

H TEXNH



ΣΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ :

«Τὸ κορίτσι μὲ τὸ περιστέρι» (μικτὴ τεχνικὴ),
τοῦ ζωγράφου Πολύκλειτου Ρέγκου. 'Απὸ την
"Εκθεση Γαλάνη - Ρέγκου στὸ "Εμπορικὸ
'Επιμελητήριο.

Η ΤΕΧΝΗ

στη Θεσσαλονίκη

ΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΛΤΙΟ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ» ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ : ΒΗΛΑΡΑ 3

ΤΗΛ. : 70 - 583

ΧΡΟΝΟΣ Α'

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1956

ΦΥΛΛΟ 6

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΑΣ

Πρὶν ἀπὸ καιρὸ διαβάσαμε στίς ἐφημερίδες δτι εἶχε ἔρθει στὴν πόλη μας ὁ 'Υπουργὸς τῆς Παιδείας μὲ μιὰ ἐπιτροπὴ ἀπὸ διευθυντές τοῦ 'Υπουργείου, γιὰ νὰ λύσουν τὸ ζήτημα τοῦ ἀρχαιολογικοῦ μας Μουσείου καὶ νὰ γίνῃ σύντομα ἡ θεμελίωσή του. Ἀπὸ τότε δὲν ξανάγινε λόγος γ' αὐτό, καὶ στὶς τελευταῖς δηλώσεις τοῦ 'Υπουργοῦ Βορείου 'Ελλάδος δὲν εἴδαμε ν' ἀναφέρεται ἀνάμεσα στ' ἄλλα θέματα ποὺ φρόντισε νὰ ἐπιλύσῃ στὴ συνεργασία του μὲ τὸ συνάδελφό του 'Υπουργὸ τῆς Παιδείας.

'Αφοῦ καλῶς ἡ κακῶς (μᾶλλον κακῶς παρὰ καλῶς) παραχωρήθηκε στὴν "Εκθεση τὸ οἰκόπεδο ποὺ προοιζόταν γιὰ τὸ Μουσεῖο, ἀφοῦ ἡ "Εκθεση ἔδωσε (ἔτοι τουλάχιστον εἰχαν πῆ τότε) κάποιαν ἀποξημίωση καὶ ἔνα ἄλλο οἰκόπεδο ἀπέναντι στὸ μέγαρο τῆς ΧΑΝΘ, περιμέναμε πῶς θὰ βριτσόταν μιὰ μικρὴ πίστωση γιὰ ν' ἀρχίσῃ — τουλάχιστο ν' ἀρχίσῃ — τὸ κτίσμα ἐνὸς Μουσείου. Γιατὶ αἰσθάνεται ἀλήθεια πολλὴ λύπη ὅποιος ἐπισκεψθῇ τὸ σημερινὸ ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ὅπου, μ' ὅλη τὴν καλὴ διάθεση τῶν ἀρμόδιων ἀρχαιολόγων νὰ δώσουν μιὰ εὐπρόσωπη ἔκθεση τῶν πραγμάτων, δὲν μπορεῖ νὰ ἐκτεθοῦν περισσότερα ἀπὸ 50—100 κομμάτια στὶς δύο μικρὲς αἴθουσες ποὺ ὑπάρχουν. Γ' αὐτὸ βρίσκονται ἀραιδιασμένα — τακτικὰ βέβαια δύο γίνεται, ἀλλὰ διποσδήποτε ἀραιδιασμένα — στὴν ὑπαίθρια αὐλὴ πλήθος σπουδαῖα μνημεῖα (πρόχειρα ἀναφέρουμε τὶς μαρμάρινες σαρκοφάγους, ποὺ ἀρχίσαν κιβλαῖς νὰ παρουσιάζουν φωγμές ἀπὸ τὶς βροχές καὶ τὶς παγωνιές).

Σημειώνουμε σήμερα τὸ θέμα γιὰ νὰ τὸ σινητήσουμε ἐκτενέστερα σὲ πρώτη εὐκαιρία,

γιατὶ είναι βασικὸ πρόβλημα γιὰ τὴ Θεσσαλονίκη. Ἄλλὰ στὸ μεταξὺ θὰ πρέπει νὰ κινηθῇ γενικότερα τὸ ἐνδιαφέρον διόληρης τῆς πόλης καὶ ὅλων τῶν πνευματικῶν τῆς ἀνθρώπων.

ΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Κάποια ἀδριστὴ φήμη λέει πῶς τὸ κλιμάκιο ἀρχαίου δράματος τοῦ Βασιλικοῦ μας Θεάτρου πρόκειται νὰ ἔρθῃ στὴν πόλη μας ὑστερα ἀπὸ τὸ «φεστιβάλ» τῶν 'Αθηνῶν. Δὲν είναι βέβαια εὐχάριστο γιὰ μᾶς νὰ εἰμαστε γκρινιάρηδες, ἀλλὰ δύολογοῦμε πῶς περιμέναμε κάτι περισσότερο ὑστερα ἀπὸ τὶς δηλώσεις τοῦ διευθυντοῦ Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν τοῦ 'Υπουργείου Παιδείας κ. Κουρονόντου πρὸς τὸν τύπο, ὅταν ἐπέστρεψε ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴ Θεσσαλονίκη. Εξουμε πῶς ἔχει ν' ἀντιμετωπίσῃ ἔνα σωρὸ δυσκολίες ἢ μετακίνηση τοῦ 'Εθνικοῦ μας θεάτρου. Ἄλλὰ δὲν μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ἀδικο τὸ παράπονο ὅλων τῶν βιοεισλαδιτῶν πῶς πληρώνουν κάποιο φόρο γιὰ τὸ Βασιλικὸ Θέατρο καὶ δὲν τὸ βλέπουν παρὰ σπάνια καὶ ἐλλειπτικά. Δὲν πρόκειται νὰ παραπονεθοῦμε γιὰ μιάν ἀκόμα φορὰ ὅτι ἡ πρωτεύουσα συγκεντρώνει κάθε σοβαρὴ καλλιτεχνικὴ κίνηση. Λιτό, ως ἔνα σημεῖο, είναι καὶ φυσικὸ καὶ λογικό. Ἄλλὰ δὲ σημαίνει πῶς πρέπει νὰ γίνεται μέρα μὲ τὴ μέρα καθεστῶς ἀναπότρεπτο ἢ ἀποξένωση τῶν ἐπαρχιακῶν κέντρων ἀπὸ κάθε ἐπίσημη καλλιτεχνικὴ προσφορά. Ἡ Θεσσαλονίκη στὸ τέλος τέλος δὲν είναι χωριό. Είναι μιὰ μεγαλούπολη, μ' ἔνα ἀξιόλογο Πανεπιστήμιο καὶ «κάποια» πνευματικότητα, ἀξια νὰ προκαλέσῃ τὴν προσοχὴ τῶν ἀρμοδίων. Καὶ δὲν είναι

ΘΕΑΤΡΟ

ΘΙΑΣΟΣ ΒΙΛΑΜΑΣ ΚΥΡΟΥ — ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΥΤΕΡΙΩΤΗΣ

Ο θίασος της κυρίας Βίλμας Κύρου συνέχισε τις παραστάσεις του μὲ τοία αδόκιμη ἔργα, διὰ οἵα πιά: τὸ «Δικός μου γιὰ πάντα», τὶς «Μαιτρέσσες τοῦ Μπαμπᾶ», τοῦ Ζάκ Ντυβάλ καὶ τὰ δύο, καὶ «Τὸ Τρελοκόριτσο» τοῦ Π. Βεμπέο. Ο, τι γράψαμε στὸ προηγούμενο τεῦχος γιὰ τοὺς ἡθοποιοὺς ἵσχει γενικὰ καὶ γιὰ τὶς νέες αὐτὲς παραστάσεις. Η κυρία Βίλμα Κύρου ἔχει ἀναμφισβήτητη ἀνεση στὴ σκηνὴ καὶ ἡ προσωπικὴ τῆς χάρη κυριαρχεῖ καὶ γοητεύει. Δὲ κωρᾶ ἀμφιβολία πώς εἶναι δχι μονάχα μιὰ καλὴ «κομεντιέν», ἀλλὰ ἔχει τὴ δύναμη νὰ κρατήσῃ καὶ πιὸ μεστοὺς δόλους.

Γιὰ τὸν κ. Λευτεριώτη δὲν ξέρουμε ὅτι μποροῦσε νὰ πῆ κανεὶς τὸ ίδιο. Εἶναι ἀκόμα νέος, καὶ μ' ὅλα τὰ σκηνικά του χαρίσματα δείχνει συχνὰ πώς δὲν

εὔκολο νὰ πεισθοῦν οἱ κάτοικοι τῆς γιὰ τὸ κρατικὸ ἐνδιαφέρον, ὅταν δὲ βλέπουν καμιὰ ἐμπρακτὴ ἑκδήλωση.

ΕΚΘΕΣΗ ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ ΖΩΖΡΑΦΩΝ

Πρὸιν ἀπὸ μερικοὺς μῆνες δὲ διευθυντὴς Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν κ. Κουρονοῦτος εἶχε ἔρθει στὴν πόλη μας, ἔξετασε τὰ καλλιτεχνικὰ ζητήματα ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν καὶ τὰ συζήτησε μὲ πολλὴ σοβαρότητα καὶ κατανόηση μὲ ὑπεύθυνοὺς παράγοντες. Όταν γύρισε στὴν Ἀθήνα ἔκανε δηλώσεις στὸν τύπο καὶ διατύπωσε τὰ πρῶτα του συμπεράσματα. Εἶχαμε χαρῇ τότε μ' αὐτές, ίδιαίτερα μὲ τὴν πρόθεσή του νὰ δραγανώσῃ τὴν Μακεδόνων ζωγράφων στὴν Ἀθήνα. Δὲν ἀμφιβάλλομε πώς θὰ πραγματοποιήσῃ τὶς ὑποσχέσεις του—δόσι τοῦτο ἔξαρταται ἀπὸ τὸν ίδιο,—ἀλλὰ νομίζουμε πώς ἀν τελικὰ γίνη αὐτὴ ἡ ἔκθεση (καὶ πρέπει δίχως ἄλλο νὰ γίνη), θὰ πρέπει ν' ἀρχίσῃ κιόλας κάποια προεργασία· μιὰ ἐπίσημη ἀνακοίνωση, ἐπίλογὴ τῶν ἔργων κλπ. Γιατί νὰ μήν ἐτοιμαζόμαστε μὲ κάποια χρονικὴ ἀνεση, ὥστε ν' ἀποφεύγουμε πολλὰ λάθη ποὺ δὲν ὀφείλονται παρὰ μονάχα στὴ βιασύνη τῆς τελευταίας στιγμῆς;

ἔχει φτάσει ἀκόμα στὴν ἀπαραίτητη ἰσορροπία. «Οπως τὸ σημειώσαμε κιόλας στὸ πρῶτο σημείωμα, σὲ δραματικότερους ὁρῶντος ἦ δραματικότερες σκηνὲς ἐνὸς ἔργου ἀνακαλύπτεις τὶς ἀδυναμίες του, μάλιστα ὅταν βρίσκεται δίπλα στὴν κυρία Κύρου. Στὶς «Μαιτρέσσες τοῦ Μπαμπᾶ» ἦ ἀπονοσία τῆς πρωταγωνίστριας τοῦ ἔδινε τὴ δυνατότητα νὰ κινηθῇ πιὸ ἀνετα, διωρᾶ καὶ τότε δὲν ἔταν πάντα πειστικής. Σὲ ρόλους κωμικοὺς βρίσκεται μὲ περισσότερη ἀνεση τὸ κλίμα του, ὅταν προσέξῃ καὶ ἀποφήγη τὶς ἐπερβολὲς ποὺ δηλητινοὶ πρὸς τὸ «γκροτέσκο», διὼς ἔγινε π. χ. στὴν τελευταία πρᾶξη τοῦ «Τρελοκόριτσου».

Γιὰ τὸν κ. Σαντοριναῖο θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπαναλάβουμε ὅσα εἴπαμε γιὰ τὶς τρεῖς πρῶτες παραστάσεις, μὲ τὴν παρατήρηση ὅτι στὶς «Μαιτρέσσες τοῦ Μπαμπᾶ» ἔφτανε σὲ ἀπαράδεκτες ὑπερβολές. Γιὰ δὲν τοὺς ἄλλους ἡθοποιοὺς ξαναλέμε ὅτι κράτησαν μὲ εὐσυνειδησία τοὺς ρόλους των καὶ ἀναφέρουμε ίδιαίτερα τὴν κ. Μιχαήλ, ποὺ ἔταν ἀξιόλογη μητέρα στὶς «Μαιτρέσσες τοῦ Μπαμπᾶ» καὶ τυπικὴ γεροντοκόρη θεία στὸ «Τρελοκόριτσο».

Καὶ ἀπὸ τὰ σκηνικὰ δὲν μποροῦμε νὰ ἔχουμε παράπονο. Πάντα προσεγμένα, καλοβαλμένα καὶ καλαίσθητα συντελοῦν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου στὴ δημιουργία μιᾶς εὐχάριστης διάθεσης τοῦ θεατῆ.

