Λουζόν  
νεότευκτον ἀεροπλανοφόρο  
μὲ τρεῖς χιλιάδες γιαπωνέζους πλήρωμα.  
Οὐδεὶς διεσώθη ! »

Παρακαλῶ... Παρακαλῶ, λιγότερα χειροκροτήματα.

Ὁ πλοίαρχος Φάϋφ εἶναι πιά ἔνδοξος  
τρεῖς χιλιάδες ναυαγοὶ ἀκοῦνε κάθε βράδυ  
τὸ μακρυνὸ μακάβριο γέλοιο του.

Δὲ χαϊδεύει τὴν κορούλα του, τὰ μαλλιά του  
ἀκούρευτα πέφτουν στὴ μεγάλη του στολή  
τὰ γένεια του μεγαλώνουν, μεγαλώνουν,  
σκεπάζουν τὴν ὑπόλοιπη ζωὴ του...



### 3. Περὶ ὕφους...

Πολεμῶ μὲ μιὰ φόρμιγγα :  
τὸ ὕφος μου.

Πολεμῶ μὲ τὴν τσάκιση τοῦ πανταλονιοῦ μου  
μὲ τὰνοιχτὸ καπέλλο μου ἐναντίον τοῦ ρεύματος  
εἶναι πάλι τὸ ὕφος μου.

Τὸ πολύκροτο ὕφος μου  
ποὺ τὸ γνωρίζουν ἀκόμα κ' οἱ στίχοι  
καθὼς βγαίνουν βολίδες, εὐθεῖα στὸ στόχο τους,  
περπατῶ στὰ χαρτιά  
στὸ ἀραιὸ σκοτάδι  
περπατῶ στὴν ἀνάμνηση  
τεντωμένη μεταξωτὴ κορδέλλα  
χωρὶς νάμαι ἀκροβάτης, χωρὶς  
νὰ λογαριάζω ἂν ζυγιστῶ, ἢ ἂν πέσω  
μὲ τὰνάστημα τῶν περαστικῶν ἀριστερά,  
μῆναν ἴσκιο ἀπ' τὴν ἡμέρα ποὺ περπάτησα δεξιά μου

πολεμῶ μὲ τὸ ὕφος μου  
ἀγαπῶ μαυτὸ  
ἀγαπιέμαι μὲ τὸ ὕφος μου  
συμφιλιώνομαι μὲ τοὺς ἐχθρούς μου  
γκρεμίζομαι, ἀνεβαίνω, στέκομαι ρομαντικὰ  
νὰ πάρω δυὸ κρυφὲς ἀνάσες  
εἶναι ὅλα τοῦτα τὸ ὕφος μου,  
ἀφίνω τὰ μαλλιά μου  
ἀντιμέτωπα στὸν ἄνεμο  
νὰ σχηματίσουν μιὰ πασίγνωστη σιλουέττα...

Λόγια ἀπλᾶ. Κοφτερὲς πέτρες.  
Ἡ καλημέρα ποὺ ξαπλώνει νεκρὸ τὸν ἀντίπαλο  
τὰ μικρὰ δέντρα κάνουν βήματα δισταχτικὰ  
πάνω στὶς κολασμένες λεωφόρους,  
νεόδμητα συναισθήματα  
ἓνα σάνδουιτς νὰ τραφοῦμε μιὰ ἡμέρα,  
πολυκατοικίες ἀνεγείρονται μὲς στὰ σπλάχνα μας  
γκρεμίζονται μὲ πάταγο, μὲ λύπη  
πίσω ἀπὸ κάθε ὄνειρο,

μαντήλια, ἐσάρπες πολύχρωμες  
πνίγουν τὸ λαιμό μας μὰγωνία  
λυγμοὶ πάνω σὲ τρουφερὸ παράπονο



είναι τὸ ὕφος μας  
μαργαριτάρια ἀπὸ νάυλον βραβεύουν  
τὸ ψεύτικο χαμόγελο  
χέρια κατεβαίνουν ἀπὸ μιὰ ἀγέραστη κορμοστασιά  
εἶναι ἀδέσποτα

σὰν τὸ ὕφος μας  
τὸ γεύεται ὁ καθένας καὶ δὲν τὸ ὑπομένει  
εἶναι ὀλόκληρα χέρια ἀπὸ σάρκα γλῶρη  
εἶναι τὸ ὕφος μας σκορπισμένο στὸν ἀέρα  
παρηγορεῖ, ἐμπνέει τρόμο, ἀνανεώνεται  
στοιχεῖο τῆς ἐποχῆς, σημεῖο προσωπικό,  
κατάχτηση μιᾶς ἔμφορτης νεότητας.

«Μὴ σπρώχνετε παρακαλῶ»...

«Μὴν περνᾶτε, προτιμῶνται τὰ τροχοφόρα»...

διὰν γυρίζομε σπίτι μας

πρέπει νάσαι ἀργά

πρέπει νάχει σβύσει τὸ τελευταῖο λαμπιόνι

πρέπει νὰ ροχαλίζει ὁ θυρωρὸς

νάγρυπνεῖ μονάχα ἡ ζωνορὴ βεγκόνια

ἐκεῖ στὸ μπαλκόνι στὴ μικρὴ ἔξορία της...

Πρέπει νὰ σιωποῦμε. Νὰ σιωποῦμε μὲ εἰλικρίνεια,

ὄχι γιὰ νὰ συγκαλύψομε μιὰ φλυαρία

νὰ σιωποῦμε ἀπὸ προσταγὴ

ἀπὸ μιὰ πλημμύρα ποὺ δὲν ἀντέχει στὰ λόγια,

νὰ σχηματίζομε τὸ ὕφος μας

τὸ σημερινὸ καὶ τὸ μελλοντικὸ

σὲ μιὰν ἀχτίνα 1200 χρόνων πλαστικῆς ὕλης,

χωρισμένοι σὲναν ἄνθρωπο εὐαίσθητο

καὶ σὲνα κτῆνος ποὺ ἀναταράζει τὴν ἡρεμία μας.

Πέρασε ἡ νύχτα. Πέρασε ἡ ζωὴ.

Κανένας δὲν ἔρχεται.

Ὅλοι ψάχνουμε. Ὅλοι θὰ βροῦμε

ἓνα δρόμο ποὺ τὸν χάσαμε παιδιά.

Κανένας δὲν ἔρχεται;

Εἶναι τὸ ὕφος μας, νὰ βλέπομε τὰ ἑκατομμύρια

καὶ νὰ μὴ διακρίνομε τὸν ἓναν,

εἶναι τὸ ὕφος μας

ποὺ μᾶς κάνει νὰ περιμένομε

ποὺ μοιράζει τριαντάφυλλα στὶς ἐρημιές

ποὺ ἀνοίγει τὸ γέλιο στὸ σκοτάδι

ποὺ περπατᾶει ἀκροθάλασσα

μὲ τὰ βήματα τοῦ ἀγύριστου Ὀδυσσεᾶ.

Ὅλοι τρέχομε σὲνα γρήγορο τέρμα



ὄλοι τρέχομε χωρὶς κανένα καὶ μένα σκοπὸ  
ὁ Λεοπόλδος Βαίισεν ἀπ' τῆ Βιέννη  
εἶναι ὑπαίτιος πὸν διαφυλάξαμε τόσα μυστικὰ  
μὲ τὰ φρουριακὰ χρηματοκιβώτια πὸν κατασκεύαζε  
Εἶναι τὸ ὕφος μας.  
Αὐτὸ τὸ ξέρει πιά ἡ ψυχὴ μας  
πικρὸ κι ἀμείλιχτο  
κάτι κρύβει, καὶ κάτι δὲν προδίδει  
κάτι περιμένει καὶ δὲν ἔρχεται,  
σὰ νεράκι δροσερὸ τὸ συγκρατοῦμε  
γιὰ νὰ ποτίζει τὶς δεντροστοιχίες πὸν δὲν ἀναπτύσσονται.  
Πέρασε ἡ νύχτα. Κρατάει ἀκόμα ἡ ζωὴ.  
Μὲ τὴν ὁμιλία κρατάει  
μὲ τὸν ἀνεπαίσθητο ψίδυρο  
γύρω ἀπὸ τρυφερὰ γεύματα πὸν ὄλοι σιωποῦνε,  
πολλοί, πάρα πολλοὶ ἔρχονται.  
Πιο πολλοὶ πάντα φεύγουν  
κι ἄς γεμίζει ὁ κόσμος κι ἄς πολλαπλασιάζεται  
σὰν ἓνα μπαλλόνι πὸν πηγαίνει νὰ σπάσει  
γεμάτο ἀπὸ ἀδιέξοδο,

πολλοὶ ἔρχονται, περισσότεροι φεύγουν  
γιὰ νάναι πιὸ πυκνὸς ὁ δρόμος τῆς ἐπιστροφῆς  
ὅπως πηγαίνουν τὰ πολυάνθρωπα κύματα  
χτυπημένα ἀπὸ τὴ συμφορὰ  
λαβωμένα ἀπ' τὸν πόλεμο  
παγωμένα ἀπὸ τὴ μακρονή ἐκστρατεία  
κουρασμένα ἀπ' τὸν ἐρημικὸ περίπατο μιᾶς ζωῆς.  
Πολλοὶ ἔρχονται. Πολλοὶ πάντα φεύγουν  
ἀργά, βραδύτατα ταξίδια μὲ τὴν τρικυμία  
χωρὶς φτερὰ κι ἀνταπόκριση  
κλεισμένα μέσα σὲ βασανιστικὰ ἡμίωρα,  
ζητοῦμε νὰ βροῦμε τὸ δρόμο  
τὸ δρόμο μας πὸν χάσαμε στὴ γειτονιά  
ἄλλος στὰ δεκαοχτώ, ἄλλος στὰ δώδεκα  
ὁδὸς «Ὠμόλ», ὁδὸς «Ἀμαλίας» γωνία  
μικροῦλες λουρίδες ἀπὸ καλντερίμι κι ἄσφαλτο  
παράλληλα καὶ κάθετα μὲ τὸ Δηθαῖο  
παράλληλα καὶ κάθετα στὴν ξεγνοιασιά  
παράλληλα καὶ κάθετα μὲ τὴν ψυχὴ μας.  
Κανένας δὲν ἔρχεται πιά ἀπὸ κεῖ.  
Ἄκούω μαγικὰ προσκλητήρια  
πὸν μοῦ κατεβάζουν τὸ καπέλλο ὡς τὰ μάτια



γίνεται ήλιος άπρόοπτος  
γίνεται παράθυρο χρωματιστό  
γίνεται τὸ ὕφος μου σὰ νὰ τὸ βασανίζουν  
οἱ γενιές πὸν ἐπελαύνουν  
πὸν δὲν ἀφίνουν καμιὰ ξανθὴ κοτσίδα νὰ φανεῖ  
χαμένη στὴν ἀβασάνιστη ἀπερισκεψία μας.  
Νοσταλοῦμε τὰ μικρὰ παράθυρα  
τὰ μικρὰ χρόνια μας  
τοὺς μικροὺς φίλους  
τὰ μικρὰ βιβλία μας  
τις μικρὲς φιλενάδες μας,  
δὲν ἔρχεται πιά κανένας ἀπὸ κεῖ  
εἶναι τὰ σύνεφα  
εἶναι τὰ φθινόπωρα πὸν κατακλύζουν  
τὰ παιδικὰ μάτια,  
εἶναι τὸ ἄδειο πλάτωμα  
ἢ χλοῖσμένη ἀυλὴ  
ἢ ἀνάστατη λεωφόρος πάνω ἀπ' τὴ βρυσούλα...  
Νοσταλοῦμε. Θυμόμαστε καὶ τὰ χτεσινὰ  
τὰ καπηλειὰ κατάντικρον στὸ Δούναβη  
ψίδυροι ἀκούγονται ἀπ' τὸ Ρήγα καὶ τοὺς Φιλικοὺς  
χαμογελοῦμε μὲ τὸ φοιτητὴ  
μιλοῦμε στὸν ἐξόριστο καὶ στὸ φυλακισμένο  
εἶναι τὸ ὕφος μας  
νὰ μὴν περνοῦμε ἀδιάφοροι ἀπὸ πουνθενὰ  
νὰ νοσταλοῦμε καὶ νὰ περιμένομε  
ν' ἀνακατεύομε τὴ Μεσόγειο μὲ τὴν Προάγα  
εἶναι τὸ ὕφος μας  
νὰ ρίχνομε τὰ ποτάμια καὶ τὶς θάλασσες  
στὸ νοῦ μας καὶ στὴν καρδιά μας  
εἶναι τὸ ὕφος μας  
δροσερό, πικραμένο,  
νὰ τρέχει σὰν ἓνα ἀπαρηγόρητο νερό,  
νὰ φορᾷ ἓνα καπέλλο χωρὶς ἐπικαιρότητα  
χωρὶς ἀρχαιότητα πὸν τὴ σπιλώνουν  
λασπόνερα τουριστικὰ  
ἀπ' τὴν Ἐπίδαυρο ὡς τὴν Ὀλυμπία  
ἀπ' τοὺς Ἀτρεΐδες ὡς τὸν Ἐλπήνορα...

Κοιμήθηκαν νωρὶς οἱ ποιητές.  
Δὲν ὑπάρχει ἄλλος καπνὸς στὰ τοιγάρια τους,  
κοιμήθηκαν νωρὶς  
χωρὶς ὑπνωτικά, χωρὶς ἔμπνευση.



Είχαν ξενυχτήσει κάποτε για τὰ παράπονά μας  
κοιμήθηκαν τώρα νωρίς  
μαζὺ μὲ τὰ Ἐνωμένα Ἔθνη  
σ' ἓνα θλιμμένο μέγαρο  
ἔνωμένα τὰ ἔθνη μέχρι θανάτου  
ἔνωμένα μέχρι πολέμου  
ἔνωμένα μέχρι πυρηνικῆς καταστροφῆς.

Μὴ γελᾶτε,  
εἶναι τὸ ὄφρος μας  
μὴ γελᾶτε  
εἶναι τὸ ὄφρος μου πὸν δὲν γελᾶει  
ὅπως μπορεῖ χωρὶς καμιά ἐπιφύλαξη νὰ κλάψει,  
ἐκεῖνο πὸν κρύβομε μέσα μας  
ἐκεῖνο πὸν καίει μὲ σιγανὴ ἐπιμέλεια τὴν ψυχὴ μας  
κόμπος ἀπὸ φωτιά  
κόμπος ἀπὸ στεναγμό, ἀνεβαίνοντας  
ἐπάνω-κάτω ἀπ' τὸ λαιμὸ  
ἐπάνω-κάτω στὸ αἷμα μας  
εἶναι τὸ ὄφρος μας  
ἀνεβασμένο μέχρι τῆ μετώπη τῶν ματιῶν μας,

εἶναι τὸ ὄφρος μας  
χωρὶς παρακλήσεις, πλημμυρισμένο ὑπερηφάνεια,  
ρωμαλέο καὶ ρομαντικὸ  
σχεδιασμένο σ' ἓνα μέτωπο μεγάλο  
ἐπίγραμμα λιτὸ  
ἐπίγραμμα μὲ γράμματα ἄγνωστα  
σὲ μιὰν ἀρχαία πέτρα...

γι  
πο  
πο  
ἐν  
ξγ  
τώ  
ἀπ  
ἐχ  
ή  
ἐρ  
δια  
ἔδι  
χώ  
κα  
σπί  
ἦτο  
τὸ  
ἀγα  
θὰ



# ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΡΙΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

Τῆς Χρύσας Λαμπρινού

Δὲν ξέρω ἂν ἡ ἀγάπη μου γιὰ ἓνα ἔργο μου δίνει τὸ δικαίωμα νὰ μιλήσω γι' αὐτὸ παρὰ τοὺς προσωπικοὺς ἐνδοιασμοὺς μου καὶ τὶς ἀντικειμενικὲς δυσκολίες ποὺ παρουσιάζει ἓνα τέτοιο ἔγχειρημα. Ὅπωςδὴποτε, εἶναι τουλάχιστον ματαιοπονία τὸ νὰ ἐπιχειρήσει κανεὶς, μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς μελέτης, τὴν ἀντιμετώπιση ἑνὸς ἔργου, ποὺ ἐκτείνεται στὸς πιὸ διαφορετικοὺς χώρους τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης καὶ δραστηριότητος καὶ λειτουργεῖ μὲ θαυμαστὴ συνέπεια τριάντα χρόνια τώρα, παρακολουθώντας στενὰ μιὰ πολύμορφη καὶ πολυτάραχη ἐποχὴ, γεμάτη ἀπ' τὶς πιὸ ἐκπληκτικὲς ἀντιφάσεις, ἀνακατατάξεις καὶ ἐξελίξεις, καὶ ποὺ τὸ ἴδιο ἔχει θρέψει πνευματικὰ καὶ ἐπηρεάσει ποιητικὰ τρεῖς γενιὲς μέχρι σήμερα. Καὶ ἡ δυσκολία γίνεται πιὸ μεγάλη, ὅταν δὲν ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἓνα τελειωμένο ἔργο, ἀλλὰ μὲ μιὰ δημιουργία, ποὺ ὀρίζεται ἀκόμη στὴν ἀκμὴ τῆς καὶ σὲ διαρκῆ διαφοροποίηση καὶ ἐξέλιξη· μιὰ ποίηση ποὺ ὑπηρετεῖ μὲ ἀδιάπτωτη ἐπιμονή, τὴν ἴδια τὴν ἀνάγκη τῆς νὰ παραδιάζει ὄλο καὶ θαυότερα τοὺς πιὸ ἀπροσπέλαστους χώρους τοῦ ἀνθρώπου.

Ἄν καὶ θὰ περιορισθῶ στὴν τελευταία φάση τῆς ἐργασίας τοῦ Γιάννη Ρίτσου καὶ εἰδικότερα στὰ τρία ποιήματα: «Ἡ σονάτα τοῦ σεληνόφωτος», «Τὸ νεκρὸ σπίτι», «Κάτω ἀπ' τὸν ἴσκιό τοῦ δουνοῦ», ποὺ ἀποτελοῦν ἓνα εἶδος Τριλογίας, θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ μὴν ἐπεκταθῶ στὴν προηγούμενη δημιουργία τοῦ ποιητῆ. Ἔτσι τὸ πρόβλημα δὲν ἀπλουστεύεται. Ἄλλωστε καὶ τὰ ἴδια τὰ ποιήματα τῆς Τριλογίας ἀνακινοῦν τόσα προβλήματα — αἰσθητικά, κοινωνικά, φιλοσοφικά κλπ. — ποὺ θὰ χρειάζονταν πολλὲς ἐπὶ μέρους μελέτες ὄχι γιὰ νὰ ἐξαντλήσουμε μὰ γιὰ νὰ



θίξουμε τὰ κεντρικά σημεία τους. Γι' αυτό, θά λείψει ἀπ' αὐτή τήν ἐργασία ἡ διεξοδική ἀνάλυση ἀκόμα καί τῶν πιό καίριων προβλημάτων τῆς ποίησης τοῦ Ρίτσου, ὅπως π.χ. εἶναι τὸ θέμα τῆς μοναξιάς, τοῦ ἔρωτα ἢ τὸ θέμα τῆς φθορᾶς καί τοῦ θανάτου πού παρουσιάζεται μέ ιδιαίτερη ὀξύτητα καί κυριαρχεῖ στά τελευταῖα βιβλία καί πού ἀποτελεῖ τὸν κεντρικό πυρήνα ὀλόκληρης τῆς ποίησης τοῦ Ρίτσου, ὅπως ἄλλωστε τῆς ἴδιας τῆς Ποίησης. Θά προσπαθήσω μόνο νὰ προσεγγίσω ἐδῶ ὅσο γίνεται, τήν ἐσωτερική διάρθρωση καί λειτουργία αὐτῶν τῶν ποιημάτων καί θά περιοριστῶ σέ μερικές γενικές παρατηρήσεις.

Ἄν καί ὅλη ἡ δημιουργία τοῦ ποιητῆ διατηρεῖ μιάν ἐνότητα, ἂν ἐπιμέναμε σ' ἓνα διαχωρισμὸ θά εἶχαμε τὰ ἐξῆς στάδια:

Α' περίοδος: «Τρακτέρ» (1934), «Πυραμίδες», «Ἐπιτάφιος». Χαρακτηριστικὸ αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι ἡ προσπάθεια νὰ ἐνσωματωθῶν στήν ποίηση οἱ ἰδεολογικοὶ προσανατολισμοὶ τοῦ ποιητῆ καί νὰ ξεπεραστεῖ μέσα στήν ποίηση καί μέ τήν ποίηση μιὰ προσωπική καί κοινωνική πραγματικότητα. (Εἶναι γνωστὲς οἱ ἀντικειμενικὲς συνθήκες κάτω ἀπ' τίς ὁποῖες διαμορφώθηκε ἡ λεγόμενη «Γενιά τοῦ '30»). Τὰ ποιήματα αὐτὰ εἶναι γραμμένα σέ παραδοσιακὸ στίχο ἂν καί ὁ χαρακτήρας τους καί τὰ ποιητικὰ στοιχεῖα τους ἐντάσσονται στὸ χῶρο τῆς μοντέρνας ποίησης.

Β' περίοδος: «Τὸ τραγούδι τῆς ἀδελφῆς μου» (1937), «Ἐαρινὴ συμφωνία», «Τὸ ἐμβατήριον τοῦ Ὠκεανοῦ», «Παλιὰ μαζούρικα σέ ρυθμὸ βροχῆς», ὅπου ἀφήνεται ἀδέσμευτος ὁ λυρισμὸς καί ἡ ἐπαναστατικὴ ἔκφραση τοῦ ποιητῆ καί ἐπιχειρεῖται ἓνας συγκεκριμὸς τοῦ λυρικοῦ στοιχείου μέ τὴ στοχαζόμενη ποίηση. Ὁ πόνος καί ἡ ἀδυναμία τοῦ ἀνθρώπου νὰ ξεπεράσει τὴ μοίρα του, ὅπως ἐκδηλώνονται μέ συγκρατημένο σπαραγμὸ στὸ ἐλεγειακὸ «Τραγούδι τῆς ἀδελφῆς μου», ἡ ἐρωτικὴ εὐφορία τῆς «Ἐαρινῆς συμφωνίας», ἡ νοσταλγία τῆς ἐφηβείας, ἡ βίωση τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, δίνονται μέ τὸ ιδιαίτερο προσωπικὸ ὄφος τοῦ ποιητῆ στὸν ἐλεύθερο πιά στίχο.

Μέ μεταίχιμο τήν «Δοκιμασία» (1943), τὸ ἔργο τοῦ Ρίτσου περνάει στήν Γ' περίοδο. Τὸ λυρικὸ στοιχεῖο θά ἐνσωματωθεῖ σέ μιὰ ποίηση σκληρὴ ὅσο καί βαθειὰ ἀνθρώπινη, γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν τραγωδία τοῦ πολέμου καί τῆς κατοχῆς, τὸ μεγαλεῖο τῆς Ἀντίστασης, τὸν ἐμφύλιον πόλεμον, τὰ ζοφερὰ χρόνια πού ἀκολουθοῦν (ἐξορίες, φυλακίσεις, ἐκτελέσεις κλπ.) καί τὴν κατάσταση, ὅπως διαμορφώνεται στήν ἀμέσως μεταπολεμικὴ περίοδο. Ἐδῶ ἀνήκουν οἱ συλλογές: «Ὁ σύντροφός μας» (1945), «Ὁ ἄνθρωπος μέ τὸ γαρύφαλλο», «Ἀγρύπνια», «Οἱ γειτονιὲς τοῦ κόσμου», «Μετακινήσεις», «Ἀνυπότακτη πολιτεία» κλπ. Στὸ διάστημα αὐτὸ γράφονται καί ἄλλα ποιήματα, ὅπως τὸ «Ἱρωινὸ ἄστρο» καί ἡ «Ἰδρία» πού δὲν ἀνήκουν σ' αὐτὸ τὸ χῶρο.

Μέ τὸν «Ἀποχαιρετισμὸ» (1957), μπαίνουμε στήν περιοχὴ τῆς «Τέταρτης διάστασης», πού ἀποτελεῖ τὴν τελευταία φάση τῆς μέχρι τώρα δημιουργίας τοῦ ποιητῆ. Ἐδῶ ἀνήκουν τὰ ποιήματα: «Ἡ σονάτα τοῦ σεληνόφωτος» (1957), «Χρονικό», «Ὅταν ἔρχεται ὁ ξένος», «Οἱ γερόντισσες κ' ἡ θάλασσα», «Χειμερινὴ διαύγεια», «Ὁ τελευταῖος καί ὁ πρῶτος τοῦ Λίντιπσε», «Τὸ παράθυρο», «Ἡ γέφυρα», «Τὸ νεκρὸ σπίτι», «Κάτω ἀπ' τὸν ἴσκιον τοῦ βουνοῦ». Κοινὰ στοιχεῖα τῆς «Τέταρτης διάστασης» εἶναι ὁ συνθετικὸς χαρακτήρας τῶν ποιημάτων, ἡ ἐσωτερικὴ τους κίνηση, ἡ προβληματικὴ τους, πού εἰσδύει ὅλο καί βαθύτερα στά πιό οὐσιαστικὰ προβλήματα, ἡ ἀπογύμνωση, τέλος, τῆς ἔκφρασης ἀπὸ κάθε διακοσμητικὸ στοιχεῖο καί ἡ συσπείρωση τῆς ποίησης στὸν ἐσώτερο πυρήνα της.

Ὁ μῦθος ξετυλίγεται στὸν μέσα χῶρο, ὑφασμένος ἀπὸ ὕλικά στοιχεῖα πού, χωρὶς νὰ χάνουν τὸ βάρος τους, ἀνυψώνονται στὸ χῶρο τῆς ποίησης κερδίζοντας ἐκπληκτικὲς προεκτάσεις, καί ἀπὸ φαντασιώσεις, ὀραματισμούς καί ὑποσυνείδητα ἀκόμη καταστάσεις πού παίρνουν μιὰ παράξενη ὕλη, γίνονται ἀναγνωρίσιμα, σχεδὸν ἀπτές. Αὐτὴ ἡ ποίηση πού λειτουργεῖ μέ μνήμες ἱστορικές, ἀναμνή-



σεις και ζωντανές αισθήσεις ἀλληλοσυμπλεκόμενες, συνειρμικές ἀκροβασίες μέσα σ' ἓνα τεμαχισμένο χρόνο, ἱστορικό και ὑποκειμενικό, ἔρχεται νὰ μᾶς πείσει γιὰ τὴν ἐνότητα τοῦ ἀνθρώπου και τῆς ἱστορίας του, γιὰ τὴν ἐνότητα τοῦ χρόνου και τῶν ἀντιφάσεων σὲ μιὰ τελικὴ σύνθεση. Σὰν ἓνα τρίτο μάτι νὰ παρακολουθεῖ μέσα ἀπὸ τὰ γεγονότα και συγχρόνως πάνω και πέρα ἀπ' αὐτά, μέτοχος και κριτῆς ἢ, πιὸ σωστά, ἐρμηνευτῆς παθῶν. Τὸ αἰσθάνεσαι, ἀόρατο αὐτό, νὰ ἐλέγχει κάθε λόγο και κίνηση, σὰν μιὰ ἀγρυπνη συνείδηση. Ἴσως τοῦτο τὸ μάτι νὰ εἶναι ἡ ἴδια ἡ συνείδηση τοῦ ἥρωα — ἢ τοῦ ποιητῆ — σὲ μιὰν ἀιφνίδια, ἀποκαλυπτικὴ αὐτοπαρατήρηση ἢ σὲ μιὰ ἐξαντλητικὴ ἐπαγρύπνηση στὰ μέσα και ἔξω του ὁρώμενα:

κ' ἴσως και τώρα ἀκόμη κάτι νὰ ζητῶ νὰ καρπωθῶ  
κ' ἴσως μάλιστα και κάποιον νὰ ὠφελήσω — ποιόν; — δὲ θέλω νὰ ρωτιέμαι,  
δὲ θέλω πιά νὰ παρακολουθοῦμαι. Ἄρκει. Μονάχοι μας φθειρόμαστε  
πιότερο ἀπ' ὅσο μᾶς φθείρουν τὰ γεγονότα κι ὁ χρόνος.

«Κάτω ἀπ' τὸν ἰσκιο τοῦ βουνοῦ».

Κι ὄλα αὐτὰ ἐκφρασμένα μὲ μιὰ καθαρότητα και ἀκρίβεια, σὰν ὄλα τὰ περιέργα και σκοτεινὰ τοῦ μέσα κόσμου νὰ τὰ ἀποσαφηνίζει τὸ φῶς μιᾶς τελικῆς βεβαιότητας, ἔτσι πού, τουλάχιστον γιὰ τὸν ποιητῆ, ἡ ἐπαγρύπνηση αὐτὴ νὰ μὴν εἶναι φθαρτικὴ, ἀλλὰ θαθεῖα λυτρωτικὴ, ἀν και καμιὰ λύτρωση δὲ μένει βέβαια ἀπλήρωτη. Ἀντιγράφω τὸ ποίημα «Χρησμός» (Μαρτυρίες), πού ἐκφράζει ἀνάγλυφα αὐτὴ τὴν κυκλικὴ κίνηση τῶν ποιημάτων τῆς «Τέταρτης διάστασης»:

Κάπνισε τὸ τσιγάρο του, ἤπιε τὸν καφέ του. Δὲν εἶχε τί ἄλλο νὰ κάνει.  
Κάπνισε δεύτερο τσιγάρο. Ἀναποδογύρισε τὸ φλιτζανάκι  
νὰ δεῖ τὰ σχήματα, νὰ διαβάσει τὴν τύχη του. Κ' εἶδε:  
δὺὸ ἀπόκρημνες πλαγιὲς και πάνω τους μιὰ γέφυρα  
λίγο καμπυλωτῆ, φαρδειά — κόσμος πηγαινορχότανε στὴ ράχη της,  
δὺὸ κνηγοὶ μὲ τὰ ντουφέκια τους, τρεῖς ποδηλατιστές, μιὰ ὠραία γυναίκα  
μὲ τὸ σκυλί της και τὸ καπέλο της· μονάχα αὐτὸς ποὺ τὴν ἔφτιαξε,  
αὐτὸς ὁ ἴδιος, δὲν μπορούσε νὰ περάσει τὴ γέφυρα, γιὰτὶ ἡ μιὰ της ἄκρη  
στηριζόταν στὸν ὤμο του. Μὰ τότε πῶς γινόταν  
αὐτὸς ποὺ στεκόταν ἀσάλευτος κάτω ἀπ' τὴ γέφυρα, στηρίζοντάς την,  
νὰ βλέπει καθαρὰ πάνω στὴ γέφυρα και πάνω ἀπ' τὴ γέφυρα;

Τὸν τρόπο αὐτὸ τῆς ποιητικῆς ὁρασης τοῦ Γ. Ρίτσου, θὰ ἤθελα νὰ συνδυάσω ἐδῶ μὲ δὺὸ πράγματα: μὲ τὴ θεατρικὴ δομὴ τῆς Τριλογίας και τῶν πιὸ πολλῶν ποιημάτων τῆς «Τέταρτης διάστασης» και μὲ τὴν ἱστορικὴ ματιὰ τοῦ ποιητῆ. Ἡ ἱστορικὴ αὐτὴ ἀντίληψη μᾶς ἐνδιαφέρει ἔχι μόνο γιὰ νὰ δοῦμε τὸ χαρακτήρα και τὴν ἰδιαιτερότητά της, ἀλλὰ και γιὰτὶ ἡ γνώση της μᾶς βοηθάει στὸ νὰ τοποθετήσουμε σωστὰ τὸν Ρίτσο μέσα στὴν μεταπολεμικὴ και μετα - αντιστασιακὴ μας ποίηση.

Ἡ ἀνάγκη, νομίζω, νὰ ἐκφραστεῖ ποιητικὰ μιὰ σύνθετη ἐποχὴ και μιὰ σύνθετη προσωπικότητα, νὰ ἐκφραστεῖ ὁ σημερινὸς ἀνθρωπος μ' ὄλο τὸν πλοῦτο και τὶς ἀντινομίες του ἀπ' τὴ μιὰ, ὅπως και ἡ ἀνάγκη μᾶς ἀπόκρυψης — σεμνότητα ἄραγε, ἔπαρση ἢ πρόνοια τῆς ποίησης; — ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὑπέβαλαν στὸν ποιητῆ μιὰ τεχνικὴ πού στὴν ἐξωτερικὴ δομὴ της θυμίζει θέατρο.

Τὸ πρόβλημα βέβαια δὲν εἶναι καινούργιο. Ὀλόκληρη ἡ σύγχρονη ποίηση ἐπιδιώκει αὐτὴ τὴν πρισματικὴν ἐκφραση, τὴν πολυμερῆ ταυτοχρόνως ἀντιμετώπιση τοῦ ἀντικειμένου της. Μονάχα πού οἱ λύσεις παραλλάζουν ἀνάλογα μὲ τὴν ἰδιοσυστασία τοῦ δημιουργοῦ. Στὸν Ρίτσο ἡ ἀποσπασματικὴ ἐκφραση π.χ. ἐνὸς Ἑλιοτογενοῦς ποιητῆ, θὰ ἦταν ἐντελῶς ξένη. (Ἄς θυμηθοῦμε πάλι αὐτὴ τὴ συνθετικὴ



δραση που επιτρέπει, όντας μέσα στο οικοδομήμα, να βλέπεις τον έξω κόσμο, το έξωτερικό μέρος του οικοδομήματος και την κάτοψή του, σε μιάν αδιάσπαστη ενότητα). Τα πρόσωπα λοιπόν έπωμίζονται κάποιο «ρόλο». Έτσι, αυτομάτως, δεν αποτελούν άξονα αναφοράς, όπως στο θέατρο οι ήρωες δεν αποτελούν κέντρο αλλά μέρη ενός συνόλου που συντίθεται, πραγματοποιείται και επαληθεύεται μέσα από τις συγκρούσεις των στοιχείων του. Τα πρόσωπα ενσαρκώνουν έδω βασικές αντιθέσεις και έτσι επιτυγχάνεται ή πολυμέρεια, ή σύγκρουση, ή σύνθεση, αυτή δηλ. ή πολλαπλή αντιμετώπιση. Όστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι τα πρόσωπα είναι ντυμένες ιδέες. Είναι φορείς αξιών βέβαια, δεν χάνουν όμως με τουτό τίποτα από τη σάρκινη υπόστασή τους.

Την αίσθηση αυτή του θεάτρου τη βρίσκουμε από πολύ νωρίς στα ποιήματα του Ρίτσου. Σπέρματα υπάρχουν στα πορτραίτα των «Τρακτέρ», όπου οι διάφοροι τύποι αυτοσατιρίζονται σε πρώτο πρόσωπο, επίσης στα «Γράμματα στο μέτωπο», και «Γράμματα απ' το μέτωπο», που είναι κατά κάποιο τρόπο μονόλογοι. Μονόλογος θεατρικός είναι και ο «Επιτάφιος» και «Ο γιός μου, το φεγγάρι μου». Έχουμε ακόμα τα τρία χορικά της «Αγρύπνιας», το χορικό «Οί γέροντες κ' ή σιγαλιά» απ' τις «Μετακινήσεις» κλπ. Πιο έμφανής όμως αυτή ή θεατρικότητα γίνεται από το ποίημα «Το ποτάμι κ' ήμεις», το πιο σημαντικό κομμάτι της «Αγρύπνιας», που αποτελεί και το προίμιο των νέων συνθετικών τρόπων προβληματισμού και έκφρασης που θα επιχειρήσει αργότερα ο ποιητής. Δεν είναι νομίζω τυχαίο το ότι, όπου αρχίζει να διαφαίνεται αυτή ή θεατρικότητα, υπάρχει, λιγότερο ή περισσότερο διαμορφωμένη και συνειδητοποιημένη, και ή κυκλική δραση που χαρακτηρίζει, όπως είπαμε, την «Τέταρτη διάσταση». Γι' αυτό θα πρέπει να περιλάβω έδω και τη σειρά των «Μαρτυριών» που ανήκουν κατ' ουσίαν στην «Τέταρτη διάσταση», από την άποψη τόσο της τεχνικής και της ατμοσφαιρας, όσο και της βαθύτερης προβληματικής τους, και που έχουν κι αυτές μιάν έσωτερική θεατρικότητα.

Οί «Μαρτυρίες», μικρά ποιήματα με τη γοητεία μιās μινιατούρας, διόλου διακοσμητικά βέβαια, λεπταίσθητα, με μιάν αδρότητα και δραματικότητα ως το σαρκασμό, είναι μιá σειρά που γράφεται από χρόνια, παράλληλα με οποιαδήποτε άλλη εργασία του ποιητή. Δυστυχώς, στην πρώτη έκλογή από τις «Μαρτυρίες» που κυκλοφόρησε πρόσφατα, δεν κατατάσσονται τα ποιήματα χρονολογικά, για να παρακολουθήσουμε την εξέλιξή τους. Πάντως οί «Μαρτυρίες», και περισσότερο οί πιο ώριμες — υποθέτω θα είναι οί χρονολογικά υστερότερες —, πλαισιώνουν επάξια τα ποιήματα της «Τέταρτης διάστασης» και, όπως είπαμε, ουσιαστικά εντάσσονται σ' αυτήν. Ο ίδιος λιτός, καθημερινός τόνος, ο ίδιος χαμηλός, διακριτικός φωτισμός, που δεν εμποδίζει όμως τον ανατόμο να κάνει την δουλειά του — όχι με το ψυχρό χέρι του έξεταστή και του κριτή μά με την ανθρωπιά και την επιείκεια του συνυπεύθυνου ή του συν-ανεύθυνου για κάποιο «λάθος» — «όχι δικό μας, λάθος του κόσμου, λάθος ριζικό, λάθος της γέννησης και του θανάτου». Μιá λειτουργία που συντελείται άθόρυβα, μ' ένα λόγο, ένα κρυμμένο μεγαλείο που αντιστοιχεί απόλυτα στον ψυχισμό μας και ανταποκρίνεται στο αισθητήριο μιās εποχής, όχι τραγικής — θαθεία δραματικής.

Αν και οί περισσότερες είναι γραμμένες σε τρίτο πρόσωπο — μήπως κι αυτό δεν είναι ένα θεατρικό προσωπείο; — οί «Μαρτυρίες» έχουν μιάν έσωτερική θεατρικότητα. Έχεις την αίσθηση πάντα μιās μικρής σκηνης όπου ολοκληρώνεται κάποιο δράμα. Σάν ένα κλειστό κουκούλι, και μέσα του το έντομο, έτοιμο να πετάξει ή να ξεραθει στον ήλιο. (Τώρα δά, μούρχονται στο νοῦ οί παραλογές του δημοτικού μας τραγουδιού, που ο Βασιλειάδης τις θεωρούσε σαν τον πιο κατάλληλο κωμικό όπου θα μπορούσε να πλεχτεί ή ζωντανή νεοελληνική τραγωδία). Έδω ο άνθρωπος συνδιαλέγεται μυστικά με τον εαυτό του) πάντα αυτό το μάτι που έλέγχει και αυτοελέγχεται) και με τα καθημερινά αντικείμενα, που παί-



ζουν τὸ ρόλο τοῦ πρωταγωνιστῆ, τοῦ κομπάρσου καὶ τοῦ μάρτυρα. Τὰ ἀντικείμενα, ποὺ ζωντανεύουν λές ἀπὸ τὰ ἴχνη τῶν ἀνθρώπινων χεριῶν ποὺ φέρνουν ἐπάνω τους καὶ ἀπὸ τὴν παρουσία τους καὶ τὸν ἀποφασιστικό τους ρόλο μέσα στὸ ἀνθρώπινο δράμα.

Θ' ἄξιζε ἀλήθεια μιὰ μελέτη γιὰ τὴν πολιτογράφηση τοῦ ἀντικειμένου μέσα στὴν ποίησή μας. Πῶς καὶ ὡς ποῖο βαθμὸ διοχετεύτηκαν τὰ εὐρωπαϊκὰ κινήματα — ζωγραφικῆς, μουσικῆς, λογοτεχνίας — ποὺ στράφηκαν γύρω ἀπὸ τὴ μηχανὴ καὶ τὸ ἀντικείμενο μετὰ τὴν ἀνοδο τῆς τεχνικῆς καὶ τὴ ρωσικὴ ἐπανάσταση; Τί κατόρθωσε νὰ μπολιασθεῖ στὸν κορμὸ τῆς ἐλληνικῆς ποίησης καὶ πῶς λειτουργεῖ; Ἐπίσης θὰ εἶχε ἐνδιαφέρον νὰ μελετηθεῖ ὁ ρόλος τοῦ ἀντικειμένου στὴν ποίηση τοῦ Ρίτσου. Τί στάδια πέρασε ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ ἀντικειμένου ἀπ' τὸν ποιητὴ — ξεκινώντας ἀπὸ τὰ «Τρακτέρ» καὶ τίς «Πυραμίδες» — καὶ ποιὰ ἡ σχέση της μετὰ τὴν ἰδεολογικὴ του συγκρότηση; Ἡ διαλεκτικὴ σχέση ἀνθρώπου — ἀντικειμένου στὸν μαρξιστὴ Μπρέχτ π.χ. εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπ' ὅ,τι στὸν ἐπίσης μαρξιστὴ Ἄντονιόνι, γιατί ἡ σκοπιὰ εἶναι διαφορετικὴ. Κάποια συγγένεια ἔχει ὁ Ἄντονιόνι μετὰ τὸν Ρίτσο σὰν αἴσθησις, ἂν καὶ πρόκειται κυριολεκτικὰ γιὰ τίς δυὸ ὑψεις ἐνὸς νομίσματος: Στὸν Ἄντονιόνι ὁ ἀνθρώπος ἀντικειμενοποιεῖται κάποια στιγμή. Ἔτσι, ἀπὸ ἓνα σημεῖο, ἡ σχέση καταργεῖται. Στὸν Ρίτσο, τὸ ἀντικείμενο τείνει νὰ ἐξανθρωπισθεῖ. Τὸ νόμισμα βέβαια παραμένει τὸ ἴδιο. Ἐπίσης, ἐνδιαφέρον εἶναι νὰ μελετηθεῖ τὸ θέμα τοῦ χώρου καὶ μάλιστα τοῦ ἐλληνικοῦ χώρου. Πῶς, ἀπὸ αἰσθητικὴ ἢ καὶ συναισθηματικὴ, ἡ σχέση μετὰ τὸ χῶρο γίνεται μετὰ τὸν καιρὸ σχέσις πνευματικὴ καὶ σαρκικὴ ἀκόμη. (Ἡ πνευματικὴ - σαρκικὴ σύνδεσις μετὰ τὸν ἐλληνικὸ χῶρο, ἡ ἀνάγκη γι' αὐτὴ ἀλλὰ καὶ τὸ δέος ποὺ προκαλεῖ μιὰ τέτοια σύνδεσις, δίνονται ἀνάγλυφα στὸ «Κάτω ἀπ' τὸν ἴσχιό τοῦ βουνοῦ»). Ἐδῶ θὰ περιοριστῶ νὰ θίξω μονάχα τὸ θέμα τοῦ σπιτιοῦ, τοῦ κλειστοῦ χώρου δηλαδή, γιὰ νὰ δοῦμε ὑποτυπωδῶς τὴν προσθετικὴ διαδικασία ποὺ ἀκολουθεῖ αὐτὴ ἡ διαφοροποίηση. Ἐπιμένω ἰδιαίτερα, γιατί τὸ σπίτι ἀποτελεῖ τὸ κυρίαρχο στοιχεῖο στὰ ποιήματα τῆς Τριλογίας καὶ γιατί ὑπῆρξε τὸ βασικὸ μοτίβο ὀλόκληρης τῆς ποίησης τοῦ Γ. Ρίτσου. Κι ἀκόμα, γιατί τὸ σπίτι εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο τὸ σκηνικὸ τοῦ θεάτρου γιὰ τὸ ὁποῖο μιλάμε.

Τὸ «σπίτι» τὸ συναντᾶμε συχνότατα ἀπ' τὰ πρῶτα κιόλας ποιήματα τῶν «Τρακτέρ» καὶ τῶν «Πυραμίδων».<sup>1</sup> Ἀντιγράφω τρία ἀποσπάσματα ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ εἰθλία - σταθμοὺς γιὰ τὴν ἴδια τὴν ποίηση τοῦ Ρίτσου:

Στὸ σπίτι μας ἡ μάνα μου τριγύριζε βουβῆ  
κλεισμένη μες στὸ δράμα της, μασώντας τὸ λυγμὸ της.

Ἄπ' τὴ ματιὰ της ἔπεφτε νέφος παντοῦ μαβὶ  
κ' ἔπλεε στὶς κάμαρες θολὴ θανάτου ἐπισημότης.

«Ἐξήγησις» (Πυραμίδες)

Καὶ τί χρειάζονται νὰ μείνουν ὅλα αὐτὰ; Τί χρειάζονται;

Ροῦχα λυωμένα σκοροφαγωμένα στὰ μπαούλα  
σκοουριασμένα κλειδιά — τίποτα δὲν ἀνοίγουν —

.....

Δὲν εἶναι τρόπος νὰ μείνεις κλειδωμένος.

1. Μιὰ σειρά ἀπὸ τὰ πρῶτα του ποιήματα, ποὺ δημοσίεψε ὁ ποιητὴς στὸ λογοτεχνικὸ παράρτημα τῆς Μεγάλης Ἐγκυκλοπαιδείας μετὰ τὸ ψευδώνυμο «Σοστήρ» — ἀντιστροφή τοῦ «Ρίτσος» — ἐπιγραφόταν «Τὸ παλιὸ μας σπίτι»· μακρινὸ τάχα προοίμιο τοῦ «Νεκροῦ σπιτιοῦ»;



Ὁ ἄνεμος σὲ φωνάζει. Δὲν μπορεῖς νὰ τοῦ ξεφύγεις.  
Ἔνα ναι ἢ ἕνα ὄχι. Δὲ χωράει ἀνάμεσα.  
Τὸ σακκάκι σου πιασμένο στὴν πόρτα. Ἡ πόρτα καρφωμένη.  
Παράτα τὸ σακκάκι σου. Ἔβγα γυμνὸς στὸν ἄνεμο.

«Ἄνεμοι στὰ δειλινὰ προάστια» (Δοκιμασία)

Τοῦτο τὸ σπίτι δὲ μὲ σηκώνει πιά.  
Δὲν ἀντέχω νὰ τὸ σηκώνω στὴ ράχη μου.  
Πρέπει πάντα νὰ προσέχεις, νὰ προσέχεις,  
νὰ στεριώνεις τὸν τοῖχο μὲ τὸ μεγάλο μπουφὲ  
νὰ στεριώνεις τὸ μπουφὲ μὲ τὸ πανάρχαιο σκαλιστὸ τραπέζι  
νὰ στεριώνεις τὸ τραπέζι μὲ τὶς καρέκλες  
νὰ στεριώνεις τὶς καρέκλες μὲ τὰ χέρια σου  
νὰ βάζεις τὸν ὦμο σου κάτω ἀπὸ τὸ δοκάρι πὺν κρέμασε.  
Καὶ τὸ πιάνο, σὰ μαῦρο φέρετρο κλεισμένο. Δὲν τολμᾷς νὰ τ' ἀνοίξεις.  
Ὅλο νὰ προσέχεις, νὰ προσέχεις, μὴν πέσουν, μὴν πέσεις. Δὲν ἀντέχω.  
Ἄφησέ με ν'ἄρθω μαζί σου.

«Ἡ σονάτα τοῦ σεληνόφωτος»

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ λοιπὸν ἡ αἴσθησι τοῦ σπιτιοῦ σὰν κλειστοῦ ζοφεροῦ χώρου, λεηλατημένου ἀπ' τὸ χρόνο, πὺν παίρνει ἐφιαλτικὲς διαστάσεις γιὰ τὰ πλάσματα πὺν ἐμπεριέχει καὶ πὺν ὑπόκεινται κι αὐτὰ στὴν ἴδια μοίρα. Ἡ μόνιμη αἴσθησι τῆς φθορᾶς συνθλίβει τὰ πάντα καὶ κάνει ἐπιτακτικὴ τὴν ἀνάγκη μιᾶς ἀπόσπασης ἀπ' αὐτὸ τὸ χῶρο, ἂν καὶ ἡ ἴδια αὐτὴ ἀτμόσφαιρα ἀσχεῖ πάντα μιὰ ψυχρὴ γοητεία. Βλέπουμε, ὅμως, πῶς ἡ αἴσθησι τοῦ σπιτιοῦ, ἐνῶ παραμένει ἡ ἴδια, βαθαίνει προοδευτικὰ καὶ γίνεται σύμβολο στὴν ἀρχή, νόημα καὶ σχέση πνευματικὴ ἀργότερα καὶ σχέση ἀκόμα σαρκική, σὰν οἱ ἄνθρωποι νᾶναι δεμένοι μὲ τὸ χῶρο μ' ἕνα ὀμφάλιο λῶρο. Μιὰ σχέση πὺν λειτουργεῖ ὅπως περίπου αὐτὸ τὸ ἀλυσιδωτὸ σχῆμα πὺν μᾶς δίνει ἡ Γυναίκα μὲ τὰ Μαῦρα τῆς «Σονάτας τοῦ σεληνόφωτος»: ἀπὸ τὸν τοῖχο στὸ μπουφὲ καὶ τὸ τραπέζι, ἀπ' τὸ τραπέζι σὶς καρέκλες καὶ τὸ παλιὸ δοκάρι ὡς τ' ἀνθρώπινα μέλη, πὺν ἀποτελοῦν κι αὐτὰ ἐξάρτημα τοῦ χώρου ἢ, ἀντίθετα, μεταδίδουν στὰ ἄψυχα πράγματα ὀρῶσες ἀνθρώπινες ιδιότητες. Τὸ σπίτι, ὁ κατοικημένος χῶρος, μὲ τὸ ἰδιαίτερο ὕφος πὺν τοῦ ἐπιβάλλουμε καὶ μᾶς ὑποβάλλει καὶ ἐπιβάλλει μὲ τὴ σειρά του, δεμένο μὲ τὰ βιώματα καὶ τὶς παραστάσεις μας, τὰ πρόσωπα καὶ τὶς χειρονομίες, τὴν ἀπουσία, τὸ θάνατο καὶ τοὺς καθημερινοὺς θανάτους, εἶναι τὸ φόντο πὺν πάνω του προβάλλονται τὰ δικά μας χαρακτηριστικά, τὰ παραμόνιμα καὶ τὰ ἐν ἐξελίξει στοιχεῖα τῆς προσωπικότητάς μας. Πλουτισμένο ἀπ' τὶς δικές μας ἐμπειρίες, ἐρειπωμένο ἀπ' τοὺς δικούς μας θανάτους, γερασμένο ἀπ' τὰ χρόνια μας, τὸ σπίτι μᾶς ἐπιστρέφει ἀλλιῶς αὐτὸ πὺν ἐμεῖς τοῦ δόσαμε. Ὁ Νέος εἶναι παρείσακτος στὸ σπίτι τῆς «Σονάτας». Εἶναι θαρρεῖς τοποθετημένος ἐκεῖ γιὰ ν' ἀναδείξει τὸ ἐτοιμόρροπο τοῦ σπιτιοῦ. Παρείσακτη νιώθει κ' ἡ Γυναίκα, ὅταν ἡ ἀνάγκη τῆς γιὰ ζωὴ ἔχει γίνει τόσο ἐπιτακτικὴ πὺν δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ἐκφραστεῖ. Ἡ ἀντίστασι ὅμως στὴν πτώσι, ὅσο καὶ ἡ ἀδυναμία τῆς γιὰ ἀντίστασι, εἶναι δυὸ ἀντίφορες δυνάμεις σ' ἕνα χῶρο τραγικὸ, πὺν δὲν εἶναι πιά χῶρος ἀλλὰ κλοιός, ἕνα εἶδος Μοίρας. Γι' αὐτὸ ἴσως μᾶς ξενίζει ἡ ἀποφασιστικὴ τῆς ἐξοδος στὴν «πολιτεία τοῦ μεροκάματου», ἢ τουλάχιστον ἡ ἀπόφασι γιὰ ἐξοδο, στοιχεῖο πὺν δὲ θὰ πρέπει νὰ δοῦμε σὰ λύτρωσι μὰ σὰν προσπάθεια ἀντιπερισπασμοῦ ἢ διάδημα ἀπόγνωσις μᾶς ἀγρυπνῆς συνείδησις, πὺν ἀναγνωρίζει μὲν ἀλλὰ δὲν μπορεῖ καὶ νὰ συμπορεύεται, καὶ πὺν ἡ μόνη διέξοδος στὴν ὁποία μπορεῖ νὰ ὀδηγηθεῖ εἶναι ἡ τελεσίδικη ἀναγνώρισι τοῦ προσωπικοῦ τῆς ἀδιέξοδου, τοῦ δικοῦ τῆς ἀναπόφευκτου τέλους. Ἡ ἐξοδος στὴν πολιτεία ἄλλωστε,



δέν υπαγορεύεται από μιὰ ἀνάγκη συμμετοχῆς. Παρουσιάζεται ἐδῶ σὰν διάθεση τῆς Γυναίκας νὰ ἐξαφανιστεῖ σὰν μονάδα μέσα στοῦ ἀπρόσωπο σύνολο, νὰ ἀποξενωθεῖ ἀπὸ τὴν ἴδια τῆς τῆ σκέψη καὶ τὸ συναίσθημα καὶ προπάντων νὰ λυτρωθεῖ ἀπ' τὴν τυραννικὴ αὐτοπαρακολούθησή. («Νὰ μὴν ἀκούω πιά τὰ βήματά σου, μήτε τὰ βήματα τοῦ θεοῦ, μήτε καὶ τὰ δικά μου βήματα»). Κι αὐτὸ ἤδη εἶναι μιὰ κάθαρση, ὅπως κάθαρση εἶναι ὁ θάνατος τῆς «αἰωνίας παρθένου» τοῦ «Κάτω ἀπ' τὸν Ἴσχιο τοῦ βουνοῦ». Αὐτὴ ἡ Μοίρα, σὰν ὁ δαίμονας τοῦ σπιτιοῦ ἢ καλύτερα μὲ τὴ μορφὴ τῆς ἀρχαίας Εἰμαρμένης, ἀναγνωρίζεται καθαρότερα στοῦ «Νεκρὸ σπίτι» καὶ στοῦ «Κάτω ἀπ' τὸν Ἴσχιο τοῦ βουνοῦ», ὅπου ὁ χῶρος δεσπόζει πάνω στὰ πεπρωμένα, σὰ νάναί ἡ φασματικὴ ἐπιβίωση τῆς ἀρχαίας κατάρας τῶν Ἀτρειδῶν. Ἀλλὰ καὶ στὴ «Σονάτα τοῦ σεληνόφωτος», οἱ δυνάμεις ποὺ ἐνεργοῦν μέσα στοῦ σπίτι ἔχουν σχεδὸν ὑπερφυσικὲς ιδιότητες. Τὰ καθημερινὰ ἀντικείμενα ἀσκοῦν ἀβίαστα μιὰν ἐκπληκτικὴ ὑποβολή. Καὶ γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸν Ἀραγκόν: «Ἀπὸ ποῦ ἔρχεται αὐτὴ ἡ ποίηση; Ἀπὸ ποῦ ἔρχεται αὐτὸ τὸ ρίγος, ὅπου τὰ πράγματα ἔτσι ὅπως εἶναι, παίζουν ρόλο φαντασμάτων, ὅπου ὁ Ἕλληνας Ἄμλετ ἔρχεται ἀντιμέτωπος, ὄχι πιά μὲ νεκροὺς βασιλιάδες κι ὁ καινούργιος Οἰδίποδας ἔρχεται ἀντιμέτωπος ὄχι πιά μὲ τὴ Σφίγγα, ἀλλὰ μὲ τὰ ὑπουλα οἰκεῖα πράγματα καί...

τὸ καπέλλο τοῦ πεθαμένου ποὺ πέφτει ἀπ' τὴν κρεμάστρα στοῦ σκοτεινὸ  
διάδρομο».<sup>1</sup>

Δὲν ἀναφέρω ὅλους αὐτοὺς τοὺς ἤχους καὶ τὰ δράματα ποὺ κατακλύζουν τὸ δωμάτιο τῆς «Σονάτας», τὰ πράγματα ποὺ στροβιλίζονται μαγικὰ μέσα στοῦ φεγγαρόφωτο κρατώντας τὴ στάση καὶ τὴν κίνηση ἑνὸς τραγικοῦ χοροῦ, τὸ ἄσπρο σεντόνι ποὺ γίνεται τραμερὴ παρουσία κάτω ἀπ' τὸ φεγγάρι, σημειώνω μόνο δυὸ χαρακτηριστικὸς στίχους.

Τοῦτο τὸ σπίτι στοίχειωσε, μὲ διώχνει—  
θέλω νὰ πῶ ἔχει παλιώσει πολὺ, τὰ καρφιά ξεκολλᾶνε (...)

Ἡ γυναίκα τρομάζει μ' αὐτὸ ποὺ μόλις ξεστόμισε. «Τοῦτο τὸ σπίτι στοίχειωσε, μὲ διώχνει». Ἀκούγεται ἡ φωνὴ τῆς σὰ βλαστήμια σὲ μιὰν ἀγνωστὴ, πανίσχυρη θεότητα, τὸ σπίτι. Κι ἀμέσως σπεύδει νὰ ἐπανορθώσει: «Θέλω νὰ πῶ...»

Ἔτσι τὰ ὄρια εὐρύνονται ἢ μᾶλλον καταργοῦνται. Στὸ σημεῖο ποὺ τὸ ἐγώ, σὲ μιὰ καταπληκτικὴ ἐνδοσχόπηση ἀποκαλύπτει τὸν ἑαυτό του καὶ συγχρόνως τὴν καθολικότητά του, αἰσθάνεται πῶς διέπεται ἀπὸ μιὰ νομοτέλεια καὶ ὑπόκειται σὲ μιὰ κοινὴ μοίρα. Ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ συνειδητοποιεῖ τὴν ἀνάγκη του ν' ἀλλάξει αὐτὴ τὴ μοίρα, στοῦ βαθμοῦ τοῦ δυνατοῦ, γνωρίζοντας ἴσως τὸ ἀναπότρεπτο τῆς τελικῆς του ἤττας, τὸ ἀτομικὸ δράμα, διατηρώντας τὴν ἰδιοτυπία του, ἀντιστοιχεῖ ἤδη σὲ θεμελιακὰ ἀνθρώπινα προβλήματα. Ἔτσι, τὸ σπίτι γίνεται δηλωτικὸ ἑνὸς ὀλόκληρου πολιτισμοῦ ἢ πολλῶν πολιτισμῶν ποὺ, πέρα ἀπ' τίς ὁποιες ἐξελικτικὲς ἢ ἀνασταλτικὲς δυνάμεις τους, τίς παράλληλες ἢ διάφορες ἐκφάνσεις, ἔχουν κοινὲς καταβολές καὶ ἐνιαῖο ἠθικοπνευματικὸ περιεχόμενο.

Ἀσφαλῶς δὲν πρόκειται γιὰ συμβολισμό. Αὐτὸ ποὺ συμβολοποιεῖται κατὰ κάποιον τρόπο, εἶναι ὀργανικὰ δεμένο μὲ τίς ρίζες, τρέφεται μὲ χυμούς, γι' αὐτὸ δὲν ἔχει τίποτα ἀπὸ τὴν ἀκαμψία ἑνὸς συμβόλου. Εἶναι στοιχεῖο ἐκπροσωπευτικὸ πού, ἐπειδὴ ἀκριβῶς διατηρεῖ τὴν ἰδιαιτερότητα καὶ τὴ συναίσθηματικὴ ἀκτινο-

1. Ἀραγκόν, «Νὰ χαιρετίσουμε τὸν Ρίτσο», Ἐπιθεώρηση Τέχνης, Τόμος Ε', τ. 27.  
Ἀναδημοσίευση ἀπὸ τὰ «Lettres Françaises».



βολία της μονάδας, μπορεί και άπηχει καιρίες ανθρώπινες καταστάσεις. Για τούτο, ή ποίηση του Ρίτσου λειτουργεί θαυμάσια ακόμα κι όταν δεν πη δοῦμε σ' αυτή της τή διάσταση.

Τά ποιήματα της Τριλογίας είναι και τὰ τρία «θεατρικοί» μονόλογοι. Η δράση αρχίζει με τή βασική σύγκρουση, που δημιουργεί προχωρώντας αλληλοσυμπλεκόμενες συγκρούσεις για να κορυφωθεί σε μιάν οριστική ρήξη. Η αίσθηση της μοναξιάς διαπερνά δλόκληρο τὸ ποίημα μ' ὄλο που πάντα υπάρχει τὸ ἄλλο πρόσωπο σὲ δεύτερο πλάνο — ἀκριβῶς γι' αὐτό. Είναι, θά λέγαμε, ἕνας μονόλογος στήν τραγικά ἄκαρπη προσπάθειά του νὰ γίνει διάλογος. Τὸ βουδὸ πρόσωπο, που βρίσκεται σὸ δεύτερο πλάνο, συγκεντρώνει θαρρείς ὅλη τή δύναμη καὶ μιὰ ὑγεία δοσμένη, ὄχι κερδισμένη — καὶ γιὰ τούτο κάπως τρωτή. Τελικά είναι τὸ πρόσωπο που κυριαρχεῖ σ' ὅλη τή σκηνή. Τὸ νιώθει σὰν ὑπόγειο ρεῦμα νὰ δημιουργεῖ καὶ νὰ ἐξελίσσει τὸ ποίημα, νὰ πυκνώνει τὶς παύσεις, δίνοντας στή σιωπή ἕνα ιδιαίτερο βάρος καὶ μιὰ συνεχῆ κίνηση.

Κ' οἱ τρεῖς γυναῖκες της Τριλογίας ἐκφράζουν μιὰ στέρηση. Κ' οἱ τρεῖς κατ' ἀρχὴν είναι καταδικασμένες σὲ μιὰ στειρότητα, ὄχι φύσει ἀλλὰ θέσει. Η γυναῖκα της «Σονάτας» μόνη κι ἀνέραστη, «ἀκόμη στή συζυγική της κλίνη, πάναγνη καὶ μόνη». Καὶ ἡ αἰωνία παρθένας τοῦ «Κάτω ἀπ' τὸν Ἴσκιό τοῦ βουνοῦ» διατήρησε λέει, «τὴν παρθενιά της ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος, μιὰ παρθενιά μαραμμένη, στεγνή καὶ στυφή νὰ γκρινιάζει σὰν παλιὰ σαρακοφαγωμένη πόρτα στοὺς σκουριασμένους ρεζέδες της...» Τὸ ἴδιο καὶ ἡ γυναῖκα τοῦ «Νεκροῦ σπιτιοῦ». Τὸ γεγονός ὅτι οἱ τρεῖς ἡρωίδες είναι γυναῖκες, δὲν είναι βέβαια τυχαῖο. Η ἐρωτικὴ στέρηση γίνεται ἀκόμα πιὸ πιεστική, τόσο μᾶλλον που πρόκειται γιὰ «θελημένη στέρηση». Ὁ ἐρωτισμὸς κ' ἕνας ἀπωθημένος αἰσθησιασμὸς, διάχυτος σ' ὄλο τὸ ποίημα, προσπαθεῖ νὰ καλυφθεῖ μ' ἐπιμέλεια, κι ὅσο προσπαθεῖ νὰ καλυφθεῖ ἀποκαλύπτεται σ' ὄλο τὸ δραματικό του βάθος. Ἔτσι τὸ στοιχεῖο της μοναξιάς μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα παίρνει ἕνα δραματικότερο χαρακτήρα. Ἐνας ἄλλος ἀπ' τοὺς λόγους που οἱ ἡρωίδες είναι γυναῖκες, είναι, νομίζω, τὸ γεγονός ὅτι ἡ γυναῖκα θεωρεῖται φορέας μιᾶς νέας κύησης (ὅλες οἱ ὑπόλοιπες γυναῖκες που ἀναφέρονται στὰ ποιήματα, ἡ Κλυταιμνήστρα (;) οἱ δοῦλες τοῦ «Νεκροῦ σπιτιοῦ», ἡ τροφὸς τοῦ «Κάτω ἀπ' τὸν Ἴσκιό τοῦ βουνοῦ» φέρουν αὐτὸ τὸ στοιχεῖο της κύησης) καὶ τὸ ὅτι ἐκεῖνες ἐκφράζουν αὐτὴ τὴ σπερμημένη δυνατότητα, τὴ φθορὰ που δὲν ἐπιδέχεται ἀνανέωση ἄλλη καὶ ἀλλαγὴ ἀπὸ τὴν ὀλοκλήρωση καὶ αὐτοκατάργησή της, ἔχει σημασία τόσο ἀπὸ τὴν δραματουργικὴ ἄποψη ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη της ἱστορικοκοινωνικῆς διερεύνησης που ἐπιχειρεῖ ἐδῶ ὁ ποιητής. Ἔτσι, ἡ μόνωση καὶ ἡ πιεστικὴ ἀνάγκη ἐπικοινωνίας, ἡ ἀνάγκη ἐπιβίωσης τῶν γυναικῶν αὐτῶν μέσω ἑνὸς ἄλλου στοιχείου, καταλήγει τελικά σὲ μιὰ σύγκρουση δυνάμεων. Ἄν καὶ πάντα ἔχει τὴν αἴσθηση ὅτι σὸ βάθος ὑπάρχει ἀπ' τὴν ἀρχὴ ἢ πικρὴ συνείδηση τοῦ ἀγεφύρωτου καὶ ὅτι τελικά ἡ ἐξομολόγηση γίνεται γιὰ τὴν ἐξαμολόγηση, είναι τὰ λόγια που δὲ μποροῦν παρὰ νὰ εἰπωθοῦν, μιὰ κάποια ἔξοδος, ἴσως γιὰ μιὰ μελλοντικὴ συνάντηση, κι ἀπ' τὴν ἄλλη μιὰ συναίσθηση ὑπεροχῆς που ὑπαγορεύει τὴν ἐπιείκεια σὰν ἡ πείρα, ἡ γνώση κ' ἡ ἀποκάλυψη νᾶναι γιὰ τὸν ἄλλο, τὸν «ἀνίδεο», μιὰ προσφορὰ ἀναπόδεκτη, γι' αὐτὸ καὶ καλύπτεται μ' ἐπιμέλεια ὁ ἀποκαλυπτικὸς χαρακτήρας της. (Ἔχουμε πάλι ἐδῶ τὴν ἀπόκρυψη γιὰ τὴν ὁποία θά μιλήσουμε ἀργότερα).

Κι ἀλήθεια δὲν είναι λίγες οἱ φορὲς που ἀνακαλύπτω ἐκεῖ, σὸ βάθος τοῦ  
πνιγμοῦ,  
κοράλλια καὶ μαργαριτάρια καὶ θησαυροὺς ναυαγισμένων πλοίων,  
ἀπρόοπτες συναντήσεις, καὶ χτεσινὰ καὶ σημερινὰ καὶ μελλούμενα,  
μιὰν ἐπαλήθευση σχεδὸν αἰωνιότητας,



κάποιο ξανάσασμα, κάποιο χαμόγελο άθανασίας, όπως λένε,  
 μιάν εντυχία, μιὰ μέθη κι ένθουσιασμόν άκόμη,  
 κοράλλια και μαργαριτάρια και ζαφείρια·  
 μονάχα που δεν ξέρω να τὰ δώσω — όχι, τὰ δίνω·  
 μονάχα που δεν ξέρω αν μπορούν να τὰ πάρουν — πάντως εγώ τὰ δίνω.  
 \*Αφησέ με ναρθω μαζί σου.

«Η σονάτα του σεληνόφωτος»

Ποιές όμως είναι αυτές οι συγκρουόμενες δυνάμεις και τί αντιπροσωπεύουν; Ο άνθρωπος που φέρνει στη γυναίκα του «Νεκρού σπιτιού» το μήνυμα του θείου της σά να έρέθηκε, λέει, «μεμιάς μπροστά σ' όλη την παρακμή και τη γοητεία ενός πανάρχαιου πολιτισμού (...) Κι αν έχει τίποτ' άλλο, είχε μάθει τουλάχιστο τί πρέπει ν' αποφύγει και ν' αποφύγουμε». Η Τροφός του «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» δεν αντιπροσωπεύει το βιολογικά νέο αλλά μιὰ στέρεη, χοϊκή, προαιώνια ύπαρξη, την ίδια τη διάρκεια και τη σοφία της ύλης που, όπως λέει γι' αυτήν ή «άνυπαντρη κόρη», «τίποτα δεν κατάλαβε και που όλα τὰ νιώθει με τὰ γδαρμένα, νεκρά δάχτυλά της και με τὰ νύχια της άκόμα», κι όταν θά εγκαταλείψει την κόρη, τὰ έθήματά της θ' άντηχήσουν «στέρεα και βαρύγδουπα στ' άδειανό σπίτι, στα πιθάρια των υπογείων και του προαύλιου (...) σ' όλη τη νύχτα, σά να ξεκινούσε μες απ' τους αιώνες ένας άπέραντος, άκαταδάμαστος στρατός». (Η ταξική της προέλευση δεν είναι έέβαια τυχαία, αν και δε θάθελα να το δούμε έτσι περιορισμένο· ή δύναμη που αντιπροσωπεύει αυτή ή γυναίκα είναι πολύ ευρύτερα και συνθετότερα αντιμετωπισμένη). Κι άκόμα, μετά την ταφή της «αίωνιας παρθένου» οι εκδρομείς θά φύγουν «νιώθοντας ευχάριστα τη φαρδεια μωρωδιά της μουσκεμένης γης, της πέτρας και των δέντρων, σά να ξεπλένονταν ο κόσμος από κάποιο πανάρχαιο μιάσμα». \*Ας μην την πάθουμε κ' έμεις σά τον Νέο της «Σονάτας» που «θά πει "ή παρακμή μιās εποχής"». Και «έτσι, δλότελα ήσυχος πιά, θά ξεκουμπώσει πάλι το πουκάμισό του και θά τραθήξει το δρόμο του». Σίγουρα τὰ ποιήματα του Γ. Ρίτσου έχουν πάντα συνειδητή την αναφορά τους στον κοινωνικό χώρο. Σίγουρα, ή φθίνουσα αυτή δύναμη εκπροσωπεί, ας μην πούμε την άστική τάξη και τον ατομισμό, αλλά έναν όλόκληρο πολιτισμό — να τον πούμε έλληνοχριστιανικό; — στην ιστορική καμπή του. Οι τρεις γυναίκες είναι θαρρείς ο ίδιος άνθρωπος σε διαφορετικές ήλικίες. \*Από βιβλίο σε βιβλίο το όπτικό πεδίο ευρύνεται: έτσι, που στο τελευταίο μέρος, όπου και ή κάθαρση, ή βιολογική ήλικία της γυναίκας συμπίπτει θαρρείς με την ήλικία του ίδιου του πνεύματος ή του πολιτισμού μας. \*Όμως δεν θά πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι σε καμιά περίπτωση δε γίνεται εδώ σκιαγραφία από κάποιον παρατηρητή. \*Αλλωστε δε θά μπορούσε να γίνει κάτι τέτοιο. Οι καταστάσεις είναι κοιταγμένες απ' τὰ μέσα, βιωμένες ποιητικά και συγχρόνως τοποθετημένες στην ιστορική προοπτική τους. (Νά που ή κυκλική αυτή δραση που λέγαμε ταυτίζεται εδώ με μιὰ ιστορικο-κοινωνική μεθοδολογία). \*Υπάρχει ή συμμετοχή και ή αναγνώριση, και το δράμα άτόφιο, πριν και πέρα απ' την κριτική του. \*Υπάρχει άκόμα ο σεβασμός στον πολιτιστικό πλούτο που έχει να κληροδοτήσει αυτός ο κόσμος. Η «κόρη» του «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» θά πει στην Τροφό: «Είχες και συ τους θανάτους σου, κ' όλοι οι θάνατοι (κ' οι πιο διαφορετικοί) μοιάζουν μεταξύ τους κ' εκεί έχουμε άσφαλώς συναντηθεί». Πράγματι, τὰ πιο αποκαλυπτικά λόγια πάνω σε καίριες ανθρώπινες καταστάσεις και προβλήματα, όπως το θέμα της γέννησης, της φθοράς, του θανάτου, του έρωτα και της μοναξιάς, της χρησιμότητας ή του παράλογου της ύπαρξης, κατακτήσεις μιās πείρας και καλλιέργειας παλλών χρόνων — γιατί έχει αιώνων; — θά εκφραστούν απ' το στόμα αυτών των γυναικών. Γιατί τὰ πιο καίρια προβλήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, όσο κι αν ή αντιμετώπισή τους μπορεί ν' αλλάξει είναι πάντα τὰ ίδια ή «μοιάζουν μεταξύ τους».



Έτσι, ο προβληματισμός κινείται μέσα σ' ένα τεράστιο χώρο. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε κάτι σαν υπαλλήλους κύκλους, που πλαταίνουν δηλαδή προς τη βάση: προβληματισμός ψυχολογικός - κοινωνικός - ήθικος - οντολογικός. Αν και πρόκειται βέβαια για αλληλοτεμνόμενα επίπεδα. Είναι κάτι που συνεχώς ανακαλύπτουμε, καθώς ο χρόνος και η εμπειρία μας συνεργούν στο να επαληθευτεί ή να φωτιστεί μια ακόμη πτυχή ενός αληθινού έργου τέχνης. Έκείνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι εδώ συντελείται μια συνεχής «πάλη περί την ουσίαν», μέσα και πέρα από ένα δοσμένο ιδεολογικό εξοπλισμό, που δεν αντιμετωπίζεται ποτέ σα δοσμένος αλλά αποκαλύπτεται, επαληθεύεται και προωθείται μέσα στην πορεία του ποιήματος. Κάποια διέξοδος ή η συνειδητοποίηση του αδιέξοδου — που είναι κι αυτό μια ίσως πιο ξεκάθαρη διέξοδος — εξυπηρετεί την ίδια τη δραματουργική αναγκαιότητα του ποιήματος. Προέρχεται από μια σειρά θέσεων, αντιθέσεων, συγκρούσεων, αυτοαναιρέσεων, σαν άπειρες συνιστώσες να κατευθύνονται από διαφορετικούς δρόμους σε μια συνισταμένη, επιβάλλοντάς της μια κατεύθυνση, που πείθει στο βαθμό το ποίημα έχει πείσει στα επί μέρους στοιχεία του. Δεν πρόκειται βέβαια για υπόδειξη, ακόμα λιγότερο για διδασκαλία.

Ποιά όμως είναι γενικότερα η στάση του ποιητή, που τοποθετείται σε μια τέτοια εποχή - μεταίχμιο; Σε μια μελέτη του για τον Μαγιακόφσκυ γράφει ο ίδιος ο Ρίτσος: «Στον Μαγιακόφσκυ το στοιχείο του «υπερβολισμού» που μεγεθύνει τα πάντα, και τον έαυτό του βέβαια, κρύβει (και αποκαλύπτει ταυτόχρονα) ένα έντονο δραματικό στοιχείο, υποκειμενικό και κοινωνικό, της σκληρά δοκιμαζόμενης πίστης και της θέλησης για πίστη. Είναι μια συνεχής προσπάθεια κ' ένας αδιάπτωτος αγώνας (με διαδοχικές φάσεις, ήττες και νίκες) να καταπολεμήσει τις κάθε είδους εναντιότητες, δυσκολίες, στερήσεις, κούραση, αγρύπνια, μεγαλοποιώντας και προβάλλοντας στο άπειρο το πρόσωπό του, το ιδανικό του, τον τεχνικό πολιτισμό, την ποίησή του και μεταθέτοντας τη λύση δύσκολων και περίπλοκων προβλημάτων του παρόντος σ' ένα άμεσο μέλλον. Απ' αυτό πηγάζει και η έχθρότητά του προς το παρελθόν και η άρνηση των αξιών του, γιατί σ' αυτό μεταθέτει την ευθύνη για όλες τις αδυναμίες και τα ελαττώματα του παρόντος».

Αυτό το στάδιο, της έχθρότητας προς το παρελθόν και της υπερβολικής έμπιστοσύνης στο άμεσο μέλλον, το πέρασε όλη σχεδόν η προσοδευτική ποίηση (ο όρος καταχρηστικά, μια κ' έτσι έχουμε συνηθίσει να ονομάζουμε την ποίηση που προέρχεται από τους φορείς μιας προσοδευτικής ιδεολογίας). Κι ο ίδιος ο Ρίτσος άλλωστε δεν ξέφυγε ένα διάστημα. Κ' ήταν πολύ φυσικό, το αντίθετο θα ήταν παράξενο, μέσα στην έξαρση μιας εποχής γεμάτης από το σφρίγος της επαναστατικής δράσης, όταν η πίστη ήταν όχι μόνο ζωτική ανάγκη αλλά και μια πραγματικότητα τόσο ισχυρή, ώστε το θαύμα να χάνει το χαρακτήρα του και να γίνεται καθημερινή πράξη. Κι ακόμα τη μεγέθυνση και την υπερβολή θα τη βρούμε σ' ένα μέρος της προσοδευτικής ποίησης μετά την ήττα και προέρχεται ακριβώς απ' αυτή τη θέληση για πίστη, σαν οι ποιητές να δυναμίζουν τη φωνή τους για να την ακούν οι ίδιοι, να θεριαίνονται και να πείθονται (κι αυτή η ποίηση αποτελεί φαινομενικά μόνο τον αντίποδα της «ποίησης της ήττας». Δεν έχει ούτε το ήθος ούτε το βάρος της).

Σήμερα, μετά την οδυνηρή αυτή εμπειρία του πολέμου, της κατοχής, του έμφυλου πολέμου, της ήττας, ή ποίηση, συσπειρωμένη γύρω απ' τον πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης και την αγωνία της, ζητάει να προσεγγίσει και να ανακαλύψει την εποχή, τον άνθρωπο, τον έαυτό της και τον ίδιο το ρόλο της μέσα στη ζωή. Το παρελθόν ευθύνεται για τα σφάλματα του παρόντος, όσο ευθύνεται και για την ίδια την ύπαρξη του παρόντος και τη δυνατότητα ενός μέλλοντος. Το πρόβλημα δεν είναι να γίνεται αλληλομετάθεση ευθυνών αλλά ψύχραιμη κριτική εξέταση ώστε να μπορέσει να αξιοποιηθεί όλη αυτή η φοβερή και αναντικατά-



στατη πείρα, για μιάν ανακατάκτηση αξιών και για μιάν ομαλότερη και υπεύθυνη, όχι άναμνηση, αλλά έτοιμασία του αύριο. Απλουστεύοντας αναπόφευκτα μιιά στάση ζωής και μιιά ποίηση κάθε άλλο παρά εϋθύγραμμη και μηχανιστική, θα μπορούσα να πω ότι έτσι περίπου αντιμετωπίζει την εποχή του ο Γ. Ρίτσος. Πρόκειται για μιιά εύρεια ιστορική ματιά ή, αν θέλουμε, ουσιαστικά ποιητική. Η στάση του προς τὸ παρελθόν δεν είναι άρνητική γιατί υπάρχει πια μιιά σκληρά κατακτημένη πίστη σ' ένα μέλλον — έστω άπώτερο — μιιά και υπάρχει ή ψύχραιμη εκτίμηση του δυναμικού του παρόντος. Είναι μιιά στάση κριτική και φιλική μαζί που του επιβάλλει ή γνώση του τί έχει να μάς διδάξει αυτό τὸ παρελθόν ακόμα και μέσα άπ' τὰ πιο άρνητικά στοιχεία του — προπάντων άπ' αυτά.

