268_188

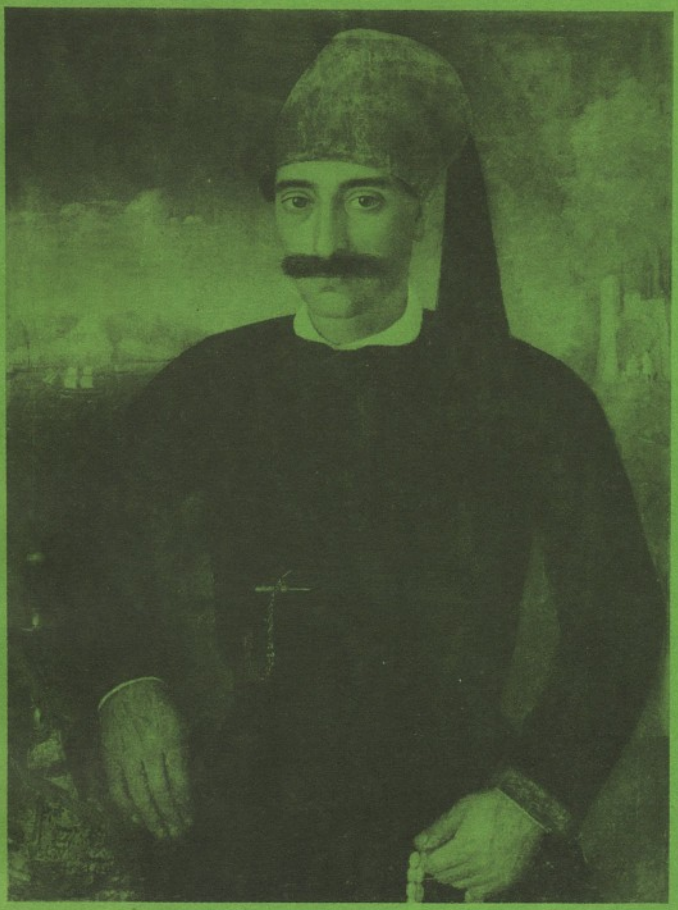
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

ΤΟΜΕΣ

στή σκέψη
στά γράμματα
στίς τέχνες

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΑΡΗΣ

ΧΡΟΝΟΣ 7ος ● ΤΕΥΧΟΣ 72 ● ΜΑΗΣ 1981 ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ ΔΡΧ. 100



Τώνης Σπητέρης: Βίος καί δράση τοῦ πρώτου ξένου ζωγράφου στήν Ἑλλάδα

Pierre Vidal-Naquet: **Ὁ Οἰδίποδας στήν Ἀθήνα**

●

Χριστίνα Φίλη: Τό ξεχασμένο «Βιβλίο», τοῦ Μαλλαρμέ

●

Γ. Γιάνναρης: Ὁ πεζογράφος Γιῶργος Μιχαηλίδης

●

Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ: Ἡ δύναμη τῆς παράδοσης (Κατερίνη Λαλαούνη)



Τώρα ...καί σέ μεγάλο μπουκάλι

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

ΤΟΜΕΣ

στή σκέψη
στά γράμματα
στίς τέχνες

ΧΡΟΝΟΣ 7ος ● ΤΕΥΧΟΣ 72 ● ΜΑΗΣ 1981 ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ ΔΡΧ. 100

Διευθυντής: **ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΑΡΗΣ**
Πανεπιστημίου 56, Μέγαρον «ΕΡΜΗΣ»
3ος ὄρ., γρ. 21, Ἀθήνα (142), τηλ. 3620.762

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τώνης Σπητέρης: ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΠΙΤΖΕ 4
Pierre Vidal-Naquet: Ο ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ 17
Χριστίνα Φίλη: ΤΟ ΞΕΧΑΣΜΕΝΟ «ΒΙΒΛΙΟ» ΤΟΥ ΜΑΛΛΑΡΜΕ 33
Γ. Γιάνναρης: Ο ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ .. 44
Τάκης Γιαννόπουλος: ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ 48
Δημήτρης Δούκαρης: Κ. ΒΕΡΟΣ 54
Κ. Βέρος: ΤΟ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ (ἀποσπάσματα) 55
ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ 58
Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ: ΚΑΤΕΡΙΝΗ ΛΑΛΑΟΥΝΗ 61

Ὁ «Κύκλος τῶν Φίλων καί Συνεργατῶν» τοῦ περιοδικοῦ μας

Ἀλεξίου Ἔλλη
Ἀνδρεάδης Ἀνδρέας
Ἀνδριτσάνου Διονυσία
Ἀντωνίου Τάκης
Ἀντωνίου Χάρης
Ἀσημακόπουλος Βασίλης
Βασιλειάδης Γιάννης
Βελουδῆς Γιῶργος
Βερόπουλος Κώστας
Βρεττάκος Νικηφόρος
Γαλανοῦ - Κελεσίδου Ἄννα
Γαλανός Παναγιώτης
Γαρίδης Κώστας
Γιακουμάκης Δημήτρης
Γιαννόπουλος Τάκης
Γιαννοπούλου Ἀθηνᾶ
Γιατράκου - Fossi Ἀλίκη
Γλυκοφρύδη - Τσατσούλα Κατ.
Γρηγόρης Γεράσιμος
Δαλακούρα Βερονίκη
Δειλινός Δημήτρης
Δεληγιάννη Ἀναστασιάδη Γεωργία
Διζικιρίκης Γιῶργος
Εὐαγγέλου Ἀνέστης
Ζαφειρόπουλος Γιάννης
Θεοδωρακόπουλος Λ.
Καραβασίλης Γιῶργος
Καραβούζης Σαράντης
Καροῦζος Ν.Δ.
Κάσσος Βαγγέλης
Κατσαρός Μιχάλης
Κονδύλης Φώντας
Κότσιρας Γιωργῆς
Κριεζῆ - Brunet Τίτα
Κωσταβάρας Θανάσης
Λακερίδου Γιούλικα
Μαγκλῆς Γιάννης
Μαρκόπουλος Γιῶργος
Μάστορας Νίκος
Μητροπούλου Κωστούλα
Μιλλιέξ Ροζέ
Μιλλιέξ - Γκρίτση Τατιάνα
Μπόκος Σπύρος
Μπούμη - Παπᾶ Ρίτα
Μυριαλλῆς Ἀλέξανδρος
Νάσιουτζικ Ζωή
Νικολαΐδης Α.Θ.
Πανσέληνος Ἀλέξης
Πανσελήνου Ἔφη
Πανώριος Μάκης
Παπαδάτου Βικτωρία
Παπαδόπουλος Γιῶργος
Παπαδοπούλου Ἄντα
Παπαθανασόπουλος Θανάσης
Παπαλέξης Γιῶργος
Παππᾶς Νίκος
Πεζούλας Δημήτρης
Πλασκοβίτης Σπύρος
Πλασσαρᾶ Κατερίνα
Ραΐζης Βύρων
Ρουμελιωτάκης Χρῖστος
Στεφανάκης Γιῶργος Ἐμμ.
Τζουθέλης Σπύρος
Τσέλιος Μάκης
Φίλη Χριστίνα
Φραγκόπουλος Θ.Δ.
Χατζηβασιλείου Βαγγέλης
Χατζοπούλου - Καραβία Λεία
Χριστοδουλίδης Γιῶργος

ΓΡΑΦΕΙΑ
Πανεπιστημίου 56 ● Ἀθήνα (142) ● 3ος ὄροφος, γραφεῖο 21 ● τηλέφωνο 3620762

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ● ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ
στόν Δημήτρη Δούκαρη, Πανεπιστημίου 56, Ἀθήνα (142)
(Χειρόγραφα δημοσιευόμενα ἤ ὄχι δέν ἐπιστρέφονται)

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
Ἐσωτερικοῦ ἐτήσια, δρχ. 1200 ● Ἐσωτερικοῦ ἑξάμηνη, δρχ. 600
Τράπεζες, Ὀργανισμοί, δρχ. 2500 ● Φοιτητές ἐτήσια, δρχ. 600
Ἐξωτερικοῦ (μόνο ἐτήσια): Εὐρώπη, δρχ. 2000 ● ΗΠΑ, Καναδάς, Αὐστραλία, δρχ. 2500 (ἀεροπορική ἀποστολή)

ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ ● ΕΠΙΤΑΓΕΣ
στόν Δημήτρη Δούκαρη, Πανεπιστημίου 56, Ἀθήνα (142)

Διευθύνσεις σύμφωνα μέ τό νόμο:
Ἰδιοκτήτης, ἐκδότης, διευθυντής: **ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΑΡΗΣ**
Πανεπιστημίου 56 ● Ἀθήνα ● τηλ. 3620762

Ὁποιαδήποτε ἀνατύπωση κειμένων ἤ φωτογραφιῶν ἀπαγορεύεται — ἐκτός ἄν δοθεῖ ἔγγραφη ἄδεια ἀπό τόν Δημήτρη Δούκαρη

Φωτοστοιχειοθεσία: «FOTO LIBRI» ● Ἐμμ. Μπενάκη 25 ● Ἀθήνα (147) ● τηλ. 3602984
Ἐκτύπωση Offset: "ΡΟΜΒΟΣ„ Φιλικων 59 Περιστερι τηλ.



Torre Pig. Aprile 1857.
Francesco Pige di Trolo
pinxit.

Βίος καί δράση τοῦ πρώτου ξένου ζωγράφου στήν Ἑλλάδα

τοῦ ΤΩΝΗ ΣΠΗΤΕΡΗ

Ὅταν ἀκόμα οἱ ὀθωνικοί ἀρχιτέκτονες προσπαθοῦσαν νά μεταβάλουν τήν Ἀθήνα ἀπό μεγάλο τουρκοχώρι σέ εὐρωπαϊκή πρωτεύουσα, τό ἀρχοντολόϊ τῆς Ὕδρας, παρ' ὅλες τίς θυσίες τοῦ Ἀγώνα, ἐξακολουθοῦσε νά διατηρεῖ τήν πολιτιστική παράδοση, πού εἶχε γονιμοποιηθεῖ καί ἐμπλουτιστεῖ ἀπό τή διαρκή ἐπαφή μέ τή Δύση.

Καθώς εἶχε συμβεῖ νωρίτερα καί στά Ἑφτάνησα, ἔτσι κι ἐδῶ, οἱ καραβοκυραῖοι, οἱ ἀστοί καί οἱ ἥρωες τῆς Ἐπανάστασης, φλέγονταν ἀπό τήν ἐπιθυμία ν' ἀφήσουν στίς ἑπόμενες γενιές τή μνήμη τοῦ περάσματός τους. Μερικοί μέ τό γραπτό λόγο στά «Ἀπομνημονεύματα», ἄλλοι πιό ζωντανά καί ἄμεσα μέ τήν εἰκονογραφική ἀναπαράσταση.

Μιά εὐτυχής συγκυρία μετέτρεψε τήν ἐπιθυμία τους σέ πραγματικότητα.

Κάποια μέρα πιθανόν στίς ἀρχές τοῦ 1857, ξεμπαρκάρισε στό μικρό λιμάνι τῆς Ὕδρας, ἕνας κομψός ξένος ζωγράφος. Θά εἶχε ἀσφαλῶς συστάσεις ἀπό τή Ρώμη ἤ τήν Κέρκυρα, ὅπου εἶχε πρωτοπάει, ἤ καμιά πρόσκληση ἀπό ὑδραῖο ναυτικό.

Γεγονός εἶναι πώς γίνεται σύντομα περιζήτητος ἀπό τήν ὑψηλή κοινωνία τοῦ νησιοῦ πού τοῦ ἐπιτρέπει νά κυκλοφορεῖ ἄνετα στά ἀρχοντικά, ἀφήνοντας στό διάβα του δείγματα τῆς τέχνης του. Γόνιμη παραγωγή καί μαρτυρία γιά μιά κοινωνία στήν ἀκμή της.

Ἀλλά ἄς μήν προτρέχουμε κι ἄς δοῦμε ποιός ἦταν ὁ ἀπροσδόκητος ξένος καλλιτέχνης.

Ἤδη τό 1954, ὅταν ἀγνοούσαμε τήν ταυτότητά του καί ἀπέδιδαν τά ἔργα του (Μ. Καλλιγᾶς) σέ «ἄγνωστο κερκυραῖο ἤ ὑδραῖο», ἐγράφαμε («Νέα Ἑστία», τ. 648/1.7/1954, σ. 1043): «Εἶναι πιθανόν ὁ καλλιτέχνης νά ἔμεινε μονάχα μιά ὁρισμένη περίοδο στήν Ἑλλάδα καί νά ξανάφυγε στό ἐξωτερικό ὅπου εἶχε μᾶλλον μεγαλώσει σπουδάσει καί ζήσει πολλά χρόνια. Ὅλη του ἡ δουλειά δείχνει, πράγματι, ἕνα φτασμένο τεχνίτη, ἀπόλυτα κυρίαρχο τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, μέ διεθνῆ χαρακτήρα πού ἀπέκτησε σέ ξένα καλλιτεχνικά κέντρα. Ἡ τοπική λαϊκή παράδοση φαίνεται νά τοῦ εἶναι τελείως ξένη, πρᾶγμα πού δέν συμβαίνει στόν Κριεζῆ, λογουχάρη. Οὔτε τά βυζαντινά ἤ μεταβυζαντινά πρότυπα τόν ἔχουν ἐπηρεάσει ἔστω καί χρωματικά. Ἀπεναντίας ὁ ἄγνωστος αὐτός καλλιτέχνης εἶχε σημαντικές ἐπιδράσεις ἀπό τούς Φλαμανδούς. Γνώρισε τά ἔργα τους, τά μελέτησε καί ἀπέκτησε μιά ἀνεκτίμητη ἀγάπη γιά τήν περιγραφική λεπτομέρεια τοῦ ἐνδυματολογικοῦ στοιχείου καί τοῦ κοσμήματος πού βρίσκεις στούς πριμιτίφ τοῦ 15ου, κυρίως, αἰώνα. (Πέτρους Κρίστους, Μέμλιγκ, Ντ. Μπούτς). Στούς ἴδιους καί στούς μεταγενέστερους τοῦ 16ου αἰώνα, φαίνεται ἐπίσης νἄχει ἐξασκήσει τήν ὅρασή του γιά τό διακοσμητικό τοπίο, ἐνῶ ὁ Καραβάτζιο καί ἡ σχολή του ἔχουν ἀφήσει τά ἴχνη τους στήν κάπως τυποποιημένη ἀντίληψή του γιά τά ἄψυχα ἀντικείμενα (λουλούδια, βάζα, κλπ.).

Ἐπειδή δυστυχῶς γιά τά πλήρη βιογραφικά τοῦ ζωγράφου δέν ὑπάρχουν πολλές γραπτές μαρτυρίες, (συμβόλαια, ἡμερολόγια, μητρῶα, γεννήσεων καί θανάτων, εἰδήσεις στόν τύπο κλπ.), γιά τήν ἑλλαδική του διαμονή βασιστήκαμε στίς ἡμερομηνίες ὁρισμένων χρονολογημένων ἔργων.

Ἀπό τά παραπάνω συμπεραίνουμε πώς ἔμεινε στήν Ἑλλάδα ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 1857 ὡς τά τέλη τοῦ 1860, — ἀρχές τοῦ 1861, δηλ. 48 μέ 50 μῆνες περίπου. Στό διάστημα αὐτό ἐκτέλεσε 30 διαπιστωμένα ἔργα, χώρια τά ἄγνωστα. Τά θέματα πού χειρίστηκε εἶναι προσωπογραφίες καί ἕνα τοπίο («Πολιτεία καί φρούριο Κερκύρας»). Στή χώρα μας δέν ἐπιδόθηκε στή θρησκευτική ζωγραφική.

Ποιός ἦταν ὅμως ὁ ζωγράφος αὐτός, παρερμηνευμένος γιά ἕνα διάστημα καί ἄγνωστος πρίν ἀπό λίγα χρόνια.

Ἀπό τά μετέπειτα στοιχεῖα πού συλλέξαμε, πρόκειται γιά τόν Franz Anton Pig[1] πού σύμφωνα μέ τό μητρῶο γεννήσεων τοῦ χωριοῦ Grins (Αὐ-

στρία), γεννήθηκε στίς 13.12.1822,[2] ἕνα χρόνο ἀργότερα ἀπό τήν Ἑλληνική Ἐπανάσταση. Ἦταν γιός ἑνός χωρικοῦ τοῦ Josef Anton Pig καί τῆς Apollonia Myngenast.

Ἀπό τά πρῶτα μαθητικά χρόνια στό χωριό του, (1835-1840), ἐκδηλώνει ἔντονη καλλιτεχνική διάθεση. Ἔτσι ὁ πατέρας του, παρόλη τή φτώχεια του, δέν διστάζει νά τόν στείλει στό Ἴνσμπρουκ στό ἐργαστήρι τοῦ διάσημου τότε ζωγράφου Johan Gebhard Flatz, πού εἶχε δουλέψει γιά πολύ στή Ρώμη. Αὐτός θά τοῦ μίλησε ἀσφαλῶς μέ ἐνθουσιασμό γιά τήν Αἰώνια Πόλη, τή Σχολή της τῶν Καλῶν Τεχνῶν, τίς τόσες εὐκαιρίες πού θά εἶχε νά γνωρίσει ἐνδιαφέροντες συναδέλφους καί νά δεῖ τά ἀριστουργήματα στά μουσεῖα. Στοῦ Flatz παρέμεινε περίπου ἕνα χρόνο. Τήν ἴδια αὐτή χρονιά τοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία νά συνεργαστεῖ στίς νωπογραφίες τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Μονάχου.

Ἡ Βαυαρική πρωτεύουσα ἦταν τότε τό κυριώτερο καλλιτεχνικό κέντρο τῆς Μεσευρώπης. Γι' αὐτό καί ἀποφασίζει νά σπουδάσει στήν ἐκεῖ Ἀκαδημία. Στήν τετραετία πού ἔμεινε στά ἐργαστήρια τῶν H. Hess καί Johan Schraudolf, ἡ ἐπίδοσή του θά ἦταν πολύ καλή, ἀφοῦ οἱ δάσκαλοί του τόν θεωροῦσαν ἀπό τούς πιό πετυχημένους μαθητές τους.[3] Ξέρουμε ἐπίσης πώς τό 1842 κατορθώνει νά πουλήσει στό Ferdinandeum, τό ἐπαρχιακό μουσεῖο τοῦ Τιρόλου ἕνα μικρό ἔργο μέ θέμα τήν «Παναγία μέ τό Βρέφος» πού θεωρεῖται ἀντίγραφο ἀπό ἀνάλογη σύνθεση τοῦ Schraudolph. Στό Μόναχο, ἡ εὔθυμη ζωή καί οἱ πειρασμοί τῶν φοιτητικῶν συγκεντρώσεων, δέν φαίνεται νά τόν δελεάζουν. Συγκεντρώνεται καί δουλεύει σκληρά, ἀκολουθώντας τά χνάρια τῶν δασκάλων του.

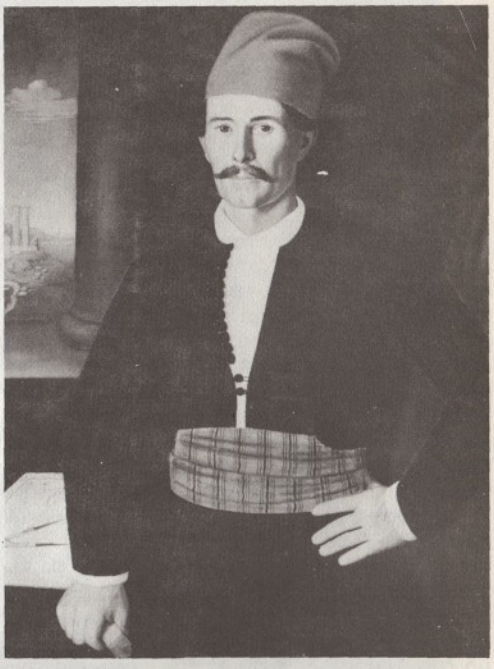
Οἱ ἐπιτυχίες του κορυφώνονται μέ τήν ὁμόφωνη ἀπονομή τό 1845 τιμητικοῦ βραβείου ἀπό τήν «Ἕνωση Καλλιτεχνῶν τοῦ Μονάχου» (Munchner Kunstverein)[4] γιά τό «Θεῖο Βρέφος πού κυττάζει τή Μητέρα του».

Ἀλλά τό κλίμα τοῦ Μονάχου ἀρχίζει καί τόν βαραίνει. Ξαναθυμᾶται καί ὅσα τοῦ εἶχε πεῖ ὁ Flatz γιά τήν Αἰώνια Πόλη καί παροτρυνόμενος καί ἀπό τούς δασκάλους του πού εἶχαν κι αὐτοί περάσει γιά ἕνα διάστημα στή Ρώμη, ἀποφασίζει νά πετάξει μέ τά φτερά του. Ἔτσι τό 1846 τόν βρίσκουμε στή Ρώμη. Παπική Πρωτεύουσα, τό μεγάλο τότε εὐρωπαϊκό καλλιτεχνικό κέντρο.

Οἱ σχετικές εἰδήσεις μέ τήν παραμονή του στή Ρώμη δέν ἀφθονοῦν. Ποῦ δούλεψε; Ἴσως στήν Ἀκαδημία τοῦ Ἁγίου Λουκᾶ, τό κυριώτερο ἵδρυμα στήν πόλη αὐτή, ὅπου μαθήτευαν τότε ντόπιοι καί ξένοι, τί θέματα χειρήστηκε; Πόσο ἀκριβῶς παρέμεινε προτοῦ ἀποφασίσει τό ταξίδι του στήν Ἑλλάδα; Ὅλα εἶναι ἄγνωστα, παρά τίς ἀναζητήσεις πού ἔγιναν ἀπό τόν W. Lunger στήν ἐκεῖ Αὐστριακή Ἀρχαιολογική Σχολή. Τό μόνο θετικό στοιχεῖο εἶναι πώς ἔστειλε στήν πατρίδα του, μιά μεγάλη θρησκευτική σύνθεση τήν «Ἀλληγορία τῆς Μουσικῆς, τῆς Ποίησης καί τῆς Ἐπιστήμης». Ἀγνοοῦμε ὅμως ποῦ βρίσκεται.[5]

Ἄς σημειωθεῖ ἐπίσης πώς ὑπάρχει ἕνα σημαντικό χρονικό κενό ἀπό τήν ἄφιξή του στήν Αἰώνια Πόλη (1846) μέχρι τό πρῶτο χρονολογημένο ἔργο του στήν Ὕδρα (1857). Δώδεκα ὁλόκληρα χρόνια ἀπό τά πιό γόνιμα καί παραγωγικά γιά ἕναν καλλιτέχνη πού ξεκίνησε μέ τόσες εὐνοϊκές προϋποθέσεις.

Πενιχρά λοιπόν τά ὅσα γνωρίζουμε γιά νά δώσουμε ἔστω καί ἕνα ὑποθετικό ἁπλουστευτικό διάγραμμα τοῦ ἀνθρώπου, τοῦ χαρακτήρα



Ὁ ἐπιπλοποιός Πινότζι

του, τῶν ἰδανικῶν του. Πάντως φαίνεται νά ἦταν μᾶλλον ἐγωστεφής πιθανόν θεοσεβούμενος — ἄν κρίνουμε ἀπό τό χειρισμό καί τήν προτίμηση του πρός τή θρησκευτική θεματογραφία. Ἴσως ὅμως καί πολιτικά «φιλελεύθερος», διότι τίποτα δέν μᾶς ἐμποδίζει νά ὑποθέσουμε πώς προτίμησε νά βρεῖ φιλόξενο ἄσυλο στήν Ἑλλάδα, παρά νά ἐπιστρέψει στό αὐταρχικό μεσευρωπαϊκό καθεστώς, συμφωνόντας ἔτσι καί μέ τήν ἀντιαυταρχική φιλοσοφία τῶν ρομαντικῶν.

Εἰδολογικά, ὁ Πίτζε ἐπιδόθηκε γιά μεγάλο διάστημα στήν παραδοσιακή προσωπογραφία. Βιοποριστικά αἴτια τόν προώθησαν σέ τέτοια μεταβολή, ἀλλά δέν ἀποκλείεται νά ἐξακολούθησε περιστασιακά καί τή θρησκευτική τέχνη, ἴσως στή Σύρο καί στήν Ἀθήνα, ὅπου ὑπῆρχαν καθολικές μειονότητες. Οἱ μελλοντικές ἔρευνες χρειάζεται νά ἐπεκταθοῦν καί πρός τήν κατεύθυνση αὐτή.

Τήν περιπλάνηση τοῦ Πίτζε στήν Ἑλλάδα μποροῦμε, μέ κάποιο τρόπο, νά παρακολουθήσουμε ἀπό τό βιωματικό ὑλικό τή θεματογραφία του καί τήν ἀναγραφή σέ λιγοστούς πίνακες, τοῦ τόπου ἐκτέλεσης καί τῆς χρονολογίας.

Παρά τίς προσπάθειες, δέν βρέθηκαν ὅμως φιλολογικές ἀναφορές σέ οἰκογενειακά ἀρχεῖα τῆς ἐποχῆς, ὅπου ἴσως ὑπάρχουν συμβόλαια, γιά τήν ἐκτέλεση τῶν ἔργων, ἀποδείξεις πληρωμῆς ἤ ἄλλα στοιχεῖα.

Στήν Ὕδρα δέν κυκλοφοροῦσε τότε καμιά ἐφημερίδα. Στήν ἀντίθετη περίπτωση, θά ὑπῆρχε πιθανότητα νά βρίσκαμε κάποια μνεία γιά τή δράση του ἤ τήν παραμονή του.

Πρῶτος σταθμός τοῦ ζωγράφου στόν ἑλληνικό χῶρο, ἡ ἀγγλοκρατούμενη Κέρκυρα. Παρέμεινε γιά λίγο διάστημα περιμένοντας νά βρεθεῖ καράβι γιά τήν Ὕδρα, πράγμα ὄχι καί τόσο εὔκολο. Δηλώνει τό πέρασμα του ἕνας πίνακας πού ξεφεύγει ἀπό τή συνηθισμένη θεματογραφία ἡ «Πολιτεία καί τό Φρούριο Κερκύρας» πού ἄλλοτε ἀπέδιδαν στό Γ. Πιτζαμάνο (Ἀθήνα, συλλ. Κουτλίδη, ΕΠΜΑΣ). Κατά τή συνήθεια τοῦ καλλιτέχνη, εἰκονίζει τήν πόλη καί στό βάθος ἀριστερά, τό φρούριο, κοινό θέμα ντόπιων καί ξένων τοπιογράφων.

Πιθανόν ἕνα δεύτερο νά ἔγινε ἐπίσης στήν Κέρκυρα (Ὕδρα, συλλ. ἀρχ. Βουρέκα) «Προσωπογραφία». Μέ τήν προσωπογραφία δέν φαίνεται νά ἔχει ἀσχοληθεῖ πολύ στήν Κέρκυρα. Ἴσως γιατί τά Ἑπτάνησα, εἶχαν ἤδη μιά προσωπογραφική παράδοση, ὅπως βλέπουμε καί τώρα ἀκόμα στά δημόσια κτίρια καί στά σπίτια τῆς ἀριστοκρατίας, τῶν «νόμπιλι». Ἴσως ὅμως καί γιατί ἀφοῦ θά ἔφευγε δέν θέλησε ν' ἀναλάβει ὑποχρεώσεις στίς ὁποῖες δέν θά μποροῦσε νά ἀνταπεξέλθει. Ἄς μήν ξεχνᾶμε πώς ἡ Κέρκυρα, δίπλα στήν Ἰταλία, διοικητικό καί στρατιωτικό κέντρο τῆς Ἑπτανήσου, ἦταν ἡ πρώτη σκάλα πρίν τήν Ἀνατολή γιά τούς κάθε λογῆς ταξιδιῶτες καί φιλέρευνους περιηγητές ἤ ἐμπόρους.

Πόσο ἔμεινε ἐκεῖ δέν ξέρουμε. Ἕνα δυό μῆνες ἴσως πρός τά τέλη τοῦ 1856 — ἀρχές τοῦ 1857, ἀφοῦ στίς 7.2.1857 τελειώνει τήν προσωπογραφία τῆς ἀδελφῆς τῶν Κουντουριωταίων, Φλώρας Ι. Ὀρλάνδου.

Ἡ Ὕδρα εἶναι ὁ σημαντικώτερος σταθμός τῆς παραμονῆς του στόν τόπο μας. Τό μαρτυρεῖ ἡ ἄφθονη παραγωγή του, περίπου 30 ἔργα γνωστά ὡς τώρα. Ἄν ὑπολογίσουμε σάν μέσον ὅρο γιά τήν ἐκτέλεση τοῦ κάθε ἔργου, ἕνα μέ ἑνάμισι μῆνα, θά παρέμεινε στό νησί, δυό μέ δυόμισι χρόνια.

Φτάνοντας τό ἀπόμερο αὐτό ξερόνησο ὁ τριανταπεντάχρονος ζωγράφονος Πίτζε μένει κατάπληκτος μέ τό θέαμα πού ἀντικρύζει.

Ἡ ἰδιάζουσα φυσιογνωμική ταυτότητά του ἰδιαίτερα τόν ἐντυπωσιάζει. Ἔχει μπροστά του πράγματι μιά πεταλοειδή κλειστή πολιτεία πού ξετυλίγεται ἀμφιθεατρικά καί κλιμακωτά σάν βεντάλια, μέσα ἀπό περίπλοκα κατάλευκα δρομάκια καί σοκάκια ἀπό κάτω πρός τά πάνω. Ἀριστερά καί δεξιά, πάνω στούς βραχώδεις λοφίσκους πού δεσπόζουν τό λιμανάκι, ξεχωρίζουν μερικά φρουριακά συγκροτήματα. Καθώς θά μάθει πρόκειται γιά ἀρχοντικά τῶν προυχόντων. Θά τά ἐπισκεφτεῖ ἐπανειλημένα ἀργότερα, ἀφοῦ ἐκεῖ θά ζωγραφίσει μερικά ἀπό τά σεβαστά μέλη τῶν οἰκογενειῶν τους. Φιλοπερίεργος, θά πληροφορηθεῖ ἐπίσης γιά τήν ἱστορία τοῦ νησιοῦ, γιά τήν ἐνεργό συμμετοχή του στόν Ἀγώνα, γιά τήν προέλευση τοῦ τόσου πλούτου πού ἐπέτρεψε τό χτίσιμο καί τήν πολυτελή διακόσμηση καί ἐπίπλωση τέτοιων ἀρχοντικῶν.[6]

Ἀπό τήν Ὕδρα, γιά ἐπαγγελματικούς λόγους καθώς θά δοῦμε, ὁ Πίτζε πηγαίνει γιά ἕνα μικρό διάστημα στή Σύρο.

Πολλές εἶναι οἱ περιγραφές ξένων ταξιδιωτῶν γιά τή Σύρο καθώς καί οἱ ἀπεικονίσεις της στό διάστημα πού τήν ἐπισκέφτηκε ὁ ζωγράφος μας. Μιά ἀπ' αὐτές εἶναι τοῦ ἀρχίατρου καί ἐπιτελῆ τοῦ βαυαρικοῦ στρατοῦ Ἔρνεστ Ἄντον Κβίτσμαν, λόγιου, ἱστορικοῦ καί μεγαλοϊδεάτη Γερμανοῦ, πού ἀποσπάσματα δημοσιεύουμε. «Τό νησί τῆς Σύρας... Εἶναι βαλμένο κατά τρόπο θαυμαστό στό κέντρο τῶν Κυκλάδων... Ἀποτελεῖται ἀπό δυό σαφῶς χωριστά τμήματα. Κάτω

στόν ὅρμο βρίσκεται ἡ Ἑρμούπολη, ἡ πόλη μέ τό λιμάνι... Πάνω ἀπ' αὐτή ὑψώνεται σέ σχῆμα κώνου ἀπό ζάχαρη ἡ Ἄνω πόλη, ἡ καθαυτό μεσαιωνική Σύρα... Ἀπ' τόν καιρό τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης ἔγινε ἡ Σύρα τῆς μόδας γιατί ἐγκαταστάθηκαν ἐδῶ πρόσφυγες ἀπό τήν ἠπειρωτική Ἑλλάδα καί τά ἄλλα κυκλαδίτικα νησιά. Ἔτσι ἔγινε ἡ Ἑρμούπολη... πού μέσα σέ λίγο καιρό ἔγινε τό πιό ἀνθηρό λιμάνι τοῦ νεαροῦ ἑλληνικοῦ βασιλείου...»[7]

Ἡ περιγραφή πού παραθέσαμε δέν εἶναι περιττή, γιατί σέ δυό ἔργα πού ὁ Pige (ἔτσι ὑπογράφει ἀπό τόν καιρό πού βρίσκεται στήν Ἑλλάδα) φιλοτέχνησε στή Σῦρο («Λόγιος μέ γραβάτα» ΕΠΜΑΣ καί «Καπετάνιος βρακοφόρος» Παιανία, Ἀττικῆς συλλ. Ι. Βορρέ) τά παράπλευρα τοπία, δείχνουν ἀπόψεις ἀπό τό νησί.

Μᾶς εἶναι ἐπίσης γνωστό πώς ἀνάμεσα στά 1850 καί 1880 ἡ Σύρα βρίσκεται σέ πλήρη ἄνθιση.

Φυσικό ἦταν νά δημιουργηθεῖ σιγά σιγά μιά νέα ἀστική τάξη ἀπό πολυταξιδεμένους ἀστούς, μεγαλεμπόρους καί ἐπιχειρηματίες πού θέλησε νά μιμηθεῖ δυτικά πρότυπα σέ πολλούς τομεῖς. Ἔτσι ἡ διάβρωση στά ἤθη καί τά ἔθιμα, στούς τρόπους, στή μόδα εἶναι φανερή. Ἰδιαίτερα στόν εἰκαστικό τομέα πού μᾶς ἐνδιαφέρει, χτίζονται καινούργια ἀρχοντικά ἰσάξια τῆς κοινωνικῆς βαθμίδας τοῦ ἰδιοκτήτη. Τά ἀρχοντικά ὅμως ἀπαιτοῦν καί τήν ἀνάλογη «εὐρωπαϊκή» διακόσμηση, ἐπιδέξιους τεχνίτες καί καλλιτέχνες. Οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτούς βρίσκονταν ἐπί τόπου, ἀφοῦ βρῆκαν φιλόξενο ἄσυλο σ' ἐμᾶς μετά τήν Ἐπανάσταση τοῦ 1848 στήν Ἰταλία. Πατριῶτες διαφόρων κοινωνικῶν στρωμάτων, ἀκονιστές, καθαριστές κηλίδων, τσαγκάρηδες, «εὐνουχισταί πετεινῶν, διακοσμηταί νεκρικῶν φερέτρων, ὑπαίθριοι τηγανισταί μαρίδων καί πάντες ἀνεξαιρέτως ζωγράφοι, λιθοξόοι, χοροδιδάσκαλοι καί μουσικοί» (Ἐμμ. Ροΐδης).

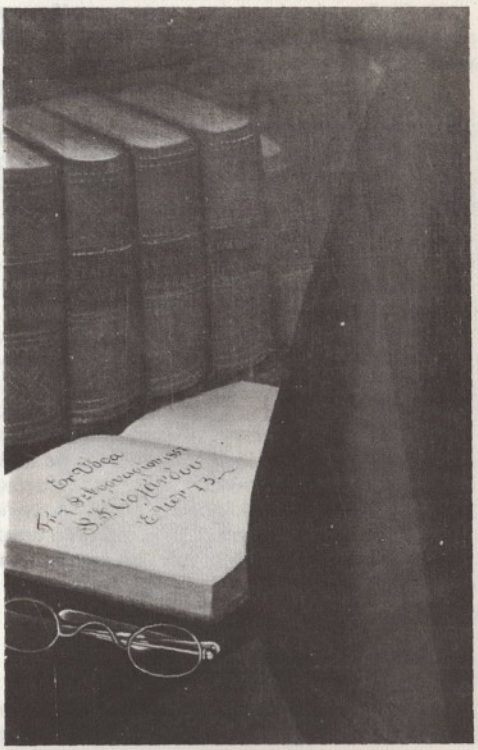
Σ' αὐτούς λοιπόν προστρέχουν οἱ Συριανοί προύχοντες γιά τόν περίτεχνο ζωγραφικό καί γλυπτικό διάκοσμο τῶν σπιτιῶν τους.

Δυστυχῶς, ὅπως καί ἀλλοῦ, πολλά δέν ἀπόμειναν. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικά τήν οἰκία Κρίνου, τήν τωρινή Νομαρχία, τήν πρώην οἰκία Γ.Α. Βελισσαροπούλου. Ὅλα βεβαίως βασίζονται σέ ἰταλικά πρότυπα καί ἔχουν ἐκτελεστεῖ μέ τήν τεχνική τῆς νωπογραφίας.[8]

Φτάνοντας λοιπόν ὁ Πίτζε στή Σύρα ἀσφαλῶς ἤξερε πώς θά συναντήσει συμπατριῶτες του καί θά μποροῦσε νά ἐκτελέσει καί μερικές προσωπογραφίες, ὅπως καί ἔγινε.

Ἔτσι ἐκτός ἀπό τά προαναφερθέντα ἔργα, γνωρίζουμε ἀκόμα καί τίς προσωπογραφίες τοῦ «Στέφανου ἀπό τή Σύρο» (ΕΠΜΑΣ) καί τοῦ «Ἐπιπλοποιοῦ Pinozzi» (ΕΠΜΑΣ). Σύμφωνα μέ πληροφορίες ἀπογόνων στό ζωγράφο Ν. Νικολάου, ὁ ἐπιπλοποιός στάθηκε καί ἡ ἀφορμή νά μεταβεῖ ὁ Πίτζε στήν Ἑρμούπολη γιά νά τοῦ κατασκευάσει τελάρα σέ ἀντιπαροχή τῆς προσωπογραφίας του.

Πιθανόν ἀπό τή Σύρο ὁ καλλιτέχνης νά ξαναγύρισε στήν Ὕδρα γιά ν' ἀποτελειώσει ὁρισμένες παραγγελίες. Ὄχι γιά πολύ ὅμως, γιατί, μᾶλλον βιαστικά θέλει νά μεταβεῖ στήν πρωτεύουσα, ὑποθέτουμε γιά νά θεραπεύσει τήν ἤδη κλονισμένη ὑγεία του. Ὅτι δέν αἰσθάνεται καλά τό μαρτυρεῖ πιθανόν καί ἡ σχέση του μέ τό γιατρό καί τό φαρμακοποιό τοῦ νησιοῦ καί ἡ



Λεπτομέρεια ἀπ' τήν προσωπογραφία τῆς Ὀρλάνδου

προσωπογράφησή τους «Ἰατρός Τέτσης» («Ἱστορικό Ἀρχεῖο Ὕδρας»), «Ἰωάννης Πολίτης, πρῶτος φαρμακοποιός τῆς Ὕδρας» (Ὕδρα, συλλ. Ι. Καρδαμάτη). Εἶναι ἀπό τίς λιγοστές περιπτώσεις πού δέν φιλοτέχνησε, προύχοντες, καπεταναίους κ.ἄ. παρόμοιους. Τό σύντομο πέρασμά του στήν πρωτεύουσα δηλώνουν καί τή φορά αὐτή οἱ προσωπογραφίες «Κυρία μέ στολή Ἀμαλίας» καί «Κυρία μπρός σέ ἀνοικτό παράθυρο».

Ὁ Δρ. Lunger γράφει πώς ὁ Πίτζε ἐργάστηκε στήν Αὐλή τοῦ Ὄθωνα. Δέν ἀναφέρει τήν πηγή τῆς πληροφορίας του ἀλλά μᾶς φαίνεται ἀπίθανο. Ἄν τοῦτο συνέβαινε, θά εἶχε ἀφήσει μερικά πορτραῖτα, ἀπό πρόσωπα τοῦ βασιλικοῦ περιβάλλοντος καί θά βρίσκαμε ἐπίσης μνεία τῆς τέτοιας δράσης του στόν τύπο τῆς ἐποχῆς. Τέτοιο πράγμα δέν συμβαίνει καθώς διαπιστώσαμε. Τό τελευταῖο χρονολογημένο πορτραῖτο (1860) εἶναι τοῦ «Γεωργίου Α... ἐκ Πατρῶν» (ΕΠΜΑΣ ἀριθ.). Ποῦ ἔγινε ὅμως;

Μποροῦμε νά κάνουμε δυό ὑποθέσεις:

Ὁ Πίτζε γιά νά γυρίσει στήν πατρίδα του παίρνει τό πλοῖο ἀπό τήν Πάτρα. Ἐκεῖ πρίν φύγει ζωγραφίζει τό Γ.Α.

Ἡ προβολή ὅμως τῶν λεπτομερειῶν τοῦ πορτραίρου, δείχνει πώς ἡ πολυθρόνα — ἐκτός ἀπό τή διακόσμησή της — εἶναι ἡ ἴδια τοῦ γιατροῦ Τέτση. Ἴδια καί τά βιβλία πού διαφαίνονται στό βάθος. Εἶχε μήπως ὁ ζωγράφος κανένα σχέδιο τοῦ Τέτση ἤ θυμόταν ἀπό μνήμης τήν πολυθρόνα; Ἤ τό πορτραῖτο ἔγινε στήν Ὕδρα στό ἀτελιέ τοῦ ζωγράφου;

Τό πρόβλημα παραμένει.

Ποῦ πέθανε;

Ἀφοῦ στά μητρῶα τῆς Καθολικῆς Μητρόπολης τῶν Ἀθηνῶν πού ἐξετάσαμε, δέν φέρεται ὁ θάνατός του, γύρισε μᾶλλον στό Γκρίντς τό 1861-1862 ἄρρωστος ἴσως. Πράγματι, ἐκεῖ ὑπάρχει στήν ἐκκλησία τῆς γενέτειράς του, ἕνα ἔργο του ὑπογραμμένο καί χρονολογημένο, μέ θέμα τόν «Ἅγιο Νικόλαο πού μεσιτεύει στή Θεοτόκο γιά τήν κοινότητα τοῦ Γκρίντς» μέ ἡμερομηνία 1862. Αὐτή εἶναι πιθανόν καί ἡ χρονιά τοῦ θανάτου του, ἀφοῦ κατοπινά ἔργα του δέν βρέθηκαν ὡς τώρα.

Χαρακτήρας τῆς Ζωγραφικῆς του

Τό ἔργο τοῦ Πίτζε μποροῦμε νά τό διαχωρίσουμε σέ δύο χρονοϊστορικές ἐποχές, διάφορες τόσο στή γραφή ὅσο καί στό περιεχόμενο, συνεπῶς καί στή μορφοπλαστική τους ἔκφραση.

Τήν πρώτη θά τήν ἀποκαλέσουμε «κλασσική». Εἶναι ἡ μεσευρωπαϊκή θρησκευτική ζωγραφική πού σ' αὐτήν ἐπιδόθηκε στά χρόνια τῶν σπουδῶν του στό Μόναχο, κατοπινά στή Ρώμη καί τελικά στή στερνή του σύνθεση (1862) τόν «Ἅγιο Νικόλαο πού μεσιτεύει στή Θεοτόκο γιά τήν Κοινότητα τοῦ Γκρίντς» τοποθετημένη στήν ἐκκλησία τῆς γενέτειράς του.

Ἀπ' ὅσες γραπτές καί εἰκονογραφικές μαρτυρίες κατέχουμε γιά τήν περίοδο αὐτή, διαπιστώνουμε πώς συνθετικά δέν ἀναλαμβάνει καμιά αὐτεξούσια πρωτοβουλία, ἀλλά περιορίζεται σέ μιά ἰδεαλιστική ὡραιοποιημένη ἀπόδοση τῶν μορφῶν. Πρόκειται, συνεπῶς, παρά τή δεξιότεχνη ἐπίδοσή του, μᾶλλον γιά πρωτόλεια ἔργα, γιά γυμνάσματα κατά μίμηση τῶν δασκάλων του καί τοῦ γενικοῦ κλίματος καί πνεύματος τῶν καιρῶν.

Τελείως διαφορετικός παρουσιάζεται στήν ἑλλαδική του περίοδο (1857-1860), πού περιλαμβάνει σχεδόν ἀποκλειστικά προσωπογραφίες.

Ξεκομμένος ἀπό τήν προγραμματική θρησκευτική δεοντολογία, πλουτισμένος ἀπ' ὅσα διδάχτηκε ἀπό παλαιούς καί νεώτερους δασκάλους, εἰκονογραφικά καί τεχνοτροπικά, ἔμπειρος τεχνίτης, εἶναι πιά σέ θέση νά διακρίνει τίς ἀνάγκες τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς καί τίς ἀπαιτήσεις τοῦ καινούριου καινωνικοῦ περιβάλλοντος. Ἡ εἰδολογική χροιά τοῦ θέματος καί ἡ ἐπιθυμία του νά φανεῖ ἀντάξιος τῶν προσδοκιῶν τῆς ἐκλεκτῆς πελατείας του, τόν προωθεῖ νά προβαίνει σέ κάποια ταξική ἐπιλογή τῶν εἰκονιζομένων (ὑδραῖοι προύχοντες, εὐκατάστατοι καραβοκυραῖοι, γιατροί, λόγιοι, αὐλικοί, κ.λ.π.). Αὐτή ἄλλωστε, εἶναι ἡ ὁμάδα μέ ἄφθονα οἰκονομικά μέσα πού εἶχε καί τή δυνατότητα ν' ἀνταποκριθεῖ στίς σίγουρα ὑψηλές χρηματικές ἀπαιτήσεις τοῦ διάσημου, γιά τούς ντόπιους, «φράγκου» ζωγράφου.

Κρίμα νά μήν ὑπάρχουν γραπτές μαρτυρίες — συμβόλαια ἤ ἄλλα οἰκογενειακά ἔγγραφα — πού νά ἐπιβεβαιώνουν τά παραπάνω. Γεγονός εἶναι πώς ποτέ δέν ἀσχολήθηκε ὁ Πίτζε μέ τή ρωπογραφία, μέ φιλολογικές σκηνές ἀπό τήν καθημερινή ζωή, καί μέ τά πρόσφατα ἡρωϊκά συμβάντα πού εἶχαν πρωταγωνιστές τούς Κουντουριωτέους, τό Μιαούλη κ.ἄ., θεματογραφία πού χειρίστηκε ἀργότερα ἡ Σχολή τοῦ Μονάχου.[9]

Τοπική ἐνδυματολογία

Στήν Ὕδρα ἡ μεγάλη εὐμάρεια τοῦ νησιοῦ κατά τούς Ναπολεοντίους Πολέμους, ἄφησε τά ἴχνη της καί στήν ἐνδυματολογία τῶν κατοίκων. Ἡ ἀντίδραση τῶν ἀρχῶν στή σπατάλη καί τήν ἀδικαιολόγητη χλιδή, γίνεται αἰσθητή ἀπό τά διατάγματα πού ἡ τοπική κυβέρνηση ἐκδίδει τό 1812, ἀπαγορεύοντας «τήν ἀνέμελη δαπάνη γιά χρυσοκέντητες φορεσιές». Αὐτό θυμίζει παρόμοια μέτρα πού εἶχαν ἐφαρμόσει πολύ νωρίτερα οἱ ἀρχές στή βενετοκρατούμενη Κρήτη πού ξεκινοῦσαν ἄλλωστε ἀπό τά ἴδια κίνητρα.

Ἄλλες διατάξεις καθόριζαν τήν τιμή τῶν φορεσιῶν καί τῶν ὑλικῶν καί περιόριζαν τήν τιμή κόστους τῶν ραπτικῶν. Ἀκόμα μεγαλύτεροι ἦσαν οἱ δασμοί γιά τά εἰσαγόμενα ἀπό τό ἐξωτερικό ὑλικά.

Διάφοροι ταξιδιῶτες πού ἐπισκέφτηκαν τό νησί στήν περίοδο 1824-1826 ἐκφράζουν τήν ἔκπληξή τους γιά τό καλό γοῦστο, τήν κομψότητα καί τό ὑψηλό ἐπίπεδο ζωῆς τῶν κατοίκων καί μιλοῦν γιά τήν ὁμορφιά τῶν γυναικῶν, τήν ἀθλητική παράσταση τῶν ἀνδρῶν καί δίνουν λεπτομέρειες τῶν κοστουμιῶν.

Ὅταν ὁ Πίτζε ἔφθασε στήν Ὕδρα, ἡ ἐνδυματολογία δέν φαίνεται νά εἶχε ἀλλάξει καί πολύ.

Ἀπό τή μελέτη τῶν προσωπογραφιῶν πού φιλοτέχνησε διακρίνομε τίς ἑξῆς διαφορές πού μαρτυροῦν καί τήν κοινωνική προέλευση τῶν εἰκονιζομένων:

1. Διάσημες οἰκογένειες, προυχόντων, ναύαρχοι, μεγαλοκαπεταναῖοι κ.ἄ. ἐπίσημο ἔνδυμα μαῦρο (βλ. στ. Μπουντούρης, Γ.Ι. Βούλγαρης κ.ἄ.). Γυναικεῖο ἔνδυμα, ἡλικιωμένης, μαῦρο μακρύ φουστάνι καί ἄσπρη μαντήλα, δεμένη μέ εἰδικό τρόπο στό κεφάλι (βλ. Φλ.Ι. Ὀρλάνδου). Οἱ νέες διατηροῦν ἕνα πολύχρωμο τσεμπέρι πού σκεπάζει ἐλεύθερα μέρος τοῦ κεφαλιοῦ ἤ εἶναι δίχως τσεμπέρι. Τό φουστάνι κομψότατο, ποικιλλόχρωμο, μέ στενή μέση, Nid D' Abeille, φαλμπαλέδες, δαντέλλες κ.λ.π. εἶναι ἐπηρεασμένο ἀπό τήν ἀντίστοιχη μόδα τῆς Δύσης καί ἰδιαίτερα τῆς Νότιας Ἰταλίας.