Ἄλλὰ ὑπάρχει ἔνα ἄλλο παράπονο. Γιὰ τὰ ἔργα. Λέγαμε στὸ προηγούμενο σημείωμα ὅτι δὲ «θίασος ἔκανε πολὺ καλὰ νὰ διαλέξῃ ἔργα ποὺ ταιριάζουν στὴ σύνθεσή του καὶ νὰ μὴν ἐπιζητήσῃ ἄλλα μὲ ἀξιώσεις ποὺ θὰ ἔπερνοῦσαν τὶς ἴκανότητές του». Φοβούμαστε ὅτι τὰ τρία τελευταία, ίδιαίτερα τὰ δύο τοῦ Ντυβάλ, βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὶς ἴκανότητες τοῦ θιάσου καὶ ἀδικοῦσαν τοὺς ἡθοποιούς. Οὕτε τὴ φάρσα ἀπόφυγαν κάποτε, ἀλλά, τὸ χειρότερο, καταντοῦσαν συχνὰ φτηνὸ μελόδραμα. Οἱ ἀνοστες αἰσθηματολογίες καὶ οἱ γλυκερὲς δραματικότητες μὲ τὴν ἡθικολογία τῆς δεκάρας μποροῦν νὰ συγκινοῦν ἀκόμα ἔνα ἀκαλλιέργητο κοινό, ἀλλὰ δὲ θὰ ἔπειρε νὰ ἔχουν τὴ θέση τους στὸ ωρεπτόριο θιάσων σάν της

Βίλμας Κύρου. Νιώθαμε λύπη καὶ συμπάθεια γιὰ τοὺς κακόμοιοὺς τοὺς ἡθοποιοὺς ποὺ πάλεβαν νὰ σταθοῦν σὲ ρόλους ἀδειοὺς καὶ ἀστεῖα τραγικούς. "Αν πολλοὶ καταδίκασαν τὶς παραστάσεις, αὐτὸ δῆμεται ἀναμφισβήτητα στὰ ἔργα καὶ ὅχι στὸ θίασο. "Αν αὐτοὶ ποὺ τὰ καταδίκασαν εἶναι λίγοι καὶ ἡ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία ἔδωσε κονδύλιο στὸν καλλιτεχνικὸ διευθυντή, θὰ εἶναι κακό. Ξέρουμε πόσα προβλήματα ἀντιμετωπίζουν οἱ θίασοι μας καὶ δὲν τοὺς ἀδικοῦμε ποὺ ἀναγκάζονται νὰ κυνηγήσουν ποῶτα ἀπ' ὅλα τὴν ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. "Αλλὰ νομίζουμε πῶς μποροῦν νὰ συνδυάσουν αὐτὲς τὶς ἀνάγκες μὲ ἔργα ποὺ ἔχουν κάποια πνευματικότητα. Μάλιστα μὲ ἔργα Ἑλληνικά, ἥθιογραφίες ἔστω, ποὺ εἶναι χίλιες φορὲς καλύτερες ἀπὸ τὰ ἄνοστα «κοινωνικά» κατασκευάσματα τοῦ Παρισιοῦ. Γιατὶ δὲν τὸ δοκιμάζουν;

ΜΙΑ ΕΠΑΝΟΡΘΩΣΗ

"Απὸ τὸν συγγραφέα τοῦ «Λόρδου Μπάιρον» κ. Μανόλη Σκουλούδη λάβαμε μιὰ ἐπιστολὴ σχετικὴ μὲ δσα γράψαμε σὲ προηγούμενο φύλλο μας γιὰ τὸ ἔργο του ποὺ ἔπαιξε στὴν πόλη μας τὸ «Ἐλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο» τοῦ κ. Μ. Κατράκη, καὶ πρόθυμα ἐπανορθώνουμε τὰ σημεῖα ἐκεῖνα τοῦ σημειώματός μας ποὺ δὲν ἀνταποκρίνονται, κατὰ τὸν ἐπιστολογράφο μας, στὴν πραγματικότητα. Μᾶς γράφει δηλ. δ. κ. Σκουλούδης πῶς τὸ συμπέρασμα ποὺ εἴχαμε βγάλει, δτι τὸ ἔργο δὲν «ἔπιασε», καὶ γι' αὐτὸ κατέβηκε πρόωρα, εἶναι σφαλερό. Σύμφωνα μὲ τὸ δελτίο τῆς «Εταιρείας Ἑλλήνων θεατρικῶν Συγγραφέων», «Ἡ Τραγωδία τοῦ Λόρδου Μπάιρον» πραγματοποίησε, καὶ στὸν Πειραιὰ καὶ στὴ Θεσσαλονίκη, τὴ μεγαλύτερη «μέντια» (δηλ. μέσον δρο εἰσπράξεων) ἀπὸ τ' ἄλλα ἔργα τοῦ «Ἐλληνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου». "Αν κατέβηκε πρόωρα, τοῦτο δῆμεται στὸ γεγονὸς δτι τὸ ἔργο ἀπασχολοῦσε στὴ σκηνὴ καὶ στὰ παρασκήνια διπλάσιο περίπου ἀριθμὸ προσώπων ἀπὸ τ' ἄλλα ἔργα τοῦ δραματολογίου, καὶ δὲν μποροῦσε ν' ἀνταποκριθῇ στὰ ὑπέρογκα αὐτὰ ἔξοδα. «Δὲν ισχυροῦμαι μ' αὐτά — προσθέτει δ. κ. Σκουλούδης — πῶς δὲ θίασος δὲ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

MONTEPNA TEKHNI

Στὸ τελευταῖο τεῦχος ἀπαντήσαμε σ' ἓνα γράμμα ποὺ δημοσιεύτηκε στὴ «Μακεδονία». "Η ἀπάντηση ἔκεινη περιορίστηκε σὲ δύο κύρια καὶ γενικὰ θέματα: τὸ ἀνυπόγραφο τῶν ἀριθμῶν καὶ τὴν αὐτηρότητα τῆς κριτικῆς μας, μάλιστα στὸν τομέα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. "Αλλὰ τὸ γράμμα ἔκεινο δίνει τὴν ἀφορμὴ καὶ στὸ σημερινὸ σημείωμα, ποὺ κάποτε, ἀλήθεια, θὰ ἔπειτε νὰ γραφῆ. "Ο ἐπιστολογράφος πιστεύει δτι δ λόγος ποὺ καταδίκασμε δρισμένα ἔργα ζωγραφικῆς «εἶναι γιατὶ οἱ ζωγράφοι ποὺ προαναφέραμε δὲν εἶναι τῆς τεχνοτροπίνς τῆς ἀρεσκείας μας, δὲν εἶναι τῆς μόδας, ὅχι τῆς ἐλληνικῆς — νὰ ἔξηγούμεθα. Τὰ "κακόγουντα καὶ φτηνὰ σύντὰ πρόγματα,, δπως χαρακτηρίζουν τὰ ἔργα τῶν δύο ζωγράφων, χαρακτηρίζονται ἔτσι ἐπειδὴ δὲν εἶναι τῆς μοντέρνας τέχνης, τῆς τέχνης ποὺ ἔχοται καὶ θὰ φύγη μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια γιὰ νὰ τὴν διαδεχθῇ κάποια ἄλλη».

"Η σύντομη αὐτὴ περίοδος τοῦ γράμματος εἶναι ἀλήθεια πολὺ χρήσιμη. Γιατὶ ἀντιρροσωπευτικὰ ἐκφράζει τὴ γνώμη μιᾶς μεγάλης μερίδας ἀνθρώπων, ποὺ πιστεύουν πῶς ἀγαποῦν καὶ καταλαβαίνουν

μποροῦσε νᾶχη ἀκόμα μεγαλύτερες εἰσπράξεις στὶς σκηνὲς ποὺ παίχτηκε. "Οστόσο πιστεύω δτι δταν ἔνας θίασος μὲ ἐλαφρὸ δραματολόγιο προηγηθῇ σὲ μιὰ πόλη ἐνὸς ἄλλου θίασου μὲ δραματολόγιο ἀξιώσεων καὶ σημειώσῃ μεγάλες εἰσπράξεις, δ δεύτερος θίασος δὲ βρίσκει μονάχα ἔξαντλημένο τὸ κοινό, ἀλλὰ καὶ κάπως χαλασμένο καὶ ἀκατάλληλο γιὰ νὰ δώσῃ μεγάλες εἰσπράξεις σὲ ἔργα μὲ σοβαρὲς προθέσεις. Καὶ ἀς μὴν ἔχογοῦμε δτι, τόσο στὸν Πειραιὰ ὅσο καὶ στὴ Θεσσαλονίκη, είχε προηγηθῆ ἔνας τέτοιος — δ ἴδιος μάλιστα — θίασος, πρὶν ἀπὸ τὸν Μπάιρον».

τὴν τέχνη, κάθε τέχνη, στὴ σωστή της μορφή. Τὴν τέχνη ποὺ δίνει «ώραια» ἔργα, ἔργα ποὺ δλοι τὰ καταλαβαίνουν καὶ τὰ ἐκτιμοῦν. Ἐκφράζει, κάπως ἀδόξιστα βέβαια καὶ χωρὶς καμιὰ σιγκεκριμένη καὶ ἔκαθασιμένη ἐπιχειρηματολογία, τὸ φόβο ποὺ γεννᾶ ἡ σύγχρονη τέχνη καὶ τὴν καταδίκη ποὺ γεννᾶ ὁ φόβος αὐτός. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἀπαντήσουμε στὸ ἄμεσο ζῆτημα καὶ νὰ ποῦμε ὅτι δὲν καταδικάζουμε τίποτα, ἐπειδὴ δὲ μᾶς ἀρέσει, οὕτε ἐπαινοῦμε μὲ κλειστὰ μάτια κάθε ἐκδήλωση τῆς μοντέρνας τέχνης. Ἀπόδειξη: τεῦχος 2, σ. 35: «Προσπερούμε τὸν Ἀνδρα, καὶ οὐκ ἐκδήλωση μοντέρνας δῆθεν τέχνης, καὶ στεκόμαστε μὲ ἀπορία στὸ Ζευγάρι». Προσθέτουμε ὅτι καὶ «Τὸ ζευγάρι» ἦταν «μοντέρνο ἔργο», κι' ὅμως δὲ γλίτωσε ἀπὸ τὴν καταδίκη μας. (Στὸ ἵδιο σημείωμα ὅταν βρῆ ὁ ἀναγνῶστης μας πὼς ἐπαινοῦμε μὲ θεομά λόγια ζωγράφους μὲ δχι «μοντέρνες» τάσεις, ἐνῶ ἔχουμε ἐπιφυλάξεις γιὰ περισσότερο «μοντέρνους»). Τὸ πρόβλημα δημοσίευτο δὲν εἶναι αὐτό. Τὸ πρόβλημα εἶναι τί ἐννοοῦμε ὅταν λέμε «μοντέρνο». (Ως τὸ σημεῖο αὐτὸν χορημοποιοῦσαμε τὴ λέξη μὲ τὴ σημασία — τὴν ἀρκετὰ ἀκαθόριστη — ποὺ τῆς δίνει ὁ ἐπιστολογράφος καὶ ποὺ τῆς δίνουν οἱ περισσότεροι στὶς πρόσχειρες συζητήσεις γιὰ τὴν τέχνη). Θὰ μᾶς συγχωρέσουν οἱ ἀναγνῶστες μας ὅτι κάνουμε μιὰ μικρὴ γλωσσολογικὴ παρέκβαση· εἶναι, νομίζουμε, καὶ χοήσιμη καὶ εὐχάριστη.

Ἡ λέξη «μοντέρνος» δὲν εἶναι Ἑλληνική. Στὸ Ἐπιμολογικὸ Λεξικὸ τοῦ Καθηγητῆ κ. Ἀνδριώτη βλέπουμε πὼς ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τὴν Ἰταλικὴ moderno. Προσθέτουμε ὅτι ἡ λέξη ἔχει περίσσει σὲ δλες τὶς εὐφωνιαίκες γλῶσσες. Ἡ σημασία της, ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸ λατινικὸ ἐπίδοημα modo, ποὺ σημαίνει τώρα δά, ἐντελῶς πρόσφατα, εἶναι: τωρινός, σύγχρονος. Ἀλλὰ ἡ ἴστορία καὶ ἡ ζωὴ τῶν λέξεων εἶναι περιέργη σὰν τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ γεννηθοῦν ἀκολουθῶν ἔνα δρόμο ποὺ κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τὸν προδιαγράψῃ. Ἀπὸ στόμα σὲ στόμα καὶ ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο μεταμορφώνωνται, τὸ νόημά τους πλα-

ταίνει ἡ στενεύει, κάποτε φτάνει τὰ ὅρια μιᾶς ἀπίθανης μεταμόρφωσης. Πολὺ συχνά δίπλα στὸ λογικό τους περιεχόμενο ἀποκοτῦν μιὰ ἀξία συναισθηματική, ἔξωλογική, ποὺ κανεὶς δὲν ἔχει ἀπὸ ποὺ τὴν πήραν. Μερικὲς φορὲς κεοδίζουν ἓνα χρῶμα ἥθικό, σημαίνουν αὐτόματα κάτι ἔξω ἀπὸ τὸν αὐστηρὸν λογικὸ καὶ οὐδέτερο χαρακτηρισμὸν ἐνὸς πράγματος, μιᾶς ἐνέργειας ἢ μᾶς κατάστασης. Ὄταν π.χ. λέμε πρωταγωνίστρια στὸ θέατρο, ἐννοοῦμε τὴν ἥθοποιο ποὺ παῖζει τὸν κύριο ρόλο. Αὐτὸ σημαίνει καὶ αὐτὸ σήμανε πάντα στὰ Ἑλληνικὰ ἡ λέξη. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἡ Ἰταλικὴ λέξη «πριμαντόνα» (πρώτη κυρία), ποὺ σημαίνει λογικὰ τὸ ἕδιο πράμα. Ὁμως ποὺ ἀπὸ λίγα χρόνια — σε πολλὰ μικρὰ μέρη ἀκόμα καὶ σήμερα — ἡ ἔκφραση «πριμαντόνα», καὶ παραφθαρμένη «περιμαντόνα», ἀποτελοῦσε βαριά βούσια γιὰ μιὰ γυναίκα σήμανε οὕτε λίγο οὕτε πολὺ τὴν παλιογυνναίκα, τὴ γυναίκα τοῦ δρόμου. Πῶς καὶ γιατί δὲ λαὸς φορτωσε μὲ τὸ ἥθικό αὐτὸν χρόνια τὴ λέξη δὲν εἶναι ἴσως δύσκολο νὰ καταλάβῃ κανεὶς, ἀλλὰ τοῦτο δὲ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ.