Άνοιγω μιιά παρένθεση για να πω ότι αυτή ή στάση αιτιολογεί και τή χρησιμοποίηση του μυθολογικού - ιστορικού καμβά πάνω στον οποίο πλέκεται ο μύθος των τελευταίων βιβλίων του Ρίτσου («Τὸ νεκρὸ σπίτι», «Κάτω άπ' τὸν ἴσκιό του βουνοῦ»). Δημιουργώντας δηλαδή ο ποιητής τήν άπαραίτητη χρονική απόσταση, έτσι που να άμβλύνονται οί αιχμές των κοντινών γεγονότων και τὸ δραματικό στοιχείο να μένει γυμνό, δείχνει συγχρόνως τήν ενότητα και τήν εξισορρόπηση των γεγονότων μέσα στην ιστορική προοπτική κι ακόμη μπορεί και εκμεταλλεύεται ολο τὸ πολιτιστικό υπόβαθρο, από τήν αρχαιότητα ως τὰ σήμερα. Έχουμε κ' έδω βέβαια μιιά μορφή άπόκρυψης, δηλαδή τήν παραβολική παράσταση σύγχρονων πραγμάτων, αλλά όχι με τήν έννοια που λειτουργεί αυτή ή άπόκρυψη στον Καβάφη. Γιατί έδω δε γίνεται μιιά ολοκληρωτική μετάθεση, ίσως για να διατηρηθεί αυτή ή αίσθηση τής ενότητας και του ενιαίου χαρακτήρα ενός ολοκληρωτου πολιτισμοῦ, κι ακόμη για να δοθεῖ ή κοινή μοίρα αλληλοδιαδεχόμενων πολιτισμῶν. Γι' αυτό ή πορεία του πνεύματος δεν παρακολουθείται κατά διαδοχική σειρά. Τὰ στοιχεία συμπλέκονται και χωνεύονται μέσα στην ποιητική σύλληψη. Έτσι ή ελληνική αρχαιότητα, τὸ Βυζάντιο, ή νεότερη Ελλάδα, ή Δύση, βρίσκονται έδω σε μιάν ενότητα όχι μόνο ιστορική αλλά και έσωτερική: τὸ μεγαλειό τους είναι σε άπόλυτη ισορροπία με τις φθαρτικές δυνάμεις που τὸ άπειλοῦν, ακριδῶς όπως τὰ δυό αυτά στοιχεία τὰ βρίσκουμε ισορροπημένα στα πρόσωπα τής αρχαίας τραγωδίας άπ' όπου άντλεί ο ποιητής, με πολλή έλευθερία βέβαια, τὸ μύθο του. Ένας άλλος λόγος αυτής τής μερικῆς μετάθεσης είναι ίσως τὸ ότι ή οικείωση με τὸ μακρινὸ χωρο δημιουργείται: εύκολότερα με τήν παράθεση σύγχρονων, πιο αναγνωρίσιμων στοιχείων.

Γι αυτό λοιπόν ή ποίηση του Ρίτσου δεν έχει υποστεί, δηλαδή ξεπέρασε, τή συντριβή τής ήττας. Κι αυτό ξέρουμε τί σημαίνει όταν, αφήνοντας τή θεωρία, περνάμε στην αίματηρή πραγματικότητα, κι όταν βέβαια μιιά τέτοια στάση δεν υπαγορεύεται από άγνοια ή πόζα. Διαθέτει τήν ικανότητα, χωρίς να άποχυμώνει τὸ συναίσθημα, να προχωρεί ως τις ακρότατες συνέπειες των πραγμάτων και να συνθέτει μέσα άπ' τις αντιφάσεις. Είναι αυτή ή ματιά που έλεγα: να είσαι μέσα στον πόνο και συγχρόνως να βλέπεις στην προέκτασή του τί έχει να σου προσφέρει αυτός ο πόνος για μιιά ουσιαστικότερη κατάκτηση τής ζωής κι ακόμα να μπορείς να παρατηρείς τὸν πόνο σου, κ' έσένα τὸν ἴδιο.<sup>1</sup>

Η νέα δύναμη που ανεβαίνει είναι φορέας ενός ιδανικού που ξέρει ο ποιητής τί δυσκολίες και παλινδρομήσεις θα υποστεί, ποιιά διαδικασία και άγώνας χρειάζεται για να πραγματοποιηθεί όπως πρέπει. Η στάση άπέναντί της είναι ή στάση του κηπουροῦ που κόβει ή τουλάχιστον επισημαίνει τὸ κλαδί που περισσεύει και

1. Έδω θα ήθελα να παραπέμψω στο πείημα τής Τέταρτης διάστασης. «Εορτή άνθέων», που δεν έχει εκδοθεῖ προς τὸ παρόν στα ελληνικά: Yannis Ritsos, «La fête des fleurs», «Quatrième dimension», collection «Autour du monde», éditions Pierre Seghers.



ασχημίζει τὸ δέντρο ἢ καὶ τὸ ἐμποδίζει νὰ καρποφορήσει. Χωρὶς ὀξύτητα, μὲ καρτερία καὶ κατανόηση καὶ προπάντων γνώση τῶν ὀρίων τοῦ μεταδοτοῦ μιᾶς προσωπικῆς μακρόχρονης κατάκτησης.

Ἐπέμεινα τόσο στὴν κοινωνικὴ πλευρὰ τῆς ποίησης τοῦ Γ. Ρίτσου, ἀπὸ τὴ μιὰ γιὰτὶ ἡ πλευρὰ αὐτὴ εἶναι ἓνα κλειδί γιὰ νὰ γνωρίσουμε τὸ στοχασμὸ τοῦ καὶ τὴν ποιητικὴ λειτουργία σ' ὄλο τους τὸ πλάτος — κλειδί βέβαια ποὺ ἂν τὸ χειριστοῦμε ἀδέξια μπορεῖ καὶ νὰ μᾶς κλείσει ἀπ' ἔξω — κι ἀπ' τὴν ἄλλη γιὰτὶ ὁ προβληματισμὸς σ' ὄλους τοὺς τομείς, παρουσιάζει αὐτὴ τὴν κυκλική-διαλεκτικὴ κίνηση ποὺ εἶδαμε ἐδῶ καὶ ἐμπεριέχει δυνάμει τὴν ἱκανότητα τῆς ἀνάπλασης καὶ ἀξιοποίησης αὐτοῦ ποὺ φεύγει, αὐτοῦ ποὺ φθείρεται, τοῦ ἴδιου τοῦ θανάτου, σὲ μιὰ ὑψηλότερη πράξη ζωῆς ἢ τῆς μετάπλασής του σὲ μιὰ ποιητικὴ πράξη ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ μέτρο καὶ τὸ μέσο τῆς ἀντίστασης τοῦ δημιουργοῦ.

Δυστυχῶς ὁ χῶρος δὲν ἐπιτρέπει πιά νὰ ἐπεκταθῶ περισσότερο στὸ θέμα τῆς φθορᾶς καὶ τοῦ θανάτου, ποὺ ὅπως εἶπαμε εἶναι βασικὸ στοιχεῖο αὐτῆς τῆς ποίησης. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ποιήματα τῆς Τριλογίας πρέπει νὰ δοῦμε τὸ θέμα σ' ὀλόκληρη τὴν προηγούμενη ἐργασία, εἰδικότερα στὴν «Τέταρτη διάσταση» κι ἀκόμα πιὸ εἰδικὰ στὰ ποιήματα «Ὅταν ἔρχεται ὁ ξένος» καὶ «Οἱ γερόντισσες κ' ἡ θάλασσα», ἀπ' τὰ πιὸ σημαντικὰ τῆς «Τέταρτης διάστασης», ὅπου ὁ πλοῦτος τοῦ στοχασμοῦ, ἡ ἐκπληκτικὴ ἐμβάθυνση μέσα στὸ μυστήριό τῆς ζωῆς συνδυάζονται μὲ μιὰν ὑψηλὴ ποιήση σπάνιας πνοῆς. Ἀντιγράφω μόνο ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὸ «Ὅταν ἔρχεται ὁ Ξένος»:

Ὅλα δικά μας, —εἶπε ὁ Ξένος.— Ὅλα τοῦ κόσμου τούτου —  
καὶ τοὺς νεκροὺς μας τοὺς κουβαλᾶμε μέσα μας  
χωρὶς ὁ χῶρος νὰ στενεύει, χωρὶς νὰ βαραίνουμε —  
συνεχίζουμε τὴ ζωὴ τους ἀπ' τὶς βαθεῖες στοῖες καὶ τὶς ἔρημες ρίζες,  
τὴ δική τους ζωὴ, τὴ δική μας ἀκέρια μὲς στὸν ἥλιο. Τότε ἀκριβῶς  
εἶναι ποὺ γίνεται  
μιὰ μεγάλη ἡσυχία, μιὰ μεγάλη διαφάνεια,  
διακρίνονται πέρα τὰ γαλανὰ νησιὰ καὶ τὰ νησιδία ποὺ ποτὲ ὡς τότε δὲ  
φάνηκαν  
κι ἀκούγεται εὐδιάκριτα ἡ χορωδία τῶν μικρῶν κοριτσιῶν ἀπ' τὴν ἀντίπερα  
ὄχθη  
τῶν μικρῶν κοριτσιῶν ποὺ φύγανε νωρὶς, ἀφήνοντας  
μισοτελειωμένα τὴν πρώτη τους συνομιλία μὲ μιὰ μαργαρίτα.

Θᾶπρεπε νὰ μιλάμε πολὺ γιὰ νὰ ποῦμε ὅτι ἔχουμε πολιορκήσει ἓνα μονάχα στίχο κ' ἔχουμε ἐξαντλήσει τὰ προδλήματα ποὺ ἀνακινεῖ, κι ἀκόμα τὶς δυνάμεις μας δυνατότητες νὰ ὀδοῦμε προεκτάσεις στέκοντας σ' ἓνα ἐπίθετο, σὲ μιὰ εἰκόνα, σ' ἓνα συνδετικό. Αὐτὴ ἡ ἰδιαίτερη εὐαισθησία, ἡ παρατηρητικότητα, ἡ δεκτικότητα καὶ διεισδυτικὸτητα ἀπ' τὰ φαινομενικὰ ἀσήμαντα ὡς τὰ πιὸ σημαντικὰ τοῦ ἀνθρώπου, ἡ συνεχῆς ἐγρήγορηση καὶ καταγραφή τῶν πιὸ λεπτῶν κρυσμῶν καὶ ἡ παρακολούθηση τοῦ ἀέναου γίγνεσθαι σ' ὄλους τοὺς τομείς, κι ἀκόμα αὐτὴ ἡ ἀνθρώπινη ἀντιμετώπιση τῶν πραγμάτων, ποὺ ἐξαγνίζει καὶ ἀνεβάζει στὸ χῶρο τῆς ποίησης τὰ πιὸ ἀσήμαντα, τὰ πιὸ ταπεινὰ κι ἀνομιλόγητα, εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς ποίησης ὅπου ὁ ἀνθρώπος ἀντιμετωπίζεται γυμνὸς ἐνώπιος ἐνώπιω σὲ μιὰ λυτρωτικὴ ἐξαμιλόγηση. Κι αὐτὰ τὰ στοιχεῖα εἶναι ποὺ τὴν δίνουν τὸ μεγαλεῖο τῆς, πέρα ἀπὸ τὴν ὅποια εἰκονοπλαστικὴ δύναμη, λυρικὴ ἐξασθη καὶ τόλμη, χρωματικὸ καὶ μουσικὸ πλοῦτος ποὺ καθιέρωσαν τὸ δημιουργό τῆς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς «Ἐαρινῆς συμφωνίας» καὶ τοῦ «Ἐμβατηρίου τοῦ ὠκεανοῦ» καὶ ποὺ μόνον αὐτὰ δὲν κάνουν βέβαια τὴν ποίηση — μάλιστα πολὺ συχνὰ λειτουργοῦν σὲ βάρος τῆς. Γι' αὐτὸ καί, μὲ τὴν ὀριμότητα, βλέπουμε σιγὰ-σιγὰ νὰ ἀποβάλλεται



λονται τὰ διακοσμητικά στοιχεία ἀπ' τὴν ποίηση τοῦ Ρίτσου, καὶ νὰ μένουν τὰ πράγματα γυμνά, στραμμένα στὸν κεντρικὸ πυρήνα τους.

Ἡ κίνηση τοῦ στίχου ἔχει τὴ ζέστη καὶ τὴ σεμνότητα μιᾶς ἀπλῆς χειρονομίας, τὴν ἀπλότητα μιᾶς οἰκείας συνομιλίας, χωρὶς τίποτα νὰ προδίδει τὸ μόχθο πὸ προϋποθέτει μιὰ τέτοια «ἀπλότητα». Δὲν ἀκολουθεῖ καμιά προγραμματισμένη μανιέρα ἀλλὰ προσαρμόζεται στὴ ροϊκότητα τῶν πραγμάτων, παίρνοντας τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ χρῶμα τῆς στιγμῆς πὸ θέλει νὰ ἐκφράσει, ἀκολουθώντας τὰ «κινήματα τῆς ψυχῆς» ἢ «τὰ κινήματα τῆς φαντασίας». Οἱ πιὸ σημαντικοὶ λόγοι εἶναι ντυμένοι μὲ τὸ ροῦχο τῆς ἀπλῆς κουθέντας, κρυμμένοι μέσα σὲ μιὰ παρένθεση ἢ σχολιασμένοι μὲ «προχειρότητα». Χωρὶς νὰ σὲ προκαταλαμβάνουν προσβάλλοντας τὴ δεκτικότητά σου, σὲ ξαναγυρίζουν ἀργότερα ὅσο θαθαίνεις στὴν οὐσία, δίνοντάς σου τὴ χαρὰ τῆς προσωπικῆς ἀποκάλυψης. Ἄς ἀκούσουμε ὁμῶς καλύτερα τὴν ἐξομολόγηση τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ — ἀπολογία, κατηγορία ἢ περιφρόνηση;

Ἀκούμπησε, λοιπόν, τὸ χέρι του στὸ μέτωπό του καὶ στοχάστηκε  
ἐκεῖνες τὶς σεμνές, μισοτελειωμένες χειρονομίες,  
ἐκεῖνη τὴν προβλεπτικὴν εὐγένεια, ἐκεῖνες  
τὶς λέξεις πὸ δὲν ἐξηγοῦν καὶ μένουν οἱ ἴδιες σὰν ἀπορημένες  
χαμογελώντας ἀναποφάσιστα σὲ κάποιο σταυροδρόμι  
σὰ ζητιάνες (αὐτὲς οἱ ἀπὸ καταγωγή καὶ πράξη ἀρχόντισσες)  
ἡμερες ζητιάνες, ἐπεικειῖς, νὰ δέχονται πρόθυμα μιὰν ἀδιάφορη ἐλεημοσύνη  
ἐλεώντας τοὺς ἄλλους μὲ τὴ γλυκεῖα συγγνώμη τους: πὼς οἱ ἄλλοι ἐκεῖνοι  
ὑπάρχουν τάχα, κ' ἔχουν τάχα, καὶ μποροῦν νὰ δώσουν.

«Ἐπίγνωση» (Μαρτυρίες)

Αὐτὴ ἡ ἀνάγκη τῆς ἀπόκρυψης ἐκδηλώνεται ὅπως εἶδαμε σ' ὄλους τοὺς τομείς τῆς ποιητικῆς λειτουργίας τοῦ Ρίτσου. Τὰ πιὸ σημαντικὰ καὶ τὰ πιὸ προσωπικὰ πράγματα εἶναι βαλμένα στὸ στόμα κάποιου τρίτου, σὲ πρῶτο πρόσωπο ἢ πιὸ συχνὰ σὲ τρίτο, καὶ σὲ παρωχημένους χρόνους, ἔτσι πού, ἐνῶ λειτουργοῦν στὸ παρόν, νᾶχεις τὴν ἐντύπωση ὅτι ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' ἐσένα κ' ἐκεῖνα ἓνα διάφανο πέπλο πὸ κάνει λιγότερο φωναχτὴ τὴν ἀλήθεια καὶ πιὸ σεμνὴ — ἢ πιὸ ἀκατάδεχτη; — τὴν ἐξομολόγηση καί, ἀξάνοντας τὴν ὑποβολή, ἀναδεικνύει καλύτερα τὰ πράγματα, ἔτσι σκιασμένα, ὅπως ἡ σκιά κάνει προσεχτικὸ τὸ μάτι καὶ ἀναδεικνύει τὶς λεπτομέρειες καὶ τὶς ἀποχρώσεις, πὸ ἰσοπεδῶνται στὸ δυνατὸ φῶς.

Σχετικὸ μ' αὐτὴ τὴν προφύλαξη εἶναι καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ρίτσος δὲν καταλαμβάνει «ἐξ ἐφόδου» τὸ ἀντικείμενό του ἐπιβάλλοντας τὴ δική του ὄραση. Τὸ κυκλώνει διακριτικὰ, ἀφήνοντας τὸ δέχτη νὰ τὸ δεῖ καὶ νὰ τ' ἀκούσει μὲ τὶς δικές του αἰσθήσεις. Κι αὐτὸς εἶναι ἓνας ἀπ' τοὺς λόγους πὸ δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση τοῦ πλατυακμοῦ πὸ ἀποδίδεται στὸν ποιητῆ. Ἐνας ἄλλος λόγος εἶναι ἢ ὡς τὴν κατάχρηση χρησιμοποίηση τῶν ἀλυσιδωτῶν παρομοιώσεων καὶ τοῦ διαζευκτικοῦ, πὸ κι αὐτὰ δὲ θὰ πρέπει νὰ τὰ δοῦμε μεμονωμένα, γιατί ποτὲ ἢ παρομοίωση δὲ γίνεται γιὰ ἐπιφανειακὰ αἰσθητικούς λόγους· ἐξυπηρετεῖ ὀργανικὰ τὴν ἀναγκαιότητα τοῦ ποιήματος. Δὲν πρέπει δηλαδὴ νὰ παραβλέπουμε ποτὲ τὴν ψυχολογικὴ - θεατρικὴ πλευρά του, ὅτι διαδραματίζεται μέσα κ' ἔξω ἀπ' τὰ λεγόμενα, δημιουργώντας πολυποίκιλες ἀντιδράσεις, συνειρμούς, ἐσωτερικὲς συγκρούσεις πὸ ἐκφράζονται ἔτσι καὶ προπάντων προσπαθοῦν νὰ καλυφθοῦν ἔτσι· γι' αὐτὸ βλέπουμε συχνὰ ἓνα πρόσωπο, προσπαθώντας νὰ στρέψει τὴν προσοχὴ τοῦ συνομιλητῆ του σ' ἄλλο χῶρο, νὰ χρησιμοποιοῦ ἀκόμα καὶ μιὰ φανταχτερὴ ὠραιολογία πὸ ἀν κάνουμε βέβαια τὸ σφάλμα νὰ τὴν ἀπομονώσουμε ἀπ' τὸν κορμὸ τοῦ ποιήματος,



δέν είναι παρά κοινός τόπος, αν όχι φιλολογία. Παράδειγμα: «*Η Γυναίκα με τα Μαύρα*» της «*Σονάτας*» θα πει στο Νέο:

Θά σταθοῦμε λιγάκι στην κορφή της μαρμάρινης σκάλας του "Αη - Νικόλα  
ἔστερα ἐσύ θὰ κατηφορίσεις κ' ἐγὼ θὰ γυρίσω πίσω  
ἔχοντας στ' ἀριστερὸ πλευρό μου τὴ ζέστα ἀπ' τὸ τυχαῖο ἄγγιγμα τοῦ  
σακκακιῦ σου.

Ἔστερα ξαφνιασμένη ἀπ' αὐτὴ τὴν ὁμολογία μιᾶς τόσο ἐνδόμυχης, ἀνομολό-  
γητης ἐπιθυμίας, θ' ἀρχίσει ν' ἀραδιάζει τί ἄλλο θάχει κρατήσει γυρίζοντας:

κι ἀκόμη μερικὰ τετράγωνα φῶτα ἀπὸ μικρὰ συνοικιακὰ παρτίθυρα  
κι αὐτὴ τὴν πάλλευνη ἄχνα ἀπ' τὸ φεγγάρι ποῦναι σὰ μιὰ μεγάλη  
συνοδεία ἀσημένιων κύκνων —

Αὐτὸς ὁ τελευταῖος στίχος ἔχει ἀσφαλῶς προκληθεῖ ἀπὸ μιὰ διάθεση νὰ δια-  
σκεδάσει τὴν ἐντύπωση αὐτοῦ ποῦ εἶπε μὲ κάτι φανταχτερὸ καὶ ψυχρὸ μαζὶ κ'  
ἴσως ν' ἀνακτῆσει μὲ μιὰ σπουδαιοφανῆ ἢ «ποιητικὴ» ἔκφραση μιὰ θέση ὑπεροχῆς  
ποῦ τὴν ἔχει ἤδη διακινδυνεύσει. Ἄλλωστε στοὺς παρακάτω στίχους φαίνεται  
καθαρὰ ἢ προσπάθειά της ν' ἀμυνθεῖ, προλαβαίνοντας κι αὐτὴν ἀκόμα τὴν παρα-  
τήρηση:

Καὶ δὲ φοβᾶμαι αὐτὴ τὴν ἔκφραση, γιατί ἐγὼ  
πολλὲς ἀνοιξιὰτικες νύχτες συνομίλησα ἄλλοτε μὲ τὸ Θεὸ ποῦ μοῦ  
ἐμφανίστηκε  
ντυμένος τὴν ἀχλὺ καὶ τὴ δόξα ἐνὸς τέτοιου σεληνόφωτος.

Τὴν ἐντύπωση τοῦ πλατυασμοῦ τὴ δίνει ἀκόμα ἢ ἀσφυκτικὴ συσσώρευση ἀντι-  
κειμένων ποῦ παρατηρεῖται, ἀν καὶ τὰ ἀντικείμενα τῆς κοινῆς χρήσης ἔχουν ἐδῶ,  
ὅπως εἶπαμε, ἓνα ἰδιαίτερο βάρος, ἔχουν τὸ χαρακτήρα καὶ τὸ νόημα ποῦ τοὺς  
ἔχει δόσει ἢ χρῆση τους μέσα στὴ ζωὴ καὶ τὴν ἱστορία. Κι ἀκόμα ἢ συσσώρευση  
αὐτὴ βοηθάει στὸ νὰ δημιουργεῖται μιὰ ὀρισμένη ἀτμόσφαιρα (κατάθλιψη, εὐφο-  
ρίας κλπ.) ποῦ ἀπηχεῖ στὴν ψυχολογία τῶν ἡρώων.

Καὶ ἢ λέξη σὰ ποιήματα τοῦ Ρίτσου παίρνει τὸ βάρος της ὄχι τόσο ἀπὸ τὴν  
ἠχητικὴ της ἢ τὶς προεκτάσεις ποῦ δημιουργεῖ σὰν σύμπλεγμα συλλαβῶν ἢ  
καὶ τὶς ἱστορικὲς - πολιτιστικὲς μνείες ποῦ ἀνακινεῖ ἀκουστικὰ - συνειρμικά, κάτι  
δηλαδὴ ποῦ θὰ πλησίαζε περισσότερο στὴν «καθαρὴ ποίηση» ἀλλὰ πιὸ πολὺ ἀπὸ  
τὸ πολιτιστικὸ ὑπόστρωμα τῆς ἔννοιας ποῦ ἐκφράζει (ἄς θυμηθοῦμε ἐκεῖνες  
τὶς λέξεις τὶς «ἀπὸ καταγωγή καὶ πράξη ἀρχόντισσες»). Γι' αὐτὸ νομίζω  
αὐτὴ ἢ ποίηση λειτουργεῖ μὲ ἐνόητες καὶ δὲ μπορούμε νὰ τὴ δοῦμε ἀποσπασμα-  
τικά. Καὶ γι' αὐτὸ ἢ στίξη παίζει ἐδῶ ἓνα καθοριστικὸ ρόλο καὶ πρέπει πάντα  
νὰ προσέχεται.

Ἔχω τὴν αἴσθησή πὼς τόση ὥρα πολιορκῶ ἓνα γυάλινο φρούριο, διάφανο,  
ποῦ ὅμως ὁ ἥλιος πέφτει πάνω του καὶ πάνω σὰ πράγματα καὶ σὲ στραδῶνει.  
Δέν προλαβαίνεις νὰ δεῖς ἢ κι ἀν δεῖς δέν προλαβαίνεις ν' ἀπαριθμήσεις τίποτα  
ἀπ' τὶς συμπυκνωμένες ἐντυπώσεις. Τελικὰ ἀνακαλύπτεις ὅτι τὸ φρούριο ἦταν  
ξεκλείδωτο «ἢ πόρτα του ἔμενε ἀνοιχτὴ ἀπὸ χρόνια, ἐλεύθερη κι ἀφρούρητη — γι'  
αὐτὸ καὶ δύσκολο νὰ τὴν παραδιάσουν».



# ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ,,

## ΜΟΥΣΙΚΗ

**Μ. ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ:** Για την Έλληνική Μουσική

## ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

**Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΥ:** Μιά λιθογραφία Δρχ. 100

**Γ. ΣΙΚΕΛΙΩΤΗ:** Δύο λιθογραφίες

Μονόχρωμη Δρχ. 100

Τετράχρωμη » 150

Καί οι δυò μαζί » 200

Έπίσης τὰ τελευταία αντίτυπα από τὰ δέκα χαρακτηριστικά

## ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

**ΑΣΤΕΡΙΑΔΗ, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, ΚΑΝΕΛΛΗ, ΚΑΤΡΑΚΗ,  
ΜΑΝΟΥΣΑΚΗ, ΜΟΡΑΛΗ, ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΤΑΣ-  
ΣΟΥ, ΤΣΑΡΟΥΧΗ, ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ - ΓΚΙΚΑ**



# ΣΟΥΛΙΩΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

I Σὲ ποῖο εἶδος τῶν ὀθωμανικῶν γαιῶν ἀνήκε τὸ Σοῦλι.

II Μία κινήτοποίησις ἐναντίον τοῦ Σουλιῶ (1779) καὶ ἓνας ἄγνωστος βαλῆς τῶν Γιαννίνων.

III Τὸ τέλος τοῦ Σαμουήλ.

## I

Μία κατηγορία τῶν προνομακῶν περιοχῶν τῆς τουρκοκρατούμενης Βαλκανικῆς χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὰ προνόμια ποὺ τῆ συνιστοῦν ἀποκτήθηκαν *via facti*· ἐκφραστικὸ παράδειγμα ἀπὸ τὶς ἑλλαδικὰς περιοχὰς εἶναι τὸ Σοῦλι: ἡ προνομακὴ του κατάστασις δὲν ὀρίζεται ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση προοθωμανικοῦ καθεστῶτος ἀπαλλαγῶν, ἀπὸ τὴν ὑπαγωγή του σὲ κάποιον βασιλεῦς ἢ ἀπὸ τὴν παροχὴ ὑπηρεσιῶν, ἀλλ' ἀντίθετα ἀπὸ τὴν ἀσκηση ὀρισμένων δραστηριοτήτων ποὺ ὀδήγησαν εἰς τὴν δημιουργίαν προνομακικοῦ καθεστῶτος, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ βούλησιν τῆς ὀθωμανικῆς ἐξουσίας. Εἶναι προφανές ὅτι ἔχει σημασίαν νὰ προσδιορισθῆ ὁ βαθμὸς τῆς προνομακικῆς κατάστασις καὶ νὰ ὑποδειχθῶν τὰ ὄρια τῆς νομιμότητος ἀπέναντι εἰς τὴν Πύλην, εἰς τὸ σημεῖον ποὺ ἡ νόμιμη συμπεριφορὰ εἶχε υἱοθετηθῆ ἀπὸ τὴν πρακτικὴν τῆς κοινότητος τῶν Σουλιωτῶν. Ἐνας ἀπὸ τοὺς τρόπους προσέγγισις τοῦ θέματος εἶναι ἡ διερεύνησις ὄσων προβλημάτων ἀναφέρονται εἰς τὸ φορολογικὸν καθεστῶς εἰς τὸ ὅποιο ὑπαγόταν ἡ περιοχή τοῦ Σουλιῶ, δηλαδὴ τελικὰ εἰς τὶς ἀγροτικὰς σχέσεις ἀνάμεσα εἰς τοὺς Σουλιῶτες καὶ εἰς τοὺς φορεῖς τῆς κυριότητος τῶν γαιῶν ὅπου ἦταν ἐγκατεστημένοι: ἐδῶ θὰ δειχθῆ εἰς



ποιό εἶδος τῶν ὀθωμανικῶν γαιῶν ἀνῆκε τὸ Σούλι καὶ συνακόλουθα σὲ ποιό εἶδος προσόδου ὑπαγόταν.

Σύμφωνα μὲ τὴ βενετική ἐκδόση τῆς «Ἱστορίας τοῦ Σουλίου καὶ Πάργας» τοῦ Χριστόφορου Περραιβοῦ, τὸ Σούλι ἀνῆκε στὶς τιμαριωτικές γαῖες καὶ ὑπαγόταν σὲ σπαχή· ὁ Περραιβὸς παραδίδει καὶ ἕναν ἀπὸ τοὺς σπαχήδες του, τὸν «ὀνομαζόμενον Μπεκήρ μπεϊ». Στὴν ἀθηναϊκὴ ἐκδόση τοῦ ἴδιου βιβλίου,<sup>3</sup> μολονότι ἀναφέρεται πῶς οἱ Σουλιῶτες ὑπάγονταν σὲ σπαχή καὶ πλήρωναν τοὺς συνηθισμένους τιμαριωτικούς φόρους, δὲ μνημονεύεται τὸ ὄνομα ἐκείνου τοῦ σπαχή πού ἀπαντᾶται στὴ βενετική ἐκδόση· ἢ λεγόμενη ἄλλωστε ψευδοπαρισινή ἐκδόση<sup>4</sup> δὲν προσφέρει καμιὰ σχετικὴ εἴδηση. Ἔτσι ὁ Περραιβὸς ἐντάσσει τὸ Σούλι στὸ σύστημα τῶν σπαχιλικῶν καὶ γνωρίζει τὶς ἀντίστοιχες ὑποχρεώσεις πού συνιστοῦσαν τὴ φεουδαλικὴ πρόσοδο τῶν γαιῶν αὐτῶν. Ἄν καὶ οἱ ἱστορικοὶ τοῦ Σουλίου δέχονται τὴν καταβολὴ ὀρισμένων φόρων ἀπὸ μέρος τῶν Σουλιωτῶν, ὥστόσο ἡ ἐκδοχὴ ὅτι ἦταν σπαχιλίκι ἔχει ἀπορριφθεῖ. Ὁ ἡπειρώτης λόγιος Σπ. Π. Ἀραβαντινὸς σχολιάζοντας τὴ μαρτυρία τοῦ Περραιβοῦ παρατηρεῖ:<sup>5</sup> «Λελασθασμένον εἶναι τὸ ὑπὸ τοῦ Ἰδρωμένου (σελ. 20 σημ.) μνημονευόμενον ὅτι τὸ Σούλι ἦτο σπαχιλίκι, μάλιστα ὑπὸ Σπαχὴν Μπεκήρ Μέτην τινά. Προφανῆς τις σύγχυσις θὰ γίνεταί ἐνταῦθα ὑπὸ τοῦ συγγραφέως ἐξ ἐσφαλμένων πληροφοριῶν γράψαντος». Ἡ παρατήρησις τοῦ Σπ. Π. Ἀραβαντινοῦ δημιουργεῖ κενὸ σχετικὰ μὲ τὸ εἶδος τῶν φορολογικῶν ὑποχρεώσεων τοῦ Σουλίου, γιατί ἀρνούμενη τὴν ὑπαρξὴ τιμαριωτικῆς σχέσης δὲν ἐξηγεῖ σὲ ποιὰ μορφή ἐξάρτησης ἀνῆκαν οἱ φόροι πού κατέβαλλαν οἱ Σουλιῶτες· παρ' ὅλ' αὐτὰ ὅμως, ἡ παρατήρησις του δὲν ἔχει σχολιασθεῖ ἀπὸ τοὺς ἱστορικοὺς τοῦ Σουλίου.

Πρέπει νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι τὸ προσιτὸ πληροφοριακὸ ὕλικὸ δὲν προσφέρεται σὲ μιὰ πλήρη ἀντιμετώπισιν τοῦ θέματος· λείπει τὸ ἀποφασιστικὸ στοιχεῖο, δηλαδὴ ἕνα ὀθωμανικὸ κατάστιχο, πού θὰ ἔδινε τὸ σύνολο τῆς φεουδαλικῆς προσόδου τῆς περιοχῆς καὶ ἴσως θὰ περιεῖχε στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὸν πληθυσμὸ, τὴν πληθυσμικὴ κατάρτιση τῆς περιοχῆς καὶ τὶς συγκεκριμένες ὑποχρεώσεις τοῦ σπαχή τῆς ἀπέναντι στὸ Σουλτάνο. Ἄν ληφθεῖ πάντως ὑπ' ὄψιν ὅτι οἱ πηγὲς παραδίδουν πῶς οἱ φορολογικὲς ὑποχρεώσεις τῶν Σουλιωτῶν ἀπέναντι στὸ σπαχή τους ἦταν μικρές, θὰ πρέπει νὰ συναχθεῖ ὅτι καὶ οἱ ἀντίστοιχες στρατιωτικὲς οἱ δικές του ἦταν στὴ βάση τῆς πυραμίδας τῶν τιμαριωτικῶν ὑποχρεώσεων πρὸς τὴν Πύλη. Ἡ ἐκπλήρωσις ἀπὸ μέρος τῶν Σουλιωτῶν τῶν φορολογικῶν τους καθηκόντων ἐρμηνεύθηκε ὡς πολιτικὸς χειρισμὸς, γιὰ «νὰ μὴ φαίνωνται ἀπειθεῖς καὶ ἐναντίοι πρὸς τὸν Σουλτάνον, καὶ ὡς ἐκ τούτου λάβῃ ἔπειτα αἰτίαν νόμιμον νὰ διατάξῃ τὸν Ἀλή πασᾶ νὰ κινηθῇ κατ' αὐτῶν». Ἡ ἐρμηνεῖα μόνο μερικὰ εὐσταθεῖ. Ἡ



εκπλήρωση τῶν φορολογικῶν ὑποχρεώσεων ἦταν κριτήριο νομιμότητας, ἢ προέκταση ὁμῶς αὐτῆς τῆς πραγματικότητας καὶ ἡ ἐκτίμησή της σὰν πολιτικὴ σκέψη, εἶναι ἓνας αἰτιολογικὸς συλλογισμὸς ποὺ ἔρχεται ὕστερα καὶ χρησιμοποιοεῖ ὄρους χωρὶς ἱστορικὴ ὑπόσταση: ὅ,τι συνέβαλε στὴ διατήρηση τῆς ἀνεξαρτησίας τῶν πολεμικῶν κοινοτήτων, δὲν ἦταν ἡ ἐπίφαση τῆς νομιμότητας ἀλλ' ἓνα σύστημα σχέσεων ποὺ ἐπίτρεπε τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς ἀνεξέλικτης κοινωνικῆς δομῆς μὲ λειτουργικὲς ἐκδηλώσεις τῆ ληστεία καὶ τὴν παροχὴ προστασίας.

Στὴν περίπτωσι τοῦ Σουλίου καὶ ἄλλων πολεμικῶν κοινοτήτων, ἡ ἐνοπλὴ πατριὰ λειτουργικὰ ἐκδηλωνόταν καὶ ὡς φορέας προστασίας, δηλαδὴ σὲ τελευταία ἀνάλυσι χρησιμοποιοῦσε τὴν κυριαρχικὴ τῆς ἱκανότητα ὡς μέθοδο πλουτισμοῦ σὲ βάρος ὄσων πληθυσμῶν τύχαινε νὰ ὑποστοῦν τὴν προσφερόμενη προστασία· ἀπὸ τὴν κυριαρχικὴ ἱκανότητα πήγαζαν καὶ τὰ *via facti* προνόμιά της. Ἡ ἀνταπόκρισι τῆς σουλιώτικῆς κοινότητας στὶς φορολογικὲς τῆς ὑποχρεώσεις δὲν ἐρχόταν σὲ τυπικὴ ἀντίφασι μὲ τὴν κυριαρχικὴ τῆς ἱκανότητα, ἀντίθετα μάλιστα τῆς ἐξασφάλιζε μιὰ νόμιμη ἐκπροσώπησι μὲσω τοῦ σπαχῆ της. Ἔτσι ὑπάρχει στὴν ἐκτίμησι τῆς νομιμόφρονῆς συμπεριφορᾶς μιὰ ἀλήθεια, ποὺ γίνεται νοητὴ ὅταν συσχετισθεῖ μὲ τὶς δυνατότητες ἀνεξαρτησίας τῶν πολεμικῶν κοινοτήτων στὶς συνθήκες τῆς τουρκοκρατίας.

Τὴν ἐγκυρότητα τῆς μαρτυρίας τοῦ Περραιβοῦ ὅτι τὸ Σούλι ἦταν σπαχιλίκι, ἔρχεται νὰ τὴν ἐπιβεβαιώσῃ ἓνα ἔγγραφο τοῦ 1794, ἀπευθυνόμενον στὸ Βενετὸ διοικητὴ τῆς Λευκάδας καὶ ὑπογραφόμενον ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ σπαχῆ τοῦ Σουλίου ποὺ μνημονεύει ἡ βενετικὴ ἐκδόσι τῆς «Ἱστορίας τοῦ Σουλίου καὶ Πάργας»: «πεκηρη πεγης σιπαχης της σολης». Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐπιβεβαίωσι τῆς μαρτυρίας τοῦ Περραιβοῦ, τὸ ἔγγραφο ὑποδεικνύει ὅτι ἡ ὑπαρξὴ τοῦ σπαχῆ δὲν ἀποτελοῦσε ἀπλὰ ἓνα τυπικὸ γεγονὸς χωρὶς σημασία ὡς πρὸς τὴν αὐθεντία ποὺ ἀπόρρεε ἀπὸ τὴν τιμαριωτικὴ του ιδιότητα: παρουσιάζεται ἐδῶ νὰ ἀσκεῖ ὀρισμένη δικαιοδοσία καὶ νὰ ἐκπροσωπεῖ ὡς ἓνα βαθμὸ τὴν κοινότητα. Τὸ περιεχόμενον τοῦ ἐγγράφου ἀναφέρεται στὴ διαφορὰ κάποιων Σουλιωτῶν καὶ ἐνὸς Θανάση χρυσοῦ Καλαρυτιώτη, στὸν ὅποιο οἱ πρῶτοι εἶχαν δανείσει χρήματα. Ἡ ἀσκηση τῶν ἀρμοδιοτήτων τοῦ σπαχῆ φαίνεται μὲ δύο τρόπους: α) ἀπευθύνει ἔγγραφη μαρτυρία στὸ Βενετὸ διοικητὴ τῆς Λευκάδας, μὲ τὴν ὁποία ἐπιβεβαιώνει ἀνάλογη τῶν κοινοτικῶν ἀρχῶν τοῦ Σουλίου· β) ἀναφέρει σ' αὐτὴ ὅτι προηγούμενα εἶχε ἀναζητήσει τὸν ὀφειλέτη: «τον εχαλεβα σε ολη τὴν Τορκα (: Τουρκιὰ) και δεν τον ηβηρα (: ἠῦρα) τον θαναση».

Δυὸ ἀκόμη πράγματα ἀξίζει νὰ παρατηρηθοῦν. Τὸ περιεχόμενον τοῦ ἐγγράφου προσφέρεται σὰν μιὰ μαρτυρία γιὰ τὴν τοκογλυφία ὅπου φαίνεται πῶς ἐπιδίδονταν οἱ Σουλιῶτες: τοῦτο ἀποτελεῖ μιὰ χρήσιμη ἐνδειξι γιὰ τὴ σουλιώτικη κοινωνία, ὅπου τὸ χρῆμα, προῖδον ληστείας ἢ παροχῆς προστασίας, ἀναπαραγόταν μὲ τὴ μέθοδο τῆς τοκογλυφίας· εἶναι ἓνα φαινόμενο διαδομένο στὴν τουρκοκρατία μὲ ἀκραῖες ἐκδηλώσεις τοῦς ἀναγκαστικὸς δανεισμοῦς, κατὰ τοῦς ὁποίους ἰσχυροὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς κυριαρχικῆς ἱκανότητας, κάτοχοι μὴ παραγωγικῶν κεφαλαίων ἐξανάγκαζαν τοῦς πληθυσμοῦς νὰ δανεῖζονται μὲ ψηλοὺς τόκους.<sup>10</sup> Ἡ δεύτερη παρατήρησι ἀφορᾶ στὴ λησιμσύνη ποὺ γρήγορα σκέπασε τὸ συγκεκριμένο θεσμὸ τοῦ Σουλίου, ὥστε καὶ οἱ κοντινότεροι στὴν τουρκοκρατία λόγοι νὰ ἀδυνατοῦν νὰ ἐλέγξουν καταστάσεις σχεδὸν αὐταπόδεικτες· εἰδικὰ στὴν περίπτωσι μας, εἶναι ἐπόμενο νὰ συνέβαλε στὸ ξέχασμα τοῦ θεσμοῦ ἢ ὅλη ἱστορία τοῦ Σουλίου, μὲ τὸ ἐντονο μάλιστα χρῶμα ποὺ ἔπαιρνε ἀπὸ τὴ στιγμὴ τῆς σύνδεσῆς της μὲ τὴν ἐπανάστασι τοῦ 1821.

#### Τ Ο Ε Γ Γ Ρ Α Φ Ο

Δίφυλλο· στὴν πρώτη σελίδα εἶναι γραμμένο τὸ κείμενον καὶ στὴν τέταρτη ἢ διεύθυνσι τοῦ παραλήπτη (David Trevisan). Στὸ ἀριστερὸ περιθώριον τῆς 1ης σελ. τὸ ὄνομα τοῦ ἀποστολέα («πεκηρη πεγης σιπαχης της σολης») καὶ



τύπος σφραγίδας τουρκικός. Ἀπόκειται στὸ Ἀρχειοφυλακεῖο τῆς Λευκάδας στὸ φάκελο: Reggimento Nobile H(omo) q(uodam) David Trevisan fù Provveditore Extraordinario di S(anta) Maura. No 4, filza «diversa dal 2 Gennaio al 10 Dicembre 1791». Τὸ ἔγγραφο δὲν ἔχει χρονολογία οὔτε ἀριθμὸ πρωτοκόλλου (ἀρχειακῆς κατάταξης): σύμφωνα ὁμῶς μὲ τὰ χρονολογημένα ἔγγραφα ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἴδια ὑπόθεση, πρέπει νὰ γράφηκε ἀπὸ τὰ τέλη Μαΐου ὡς τὰ μέσα Ἰουνίου τοῦ 1794 (11). Παρατίθεται τὸ ἔγγραφο (α) ὅπως ἔχει, γιατί παρουσιάζει φθογγολογικὸ ἐνδιαφέρον καὶ (β) σὲ ἀποκατάσταση φθογγολογική, ὀρθογραφική καὶ στίξης.

(α)

Ποληγαπημενε μο κ(αι) φηλε μο /<sup>2</sup>κηρ σταβροδηναρηγηο της αγο/<sup>3</sup>μαβαρας κατα πολα κ(αι) α/<sup>4</sup>κρηβα σε χερετο τα ματη/<sup>5</sup>γα σο γηληκοφηλο ομος/<sup>6</sup> με το φηληκο μο γραμα σο φα/<sup>7</sup>νερονο κ(αι) σοχο ρητζα να τος α/<sup>8</sup>ληβηρητησης τασπηρα απο τον θνα/<sup>9</sup>ναση οτη τα χροσταγη ο θνα/<sup>10</sup>σης τα ξερο παστηρηκα ημε/<sup>11</sup> βεβηιομενος οπο τος σαγελασε/<sup>12</sup> κ(αι) τα πηρε ο θνασης κ(αι) αφητα/<sup>13</sup> τα πεδηγα οπορθαν με της/<sup>14</sup> ομολογες της απεραζημενε με/<sup>15</sup>ρες κ(αι) τος χαλεψες μαρτηρη/<sup>16</sup>γα εδο το ξερη ενα βηλαγετη/<sup>17</sup> κ(αι) χορηγα εμης η τορκη ποτο/<sup>18</sup>ν εχαλεβα σε ολη την τορκα κ(αι) δε/<sup>19</sup>ν τον ηβηρα τον θναση τορα ετη/<sup>20</sup>-χε αφητο πρεπει να το καμης τζεζα οτη παντα στα τζακα σας/<sup>21</sup> εχο κοση πως ψεματα δε τα κα/<sup>22</sup>νετε καπολη ταφητα κ(αι) καλε/<sup>23</sup> σο ηγε σο να σο δοση ο θεγος αμην/<sup>24</sup>.

(Στὸ ἀριστερὸ περιθώριο:)

αγαπητοσο/<sup>25</sup>  
πεκηρη/<sup>26</sup>  
πεγης/<sup>27</sup>  
σιπαχης/<sup>28</sup>  
της σολης/<sup>29</sup>

Τ.Σ. (τουρκικῆς)

(Στὸ ἀριστερὸ περιθώριο κάτω ἀπὸ τὸν Τ.Σ. :)

Κ(αι) τοτα τα πεδηγα οπορχον/<sup>30</sup>τε αφητο ηνε ραγαδες βαση/<sup>31</sup> ληκη κ(αι) να τος κηταξης τη δο/<sup>32</sup>λα οτη ο θνασης ηνε σερετης/<sup>33</sup> κ(αι) εχη περβαιτηση ολο με ψε/<sup>34</sup>ματα/<sup>35</sup> ταφητα

(Στὴν 4η σελ. ἡ διεύθυνση τοῦ παραλήπτη:)

να δειθη το κηρ σταβροδηνα/<sup>2</sup>ρηιο ης την αγιομαβηρα/<sup>3</sup> απο Σολη

(β)

Πολυαγαπημένε μου καὶ φίλε μου κύρ Σταβροδινάριγιο τῆς Ἀγιομαύρας κατὰ πολλὰ καὶ ἀκριβὰ σὲ χαιρετῶ, τὰ μάτια σου γλυκοφιλῶ. Ὅμως μὲ τὸ φιλικό μου γράμμα σοῦ φανερώνω καὶ σῶχω ριτζὰ νὰ τοὺς ἀλιβιρντίσεις τ' ἄσπρα ἀπὸ τὸν Θανάση. Ὅτι τὰ χρωστάγει ὁ Θανάσης τὰ ξέρω παστρικά. Εἶμαι βεβαιωμένος ὅπου τοὺς ἀγέλασε καὶ τὰ πῆρε ὁ Θανάσης. Καὶ αὐτὰ τὰ παιδιὰ ὀπῶρθαν μὲ τὶς ὁμολογιές τὶς ἀπερασμένες μέρες καὶ τοὺς χάλεψες μαρτυριά, ἐδῶ τὸ ξέρει ἓνα βιλαγέτι, χῶρια ἐμεῖς οἱ Τοῦρκοι, ποὺ τὸν ἐχάλεβα σὲ ὅλη τὴν Τουρκιὰ καὶ δὲν τὸν ἤῤῥα τὸν Θανάση. Τώρα ἔτυχε αὐτοῦ· πρέπει νὰ τὸν κάμεις τζεζά, ὅτι πάντα στὰ τζάκια σας ἔχω ἀκούσει πῶς ψέματα δὲν τὰ κάνετε καμπούλι. Ταῦτα καὶ καλές σου ὑγειές σου νὰ σοῦ δώσει ὁ Θεός. Ἀμήν.

Ἀγαπητός σου  
[Μ] πεκίρη  
[μ] πέγης

σιπαχῆς  
τῆς Σούλης

Καὶ τοῦτα τὰ παιδιὰ ὀπῶρχονται αὐτοῦ εἶναι ραγιάδες βασιλικοὶ καὶ νὰ τοὺς κοιτάξεις τὴ δουλειά, ὅτι ὁ Θανάσης εἶναι σερέτης καὶ ἔχει περβατήσει ὅλο μὲ ψέματα. Ταῦτα.

Νὰ δεθεῖ τοῦ κύρ Σταβροδινάριου εἰς τὴν Ἀγιομαύρα. Ἀπὸ Σούλι.



Στίχ. 2, 3. κηρ σταβροδηναρηγηο της αγομαβαρας: Ένωσε τον Provveditore Extraordinario (: Άνωτερο Προνοητή) της Αγίας Μαύρας David Trevisan που διοίκησε το νησί από τα 1791 ως τα 1794.<sup>13</sup> Η λέξη Extraordinario άπαντάται στα κείμενα της εποχής συνήθως στους έξης τύπους: έστραορδινάριος, έξτραορδινάριος, έκστραορδινάριος, στραορδινάριος,<sup>14</sup> έστραζορδινάριος, στραζορδινάριος, στραζορδινάριος<sup>14</sup> κάποτε δέν μεταγράφεται, αλλά μεταφράζεται κατά λέξη: «έξω της τάξεως».<sup>15</sup> Η λέξη Provveditore μεταφράζεται «προβλεπτής»<sup>16</sup> ή μεταγράφεται: «πρεδεδαδωρος»<sup>17</sup> και κατά κανόνα «πρεδεδοϋρος».

Στίχ. 7. σοχο ρητζα: σου κάνω παράκληση.

Στίχ. 8. αληβηρητησης: ρ. άλιβεργτζίζω (τουρκ. alivermek). Το «Ιστορικόν Λεξικόν της Νέας Έλληνικής Γλώσσης», λ. άλιβεργτζίζω, δίνει τις έξης σημασίες: 1) αγοράζω κάτι για άλλον, προμηθεύω 2) παρέχω κάτι φθηνά 3) χαρίζω 4) ύπεξαιρω 5) έχω κάτι στην έξουσία μου. Έδω το ρ. πλησιάζει στην 1η σημασία.

Στίχ. 14. ομολογες: όμολογίες.

Στίχ. 15. χαλεπες: ζήτησες.

Στίχ. 20. να το καμης τζεζα: ίσως «νά τον τιμωρήσεις» (το τουρκ. ceza = τιμωρία).

Στίχ. 21-22. δε τα κανετε καπολι: (δέν τά κάνετε καμπούλι) δέν τά παραδέχεσθε.

Στίχ. 28-29. σιπαχης της σολης: Πράξη της Καγγελαρίας της Λευκάδας («Ίουνίου 19, 1794, Αγία Μαύρα», στον ίδιο φάκ. όπου και το εκδιδόμενο έγγραφο, χωρίς άριθ. πρωτοκ.) αναφέρει «πιστοποιήσιν των Προεστών τους (: των Σουλιωτών) Sig(no)r Γεωργίου Μπότζαρη, Λάμπρου Τζαβέλα, Νικολού Ζέρβα και Δήμου Δράκου, όμοίως και του σπαί τους μπεκήρμει». Η πιστοποίηση των «προεστών» είναι της 20ης V.1794<sup>18</sup> του Μπεκίρ μπέη είναι το έγγραφο που δημοσιεύεται έδω.

Στίχ. 38. απο σολη: Κατά τον Περραιβό ο Μπεκίρ μπέης «έκάθητο πάντα εις τά Ίωάννινα και μίαν φοράν τον χρόνον επήγγαινε, και έσύναζε το έδικόν του» (έν. στο Σούλι). Το ότι στέλνει την πιστοποίηση από το Σούλι δέ σημαίνει ότι ήταν και έγκατεστημένος σ' αυτό ένδεχόμενα, ή παρουσία του εκεί ήταν συμπτωματική ή είχε σχέση με την είσπραξη των τιμαριωτικών φόρων. Για την τύχη αυτού του σπαχή ο Περραιβός πάλι παραδίδει: «Ο Άλη Πασάς πολλάκις έξήτησεν αυτό το δικαίωμα (: το τιμαριωτικό) από τον σπαχήν ύποσχόμενος να το ακριβοπληρώση, άλλ' εκείνος ούτε το πρόδλημα ποτέ έδέχετο, μ' όλον όπου έφυλακώθη περι τούτου πολλαίς φοραίς τέλος πάντων μή δυνάμενος (: ο Άλής) να το απολαύση καλῶ τῷ τρόπῳ, τον έκρέμασε».<sup>19</sup> Η συμπεριφορά του Άλη άπέναντι στο Μπεκίρ μπέη, μολονότι παρουσιάζει ιδιομορφία με τά προβλήματα που δημιουργούσε το Σούλι και άλλες άνυπότακτες κοινότητες στο πασαλίκι των Γιαννίνων, έντάσσεται στη γενική πολιτική του πασα προς τους μεγάλους γεωκτῆτες, χριστιανούς και μουσουλμάνους, και τους τιμαριώτες: άποροφούσε τά μούλκια ή τά τιμαριά τους και, έξαλείφοντας την οίκονομική τους βάση, τους άπογύμνωνε από την κοινωνική άκτινοβολία και την κυριαρχική τους ίκανότητα έτσι περιόριζε τις δυνάμεις τις αντίρροπες προς τη συγκεντρωτική του έξουσία και με την κάρπωση της προσόδου έκταμένων γαιών έξασφάλιζε το κύριο μέρος των οίκονομικών προϋποθέσεων της δικής του κυριαρχίας.

## II

Τρία άνέκδοτα έγγραφα του 1779 έρχονται να δόσουν κάποιες δευτερεύουσες πληροφορίες για το Σούλι, τους Άλβανούς της Παραμυθιάς, της Κονίσπολης και



τοῦ Μαργαριτιοῦ, τοὺς ἀρματολοὺς τοῦ Λούρου καὶ τέλος νὰ ὑποδείξουν ἕναν ἄγνωστο βαλὴ τῶν Γιαννίνων. Καὶ τὰ τρία ἔγγραφα ἀναφέρονται σὲ μιὰ κινητοποίηση τῶν Ἀλβανῶν τῶν παραπάνω περιοχῶν ἐναντίον τοῦ Σουλιῦ καὶ ἔχουν σταλεῖ στὸν Ἀνώτερο Προνοητὴ Λευκάδας Sebastian Morosini: τὸ πρῶτο (27. IX.1779) ἀπὸ τοὺς ἀρματολοὺς τοῦ Λούρου Δῆμο Διγόνη καὶ Σπύρο Καλόγερο, τὸ δεύτερο (6.X.1779) ἀπὸ τὸ βαλὴ τῶν Γιαννίνων Χασάν καὶ τὸ τρίτο (8.X.1779) ἀπὸ ἕνα Τοῦρκο ἀξιωματοῦχο Ὁσμάν ἀγά.

(α). Σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες τοῦ πρώτου ἔγγραφου ἡ κινητοποίηση ἦταν σημαντικὴ: «οἱ Ἀρβανίτες ἀπὸ τὴν Κονίσπολη (...) καὶ Παραμιθιά καὶ Μαργαρίτι μαζώνονται βέβαια πολλοὶ διὰ νὰ ἔλθουν ἀπάνου εἰς τὸ Σούλι (...) καὶ τὸ νταχμίλι τους εἶναι διὰ νὰ μαζωχθοῦν τέσσαρες χιλιάδες». Οἱ δυὸ ἀρματολοὶ πληροφοροῦσαν τὸ Βενετὸ διοικητὴ ὅτι οἱ ἐπιχειρήσεις δὲ θὰ περιοριζόνταν στὸ Σούλι, ἀλλὰ θὰ στρέφονταν καὶ στὴν περιοχὴ ποὺ αὐτοὶ ἀσκούσαν ἀρματολικὴ δικαιοδοσία: «διὰ νὰ ἔλθουν (...) καὶ κατὰ τὸ μέρος ἐτοῦτο τὸ ἐδικόν μας νὰ διαγουμίσουν καὶ νὰ χαλάσουν τὸ κόσμος ( sic )» — ἐπρόκειτο δηλαδή νὰ λεηλατήσουν τὴν περιοχὴ τοῦ Λούρου ὡς τὸ σύνορο τῆς Πρέβεζας. Ὁ Βενετὸς διοικητὴς ἀπευθύνθηκε μὲ ἔγγραφό του στὸ βαλὴ τῶν Γιαννίνων καὶ τοῦ γνωστοποίησε τοὺς κινδύνους ποὺ διέτρεχε ἀπὸ τὴ σχεδιαζόμενη ἀλβανικὴ κινητοποίηση ἡ βενετικὴ περιοχὴ τῆς Πρέβεζας: τὸν κίνδυνο τὸν εἶχαν ἐπισημάνει στὴν ἐπιστολὴ τους οἱ δυὸ ἀρματολοὶ, ὁ Δῆμος Διγόνης καὶ ὁ Σπύρος Καλόγερος: «τηράξετε ἡ ἐξοχότη σας νὰ κάμετε πρόβλεψιν γλήγορη διὰ τὸ σύνορον τῆς Πρέβεζας». Ὁ βαλὴς τῶν Γιαννίνων ἀπαντώντας στὸ Βενετὸ διοικητὴ (6.X.1779) προσπάθησε νὰ τὸν καθησυχάσει διαβεβαιώνοντας τὰ ἑξῆς: «σᾶς φανερώνω, ὅπου ὡσάν φίλος μας ὅπου εἴσθε, πῶς ἐγὼ εὐθύς θέλω στείλω ἀνθρώπους νὰ ἐξετάξουν παστρικά καὶ νὰ τοὺς δώσω κάθε προσταγὴν νὰ μὴν τύχει καὶ κάμουν καμία παράλογον κίνησιν εἰς αὐτὰ τὰ μέρη· καὶ βέβαια δὲν θέλει κάμουν, ὅτι αὐτοὶ εἶναι εἰς τὸ ἰταάτι». Ἡ κινητοποίηση τελικὰ δὲν ἐξελίχθηκε σὲ πολεμικὴ ἐπιχείρηση. Στις 8.X.1779 ὁ Τοῦρκος ἀξιωματοῦχος Ὁσμάν ἀγάς ποὺ ἀναφέρθηκε πρὸ πάνω, ἔγραφε ἀπὸ τὸ Λούρο στὸ Sebastian Morosini ὅτι, σύμφωνα μὲ πληροφορίες τοῦ προερχόμενες ἀπὸ τὸ Σούλι, τὸ σχέδιο τῶν Ἀλβανῶν εἶχε ματαιωθεῖ: «ἔλαβα γράμματα ἀπὸ τὸ Σούλι καὶ ἔτσι μοῦ γράφουν, πῶς σκούρπισαν βέβαια. Ἔτσι, καὶ εἶναι εἰς εἰδησίην σας πῶς δὲν εἶναι τίποτες».

Περισσότερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑποδηλώνονται στὰ ἔγγραφα: εἶναι ἕμμεσες μαρτυρίες γιὰ συνηθισμένες καταστάσεις, ποὺ ἀκριβῶς γι' αὐτὴ τους τὴν ιδιότητα δὲ γίνονται ἀντικείμενο ἀναφορᾶς μὲ πληροφορικὸ χαρακτήρα: εἶναι εὐνόητες, συνεπῶς καὶ ἡ ὑπόδειξή τους περιττὴ γιὰ τοὺς σύγχρονους ποὺ τὶς ἔδλεπαν σὰν κανονικὰ γεγονότα. Ἔτσι θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ παρατηρήσει ὅτι ἡ κινητοποίηση γίνεται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ διοίκηση τῆς περιοχῆς: ὁ βαλὴς τῶν Γιαννίνων μπορεῖ νὰ γνώριζε τὴ σχεδιαζόμενη ἐπιχείρηση, δὲ φαίνεται ἕμως ὅτι εἶχε καμιά συμμετοχὴ σ' αὐτή. Οἱ Ἀλβανοὶ τῆς Τσαμουριάς ἐνεργοῦν αὐτοδύναμα, ἀλλ' αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι δροῦν καὶ παράνομα: «αὐτοὶ εἶναι εἰς τὸ ἰταάτι» — ἀναγνωρίζουν δηλαδή τὴν ὀθωμανικὴ ἐξουσία. Οἱ ἀρματολοὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὴν ἐπιχείρηση τῶν ἀγάδων ποὺ θὰ πλήξει καὶ τὶς περιοχὲς τῆς δικαιοδοσίας τους ἀν πραγματοποιηθεῖ συνδεμένοι μὲ διάφορα συμφέροντα μὲ τὶς βενετικὲς ἀρχές, κάποτε ὄργανά της, σπεύδουν νὰ τὶς εἰδοποιήσουν γιὰ τὸν κίνδυνο ποὺ ἐνδεχόμενα θὰ πλήξει καὶ τὴ δική τους ἐπικράτεια. Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὰ προσωπικὰ καὶ τὰ τοπικὰ συμφέροντα δημιουργοῦσαν ἕνα σύστημα σχέσεων ποὺ ὀδηγοῦσε σὲ κοινὲς κι ἀπὸ τὰ δυὸ μέρη ἀντιμετωπίσεις: «καὶ πάλιν ἡμεῖς ἐδῶ εἴμαστε διὰ νὰ δουλέψουμε μὲ τὴν ζωὴν μας». Ὁλητὴ ἡ ἱστορία τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὶς βενετικὲς ἀρχές καὶ στοὺς ἐκπροσώπους τῆς ἀρματολικῆς ἐξουσίας ὄσων περιοχῶν ἦταν κοντὰ στὶς κτήσεις τῆς Κυριάρχου ἡ



είχαν έπαφές μαζί τους, διακρίνεται από ένα πλέγμα αλληλοεξυπηρετήσεων αναγκαιών και στις δυο πλευρές: οί Βενετοί έχουν λόγους οί άρματολικές εξουσίες των γειτονικών περιοχών να περνούν σε πρόσωπα τής έμπιστοσύνης τους: τὰ πρόσωπα πάλι αυτά θέλουν τή φιλία των Βενετών που τους πρόσφερε ένα καταφύγιο, όταν έπεφταν στη δυσμένεια τής τουρκικής εξουσίας.

(β). Στο έγγραφο του ό βαλής των Γιαννίνων φέρεται ως «ύψηλότατος δεξίρ άτζέμι Χασάν πασιάς βαλής του Ίωαννίνου». Ο Π. Άραβαντινός στην αναγραφή του των «έπί τουρκοκρατίας τοπαρχών» των Γιαννίνων μνημονεύει τους παρακάτω δυο βαλήδες για τὰ έτη 1775 - 1786:

— Άλή πασάς, γιός του Μεχμέτ πασά Α' (1720 - 1736)

— Μπεκίρ πασάς, γιός επίσης του Μεχμέτ πασά Α'.

Ο Ι. Λαμπρίδης<sup>21</sup> παραδίδει για τήν ίδια περίοδο τους δυο παραπάνω και προσθέτει κ' ένα τρίτο βαλή, τὸ Σουλεϊμάν Γ' (1780 - 1786), άνιψιό του Μεχμέτ πασά Α'. Τους ίδιους αναγράφει και ό Σεραφείμ Βυζάντιος στο «Δοκίμιόν» του,<sup>22</sup> με κάποια, όμως, διαφορά ως προς τή γενεολογία και τήν άρίθμηση των συνωνύμων:

— Άλή πασάς Β', γιός του Μεχμέτ πασά Α', άδελφός και διάδοχος του Μεχμέτ Β' (: Καλιό πασά, 1762 - 1775), 1775 - 1778

— Μπεκίρ πασάς Α', εξάδελφος των παραπάνω και γιός του Μουσταφά μπέη, 1777 - 1780

— Σουλεϊμάν πασάς Γ', άνιψιός του Μπεκίρ πασά, 1780 - 1786.

Ο Δ. Σαλαμάγκας,<sup>23</sup> που σύνταξε ένα χρονολογικό πίνακα των βαλήδων των Γιαννίνων (1388 - 1821), αναγράφει, ακολουθώντας τὸ Λαμπρίδη, τους τρεις βαλήδες των έτών 1775 - 1786 με τὰ έξής χρονολογικά και γενεαλογικά στοιχεία:

— Άλής Γ', γιός του Μεχμέτ Α', 1775 - 1778

— Μπεκίρ Β', γιός του Μεχμέτ Α', 1778 - 1780

— Σουλεϊμάν Γ', άνιψιός του Μεχμέτ Α', 1780 - 1786.

Ο Χασάν, που τὸν βρίσκουμε βαλή τὸν Ὀκτώβρη του 1779, θὰ πρέπει να τοποθετηθεῖ μετά τὸν Άλή αν είναι: έτσι, γιατί δέν είναι εύκολος ό έλεγχος των χρονολογιών των άλλων βαλήδων, τότε ό χρόνος τής διοίκησης του Μπεκίρ περιορίζεται στο έτος 1780. Με τὸ Μπεκίρ συνδέεται ένας από τους πολέμους έναντίον του Σουλιού, που δέν έχει καθορισθεῖ με χρονολογική ακρίβεια: τώρα μπορεί να συναχθεῖ ότι ό πόλεμος αυτός είναι πιθανό να έγινε στα 1780.<sup>24</sup>

#### Τ Α Ε Γ Γ Ρ Α Φ Α

Άπόκεινται στο Άρχειοφυλακεῖο Λευκάδας στο φάκελο: Reggimento Nobile Homo Sebastian Morosini fu Provveditore Extraordinario di Santa Maura. Filza lettere confinarie dal 8 Maggio 1779 al 19 Febbraro 1780. — (Α). Τὸ πρώτο έγγραφο έχει χρονολογία 27 Σεπτεμβρίου 1779 και άριθμό πρωτοκόλλου (άρχειακῆς κατάταξης) 29. δίφυλλο, διαστάσεων μ. 028 πλ. 0195, με τὸ κείμενο γραμμένο στην 1η σελίδα. Τὸ ύπογράφουν οί Δῆμος Διγόνης και Σπύρος Καλόγερος και άπευθύνεται στον Άνώτερο Προνοητή τής Άγίας Μαύρας Sebastian Morosini: δέν αναγράφεται ό τόπος των άποστολέων και του παραλήπτη. — (Β). Τὸ δεύτερο έγγραφο έχει χρονολογία 6 Ὀκτωβρίου 1779 και άριθμό πρωτοκόλλου (άρχειακῆς κατάταξης) 31. Δίφυλλο, με τὸ κείμενο γραμμένο στην 1η σελίδα: άποστολέας ό Χασάν πασάς (Γιάννινα) και παραλήπτης ό Sebastian Morosini (Λευκάδα). Στο άριστερό περιθώριο τής 1ης σελ. ή ύπογραφή του πασά και στην 4η σελ. ή διεύθυνση του παραλήπτη. — (Γ). Τὸ τρίτο έγγραφο έχει χρονολογία 8 Ὀκτωβρίου (: Άγιδημητρίου) 1779 και



ἀριθμὸ πρωτοκόλλου (ἀρχειακῆς κατάταξης) 13· δίφυλλο διαστάσεων μ. 0253 Χ πλ. 0195, μετὸ κείμενο γραμμένο στὴν 1η σελ. Τὸ ἀποστέλλει ἀπὸ τὸ Λουῖρο ὁ Ὁσμὰν ἀγὰς (: Ὁσμάνναγος) στὸ Sebastian Morosini (Πρέβεζα). Στὸ φάκελο σώζεται καὶ ἡ μετάφραση στὰ ἰταλικά ἐπιστολῆς τοῦ Ὁσμὰν ἀγὰ πρὸς τὸν Piero Aleandri (No 23), γραμματέα τοῦ Seb. Morosini, μετὸ ἴδιο περιεχόμενον.

(Α)

Εκλαμπροτατε κε εξοχοτατε αφει πρεβεδουρο στραορδιναριε τις αγιας/<sup>2</sup> μαβρας προβλέπι κε εξουσιασι τον τριο καστιρο πρεβεζας κε βονιτζας/<sup>3</sup> ακριβους χερετισμους μπεμπομε — 1779 σεπτεβριου 27/<sup>4</sup>

με το δουλικον μας σου δινομε ηδισι τις εξοχοτις στου οτι ποσ η αρβανιτες τουρκι/<sup>5</sup> απο τιν κονισπολι τεσι(;) κε παραμιθια κε μαργαριτι μαζονονται βεβρα/<sup>6</sup> πολι δια να ελθουν απανου ης το σουλι κε κατα το μερος ετουτο το εδικων μας να/<sup>7</sup> διαγουμισουν κε να χαλασουν το κοσμος κε το νταχμινι τους ηνε δια να μαζοχθουν/<sup>8</sup> τεσερες χιλιαδες μονον τιραξε η εξοχοτι σας να καμετε προβλεψιν/<sup>9</sup> γλιγορι δια το σινορον τις πρεβεζας κε παλιν εμис εδο ημαστε δια να δου/<sup>10</sup>λεψομε με τιν ζοην μας ταυτα προς ορας κε δουλικως τιν προσκινουμεν/<sup>11</sup>

ταπινι σου δουλι δι  
μος διγονις  
Τ. Σ.

σπιρος καλογε  
ρος  
Τ. Σ.

(Β)

Ἐκ στοματος τοῦ ὑψηλωτάτου Βεζῆρ ἀτζέμ Χασὰν πασια βαλῆ τοῦ Ἰωαν(ίου) με/<sup>2</sup> τὰ πέριξ εἰς τὴν ἀυθεντία σου φίλε μου ἠγαπημένε στραζορδινά/<sup>3</sup>ριε κ(αί) προβλεπτή τῶν νησίων ἀγίας μάβρας κ(αί) τῶν λοιπῶν, ἀκριβῶς/<sup>4</sup> σὲ χαιρετῶ. Τὸ ἠγαπημένον μου Γράμα σου ἔλαβα κ(αί) ἐχάρηκα διὰ/<sup>5</sup> τὴν ὑγείαν σου, κ(αί) εἶδα κ(αί) τὰ ὅσα μοῦ γράφεις διὰ τὴν ἴδισιν ὁποῦ/<sup>6</sup> γράφετε πῶς σὰς ἔδωσαν ὅτι νὰ ἐσυνάχθικαν παραμυθιῶται/<sup>7</sup> παρακαλαμίταις, μαργαριτιῶταις, ἕως χιλιάδες τέσερες κ(αί) πῶς εἶναι/<sup>8</sup> διὰ τὰ αὐτὰ μέρη, κ(αί) εἰς τοῦτο σὰς φανερόνω ὁποῦ ὡσὰν φίλος μας ὁποῦ/<sup>9</sup> εἰσθε πῶς ἐγὼ εὐθὺς θέλω στείλω ἀνθρώπους νὰ ἐξεταξουν παστρικὰ/<sup>10</sup> κ(αί) νὰ τοὺς δόσω κάθε προσταγὴν νὰ μὴν τύχη κ(αί) κάμουν καμία παράλο/<sup>11</sup>γον κύνησιν εἰς αὐτὰ τὰ μέρη κ(αί) βέβαια δὲν θέλει κάμουν ὅτι αὐτοί/<sup>12</sup> εἶναι εἰς τὸ ἰταάτι. κ(αί) πάλιν ὅτι ἴδισις ἔλθει θέλει σὰς γράψω ὁμοίως/<sup>13</sup> κ(αί) τοῦ λόγου σας ἀπὸ αὐτοῦ πάλην ὅτι μάθετε μᾶς μεταγράψη/<sup>14</sup> διατὶ ὡς φίλοι ὁποῦ εἶναι ἢ ῥεπούμπληκα μετὸν βασιλέα μας ἔτζι πρέ/<sup>15</sup>πει κ(αί) φιλικῶς νὰ ἀπεράσωμε κ(αί) ἀκριβῶς σὰς ξαναχαιρετῶ μένω/<sup>16</sup>

1779 : ὀκτομβριου 6 : Ἰωάνινα

(Στὸ ἀριστερὸ περιθώριο ἢ ὑπογραφή τοῦ ἀποστολέα στὰ τουρκικά. Στὴν 4η σελ. ἢ διεύθυνση τοῦ παραλήπτη:)

Τοῦ ἐξοχωτάτου κ(αί) ἠγαπημένου φίλου μας προβλεπτοῦ/<sup>2</sup> τῆς ἀγίας μάβρας κ(αί) πέριξ στραζορδιναρίου μου/<sup>3</sup> ρεζίνη

(Γ)

Προς τον εξοχωτατον ηγαπημενον ακρι/<sup>2</sup>βον φιλον σου σεβαστιανο μουρζι-νι/<sup>3</sup> φιλικον χερετισμον πέμπομεν/<sup>4</sup>



«με τον φιλικον μου γραμα προτα ερχομενα σας ακρι/<sup>5</sup>βοχερετισο δεφτερα σας δινο τιν ηδισι δια/<sup>6</sup> τιν τρέτα που γιενουντιαν δια τον σουλι εχαλασε/<sup>7</sup> βεβεα ελαβα γραματα απο τον σουλι κ(αι)/<sup>8</sup> ετζι μου γραφουν πως εσκουρπισαν βεβεα ετζι/<sup>9</sup> ας ηνε ης ηδησιν σας προς δεν ηνε τιποτες τον/<sup>10</sup> σορ πειρο αλεαντρι τον ακριβοχερετο/<sup>11</sup> κ(αι) του φιλο τα ματια ταφτο κ(αι) σας προξενο ηγιαν/<sup>12</sup> κ(αι) εφτιχιαν»

1779 αγιδιμιτριου—8 απο λουρο

(Στὸ ἀριστερὸ περιθώριο:)

ηγαπημενος σας

ο σ μ α ν α γ ο ς

Τ.Σ. (τουρκικῆς)

(Στὴν 4η σελ. ἡ διεύθυνση τοῦ παραλήπτη:)

Του εξοχοτατου ακριβου φηλου σορ σεβα/<sup>2</sup>στιανο μουρζινι εστραορδιναριου/<sup>3</sup> φηληκος δοθι/<sup>4</sup> ης πρεβεζα

### Σ Χ Ο Λ Ι Α

Α, Σ τ ί χ. 1-3· Β. στίχ. 2: Για τις αποδόσεις και μεταγραφές του τίτλου Proveditore Extraordinario βλ. I, Σχόλια, 2-3. Οί χρονολογίες τῶν ἐπιστολῶν δείχνουν ὅτι δὲν εἶναι ἀκριβῆ τὰ χρονικά ἄρια (16.XII.1773-23.XII.1778), ὅπου ἐντάσσεται ἡ διοίκηση τοῦ Seb. Morosini<sup>25</sup>

Α, Σ τ ί χ. 7: νταχμίνι (tahmin, λ. ἀραβική): ὑπολογισμὸς (ὑπολογίζουσι νά...).

Β, Σ τ ί χ. 12: ιταίιτι (itaat, λ. ἀραβική): ὑποταγή.

### III

Οἱ νεώτεροι λόγιοι ποὺ ἀσχολήθηκαν μὲ τὴν ἀνατίναξη τοῦ Κουγκιοῦ καὶ τὸ θάνατο τοῦ Σαμουήλ, δὲν πρόσεξαν μιὰ μαρτυρία ποὺ λύνει τὸ ζήτημα τῶν συνθηκῶν κάτω ἀπὸ τίς ὁποῖες διαδραματίστηκαν τὰ ἀμφισβητούμενα ἀπὸ τὸ 1803 γεγονότα. Ἐτσι ὁ ἐκδότης τοῦ Περραιβοῦ Μ. Μ. Παπαϊωάννου σχολιάζοντας τὴ μαρτυρία τοῦ Χατζῆ Σεχρέτη,<sup>26</sup> σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία τὸ Κούγκι τὸ ἀνατίναξε μὲ διαταγή τοῦ Ἄλῆ πασᾶ ὁ Φῶτος Τζαδέλας καὶ ὄχι ὁ ἴδιος ὁ Σαμουήλ, παρατηρεῖ: «ὁ Περραιβὸς μᾶς θεβαιώνει πὼς ἔκανε εἰδικὴ ἔρευνα γιὰ νὰ μάθει πὼς ἀκριβῶς ἀνατινάχτηκε ἡ μπαρουταποθήκη στὸ Κούγκι. Ἄλλωστε δὲν εἶχε λόγους νὰ ὠραιοποιήσει τὸ θάνατο τοῦ Σαμουήλ». Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὁ Περραιβὸς κατέληξε στὸ συμπέρασμα (ἢ θέλησε νὰ καταλήξει σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα χάρι τῆς ὑστεροφημίας τοῦ Τζαδέλα) ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Σαμουήλ ἀνατίναξε τὴ μπαρουταποθήκη<sup>27</sup> ὁ ἐκδότης του υἱοθετεῖ τὴν ἴδια ἐκδοχή, ποὺ ἄλλωστε εἶναι καὶ ἡ περισσότερο διαδομένη. Ἄλλος λόγιος ποὺ ἔγραψε τελευταῖα ἓνα βιβλίο γιὰ τὸ Σούλι, ἐξετάζοντας ὅσες ἐκδοχὲς διατυπώθηκαν γιὰ τὰ γεγονότα τοῦ Κουγκιοῦ, διαβλέπει ὅτι ἡ ὀρθότερη εἶναι τοῦ Χατζῆ Σεχρέτη.<sup>28</sup>

Ἡ μαρτυρία ποὺ δὲν ἐπισημάνθηκε εἶναι μιὰ ἐνθύμηση γραμμὴν πάνω σὲ τοιχογραφία τῆς ἐκκλησίας τοῦ ἀγίου Νικολάου στὸ ἠπειρωτικὸ χωριὸ Σέλιανη τῆς Σωπικῆς.<sup>29</sup> Ἔχει ἡ ἐνθύμηση χρονολογία «1803: δεκεμβρίου: 3» καὶ ἐπαληθεύει τὴ μαρτυρία τοῦ Χατζῆ Σεχρέτη: ἡ αὐτοθυσία τοῦ Σαμουήλ εἶναι ἓνα πλάσμα δημιουργημένο ἀμέσως μετὰ τὸ θάνατό του· ἡ ἀνατίναξη τοῦ Κουγκιοῦ ἦταν στὴν πραγματικὴ ἐργο τοῦ Φῶτου Τζαδέλα. Ὁ Χατζῆ Σεχρέτης ἀναφέρει ὅτι ὁ Σαμουήλ πληροφόρησε τὸν ἀποσταλμένο τοῦ Ἄλῆ πασᾶ Φῶτο Τζαδέλα, ποὺ ἦταν ἐπιφορτισμένος νὰ διαπραγματευθεῖ τὴν παράδοση τοῦ Κουγκιοῦ, πὼς ἦταν διατεθειμένος νὰ παραδοθεῖ μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι ὁ πασᾶς θὰ τὸν ἀποζημιώσει



για τὸ μπαρούτι πού εἶχε ἀποθηκευμένο στὸ Κούγκι· ὡς ἐγγυητὴ καὶ ἐκτιμητὴ τῆς ἀξίας τοῦ μπαρουτιοῦ ζήτησε τὸ «παιδί τοῦ Παπαγιάννη» ἀπὸ τὴ Σωπικὴ. Ὅταν ἔφτασε ὁ ἐγγυητὴς, ὁ Τζαβέλας ἔβαλε στὴν κατάλληλη στιγμὴ φωτιὰ στὴ μπαρουταποθήκη:

τοὺς γύρισ' ὁ τζεμπεχανές, στὴ μαύρην γῆς ἐμπῆκαν  
ὅσ' ἦταν στὸν Καλόγερον καθόλου δὲ φανήκαν...

Ἡ ἐνθύμηση εἶναι σὲ μερικὰ σημεῖα ἀναλυτικότερη: ὁ ἐγγυητὴς ὀνομαζόταν Ζήσος καὶ ἦταν γιὸς τοῦ «κὺρ παπᾶ Ἰωάννου Οἰκονόμου» ἀπὸ τὴ Σέλιανη τῆς Σωπικῆς· εἶχε σταλεῖ στὸ Σούλι μαζί μὲ 600 ἐργάτες, ἐπιφορτισμένους, σύμφωνα μὲ τὶς ὑποχρεώσεις, ἴσως, τῶν συντεχνιῶν ἀπέναντι στὶς τουρκικὲς ἀρχές, νὰ προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίες τους στὸ στράτευμα σὲ ὄλο τὸ διάστημα τῆς ἐκστρατείας· αὐτὸς καὶ δυὸ ἄλλοι, ὁ Πασόμπηης καὶ κάποιος Χρίστος «τοῦ Κυρίτζη Θανάση», πῆγαν στὸ Κούγκι «διὰ νὰ ἐβγάλουν τὸν καλόγερον» μὲ διαταγὴ τοῦ Βελῆ καὶ ὄχι τοῦ Ἄλῆ πασᾶ.<sup>1</sup>

Ἐνα τελευταῖο ζήτημα: εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι τόσο ὁ Χατζὴ Σεχρέτης ὅσο καὶ ἡ ἐνθύμηση ἐκφράζουν ἀπλῶς μιὰ ἀπὸ τὶς ἐκδοχὲς τοῦ γεγονότος, ἴσως ὄχι καὶ τὴ σωστὴ. Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ σύμπτωση τῶν πληροφοριῶν δυὸ πηγῶν, πού ἡ μιὰ δὲν ἀνάγεται στὴν ἄλλη, εἶναι ἤδη ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἐγκυρότητα τῶν μαρτυριῶν πού διασταυρῶνονται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ὑπάρχει καὶ ἓνα ἄλλο τεκμήριο γιὰ τὴν ἀποδεικτικὴ ἀξία τῆς ἐνθύμησης: ἡ ἐνθύμηση προέρχεται ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη πατρίδα τοῦ Ζήσου· οἱ συμπατριῶτες του καὶ πολὺ περισσότερο ὁ πατέρας του εἶχαν κάθε λόγο νὰ μάθουν τὴν ἀλήθεια γύρω ἀπὸ τὸ θάνατό του, ὅταν μάλιστα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὑπῆρχαν διαφορετικὲς ἀπόψεις γιὰ τὸ περιστατικόν. Ἔτσι, στὴν ἐνθύμηση πρέπει νὰ δεῖ κανεὶς κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἀπλή φήμη, δηλαδὴ τὴν πραγματικὴ ἐξιστόρηση τοῦ γεγονότος. Γιατί ὅμως ὁ Ἄλῆς ἢ ὁ Βελῆς ἐπιζητοῦν τὸ θάνατο τοῦ Σαμουήλ ἢ γιατί δὲν περιμένουν νὰ βροῦν τὴν εὐκαιρία νὰ τὸν θανατώσουν μετὰ ἀπὸ τὴν παράδοσή του; Εἶναι εὐνόητο ὅτι σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα θὰ μπορούσαν νὰ εἰσθοῦν ὀρισμένες ἀπαντήσεις πού, στερημένες ἀπὸ πραγματικὸ ἀποδεικτικὸ ὑλικόν, θὰ ὀδηγοῦσαν σὲ ὄχι ἀπαραίτητες λογικὲς ἢ λογικοφανεῖς ὑποθέσεις.