2. Ἐνδύματα μέσης ἀστικῆς τάξης, πού φοροῦν λόγιοι, μεγαλεμπόροι, γιατροί, κ.ο.κ. «Φράγκικο» μαῦρο ροῦχο μακρύ, λευκό πουκάμισο, γραβάτα μεταξωτή, ἀλυσσίδα μέ μπρελόκ, δαχτυλίδια κ.λ.π. (βλ. Γιατρός Τέτσης, Φαρμακοποιός Πολίτης, πατρινός ἔμπορος (;), Γεώργιος Ἀρ... κ.λ.π.).

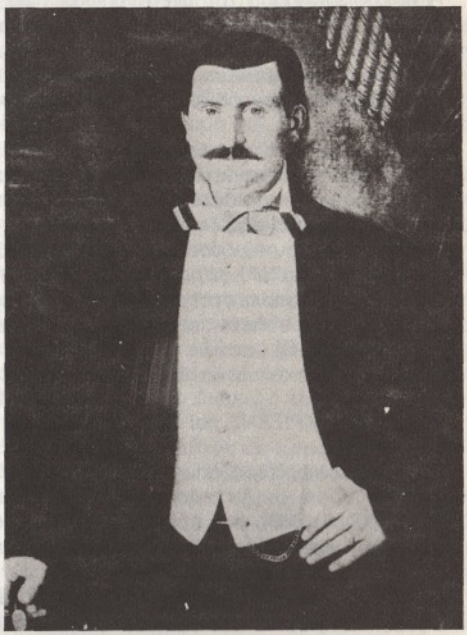
3. Ἐνδύματα ἁπλῶν ναυτικῶν, μικροκαπεταναίων, τεχνιτῶν κ.λ.π. Μαῦρο γιλέκο κουμπωτό, φαρδύ πολύχρωμο ζωνάρι, βράκα πλισέ, ἄσπρο ἀνοιχτό ἤ μισάνοιχτο πουκάμισο, φέσι κόκκινο μέ πλούσια μαύρη φούντα (βλ. διάφοροι ἄγνωστοι καπεταναῖοι, συλλ. Ι. Βορρέ, κ.ἄ., ἐπιπλοποιός Πινότσι κ.ἄ.).

Ἄς προσέξουμε πώς ἡ ἐνδυματολογική ντόπια παράδοση διατηρεῖται μονάχα στίς ἡλικιωμένες ἀρχόντισσες καί ἀσφαλῶς σέ ἄλλες ἡλικιωμένες γυναῖκες τοῦ λαοῦ. (Δέν ἔχουμε ἐδῶ δείγματα τέτοιων προσωπογραφιῶν, ἀφοῦ οἱ ἴδιες οὔτε θά τό σκεφτόντουσαν, ἀλλά οὔτε καί τά οἰκονομικά τους θά τούς τό ἐπέτρεπαν).

Ο ΠΙΤΖΕ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ ΤΟΥ[10]

Θεωροῦμε σκόπιμο σήμερα νά προβοῦμε σέ μιά σύντομη σύγκριση τῆς προσωπογραφικῆς τέχνης τοῦ Πίτζε μέ τόν τρόπο προσωπογράφισης στή Δύση. Θά διαπιστώσουμε ἔτσι ἀπό ποῦ καί πῶς καί πόσο ἐπηρεάστηκε ἀπό τά ὅσα εἶχε δεῖ ὡς τότε.

Πρίν ἀπό τήν ἀνακάλυψη τῆς φωτογραφίας ἀπό τόν Νιέπς καί τόν Νταγκέρ τό 1829 καί τῆς



Προσωπογραφία ἀγνώστου

ἔγχρωμης φωτογραφίας ἀπό τόν Σάρλ Γκρός τό 1842 (ὁ Πίτζε ἦταν τότε εἴκοσι χρονῶν), ὅσοι ἐπιθυμοῦσαν «ν' ἀποθανατιστοῦν» προσέτρεχαν στή ζωγραφική ἀπεικόνιση. Καί ὑστερώτερα ὅμως, σέ μέρη μάλιστα ἀπομακρυσμένα ἀπό τή Δύση, γιά ὅσους μποροῦσαν ν' ἀντιμετωπίσουν τήν οἰκονομική δαπάνη, ἡ ζωγραφική κατεῖχε πρωτεύουσα θέση. Αὐτό συνέβηκε καί μέ τούς προύχοντες, τούς ἀστούς καί καπετάνιους τῆς Ὕδρας.

Ὁ Πίτζε ἐρχόμενος στόν τόπο μας, γνώριζε ἀσφαλῶς τή φωτογραφία. Ἤδη ἀπό τά μισά τοῦ 19ου αἰ. ἡ φωτογραφία εἶναι πολύ τῆς μόδας. «Εἶναι μιά τέχνη ὄχι μονάχα μεγαλοαστική ἀλλά αὐτοκρατορική». (*Ἄντο Τζιλάρντι*, Κοινωνική ἱστορία τῆς φωτογραφίας). Οἱ εἰκόνες χρησιμεύουν λ.χ. στό Ζολά γιά νά τίς μεταφέρει μέ νατουραλιστικό τρόπο στά κοινωνικά του μυθιστορήματα. Οἱ ποιητές κάνουν τό ἐγκώμιό της. Οἱ ζωγράφοι τή μεταχειρίζονται ἀντί τῶν δαπανηρῶν ἐπίπλων καί ἄλλων πραγματικῶν ἀντικειμένων γιά ν' ἀποδώσουν τό ἐσωτερικό ἑνός δωματίου ὅπου θά στηθεῖ τό ζωντανό μοντέλο. Μεγάλη ἐπιτυχία ἔχει ἡ φωτοπροσωπογραφία, κυρίως ἀνάμεσα στούς αὐλικούς, στούς ἀριστοκράτες ἤ στήν ὑψηλή κοινωνία.

Ἡ ἄμεση ἐπίδραση τοῦ φωτογραφικοῦ τρόπου ἀπόδοσης εἶναι φανερή καί στίς προσωπογραφίες τοῦ Πίτζε, στή στάση τοῦ μοντέλου, στό μετωπικό ἀντίκρυσμα τοῦ θεατῆ, στό τυπικό ἐπαναλαμβανόμενο διάκοσμο τοῦ περιβάλλοντος.

Ἐκτός ὅμως ἀπό τήν ἄμεση ἐπίδραση πού εἶχε σ' αὐτόν τό μηχανιστικό μέσον τῆς φωτογραφίας ὑπάρχει καί κάποια ἔμμεση ἐπίδραση κυρίως στή τεχνική τῆς δουλειᾶς του.

Ἡ παραμονή του τῶν τόσων χρόνων στό Μόναχο, στή Ρώμη καί ἀλλοῦ, τοῦ ἔδωσε ἀσφαλῶς τήν εὐκαιρία νά ἐπισκεφτεῖ μουσεῖα, ἐκκλησίες κ.λ.π. ὅπου θά προσπάθησε νά προβληματιστεῖ καί νά μελετήσει τά μυστικά καί τά ἐπιτεύγματα τῶν μεγάλων δασκάλων καί διαφόρων σχολῶν.

Ἀνδρέας ΚΡΙΕΖΗΣ καί Ἄντον ΠΙΤΖΕ

Ἕξι χρόνια νωρίτερα ἀπό τόν Πίτζε, γεννιόταν στήν Ὕδρα ὁ Ἀνδρέας τοῦ Δημητρίου ΚΡΙΕΖΗΣ (1816-1880), πού πρός τά μέσα τοῦ 19 αἰ. εἶναι ἀπό τούς λίγους πού σπούδασαν στό ἐξωτερικό καί εἰδικότερα στό Παρίσι.

Πιθανόν ν' ἀσχολήθηκε πρίν ἀπό τόν Πίτζε, μέ τήν προσωπογράφιση τῆς ἀρχοντικῆς κοινωνίας τῆς Ὕδρας, στήν ὁποίαν ἄλλωστε ἀνῆκε. Γυρίζοντας στόν τόπο μας καί ἀφοῦ παντρεύτηκε τήν Ἀρχόντω τό γένος Ραφαλιᾶ ἀπό τήν Ὕδρα κι αὐτή, διορίζεται ἀργότερα καθηγητής τῆς Ἰχνογραφίας στό Γυμνάσιο τῆς Σύρας.

Ἡ τεχνοτροπία πού χειρίστηκε συγγενεύει μ' αὐτήν τοῦ Πίτζε.

Καθώς γράφει ὁ Α. Προκοπίου «Ὁ ρεαλισμός τῆς γραφικῆς λεπτομέρειας, ἡ μικρογραφική ἀπόδοση τῶν κοσμημάτων, τῶν τσεμπεριῶν, τῆς δαντέλλας, τοῦ ζωναριοῦ, τῆς βράκας, τοῦ προσώπου καί τῶν χεριῶν τῶν μοντέλλων του θυμίζει τίς θαυμαστές μικροτεχνικές ἐκτελέσεις τῶν Ὁλλανδῶν καί Φλαμανδῶν τοῦ 16ου αἰῶνος».

Ἐπίσης ὁ Ε. Φραντζεσκάκης γράφει γιά τό ζωγράφο «Ἡ ζωή τοῦ Κριεζῆ», μέ θέματα προσώπων κυρίως καί φυσιογνωμιῶν τῆς ἐποχῆς, συγχέεται ἐνίοτε μέ τά ἔργα τοῦ ἰταλικῆς καταγωγῆς Φραγκίσκου Πίτζε, ζωγράφου πού φαίνεται ἐπίσης νά ἔζησε στή Σύρο κατά τίς ἴδιες περίπου χρονολογίες. Ὡστόσο μερικοί ἐνυπόγραφοι πίνακές του δείχνουν τίς διαφορές μεταξύ αὐτοῦ καί τοῦ Πίτζε. Ὁ Κριεζῆς φαίνεται πλαστικώτερος καί συνοπτικώτερος, ἐνῶ ὁ Πίτζε περισσότερο λεπτολόγος καί ὀξύς. Εἶναι πιθανόν οἱ δύο αὐτοί ζωγράφοι νά εἶχαν συνδεθεῖ ἤ ἁπλῶς νά ἐγνωρίζοντο. Τά θέματά τους πάνως εἶναι κοινά καί οἱ ἐπιδιώξεις τους περίπου οἱ ἴδιες... Εἶναι ἄγνωστο ἄν τά ἐνδιαφέροντα τους συνέπιπταν τυχαῖα, ἤ ἄν ὁ ἕνας ἤσκησε ἐπιρροή ἐπί τοῦ ἄλλου. Ὁπωσδήποτε ἡ ζωγραφική τοῦ Κριεζῆ εἶναι ρευστότερη καί μελωδικότερη. Δέν ἔχει ἴσως τήν κρυστάλλινη ἀκρίβεια καί τελειότητα τοῦ Πίτζε, εἰς ἀντιστάθμισμα ὅμως παρουσιάζει ἀξιόλογη εὐαισθησία, ἰδίως στούς χρωματισμούς πού ἔχουν θέρμη καί πολύ γλυκύτητα».

Σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό χαρακτηρισμό τῆς ζωγραφικῆς τῶν δύο ζωγράφων τῶν κοινῶν τους σημείων καί τῶν διαφορῶν τους, μᾶλλον συμφωνοῦμε μέ τόν Ε. Φραντζεσκάκη. Δέν μπορεῖ ὅμως νά εἶχαν γνωριστεῖ, γιατί συγκρίνοντας χρονολογικά τά ἔργα τους δέν συμπέφτουν. Ὁ Κριεζῆς ἀσχολήθηκε μέ τήν προσωπογράφιση τῶν Ὑδραίων, μᾶλλον νωρίτερα, καί στό διάστημα τῆς ἀπουσίας του στή Σύρο κατέφτασε ὁ Πίτζε πού συμπλήρωσε τό κενό πού εἶχε ἀφήσει ὁ Ὑδραῖος ζωγράφος. Ἡ φήμη καί οἱ ἱκανότητες καί τῶν δύο ἦσαν γνωστές καί συνεπῶς ἄν ὁ Κριεζῆς βρισκόταν ταυτόχρονα στήν Ὕδρα, οἱ πατριῶτες του θά τόν προτιμοῦσαν.

Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΠΙΤΖΕ

Πρίν μιλήσουμε ειδικώτερα γιά τό ρομαντικό στοιχεῖο στή ζωγραφική τοῦ Πίτζε εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀναφερθοῦμε στό κλίμα τοῦ κινήματος αὐτοῦ στό διεθνῆ χῶρο.

Διαπιστώνουμε πράγματι πόσο ὁ δυτικός ρομαντισμός ἔχει ἐπιρρεάσει καί τούς δικούς μας καλλιτέχνες πού δανείζονται ὅμως τά ἐξωτερικά γνωρίσματά του γιά νά συμβαδίσουν μέ τήν ψυχολογική αὐτή προδιάθεση πού εἶναι διάχυτη στήν ἐποχή. Στάση πού συμφωνεῖ ἄλλωστε καί μέ ὅ,τι ἐπικρατοῦσε στή φιλολογία καί στήν ποίηση. Οἱ καλλιτέχνες μας ὅμως προσαμόζονται βέβαια, ἀλλά κάπως βιαστικά, ἐμπειρικά, ἀφοῦ τά ἴδια τά κοινωνικοπολιτικά γεγονότα τούς ἐμπόδισαν νά ἐπεξεργαστοῦν τά δυτικά δεδομένα ὥστε νά βροῦν οἱ ἴδιοι πρωτότυπες λύσεις σύμφωνες μέ τόν τοπικό χαρακτήρα.

Τό ρομαντικό κίνημα ἔρχεται, καθώς εἶναι γνωστό, σάν ἀντίδραση στίς παραδόσεις τοῦ κλασσικισμοῦ τῆς ἐποχῆς. «Ἦταν καθαρά μιά προσπάθεια πολιτιστικῆς ἐπανάστασης καί ὄχι ἕνα λυρικό στύλ ἀτομικῆς ἔκφρασης...» (Τ. Μενδράκος).

Εἶναι εὐκολονόητο λοιπόν πώς καί ὁ Πίτζε πού εἶχε περάσει ἕνα μεγάλο διάστημα τῶν σπουδῶν του στό ρομαντικό Μόναχο καί ἀργότερα στή Ρώμη πού ζοῦσε ἀκόμη κάτω ἀπό τό φάσμα τοῦ Βίνκελμαν καί τῶν ὀπαδῶν του, νά ἀντλήσει, νά ἀφομοιώσει καί νά προβάλει στό ἔργο του, ἔμμεσα ἤ ἄμεσα, τό πνεῦμα τοῦ ρομαντισμοῦ, τήν ρομαντική ἀρχαιολατρεία τῆς ἐποχῆς του, θά λέγαμε. Αὐτό γίνεται μ' ἕνα κωδικοποιημένο κανόνα. Συνήθως στό βάθος τῶν πινάκων του ξετρυπώνουμε ὁρισμένα τοπία πού εἰκονίζουν ἀρχαῖα μνημεῖα ἤ τά ὑπόλοιπά τους (στῆλες κιονόκρανα κ.ἄ.). Ἐπίσης ἡ θάλασσα εἶναι συνήθως ταραγμένη, οἱ οὐρανοί εἶναι σκοτεινοί καί μισοφωτίζονται ἀπό ἕνα χλωμό φεγγάρι, τά δέντρα ἀναμοδέρνονται καί ἀπότομοι βράχοι πού θυμίζουν ὁρισμένες τοπιογραφικές περιγραφές τοῦ Σατωβριάνδου, κατέχουν φορές φορές ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ πίνακα πισώπλατα τοῦ μοντέλου.

Ὁ πίνακας συμπληρώνεται συχνά στό πίσω μέρος τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς μ' ἕνα σπόνδυλο ἀρχαίας στήλης.

Ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων εἶναι καί αὐτή χαρακτηριστική. Τό στυλωμένο βλέμμα, ἰδιαίτερα στούς νέους, ὀνειροπόλο καί ἀπομακρυσμένο, περιπλανόμενο στό ἄπειρο, παίρνει μιά νοσταλγική ἔκφραση.

Οἱ εἰκονιζόμενοι εἶναι λόγιοι καί ἀκόμα ὅσοι ἔχουν μιά δυτική παίδευση. Ἀποτελοῦν τή δεύτερη γενιά τῶν Ἀγωνιστῶν πού εἶχε τήν εὐκαιρία νά ἐνστερνηστεῖ τά ρομαντικά ἰδανικά τῆς Δύσης.

Εἰκονογραφική συγκριτική τῶν ἔργων τοῦ Φρ. Πίτζε

Συγκρίνοντας τίς εἰκονογραφικές παραστάσεις στά ἔργα τοῦ Πίτζε μέ βάση τό φωτογραφικό ὑλικό πού ἔχουμε ὡς τώρα, μποροῦμε νά καταλήξουμε σέ διάφορα συμπεράσματα.

Πέρα ἀπό τούς κωδικοποιημένους μορφικούς κανόνες πού ἀκολουθεῖ καί πού προσδίνουν στή ζωγραφική του ἕνα διαχωριστικό γνώρισμα σέ σχέση μέ ἄλλους προσωπογράφους τῆς ἐποχῆς του, ἡ τυπολογία πού ἀκολουθεῖ, ἀνεξάρτητα ἀπό τήν κοινωνική ὁμάδα στήν ὁποία ἀνήκουν τά μοντέλα του, εἶναι ὁμοιόμορφη, ἀλλά προσπορίζει καί κάποια ἰδιαίτερη γοητεία.

Ἡ τυπολογία αὐτή ἀναφέρεται στό χειρισμό καί τή λειτουργία τῶν λεπτομερειῶν. Μιά ἄκρατη ἀγάπη στίς λεπτομέρειες τοῦ ρουχισμοῦ, στήν ὑφή τῆς γραβάτας, στό πουκάμισο, στό χρωματισμό τοῦ τσεμπεριοῦ, στό φέσι στίς φοῦντες, στά χρυσά δαχτυλίδια, στίς καδένες, στά παράσημα, στήν διακόσμηση τοῦ βάζου, στά λουλούδια. Καί ὅλα αὐτά τά ἀποδίδει μέ ψυχική εὐφορία, μέ ρεαλισμό καί μέ μεγάλη σχεδιαστική ἄνεση, ἴσως ὅμως κάπως συμβατικά. Τά παραπάνω ἰσχύουν γενικά γιά ὅλες τίς προσωπογραφίες τοῦ Πίτζε.

Ὅπως καί πολλοί ἄλλοι καλλιτέχνες, τό ἴδιο καί ὁ Πίτζε ἔμπειρος καί ὥριμος πιά, ὅταν φτάνει στήν Ἑλλάδα, ἔχοντας ὑπόψει του καί τά δυτικά πρότυπα, ἔχει κατασταλάξει στήν τυπολογία πού θά προσδώσει στό κάθε εἶδος προσωπογραφίας πού θά ἐκτελέσει. Ὁ εἰδολογικός αὐτός διαχωρισμός εἶναι ἀνάλογος μέ τό κοινωνικό ἐπίπεδο στό ὁποῖο ἀνήκει ὁ εἰκονιζόμενος καί στήν ἰδιότητά του.

Γιά τό διαχωρισμό αὐτός ἄς προσέξουμε τά ὅσα ἀναφέραμε γιά τήν ἐνδυματολογία καί ἄς προτρέξουμε γιά τήν εἰκονογραφική παράσταση στό φωτογραφικό ὑλικό πού δημοσιεύουμε.

Βλέπουμε ἔτσι ὅτι γιά τίς ἡλικιωμένες συζύγους τῶν προυχόντων (Φλώρα Ι. Ὀρλάνδου, μητέρα Βούλγαρη) ἡ στάση, τό ὕφος, οἱ ἐνδυματολογικές λεπτομέρειες, εἶναι πανομοιότυπες. Λευκή μανδύλα μέ εἰδικό τρόπο δεμένη, πλαι-



Κυριακούλα Βούλγαρη

σιώνει τό πρόσωπο. Ροῦχο φαρδύ σκοῦρο. Καί οἱ δυο κρατοῦν λευκό διπλωμένο μαντήλι, ἐλεύθερα διπλωμένο στήν Ὀρλάνδου, πού ἀντιστοιχεῖ στήν ἐλεύθερα διπλωμένη στό λαιμό μαντήλα. Διπλωμένο στά τέσσερα στή Βούλγαρη, ἀντιστοιχεῖ στό μισοκυκλικό, αὐστηρό δέσιμο τῆς μαντήλας στό λαιμό. Διακοσμημένη στό ἐπάνω μέρος πολυθρόνα στήν πρώτη, ἁπλή βελούδινη στή δεύτερη. Τό περιβάλλον εἶναι ἐπίσης σύνθετο στή Βούλγαρη. Πέντε χονδρά βιβλία στή δεξιά της, τά τέσσερα Εὐαγγέλια, κατά Ματθαῖον, Μᾶρκον, Λουκᾶν, Ἰωάννην. Τό πέμπτο εἶναι πεσμένο καί δυσδιάκριτο, ἴσως τό Ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια, ἡ Καινή Διαθήκη ἤ Πράξεις τῶν Ἀποστόλων. Ἀκουμπισμένο πάνω σέ τραπεζάκι, ἀνοιχτό βιβλίο, μέ τήν καλλιγραφημένη ἀπό τόν Πίτζε ἐπιγραφή: Ἐν Ὕδρα τῇ 7 Φεβρουαρίου 1857 / Φ.Ι. Ὀλάνδου / Ἐτῶν 73, πού προσδιορίζει καί τήν ἡμερομηνία γέννησής της στά 1784. Στό δεύτερο πλάνο ὁ συνηθισμένος σπόνδυλος ἀρχαίας στήλης πού ξαναβρίσκουμε συχνά καί σέ ἄλλα ἔργα τοῦ Πίτζε (ἐπιπλοποιός Πινότσι, Κυρία Γ. Βούλγαρη, ναύαρχος Ἀντ. Γ. Κριεζῆς, Σταμάτης Ε. Μπουντούρης).

Στή Βούλγαρη οἱ λεπτομέρειες πού ἀναφέραμε δέν ὑπάρχουν. Τό μόνο διαφορετικό στοιχεῖο εἶναι ἕνα ὡραῖο μεγάλο ἀνθοδοχεῖο, ἁπλό στή γραμμή του καί κοσμημένο μέ ἀκάνθους. Στό στόμιο μιά καμέλια καί ἄλλα λουλούδια.

Στήν προσωπογράφιση λοιπόν τῆς Βούλγαρη εἶναι φανερή ἡ ἠθελημένη προσπάθεια τοῦ ζωγράφου γιά λιτή ἀπόδοση, κάπως αὐστηρή καί στατική, σέ ἀντίθεση μέ τῆς Ὀρλάνδου ὅπου ἡ στάση, τά ροῦχα, τά παράπλευρα στοιχεῖα ὑποβάλλουν τήν κίνηση.

Σύμφωνα μέ τό διαχωρισμό πού ἔχουμε κάνει, μιά δεύτερη κατηγορία ἀφορᾶ τίς νεώτερες ἀρχόντισες. Γι' αὐτές ὅμως δέν διαθέτουμε παρά τήν προσωπογραφία τῆς Γ. Βούλγαρη, συζύγου (;) τοῦ Ναυάρχου, πού κι αὐτόν ἀπεικόνισε τό 1857 σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή πού φέρει.

Συμπεραίνουμε λοιπόν πώς καί τό πορτραῖτο αὐτό ἔγινε στήν ἴδια χρονολογική περίοδο στό σπίτι τοῦ ναυάρχου, ἀδιάφορο ἄν τό περιβάλλον εἶναι διαφορετικό.

Ἡ Βούλγαρη εἶναι μιά ὡραία γυναίκα, κάπως νεώτερη ἀπό τό ναύαρχο, δηλ. 35άρα, ἄρα πιθανόν γεννημένη τό 1822. Κεφάλι κανονικό ὀβάλ, καστανά μαλλιά μέ χωρίστρα στή μέση.

Ὄρθια σέ 3/4, κυττάει κατά μέτωπο μέ ὀνειροπόλο βλέμμα. Μακρόστενα καφεδιά μάτια. Φόρεμα εὐρωπαϊκό, μεταξωτό ριγέ, στενή πλισέ μέση, φαρδιά σουρωμένη φούστα, φαρδιά μανίκια πού καταλήγουν σέ διάφανες δαντέλες, ὅπως καί τό περιλαίμιο. Δεξί χέρι κρατάει κλειστή βεντάλια. Δέν λείπουν κι ἐδῶ τά πολύτιμα κοσμήματα, σημάδι πλούτου, χρυσά σκουλαρίκια, περιεργασμένη ἀγκράφα πού κρατάει τή μέση, δαχτυλίδι στό τρίτο δάχτυλο τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ. Δεξί χέρι ἀκουμπάει σέ βελούδινο κάλυμμα, ὅμοιο μέ αὐτό πού βλέπουμε σέ ἄλλες προσωπογραφίες. Κρατάει καμέλια. Πιό πίσω, ὄρθιο ἀναγεννησιακό ἀνθοδοχεῖο μέ ἀκάνθους καί σάτυρο. Στό στόμιο, καμέλια καί διάφορα λουλούδια. Πίσω ὁ συνηθισμένος σπόνδυλος ἀρχαίας κολόνας. Ἀριστερά της πιασμένη βελούδινη κουρτίνα, ἐνῶ στό φόντο ἀριστερά, ἄνοιγμα σέ οὐρανό καί δέντρα.

Τό πορτραῖτο αὐτό εἶναι ἀπό τά πιό ἀντιπροσωπευτικά καί πετυχημένα τοῦ Πίτζε. Σάν καλός ἰταλός πράγματι δέν μπορεῖ νά μείνει ἀσυγκίνητος μπροστά στήν ὁμορφιά τοῦ κομψοῦ μοντέλου του.

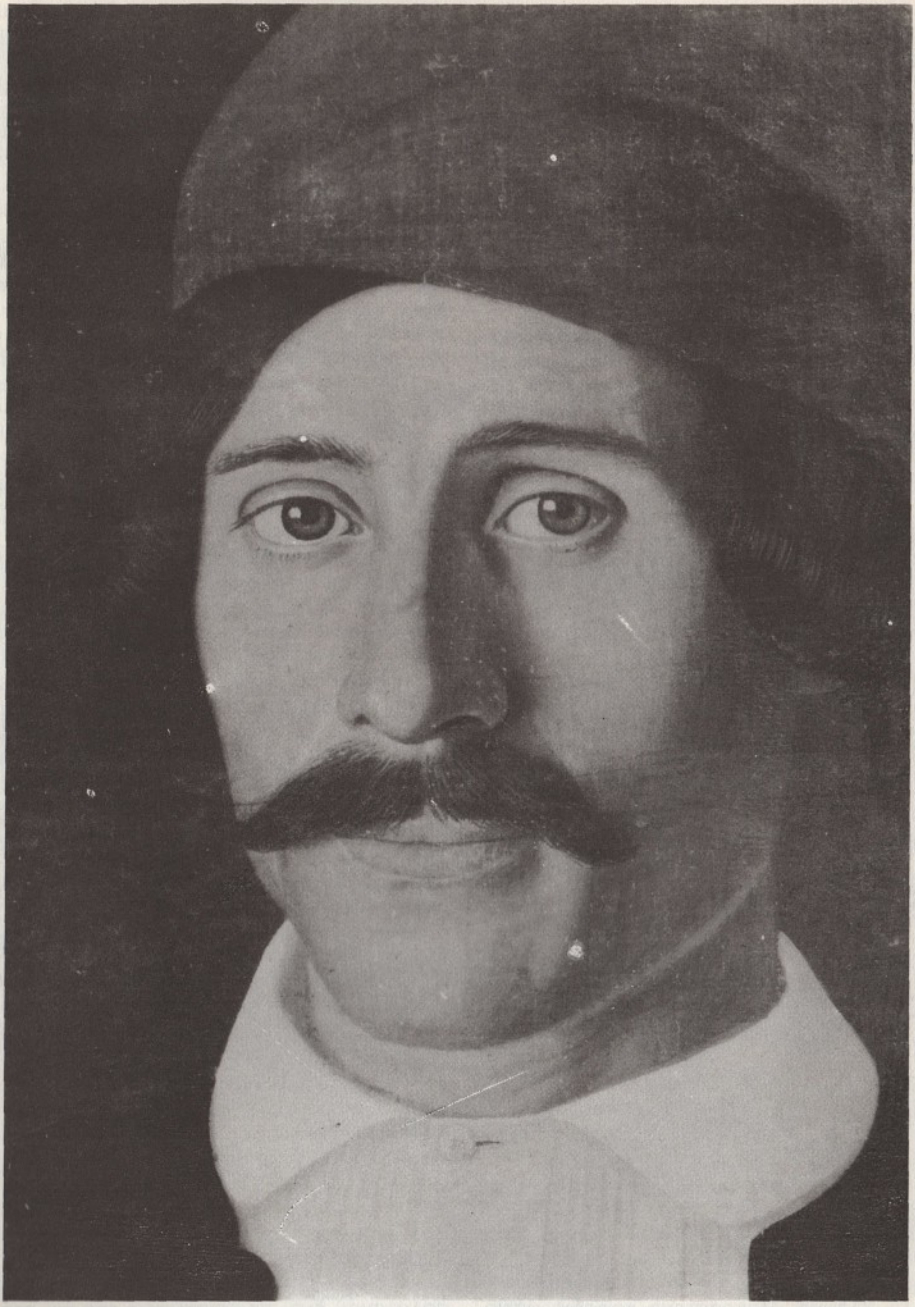
Τό ταίρι τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι ἡ προσωπογραφία τοῦ ναυάρχου *Γ.Ι. Βούλγαρη*. Ὡς πρός τή δομή τοῦ ἔργου ἰσχύουν ὅσα γράψαμε γιά τή γυναίκα του. Ὄρθιος σέ 3/4, κυττάει κατά μέτωπο.

Ἡ διαφοροποίηση γίνεται ὅμως ἐδῶ μέ ἀφετηρία τήν ἰδιότητα τοῦ εἰκονιζομένου (κιάλι πού κρατάει, δικάταρτο ἱστιοφόρο μέ ἑλληνική σημαία στό δεύτερο πλάνο, παράσημο στό πέτο) καί τήν ἁπλούστευση τῶν κοσμημάτων: δαχτυλίδι σέ σχῆμα φιδιοῦ πού χρησιμοποιοῦσαν γιά ἀρραβώνα, ἁπλή χρυσή ἁλυσίδα κρεμασμένη ἀπό τό λαιμό πού πηγαίνει μέχρι τό ἀριστερό τσεπάκι τοῦ ρολογιοῦ. Ὁ ρουχισμός εἶναι αὐτός πού συνήθιζαν τότε ἀντίστοιχα καί στή Δύση καί πού βλέπουμε ἐπίσης στίς προσωπογραφίες τοῦ λογίου ἀπό τή Σύρο, τοῦ γιατροῦ Τέτση, τοῦ φαρμακοποιοῦ Ἰωάννη Πολίτη, τοῦ Γεωργ. Ἀρ... ἀπό τήν Πάτρα, τοῦ Στ. Μπουντούρη κ.ἄ.

Τό πορτραῖτο αὐτό εἶναι ἀπό τά λίγα πού ἔχει ἐπιγραφή, κάτω ἀριστερά μέ κεφαλαῖα: Γ.Ι. ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ / ΕΤΩΝ 45 / ΕΝ ΥΔΡΑ ΤΗ / 10 ΜΑΡΤΙΟΥ / 1857 πού προσδιορίζει καί τή χρονολογία γέννησης τοῦ ναυάρχου στά 1812.

Ἄς σημειωθεῖ ἀκόμα πώς ξαναβρίσκουμε κι ἐδῶ τήν ἀριστερή πλευρά, τό βραχῶδες ἀπόκρυμνο τοπίο πού βλέπουμε στό λόγιο ἀπό τή Σύρο ἤ τόν ἀμούστακο νέο μέ θάλασσινό τοπίο.

Προσθέτουμε πώς ἡ διάβρωση τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ ἔχει τίς ἐπιπτώσεις της καί στά νη-



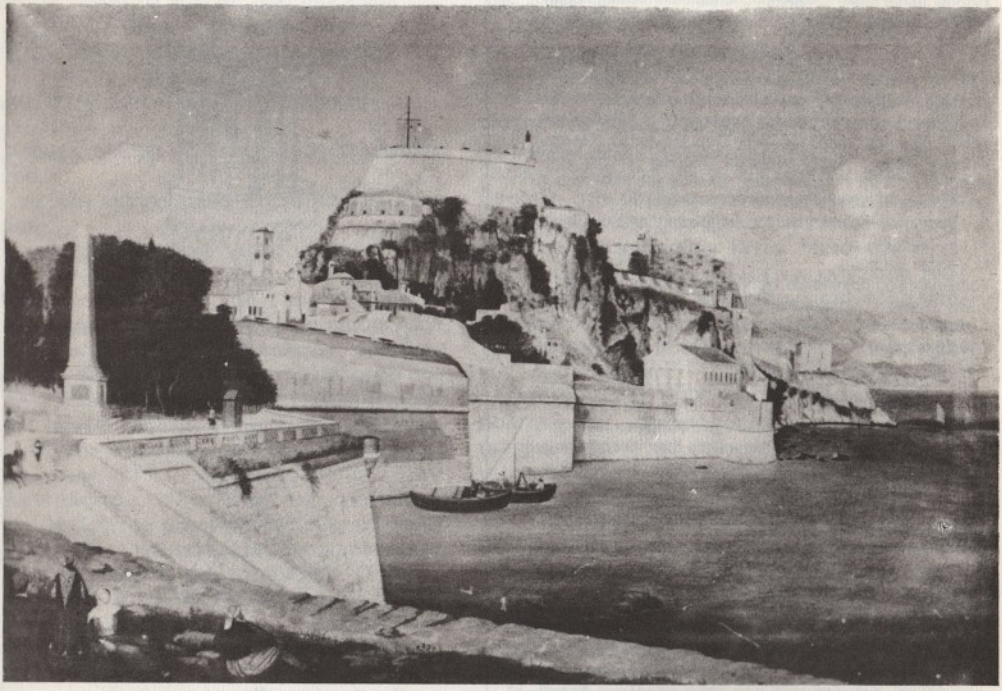
Προσωπογραφία καπετάνιου (λεπτομέρεια)

σιά μας, στά ἤθη καί τά ἔθιμα πού προσαρμόζονται στίς νέες ἀπαιτήσεις καί στή μόδα. Τό διαπιστώνουμε στήν κόμμωση τῶν ἀνδρῶν πού ἔχει τή χωρίστρα στήν ἀριστερή πλευρά, στό μουστάκι, στήν ἀπουσία συνήθως γεννιάδες.

Στήν τελευταία ὁμάδα τῶν προσωπογραφιῶν τοῦ Πίτζε ἔχουμε περιλάβει τούς ἀνθρώπους τοῦ μόχθου ἤ τῶν μικροκαπεταναίων, ἀνεξάρτητα ἄν ἔγιναν στήν Ὕδρα ἤ στή Σύρα. Κι ἐδῶ διαπιστώνουμε πώς τά κύρια χαρακτηριστικά τῶν μοντέλων παραμένουν τά ἴδια μέ ἐλαφρές παραλλαγές. Ἔχουμε γι' αὐτό χαρακτηριστικά παραδείγματα, ἕνα πού ἀνήκει στή συλλ. Ι. Βορρέ, τό δεύτερο Λυδάκη τό τρίτο Ζαχαρίου καί τόν ἐπιπλοποιό Πινότσι.

Παρουσιάζονται ὅλοι ἀρρενωποί ἄνδρες, μέ περήφανο μουστάκι, ὄρθιοι σέ 3/4 πού κυττοῦν φωτογραφικά κατά μέτωπο. Φοροῦν ὅμοιο φέσι κόκκινο μέ πλούσια φούντα, μαῦρο ἁπλό γιλέκο μέ μαῦρα κουμπιά ἤ φανέλλα μαύρη μέχρι τό λαιμό, φαρδύ χρωματιστό ζωνάρι καί μαύρη βράκα πλισέ. Ἀπό μέσα ἁπλό λευκό πουκάμισο μέ μισόκλειστο γιακά. Στό βάθος ἕνα θαλασσινό τοπίο ἤ τά σύνεργα τῆς δουλειᾶς (ἐπιπλοποιός Πινότσι).

Ἀπό τήν παραπάνω συγκριτικήν ἐξέταση τῆς προσωπογραφικῆς ἐργασίας τοῦ Πίτζε, μποροῦμε λοιπόν νά συμπεράνουμε πώς δέν εἶναι ζωγράφος μέ μεγάλες ἀνησυχίες καί μέ πλούσια φαντασία πού ἀναζητάει καινούριες μορφοπλαστικές λύσεις. Πρόκειται γιά ἕνα συντηρητικό μᾶλλον καλλιτέχνη, μέ πλούσιες τεχνικές γνώσεις ἀλλά μέ περιορισμένο ὁρίζοντα πού στηρίζεται σέ κωδικοποιημένη γραφή. Ἡ ἀξία του συνίσταται κυρίως στό ἰδιαίτερο ὕφος καί στύλ τῆς δουλειᾶς του πού διαφέρει ριζικά ἀπό ὁποιοδήποτε ἄλλον Ἕλληνα προσωπογράφο.



Ἡ Κέρκυρα μέ τό φρούριο

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σύμφωνα μέ ὅσα ἀναφέρει ὁ Δρ. Walter Lunger, πού βασίζεται στά μητρῶα γεννήσεως τῆς γενέτηρας τοῦ ζωγράφου Grins τό πραγματικό ὀνοματεπώνυμό του εἶναι Granz Anton Pig.

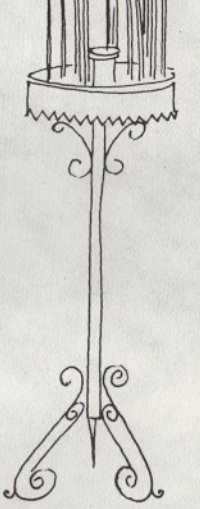
   Ἡ μετέπειτα ἐθελούσια μετατροπή τῆς ἐπωνομασίας του σέ Antonio Pige, ὠφείλεται ἴσως γιατί στό διάστημα τῆς παραμονῆς του στή Ρώμη καί στά μετέπειτα χρόνια πρίν κατεβεῖ στόν τόπο μας, τόν συνέφερε περισσότερο νά γίνει γνωστός σάν Pige, ἰταλός ζωγράφος, παρά σάν Pig πού μαρτυροῦσε ξενική καταγωγή καί μάλιστα αὐστριακή. Ἡ Ἐπανάσταση τοῦ 1848 στή Γαλλία καί στήν Ἰταλία μέ τό κίνημα τῶν Καρμπονάρι, ἡ Ἐπανάσταση στή Βιέννη καί ἡ πτώση τοῦ Μέττερνιχ τόν ἴδιο χρόνο, ἡ κατάληψη τῆς Ρώμης ἀπό τά γαλλικά στρατεύματα τό 1849, δέν θά ἄφησαν ἀσφαλῶς ἀδιάφορο τό νεαρό ζωγράφο (26/27 ἐτῶν) καί θά τόν παρότριναν ἀσφαλῶς νά «ἰταλιανίσει» τ' ὀνοματεπώνυμό του. Στό κείμενο θά ἀναφέρουμε τόν καλλιτέχνη στήν ἑλληνική του γραφή, ὡς «Πίτζε».
2. Τίς περισσότερες βιογραφικές πληροφορίες ἀντλοῦμε ἀπό τά τρία ἄρθρα (βλ. Βιβλιογραφία) πού δημοσίευσε ὁ Δρ Walter Lunger καί εἶχε τήν καλωσύνη νά μᾶς στείλει. Θερμά τόν εὐχαριστοῦμε γιά τήν προθυμία του.
3. Johan Gebhard Elatz (11.7.1800-1881). Μαθητής τῶν Κάουτσικ καί ὅπου γνώρισε τούς Ναζαρηναίους καί Πέτερ στήν Ἀκαδημία τῆς Βιέννης. Ἐργάστηκε πολλά χρόνια στή Ρώμη. Ζωγράφος ἱστορικῶν μυθολογικῶν καί θρησκευτικῶν θεμάτων. (Βλ. Thieme - Beceer Lexikon 1916, T.22, ss. 77-78)

   Hohan Schraudolph (13.6.1808 - 31.5.1879). Μαθητής τῶν Σοτχάουερ καί Κορνέλιους στήν Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου. Ἐπισκέφτηκε τή Ρώμη καί στό γυρισμό του διορίζεται καθηγητής στήν Ἀκαδημία. Ἡ διακόσμησή του στόν καθεδρικό ναό τοῦ Σπίρ θεωρεῖται τό ἀριστούργημά του. Ἀσχολήθηκε μέ ἱστορικά θέματα, θρησκευτικά καί μέ τή χαρακτική. (Βλ. Benezit 1936, s. 643 καί Thieme-Becker Lexikon 1936, T. XXX).
4. N. Lunger, «Gemeindeblatt fur den Bezirk Landeck-Tirol», 51?16.12.1972.
5. N. Lunger ὅπ.π.
6. Τά κυριώτερα ἀρχοντικά τῆς Ὕδρας χτίστηκαν καί διακοσμήθηκαν ἐσωτερικά ἀπό ξένους τεχνίτες, πιθανόν Γενοβέζους. Τά παλαιώτερα χρονολογοῦνται στά τέλη τοῦ 18 αἰ (ἐξοχικά Γκορογιάννη, 1766-1777. Μπουντούρη 1790. Χ/κυριάκου καί Κριεζῆ, τέλος 18 αἰ.).

   Ὅσα βρίσκονται στήν πόλη στή βόρεια πλευρά (Λάζαρου καί Γεωργίου Κουντουριώτη, Δημητρίου Βούλγαρη, Ναυάρχου Ἰακώβου Τομπάζη, Ναυάρχου Βότση) ἤ στήν ἀνατολική (νῦν Παούρη καί τά δύο τῶν ἀδελφῶν Τσαμαδοῦ) χτίστηκαν στίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 19 αἰ. Ἐκτός ἀπό ὅσα ἀναφέραμε ὑπῆρχαν καί ἄλλα πού δέν διασώθηκαν. (Βλ. γιά λεπτομέρειες R. Matton, Hydra et la Guerre Maritime (1821-1827 σσ. 28-29, 94-101).
7. *Π.Κ. Ἐπενεκίδης*, ἐφ. «Τό Βῆμα τῆς Κυριακῆς», 20.7.1980.
8. *Μπ. Κ.* περ. «Ταχυδρόμος» τ. 23/5.6.1980.
9. Piloty (Μόναχο 1826 -). Γιός τοῦ λιθογράφου Φερδινάνδου Piloty ἀπό τό Ἀμβοῦργο, πού τό 1833 ἵδρυσε στό Μόναχο τό λιθογραφεῖο «Πίλοτυ καί Λώνε». Κοντά στόν πατέρα του πῆρε τίς πρῶτες γνώσεις περί τέχνης καί ἀγάπησε γρήγορα τούς μεγάλους δασκάλους, κυρίως τούς Ρύμπενς, Βάν Ντάικ καί Βελάθκες. Ἀπό τό 1840 σπούδασε στήν Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου στό ἐργαστήρι τοῦ Κ. Σόρμ, τόν πρῶτο ἱστορικό ζωγράφο τοῦ Μονάχου μέ ρεαλιστικές τάσεις, μαθητή τοῦ Γκρός καί τοῦ Ἔνγκρ πού τόν ἐπηρέασε χρωματικά. Μετέπειτα ὁ Πιλότυ ἄνοιξε δική του σχολή ὅπου φοίτησαν πολλοί Ἕλληνες.
10. Γιά τήν ἐξέλιξη τῆς προσωπογραφίας βλ. *Τ. Σπητέρη*, Οἱ πρῶτοι σταθμοί τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήνα 1953. *Τοῦ ἰδ.* Ἡ ἑλληνική τέχνη. Περ. «Νέα Ἑστία», ἀριθ. 683, 1955, σσ. 345-457. *Τοῦ ἰδ.*
11. *Α. Προκοπίου:* Περ. «Ἐκλογή», Σεπτέμβριος 1950.
12. *Ε. Φρατζεσκάκης:* Ἕλληνες ζωγράφοι τοῦ Δεκάτου Ἑνάτου Αἰῶνος, Ἀθήνα, 1957 σ.19, εἰκ. 61, 62.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ
ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗΝ
ΑΚΡΟΠΟΛΗ



ΑΘΗΝΑ 1981

Pierre Vidal-Naquet

Ο ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Ο ποιητης και η πόλη

«Ευτυχισμένος ο Σοφοκλής! Πέθανε αρκετα μεγάλος, άνθρωπος ευνοημένος απο την τύχη και με ταλέντο. Δημιούργησε περίφημες, όμορφες τραγωδίες κι εγνώρισε ωραίο τέλος χωρίς νάχει ποτέ υποφέρει κανένα κακο». Μ' αυτα τα λόγια χαιρετούσε το 405 π.Χ ο κωμικος ποιητης Φρύνιχος στην κωμωδία του «Μούσες» τον πρόσφατο θάνατο (406 π.Χ) του Σοφοκλη σε ηλικία σχεδόν 90 χρόνων. Ο υπαινιγμος είναι ξεκάθαρος στην παρουσίαση της τραγωδίας Τραχίνιες:

Είν' ένας λόγος που γυρνα στον κόσμο
απ' τα παλια τα χρόνια: πως δεν είναι
να ξέρης για κανένα, πριν πεθάνη
αν του ήταν η καλη η κακη η ζωή-του[1]

Και στο τέλος του «Οιδίποδα Τύραννου»

Ὥστε κανεις πρέπει να καρτερη την τελευταία ημέρα
Μήτε να λέη ευτυχισμένο θνητο κανένα πριν φτάση
Στο τέρμα του βίου δίχως κακο να πάθη[2]

Εντούτοις όλη η ζωη του Σοφοκλη υπήρξε αντίθετη μιας τραγωδίας. Γνώρισε επίσης ψηλες θέσεις στο Δήμο και την πολιτικη· εδω διαφέρει πολυ απο τον Αισχύλο, αυτο τον απλο πολίτη που πολέμησε στο Μαραθώνα αλλα δεν πήρε ποτε κανένα αξίωμα· αλλοιώτικος ακόμη είναι κι απ' τον Ευριπίδη, αυτο τον ιδιώτη, που πέθανε πριν απ' το Σοφοκλη κι ας ήταν μεγαλύτερός-του, στην αυλή του Μακεδόνα βασιλια. Η ζωη του ποιητη συνοδεύει το μεγαλειο τῆς Αθήνας και τελειώνει δυο χρόνια πριν απο την κατεδάφισή-της το 404 π.Χ. Ο Σοφοκλης γεννήθηκε το 469 ή 495 δώδεκα χρόνια μετα τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη (508), οι οποίες δίδουν το σχέδιο στο δημοκρατικο μέλλον της πολιτείας.

Γιος ενος πλούσιου Αθηναίου, του Σοφίλου, ιδιοκτήτη δούλων σιδηρουργων και ξυλουργων, ήταν δημότης του Κολωνου, που αποτελούσε το όριο μεταξυ πόλης κι εξοχης, περιγραφη του οποίου έδωσε στο τελευταίο-του έργο. Αν και συγγραφέας τραγωδιων αρνείται να παίξει ο ίδιος στα έργα-του επειδη είχε αδύνατη φωνη. Παντρεύτηκε Αθηναία αλλα είχε ερωτευθει μια νέα απο τη Σικυώνα· η σχέση αυτη του κόστισε ορισμένες οικογενειακες δυσκολίες γιατι ο νόμιμος γιός-του Ιοφων, τραγικος ποιητης επίσης, τον κατηγορούσε ότι ευνοούσε τον παράνομο γιό-του, τον ποιητη Σοφοκλη το Νεότερο. Είναι όμως αμφίβολο αν κατηγορήθηκε απο τα παιδιά-του, όταν ήταν πια γέρος, όπως το θέλει κάποιος ανώνυμος βιογράφος-του. Η επιτυχία-του στους διαγωνισμους του δράματος υπήρξε χωρις προηγούμενο. Θα είχε στεφανωθει νικητης ίσαμε εικοσιτέσσερις φορες και ποτε δεν ήρθε τρίτος. Ο Αισχύλος στέφτηκε πρώτος μόνο δεκατρεις ενω ο Ευρυπίδης δε γνώρισε παρα πέντε νίκες πολυ πιο αργα απ' αυτον. Στα 443 ο Σοφοκλης είναι «Ελληνοταμίας» δηλαδη διαχειριστης του θησαυρου των Αθηναίων, τον οποίο πλήρωναν, οι «σύμμαχοι» της πόλης. Το 440 γίνεται στρατηγος με το μέρος του φίλου-του Περικλη, τον οποίο συνοδεύει στην εκστρατεία της Σάμου. Κάμποσα χρόνια αργότερα υποστηρίζει το «μετριοπαθη» Νικία. Μετα την καταστροφη της Σικελίας (413) είναι ένας απο τους δέκα «Επιτρόπους του Συμβουλίου» τους Πρόβουλους· το κυβερνητικο αυτο όργανο πήρε την εξουσία έπειτα απο ένα είδος πραξικοπήματος, που επρόκειτο να καταλήξει στο εφήμερο ολιγαρχικο πολίτευμα του 411. Παρα τη μακρα πολιτική-του σταδιοδρομία, που ευνοούνταν προφανως απο τις επιτυχίες-του ως τραγικου συγγραφέα, και την ασχολία-του μ' εκλογικες λειτουργίες χωρις κλήρο ο Σοφοκλης δεν έγινε ποτε επαγγελματίας πολιτικος. Για την ιδιότητά-του αυτη ο σύγχρονός-του Ἴος απο τη Χίο διευκρινίζει: «Δεν ήταν ποτε έμπειρος ούτε προικισμένος με πρωτοβουλία στα πολιτικα θέματα. Υπήρξε σεμνος άνδρας των Αθηνων». Σεμνος! μεταφράζουμε πλούσιος και προσθέτουμε κομφορμιστης!