Περὶοῦμε στὴ λέξη μας: μ ο ν τέ ο ν ο σ. Τὸ ἀνθρώπινο, ποὺ δίνει ἀπλὰ τὸ χρονικὸ χαρακτήρα ἐνὸς οὐσιαστικοῦ, ἔχει πλούτιστη κι' αὐτὸ μὲ παρόμιο ήθικὸ φροτίο. «Μοντέρνα κοπέλα» π.χ. εἶναι ἔκφραση ποὺ μπορεῖ νὰ κολακέψῃ ἡ νὰ καταδικάσῃ· ἔξαρταται ἀπ' αὐτὸν ποὺ τὴν λέει κι' ἀπ' αὐτὴν ποὺ τὴν δέχεται. «Μοντέρνες ἰδέες» εἶναι μιὰ παρόμιοια ἔκφραση. Μοντέρνα τέχνη; «Ἀν μεταχειρισιοῦμε τὴν Ἑλληνικὴ λέξη «σύγχρονη» τέχνη, ἡ ἔκφραση παίρνει ἀλλοσ τὸ οὐδέτερο χρῶμα, χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἀπόχρωση ἀξιολογικῆς ἢ καὶ συναισθηματικῆς τοποθέτησης. «Σύγχρονη» τέχνη δὲ σημαίνει τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς μας. Ἀντίθετα «μοντέρνα» τέχνη μπορεῖ νὰ σημαίνῃ πολλὰ πράματα ἐκτὸς ἀπὸ τὸν χρονικὸ προσδιορισμό. Αὐτὸ ἔξαρταται ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ λέγεται ἡ γράφεται. Στὴν περίπτωση τοῦ ἐπιστολογράφου μας π.χ. σημαίνει τὴν ἀπισθαντὴ στοὺς πολλούς, τολμηρὴ προσπάθεια τῶν καλλιτεχνῶν νὰ βροῦν καινούργια ἔκφραστικὰ μέσα γιὰ νὰ μᾶς

δώσονταν τὸν καινούργιο κόσμο ποὺ δημιουργεῖται μέρα μὲ τὴ μέρα στὸν πλανήτη μας. Ὁ ἐπιστολογράφος μας παρατηρεῖ πῶς ἡ τέχνη αὐτῇ «έρχεται καὶ θὰ φύγῃ μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια γιὰ νὰ τὴν διαδεχθῇ κάποια ἄλλη». Δὲν πρέπει νὰ τοῦ φανῆ παραδέξειο ἀν ποῦμε πῶς συμφωνοῦμε ἀπόλυτα μᾶς τον Ἡ διαπίστωσή του καὶ ἡ διατύπωσή του εἶναι, νομίζουμε, ἀληθινή. Φοβούμαστε μονάχα πῶς ἡ ἀλήθεια τούτη θυμίζει τὴν παροιμιακὴ ἀλήθεια τοῦ La Palice. Γιατί, ὅσο ξέρουμε, καμιὰ μορφὴ τέχνης δὲν ὑπῆρξε αἰώνια, ἀλλὰ ἥρθε καὶ ἔψυγε καὶ τὴ διαδέχθηκε μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια κάποια ἄλλη. Νομίζουμε ἀκόμη πῶς ἡ τέχνη κάθε ἐποχῆς εἶναι «μοντέρνα», διποὺς εἶναι «μοντέρνος» (σύγχρονος) κάθε ζωντανὸς δργανισμὸς προτοῦ πεθάνῃ ἢ προτοῦ ἀρχίσῃ νὰ παθαίνῃ ἀρτηριοσκλήρωση ἀπὸ τὰ γερατεῖα. Ἀν ἐπιχειρούσαμε νὰ ἀποδείξουμε αὐτό, ὑὰ δίναρε σὲ δλούς τὸ δικαίωμα νὰ μᾶς θυμίσουν τὸ δόνομα τοῦ Γάλλου εὐγενοῦς ποὺ ἀναφέραμε λίγο πρωτύτερα.

“Ομως εἶναι ἐπίσης ἀληθινὸς ὅτι ἡ ἀντίδραση πρὸς τὴ «μοντέρνα» τέχνη δὲν ἥταν πάντοτε τὸ ἴδιο ζωηοῦ. Μερικὲς μάλιστα ἐποχὲς δέχονταν τὶς κατακτήσεις τῶν καλλιτεχνῶν μὲ ἐνθουσιασμὸν· κλασικὸ παράδειγμα μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε τὴν Ἰταλικὴ Ἀναγέννηση, ὅπου γεωτερισμὸι πολὺ πιὸ τολμηροὶ ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς παρουσιάζονταν στὰ ἔργα κορυφαίων ζωγράφων καὶ γλυπτῶν. Ἀντίθετα, ἀπὸ τὸν περασμένο αἰώνα οἱ ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ πρὸς τὶς «καινοτομίες» τῶν ζωγράφων (καὶ ἄλλων καλλιτεχνῶν, μουσικῶν π.χ. ἀρχιτεκτόνων κλπ.) εἶναι ἀπίστευτα βίαιες, ἀδικαιολόγητα ἐπίμονες. Εἶναι γγωστὸς ὁ ἀγώνας τῶν φομαντικῶν τοῦ 19ου αἰώνα, ποὺ ἔρχονται νὰ σπάσουν τὰ ἄψυχα καλούπια τοῦ κλασικισμοῦ. “Ομως εἶναι ἀκατανόητο σήμερα πὰ τὸ σκάνδαλο ποὺ δημιούργησε τὸ «Γεῦμα στὴ Χλόη» τοῦ Manet (τὸν ἴδιο χρόνο ποὺ πέθανε ὁ Delacroix), καὶ ἡ «Ολυμπία» του δύο χρόνια ἀργότερα (1865), ἀφοῦ τὸ θέμα τους δὲν ἥταν τίποτα ἄλλο ἀπὸ μᾶν νέα ἀπόδοση δύο παλαιῶν πασίγνωστων συν-

θέσεων, τοῦ Raffaello καὶ τοῦ Tiziano.

Γιατὶ λοιπὸν ἀγανάκτησε ὁ κόσμος; Ὁ Robert Rey σ' ἔνα μικρὸ μαχητικὸ βιβλίο του ἀπαντᾷ: Γιατὶ ὁ μέσος ἀνθρώπος κατάλλαβε πῶς γιὰ πρώτη φορὰ ὁ καλλιτέχνης τὸν ἀγνοοῦσε, ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὴν ἀντίδρασή του, τὸν ἔβγαζε προκαταβολικὰ ἀπὸ τὸ ἔργο του. Κατάλλαβε πῶς ἀνάμεσα στὸν τεχνίτη καὶ στὸ κοινὸ εἶχε δημιουργηθῆ ἔνα χάσμα καὶ ὑπεύθυνος γι' αὐτὸ δὲν ἥταν ὁ τεχνίτης. — “Οσο καὶ ἀν μᾶς κακοφαίνεται, ἡ διαπίστωση αὐτὴ δὲν εἶναι ἀβάσιμη. Σήμερα πιὸ μποροῦμε νὰ τὸ καταλάβουμε ἀκόμα καλύτερα. Μποροῦμε νὰ καταλάβουμε πῶς ἡ πορεία τοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου ἔχει ὀδηγήσει τόσο μακριὰ καὶ ὁ βηματισμὸς του εἶναι τόσο γρήγορος, ὥστε μᾶς εἶναι τὶς πιὸ πολλὲς φορὲς ἀδύνατο νὰ τὸν παρακολουθήσουμε. Ἡ πρωτοπορεία τῶν ἀνθρώπων — καὶ μέσα σ' αὐτὴν βρίσκονται καὶ οἱ ἐπιστήμονες καὶ οἱ καλλιτέχνες — κατέρθωσε νὰ διασχίζῃ τὸ διάστημα μὲ τέτοια ταχύτητα, ποὺ δῆκος τῶν βημάτων τους ἔρχεται ἀφοῦ ἔκεινοι ἔχουν κιόλας χαθῆ ἀπὸ μπροστά μᾶς. Ἡ καταπληκτικὴ περίπτωση τοῦ ὑπερηφαντικοῦ ἀεροπλάνου δὲν ἀποτελεῖ μονάχα μιὰ συμβολικὴ μαρτυρία· αἰσθητοποιεῖ μὲ τρόπο συντριπτικὸ τὸ χάσμα ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω. Δίνει τὴ διαφορὰ στίγματος ἀνάμεσα στοὺς λίγους καὶ σὲ μᾶς, ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ συντονίσουμε τὸ ουθμὸ τῶν βημάτων μᾶς. Ἡ ἀρνητικὴ τῆς σύγχρονης (μοντέρνας) τέχνης ἔχει στὸ βάθος γιὰ αἰτία τὴν ἀδυναμία νὰ κατανοήσουμε τὴν ἴδια τὴν ἐποχή μᾶς μὲ τὶς φοβερὲς καὶ ἐπικινδυνες κατακτήσεις. Ὁ φόβος ποὺ μᾶς συνέχει μποροῦται στὶς καινούργιες μορφὲς ζωῆς ποὺ δημιουργοῦνται σιγὰ σιγὰ ἐκδηλώνεται καὶ στὴν ἀντίδρασή μᾶς πρὸς τὴν τέχνη, ἀφοῦ αὐτὴ τὶς ἐκφράζει καὶ τὶς προαγγέλλει συγκάν.

Συγχρητικοῦμε τὴ σύγχρονη τέχνη ὅτι κατέστρεψε τὶς ὅμορφιες ποὺ ξέραμε καὶ διέλυσε τὴ μορφὴ τῶν πραγμάτων. Στὴ θέση ἔνδος ὅμορφου τοπίου ἔβαλε μὰ σειρὰ χωρίατα καὶ σχήματα ἀκατανόητα. Ἀρνήθηκε τὴ γοητεία ἔνδος γυναικείου προσώπου καὶ τὸ ἀντικατά-

στησε μὲ φοβερὰ γεωμετρικὰ σχήματα, ἀπίθανα καὶ ἀποκρουστικὰ καμιά φορά. Τὸ ὕδιο ἔκαναν καὶ οἱ μουσικοὶ ποὺ διασπάσαν καὶ διαλύσαν τὶς γνωστὲς ἀρμονίες γιὰ νὰ βάλουν στὴ θέση τους ἀρμονίες πρωτάκουστες ἢ νὰ ἐπιβάλουν τὴν ἀρμονία τῆς ἀτονικῆς μουσικῆς. Εἶπαν πῶς ὅλα αὐτὰ εἶναι δείγματα ἔξεπεσμοῦ, ἀρνηστὴ τῆς οὐμανιστικῆς παραδόσης ποὺ μᾶς παραδόθηκε ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση. "Ισως αὐτὸς νὰ εἶναι ἀλήθεια. "Ομως τοῦτο δὲ σημαίνει πῶς φταίει ἡ τέχνη μας καὶ οἱ καλλιτέχνες μας. "Αν ἔμεις οἱ ὕδιοι καταδικάσαμε τὸν οὐμανισμό, πῶς θὰ τὸν κρατήσουν ἔκεινοι; "Αν ἔμεις διαλύσαμε τὴ φύση καὶ ὅλες τὶς μοφές ποὺ ἔχομε, γιατί μᾶς ἀγανακτεῖ ποὺ κάνουν τὸ ὕδιο ἔκεινοι ποὺ ἔκφράζουν τὸν κόσμο μας;

"Ομως ἀν σταματοῦσαν οἱ καλλιτέχνες στὸ σημεῖο αὐτό, δόσο κι' ἀν ἡταν δικαιολογημένοι, θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν ποῦμε πῶς περιγράφουν μονάχα μιὰ κατάσταση, ἐνώ δὲ όλος τους εἶναι νὰ φτάσουν στὴ σύνθεση, στὴν πνευματικὴ ἑρμηνεία καὶ στὴν ἀναδημιουργία τοῦ κόσμου. Στὴν προβολὴ τοῦ νέου πνευματικοῦ πιστεύω. Μὲ πιὸ σωστὴ ἔκφραστ : νὰ δώσουν τὴ νέα μορφὴ στὴν ἀμορφὴ ὅλη ποὺ τὸν προσφέρεται. Τὸ ἔκαναν ; Νομίζουμε πῶς ἀν δὲν μποροῦμε μὲ βεβαιότητα νὰ ἀπαντήσουμε καταφατικά, μποροῦμε δῆμος ἀδίσταχτα νὰ ποῦμε πῶς ἔκει κατευθύνονται. Οἱ δραματικὲς προσπάθειες τῆς τέχνης τοῦ αἰώνα μας νὰ βρῇ μιὰ καινούργια καλλιτεχνικὴ μορφή, ποὺ νὰ ἔκφράζῃ τὴ ζωή μας καὶ σύγχρονα νὰ ἔχῃ τὴ δύναμη νὰ στηρίξῃ ἔναν καινούργιο ἀνθρώπινο μύθο, εἶναι φαινόμενο πνευματικὸ ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικά. Σπάνια οἱ πνευματικὲς δυνάμεις είχαν νὰ παλέψουν μὲ τέτοιες δυσκολίες. Καὶ σπάνια ἔδειξαν οἱ λίγοι τέτοια πίστη, δχι μονάχα στὸν ἔαντό τους, ἀλλὰ προπάντων στοὺς ἄλλους ποὺ δὲν τοὺς πιστεύουν, στοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἔχουνται, στὸν "Ἀνθρώπῳ γενικά. Νὰ ἔχης συνείδηση τοῦ χάρους, δῆμος μέσα ζῆς, νὰ ἀρνιέσαι τὴν εὐκολὴ λύση τῆς στρουθοκαμήλου, νὰ είσαι ἔτοιμος νὰ δεχτῆς τὶς λοιδορίες τῶν συνανθρώπων σου, τὶς ἀποτυχίες, νὰ

ἀδιαφορῆς γιὰ τὴν ἐφήμερη δόξα καὶ τὸν κοσμικὸ ἔπαινο, γιατὶ πιστεύεις πῶς ὅλα αὐτὰ δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὴν ἀληθινὴ πνευματικὴ ζωή, αὐτὸς ἀκριβῶς δείχνει τὴ βαθιά σου πίστη στὸν ἀνθρώπῳ σὰν πνευματικὴ ὄντοτητα ἀκατόλυτη. Αὐτὴ ἡ πίστη καὶ αὐτὴ ἡ θυσία βάζουν, τὰ ἔχουν κιόλας βάλει, τὰ θεμέλια τοῦ νέου οὐμανισμοῦ. Εἶγαι πρόωρο νὰ καθορίσουμε τὸ χαρακτήρα του, δῆμος πρέπει νὰ εἴμαστε βέβαιοι πῶς δημιουργεῖται.