ΣΠ. Ι. ΑΣΔΡΑΧΑΣ

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. τελευταῖα Mohamed Hadzijaic, Die privilegierten Staedte zur Zeit des osmanischen Feudalismus, περ. «Südost — Forshunghen», τ. 20 (1961), σ. 156 - 158.

2. Χριστόφορος Περραιβός, Ἱστορία τοῦ Σουλίου καὶ Πάργας..., τ. 1, ἐν Βενετία 1815, σ. 20. Ἀπὸ τὸν Περραιβὸ ἀντλεῖ ὁ Α. Σταγειρίτης, Ἑπειρωτικά, Βιέννη 1819, σ. 398, πού κι αὐτὸς μνημονεύει ὅτι οἱ Σουλιῶτες ἀναγνώριζαν ὡς «αὐθέντην ἓνα Σπαχὴν τῶν Ἰωαννίνων Μπεκίρ Μπέιν ὀνομαζόμενον».

3. Ἱστορία τοῦ Σουλίου καὶ Πάργας... Διηρημένη εἰς δύο τόμους, ἐν Ἀθήναις 1857· ἐπανέκδοσις: Ἀπαντα Χριστοφόρου Περραιβοῦ. Πρόλογος Νίκου Α. Βέη. Ἐπιμέλεια - Σχόλια Μ. Μ. Παπαϊωάννου, Ἀθήνα 1956, σ. 65.

4. Ἱστορία σύντομος τοῦ Σουλίου καὶ Πάργας... Τόμος πρῶτος ἐν Παρισίοις (: Φλωρεντία:) κατὰ τὸ 1803. Σχετικὰ μὲ τὸ βιβλίον αὐτὸ βλ. καί: Στ. Ι. Μακρυμύχαλος,



- Βιβλιογραφικές έρευνες γύρω στον Περραιβό, 'Αθήναι 1950, σ. 5-7, 16-18, πδ. και σ. 11-12.
5. Σπ. 'Αραβαντινός, 'Ιστορία του 'Αλή πασά Τεπελενλή, 'Αθήναι 1895, σ. 72, σημ. 2.
  6. 'Η παραπομπή του Σπ. 'Αραβαντινού δημιουργεί βιβλιογραφικό θέμα. 'Εργο του 'Ανδρέα 'Ιδρωμένου για την ιστορία του Σουλίου δεν υπάρχει, αν και μερικοί συγγραφείς το παραθέτουν στα βιβλιογραφικά τους υπομνήματα' ο ίδιος μάλιστα ο Σπ. 'Αραβαντινός, 'Ιστορία του 'Αλή πασά, σ. λ' - λβ', κάνει λόγο γι' αυτό το φανταστικό βιβλίο και το συγκρίνει με το αντίστοιχο του Περραιβού. Είναι προφανές ότι η σύγχυση προέρχεται από τα «έξάστιχα ήρωελεγεία» που πρόταξε ο 'Ανδρέας 'Ιδρωμένος στην ψευδοπαρισινή και στη βενετική έκδοση της «'Ιστορίας του Σουλίου και Πάργας»: στην πρώτη με το ψευδώνυμο 'Ανδρόνικος 'Ολύμπιος Τορονάιος και στη δεύτερη επώνυμο — 'Ανδρέας 'Ιερεύς 'Ιδρωμένος ο 'Υπαργεύς. 'Ο συνθέτης των ήρωελεγείων θεωρήθηκε και συγγραφέας του βιβλίου. 'Ενδεικτικό είναι ότι στην ανώνυμη βιογραφία του Α. 'Ιδρωμένου που δημοσίευσε ο Ι. Ρωμανός, περ. «Πανδώρα», τ. 21 (1870-1), σ. 508, ενώ τα ήρωελεγεία φέρονται σαν έργο του 'Ιδρωμένου, η «'Ιστορία του Σουλίου και Πάργας» μνημονεύεται σαν έργο του Περραιβού. 'Ας παρατηρηθεί στο τέλος ότι η παραπομπή του Σπ. 'Αραβαντινού στο βιβλίο του «'Ιδρωμένου» (σ. 20, σημ. 1) ανταποκρίνεται απόλυτα στο περιεχόμενο της αντίστοιχης σελίδας της βενετικής έκδοσης του Περραιβού, όπου άλλωστε στην πραγματικότητα έγινε η παραπομπή. — 'Ενα δεύτερο ζήτημα γεννά το όνομα του σπαχή' ο Περραιβός τον ονομάζει Μπεκίρ μπέη, ενώ ο 'Αραβαντινός παραπέμποντας στο ανύπαρκτο βιβλίο του 'Ιδρωμένου τον λέει Μπεκίρ Μέτη. Είναι φανερό πώς η διαφορά αυτή πρέπει περισσότερο να μας υποδείξει μιάν άδελφία παρά ένα διαφορετικό βιβλίο.
  7. Χρ. Περραιβός, 'Ιστορία..., έν Βενετία 1815, σ. 20. 'Απαντα..., σ. 66.
  8. Μιά παλαιότερη αναφορά στο θέμα: Σπ. Ι. 'Ασδραχάς, 'Το Σούλι ήταν σπαχί-λίκι, περ. «Κύτταρο», τεύχος 1 (1959), σ. 21-24.
  9. Συναφή με το ζήτημα έγγραφα: Σπ. Ι. 'Ασδραχάς, 'Αρματαοί και κλέφτες στη Λεικάβα, περ. «'Ηπειρωτική 'Εστία», τ. 3 (1954), σ. 939-940, άρ. V—VI' πδ. και σημείωση 11.
  10. 'Ενδεικτικά μπορεί ν' αναφέρει κανείς τα δάνεια στην Πελοπόννησο, στην περίοδο της άρδανιτοκρατίας μετά τα όρλωφικά, (Μιχ. Σακελλαρίου, 'Η Πελοπόννησος κατά την δεύτεραν τουρκοκρατίαν (1715-1821), 'Αθήνα 1939, σ. 194) και στη Μοσχόπολη ('Ιωακείμ Μαρτινιανός, Συμβολαί εις την ιστορίαν της Μοσχόπολεως. Α' ή Ιερά μονή... Προδρόμου κατά τον έν αυτή κώδικα (1630-1875), 'Αθήναι 1939, σ. 72-78. 'Η Μοσχόπολις, 1330-1930, έν Θεσσαλονίκη 1957, σ. 173-176' πδ. Φάνης Μιχαλόπουλος, Μοσχόπολις, αι' 'Αθήναι της τουρκοκρατίας 1500-1769, έν 'Αθήναις 1941, σ. 42-45). Σε πολλές απ' αυτές τις άκρατες περιπτώσεις τα δάνεια ήταν εικονικά.
  11. 'Η πρώτη επιστολή που στέλνουν οι Γ. Μπότσαρης, Λάμπρος Τζαβέλας, Νικολός Ζέρβας και Δήμος Δράκος για την υπόθεση αυτή είναι της 20ης V.1794 (περ. «'Ηπειρωτική 'Εστία», τ. 3 (1954), σ. 939, άρ. V)' στις 19.VI.1794 η πιστοποίηση του Μπεκίρ μπέη είχε παρουσιαστεί στην Καγγελαρία της 'Αγίας Μαύρας.
  12. Κ. Μαχαιράς, 'Η Λευκάς επί 'Ενετοκρατίας (1684-1797), 'Αθήναι 1951, σ. 317.
  13. περ. «'Νέον 'Αθήναιον», τ. 1 (1955), σ. 74-75, πδ. σ. 231.
  14. περ. «'Ηπειρωτική 'Εστία», τ. 3 (1954), σ. 939, άρ. IV, V, 941 άρ. VI.
  15. περ. «'Νέον 'Αθήναιον», τ. 1 (1955), σ. 74.
  16. Βλ. πρχ. έ. ά., σ. 36 άρ. I, II, 37 άρ. III, 38 άρ. IV, 39 άρ. V, 229 στίχ. 3.
  17. Κ. Hopf — 'Ιω. Ρωμανός, Γρατιανός Ζώρζης αθέντης Λευκάδος, έν Κερκύρα 1870, σ. 319.
  18. Βλ. σημ. 11.
  19. Χρ. Περραιβός, 'Ιστορία..., έν Βενετία 1815, σ. 20 σημ. 1.
  20. Η. 'Αραβαντινός, Χρονογραφία της 'Ηπείρου, τ. 2, 'Αθήναι 1857, σ. 291.
  21. 'Ιω. Λαμπρίδης, 'Ηπειρωτικά μελετήματα. Τεύχος πρώτον. 'Η περιγραφή της πόλεως 'Ιωαννίνων, έν 'Αθήναις 1887, σ. 52-53' πδ. Σπ. 'Αραβαντινός, 'Ιστορία 'Αλή πασά..., έν 'Αθήναις 1895, σ. 52.
  22. Σεραφείμ Ξενόπουλος, Δακίμιον ιστορικής τινας περιλήψεως της... 'Αρτης και... Πρεβέζης, έν 'Αθήναις 1884, σ. 88 (μερική άναδημοσίευση Γιάννη Τσοούτσινου, 'Αρτα (: Γιάννενα) 1962, σ. 86).
  23. Δ. Σαλαμάγκας, Γιαννιώτικα ιστοριοδιφικά μελετήματα, Γιάννενα 1958, σ. 124, άρ. 46, 47, 48.
  24. Χριστόφορος Περραιβός, 'Ιστορία του Σουλίου και Πάργας (= 'Απαντα, σ. 71).



25. Κ. Γ. Μαχαιράς, 'Η Λευκάς ἐπὶ Ἐνετοκρατίας 1684 - 1797, Ἀθήναι 1951, σ. 317.
26. Κ. Σάθας, 'Ιστορικαὶ διατριβαί, Ἀθήναι 1870, σ. 268 - 270.
27. Χριστόφορος Περραιβός, 'Ἀπαντα..., Ἀθήνα 1956, σ. 196 - 197· πλ. 173 - 177.
28. Χριστόφορος Περραιβός, ἐν. ἀ., σ. 189 - 190.
29. Γ. Μπενέκος, Οἱ ἀληθινοὶ Σουλιῶτες, Ἀθήνα 1958, σ. 159 - 160· στίς σ. 169 - 170 παρατίθενται οἱ ἐκδοχῆς σχετικὰ μὲ τὸ θάνατο τοῦ Σαμουήλ.
30. Π. Η. Πουλίτσας, 'Ἐπιγραφαὶ καὶ ἐνθυμήσεις ἐκ τῆς Βορείου Ἠπείρου, περ. «Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν», τ. 5 (1928), σ. 71: «1803 Δεκεμβρίου 3. Θύμηση ὄντας ἐπῆρε τὸ Σούλι ὁ βεζίρ Ἀλήπασας. Τότες εἶχε στείλμενον καὶ τὸν Ζῆσον τὸν υἱὸν τοῦ κῆρ πα(πᾶ) Ἰωάννου Οἰκονόμου σὺν Σούλι μὲ τοὺς ἐργάτας ἀπὸ ὅλα τὰ βυλαέτια· μὲ 600 ἐργάτες ἦταν. Καὶ τὸν ἐστειλε ὁ Βελήπασας μέσα σὺν Κούγκι μὲ τὸν Πασόμπεγην διὰ νὰ ἐβγάλουν τὸν καλόγερον ὅπου ἦσαν (sic) κλεισμένος μέσα. Καὶ τότες ἔβαλε φωτιά σὺν μπαρούτι ὁ Φῶτο Τζαβέλας, ἐκεῖ ὅπου ἐκουδέντιαζε ὁ Ζῆσος μὲ τὸν καλόγερον, καὶ τὸν ἔκαψε μέσα τὸν κῆρ Ζῆσον μαζί μὲ τὸν καλόγερον. Ἦταν καὶ ὁ Χρίστος τοῦ Κυρίτζη Θανάση μὲ τὸν Ζῆσον καὶ ἐκάηκε καὶ αὐτὸς μέσα μαζί μὲ τὸν ἀφέντη του. Καὶ ὅποιος λειτουργήσῃ ἐδῶ νὰ τοὺς μνημονεύει καὶ ἔχει τὸν μισθὸν παρὰ Θεοῦ». (Ἡ ἐνθύμηση ἀναδημοσιεύεται ἐδῶ μὲ ἀποκαταστημένη τὴν ὀρθογραφίαν καὶ τὴν σίξην).
31. Σπ. Π. Ἀραβαντινός, 'Ἱστορία τοῦ Ἀλήπασα..., σ. 163 - 164.

Σ.Ι.Α.





# ΕΠΤΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

του

Χρ. Βαλαβανίδη

Πυκνὸ πάρκο  
μὲ τὶς λουίζες  
Σκυφτὸ πάρκο  
μικρῆς  
περασμένης  
ἐποχῆς  
Γλυκὸ πάρκο  
θερινὸ  
μακρόσυρτο  
βάσανο.  
Ἀγάπη μου.

Ὄταν σημάνει  
ἡ κουρασμένη φωνή  
τοῦ ντελάλη,  
μαζεύονται τὰ θαλασσοπούλια  
γιὰ νὰ τὸν ξεκουράσουν —  
μὰ οἱ ἄνθρωποι  
σκοτώνουν τὰ πουλιὰ  
καὶ δίνουν σύνταξη  
στὸν ντελάλη.

Ὄταν μεθύσουν τὰ παιδιὰ  
παίρνουν ἓνα κραγιόνι  
καὶ ζωγραφίζουνε στοὺς τοίχους  
τὰ ὄνειρά τους.

Δὲν συνέβη ξαφνικὰ  
— ὅπως θὰ θελεν ὁ κόσμος.  
Πρῶτα ἦτανε σκοτάδι  
Ἔστερα γεννήθηκαν παιδιὰ  
Ἔστερα γεννήθηκαν δλα τ' ἄλλα  
Κι ἄλλα πολλὰ κι ἄλλα  
Μὰ πάντα



στο βάθος τ' οὐρανίσκου μου  
μιὰ πικρὴ γεύση μου θυμίζει  
πὼς τὸ βράδυ  
— πὸν ἔχει πολὺ σκοτάδι —  
μιὰ μάνα ἀνάβει καὶ σβύνει  
ἀπ' τοὺς πόνους τῆς γέννας.

Τὰ λόγια τῆς γριᾶς φοινικιάς  
κανεῖς δὲν τὰ θυμᾶται πιά.  
Μὲ τὰ ὄργανα, ἔλεγε.  
Μὲ τὸ ξύλινο ἀηδόνη, ἔλεγε.  
Μὲ τὸ ζαχαρένιο σπιτάκι, ἔλεγε.  
Αἰῶνες ὀλόκληρους, ἔλεγε.  
Μὲ τὰ δόντια στὸν ἥλιο.

Τὰ λόγια τῆς γριᾶς φοινικιάς  
κανεῖς δὲν τὰ θυμᾶται πιά  
τὰ λόγια τῆς γριᾶς φοινικιάς.

Ἕνας πικρὸς λόγος εἶναι πάντα  
Ἕνας πικρὸς λόγος  
γιὰ ὅσους ἀκοῦν μὲ τ' αὐτιά  
τῆς συγγνώμης.  
Ἔχουμε μάθει τοὺς φίλους  
νὰ φεύγουν δίχως ἀποχαιρετισμοὺς  
καὶ τοὺς γέροντες ναυτικούς  
νὰ κυττοῦν τὰ πλοῖα στὸν ὀρίζοντα  
καὶ τὴν πίπα τους νὰ καπνίζουν...  
Ὅμως δὲν ξέρουμε τὸν πικρὸ λόγο  
πὸν κυλάει καντὸ μολύβι στὶς φλέβες τους —  
καὶ τ' ἀπύθμενο μάτι  
πὸν γυρεύει νὰ γεμίσει εἰκόνες  
κινήσεως γαλήνης καὶ συντροφιᾶς.  
Ἔχουμε μάθει ν' ἀκοῦμε τοὺς ἀναστεναγμοὺς  
τῶν πιὸ δικῶν μας ἀνθρώπων  
σὰν κάποιο γεγονὸς τῆς ἡμέρας,  
σὰν κάποιο τμῆμ' ἀπ' τὴ ζωὴ τους...  
Κι ὅμως δὲν ξέρουμε ὅτι  
Ἕνας πικρὸς λόγος  
εἶναι πάντα  
Ἕνας πικρὸς λόγος  
χωρὶς εὐθύνη.





## Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ

Τὸ τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ μας τὸ ἀφιερωμένο στὴν ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ πὸ εἶχε ἐξαντληθεῖ

### Α Ν Α Τ Υ Π Ω Θ Η Κ Ε

Διατίθεται στὰ γραφεῖα τῆς Ἐπιθεώρησης Τέχνης. Σελίδες 240. Ἀπλῆ ἐκδοση δρχ. 20. Πολυτελής δρχ. 100.

Ὅσοι θέλουν μποροῦν νὰ γράφουν στὴν ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, Σταδίου 39 Ἀθῆναι 121 νὰ τοὺς ἀποστέλεται ταχυδρομικῶς τὸ τεῦχος ἐσωκλείοντας σὲ συστημένο γράμμα τὸ ἀντίτιμο εἰς γραμματόσημα.

### ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

Ἑλλης Ἀλεξίου, Τάσου Βουρνᾶ, Σπύρου Βασιλείου, Χρ. Γαλιάρη, Κ. Δημητριάδη, Χ. Θεοδωρίδη, Ρόζας Ἰμβριώτη, Γιάννη Ἰμβριώτη, Χρ. Καλατζῆ, Γ. Κοτζιούλα, Βάσως Κατράκη, Σπ. Λιναρδάτου, Roger Milliech, Ξένης Ξενίδη, Κ. Πορφύρη, Γ. Πετρῆ, Μ. Παπαμαύρου, Ἑλλης Παπαδημητρίου, Κ. Πλακουτάρη, Β. Ρώτα, Κ. Σωτηρίου, Ζήση Σκάρου, Γεωργ. Σκλαβούνου, Γερ. Σταύρου, Στρατῆ Τσίρκα, Γιάννη Τσαρούχη, Φ. Φωτιάδη κ.ἄ.



# Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

## N<sup>o</sup> 114.003

Του Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

Τὸν περασμένο Δεκέμβρη ἐκλείσσε χρόνος ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Ὀμηροῦ Πέλλα, συγγραφέα τοῦ «Stalag VI C». Ὁ Ὀμηρος Πέλλας (Ὀδυσσεύς Γιαννόπουλος) γεννήθηκε τὸ 1921 στὸ χωριὸ Καημένη Γυναίκα Τριφυλίας. Τὸ 1940 ἀποφοίτησε ἀπὸ τὴν Παιδαγωγικὴ Ἀκαδημία Θεσσαλονίκης. Διορίστηκε δάσκαλος στὸ χωριὸ Σωτήρα Ἐδέσσης. Παράλληλα παρακολουθοῦσε μαθήματα στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολή. Στὴν κατοχὴ πιάστηκε ἀπὸ τοὺς Βουλγάρους τοῦ Κάλτσεφ, πού τὸν παράδωσαν στοὺς Γερμανούς. Ἡ Γκεστάπο τὸν ἐκλείσσε σὲ διάφορα στρατόπεδα. Ἀπὸ τὸ στρατόπεδο Παύλου Μελά στάλθηκε ὁμηρος στὴ Γερμανία. Ἰύρωσε μὲ τὴν ἀπελευθέρωση. Σὲ ἀνταμοιβὴ γιὰ τὴν ἐθνικὴ του δράση... πιάστηκε ἀργότερα καὶ στάλθηκε στὴ Μακρόνησο.

Πέθανε τὸν Δεκέμβρη τοῦ 1962 στὴ Σκύδρα Ἐδέσσης, ὅπου ἦταν ἐγκατεστημένος καὶ ὑπηρετοῦσε σὰ δάσκαλος. Ὁ θάνατός του προκάλεσε θύνη σ' ὅλη τὴν περιφέρεια στὴν ὁποία εἶχε ἀναπτύξει πολυσχιδῆ δράση σὲ πνευματικὰ καὶ κοινωνικὰ ζητήματα. Ἡ ἐμβολὴ τῆς καρδιάς τὸν βρῆκε μὲ τὸ μολύβι στὸ χέρι νὰ γράφει. Ὁ τάφος του σκεπασμένος καθημερινὰ μὲ λουλούδια, ἔχει γίνει προσκύνημα τῶν φίλων του. Ἄφησε πολλὴ ἀνέκδοτη ἐργασία ἢ γυναίκα του, ἀδελφὴ τοῦ σκηνοθέτη Τ. Μουζενίδη, φροντίζει τὸ συγγραφικὸ αὐτὸ ὕλικὸ πού σύντομα θὰ ἐκδοθεῖ.

Πάνε δυὸ χρόνια ἀπὸ τότε πού ὁ Ὀμηρος Πέλλας μᾶς ἔδωσε ἐκεῖνο τὸ τρομερὸ «Stalag VI C» μὲ τὴν ὑποσημείωση «Ἡμερολόγιο τῆς ὁμηρίας». Ὑστερα ἀπὸ λίγους μῆνες — τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1962 — ὁ Πέλλας ἐπισφράγιζε μὲ τὴ ζωὴ του τὸ τραγικὸ τέλος, τὴν τραγικὴ ἀρχὴ μᾶλλον, τοῦ βιβλίου του, δίνοντάς του ἀπροσδόκητη αὐθεντικότητα. Γιατί μᾶς εἶχε κιόλας μιλήσει γιὰ τὸν ἴδιο του τὸ θάνατο, ἀποδίδοντας σ' ἓνα πεθαμένο σύντροφο τῆς ὁμηρίας τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἡμερολόγιου.

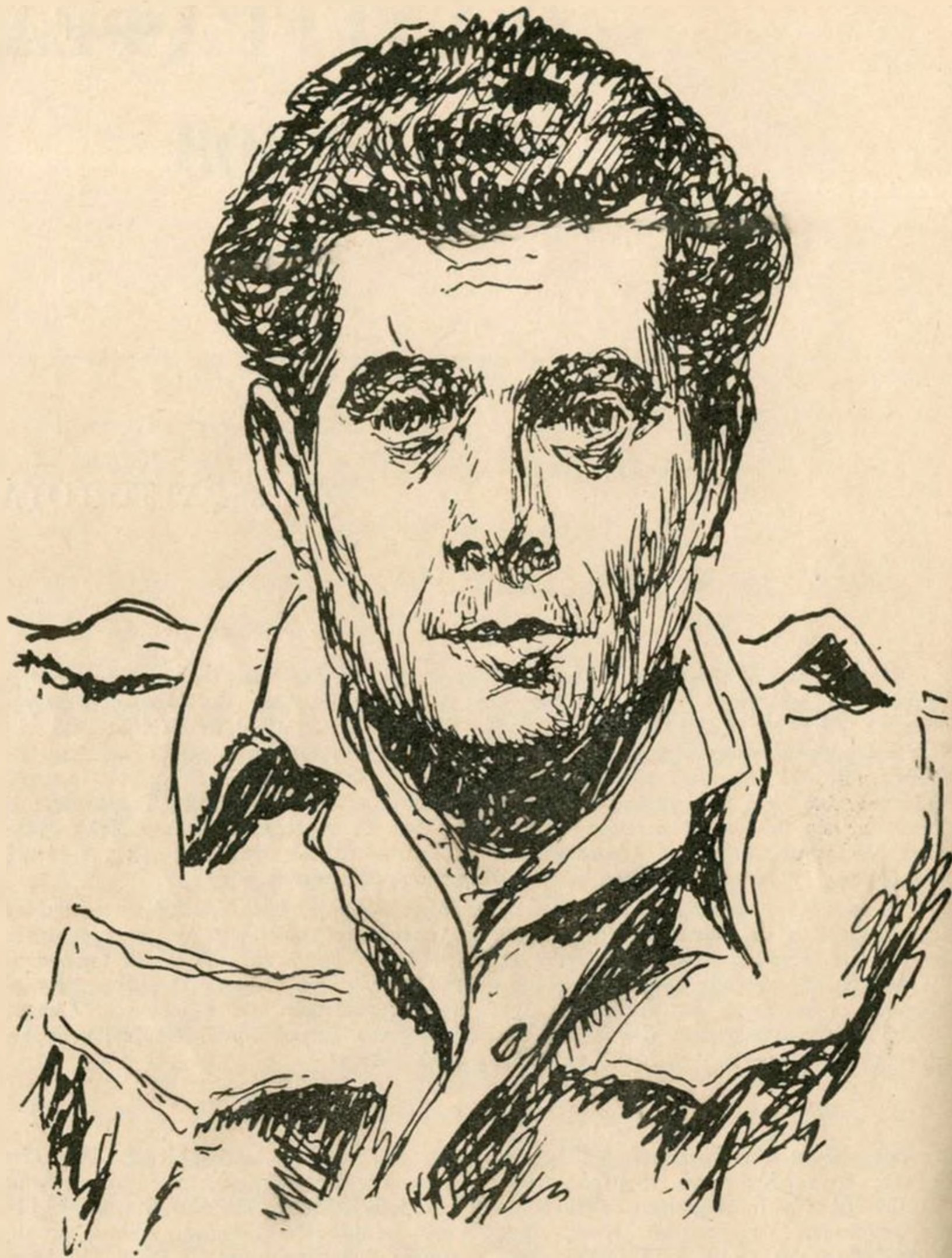
Τὸ εὔρημα εἶναι παλιὸ καὶ ἀρκετὰ κοινότοπο πιά. Νὰ ὁμως πού ἐπιμένει, στὴν ἀντιπολεμικὴ λογοτεχνία. Δὲν θάναι λοιπὸν τυχαίον πού τόσοι συγγραφεῖς μας — καὶ τόσο διαφορετικοὶ — προσκομίζουν τὴν πολεμικὴ τους ἐμπειρία μὲ τὰ χειρόγραφα ἐνὸς ὑποθετικοῦ νεκροῦ. Ὁ συγγραφέας, εἴτε παίρνει τ' ὄνο-

μα τοῦ λοχία Ἀντώνη Κωστούλα, εἴτε τὴν ἀνωνυμία ἐνὸς αἰχμαλώτου, εἴτε τ' ὄνομα τοῦ «ἐχθροῦ» Φάουστο Ποζάλι, εἴτε τὸ Νο 114.003 τοῦ Stalag VI C, κάνει, θάλεγε κανεὶς, μιὰ πράξη ἀνθρωποθυσίας μὲ θῦμα τὸν ἑαυτό του τοῦ πολέμου. Αὐτὸς ὁ ἑαυτός του μπορεῖ νὰ φέρνει, μὲ τὴ δικαίωση τοῦ θανάτου, τὴ μαρτυρία του καὶ τὴν ὁμολογία του χωρὶς δέος καὶ ντροπὴ ὅτι τὸν ἄγγιζε τὸ ραβδί τῆς Κίρκης, μπορεῖ νὰ συγκεντρώσει τὴν ἐμπειρία-γάγγραινα τῆς ψυχῆς μὲ τὴν ὁποία εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐπιζήσεις σὰν ἄνθρωπος.

Μπορεῖ ν' ἀποτελεῖ μιὰ δικαιολογία ἢ καὶ μιὰ ὁμολογία τοῦ μεταπολεμικοῦ ψυχικοῦ συμπλέγματος πού ἐκφράζουν οἱ στίχοι τοῦ Τίτου Πατρίκιου:

Κι ὅσος καιρὸς μοῦ μένει  
σὰν οἱ νεκροὶ νὰ μοῦ τὸν χάρισαν  
γιὰ νὰ τοὺς ἱστορήσω.





Αυτοπροσωπογραφία στο Μακρονήσι (1951)

Μπορεί ακόμα, πάνω ή μαζί μ' δλ' αυτά να συμβολίζει σ' ένα μνημείο άποτρόπαιο και πικρό, τὸ βίαιο θάνατο τῆς νεότητος μιᾶς γενιάς, ἕνα μνημείο πού τῆς παίρνει — ἢ τῆς δίνει; — ὄλο τῆς τὸ ταλέντο.

Ὅπωςδήποτε, σ' αὐτὴ τῆ σκληρῆ βιωμα-  
τική πολεμογραφία πρέπει νὰ δοῦμε τελικὰ  
μιὰ εὐγενική λειτουργία τοῦ πνεύματος, πού  
μόνο αὐτό, πέρα ἀπὸ τῆς ἀνακωχῆς καὶ τῆς

συνθήκες εἰρήνης, πέρα ἀπὸ τῆς ἀνοικοδομη-  
σεις καὶ τὰ διάφορα ἔθνικα «θαύματα», μπο-  
ρεῖ νὰ διώξει τὰ κοράκια πάνω ἀπὸ τῆς ψυ-  
χῆς. Νὰ μὴν ξεχάσει κανεὶς ἀλλὰ καὶ νὰ μὴν  
ξεχαστεῖ μέσα στὸν πόλεμο — κ' ἔχουμε κιό-  
λας τόσοσ ἀναδρομικοὺς νεκροὺς, τόσοσ ἀ-  
γνοοῦμενους στὴν καθημερινὴ ζωὴ — νὰ μὴν  
ξεχάσει καὶ νὰ μὴν ἀφήσει συρίγγιο τῆ μνή-  
της ἢ ἀνθρωπότητα. Ἡ ἄγρια μνήμη πρέπει  
νὰ γίνε μνημείο.



Φαίνεται πώς ήταν τὸ πάθος τοῦ Ὀμηροῦ Πέλλα. «...ἦταν ἓνας νέος ἀντρας ἴσαμε 25 χρονῶν, δάσκαλος, μὲ πολλές ἀγωνίες στὴν ψυχὴ...» γράφει στὸν πρόλογό του γιὰ τὸ φίλο του τάχα, ποῦ τοῦ ἄφησε πεθαίνοντας τὰ χειρόγραφα: «...ἴσως καὶ μὲ κάποιες κρυφές φιλοδοξίες πνευματικοῦ ἀνθρώπου». Καὶ γιατί ὄχι; («Κρυφές»..., ἔτσι δειλὰ τὸ λέει). Τόσες μεγάλες καὶ φανερὲς ἢ κακοκρυμμένες φιλοδοξίες δὲ μᾶς δόσανε σχεδὸν τίποτα ἀπὸ τὰ γερμανικὰ στρατόπεδα, ἂν ἐξαιρέσουμε ἓνα-δυὸ βιβλία. Καὶ εἴμαστε ἓνας λαὸς ποῦ ρημάχτηκε ἀπὸ τὴ «Νέα Τάξη». Ποῦ εἶναι τὰ βιβλία μας καὶ τὰ μνημεῖα μας; Ἔχουμε τώρα τὸ «Stalag» τοῦ Πέλλα. Κάπου, σὲ κάποια κρυφὴ — σὰν τὴ φιλοδοξία — γωνιά, ἔχει στηθεῖ κ' ἓνα ἀγαλμα-μνημεῖο τῆς παλληκαριᾶς: ἔργο τοῦ Ὀμηροῦ Πέλλα κι αὐτό. Γιατὶ ὁ συγγραφέας τοῦ «Stalag» δὲν ἔγραψε μόνο, δὲν τοῦφτανε. Ἔτσι τὸνιωθε. Σκάλιζε καὶ πέτρες, ἤθελε ν' ἀποτυπώσει τὸν πόνο τοῦ ἀνθρώπου, τὸ μάθημά του τὸ ἀπώτερο, αὐτὸς σὰ δάσκαλος, σχεδίαζε καὶ εἰκόνες, ἔχει γεμίσει μ' αὐτὲς τὸ βιβλίο του καὶ τὸ ἐξώφυλλό του, πνιγμένο στὰ συρματοπλέγματα. Ἔκανε ἀκόμα καὶ τὸνομά του κάτι σὰ μνημεῖο τῆς ὁμηρίας, ἀπὸ βαφτισμένος Ὀδυσσεύς ἔγινε Ὀμηρος. Κι οὔτε ἡ λέξη δὲν τοῦφτανε: «Ὀμηρος». Τὸ τύλιξε κι αὐτὸ — ἐκεῖ στὸ ἐξώφυλλο τοῦ βιβλίου του — μ' ἓνα κουλούρι συρματοπλέγμα ἀγκαθωτό. Ὀλα γι' αὐτὴ τὴ λειτουργία ποῦ λέγαμε καὶ ποῦ φαίνεται νὰ τῆς εἶχε ἀφοσιωθεί ὁ δάσκαλος-συγγραφέας, τὴ Μνήμη. Τελικὰ τύπωσε τὸνομά της κι αὐτῆς στὸ ἐξώφυλλο: «Ἐκδόσεις Μνήμη».

Ζωγράφος λαϊκός, ἀδίδαχτος ἀλλὰ πολὺ διδαχτικός, τόσο ποῦ νὰ μὴν ἀφήνει νὰ πάει χαμένη γραμμίτσα. Ν' ἀποτυπωθοῦνε ὅλα: τὰ πλευρά, οἱ πρισμένες κοιλιές, τὰ σκελετωμένα ἄκρα, τὰ πρόωρα ρυτιδωμένα πρόσωπα μὲ τὰ γένια, τὰ κουρελιασμένα ρούχα, ὁ θάνατος, ἡ σήψη, ἡ μπότα, ἡ φωτιά, τὰ ἐρείπια, οἱ ἐκρήξεις... Μπόλικο συρματοπλέγμα, μπόλικο γκρίζο, σκιά, γραμμὴ, κάθε τι ποῦ μπορεῖ νὰ εἰκονίσει χρήσιμα, ὠφέλιμα, μὲ σαφήνεια.

Συγγραφέας τὸ ἴδιο, ἂν καὶ ἐδῶ εἶναι πιὸ καλλιεργημένος. Ὡστόσο πάντα μὲ τὸ πάθος νὰ τὰ πεῖ ὅλα, τίποτα νὰ μὴν ἀποσιωπήσει, νὰ καταγράψει πιστά, νὰ βγάλει ἐπὶ τόπου τὰ διδακτικά του συμπεράσματα, ὑπεύθυνα, ἔγκαιρα. Ἄν δὲν ἔχει ἓνα ἰδιότυπο ὕφος ἔχει τὴν εὐλικρίνεια νὰ μὴ μιμείται κανένα, οὔτε νὰ λογιστατίζει, οὔτε νὰ λαϊκίζει. Κερδίζει λοιπὸν, πραγματικά, ἓνα ὕφος. Θὰ τὸ λέγαμε τοῦ δάσκαλου-συγγραφέα καὶ τοῦ συγγραφέα ποῦ δὲν ἔρχεται στὴν περιπέτεια ἔτοιμος ἀλλὰ γίνεται μέσα στὴν περιπέτεια, τοῦ ἀνθρώπου ποῦ παίρνει τὴν ἐντολὴ τῆς σκληρῆς ἀνθρώπινης δοκιμασίας νὰ τὴν ἐκφράσει, γιατί αὐτὴ ἡ δοκιμασία δὲν περιμένει, δὲν διακινδυνεύει μὲ ἔσπετοισμούς τὴν ἀπώλειά της ἀπὸ

τὴ μνήμη, ἀλλὰ ἐπιστρατεύει πότε ἓναν ἀγράμματο Μακρυγιάννη, πότε ἓναν ἀσπούδαχτο Παναγιώτη Ζωγράφο, πότε ἓνα γιατρό, ἓναν πολιτικό, ἓνα δάσκαλο...

Ἄς τὸ ποῦμε λοιπὸν: ὕφος τοῦ συγγραφέα ἀγωνιστῆ, ποῦ εἶναι καὶ τοῦ ἱστορικοῦ καὶ τοῦ δάσκαλου καὶ τοῦ λαοῦ. Πέστε το ὕφος τῆς δράσης, πέστε το λογοτεχνία-πράξη, κάνει τὸ ἴδιο.

Ὁ συγγραφέας τοῦ «Stalag VI C» δὲ σκαλίζει μινιατούρα πάνω σὲ καρδιά, ἀλλὰ μιὰ φρίζα πάνω σὲ μιὰ ὀλόκερη γῆ παγωμένη, βομβαρδισμένη, σπαρμένη μὲ συρματοπλέγματα καὶ κόκκαλα. Εἶναι ἡ φρίζα τῆς πιὸ φριχτῆς περιπέτειας τοῦ τελευταίου πολέμου, τῆς ὁμηρίας. Ἡ ἐκμηδένιση, τὸ λῦσιμο τοῦ ἀνθρώπου, τὸ κουρέλιασμα τῆς ἀξιοπρέπειας καὶ τῆς ἀνθρωπιᾶς του. Ὁ Ἄδης πάνω στὴ γῆ. Χιτλερικὰ στρατόπεδα συγκέντρωσης: νομίζω πὼς εἶναι ἡ πιὸ ἀποδοτικὴ, ἡ ἀνυπέρβλητη ἔκφραση. Καὶ πολεμικὴ Γερμανία τῶν μετώπισθεν. Ὁ ὁμηρος, καθὼς ἀλλάζει στρατόπεδα μὲ τὴν ὑποχώρηση τῶν γερμανῶν στὸ δυτικὸ μέτωπο. κινεῖται μέσα σ' αὐτὴ τὴ Γερμανία τῆς Νέμεσης, τὴ χτυπημένη ποῦ δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι οὔτε κὰν τραγικὴ μέσα στὸν ὄλεθρο καὶ τὴν ἀθλιότητά της, ρουφώντας πίσω ὄλες τὶς θύελλες ποῦ ἔσπειρε στὴν Εὐρώπη, γελοία στὴν πειθαρχία καὶ τὴν τάξη της, στὴν ἠλίθια πίστη τοῦ «μυστικοῦ δπλου». Ζεῖ, ὑποχρεώνεται νὰ ζήσει αὐτός, ὁ ὁμηρος, τὴν περιπέτεια τοῦ ἐχθροῦ του, τοῦ δημίου του. Ὁ «ὑπεράνθρωπος» δήμιος, ὁ δεσμοφύλακας, παραμένει χτήνος, ὁ ἀνθρωπος, τὸ θῦμα του, βρίσκει τὸ διάλειμμα νὰ στοχαστεῖ, νὰ νιώσει πάνω στὴ δυστυχία τῆς ἐχθρικῆς χώρας. Καθὼς ψάχνει σὲ ὦρες βομβαρδισμοῦ στὰ ἐρείπια ἢ χτυπάει τὶς πόρτες γιὰ ἓνα ψίχουλο ψωμί, θὰ δεχτεῖ μὲ ἄπειρο σεβασμὸ καὶ μὲ συγκίνηση τὴ σπάνια ἐκδήλωση τῆς ἀνθρωπιᾶς ἀπὸ κάποια Γερμανίδα μάνα.

Ἄλλὰ οὔτε ὁ συναισθηματισμὸς ἔχει θέση, οὔτε ἡ φιλολογία τῆς ὑπεράνω τόπου καὶ χρόνου, ὑπεράνω ἱστορίας, ἀνθρωπιᾶς. Μὲ ἀπόλυτη εὐλικρίνεια, ὁ ὁμηρος θὰ περιγράψει τὴν ἄγρια χαρὰ τῆς ἐκδίκησης, ὅταν στὸ βομβαρδισμὸ σκοτώνονται οἱ στρατιῶτες τῆς φρουρᾶς, ὅπως καὶ μπροστὰ στὰ ἐρείπια καὶ τὰ δεινὰ τῆς ἐχθρικῆς χώρας. Ἔτσι εἶναι. Ὁ καθένας ἀπὸ μᾶς χίλιες φορές κραύγασε — κ' ἔπρεπε νὰ κραυγάσει — ἐκεῖνα τὰ φοβερὰ χρόνια: Κάψτε τὴν, ρημάχτε τὴν αὐτὴ τὴν ἀπάνθρωπη Γερμανία, τῶν μυωπικῶν κυκλώπων, τῶν Γιούνγκερς καὶ τῶν Κρούπ, ρίξτε τὴς ὅλα τὰ δεινὰ ποῦ ἔσπειρε στὸν κόσμο, κι ἂν εἶναι ἀκόμα νὰ γίνουν στάχτη οἱ πινακοθήκες, οἱ βιβλιοθήκες, οἱ προτομὲς τῶν συνθετῶν της καὶ τῶν σοφῶν της στὶς πλατεῖες τῶν πολιτειῶν της.

Αὐτὴ τὴ χιτλερικὴ Γερμανία στὶς στιγμὲς τῆς συμφορᾶς της, ἀμετανόητη πάντα, φονικὴ



κ' επικίνδυνη, μάς δίνει με πλήθος εικόνες ο συγγραφέας χωρίς ούτε στιγμή ν' αφήσει το βλέμμα του δημηροῦ για νὰ κάνει ψυχρὸ ρεπορτάζ, πολεμικὸ τουρισμὸ ἢ ἄλλο εἶδος τῆς πολεμικῆς παραφιλολογίας. Εἶναι μόνο τὸ φόντο, τὸ ἔδαφος ἐνὸς ὁδοιπορικῶν μὲ τὶς ἀλυσίδες στὰ πόδια. Ἴσως μόνο, ἐπειδὴ ὁ Πέλλας εἶναι ἐλάχιστα μνημένος στὰ μυστικὰ τῆς ἀφαίρεσης, δίνει πολλά, τὴν κάθε λεπτομέρεια, τὴν κάθε παρατήρηση πού μπορεῖ νὰ συγκρατήσῃ. Καὶ εὐτυχῶς, γιατί ὄχι μόνο κάνει ἡμερολόγιο, χρονικὸ, ἀλλὰ καὶ γιατί τὴν ἀφαίρεση τὴν ἔκαναν ὑποχρεωτικὰ στὴ μνήμη του, στὴ φιλολογικὴ του ὄρεξη, ἀκόμα καὶ στὶς αἰσθήσεις του, ἡ πείνα, ὁ φόβος, ἡ ταπείνωση, τὸ κρῦο, ἡ ἐξάντληση, τὸ σωματικὸ καὶ ψυχικὸ μαρτύριο, δηλαδὴ ἡ τέχνη καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς ἀνθρώπινης χτηνωδίας στὸ ἀποκορύφωμά της. «...Ἐγὼ γράφω σὰ νᾶχω κιόλας πεθάνει».

Ἐνα χρονικὸ λοιπόν, πού καὶ τίποτ' ἄλλο νὰ μὴν πρόσθετε, μάς μαθαίνει μερικὲς ἐξαιρετες ἐπιδόσεις τῆς ἀνθρώπινης δυστυχίας στὴν ἐποχὴ μας, ὅπως ἐκείνη λ.χ. τῶν δραπέτων πού ζήσανε στὰ λαγούμια τῶν ἐρειπίων τῶν βομβαρδισμῶν, πού βγαίνανε τὴν ὥρα τοῦ συναγεροῦ μόνο για νὰ βροῦν κάτι φαγώσιμο, καὶ μάλιστα τὴν ἀπροσμέτρητη τραγωδία τοῦ τυφλοῦ δραπέτη ἢ, ἂν θέλετε κάτι πιό... συνηθισμένο, τὴ συχνότατη στὸ ἀφήγημα περίπτωση τοῦ κρατούμενου πού οὔτε τὸν πόνο οὔτε τὴν ταπείνωση τῆς σωματικῆς ποινῆς λογαριάζει ὅταν ἔχει τὴν «εὐτυχία» ν' ἀρπάξῃ κάποιο σκουπίδι ξεφεύγοντας ἀπ' τὴ γραμμὴ, ἢ σκάζοντάς το τὴν ὥρα τοῦ συναγεροῦ. Αὐτὴ, μάλιστα, τὴν ἐμπειρία πού κίνδυνος εἶναι νὰ τινάξῃ στὸν ἀέρα, ἂν δὲν

τὴν ἀφομοιώσουμε καὶ δὲν ἀπολυμάνουμε τὴ γενεαλογία της, ὅλη τὴν ἰσορροπία τῶν ἀποχρώσεων, τῶν λεπτῶν συγκινήσεων καὶ τῶν μυσταγωγιῶν, πετάει κατάμουτρα στὸν ἐφesusασμὸ, τὴ λησμονιὰ καὶ τὴν ἀδιαφορία ὁ δημηρος συγγραφέας, σὰ νὰ πετάει τὸ φαγώμενο του ξυλοπάπουτσο — ἓνα σύγχρονο καὶ φτηνότερο ἀνταλλακτικὸ τῆς σιδερένιας μπάλλας τῆς σκλαβιάς — τὸ ξυλοπάπουτσο, ἂν ὄχι κανένα γυμνωμένο κρανίον συντρόφου του.

Κι ὁμως σ' αὐτὸ τὸ χρονικὸ ὑπάρχει κ' ἡ τρυφερότητα τῆς ἀήτητης ἀνθρώπινης καρδιάς κ' οἱ μεταπτώσεις κ' ἡ περηφάνεια, ἀκόμα καὶ ὁ θρίαμβος. Κάποτε οἱ δημηροὶ τοῦ Stalag VI C ὀρθώνουν τὸ σκελετωμένο κορμὶ τους. Μαθαίνουν ὅτι ἀκόμα καὶ τὰ ἐλάχιστα τρόφιμα πού παραχωρεῖ γιὰ τὴ συντήρησή τους στὴ ζωὴ ἢ ΤΟΔ, ἡ ἐπιχείρηση ὀχυρωματικῶν ἔργων πού τοὺς εἶχε... ἀγοράσει (εἶδατε μιὰ ἀκόμα εὐγενικὴ μορφή τῆς «ἐλεύθερης» ἐπιχείρησης στὶς ἡμέρες μας;!) τὰ κλέβουν τὰ χτήνη τῆς φρουρᾶς. Ὁργανώνονται, κάνουν ἀπεργία πείνας καὶ νικᾶνε:

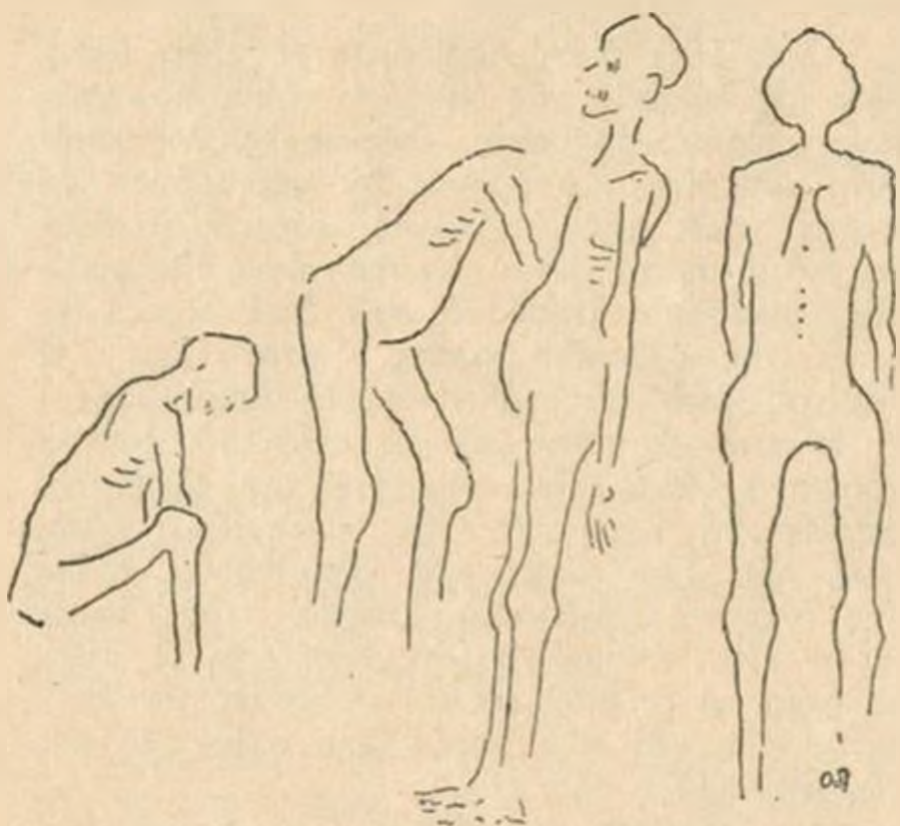
«Σήμερα λοιπόν Τετάρτη 5 Δεκεμβρίου 1944, ἐμεῖς οἱ ξυπόλυτοι, ἐμεῖς οἱ πεινασμένοι, τὰ ζουδάκια πού τρέμουν μέσα στὴ βροχὴ τῆς γερμανικῆς νύχτας, θὰ ὀρθώσουμε τοὺς σκελετοὺς μας ἀντίκρου στὰ χτήνη τῆς χιτλερικῆς μηχανῆς».

Καὶ παρακάτω:

«Νίκη! νίκη! (...) Ἐμεῖς οἱ κουρελήδες, τὰ νούμερα, οἱ χαμένοι μέσα στὴν ἀπέραντη γερμανοκρατούμενη Εὐρώπη πού μὲ τὸ ζόρι ἀνασαινοῦμε μερικὲς φορές, νικήσαμε. Τὰ ξυλοπάπουτσά μας νικήσανε τὴ μπότα».

Ἄλλὰ ἐκτὸς ἀπ' αὐτὲς τὶς συγκεκριμένες, ἀπτές νίκες, ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη, λιγότερη ἀπτή, μὰ καὶ πιὸ σίγουρη καὶ παρούσα σ' ὅλο τὸ βιβλίο: ἡ ἐλπίδα τῆς τελικῆς λύτρωσης, ἡ ὀργάνωση τῆς ζωῆς, ἡ πίστη στὴν ἀνθρωπιά, δίναν καθημερινὰ τὴ μάχη τους μὲ τοὺς Γερμανοὺς κι αὐτὸ δημιουργεῖ στοὺς κρατούμενους τὴ θέληση νὰ ζήσουν. Καὶ ζοῦν. Νὰ πού ἡ τραγωδία ξέρεῖ νὰ εἶναι καὶ αἰσιόδοξη...

Αὐτὰ περίπου μὲ τὸν Ὀμηρο Πέλλα. Τί θὰ μπορούσε νὰ προστέσει ἢ ν' ἀφαιρέσει μιὰ κριτικὴ πιὸ φιλολογικὴ; Ὁ δάσκαλος μάς ἄφησε τὸ μάθημα τῆς ζωῆς του, ἓνα μάθημα πού δὲν εἶχε καιρὸ γιὰ φιλολογήματα κι οὔτε ἀνάγκη. Οὔτε καὶ ἐπέτρεψε στὸν ἑαυτὸ του γιὰ πολὺ τὸ παραδοσιακὸ φιλολογικὸ εὐρημα τοῦ προλόγου του, ὅτι τάχα ἦταν χειρόγραφα ἐνὸς συντρόφου πού πέθανε χωρὶς νὰ δεγυρισμὸ. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ Ὀμηρος Πέλλας καὶ πέθανε καὶ γεννήθηκε δημηρος. Καὶ τὸ τελικὸ νόημα τοῦ μαθήματός του, νομίζω εἶναι ὅτι δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ποτέ, ἂν πρόκειται ὄχι πιά νὰ βγάλουμε τὰ νούμερα τῆς σκλαβιάς καὶ τῆς ταπείνωσης ἀπὸ τοὺς χηρῶν σινοὺς ὁμηροὺς, ἀλλὰ νὰ καταργήσουμε τὸ ὅποιαδήποτε νούμερα τῆς ἀπάνθρωπης ἀριθμητικῆς, νὰ τὰ ἀπαλείψουμε ἀπὸ τοὺς αὐρινοὺς ἐπάνυμους ἀνθρώπους.





## Ο Ι Κ Α Ρ Φ Ι Τ Σ Ε Σ

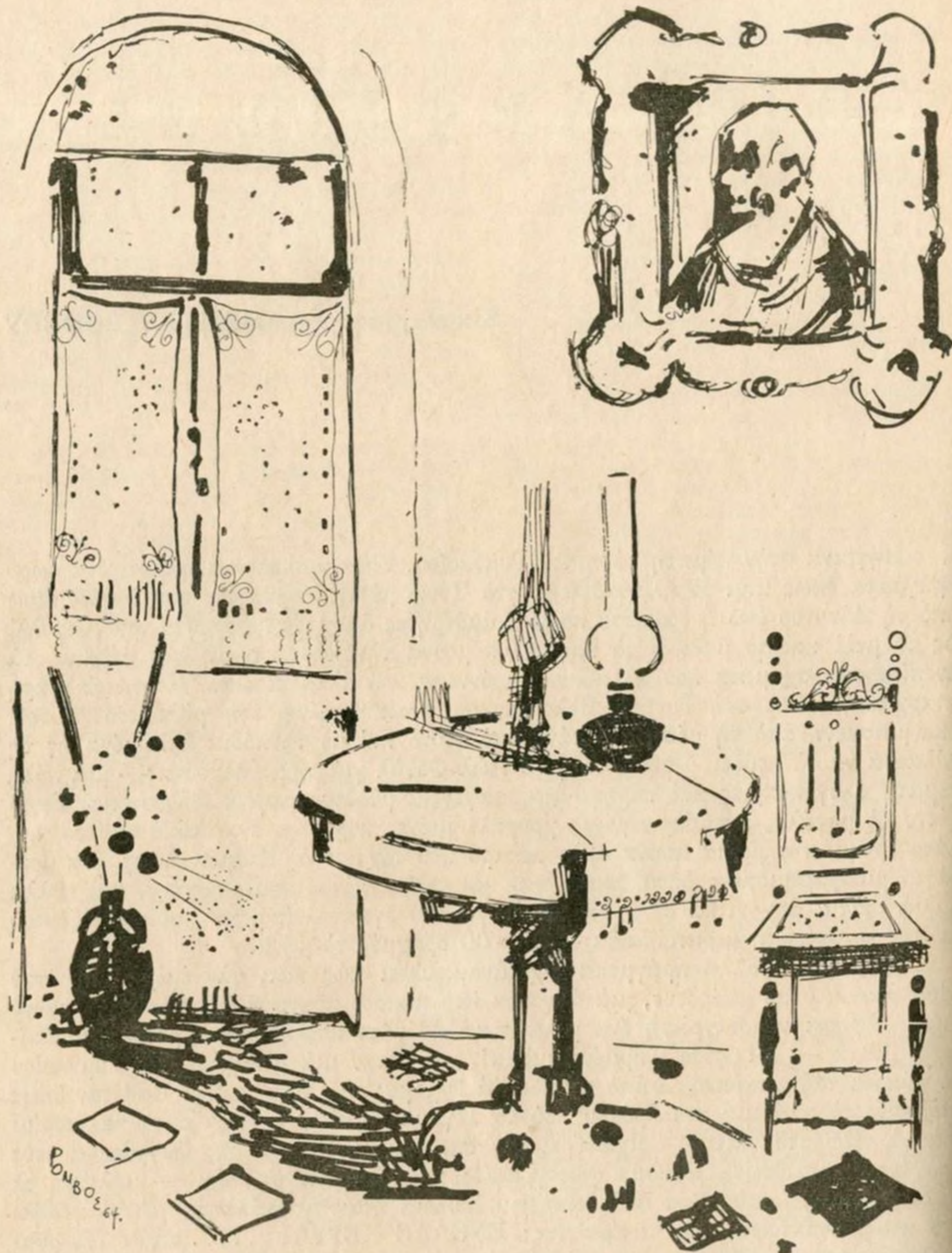
Εικόνογράφηση ΔΗΜΗΤΡΗ ΡΟΜΒΟΥ

Πήγαινα στην πέμπτη τάξη του Γυμνασίου. Είχα κιόλας ανακαλύψει ένα σωρό πράγματα όπως π.χ. το ήλιοδασίλεμα στο Ίόνιο με τις πυρκαγιές που ανάβει πίσω από τη Ζάκυνθο ενώ η θάλασσα παίρνει άμετρητες αποχρώσεις από το τριανταφυλλί ως το μελί και το μαδί ή το καφέ, λυπόμουνα την κάθε στιγμή που πέθαινε, τα ανεπίστροφα σχήματα που άλλαζαν τα σύννεφα και άλλα τέτοια. Ήταν μια μικρή έπαρχιακή πόλη στη δυτική Πελοπόννησο ανακαθισμένη στη ρίζα του βουνού, άκουμπισμένη από τη μέση κι απάνω στο βουνό και με τα πόδια απλωμένα ως τη θάλασσα να τα λούζει — έτσι έλεγε ο Πώλ Φεβάλ για την Καλκούτα — μια πόλη γεμάτη άλογοκοπριές και περηφάνεια, καφενεΐα με λιθογραφίες Φάουστ και Ριγολέττο σε μεγάλες κατασκονισμένες χρυσαλειμμένες κορνίζες, ένα παλιό κάστρο γιομάτο θρωμιές, σημάδια άπονα άλλο κάστρο που τόχτισε ο Έπαμεινώνδας, ένα μουράγιο μισογκρεμισμένο όπου έραζε που και που κανένας σκυλοπνίχτης, και πολλά παλιά σπίτια άρχοντικά στην άπάνω ρούγα που έγκαταλείπονταν και νοικιάζονταν σε μās — φτωχά χωριατόπαιδα — 50-60 δραχμές το μήνα.

Μαζί με τ' άλλα πράγματα είχ' ανακαλύψει πως κάτι σαν όμιχλη κινιόταν μέσα μου, που με μπερδευε, μια άχνούρα που κάποτε πύκνωνε και κάποτε άραιωνε για ν' αφήσει να διαγραφη ένα μελαχροινό αδύνατο κοριτσιίστικο πρόσωπο μ' άκίνητα μάτια — ω! πόσο θλιμμένα μάτια! — Ήταν μια μαθήτρια του Γυμνασίου σε κάποια τάξη παρακάτω από μένα — δέ θυμάμαι πια τ' όνομά της. Καθόταν όπως στρίδαμε το πλάτεμα του δρόμου που το λέγαμε πλατεΐα κι άρχιζε το καλύτερίμι για να πάω στο σπίτι — είχα βρει μια σπιτονοικοκυρά που της ζωγράφιζα τους προγόνους της όσων βρίσκαμε φωτογραφίες και γλύτωνα το νοΐκι — μάλιστα τα πρώτα χρήματα που πήρα από δική μου δουλειά ήταν ένα τάλληρο για να γράψω στο κουτί του τάφου του πατέρα της: ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ . . . . . έτών 72, συμβολαιογράφος — πέθανε ή κατημένη από συγκοπή σε μια άνατίναξη του τραίνου που ήταν μέσα.

Στο σχολείο — στην τάξη μου — που δέν είχαμε καμιά μαθήτρια, είχα πολλή πέραση σαν μαθητής. Ζωγράφιζα καλά — συνήθως άκουαρέλλα γιατί οι λαδομπογιές ήταν άκριβές, άπέδιδα τον Ίππόλυτο του Εύριπίδη σε στίχους που διαβάζονταν μετά την έρμηνεία κ' έκανε έντύπωση στην τάξη, έγραφα στίχους για τη μοναξιά και τη σιωπή, πεζά τραγούδια με πολλά «και» — διαβάζαμε τότε μεταφράσεις του Πόε και του Ντ' Ανούντσιο που τους συζητούσαμε στο πίσω μέρος





κ  
ε  
τ  
α  
π  
ε  
γ  
ν  
κ  
μ  
κ  
α  
ε  
π  
ν  
ο  
λ  
ρ  
ω  
λ  
σ  
τ



ένος μπακάλικου — τί λέω! τοῦ μπακάλικου τοῦ πατέρα ἐκείνης πού ἦταν κάτ' ἀπ' τὸ σπίτι της. Παίρναμε ἓνα «διάφορο» (κοκτέιλ θὰ τὸ λέγαμε σήμερα), βάναμε κι ἄλλο κι ἄλλο λαθραῖα ἀπὸ τὰ βαρέλια — εἶχαμε καὶ τὰ μέσα γιατί ὁ ὑπάλληλος ἦταν φίλος μας καὶ μᾶς ἔφερνε καὶ χουφτες λουκούμια γιὰ μεζὲ κρυφὰ — κι ἀναδε ἡ συζήτηση ἀπὸ τὸ συμβολισμό καὶ τοὺς σουρρεαλιστικούς στίχους πού πρωτοφανερώ- νονταν τότε γιὰ νὰ περάσει στὸ Ροόεσπιέρο καὶ νὰ καταλήξει σὲ ἀνθρωπογεωγρα- φικὲς θεωρίες γιὰ μετακίνηση τοῦ κέντρου τοῦ πολιτισμοῦ ὀλοένα καὶ βορειότερα γιατί τὸ κρῦο βοηθάει τὴν ἀνάπτυξη τῆς λογικῆς πού ὅσο πάει καὶ μπαίνει πιὸ πολὺ ὡς κεντρικὸ στοιχεῖο τοῦ πολιτισμοῦ. Σ' ἓνα βαρέλι κρεμόταν μιὰ προσωπο- γραφία — ἀντίγραφο μὲ μολύδι — τοῦ Βάγκνερ, ἔργο δικό μου. Νὰ τὸ εἶδε τάχα ἐκείνη; Τὴν ἔνοιωθα στὸ ἐπάνω πάτωμα — ἔτσι μὲ τὰ μαλλιά, ὀλόμαυρα, λυτὰ στοὺς ὄμιους — νεραῖδα πού ξεστράτισεν ἀπὸ τὸ λόγγο κ' ἤρθεν, εἶχα γράψει — αὐτὰ ὅμως δὲν τὰ διάβαζα στὴν παρέα. Ἀλήθεια πῶς σκόρπισε κείνη ἢ παρέα! Ἡμᾶστε πέντε. Ὁ ἓνας εἶναι φιματικός, ἐξέδωσε μιὰ συλλογὴ διηγήματα «Ἀγέ- λαστα Νειᾶτα», δυὸ σκοτώθηκαν στὴν κατοχὴ, ἓνας εἶναι βοηθὸς ἐπιθεωρητοῦ σὲ μιὰν ἐπαρχιακὴ ἐκπαιδευτικὴ περιφέρεια κ' ἐγὼ — ἀλλὰ ἄς ξαναγυρίσουμε πίσω.

Κάθε ὀραδάκι λοιπὸν πού ἔστριβα ἀπὸ τὴν πλατεῖα νὰ μπῶ στὸ καλντερίμι τὴν ἔβλεπα νὰ κάθεται σ' ἓνα παράθυρο καὶ ν' ἀγκωντεύει τὸ Ἴόνιο, πού εἶναι ἡ πιὸ γλυκεῖα θάλασσα τὸ σούρουπο, σὰν νὰ περίμενε κάτι θλιμμένη, κάτι συνταρα- κτικὸ καὶ ὠραῖο — ἔτσι ἔλεγα καὶ τᾶφτιανα αὐτὰ στίχους ὡς νὰ φτάσω στὸ σπίτι κ' ὕστερα τὸ βράδι ὅταν ἔσθην τὴ λάμπα ἔφτιανα ἱστορίες μ' ἓν' ἄσπρο ἄλογο κα- βάλλα — δὲν ἤμουνα ποτὲ καλὸς καβαλλάρης — στὸ παράθυρό της ἐκείνη σκύβει, τὸ ἄλογο σηκώνεται στὰ πισινά, τὴν ἀρπάζω καὶ χανόμαστε καπνὸς μέσα σ' ἓν' ἀπέραντο δάσος μὲ πανύψηλα δέντρα φθινοπωρινά. Ἀλλοτε πάλι ἐκείνη σ' ἓνα δέντρο ἀκουμπισμένη, ἢ γῆς στρωμένη φύλλα ξερά, ἐγὼ προχωροῦσα ξυπόλυτος, ψηλὸς πολὺ, σίμωνα κ' ὕστερα — δὲν ξέρω ὕστερα, μόνο τὰ μάτια της μεγάλωναν — τί χρῶμα εἶχαν ποτὲ δὲ μπόρεσα νὰ μάθω γιατί ποτὲ δὲν τὰ κατάφερα νὰ τὴν κυττάξω ἴσια ἀπὸ κοντὰ — κ' ὕστερα ὄλα παίρναν μελὶ χρῶμα.

Ἐνα βράδι, εἶχαμε πιεῖ 3-4 «διάφορα» κ' εἶχαμε παραζεσταθεῖ — φύγαμε κάπως ἀργά! Μπήκα στὸ καλντερίμι. Τὸ μάτι μου τὴν πῆρε στὸ παράθυρο. Δὲν ξέρω γιατί, θέλησα νὰ περάσω κρυφὰ νὰ μὴ... μὲ καταλάβει, νὰ μὴν καταλάβει τίποτα. Ὅμως ἦταν, βλέπεις, καὶ τὰ καρφιὰ στὰ παπούτσια — βακετάκι ἄβαφο ἀπὸ μῆνες — τὴ δραχμὴ ποῦθελε τὸ βάψιμο τὴν ἔδινα στὸ βιβλιοπώλη καί, συμ- πληρώνοντας τὴν τιμὴ, ἀγόραζα ἓνα δυὸ βιβλία τὸ χρόνο — κείνα, λοιπὸν, τὰ ἔρημα τὰ καρφιὰ δὲν καταλάβαιναν ἀπὸ καρδιοχτύπια καὶ μόλις συνάντησαν τὴ γυαλισμένη πέτρα τοῦ καλντεριμιοῦ δάλθηκαν νὰ σκούζουν λὲς καὶ τᾶπιασε μεράκι νυχτιάτικα ν' ἀκοῦν τὴ φωνὴ τους. Κ' ἦταν ἓνας ὀξύς ἀνατριχιαστικὸς ἤχος ὅπως κάνει τὸ μαχαίρι τοῦ ἀτζαμῆ στὸ πιάτο ὅταν κόβει τὸ κρέας στὸ ἐστιατόριο. Μαζευό- μουνα καὶ προσπαθοῦσα νὰ πατήσω ἀπαλὰ καὶ μ' ὄλο τὸ πέλμα μονομιᾶς γιὰ νὰ μὴν κάνω σαματᾶ, μοῦ φάνηκε πῶς τὰ κατάφερα ἔμως τὰ καρφιὰ κ' οἱ πέτρες εἶχαν ἄλλη γνώμη καὶ ξαφνικὰ ἓνα γκίζτ κι ἄλλο κι ἄλλο καὶ νάσου τὸν καλὸ μου τραβῶ ἓνα πέσιμο τοῦ καλοῦ καιροῦ. Χτύπησα; Γέλασ' ἐκείνη; Δὲν ξέρω. Ἐκεῖνο ὅμως πού ξέρω εἶναι πῶς ὅταν πῆγα στὸ σπίτι, χωρὶς στίχους ἀπόψε, ἔβγαλα μὲ μιὰ τα- νάλια ὄλα τὰ καρφιὰ ἀπὸ τὰ παπούτσια. Ὑστερα εἶπα πῶς σίγουρα δὲ μὲ γνώρισε καὶ παρηγορήθηκα. Ἐλα ὅμως πού βγάνοντας τὰ καρφιὰ, ξεκαρφώθηκαν κ' οἱ σό- λες τῶν παπουτσιῶν; Πῶς πᾶνε σχολεῖο αὔριο; Καὶ τί λέγε στὸν πατέρα τὴν Κυ- ριακὴ; Τὸν καημένο τὸν πατέρα πού κάθε Κυριακὴ βρέχει - χιονίζει ἐρχόταν 3 ὧρες δρόμο νὰ μοῦ φέρει τὰ τρόφιμα τῆς ἑβδομάδας — ἓνα ταψὶ ψωμί, τὸ μπουκα- λάκι μὲ τὸ λάδι, τὰ φασόλια, τὰ πλυμένα ροῦχα πού μύριζαν σπιτικὸ σαποῦνι μέσα σ' ἐκεῖνο τὸ πολύχρωμο κεντημένο σακκούλι, τὸ ὑφασμένο ἀπὸ τὰ χέρια τὰ ἄξια τῆς μητέρας — τὴν ἄλλη χρονιὰ πέθανε ἢ μητέρα, ἔβρεχε, τὸ χῶμα ἦταν λάσπη,







ὁ πατέρας ἐκλαιγε ἀμίλητα, τὸ χεῖλη της ἦταν πολὺ κρύο, δταν ζανάφυγα γιὰ τὸ σχολεῖδ ὁ πατέρας μὲ φίλησε γιὰ πρώτη φορά, τὴν ἄλλη μέρα — γράφαμε διαγωνισμοὺς — ἢ αἶθουσα μύριζε λιθάνι, τὰ χεῖλια μου ἦταν παγωμένα ὅπως δταν φίλησα στερνὴ φορά τὴ μητέρα, τὸ ἄσπρο χαρτὶ μπροστὰ μου γινόταν ὠχρό, μαζευόταν καὶ σχημάτιζε δυὸ κλειστὰ βλέφαρα, μιὰ μύτη ὀλόισια καὶ λεπτή, ἓνα σφιγμένο πολὺ πικραμένο στόμα. Μητέρα!

Ἐκείνη τὴ χρονιά ἢ ἐθνικὴ γιορτὴ τῆς 25 Μαρτίου θάπαιρνε ἐξαιρετικὴ λαμπρότητα. Θὰ γίνονταν τ' ἀποκαλυπτήρια τοῦ ἥρωος — μιὰ κολόνα μ' ἓνα ἀνάγλυφο καμωμένο ὄωρεάν ἀπὸ πατριώτη μας γλύπτη φρεσκοφερμένο ἀπὸ τὸ Παρίσι, Ἴνδαλμά μας κεῖνο τὸν καιρὸ — κρατάω ἀκόμα τὸ φύλλο τῶν „Beaux - Arts ποῦγραφε γι' αὐτόν: Notons aussi les bustes de... κλπ., ὅπως καὶ τὸ πανηγυρικὸ ἀφιέρωμα τῆς τοπικῆς ἐφημερίδας, φωτογραφίες ἔργων του καὶ τοῦ ἴδιου, δηλώσεις, συνεντεύξεις, ἢ ζωὴ του — ἓνα φτωχόπαιδο (σὰν ἐμᾶς) ποῦ «ἔφτασε» — ἀργότερα ἔκανε τὸ φούρναρη στὴν κατοχὴ καὶ τώρα μοῦ φαίνεται πὼς ἔχασε τὸ ἓνα του μάτι κάνοντας πειράματα χημείας στὸ Χαρτούμι.

Γιὰ μένα ἰδιαίτερα ἢ μέρα αὐτὴ ἔπαιρνε τελείως ἐξαιρετικὸ χαρακτήρα. Ὅστερ' ἀπὸ διαγωνισμὸ ἀνάμεσα σ' ἔλους τοὺς μαθητὲς τοῦ Γυμνασίου, εἶχα προκριθεῖ νὰ καταθέσω τὸ στεφάνι τοῦ σχολείου, ἀπαγγέλλοντας ἓνα δικό μου ποίημα. Τὸ φθινόπωρο κείνης τῆς χρονιάς εἶχα φορέσει τὸ πρῶτο μου κοστούμι μὲ μακριὰ πανταλόνια καὶ γιὰ πρώτη φορά στὰ μέτρα μου — ἓνα μαῦρο κοστούμι μὲ θαμπές ρίγες. Ὁ ἄθλιος ἔ ράφτης — πέθανε ὁ καημένος ἀπὸ πείνα στὴν κατοχὴ — τῶχε κάνει πολὺ στενὸ τὸ σακκάκι γιὰ νὰ μὲ κάνει κομψό. Καὶ ἦταν — ἤμιουν πολὺ κομψὸς μέχρι ποῦ ἄρχισε νὰ ξυλώνει πρῶτα στὴ μιὰ, ὕστερα καὶ στὶς δυὸ μασχάλες καὶ τὸ ξύλωμα ἀνέβαινε μὲ κίνδυνο νὰ χωρίσουν τὰ μανίκια ἀπὸ τὸν κορμό. Τῆπιασα, στὴν ἀρχὴ μὲ μιὰ, ὕστερα, ἀνάλογα μὲ τὸ ξύλωμα, μὲ πολλές καρφίτσες ποῦ κάθε βράδυ τακτοποιούνταν ἐπιμελῶς γιὰ τὴν ἄλλη μέρα.

Τὸ βράδυ, λοιπόν, τῆς παραμονῆς μετὰ τὴ σχετικὴ συγκέντρωση στὰ βαρέλια, τὸ «διάφορο» καὶ τὰ λουκούμια — ἄστην αὐτὴν ἀπάνω, αὔριο... — πῆγα ζεστός στὸ σπίτι, εἶπα μιὰ - δυὸ φορές τὸ ποίημά μου ἀπ' ἔξω — Κυλάει ὁ χρόνος στὸ ἐαρὸ τὸ πέρασμά του σέρνει, ἔτσι ἦταν ὁ πρῶτος του στίχος, ὕστερα δὲ θυμοῦμαι τί... τοῦσερνα τοῦ χρόνου — τακτοποίησα μὲ ἰδιαίτερην ἐπιμέλεια τίς καρφίτσες στὸ σακκάκι φροντίζοντας νὰ κρυφτοῦν καλὰ τὰ κεφάλια κ' οἱ μύτες, ἔβαλα τὸ πανταλόνι προσεχτικὰ κάτ' ἀπ' τὸ στρῶμα, ραφὴ μὲ ραφὴ, ἔβαψα τὰ παπούτσια μου, τᾶχνιζα κι ὄλας μὲ τὸ στόμα κ' ὕστερα τὰ βούρτσιζα γιὰ νὰ γυαλίζουν καλὰ κ' ἔπεσα γιὰ ὕπνο. Αὔριο!... Τ' ἄσπρο ἄλογο ἔδινε κ' ἔπαιρνε ὅλη νύχτα. Φυσικά, δὲν καταλάβαινα πότε ἤμιουν κοιμισμένος καὶ πότε ξύπνιος.

Τελείωσε ἢ λειτουργία, ἢ δοξολογία καὶ ξεκινήσαμε γιὰ τὸ ἥρωο — ἐγὼ ἀκόμη ἀφανῆς καὶ ἀνώνυμος. Ὅταν ἢ κεφαλὴ τοῦ Γυμνασίου εἶχε φτάσει στὸ ἥρωο καὶ σταματήσαμε, ἐμεῖς ἢ οὐρὰ — πάντα θρισκόμωνα μὲ τοὺς τελευταίους γιὰ τ' ἤμιουνα κοντὸς — σταθήκαμε στὴ μέση τῆς πλατείας. Μόνο τὸ νταούλι ἀκούγαμε ἀπὸ τὴ μουσικὴ τοῦ συντάγματος ποῦ παιάνιζε μπροστὰ — εἶχ' ἔρθει ἐξαιρετικὰ τὴ χρονιά ἐκείνη ἀπ' τὴν Καλαμάτα, μαζί κι ὁ Νομάρχης κι ἄλλοι ἐπίσημοι. Ἐμεῖς κεῖ πίσω κουβεντιάζαμε. Κάποια στιγμή μόνο ἄκουσα τῶνομά μου ν' ἀρχεται ἀπὸ στόμα σὲ στόμα. Βρέθηκα μπροστὰ. Θυμοῦμαι μόνο τὸ γυμναστή, ἓναν πελώριο ἄντρα μὲ ἰσχυρὴ φωνή. — Κοιμισμένε, μοῦπε καὶ μ' ἔσπρωξε μπροστὰ. Ἀνέδηκα δυὸ σκαλάκια καὶ στάθηκα πίσω ἀπὸ τὴ Σημαιομαχία μας. Δυὸ κορίτσια — μαῦρη σατέν ποδιά, γιακαδάκι ὀλάσπρο — στεκόνταν «ἐκατέρωθεν» τοῦ σηματοφόρου. Ἡ μιὰ ἦταν ἐκείνη. Μοῦδειξαν τὸ στεφάνι. Ἐκείνη γύρισε καὶ μὲ κύτταξε. Ὅτε καὶ τότε ὅμως μπόρεσα νὰ δῶ τὸ χρῶμα τῶν ματιῶν της γιὰτί ὄλα μπερδεύ-



τησαν πάλι μέσα μου, τὸ ἄλογο, τὰ μαλλιά της — πότε ξεπλέχτηκαν τὰ πλεξιδάκια της; — τὰ ξερά φύλλα. Γρήγορα συνήλθα, πήρα ἕναν ἀέρα ἀνωτερικῆς σοβαρότητας καὶ περίμενα. Ὅλα πήγαιναν καλά. Ἐπεξεργαζόμουν μάλιστα τὰ στολίδια τοῦ Δεσπότη πού ἀστραφταν στὸν ἥλιο κ' ἐσκεφτόμουν πῶς μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ στὴ ζωγραφικὴ ἢ λάμψη, οἱ στρατιῶτες «παρουσιᾶστε» κάποιος κάτι ἔλεγε μπροστὰ στὸ ἥρωο κι ὁ γυμνασιάρχης μὲ σκούντηξε λίγο στὴν πλάτη — ἕνας εὐθύτατος ὠραῖος ἄντρας μὲ μικρὸ μούσι — τὸν ἔβλεπα συχνὰ μέχρι πρὶν 4-5 χρόνια συνταξιούχο στὴν Ἀθήνα, τώρα ποῖός ξέρεῖ; ζεῖ; Ἐσκυφα λίγο νὰ πάρω τὸ στεφάνι, ἀπλωσα τὸ χέρι — κ' ὕστερα ἕνα ρίγος σὰν κρύος ἰδρώτας στὴν πλάτη. Ἐκεῖ δεξιὰ πίσω, ἀνάμεσα στὴ μασχάλη καὶ στὸν ὤμο — ἐκεῖνη στεκόταν δεξιὰ στὴ Σημαία — κάτι λάσκαρε ἀπότομα καὶ ὄλο χαλάρωνε σιγά, σιγά, ἀμείλικτα, ἀνελέητα. Οἱ καρφίτσες εἶχαν ξακαρφωθεῖ κι ὅπως τὶς ἔβλεπα στὸ νοῦ μου — τὸ ὕφασμα ν' ἀνοίγει ἀργὰ-ἀργὰ κι αὐτὲς νὰ βγαίνουν ὀρθές μία-μία σὰν ἀγκάθια, — μεγάλωναν; Φεύγανε; — μπήγονταν ὀλοῖσα ἐκεῖ στὴ ρίζα τοῦ κρανίου, στὸ «τρήμα», καὶ τὸ μυαλὸ ἀκίνητοῦσε σὰν τὰ ἔντομα τῶν συλλογῶν. Μοῦρχονταν νὰ κλάψω. Κατάπινα μόνο ἀπανωτὰ μὰ ποῦ ὁ κόμπος, δὲν πήγαινε κάτω, καὶ τὸ μέτωπό μου γέμιζε θρόμβους ἰδρώτα.

Βγήκα μπροστὰ — ὁ Δεσπότης, οἱ Σημαῖες, τ' ἀστέρια τῶν ἀξιωματικῶν, τεντωμένα γυαλιστερά κολλάρια, ὁ τόπος γεμάτος μάτια, ἡ θάλασσα, ὁ οὐρανός, τὰ μηνίγγια καῖνε — ἔλεος βουλιάζω, πήγα ν' ἀρχίσω, κείνος ὁ κόμπος στὸ λαιμὸ δὲ λέει νὰ πάει κάτω, κάποιος μ' ἐσπρωξε, ἄφησα τὸ στεφάνι στὴ ρίζα στὸ ἥρωο καὶ γύρισα — νὰ φύγω, νὰ φύγω. Τ' αὐτὶ μου πήρε ἕνα «χαμ-ένε» τοῦ γυμναστή. Ἦθελα ἀέρα, ἀέρα πολὺ. Κ' ἤθελα πολὺ — παραπολὺ — νὰ κλάψω.

