

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΔΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

15

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΔΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

*

Διευθυντής: ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ

ΧΡΟΝΟΣ Γ' — ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ 1961 — ΤΕΥΧΟΣ 15

Συνδρομές: μόνον ετήσιες δρχ. 60 — 'Εξωτερικού \$ 5 — Τό τεύχος δρχ. 10
'Επιστολές, βιβλία, εμβάσματα κλπ. Νέα Μεγ. 'Αλεξάνδρου 33 (Μαν. 'Αναγνωστάκη)

Σ' ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ

- MICHEL BUTOR Τò Μυθιστόρημα και ή Ποίηση.
JEAN ROUDAUT Τò έργο του Μ. Butor και ή πραγματικότητα.
KORNELI ZELINSKI 'Επιστήμη και λογοτεχνία.

ΘΕΜΑΤΑ: Μ. ΑΝ.: 'Η Ποίηση - «προσκλητήριο των καιρών». — ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ: ΠΑΝ. ΜΟΥΛΛΑΣ: Βασίλη Βασιλικού: «Τò φύλλο». — Μανώλη Χαλθατζάκη: «'Ο Παπαδιαμάντης μέσα από τò έργο του». — Μ. ΑΝ.: Ποιητικά βιβλία και ποιητές. — ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΡΑΓΚΟΣ: Βασίλη 'Επιθυμιάδη: «Πασκάλ». — ΑΠΟΨΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ: ΠΑΝΑΓΗΣ ΔΕΚΑΤΣΑΣ: 'Αντίμολπα. — ΓΕΡ. ΛΥΚΙΑΡΔΟΠΟΥΛΟΣ: 'Απόψεις για τόν σύγχρονο σοβ. κινηματογράφο.

C R I T I Q U E

PUBLICATION BIMESTRIELLE DE CRITIQUE ET D'ÉTUDES
THESSALONIQUE

*

Directeur: MANOLIS ANAGNOSTAKIS

3ème ANNÉE — MAI - JUIN 1961 — No 15

Redaction et administration: 33, rue N. M. Alexandrou (M. M. Anagnostakis)

Κ Ρ Ι Τ Ι Κ Η

ΔΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Χρόνος Γ' — Μάϊος - Ιούνιος 1961 — Τεύχος 15

MICHEL BUTOR

ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ Η ΠΟΙΗΣΗ

Θέλω να μιλήσω για ένα πρόβλημα που πολύ μ' απασχολεί. Όταν είμουνα φοιτητής είχα γράψει πολλά ποιήματα, πράγμα που συμβαίνει συχνά στους φοιτητές. Δεν ήταν μονάχα μιὰ διασκέδαση ή μιὰ άσκηση. Ποντάριζα κατά κάποιον τρόπο τή ζωή μου πάνω στην ποίηση. Έ λοιπόν, από την ώρα που άρχισα να γράφω τὸ πρώτο μου μυθιστόρημα, δὲν έγραφα πια οὔτε ένα ποίημα γιατί ήθελα να διατηρήσω για τὸ βιβλίο που δούλευα ὅλη την ποιητική ικανότητα που μπορούσα να διαθέσω. Κι' αν στράφηκα στο μυθιστόρημα είναι γιατί από την ανάγνωση μερικῶν μεγάλων έργων, μοντέρνων κυρίως, κατάλαβα πὼς ήταν δυνατό να δεχτεί μέσα στις μορφές του, τις πὼς εξελιγμένες, ὅλες τις δυνατότητες τῆς ποίησης και συγχρόνως να βρει κανείς ἐκεῖ μιὰ λύση σὲ μερικές από τις δυσκολίες τῆς σύγχρονης ποίησης.

Όταν λέω ὅτι τὸ μυθιστόρημα είναι ικανὸ να δεχτεί ὅλη την κληρονομία τῆς ποίησης, ἔχω τὸ αἶσθημα ὅτι προσκρούω στή νοοτροπία τῆς γαλλικῆς σκέψης. Σὲ άλλες κουλτοῦρες είναι πάρα πολὺ συνηθισμένο να χρησιμοποιοῦν την ἴδια λέξη για να δώσουν τὸν ὅρισμό και τοῦ ποιητῆ και τοῦ μυθιστοριογράφου, στή Γαλλία ὅμως θεωροῦν συχνά ὅτι ὁ ποιητής και ὁ μυθιστοριογράφος ἐργάζονται σὲ δύο «φιλολογικά εἶδη» που διαχωρίζονται ἐντελῶς τὸ ένα από τὸ ἄλλο, και ὅτι είναι ἐπίσης ἐντελῶς ἀντιμέτωπα μέσα στὸν ἐσωτερικὸ χῶρο τῆς λογοτεχνίας.

Έχω τὴ γνώμη ὅτι αὐτὴ ἡ ἀντίθεση στήν ὁποία πιστεύουν οἱ Γάλλοι είναι ἄρκετά δικαιολογημένη, πρέπει ὅμως να τὴν ξεπεράσουμε. Αὐτὸ που θὰ ήθελα να ἐπιχειρήσω να ἀναπτύξω είναι με ποιὸ τρόπο τὸ μυθιστόρημα μπορεί και ὀφείλει να είναι ποιητικό.

Τὸ ἐπίθετο «ποιητικό» ἀκολουθεῖται, κατά κανόνα, από ένα ὀλόκληρο σύννεφο παρεξηγήσεων και ἰδιαίτερα ὅταν ἀναφέρεται στο μυθιστόρημα. Θα δώσω ένα παράδειγμα ἀναφέροντας ένα ἀπόσπασμα ἐνὸς από τούς πὼς ἐπαναστατικούς μυθιστοριογράφους που ὑπῆρξαν ποτὲ και που και σήμερα ἀκόμα μπορεί να θεωρηθεῖ σὰν ένας από τούς πὼς μοντέρνους, ένα ἀπόσπασμα για τὸ ὁποῖο χρησιμοποιοῦ ἐντελῶς φυσικά τὸ ἐπίθετο «ποιητικό». Θα δοῦμε πὼς ὅλος ὁ κόσμος δὲ συμφωνεῖ με τὴ γνώμη μου.

«Τὸ μικρὸ δωμάτιο, ὅπου μπῆκε ὁ νέος, ἦταν ταπεισορισμένο μὲ κίτρινο χαρτί. Στὰ παράθυρα εἶχε γεράνια καὶ κουρτίνες ἀπὸ μουσελίνα. Ὁ ἥλιος πὺν βασίλευε ἔρριχνε πάνω σ' ὄλα αὐτὰ ἕνα σκληρὸ φῶς. Τὸ δωμάτιο δὲν εἶχε τίποτα τὸ ξεχωριστό. Τὰ ἐπιπλα ἀπὸ κίτρινο ξύλο ἦτανε ὄλα πολὺ παλιά. Ἐνα ντιβάνι μὲ μιὰ μεγάλη ἀναγερωτὴ ράχη, ἕνα τραπέζι σὲ σχῆμα ὀβὰλ ἀπέναντι ἀπὸ τὸ ντιβάνι, μιὰ τουαλέττα καὶ ἕνας καθρέφτης ἀκουμπιομένος στὴ μεσόπορτα, καρέκλες ἀραδιασμένες στὸ μᾶκρος τοῦ τοίχου, δύο ἢ τρεῖς χαλκογραφίες χωρὶς ἀξία πὺν παρίσταναν νεαρὲς Γερμανίδες νὰ κρατοῦν πουλιά στὰ χέρια—αὐτὰ ὄλα κι' ὄλα ἦταν ἡ ἐπίπλωση».

Ἐ λοιπόν, ὅταν διαβάζω ἕνα τέτοιο κομμάτι, προκαλεῖται ἕνα φαινόμενο πὺν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τραβῆξει τὴν προσοχή μας γιὰ μερικὲς στιγμές. Ἐχουμε ἔδῳ τὴν περιγραφή ἑνὸς δωματίου. Ὅταν διαβάζω, βρίσκομαι συνήθως μέσα σ' ἕνα δωμάτιο καθισμένος σὲ μιὰ πολυθρόνα. Οἱ τοῖχοι γύρω μου ἔχουν κάποιο χροῶμα. Ὑπάρχουν μερικὰ ἐπιπλα πὺν τὸ βλέμμα μου μπορεῖ νὰ τὰ συναντήσῃ. Τὰ ἀντικείμενα ὁμως πὺν ἀναφέρονται στὸ κείμενο ἀνακαλοῦνται στὴ μνήμη μ' ἕνα τρόπο ἀληθινὰ μαγικό. Θὰ μοῦ παρουσιαστοῦν μὲ κάποιο τρόπο ὥστε νὰ καθορίζουν μιὰν ἄλλη κάμαρα, μιὰ κάμαρα φανταστική, πὺν θὰ στοιχειώσῃ τὴν ἀληθινὴ κάμαρα πὺν μέσα της βρίσκομαι. Καὶ γιὰ μένα, γιὰ μερικὰ λεπτὰ τουλάχιστον, τούτη ἡ φανταστικὴ κάμαρα θὰ εἶναι πιὸ ζωντανὴ ἀπὸ τὴν πραγματικὴ κάμαρα ὅπου βρίσκομαι, αὐτὰ τὰ φανταστικὰ ἀντικείμενα θὰ ἔχουν γιὰ μένα πιὸ πολλὴ σημασία, ἀπ' αὐτὰ πὺν ἔχω μπροστὰ στὰ μάτια μου.

Ἀπὸ πὺν προέρχεται αὐτὴ ἡ ἰδιαίτερη δύναμη; Ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὰ διάφορα στοιχεῖα αὐτῆς τῆς περιγραφῆς εἶναι δεμένα τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο ἀπὸ μιὰν ἀναγκαιότητα. Ὑπάρχει πρῶτα ἀπ' ὄλα αὐτὴ ἡ σύνθεση πὺν δίνει ἀλυσσωτὰ τὰ σχήματά τους τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο, ὅπως μέσα σὲ μιὰ νεκρὴ φύση ἑνὸς Ὁλλανδοῦ ζωγράφου. Ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ κάτι περισσότερο: αὐτὰ τὰ ἀντικείμενα εἶναι αὐτὰ καθαυτὰ λέξεις. Δὲν εἶναι μονάχα οἱ λέξεις τοῦ κειμένου πὺν κάνουν νὰ παρουσιαστῇ μιὰ κάμαρα ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ κάμαρα ἀκόμα, μοῦ παρουσιάζεται σὰν κάτι τὸ διαφορετικὸ.

Πραγματικά, ὄλες αὐτὲς οἱ λεπτομέρειες ἔχουν διαλεχτεῖ μὲ τέτοιο τρόπο πὺν μᾶς πληροφοροῦν γιὰ τὴν ἐποχὴ πὺν διαδραματίζεται ἡ ἱστορία, γιὰ τὸ περιβάλλον ὅπου ἐκτυλίσσεται, γιὰ τὸν τρόπο τῆς ζωῆς καὶ τῆς σκέψης τοῦ ἀνθρώπου πὺν κατοικεῖ ἐκεῖ μέσα, γιὰ τὴν οἰκονομικὴ του κατάσταση. Ἄν παρατηρήσουμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ θὰ δοῦμε πὺν δὲν εἶναι μονάχα οἱ χειρονομίες ἢ ὁ τρόπος πὺν κινεῖται τὴν ἡμέρα αὐτὸς ὁ ἀνθρώπος πὺν μᾶς δίνονται—εἶναι ἀκόμα τὰ ὄνειρά του, ὅ,τι θὰ τὸν βοηθήσῃ νὰ ζήσει ἢ νὰ ἐπιζήσει ἀνάμεσα σ' αὐτὴν τὴν ἐπίπλωση, ἀφοῦ ἀνάμεσα στὰ διάφορα κομμάτια πὺν τὴν ἀποτελοῦν μποροῦμε νὰ ἀνακαλύψουμε καὶ ἔργα τέχνης «τὲς χαλκογραφίες χωρὶς ἀξία πὺν παρασιταῖνον νεαρὲς Γερμανίδες νὰ κρατοῦν πουλιά στὰ χέρια».

Ἄν ξαναβάλουμε αὐτὴ τὴ σελίδα μέσα στὸ βιβλίο ἀπὸ ὅπου τὴν ἀποσπάσαμε, θὰ ἀνακαλύψουμε ὅτι εἶναι τοποθετημένη σὲ ἕνα κρίσιμο σημεῖο, ὅτι παίζει ἕνα ρόλο πολὺ σημαντικό. Τὰ στοιχεῖα πὺν εἶναι συγκεντρωμένα ἔδῳ θὰ τὰ ξαναβροῦμε καὶ σὲ ἄλλες σελίδες. Εἶναι λοιπόν στενὰ δεμένη μ' ὀλόκληρη τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ βιβλίου. Ὅταν θὰ τὴν ξαναδιαβάσω, ὀλόκληρο τὸ βιβλίο θὰ μοῦ ξανάρθῃ στὸ νοῦ. Καὶ ὅταν τοποθετήσω ξανά αὐτὸ τὸ ἔργο μέσα στὸ συνολικὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα, θὰ διαπιστώσω πὺν

μέσα σὲ ἄλλα σημαντικὰ μέρη ἄλλων βιβλίων, θὰ ξαναβρῶ ἀρκετὲς ἀπ' αὐτὲς τὲς λεπτομέρειες: τὸ κίτρινο χρῶμα, τὰ γεράνια στὰ παράθυρα κ.τ.λ. Ὑπάρχουν λοιπὸν «σταθερὲς» στὴ φαντασία τοῦ συγγραφέα.

Ἔτσι δὲν εἶναι μονάχα αὐτὰ τὰ ἀντικείμενα, ποὺ περιγράφονται, ποὺ μᾶς παρουσιάζονται αὐτὰ καθαυτὰ, δὲν εἶναι μονάχα ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτουν ἕναν ὁλόκληρο τρόπο ζωῆς καὶ σκέψης, ἀλλὰ μᾶς μεταδίδουν κάτι ποὺ εἶναι ἰδιαίτερα οἰκειο στὸν συγγραφέα. Εἶναι ἕνα εἶδος πλέγματος ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει ὅμως ν' ἀποκρυπτογραφήσουμε τὴν εὐαισθησία του στὶς πιὸ βαθιὲς ἀναδιπλώσεις της.

Μπροστὰ σὲ μιὰ τέτοια δύναμη ποὺ εἶναι τόσο μεγάλη ὥστε νὰ μὲ κάνει ἱκανὸ νὰ τοποθετῶ τὸ κείμενο μέσα σ' ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα καὶ μέσα στὴν ἐποχὴ του, μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸν βαθμὸν ξεδίπλωμα ἑνὸς ὁλόκληρου κόσμου, ὁλόκληρου τοῦ κόσμου μας, ποὺ προσφέρεται ἔτσι ἀόριστα στὴν ἀνάλυση, εἶμαι λοιπὸν ἢ δὲν εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ χρησιμοποιήσω τὸ ἐπίθετο «ποιητικὸ»:

Συμβαίνει ὅμως ὅλος ὁ κόσμος νὰ μὴ συμφωνεῖ μαζί μου. Γιὰ νὰ φτάσουμε ἐξελικτικὰ σ' αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα, πρέπει προφανῶς νὰ κάνουμε ἀρχὴ μπαίνοντας μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ βιβλίου στὸ ἐσωτερικὸ αὐτοῦ τοῦ δωματίου. Ἄν ἀρνηθοῦμε νὰ τὸ κάνουμε, ἀσφαλῶς θὰ στερηθοῦμε ὅλον αὐτὸν τὸν πλοῦτο.

Αὐτὸ τὸ κείμενο, ἂν τὸ παρέθεσα, εἶναι γιὰτὶ διαλέχτηκε σὰν τὸ πιὸ ἀντίθετο παράδειγμα πρὸς ὃ,τι θεωρεῖται ποίηση, ἀπὸ κάποιον ποὺ τὸν θεωρῶ σὰν αὐθεντία σ' αὐτὸν τὸν τομέα, ὄχι μόνον σὰν μεγάλο ποιητὴ μὰ καὶ σὰν κριτικὸ θαυμασιὰ εὐπαθῆ στὴν ποίηση, ὅπουδῆποτε καὶ ἂν βρισκεται αὐτή, ἀπὸ κάποιον ποὺ σχεδὸν πάντα, ὅταν μιᾶ γιὰ ποίηση, ξέρει νὰ μὲ πείθει, μὰ ποὺ σ' αὐτὴν τὴν περίπτωσιν ἀρνεῖται ἀπλούσιστα νὰ δεῖ.

Μᾶς διακηρύττει μόλις κλείνει τὰ εἰσαγωγικά του: «*Δὲν ἔχω διάθεση νὰ παραδεχθῶ ὅτι τὸ πνεῦμα προσιδιάζει ἔστω καὶ ἐπιπόλαια σὲ τέτοια θέματα. Θὰ ὑποσηρίξουν πὼς αὐτὸ τὸ σχολικὸ ἰχνογράφημα βρίσκεται στὴ θέση του, καὶ σ' αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ βιβλίου ὁ συγγραφέας ἔχει τοὺς λόγους του γιὰ νὰ μὲ ταλαιπωρήσει. Παρ' ὅλα αὐτὰ χάνει πάλι τὸν καιρὸ του γιὰτὶ δὲν μπαίνω μέσα σὴν κάμαρά του.*»

Τὸ παράδειγμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὸ «Ἐγκλημα καὶ Τιμωρία» τοῦ Ντοστογιέφσκυ, κί ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν André Breton στὸ πρῶτο του «Μανιφέστο τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ».

Ἀξίζει πραγματικὰ νὰ καταλάβουμε γιὰτὶ ἕνας ἄνθρωπος ποὺ καιροφυλακτεῖ γιὰ κάθε τι τὸ ποιητικὸ, μπροστὰ σὲ ἕνα τέτοιο κομμάτι ποὺ περιέχει ποιητικὲς ιδιότητες τόσο βέβαιες, ξαφνικὰ ἀρνεῖται νὰ δεῖ, ἀρνεῖται, ὅπως λέει, «*νὰ μπεῖ μέσα σὴν κάμαρά*».

Ἄν μελετήσουμε τὴν ἀρνητικὴ γενικὰ στάση τοῦ Breton ἀπέναντι στὸ μυθιστόρημα, θὰ συναντήσουμε σ' αὐτὸν ἀξιοσημεῖωτα καὶ ἄνετα διατυπωμένες πολλὲς ἀντιρροήσεις πάνω στὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα ἔργα τῆς σύγχρονης λογοτεχνίας, μέσα σὲ κριτικὲς ποὺ ἀπὸ πρώτη ὄψη ἐκφράζουν μιὰ ἐντελῶς ἀντίθετη ἄποψη.

Αὐτὲς τὲς ἀντιρροήσεις εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρον νὰ τις χτυπήσει κανεὶς ὅταν παρουσιάζονται μὲ ὅλα τους τὰ ὄπλα, τὰ πιὸ φωτισμένα. Γι' αὐτὸ λοιπὸν θὰ ξαναπιάσω τὸ κείμενο αὐτοῦ τοῦ Μανιφέστου ἀπὸ ἕνα προηγούμενο σημεῖο. Γράφει ὁ Breton:

«*Η ρεαλιστική τοποθέτηση μου είναι αντιπαθητική σε κάθε διανοητική και ηθική τάση. Μου προξενεί φρίκη γιατί είναι καμωμένη από μειριότητα, από μίσος και από ισοπεδωμένη επάρκεια. Είναι αυτή που παράγει αυτά τα γελοία βιβλία, αυτά τα προσβλητικά έργα. Ίσχυροποιείται αδιάκοπα μέσα στις εφημερίδες και προσβάλλει την επιστήμη και την τέχνη με το να ασχολείται να κολακεύει τις γνώμες και τα γούστα τα πιο τιποτένια. Η διαύγεια που συγγενεύει με την ανοησία—ή ζωή των σκυλιών! Αυτό το ύφισιανται και τα μεγαλύτερα πνεύματα. Ο νόμος της ήσσοнос προσπαθείας καταλήγει να επιβάλλεται και σ' αυτούς όπως και στους άλλους. Μια φαιδρή συνέπεια αυτής της κατάστασης στη φιλολογία π.χ. είναι η αφθονία των μυθιστορημάτων. Ο καθένας πορεύεται με την ιδιωτική παρατηρησούλα του. Από ανάγκη καθάρσεως ο Paul Valery πρότεινε τελευταία να συγκεντρωθεί σε μια ανθολογία ένας όσο το δυνατόν μεγαλύτερος αριθμός από πρώτες σελίδες μυθιστορημάτων, από τον παραλογισμό των οποίων περίμενε πολλά. Οι πιο διάσημοι συγγραφείς θα εμπαιναν σε συναγωνισμό. Μια τέτοια ιδέα αποτελεί ακόμα τιμή για τον Paul Valery, ο οποίος κάποτε με διαβεβαίωνε ότι, όσο αφορά αυτόν, θα αρνούνταν πάντα να γράψει: «*Η μαρκησία βγήκε από το σπίτι της στις 5 ή 6 ωρα*». Μά κράτησε το λόγο του;».*

Σημειώνουμε, με την ευκαιρία αυτή, ότι αυτή η φράση, μια από τις πιο ξακουστές του Valery, δεν βρίσκεται μέσα στα έργα του, αλλά μόνον έδω που την αναφέρει ο Breton, ο οποίος εξακολουθεί μ' αυτήν την υπέροχη γλώσσα, μ' αυτή τη θαυμάσια αυθάδεια που δεν μπορεί να συγκριθεί παρά μ' εκείνη των προλόγων του Ρακίνα:

«*Αν το στυλ της καθαρής και απλής πληροφορίας της οποίας η προειρημένη φράση προσφέρει ένα παράδειγμα, είναι μοναδικής κατανάλωσης μέσα στα μυθιστορήματα, αυτό συμβαίνει, πρέπει να το παραδεχτούμε, γιατί η φιλοδοξία των συγγραφέων δεν πάει πιο μακριά. Ο περιστασιακός χαρακτήρας, ανώφελα ιδιαίτερος, όλων των γραφομένων τους, με κάνει να σκεφτώ, πώς πάνε να διασκεδάσουν εις βάρος μου. Δεν με απαλλάσσουν από καμμιά φροντίδα του ήρωά τους: Θα είναι ξανθός; Τι όνομα θα έχει; Θα κάνουμε μαζί διακοπές; Τόσες ερωτήσεις τολμηρές μια κι' έξω και στην τύχη! Δε μου μένει λοιπόν πιο διακριτικό δικαίωμα από το να κλείσω το βιβλίο, πράγμα που θα έπρεπε να έχω κιόλας κάνει από την πρώτη σελίδα. Και οι περιγραφές! Τίποτα δεν μπορεί να παραβληθεί με τη μηδενικότητά τους. Δεν είναι παρά ένα στοίβαγμα εικόνων καταλόγου' ο συγγραφέας τις παίρνει και τις μεταχειρίζεται όπως του άρεσει, αρπάζει την ευκαιρία να μου πασάρει τις κάρτι - ποσιάλ του, και πασχίζει να με κάνει να συμφωνήσω μαζί του σ' όλες τις κοινοτοπίες του».*

Έδω παρεμβάλλεται το κομμάτι από τον Ντοστογιέφσκυ. Αφού άρνήθηκε να μπή στην κάμαρα, ο Breton δίνει την εξήγηση:

«*Δεν ανέχομαι πια την τεμπελιά και την κούραση των άλλων. Για την αλληλουχία της ζωής έχω μια γνώμη πολύ άστοιχη ώστε να μπορώ να εξισώσω, τι καλύτερο έχω με τις στιγμές της κατάπτωσης και της αδυναμίας μου. Θέλω να σωπαίνουν διαν παύουν να συναισθάνονται. Και καταλαβαίνετε καλά ότι δεν κατηγορώ την έλλειψη της πρωτοτυπίας για την έλλειψη της πρωτοτυπίας. Δέω μόνο πως δεν δημιουργώ καιάσταση από άσημαντες στιγμές της ζωής μου όπως θα έκανε κι' ο κάθε άνθρωπος που θα θεωρούσε άναξιο να καταγράφει αυτές τις στιγμές που του φαίνονται σαν τέτοιες. Αυτήν*

τὴν περιγραφὴ τῶν δωματίων, ἐπιτρέψτε μου νὰ τὴν προσπεράσω μαζί με πολλὰς ἄλλες».

Φυσικὰ τὸν συγγραφέα δὲν τὸν ἀπασχολεῖ τὸ ζήτημα ἂν οἱ ἀναγνώστες του θὰ προσπεράσουν τὶς περιγραφάς. Ἐὰν βρίσκονται ἐκεῖ εἶναι γιὰτὶ εἶναι ἀπαραίτητες.

Ἐὰν κοιτάξουμε τὸ κείμενο ἀπὸ πολὺ κοντά, θὰ δοῦμε ἤδη μὲ ποιὸ τρόπο τὸ μυθιστόρημα, σὶς προηγμένες μορφές του, θὰ μπορέσει νὰ ἀπαντήσῃ, σὰν ἐκ τῶν προτέρων, σὶς ἀντιρροήσεις ποὺ διατυπώθηκαν ἐδῶ. Ὅταν ὁ Breton διακηρύσσει π.χ. ὅτι «ἡ φιλοδοξία τῶν συγγραφέων δὲν πάει πολὺ μακριά» ξέρουμε καλὰ ὅλοι ἐμεῖς ποὺ ἔχουμε διαβάσει π.χ. Proust ἢ Joyce, πὼς ἡ φιλοδοξία αὐτῶν τῶν συγγραφέων πήγαινε ἐξαιρετικὰ μακριά. Κι' ἐπίσης αὐτοὶ ποὺ δὲν ἔχουν ἀκόμα τίποτα καταλάβει ἀπὸ ὅ,τι ἀξιοσημεῖωτο ἔχει δημοσιευτεῖ στὸν κόσμον ἀπὸ τὸ 1900 καὶ ἐδῶ, δὲν ἔχουν παρὰ νὰ ἀναφεροῦν στὸν Μπαλζάκ ἢ, φυσικὰ, στὸν Ντοστογιέφσκυ. Ὅταν ὁ Breton μᾶς μιλάει «γιὰ τὸν περιστατικὸ χαρακτήρα τὸν ἐντελῶς ἀνώφελα ἰδιαίτερο ὅλων τῶν γραφομένων τους», γιὰ ζητήματα λυμένα μιὰ κι' ἔξω στὴν τύχη, τὸ λιγώτερο ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πεῖ εἶναι ὅτι πολὺ ἄσχημα διάλεξε τὸ παράδειγμα του.

Μὰ ὑπάρχουν πράγματα πιὸ σοβαρά. Αὐτὲς οἱ κατηγορίες γιὰ τὶς πρῶτες παραγράφους εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογες μ' αὐτὲς ποὺ διαβάζουμε κάθε μέρα: οἱ περιγραφές, οἱ δισταγμοὶ τῶν προσώπων κτλ. Τὸ ἀξιοσημεῖωτο τῆς ὑπόθεσης βρίσκεται, προφανῶς, στὸ τελευταῖο ἀπόσπασμα ὅπου ὁ Breton μᾶς ἐξηγεῖ γιὰτὶ δὲ θέλει οὔτε καν νὰ διαβάσει μιὰ τέτοια σελίδα.

Ἐχουμε ἐδῶ ἀρκετὲς φράσεις ποὺ ὅλες τείνουν στὴν ἴδια κατεύθυνση, ποὺ ὅλες μᾶς μιλάνε γιὰ τὸ ἴδιο πράγμα, γιὰ μιὰ θεμελιώδη διάκριση ἀνάμεσα σὲ δύο εἶδη στιγμῶν μέσα στὴν ὑπαρξή. Οἱ μὲν, ἐνδιαφέρουσες, λαμπερές, ποὺ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ ἀποκρυσταλλωθοῦν—οἱ ἄλλες, «μηδαμινές», γιὰ τὶς ὁποῖες δὲν πρέπει νὰ μιλάμε. Θὰ δοῦμε πὼς αὐτὴ ἡ διαφορὰ εἶναι οὐσιώδης στὴν ποίηση, καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς προθέσεις τοῦ μυθιστορήματος εἶναι νὰ ἀποκαταστήσει τὴν ἀλληλουχία ἀνάμεσα σὶς θαυμαστὲς στιγμὲς καὶ σὶς στιγμὲς τὶς «μηδαμινές».

Ἀρμόζει ἐδῶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ περιορίσουμε λίγο λίγο τὴν ἔννοια τῆς λέξης «ποίηση», λέξης ποὺ προσφέρεται σὲ πολλὰς παρεξηγήσεις, λέξης «νοσοῦσας» ἀφοῦ δυὸ πρόσωπα, ποὺ ἐκτιμᾷ τὸ ἓνα τὸ ἄλλο, μπορούν νὰ μεταχειριστοῦν τὸ ἴδιο πράγμα σὰν παράδειγμα γι' αὐτὸ ποὺ εἶναι ποιητικὸ καὶ γι' αὐτὸ ποὺ δὲν εἶναι. Ἐὰν δὲν ὑπάρχει μέσον νὰ βροῦμε τὴν κοινὴ βάση αὐτῶν τῶν διαφορετικῶν χρήσεων, δὲ μᾶς ἀπομένει παρὰ νὰ ἐξορίσουμε μιὰ τέτοια λέξη. Μὰ αἰσθανόμαστε βαθιὰ πὼς δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ τὸ παραβλέψουμε, αἰσθανόμαστε βαθιὰ πὼς αὐτὴ ἡ κοινὴ βάση ὑπάρχει. Αὐτὸ ποὺ θὰ πρέπει νὰ κάνουμε εἶναι νὰ δοκιμάσουμε νὰ βροῦμε τὸν ὄρισμό τὸν πιὸ ἀπλό, τὸν πιὸ μετρημένο, τὸν πιὸ πεζολογικὸ τῆς λέξης «ποίηση». Τάχα δὲν ὑπάρχει μιὰ στιγμή ὅπου αὐτὴ ἡ λέξη ἔχει μιὰν ἔννοια μοναδική, συγκεκριμένη, προτοῦ νὰ διαφοροποιηθεῖ σὲ σημασίες τόσο ὑψηλὲς μὰ καὶ τόσο ποικίλες; Ἐὰν μπορούμε νὰ φτάσουμε ὡς αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ δοῦμε ἐν συνεχείᾳ μὲ ποιὸ τρόπο ἀκριβῶς αὐτὲς οἱ ἀνώτερες ἐκδοχὲς ἀλληλοσυνδέονται. Ἡ λέξη ποίηση θὰ ἔχει λαθεῖ, θὰ ἔχει ξαναβροεῖ τὶς ρίζες της, θὰ ξέρουμε πᾶ για τί μιλάμε.

Όταν ένα μικρό παιδί αρχίζει να χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τη λέξη ποίηση έχει άραγε γι' αυτήν μια σχηματισμένη έννοια; Όταν γυρνάει σπίτι του και μιλάει στους γονείς του γι' αυτό που κάνανε το πρωί στο σχολείο δεν τους δίνει να καταλάβουν ότι διάβασαν π.χ. ένα ποίημα; Ξέρουμε όλοι ότι όσον αφορά τη λέξη, τη στιγμή που μπαίνει στο λεξιλόγιο του ατόμου δεν έχει τίποτα το δυσνόητο.

«Ένα ποίημα» σημαίνει ένα κείμενο που παρουσιάζεται σαν κάτι διαφορετικό από τα άλλα κείμενα, προτού ακόμα καταλάβουμε τη σημασία του. Αυτό σημαίνει, μέσα σε ένα αναγνωστικό, ένα κείμενο που έχει τυπογραφική εμφάνιση διαφορετική, είναι τυπωμένο σε άνισες αράδες, και, έξω από το βιβλίο, ένα κείμενο που αναγνωρίζεται σαν διαφορετικό από την καθημερινή ομιλία, από κάποιον ρυθμό π.χ. και αυτό, από την πρώτη αρχή, πριν ακόμα το παιδί κατανοήσει τη σημασία των λέξεων που το αποτελούν.

Το σύνολο των μέσων που χρησιμοποιούμε για να επιτύχουμε αυτή την προκαταρκτική διάκριση, είναι αυτό που ονομάζουμε προσωδία. Είναι δυνατόν να κάνουμε μιαν ολόκληρη ιστορία της γαλλικής ποίησης στηριζόμενοι απλώς στην εξέλιξη της γαλλικής προσωδίας.

Στον Μεσαίωνα, ο ραψωδός και ο τροβαδοῦρος που πάνε να τραγουδήσουν στους πύργους κρατᾶνε μαζί τους και ένα ὄργανο μουσικό. Χτυπᾶνε μιὰ συγχορδία πριν από τὴ στροφή και ἄλλη μιὰ, μετὰ τὴ στροφή. Αὐτὲς οἱ μουσικὲς παρηγήσεις τοῦ λαοῦτου ἢ τῆς βιόλας εἶναι σὰν παρενθέσεις που θὰ πλαισιώσουν τὸ ποίημα και θὰ τὸ ἀπομονώσουν στὸ κέντρο τοῦ κόσμου.

Σιγὰ σιγὰ τὸ μουσικὸ ὄργανο ἐγκαταστάθηκε μέσα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἴδιου τοῦ κειμένου. Ἔχουμε μιὰ προσωδία βασισμένη πάνω στὸν ἀριθμὸ των συλλαβῶν και στὴν ὁμοιοκαταληξία που σημαίνει τὸ τέλος τοῦ στίχου, περίπου ὅπως τὸ κουνουνάκι τῆς γραφομηχανῆς μᾶς προειδοποιεῖ ὅτι φτάσαμε πιά στὸ τέλος τῆς ἀράδας. Αὐτὴ ἡ κλασσικὴ προσωδία ἔχει ἐκλείψει ὀλοκληρωτικὰ σχεδὸν στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ. και ἀναπληρώθηκε ἀπὸ μιαν ἄλλη ἐντελῶς διαφορετικοῦ τύπου που ἀκολουθεῖ τὴν ἐσωτερικὴ διαδικασία τῆς θεμελιωμένης στὶς ἰδιάζουσες συζεύξεις των λέξεων, αὐτὸ που ὀνομάζουμε «ποιητικὲς εἰκόνες», που μᾶς ἐντυπωσιάζουν πριν ακόμα μπορέσουμε νὰ τὶς ἐρμηνεύσουμε, σὲ μερικὲς περιπτώσεις, σὰν μεταφορὲς ποιητικὲς.

«Ὁ βοσκὸς ἀκρωτήριό μὲ τὸ καπέλλο τὸ σνεφοσκεπασμένο»
(Hugo)

Ἡ ὑπερρεαλιστικὴ ποίηση θὰ πάρει τὴν εἰκόνα σὰν μοναδικὸ προσωδιακὸ στήριγμα. Εἶναι ἐξ ὀλοκληροῦ καμωμένη ἀπὸ διαδοχὲς εἰκόνων που κοντραστάρουν ὅσο γίνεται περισσότερο. Εἶναι εὔκολο νὰ δείξουμε ὅτι ὑπάρχει κι' ἐκεῖ μιὰ προσωδία τὸ ἴδιο αὐστηρὴ μ' αὐτὴν που ὑπάρχει και στὶς ἐπιστολὲς τοῦ Boileau, και εἶναι σχεδὸν ἀστεῖο νὰ ποῦμε ὅτι ἓνα ὑπερρεαλιστικὸ κείμενο ἀναγνωρίζεται σὰν τέτοιο, και σὰν ποιητικὸ, πριν ακόμα καταστεῖ δυνατό νὰ διευκρινίσουμε τὸ περιεχόμενό του.

Αὐτὴ ἡ αὐστηρὴ προσωδία ἔχει ἓνα μειονέκτημα ἀπέναντι στὴν κλασσικὴ προσωδία. Μέσα στὸν ἀλεξανδρινὸ στίχο μποροῦσε κανεὶς νὰ παραχώσει ὀτιδήποτε, νὰ μιλήσει για ὅλα, νὰ δώσει ἐξηγήσεις. Ἐδῶ αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατό και συνελῶς ἡ ὑπερρεαλιστικὴ ποίηση, παρ' ὅλη τὴν ὀμορφιά της, ὕστερεῖ σὲ κάτι. Εἶναι καταδικασμένη στὴν ἀσάφεια, συχνὰ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ σχόλια για νὰ φωτιστεῖ, ἀπὸ σχόλια τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ, που πρέπει νὰ μᾶς ἐξηγήσει, κάτω ἀπὸ ποιὲς περιστάσεις γράφηκε ἓνα ποίημα, που πρέπει

ἄρα νὰ τὸ ἐπανατοποθετῆσει στὸ κέντρο τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀνάμεσα σὲ αὐτὲς τὶς μηδαμινὲς στιγμὲς γιὰ τὶς ὁποῖες μιλοῦσε ὁ Breton.

Ποιὸ εἶναι τὸ ἐνδιαφέρον αὐτῆς τῆς προσωδίας; Γιατὶ πρέπει νὰ ὑπάρχουν κείμενα ποὺ νὰ εἶναι τόσο ἀπομονωμένα ἀπὸ τὰ ἄλλα; Αὐτὸ δένεται στενὰ ἀσφαλῶς μ' αὐτὴ τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὶς διάφορες στιγμὲς, στὶς μὲν καὶ στὶς δέ, καὶ αὐτὸ μᾶς παραπέμπει σὲ μιὰ ἔννοια θεμελιώδη στὴν ἱστορία τῶν θρησκειῶν, δηλαδὴ τῶν πολιτισμῶν, μὲ μιὰ λέξη στὴν ἔννοια τοῦ «ἱεροῦ».

«Ἱερὸ» πρὶν ἀπ' ὅλα σημαίνει «ἀπομονωμένο». Στὴν τρέχουσα γλῶσσα, ὅταν λέμε γιὰ κάτι: «αὐτὸ εἶναι ἱερὸ» σημαίνει πὼς δὲν πρέπει νὰ τὸ ἀγγίξουμε, πὼς δὲν πρέπει νὰ τὸ συγγέουμε μὲ τὰ ὑπόλοιπα. Τὸ περιβάλλουμε μ' ἓνα φράγμα, μὲ μιὰν ἀπαγόρευση.