Ποιὰ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση ἔμεινε ἀνέπαφη ἀπὸ τὸν ψόγο καὶ τὸν σαρκασμὸ τῶν πολλῶν; Πῶς μποροῦσαν οἱ ἀνθρώποι ποὺ ἀνατράφηκαν μὲ τοὺς εὔκολους στίχους τοῦ Πολέμη καὶ τοῦ Μαλακάστη νὰ τραγουδήσουν τὸ «Πάσχα τῶν Ἑλλήνων» π. χ. ἢ νὰ αἰσθανθοῦν ωρίγος στὴν ἀφὴ τοῦ βράχου τῆς Ἀσίνης, δῆμος δ ποιητὴς ἔβοισκε τὴν πάρονσία τοῦ βασιλιᾶ τῆς; Οἱ ὑπεροεαλιστικές ἀκροβασίες τοῦ ποιητῆ—τόσο τραγικὲς ἵσως γιὰ τὸν ἀκροβάτη ποὺ τὶς ἐπιχειροῦσε—ἔπρεπε νὰ καταλήξουν σ' ἓνα "Ἄσμα πένθιμο καὶ Ἡρωικό, δῆμος νὰ ἀναγγέλλεται μὲ τὶς καμπάνες ἀπὸ κούσταλλο τὸ Πάσχα τοῦ Θεοῦ, γιὰ νὰ πιστέψουμε στὴν ἀναπότετη ἀνάγκη τους καὶ τὴ γόνιμη κυνοφορία ποὺ συντελούνταν. Τὸ τελευταῖο τοῦτο παραδειγμα τοῦ Ἐλύνη, ποὺ ἔφτασε νὰ συνθέσῃ τὴ μορφὴ τοῦ ἀγωνιστῆ τῆς Ἀλβανίας κατά τρόπο μοναδικὸ —ἄξιο ταίρι τῶν «Ἐλεύθερων Πολιορκημένων»—εἶναι ἀποφασιστικό. Δείχνει ποὺ μπορεῖ νὰ δοθῆσῃ καὶ ποὺ θέλει νὰ καταλήξῃ ἡ «μοντέρνα» τέχνη, ἡ τέχνη ποὺ περνᾷ μέσα ἀπὸ ἀπίθανους δρόμους, ἀκατανόητους πολλές φορές σὲ μᾶς, ἀβέβαιους συχνὰ καὶ γιὰ τὸν ὕδιο τὸν καλλιτέχνη. Τὸ μόνο παρόγορο σημάδι εἶναι ἡ πίστη τοῦ δημιουργοῦ στὸ ἔργο του καὶ στοὺς ἀνθρώπους. Αὐτὴ ἡ πίστη θὰ κάνῃ γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη τὸ θαῦμα τῆς δάλασσας τῆς Γαλιλαίας. Θὰ ἐπιτρέψῃ στὸν ἀνθρώπῳ νὰ μη βουλιᾶξῃ στὴν ὑγρὴ ζευστότητα ποὺ ὑπάρχει κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του, ἀλλὰ νὰ βαδίσῃ ἐπάνω στὰ κύματα γιὰ νὰ φτάσῃ στὴ στεριά.

**

Τὸ πρόβλημα τῆς σύγχρονης τέχνης

δὲν ἔξαντλεῖται ὅχι σ' ἔνα, ἀλλὰ οὕτε σὲ πολλὰ σημειώματα στὸν περιορισμένο χῶρο ἐνὸς δελτίου σὰν τὸ δικόῖμας. Οὔτε μπορεῖ νὰ γίνῃ μιὰ συστηματικὴ τοποθέτηση καὶ νὰ συζητηθοῦν οἱ ἀπειρες λεπτομέρειες ποὺ τὸ συνθέτουν. Βασικά δὲ πιὸ σωστὸς δρόμος θὰ ἦταν ἡ μελέτη ὅχι τῆς σύγχρονης τέχνης, ἀλλὰ τῆς Τέχνης στὴν οὐσία της. Γιατὶ ἔκει βρίσκεται ἡ διαφωνία καὶ ἡ παρανόηση. «Η σύγχρονη τέχνη ἔφτασε μὲ τὸν πιὸ τολμηρό τούτο στὸ ἔκαμψισμα τοῦ χώρου καὶ γύμνωσε τὸ κάθε καλλιτεχνικὸ ἔργο ἀπὸ τὸ λογῆς λογῆς περιττὰ στοιχεῖα, ποὺ ἐμπόδιζαν τὸν ἀνθρώπο νὰ τὸ χαρῇ αὐτὸ καθαυτό. Γιὰ περώτη, ζωες, φορὰ στὴν ἰστορία του δ ἀνθρώπους ζήτησε νὰ δημιουργήσῃ καθαρὴ τέχνη καὶ νὰ βρῇ τὰ καθαρὰ καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὰ ἔργα δλων τῶν ἐποχῶν. »Ετοι γιὰ πρώτη φορὰ πρόσεξε, ὅχι πιὰ μὲ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀρχαιόφιλου ἢ τοῦ συλλέκτη, τὰ δημιουργήματα λαϊν καὶ ἐποχῶν ποὺ χαρακτηρίζονταν ὡς τώρα πρωτόγονες καὶ ἦταν καταφρονημένες. Γιὰ νὰ μὴν πάμε μακριά, θὰ θυμίσουμε τὴν Ἑλληνικὴ τέχνη ποὺν ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ χρόνια καὶ τὴν μεσαιωνικὴ τέχνη, τόσο τὴ δική μας βυζαντινή, δύο καὶ τῆς δυτικῆς Εὐρωπῆς, τὴ γοτθική. Δὲν εἶναι πολλὰ χρόνια ποὺ κάτω ἀπὸ ἔναν ἀρχαικὸ κοῦφο τοῦ Ἐδενικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν διάβαζε ὁ ἐπισκέπτης: «κακότεχνον ἄγαλμα ἀρχαικῆς ἐποχῆς», καὶ ποὺ ἀποκαλοῦσαν τὰ βυζαντινὰ ἔργα βάρβαρα καὶ ἀτεχνα.

Ποιό εἶναι τὸ καινούργιο στοιχεῖο ποὺ ἀποκάλυψε ἡ σύγχρονη τέχνη; «Η ἀπόλυτη ἀξία κάθε καλλιτεχνικῆς μορφῆς, ποὺ ἐκφράζει μιὰ κοινωνία καὶ μιὰ ἐποχή. »Η «θέληση τοῦ καλλιτέχνη» καὶ τὸ πνευματικὸ περιεχόμενο τῆς μορφῆς ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ θέμα ὑπῆρξαν οἱ κατακτήσεις τῶν ἰστορικῶν τῆς τέχνης ποὺ ἦταν ἀδύνατο νὰ κερδηθοῦν χωρὶς τὶς κατακτήσεις τῶν καλλιτεχνῶν. «Η ἀντίρρηση διτὶ δ πρωτος αὐτὸς ἐνθουσιασμὸς μᾶς ὀδήγησε σὲ ὑπερτίμηση τῆς μορφῆς—«φορμαλισμός»—όσο κι ἀν εἶναι βάσιμη, δὲν πρέπει νὰ μᾶς κάνῃ νὰ ἀγνοήσουμε πὼς οἱ ὑπερβολὲς εἰναι ἀναπόφευκτες καὶ

ἀναγκαῖες μάλιστα. »Αν οἱ γεωμετρικὲς κατασκευές τῆς σύγχρονης τέχνης ἀπευθύνονται μόνο σ' ἓναν Homo Aestheticus, στερημένον ἀπὸ τὰ ἀληθινὰ καὶ βαθιὰ ἀνθρώπινα αἰσθήματα, δὲν πρέπει νὰ ἔχουμε πώς ἥταν τὸ μόνο μέσο γιὰ νὰ ἀπαλλαγοῦμε ἀπὸ τὶς ἀνοστες γλυκερότητες, δπου είλε καταλήξει ἡ παρανοημένη παραδόση τοῦ οἰνανισμοῦ καὶ τῆς «Ἀναγέννησης, μὲ τὶς εἰδυλλιακὲς καὶ καλλιγραφημένες ἴστορίες. »Η ἀρνηση κάθε θέματος, κάθε φυσικῆς μορφῆς, ἡ ἀφαιρεση κάθε ἔξωτερης «διμορφιᾶς» καὶ ἡ διάλυση σχημάτων καὶ χωμάτων στὰ πρῶτα τους στοιχεῖα, ἐπαναστατικὲς ἀκρότητες ποὺ τρομάζουν καὶ ἀπωθοῦν, ἥταν ἰστορικὰ ἀναγκαῖες καὶ βαθύτατα ὀφέλιμες, δπως εἶναι πάντα οἱ ἐπαναστατικὲς ἀκρότητες ποὺν ἐκφράζουν τὸν πόθο γιὰ ἀναγέννηση καὶ τείνουν στὴν ἀπαλλαγὴ ἐνὸς δργανισμοῦ ἀπὸ τὰ καρκινώματα καὶ ἀπὸ τὴ σήψη ποὺν ἀπειλεῖ δλόκληρο τὸ σῶμα. »Οπως εἴλαμε πρωτύτερα, στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ ἐπανάσταση τῆς κλασσικῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης ὑπῆρξε τουλάχιστον ἐξ' σου ἀποφασιστικὴ καὶ τολμηρή. »Αν σήμερα μᾶς εἶναι δύσκολο νὰ τὸ καταλάβουμε αὐτό, εἶναι γιατὶ τὰ διδάγματα ἀποτελοῦν πὲν καθεστώς καὶ ἡ θέση της ἐκφράζει μιὰ συντηρητικὴ ἀποψη. Εἶναι τὸ φαινόμενο τῆς ἐπανάστασης ποὺ γίνεται καθεστώς.

«Οταν δοῦμε τὶς «ἀκρότητες» αὐτὲς τῆς σύγχρονης τέχνης μὲ τὸ ἰστορικὸ μάτι καὶ κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τῆς καλλιτεχνικῆς ἀνάγκης ποὺ τὶς δημιουργήσεις καὶ τὴν ὅποια ὑπηρετοῦν, τὶς ἀπομονώσουμε γιὰ νὰ τὶς μελετήσουμε καὶ τὶς κατανοήσουμε, τότε θὰ καταλάβουμε τὴ σημασία τους. »Αν αὐτὲς καθεστὼς δὲν ἔχουν τὴν ἀπαραίτητη δλοκλήρωση, δίγουν ὅμως τὰ στοιχεῖα τὰ ἀπαραίτητα στὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο. Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἰστορία τῆς τέχνης τὰ συστατικὰ μποροῦν νὰ κερδίσουν τὴν ἀξία ποὺ τοὺς ἀνήκει. Τὸ σχῆμα, τὸ χρῶμα, ἡ σύνθεση, ἡ γραμμή, τὸ ὑλικό, ὁ ὅγκος, διτὶ μὲ μιὰ λέξη συνθέτει τὴ μορφὴ - «φόρμα» - ἀποκτοῦν βάθος πνευματικό, γίνονται οἱ καθαροὶ φορεῖς τοῦ ἀνθρώπινου μηνύματος, τὰ σύμβολα μιᾶς Ἰδέας. »Αποκαθαιρεται τὸ καλ-

λιτεγχικὸ ἔογο ἀπὸ τὸ περιττό του φορτίου καὶ ἡ ἀπλότητα τῶν μέσων τοῦ προσδί-
νει μιὰ πρωτόγνωρη δύναμη. Ἡ κυ-
στάλλινη καθαρότητα στὴ γραμμῇ καὶ
στὸ χρῶμα καὶ ἡ ἀπλὴ ἴσορροπία στὴ
σύνθεση μᾶς μεταφέρουν στὶς πηγὲς τῆς
τέχνης. Ἔτοι φωτίζουν τὰ σύγχρονα ἔγγα-
καὶ τὴν ἕδια στιγμὴ φωτίζονται καὶ ὀντά-
ἀπὸ τὰ δημιουργήματα μαρχινῶν τόπων
καὶ περασμένων ἐποχῶν. Τὸ ἀρχαῖο Ἑλ-
ληνικὸ ἄγγειο μὲ τὴ θαυμαστή του διά-
πλαση καὶ διάρθρωση ἀποτελεῖ τὸ καλύ-
τερο δεῖγμα ἀφηρημένης τέχνης. Καὶ οἱ
λυρικὲς ζωγραφικὲς συννέσεις τῆς Κίνας
καὶ τῆς Ιαπωνίας μαρτυροῦν τὴν ὑπο-
ταγὴ τοῦ φυσικοῦ κόσμου στὸ ὄφαμα καὶ
τὶς ἀνάγκες τοῦ τεχνίτη.