Ἄνθρωπος θεοσεβης, μέλος μιας ομάδας που απέδιδε λατρεια στον ήρωα-ιατρο Ἄμυνο, τον Αρωγο, δίνει άσυλο στο άγαλμα του Ασκλη-

πιου το 421, για το οποίο οι Αθηναίοι είχαν κάνει πολλες προσπάθειες νά 'ρθει απο την Επίδαυρο. Μετα το θάνατό-του γνώρισε την υπέρτατη τιμη της ηρωοποίησης· έγινε Δεξιος, τίτλος που σημαίνει ότι η πολιτεία τον δέχτηκε ως ήρωα. Αναφέρουμε επίσης ότι οι πολιορκητες της Αθήνας άνοιξαν δρόμο για ν' αφήσουν να περάσει η νεκρικη πομπη του πτώματός-του.

Η «Ορέστεια» του Αισχύλου (458) μπορει να θεωρηθει μαρτυρία των δημοκρατικων μεταρρυθμίσεων του Εφιάλτη, συνεργάτης και διάδοχος του οποίου υπήρξε ο Περικλης. Μόλις χρειάζεται να θυμηθούμε ότι οι «Πέρσες» (472) αποτελουν την πιο άμεση «πηγη» για τη ναυτικη νίκη της Σαλαμίνας (480). Μέσα απο το έργο του Ευριπίδη (μας σώζονται δεκαεπτα δράματα) περνα όλη η ιστορία των Αθηνων κατα τον Ε΄ αιώνα, τον οποίο είναι πιθανο και νόμιμο ν' αναπαριστουν οι τραγωδίες-του. Είναι παράδοξο αλλα αληθινο να πούμε ότι το έργο του μοναδικου απο τους τρεις μεγάλους τραγικους, που αναμίχτηκε — σε υψηλο βαθμο — με την πολιτικη ζωη των Αθηνων, δεν αφήνεται να ερμηνεύσει τα σύγχρονα γεγονότα. Οι υπαινιγμοι στην επικαιρότητα είναι σπάνιοι κι η εξήγηση δύσκολη και συζητήσιμη γιατι δε διαφωτίζουν ούτε τα έργα ούτε την ίδια την επικαιρότητα. Το ότι ο Σοφοκλης ήταν φιλόπατρις και αγαπούσε το δήμο του Κολωνου δε μας λέει σχεδον τίποτα. Στον «Αίαντα» η Τέκμησσα θρηνει την τύχη των νόθων. Μήπως πρέπει να δούμε τα λόγια της ως υπαινιγμο στο νόμο του 451 που όριζε ότι πολίτες γίνονταν εκείνοι μόνο που κατάγονταν απο πατέρα και μάνα Αθηναίους; Ο Σοφοκλης είχε δοκιμάσει τις επιπτώσεις αυτου του νόμου μες στην ίδια-του την οικογένεια, όπως επίσης ο Περικλης που ήταν ο δημιουργός-του. Η τραγωδία όμως «Αίαντας» δε φαίνεται να συνδέεται θεματικα και χρονικα με τη νομοθεσία εκείνη. Η επιδημία της πανούκλας που περιγράφει στην αρχη του «Οιδίποδα Τύραννου» μπορει ν' αναφέρεται στο λοιμο της Αθήνας το 430 αλλα είναι εμπνευσμένη απο την πρώτη ραψωδία της Ιλιάδας. Τίποτα ή σχεδον τίποτα απο ολόκληρη την περιπέτεια της πόλης του 5ου αιώνα, την ιμπεριαλιστικη κυριαρχία, τον πελοποννησιακο πόλεμο δεν αντικατοπτρίζεται απ' ευθείας μέσα στο έργο του Σοφοκλη. Ο δεσμος ανάμεσα στην τραγωδία-του και την αθηναϊκη πολιτικη υπάρχει παρ' όλ' αυτα αλλα τοποθετείται σ' εντελως διαφορετικο επίπεδο.

Δεν είναι λιγότερο άχρηστο να ψάξουμε να ξεχωρίσουμε τη σκέψη του ανθρώπου Σοφοκλη απο το έργο-του. Δεν υπάρχει «ημερολόγιο» του «Οιδίποδα Τύραννου». Μπορούμε βέβαια να συσχετίσουμε κάποια στιγμη της τραγωδίας με αποσπάσματα του Ηράκλειτου ή του Πρωταγόρα αλλα ο Σοφοκλης αντίθετα με τον Ευριπίδη δεν έχει πολιτικη σκέψη ή άλλη φιλοσοφία εκτος απο κείνη της τραγωδίας κι αυτο είναι ήδη πολυ.

Απ' το έργο αυτο, που υπήρξε τεράστιο — εκατον εικοσιτρία δράματα σύμφωνα με κάποιο βυζαντινο λεξικογράφο — μας μένουν επτα τραγωδίες, οι οποίες έφτασαν μέχρις εδω χάρη σ' ένα πανεπιστημιακό δάσκαλο της Βυζαντινης Αυτοκρατορίας. Οι πάπυροι που βρέθηκαν στην Αίγυπτο δείχνουν ότι αυτα τα δραματικα έργα ήταν πράγματι τα πιο διαβασμένα. Η ίδια πηγη μας έχει δώσει ακόμη μεγάλα αποσπάσματα ενος σατυρικου δράματος[3] με τίτλο «Τα Λαγωνικα». Άλλα αποσπάσματα έγιναν γνωστα είτε απο αναφορες αρχαίων συγγραφέων είτε απο πάπυρους, ούτε είναι εντελως ψέμματα ότι κάποια μέρα ανακαλύφτηκε στην Αίγυπτο μια ολόκληρη τραγωδία. Στην ελληνιστικη και ρωμαϊκη εποχη όμως ο Σοφοκλης ήταν λιγότερο δημοφιλης απο το Μένανδρο ή ακόμη και τον Ευριπίδη. Δυο μόνο απ' τα έργα αυτα χρονολογούνται με ακρίβεια: Ο «Οιδίπους επι Κολωνω» που είναι το τελευταίο-του έργο και παρουσιάστηκε μετα το θάνατό-του, το 401 με τη φροντίδα του μικρού-του γιου Σοφοκλη του Νεότερου και ο «Φιλοκτήτης», έργο του 409. Για την «Αντιγόνη» ξέρουμε ότι διδάχτηκε πριν απο την εκλογή-του ως στρατηγου, το 441. Γενικα χρονολογούμε με κριτήρια συζητήσιμα βέβαια, τις «Τραχίνιες» και τον «Αίαντα» ως έργα των χρόνων 450-440, τον «Οιδίποδα Τύραννο» και την «Ηλέκτρα» περίπου των ετων 430-420. Χρειάζεται ακόμη να πούμε ότι δεν ξέρουμε τίποτα για την αρχικη εμφάνιση του Σοφοκλη, η πρώτη νίκη του οποίου τοποθετείται το 468. Σύμφωνα με τη δικιά-του μαρτυρία, την οποία διασώζει ο Πλούταρχος, είχε τρία διαφορετικα έργα δικά του σ' εκείνο το δραματικο αγώνα όπως αργότερα ο Μπετόβεν, αλλα είναι αδύνατο να επαληθευτει τούτο.

Μύθος - ήρωας - πολιτεία

Η τραγωδία δημιουργείται - σύμφωνα με την εκπληκτικη φράση του Walter Nestle «όταν αρχίζουμε να βλέπουμε το μύθο με το μάτι του πολίτη». Ο τραγικος ποιητης αντλεί πραγματικα μες απο το ογκώδες υλικο των ηρωϊκων μύθων,

τους οποίους είχαν βάλει σε μια σειρα ο Όμηρος και οι άλλοι ποιητες των επικων κύκλων ενω οι ζωγράφοι των Αθηνων τους απεικόνισαν πάνω στα αγγεία. Οι τραγικοι ήρωες ήταν όλοι δάνεια και μπορούμε να πούμε ότι, όταν ο Αγάθων, σύγχρονος του Ευριπίδη νέος — ενσαρκώνει την τραγικη ποίηση στο «Συμπόσιο του Πλάτωνα — έγραψε για πρώτη φορα δράμα, του οποίου τα πρόσωπα ήταν δικιάς-του έμπνευσης, η κλασικη τραγωδία έχει πεθάνει, πράγμα που δεν την εμποδίζει και τόσο να διατηρει τη λογοτεχνική-της μορφη. Το ότι ο πρωταγωνιστης βγαίνει απο το χορο που τραγουδα ένα «διθύραμβο» προς τιμη του Διονύσου, το ότι ένας δεύτερος, ο δευτεραγωνιστης (με τον Αισχύλο) κι έπειτα ένας τρίτος, ο τριταγωνιστης (με το Σοφοκλη) έρχονται να προστεθουν σ' εκείνον αψηφώντας ήρωα και χορο, αυτες είναι φάσεις που δεν μπορουν να θεωρηθουν ως όροι «καταγωγης». Τίποτα περισσότερο δε θα εξηγήσουμε επίσης λέγοντας ότι η λέξη «τραγωδία» σημαίνει ίσως το τραγούδι που απαγγέλεται στην περίπτωση της θυσίας του τράγου. Δεν υπάρχουν τράγοι που σκοτώνονται μέσα στην τραγωδία αλλα άνθρωποι κι αν υπάρχει θυσία, η έννοιά-της είναι παρεξηγημένη.

Ένα ανέκδοτο που μας αναφέρει ο Ηρόδοτος είναι εντούτοις διαφωτιστικο: Στον 6ο αιώνα ο τύραννος της Σικυώνας Κλεισθένης, παππους του Αθηναίου επαναστάτη κατάργησε τη λατρεία του Άδραστου και μετέφερε στη λαϊκη λατρεία του Διόνυσου τους τραγικους χορους που είχαν αφιερωθει σ' εκείνον τον αργίτη ήρωα. Ο Άδραστος ήταν ήρωας του μύθου των «επτα επι Θήβαις» τον οποίο ο Αισχύλος έκανε τραγωδία. Ο ήρωας, ως θρησκευτικη κατηγορία, είναι δημιουργια της πόλης, της οποίας η ίδρυση δε φαίνεται να ξεπερνα τον 8ο αιώνα. Κατα τα τέλη-του και αρχες του 7ου αι. στην Ερέτρεια — της Εύβοιας - όπως μας δίδει τη δυνατότητα η αρχαιολογικη έρευνα να παρατηρήσουμε — ένας βασιλικος τάφος περιβάλλεται απο απλούστερους και αποκτα θέση λατρείας. Με ανάλογο τρόπο γεννιέτια η μορφη του ήρωα. Οι ήρωες στρατολογήθηκαν, αν μπορούμε να το πούμε αυτο, σχεδον παντου ως έκπτωτοι θεοι ή μέλλοντες βασιλεις. Το σπουδαίο είναι ότι δείχνουν πως η λατρεία-τους σχετίζεται με τον τάφο-τους κι αυτος εδω χαράσσεται πάνω στο έδαφος των τόπων που η πολιτεία κρατει ως συμβολικους: την αγορα, τις πύλες της πόλης, τα σύνορα για παράδειγμα. Ο ήρωας είναι «χθόνιος» κι έρχεται σ' αντίθεση με το θεο που κατάγεται απο τον ουρανο. Αλλα μια δεύτερη απόσταση δημιουργήθηκε ανάμεσα στην πόλη του εκδημοκρατισμου του 6ου αιώνα και τη δημοκρατικη του 5ου· η μικρη ιστορία του Ηρόδοτου, που αναφέραμε παραπάνω, φαίνεται ότι υπολογίζει αυτη τη διαφορα. Ο ήρωας και ο μύθος συνδέονται μ' αυτον τον κόσμο των ευγενων οικογενειών, ο οποίος απο κάθε άποψη - κοινωνικης πρακτικής, τύπων θρησκευτικότητας, πολιτικης συμπεριφορας, αναπαριστάνει την ίδια ακριβως κατάσταση που η νέα πόλη έχει απορρίψει κατα τη διάρκεια της βαθειας αυτης ιστορικης μεταβολης της συντελούμενης στην Αθήνα με το Δράκοντα και το Σόλωνα (τέλος του 7ου αι. αρχες του 6ου) και συνεχιζόμενης με τους Κλεισθένη, Εφιάλτη και Περικλη. Ανάμεσα στον ηρωικο μύθο και την πόλη η απόσταση έχει μεγαλώσει όχι όμως τόσο πολυ ώστε ο ήρωας να μην είναι παρων και συνάμα απειλητικος. Η κατάργηση της τυραννίας στην Αθήνα δε χρονολογείται πριν απο το 510 κι ο Οιδίποδας — όντας τύραννος — δεν είναι ο μόνος τραγικος άνθρωπος. Το δίκαιο αμφισβητει την παράδοση των αρίστων και των τυράννων αλλα η ισχύς-του δεν έχει σταθεροποιηθει ακόμη. Η τραγωδία φέρνει διαρκως μια «δίκη» αντιμέτωπη με μια άλλη. Βλέπουμε έτσι το δίκαιο να μετατοπίζεται και να μεταφέρεται σ' αντίθετο νόημα όταν μιλουν η Αντιγόνη με τον Κρέοντα, ο Κρέων με τον Αίμονα· το ίδιο γίνεται στον «Οιδίποδα Τύραννο» όπου ο ήρωας αυτόματα είναι συγχρόνως ανακριτης, δρων ως εκπρόσωπος της πολιτείας, και αντικείμενο της ανάκρισης.

Ο ηρωϊκος μύθος, αυτος καθαυτος, δεν είναι τραγικος αλλα ο ποιητης τον αποδίδει μ' αυτη τη μορφη. Είναι βέβαιο ότι οι μύθοι περιέχουν σε μέγιστο βαθμο παραβάσεις που τρέφουν τις τραγωδίες: η αιμομιξία, η πατροκτονία, η μητροκτονία, η παιδοκτονία· αυτες όμως δε δέχονται στην ίδια-τους την υπόσταση καμια δίκη που κρίνει τέτοιες πράξεις, όπως εκείνες που έχει δημιουργήσει η πόλη ή αυτες που εκφράζει με τον τρόπο-του ο χορος. Παντου όπου έχουμε την τύχη να γνωρίζουμε την παράδοση στην οποία εκφράζεται ο μύθος παρατηρούμε ότι ο τραγικος ποιητης είναι αυτος που δένει τον κύκλο και δημιουργει την τραγωδία. Έτσι γίνεται και στο έργο του Σοφοκλη. Ο Οιδίποδας του Ομήρου κάθεται στο θρόνο των Θηβων ενω ο Αισχύλος κι ο Σοφοκλης τον έχουν παρουσιάσει αυτόχειρα τυφλο κι εξόριστο. Στις «Τραχίνιες» το δηλητήριο που κάνει τον Ηρακλη να πεθάνει δεν είναι το σπέρμα του κένταυ-

ρου Νέσσου αλλα το αίμα της Λερναίας Ύδρας. Εισάγοντας αυτη την τροποποίηση ο Σοφοκλης δε γυρεύει «να μετριάσει τη κτηνωδία της πρωτόγονης παραλλαγης» (Paul Mazon) αλλα συνδέει την πράξη της Δηιάνειρας που άθελά-της σκοτώνει τον αγαπημένο σύζυγο, με το πιο χρήσιμο και αναντίρρητο κατόρθωμα εκείνου του ήρωα: την εξόντωση ενος τέρατος. Ο Σοφοκλης είναι ακόμη αυτος που δημιουργει την αντίθεση μεταξυ των προσώπων της Αντιγόνης και του Κρέοντα ή της Ισμήνης και της Αντιγόνης. Στον αρχαίο μύθο οι δυο αδελφες τιμωρήθηκαν όχι απο τον Κρέοντα αλλα το Λαοδάμαντα, γιο και νόμιμο κληρονόμο του Ετεοκλη. Ο μύθος του Φιλοκτήτη, του πολεμιστη που εγκατάλειψαν τραυματισμένο κι ανακάλεσαν στην Τροία για να πολεμήσει επειδη το τόξο-του ήταν απαραίτητο για την άλωση του Ιλίου, δεν επέβαλλε καθόλου την τραγικη αντιμετώπιση του τεχνάσματος και της τίμιας πάλης μεταξυ του γέροντα που κλείστηκε έξω απο την πόλη και του νέου που δε μπήκε ακόμη μέσα. Ο Αίας του μύθου σκοτώνονταν μετα το ξέσπασμα της μανίας-του πιθανον ενω ο Σοφοκλης τον έκανε να ξαναβρίσκει τη διαύγειά-του πριν πεθάνει. Η δίκη που απέδωσε τα όπλα του Αχιλλέα στον Οδυσσέα δεν εκφωνήθηκε απο τους Τρώες αλλα απ' τους ισότιμους του ήρωα ψηφοφόρους. Όπως η Αντιγόνη αντιτίθεται στην Ισμήνη έτσι διαφωνει με τη Χρυσοθέμη, την οποία ο Αισχύλος δε γνωρίζει, η Ηλέκτρα, η οποία μπορει μ' αυτο τον τρόπο να γίνεται και αδιάλλακτη φύλακας του οίκου του Αγαμέμνονα. Για να γυρίσουμε ακόμη μια φορα στον Οιδίποδα Τύραννο, άς δούμε ποιος είναι ο μύθος πριν απο τους Τραγικούς: ένα παιδι έκθετο κατακτα τη Θήβα· ίσως το ότι ο Οιδίποδας σκότωσε τον πατέρα και πλάγιασε με τη μητέρα του δε σημαίνει τίποτ' άλλο εκτος απο την άνοδο στη βασιλικη εξουσία, για την οποία υπάρχουν αρκετα άλλα παραδείγματα.

Ο ήρωας, λοιπον, χωρίζεται απο την πόλη που τον δικάζει και κατα την τελευταία αντιλογία οι δικαστες θα είναι εκει τα ίδια πρόσωπα που απονέμου το βραβείο στο νικητη των δραματικων αγώνων μέσα σ' ένα θέατρο γεμάτο απο κόσμο. Ο χωρισμος πρέπει νά 'χει θέση εκει μάλιστα όπου ο Σοφοκλης μ' έξυπνη ανατροπη απεικόνισε μες στο «Φιλοκτήτη» και τον «Οιδίποδα επι Κολωνω» — τραγωδία της ηρωοποίησης στην Αθήνα του εξόριστου γέροντα των Θηβων — την επιστροφη και όχι την αναχώρηση του ήρωα απο την πόλη: «Ένα είναι το καλο, λοιπον, σα δε γίνομαι τίποτα περισσότερο απ' ό,τι αλήθεια, ένας άνθρωπος».

Τραγωδία και Ιστορία

Ο Ηρόδοτος είναι σύγχρονος και φίλος του Σοφοκλη. Ήταν ένας απο τους δημιουργους του ιστορικου λόγου όπως ακριβως ο Αισχύλος κι ο Σοφοκλης είχαν γίνει δημιουργοι του τραγικου λόγου. Στο έργο του Ηρόδοτου δε συναντούμε βέβαια καθαρο τραγικο λόγο γιατι η τραγωδία δε χωρίστηκε απο την τραγικη αναπαράσταση, αυτη τη διπλη εξέλιξη που παρουσιάζει απ' τη μια μερια η αντίθεση του ήρωα προς το χορο κι απο την άλλη η ανταπόκριση που καθιερώνεται μεταξυ χορου, ηθοποιών και πόλης, η οποία βρίσκεται παρούσα στα εδώλια αλλα κατα τα τραγικα σχήματα. Έτσι η ιστορία του Κροίσου, εκείνη των Αρχιμήδη, Κύρου, Καμβύση, Ξέρξη εκτυλίσσεται κατα ένα τρόπο οικείο στους αναγνώστες της τραγωδίας: εμφανίζονται οράματα διφορούμενα ή εξηγημένα με πλάγιο τρόπο, εκλογη σταθερα κακη που προξενει αλυσιδωτες κατραστροφες πολιτικες και προσωπικες. Απο εσφαλμένη ερμηνεία οραμάτων, τα οποία είναι καθαρα μόνο σ' εμας, ο Κροίσος έχασε δια μιας το γιό-του και την αυτοκρατορία-του. Αλλα ποιοι είναι αυτοι οι



ήρωες οι τόσο τραγικοι, που κυριεύονται απο την ύβρη και καταστρέφονται απο τη θεία εκδίκηση (άτη); Τις πιο πολλες φορες αυτοι οι ήρωες είναι δέσποτες της Ανατολης ή τύραννοι Έλληνες (Πολυκράτης της Σάμου και μερικοι άλλοι), δηλαδη άνθρωποι που έχουν δημεύσει την πόλη για χάρη του δικού-τους κέρδους. Η πόλη, με το βουλευτικο και εκτελεστικό-της στόμα μοιάζει με μηχανη αντιτραγικη στον Ηρόδοτο· αυτο συμβαίνει είτε είναι «αρχαϊκη» η πόλη, όπως η Σπάρτη είτε «νεοδημοκρατικη» σαν την Αθήνα. Ο Λεωνίδας, βασιλιας της Σπάρτης, σκοτώθηκε στις Θερμοπύλες το 480 με τους τριακόσιους συμπολεμιστες-του. Οι Σπαρτιάτες συμβουλεύτηκαν το μαντείο των Δελφων πριν εισέλθουν στον πόλεμο. Το μαντείο δεν προσφέρει καθόλου αυτο το χαρακτήρα του διφορούμενου που χαρακτηρίζει τον τραγικο χρησμο και τέτοιοι χρησμοι είναι διασκορπισμένοι μες στο έργο του Ηρόδοτου. Παρουσιάζει στο τέλος της πολιτικης εκλογης ως πολυ απλο δυνατο στοιχείο: η Σπάρτη θα σωθει αλλα ένας απο τους βασιλιάδες-της θα πεθάνει ή αλλοιώς η Σπάρτη θα νικηθει αλλα ο βασιλιας θα δήσει. Η εκλογη του Λεωνίδα είναι πολιτικη κι ο θάνατός-του δεν είναι τραγικος.

Ο Μιλτιάδης απο την Αθήνα παρουσιάζονταν στον Ηρόδοτο με δυό διαφορετικες και μάλιστα αντίθετες απόψεις. Στη μάχη του Μαραθώνα το 490 π.Χ. ήταν ένας απο τους δέκα εκλεγμένους στρατηγους των Αθηνων εντελως αδιάφορος για τη δημοκρατικη πολιτεία. Παλια επίσης διετέλεσε τύραννος της Χερσονήσου, όπου υπήρξε υποτελης του βισαλέα των Περσων ενω στην Αθήνα μετα το Μαραθώνα συμπεριφέρεται λιγότερο ως πολίτης και περισσότερο ως υποψήφιος για τυραννία, παρασύρει δε τους Αθηναίους με προφάσεις απατηλες σ' εκστρατεια εναντιον της Πάρου. Την παραμονη της μάχης του Μαραθώνα μεταξυ όλων επικρατει η πολιτικη θέση μιας μερίδας ψηφορόρων. Απο τους δέκα στρατηγους οι πέντε είναι οπαδοι της επίθεσης κι οι άλλοι της άμυνας. Διαιτητης ορίστηκε ο επίσημος αρχηγος της στρατιας ο «πολέμαρχος» Καλλίμαχος. Ο Μιλτιάδης πηγαίνει να τον βρει και του λέει: «Μπορούμε, αν οι θεοι μείνουν αμερόληπτοι, να θριαμβεύσουμε σ' αυτη τη σύγκρουση. Εξαρτάται απο σένα να μείνει ελεύθερη η Αθήνα... Αν οι θεοι μείνουν αμερόληπτοι...». Οι θεοι της Τραγωδίας ποτε δεν είναι το ίδιο αμερόληπτοι ακόμη κι αν υπάρχουν άνθρωποι που εκτελουν τ' αποφαστικα κατορθώματα. Η απόφαση, που πήραν στον Μαραθώνα, είναι πολιτικη, παρμένη ελεύθερα απο μια πλειοψηφία. Μερικες εβδομάδες όμως αργότερα διατάσσει τους Αθηναίους να του εφοδιάσουν εβδομήντα πλοία με άνδρες και χρήματα «χωρις να πει τίποτα για τη χώρα που σχεδίαζε να επιτεθει». Η εκστρατεία ναυάγησε ο Μιλτιάδης οδηγημένος απο μια ιέρεια της Πάρου μπαίνει στο ιερο της Δήμητρας της Θερμοφόρας, που έχουν καταλάβει οι γυναίκες· η πράξη αυτη είναι υβριστικη· κυριευμένος απο τον πανικο, υποχωρει, πληγώνεται και θα πεθάνει απο το τραύμα. Η Πυθία, την οποία είχαν συμβουλεύσει οι Πάριοι, έδωσε την πληροφορία ότι η ιέρεια έγινε όργανο της θείας εκδίκησης: «Ο Μιλτιάδης έπρεπε να 'χει άσχημο τέλος κι η ιέρεια Τιμω του παρουσιάστηκε για να τον τραβήξει μέσα στην καταστροφη». Το μαντείο επεμβαίνει μετα και όχι πριν απο την πράξη, αλλα ο Μιλτιάδης δεν έχει εξαπατηθει λιγότερο απο κάποιο σημάδι απατηλο. Συμπεριφέρθηκε σαν τύραννος αλλα σκοτώθηκε με τον τρόπο ενος τραγικου θύματος.

ΓΙΩΡΓΟΣ
ΜΑΝΙΩΤΗΣ

**ὁ λάκκος
τῆς ἁμαρτίας**



ΚΕΔΡΟΣ

Ο Ήρωας και ο χορος

Στο κέντρο της κυκλικης ορχήστρας υπάρχει η Θυμέλη, ο στρογγυλος βωμος του Διόνυσου: Προς το μέρος αυτο κατευθύνονται οι χορευτες βαδίζοντας ρυθμικα, κατα την εἰσοδότου ή την πάροδο, η οποία εἰναι επίσημη στιγμη της τραγωδία. Όσο για τη Θυμέλη εκει εξελίχτηκαν οι χορευτες που στρέφονταν πότε προς τη μια μερια και πότε προς την άλλη ενω άλλοτε παρέμεναν ακίνητοι. Η σκηνη ήταν συνέχεια της ορχήστρας — απο κει κατάγεται και η δικιάμας σκηνη — ένα παράπηγμα όπου ετοιμάζονται οι ηθοποιοι. Πρώτος ο Σοφοκλης τη ζωγράφισε, πράγμα που δε σημαίνει καθόλου το πρόλογο μιας διακόσμησης, αλλα πιθανον μιας απλης ιδέας προοπτικης. Στο κέντρο: μια πύλη που ίσως συμβολίζει κατα βούληση θύρα παλατιου, ναου ή εἰσοδο σπηλιας, όπως στο Φιλοκτήτη. Στις δυο άκρες: δυο διέξοδοι χρησιμεύουν ως εἰσοδος κι έξοδος προς την πλευρα της πόλης ή της εξοχης. Συζητήσαμε και θα συζητούμε αρκετα ακόμη την ακριβη θέση των ηθοποιων. Η αρχαιολογία δεν επιτρέπει καμια απάντηση επειδη τα θέατρα του 5ου αιώνα ήταν ξύλινα ενω τα δικά-μας, τροποιημένα στην ελληνιστικη και ρωμαϊκη εποχη, έχουν την καταγωγήτους απο κεινα του 4ου αιώνα, όπως το θέατρο της Επιδαύρου. Δεν αμφισβητείται καθόλου μετα τη μαρτυρία των ίδιων των κειμένων κι εκείνη των αγγείων, ότι μια στενη πλατφόρμα χώριζε τους ηθοποιους και το χορο μπροστα απο τη σκηνη· σκαλοπάτια επέτρεπαν επι πλέον τη συνάντηση και το διάλογο. Έτσι στην παρουσιάση του «Οιδίποδα επι Κολωνω» ο χορος προσκαλει τον Οιδίποδα να κρατηθει πάνω στη «βαθμίδα που σχηματίζει ο βράχος». Η ελληνικη λέξη «Βήμα» σημαίνει σ' αυτη την περίπτωση το σκαλοπάτι καθως επίσης και την εξέδρα απ' όπου ο μάντης απευθύνεται στους συγκεντρωμένους πολίτες. Πίσω απο τη σκηνη, μια απλη μηχανη επιτρέπει τις θεϊκες εμφανίσεις, όπως εκείνη του Ηρακλη στο τέλος της τραγωδίας «Φιλοκτήτης». Προς την κατεύθυνση της κεντρικης πύλης μπορει να κυλήσει μια κινητη πλατφόρμα που επιτρέπει για παράδειγμα την έκθεση του σώματος της Κλυταιμνήστρας στο τέλος της τραγωδίας «Ηλέκτρα».

Η θεμελιώδης δυαδικότητα εἰναι αυτη που παρουσιάζει μαζι και αντικρυστα τους τρεις ηθοποιους, οι οποίοι παίζουν όλους τους ηρωικους ρόλους — εἰναι μάλιστα άντρες ακόμη κι εκείνος που υποδύεται στις Τραχίνιες τους διαδοχικους ρόλους της Δηιάνειρας και του Ηρακλη — και τους δεκαπέντες χορευτες. Ο χορος εἰναι ομαδικος κι οι ήρωες, για να γίνουν Κρέοντας ή Αντιγόνη, ατομικοι. Ο χορος επίσης και οι ήρωες φορουν κοστούμια και μάσκες, αλλα οι χορευτες εἰναι ντυμένοι με όμοια ρούχα, όπως οι οπλίτες της Πόλης. Ο κορυφαίος ή η κορυφαία του χορου μεσολαβει υποχρεωτικα ανάμεσα στην ομάδα και τον ήρωα αλλα δε διακρίνεται απο τη φορεσια. Αντίθετα οι μάσκες και τα κοστούμια των ηθοποιών εἰναι διαφορετικα για τον καθένα. Ο χορος εκφράζει, λοιπον, με τον τρόπο-του, αντιμέτωπος στον ήρωα, του οποίου η υπερβολη τον προσβάλλει, τη συλλογικη αλήθεια, την κοινη γνώμη, τη γνώμη της πόλης. Ο ήρωας σκοτώνεται ή όπως ο Φιλοκτήτης κι ο Κρέοντας, υποφέρει μια αποφασιστικη αλλαγη, ο χορος στέκει εκει. Δεν έχει τον πρώτο λόγο, μιλα πάντα με το στόμα του κορυφαίου, ο οποίος στον «Οιδίποδα επι Κολωνω» λέει: «Η ιστορία τελειώνει εδω οριστικα».

Αλλα όλ' αυτα που πρόκειται να ειπωθουν τώρα μπορει να ξαναγυρίσουν και σημειώνουμε απο την αρχη αυτη την τεχνικη αλλα τόσο σπουδαία λεπτομέρεια: Οι δαπάνες του κύκλου των τραγωδιων εντάσσονται στο ίδιο κεφάλαιο εξόδων του δημοσίου χρήματος για την κατασκευη των πολεμικων πλοίων· η πολιτεία, υπεύθυνη για το βαρυ έργο των τριήρεων, εφοδιάζει τους ηθοποιους με ποσα ανάλογα μ' εκείνα που διαθέτει ο οικονομικος υπεύθυνος του ναυτικου για τα εξαρτήματα της ναυσιπλοΐας και τη μισθοδοσία του πληρώματος. Ένας πλούσιος Αθηναίος — πιθανον και μέτοχος — εἰναι αυτος που θα στρατολογήσει, θα σχεδιάσει ή θ' αναλάβει να σχηματίσει την ομάδα το σύνολο της οποίας κρίνεται απο τους πολίτες. Αυτος εἰναι ο χορος· έκφραση της πόλης, η οποία τιμα παράλληλα με την ανάπτυξή-της, το βωμο του Διόνυσου, θεου που για την Αθήνα εἰναι ο πιο ξένος απ' όλους τους άλλους Ολύμπιους. Ματαξυ της γλώσσας των ηρώων κι εκείνης του χορου υπάρχουν αρκετες ανταλλαγες, δε θά 'ταν αυτη που κουβεντιάζουν ανάμεσά-τους ούτε εκείνη που είχαν τα μελοποιημένα-τους τραγούδια, αλλα έχει γενικο χαρακτήρα. Ο χορος όταν εκφράζεται ομαδικα χρησιμοποιει γλώσσα και μετρικη παράξενα ανακατεμένες ενω οι ήρωες μιλουν γλώσσα απλη και λαϊκη σχεδον (τη διαβάζουμε στο διάλογο μεταξυ Κρέοντα και χορου της τραγωδίας «Αντιγόνη»). Καλλίτερα, αν ο χορος αποτελει το όργανο της συλλογικης και πολιτικης σκέψης, εἰναι άκρως εξαιρετικο να

δημιουργηθει απ' αυτους τους μεσαίους πολίτες, των οποίων η ηλικία επιτρέπει τη συμμετοχή-τους σε μάχη. Απο τις τριανταδυο τραγωδίες που μας έχουν σωθει με τ' όνομα των Αισχύλου, Σοφοκλη, Ευριπίδη (ο Ρήσος-του είναι έργο πιθανον του 4ου αι. π.Χ.) τρεις μόνο (οι Αίας, Φιλοκτήτης και Ρήσος) έχουν χορο απο ναύτες και πολέμιους ενήλικες. Στις «Ηλέκτρα» και «Τραχίνιες» ο χορος αποτελείται απο γυναίκες σκλάβες· σ' άλλες είκοσι (όπως «Αντιγόνη» «Οιδίποδας Τύραννος», «Οιδίποδας επι Κολωνω») το χορο συνθέτου γέροι. Μόλις και μετα βίας υπάρχει η εξαίρεση των «Αίαντα» και «Φιλοκτήτη» γιατι οι πολεμιστες του πρώτου έργου κι οι ναύτες του δεύτερου εξαρτώνται στενα απο τους ηρωικους αρχηγους τών Αίαντα και Νεοπτόλεμο. Οι γυναίκες, σκλάβες ή ελεύθερες δεν είναι πολίτες στις ελληνικες πόλεις και τοποθετούνται στο περιθώριό-τους. Για τους Γέροντες αντίθετα ας επιχειρήσουμε να πούμε ότι είναι πολίτες πρώτης τάξης και προνομιούχοι στη συνέλευση (όπου έχουν το δικαίωμα πρώτοι αυτοί να μιλήσουν) ή στο συμβούλιο (στο οποίο δε μπορει να πάρει κανεις μέρος να δε συμπληρώσει το όριο ηλικίας που είναι στην Αθήνα τα σαράντα χρόνια). Αλλα είτε για πολίτες μεσαίας ή ανώτερης τάξης γίνεται λόγος είτε για γυναίκες της Θράκης ή δημότες του Κολωνου, η απόσταση δεν είναι λιγότερο πραγματικη. Στην Αθήνα ο σύμβουλος προτείνει και η συνέλευση αποφασίζει ενω στις τραγωδίες ή δεν αποφασίζει ή οι αποφάσεις-του προκαλουν τον περίγελο. Κατα κανόνα ο ήρωας — ή η δύναμη που τον σκοτώνει — είναι αυτοι που παίρνουν τις αμετάκλητες αποφάσεις, τις τόσο συχνες στο βάθος όλων των τραγωδιων.

Ο οίκος και η πόλη

Η πόλη δημιουργείται απο οικογένειες που οφείλουν να συντηρηθουν και να διαιωνιστουν για να συνκρατηθει η οικογενειακη λατρεία, της οποίας έδρα είναι ο οικογενειακος βωμος (εστία). Στην αγορα το πρυτανείο, όπου η πολιτεία δέχεται τους ξένους που θέλει να τιμήσει, είναι κοινη στέγη της Ελληνικης πόλης κι ένα απο τα καλλίτερα σύμβολά-της. Αυτα τα οικογενειακα σύνολα απ-οτέλεσαν την πόλη. Για να γίνει κάποιος στρατηγος στην Αθήνα πρέπει νά 'ναι ιδιοκτήτης περιουσίας στην Αττικη, πατέρας νομίμων τέκνων και νά 'χει κληρονομια να διαφεντεύει. Αλλα η πόλη δε γίνεται απ' αυτες τις οικογένειες που ναι μεν τις περιλαβαίνει στον πληθυσμό-της αλλα τις αρνείται κάποτε σκληρα, όπως στη Σπάρτη, όπου ο ανταγωνισμος πόλης-οικογένειας εμφανίζονται στην πιο καθαρη κατάσταση ενω άλλοτε πιο ήπια όπως στην Αθήνα. Τον Ε΄ αιώνα οι μεγάλες οικογένειες, τα «γένη» συνεχίζουν ακλόνητες να παίζουν ρόλο βασικο ενω ο αριθμος των διοικούντων στρατολογείται μες στους κόλπους-των. Ο Περικλης είναι «βουδύγιος» κι η μητέρα του κρατάει απο τους Αλκμεωνίδες, γένος που το τέλος του 6ου αιώνα διαδραμάτισε αποφασιστικο ρόλο στην εκκαθάριση των τυράννων. Αλλα η δημοκρατικη πόλη δημιουργείται επίσης ενάντια σ' αυτες τις μεγάλες οικογένειες κι η τέχνη των τάφων του Ε΄ αιώνα απεικονίζει θαυμάσια τον περιορισμο που επιβάλλονταν στην έκφραση των οικογενειακών αποδίδεται σήμερα. Σημαίνει οικογένεια με τη στενή έννοια του όρου, σπίτι ή όλους όσους συγκεντρώνονται γύρω απο την Εστία δηλ γονείς, παιδια, σκλάβους.

Η τραγωδία εκφράζει την ένταση αυτη ανάμεσα στον οίκο και την πόλη. Στο έρημο νησι όπου τοποθετείται ο Φιλοκτήτης, η εκλογη που προσφέρεται στους δυο ήρωες, εκλογη αυθεντικα τραγικη, βρίσκεται μεταξυ του στρατου που πολεμα προ των πυλων της Τροίας, δηλαδη της Πόλης, και της επιστροφης στον «οίκο» δη-



λαδη την ερημια. Αυτο θ' αποφάσιζαν αν δεν εμποδίζονταν απο τον Ηρακλη. Η Δηιάνειρα θέλει να συμπεριλάβει στην οικογένειά-της την Ιόλη, μια σιωπηλη σκλάβα, εφ' όσον όμως είναι δούλη, δε μπορει, αντίκρυ στον Πανελλήνιο ήρωα Ηρακλη, να μοιράσει τον «οίκο»-της επιτρέποντας την παρουσία μιας δεύτερης συζύγου. Στην «Ηλέκτρα» η τραγωδία, μέχρι τη στιγμη του φόνου, φέρνει αντιμέτωπες τη γυναίκα που πέρασε στο περιθώριο του ενδιαφέροντος των ανθρώπων, την Κλυταιμνήστρα, και την κόρη-της η οποία περιμένει να συνεχίσει την πατρικη οικογένεια ενω θά 'πρεπε κανονικα να την εγκαταλείψει. Άλλωστε μ' ένα χαρακτηριστικο λογοπαίγνιο οι γυναίκες αυτες είναι «άλεκτροι» δηλαδη έξω απο το συζυγικο κρεβάτι.

Η «Αντιγόνη» είναι το λαμπρότερο παράδειγμα αυτης της έντασης αλλα συχνα κι η πιο κακοερμηνευμένη τραγωδία, παρόλο που ο Hegel εγκαινιάζει την «Αισθητικη»-του με κάμποσους φωτεινους στίχους-της. Άραγε η φιλονικία μεταξυ «του νεαρου άγριου κοριτσιου» που ενσαρκώνει η Αντιγόνη και του παγωμένου λόγου του Κράτους, τον οποίο παρουσιάζει ο Κρέων είναι όλη η τραγωδία; Δεν είναι ο Σοφοκλης αλλα ο Jean Anouilh που έδωσε αυτο το δράμα. Στην «Αντιγόνη»-του ο Κρέοντας (ή ο Pierre Laval) έχει τη δύναμη να συγκαλει ξανα το συμβούλιο των Υπουργων μετα το θάνατο όλων των δικών-του. Ο Κρέοντας του Σοφοκλη είναι τσακισμένος απ' την καταστροφη όπως κι η ίδια η Αντιγόνη· είναι ένα πτώμα που βαδίζει. Η αγάπη της Αντιγόνης — όπως εκφράζεται απο τους πρώτους στίχους «είσαι το αίμα-μου, η αδερφή-μου Ισμήνη» είναι συναίσθημα που απευθύνεται στην «οικογένειά»-της η οποία αρνείται να μοιράσει το δικαίωμα της ταφης στο νόμιμο εκπρόσωπο της πόλης αδερφο και τον άλλο που πέθανε (χτυπημένος απο τον αδερφο που χτύπησε ο ίδιος) ενω πολιορκούσε, την πατρίδα-του. Ο «οίκος» όμως που υπερασπίζεται υπερβολικα η ηρωίδα, έχει στο ενεργητικό-του την αιμομιξία και τις τρομερες πράξεις του Οιδίποδα και των Λαβδακιδων:

> Απο παλιους βλέπω καιρους
> τα παθη των Λαβδακιδων
> να πέφτουν απάνω στα πάθη εκείνων
> που σβήσανε κι ούτε καμια
> δε γλυτώνει γενια την άλλη γενιά-των[4]

Ο πολιτικος γάμος τοποθετείται μεταξυ δυο άκρων, το πλησιέστερο είναι η αιμομιξία, όταν το «πουλι τρώει τη σάρκα του πουλιου» για να ξαναπάρουμε μια εικόνα του Αισχύλου και το μακρινο είναι ο γάμος με ξένο. Ο Οιδίποδας έχει φέρει την αιμομιξία κι ο Πολυνείκης παντρεύτηκε μια πριγκήπισσα του Άργους.

> Ωιμένα ο μητρικος ανίερος γάμος
> ως κοιμήματα της άθλιάς-μου της μητέρας
> με την ίδια-της τη γέννα,
> το δικό-μου πατέρα·
> .....
> κι εσυ αδερφέ-μου, ω! γάμο πού 'λαχες πικρο
> αχ, θανάτωσες κι εμένα ζωντανη νεκρος.[5]

Ο χορος μπορει ν' απαντήσει στην Αντιγόνη:

> Καλος κι άγιος είν' αυτός-σου ο σεβασμος
> μα τη δύναμη κι εκείνου που την εξουσία κρατα
> ν' αψηφας δεν είναι τρόπος·
> κι έτσι η αυτόγνωμή-σου εσένα
> σε κατάστρεψε βουλη.[6]

Αλλ' ο Κρέοντας δεν είναι απ' την πλευρά-του ο νόμιμος άρχοντας μιας πόλης. Χωρις αμφιβολία έχει οριστει άρχοντας (αρχηγος στη μετάφραση του Paul Mazon) των Θηβων κι η Ισμήνη επιμένει να υπακούει στις «καθιερωμένες δυνάμεις» με ακρίβεια: «Θα υπακούσω σ' αυτους που εξουσιάζουν»,[7] έκφραση κυριολεκτικη, που διακρίνει τους άρχοντες — ο πληθυντικος είναι χαρακτηριστικος — όταν διοικουν την πόλη. Ο Κρέοντας κάνει το παν για να στερεώσει τη νομιμότητά-του, η οποία ακριβως αμφισβητείται ριζικα απο τους λιγότερο ικανους ανθρώπους να το κάνσυν, σύμφωνα με τους κανόνες της πόλης, όπως π.χ. η Αντιγόνη που διακηρύσσει:

> Βλέπουν κι αυτοι· μα εμπρός-σου κλειουν τη γλώσσα.[8]

Ο αγνος γιος του Κρέοντα, ο Αίμων, αψηφα τον πατέρα του· είναι νέος άντρας που αντιτίθεται σ' ενα ηλικιωμένο κι ακόμη *πολίτης* αντιμέτωπος στον *τύραννο*. Ο Κρέοντας μπορει να επικαλεστει:

> Σε τέτοιον άντρα εγω θα εμπιστευόμουν
> πως άξιος θά 'ταν αρχηγος κι ο ίδιος

και πρόθυμος στην τρικυμία της μάχης
πιστος κι αντρείος θα μένη παραστάτης[9]

Τα λόγια όμως αυτα, χωρις να το καταλαβαίνει ο Κρέοντας, είναι ο ίδιος ο ορισμος της αρχαίας δημοκρατίας· ο Αίμων, λοιπον, του δίδει εκτεταμένη απάντηση.

Πατέρα-μου...

Για σένα, λοιπον, είμαι εγω που πρέπει
φυσικα να προσέχω όλα όσα οι άλλοι
ή λένε ή κάνουν ή έχουν να σου ψέξουν.
Γιατι μπροστα σ' εσένα θά 'χε φόβο
να λέη ένας πολίτης τέτοια λόγια
που δε θα ευχαριστιόσουν να τ'
ακούσης.[10]

Όταν ο διάλογος εναλλάσσεται απο στίχο σε στίχο, ο Αθηναίος θεατης προσέχει τα εξης:

ΚΡ: Και λοιπον μια πόλη / θα ορίσει εμένα τι έχω να διατάζω;
ΑΙ: Βλέπεις που τώρα μίλησες σαν πάρα / πολυ νέος;
ΚΡ: Γι' άλλου, κι όχι για μένα / πρέπει λοιπον να κυβερνάω τη χώρα;
ΑΙ: Δεν υπάρχει χώρα καμια που νάναι / ενος ανθρώπου
ΚΡ: Ώστε δε θεωρείται / η πόλη εκείνου που είναι ο άρχοντάς-της;
ΑΙ: Ωραια θα κυβερνούσες τότε μόνος / έρημη χώρα
ΚΡ: Καθως βλέπω, αυτος / με τη γυναίκα συμμαχία πηγαίνει
ΑΙ: Αν είσαι συ γυναίκα· γιατι μόνο / για το δικό-σου καλο φροντίζω.[11]

Ο νόμιμος άρχοντας, ο άνδρας, ο ηλικιωμένος είναι τύραννος, γυναίκα, παιδι. Πάνω απο την πόλη (υψίπολις) είναι έξω απ' αυτην (άπολις). Ανάμεσα σ' αυτους, που αψηφούνται ο χορος δε μπόρεσε ν' αποτελέσει άμεση αντίθεση:

Δε βλάφτει βασιλια να τον ακούσης
αν κάτι λέη σωστο· και συ το ίδιο
γιατι καλα τά 'χετε κι οι δυό-σας.[12]

Ενω η λογικη της τραγωδίας, διφορούμενη απο τη φύση-της περιέχει την αντίθεση μεταξυ των δυο δικαίων τα οποία επίσης είναι δυο υπερβολες.

Ο χρόνος των θεων κι ο χρόνος των ανθρώπων

Οι σκέψεις για την αστάθεια των ανθρώπινων δικαιωμάτων είναι πολυάριθμες, συνηθισμένες τόσο στους τραγικους όσο και το σύγχρονότους Ηρόδοτο ή τους προκατόχους-του λυρικους. Έτσι ο Οδυσσέας στον «Αίαντα» λέει: «γιατι βλέπω πως τίποτα εμεις άλλο / δεν είμαστε, όσοι ζούμε, παρα μόνο / φαντάσματα κι ανάερος ίσκιος»,[13] κι η Αθηνα του απαντα: «γιατι μια μέρα μόνη ταπεινώνει / τ' ανθρώπινα και μια τα υψώνει πάλι».[14] Αλλ' όταν ο Οιδίποδας φαίνεται ότι αποκαλύπτει τη μοίρα-του, ο χορος τραγουδα: «Σε πέτυχε άθελα ο παντεπτότης χρόνος».[15] Έτσι ο αστάθης χρόνος των ανθρώπινων όντων είναι αντίθετος του υπέρτατου χρόνου των θεων, που τοποθετει τον καθένα στη θέση την οποία πρέπει να καταλάβει εντος του θεϊκου σχεδίου. Ο χρόνος των θεων κι εκείνος των ανθρώπων ενώνονται ξανα τη μέρα που η αλήθεια αποκαλύπτεται. Ο Οιδίποδας μπορει να πει μετα την τύφλωσή-του:

Ο Απόλλων τό 'καμε, ο Απόλλων, φίλοι μου, / που τις μαύρες στέλνει συμφορες, τα δικά-μου τα πάθη / τα μάτια-μου άλλος κανεις δε χτύπησε / μα εγω μόνο ο άμοιρος».[16] Η αντίθεση αυτων των δύο χρονικων κατηγοριων είναι «αυτη



καθαυτη» πολυ πιο παλια απο τους τραγικους, αλλα η σκηνη της τραγωδίας είναι ο τόπος ακριβως όπου οι δυο χρόνοι, αρχικα απομακρυσμένοι ενώνονται ξανα.