Σὲ ὅλες τὶς κοινωνίες ὑπάρχουν πολλὲς δυσκολίες, προβλήματα καὶ ἀντιθέσεις ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ τὶς λύσουμε μέσα στὴν πραγματικότητα, μὰ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ τὶς κατευνάσουμε μέσα στὸ χῶρο τοῦ φανταστικοῦ. Γι' αὐτὸ ἀπαιτεῖται μιὰ ἐξήγηση. Ὅταν αὐτὲς οἱ ἀναγκαῖες ἐξηγήσεις εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μας, καθαρὲς ἐπινοήσεις, δὲν μᾶς ἱκανοποιοῦν πιά· τὶς ὀνομάζουμε μύθους. Εἶναι, συνελπῶς, διηγήσεις στενὰ δεμένες μὲ πολλὲς ἀπόψεις μιᾶς κοινωνίας, ἀναγκαῖες γιὰ τὴν πρόοδο αὐτῆς τῆς κοινωνίας, αὐτὸ ἀκριβῶς ποὺ τῆς ἐπιτρέπει νὰ ἐπιζῆσει παρὰ τὶς δυσκολίες ποὺ συναντᾷ.

Ἄν λησμονηθοῦν, ἂν παραμορφωθοῦν, ἡ κοινωνία θὰ καταρρεύσει. Πρέπει λοιπὸν νὰ διατηρηθοῦν μὲ φρονιδα, ὥστε ὅλος ὁ κόσμος νὰ εἶναι σύμφωνος πάνω σ' αὐτὲς. Εἶναι μιὰ περιοχὴ τῆς γλῶσσας ποὺ πρέπει νὰ μείνει ἀπόλυτα μόνιμη καὶ στέρεη.

Ἀντίθετα, τὶς κουβέντες ποὺ κάνουμε μεταξὺ μας κάθε μέρα, ὄχι μόνο δὲν εἶναι ὠφέλιμο νὰ τὶς διατηροῦμε ὅλες, μὰ τὶς περισσότερες εἶναι ἀναγκαῖο νὰ τὶς ξεχνᾶμε. Πρέπει κάθε μέρα τὰ νέα τῆς προηγούμενης νὰ ἀντικαθίστανται ἀπὸ τὰ νέα τοῦ κάθε πρωينوῦ. Ἡ καθημερινὴ γλῶσσα σταθερὰ τείνει νὰ ἐξαλειφθεῖ καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἀδιάκοπο σβῆσιμο οἱ λέξεις ἀναπόφευκτα χάνουν σιγὰ σιγὰ τὴν ἔννοιάν τους. Θὰ ἐξελιχθοῦν σὲ διαφορετικὲς κατευθύνσεις καὶ σὲ λίγο οἱ ἄνθρωποι δυὸ διαφορετικῶν συνοικιῶν τῆς ἴδιας πόλης, θὰ χρησιμοποιοῦν τὶς ἴδιες λέξεις γιὰ νὰ ἐκφράζουν τελείως διαφορετικὸ πρᾶγμα. Πὼς θὰ εἶναι δυνατὸ νὰ νοηθεῖ καὶ νὰ βρεθεῖ ἡ «κοινὴ ἔννοια» αὐτῶν τῶν λέξεων; Λοιπὸν, πάντα θὰ προσφεύγουμε στὴν ἱερὴ διήγηση ποὺ μόνον αὐτὴ παραμένει πάντα ἡ ἴδια γιὰ ὅλους.

Ἔτσι ἡ ἱερὴ γλῶσσα ἀποτελεῖ μιὰν ἐγγύηση γιὰ τὸ νόημα τῆς καθημερινῆς γλῶσσας. Κάθε φορὰ ποὺ στὴν καθημερινὴ ζωὴ δημιουργεῖται μιὰ δυσκολία ὅσον ἀφορᾷ τὴν χρησιμοποίησιν μιᾶς λέξης, θὰ μποροῦμε νὰ τὴν ἀνάγουμε στὴν ἀπόλυτη σημασία της στὴν ὁποία ὅλος ὁ κόσμος θὰ εἶναι σύμφωνος, καὶ μ' αὐτὴ τὴ βάση θὰ ξαναβρεῖ τὴ χαμένη της ἔννοια. Ἔτσι στὶς μουσουλμανικὲς χῶρες λένε: τὸ κοράνι εἶναι τὸ λεξικὸ τοῦ φτωχοῦ· καὶ ξέρουμε ὅλοι καλὰ τί ρόλο ἔπαιξε στὶς ἀγγλοσαξωνικὲς χῶρες ἡ κλασσικὴ μετάφραση τῆς Βίβλου σὰν πρώτη γλωσσολογικὴ προσφορά.

Καθὼς εἶναι πολὺ σημαντικὸ νὰ μὴ μποροῦμε νὰ συγγέουμε ἓνα κείμενο ἱερὸ μὲ ἓνα κείμενο καθημερινό, πρέπει τὸ πρῶτο νὰ διακρίνεται μὲ μιὰ ὅσο γίνεται πιὸ ἀπρόσιτη φόρμα ποὺ συγχρόνως καὶ θὰ τὸ συντηρήσει. Πολὺ σύντομα ἡ ἱερὴ γλῶσσα θὰ γίνῃ ἀρχαϊκὴ σχετικὰ μὲ τὴν κοσμικὴ ποὺ βρίσκεται σὲ ἐξέλιξη, ἐξέλιξη ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ τραβῆξει ἐξαιρετικὰ μακριά, ἀφοῦ συναντοῦμε ἤδη κοινωνίες μέσα στὶς ὁποῖες τὸ «ἱερὸ» ἐκφράζεται μὲ

μιὰ γλώσσα τελείως διαφορετική ἀπὸ τὴν ὁμιλουμένη, χωρὶς νὰ ἔχουν μεταξύ τους οἱ δύο γλώσσες οὔτε μιὰ λέξη κοινή. Θὰ ἀναγκαζόμαστε τότε νὰ μεταφράζουμε τὰ ἱερά κείμενα. Εἶναι ἡ κατάσταση πὺ συναντοῦμε στὴ ρωμανική καθολική ἐκκλησία ὅπου ἡ ἱερὴ γλώσσα εἶναι μιὰ γλώσσα νεκρὴ—τὰ λατινικά.

Ὅλες οἱ ἀξιόλογες στιγμὲς τῆς ζωῆς μιᾶς κοινωνίας θὰ εἶναι στενὰ δεμένες μὲ τὴ μυθολογία. Οἱ σπουδαῖες μέρες θὰ εἶναι ἐπιμελῶς χωρισμένες ἀπὸ τὶς ἄλλες μέρες. Θὰ συμπεριφερόμαστε ἀπέναντί τους διαφορετικά. Θὰ εἶναι μέρες ἐορτάσιμες.

Ὅλες οἱ σημαντικὲς στιγμὲς τῆς ζωῆς τοῦ ἀτόμου θὰ εἶναι ἐπίσης «καθαγιασμένες», χωρισμένες ἀπὸ τὶς ἄλλες στιγμὲς μὲ διάφορες τελετὲς ὅπως συμβαίνει στὴ γέννηση, στὸ γάμο, στὸ θάνατο. Ὅλα αὐτὰ θὰ διαδραματίζονται σὲ διάφορους χώρους, σὲ μνημεῖα καὶ ἐκκλησίες, ἀπομονωμένα ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο χῶρο μὲ λογιῆς-λογιῆς διαχωριστικὲς γραμμὲς καὶ ἀπαγορευτικὲς διατάξεις. Τὰ σπουδαῖα πρόσωπα θὰ δένονται ἐντελῶς φυσικά, μέσα στὸν ἱερὸ χῶρο σὲ ἀπομόνωση ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους θνητοὺς. Ὁ βασιλιάς θὰ ἐμφανίζεται ἄλλοτε σὰν θεός, ὅπως στὴν ἀρχαία Αἴγυπτο, ἄλλοτε σὰν ἐντεταλμένος τῶν θεῶν, ὅπως στοὺς περισσότερους πολιτισμούς. Αὐτοὶ πὺ θ' ἀσχολοῦνται ἰδιαίτερα μ' αὐτὸν τὸν ἱερὸ χῶρο, θὰ χωριστοῦν ἐπίσης. Οἱ ἱερεῖς θὰ ἔχουν μιὰ εἰδικὴ ἀμφίεση, ἠθικὸς νόμος ἰδιαίτερους, κ.τ.λ.

Βλέπουμε ἔτσι πῶς ὁλόκληρη ἡ κοινωνία ἰσορροπεῖται μ' αὐτὸ τὸ ἀντίβαρο πὺ προσαρμόζεται σ' αὐτὴν μὲ ἀκρίβεια σὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες καὶ σὲ ὅλες τὶς στιγμὲς.

Μὰ ἡ κατάσταση πὺ περιγράφω ἐδῶ, μιὰ κατάσταση ὅπου τὰ ἱερά στοιχεῖα προσαρμόζονται θαυμάσια καὶ παίζουν ἔξοχα τὸ ρόλο τους, εἶναι, προφανῶς, μιὰ φανταστικὴ κατάσταση. Εἶναι μιὰ κοινωνία ἀρμονικὴ πὺ δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ σαλέψει, εἶναι αὐτὸ πὺ ὀνομάζουμε μιὰ κοινωνία «ἀρχαϊκὴ» καὶ ξέρουμε καλὰ πῶς καμιὰ πραγματικὴ κοινωνία δὲν εἶναι ἀρχαϊκὴ ὡς ἔνα τέτοιο σημεῖο.

Τί συμβαίνει λοιπόν; Συμβαίνει ὅτι οἱ κοινωνίες ἔρχονται διαρκῶς σὲ σχέση καὶ ἐπαφὴ ἢ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη. Μὰ δὲν εἶναι μονάχα οἱ πραγματικὲς τους πλευρὲς πὺ συγκρούονται, εἶναι ἐπίσης καὶ οἱ ἰδεατὲς τους, ὄχι μονάχα οἱ στρατιῶτες τους καὶ οἱ ἔμποροὶ τους, ἀλλὰ καὶ οἱ θεοὶ τους. Θὰ ἐμφανιστεῖ λοιπόν ἔνα «παιχνίδι» ἀνάμεσα στὶς ἱερὲς ἐκδηλώσεις καὶ στὴν καθημερινὴ ὑπαρξή. Σὲ λίγο τὸ ἄτομο θὰ βρεθεῖ μπροστὰ σὲ μιὰ μυθολογικὴ ἀταξία. Δὲ θὰ ξέρει ποιὲς θὰ εἶναι οἱ σημαντικὲς στιγμὲς τῆς χρονιάς. Θὰ διστάζει μπροστὰ σὲ δύο ἢ τρεῖς γιορταστικὲς μέρες. Δὲ θὰ ξέρει πῶς νὰ ἀφιερῶσει τὶς καλύτερες στιγμὲς τῆς ἴδιας του τῆς ὑπαρξής. Δὲ θὰ ξέρει πῶς σὲ ποῖο θεὸ νὰ ἀπειθῶνται, σὲ ποῖο θεὸ νὰ ὑποταχθεῖ καὶ νὰ πιστέψει.

Ἐδῶ ἀκριβῶς παρεμβάλλεται ἡ λογοτεχνία. Καὶ ὁ καθένας ξέρει ὅτι τὴ στιγμὴ πὺ γεννήθηκε τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο ἢ μυθολογικὴ κατάσταση εἶχε γίνει ἔξαιρετικὰ συγκεχυμένη, καὶ ὁ πρῶτος σκοπὸς ἐνὸς ποιητῆ σὰν τὸν Αἰσχύλο ἦταν νὰ προσπαθήσει νὰ βάλει λίγη τάξη σ' αὐτὸ τὸ σύνολο τῶν παραδόσεων πὺ συγκρούονταν μεταξύ τους.

Ὁ ποιητὴς εἶναι λοιπόν κάποιος πὺ ζεῖ τὴ νοσταλγία αὐτῆς τῆς χαμένης ἀρμονίας, γιατί ἀναλογίζεται πῶς ἡ γλώσσα καὶ μαζί μ' αὐτὴν ὅλα τὰ πράγματα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς βρίσκονται σὲ κίνδυνο. Τὰ ἱερά κείμενα δὲν ἐγγυῶνται πῶς τὴν ἀσφάλεια γιὰ τὴν τρέχουσα γλώσσα. Ἄν κι' αὐτὰ χάσουν

τὸ νόημά τους τὸ κάθε τί χάνει τὸ νόημά του. Ὁ ποιητὴς εἶναι ἐκεῖνος ποὺ θὰ δοκιμάσει νὰ τοὺς τὸ ἐπιστρέψει.

Μὴ γνωρίζοντας πιά πῶς νὰ ξεχωρίζει τις σημαντικὲς στιγμὲς ἀπὸ τις ἄλλες, ὅταν μιὰ στιγμή τοῦ φαίνεται σημαντικὴ, θὰ πασχίσει νὰ τὴν καθιερώσει ὁ ἴδιος προβάλλοντάς την μὲ μιὰ μορφὴ τέτοια ποὺ θὰ μπορούσε νὰ παραβληθεῖ μ' αὐτὴ τῶν ἀρχαίων κειμένων, μιὰ μορφὴ τέτοια ποὺ τὰ λόγια του νὰ μὴ μπορούν νὰ σκορπίσουν τόσο εὐκόλα, ὅπως γίνεται συνήθως.

Μ' αὐτὰ τὰ κατάλοιπα τῆς πραγματικότητας ποὺ ξεχωρίζουν γι' αὐτὸν ἀπὸ τὰ ἄλλα, θὰ δοκιμάσει νὰ ἀναστυλώσει ἕναν χρυσὸν αἰῶνα χαμένο, ἕναν παράδεισο ἀπωλεσθέντα, μιὰ ἀλλοτινὴ ζωὴ, ἕναν χαμένο χρόνο, συνδέοντάς τα ὅλα μαζί μὲ τοὺς κρίκους μιᾶς προσωδίας.

Κατὰ συνέπεια, ἡ ποίηση εἶναι πρὶν ἀπὸ ὅλα αὐτὴ ἡ ἐγγύηση ποὺ ξαναβρήκαμε γιὰ τὴν ἔννοια καὶ τὴ διατήρηση τοῦ λόγου, τὸ χαμένο κλειδί. Μ' αὐτὴν θὰ συνδεθοῦν στενὰ καὶ οἱ ἄλλες ἀξίες.

Ὅταν ὁ ποιητὴς εἶναι ἐντελῶς ἔτοιμος νὰ πεῖ κάτι, ὅταν ἔχει μιὰ ἐκφραση στὴν ἄκρη τῶν χειλιῶν, τότε ἂν τυχὸν γράψει σὲ ἀλεξανδρινὸ στίχο, αὐτὸς μπορεῖ νὰ ἔχει π.χ. μιὰ συλλαβὴ περισσότερη ἢ λιγώτερη καὶ δὲ θὰ εἶναι δυνατὸν νὰ χωρέσει στὸ σχῆμα ποὺ ὁ ἴδιος εἶχε ἐμπιστευτεῖ. Θὰ ἀναγκαστεῖ νὰ σταματήσει, νὰ σκεφθεῖ πάνω σ' αὐτὸ ποὺ πῆγαινε νὰ πεῖ.

Γι' αὐτὲς τις λέξεις ποὺ θὰ χρησιμοποιοῦσε ἐντελῶς φυσικά, χωρὶς νὰ τις σκεφτεῖ, πρέπει τώρα νὰ ψάξει νὰ βρεῖ ἕνα ἰσοδύναμο, νὰ τις ἐξετάσει προσεχτικά, νὰ τις ἐρευνήσῃ, νὰ τις δεῖ ἀπὸ μιὰ διαφορετικὴ σκοπιά. Ἔτσι ἡ χρῆση μιᾶς αὐστηρῆς φόρμας θὰ μπορέσει νὰ κονιορτοποιήσῃ τις κακὲς συνήθειες τῆς τρέχουσας ὁμιλίας ποὺ ἐξ αἰτίας της οἱ λέξεις χάνουν τὴ σημασία τους. Καὶ ὅταν οἱ λέξεις χάνουν τὴ σημασία τους καὶ τὰ πράγματα τὴ χάνουν καὶ τὰ γεγονότα καὶ ὅλοι οἱ νόμοι.

Καθὼς οἱ λέξεις ἐμφανίζονται ἔτσι μέσα σὲ καινούργιο φῶς, ὁ ποιητὴς δὲ θὰ ὑποχρεωθεῖ νὰ ἀναζητήσῃ ἄλλες, νὰ στραφεῖ στὴν ἀναζήτηση ἄλλων στιγμῶν γιὰ νὰ πληρώσει αὐτὴ τὴν ἀπαιτητικὴ φόρμα. Ἡ προσωδία θὰ τὸν ὠθήσῃ στὴν ἐπινόηση. Καὶ οἱ φόρμες ἔχοντας μιὰ δική τους δύναμη, τὸ στίχο, τὴ στροφὴ, ὄντας ἀνολοκλήρωτες, τείνουν νὰ δλοκληρωθοῦν, ἀναγκάζουν τὸν ποιητὴ νὰ ἐξερευνήσῃ αὐτὴ τὴν πραγματικότητα ποὺ τὸν περιβάλλει μ' αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ ὄργάνου, τὸ δίχτυ ἢ τὴν παγίδα, χάρις στὸ ὁποῖο εἶναι σὲ θέση ξαφνικά νὰ συλλάβῃ κάτι ποὺ δὲν μπορούσε νὰ τὸ σκεφτεῖ προηγουμένως. Ὀλόκληρος ὁ κόσμος θὰ ἀναδυθεῖ τότε διαφορετικὸς.

Αὐτὴ τὴν ἀνασύσταση μιᾶς χρυστῆς ἐποχῆς δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὴ σταματήσῃ κανεὶς σὲ μιὰ συγκεκριμένη στιγμή τοῦ παρελθόντος. Κάθε φορὰ ποὺ ὁ ποιητὴς θὰ δοκιμάσει νὰ τοποθετηθεῖ κάπου, θὰ δημιουργηθεῖ ἡ ἴδια διεργασία ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνο ποὺ θὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ ξαναβρεῖ τὸν παράδεισο καὶ σ' αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ παραμερίσει. Ἡ κίνηση τῆς ποιητικῆς σκέψης, ποὺ εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα μιὰ ἐπιστροφή σὲ ἕνα κάποιο χαμένο παρελθόν, θὰ ἐκτοξευθεῖ ἀπείρως πιὸ μακριά, σὲ τέτοιο σημεῖο ποὺ δὲ θὰ μπορέσει νὰ βρεῖ ἀνάπαυση παρὰ ἐκτὸς χρόνου, σὲ μιὰ οὐτοπία ἢ σὲ μιὰ «ἀχρονία» ἂν προτιμᾶτε—γιὰ νὰ θυμηθοῦμε ἐκεῖνο τὸ εὐτυχισμένο εὔρημα τοῦ φιλοσόφου Renouvier—μέσα σ' αὐτὸν τὸν ἐκτὸς τῆς ἱστορίας χῶρο ποὺ θὰ μᾶς παρουσιαστεῖ ἀκριβῶς ἔτσι ὅπως θὰ τὸν ἐπιθυμούσαμε. Αὐτὴ ἡ ἀναπόληση καὶ αὐτὴ ἡ νοσταλγία ἀνοίγουν αἰφνίδιους δρόμους στὸ μέλλον μας.

Ἔτσι ἡ ποίηση, ποὺ εἶναι κριτικὴ τῆς παρούσης ζωῆς, μᾶς προτείνει

ένα ιδεώδες πού καλούμαστε να πραγματοποιήσουμε: «ν' αλλάξουμε ζωή». Ίδου πώς η δουλειά του ποιητή συμβάλλει στη σωτηρία της πραγματικότητας και στην πρόοδό της.

Ο ποιητής άφου μιλάει αποφασιστικά για κάτι τὸ ἐξαιρετικό, για ανθρώπους, για πράγματα, για στιγμές, σε μιὰ γλώσσα ὄχι συνηθισμένη, ἀντιτίθεται προφανῶς στὸν μυθιστοριογράφο ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὴν ἡμέρα πού ντύθηκε τὸ σχῆμα τοῦ ρεαλιστῆ, ἐπιμένει νὰ μᾶς μιλάει για συνηθισμένες στιγμές, για ὁποιαδήποτε πρόσωπα, σε ὁποιοσδήποτε τόπους, με τὴν ἴδια τὴ γλώσσα πού χρησιμοποιοῦν. Ἐκεῖ βρίσκεται για τὸν ποιητὴ τὸ προπατορικό ἀμάρτημα τῆς πεζογραφίας, γιατί ἂν μπορεῖ κανεὶς εὐκολα νὰ φανταστεῖ πὼς ὅλοι οἱ ποιητὲς εἶναι ἀναντικατάστατοι, πὼς ἀξίζει κανεὶς νὰ μελετήσῃ κάθε ποίημα καθ'αυτό, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ εἶναι ἐντελῶς ἀναπόφευκτο, ἂν τὸ μυθιστόρημα θέλει ἀποτελεσματικά νὰ μᾶς προβάλλει τὶς ὁποιοσδήποτε περιπέτειες σε μιὰ ὁποιαδήποτε γλώσσα, νὰ παράγει λογῆς λογῆς βιβλία πού μποροῦν χωρὶς διάκριση νὰ ἀντικαθιστοῦν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο και πού δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τὰ μελετᾶ κανεὶς παρὰ μαζικά. Τὸ μυθιστόρημα, στὴ μορφή πού ἔχει σήμερα, ἄρχισε νὰ ὑφίσταται μόνο ἀπὸ τὸ 16^ο αἰ. γιατί τότε ἀνακαλύφθηκε ἡ τυπογραφία και ἐπέτρεψε στὸ βιβλίο νὰ γίνει ἓνα ἀντικείμενο βιομηχανοποιημένο πού μπορούσε νὰ παραχθεῖ σε ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀντιτύπων ἐντελῶς ὁμοίων.

Αὐτὸ τὸ πλήθος τῶν μυθιστορημάτων εἶναι τὸ χῶμα και ἡ κοπριά πού πάνω τους θὰ φυτρώσει και θ' ἀνθίσει ἡ καταπληκτικὴ περιπέτεια τῶν μεγάλων μυθιστορημάτων. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν καθημερινότητα πού ὅλοι ζοῦμε, ἀπὸ καιρὸ σε καιρὸ ἓνα πρόσωπο ἀποσπᾶται. Ἔτσι και μέσα στὸ μυθιστόρημα, διασταυρούμενο μ' αὐτὰ τὰ ἐντελῶς καθημερινὰ πρόσωπα (και ξέρουμε καλά ὡς ποῖο σημεῖο οἱ μυθιστοριογράφοι ἐπιμένουν στὸ γεγονός ὅτι μᾶς παρουσιάζουν ἀνθρώπους πού μοιάζουν μ' αὐτοὺς πού συναντᾶμε κάθε μέρα) ἓνα τέτοιο πρόσωπο θὰ ξεχωρίσει ἐντελῶς φυσικά, σὰν κάποιος πού δὲ συναντᾶμε συχνά, και οἱ σελίδες ὅπου θὰ ἐμφανισθεῖ θὰ ξεχωρίσουν κι' αὐτὲς ἐπίσης ἀπὸ τὶς ἄλλες σελίδες· θὰ μᾶς μιλήσουν σε μιὰ διαφορετικὴ γλώσσα.

Μέσα στὸ μυθιστόρημα, τὸ ξέρει καλά ὁλος ὁ κόσμος και ὁ Breton πρῶτος και καλύτερος, μποροῦν νὰ ὑπάρξουν χωρὶα ποιητικά πού, κομμένα με τὸ ψαλίδι τοῦ ἀνθολόγου, θὰ μπορούσαν νὰ παρουσιαστοῦν σὰν ποιήματα σε πρόζα ἢ ἀκόμα και σε στίχους. Στὴν ἀφιέρωση τοῦ *Spleen de Paris* ὁ Baudelaire λέει στὸν Arsène Houssaye πὼς δὲν ἐξαρτᾶ τὴ δύστροπη θέληση τοῦ ἀναγνώστη του «στὸ ἀτέρμο νοῦμα μιᾶς ὑπερφίαλης συννομωσίας». Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δηλώνεται πὼς μέσα στὸ βιβλίο του ὑπάρχει ἓνα μυθιστόρημα ἀπὸ ὅπου ὁμως ἔχει ἀφαιρέσει ὅ,τι δὲν ἦταν ἄμεσα ποιητικό. Συναντοῦμε ἀκριβῶς ὅ,τι αἰσθάνεται ὁ Breton: «αὐτὴν τὴν περιγραφὴ τῆς κάμαρας ἐπιτρέψτε μου νὰ τὴν προσπεράσω μαζί με πολλές ἄλλες».

Μὰ δὲν εἶναι μόνο ἀσπασματικά πού τὸ μυθιστόρημα μπορεῖ και ὀφείλει νὰ εἶναι ποιητικό, ἀλλὰ και στὸ σύνολό του. Ξέρουμε πιά πὼς στοὺς μεγάλους μυθιστοριογράφους, αὐτὰ τὰ κομμάτια πού ἔχουν διαλεχτεῖ σὰν ποιητικά, στὸν Μπαλζάκ ὅπως και στὸν Στανιᾶλ ἢ στὸν Ντιστογιέφσκυ, εἶναι στενὰ δεμένα με τὰ ἄλλα και χάνουν πολὺ με τὸ νὰ τὰ ἀποχωρίζουμε. Εἶναι κι' αὐτὰ δεμένα με τὰ ἄλλα, ἰδιαίτερος με ἓνα κοινὸ στοιχεῖο πού ἡ ταυτότητά του εἶναι γνωστὴ ἀπὸ καιρὸ, και πού τὸ ὀνομάζουμε στυλ.

Τί εἶναι τὸ στυλ; Εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ πού ἐπιτρέπει νὰ ἀναγνωρί-

ζουμε ένα συγγραφέα και να τον διαφορίζουμε από έναν άλλον. Είναι μια βάση επιλογής στον εσωτερικό χώρο των δυνατοτήτων της γλώσσας, του λεξιλογίου και των γραμματικών μορφών. Αυτή η αρχή είναι μερικές φορές τόσο αυστηρή, που είναι δυνατόν να την εκφράσουμε με αριθμητικά σύμβολα. Μπορούμε να διαπιστώσουμε τη συχνή εμφάνιση ορισμένων λέξεων και ακόμα την εξέλιξή τους. Είναι ένα από τα μέσα με τα οποία επέτυχαν να βρούν τη χρονολογική σειρά των διαλόγων του Πλάτωνα.

Ένας ποιητής πού, εκ πρώτης όψεως, μοιάζει πολύ ξένος στις μυθιστορηματικές αναζητήσεις, ο Stéphane Mallarmé, στο αξιόλογο δοκίμιό του «Κρίση του στίχου», κεντρισμένος από την εμφάνιση του ελεύθερου στίχου, διευκρινίζει: «Η φόρμα πού την ονομάζουμε στίχο είναι απλούστατα αυτή η ίδια ή λογοτεχνία. Στίχος υπάρχει από τότε πού τονίστηκε η απαγγελία, ρυθμός από τότε πού τονίστηκε το στίλ».

Βλέπουμε λοιπόν πολύ καλά πώς η έννοια του στίλ, από τότε πού άρχισε να γίνεται συνειδητή, από τότε πού ο συγγραφέας βάλθηκε να ακολουθεί έναν ορισμένο ρυθμό, θα παίξει το ρόλο του ισοδύναμου μιας προσωδίας με όλες της τις συνέπειες. Όμως το στίλ δεν είναι μόνο ο τρόπος με τον οποίο οι λέξεις επιλέγονται στον εσωτερικό χώρο της φράσης, είναι ακόμα ο τρόπος πού οι φράσεις ακολουθούν ή μια την άλλη, το ίδιο κι' οι παράγραφοι και τα επεισόδια. Σε όλα τα επίπεδα αυτής της τεράστιας δομής πού είναι το μυθιστόρημα μπορεί να υπάρχει το στίλ, δηλαδή φόρμα, θεώρηση πάνω στη φόρμα και, κατά συνέπεια, προσωδία. Είναι αυτό πού ονομάζουμε στο σύγχρονο μυθιστόρημα: η τεχνική.

Γενικεύοντας την έννοια του στίλ βρισκόμαστε μπροστά σε μια γενικευμένη προσωδία, γεμάτη από αναπάντεχες περιπέτειες, πού, σε σύγκριση, οι παλιοί κανόνες δεν είναι παρά ψελίσματα.

Ο ποιητής για να πετύχει τις θαυμαστές αποκρυσταλλώσεις του χρησιμοποιεί λέξεις καθημερινές και το αντικείμενο της ποίησης, ή ίδια του ή πράξη, είναι ή σωτηρία της καθημερινής γλώσσας. Όταν ή ποίηση απομονώνεται βρισκόμαστε στα πρόθυρα μιας ποιητικής επανάστασης όπου θα ξαναπάρει δυνάμεις σαν τον Άνταϊο με την επαφή της μητέρας του Γης, μέσα σ' αυτό το ανανεωτικό εμβάπτισμα πού είναι ή δμιλία του δρόμου. Είναι οι λέξεις της καθημερινότητας πού ο ποιητής θα συγκεντρώσει στους στίχους του και θα τους ξαναδώσει το νόημά τους, και θα δώσει μια καινούργια έννοια, μια καινούργια λάμψη, αδράχοντάς τις καιρία και αποφασιστικά.

Γιατί να μείνουμε μόνο στις λέξεις; Γιατί να μην κάνουμε το ίδιο και για τις φράσεις τις καθημερινές; Αν είμαστε ίκανοί να τις δέσουμε τη μια με την άλλη μέσα στον εσωτερικό χώρο ρωμαλέων σχημάτων, αυτές οι φράσεις πού είναι τόσο κοινές θα αποκαλυφθούν σ'α να έχουν μια σημασία πού είχαμε ξεχάσει και πού δεν είμασταν ικανοί πια να τη δοῦμε.

Και όχι μονάχα οι φράσεις μ'α και ολόκληρες συνομιλίες μπορούν να μ'α παρουσιαστοῦν σιγά-σιγά σαν τελείως διαφορετικές απ' αυτές πού μ'α φαίνονται εκ πρώτης όψεως.

Ολόκληρες πλευρές κοινοτοπίας και καθημερινής πραγματικότητας μεταμορφωμένες από το φῶς δυνατῶν μορφῶν θα φωσφορίσουν με μιαν αναπάντεχη λάμψη.

Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ μέρη ἄμεσα ποιητικά—δηλαδή ὅπου οἱ λέξεις παραμένουν στέρεα δεμένες ἢ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη κι' ἂν ἀκόμα τὶς ἀπομονώσουμε ἀπὸ τὸ σύνολο—καὶ σὲ μέρη πὺν ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνονται πεζολογικά καὶ τὰ ὁποῖα δὲν μποροῦν νὰ ἀποκαλύψουν ὅλες τους τὶς ἀρετὲς παρὰ σὲ μιὰ ἀνάγνωση συνεχῆ πὺν τίποτα δὲ θὰ τὴ διασπάσει, αὐτὴ ἢ διαφορὰ εἶναι ἀκριβῶς ἀνάλογη μ' αὐτὴ πὺν χωρίζει αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο ἀπὸ τὰ συνηθισμένα μυθιστορήματα, ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν μυθιστορημάτων ἢ ἀπὸ τὴν καθημερινὴ κοινοτοπία.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ μυθιστόρημα θὰ μπορέσει μέσα στὸν ἴδιο του τὸν ἐσωτερικὸ χῶρο νὰ δείξει πῶς παρουσιάζεται, πῶς δημιουργεῖται, μέσα στὸ χῶρο τῆς πραγματικότητας. Ἡ μυθιστορηματικὴ ποίηση θὰ εἶναι λοιπὸν μιὰ ποίηση ἱκανὴ νὰ διασαφηνίζεται ἀπὸ μόνη της, νὰ δείχνει ἢ ἴδια ποιὰ εἶναι ἢ τοποθέτησή της. Ἡ ἴδια θὰ μᾶς προσφέρει τὸ κλειδί της.

Αὐτὸ πὺν θὰ μπορούσαμε ν' ἀναρωτηθοῦμε εἶναι πῶς θὰ εἶναι δυνατὸ νὰ συνδέσουμε ἀνθεντικά σελίδες, πὺν στὸ πρῶτο πλῆσιμα δὲν εἶναι παρὰ ἀπηγήσεις κοινοτοπίας, καὶ ἄλλες πὺν μὲ τὸ πρῶτο ἀντίκρουσμα καταχωροῦνται σὰν ποιητικές. Αὐτὲς οἱ δομές, γιὰ τὶς ὁποῖες μιᾶμε, θὰ φτάσουν στὰ ὅρια τέτοιων ἀποστάσεων; Οἱ ἀμφισβητούμενες φόρμες δὲ θὰ παραμένουν ἐξωτερικὲς στὸ ἴδιο τὸ περιεχόμενο τῶν σελίδων;

Εἶναι φανερὸ πῶς αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατὸν ἔξω ἀπὸ μιὰ περίπτωση. Πρέπει αὐτὴ ἢ κοινοτοπία νὰ μὴν εἶναι κοινοτοπία παρὰ μόνον γι' αὐτὸν πὺν δὲ διάβασε τὸ βιβλίον καὶ νὰ ἀποκαλύπτεται συνεπῶς στὴ διάρκεια πὺν τὸ διαβάζουμε προσεχτικά καὶ τὸ ξαναδιαβάζουμε, σὰν νὰ εἶχε ἰδιαιτερές ἀρετὲς καὶ μιὰ παραγνωρισμένη σημασία. Πρέπει λοιπὸν ἢ ἐσωτερικὴ δομὴ τοῦ μυθιστορήματος νὰ βρίσκεται σὲ ἐπικοινωνία μὲ τὴν ἴδια τὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τῆς πραγματικότητας πὺν μέσα της ζεῖ τὸ βιβλίον.

Ὁ μυθιστοριογράφος εἶναι αὐτὸς πὺν συνειδητοποιεῖ πῶς ὀρισμένα πράγματα πὺν θεωροῦνται σὰν κοινὰ καὶ συνηθισμένα, γίνονται λέξεις σὲ σχέση μὲ ἄλλα πράγματα πὺν διὰ μέσου τους μποροῦμε νὰ μιᾶμε γιὰ ἄλλα πράγματα καὶ νὰ καταλαβαίνουμε ἄλλα. Εἶναι αὐτὸς πὺν συνειδητοποιεῖ πῶς μιὰ δομὴ βρίσκεται «ἐν ἐκκόλαψι» μέσα στὴν πραγματικότητα πὺν τὴν περιβάλλει καὶ θὰ παρακολουθήσει αὐτὴ τὴν ἐκκόλαψη, θὰ βοηθήσει στὴν ἀνάπτυξή της, θὰ τὴν ὀλοκληρώσει, θὰ τὴν μελετήσει ὡς τὸ σημεῖον πὺν θὰ μπορεῖ πιά νὰ γίνεῖ ἀναγνωρίσιμη ἀπὸ ὄλους. Εἶναι αὐτὸς πὺν συνειδητοποιεῖ πῶς ὅλα τὰ πράγματα γύρω του ἀρχίζουν νὰ ψιθυρίζουν καὶ θὰ ὀδηγήσει αὐτὸν τὸν ψίθυρον ὡς τὸ λόγον.

Αὐτὴ ἢ κοινοτοπία πὺν εἶναι ἢ ἴδια ἢ ἀλληλουχία τοῦ μυθιστορήματος μὲ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, εἶναι ὅλη ἢ κοινοτοπία τῶν πραγμάτων γύρω μας πὺν πρόκειται κατὰ κάποιον τρόπο νὰ ἀνατραπεῖ. Τὰ πράγματα θὰ μεταμορφωθοῦν χωρὶς νὰ χρειαστεῖ νὰ ἐξοστρακίσουμε ἓνα μέρος ἀπ' αὐτά.

Ὁ μυθιστοριογράφος λοιπὸν εἶναι ἐκεῖνος πὺν μὲ τὴ παρεμβολὴ του, κάνει τὴν πραγματικὴν στὸ σύνολό της νὰ παίρνει συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της γιὰ νὰ κριθεῖ μόνη της καὶ νὰ μεταμορφωθεῖ.

Εἶναι πολὺν δύσκολον καὶ πολὺν ἄδικον ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα νὰ τοῦ ἀποδώσουμε ἔλλειψη φιλοδοξίας.

Κι' ὅμως μ' αὐτὴν τὴν φιλοδοξία εἶναι δεμένη μιὰ σεμνότητα γιὰτί ὁ μυθιστοριογράφος ξέρει πῶς ἢ ἔμπνευσή του δὲν εἶναι κάτι πὺν ἔρχεται ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμον, ὅπως ὁ ποιητὴς ἔχει πάντα τὴν τάση νὰ πιστεύει. Ξέρει πῶς

ἢ ἔμπνευσή του εἶναι ὁ κόσμος ὁ ἴδιος πὸν μεταμορφώνεται καὶ αὐτὸς δὲν εἶναι παρὰ μιὰ στιγμή, ἓνα μικρὸ κομμάτι τοποθετημένο σὲ ἓνα προνομιοῦχο χῶρο διὰ μέσου τοῦ ὁποίου θὰ γίνει ἡ ἔνωση τῶν πραγμάτων μὲ τὸν λόγο.

Ἐναλαμβάνει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἓνα βαρὺ φορτίο, ἀληθινὰ συντριπτικό, γι' αὐτὸ χρειάζεται τὴν ἐπιείκεια καὶ ἀκόμα τὴν συνενοχὴ τῶν ἀναγνωστῶν του.