Μιλήσαμε πιὸ πάνω γιὰ τὸ μῆνυμα ἐνὸς καινούργιου οὐμανισμοῦ ποὺ πάει νὰ φέρῃ ἡ σύγχρονη τέχνη. Τὰ πειράματα ποὺ ἔκανε ὑπῆρξαν τόσο ἐπώδυνα καὶ τόσο τολμηρά, τὰ ἐπιτεύγματα τόσο ἀποσδόκητα. Τὸ μεγαλύτερο, νομίζουμε, εἶναι ἡ ἀναγωγὴ στὶς πηγὲς τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Στὴν ἀτομική μας ἐποχὴ καὶ ἡ τέχνη ἔφτασε στὸ ἀτομο, καὶ τὸ διέσπασε. "Ετσι μπόρεσε νὰ συλλάβῃ τὸ «ὅντως δύν», τὴν πρώτη δρκή. Αὐτὸ τὴ συνδέει μὲ τὴν παγκόσμια τέχνη χρονικὰ καὶ τοπικά. Πέρα ἀπὸ τὰ ἐφήμερα καὶ σὲ γεωγραφικὰ πλαίσια πειρισμένα στοιχεῖα ὑπάρχουν τὰ καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀνήκουν σὲ δλους τοὺς ἀνθρώπους δλων τῶν ἐποχῶν. "Απὸ τὴν ἐποχὴ τῶν σπηλαίων μὲ τὶς θαυμαστές τοιχογραφίες ἕως τὶς μέρες μας, καὶ ἀπὸ τὸ Μεξικὸ διὰ τὴν Κίνα μὲ τοὺς ἀρχαίους πολιτισμοὺς, δ ἀνθρωπος ζῆσαν πνευματικὴ δινότητα ποὺ ἀκούει στὶς Ἱδιες βασικὲς ἀρχές. Τὶς ἀρχές αὐτὲς καὶ τοὺς νόμους τοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου ἀρχίσαμε νὰ τοὺς κατατοῦμε. Τὰ δημιουργῆματα τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου ἔχουν παγκόσμια ἀπήχηση καὶ ἐκφράζουν τὶς ἀνθρώπινες ἀνάγκες μ' ἓνα βαθὺ καὶ μοναδικὸ τρόπο. Τὸ μῆνυμα τῆς σύγχρονης τέχνης πάει νὰ ἐνώσῃ τὸν ἀνθρωπό πέρα ἀπὸ γεωγραφικὰ δρια, φυλετικὲς διαφορές, θρησκευτικὲς πεποιθήσεις. "Εχοντας φτάσει στὸ βάθος ἐγγίζει τὴν κορυφή, γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσῃ τὸ μεγάλο

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ WELLES

ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΗ ΣΤΟ HOLLYWOOD

Σὲ ήλικία 26 ἔτῶν ἦνας νέος σκηνοθέτης ἔμελλε ν' ἀναστατώσῃ τὰ ἥσυχα νερά τῆς ἀμερικανικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Βριτικόμαστε στὰ 1938. "Ἐνας πρόγονος δημοσιογάφος, ήθοιούδες, ποὺ παίζει Σαιξηπηρὸν ἀπὸ ήλικία 12 ἔτῶν, φέροντες τὸν πανικὸν σὲ χιλιάδες Αμερικανούς. Ἡ ραδιοφωνικὴ του ἐκπομπὴ «Ο πόλεμος τῶν κόσμων» μεταδίδει τόσο παραστατικὰ τὴν ἐπίθεση τῶν κατοίκων τοῦ "Αρη πάνω στὸν πλανήτη μας, ποὺ χιλιάδες ἄλοχοι απέντανεν τοῦ κόσμου!»

“Οπως ήταν φυσικό, τὸ Hollywood ζητᾶ νὰ ἐκμεταλλευτῇ τὰ σπάνια διαφημιστικὰ προσόντα τοῦ νέου καλλιτέχνη οἱ πόρτες τῶν στούντιο ἀνοίγουν διάπλατες. Τοῦ προσφέρουν τὸ πιὸ ἀπίστευτο συμβόλαιο μὲ τὴν R.K.O: ἀπόλυτη ἔλευθερία στὴν ἐκλογὴ τοῦ θέματος, τῶν ἥθωποιῶν, καὶ ὅλον τὸν τεχνικὸ ἔξοπλισμὸ τῆς ἑταῖρείας στὴ διαθεσή του. Σὲ δυὸ μῆνες ἐντατικῆς ἐργασίας δὲ νέος ἔξοικειώνεται μὲ τὰ τεχνικὰ προβλήματα, ἀνακαλύπτει πῶς δλα εἶναι δυνατά, παρὰ τὶς ἀντιρρήσεις τῶν «εἰδικῶν», καὶ ἀρχίζει τὸ γένοισμα τοῦ «Πολίτη Καίνη», στὰ 1940. Τὸ 1941 οἱ φωτεινὲς ρεκλάμεις τοῦ Hollywood καὶ τοῦ Broadway διαφημίζουν τὸ δνομα τοῦ σεναριογράφου, τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ πρωταγωνιστῆ : Orson Welles.

Ποιός είναι δ «Πολίτης Καίνη» καὶ τί προσπάθησε νὰ μᾶς δώσῃ δ δημιουργός του; Ο Welles ξεκίνησε ἀπὸ ἔνα ύπαρκτὸ πρόσωπο, τὸν William Randolph Hearst, ἴδιοκτήτη ἐνὸς τεράστιου δημοσιογραφικοῦ συγχροτήματος, μὲ τὸ ὅποιο ἐπηρέαζε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἀμελόγο τοῦ Ἡρακλείτου. Ἀν αὐτὸ δὲν ἀποτελῇ ἔνα καινούργιο οἰμανιστικὸ μήνυμα, ἀξιο νὰ τὸ ἀκούσουμε, νὰ τὸ πιστέψουμε καὶ νὰ τὸ μεταδώσουμε στοὺς ἀπογόνους μας, τότε τί σημαίνει Οδμανισμός;

ρικανικής κοινῆς γνώμης. (Χωρὶς νὰ θέλῃ ν' ἀναγνωρίσῃ τὴν διαιρέτητα, ὁ Hearst προσπάθησε μὲ κάθε τρόπο νὰ ἐμποδίσῃ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας).

'Η ὑπόθεση; 'Ο Charles Foster Kane πεθαίνει σ' ἔναν παραμυθένιο πύργο ποὺ είχε χτίσει γιὰ τὴ δεύτερη γυναῖκα του. Μ' ὅλο ποὺ ἦτον διάσημος, πλούσιος, μὲ τεράστια δύναμη πάνω στοὺς συμπατριῶτες τους, κανένας δὲ γνώρισε παρὰ μόνο τὰ ἔξωτερικὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς του. Κι' ἔτσι κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἔξηγησῃ τὴν τελευταία λέξη ποὺ πρόφερε πρὶν πεθάνῃ: Rosebud—μπουμπουύκι τριαντάφυλλου. Τὴν ἔξηγηση αὐτοῦ τοῦ γρίφου θ' ἀναζητήσῃ ἔνας δημοσιογράφος, ποὺ θὰ ἐπισκεφθῇ διαδοχικὰ τοὺς παιλιοὺς συνεργάτες, τοὺς φίλους καὶ τὶς γυναικες ποὺ ἔπαιξαν κάποιο ρόλο στὴ ζωὴ τοῦ Καίην. Κι' ἔτσι σιγὰ σιγά, συναρμολογώντας σκόρπια κομμάτια, ἀνακαλύπτουμε τὴν πραγματικὴ προσωπικότητα τοῦ Πολίτη Καίην. 'Ο δημοσιογράφος δὲ βρίσκει τὴν ἔξηγηση τῆς λέξης Rosebud, δὲ θεατὴς ὅμως ἔρει πώς δὲν ἦταν παρὰ τὸ ὄνομα ποὺ είχε ἔνα ἔλκηθρο στὰ παιδικά του χρόνια, σύμβολο τῆς ἔσωτερηκῆς γαλήνης, τῆς ἀγάπης καὶ τῆς εὐτυχίας ποὺ δὲ γνώρισε ποτέ. Μιὰ κούφια, ἀποτυχημένη ζωὴ, αὐτὴ ἦταν ἡ ζωὴ τοῦ περίφημον Καίην.

'Απορεῖ ἀλήθεια κανείς, δταν δῆ τὴν ταινία, πᾶς βρέθηκε μιὰ μεγάλη ἀμερικανική κινηματογραφικὴ ἑταῖρεία νὰ χρηματοδοτήσῃ ἔνα ἔργο ποὺ στὸ βάθος εἶναι ἡ πιὸ δυνατὴ κριτικὴ τοῦ «ἀμερικανισμοῦ», τῆς κυριαρχίας τοῦ πλούτου, μὲ δ, τι κούρβει πιὸ ἀπάνθρωπο. 'Η πρώτη προβολὴ τοῦ «Πολίτη Καίην» πρέπει νὰ ἦταν μιὰ ὀδυνηρὴ στιγμὴ γιὰ ὅσους ὑπόγοραφαν τὸ συμβόλαιο ποὺ ἐπέτρεψε τὸ κινηματογραφικὸ ξεκίνημα τοῦ Welles. 'Ομως καὶ οἱ τεχνικοί, οἱ σκηνοθέτες καὶ οἱ φωτογράφοι βρέθηκαν μπροστά σὲ κάτι καινούργιο καὶ ἐπιληκτικό. Σὲ δυὸ μῆνες ὁ Welles είχε ἔπεισε τὰ τεχνικὰ προβλήματα τῆς Της τέχνης, καὶ χωρὶς ἵσως ν' ἀγαπαλύψῃ τίποτα ἄγνωστο ὡς τότε, ἀλλὰ χρησιμοποιώντας ἀποτελεσματικὰ καὶ πρωτότυπα παιλιότερες τεχνικές

ἐπιτεύξεις, ἔφερνε μιὰ ἐπανάσταση στὴν κινηματογραφία.

Στὸ σενάριο διακρίνουμε τὴν ποώτη μεγάλη καινοτομία: διασπάται ὁ χρόνος καὶ ἡ λογικὴ σειρὰ τῆς πλοκῆς. Μᾶς προσφέρεται ἡ πραγματικότητα κομματιοσμένη — κομμάτια ἀπὸ διάφορες ἐποχὲς τῆς ζωῆς ἔνδος ἀνθρώπου, ποὺ τὸ καθένα φαίνεται ἀπὸ διαφορετικὸ πρίσμα, μὰ ποὺ ὅλα συναρμολογοῦνται γιὰ νὰ μᾶς δώσουν τὴν μορφὴ τοῦ Καίην. 'Η πρωτοτυπία τοῦ ἀμερικανικοῦ μυθιστορήματος ἔνδος Dos Passos ἡ ἔνδος Faulkner βρίσκει ἐδῶ τὴν κινηματογραφική της ἀντιστοιχία.

Στὴ σκηνοθεσία ὁ Welles καταργεῖ τὸ συνηθισμένο montage. 'Αντὶ νὰ χωρίσει μιὰ σκηνὴ, σὲ πολλὰ πλάνα γιὰ νὰ συλλάβῃ π.χ. τὴν συζήτηση τριῶν ἢ τεσσάρων ἀτόμων δείχνοντας διαδοχικὰ τὸ κάθε πρόσωπο, προτιμᾶ νὰ τοποθετήσῃ τὰ τέσσερα πρόσωπα στὴν ἥδια εἰκόνα, δίνοντας στὴ σκηνὴ ὅλο της τὸ διπτικὸ βάθος. 'Ετσι ἔχουμε πολλὰ πρόσωπα σὲ διαφορετικὴ τὸ καθένα ἀπόσταση ἀπὸ τὸ φακὸ καὶ παρακολούθομε ταντόχρονα στὰ τέσσερα πρόσωπα τὶς ἀντιδράσεις ποὺ γεννᾶ ἡ συζήτηση. 'Ο χῶρος καὶ τὸ σκηνικὸ μᾶς γίνονται ἔτσι καλύτερα αλισθητά (ἀφοῦ ἡ μηχανὴ δὲ θὺν κινηθῆ γιὰ νὰ συλλάβῃ ἔνα πρόσωπο χωριστά, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ περιβάλλον) καὶ δημιουργοῦν μιὰ ἀτιμόσφαιρα. Τὸ ἀποτέλεσμα είναι μεγαλύτερη δραματικότητα ψυχολογικὰ δικαιολογημένη.

Xύθηκε πολλὴ μελάνη γύρω ἀπ' τὸ «βάθος τοῦ διπτικοῦ πεδίου» (profondeur du champ) καὶ τὰ «κλειστά» σκηνικὰ ποὺ χρησιμοποιεῖ συχνὰ ὁ Welles. Εἴπαν πώς μόνο λόγοι ἐντυπωσιακοὶ ὀδήγησαν τὸν νέο σκηνοθέτη σ' αὐτὲς τὶς πολυδάπανες λύσεις. Μπορεῖ ὅμως κανεὶς νὰ παραβλέψῃ τὴν ἀτιμόσφαιρα ποὺ γεννοῦν μερικὲς «κλειστὲς» σκηνὲς καὶ ποὺ συντελοῦν τόσο ἀποτελεσματικὰ στὴν περιγραφὴ τῆς πλούσιας ἀλλὰ μάταιης ζωῆς τοῦ Καίην; Κι' ἔπειτα ὑπάρχουν καὶ λόγοι τεχνικοὶ ποὺ ἐπιβάλλουν τὴν χρησιμοποίησή τους. Τὰ κλειστὰ σκηνικὰ ἥρθαν σὰν ἐπακόλουθο τῆς χρησιμοποίησης τοῦ βάθους.

Τὰ προβλήματα ποὺ γεννιοῦνται ἀπὸ τὴν φωτογράφηση σὲ βάθος εἶναι τεράστια. Ὁ φωτογράφος πρέπει νὰ «νετά-οη» τὴν φωτογραφία του σ' ὅλο τὸ βάθος γιὰ νὰ ἔχῃ καθαρὴ φωτογραφία σὲ κάθε ἐπίπεδο. Γι' αὐτὸ καὶ χρησιμοποιεῖ φακοὺς μὲ μεγάλη ὀπτικὴ γωνία, ἀλλὰ μικρὸ διάφραγμα.