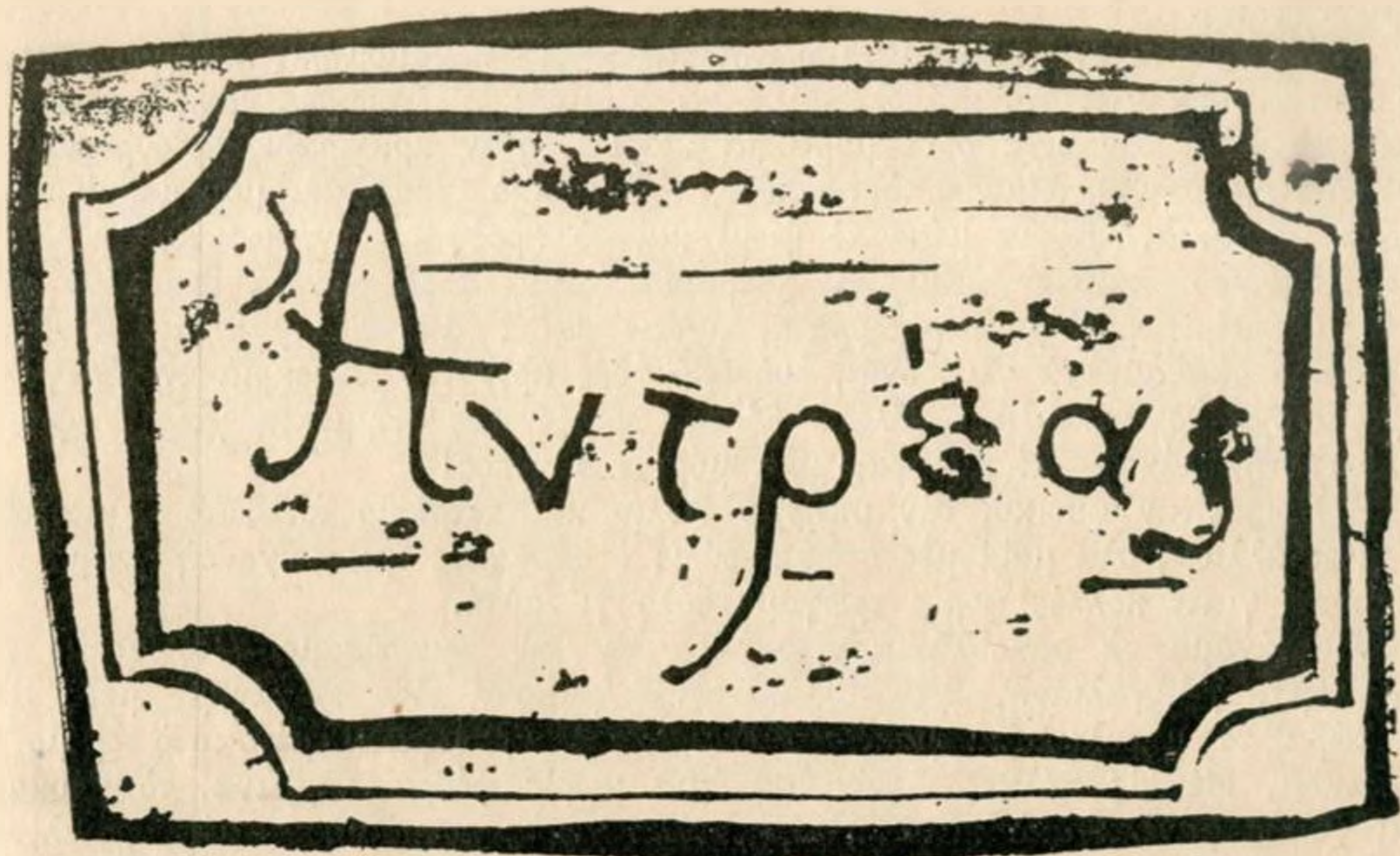
Τὸ βράδυ, οὔτε στίχους, οὔτε ὄνειρα. Μπήκα νωρὶς στὰ ροῦχα, σκέπασα καὶ τὸ κεφάλι μου κι ἀγωνιζόμουν νὰ κοιμηθῶ. Ὅμως κείνες οἱ ἔρμες οἱ καρφίτσες δὲ λέγαν νὰ ξεκολλήσουν ἀπὸ κεῖ. Τὴν ἄλλη μέρα ἀνακάλυφα ἕνα ἄλλο δρομάκι πού μ' ἔβγανε ἀπὸ τὸ σπίτι στὸ σχολεῖο κι ἀπὸ τότε δὲν ξαναπέρασα ἀπὸ τὸ δρόμο μὲ τὸ καλντερίμι, οὔτε ξαναφόρεσα στενὸ, κομψὸ κοστούμι. Ὅταν ἐπιμένω στοὺς ραφτάδες, «πλατύ, πλατὺ τὸ σακκάκι» μὲ κοιτάζουν περίεργα. Ποῦ νὰ ξέρουν οἱ ἄνθρωποι;

ΟΜΗΡΟΣ ΠΕΛΛΑΣ

Σκύδρα, χειμῶνας 1959







Εἰκονογράφηση

ΦΩΤΗΣΑΡΡΗ

ΚΙΝΗΣΑΜΕ κ' εκείνο τὸ πρωὶ γιὰ τὸ σχολεῖο, δὲ θυμᾶμαι σὲ ποιά τάξη πήγαινα, θᾶμουν ἔμωσ κάτω ἀπὸ τὴν τετάρτη γιὰτὶ ὁ Ἄντρέας πήγαινε ἀκόμα στὸ σχολεῖο, εἶναι 3 χρόνια μεγαλύτερος, δὲν πρέπει νᾶμεινε καμιά χρονιά, δὲν ἦταν ἐξαιρετικὸς μαθητῆς, δὲν ἦταν ἔμωσ κουτὸς. Θᾶταν στὰ μέσα τοῦ Φλεβάρη, κλαδεύανε τ' ἀμπέλια. Μέρα συννεφιασμένη, μουντή, ὄχι κρύα. Ἦρθε ὁ Δημητράκης καὶ μὲ φώναξε, ἔτσι γινόταν πάντα. Ὅποιος τοιμαζόταν νωρὶς φώναζε τοὺς ἄλλους. Ξεκινούσαμε ὅτι ὦρα τοιμαζόμασταν, ρολόγια δὲν εἶχαμε στὰ σπίτια, μόνο ὁ θεῖος Μῆτσος εἶχε φέρει ἓνα ἀπὸ τὴν Ἀμερική, δὲν εἶχε ἔμωσ ἀκόμα παιδί γιὰ τὸ σχολεῖο. Ἐμένα ἐρχόταν καὶ μὲ φώναζε ὁ Δημητράκης, ἓνα ὄρφανὸ ἀπὸ μάνα κι ἀπὸ πατέρα παιδί — εἶχαν πεθάνει φυματικοὶ καὶ οἱ δύο — ἔμεινε σ' ἓνα θεῖο του ποὺ δὲν τὸν κόλλαγε ὕπνος, ἀπὸ τὰ μεσάνυχτα ἦταν στὸ πόδι. Μιὰ φορά, ἀργότερα ποὺ θὰ πηγαίναμε στὸ παζάρι μαζὶ, ἀνάλαβε νὰ μᾶς ξυπνήσει — φτάσαμε στὴν πόλη — 3 ὥρες ὁρόμο, καὶ παραπάνω — κ' ἦταν νύχτα ἀκόμη, περιμέναμε ὦρα ν' ἀνοίξουν τὰ μαγαζιά. Πέθαν' ὁ κατημένος φυματικὸς κι αὐτὸς, παρατημένος ἔξω ἀπὸ τὸ χωριὸ σὲ μιὰ καλύβα, στὰ τελευταῖα του εἶχε πιάσει σκουλήκια, δὲν τὸν ζύγωνε κανεὶς, τότε θάλανε μὲ κάτι ξύλα μέσα σ' ἓνα λιόπανο καὶ τὸν πήγανε στὸ μνήμα. Ἡ γυναίκα του δὲν ζύγωνε καθόλου, ἀπὸ μακριὰ τοῦ ἄδειαζε τὸ φαί σ' ἓνα πιάτο ποὺ δὲν τόπλενε κανεὶς, φοβόταν, τὴν εἶχε παιδέψει καὶ πολὺ ὅταν ἦταν γερός. Ἐρχόταν λοιπὸν ὁ Δημητράκης πρωὶ - πρωὶ μᾶς ξυπνοῦσε κι ὥσπου νὰ τοιμαστώ κ' ἐγὼ καθόταν στὸ τζάκι, στὴ φωτιά. — Ἐφαγες Δημητράκη, τὸν ρωτοῦσε ἡ μητέρα. — Ἐφαγα. — Τί ἔφαγες; — Κρεμμύδια



ψητά σαλάτα. Κάθε μέρα αυτό ήταν το πρωινό του. Είχε γίνει πιά νόμιμο ή σαλάτα με ψητά κρεμμύδια του Δημητράκη. Ορισμένη περίοδο, άλλαζε, γινόταν ψωμί κ' έλιές.

Νιθόμουνα κ' έγώ, μούφτιανε ή μητέρα «καφέ» ή χαμομήλι, καθόμουνα κοντά στη φωτιά, τῶρριχνα στο πιάτο, έτριβα και ψωμάκι κ' έτρωγα. Έννοείται ο «καφές» που λέμε δέν είχε ούτε μυρουδιά καφέ — ήταν κριθαράκι καθουρντισμένο. Έν τῶ μεταξύ μου τοίμαζε το σακούλι, το κλασικό σακουλάκι μου με τα πολύχρωμα νταμάκια. Έδανε μέσα το ψωμί και το προσφάι, συνήθως τυρί κ' έλιές, οί περισσότεροι παίρναν ψωμί και κρεμμύδι, καιιά φορά κανένα βρασιμένο αυγό — το μεσημέρι τρώγαμε στο σχολείο, είχαμε και τ' απόγεμα μάθημα. Μόνο τον καιρό που σφάζαμε τα γουρούνια, δυο εβδομάδες πριν την Αποκριά της Μεγάλης Σαρακοστής, το σακουλάκι έβλεπε δόξες, φιλοξενούσε καιμάτια χοιρινό φαχνό, ψημένο στη θράκα — τί άμωρφα, μωσχαμύριζε ο τόπος!

Όπως ήταν φυσικό, δέν υπήρχε βιβλίο και τετράδιο αλάδωτο — μπορούσε να γίνει άλλως, δλα μαζί μες στο σακούλι; ο δάσκαλος όμως είχε τη γνώμη πως μπορούσε, γιατί πολλές φορές τρώγαμε ξύλο γι' αυτό.

Περνάγαμε τα σακουλάκια παραμάσιαλα και ξεκινούσαμε — το χωριό που πηγαίναμε, ή Αγαλιανή, ήταν 40-45 λεπτά μακριά, τόσο το κάναμ' έμεις. Βλέπω τώρα το μπουλουκάκι μας, χειμώνα, καλοκαίρι άραδιασμένο στο δρόμο να περπατάει. Με τις πόλκες — κάτι σακάκια χωρίς φόδρα, ντρίλινα, το πουκαμισάκι χωρίς φανέλα από κάτω ή τη φανέλα χωρίς πουκάμισο — κάτι φανελίτσες δαμβακερές με γραμμές μπλέ-άσπρες όριζόντιες με γιακαδάκι μπλέ, το παντελονάκι: το ντρίλινο, ούτε κοντό ούτε μακρύ, λίγο πιό κάτω απ' το γόνατο, γύριζε σουφρωμένο από το γόνα, συνεχιζόταν ως άπάνω το στῆθος και κούμπωνε πίσω στην πλάτη ενώ το κάτω μέρος ήταν σμιστό στα πλάγια και κούμπωνε στους γοφούς με κόπιτσες. Έννοείται κατά κανόνα θάλειπε ή μιá κόπιτσα και κρεμόταν το κομμάτι εκείνο, ή σέλλα, και χτυπούσε ρυθμικά τα πισινά, με το περπάτημα. Παπούτσια δέ φορούσε κανείς — τούτη τη μόδα μάς την έφερε ο Περικλής του Αμερικάνου, του μπαρμπα-Μήτσου, που ήταν άρρωστιάρης — τον κοροϊδεύαμε «μπουκαλά» γιατί μιá φορά που άρρώστησε του θάνανε μπουκάλια με ζεστό νερό στις μασχάλες, αντί θερμοφόρες. Ο ίδιος ο πατέρας του τον έλεγε «ψόφια ψείρα» — τον θυμάμαι τον μπαρμπα-Μήτσο που πέθανε, μπορεί ναταν ή πρώτη φορά που κοίταξα μ' έ ενδιαφέρον νεκρό, που ένωσα το θάνατο — ύστερ' από λίγα χρόνια τον γνώρισα το θάνατο καλά, τον είδα μέσα στο σπίτι μας, μέσα στην καρδιά μου — πέθανε ή μητέρα. Τον έφέρνανε τον πατέρα του Περικλή στον ώμο σ' ένα ξυλοκρέβατο από το σταθμό — είχε πεθάνει στο νοσοκομείο, όταν τον βάλαν στο σπίτι, τρύπωνα και τον είδα, στάθηκα και τον κοίταξα που δέν ανάσαινε και τούχανε λουλούδια στο στόμα, ύστερα ο Περικλής έκλαιγε, έκλαιγε και ή μητέρα του, όρφανός σκεφτόμουνα, τον λυπόμουνα, είπαμε δλοι να μην τον λέμε πιά μπουκαλά. Ύστερα γίναμε φίλοι, στην τελευταία τάξη του Γυμνασίου, καθίσαμε και μαζί, εκείνος πήγαινε σε μικρή τάξη.

Το χειμώνα καιιά φορά είχε λιακάδα, πιάναμε λοιπόν καιιά μαριμαριά στο δρόμο και λιαζόμασταν σαν τις σαῦρες. Πολλές φορές όμως την παθαίναμε. Βάναμε σημάδια στους ήσκιους, όπως άλλαξαν όμως οί ήσκιιοι τα σημάδια δέν ήταν σωστά, έμεις νομίζαμε πως είν' άκείμα νωρίς, πιάναμε το παιγνίδι, θά την άκούσουμε, λέγαμε, την καιμπάνα και ξεκινάμε, προφταίναμε. Ίσαμε που πέρναγε κανένας Αγαλιαναίος για το χωράφι, μάς έλεγε πως χτύπησε από ώρα ή καιμπάνα, τα μαζεύαμε και πηγαίναμε τρέχοντας, ήταν κ' ένας άνήφορος από τη βύση ως το σχολείο, έμεις τα μικρά προπαντός μάς έβγαينه ή γλώσσα, ξέραμε τί μάς περίμενε. Είχαμ' ένα δάσκαλο, άτεγχο σ' αυτό το σημείο — το σχολείο δέν είναι καφενείο, έλεγε σοβαρά και μάς τις έβρεχε. Ήταν νέος τότε, του ιεροδιδασκαλείου, μάλλον άγράμματος, δτι θυμάμαι από θαῦτον είναι κάτι μαῦρα μεγάλα βιβλία με χρυσά γράμματα απέξω που είδα μιá φορά στο σπίτι του — ήταν έκκλη-



σιαστικά — καὶ τὸ ξύλο ποῦ μᾶς ἔδινε ποῦ ἀργούσαμε. Ἰδιαίτερα μερικές περιπτώσεις μοῦχουν μείνει ἀνεξίτηλες, μοῦ ἄφησαν ἓνα κατακάθι πίκρας γιατί ἦταν ἄδικες.

Μιά φορά, δὲν ξέρω τί ἐποχὴ θάταν, πάντως στὸ δρόμο μᾶς ἔπιασ' ἓνα χαλάζι δυνατό. Ὅπου χτυποῦσε πογούσε, στὰ κουρεμένα κεφάλια, στ' αὐτιά, στὰ γόνατα, ποῦ νὰ φυλαχτεῖς, πρώτη φορά εἶδα τόσο χοντρὸ χαλάζι. Τρέχαμε καὶ φωνάζαμε ἀπὸ τὸν πόνο. Ἰστερα τὸ γύρισε σὲ βροχὴ, κολλοῦσαν τὰ ροῦχα πάνω στὸ κρέας, τὸ παντελόνι μπόδιζε τὸ γόνατο ν' ἀλέθει ἐλεύθερα, ἔτρεχε τὸ νερὸ ἀπὸ τὸ σῆρκο στὴν πλάτη, στὴν ἀρχὴ ἀνατριχιάζαμε, ὕστερα συνηθίσαμε, κουρασθήκαμε κιόλας, ἀπελπιστήκαμε, τὸ πήραμε ἀπόφαση καὶ περπατούσαμε κανονικά, τὰ ξύλα δὲν τ' ἀφήναμε ἀπὸ τὴ μασχάλη — κουβαλούσαμε ξύλα γιὰ τὴ σόμπα. Τὸ κακὸ ἦταν πὼς τὸ ρέμα, ἓνα ξερόρεμα πρὶν φτάσουμε στὴν Ἀγαλιανή, εἶχε κατεβάσει νερὸ, εἶχε ρίξει τόση βροχὴ. Γεφύρι δὲν εἶχε, κάτι πέτρες ποῦ πατούσαμε καὶ περνούσαμε, δὲ φαίνονταν, τίς εἶχε παρασύρει τὸ νερὸ; ξέρω γώ, δὲ μπορούσαμε νὰ περάσουμε. Μόνη ἐλπίδα μας ἀπόμεινε νὰ περάσει κανένας γιὰ τὸ χωράφι του καὶ νὰ μᾶς ἐγάλει ἀπέναντι — ποιὸς ξεμύτιζε ὁμῶς μὲ τέτοια βροχὴ καὶ τί νὰ κάμει στὸ χωράφι; Μαζευτήκαμε, λοιπόν, κάτ' ἀπόνα πλατάνι καὶ περιμέναμε νὰ περάσει ἢ κατεδασιὰ τοῦ νεροῦ. Φυσικά αὐτὸ ἔγινε ὕστερ' ἀπὸ πολλὴν ὥρα.

Φτάσαμε στὸ σχολεῖο μετὰ τὸ διάλειμμα — ἓνα διάλειμμα γινόταν ὄλο τὸ πρωινό. Κ' ἐκεῖ ὁ δάσκαλος μὲ τὰ χοντρά χρυσοδεμένα βιβλία ποῦ ἔψελνε καὶ κάθε Κυριακὴ στὴν ἐκκλησίᾳ, δὲ φτάνει ποῦ μᾶς ἔδειρε, δὲν ἔβλεπε τὰ χέρια μας, τὰ παγωμένα μας χεράκια; — γιὰ τιμωρία ποῦ ἀργήσαμε πολὺ, μᾶς ἔβαλε καὶ καθήσαμε στὰ τελευταῖα θρανία, μακριὰ ἀπὸ τὴ σόμπα νὰ μὴ ζεσταθοῦμε, νὰ μὴ στεγνώσουμε, τὴ σόμπα ποῦ ἔκαιγε τὰ ξύλα ποῦ μ' ὄλη τὴ νύλα ποῦ τραβήξαμε τὰ κουβαλήσαμε ὡς τὸ σχολεῖο. Οὔτε ἡ κατάντια του — τὸν ξανάδα ὕστερ' ἀπὸ χρόνια, μεγάλος πιά, σὲ κακὰ χάλια, εἶχε γίνει καὶ παπᾶς, ὑπόφερνε ἀπὸ τὸ στομάχι του, μιὰ κόρη ποῦχε, εἶχε γεννηθεῖ τότε ποῦμασταν ἐμεῖς στὸ σχολεῖο, τὸν εἶχε πληγώσει πολὺ, τοῦχαν πέσει τὰ δόντια, κάπου εἶχε ἀνακατευτεῖ στὴν κατοχὴ κ' ἔφαγε πολὺ ξύλο ὕστερα, κάτι οἰκονομίες του προπολεμικὲς ποῦχε στὴν Τράπεζα τίς ἔχασε ὅπως ὄλοι, σκελετός, ἦταν ἀξιολύπητος — οὔτε ὁ θάνατός του — πέθαν' ἓνα χρόνο μετὰ ἀπὸ τότε ποῦ τὸν εἶδα — τίποτα δὲ στάθηκε ἱκανὸ νὰ σθῆσει ἀπὸ τὴν ψυχὴ μου τὴν πίκρα καὶ τὴν ἀγανάκτηση ποῦ μοῦ γέννησε κείνο τὸ φέρεσίμὸ του. Ἐκεῖνος στὸ τέλος μᾶς ἔδειρε ξανά, γιατί δὲν εἶχαμε ἀντιγραφές — τὰ τετράδια εἶχανε λυῖσει μέσα στὸ σακούλι ἀπὸ τὴ βροχὴ — πάει καὶ τὸ ψωμάκι μας γιὰ τὸ μεσημέρι, εἶχε γίνει λάσπη, ξεδιαλέγαμε τὸ καθαρὸ ἀπὸ τίς τρίχες καὶ τὸ τρώγαμε, ὅταν μᾶς ἔσφιξε ἡ πείνα. Κι ὅταν σχόλασε τὸ σχολεῖο, τὸκλεισε νὰ μὴ χαλάσουμε, λέει, τὰ θρανία — τρεμουκουριάζαμε ὄλο τὸ μεσημέρι νηστικά καὶ ξυλιασμένα κάτω ἀπὸ τὴν κάμαρα τοῦ καμπαναριοῦ καὶ σφιγγόμεσταν ὁ ἓνας κοντὰ στὸν ἄλλο νὰ ζεσταθοῦμε. Ἐλεγε κι ὁ Ἄντρεας κείνη τὴ μέρα, ἦταν παλληκάρι αὐτός, κάτι θᾶκανε, δὲ μᾶς ἄφην' ἔτσι, θὰ φοβέριζε, θᾶσπαε τζάμια, κάτι θᾶκανε, στὸ κάτω - κάτω θὰ γυρίζαμε στὸ χωριὸ νὰ στεγνώσουμε. Μόνοι μας, ἤμασταν μόνο τὰ μικρά, φοβόμαστε νὰ φύγουμε. Χωρὶς τὸν Ἄντρεα, ἤμασταν σὰν ὄρφανά.

Ὁ Ἄντρεας ἦταν ὁ προστάτης μας, τὸ πιὸ γερὸ παιδί τοῦ σχολείου. Δὲν ἦταν παχύς, ἦταν ὁμῶς πολὺ δυνατός, πρὸ παντός εἶχε καρδιά. Δὲν κόταγε κανεὶς ἀπὸ τοὺς Ἀγαλιαναίους νὰ πειράξει δικὸν μας — καὶ δὲ μᾶς χώνευαν καθόλου. Μιά φορά ἐάλαν' ἓνα δικό τους ποῦχανε μεγάλο νὰ παλέψει μὲ τὸν Ἄντρεα. Τὸν ὀρύντηξε ὁ Ἄντρεας μὲ τὸ πρῶτο, ἀπὸ τότε κανεὶς δὲν τόλμαγε νὰ τὸν προκαλέσει. Ὅλο ἤθελαν νὰ τὸν χτυπήσουν. Φοβόνταν καὶ τὸ δάσκαλο — πρὶν ἔρθει



τούτος ήταν ένας άλλος, πολύ καλός, κλάψαμε πού έφυγε, έγιν' επιθεωρητής άργότερα. Προπάντων όμως φοβόντανε τόν ίδιο τόν Αντρέα.

Ένα μεσημέρι, όταν σχολάσαμε, ο δάσκαλος έφυγε, πήγαινε στο χωριό του, είχανε μνημόσυνο τής μάνας του — τή δασκάλα ποιός τή λογάριαζε, ήτανε και μιá νέα, ξένη. Φοβόντανε πιό πολύ από τά παιδιά. Μόλις ο δάσκαλος χάθηκε στού Θεμιστοκλή τ' αλώνι, άρχισαν οί Άγαλιαναίοι νά προκαλούν. Τούς είχε περάσει ο Αντρέας κείνη τήν ήμέρα στο πήδημα και δέν του τó συγχωρούσαν. Ψάχνανε για άφορμή. Άρχισε ο μεγάλος, ο δικός τους.

— Τί ρέ, είσαι παλληκαράς; είπε και γύριζαν γύρω - γύρω κάτι άλλοι.

— Φεύγα από δω, τούπε ο Αντρέας, ήταν πραγματικός παλληκαράς, δέν προκαλοῦσε.

— Από ποῦ με διώχνεις ρέ; Από ποῦ τόν διώχνεις κ' οί άλλοι γύρω, και ζύγωσαν.

Τά μυρίστηκε ο Αντρέας. Λόγο τó λόγο άγρίεψαν, χύθησαν νά του πιάσουν τά χέρια. Στριφογύρισε σαν κυκλωμένο λιοντάρι, έδωσε μιá γροθιά σ' έναν στα μούτρα, λάσκαρε λίγο, έφερε τó σακούλι μπροστά κ' έβγαλε τó σουγιά. Φοβήθηκαν οί άλλοι, τραθήχτηκαν, μπορεί και νά μαχαίρωνε κανέναν. Βρήκε εύκαιρία, άρπάζει μιá πέτρα και χτυπάει ίσα στο σωρό. Βρήκε έναν ξάδερφό μου στο στόμα — θυμάμαι πού πήγε κλαίγοντας στο σπίτι, πήγα και γώ νά ιδώ, κρεμόταν κομμένο τó πάνω του χείλος και τó στόμα γεμάτο αίματα, τούχε σπάσει δυό δόντια μπροστά. Φαίνεται' ακόμα ή πληγή, είναι σά λαγόχειλος. Τό θυμοῦνταν άργότερα πού μεγάλωσαν, έγιναν και συγγενείς, και γελοῦσαν.

Άλλη μιá φορά συνεννοήθηκαν νά μᾶς στήσουν ενέδρα και νά μᾶς χτυπήσουν στο δρόμο, τ' άπόγεμα πού θά γυρίζαμε στο χωριό. Ήταν πολλοί εκείνοι, κάπου εκατό, εμείς καμιá είκοσαριά. Βέβαια μόνο οί μεγάλοι τους, καμιá δεκαπενταριά θαίναν μπροστά, εμείς όμως είμαστε όλο μικρά, όσοι μεγάλωναν λίγο διέκοπταν, τελείωσαν δέν τελείωσαν τó σχολείο. Μόνο ο Αντρέας ήταν κείνη τήν εποχή μεγάλος.

Όταν σχολάσαμε, έτρεξαν αυτοί μπροστά από άλλο δρόμο, κρύφτηκαν σέ κάτι λούζες κι όταν φτάσαμε κεί άνύποπτοι εμείς, πετάχτηκαν μπροστά με κάτι ξύλα στα χέρια.

— Ποῦ πάτε ρέ μπάσταρδα, γ... τή μάνα σας. Τώρα θά σᾶς συγυρίσουμε, και ζύγωναν άπειλητικά.

Δέ θά ξεχάσω ποτέ τόν Αντρέα, εμείς μαζευτήκαμε κουδάρι σαν τά πρόβατα όταν πέφτει λύκος στο κοπάδι. Κάνει ένα πήδημα, δίνει μιá γροθιά σ' έναν κοντινό, τόν ξαπλώνει, άρπάζει τó ξύλο του και χύνεται άπάνω στούς άλλους. Χτύπησε σά σίφουνας έναν - δυό, μπήξαν τίς φωνές, τσάκισαν οί άλλοι, κοντοστάθηκε ο μεγάλος τους, είδε όμως τρομερό τόν Αντρέα νά δριμάει άνεμίζοντας τó ξύλο, τόβαλε κι αυτός στα πόδια. Τούς πήρε φαλάγγι, τρέχανε σά ζαγάρια, πέταξαν και τά ξύλα κι όποιος φύγει πιό μπροστά. Τούς έφτασε σ' ένα στένωμα του δρόμου, οί τελευταίοι τά πλήρωσαν, τούσχισ' ένοῦ τó αυτί. Τούς πήγε κυνηγώντας ίσαμε τόν Αη - Θανάση πού χωρίζει ο δρόμος, ένας για τάπάνου, άλλος για τó κάτω χωριό. Τούς παράτησε τότε και γύρισε. Ήταν φοβερός. Άργότερα, στο Γυμνάσιο, όταν διάβαζα στον Όμηρο πώς ο Έκτορας έστρωσε κοντά τούς Αχαιοῦς και τούς κυνήγαε σαν πρόβατα κατά τά πλοία, θυμόμουνα κείνη τή σκηνή.

Κάτι τέτοια έκαναν τά κορίτσια τής Άγαλιανής και κοίταζαν με θαυμασμό τόν Αντρέα, τούς δικούς τους τούς περιφρονοῦσαν κι αυτό τούς έκανε νά σκᾶνε. Και στα μαθήματα εμείς είμασταν καλύτεροι από αυτούς πάντα — Εέ ντρεπόσατε από αυτούς (εμείς) πού κάνουν τόσην ώρα στο δρόμο και διαβάζουν κιόλα, έλεγε ο δάσκαλος — και δέ μᾶς χώνευαν. Σκέφτονταν όμως τόν Αντρέα και μάζευαν τ' αυτιά.

Κι άργότερα πού μεγάλωσε ο Αντρέας ήταν ο πιό γερός άντρας στην περιφέρεια. Καμιá φορά τó Πάσχα κάνανε κείνον τόν καιρό άγώνες στα χωριά. Δέν





τουδβαινε κανέννας. Είχε μοιάσει τῆς μάνας του — μιὰ ἀντρογυναίκα ὡς ἐκεῖ πάνω, μπορούσε νὰ στίψει καὶ τὸν πιὸ γερὸν ἄντρα. Ὁμοῦνε τραβοῦσε καὶ καμιά... σταυροπαναγία. Μόνο πού τ' ἀγαποῦσε ἡ θειὰ Λιάκαινα τὸ κρασάκι, τὸ-τσουζε γενναῖα. Ὅταν γινόταν ἔδανε τὰ κλάματα, τάχε μὲ τὴν τύχη της πού τὴν ἔριξε νὰ πάρει τὸν ἄντρα της, τὸ «πορδοσοῦλωμα» ἔλεγε. Ἐρχόταν συχνὰ στὸ σπίτι καὶ βοηθοῦσε τῇ μητέρα, ἦταν πολὺ δουλευτάρια, τὴν κερνοῦσε κανένα πο-τήρι — εἶχαμε πάντα καλὸ κρασί, ἀνοιγε ἡ γλῶσσα της κ' ἔλεγε τὸν καημὸ της. Ὅταν πέθανε ἡ μητέρα, τὴν ἔκλαψε ἀπὸ τὰ βάθη τῆς καρδιάς της, τὴν ἀγα-ποῦσε πολὺ, ἦταν στὸ βάθος καλόκαρδος καὶ πονετικός ἄνθρωπος — εἶχε καὶ καλὴ φωνή, σπάραζε ἡ ψυχὴ ἀπὸ τὸ γόο. Ὅταν ἔφτασα στὸ χωριό, εἶμουν στὴν πόλη στὸ Γυμνάσιο, καὶ μπῆκα στὸ σπίτι, ἡ μητέρα νεκρή, ἡ θειὰ Λιάκαινα ἔβαλε μιὰ τρανή, σπαραχτικὴ κραυγή.

— Σήκω, Μήτηραινα, νὰ ἰδεῖς τὸ γιό σου, ἦρθε ἀπ' τὸ σχολεῖο. Σήκω, ἀνοιξε τὰ μάτια σου, καὶ πῆρε ἓνα μοιρολόι — ἔσκιζε θουνά, ὄχι καρδιές.

Ἀργότερα, ὁ Ἀντρέας ἀπόχτησε μιὰν ἄλλη φήμη, ἀλλιώτικη τούτη. Ἡ δεύτερη γυναίκα του — ἡ πρώτη, ἓνα ἀπὸ κεῖνα τὰ κορίτσια πού πηγαίναμε μαζὶ στὸ σχολεῖο, ἀπὸ τὴν Ἀγαλιανή, ἔπεσε ἀπὸ μιὰ βελανιδιά ὅπου εἶχε ἀνεθεῖ νὰ ραβδίσει βελάνι, χτύπησε πάνω στὶς πέτρες κ' ἔμεινε στὸν τόπο. Ἐσκουζαν τὰ παιδιὰ πού μάζευαν ἀπὸ κάτω τὸ βελάνι, ἔτρεξαν καὶ τὴ ὄρθηκαν μὲ τὸ κεφάλι λυωμένο στὶς πέτρες, οὔτε ἀνάσαινε πιά. Ὁ Ἀντρέας ξαναπαντρεύτηκε μιὰ γήρα πού 18 χρόνια μὲ τὸν πρῶτον ἄντρα της δὲν ἔκανε παιδί — γι' αὐτὸ τὴν πῆρε, εἶχε 6 μὲ τὴν πρώτη, ὅλα δίδυμα. Σὲ λίγους μῆνες ἡ κοιλιά τῆς Ἀντρέαινας ἀρ-χιζε νὰ φουσκώνει, γεροντόπαχα εἶπαν ὁ κόσμος, στοὺς ἐννιά μῆνες ὁμως τὰ γε-



ροντόπαχα έγιναν τὸ ἑοῦμο παιδί τοῦ Ἀντρέα, ἕνας παῖδαρος - δράκος. Ἀπὸ τότε ἀπόχτησε τὴ φήμη τοῦ καλύτερου... μπουγά τῆς περιοχῆς.

Ἔστερα, σὰν βρῆκε τὴ σειρά ἢ πρώτην χήρα, ἦρθε καὶ τὸ ὄγδοο, κι ἄλλο κι ἄλλο, στὸ ἐνδέκατο σταμάτησε. Εὐτυχῶς σὲ μιὰν ἐπιδημία γρίπης πέθαναν δύο, ἄλλο ἕνα ἀπὸ πνευμονία, ἄλλο ἕνα δηλητηριάστηκε ἀπὸ ἕνα χορτάρι ποῦ ἔφαγε, τοῦμειναν ἑφτά. Τὸ μεγαλύτερο μετανάστευσε στὴν Αὐστραλία κ' ἔστειλε στὴν ἀρχὴ κάμποσα λεφτά γιὰ νὰ παντρέψουν τὸ κορίτσι, ὃ Ἀντρέας τὰ χαλοῦσε γιὰ τ' ἄλλα, ποῦ νὰ τὰ στομῶσεις τόσα στόματα! Τῆμαθ' ὃ γιός, σταμάτησε, τὰ μαζεύει, ἔγραψε νὰ τὰ στείλει στ' ὄνομά της, δταν παντρευτεῖ, μοναχοκόρη εἶναι. Τώρα ὃ Ἀντρέας εἶν' ἐρείπιο, φτωχός, πίνει κιόλας — κληρονομιά τῆς μάνας του, ἢ μόνη ποῦ τοῦ ἀπόμεινε.

Ἔτσι ὄλοι κείνης τῆς ἐποχῆς, πόσο ἀλλάξαμε! Μοῦρχοντ' ἕνας - ἕνας, σὰν ἦσκιτοι, ἅμα ἀρχίσει ἢ μυστήρια ἢ μνήμη δὲ σταματάει, κορδέλα εἶναι, ἕνας κόσμος ὀλόκληρος ζωντανεύει, ἔρχεται πλάι σου καὶ σὲ κοιτάει, θέλει λίγη κουδέντα — πῶς νὰ τὸν διώξεις; — Παίξατε μαζί, χαρήκατε, κάματε ὄνειρα μαζί, ποῦ νὰ τὴ βρεῖς τὴ δύναμη νὰ τὸν ἀγνοήσεις. Καὶ ποιόν νὰ ξεχωρίσεις, ποιόν ν' ἀφήσεις; Στὴν ἴδιαν ἀγλὺ ἀναδεύουν ὄλοι, ἄλλωστε, ἐκτὸς ἀπὸ δύο - τρεῖς, καὶ τώρα ἢ ἴδια μοῖρα τοὺς δένει ὄλους. Ἡ κοινὴ μοῖρα τοῦ φτωχοῦ.

Πρώτη - πρώτη ἢ Ἄννα, ἢ ἀχώριστη σύντροφος τῶν παιδικῶν μου χρόνων, ἢ Τασία, ἢ Χριστίνα, ἢ Παρασκευὴ μὲ τὰ κόκκινα φουσκωτὰ μάγουλα καὶ τὰ γαλανὰ μάτια, τώρα εἶναι σουρωμένη πρόωρα, ἢ δύστυχη Γεωργία ποῦ πρόσφερε τσεθδὰ τὸ ρ, «πουλάω τυδι καὶ μυτζήθδα» τὴν κοροῦδεύαμε, ἔφυγε μικρὴ, ὕπηρέτρια, χάθησαν τὰ ἴχνη της, τὴν ξαναβρῆκα τροττέζα στοῦ Λαμπρόπουλου μπροστὰ στὴν Ἀθήνα, Μαίρη τὴ λέγανε, μοῦκανε τὴν ἀνεγνώριγη, ποιός ξέρει ποῦ νὰ σέρνει τὴν ἄθλια ζωὴ της τώρα, ἢ Θανάσω ποῦ εἶχε κάτι λιγινὰ ποδαράκια, τὰ δάχτυλα σὰν καθουροπόδαρα, δέρνεται στὸ χωριό, πῆρ' ἕναν ἡπειρώτη καλαντζή, ἀλλοίθωρο, τώρα μὲ τ' ἀλουμίγια δὲν κάνει σχεδὸν τίποτα, ἔχουν δύο - τρία ξεροκόμματα χωράφι, ἕνα παιδί τὸ βρῆκαν κρεμασμένο νεκρὸ στὴ μπαλκονόπορτα, τὸδενε ἢ Θανάσω μ' ἕνα σκουινὶ ἀπὸ τὴν καστέλλα ὄταν πήγαινε στὴ δουλειὰ κ' ἐκεῖνο κρεμάστηκε στὴ μπαλκονόπορτα, ἢ Ἀκριθὴ, δούλευε στὰ ρύζια, ἔπαθε μητρικὰ καὶ δὲν ἔκανε παιδιὰ, τὴ γκρίνιαζε ὃ ἀντρας της, τὸν κούρντιζαν κ' οἱ ἀπέξω, ἀπελπίστηκε ἢ Ἀκριθὴ, καὶ κρεμάστηκε μιὰ φορὰ ποῦ πήγε γιὰ ξύλα. Κ' ὕστερα τ' ἀγόρια.

Ὁ Βασίλης ἔδγαλε τὸ Γυμνάσιο μετὰ ἀπὸ μένα, ἤθελε νὰ πάει στὴν Ἀκαδημία, γονάτισε ὃ πατέρας του, τοὺς φόφισε ἢ φοράδα, δὲν πήγε κ' ἢ χρονιὰ καλὰ, πήγε χωροφύλακας, τὸν ἐδιώξαν γιὰ κάτι μπερδέματα μὲ μιὰ ὑπηρετριούλα ποῦκαμ' ἕνα κορίτσι μαζί του, τὴν παντρεύτηκε καὶ γύρισε στὸ χωριό, ἔκανε τὸ γραμματέα κάμποσα χρόνια, ἔδλεπα τὰ στορογγυλὰ ὠραῖα του γράμματα στὰ πιστοποιητικὰ ποῦ ἔπαιρνα κατὰ καιροὺς καὶ τὸν θυμόμουν, γκρίνια μὲ τὴ γυναίκα του, στὸ τέλος πιάστηκε κ' ἔμεινε παράλυτος, ἔκανε τὸ μπαλωματὴ, μὲ κάτι σουγλιὰ ποῦφτιανε μόνος του — νᾶρχεσαι νὰ κουδεντιάζουμε, μοῦλεγε ὄποτε πήγαινα γιὰ λίγο στὸ χωριό, τί νὰ βρεῖς νὰ πεῖς γιὰ νὰ δώσεις κουράγιο σ' ἕναν τόσο χτυπημένον ἄνθρωπο; Ἔστερα ἢ δικὴ μου παρουσία τοῦ θυμίζε πάντα τὴ δικὴ του ἀποτυχία — ἐστὶ καλὰ εἶσαι, μοῦλεγε, ἐγὼ θέλει σπάσιμο τὸ κεφάλι μου — τί νὰ πεῖς; Πέθανε πρὶν λίγο καιρὸ ἀπὸ καρκίνο τοῦ λάρυγγος, εἶπαν πῶς τῶπαθε ἀπὸ τὰ παλιόχαρτα, ἐφημερίδες, τετράδια, ποῦδανε γιὰ τσιγαρόχαρτο κ' ἔστριβε τσιγάρο, κάπνιζε καὶ πολὺ. Ἄφησε τρία κορίτσια μικρὰ κ' ἕν' ἀγόρι, εἶχε ἀπελπίσει τόσο πολὺ ποῦ τὸ ἀγόρι δὲν τῶστειλε καθόλου στὸ σχολεῖο, οὔτε στὴν πρώτη τάξη.





ξεκίνησα, πώς πορεύτηκα και πόσο μακριά κατάληξα από κει που όνειρευόμουν και που μπορούσα να φτάσω!

Ο Γιάννης του γερο - Αδάμη πήγε κάτι χρόνια — 2 ή 3 — στο γυμνάσιο, τελείωσαν κάτι δολλάρια πουχε φέρει ο πατέρας του από την Αμερική, κάτι δανεικά κι αγύριστα — ήταν ψυχόπονος άνθρωπος — κάτι βερεσέδια σ' ένα μαγαζάκι που άνοιξε — τούμεινε στο τέλος ένα ντουφέκι αμερικάνικο και μια φωτογραφία μεγάλη χρωματιστή μ' ωραία κορνίζα, ο πατέρας του με φουστανέλες κ' ή μάνα του, και ή μνήμη των τσιγάρων Κάμελ που κάπνιζε στην Αμερική, τούμειν' αλήθεια και μια καδένα επίχρυση — χάλασε το ρολόι και παίζανε τα παιδιά του Γιάννη, ίσαμε που τή χάσανε. Σταμάτησε ο Γιάννης το σχολειό, έμεινε στο χωριό, παντρεύτηκε την Παρασκευή την αδερφή του Αντρέα, μοίρασαν και τα χωράφια με τον αδερφό και δέρνεται με τις πέτρες στις «Σπηλιές», με το ζόρι οίκονομᾶν το ψωμάκι τους. Περιμένει κάθε χρόνο το χειμώνα να σκοτώσει κανένα κουνάδι να πάρει κανένα φράγκο — 1.000 - 1.500 δραχμές, αν χτυπήσει τρία - τέσσερα, έγινε ειδικός.

Ο άλλος, ο Νικόλας του γερο - Λιά πήγε κ' εκείνος στο γυμνάσιο, μείναμε κ' ένα χρόνο μαζί, καλός μαθητής, έπαθε πρόωρο ανάπτυξη, το φαγητό άθλιο, τούρθε καλπάζουσα φυματίωση και πέθανε παιδί ακόμα — όλο με ξένα διβλία διάβαζ' ο κακομοίρης, τις περισσότερες φορές την έβγανε με ψωμάκι ξερό ή ξιδόλαδο — πώς ν' άντεχε, ήταν και για πρόωρο ανάπτυξη; — κάλλιο έμεις που μείναμε κοντούληδες.



Ὁ Λεωνίδαῦς τοῦ Μαγιώση ὁ «βρακαλέας», ἔτσι τὸν λέγαμε γιατί πάντα κρεμόταν ἢ σέλλα τοῦ πανταλονιοῦ του καὶ φαινόταν ὁ πεινῶς του — ποῖός φοροῦσε τότε σῶδρακο; — παντρεύτηκε μιὰ μεγαλύτερη ἀπὸ μιᾶς ποῦ ἦταν τότε ὑπηρέτρια, γύρισε ὅσο πέραγε ἢ μπογιά της ἀπὸ Καλαμάτα ἴσαμε τὴν Πάτρα κ' ἦρθε στὸ χωριὸ μὲ μιὰ γάτα μὲ ὠραία καννελιά τρίχα καὶ κάτι σπειριά στὰ πόδια ποῦ δὲν κλείνουν ποτὲ — ὅταν τσακῶνεται ὁ Λεωνίδαῦς τὴ λέει συφιλιάρια — μάζευε κάμποσον καιρὸ στὸ σπίτι της τὰ παιδιὰ τοῦ χωριοῦ σὰν τὴ σκύλα τοὺς σκύλους, ἀναστάτωγε τὰ σπίτια — τί καυγάδες εἶχαμε στὸ σπίτι μὲ τὸν ἀδερφό μου ποῦ τὸν περιμέναμε κάθε ὀράδι νάρθει νὰ φάμε, ὦρα τὸ τραπέζι στρωμένο — στὸ τέλος ἕνας ἀδερφός της ποῦ ἔφαγε ὅλη τὴ ζωὴ του στὰ ξένα μαγαζιά, τῆς ἔδωσε προίκα κάτι ψιλὰ ποῦ εἶχε μαζέψει καὶ πῆρε τὸ Λεωνίδαῦς τὸν ἔρμιο ποῦ δὲν εἶχε μοίρα στὸν ἥλιο — ὅλη ἡ περιουσία τοῦ πατέρα του ἦταν ἕνα λαοῦτο ποῦ τόχε φτιάσει μόνος του ἀπὸ κισσόξυλο καὶ ποῦ τοῦ τῶθαλαν μαζί του ὅταν πέθανε. τόχε ζητήσει ὁ ἴδιος — παράξενος τύπος ποῦ ἄφησε ἐποχή.

Ὁ Ἀριστομένης τῆς Φραγκούλαινας — τὸν πατέρα του δὲν τὸν λογάριάζε κανεὶς, ἡ μάνα του ἔκανε κουμάντο στὸ σπίτι, μιὰ κουτσὴ-καταφυγὴ τῶν περαστικῶν, κάτι χασάπηδες, κάτι γυρολόγοι ὅλοι στὸ σπίτι της καταστάλαζαν, ὁ πατέρας γύριζε τὰ χωριά γιὰ δουλιὰ, οὔτε ἤξερε τί γινόταν στὸ σπίτι του — ὁ Ἀριστομένης λοιπὸν ἦταν ἕνα ἀγαθὸ καὶ κουτούτσικο παιδί, τοῦ κάναμε ὑπαινιγμοὺς γιὰ ἕνα χασάπη, πὼς τάχα ἦταν πατέρας του, καὶ τὸν γελοῦσαμε, τὸν βάνουμε καὶ «τὰ φύλαγε» πάντα σχεδὸν ὅταν παίζαμε «γουρουνίτσα» μὲ κοτσάνια ἀπὸ καλαμπόκι ἢ τοῦ κλέβαμε ὅταν πηγαίναμε γιὰ σαλιγκάρια. Γύρισε κι αὐτὸς κάμποσα μαγαζιά μπακαλόγατος, ξανᾶρθε στὸ χωριὸ, παντρεύτηκε μιὰ ποῦ κατὰληξε σ' αὐτόν, ἀπ' ἄλλο χωριὸ, καὶ τώρα ἔχει ἕνα τσοῦρμιο παιδιὰ μὲ τίς κοιλιές γυμνές ποῦ περιμένουν πότε θάχει κόλυβα νὰ χορτάσουν. — Τί νὰ κάμεις; ὁ Θεὸς τὰ δίνει, λέει ὁ Ἀριστομένης, ὁ Θεὸς ὅμως δὲν τὰ τρέφει κιόλας — ἕνα ἔπεσε στὴ φωτιά καὶ κάηκε ὅταν γύρισε ἡ μάνα του ἀπὸ τὴ δουλιὰ τὸ βρῆκε ψημένο.

Ἴσως ὅμως ὁ Ἀριστομένης εἶναι ὁ πιὸ εὐτυχής. Κάνει ὅ,τι μπορεῖ καὶ δέχεται ὅ,τι τοῦρθει. Κάνει τὸ χτίστη, τὸ μαραγκό, φτιάνει φούρνους, τζάκια, ὅ,τι τύχει καὶ σφυρίζει πάντα ἕνα σκοπὸ, κανεὶς δὲν ξέρει ποιὸ τραγούδι λέει. Μιὰ φορά, λένε, ποῦ πέθανε ὁ μπαρμπα-Γιώργης ὁ παπούλης τοῦ Δημητράκη, φώναξαν τὸν Ἀριστομένη νὰ φτιάσει τὴ νεκρόκασα. Δούλευε στὴν αὐλὴ, μέσα στὸ σπίτι ὁ νεκρός, ξεχάστηκε καὶ πῆρε τὸ τραγούδι του, ὁ Ἀριστομένης. Τὸν ἐμάλιωσαν, σταμάτησε.

Ὅπου νὰ ἀκουμπήσεις τὸ δάχτυλο, πληγὴ καὶ βουγγητό. Δὲ λέω, εἶναι καὶ δυὸ-τρεις ποῦ κατάφεραν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ νόμο τοῦ χωριοῦ. Ὁ Περικλῆς τοῦ Ἀμερικάνου, στάθηκε ἄξια ἡ μάνα του, ὅταν ἔμεινε χήρα, ἔξυπνη καὶ μὲ τὸ χέρι σφιχτό, κόμπο, ἔβγαλε τὸ γυμνάσιο, πῆγε ἀστυφύλακας, γράφτηκε σὲ μιὰ σχολή, δὲν τὴν τελείωσε, «ἔκοψε» ὅμως μιὰ στὴν Ἀθήνα — ἔγινε ὁμορφος ἄντρας ὕστερα — ὁ πατέρας της εἶχε κάτι λεφτὰ ἀπὸ τὸ ἐφ' ἄπαξ, τὴν παντρεύτηκε, τὸν ἐδιωξαν ἀπὸ τὴν ὑπηρεσία, ἄνοιξ' ἕνα μαγαζάκι, πρόκοψε, καλὰ περνάει. Μόνον ποῦ ἡ γυναίκα του τοῦ λέει συνέχεια: τὰ λεφτὰ τοῦ πατέρα μου.

Κεῖνος ποῦ πρόκοψε πολὺ εἶναι ὁ Θανάσης ὁ «νταλάκας» ἢ «μπακοκοίλης» — ὅλο κοιλιά ἦτανε μικρός. Ὅλο πονηριὰ καὶ ζευζεκιά, ἔφτασε ὡς τὴ δευτέρα τοῦ δημοτικοῦ, χάθηκε κάμποσα χρόνια στὴν Ἀθήνα — τὸν βρῆκα κάποτε, πουλούσαμε μαζί κονσέρβες μὲ τὰ καρτσάκια στὴν ὁδὸν Ἀριστείδου, ἐκεῖνος μ' ἔμαθε νὰ βάνω τὸ πενηντάρι στὴν τσέπη τοῦ «ὀργάνου» στὸ δρόμο, ὅταν μᾶς πῆγαινε στὸ τμήμα γιατί μπαίναμε στὴν Πεσματζίδου ποῦ ἀπαγορεύονταν τὰ καρτσάκια. Ὑστερα πούλαε πορτοκάλια καὶ μπανάνες, ὕστερ' ἄνοιξε ἕνα μανάβικο στὴν ὁδὸ Σίνα, τὸν ἔβλεπα πηγαίνοντας στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, ὕστερα ἐν' ἄλλο καὶ τώρα ἔχει, μαθαίνω, πολλὰ λεφτὰ. Μανάβικο καὶ χασάπικο στὸ Κολωνάκι, ἕνα διαμέρισμα στὴν ὁδὸ Σκουφᾶ, ἕνα ἔδωσε καὶ πάντρεψε τὴν ἀδερφή του ποῦ ἦταν



χρόνια ὑπηρέτρια σ' ἓνα σπίτι όπου τ' ἀντρόγυνο δὲ μιλοῦσαν μεταξύ τους, πῆρε καὶ 2-3 ἀδέρφια του μαζί του, ἦταν 8 ὄλα, πῆρε κι αὐτοκίνητο, ἡ κοιλιὰ ἔγινε ὄλη πάχος καὶ τώρα τρέχει κάθε Κυριακὴ γιὰ κυνήγι ν' ἀδυνατίσει.

Κ' ἐγὼ — ἀλλὰ αὐτὴ εἶναι μιὰ «ἄλλη ἱστορία» ποῦλεγε ὁ Κίπλιγκ. Ἀπὸ κείνους ποὺ ἔμειναν ἢ ξαναγύρισαν στὸ χωριὸ μόνο ὁ Δημητράκης, τὸ ὄρφανὸ ποὺ μὲ φώναζε τὸ πρῶτ, εἶναι καλά. Πῆγε χωροφύλακας, τραυματίστηκε κ' ἔχασε τὸ ἓνα του μάτι τὸ Δεκέμβρη — αὐτὸ τοῦ ἦταν τυχερό. Πῆρε μαζεμένα κάμποσα λεφτά, μιὰ σύνταξη γιὰ τὸ χωριὸ καλὴ, γύρισε, ἀγόρασε κάτι χωραφάκια ἀπὸ μερικοὺς ποὺ φύγαν καὶ πάντα ἀγοράζει, πῆρε τὴ Χριστίνα, μοναχοκόρη, θγαίνει κι ἀράδα πρόεδρος τῆς κοινότητος. Εἶναι καὶ καλὸς ἄνθρωπος, καὶ παιδί ἦταν καλὸς.

Οἱ ἄλλοι κυλᾶνε τίς πέτρες, νὰ μὴ «λημιάζει ὁ τόπος ρέ» ποῦλεγε μιὰ φορά ὁ Λιάς ὁ σαλιάρης ποῦχει τῶνα χέρι καὶ τῶνα πόδι παράλυτο καὶ τρέχουν τὰ σάλια του, λέει ὁμοίως καμιά φορά κουβέντες ποὺ δὲν τίς λένε οἱ σωστοί. Δέρνονται στὴ φτώχεια καὶ τὴν κακομοιριά ποὺ πολεμᾶν νὰ τὴν κρύψουν μ' ἓναν ἀνόητον ἐγωισμό, μικρόψυχοι, γκρινιάρηδες, παλληκαράδες στοὺς ἀδύνατους, δούλοι όπου μυριστοῦν δύναμη, σπάζουν τὸ μυαλό του ὦρα νὰ βροῦν ποιὸς εἶναι κείνος ποὺ περνᾶει ἀπέναντι καθάλα σ' ἓνα ψαρι ἄλογο, πᾶνε στὰ δικαστήρια γιὰ μιὰ πιθαμὴ κοκκινόχλωμα ποὺ μόνο ρίγανη κάνει, παίζουν μὲ τίς ὥρες πρέφα στὸ μαγαζί, στὸ τέλος τσακώνονται γιὰτὶ τοὺς τσοῦζει τὸ φράγκο ποὺ θὰ πληρώσουν, χορταίνουν μόνο κρέας λαγοῦ ποὺ κυνηγᾶνε λαθραῖα, γκρινιάζουν μὲ τίς γυναῖκες τους κάθε μέρα, τσακώνονται μὲ τὰ παιδιὰ του τὰ μεγαλύτερα γιὰ τὸ ποιὸς θᾶχει τὴ διοίκηση τοῦ σπιτιοῦ, μεθᾶνε καὶ ξερνολογοῦν στοὺς γάμους καὶ στὰ πανηγύρια, τὸ Φλεβάρη παίρνουν τοὺς δρόμους γιὰ μεροκάματο στὸ σκάψιμο τῶν ἀμπελιῶν καὶ τὸ καλοκαίρι στὸ θάλτο γιὰ δουλιὰ στὰ ρύζια — ὄλη τὴ μέρα στὸ νερὸ κ' ὕστερα τὸ χειμῶνα στραγγίζου τὰ πόδια τους ποὺ σκάζουνε καὶ ὀγάνουν τὸ νερὸ ποὺ ρούφηξαν ὄλο τὸ καλοκαίρι, ὑποταγμένοι στὴ μοίρα τους.

Ἀλλὰ μακρύνουμε πολὺ — αὐτὰ δὲν ἔχουν τέλος. Τότε εἶμασταν ὄλοι παιδιὰ. Ζούσαμε μόνο ὅ,τι μᾶς ἄγγιζε τοὺς ἴδιους. Παίζαμε καὶ χαιρόμασταν καὶ μαλώνουμε καὶ ἀγαπιόμαστε ξανά καὶ διαβάζαμε μαζί καὶ φοδόμαστε τὸ δάσκαλο καὶ χαζεύαμε στὸ δρόμο καὶ νυχτώνουμε στὸ γυρισμὸ φτιάνοντας στὴ σκόνη ψαροκόκαλο μὲ τίς γυμνὲς πατοῦσες μας ἢ παίζοντας βόλους ποὺ τοὺς φτιάναμε μόνοι μας μὲ γλίνα ἀπὸ τὴν «Κασσοή», καὶ τοὺς θάφαμε μὲ παπαροῦνες, φτιάναμε καὶ τὴ μελάνη μας ἀπ' αὐτές, θάναμε καὶ μυρμήγκια καὶ κοψοκεφαλιάζονταν κόκκινα μὲ μαῦρα — τὰ μαῦρα Ἑλληνες, τὰ κόκκινα Τούρκοι — πιάναμε σαυρίτσες μὲ θηλιές ἀπὸ ἀγριόβρωμη, ἔκλεβε ὁ ἓνας τὰ πουλιὰ ἀπὸ τίς παγίδες τοῦ ἄλλου, λέγαμε κρυφὰ ποιὰ θὰ πάρει ὁ καθένας ἄμα μεγαλώσουμε — παιδιὰ!

Ἔφταν' ἓνα καιμάτι ψωμί καὶ δυὸ ἐλιές, κάποτε οὔτε κ' ἐκείνες γιὰ νὰ σπαῖσουμε τὴν πείνα καὶ νὰ θυοῦμ' ἀπ' τὸ σπίτι χαρούμενοι, μιὰ ἡλιόλουστη μέρα γιὰ νὰ ξεχάσουν μ' ὄλες τίς βροχὲς τοῦ χειμῶνα στὴν πλάτη, ἓνα «καινούργιο» παντελόνι φτιαγμένο ἀπὸ τὸ παλιὸ τοῦ πατέρα ἢ τοῦ μεγάλου ἀδερφοῦ ἦταν ἄξιο νὰ μᾶς κάμει νὰ καιμαρώνουμε, γυρίζαμε καὶ τὰ σπύτια νὰ μᾶς ποῦνε «μὲ γειὰ» καὶ νὰ ποῦμ' «εὐχαριστῶ», — ἔτσι λένε τὰ καλὰ παιδιὰ, ἔλεγε ἡ μητέρα. Μὲ πόση χαρὰ παίρναμε τίς φουσκες τῶν γουρουνιῶν — οὐροδόχους κύστεις τίς λέμε τώρα — τίς στεγνώνουμε, τίς φουσκώνουμε, θάναμε μέσα καὶ 5-6 καλαμποκόσπειρα γιὰ νὰ βροντᾶνε καὶ γυρίζαμε — ποιὸς ἔχει τὴ μεγαλύτερη. Ἴσαμε ποὺ καμιά φορά, ὅπως τίς θάναμε στὴ φωτιὰ νὰ φουσκώσουν πιὸ πολὺ ἔσκαζαν καὶ τότε περιμέναμε πιά



νάρθουν τὸν ἄλλο χρόνο οἱ Ἀποκριῆς ποῦ θὰ ξανασφάζουν γουρούνια στὸ χωριό. Φτηνὴ ποῦναι ἢ χαρὰ στὰ παιδιὰ! Ἐνα τίποτα, φτάνει νὰ γιομίσει τὸν κόσμο.

Πόσον καιρὸ χαιρόμουν μ' ἓνα κουμπί. Ἦταν ἓνα κουμπί χωροφυλακίστικο, γιαιλιστερό καὶ μαλακὸ — τότε δὲν εἶχαν στέμα, ἦταν Δημοκρατία — τῷχε ράφει ἢ μητέρα στὴν πόλκα μου. Ἡ πόλκα πάλιωσε, ἐγὶνε μπαλώματα, ἐγὼ τὸ κουμπί τὸ φύλαγα, σ' ἓνα κουτί ἀπὸ σπέρτα. Μοῦ ἄρεζε νὰ τὸ χαϊδεύω στὴ μαλακὴ του ἐπιφάνεια καὶ νὰ παίζω μὲ τὸν ἥλιο ποῦ ἀντανακλοῦσε, ἔκανε ἓναν κύκλο στὸν ἥσκιο. Ἦσαμε ποῦ μοῦ τῶκλεψε μιὰ φορά ὁ Θανάσης ὁ «νταλάκας». Τόνε χτύπησα πολὺ — αὐτὸν τὸν εἶχα τοῦ χεριοῦ μου — γρήγορα ἔμωσ τὰ φτιάσαμε πάλι. Εἶπαμε: παιδιὰ!

\*\*\*

Ξεκινήσαμε, λοιπόν, καὶ κείνην τὴν ἡμέρα γιὰ τὸ σχολεῖο. Μπήκε τὸ μπουλουκάκι μας στὸ δρόμο, μπροστὰ τὰ κορίτσια, στὸ τέλος ὁ Ἀντρέας νὰ μαζεῦει ἐμᾶς τὰ μικρὰ ποῦ λαχανιάζαμε νὰ φτάσουμε τοὺς μεγαλύτερους. Στοῦ «Παπᾶ τὰ σύρματα» συναντήσαμ' ἓναν Ἀγαλιναῖο, πήγαινε στὸ χωράφι του.

— Γλήγορα, ρέ, χτύπησε ἢ καμπάνα, μᾶς εἶπε.

— Χτύπησε;

— Τώρα. Ἦμουν στὸ χωριὸ ἀκόμα ποῦ χτύπησε. Θὰ μπήκαν κιόλα μέσα

Ἦταν συννεφιά καὶ μᾶς γέλασε; Εἶχε ἀλλάξει τὸ ὥραριο, δὲ θυμᾶμαι. Θυμᾶμαι μόνο πὼς κοκαλώσαμε, θὰ τίς τρώγαμε στὸ σχολεῖο. Καὶ δὲν εἶχαμ' ἀργήσει στὸ δρόμο — τί φταίγαμ' ἐμεῖς. Ὁ δάσκαλος ἔμωσ δὲν ἤξερε τέτοια.

Μόλις τελείωνε τὸ ἰσιωματάκι ἔπιαν' ἓνας ἀνήφορος, ἦταν ἓνα ὕψωμα δασωμένο, ἴσαμε τὴ «Μεγάλῃ Πέτρα» ἀπὸ κεῖ κύλαγε πιά ὁ τόπος κατὰ τὴν Ἀγαλιανή. Φαινόταν ἀπὸ κεῖ τὸ σχολεῖο, σ' ἓνα ψήλωμα στὴ μέση τοῦ χωριοῦ, μὲ τὰ πολλὰ παράθυρα, σὰ μάτια πελώρια ποῦ μᾶς κύτταζαν' ἔβλεπαν ἂν ἀργήσαμε, ἂν παίζαμε στὸ δρόμο, ἂν ἤμαστε ἀδιάδαστοι. Μέχρι ἐκεῖ κάναμε ὅ,τι θέλαμε, δὲ μᾶς ἔβλεπε κανεὶς, ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἤμαστε ὑπὸ τὸ βλέμμα τοῦ σχολεῖου καὶ τοῦ δασκάλου. Ἦταν ἀκριθῶς ἢ μέση τοῦ δρόμου — πόσες φορές μετρήσαμε τὸ δρόμο, πόσα βήματα εἶναι! Βανόμαστε ποιὸς θὰ κάμει λιγότερα βήματα — ἐγὼ ἔκανα πολλὰ, μὲ περνοῦσε μονάχα ὁ Νταλακοθανάσης, εἶχε δυὸ ποδαράκια κοντὰ καὶ φιλούτσικα ὁ ὑπόλοιπος ἦταν ὄλο κεφάλι καὶ κοιλιά. Ἦταν καὶ κακὸς κλέφτης, μιὰ φορά ἔκλεψε μιὰ γίδα, ποῦ νὰ τὴν πάει ὁμωσ; Τὴν ἔδεσε σ' ἓνα ρέμα — φυσικὰ τὸν πιάσανε κ' ἔφαγε τῆς χρονιάς του.

Πήραμε τὸν ἀνήφορο μουδιασμένοι, σκεφτόμασταν τὴν ὥρα ποῦ θὰ μπαίναμε στὴν τάξη, κείνο τὸ γέλιο τοῦ δασκάλου, ὄλο εἰρωνεία.

— Βρὲ καλῶς τοὺς τοὺς κυρίους! Ἀργήσε σήμερα ἢ γουρούνα νὰ σᾶς φέρει τὸ γάλα; Περάστε, περάστε, κύριοι — κ' ἔπιανε τὴ βέργα. Ἐλάτε πρῶτ' ἀπὸ ὄω καὶ κάθεστε ὕστερα. Κι ἄλλες φορές τίς τρώγαμε δὲ μᾶς κακοφαινόταν, φταίγαμε. Ὅταν δὲ φταίγαμε ὁμωσ τὸ ξύλο πήγαινε ἴσια στὴν καρδιά.

Σὲ μιὰ στιγμή, λίγο ἀκόμα καὶ θὰ βγαίναμε στὸ ξάγναντο, βγαίνει μπροστὰ ὁ Ἀντρέας.

— Δὲ θὰ πᾶμε σχολεῖο, θὰ κρυφτοῦμε, εἶπε ἀποφασιστικά. Στρίφτηκαν λίγο τὰ κορίτσια, ὁ «νταλάκας» πῆγε κάτι νὰ πεῖ, ἀγρίεψε ὁ Ἀντρέας, ἓνας ἓνας βγήκαμ' ἀπὸ τὸ δρόμο καὶ μπήκαμε στὸ δάσος, κουμαριῆς, γλαντζηγιῆς, πουρνάρια, βούκιθρα, σφεντάμια κι ἄλλα δέντρα — ὁ Ἀντρέας μπήκε τελευταῖος. Ἐψαξε, βρῆκε ἓνα μέρος ποῦ δὲ φαινόμαστε ἀπὸ πουθενά, κάτσαμε στὰ ξερὰ τὰ φύλλα. Θὰ καθόμασταν μέχρι τὴν ὥρα ποῦ σχολνάει τὸ σχολεῖο καὶ θὰ πηγαίναμε κανονικὰ στὸ σπίτι, φυσικὰ δὲ θὰ λέγαμε σὲ κανέναν τίποτα.

Στὴν ἀρχὴ φοβόμαστε, κάθε φορά ποῦ περνοῦσε κανεὶς στὸ δρόμο μαζεψό-





μαστε, σιγά, σιγά συνηθίσαμε μόνο πού προσέχαμε νά μή φωνάζουμε πολύ. Ήμαστε παράνομοι και παρακάτω στην άκρη στο λόγγο ήταν ο Σωκράτης του Νικολού, δούλευε στ' αμπέλι. Παραπέρα ήταν τὸ δικό μας τ' αμπέλι, ὁ πατέρας μου κλάδευε — τὸν εἶδ' ἕνας πού πήγε παραπέρα νά κατοικήσει. Φοβήθηκα πιότερο — ἂν μᾶς δοῦν θὰ τὸ πούν ἀμέσως στὸν πατέρα μου — ἤμουν καὶ φοβητσιάρης καὶ μικρός.

Ὁ Ἀντρέας ἔκανε κουμάντο γιὰ ἔλαι. Δὲ μᾶς ἄφησε νά φᾶμε τὸ ψωμί ἀπὸ νωρίς γιατί θὰ πεινούσαμ' ἀργότερα, ὁ Δημήτρης κι ὁ Ἀριστομένης δὲν εἶχαν ψωμί, μᾶς εἶπε νά τοὺς δόσουμε ἔλαι ἀπὸ λίγο, δὲ μᾶς ἄφησε νά κινηθοῦμε, τ' ἀγόρια ὅταν τὰ κορίτσια πήγαιναν πρὸς νεροῦ τους ἦταν ὁ κυβερνήτης τῆς παράνομης μικρῆς Κοινωνίας μας. Φρόντιζε γιὰ ἔλαι, μέχρι πού μᾶς ἔβαλε μάθημα παρακάτω καὶ μᾶς ἔβαλε καὶ τὸ μάθαμε φαρσί, νᾶμαστε ξεφτέρια νά μή μπορεῖ νά μᾶς πεῖ τίποτα ὁ δάσκαλος. Καὶ τὸν ἀκούγαμε ὅλοι, δὲ χρειάστηκε δία. Δυὸ πήγαν νά μαλλώσουν τοὺς σταμάτησε, ντράπηκαν, δὲν ἐπιτρεπόταν σὲ τέτοια κατάσταση νά μαλλώνουνε.

Κατὰ τὸ μεσημέρι πού ὁ δρόμος δὲν ἔχει κίνηση ἔστειλε δυὸ καὶ φέραν ἀσπροπουλιὰ καὶ ἐθήκαμε δουλειά, πελεκούσαμε ἔλαι τ' ἀπόγευμα — εἶχαμε σχεδὸν ὅλοι σουγιάδες στὰ σακκούλια μας. Ἡ ἀσπροπουλιὰ εἶναι ἕνα εἶδος ἀσβεστόλιθος — δὲν τὸ συνάντησα ἀλλοῦ σὰν κιμωλία, σὰ γύψος, πελεκιέται εὐκόλα, δὲ σπάει ὁμως τόσο εὐκόλα. Ἔχει μπόλικη στὸ χωριό μας, νταμάρια ὀλόκληρα στὸν Ἁγ. - Γιάννη. Ἄλλοῦ εἶναι συμπαγῆς, χοντρή, ἀλλοῦ θγαίνει πλάκες πλάκες πελώρες, ὀγάνουν οἱ κάτοικοι καὶ πελεκᾶνε γι' ἀγκωνάρια γιὰ τὰ τζάκια, πλάκες γιὰ τὰ πεζούλια, στρώνουν τοὺς φούρνους κ' ἡ Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησιᾶς μας ἀπὸ ἀσπροπουλιὰ εἶναι. Τὸ σπίτι τοῦ μπαρμπα Γιώργη τοῦ Καλόγερου εἶναι σκεπασμέ-



νο με πλάκες τέτοιες — πού λεφτά για κεραμίδια. Ἀργότερα πού πήγαινα στο Γυμνάσιο ἔβριχα μιὰ φορά ἀνάμεσα σέ δυὸ πλάκες τὸ ἀποτύπωμα ἐνὸς φύλλου, ἄλλη μιὰ φορά ἐνὸς ἐντόμου, κάτι εἶχα διαβάσει για τὰ παλαιοντολογικὰ εὐρήματα τῆς Ἀττικῆς, ἐβλήθηκα λοιπὸν νὰ σκίζω ἀσπροπουλιές νὰ βρῶ ἀπολιθώματα προϊστορικῶν ζώων καὶ φυτῶν, παιδευόμενα καιρὸ, μοῦμιεγε ἡ κοροϊδία ἀπὸ τὸ σπίτι.

Φτιάναμε τροχοὺς με δαύτη πού τοὺς βάναμε σέ καρροτσάκια, ἐγὼ εἶχα μιὰ με τὰ λιτρουδεῖά. Ἐφτιανα δυὸ λιθάκια, τὰ συνέδεα ὅπως εἶχα δεῖ, τ' ἀληθινὰ μ' ἓνα κατακόρυφο ξύλο πού ὅταν γυρνοῦσε — μ' ἓνα μοχλὸ — κυλοῦσαν καὶ τὰ λιθάκια κ' ἔλυωναν τίς ἐλιές, ἐμεῖς βάναμε κούμαρα στή σκάφη. Μιὰ φορά εἶπα νὰ βάλω τῆ γάτα νὰ μοῦ γυρνᾷ τὰ λιθάκια, μόλις τῆ χτύπησα ὁμως — τάχα ἄλογο — ἀγριεψε ἡ γάτα, οὔτε λιτρουδεῖὸ ἔμεινε, οὔτε λιθάρι. Ὅταν κάναμε στή φυσικὴ πειραματικὴ για τὴν ἀτμομηχανή, σκέφτηκα νὰ κάμω μιὰ νὰ μοῦ γυρίζει τὸ λιτρουδεῖὸ, εἶχα φτιάσει ἄλλο. Παιδευόμενα καιρὸ μ' ἓνα παλιὸ καφόμεπρικο, πῆγα στὸν καλαντζῆ καὶ μοῦ τὸ κόλλησε, ξεθύμαινε ἀπ' ἄλλοῦ, κόλλα το ἐδῶ, κόλλα το ἐκεῖ, με βαρέθηκε ὁ καλαντζῆς, λεφτά δὲν εἶχαν νὰ τοῦ δόσω, τὸ παράτησα στὸ τέλος, ἀπελπίστικα. Ὅμως κανένα κεφάλαιο τῆς φυσικῆς πειραματικῆς δὲν κατάλαβα ὅπως τὴν ἀτμομηχανή.

Ἰστερα τὸρριξα στή γλυπτικὴ. Ἐφτιανα μύγδαλα, καρύδια, σκυλιά, ἄλογα, ἀρνιά, κεφάλια ἀνθρώπινα, γέμισαν τὰ χέρια μου φοῦσκες ἀπὸ τὸ σουγιὰ καὶ τὸ σπίτι πελεκούδια, μάλλωνε ἡ μητέρα ἀδειάζε κάθε φορά νὰ σκουπίζει; Μιὰ φορά ὅμως τίς βρήκα με μιὰ θεῖά μου μπροστὰ στὸ παράθυρο — ἦταν τὸ ἐργαστήρι μου καὶ ἡ ἐκθεσὴ μου —, ἡ μητέρα κρατοῦσε στὰ χέρια τῆς ἓνα κεφάλι πούχα σκαλίσει, τὸ κύτταζαν ἀπὸ δῶ, τὸ κύτταζαν ἀπὸ κεῖ με περιέργεια καὶ με θαυμασμό. — Το, το, το, ἔκανε ἡ θεῖά μου, θεοῦ φώτιση ἔχει, πῶς τὰ φτιάνει, θαμάζονταν. Χαιρότανε ἡ μητέρα, δὲ μ' εἶχαν πάρει χαμπάρι, ἔφυγα πάλι κρυφά, νὰ ποῦν περισσότερα.

Στὴν Ε' καὶ στὴν Στ' ἤρθ' ἓνας ἄλλος δάσκαλος, καλός. Μοῦδωκε θάρρος, πῆρε καὶ μερικὰ κεφάλια κ' ἓνα ὀλόσωμο «ἀγαλμα» καὶ τάχε στὸ γραφεῖο, τὰδειξε καὶ στὸν Ἐπιθεωρητὴ ἔταν ἤρθε. Με φώναξαν στὸ γραφεῖο — ἐστὶ τὰ φτιάνεις αὐτά; ρώτησε δὲν τοῦ γιόμισα τὸ μάτι, ἤμουν πάντα μικροκαμωμένος κι ἀδύνατος.

— Μάλιστα, τοῦπα — ντροπαλά —, μέσα μου καμάρωνα.

— Μπράβο, μπράβο, μοῦπε καὶ με χάιδεψε στὸ κεφάλι.

Ὅταν βγῆκα ἀπὸ τὸ γραφεῖο τοὺς ἄκουσα πού κάτι λέγανε με τὸ δάσκαλο. Ἄκουσα μόνο — «Σπουδαία, ἀν συνεχίσει» μίλαγε ὁ Ἐπιθεωρητής, ἔκαιγαν τ' αὐτιά μου, φώναζαν καὶ τὰ παιδιὰ στήν αὐλή, μάκρυνα κιόλας δὲν ἄκουσα ἄλλο. Μόνο εἶχα ἓνα αἶσθημα σὰν νὰ πετοῦσα, σὰν νάχα στήν πλάτη μου φτερά. Τί κάνει ἓνας λόγος! «Ἄν συνεχίσει» εἶχε πεῖ ὁ Ἐπιθεωρητής. Κ' ἐγὼ συνέχισα καὶ στὸ Δημοτικὸ καὶ σ' ὅλο τὸ Γυμνάσιο, θὰ γίνω καλλιτέχνης, τόχα ὁθεῖά μου μέχρι πού ἤρθε ἡ ὥρα τῶν λογαριασμῶν καὶ μοῦκοψε ὅλα τὰ ὄνειρα. Βασανίστικα καιρὸ ὥσπου νὰ συνέλθω, νὰ προσαρμωστῶ, στὸ ὁρόμο πού ἡ ἀνάγκη με ἔβαλε.

Τότε ὁμως πῆρα τόσο θάρρος πού ὅταν ἀργότερα ὁ δάσκαλος μᾶς εἶπε μιὰ φορά νὰ φτιάσουμε χειροτεχνήματα για νὰ διαγωνισθοῦμε μ' ἓνα ἄλλο σχολεῖο, δήλωσα πῶς ἐγὼ θᾶφτιανα οὔτε λίγο, οὔτε πολὺ τὴν Ἀθηνᾶ τοῦ Φειδία κι ὅλοι προεξοφλοῦσαν τὴ νίκη τοῦ σχολείου μας. Μόνο ὁ δάσκαλος, γέλασε μαλακά καὶ μοῦπε — Νὰ φτιάσεις καλύτερα κανένα κατσίκι, κανένα ἄλογο. Ψυχρολουσία πού τὴν ἐνοιωσα, τὴν κατάλαβαν κ' οἱ ἄλλοι καὶ για πολὺν καιρὸ με φώναζαν κοροϊδευτικὰ «ὁ Φειδίας».



λειά. Φτιάσαμε δλοὶ λεπτοὺς τροχοὺς, τοὺς τρυπούσαμε δυὸ τρύπες, περνούσαμε δυὸ κλωστὲς γερὲς δεμένες στὶς ἄκρες, γυρίζαμε, γυρίζαμε τὸν τροχὸ νὰ στριφτοῦν οἱ κλωστὲς, ὕστερα τραβούσαμε δυνατὰ τὶς ἄκρες μὲ δύναμη, γύρναε ὁ τροχός, βούιζε κιόλας, ἔκανε ἀδράχτια ἀπὸ τὶς δυὸ μεριὲς ἢ κλωστή, μὲ τὴ φόρα ξαναστρίφτονταν ἢ κλωστή καὶ δόστου ξανά, — ὁ δικός μου βούιζε καλύτερα, ὁ δικός μου γυρνάει πιὸ πολύ, εἶχαμε ξεχάσει καὶ δάσκαλο καὶ παρανομία, φωνάζαμε κιόλας. Ὅπου σὲ μιὰ στιγμή:

— Σᾶς ἔπιασα, κερατάδες! Τί κάνετ' ἐδῶ ρέ; Τὸ σκάσατε, ἔ;

Κοκκαλώσαμε, δὲ μιλοῦσε κανένας — τί νὰ ποῦμε; Μ' εἶδε καὶ μένα.

— Μητρο! Ἔλα νὰ ἴδεις τὸ γιό σου ποῦ μαθαίνει γράμματα, φώναξε τὸν πατέρα μου. Ἦρθε κι ὁ πατέρας μου, ἤμουνα κουρέλι. Δὲ μὲ χτύπησε, μοῦδωκ' ἓνα μπάτσο μονάχα.

— Μπρός, τσακιστῆτε στὰ σπίτια. Καὶ τὸ βράδυ λογαριαζόμαστε, εἶπε σὲ μένα.

Κινήσαμε γιὰ τὸ χωριό, ἔγερνε ὁ ἥλιος. Τᾶχαμε χαμένα. Τί θὰ γινόταν τὸ βράδυ, τί θὰ γινόταν αὔριο, θὰ τῶλεγε ὁ Σωκράτης στὸ δάσκαλο, εἴμαστε χαμένοι. Ἀπὸ τότε δὲν τὸν χωνεύαμε τὸ Σωκράτη, δὲν τοῦ λέγαμε καλημέρα στὸ δρόμο. Ὅστερ' ἀπὸ ἓνα χρόνο ἔφυγε γιὰ τὴν Ἀργεντινή, Βραζιλία κάπου ἐκεῖ ἔστειλε κάμποσα χρήματα στὴ γυναῖκα του στὴν ἀρχή, ὕστερα ἀραιὰ γράμματα, ὕστερα χάθηκαν τὰ ἴχνη του. Πρόπερσι ἔμαθα ξανᾶρθε στὸ χωριὸ ἀδέκαρος, ἢ γυναῖκα του δὲν τὸν δέχτηκε, εἶχε μάθει πὼς ξαναπαντρεύτηκε κεῖ στὴν Ἀμερική, τώρα φυλάει τὰ πρόβατα τοῦ ἀδερφοῦ του, τὰ παιδιὰ του εἶναι μὲ τὴ μάνα τους καὶ δὲ θέλουν νὰ τὸν δοῦν.

Ἀναλογιζόμαστε, λοιπόν, γυρίζοντας τὶς συνέπειες ποῦ κανένας δὲν εἶχε σκεφτεῖ τὸ πρωί.

Καὶ τὸ βράδυ πέρασε σχετικὰ μαλακό, ὁ πατέρας δὲ μὲ χτύπησε μόνο μὲ μάλλωσε καὶ μὲ συμβούλεψε νὰ μὴν κάνω σὰν τοὺς μεγάλους, τὰ παλιόπαιδα, ἢ μητέρα τὸ ἴδιο — πῆγα στὸ σπίτι μὲ πλυμένα τὰ πόδια, ἀπόρεσε ἢ μητέρα, ἄλλη φορὰ ἔσκαγε ἢ χολή της νὰ μὲ βάλει νὰ πλυθῶ, ποῦ νὰ ξαίρει; — ὕστερα κατάλαβε — ὅλη τὴ νύχτα ὅμως δὲ μοῦ κόλλαγε ὕπνος. Εἶπα νὰ κάμω τὸν ἄρρωστο, φροδήθηκα στὸ τέλος καὶ ξεκίνησα, ξεκινήσαμε νύχτα, σχεδόν, ὅταν χτύπησε ἢ καμπάνα, ἤμασταν στὸ σχολεῖο, περιμέναμε κιόλας.

Στὸ δρόμο, λέγαμε τί θὰ ποῦμε στὸ δάσκαλο.

— Ἐγὼ μιὰ φορὰ σᾶς εἶπα νὰ πᾶμε, δὲ μᾶφηκες ἐσύ, εἶπε ὁ Νταλάκας, στὸν Ἄντρεα. Τὸν ἄρπαξε ἀπὸ τὸ λαιμό.

— Τῆρα μὴ ἐγάλεις κουδέντα θὰ σοῦ τὴ σπάσω τὴν κοιλιὰ, τοῦπε. Παλιοντάλακα. Λούφαξε ὁ ἄλλος. Στὸ τέλος εἶπαμε, εἶπε ὁ Ἄντρεας δηλαδή, ἓνας ἓνας ποῦ θὰ τὸν ρωτᾶει ὁ δάσκαλος θὰ λέει: πῆγαν οἱ ἄλλοι, πῆγα κ' ἐγώ.