(Μετ. ΕΛΠΗ ΜΑΛΙΚΕΝΤΖΟΥ)

Jean Roudaut:

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Μ. BUTOR ΚΑΙ Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Ἡ Περιπέτεια. Ὑπάρχει στίς ριζικὲς καταβολὲς τοῦ πεζογραφικοῦ ταλέντου τοῦ Michel Butor μιὰ ἐμπειρία προσωπική. Τὸν καιρὸ πὸν σπούδαζε φιλοσοφία καὶ ἡ πειθαρχία τῆς τοῦ δίδασκε νὰ γυμνάζει τὸν νοῦ του καὶ νὰ οἰκοδομεῖ τὴ λογικὴ καὶ ἀλληλένδετη ὁμιλία, ἔγραφε ποιήματα πὸν ἀποκαλύπτονταν σὰν ταραγμένες καὶ συγκεχυμένες ἐπικλήσεις πρὸς τὸ φανταστικό:

*Ὑψωσα σὶὸ καρὰβι μου
μιὰ πολὺ σιλιπνὴ πανιέρα θλίψης
Τὶ σημασία ἔχει πὸν πλύθηκε
καὶ ξαναπλύθηκε κι' ἔχει φθαρεῖ;
Προσέξτε τὴν παρακαλῶ*

*Παλιὲς λέξεις ἔξω ἀπὸ κάθε χρῆση
ὅπως τὸ αἶθριο*

*Παλιὲς λέξεις παλιὲς λέξεις παλιὲς λέξεις ἀχρηστες.
(1948)*

Ἔτσι ὁ συγγραφέας βρισκόταν μοιρασμένος στὰ δυό. Ἐν ἄρχισε νὰ γράφει μυθιστορήματα ἦταν γιὰ νὰ γίνει ὁ ποιητὴς πὸν προάγγελαν αὐτὰ τὰ κείμενα, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ ξαναδώσει μιὰν ἐνότητα στὴ ζωὴ του, γιὰ νὰ ὑπερληθῆσει αὐτὴ τὴν ψυχολογικὴ διάσπαση πὸν ἐπενεργοῦσε ἀνάμεσα στὴ σκέψη του (φιλοσοφία) καὶ στὴν ἐξερεύνηση τῶν σκοτεινῶν περιοχῶν τῆς ὑπαρξῆς του (ποίησις). Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο περιορίζε ἐπίσης - ὅπως τὸ ἐξήγησε στὸ δοκίμιο πὸν διαβάσαμε - τὸν διαχωρισμὸ πὸν ἔτεινε νὰ κυριαρχήσει στὴ ζωὴ του ἀνάμεσα στίς ποιητικὲς στιγμὲς - πὸν θεωροῦνται προνομιοῦχες στιγμὲς - καὶ τὴν κοινὴ καθημερινότητα.

Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς πὸν αἰσθάνεται μέσα του ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἐσωτερικοποίηση τῆς ἀσυμφωνίας του μὲ τὸν ἔξω κόσμο (ἡ σκέψη πάνω στὸ αἶτομό μας καὶ ἡ προσωπικὴ ἐμπειρία μας ἐξελίσσονται σὲ σκέψη γιὰ τὸν ἔξω κόσμο καὶ σὲ ἐμπειρία συλλογική). Τὸ αἶσθημα τοῦ παράξενου πὸν δοκιμάζουμε μέσα στὸν κόσμο προέρχεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸν φανταζόμαστε διαφορετικὸν ἀπ' ὅ,τι πράγματι εἶναι, ἀπὸ τὸ ὅτι ἐξακολουθοῦμε νὰ ζοῦμε μὲ ἀρχαῖες ἀντιλήψεις γιὰ τὴν πραγματικότητα, ἀπὸ τὸ ὅτι ὑποτασσόμαστε στὸν κόσμο χωρὶς νὰ τὸν βλέπουμε καὶ χωρὶς νὰ τὸν ἀναλύουμε. Αὐτὸ πὸν πρέπει νὰ προσδιορίσουμε εἶναι ἡ σχέση μας μὲ τὸν ἔξω κόσμο.

Τὸ μυθιστόρημα θὰ γίνει ἓνα προνομιοῦχο ὄργανο ἀποκρυπτογράφησης τῆς πραγματικότητας καὶ θὰ φανερώσει δυνάμεις πὸν ἀγνοοῦμε, διότι ὅλη ἡ γνώση μας καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ὑπαρξῆς μας εἶναι μυθιστορηματικῆς ὑφῆς (αὐτὸ πὸν ἀνακαλύπτουμε ἀπὸ ἐμπειρία εἶναι κατώτερο σὲ σχέση μὲ κείνο πὸν μαθαίνουμε ἀπὸ φήμη) καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὸ μυθιστόρημα ριζώνει στὴν καθημερινή μας ἐμπειρία. Οἱ σκέψεις λοιπὸν πὸν κάνουμε γιὰ ἓνα μυθιστόρημα θὰ μᾶς παρασύρουν ἀναγκαστικὰ σὲ σκέψεις γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ γιὰ τὸν κόσμο. Τὸ μυθιστόρημα θὰ συμφιλώσῃ αὐτὰ τὰ δύο φαινομενικὰ ἀντιτιθέμενα ὁρόσημα: τὴν ποίηση πὸν εἶναι ἐξερεύνηση καὶ τὴν κριτικὴ πὸν εἶναι διασάφηση.

Τὸ μυθιστόρημα εἶναι ἡ ποίηση πὸν προβαίνει στὴν ἴδια τῆς τῆ διασάφηση. Ἔτσι βρίσκουμε ἔνωμένες σὲ μιὰ συμφιλίωση πὸν μᾶς ἀφορᾷ ὅλους, τὴν φιλοσοφία καὶ τὴν ποίηση, πὸν βρίσκονταν σὲ τόση ἀντίθεση μέσα στὴν προσωπικὴ ἐμπειρία τοῦ Michel Butor.

Τὰ βιβλία τοῦ Butor εἶναι μεταφυσικά μὲ τὴν ἔννοια πὸν δίνει στὴ μεταφυσικὴ ὁ Heidegger: Θεώρηση πᾶν ὡς τὸ σύνολο τῆς πραγματικότητας. Περιέχουν σκέψεις γιὰ τὸν ἄνθρωπο, γιὰ τὴν πραγματικότητα πὸν τὸν περιβάλλει γιὰ τὴ γλώσσα πὸν τὸν ἐκφράζει. Ἡ λογοτεχνία δὲν ἀνήκει στὶς καλὲς τέχνες. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ Butor εἶναι τόσο ἀδιάλλακτος ὅσο ὁ André Breton καὶ οἱ ὑπερρεαλιστές. Τὸ μυθιστόρημα εἶναι ἓνα μέσον πὸν μᾶς κάνει ν' ἀποκτοῦμε συνείδηση τοῦ πραγματικοῦ καὶ πὸν μεταβάλλει τὸν ἄνθρωπο διαφοροποιώντας του τὴν ἰδέα πὸν ἔχει γιὰ τὴν πραγματικότητα.

Ἡ μέθοδος. Κάθε ἐπιφανειακὴ κριτικὴ τῆς πραγματικότητας, στὴν ὁποία ἐπιδίδεται π.χ. ἡ λεγομένη ρεαλιστικὴ λογοτεχνία, δὲν ὀδηγεῖ πουθενά, ἀφοῦ μιὰ τέτοια κριτικὴ δὲν ἀγγίζει παρὰ μόνο τὰ ἐπιφαινόμενα καὶ ὄχι τίς ἴδιες τίς αἰτίες. Πρέπει νὰ φτάσουμε ὡς τίς δομὲς γιὰ νὰ προσδιορίστοῦν ἡ συμπεριφορὰ καὶ ἡ συνείδηση τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ συγγραφέας πρέπει νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴ σφαλερὴ ἰδέα πὸν ἔχουμε γιὰ τὸ πραγματικὸ—ἰδέα ἀποστειρωτικὴ ἀφοῦ τείνει νὰ διατηρήσῃ μέσα μας σκέψεις παραγεγραμμένες καὶ ἔτσι μᾶς ἐμποδίζει ν' ἀνταποκριθοῦμε στὰ καινούργια προβλήματα πὸν μᾶς θέτει ὁ κόσμος καὶ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν κατάστασή μας. Ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὴν δραστηριότητά μας κάθε δυνατότητα πρόσληψης τοῦ πραγματικοῦ.

Τὰ μυθιστορήματα τοῦ Butor ἀντίκεινται ὁλοκληρωτικὰ στὰ μυθιστορήματα ἀναψυχῆς πὸν συσκοτίζουν τὴ συνείδησή μας. Ἐπιδιώκουν νὰ μᾶς ἀφυπνίσουν καὶ νὰ μᾶς ἐξοπλίσουν. Ὅλα μιλοῦν γιὰ μιὰ καθημερινὴ ἐμπειρία: Τὸ «Πέρασμα τοῦ Μιλάνου» διηγεῖται τὴ ζωὴ τῶν διαφόρων ἐνοίκων τοῦ ἴδιου σπιτιοῦ, στὴ διάρκεια ἑνὸς δωδεκάωρου. «Ὁ ρόλος τοῦ χρόνου» μερικὸς μῆνες διαμονῆς ἑνὸς νέου στὸ ἐξωτερικὸ (Ἄγγλια). «Οἱ Διαβαθμίσεις» μιὰ ὥρα μαθήματος σ' ἓνα λύκειο. Ὁ καθένας μας ἔχει ἀπὸ κοινοῦ μὲ τὸ συγγραφέα αὐτὴ τὴν ἐμπειρία. Ὑπάρχουν ἐδῶ θέματα πὸν μᾶς ἀφοροῦν ἄμεσα. Ἀλλὰ αὐτὴ τὴ ζωὴ μέσα σὲ μιὰ τάξη σχολείου, σ' ἓνα διαμέρισμα, στὸ ἐξωτερικὸ, τὴν ἔχουμε ζήσει—ἂν ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφραση—πλάϊ μας, χωρὶς νὰ βρισκόμαστε πράγματι ἐκεῖ.

Μήπως αὐτὸ συμβαίνει γιὰτὶ δὲν προσέχουμε αὐτὸ πὸν βλέπουμε; Μήπως πρέπει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι τὸ οὐσιώδες στὰ βιβλία τοῦ Butor εἶναι αὐτὴ ἡ τέχνη νὰ βλέπουμε αὐτὸ πὸν φανερώνουν; Τὰ βιβλία του εἶναι γε-

μάτα από συγκεκριμένες λεπτομέρειες, από αντικείμενα που συνήθως ούτε καν τα κυττάζουμε γιατί μᾶς φαίνονται ἀσήμαντα και κοινά. Τίποτα όμως δὲν διαφεύγει ἀπ' τὸ διαπεραστικό, λαμπερὸ καὶ εἰρωνικὸ βλέμμα πὸν κρύβει ὁ Butor πίσω ἀπ' τὰ μακρὰ του μαῦρα τσίνορα. Κι' ὅμως δὲν μπορούμε νὰ ἀπομονώσουμε αὐτὲς τὲς περιγραφὲς γιατί δὲν ἀποκτοῦν τὸ νόημά τους παρὰ σὲ συνδυασμὸ μὲ ἄλλα χωρία τοῦ βιβλίου, ὅπως σ' ἓνα ταμπλὸ τοῦ *Seurat* μιὰ μικρὴ πινελιὰ πὸν φαίνεται σὰν κονφετί, εἶναι στὴν πραγματικότητα στενὰ δεμένη μὲ ὅλες τὲς ἄλλες πὸν τὴν περιζώνουν. Εἶναι οἱ συνδέσεις ἀνάμεσα στὰ μέρη τοῦ βιβλίου, οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα, πὸν γίνονται ἡ οὐσία τοῦ βιβλίου. Διότι ἡ πραγματικότητα πὸν ἀπορρίπτει ὁ συγγραφέας, ἀφοῦ, ἐξερευνηθῆκε ἐξονυχιστικά, ἀνασκευάζεται κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ βιβλίου καὶ γίνεται ἐντελῶς διαφορετικὴ—ὄχι στὴ λεπτομέρειά της ἀλλὰ στὴ βαθύτητά της—ἀπ' ἐκεῖνο πὸν φαινόταν ὅτι ἦταν ἐκ πρώτης ὄψεως. Τὸ μυθιστόρημα ἀποκαλύπτει τὴ δομὴ τοῦ πραγματικοῦ. Ἀντανακλᾷ τὴν πραγματικότητα σ' ὅ,τι πιὸ κρυφὰ οἰκεῖο διαθέτει καὶ καθιστᾷ τὴ δράση μας πιὸ δίκαιη καὶ πιὸ ἀποτελεσματικὴ.

Ἐνα μυθιστόρημα τοῦ Michel Butor εἶναι λοιπὸν συγχρόνως ρεαλιστικό—ἀφοῦ ἐρευνᾷ τὴ καθημερινὴ πραγματικότητα—καὶ φορμαλιστικό—ἀφοῦ περιγράφει μιὰ δομὴ—καὶ συμβολικό—ἀφοῦ σὲ κάθε του λεπτομέρεια ἀντανακλᾷ τὸ σύνολο τοῦ βιβλίου καὶ ἡ πραγματικότητα πὸν μεταμορφώνει.

Τὸ μυθιστόρημα διερευνᾷ μιὰ πραγματικότητα πάντοτε διαφορετικὴ ἀφοῦ καὶ μόνο τὸ γεγονὸς τῆς ἄρνησης τῆς ἐξερεύνησης καὶ τῆς ἀνασκευῆς τῆς πραγματικότητας μέσα στὸ βιβλίο, ἀρκεῖ γιὰ νὰ τοῦ δώσει μορφή, ἀφοῦ ἡ συνειδητοποίηση μιᾶς κατάστασης εἶναι μεταμόρφωση αὐτῆς τῆς κατάστασης. Ἡ φόρμα λοιπὸν κάθε βιβλίου ξεπερνιέται ἀπὸ τὴ φόρμα τοῦ ἐπόμενου βιβλίου. Δὲν εἶναι μόνο ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ἐρευνώμενου χώρου—ἓνα σπίτι, μιὰ πολιτεία, μιὰ τάξη σχολείου—πὸν συνεπιφέρει μιὰν ἀλλαγὴ τῆς φόρμας ἀπὸ τὸ ἓνα βιβλίο στὸ ἄλλο, ἀλλὰ προπαντὸς μιὰ μεγαλύτερη ἐμβάθυνση τοῦ πραγματικοῦ. Τὸ ἔργο τοῦ Michel Butor εἶναι a work in progress, ἓνα ἔργο ἐν ἐξελίξει. Τὰ βιβλία του ἀναπτύσσονται σὰν νὰ χρησιμοποιοῦν πάντα τὸ ἴδιο θέμα, σὰν νὰ ἐπαναλαμβάνονται ἀλλὰ σὲ διαφορετικὰ βᾶθη, μ' ἓνα τρόπο ὅλο καὶ πιὸ περίπλοκο καθὼς ἐξοικειώνεται στενωτέρω μὲ χώρους ἀγνωστούς καὶ ξένους. Τὸ κάθε βιβλίο εἶναι ἡ στιγμὴ ἑνὸς συνόλου. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν κρίνει μὲ βάση ἓνα βιβλίο ἀλλὰ παρακολουθώντας τὴν ἐξελικτικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἔργου του.

Τὰ βιβλία τοῦ Butor διατηροῦν μεταξύ τους πολλὰς σχέσεις πὸν δὲν μπορῶ νὰ τὲς μελετήσω ἐδῶ. Δὲν θέλω νὰ προβάλλω παρὰ μιὰ ἀπ' αὐτὲς πὸν ἀναφέρεται στὴ δομὴ τους καὶ συνεπῶς στὴ σχέση τους μὲ τὴ πραγματικότητα. Παρατηρῶ πρὶν ἀπ' ὅλα—γιὰ νὰ δώσω τὸ λόγο καὶ στὴν ἀνεκδοτολογία μέσα σ' αὐτὸ τὸ αὐστηρὸ κείμενο—ὅτι τὰ βιβλία του γράφτηκαν ἀφοῦ ὁ συγγραφέας εἶχε ἐγκαταλείψει τὸν τόπο ὅπου διαδραματίζονται. Σκέφτεται πάνω σὲ μιὰ κατάσταση πὸν προηγήθηκε. Τὸ «Πέρασμα τοῦ Μιλάνου» πὸν ἐκτυλίσσεται στὸ Παρίσι γράφτηκε στὴν Αἴγυπτο. Ὁ «Ρόλος τοῦ Χρόνου» πὸν διηγεῖται τὴν ἐξερεύνηση τοῦ Bleston, πὸν θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ἐντοπίσουμε λίγο πάνω ἀπὸ τὸ Μάντσεστερ, τελείωσε στὴ Θεσσαλονίκη. Ἡ «Μεταβολὴ» πὸν ἐξετάζει τὰ σχέδια τοῦ Léon Belmont πὸν ἦταν ἀποφασισμένος νὰ ἐγκαταλείψει τὴ γυναίκα του γιὰ χάρη τῆς Ρωμαίας ματρῆσας του, πῆρε σχῆμα στὴ Γενεύη. Ἡ σπουδὴ πάνω στὴν Αἴγυπτο πὸν

ἀποτελεῖ τὴν οὐσία τοῦ κειμένου στὸ «Πνεῦμα τοῦ τόπου» γράφτηκε ὅταν ὁ Butor περιδιάβαζε κάθε μέρα μπροστὰ στὸ ἄγαλμα τοῦ φελλάχου στὴ Rue de Sèvres στὸ Παρίσι. Κι' ὅσο γιὰ τὶς «Διαβαθμίσεις» γράφτηκαν ἀφοῦ ὁ συγγραφέας τοὺς ἐγκατέλειψε τὸ ἐπάγγελμα τοῦ καθηγητῆ. Αὐτὴ ἡ περιεργὴ μετάθεση μέσα στὸ Χρόνο εἶναι ἡ εἰκόνα μιᾶς βαθύτερης σύνδεσης ἀνάμεσα στὰ βιβλία του.

Ὁ «Ρόλος τοῦ Χρόνου» λύνει τὰ προβλήματα ποὺ εἶχαν τεθεῖ στὸν συγγραφέα ὅταν συνέθετε τὸ «Πέρασμα τοῦ Μιλάνου». Ἡ «Μεταβολή» δείχνει ἕνα βαθμὸ ἐπεξεργασίας ἀνώτερο ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ ὑπάρχει στὸ «Ρόλο τοῦ Χρόνου». Τὸ τελευταῖο μυθιστόρημα ποὺ δημοσίευσε ὁ συγγραφέας ἔχει ἕνα τίτλο ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι συμβολικὸς γιὰ ὅλο του τὸ ἔργο: «Διαβαθμίσεις». Αὐτὸ τὸ ἔργο οἰκοδομεῖται πράγματι κλιμακωτὰ σὰν ἕνας πύργος χτισμένος ἀπὸ κύβους ποὺ ὅσο πάει γίνεται πὺ ψηλὸς καὶ πὺ πολὺπλοκος. Ποιὸ ἰδιαίτερο πρόβλημα εἶχε νὰ ἐπιλύσει; Ἦταν νομίζω ἡ ὁλοκλήρωση τῆς δομῆς τοῦ ἔργου μὲ τὸ περιεχόμενό του. Ἔπρεπε νὰ τὴν ἐπιτύχει τουλάχιστον τόσο καλὰ ὅσο καὶ ὁ ποιητῆς ποὺ—ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Butor—ἔχει ἀντικαταστήσει τὴ μουσικὴ ἁρμονία ποὺ συνόδευε τὸ τέλος τοῦ στίχου—ἀλλὰ ποὺ ἦταν κάτι ἔξω ἀπὸ τὸ στίχο—ἀπὸ τὴ ρίμα, ποὺ ἔχει τὸ σημαντικὸ πλεονέκτημα νὰ εἶναι συγχρόνως περιεχόμενο τοῦ στίχου καὶ σημεῖο τῆς φόρμας του, δηλαδὴ ἔκφραση ποὺ ἀναγγέλλει τὸ τέλος της.

Ἡ ρίμα ὑπερτερεῖ ἀπέριως στὴν τελεία, στὸ κόμμα, σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ σημεῖα ποὺ παραμένουν ἐξωτερικὰ πρὸς τὸ περιεχόμενο ποὺ περικλείουν. Ἀλλὰ ἡ στίξη δὲν εἶναι ἀπαραίτητη στὴ διήγηση. Ἀντίθετα—τὸ εἶπα ἤδη—εἶναι ἡ δομὴ τῶν βιβλίων τοῦ Butor ποὺ γίνονται «μηχανὲς συμβολικῆς λειτουργίας», κι' αὐτὲς μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ προσδεύουμε στὴ γνώση τῆς πραγματικότητας. Ὁ συγγραφέας λοιπὸν δὲν πρέπει νὰ ἀφήνει νὰ δημιουργεῖται μιὰ ἀποκόλληση ἀνάμεσα στὴ φόρμα τοῦ βιβλίου του καὶ στὸ περιεχόμενό του. Πρέπει, γιὰ νὰ ἔχει τὸ βιβλίο κάποιο ἀποτέλεσμα, νὰ ἀποκαλύπτει διὰ μέσου τοῦ περιεχομένου του αὐτὴ τὴ δομὴ ἢ—ἂν προτιμᾶτε—αὐτὴ τὴ σκαλωσιὰ ποὺ πρέπει νὰ δένεται μὲ τὸ ἴδιο τὸ περιεχόμενο τοῦ βιβλίου καὶ πού, ὅπως καὶ στὴ ποίηση, τὸ κείμενο πρέπει νὰ εἶναι συγχρόνως περιεχόμενο καὶ μορφή. Στὰ πρῶτα του βιβλία ὁ Butor προσπάθησε νὰ σχηματίσει αὐτὸ τὸ πλαίσιο μὲ ὕλικά σημάδια: ἡμερομηνίες σημειωμένες ψηλὰ στὶς σελίδες μέσα στὸ «Ρόλο τοῦ Χρόνου», κεφάλαια καὶ παράγραφοι μέσα στὴ «Μεταβολή», ἀλλὰ ἤδη μ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο βιβλίο αὐτὰ τὰ σημάδια ἔπαιναν νὰ εἶναι ἐξωτερικὰ στὸ ἴδιο τὸ κείμενο, ἀφοῦ καθόριζαν τὴν τυπογραφικὴν του φόρμα. Μιὰ ἀποφασιστικὴ πρόοδος σημειώθηκε μὲ τὶς «Διαβαθμίσεις». Ἦταν ὅπως σ' ἕνα ταμπλὸ τοῦ Mondrian. Ἡ ἴδια ἡ σκαλωσιὰ γινόταν περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Ἡ δομὴ τοῦ ἔργου συγχωνεύεται μὲ τὴ διήγηση. Ἀποφεύγοντας τὴν ἐπανάληψη ὁ Butor δημιουργεῖ ἕνα ἔργο ποὺ μορφοποιεῖται, μεταμορφώνεται καὶ δομεῖται ἀπὸ μόνο του. Εἶναι ἕνα ἔργο διαλεκτικὸ ὀριζόμενο ἀπὸ τὸ πραγματικὸ καὶ αὐτοδιαμορφούμενο συγχρόνως, καθὼς συνοψίζει στενωτέρω τὴν πραγματικότητα μὲ τὴ γνώση.

Χρειαζέται ἀκόμα, αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ ἀναγνώστης νὰ ἀποκρυπτογραφήσει αὐτὴ τὴ δομὴ, γιὰ τὴν αὐτὴ τὴ δουλειὰ ποὺ τοῦ προσφέρεται νὰ κάνει δὲν μπορεῖ νὰ βοηθηθεῖ ἐξωτερικὰ ἀπὸ τίποτα, ἀφοῦ τὸ βιβλίο εἶναι ἀκριβῶς μιὰ καινούργια ἀποκρυπτογράφηση τοῦ κόσμου.

Τὸ βιβλίο δὲν μπορεῖ νὰ ἀποσαφηνισθεῖ παρὰ ἀπὸ μόνο του. Πρέπει

λοιπόν η σχέση που διατηρεί με την πραγματικότητα που περιγράφει, να αντανακλάται στο έσωτερικό του ίδιου του βιβλίου. Το βιβλίο προσφέρει τα κλειδιά του και υποθάλλει την ίδια του την κριτική. Τείνει να δημιουργήσει από τον κάθε αναγνώστη ένα κριτικό, ώστε η αποκρυπτογράφηση του βιβλίου να είναι αποκρυπτογράφηση της πραγματικότητας.

Ποιος μιλάει; Μέσα σ' αυτή την παράξενη ερώτηση περικλείονται οι «Διαβαθμίσεις». Το πρόβλημα είναι σπουδαίο γιατί το βιβλίο έχει σκοπό όχι μόνο να μεταμορφώσει αντικειμενικά το πραγματικό, αλλά τη σχέση μας με το πραγματικό, αφού αναζητεί να το συνδέσει στενότερα με τη συνείδησή μας, να ανακόψει τη φριχτή μας ταλάντευση ανάμεσα στην ποίηση και στην κριτική, στην ασάφεια και στη λογική. Πρέπει λοιπόν να μη μιλάει μόνο ο συγγραφέας μέσα στο βιβλίο, αλλά κατά κάποιον τρόπο εμείς δια μέσου του. Πρέπει λοιπόν γι' αυτό, πριν απ' όλα να νομιμοποιηθεί η αφήγηση. Ο αναγνώστης απαιτεί να ξέρει ποιος μιλάει μέσα στο βιβλίο, ποιος το έγραψε, ποια είναι η συμμετοχή του σ' αυτή την πράξη, πώς μπόρεσε να τη γνωρίσει και προ πάντων με τί είδους προσπάθεια μπόρεσε να την εννοήσει, να διαχωρισθεί απ' αυτήν, να την μεταφράσει με λέξεις. Η διήγηση, αυτή που λέμε αντικειμενική, όπου δεν παρεμβάλλεται ο συγγραφέας, είναι απαράδεκτη, γιατί αν και δεν εμφανίζεται πράγματι σαν πρόσωπο του βιβλίου, είναι σταθερά παρών στα παρασκήνια του βιβλίου. Αυτό το βιβλίο λοιπόν πληρώνει μ' ένα ψέμμα την ανάπτυξή του, αφού δεν ξέρουμε ποτέ μέσα σε ποια συνείδηση αναπτύσσεται ή ιστορία του.

Όσο επιτυχημένη κι' αν είναι, κι' όσο συγκινητική, δεν επιτυχαίνει τίποτα άλλο παρά να αυξάνει την χαλαρότητά μου, αφού δεν μου προτείνει μια περιπέτεια, στην οποία μπορώ να παίξω κάποιο ρόλο, αλλά την απομίμηση μιας τετελεσμένης δημιουργίας. Ο συγγραφέας δεν έχει το δικαίωμα να ταυτίζεται με τον Πατέρα - Θεό ή με την Ιστορία και να βυθίζεται μέσα στη συνείδηση των ήρώων του ή να εξηγεί το νόημα των πράξεών τους, διότι κάνοντας κάτι τέτοιο δεν επιτυχαίνει τίποτα άλλο παρά να διαιωνίζει την δυσφορία που ζει ο αναγνώστης του ή οποία οφείλεται στο ότι δεν μπορεί μόνος του να απαλλαγεί από τον άχρηστο μηχανισμό της έθισμένης σκέψης του, και τελικά να καταλάβει αυτό που ζει.

Το μυθιστόρημα ριζώνει μέσα στην καθημερινή μας εμπειρία όχι μόνο γιατί αναφέρεται στην περιπέτεια μας, στην τάξη του σχολείου, στο έξωτε- ρικό, στην πολιτεία, αλλά επίσης γιατί είναι συνδεδεμένο με τον συνεχή μυ- ρηκασμό των γεγονότων και των ιδεών που δεν μπορούμε μόνοι μας να τις οδηγήσουμε σε άπλετο φως και να τις οργανώσουμε. Κυττάζουμε επίμονα ένα σπασμένο καθρέφτη σκοντάφτοντας στα διάφορα κομμάτια του σαν πε- ταλούδες τυφλωμένες απ' το φως. Με το μυθιστόρημα μπορούμε να συναρ- μολογήσουμε πάλι τον καθρέφτη, γιατί θα μās οδηγήσει όχι μόνο να κρί- νουμε την πραγματικότητα—όπως μās προσκαλεί να το κάνουμε ο συγ- γραφέας δια μέσου του βιβλίου του—αλλά και να το γράψουμε μαζί του. Τα βιβλία του Michel Butor δεν είναι έργα μακρυνών και απρόσωπων παρα- τηρητών αλλά έργα δικά μας. Μās προσκαλούν να ζήσουμε με τον τρόπο που τα διαβάζουμε, το δράμα της δημιουργίας. Είναι η έφημερίδα του Jacques Revel που μάχεται τα κουτσομπολιά του Bleston που μās δίνονται να διαβάσουμε μέσα στο «Ρόλο του Χρόνου». Πιο σύνθετη είναι η «Μετα-

βολή» πού εκτυλίσσεται στο δεύτερο πρόσωπο. («Βάλατε τὸ ἀριστερὸ πόδι στην ἐγκοπὴ τοῦ χαλκοῦ. . .»). Ὅλο τὸ βιβλίον εἶναι ἕνας ἐσωτερικὸς μονόλογος ὅπου τὸ ἐγὼ (je) εἶναι ἀδύνατο ἀφοῦ ὁ ἥρωας βρίσκεται σὲ μιὰ μεταβολὴ τῆς συνείδησης κι' αὐτὴ ἡ αὐξανόμενη συνείδηση θὰ προωθήσει τὴ «Μεταβολή» ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ τῆς σχέδιο. «Μοῦ χρειάζοιαν—λέει ὁ Butor—ἕνας ἐσωτερικὸς μονόλογος κάτω ἀπὸ τὴ σιάθμη τῆς γλώσσας τοῦ ἴδιου τοῦ προσώπου, μιὰ ἐνδιάμεση φόρμα ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καὶ στὸ τρίτο πρόσωπο. Αὐτὸ τὸ «σεῖς» (vous) μοῦ ἐπιτρέπει νὰ περιγράψω τὴν κατὰστασιν τοῦ προσώπου καὶ τὸν τρόπο πὸν γεννιέται μέσα του ἡ γλώσσα». Ἐπρεπε αὐτὴ ἡ ἱστορία τοῦ Léon Belmont πὸν ἐγκαταλείπει ἕνα πρῶτὴ τὴ γυναίκα του καὶ τὰ παιδιὰ του γιὰ νὰ ζήσει στὴ Ρώμη μὲ τὴ ἐρωμένη του Cécile, φτάνοντας στὸν προορισμό της νὰ ἐγκαταλείψει τὸ σχέδιο της καὶ νὰ γραφτεῖ. Ἀπὸ ποιὸν ἂν ὄχι ἀπὸ σᾶς, ἀπ' αὐτὸ τὸ σεῖς πὸν ὁ Léon Belmont ἀπευθύνει στὸν ἑαυτό του, κι' ἀπὸ σᾶς ἀναγνώστη γιὰ τὸν ὁποῖο προορίζεται τὸ βιβλίον, σὲ σᾶς πὸν τὸ γράφατε καθὼς τὸ διαβάσετε καθὼς περνοῦσαν ἀνάμεσα ἀπ' τὴ σκέψη τοῦ ἥρωα ψελλίσματα, ριψοκίνδυνα γιὰ ἕνα λόγο ὁργανωμένο. Θᾶπρεπε νὰ τὸ γράφατε ἐσεῖς αὐτὸ τὸ βιβλίον πὸν «κρατᾶτε τὸ σχῆμα του στὸ χέρι σας». Τὸ πρόβλημα πὸν τίθεται μὲ τις «Διαβαθμίσεις» εἶναι ἀκόμα πιὸ πολὺπλοκο ἀφοῦ ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπο παρουσιάζεται μέσα στὸ βιβλίον ὑποσημαινόμενο καὶ μὲ τις τρεῖς προσωπικὲς ἀντωνυμίες (je, tu, il). Τὸ ἄτομο δὲν εἶναι πιά μιὰ ὑπαρξὴ ἀπομονωμένη, μιὰ προνομιακὴ συνείδηση, ὅπως ἐμφανίζεται ἀκόμα μέσα σὲ μερικὰ βιβλία «οὐσίας», ἀλλ' αὐτὸ πὸν εἶναι στὴν πραγματικότητα: ἕνα σύμπλοκο σχέσεων. Ἡ ἀπάντηση στὴν ἐρώτησιν ποιὸς μιλάει, μὲ τὴν ὁποία τελειώνει αὐτὸ τὸ βιβλίον, εἶναι ἀπλή: ὁ συγγραφέας, ὁ ἥρωας τοῦ βιβλίου, ὁ ἀναγνώστης, ὅλος ὁ κόσμος, ἡ συνείδηση πὸν ἔγινε ἀπρόσωπη. Στὸ βιβλίον πὸν ἀπευθύνεται στὸν καθένα μας μιλάει ὁ καθένας μας καὶ ὀφείλει νὰ μᾶς δίνει τὴν ἐλευθερίαν νὰ τὸ διαβάσουμε μὲ πολλοὺς διαφορετικοὺς τρόπους, μὲ τὸν τρόπο πὸν διαβάζεται τὸ Finnegan's Wake τοῦ Joyce πὸν ὅπως ξέρουμε, οἱ λέξεις πὸν τὸ συνθέτουν εἶναι σὰν περιστρεφόμενες ἐπίπεδες πλατφόρμες πὸν ὀδηγοῦν σ' ἕνα πλῆθος διαφορετικῶν ἐκδοχῶν.

Τὰ βιβλία τοῦ Butor ὅπως ἀναφέρονται σὲ ἀφυπνίσεις τῆς συνείδησης πρέπει νᾶχουν τὴ δύναμιν νὰ ἀνταποκρίνονται σὲ διάφορα ἐπίπεδα τῆς συνείδησης. Δὲν μπορῶ νὰ ὑπολογίσω τὸ πρῶτον τοῦ βιβλίου σὰν ἕνα γενικὸ σύμβολο τῶν ἀναζητήσεών του, ἀφοῦ ὅλοένα κερδίζουν σὲ συνθετικότητα καὶ σὲ πλοῦτον, ἄρα σὲ ἀλήθειαν. Μέσα στὸ «Πέρασμα τοῦ Μιλάνου» οἱ ἔνοικοι ἐνὸς σπιτιοῦ στὸ Παρίσι ζοῦν ὅλοι τὰ ἴδια γεγονότα ἀλλὰ ὁ καθένας τους ἀποκτᾶ διαφορετικὴ συνείδηση τῶν γεγονότων ἀνάλογα μὲ τὴν κατὰστασιν του, τὴν ἡλικίαν του, τὸ ἐπάγγελμά του, τις ἔννοιές του. Τὸ ἴδιον γεγονὸς ἐρμηνεύεται διαφορετικὰ καὶ ἀνάλογα μὲ τὰ ἐπίπεδα τῶν διαφορετικῶν συνειδήσεων.

Μὲ τὸν ἴδιον τρόπο ἡ «Μεταβολή»—τόσον ἀπλή φαινομενικὰ—μᾶς διηγεῖται τρία ἀληθινὰ ταξίδια. Τὸ ταξίδι τοῦ Belmont ἀπ' τὸ Παρίσι στὴ Ρώμη, τὸ ταξίδι πὸν ἔκανε μὲ τὴ γυναίκα του λίγο μετὰ τὸ γάμον τους, καὶ τὸ ταξίδι πὸν κάνει μὲ τὴ Cécile γυρίζοντάς τιν στὸ Παρίσι. Ἀνάμεσα ἀπὸ τις ἀναμνήσεις πὸν τοὺς ἔρχονται στὸ νοῦν, τὴ νύστα πὸν τοὺς καταπονεῖ, τὸ ὄνειρον πὸν τοὺς δικαιώνει, βλέπουμε νὰ παίρνουν σχῆμα οἱ διάφορες μεταβολές πὸν μεταμορφώνουν τὸν Léon Belmont.

Ἡ ὑπόθεσιν διασχίζει τις «Διαβαθμίσεις» ὄχι ὅπως ἔχουμε συνηθίσει, ἀκολουθώντας τὴ συνέχειαν τοῦ βιβλίου, ἀλλὰ καθέτως πρὸς αὐτὴ τὴν κίνησιν

πὸν κινεῖ τὸν ἀναγνώστη ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία σελίδα τοῦ βιβλίου.

Ἡ ὑπόθεση, αὐτὸ πὸν συμβαίνει σὲ μιὰ τάξη ἐνὸς Παρισινοῦ σχολείου τὴν Τρίτη 1η Ὀκτωβρίου 1954 τὴν ὥρα τοῦ μαθήματος τῆς Ἱστορίας καὶ Γεωγραφίας, ἐπαναλαμβάνεται πλῆθος φορές. Ξεσπάει, πλουτίζεται, διαφοροποιεῖται, μεταμορφώνεται. Τὸ θέμα, πολὺ ἀπλὸ στὴν ἀρχή, γίνεται ἐξαιρετικά πολὺπλοκο καθὼς ὁ συγγραφέας—ὁ Butor, ὁ ἥρωας, ὁ ἀναγνώστης—περισυλλέγει τὰ μικρὰ μὲρια ἀπὸ πληροφορίες καὶ ἀπαντήσεις πὸν συνήθως ἀρκοῦν γιὰ νὰ μᾶς εὐχαριστήσουν. Μπορεῖς νὰ σταματήσεις τὸ διάβασμα τοῦ βιβλίου σ' ὅποιαδήποτε σελίδα, νὰ τὸ ξαναπιάσεις ἀπ' ὅπου θέλεις. Φαινομενικὰ βρίσκεσαι στὸ ἴδιο σημεῖο τῆς πλοκῆς ὄχι ὅμως καὶ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο συνείδησης.

Τὸ μεταφυσικὸ μυθιστόρημα. Εἶναι φανερὸ ὅτι δὲν χρησιμοποιοῦ αὐτὸ τὸ ἐπίθετο μὲ τὴν ἔννοια πὸν τοῦ δίνει ὁ Ἀριστοτέλης ἀλλὰ μὲ τὴν ἔννοια τῆς μεταφυσικῆς πὸν δίνει ὁ Χάιντέγκερ ὅπως τὴν ἀνέφερα: Θεώρηση πάνω στὸ σύνολο τῆς πραγματικότητας. Αὐτὴ ἡ θεώρηση εἶναι τὸ πεζογραφικὸ ὕλικὸ τοῦ Butor.