Μεταξυ των θεων και των ανθρώπων η μαντικη ιερότητα είναι ο φυσικος τρόπος επικοινωνίας στην ελληνικη κοινωνία. Ο χορος δε θ' αμφισβητήσει ποτε την αυθεντία του μαντείου. Εντούτοις η Ιοκάστη, επειδη έχει καταλάβει στο μεταξυ την πραγματικότητα, προτείνει το μόνο μέσο δυνατο ν' αμφισβητήσει την αλήθεια του μαντείου: «Να ζει κανεις στην τύχη! είναι πολυ πιο καλο όσο μένει καιρός...». Να ζει κανεις στην τύχη! Αυτος όμως ο τρόπος της ζωης δεν κάνει τον ήρωα τραγικο. Αλλ' ανάμεσα στους πραγματικους χρησμους, αυτους δηλ που ξέρουμε απο τις επιγραφες των Δελφων και της Δωδώνης, και τους τραγικους χρησμους οι διαφορες είναι ολοφάνερες. Οι ερωτήσεις εκείνων που ζητουν συμβουλες, είτε ως άτομα είτε ως εκπρόσωποι ομάδων, είναι αμφιταλαντευόμενες: Θα παντρευτω ή όχι; πρέπει να κάνουμε πόλεμο ή όχι; Η απάντηση είναι καταφατικη ή αρνητικη. Η θέση αυτη ανατρέπεται στην περίπτωση του χρησιμου της τραγωδίας. Η ερώτηση είναι απλη και το ερωτηματολόγιο των ηρώωντης μπορει να συνοψιστει στη φράση: τί θα κάνω; Ο Οιδίποδας είχε ειδοποιηθει απο τους Δελφους ότι θα σκότωνε τον πατέρα-του και θα παντρεύονταν τη μάνα-του αλλα το μαντείο δεν του είπε ότι ο βασιλιας και η βασίλισσα της Κορίνθου δεν είναι οι πραγματικοί-του γονεις. Ο Κρέοντας επιστρέφει απο τους Δελφους αλλα το μαντείο δεν είπε ποιος ενσάρκωνε τη μόλυνση. Η τεχνική της τραγωδίας επιτρέπει όλες τις λύσεις που μπορει να φανταστει κανεις γύρω απ' αυτη τη θεμελιώδη αμφιλογία. Έτσι στο «Φιλοκτήτη» η προφητεία του Τρώα ιερέα Έλενου δεν αποκαλύπτεται ξεκάθαρα. Είναι ο Νεοπτόλεμος αυτος που θα πάρει την Τροία; ο Νεοπτόλεμος και το τόξο του Φιλοκτήτη; ο Νεοπτόλεμος, ο Φιλοκτήτης και το τόξο-του; Δε θα το μάθουμε παρα προοδευτικα και, χωρις αυτη τη πρόοδο κατα τη διάρκεια της αποκάλυψης δε θα καταλαβαίναμε ποιο σκοπο εξυπηρετούσε η αρπαγη του τόξου του εξόριστου ήρωα, που σχεδίασε ο Οδυσσέας κι εκτέλεσε ο Νεοπτόλεμος. Τελικα οι ανθρώπινες πράξεις και το θεϊκο σχέδιο ακολουθούν αντίστροφη διάταξη. Ίδια σειρα βλέπουμε να υπάρχει στον «Ορέστη» του Αισχύλου και την «Ηλέκτρα» του Σοφοκλη: Η αυγη βρίσκει στη σκηνη τον Ορέστη και την απελπισμένη Ηλέκτρα, η νύχτα σκεπάζει το φόνο, που έγινε μέσα στο σκοτεινο παλάτι του Αίγισθου. Εν τω μεταξυ είχε εισαχθει μια ψευδης χρονικότητα, μια ψευδης τραγωδία θα λέγαμε, με τη αφήγηση του υποτιθέμενου θανάτου του Ορέστη κατα τη διαδρομη του άρματος απο τους Δελφους.

Ο «Οιδίποδας Τύραννος» δείχνει με την πιο καταπληκτητικη καθαρότητα τη συμμετοχη του ανθρώπινου χρόνου μέσα στο θεϊκο. Όταν αρχίζει το έργο όλα έχουν ήδη εκπληρωθει αλλα κανεις δεν ξέρει ακόμη το πρόσωπο. Ο Οιδίποδας ρώτησε διαδοχικα το μαντείο, εγκατέλειψε τους «γονεις»-του στην Κόρινθο, σκότωσε στη συνέχεια ένα ταξιδιώτη, που του εμπόδιζε το δρόμο, απελευθέρωσε τη Θήβα απο τη Σφίγγα, παντρεύτηκε τη βασίλισσα της πόλης, κατέλαβε το βασιλικο θρόνο χωρις να δει σ' αυτη τη εξέλιξη των γεγονότων τίποτα παραπάνω απο μια διαδοχη. Η δικαστικη ανάκριση στην οποία προβαίνει για να λύσουν το αίνιγμα *«ποιος φταίει για το λοιμο»* γίνεται με τα κλασικα μέσα της αθηναϊκης διαδικασίας: η συμβουλη του μαντείου, του ιερέα, των μαρτύρων αποκαλύπτει στον ίδιο: «Όλα έχουν ξεκαθαριστει απο δω και πέρα». Το αίνιγμα της Σφίγγας είχε την απάντηση «άνθρωπος». Το αίνιγμα του Οιδίποδα έχει μια απάντηση, αυτον τον ίδιο. Όπως παρατηρούσε ο Αριστοτέλης αυτα τα δυο βασικα στοιχεία της Ελληνικης Τραγωδίας η *περιπέτεια*, η οποία σημαίνει ανατροπη της θέσης της προσωπικότητας, κι η *αναγνώριση* δηλ. η ανακάλυψη της ταυτότητάς-της, βρίσκονται στον Οιδίποδα Τύραννο ξανα μαζι. Πριν απο την τελικη ανακάλυψη σχηματίζεται μια τελευταία υπόθεση: Ο Οιδίποδας δεν είναι γιος του Πόλυβου και της Μερόπης απο την Κόρινθο. Τότε όμως δε θά 'ταν γιος της Τύχης και συνάμα άγριος άνθρωπος; «Γιο της Τύχης με θαρουν, της μεγαλόψυχης Τύχης, και σημάδι ντροπης δε δοκιμάζω. Αυτη η Τύχη πού 'γιν' η μάνα-μου και τα χρόνια που συνόδεψαν τη ζωή-μου μ' έχουνε κάνει πότε μικρο και πότε μεγάλο». Σε τελευταία ανάλυση δεν υπάρχει στην ελληνικη τραγωδία ούτε τύχη μα ούτε και άγριος άνθρωπος. Όταν αρχίζει το δράμα «Οιδίπους Τύραννος» ο βασιλιας που ανέβηκε τυχαία στο θρόνο είναι, περίπου όπως ένας θεος, σεβαστος απο το λαο της Θήβας — νέους και γέρους — οι οποίοι συγκεντρώθηκαν μπροστα σ' ένα βωμο και μπορούμε να πιστέψουμε ότι του αφιερώνονται. Η εκτίμηση του λαου διαρκει μέχρι τη στιγμη που ο Οιδίποδας αποκαλύπτεται ότι είναι πολίτης και νόμιμος βασιλιας ο ίδιος των Θηβων, οπότε διώκεται απο την πόλη-του. Έκτοτε όλες οι πράξεις γίνονται στην τύχη και δίδουν την εν-

τύπωση ότι εκτελούνται στα τυφλα.

Δισσος λόγος

Κάποιος σοφιστης του Ε! αιώνα π.Χ. είχε συντάξει τους «Δισσους λόγους» για ν' αποδείξει ότι θέση κι αντίθεση μπορούσαν να συνηγορήσουν διαδοχικα. Η λογικη της αντιλογίας έκανε την εισοδο-της στην Ελλάδα με λαμπρότητα του Ε! αιώνα. Οι τραγικοί — ιδιαίτερα ο Σοφοκλης — δεν αγνοούσαν ούτε τη λέξη ούτε το αντικείμενο αλλα «δισσος λόγος» δε σήμαινε γι' αυτούς το διπλο λόγο, που χωρίζει τα υπερ και τα κατα, μα το διφορούμενο λόγο, δηλ. τον αμφιλεγόμενο. Η αμφιλογία είναι πανταχού παρούσα στο επίπεδο που θα ονομάζαμε παιχνίδι τών λέξεων· (έτσι η Αντιγόνη παίζει με τ' όνομα του Αίμονα, γιου του Κρέοντα, το οποίο ο ποιητης συνδυάζει με τη λέξη αίμα). Ο λαμπρός διφορούμενος λόγος του Αίαντα: «κι ίσως γρήγορα μάθετε, πως αν και τώρα είμαι δυστυχης, σώθηκα τέλος»[17] θεωρείτε απο το χορο οτι δείχνει την καρτερία του ήρωα μπροστα στην εντολη των θεων και τη διαταγη των Ατρειδων:

Τη μαύρη απο τα μάτια-μου
σκόρπισ' ο Άρης καταχνια
και τώρα πάλι, τι χαρα,
.....
αφου τώρα πια ο Αίαντας
τη συμφορα-του έχει ξεχάσει
και ξανα, τέλος, τους πανάγιους των θεων
μ' ευλάβεια τίμησε τους νόμους
.....
κι ο Αιάντας μεταγνώμισε
απ' τους θυμούς-του ενάντια στους Ατρείδες
κι απ' τις τρανες συνερισιές-του εκείνες[18]

Ο θεατης όμως καταλαβαίνει εκείνο που αποφάσισε ο Αίαντας, δηλ. να σκοτωθει. Τελικα οι διφορούμενοι λόγοι δομούν τα έργα, που είναι αμφιλεγόμενα κι αινιγματικα. Ήδη το έχουμε παρατηρήσει αυτο όσον αφορα τον «Οιδίποδα Τύραννο» και την «Ηλέκτρα» και θα δοκιμάσουμε να καταλάβουμε το γιατι.

Η πολιτικη, κοινωνικη, θρησκευτικη πρακτικη της πόλης είναι πρακτικη διαχωρισμου που αποβλέπει να τοποθετήσει τον καθένα στην αρμοδιότητά-του, τους ανθρώπους σε σχέση με τους ανθρώπους, τους ανθρώπους σε σχέση μέ τούς θεούς. Έτσι η περιοχη της πόλης φέρνει αντιμέτωπο τον κόσμο των καλλιεργημένων πεδιάδων — απ' όπου ζουν οι πολίτες — σ' εκείνον, τον άγριο των συνόρων, τον προορισμένο για το Διόνυσο και τους κυνηγους. Η θυσία, η οποία θέτει σ' επικοινωνία ανθρώπους και θεούς ενω συνάμα τους ορίζει διαφορετικη δικαιοδοσία (το κρέας για τους ανθρώπους, ο καπνος για τους θεους), σχετίζεται κατα βάθος με τον κόσμο των καλλιεργημένων πεδιάδων όπου βασιλεύει η Δήμητρα. Το θυσιαζόμενο ζώο είναι κατοικίδιο και συνοδεύει τον άνθρωπο στην εργασία-του σαν σύντροφος. Άγριος κόσμος και καλλιεργήσιμη γη, κυνήγι και θυσία δεν πρέπει να συγχέονται.

Σ' αυτη την κοινωνικη πρακτικη ο πόλεμος είναι το άκρο ενος πόλου της ίδιας εμφανιζόμενης διάταξης. Σαν συλλογικη ενέργεια ο πόλεμος γίνεται απο το σύνολο των οπλιτων, οι οποίοι διατάσσονται σε σειρες και μπορουν ν' αλλάξουν θέσεις. Ο φυσικος χώρος όπου ασκείται ο στρατος είναι η καλλιεργήσιμη πεδιάδα, τόπος κατάλληλος για την κατα μέτωπο αντιμετώπιση φάλαγγας. Η πεδιάδα αυτη είναι επίσης η ίδια η περιουσία που πρέπει να υπερασπιστει η πόλη. Κάθε άλλη πολεμικη δραστηριότητα, η ενέδρα, η νυχτερινη σύγκρουση, η ανίχνευση των συνόρων, σχετίζεται με τον άγριο κόσμο και συνδέεται με το ανήμερο τμήμα της πόλης, δηλ. τη νεότητα.

Το τραγικο θέαμα προβληματίζει την ίδια την πόλη. Οι ήρωες κι ο χορος ενσαρκώνουν διαδοχικες πολιτικες ή αντιπολιτικες αξίες. Η τραγωδία πετυχαίνει επίσης να συνενώσει αυτα που χωρίζει η πόλη κι αυτη η συνένωση είναι ένας απο τους θεμελιώδεις τύπους της τραγικης παράβασης. Ο θεϊκος Ηρακλης του «Φιλοκτήτη», συμβολίζει τις αρετες των οπλιτών κι αυτός θα στείλει τους δυο ήρωες του έργου να πολεμήσουν *σώμα με σώμα* μπροστά στήν Τροία. Ο Ηρακλης στις «Τραχίνιες», απόλυτα ανθρώπινος, είναι ολότελα διαφορετικος. Ο χορος περιγράφει παρακάτω τους δυο αντίζηλους μνηστήρες της Δηιάνειρας:

Ο ένας ήταν ακράτηγος πόταμος
σε μορφη ταύρου τετράσκελου
και ψηλοκέρατου,
ο Αχελώος απ' τους Οινιάδες.
Κι ο άλλος έφτασε
απο του Βάκχου τη Θήβα
με καλοτέντωτα τόξα και σειόντας
στα χέρια-του, λόγχες και ρόπαλο
του Δία ο γιος...[19]

τόξα, λόγχες, ρόπαλο: τα όπλα της πονηριας, της κλασικης σύγκρουσης, της κτηνωδίας, τέλος. Στην «Ηλέκτρα» ο Ορέστης εμφανίζεται να λέει:

Εγω όταν έφτασα στο Πυθικο /
μαντείο να ρωτήσω με ποιο τρόπο
θάπαιρνα εκδίκηση απο τους φονιάδες /
του πατέρα-μου, μούδωκεν ο Φοίβος
αυτον που ευτυς θ' ακούσεις το χρησμο: /
«Μόνος-σου εσυ, χωρις στρατο και ασπίδες
με δόλο να κλέψεις το δίκαιο φόνο[20]

Πριν σκοτωθει ο Αίγισθος απο τον Ορέστη, προφταίνει να τον ρωτήσει:

Και γιατι μέσα να με πας; Άν ειναι
η πράξη-σου καλη, προς τι το σκότος
και χέρι-χέρι εδω δε με σκοτώνεις;[21]

Όσο για τη μαντικη δύναμη που νομίζει ότι έχει ο Ορέστης, ο Αίγισθος δηλώνει στο γιο του Αγαμέμνονα:

Παινεύεσαι για τέχνη που δεν είναι /
κληρονομιά-σου πατρικη[22]

Η υπέρτατη αμφιλογία προβάλλεται στην τραγωδία «Οιδίπους Τύραννος» όπου ο ήρωας παρουσιάζεται κυνηγός, αλλα το θήραμα που κυνηγα δεν είναι κανεις άλλος εκτος απο τον ίδιο-του τον εαυτο, και συνάμα καλλιεργητης, το έδαφος όμως που έσπειρε ταυτίζεται με τη μητρικη πεδιάδα. Ο Αίας — στην ομώνυμη τραγωδία — πίστεψε ότι κυνηγά και θυσιάζει ανθρώπους, πολεμιστες, αλλα στην πραγματικότητα έχει μετατρέψει τον κάμπο σε σφαγείο προβάτων. Το τελευταίο-του κατόρθωμα, που δεν πραγματοποιήθηκε ενώπιον του στρατου αλλα κοντα στη θάλασσα, το όριο του άγριου κόσμου, είναι ανθρώπινη θυσία, και μάλιστα εκείνου του ίδιου:

Να, στέκεται ο σφαγέας-μου σε τρόπο /
που να τρυπα όσο πιο καλα — άν κανένας /
έχη καιρο να λογαριάζει τέτοια[23]

Ο τελευταίος-του αποχαιρετισμος απευθύνεται ακριβως στο χώμα της πατρίδας-του, την πεδιάδα όπου πολεμα ο στρατος:

ω φέγγος, ω άγιο χώμα της πατρίδας-μου /
της Σαλαμίνας και της πατρικής-μου /
εστίας θρόνε, ω δοξασμένη Αθήνα /
και συ γενια συγγενικη κι ω βρύσες /
και ποτάμια και κάμποιο της Τρωάδας /
που μ' έχετ' εσεις θρέψει, χαιρετώ-σας /
έχετε γεια[24]

Παιδεία - Τέχνη - Εξουσία

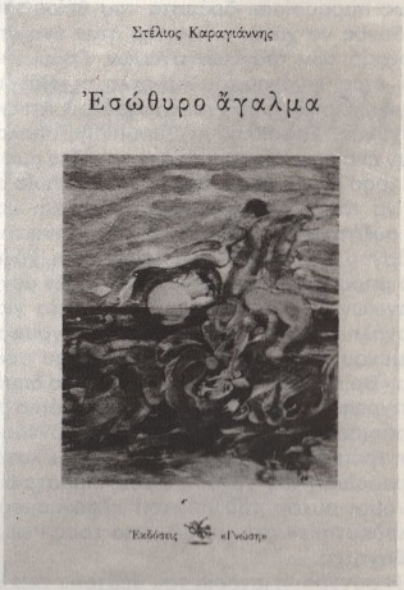
Η Αθήνα θέλησε να στερεώσει την υπεροχή της πάνω στη Σπάρτη δημιουργώντας ένα επάγγελμα και μια τέχνη, τη ναυτικη, που ήταν ξένη προς τον παραδοσιακο τρόπο μάχης του Έλληνα. «Ό,τι αφορα το στόλο είναι υπόθεση επαγγελματικη» λέει ο Περικλης μες στην Ιστορία του Θουκυδίδη. Όταν οι σοφιστες προβάλλονταν ως δάσκαλοι της Δημοκρατίας είχαν την απαίτηση να διδάσκουν επίσης τη ναυτικη τέχνη και το ναυτικο επάγγελμα. Ένα κομάτι του χορου των Επισήμων στην τραγωδία «Αντιγόνη», εκθειάζει τις προμηθεϊκες θεωρίες του ανθρώπου και δεν είναι τυχαίο ότι η κυριαρχία της θάλασσας τοποθετείται στην πρώτη σειρα των ανθρώπινων κατακτήσεων: «πολλα 'ναι τα θάματα, / πιο θαμ' απ' τον άνθρωπο, τίποτα· / περ' απ' την αφρομάνιστη / τραβάει και πάει τη θάλασσα / με του νοτια τις φουρτούνες / περνόντας κάτω απ' τα κύματα / π' ολόγυρά-του θρυχιούνται».[25] Η κυριαρχία της γης και της γεωργίας έρχονται αργότερα: «και την τρανύτερη μες στους θεους - την άφθαρτη ακάματη Γη / καταπονάει με τ' αλέτρια που χρόνο με χρόνο / πάνε κι έρχουνται αλογόσυρτ' απάνωτης / οργώνοντάς-την».[26] Μες στον έπαινο του χορου της τραγωδίας «Οιδίπους επι Κολωνω» για την Αθήνα ανατρέπεται η τάξη του άγριου κόσμου όπου: «πάντα ο Διόνυσος / ο Βακχευτης τ' οργιαστικο / μεθύσι-του σκορπάει.[27] Ο ποιητης περνα στη γη, τον ελαιώνα, τ' άλογα του Ποσειδώνα και καταλήγει στη θάλασσα: Κι ούτε ακοίμητες εδώ / οι βρύσες αποστερεύουν / που τρέφουνε του Κηφισου / τα ρέματα, μα πάντα / με τα καθάρια του νερά / κυλώντας κάθε μέρα / τους κάμπους της πλατύστηθης / γής κάνει να καρπίζουν»... «Βλασταίνει εδω κι ένα φυτο / που εγω δεν τόχω ακούσει / να ξεφυτρώνει αφύτευτο / και μοναχό-του, μήτε στα μέρη τ' Ασιατικα / ή στο νησι το μέγα / του Πέλοπα το Δωρικο / που είναι όλο φοβέρα / στα δόρατα τα εχτρικά / και πιο πολυ ανθίζει / σ' αυτην εδω τη γη: / η γαλανόφυλλη ελια /που τρέφει παλληκάρια /και μήτε νιος ή γέροντας / ποτε κανένας άρχος /να τη χαλάσει θα βρεθει»... «Μα έχω κι άλλο παίνεμα / να πω για την πατρίδα, / δώρο που είναι ενός θεού / μεγάλου και καμάρι / τώχει κι είναι τρις μέγιστο: / στο νάναι στα καράβια / πρώτη, πρώτη και στ' άλογα. / Ω γιε του Κρόνου, τούτη / τη δόξα εσυ της έδωσες /, ω Ρήγα Ποσειδώνα / εσυ πρωτόφτιαξες εδω / το χαλινο που τ' άτια / δαμάζει, εσυ και τα κουπια / στους ναύτες γερα κρατώντας / γοργα να λάμπουν έδειξες / στης θάλασσας το κύμα /, τις εκατόμποδες μαζι / να κυνηγαν νεράιδες.[28] Πραγματικα η αμφιλογία φιγουράριζε ήδη στο

χορο της «Αντιγόνης» κι η λέξη «δεινα» που μεταφράζουμε «θάματα» στην αρχαία Ελληνικη Γλώσσα σημαίνει επίσης «συμφορές». Το έργο του Σοφοκλη παρουσιάζει μια ολόκληρη σειρα προσωπικοτήτων που ενσαρκώνουν τον ανθρώπινο ορθολογισμο, ο οποίος στηρίζεται πάνω στην Τέχνη που είναι μόνο θεωρία στην Ελλάδα του Ε! αιώνα. Έτσι η Ιοκάστη πολυ απλα λέει: «τη μαντικη τέχνη θνητος δεν την ξέρει»[29] (ας προσέξουμε ότι χρησιμοποιείται ακόμη η λέξη «τέχνη» και συνεχίζει: «Και σημάδια σύντομα θα σου δείξω. / Χρησμος κάποτε ήρθε στον Λάιο, δε λέω / Απ τον Φοίβο, μ' απ' τους υπηρέτες-του, / πως του ήταν μοίρα απ' το παιδί-του να πεθάνη»[30] όσο για: «Γάμο με τη μητέρα μη φοβάσαι. / Πολλοι θνητοι έως τώρα στα όνειρά-τους / έσμιξαν με τη μητέρα, αλλ' όποιος τούτο για τίποτα / λογιάζει, τη ζωή-του ξέγνοιαστα περνα».[31] Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Ηρόδοτου είναι γεγονος ότι η μαντεία μπορούσε να δώσει αισιόδοξη ερμηνεία στην ένωση του γιου με τη μητέρα. Η Δηιάνειρα της τραγωδίας «Τραχίνιες» χρησιμοποιει διαφορετικη τέχνη για να κερδίσει ξανά τον έρωτα του Ηρακλη. Ετοιμάζει το μαγικο βάλσαμο — δηλητήριο στην πραγματικότητα, τη συνταγη του οποίου παρασκεύασε ο Κένταυρος Νέσσος.

Ο ίδιος ο Οιδίποδας τοποθετείται σε ολότελα διαφορετικη θέση. Μ' ένα λογοπαίγνιο συχνο πάνω στ' όνομά-του (Οιδίπους) και το ρήμα «οίδα» που σημαίνει «γνωρίζω» ο Σοφοκλης κάνει Οιδίποδα εκείνον που «γνωρίζει». Με τη γνώση και τη σκέψη απελευθέρωσε τη Θήβα απο την τρομακτικη μάγισσα, τη Σφίγγα. Στη γνώση του Οιδίποδα αποθλέπει ο ικέτης Ιερέας, ο οποίος μιλά ως εκπρόσωπος του λαου στην αρχη του έργου: «Η χώρα, ως βλέπεις, πια ταράζεται όλη... / μαθαίνοντας της γης οι καρποφόροι χάλυκες... / Τα βόδια βόσκοντας ψοφουν, οι γένες / άγονες των γυναικων... / και τώρα, ω μεγάλε για όλους-μας Οιδίπου, / γονατιστοι σου προσπέφτουμε ικέτες όλοι, / κάποια ανακούφιση να βρεις, αν ξέρεις κάτι / Απο Θεου φωνη η απ ανθρώπου γνώμη· / Γιατι βλέπω πάντα αληθινες να βγαίνουν / των πολύπειρων οι γνώμες.[32] Όταν ο Τειρεσίας μιλώντας με τη σειρά-του βεβαιώνει αινιγματικα ότι: «τη δύναμη τρέφω της αλήθειας»[33] ο Οιδίποδας, που τοποθετει την τέχνη του μάντη σε κατώτερο επίπεδο απο τη δικη του γνώση, ζητα παραπέρα εξηγήσεις: «κι απο ποιον την έχεις μάθει; όχι βέβαια απ' την τέχνη».[34] Απέναντι στον Κρέοντα ο Οιδίποδας σκέφτεται σαν έμπειρος πολιτικος. Πιστεύει ότι αποκαλύπτεται μεταξυ μάντη και γυναικαδέλφου-του συνωμοσία, που έχει στόχο-της την εξουσία, επειδή για τον Οιδίποδα γνώση κι εξουσία είναι ζευγάρι.

Παρόλ' αυτα μια είναι η αλάνθαστη γνώση: αυτη που προμηθεύει τη μαντικη κι ο Οιδίποδας την ξέρει τόσο καλα ώστε παρουσιάζεται στον Τειρεσία ως κάτοχος της Τέχνης του μάντη, ενω οι αληθινοι μάντεις, κατα τη γνώμη του, είναι τόσο προφητικοι όσο κι ανίκανοι να προείπουν την αλήθεια.

Στον αιώνα που ακολουθεί εκείνον της τραγωδίας ο Πλάτωνας θ αντιπαραθέσει στο λογικό σχήμα του Πρωταγόρα «πάντων πραγμάτων μέτρον άνθρωπος» το δικό-του σύμφωνα με το οποίο ο θ ε ο ς είναι το μέτρο όλων των πραγμάτων. Είναι αλήθεια ότι η θεότητα υπάρχει επίσης στούς Τραγικους σαν μέτρο αλλα εκδηλώνεται μόνο στο τέλος της τραγωδίας, τότε, και μόνο τότε, που ο κόσμος ή το σχέδιο των θεων γίνονται «κατανοητα». Κατα τον Πλάτωνα ο κόσμος της νόησης είναι ανώτερος απ' τον κόσμο των αισθήσεων, οι οποίες συλλαμβάνουν απλη αντανάκλαση του πρώτου που ο φιλόσοφος έχει τη δυνατότητα να ανακαλύψει. Ο κόσμος της τραγωδίας όμως δε δέχεται τους επιτήδειους φιλοσόφους να ταξινομήσουν τις υπάρξεις μέσα στην πραγματική-τους ιεραρχία, γιαυτο ο Πλάτων απέρριπτε την τραγωδία. Στο Συμ-



πόσιο ο τραγικος ποιητης Αγάθων πρέπει να υποκύψει, όπως κι ο Αριστοφάνης, μπροστα στο Σωκράτη. Ο τραγικος κόσμος αποκλείει την ιεραρχία των γνώσεων και την ένωση της γνώσης με την εξουσία την οποία θα προσπαθήσει η φιλοσοφία να πραγματοποιήσει. Εξουσίες και γνώσεις συγκρούονται μέσα σ' αυτη την αδιαφάνεια που χωρίζει τον κόσμο των θεών απο κείνον των θνητων· για να καταλάβουμε τον καθένα-τους πρέπει να βρισκόμαστε συνεχως σε κατάσταση εκλογης. Ο χορος της τραγωδίας «Αντιγόνη» το τονίζει στη δοξολογία του ανθρώπου: « Κι ενω έχει σοφία να μηχανεύεται / τέχνες πούτε μπορούσε να ελπίσει κανεις, / πότε γυρνάει στο κακο / και στο καλο πότε πάλι».[35] Το δράμα «Οιδίπους επι Κολωνω», το οποίο παρουσιάζει το Θηβαίο ήρωα να εισέρχεται στην αιωνιότητα με πρόσκληση των θεών και τη συνοδεία του μυθικου θεμελιωτη της αθηναϊκης δημοκρατίας, Θησέα, δείχνει ότι αυτη η τελευταία υπόθεση δεν είναι ακατανόητη.

Το δράμα κι ο αναγνώστης

Η τριλογία, της οποίας μέρος ήταν ο «Οιδίπους Τύραννος», δεν εκέρδισε ποτε το πρώτο βραβείο στο διαγωνισμο των μεγάλων Διονυσίων· το έδωσαν στον ανεψιο του Αισχύλου, Φιλοκλη, του οποίου το έργο δε μας σώθηκε (ίσως όμως παρουσίασε δράματα του θείου-του). Ο κίνδυνος να χάσει ο ποιητης ήταν ένα απο τα στοιχεία των τραγικων αγώνων. Γραμμένοι το 406, έτος θανάτου του Σοφοκλη, οι «Βάτραχοι» του Αριστοφάνη δείχνουν εντούτοις ότι έκτοτε Αισχύλος, Σοφοκλης κι Ευριπίδης απολαμβάνουν ένα πρωτείο το οποίο κανεις δεν αμφισβητει τόσο πολυ, όσο η σειρα με την οποία αρμόζει να τους ταξινομήσουμε ακόμη και ως ύλη για συζήτηση. Τον 4ο αιώνα στην Αθήνα του Λυκούργου, σύγχρονου του Αριστοτέλη, χύνονται στο μπρούντζο τα εκμαγεία των τριων μεγάλων τραγικων κι ο λαος χορηγει χρήματα για την επανάληψη των έργων-τους. «Αντίγραφο του κειμένου» μας λέει ο Βιογράφος του Λυκούργου «Βρίσκεται στ' αρχεία, απ' όπου ο δημόσιος αντιγραφέας έπρεπε να δώσει μια κόπια στους ηθοποιους γι ανάγνωση απαγορεύοντάς-τους την τροποποίηση του περιεχομένου κατα την παρουσίαση του έργου». Εμεις είμαστε οι κληρονόμοι αυτου του πρώτου κλασικισμου που «κλαδεύτηκε» στο μεταξυ απο τους Ρωμαίους Καθηγητες.

Η σύγχρονη ιστορία του θεάτρου του Σοφοκλη αρχίζει μεταξυ 3 και 5 Μαρτίου του 1585 οπότε ο «Οιδίπους Τύραννος» παρουσιάστηκε με πριγκηπικη πολυτέλεια εντος του «Ολυμπιακου θεάτρου» Παλλάδιον του Vicenze.[36] Αλλα όπως μια εκκλησία του L. B. Alberti δεν είναι ναος, Ελληνικος, έτσι και το θέατρο του Παλλάδιου δεν είναι αρχαίο θέατρο αλλα κάτι εντελως διαφορετικο. Ο χρωματισμένος ουρανος που κυριαρχει στη σκηνη δεν είναι εκείνος του ελληνικου θεάτρου με τον αληθινο αέρα. Ο διαχωρισμος σκηνης και βαθμίδων αποκλείει την ορχήστρα που εξασφαλίζει την επικοινωνία ηθοποιων και λαου. Η χρηματικη προστασία της Ολυμπιακης Ακαδημιας δεν είναι απόφαση λαϊκη όπως η παρουσίαση ενός κορυφαίου έργου δεν είναι δραματικοι αγώνες όπου συναγωνίζονταν συγγραφεις, ηθοποιοι και χοροι τριων τετραλογιων.

Μπορούμε να παρακολουθήσουμε βέβαια σήμερα τον Οιδίποδα Τύραννο στο θέατρο της Επιδαύρου αλλα μια αρχαιολογικη ανάγνωση μένει σύγχρονη ανάγνωση και δε μπορει να κάνει τίποτα για να μην υπάρχει αυτη η κατάσταση· το ίδιο γίνεται και σε κάθε γενια που προσπαθει ν ανακαλύψει τον αληθινο Σοφοκλη, τον αληθινο Οιδίποδα αφαιρώντας τη σκουρια του χρόνου απο το έργο. Η μοναδικη υπεροχη για την οποία μπόρεσε να υπερηφανευτει η δικιάμας (ενν. γενια) είναι ίσως ότι έχει συνείδηση αυτων των αλλεπάλληλων αναγνώσεων που μαζεύτηκαν πάνω σ' ένα δράμα.

Το ότι έχουν προταθεί τόσες αντιφατικές ερμηνείες (η προτελευταία είναι η ψυχαναλυτικη ανάγνωση) δεν πρέπει ούτε να μας εκπλήσσει ούτε να μας αγανακτει. Όταν δοκιμάζουμε σήμερα να καταλάβουμε την ελληνικη τραγωδία ξεκινώντας απο μια συστηματικη σύγκριση των έργων με τους θεμελιώδεις νόμους, το λεξιλόγιο και τις μορφες των βουλευμάτων, που χαρακτήριζαν την Αθήνα του 5ου αιώνα, δεν εποφθαλμιούμε στην απόλυτη γνώση (δεν υπάρχει μυστικο του Οιδίποδα Τύραννου, ο Freud κάνει λάθος εκει παρασυρμένος απο τον «Ευφυη Ερμηνευτη αινιγμάτων»)· ακόμη λιγότερο επιδιώκουμε να ξαναβρούμε οριστικα το νόημα που είχε για το συγγραφέα-της και το κοινό-του η τραγωδία που παρουσιάζονταν τον Ε! αιώνα. Δε διαθέτουμε τόσα έργα ούτε υπάρχει πλήρης γνώση της κατάστασης.

Πάνω απ' 'ολα οφείλουμε να προστατέψουμε την ίδια τη λέξη «έργο» γιατι αυτο ακριβως δεν πρέπει να συνθλιβει κι ούτε μπορούμε να βρούμε νόημα έξω απ' αυτο. Ίσως είναι αλή-

θεια, ότι για να καταλάβουμε το μύθο του Οιδίποδα, όπως τον έχει φανερώσει ο παράδοξος Claude Levi-Strauss,[37] δεν έχουμε να κάνουμε τίποτ' άλλο παρα να ενώσουμε ξανα όλες τις παραλλαγες του μύθου δηλ. εκείνες των προηγουμένων του Σοφοκλη, αυτη του ποιητη, τις άλλες των διαδόχων-του κι ανάμεσά-τους του εφευρέτη του «Οιδιπόδειου συμπλέγματος»· ένα έργο όμως δεν είναι μύθος και δεν επιτρέπεται να διασπαστει σε πρωτογενη στοιχεία. Ο μύθος δε θα διευκολύνει την ανάγνωση ενος έργου παρα με διαφορετικο τρόπο, μέσα στο μέτρο όπου εμεις θα ξέρουμε ότι δεν είναι πάντα το κεντρικο γεγονος αλλα στοιχείο που ο ποιητης μπορει να προσθέσει η ν' αφαιρέσει αν θέλει. Έτσι η Σφίγγα του «Οιδίποδα Τύραννου» δεν είναι το γυναικείο τέρας που κατάγεται απο τη Γη και βιάζει τους νεαρους[38] όπως μας λένε άλλες πληροφορίες, ούτε το κορίτσι του Λάιου, όπως εμφανίζεται σε μια παράδοση που αναφέρεται μόνο απ' τον Παυσανία,[39] αλλα η φοβερη τραγουδίστρια που έθετε το αίνιγμα κι αυτο είναι όλο.

Τούτο όμως δε σημαίνει ότι ο μύθος δε φωτίζει την τραγωδία με διαφορετικα στοιχεία θέαμα κατ' εξοχην πολιτικο και θρησκευτικο η τραγωδία μπορει ν' αντιπαρασταθει ωφέλιμα με άλλα πολιτικα ή θρησκευτικα μοντέλα. Έτσι μπορέσαμε να θυμηθούμε (J. P. Vernant)[40] ότι την εποχη, που παρουσιάζονταν στο θέατρο ο Οιδίπους ιερος εξαγνιστης και σωτήρας της πόλης του, έπειτα δε ως «θδελυρο στίγμα» που η πόλη απορρίπτει κι εξορίζει, υπήρχαν στην Αθήνα και σ' άλλα μέρη της Ελλάδας δυο συνήθειες, απο τις οποίες η δεύτερη εμφανίζεται ως ερμηνεία της πρώτης με πολιτικο χαρακτήρα. Ο «φαρμακος», ήταν ο «αποδιοπομπαίος τράγος» (αλλα μάζευε τους ανθρώπους γύρω-του) κι η πόλη τον έδιωχνε κάθε χρόνο απο την περιοχήτης ως σύμβολο των «μιασμάτων» που είχαν γίνει τη διάρκεια του έτους· αυτον το φ α ρ μ α κ ο υποχρεωτικα τον συντηρούσαν μ' έξοδα του δημόσιου θησαυρου, σαν ένα γελοίο Βασιλια, κάθε χρονια. Ο Οιδίπους «φέρνει πραγματικα το βάρος όλης της δυστυχίας, που καταβάλλει τους συμπολίτες-του» και οι πολίτες της Θήβας

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΒΕΣΚΟΣ

ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Αθήναι
1981

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΒΕΣΚΟΣ

ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΧΑΝΟΥΡΓΕΙΟΝ
Αθήναι
1981

τον ικετεύουν στην αρχη του έργου να τους απαλλάξει απ' αυτο. Ο Εξοστρακισμος, διαδικασια που αρχίζει να ισχύει στην Αθήνα με τον Κλεισθένη και χρησιμοποιήθηκε μεταξυ 487-416, επικυρωμένος με πολιτικα μέσα αποσκοπούσε να φέρει ένα συγκρίσιμο αποτέλεσμα: δηλ. να διώξει, προσωρινα, απ' την πόλη εκείνον απο τους πολίτες του οποίου η υπεροχη κινδύνευε να προσελκύσει πάνω-του την ιερη εκδίκηση υπο τη μορφη της τυραννίας. «Η υπερβολη» λέει ο χορός του «Οιδίποδα Τύραννου», «γεννά την τυραννία». Εκείνος, θα πει ο Αριστοτέλης, που δε μπορει να ζήσει σε κοινότητα «δεν είναι καθόλου μέρος της πόλης κι επομένως συμπεριφέρεται ή σαν ζώο, εντελώς ανεπηρέαστος απο τη συμπεριφορα των άλλων ή σαν θεος». Τέτοια είναι η μοίρα του προσώπου, που δημιουργει ο Σοφοκλης.

Το ίδιο συμβαίνει περίπου στο μύθο και κατα ένα μεγάλο μέρος στη νομοθεσία της αρχαϊκής και κλασικης εποχης, οπου ο νεαρος πολίτης πριν ενηλικιωθει και καταταγει στις τάξεις των οπλιτων υπηρετούσε τη στρατιωτική-του θητεία, όπως στη Σπάρτη, στα σύνορα, για να κυνηγα (στήνοντας ενέδρες) και να ασκείται στη νυχτερινη ανίχνευση χρησιμοποιώντας το δόλο. Η συμπεριφορα αυτη στην πραγματικότητα είναι αντίστροφη εκείνης του κανονικου πολίτη και είναι εύκολο να πλησιάσουμε αυτη τη σειρα πράξεων που κάνει λόγω της θέσης-του ο Νεοπτόλεμος μες στην τραγωδία «Φιλοκτήτης». Ο γιος του Αχιλλέα μελλοντικος νικητης της Τροίας, αλλα για την ώρα νέος, όσο ένας αθηναίος έφηβος, αποβιβάστηκε σ' ένα έρημο νησι κι εκει πιέζεται απο τον αρχηγο της αποστολης Οδυσσέα να κλέψει το τόξο του Φιλοκτήτη. Ο νέος διαμαρτύρεται για την επιχείρηση που είναι αντίθετη με το παρελθον του πατέρα του και το μέλλον του ίδιου. Στην έξοδο της τραγωδίας ο Φιλοκτήτης, ο άνδρας που εξαγριώθηκε μες στην ερημια, κι ο Νεοπτόλεμος, ο νέος που έλαβε προσωρινα μέρος στην απάτη, επιστρέφουν στον κόσμο της πόλης.

Αυτες βέβαια είναι υποθέσεις και θα μπορούσαμε να προτείνουμε άλλες που είναι δυνατο να εφαρμοστουν σ' άλλα έργα του Σοφοκλη. Ας πούμε μόνο, σαν συμπέρασμα, ότι τούτες οι απόψεις δεν αποβλέπουν σε καμια περίπτωση να υποκαταστήσουν την ερμηνεία που δίδει στο έργο και τον Έλληνα ποιητη πάντα καθένας για δικό-του λογαριασμο.

Pierre Vidal-Naquet

Απόδοση απ' τα γαλλικα: Ελπινίκη Νικολουδάκη

Το κείμενο είναι ο πρόλογος της έκδοσης των Τραγωδιών του Σοφοκλή που έγινε απο τις εκδόσεις Gallimard, (1973).
(Sophocle Tragedies, σσ. 9-37).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ι. Ν. Γρυπάρη, οι Τραγωδίες του Σοφοκλέους, Τομ. Α, εκδ. ΕΣΤΙΑ, α.ε. Τραχίνιες σ. 213. Παραπέμπω σε σελίδες γιατ' την έκδοση αυτη δεν αριθμούνται κατα στίχους οι μεταφρασμένες τραγωδίες.
2. Οιδ'πους τύραννος, μτφρ. Γ. Θέμελη, στίχοι 1528-30 (Σοφοκλέους Οιδ'πους Τύραννος» Εισαγωγη, μετάφρασις, σχόλια Γ. Θέμελη, εκδ. οίκος Ι. Ν. Ζαχαρόπουλου. Αθήναι 1955. σ. 119).
3. σσ. Οι τραγωδίες παρουσιάζονταν κατα τριλογίες, τις οποίες αποτελούσαν τρία έργα· σ' αυτο το σύνολο έρχονταν να προστεθει ένα σατυρικο δράμα, όπου ο χορος μεταμφιεζόνταν σε σατύρους.
4. Αντιγόνη, μτφ. Ι. Ν. Γρυπάρη, ό.π. σ. 33.
5. ό.π. σ. 45.
6. ό.π. σ. 46.
7. ό.π. σ. 8.
8. ό.π. σ. 27.
9. ό.π. σ. 36.
10. ό.π. σ. 37.
11. ό.π. σσ. 39-40.
12. ό.π. σ. 38.
13. Αίας, μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρη, ό.π. σ. 152.
14. ό.π. σ. 152.
15. Οιδίπους Τύραννος, ό.π. στιχ. 1213.
16. ό.π. στίχοι 1329-1333.
17. Αίας, ό.π. σ. 176.
18. ό.π. σσ. 176-7.
19. Τραχίνιες, ό.π. σ. 236.
20. Ηλέκτρα, μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρη, ό.π. σ. 70.
21. ό.π. σ. 140.
22. ό.π. σ. 140.
23. Αίαντας, ό.π. σ. 182.
24. ό.π. σ. 183.
25. Αντιγόνη, ό.π. σ. 20.
26. ό.π. σ. 20.
27. Οιδ'πους επι Κολωνω, μτφρ. Κ. Θρακιώτη, εκδ. οίκος Ι. Ν. Ζαχαρόπουλου. Αθήναι 1955 σ. 95.
28. ό.π. σσ. 95-99.
29. Οιδίπους τ'υραννος, ό.π. στίχος 709.
30. ό.π. στίχοι 710-14.
31. ό.π. στίχοι 980-3.
32. ό.π. στίχοι 22-45.
33. ό.π. στίχος 356.
34. ό.π. στίχος 357.
35. Αντιγόνη, ό.π. σ. 21.
36. σ.σ. Leó Schrade, Η παράσταση του Οιδίποδα Τύραννου στο Ολυμπιακο Θέατρο. Παρίσι G.N.R.S., 1960.
37. Claude-Levi-Strauss, the Structural Study of Myth (μελέτη δημοσιευμένη μαζι με άλλες υπο τον τίτλο Structural Antropology, εκδ. Penguin Books, London, 1968 σ. 213-218.
38. στην ίδια μελέτη βλ. σσ. 230-1 σημ. 6.
39. Παυσανίας, Βιβλ. VIII Κεφ. 29, § 4.
40. S. P. Vernant-P. V. Naquet, Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα, Μτφρ. Στέλλας Γεωργούδη, Κέδρος, Αθήνα 1974. σ.σ. 160-4 και 166-172.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΦΙΛΗ

Τό ξεχασμένο «ΒΙΒΛΙΟ» τοῦ Μαλλαρμέ

«Un livre ne commence
ni ne finit;
tout au moins
fait-il semblant»
S. Mallarmé
«Le Livre» f. 181(A)

Ὁ πέπλος μυστήριου — πού ἴσως καί στίς μέρες μας ἀκόμα περιβάλλει τήν ποίηση τοῦ Μαλλαρμέ — παράλληλα μέ τίς μεταφυσικές ἔννοιες πού ἔντονα διαγράφονται, τήν «ἐνορχήστρωση» τῶν λέξων καί τήν ἀέναη ἀναζήτηση τῆς ἀληθινῆς δομῆς τοῦ κόσμου, ἀποτελοῦν τά στοιχεῖα πού προσέδωσαν τό ἐπίθετο τοῦ «δύσκολου», στόν ποιητή Στέφανο Μαλλαρμέ (Παρίσι 1842 — Valvins 1898).

Τά θλιμένα παιδικά του χρόνια, διαδέχεται, ἀπό τό 1863 μιά περιθωριακή καί μονότονη ἐπαγγελματική διέξοδος, ἡ διδασκαλία τῶν ἀγγλικῶν σέ λύκεια τῆς γαλλικῆς ἐπαρχίας (Tournon, Besançon, Avignon).

Ὅμως ὅταν ἀπελευθερωνόταν ἀπό τίς τυπικές καί γραφειοκρατικές ἐπαγγελματικές ὑποχρεώσεις, ἡ εὐαίσθητη ψυχοσύνθεση τοῦ Μαλλαρμέ εὕρισκε καταφύγιο στήν ποίηση. Ἐκεῖ «μπροστά στό χαρτί, ὅπως ἔλεγε, δημιουργεῖται ὁ καλλιτέχνης». Οἱ πρῶτες του δημιουργίες δέν ἄργησαν νά φανοῦν. Τό 1864 γράφει τό «γαλάζιο» καί τό 1865 τήν «θαλασσινή αὔρα» μέ ἔντονη τήν ἐπίδραση τοῦ Μπωντλαίρ, ἐπίδραση πού ποτέ δέν ἀρνήθηκε καί πάντα ὁμολογοῦσε τό «χρέος» του σ' αὐτήν.

Ἐκείνη ἀκριβῶς τήν ἐποχή πού γράφει τά πρῶτα του ποιήματα συλλαμβάνει καί τό πιό τολμηρό καί φιλόδοξο σχέδιο τῆς ζωῆς του. Εἰκοσιτριῶν χρονῶν τό Δεκέμβρη τοῦ 1865, ἀνακοινώνει στόν Villiers de Isle-Adam (1838-1889) — τόν γνωστό συγγραφέα τοῦ Axel — ὅτι εἶχε στά χέρια του τό σχέδιο γιά τό πιό σημαντικό ἔργο τῆς ζωῆς του. Τό θέμα πού ἐπιφανειακά διαφαινόταν δέν ἦταν παρά ἕνα πρόσχημα· τό ἀντικείμενο πού κρυβόταν πίσω ἀπό ὅλα αὐτά ἦταν τό Ὡραῖο, ὀνομασία πού ἔδινε στήν ποίηση ἐκείνη τήν ἐποχή.

Ἡ νεανική αὐτή ἰδέα, θά συνοδέψει τόν Μαλλαρμέ σέ ὅλη του τή ζωή. Τό σχέδιο γι' αὐτό τό *Βιβλίο* τό «πνευματικό ὄργανο» ὅπως τό ὀνομάζει γίνεται σκοπός τῆς ζωῆς του.

Ἕξη μῆνες μετά ἀπό τήν πρώτη του ἀνακοίνωση γράφει στίς 16 Ἰουλίου τοῦ 1886 στόν φίλο του Ὤμπνέλ: «Ἔβαλα τά θεμέλια ἑνός καταπληκτικοῦ ἔργου. Κάθε ἄνθρωπος ἔχει ἕνα μυστικό μέσα του, πολλοί πεθαίνουν χωρίς νά τό ἀνακαλύψουν, καί δέν θά τό ἀνακαλύψουν γιατί νεκροί, δέν θά ὑπάρχει οὔτε αὐτό οὔτε αὐτοί. Πέθαινα καί ἀναστήθηκα μέ τό κλειδί τῶν πολύτιμων λίθων τοῦ τελευταίου πνευματικοῦ μου κιβωτίου· σέ μένα τώρα ἔγκειται νά τό ἀνοίξω ἔξω, κάθε δανεισμένη ἐντύπωση, καί τό μυστήριο του θά ἀνυψωθεῖ σ' ἕνα πολύ ὄμορφο οὐρανό».

Στίς 28 τοῦ ἴδιου μήνα ἐπανέρχεται μέ ἄλλο γράμμα του στόν Ὤμπανέλ καί καθορίζει τόν χρόνο πού πρέπει νά ἀφιερώσει γιά τήν συγγραφή του: «Προβλέπω ὅτι θά μοῦ χρειαστοῦν εἴκοσι χρόνια γι' αὐτούς τούς πέντε τόμους πού θά ἀποτελέσουν τό ἔργο».

Στίς ἀμφιβολίες τοῦ φίλου του, ὁ ποιητής, σ' ἕνα ἄλλο γράμμα, ἐπεξηγεῖ «τό ἄνοιγμα» τῆς μεγάλης του δημιουργίας. «Θέλησα νά σοῦ πῶ ὅτι μόλις ἔφτιαξα τό σχεδίασμα ὁλόκληρου τοῦ ἔργου μου, ἀφοῦ βρῆκα τό κλειδί τοῦ ἑαυτοῦ μου, τό κλειδί τοῦ θόλου, τό κέντρο μου ἄν θέλεις, καί γιά νά μήν μπλεχτοῦμε σέ μεταφορές, κέντρο τοῦ ἑαυτοῦ μου ὅπου κρεμιέμαι, σάν μιά ἱερή ἀράχνη, πάνω στά βασικά νήματα πού ἤδη ἔχουν βγεῖ ἀπό τό πνεῦμα μου καί πού μέ τή βοήθεια τους θά ὑφάνω στά σημεῖα τῆς συνάντησης ὑπέροχες ντανέλλες πού μαντεύω καί πού ὑπάρχουν στούς κόλπους τοῦ Ὡραίου».