Ἐτσι ὅμως ἀναπόφευκτα ἀποκαλύπτονται τὰ ψηλότερα σημεῖα τοῦ σκηνικοῦ (μὲ τοὺς προβολεῖς καὶ τὸν τεχνικὸ ἔξοπλισμὸ τῶν στοίνιο) ποὺ συγχλίνουν πρὸς τὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Τὰ ταβάνια εἶναι τότε ἀπαραίτητα, δὲν πρέπει ὅμως καὶ νὰ μειώσουν τὸν φωτισμό (ἢ χρησιμοποίηση μικροῦ διαφράγματος ἐπιβάλλει ἐντονο καὶ δυοιο φᾶση)! Τὰ τεχνικὰ αὐτά προβλήματα λύνονται μὲ δυσκολία. Ὅμως χρειάζεται κι' ἕνας φωτογράφος τῆς ἀξίας τοῦ Gregg Toland γιὰ νὰ δεχτῇ νὰ ὑπερονικήσῃ τὶς δυσκολίες αὐτὲς καὶ νὰ φωτογραφήσῃ, δπως φωτογράφησε, τὸν «Πολίτη Καίνου». Τὸ στύλο τοῦ Welles καὶ τὸ Wyler (κυρίως «Στὰ καλύτερα χρόνια τῆς ζωῆς μας») δὲ θά είχε πραγματοποιηθῆ χωρὶς τὴν βοήθεια τοῦ μεγαλύτερον ἵσως φωτογράφου τοῦ κόσμου.

Ο Welles χρησιμοποιεῖ συχνὰ τὴν φωτογράφηση μὲ γωνία ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω (contre plonge). Ἡ σκηνὴ ἔχει τότε κάτι τὸ δαιμονικὸ καὶ αἰχάνει τὸ μεγαλεῖο τοῦ Καίνου. Ἀντίθετα πάλι τὰ ταβάνια δημιουργοῦν μιὰ πνιγερὴ κλειστὴ ἀτμόσφαιρα, δποὺ λέει καὶ βαραίνει ἡ ἀναπόφευκτη μοίρα τοῦ ἥρωα. Αὐτὴ ἡ ἐκφραστικὴ ἀντίθεση μας ἐπιτρέπει νὰ αἰσθανθοῦμε ταυτόχρονα τὸ ἔξωτεροκό μεγαλεῖο καὶ τὸν ἔσωτεροκό ἔξεπισμὸ τοῦ John Foster Kane.

Η ΚΥΡΙΑ ΚΑΙ Ο ΣΑΙΕΠΗΡ

Ἡ ἐπόμενη δημιουργία τοῦ Welles εἶναι ἔνα ψυχολογικὸ δράμα ποὺ γυρίζει τὸν ἀκόλουθο χρόνο, πάντα σύμφωνα μὲ τὸ περίφημο σύμβολο τῆς R.K.O.: «Τὸ Μεταλλεῖο τῶν Αμπερσονς» (The Magnificent Ambersons). Εἶναι ἡ περιγραφὴ τοῦ ἔξεπισμοῦ μιᾶς ἀριστοκρατικῆς οἰκογένειας τοῦ 1880, καὶ ἴδιαίτερα τοῦ τελευταίου τῆς ἀπογόνου, ποὺ πιστείν-

τας στὶς προλήψεις καὶ τὶς ἔπειρασμένες ἰδέες τῆς τάξης του θὰ προκαλέσῃ τὸ θάνατο τῆς μητέρας του. Ὁ Welles δὲν ἐμφανίζεται ὡς ἡθοποιός, ἀλλὰ μόνο σχολιαζεῖ μὲ τὴν ζεστὴ φωνή του τὸ δράμα ποὺ ἔτεντιγεται δμαλὰ μπροστά μας, χωρὶς τὸ χρονικὸ σπάσιμο τοῦ Καίνου. Ὁ Welles δὲν ἐπαναλαμβάνεται. Ἡ σκηνοθετικὴ του ἔργασία προσαρμόζεται πάντα στὸ θέμα καὶ στὴ δραματικὴ πλοκή.

Τὸ 1942 ὁ Welles ἀρχίζει τὸ «Ταξίδι στὸ φόβο» (Journey into Fear), ποὺ δὲν ἔμειλλε νὰ τελειώσῃ ὁ ἔδιος. Ἡ R.K.O. δὲν μπορεῖ ν' ἀνεχθῇ ἄλλο τὸ τρομερὸ παιδὶ τῆς 7ης τέχνης καὶ καταγγέλλει τὸ συμβόλαιό της. Ὁ Welles θὰ γυρίσῃ ἀκόμα τὸν «Ξένο» (The Stranger), ἕνα κακὸ φίλμ πάνω σ' ἕνα πιὸ κακὸ σενάριο, δποὺ δμως ἔχωρίζει πανεὶς σκηνὲς ποῦ μαρτυροῦν τὴν μεγαλοφυΐα τοῦ δημιουργοῦ τους.

Ἡ σκηνοθετικὴ καριέρα τοῦ Welles φαινόταν διὰ τελείωνε. Τοῦ προσφέρουν δόλους ἡθοποιοῦ, δποὺ συγχνὰ νομίζεις πὼς διασκεδάζει σὲ βάρος τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ κοινοῦ. Θυμηθῆτε δμως τὴν ἐμφάνισή του στὸ «Jane Eyre» καὶ ἀργότερα στὸν «Τρίτο Ανθρώπο». Τότε ἡ κυρία Orson Welles (διάβαζε Rita Hayworth) ἀποφασίζει νὰ πείσῃ τὴν Columbia νὰ ξαναδοκιμάσῃ τὸν ἄντρα της. Καὶ οἱ παραγωγοί, γιὰ νὰ ἔξασφαλιστοῦν, προτείνουν γιὰ θέμα τῆς ταινίας ἔνα ἄκακο, τιποτένιο ἀστυνομικὸ μυθιστόρημα, ποὺ δὲ συγνδύαση δυὸ δινόματα ποὺ δέξιον πολλὰ δολλάρια: Rita - Orson! Ἐτσι γεννήθηκε ἡ «Κυρία τῆς Σαγκάνης»

Τὸ μυθιστόρημα τοῦ Sherwood King δὲν παρουσιάζει κανένα ἐνδιαφέρον—μιὰ μπερδεμένη πλοκή, χωρὶς νόημα καὶ χωρὶς ζωντανοὺς χαρακτῆρες. Καὶ τὸ σενάριο ἀκόμα ποὺ ἔγραψε ὁ Welles δὲν προσθέτει παρὰ μόνο ἔναν ἔξυπνο καὶ συγχρὰ καυστικὸ διάλογο. Κι' δμως ἡ σκηνοθεσία τοῦ Welles ἔκανε τὸ θαύμα της. Στὰ χέρια του ἡ «Κυρία» γίνεται δυναμίτης, συνταράζει τὸ θεατὴ καὶ τοῦ μεταδίδει σκέψεις, ἀνέκφραστα συναισθήματα καὶ ποίηση.

Ο Welles χτυπάει πάλι παραδεγμένες

δέξεις: τὸ χρῆμα, τὴν ἔξασφάλιση ποὺ φέρονται δὲ πλοῦτος καὶ ἡ ... ἀσφάλεια τῆς ζωῆς! Στὸ τέλος—ஓ! φρίκη! — ἀφήνει τὴν στάρο Rita νὰ πεθάνῃ μόνη της, παραβλέποντας τὴν ἀργὴν ποὺ θέλει μιὰ στάρο νὰ πεθάνῃ στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ ἥρωα!... Κανένας Ἀμερικανὸς δὲν συγχώρεσε ποτὲ στὸν Welles αὐτὴ τὴ δολοφονία!

Ἡ «Κυρία τῆς Σαγκάνης» εἶναι ἡ τρανὴ ἀπόδειξη πὼς μιὰ ταινία μπορεῖ νὰ σωθῇ ἀπὸ τὴ μορφὴ της. Κι' ἔξηγούμαστε. Ἰσως στὴν «Κυρία» ἡ δεξιοτεχνία νὰ εἶναι πιὸ ἐπιδεικτική, λιγότερο συγκρατημένη. «Ομως δὲ Welles ἔντυσε τὴν ὑπόθεση ποὺ τοῦ ἐπέβαλαν, δχι μόνο μὲ τὸ στὺλ ποὺ θὰ ταινιάζει σὲ μιὰ κοινὴ ἀστυνομικὴ ταινία, ἀλλὰ μὲ τὴ μορφὴ ποὺ μπορεῖ νὰ τῆς δώσῃ ἐνά βαθύτερο, ἀναπλάντεχο ἰσως νόημα. Τὸ θέμα τῆς ἐνοχῆς τοῦ ἀνθρώπου, τὸ θέμα τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, προβάλλονταν ξαφνικὰ μπροστά μας. Μπορεῖ ἡ Elsa Bannister καὶ δὲ ναύτης Michael O'hara νὰ μὴ στέκουν σὰν ἥρωες ψυχολογημένοι. Μᾶς συγκυνοῦν διως σὰν σύμβολα μέσα στὴν παράξενη ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιούργησε γύρω τους δὲ Welles.

Ἡ «Κυρία τῆς Σαγκάνης», δπως ἡταν φυσικό, δὲν ἔκανε τὶς κινηματογραφικὲς ἑταιρεῖες ν' ἀλλάξουν γνώμη γιὰ τὸν σκηνοθέτη της. Οἱ πόρτες τῶν στούντιο ἔμειναν ἔανα κλειστές. «Ομως ἔνα χρόνο ἀργότερα μιὰ μικρὴ ἑταιρεία τοῦ προτείνει ἔναν «Μάκβεθ». Χωρὶς πολλὰ τεχνικὰ μέσα, μὲ μόνο εἰκόσι τέσσερεις μέρες στὴ διάθεσή του, δὲ Welles μᾶς δίνει ἔνα ἔργο πρωτόγονο, μὲ κακὸ γοῦστο στὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κουστούμια, ἀλλὰ δπου ἔσπειρε τὸ μεταφυσικὸ δράμα τοῦ σαιζηπηρικοῦ ἥρωα ποὺ ἀγωνίζεται νὰ λυτωθῇ ἀπὸ τὸ ἔγκλημα ποὺ τὸν κατατρέχει. («Οταν ωρίησαν τὸν Welles ἀν κατὰ τὴ γνώμη του δὲ Μάκβεθ μπόρεσε τελικὰ νὰ σώσῃ τὴ ψυχὴ του, ἀπάντησε: «"Ισως").

Ο «Οὐέλλος» (1950 - 1952) γυρίστηκε μὲ παραγωγὸ τὸν ἵδιο τὸν Welles καὶ φυσικὰ μὲ τεράστιες οἰκονομικὲς δυσκολίες. Χοησιμοποίησε πραγματικὰ τοπία καὶ βενετσιάνικα ἀνάκτορα—τὰ πραγματικὰ διως σκηνικὰ κομματιάζονται, γιὰ νὰ δημιουργήσουν τελικὰ μιὰ ἀνύπαρ-

κτη, φανταστικὴ σκηνογραφία, γιὰ νὰ παχτῇ μπροστά της τὸ δράμα τοῦ Μαύρου τῆς Βενετίας. Καὶ τὸ δράμα περικυλώνει τὸν θεατή, δὲ Ὁὐέλλος γίνεται σύμβολο τῆς μοναξίας καὶ τῆς ἀγωνίας ποὺ ζοῦμε ἐμεῖς, οἱ ἀνθρώποι τοῦ 20οῦ αἰώνα. Τί κι ἀν τὰ σκηνικὰ ζωτανεύουν μιὰ παλιὰ ἐποχὴ; Τὸ δράμα μᾶς πνίγει δπως δὲ Ὁὐέλλος τὴ Δεσδαμόνα. Κι' δὲ Σαΐζπηρ παραστέκει.

ΓΥΡΩ ΛΠΟ ΤΟΝ «ΚΥΡΙΟ ΑΡΚΑΝΤΙΝ»

Κι' ἔχομαστε στὸν «Κύριο Αρκάντιν». Πολλοὺς ἐνόχλησε, πολλοὺς θύμωσε ἡ τελευταία δημιουργία τοῦ Welles. Π συντακτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ δελτίου μας βρέθηκε διχασμένη: «Ἀριστονόγημα»... «Φρικτό»... «Ἐχει δξία»... «Δὲν ἔχει νόημα»... «Εἶναι θαυμάσιο»...

Χωρὶς νὰ θέλουμε νὰ δώσουμε τελειωτικὴ λύση στὴ διαμάχη, θὰ προσπαθήσουμε νὰ σκιαγραφήσουμε μιὰ ἔξηγηση τῆς ταινίας, μὲ τὴν ἐλπίδα πὼς δοι εἶδαν, θὰ δοῦν ἡ καὶ θὰ ξαναδοῦν τὴν ταινία θὰ προσπαθήσουμε νὰ καταλάβουμε ποὺν βγάλουν τὴν τελικὴ τους καταδικαστικὴ ἀπόφαση.

Στὰ 1948, σὲ μιὰ συζήτηση γιὰ τὸν ορεαλισμὸ στὴν τέχνη, δόθηκε ἡ εὐκαιρία στὸν Orson Welles νὰ διατυπώσῃ μερικές του ἰδέες. «Γιὰ μένα, εἶπε τελειώνοντας, δὲ ορεαλισμὸς δὲν ὑπάρχει, δὲ ορεαλισμὸς δὲ μ' ἔνδιαφέρει». Ο ορεαλισμὸς δὲ μ' ἔνδιαφέρει· αὐτὸς εἶναι τὸ κλειδί ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσῃ νὰ καταλάβουμε τὸ ἔργο τοῦ Welles ἀπὸ τὸν «Καίγην» δις τὸν «Ἀρκάντιν».