Ἄν ὁ Michel Butor προτίμησε νὰ ἐκφρασθεῖ μὲ τὸ μυθιστόρημα, ἦταν—ὅπως εἶδαμε—γιὰ νὰ ξαναβρεῖ τὴν ἐσωτερικὴ του ἐνότητα πὸν κινδύνευε νὰ διασπασθεῖ ἀπὸ τὴν ἀντίθεση πὸν ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὶς ποιητικές του ἀναζητήσεις καὶ τὶς φιλοσοφικές του σπουδές. Τὸ μυθιστόρημα, πὸν ἐγκολπώνει τὴν κριτικὴ καὶ τὴν ποίηση, τοῦ φάνηκε σὰν τὸ καλλίτερο μέσον ὁλοκλήρωσης τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὸ σύμπαν. Ἡ ἀνικανότητά μας νὰ δοῦμε τὸν κόσμον τέτοιον πὸν εἶναι, συνοδεύεται κι' ἀπὸ μιὰ κακὴ χρῆση τῆς γλώσσας. Μὲ τὸν τρόπο πὸν ἐκχυδαίζουμε τὴ ζωὴ διασχίζοντάς τὴν σιὰ τυφλά, ληθαργοῦντες καὶ μόλις ἀφυπνιζόμενοι ἀπὸ κάποιον ἔρωτα ἢ κάποιον πένθος, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο χρησιμοποιοῦμε καὶ τὶς λέξεις χωρὶς νὰ ἀναρωτηθοῦμε γιὰ τὸ βάρος τους, τὸ σχῆμα τους, τὴν καταγωγὴ τους, τὴν ἀξία τους, τὴν ἀλληλουχία τους, τὸ δυναμικὸ τους, ἀφήνοντας τὴ σκέψη μας καὶ τὸ γράψιμό μας νὰ καθορίζεται ἀπ' αὐτὲς καὶ δεχόμεστε νὰ μὴν εἶμαστε πιά κύριοι τῶν λέξεων ὅπως δὲν εἶμαστε κύριοι καὶ τῆς ζωῆς μας.

Ἡ ἐνσωμάτωση τῆς ποίησης μέσα στὸ μυθιστόρημα ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα νὰ ἐξαναγκάσει τὸν συγγραφέα νὰ δουλέψει τὴ δομὴ τοῦ ἔργου του καὶ νὰ ξεσκουριάσει αὐτὲς τὶς

Παλιὲς λέξεις ἔξω ἀπὸ κάθε χρῆση.

Αὐτὲς οἱ παλιὲς λέξεις χάνουν τὴν κοινοτοπία τους μέσα στὸ ποίημα, ὅπως ἀκριβῶς οἱ μάταιες στιγμὲς καὶ ὁ χαμένος καιρὸς ξαναβρίσκουν τὴν ποιότητά τους μέσα στὸ μυθιστόρημα. Ὅπως ἡ ποίηση ἔτσι καὶ τὸ μυθιστόρημα εἶναι σκέψη πάνω στὴ φόρμα, ἀλλὰ μὴ χρησιμοποιοῦντας ὅπως ἡ ποίηση λέξεις, τὸ μυθιστόρημα χρησιμοποιεῖ ὁλόκληρες φράσεις, συνομιλίες, «ὁλόκληρες πλευρὲς τῆς πραγματικότητας» πὸν ὅπως καὶ τὶς λέξεις, δὲν τὶς προσέχουμε πιά. Κλεισμένες μέσα στὸ μυθιστόρημα παύουν νὰ εἶναι ἄχρηστες καὶ ἀποκαλύπτουν τὴ δυνάμη τους. Τὸ μυθιστόρημα κάνει ποίηση ὄχι πιά μὲ λέξεις ἀλλὰ μὲ ὁλόκληρα κομμάτια τῆς πραγματικότητας. Καθὼς κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ βιβλία τοῦ Butor τοῦ ἔδινε τὴν ἀπάντηση στὸ αἴνιγμα πὸν τοῦ εἶχε θέσει τὸ προηγούμενο (καὶ τὸ τελευταῖο του βιβλίου τοῦ θέτει ἓνα ἐρώτημα χωρὶς ἀπάντηση) ὁ μῦθος διαλυόταν μέσα στὴ φόρμα τοῦ βιβλίου. Οἱ ἀσήμαντες χρονικὲς στιγμὲς, τὰ πλαίσια, ἡ ὕφή, γινόντουσαν τὸ οὐσιῶδες

τοῦ βιβλίου. Ὁ Butor δὲν διηγείται ἐκπληκτικὲς ἱστορίες, οὔτε τίποτα τὸ ἐξαιρετικόν, δὲν μελετᾷ καμμιά ψυχοπαθολογικὴ περίπτωση ἀλλὰ διαλέγει τὸ κοινότερο θέμα, τὸ πιὸ καθημερινόν, πού εἶναι ὁμως—ἂν θελήσουμε νὰ προσέξουμε—τὸ πιὸ ἀσυνήθιστο: αὐτὸν τὸν ψίθυρο τοῦ κόσμου πού συγκεχυμένα τὸν ἀντιλαμβανόμαστε, αὐτὸς τὸν παίρνει καὶ μᾶς τὸν κάνει λόγο.

Ὁ συγγραφέας παραμερίζει μπροστὰ στὴν πραγματικότητα. Ὁ συγγραφέας εἶναι ἐκεῖνος πού μὲ τὴ μεσολάβησή του κάνει τὴν πραγματικότητα σιὸ σύνολό της νὰ ἀποκτᾷ αὐτοσυνείδηση γιὰ νὰ αὐτοκριθεῖ καὶ νὰ αὐτομεταμορφωθεῖ.

Ὁλόκληρη ἡ πραγματικότητα κλητεύεται νὰ πάρει σχῆμα μέσα σιὸ μυθιστόρημα, νὰ γίνῃ συσκεπτή. Ὅλοι μας εἴμαστε στρατολογημένοι σ' αὐτὴ τὴν περιπέτεια. Γιὰ σᾶς πάντα, μιλάει ὁ Michel Butor. Ἡ ἀπόπειρα τοῦ Michel Butor εἶναι ἀπὸ τίς πιὸ φιλόδοξες. Δὲν ξέρω ἄλλες παρόμοιες της, παρὰ τοῦ Μαλλαρμέ, τοῦ Τζούς καὶ τοῦ Μόντριαν.

(Μετ. ΝΟΡΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ)

◆ *Μυθιστοριογράφος καὶ δοκιμογράφος ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς τῆς σύγχρονης πεζογραφικῆς γενιᾶς, ὁ Michel Butor ἐκπροσωπεῖ ἀκραῖες ἀνανεωτικὲς τάσεις στὴν πεζογραφία τοῦ καιροῦ μας. Γεννήθηκε στὴ Λίλλη σιὰ 1926. Σπούδασε φιλοσοφία καὶ ἐργάστηκε σὰν καθηγητὴς σιὴ Γαλλία, σιὴν Αἴγυπτο, σιὸ Μάντσεστερ τῆς Ἀγγλίας, σιὴ Θεσσαλονίκη (τὸ πρῶτο ἐξάμηνο τοῦ 1955), καὶ σιὴ Γενεύη. Τὸ πρῶτο του βιβλίον εἶναι τὸ «Πέρασμα ἀπὸ τὸ Μιλάνο» (1954). Ἀκολουθοῦν: «Ὁ Ρόλος τοῦ Χρόνου» (1956), «Ἡ Μεταβολή» (1957), Οἱ «Διαβαθμίσεις» (1960). Ἐγραψε ἀκόμα τὸ «Πνεῦμα τοῦ Τόπου» δοκίμια γιὰ διάφορους τόπους καὶ πόλεις (ἀνάμεσα σ' αὐτὰ καὶ γιὰ τὴ Θεσσαλονίκη), ἓνα δοκίμιο γιὰ τὸν Μπωντλαίρ κλπ. Τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1960 ὑπογράφει μαζί μὲ ἄλλους κορυφαίους Γάλλους διανοούμενους τὴν περίφημη «Διακήρυξη τῶν 121» πάνω σιὸ Ἀλγερινὸ ζήτημα, πού προκάλεσε τὸ γνωστὸ παγκόσμιο σάλον.*

«Τὸ μυθιστόρημα καὶ ἡ ποίηση» εἶναι κείμενο διαλέξεως πού δόθηκε σιὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Κλήβελαντ (Η. Π. Α.) καὶ μεταφράζεται ἐδῶ μὲ τὴν εὐγενικὴ ἀδεια τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα καὶ τοῦ ἐκδότη τῶν «Νέων Γραμμάτων» Maurice Nadeau. Τὸ δοκίμιο τοῦ Jean Roudaut—πού ἀποτελεῖ καὶ τὴν πρώτην ἐπεύθυνη κριτικὴ παρουσίαση τοῦ Michel Butor σιὸ ἑλληνικὸ κοινόν—εἶναι γραμμένον εἰδικὰ γιὰ τὴν ΚΡΙΤΙΚΗ.

«Κ»

KORNELI ZELINSKI

ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Τὸ θέμα τῆς σχέσης ἀνάμεσα στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴν τέχνη, ἢ καλλιτερά, γιὰ νὰ εἶμαστε πιὸ συγκεκριμένοι, ἀνάμεσα στὶς ἐπιστημονικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις, πῆρε ξαφνικὰ ἕναν ἐξαιρετικὰ ὀξὺ χαρακτήρα. Πῶς νὰ τὸ ἐξηγήσουμε αὐτό; καὶ γιὰτὶ οἱ συζητήσεις πάνω σ' ἕνα παρόμοιο θέμα προκαλοῦν τόσο γενικὸ ἐνδιαφέρον; Ἡ ἐφημερίδα Κομσομόλσκαγια - Πράβδα πού δημοσίευσε τὸ γράμμα τοῦ μηχανικοῦ Πολετάγιεφ, στὸ ὁποῖο ὑποστηρίζοταν ἡ ἄποψη ὅτι στὴν ἐποχὴ μας ὁ ὀλοκληρωτικὸς λογισμὸς στέκει ψηλότερα ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη τῆς Μήλου, πῆρε χιλιάδες γράμματα. Στὴν ἴδια ἐφημερίδα ὁ Ἡλίας Ἐρενμπουργκ πῆρε θέση ἀντίθετη πρὸς τὴν ἄποψη τοῦ Πολετάγιεφ καὶ τὸ ἄρθρο του συζητήθηκε σὲ εὐρεῖς κύκλους.

Τὸ θέμα φάνηκε ὅτι ἦταν πολὺ πιὸ μεγάλης σημασίας ἀπ' ὅ,τι μπορούσε κανεὶς νὰ σκεφτεῖ, ὅταν ἄρχιζε. Βρισκόμαστε μπροστὰ στὸ ἐξῆς φαινόμενο: Πολὺ συχνὰ τὸ πάθος γιὰ τὶς θετικὲς ἐπιστῆμες μεταμορφώνεται σ' ἕνα εἶδος δικαίωσης τῆς ζωῆς. Νόμιζα ὅτι ἡ τοποθέτηση τοῦ μηχανικοῦ Πολετάγιεφ ἦταν μᾶλλον ἕνας καθυστερημένος ἀπόηχος τῶν «κονστρουβιστικῶν» τάσεων τῆς δικῆς μας νεότητος, παρὰ ἕνα ψυχολογικὸ ντοκουμέντο γιὰ τὸν τρόπο τοῦ σκέπτεσθαι μιᾶς ὠρισμένης μερίδας τῆς σημερινῆς νεολαίας.

«Ζοῦμε στὴν ἐποχὴ τοῦ θριάμβου τοῦ λογικοῦ καὶ ὄχι τοῦ αἰσθήματος» ἔγραφε ὁ Πολετάγιεφ. «Ἡ ἐποχὴ μας εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς ποίησης τῶν ἰδεῶν, τῶν θεωριῶν, τῶν πειραματισμῶν, τῆς οἰκοδόμησις».

Αὐτὴ ἡ τοποθέτηση, πού ἀπληγεῖ ἕνα γενικώτερο κλίμα, ἀπαιτεῖ μιὰν ἀνάλυση, πού θὰ μᾶς ὀδηγήσει σ' ὠρισμένα συμπεράσματα. Τὸ θέμα τίθεται ὡς ἐξῆς: Ἀπὸ πού προέρχονται αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ ἀντιλήψεις;

Ὡς ἕνα σημεῖο, ἡ ἀφετηρία τους βρίσκεται στὶς ἀντιφάσεις καὶ τὴν πραγματικὴ δυσαναλογία πού ἐκδηλώνεται στοὺς διαφόρους τομεῖς τῆς γνώσης καὶ κυρίως στὸ εἶδος τῆς γνώσης πού σχετίζεται ἢ μὲ μιὰν ἀφηρημένη ἢ μὲ μιὰ ἐντελῶς ἄμεση, σχεδὸν σωματικὴ, ἀντίληψη τοῦ κόσμου.

Σήμερα ἡ φυσικὴ τῶν στοιχειωδῶν σωματιδίων καὶ οἱ ἠλεκτρονικὲς ἐφαρμογές, σὲ συνδυασμὸ ἐννοεῖται μὲ τὰ μαθηματικά, ξελέρασαν κατὰ πολὺ ὅλες τὶς ἄλλες πολιτιστικὲς δραστηριότητες τῆς ἀνθρωπότητος. Οἱ καταπληκτικὲς ἐπιτυχίες πού σημειώθηκαν στὶς μεθόδους γιὰ τὴ μελέτη τῆς φύσης, ἔχουν κατακυριεύσει τὴ σκέψη μας καὶ μᾶς ὑπνώτισαν ἀκατανίκητα. Τὰ γεγονότα εἶναι ἀδιασάλευτα καὶ ἡ φωτογραφία τοῦ πίσω μέρους τῆς Σελήνης εἶναι ἕνα γεγονός.

Ἄν οἱ σκέψεις ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων ἔλκονται σήμερα ἀπὸ τὶς θετικὲς ἐπιστῆμες καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ μαθηματικά καὶ τὴ φυσικὴ—πού θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὴν παρομοιάσει μ' ἕνα γιγάντιο μαγνήτη τῆς ἱστορίας—

γι' αὐτὸ «φταίει» πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ λογικὴ ἄποψη ὅτι ἡ ἀνθρωπότητα πρέπει νὰ ἀναπτύσσεται συνεχῶς οἰκονομικὰ καὶ πολιτιστικά, καὶ κατὰ δεύτερο λόγῳ ἡ ἀνάπτυξη τῶν ἰδίων τῶν ἐπιστημῶν. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ οὐσιαστικὴ ἐπανάσταση γίνεται σήμερα στὸν κοινωνικὸ χῶρο, στὴν περιοχὴ τῆς μεταβολῆς τῶν κοινωνικῶν σχέσεων καὶ τῶν σχέσεων παραγωγῆς. Ἀλλὰ καὶ στὴν περιοχὴ τῆς ἐπιστήμης συντελεῖται μιὰ δεύτερη ἐπανάσταση. Δὲν πρόκειται νὰ μιλήσουμε ἐδῶ γιὰ τὶς τεράστιες ἐπιστημονικῆς, τεχνικῆς καὶ βιομηχανικῆς ἐπαναστάσεις ποὺ ἄρχισαν ἀπὸ τὸ 18^ο αἰῶνα καὶ ἀναστατώνουν τὸν κόσμον μας. Ὅμως μέσα σ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἐπαναστάσεις ὑπάρχει μιὰ τάση τῶν μαθηματικῶν καὶ τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν νὰ ἀναλαμβάνουν ὁλοένα τοὺς σημαντικώτερους ρόλους. Τὰ συγγράμματα πολλῶν ἐπιστημόνων διαφόρων χωρῶν μᾶς προσφέρουν τὴ μαρτυρία τους. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ θέμα μιλάει ὁ John Bergal στὸ σημαντικό του βιβλίον «Ἡ ἐπιστῆμη καὶ ἡ ἱστορία τῆς κοινωνίας». Θὰ ἀναφέρω ἐπίσης τὸν Ἀκαδημαϊκὸ Ἀλέξανδρον Φέρσμαν ποὺ δὲν ἦταν μόνον διάσημος σοφὸς ἀλλὰ καὶ ἀξιόλογος συγγραφέας στὶς ἐκλαϊκευτικῆς του ἐργασίες γιὰ τὴν ἐπιστῆμη.

Στὶς 30 Ἰανουαρίου τοῦ 1922 μέσα στὴν ἄβολη καὶ κρύα αἴθουσα τοῦ Γεωγραφικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Πέτρογκραντ, ὁ Φέρσμαν ἔκανε μιὰ διάλεξη μὲ τὸν τίτλον «Ἡ ἐπιστῆμη τοῦ μέλλοντος» ὅπου ἔλεγε : « Σκεφθεῖτε αὐτὲς τὶς νίκες τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης ποὺ μᾶς πιέζουν ἀπ' ὅλες τὶς μεριές. Μπροστὰ στὸ θρίαμβο τοῦ λογικοῦ καὶ τῆς ἐπιστημονικῆς τεχνικῆς, οἱ παλιῆς ἀντιλήψεις γκρεμίζονται ἀπ' τὶς βάσεις τους, καὶ ἡ δάφνη ἀνήκει—χωρὶς καμμιά ἀμφιβολία—σὲ μόνη τὴ φυσικὴ. Παρέσυρε στὴ θριαμβευτικὴ διαδρομὴ τῆς τὶς ἄλλες μεθόδους χάρις στὴ δική της μέθοδο ποὺ ἀπὸ ὦρα σὲ ὦρα μεταθέτει τὰ ὄρια τοῦ κόσμου, χάρις στὴ μαθηματικὴ ἀνάλυση, χάρις στὴ βαθειὰ τῆς φιλοσοφίας. Ἦδη ἡ φυσικὴ ἔχει ἐντελῶς κυριαρχήσει στὸν παλαιὸν χῶρον ποὺ κατεῖχε ἡ χημεία, δημιουργεῖ ἕνα κόσμον γνώσης ἐντελῶς καινούργιον καὶ θέτει στὴ χημεία τὰ καινούργια προβλήματα τῆς φυσικῆς χημείας. Ἡ παλαιὰ κρυσταλλογραφία ἔγινε τὸ κεφάλαιον τῆς φυσικῆς ποὺ πραγματεύεται τὴ δομὴ τῆς ὕλης. Ἡ μεταλλειολογία, ἡ γαιωχημεία καὶ ἡ ἀστροφυσικὴ συγχωνεύτηκαν σ' ἕνα καινούργιον κλάδον τῆς ἐπιστημονικῆς γνώσης. Ὁ θρίαμβος τῆς φυσικῆς ὀδήγησε στὴν ἐνότητα τῆς σκέψης καὶ στὴν ἐνότητα τῆς μεθόδου, καὶ ὅλες οἱ ὑπόλοιπες θετικῆς ἐπιστῆμες συγκεντρώθηκαν γύρω ἀπ' αὐτὴ τὴ μεθοδολογία ποὺ ὁ μηχανισμὸς τῆς τοὺς φάνηκε ὁ πιὸ κατάλληλος γιὰ νὰ ὀδηγήσει στὴν ἐπιτυχία».

Νὰ σὲ ποιὸ ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον συμπέρασμα καταλήγει ὁ σοφός : «Ὅταν οἱ θετικῆς ἐπιστῆμες θὰ παρασύρουν στὴν θριαμβευτικὴ πορεία τους καὶ τὸν ἴδιον τὸν ἄνθρωπον, τότε τὸ μέλλον θὰ ἀνήκει σ' αὐτὲς ποὺ λέμε τώρα ἀνθρωπιστικῆς ἐπιστῆμες καὶ ποὺ πρὶν ἀπὸ λίγο τὶς μειώσαμε ἀμείλικτα ἀναλύοντας τὶς σημερινῆς ἐπιτεύξεις. Ἡ ἐπιστῆμη θὰ σιραφεῖ ξανά πρὸς τὸν ἄνθρωπον, πρὸς τὴ συνείδησίν του καὶ τὴ δημιουργικὴ του σκέψη. Στὸ κατώφλι αὐτοῦ τοῦ καινούργιου κόσμου οἱ ἐπιτεύξεις αὐτῆς τῆς ἐπιστήμης θὰ εἶναι θαυμαστῆς καὶ θὰ ἔρθῃ ἡ στιγμή ποὺ αὐτὸς ποὺ τώρα λέμε «homo sapiens», θὰ γίνῃ «homo scientiae».

Μάλιστα ὁ σκεπτόμενος ἄνθρωπος θὰ μεταβληθῇ σ' ἕνα εἶδος σοφοῦ, σ' ἕναν «ἐπιστήμονα ἄνθρωπον». Ὡς ἕνα βαθμὸν, ἤδη ἀπὸ τώρα, μὲ τὴν ἐπικράτησιν τοῦ σοσιαλισμοῦ, ἀρχίζει νὰ δημιουργεῖται ὁ τύπος ἐνός

ἀνθρώπου ἁρμονικὰ ἀνεπτυγμένου, ὃ ὁποῖος μέσα στίς συνθῆκες τοῦ μέλλοντος, δὲν θὰ ἀντιμετωπίζει πιά τίς ἀντιφάσεις ἀνάμεσα στήν σωματική δουλειά καί στήν διανοητική ἐργασία κι' οὔτε ὅλες τίς ἄλλες ἐπαγγελματικές ἀντιξοότητες τῆς ἐποχῆς μας.

Ἄλλὰ ἐδῶ πρόκειται φυσικά γιά μιὰ ἀπλή πρόγευση τοῦ μέλλοντος. Πῶς νὰ προχωρήσουμε πρὸς τὸ μέλλον γρηγορώτερα; Ὁ ποιητὴς Πάβελ Ἀντοκόλσκι λέει σ' ἓνα ἄρθρο του μὲ τὸν τίτλο: «Ἡ ποίηση καὶ ἡ φυσικὴ» ὅτι οἱ ποιητὲς ὀφείλουν νὰ ὀδηγοῦν τοὺς ἀναγνώστες τους στὸν κόσμον μιᾶς πλούσιας ἐπιστήμης πὺν ἔχει μιὰ κανούργια ἁρμονία κι' ὁμορφιά, καὶ πὺν γιά τοὺς περισσότερους εἶναι μυστηριώδης. «Ἄν γιά ἓνα σημερινὸ ποιητὴ τὸ ρέον σύμπαν τοῦ Ἡράκλειτου καὶ ἡ κίνηση τῶν ὠρισμένων ἀτόμων πὺν βρίσκονται κλεισμένα σὲ μιὰ περιστροφικὴ συσκευή, δὲν εἶναι μουσικὴ καὶ ρυθμὸς, αὐτὸ ἀποδεικνύει πὺς δὲν εἶναι ποιητὴς τοῦ καιροῦ μας. Ἄν δὲν πέρασε ἀκόμα νύχτες ἄγρυπνος, προσπαθώντας νὰ διεισδύσει στὰ μυστήρια τῆς ὕλης πὺν διαφωτίστηκαν ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς τοῦ 20οῦ αἰῶνα—τὸ μόνο πὺν μᾶς μένει εἶναι νὰ τοῦ προτείνουμε νὰ τὸ δοκιμάσει—αὐτὸ συμβαίνει γιὰ προτιμᾶ νὰ εἶναι ὃ οὐραγὸς τῆς στρατιάς πὺν κατακτᾶ τὰ φύση».

Ἐδῶ καὶ μισὸ αἰῶνα, ὃ ἐπιστήμων René Chil στή Γαλλία καὶ σὲ μᾶς ἐδῶ ὃ Βαλερί Μπριούσωφ, ὄνειρευόντουσαν μιὰ ποίηση ἐπιστημονική, «τὴν κατάκτηση τῆς γνώσης μὲ τὰ μέσα τῆς ποίησης». Μποροῦμε ἄλλωστε νὰ ξανασυναντήσουμε τὴν ἔκφραση αὐτῆς τῆς ιδέας καὶ σὲ παλαιότερους ἀκόμα καιροὺς, πρὶν δυὸ χιλιάδες χρόνια, στήν ἐποχὴ τοῦ Ὁράτιου καὶ τοῦ Λουκρήτιου. Παρ' ὅλ' αὐτὰ νομίζω ὅτι ὃ Ἀντοκόλσκι κάνει λάθος ὅταν ἐκφράζει τὴ βεβαιότητα ὅτι ὃ Λεονάρδος ντὰ Βίντσι, ὃ Λομονόσωφ καὶ ὃ Γκαίτε, προέβλεπαν μὲ ἀκρίβεια τὸν ἄνθρωπον τοῦ μέλλοντος. Οἱ ὄρατισμοὶ τους εἶναι πολὺ ὠραῖοι, προκαλοῦν τὸν ἐνθουσιασμό, ἀλλὰ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Ὁ τύπος τοῦ καθολικοῦ πνεύματος πὺν μποροῦσες νὰ συναντήσεις τὴν ἐποχὴ τοῦ Ντὰ Βίντσι, ἦταν κι' αὐτὸς καθορισμένος ἐπίσης ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπιστήμης. Ὑπάρχει σήμερον μιὰ τέτοια ποικιλία ἐξειδικεύσεων, μιὰ τέτοια διαίρεση τῆς γνώσης σὲ διαφόρους κλάδους, πὺν καὶ τὸ καθολικώτερον πνεῦμα θὰ ἦταν ἀνίκανον ἀπὸ μόνο του νὰ ἀφομοιώσει ἔστω καὶ μιὰ μόνη ἐπιστήμη στίς διάφορες ὄψεις τῆς.

Ἄλλὰ ὅταν κανεὶς δὲν εἶναι ἐξειδικευμένος, εἶναι εὐκόλον νὰ παρασύρεται στίς θέσεις πὺν ἔπαιρνε ὃ φουτουριστὴς ποιητὴς Κλεμπνίκωφ πὺν συνέθετε μαθηματικοὺς πίνακες γιά τὰ μελλούμενα τῆς ἀνθρωπότητας. Οὐλιβερό παράδειγμα τῶν «ἀλληγορικῶν μαθηματικῶν»! Ἄραγε σ' αὐτὸν τὸν μελλοντικὸν κόσμον δὲν θὰ ὑπάρχει θέση γιά τὴν ποίηση; Κι' ἂν ὄχι, γιὰτί τόσο ἐξειδικευμένοι, τόσο μεγάλοι σοφοί, φυσικοὶ καὶ τεχνικοὶ, δείχνουν τόσο ἐνδιαφέρον γιά τὸ μέλλον τῆς ποίησης; Αὐτὸ πὺν δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε εἶναι ὅτι ἂν ὃ μηχανικὸς Πολετάγιεφ μιλάει εἰρωνικά γιά τὴν ποίηση καὶ γιά τοὺς ποιητὲς, ἓνας Ἀλβέρτος Ἀϊνστάϊν ἔδινε στήν ποίηση κεφαλαιώδη σημασία. Ὁ Μοζγκόφσκυ, αὐτὸς ὃ Ἐκκερμαν τοῦ Ἀϊνστάϊν» ἔγραφε: «Πρέπει νὰ ὁμολογήσω ὅτι μοῦ προξένησε κατάπληξη τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸς ὃ μέγας σοφὸς δὲν ἀντλοῦσε τὴν ὑπέροχτην εὐτυχία ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη». Τὰ βαθυστόχαστα πνεύματα, τὸ βλέπουμε καλά, δὲν ἀρνοῦνται ὅτι ἡ αἰσθητικὴ καὶ ποιητικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου εἶναι μιὰ πηγὴ εὐτυχίας.

Οἱ φιλόσοφοι καὶ οἱ ποιητὲς δὲν πρέπει νὰ ὑπνωτίζονται ἀπὸ τὴν πομπώδη πορεία τῶν ἄχρωμων ὀλοκληρωτικῶν λογισμῶν, πὺν εἶναι ψυχροὶ σάν

τὸ χῶρο τοῦ διαστήματος. Τὰ μαθηματικά καὶ τὰ σύμβολά τους εἶναι ὁ κόσμος τῶν διαστάσεων, ἀλλὰ ὑπάρχει ἐπίσης καὶ ὁ κόσμος τῶν ποιότητων. Ὁ Λένιν εἶχε σημειώσει στὰ «Φιλοσοφικὰ τετράδια» τὴν ἀκόλουθη φράση τοῦ Χέγκελ, πὸν βρίσκονταν στὸν πρόλογο τῆς πρώτης ἔκδοσης τῆς «Ἐπιστήμης τῆς λογικῆς»: «Ἡ φιλοσοφία δὲν μπορεῖ νὰ δανειστεῖ τὴ μέθοδό της ἀπὸ μιὰν ἐπιστήμη ὑποδεέστερη ὅπως εἶναι τὰ μαθηματικά».

Ἄν κλίνοντας πρὸς τὰ ἀφηρημένα σύμβολα τῶν μαθηματικῶν—ποὺ γιορτάζουν σήμερα τὸν θρίαμβό τους στὴ κατάκτηση τῶν δυνάμεων τῆς φύσης—ἀνάγαμε τὸ ἀνθρώπινο σύμπαν μας στὰ δεδομένα τῶν μαθηματικῶν ἐξιτώσεων θὰ ἦταν μιὰ πικρὴ πλάνη. Ὁ σοσιαλισμός, κατ' οὐσίαν, σημαίνει ὅτι πρέπει ν' ἀντίσει μέσα στὸν ἄνθρωπο ὅ,τι πιὸ ἀνθρώπινο ὑπάρχει.

Οἱ ἀνισότητες στὴν ἀνάπτυξη τοῦ πολιτισμοῦ τῆς ἐποχῆς μας, ἀντανακλῶνται στὸ πνεῦμα τῶν ἀνθρώπων ὅπως πάνω σὲ μιὰν ὀθόνη. Ἄλλ' αὐτὴ ἢ ἴδια ἢ πορεία τῆς ἐποχῆς μας πρὸς τὴν ἁρμονία τῆς μελλοντικῆς κοινωνίας μᾶς παρακινεῖ νὰ παραβάλουμε αὐτὴ τὴν ἁρμονία μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης. Ἡ πλειονότητα τῶν ἀνθρώπων—καὶ σ' αὐτοὺς συμπεριλαμβάνονται κι' αὐτοὶ πὸν ἀσχολοῦνται μὲ τὴ μαθηματικὴ μηχανή—ἐξετάζουν τὸν ἄνθρωπο στὴν ὄντοτά του κι' ὄχι στὶς ἰδιαιτέρες ὄψεις πὸν παρουσιάζει. Γιὰ τοὺς περισσότερους ἀνθρώπους, ἡ ποίηση τῶν τύπων κ' ἡ ὁμορφιὰ τῶν μαθηματικῶν ἀποδείξεων δὲν μποροῦν νὰ ἀναπληρώσουν τὴν πολιτικὴ, τὸ φεγγάρι, τὴ μουσικὴ, τὰ χρώματα τῆς δύσης, τὰ μάτια τῆς ἀγαπημένης. Τί ἄλλο εἶναι ἢ Τέχνη παρὰ ἓνα «ὄργανο», μιὰ μέθοδος πὸν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ πλησιάσουμε τὸν ἐσωτερικὸν κόσμο ἑνὸς ἄλλου πλάσματος καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν πραγματικότητα; Εἶναι ἄλλη ὑπόθεση βέβαια ὅτι ἡ ποιότητα τῆς προσληπτικότητας μεταμορφώνεται συγχρόνως μὲ τὸν κόσμο πὸν μᾶς περιβάλλει. Σήμερα ἡ σελήνη δὲν εἶναι πιά τὸ χλωμὸ καὶ μυστηριακὸ ἄστρο πὸν ἦταν γιὰ τοὺς ἄλλοτινοὺς ποιητές. Σήμερα φορεῖ τὸ διάσημο πὸν τῆς ἔστειλε σὰν ἀγγελιοφόρος ὁ σοβιετικὸς ἄνθρωπος. Τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα ὑπερφαλάγγισε τὸ ἄγνωστο. Γεννιέται μιὰ καινούργια αἰσθητικὴ. Δὲν πεθαίνει—γεννιέται!

Ἔτσι τὸ προσκλητήριο τοῦ Ἀντοκόλσκι νὰ παραδοθοῦμε στὸν κόσμο τῶν μαθηματικῶν τύπων καὶ τῶν ἠλεκτρονικῶν μηχανῶν, μοῦ φαίνεται πολὺ λίγο πειστικὸ. Δίνω περισσότερο δίκιο στὸν Ἐρενμπουργκ πὸν σημειώνει σ' ἓνα ἄρθρο του γιὰ τὸν Ἐλνάρ, ὅτι ὅσο περισσότερες μορφές τέχνης γεννιῶνται, γερνοῦν καὶ πεθαίνουν, ἢ διαπίστωση ἂν ἡ ποίηση ἀναμορφώνεται ριζικὰ ἢ πεθαίνει στηρίζεται μᾶλλον «στὴν ἀληθοφάνεια τῶν ὄσων εἰκάζουμε παρὰ στὴν ἀλήθεια τῶν γεγονότων». Ἀλλὰ ὑπάρχουν τέτοιες ἀποκαλύψεις, τέτοιες αἰσθήσεις ἁρμονίας ἢ δυσαρμονίας πὸν δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τις ἐκφράσουμε οὔτε μέσα σὲ μιὰ νουβέλλα οὔτε μέσα σ' ἓνα ἄρθρο», καὶ πὸν μόνο ἢ ποίηση μπορεῖ νὰ τις ἐκφράσει.

Αὐτὴ ἡ ἄποψη μοῦ φαίνεται πολὺ σωστή. Ὁ ποιητὴς Ζαμπολότσκι, πὸν ἦταν προικισμένος μὲ ἐξαιρετικὸ αἰσθητικὸ κριτήριο, εἶπε πὸς τὸ οὐσιῶδες στὴν ποίηση εἶναι ἢ ἰδιάζουσα ἀντίληψη τοῦ κόσμου πὸν ἀποκτιέται χάρις σὲ μιὰ διείσδυση διαισθητικὴ, ποιότητων τόσο καινούργιων πὸν δὲν μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν ἄλλοιῶς παρὰ μὲ στίχους. Τὸ δυστύχημα εἶναι ὅτι πολλοὶ ποιητές «κάνουν πρόζα» τὴν ποίηση καὶ κάνουν δημοσιογραφία σὲ στίχους, ἀντὶ νὰ ποῦν σὲ πεζὸ αὐτὸ πὸν ταιριάζει νὰ εἰπωθεῖ σὲ

πρόζα χρησιμοποιώντας τὰ μέσα τῆς ρητορείας. Ξεχνᾶμε μερικὲς φορές αὐτὸ πὺν ὁ Λένιν εἶχε τόσο σωστὰ ἐκτιμήσει στὸν Χέγκελ: «Τὸ ἀντικείμενο δείχνει τὸ δρόμο στὴ γνώση, ἐμεῖς ὅμως χαράσσουμε αὐτὸν τὸν δρόμο μὲ τὶς σκέψεις μας πὺν ἐξελίσσονται».

Νὰ γιατί δὲν μπορῶ νὰ φανταστῶ ὅτι ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ ζήσει χωρὶς ποίηση, χωρὶς μουσική, χωρὶς ζωγραφική, χωρὶς Τέχνη.

Τὸ ἄρθρο μου «Quo vadis» πὺν δημοσιεύτηκε τὸ 1960 στὴν Λιτερατουρνάγια Γκαζέτα, ἐξέφραζε μερικὲς ἀπὸ τὶς σκέψεις μου γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ θέμα καὶ προκάλεσε σωρεία ἐπιστολῶν. Πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ γράμματα μ' ἔκαναν νὰ σκεφθῶ. Ἐδειχναν πὺς σημαντικὲς πνευματικὲς ζυμώσεις γίνονταν στὸ λαό, ζυμώσεις πὺν ἡ τέχνη μας δὲν μπορεῖ νὰ τὶς παραβλέψει.

Ἄχι, ἡ τέχνη δὲν ἀπειλεῖται νὰ χαθεῖ! Ἀντίθετα, ἐνῶ ἡ τεχνικὴ πιάνει ὀλοένα μεγαλύτερο τόπο στὴ ζωὴ μας, αἰσθανόμαστε περισσότερο τὴ γοητεία τῆς ζωντανῆς ὕλης, τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς τέχνης του.

Εἶναι φανερὰ γελοῖο νὰ ἀπειλοῦμε τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὶς ἐννέα Μοῦσες πὺν ἡ κάθε μιά τους, γιὰ νὰ μιλήσουμε μοντέρνα, «διευθύνει» ἕναν τομέα, καὶ ἰδιαίτερα τὴν Εὐτέρη, τὴν πιὸ χαριτωμένη Μοῦσα, πὺν διευθύνει τὸν τομέα τῆς λυρικῆς ποίησης. Τί συμβαίνει λοιπὸν στὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα, ἀπὸ τί ἐξαρτᾶται τὸ μέλλον τῆς τέχνης, τῆς ἐπιστήμης καὶ τῶν ἰδίων τῶν ἀνθρώπων; Μιὰ καινούργια πολιτιστικὴ ἐπανάσταση τείνει νὰ συμπληρωθεῖ, πὺν θὰ εἶναι τὸ πέρασμα τῶν ἀτόμων σὲ μιὰ ἀνώτερη βαθμίδα, στὴν κομμουνιστικὴ συνείδηση. Αὐτὸ συνοδεύεται ἀπὸ δυὸ φαινόμενα. Ἀπὸ τὴ μιά μεριά, οἱ μάζες μυοῦνται στὴν τεχνικὴ καὶ ἀφομοιώνουν τὶς ἐπιστημονικὲς τῆς βάσεις, καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά οἱ νέοι ἐκδηλώνουν ἕνα συνεχῶς αὐξανόμενο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ λογοτεχνία καὶ τὴν τέχνη.