Χτύπησε τὸ κουδούνι, μπήκαμε στὴ γραμμὴ, ἐμεῖς μπαίναμε χῶρια, κάμαμε προσευχή, ξεκίνησαν οἱ πρῶτοι νὰ μποῦν στὶς τάξεις.

— Περιμένετε, τοὺς σταμάτησε ὁ δάσκαλος. Ἐλάτε ἀπάνω ἐσεῖς.

Ἀνεβήκαμε στὴ σκάλα, τραβιόμουνα δλο πίσω νὰ μὴ μ' ἐρωτήσῃ πρῶτον. Ἄρχισε ἀπὸ τὰ κορίτσια, πρώτη ἢ Τασία.

— Γιατί δὲν ἦρθες χτές στὸ σχολεῖο; — Τὸ ξαίρει τάχα;

— Δὲ μ' ἄφησε ἢ μητέρα μου ἢ μιά, εἶχα δουλειὰ ἢ ἄλλη, στὴν τρίτη δὲ βάσταξε πιά ὁ δάσκαλος.

— Ὅλες εἶχατε δουλειὰ, στοῦ παπα τὸ λόγγο ἔ; Φέρε μου τὴ βέργα ἀπὸ τὸ γραφεῖο! Ἐσὺ γιατί κρύφτηκες;



—Κρύφτηκαν οί άλλοι, πήγα κ' ἐγώ, ὅλοι σειρά. Ἦμυνα προτελευταῖος. Μπροστά ἀπὸ μένα ὁ Θανάσης.

—Ἐσὺ ρέ γιατί κρύφτηκες; τοῦπε ἄγρια καὶ τὸν ἐπίασε ἀπὸ τ' αὐτί.

—Φοβήθηκα, κύριε.

—Τί φοβήθηκες;

—Κύριε, μᾶς εἶπε ὁ Ἀντρέας νὰ κρυφτοῦμε. Μᾶς ἔδωσε ἀπὸ ἕξη βεργιές τὸν καθένα καὶ μᾶς ἔστειλε στὴ γραμμὴ, κράτησε τὸν Ἀντρέα ἀπάνω στὴ σκάλα. Τσούξαν τὰ χέρια, ὅμως τὰ μάτια ὅλου τοῦ σχολείου ἦταν καρφωμένα ἐκεῖ στὴ σκάλα, τί θὰ γίνει μὲ τὸν Ἀντρέα; Οἱ Ἀγαλιαναῖοι χαίρονταν — τώρα θὰ ἴδεις τί θὰ γίνει.

—Ἐσὺ λοιπὸν εἶσαι ὁ καπετάνιος ἔ; Κάτι βαρὺ κρεμόταν στὸν ἀέρα. Τί θὰ κάμει ὁ Ἀντρέας, ὁ Ἀντρέας μας; Ἐκεῖνος δὲ μιλοῦσε. Ἐσὺ δὲν ἄφησες καὶ τοὺς ἄλλους ἔ; κόρωνε ὁ δάσκαλος. Πῆγε κοντὰ καὶ τὸν ἐπίασε ἀπὸ τ' αὐτί. — Ἐσύ; Λέγε!

—Μάλιστα, κύριε, σήκωσε τὸ κεφάλι ὁ Ἀντρέας.

—Γιατί;

—Γιατὶ ἀργήσαμε καὶ θὰ μᾶς χτυπούσατε, ἦταν ἀτάραχος.

—Καὶ γιατί ν' ἀργήσετε;

—Εἶχε συννεφιά, δὲν καταλάβαμε.

—Ρολόγι δὲν ἔχετε στὸ σπίτι σας;

—Ὁχι, κύριε.

—Κανεῖς δὲν ἔχει ρολοὶ στὸ χωριό σας ἀπὸ σᾶς;

—Ὁχι.

—Ἄνοιξ' τὰ χέρια σου. Ὁ Ἀντρέας τ' ἀνοιξε, μοῦ φάνηκε πολὺ ἤρεμος, πολὺ ἀποφασισμένος, πολὺ περήφανος.

—Θὰ σᾶς μάθω ἐγὼ νὰ μὴν ἀργεῖτε ἄλλη φορά, καὶ χτυποῦσε ὁ δάσκαλος. Θὰ σὲ μάθω ἐγὼ νὰ κρύβεσαι ἄλλη φορά καὶ νὰ μὴν ἀφήνεις καὶ τοὺς ἄλλους ναρθοῦν. Καὶ ὅσπου βεργιές ὁ δάσκαλος, ἐκεῖνος δὲ μιλοῦσε μόνο κοκκίνιζε τὸ μούτρο του, κοκκίνιζε ὅλο ὀργή, ἔσφιγγε τὰ δόντια κ' ὑπόμενε, δὲν ἔβγαλε οὔτε ἀνάσα. Ἐφαγε πολλές, ἴσαμε τριάντα βεργιές, τὰ χέρια του φούσκισαν ὕστερα, δυὸ τρεῖς μέρες τοῦ γράφανε οἱ ἄλλοι τὸ μάθημα. Μόνο πρὸς τὸ τέλος ἔσφιγγε τὰ δόντια.

Ὅταν πιά τελείωσε ὁ δάσκαλος, γύρισε καὶ μιλοῦσε σ' ὅλο τὸ σχολειό.

—Τὸν βλέπετε αὐτόν; Δὲν ἔφτανε πού ἀργησαν, δὲν τοῦ ἔφτανε μόνος του νὰ μὴν ἔρθει εἰς τὸ μάθημα, ἀλλὰ παρέσυρε, ἐπίεσε μάλιστα καὶ τοὺς ἄλλους... κ' ἔλεγε, ἔλεγε, ποιὸς τὸν ἄκουγε;

Ἐμεῖς καμαρώνουμε τὸν Ἀντρέα, τὸν Ἀντρέα μας πού στεκόταν ἀτάραχος ἐκεῖ, σφιγμένος, πνιγμένος ἀπ' τᾶδικο, ἐκεῖ ψηλὰ στὴ σκάλα, ἦρωας καὶ μάρτυρας μαζί, σύμβολο καὶ προστάτης μας, ἀντρας σωστός ὁ Ἀντρέας μας.

Δὲν ἔβγανε ἄγνα κανεῖς. Ὅταν κατέβηκε νὰ μπεῖ στὴ σειρά του οἱ Ἀγαλιαναῖοι πού δὲν τὸν ἐχώνευαν, παραμέριζαν σὲ σεβασμό.

Κεῖνη τὴν ὥρα ἤθελα νὰ μποροῦσα νὰ τὸν ἀγαπήσω τὸν Ἀντρέα πολὺ, πιὸ πολὺ ἀπ' ὅ,τι τὸν ἀγαποῦσα.

Τώρα εἶν' ἐρείπιο. Κάθε φορά πού πάω στὸ χωριό ἔρχεται συχνὰ γιὰ κουθέντα — πιὸ πολὺ γιὰ νὰ τὸν κερνάω τσιγάρο.

φάσ  
μετ  
χάο  
στόν  
τοῦ  
πού  
ἀλλά  
σεχ  
Φυ  
ἐκφρα  
γιατί  
χρόνου  
χάρη  
Ὁ  
τὸ πιό  
μᾶς π  
αὐτῆς  
ροφορί  
ἀκολουθ  
Γιὰ  
(ἂν καὶ  
κινηματο  
ζο νὰ φ  
παγκόσμ



# ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ

## ΤΟΥ ΑΥΡΙΑΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τοῦ "Αδωνι Κύρου

*Σκόρπιες σημειώσεις πού ἔχουν μία μόνο ἀξίωση: νὰ ἐκθέσουν ὠρισμένα προβλήματα. Οἱ λύσεις δὲν ἐρχονται ποτὲ ἀπὸ ἄτομα μεμονωμένα.*

Ζοῦμε μιὰ περίεργη ἐποχή, γεμάτη ἀντιφάσεις (μὰ μήπως τέτοιες δὲν εἶναι ὅλες οἱ μεταβατικές ἐποχές;). Μέσα σ' ἓνα φανερό χάος ὅπου οἱ ἄνθρωποι μὲ ὑπομονή καὶ πίστη στὸν ἑαυτό τους φτιάχνονται στὰ πλαίσια τοῦ μοντέρνου κόσμου, κάτω ἀπὸ ἓναν οὐρανὸ πού δὲν εἶναι πιά κατοικία δεσμευτικῶν ἰδεῶν, ἀλλὰ ἔδαφος γιὰ ἐξερεύνηση, ἀρχίζει ἡ προσεχῆς ἐποχή, ἡ πλανητική.

Φυσικὸ εἶναι σὲ τέτοιους καιροὺς καὶ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα νὰ ψάχνουν τὸν ἑαυτό τους, γιὰτὶ πεθαίνουν ἅμα χάσουν τὴν αἴσθηση τοῦ χρόνου πού περνάει κι ἀλλάζει τὰ πάντα, χάρη στὴ δουλειὰ τῶν ἀνθρώπων.

Ὁ κινηματογράφος, τὸ πιὸ νέο, ἀλλὰ καὶ τὸ πιὸ γρήγορα γερασμένο μέσο ἐκφρασης μᾶς προσφέρει ἓνα πλούσιο ὑλικὸ μελέτης αὐτῆς τῆς ἀγωνίας, ἀλλὰ μᾶς δίνει καὶ πληροφορίες γιὰ τοὺς δρόμους πού μπορεῖ νὰ ἀκολουθήσει τὸ αὐριο.

Γιὰ νὰ εὐκολύνουμε τὰ πράγματα ἄς ποῦμε (ἂν καὶ τοῦτο εἶναι κάπως αὐθαίρετο) πὼς ὁ κινηματογράφος τῆς πλανητικῆς ἐποχῆς ἀρχίζει νὰ ψάχνει τὸν ἑαυτό του, μετὰ τὸν δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον. Ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ κορυφώ-

θηκαν δύο σχολές: Ὁ «σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς» καὶ ὁ ἰταλικὸς νεο-ρεαλισμὸς.

Βλέπαμε λοιπὸν τὴ λέξη «ρεαλισμὸς» σὰ κοινὸ στοιχεῖο στὸν ἄμεσα μεταπολεμικὸ κινηματογράφον· ἀλλὰ ἡ λέξη αὐτή, ὅπως καὶ πολλὲς ἄλλες εἶναι ἀλῶνι κι ὅποιος θέλει μπαίνει ν' ἀλῶνισε, ὅτιδήποτε. Βέβαια ὁ πόλεμος, ἡ θέληση τῶν λαῶν νὰ χρησιμοποιήσουνε τὴ νίκη κατὰ τοῦ χιτλερισμοῦ γιὰ νὰ χτίσουνε μιὰ καλύτερη ζωὴ, ἐξηγεῖ κατὰ ἓνα μέρος τὴν ἀνάγκη τοῦ κινηματογράφου ν' ἀσχοληθεῖ μὲ καθημερινὰ (ἂν ὄχι μὲ φλέγοντα) προβλήματα.

Καὶ βγήκανε ἀπὸ τὰ συρτάρια παλαιότερα παραδείγματα. Θέλησαν νὰ μᾶς πείσουν πὼς ὁ Τζίγκα-Βέρτωρ π.χ. εἶχε δίκιο ὅταν ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Ἀϊζενστάιν ἢ τὸν Πουτνόβκιν προσπαθοῦσε νὰ δώσει τὴν πραγματικότητα μὲ «ἀντικειμενικὸ μάτι». "Ἐλα ὁμως πού ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀντικειμενικὴ καὶ τὸ μόνο μάτι πού ὑπάρχει σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση εἶναι τὸ μάτι τοῦ ἀνθρώπου πού στέκεται πίσω ἀπ' τὴ μηχανὴ καὶ βλέπει τὰ πράγματα σὰν ἄνθρωπος, κρίνοντάς τα. Κι ὁ ὁπερατέρ ὁκόμα τῶν ἐπικαίρων διαλέγει πού θὰ στήσει τὴ μηχανὴ του καὶ ὁ μοντέρ μετὰ διαλέγει τὴ σειρά τῶν εἰκόνων κ' ἔτσι καὶ τὸ πιὸ κοινὸ γεγονὸς, μιὰ ἐπίσκεψη π.χ. τοῦ κ. Πρωθυπουργοῦ σ' ἓνα ἐργοστάσιο, χωρὶς τὶς προσθήκες οὔτε μιᾶς θῆνης εἰκόνας, χωρὶς κείμενο ἐπεξηγηματικὸ, μπορεῖ νὰ γίνῃ ἐπαινος ἢ τὸ ἀντίθετο λίβελλος γιὰ τὸν πρωθυπουργό.

"Ἄς πάρουμε πιὸ συγκεκριμένα παραδείγματα: Τὸ ἄγαλμα τῆς Ἐλευθερίας στὴ Νέα Ὑόρκη πόσες καὶ πόσες φορές δὲ χρησιμοποιήθηκε κινηματογραφικὰ γιὰ νὰ ὑμνηθεῖ τὸ ἀμερικανικὸ ἔθνος. Ὁμως ὁ Σάπλιν στὸν «Μετανάστη» βάζει ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὴν κλασσικὴ εἰκόνα τοῦ ἀγάλματος, τὴ σκηνὴ τῶν μεταναστῶν πού τοὺς βάζανε ἀριθμούς, τοὺς δένανε καὶ τοὺς φέρονταν σὰ νᾶτανε ζῶα. Ἐδῶ τὸ μοντάζ, ἡ σειρά δηλ. τῶν εἰκόνων, παίρνει θέση καὶ τὸ ἄγαλμα ἀλλάζει νόημα γιὰ τὸν θεατὴ. Δεύτερον παράδειγμα πού ἀφορᾷ ὄχι πιά τὸ μοντάζ ἀλλὰ τὴν ἐκλογή τοῦ μέρους ὅπου βάζει ὁ κινηματογραφιστὴς τὴ



μηχανή του. Στο τραγούδι των ποταμών ο Ίβενς παίρνει το αγαλμα της 'Ελευθερίας από πίσω, όπως δεν έχουμε συνηθίσει να το βλέπουμε και τότε ανακαλύπτουμε πώς η 'Ελευθερία γυρνάει την πλάτη της σ' ένα μεγάλο χωράφι γεμάτο σκουπίδια.

Πού είναι λοιπόν η αντικειμενικότητα του ρεαλισμού; Πού ήτανε η αντικειμενικότητα του τέτοιου «σοσιαλιστικού ρεαλισμού»; 'Η σχολή αυτή έφερε πίσω χρόνια τον Σοβιετικό κινηματογράφο και το πρόσωπο του Στάλιν αντικατάστησε τους πραγματικούς ήρωες της επανάστασης. Σαν να μην είχε ο άνθρωπος προβλήματα, ή παρουσία μόνο του Στάλιν άρκούσε για να πάνε όλα καλά και το πραγματικό επαναστατικό πνεύμα, αυτό που ξαναγεννιέται επί τέλους σήμερα είχε πνιγεί κάτω από τους «θετικούς» ήρωες και τις γυναίκες χωρίς θηλυκότητα και έρωτισμό που έσπερναν τραγουδώντας.

Πού ήτανε η αντικειμενικότητα του Ιταλικού νεο-ρεαλισμού; Σε μια χώρα που έβγαине απ' το φασισμό, όπου όμως ο καθολικισμός εξακολουθούσε να παίζει τον άπαισιο ρόλο του, οι μεγάλες επιτυχίες του νεο-ρεαλισμού ήτανε ο Ντε Σίκα και ο Ροσσελίνι. 'Ο πρώτος, έκτακτος ήθοποιός, αλλά παλύ μέτριος σκηνοθέτης στήριξε το έργο του πάνω στην έμπορικότητα του παλιού τροπαρίου που θέλει να πείσει όσους υποφέρουν πώς πρέπει όταν τους χαστουκίζουν να προσφέρουν και το άλλο μάγουλό τους. 'Ετσι ένας άνθρωπος που του κλέψαν το ποδήλατό του κλαίει τη μοίρα του, χωρίς ποτέ να σκεφτεί πώς μπορεί να βρει λύση στην πάλη με τους άλλους ανθρώπους και ένας γέρος μοιρολάτρης δέχεται όλα τα χτυπήματα της κοινωνίας λέγοντας: «'Ετσι είναι, τί να γίνει;». 'Η περιγραφή της μετριότητας όταν δεν ακολουθείται από θέση επαναστατική είναι λάδι στη φωτιά της χειρότερης αντίδρασης. 'Ακόμα πιο άπλο και τραγικό είναι το κάζο του Ροσσελίνι που επί χρόνια γύρισε καθαρά φασιστικές ταινίες (θα έπρεπε οι θαυμαστές του να δούν το «'Ασπρο Καράβι» και τον «'Ανθρωπο με το σταυρό», ένα από τα πιο ηλίθια αντικομμουνιστικά κατασκευάσματα που έχει ποτέ δεϊ) βρέθηκε ξαφνικά αντιφασίστας και άνθρωπος που σκέπτεται. Σ' όλη του τη μετά σταδιοδρομία ο κυριότερος σκοπός του υπήρξε να αποδείξει πώς και οι φασίστες όσο και να είχανε εγκληματίσει, ήτανε στο βάθος τίμιοι (τούτο φαίνεται καθαρότατα στο «Τζενεράλε ντέ λα Ρόβερε»).

Αυτά για το βαθύτερο νόημα των διάφορων «ρεαλισμών». Όσο για τη μορφή, τούτη μάς έφερνε πίσω δεκάδες χρόνια. 'Ο άκαδημαισμός των έργων της σταλινικής εποχής και η τεχνική μιζέρια των Ιταλικών έργων που θεωρήθηκαν από τους καθολικούς δλου του κόσμου σαν άριστουργήματα, άγνωούσαν κάθε αίτημα του κοινού για μιάν έκφραση σύμφωνη με το θαυμάσιο πάθος της εποχής μας.

Δέ θέλω όμως να πώ με τούτα πώς κάθε ρεαλισμός είναι όπισθοδρομικός. Παλιότερα

άνθρωποι σαν τον Ίβενς, τον Στόρκ, τον Πώλ Στράντ γύρισαν σημαντικά «ντοκουμανταίρ» με θέματα έξαιρητικά (δηλ. που βγαίνουνε από την κοινή καθημερινότητα), κ' έτσι έδωσαν παραδείγματα στο κοινό που πάντα περιμένει απ' τον κινηματογράφο συμβουλές. 'Εδώ πρόκειται για ρεαλισμό, αλλά με θέση υποκειμενική και αν αυτή η υποκειμενικότητα συναντάει τη θέληση της πλειοψηφίας, αν συμπέφτει με τους κοινωνικούς και πολιτικούς άγώνες των λαών, τότε μπορούμε να πούμε πώς οι ταινίες είναι επαναστατικές.

('Ανοίγω τούτη την παρένθεση για να διευκρινίσω άμέσως κάτι που μου φαίνεται σημαντικό. Κανένας άνθρωπος που φέρνει δικαία αυτό το όνομα, δεν πρέπει να άρνεϊται να κάνει πολιτική. Και ο Σάπλιν και ο 'Αϊζενστάιν και ο Ρεναι και κάθε πραγματικός εργάτης οποιασδήποτε έκφρασης κάνει πολιτική. Πάντως, είτε το θέλουμε είτε όχι κάθε μας πράξη έχει πολιτικό χρώμα κι αν όχι για άλλους λόγους, γιατί οι αντίπαλοί μας κάνουν πολιτική. Κλείνει η παρένθεση).

'Ο σχετικός λοιπόν ρεαλισμός, η καλύτερα ο μόνος δυνατός ρεαλισμός, των έκτακτων αυτών ντοκουμανταίρ, είναι βέβαια σημαντικό στοιχείο που μπορεί να συσχετιστεί με την καλή δημοσιογραφία, με το ρεπορτάζ ή τις γραφτές άναμνήσεις, αλλά τούτη δεν είναι η μόνη κατεύθυνση του κινηματογράφου κ' έδω άρχίζουμε να έγκαταλείπουμε το ρεαλισμό.

'Ας πάρουμε πάλι ένα δυο παραδείγματα. 'Ο ρεαλισμός πολυ λίγες σχέσεις έχει με τον 'Αϊζενστάιν. Κι όμως το «Ποτέμκιν» είναι μια πραγματική ιστορία. 'Εδώ το μυαλό και το μάτι του σκηνοθέτη ξεπερνάει το άνέκδοτο και έκφράζει με καθαρά αντινατουραλιστικό τρόπο (για να μην πώ αντιρεαλιστικό), ένα πραγματικό γεγονός. Το γεγονός αυτό βγαίνει μεγαλωμένο και η ταινία που δεν είναι πια «ντοκουμανταίρ», αλλά κραυγή ενός ανθρώπου, παίρνει καθολικότερο χαρακτήρα. 'Η άνάμιξη δηλαδή του σκηνοθέτη δεν άρκεϊται στο πάρσιμο θέσης πάνω σε εικόνες της ζωής, αλλά τις φτιάχνει αυτές τις εικόνες με την ευαισθησία του, την επαναστατικότητά του και πλησιάζει έτσι μια πιο βαθειά, πιο γενική πραγματικότητα.

'Αλλο παράδειγμα. 'Εχουμε γίνει πολλές ταινίες για τον Ισπανικό πόλεμο (μιλάω βέβαια μόνο για τις τίμιες ταινίες, αυτές που είναι με το μέρος των κόκκινων). Οι περισσότερες είναι μοντάζ πραγματικών λήψεων. Συχνά ο φακός έπιασε σκηνές έκπληκτικές που μάς συγκινούν πολυ βαθειά, αλλά ακόμα ίσως πιο βαθειά με συγκινεί μια άμερικάνικη ταινία Blocade του Dieterle ένα πραγματικό «μελό» που με άπλότητα, ρομαντισμό και πραγματική επαναστατική διάθεση άναδημιουργεί μέσα στα στούντιο του Χόλλυγουντ όλο τον παλμό της μεγάλης αυτής σελίδας της σύγχρονης ιστορίας.

'Ετσι γίνεται (μ' ένα κάποιο τρόπο) και στα λαϊκά τραγούδια. Πέρα απ' την έφημερίδα κι απ' την ιστορία (χωρίς καθόλου να θέλω



ν' άρνηθώ τή σημασία τους, αντίθετα) ύπάρχει μιá άλλη αλήθεια, ένας άλλος ρεαλισμός που μιλάει πλατειά και που είναι ή μεγάλη γλώσσα τής τέχνης.

Άς ξανάρθουμε όμως εκεί που ξεκινήσαμε. Μέσα στα κακά χρόνια άπ' όπου ξεκινάει ό σημερινός κ' ίσως ό αύριανός κινηματογράφος, πολλά ήτανε τά ένθαρρυντικά σημεία. Στη Σοβ. Ένωση μεγάλοι σκηνοθέτες όπως ό Ράϊσμον ή ό Κόζιντσεφ έξακολούθησαν παρά τισ πιέσεις τó παλιό μεγαλείο του σοβιετικού κινηματογράφου κ' ενώ ό Άϊζενστάιν τέλειωνε τραγικά τήν καριέρα του κινηματογραφώντας ύμνους για τους τσάρους μ' ένα αισθητικό στυλ ξεπερασμένο, στίς σχολές όπου δίδασκαν μεγάλοι σκηνοθέτες όπως ό Μιχαήλ Ρόμμ, μάθαιναν τή δουλειά τους οί νέοι.

Στήν Ίταλία ενώ οί Ντέ Σίκα και Ροσσελίνι συσσώρευαν τά διεθνή βραβεία οί άνθρωποι που έχουνε πραγματικό ταλέντο, οί πραγματικοί προοδευτικοί όπως ό Ντέ Σάντις, ό Λιτσάνι, ό Σολινάτι, ό Λατουάντα εύρισκαν σιγά κ' ύπομονετικά ένα αρκετά καινούργιο στυλ που δέν έχει πιά παρά πολύ μακρινές σχέσεις με τόν νεο - ρεαλισμό. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τó στυλ αυτό σαν ένα νέο επαναστατικό λυρισμό που έχει τισ ρίζες του στón σοβιετικό κινηματογράφο τών πρώτων χρόνων μετά άπό τήν επανάσταση.

Είναι δε άναμφισβήτητο πώς αυτά τά πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια έφεραν στήν τέχνη ένα πνεύμα μοντέρνο, που δύσκολα μπόρεσε να ξεχαστεί. Και σήμερα ό Μαγιακόφσκυ άναγνωρίζεται σαν τεράστιος ποιητής και ό Έσσένιν άποκατασταίεται και ό Μπρέχτ παίζεται με μεγάλη επιτυχία στή Σοβιετική Ένωση.

Ή ποίηση δηλαδή άναγνωρίζεται επί τέλους σα μιá άπ' τισ πιο καθαρές επαναστατικές κραυγές τών ανθρώπων. Κ' ίσως τούτο να είναι ή βάση όλων τών κινηματογραφικών τάσεων που με συγκινούν.

Σήμερα τά θέματα είναι νέα και βέβαια τίποτα τó νέο δέν μπορεί να δοθεί καλά με τά παλιά μέσα έκφρασης. Δηλαδή τίποτε δέν μπορεί να δοθεί χωρίς τή βοήθεια τής ποίησης που μεταφράζει τήν αδιάκοπη πορεία τών ανθρώπων προς τή γνώση.

Πέρασε (εύτυχώς) ή εποχή που ό ζωγράφος κρινόταν μόνο με φωτογραφικά κριτήρια.

Πέρασε (χιλίες φορές εύτυχώς) ή εποχή που «τò νοήμον κοινò» έκρινε τισ ταινίες μόνο με φωτογραφικά κριτήρια.

Ό κινηματογράφος είναι πολύπλοκος τρόπος γραφής κ' επί τέλους αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε πώς ή μαγεία του δέ δέχεται αλυσίδες.

Στά παλιά καλούπια μπαίνουνε σήμερα και νέα νοήματα και νέες μορφές, άκόμα κι αν αυτά τά καλούπια θεωρούνται άκόμα άπ'

τους ύπανάπτυκτους στο πνεύμα σαν κακής ποιότητας.

Σήμερα ξέρουμε πώς τó ούέστερν (οί καουμπόυκες ταινίες) είναι καλούπι θαυμάσιο και δέν πρέπει να ξεχνάμε πώς στή μαύρη περίοδο του Μακαρθισμού μέσα άπ' τó ούέστερν μιλούσαν συμβολικά οί προοδευτικοί σκηνοθέτες και σεναριογράφοι. Και τó ούέστερν είναι κινηματογράφος· δέν έχει δηλαδή άνάγκη ψυχολογικών αναλύσεων ή έξηγήσεων κάθε φύσης. Ή εικόνα, ή δράση, ή κίνηση είναι θησαυρός. Ένας άπ' τους περίφημους δέκα του Χόλλυγουντ, ό καλύτερος ίσως Άμερικανός σεναριογράφος, ό Ντάλτον Τρούμπο, μόλις μπόρεσε να έργαστεί μετά άπ' τά τραγικά αυτά χρόνια μάς έδωσε δυò χαρακτηριστικά παραδείγματα του πλούτου του κινηματογράφου με τόν «Σπάρτακο» και τόν «Άσύληπτο Έπαναστάτη». Οί δυò αυτές ταινίες, καθαρά μαρξιστικές μπαίνουνε μέσα στα πλαίσια του χόλλυγουντιανού θεάματος.

Νά ένας κινηματογράφος μοντέρνος που δέν όφείλει τίποτα στή λογοτεχνία ή στο θέατρο και που δέν άρνεϊται τήν ίδια τή φύση του κινηματογράφου που είναι θέαμα. Έδώ ό λυρισμός, ένας πολύ προοδευτικός λυρισμός και μιá άνάλυση που χρωστάει πολλά στón Μπρέχτ, γυρίζουν καθαρά τήν πλάτη στón στενò ρεαλισμό.

Νά μιá άπ' τισ αύριανές κατευθύνσεις του κινηματογράφου που ξαναβρίσκει με μέσα μοντέρνα τó παράδειγμα του «Blocade» που έδινε πιο πάνω και όλου του προοδευτικού κινηματογράφου τής Ρουσβελτιανής Άμερικής.

Προσοχή έδώ όπως και στón Μπρέχτ, όσο νέα κι αν είναι ή έκφραση, όσο κι αν άπομακρύνεται άπ' τή φωτογραφία και τή μοιρολατρία, δέν ύπάρχει κανένας αισθητισμός.

Νά λοιπόν ένας άλλος σημερινός κίνδυνος, όπου μετά άπ' τόν Άϊζενστάιν έπεσαν και πολλοί άλλοι. Τραγικό είναι τó παράδειγμα του Λόζεϋ που μετά άπό τόσες επαναστατικές ταινίες διέπραξε τήν τρομερή «Εύα».

Εύτυχώς άλλοι Άμερικάνοι όπως ό Χιούστον, ό Ουάϊζ, ό Κιούμπρικ κλπ. θα προχωρήσουν προς τή μεγάλη κατεύθυνση του άμερικανικού ελεύθερου κινηματογράφου που είναι λαϊκό θέαμα.

Αυτός ό άμερικανικός κινηματογράφος πολύ έπηρεάζει και άλλες χώρες.

Στήν Ίταλία οί νέοι προοδευτικοί θρεμμένοι με τήν άμερικανική και τή σοβιετική σχολή, διαμορφώνουν ένα στυλ ζωντανò και άγριο, όπου βέβαια βρίσκουμε και πολλά στοιχεία του Μπρέχτ και μιá άφήγηση σπασμένη, δυναμική, σύμφωνη με τή σπασμωδικότητα τής μοντέρνας ζωής. Τó καλύτερο παράδειγμα είναι ό καταπληκτικός «Τζουλιάνο».

Μιá παράλληλη κατεύθυνση παίρνει και ό ιαπωνικός κινηματογράφος, όπου τά συνδικάτα έχουν δική τους παραγωγή.



Και σε πολλές σοσιαλιστικές χώρες τα πράγματα παίρνουν νέες — και πολύ ένθαρρυντικές — μορφές. Η Σοβιετική Ένωση με δυσκολία πετάει τις κακές συνήθειες και σιγά-σιγά, αλλά σταθερά, ξαναβρίσκει με μοντέρνο πνεύμα τον παλιό παλμό. Έτσι άνθρωποι σαν τον Κόζιντσεφ, που σ' όλο το διάστημα του σταλινισμού απέφυγε να γυρίσει, για να μην αναγκαστεί να προδώσει τις καλλιτεχνικές αντιλήψεις του, προσφέρει σήμερα άριστουργήματα όπως τον «Δόν Κιχώτη» και τον «Άμλετο» και ο μεγάλος Μιχαήλ Ρόμμ (που τον νομίζαμε χαμένο, κύρια μετά το δεύτερο μέρος της βιογραφίας του Λένιν, όπου με άπιθανο τρόπο ο πιο μεγάλος επαναστάτης της εποχής μας έμοιαζε να είναι ο Στάλιν, και όχι ο ήρωας της ταινίας ο Λένιν) με καταπληκτικά νέο πνεύμα μάς δίνει το «Έινέα ημέρες μιάς χρονιάς», που είναι (έκτος από το αντισταλινικό περιεχόμενό του) ταινία που θυμίζει τον «αλλό Αντονιόνι, με καθαρά όμως ρωσικό χρώμα.

Και οι νεότεροι όπως ο Καλατοζόφ και νεότεροι όπως ο Τσουκράϊ εκφράζουν με μοντέρνο πάντοτε ρομαντισμό και λυρισμό προβλήματα ανθρώπινα, απ' όπου δεν λείπει ούτε ο φωτισμός, ούτε η ελευθερία της σκέψης.

Όλες αυτές οι ταινίες δεν αποτελούν φυγή από την πραγματικότητα, δεν πρόκειται για ανώδυνα ρομάντζα, είναι ταινίες πολιτικές. Επιμένω σε τούτο γιατί πιστεύω πως η σημερινή στροφή του σοβιετικού κινηματογράφου αποτελεί ένα βήμα προς έναν τίμιο κοινωνικό κινηματογράφο, ενώ ο παλιότερος «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» ήταν μια φυγή, μια άπολιτικοποίηση.

Και στις άλλες σοσιαλιστικές χώρες (σε όρισμένες τουλάχιστο) ο κινηματογράφος τείνει προς μια πραγματική σοσιαλιστικοποίηση. Άς πάρουμε ένα μόνο παράδειγμα, την Πολωνία, που σήμερα έχει κατά τη γνώμη μου, τον πιο ενδιαφέροντα κινηματογράφο του κόσμου. Σε ταινίες που έχουν μόνο παραγωγούς το κράτος, ή πιο μεγάλη ελευθερία δίνεται στους νέους για να εκφράσουν και τα πιο άπροσδόκητα προβλήματά τους, ή μάλλον και αυτά τα προβλήματα που μάς μοιάζουν άπροσδόκητα, γιατί έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε ταινίες απ' όπου ή λογοκρισία κόβει πάντοτε, τι μπορεί να αλλάξει τον άνθρωπο. Ο πολωνέζικος κινηματογράφος κατάλαβε πως δεν κάνουμε τίποτε αν θέλουμε να αλλάξουμε τον κόσμο, διατηρώντας τον άνθρωπο όπως ήτανε πάντα.

Νά λοιπόν ένα βασικό αίτημα του αύριανού επαναστατικού κινηματογράφου.

Ένας άλλος μεγάλος δρόμος ανοίγεται μπροστά στον αύριανό σοσιαλιστικό κινηματογράφο: ένας δρόμος που αποτελείται από πλήθος μονοπάτια. Πρόκειται για τον δρόμο που οδηγεί προς όλα τα «κινηματογραφικά είδη» που θεωρούνται σαν «μη σοβαρά», που περιφρονούνται άρα από το λεγόμενο «έξυπνο» ή «μορφωμένο» κοινό και από το μεγα-

λύτερο μέρος της κριτικής. Θα δώσω σαν παράδειγμα τρία απ' αυτά τα είδη αν και είναι πολύ περισσότερα.

1. **Άστυνομικές ταινίες.** Βέβαια τούτο το είδος είναι συχνά μια άπλη άπαλογία της άστυνομίας, των άστυνομικών μεθόδων και γενικά της κοινωνίας όπου μέσα της ζούμε. Άλλά έτυχε να γίνει μέσα στα χέρια έξυπνων ανθρώπων, έντελώς το αντίθετο. Έτσι ή ταινία του Ωλντρις «Kiss me deadly» είναι ένα μεγάλο κατηγορώ του «άστυνομικού πνεύματος» που παρασέρνει τους ανθρώπους μέσα σ' ένα χάος που σκοτώνει κάθε προσωπικότητα, κάθε ελευθερία. Καθαρά θεαματικό είδος, που δίνει χίλιες δυνατότητες (θυμηθείτε την «Κυρία της Σανγκάης» του Ουέλλες), οι άστυνομικές ταινίες μπορούν να γίνουν και τίμιο είδος.

2. **Ο ύ έ σ τ ε ρ ν** (δηλ. οι καουμπούκες ταινίες). Αυτό το είδος με τους κανόνες του «και την καθιερωμένη γραμμή του έδωσε την ευκαιρία σε όλους τους μεγάλους σκηνοθέτες της Άμερικής να μιλήσουν καθαρά και να εκφράσουν ιδέες που δεν θα περνούσαν αλλιώς απ' τη λογοκρισία. Οι στερεότυποι ήρωες, ο θρίαμβος των τυποποιημένων «καλών», ή στοιχειώδης ψυχολογία, είναι συχνά μια πρώτη όψη της ταινίας και ο προσεκτικός θεατής μπορεί να διαβάσει πολύπλοκα συναισθήματα, έπαναστατικές ιδέες, πραγματική ποίηση.

3. **Science - Fiction** (που θα μπορούσε να μεταφραστεί **Έπιστημονική μυθιστορία**). Τόσο οι Η. Π. όσο και ή ΕΣΣΔ θεωρούν αυτό το είδος σαν βασικό του αύριανού κινηματογράφου γιατί αντιπροσωπεύει την ανάγκη του σημερινού ανθρώπου να σκεφτεί το μέλλον του και γενικότερα το μέλλον του ανθρώπινου είδους. Έδώ ή φαντασία σμίγει με τις τεράστιες έπιστημονικές δυνατότητες και ή φυσιολογική τάση του ανθρώπινου μυαλού προς άνεξερεύνητους όρίζοντες δεν διοχετεύεται πια στη φυγή, στις ιδεαλιστικές εικόνες, στις αντιδραστικές ιδέες.

Και τα τρία αυτά είδη και τα τόσα άλλα (ταινίες τρόμου, μελοδράματα, ψευτοϊστορικές ταινίες κλπ. κλπ.) είναι άπλώς και μόνο βάσεις, σχεδιαγράμματα που έπιτρέπουν κάθε έκφραση. Και το βασικό είναι πως αυτά τα σχεδισγράμματα είναι καθαρά κινηματογραφικά, βασίζονται δηλαδή στην εικόνα και στην κίνηση. Άρα ή ποίηση, που χωρίς αυτήν τίποτα δεν είναι σήμερα θετικό στον κινηματογράφο, είναι στη διάθεση κάθε προσωπικότητας.

Το έδαφος είναι λοιπόν πλούσιο και μέσα απ' όλες αυτές τις δυνατότητες που μάς προσφέρονται μπορούνε να γεννηθούνε τα τόσα άλλα νέα είδη έκφρασης. Για να άρκεστώ σε λίγα μόνο παραδείγματα, ο Αντονιόνι στην Ιταλία και ο Ρεναι στην Γαλλία, ο Τόρε Νίλσον στην Άργεντινή και ο Μπουνουέλ στο Με-



ξικό, ο Βαζντά στην Πολωνία και Ζέμαν στην Ούγγαρία, ψάχνουν μια νέα διήγηση που να μπορεί να εκφράσει καλύτερα τον πολύπλοκο σημερινό άνθρωπο. Μόνο η ελευθερία της έκφρασης μπορεί πια να δώσει μια νέα ευαισθησία, μια αλλαγή δηλαδή της σκέψης που να ανταποκρίνεται στην αλλαγή του κόσμου. Το έργο των μεγάλων ποιητών της Σοβιετικής Έπαναστασης, του Μαγιακόφσκυ και του Έσπένιν βρίσκει σήμερα τη δικαίωσή του.

Άλλά, γιατί δυστυχώς υπάρχουν πολλά άλλα, τα σκοτεινά μυαλά δσων έχουν συμφέροντα για να μην ανοίγουν τα μάτια του κοινού, βάζουν συνεχώς εμπόδια και οι ψευτομοντέρνες σχολές, που στην πραγματικότητα υπηρετούν τις κοινωνικές δυνάμεις που κρατιούνται στην αρχή με τα δόντια, ρίχνουν στάχτη στα μάτια.

Πρόκειται βέβαια για τα διάφορα «νέα κύματα» που με μια τέλεια έλλειψη τεχνικής, ρίχνουν ένα συχαμένο φαρμάκι πάνω στις όθωνες ολόκληρου του κόσμου. Και οι ήρωες των νέων κυμάτων γελάνε βλέποντας πώς υπάρχουν άνθρωποι που πιστεύουν πώς η έλλειψη τεχνικής είναι στυλ και πώς τα λίγο ή πολύ φασιστικά μηνύματά τους βρίσκουνε αντίκτυπο ακόμα και σε άριστους κύκλους.

Ο νεοφασισμός και ο νεοσυντηρητισμός είναι οι μεγάλοι κίνδυνοι, αλλά χρειάζονται δεκάδες σελίδες για να προσπαθήσει κανείς να ξεδιαλύνει τις διάφορες μάσκες που κρύβουν τα τέρατα αυτά.

Περπατούμε πάνω σ' ένα τεντωμένο σκοινί.

Στην άκρη βρίσκονται η ζωή και η ελευθερία, πρέπει όμως να φτάσουμε ίσαμε εκεί και οι άνεμοι είναι ακόμα δυνατοί.

Ο ελεύθερος αύριανος κινηματογράφος μπορεί να σημάνει μια μεγάλη εποχή της σκέψης και του αγώνα των ανθρώπων, αλλά χωρίς την καθαρή κρίση των θεατών, κινδυνεύουμε να μη δούμε ποτέ αυτή την εποχή. Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε πώς ο κινηματογράφος δεν είναι ένα ξεκρέμαστο φαινόμενο. Ο κινηματογράφος θα γίνει ό,τι τον κάνουν οι μεγάλοι αγώνες των ανθρώπων.

Αυτές είναι λίγες βιαστικές και πρόχειρες σκέψεις πάνω σ' ένα πρόβλημα που βέβαια δεν έχει μια μόνο λύση. Η συζήτηση και τα ίδια τα έργα θα φέρουν σε κάθε χώρα διαφορετικές λύσεις, αν και νομίζω πώς θα μπορέσουμε σε λίγα χρόνια να βγάλουμε αρκετά γενικά συμπεράσματα.

Αναγκαστικά μερικές χώρες θα πάνε πιο γρήγορα μπροστά, άλλες που δεν έχουν λιγότερες δυνατότητες ή ταλέντα, θ' άσχαληθούν πριν απ' όλα με τοπικά προβλήματα που καινε και θα μιλήσουνε μια γλώσσα πιο καθαρή γιατί πρέπει να υπάρξει διαπαιδαγώγηση πριν φτάσουμε σε μια μεγαλύτερη ελευθερία σκέψης.

Τούτες οι σελίδες δεν έχουν παρά ένα μόνο σκοπό: Να θέσουν όρισμένα προβλήματα και να προκαλέσουν συζήτηση. Άλλη μια φορά: Μόνο η συζήτηση και η σύγκριση θα φέρουν θετικά αποτελέσματα.





## Λίγα ακόμη για την ποίηση της ἥττας\*

Τοῦ Βύρωνα Λεοντάρη

Ἡ μελέτη μου για τὴν «ποίηση τῆς ἥττας» ἔδωσε τὴν εὐκαιρία στὸν κ. Τ. Βουρνᾶ νὰ ἐκθέσει ὀρισμένες ἀπόψεις του καὶ νὰ προτείνει ἕνα διάλογο. Χρήσιμος ὁ διάλογος καὶ ἀναγκαῖα ἢ προσπάθεια νὰ γίνῃ ἡ πρόθεση δυνατότητα. Ὅμως ὁ κ. Βουρνᾶς, μὲ ὅσα γράφει, περιορίζει σημαντικὰ τὶς δυνατότητες διαλόγου. Κι αὐτό, γιατί στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς μελέτης του ἀντικρούει ἀπόψεις ποὺ δὲν ὑποστήριξα καὶ δὲν ἀσχολεῖται μὲ ὅσα πραγματικὰ ἀναπτύσσω.

Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ κ. Βουρνᾶς μοῦ ἀποδίδει ἰδέες ποὺ δὲν τὶς πιστεύω οὔτε σὰν ποιητῆς οὔτε σὰν κριτικός, ἀλλὰ ποὺ τὶς ἐπισημαίνω μέσα στὴν ποίηση τῆς ἥττας (ὅπως π.χ. ὅτι αὐτὸ ποὺ μπορεῖ νὰ κάνει σήμερα ὁ ποιητῆς εἶναι μόνο νὰ ρίξει λίγο φῶς στὴν πλαστογραφημένη μας ζωὴ), ἢ συμπεράσματα ποὺ οὔτε σὰν οἱ πιὸ αὐθαίρετες προεκτάσεις τῶν ὄσων γράφω μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν (π.χ. ὅτι ἡ νεότερη ποίησή μας φιλοδοξεῖ νὰ εἶναι πολιτικὴ κριτικὴ ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ για τὴν ἀριστερὰ), εἶναι κάτι ποὺ δὲν μὲ ἀφορᾶ. Συζήτηση πάνω σὲ τέτοια βάση δὲν πρόκειται ποτὲ νὰ κάνω. Εἶμαι πολὺ σαφῆς στὰ κείμενά μου καὶ δὲν αἰσθάνομαι καθόλου ὑποχρεωμένος νὰ μεταφέρω ξανά ἐδῶ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴ μελέτη μου. Τὰ κείμενα ὑπάρχουν για ὅσους θὰ θελάν νὰ πληροφορηθοῦν.

Διάλογος καὶ συζήτηση μποροῦν νὰ γίνουν μόνο πάνω στὶς ἀπόψεις ποὺ πραγματικὰ ὑποστήριξα στὴ μελέτη μου καὶ πάνω σ' ὄσες νέες ἀπόψεις ἐκθέτει ὁ κ. Βουρνᾶς.

Ἐποστήριξα στὴ μελέτη μου ὅτι ἡ ποίηση τῆς ἥττας εἶναι μιὰ πραγματικότητα. Καθόρισα τὶς πηγές της. Τὴν χαρακτήρισα σὰν προῖον συνειδησιακῆς κρίσης καὶ ἐπεσήμανα ὀρισμένες αἰσθητικὲς ἐπιπτώσεις ἀπὸ τὸ γεγονὸς αὐτό. Ἀπέρριψα τὴν ἰδέα ὅτι ἡ ποίηση τῆς ἥττας εἶναι φιλολογία ἢ ποίηση φυγῆς καὶ ὑποστήριξα ὅτι εἶναι γνήσια ἔκφρα-

ση μιᾶς ἀνθρώπινης ἀλήθειας. Ἐδειξα κάτω ἀπὸ ποιά νομοτέλεια ἐμφανίστηκε σὰν ἕνα στάδιο ἀνάπτυξης τῆς σύγχρονης μας ποίησης καὶ γιατί πολλοὶ ποιητῆς περνοῦν ἀναγκαστικὰ σήμερα ἀπ' αὐτό.

Σ' αὐτὰ τὰ παραπάνω σημεῖα θὰ ἦταν χρήσιμο νὰ εἶχε ἀναπτύξει ὁ κ. Βουρνᾶς τὶς ἀπόψεις του. Δυστυχῶς στὴ μελέτη του δὲ συμβαίνει αὐτό. Δὲ μᾶς πληροφορεῖ τί πιστεύει: εἶναι ἡ ποίηση τῆς ἥττας μιὰ ποιητικὴ πραγματικότητα ἢ ἀπλῶς ἕνα πλάσμα; ἔχει ἢ δὲν ἔχει πηγές καὶ ποιές κατὰ τὴ γνώμη του; εἶναι προῖον συνειδησιακῆς κρίσης καὶ, ἂν ναί, τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἔχει κάποια σημασία ἀναφορικὰ μὲ τὸ αἰσθητικὸ ποῖον τῆς ποίησης αὐτῆς; εἶναι ποίηση ἀλήθειας ἢ φιλολογία; ποιὸς ὁ λόγος ποὺ πολλοὶ ποιητῆς περνοῦν τὸ στάδιο αὐτό;

Σ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα ὁ κ. Βουρνᾶς δὲν δίνει μιὰ ξεκάθαρη ἀπάντηση. Ἐκθέτει ὁμοῦς ἀπόψεις ποὺ εἶναι συγγενεῖς πρὸς τὸ θέμα ποὺ μὲ ἀπασχόλησε, ἀπόψεις ποὺ εἶναι χρήσιμο νὰ συζητηθοῦν.

Ὁ κ. Βουρνᾶς λέει ὅτι ξεκινῶ ἀπὸ ἕνα πραγματικὸ γεγονὸς, τὴν ἥττα τῆς ἀριστερᾶς μετὰ τὸν ἐμφύλιο πόλεμο καὶ ἀπὸ τὴν διαπίστωση ποὺ κάνω ἀναφορικὰ μὲ μιὰ «παράλληλη ἰδεολογικὴ ἥττα». Ἡ ἀλήθεια για τὴν ἀφετηρία μου εἶναι διαφορετικὴ. Ἐγὼ ξεκινῶ ἀπὸ ἕνα ἄλλο πραγματικὸ γεγονὸς: Ὅτι μεγάλο μέρος τῆς ποίησής μας (καὶ ὄχι ὅλη ἡ ποίησή μας, ὅπως μὲ θέλει νὰ ὑποστηρίξω ὁ κ. Βουρνᾶς) κινεῖται σήμερα σ' ἕνα ἰδιαίτερο κλίμα, τελείως διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ κλίμα ποὺ ἐπικρατοῦσε πρὶν λίγα χρόνια καὶ ὅτι πολλοὶ ποιητῆς πέρασαν ἀπὸ τὸ ἀντιστασιακὸ καὶ μεταντιστασιακὸ κλίμα στὴν ποίηση τῆς ἥττας. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς ἔχω μπροστά μου καὶ αὐτὸ ἐρευνῶ, προσπαθώντας νὰ δώσω μιὰν ἐξήγηση. Στὴν ἐρευνᾶ μου, για νὰ γίνω περισσότερο δηλωτικός, ἀναλύω κριτικά, π α ρ ἄ λ λ η λ α μὲ τὴν γενικὴ ἐξέταση τοῦ φαινομένου, καὶ δυὸ κατὰ



τή γνώμη μου ποιητικές συλλογές. 'Η ποίηση της ηττας ούτε αρχίζει ούτε τελειώνει σ' αυτές τις συλλογές, ούτε βγάζω απ' αυτές τὰ συμπεράσματά μου, αλλά μόνο τὰ ένισχύω. 'Η ποίηση της ηττας δέν έντοπίζεται αποκλειστικά σέ όρισμένα ποιητικά έργα, ούτε υπάρχουν ποιητές, για τους όποιους μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι άνήκουν έξ ολοκλήρου σ' αυτήν. Αυτό δέν παρατηρείται σέ κανένα καλλιτεχνικό ή ιδεολογικό ρεύμα. Άλλωστε ή ποίηση της ηττας δέν έπισημαίνεται μόνο στο έργο των άριστερών ποιητών. Έκτείνεται συχνά και πέρα απ' αυτούς. 'Η αίσθηση της ηττας διακατέχει και ποιητές, που προσδοκούσαν άόριστα μιάν άλλη άνθρωπινη μοίρα απ' αυτήν που ζούν σήμερα, μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ποιητές που ή αντίθεσή τους προς τις φθαρμένες αξίες είναι επίσης αντίστασιακής ύφης.

'Η άφετηρία του κ. Βουρνά είναι τελείως διαφορετική. Είναι μιá κάπως άόριστη διαπίστωση, ότι κάποιο πρόβλημα υπάρχει στη σημερινή μας ποίηση. Όσο όμως άόριστη έμφανίζεται αυτή ή διαπίστωση, τόσο κατηγορηματική προβάλλει στη μελέτη του ή ιδέα που έχει για τή σημερινή μας ποιητική πραγματικότητα. Διαβάζοντας κανείς τή μελέτη του, πείθεται ότι ό κ. Βουρνάς χωρίζει τήν ποιητική μας περιοχή σέ δυό πολύ άνισα τμήματα. Το ένα τμήμα, το σπουδαιότερο γι' αυτόν, άποτελείται από το έργο των ποιητών Βρεττάκου, Ρίτσου και Λειβαδίτη. Σ' αυτό το τμήμα έπιμένει πολύ και πάνω σ' αυτό θέλει να στηρίξει τις άπόψεις του. Και αυτό που κυρίως κάνει, είναι μιá «υπεράσπιση», άνεπίκαιρη νομίζω, του έργου των παραπάνω ποιητών, σάμπως να κινδύνευε το ποιητικό τους κύρος από τή μελέτη μου. Άλλά ό καθένας μπορεί να δεί καθαρά, ότι ή μελέτη μου δέν είχε σαν θέμα της τους ποιητές αυτούς, ούτε άν ό Ρίτσος χάθηκε ή δέν χάθηκε για τήν αγωνιστική μας ποίηση. Αυτό είναι άλλο θέμα, που θα μπορούσε να έξετασθει σέ άλλη μελέτη. 'Η μελέτη μου είχε άντικείμενο έρευνας κυρίως μιá ποιητική πραγματικότητα, που βρίσκεται προωθημένη πιο πέρα από τους παραπάνω ποιητές. 'Ο κ. Βουρνάς όμως, μιá που έπιμένει σ' αυτό το τμήμα της ποίησής μας, θα μπορούσε ίσως να διαφωτίσει από τήν πλευρά του κάπως το θέμα μας. Δυστυχώς ούτε αυτό γίνεται. Λέει ό κ. Βουρνάς: «Έπισημαίνουμε τις διαφορές ανάμεσα στις περιόδους του Ρίτσου, του Βρεττάκου, του Λειβαδίτη, βλέπουμε το κλίμα του έρμητισμού...» — δέν δίνει όμως έξήγηση γι' αυτές τις διαφοροποιήσεις. «Έχουμε τή βεβαιότητα ότι ή ιδεολογία τους δέν τους έγκαταλείπει ούτε στιγμή», τονίζει. Άλλά τότε τί συμβαίνει; Όλο το πρόβλημα έγκειται στην ανάγκη της «ποιητικής έκτόνωσης» των ποιητών αυτών, στην ανάγκη τους να εκφράσουν χωρίς περιορισμούς «το ποιητικό τους άπόθεμα», ό-

πως υποστηρίζει ό κ. Βουρνάς; Είναι έξήγηση αυτή; Και γιατί ή ποιητική τους έκτόνωση να γίνεται προς αυτήν και όχι προς άλλη κατεύθυνση; Έγώ, παρόλο που έπαναλαμβάνω ή μελέτη μου δέν άφορά κυρίως τους παραπάνω ποιητές, τοποθετώ, και ως προς αυτούς, το πρόβλημα στη βάση της σύγκρουσης της αντίστασιακής τους ιδεολογίας με τή σημερινή πραγματικότητα, που ραγίζει το κέλυφος αυτής της ιδεολογίας, τοποθετώ δηλαδή το πρόβλημα στη βάση της ιδεολογικής - συνειδησιακής κρίσης. 'Ο κ. Βουρνάς, πάλι από πρόθεση άκαιρης υπεράσπισης, θέλει να δικαιώσει τις διαφοροποιήσεις στο έργο των παραπάνω ποιητών στο όνομα μιáς καλλιέργειας των έκφραστικών μέσων. Έτσι μάς λέει ότι στα τελευταία έργα του Ρίτσου «ή φωνή του δοκιμάζεται στην κόψη του ξυραφιού μιáς μη περαιτέρω ποιητικής έκφρασης». Τί χρειάζονται όλα αυτά; 'Ο λόγος είναι βαρύς, και χωρίς τεκμηρίωση βουλιάζει.

Στο άλλο τμήμα της ποιητικής πραγματικότητας ό κ. Βουρνάς τοποθετεί «πολλούς καλόπιστους δημιουργούς, που ζούν αυτή τή στιγμή σέ πλήρη διάσταση με τήν κοινωνία και τήν ιδεολογία τους, σέ αντίθεση με τους παραπάνω τρεις ποιητές που «ή ιδεολογία τους δέν τους έγκαταλείπει ούτε στιγμή». Έδώ το πρόβλημα για τον κ. Βουρνά έμφανίζεται με τή μορφή κρίσης περιεχομένου. 'Η έξήγηση που έπιχειρεί να δώσει σ' αυτή τήν κρίση, παραμένει πολύ μυστηριώδης. Αυτοί «οί καλόπιστοι δημιουργοί», βρίσκονται, λέει ό κ. Βουρνάς, σέ διάσταση με τήν ιδεολογία τους για λόγου «ποικίλους και εύεξήγητους». Άλλά ποιά είναι αυτή ή ιδεολογία τους και ποιοί οί ποικίλοι και εύεξήγητοι λόγοι; Έδώ βρίσκεται δλη ή ουσία του προβλήματος, αλλά ό κ. Βουρνάς το παρακάμπτει τελείως. Έγώ μίλησα για μιá συγκεκριμένη ιδεολογία, τήν αντίστασιακή, και για τήν κρίση της μέσα στα πλαίσια της σημερινής κοινωνικής πραγματικότητας, που τείνει στη διαμόρφωση μιáς νέας κοινωνικής συνείδησης. Άλλά μέσα από τήν επιχειρηματολογία του κ. Βουρνά βγαίνει φυσικά και ένα άλλο έρώτημα, που μένει αναπάντητο. Γιατί τάχα οί παραπάνω δημιουργοί να μην έχουν κι αυτοί ανάγκη από «ποιητική έκτόνωση» και να μη λειτουργούν προς τήν ίδια κατεύθυνση με τους άλλους, όποτε το πρόβλημα λύνεται και γι' αυτούς αυτόματα;

Σχετικά με τήν αντίστασιακή ιδεολογία και τήν αντίστασιακή ποίηση δέν θα άσχοληθώ ξανά εδώ. Έπιμένω σέ όσα έχω υποστηρίξει μέχρι σήμερα στις μελέτες μου. Θέλω μόνο να τονίσω τή διαφωνία μου με τον κ. Βουρνά αναφορικά με τήν άποψή του, ότι ή αντίστασιακή μας ποίηση «κόπηκε βίαία» και δέν έφτασε στην φυσιολογική της έκβαση. 'Η γνώμη μου αντίθετα είναι, ότι ή αντίστασιακή μας ποίηση ήταν αυτή ή ίδια που με-



τασχηματίστηκε, ύστερα από «μακριά και βίαιη φίμωση», στην σημερινή «ποίηση μνήμης». Δυο έγγενείς ιδιομορφίες της αντιστασιακής μας ποίησης απέκλεισαν αυτή τη διαδικασία. 'Η μια ιδιομορφία είναι ή απ' αρχής σύνδεσή της με την παράδοση της δημοτικής μας ποίησης, σύνδεση που της προσέδωσε μια σαφήνεια και ρηματική καθαρότητα. 'Ετσι, ή ήταν αντιστασιακή και «άφίμωτη» ή ποίησή μας ή δεν ήταν αντιστασιακή. 'Η άλλη ιδιομορφία της είναι ότι στάθηκε κάπως μακριά από τους έκφραστικούς νεοτερισμούς, που είχαν ήδη κατακτηθεί στην προπολεμική μας ποίηση, με αποτέλεσμα να μη λειτουργήσει σχεδόν ποτέ σε μās σαν ποίηση συμβόλων (δπως αντίθετα έγινε π.χ. στη Γαλλία, όπου συνδέθηκε με τον σουρρεαλισμό). Και χωρίς σύμβολα, μια ποίηση δε μπορεί να λειτουργήσει σαν ποίηση μνήμης. Δεν βλέπω λοιπόν το λόγο, να λειτουργεί σήμερα ή αντιστασιακή ποίηση σαν ποίηση μνήμης και να μην έχει λειτουργήσει σαν τέτοια σε χρόνια πιο έντονης καταπίεσης και μεγαλύτερου φόβου. 'Η ποίηση της ήττας είναι για μένα νέα ποιητική πραγματικότητα, που ήρθε σαν κρίση και σαν ανάιρεση της αντιστασιακής ποίησης και όχι σαν συνέχειά της.

'Ο κ. Βουρνάς ρωτάει αν ή ποίηση της ήττας εκπροσωπεί το πολιτικό και ιδεολογικό ίσοδύναμο των ημερών μας. Ξέροντας πόσο δύσκολη είναι πάντα ή ανίχνευση ενός «ίσοδύναμου» (που δεν είναι άλλωστε απαραίτητο πάντοτε να υπάρχει), περιορίστηκα μόνο να τονίσω την γνησιότητα της ποίησης της ήττας. 'Ο κ. Βουρνάς, που θέτει το ερώτημα, δε μās δίνει μιάν απάντηση. 'Υπάρχει σήμερα μια ποίηση, που ανταποκρίνεται στο ανθρώπινο συμβάν και ποιό είναι αυτή; Χωρίς να ταυτίζω την ποίηση με τη φιλοσοφία, όπως

με παρουσιάζει να κάνω ό κ. Βουρνάς, αλλά πιστεύοντας ότι ή ποίηση έπιζητεί να φτάσει κι αυτή στην ουσία της ανθρώπινης αλήθειας, θεωρώ την ποίηση της ήττας σαν ένα στάδιο ανάπτυξης προς αυτή την κατεύθυνση, μια βαθμίδα στην προσπάθεια της ποίησης να συλλάβει το ανθρώπινο γεγονός καθολικότερα. Οι ποιητές της ήττας δεν ζητούν πίσω τα χρόνια τους. Ζητούν την αλήθεια για όσα συνέβησαν στον άνθρωπο κατά το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν. Χωρίς αυτή τη γνώση αισθάνονται μετέωροι μέσα στην ανθρώπινη περιπέτεια.

Πιστεύω ότι ή ποίηση της ήττας δεν είναι ήττα της ποίησης, και πιστεύω ότι ό τρόπος που έρευνώ τα ποιητικά φαινόμενα δεν αποτελεί «ήττα της κριτικής», όπως φαίνεται να υποστηρίζει ό κ. Βουρνάς με τον πομπώδη τίτλο της μελέτης του. Πιστεύω ακόμη ότι ή έρευνα της σημερινής μας ποίησης δε μπορεί να περιορίζεται μόνο σε δυο τρεις ποιητές, έτσι που κάθε συζήτηση για ποίηση να μοιάζει ότι αναφέρεται και αντανακλά μόνο στο έργο του Βρεττάκου, του Ρίτσου και του Λειβαδίτη, και μέσα απ' αυτό να δίνεται ή απάντηση. 'Η σημερινή μας ποιητική πραγματικότητα αφήνει έν πολλοίς πίσω τους ποιητές αυτούς και δημιουργεί τις προϋποθέσεις της ανόδου της σ' ένα ανώτερο επίπεδο, όπου ή ποίηση θα μπορεί να συνεδητοποιεί την αλήθεια των φαινομένων και να την εκφράζει την ίδια τη στιγμή της γέννησής τους. Θα είναι πολύ λυπηρό να παρανοηθεί ό,τι γράφεται και ό,τι θα γραφτεί πάνω στον τομέα αυτόν, από κριτικούς και ποιητές. Λυπηρό, όσο και το γεγονός ότι δυστυχώς στους πνευματικούς μας κύκλους όρισμένη όρολογία, όρισμένες λέξεις και όνόματα έξακολουθούν ακόμη να προκαλούν άδικαιολόγητες αντιδράσεις.

## ΠΑΡΑΚΑΛΟΥΝΤΑΙ ΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΜΑΣ

**Να μās γνωστοποιούν το ταχύτερον την αλλαγήν της διευθύνσεώς των.**

**Τηλεφωνικώς: Τηλέφ. 238-064.**

**Δι' επιστολής: Σταδίου 39 (121).**



### Ἡ ἐπίθεση ἐναντίον τοῦ Φ. Ἀγγουλέ

Τηλεγράφημα πρὸς τὴν κυβέρνησι, τὸν τύπο καὶ τὶς πνευματικὲς ὀργανώσεις κατάγγειλε ὅτι ἓνα ἀστυνομικὸ ὄργανο ἐπιτέθηκε καὶ κακοποίησε στὴ Χίο τὸν Φώτη Ἀγγουλέ. Ὑπὸ καθεστῶς Δημοκρατίας θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀσύλληπτο ἓνα παρόμοιο γεγονός: ἓνα ὄργανο, ἐντεταλμένο μὲ τὴν ἀσφάλεια τοῦ πολίτη, νὰ σηκώνει χέρι ἐναντίον αὐτοῦ τοῦ πολίτη, ποὺ στὴ συγκεκριμένη περίπτωση τυχαίνει νὰ εἶναι καὶ διαλεχτὸς ποιητὴς καὶ ἄρρωστος καὶ ἠλικιωμένος. Μὰ τὸ ἀστυνομικὸ, μισοφασιστικὸ καθεστῶς ποὺ ἔληξε στὶς 16 Φεβρουαρίου, ἄφησε ὡστόσο πίσω του τὴ βαρβαρότητά του. Κι ἂν ὑπάρχει ἀληθινὴ πρόθεσις ἐκδημοκρατισμοῦ, ἓνας ἀπλὸς τρόπος ὑπάρχει: νὰ ξεριζωθοῦν τὰ κατάλοιπα τῆς ἀστυνομοκρατίας. Καὶ στὴν περίπτωσι ποὺ καταγγέλληκε, νὰ ἀπολυθεῖ ἀμέσως τὸ ἀνάξιο ἀστυνομικὸ ὄργανο. Ἄλλος τρόπος δὲν ὑπάρχει.

### Ἡ δημοτικὴ στὴν ἐπιστήμη

Στὸ Ἀθηναϊκὸ Τεχνολογικὸ Ἰνστιτούτο ὀργανώθηκε μιὰ συζήτησι μὲ θέμα: Κατακτήσεις καὶ προβλήματα τῆς ἐθνικῆς μας γλώσσας. Ἀκούστηκαν ἐλάχιστες ἐνδιαφέρουσες καὶ ἄπειρες κοινότοπες ἀπόψεις. Τὸ ζήτημα ὁμῶς ποὺ τίθεται εἶναι: σὲ τί χρησιμεύουν τέλος πάντων ὅλες αὐτὲς οἱ σχοινοτενεῖς συζητήσεις; Γιὰ νὰ διαπιστωθεῖ μήπως, ἂν ἡ δημοτικὴ ἤγουν ἡ ἐθνικὴ γλώσσα, μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοθεῖ στὴν ἐπιστήμη; Μιὰ τέτοια συζήτησι μπορεῖ νὰ ἦταν χρήσιμη στὰ 1890, στὰ 1900, στὰ 1920 ἢ ἔστω καὶ στὰ 1940. Μὰ σήμερα ἐπιτρέπεται νὰ ὑπάρχει ἓνα τέτοιο ἐρώτημα, ἀφοῦ ἡ τεράστια πρακτικὴ ἔχει δείξει ὅτι ἡ δημοτικὴ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοθεῖ μ' ἐπιτυχία ὄχι μόνον στὸν λογο-

τεχνικὸ ἀλλὰ καὶ στὸ φιλοσοφικὸ καὶ στὸν ἐπιστημονικὸ τομέα; Προχθὲς ἀκόμα κάποιος ἐνθουσιώδης νομικός, μετὰφερε τὸν Ἀστικὸ Κώδικα στὴ δημοτικὴ καὶ κανένας δὲν βρέθηκε ποὺ νὰ ἰσχυριστεῖ πῶς ἡ ἐθνικὴ γλώσσα δὲν ἔχει τὴν ἰκανότητα νὰ ἐκφράσει τὶς λεπτεπίλετες, τὶς ἀνεπαίσθητες ἀποχρώσεις τῶν νομικῶν ἐνοιῶν.

Τὸ μόνον λοιπὸν ποὺ ἐπιβάλλεται, εἶναι ἡ νομοθετικὴ ρύθμισις τοῦ ζητήματος, ὥστε ἡ δημοτικὴ νὰ ἀνακηρυχθεῖ μοναδικὴ γλώσσα τοῦ ἔθνους. Ἰκαὶ πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνσι θὰ ἔπρεπε νὰ σπαραφεῖ μάλλον ὁ κ. Παπανοῦτσος, ποὺ ὀργάνωσε τὴ συζήτησι καὶ ποὺ ὡς γνωστὸν εἶναι γεν. γραμματέας τοῦ ὑπουργείου τῆς Παιδείας. Γιατὶ ἐφ' ὅσον ἡ λύσις τοῦ θρυλικοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος ἐξαρτᾶται ἀπὸ ἓναν μονοαρθρικὸ νόμο, οἱ ὀποιοσδήποτε συζητήσεις εἶναι ἀπλή βυζαντινολογία, ἂν δὲν κατανοῦν διαφήμισι.

### Ἐκθεσι βυζαντινῆς τέχνης

Τὸν προσεχὴ μῆνα ἀνοίγει στὴν Ἀθήνα μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἐκθεσι βυζαντινῆς τέχνης. Τὰ ἐκθέματα προέρχονται ἀπὸ διάφορες ξένες χώρες ποὺ στέλνουν ἀπὸ τὰ Μουσεῖα τους εἴτε ἀπὸ ἰδιωτικὲς συλλογές, ἀξιόλογα δείγματα τῆς τέχνης. Καταλαβαίνει κανεὶς πόσο πολυπλά σημαντικὴ θὰ εἶναι μιὰ τέτοια ἐκδήλωσι, ἰδιαίτερα μιὰ καὶ πρόκειται γιὰ μιὰ τέχνη ποὺ πρόσφατα ἀκόμα ἀντιμετωπίσθηκε σωστὰ καὶ ποὺ ἡ ἔρευνα καὶ γιὰ τὴν προσφορὰ τῆς στὴν παγκόσμια κουλτούρα καὶ γιὰ τὸν καθορισμὸ τῶν στοιχείων τῆς καταγωγῆς τῆς, βρίσκεται στὴν ἀνάπτυξή της.

Βυζαντινὰ ἔργα ἔγιναν βέβαια μόνον στὸν χῶρον τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, δηλ. τὰ Βαλκάνια καὶ τὴν Τουρκία καὶ κατ' ἐπέκτασι στὶς σλαβικὲς χώρες καὶ τὴν Ἰταλία. Ὅλες οἱ χώρες ποὺ ἔχουν δική τους καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ ἔσπευσαν νὰ βοηθήσουν πρό-



θυμα στην έπιτυχία μιάς έκδήλωσης που έχει πριν από κάθε άλλο έπιστημονική και μορφωτική σημασία. Μερικές μόνο χώρες, που απόκτησαν από αγορές μερικά τέτοια έργα, σαν την Έλβετία, έσπευσαν να δηλώσουν πως δεν θα στείλουν έργα από κείνα που κατέχουν. Η Έλβετία είναι βέβαια μιá χώρα ξενοδόχων, που συνηθίζει να τα μεταφράζει όλα σε πενταροδεκάρες και τουριστικό συναλλάγμα και δεν θ' άλλαζε σκοπιά από καμιά μορφωτική ή έπιστημονική σκοπιμότητα. Γι' αυτό κ' ή απόφασή της δεν ξένισε και τόσο. Μά να που τελευταία κ' ή υπερπόντια Αμερικανική δημοκρατία άρνήθηκε να δανείσει έργα για την έκθεση. Κ' οι Ένωμένες Πολιτείες τα έργα βυζαντινής τέχνης που κατέχουν, τ' απόκτησαν από αγορές δηλ. με τρόπο όχι νόμιμο. Ζήτησαν φαίνεται έγγυήσεις για την κατοχύρωση αυτών των έργων κι από έλληνική πλευράς οι έγγυήσεις που δόθηκαν, όπως έγραψαν οι έφημερίδες, ήταν ικανοποιητικές. Μά οι ίδιες έφημερίδες έπιμένουν πως ή άρνηση αυτή έχει πολιτική σημασία, δηλ. πως έχει σχέση με την κυπριακή υπόθεση. Μ' άλλα λόγια θύμωσαν οι Αμερικάνοι γιατί δεν ξεπουλήσαμε σαν κράτος γι' άλλη μιá φορά τα δικαιώματα για την έλευθερία του ένός μέρους του λαού μας, των Κυπρίων, και γι' αυτό δεν στέλνουν στην Ελλάδα έργα καλλιτεχνικά, που μπορεί να έχουν αγοραστεί παράνομα ίσως και από τη δική μας χώρα. Αποκαλύπτεται έτσι πόσο υψηλή ιδέα έχουν οι δημοκράτες κυβερνήτες της Αμερικής για μιá τέτοια έπιστημονική έκδήλωση ή καλύτερα πόσο χαμηλή ιδέα έχουν για τους άλλους λαούς που τους φαντάζονται να παζαρεύουν την ίδια την έλευθερία τους με ανταλλάγματα, μικρά ή μεγάλα δεν έχει και τόσο σημασία. Οι Αμερικάνοι άρμόδιοι μάς έδωσαν έτσι το μέτρο του αναστήματός τους, μιá και μείς πρέπει να το πούμε, με την ως τώρα τακτική μας, τους δόσαμε το δικαίωμα να μάς τοποθετούν σ' αυτό το επίπεδο. Μά ως αφήσουμε το παρελθόν, σημασία έχει τώρα πια το μέλλον. Αυτή ή κατάσταση πρέπει να σταματήσει. Ν' άπαιτήσουμε έθνική άξιοπρέπεια, αυτό είναι το κύριο και μόνο έτσι μπορούμε να είμαστε άντάξιοι της καλλιτεχνικής μας παράδοσης. Κι αυτό ως μάς στοιχίσει τέτοιες άρνήσεις. Τόσο το χειρότερο γι' αυτούς που μάς άρνούται.

### *Πως συμβιβάζεται;*

Έχουμε την υπεύθυνη καταγγελία πως το βιβλιοπωλείο Κάουφμαν άρνήθηκε να δεχτεί μιá παραγγελία, που άφορούσε συνδρομή σε προοδευτικό γαλλικό περιοδικό, γιατί περιλαμβάνεται σε άπαγορευτική διάταξη που δεν καταργήθηκε, κ' έπομένως ισχύει ακόμα. Τυπικότερο παράδειγμα άστυνόμησης της σκέ-

ψης δε θα μπορούσε να γίνει. Συμβιβάζεται όμως με το πνεύμα της άληθούς δημοκρατίας που διασαλπίζει σ' όλους τους τόνους ή κυβέρνησης; Ακόμα κι αν είναι ξεχασμένο άπομεινάρι του άμαρτωλού παρελθόντος — πόσα τέτοια άραγε να υπάρχουν σ' όλους τους τομείς — νομίζουμε πως είναι ώρα να καταργηθεί. Θα περιμένουμε κ' έλπίζουμε πως δεν θ' αναγκαστούμε να επανέλθουμε.

### *Για κάποιες άπρέπειες και κακοπιστίες*

Το περιοδικό «Έποχές» με ένα σχόλιό του στο τελευταίο του τεύχος, σχετικά με το γράμμα του συνεργάτη μας Μαν. Φουρτούνη όπου άποκαλύπτονταν οι μεταφραστικές άτασθαλίες που είχαν διαπραχθεί σ' ένα κείμενο του Λούκατς, δημοσιευμένο στο παραπάνω περιοδικό, έδειξε πως ή γκάφα του δεν ήταν και τόσο άθωα. Αυτό τουλάχιστο μαρτυρούν οι άπρέπειες και οι κακοπιστίες που συνωθούνται στο σχόλιο. Κι όμως το καλό περιοδικό είχε στη διάθεσή του ένα εύκολο, άπλο και άπαστομωτικό μέσο όχι μόνο για ν' άποσειεί από τον έαυτό του την κατηγορία, αλλά και για ν' άποδείξει πως άλλου πρέπει ν' άναζητηθεί ή ευθύνη για την παραποίηση — γιατί παραποίηση μιá φορά υπάρχει! Κι αυτό το μέσο δεν είν' άλλο από τη δημοσίευση του γερμανικού κειμένου, όπως έκανε ο συνεργάτης μας για το Ιταλικό κείμενο. Μ' αυτό δεν το τόλμησε. Και να ίδούμε αν θα το τολμήσει...

Για το ίδιο ζήτημα πήραμε κ' ένα γράμμα του συνεργάτη μας κ. Μαν. Φουρτούνη, που το δημοσιεύουμε εδώ:

Άγαπητή «Έπιθεώρηση Τέχνης»,

Είδα ότι οι «Έποχές» ένοχλήθηκαν με την έπιστολή μου για τις παραποιήσεις του Λούκατς, ή οποία δημοσιεύτηκε στο προηγούμενο τεύχος σου, και έκτρέπονται σε ύβρεις για την «κακοπιστία» τη δική μου και τη δική σου, που με φιλοξένησες, χωρίς καν να σε άναφέρουν. Προφανώς ο συντάκτης του σχολίου άπώλεσε την ψυχραιμία του. Έπανερχομαι, λοιπόν, στο θέμα, έστω και με «πρωτοφανή έπιπολαιότητα», γιατί το θέμα υπάρχει. Το «Nuovi Argomenti» είναι ο άποδέκτης της έπιστολής του Λούκατς κ' έχουμε το δικαίωμα να υποθέσουμε ότι δεν είναι καμιά άνεύθυνη μετάφραση αυτή με την οποία έλέγχεται ο κ. Πλατής για την άκρίβεια της δικής του. Και παραμένει το έρώτημα: Ποιος παραποίησε τον Λούκατς; Ο κ. Πλατής ή το «Nuovi Argomenti»; Τα κείμενα που είχα άντιπαραθέσει (ως σημειωθή ότι παρέλειψα



καὶ πολλές ἄλλες περιπτώσεις) μιᾶνε καθαρὰ ὅτι κάποια παραποίηση πρέπει νὰ ὑπάρχει. Πρὸς τί λοιπὸν ὀργίζονται οἱ «Ἐποχές» καὶ διαρρηγνύουν τὰ ἱμάτιά τους γιὰ «συκοφαντικούς χαρακτηρισμούς» καὶ «ὑστερόβουλες προθέσεις»; Ἄς ἀφήσουν τὰ χωρατά. Ἡ διαβεβαίωσή τους ὅτι ἡ μετάφραση τοῦ κ. Π. ἔγινε ἀπ' τὸ πρωτότυπο δὲν τὶς ἀπαλλάσσει κι ἀπ' τὴν ὑποχρέωση γιὰ μιὰ ὑπεύθυνη ἀπάντηση, ποὺ νὰ στηρίζεται στὰ κείμενα κι ὄχι στοὺς ἐκνευρισμούς. Τούτη παραμένει ἡ ἀπαίτησή μας καὶ ἡ κακοπιστία μας.

Μὲ τὴν εὐκαιρία αὕτη σὲ παρακαλῶ νὰ δημοσιεύσεις ξανά τὸ Ἰταλικὸ κείμενο, ποὺ τὸ ἔκαναν ἀγνώριστο τὰ ἀφθονα τυπογραφικὰ λάθη:

1. Ma se la nostra teoria si è irrigidita, il mondo non si è fermato. (N.A. σελ. 133)

2. Naturalmente questo processo è tutt' altro che semplice (anche a prescindere dagli ostacoli posti dalle istanze burocratiche. (N.A. 133)

3. Come elemento soggettivo (spesso trascurato), bisogna aggiungere la posizione di Lenin nella possibilità di tradurre in pratica le sue giuste teorie. (N.A. 116)

4. Già nelle sue opere giovanili egli si occupa di questo problema, e ne elaboro i momenti soggettivi e oggettivi. (N.A. 124)

5. Poichè l'ondata rivoluzionaria che era stata scatenata dal 1917 era passata senza instaurare una stabile dittatura del proletariato anche in altri paesi, occorreva affrontare risolutamente il problema della costruzione del socialismo in un solo paese (arretrato) (N.A. 117)

6. Trotsky sostenne allora contro Lenin la tesi... (N.A. 118)

7. Quel che si poteva constatare anche dall'esterno, era anzitutto la liquidazione sistematica delle discussioni interne del partito... (N.A. 119)

8. Si dichiaro che la guerra fra la Germania di Hitler e le potenze europee era una guerra mondiale imperialistica come la prima. (N.A. 122)

9. Basta leggere il primo volume del ciclo «I comunisti» di uno scrittore ortodosso come Aragon... (N.A. 122-123)

10. Gli eventi successivi alla seconda guerra mondiale hanno trasformato il socialismo... (N.A. 129)

11. Percio Enver Hodja e Salvatore Madariaga agiscono oggi (paradossalmente, a prima vista) nello stesso senso (N.A. 130)

Μὲ ἐκτίμηση  
ΜΑΝΩΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

Πρὸς τὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»

Ἐνοικιὴ ἐπιστολὴ πρὸς  
τὸν κ. Τ. Σινόπουλο

Ἀγαπητὲ κύριε Σινόπουλε,

Ἐπάρχουν κριτικὲς ὀξυδερκέστατες, κριτικὲς μέτριες ἢ καὶ ἀφελεῖς, σπανίως ὅμως ὑπάρχουν κριτικὲς ποὺ νὰ προσβάλλουν, ὄχι πιὰ τὸν κρινόμενο, ἀλλὰ τὸν κοινὸ ἀναγνώστη, καὶ πρέπει νὰ πῶ πῶς σ' αὐτὸ τὸ «σπανίως» ἀνήκει καὶ ἡ τελευταία σας κριτικὴ στὸ ἀξιόλογο περιοδικὸ «Ἐποχές».

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ κρινόμενο βιβλίον καὶ τὴν ἀντικειμενικὴ του ἀξία, ἐρωτῶ τὸν ὅποιον δὴποτε προειδοποιημένον ἀναγνώστη νὰ μοῦ ἀπαντήσῃ ἂν ὑπάρχει ἔστω καὶ ἓνα βιβλίον — καὶ ὄχι μόνον ἑλληνικὸ — ποὺ νὰ ἀνήκει στὴν «αἴρεση» καθὼς λένε, τὴν ὁποία ἀπαρτίζουν οἱ: Τζόυς, Μπέκετ, Κλώντ Σιμόν, Μπιτόρ, Ἄντονὲν Ἄρτῶ, Μισῶ, Μπεαλὺ καί, ἄκουσον-ἄκουσον, καὶ οἱ «Κιβδηλοποιοὶ» εἰδικὰ τοῦ Ζίντ.