Ἄλλοι καλλιτέχνες μετουσιώνουν σὲ ἔργο τέχνης μιὰ πραγματικότητα, χωρὶς νὰ τῆς ἀφαιρέσουν τὰ ἔξωτερικά τῆς γνωθίσματα, ἡ καὶ προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν μιὰ δσο γίνεται πιὸ πιστὴ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας αὐτῆς. Ο Welles δημιουργεῖ ἔναν κανονόγιο κόσμο, ποὺ δὲν ἔχει ὄμεση ἔξαρτηση ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμο. Ο κόσμος τοῦ «Καίγην» καὶ τῆς «Κυρίας» δὲν εἶναι ορεαλιστικός, μιλάει διως γιὰ τὴν ἐποχὴ μας πιὸ ζωτανὰ ἀπὸ κάθε ορεαλιστικὴ ἀπεικόνιση.

«Υπάρχει διάχυτη ἡ ἐντύπωση πὼς δ

κινηματογράφος έχει βάση αποκλειστικά και μόνο ρεαλιστική. Κι' αὐτὸ δὲν προέρχεται δυστυχῶς μόνο ἀπ' τὸ δι τοῦ ή ται νία εἶναι μιά ἀπεικόνιση (εἶναι εὔκολο νῦ ἔξηγήση κανεὶς δι τοῦ καλλιτέχνης έχει ἀπόλυτη ἐλευθερία νῦ ἀπεικονίση δι τοῦ διδιος θὰ διαλέξῃ ή καὶ θὰ κατασκευάσῃ) εἶναι καὶ γιατὶ συνηθίσαμε νῦ γυρεύοντας στὴ σκοτεινὴ αἴθουσα προβολῆς μόνο ἔνα θέαμα, κι' ὅχι τὴν τέχνη. Τὴν τέχνη θὰ τὴν ἀναζητήσουμε στὴν ἔκθεση ζωγραφικῆς, στὴν αἴθουσα συναυλιῶν, στὸ βιβλίο ποὺ δ' ἀνοίξομε μ' ἀγάπη. Ο κινηματογράφος εἶναι ή φτηνὴ διασκέδαση — πᾶμε στὸν κινηματογράφο δταν δὲν ἔχουμε τί νῦ κάγοντας καὶ ὅχι ἀπὸ ἀνάγκη.

Κι' ὅμως δι κινηματογράφος εἶναι τέχνη αὐτὸ πιστεύονταν δσοι ἀγωνίζονται νῦ δημιουργήσουν τὸ κινηματογραφικὸ ἔργο τοὺς παρ' ὅλες τὶς δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζουν. Σφάλμα δικό μας ἀν δὲν μποροῦμε νῦ τὸ ἀντιληφθόνυμε, ἀν δὲν μποροῦμε νῦ κρίνονται κάθε ταινία μὲ τὶς ἀπαιτήσεις καὶ τὰ αὐτηρὰ κοιτήρια τῆς τέχνης.

Ο «Κύριος Ἀρχάντιν» εἶναι ἔνας μύθος, ἔνας ἀφηρημένος μύθος, κάτι σὰν τὴ «Δίκη» ἢ τὸ «Παλάτι» τοῦ Kafka. "Ας δεχτοῦμε λοιπὸν στὴν ὀδόνη αὐτὸ ποὺ δεχόμαστε μὲ μεγαλύτερη εὐκολία σ' ἔνα μυθιστόρημα καὶ σ' ἔναν πίνακα ἀφηρημένης ζωγραφικῆς." Εδῶ, ὅπως καὶ στὸν Kafka, ἔχουμε πρόσωπα ποὺ προσπαθοῦν νῦ γλιτώσουν ἀπὸ κάτι ἀπαστο καὶ ἀνέκφραστο ποὺ πλανιέται τριγύρῳ τοὺς ή ποὺ κούβονται μέσα τοὺς. Ζοῦν σ' ἔνα γάρ, σὲ κάτι ἀφηρημένο, ποὺ κρατάει ὅμως καὶ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας.

Τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας χρείνουν ἔνα τρελὸ μπαλέτο μπροστὰ στὸ σκηνικὸ τῆς ἑρειπωμένης καὶ ἄθλιας μεταπολεμικῆς Εὐρώπης. Ο Ἀρχάντιν διδιος γυρεύει νῦ σωθῆ καταστρέφοντας τὸ ἀμαρτωλὸ παρελθόν του. Καὶ διαλέγει γιὰ δργανό του ἔνα νέο ποὺ εἶναι διδιος δι ἔαυτός του τῆς περασμένης αὐτῆς ἐποχῆς. Γιατὶ δι Van Stratten δὲν ἀγαπάει οὔτε τὴ Millay οὔτε τὴ Raina γυρεύει χοήματα καὶ ἐπιτυχία, τὴν ἐπιτυχία ποὺ κέρδισε δ

"Ἀρχάντιν κλέβοντας τὰ χρήματα τῆς γυναίκας ποὺ τὸν ἀγαποῦσε. Άλλὰ δι Ἀρχάντιν δὲν σώζεται. Σκοτώνεται, χωρὶς δμως νῦ βρεθῆ τὸ πτῶμα του στὸ ἀεροπλάνο ποὺ γκρεμίζεται ἀδειο. Ζωντανὸς γερός βαδίζει πάνω στὰ ἔχνη του δ νέος Van Stratten.

"Ο Ἀρχάντιν συγγενεύει μὲ τὸν «Καίηνη» καὶ μὲ τὴν «Κυρία». Μᾶς θυμίζει τὴν πρώτη δημιουργία τοῦ Welles, γιατὶ βρίσκουμε κι' ἐδῶ τὴν ἵδια ἀναζήτηση γνῶν ἀπὸ τὴν προσωπικότητα ἐνὸς ἀνθρώπου. Βρίσκεται δμως πιὸ κοντά στὴν «Κυρία τῆς Σαγκάτης», γιατὶ μᾶς μιλάει μὲ τὸν ἵδιο ἀφηρημένο τρόπο. Σκηνοθετικὰ διακρίνουμε πάλι τὴν καταπληκτικὴ εἰκολία προσαρμογῆς τοῦ Welles στὸ θέμα ποὺ χειρίζεται. Γιὰ νῦ μᾶς περιγράψῃ τὸ χάρος, θὰ χρησιμοποιήσῃ λιγότερο τὶς μεγάλες σκηνὲς μὲ βάθος, καὶ θὰ γυρίστη στὴ χρησιμοποίηση τοῦ γρήγορου montage. Τὰ πρόσωπα κινοῦνται σὰν οβούδες μπροστά μας, σχηματίζουν μαιάνδρους καὶ μπλέκονται στὸ χορὸ τοῦ καρναβαλίου ή τῶν Χριστουγέννων. Μόνοι ἀτάραχοι καὶ ἀκίνητοι (ἕκτος ἀπ' τὸν Ἀρχάντιν ποὺ προβάλλεται μὲ θεῖκὸ μεγαλεῖο) δύο ἀνθρώποι ποὺ βρῆκαν κάποια λέση στὴ ζώη τους: δι καθηγητῆς ποὺ βλέπει τὸν κόσμο μὲ τὸν μεγεθυντικὸ φακό, σὰν τὸν ψύλλους ποὺ γυμνάζει, καὶ η Sophie, ποὺ βρῆκε μιὰ ἐσωτερικὴ γαλήνη ἔχγνώντας τὰ πάλια καὶ συγχωρώντας τὸν ἀντρα ποὺ τὴ γέλασε. Καὶ η Raina, μόνη ἐλπίδα σωτηρίας τοῦ πατέρα της καὶ τοῦ Van Stratten, δὲν στέκεται οὔτε στιγμὴ — πάντα κινεῖται σὰν φευγαλέα δύτασία, μὲ τὸ αἰλιγματικὸ της χαμόγελο καὶ κάποια πίκρα, ἵσως γιατὶ συναυσθάνεται τὸ βαρὺ ρόλο ποὺ τῆς ἔλαχε νῦ παῖξη ἀνάμεσα σὲ δύο ἀντρες.

Μερικὲς σκηνὲς ἴσως φανοῦν στὸ πρώτο ἀντίκρισμα ξερέμαστες, εὐκαιρία ἐπίδειξης μόνο — δπως η σκηνὴ τῶν Ισπανῶν προσκυνητῶν. Ξαναδῆτε δμως τὸ ἔργο καὶ προσέξτε αὐτὴ τὴ σκηνὴ σὲ σχέση μὲ μιὰ ποὺ ἀκολουθεῖ σὲ λίγο καὶ ποὺ ἔχεται σὰν ἀπάντηση. Πρῶτα η σκηνὴ τῶν χριστιανῶν ποὺ μετανιώνουν, ποὺ ζητοῦν συγχώρεση ντυμένοι τὶς μαῦρες κουκού-

λες τῆς καλογεροσύνης. Καὶ σὲ λίγο ἔνα ἄλλο μασκάρεμα, δι χρόδος τοῦ Ἀρκάντιν, τῶν ἀνθρώπων ποὺ δὲν πρόκειται νὰ μετανιώσουν ποτέ, ἵσως γιατὶ δὲν ἔχουν συναίσθηση τῆς ἀναπόφευκτης ἐνοχῆς ποὺ τοὺς βαραίνει, καὶ ποὺ διαλέγουν νὰ ντυθοῦν (γιὰ νὰ διασκεδάσουν!) τὶς ἀνθρωπόμορφες διαβολικὲς μάσκες τοῦ Goya! Κάποια συγκίνηση καὶ κάποιο δέος μᾶς φέρουν αὐτὲς οἱ εἰκάνες ποὺ δικαιολογοῦνται ἔτσι ἀπόλυτα μέσα στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου.

Αὲ θὰ συνεχίσουμε τὴν ἀνάλυσή μας, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ γεμίσῃ δλες τὶς σελίδες τοῦ δελτίου μας. Θίξαμε μόνο μερικὰ σημεῖα ποὺ ἵσως διευκολύνουν καὶ ἄλλους νὰ πλησιάσουν τὸ ἔργο τοῦ Welles. Μπορεῖ τελικά, παρ' ὅλη τὴν προσπάθεια, ἡ κριτικὴ νὰ είναι καὶ πάλι ἀρνητική. "Ομως κανεὶς δὲ θὰ μπορῇ τότε ν' ἀρνηθῇ διὰ βρίσκεται μπροστὰ σ' ἔνα ἔργο ποὺ δικαιώνει τὴν πεποίθηση μας στὴν ἀξία τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης καὶ σ' ἔνα δημιουργὸ ποὺ γνωρίζει δοσοκανένας ἄλλος τὶς δυνατότητες ποὺ κρύβει ή τέχνη ποὺ προσπαθεῖ μὲ πάθος νὰ ὑπηρετήσῃ.

ΔΥΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ

"Ο σκηνοθέτης Marc Allegret μᾶς ἔδωσε μὲ πολλὴ λεπτότητα μιὰ κινηματογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ «Ἐραστὴ τῆς Λαίδης Τσατερλέ» τοῦ D. H. Lawrence. Μὲ πολλὴ λεπτότητα..... Αὐτὸ ποὺ σὲ ἄλλη περίπτωση θὰ ἦταν ἔπαινος γίνεται ἔδω φύγος. Τὸ μυθιστόρημα τοῦ Lawrence κοχλάζει ἀπὸ αἰσθησιασμὸ καὶ χαροῦ τῆς πιὸ ἔντονης σωματικῆς ζωῆς. Πῶς είναι δυνατὸ νὰ δοθοῦν αὐτὰ στὴν ὁμόνυμη; "Η ἀποτυχία ἦταν βέβαιη ἀπὸ τὴν δρογή, μ' ὅλο ποὺ δ σκηνοθέτης γύρεψε νὰ δώσῃ συμβολικὰ τὸν αἰσθησιασμὸ μὲ δρισμένες σκηνὲς τοῦ δάσους καὶ τῆς πρωτόγονης φύσης. Τὸ ἐκραστικὸ πρόσωπο τῆς Daniel'e Darrieux, τὸ σωστὸ συγκρατημένο παῖξιμο τοῦ Erno Crisa καὶ τοῦ Leo Genn δὲ σώζουν τὴν κατάσταση. Ο σκηνοθέτης ἀναπόφευκτα μᾶς μεταφέρει σὲ σκηνές καὶ συζητήσεις ποὺ δὲν ἔχουν σχέση μὲ

τὸ μυθιστόρημα. "Υπάρχουν θέρατα ποὺ δὲν ἀντέχουν στὴν κινηματογραφικὴ διασκευή.

"Η «Κάρμεν Τζών» τοῦ Otto Preminger εἶναι ἡ πιὸ πρωτότυπη κινηματογραφικὴ διασκευὴ ὅπερας ποὺ εἴδαμε ὡς τώρα. "Η Κάρμεν ἀπ' τὸ Ισπανικὸ καπνομάγαζο μεταφέρεται σ' ἔνα ἀμερικανικὸ ἐργοστάσιο κατασκευῆς ἀλεξιπτώτων, καὶ δι ταυρομάχος γίνεται πυγμάχος. Στὴν ἔγχρωμη αὐτὴ συνεμποκοπικὴ δημιουργία κυριαρχεῖ τὸ μαύρο ἢ τὸ μελαψό τῶν νέγρων ἥθοποιῶν.