Ἔτσι ἑκατομμύρια ἄνθρωποι ἀσχολοῦνται μὲ τὴν τεχνικὴ καὶ αὐτὴ ἡ ἐπίδοση μαρτυρεῖ μιὰ τάση πρὸς τὴν ἐπιστήμη. Καὶ συγχρόνως στρέφονται πρὸς τὴ τέχνη ἢ κάνουν τέχνη μετέχοντας π.χ. σὲ κύκλους ἐρασιτεχνῶν. Μέσα στὸν ἄνθρωπο αὐτοὶ οἱ δυὸ δρόμοι συγχέονται γιὰ νὰ σχηματίσουν ἕνα ὅλον. Κι' ἐντούτοις διαφορίζονται. Ὄταν ὁ ἄνθρωπος ἀναπτύσσει τὶς ἰδιότητές του μὲ τὴν τεχνικὴ ἢ ἀφηρημένη σκέψη, καὶ ὅταν ἀναπτύσσει τὰ μέσα τῆς συγκεκριμένης αἰσθητικῆς του ἀντίληψης, ἔχει νὰ κάνει μὲ ἀντικείμενα διαφορετικά. Ἐχουν ἄδικο ὅσοι τοποθετοῦν τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν ἐπιστήμη κάτω ἀπὸ τὴν τέχνη ἐφ' ὅσον πρόκειται γιὰ τὴν ἐπιρροή τους πᾶνω στὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ. Ἀλλὰ κι' αὐτοὶ πὺν υἰοθετοῦν τὴν ἀντίθετη ἄποψη, δὲν ἔχουν περισσότερο δίκιο. Ὄτι τὸ ἐμπόριο ἐξευγενίζεται μὲ τὰ ἔργα τέχνης εἶναι μιὰ στοιχειώδης ἀλήθεια, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐμπόριο μὲ τὴν τεχνικὴ πρόοδο δὲν παρουσιάζεται λιγώτερο ἐξευγενισμένο. Δὲν κάνουμε τίποτα ἄλλο παρὰ νὰ σπουδάζουμε καὶ νὰ ἀφομοιώνουμε τὴν τεχνικὴ. Ἡ τεχνικὴ ἔχει μιὰ δύναμη νὰ μᾶς διαπαιδαγωγεῖ καὶ νὰ μᾶς θέτει προβλήματα. Οἱ αἰώνιες δημιουργίες τῆς τέχνης μᾶς σταματοῦν καὶ μᾶς γοητεύουν μὲ τὴν ὁμορφιά τους, ἐνῶ οἱ ἐπιτεύξεις τῆς ἐπιστήμης μᾶς δημιουργοῦν ἄλλα αἰσθήματα. Θὰ μπορούσαμε, ἐννοεῖται, νὰ σκεφθοῦμε ἀπὸ αἰσθητικῆς πλευρᾶς τὶς μαθηματικὲς ἐξισώσεις πὺν καθορίζουν τὴν τροχιά τοῦ διαπλανητικοῦ πυραύλου. Ἀλλὰ δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ οὐσιῶδες γιὰ τὴν ἐπιστήμη. Ἡ ἐπιστήμη θέτει τὸ αἰώνιο ἐρώτημα: Τί θὰ εἶναι τὸ αὔριο; Ἐνας ἐκσκαφεύς, μιὰ μηχανὴ πὺν ἰσοπεδώνει τοὺς βράχους, αὐτόματα μηχανικὰ ἐργαλεῖα—ὅλα μᾶς θέτουν τὸ ἐρώτημα.

“Όσο για τις έφηρμοσμένες έπιστήμες, λέμε σήμερα ότι μπήκαμε στον αιώνα του ατόμου και των διαπλανητικών πυραύλων. Άλλά αυτό που έρεθίζει πιο πολύ τη φαντασία μας είναι η ανακάλυψη της ένδο-ατομικής ενεργείας και η έπιτυχία των πρώτων προσπαθειών στην κατεύθυνση που μας οδηγεί στα ταξίδια προς το διάστημα. Στα τελευταία 10-15 χρόνια η έπιστημονική επανάσταση κάλυψε πολλούς τομείς, δημιούργησε απόψεις έντελώς καινούργιες για τη φύση της οργανικής και ανόργανης ύλης, κυρίως σε ό,τι αφορά έναν καινούργιο κλάδο της έπιστήμης, την «Κυβερνητική» *

Το ανθρώπινο μυαλό δέν είχε ποτέ «αντίζηλο» που θά μπορούσε να το συναγωνιστεί. Σήμερα η κατάσταση έχει έν μέροςι αλλάξει. Οι «Κυβερνητικές» εγκαταστάσεις αντικαθιστούν τις λειτουργίες των μεταφραστών, των βιβλιογράφων κι' ακόμα έν μέροςι των μηχανικών—και έν πάσει περιπτώσει το χώρο του προγραμματισμού της παραγωγής και της κατανάλωσης. Και δέν μιλω για απλές καταρτίσεις ύπολογισμών.

Αυτός ο καινούργιος κλάδος της έπιστήμης άνοίγει καινούργιες προοπτικές και' άρχην στη γνώση του ίδιου του ανθρώπου, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά αυτές του τις λειτουργίες που μπορούν να είναι σχηματικές. (Ο φυσιολόγος Ίβαν Παυλώφ μ' αυτό τον τρόπο ενεργοϋσε σπουδάζοντας τα άντανακλαστικά). Ο κόσμος βρίσκεται στην παραμονή της στιγμής όπου η βιολογία, η έπιστήμη που μελετά την οργανική ύλη, θά προβή—ήδη αυτό γίνεται—σε αναζητήσεις που βρίσκονται στο επίπεδο των έρευνών για το μόριο και το άτομο.

Ο Δημήτρης Μεντελέγιεφ έγραφε ότι ένας σοφός δοκιμάζει μια αισθητική υπέρτατη εύχαρίστηση όταν φαντάζεται την άρμονία του οίκοδομήματος της έπιστήμης, έστω κι' άν του λείπουν τα στοιχεία.

Άλλά σήμερα δέν είναι μόνον ο σοφός που θέλει να προσεγγίσει αυτή την άρμονία. Το κάθε άτομο το επιθυμεί. Θέλει να δει με τη σκέψη του τί προετοιμάζει η έπιστήμη για το αύριο, όχι μόνο γιατί τον πιέζουν πρακτικές ανάγκες, αλλά επίσης γιατί ωθείται από κίνητρα φιλοσοφικά και ακόμα—άν θέλετε—αισθητικά.

“Αν δέν ξεχνούμε ότι η έπιστήμη και η τέχνη είναι άδιαχώριστες από την κοινωνία, κι' ότι ακόμα η τέχνη και η έπιστήμη προσανατολίζονται στη γνώση της ζωής, δέν είναι δυνατόν να άγνοήσουμε ότι η αλήθεια εκφράζεται με διαφορετικούς τρόπους. Θα ήταν παράλογο να απαιτούσαμε από την αισθητική να ανανεώνει τις φόρμες της τόσο συχνά όσο η έπιστήμη. Άλλά θα ήταν επίσης σφάλμα να μην παρατηρήσουμε ότι ο κόσμος της έπιστήμης, της μηχανικής και της σχηματικής σκέψης κατακτούν ολοένα έδαφος μέσα στη συνείδηση όχι μόνο των σοφών αλλά κι' ενός μεγάλου άριθμού προσώπων.

* Η «Κυβερνητική» είναι ένας έντελώς καινούργιος έπιστημονικός κλάδος. Άντιγράφουμε τον όρισμό της από το «Dictionnaire des sciences» των E. B. Uvarov και D. R. Chapman (Paris 1956). «Θεωρία των μηχανισμών της επικοινωνίας και του έλέγχου επί των ζώντων οργανισμών και των μηχανών. Ειδικότερα η κυβερνητική άσχολείται με την μελέτη των μαθηματικών ηλεκτρονικών μηχανών, και με τη μελέτη των σχέσεων μεταξύ της δομής αυτών των μηχανών και της δομής των νευρικών οργάνων του ανθρώπινου σώματος». Ο όρισμός, αρκετά συμβατικός και ελλειπής, δέν επιτρέπει να σχηματίσει κανείς σαφή αντίληψη για την τεράστια σημασία που έχει σήμερα η νέα αυτή επαναστατική θεωρία όχι μόνο στον άσπρη έπιστημονικό τομέα αλλά και στη φιλοσοφία, την ψυχολογία, την κοινωνιολογία, την αισθητική κ.λ.π. Πρόκειται για μια, υπό ανάπτυξιν άκόμη, έπιστήμη που άνοίγει έντελώς νέους όρίζοντες στην ανθρώπινη σκέψη.

Ένας αναγνώστης, μηχανικός στο Κίσινεβ, μου γράφει ότι στο Ίνστιτούτο έρευνών του δουλεύουν πάνω από πεντακόσιοι μηχανικοί, τεχνικοί και αρχιτέκτονες, κι' ότι πολλοί απ' αυτούς, συμμερίζονται τις απόψεις του μηχανικού Πολετάγιεφ, κι' ότι «δείχνουν πολύ λίγο ενδιαφέρον για τή λογοτεχνία και τή μουσική».

Μπορώ ν' αναφέρω αρκετά γράμματα πού, αντίθετα προς αυτό, μαρτυροῦν ότι καθηγητές τῶν μαθηματικῶν, τῆς χημείας κι' άλλων ἐπιστημῶν εἶναι φανατικοί θιασῶτες τῆς μουσικῆς, τῆς λογοτεχνίας κ.λ.π. Δέν μιῶ ἔδω για τήν ἐργατική νεολαία πού ἀσφαλῶς στήν πλειονότητά της ἐνδιαφέρεται για τήν τέχνη.

Όλα αὐτά τὰ παραδείγματα εἶναι ἡ ἀντανάκλαση μιᾶς μεταστροφῆς, πού συμμετέχει στή γνώση τοῦ σύγχρονου. Αὐτή ἡ τελευταία θέση στο σύνολό της εἶναι ἀκριβῶς αὐτό πού προωθεί προοδευτικά τήν τέχνη. Τό σύγχρονο, ὑπῆρξε πάντα, ἀνάμεσα στους αἰῶνες, ἡ ψυχή τῆς τέχνης τῆς πρωτοπορίας. Ἀλλά στίς μέρες μας ἔχει μιᾶ ἰδιομορφία πού δέν τήν ἀντιλαμβάνεται ὁ περισσότερος κόσμος, κι' αὐτή εἶναι πού δημιουργεῖ ἐντελῶς εἰδικούς ὄρους για τή συγκεκριμένη γνώση τοῦ ἀνθρώπου, για τήν ἱστορία τῆς ἐποχῆς μας μέσα στήν τέχνη. Αὐτή ἡ ἰδιομορφία, εἶναι ὁ ὀρμητικός και ἰδιότυπος χαρακτήρας τῆς ἐξέλιξης. Ζοῦμε σ' ἕναν αἰῶνα ἐπαναστατικῆς ἀνανέωσης, ὀρμητικῆς και καθολικῆς. Ἡ ζωὴ δημιουργεῖ ἀνισότητες στήν ἐξέλιξη τῶν διαφόρων κλάδων τοῦ πολιτισμοῦ.

Ἴδου μιᾶ ἀπόδειξη ὅτι για ἕναν ἀριθμὸ ἀνθρώπων αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ ἰδέα τῆς δυσαναλογίας στήν ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης και τῆς τέχνης εἶναι κατά βάθος ἀπαράδεκτη για τήν ψυχολογία τους: Ένας μέγας ἀριθμὸς ἀναγνωστῶν λένε στὰ γράμματά τους ὅτι μέ τό νά υἰοθετήσουμε μιᾶ στάση μή κατανόησης ἢ ἀδιαφορίας προς τήν τέχνη, εἶναι ἀπόδειξη βαρβαρότητας. «Δέν μπορεῖ κανεὶς νά κρίνει τέτοιους ἀνθρώπους. Πρέπει νά τους λυπᾶται», γράφει ὁ ἀγρονόμος Ὁστροβκόι ἀπό τό Ταλμόφ. Ἡ μηχανικός Γιαμλόκοβα ἀπ' τό Λένινγκραντ γράφει ὅτι «ὄχι μόνο δέν μπορεῖ νά ὑπάρχουν συγκεκριμένα ὄρια ἀνάμεσα στήν ἐπιστήμη και στήν τέχνη, ἀλλά ὅτι δέν μπορεῖ και νά ὑπάρξουν ἢ μιᾶ χωρίς τήν ἄλλη». Ἡ ἴδια ὑποστηρίζει ἐπίσης τήν ἄποψη ὅτι τὰ πρωτεῖα ἀνῆκαν ἀνεκάθεν στίς ἀνθρωπιστικῆς ἐπιστήμες, διότι ἡ τέχνη βοηθᾶ νά γεννηθεῖ ἡ τεχνική σκέψη.

Ἐν τούτοις τό ζήτημα δέν εἶναι και τόσο ἀπλό. Στή ζωὴ βλέπουμε μ' ἕνα σφαιρικό τρόπο τους δημιουργικούς ἐκστασιασμούς τοῦ ἀνθρώπου, ἔτσι ὅπως φανερώνονται στήν ἐπιστήμη και στήν τέχνη. Συμβαίνει ὁμως, ἱστορικά και κοινωνικά αἷτια συγκεκριμένα, νά προκαλοῦν—και προκαλοῦν ὅπως τό εἶδαμε— μιᾶ ρήξη αὐτῆς τῆς ἐνότητας κι' αὐτῆς τῆς ἰσορροπίας πού ἐκδηλώνεται μέ διάφορους τρόπους και σέ διαφορετικῆς ἱστορικῆς συνθήκες, πράγμα πού μέ τή σειρά του ἀποτελεῖ ἕνα κίνητρο για νέα πρόοδο.

Εἶναι φανερό ὅτι στο σοσιαλιστικό καθεστῶς, οἱ ἀντιθέσεις πού προκαλοῦνται ἀπό τίς γενικῆς ἀνωμαλίες τῆς ἐξέλιξης τῆς κουλτούρας δέν ἔχουν ἀνταγωνιστικό χαρακτήρα. Σέ μᾶς δέν ὑπάρχει σχίσμα ἀνάμεσα στους μηχανικούς και στους «ἀνθρωπιστές», ἰδίως ἀνάμεσα στους νέους. Ἀλλά αὐτές οἱ ἀντιφάσεις κι' αὐτές οἱ ἀνωμαλίες ὑπάρχουν ὅπως τό εἶδαμε μέ τὰ παραδείγματα πού ἀναφέραμε πάρα πάνω. Εἶναι πιό εὔκολο νά σηκώσουμε τους ὤμους μας παρὰ νά καταλήξουμε σέ συμπεράσματα. Ἀλλά εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά βγάλουμε ὠρισμένα συμπεράσματα γιατί ἡ σύγχρονη ἐπιστημονική

ἐπανάσταση ἐπιβάλλει ἕνα καινούργιο τύπο σκέψης, ἕναν ἄλλο τρόπο ἀντίληψης τοῦ κόσμου. Πάρα πολλοὶ ἀναγνώστες γράφουν γιὰ νὰ ὑπερασπισθοῦν τὴν τέχνη καὶ ἐπιτίθενται μ' ὄλη τους τὴ δύναμη ἐναντίον αὐτῶν πού δὲν ἀναγνωρίζουν ἢ τουλάχιστον ὑποτιμοῦν τὸ ρόλο τῆς τέχνης στὴ ζωὴ τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

Ἐπειδὴ αὐτὸ τὸ πρόβλημα προσέλαβε ἕνα κοινωνικὸ χαρακτῆρα, εἶναι ἀναγκαῖο νὰ τὸ διαφωτίσουμε. Ἄς πάρουμε π.χ. τὴν περίπτωση αὐτοῦ τοῦ ἴδιου τοῦ μηχανικοῦ Πολετάγιεφ. Δὲν πρόκειται διόλου γιὰ ἕναν βάρβαρο προκατελλημένο γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὸν πολιτιστικὸ ρόλο, ἀλλὰ γιὰ ἕνα σοφό. Δὲν εἶναι μόνο ὁ συγγραφέας τοῦ ἄρθρου πού ἔκανε τόσο θόρυβο, ἀλλὰ καὶ ὁ συγγραφέας τοῦ βιβλίου πού ἔχει τὸν τίτλο «Σύνθημα» καὶ πού εἶναι ἴσως τὸ καλλίτερο ἔργο πού διαθέτουμε πάνω στὰ προβλήματα τῆς «Κυβερνητικῆς». Αὐτὸ τὸ βιβλίο εἶναι ἐνδιαφέρον—ἂν καὶ συζητήσιμο—ὄχι μόνο ἀπὸ φιλοσοφικῆς καὶ ἐκπαιδευτικῆς πλευρᾶς, ἀλλὰ ἐπίσης σὰν ἕνα πρωτότυπο κλειδί τῆς ψυχολογίας τῶν ἀνθρώπων πού ἡ φαντασία τους μπορεῖ νὰ ἔχει ἐπηρεαστεῖ ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν «ποίηση τῶν θεωριῶν, τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν πειραματισμῶν». Ὁ Πολετάγιεφ γράφει, πολὺ σωστά, ὅτι ὁ ἄνθρωπος, χωρὶς ἀμφιβολία, μπορεῖ νὰ μάθει πολλὰ ἀπὸ τὴ μηχανή: «Ὁ χειριστὴς πού συναρμολογεῖ τὴ μηχανή καὶ τὴν βάζει σὲ κίνηση, δὲν κατέχει μόνο γνώσεις εἰδικές. Μιλώντας μεταφορικὰ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ μηχανὴ τοῦ μαθαίνει νὰ σκέφτεται διαφορετικὰ, πιὸ αὐστηρά, νὰ μὴν μπορεῖ νὰ ἀνεχθεῖ αὐθαίρετες ἐξηγήσεις καὶ ἀποφάσεις χωρὶς βάση».

Μάλιστα οἱ μηχανές, οἱ «Κυβερνητικῆς» ἐγκαταστάσεις καὶ ἡ ἴδια ἡ ἐπιστήμη, εἶναι ὄχι μόνο μιὰ δημιουργία τοῦ ἀνθρώπινου νοῦ ἀλλὰ μὲ τὴ σειρά τους ἀσκοῦν μιὰν ἐπιρροὴ πάνω στὸν ἄνθρωπο, ὅπως ἡ μουσικὴ π.χ. πού εἶναι ἐπίσης δημιούργημα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὸν ἐπηρεάζει μὲ τὴ σειρά της. Ὅμως εἶναι γελοῖο νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἐπιστήμη μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντίζηλος τῆς τέχνης. Ἀντιτίθεμαι στὸν ἐξτρεμισμὸ τῶν τεχνοκρατῶν ὄχι μόνο γιὰτὶ ἔχω ἀφιερῶσει τὴ ζωὴ μου στὴ λογοτεχνία, ἀλλὰ γιὰτὶ ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο σημαίνει ὅτι ἀπομακρυνόμαστε καὶ ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν ἰδεῶν καὶ τῆς πολιτικῆς, ἀπ' ὅ,τι στερεώνει τὴν σοσιαλιστικὴ κοινωνία καὶ τῆς δίνει ψυχὴ. Ὁ μελλοντικὸς κόσμος θὰ εἶναι ὁ κόσμος τοῦ ὠραίου κι' ὄχι ὁ κόσμος τοῦ πολιτισμοῦ «ὄπου πατᾶς κουμπιά». Ἀλλὰ θὰ κάναμε ἀκόμα πιὸ ἀσυγχώρητο σφάλμα ἂν δὲν καταλαβαίναμε τὴν παγκόσμια σημασία τῆς ἐπιστημονικῆς ἐπανάστασης πού συντελεῖται στὸν κόσμον. Ἡ «διάσταση» ἀνάμεσα στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴ λογοτεχνία δὲν ἐξηγεῖται μόνο ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ ἐπιστήμη «προχωρεῖ» ἀλλὰ ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ λογοτεχνία «καθυστερεῖ». Ὑπάρχει μιὰ διάσταση αἰσθητῆ ἀνάμεσα στὶς καινούργιες ἐπιτεύξεις τῆς ἐπιστήμης—ἐκατομμύρια ἄνθρωποι ζοῦν σήμερον αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα στὴ χώρα μας—καὶ στὴν λογοτεχνία, ὅπου πολυάριθμοι ἐκπρόσωποι της σταθμεύουν ἀκόμα στὶς ἐπιτεύξεις τοῦ παρελθόντος.

Ἡ φωτογραφία τῆς ὀπισθίας ὄψης τῆς σελήνης δὲν εἶναι ὁ ὑπέριτος θρίαμβος τῆς σοβιετικῆς ἐπιστήμης; Εἶναι ὅμως ἀμφίβολο ἂν οἱ ποιητὲς μπορούν νὰ λύσουν τὰ προβλήματα πού τοὺς τίθενται ἂν θελήσουν νὰ ἰδοῦν τὸ γεγονὸς αὐτὸ μέσα ἀπὸ τὴν ποίηση. Τὸ πράγμα εἶναι ἀκόμα πιὸ πολύπλοκο. Πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴ φωτογραφία τοῦ πίσω μέρους τῆς σελήνης ὑπάρχει ὄλος ὁ καινούργιος κόσμος μιᾶς ἐπιστημονικῆς σκέψης πού ὕψωσε τὴν ἀνθρώπινη σκέψη γενικὰ ὡς τὶς κορυφές τῆς «Κυβερνητικῆς», τῶν ἠλεκτρονικῶν

συσκευῶν κλπ. Ὑπάρχει μιὰ ἀντενέργεια ἀνάμεσα σ' αὐτὸν τὸν κόσμον καὶ στὴ σκέψη αὐτῶν ποὺ μετέχουν στὴν ἐπιστημονικὴ ἐπανάσταση, ποὺ ἡ διαδικασία τῆς δὲν ἐκτυλίσσεται μόνο στὸ χῶρον τῆς κοσμοναυτικῆς ἀλλὰ καὶ μέσα στὰ ἐργαστήρια καὶ στὰ ἐργοστάσια. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς γιὰ πολλοὺς «ἀνθρωπιστὲς» καὶ συγγραφεῖς τέτοια γεγονότα σὰν τὸν καινούργιον κόσμον τῆς ἐπιστημονικῆς ἐπανάστασης, εἶναι πρὸς τὸ παρὸν τόσο μακρινὰ καὶ ἀκατανόητα ὅσο καὶ ἡ πίσω ὄψη τῆς σελήνης. Μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς δὲν καταλαβαίνουν καθόλου τὴν ἀντίληψη τοῦ κόσμου ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὴ γι' ἀνθρώπους, σὰν τὸν μηχανικὸ Πολετάργιεφ, ποὺ συνδέουν τὸν ἐσωτερικὸν τοῦ κόσμου μὲ τὸ βαθὺ καὶ ἐκλεπτισμένον χῶρον τῶν μαθηματικῶν καὶ μὲ τὶς ἀναζητήσεις ποὺ γίνονται σήμερον στὴ φυσικὴ καὶ στὰ μαθηματικὰ γιὰ τὴ δομὴ τῆς ὕλης.

Δὲν νομίζω — τὸ ἐπαναλαμβάνω — ὅτι οἱ ποιητὲς καὶ οἱ συγγραφεῖς ὀφείλουν νὰ ὀδηγήσουν τὸν ἀναγνώστη στὸν μυστηριώδη κόσμον τῶν ἀνώτερων μαθηματικῶν π.χ. Ὅχι! Ὅπως λένε καὶ στὰ Λατινικά, *cuique suum* (στὸν καθένα τὸ δικό του). Τὰ μαθηματικὰ ἐκφράζουν μιὰν ἀντίληψη ἀφηρημένη, ἐνῶ ἡ ποίηση μιὰν ἀντίληψη τοῦ κόσμου ὅπως τὴν ἀποκτᾶμε διὰ τῶν αἰσθήσεων. Δὲν μπορούμε νὰ ἐρμηνεύσουμε μιὰν ἐξίσωση μὲ στίχους. Ἀσφαλῶς εἶναι δυνατὸν νὰ βροῦμε μιὰ ἰδιαίτερη ὁμορφιὰ κι' ἀκόμα νὰ καθορίσουμε μιὰ κάποια αἰσθητικὴ στὸν κόσμον τῶν ἐπιστημονικῶν ἀφαιρέσεων ἀλλὰ πρόκειται γιὰ ἐντελῶς ἄλλο πρᾶγμα. Βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ νέα ψυχολογία ποὺ σιγὰ·σιγὰ διαμορφώνεται σ' ἑκατομμύρια ἀνθρώπους στὴ χώρα μας καὶ ποὺ γεννιέται κάτω ἀπὸ τοὺς ὄρους ἐνὸς συναγωνισμοῦ γιὰ τὸν τίτλον τοῦ πρωτοποριακοῦ ἐργαζόμενου. Κάτω ἀπὸ ὄρους ὅπου ἡ συνείδηση μεταμορφώνεται ὑπὸ τὴν ἐπήρεια νέων ἀντιλήψεων καὶ ἐθίμων ποὺ ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν σοσιαλιστικὴ ἠθική, ἀπὸ τὴν ὁμορφιά, τὰ μαθηματικὰ καὶ τὶς ἐφηρμοσμένες ἐπιστῆμες, μὲ δυὸ λόγια κάτω ἀπὸ τοὺς ὄρους αὐτῆς τῆς μεγάλης ἐπιστημονικῆς, τεχνικῆς, κοινωνικῆς, καὶ πολιτιστικῆς ἐπανάστασης ποὺ δὲν πρέπει νὰ μείνει γιὰ τοὺς συγγραφεῖς μιὰ σιβυλλικὴ σολωμονικὴ. Ἐμεῖς οἱ «ἀνθρωπιστὲς» θέλουμε νὰ ἀναπνεύσουμε — ἂν ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφραση — μέσα στὸ βασίλειον τῶν ἐπιστημονικῶν ἀνακαλύψεων ἕνα ζωογόνο ὀξυγόνο ποὺ θὰ ξυπνοῦσε νέες ἰδέες καὶ θὰ προκιλοῦσε νέες ψυχικὲς καταστάσεις. Οἱ μηχανικοὶ, οἱ τεχνικοὶ, οἱ σοφοὶ φυσιοδίφες περιμένουν τὸ ἴδιο ἀπὸ τὴ λογοτεχνία.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸν ὄκεανόν τῶν συγχρόνων βιβλίων καὶ περιοδικῶν, ἀναζητοῦμε πρὶν ἀπ' ὅλα τὸν ἄνθρωπον μὲ τὸν κόσμον τῶν σκέψεων του καὶ τῶν παθῶν του ποὺ εἶναι πάντα κάτι τὸ μοναδικὸ καὶ ἀνεπανάληπτον. Ἀγαπᾶμε ἕνα βιβλίον ὅταν ἀνακαλύπτουμε μέσα σ' αὐτὸ ἕναν ἐνδιαφέροντα ἄνθρωπον. Μποροῦμε νὰ διαβάσουμε καὶ νὰ ξαναδιαβάσουμε σελίδες ποὺ τὶς ξέρουμε καλὰ γιὰ νὰ τὸν ξανασυναντήσουμε.

Ἡ ἐπιστῆμη μᾶς μαθαίνει νὰ πειθαρχοῦμε τὴ σκέψη καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δοκιμάζουμε τὴ δυνάμη τῆς πάνω σ' ὅ,τι εἶναι σκοτεινὸ καὶ ἀκατανόητον. Ἡ τέχνη μᾶς βοηθεῖ νὰ εἰσχωρήσουμε στὸ χῶρον τῆς γνώσης τοῦ ἀνθρώπινου κόσμου, τῆς συγκίνησης καὶ τῶν αἰσθήσεων ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν μὲ μαθηματικὰ σύμβολα. Ὑπάρχει τόση διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ αἰσθήματα ποὺ δοκιμάζουμε καὶ στὴν «Κυβερνητικὴ» ἔκφρασή τους, ὅση ἀνάμεσα στὶς νότες τῆς μουσικῆς καὶ στὴν ἴδια τὴ μουσικὴ. Γι' αὐτὸ ἡ μέθοδος ποὺ ἀφορᾷ τὴ σχηματικὴ ἔκφραση τῆς γνώσης τοῦ κόσμου δὲν θὰ

μπορέσει ποτέ—όσο μακριά κι' αν προχωρήσει—ούτε να αντικαταστήσει, ούτε να εξαφανίσει αυτό που μπορεί να προσφέρει στον άνθρωπο ή τέχνη και ή λογοτεχνία. Τίποτα δεν μπορεί να προκαλέσει στον άνθρωπο ένα αίσθημα ευεξίας παρόμοιο μ' εκείνο που του διαγείρει ή όμορφιά, ούτε αυτό το πολυποίκιλο αίσθημα που δίνει π.χ. το δυνατό στυλ και ή πλαστική του Τολστόϊ ή ακόμη ο τρόπος που γράφει ο Τσέχωφ ο τόσο απλός και αυθόρμητος.

Επαναλαμβάνω ότι το ουσιαστικό είναι το ανθρώπινο περιεχόμενο, αν το έννοήσουμε στην καθολική του έννοια που αποτελεί μιὰ μοναδική σύνοψη της πολιτικής, της λυρικής ποίησης, της αφαίρεσης και του αισθήματος.

Όταν παραβάλουμε το λογοτεχνικό κίνημα με την επιστημονική επανάσταση καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ή λογοτεχνία χρησιμοποιεί τὰ μέσα της χωρίς να υπολογίζει πάντα τις αλλαγές που έχουν επέλθει στην ψυχολογία του αναγνώστη, και πρέπει ευθύς εξ αρχής να αμυνθούμε αποφασιστικά απέναντι σε κάθε χυδαία παραμόρφωση αυτής της παραβολής. Γιατί δεν πρόκειται μόνο για ένα ζήτημα μορφής. Πρόκειται για τον πλούτο της καρδιάς και του πνεύματος, για την πλαστική φόρμα που υπάρχει μέσα στην διατύπωση του λόγου. Αλλά θὰ ήταν σφάλμα αν χωρίζαμε τή φόρμα από το περιεχόμενο λέγοντας ότι ο συγγραφέας σήμερα μπορεί να γράφει με παλιές φόρμες. Μερικοί νομίζουν ότι ή τέχνη είναι ουσιαστικά στατική κι' ότι δεν γνωρίζει την κίνηση αφού οί αισθητικές αξίες της είναι αιώνιες. Η φόρμα και το στυλ μεταβάλλονται. Το μυθιστόρημα του παλιού καινού καιρού που οδηγούσε τον αναγνώστη χωρίς να βιάζεται από σελίδα σε σελίδα, αντιτίθεται στον χαρακτήρα της ζωής μας και στην ψυχολογία του σημερινού αναγνώστη, ψυχολογία που σχηματίστηκε κάτω από καινούργιους ιστορικούς όρους, έντελως άγνωστους στο παρελθόν.

Σήμερα ακριβώς—κι' αυτό δεν είναι τυχαίο—τίθενται οί ακόλουθες ερωτήσεις: Ποιά φιλολογική φόρμα ανταποκρίνεται καλλίτερα στην ζέουσα πραγματικότητα που όλα τὰ μεταμορφώνει; Ποιό είναι το λογοτεχνικό στυλ που συμβαδίζει με τή σύγχρονη εποχή; Αυτό είναι το πρόβλημα της μελλοντικής εξέλιξης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Υπάρχει επίσης το πρόβλημα ποιὰ είναι ή θέση της λογοτεχνίας στην κοινωνία μας και στην καρδιά του αναγνώστη.

Ο Μπυφόν ειπε κάποτε: «Το στυλ είναι ο άνθρωπος». Σήμερα εισέρχεται στην ιστορία ένας καινούργιος τύπος ανθρώπου: ο Άνθρωπος με Α κεφαλαίο. Το στυλ των μεγάλων επαναστατικών του πράξεων συνίσταται στον εξανθρωπισμό των πάντων. Το στυλ του καινούργιου ανθρώπου πρέπει να αντανακλάται μ' ένα πρωτότυπο τρόπο στο στυλ της λογοτεχνίας μας.

Είναι δύσκολο να προβλέψουμε ποιές θὰ είναι οί σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη και στην επιστήμη αύριο κάτω από το κομμουνιστικό καθεστώς.

Ο Τζων Μπερνάλ στο τελευταίο του βιβλίο, «Ο κόσμος χωρίς πόλεμο», γράφει: «Όταν ή άβυσσος ανάμεσα στην τέχνη και στην επιστήμη γίνει άδιαπέραστο χάσμα, όλο και περισσότεροι άνθρωποι απ' αυτούς που έλκύονται από την καλλιτεχνική δημιουργία, θὰ καταλάβουν ποιές είναι οί εκπληκτικές δυνατότητες που παρέχει ή μέλλουσα πρόοδος της επιστήμης». Ένα αντίθετο φαινόμενο θὰ εμφανισθεί συγχρόνως: θὰ μνηθούν στην τέχνη επιστήμονες, χειρωνακτες, και εργάτες κάθε κατηγορίας. Μ' άλλα λόγια ή ανάπτυξη του ανθρώπου θὰ γίνεται όλοένα και πιο άρμονική. Αλλά ή εξάλειψη της άσυμφωνίας και των αντιφάσεων δεν θὰ προκαλέσει την εξα-

φάνιση τῶν κινήτρων τῆς ἐξέλιξης καὶ αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς κίνησός της ; Ἄν ἀπαντήσουμε καταφατικά, αὐτὸ σημαίνει, ὄχι μόνο ὅτι συνεχίζεται ἓνα εἶδος ἱστορικῶν ἀντιφάσεων, ἀλλὰ ἐπίσης ὅτι ἀναγνωρίζουμε τὴν «εὐεργετικὴ ἐπίδραση» τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας πὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ταξικὴ δομὴ τῆς κοινωνίας. Μερικοὶ δυτικοὶ πραγματιστὲς σκέφτονται ἀκριβῶς μ' αὐτὸν τὸν τρόπο σήμερα. Ἡ πλάνη τους στηρίζεται στὸ ὅτι δὲν θέλουν νὰ δοῦν τὴν διαφορὰ πὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς ἀνταγωνιστικὰς ἀντιφάσεις καὶ στὶς μὴ ἀνταγωνιστικὰς. Ἀκόμα καὶ τὴ στιγμή πὺ ὁ ἄνθρωπος θὰ ἔχει ἀναπτυχθεῖ μ' ἓνα τρόπο ἁρμονικὸ, θὰ ὑπάρχουν ἀντιφάσεις πὺ θὰ τὸν ὠθοῦν νὰ προχωρεῖ, πὺ θὰ τὸν ἀνυψώνουν σ' ἓνα ἐπίπεδο ὑψηλότερο μιᾶς ἀνάπτυξης πνευματικῆς. Ὁ Μπερνάλ ἔχει δίκιο νὰ λέει ὅτι δὲν ἔχουμε τίποτα νὰ κερδίσουμε διακινδυνεύοντας ὀριστικὰ συμπεράσματα γιὰ τὶς μορφὰς καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς τέχνης τοῦ μέλλοντος, ξεκινώντας ἀπὸ τὰ σημερινὰ δεδομένα. Ἀλλὰ ἔχουμε κάθε δικαίωμα νὰ διαβεβαιώσουμε ὅτι ἡ τέχνη θὰ ἀνταποκριθεῖ ἐπάξια στοὺς ἀναβαθμοὺς τοῦ ἐμπλουτισμοῦ τῆς ἀνθρώπινης φύσης, στὴν ἔκταση τῶν δυνατοτήτων της. Ἡδὴ ἀπὸ σήμερα μπορούμε νὰ παρατηρήσουμε στὸν σοβιετικὸ ἄνθρωπο μιᾶν ἐξασθένιση τῶν ἀντιφάσεων τῆς πνευματικῆς του ἀνάπτυξης, τὶς πρῶτες βάσεις μιᾶς ἐξομάλυνσης τῶν διαφορῶν πὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴ ζωὴ τῶν αἰσθήσεων καὶ στὴ ζωὴ τοῦ πνεύματος, ἀνάμεσα στὴν σωματικὴ ἐργασία καὶ στὴν πνευματικὴ. Καὶ αὐτὰ γίνονται ἐνῶ ἐκτοξεύονται ἄγριες ἐπιθέσεις ἐναντίον τῆς λογοτεχνίας ἀπ' αὐτοὺς πὺ «κρατοῦν στὰ χέρια τους» τὶς δυνάμεις τῆς «Κυβερνητικῆς» καὶ τῆς τεχνικῆς καὶ ἀπ' αὐτοὺς πὺ διαισθάνονται μὲ τρόπο πολὺ ὀξὺ τὴν καθυστέρηση τῆς λογοτεχνίας ἀπέναντι στὶς ἀπαιτήσεις τῆς θαυμαστῆς ἐποχῆς μας. Δὲν πᾶμε νὰ ὑπερασπίσουμε τὴ λογοτεχνία. Δὲν ἔχει τὴν ἀνάγκη μας. Αὐτὸ πὺ εἶναι μεγάλο καὶ οὐσιαστικὸ θὰ βρῖσκει πάντα τὴ δικαιοματικὴ του θέση. Τόσο τὸ καλλίτερον πὺ ἡ λογοτεχνία κριτικάρεται ὀλοένα καὶ περισσότερο ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες ! Ἄν δὲν γινόταν αὐτό, δὲν θὰ ὑποπτευόταν τὶς ἀλλαγὰς πὺ γίνονται στὸν κόσμον καὶ δὲν θὰ δεχόταν τὶς εὐεργετικὰς προωθήσεις πὺ εἶναι ἀπαραίτητες γιὰ τὴν διαμόρφωση καὶ τὴν ἀνάπτυξή της. Ἡ λογοτεχνία ἔχει νὰ κάνει ἀκόμη πολλὰ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους πὺ οἰκοδομοῦν τὸν μελλοντικὸν κόσμον. Προορισμὸς μας εἶναι νὰ φτειαξομε τοὺς οἰκοδόμους. Προορισμὸς μας εἶναι νὰ ἀποκαλύψουμε στὸν ἄνθρωπον τὴν ὁμορφιὰ τοῦ καινούργιου κόσμου, τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἀνθρώπου.

(Met. N. AN.)