Λίγο καιρό ἀργότερα γράφει στόν Villiers γιά τήν οὐσία καί τό περιεχόμενο τοῦ ἔργου του: «Χάρις σέ μιά μεγάλη εὐαισθησία, κατανόησα τήν ἐσωτερική σχέση τῆς Ποίησης μέ τό Σύμπαν, καί γιά νά διατηρηθεῖ ἀγνή, συνέλαβα τό σχέδιο νά τήν ἀπομακρύνω ἀπό τό Ὄνειρο καί τήν Τύχη καί νά τήν συσχετίσω μέ τήν ἰδέα τῆς ἀντίληψης τοῦ Σύμπαντος».

Ὅμως χρόνο μέ τό χρόνο ἡ πραγματοποίηση τοῦ τεράστιου αὐτοῦ ἔργου — πού τό συγκρίνει μ' ἐκεῖνο τῶν ἀλχημιστῶν — ἀρχίζει νά φοβίζει

τόν Μαλλαρμέ. Ἡ ντελικάτη ὑγεία του καί τό ἐπάγγελμα τοῦ καθηγητή τῶν ἀγγλικῶν, τόν ἀπομακρύνουν προσωρινά ἀπό τόν στόχο του.

Στήν ἐξομολόγησή του διαφαίνεται ὅτι τό 1871 — χρονιά πού ἐπιστρέφει στό Παρίσι — διατηρεῖ τό ἴδιο ἄπιαστο ὄνειρο: «Ξανάγινα ἕνας καθαρός φιλόλογος. Τό ἔργο μου δέν εἶναι πιά μύθος. Ἕνας τόμος πού τόν ὀνειρεύτηκα, γεμᾶτος παραμύθια. Ἕνας τόμος ἀπό ποίηση, πού τόν ἔχω προαισθανθεῖ καί τόν σιγοτραγουδῶ. Ἕνας τόμος κριτικῆς, δηλαδή αὐτό πού χθές ὀνομαζόταν σύμπαν, θεωρούμενο ἀπό ἄποψη αὐστηρά λογοτεχνική».

Δέν μπορεῖ νά ἀπαρνηθεῖ τή νεανική παράτολμη ἰδέα του. Τά χρόνια περνοῦν, ἀλλά ὁ Μαλλαρμέ ἐπανέρχεται καί πάλι στό *Βιβλίο* του. Τό 1881 γράφει στόν Κάν ὅτι εἶναι «μπλεγμένος σέ μιά μακροχρόνια δουλειά». Δυό χρόνια ἀργότερα, μέ ἕνα γράμμα του στόν Μπρίς ἐξηγεῖ γιατί δέν γράφει στίχους «ἀσχολοῦμαι μέ τήν ἐπεξεργασία τοῦ ἔργου μου πού εἶναι σέ πεζό».

Ὁ Μαλλαρμέ ἀπό τό 1886 ὡς τό 1873 δέν γράφει στίχους. Τό 1873 ὁ θάνατος τοῦ Γκωτιέ, διαπερνᾶ τόν ποιητή καί τόν βγάζει ἀπό τήν περίεργη νάρκη του. Εἶναι ἡ ἐποχή πού γράφει τήν «Πένθιμη πρόποση». Λίγα χρόνια ἀργότερα γράφει τόν «Τάφο τοῦ Ἔντγκαρ Πόε» καί τό 1877 τό σονέττο «Στά ξεχασμένα δάση» μέ ἀφορμή τόν θάνατο τοῦ Ἐτί Γιάπ. Αὐτά εἶναι τά ποιήματα πού δούλεψε ὁ ποιητής μέχρι τό 1884. Οἱ οἰκογενειακές ὑποχρεώσεις, οἱ οἰκονομικές δυσκολίες, οἱ συνεχεῖς μετακομίσεις, οἱ βλέψεις του ἐκείνη τήν ἐποχή γιά ἀκαδημαϊκή σταδιοδρομία, (ἤταν Docteur ès Lettres) πρέπει ν' ἀποτέλεσαν μαζί μέ τή διαρκή σκέψη γιά τό *Βιβλίο* ἀνασταλτικά στοιχεῖα τῆς ποιητικῆς του δημιουργίας.

Ὅμως παρ' ὅλο πού δούλεψε καί τούς πέντε τόμους ταυτόχρονα — κάθε ἰδέα πού τοῦ ἐρχόταν στό νοῦ, τήν ταξινομοῦσε ἀνάλογα στόν ἀντίστοιχο τόμο — στο γράμμα του τῆς 16 Νοεμβρίου 1885 στόν Βερλαίν ἀποκαλύπτει: «... εἶναι δύσκολο νά τό πῶ: ἕνα βιβλίο ἁπλούστατα, σέ πολλούς τόμους, ἕνα βιβλίο πού νά εἶναι ἕνα βιβλίο ἀρχιτεκτονικό καί προμελετημένο, καί ὄχι μιά συλλογή ἀπό ἐμπνεύσεις τῆς τύχης ἔστω καί ἄν ἦσαν θαυμάσιες. Θά πάω πιό μακρυά θά πῶ: στό Βιβλίο μέ τήν πεποίθηση πού στό βάθος δέν ὑπάρχει παρά ἕνα, ἐπιχειρεῖται, χωρίς νά ἔχει ἐπίγνωση γιά αὐτό ἀπό ὁποιονδήποτε ἔχει γράψει ἀκόμα καί ἀπό τίς μεγαλοφυΐες. Ἡ ὀρφική ἐξήγηση τῆς Γῆς πού εἶναι τό μοναδικό καθῆκον τοῦ ποιητῆ καί τό κατ' ἐξοχή λογοτεχνικό παιχνίδι: γιατί ὁ ἴδιος ὁ ρυθμός τοῦ βιβλίου πού εἶναι ἀπρόσωπος καί ζωντανός μέχρι τήν σελιδοποίηση του, ἐπικαθίζει στίς ἐξισεις *αὐτοῦ τοῦ ὀνείρου* ἤ τῆς Ὠδῆς».

Λίγο παρακάτω προαισθανόμενος ἴσως ὅτι δέν θά τό τελειώσει ἐξομολογεῖται: «Ἴσως πετύχω ὄχι νά τελειώσει τό σύνολο του αὐτό τό ἔργο (θά ἔπρεπε νά ἤμουν δέν ξέρω ποιός γι' αὐτό ἀλλά νά δείξω σέ ὁλοκληρωμένο ἀπόσπασμα *νά κάνω νά λάμψει ἀπό μιά ὄψη ἡ ἔνδοξη* αὐθεντικότητά του δίνοντας νύξεις γιά τό ὑπόλοιπο γιά τό ὁποῖο δέν φθάνει μιά ζωή».

Τό 1886 ὁμολογεῖ στόν Ντυρέ: «Ἡ μεγάλη ἐργασία πού εἶναι σάν τόν ἱστό τῆς Πηνελόπης, προχωρεῖ ἀργά, ἐξ' αἰτίας τῆς δουλειᾶς τῆς ἡμέρας καί τῆς ἀρρώστιας μου τῆς νύχτας».

Πέρα ὅμως ἀπό τόν τρομαχτικό ὄγκο δουλειᾶς πού παρουσίαζε τό *Βιβλίο* φαίνεται ὅτι καί οἱ ἰδέες του γιά τό περιεχόμενο τοῦ ἔργου δέν εἶχαν πάρει τήν τελική ἀποκρυσταλλωμένη μορφή. Ὁ Μαλλαρμέ ὁραματιζόταν τό ἔργο καί δέν ἔπαψε σ' ὅλη του τή ζωή νά σκέπτεται τήν πραγματοποίηση του παρ' ὅλες τίς πολύχρονες ἀσυνεχεῖς φάσεις. Στά τελευταῖα χρόνια του, ὁ ποιητής ἀδέσμευτος ἀπό ἐπαγγελματικές ὑποχρεώσεις, ζώντας δίπλα στή μαγευτική φύση τοῦ Φονταινεμπλώ, κατασταλάζει στή μορφή τοῦ *Βιβλίου*. Περνώντας ἐξ' ἄλλου ἀπό διαδοχικά φίλτρα τούς ἀντίστοιχους «ἐμποτισμούς» πού δέχθηκε ἀπό τόν Μπωντλαίρ μέχρι τόν Βάγκνερ, καταλήγει στό τέλος νά κρατήσει τά στοιχεῖα ἐκεῖνα *πού τοῦ ἐπιτρέπουν* νά βγεῖ καθαρότερος καί βαθύτερος.

Τό 1891 στό τέλος μιᾶς συνέντευξης πού ἔδωσε στόν Ὑρέ λέει: «ὁ κόσμος εἶναι φτιαγμένος γιά νά καταλήξει σ' ἕνα ὅμορφο Βιβλίο». Λίγα χρόνια ἀργότερα, τό 1895 σ' ἕνα ἄρθρο του στήν Ρεβύ Μπλάνς *μετασχηματίζει* τήν φράση αὐτή: «τό κάθε τι στόν κόσμο, ὑπάρχει γιά νά καταλήξει σ' ἕνα Βιβλίο».

Τό 1894 παίρνει τή σύνταξη του, καί μέ μιά μεγάλη διάθεση ἀφιερώνει τά τελευταῖα χρόνια του, ἀκόμα καί τίς τελευταῖες μέρες του, στήν *πραγματοποίηση τοῦ νεανικοῦ του ὀνείρου*. Σ' ἕνα γράμμα του στόν Λεοπόλντ Ντωφέν, τόν Αὔγουστο τοῦ 1898, ἀναφέρει ὅτι χωρίζει τίς μέρες του σέ δύο μέρη «τό πρωΐ ἕνα παληό κολύμπι στά ὄνειρα καί τό ἀπόγευμα στίχους». Ἡ πρωϊνή του «ὀνειροπόληση» ἀποτελεῖ φανερά τή συνέχεια στήν *πραγματοποίηση τοῦ Βιβλίου*.

Ἀκόμα ἡ δημοσίευση τῶν «A la nue accablante tu...» 1895 καί τοῦ «μιά ζαριά ποτέ δέν θά καταργήσει τήν τύχη» 1897 μεταφέρουν τούς

ποιητικούς ἀπόηχους τῶν κοσμολογικῶν του ἀναζητήσεων, πού ἐπεξεργάζεται στό *Βιβλίο*.

Ὅμως τί εἶναι τέλος πάντων αὐτό τό *Βιβλίο*, ἔργο ζωῆς τοῦ Μαλλαρμέ, πού στάθηκε γιά τόν ποιητή τό πιό ἀκριβό του ὄνειρο.

Γιά τόν μελετητή τοῦ Μαλλαρμέ, Ζάν-Πιέρ Ρισάρ, τό ἀπραγματοποιήτο αὐτό ἔργο τοῦ ποιητή, ἀποτελεῖ τό ὁριακό σημεῖο τοῦ φανταστικοῦ του σύμπαντος. Σ' αὐτό τό ἔργο ζωῆς, συγκλίνουν ὅλες οἱ ὀνειροπολήσεις τοῦ Μαλλαρμέ πάνω στήν ἐσώτατη στιβάδα τῆς Ποίησης.

Ἄς προσπαθήσουμε νά παρουσιάσουμε πρῶτα τήν ἐπαναστατική δόμηση πού περικλείει τό *Βιβλίο*.

Τό *Βιβλίο* τοῦ Μαλλαρμέ ἄν καί ὑπακούει σά μιά γενική, σταθερή δομή, παρουσιάζει ταυτόχρονα μιά ἐκπληκτική πρωτεϊκή κινητικότητα τῶν στοιχείων του, ἀσύλληπτη γιά τά «κοινά» βιβλία.

Ἡ κεντρική ἰδέα τοῦ *Βιβλίου* εἶναι ὅτι: «Μόνο μέ δύο ἐπαναλαμβανόμενα κείμενα μποροῦμε νά χαροῦμε ἕνα μέρος ὁλόκληρο — ἤ μέ τήν ἀναστροφή τοῦ ἴδιου κειμένου — μέ ἕνα δεύτερο τρόπο ἀνάγνωσης νά ἔχουμε διαδοχικά τό ὅλο».

Αὐτό πού ἀπό παληά ἀπασχολοῦσε τόν Μαλλαρμέ, ὅτι τό ὁποιοδήποτε ποίημα «ζοῦσε» σέ μιά ἀντίφαση. Προικισμένο μέ μιά διάρκεια, ἔπρεπε ταυτόχρονα νά κατακτήσει ἕνα κάποιο ἀφηρημένο χῶρο. Ἔτσι προσανατολιζόταν νά παρουσιάσει τήν ἔκταση τῶν λέξεων σάν μιά ἀπεικόνιση πάνω σέ ἄξονες χώρου καί χρόνου, μέσα ἀπό μιά καινούρια τυπογραφική μορφή.

Μέ τό *Βιβλίο* καί τό «Μιά ζαριά ποτέ δέν θά καταργήσει τήν τύχη» πού προηγήθηκε, ἀπελευθερώνει τό ποίημα ἀπ' αὐτή τήν ἀντίφαση. Ὅλη του ἡ προσπάθεια συγκεντρώνεται στό νά μεταφέρει μέσα στό χρόνο τή δομική διάταξη πού μέχρι τότε νοεῖται ἀποκλειστικά στό χῶρο. Στό *Βιβλίο* ἀποφασίζει νά «παγιδέψει» τό γενικό νόμο τῆς ποιητικῆς δομῆς.

Στήν ποίησή του ἀρκετές φορές μποροῦμε νά παρατηρήσουμε ὅτι ἐνῶ παρουσιάζει κάποιο



Προσωπογραφία τοῦ ποιητῆ, ἔργο τοῦ Μανέ (1876), πού βρίσκεται στό Λοῦβρο.

χῶρο μέσα ἀπό τό ἴδιο τό ποίημα τόν καταστρέφει. Ἡ «ἀντίφαση» αὐτή πάντα ἀκολουθεῖ τήν ποίηση τοῦ Μαλλαρμέ, πρβλ. τό γνωστό ποίημα «Le vierge, le cicace et le bel aujourd'hui» (κίνηση-ἀκινησία).

Στό *Βιβλίο*, ὁ ποιητής θέλει νά παρουσιάσει τήν χρονική ἀνάπτυξη, ὄχι αὐθαίρετα, ἀλλά μέσα ἀπό τέλειες καί αὐστηρές διαδικασίες ἐξάντλησης ὅλων τῶν δημιουργικῶν δυνατοτήτων καταλήγει στό σκοπό του, νά «καταλύσει» τό χρόνο.

Τό ποιήμα ζεῖ μέ διαδοχική διάταξη πού ὅμως καταλήγει στό σημεῖο ἐκκίνησης, ὅλα ἀλληλοσυναντῶνται καί ἀλληλοτέμνωνται ὅπως χαρακτηριστικά διαφαίνεται ἀπό τή φράση-κλειδί τοῦ Μαλλαρμέ: «Τό κάθε τι εἶναι ταυτόχρονα τέλος καί ἀρχή». Αὐτή ἡ φράση ἀπεικονίζει ὅλη τή διαλεκτική σκέψη τοῦ ποιητή καί ἡ κυκλική θεώρηση μαρτυρεῖ τόν ἀπόηχο τῆς θεωρίας «corsi e ricorsi» τοῦ Vico.

Ὁ Μαλλαρμέ συλλαμβάνει τό *Βιβλίο* σάν μιά τέλεια συνθετική μορφή, πού ἐξ' αἰτίας τῶν χρονικῶν δομῶν πού διέπουν τήν κατασκευή του, νά μπορεῖ νά «ἀποχρονοποιήσει» τό χρόνο. Τό *Βιβλίο* ἐπαληθεύεται ὁλόκληρο, ἀπό τήν κίνηση, ζεῖ μέσα στήν ἀκινησία, καί ἔχοντας ὁλόκληρο ἐπαληθευτεῖ, καταλήγει σ' ἕναν τέλειο αὐτομορφισμό.

Ποιό εἶναι ὅμως αὐτό τό στοιχεῖο πού κάνει αὐτή τήν τόσο πρωτεϊκή δόμηση πραγματική, καί πού συμβιβάζει τήν κινητική δομή μέ τήν παραδοσιακή ὀργανική λειτουργία τοῦ βιβλίου; Τό φύλλο, τό ἐλεύθερο ἀδέσμευτο φύλλο εἶναι ἐκεῖνο πού κάνει πραγματικότητα τό παιχνίδι τῶν μεταθέσεων καί πού ἐπιτρέπει πολύ πιό ἄνετα ἀπό τή σελίδα, νά ξεφεύγει τό ἔργο ἀπό τήν καταδικαστική «στασιμότητα». Τό κείμενο ἀποσπᾶται καί ἀπελευθερώνεται. Ἔτσι «πρέπει πάντα νά κόψεις τήν ἀρχή καί τό τέλος ἀπ' ὅ,τι εἶναι γραμμένο. Δέν χρειάζεται οὔτε εἰσαγωγή οὔτε ἐπίλογος». Ὁ ἴδιος ὁ ποιητής χαρακτηρίζει τά πλεονεκτήματα αὐτῆς τῆς κινητικότητας τῶν φύλλων: «ὁ ὄγκος παρά τήν σταθερή ἐντύπωση, μέ αὐτό τό παιχνίδι γίνεται κινητός — ἀπό θάνατος γίνεται ζωή».

Μέ αὐτό τόν τρόπο, τό *Βιβλίο* ἀγγίζει καί τίς τρεῖς διαστάσεις πού ταυτίζονται. Τό ὕψος, τό πλάτος καί τό πάχος συμπίπτουν. Τό φύλλο, πού γίνεται τόμος, τό μικρό σταθερό κινητο παραλληλεπίπεδο ὁ ποιητής τό θεωρεῖ στό χῶρο, καί προσεχτικά ἀρχίζει νά μελετᾶ τήν γεωμετρία του καί τίς ἰδιότητές του.

Τό *Βιβλίο* τό ὀνομάζει τάφο, κουτί, ἤ ὄγκο. Ἄς προσπαθήσουμε νά ἀποκρυπτογραφήσουμε τίς τρεῖς συνώνυμες ὀνομασίες τοῦ ἔργου τοῦ Μαλλαρμέ.

Φανερά στήν πρώτη ὀνομασία, ἐγκλείονται οἱ θρησκευτικοί καί ποιητικοί του συνειρμοί.

Στό ποίημα του «πένθιμή πρόποση» ἐξηγεῖ πώς ἡ ἀθανασία ἑνός ποιητή βρίσκεται στό βιβλίο του καί στή θύμιση πού διατηροῦν οἱ ἄνθρωποι. Ἔτσι θεωρώντας τό βιβλίο σάν ἀληθινό τάφο, ὁ Μαλλαρμέ ἀντιστοιχεῖ τή λέξη «τάφο» σέ σονέττα πού ἀφιέρωσε σέ μνήμη μεγάλων νεκρῶν.

Τήν εἰκόνα τοῦ κουτιοῦ, τοῦ «πνευματικοῦ κουτιοῦ» εὔκολα ἀντιστοιχεῖ ἡ διαδοχική φάση: ἡ ἔμμονη ἀναζήτηση τοῦ περιεχομένου. «Τό *Βιβλίο* — ἐξηγεῖ ὁ Μαλλαρμέ — εἶναι μιά ὑπέρθεση σελίδων ὅπως ἕνα κουτί, ὑπερασπιζόμενο ἐνάντια στόν βάναυσο χῶρο, μιά ἄπειρα ἀναδιπλωμένη καί ἐσωτερική εὐαισθησία τοῦ ὄντος ἐν ἑαυτῷ».

Σέ ἄλλα σημεῖα τοῦ χειρόγραφου, τό *Βιβλίο* ὀνοματίζεται μέ μιά λιγώτερο ποιητική καί περισσότερο γεωμετρική λέξη, ὄγκος. Ὁ ποιητής ἀναζητᾶ «τούς νόμους τῶν ἀναλογιῶν αὐτοῦ τοῦ παραλληλεπίπεδου γιατί δέν εἶναι πεταμένο στήν τύχη». Ἀναζητώντας τούς νόμους τῶν ἀναλογιῶν, ὁ Μαλλαρμέ καταλήγει στήν παρακάτω λύση. Οἱ σχέσεις τῶν τριῶν διαστάσεων τοῦ ὄγκου ἀκολουθοῦν σχέσεις ἀκεραίων ἀριθμῶν. Ἔτσι ἄν τό πάχος ἀντιστοιχεῖ στόν ἀριθμό 1, τό πλάτος θά μπορεῖ νά εἶναι 4, καί τό ὕψος 5 ἤ 6. Αὐτοί οἱ ἀριθμοί καθορίζουν ἀκόμα καί τή διάταξη τῶν γραμμῶν, ἀφοῦ «τό ὕψος προσδιορίζει τόν ἀριθμό τῶν γραμμῶν», τό «πλάτος προσδιορίζει τό μῆκος» καί τό «πάχος τό σύνολο τῶν προσθέσεων τους», ὅπως ἐπεξηγεῖ ὁ ποιητής.

Ἡ ξεχωριστή γεωμετρική φαντασία τοῦ Μαλλαρμέ δέν σταματᾶ ἐδῶ. Ἡ λέξη ὄγκος προσδιορίζει ἀκόμα ἕνα σύνολο πού σχηματίζεται ἀπό πολλά παρατιθέμενα βιβλία, ἡ ἕνωση πολλῶν ἀπό αὐτά σχηματίζει ἕνα καινούριο παραλληλεπίπεδο καί ἔτσι δημιουργοῦνται καινούρια προβλήματα. Π.χ. ἄν τό ὕψος εἶναι 6 φορές τό πάχος, τότε ἕξη τόμοι σχηματίζουν τό ὕψος ἑνός ἄλλου κλπ.

Παρατηροῦμε λοιπόν ὅτι τό ἀνήσυχο μυαλό τοῦ Μαλλαρμέ, νά θέλει νά μελετήσει καί νά ἐξαντλήσει τό θέμα ἀπό κάθε πλευρά. Ὅμως *μέσα ἀπ'* αὐτή τή σπουδή, ἐμφανίζεται ἕνα ἄλλο πρόβλημα αὐτό πού ἀκολουθεῖ καί τήν ὅλη δομή τοῦ ἔργου: ἡ ἔννοια τῆς κίνησης.

Πῶς θά συμβιβάσει τή συνύπαρξη τῆς κίνη-

σης μέ τήν ἐξ' *ὁρισμοῦ ἀκινησία πού ἐνυπάρχει* σέ κάθε μορφή μνημείου; Τήν ἀντίφαση αὐτή ὁ ποιητής «εὔκολα» διορθώνει. Ἔχοντας ἀπορρίψει τό κόψιμο τῶν σελίδων, σάν βάναυση λύση, μιά πού ὁ χαρτοκόπτης σάν ὅπλο ματώνει τόν ζωντανό ὀργανισμό, τό *Βιβλίο* στρέφεται στήν ἐλεύθερη καί πρωτότυπη κίνηση τῶν στοιχείων του, πού εἶναι ἡ σελίδα ὅπως πρίν ἀναφέραμε, καί ἀκόμα ἡ φράση, ὁ στίχος, ἡ λέξη καί τό γράμμα. «Τό *Βιβλίο*, ἡ ὁλική ἀνάπτυξη τοῦ γράμματος πρέπει ἀπ' αὐτήν νά ἀντλήσει ἄμεσα μιά κινητικότητα».

Μέ αὐτή τή θεώρηση ἀναγκαστικά καταλήγει ὁ ποιητής ὅτι στό *Βιβλίο* του δέν θά ὑπάρχει σελιδοποίηση καί γιά νά πραγματοποιήσει αὐτή τήν πολυδιάστατη κινητικότητα, μετακινεῖ τίς κινητές ἐλεύθερες σελίδες πού τίς διαβάζουμε ἀκολουθώντας ὄχι μιά ἀλλά πάμπολλες διαφορετικές διατάξεις σύμφωνα μέ τούς νόμους τῆς Συνδυαστικῆς Ἀνάλυσης.

Ὁ κλάδος αὐτός τῶν μαθηματικῶν, δημιουργήθηκε ἀπό τήν μελέτη τοῦ Λάϊμπνιτς — μελέτη πού ἔγραψε σέ ἡλικία εἴκοσι χρονῶν — μέ τίτλο: «Dissertatio de Arte Combinatoria» (ἔκδ. J. Erdlann 1666), ἔργο πού παρέμεινε στά λατινικά καί δέν μεταφράστηκε. Γιά τή μελέτη αὐτή ὁ ἴδιος ὁ Λάϊμπνιτς ἔλεγε ὅτι βρῆκε ἕνα καινούριο κλάδο στά μαθηματικά, πού ἔχει «διακλαδώσεις» στή λογική, στήν ἱστορία, στήν μεταφυσική. Στό ἔργο αὐτό χρησιμοποιεῖ κάθε εἶδος συνδυασμοῦ μέ διαφορετικά ἀντικείμενα, ὅπως καί συλλογισμούς μέ νομικές προτάσεις, μέ χρώματα, μέ ἤχους.

Μερικά χρόνια ἀργότερα, ὁ μεγάλος Οὔλερ, ὑπαγορεύει τίς ἀρχές τῆς Συνδυαστικῆς Ἀνάλυσης στό περίφημο ἔργο του «γράμματα σέ μιά γερμανίδα πριγκίπησσα...».

Τήν ἴδια ἐποχή μέ τίς παράλληλες φορμαλιστικές προσπάθειες τοῦ Φερμά στή Γαλλία, ἀνοίγει ὁ δρόμος γιά τήν Συνδυαστική Ἀνάλυση πού ἔμελλε νά γίνει τό θεωρητικό ὄργανο γιά τήν τότε πρωτολειακή θεωρία πιθανότητων καί τήν Στατιστική.

Στίς μέρες μας ἡ Συνδυαστική Ἀνάλυση ἔχει ἐφαρμογές στήν Λογοτεχνία (βλ. τό ἄρθρο μου: «Ὁ Ραϋμόν Κενώ καί τό ἐργαστῆρι τῆς Δυναμικῆς Λογοτεχνίας», Τομές, Νοέμβρης 1977) μέχρι τήν ἐπίλυση συγκοινωνιακῶν προβλημάτων.

Τό φύλλο λοιπόν τοῦ *Βιβλίου* ἀποτελεῖ ἕνα σταθερό στοιχεῖο, ἀλλά οἱ λέξεις πού εἶναι γραμμένες μποροῦν νά πάρουν καινούριες τιμές τοποθετούμενες σέ ἄλλη θέση. Ἔτσι ἔχουμε ἕνα τεράστιο πλῆθος μεταλλαγῶν, πού τόν ἀκριβή ἀριθμό της μᾶς τόν ὁρίζει ἡ Συνδυαστική Ἀνάλυση. Τό *Βιβλίο* λοιπόν καταλήγει νά προσφέρει ἕνα ἐντυπωσιακά μεγάλο σύνολο ἐννοιολογικῶν παραλλαγῶν μέ ἕνα ρυθμό πού ἡ «συνηθισμένη» Λογοτεχνία δέν μπορεῖ νά ἀκολουθήσει.

Πολύ πρίν ἀπό τόν Μαλλαρμέ στή Γαλλία καί πάλι, ἐπιχειρεῖται ἡ μετάθεση τῶν λέξεων σέ μιά φράση. Ὁ Μολιέρος στόν Ἀρχοντοχωριάτη παρουσιάζει ἀρκετές μεταθέσεις τῆς φράσης: «Ὡραία μου μαρκησία, τά ὄμορφά σας μάτια μέ κάνουν νά πεθαίνω ἀπό ἔρωτα».

Ὅμως ἄς προσπαθήσουμε νά παρουσιάσουμε πόσος εἶναι αὐτός ὁ τεράστιος ἀριθμός μεταθέσεων. Γιά 10 στοιχεῖα, περίπτωση πού φαίνεται ὅτι ἀπασχόλησε ἀρκετά τόν Μαλλαρμέ, ὅταν τό ἴδιο κείμενο «ἑρμηνεύεται» μέ 10 διαφορετικούς τρόπους, ὁ ἀριθμός τῶν δυνατῶν συνδυασμῶν εἶναι 3.628.000 (θεωροῦμε ὅτι καί τά 10 στοιχεῖα χρησιμοποιοῦνται σέ ὅλους τούς δυνατούς συνδυασμούς). Δηλαδή 10 φύλλα, πού μποροῦν νά ἀποτελέσουν ἕνα κάποιο μικρό βιβλίο, μέ μιά ἁπλή ἀλλαγή, διατάσσονται κατά 3.628.000 διαφορετικούς τρόπους.

Ὁ Μαλλαρμέ ὅμως δέν φαίνεται νά διατηρεῖ σταθερό τόν ἀριθμό τῶν 10 φύλλων. Καμμιά φορά χρησιμοποιεῖ καί 9 ἤ 8 ἤ καί λιγότερα φύλλα. Ἔτσι καινούριοι συνδυασμοί προστίθενται στούς παληούς, καί καταλήγει ὁ συνολικός ἀριθμός τῶν δυνατοτήτων γιά ἕνα ἀριθμό στοιχείων πού λαβαίνει τιμή ἀπό 1-10 νά εἶναι 9.864.100.

Ἔτσι μ' ἕνα ἀρκετά μικρό ἀριθμό στοιχείων, θά μποροῦσε τό *Βιβλίο* νά ἀποκτήσει ἕνα τρομερό ἐξωτερικό ὄγκο. Ἀπό τό χειρόγραφο, φαίνεται ὅτι ὁ Μαλλαρμέ ἀντιλήφθηκε τίς δυσκολίες τοῦ τρομαχτικοῦ ἀριθμοῦ καί συνειδητοποίησε ὅτι χρειάζεται ἀρκετές ἀνθρώπινες ζωές γιά νά ἐξαντλήσουν τό περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Ἄς μήν ξεχνᾶμε ἀκόμα, ὅτι πέρα ἀπό τό μαθηματικό ἔνστικτο πού φαίνεται ὅτι εἶχε ὁ ποιητής, δέν διέθετε τό μαθηματικό ὑπόβαθρο πού θά τοῦ ἐπέτρεπε νά προχωρήσει, θέτοντας κάποιους περιορισμούς, στό τόσο φιλόδοξο σχέδιο του. Πέρα ἀπ' αὐτά στήν ἐποχή του δέν ὑπῆρχαν καί οἱ ὑπολογιστικές μηχανές πού θά τοῦ ἐπέτρεπαν νά ἐξαγάγει δύσκολους ὑπολογισμούς σέ μικρό χρονικό διάστημα.

Βλέποντας λοιπόν τόν τρομαχτικό ἀριθμό τῶν δυνατῶν συνδιασμῶν, προσπαθεῖ νά τόν περιορίσει. Δέν ξέρουμε σέ ποιό ἀκριβῶς σκεπτικό βασιζόμενος καταλήγει ὅτι π.χ. ὁ ἀριθμός τῶν φύλλων κάθε τόμου εἶναι 320 ἤ 384 ἤ 480. Βέβαια οἱ ἀριθμοί αὐτοί εἶναι κάτι τό συνηθι-

σμένο γιά τά βιβλία τῆς ἐποχῆς τοῦ Μαλλαρμέ. Ὅμως πέρα ἀπ' αὐτή τή συνήθεια ἤ μόδα τοῦ καιροῦ του, ἄν παρατηρήσουμε καλύτερα θά δοῦμε ὅτι αὐτοί οἱ ἀριθμοί συνδέονται μεταξύ τους. Ἔτσι παρατηροῦμε ὅτι 384=4/5 χ 480 320=2/3 χ 480 320=5/6 χ 384.

Ἀκόμα 320=8χ20χ2, 384=24χ8χ2, 480=24χ20. Θά δοῦμε παρακάτω ὅτι ὁ ἀριθμός 24 παίζει σημαντικό ρόλο γιά τήν ἀνάγνωση τοῦ ἔργου, μιά καί προβλέπονται 24 ἀκροατές. Βέβαια καί ἐδῶ παρατηροῦμε ὅτι ἡ ἴδια πολύπλοκη νοοτροπία πού ὑπάρχει στή γεωμετρική θεώρηση τοῦ Μαλλαρμέ ἀκολουθεῖ καί τήν ἀριθμητική. Πάντα ἡ ἴδια αὐτή διττότητα πού συνοδεύει τήν σκέψη τοῦ ποιητή, αὐτό πού ὁ ἴδιος ὀνομάζει «μιά ἐξίσωση κάτω ἀπό ἕναν Ἰανό».

Πῶς ὅμως λειτουργοῦσε αὐτό τό *Βιβλίο* καί μέ ποιό τρόπο διαβαζόταν;

Ὁ Μαλλαρμέ ἀσχολήθηκε πολύ μέ τήν ἀναζήτηση τοῦ τρόπου διάδοσης καί ἀνάγνωσης τοῦ ἔργου του. Ἡ ὀργάνωση τῶν «συνεδριάσεων» τόν ἀπασχόλησε γιά πολύ, ἀκόμα λίγο καιρό πρίν πεθάνει προσπαθοῦσε νά βρεῖ λύσεις.

Σ' αὐτές τίς συνεδριάσεις προσκαλεῖται ἕνας ἀριθμός προσώπων πού ὁ Μαλλαρμέ ὀνομάζει «καλεσμένους», «παρευρισκομένους» ἤ «ἀκροατές, πού σχηματίζουν μιά ὁμάδα. Ὁ ἄνθρωπος τῶν παρευρισκομένων εἶναι συνήθως 24 «24 θέσεις, σταθερές ἀπό τήν ἀρχή... ὁ 25ος εἶναι ἐκεῖνος πού διαβάζει, πού δρᾶ». Οἱ 24 ἀκροατές κάθονται ἀνά 8 σέ τρεῖς σειρές ἤ ἀνα τρεῖς σχηματίζοντας τότε 8 ὁμάδες, ἀντιμεταθέτει δηλαδή τό γινόμενο 3χ8.

Ὁ Μαλλαρμέ θεωροῦσε ὅτι ἡ Τέχνη, ὅπως καί κάθε ἱερό πρέπει νά εἶναι προσιτό μόνο στούς μεμυημένους· ἔτσι κινούμενος μέ τέτοιες «προδιαγραφές», φυσική συνέπεια ἦταν γιά τό κοινό πού θά παρακολουθοῦσε τήν ἀνάγνωση του *Βιβλίου* νά ἀνῆκε στήν πνευματική ἐλίτ.

Τό ἔργο τοῦ ποιητή πού ἦταν ὁ σκοπός τῆς ζωῆς του, τόν ἀπασχόλησε μέχρι τήν τελευταία του λεπτομέρεια καί προγραμμάτισε ἀπό τήν οἰκονομική ὀργάνωση μέχρι τήν μορφή τῶν προσκλήσεων. Ἡ μορφή τῶν προσκλήσεων θά ἦταν ἀνάλογη μέ τόν ἀριθμό τῶν ἀκροατῶν, στό Βιβλίο μποροῦμε νά διαβάσουμε «8 φύλλα κομμένα ἀνά τρία γιά προσκλήσεις = 24 ἀκροατές».

Γιά κάθε συγκέντρωση προέβλεπε δύο ἀναγνώστες, καί μιά σειρά ἀπό δέκα συνεδριάσεις «αὐτό ἐγκαθιστᾶ δύο ρεύματα στά ὁποῖα ὑπάρχουν δέκα διαφορετικές ἑρμηνεῖες, ἕνα ἤ δύο ὅμοια ἀντίτυπα τοῦ Κειμένου, μέ αὐτόν τόν τρόπο διαφοροποιούμενα... Ἔτσι λαβαίνω ἀπό τό κείμενο 20 ἀντίτυπα 10 πρός 10 ἴσα καί διαφορετικά στίς ἑρμηνεῖες τους... Κάθε συνεδρίαση ἤ ἔργο εἶναι ἕνα παιχνίδι, μιά ἀποσματική παράσταση, ἀλλά αὐτό δέν ἀρκεῖ». Κάθε συνέδρίαση βασίζεται καί στήν «συνάντηση» πού εἶναι κύριο γνώρισμα τοῦ ἔργου ὅπως θά δοῦμε παρακάτω «ἡ συνεδρίαση συνεπάγεται τήν συνάντηση ἑνός ἀποσπάσματος τοῦ βιβλίου μέ τόν ἑαυτό του».

Ἀκόμα κάθε σελίδα, ἀφοῦ διαβαστεῖ ξέχωρη καί ἔξω ἀπό τόν τόμο, φανταστικά ἀπευθύνεται σέ μιά ἰδιαίτερη θέση, καί μέ αὐτό τόν τρόπο διαδοχικά ὅταν θά ἔχει «τελειώσει» ὁλόκληρο τό *Βιβλίο*, ὅλοι οἱ ἀκροατές θά πρέπει νά ἔχουν «δοκιμάσει» τήν ἀνάγνωση πού ἀπευθύνονταν εἰδικά σέ αὐτούς. «Μιά θέση ἀναφέρεται σ' ἕνα φύλλο», γράφει χαρακτηριστικά ὁ ποιητής. Εἶναι ἴσως ἡ μοναδική φορά πού ὁ «φιλολογικός χῶρος» τίθεται σέ ἀμφιμονοσήμαντη ἀντιστοιχία μέ τό κοινό. Ταυτόχρονα ὁ συγγραφέας, τό *Βιβλίο*, ὁ ἀφηγητής, τό κοινό, ἀποτελοῦν συντεταγμένες ἑνός ἐνιαίου χώρου. Καί ὅταν τό *Βιβλίο* ὑποστεῖ ὅλες τίς πλειότιμες μεταμορφώσεις, μαζί μέ τίς ἐπαναλήψεις πού παρουσιάζονται σ' ἕνα πολυδιάστατο γίγνεσθαι, τότε τό *Βιβλίο* εἶναι γι' αὐτόν τόν ἀναγνώστη ἕνας καθαρός ὄγκος — διαφανής — διαβάζει μέσα, τό μαντεύει — ξέρει ἀπό πρίν ποῦ θά τελειώσει — δείχνει ποῦ εἶναι αὐτό πού θά ἔπρεπε νά εἶναι — ἁρμονίες — σχέσεις».

Μέχρι τώρα κουράσαμε ἴσως τόν ἀναγνώστη, μέ τίς διάφορες «τεχνικές» πού μᾶς ἀπομάκρυναν ἀπό τήν οὐσία καί τό περιεχόμενο αὐτοῦ τοῦ τόσο περίπλοκου *Βιβλίου*. Εὔλογα πιά τίθεται τό ἐρώτημα. Τί περιέχει αὐτό τό τόσο περίεργο βιβλίο, πού παρέμεινε χειρόγραφο καί χωρίς τίτλο; (ἐκδόθηκε ἀπό τόν Ζάκ Σερέρ μέ τίτλο: «Le "Livre" de Mallarmé» par Jacques Scherer. Gallimard 1975).

Στό σύνολο του σχεδόν, τό χειρόγραφο τοῦ ποιητή περιέχει τήν ἐκπόνηση τῆς δομῆς τοῦ ἔργου καί τῶν συνθηκῶν πού πρέπει νά ἐκπληρώνει. Αὐτό βέβαια δέν σημαίνει ὅτι ὁ Μαλλαρμέ δέν ἀσχολήθηκε μέ τήν ὕλη του καί τό περιεχόμενο του ἔργου· ὅμως αὐτό μόλις διαγράφεται ἀχνά καθώς οἱ ἀναζητήσεις τῆς «πολυφωνικῆς» δόμισης εἶναι ἀρκετά προχωρημένες. Τό περιεχόμενο τοῦ ἔργου τό φανταστικό ποιητικό παιχνίδι πού εἶναι ὅλα, θέατρο, πεζός λόγος, ποίηση, δηλαδή τίποτα τό λογοτεχνικό δέν τοῦ εἶναι ξένο μιά πού ἐξ' ὁρισμοῦ ὅλος ὁ κόσμος

καταλήγει σέ αὐτό.

Ἴσως ὁ θάνατος νά τόν ἐμπόδισε νά ὁλοκληρώσει τήν τελική μορφή τοῦ μοναδικοῦ καί τόσο φιλόδοξου ἔργου μιά πού στά τελευταία χρόνια τοῦ φαινόταν ὅτι εἶχε κατασταλάξει στήν οὐσία τοῦ περιεχομένου, ἴσως ὅμως νά φταίει ἡ προτεραιότητα τῆς ἔννοιας τῆς δομῆς πού τόν κατεῖχε. Ἡ ἔννοια τῆς δομῆς «βασάνιζε» τόσο τό πνεῦμα του ὅσο καί τίς ὀνειροπολήσεις του.

Ἡ «λατρεία» τῆς δομῆς στό λογοτεχνικό ἔργο, ἔχει τίς ρίζες της σ' ἕναν συγγραφέα πού ἀναμφισβήτητα ἐπηρέασε τόν Μαλλαρμέ, τόν Ἔντγκαρ Πόε. Ἡ μετάφραση τοῦ «Κορακιοῦ» στάθηκε ἡ πρώτη φορά καί ἀργότερα τό ἄρθρο του πού «The Philosophy of Composition» ἄρθρο πού μετέφερε ὁ Μπωντλαίρ μέ τίτλο: «La genèse d' un poème». Σέ αὐτό τό ἄρθρο ὁ Πόε ἀναλύει καί ἐπεξηγεῖ κάτω ἀπό ποιές θεωρήσεις δομῆς ἀναγκαστικά προαπαιτούμενος γιά τήν σύνταξη τοῦ ἔργου, φθάνει νά δώσει στήν δημιουργία του τό περιεχόμενο πού ἔχει.

Ἄς παρουσιάσουμε τώρα μερικά στοιχεῖα ἀπό τό περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Στά φύλλα τοῦ χειρογράφου, βλέπουμε τόν Μαλλαρμέ νά ἐπιλέγει «τά πρῶτα στοιχεῖα», τίς πρῶτες λέξεις, καί ἔπειτα προσπαθεῖ μέσα ἀπό τά δικά του συνειρμικά πρότυπα, νά δώσει τίς σχέσεις πού μποροῦν νά συνυπάρξουν στό σύμπλεγμα τῶν εἰκόνων. Ἔτσι π.χ. στίς προσπάθειες του νά διατάξει τίς λέξεις «Δράμα», «Μυστήριο», «Ὕμνος», «Ἥρωας», ἀντιστοιχοῦν πρῶτα οἱ ἔρευνες γιά τίς ποιητικές εἰκόνες. Ὅταν οἱ εἰκόνες σταθεροποιηθοῦν, τότε μπορεῖ ἐλεύθερα νά προχωρήσει βαθύτερα καί νά ἀναζητήσει τήν ἐσωτάτη ἐννοιολογική στιβάδα.

Στίς λέξεις π.χ. «κυνήγι», «γιώτ», «πόλεμος», ὁ Μαλλαρμέ ἀπεικονίζει τήν ἀντιστοιχία τῶν τριῶν βασικῶν τελετῶν πού διέπουν τήν ἀνθρώπινη ὕπαρξη: «ταφή», «βάφτιση», «γάμο».

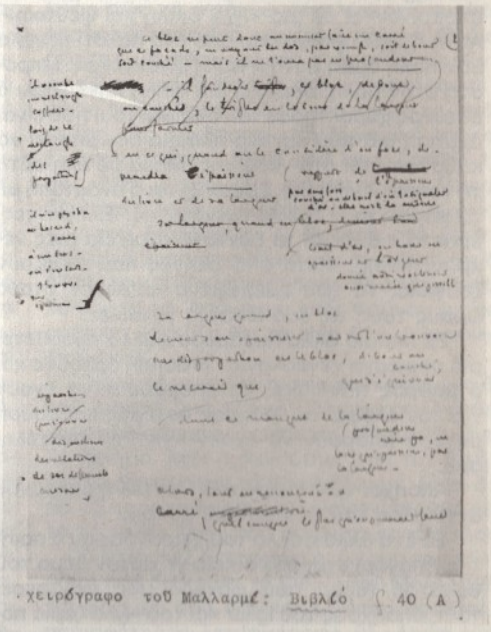
Ὅπως γιά τό ποιητικό του ἔργο ἀναζητοῦσε θέματα ἀπό παραδοσιακούς μύθους πού τούς ἀνέπτυσσε ἐλεύθερα πρβλ. τήν Ἡρωδιάδα, ἤ τό Ἀπόγευμα ἑνός Φαύνου, ἔτσι καί γιά τό *Βιβλίο* δέν μπορεῖ νά ξεφύγει ἀπό τόν μαγικό κλοιό τοῦ μύθου. Ὅμως δέν ἀρνεῖται στήν ἐλεύθερη διασκευή τῆς σειρᾶς τῶν γνωστῶν, παραδοσιακῶν καί «φθαρμένων», προσπαθεῖ νά δημιουργήσει κανιούριους. Οἱ μύθοι τοῦ *Βιβλίου* ἄνετα σήμερα ἀποτελοῦν τίς γνωστές βάσεις γιά τό σύγχρονο θέατρο ἤ γιά τή σύγχρονη Λογοτεχνία γενικώτερα.

Σ' ἕνα σύντομο ἀπόσπασμα βλέπουμε τό θέμα μιᾶς «πρόσκλησης» νά περιπλέκεται μέ τόσα ἠθικά θέματα, πού ἡ προφητική γραφή τοῦ Μαλλαρμέ μοιάζει νά «δανείστηκε» ἀπό τήν σύγχρονη ὑπαρξιακή Λογοτεχνία.

Ὁ ἥρωας τοῦ Μαλλαρμέ βρίσκεται σέ μιά τέτοια δισήμαντη κατάσταση ὅπου ἡ πράξη πού ὁδηγεῖται νά κάνει εἶναι ταυτόχρονα ἐγκληματική καί σωτήρια. Αὐτή ἡ διπλή κατάσταση εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἰδιόρρυθμης φύσης τῆς πρόσκλησης πού περικλείει δικαιώματα ἀλλά καί ἀπαγορεύσεις. Ἔτσι μπορεῖ ὁ ἥρωας νά παρευρεθεῖ στή γιορτή, ἀλλά δέν μπορεῖ νά φάει. Κινδυνεύοντας νά πεθάνει ἀπό πεῖνα — θέμα προσφιλές στόν Μαλλαρμέ πού ὅπως θά δοῦμε παρακάτω ἐπανέρχεται — ἡ λύση τοῦ ποιητή ἀγγίζει τό παράλογο, ὁ ἥρωας γιά νά ἐπιζήσει τρώει τήν κυρία.

Σ' ενα ἄλλο φύλλο, μποροῦμε νά διαισθασουμε μιά προσπάθεια περιγραφῆς τῆς κλήσης. Τί συμβαίνει ὅταν κάποιος ἀκούει νά τόν φωνάζουν μέ τό ὄνομα του (θέμα πού σίγουρα πρέπει νά μᾶς θυμίζει ἀπόηχους ἀπό τό «Κοράκι» τοῦ Πόε).

Ὁ Μαλλαρμέ μέ μιά δεισδυτική περιγραφή, προσπαθεῖ νά περιγράψει τή φυσική στάση ἐκείνου πού ἀκούει νά τόν φωνάζουν. Πρῶτα



χειρόγραφο τοῦ Μαλλαρμέ: Βιβλίο (40 (A)

τεντώνει τό αὐτί του, χαμογελᾶ καί ἀρχίζει νά συμπεριφέρεται σάν ἕνας δρομέας πού ἑτοιμάζεται νά ξεκινήσει καί δέν ξεκινᾶ — πάλι ξαναγυρίζει στό γνωστό συνυπάρχον θέμα κίνησης καί ἀκινησίας πού κυριαρχεῖ σέ ὅλο τό ἔργο. Ὁ ἄνθρωπος νοιώθει κλεισμένος μέσα σέ ἕνα περίεργο, μαγικό κύκλο, ἕναν κύκλο πού ὅλη ἡ δύναμη του εἶναι μιά λέξη, ὅμως μέσα σέ αὐτό τόν κλοιό ὑπάρχει ἡ ἐλευθερία — πάντα στό γνωστό κλῖμα τῶν ἀντιθέσεων — ἀρκεῖ νά ἀπαντήσει κανείς μέ ἕνα ναί ἤ μέ ἕνα ὄχι (πρβλ. καί τή γνωστή καθαφική ἐπιλογή).

Τό θέμα τῆς ὀνομαστικῆς κλήσης ἐπανέρχεται λίγο παρακάτω, καί συμπληρώνεται μέ πιό πλούσια θεατρική καί ποιητική διάρθρωση. Ἕνας ἀφηγητής — πού μιλᾶ σέ πρῶτο πρόσωπο, — ἔρχεται σέ ἀντιπαράσταση μέ δύο γυναῖκες (ἀπόηχος τοῦ θέματος τοῦ Φαύνου μέ τίς δύο νύμφες). Ὅπως καί στό ἀπόγευμα... ἔτσι καί αὐτός «διστάζει» ἀνάμεσα στή θύμηση καί στή φαντασία. Ὁ ἀφηγητής προσέχει καί τίς δύο, ἀλλά ἐκεῖνες συμπληρώματα ἡ μιά τῆς ἄλλης «ὅπως τά δύο μισά μιᾶς ὁμάδας» ἀγνοοῦν τόν ἀφηγητή.

Ὅλο τό ποιήμα συγκλίνει πρός τήν ἴδια μορφική διττότητα, χαρακτηριστικό τοῦ ὅλου ἔργου τοῦ Μαλλαρμέ, «δύο πλάσματα, πού εἶναι ταυτόχρονα πουλί καί ἄρωμα» ἤ δύο ἤχοι πού ἀποκρίνονται σέ μιά «ἠχώ διπλή καί ψεύτικη». Αὐτή ἡ ἠχώ προέρχεται ἀπό ἕνα παλάτι μεγάλο σάν πόλη ὅμως αὐτή ἡ πόλη εἶναι νεκρή. Μπροστά στήν πόλη, ὑπάρχει μιά διπλή πηγή (πάλι ὁ ἔντονος χαρακτήρας τοῦ δισήμαντου) πού εἶναι ἄχρηση μιά πού κανένα πλάσμα δέν μπορεῖ νά καθρεφτιστεῖ στά νερά της. Μέσα σέ ὅλη αὐτή τή νεκρωμένη πόλη, ἐμφανίζεται ἡ ἀνάσταση μέ τή μορφή μιᾶς ζωϊκῆς ἀγριότητας. Ἐλέφαντες, ἑρπετά κ.ἄ. εἶναι τά ζωντανά στοιχεῖα μιᾶς νεκρῆς πόλης. Μετά ἀπό σκηνές πού θυμίζουν ζούγκλα, τά ζῶα ἡμερωμένα παίρνουν στούς ὤμους τους τίς δύο ἰδεατές γυναῖκες.