Ἄν ὁκόμα ἔλειπεν ὁ Ζίντ, ἂν κάνατε λίγο σκόντο καὶ ἀπομακραινάνε τὸν Τζόυς καὶ τὸν Ἄρτῶ βάζοντας στὴ θέση του τὸν δάσκαλο καὶ πατέρα τῶν Μπιτόρ καὶ Σιμόν, Προύστ, ἂν δὲν σὰς διέφευγε τὸ χάος ποὺ χωρίζει τὴν ποίηση τοῦ Μισῶ ἀπὸ τὴν μεγαλοφυΐα τοῦ Ἄντονὲν Ἄρτῶ, ἴσως οἱ «τροπισμοὶ» σας ν' ἀφηναν λιγότερα πτώματα στὶς κάτω σφαίρες καὶ στὰ διάμεσα σκότους καὶ φωτὸς καὶ ν' ἀφτανε ἴσαμε τὴν ἐπιφάνεια κάποια χωνεμένη κι ἀπὸ σὰς τὸ ἴδιο προσωπικότητα ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἀναφέρετε.

Ἀγαπητὲ κύριε, ἐγὼ δὲν εἶμαι λογοτέχνης καὶ δὲν ἔχω ἀξιῶσεις κριτικοῦ· εἶμαι ἀναγνώστης καὶ σὰν τέτοιος δικαιούμαι τὸν σεβασμὸ ἐκείνων ποὺ ἀπευθύνονται καὶ σὲ μένα, θεωρῶ δὲ προσβλητικὸ ἀπὸ μέρους ἐνὸς ποιητοῦ καὶ κριτικοῦ νὰ μᾶς μεταχειρίζεται ὄλους σὰν ἀγέλη ἀπαιδευτῶν ἡμιμαθῶν, πετώντας μας μεγάλα ὀνόματα γιὰ νὰ μᾶς καταπλήξει.

Ἐλπίζω ὁ κύριος Σινόπουλος σὲ μιὰ προσεχὴ του μελέτη, πάνω τῶν 100 σελίδων δεβαίως, — ὁ ὄγκος καὶ τὸ βάρος τῶν συγγραφέων ποὺ ἀναφέρει δὲν σηκώνουν ἐπιφυλλίδα — νὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὴν «αἴρεση», βέβαιος πῶς ἂν ἐπιτύχει κάτι τέτοιο θὰ μπορεῖ ἀδιστάκτως νὰ προτείνει τὴν μελέτη του σὰν ντοκτορὰ σ' ὁποιοδήποτε εὐρωπαϊκὸ πανεπιστήμιον, γιὰτὶ ἴσαμε σήμερον κανεὶς δὲν τόλμησε νὰ ὑποβάλλει παρόμοιον θέμα. Τότε ταπεινὰ θὰ τοῦ ὑποβάλλω τὴν συγγνώμη μου, πρὸς τὸ παρὼν μένει ἐκεῖνος ἀνοιχτὸς ἀπέναντι στοὺς ἀναγνώστες του.

Ἔνας ἀπ' αὐτοὺς κ' ἐγώ.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΛΕΞ. ΛΕΥΚΑΔΙΤΗΣ  
Ἔλ. Βενιζέλου 154





Βύρωνας Λεοντάρης

Μάριος Αφεντόπουλος:  
Ένα κορίτσι τὸ καλοκαίρι...  
Ἀθήνα 1963

Ἡ πρώτη ποιητικὴ σύνθεση τοῦ Μάριου Ἀφεντόπουλου ἐπιβεβαιώνει τὸ ρήγμα ποὺ προκάλεσε στὸν λυρισμὸ ἢ νεότερη ποίησή μας, βγαίνοντας σὲ χώρῳ ἀνήλεως ἐρημιάς καὶ τραγικότητας. Ἡ ποίησή του μᾶς δίνει τὴν αἴσθηση τῆς νιότης ποὺ θέλει νὰ ζήσει καὶ ζεῖ τὸ ἀνθρώπινο παρὸν της, μὰ ποῦ, ζώντας το, ἀποκαλύπτει πὼς αὐτὸ τὸ παρὸν δὲν εἶναι παρὰ ἓνα χτὲς παράλυτο καὶ ἐρειπωμένο. Βρίσκεται ἔτσι ὁ Ἀφεντόπουλος ἔξω ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς ποίησης τῆς ἀνίας καὶ τοῦ spleen, ἀφοῦ ἡ πηγὴ τοῦ πάθους του δὲν εἶναι ἡ ἐπανάληψη καὶ ἀνακύκλωση τῆς ἀνθρώπινης μοίρας, καὶ ταυτόχρονα δείχνει πόσο ξεφεύγει σιγὰ σιγὰ ἢ σημερινὴ ποίηση ἀπὸ τὴν σεφερικὴ ἀτμόσφαιρα. Στὴν ποίηση τοῦ Σεφέρη εἶναι συνεχῶς παρούσα ἡ ἀναζήτηση καὶ ἡ αἴσθηση τῆς ἱστορικῆς συνέχειας τοῦ ἀνθρώπου, ἐπιβεβαίωση καὶ συγχρόνως ἀπελπισμένη παρηγοριὰ τοῦ ἀναπότρεπτο ἡμέρα. Στὸν Ἀφεντόπουλο οἱ ἱστορικὲς καταβολὲς μέσα στὴ δίνη τῆς σύγχρονης πραγματικότητας παίζουν ἓνα ρόλο ἐξαρθρωτικό, ἐκδηλώνονται σὰν σπασμοὶ ψυχικῆς κρίσης. Στὸν Σεφέρη, μαζὶ μὲ τὴν ἀπελπισία τοῦ ἱστορικοῦ χώρου, («... δὲ γύρεψα μιὰ τέτοια ἀπαντοχὴ, τὸ κομμάτιασμα τῆς ψυχῆς μου στὸν ὀρίζοντα...»), ὁ «κλειστὸς τόπος», ὁ «χαμηλὸς οὐρανός», ὁ ὀρίζοντας, ὑπάρχουν τελικὰ σὰν παραδοχὴ, ἐνῶ ἐδῶ τώρα ἔχουμε τὴν αἴσθηση πὼς ὁ οὐρανὸς μᾶς λείπει, ἔχει ξεκολλήσει ἀπὸ πάνω μας, σημαδεύοντας μ' ἓνα ἀβάσταχτο πόνο ἐκδορᾶς ψυχῆς (ποῦ πήγανε χτὲς τὸν οὐρανὸ κ' ἔμεινε αὐτὸς ὁ κρίκος νὰ καταπίνει τὰ πουλιά;»).

Ἡ θεματογραφικὴ γραμμὴ τῆς σύνθεσης τοῦ Ἀφεντόπουλου εἶναι λιτὴ καὶ καθαρὴ. Δυὸ νέοι θέλουν νὰ ζήσουν τὴ νιότη τους, τὸ καλοκαίρι τους. Θέλουν νὰ ζήσουν κάτι νέο, διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι τοὺς προσφέρει ἢ φαινομενικὰ ἤρεμῃ ἐπιφάνεια τοῦ σημερινοῦ κό-

σμου. Ἡ συντριβὴ ποὺ ἀκολουθεῖ, σὰν χωρισμὸς καὶ μοναξιά, εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς σύνθλιψης ἀνάμεσα σὲ δυὸ δυνάμεις, ποὺ νιώθει ὁ ποιητὴς νὰ δροῦν σήμερα καταλυτικὰ πάνω στὴν ἀνθρώπινη δράση. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἡ παλινόρθωση ἐνὸς κομφορμιστικοῦ πνεύματος, ποὺ ἀπειλεῖ νὰ φέρει μιὰν ὀπισθοδρόμηση τοῦ ἀνθρώπου πιὸ πίσω ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς του προοπτικὲς, ποὺ διαγράφηκαν ἤδη ἀπὸ παλιά, ἀλλὰ καὶ ποὺ δάθυναν αἱματηρὰ τὸ χάραγμά τους στὸ χτὲς τῆς σημερινῆς νιότης.

Ἔρχεται λοιπὸν μιὰ μέρα ποὺ ὄλα γυρίζουν ἀναπότρεπτα στὴ θέση τους οἱ γειτονιὲς τῆς Ἀθήνας καὶ τὰ προάστια κ' ἡ πόλη ποὺ γεννήθηκες ἀποχτοῦν, ὅπως λένε, τὰ πράγματα τὴ φυσικὴ ροὴ τους ἀνοίγουν πάλι τὰ μαγαζιά, οἱ νύχτες ἀνοίγουν στὴ θάλασσα νέες κλάσεις τροφοδοτοῦν τὰ γραφεῖα... στίχοι ἐκρηκτικὲς ὕλες τὸ ρίχνουν πάλι στὸν ἔρωτα... τὰ συνθήματα ἔγιναν γλυκερὲς διαφημίσεις...

Μὲ τέτοιους στίχους ὁ Ἀφεντόπουλος ἐκφράζει αὐτὸ ποὺ ὀνομάσαμε ἐπιφάνεια τοῦ σημερινοῦ κόσμου. Ξέρει πὼς ὄλα αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ ἐπιφάνεια, ἐπιφάνεια ὡστόσο μαγνητικὴ κ' ἐπικίνδυνη, ποὺ ἀπολιθώνει κάθε προσπάθεια φτερουγίσματος. Μιὰ ἀπλή ἀρνησὴ της δὲν θὰ εἶχε νόημα. Πάνω σ' αὐτὴν ἀναγκαστικὰ θὰ κριθεῖ ὁ δηματισμὸς τῆς ζωῆς, ποὺ τὸν κάνουν πιὸ δύσκολο οἱ καταβολὲς τοῦ παρελθόντος ποὺ δροῦν στὸν ψυχικὸ κόσμο ταυτόχρονα ἀλλ' ἀντίδρομα πρὸς αὐτὴ τὴν προϊούσα παγιοποίηση τῆς ἐξωτερικῆς πραγματικότητας.

...ὄταν τὸ βράδυ πλαγιάσεις στὸν ὕπνο σου

νὰ  
νὰ  
Μ  
μ  
πο  
μα  
ρα  
θελ  
ὄτη  
ἀφε  
τῶν  
μέσ  
ξαν  
να  
προ  
χου  
πικρ  
φθει  
νετα  
Θ  
παρα  
ριχο  
φεντό



σέ πονοῦν φευγαλέα μέσα στ' ὄνειρο ἀσυνάρτητες διαδηλώσεις  
ὅμως τὰ πράγματα ἔχουν γυρίσει στὴ θέση τους  
ἡ ἐξορία μετατίθεται μέσα σου...

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά λοιπὸν αὐτὸ τὸ παρελθόν, ποῦ ἀντιπροσωπεύει μιὰν ἐτοιμασία τῆς ψυχῆς γιὰ μιὰ καινούργια ἀνθρώπινη μοίρα, ἐτοιμασία ποῦ ὅμως ἔμεινε στὴ μέση, ἀφήνοντας τὴν αἴσθηση τῆς ἐκκρεμότητας καὶ τῆς σύγχυσης. Μέσα στὸν ἄνθρωπο σήμερα ὁ Ἀφεντόπουλος ψηλαφεῖ ἓνα πανικὸ καὶ μιὰν ἀκαταστασία δωματίου, ὅπου πρὶν ἀπὸ λίγο ἔγινε φονικό. Ἡ μνήμη, ἐπίμονη καὶ στοιχειωμένη, παίρνει τὴ σημασία μιᾶς νέας διάστασης τῶν πραγμάτων. Στὸ τρίτο ποίημα, ποῦ εἶναι ἀπὸ τὰ καλύτερα τῆς σύνθεσης, ἀναπτύσσεται αὐτὸ τὸ θέμα τῆς ιστορικῆς καταβολῆς καὶ συγχρόνως ἡ ἀντίδραση στὴν ἰδέα μιᾶς φαταλιστικῆς παραδοχῆς τοῦ τετελεσμένου.

Μάταια ἀναζητήσαμε τὸν ἄγγελο τῆς λησμονιάς  
φωνές διασπασμένες  
δεμένες ἀκόμα στὸν τροχὸ μὲ τσακισμένα δάχτυλα  
πῶς νὰ μιλήσουν γιὰ ἀγάπη, ποῦ νὰ βροῦν ἓνα παράθυρο  
ὁ ἥλιος φάντασμα κατέβαινε σὰν προδομένο αἷμα  
κλείναμε τὰ μάτια, δὲν σήμαινε τίποτα, πονούσαμε  
σ' ὄλο τὸ σῶμα μας, θυμόμαστε,  
ξυπόλυτοι κ' ἡ ἀμμουδιὰ ξυράφι.  
Ἐνοπλος Αὐγούστος νὰ σοῦ μαστιγώνει τὰ μαλλιά  
νὰ μπαίνει ἀργὰ στὶς φλέβες σου σὰν σκουριασμένη λόγχη.

Ἔτσι προσδιορισμένος ὁ ἄνθρωπος, ἔχει νὰ ζήσει ἓνα πυρετικὸ παρόν, ὄχι ὅμως καὶ νὰ πραγματώσει τὴν ἀνθρώπινη οὐσία του. Μπορεῖ νὰ βρεῖ τὸν «ἄγγελο τῆς λησμονιάς», μὰ αὐτὸς θὰ τοῦ πάρει τὴν ψυχὴ, μπορεῖ νὰ παραδεχτεῖ πῶς «αὐτὸς εἶναι ὁ δρόμος ποῦ μᾶς ἀπομένει», ἀλλ' αὐτὴ ἡ παραδοχὴ θὰ ἐκτραγεῖ πάλι καὶ πάλι. Ζεῖ λοιπὸν αὐτὸ ποῦ θὰ θελε νὰ ἦταν ἄλλο, ἀβέβαιος, μὲ μόνη δεβαιότητα τὴν ἀδιάκοπη ἀναζήτησι τῆς χαμένης ἀφειτηρίας. Μὰ ἡ συναίσθησι τῆς ἐξασθένησι τῶν ζωτικῶν δυνάμεων καὶ τῆς φθορᾶς τῶν μέσων δράσεως τοῦ ἀνθρώπου («καὶ πάλι νὰ ξαναρχινᾶς νὰ χτίζεις μ' ἐργαλεῖα φθαρμένα») ποῦ προδικάζει καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς προσπάθειας, βαραίνει πᾶνω ἀπὸ τοὺς στίχους τοῦ Ἀφεντόπουλου, ποῦ ἐκφράζει ἔτσι τὴν πίκρα του γιὰ ἓνα κόσμο, ὅπου ὁ ἄνθρωπος φθειρεται περισσότερο παρὰ δημιουργεῖ, δίνεται χωρὶς νὰ δίνει.

Θὰ ἦταν σφάλμα νὰ θεωρήσουμε ὅτι μὲ τὸ παραπάνω διάγραμμα προσδιορίσαμε τὴν περιεχομενολογικὴ πηγὴ τῆς ποιήσις τοῦ Ἀφεντόπουλου. Τὸ βιβλίον του μᾶς δίνει τὴν εὐ-

## Τὸ χρονικὸ τοῦ βιβλίου

● Τὸ μῆνα Νοέμβρη 1963 κατατέθηκαν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη 307 βιβλία. Ἀπ' αὐτὰ εἶναι: Ποίηση 15, Πεζογραφία 29, Θρησκεία - Ἐκκλησία 28, Ἱστορία 18, Θέατρο 5, Νομικά 3, Ἱατρικὴ 36, Ἐκπαίδευσι 86, Τέχνη 11, Οἶκον. Κοιν. Ἐπιστήμες 31, Μαθηματικά 7, Στατιστικὴ 1, Ἐγκυκλοπαιδικὰ 1, Ταξίδια 1, Λεξικά 1, Λογογρ. 1, Ἀρχεῖα, Ἐπετηρίδες 7, Βιβλιογραφία 4, Διάφορα 26. Γράφτηκαν ἀπὸ γυναῖκες 11. Ἐκδόθηκαν σ' ἐπαρχίες 61.

● Τὸ μῆνα Δεκέμβρη 1963 κατατέθηκαν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη 390 βιβλία. Ἀπ' αὐτὰ εἶναι: Ποίηση 58, Πεζογραφία 67, Νέα Φιλολογία 35, Θέατρο 5, Στρατιωτικά 1, Ἐγκυκλοπαιδικὰ 2, Ἐκπαίδευσι 16, Φυσ. Ἐπιστήμες 17, Ἱστορία 15, Βιογραφία 6, Τέχνη 8, Οἶκον. Κοιν. Ἐπιστήμες 43, Χάρτες 2, Ἱατρικὴ 9, Θρησκεία - Ἐκκλησία 14, Νομικά 2, Ἀρχεῖα - ἡμερολόγια 6, Μαθηματικά 3, Γλωσσολογία 1, Βιβλιογραφία 3, Λεξικά 2, Λογογραφία 2, Στατιστικὴ 2, Διάφορα 75. Γράφτηκαν ἀπὸ γυναῖκες 30. Ἐκδόθηκαν σ' ἐπαρχίες 30.

● Τὸ β' ἑξάμηνο τοῦ 1963 κατατέθηκαν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη 1423 βιβλία ἐναντι 1461 τοῦ πρώτου ἑξαμήνου. Ἀπ' αὐτὰ 77 γράφτηκαν ἀπὸ γυναῖκες καὶ 171 ἐκδόθηκαν σ' ἐπαρχίες.

● Συνολικὰ στὰ 1963 κατατέθηκαν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη 2884 βιβλία (ἀπ' τὰ ὅποια 145 γράφτηκαν ἀπὸ γυναῖκες καὶ 290 ἐκδόθηκαν σ' ἐπαρχίες) ἐναντι 2901 βιβλία ποῦ κατατέθηκαν στὰ 1962.

● Γιὰ τοὺς Ἑλληνες πολιτικοὺς φυγάδες ποῦ ζοῦν στὶς σοσιαλιστικὲς χώρες ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος «Πολιτικὲς καὶ λογοτεχνικὲς ἐκδόσεις», κυκλοφόρησε τελευταῖα τὰ πάρα κάτω ἑλληνικὰ λογοτεχνικὰ βιβλία: Ἀγγουλέ: «Ποιήματα», Αὐγέρη: «Ζητήματα τῆς Λογοτεχνίας μας», Βοϊσκού: «Διηγήματα», Γρίβα: «Κ' ἐρχότανε μιὰ μέρα γαλανή», Λουντέμη: «Ὁδὸς Ἀβύσσου», Μπάση: «Καὶ τὸ τραῖνο ἔφυγε γιὰ τὰ ξεχειρώματα», Μπούμη - Παππᾶ: «Δὲν ὑπάρχει ἄλλη δόξα», Παπαδιαμάντη: «Διηγήματα» (εἰσαγωγὴ Δ. Ἀδάμου).

● Ὁ ἴδιος ἐκδοτικὸς οἶκος κυκλοφορεῖ αὐτὸν τὸν καιρὸ κ' ἓναν τόμο διηγήματα τοῦ Τούρκου Ἀζιζ Νεζίν, σὲ μετάφρασι Ἑρμοῦ Ἀργαίου, ποῦ εἶναι βαθὺς γνώστης τῆς τούρκικης γλώσσας καὶ λογοτεχνίας. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸν Ἀζιζ Νεζίν πρωτοπαρουσίασε στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ ὁ Ἑρμος Ἀργαῖος ἀπὸ τίς στήλες τῆς «Ἐπιθεώρησις Τέχνης».

● Ὁ κ. Γιάννης Γ. Μπενέκος (Δρακούλη 1, τ. 409, Ἀθήνα), ἐπιμελεῖται τὴν ἐκδοσι μιᾶς ὁλοκληρωμένης Ἀνθολογίας Διηγήματος. Παρακαλεῖ, δσοὺς θέλουν νὰ περιληφθοῦν σ' αὐτὴ, νὰ τοῦ στείλουν: Ἐνα ἢ περισσότερα διηγήματά τους. Βιογραφικὰ στοιχεῖα καὶ μιὰ φωτογραφία.



καιρία να τονίσουμε ένα φαινόμενο, που παρατηρείται με αυξανόμενη συχνότητα και έπιμονή στη νεότερη ποίησή μας και που παραμένει δυστυχώς ασχολίαστο. Πρόκειται γι' αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί είσοδος της ποίησης μέσα στην ποίηση. Η ιδιαίτερη σημασία που παίρνει το ποιητικό παρελθόν μας μέσα στη σημερινή ποίηση, σημασία που δεν έχει πια μόνο την έννοια της «επίδρασης», όπως μπορούσαμε να λέμε παλιότερα. Πρόκειται για το φαινόμενο, ότι ένας ποιητής ή ένα ποιητικό έργο, ανεξάρτητα από τη σύνδεσή τους με τη σημερινή ποίηση κάτω από τη μορφή της επίδρασης, αποτελούν συχνά στοιχείο του περιεχομένου ενός νεότερου ποιητικού έργου, στοιχείο του θεματογραφικού υλικού του. Βρισκόμαστε λοιπόν μπροστά σε μια λειτουργία, που δεν ταυτίζεται με την λειτουργία της επίδρασης ή της μίμησης. Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να εκπλήττει. Δεχόμαστε τελείως φυσικό και αυτόνομο να αποτελεί θεματογραφική πηγή ενός ποιητή ένα του βίωμα ή μια ιδέα. Γιατί τάχα ένα ποιητικό έργο να μην μπορεί να έχει τη θέση βιώματος σ' έναν άλλον ποιητή; Άλλωστε το φαινόμενο δεν είναι καινούργιο. Δεν θα ακριβολογήσουμε καθόλου, αν μιλούσαμε π.χ. για «επίδραση» του Μπωντελαίρ από το έργο του Πόε ή για «επίδραση» του Σεφέρη από το έργο του Έλλιοτ. Έτσι και στη σημερινή μας ποίηση παρατηρούμε ότι το έργο του Σεφέρη, το ποιητικό του μήνυμα γενικότερα, εκτός από την επίδραση που άσκησε και άσκει σε νεότερους ποιητές μας, αποτέλεσε και πυρηνικό στοιχείο του έργου όρισμένων ποιητών μας, στοιχείο γύρω από το οποίο έκδηλώθηκε, είτε αποκλειστικά είτε εν μέρει, ή ποιητική τους υπόσταση. Αν υποστηρίξουμε ότι π.χ. η Λύντια Στεφάνου και Θ. Φραγκόπουλος είναι επηρεασμένοι από τον Σεφέρη, ουσιαστικά δεν υποστηρίζουμε τίποτε. Είναι φανερό για όσους μελέτησαν βαθύτερα το θέμα, ότι σ' αυτούς τους ποιητές το έργο του Σεφέρη επέχει θέση βιώματος. Μας δίνουν τη δική τους φυσιογνωμία μιλώντας συχνά γύρω απ' αυτό, κάνουν διάλογο μαζί του, το αντικρούουν ή το χρησιμοποιούν σαν τεκμήριο ψυχικής στάσης. Η λειτουργία αυτή θα μπορούσε να φτάσει και σε ακρότατες συνέπειες, όπως π.χ. έγινε με τους «Σκλάβους Πολιορκημένους» του Βάρναλη, που προσπάθησε κατά κάποιον τρόπο να κάνει τον Σολωμό να σταθεί «με τα πόδια κάτω και το κεφάλι πάνω».

Όστε και στην περίπτωση του Αφεντόπουλου δεν θα σταθούμε στην αναμφισβήτητη επίδραση του Σεφέρη. Εκείνο που κυρίως προέχει, είναι να διακρίνουμε τη θέση του απέναντι στο σεφερικό κλίμα, θέση που είναι παράλληλη με την στάση του απέναντι στις καταβολές του χτές. Είναι βέβαιο πως ο Αφεντόπουλος παρουσιάζεται φορτισμένος από το ποιητικό μήνυμα του Σεφέρη, που αποτελεί σήμερα για πολλούς νέους ποιητές μας την ποιητική τους αφετηρία. Στοιχείο βασικό της

ψυχικής του συγκρότησης ή συναναστροφή του με τα σύμβολα, που θεμελίωσαν μιαν όρισμένη ανθρώπινη επικοινωνία και μια βαθιά έπαφή με τον κόσμο, μα που τώρα μοιάζει λειψή, γεμάτη ρωγμές και πάντως δεν είναι αυτή που ζητάει η σημερινή νιότη. Σήμερα γίνεται όλο και περισσότερο έπιτακτική ή ανάγκη για μια επικοινωνία με τους ανθρώπους και τα πράγματα «σημερινή», δική μας, και τέτοια δεν βλέπει ο Αφεντόπουλος.

...κλεμμένα αισθήματα, κλεμμένα βλέφαρα  
σκεπάζανε λακούβες άγωνίας  
κι όμως πηγαίναμε μαζί, κλεμμένα σχέδια  
κι όμως πηγαίναμε μαζί...

...πρόσεχε μη μάς δούνε  
όταν περάσουν οι άλυσίδες κροταλίζον-  
τας,  
να μη μάς δούνε  
πως ζούμε ακόμα στα χτεσινά δάκρυα,  
στις χτεσινές κραυγές  
μέσα σε μεγάλα παθητικά ποιήματα με  
διάπλατο πένθος..

Από τη στιγμή που ο Αφεντόπουλος απορρίπτει την επάνοδο σε μια επικοινωνία βασισμένη στα σύμβολα του σεφερικού κλίματος, σπάει τους δεσμούς μαζί του, αντιγυμνεί και παλεύει μ' αυτό, όπως παλεύει και μ' όλο το χτές. Στους τοίχους του θα συναντήσουμε την «άλωση», την «άμμουδιά», «τών Ψαρών την όλομαυρη ράχη» κλπ. Μα ενώ στην ποίηση του Σεφέρη αυτά τα σύμβολα στηρίζουν και εκφράζουν την πίστη για την ιστορική συνέχεια της ανθρώπινης μοίρας και την τραγικότητα αυτής της συνέχειας, στους στίχους του Αφεντόπουλου χρησιμοποιούνται για να εκφραστεί η άλυταρξία αυτής της συνέχειας και το θρυμματίσμα αυτών των συμβόλων μπροστά στα μάτια της σύγχρονης ποιητικής συνείδησης. Όταν διαβάζουμε:

τα όνειρά σου συντριμένα  
στών Ψαρών την όλομαυρη ράχη

αισθανόμαστε πως η συντριβή δεν αναφέρεται μόνο στα όνειρα, αλλά εκτείνεται και στο σύμβολο. Η «άμμουδιά» δεν είναι ο ψυχικός χώρος, όπου γράφεται για να σβήσει ύστερα ή μνήμη («θυμόμαστε, ξυπόλυτοι κ' ή άμμουδιά ξυράφι...»).

Έτσι τα σύμβολα ενός ποιητικού κλίματος βλέπουμε να περνούν σ' ένα άλλο ποιητικό έργο και να διαδραματίζουν σ' αυτό μια διαφορετική λειτουργία. Η ποίηση παίρνει ένα χαρακτήρα περισσότερο λόγιο, «έγκεφαλικό». Η έπαφή μαζί της από πρώτη ματιά φαίνεται πιο δύσκολη τώρα, αλλά συγχρόνως δε μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε ότι έτσι ενεργοποιεί την αισθητική άγωγή του αναγνώστη, την ποιητική εμπειρία του, που αποτελεί όπωσδήποτε κι αυτή ένα σοβαρό στοιχείο της κοινωνικής του συνείδησης.

Από άποψη έκφραστικής ο Αφεντόπουλος, όπως και πολλοί άλλοι νέοι ποιητές, εκπροσωπεί κι αυτός την απέλπισία της σύγχρονης λυρικής έκφρασης. Όταν ο λυρικός δε-



**Στήν**

**'Ακαδημίας 57**

**δὰ δρῆτε**

τὶς περίφημες REPRODUCTIONS

**ΟΥΓΓΑΡΙΑΣ**

---

**σὲ τιμές**

**καταπληκτικές**

**Ἐπίσης:**

***'Αἰμπούμ Τέχνης***

***'Ιατρικὰ Βιβλία***

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΤΗΣ ΟΥΓΓΑΡΙΑΣ**

**'Ακαδημίας 57 – Τηλ. 615-876**



σμός, αυτός που γέννησε τον λυρικό λόγο, δεν επιβεβαιώνεται στη σημερινή πραγματικότητα ούτε θετικά ούτε αρνητικά, ή λυρική έκφραση εμφανίζεται σαν άμηχανία έκφρασης. Κι αλήθεια, ο λυρικός δεσμός των ανθρώπων μεταξύ τους παρουσιάζεται για μια ακόμη φορά και στους στίχους του Αφεντόπουλου σαν κάτι το λειψό, κάτι που «δεν φτάνει» για την πλήρωση του ανθρώπου.

Μέσα στα μάτια μου κράτησα τὰ μάτια σου  
 γερμένη αγάπη σαν τὸ δέντρο στη βροχή.  
 Δὲ μὸυ φτανε ἡ ἀνάσα σου ν' ἀνατινάξω  
 τὴ σιωπή...

Όσο περισσότερο συνειδητοποιείται τὸ ἀνέφικτο τῆς λυρικῆς ἐπαφῆς, τόσο ἡ ἐκφραστική ἀποσπᾶται καὶ ἀπομακρύνεται πέρα ἀπὸ τὸ καθαρὸ λυρικὸ κλίμα. Στὴ θέση τῆς ἀπλῆς συναισθηματικῆς στάσης ὑποκαθίσταται ἡ συναισθηματικὴ διπλότητα («δενόσουν στὸ λαιμό μου, γέλαγες με δυνατοὺς λυγμούς...»). Χαλαρώνει ἡ ἔννοια τῶν λέξεων καὶ τὴν διαπερνῶν πρωτόγνωρες νύξεις.

Ύστερα ἀπὸ τὴν κόπωση τῆς ποιήσῆς μας ἀπὸ κάθε εἶδους τολμηρότητες, ὁ κίνδυνος ἐκφραστικῶν ἀκροβασιῶν ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀρκετὰ ἀπὸ τοὺς νεότερους ποιητές μας. Ὁ Ἀφεντόπουλος ξεφεύγει κι αὐτὸς τὸν κίνδυνο. Ὑπάρχει μιὰ ἀδιάπτωτη ἔνταση στοὺς στίχους του, πὺ παρακολουθεῖ τὴν ἀγρυπνη συγκίνησή του. Χρησιμοποιεῖ ὁμως κάποτε καὶ ἐκφράσεις «κλισέ», ὅπως καὶ σχεδὸν κοινόχρηστους τρόπους εἰσαγωγῆς στὶς ἀναπτύξεις ὀρισμένων μερῶν. Πολλές φορές ἔχουμε τὸ αἶσθημα μιᾶς πυρετικῆς στεγνότητος, πὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀπουσία διακυμάνσεων. Αὐτὸ καθορίζει καὶ τὴν γενικὴ δομὴ τοῦ ἔργου του, πὺ εἶναι λιγότερο σύνθεση καὶ περισσότερο ἐνότητα. Ὅλα τὰ μέρη του συγκλίνουν πρὸς τὸ ἴδιο κέντρο, ἀποτελοῦν ἀναπτύξεις ὁμόλογων συγκινησιακῶν στάσεων. Τὸ στοιχεῖο πὺ ἀλλάζει στὰ διάφορα μέρη εἶναι ἡ ἀφετηρία, οἱ ἄμεσοι ἐρεθισμοί, πὺ θὰ καταλήξουν τελικὰ ἀπὸ διαφορετικὴ διαδρομὴ στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Ὁ Ἀφεντόπουλος δὲν ἔκανε ἀπλῶς μιὰ περιγραφὴ τοῦ ψυχικοῦ του κλίματος, δὲν ἔφτασε ὁμως καὶ στὴ σύνθεση. Γιατὶ δὲν στέκεται στὸ κέντρο μιᾶς πραγματικότητος. Ξεκινάει ὁμως ἀπὸ σημεία καὶ πληγές, πὺ ὡδηγοῦν ἀσφαλῶς κατ' εὐθείαν σ' αὐτό, πείθοντάς μας ἔτσι γιὰ τὴν ἀλήθεια του καὶ σώζοντάς τὴν ἀπὸ τὸν κίνδυνο νὰ διαλυθεῖ μέσα στὴν ἀπουσία συνθετικότητος, πὺ χαρακτηρίζει ἀκόμη τὸ νεότερο ποιητικὸ μας λόγο. Τὸ βιβλίον τοῦ Ἀφεντόπουλου εἶναι ἓνα δείγμα ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς κρίσιμης καὶ ἐπικίνδυνης φάσης πὺ περνάει ἡ σημερινή μας ποίηση, μπαίνοντας σὲ μιὰ περιοχὴ δύσκολη, ὅπου μονάχα ὁ γνήσιος καθολικὸς ψυχικὸς κραδασμὸς θὰ μπορεῖ νὰ σωθεῖ.

## ΕΓΓΡΑΦΗΤΕ ΕΓΚΑΙΡΩΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΙ

Γ. ΚΟΡΔΑΤΟΥ

# ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ

# ΕΛΛΑΔΟΣ

2.500 π. Χ. — 1924, 13 τόμοι  
πολυτελῆς βιβλιοδεσία δρχ. 3080

162 **ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ  
ΚΑΙ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ  
ΤΩΝ ΗΠΑ — ΕΣΣΔ**

ΙΣΤΟΡΙΑ

# ΗΠΑ - ΕΣΣΔ

Ἀρχαῖοι χρόνοι ἕως τὸ 1960 τ. 2  
πολυτελῆς βιβλιοδεσία δρχ. 640

**ΕΓΓΡΑΦΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ**

α) Ἄμα τῇ ἐγγραφῇ προσφέρονται  
**ΩΣ ΔΩΡΟΝ αἱ ΙΣΤΟΡΙΑΙ**

**Ε.Σ.Σ.Δ. - Η.Π.Α.**

- β) παρέχεται ἔκπτωσης 230% ἢ τιμὴ πωλήσεως δι' αὐτοὺς εἶναι 2.388 δρχ.  
 γ) Προκαταβολὴ δρχ. 300 καὶ ἀποδοχὴ 8 συναλλαγματικῶν λήξεων 29-12-63 15-3-64, 5-9-64, 15-11-64, 2-1-65, 1-3-65, καὶ 1-5-65 ἕκ 261 δρχ. ἑκάστη. Οἱ συνδρομηταὶ ἐπαρχιῶν θὰ καταβάλλουν καὶ 120 δρχ. διὰ τὴν ἀποστολὴν 9 δεμάτων.

Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν οἱ συνδρομηταὶ μας θὰ ἀποκτήσουν 3 μνημειώδη ἔργα

α) **ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**  
(σελίδες 8.000)

β) **ΙΣΤΟΡΙΑ τῶν ΗΠΑ** (σελ. 784)

γ) **ΙΣΤΟΡΙΑ τῆς ΕΣΣΔ** (σελ. 1344)

Συνολικῆς ἀγοραστικῆς ἀξίας 3720 δρχ.  
ἀντὶ μόνον 2388 δραχμῆς ἔξωφλητέας εἰς 18 μῆνες

**Ἐκδόσεις «20ος Αἰώνας», Σ.**

**Στρέϊτ 1, ὄροφ. 5ος. Τηλ. 222.290**

**ἔναντι Κ. Ταχ)μείου ΑΘΗΝΑΙ**



# ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ:

## Θυέστης - Χάσης

Στὸ Θέατρο «Γκλόρια» ἀπὸ τῆ Νεοελληνικῆ Σκηνῆ

Ἡ «Νεοελληνικὴ Σκηνὴ» ποὺ μᾶς ἔδωσε τὴν Κυριακὴ 23 Φεβρουαρίου στὸ θέατρο «Γκλόρια» δυὸ παλιὰ νεοελληνικὰ ἔργα, εἶναι, ὅπως πληροφορεῖ ἡ ἴδια στὸ πρόγραμμα, μιὰ συντροφιά ἀπὸ νέους ἀνθρώπους (σκηνοθέτες, σκηνογράφους, ἠθοποιούς, μουσικούς, χορογράφους) «ποὺ ρίχτηκαν μὲ ἀκούραστο φανατισμὸ στὶς ρίζες τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου». Πρόπερσιν παρουσιάσανε τὴν κρητικὴ κωμωδία «Φορτουνατός» τοῦ Μ. Α. Φόσκολου (1669) καὶ πέρσιν τὸ ἱστορικὸ δράμα τοῦ Δημ. Βερναρδάκη «Μαρία Δοξαπατρή» (1858). Ἡ φετεινὴ τῆς ἐμφάνισις ἀφιερώθηκε στὸ Ἑπτανησιακὸ Θέατρο. Ἔτσι ἡ «Νεοελληνικὴ Σκηνὴ» «ἔθιξε τοὺς τρεῖς βασικούς τομεῖς τοῦ παλιότερου νεοελληνικοῦ θεάτρου».

Καὶ μόνο σὰν πρόθεσις λοιπὸν καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα, ἡ προσπάθεια τῆς «Νεοελληνικῆς Σκηνῆς» εἶναι ἄξια ἰδιαίτερης προσοχῆς καὶ σεβασμοῦ. Καὶ ἡ ἀπόφασίς τῆς νὰ δώσει φέτος δυὸ ἐπτανησιακὰ ἔργα ἔχει ξεχωριστὴ σημασία, ὄχι μόνο γιατί γιορτάζεται τοῦτο τὸ χρόνο ἡ ἑκατονταετηρίδα ἀπὸ τὴν Ἑνωσι τῆς Ἑπτανήσου μὲ τὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ προπαντὸς γιατί τὸ Ἑπτανησιακὸ Θέατρο εἶναι ἀπὸ τὰ ἀξιολογότερα καὶ γονιμότερα φαινόμενα ποὺ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ ἀπὸ τὶς εὐτυχέστερες στιγμὲς τῆς νεοελληνικῆς δραματουργίας.

Τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ παρουσίασε ἡ «Νεοελληνικὴ Σκηνὴ» εἶναι ὁ «Θυέστης» τοῦ Πέτρου Κατσαίτη. Ὁ Κατσαίτης, γεννημένος στὴν Κεφαλονιά, στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 17ου αἰώνα, ἐγκαταστάθηκε νέος στὸ Μοριά. Τὸ πότε καὶ τὸ γιατί εἶναι ἄγνωστα. Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶχε καταταχθεῖ στὸ βενετσιάνικο στρατό, γιατί στὰ 1715 βρῖσκε-

ται στὸ Ναύπλιο, πολιορκημένος ἀπὸ τοὺς Τούρκους μαζί μὲ τὸ βενετσιάνικο στρατό. Πέφτοντας τὸ Ναύπλιο, πιάστηκε αἰχμάλωτος — πράγμα ποὺ δὲν φαίνεται πιθανὸ ὅτι μποροῦσε νὰ γίνῃ ἂν δὲν ἀνήκε στὸ στρατό—καὶ μεταφέρθηκε στὴν Κρήτη, ὅπου ἦρθε σ' ἐπαφὴ μὲ τὸ κρητικὸ θέατρο. Ὄταν ἀπελευθερώθηκε, γύρισε στὴν Κεφαλονιά κ' ἔγραψε δυὸ τραγωδίες: τὴν «Ἰφιγένεια» καὶ τὸ «Θυέστη». Τὰ ἔργα αὐτὰ εἶχαν μείνει ἴσα μὲ τελευταῖα καὶ δημοσιεύτηκαν στὰ 1950 ἀπὸ τὸν Ἑμμ. Κριαρὰ στὴ Σειρὰ τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν.

Ὁ ἐκδότης τῶν τραγωδιῶν τοῦ Κατσαίτη, εἶχε ἤδη ἐπισημάνει, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κριτικὴ καὶ ἰταλικὴ ἐπίδρασις στὸν Κεφαλονίτη ποιητὴ. Καὶ στὸ προλογικὸ του σημείωμα ποὺ προτάσσεται στὸ πρόγραμμα τῆς «Νεοελληνικῆς Σκηνῆς», μᾶς πληροφορεῖ πὺς ἐντόπισε τὰ ἰταλικά πρότυπα: ἦταν τὰ δυὸ ὁμώνυμα ἔργα τοῦ Ἰταλοῦ δραματουργοῦ τοῦ 16ου αἰώνα Λοντοβίκο Ντόλτσε. Ἔτσι λοιπὸν, στὸν Κατσαίτη συμπάρχουν ἀνεξάρτητα καὶ παράλληλα, χωρὶς νὰ χωνεῖται ἀκόμη, τὰ δυὸ στοιχεῖα ποὺ σύνθεσή τους εἶναι τὸ ἐπτανησιακὸ θέατρο: ἡ κρητικὴ παράδοσις κ' ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις.

Ἴσως ἦταν προτιμότερο ἡ «Νεοελληνικὴ Σκηνὴ» νὰ εἶχε διαλέξει, γιὰ νὰ παρουσιάσει τὸν Κατσαίτη, τὴν «Ἰφιγένεια» καὶ ὄχι τὸ «Θυέστη». Στὴν «Ἰφιγένεια», μετὰ τὸ — εὐτυχὲς — τέλος τῆς τραγωδίας, ἀκολουθεῖ μιὰ φάρσα ποὺ ὁ δεσμὸς τῆς μὲ τὸν κύριον μῦθον εἶναι πολὺ χαλαρὸς. Μὰ σ' αὐτὴ τὴ φάρσα ὑπάρχουν μερικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ τὰ ξαναβρίσκουμε στὸ ἐπτανησιακὸ θέατρο (σάτιρα, ἐλευθεροστομία, λαϊκοὶ τύποι) καὶ ἴσως



πρέπει να διερευνηθεί ή συγγένεια του Καπετάν Κουβιέλου — της φάρσας της «Ίφιγένειας» — με τὸ Χάση τοῦ Γουζέλη.

Μὰ ἡ «Νεοελληνική Σκηνή» προτίμησε τὴ δεύτερη τραγωδία τοῦ Κατσαίτη, τὸ «Θυέστη», ποὺ γράφτηκε ἕνα χρόνο μετὰ τὴν «Ίφιγένεια», δηλαδὴ στὰ 1721. Χρειάστηκε δέβαια μιὰ τολμηρὴ χειρουργικὴ ἐπέμβαση στὸ πολυστίχο δράμα (2476 στ.) καὶ μιὰ ἐλεύθερη ἀνασύνθεση (καταργήθηκε ὁ χορός, καταργήθηκαν ἢ ἐνοποιήθηκαν πρόσωπα, μετατέθηκαν σκηνές) γιὰ νὰ μπορέσει νὰ σταθεῖ σήμερα στὴ σκηνή. Μὰ αὐτὴ ἡ διασκευή, ποὺ ὀφείλεται στὸ Σπύρο Εὐαγγελάτο, διατήρησε ἀνέπαφη τὴν ποιητικὴ οὐσία καὶ τὸ γάργαρα, κρητικὸν οὐσιαστικά, λόγο τοῦ Κατσαίτη, ποὺ τὸν χάρηκαν μὲ ἀπόλαυση οἱ θεατές.

Τὸ δεύτερο ἔργο ποὺ παρουσίασε ἡ «Νεοελληνική Σκηνή» ἦταν ἡ σάτιρα «Χάσης» τοῦ Ζακυθινοῦ Δημήτρη Γουζέλη. Ὁ «Χάσης» δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μιὰ «Ὀμιλία», ἕνα ἔργο δηλαδὴ γραμμένο γιὰ τὶς ὑπαίθριες παραστάσεις ποὺ ὀργανώνανε στὴ Ζάκυνθο ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ, κατὰ τὴν περίοδο τοῦ καρναβαλιοῦ — αὐτὸ ὑποστηρίζει καὶ ὁ θεατρικὸς συγγραφέας κ. Διονύσιος Ρώμας στὸ προλογικὸ του σημείωμα στὸ πρόγραμμα τῆς «Νεοελληνικῆς Σκηνῆς». Στὸ «Χάση» δὲν ὑπάρχει ἕνας κεντρικὸς μύθος, ἀλλὰ ἕνα κεντρικὸ πρόσωπο ποὺ εἶναι καὶ συνδετικὸς κρίκος ὄλων τῶν ἀνεξάρτητων σκηνῶν: ὁ ἥρωας τῆς σάτιρας, ὁ Θόδωρος Καταπόδης ἐπιλεγόμενος Χάσης. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ, τεχνίτης, ἀγαθὸς καὶ ἄκακος στὸ βᾶθος, ἀλλὰ μουρλοπερήφανος καὶ παινεσιάρης, ποὺ τοῦ ἀρέσει νὰ μιλάει γιὰ τὸ ἄτομό του, γιὰ τὰ — πενιχρὰ ἄλλωστε — πλούτη ποὺ ἀπόκτησε, γιὰ τὸ τιμημένο του ὄνομα, γιὰ τὴν παλληκαριά του, γιὰ τὶς λίαν ἀμφίβολες γνώσεις του, γιὰ τὰ ἀνύπαρχτα κατορθώματά του, καὶ ποὺ τὰ βάζει μ' ὄλους ὄσους τὰ ἀμφισβητοῦν ἢ τὰ ὑπονομεύουν. Γύρω του σχηματίζονται τρεῖς ὁμόκεντροι κύκλοι. Στὸν πρῶτο κύκλο ἀνήκουν: ὁ ἀπερίγραπτος γιὸς του — ἀφελῆς ἀλλὰ καὶ πονηρούλης γνήσιο χασόπουλο — ἡ γυναίκα του ἡ Κατερίνα, ποὺ ἡ ὑποταγὴ τῆς στὸν ἄντρα κ' ὕστερα στὸ γιὸ τὴν ἔχει γεμίσει ἀγανάχτηση, ὁ Παπουτσῆς, ὁ σύντροφος τοῦ Χάση. Στὸ δεύτερο κύκλο ἀνήκουν ὁ ἄρχοντας Μπαρζός, ποὺ σχολιάζει τὰ καμώματα ἀλλὰ καὶ κουρδίζει τὸν Χάση, ὁ γείτονας Ποντήλιος, ποὺ ὀργανώνει «μάντισες» (φάρσες) σὲ βᾶρος τοῦ Χάση, ἡ ὁμορφὴ Ἀγγέλω, φιλενάδα τοῦ Γερόλυμου. Στὸν τρίτο κύκλο ἀνήκουν τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς κωμωδίας, ποὺ παίζουν ὑποβοηθητικὸ ρόλο στὶς σκηνές τοῦ ἔργου. Οὐσιαστικὰ τὰ πρόσωπα καὶ τῶν τριῶν κύκλων ὑπάρχουν γιὰ νὰ ὑπογραμμιστεῖ καὶ νὰ διαγραφεῖ ὁ κεντρικὸς ἥρωας: ὁ Χάσης. Ὅσο κι ἂν ἔχει ζακυθινὰ χαρακτηριστικά, εἶναι μιὰ γενικότερη ἀνθρώπινη περίπτωση. Ὁ Γουζέλης, ποὺ ὅπως λέει στὸν πρόλογό του, δὲν ἔγραψε τὴν κωμωδία του μ' ἄλλο σκοπὸ «πᾶρεξ διὰ ξεφάντωσιν τῶν φίλων», δημιούργησε ὡστόσο ἕναν ἀξιογάπητο λαϊκὸ τύπο, ἕναν μικρὸ ἀ-

δερφὸ τῶν λαϊκῶν τύπων τῆς παγκόσμιας τέχνης: τοῦ Σάντσου, τοῦ Πουλτσινέλη, τοῦ Σκαπίνου, τοῦ Καραγκιόζη.

Γιὰ νὰ μπορέσει νὰ σταθεῖ σήμερα στὴ σκηνὴ ὁ «Χάσης», χρειάστηκε κι αὐτὸς μιὰ τολμηρὴ ἀνασύνθεση ποὺ τὴν πραγματοποίησε πάλι ὁ Σπ. Εὐαγγελάτος: ἐνίσχυσε μερικὰ ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ πρῶτου καὶ τοῦ δευτέρου κύκλου, συμπύκνωσε, μετέθεσε, πρόσθεσε ἀκόμα σκηνές. Ἀσφαλῶς ἔκανε θεατρικότερη τὴν κωμωδία, μὰ ἀδυνάτισε καὶ ἀδίκησε τὸν τύπο τοῦ Χάση. Διατήρησε ὅμως ὅλο τὸ λαϊκὸ χυμὸ τοῦ ἔργου, τὸ γκροτέσκο πνεῦμα του, τὴ χαριτωμένη ἀθυροστομία του (ἴσως θὰ μπορούσε νὰ τροποποιηθεῖ ὁ ὑπερβολικὰ χοντρὸς στίχος στὸ μονόλογο τοῦ Χάση στὸ σημεῖο ὅπου μιλάει γιὰ τῆς «Ὀβρήας τὸ κάζο»). Στὸ ἐνεργητικὸ τῆς διασκευῆς εἶναι καὶ τὸ ἀρκετὰ μετρημένο καὶ μελετημένο ξεκαθάρισμα τῆς γλώσσας ἀπὸ κάμποσα ἰταλικά στοιχεῖα, γιὰ νὰ γίνει κατανοητὴ ἀπὸ τὸ σημερινὸ θεατῆ.

Καὶ τὰ δυὸ ἔργα παρουσιάστηκαν μὲ γνώση καὶ ἀγάπη. Ὁ Σπ. Εὐαγγελάτος ποὺ τὰ σκηνοθέτησε ἔδειξε ἀξιόλογα προσόντα. Κι ἂν στὸ «Θυέστη» χρησιμοποίησε μερικὰ σκηνοθετικὰ κλισιὰ ποὺ δημιουργοῦσαν κάποια φιλολογικὴ ἀτμόσφαιρα, στὸν «Χάση», ποὺ τὸν ἀνέβασε σὲ στύλ λαϊκοῦ θεάτρου, ἔδωσε μιὰ γρήγορη παράσταση, μὲ πολὺ χρῶμα, κατάφερε νὰ ὑπογραμμίσῃ τὰ κωμικὰ στοιχεῖα καὶ προπαντὸς νὰ μεταφέρει τὸ θεατῆ στὸ κλίμα τοῦ ἔργου, ποὺ ἔτσι μπόρεσε νὰ τὸ γευτεῖ μ' ὅλη του τὴν καρδιά.

Οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ πῆραν μέρος στὸ «Θυέστη» — Εἰρήνη Καλτσᾶ, Δημήτρης Ἰωακειμίδης, Χριστίνα Κουτσουδάκη, Χάρης Παναγιώτου, Χρῆστος Τσάγκας, Ἡλίας Μενεξές, Θάνος Μαρτίνος, Μαρία Μπανέλου καὶ ἡ Κικὴ Τσίφα καὶ Ἄντ. Παπαδοπούλου (στὰ χορευτικά, μὲ χορογραφικὴ ἐπιμέλεια τῆς Βίκυ Τούντα) — κράτησαν πολὺ καλὰ τοὺς ρόλους τους. Τὸν ἀξιοποίησε ἰδιαίτερα ὁ Βασίλης Μητσάκης (σύμβουλος) ποὺ ἔχει ἀξιόλογες ὑποκριτικὲς ἱκανότητες καὶ ζεστή, ἐκφραστικὴ φωνή. Στὸ «Χάση», τὸ ρόλο τοῦ Θεοδωρῆ (Χάση) φύλαξε ὁ Σπ. Εὐαγγελάτος γιὰ τὸν ἑαυτό του. Νομίζω πῶς καὶ πάλι τὸν ἀδίκησε καὶ ἀδίκησε καὶ τὸν ἑαυτό του: ὁ ρόλος αὐτὸς χρειάζεται ἕναν ἠθοποιὸ μὲ στόφα κωμικοῦ, πράγμα ποὺ δὲν ἔδειξε πῶς εἶναι ὁ Σπ. Εὐαγγελάτος, ὁ ὁποῖος ἀκόμα προδίδεται ὡς ἕνα μεγάλο σημεῖο ἀπὸ τὴ φωνὴ του. Κομμένος γι' αὐτὸ τὸ ρόλο ἦταν ὁ Γιάν. Κοντούλης, ποὺ ἔχει ξεχωριστὲς κωμικὲς ἱκανότητες καὶ στὸν ὁποῖον ἀνατέθηκε ὁ ἐνισχυμένος ρόλος τοῦ παπουτσῆ, ποὺ τὸν ἀνάδειξε δίνοντάς τον ἀνάγλυφα.

Ἴσως εἶναι δύσκολο νὰ φανταστεῖ κανεὶς καλύτερο Γερόλυμο ἀπ' αὐτὸν ποὺ ἔδωσε ὁ Σωτῆρης Μουστάκας. Ὁ Βαγγέλης Καζάν ἐνσάρκωσε μιὰ σπαρταριστὴ Κατερίνα κ' ἡ Κλεὸ Σκουλούδη μιὰν ἐλκυστικὴ, γιομάτη τσαχπινιά κι ὁμορφιά Ἀγγέλω. Μετρημένος ὁ Νάσος Κατακουζηνὸς στὸ ρόλο τοῦ Ποντήλιου, ἐνῶ ὁ Γιάννης Ἀργύρης κράτησε σε-

ρεῖ  
Πῶ  
τεχ  
Με  
αἰγ  
εἶνα  
πιὸ  
βρίσ  
ἀλλ  
ται  
τουρ  
ὅπως  
βροῦ  
τῆ σ  
γραμ  
σχυρι  
σος λ  
τὴν ὁ  
τρου κ  
τοῦ π  
στόχο  
Εἶνα  
ματα  
τικὲς  
καιρὸ  
πολὺ



μνά τὸ μικρότερο ρόλο — συμβολικὴ παρουσία, ὅπως ἀναφέρεται στὸ πρόγραμμα, τῆς προηγούμενης θεατρικῆς γενιάς στὴν καινούρια αὐτὴ προσπάθεια τῶν νέων. Τέλος, ὁ Χρήστος Νέγκας καὶ ὁ Νίκος Σκιαδάς στὸ ρόλο τῶν Ἀρλεκίνων, ποὺ συνδέουν οὐσιαστικὰ τὶς σκηνές καὶ ὑποβοηθοῦν τὴν πλοκὴ, παίξανε μὲ πολὺ μπρίο. Τὰ σκηνικὰ τῆς Ἑλλῆς Σολομωνίδου ἦταν ἀπλὰ καὶ — προπαντὸς στὸ «Χάση» — δημιούργησαν μιὰ ζεστὴ ἀτμόσφαιρα. Ἐπίσης τὰ κουστούμια τῆς ἴδιας. Ἀντίρρηση θὰ εἶχε κανεὶς γιὰ τὸ κουστούμι τοῦ Χάση, μὰ ἴσως γι' αὐτὸ τὴν κύρια εὐθύνη ἔχει ὁ διασκευαστὴς καὶ σκηνοθέτης ποὺ τὸν εἶδε σὰν «ἀρχοντοπαπουτσή», ἐνῶ ὁ Γουζέλης τὸν θέλει ἀπλῶς ἓναν μάστορα ποὺ δουλεῖ

στὸ τσαγκάρικὸ του μαζί μὲ τοὺς καλφάδες — τὸν παπουτσή καὶ τὸ Γερόλυμο — καὶ τὸ τσιράκι. Στὴ μουσικὴ του ὁ Δημ. Τερζάκης, συνδύασε, μὲ ἐπιτυχία κατὰ τὴ γνώμη μου, τὸ λαϊκὸ μὲ τὸ μοντέρνο στοιχεῖο.

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» λυπᾶται εἰλικρινὰ ποὺ δὲν εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσει τὴν πρώτη ἐμφάνιση τῆς «Νεοελληνικῆς Σκηνῆς». Κρίνοντας ἀπὸ τὴ φετεινὴ, διαπιστώνει ὅτι βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ πολὺ σοβαρὴ προσπάθεια νέων θεατρικῶν παραγόντων, ποὺ πρέπει νὰ ἐνισχυθεῖ ἠθικὰ καὶ ὑλικὰ, τόσο ἀπὸ τὸν πνευματικὸ κόσμον ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ κράτος.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

# ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΡΙΣΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ;

Τοῦ Μπ. Ἐλβίν

Ποιὸς εἶναι ὁ συντομότερος δρόμος ποὺ μπορεῖ νὰ ἐνώσει σήμερα τὸ θέατρο μὲ τὸ κοινό; Πῶς μπορεῖ ἡ σκηνὴ νὰ ξαναγίνει ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία ποὺ ἦταν σ' ἄλλες ἐποχές; Μὲ ποιὸ τρόπο μποροῦμε ν' αὐξήσουμε τὴν αἵγλη καὶ τὴν ἀπήχηση τοῦ θεάτρου; Αὐτὰ εἶναι τὰ ἐρωτήματα ποὺ προβάλλουν ὄλο καὶ πιὸ συχνὰ σὲ μιὰ σειρὰ ἐκδόσεις, ποὺ ἄλλες δρῖσκονται ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Οὐνέσκο κι ἄλλες ἐκπροσωποῦν ὀργανώσεις ποὺ συνδέονται μὲ τὸ θέατρο. Συγγραφεῖς ὅπως ὁ Ἄρτουρ Μίλλερ, ὁ Ζὰν Πῶλ Σάρτρ, σκηνοθέτες ὅπως ὁ Πῆτερ Μπρούκ, κριτικοὶ ἐπιχειροῦν νὰ δροῦν ἀπάντηση σ' αὐτὰ τὰ προβλήματα ποὺ τὴ σημασία τους δὲν παραλείπουν νὰ ὑπογραμμίσουν. Δικαιολογημένα μποροῦμε νὰ ἰσχυριστοῦμε πῶς ποτὲ ὡς τώρα δὲν ἔγινε τόσο λόγος στὴ Δύση, καὶ τόσο ἀνοιχτά, γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς ἀνανέωσης τοῦ θεάτρου καὶ προπάντων γιὰ τὴν ἐπείγουσα ἀνάγκη τοῦ προσανατολισμοῦ πρὸς τοὺς φυσικοὺς του στόχους.

Εἶναι ἀλήθεια πῶς, σποραδικὰ, τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ ποὺ ἀπασχολοῦν πλῆθος πνευματικὲς προσωπικότητες, βρῆκαν τὸν τελευταῖο καιρὸ μιὰ ἀπάντηση καὶ μὲ τρόπο μάλιστα πολὺ συγκεκριμένο, ἐκ μέρους μιᾶς σειρᾶς

συγγραφέων καὶ θεατρικῶν ὀργανισμῶν.

Τὰ ἔργα τοῦ Ἄρτουρ Μίλλερ, ἔξαφνα, ἀποτέλεσαν μιὰ ἐξαιρετὴ ἀπόδειξη γι' αὐτὸ ποὺ τὸ κοινὸ περιμένει σήμερα ἀπ' τὸ θεατρικὸ συγγραφέα. Δὲν παραλείπουμε νὰ προσθέσουμε, πῶς ὁ ἀμερικάνος συγγραφέας παρουσίασε στὸ κοινὸ τὴν ἄποψή του καὶ μὲ ὀρισμένες μελέτες καὶ θεωρητικὰ ἄρθρα ὅπου ἐπέμεινε στὴν ὑποχρέωση ποὺ ἔχει τὸ θέατρο νὰ δεχθεῖ στοὺς κόλπους του καὶ νὰ ἐξηγήσει τὰ δράματα τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου, συμβάλλοντας ἔτσι στὸ νὰ σπάσει τὴν ἀπομόνωσή του. Τὸ θέατρο — λέει ὁ Ἄρτουρ Μίλλερ — πρέπει νὰ συντελέσει ὥστε ὁ ἄνθρωπος νὰ εἶναι λιγότερο μόνος καὶ ν' ἀποτελέσει, τόσο μὲ τὰ προβλήματα ποὺ θὰ προβάλλει ὅσο καὶ μὲ τὸ πνεῦμα μὲ τὸ ὁποῖο θὰ δίνει λύση σ' αὐτά, ἓνα πεδίο ὅπου θὰ ἐκφράζεται ἡ ἀνθρώπινη ἀλληλεγγύη.

Ἡ ζωνρὴ ἀπήχηση ποὺ εἶχε ὁ Βόλφγκανγκ Μπόρκερτ μὲ τὸ δράμα του «Κλειστὲς πόρτες» ἐκφράζει μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὸν κόσμο τῶν προβλημάτων ποὺ ἔχουν τὴ δύναμη νὰ συγκινήσουν μιὰ σύγχρονη συνείδηση.

Ἡ ἐπιτυχία ποὺ εἶχαν θεατρικὰ συγκροτήματα ὅπως τὸ «Πίκολο Τεάτρο», τὸ «Ἐθνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο» τῆς Γαλλίας ἢ τὸ «Τεάτρ





## **Α Ν Τ Ι Σ Τ Α Σ Η**

Ἡ ἐθνικὴ ἀντίσταση εἶναι ἡ δόξα τῆς νεώτερης Ἑλλάδας,  
τὸ σημαντικώτερο ἐπίτευγμα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους

**ΕΙΝΑΙ Η ΠΡΩΤΗ ΚΑΙ ΜΟΝΑΔΙΚΗ  
ΕΚΔΟΣΗ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ**

### **ΣΤ' ΑΡΜΑΤΑ! ΣΤ' ΑΡΜΑΤΑ!**

Εἶναι ἡ ἱστορία τῶν Ἑλλήνων στὸν πόλεμο κατὰ τῶν κατακτητῶν.  
Ἡ ἱστορία μιᾶς ἐποχῆς ἱστορικῆς γιὰ ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα.

**ΕΓΓΡΑΦΗΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ — ΔΩΡΟ ΑΞΙΑΣ 220 ΔΡΧ.**

**ΠΡΟΝΟΜΙΑΚΗ ΕΓΓΡΑΦΗ 1000 ΜΟΝΟΝ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ**

**ΓΙΑΝΝΙΚΟΣ: Ἀκαδημίας 57 — Τηλ. 629-908, 630-266**



ντὲ λὰ Σιπέ» ἔδειξε πὼς τὸ μεγάλο κοινὸ πολὺ ἀπέχει ἀπ' τὸ νὰ νιώθει φυσικὴ ἀντίδραση πρὸς τὸ θέατρο καὶ πὼς δὲν ἐπιθυμεῖ τίποτε τόσο πολὺ ὅσο τὸ νὰ μπορεῖ νὰ μπεῖ σ' ἓναν κόσμον πλούσιον σὲ ιδέες καὶ ὁμορφιά.

Κάθε φορὰ πού ὁ πόνος ἢ ἡ χαρὰ δὲν παραμένουν μιὰ ἀνέκφραστη μάσκα μὲ ἄδειες κόγχες, ἀλλὰ γίνονται πραγματικότητες μὲ σάρκα καὶ ὀστά, τὸ μεγάλο κοινὸ βρίσκει στὸ θέατρο τὴν προνομιοῦχο ἔκφραση τῆς ἀνάγκης πού νιώθει, νὰ γνωρίσει τὸν ἑαυτό του καὶ νὰ ἐκφρασθεῖ. Ὅμως, ἡ ἐμπειρία αὐτῶν τῶν θιάσων εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα καὶ ἀπὸ μιὰ ἄλλη ἄποψη. Αὐτὰ τὰ καλλιτεχνικὰ συγκροτήματα ἀπόδειξαν, πραγματικά, πὼς ἔργα πού γενικὰ θεωροῦνται ἀπαρχαιωμένα κι ἀνίκανα νὰ κρατήσουν τὴν προσοχὴ τῶν θεατῶν κρύβουν μέσα τους, ὡστόσο, ἀρκετὰ στοιχεῖα ποίησης, στοχασμοῦ, χιούμορ, γιὰ νὰ μποροῦν νὰ ἐπιβληθοῦν ἀκόμα μὰ καὶ πάντοτε.

Ἄν σημαντικὸ μέρος τοῦ δυτικοῦ τύπου συζητεῖ ζωηρὰ γιὰ τὸ ἀδιέξοδο ὅπου βρίσκεται σήμερα τὸ θέατρο, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ δραματολόγιο καὶ τὸ κοινὸ, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι, πέρα ἀπ' τὸ παράδειγμα ὀρισμένων ἔργων ἢ τὴν ἀδιαφιλονείκητη ἐπιτυχία ὀρισμένων θεάτρων ὑπάρχουν ἐλλείψεις πού δὲν ἐξαλείφονται, στὸ σύνολο τῆς θεατρικῆς κίνησης, στὴ Δύση.

Τὸ περιοδικὸ «Σιπάριο» πρότεινε στὸ τεύχος τοῦ Νοεμβρίου 1962 νὰ γίνῃ μιὰ ἔρευνα πάνω στὸ ἀκόλουθο θέμα: «Ἐσὺ, πολίτη τῆς Ἰταλίας, γιὰτί δὲν πᾶς πιά στὸ θέατρο;».

Οὔτε αὐτὴ ἡ ἔρευνα, οὔτε τὰ ἄρθρα πού δημοσιεύτηκαν στὸ «Τεάτρο Νουόβο» ἢ στὸ «Παρί - Τεάτρ» δὲν καταλήγανε σὲ σκοτεινὲς προφητείες γιὰ τὴν τύχη τοῦ θεάτρου γενικὰ. Εἶναι γεγονὸς πὼς μιὰ πλατιά ἐμπειρία πού σταθμίζει σωστὰ τὰ πράγματα ἐμποδίζει μιὰ συνείδηση μὲ συναίσθημα εὐθύνης, νὰ ἀποδόσει τίς σημερινὲς ἐλλείψεις τοῦ θεάτρου στὴν ἴδια τὴ διάρθρωση τοῦ θεάτρου, στὴν ἰδιαίτερη φύση αὐτοῦ τοῦ τρόπου ἔκφρασης.

Ὁ Σάρτρ ἔχει δίκιο ὅταν παρατηρεῖ πὼς ἂν τὸ θέατρο ξεπέφτει, ἡ αἰτία πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ ἀλλοῦ κι ὄχι στὸν ξεπερασμένο χαρακτήρα αὐτῆς τῆς ἔκφραστικῆς μορφῆς, καὶ συγκεκριμένα στὸ γεγονὸς ὅτι, ὅταν τὸ θέατρο ἀπομακρύνεται ἀπὸ μιὰ ρεαλιστικὴ θεώρηση τῆς ζωῆς, ἀντιβαίνει μοιραῖα κι ὀλοφάνερα πρὸς τοὺς νόμους τῆς τέχνης. Γιὰτί πούθεν ἀλλοῦ περισσότερο ἀπὸ τὸ θέατρο ἡ ἀπομάκρυνση ἀπ' τὴν πραγματικότητα δὲν ἐκδικεῖται τόσο σκληρὰ καὶ δὲ διαπιστώνεται τόσο εὐκόλα. (Ἐνα μυθιστόρημα μπορεῖ νὰ προκαλεῖ ἐνδιαφέρον γιὰ λίγο καιρὸ καὶ νὰ παραμένει τουλάχιστο μιὰ ἐξομολόγηση ἐξαιτίας ὀρισμένων πλευρῶν του, καὶ ἡ ἔλλειψη ἀπήχησής ἐνὸς ποιήματος ἐπαληθεύεται πιὸ δύσκολα κι ὀπωσδήποτε ἀργότερα ἀπ' ὅσο αὐτὸ συμβαίνει μ' ἓνα θεατρικὸ ἔργο, γιὰτί τὸ θέατρο εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο ἓνα δημοψήφισμα πού γίνεται κάθε βράδυ).

Στ' ἀλήθεια, ὁ ἀμείλικτος ὀρισμὸς τοῦ θεά-

τροῦ — καὶ πού πρέπει νὰ τὸν ἐπαναλάβουμε μ' ὄλο τὸν βάνουσα τετριμμένο χαρακτήρα του — συνίσταται στὴν ὑπαρξὴ μιᾶς σύγκρουσης, στὴν παρουσία δυὸ ιδεῶν, δυὸ δυνάμεων, δυὸ χαρακτήρων πού βρίσκονται ἀντιμέτωποι, πού κατηγοροῦνται καὶ κρίνονται ἀμοιβαῖα. Πολλά, λοιπόν, ἀπ' τὰ δυτικὰ ἔργα καὶ πού, μάλιστα, ἀποτελοῦν τὴν τρέχουσα δραματουργικὴ παραγωγή, αὐτὰ πού ἔχουμε ὑπ' ὄψη μας γιὰ τοῦτο μας τὸ ἄρθρο, παρουσιάζουν σήμερα λιγότερο παρὰ ποτὲ τίς συγκρούσεις συμφερόντων καὶ πεποιθήσεων πού γίνονται μέσ' στὴν καρδιά τοῦ παρόντος, ἀποφεύγοντας ν' ἀντιμετωπίσουν καὶ νὰ πάρουν θέση στὰ βασικὰ προβλήματα τοῦ καιροῦ μας.

Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἔχει τίς πιὸ ἀρνητικὲς συνέπειες γιὰ τὸ θέατρο, γιὰτί τὸ θέατρο — ὅπως κάθε τέχνη καὶ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη τέχνη — εἶναι μιὰ παρουσία, ἓνα γεγονός δυναμικὸ, ὅπως ἡ ἴδια ἡ ζωὴ. Μόλις ἓνας ἠθοποιὸς ἐμφανισθεῖ στὴ σκηνὴ ἀναρωτιόμαστε τί θὰ κάνει σ' ὄλη τὴ διάρκειά τοῦ ἔργου, περιμένουμε νὰ τὸν δοῦμε ν' ἀρχίζει ἓνα διάλογο πού στὸ τέλος του νὰ μπορούμε νὰ καταλάβουμε πὼς πρέπει νὰ ζοῦν οἱ ἄνθρωποι. Οἱ σχέσεις τοῦ ἥρωα μὲ τὸν ἑαυτό του, μὲ κάποιον ἄλλον, μὲ τὴν κοινωνία ἀναπτύσσονται μέσα σὲ μιὰ δραματικὴ ἀντιπαράσταση μὲ τὰ μεγάλα προβλήματα τῆς ὑπαρξης. Ἐνα ἔργο ὅπου ὄλα τὰ πρόσωπα συμφωνοῦν πὼς τίποτα δὲν πρέπει νὰ τροποποιηθεῖ στοὺς κανόνες τῆς ὑπαρξης τους, εἶναι «ἐκ γενετῆς» καταδικασμένο σὲ μιὰ ἐφήμερη σταδιοδρομία. Γιὰτί, τὸ λέμε γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ, τὸ θέατρο δὲ μπορεῖ νὰ μείνει ξένο μπροστὰ σὲ τίποτε ἀπ' ὅσα γίνονται σήμερα στὸν κόσμον καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιζῆσει ἔξω ἀπ' τίς σημερινὲς συγκρούσεις.

Στὸ ἄρθρο τοῦ πού δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ «Γουόρντ - Πρεμιέρ μοντιάλ», ὁ Πήτερ Μπρούκ, κρίνει δικαιολογημένα πὼς ἡ γενικὴ ἀναγέννηση τοῦ δυτικοῦ θεάτρου εἶναι συνδεδεμένη μὲ μεταβολὲς ἄπειρα βαθεῖς. Ἡ κρίση εἶναι φανερὴ, δηλώνει. Στὶς μέρες μας, μπορούμε ν' ἀνεβάσουμε μὲ τρόπο ἀνεκτὸ μεγάλη ποικιλία ἔργων κι ὡστόσο, ἂν θελήσουμε νὰ εἴμαστε εἰλικρινεῖς μὲ τὸν ἑαυτό μας, ξέρουμε πὼς ὄλα ὅσα γίνονται εἶναι ἄχρηστα. Καθένας ἀπὸ μᾶς δὲν ὠθεῖται παρὰ ἀπὸ μιὰ προσωπικὴ παρόρμηση... Δὲν νιώθω καθόλου τὸ συναίσθημα πὼς ἡ δουλιὰ μας ἀνταποκρίνεται σὲ πραγματικὲς ἀπαιτήσεις. Τὰ πάντα περιμένουν νὰ ἀναθεωρηθοῦν, νὰ ξαναχυθοῦν, ν' ἀποσπαστοῦν ἀπ' τὰ παλιὰ καλούπια — λέει ὁ Πήτερ Μπρούκ ἐπιμένοντας στὴν ἀνάγκη τῆς δημιουργίας μιᾶς θεατρικῆς τέχνης πού νὰ μεταμορφώνει τίς ιδέες καὶ τὰ πάθη τοῦ καιροῦ μας προσφέροντας στὸ κοινὸ μιὰ ἐμπειρία ζωῆς πιὸ ἐντονη ἀπ' τὴν ἴδια τὴ ζωὴ, γιὰτί μόνον ἔτσι τὸ θέατρο θὰ ξαναβρεῖ τοὺς θεατῆς του.

Παρατηρητὲς ἄριστα πληροφορημένοι γύρω στὸ καλλιτεχνικὸ φαινόμενο, σημειώνουν ἓνα ἄλλο γεγονὸς πού ἔχει συντελέσει στὴν ἀπο-



μάκρυνση άπ' τὸ κοινό, ὀρισμένων άπ' τοὺς τωρινούς εκπροσώπους τῆς άστικῆς κουλτούρας. Οἱ συγγραφεῖς — παρατηροῦν — δὲν ἐπιδιώκουν νὰ ἔλθουν σ' ἐπαφή μὲ τοὺς ἀναγνώστες ἢ τοὺς θεατῆς καὶ δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἀπήχηση αὐτῶν ποὺ γράφουν καὶ γενικὰ γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς δραστηκότητος τῆς τέχνης. Αὐτὸ ἔκανε τὸν Ἀμερικανὸ μυθιστοριογράφο Τρούμαν Κάποτ νὰ παρατηρήσει μὲ κάποια ἀμηχανία πῶς κανένας άπ' αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς δὲ δίνει σημασία σ' αὐτοὺς ποὺ τὸν διαβάζουν καὶ πῶς δὲ γνωρίζονται καθόλου ἂν ἐπικοινωνοῦν ἢ ὄχι μὲ τοὺς ἀναγνώστες ἢ θεατῆς (Ἐξπρὲς — 12 Ἀπριλίου 1962).

Μὲ τὴ σειρά του, ὁ Ἴταλὸς θεατρικὸς συγγραφέας Ἀλντο Νικολάϊ σημειώνει τὰ παρακάτω σὲ μιὰ πλατύτερη ἀνάλυση τῶν αἰτίων ποὺ ὀδήγησαν στὴν ἀπομάκρυνση τοῦ κοινοῦ άπ' τὸ θέατρο: «Τὸ οὐσιώδες, εἶναι πῶς στὸν τόπο μας δὲν ὑπάρχει ἐπαφή ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ποὺ γράφουν κι αὐτοὺς ποὺ κάνουν θέατρο». (Ἴλ Ντράμα, Δεκέμβριος 1962).

Στὴν πραγματικότητα τὸ πρόβλημα τοῦ θεάτρου δὲν εἶναι διόλου μόνο ζήτημα δραματολογίου καὶ ὀργάνωσης, μὰ καὶ ζήτημα κοινοῦ. Ὑπάρχει ἄμεση σχέση ἀνάμεσα στὰ ἔργα ποὺ παίζονται καὶ στοὺς θεατῆς ποὺ ἔρχονται νὰ τὰ δοῦν.

Ἄν μὲ μιὰ συστηματικὴ προσπάθεια οἱ διευθυντῆς τῶν άστικῶν θεάτρων ἐπιδίωκαν ν' ἀλλάξουν ριζικὰ τὸ δραματολόγιο, θὰ ἔμεναν χωρὶς κοινό. Γιατί, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Σάρτρ, ἡ άστικὴ τάξη «ἐλέγχει τὴ θεατρικὴ κίνηση

ἐδῶ κ' ἑκατὸ περίπου χρόνια καὶ διὰ μέσου τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου».

Πραγματικά, ἐκεῖνοι ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ ἐκτιμήσουν τὶς βελτιώσεις στὸ δραματολόγιο δὲν ἔχουν στὴν πράξη τὴ δυνατότητα νὰ πηγαινοῦν στὸ θέατρο. Ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἕνας φαῦλος κύκλος καὶ ἡ Λυσι Ζερμαίν, διευθύντρια τοῦ «Τεάτρ Λυτῆς» τὸν καθορίζει μὲ σαφήνεια: «Εἶναι θλιβερὴ ἡ ἔλλειψη περιέργειας στὸ κοινό μας: ὅσο γιὰ τὸ κοινό ποὺ προσφέρεται σὲ διαπαιδαγώγηση, αὐτὸ δὲν ἔχει τὶς οικονομικὲς δυνατότητες ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ στηριχθεῖ μιὰ τέτοια δημιουργικὴ προσπάθεια».

Ὅλες αὐτῆς οἱ συζητήσεις ποὺ γίνονται γύρω στὸ δυτικὸ θέατρο, δείχνουν πόσο ζωηρὸ εἶναι τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ μέλλον αὐτῆς τῆς τέχνης. Οἱ δρόμοι ποὺ μποροῦν νὰ ὀδηγήσουν στὴν ἀναζωογόνηση τοῦ θεάτρου προβάλλουν πότε-πότε ἀρκετὰ καθαρὰ μέσα άπ' αὐτῆς τὶς συζητήσεις. Πρέπει ν' ἀναγνωρίσουμε, ἔξαφνα, πῶς ὁ Πῆτερ Μπρούκ διαισθάνεται ποὺ βρίσκονται οἱ πηγῆς ζωτικότητος τοῦ θεάτρου, ὅταν δηλώνει πῶς τὸ θέατρο ἀπαιτεῖ συγγραφεῖς ἱκανοὺς νὰ ἐνδιαφερθοῦν περισσότερο γιὰ τὰ δράματα παρὰ γιὰ τὶς λέξεις, περισσότερο γιὰ τὶς συγκρούσεις παρὰ γιὰ τὴ λογοτεχνία καὶ πῶς περιμένει τὸ συγγραφέα τὸν ἱκανὸ νὰ καταλάβει πῶς προσφέροντάς του μιὰ σκηνὴ καὶ τέσσερες ἡθοποιοὺς, τοῦ προσφέρουμε ἕνα σύμπαν.

\*\*\*

Δὲν ἔχουμε διόλου τὴν πρόθεση ν' ἀποσιωπήσουμε τὸ γεγονός πῶς ὅλα αὐτὰ τὰ προβλήματα ποὺ συνδέονται μὲ τὴ ζωὴ τοῦ θεάτρου ἀποτελέσαν καὶ στὴ χώρα μας ἀντικείμενο δημοσίων συζητήσεων. Ὅμως νομίζουμε πιὸ σημαντικό νὰ δείξουμε ποιῆς ἦταν οἱ συνέπειες τῶν συμπερασμάτων ποὺ βγήκαν άπ' αὐτὴ τὴν ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων καὶ νὰ σημειώσουμε πῶς τὸ θέατρο ἔγινε μὲ τὴ συμβολὴ πολλῶν παραγόντων, μιὰ ἐνεργὸς παρουσία μέσα στὴ ζωὴ τῆς χώρας.

Συχνὰ μπορεῖ νὰ δεῖτε μπροστὰ στὶς αἴθουσες θεαμάτων ὀμάδες ἀνθρώπων ποὺ σὰς πλησιάζουν μ' αὐτὴ τὴ φράση ποὺ ἔγινε συνηθισμένη: «Μήπως, κατὰ τύχη, σὰς περισεύει ἕνα εἰσιτήριο;». Ἡ φράση αὐτὴ εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἔλξη ποὺ ἀσκοῦν τὰ καλύτερα ἔργα πάνω στὸ μεγάλο κοινό. Ἐνα μεγάλο πλῆθος, διψασμένο γιὰ γνώση κι ὀμορφιὰ πολιορκεῖ τὶς αἴθουσες θεαμάτων στὸν τόπο μας. Ἐκαὶ δὲν νομίζουμε χωρὶς σημασία νὰ ἀναφέρουμε πῶς σὲ λιγότερα ἀπὸ εἴκοσι χρόνια λαϊκῆς δημοκρατίας, ὁ ἀριθμὸς τῶν θεάτρων τριπλασιάστηκε καὶ τῶν θεατῶν πενταπλασιάστηκε. Τὸ ἴδιο σημαντικό εἶναι καὶ τὸ γεγονός πῶς μεγάλος ἀριθμὸς ἔργων κάνουν ἑκατοντάδες παραστάσεων καὶ παίζονται κάμποσες περιόδους συνέχεια. «Ὁ Βασιλιάς Λῆρ» ἔχει κάνει μέχρι σήμερα 400 παραστάσεις: ὁ «Τάκε Ἰάνκε» καὶ «Καντῖρ» τοῦ Β. Ι. Πόπα, Ρουμάνου συγγραφέα τοῦ μεσοπολέμου, παίχτηκε πάνω ἀπὸ 700 φορές. «Ὁ διάσημος 702» τοῦ Ἀλ. Μιροντάν παίχτηκε πάνω ἀπὸ 400 φορές. Στὸ καθεστῶς τῆς λαϊκῆς δημο-

# Ν. ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ

# R

## Φ Α Ρ Μ Α Κ Α

## Κ Α Λ Λ Υ Ν Τ Ι Κ Α

## Ο Π Τ Ι Κ Α



κρατίας τὰ ἔργα τοῦ Καρατζιάλε δπως «Τὸ χαμένο γράμμα» παίχτηκαν μέσα σὲ μιὰ περίοδο πρὸς πολλὰς φορές ἀπ' ὅσο σ' ὄλο τὸν καιρὸ τῆς ἀστικοσιφλικάδικης κυριαρχίας. Στὴ θεατρικὴ ζωὴ μας παρατηρήθηκε καὶ ἓνα ἄλλο γεγονός ἀπ' τὰ πρὸς σημαντικὰ. Ἡ δραματουργικὴ τέχνη κατόρθωσε ὄχι μόνον νὰ ἐμφυσήσει καινούρια ὄρμη σ' αὐτοὺς ποὺ τὴν ὑπηρέτησαν ἀνέκαθεν μὰ καὶ νὰ προσελκύσει καινούρια ταλέντα ποὺ προέρχονται ἀπ' τὴν πρόζα καὶ τὴ δημοσιογραφία. Ἡ ἐξήγηση αὐτῆς τῆς κατάστασης πραγμάτων πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ στὶς συνθήκες ὑπαρξῆς ποὺ προσφέρονται στὸ θέατρό μας σὰ συνέπεια τῶν ἐπαναστατικῶν μετασχηματισμῶν ποὺ ἔγιναν στὴ χώρα μας.