◆ Ὁ Korneli Zelinski (γεν. 1896) πὺ μὲ τὴ μελέτη του «Ἐπιστήμη καὶ Τέχνη» («Oeuvres et opinions» Moscou 1961, τεῦχος 3) θίγει ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ζωτικὰ καὶ ἐπικαιρὰ προβλήματα πὺ ἀντιμετωπίζει σήμερα ὁ πνευματικὸς ἄνθρωπος, εἶναι συγγραφεὺς πολλῶν βιβλίων πᾶνω στὴ λογοτεχνία τῶν λαῶν τῆς ΕΣΣΔ καὶ συνεργάτης τοῦ Ἰνστιτούτου Γκόρκυ γιὰ τὴν παγκόσμιον λογοτεχνία. Ἔχει ἀσχοληθεῖ ἐπίσης ἰδιαίτερα μὲ τὴ νεώτερη ρωσικὴ λογοτεχνία καὶ εἶναι μέλος τῆς συνταχτικῆς ἐπιτροπῆς τῆς ἐπιθεώρησης «Προβλήματα τῆς θεωρίας καὶ τῆς ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας». <Κ>

Ἡ ποίηση—«προσκλητήριο τῶν καιρῶν»

* Ἄς ἀκούσουμε μερικοὺς στίχους:

*Ὦρα 10 καὶ 55' πάνω σ' ὅλη τὴ γῆ. Ἡ ἀναμονὴ φάρδαινε τὸ χρόνο. Πριόνιζε τὶς ἀνθρώπινες μικρότητες
ἢ λαχανιασμένη ἀνάσα τοῦ κόσμου. Ἡ πόρτα τοῦ διαστημόπλοιου τρίζοντας
ἀνοιξε. Μὰ εἶδαμε τότε, ξαφνιασμένοι
νὰ κατεβαίνει ἕνας πανάρχαιος γέρος μὲ μεγάλα γένια - οὐγγεφα κι' ἕνα γαλάζιο φαρδὺ
μανδύα ἀπὸ οὐρανὸ ἕναν οὐρανὸ φαγωμένο ἀπὸ τὸ σκῶρο τῶν ἀστρῶν
καὶ τ' ἀπελπισμένα βλέμματα τῶν φτωχῶν... κλπ. κλπ.*

Ὁ ποιητὴς ποὺ ἔγραψε τὰ παραπάνω ἔχει γράψει ἀσφαλῶς πολλοὺς καλύτερους στίχους. Ἀλλὰ οἱ παραπάνω εἶναι γραμμένοι γιὰ νὰ διαβαστοῦν καὶ — ὑποτίθεται—νὰ συγκινήσουν χιλιάδες κόσμο (οἱ ἄλλοι, οἱ καλύτεροι, χωρᾶνε μόνο μέσα στὰ βιβλία τὰ προορισμένα γιὰ ἕκατὸ—θέλετε γιὰ χίλιους; γιὰ χίλιους λοιπὸν ἀνθρώπους ποὺ ἔχουν τὸ μεράκι ἀλλὰ καὶ τὴ δυνατὴ νὰ διαβάξουν βιβλία καὶ νὰ ἀποζητοῦν τὴν ποίηση).

Τὸ ποίημα φέρει τὸν τίτλο «Παντοκράτωρ» καὶ δημοσιεύτηκε τὴν ἴδια μέρα ποὺ ἀναγγέλθηκε ἡ εἰδηση τῆς ἐξαπόλυσης τοῦ πρώτου ἀνθρώπου στὸ διάστημα.

Παρόμοιου τύπου στίχοι ἔχει καθιερωθεῖ πιά πληθωρικὰ νὰ δημοσιεύονται σὲ ἡμερήσιες ἑφημερίδες καὶ περιοδικὰ τὰ τελευταία χρόνια, ἐπ' εὐκαιρία κάθε βαρυσήμαντου γεγονότος ἢ ἐπετείου, τοπικῆς ἢ παγκόσμιας σημασίας, καὶ φυσικὰ ὁ ρυθμὸς παραγωγῆς αὐξάνει ὅσο αὐξάνουν καὶ οἱ ἀφορμές: τὰ κοσμοϊστορικά γεγονότα ποὺ κινηματογραφικὰ διαδέχονται τὸ ἕνα τὸ ἄλλο μέσα στὴν πράγματι μεγαλειώδη καὶ ἐκπληκτικὴ στίς ἐξελίξεις τῆς ἐποχῆ μας.

Δὲν πρόκειται πιά ἀπλῶς γιὰ ἐπικαιρικὴ ποίηση, ὅπως συνηθίζαμε ἄλλοτε νὰ λέμε—τότε ποὺ ἡ «ἐπικαιρότητα» μπορούσε ἄνετα νὰ χωρέσει σὲ κάποια λογικὰ χρονικὰ ὄρια. Πρόκειται γιὰ μιὰ νέα μορφή ποιητικῆς δραστηριότητος ποὺ ταυτόχρονα, ἢ σχεδόν, μὲ τὴν ἐπιούμβαση τοῦ γεγονότος, κυριολεκτικὰ «ἐπὶ τοῦ πιεστηρίου», δίνει τὸ παρόν, φιλοδοξώντας νὰ διαιωνίσει μὲ τὴ δική της γλώσσα, τὴ γλώσσα τῆς ποίησης, ὅσα δὲν κατορθώνουν φαίνεται νὰ ἀποτυπώσουν οἱ μεγάλοι τίτλοι τῶν ἑφημερίδων καὶ τὰ ἐπείγοντα δημοσιογραφικὰ τηλεγραφήματα.

Οἱ παραπάνω στίχοι δὲν διαλέχτηκαν ἐπίτηδες οὔτε καὶ εἶναι ἀπὸ τοὺς χαρακτηριστικότερους τῆς τελευταίας συγκομιδῆς. Τὸ ἴδιο κακοί, κάκιστοι, εἶναι καὶ οἱ ἀτέλειωτοι στίχοι ποὺ ἔχουν γραφεῖ γιὰ τὸ μαρτυρικὸ θάνατο τοῦ Λουμούμπα, γιὰ τὸ κατόρθωμα τοῦ Γκαγκάριν, γιὰ τὸ Μανόλη Γλέζο π.χ.—γιὰ νὰ μὴ μιλήσουμε καὶ γιὰ ποιήματα ποὺ «ἐμπνέονται» ἀπὸ τὸ διωγμὸ τοῦ μικροῦ Καραγιώργη κλπ.

Ἴδου δυὸ ἄλλα μικρὰ δείγματα, τυπικῶν ἐκπροσώπων τοῦ εἶδους:

*... Ἄλλο δὲν εἶχε ἀπὸ ἕνα ἄσπρο γέλιο μπροστὰ σ' ὄλο τὸ μαῦρο
μπροστὰ σ' ὄλο τὸ μαῦρο τοῦ θανάτου σ' ὄλο τὸ μαῦρο τῆς ἀδικίας
ἕνα ἄσπρο γέλιο σὰν τὴ θέληση τῆς δικαιοσύνης.*

Ἄσπρο - ἄσπρο συναγμένο σπόρο - σπόρο ἀπ' τὴν καρδιά τοῦ λαοῦ σου
 ὅπως συνάξουμε ἀπὸ τὰ σκόρπια ἀστέρια μᾶς ἀπέραντης νύχτας
 τὴν ἄσπρη ἀνάμνηση, τὴν ἄσπρη ἀναμονή, τὴν ἄσπρη περηφάνεια
 τὴν ἄσπρη δύναμη τῆς καλῆς μάχης ἀντίκρου σ' ὅλους τοὺς ἄσπρους δολοφόνους
 ἀντίκρου σ' ὅλες τὶς μαῦρες δυστυχίες...

Πάτρις Λουμούμπα

μὴν πλυνθεῖς ἀπ' τὰ αἵματα.

Ἔτσι σφαγμένος

τυφλωμένος

σαδιστικά πελσκημένος

νὰ παρουσιάξῃς κάθε νύχτα, κάθε νύχτα

σὶ τὸ ὑπνοδωμάτιο τοῦ Χάμερκελντ και νὰ οὐρλιάζεις

σὶ τὸ ὑπνοδωμάτιο τοῦ Μπωντιουέν και τῆς Φαμπιόλας και νὰ οὐρλιάζεις

σὶς συνελύσεις τοῦ ΟΗΕ και νὰ οὐρλιάζεις...

Γιατί ἄραγε γράφονται αὐτοὶ οἱ στίχοι; Τί οὐσιαστικὸ σκοπὸ ἐξυπηρετοῦν; Καὶ τελικὰ πρὸς χρῆσιν τίνας γράφονται; τί εἶδους ἀ γ ω γ ἢ πᾶνε νὰ ἀσκήσουν σὶ τὸ κοινὸ ἀπὸ τὸ ὁποῖο πρόκειται νὰ διαβαστοῦν;

Ἐνας ποιητῆς, ἀπὸ τοὺς πρὸ ἀξιόλογους και προσωπικούς τῆς γενεᾶς του— ἀλλὰ και ὁ κυριώτερος ἴσως ὑπεύθυνος τῆς ποιητικῆς αὐτῆς ἐπιφυλλιδιογραφίας—ὅταν ρωτήθηκε: «πὼς βλέπει ὁ ἴδιος τὴ δουλειὰ τους αὐτή;» ἀπάντησε πὼς: «δὲν ξέρει, δὲν θέλει, δὲν μπορεί νὰ τὴν κρίνει ὅπως δὲν κρίνει ποτὲ ἕναν ἄνθρωπο ποὺ κλαίει, ἂν κλαίει ὁμορφα ἢ ἄσχημα. Εἶναι ἀπλῶς ἕνα παρὸν σὶ τὸ προσκλητήριο τῶν καιρῶν μας. Μιὰ ἄμεση συμμετοχὴ σὶ τὸ αἶσθημα και σὶ τὰ προβλήματα τοῦ λαοῦ μας και τοῦ κόσμου. Μιὰ ἀνάγκη και μιὰ κραυγὴ πόνου ἢ διαμαρτυρίας. Τίποτε ἄλλο».

Ἄς μᾶς ἐπιτραπεῖ. ἔντονα νὰ δυσπιστήσουμε. Ἀπάντηση πέρα για πέρα «φιλολογικῆ» πού, ἔξω ἀπὸ τὸν καταφανῆ ναρκισσισμὸ τῆς, ὑποθάλλει κάθε προχειρότητα και κάθε ἀνευθυνολογία μέσα στὴ ζεστασιὰ μεγάλῶσχημων και βαρυσήμαντων λέξεων. Γιατί, σὶ τὸ κάτω κάτω, τί ἔχει σημασία, σὲ κάθε συγκεκριμένη χειρονομία, ἢ ἐ π ἰ δ ε ἰ ξ η συμμετοχῆς, ἢ ἢ ἀ π ὄ δ ε ἰ ξ η συμμετοχῆς; Καὶ εἶναι λοιπὸν τόσο δύσκολο για ἕναν ὁποιοιδήποτε ποιητῆ με κάποια θητεία στὴν τέχνη του, με κάποια πείρα τῶν μυστικῶν τῆς ποιητικῆς ἐκφραστικῆς, νὰ χρησιμοποιεῖ τὰ ἐφόδιά του αὐτὰ στὴν κατασκευὴ περιστασιακῶν στίχων με ἐπίφαση ποιητικῆ—και νὰ σ υ μ μ ε τ ἔ χ ε ι; Ἀλήθεια, πιστεύουμε πὼς χρειάζεται ἰδιαίτερο τάλαντο για νὰ γραφτοῦν ὄχι δεκάδες ἀλλὰ ἑκατοντάδες και χιλιάδες στίχοι αὐτοῦ τοῦ ἐπιπέδου; Ἀγνοεῖ λοιπὸν τόσο πολὺ τὸ κοινὸ—αὐτὸ τὸ κοινὸ ποὺ πᾶμε νὰ διαπαιδαγωγήσουμε και ποιητικά—ὅτι οἱ στίχοι αὐτοὶ δὲν πηγάζουν ἀπὸ κανέναν ἰδιαίτερο πνευματικὸ κόπο, δὲν προϋποθέτουν «ἐμπνεύσεις» και συγκλονιστικὲς ψυχικὲς «δονήσεις» (τί μεγάλες λέξεις!) ἀλλὰ προσφέρονται—σ' ἕναν σχετικὰ ἔμπειρο ποιητῆ—σχεδὸν ἔτοιμοι, σὲ δοκιμασμένους συνδυασμούς λέξεων, ποὺ παραλλάσσουν κατὰ τίς περιστάσεις, πάνω σὲ φραστικά κλισιὰ ἐννοιῶν και «ποιητικῶν εἰκόνων» εἰπωμένων και ξαναειπωμένων ἀπὸ τοὺς ἰδίους τοὺς δημιουργοὺς τους; Καὶ τάχα ἢ εὐκολία αὐτή, ἢ ρ ο υ τ ἰ ν α αὐτή, δὲν αἶρει αὐτόματα ὄχι μόνο τὴν ὅποια ἀξία ἀλλὰ και τὴν ἴδια τὴν ἠ θ ι κ ῆ βίαση τῆς πράξης;

Ὅταν ὑπάρχουν ποιητῆς ποὺ ἰσχυρίζονται ἢ ἔστω ἀποδέχονται τὸν χαρακτηρισμὸ: «σεισμογράφοι τῶν μεγάλων στιγμῶν τῆς ἀνθρωπότητος» παραδειγματίζοντας πάμπολλους ἄλλους ποὺ ἐπίδοξα σκοπεύουν πρὸς τὸν ἐπίζηλο αὐτὸ στόχο—ἀποδέχονται ἕναν τίτλο πολὺ βαρὺ και δὲ φταῖμε ἔμεῖς ἂν ἀπαιτοῦμε τὴν ὑψηλὴ—σὲ κάθε στιγμή—δικαίωσή του, ἂν ἀξιῶνουμε π ἄ ρ α π ο λ λ ἄ ἐκεῖ ποὺ μᾶς προσφέρονται ἀπελλι-

στικά ὀλίγα. Γιατί ἀσφαλῶς «σειсмоγράφος» δὲ σημαίνει καταγραφεὺς, δὲ σημαίνει σχολιαστὴς μὲ ὠραιολογίες καὶ φραστικούς γλυκασμούς ὄλων ὄσων, συγκλονιστικότερα, διαβάζουμε στὰ κύρια ἄρθρα τῶν ἡμερησίων ἢ παρακολουθοῦμε στὰ ἐπίκαιρα τοῦ σινεμά. Ἄφ' ἧς στιγμῆς ἐπιλέγουμε τὴν ποιητικὴν ἔκφραση σὰν τρόπο τῆς ἔκφρασής μας εἴμαστε ὑποχρεωμένοι τίμια καὶ παστρικά νὰ ἀποδεχτοῦμε καὶ ὅλες τὶς συνέπειες τῆς χειρονομίας μας, νὰ τοποθετηθοῦμε μέσα σὲ πλαίσια ποὺ δὲν ἐπιδέχονται νοθεῖες καὶ δικαιολογίες ἐλάχιστα πειστικές.

Ἡ πιὸ συνηθισμένη ἀλλὰ καὶ ἡ πιὸ ἀπαράδεκτη συγχρόνως δικαιολογία εἶναι: δὲν ἐνδιαφερόμαστε γιὰ τὴν αἰσθητικὴν, δὲν μᾶς νοιάζουν οἱ «ἐντέλειες» τῆς μορφῆς, ἐμεῖς ἐνδιαφερόμαστε πρὶν ἅπ' ὅλα γιὰ τὴν ἀλήθεια—γιατί τότε σὰ νὰ ὁμολογοῦμε ἀνοιχτὰ πὼς ἡ ἀλήθεια—ποὺ ὑπάρχει ἀφ' ἑαυτῆς, ζεῖ χωρὶς τὴν ἀνάγκη μας, γίνεται ἀντιληπτὴ ἄμεσα σὰν ἀλήθεια—δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκτῆσει καὶ αἰσθητικὴ διάσταση, νὰ ἀποκρυσταλλωθεῖ δηλ. σὲ μιὰν ὀριστικὴν καλλιτεχνικὴν μορφήν, νὰ ὑψωθεῖ σ' ἓναν ἄλλο χῶρο πιὸ σίγουρο, πιὸ μόνιμο, νὰ γίνῃ ἀκόμα πιὸ ζωντανὴ ἀλήθεια ἀπ' ὅ,τι στὴν πραγματικότητα εἶναι.

Πότε λοιπὸν ἐνδιαφερόμαστε καὶ γιὰ τὴν αἰσθητικὴν ἐπέκδυση τῶν ποιητικῶν μας ὄραμάτων, πότε μετράμε τὰ λόγια μας ὥστε νὰ εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ κραυγὴ ἢ μιὰ διαμαρτυρία; Ὅταν μιλάμε γιὰ τὰ λουλουδάκια, γιὰ τὰ ὠραία δειλινὰ ἢ γιὰ τὶς ἐρωτικές μας μικροῖστοριοῦλες;

Γιατί τούτῃ ἡ παράδοξη διαστολὴ τείνει νὰ ἐπικρατήσῃ σὰν ἀρχὴ στὸ σύγχρονο ποιητικὸ μας καθεστῶς. Ἡ αἰσθητικὴ μέριμνα—ποὺ δὲν πρέπει νὰ νοεῖται ἐδῶ σὰν περίτεχνη ἐκζήτηση πρωτοτυπίας ἀλλὰ σὰν ἀγωνιώδης πάλη γιὰ τὴν ἀποκρυστάλλωση σὲ ποιητικὴν φόρμα μὲ ὅσο γίνεται τελειότερο, προσωπικότερο. ἀνεπανάληπτο τρόπο, ἔτσι ὥστε νὰ νομιμοποιεῖται ἡ ἐπιλογή τῆς ποιητικῆς ἔκφρασης σὰ μόνῃς δυνατῆς νὰ ἀποκαλύψῃ τὶς ἀληθινὰς διαστάσεις τοῦ ὁποιοῦδήποτε «θέματος»—ἡ αἰσθητικὴ αὐτὴ μέριμνα ἐγκαταλείπεται στὴν δικαιοδοσίαν ἐκείνων ποὺ ὀνομάζουμε ἐστέτ, παρακμίες, ἀδιάφορους πρὸς τὶς ἀγωνίες καὶ τὰ ἰδανικά τῆς ἀνθρωπότητος. Ἐκεῖνοι ἔχουν ὅλο τὸν ἀπαιτούμενο χρόνον, δὲν ἔχουν ἄλλες σκοτοῦρες μέσα στὸν ἐλεφάντινον πύργον τους—ἐμεῖς ἐπειγόμεθα νὰ δίνουμε τὸ παρὸν στὸ προσκλητήριον τῶν καιρῶν μας, πρέπει ὅπως, ὅπως—γιατί ἀλλοιῶς τὰ γεγονότα μᾶς ἀφίνουν πίσω—νὰ ἐκστομοῦμε τὴν κραυγὴν ἢ τὴν διαμαρτυρίαν μας.

Ἐπὶ ἄρχῃ πολὺς κόσμος—πολὺ περισσότερος ἀπ' ὅ,τι τολμᾷ κανεὶς νὰ φανταστεῖ—ποὺ ἀποστρέφεται αὐτὴ τὴν μορφήν τῆς πνευματικῆς δραστηριότητος, ποὺ ἀγανακτεῖ ἢ, στὴν ἐπιεικέστερη περίπτωσιν, ἀδιαφορεῖ καὶ ἀντιπαρέρχεται. Ὁ κόσμος αὐτὸς βρῖσκει μέσα στὶς γραμμὰς τῆς προοδευτικῆς παράταξης, εἶναι ὁ ἴδιος κόσμος ποὺ συγκλονίζεται μὲ τὸ μαρτυρικὸ θάνατον τοῦ Δουμούμπα καὶ καταγράφει τὸ μεγάλο παράδειγμα τοῦ σὰ σύμβολον αἰώνιον. Κι' ἔρχεται ἡ ποίησις μὲ τὸ πρόσχημα τῆς καλλιτεχνικῆς καταξίωσης καὶ φιλολογεῖ πάνω στὸ Γεγονὸς καὶ τὸ ἀφυδατώνει, τὸ πλαδαραποιεῖ, τὸ κάνει αἰσθηματολογικὸν ἀνάγνωσμα μὲ στίχους χιλιοεπωμένους, τυποποιημένους, «σχολιαστικούς», ἀνίκανους ν' ἀγγίξουν τὴν ρίζαν, ν' ἀποκαλύψουν τὴν ἄλλη οὐσίαν, τὴν βαθύτερον, αὐτὴν ποὺ μόνον ἡ τέχνη—ὅταν εἶναι τέχνη—μπορεῖ νὰ ἀποκαλύψῃ καὶ νὰ προβάλλῃ. Στίχους, ἐπαναλαμβάνουμε, εὔκολους, ποὺ ὅπου τὴ φύσιν τους προδίδουν τὸ μεγάλο Γεγονός, γιατί προδίδουν ἀκριβῶς καὶ τὴν ἴδιαν τὴν ποίησιν, τὸ ἰδιαίτερον δηλαδὴ ἐκεῖνο ἔκφραστικὸν μέσον ποὺ δὲν μπορεῖ ἀτιμωρητὶ νὰ γίνῃ ἀντικείμενον ἐκμετάλλευσης ἀλλὰ ἀπαιτεῖ σωστά, τίμια, καὶ μὲ τὴν δικὴν τῆς ἀναπνοὴν νὰ χρησιμοποιεῖται.

Πολλὰς οἱ περιπτώσεις. Καὶ ὅσο πάει θὰ πληθαίνουν γιατί δὲν εἶναι καὶ μικρὴ δόξα νὰ διεκδικεῖς τὴν φήμην τοῦ ποιητῆ ποὺ δίνει διαρκῶς τὸ παρὸν καὶ συντα-

ράζεται από τὰ μεγάλα γεγονότα τοῦ καιροῦ μας. Καί τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ σιωπᾶ. Σχολιάζει, εἰρωνεύεται, ἀγανακτεῖ, ἀλλὰ σιωπᾶ. Γιατί φοβόμαστε νὰ θιξοῦμε ὀρισμένες καταστάσεις - ταμποῦ, φοβόμαστε μήπως μιὰ ἀνοιχτὴ ἄρνηση προκαλέσει «μεγαλύτερη ζημιὰ μὲ γενικώτερη σημασία»!

*Ὅμως ἀλήθεια ποιά εἶναι αὐτὴ ἡ μεγαλύτερη ζημιὰ καὶ τί γενικώτερη σημασία μπορεῖ νὰ ἔχει; (Μιλᾶμε γιὰ μιὰ συγκεκριμένη περίπτωση καὶ τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ παρόμοιου τύπου περιπτώσεις καὶ ὄχι γιὰ ἄλλες πράγματι σοβαρότερες καὶ μὲ πράγματι γενικώτερη σημασία πού ἡ δημόσια κριτικὴ μπορεῖ κάποτε νὰ βλάψει, ὅταν γίνεται ἄκαιρα, καὶ πού στὸ κάτω κάτω δὲν εἴμαστε πάντα οἱ καταλληλότεροι νὰ τὴν ἀσχήσουμε μὲ υπεύθυνο τρόπο). Ἀλλὰ ἐδῶ, στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, σὲ ποιὸν πρόκειται νὰ γίνῃ ἡ ζημιὰ; Μήπως στὰ ἴδια τὰ γεγονότα, στὴν ποίηση, στοὺς ἴδιους τοὺς ποιητὲς (καὶ βέβαια αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό!), ἢ μήπως πρόκειται νὰ «φέρουμε σύγχυση» στίς συνειδήσεις τῶν ἀνθρώπων, πού δὲν περιμένουν, ὡς γνωστόν, ἀπὸ ἓνα ποίημα νὰ συγκροτήσουν τὸν προσανατολισμὸ τους καὶ τίς πεποιθήσεις τους; Ποιὸν πᾶμε τελικὰ νὰ ξεγελάσουμε;

«Τὸ Ἔθνος πρέπει νὰ μάθει νὰ θεωρεῖ ἐθνικὸν ὅ,τι εἶναι ἀληθές», εἶπε ὁ Σολωμός. Ἀντιστρέφοντας τὴ ρήση καὶ θεωρώντας «ἀληθές» ὅ,τι εἶναι «ἐθνικὸν» δὲν κάνουμε τίποτα ἄλλο παρὰ νὰ πλαστογραφοῦμε τὴν ἀλήθεια, νὰ διαιωνίζουμε τὴ σύγχυση, νὰ συντηροῦμε ἓνα κλίμα πού οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ κοινοῦ τῶχουν πρὸ πολλοῦ ξεπεράσει.

Γιατί καὶ στὴν ποίηση—ὅπως καὶ σ' ὄλες τίς ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητος—ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ γνησιότητα, ἡ ἀπόδειξη, καὶ ὄχι ἡ φιλολογία, ἡ ἐπίδειξη. Καὶ δυστυχῶς στὴν ἐποχὴ μας οἱ ἐπιδείξεις—στὸν συγκεκριμένο τομέα πού τώρα συζητᾶμε—εἶναι πάμπολλες, οἱ κραυγὲς ἀκόμα περισσότερες γιατί τελικὰ οἱ ἐπιδεικτικὲς κραυγὲς βολεύουν θαυμάσια μιὰ κατάσταση, σταθεροποιοῦν μὲ σιγουριά μιὰ θέση, ἐκβιάζουν μιὰ βέβαιη «ἀναγνώριση»—μεταβάλλοντας κάθε ἐπανάσταση σὲ Ἀκαδημία, πού δὲ σημαίνει παρὰ ὅ,τι ὄλες οἱ Ἀκαδημίες τοῦ κόσμου.

M. AN.

ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ

Βασίλη Βασιλικού: «Τὸ φύλλο».

*Ὅταν στὰ 1953 ὁ Βασίλης Βασιλικὸς ἐμφανιζόταν μὲ τὴ «Διήγηση τοῦ Ἰάσονα», ἐπιζοῦσε ἀκόμα ὁ μῦθος μιᾶς ἄπληστης ἐφηβείας πού παθαίνονταν ν' ἀποδεχθῆ τὸ θαῦμα τοῦ κόσμου καὶ τὸν κόσμο τοῦ θαύματος. Κάτι παραπάνω: τὸ πρωτόλειο τοῦ Βασιλικοῦ συνειδητοποιοῦσε ὡς νιοκουμέντο τὴν ἀλλοίωση τῆς ἔκστασης σὲ γνώση, τὴν προϊστορία μιᾶς ἀθωότητος πού ὅσισσο περιεῖχε κιόλας σημεῖα τῆς ἐπερχόμενης φθορᾶς. Στὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου οἱ ἐνδείξεις ἐπαλήθευσαν μὲ τρόπο ἐκρηκτικὸ. Τὰ «Θύματα εἰρήνης» (1956) ἴσως φαντᾶζουν στὴν ἐπιφάνειά των σὰν μιὰ τεχνικὴ μεταστάθμευση ἀπὸ τὸν Gide στὸν Camus, ἀπ' τοὺς «Κιβδηλοποιούς» στὴν «Πανούκλα»: στὴν οὐσία των ὁμως συνοψίζουν τὸν ἀπολογισμὸ τῆς τριετίας, πού στάθηκε τόσο ἀποφασιστικὴ, ἐκφυλίζοντας τὴν ἐφηβικὴ ἔκπληξη σὲ νεανικὴ ὑπεροψία, πρόθεση ἀπονομῆς εὐθυνῶν καί, τέλος, διάθεση ὀργῆς.

*Ἄν πρόσφατα χειραφετῆται καὶ στὴ χώρα μας μιὰ φιλολογία πού πάει νὰ σε-

γοντάρη τούς άπανταχοῦ «όργισμένους», δέν ξέρω ποιόν τυπικότερο άπ' τόν Βασιλικό εκπρόσωπο θά εἶχε νά επιδειξη. ("Ότι πίσω άπ' τούς σπασμωδικούς αὐτοῦς λεονταρισμούς τοῦ πνεύματος έλλοχεύει ἡ στείρα, άντιανθρωπιστική συντήρηση, εἶναι μιὰ ἄλλη ἱστορία. "Ετσι κι' ἄλλιῶς, επαναστατῶ ένάντια σ' άποτελέσματα σημαίνει ἡ ὄτι δέν βλέπω τίς αἰτίες, ἡ ὄτι δέν τολμῶ νά επαναστατήσω ένάντια σ' αὐτές). "Όπωςδῆποτε ὁμως ἐκείνο πού, ἄκόμα καί στήν περίπτωση τῆς πιό οὔτοπιστικῆς προβληματικῆς, ἀποκαθιστᾶ ἄν ὄχι μιὰ δικαίωση, τουλάχιστο ὁμως κάποια ἰσορροπία, εἶναι ὁ βαθμός τῆς έντασης, ὁ πυρετός ἡ ἡ θερμοκρασία συμμετοχῆς. Κάτι πού δέν λείπει άπ' τόν Βασιλικό. Τάλαντο ἀτόφιο, πεζογράφος γνήσιας πάστας καί θερμός ἀφηγητής, προωθημένος κιόλας σέ ἀκραῖες προφυλακές τῆς σύγχρονης αἰσθαντικότητας, στηρίζει ἕνα πρόσθετο ἀτού στο ἄμεσο τῶν ἐμπειριῶν του, στίς αὐτοψίες του, σιούς βιώσιμους ἡ βιωμένους του δραματισμούς, Κι' οὔτε πού διστάζει έν ἀνάγκη, αὐτός ὁ ἀδιόρθωτος νάρκισσος, νά επιδεικνύη αἰμορροούσες τίς πληγές του—τραύματα ἐξ έπαφῆς. "Αν ἔλειπε τουλάχιστο ἡ ἠθική στείρωση, ἄν τὸ ἄνυδρο, στεγνὸ τοπίο μπορούσε ν' ἀρδευτῆ ἀπό μιάν ἐκδηλη ἀνθρωπιά...

«Τὸ φύλλο εἶμαι ἐγώ», εἶπε κάποτε ὁ επαναστάτης χωρίς αἰτία τοῦ Βασιλικοῦ, «ἀλλά γρήγορα ἀνακάλυψε πῶς μιὰ τέτοια εὔκολη ἀπάντηση δέν τὸν ἱκανοποιούσε γιατί δέν ἦταν ἡ ἀλήθεια» (σ. 62). Τὸ μόνο σίγουρο γιά τὴν ὥρα θά ἦταν νά δεχτοῦμε πῶς τὸ «Φύλλο»—πρῶτο μιᾶς τριλογίας πού μέλλει σέ λίγο νά ὀλοκληρωθῆ—εἶναι τὸ ἀρτιότερο ὡς σήμερα βιβλίο τοῦ Βασιλικοῦ. "Εργο μοναξιάς καί ἀπόγνωσης, κι' ἄς μᾶς ἀπωθῆ με τὸ ἀνεύθυνο τῶν «θέσεών» του, κι' ἄς μᾶς ξενίζη με τὸν στενόκαρδὸ του ἐγωκεντρισμό, πάντως δέν μᾶς ἀναιρεῖ τὴν πεποίθηση πῶς ἀνάμεσα στὸν συγγραφέα καί σ' ἀδιέξοδά του μεσολάβησε μιὰ γνήσια, ἄμηση κι' ἐσωτερικῆ σχέση έπαφῆς. Βρισκόμαστε κιόλας μπρὸς σ' ἕναν προχωρημένο σταθμὸ εὐαισθησίας, ἐκτοξευμένοι σ' ἕνα διάστημα συμβόλων πού κάνει περισσότερο αἰσθητῆ τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τούς ἀνθρώπους, τελικᾶ μπρὸς σέ μιὰ νέα βλάστηση πού μᾶς τυλίγει με παγερῆ μοναξιά. Τὸ «Φύλλο» ἀνοίγει καί κλείνει με βιβλικές εἰκόνες τῆς Δημιουργίας, ἡ ἀρχὴ τοῦ ἀρχῆ τοῦ κόσμου, τὸ τέλος τοῦ τέλος τοῦ κόσμου. Τὸ «Φύλλο» εἶναι μιὰ σφήνα μέσα στο χάος.

"Εσωστρεφῆς, μονόχωνος, ἐκρηκτικὸς, ἐπίμονα κι' ἀπροκάλυπτα αὐτοβιογραφούμενος, ὁ Βασιλικὸς ξεδιπλώνει σέ περισσότερες ἀπὸ 100 σελίδες τὸ ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας του. "Εραστής τοῦ συγκεκριμένου ἡ τοῦ πιθανοφανοῦς, τοπογραφεῖ ἐπίμονα τὴ Θεσσαλονίκη κι' ὁ κόσμος του περατῶνεται στὰ ἐρειπωμένα της Κάστρα. Πιὸ πέρα ὑπάρχει ἡ κρύα νύχτα, ἴσως καί, ἔξω άπ' τὴ διάθεση τῆς φυγῆς, μιὰ κάποια ἐλπίδα ἀπόδρασης. Στὸ μεταξὺ οἱ ἄλλοι μᾶς καταδυναστεύουν, παρουσίες φορτικῆς: «δέν μπορούσε πιά νά φτιάξει τὸν κόσμο του γιατί ὁ κόσμος του, προτοῦ ἄκόμα γεννηθεῖ, ἔγινε βορᾶ στὰ νύχια τῶν θορύβων» (σ. 29). Κι' ἄκόμα: «Οἱ ἀνθρώποι, σκέφτηκε, δέν πετυχαίνουν παρὰ νά σέ τρομοκρατοῦν» (σ. 36). "Η ἀνθρώπινη σχέση μιὰ σύμβαση, ὁ κόσμος μας παράλογος, ἀντικείμενο τῆς ἀποστροφῆς μας, ἡ γῆ «βρώμικη καί φλύαρη κι' ἀνήσυχη γιά τὸ πετσί της». Δέν μένει ἄλλη διέξοδος παρὰ μόνο ἡ φυγὴ «κάπου πιὸ ψηλά, ἐκεῖ πού σμίγει τὸ σύγνεφο με τὸ σύγνεφο, μέσα στο δίχτυ τῶν ἀστεριῶν» (σ. 63). "Ενα χλωρὸ φύλλο, κλεμμένο άπ' τὸ μπαλκόνι μιᾶς ἀνόνητης κοπέλας τοῦ συνοικισμοῦ, δέν θ' ἀναπληρώσει μόνο τὴν ἔλλειψη τοῦ ἀνθρώπου· θά γίνῃ καί τ' ὄργανο τῆς σκληρῆς τιμωρίας του. Γιατὶ τὸ φύλλο δέν φέρνει τὴν εἰδυλλιακῆ γαλήνη μες στο φοιτητικὸ δωμάτιο τῆς πολυκατοικίας, δέν διατηρεῖ τίποτε άπ' τὸν γραφικὸ διάκοσμο ἑνὸς παράθυρου τῆς γειτονιάς. "Απεναντίας, ἐκφυλίζεται σέ ὑποχθόνια δύναμη καί θανάσιμη ἀπειλή, σαρκοβόρο καί μακάβριο φυτὸ πού σείει κιόλας τὰ θεμέλια τῆς πολυκατοικίας με τὴν ὀργιώδη βλάστησή του. Σέ μᾶς θ' ἀπομείνῃ κάτι

σάν την αίσθηση απ' τὸ νοσηρὸ, τροπικὸ φόντο μιᾶς παράστασης Tennessee Williams. Ἐντοσοῦτω ὁ συγγραφέας σκιστάρει σὲ χοντρές καρικατοῦρες τοὺς ἄσιους του, σαρκάζει χαιρέκακα τοὺς φόβους των, χυδαιολογεῖ ἀνελέητα, χαίρεται τὸν παιδιαστικο θρίαμβό του. Τὸ φύλλο στάθηκε γι' αὐτὸν μιὰ πράξη ἐπανάστασης, ὁ μόνος τρόπος νὰ ἐκδικηθῆ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὶς συμβατικότητές των. Μὲ τὸ τέλος τοῦ φύλλου κατέρρευσε κι' ὁ κόσμος του: τὸ σπιτάκι τῆς ἀνόνητης κοπέλας κατεδαφίζεται ἀπ' τὶς μηχανές. «Δὲν ἔχω τὸ κουράγιο νὰ ξαναρχίσω ἀπὸ τὴν ἀρχή, σκέφτηκε. Μιὰ φορά κανεῖς, μιὰ φορά...» (σ. 104). Τὸ χάος ξαναγυρίζει πυκνότερο.

Δὲν ἀμφιβάλλω ὅτι ὁ Βασιλικὸς ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα κεφάλαια τῆς γενιᾶς του στὴν περιοχὴ τῆς πεζογραφίας. Κι' οὔτε κὰν θ' ἀρνηθοῦμε πὼς τὸ «Φύλλο», παρὰ τὶς ἀντιανθρωπιστικὲς του προεκτάσεις, εἶναι ἕνας ἀκριβὸς καρπὸς εὐαισθησίας καὶ μιὰ ντοκουμενταριομένη κατάκτηση τοῦ ἐσωτερικοῦ τοπίου. Καὶ μολοντοῦτο, εἶναι τόσο δύσκολο νὰ συνδιαλλαγῆ κανεῖς μὲ τὴν ἰδέα ὅτι ὁ συγγραφέας κερδίζει τὸν ἑαυτό του χάνοντας τοὺς ἀνθρώπους! Γιὰ τὴν ὥρα ὁ Βασιλικὸς ἐπιμένει σ' ἕναν ἄγονο αἰσθητισμὸ μὲ ἄσκοπους στόχους, παροχετεύοντας τὸ τάλαντό του σὲ στενοὺς κι' ἀδιέξοδους ἀγωγούς. Ποιητής, ναί, ἀλλὰ διανοούμενος μὲ πολὺ ἀμφίβολο βεληνεκές, συνοδεύεται ἀκόμα ἀπ' τὸ ἐφηβικὸ του ἐκείνο μάτι σὲ ἀφελῆ δείγματα κοινωνικῆς δρασης: «Στὸν κόσμο πὺ ἀνήκω ὑπάρχει ἄνεση, μὰ καμιά χαρὰ. Στὸν ἀπέναντι κόσμο μπορεῖ νὰ ὑπάρχει φτώχεια, μιζέρια, δυστυχία, μὰ ὡστόσο μιὰ κάποια διάθεση κεφιοῦ ἀπλώνεται μὲ τὴ νύχτα κι' οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖ τραγουδᾶνε πὺ ἀμέριμνοι» κλπ. (σ. 13). Ὅταν τὸ θυμικὸ ἀναπτύσσεται εἰς βάρος μιᾶς ἀντικειμενικᾶ προβληματιζόμενης σκέψης, ἡ κοινότη ἀισθηματολογία ἴσως καταντᾶει στοὺς πεζογράφους ἀναπόφευκτη. Στὴν περίπτωσι ὁμως Βασιλικὸς τονίζει περισσύτερο τὴ βασικὴ ἔλλειψη ἑνὸς ταλέντου πὺ, ἐνῶ παρουσιάζεται τόσο ἄρτιο στίς ἐνδοσκοπικὲς του καταβυθίσεις, παραπαίει ἀδέξια κάθε φορά πὺ χρειάζεται νὰ δώσῃ ὀργανωμένη ἢ αἰτιολογημένη μιὰν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπινου περιγυροῦ. Τάχα τί ἄλλο θὰ μπορούσε νὰ συμπληρώσῃ τὸν προικισμένον αὐτὸν συγγραφέα. παρὰ ἡ εὐρυνση τοῦ πνευματικοῦ του ὀρίζοντα, ἡ μειάθησι τῶν ἐγωκεντρικῶν του ὀρίων, τελικὰ ὁ πλουτισμὸς τῆς δρασης του μ' ἕνα ζεστό, ἀνθρώπινον περιεχόμενον; Ἄλλιῶς, εἶναι τόσο θνητογενῆ, τόσο ἐφήμερα τὰ σκληρά, τ' ἄρρωστα φύλλα...