Σέ κάποιο ἄλλο παράμερο φύλλο προσθέτει μιά περίεργη γενεολογία. Ἡ ἄσπρη ἀρκούδα καί ὁ μαῦρος πάνθηρας θά μποροῦσαν νά ἔχουν γιό τόν ἐλέφαντα. Ἄσπρος πατέρας καί μαύρη μητέρα μποροῦν νά ἔχουν «γκρίζο» ἀποτέλεσμα.

Ἀπόηχοι τῶν νόμων τοῦ Μέντελ ἤ μακρυνός ἀντίλαλος τοῦ πλατωνικοῦ μύθου;

Σέ ἕνα ἄλλο φύλλο τοῦ χειρογράφου ὁ ποιητής ἐπανέρχεται στό οἰκεῖο γι' αὐτόν θέμα τοῦ θανάτου (θέμα πού φανερά μᾶς μεταφέρει τούς ἀπόηχους τοῦ Igitur καί τοῦ «Μιά ζαριά ποτέ δέν θά καταστρέψει τήν τύχη»). Στήν ἀρχή ὁ ποιητής θεωρεῖ διάφορα μαρτύρια. Στούς σύγχρονους τρόπους θανάτωσης, ἀπό γκιγιοτίνα μέχρι τό ἐκτελεστικό ἀπόσπασμα, ὁ ποιητής «προτιμᾶ» τόν θάνατο ἀπό πεῖνα. Ὁ ἥρωας εἶναι γέρος, ὅπως στή «Ζαριά...» καί κοιμᾶται ὅπως ὁ Igitur καί αὐτός ζωντανός μπροστά στόν τάφο του. Μέ τόν θάνατο ἀποκτᾶ τό δικαίωμα νά ξαναρχίσει νά ζεῖ. Ἡ ἴδια σταθερή ἰδέα τῆς ἀνακύκλωσης πού πολλοί βλέπουν τήν ἐπίδραση τοῦ Vico στόν ποιητή.

Στή «φυλάκιση» μέσα στόν τάφο, ἀναζητᾶ τή φυσική αἰτία σέ εἰκόνες. Τήν πρώτη στόν ἄνεμο πού ἔκλεισε τήν πόρτα καί τή δεύτερη στόν ἱερωμένο πού παρευρέθηκε στήν τελετή.

Ὅμως ἡ ὅλη αὐτή τελετουργία τοῦ θανάτου ἀπό πεῖνα, δέν μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ μέ τό ἕνα καί μοναδικό πρωταγωνιστή, τό γέρο. Ὅπως καί γιά νά ὑπάρξει τό ἴδιο του τό δημιούργημα τό *Βιβλίο*, ἔτσι καί γιά τήν τελετή εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ἀναγκαστική «συνεργασία» τοῦ πλήθους. Ἀκόμα παίζοντας τό ἴδιο παιχνίδι τῶν ἀντιθέσεων, ὁ γέρος ἀποτελεῖ τό συμπλήρωμα ἑνός νεαροῦ. Αὐτός ὁ νεαρός περιέχεται καί ἐνυπάρχει στό γέρο καί ταυτόχρονα δέν ταυτίζεται μέ τόν γέρο.

Στό τέλος περιγράφει ὁ Μαλλαρμέ τόν νεαρό σάν ἐργάτη καί σάν παιδί. Μέ αὐτές τίς ἄμορφες παρουσίες προσπαθεῖ ὁ ποιητής νά δώσει τήν εἰκόνα τῆς ἐκπλήρωσης στόν συμβολικό θάνατο ἀπό πεῖνα. Στό κομμάτι αὐτό πάλι συναντᾶμε, τό γνωστό παραδοσιακό μύθο τοῦ ψεύτικου θανάτου πού τόσο συχνά συναντᾶμε στά παραμύθια καί στή λαϊκή παράδοση καί πού ἡ «λύση» ἔρχεται πάντα ἀπό ἐξωτερικούς παράγοντες πού ἐπεμβάνουν στό μύθο. Ἔτσι καί ἐδῶ ὁ Μαλλαρμέ μετασχηματίζει τόν χιλιοειπωμένο μύθο τῆς μαγεμένης βασιλοπούλας, τῆς Χιονάτης, ὅταν τό παιδί-ἐργάτης ἀπελευθερώνει, τόν «συνυπάρχοντα» γέρο-ἑαυτό του.

Μέσα ἀπ' αὐτές τίς ἱστορίες πού ἀναφέραμε, ἐπιφανειακά διαγράφεται ἡ ἀνυπαρξία μιᾶς κοινῆς δομῆς πού τόσο θέλει νά ὑποτάξει τό ἔργο.

Ὁ ἥρωας πού δέχεται τήν πρόσκληση ἀπό τήν κυρία, ὁ ἄνθρωπος πού ἀκούει νά τόν φωνάζουν, ὁ ἀφηγητής μέ τίς δύο γυναῖκες, ὁ γέρος πού ἀπελευθερώνεται ἀπό τόν νεαρό, τόν ἄλλο ἑαυτό του, δέν παρουσιάζουν φανερά τήν ὕπαρξη μιᾶς στέρεης αὐστηρά μονοσήμαντης δομῆς.

Ἂν παρατηρήσουμε ὅμως λίγο πιό προσεχτικά αὐτούς τούς μύθους, θά δοῦμε ὅτι ἔχουν σάν κοινή βάση τό ἴδιο βασικό θέμα. Πρόκειται πάντα γιά μιά ἀντιπαράσταση ἀνάμεσα σέ δύο

πρόσωπα. Καί αὐτό τό ἴδιο θεμελιακό θέμα, εἶναι ἐκεῖνο πού περικλείει καί ταυτόχρονα παράγει ὁλόκληρο τό *Βιβλίο*, μιά πού καί τό ἴδιο τό *Βιβλίο*, δέν εἶναι μόνο ἕνας αὐτομορφισμός, ἀλλά παράγεται ἀπό τήν ἴδια τήν ἔννοια τῆς ἀντιπαράστασης.

Τό *Βιβλίο* ἄν καί ἔμεινε ἡμιτελές καί γράφτηκε σέ πεζό λόγο διατήρησε τόν ἴδιο σύμμορφο ὁρισμό πού ἔδωσε ὁ ποιητής τό 1884: «Ἡ ποίηση εἶναι ἡ ἔκφραση μέ τόν ἀνθρώπινο λόγο ἀναγόμενο στόν οὐσιαστικό του ρυθμό, τῆς μυστηριακῆς ἔννοιας τῶν ὄψεων τῆς ὕπαρξης: Ἔτσι προκίζει τήν αὐθεντικότητα τῆς παραμονῆς μας στή γῆ καί ἀποτελεῖ τό μόνο πνευματικό καθῆκον».

Ὅμως αὐτή ἡ τόσο πρωτοποριακή δημιουργία τοῦ Μαλλαρμέ γεννήθηκε σέ μιά ἐποχή πού δέν ἦταν δυνατόν νά κατανοηθεῖ. Ὁ ἴδιος ὁ ποιητής ἄλλοτε διαισθανόταν τίς πρωτοποριακές ἰδέες του καί ἔλεγε χαρακτηριστικά «ἤμουν δέκα χρόνια μπροστά» καί ἄλλοτε ὁμολογοῦσε ὅτι «τό ἔργο του εἶναι ἕνα ἀδιέξοδο».

Τό «ἀδιέξοδο» αὐτό διατηρήθηκε γιά πολλά-πολλά χρόνια, μέχρις ὅτου ἡ ἔκδοση τοῦ *Βιβλίου* ἀπό τόν Ζάκ Σερέρ (Gallimard 1957), φέρνει στό φῶς τό ξεχασμένο *Βιβλίο* τοῦ Μαλλαρμέ. Τό ἔργο βρίσκεται τελικά σέ μιά ἐποχή προικισμένη μέ τό ἀνάλογο ὑπόβαθρο γνώσεων, ἕτοιμη νά κατανοήσει μιά «ὀνειρική» τρισδιάστατη γεωμετρία μέσα σ' ἕναν χωρόχρονο. Στόν εἰκοστό αἰώνα ἡ ἔννοια τοῦ χωρόχρονου εἰσχωρεῖ σέ κάθε μορφή Τέχνης. Στή μουσική ὁ Σένμπεργκ «παρουσιάζει» τό χωρόχρονο στό δοκίμιο του «Σύνθεση μέ δώδεκα φθόγγους».

Μέ τήν ἔκδοση τοῦ Σερέρ, ἡ «μουσική» γραφή τοῦ Μαλλαρμέ ἀπελευθερώνεται καί ἀνοίγει καινούριους δρόμους, στήν ἄλλη ὄψη τῆς Λογοτεχνίας, στή Μουσική. «Ἡ Μουσική καί ἡ Τέχνη τοῦ Λόγου, γράφει ὁ ποιητής, εἶναι οἱ δύο ὄψεις τοῦ νομίσματος· ἡ μιά ἐκτείνεται πρός τό σκοτάδι, ἡ ἄλλη ἀστράφτει μέ τήν βεβαιότητα ἑνός φαινομένου, τοῦ μόνου πού ὀνομάζω Ἰδέα. Ὁ ἕνας τρόπος τείνει πρός τόν ἄλλον καί ἐξαφανιζόμενος μέσα του ἀναδύεται ἀφήνοντας ἀποτυπώματα. Ἡ διπλή διεργασία καταλήγει ταλαντευόμενη σέ ἕνα ὁλόκληρο εἶδος».

Εἶναι γνωστό τό μεγάλο πάθος τοῦ Μαλλαρμέ γιά τή μουσική. Παρακολουθοῦσε κάθε Κυριακή συστηματικά, τίς συναυλίες πού ἔδινε ὁ σύλλογος τῶν Nouveaux Concerts (σύλλογος πού ἵδρυσε ὁ Λαμουρέ). Ὁ Μαλλαρμέ ἄκουγε τή μουσική μέ ἕναν ἐντελῶς διανοητικό τρόπο. Μέ τό μολύβι στά χέρια προσπαθοῦσε νά ἀποκρυπτογραφήσει τά μυστικά της, καί νά σημειώσει ὅ,τι νόμιζε ὅ,τι θά ἦταν ὠφέλιμο γιά τήν ποίηση θέλοντας νά ἐπιτύχει τήν ἀμοιβαία διείσδυση Μουσικῆς καί Λογοτεχνίας.

Ἡ ἔκδοση τοῦ *Βιβλίου* τοῦ Μαλλαρμέ ἀποτελεῖ «μιά ἀποκάλυψη μέ τήν πιό βαθειά ἔννοια τῆς λέξης» ὅπως ὁμολογεῖ ὁ διάσημος γάλλος συνθέτης καί μαθηματικός Πιέρ Μπουλέζ. «Οἱ μορφικές, ὀπτικές, φυσικές καί διακοσμητικές λεπτομέρειες τοῦ *Βιβλίου*, τόν σπρώχνουν ν' ἀναζητήσει τήν μουσική τους ἰσοδυναμία».

Ἔτσι ὅλη αὐτή ἡ κινητική καί ἀνακυκλωτική θεώρηση τοῦ *Βιβλίου* μεταφέρεται ἰσομορφικά ἀπό τόν Μπουλέζ, στό ἔργο του Τρίτη Σονάτα γιά πιάνο. (Βλ. σχετικά P. Boulez: «Zu meiner III Sonate». Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 3, Mainz 1960). Ὁ Μπουλέζ ἐμπνευόμενος ἀπό τό ποιητικό ἔργο καί τίς θεωρητικές ἔρευνες τοῦ Μαλλαρμέ ἔχει γράψει τό ἔργο «Pli selon Pli» γιά ὑψίφωνο καί ὀρχήστρα 1960 (τίτλο πού δανείστηκε ἀπό τό γνωστό ποίημα Rémémoration d' amis belges). Γιά περισσότερες λεπτομέρειες βλ. τήν ἐργασία τῆς Ivanka Stoianove: «Pli selon Pli / Portrait de Mallarmé». Musique en jeu. II Seuil 1973.

Δέν εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ἡ σύγχρονη μουσική καταφεύγει στή «βοήθεια» τοῦ λόγου. Πολλά χρόνια πρίν ἀπό τόν Μπουλέζ, ὁ Σένμπεργκ ὁμολογεῖ: «... μετά τό 1908 ἀνακάλυψα πῶς νά φτιάχνω μεγαλύτερες συνθέσεις ἀκολουθώντας ἕνα κείμενο ἤ ποίημα. Οἱ διαφορές στό μέγεθος καί στό σχῆμα τῶν μερῶν τοῦ κειμένου καί ἡ ἀλλαγή στό χαρακτήρα καί στό ὕφος ἀντικαθρεφτιζόταν στό σχῆμα καί στό μέγεθος τῆς σύνθεσης, στή δυναμική της, στήν ἐνορχήστρωση». (Style and Idea. London 1951, σελ. 106). Καί οἱ δύο συνθέτες τοῦ Μπουλέζ, δέν ἀποτελοῦν μουσική μεταγραφή τῶν κειμένων τοῦ Μαλλαρμέ. Ὁ Βαλερύ στά Ecrits sur Mallarmé χαρακτηριστικά μᾶς ἀναφέρει ὅτι ὅταν ὁ Μαλλαρμέ πληροφορήθηκε ὅτι ὁ Ντεμπυσύ μελοποίησε τό Ἀπόγευμα ἑνός Φαύνου στενοχωρήθηκε. «Νόμιζα ὁτι τό εἶχα ἤδη μελοποιήσει» ἀπάντησε.

Ὅμως πέρα ἀπ' αὐτή τήν συγκεκριμένη θέση τοῦ ποιητή, μιά τέτοια μελοποίηση ἀντιβαίνει καί στό αἰσθηματικό credo τοῦ Μπουλέζ: «ἕνα καλό ποίημα, λέει ὁ συνθέτης, ἔχει τήν δική του ἠχητικότητα ὅταν τό ἀπαγγέλουμε. Εἶναι ἄσκοπο νά προσπαθοῦμε νά συναγωνισθοῦμε σέ αὐτό τό πεδίο ἕνα μέσο ἀπόλυτα κατάλληλο».

Ὁ Μπουλέζ μεταφέρει στό ἔργο του τήν ἴδια δομή πού διακρίνει τό *Βιβλίο* τοῦ Μαλλαρμέ, μέ τίς φόρμες πού ἀδιάκοπα ἀναπτύσσονται (γιά περισσότερες λεπτομέρειες βλ. André Hodeir:

«Since Debussy, A view of Contemporary Music» London 1961). Ἔτσι ἡ ἰδέα τοῦ ἀνοιχτοῦ ἔργου πού πρωτοεμφανίζεται στό *Βιβλίο* τοῦ Μαλλαρμέ μεταφέρεται καί στήν Τρίτη Σονάτα γιά πιάνο τοῦ Μπουλέζ. Αὐτή ἡ ἴδια «διαδικασία» μᾶς προσφέρει «ἕνα *μήνυμα* βασικά *διφορούμενο*, μιά πληθώρα ἀπό σημαινόμενα πού συνυπάρχουν σέ ἕνα μόνο σημαινόμενο», μᾶς ἐξηγεῖ ὁ θεωρητικός τοῦ ἀνοιχτοῦ ἔργου Οὐμπέρτο Ἔκο (βλ. τό βιβλίο του «L' oeuvre ouverte» Seuil, 1965).

Ἡ Ivanka Stoianova στό βιβλίο της «Geste - texte - musique» 10/18 Paris 1978 μᾶς ἐπεξηγεῖ τήν συγγένεια τῆς δομῆς τῆς Τρίτης Σονάτας τοῦ Μπουλέζ μέ τό *Βιβλίο* τοῦ Μαλλαρμέ. Ὁ συνθέτης ἔχει γράψει «ἕνα ἔργο σταθερό καί ταυτόχρονα κινητικό, πού ἀποτελεῖται ἀπό στοιχεῖα ἐναλλάξιμα καί πού μποροῦν ὅπως τά ἀποσπάσματα τοῦ *Βιβλίου* νά κινηθοῦν ἐλεύθερα, πρωτότυπα ἀλλά ὄχι αὐθαίρετα. Οἱ νόμοι τῶν μεταθέσεων, πού μόνο ὁ συγγραφέας γνωρίζει, διέπουν τήν δομή καί τή κίνηση γιά νά ἀποτελέσουν μιά μουσική ἔκφραση μέ βαθειές συμμετρίες καί μυστικές ταυτότητες».

Ἡ Τρίτη σονάτα γιά πιάνο τοῦ Μπουλέζ ἀποτελεῖται ἀπό τήν κίνηση τῶν τεσσάρων «συνιστωσῶν» (formants) *Ἀντιφωνία* (Antiphonie) *Τροπή* (Trope), *Στροφή* (Strophe), καί *Ἀκολουθία* (Sequénce) πού περιφέρονται γύρω ἀπό τό σταθερό κέντρο τοῦ *Ἀστερισμοῦ* (Constellation) ἤ τοῦ *Ἀστερισμοῦ - Καθρέπτη* (Constellation - Miroir) (βλ. τό γράφημα τῆς δομῆς τοῦ ἔργου σχ. 1).

Οἱ δύο ὁμόκεντροι «κύκλοι» τοῦ γραφήματος ἐναλλάσσονται, ἐνῶ ἡ λύση τοῦ σταθεροῦ κέντρου περιορίζει τόν ἀριθμό τῶν μεταθέσεων τῶν πέντε στοιχείων. Ἔτσι σχηματίζονται οἱ ὀκτώ παρακάτω ὁμάδες.

1. Ἀντιφωνία - Τροπή - Ἀστερισμός - Στροφή - Ἀκολουθία
2. Ἀντιφωνία - Τροπή - Ἀστερισμός - Ἀκολουθία - Στροφή
3. Τροπή - Ἀντιφωνία - Ἀστερισμός - Στροφή - Ἀκολουθία
4. Τροπή - Ἀντιφωνία - Ἀστερισμός - Ἀκολουθία - Στροφή
5. Στροφή - Ἀκολουθία - Ἀστερισμός - Ἀντιφωνία - Τροπή
6. Ἀκολουθία - Στροφή - Ἀστερισμός - Ἀντιφωνία - Τροπή
7. Στροφή - Ἀκολουθία - Ἀστερισμός - Τροπή - Ἀντιφωνία
8. Ἀκολουθία - Στροφή - Ἀστερισμός - Τροπή - Ἀντιφωνία

Ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης, πού ἀπό 1977 διδάσκει καί στό Κολλέζ ντέ Φράνς, μᾶς ἐπεξηγεῖ γιατί ἔδωσε τήν ὀνομασία «συνιστώσες» στά μέρη πού ἀποτελοῦν τή Σονάτα: «ὀνόμασα τά μέρη "συνιστώσες" κατ' ἀναλογία μέ τήν Ἀκουστική. Ὅπως ξέρουμε, ἡ χροιά χαρακτηρίζεται ἀπό τίς "συνιστώσες" της. Νομίζω ὅτι καί ἕνα ἔργο πρέπει νά χαρακτηρίζεται ἀπό τίς δομικές της "συνιστώσες" εἶναι τά εἰδικά χαρακτηριστικά πού ἐπιτρέπουν τήν πραγματοποίηση τῶν ἀναπτυγμάτων».

«Σύμφωνα μέ τά σχέδια τοῦ συνθέτη, συνεχίζει ἡ Iva Stoianova, ἡ «συνιστώσα» *Στροφή* πρέπει νά συντεθεῖ ξεκινώντας ἀπό τίς ἰδέες τοῦ Μαλλαρμέ, πού ἀφοροῦν τίς διαστάσεις καί τό πάχος τῶν τόμων. Τέσσερις στροφές μέ μιά διαφορετική ὁλική διάρκεια, ἀνεξάρτητες, ἀλλά εὐαίσθητες στό ἀνάπτυγμα τῶν ἄλλων, πρέπει νά ἀποτελέσουν τήν «συνιστώσα» τῶν ὁποίων οἱ ἀναγκαίες σχέσεις μονοσήμαντες καί ἐσώκλειστες πηγάζουν ἀπό ἕνα ταξινομικό σύστημα. Τό ἀνάπτυγμα 2 περιέχει τό ἀνάπτυγμα 1, τό ἀνάπτυγμα 3 περιέχει καί τό 1 καί τό 2, τό 4 ὅλα τά ἄλλα, κάθε ἀνάπτυγμα προσθέτει μιά καινούρια δομή στίς ἄλλες πού περιέχει.

Ἡ *Ἀκολουθία*, πού ὅπως καί ἡ *Στροφή* καί ἡ *Ἀντιφωνία* δέν ἐκδόθηκε ποτέ, ἀντιμετωπίζει μιά ριζική ἀνανέωση τῆς μουσικῆς γραφῆς γιά νά ἐμφανίσει τήν ποικιλία τῶν ὑψῶν. Αὐτή ἡ «συνιστώσα» πρέπει νά βρίσκεται ὅσο γίνεται πιό μακρυά ἀπό μιά μορφή σταθερή, καθορισμένη.

Ὁ *Ἀστερισμός - Καθρέπτης* περιλαμβάνει τήν ἀντίστροφη μετατόπιση τοῦ *Ἀστερισμοῦ* καί μπορεῖ νά ὑποκαταστήσει καί τήν ἐπιλογή τοῦ ἑρμηνευτή, τή εὐθεία ὄψη *Ἀστερισμός*. Μέ αὐτό τόν τρόπο, τό πιό μεγάλο μέρος τῆς Σονάτας, πού βρίσκεται πάντα στό κέντρο, ὁ *Ἀστερισμός*, ἤ ὁ *Ἀστερισμός - Καθρέφτης* (βλ τήν παρτιτούρα) δανείζεται ὄχι μόνο ἕνα προσημασμένο σύμβολο τοῦ Μαλλαρμέ, ἀλλά ἀναπαράγει μέ μουσικά μέσα μιά ἀπό τίς πιό σημαντικές συστατικές πράξεις τοῦ *Βιβλίου:* τήν ἰδέα τῆς ἀναστροφῆς τῆς φορᾶς καί τοῦ διαβάσματος τῶν φύλλων ἀπό δεξιά πρός ἀριστερά».

Ἡ ἀνοιχτή διαδικασία τῆς Τρίτης Σονάτας

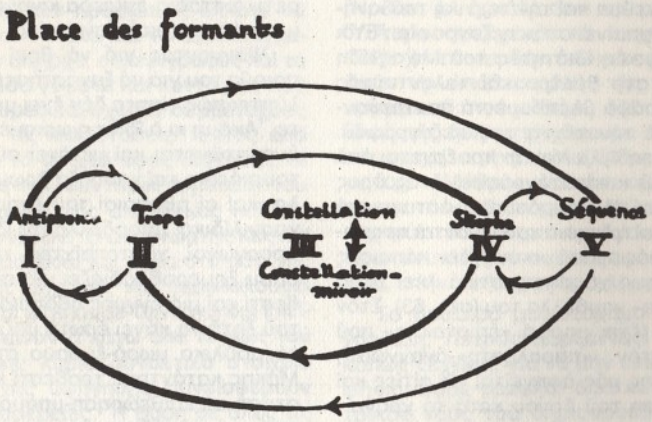
γιά πιάνο τοῦ Μπουλέζ πού «παριστάνει ἕνα λαβύρινθο, μιά ἕλικα μέσα στό χρόνο» ὅπως χαρακτηριστικά ἀναφέρει ὁ συνθέτης, μεταφέρει στίς μέρες μας τό ἀπρογραματοποίητο ὄνειρο τοῦ Μαλλαρμέ. Γιά περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Ivanka Stoianova: «La troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre» Musique en jeu 16. Seuil 1974.

Ὁ Μπουλέζ ἔχει στηρίξει ὁλόκληρο τό οἰκοδόμημα τῆς Τρίτης Σονάτας γιά πιάνο πάνω σέ μιά «μαθηματικοποιημένη» λογική ὅπου χρησιμοποιεῖ «ἕνα συναφές σύνολο ἀπό μορφολογικές καί συντακτικές συναρτήσεις «ἐφαρμόζοντας παράλληλα ἕνα ἀξίωμα ἐπιλογῆς τῶν ἠχητικῶν φαινομένων.

Τό 1942 ὁ Πώλ Βαλερύ ἔγραφε στόν Ἀνρί Μοντόρ: «Πράγματι, ὅλα γίνονται χάρις σέ μερικούς, σάν τό Μεγάλο Ἔργο πού ὀνειρεύτηκε ὁ Μαλλαρμέ, καί πού ἦταν ἐξ' ὁρισμοῦ ἀπραγματοποίητο, νά πραγματοποιήθηκε καί νά ἀναγνωρίστηκε».

Ἄραγε τί θά μποροῦσε νά γράψει ὁ Βαλερύ, ἄν εἶχε «συναντήσει» τήν ἰσομορφική μεταφορά τοῦ *Βιβλίου*, στήν Μουσική ἀπό τόν Μπουλέζ;

Χριστίνα Φίλη



Deux cycles gravitent autour d'un axe mobile
les deux cycles gravitent l'un par rapport à l'autre

Constellation: durée longue; Antiphonie, Séquence: durée courte;

Trope, Strophe: durée moyenne

γράφημα σχ.1

Ο ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

τοῦ Γ. Γιάνναρη

Ὁ Γιῶργος Μιχαηλίδης, εἶναι βασικά ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου. Ἔχει σκηνοθετήσει πληθώρα ἔργων νεοελλήνων καί ξένων συγγραφέων. Ἔχει δημιουργήσει δικές του θεατρικές ὁμάδες (Θέατρο Νέας Ἰωνίας, Ἀνοιχτό Θέατρο) κυκλοφόρησε τό περιοδικό *Ἀνοιχτό Θέατρο* καί δημοσίευσε τήν πρωτοπόρα μελέτη *Νέοι Ἕλληνες Θεατρικοί Συγγραφεῖς* (1975). Αἰφνίδια, ὁ ἄνθρωπος αὐτός τῆς τέχνης τοῦ Θεάτρου εἰσβάλλει στόν κόσμο τῆς πεζογραφίας μέ δύο μυθιστορήματα ταυτοχρόνως (1980): Τό *Φίλμ Νουάρ* μέ τό ψευδώνυμο Κώστας Χωματιανός καί τό *Πέτρος Δαρζέντας*, ἐνῶ δύο ἀκόμα ἔργα του εἶναι ἀδημοσίευτα.

Ὅμως στό πρῶτο του μυθιστόρημα, *Φίλμ Νουάρ*, βλέπουμε ὄχι τόσο τήν τέχνη τοῦ θεάτρου, ἀλλά τό πνεῦμα καί τήν τεχνική τοῦ κινηματογράφου νά μπαίνει στήν πεζογραφία. Ἔτσι οἱ δυό δημιουργικές ἰδιότητες τοῦ Μιχαηλίδη — σκηνοθέτης στό θέατρο καί ταλαντοῦχος στόν κινηματογράφο βλέπουμε νά παντρεύονται ἁρμονικά μέ τήν τέχνη τοῦ πεζογράφου. Κατ' ἀρχή ὁ τίτλος *Φίλμ Νουάρ* προέρχεται ἀπό τή φιλολογία τοῦ κινηματογράφου, ἕνας ὅρος πού χαρακτηρίζει τά μαυρόασπρα ἀστυνομικά φίλμς. Ὁ ὅρος καί ἡ ἔννοιά του γίνονται πρακτική στόν πεζογράφο πού «κυνηγάει κάποιους ἀνθρώπους», ὅπως χαρακτηριστικά λέει μέσα στό μυθιστόρημα - νουβέλλα του (σελ. 63). Στόν «πρόλογό» του (ἔχει μορφή «ἐπιστολῆς» πού ἀπευθύνεται στόν «παραλήπτη»-ἀναγνώστη του) ὁ Μιχαηλίδης μᾶς ἀφηγεῖται τίς αἰτίες καί ἐπίσης τή δόμηση τοῦ ἔργου κατά τό χρόνο - 1977 - πού γράφεται τό ἔργο.

Ἕνας φίλος, στόν ὁποῖο εἶχε ἐμπιστευτεῖ τήν τελειωμένη ταινία του μόλις κηρύχτηκε ἡ δικτατορία τοῦ 1967, ἔχασε ἕνα κύριο μέρος της, τό ὁποῖο διαρκοῦσε κάπου μισή ὥρα. «Ἦταν ἡ σκηνή τοῦ πάρτυ συμπληρωμένη, ἡ βόλτα ξημερώματα τῆς Μαρίας καί τοῦ Μηνᾶ, ἡ δεύτερη συνάντησή τους στήν πλατεία Κυψέλης μετά τήν ἔκτρωση τῆς Μαρίας, ἡ διήγησή της στό δωμάτιο τοῦ Μηνᾶ, ἡ ξαφνική ἐπίσκεψη τῆς Μαρίας μέ τά φορέματα, ἡ ἐπίδειξη πού ἀκολουθοῦσε καί ἡ αὐτοκτονία τῆς ἀδερφῆς τοῦ Μηνᾶ». Ἦταν αὐτά κι ἄλλα τῆς ταινίας πρόσωπα πού ὁ σκηνοθέτης ξεκινᾶ, ὕστερα ἀπό δέκα χρόνια, τό 1977, νά βρεῖ ὥστε νά ξαναστήσει τήν ταινία πού φυσικά ἔμεινε τότε ἡμιτελής.

Χρόνος λοιπόν ταινίας 30΄ λεπτά, γεγονότων γιά τό μυθιστόρημα 10 χρόνια (1967-1977) καί παλινδρομήσεις καί ἀναμνήσεις χαρακτήρων μέχρι τό 1961 κι ἀκόμη μέχρι τά κρίσιμα χρόνια τοῦ Ἐμφυλίου Πολέμου, τό 1945. Ἐπίκεντρο στή διήγηση εἶναι φυσικά οἱ ἀλλαγές πού ἐπῆλθαν μεταξύ 1967-1977 στούς ἀνθρώπους-χαρακτῆρες πού μετεῖχαν στήν ταινία ἀλλά καί τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη της. Κύριο πρόσωπο, ἐκτός τοῦ ἀφηγητή στό πεζογράφημα, εἶναι ἡ Μαρία πού ἀγάπησε τό 1961 ὁ σκηνοθέτης. Βρίσκει τή Μαρία-Μάρθα τό 1977 «νά μή θυμᾶται τίποτα». Τρία δηλαδή πρόσωπα σέ τρία διαφορετικά στάδια-ἐπίπεδα κινούμενα μεταξύ πραγματικότητας καί φαντασίας.

Ψάχνοντας γιά νά βρεῖ δῆθεν τούς ἠθοποιούς του γιά νά ξαναστήσει τήν ταινία, ἀνακαλύπτει πώς τίποτα δέν ἔχει μείνει ὄρθιο ἀπό τότε. Ἀκόμη κι ὁ ἴδιος, χωρισμένος μέ δυό παιδιά, ἀνακατώνεται καί μετέχει σέ μιά σαπίλα κουλτουριάρικη καί χαβούζα βρωμιᾶς πού οἱ τότε φίλοι καί οἱ ἠθοποιοί του ἔχουν πέσει: τεκέδες, χασικλίδικα, μπορδέλλα (τά ἴδια τους τά σπίτια), προαγωγοί, χαρτοπαίχτες, πορνό, καφετέριες ὅπου ξημεροβραδιάζει μιά σάπια νεολαία, τραβεστί καί μιά ἔγγυος ἠθοποιός του (ἡ Δανάη) νά τοῦ ζητᾶ νά κάνει ἔρωτα μαζύ της καθώς καί μέ τό μούλικο μωρό-ἔμβρυο στήν κοιλιά της. Ὁ Μάκης κατάντησε τραβεστί καί μετά τήν παράσταση σέ ἐπιθεώρηση-μπουρλέσκο λαϊκῆς συνοικίας ἀναγκάζεται ἀπό τούς καμικάζι - θαυμαστές του-της νά χωθεῖ στά χαλάσματα γιά νά τόν-τήν «ξεσκίσουν», στή οὐσία γιά νά ἀποβάλλουν τή βρωμιά καί τή σήψη πού οἱ ἴδιοι οἱ ἐπιβήτορες κουβαλᾶν μέσα τους: «Ἕνα φριχτό ἀνακάτωμα, μιά κόλαση, ἕνας ὑπόνομος, πού σπάει καί πλημμυρίζει τά πάντα, καί μή μέ κατηγορήσεις πώς ἐγώ προκαλῶ αὐτόν τόν ὀχετό. Ἡ σωλήνα εἶναι γεμάτη σκατά, ἐγώ ἁπλῶς τό κλειδί πού ἀνοίγει γιά νά χυθοῦνε ἔξω» λέει ὁ Μάκης-ἠθοποιός στό σκηνοθέτη-πεζογράφο (σελ. 101).

Ἄλλοι ἠθοποιοί (ἄντρες ἤ γυναῖκες), φίλες ἤ

γνωστές στή ζωή του ὕστερα ἀπό τό πέρασμά τους σέ διάφορα σκαλιά τῆς κόλασης βρῆκαν· ἄλλη (Τερέζα) ἕνα δασκαλᾶκο καί τόν παντρεύτηκε στή Σάμο, ἄλλη (Μάρθας τῆς ταινίας Μαρία στή ζωή) παντρεύτηκε ἕνα μηχανικό πού ἀδιαφορεῖ γιά τό παρελθόν της. Φυσικά ὑπάρχουν καί «καθαροί» ἄνθρωποι-χαρακτῆρες, ὅπως ἡ γυναίκα τοῦ σκηνοθέτη ἡ Τόνια μέ τά δυό τους παιδιά καί ἡ πιανίστρια Ντόρα πού φαίνεται νά εἶναι τό πρόσωπο γύρω ἀπό τό ὁποῖο περιστρέφονται στίς ἐπαφές τους οἱ σωστοί καλλιτέχνες, ἀλλά καί πολλοί ξεπεσμένοι κουλτουριάρηδες. Μιά πιστή, ρεαλιστική καί σφιχτά πλεγμένη εἰκόνα τῆς μεταδικτατορικῆς Ἀθήνας μέ τούς ψευτοκαλλιτέχνες, τίς πολιτικές νεολαῖες, τούς σύγχρονους «μποτάκιαδες», τούς «καφτερόβιους», τούς γκομενάκηδες, τούς ξενυχτάκιαδες κι ἕνας συρφετός παράσιτων πού κινοῦνται καί ἐπιζοῦν στήν ἐπιτρέπουσα ἐκπολιτιστική Ἀθήνα.

Προφανῶς ὁ Μιχαηλίδης δέν δυστάζει νά ὀνοματίσει πρόσωπα καί πράγματα μέ τό ρεαλισμό του: Ἄλλοτε νά δίνει ἐπώνυμα, ἤ βαφτιστικά ἤ ἀρχικά ὑπαρκτῶν προσώπων, ἄλλοτε νά «αὐτοβιογραφεῖται». Ἀλλά καί τό αὐτοβιογραφικό ὑλικό νά μήν ὑπῆρχε, οἱ περιγραφές καί τά γεγονότα εἶναι τόσο γνωστά καί κοντά μας πού μᾶς κάνουν μάρτυρες καί σχεδόν συμμέτοχους στίς πράξεις καί τίς καταστάσεις. Ἐκτός ἀπό τόν ρεαλισμό καί τό σφιχτό ὕφος διήγησης, οἱ μικρές προτάσεις καί σύντομες φράσεις του ἀποτελοῦν συστατικό τῆς οἰκονομίας καί τῆς κίνησης τῶν γεγονότων. Ὁ ἀναγνώστης λές καί βρίσκεται πίσω ἀπό ἄλλα καί μέσα στό μάτι τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς καί παρακολουθεῖ τά πάντα ἤ ἄλλοτε βλέπουμε ζωντανά καί ἐκεῖνα μόνο τά συμβαίνοντα κάτω ἀπό τό φῶς τοῦ προβολέα. Ἐπίσης κύριο συνδετικό στοιχεῖο στήν ταχύτητα τῆς ἀφήγησης συνεισφέρουν καί οἱ μικρολεπτομέρειες. Ἡ βάση σέ ὅλες τίς σκηνές καί τήν περιγραφή εἶναι οἱ λεπτομέρειες πού συνδέονται ἄμεσα μέ τό θέμα καί τά πρόσωπα. Ἄν καί τό βιβλίο ἀποτελεῖται ἀπό 90 σελίδες — μιά νουβελέτα — ἔχουμε ὅμως ἕναν ὁλόκληρο κόσμο καί μιά ἱστορία τῆς ζωῆς μέσα σ' αὐτά τά δέκα χρόνια. Στά «ὑπό» καί στά ἐνδόμυχα τῶν χαρακτήρων καί τῆς ὑπογειακῆς τους ζωῆς μαζί μέ τίς λεπτομερειακές περιγραφές τῶν «σκηνῶν» βρίσκεται καί τό τραγικό μοτίβο τοῦ βιβλίου καί τό ὁποῖο συνδέει σάν ἁλυσίδα τή διήγηση. Παραπλήσια συμβάντα καί περιπέτειες πού διηγοῦνται οἱ ἄνθρωποι πού συναντᾶ τυχαῖα στήν «ἔρευνά» του ζυμώνονται καί ἀφομοιώνονται δομικά μέ τό κύριο ὑλικό τῆς ὅλης πλοκῆς. Ἐρωτικές σκηνές, ἡ χαρτοπαιξία (θαυμάσια περιγραφή παιχνιδιοῦ πόκας), οἱ ἰδιότητες στή ζωή τῶν ἀνθρώπων του, τά ἐσωτερικά τῶν διαμερισμάτων πού ζοῦν — ὅλα μαζί περνοῦν καί ρέουν μπροστά μας ἄν καί μᾶς παρουσιάζονται κομμάτια-κομμάτια — ἕνας κόσμος πού σίγουρα βαδίζει στήν αὐτοκαταστροφή του. Τό κατά πόσο ἠθικολογεῖ ὁ Μιχαηλίδης σ' αὐτό τό ἔργο θά τό κρίνει ὁ ἀναγνώστης. Ἄς προσεχτεῖ, π.χ. πῶς κλείνει ἡ ἀφήγηση στό τέλος τοῦ ἔργου καθώς ὁ ἥρωάς του βγαίνει ἀπό τή σαπίλα γιά νά συναντήσει τά παιδιά του καί περιγράφει ἔστω καί λίγους δρόμους στήν Ἀθήνα. Τό γύρισμα τῆς ταινίας ἀπέτυχε γιά δεύτερη φορά. Τήν πρώτη ἕνεκα τῆς δικτατορίας. Τώρα ἕνεκα τῆς διάλυσης καί κατακερμάτισης τῶν προσώπων-ἠθοποιῶν της ἀλλά καί τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἐξ αἰτίας τῆς παρέμβασης καί τοῦ βομβαρδισμοῦ τῶν μεταπράτηδων, σκιντζίδων, ἐμπόρων, διαφθορέων καί διεφθαρμένων. Μένουν μόνο τά παιδιά: «Τά παιδιά μου ἦταν ἐκεῖ, τό ἀγόρι καί τό κορίτσι. Ἤρθαν, μ' ἀγκάλιασαν καί μέ φίλησαν ζεστά. Ὕστερα συνέχισαν τό παιχνίδι τους». (σελ. 102). Ἡ ταινία δέν ἀποκαταστάθηκε. Δέν μᾶς δίνει τήν ὑπόθεση ὅλης τῆς ταινίας, μόνο τοῦ κομματιοῦ πού εἴδαμε. Μέ τό πάντρεμα τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς στήν ἔρευνα καί τίς σκηνές τοῦ κομματιοῦ στήνεται καί ἡ δομή τοῦ μυθιστορήματος. «Μύθος» λοιπόν καί «ἱστορία» φτιάχνουν τό «μυθιστόρημα» *Φίλμ Νουάρ* καί μέ τήν τεχνική τοῦ κινηματογράφου. Αὐτό εἶναι καί ἡ πρωτοτυπία πού συνεισφέρει, κατά τόν τρόπο του, στήν πεζογραφία ὁ Μιχαηλίδης.

Τό δεύτερο μυθιστόρημα τοῦ Γιώργου Μιχαηλίδη, *Πέτρος Δαρζέντας*, παρουσιάζει μιά κάπως ξέχωρη, γιά νά μήν εἰπῶ, παράξενη μορφή καί ὕφος γραφῆς. Ἐδῶ καταφαίνεται ὁ θεατρικός νοῦς τοῦ δημιουργοῦ νά εἰσβάλει στό χῶρο τῆς πεζογραφίας. Ἡ ἱστορία τοῦ ἥρωα Πέτρου Δαρζέντα καί τῆς οἰκογένειάς του προσφέρεται μέ τή γλώσσα καί τούς κανόνες τῆς τέχνης τοῦ θεάτρου. Πρώτιστα, ἡ τραγική πτώση τῆς οἰκογένειας ἀπό τήν εὐκατάστατη κοινωνική καί οἰκονομική θέση πού κατεῖχε στήν ἑλληνική κοινωνία στή δεύτερη δεκαετία καί μετά τοῦ αἰώνα μας ἀντανακλᾶ τήν ἔννοια τοῦ τραγικοῦ ὅπως τό μεταχειρίστηκαν οἱ ἀρχαῖοι. Κοντά σ' αὐτό τό στοιχεῖο εἰσάγεται καί διακατέχει ὅλη τήν πλοκή καί ἐξέλιξη τῆς διήγησης ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου, ἡ οἰκονομία τοῦ χώρου, ἡ σκηνοθετική διευθέτηση τῶν γεγονότων, ἡ κίνηση

καί, τέλος οί βραχεῖς διάλογοι πού ἀνταλλάσσουν μεταξύ τους οί ἥρωες τοῦ μυθιστορήματος.

Ἕνα δεύτερο καί σημαντικό, ἄν ὄχι καί πολύ διευρυμένο καί ποικίλο στοιχεῖο στό ἔργο εἶναι καί ἡ πλάγια γραφή προτάσεων, φράσεων ἤ καί λέξεων πού ὑποδηλώνουν καί καταγράφουν σκέψεις, ἐπιθυμίες καί κρίσιμες στιγμές τοῦ Πέτρου πού βρίσκονται στά ἐνδόμυχα τοῦ νοῦ καί τῆς ὕπαρξής του. Ὄχι τόσο «στρήμ όφ κόνσιουσνες» ὅσο σκέψεις καί ἐπιθυμίες «ἰδωτικές» καί ἀλλιῶς ἀνέκφραστες. Ἡ μητέρα του Στέλλα Δαρζέντα, μιά ὄμορφη καί ἀπό ὅλους ἀγαπητή γυναίκα εἶναι ἡ μυστική ἑστία κοντά καί μέσα στήν ὁποία ὁ Πέτρος βρίσκει ἠρεμία, ἀσφάλεια καί ἡδονιστική θαλπωρή. Ἡ Σούλα, ἕνα κορίτσι στή γειτονιά του, εἶναι ἐπίσης ἡ προσωποποίηση τῆς σφοδρῆς καί κρυφῆς ἐπιθυμίας πού τραβάει τό ἔνστικτο καί τό νοῦ τοῦ Πέτρου μέχρι τή στιγμή πού τελικά κάνει ἔρωτα μαζί της, ὁπότε σταματᾶ πλέον καί ἡ πλάγια γραφή ὅσον ἀφορᾶ τή Σούλα. Βλέπουμε ἐπίσης τή χρήση τῆς πλάγιας γραφῆς ἐκεῖ καί τότε πού ὁ Πέτρος βρίσκεται σέ κρίση, φόβο καί ἀπόγνωση, ὅπως ὅταν εἶναι κάτω ἀπό τή σκιαχτερή σκιά τοῦ Δήμαρχου Νέας Ἰωνίας ὅπου ἐργάζεται σχεδόν σέ ὅλη του τή ζωή ὁ Πέτρος. Μετά ὅταν συλλαμβάνεται ἀπό τήν Ἀσφάλεια ὡς ὕποπτος συνεργάτης τῶν ἀριστερῶν πού δούλευαν συνομωσιακά ἐνάντια στήν ἐπανεκλογή τοῦ δημάρχου. Ἡ πλάγια γραφή σά νά ὑποδηλώνει πώς ὁ Πέτρος ζητᾶ εἴτε τή φυγή ἀπό τό φόβο καί τά βασανιστήρια εἴτε προφητεύει τό ἀναπόφευκτο. Οἱ κρυφές ἐπιθυμίες καί οἱ σκιές τοῦ φόβου καί τρόμου, ὁ κόσμος τῶν ἐνστίκτων δηλαδή καταγράφεται ἀποσπασματικά, διακεκομμένα, πλάγια ὅπως ἀκριβῶς εἶναι ἡ ζωή τοῦ Πέτρου καί ἡ ἐσωτερική του περιπέτεια. Στήν οὐσία πρόκειται περί μοναχικοῦ καί ἀνύμπορου τύπου. Ἄς θυμηθοῦμε πώς τήν πλάγια γραφή ὅπου δίδεται ἡ ἔννοια τοῦ «στρήμ όφ κόνσιουσνες» ἐγκαινίασε ὁ Γουίλλιαμ Φώκνερ στό μυθιστόρημά του «The Sound and the Fury» ὅπου ὁ ἠλίθιος Μπέντζι, ψυχικά καί πνευματικά τραυματισμένος, ζεῖ μέ τό ὑποσυνείδητό του μέσα στόν κόσμο τῆς μανίας καί τῆς καταπίεσης καί ἀπό ὅπου θά γεννηθεῖ ἡ κατάρευση τῆς οἰκογένειάς του. Ὁ Μιχαηλίδης εἶναι ἕνας «ἐπαγγελματίας ἀναγνώστης» τοῦ Φώκνερ. Κοντά στόν Ἀμερικανό συγγραφέα ὁ ἀναγνώστης θά παρατηρήσει, ὅπως στήν περίπτωση τοῦ Πέτρου ὡς χαρακτήρα καί ἐπαγγελματία (ὑπάλληλος στό Δῆμο), πώς ὁ συγγραφέας κινεῖται ἀνάμεσα στούς χαρακτῆρες καί τήν ἀτμόσφαιρα τῶν Ρώσων κλασσικῶν: Νικολάι Γκόγκολ καί Φίοντορ Δοστογιέβσκυ.

Τό ἔργο *Πέτρος Δαρζέντας* διαιρεῖται σέ δώδεκα χρονολογικές μονάδες καί στίς ὁποῖες προστίθενται συγκεκριμένες χρονολογίες: 1922, 1936, 1941, 1959 καί ἐπισυνάπτονται («ἱστορικοποίηση» τῶν γεγονότων) οἱ ἡμέρες, οἱ μῆνες καί οἱ ἐποχές γύρω καί μέσα στίς ὁποῖες δημιουργοῦνται καί κινοῦνται τά γεγονότα καί οἱ χαρακτῆρες καθώς ἐπίσης καί ὁ χρόνος γραφῆς τοῦ μυθιστορήματος: Καλοκαίρι τοῦ 1968 μέχρι τήν Ἄνοιξη τοῦ 1979. Τοῦτες εἶναι οἱ πιό κρίσιμες καί πιό σημαδιακές χρονολογίες καί γιά τή μοίρα τῆς χώρας του: Ἡ Μικρασιατική Καταστροφή τοῦ 1922, ἡ δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ (1936), ἡ Γερμανική κατοχή καί ἡ καταστροφική πείνα τοῦ 1941, τό κλείσιμο τοῦ Ἐμφυλίου Πολέμου τό 1949 καί ἡ ἀποφασιστική δεκαετία τοῦ 1960, τότε πού ἡ ἑλληνική κοινωνία ἰδίως ἡ Ἀριστερά καί οἱ ἥρωες τῆς Ἀντίστασης ἄρχισαν κάπως νά ἀναπνέουν, ἔστω καί γιά λίγο μέ τίς ἐκλογές, μέσα ἀπό τήν καταπίεση καί τόν τρόμο πού ἐπέβαλλε καί κυβερνοῦσε ἡ Δεξιά. Τά χρονικά γεγονότα γιά τή μοίρα τοῦ ἑλληνισμοῦ καί τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ἀκολουθοῦνται πιστά καί παραλληλίζονται μέ τή μοίρα καί τήν τύχη τῆς οἰκογένειας τοῦ Πέτρου Δαρζέντα.