Δραματολόγιο, θέαμα, κοινὸ, ὀργανωτικὸ σύστημα, τὰ πάντα ἀνανεώθηκαν ριζικά. Δὲν πρόκειται μόνον γιὰ τὸ γεγονός πὼς τὸ θέατρο ἔπαψε ν' ἀντιπροσωπεύει γιὰ τὸν ἠθοποιὸ τὸ ἀπελπιστικὸ «τροχόσπιτο τοῦ θεατρίνου» ποὺ ἔτρεμε μὲ τὴν ἰδέα τῆς αὐριανῆς μέρας καὶ ἦταν ἀδιάκοπα κινηγημένος ἀπ' τὴν κακοτυχία, μὰ γιὰ μιὰ ἐξέλιξη ἄπειρα πρὸς πλατιά. Ἡ πηγὴ αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης βρίσκεται, ἀναμφίβολα, στὴν παρουσία καὶ στὸν ἀποφασιστικὸ ρόλο ποὺ τὰ ἰδανικὰ τῶν μαζῶν παίζουν στὴ ζωὴ μας. Μεγάλες κοινωνικὲς κατηγορίες ποὺ ἄλλοτε δὲν μπορούσαν νὰ πλησιάσουν τὴν τέχνη ἀνακαλύπτουν τὴ «γοητεία τοῦ θεάτρου» καὶ ἀπαιτοῦν νὰ τὴ χαροῦν μὲ μιὰ ἀκούραστη ἔνταση. Μιὰ θεατρικὴ παράσταση ἀντιπροσωπεύει γιὰ τοὺς ἀνθρώπους αὐτοὺς ἀναντικατάστατη πηγὴ συγκίνησης, μιὰ ἱεροτελεστία ποὺ κατὰ τὴ διάρκειά της ἀνακαλύπτουν ἄγνωστες πτυχὲς τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς καὶ βλέπουν ἓνα καινούριο νόημα τῆς ζωῆς, φτάνοντας στὸ ὕψος μιᾶς πλατιάς κατανόησης τοῦ κόσμου.

Μ' ἄλλα λόγια ἡ θεατρικὴ παράσταση ἀντιπροσωπεύει γι' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους αὐτὸ ποὺ πάντα θᾶπρεπε νὰ εἶναι. Οἱ συνέπειες μιᾶς τέτοιας ἀντίληψης τῆς θεατρικῆς τέχνης, εἶναι ἐξαιρετικὰ γόνιμες γιὰ τὸ καινούριο κοινὸ βάζει στὴν ὑπηρεσία της ὄλο τὸ πάθος κι ὄλη τὴν ὀξυδέρκεια ποὺ συνεπάγεται ἡ ἀνάγκη νὰ βάζει ἐρωτήματα, ἡ ἐπιθυμία νὰ καταλάβει καὶ ἡ θέληση νὰ δημιουργήσει μιὰ κουλτούρα πιστὴ στὸν ἀνθρώπο καὶ στὸ ὄραμα τῆς ὀμορφιάς καὶ τῆς ἀλήθειας. Ἄν τὸ θέατρο ἔπαψε νὰ εἶναι τόπος τυχαίας ψυχαγωγίας ὅπου αἱ θεατὲς πηγαίνουν γιὰ νὰ κολακέψουν τὶς πνευματικὲς φιλοδοξίες τους, ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπ' τὴν πλήξη τους ἢ νὰ ἱκανοποιήσουν τὶς στοιχειώδεις ἀνάγκες ἐπικοινωνίας μὲ ἀμοιβαῖες φιλοφρονήσεις, αὐτὸ ὀφείλεται, πρὶν ἀπ' ὄλα, στὶς νέες «κλάσεις» θεατῶν.

Εἶναι πέρα γιὰ πέρα φυσικὸ τὸ ὅτι αὐτοὶ οἱ θεατὲς (ποὺ ὀλοφάνερα δὲν ἔχουν καμιά σχέση μ' ἓναν κόσμον παρασιτικὸ ποὺ ζεῖ ἔξω ἀπ' τὴν ἱστορία καὶ κάποτε ἐνάντια της) ἐπιβάλλανε στὸ θέατρο ἓνα διαφορετικὸ δραματολόγιο, γιὰ τὸ δραματολόγιο εἶναι μιὰ ὀμο-

λογία πίστεως καὶ σύγχρονα μιὰ συνταγὴ δράσης. Τὸ καινούριο δραματολόγιο χαρακτηρίζεται, φυσικά, ἀπὸ τὴν ὀριστικὴ ἐγκατάλειψη τῶν θεμάτων καὶ τοῦ πνεύματος τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου, ἀπ' τὴν καταγγελία καὶ τὴν καταδίκη «κάθε τι ψεύτικου, συμβατικοῦ καὶ προσποιητοῦ ποὺ ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ θέατρο.

Ὅμως θεωροῦμε πρὸς σημαντικὸ νὰ δείξουμε πὼς τὰ καινούρια ἔργα ξεκινοῦν ἀπ' τὴν πεποίθηση πὼς μιὰ μαχητικὴ στάση ἀπέναντι στὸ ἀστικὸ θέατρο, ὅσο κι ἂν εἶναι ἀναγκαῖα, δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀρκετὴ. Πραγματικά, τὸ κριτικὸ πνεῦμα ὀφείλει νὰ συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ ἐξήγηση τῆς ἐποχῆς μας, ἀπὸ μιὰ ἐξήγηση πλατιά καὶ συνθετικὴ καὶ προπάντων ἀπὸ ἓνα ἰδανικὸ. Ἐνας συγγραφέας ποὺ δὲν προτείνει σήμερα ἓνα δρόμον πρὸς τὸ μέλλον, μὲ κάποια ἔννοια, εἶναι ἓνας ἀπῶν. Ὁ πρὸς καυστικὸς λίβελλος μένει τελικὰ χωρὶς ἀποτέλεσμα ἂν δὲν τὸν φλογίζει μιὰ πίστη. Χωρὶς αὐτὴ ἡ πολεμικὴ συμμαχεῖ μὲ τὸ σκεπτικισμὸ κι ἀντὶ νὰ διαλύσει τὴ μοναξιά καὶ τὴν πικρία, τὸ ἔργο γίνεται μιὰ θλίψη παρὰ πᾶνω ἓνα λουκέτο ποὺ μπαίνει σ' αὐτὴ τὴ μοναξιά.

Ἡ καλλιτεχνικὴ κίνηση ἀποτελεῖ τὴν κοινὴ ἔκφραση τῶν ἀτομικῶν προσπαθειῶν κι αὐτὲς οἱ προσπάθειες συνεργάζονται γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ἀτμόσφαιρας προβληματισμοῦ. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ὀποψη κάθε ρουμανικὸ ἔργο ποὺ ἀνεβάζεται στὰ θεάτρά μας ἐκφράζει ἔκδηλα τὴ δύναμη ποὺ τὸ καθοδηγεῖ, δηλαδὴ τὴν ἀνάγκη νὰ δοθεῖ λάμψη στὶς ἰδέες ποὺ συνιστοῦν τὴν ἀξιοπρέπεια τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς.

Εἶναι εὐνόητο πὼς σὲ μιὰ ἀνάλυση κάθε τέτοιου ἔργου χωριστά, αὐτὰ τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων δὲν εἶναι πάντα τόσο φανερά οὔτε πάντα τόσο καλὰ ἐκφρασμένα, ὀμως ἂν τὴν ἐξετάσουμε στὸ σύνολό της, θὰ δοῦμε πὼς ἡ δραματουργία μας διακρίνεται γι' αὐτὴ τὴν τάση.

Τὰ ἔργα γενικὰ μιλοῦν γιὰ τὴ μοναξιά καὶ τὴν ἀλληλεγγύη, γιὰ τὴν ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἐξυψωθεῖ ἠθικά, γιὰ τὰ ἴχνη ποὺ ἄφησε ἡ παλιὰ κοινωνία στὶς συνειδήσεις, γιὰ τὶς μεγαλόψυχες πράξεις ποὺ χάρη σ' αὐτὲς φωτίζονται οἱ ὀρίζοντες καὶ πραγματοποιοῦνται τὰ πεπρωμένα. Ἐχομε μπροστά μας, οὔσιαστικά, μιὰ σύγκριση τῶν σοσιαλιστικῶν ἀρχῶν ζωῆς μὲ τὶς ἀστικὲς ἀρχές. Στὸ ἔργο «Τρεῖς γενεές» ἔξαφνα, τῆς Λουτσία Ντεμέτριους, βλέπουμε ν' ἀντικαθρεφτίζεται στὴν καθημερινὴ ζωὴ ἡ θέση τῆς γυναίκας στὸ παλιὸ καὶ στὸ νέο καθεστῶς. Ἡ συγγραφεὺς δὲν ἔχει τὴν πρόθεση νὰ τονίσει μόνον τὶς συνθήκες ποὺ ὀδήγησαν στὴ χειραφέτηση τῆς γυναίκας καὶ νὰ δώσει μὲ ζωντάνια μιὰ πλατιά πορεία πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, καταγγέλλοντας τὸν κοινωνικὸ μηχανισμὸ ποὺ μετέβαλε τὴ ζωὴ τῶν γυναικῶν σὲ μιὰ ὑπαρξὴ χωρὶς ὀρίζοντα, περιτριγυρισμένη ἀπὸ σκοτεινιά, ἐπιπολαιότητα, ψέμα, συμβατισμούς, μιὰ ὑπαρξὴ ὅπου κάθε ἔξαρση συντριβόταν καὶ κάθε ἐλπὶδα τελικὰ ἔσθηνε. Ὑπογραμμίζοντας πὼς



αυτή ή κόπωση κι αυτή ή άπάρνηση που συσσωρευόταν σαν άυλη στάχτη στα θεμέλια άμέτρητων σπιτικών ή έρωτικών δεσμών χωρίς έρωτα, ήταν άποτέλεσμα της περιφρόνησης ή, στην καλύτερη περίπτωση, μιας άπλης άνοχής άπέναντι στη γυναίκα, τó έργο δείχνει πώς ή σοσιαλιστική αναθεώρηση των σχέσεων ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα έχει βαθιές συνέπειες στον πιο προσωπικό τομέα της ζωής μας.

Η έπιτυχία αυτών των έργων, άκόμα κι όταν δέν είναι τέλεια, όφείλεται στο ότι προβάλουν καθημερινές συγκρούσεις, μέσα στην προοπτική ένός ίδανικού πιεστικού και δραστικού.

Θ' αναφέρουμε άκόμα τó έργο «Η φιλενάδα μου, ή Πίξ» του Β. Έμ. Γκαλάν, γιατί τó έργο αυτό, άφού έγινε δεκτό άπ' την κριτική και τους άνθρώπους του θεάτρου με γενικό σκεπτικισμό έξ αίτίας των μειονεκτημάτων στη συγκρότησή του, άποδείχτηκε τελικά μιá άπ' τις κωμωδίες που τó κοινό χειροκρότησε κι άγάπησε περισσότερο.

Η ιδέα του έργου του Γκαλάν είναι πώς κάθε άνθρωπος ξαναδημιουργεί με τρόπο δραματικό και μάλιστα μέσα στην προσωπική του ζωή την ήθική που ή κοινωνία όπου ζεί του προσφέρει για ύπόδειγμα. Ο ήρωάς του, ό Μαστακάν, διαμορφωμένος μέσα στο παλιό καθεστώς, όμως έντονα έπηρεασμένος άπ' τή νέα κοινωνική νοοτροπία, κουβαλάει μέσα του, μέσα σε μιá πάλη που δέν τις νικά ούτε τις

συμβιδάζει, τις ιδέες της άστικής ήθικής και τις άξίες της σοσιαλιστικής ήθικής.

Έχοντας ζήσει τó μεγαλύτερο μέρος της ζωής του σ' έναν κόσμο που στρατολογεί τους ήττημένους του ανάμεσα στους καλόπιστους άνθρώπους, ό Μαστακάν συνήθισε νά μην άναγνωρίζει άλλη έξουσία άπ' τó ρόπαλο, και κάτι περισσότερο, νά νομιμοποιεί τή βία. Κατά την αντίληψή του, ή σκληρότητα είναι ό άξονας κάθε ζωής έπιτυχημένης, είναι τó βασικό της στήριγμα. Ο ήρωας του Γκαλάν δέν είναι ένας άνθρωπος άπ' τή φύση του έγωιστής και σκληρός· είναι τó τυπικό προϊόν μιας κοινωνίας όπου ό άνθρωπος για τόν πλησίον του αντιπροσωπεύει ένα εμπόδιο, έναν αντίπαλο ή στην καλύτερη περίπτωση έναν ξένο. Όμως ό Μαστακάν είναι σύγχρονα γερά δεμένος μέσω της δουλιάς του με μερικά άπ' τά κριτήρια του σοσιαλιστικού τρόπου ζωής.

Πρέπει νά πούμε, πριν άπ' όλα, πώς ή δουλιά αντιπροσωπεύει μέσα στην ύπαρξή του μιá έπιταγή και πώς, αναλαμβάνοντας την ευθύνη ένός συνεργείου ή μιας ομάδας, ό Μαστακάν ένσωματώθηκε χωρίς νά τó καταλάβει μέσα στο σύμπαν των νέων ανθρώπινων σχέσεων. Όταν πρέπει νά πάρει αποφάσεις για τά ζητήματα που ένδιαφέρουν αυτούς που διευθύνει, συμπεριφέρεται σύμφωνα με τή σοσιαλιστική ήθική. Όταν όμως έκθέτει την προσωπική ήθική του αντίληψη, μένει σκλάβος των παλιών του άπόψεων και ή πίεση που αυτές άσκούν είναι μεγάλη. Μιá γραμμή διαχωρισμού

## **ΑΦΘΙ ΠΑΣΤΕΛΑΚΟΥ**

### **ΤΕΧΝΙΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΓΑΙ**

Αϊόλου 78 — ΑΘΗΝΑΙ — Τηλ. 231-048

Άγ. Κων)νου 11—ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ—Τηλ. 464-191

### **ΕΠΙΣΤΡΩΣΕΙΣ ΔΑΠΕΔΩΝ**

ΣΧΕΔΙΑ ΕΙΣ ΠΛΑΚΑΚΙΑ & ΡΟΛΛΟΥΣ, ΚΟΥΠΑΣΤΕΣ - ΣΟΥΒΑΤΥΠΙΑ

**ΠΛΑΣΤΙΚΑ - ΜΟΝΩΤΙΚΑ - ΛΙΝΟΛ**

**ΠΛΑΣΤΙΚΑ ΟΙΚΙΑΚΗΣ ΧΡΗΣΕΩΣ**



άορατη, πὸ δμως ἀποτελεῖ σύγχρονα ἓνα πραγματικὸ σύνορο πὸ μέσα καὶ ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὰ πράγματα ἔχουν διαφορετικὴ ἀξία, διαφορετικὴ ἔννοια, διαφορετικὴ τιμὴ, χωρίζει τὴ ζωὴ τοῦ ἥρωα στὰ δύο. Ἔτσι ἡ ἀντίληψη μὲ βάση τὴν ὁποία ἐννοεῖ νὰ ζήσει καὶ ν' ἀναθρέψει τὸ γιό του, τὸν Παῦλο, μαρτυρεῖ μιὰ ἠθικὴ στάση ἀδέβαιη καὶ γεμάτη σύγχυση. Ξέρει πολὺ καλά πὸς οἱ ἠθικοὶ κανόνες τοῦ δικοῦ μας κόσμου εἶναι κανόνες συνεργασίας καὶ συνεννόησης, ὁμως σὰ σκεπτικιστῆς πὸ εἶναι δὲ θέλει ὁ γιός του, πὸ βρίσκεται στὴν ἡλικία πὸ τὰ μεγάλα ἰδανικὰ φλογίζουν τὴν ψυχὴ, ν' ἀφήσει νὰ τὸν σαγηνέψουν.

Ὁ Παῦλος πὸ μεγάλωσε μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα ἠθικῆς ὑγείας κ' ἐμπιστοσύνης πὸ χαρακτηρίζει τὸ δικὸ μας κόσμο, νιώθει ἐνστικτώδιστα τὴν ἐπιθυμία καὶ τὴ δυνατότητα τοῦ ἀνθρώπου νὰ κατακτήσει τὴν εὐτυχία του μ' ἄλλα μέσα ἐκτὸς ἀπ' τὴ βία. Καὶ νὰ πὸ μιὰ μέρα τὰ γεγονότα θὰ φέρουν τὸν Μαστακὰν στὴ δραματικὴ θέση νὰ πρέπει νὰ διαπιστώσει πὸς ὁ γιός του — τὸ μόνο πλάσμα στὸ ὁποῖο χάρισε ὅλη τὴν ἀγάπη πὸ μποροῦσε — εἶναι ὁ πρῶτος πὸ τοῦ τὸ ἀρνιέται. Μιὰ ἀπότομη καὶ σύντομη φλόγα θ' ἀναπηδήσει τότε καὶ στὸ φῶς τῆς ὁ πατέρας κι ὁ γιός θὰ κοιταχτοῦν καὶ θ' ἀναγνωρίσουν πὸς εἶναι ξένος ὁ ἓνας μὲ τὸν ἄλλον.

Τί ἔγινε; ὁ Μαστακὰν μὲ τὴν ἀγριότητά του τοῦ παλιοῦ καιροῦ πῆρε στ' ἀστεία τὸν πρῶτο ἔρωτα τοῦ ἔφηβου καὶ βάλθηκε μάλιστα νὰ διδάξει στὸν Παῦλο νὰ θεωρεῖ τὸν ἔρωτα ὄχι ψυχικὴ ἐπικοινωνία μὰ συναλλαγὴ. Αὐτὴ ἡ ἀπόπειρα ἠθικῆς διαφθορᾶς ξεσηκώνει μέσα στὴν ἀδιάλλακτη συνείδηση τοῦ ἔφηβου μιὰ θύελλα ἐξέγερσης καὶ ἀηδίας. Προβάλλει τὴ στιγμὴ ἐκείνη μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο ἓνα αἶσθημα πόνου γι' αὐτὸ τὸ σπιλωμένο ἔρωτα καὶ σύγχρονα ἓνα αἶσθημα σεβασμοῦ γιὰ τὴ φλόγα μὲ τὴν ὁποία διαλαλεῖ ὁ Παῦλος τὴν ἐμπιστοσύνη του στὸ καλὸ καὶ στὸ ὠραῖο.

Ἀναγκασμένος νὰ ἐπανεξετάσει τὶς ἀντιλήψεις του, ὁ Μαστακὰν θὰ καταλήξει νὰ καταλάβει πὸς οἱ καινούριες κοινωνικὲς σχέσεις ἀσκήσανε πάνω στὸ παιδί του μιὰ ἐπίδραση ἀποφασιστικὴ, καθημερινὴ καὶ πὸς ἀνάμεσα στὸν πατέρα καὶ στὸ γιὸ ὑπάρχει ἓνα ἠθικὸ σύνορο, μιὰ γραμμὴ ἀντίστασης.

Ὅταν κλείνει ἡ αὐλαία, στὸ τέλος τοῦ ἔργου, ἔχει πιὰ σχηματισθεῖ ἡ πεποίθηση πὸς ἡ ἠθικὴ ἀποψη τοῦ Μαστακὰν θὰ πρέπει νὰ ὑποκύψει.

Ὁ Γκαλὰν παρουσιάζει στὴ σκηνὴ ὄχι τὴ σύγκρουση δυὸ γενικῶν ἰδεῶν, μὰ μιὰ σύγκρουση πὸ καλύπτει σήμερα στὸν τόπο μας εὐρὺ πεδίο πράξεων καὶ αἰσθημάτων, μιὰ σύγκρουση πὸ ἐπιβάλλει τὴν ἐπανεξέταση τῆς

ΔΕΡΜΑΤΙΝΑ ΕΙΔΗ  
ΑΦΟΙ Π. ΖΕΠΠΟΥ



Γ' ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 12 (ΠΛΑΤΕΙΑ ΛΑΥΡΙΟΥ)  
ΤΗΛ. 521-721

**Εἶναι ἀθηθινὰ  
ἀριστουργήματα**

Εἶναι τὰ πιὸ στέρα  
Εἶναι τὰ πιὸ κομψὰ

**Προβέξτε!**

Μεγάλη ποικιλία σὲ  
τσάντες καὶ χαρτοφύλακες

Βαλίτσες, ζῶνες γυναικεῖες  
τσάντες κλπ.



στάσης απέναντι στον κόσμο και στον πλησίον μας. Βλέπουμε το συγγραφέα ν' ακολουθεί αδιάκοπα το σύνορο όπου οι κοινωνικές έννοιες και οι αυστηρά ανθρώπινες έννοιες ανακατεύουν και συγχέουν τις φωνές τους. Και γι' αυτό, το έργο «Η φιλενάδα μου, ή Πίξ» προκάλεσε ένα ενδιαφέρον πολύ πιο ζωντανό από άλλα έργα ίσως πιο καλογραμμένα που δεν έχουν όμως ρίζες μέσα στην καινούρια κοινωνική

---

«Το καπλάνι ήταν βαλσαμωμένο στη βιτρίνα της σάλας. Το ένα του μάτι ήταν γαλάζιο και το άλλο μαύρο. Όταν είχε ανοιχτό το γαλάζιο όλα πήγαιναν καλά. Όταν είχε ανοιχτό το μαύρο χαλούσαν οι δουλειές των ανθρώπων». Το Καπλάνι της Βιτρίνας. 'Η εποχή της Δικτατορίας είδωμένη μέσα από τα εφηβικά μάτια. 'Η Δικτατορία του Μεταξά και το κάψιμο των βιβλίων. 'Αλκης Ζέης. Το καπλάνι της βιτρίνας. 'Εκδόσεις «Θεμέλιο». 'Ακαδημίας 57. Μόλις έκυκλοφόρησε.

---

πραγματικότητα ή που δεν ανταποκρίνονται με σαφήνεια στα προβλήματά της.

Στο όνομα των ίδιων ήθικων αρχών, ο ήρωας του 'Αουρέλ Μπαράνγκα στην κωμωδία «Το λυσσασμένο άρνι» θα όρθωθεί ενάντια στη γραφειοκρατεία όταν θεωρείται όργανο φτιαγμένο να σταματά κάθε έξαρση, μια μηχανή διαφθοράς των συνειδήσεων, μια σωστή σκοτεινή συνομωσία ενάντια στις αξίες. Τίποτε δεν μπορεί να γίνει σε συνέπεια συναλλαγής και πρέπει να εξασφαλισθεί στην ανθρώπινη δημιουργία μια δραστήρια και αποτελεσματική ήθική τόνωση. Αυτή είναι η κυρίαρχη ιδέα στο έργο.

Στη σάτιρα του 'Αλ. Μιροντάν «'Ο διάσημος 702» ο συγγραφέας φωτίζει το καθαρό πρόσωπο της ανθρωπότητας και καταδικάζει τον ξεπεσμό του άτομου μέσα στην αστική κοινωνία.

'Ο ήρωας του έργου — που είναι έμπνευσμένος απ' την περίπτωση του Τσέρυλ Τσέσμαν — είναι ένας κατάδικος σε θάνατο που βλέπει πολλές φορές, μέσα σε δώδεκα χρόνια, ν' αναβάλλεται, ή έκτέλεση της καταδίκης του, έξ αιτίας του ότι ένας έκδοτης μ' επιχειρηματικό κ' έφευρετικό πνεύμα όσο και μ' επιρροή, έκανε με τον κρατούμενο ένα συμβόλαιο με το οποίο ανέλαβε να εκδόσει τα λογοτεχνικά του έργα.

Μια ιδέα προβάλλει πριν απ' όλα μέσα από

το έργο του Μιροντάν: στην καπιταλιστική κοινωνία, ο άνθρωπος είναι υποχρεωμένος να ζει μέσα στην παραποίηση, το ψέμα, την προσποίηση. Νά που ο Τσέρυλ γίνεται συγγραφέας. Συνήθως, ένα βιβλίο γίνεται με μια προσωπική αντίληψη, που κουβαλούμε μέσα μας χρόνια όλόκληρα, με μια συγκίνηση που ξεπήδησε μέσα από τα γεγονότα της ίδιας της ζωής μας. Όμως απ' τον Τσέρυλ ζητούν να είναι το πρόσωπο που ο έκδοτης του χρειάζεται. Και μ' αυτό τον τρόπο ο άνθρωπος που όνειρευόταν να κερδίσει το ψωμί του, να έχει ένα σπίτι, έναν έρωτα θα παίξει το ρόλο του έγκληματία. Για τους αναγνώστες του θα είναι στυγερός δολοφόνος. Αυτό το πλάσμα, εκμηδενισμένο απ' την πείνα και εξασθενωμένο απ' τις ταπεινώσεις, θα φορέσει τη μάσκα που του επιβάλλει ή κοινωνία και μάλιστα εκεί όπου ή έσωτερική, ή άληθινή προσωπικότητα του ανθρώπου επιβάλλει πάντα τα δικαιώματά της: μέσα σ' ένα βιβλίο. Οι έξομολογήσεις του Τσέρυλ θα παραποιηθούν. Οι όμολογίες του θα είναι ψεύτικες. Το έργο τέχνης αντί να τον έξαγνίσει, θα τον έξευτελίσει ακόμα περισσότερο. Τίποτε απ' όσα θα κάνει δε θα το έγκρινει ή καρδιά του. Γι' αυτό και ο ίδιος ο Τσέρυλ θα καταλήξει να πιστεύει πως μέσα στον κόσμο που ζει, τα πάντα είναι διεφθαρμένα, τα ιδανικά είναι νεκρά, οι έλπίδες νεκρές, και πως ή έξυπνάδα είναι μια επιβαρυντική ιδιότητα που διευκολύνει να ζεις με την άπληξη. Όποιος δεν είναι δήμιος πέφτει θύμα του δήμιου. Όμως ο Τσέρυλ του έργου του Μιροντάν είναι άνθρωπος και ή ουσία της ανθρωπιάς είναι να μην υποτάσσεται σ' ένα τέτοιο πεπρωμένο. Μ' όλο που τα πάντα, στην άπελπιστική ύπαρξή του, έχουν τη σφραγίδα της άνησυχίας, της άβεβαιότητας και της προσωρινότητας, μ' όλο που αυτός ο άνθρωπος ζει έξοικιωμένος με το θάνατο — όχι μ' ένα θάνατο άφηρημένο, άόριστο, μα μ' ένα θάνατο συγκεκριμένο, καθορισμένο γνωστό σαν άντικείμενο — ο Τσέρυλ θ' ανακαλύψει μέσα του τα μέσα για να έλπίζει και να παλαίψει.

Αυτό το θαύμα γίνεται μπροστά στα μάτια μας κι αυτή είναι ή εύγένεια του Τσέρυλ Σάντμαν. Ός την τελευταία στιγμή και κάθε φορά ως την τελευταία στιγμή, ο άνθρωπος αυτός θα διατηρήσει αυτή την ειλκρίνεια κι αυτή τη φυσικότητα που είναι σημάδια μιας ανθρωπιάς που δεν έχει διαφθαρεί. Θα φθάσει μάλιστα ως το σημείο να διασκεδάσει μ' αυτό το κύκλωμα άναταραχής και νοσηρής περιέργειας που προκαλεί το πρόσωπό του. Έξάλλου, το χιούμορ, στην περίπτωση του Τσέρυλ Σάντμαν, είναι σημάδι μιας προσωπικής ζωής, με τις άμαρτίες της, μα και με την πραγματική και διαρκή ανάτασή της.

'Επισημαίνοντας κάθε τι που είναι γόνιμο στην πίεση που άσκει το καινούριο κοινό πάνω στο δραματολόγιο, πρέπει να μην ξεχνάμε σύγχρονα και τη συμβολή που προσέφερε ο θεατρικός κόσμος στη διαπαιδαγώγηση αυτού του κοινού, γιατί είν' όλοφάνερο, πως ή έξάσκηση των έπιδράσεων δεν έχει μονόπλευ-



ρη κατεύθυνση, μὰ εἶναι ἀμοιβαία. Ἡ συμβολὴ τῶν ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου στὴν ἐνίσχυση τοῦ μεγάλου ἐνδιαφέροντος τῶν θεατῶν γιὰ τὶς ἀξίες τῆς δραματουργίας, ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπήχηση ποὺ ἔχει μιὰ καινούργια θεώρηση τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἀνθρώπου, ριζωμένη σὲ μιὰ ἄγνωστη ὡς τὰ τώρα καὶ ρεαλιστικὴ ἀντίληψη, ξεχωρίζουν εὐκόλα μέσα στὶς διαλεχτὲς σχέσεις ποὺ καθιερώθηκαν ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸ κοινὸ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἐκλογή καὶ τὴν παρουσίαση τῶν κλασσικῶν ἔργων.

Εἶναι γνωστὸ πῶς στὸν κόσμον τοῦ θεάτρου ὄλα τὰ μεγάλα ἔργα τοῦ παρελθόντος μεταδίδονται ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ ὄχι μόνο μὲ σεβασμό, μὰ καὶ μὲ μιὰ κρυφὴ πεποίθηση πῶς κλείνουν μέσα τους τὴν ἀπόλυτη ἐγγύηση τῆς ἐπιτυχίας. Ὡστόσο, ἡ πείρα ἔδειξε πῶς μιὰ σειρὰ ἔργα τῆς κλασσικῆς δραματουργίας ἔγιναν δεινὰ μ' ἀδιαφορία (ἔτσι, «Ὁ Ἀρχοντοχωριάτης» δὲν ἔκανε πιένες ὅπως θὰ περίμενε κανεὶς, οὔτε κι ὁ «Σίντ») Οἱ τεχνοκρίτες καὶ οἱ σκηνοθέτες κατάλαβαν γρήγορα πῶς αὐτὴ ἡ κατάσταση πραγμάτων δὲν ὀφειλόταν καθόλου στὴν τύχη. Τὸ γεγονὸς εἶναι πῶς μὲ τὴν διαφοροποίηση τῆς στάσης του ἀπέναντι στὶς παραστάσεις τῶν κλασσικῶν ἔργων, τὸ κοινὸ ἐκφράζει τὴν πεποίθησή του πῶς κάθε κείμενο ἀδιαμφισβήτητα σπουδαῖο καὶ κάθε παράσταση μὲ βάση αὐτὸ τὸ κείμενο δὲν εἶ-

ναι σίγουρο πῶς θὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ἐπιδοκίμασία τοῦ σημερινοῦ κοινού. Ἄν «Ὁ Ἀρχοντοχωριάτης» δὲν εἶχε τὴν ἀναμενόμενη ἐπιτυχία, αὐτὸ ὀφείλεται ἴσως στὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ ἀνταποκρινόταν πολὺ λίγο στὶς σημερινὲς ἀπαιτήσεις· ἂν ἡ περίφημη τραγωδία τοῦ αἵματος καὶ τοῦ ἔρωτα τοῦ Κορνέϊγ δὲν κίνησε τὸ ἐνδιαφέρον παρὰ μόνον τῶν σπουδαστῶν, αὐτὸ, σίγουρα, ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ σκηνοθέτης δὲ διατύπωσε στὴν παράσταση μιὰ ἄποψη σημερινὴ γιὰ τὰ πρόσωπα, γιὰ τὸν κόσμον τῶν προβλημάτων τους, τὸν τρόπο ζωῆς τους καὶ ἀπλῶς διαδήλωσε τὴν ἐμπιστοσύνη του σ' ἓνα ὄνομα μὲ κύρος.

Οἱ καινούριοι θεατὲς μας μᾶς ἔδειξαν, καθὼς καὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου, πῶς ἡ ἀναγραφή στὸ δραματολόγιο καὶ ἡ ἐπαναξιοποίηση τῶν μεγάλων ἔργων τοῦ παρελθόντος προϋποθέτουν ἓναν ἐνεργὸ καὶ γεμάτο κατανόηση θαυμασμὸ βασισμένο σ' ἓνα ζωντανὸ διάλογο μὲ τὰ ἔργα, ἓνα διάλογο ποὺ θὰ πηγάζει ἀπ' τὸ πνεῦμα, τὴν ψυχὴ καὶ τὴν τέχνη τοῦ καιροῦ μας. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου διάλεξαν μὲ μεγάλη προσοχὴ τὰ κλασσικὰ ἔργα, μὲ τὸ πρίσμα τοῦ παρόντος καὶ ἔδωσαν παραστάσεις ἀνανεωμένες καὶ πλουτισμένες μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς μας. Ἡ ἐπιτυχία δὲν ἄργησε. Τὸ «Ὅπως σᾶς ἀρέσει, «Ὁ Ταρτού-

## ΣΤΗ ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57 (ΣΤΟΑ ΣΙΝΕ ΟΠΕΡΑ)

**ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΘΕΜΕΛΙΟ,,** Ἀνδρέα Φραγκιά : Η ΚΑΓΚΕΛΟΠΟΡΤΑ — Δημήτρη Χατζή : ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΜΙΚΡΗΣ ΜΑΣ ΠΟΛΗΣ — Μήτσου Ἀλεξανδρόπουλου : ΝΥΧΤΕΣ ΚΑΙ ΑΥΓΕΣ — Ἐντίτα Μόρρις : ΤΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΧΙΡΟΣΙΜΑ — Ἑλλης Ἀλεξίου : ΣΚΛΗΡΟΙ ΑΓΩΝΕΣ ΓΙΑ ΜΙΚΡΗ ΖΩΗ — Μίνου Ἀργυράκη : Η ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΕΠΛΕΕ ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΕΛΑΝΟΛΕΥΚΟΝ — Ἀλκης Ζέη : ΤΟ ΚΑΠΛΑΝΙ ΤΗΣ ΒΙΤΡΙΝΑΣ — Μαρίνα Σερένι : ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΜΙΑ ΖΩΗ.

### Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΞΕΝΑ ΒΙΒΛΙΑ

ΔΙΣΚΟΙ ΕΛΑΦΡΑΣ ΚΑΙ ΚΛΑΣΣΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΑΙΔΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ ΣΕ ΠΡΟΣΙΤΕΣ ΤΙΜΕΣ

ΣΟΒΙΕΤΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ ΣΕ ΓΑΛΛΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΓΓΛΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

## ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57 (ΣΤΟΑ ΣΙΝΕ ΟΠΕΡΑ)



φος» ή οι κωμωδίες του 'Αλεξάντρι έγιναν δεκτές με θερμή απ' το μεγάλο κοινό.

Αυτό που το κοινό εκτίμησε στην παράσταση του «'Οπως σ'ας άρέσει» είναι πριν απ' όλα ή δύναμη με την όποία αποκαλύπτεται (στις σκηνές που διαδραματίζονται στην αϋλή του σφετεριστή δούκα) ένας κοινωνικός μηχανισμός στερημένος από κάθε ανθρωπιστική λειτουργία, ένας μηχανισμός που λειτουργεί μέσα σ' ένα χώρο και σε μιá εποχή κατ' έξοχήν υποκριτική. Ύστερα είναι και ή ένταση με την όποία εκφράζεται (στις σκηνές όπου εμφανίζεται ή Ροζαλίνα) ή φλογερή ποίηση, τó φώς που ξεπηδά μέσα απ' τó έργο του Σαίξπηρ και φθάνει ως τις κορφές του στοχασμού και τής ζωντανίας. Αυτό που άρεσε στο κοινό στην παράσταση του «Ταρτούφου» ήταν ότι μέσα σε δύομισυ ώρες διέσχισε μεγάλα τμήματα τής ζωντανής πραγματικότητας, είσχωρώντας ως τις πιο πικρές πτυχές της καθώς και τó γεγονός ότι ό σκηνοθέτης κατάφερε να καταγγείλει τόν τρόπο με τόν όποιο ό υποκριτής μπορεί να μεταμφιεσθεί για να παρατείνει την ύπαρξή του. (Ή παράσταση θα μπορούσε να έχει για μόττο την περίφημη άρχή του άθεου μοραλίστα: 'Ο υποκριτής είν' ένας θρησκόληπτος που γίνεται άθεος στο καθεστώς ένός άθεου βασιλιά). 'Ο Ταρτούφος στην παράσταση του 'Εθνικού Θεάτρου του Βουκουρεστίου ήταν ό επικίνδυνος υποκριτής που ανοίγει δρόμο μέσα στον κόσμο και που μπροστά σε κάθε πόρτα που του κλείνουν κατάμουτρα ζητά να βρει κάθε φορά μιá ιερή έντολή κατάλληλη να την ξεκλειδώσει.

Αυτό που άρεσε στο κοινό στις παραστάσεις των έργων «Τό 'Ιάσιο την άποκρηά» και «'Ο Ματέϊ Μίλλο διευθυντής» ('Ο Βασίλε 'Αλεξάντρι, συγγραφέας αυτών των έργων είναι ένας απ' τους πρωτεργάτες του ρουμανικού θεάτρου) ήταν ότι ξανάβρισκε μέσα σ' αυτές τά λόγια και τις κινήσεις όρισμένων προσώπων στο παίξιμο των σημερινών έρμηνευτών, τροποποιημένα με ειρωνική τρυφερότητα σαν να είχαν μπει μέσα σε εισαγωγικά, ξαναγραμμένα με είδικά γράμματα. Μικροεπεισόδια ξεπερασμένα, άπίθανες συμπτώσεις αντιμετωπίζονταν μ' ένα ευχάριστο χαμόγελο και σχολιάζονταν μ' αυτό τó χιουμοριστικό πνεύμα που χαρίζει ή άπομάκρυνση. Τό έργο στην πραγματικότητα βλεπόταν μέσα από δυό σειρές γυαλιά: Μέσα απ' τά πρώτα παρουσιάζονταν στη σκηνή τά πρόσωπα έτσι όπως τά είδε ό συγγραφέας και με τά καλλιτεχνικά έκφραστικά μέσα του καιρού του, τά δεύτερα μ'ας δίνουν τή δυνατότητα να δούμε την υπόθεση του έργου με τó τωρινό μας πρίσμα, έτσι που τó κείμενο, όσο κι' αν μ'ας ήταν με τó παραπάνω γνωστό έπαιρνε ένα χαρακτήρα άπρόοπτο και μάλιστα έντονα έπιθετικό άπέναντι σ' ότι είναι άχρηστο και πρέπει να καταδικασθεί. Έτσι λοιπόν, τó δραματολόγιο και ή παράσταση άναμορφώθηκαν ουσιαστικά σε σκοπό να δημιουργηθεί μιá στέρεη γέφυρα που θα άποκαθιστούσε τó σύνδεσμο με τά προβλήματα του παρόντος, με τις άνησυχίες του κοινού.

Ή θεατρική μας κίνηση έπωφελεύεται κι από

μιá άλλη άποψη, απ' τις ευνοϊκές για την άνάπτυξή της συνθηκών. Τά ρουμανικά θέατρα είν' άνοιχτά στους Ρουμάνους συγγραφείς: έπαψαν να είναι μιá χωρίς προσανατολισμό άγορά για την κατανάλωση των ξένων έργων, άνεξάρτητα απ' την άξία τους, και ή κάποια θεατρική παραγωγή έχει τó προνόμιο μιás κατηγορηματικής προτεραιότητας. Έξάλλου στενές σχέσεις δημιουργήθηκαν άνάμεσα σ' αυτούς που γράφουν και κάνουν θέατρο και σ' αυτούς που άγοράζουν εισιτήρια γιατί αυτό τó κύκλωμα τροφοδοτείται απ' τά ίδια ένδιαφέροντα.

Πολλές παραστάσεις ακολουθούνται όχι μόνο από συζητήσεις στον τύπο, μα κι από συναντήσεις με τους θεατές. Έτσι τó Θεάτρο Κωμωδίας του Βουκουρεστίου όργάνωσε κάμποσες φορές στην έδρα του και σε διάφορα εργατικά κέντρα συγκεντρώσεις άνταλλαγής άπόψεων με πρόσωπα που παρακολούθησαν την παράσταση, όπου εκτέθηκαν τά κριτήρια που με βάση τους τó θέατρο συγκροτεί τó δραματολόγιο του, διαλέγει τους συγγραφείς και άνεβάζει τά έργα, και όπου οι θεατές εκφράσανε την άποψή τους γι' αυτά τά ζητήματα. 'Απ' αυτή την άποψη πρέπει ν' άναφέρουμε και τις όλο πιο συχνές παραστάσεις που δίνονται ως και στις λέσχες των μεγάλων έργοστασίων και στα Σπίτια Πολιτισμού τής υπάιθρου και που συνοδεύονται από μιá παρουσίαση του συγγραφέα και των έρμηνευτών. 'Εδώ πρέπει να τονίσουμε και ένα άλλο γεγονός που υπηρετεί δραστικά τή διάδοση τής τέχνης και αυξάνει τή δεκτικότητα του κοινού. 'Υπάρχει στη χώρα μας ένα πλατύ δίκτυο έρασιτεχνικών θεάτρων που διευθύνονται από έπαγγελματίες ήθοποιούς κι αυτή ή κίνηση εκτός απ' τó ότι είναι μιá πηγή ταλέντων, ξυπνά και συντηρεί τó ένδιαφέρον του κοινού για τó θέατρο και τοποθετεί μ' αυτό τόν τρόπο τó θέατρο στο κέντρο τής δημόσιας ζωής.

Δέν έχουμε τó δικαίωμα να παραλείψουμε, έξετάζοντας την πείρα του ρουμανικού θεάτρου, τó γεγονός ότι τó νέο κοινό είναι ένιαίο και όμογενές, πράγμα πολύ σημαντικό για την τέχνη (που άμεσο λειτούργημά της είναι ν' άπευθύνεται σε μιá κατηγορία ανθρώπων καλά καθορισμένη από κοινωνική, ήθική και αισθητική άποψη), αν θέλει να συνάψει γρήγορα κι άποτελεσματικά μιá συμφωνία με τους θεατές. Γιατί ή αντίδραση μιás θεατρικής αίθουσας όπου ή πλατεία δέν βλέπει, έξαφνα στο «'Υπόγειο» του Γκόρκι παρά προβλήματα έρμηνείας και σκηνογραφίας, στην πραγματικότητα ξένα προς τά προβλήματα του έργου, και όπου ό έξώστης άνακαλύπτει ένα κοινωνικό δράμα, θα άπογοητεύσει τους ήθοποιούς και θα γίνει αίτία μιás καλλιτεχνικής άποτυχίας, είτε έξ αίτίας των δημιουργών τής παράστασης αν επιδιώξουν να δημιουργήσουν κάτι που ν' άρέσει σ' όλα τά γούστα, είτε άπλούστατα γιατί θα λείπει ή συμφωνία άνάμεσα στη σκηνή και στο κοινό. Τό πλεονέκτημα να παίξεις μπροστά σε ένα ένιαίο κοινό, που έχει ταυτόσημες άντιλήψεις, που έζησε τά ίδια γεγονότα και χαλυβδώνεται απ' τις ίδιες άννα-



μνήσεις είναι απ' τὰ σημαντικότερα. Γιατί σὲ μιὰ θεατρικὴ παράσταση δὲν ἀποκρίνεται μόνο αὐτὸς ποὺ παίζει στὴ σκηνὴ ἀλλὰ καὶ ὁ συνεργάτης ποὺ κάθεται στὴν αἴθουσα. Κι ὅταν αὐτὸς ὁ συνεργάτης νιώθει τὴν ἀπέραντη ἐπιθυμία νὰ ἰδεῖ, νὰ αἰσθανθεῖ, νὰ καταλάβει, εἶναι ἱκανὸς ν' ἀνοίξει στὸ θέατρο τὶς πιὸ πλούσιες σὲ ὑποσχέσεις προοπτικές. Ἡ πείρα τῆς θεατρικῆς μας κίνησης — ποὺ σίγουρα ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα ἐπαφῆς καὶ κοινὲς πλευρὲς μὲ τὸ θέατρο ἄλλων χωρῶν (ὅπου ἔγιναν διαρθρωτικὲς μεταβολές) ἢ μὲ διάφορους θιάσους (ποὺ ἐμπνέονται ἀπὸ ἓνα προηγμένο καλλιτεχνικὸ πιστεύω) — μᾶς δίνει τὸ δικαίωμα νὰ ποῦμε πῶς δὲ δικαιολογεῖται νὰ μι-

λάμε γιὰ κρίση τοῦ θεάτρου. Ἐξάλλου, μᾶς διασκεδάζει κάπως νὰ θυμόμαστε πῶς ὁ Μπερνάρ Ζιμέρ, ὁ Μαρσέλ Ἀσάρ καὶ ὁ Λάγκ ἔκαμαν στὰ 1920 ἓνα κατάλογο συγγραφέων ποὺ μίλησαν στὰ κείμενά τους γιὰ κρίση τοῦ θεάτρου, ἀνακαλύπτοντας μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ ἓνα βιβλίο τοῦ 1854 μὲ τίτλο «Τὸ Θέατρο πεθαίνει! Τὸ Θέατρο πέθανε»!

Ἄντὶ νὰ μιλάμε γιὰ ἐπιθανάτια ἀγωνία τοῦ θεάτρου, καλύτερα εἶναι νὰ συζητοῦμε γιὰ τοὺς δρόμους ποὺ προσφέρονται νὰ τὸ βοηθήσουν νὰ φθάσει σὲ μιὰ πλατεῖα διάδοση καὶ σὲ μιὰ γόνιμη πραγματοποίηση τῆς ἀποστολῆς του.

## ΤΟ ΚΑΠΛΑΝΙ ΤΗΣ ΒΙΤΡΙΝΑΣ

Οἱ βαρετὲς Κυριακὲς, ὁ Ἴκαρος καὶ ἡ προπαίδεια. — Οἱ Πέμπτες, τὸ καπλάνι, ὁ δεσπότης καὶ ὁ κύριος Ἀμστραντάμι Πικιπικιράμι. — Τὸ μεγάλο νέο. — Ἔρχεται ὁ Νίκος. Τὸ γατί μας ἀλλάξε ὄνομα. — Κουκουδάγιες καὶ βασιληάδες. Σαράβαλα καὶ βασανάκια. — Τὰ πανιὰ τοῦ Θηρέα, ἡ δικτατορία καὶ τὸ μυστικὸ τοῦ Μύλου μὲ τὸ μισὸ φτερό. — Σκότωσαν τὸ καπλάνι. — Ἀστέρια καὶ καθούρια. Ἡ Ἰσπανία. Ἄν εἶχα γεννηθεῖ συγγραφέας.

Α Λ Κ Η Σ Ζ Ε Η

## ΤΟ ΚΑΠΛΑΝΙ ΤΗΣ ΒΙΤΡΙΝΑΣ

«Τὸν Αὐγούστο, τὸ καταμεσήμερο, τὰ τζιτζίκια χαλᾶνε τὸν κόσμο στὸ Λαμαγάρι. Ὁ μπαμπάς, κάθε φορὰ ποὺ ἔρχεται στὸ Λαμαγάρι, γευριάζει, ποὺ δὲν τὸν ἀφήνομε νὰ κοιμηθεῖ τὸ μεσημέρι. Ἐμεῖς ὁμως, δὲν μπορούμε νὰ φανταστοῦμε Λαμαγάρι χωρὶς τζιτζίκια. Εἶχαμε ξαπλωθεῖ πάνω σὲ μιὰ κουβέρτα, κάτω ἀπὸ ἓνα πεῦκο, καὶ τ' ἀκούγαμε. Ἐπιασα ἓνα, τὸ κλεισα στὴ φούχτα μου καὶ κεῖνο τρελλάθηκε στὸ τζιτζίκιασμα. — Ἐγινε δικτατορία — τοῦ μουρμουρίσα καὶ τ' ἀφησα νὰ πετάξει νὰ τὸ πει σ' ὄλα τὰ τζιτζίκια».

ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΘΕΜΕΛΙΟ,"

Α Λ Κ Η Σ Ζ Ε Η

## ΤΟ ΚΑΠΛΑΝΙ ΤΗΣ ΒΙΤΡΙΝΑΣ

Ἡ δικτατορία τοῦ 36 εἰδωμένη μέσα ἀπὸ τὰ ἐφηβικὰ μάτια. — Ἐνα βιβλίο ποὺ δὲν πρέπει νὰ λείπει ἀπὸ καμιὰ βιβλιοθήκη.

ΜΟΛΙΣ ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ — ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΘΕΜΕΛΙΟ»

Κεντρικὴ διάθεση: «ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Ἀκαδημίας 57





## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

*Ένας μεγάλος σκηνοθέτης*

# ΖΑΝ ΓΚΡΕΜΙΓΙΟΝ

*Τέσσερα χρόνια από το θάνατό του*

Πριν λίγο καιρό συμπληρώθηκαν τέσσερα χρόνια από τον πρόωρο θάνατο του προοδευτικού Γάλλου σκηνοθέτη του κινηματογράφου Ζαν Γκρεμιγιόν. Στις 23 Νοεμβρίου ή «Ελληνική Κινηματογραφική Λέσχη» πρόβαλε στην αίθουσα του Γαλλικού Ίνστιτούτου το «Καλοκαιριάτικο φώς», ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα φιλμς του Γκρεμιγιόν, τιμώντας έτσι τη μνήμη του.

Η «Έπιθ. Τέχνης», σαν φόρο τιμής στο μεγάλο καλλιτέχνη κι ανθρωπιστή, δίνει, παρακάτω, μια σύντομη βιοφιλμογραφία του.

\* \* \*

Γεννήθηκε στο Μπαγιέ της Καλβαντός (Νορμανδία) στις 2 Οκτωβρίου 1902. Πέθανε στις 25 Νοεμβρίου 1959. Μουσικός με ταλέντο και μόρφωση, «ανακάλυψε» τον κινηματογράφο παίζοντας διαλί για τη συνοδεία βουβών φιλμς σε μια παριζιάνικη αίθουσα. Το 1924 σκηνοθετεί το πρώτο του φιλμ μικρού μήκους. Κατά τα δύο επόμενα χρόνια σκηνοθέτησε περί τα δεκαπέντε ντοκυμανταίρ. Το 1926 παρουσιάζει την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, με ντοκυμανταιριστικό χαρακτήρα, το θαυμάσιο «Γύρος στο πέλαγος». Πρό του τέλους του βωβού το ταλέντο του επιβεβαιώθηκε με το «Μαλντόν» (1927) και τους «Φαροφύλακες» (1929). Στον όμιλούντα πρωτοπαρουσιάστηκε με τη «Μικρή Λίζα» (1929), φιλμ ήδη κλασσικό.

Η αίσθητική του, όμως, ποιότητα του στοί-

χησε τον έξωστρακισμό από τον γαλλικό κινηματογράφο. Οι Γάλλοι βιομήχανοι του σινεμά μπουκοτάρουν συστηματικά το μεγάλο δημιουργό και δεν του έπιτρέψαν να σκηνοθετήσει ως το 1937 παρά φιλμς απρόσωπα.

Συγκεκριμένα, γύρισε στη Γερμανία μια σειρά ταινίες σε δυο βερσιόν (γαλλική και γερμανική). Έν τούτοις, μέσα από το σωρό της έμπορικής αυτής παραγωγής πρέπει να ξεχωρίσουμε τα δυο πιο ενδιαφέροντα φιλμς του Γκρεμιγιόν της προπολεμικής περιόδου: το «Στόμα της αγάπης» (1937) και το «Ό παράξενος κ. Βικτόρ» (1938).

Αλλά, το ουσιώδες του έργου του βρίσκεται, αναμφιδόλως, στα τρία φιλμς που κατάφερε να σκηνοθετήσει μεταξύ του 1939 και 1945. Και τα τρία υπήρξαν οι κορυφές του γαλλικού κινηματογράφου αυτής της περιόδου: «Οί ρυμούλκες» (1941), «Ό ούρανός είναι δικός σας» (1944) και προπαντός το «Καλοκαιριάτικο φώς» (1943), φιλμ ποιητικό και κοινωνικό συγχρόνως με μια έκπληκτική ατμόσφαιρα και με αξιόλογους ήθοποιους διευθυνόμενους από τη μπαγκέττα ενός μαίτρ.

Μετά την απελευθέρωση ο Γκρεμιγιόν συνάντησε τεράστιες δυσκολίες για τη συνέχιση του έργου του. Δεν μπόρεσε να σκηνοθετήσει τα φιλμς που τον καίγαν και που αναγγελλόταν σαν τα πιο προσωπικά και φιλόδοξα του σκηνοθέτη: την «Καμμούνα», τη «Σφαγή των άθώων», και την «Άνοιξη της Λευτεριάς» στα



ὁποία ποτὲ δὲν προχώρησε παραπέρα ἀπ' τὸ σενάριο καὶ τὸ τεχνικὸ ντεκουπάζ. Θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανεὶς πὼς τὰ ἀγύριστα αὐτὰ σενάρια ἦσαν τὰ μόνα ποὺ τοῦ ταίριαζαν ἀπόλυτα καὶ πὼς εἶχαν τὴν πρόθεση νὰ προσφέρουν στὸν κινηματογράφο ἕναν καθαρὰ προσδευτικὸ προβληματισμό. Ἀποτελοῦν, ἀκόμα, τὴν ἐπιβεβαίωση τῆς τραγικῆς περιπτώσεως ἐνὸς ἀκόμα «καταραμένου» κιν)κοῦ δημιουργοῦ ὁ ὁποῖος δὲν εἶχε σχεδὸν ποτὲ τὴ δυνατότητα νὰ κάνει ἢ νὰ ἐκφράσει αὐτὸ ποὺ θᾶθελε καὶ ποὺ ἀναγκαζόταν νὰ τρίβει σὲ ψίχουλα τὰ μεγάλα του χαρίσματα σὲ φιλμς ποὺ δὲν ἦσαν γι' αὐτὸν παρά, κάτι σὰν τὰ υἱοθετημένα παιδιὰ.

Ἐν τούτοις, οἱ τελευταῖες του δημιουργίες δὲν εἶναι χωρὶς ἐνδιαφέρον: Ἐὰν δὲν λογαριάσουμε σὰν ἀξιόλογο φιλμ τὴν «Παράξενη κ. Χ.» (1950), ἢ «Ἀγάπη μιᾶς γυναίκας» (1953), ὁμως, παραμένει προσκαλλημένη μὲ πείσμα στὴ σκηνοθετικὴ του μανιέρα καὶ τὸ ντοκυμανταῖρ «Στὶς 6 Ἰουνίου, τὴν αὐγὴ» (1945) εἶναι μιὰ συγκλονιστικὴ «ἀποδεικτικὴ

ἄποψη» τῆς ἀπόδοσης τῶν συμμάχων στὴ Νορμανδία. «Τὰ ἄσπρα πόδια τῶν ζώων» (1948) εἶναι ἕνα φιλμ παραγνωρισμένο ἄδικα. Ἐδῶ, τὸ κοινότυπο σενάριο ἐξαφανίζεται πίσω ἀπὸ μιὰ ἐκθαμβωτικὴ φόρμα, ὅπως π.χ. ἡ ἐνδιαφέρουσα ἀντίστιξη ἤχου καὶ εἰκόνας στὴν τελευταία σεκάνς.

Παράλληλα, ὁ Γκρεμιγιὸν σκηνοθετεῖ κατὰ τὴν τελευταία αὐτῆς περίοδο ἐξαίρετα φιλμς μικροῦ μήκους σχετικὰ, κατὰ τὸ πλεῖστον, μὲ τὶς πλαστικὲς καὶ γραφικὲς τέχνες: «Ἡ ἀποκάλυψη τῶν Σεβρῶν», «Οἱ καταστροφὲς τοῦ Πολέμου», «Ὁ Ἄντρέ Μασσὸν» ποὺ τελείωσε τὴν παραμονὴ τοῦ θανάτου του, ἢ «Γοητεία τῆς ὑπαρξῆς», «Τὸ δωμάτιο μὲ τὶς εἰκόνες» καὶ τὸ «Haute - lisse».

Παράλληλα μὲ τὸ σκηνοθετικὸ πρέπει νὰ ὑπογραμμισθεῖ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον μουσικὸ τοῦ ἔργου. Ἐγραψε τὴ μουσικὴ τῶν περισσοτέρων ἔργων τοῦ ὁποῦ ἀφοσιώθηκε στὴν ἀνανέωση τῆς σχέσης μουσικῆς καὶ εἰκόνας.

Ἐπιμέλεια: Β. Α. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ

# ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ

*Τὸ περιοδικὸ τοῦ ἐλληνικοῦ ὁπιτιοῦ*

Πλούσιο, συναρπαστικὸ, μορφωτικὸ σὲ ὕλη

*Ἀποκλειστικότητες ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο*

*Κάθε τεῦχος καὶ μιὰ ἐπιτυχία*

# ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ



## Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΟΥ

Μιά έκθεση με έργα του Θεόφιλου είναι πάντα κάτι το γοητευτικό. Ανανεώνει την δρασή μας και με την ειλικρίνειά του ξεπλένει από πάνω μας όλο τον ρύπο από την προσπάθεια που συναντάμε σήμερα σ' έργα τέχνης, σχεδόν σε κάθε βήμα. Σε τούτη μάλιστα την έκθεση είχαμε την ευκαιρία να δούμε πολλές από τις πλευρές της ζωγραφικής του, πολλά στάδια από την πορεία του. Γιατί ο Θεόφιλος, όπως και κάθε γνήσιος ζωγράφος, παρόλο που δεν χαλά ποτέ τη βασική του κατεύθυνση, είναι σύγχρονα πολλοί και διαφορετικοί δέκτες. Υπήρξαν πολλοί που μίλησαν στην αρχή για το Θεόφιλο σαν ένα φαινόμενο αυτόματο που μπορούσε να παράγει ζωγραφική, δηλ. πώς έλειπε ή γύμναση κι ο προβληματισμός. "Αν είχαν την ευκαιρία να δούν τα διαδοχικά τούτα στάδια της δουλειάς του θα μπορούσαν ν' απαλλαγούν από αυτή την παρανόηση.

Ο Θεόφιλος ξεκινά από μιαν αληθινή διάθεση να ζωγραφίσει. Τα πρώτα έργα του είναι απλές αντιγραφές, θα λέγαμε σωστότερα, απόπειρες γι' αντιγραφή. Πάντα ζωγραφίζει ένα άλλο έργο ζωγραφισμένο από ξένο χέρι. Κι αυτό έχει σημασία. Προσπαθεί ν' αντιγράψει και μάλιστα ν' αντιγράψει σωστά. Μά δεν τα καταφέρνει γιατί δεν ξέρει την τεχνική και γιατί η δική του αίσθηση αντίστέκεται. "Αν αποτυχαίνει στην αντιγραφή, δεν αποτυχαίνει άλλο τόσο στη ζωγραφική. Γιατί ενώ δεν ξέρει να επαναλαμβάνει αυτούσια και με το ίδιο νόημα τα ξένα στοιχεία, καθώς τα παίρνει άδέξια, ξέρει να τους δώσει ένα άλλο νόημα κι αυτό είναι ή ζωγραφική του έπιτυχία. Στην αρχή κι αυτό γίνεται άδέξια, πετυχαίνει ως ένα βαθμό, κάποτε μάλιστα δεν πετυχαίνει καθόλου. Υπήρξαν στην έκθεση εκείνα τα δυο μεγάλα σκούρα

έργα όπου ο Θεόφιλος παρασταίνει τον ακαδημαϊκό, όταν αντιγράφει γνωστά μελοδραματικά πρότυπα. Ναί, μά σε λίγο περνά σε μιαν άλλη φάση. Αντιγράφοντας τη γνωστή σύνθεση, όπου ο Ρήγας Φεραϊός κι ο Κοραΐς βοηθούν την Ελλάδα να σηκωθεί από τη σκλαβιά, παρόλο που κρατά από το πρωτότυπο πολλά έξωτερικά στοιχεία, αρχίζει να βάζει κατά μέρος την τυφλή μίμηση, τολμά να κάνει μιαν απόπειρα έρμηνείας του θέματος. Ο Θεόφιλος ξέρει πώς έχει να δεί άλλα πράγματα. Αργότερα δεν θα κάνει παρά ελάχιστα αναγωγές στα ξένα έργα. Παρατά την πιστότητα κ' έρμηνεύει ελεύθερα, χωρίς καθόλου να τον πιέζει που η σύνθεση δεν είναι σχεδόν ποτέ δική του.

Θα είχε νομίζω πολύ μεγάλο ενδιαφέρον αν καταπισσινόταν κανείς να ψάξει και να βρει όλες τις πηγές των θεμάτων του, να έβρισκε δηλ. τα πρωτότυπα που άντέγραφε ο Θεόφιλος. Θα ήταν κάτι το αληθινά αποκαλυπτικό. Θα μπορούσαμε να δούμε τότε όλα τα στάδια της διαδικασίας από όπου πέρασε τούτη ή ιδιότυπη ζωγραφική πορεία, όλα τα στάδια της απόκλισης από το ξένο στο δικό του. Και τότε θα έρμηνεύαμε σωστά όλα τα δικά του έπιτεύγματα. Γιατί γρήγορα ο Θεόφιλος παράτησε την προβολή αυτούσιων των ξένων έργων μέσα στο δικό του, μάς έδωσε τη δική τους βίωση, τί ένοιωθε αυτός ο ίδιος από τα ξένα έργα. Και καθώς η δική του αίσθηση ήταν πιο γερή, πιο ουσιαστική από την αίσθηση των άλλων, το ξένο κακέκτυπο έργο γένησε ένα έργο δικό που με καινούρια δραση, χυμώδες κι άμεσο, χωρίς τη μεσολάβηση της ξένης δρασης παρά σε στοιχεία που δεν έπηρεάζουν καθόλου τη δημιουργία του. Δεν έχει πια μπροστά του το «φυσικό» ζωγραφισμένο αντικείμενο, ζωγραφίζει γρήγορα και με σι-



## ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

γουριά απ' τὸ νοῦ του Τὸ θέμα του, δηλ. τὸ πρόσχημα, τὸ γνωρίζει πιά απέξω. Στὰ ὠριμα χρόνια τῆς δουλειᾶς του στὴ Μυτιλήνη σπάνια εἶχε μπροστά του κάτι ὅταν ζωγράφιζε. Μὰ καὶ τότε αὐτὸ ποῦ εἶχε δὲν ἦταν ἓνα ξένο ζωγραφισμένο ἀντικείμενο, παρὰ μιὰ δική του σημείωση. Μὰ πῶς δὲν θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ἔχει τόση ὀπτική μνήμη απ' τὰ πρῶτα του ἔργα νομίζω πῶς εἶναι ὀλοτέλα ἀναμφισβήτητο.

Δὲν θάπρεπε ἴσως νὰ ἐπιμείνει κανεὶς τόσο σ' αὐτὴν τὴν πλευρὰ τῆς δουλειᾶς τοῦ Θεόφιλου, ἂν δὲν εἶχε μιὰν ἰδιαίτερη σημασία. Κ' ἡ σημασία αὐτὴ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι κείνο ποῦ βλέπει τὸν παρακινεῖ καὶ σὲ ἀνάλογες τεχνικὲς λύσεις. Στὴν ἀρχὴ κάνει ἀκόμα καὶ φωτοσκιάσεις, ποῦ στὸ μέλλον ἐλάχιστα θὰ τὸ συναντήσουμε στὸ ἔργο του. Ὅταν ὁμως ἀργότερα ἀρχίζει νὰ παίρνει τὸ θέμα του απ' τὶς γνωστὲς λαϊκὲς χρωματιστὲς λιθογραφίες, τότε προσπαθεῖ νὰ ἐπαναλάβει καὶ τὴν τεχνική τους. Κάνει ἀπὸ κάτω ἓνα δυνατὸ πλακάτο χρῶμα κι ἀπὸ πάνω μοντελλᾶρει μὲ σκούρο, συχνὰ μὲ μαῦρο, ὅπως τὸ κανονικὸ οἱ λαϊκοὶ τεχνίτες τῆς χρωμολιθογραφίας. Ὑπάρχουν ἀκόμα λίγα ἔργα του ποῦ μοιάζουν κάπως μὲ τὰ σχεδὸν τοπογραφικὰ ἔργα τοῦ Παναγιώτη Ζωγράφου. Εἶναι σίγουρο πῶς ὁ Θεόφιλος δὲν τᾶξερε. Εἶναι ὁμως ἄλλο τόσο σίγουρο πῶς εἶχε δεῖ λιθογραφίες ποῦ προήλθαν ἀπὸ κεῖ, ἢ ἀπὸ μιὰν ἀνάλογη διάθεση κι ἀνάγκη, ὅταν εἶχαν νὰ δόσουν σὲ μικρὴ ἐπιφάνεια μιὰ γενικὴ ἄποψη ἑνὸς γεγονότος ποῦ ξετυλίγεται σ' ἓνα μεγάλο τοπίο. Θαρρῶ πῶς τὸ νούμερο 28 τῆς ἐκθεσῆς ἦταν ἓνα τυπικὸ τέτοιο δείγμα. Θὰ μπορούσε ἴσως κανεὶς νὰ μελετήσῃ πλατεῖα καὶ τότε νὰ παρατηρήσῃ πολλὰ κ' ἐνδιαφέροντα γιὰ τὴ ζωγραφικὴ του. Θὰ εὑρίσκει αὐτὴ τὴν πολλαπλότητα τῆς δραστῆς του, τὶς ζωγραφικὲς του ἀποκλίσεις, τὶς ἐρμηνεῖες του, θὰ σημειώνει τὰ καλὰ καὶ τὰ κακὰ του ἔργα, θὰ εὑρίσκει τὶς πηγὲς τῶν θεμάτων του, κ' ἴσως θὰ τακτοποιοῦσε ἀνάλογα ὅλη του τὴ ζωγραφικὴ πορεία, θὰ ἔβρισκε τότε καὶ τὴν πορεία τῆς τεχνικῆς του, πράγμα ποῦ θὰ μᾶς ἔβγαζε ἀπὸ κείνες τὶς σκέψεις ποῦ εἶπαμε γιὰ τὸν αὐτοματισμὸ τῆς δουλειᾶς του. Ἀκόμα στὰ διαδοχικὰ στάδια θὰ ξαφνιαζόταν ἀπὸ τὶς ἀπότομες ἀναλαμπὲς μὰ καὶ τὶς περίεργες πτώσεις του σὲ στιγμὲς ποῦ δὲν θὰ περίμενες. Κ' ἴσως τότε θὰ ἔμπαινε στὸν πειρασμὸ νὰ ἐξηγήσῃ πιὸ πειστικὰ καὶ τὴν παραγωγὴ τῆς τελευταίας του περιόδου (ἔργα τῆς ἐκθεσῆς 86, 29, 45, 46, 60, 66, 67 κλπ.) μιὰ παραγωγὴ πάνω-κάτω βιομηχανική, ὅπου τὰ ζωγραφικὰ του στοιχεῖα εἶναι σχεδὸν τυχαῖα καὶ λειτουργοῦν μὲ τρόπο καταφανῶς κατώτερο παρὰ σ' ὅποια ἄλλη φάση τῆς δουλειᾶς του, ὅπου φαίνεται μιὰ ἀναγωγὴ σὲ μερικὰ στοιχεῖα μὲ λόγια ὑφή, ὅπου δὲν ὑπάρχει πιά τὸ μαγικὸ στοιχεῖο τῆς δουλειᾶς του, τὸ χρῶμα, γιὰτὶ τὸ ἔχει ἀπορροφήσῃ τὸ ἀπροπαράσκευο καινούριο πανὶ κι ὅπου ὁ Θεόφιλος σχεδὸν ὑποδύεται τὸν ἑαυτό του, μὲ κάποια διασύνη καὶ κάποιαν ἀφέ-

★ Στὴ Γκαλλερὶ Μέρλιν ἀπὸ τὶς 3)2 ἕως τὶς 25)2 ἐξέθεσε ὁ ζωγράφος Ν. Γεωργιάδης 13 ἀφηρημένους συνθέσεις σὲ μικτὴ τεχνική.

— Ἐν συνεχείᾳ στὶς 2 Μαρτίου ἐγίναν τὰ ἐγκαίνια τῆς ἀτομικῆς ἐκθέσεως τοῦ Γ. Μαυροῦδη. Ὁ καλλιτέχνης παρουσίασε 30 λάδια καὶ μιὰ κόλλα κυρίως συνθέσεις μὲ φιγούρες, νεκρὲς φύσεις κ.τ.λ.

★ Στὸ Ζυγὸ ἀπὸ τὶς 20)2 ἕως τὶς 12)3 ἐξετέθη μιὰ σειρά ρεπροντουξιδῶν ἀπὸ ἔργα τοῦ ζωγράφου Κ. Παρθένου ποῦ εἰκονογραφοῦν τὸ φετεινὸ ἡμερολόγιο τῆς Ἑταιρίας Τοιμέντων «Ἡρακλῆς - Ὀλυμπος». Ἡ ἐκθεση περιελάμβανε ρεπροντουξιδῶν ἀπὸ 27 λάδια καὶ 4 σχέδια.

— Στὴν ἴδια γκαλλερὶ ὁ χαρακτῆς καὶ ζωγράφος Δ. Γουναρίδης παρουσίασε δείγματα τῆς τελευταίας του δουλειᾶς. Ἡ ἐκθεση περιελάμβανε 12 λιθογραφίες καὶ 19 ἀνεικονικὲς συνθέσεις μὲ γκούας.

★ Ἡ Ἑλληνοαμερικανικὴ Ἐνωσὴ ἐγκαινίασε στὸ νέο της κτίριο, Μασσαλίας 22, μιὰν αἰθουσα ἐκθέσεων εἰκαστικῶν τεχνῶν, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεόφιλου. Τὰ ἐγκαίνια ἐγίναν στὶς 7 Φεβρουαρίου καὶ ἡ ἐκθεση ἔμεινε ἀνοιχτὴ ἕως τὶς 26 τοῦ ἰδίου μηνός. Παρουσιάστηκαν 81 πίνακες.

★ Στὸ Κέντρο Τεχνολογικῶν Ἐφαρμογῶν ἐγίναν στὶς 4 Μαρτίου τὰ ἐγκαίνια ὁμαδικῆς ἐκθέσεως ζωγραφικῆς. Πῆραν μέρος οἱ καλλιτέχνες: Δ. Κοτσῆς (1 σύνθεση λάδι, 5 συνθ. μελάνι), Χ. Βογιατζῆς (5 συνθέσεις λάδι, 3 σχέδια) καὶ Χρ. Καρᾶς (4 συνθέσεις λάδι, 3 σχέδια). Ἡ ἐκθεση θὰ μείνει ἀνοιχτὴ ὡς τὶς 24 Μαρτίου.

★ Στὴ Στέγη Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν ἡ καλλιτέχνης Π. Κορνίλιους ἐξέθεσε τὸ δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ Φεβρουαρίου 52 συνθέσεις πάνω σὲ πανί, καμωμένους μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ «Μπατίκ». Τὰ θέματα τῆς Κορνίλιους εἶναι ἐντυπώσεις ἀπ' ὅλο τὸν κόσμον.

★ Στὶς Νέες Μορφὲς ὁ χαρακτῆς Ν. Σταυρουλάκης παρουσίασε ἀπὸ τὶς 19 Φεβρουαρίου ὡς τὶς 9 Μαρτίου, 51 ξυλογραφίες μὲ θέματα θρησκευτικὰ, φιγούρες, τοπία κ.τ.λ.

— Παράλληλα μὲ τὴν παραπάνω ἐκθεση στὴν ὑπόγεια αἴθουσα τῆς ἴδιας γκαλλερὶ ἡ ζωγράφος Ε. Κοτοπούλη παρουσίασε 54 συνθέσεις μὲ φυτὰ.

★ Στὴ μεγάλη αἴθουσα τοῦ Παρισσοῦ ἀπὸ τὶς 18 Φεβρουαρίου ὡς τὶς 5 Μαρτίου ἐξέθεσε ὁ ζωγράφος Ν. Μαγιάσης 31 λάδια, κυρίως θαλασσογραφίες καὶ τοπία.

— Στὶς 2 Μαρτίου, στὴν ἰσόγεια αἴθουσα ἐγίναν τὰ ἐγκαίνια τῆς ἐκθέσεως τοῦ Χ. Ντούμα. Τὴν ἐκθεση ἀποτελοῦσαν 30 λάδια, τὰ περισσότερα τοπία καὶ θαλασσογραφίες.

★ Στὴ γκαλλερὶ τοῦ ξενοδοχείου «Χίλτον» ἡ Ε. Ματιάτου πραγματοποιήσῃ ἀτομικὴ ἐκθεση ζωγραφικῆς, παρουσιάζοντας 27 συνθέσεις σὲ λάδι μὲ διάφορα θέματα. Ἡ ἐκθεση ἔμεινε ἀνοιχτὴ ὡς τὶς 20 Φεβρουαρίου.



λεια. Θὰ ἔβλεπε ἀκόμα τὸ βίωμά του ἀπὸ τὰ ξένα ἔργα νὰ δίνει σὲ δική του πιά ἐρμηνεία, τόσο ἀντίθετα ἔργα ἔστω κι ἂν ξεκινοῦν ἀπ' τὴν ἴδια ἀφετηρία. Θὰ διαπίστωνε πόσο διαφορετικὴ εἶναι ἡ διάθεση κ' ἡ ζωγραφικὴ τους ἀπόδοσις στὴ σειρά ἀπ' τοὺς Ἑρωτόκριτους καὶ τὶς Ἀρετοῦσες καὶ πόσο διαφορετικὰ ζωγραφικὰ ἔργα εἶναι ἀναπαραστάσεις τῆς ἴδιας σκηναῖς «Γιώργης Καραϊσκάκης καταδιώκει τὸν Ρεσίτ πασᾶ ἐν Ζεφήρης». Θὰ μπορούσε προχωρώντας ἀκόμα παλιότερα νὰ ψάξει καὶ νὰ βρεῖ τὶς ρίζες αὐτῆς τῆς ἴδιας διακοσμητικῆς ζωγραφικῆς ποὺ πέρασε κι ἀπ' τὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια κι ἀργότερα ἀπ' τὸ Βυζάντιο κ' ἔδωσε σ' ὄλο τοῦτον τὸ χῶρο ἔργα ποὺ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ βάλει ὄρια καὶ νὰ περιγράψει τὴν ἐθνικὴ αὐτονομία τους. Ἀκόμα παρακάτω θὰ εὑρίσκει τὴν ὁμαδικὴ ἐπεξεργασία τῶν θεμάτων του καὶ τῶν μορφῶν του κι αὐτὸ θὰ θεμελιώνει καλύτερα ἀπὸ κάθε τι ἄλλο τὸν ἀκριβὸ τίτλο γιὰ τὸ Θεόφιλο, τὸν τίτλο τοῦ λαϊκοῦ ζωγράφου. Καὶ θὰ κατάληγε πῶς δὲν εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ τὴ χώρα μας μιὰ λαϊκὴ ζωγραφικὴ, μιὰ ζωγραφικὴ ποὺ θέλει νὰ ἔχει ἐθνικὴ αὐτοσυνείδηση, ἑλληνικότητα ποὺ λέμε, νὰ εἶναι καμωμένη ἀναγκαστικὰ ἀπ' τὰ ξεφτίδια τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης. Ἄν μπορεῖ φυσικὰ νὰ ἔχει ζωὴ καὶ βιώματα ἐθνικά, ἀληθινὰ κι ἄμεσα. Θὰ τοῦ χρωστούσαμε ἀσφαλῶς χάρη τοῦ μελετητῆ ποὺ θὰ καταπιανόταν μὲ τὴν πολύμορφη καὶ πολύμοχθη αὐτὴ ἔρευνα. Μὰ μ' ὄλο αὐτὰ θὰ πέφταμε ἔξω, δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ προσεγγίσουμε τὴν ἀληθινὴ προσφορά, αὐτὸ ποὺ λέμε κήρυκα τῆς ζωγραφικῆς του, ἂν μᾶς ξέφευγε τὸ πάθος του, τὸ μεγάλο πάθος του γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, γιὰ τὴν εἰλικρινῆ διατύπωσή του μὲ σχήματα, μὰ πρὸ παντὸς μὲ τὸ χρῶμα. Γιατί τὸ μεγάλο πάθος τοῦ Θεόφιλου εἶναι τὸ χρῶμα. Ν' ἀραδιάσουμε τὶς χρωματικὲς του καταβολές, αὐτὸ δὲν θὰ εἶχε καὶ τόση σημασία. Γιὰ μᾶς τοὺς Ρωμιοὺς τὸ χρῶμα αὐτό, εἶναι σχεδὸν κοινὴ συνείδηση. Κ' ἡ παραπλάνηση τῆς ἐπίσημης ζωγραφικῆς μας στὸ Μόναχο, τὴν Ἰταλία ἢ στὴ Γαλλία, δὲ μπόρεσε καλὰ - καλὰ νὰ τὸ ἐκφυλίσει. Ἐμεινε ἡ γεύση του γερὰ ταμπουρωμένη στὸν ἀληθινὸ θεματοφύλακά του, στὴν αἴσθησις τοῦ λαοῦ, ἴσως γιὰ τὴν καταγωγὴ του εἶναι πολὺ παλιὰ καὶ δὲν εἶναι μόνο ἐντατικὰ βιώσιμη, μὰ προκύπτει κι ἀπὸ κλιματολογικὲς ἀνάγκες.

Ὁ Θεόφιλος ξεπλένει τὴν παλέττα του ἀπὸ τὰ μουντὰ χρῶματα ποὺ μᾶς ἔφερε ἡ δύση, δὲν τὰ ξέρει κι οὔτε τ' ἀγόρασε ποτέ του, τουλάχιστον θεληματικά. Παίρνει τὰ ἴδια τὰ λαϊκὰ χρῶματα, τὶς σκόνες, τ' ἀνακατεύει μὲ τρόπο ποὺ ἔβρισκε μοναχὸς του καὶ κάνει χρῶμα ἔντονο καὶ σταθερό, ἀπλὸ κ' εὐκολονόητο καὶ τὸ χρῶμα τοῦτο τὸ βάζει πάνω στὸν πίνακα μὲ πίστη. Αὐτὸ τὸ χρῶμα εἶναι τὸ μεθύσι του, μεθᾶ ὁ ἴδιος καὶ μεθᾶ μ' αὐτὸ καὶ τὴν δραση τῶν ἄλλων. Τὸ χρῶμα αὐτὸ τὸ ἀποκαθιστᾶ κυρίαρχο μέσα στὸν πίνακα, πατρικὸ στοιχεῖο στὴ ζωγραφικὴ του, χρῶμα

καὶ σχῆμα. Ἔτσι προσεγγίζει ἀπὸ ἓνα δικό του δρόμο, σίγουρο κι αὐθεντικὸ, αὐτὸ ποὺ ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Παρισιοῦ μὲ τὸν Ματίς τὸ παίρνει ἀπὸ ἀνάλογα μὲ τὸ δικό μας περιβάλλοντα, μιὰ χρωματικὴ αὐτονομία. Ὁ Θεόφιλος ἔχει γυμνάσει τὸ μάτι του, αὐτὸ δὲν τὸ ἔχει δεῖ πουθενά, δὲν τὸ ἔχει διδαχθεῖ ἀπὸ κανέναν, νὰ βρίσκει τὶς σχέσεις τῶν χρωμάτων μὰ καὶ κάτι ἄλλο πολὺ σημαντικό, ποὺ ἡ Δύση χρειάστηκε κόπο καὶ μόχθο γιὰ νὰ τ' ἀνακαλύψει στὸ ξεκίνημα τῆς ζωγραφικῆς ποὺ τῆς ἔχουμε κολλήσει τὴν ἐτικέτα «μοντέρνα». Βρῆκε πῶς κείνο ποὺ ξεκαθαρίζει καλύτερα τὸ χρῶμα δὲν εἶναι μόνο οἱ σχέσεις, τὰ περάσματα τοῦ ἐνὸς στὸ ἄλλο, μὰ καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ἴδιου τοῦ χρώματος. Ὅταν ἡ παλέττα του, τὰ χρώματα ποὺ ἔχει γιὰ χρῶμα τὸν ἀντιστρατεύονται, ξέρει νὰ κάνει ἓνα ἀπλὸ καὶ γερὰ κλεισμένο σχῆμα ποὺ ξεκαθαρίζει τὴν δραση, τὴν ξεκουράζει ἀπὸ τὶς περιπέτειες καὶ δημιουργεῖ μιὰ πρόσθετη λάμψη στὸ μάτι. Κι αὐτὸ τῷ ξερε ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τουλάχιστον ἀπ' τὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια.