ΠΑΝ. ΜΟΥΛΛΑΣ

Μαν. Χαλβατζάκης: «Ὁ Παπαδιαμάντης μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο του».

Χρόνια τώρα ἡ Ἀλεξάνδρεια ἔχει διαμορφώσει μιὰν ὀρισμένη πνευματικὴ φυσιογνωμία μὲ ἐνιαῖα γνωρίσματα καὶ χαρακτηριστικά. Βέβαια ἡ παρουσία τοῦ Καβάφη στάθηκε κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀποφασιστικὴ προσδιόρισι τὸ «οἰκοδόμημα» καθ' ἑαυτό. Ἐντούτοις ἡ ἀλεξανδρινὴ κριτικὴ, ἐνῶ προβλήθη ἀρχικὰ σάν ἐποικοδόμημα καὶ ἀνδρώθη σάν προσπάθεια ν' ἀποτιμηθῆ «ἔσωθεν» ἢ θεόσταλη ποιητικὴ περίπτωσι, γρήγορα ὑπερθεμάτισε τὸ στόχο της καὶ χειραφετήθη σὲ γενικότερη πνευματικὴ ἐποπτεία. Ἄν σήμερα εἶναι παρακινδυνευμένο νὰ δεχτοῦμε τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς συγκεκριμένης «σχολῆς», μπορούμε πάντως νὰ διακρίνωμε στὴν ἀλεξανδρινὴ κριτικὴ ὀρισμένους μεθόδους, καθὼς λ.χ. ἡ ψυχαναλυτικὴ καὶ ἡ διαλεκτικὴ, πὺ βέβαια δὲν ἐφαρμόζονται μόνο στὴν περίπτωσι τοῦ Καβάφη.

Ὁ Μανώλης Χαλβατζάκης μὲ τὴ μελέτη του γιὰ τὸν Παπαδιαμάντη οὔτε στὴν κοινωνικὴ ἐρμηνεία θητεῦει, οὔτε τὴ φροῦϊδικὴ ψυχανάλυσι ἐλακρῖβῶς ὑπηρετεῖ. Τίποτε δὲν ἀσπάζεται ἀποκλειστικά, ἀλλὰ καὶ τίποτε δὲν ἀπορρίπτει ἐξ ὀλοκλήρου. Ὁ

στόχος του διπλός : από τη μιὰ μεριά ν' ἀναστηθῆ ἕνα ζωντανὸ πορτραῖτο τοῦ «Κοσμοκαλόγερου» μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο του, κι' ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ ἐπισημανθοῦν τὰ προβλήματα τοῦ ἔργου αὐτοῦ ποὺ παρουσιάζουν ἕναν γενικότερο κοινωνικὸ χαρακτήρα (ὅπως λ.χ. τὸ πρόβλημα τῆς ἀποκατάστασης τῶν κοριτσιῶν καὶ τῆς μετανάστευσης). Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις τὸ ἔργο καθ' ἑαυτὸ παρέχει στὸν Χαλβατζάκη τὶς βάσεις γιὰ μιὰν ἀδιάβλητη τεκμηρίωση τῶν συμπερασμάτων του. Καὶ εἶναι ἀληθινὰ ἀξιέπαινη ἡ εὐσυνειδησία τοῦ μελετητῆ ν' ἀποδελτιώσῃ τὸν Παπαδιαμάντη μὲ φιλολογικὴ μεθοδικότητα, δίνοντας πρωτίστως τὸ λόγο στὰ κείμενα κι' ἐπεμβαίνοντας μόνο διακριτικὰ γιὰ νὰ ὑπομνηματίσῃ ὁ ἴδιος ἢ νὰ συνοψίσῃ ὅ,τι τὰ κείμενα ἀφ' ἑαυτῶν ἀποδεικνύουν.

Φυσικά, μιὰ τέτοια μεθοδολογία δὲν ἀποτελεῖ νεκρὴ ταξινόμησῃ ὑλικοῦ, οὔτε ὑποβιβάζει τὸν συγγραφέα σὲ πνευματικὸ χειρῶνακτα. Ὁ Χαλβατζάκης ἔχει καὶ τὴ δύναμη καὶ τὴν τόλμη ν' ἀνασυνθέσῃ ὑπεύθυνα τὸ ὑλικὸ του, προβαίνοντας συχνὰ σὲ συγκρίσεις καὶ ἀντιθέσεις ποὺ πιστοποιοῦν μιὰ σπάνια κριτικὴ ὀξύδερκεια. Ἄλλωστε τὸ βιβλίον ὑπηρετεῖ κι' ἕναν ὀρισμένο σκοπὸ : προσπαθεῖ νὰ καταρρίψῃ τὸν θρόνον τοῦ ἀγνοῦ, εἰδυλλιακοῦ καὶ κοινωνικὰ ἀδιάφορου Παπαδιαμάντη μὲ τὴν «παιδικὴ ψυχὴ» ποὺ «τὰ περιστατικὰ τὸν προσπερνοῦσαν» καὶ τὸν ἄφηναν «ἀσάλευτο» καὶ «ἀμετακίνητο». Ὁ Παπαδιαμάντης τοῦ Χαλβατζάκη δὲν εἶναι μόνο «ἀπὸ τοὺς πρώτους μας βάρδους τῆς μικροαστικῆς τάξης ποὺ ἐκπρολεταρίζεται» (σ. 101)· εἶναι καὶ ὁ ἀνήσυχος ψυχογράφος ποὺ στὸ βάθος τοῦ ἔργου του ὑπάρχει «ἡ πιὸ ἐντονη διαμαρτυρία γιὰ τὴν τάξη τῶν πραγμάτων, ἡ ἀποκήρυξη ἑνὸς κόσμου ἀπάνθρωπου κι' ἄς εἶχε σ' αὐτὸν ὑποταχτεῖ ὁ χριστιανὸς συγγραφέας» (σ. 125). Εἶναι, ἀκόμα, ἕνας βαθύτατα προβληματιζόμενος, ἐσωτερικὰ ἀντιφατικὸς, τριβελισμένος ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς αὐτοκαταστροφῆς καὶ τὴν αἴσθησι τῆς ἁμαρτίας, ἕνας ἄνθρωπος μόνος. Ἔτσι ὁ Χαλβατζάκης ἀποτολμᾷ νὰ συσχετίσῃ τὸν Παπαδιαμάντη μὲ τὸν Ντοστογιέφσκι, ἐνῶ ἡ «Φόνισσα» καὶ τὸ «Ἐγκλημα καὶ Τιμωρία» τοῦ παρέχουν ἔδαφος γιὰ τολμηροὺς παραλληλισμούς, ὅταν στὴν προέκτασι τῆς Φραγκογιαννοῦς ἀνακαλύπτωμε ἕναν Ρασκόλνικωφ ἢ, ἀκόμα, τὴν σαιξπηρικὴ Λαίδη Μάκμπεθ. Σχέσεις ποῦ, ἂν δὲν ἰσοθετοῦνται γιὰ πρώτη φορὰ, πρώτη φορὰ ὡστόσο θεμελιώνονται πειστικὰ πάνω στὰ κείμενα. Καὶ ναὶ μὲν οἱ συσχετίσεις οὔτε ἄστοχες εἶναι οὔτε ἀβάσιμες, φοβᾶμαι ὅμως ὅτι ὁ Χαλβατζάκης, παρὰ τὸν ἐπισημασμένον ἀπ' τὸν ὑπέρομον θαυμασμό του γιὰ τὸν συγγραφέα τῆς «Φόνισσας» κι' ἀπὸ τὴν ἀνεση ποὺ αἰσθάνεται μέσα σιὸ χωρὸ τοῦ Ντοστογιέφσκι (πράγμα ποῦ, ἐξἄλλου, ἀπέδειξε καὶ σιὸ πρῶτο του βιβλίου «Καζαντζάκης - Ντοστογιέφσκι»), δίνει κάποτε στὸν Παπαδιαμάντη ἀπίθανα δαιμονιακὰ διαστάσεις, ποὺ δύσκολα θὰ μπορούσαμε ν' ἀναγνωρίσωμε στὸν σεμνὸ νοσταλγὸ τῆς Σκιάθου. Ἡ «Φόνισσα» εἶναι ὅπως ὅποτε χαρακτηριστικώτατο, ἀλλὰ ὄχι βέβαια καὶ τὸ μοναδικὸ σημεῖο ἐπαφῆς μὲ τὴ βαθύτερη ψυχολογία τοῦ «ἀγίου τῶν γραμμάτων μας».

Κάτω ἀπὸ τέτοιες προϋποθέσεις καταλαβαίνει κανεὶς γιὰτι καὶ τὸ ρεαλιστικὸ στοιχεῖο τονίζεται ἰδιαίτερα. Ὅταν ὅμως ὁ Χαλβατζάκης γράφῃ ὅτι «πιστὸς σιὸ ρεαλισμό, ὁ συγγραφέας δὲ θυσιάζει τὴν ἀλήθεια σιὸ ὄνομα τῆς ποίησης» (σ. 77), ἀντιθέτει οὐσιαστικὰ δυὸ ἐννοιες ποὺ ἡ μιὰ δὲν αἶρει τὴν ἄλλη καὶ ποὺ ἴσα ἴσα σιὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη τ α υ τ ῖ ζ ο ν τ α ι καὶ σ υ ν ν ὑ π ἄ ρ χ ο υ ν ἀξεχώριστες. Γιὰτι δὲν καταλαβαίνω τί θ' ἀπέμενε ἀπὸ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ἂν δὲν τὸ καταξίωνε αἰσθητικὰ μιὰ ἐντονώτατη ποιητικὴ διάθεσι. Κάτι ποὺ δὲν τονίζεται ὅσο πρέπει σιὴν κατὰ τὰ ἄλλα ἐμπεριστατωμένη μελέτη τοῦ Χαλβατζάκη, ὅπου ὡστόσο σχολιάζονται ἀκόμα καὶ οἱ παραισθητικὰ καὶ ὄνειρικὰ σελίδες τοῦ Παπαδιαμάντη. Ὅπως ὅποτε, ἔξω ἀπὸ τὶς τυχόν ἐπὶ μέρους ἐπιφυλάξεις ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἔχη κανεὶς, τὸ βιβλίον τοῦ Χαλβατζάκη μᾶς κερδίζει μὲ τὸ κύρος τῆς στέρεως κι' ἀποδει-

κτικά κατοχυρωμένης επιχειρηματολογίας του. Έργο ύπομονης, πρωτοτυπίας κι' ευθύτητας, αποτελεί θαυμάσια συμβολή στη μελέτη του Παπαδιαμάντη και πλουτίζει τη σχετική έρευνα με τις δυνατότητες μιᾶς νέας κριτικής ανατοποθέτησης.

ΠΑΝ. ΜΟΥΛΛΑΣ

Ποιητικὰ βιβλία καὶ ποιητὲς

Δὲν μπορῶ νὰ ξέρω ποιοὶ εἶναι οἱ λόγοι πὺ κράτησαν τόσα χρόνια μακριὰ ἀπὸ τὴν ἐνεργὸ πνευματικὴ δράση τὸν κ. *Μανώλη Ἀλεξίου*, ὥστε σήμερα μόλις νὰ μᾶς δώσει συγκεντρωμένο σ' ἓνα τόμο ἓνα μικρὸ μέρος—ὑποθέτω—ἀπὸ τὸ ἔργο του, («Μουσικὴ μὲ σπασμένα πλήκτρα» 1960). Ἡ χρονικὴ αὐτὴ καθυστέρηση, χωρὶς ἀμφιβολία τὸν ἀδικεῖ πολὺ καὶ περιορίζει τὴ σημασία τῆς προσφορᾶς του. Σήμερα μπορεῖ νὰ προσπεράσει κανεὶς ἀπόσεχα καὶ νὰ πεῖ: κοινοὶ τόποι, γνωστὰ πράγματα. Ὅμως οἱ κοινοὶ αὐτοὶ τόποι καὶ τὰ γνωστὰ αὐτὰ πράγματα δὲν ἦταν καθόλου τέτοια, τότε, ὅταν ὁ κ. Μ. Ἀλεξίου ἔγραφε καὶ δημοσίευε στὰ περιοδικὰ τῆς ἐποχῆς πρὶν 20 καὶ 25 ὀλόκληρα χρόνια. Σήμερα πολλοὶ γράφουν ἔτσι—ἂν καὶ ἀρκετὰ ἀμφίβολο αὐτό, ἂν προεκτείνουμε τὸ «ἔτσι» πέραν τῶν φραστικῶν τρόπων καὶ τῆς τυποποιημένης θεματογραφίας—καὶ δύσκολα μπορεῖ νὰ ὑπολογιστεῖ ἡ μετρημένη, ἔστω, καὶ μέσα σ' ὀρισμένα πλαίσια, συμβολὴ τοῦ κ. Ἀλεξίου στὴ διαμόρφωση τοῦ κλίματος αὐτοῦ. Ὑπῆρξε ἀναμφισβήτητα ἓνας «πρωτοπόρος», πὺ ἔμπασε στὴν ποίηση ἓναν ρεαλισμὸ τῆς καθημερινότητος χωρὶς ἀκρότητες καὶ μέσα στὰ ὄρια τοῦ καλοῦ γούστου, πὺ, χωρὶς φιλολογικὲς ἐξάρσεις, μὲ ζεστασιά, μὲ ἔκαλωσύνη, μὲ χιούμορ ἀκόμη στάθηκε πλάϊ στὸ συνάνθρωπο καὶ στὰ προβλήματά του. Ποίηση ἡσσοнос τόνου, ἴσως περιορισμένης ἀκτίνας, πὺ κερδίζει κάποια θέση μέσα μας πολὺ πιὸ σιέρεα ἀπὸ τὶς ἐξάλλες κραυγὲς πὺ συντηροῦν μιὰ ἐπικαιρότητα χωρὶς οὐσιαστικὸ βάθος ἀνθρωπιᾶς. Οἱ νεώτεροι δὲν πρέπει ν' ἀγνοοῦν ὅσους ἐργάστηκαν πρὶν ἀπ' αὐτοὺς ὅταν μάλιστα ἡ φωνὴ τους καὶ μετὰ τόσα χρόνια δὲν παύει νὰ διατηρεῖ μιὰ καθαρότητα καὶ συγκινεῖ μὲ τὴ διακριτικὴ τῆς λιτότητα. Ἴδου ἓνα ποίημα, τὰ «Ψάρια», γραμμένο καὶ δημοσιευμένο, ἄς σημειωθεῖ, στὰ 1935:

«*Ἡ σκλαβιά σὲ κλεισμένους γύρους | ὄλο καὶ πιὸ σιενούς | μᾶς περιζώνει, | καθὼς τὸ ὕγρὸ στοιχεῖο τὰ ψάρια. | Ἐχουμε, ἀδιάφοροι, ρωθοὶ κατακαθίσει | στὸ ἀδιαπέραστο πιά σκοτάδι, | στὸ λασπερὸ βυθό. | Τ' ἀδύναμα, μικρά μας βράγγια | δὲν ἀνέχουν νὰ μᾶς πᾶνε στὸν ἀμόλυντο ἀγέρα. | Καὶ μόνο λιγοσιὰ καὶ μετρημένα | ὑδροβία ἀνήσυχα | πηδοῦνε πάνω ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια, | μόλις προφταίνοντας νὰ ἴδουν σὰν ὀπιασία | τὴ γλαυκὴ, ἀπέραντη ἔκτασή της».*

Δύσκολα μπορεῖ νὰ ἀντιμετωπίσει κανεὶς τὸ βιβλίο τοῦ κ. *Γιάννη Χονδρογιάννη*, «Τὸ Δεῖλι τῶν Χιμαιρῶν» (Ἀθήνα 1960), μὲ τὰ συνηθισμένα μέτρα πὺ κρίνουμε ὄλα τὰ βιβλία. Σὰ μιὰ συλλογὴ ἀνάμεσα σὲ πλείστες ἄλλες θὰ σημειώναμε στὸ περιθώριο: τάση πρὸς πολυλογία, βερμπαλισμὸς, ἐντονη διάθεση revolté ἀνάμιχτη μ' ἓναν κάπως παρωχημένο ρωμαντισμὸ, πλατυασμοί, κάποτε στιχουργικὲς λύσεις «δημοσιογραφικοῦ» τύπου, ἀλλὰ καὶ ἐνίοτε ἐξυπνα εὐρήματα, εὐτυχησμένες ἀποχρυσταλλώσεις σχεδὸν ἐπιγυαμματικὲς, ὀξεῖες σατυρικὲς καὶ εἰρωνιστικὲς αἰχμές. Ὅμως μέσα σ' αὐτὸ τὸ βιβλίο τό, ἀπὸ αὐστηρὰ ποιητικὴ ἀποψη, «ὄχι καλό», ἀναδύεται κάτι πὺ συγκλονίζει βαθειά, πὺ θερμαίνει, πὺ κατακτᾷ τὸν ἀναγνώστη: μιὰ ζωὴ ὀλόκληρη. Γιατὶ καὶ ὁ κ. Γ. Χονδρογιάννης δὲν εἶναι «νέος» ποιητής. Ἀπὸ πολλὰ χρόνια τὸ ὄνομά του μᾶς ἦταν γνωστὸ ὅπως ἦταν γνωστὸ καὶ σ' ὄσους ἔχουν τὴ συνήθεια νὰ ξεφυλ-

λίζουν παλιά περιοδικά. Τότε, ἀληθινὰ νέος καὶ σιὰ χρόνια, καλλιεργοῦσε μιὰ ποίηση ἀρκετὰ ἔξω ἀπὸ τὸ ρεῦμα—πὺ τελικὰ ἀποδειχτήκε τὸ ἰσχυρότερο καὶ τὸ πιὸ δικαιωμένο ἱστορικὰ στὴν πορεία τοῦ ποιητικοῦ λόγου,—μιὰ ποίηση Καρτωτακικῆς ὑφῆς χωρὶς τὴν ὀξύτητα ἐκείνης, περισσότερο ἀπεγνωσμένης, ρωμαντικῆς, νοσηρὰ κάποτε λεπταίσθητης. Γιατὶ ὁ κ. Γ. Χονδρογιάννης δὲ συνέχισε; Ποιὸς ξέρει. Μέσα ἀπὸ τὸ σημερινὸ βιβλίο του— τὸ πρῶτο του οὐσιαστικὰ—πολλὰ μαντεύονται, πολλὲς πληγὲς ἀποκαλύπτονται μιᾶς φύσης ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητης, εὐθραυστης, πὺ ὅσο κι' ἂν πασχίζει νὰ βρεῖ διέξοδο σὲ ἕναν ἀνοιχτὸ ὀρίζοντα ὁμαδικῶν ἰδανικῶν, μένει ἀναδιπλωμένη μέσα στὸ ἀτομικὸ τῆς δράμα, πὺ τὴν τρέφει καὶ τὴ συντηρεῖ.

Τὰ γράμματα πὺ εἶχα σταλμένα σι' ἄσπρα

ἐμείνανε χωρὶς ἀνταποκρίσεις.

Καὶ τώρα πιά περᾶσανε τὰ χρόνια.

Μπορεῖς νὰ ζῆς ἢ ἤρεμα νὰ σβύσεις

σὺν κάποιοι πὺ χαθῆκαν μὲς σιὰ χρόνια.

Γραμμένοι στὰ προπολεμικὰ χρόνια αὐτοὶ οἱ στίχοι— πὺ βρίσκουν τὴ θέση τους τώρα στὸ βιβλίο τοῦ κ. Χονδρογιάννη— ἀποκαλύπτουν ἕναν κόσμο. Μέσα στὸ «Δεῖλι τῶν Χιμαιρῶν» ὑπάρχει ἡ συγκινητικὴ ἀλήθεια αὐτοῦ τοῦ κόσμου, ὅσο κι' ἂν ἡ ἀλήθεια αὐτὴ δὲν κατορθώνει πάντα νὰ γίνεται καὶ ποίηση ἀληθινή.

Παλιὸς γνώριμος ὁ κ. Συμεὼν Κουρήτης—τυπώνει συλλογές του ἀπὸ τὸ 1935, σκόρπια, κάτω ἀπὸ διάφορα ψευδώνυμα—συγκέντρωσε τὸ σύνολο σχεδὸν τῆς ποιητικῆς του παραγωγῆς σ' ἕναν ὀγκώδη τόμο μὲ τὸν τίτλο: «Τὰ Βάκχια καὶ τὰ Νηπτικά» (Ἀθήνα 1960). Δὲν εἶναι μόνον ὁ τίτλος χαρακτηριστικὸς. Ἴδου καὶ οἱ ὑπότιτλοι: Νόστοι, Παννυχίδες, Ἡ Λυχνικὴ Ὦρα, Περὶ Κύπριν Ἐρώη, Φωνές ἀπὸ τὸν Πρόναο, Ἀνθεμία, Σονέτα, Τὰ φίλια Ἐπη, Τὸ Δοξαστικὸ καὶ τὰ Νεκύσια κλπ. Τίτλοι ἐνδεικτικὰ «Παρνασιακοὶ» πὺ προμηνύουν στιχουργικὴ δεινότητα, ἐσκεμμένη ψυχρότητα καὶ ἀντικειμενικὴ θεώρηση τῶν πραγμάτων, παραμερισμὸ τοῦ «αἰσθήματος», ἀρχαιοπρέπεια στὴ θεματογραφία. Ὅμως τὰ πράγματα δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἔτσι. Βέβαια ὁ κ. Σ. Κουρήτης πιστὸς λάτρης—ἴσως ὁ τελευταῖος τέτοιας ποιότητος πιστὸς—τοῦ κλασσικοῦ στίχου καὶ κάτοχος τῶν βαθύτερων μυστικῶν του ἀνθίσταται ἐπίμονα σὲ κάθε ἀπόπειρα νεωτερίζουσας ἔκφρασης. Δὲν παύει ὡστόσο νὰ εἶναι ἄμεσα ἀνθρώπινος, νὰ μεταγγίζει μέσα στοὺς στίχους του τίς δονήσεις μιᾶς εὐαίσθητης καρδιάς, προσφεύγοντας πολὺ συχνὰ στὴ διέξοδο ἑνὸς λαϊκότερου τραγουδιοῦ καὶ δὲν εἶναι λίγες οἱ φορὲς πὺ μὲ τοὺς στίχους του αἰσθανόμαστε πὺς ἐπικοινωνοῦμε μὲ ὁ,τι καλύτερο ἔχει νὰ προσφέρει σήμερα ἕνα ἀρκετὰ παρωχημένο ποιητικὸ κλίμα. Ἐνθεν καὶ ἡ ἀνισότητα τῆς ποιήσεώς του. Ποιήματα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά πὺ δὲν μοιάζουν παρὰ σὺν ἀφορμὲς γιὰ τὴν ἐπίδειξη μιᾶς ζηλευτῆς δεξιοτεχνίας καὶ ποιήματα ἀπὸ τὴν ἄλλη, πὺ ὁ γνήσιος συγκινησιακὸς κραδασμὸς προεξάρχει καὶ ἀπλῶς «ἐνδύονται» μιὰν ἄψογη φόρμα πὺ σπάνια ἐμφανίζει ἀπρόοπτες ρωγμές. Ἀξίζει νὰ προσεχτεῖ ἢ δουλεῖα τοῦ κ. Σ. Κουρήτη— μὸχθος ἑτῶν— μακρὰ ἀπὸ προκαταλήψεις καὶ σχηματισμένες πιά πεποιθήσεις γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ ποιητικοῦ ὕλικου σήμερα. Γιὰ τὴν ἄκρα τῆς συνέπεια. Γιὰ τὴν ἰδιάζουσα—σις καλὲς στιγμὲς—ποιότητά της.

Σπάνια στὴν ποίηση ὁ ἄμεσος, ὁ ἀληθινὰ μεγάλος πόνος, δίνει ἀνάλογα «ποιητικὰ» ἀποτελέσματα. Οἱ κραυγὲς συνήθως παραμένουν κραυγὲς καὶ οἱ λυγμοί, λυγμοί. Εἶναι πολὺ ἐπικίνδυνη ἡ βάση τόσο ἰσχυρῶν καὶ ἄμεσων βιωμάτων ὅταν λείπει καὶ ἡ κάποια ἀπόσταση πὺ τὴ χρειάζεται τὸ αἶσθημα γιὰ μιὰ ἐποπτεία ἀπαραίτητη. Πρέπει νὰ εἶναι κανεὶς ἐξαιρετικὰ γνήσιος ποιητὴς γιὰ νὰ ἀποτυπώσει, ποιητικὰ μετου-

σιωμένο, τέτοια βιώματα, χωρίς να ξεπέφτει στην άπλη καταγραφή του καϋμού του. Ο κ. Γ. Τσουκαλᾶς με την «Αλίκη» του (*Αθήνα 1961)—μιά σειρά ποιημάτων βγαλμένων από την πιό σπαραχτική έμπειρία που μπορεί να δοκιμάσει ένας πατέρας—δὲ μᾶς συγκινεῖ με την τραγική, ἀπλῶς, ἀμεσότητα του θέματός του, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ τὸ κάνει ἄλλωστε κάθε πατέρας που θρηνεῖ τὴν ἀδικοχαμένη κόρη του. Πέρα ἀπὸ τὰ ὄρια τῆς ἀντοχῆς ὑπάρχει ἡ κατάρρευση ἢ ἡ ἀνάταση. Ὁ ποιητὴς ἔχει ὑπερβεῖ τὰ ὄρια τοῦ προσωπικοῦ του δράματος καὶ τὸ τραγούδι του δὲν εἶναι πιά ἕνα ἀτομικὸ «εντοκουμένο» ἀλλὰ ἐκβιάζει τὸ χῶρο τοῦ καθολικοῦ καὶ γίνεται μιὰ γενικώτερη, αἵματηρή, Ἀνθρωπινὴ ἔμπειρία.

*Μήτε ὄνειρο νᾶταν, μήτε ἥσκιος ὄνειρον . . .
τὶς δύσκολες ὥρες τὶς ἔζησες μόνη.
Στὸ χεῖλος τοῦ τάφου μαζί εἴχαμε φιάσει
Δὲν εἶδα τὸ Χάρο τὸ χέρι ν' ἀπλώνει.*

*Καὶ γύρισα πίσω τ' ἀργὰ βήματά μου
—Νὰ γύρισα τάχα ἢ μὴν ἦρθα μαζί σου ;—
Ἀβέβαια εἶν' ὄλα, τὰ σχήματα σβήσαν.
Πλανιέμαι στὸ χεῖλος τῆς μέσα μου ἀβύσσου.*

Δὲν ξέρω ἂν μέσα στὴν «Αλίκη» ὑπάρχουν τὰ ὠραιότερα ποιήματα που ἔχει γράψει ὁ κ. Γ. Τσουκαλᾶς μέχρι τώρα. Οὔτε ἔχει καὶ τόση σημασία γιὰ τὴν ἐκτίμηση μιᾶς ποιητικῆς πορείας που ἀρχίζει ἐδῶ καὶ σαράντα περίπου χρόνια καὶ που, ἀπὸ ὑπαιτιότητα ἢ «ἀδιαφορία» καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ, δὲν ἔχει πάρει ἀκόμα τὴ θέση που τῆς ἀξίζει. Τελευταῖος—καὶ χρονολογικὰ νεώτερος—μιᾶς προπολεμικῆς γενιᾶς, τῆς γενιᾶς τοῦ Ἄγρα, τοῦ Καρυωτάκη, τοῦ Παπανικολάου, ὁ κ. Γ. Τσουκαλᾶς ἔξακολουθεῖ νὰ εἶναι μιὰ πολὺ ζωντανὴ καὶ πολὺ οὐσιαστικὴ παρουσία στὴν ποίησή μας.

M. AN.

Βασίλη Ἐπιθυμιᾶδη: «Πασκάλ».

Ἐὰν ἔξαιρέση κανεῖς τὸ μικρὸ «Τετράδιο» που ὁ Φώτης Κόντογλου ἔβγαλε τὸ 1947, δὲν ὑπῆρχε τίποτε ἄλλο στὰ ἑλληνικὰ ἀπὸ τὸ συγγραφικὸ ἔργο τοῦ γάλλου φιλοσόφου Πασκάλ. Ἔτσι ἢ προσφορὰ τοῦ κ. Βασίλη Ἐπιθυμιᾶδη—μιὰ ἀνθολογία ἀπὸ τοὺς «Στοχασμοὺς» (Pensées), συνοδευμένη ἀπὸ ἕνα πρόλογο τοῦ γάλλου ἐκδότη τῶν «Στοχασμῶν» Guy Grand, ἀπὸ μιὰ ἐνδιαφέρουσα μελέτη τοῦ ἴδιου τοῦ μεταφραστῆ καὶ ἀπὸ πολὺτιμες βιογραφικὲς καὶ βιβλιογραφικὲς πληροφορίες—ἀποκτᾶ μιὰ ξεχωριστὴ ἀξία καὶ σημασία. Διότι ὅλη αὐτὴ ἡ ἐργασία τοῦ κ. Ἐπιθυμιᾶδη ἀποτελεῖ τὴν πρώτη οὐσιαστικὴ μύηση τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ στὴ σκέψη ἑνὸς μεγάλου στοχαστοῦ που ἡ προβληματικὴ τοῦ καιροῦ μας τὸν ἐπαναφέρει στὸ σύγχρονο πνευματικὸ προσκήνιο. Κι' εἶναι πρὸς τιμὴν τοῦ κ. Ἐπιθυμιᾶδη τὸ γεγονὸς ὅτι κινήθηκε στὴν ἐπιμελημένη αὐτὴ ἐργασία του μετὰ πλήρη ἐπίγνωση τῆς σύγχρονης ζωτικῆς σημασίας, που ἔχει ἡ σκέψη τοῦ Πασκάλ γιὰ τὴν πνευματικὴ ζωὴ μας.

Πραγματικὰ οἱ «Στοχασμοὶ» («Pensées») τοῦ Πασκάλ γραμμένοι ὡς «ἀπολογία τοῦ χριστιανισμοῦ» ἐναντίον τῶν ἀθέων τῆς ἐποχῆς του, ἀποτελοῦν στὴν πραγματικότητα ἕνα θαυμαστὸ ὕλικὸ γιὰ τὴν οἰκοδόμησι μιᾶς γνήσιας πνευματικῆς ἀνθρωπολογίας, που τόση ἀνάγκη ἔχει ὁ σύγχρονος κόσμος μας. Ὁ Γάλλος διανοητὴς, ἕνα καταπληκτικὸ φαινόμενο ἐπιστημονικῆς ἰδιοφυΐας, στὰ χρόνια ἀκριβῶς που θριαμβολογοῦσε ὁ νεώτερος δυτικοευρωπαϊκὸς «διανοητικισμὸς» καὶ «ἐπιστημονισμὸς», ὑπεράσπισε μετὰ

Ἀντίμολπα

Μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον διάβασα στὸ τελευταῖο τεῦχος τῆς «Κριτικῆς» τὶς ἀπόψεις τοῦ κ. Σινοπούλου γιὰ τὴ μετάφρασή μου τοῦ «Ἡρακλέους Μαινομένου» τοῦ Εὐριπίδη. Γιὰ τὴν καθυστέρηση τῆς ἐπίκρισης (δέκα μῆνες μετὰ τὴν παράσταση) δὲν ἀπορῶ, γιατί ἡ μετάφρασή μου εὐτῶχει νὰ συζητιέται ἀκόμη. Οὔτε ἀγανακτῶ πὺν χαρακτηρίζεται καὶ τὸ ἴδιο τὸ δράμα ἀσήμαντο καὶ ἀνιαρό, ἐνῶ ἡ μεγαλωσύνη του δὲν ἀμφισβητεῖται. (*The greatness of the play*, γράφει τὸ ὀξφορδιανὸ ἐγχειρίδιο τοῦ Ἀρχαίου Δράματος, *admits of no question*, καὶ δὲν χρειάζεται νὰ πᾶμε πέραν τῶν ἐγχειριδίων). Ἐν ὁ κ. Σινόπουλος πιστεύει πῶς, ὕστερα ἀπὸ τὰ κατορθώματα τῆς Ἀπτερου Ποιήσεως, τὰ παλαιότερα ἀριστουργήματα προσβάλλουν τὴν καλαισθησία του, τὸ βρίσκω ἀναφαίρετο δικαίωμά του. Κατὰ τοῦτο ὁμοῦ καὶ κατὰ τὰ ἄλλα πὺν ἐπιχειρεῖ, δὲν ἀμφισβητῶ τὴν τιμιότητα τοῦ σκοποῦ πὺν ἀγιάζει τὰ μέσα του, μὰ, καθῶς ἡ διαφωνία μας πηγάζει ἀπὸ ριζικὴ διαφορά ἀρχῶν, προσανατολισμοῦ καὶ σκοπιᾶς, δὲ θὰ διαταράξω τὸ μονόλογό του. Ἐχω πολλὰ νὰ διδάσκομαι ἀκούοντας, μὰ δὲ βρίσκω πῶς ἐπαρκῶ νὰ κάνω τὸ δάσκαλο σὲ κανέναν. *Χαιρετῶ ἕκαστος οἷς ἴδεται.*

δύναμη καὶ πάθος ὅλα τὰ δικαιώματα τῆς ἀνθρώπινης πνευματικῆς αἰσθαντικότητας, τὰ «δικαιώματα τῆς καρδιᾶς, μὲ μιὰ τόσο θαυμαστὴ διαλεκτικὴ διορατικότητα, ἡ ὁποία τὸν φέρνει ὡς σύγχρονο κοντὰ μας.

Διότι οὐσιαστικὰ ἡ σκέψη τοῦ Πασκάλ ξεκινᾶ ἀπὸ μιὰ τέτοια αἰσθησιολογία τοῦ ἀνθρώπου, πὺν μόνον ἡ σημερινὴ καταθλιπτικὴ πνευματικὴ ἐμπειρία τῆς ἐσωτερικῆς διάσπασης σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς προοπτικὲς τῆς ἀτομικῆς μας ἐποχῆς, τὴν ἔχει καταστήσει ἐσωτερικὰ καὶ σὲ εὐρύτερη κλίμακα ἀποδεκτὴ Ἡ μεγαλοφυῆς διαίσθηση τοῦ Πασκάλ ὅτι τὸ κάθε ἀνθρώπινο πρόσωπο εἶναι μιὰ διαλεκτικὴ ἐνότητα τοῦ ἀπειροελαχίστου καὶ τοῦ ὅλου (διαίσθηση πὺν τρέφει τὸν θεμελιώδη στοχασμὸ του πῶς ὁ ἄνθρωπος εἶναι τὸ ἐνδιάμεσο μεταξὺ τοῦ ἀπειρα μεγάλου καὶ τοῦ ἀπειρα μικροῦ» καὶ ἀπ' αὐτὸ πηγάζει «τὸ μεγαλεῖο καὶ ἡ ἀθλιότητά» του) ἀποτελεῖ—νομίζω—τὸ πυρηνικὸ σημεῖο τῆς στοχαστικῆς προσφορᾶς του, ἀλλὰ καὶ τὴ «ζωτικὴ ἀρχή» πάνω στὴν ὁποία θὰ οἰκοδομηθῇ ἡ ἀνθρωπολογία τῆς ἀτομικῆς καὶ κοσμικῆς ἐποχῆς μας. Γι' αὐτὸ μπορούμε νὰ ἰσχυρισθοῦμε, χωρὶς καθόλου νὰ πέφτουμε σὲ ὑπερβολή, ὅτι στὰ 137 διασωθέντα ἀποσπάσματα τοῦ Ἡρακλείτου καὶ στοὺς ἀνολοκλήρωτους «Στοχασμοὺς» τοῦ Πασκάλ, δὲν λείπει τίποτε ἀπ' ὅ,τι χρειάζεται γιὰ τὴ διάπλαση μιᾶς ἀκέριας πνευματικῆς θεώρησης τοῦ Κόσμου, στηριγμένης στὴ πιὸ βαθειὰ αἰσθησιολογία τοῦ ἀνθρώπου, τίποτε—ἐκτὸς ἀπὸ τὴν σύνθεση πὺν κάνει πιὰ δυνατὴ ἡ πνευματικὴ προοπτικὴ τοῦ σημερινοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι.