Τά κύματα τῶν προσφύγων πού σπρώχτηκαν νά ἐγκαταλείψουν τήν Τουρκία τό 1922 εἰσώρμησαν στήν Ἑλλάδα ἀναζητώντας μιά γωνιά γιά νά κατοικήσουν καί νά πορευτοῦν. Ἡ οἰκογένεια τοῦ Πέτρου, ἡ ὁποία ἦταν μιά ἀπό τίς εὐκατάστατες μέ σπίτια καί βιομηχανίες, ἀναγκάζεται ἤθελε δέν ἤθελε νά παραχωρήσει λίγα ἀπό τά περιουσιακά της. Ἀπό ἐδῶ καί πέρα ἡ οἰκογένεια τοῦ Πέτρου σάν κοινωνική μονάδα θά ἀκολουθήσει τήν πορεία τῶν γεγονότων τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Ἡ δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ θά προετοιμάσει τό ἔδαφος γιά τό γερμανικό ναζισμό πού θά ὑποδουλώσει τόν ἑλληνικό λαό μέ ἀποτέλεσμα τή χρονιά τοῦ 1941 γύρω στίς 300.000 κόσμου νά πεθάνει ἀπό τήν πείνα καί τίς ἐκτελέσεις. Τή χρονιά τούτη πεθαίνει καί ὁ πατέρας τοῦ Πέτρου ἐγκαταλειμένος κι ἀπό αὐτήν ἀκόμη τήν οἰκογένειά του μέ ἐξαίρεση μόνο τόν Πέτρο πού στέκεται στό νεκρικό του κρεβάτι γιά νά μᾶς περιγράψει μέ ἀριστουργηματικό τρόπο τίς τελευταῖες του στιγμές. Ὅταν ὕστερα ἀρχίζει ὁ Ἐμφύλιος Πόλεμος πού προξένησαν οἱ συνεργάτες τῶν Γερμανῶν Ἕλληνες, ὁ λαός ἀναγκάζεται νά ταχθεῖ στή μιά ἀπό τίς δυό

παρατάξεις. Τό ἴδιο θά συμβεῖ καί μέ τήν οἰκογένεια τοῦ Πέτρου. Ὅμως ὁ Πέτρος δέν μετεῖχε ἀνοιχτά ὅπως ἡ ἀδερφή του Θάλλεια πού ὄχι μόνο ὀργανώθηκε στήν Ἀριστερά, ἀλλά παντρεύτηκε ἕνα κομμουνιστή μέ ἀποτέλεσμα στό τέλος τοῦ Ἐμφυλίου ὁ ἄντρας της νά τουφεκιστεῖ καί αὐτή νά καταδικαστεῖ σέ ἰσόβια.

Δέκα χρόνια ἀργότερα, τή Δευτέρα στίς 7 Νοεμβρίου τοῦ 1959 πεθαίνει καί ἡ Στέλλα. Μέ τό θάνατο τῆς μητέρας τοῦ Πέτρου κόβεται καί ὁ λῶρος τοῦ γιοῦ ἀπό τή μητριαρχική θωπεία καί στοργή. Θά ἤθελα ἐδῶ νά τονίσω τήν ὁμορφιά τῆς περιγραφῆς τοῦ θανάτου τῆς Στέλλας, ὅπως καί νωρίτερα τοῦ πατέρα ἀπό τόν συγγραφέα. Μέσα σέ λίγες γραμμές νοιώθουμε ζωντανό τό ἄγχος τοῦ θανάτου καί τοῦ μισεμοῦ, ἰδίως τῆς μητέρας, στόν Πέτρο, ἕνα ὡραῖο καλλιτεχνικό δεῖγμα γραφῆς στήν παγκόσμια λογοτεχνία.

Μέ τό θάνατο τῆς Στέλλας ἐπέρχεται τελικά καί ἡ ὁλοκληρωτική διάλυση τῆς οἰκογένειας Δαρζέντα, ἐνῶ ταυτόχρονα ἡ Ἀριστερά κερδίζει ψήφους ἀλλά καί γενικά ἔδαφος ἀνάμεσα στό λαό. Ἡ Δεξιά ὀργανώνεται κι ἐπιστρατεύει κάθε τρόπο καί ὄργανο γιά νά καταπατήσει τήν ἄνοδο τῆς Ἀριστερᾶς. Τήν ἴδια χρονιά γίνονται δημοτικές ἐκλογές. Ὁ Πέτρος πιέζεται ἀπό τό Δήμαρχο καί τούς συνεργάτες του νά βοηθήσει στήν κινητοποίηση γιά τήν ἐπανεκλογή του. Ὁ Μιχαηλίδης πάλι κινητοποιεῖ τά δύο ἀντίρροπα ρεύματα: Τήν ἀριστερή παράταξη τῆς προσφυγιᾶς τοῦ 1922 πού εἶχε ἐγκατασταθεῖ στή Νέα Ἰωνία καί τούς διάφορους συνεργάτες τῆς Γκεστάπο καί μαυραγορίτες πού τάσσονται ὑπέρ τοῦ Δημάρχου. Ὁ Πέτρος δέν θέλει καί πάλι νά ἀναμιχθεῖ καί μάλιστα στά νεῦρα του τσακώνεται μέ κάτι συναδέλφους του γιά ἀσήμαντα ἐπαγγελματικά περιστατικά. Οἱ συνάδελφοι αὐτοί πού δούλευαν ὑπέρ τοῦ Δημάρχου θά τόν καρφώσουν σέ λίγο ὅταν ὁ Πέτρος ἄρχισε νά κάνει «μεγάλη ζωή» μέ τή Σούλα καί τούς ἄλλους τοῦ συναφιοῦ της. Μάλιστα πῆγε γιά λίγες μέρες σέ κάποιο μικρό ξενοδοχεῖο γιά νά τό γλεντήσει. Τόσον καιρό ἐπιθυμοῦσε αὐτή τήν κοπέλα καί νά τώρα ἡ εὐκαιρία. Ἡ Σούλα ὅμως ἀποδείχτηκε πώς ἦταν «τσούλα» κι ὄχι τό κορίτσι τῶν κρυφῶν καί ἀγνῶν ἐπιθυμιῶν καί ὀνείρων τοῦ Πέτρου γιατί γιά τόν ἔρωτά της πληρωνότανε. Ἀπό ἐδῶ καί πέρα ἀρχίζει τό κατρακύλισμα γιά τόν Πέτρο. Μέ τή Σούλα «του» καί ἄλλα ζευγάρια τρέχει ἀπό ξενυχτάδικο σέ ξενυχτάδικο. Νοίκιασε καί μικρό δωμάτιο σέ συνοικιακή περιοχή γιά νά σπιτωθεῖ καί νά τόν ἐπισκέπτεται ταχτικά καί στήν ὥρα της ἡ Σούλα. Μέσα στό «κονάκι» του κλεισμένος καί τή Σούλα νἄρχεται ὄχι πιά γιά ἔρωτα ἀλλά γιά νά τόν ξαφρίζει οἰκονομικά ὁ Πέτρος νοιώθει ὅμορφα. Ἐδῶ δείχνεται καί ἡ τραγική εἰρωνία τῆς τύχης του καί ὅλο τό ὑπόβαθρο τῆς τραγικῆς μοίρας τοῦ χαρακτήρα του.

Ἡ ἀπουσία τοῦ Πέτρου ἀπό τό γραφεῖο του ἐνίσχυσε πιό πολύ τίς ὑποψίες στούς συνεργούς τοῦ Δημάρχου καί τῆς Ἀσφάλειας πώς εἶχε γίνει παράνομος γιά νά ἐργαστεῖ συνωμοτικά γιά τούς Ἀριστερούς πού ὑποβουλεύονταν τήν ἐπανεκλογή τοῦ Δημάρχου. Μάλιστα ὅταν τόν ἀνακάλυψαν καί τόν συνέλαβαν μιά ἀπό τίς κατηγορίες ἦταν ὅτι τό δωματιάκι πού εἶχε νοικιάσει τό χρησιμοποιοῦσε σά γιάφκα γιά τίς παράνομες ἐξορμήσεις τῶν ἀριστερῶν. Ἡ Ἀσφάλεια τόν συλλαμβάνει καί ἀρχίζει τό μαρτύριο τοῦ ἀθώου καί ἀνήμπορου γιά κάθε κοινωνικό ἤ πολιτικό Πέτρου: Ξυλοδαρμοί, βασανιστήρια καί οἱ γνωστές μέθοδοι τῆς Ἀσφάλειας. Ἔπεσε σέ κόμα καί σ' αὐτό τό κολαστήρι φουντώνουν πάλι οἱ φοβίες καί ἡ σφοδρή μητρική ἀγάπη καί ἡ μεγάλη ἀνάγκη τῆς φυγῆς. Πάνω ὅμως στό κρίσιμο σημεῖο κι ἐκεῖ πού ἦταν νά σακατευόταν ἤ ἀκόμα καί νά πέθαινε στά χέρια τῶν βασανιστῶν φτάνει ἡ ἀδελφή του ἡ Θάλεια μέ ἄλλους παράγοντες, προφανῶς τῆς Ἀριστερᾶς πού ἤδη εἶχε κερδίσει ἔστω καί λίγη δύναμη φωνῆς, νά τόν σώσει, νά σώσει ἕναν ἀδελφό πού πάντα συχενότανε γιατί ἦταν ἀνίκανος καί κακομοίρης. Ἔτσι βλέπουμε καί ἕνα δείγμα σύγκρουσης τῆς Ἀριστερᾶς μέ τή Δεξιά, οἱ πρῶτες μέρες τοῦ ἀνοίγματος γιά τή δικτατορία τοῦ Παπαδόπουλου. Ὁ Πέτρος πάλι ἐπιθυμεῖ νά ζήσει ἔστω καί μιά ζωή ἀσήμαντη ἀλλά ἥσυχη κι οὔτε πού σκέπτεται γιά οἰκογένεια. Ὁ Μιχαηλίδης ἔπλασε ἕναν πρότυπο ἀρσενικοῦ χαρακτήρα πού ἔντεχνα θέλει νά ὑποβάλλει τήν ἀνάγκη νά μπεῖ τέλος στήν ἀντροκρατική καί φασιστική κοινωνία. Φυσικά ὅμως δέν προτείνει καί τή λύση πού νά προσβλέπει ἄμεσα στή μητριαρχία καί τήν κυριαρχία τῆς γυναίκας. Πάντως πρόκειται περί ἑνός ἀριστουργηματικοῦ ἔργου.

Γιῶργος Γιάνναρης



ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ
τῆς γενιᾶς τοῦ '50 *

ἀπό τόν Τάκη Γιαννόπουλο

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΟΥΤΑΣ 1920 - 1940

Γεννήθηκε τό 1920 στήν Ἀθήνα. Τό 1934 γράφτηκε στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο Ἀθηνῶν ὅπου σπούδασε ὡς τόν θάνατό του. Τό 1937 γράφτηκε καί παρακολούθησε μαθήματα τῆς Φιλοσοφικῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καί σέ λίγο καιρό μεταπήδησε στή Νομική Σχολή. Πέθανε τό 1940 σέ ἡλικία 20 χρονῶν. Ποιητικό ταλέντο πού ἔγραφε τά ποιήματά του, κάτω ἀπό τό φάσμα τοῦ ἐπερχόμενου θανάτου, λόγω καρδιακῆς πάθησης, πού τήν γνώριζε. Τό 1948 τό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο Ἀθηνῶν ἔβγαλε σέ βιβλίο ὅλα του τά ποιήματα μέ τόν τίτλο «Ποιήματα» καί μέ συγκινητικό πρόλογο τοῦ τότε διευθυντή του Ὀκταβίου Μαρλιέ.



Ταφόπετρα

Τήν εὐτυχία τοῦ νικητή δέ ζήλεψα
μήτε τήν ὀμορφιά στά ξένα τραγούδια·
ἐπόνεσε ἡ καρδιά μου γιά μιά χίμαιρα
νά μή μαραίνονταν στόν κῆπο τά λουλούδια.

8 Ἰουνίου 1939

* Δές τεῦχος 67, σελ. 33

... Ο ΔΕ ΔΑΜΩΝ ΕΟΙΚΕΝ ΑΚΡΟΣ ΩΝ ΣΟΦΙΣΤΗΣ ΚΑΤΑΔΥΕΣΘΑΙ ΜΕΝ ΕΙΣ ΤΟ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΟΝΟΜΑ
... ΟΥ ΜΗΝ ΕΛΑΘΕΝ Ο ΔΑΜΩΝ ΤΗ ΛΥΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΥΜΜΑΤΙ ΧΡΩΜΕΝΟΣ ΑΛΛ' ΩΣ ΜΕΓΑΛΟΠΡΑΓΜΩΝ ΚΑΙ ΦΙΛΟΤΥΡΑΝΝΟΣ ΕΞΩΣΤΡΑΚΙΣΘΗ ΚΑΙ ΠΑΡΕΣΧΕ ΤΟΙΣ ΚΩΜΙΚΟΙΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΝ.
Πλουτάρχου Περικλῆς

Ὁ Σοφιστής

Ἂν δέ βλέπεις τό στίχο σου πλούσιο
καί σέ νόημα ὅσο θάθελες μεστό
ὑπέρμετρα μή θλίβεσαι
νέο παιδί.

Ν' ἀποφύγεις ὅμως κοίτα τήν κατάντια
τοῦ Δάμωνα (τόν Περικλῆ πού ἐδίδαξε)
κι ἦταν, ὡς ἀναφέρει ὁ Πλούταρχος
ἀπό τούς πρώτους τοῦ καιροῦ του σοφιστής
μά τόκρυβε μέ πρόσχημα τή μουσική.

Ἀλλ' ὅμως «Οὐ μήν ἔλαθεν ὁ Δάμων
τῇ λύρᾳ χρώμενος παρακαλύμματι,
ἀλλ' ὡς μεγαλοπράγμων
καί φιλοτύραννος ἐξωστρακίσθη
καί διατριβήν τοῖς κωμικῆς παρέσχε».

Τόν ἐξωστράκισεν ὁ δῆμος φαίνεται
γιά τά πολιτικά του ἔργα βέβαια.
— Κι οἱ μουσικοί; Δέ λέει ὁ Πλούταρχος
τή στάση τους, ἀλλ' ὡς εἰκάζω ἐμείνανε
ἀδιάφοροι· δέν ἄξιζε ν' ἀσχοληθοῦνε,
τοῦ ἔφτανε ἡ σάτιρα τῶν κωμικῶν.

Πρόσεχε νά μήν πάθεις σάν τό Δάμωνα:
τί κι ἄν τόν ἔλεγχο μπορέσεις ν' ἀποφύγεις
(καί σήμερα μπορεῖ γιατί ἔχει γίνει ὁ κόσμος λογικός),
τί κι ἄν τή γενική κατακραυγή ἀποφύγεις.

Θά μείνει πάντοτε ἡ σιωπηλή κι ἀγέρωχη
τοῦ ἑαυτοῦ σου, κάποιου ἀληθινοῦ τεχνίτη,
γιά τήν κατάντια σου ἀποδοκιμασία.

Ἀποδοκιμασία γιά τό βέβηλο
τό Δάμωνα τό σοφιστή πού ἐσοφίστηκε
τή λύρα γιά συμφέρον νά ἠχήσει.

2 Ἰουνίου 38

Reparation

Εἶν' ἡ δική μας ἱστορία σάν εἰδύλλιο
σιωπηλά πού τέλειωσε χωρίς οὔτε ν' ἀρχίσει·
ἕνα βιβλίο πού ἀσυλλόγιστα ἐτυπώθηκε
δίχως μελάνι... μ' ἄγραφη τήν κάθε του σελίδα.

Ὡστόσο μένει κάποια λύση πού θά ταίριαζε:
κι οἱ δυό μαζύ νά γράψουμε κάθε σελίδα τώρα
χειρόγραφη κι ἀπό μιάν ὥρα νά περάσουμε
στό κάθε φύλλο ἐπάνω ἀγκαλιασμένοι ἐσύ κι ἐγώ.

Σάββατο, 15 Ὀκτωβρίου

Napoleone

Συχνά τήν ὑπερτροφική μου φαντασία
τήν ξεγελάει κάποιο μοτίβο θρυλικό.
Νειρεύομαι μέσα στήν ἱστορία
πώς ἕνα δράμα ξαναζῶ σατιρικό.

Μπροστά σέ μιά Μαρία Βαλέφσκα ἀδιάφορη
γονατιστό παίζω ἕναν ἥρωα Βοναπάρτη
νά ἐκλιπαρεῖ κείνη πού τόν ἐνίκησε,
νά τῆς χαρίζει ἕνα βασίλειο στό χάρτη.

Μά ἐγώ, παλιάτσος, ἐλησμόνησα ἕνα στέμμα
νά παραγγείλω καί μιάν αὐτοκρατορία
(νά κρύβει τήν ἐρωτική μου δυστυχία)
καί στό δικό μου εἰδύλλιο ὅλα ἦταν ψέμα.

26 Δεκεμβρίου 38

Fin de voyage

Κάποιο ἀνοιξιάτικο πρωϊνό στοῦ ὀνείρου τό λιμάνι
νά ξεκινήσω ἐπόθησα ταξίδι ἀλαργινό,
τί Βενετία, τί Δόγηδες, Παρίσι φωτεινό,
καί στό Μισίρι νά γευτῶ ἕνα μαγικό βοτάνι.

Κι εὐτύχησα ἔτσι νά βρεθῶ στοῦ ὀνείρου τό λιμάνι
κι ἕνα καράβι ἑπρόσμενε γιά μένα, νά βιαστῶ
μοῦ ἔγνεφε ὁ καπετάνιος του, μά ἐγώ κάτι κρατῶ,
λουλούδια, κι ἄδικα ζητάω κείνη πού δέν ἐφάνη.

Κείνη πού τό ταξίδι μου νά μοιραστεῖ εἶχε τάξει
κι ἔκανε τό καράβι μου, δίχως ἐμέ, μακριά
νά φύγει μόνο σχίζοντας τά κύματα βαριά...

Ταξίδι, ἀγάπη, ἐσβύσανε κι ὁ ρόλος ἔχει ἀλλάξει·
σέ ποιήματα τοῦ ὀνείρου μου τόν ἄδικο χαμό
μοιρολογάω παράφωνα καί δός του λυρισμό...

3 Ἰανουαρίου 39

Ψυχολογία

Ἅμα γιομίζουνε τά πάρκα τά ζευγάρια
τά δειλινά, διαβαίνοντας ἀγκαλιασμένα,
δές τό φεγγάρι εἰρωνικά φωτίζει ἀχνάρια
ὡς ξαναλένε ἠλίθια τά χιλιοειπωμένα.

Εἰρωνικά γελάει τ' ὁλόχρυσο φεγγάρι
ἔχει ἀναλύσει πιά τά καρδιακά μας πάθη
καί τήν κρυφή ψυχολογία μας ἔχει μάθει
συμβατικό καί ψεύτικο κάθε ζευγάρι.

Σά συρφετό εἶδε τῶν ἀνθρώπων τή γενιά
ζητιάνοι τῆς ἀγάπης ὅλοι νά περνᾶνε
ἴδια στό δρόμο κάτι ἀδέσποτα σκυλιά
πού σοῦ φορτώνονται μέρες γιατί πεινᾶνε.

Νά ζητιανεύουμε γι' ἀγάπη σά σκυλιά
καθένας νά γεμίζει τή μιζέρια του
καί σ' ὅποιον τύχει, φεύγοντας τή μοναξιά,
ν' ἁπλώνει παρακλητικά τά χέρια του.

27 Ἰανουαρίου 39

Invitation au rêve

Γιά ἰδές ὁ Ἀπρίλης ἄνθισε γιά μᾶς.
Ἄκουσε... λέω ν' ἀρχίσουμε μιάν ἄλλη
ζωή καινούργια σέ μιά νέα πατρίδα
ἀληθινή, τώρα μέ τά λουλούδια,
τά εὐαίσθητα ἀπογεύματα, σέ λίκνισμα
ἀέρινο τό σῶμα καί ἡ ψυχή,
λόγια στά χείλη ἀνείπωτα, τ' ἀρχαῖο
τραγούδι ὅλη τή γῆ πώς ἀγαπᾶμε.
Γιά ἰδές, ὅλα ὁμορφήνανε γιά μᾶς·
ἡ ἐλπίδα Ἀγαπημένη μᾶς χαρίζει
τήν ἄνοιξη, σέ ὅσες ἀμίλητες καρδιές
ἐμείνανε ἀσυλλόγιστα κλεισμένες,
ἐχάσαμε τά καλοκαίρια ἐκεῖνα
δίχως ἀγάπη,,, ἄς ποῦμε ὅτι μᾶς δίνεται
σάν ἄλλοτε ἀπό πάντα ἐρωτευμένοι

τά παιδικά μας ὄνειρα νά ζήσουμε
μαζύ... τήν ἄσκοπη σοφία μου
τόν κόσμο ὅσο ἐμελέτησα μονάχος
ἀνάλυση βαριά θά σοῦ ἱστορήσω
τή δίψα μου γι' ἀγάπη. Ἀγαπημένη,
γιά ἰδές ὁ Ἀπρίλης ἄνθισε γιά μᾶς
μήν τόν ἀφήσουμε νά φύγει ἀπελπισμένα
μήν τόν ἀφήσουμε νά σβύσει στ' ἀνεκπλήρωτο·
ἀγαπημένη ὅλα σοῦ λένε μιά παράκληση·
γιά ἰδές ὁ Ἀπρίλης ἄνθισε γιά μᾶς
ἔλα γιά νά μήν εἴμαστε πιά μόνοι.

29 Μαρτίου

Le coeur est malade

Ἀδέλφια, δέ μπορῶ, στή θέση τῆς καρδιᾶς
πλατιά μιά τρύπα ὡς μέσα νιώθω
καί στό καρύδι μου κόμπος μέ πνίγει στό λαιμό...
τά κόκκαλά μου λές ὅτι ἔχουν ἀναλύσει
εἶν' ἀδειανά ἀπ' ἀγέρι τά πλεμόνια μου
βλέπω κάθε κομμάτι ἀπό τό σῶμα μου
ξεχωριστά κι αὐτόνομο λίγη ἡσυχία νά ψάχνει.
Μιά κούραση εἶναι τό κορμί μου πού ζητάει ἀνάπαψη.

Ἀδέλφια, δέ μπορῶ, μέ λύγισε ἡ προσπάθεια
νά κρύψω τά σπασμένα μου φτερά,
στόν κόσμο νά μή δείξω ὅτι ἐπονοῦσα
μέ λύγισε ἡ προσεχτική μελέτη μου
νά δείχνω πάντα (κι ἄς μήν εἶχα) τή χαρά,
δέν ἤθελα τόν οἶχτο σας ἀδέλφια...
κι ἐνῶ ἄλλοι φθείρονται ἔνδοξα σ' ἔργα μεγάλα
τό χέρι μου ἐκουράστηκε μιά μάσκα νά κρατεῖ
νά παίζω τοῦ χαρούμενου τό ρόλο τεχνικώτατα,
σέ θέατρο γεμάτο ἠλίθιους θεατές.
Ἀδέλφια μου νά κοιμηθῶ,
Νά κοιμηθῶ γιά πάντα ἄς ἤτανε
μέσ' στό νερό, μέσ' στό φιλόξενο νερό πού πνίγει.

30 Ἰανουαρίου 39

Σατιρικό

Μέσα στό πάρκο ὁ νέος ὀνειρευότανε, καβάλλα
στόν Πήγασο, τήν αὐριανή του δόξα, τά μεγάλα.

Ἕνας γερούλης πλάι ἔβλεπε μέ κατάνυξη
μιά χελιδονοκουτσουλιά, μήνυμα ἡ ἄνοιξη!

Ἕνα ζευγάρι φοιτητές ἐρωτευμένοι λίαν
ἡδονικά τήν πρώτην ΕΒΓΑ τους ἐγλύφανε, εἰς ὑγείαν!

Κι ὁ Πηγασίδης ἔνιωθε τή Φύση καί σ' ἐκεῖνες
θύμιζε τό μεθαύριο, στίς ἀπρόθυμες Σειρῆνες.

Τότε, τόν καραγκιόζη Δόν Ζουάν δίχως νά κάνει
μέ τίς παντοῦφλες του θά ἐμάγευε κάθε φουστάνι

δέ θάτανε ὁ «νεαρός πού μᾶς ζητεῖ τή χεῖρα της»
μά ὁ πεθερός θά ἐκολακεύετο γιά τό μνηστήρα της.

Στό πάρκο ἔκανε ζέστη, οἱ nurses εἶχανε γυμνά
τά μπράτσα τους κι ὁ ποιητής, καθώς ὅποιος πεινᾶ,

ἀπόειδε ὁ νέος κι ἄρχισε νά γράφει μιά μπαλλάντα
πρός τό παρόν νά συγκινήσει καμμιά κουβερνάντα.

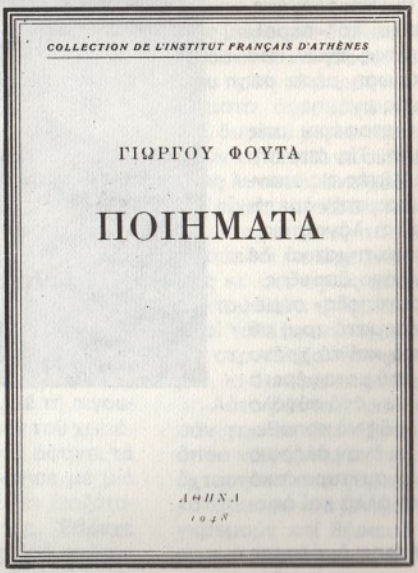
25 Φεβρουαρίου '69

Ἐπιτάφιος

Λυπημένα χτυπᾶνε τά σήμαντρα·
σάν ἀπόψε ἐσταυρῶσαν Ἐκεῖνον
σέ θεσπέσια πού ἐπίστρεψε ὁράματα
καί τό ἀνθρώπινο ἐχάρισε σῶμα του
σά θυσία μαζύ καί σημαία,
σάν ἀπόψε... ἄς χτυπᾶνε τά σήμαντρα
λυπημένα, εἶναι ἡ λύπη μας πρόσκαιρη,
ἰδές μεθαύριο μᾶς τάζουνε Ἀνάσταση,
ξαναγύρισμα τοῦ πεθαμένου
κι εἶναι ἡ θλίψη μας συμβατική.

Ἔτσι λένε, μά ἠχοῦνε τά σήμαντρα
καί μακριάθε μιά πένθιμη λέξη,
τήν Ἀνάσταση δέ θά χαροῦμε
ποτέ: ἔχει σβύσει ἀπ' τόν κόσμο
τοῦ γενναίου Ναζωραίου τό μήνυμα·
κάθε μέρα πληγώνουμε πιότερο
τό νεκρό του κορμί πού μᾶς ἔδωσε·
τήν ἀνάσταση δέ θά χαροῦνε
τῆς ἀγάπης οἱ λαοί μας ἀλίμονο,
ἡ θυσία του στάθηκε ἀνώφελη
καί τή Γῆ καταχτήσανε οἱ Κύκλωπες...

διπλό μοτίβο:
Αἱ γενεαί πᾶσαι...
Ἡ Ἀλβανία κατελήφθη σήμερα,
Μεγάλη Παρασκευή.
Μεγάλη Παρασκευή βράδυ, 39



ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΚΕΙΜΕΝΑ

Κ. ΒΕΡΟΣ

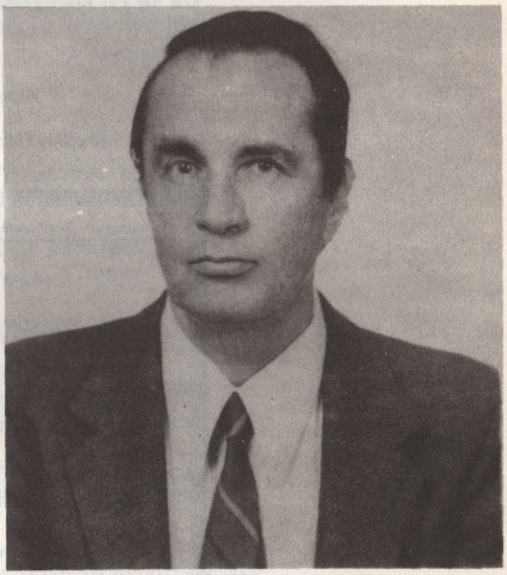
Ὁ ἄνθρωπος πού συνάντησες κάποτε στό νησί (αὐτό πού ἐμεῖς λέμε: στρατόπεδο συγκεντρώσεως — γιά νά συνεννοηθοῦμε ἀμέσως σ' ἕναν τόνο προσωπικό), ὁ ἄνθρωπος αὐτός κουβαλοῦσε τίς ἀποσκευές του χρόνια καί χρόνια καί περίμενε. Μές τίς ἐμπορικές ἐπιδόσεις, στίς οἰκονομικές μελέτες, στήν ἀναζήτηση τοῦ εὐτυχισμένου οἰκογενειακοῦ βίου, ὑπήρχανε κάπου ἐκεῖ καί οἱ «ἀποσκευές». Αὐτές μᾶς κρίνουνε καί μᾶς τοποθετοῦνε. Ἀκόμη κι ὅταν νομίζομε πώς ἔχομε διαμορφώσει (μέ τί μόχθο καί μέ τί σπαραγμό) τό δικό μας κριτήριο κι ἔχομε ἐπιλέξει τή δική μας τοποθεσία.

«Τό Στρατόπεδο» εἶναι μιά τοποθεσία ἀγωνίας· εἶναι τό πνεῦμα πού δέ συνθηκολόγησε. Ποιό εἶναι τό «παρόν», ποιό εἶναι τό «παρελθόν»; Ποῦ βρίσκεται ὁ ὑπέρτατος ἀγών πού φέρνει τή γαλήνη καί τή δικαίωση μέσα στ' ἀστραπόβροντα τῆς καθημερινῆς μνήμης;

Ὁ Κ. Βέρος χρόνια τώρα μεταφέρει στίς «ἀποσκευές» του τήν ἀπάντηση. Τίς ἀπαντήσεις θά ἔλεγα, ἴσως πιό σωστά. Αὐτές τίς ἀπαντήσεις πού εἶναι μήνυμα ζωῆς μέσα στήν ἀμετάθετη φθορά τῆς ζωῆς. Πού εἶναι λόγος ἀκέραιος ὕπαρξης, ἐκεῖ πού τό ἐρωτηματικό δέ φαίνεται νά τοποθετεῖ κανένα λόγο ὕπαρξης.

«Ὁ Δάφνις» πρῶτα, «Τό Στρατόπεδο» σήμερα (ἔστω καί μέ τά λίγα ἀποσπάσματά του) σά νά δείχνουν τό δρόμο τό σωστό καί τό χρόνο τόν ὥριμο πώς οἱ «ἀποσκευές» πού μεταφέρει ὁ φίλος Κ. Βέρος, πρέπει ν' ἀνοίξουν στό σύνολο τους καί νά τοποθετηθοῦν. Δηλαδή νά τοποθετήσουν στό βάθρο πού τοῦ ἀξίζει ἕναν ἀκέραιο ἄνθρωπο, ἕναν σπαραγμένο καί συνταρακτικό λόγο. Μιά μαρτυρία — καταδίκη ἀλλά καί ἀφετηρία — ἐλπίδας.

Δημήτρης Δούκαρης



ΤΟ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ

(ἀποσπάσματα)

I.

Δέν ἀξίζει νά στέκουμαι σέ λεπτομέρειες. Ἡ ἀρχή τῆς διαδρομῆς ὅλων τῶν ὅμοιών μου, πού ἡ μπόρα ξέρασε σ' αὐτό τό νησί, εἶναι μιά βαρετή καί χωρίς σημασία ρουτίνα.

Μπαίνεις σέ μιά σκηνή πού διαφέρει ἀπ' τίς ἄλλες γιατί ἔχει μιά ταμπέλα κρεμασμένη μέ τή φράση «Λόχος Διοικήσεως», πέντε ζευγάρια μάτια πέφτουν ἀπάνω σου καί σέ περιεργάζονται μέ περιέργεια καί σύ, νοιώθεις σάν μικρόβιο κάτω ἀπό μικροσκόπιο. Οἱ ἐρωτήσεις πέφτουν πάνω σου βροχή, βλέπεις τά κλόμπς τῶν ἀλφαμιτῶν κρεμασμένα ἀπ' τίς ἄσπρες ζωστῆρες νά κουνιοῦνται πέρα-δῶθε, ἀκοῦς τίς φωνές ν' ἀγριεύουν γύρω σου, νά μεταμορφώνονται σέ βρισιές καί σέ λίγο βρίσκεσαι πεταμένος σέ μιά σκηνή, πού εἶναι κιόλας ἀσφυχτικά γιομάτη. Αὐτή εἶναι ἡ σκηνή σου, τό χάρτινο καταφύγιό σου.

Κι' ἀπ' τήν ἄλλη μέρα τό πρωΐ, ξυπνᾶς τά χαράματα μέ τή σάλπιγγα, στέκεσαι στή γραμμή μέ τήν καραβάνα στό χέρι γιά τό συσσίτιο, καί μετά, τραβᾶς γιά τό ξεροβοῦνι, γιά τήν ὁλοήμερη ἀγγαρία. Εἶσαι πιά ἕνας μέσα στό κοπάδι.

Μά στούς τέσσερις μῆνες, πού εἶχα τή μπόρεση νά τριγυρνῶ τό βλέμα μου σ' αὐτό τόν τόπο, κατάλαβα τοῦτο. Μπορεῖς νά προσαρμοστεῖς στήν πιό δύσκολη κατάσταση, φτάνει νά τό βάλεις στό νοῦ σου πώς θά σοῦ τύχουνε τά χειρότερα πράματα. Αὐτά πού ἀντίκρυσε ἡ ματιά μου κι ἔνοιωσε ἡ ψυχή μου φάνηκαν τόσο φυσικά, σάν νά μήν ἤτανε μπορετό νά γίνει ἀλλοιώτικα ἐκεῖ ποὔχανε φτάσει τά πράματα καί πολλές φορές ἀποροῦσα πού ἄργησε τόσο νἀρθεῖ τό τελευταῖο περιστατικό.

Καί πρῶτα ἤρθε ἡ βροχή. Ἤρθε ὄχι ἀπότομα καί φουριαστά γιά νά ξαφνιάσει καί νά ἐντυπωσιάσει τίς καρδιές μας, οὔτε ἔστειλε σάν θορυβώδη τυμπανοκρουσία τόν ἄνεμο, μέ τό οὐρλιαχτό του μπροστά, νά κάνει τό νοῦ μας νά σαστίσει. Δούλεψε ἤρεμα καί μεθοδικά, μέ τή σιγουράδα τοῦ δυνατοῦ πού ξέρει πώς δέν τοῦ χρειάζονται περιττές ἐντυπώσεις καί πού ἀφήνει τά ἔργα του νά μιλᾶνε γι' αὐτόν. Ἄρχισε μέ μιά σιγανή καί σταθερή μονοτονία καί δέν βιαζότανε κἄν νά δυναμώσει τό ρυθμό της. Ἔβρεχε ἀκατάπαυστα μέ τόν ἴδιο ρυθμό τίς δυό πρῶτες μέρες καί μόνο τήν τρίτη μέρα ὁ ρυθμός ζωήρεψε καί γύρισε σέ κατακλυσμό. Τό νερό ἔπεφτε σάν ν' ἀδειάζανε μεμιᾶς κουβαδιές καί τό χοντρό πανί τῶν σκηνῶν ἔπαιρνε βάρος καί κάθιζε καί τά σχοινιά τρίζανε ἀπ' τό τέντωμα. Ἡ γῆς εἶχε μουλιάσει καί τό χῶμα πῆρε κι' ἔγινε ἕνας πηχτός πηλός. Χείμαρροι νεροῦ παραμερίσανε τό πανί καί χυθήκανε μέσα στίς σκηνές κι ὅταν βγήκανε ἀπό μπροστά, κουβαλούσανε μαζί κουβέρτες, γυλιούς καί καραβάνες. Βγήκανε κάμποσες φορές νά φαρδύνουμε τά χαντάκια τριγύρω ἀπ' τίς σκηνές γιά νά διώξουμε τό νερό, μά ἄδικα πασκίσαμε. Ὁλάκαιρη ἡ ἔχταση εἶχε γίνει ἕνα πελώριο χαντάκι, πού μάζευε νερό. Ὅλα γύρω μας εἴχανε μουλιάσει καί τό μόνο πού ξεχώριζε τό μέσα ἀπ' τό ἔξω, ἤτανε ὅτι μέσα μποροῦσες νά πατᾶς τό χῶμα χωρίς νά βουλιάζεις.

Κι' ἀφοῦ ἡ βροχή ἔριξε τό σπόρο της, ἦρθε ὁ Αἴολος μέ φουσκωμένα τά πνεμόνια καί σάρωσε ὅτι ἀντιστάθηκε στή βροχή. Ἡ ὁρμή του ἤτανε τρομαχτική κι οἱ ἄθλοι του ἀπίθανοι. Ἀόρατα χέρια κύλαγαν πέτρες, ξερίζωναν ἀφάνες καί τίς σφεντόνιζαν πάνω στά συντρίμια τῶν σκηνῶν. Σάν ξεθάρευες νά σηκώσεις τό πρόσωπο, ἀναρίθμητα πετραδάκια, μαζί μέ βροχή, τό μαστίγωναν καί τό γιόμιζαν βοῦλες. Σάν ἔκανες νά πᾶς μπροστά, ἔπρεπε νά βάλεις τόν ἀγκώνα στό πρόσωπο, νά γύρεις τό κορμί μ' ὅλη τή δύναμή σου πρός τά μπρός καί νά σταματᾶς κάθε πέντε βήματα, ἀγκομαχώντας. Ἔνοιωθες τά ἀόρατα καί δυνατά χέρια τοῦ ἐχθροῦ σου νά σοῦ σφίγγουν τό λαιμό, νά σέ πνίγουν κι ἔπρεπε νά παλέψεις λυσσασμένα μαζί του. Σάν γύριζες τή πλάτη, εἶχες νά πέσεις κατάχαμα γιά νά μπορέσεις νά σταματήσεις τό διαβολεμένο τρέξιμο. Οἱ πάσσαλοι πετάχτηκαν ἔξω ἀπ' τή μαλακωμένη γῆς κι' οἱ σκηνές βούλιαξαν καταξεσκισμένες. Τά τούβλινα χτίσματα διαλυθήκανε μέ πάταγο κι οἱ τάβλες ἀπ' τή σκεπή καί τά πορτοπαράθυρα στροβιλίζονταν ψηλά, σάν ἀδύναμα χορτάρια, κι ὕστερα πέφτανε πάνω μας.

Αὐτό βάσταξε μιά ὁλάκαιρη μέρα. Ἤμασταν σάν τρελοί, δέν ξέραμε πού νά κρυφτοῦμε κι ὅπου νά γύρναγες τή ματιά σου, ἔπεφτε σ' ἴσια ἔχταση καί στό γυμνωμένο βουνό. Ἡ θάλασσα, κατάμαυρη κι ἀγριεμένη, ξάνοιγε σέ πελώριους γκρεμούς καί θέριευε νά πατήσει ποδάρι στή στεριά. Ὁ οὐρανός ὅλο καί χαμήλωνε πάνω μας καί πάσκιζε νά μᾶς συντρίψει στή γῆς. Καί μεῖς,

ποτισμένοι μέχρι τήν τελευταία ἴνα τοῦ κορμιοῦ μας ἀπ' τή βροχή, μαστιγωμένοι ἀπ' τόν ἀνελέητο ἄνεμο, εἴχαμε ἀποκάμει νά τρέχουμε πέρα-δῶθε καί νά παλεύουμε καί καθόμασταν στριμωγμένοι ὁ ἕνας πάνω στόν ἄλλον, γύρω ἀπ' τό Διοικητήριο, τό μόνο πέτρινο κι ὀρθό χτίσμα σ' ὁλάκαιρη τήν ἔχταση, καί καρτερούσαμε νά μπεῖ ἕνα τέλος σέ τοῦτο τό κακό. Ὁ ἄνεμος μᾶς σφεντόνιζε, σήκωνε τό θαλασσινό νερό, τ' ἀνακάτωνε μέ τό βρόχινο καί τό σφεντόνιζε πάνω μας. Τρέμαμε σύγκορμοι καί τό κορμί, σκιαγμένο ἀπ' τή θύελλα, μαζεύονταν, κουλουριάζονταν καί πάσκιζε νά πιάσει ὅσο τοῦ ἤτανε μπορετό λιγώτερο τόπο. Τούτη τή μέρα, πού τό λογικό εἶχε ἀποτύχει νά παίξει τό ρόλο του, καί τό συναίσθημα κυρίευε ὁλάκαιρο τό εἶναι μας, μιά σκέψη μοῦσκισε τό θολωμένο νοῦ: ἡ συγκίνηση τοῦ θανάτου δέν μποροῦσε, παρά νἄτανε μιά ἁπλῆ μορφή συγκίνησης πού νοιώθει ὁ ἄνθρωπος. Τίποτα παραπάνω!

Ὁ Σπύρος πέθανε σέ δυό μέρες. Εἶχε φάει μιά τάβλα στό κεφάλι καί κοίτονταν ἀναίσθητος ὅλο τό διάστημα. Δέν μᾶς ἀφήσανε νά τόν δοῦμε, μά τήν τρίτη μέρα μπαρκάρανε τό κουφάρι του καί τό περάσανε στήν ἀπέναντι ἀκτή. Διαλέξανε πέντε ἀπό μᾶς, μᾶς δώσανε ἀπό ἕναν κασμᾶ καί πέντε ὁπλισμένους ἀλφαμίτες νά μᾶς φυλᾶνε καί μᾶς μπαρκάρανε μαζί. Φύσαγε νοτιᾶς, ἡ θάλασσα ἤτανε φουσκωμένη καί κλυδωνίζονταν τό καΐκι. Τό κοκαλιασμένο κορμί κατρακύλαγε πέρα-δῶθε, μέχρι πού τό πιάσαμε χεροπόδαρα καί τοῦ δώσαμε νά καταλάβει πώς οἱ πεθαμένοι δέν κουνιοῦνται. Σκάψαμε ἕνα βαθύ λάκο καί σάν τελειώσαμε, πήραμε τή θέση του στό καΐκι. Σ' ὅλο τό δρόμο ἡ σκέψη μου τριγύριζε στόν Σπύρο. Εἴχανε γίνει ὅλα τόσο γρήγορα, τόσο φυσικά, πού μέσα μου σπαρτάριζε μιά μικρή ἐλπίδα πώς δέν μποροῦσε νἄτανε ἀληθινά. Τόν ἔβλεπα γατζωμένο στήν πόρτα, στό Διοικητήριο νά χτυπάει μ' ἀπόγνωση νά τοῦ ἀνοίξουνε μές τή θύελλα, μέχρι πού τοῦρθε ἡ τάβλα στό κεφάλι καί τήν θέση του τήν πῆρε ἄλλος στήν πόρτα. Μέσα ἤτανε τρυπωμένοι οἱ «ἐπίλεκτοι» κι ἅμα τέλειωσε τό κακό κι' ἀνοίξανε οἱ πόρτες, βγήκανε μέ τά κλόμπς καί μᾶς βάλανε νά πέσουμε στή θάλασσα νά μαζέψουμε τίς τάβλες.

Περάσανε μέρες γιά νά ξεραθεῖ ἡ γῆς. Οἱ λακοῦβες πιάσανε λασπόνερα κι ὅταν ὁ ἥλιος κατάπιε τά νερά ἀπ' τή φαρδειά, ἐπίπεδη ἔχταση, ἡ ἐπιφάνειά της φάνηκε τόσο γλυστερή, σάν νἄτανε κρουσταλιασμένος πάγος. Τά μυρμήγκια ἀνοίξανε καινούργια προχώματα γύρω στίς μυρμηγκοφωλιές καί ξαναρχίσανε τίς καθημερινές τους ἐκστρατεῖες. Οἱ γλάροι ξετρυπώσανε ἀπ' τίς φωλιές τους κι ὁ ἴσκιος τους χαράκωνε πάλι τή γαληνεμένη θάλασσα ὁλημερίς. Κι ἐμεῖς, πήραμε πάλι τό δρόμο γιά τό γυμνωμένο βουνό κι ἀρχίσαμε νά ποτίζουμε μέ τόν ἱδρώτα μας τά κατάξερα θάμνια. Ἡ σειρά τοῦ ἥλιου καί τῆς δουλειᾶς ἤρθε ξανά καί τύλιξε σάν ἀνάμνηση τή θύελλα. Καί μαζί, ξανάρχισαν ἡ πεῖνα κι ἡ δίψα, ποὺχανε κοντέψει νά ξεχαστοῦν καί τό φώναγμα τῶν ὀνομάτων τήν νύχτα καί τά βραχνά, ξεθυμασμένα θούρια καί τά ἀτέλειωτα προσκλητήρια κι οἱ συγκεντρώσεις τοῦ στρατόπεδου μέ τίς ὁμιλίες.

II.

Τά καμίνια φλογίζονται μέρα-νύχτα κι' οἱ καμινιέρηδες, ἄνθρωποι κι αὐτοί μέ ροῦχα πού κάποτε ἤτανε χακί, ἀποσταμένοι ἀπό τό μόχτο, μᾶς βλαστημᾶνε γιά τούς σωρούς τά κουτσούρια πού κουβαλοῦμε. Οἱ ἀξιωματικοί μᾶς βλαστημᾶνε γιατί τό κορμί μας, λυγισμένο ἀπ' τό βάρος τῆς ψυχῆς, δέν μπορεῖ νά σηκώσει περισσότερο φορτίο, κι ἐμεῖς, βλαστημᾶμε τούς γονιούς γιά τήν ὕπαρξη πού μᾶς δώσανε.

Ποτές δέν μίσησα κάτι στή ζωή, ὅσο τόν ἥλιο σέ τοῦτο τό μέρος. Οἱ πυρωμένες ἀχτίδες πού μᾶς σημαδεύει ὁλημερίς, φλογίζουνε τό καμίνι τῆς δίψας πού ἀνάβει μόνιμα μέσα μας. Τό σάλιο πήζει στά χείλια κι' ὁ λίβας, θερμός, σφυριχτός κι ἀσταμάτητος, κολλάει πάνω, παχύ στρῶμα, τό χῶμα. Φτύναμε νά καθαρίσουμε τό στόμα καί τό σάλιο, πηχτό καί βαρύ, χτύπαγε τό χῶμα καταγῆς σέ μικρά σβολαράκια. Καμιά φορά ἕνα σβολαράκι ξέφευγε καί χτύπαγε τήν πλάτη τοῦ μπροστινοῦ. Αὐτός τότε, χωρίς νά προσέχει, δίνει μιά μέ τήν ἀνάστροφη τοῦ βρώμικου χεριοῦ καί τήν καθαρίζει. Ἡ βρωμιά ἔχει γίνει ἕνα μέ τόν περίγυρό μας, τά ροῦχα, τό πετσί, καί κλείνει ὅλο καί στενώτερα, σέ φοβερή πολιορκία, τήν ψυχή. Τά ροῦχα, σάν δέν ἔχουμε σαποῦνι νά τά πλύνουμε στή θάλασσα, τά καθαρίζουμε μέ τόν σουγιᾶ κι' ὅσο γιά τό πετσί, δέν νοιαζόμασταν. Αὐτό δέν μποροῦσαν νά μᾶς τό ἐπιθεωρήσουν οἱ ἀξιωματικοί.

Κάποτε, κάποιος ἀπό μᾶς ἀποφασίζει νά πλυθεῖ γιά καλά. Τό σκάει κάποια σκοτεινή νυχτιά στή θάλασσα — ἄν δέν τοῦ φράξουνε τό δρόμο οἱ θαλασσοφύλακες — δένει μιά πέτρα στό λαιμό καί κάνει ἀναπαυτικά τό μπάνιο του στό χορταριασμένο βυθό. Αὐτούς δέν τούς θάβανε ποτέ στό νησί. Τούς πέταγαν στό καΐκι κι' ἀπό κεῖ σ' ἕνα λάκο στήν ἀπέναντι ἀκτή. Δέν

ἔπρεπε ποτέ νά μιλᾶμε γι' αὐτούς.

Τό ἴδιο καϊκι στό γυρισμό μᾶς ἔφερνε τό νερό. Λίγα βρώμικα βαρέλια, πού μέχρι νά ξεπλυθοῦν καλά μέ τήν χρήση, μύριζαν πετρέλαιο„ κι ἐμεῖς, ὁ ἕνας πίσω ἀπ' τόν ἄλλον, σέ μιάν ἀτέλειωτη γραμμή, νά περιμένουμε μισολιποθυμισμένοι ἀπ' τή δίψα νά πάρουμε μισή καραβάνα γιά ὁλάκαιρη τή μέρα, καί νά σκουντιόμαστε καί νά πέφτουμε χάμω καί νά χύνεται τό νερό καταγῆς καί μεῖς νά πέφτουμε μπρούμυτα καί νά γλύφουμε τίς σταγόνες τῆς λάσπης ἀπ' τή γῆ. Μαζί μέ τό νερό καταπίνουμε καί τά μικρά σβολαράκια τό χῶμα πού βρίσκονται στό στόμα καί κάνουν τά δόντια μας νά τρίζουνε στό μάσημα.

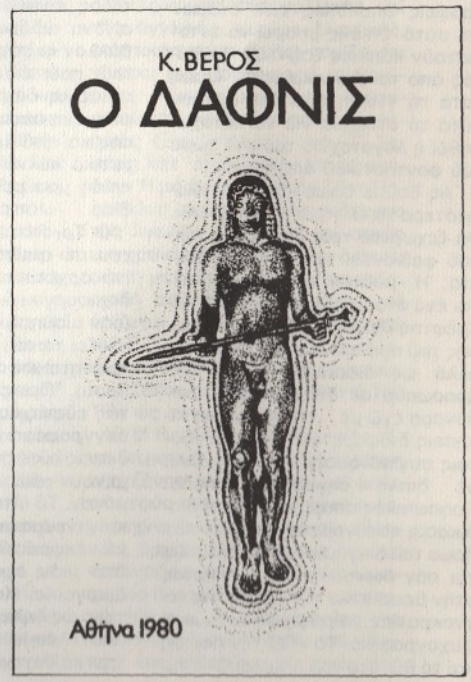
Οἱ μάγειροι, μαυρισμένοι καί λιγδωμένοι ἀπό τήν κορφή ὡς τά νύχια, κουβαλοῦνε δυό-δυό τά καζάνια τά νερωμένα ζουμιά, πού καθώς κουνιοῦνται ρυθμικά, πιτσιλοῦνε τήν τροχιά τους σ' ὅλη τήν διαδρομή. Κάθε λόχος γιά νά πάρει φαγητό πρέπει νά τραγουδήσει. Οἱ φωνές βγαίνουνε βραχνές, σιγανές στήν ἀρχή, δυνατώτερες ὅσο δυναμώνουν οἱ βρισιές τῶν ἀξιωματικῶν καί τά θούρια σκεπάζουν, σάν ἀδιαπέραστη ὁμίχλη, τή βαρειά ἀτμόσφαιρα. Κι' ὅσο πλησιάζουνε στό τέλος τους, τόσο νοιώθουμε τό μαρτύριο τῆς μέρας νά τελειώνει καί νά ζυγώνει ὁ ἐφιάλτης. Ἡ νύχτα!