Τὸ αἶτημα ποὺ βάζει ὁ Θεόφιλος στὴ ζωγραφικὴ του εἶναι τὸ αἶτημα τοῦ ἀπλοῦ ἀνθρώπου. Ἀγαπᾶ ὅ,τι βλέπει γύρω του, ἀγαπᾶ τὸν τόπο καὶ τὶς περιπέτειές του, ὅπως τὶς ἔχει διαβάσει στὶς λαϊκὲς φυλλάδες. Καμιά ὑπερβατικὴ, καμιά μεταφυσικὴ ἀνησυχία. Εἶναι ἀφελῆς φιλοσοφημένος καὶ ποιητὴς ὅσο κι ὁ λαός. Ἐχει μιὰ φαντασία ποὺ πλάθει περιστατικὰ προεκτείνοντας τὰ διαβάσματά του καὶ τὶς διηγήσεις τῶν ἄλλων, στὶς δικές του διηγήσεις. Μὲ δυὸ λόγια ἔχει ἓναν κόσμον δικό του, κόσμον ποὺ δὲν ἀπομακρύνεται ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τοῦ λαοῦ κι αὐτὸν θέλει νὰ πλάσει μὲ τὸ χρῶμα καὶ τὰ σχήματα. Μαγεμένος ὁ ἴδιος θέλει νὰ μαγέψει καὶ τοὺς ἄλλους. Τὸν ἀνθρώπο τὸν ἀγαπᾶ πολὺ, προσπαθεῖ στὴν ἀρχὴ νὰ τὸν γράψει, κ' ἡ καταγωγὴ τῆς γραφῆς του εἶναι παμπάλαια. Ὑστερα ὅμως τὸν βλέπει μέσα στὸ χῶρο ποὺ τὸν γέννησε, στὸ τοπίο. Εἶναι τόσο παληὸς ὅσο καὶ τοῦτο, τόσο λεβέντης, τόσο θρυλικὸς ὅσο καὶ τὸ περιβάλλον του. Τότε μπαίνει στὸν πειρασμὸ νὰ τοὺς κάνει καὶ τοὺς δυὸ, νὰ κάνει τὴν ἐνόητά τους. Καὶ τότε καταφεύγει σὲ σχήματα καὶ σὲ χρῶματα ποὺ σὲ σαστίζουν. Ἡ ἀξιοσύνη του δὲν εἶναι ὅταν κάνει καλὴ «ζωγραφικὴ» μὲ τὴν τυπικὴ σημασία τῆς λέξης, μὰ ὅταν ζυμώνοντας τὸ πάθος του μαζί τῆς τὴν ἀποκαθιστᾶ στὰ βασικά τῆς στοιχεῖα, ὅταν βρίσκει κείνα τὰ τολμηρὰ χρῶματα ποὺ μόνο στὴ δική του ζωγραφικὴ μποροῦν νὰ σταθοῦν, καὶ τὰ δένει σ' ἓναν τολμηρὸ δικό του σύνολο, τόσο καινούριο καὶ τόσο παληό. Δὲν εἶναι σπουδαγμένος καὶ δὲν κάνει τὸ σπουδαῖο. Δὲ θυσιάζει τὴν ἀλήθεια σὲ καμιὰν ἀληθοφάνεια, διατηρεῖ παρθένα τὴν αἴσθησή του. Καταλήγει σὲ τέτοια ζωγραφικὰ ἀποτελέσματα γιὰ τὸ στοχάζεται ἀπλὰ κι ἀληθινά.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ



# Δ Υ Ο Σ Κ Η Ν Ι Κ Α

Πολύ συχνά βλέπουμε στο θέατρο σκηνικά που η ποιότητά τους μάς πείθει πώς πολλοί θιασάρχες από άγνοια ή προχειρότητα, αναθέτουν την εκπόνησή τους σε πρόσωπα έντελώς ανεύθυνα κι άκατάλληλα.

Αν σήμερα αναφερόμαστε σε δυο συγκεκριμένα έργα το κάνουμε μόνο ενδεικτικά. Κι αν επιμένουμε στην λεπτομερή τεχνολογική αντιμετώπιση των σκηνικών του ενός, είναι γιατί δεν θέλουμε να θεωρητικολογήσουμε, να μιλήσουμε με γενικεύσεις, που είναι και βολικές και στο κάτω - κάτω είναι όλοι σύμφωνοι. Έπισημαίνουμε λοιπόν ολότελα συγκεκριμένα πράγματα με την ελπίδα πώς οι αρμόδιοι παράγοντες θα σεβαστούν επί τέλους και τη θέση τους και το κοινό.

Θέλουμε ακόμα να προλάβουμε την πρόχειρη δικαιολογία που λέγεται σε τέτοιες περιπτώσεις, πώς δήθεν οικονομικοί λόγοι υποχρεώνουν τους διευθυντές των θεάτρων να καταφεύγουν σε κακά και πρόχειρα σκηνικά. Αυτό δεν είναι αλήθεια. Ένα απλό σκηνικό που στοιχίζει φτηνά μπορεί να είναι πολύ καλύτερο από κείνα που συνήθως βλέπουμε. Μια ματιά σε θέατρα του έξωτερικού μπορεί να τους πείσει γι' αυτό.

Στην «Κόκκινη κλωστή» διαπιστώσαμε με έκπληξη πώς δεν υπήρχε πουθενά γραμμένο το όνομα του σκηνογράφου. Όμως σκηνικά είχαν γίνει! Γιατί άραγε ο σκηνογράφος δεν θέλησε να κάνει γνωστό και τ'όνομά του; Βέβαια οι σκηνογραφίες ήταν κακές και μόνο αν τις φιλοτέχνησαν ανεύθυνα, σαν τους εργάτες του θεάτρου δικαιολογείται η ποιότητά τους.

Θα μείνουμε περισσότερο στην παράσταση του «Ημερολογίου ενός τρελλού», γιατί το παίρνουμε σαν άφορμή να επισημάνουμε μερικά πράγματα για τη σκηνογραφία.

Στην πρώτη πράξη ή σκηνή παριστούσε το έσωτερικό ενός δωματίου. Τα σχήματα κ' οι γραμμές που χρησιμοποίησε ο σκηνογράφος, λοξές κάθετες, οριζόντιες, δεν ισορροπούσαν μεταξύ τους. Το σπάσιμο των καθέτων μπορεί να γίνει με πλάγιες, όταν κι αυτές με τη σειρά τους τις συγκρατούν άλλες πλάγιες. Στην περίπτωση μας αυτό δεν είχε γίνει, ή μάλλον είχε γίνει τόσο αδέξια, που είχε σαν αποτέλεσμα όλες οι λοξές γραμμές απ' τα αριστερά προς τα δεξιά να σχηματίσουν μια μεγάλη διαγώνιο στη μπούκα της σκηνής που φυσικά ένοχλούσε.

Στην επάνω αριστερή γωνιά είχε τοποθετηθεί ένα παραλληλόγραμμο πανί, κάτι σαν

λάβαρα που τίποτα δεν δικαιολογούσε την ύπαρξή του. Μάλιστα ένοχλούσε τη σύνθεση. Καμιά πραγματική ή συνθετική δικαιολογία δεν είχε επίσης και κείνο το άσπρο αντικείμενο στο κέντρο της σκηνής. Κανείς δεν καταλάβαινε ούτε τί ήταν ούτε τί χρειαζόταν στο σκηνογράφο. Κ' είναι αρχή απαράβατη πώς στη σκηνογραφία που είναι μια σύμβαση χώρου δεν επιτρέπονται περιττά πράγματα και μάλιστα να χτυπούν τόσο άμεσα στο μάτι. Το γενικό χρώμα του δωματίου ήταν θερμό. Μα ο ούρανός ανήκε σ' άλλη χρωματική κλίμακα που δεν έναρμονιζόταν μαζί του και τ' αποτέλεσμα ήταν να διασπάται το παραλληλόγραμμο της σκηνής.

Στη δεύτερη πράξη παρουσιαζόταν μια φυλακή, αίθουσα φρενοκομείου ή κάτι τέτοιο. Ήταν ένα περιβάλλον χαωτικό. Ατμόσφαιρα ολότελα διαφορετική απ' το πρώτο. Παρόλο που τα στοιχεία ήταν λιγότερα και θα μπορούσαν να έχουν προσεχτεί τα λάθη ήταν ανάλογα με τα προηγούμενα. Οι μαύρες κάθετες δεν πλουτιζόνταν με άλλες γραμμές το ίδιο δυνατές, κ' έτσι καταντούσαν μονότονες. Βέβαια εξυπηρετούσαν μια ψυχολογική ανάγκη, να μικρύνουν τον άνθρωπο, έτσι που ν' ακούγεται με ένταση ο λόγος. Όμως η μονοτονία των γραμμών κ' η έντασή τους κούραζε το θεατή και η τον έκαναν ν' αδιαφορεί ή του διασπούσαν την προσοχή. Ο ούρανός του βάθους, που θύμιζε μοντέρνο γκριζοπίννακα, με το σπάσιμο της επιφάνειάς περιόριζε την ένταση της συγκίνησης από το λόγο και γενικά μείωνε τη λιτότητα της σκηνής. Το κρεβάτι σαν θέση και σαν χρώμα ήταν ένα αληθινό εύρημα.

Και κάτι άλλο ακόμα. Η διαφορετική αντίληψη ανάμεσα σ' αυτά τα δυο σκηνικά, χωρίς να προσθέτει τίποτα ουσιαστικό, μείωνε σημαντικά το πρώτο σκηνικό, και έσπαζε την ενότητα του έργου. Και κάτι τέτοιο είναι φυσικά σε βάρος του σκηνογράφου.

Μια σειρά προβλήματα, που ουσιαστικά για μια παράσταση δεν είχαν λυθεί καθόλου ικανοποιητικά. Έτσι δεν υπήρχε ούτε σωστή προσαρμογή του σκηνογράφου στο πνεύμα του έργου, ούτε υπόβαλλε ψυχολογικά στον θεατή μιαν έρμηνεία του. Ακόμα και το δέσιμο της σκηνοθεσίας με το φωτισμό δεν είχε αντιμετωπισθεί σωστά.

Κι όμως το έργο το ίδιο είχε θαυμάσιες προϋποθέσεις για μια καλή σκηνογραφία. Το πρώτο σκηνικό είναι το δωμάτιο ενός τρελλού που μονολογεί συνέχεια. Ο χώρος με



αύστηρά, λιτά ουδέτερα, στοιχεία, θα μπορούσε ν' αναδείξει και να τονίσει το λόγο. 'Η παρουσία ενός ήθοποιου χωρίς δράση, κάνει αναγκαία την έκφραστικότητα και την ένταση τόσο στο λόγο, όσο και στο φόντο του. Κι αυτό δέ μπορούσε να προκληθεί με

γραφικά στοιχεία ενός καθημερινού χώρου, με συνηθισμένα κ' ευχάριστα χρώματα. Γενικά έλειψε ή πνοή που θα δημιουργούσε ένα περιβάλλον απ' όπου ο λόγος θα άντλούσε και ένταση και υποβολή.

Κ.

## ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΜΙΑ ΖΩΗ

ΜΙΑ ΣΥΓΚΛΟΝΙΣΤΙΚΗ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ♦ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΖΩΗΣ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ

Ρώμη 1925. — Ρώμη 1927. — Πόρτσι 1928. — 1930: Συλλήψεις, επισκεπτήρια στη φυλακή. — 1935: Τσιδιταδέκκια. — 'Ο πόλεμος. — Παρίσι 1940. — 'Ο Λαχανόκηπος του Καμπιρόλ. — Νίκαια 1943. — 'Η δουλειά ανάμεσα στα στρατεύματα κατοχής. — 'Η πείνα. — Συλλήψεις στο Γκρό - ντε - Κάν. — Τα γενέθλια της Μαρινέλλας. — Βασανιστήρια στη Βίλλα της 'Αντίμπ. — Οί Σαράντα μέρες. — 1943: 'Η απόδραση του Μίμμο. — Μιλάνο 1944. — 'Απελευθέρωση. — Γράμματα ζωής και θανάτου.

ΜΑΡΙΝΑ ΣΕΡΕΝΙ

## ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΜΙΑ ΖΩΗ

'Ολόκληρη ή πορεία του ιταλικού δημοκρατικού κινήματος. 'Η ιστορία μιας γυναίκας που περισσότερο από 25 χρόνια μοιράστηκε τη ζωή του άντρα της, τη δουλειά του, τους αγώνες του, το ιδανικό του.

## ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΜΙΑ ΖΩΗ

Μαρίνα Σερένι: «Νοιώθω μέσα μου, γύρω μου τον έρωτα του Μίμμο τόσο μεγάλο, τόσο απόλυτο, ώστε έχω την εντύπωση πως τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει: μόνο με την ύλική απουσία ενός από τους δυό μας».

## ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ ΜΙΑ ΖΩΗ

'Ιταλικό βραβείο «Πράτο». — 300.000 αντίτυπα.

ΜΟΛΙΣ ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ — ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΘΕΜΕΛΙΟ»

Πωλείται σε όλα τα βιβλιοπωλεία. Τιμή έρχ. 20.—

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: «ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ»

'Ακαδημίας 57 (Στοά Σινέ Όπερα)



## Γράμματα από τὸ Λονδίνο

Εἶχα πάει στὴν τελευταία ἔκθεση τῶν ἔργων τοῦ Μάρκ Ρόθκο, ἐνὸς Ἀμερικανοῦ ἀφηρημένου ζωγράφου ποὺ στεγάστηκε στὴν πλούσια γκαλλερὶ Λάντον τῆς ἐταιρίας Μώλμπορο καὶ εἶχα φύγει πεπεισμένος πὼς δὲ μπορούσα νὰ γράψω τίποτε ἀπολύτως πάνω στὰ ἐκθέματα ποὺ εἶδα. Τί νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ πίνακες μὲ μεσαῖο καὶ μεγάλο ἐμβαδὸν ποὺ μέσα σὲ ἓνα ἐσωτερικὸ πλαίσιο χρώματος (συνήθως) τετρακώτας ὑποδιαιροῦνται σὲ δύο ἢ τρία τετράγωνα ἀπὸ χρῶμα πορτοκαλὶ ἢ κόκκινο ἢ πράσινο. Κάθε τετράγωνο ἦταν μονόχρωμο, ἀπὸ κάμποσα τὸ χρῶμα εἶχε μιὰ κάποια ζεστασιά, ἀλλὰ στὸ κάτω-κάτω τί εἶδους σχόλιο νὰ κάνει κανεὶς γιὰ τετράγωνα χρωματιστὰ ποὺ ἐμφανίζονται μέσα σὲ ἓνα πλαίσιο ἀπὸ χρῶμα λίγο πιὸ σκούρο; Ἦταν μία ἀπὸ τίς περιπτώσεις ἐκείνες ποὺ ἀποτρελλοῦν τὸ δημοσιογράφο, σὰν θέλει νὰ εἶναι εὐσυνείδητος. Διότι, τέλος πάντων, ἡ Λάντον Γκάλλερυ εἶναι ἀπὸ τίς πιὸ μεγάλες τοῦ Λονδίνου. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ τὴ διευθύνουν, μαζί μὲ δύο ἄλλες μεγάλες γκαλλερὶ τοῦ Λονδίνου, τὴ Μώλμπορο καὶ τὴ Γκρόβενορ, καθὼς καὶ τὴ μικρὴ γκαλλερὶ Ἄρθουρ Τζέφφρις, ἔχουν θησαυρίσει μὲ τὴ σέσουλα καὶ ὑποτίθεται πὼς εἶναι οἱ μεγάλες ἀτσίδες ποὺ βαθμιαῖα κατόρθωσαν νὰ μονοπωλήσουν ὅλα σχεδὸν τὰ μεγάλα ταλέντα στὴ λοντρέζικη πιάτσα τῆς ζωγραφικῆς. Ὅμως, τί νὰ γράψει κανεὶς γιὰ χρωματιστὰ τετράγωνα ποὺ ἀλληλοπαλαντζάρονται στεγνὰ καὶ αὐστηρὰ μέσα σὲ χρωματιστὸ πλαίσιο. Ἐν τούτοις, τὴν ἐπομένη, ἀνοίγοντας τὸ Γκάρντιαν, ποὺ αὐτοχαρακτηρίζεται σὰ σοβαρὴ ἑφημερίδα, βρήκα ἓνα μακρὸ ἄρθρο τοῦ τεχνοκρίτη του ποὺ ἔδινε τὴν ἐξήγηση ἐκείνη ποὺ μάταια εἶχα γυρέψει. Φαίνεται πὼς ἀκριδῶς ἢ «μονότονα ὑπνωτιστικὴ» ἰδιομορφία τῶν «πινάκων» τοῦ Ρόθκο, ἢ ἰκανότητά του «νὰ ἀπακλείει ἀπὸ τοὺς πίνακές του κάθε τι

τὸ περιττὸ καὶ νὰ ἰσορροπεῖ λιτὰ κι ἀπέριττα τὰ τετράγωνα του» εἶναι οἱ λόγοι ποὺ μᾶς ἐπιβάλλουν νὰ τὸν θεωροῦμε σὰ ζωγράφο καὶ ριζοσπάστη μὰ καὶ ἡγετικὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ μας. Ὁ Ἔρικ Νιούτον στὸ ἄρθρο του αὐτὸ στὸ Γκάρντιαν μιλεῖ γιὰ «τὴν ἡρεμὴ κ' ἐπαναληπτικὴ ἐντιμότητα» τοῦ Ρόθκο, μᾶς δεβαιώνει πὼς «προκαλεῖ βαθειὰ ἰκανοποίηση ὁ ἐπίμονος κι ἀθῶος τρόπος» τοῦ ζωγράφου καὶ διακηρύττει τὴν ἔκπληξη ποὺ νοιώθει ὁ ἴδιος γιὰ τὸ κατόρθωμα μιᾶς τόσο ἀπλῆς τεχνικῆς «νὰ μᾶς γοητεύει ὅσο καὶ ἂν μένει ἀμετάβλητη».

Ὁ τεχνοκρίτης ἔκανε τὴ δουλειά του, μὰ ἡ πιάτσα ἔχει πάψει ν' ἀκολουθεῖ τίς συμβουλές τοῦ τεχνοκρίτη, κ' ἡ πτώση στίς τιμές τῶν ἀφηρημένων πινάκων συνεχίζεται στὴν ἀγορὰ τοῦ Λονδίνου. Ὁ Χιὸν Πορτιούς, γράφοντας στοὺς «Τάϊμς», διαπιστώνει μὲ τὸν ἀπότομο τρόπο του πὼς ἡ προσφορὰ ἀπὸ μοντέρνους πίνακες ἔχει ξεπεράσει πολὺ τὴ ζήτηση. Εἶναι εὐκολοὶ οἱ μοντέρνοι ἀφηρημένοι πίνακες, εἶναι ἐντονη ἡ ἀνάγκη ποὺ, γιὰ λόγους εὐχερέστερης πρόσβασης στὴν ἀγορὰ, αἰσθάνεται ὁ νέος ζωγράφος ν' ἀκολουθήσει στὰ ἴχνη τῶν «ἐγκαθιδρυμένων» καλλιτεχνῶν, εἶναι λίγοι κατὰ βάθος οἱ ἄνθρωποι καὶ οἱ ὀργανισμοὶ ποὺ θέλουν ν' ἀγοράσουν ἔργα τέχνης, κ' ἔτσι ξαφνικὰ ἔγινε ἀντιληπτὸ πὼς ὁ ἀφηρημένος πίνακας δὲν εἶναι καλὸ πεδίο γιὰ ἐπένδυση. Τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἀγορᾶς μετατοπίστηκε ἀπότομα, τὸ Λονδίνο ἔνοιωσε τὴν ἀνάγκη γιὰ κάτι τὸ πιὸ παραστατικὸ, στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ «σουξέ» τῆς ἐποχῆς εἶναι τὸ «πὸπ ἄρτ», κ' ἔτσι καὶ ἐδῶ, ἀφοῦ ἐξαντλήσαμε τοὺς ἀφηρημένους, ἀφοῦ ἐφάγαμε μὲ τὸ κουτάλι τὸ νεοπριμιτιβισμό, ἀφοῦ δοκιμάσαμε κάθε ἄλλο μέσο νὰ ἐντυπωσιάσουμε τὴν πιάτσα, στραφήκαμε τοὺς τελευταίους μῆνες πρὸς τὸ «πὸπ ἄρτ». Ὁ Ρόθκο, κατὰ βάθος, εἶναι ξεπερασμένος, ὅποιοι θέλει νὰ εἶναι πρωτοπόρος στὴν



τέχνη ασχολείται με τὸ «πὸπ ἄρτ» καὶ περνᾷ τὴν ὥρα του ἀναλύοντας τὸ Ρόμπερτ Ράουσεμπεργκ ποὺ τώρα ἐμφανίζει μία μεγάλη του ἐκθεση στὴ γκαλλερὶ Οὐάιτσαπελ καὶ προηγουμένως εἶχε ἐμφανιστεῖ με ἄλλους «ποπαρτίστες» στὴν ὑπερμοντέρνα γκαλλερὶ I C A.

«Πὸπ ἄρτ» εἶναι τὸ «πὸπιουλαρ ἄρτ», δηλαδή ἡ λαϊκὴ τέχνη. Ὅμως θὰ εἶχαμε ἄδικο ἂν παραπαίρναμε τοῖς μετρητοῖς αὐτὸν τὸν ὀρισμό. Τὸ πὸπ - ἄρτ εἶναι κάτι τὸ πιὸ πολὺπλοκο. Οἱ θιασῶτες του μάς τὸ ἐμφανίζουν σὰν μία προσπάθεια νὰ μπάσουμε στὴν τέχνη τὰ στοιχεῖα καὶ τὰ δεδομένα ἐκεῖνα ποὺ ἀποτελοῦν κομμάτια ἀναπόσπαστα τῆς καθημερινῆς μας ζωῆς. Ζοῦμε στὸν κόσμον τῆς διαφήμισης, τοῦ πλακάτ, τῆς φωτεινῆς ρεκλάμας, τῆς κοκακόλας, τοῦ ἐσπρέσσο, τοῦ ἐπιδακτικού αὐτοκινήτου, τῆς κονσέρβας, τοῦ νάυλον, τῆς ἡθοποιού με τὰ μεγάλα στήθη. Αὐτὴ ἡ καθημερινὴ πραγματικότητα, ἀπὸ τὴν ὁποία οὐσιαστικῶς δὲν ξεφεύγουμε ποτέ, πρέπει, σύμφωνα με τοὺς ὑπέρμαχους τοῦ πὸπ - ἄρτ, νὰ μπεῖ στὴν τέχνη ἀντὶ ἡ τέχνη νὰ ἐξακολουθεῖ νὰ κινεῖται μέσα στὰ σχήματα τοῦ περασμέ-

νου αἰῶνα καὶ ἀκόμη πιὸ παλιῶν ἐποχῶν.

Αὐτὴ εἶναι ἡ γενικὴ τοποθέτηση. Ἡ ἐκθεση τοῦ I C A, πάντως, ὅπου δείχτηκαν ἔργα ἀπὸ ὄλους τοὺς Ἀμερικανοὺς πρωτοπόρους τοῦ «πὸπ - ἄρτ», ἀπογοήτεψε ὄσους τὴν ἐπισκεφτῆκαν. Τὰ ἔργα ποὺ ἰδῶθηκαν ἐκεῖ δὲν ξεπέρασαν, ποιοτικά, τὰ πλαίσια τῆς κοινῆς ἐμπορικῆς διαφήμισης. Ἦταν κάτι τὸ φιαχτὸ καὶ τὸ συνθετικὸ ποὺ ἀληθινὰ τὸ βλέπει κανεὶς ὀλόγυρά του μέρα - νύχτα, μὰ ποὺ στ' ἀλήθεια ἐπίσης, σύμφωνα με τὸν ὀρισμὸ ἐνὸς ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ «πὸπ - ἄρτ», οὔτε σὰν ζωὴ μπορούσε νὰ χαριστεῖ οὔτε καὶ τέχνη ἦταν. Μερικά τους ἐγκλείανε τὸ στοιχεῖο τῆς διαμαρτυρίας καὶ τῆς καταγγελίας, εἰρωνεύονταν τὴν κοινωνία καὶ καταγγέλλαν τὸν κόσμον ὅπου ζοῦμε, μὰ σὰν σύνολο δὲν κατόρθωναν νὰ πείσουν πῶς ἀποτελοῦν ἕνα γνήσιο καινούργιο ξεκίνημα.

Ἐχοντας ἐπισκεφτεῖ τώρα τὴν ὀλοκληρωμένη ἐκθεση τῶν ἔργων τοῦ Ράουσεμπεργκ νοιώθω τὴν ἀνάγκη νὰ συμπληρώσω καὶ μέχρις ὀρισμένου βαθμοῦ ν' ἀναθεωρήσω τὴν κρίση αὐτή. Ὁ Ράουσεμπεργκ, σὰν καλλιτέχνης, πηγαίνει πιὸ μακριά. Χρησιμοποιεῖ ὄλες τὶς τεχνικές: Τὴ ζωγραφικὴ στὸν παραστατικὸ τῆς ρόλο καὶ τὸν ἀφηρημένο ταυτόχρονα, τὸ κολλάζ, τὴ φωτογραφία, τὴ σελίδα με τὰ κόμικς, τὸ κολλημένο πουκάμισο τοῦ νάυλον, τὸ συμπιεσμένο τενεκέ, τὸ μπουκάλι τῆς κοκακόλας, τὴν ἰχνογραφία, τὸ χρῶμα, τὸ παιγνίδι με τὸ μαῦρο καὶ τὸ ἄσπρο, ὄλα αὐτὰ με τὸ σκοπὸ νὰ δημιουργήσει στὸν θεατὴ μία ὀλοκληρωμένη ἐντύπωση. Δὲν πηγαίνει ν' ἀφηγηθεῖ καμίαν ἱστορία. Δὲν ὑπάρχει ἄμεσος καὶ λογικὸς συσχετισμὸς ἀνάμεσα στὰ θέματα ποὺ προβάλλει ταυτόχρονα στὸν πίνακα.

Δὲ μπορεῖ νὰ εἰπεῖ κανεὶς πῶς πρόκειται γιὰ τέχνη ρεαλιστικὴ, ἔστω κι ἂν στὸ μεγαλύτερό του μέρος τὸ ἔργο ἀναπαρασταίνει, καὶ με ἐξαιρετικὴ μάλιστὰ καὶ συχνὰ σχολαστικὴ λεπτομέρεια, εἰκόνες καὶ καταστάσεις ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ. Τὸ ἔργο τοῦ Ράουσεμπεργκ ἔχει συσχετιστεῖ συχνὰ — καὶ σὲ σημαντικὸ βαθμὸ δικαίως — με τὴν τεχνικὴ τοῦ κολλάζ ποὺ πρωτοεφάρμοσε ὁ Σβίττερς, με τὸν κυβισμό, ἀκόμη καὶ τὸ σουρρεαλισμὸ. Εἶναι κάτι ποὺ μοιάζει με τὸ σουρρεαλισμὸ ὅταν ὁ Ράουσεμπεργκ παίρνει μιὰ πολὺ παλιὰ καὶ πρωτόγονη ντουλάπα καὶ πάνω σ' αὐτὴν κατορθώνει νὰ συνδυάσει τὸ περίστροφο με τὸ καντήλι, τὴ μισόγυμνη χορεύτρια με τὸ στρατιωτικὸ ἐλικόπτερο καὶ δεκάδες ἄλλες σκηνές ἀπὸ τὴν καθημερινὴ μας ζωὴ. Ἄν προσπαθήσουμε νὰ καταλάβουμε τὴν συνέχεια ἀνάμεσα σ' ὄλες αὐτὲς τὶς παραστάσεις δὲ θὰ τὴ βροῦμε, κι ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ὁ Ράουσεμπεργκ ἀκολουθεῖ τοὺς σουρρεαλιστές. Ἄν ὄμως θελήσουμε νὰ προχωρήσουμε στὴ διαπίστωση πῶς ὁ παραλογισμὸς στὴν «κομπάιν» αὐτὴ, ὅπως τὴν ὀνομάζει ὁ Ράουσεμπεργκ, δὲ μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντιληπτὸς με τὴ λογικὴ τῆς ζωῆς μας, τότε πέφτουμε ἔξω — κι ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ὁ Ράουσεμπεργκ εἶναι ἀδύνατο νὰ χαρακτηριστεῖ σὰ σουρρεαλιστῆς.

## ΠΛΕΚΤΗΡΙΟΝ

### ΓΙΤΣΑΣ ΜΑΡΟΥΛΑΚΟΥ

ΕΡΜΟΥ 6 — 1ος ΟΡΟΦΟΣ  
ΣΥΝΤΑΓΜΑ — ΑΘΗΝΑΙ  
ΤΗΛΕΦ. 221-868 (Προσωρινόν)

### ΠΛΕΚΤΑ ΕΤΟΙΜΑ ΚΑΙ ΕΠΙ ΜΕΤΡΩ

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ

ΑΝΔΡΙΚΑ

ΟΛΟΜΑΛΛΑ

ORLON

ALPACA

K.A.P.

ΠΩΛΗΣΙΣ

ΧΟΝΔΡΙΚΗ ΚΑΙ ΛΙΑΝΙΚΗ

Γιὰ τοὺς ἀναγνώστες  
τῆς Ἐπιθ. Τέχνης ἐκπτώση 10%



Ἄντι ν' ἀσχοληθεῖ κανεὶς στὴν ἐρμηνεία, πρέπει νὰ προσπαθήσει νὰ περιγράψει τί αἰσθήματα τοῦ προκαλεῖ τὸ ἔργο τοῦ Ράουσεμπεργκ στὸ σύνολό του, μακριὰ ἀπὸ τὶς χιλιάδες λεπτομέρειες ποὺ τὸ διακρίνουν. Φεύγει ὁ ἐπισκέπτης ἀπὸ τὴν ἔκθεση, καὶ τοῦ ἔχει καρφωθεῖ στὸ μυαλὸ ἡ εἰκόνα ἑνὸς κόσμου ποὺ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίφαση τῆς τεχνικῆς του τελειότητας κρύβεται τὸ σκουπιδαριὸ τῆς ἀποσύνθεσης. Ὅλες οἱ ὄψεις τοῦ τεχνολογικοῦ πολιτισμοῦ, ὅσο προχωρημένος κι ἂν εἶναι, ἔχουν μέσα τους τὴν κοινωνικὴ ψευτιά, τὴ ρηχὴ ἡδονή, τὸ ἄδειο αἶσθημα. Μία ἐπίφαση ἀπὸ χρῶμα καλύπτει τὸν πρόσκαιρο τενεκὲ ποὺ σκεπάζει τὴν ἔλλειψη ἀπὸ κάθε περιεχόμενο. Τὸ κλόμπ τοῦ ἀστυφύλακα, ἡ ἀπειλὴ τοῦ στρατιωτικοῦ ἀεροπλάνου -εἰσάγουν τὸ στοιχεῖο τῆς βίας καὶ τῆς καταπίεσης ποὺ μᾶς ἐμποδίζουν νὰ ἐξεγερθοῦμε ἐναντίον μιᾶς κατάστασης ποὺ κατὰ βάθος δὲ μᾶς προσφέρει τίποτε καὶ πρὸ πάντων δὲν μπορεῖ νὰ ἱκανοποιήσει τὸν ἀκατάβλητο πόθο τοῦ ἀνθρώπου γιὰ μία ζωὴ ψυχικὰ καὶ πνευματικὰ πιὸ γεμάτη. Σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς πίνακες βρίσκεται τυπωμένη στὸ κέντρο μὲ μεγάλα γράμματα ἡ λέξη ΧΕΛΠ (= βοήθεια). Μ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ συναίσθημα φεύγει κανεὶς ἀπὸ τὴν ἔκθεση τοῦ Ράουσεμπεργκ, πὼς παρακολούθησε τὸ δράμα ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ κραυγάζει γιὰ βοήθεια, γιὰ προστασία ἀπὸ τὸν κόσμον στὸν ὁποῖο ζεῖ.

Πολὺ ἀμφιβάλλω ἂν μία «τέχνη» σὰν τὸ «πόπ-ἀρτ» τοῦ Ράουσεμπεργκ μπορεῖ νὰ ζήσει σὰν τέχνη. Τὸ χρῶμα του ἔχει συχνὰ μιὰν ἐξαιρετικὴ ζωντάνεια. Ἡ σύνθεση τοῦ πίνακα προδίδει τὴ μελέτη. Ὑπάρχει καὶ τὸ μήνυμα ποὺ ὅπωςδήποτε μᾶς διοχετεύεται. Ἀλλά, σὲ τελευταία ἀνάλυση, μένω μὲ τὴν ἐντύπωσιν πὼς τὸ ἔργο τοῦ Ράουσεμπεργκ εἶναι ἕνα πολὺτιμο ντακουμέντο γιὰ τὴν ἐποχὴ μας, καὶ πρὸ πάντων γιὰ τὸ σημερινὸ ἀμερικανικὸ πολιτισμὸ, ποὺ ὁ ὑλικὸς μηχανισμὸς του φαντάζει παντοδύναμος καὶ ὁ ἀνθρώπος γίνεται σ' αὐτὸν μία σκιά κ' ἕνα παίγνιο ἀπὸ ἀνώτερες δυνάμεις (ἀκριβῶς ὅπως μᾶς τὸν δείχνει ὁ Ράουσεμπεργκ). Μέσω τοῦ Ράουσεμπεργκ καταλαβαίνουμε μιὰν ἄλλην ὄψη τοῦ ἑαυτοῦ μας καὶ τῆς μοίρας ποὺ μᾶς παραδέρνει. Ἀλλὰ τέχνη; Προσωπικῶς παραεῖμαι συντηρητικὸς γιὰ νὰ παραδεχτῶ πὼς πρόκειται ἀληθινὰ γιὰ τέχνη. Εἶναι κάτι ἄλλο, κάτι «ἀνάμεσα στὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη».

Ὅπωςδήποτε, κείνο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει πρὶν ἀπὸ κάθε τι ἄλλο εἶναι νὰ διαπιστώσουμε πὼς ὁ καλλιτέχνης νοιώθει πάλι τὴν ἀνάγκη νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση γιὰ νὰ ξαναγυρίσει στὴ ζωὴ. Ὁ Καντίνσκυ εἶχε δικαιολογήσει τὴν ἀφαίρεση σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ἀνάγκης τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴ βρωμιὰ τῆς κοινωνίας ποὺ τὸν περιβάλλει. Ὑπὸ τὴν ἔννοια αὐτή, ἡ ἀφηρημένη τέχνη εἶναι μία καταδίκη τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Μὰ

ἡ ἐπιστροφή σὲ μία πιὸ εὐθεία καταδίκη της, ὅπως γίνεται μέσω τοῦ ἔργου τοῦ Ράουσεμπεργκ, ἔστω κι ἂν εἶναι δύσκολο νὰ ἀποκληθεῖ καθαυτὸ τέχνη, δείχνει πὼς ἡ φυγὴ ἀδυνατεῖ πλέον νὰ ἱκανοποιήσει τὸν καλλιτέχνη καὶ πὼς τοῦ χρειάζεται πάλι νὰ καταπιαστεῖ πιὸ ἄμεσα μὲ τὰ προβλήματα τῆς ζωῆς. Εἶναι κι αὐτὸ μία ἐκδήλωση τῆς μεγάλης ὀξυνοσίας ποὺ σημειώνεται τελευταίως σὲ ὅλες τὶς κοινωνικὲς σχέσεις, κι ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ πρέπει ἀσφαλῶς νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν βῆμα προόδου.

Ἄπο ὅλες αὐτὲς τὶς διαπιστώσεις θέλω νὰ βρῶ τὸν τρόπο νὰ μεταπηδήσω στὸ θέμα ποὺ τέθηκε μὲ τὴν δήλωση τοῦ σκηνοθέτη κ. Μίνου Βολανάκη πὼς σκέφτεται νὰ διακόψει τὴ σχέση του μὲ τὸ ἀγγλικὸ θέατρο καὶ νὰ γυρίσει στὴν ἀμερικανικὴ καθηγεσία του καὶ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο. Δὲν νομίζω, πραγματικά, πὼς τὸ πῆδημά του αὐτὸ εἶναι καὶ τόσο δύσκολο. Διότι ἂν ὁ κ. Βολανάκης ἔχει ἀδιαμφισβήτητο ταλέντο καὶ ζωντάνεια, πάσχει ἐν τούτοις κατὰ τὴν ἐντύπωσή μου ἀπὸ τὴν ἀδυναμία νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸν ἑαυτό του καὶ ἀπὸ τὴν ἀπροθυμία ν' ἀσχοληθεῖ μὲ ὁλόνοιχτα μάτια μὲ τὴν πραγματικότητα τοῦ κόσμου στὸν ὁποῖο κινεῖται καὶ ζεῖ.

Ὁ κ. Βολανάκης, ποὺ εἶπε τελευταία σὲ ἐγγλέζικη ἐφημερίδα πὼς εἶναι ἀπογοητευμένος μὲ τὴ μεταχείρισή του ἀπὸ τὴν κριτικὴ στὴν Ἀγγλία καὶ πὼς δυσκολεύεται ἔτσι στὴ δημιουργικὴ του ἐργασία, εἶχε ξεκινήσει μὲ αὐτὸ ἀληθινὰ ἀφάνταστα γιὰ Ἕλληνα στὴν ἀγγλικὴ πιάτσα. Ἀρχίζοντας μὲ τὴ Λυσιστράτη στὸ ἄριστο θέατρο τοῦ Καίμπριτζ, προχώρησε ν' ἀνεβάσει τὴν τριλογία τοῦ Αἰσχύλου καὶ κατόπιν τὸν Ἰούλιο Καίσαρα τοῦ Σαίξπηρ στὸ θέατρο τοῦ Ὀλντ Βίκ, ποὺ ἦταν κ' ἡ ἀποκορύφωση τῆς σταδιοδρομίας του στὴν Ἀγγλία, φτάνοντας ἀπὸ κεῖ στὶς Βάκχες καὶ τώρα τελευταία σ' ἕνα συνδυασμὸ ἔργων τοῦ Μπρέχτ καὶ τοῦ Ζενὲ στὸ θέατρο τῆς Ὁξφόρδης.

Μία τόσο γρήγορη ἀνοδος ἦταν κάτι τὸ πολὺ ἐξαιρετικὸ, κι ἀσφαλῶς ἀφείλονταν ἀποφασιστικὰ στὸ πολὺ γνήσιο ταλέντο τοῦ κ. Βολανάκη. Ὅμως ὁ Ἕλληνας σκηνοθέτης εἶχε καὶ ἀδυναμίες. Οἱ σκηνοθετικοὶ καὶ μουσικοὶ του ἀναχρονισμοὶ ἦταν ἴσως τὰ μικρότερα σφάλματα ποὺ ἔκανε, ἔστω κι ἂν ἔδειχναν μιὰν ὑπερβολικὴ κι ἀκατάσχετη τάση πρὸς τὴ στείρα πρωτοτυπία. Πιὸ ἀποφασιστικὰ τοῦ περιόρισε τὶς δυνατότητές του, νομίζω, τὸ γεγονὸς πὼς ἀπὸ ἄποψη ἰδεολογικῆς ἐνημέρωσης μὲ τὸ σημερινὸ μας κόσμον δὲν ἔχει προχωρήσει πολὺ πέραν ἀπὸ τὸ «Ἑλληνικὸ» τοῦ Κολωνακίου. Οἱ ἰδέες ποὺ διοχετεύει μοιάζουν σὰν νὰ ἔχουν ξεπηδήσει στὰ τραπεζάκια τῆς πλατείας τοῦ Κολωνακίου, μέχρι καὶ τὴν τόσο χαρακτηριστικὴ τοῦ Ἕλληνα ἀστοῦ τάση τῆς ἀδιάκοπης ἀναζήτησης τῆς πρωτοτυπίας σὲ βάρος τῆς ἀλήθειας.

Τὸ δράμα τῶν Ἀτρειδῶν γιὰ τὸν κ. Βολα-



νάκη υπήρξε ή έξαρση τής έλευθερίας τής βούλησης, κ' έτσι καταλύθηκε με μιὰ μονοκοινοβουλιά ή άνωθεν δοσμένη, βαθειά ριζωμένη στις προσταγές τής μοίρας νομοτέλεια του άρχαίου δράματος. Για τὸ Σαίξπηρ, ή δολοφονία του Καίσαρα και τὸ δράμα του Βρούτου είναι ένα μεγάλο ιστορικό πανόραμα όπου συγκρούστηκαν καλοί άντρες και κακοί, τίμιες ιδέες και βρωμερές φιλοδοξίες. Στο έργο που ανέβασε ο κ. Βολανάκης, ή τραγωδία τής δολοφονίας του Καίσαρα έγκείται στο γεγονός πως οδήγησε στην όχλοκρατία, κατάλυσε την έννομη τάξη, έβαψε στο αίμα τή Ρώμη, οδήγησε τελικά, σαν άποκορύφωση, στο να σκοτωθεί, από άπλή συνωμοσία, ένας άθώος, ο ποιητής Κίνας. Για τον Εύριπίδη, ή λατρεία του Διόνυσου ανάβλυζε από βαθιές ψυχικές ανάγκες του τυρανισμένου λαού, εκπροσωπούσε συνεπώς με όλες τες άδυναμίες και δυσάρεστες όψεις τής μιαν άληθινή κι αναπότρεπτη ανάγκη, κ' έπομένως, όπως ειπε σωστά ο Τειρεσίας, δεν έπιτρεπόταν ν' άγνοηθεί. Για τὸ Μίνο Βολανάκη, όμως, άλλη μία φορά τὸ ούσιώδες γεγονός ήταν ο όχλοκρατικός χαρακτήρας τής διονυσιακής λατρείας που έτσι και τήν τάξη κατάλυε και τήν άξιοπρέπεια του άτόμου παραμέριζε, και κατά συνέπεια είχε δίκη ο Πενθέας που έριξε τὸ Διόνυσο στο μπουντρούμι. Έτσι, στην πραγματικότητα, τὸ

ιστορικό δράμα ξαναγράφεται με βάση τις ιδέες και προκαταλήψεις του Κολωνακιού, χάνοντας φυσικά στη διαδικασία αυτή και τήν ικανότητα να πείσει τὸ θεατή.

Αυτή, νομίζω, είναι ή πιο μεγάλη μέχρι τώρα άδυναμία του Μίνου Βολανάκη. Προερχόμαστε, εμείς οί Έλληνες, από μία κοινωνία που οί έλλείψεις τής μάς είναι οδυνηρά αισθητές στους περισσότερους, μα ή διάγνωση των τρωτών τής μάς είναι, λόγω του πρωτογονισμού τής, έξαιρετικά δύσκολη σε όλους και ακατανόητη σε μερικούς. Για να κινηθούμε σ' ένα πλαίσιο πέραν από τὸ έλληνικό, για να έχουμε να πούμε κάτι τὸ άληθινά χρησιμο που να πείθει τον κόσμο στον όποιο άπειθινόμαστε πέραν από τήν Ελλάδα, πρέπει να ξεφύγουμε από τις συγχύσεις που μάς παραδέρνουν, και να ξέρουμε να μην παρασυρόμαστε από τις επαγγελματικές σειρήνες του συμφεροντολόγου φιλελληνισμού που ζητούν φίλους μα δε θέλουν να τους βοηθήσουν. Ένας τέτοιος λυτρωμός, πάντως, προϋποθέτει πριν από κάθε τι άλλο να μπορέσουμε να γλυτώσουμε από τή νοστροπία τής πλατείας του Κολωνακιού που, και να δεί τήν άλήθεια, δεν ξέρει να τή διακρίνει από τὸ επίπλαστο.

Κ. ΧΑΤΖΗΑΡΓΥΡΗΣ

## “ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ,”

*Τὸ περιοδικὸ πὸν ἀγκαθιάζει  
τὴ βημερινὴ πραγματικότητα*

## “ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ,”

*Πάντοτε πηούσιο σε ὕδην*



## Οἱ Βιβλιοθήκες

στὴν

## Τσεχοσλοβακία

«Ὅσο ὁ ἄνθρωπος διαβάζει — δὲ γεράζει» — αὕτη ἢ πολὺ παλιὰ φιλοσοφημένη φράση, συνδέεται ἀναγκαστικὰ μὲ τὸ βιβλίο. Δὲν μπορεῖ, ὅμως, νὰ ναι ὀλοκληρωμένη ἂν δὲ συμπληρωθεῖ μὲ τὸ «τί διαβάζει» (ποῦ σημαίνει μὲ τὴ σειρά του πάλι ἂν ἔχει τὴ δυνατότητα, τὸν τρόπο, τὰ μέσα κλπ.) καὶ «πῶς διαβάζει» (ποῦ κι αὐτὸ συνδέεται μὲ πολλὰ ἄν).

Θὰ μπορούσε λοιπὸν, κανεὶς νὰ γράψει γιὰ τὸ βιβλίο στὴν Τσεχοσλοβακία γενικότερα. Ἐπειδὴ ὅμως τὸ θέμα εἶναι πολὺ μεγάλο, θὰ περιοριστῶ στὶς Βιβλιοθήκες, ποῦ γιὰ τὴ χώρα αὐτῆς τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης ἀποτελοῦν ἓνα σοβαρότατο μέσο ἀνάπτυξης τοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδου τοῦ λαοῦ τῆς.

Γιὰ νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια, στὴν ἀρχὴ ἤθελα νὰ γράψω γιὰ τὶς κινητὲς Βιβλιοθήκες. Γιατί; Γιατί στὴν Ἑλλάδα οἱ κινητὲς Βιβλιοθήκες «ἔχουν μέλλον» πρέπει, δηλαδὴ νὰ «ἔχουν μέλλον». Κ' εἶναι φυσικό. Σὲ μιὰ χώρα μὲ καθυστερημένο χωριό, οἱ κινητὲς Βιβλιοθήκες παίζουν καὶ θὰ παίξουν σοβαρὸ ρόλο. Ὅχι μόνο γιὰ τὸ ἀνάβασμα τοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδου τῶν πλατιῶν μαζῶν τῆς ὑπαίθρου, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη γι' αὐτὸ στὴν ἀρχὴ — θὰ συμβάλλουν στὸ νὰ λήξει ἡ μάστιγα τοῦ ἀναλφαθητισμοῦ ποῦ τὴ δέρνει.

Πῆγα νὰ βρῶ «ὕλικα», ἐδῶ στὴν Πράγα, γι' αὐτὸ μου τὸ κομμάτι. Ἀλλὰ εἶδα πῶς σήμερα στὴν Τσεχοσλοβακία ὁ θεσμὸς τῶν κινητῶν βιβλιοθηκῶν δὲν εἶναι μόνο ποῦ τείνει σχεδὸν νὰ χαθεῖ, ἀλλὰ, κι αὐτός, ἐκεῖ, ποῦ ἔμεινε — ὅπως θὰ πῶ παρακάτω — γιὰ τὴν Ἑλλάδα «δὲν πάει». Δὲν ἔχει φτάσει ἡ Ἑλλάδα ὡς τὸ σημεῖο τῆς Τσεχοσλοβακίας π.χ., νὰ χρησιμοποιοῦν τὶς λίγες κινητὲς Βιβλιοθήκες γιὰ ἐφοδιασμὸ ἀναγνωστῶν τῶν παραθεριστικῶν κέντρων, τῶν θερέτρων, τῶν οἰκῶν ἀνάπαυσης, τῶν ἀνθρώπων ποῦ περνοῦν τὴν ἀδειά τους στὴ μοναξιά, τὸν ἀέρα, τὸν ἥλιο, τὸ νερὸ στὶς ὄχθες τῶν ποταμιῶν καὶ τῶν λιμνῶν ἢ τῶν βουνῶν.

Γι' αὐτὸ καὶ εἶμαι ἀναγκασμένος κάπως, νὰ γράψω γενικότερα γιὰ τὶς Βιβλιοθήκες σὲ μιὰ σοσιαλιστικὴ χώρα σὰν θεσμὸ ποῦ εἶναι

συνυφασμένος μὲ τὴν ἴδια τὴν ἀποστολὴ τοῦ καθεστώτος σὰν λαϊκοῦ.

\*\*\*

Πόσες Βιβλιοθήκες ὑπάρχουν στὴν Τσεχοσλοβακία;

Ἄς ἀρχίσουμε ὅμως καλύτερα ἀπὸ τὸ ἐρώτημα: «Πόσων εἰδῶν Βιβλιοθήκες ὑπάρχουν;» Γιατί ὑπάρχουν Βιβλιοθήκες ἰδιωτικές, ἀτομικές. Καὶ ὑπάρχουν καὶ Βιβλιοθήκες ὄχι ἰδιωτικές. Ἄς τὶς ὀνομάσουμε «κοινωνικές» αὐτὲς τὶς τελευταῖες.

Στὴν πρώτη περίπτωση: Στὴν Τσεχοσλοβακία καὶ σ' ὅλες τὶς φιλοσοφικὲς σχολὲς τῶν Πανεπιστημίων τῆς λειτουργεῖ εἰδικὸς κλάδος ἀρχαιοφυλάκων καὶ ἀρχείων. Σ' αὐτὴν σπουδάζουν, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στοὺς ἄλλους κλάδους. Οἱ ἀπόφοιτοι διορίζονται διευθυντές, ὑπάλληλοι, ἐπιστημονικὸ προσωπικὸ γενικὰ στὰ Ἀρχεῖα, τὶς Βιβλιοθήκες. Οἱ φοιτητὲς μερικῶν ἀπ' αὐτὲς τὶς σχολὲς κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ περασμένου χρόνου 1963, ἔκαναν μιὰ πρωτότυπη ἔρευνα: Πῆγαν ἀπὸ σπίτι σὲ σπίτι σὲ ὀρισμένες πόλεις καὶ ρωτοῦσαν ἂν ἔχουν βιβλιοθήκη, τί βιβλία ἔχουν, τί διαβάζουν, τί προτιμοῦν κλπ. Ἀπὸ τὴν ἔρευνα αὐτὴ διαπιστώθηκε, π.χ. στὴν Πράγα, ὅτι ἀπὸ τὰ 100 σπίτια μόνο τὰ 14 δὲν εἶχαν ἀτομικὴ βιβλιοθήκη σπίτι τους, μικρὴ ἢ μεγάλη. Ὅταν, λοιπὸν, τέτοια παρουσιάζεται ἡ κατάσταση στὴν κατοχὴ ἰδιωτικῶν βιβλιοθηκῶν, ὄχι ἀπλῶς σὰν ἐπιπλοῦ ἢ γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν δωματίων, ἀλλὰ μὲ οὐσιαστικότερη ἀποστολή, τότε δικαιολογεῖται νὰ τεθεῖ τὸ ἐρώτημα «πόσων εἰδῶν βιβλιοθήκες» ὑπάρχουν.

Καὶ ἂν ἀκόμα ὑποθεθεῖ ὅτι τὸ ποσοστὸ τῶν οἰκογενειῶν τῶν πόλεων ποῦ κατέχουν βιβλιοθήκη δικιά τους εἶναι μικρότερο, ἔστω καὶ 60-70%, καὶ πάλι τὸ ποσοστὸ δείχνει τὸ ἀνεβασμένο πνευματικὸ ἐπίπεδο τοῦ λαοῦ τῆς χώρας αὐτῆς.

Ἄς ἔρθουμε ὅμως στὴ δεύτερη περίπτωση, γι' αὐτὴν ποῦ κυρίως θὰ μιλήσουμε. Στὴν Τσεχοσλοβακία ὑπάρχουν Βιβλιοθήκες Ἰδρυμάτων, Πανεπιστημίων, Δήμων, Κοινοτήτων, ἐργοστασιῶν καὶ ἐπιχειρήσεων, σχολείων κλπ.



Μπορεί να γίνει ο έξης διαχωρισμός: Βιβλιοθήκες των 'Επιστημονικών 'Ιδρυμάτων, Βιβλιοθήκες των Δήμων και Κοινοτήτων που φέρουν τον τίτλο «Λαϊκές Βιβλιοθήκες» και Βιβλιοθήκες έργοστασίων και επιχειρήσεων που ανήκουν και διευθύνονται από τα συνδικάτα.

Πόσες είναι αυτές; 'Ας πάρουμε το 1963. 'Υπήρχαν 63 κεντρικές και 1.344 υποκαταστήματά τους να πούμε, που ανήκουν στα 'Επιστημονικά 'Ιδρύματα, κυρίως στα Πανεπιστήμια.

'Υπάρχουν 13.280 «Λαϊκές Βιβλιοθήκες», δηλαδή ουσιαστικά υπάρχει βιβλιοθήκη σε κάθε σπίτι και χωριό. Και μόνο σ' ελάχιστους συνοικισμούς μπορεί να λείπει. Μόνο στην τσεχοσλοβακική πρωτεύουσα υπάρχουν 120 «Λαϊκές Βιβλιοθήκες» στις συνοικίες της.

'Επί πλέον υπάρχουν και 12.000 βιβλιοθήκες επιχειρήσεων και εργοστασίων.

'Ακόμα. Σε 250 περίπου μεσαιωνικούς πύργους υπάρχουν κάτω από τη διεύθυνση του 'Εθνικού Μουσείου βιβλιοθήκες με πολύτιμους τόμους. Αυτές είναι οι βιβλιοθήκες που ανήκαν στους παλιούς ιδιοκτήτες των πύργων και που σήμερα έχουν τεθεί στη διάθεση του αναγνωστικού κοινού. 'Ανάμεσα σ' αυτές είναι κ' η βιβλιοθήκη του πολύ Μέτερνιχ, των βαρώνων Σβάρτσμπεργκ και πολλών άλλων.

\*\*\*

Πώς λειτουργούν αυτές; Πώς έλκύουν τον αναγνώστη; Ποιά μέσα διαθέτουν;

'Ας αρχίσουμε απ' το τελευταίο ερώτημα. 'Η απάντηση σ' αυτό θα μάς δώσει τη δυνατότητα να δούμε και πώς δουλεύουν.

Τα μέσα μπορούν να χωριστούν πάλι: τί προσωπικό διαθέτουν οι βιβλιοθήκες, τί κεφάλαιο βιβλίων διαθέτουν και τί χρηματικά μέσα έχουν στη διάθεσή τους για το προσωπικό και την ανανέωση του «φόντ» των βιβλίων.

'Οπως είπαμε, σ' όλες τις μεγάλες και σοβαρές Βιβλιοθήκες διορίζονται σαν δημόσιοι υπάλληλοι ή δημοτικοί (στην ουσία, φυσικά, δεν υπάρχει διάκριση όπως σ' έμας) υπάλληλοι, απόφοιτοι των φιλολογικών - φιλοσοφικών σχολών των τσεχοσλοβακικών πανεπιστημίων. Είναι άνθρωποι ειδικευμένοι γι' αυτή τη δουλειά. Ξέρουν και αγαπούν το βιβλίο, που είναι από τους κύριους παράγοντες αν θέλει η Βιβλιοθήκη να εκτελέσει τον προορισμό της. Είναι εκείνοι που ασχολούνται με τον αναγνώστη, δουλεύοντας σοβαρά. Δίπλα σ' αυτούς, κατόπιν, υπάρχει το απλό τεχνικό προσωπικό που ασχολείται με τις δουλιές παράδοσης και παραλαβής του βιβλίου από τον αναγνώστη κλπ. 'Υπάρχουν στην Τσεχοσλοβακία Βιβλιοθήκες με αρκετές δεκάδες υπαλλήλους - επιστήμονες και τεχνικούς.

Στις μεσαίες Βιβλιοθήκες που εξυπηρετείται με έναν ή δυο υπαλλήλους επίσης ο υπεύθυνος είναι απόφοιτος κατά κανόνα Πανεπιστημίου ή παλιός πεπειραμένος βιβλιοφύλακας - έραστής του βιβλίου. Σ' αυτή την κατηγορία υπάγονται οι «Λαϊκές Βιβλιοθήκες» των μικρότερων πόλεων ή Βιβλιοθήκες μεγάλων επιχειρήσεων.

Στις μικρότερες Βιβλιοθήκες και των δυο κατηγοριών, αυτές εξυπηρετούνται από έναν άνθρωπο που είναι επίσης κάπως ειδικευμένος και ο οποίος είναι υπάλληλος.

Τέλος στις μικρές Βιβλιοθήκες των χωριών ή των μικρών επιχειρήσεων τοποθετείται ένας έρασιτέχνης υπεύθυνος χωρίς μισθό ή άλλη αποζημίωση — εκτός από εκείνη που πρέπει να του δοθεί όταν, για να κάνει τη δουλιά στη Βιβλιοθήκη, χάνει ώρες εργασίας από τη μόνιμη δουλιά του. Σ' αυτές τις περιπτώσεις προσπαθούν να κάνουν αυτή τη δουλιά μετά τις ώρες εργασίας.

Και το «βιβλιακό κεφάλαιο»; 'Υπάρχουν βιβλιοθήκες με εκατομμύρια τόμους. 'Η Βιβλιοθήκη π.χ. του Πανεπιστημίου του Καρόλου έχει περί τα 3,5 εκ. τόμους. Και κάτι το χαρακτηριστικό: 'Αν ο εκατομμυριοστός τόμος της Βιβλιοθήκης αυτής χρειάστηκε περί τα 440 χρόνια να μπει στο ράφι της Βιβλιοθήκης — το 1938 είχε ένα εκατ. τόμους — τα τελευταία 25 χρόνια και κυρίως τα 18 μεταπολεμικά της λαϊκής κυβέρνησης, ήταν αρκετά για να φτάσει τα 3,5 εκατ. Και κάθε χρόνο ή Βιβλιοθήκη αυτή, προσθέτει 120.000 τόμους, ενώ 3.500 περιοδικές εκδόσεις φτάνουν απ' όλον τον κόσμο.

Το ίδιο γίνεται και με άλλες τέτοιες βιβλιοθήκες. Π.χ. η Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Μπρνό έχει 1.400.000 τόμους, του Πανεπιστημίου του 'Ολομοούτς 700.000 τόμους κ.ο.κ.

Και οι άλλες βιβλιοθήκες; Οι βιβλιοθήκες των μεγάλων επιχειρήσεων, έφοδιασμένες κυρίως με βιβλία τεχνικο - επαγγελματικά, αλλά και με επιστημονικά, λογοτεχνικά κ.ά. φτάνουν τις δεκάδες χιλιάδες τόμους. Π.χ. η Βιβλιοθήκη των εργοστασίων «Γιάν Σβέρμα» του Μπρνό, έχει 40.000 τόμους, η λέσχη των εργαζομένων στη Μεταφορά της Πράγας έχει 33.000 τόμους για μεγάλους και 4.000 για τα παιδιά κ.ο.κ.

Οι μικρότερες βιβλιοθήκες, «λαϊκές» και επιχειρήσεων, έχουν 4 - 5 μέχρι και 10.000 τόμους ή καθεμιά. Δηλαδή σε κάθε χωριό της Τσεχοσλοβακίας υπάρχουν και λίγες χιλιάδες βιβλία στη διάθεση των πολιτών - αναγνωστών.

\*\*\*

Το σπουδαιότερο δεν είναι «το φόντ» των βιβλίων, όσο αν και πώς αξιοποιείται αυτό, αν διαβάζονται και πώς δουλεύουν οι Βιβλιοθήκες για να προσελκύσουν τον αναγνώστη.

Κ' έδω όταν παρακολουθήσει κανείς την όλη δουλιά που γίνεται, μένει κατάπληκτος με την έφευρετικότητα, την τόλμη, την πρωτοβουλία των ανθρώπων που δουλεύουν στον τομέα αυτό. Αυτό άλλωστε γίνεται όχι μόνο απλώς από αγάπη προς τον αναγνώστη, αλλά και γιατί με των αναγνωστών την προσέλκυση, τη διάθεση των βιβλίων και γενικά την κίνηση των βιβλίων είναι συνδεδεμένη και η επαγγελματική σταδιοδρομία — έφ' όσον πρόκειται για μόνιμο βιβλιοφύλακα — και η άνοδος της βιβλιοθήκης, με τους διάφορους τίτλους και τις άμοιβές που απονέμονται κάθε χρόνο.



Νά μερικά παραδείγματα παρμένα στην τύχη: 'Η Δημοτική Βιβλιοθήκη της Πράγας είναι ένας άπ' τους καλύτερους οργανωτές συναντήσεων με συγγραφείς, καλλιτέχνες κλπ. 'Οργάνωσε λ.χ. πέρσυ συναντήσεις με τον 'Αραγκόν, την Τριολέ, τον Στσιπάτσεφ και άλλους 47 σημαντικούς καλλιτέχνες. 'Εχουν τεράστια σημασία αυτές οι συναντήσεις, πρακτική κυρίως. 'Ανεβάζουν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀναγνωστῶν γι' αὐτοὺς ἢ καὶ γιὰ ἄλλους καλλιτέχνες. 'Επειτα: 'Οργανώνει θαυμάσιες μουσικές βραδυές σε συνεργασία με τὴ Μουσική Βιβλιοθήκη που είναι τμήμα της και είναι ἡ μεγαλύτερη τῆς 'Ευρώπης (διαθέτει 136.000 μουσικά κομμάτια, παρτιτούρες κλπ., καθώς και 4.000 δίσκους γραμμοφώνου που επίσης δανείζονται. 'Εχει στή διάθεσή της π.χ. τὴν πρώτη ἔκδοση τοῦ λιμπρέττου τοῦ «Μαγεμένου αὐλοῦ» τοῦ Μότσαρτ — τοῦ 1794).

Και αὐτή, ἀλλὰ καὶ ἄλλες Βιβλιοθήκες, ὀργανώνει κύκλους ἐνδιαφερόντων ἀπὸ φοιτητές, μαθητές, παιδιά. Δημιουργοῦν ὁμίλους καὶ λέσχες ἀναγνωστῶν. Γύρω στή Βιβλιοθήκη ὀργανώνουν ὁμάδες φίλων μουσικῆς γραμμοφώνου καὶ μαγνητοφώνου.

'Αρχίζουν οἱ Βιβλιοθήκες νὰ ἐργάζονται ἀκόμη καὶ με παιδάκια που δὲν ξέρουν ἀκόμα νὰ διαβάσουν — δημιουργοῦν κουκλοθέατρα, κάνουν μικροὺς θεατρικοὺς ὁμίλους που δίνουν παραστάσεις στὶς αἴθουσες τῆς Βιβλιοθήκης. Π.χ. ἡ λέσχη τῆς Βιβλιοθήκης τῶν ἐργατῶν Μεταφορᾶς στήν Πράγα ὀργανώνει στὶς αἴθουσές της εἰδικὰ γιορτές καὶ βραδυές με τὰ παιδιά. Γιὰ τὰ παιδιά ἔχουν ἐπίσης διατεθεῖ εἰδικές αἴθουσες. 'Ετσι, λοιπόν, κινοῦν τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ βιβλίο ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἀκόμη ἡλικία.

'Η Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη τῆς 'Οστράβας ἔκανε ἀνάμεσα στ' ἄλλα καὶ τὸ ἐξῆς. Καὶ ὄχι μιὰ φορά: Διέθεσε γιὰ τοὺς τυφλοὺς τῆς πόλης εἰδικὴ αἴθουσά της, στήν ὁποία αὐτοὶ συγκεντρώνονται. 'Εκεῖ εἰδικός, τοὺς διαβάζει ἀπὸ βιβλία τὰ ὁποῖα οἱ ἴδιοι ὑποδεικνύουν. 'Επὶ πλέον συνέδεσε τὸ τηλέφωνό της με τὰ τηλέφωνα τῶν σπιτιῶν τῶν ἄλλων τυφλῶν που δὲν μποροῦν νὰ κινηθοῦν καὶ μιὰ φορά τὴ βδομάδα τοὺς διαβάζει ἀπὸ βιβλία.

'Αλλες Βιβλιοθήκες ὀργανώνουν εἰδικὰ τμήματα παιδικῶν βιβλίων, ὅπου ἀπὸ ὁμάδες μαθητῶν διαλέγουν βιβλιοφύλακες ἀπὸ τὶς τάξεις τῶν ἴδιων τῶν παιδιῶν που καὶ σὲ καθορισμένα διαστήματα ἐκτελοῦν ὑπηρεσία. 'Αλλες πάλι διαθέτουν εἰδικές αἴθουσές της γιὰ τοὺς συνταξιούχους ἢ ἀνθρώπους μεγάλης ἡλικίας στοὺς ὁποίους καὶ διαβάζουν ἀποσπάσματα ἀπὸ βιβλία. Στὸ χωριὸ Βσετούτη τῆς Β. Βοημίας ὁ βιβλιοφύλακας τοῦ κρατικοῦ ἀγροκτήματος τοῦ χωριοῦ ἐπρόκειτο νὰ μιλήσει στή Βιβλιοθήκη γιὰ ἓνα βιβλίο νέο, ἀναφερόμενο στὶς νέες μηχανές. Τὴν ὥρα τῆς διάλεξης ὁμως δὲν πῆγε κανεὶς. 'Ο ἐρασιτέχνης βιβλιοφύλακας δὲν ἀπογοητεύτηκε. 'Ηξере ποῦ θὰ βρεῖ τοὺς ἀκροατές. Πῆγε στὸ «μαγαζί». Τοὺς βρή-

κε μαζεμένους. Κάθησε μαζί τους. 'Αρχισαν συζήτηση γιὰ τὰ τρακτέρ. 'Ἡρθε κι ὁ λόγος καὶ στὶς νέες μηχανές που ἤθελε ὁ βιβλιοφύλακας. 'Ετσι ἡ διάλεξη ἔγινε. 'Οταν τελείωσε ὅσα ἐνδιαφέροντα τοὺς ἔλεγε, τοὺς τῶπε κ' ἐκεῖνοι, ὅπως γράφει ὁ τύπος, τοῦ ὑποσχέθηκαν πὼς ἄλλοτε θὰ πηγαίνουν στή Βιβλιοθήκη. 'Αλλες Βιβλιοθήκες ἐπειδὴ δὲν τραβοῦσαν τὸν κόσμο, σκέφτηκαν καὶ ὀργάνωσαν ἐκθέσεις ζωγραφικῶν ἔργων καὶ βέβαια, διακόσμησαν τὸ χῶρο τους με ὠραίους πίνακες που δανείστηκαν ἀπὸ τὰ μουσεῖα, ἄλλαξαν τὸ κρῦο περιβάλλον, τὸ ζέσταναν με ὠραίες ἰδέες, με νέους τρόπους καὶ μέθοδες, πῆγαν μόνες τους στὸν ἀναγνώστη νὰ τὸν βροῦν, μάζεψαν γύρω ἀπὸ τὴ Βιβλιοθήκη τὰ παιδιά τοῦ χωριοῦ δημιουργώντας συμβούλιο παιδικοῦ βιβλίου, κ' ἔτσι μάζεψαν καὶ τοὺς μεγάλους (στὸ χωριὸ 'Οποτσίνεκ τῆς Κ. Βοημίας ἓνα ἀντρόγυνο — σωφὲρ ὁ ἀντρας, πωλήτρια ἡ γυναίκα — θερμοὶ ἐραστὲς τοῦ βιβλίου κ' οἱ δυό, μέσω τῶν παιδιῶν κατόρθωσαν νὰ δημιουργήσουν μιὰ βιβλιοθήκη ὑπόδειγμα). 'Ο βιβλιοφύλακας Ζέλενυ τοῦ χωριοῦ Σούκα με 60 κατοίκους ἔχει 19 ἀναγνώστες. 'Αλλὰ δὲν ἀφήνει σπίτι γιὰ σπίτι. 'Ὡς καὶ στὰ χωράφια τοὺς πηγαίνει βιβλία.

Αὐτοὺς καὶ χίλιους δυὸ ἄλλους τρόπους γεμάτους φαντασία, τόλμη καὶ πρωτοβουλία χρησιμοποιοῦν οἱ ἄνθρωποι τοῦ βιβλίου στήν Τσεχοσλοβακία. Με τὸν τρόπο αὐτὸ ἀξιοποιοῦν τὰ ἑκατομμύρια τῶν τόμων. Σ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ βοηθᾶ σημαντικὰ καὶ ἡ μεγάλη ἐπιχείρηση «ΒΙΒΛΙΟ» καθώς κι ὁ τύπος με τὰ γραφτά τους. Θαρρετὰ κάνουν κριτικὴ. Π.χ. γιὰ τὴν σὲ πολλές βιβλιοθήκες νὰ ὑπάρχουν βιβλία που δὲν διαβάζονται, γιὰ τὴν ν' ἀγοράζονται παρόμοια βιβλία ἢ ἀντίθετα γιὰ τὴν νὰ μὴν προμηθεύονται βιβλία που ζητοῦν οἱ ἀναγνώστες κλπ.

Εἰδικὴ προσπάθεια καταβάλλεται, ὅπως ὅλες οἱ βιβλιοθήκες εἶναι ἐφοδιασμένες με βιβλία ἐπιστημονικά, τεχνο-επαγγελματικά, ἀνάλογα με τὴ δουλιὰ τῶν ἀναγνωστῶν της, τὴν τεχνικὴ τους κατάρτιση καὶ τὶς ἀνάγκες που ἔχει ὁ τόπος ὅπου βρίσκεται ἡ βιβλιοθήκη.

\*\*\*

Καὶ που βρίσκουν τὰ μέσα οἱ βιβλιοθήκες; 'Η ἀπάντηση εἶναι παρὰ πολὺ ἀπλή: στὰ χρηματικὰ ποσὰ που διαθέτει τὸ κράτος στήν εὐρύτερη ἔννοια.

Οἱ μεγάλες βιβλιοθήκες ἔχουν δικό τους προϋπολογισμό ἀπὸ τὰ κονδύλια τοῦ 'Υπουργείου Παιδείας. Αὐτὸς ὁ προϋπολογισμὸς φτάνει σὲ ἑκατομμύρια.

Οἱ «Λαϊκὲς Βιβλιοθήκες» ἀναγράφονται σὰν εἰδικὸ κονδύλιο ἐξόδων στοὺς προϋπολογισμοὺς τῶν Δήμων καὶ Κοινοτήτων. Καὶ ἐπειδὴ οὐσιαστικὰ σὲ κάθε Δῆμο ἢ Κοινότητα ὑπάρχει Βιβλιοθήκη, ὑπάρχει καὶ εἰδικὸ κονδύλιο.

Οἱ βιβλιοθήκες τῶν ἐπιχειρήσεων καὶ τῶν ἐργοστασίων ἔχουν εἰδικὸ κονδύλιο εἴτε ἀπὸ τὴν Διεύθυνσή τους εἴτε ἀπὸ τὴν συνδικαλι-



στική τους οργάνωση, ή όποια και στις δυο περιπτώσεις διευθύνει τή Βιβλιοθήκη. Για παράδειγμα μόνο θ' αναφέρω τούτο: Για τὸ 1963 στις 1.400 περίπου Βιβλιοθήκες πού διευθύνουν τὰ συνδικάτα τῆς περιοχῆς τῆς Ἄνατ. Βοημίας — μιᾶς περιοχῆς ὅσο, νὰ ποῦμε, ἡ Πελοπόννησος — διατέθηκαν 5 ἑκατομμύρια κορώνες! (20 περίπου ἑκατ. δραχμές).

Οἱ βιβλιοθήκες τῶν σχολείων ἔχουν τὸ δικό τους ἐπίσης κονδύλιο ἀπὸ τὰ ποσὰ πού ἔχουν διατεθεῖ ἀπ' τὸ κράτος στὸ σχολεῖο.

\*\*\*

Ὅπως εἶπα, στὴν ἀρχὴ ξεκίνησα νὰ γράψω γιὰ τὶς ἐδῶ κινητὲς βιβλιοθήκες, παρακινούμενος ἀπὸ τὸ ἄρθρο τῆς Σ. Τσώτου. Καὶ βρέθηκα ὑποχρεωμένος νὰ γράψω ὄλα τὰ παραπάνω. Δὲ θαθελα, ὅμως, νὰ μὴν πῶ λίγα πράγματα καὶ γι' αὐτές.

Οἱ κινητὲς βιβλιοθήκες στὴν Τσεχοσλοβακία ξεκίνησαν κυρίως τὸ 1949, δηλαδὴ λίγο ἀμέσως μετὰ τὴν μεταβολὴ τοῦ 1948, ὅταν οἱ λαϊκὲς δυνάμεις ἐπιβλήθηκαν στὴ διαμάχη γιὰ τὴν ἐξουσία. Τότε ἄρχισαν νὰ ὀργανώνουν τὴ χώρα τὰ «Βιβλιομπούς», τὰ εἰδικὰ κίτρινα λεωφορεῖα πού ὁ κόσμος τᾶξερε γιὰ κινητὲς βιβλιοθήκες. Ἡ κυβέρνησις ἤθελε νὰ μορφώσει τὸ λαό, νὰ τὸν κάνει ν' ἀγαπήσει τὸ βιβλίο. Ἀπ' τὴν Πράγα ξεκίνησαν στὰ χωριά τῆς ἀμέσως τρία «Βιβλιομπούς» καὶ σὲ λίγο καιρὸ κάθε ἐπαρχία εἶχε τὴ δικιά τῆς κινητὴ βιβλιοθήκη. Ἐνας σωφὲρ κ' ἕνας βιβλιοφύλακας ἔπαιρναν σβάρνα τὰ χωριά τῆς ἐπαρχίας. Ὁ σωφὲρ ἔδινε καὶ παραλάμβανε πίσω βιβλία, ἔκανε τὶς καταστάσεις, ὁ βιβλιοφύλακας «δούλευε» μὲ τοὺς ἀναγνώστες, τοὺς μιλοῦσε γιὰ

τὰ νέα βιβλία, τοὺς συνιστοῦσε τί νὰ διαβάσουν. Καὶ δόστου παρακάτω. Σ' ὄλα τὰ χωριά.

Χρησιμοποιοῦσαν κι αὐτὰ τότε πολλὲς καὶ ποικίλες μέθοδοι. Π.χ. ὄλα τὰ «Βιβλιομπούς» ἦταν ἐφοδιασμένα μὲ ράδιο καὶ γραμμόφωνο. Ὅταν φτάσανε στὴν πλατεῖα τοῦ χωριοῦ ἔβαζαν δίσκους. Κι ὁ κόσμος ἤξερε πῶς ἦρθε ἡ Βιβλιοθήκη «τους».

Ἄλλὰ ὅσο περνοῦσαν τὰ χρόνια καὶ δημιουργοῦνταν παντοῦ βιβλιοθήκες, τὰ «Βιβλιομπούς» περιορίζονταν πιά. Καὶ τώρα; Τώρα οἱ μόνιμες βιβλιοθήκες χρησιμοποιοῦν τὰ «Βιβλιομπούς» γιὰ νὰ στέλνουν βιβλία στοὺς νέους συνοικισμοὺς πού ἀνεγείρονται καὶ δὲν ἀπέκτησαν ἀκόμη τὴ βιβλιοθήκη τους, στὰ λίγα χωριά πού δὲν ἔχουν δικιά τους βιβλιοθήκη, στὶς ἐργατικὲς πολυκατοικίες γιὰ κείνους πού δὲν δημιούργησαν ἀκόμα οἰκογένεια. Ἡ Βιβλιοθήκη π.χ. τῆς Πράγας ἐπὶ πλέον τὸ καλοκαίρι ἐξαποστὲλνει τὰ «Βιβλιομπούς» σ' ὄλα τὰ ποτάμια καὶ τὶς λίμνες, στὰ ἀπομονωμένα σπίτια καὶ διλλίτσες, στὰ θέρετρα, στὰ σπίτια ἀνάπαυσης καὶ ἐφοδιάζει ἐκείνους πού παραθερίζουν μὲ βιβλίο. Μόνιμες Βιβλιοθήκες τῶν ἐργοστασίων στέλνουν βιβλία στὰ νυκτερινὰ σανατόρια τῶν ἐργοστασίων ἢ στὰ δικὰ τους σπίτια ἀνάπαυσης.

Ἐτσι τὸ βιβλίο μὲ κάθε μέσο πάει πρὸς τὸν ἀναγνώστη.

Ἐτσι κάνει, ἕνα κράτος πού θέλει νὰ κάνει τοὺς πολίτες του ν' ἀγαπήσουν τὸ βιβλίο. Νὰ «διαβάζουν γιὰ νὰ μὴ γεράσουν». Ἄλλὰ προπαντὸς νὰ διαβάζουν γιὰ νὰ μαθαίνουν. Γιὰ τὸ καλὸ τὸ δικό τους. Ἄλλὰ καὶ ὄλης τῆς κοινωνίας.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΡΙΒΑΣ





ΣΤΡΑΤΗΓΟΥ  
ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΣΑΡΑΦΗ  
Α Π Α Ν Τ Α  
Τ Ο Μ Ο Σ Α'  
Ο  
Ε Λ Α Σ

Ἡ πιὸ ἔγκυρη φωνὴ γιὰ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα τῆς κατοχῆς.  
Μία ζωντανὴ ἐξιστόρηση τῆς ἀντιστασιακῆς δράσης τοῦ ΕΑΜ—  
ΕΛΑΣ. Ἡ θέση ὄλων τῶν πολιτικῶν καὶ στρατιωτικῶν τῆς ἐποχῆς  
ὀνομαστικὰ πάνω στὸ μεγάλο θέμα τῆς **ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ ΚΑΤΑ ΤΩΝ**  
**ΚΑΙ ΑΚΤΗΤΩΝ** καὶ ὄλα τὰ μεταπελευθερωτικὰ ζητήματα.

**Ο ΕΛΑΣ** τοῦ Σαράφη δὲν εἶναι ἓνα ΑΠΛΟ ΧΡΟΝΙΚΟ. Δὲν εἶναι ἓνα  
ΞΗΡΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΩΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΙΑΚΩΝ ΠΡΑΞΕΩΝ ποὺ νὰ  
ἀπαριθμεῖ ἀνώνυμα καὶ μονότονα τί ἔγινε στὴν κατοχὴ. Ἀποτελεῖ **ΙΣΤΟ-**  
**ΡΙΑ ΕΠΩΝΥΜΗ, ΜΕ ΚΡΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΟΛΑ ΤΑ ΥΠΕΥ-**  
**ΘΥΝΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΤΑ ΚΟΜΜΑΤΑ**

(1) **ΣΑΡΑΦΗΣ** μὲ τὸν ἰκέραιο χαρακτήρα καὶ τὴν ἀνεξάρτητὴ γνώμη λέγει  
τὴν ἀλήθεια γυμνῆ καὶ μόνο τὴν ἀλήθεια.

Τ Ο Μ Ο Σ Β'  
**ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ**

Ἡ ἱστορία τῆς πατρίδας μας ἀπὸ τὸ 1900—1940. Γραμμένη μὲ τὸ ζων-  
τανό, προσωπικὸ ὄφος τοῦ Σαράφη, μὲ στόχο τὴν ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια,  
χωρὶς νὰ χαρίζει κάστανα σὲ κανέναν.

Ὅσοι δὲν ἐπιθυμοῦν νὰ προμηθεύονται τὰ ἐβδομαδιαῖα τεύχη, μποροῦν  
ν' ἀποκτήσουν τὸ ἔργο μὲ τὴν ἴδια ἔκπτωση ἐγγραφόμενοι συνδρομητὲς μὲ  
40 δρχ. τὸ μῆνα.

Περᾶστε ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας ἢ τηλεφωνεῖστε μας.

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΒΙΒΛΙΟ,"**

Μαυρομιχάλη 11 Α' ὄροφος, τηλ. 627.174 — ΑΘΗΝΑ (143)

Κυκλοφορεῖ κάθε βδομάδα σὲ τεύχη τῶν 32 σελίδων δρχ. 6  
**ΟΙ ΔΥΟ ΤΟΜΟΙ ΘΑ ΕΙΝΑΙ 40 ΠΕΡΙΠΟΥ ΤΕΥΧΗ**

Ἡ τιμὴ τοῦ τόμου θὰ εἶναι 60 δρχ. ἀνώτερη ἀπ' ὅσο θὰ κοστίσουν στὸν  
ἀγοραστὴ τὰ τεύχη καὶ ἡ βιβλιοδεσία.

**ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ:** Λόγοι—ἄρθρα—δηλώσεις τοῦ στρατηγοῦ ὡς πολιτικοῦ  
ἡγέτη τῆς ΕΔΑ 1952—57.