Σὲ μιὰ ἐποχὴ ἄλλωστε πὺν ὁ ἄνθρωπος τόσο ἔντονα ζητᾶ νὰ ἀναπλάσῃ τὸ νεκρὸ πνεῦμα σὲ ζέον, ἡ πνευματικὴ ἐπικοινωνία μὲ τὴ σκέψη ἑνὸς μεγάλου ἀνθρώπου πὺν ἔνοιωσε τὸ πνεῦμα σὰν φωτιὰ (ὅπως ἀντίστοιχα ὁ γίγαντας Ἑλληνας προσωκρατικὸς διανοητῆς ὡς ἀείζων πῦρ) ἀποβαίνει ἐξαιρετικὰ γόνιμη καὶ γίνεται εὐπρόσδεκτα καὶ βαθύτατα ἀποδεκτὴ. Ὁ κ. Βασίλης Ἐπιθυμιᾶδης, παρέχοντας μιὰ τέτοια δυνατότητα στὸ Ἑλληνικὸ κοινὸ, προσέφερε μιὰ πνευματικὴ ὑπηρεσία πρώτης γραμμῆς.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΡΑΓΚΟΣ

Ἐπὶ τὸν ἀναγνώστην τοῦ περιοδικοῦ, πού θὰ ἀπόρησαν μὲ μιάν ἀτεκμηριώτη ἐπίκριση, βασισμένη σ' ἓνα ἀνάστατο ἀκουσμα πρὶν ἀπὸ δέκα ὀλόκληρους μῆνες. Ἄν ἡ μετάφραση δὲν ἔχει δημοσιευτεῖ, εἶναι γιατί τὸ δράμα τοποθετεῖται, κατὰ τὴ χρονολογικὴ του σειρά, στὸν δεύτερο τόμο τῆς μετάφρασης τοῦ Εὐριπίδη πού ἐτοιμάζω γιὰ λογαριασμό τῶν ἐκδόσεων τοῦ «Ἐκδοτικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν», κ' οἱ ὑποχρεώσεις πού ἀνέλαβα μοῦ ἐμποδίζουν τὴ χωριστὴ δημοσίευση δραμάτων. Ἐπειδὴ ὁμως οἱ ἀναγνώστες τοῦ περιοδικοῦ καλοῦνται ἔτσι νὰ καταδικάσουν ἄγνωστο κατηγορούμενο γιὰ ἄγνωστο ἔγκλημα, ὁ ἐκδότης μοῦ παραχωρεῖ τὸ δικαίωμα νὰ παραθέσω μερικὰ ἀποσπάσματα, γιὰ νὰ κρατηθοῦν τουλάχιστον οἱ νόμιμοι τύποι τῆς δίκης. Παραθέτω λοιπόν, μὲ τὴν ἄδεια τῶν ἀναγνωστῶν, μερικοὺς στίχους ἀπὸ τὴν Ἀγγελία τοῦ δράματος, ὅπου περιγράφεται ὁ φόνος τῶν παιδιῶν τοῦ Ἡρακλῆ ἀπὸ τὸν τρελαμένο γονιό τους. Ἡ ἐκλογή δὲν γίνεται στὴν τύχη. Ἡ ἐξαιρετικὴ παραστατικότητα τοῦ λόγου τῶν Ἀγγελιῶν εἶναι μιὰ δεινὴ δοκιμασία γιὰ τὴν ἀμιλλα τοῦ μεταφραστῆ καὶ μιὰ λυδία λίθος («χρυσάκονι» στὴ Δημοτικὴ) τῶν μέσων πού θὰ διαθέσει.

...κ' ἐτοιμάζει | μεμιᾶς σαγιτοθήκη καὶ δοξάρι, | νὰ ρίξει στὰ παιδιά του, ἄλλοκρου-
σμένος | τοὺς γιούς πὼς δοξαρεύει τοῦ Εὐρυσθέα. | Συντρομαγμένα ἐκστὶνα ἀναδρομίζον |
ἄλλο δῶ κι ἄλλο καί, σιῆς καφομάνας | χυμᾶ τὸ 'να τὸ φόρεμα, σιὸν ἤσκιο | στηλοκολόνας
τ' ἄλλο τους κρυβόνταν, | τὸ τρίτο, σὰν πουλὶ καρδιοκομμένο, | ζάρωσε σιὸ βωμοῦ τὸ στυλο-
πάτι. | Σέρνει ἢ μάνα φωνή; «Τί πᾶς νὰ κάνεις; | Δικά σου εἶναι παιδιά καὶ τὰ σκο-
τιώνεις;» | Σκουζοβολᾶ κι ὁ γέρος καὶ τῶν δούλων | τὸ σμάρι ὀλογυρᾶ του. Αὐτὸς ὡστόσο, |
τὸ παιδί ν' ἀγναντίζει τὴν κολόνα | γυροφέρνει, φριχτὸ τὸ γυροβόλι, | ὡσπου ἀγνάντια του
ἐστάθη καὶ μὲ μιὰ | σαγιτιά του κατάκαρδα τὸ βρίσκει. | Πέφτει ἀνάσκελα αὐτὸ καὶ ξεψυ-
χώντας | τὰ μαρμάρια βάρβα αἱματοβάφει. | Ἀλαλάζει κι αὐτὸς καμαρώνει: | «Πᾶει
τὸ 'να πεταροῦδι τοῦ Εὐρυσθέα, | τὴν ἔχτρα τοῦ γονιοῦ πληρώνοντάς μου!» | Τὸ δοξάρι
γυροῦσε τώρα σ' ἄλλο | πὸν σιὸ βωμὸ ἀποκάτου ζαρωμένο | θαρροῦσε πὼς θ' ἀπόμνε κρυμ-
μένο | Τὸ δύστιχο προφταίνει καὶ στὰ γόνα | προσπέφτει τοῦ πατέρα του κι ἀπλώνει | σιὸ
λαιμὸ καὶ σιὸ γένειο του τὸ χέρι: | «Πατέρα μου ἀκριβέ, μὴ μὲ σκοτιώσεις» | τοῦ κραίνει,
«εἶμαι δικό σου ἐγώ, δικό σου» | τὸ παιδί δὲ σκοτιώνεις τοῦ Εὐρυσθέα!» | Αὐτὸς, Γοργόνας
μάτια ἀγριοστρουφίζει, | κι ὡς τὸ παιδί παραλείπας κοντά του | τὴν πικρὴ σαγιτιά γιὰ νὰ
τοῦ σύρει, | πᾶνον ἀπ' τὴν κεφαλὴ τὸ ὀβάλό του | σηκώνει, σιδεράς πὼς τὸ σφυρί του, |
καὶ σιὸ ξανθὸ τὸ φέρνει τὸ κεφάλι | τοῦ παιδιοῦ καὶ τ' ἀνοίγει. Μὲ ζοσιὰ | τὰ χέρια ἀπὸ
τοῦ δευτέρου τὸ φόνου, | τραβᾶ νὰ πανωσφάζει καὶ τὸ τρίτο. | Προφταίνει ἢ δόλια μάνα του
καὶ μέσα | τὸ ἀποτραβᾶ σιὸ σπιτί κι ἀμπαρώνει. | Μ' αὐτὸς, μὲρὸς σιὰ κνκλώπια θαρ-
ρώντας | τῶν Μυκηνῶν κάσιτρα πὼς βρισκόνταν, | ξεσκάβει, τὰ θυρόφυλλα ἀσηκώνει |
μὲ λουστᾶρι, ἀνασπᾶ τοὺς ὀρθοστάτες, | καὶ μὲ μιὰ του σαγίτα καὶ γυναίκα | καὶ παιδί του
κατάχαμα ξαπλώνει. | Τὸ γέρο πᾶ τραβοῦσε νὰ σκοτιώσει, | σὰν ὄρασι ἀνεφάνη, ἀγροει-
κόνα, | ἢ Παλλάδα ὀλοζώντανη, κοντᾶρι | κρατώντας λογχωτό, καὶ μὲ λιθάρι | τὸν Ἡρακλῆ
κατάστηθα βαράει. | Τὴ λύσσα αὐτὸ τοῦ σιτόμωσ τοῦ φόνου | καὶ τὸν βούλιαξε σ' ἕπνο.
Πέφτει χάμον, | μὲ τὴν πλάτη σκορντώντας σὲ κολόνα | πού, ὡς ἢ σκεπὴ γκρεμισιτικῆς, κομ-
μένη | στὰ δυὸ σιὸ στυλοπάτι τῆς κοιτόνταν».

Δὲν μοῦ διαφεύγει πὼς ἡ μετάφραση εἶναι πάντα ἢ «ἀνύποδη τοῦ χαλιού»: πὼς ἀπὸ καθεμιὰ μπορεῖ νὰ φιλοτεχνηθεῖ καὶ καλλίτερη· καὶ πὼς τὸ κάθε στοιχεῖο τῆς μπορεῖ ἀτέλειωτα νὰ συζητιέται. Κατὰ τί ὁμως ἡ παραπάνου μετάφραση μπορεῖ σὲ παραστατικότητα, δραματικὴ ὑφή καὶ σ' ἀξίωμα λόγου νὰ 'ναι τόσο χειρότερη ἀπὸ κάθε ἄλλη ἀπόδοση, ὥστε νὰ διασαλεύει ἀνθρώπους τῆς διανοητικῆς στερεότητος τοῦ κ. Σινόπουλου, τοῦ κάκου προσπαθῶ νὰ τὸ διακριβώσω. Ἀναγνωρίζω βέβαια πὼς ἔχει σίξη, στίχο, λόγο, τεχνικὴ, περιεχομένο, μὰ τὰ ἴδια ἀκριβῶς ἐλατιώματα καταπονοῦν

και τὸ πρωτότυπό της. Ἐὰν ὁ Εὐριπίδης δὲν εὐτύχησε νὰ γνωρίσει τις νέες μας τεχντροπιές και νὰ ἀπαλλάξει τὴν ποιήσή του ἀπὸ τις περιττές αὐτές ἀποσκευές, αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ καταλογίζεται στὸν ἀχθοφόρο. Ἀχάριστο ἄλλωστε εἶναι τὸ ἔργο του, ἐλάχιστος ὁ μισθὸς του ἐν οὐρανοῖς, και τοῦ φτάνουν τὰ κρίματα τὰ δικά του. Ἀκόμα δεινότερη εἶναι ἡ θέση του στὰ Χορικά, ὅπου, ἀνάμεσα στὸς λυρικούς πίδακες τους ἀπὸ τὴ μιὰ και στὴ στερεότητα ἀπὸ τὴν ἄλλη τῆς φόρμας τους, παραδέρνει σὰν ὄρνιθα μέσα σὲ μπόρα. Νά, λογουχάρη, ποῦ καταντᾷ στὴ μετάφραση μιὰ ἀπὸ τις πιὸ περιλάλητες στροφές τοῦ ποιητῆ (οὐ παύσομαι τὰς χάριτας Μούσαις συγκαταμειγνύς, ἀδίσταν συζυγίαν), ποῦ συναντιέται σ' ἐτοῦτο τὸ δράμα :

«Στὶς Μοῦσες δὲ θὰ πάψω ἐγὼ | —γλυκύτατο συζύγισμα— | τις χάρες νὰ ταιριάζω. | Χωρὶς τραγούδημα γιὰ μὲ χάρη δὲν ἔχει πιά ἡ ζωὴ, | κι ἄμποιτες τὰ στεφάνια μου | ποτὲ νὰ μὴ τὰ βγάλω. | Ἀκόμα ὁ τραγουδάτορας, | και γέρος, τραγουδᾷ | τὴ Μνημοσύνη· ἀκόμα | τὸν ὕμνο τὸ νικητικὸ | ν' ἀχολογήσει τοῦ Ἡρακλῆ | μοῦ ἀποζητᾷ τὸ σιόμα. | Κοντὰ στοῦ Βάχχου τὸ κρασί, | κοντὰ στῆς λύρας τὸν ἀχό, | μὲ τις ἐφτά γλυκοφωνές, | και στὸν αὐλὸ τὸ λιβυκό, | τις Μοῦσες δὲ θ' ἀφήσω | ποῦ τῶν Χορῶν τους μοῦ ἔδωσαν | τὰ μάγια νὰ γνωρίσω».

Ἴσως ὁμως ὁ ἀναγνώστης, κουρασμένος ἀπὸ τὰ παλαιότροπα αὐτὰ και ἐπιθυγῶν ἀνάμεικτα, νὰ θέλει νὰ μάθει μὲ ποιὸ τρόπο ὁ ἴδιος ὁ κ. Σινόπουλος θὰ ἐπιθυμοῦσε ν' ἀποδίνεται τὸ ἀρχαῖο δράμα. (Παραδείγματα ἀπὸ μεταφράσεις τοῦ Πινδάρου δὲν εἶναι πρόσφορα γιὰτι, παρὰ τὴ γενετική τους συγγένεια, ἡ Χορική και τὸ Δράμα εἶναι ὀλότελα διαφορετικά εἶδη και κατὰ συνέπεια κι' οἱ τρόποι τῆς ἀπόδοσῆς τους ριζικά διαφέρουν. Περιττεύει ἐπίσης ἡ ἀντιπαράθεση μεταφράσεών μου τοῦ Πινδάρου μὲ ἄλλες, γιὰτι εὐχαρίστως παραχωρῶ τὰ πρωτεῖα στὶς μεταφράσεις τῶν ἄλλων, ἀρχούμενος στὰ δευτερεῖα ἢ και παρακάτου). Μὲ τὴν ἄδειά του λοιπὸν παραθέτω γιὰ παράδειγμα ποιητικῶν τρόπων μερικὸς στίχους ἀπὸ τὸ τελευταῖο βιβλίον του, ὀπλισμένους μάλιστα μ' ἰσχυρὸ τεκμήριο πὼς κι ὁ ἴδιος δὲν τοὺς ἔχει γιὰ τοὺς χειρότερούς του. Ἐὰν τοὺς παρέθετα ἀπὸ τὴν ἀρχή, θὰ περιττευαν ὅλα τ' ἄλλα. Μιὰ κι ὁμως ἐγινε πιά ὅ,τι ἐγινε, ἢ παρὰθέσή τους μοῦ δίνει, νομίζω, τὸ δικαίωμα νὰ μὴ ξανασκοληθῶ μὲ τις ποιητικές ἀπόψεις τοῦ ἐπικριτῆ μου. Μιλᾷμε γλῶσσες ὀλότελα διαφορετικές, τόσο ἀργὰ νὰ τις ξεμάθει πιά κανεὶς, ὅσο και τὸ ν' ἀρχίσει νὰ τις μαθαίνει.

...Τὸ κάθισμα χρησιμεύει γιὰ νὰ καθήσεις
τὸ ποτήρι χρησιμεύει γιὰ νὰ πιεῖς νερὸ
τὸ πουκάμισο γιὰ νὰ τὸ φορέσεις
ὁ διακόπιτης
γιὰ νὰ σβήσεις ἢ ν' ἀνάψεις τὸ φῶς
τὸ μελάνι τὸ χαρτί ἢ γομολάστιχα
τὸ καρνὲ μὲ τὰ τηλέφωνα τῶν φίλων
ὅλα χρησιμεύουν σὲ κάτι
κάποτε σὲ κάτι θὰ χρησιμεύουν
ἴσως κατέβεις στὴν ἀποθήκη
γιὰ νὰ βρεῖς ἓνα ἀντικείμενο
ἴσως κατέβεις πιὸ κάτω
ἐκεῖ ποῦ τὴν ὥρα κατεβαίνει ἡ κυρία Μιχαηλίδου
κτλ. κτλ.

Ἀπόψεις γιὰ τὸν σύγχρονο σοβιετικὸ κινηματογράφο

Ἡ σημερινὴ ἀνθήση τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ἀρχίζει σχεδὸν ἀμέσως μετὰ τὶς «κοσμοϊστορικές» ἀποφάσεις τοῦ XX συνεδρίου. Κατὰ τὰ προηγούμενα χρόνια ἡ 7η τέχνη στὴ Ρωσία ὄχι μόνον εἶχε σταματήσει τὴν ἐξέλιξή της στὸ σημεῖο πού τὴν εἶχε φέρει ὁ Ἀϊζενστάϊν (θὰ ἦταν κάτι πολὺ σπουδαῖο νὰ εἶχαν ἐδραιωθῆ τοὺς ἄριστους οἱ κατακτήσεις πού πέτυχε ἡ τέχνη τοῦ σινεμά τῆς ἡρωικῆς περιόδου κατὰ τὸν τρόπο ἀκριβῶς πού ἐδραιώθηκαν μιὰ γιὰ πάντα οἱ οἰκονομικὲς βάσεις τοῦ σοσιαλισμοῦ) ἀλλὰ δυστυχῶς ὁ Ἀϊζενστάϊν «ξεχάστηκε» — στὴν πράξη — ὅπως «ξεχάστηκε» καὶ ὁ Μαγιακόφσκι, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ὁποιαδήποτε «ἀναγνώριση» ἢ «ἀποκατάσταση». Μετὰ τὸν Ἀϊζενστάϊν καὶ τοὺς συγχρόνους του, ἔργα σὰν τὸ «Πέτρινο Λουλούδι» θεωρήθηκαν ἀριστουργήματα—καὶ ἦσαν πράγματι ἀριστουργήματα σὲ σύγκριση μὲ τὶς φλυαρίες τῆς «κομματικῆς» καὶ «πατριωτικῆς» κινηματογραφικῆς φιλολογίας. Ὁ ἀντι-ρεαλισμὸς καὶ ἡ συμβατικότητα τῶν ἔργων τῆς «σταλινικῆς» περιόδου εἶναι γεγονὸς πιστοποιημένο κι' ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς σοβιετικοὺς εἰδικούς —ἐκ τῶν ὑστέρων ὅμως.

Μὲ τὸ XX συνέδριο ἄλλαξαν πολλὰ πράγματα. Οἱ σκηνοθέτες ἀποδεσμεύτηκαν ὅσο ἦταν δυνατὸν ἀπὸ τὴν ἴσο κακὰ ἐρμηνευόμενὴ «ἰδεολογικὴ» κηδεμονία τοῦ κόμματος καὶ στὸ μέτρο τῆς ἀποδέσμευσης αὐτῆς ἄρχισαν ἀναλόγως νὰ ἀξιοποιοῦνται τὰ ἐπιτεύγματα τῆς παράδοσης. Ἀπὸ τοὺς πρώτους καρπούς τῆς μερικῆς χειραφέτησης τοῦ ρωσικοῦ κινηματογράφου ἦταν ὁ «Ἔλος». Ἀκολούθησαν σὲ λίγο οἱ περίφημοι «Γερανοί», «ἡ Μοίρα ἑνὸς ἀνθρώπου», ἡ «Μπαλλάντα τοῦ στρατιώτη» καὶ παράλληλα οἱ θαυμάσιες μεταγραφές τῶν φιλολογικῶν ἔργων «Ὁθέλλος», «Ἡλίθιος», «Ἡ κυρία μὲ τὸ σκυλάκι», «Εὐγενία Γκραντέ» κ. ἄ. Μιὰ σειρά ἔργων μὲ τὰ ὁποῖα ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος τρεῖνει νὰ μπῆ ἐπὶ κεφαλῆς τῆς παγκόσμιας παραγωγῆς ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη.

Ἄν θελήσουμε ὅμως νὰ κάνουμε μιὰ περιεχομενικὴ κατάταξη αὐτῶν τῶν ἔργων εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ φτιάσουμε σ' αὐτὲς τὶς διαπιστώσεις: Βάζοντας στὴν ἄκρη ὅσα ἔργα εἶναι μεταγραφές φιλολογικῶν ἔργων καὶ παίρνοντας ὑπ' ὄψη μας ὅλα τὰ ὑπόλοιπα ἀξιόλογα ἔργα (ὅσα εἶδαμε στὴν Ἑλλάδα) ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε μιὰ θεματογραφικὴ φτώχεια. Σὲ ὅλες τὶς ταινίες μπαίνουν στὸ πρῶτο πλάνο ἡ εἰρήνη ἢ τὰ «δεινὰ τοῦ πολέμου». Ἀντίρρηση καμιά ὡς πρὸς τὴν ποιότητα τῶν ἔργων αὐτῶν. Ἀλλὰ ἐπειδὴ ἀκριβῶς οἱ ταινίες αὐτὲς εἶναι—ἐκφραστὶκὰ—περίφημες, κάνουν πιὸ φανερὴ τὴν γενικὴ ἀδυναμία τοῦ σοβιετικοῦ σινεμά, ἀδυναμία πού αὖριο θὰ γίνεαι φανερώτερη. Ἐννοῶ τὴν ἰδεολογικὴ στασιμότητα καὶ τὴν ἔλλειψη σοβαροῦ προβληματισμοῦ. Τὸ θέμα τῆς εἰρήνης εἶναι ταυτοχρόνως παλιὸ καὶ σύγχρονο. Τὸ ζήτημα λοιπὸν γιὰ ἓνα νέο σκηνοθέτη εἶναι νὰ τὸ συλλάβει σὰ τυπικά του σύγχρονα γνωρίσματα. Τὸ ζήτημα γιὰ ἓναν σύγχρονο σκηνοθέτη εἶναι νὰ προβληματιστεῖ βαθύτερα πάνω σ' ἓνα θέμα πού ὁ παλιότερος συνάδελφός του εἶχε λιγότερα δεδωμένα. Κάθε παλιὸ πρόβλημα προάγεται σὲ νέες θέσεις ὅταν ἀντικρύζεται καὶ σὰν σύγχρονο. Καὶ μπαίνει τὸ ἐρώτημα: Ἡ σκοπιὰ ἀπ' ὅπου θίγεται τὸ θέμα τῆς εἰρήνης καὶ τοῦ πολέμου ἀπὸ τοὺς σοβιετικοὺς σκηνοθέτες εἶναι σύγχρονη; Συγκεκριμένα: τί τὸ καινούργιο προσθέτει ἢ τόσο καλὴ ταινία «Μπαλλάντα τοῦ στρατιώτη»; Τί τομὲς κάνει στὸ πρόβλημα «πόλεμος» ἡ ταινία τοῦ Κολατόζωφ; Πιάνει τὸ θέμα συναισθηματικά (κατὰ τὴν παλιὰ μεταφυσικὴ μέθοδο) καὶ ἐντελῶς ἀφηρημένα καταλήγει στὴν κραυγὴ «κατάρρα στὸν πόλεμο!». Αὐτὴ ἡ κραυγὴ ὅμως θάπρεπε νὰ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὶς εἰκόνες ἢ μέσα ἀπὸ τὴν δική μας συνείδηση σὰν ἀποτέλεσμα τοῦ θεωμένου—ὅπως π.χ. γίνεται στὸ καταπληκτικὸ γιαπων-

νέζικο φιλμ «Αγάπη μέσα στην Κόλαση». Στά σοβιετικά φιλμς, παρ' όλα τὰ ώραία φιλειρηνικά λόγια τῶν ἡρώων ὁ πόλεμος παρουσιάζεται λίγο - πολὺ σὰν ἓνα φυσικὸ κακὸ ποὺ παρεμβαίνει στὴν ώραία ζωὴ τῶν ἀνθρώπων καὶ τὴν διαλύει («Γερανοί», «Μοίρα ἑνὸς ἀνθρώπου») ἢ βλέπουμε πῶς μέσα στὶς συνθήκες τοῦ πολέμου ὁ ἀνθρώπος συμπεριφέρεται κατὰ τὸν Α ἢ Β τρόπο («Ἡ μπαλλάντια τοῦ στρατιώτη»). Καὶ σὲ κατακλείδα πάντα ἓνας αἰσιόδοξος φαταλισμὸς πῶς «οἱ ἀνθρώποι δὲν θ' ἀφήσουν τὸν πόλεμο νὰ ξανάρθει ποτὲ πιά!». Μιὰ τέτοια ρομαντικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ θέματος, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν, ἐνδεχόμενῃ, υγεία ποὺ μπορεῖ νὰ δείχνει, μαζὶ μὲ τὴν ἀφέλειά της προδίδει ὀργανικὴ ἰδεολογικὴ ἀδυναμία καὶ ὑποχώρηση—τὴν στιγμή ποὺ ἄλλοι ἔχουν κάνει βαθύτατες τομὲς πάνω στοῖς ἴδιο θέμα. Συγκρίνατε τοὺς «Σταυροὺς στοῦ Μέτωπο» (Κιούμπρικ) ὅπου καλλιτεχνικά (δηλαδὴ δυναμικά κι' ὄχι στατικά) ἀποκαλύπτεται ἡ ὑλόγεια διαλεκτικὴ τῆς «σκοπιμότητος» τῶν πολέμων, τῶν «ἡρωισμῶν», τῶν «παρασῆμων» καὶ τῶν ἄλλων τυπολογικῶν γνωρισμάτων τῶν ταξικῶν κοινωνιῶν. Ἡ ἴδια διαλεκτικὴ ξετυλίγεται στοῖς «σκληροὺς» φιλμς «Αγάπη μέσα στὴν Κόλαση». Ὁ πόλεμος δὲν ἀντικρύζεται ἀπὸ συναισθηματικὴ σκοπιὰ. Ἐνας σκοτωμένος στὰ μάτια ἑνὸς παιδιοῦ μπορεῖ νὰ εἶναι εἰκόνα συγκλονιστικὴ ἀλλὰ ἓνα παιδί μόνο νὰ κλάψει μπορεῖ κι' ὄχι νὰ καταλάβει. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἔχει μεγαλύτερη καλλιτεχνικὴ ἀξία, ἀπὸ ἓνα συναισθηματικὸ σχόλιο στοῖς θέμα τοῦ πολέμου ἓνα ἄλλο ἔργο (ἔστω «σκληρὸ», ἔστω «ἀπαισιόδοξο») ποὺ θάχει τὴν δύναμη νὰ ἀνασηκώσει τὰ στρατιωτικὰ παράσημα, νὰ δείξει τί κρύβεται ἀπὸ κάτω. Τὰ ἀνάλογα σοβιετικά φιλμς παρ' ὅλη τους τὴν «ἀνθρωπιά», παρ' ὅλες τους τίς καθαρὰ καλλιτεχνικὲς κατακτήσεις (ποὺ δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μιὰ καλὴ ἐφαρμογὴ «συσσωρευμένης» ἐκφραστικῆς πείρας) συγκρινόμενα ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν ἰδεῶν μὲ πολλὰ ἔργα τοῦ δυτικοῦ κόσμου, ὑστεροῦν. Ὅσο παράδοξο κι' ἂν εἶναι τὸ φαινόμενο δὲν παύει νὰναι γεγονός. Συγκρίνατε τὰ καλύτερα ρωσικὰ ἔργα ποῦχουν θέμα τὸν πόλεμο μὲ τὰ φιλμς, «Αγάπη μέσα στὴν Κόλαση» ἢ «Ἐθελοντὲς τοῦ θανάτου» (τοῦ Ὁμπέρ) π. χ. Πόσο γλυκερὰ μιλάνε γιὰ τὸ ἴδιο πράγμα τὰ ἀντίστοιχα ρωσικὰ ἔργα! Πόσο λείπει τὸ νεῦρο κι' ἡ διεισδυτικότητα (καὶ σὲ συνέπεια ἢ ἀγωνιστικότητα) ποὺ ὑπάρχουν ἔντονα στὴν «Αγάπη μέσα στὴν Κόλαση» ἢ κι' ἀκόμα στοῖς Πολωνέζικο «Κανάλ» («Ἡρωες τῆς Βαρσοβίας») ποὺ μὲ τὸν σκληρὸ του ρεαλισμὸ μοιάζει σὰν αἴρεση μέσα στοῖς εἰδυλλιακὸ περιβάλλον τῶν ρωσικῶν του ἐξαδέλφων.

Μὲ βάση τὰ παραπάνω φτάνουμε στὸν πειρασμὸ νὰ ἀναρωτηθοῦμε μήπως τελικὰ οἱ Ρῶσοι κινηματογραφιστὲς εἶναι ἰδεολογικά πιὸ πίσω ἀπὸ ὀρισμένους δυτικούς καὶ ἀπὸ τὸν Γιαπωνέζο ποὺ γύρισε τὴν «Αγάπη». Ποῦ εἶναι ἡ ὀξεία κοινωνικὴ παρατήρηση; Ποῦ εἶναι στοῖς κάτω-κάτω ὁ πρωτοποριακὸς χαρακτήρας τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ποὺ νὰ τὸν διαφοροποιεῖ (ἔστω περιεχομενικά) ἀπὸ τὴν ὥς τώρα γνωστὴ τέχνη; Ποῦ εἶναι αὐτὴ ἡ εἰδοποιὸς διαφορὰ ποὺ διακρίνει τοὺς καλλιτέχνες μὲ τὴν διαλεκτικὴ ἀντίληψη, τοποθετώντας τους στὴν πρώτη σειρὰ τῆς ἀληθινῆς πρωτοπορίας; Ποῦ εἶναι σήμερα στοὺς Ρώσους σκηνοθέτες αὐτὸ ποὺ τοὺς διαφοροποιεῖ ὀσιωδῶς ἀπὸ τοὺς εὐρωπαϊοὺς; Αὐτὸ ποὺ πράγματι διαφοροποιεῖ τὸν Ἀϊξενστάιν καὶ τὸν Πουντόβκιν ἀπὸ ὀλόκληρῃ τὴν κινηματογραφικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς τους; Ποῦ εἶναι ἡ νέα ἀντίληψη τοῦ κόσμου; Μποροῦν βέβαια (ἐντελῶς κακόπιστα) νὰ μοῦ ποῦν πῶς αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπὸ τοὺς ρώσους σκηνοθέτες εἶναι τὸ ταλέντο. Μὰ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι ποὺ τοὺς περισσεύει αὐτὴ τὴν στιγμή. Ἡ σοβιετικὴ τέχνη (τοῦ σινεμά) ἀσφυκτιᾷ μέσα σὲ μιὰ τέλεια ἐκφραστικὴ. Αὐτὸ ποὺ λείπει ἐπὶ ὀδῶνα εἶναι τὸ περιεχόμενο. Κι' ἀπόδειξη εἶναι τὰ λαμπρὰ ἔργα ποὺ γυρίστηκαν μὲ βάση τὰ φιλολογικὰ κείμενα (Δὸν Κιχῶτης, Ἡλίθιος, Εὐγενία Γκραντέ). Ἐδῶ ὑπῆρχε κάτι νὰ ἐκφραστεῖ. Ἡ δεξιότεχνία τοῦ σκηνοθέτη κι' ἡ τέλεια

έκφραστική του βρήκε αυτό που του έλειπε. Το περιεχόμενο. Όσοι είδαν τον «Ήλιθιο» ή την «Κυρία με το σκυλάκι» θα καταλάβουν τί έννοώ. Το πρόβλημα του σοβιετικού κινηματογράφου είναι πρόβλημα ούσιας. Κι' έτσι είναι ύποχρεωμένος να περιπλανάται από τα φιλολογικά κείμενα στην φιλολογία ενός άφηρημένου και ανώδυνου ανθρωπισμού ξεπερασμένου πρό πολλού όχι μόνο από την διαλεκτική σκέψη αλλά και από την δυτική ακόμα όπως έδειξε ο Στάνλεϋ Κράμερ με το αντιρατσιστικό του φίλμ «Όταν σπάσαμε τις άλυσίδες» όπου ο ανθρωπισμός του είναι συγκεκριμένος και βαθύς και άγωνιστικός.

Αυτές είναι άπλές διαπιστώσεις που μπορούν κάλλιστα να έλεγχθουν στην ορθότητά τους μιά και τα περισσότερα από τα αναφερόμενα φίλμς είναι σχετικά φρέσκα και λίγο-πολύ κυκλοφορούν ακόμα στις αίθουσες προβολών. Κατά την γνώμη μου τα αίτια της (προβληματικής άλλωστε) ιδεολογικής στασιμότητας των σοβιετικών σκηνοθετών είναι ιστορικο-κοινωνικά και ή εϋθύνη γι' αυτήν την καθυστέρηση πέφτει σ' αυτό που ονομάζεται γραφειοκρατικός συντηρητισμός. Τίποτα δέν αποκλείει μιά βαθύτερη ιδεολογική ανακατάταξη μέσα στην Σοβ. Ένωση με αποτέλεσμα σε δυο-τρία χρόνια τα πράγματα να αντιστραφούν και οί σοβιετικοί σκηνοθέτες να βρεθούν και πάλι επικεφαλής της άληθινής πρωτοπορίας. Όμως άς σταθούμε καλύτερα στο χώρο των διαπιστώσεων και άς μη προχωρούμε σε προβλέψεις.

ΓΕΡ. ΛΥΚΙΑΡΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΝΤΥΠΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ

Ποίηση :

Αντιγόνης Γαλανάκη - Βουρλέκη, «Πορεία προς ένδον». Αθήνα 1960. *Λείας Χατζοπούλου - Καραβία*, «Τα παιδιά της Έστρέδα Νάδα». Αθήνα 1961. *Κρίτωνος Αθανασούλη*, «Η επίσκεψη του Άγγέλου». Αθήνα 1961. *Σαράντου Παυλέα*, «Γαλανή Γέφυρα». Θεσσαλονίκη 1961. *Κώστα Θρακιώτη*, «Ανεμίζουμε σημαία μας την Άνοιξη». Αθήνα 1955. *Τοῦ Ίδιου*, «Συμφωνία του Όρχικου ρόδου». Αθήνα 1957. *Τοῦ Ίδιου*, «Το Τραγούδι της Νέας Ζωής». Αθήνα 1959. *Τοῦ Ίδιου*, «Ο γυρισμός του Όδυσσέα στην Ίθάκη». Αθήνα 1960. *Χρυσάνθης Ζιτσαίας*, «Ξάστεροι Ούρανοί». Θεσσαλονίκη 1961. *Γιώργου Καφτανιζή*, «Η Μπαλλάντα του Φεγγαριού». Σέρρες 1961. *Θανάση Τζούλη*, «Σπόνδυλοι». Αθήνα 1961. *Μαίρης Λαμπαδαρίδου*, «Σπουδή». Αθήνα 1961. *Έλλης Συναδινού*, «Η όδος του Ίησού». Αθήνα 1958. *Νίκου Φωκά*, «Μάρτυρας Μοναδικός». Αθήνα 1961. *Πότη Συρράκου*, «Ένός λεπτού σιγή». Αθήνα 1960. *Αλέξη Ζερβανού*, «Όρα Δώδεκα». Αθήνα 1960. *Παρασκευά Ι. Μηλιόπουλου*, «Θρησκευτικοί Ύμνοι». Θεσσαλονίκη 1958. *Γιάννη Ρίτσου*, «Ανθολογία Ρουμάνικης Ποίησης». Αθήνα 1961. *Κώστα Φραγκισκάτου*, «Πέλειες». Αθήνα 1961.

Πεζός Λόγος :

Γ. Μ. Πολιτάρχη, «Άνθρωποι και λιμάνια». Διηγήματα. Αθήνα 1961. *Κωστούλας Μητροπούλου*, «Λεωφόρος χωρίς όριζοντα». Μυθιστόρημα. Αθήνα 1961. *Στέργιου Βαλιούλη*, «Ένας βασιλιάς χωρίς...τάκτ». (Λίαις ό Όϊλέως). Θεσσαλονίκη 1961. *Βασίλη Βασιλικού*, «Τό πηγάδι». Νουβέλλα. Αθήνα 1961. *Αλεξάνδρου Κοτζίτς*, «Πολιορκία». Μυθιστόρημα. Αθήνα 1961.

Μελέτες — Δοκίμια — Διάφορα :

Πέτρου Σ. Σπανδωνίδη, «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης — Ὁ θεατὴς τῆς γῆς» Δοκίμιο (ἀνάτυπο). 1960. *Τοῦ ἴδιου*, «Νίκος Καζαντζάκης — Ὁ γυιὸς τῆς ἀνησυχίας». Δοκίμιο (ἀνάτυπο). 1960. *Κώστα Θεοφάνους*, «Πειραιῶτες καλλιτέχνες». Μελέτη Πειραιῶς 1961. *Κ. Πετρίδη*, «Ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ ὡς τὸν Καβάφη». Δοκίμιο. Ἀθήνα 1961. **Manolis Yalourakis**, «Les routes du Sud». Ταξιδιωτικό. Ἀλεξάνδρεια 1961. *Δ. Σαλαμάγκα*, «Ἑλένη Ἀγγελίνα Δουκαίνα». Μελέτη (ἀνάτυπο). Γιάννινα 1961. *Ντίνου Χριστιανόπουλου*, «Ἱστορική καὶ αἰσθητική διαμόρφωση τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ». Μελέτη (ἀνάτυπο) 1961. *Δημ. Κόκκινου*, «Κριτικά σημειώματα». Βιβλιοκρισίες. Ἰωάννινα 1961. *Γ. Θέμελη*, «Ὁ Παπαδιαμάντης καὶ ὁ κόσμος του». Δοκίμιο. Θεσσαλονίκη. 1961.

Περιοδικὰ :

«Ἡ Νέα Οἰκονομία» Ἀθήνα. Τεύχη 172 - 173. — «Πυρσὸς» Πόλη. Τεύχη 74 - 77. — «Διεθνὴς Ζωή» Ἀθήνα. Τεύχη 85 - 87. — «Ἡπειρωτικὴ Ἔστια» Ἰωάννινα. Τεύχη 108 - 109. — «Παναθήναια» Ἀθήνα. Τεύχη 28 - 29. — «Ἐνδοχώρα» Γιάννινα. Τεύχος 10. — «Πνευματικὴ Κύπρος» Λευκωσία. Τεύχη 6 - 9. — «Κυπριακὰ Χρονικὰ» Λευκωσία. Τεύχη 6 - 8. — «Νέα Πορσία» Θεσσαλονίκη. Τεύχη 73 - 76. — «Θρακικὰ Χρονικὰ» Ξάνθη. Τεύχος 3. — «Ἰλιὸς» Ἀθήνα. Τεύχος 22. — «Ἡ Τέχνη στὴ Θεσσαλονίκη». Τεύχος 1, (Περίοδος Β'). — «Πολιτικὴ Οἰκονομικὴ Ἔρευνα» Ἀθήνα. Τεύχη 40 - 49. — «Ἴωλκὸς» Ἀθήνα. Τεύχη 4 - 5. — «Διάλεξη» Ἀθήνα. Τεύχος 1. — «Δεσμὸς» Χαλκίδα. Τεύχη 1 - 3.

Κυκλοφορεῖ σὲ λίγο τὸ νέο ποιητικὸ βιβλίο τοῦ

ΠΑΝΟΥ Κ. ΘΑΣΙΤΗ

ΠΡΑΓΜΑΤΑ (2)



ΟΙ ΔΡΙΘΜΟΙ