III.

Ὅλα τά περασμένα μοῦρχονται στό νοῦ σήμερα. Στριμώχνονται στή θύμησή μου λογῆς-λογῆς θύμησες καί πασκίζουνε νά βγοῦνε ὅλες μαζί ἔξω. Κι' ἐγώ, πρέπει νά βάζω τάξη στήν ἀνακατοσοῦρα καί νά τίς λευτερώνω μιά-μιά μέ τή σειρά.

Ὁ νοῦς μου τρέχει πάλι στόν Θύμιο. Καί σέ κείνη τή νυχτιά.

Οὔρλιαζαν οἱ πληγωμένοι ὁλόγυρά μας, ὅταν βρεθήκαμε στήν ἀνάγκη νά ὑποχωρήσουμε. Κι' ὅμως, εἴχαμε πολεμήσει μ' ὅλη μας τή λύσσα κι εἴχαμε καταφέρει νά φτάσουμε σέ λιγοστήν ἀπόσταση ἀπ' τό γιοφύρι πού θ' ἀνατινάζαμε. Γυρνώντας στό ὕψωμα, μετρηθήκαμε. Εἴκοσι δυό ἀπ' τούς τριανταπέντε. Ξαπλωθήκαμε καταγῆς νά ξαποστάσουμε καί τό βλέμα πλαινότανε στίς σκοτεινές μαυρίλες τ' οὐρανοῦ καί θυμόμασταν τούς δεκατρεῖς συντρόφους, πού πρίν λίγη ὥρα μόλις εἴχαμε κοντά μας. Κάποιο σκυλί εἶχε ἀλυχτίσει κεῖ γύρω καί μεῖς φουχτώσαμε ξανά τά αὐτόματα, μή κι' οἱ Γερμανοί μᾶς εἴχανε πάρει καταπόδι κεῖ πάνω. Κι' ὕστερα, ἀφοῦ ἡμερέψαμε, ἀρχίσαμε νά γελᾶμε πού ἐμεῖς εἴμαστε ζωντανοί καί μπορούσαμε νά βλέπουμε πάλι τό ποτάμι ἀπό ψηλά νά κυλάει ἀγριεμένα τά σκοῦρα νερά του στό σκοτεινό κάμπο. Ἡ καρδιά μας, ἔχοντας ἀγγίξει τήν παγεράδα τοῦ τάφου, σπαρταροῦσε ἀπό ἕνα πρωτόγνωρο συναίσθημα. Καί γελούσαμε τόσο, μέχρι πού μᾶς πιάσανε ἀναφυλλητά καί θυμηθήκαμε ξανά τούς χαμένους συντρόφους καί τά βάλαμε μέ τούς ἑαυτούς μας πού μποροῦσε νά ἀφουγκράζεται ὁ καθένας τήν ἀνάσα τοῦ πλαϊνοῦ του τούτη τή στιγμή. Καί ματώνοντας τίς χοῦφτες ἀπό λύσσα, σουρθήκαμε ἄλλη μιά φορά στό γιοφύρι κι' εἴδαμε τούς Γερμανούς νά ψάχνουν μέ τά κλεφτοφάναρα γιά τούς χτυπημένους καί κανέναν σκοπό στό γιοφύρι κι' ἀπό μιά περίπολο πού πῆρε τό μάτι μας νά ζυγώνει ἀπ' τά ξέφραγα τοῦ δάσους, καταλάβαμε πώς ψάχνανε γιά μᾶς. Τούτη τή φορά τό γιοφύρι τ' ἀνατινάξαμε, μά ὅταν φτάνοντας στά ὑψώματα βρεθήκαμε μονάχα δεκαπέντε πού πήραμε τό δρόμο τοῦ γυρισμοῦ, ἡ ψυχή μας ἁλύχτιζε σ' ὅλο τό δρόμο, σάν τόν δαρμένο σκύλο κι' ἡ καρδιά μας εἶχε πάψει νά χτυπᾶ, συντριμένη ἀπ' τούς εἴκοσι χαμένους συντρόφους.



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

Τριαντάφυλλος Πίττας
Τό κίνημα τῶν γυμνῶν

Ὑποστηρίχτηκε πώς ὁ Τρ. Πίττας εἰσήγαγε ἕναν διαφορετικό τρόπο διηγηματογραφίας πού ἔχει σχέση μέ τή φανταστική λογοτεχνία. Ἐδῶ δέν θά ὑπερασπίσω μιά τέτοιαν ἄποψη. Ὁπωσδήποτε ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά διαφορετική διηγηματική δομή πού ὅμως, ὅπως τουλάχιστον φαίνεται στό «κίνημα τῶν γυμνῶν», δέν νομίζω νά ἀποτελεῖ βασικό της στοιχεῖο τό φανταστικό. Ὅτι ὑπάρχουν ὑπερβάσεις τῆς πραγματικότητας σ' αὐτά τά διηγήματα εἶναι φανερό· ἀκόμη διακρίνονται μίξεις πραγματικῶν γεγονότων μέ ἀσαφεῖς ἀποκοπές τῶν ἀτόμων ἀπ' αὐτά· ἐπίσης μπορεῖ νά ἐντοπιστοῦν κάποιες ξαφνικές διαφυγές ἀπό τό συγκεκριμένο. Ὅμως κατά τή γνώμη μου δέν ἀρκοῦν αὐτά τά στοιχεῖα γιά νά καταχωρηθεῖ ἡ λογοτεχνία του στό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ διηγήματος.

Ἄς δοῦμε ὅμως κάπως ἀναλυτικότερα τό «κίνημα τῶν γυμνῶν». Θά ξεχωρίσω τρία διηγήματα πού μοῦ φαίνονται τά πιό ἀξιοπρόσεχτα: Ἡ «μυστική συνάθροιση» εἶναι ἕνα ἀτομικό ψυχόδραμα· ὁ καθρέφτης ὄχι ὡς στάδιο διαμόρφωσης τοῦ πρώτου ἐνικοῦ προσώπου ἀλλά ὡς διάσπαση αὐτοῦ τοῦ προσώπου σέ δυό σχεδόν αὐτοδύναμα ἐγώ μέ λειτουργίες καί κινήσεις διαφορετικές ἀλλά ἐντούτοις συγκλίνουσες στό ἴδιο, ἀλλά μέ διπλή σημασία, ἐπίπεδο: Προσωπικός σπαραγμός καί ἡ διαδικασία καταγραφῆς του ἀπό τόν ἥρωα τοῦ διηγήματος πού εἰκονίζεται σάν διανοούμενος ἀντίθετος στήν θεωρία καί τήν πράξη τῆς τεχνοκρατίας. Γράψιμο δυναμικό, ψυχογραφικό. Τό «Γιά τήν ποίηση καί τό θάνατο τοῦ Α Καλαμᾶ» συμπυκνώνει τίς πικρές ἐπιφυλάξεις τοῦ Τρ. Πίττα ὡς πρός τό πολιτικό πρόγραμμα πού προτείνει στό πρῶτο διήγημα τῆς συλλογῆς, πού ἔδωσε καί τόν τίτλο του στό σύνολο. Ἐνῶ λοιπόν ὁ Α Καλαμᾶς στό πρῶτο διήγημα ἔχει ἐμφανιστεῖ (ἔστω διά μέσου ἀντιφάσεων) σάν πνευματική πεμπτουσία τοῦ κινήματος πού κεντρώνει τίς στοχεύσεις του στήν δόμηση μιᾶς κοινωνίας δημιουργῶν καί ὄχι παραγωγῶν, ἐδῶ ὁ Τρ. Πίττας ἀπεικονίζει τή διαδικασία ἀποξένωσης τοῦ ποιητῆ Α. Καλαμᾶ ἀπό ὁποιοδήποτε νῆμα ἀναφορᾶς (ὑλικό ἤ διανοητικό καί τήν ἔτσι, φυσική του αὐτοκτονία. Τό «Σχολιάζοντας ἕνα νεανικό του διήγημα» τέλος, εἶναι μιά μακριά ἀναδρομή σ' ἕνα παιδικό φανταστικό περιβάλλον καί τήν ἄγρια καταπάτησή του πού ἐπισημαίνεται καί ὡς καταδίκη διά βίου στήν προεξοφλημένη ἀποτυχία τῆς ἐπανάστασης καί τοῦ ἔρωτα. Κομμάτι ἐξαιρετικά πυκνό ἀποτελεῖ κατά τήν κρίση μου μεῖζον σημεῖο στό βιβλίο.

Ὁ Τρ. Πίττας στηρίζει τό ἔργο του σέ τρεῖς ἄξονες: Τή γύμνια (τό ἀρχέτυπο τοῦ ἀνθρώπου ὡς δημιουργικοῦ ὄντος), τόν ἔρωτα (σάν αἴσθηση καί βίωμα πού κατακλύζει τά πάντα) καί τήν πνευματικότητα (ὡς στάση ἔναντι τοῦ κόσμου). Ὅμως φοβᾶμαι πώς παρά τά εὔστοχα εὑρήματα πού ὁ συγγραφέας χρησιμοποιεῖ οἱ προθέσεις αὐτές πολλές φορές παραμένουν στό θεωρητικό ἐπίπεδο μόνον. Τό αἴτημα γιά ἀπογύμνωση καί πνευματική συμπεριφορά γιά νά ἐκφραστοῦν περνοῦν μέσα ἀπό μιάν ἐγκεφαλική (καί μόνο) διεργασία. Καταλήγουν περισσότερο ὡς δηλώσεις καί λιγότερο ὡς ἀποτέλεσμα πού ξεπηδοῦν ἀπό τήν καλλιτεχνική μετάπλαση τῶν ἰδεῶν. Ἴσως οἱ τρόποι πού ἐπέλεξε ὁ Τρ. Πίττας (γλώσσα φιλοσοφικοῦ δοκιμίου, ἀναλυτική ψυχρότητα) ὁρισμένες φορές νά ἔχουν κάποια συμμετοχή σ' αὐτό. Ἴσως πάλι ἔτσι ὁ συγγραφέας νά ἐκτιμᾶ πώς φανερώνει μιάν ἄλλη διάσταση. Τηρῶ τούς ἐνδοιασμούς μου γιά τήν ἄποψή του.

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου

Μάριος Βύρων Ραΐζης
Ἀγγλόφωνη φιλολογία
Συγκριτικές μελέτες

Τά κείμενα πού ὁ Μ.Β. Ραΐζης παρουσιάζει σ' αὐτήν τήν ἔκδοση ἀποτελοῦν συγκέντρωση μελετῶν πού δημοσιεύτηκαν σέ ἑλληνικά περιοδικά (ἐκτός ἀπό ἕνα πού εἶναι ἡ ἀνακοίνωση τοῦ συγγραφέα στό Ε' Διεθνές Συμπόσιο τοῦ Αἰγαίου, στή Λήμνο) λογοτεχνικῶν κατευθύνσεων ὅπως τά Αἰολικά Γράμματα, ὁ Ἀργοναύτης, ἡ Ἠπειρωτική Ἑστία, ἡ Νέα Ἑστία, οἱ Τομές, ἡ Χιακή Ἐπιθεώρησις. Οἱ μελέτες αὐτές χωρίζονται σέ τρεῖς ἑνότητες. Ἡ πρώτη μέ τόν τίτλο «ὅταν ὁ στοχασμός γίνεται ποίηση» ἀφορᾶ τούς δύο Ἄγγλους ποιητές ὁ Μπλέϊκ καί ὁ Μ. Γέητς καί τή σημασία τῆς ποίησής τους (κοινωνική καί φιλοσοφική στόν πρῶτο, στοχαστική καί μυθολογική στό δεύτερο) στήν ἱστορία τῆς ἀγγλικῆς λογοτεχνίας καί ὄχι μόνον αὐτῆς. Ἡ δεύτερη ἑνότητα ἔχει ὡς ἀντικείμενο τήν ποίηση τοῦ Lord Byron κυρίως καί κατά δεύτερο λόγο τοῦ ἄγγλου ρομαντικοῦ Shelley. Ἀκόμη, ἐδῶ, ἐξετάζεται ἡ θητεία τῆς ἀμερικανικῆς ποίησης στόν ἀπελευθερωτικό ἀγώνα τῆς Ἑλλάδα ἀπό τό 1821 ὡς τίς ἀρχές τῆς ἑπόμενης δεκαετίας. Ἡ τρίτη, τέλος, ἀποτελεῖται ἀπό δυό κριτικές παρου-

σιάσεις τῶν ἔργων τῆς J.L. Pinchin: Αἰώνια Ἀλεξάνδρεια: Forster, Durrel and Cavafy καί τῆς M. Ἀραβαντινοῦ: Τά ἑλληνικά τοῦ James Joyce's. Ἀκόμη ἀπό μιά πυκνή καί σύντομη ψηλάφηση στό ἔργο τοῦ Γ. Σεφέρη μέχρι καί τό «Βασιλιά τῆς Ἀσίνης».

Ὁρατός στόχος τοῦ Μ.Β. Ραΐζη εἶναι μέσα ἀπό αὐτές τίς συγκριτικές, ὅπως τίς χαρακτηρίζει, μελέτες νά διερευνήσει τίς σχέσεις τῆς ἀγγλόφωνης λογοτεχνίας μέ τήν ἑλληνική ἀρχαία λογοτεχνία καί φιλοσοφία καθώς καί τή νεοελληνική διανόηση. Ἡ ἔρευνα τοῦ συγγραφέα ἀκολουθεῖ δυό κατευθύνσεις. Ἡ πρώτη πρός τά λογοτεχνικά ἐκεῖνα ἔργα πού τά ἑλληνικά πολιτιστικά στοιχεῖα ἀποτελοῦν τό εἶδος τῆς ἀγγλόφωνης λογοτεχνίας πού ἐνσωμάτωσε μέσα ἀπό τό δικό του πολιτιστικό πρίσμα σημαντικές ἑλληνικές παρουσίες (ὑλικές ἤ πνευματικές). Ἄς δοῦμε τήν πρώτη περίπτωση. Τά ἑλληνικά θέματα (ἱστορικά γεγονότα, μυθολογικοί ἥρωες, στοιχεῖα κλασικῆς παιδείας) πού ἔρχονται σέ ἐπαφή μέ τούς ἀγγλόφωνους λογοτέχνες δέν ἀποτελοῦν ἐσωτερική, μεταμορφωμένη βέβαια, δυναμική τοῦ ἔργου τους. Νομίζω ὅτι σέ αὐτήν τήν κατηγορία θά πρέπει νά ἐνταχθοῦν τά ἀμερικανικά λογοτεχνήματα πού ἡ θεματογραφία τους ἀντλεῖται ἀπό τήν ἑλληνική ἐπανάσταση τοῦ 1821 ἀλλά καί τά ποιήματα τοῦ Lord Byron. Τά τελευταῖα βρίθουν βέβαια ἑλληνικῶν ἀναφορῶν ἀλλά σέ καμιά περίπτωση δέν ἀπαγκιστρώνουν τόν ποιητή (ὅπως ὁ Μ.Β. Ραΐζης δείχνει νά δέχεται) ἀπό τό πολιτικό καί πνευματικό ἔδαφος τῆς Ἀγγλίας. Βέβαια παραμένουν ὡς σημαντικότερα δείγματα τῆς ρομαντικῆς ποίησης καί ἐκείνης τῆς τεχνοτροπίας καί ὕφους πού ὀνομάστηκε βυρωνισμός. Ἀκόμη σχετικά μέ τόν Lord Byron δέν εἶναι ἄτοπο νά ἀμφισβητηθεῖ μιά ὁρισμένη μυθολογία τήν ὁποία ὁ Μ.Β. Ραΐζης δέν φαίνεται νά θίγει ἀλλά μᾶλλον νά συντηρεῖ.

Ἀπό τίς πρόσφατες παρουσιάσεις τοῦ γ΄ τόμου τοῦ ἔργου τοῦ Κυρ. Σιμόπουλου «Πῶς εἶδαν οἱ ξένοι τήν Ἑλλάδα τοῦ 21» καί ἀπό τά ἴδια τά περιεχόμενα αὐτοῦ τοῦ τόμου προκύπτει μιά ἐντελῶς διαφορετική ἐκδοχή γιά τόν Byron. Ἡ προσχώρησή του στήν ἀγγλόφιλη πολιτική μερίδα τοῦ Μαυροκορδάτου, οἱ ἀνομολόγητες ἐπιθυμίες του γιά τήν ἐνδεχόμενη ἀνάδοχή τοῦ ἑλληνικοῦ θρόνου, ἡ συστηματική παρακολούθηση τῶν εὐρωπαϊκῶν κυβερνήσεων στόν Byron ἐφόσον τόν θεωροῦσαν ὡς τήν σημαντικότερη γέφυρα ἐπικοινωνίας μεταξύ Ἀγγλίας καί Ἑλλάδας, ἡ μεταφορά πολύχρωμων καί διαφορετικῶν φορεσιῶν στό Μεσολόγγι (τί θλιβερή εἰκόνα ἑνός ἐξεγερμένου ποιητῆ) ἐνισχύουν πολύ σοβαρά τήν ἱστορικήν ἄποψη πού θέλει τόν Lord Byron ἀθέλητο ἤ συνειδητό, πάντως, φορέα τῆς ἀγγλικῆς ἐξωτερικῆς πολιτικῆς.

Κατά τήν παρουσίαση τῶν ποιητῶν πού ἔγραψαν ἀπό ἀφορμή τήν ἑλληνική ἐπανάσταση ὁ Μ.Β. Ραΐζης δίνει στόν ἀναγνώστη του τήν ἐντύπωση μιᾶς ὑποβόσκουσας ἔκπληξης γιά τή στάση τῶν χριστιανικῶν μεγάλων δυνάμεων ἀπέναντι στόν ἑλληνικόν ἀγώνα ἑνάντια σέ μιά μή χριστιανική δύναμη. Πέρα ἀπό τό ὅτι ὁ ὅρος εἰδωλολάτρης δέν δηλώνει τίποτε σχετικά μέ τόν μωαμεθανισμό καί τόν ἰσλαμισμό θέλω νά σημειώσω πώς δέν ἀντιλαμβάνομαι αὐτήν τήν ἔκπληξη τοῦ συγγραφέα. Ἄν ὑπῆρχε μιά ἑνότητα στήν Εὐρώπη τοῦ 1821 αὐτή εἶταν ἑνότητα πολιτικῶν συμφερόντων καί κατανομῆς δυνάμεων καί ὄχι θρησκευτικῶν δεσμῶν. Δέν ἐννοῶ κάποια ὑποτίμηση τῆς κοινωνιολογικῆς σημασίας τῆς θρησκείας ἀλλά ἐν προκειμένω ἡ τελευταία ἤ ἔστω τά πολιτιστικά στοιχεῖα πού συνένωνε μποροῦσε νά παίξει κάποιον θετικό ρόλο μόνον σέ μερικούς εὐαίσθητους διανοούμενους (καί πάλι μέ ὅλο τόν ὄγκο τῶν ἐπιφυλάξεων πού καί πρίν διατυπώθηκαν).

Ἄς δοῦμε τή δεύτερη κατεύθυνση τῆς ἔρευνας τοῦ Μ.Β. Ραΐζη. Ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά λογοτεχνία πού δέν διακήρυξε κραυγαλέα τήν ἑλληνομάθειά της ἀλλά μπόρεσε νά ὑπερβεῖ τά πολιτιστικά της ὅρια, ἐπομένως τά σαφῆ ὅρια μιᾶς, ἄς τήν ποῦμε ἔτσι, ἐθνικῆς κουλτούρας γιά νά δημιουργήσει μιά σύνθεση πολιτισμῶν καί νά ἐξακτινωθεῖ σέ ἕναν διανοητικό (κι ὄχι θρησκευτικό) οὐνιβερσαλισμό. Ἐδῶ τά κείμενα ἀποκτοῦν βαθύτατη ἐλτικότητα. Ὁ ἐπίπονος ἐντοπισμός τῶν ἑλληνικῶν μύθων στόν Γέητς, τῶν συμβόλων καί τῶν χρήσεων πού ὁ ποιητής κάνει, ἡ ἔρευνα γιά τή συμπλοκή ξανατονισμένων ἑλληνικῶν στοιχείων μέ ἄλλα χρώματα καί ἡ ἔνταξη ὅλων αὐτῶν τῶν διαφορετικοτήτων στήν κοσμική θεώρηση τοῦ Γέητς γιά τούς ἀλλεπάλληλους κύκλους καί τίς φάσεις τῆς σελήνης, ἐξαντλοῦν τά θέματά τους κατά τό δυνατόν. Οἱ προσεχτικές ἀναλύσεις τῶν ἐπιδράσεων διαφορετικοῦ τύπου πού δέχτηκαν ὁ Forster καί ὁ Durrel ἀπό τόν Καβάφη καί ἡ καθοριστική τους σημασία γιά τό ἔργο τῶν δυό ἄγγλων ἀνασταίνουν κι ἕναν ὁλόκληρο κόσμο γεμᾶτο γοητεία: Τῆς Ἀλεξάνδρειας. Τέλος, στό κείμενο γιά τό Γιῶργο Σεφέρη (ἀντίστροφη στάση: ἀδιάφανη ἐσωτερίκευση τῆς γαλλικῆς καί τῆς ἀγγλικῆς, κυρίως ἑλιοτικῆς, ποιητικῆς παραγωγῆς) νομίζω ὅτι γίνεται μιά προνομιακή παραχώρηση: Ἡ κατακύρωση τοῦ νεωτερικοῦ στίχου (ἄν καί πόσο νεωτερικός εἶναι σήμερα;) στόν Γ. Σεφέρη κατ' ἀποκλειστικότητα σχεδόν. Ἡ μή ἀναφορά στόν Τάκη Παπατζώνη (πού εἶναι ὁ ἀρχαιότερος τῆς «γενιᾶς τοῦ '30») καί στούς συγχρόνους τοῦ Σεφέρη δείχνει σάν ἡ μετάβαση ἀπό τήν παραδοσιακή στή νεωτερική μορφή νά ὁρίζεται ὡς μοναχική ἔμπνευση τοῦ Γ. Σεφέρη καί ὄχι ὡς ἀποτέλεσμα τῶν πολιτιστικῶν διεργασιῶν πού ἔθεσε σέ κίνηση ἡ «γενιά τοῦ '30» ὡς σύνολο.

Ὁ Μ.Β. Ραΐζης μέ αὐτόν τόν τόμο διερευνᾶ μιά τεράστια περιοχή τῆς ξένης λογοτεχνίας καί μάλιστα τούς τρόπους πού αὐτή ἡ λογοτεχνία συνδέθηκε μέ τήν ἑλληνική, ἀρχαία καί σύγχρονη. Ἀκόμη καταγράφει πῶς ἡ ἑλληνική λογοτεχνία ἀπορρόφησε μέσα στόν τεράστιο πλοῦτο τῆς ἱστορίας της καί τῶν ἰδιαιτεροτήτων τοῦ ἐθνικοῦ της πλαισίου, στοιχεῖα ἀπό

τόν ξένο στοχασμό γιά νά τά παρουσιάσει ὡς ξεχωριστές πιά αἰσθητικές προτάσεις.

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου

Μαριάννα Αϊνου Κουτούζη
Ζαχαροκάλαμα

Τά «Ζαχαροκάλαμα» τῆς Μαριάννας Αϊνου Κουτούζη εἶναι ἕνα βιβλίο γεμάτο χρώματα. Ἡ συγγραφέας μᾶς ὁδηγεῖ στόν ἀνεπανάληπτο χῶρο τῆς παιδικῆς της ἡλικίας, μακριά σέ κάποιο ἀπόμερο χωριό, μέ τά βουνά καί τούς πύργους, τίς ἐλιές καί τή θάλασσα, τά ἀμπέλια καί τά περιβόλια. Συναντᾶμε τόν ἁπλό κόσμο τῆς Ἑλληνικῆς ἐπαρχίας, πού μέσα στήν ἀγνότητα καί τήν ἀμεσότητα τῆς φύσης, ἀναπτύσσει τά δικά του σύμβολα καί τίς δικές του ἰδέες, τά δικά του ἤθη καί ἔθιμα, προσδίνοντας ἔτσι ἕναν ἐντελῶς ξεχωριστό χαρακτήρα στήν κοινωνική του ὀργάνωση καί τόν τρόπο ζωῆς. Κύριο χαρακτηριστικό τοῦ βιβλίου ἡ βαθειά πίκρα πού διέπει κάθε περιγραφή καί ἀναπόληση, γιατί τά πιό μικρά καί ἀσήμαντα πράγματα, πού συνέθεταν τόν κόσμο τοῦ τότε, τώρα καθώς ἡ μνήμη βυθοσκοπεῖ καί ἀνιχνεύει, φιλτράρονται ἀπό τήν ἀπόσταση καί παίρνουν μιά ἄλλη χροιά καί ἕνα ἄλλο μεγαλεῖο. Ἡ πίκρα, ὅμως, μετουσιώνεται σέ ποιητικούς μονόλογους, καθώς ἡ μνήμη σταματᾶ μπροστά στήν «τριανταφυλλιά πού πέθανε ὁλάνθιστη», στούς «λαρυγγισμούς τῆς στέρνας», στόν «πύργο, ζητιάνο τοῦ οὐρανοῦ» κλπ. Καλύτερο κομμάτι τό «μοῦ ῾ρθε νά βουλώσω τά αὐτιά μου» μέ ὅλο τό βουβό σπαραγμό τοῦ θανάτου τῆς γιαγιᾶς καί τίς ἀντιδράσεις τῆς μάνας πού προβληματίζεται μέ τί τρόπο θά πλησιάσει καί θά ἀνακοινώσει στά παιδιά της, αὐτό πού ἤδη ἔχουν διαισθανθεῖ καί καταλάβει.

Ἠλίας Κεφάλας

ΘΩΜΑΣ ΜΑΡΑΣ
Παράλληλα καί Παράταιρα

Ἄνισος σέ μεγάλο βαθμό εἶναι ὁ Θωμᾶς Μάρας στά διηγήματα τῆς συλλογῆς «Παράλληλα καί Παράταιρα». Ἀπό τά δεκατέσσερα συνολικά διηγήματα, μόνο τέσσερα εἶναι ἐκεῖνα πού ἀνεβάζουν σέ ἕνα κάποιο ποιοτικό ἐπίπεδο τό ὅλο βιβλίο. Αὐτά, μέ ἀξιολογική σειρά, εἶναι τά «χαρτιά», «οἱ κυρίες τῆς τιμῆς», «τό σωστό» καί ὁ «φόβος». Ὅλα τά ὑπόλοιπα δέν ξεφεύγουν ἀπό τό ἐπίπεδο τοῦ λαϊκοῦ ἀναγνώσματος μέ μιά κάποια ἐξαίρεση τόν «ἰνστρούχτορα», πού βρίσκεται σέ ἕνα ἐνδιάμεσο στάδιο.

Ὁπωσδήποτε, ὅμως, ὁ Θωμᾶς Μάρας σέ ὅλα του τά διηγήματα διαθέτει σάν μέσο κατάκτησης τοῦ ἀναγνώστη, μιά ἄριστη δημοτική γλώσσα καί ἕνα γλαφυρότατο ὕφος. Ἡ σαφήνεια κατά τήν ἀφήγηση καί ἡ τέλεια δομή προτρέπουν τήν ἀπνευστί ἀνάγνωση. Ὅλα του τά θέματα εἶναι παρμένα ἀπό τή σύγχρονη πολιτική ζωή, καθώς τέμνονται βαθειά μέ δίκοπο μαχαίρι, γιά νά κατευθύνεται ἡ εἰρωνική διάθεση καί ἡ ἐπιδέξια κριτική, καίρια καί εὔστοχα, καί πρός τά δύο ἄκρα. Στό σημεῖο αὐτό, ὅμως, μέ τά ἐπίτηδες παραποιημένα ἤ καί συμβολικά μας, γιατί παρ' ὅλες τίς ἀρετές αὐτῶν καθ' αὐτῶν τῶν διηγημάτων, ἡ θεματογραφία τους συνίσταται σέ μιά ἀφελή πολιτικοποίηση τῶν πραγμάτων. Τό γεγονός αὐτό, ὅπως τονίσαμε καί παραπάνω, κατεβάζει τό διήγημα στό ἐπίπεδο τοῦ λαϊκοῦ, μέ τήν ἔννοια τοῦ φθηνοῦ καί τοῦ πρόχειρου, ἀναγνώσματος. Καί σέ καμμιά βέβαια περίπτωση δέν περνᾶ ἀπό τό μυαλό μας ἡ σκέψη, ὅτι αὐτό θά ἦταν μιά πιθανή πρόθεση τοῦ συγγραφέα.

Σέ τελευταία ἀνάλυση, ὅμως, ὁ Θωμᾶς Μάρας, ἄν δέν εἶναι ἕνας ἀριστουργηματικός, εἶναι ὁπωσδήποτε ἕνας καλός καί εὐχάριστος διηγηματογράφος.

Ἠλίας Κεφάλας

τα τετραδια του Ρηγα

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΣΑΡΑΦΗΣ
Σύντομη ιστορικη ανασκόπηση (β΄ έκδ.)

Το σοσιαλιστικο μανιφέστο του 1945

ΜΕΣΕΒΡΙΝΟΣ
Σωστη Δημοτικη

ΛΕΥΚΙΟΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ
Σχεδον μηδίζοντες (ποίηση, β΄ έκδ.)

ΦΟΙΒΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ
Απομυθοποίηση

Γ. ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΠΙΕΡΙΔΗΣ
Ο καιρος της δοκιμασίας (διηγήματα)

J. J. BJÖRNSTAAHL
Το οδοιπορικο της Θεσσαλίας 1779.

EDITH SÖDERGRAN
Ποιήματα

ΒΑΣΟΣ ΛΥΣΣΑΡΙΔΗΣ
Απροσκύνητοι (πολιτικα κείμενα).

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ

Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Εἶδα ἕνα «Κατερίνη L» καί γύρω ἀπ' τ' ὄνομα, σέ διάφορα σχέδια καί σχήματα, πολλά κοσμήματα μέ τή σφραγίδα μιᾶς πολύ παλιᾶς παράδοσης. Σκουλαρίκια πού μᾶς ἐρχόντουσταν ἀπό τούς παλαιολιθικούς θησαυρούς σά μνῆμες ἤ ἀπό τούς μηνωικούς σά σχήματα, τελείως ὅμως ἐφαρμοσμένα στήν ἐποχή μας.

Ἡ Κατερίνη L. δέν ὑπάρχει καμιά ἀμφιβολία εἶναι ἡ πρωτότοκη κόρη ἀπό τίς τέσσερις Λαλαουνίτσες, ἕνα ἀπό τά 4 L πού εἶναι τόσο περήφανος γι' αὐτά ὁ πατέρας τους ὅσο καί γιά τίς κοσμηματικές του δημιουργίες. Τό πῶς εἶναι κόρη τοῦ Ἠλία Λαλαούνη φαίνεται ἀπό τήν κοινή σφραγίδα πού φέρνει ἡ δουλιά τους. Παράδοση, ἄρτια τεχνική, λειτουργία. Ὅταν πρίν δυό-τρία χρόνια πού σπούδαζε στό Παρίσι ἡ Κατερίνα «οἰκονομία» καί «διαχείριση» ἔκανε τήν εἴσοδό της στό ἐπάγγελμα τοῦ πατέρα της σάν μανεκέν καί τότε γιομίσανε οἱ ἐφημερίδες καί τά περιοδικά μέ τό πραγματικά ὡραῖο κοριτσίστικο κεφάλι της. Ὅμως τό πραγματικό της ντεμποῦτο τό θυμᾶμαι πολύ πιό πρίν ὅταν ἡ μικρή Κατερίνα δέν ἤτανε καλά καλά οὔτε δέκα χρονῶν. Πολύ συχνά τήν ἔβλεπα στό κατάστημα τῆς Βουκουρεστίου νά παίζει τήν πωλήτρια, νά δοκιμάζει τά κοσμήματα νά ζητάει ἀπό τόν πατέρα της πρῶτες ὕλες γιά νά φτιάξει κι ἐκείνη κοσμήματα.



Ἤταν νομίζω ἡ ἐποχή πού ὁ Ἠλίας Λαλαούνης δούλεψε πολύ τό σμάλτο καί τά βυζαντινά καί δέ δίσταζε καθόλου νά βάλει στά χέρια τῆς «παιδίσκης» καθώς θάλεγε ὁ Παπαδιαμάντης, χρυσάφι, ἀσήμι καί χρωματιστές πέτρες, σμάλτο καί μπογιές, γιά νά φτιάξει κατά τό κέφι καί τή φαντασία της ὅ,τι ἀντικείμενο ἤθελε.

Ἐκείνη τήν ἐποχή λοιπόν ξεκίνησε πραγματικά τό παιδί γιά τή δημιουργική καριέρα τῆς χρυσοτεχνίας πού σήμερα δίνει τά πρῶτα ὡριμα ἔργα της.

Θυμᾶμαι τή λάμψη τῆς Λίλας Λαλαούνη ὅταν τό κοριτσάκι ἄνοιξε τίς χουφτίτσες του καί φάνηκαν οἱ θησαυροί πού εἶχε φτιάξει. Μιά καρδούλα σταυρός, ἕνα ἀνθάκι ροδέλλα βυζαντινή, ἕνα ἄλλο ἀκόμη σταυρουδάκι σάν παλαιολιθικό ἀπομεινάρι. Ἡ μητέρα της τή φίλησε καί τῆς εἶπε χίλια μπράβο κι ὅταν ἔφυγε ἡ μικρή, γιομάτη περιφάνια μοῦ εἶπε: «Οὔτε ἕξη χρονῶν δέν ἤταν ὅταν ἔφτιαξε μιά γκρέκα ἀπ' τήν ὁποία φύτρωνε ἕνα ἀνθάκι. Ὁ πατέρας της εἶναι βέβαιος πώς θά γίνει ἕνας σπουδαῖος συνεργάς του...». Καί νά πού ἔγινε.

Τή βρίσκω στό μαγαζί, μοῦ δείχνει τή δουλιά της· εἶναι ὅλο σκουλαρίκια, τά πιό πολλά μονά,



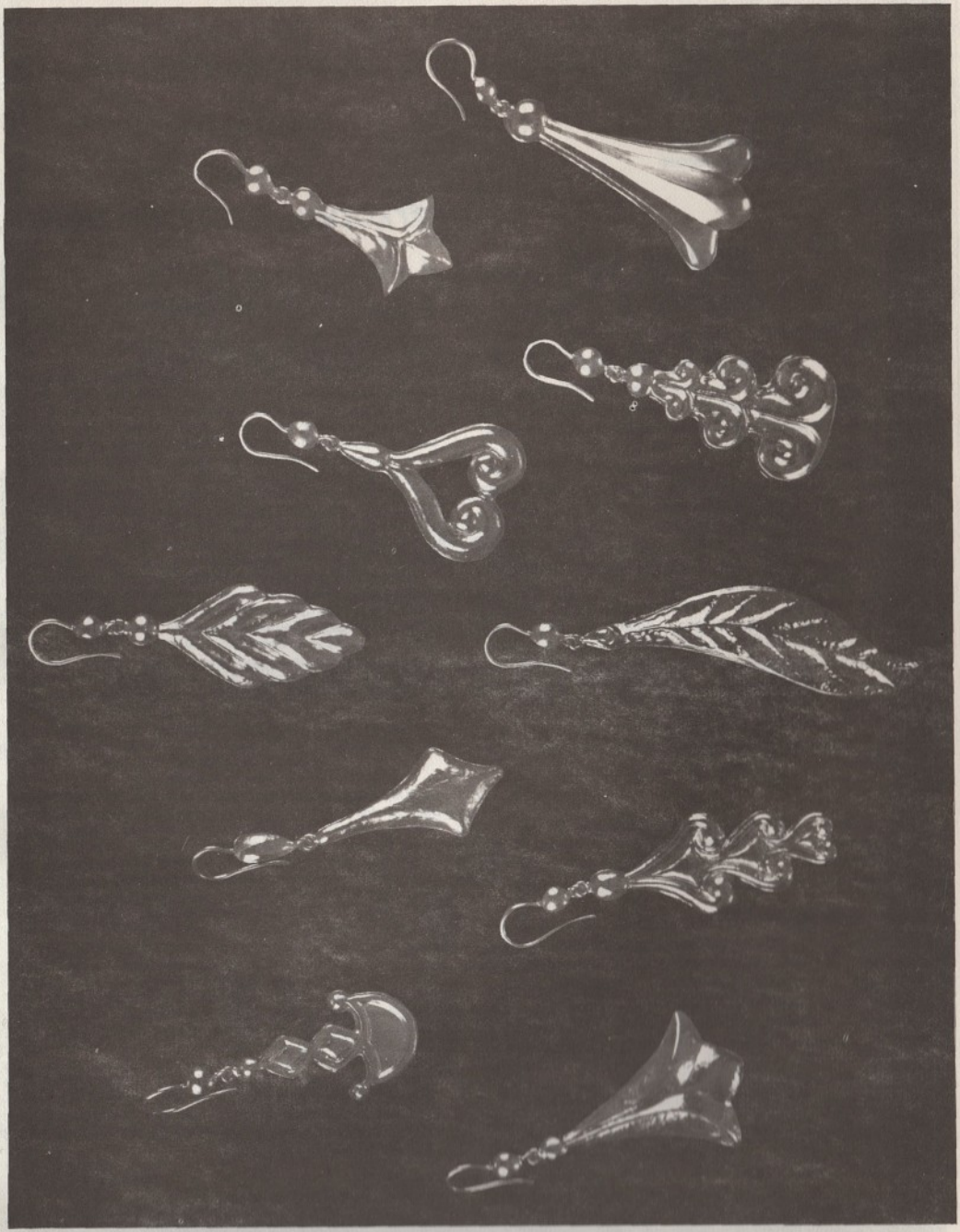
ὅπως τά φοροῦνε οἱ νέες κι οἱ νέοι, ἀπό χρυσό, κρυστάλ ντέ ρός, φτιαγμένα μέ κέφι, κυρίως ὅμως μέ τή σφραγίδα τῆς διπλῆς παράδοσης, τοῦ τύπου της πρῶτα τοῦ πατέρα της ἔπειτα. Σέ καμιά περίπτωση δέν ἀντιγράφει· ὅπως ἤταν ἕξη χρονῶν θέλησε ν' ἀνθίσει μιά γκρέκα, ἔτσι καί σήμερα στολίζει μινωικά ἕναν κορμό νεολιθικό καί πάνω σ' ἕνα φυλλαράκι ἔρχονται στολίδια ἀπό τή μνήμη αἰώνων.

Οἱ ἄλλες τρεῖς ἀπό τίς 4 L εἶναι ἀκόμα στό Δημοτικό καί στό Γυμνάσιο· ἴσως θά πρέπει νά πάω νά δῶ πῶς ἀπασχολοῦν τά χέρια τους κι αὐτές, γιατί ἄν ἔχουν τό ταλέντο τῆς Κατερίνας, θάχουμε πιά μιά δυναστεία ἀπό Λαλαούνηδες.

Ἄμποτε ὅλοι οἱ καλλιτέχνες νά κάνανε δυναστεῖες· αὐτές, πραγματικά, θά τίς παραδεχόμασταν.

Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ


KATERINI
LALAOUNI
L'ATHÉNIENNE



WORLD LITERATURE TODAY
FORMERLY BOOKS ABROAD

A LITERARY QUARTERLY
OF THE UNIVERSITY
OF OKLAHOMA
NORMAN, OKLAHOMA
73019 U.S.A.

page 679

FROM THE AUTUMN 1980 ISSUE

Dhimítris Dhoúkaris. *To pétrino prosopo.* Athens. Tomés. 1979. 35 pages.

Despite the attention which the Nobel Prize has brought to Seferis and Elytis, there are still important tracts of Greek poetry which remain unknown to foreigners. Large areas of the Greek poetic terrain have yet to be charted by the translators who serve as map-makers. One of the most interesting figures in this terra incognita is Dhimítris Dhoúkaris. The author of eighteen volumes of verse (including the 1976 collection "The Other Statue," a book which has achieved great local prestige), Dhoúkaris is unlikely to win easy popularity among large masses of readers, despite his ardently democratic temperament.

There are poems in "The Stone Face" which might remind Americans of the simple colloquial diction of Lindsay and Masters, but Dhoúkaris is a poet whose natural warmth has been tempered in the alembic of discipleship to far tougher models. Even in a poem as personal as "My Friend the Poet," in which he writes about an actual friend in much the same way as Robert Lowell wrote about Ford Madox Ford, the figure in the poem is subtly raised above the level of the biographical.

. . . . . .

One recognizes the sardonic tone of Cavafis here, but there is something more. There is a twinkle of joyous *affection* in the eye of Dhoúkaris's "stone face" and a note of euphoric delight in sheer verbal shenanigans that can be found nowhere in Cavafis.

"The Stone Face" is divided into three parts, and "My Friend the Poet" is one of ten finely-wrought poems in part one. Part two consists of five enigmatic lyrics entitled "The Continuations" in which Nefertiti plays a troublingly oneiric role. But it is in part three, "The Tumult of the Poem," that Dhoúkaris's distinctive gift shows to fullest advantage. In three terse poems Dhoúkaris depicts (in a skillfully compact psychodrama) the terrifying dynamics and final triumph involved in writing a poem, as I have never seen them depicted except in Mallarmé. But Dhoúkaris's account has the advantage of being stunningly laconic, pithy, as finely chiseled as Greek medallions—i.e., minus the fumes of metaphysics. His is a poetry unlike any being published in Greece today.

Bertrand Mathieu
University of Athens

Μιά κριτική γιά τόν Δημήτρη Δούκαρη στό περιοδικό «ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΗΜΕΡΑ»

ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΟΥΚΑΡΗ

«Τό Πέτρινο Πρόσωπο»

Παρ' ὅλο τό ἐνδιαφέρον πού δημιουργήθηκε ἀπ' τό Βραβεῖο Νόμπελ γιά τόν Σεφέρη καί τόν Ἐλύτη, ὑπάρχουν ἀκόμη σημαντικές περιοχές ἑλληνικῆς ποίησης πού παραμένουν γιά τόν ξένο ἀναγνώστη ἐντελῶς ἄγνωστες κι ἀνεξερεύνητες. Μεγάλες ἐκτάσεις τοῦ ἑλληνικοῦ ποιητικοῦ ἐδάφους πρέπει νά χαρτογραφηθοῦν ἀπ' τούς μεταφραστές πού ἔχουν σάν κύρια ἀποστολή τους τό ρόλο τοῦ χαρτογράφου. Μιά ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες μορφές σέ τούτη τήν «ἄγνωστη γῆ» εἶναι ὁ Δημήτρης Δούκαρης. Συγγραφέας δέκα ὀκτώ ποιητικῶν βιβλίων (στά ὁποῖα περιλαμβάνεται καί ἡ συλλογή τοῦ 1976 μέ τίτλο «Τό "Ἀλλο "Αγαλμα», πού τοῦ προσέδωσε μεγάλο γόητρο) ὁ Δούκαρης δέ φαίνεται νά κερδίζει εὔκολη δημοτικότητα ἀνάμεσα στίς πλατιές μάζες τῶν ἀναγνωστῶν, παρ' ὅλη τή φλογερή δημοκρατική του ἰδιοσυγκρασία.

Στό «Πέτρινο Πρόσωπο» ὑπάρχουν ποιήματα πού θά μποροῦσαν νά θυμίσουν στόν ἀμερικανό ἀναγνώστη τό ἁπλό ἰδίωμα τῆς καθομιλουμένης τῶν Lindsay καί Masters, ἀλλά ὁ Δούκαρης εἶναι ποιητής πού ἡ φυσική του θέρμη ἁπαλύνεται στό σταλακτήρι μιᾶς αὐστηρῆς μαθητείας πρός ἀναζήτηση συνεκτικώτερων προτύπων. Ἀκόμη καί σ' ἕνα ποίημα τόσο προσωπικό ὅσο τό «Ὁ φίλος μου ὁ ποιητής», ὅπου γράφει γιά ἕναν πραγματικό φίλο μ' ἕναν τρόπο πού μοιάζει πολύ μ' ἐκεῖνον πού ἔγραφε ὁ Robert Lowell γιά τόν Ford Madox Ford, ἡ μορφή μέσα στό ποίημα ὑψώνεται ἀνεπαίσθητα καί μέ περισσή λεπτότητα πάνω ἀπ' τό ἐπίπεδο τοῦ βιογραφικοῦ.

(Δημοσιεύεται ὁλόκληρο τό ποίημα:
«Ὁ φίλος μου ὁ ποιητής»)

Ἐδῶ ἀναγνωρίζει κανείς τό σαρδωνικό τόνο τοῦ Καβάφη, ἀλλά ὑπάρχει κάτι παραπάνω. Ὑπάρχει ἕνα σπινθύρισμα εὐφρόσυνης στοργῆς στό μάτι τοῦ «πέτρινου πρόσωπου» τοῦ Δούκαρη, κι ἕνας τόνος εὐφορης χαρᾶς, δοσμένα μέ λεπτότατη λεκτική δηκτικότητα, στοιχεῖα πού δέν βρίσκονται πουθενά στόν Καβάφη.

«Τό Πέτρινο Πρόσωπο» χωρίζεται σέ τρία μέρη καί «Ὁ φίλος μου ὁ ποιητής» εἶναι ἕνα ἀπό τά δέκα ποιήματα πού ἔχουν γραφτεῖ στό πρῶτο μέρος μ' ἕναν λεπτό τρόπο. Τό δεύτερο μέρος περιλαμβάνει πέντε αἰνιγματικά λυρικά ποιήματα, τιτλοφορούμενα «Τά συνεχόμενα», μέσα στά ὁποῖα ἡ Νεφερτίτη παίζει ἕναν ταραγμένα ὀνειρικό ρόλο. Ἀλλά ἐκεῖ πού τό χάρισμα τῆς διαύγειας τοῦ Δούκαρη φτάνει στό ἀποκορύφωμα εἶναι στό «Ὁ Θόρυβος τοῦ Ποιήματος», τοῦ τρίτου μέρους. Σέ τρία σύντομα καί γλαφυρά ποιήματα ὁ Δούκαρης εἰκονογραφεῖ (σ' ἕνα ἀριστοτεχνικά πυκνό καί ἐνιαῖο ψυχόδραμα) τήν τρομαχτική δυναμική καί τόν τελικό θρίαμβο πού ἡ γραφή ἑνός ποιήματος συνεπάγεται, μέ τρόπο πού δέν ἔχω δεῖ ἴσαμε τώρα σέ ἄλλον ποιητή, ἐκτός ἀπό τόν Mallarmé. Ἀλλά ἡ περιγραφή τοῦ Δούκαρη ἔχει τό πλεονέκτημα νά εἶναι ἀξιοθαύμαστα λακωνική, νευρώδης, σμιλεμένη μέ τόση μαστοριά καί δεξιοτεχνία, ὅση καί τά Ἀρχαῖα μετάλλια — καί χωρίς μεταφυσικά θολώματα. Ἡ ποίησή του διαφέρει ἀπό κάθε ἄλλη πού γράφεται σήμερα στήν Ἑλλάδα.

Bertrand Mathieu
Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν

Μετάφραση: Θωμᾶς Στραβέλης

ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΑΠΟ 50 ΧΡΟΝΙΑ ΕΠΙΒΛΗΤΙΚΗΣ
ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΣΤΟΝ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΟ ΚΟΣΜΟ !

ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1933

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΤΑΙΡΙΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ

Η ΠΡΟΠΟΝΤΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1917

Provincial
Insurance Company LTD

ΑΓΓΛΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1903

ΑΘΗΝΑ: ΑΓ. ΚΩΝ/ΝΟΥ 6 · ΤΗΛ.: 52.23.300 · 5235.633 · 52.22.411 · 52.24.547 · TELEX: 215338 · ΤΗΛΕΓΡ.: ΕΘΝΙΑΣ

φυσική διατροφή



Τώρα μπορείτε νά βρείτε φυσικά προϊόντα τοῦ χωριοῦ στό μικρό "χωριό" τῶν HELLASPAR

Τά φυσικά προϊόντα τοῦ χωριοῦ τῶν HELLASPAR, κατ' εὐθείαν ἀπό τή μάνα τους, ἔχουν ὅλη τή νοστιμιά καί τήν ἀγνότητα πού ἀπαιτεῖ μιά βελτιωμένη φυσική ζωή.
Στόν χωριάτικα διαμορφωμένο χῶρο, σέ κάθε HELLASPAR, μπορεῖτε νά βρῆτε ἀγνά, φυσικά προϊόντα τοῦ χωριοῦ. Ἡ φιλοξενία, τό περιβάλλον, τά προϊόντα ἕνα & ἕνα, οἱ ἄνθρωποι πού περιμένουν νά σᾶς ἐξυπηρετήσουν, μᾶς κάνουν πραγματικά περήφανους γιά τή... χωριατιά μας.

HELLASPAR
ΒΕΡΟΠΟΥΛΟΣ
Ἐκεῖ πού τά ψώνια εἶναι κέφι