"Η πρωτότυπία στὴ σύλληψη (ποὺ δὲν δρεῖται στὸ σκηνοθέτη ἀλλὰ στοὺς διασκευαστὲς ποὺ πρωτοεμφάνισαν τὴν ἐργασία τους στὴ σκηνή) συνοδεύεται ἀπὸ σκηνοθετικὴ ἐργασία ἐξ Ἰσού πρωτότυπη. Ξεχονίμε τὶς συνηθισμένες συμβατικὲς ταινίες ποὺ ἀρκοῦνται στὴ φωτογράφιση μιᾶς ὅπερας — ἔδω βλέπουμε καὶ ἀκοῦμε κάτι καινούργιο. Κίνηση, δωντάνια, θαυμάσιες φωνές. Μπορεῖ νὰ ὑποφέρῃ κάπως τὸ ἀρχικὸ λιμπρότερο τῆς ὅπερας ἢ ἀκόμα ἵσως ἡ μουσικὴ νὰ ἀποδίδεται πιὸ «νέγρικα» ἀπὸ δι, τι πρέπει. Άλεν ἔχει σημασία. "Υπάρχει ἡ Dorothy Dandridge γιὰ νὰ κινητοποιήσῃ δλες μας τὶς αἰσθήσεις. "Υστερὸς ἀπὸ αὐτὴν θὰ μπορέσουμε νὰ δοῦμε μιὰν ἄλλη Κάρμεν χωρὶς κάποιο εἰρωνικὸ χαμόγελο καὶ κάποια νοσταλγία;

Η ΤΕΧΝΗ

στὴ Θεσσαλονίκη
ΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΛΤΙΟ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

ΕΡΓΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

Έπηρσία : 'Εσωτερικοῦ Δρ. 30

* : 'Εξωτερικοῦ Δολ. 2

Τιμὴ φύλλου Δραχ. 3

◆

"Υπεύθυνοι κατὰ τὸν Νόμο :

Αίνος Πολίτης

Ικτίνου 6.

"Υπεύθυνος Τυπογραφείου :
Νίκος Βλαχόπουλος, Β. Ηρακλείου 20.

ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ

ΟΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΠΑΝΑΓΙΑ ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΣ

Τὰ τελευταῖα πενήντα χρόνια παρατηροῦμε ἔνα παγκόσμιο ἐνδιαφέρον γύρω στὴ βυζαντινὴ τέχνη, καὶ οἱ σχετικὲς ἔρευνες δλοένα πληθαίνουν. Συνέδρια, μελέτες καὶ ἐκδόσεις σὲ ἐκαποντάδες τόμους μᾶς δείχνουν διὰ στὰ χρόνια μας καθετὶ ποὺ σχετίζεται μὲ τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα καὶ γενικὰ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς βρίσκεται στὴν πρώτη γραμμὴ τοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν ἀρχαιολόγων καὶ τῶν αἰσθητικῶν.

Παλαιότερα ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἦταν ἵσως παρεξηγημένη τόσο, ποὺ πολλοὶ τὴν δινόμαζαν τέχνη τῆς παρασκήνης τοῦ Ἑλληνισμοῦ, σήμερος δῆμος ἢ ἀναγνώρισή της εἶναι γενικὴ καὶ ἀπὸ τοὺς εἰδικούς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ πλατύτερο κοινόν.

Ἔσως ὑπάρχει μιὰ βαθύτερη αἰτία γιὰ νὰ ἔξηγήσῃ τὴ συγκίνηση ποὺ προκαλεῖ τὰ τελευταῖα χρόνια ἡ βυζαντινὴ τέχνη. Τὰ κυρίαρχα στοιχεῖα καὶ τὴν τάση πρὸς τὸ ὑπερβατικὸ ποὺ τὴν χαρακτηρίζουν τὰ βρίσκουμε καὶ στὴ σύγχρονή μας τέχνῃ μάλιστα σὲ μιὰ ἐκταση, ποὺ δὲ θὰ ἥταν τολμηρὸ νὰ ποῦμε πῶς οἱ δυὸ αὐτὲς ἐποχὲς βρίσκονται στὴν ἴδια κατηγορία τοῦ «Ὑψηλοῦ», σὲ ὅντιθεση μὲ τὴν κλαστικὴ ἐποχὴ ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ «Ωραίου».

Εἰδικότερα γιὰ μᾶς τοὺς "Ἐλληνες εἶναι καθῆκον ἐπιτακτικὸ νὰ νιώσουμε, νὰ μελετήσουμε καὶ νὰ σεβαστοῦμε τὴν τέχνη αὐτῆς, μιὰ καὶ ὑπάρχει δλοῖχντανη ἢ μεταβυζαντινὴ παράδοση στὴ λαϊκὴ μας τέχνη. Ἡ Θεσσαλονίκη ἴδιαίτερα παρουσιάζει ἔνα ἐνδιαφέρον μοναδικὸ γιὰ τὶς βυζαντινὲς μελέτες, γιατὶ μὲ τὶς ἐκκλησίες της, τὶς τοιχογραφίες τους καὶ τὰ μωσαϊκά τους θὰ μποροῦσε καὶ θὰ ἔπειτε νὰ γίνη τὸ κέντρο παγκόσμιας προσοχῆς καὶ ἔρευνας.

Τί κάνουμε δῆμος γιὰ τὴν ἀξιοποίηση αὐτῆς, ποὺ ἐνδιαφέρει καὶ οἰκονομικὰ τὴν πόλη μας; "Ὑπάρχουν βέβαια οἱ λίγοι εἰδικοί ποὺ μοχθοῦν, καὶ πρέπει νὰ διμο-

λογήσουμε πῶς στὸν τομέα τῶν ἀναστηλώσεων παρουσίασαν μιὰ δουλειὰ σ' ὅλη τῆς τὴν ἐκταση ἀξιόλογη, ποὺ ἔχει ἀναγνωρισθῆ παγκόσμια. "Υπάρχει δῆμος ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ δλόκληρη ἡ κοινωνία τῆς πόλης μας ποὺ δείχνει γιὰ τὰ βυζαντινά μας μνημεῖα μιὰ ἀκατανόητη ἀδιαφορία.

Τὸ θέμα εἶναι ἀπέραντο καὶ θὰ πρέπει νὰ ἔρευνηθῇ ἀπὸ πολλὲς πλευρές. Στὴ στήλη αὐτῆς τοῦ Δελτίου μας θὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ τὴν ἀνάδειξη τῶν βυζαντινῶν μας μνημείων ἀπὸ πολεοδομικὴ πλευρά, καὶ θὰ κάνουμε ἔτσι μιὰ προσπάθεια ποὺ μπορεῖ νὰ βοηθήσῃ, ἵσως, νὰ παρθοῦν ἀποφάσεις σχετικὲς μὲ τὴν τροποποίηση τοῦ σχεδίου τῆς πόλης σὲ διάφορα σημεῖα, ποὺ εἶναι ἀνάγκη νὰ γίνη, μὲ τὸν τρόπο ποὺ θὰ ἔφαρμοστη, καὶ μὲ τοὺς ἀρχιτεκτονικοὺς περιορισμοὺς ποὺ πρέπει νὰ ἐπιβάλλωνται στὶν γύρω περιοχαίς.

Σήμερα θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ὁ ναὸς τῆς Παναγίας τῆς Ἀχειροποιήτου. Λάντη ἡ τρίκλιτη ἑνλόστεγη βασιλικὴ, ποὺ χτίστηκε τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ δου αἰώνα, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς βυζαντινὲς ἐκκλησίες ποὺ ἔχουμε. Η καλὴ διατήρησή της, ἀλλὰ κυρίως ἡ αἰσθητικὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ της χώρου κάνουν τὸ μημεῖο ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα, ἔνα θησαυρό, θὰ λέγαμε, γιὰ τὴν πόλη μας. Ἀπὸ πολεοδομικὴ πλευρὰ δὲν ἔγινε, νομίζουμε, τίποτα γιὰ τὴν ἀνάδειξη τοῦ μνημείου. Στὴν κατάσταση ποὺ βρίσκεται σήμερα πιὰ δὲ γύρω χῶρος πιστεύοντες διὰ δυὸ σημεῖα μόνο μποροῦμε νὰ προσέξουμε καὶ νὰ προλάβουμε, ὥστε νὰ περιστωθῇ, ἔστω καὶ τὴν τελευταῖα στιγμή, διὰ τοῦτο εἶναι δυνατό, γιὰ νὰ ἀναδειχθῇ κατὰ κάποιο τρόπο τὸ μνημεῖο.

Πρῶτα πρῶτα θὰ πρέπει νὰ βριθῇ ἀπαραίτητα τρόπος νὰ κατεδαφισθῇ τὸ οἰκοδομικὸ τετράγωνο ποὺ βρίσκεται πρὸς τὸ νότιο τμῆμα τοῦ ναοῦ, ὡς τὴν Ἐγνατία, ὥστε νὰ προβάλη τὸ μνημεῖο ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῆς, ποὺ εἶναι διάφορος δρόμος προσπέλασής του. Καταλαβαίνουμε βέβαια διὰ μέσον της διαφόρων ἴδιαστης, πρέπει δῆμος κάποτε νὰ καταπιεστῇ δὲ Δῆμος μὲ τὰ θέματα τῆς ἐφαρμογῆς ἐνὸς σχεδίου ρεαλιστικοῦ στὶν θέματα αὐτά, ὥστε

νὰ δώσῃ λύσεις ποὺ ἡ τεχνικοοικονομική τους βάση νὰ ἔχῃ δυνατότητες ἐφαρμογῆς εἴτε μὲ ἀνταλλαγές εἴτε μὲ τροποποιήσεις, ποὺ νὰ δημιουργοῦν ὑπεραξίες. Γενικά, ὅπως λέγαμε καὶ ἀλλοτε, οἱ σχετικὲς μελέτες θὰ πρέπει νὰ γίνωνται ἔτσι ποὺ νὰ μὴν ὑποχρεώνεται πάντα δὲ Λῆμος νὰ πληρώνῃ ἀποζημιώσεις, ἀλλὰ νὰ μπορῇ νὰ ἔχῃ καὶ ἕσοδα ἀπὸ τὶς τροποποιήσεις. Καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ ἐπιτύχη ἀν οἱ τροποποιήσεις μελετηθοῦν στὸ σύνολό τους καὶ ὅχι ἀποσπασματικὰ τὴν κάθε φορά. Ἡ περίπτωση ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ τώρα μὲ τὴν Ἀχειροποίητο δὲν παρουσιάζει ἀλληλη δυνατότητα παρὰ νὰ ἀποζημιωθῇ τὸ οἰκοδομικὸ τετράγωνο ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν νότια πλευρὰ τοῦ ναοῦ. Ἡ ἀνάγκη γι' αὐτὸ εἶναι ἐπιτακτική, καὶ δὲν πρέπει νὰ ἀφεθῇ τὸ ζήτημα στὴν τύχη του, γιατὶ τὰ οἰκονομικὰ συμφέροντα τῶν γύρω ἰδιοκτητῶν εἶναι ἀσφαλῶς σημαντικὰ καὶ μποροῦν νὰ κάνουν νὰ χαμῆ τὸ ζήτημα καὶ νὰ ὑψωθοῦν πολυκατοικίες καὶ στὴν πλευρὰ αὐτῆ τοῦ ναοῦ, ὅπως ἀτυχῶς ἔγινε σὲ δύος τὶς ἀλλες. Ἡ ντροπὴ ποὺ θὰ νιώθουμε τότε γιὰ τὴν ἀδράνεια μας θὰ εἶναι μεγάλη, ἀλλὰ δὲ θὰ γιατρεύῃ τὸ κακό!

Τὸ δεύτερο σημεῖο ποὺ νομίζουμε πῶς πρέπει νὰ μελετηθῇ εἶναι ἡ πλατεία ποὺ ὑπόρχει ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν ναό, ἐπάνω ἀπὸ τὴν Ἐγγατία. Οἱ ἀρχαιολόγοι εἶναι σίγουροι ὅτι μὰ ἀνασκαφὴ στὴ θέση αὐτῆ θὰ μᾶς παρουσίαζε ἔνα σωρὸ ἐνδιαφέροντα πράγματα, γιατὶ ἔκει ἦταν τὸ αἰθριό τῆς ἐκκλησίας. Πρέπει λοιπὸν νὰ γίνη τὸ συντομώτερο καὶ ἡ ἀνασκαφὴ αὐτῆ, ποὺ δὲ θὰ κοστίσῃ, νομίζουμε, πολὺ. Ὅστερα, ἀνάλογα μὲ τὰ εὑρήματα ποὺ θὰ ἀποκαλυφθοῦν, νὰ μελετηθῇ τὸ κυκλοφοριακὸ ζήτημα στὴ θέση αὐτῆ. Λύσεις θὰ βρεθοῦν καὶ ἀσφαλῶς τὸ τμῆμα τοῦτο τῆς πόλης, μὲ τὸ θαυμάσιο μνημεῖο, θὰ μπορέσῃ νὰ γίνη ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα σημεῖα τῆς πόλης μας.

Δὲν πρέπει νὰ ἔχουμε ὅτι τὰ μνημεῖα κτίζονταν πάντα σὲ συσχέτιση μὲ τὸ περιβάλλον τους. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ μελετοῦμε τοὺς γύρω χώρους καὶ τὰ κτίρια ποὺ περιβάλλουν ἔνα μνημεῖο, ὥστε αὐτὸ νὰ μὴν κάνῃ τὴν κλίμακά του καὶ σβήνῃ.

Ξέρουμε βέβαια πόσο δύσκολο εἶναι νὰ ἔπιβάλῃ κανεὶς περιορισμοὺς στὴν ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῶν κτιρίων, δταν μάλιστα συμβαίνει νὰ πιστεύουν οἱ περισσότεροι ὅτι «ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι ἡ ἐπιστήμη, ἡ ὁποίᾳ διὰ τῶν κτισμάτων ἴκανοποιεῖ ἀνθρώπινες ἀνάγκες», ὅπως γοάφουν τὰ διδακτικὰ ἐγχειρίδια. Εἶναι βέβαια ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μιὰ συνισταμένη τέχνης καὶ ἐπιστήμης, ἀλλὰ στὴν οὐσία της εἶναι καθαρὴ τέχνη, ποὺ τὸ ἀποκορύφωμα καὶ δὲ τελικὸς σκοπός της εἶναι τὸ πλάσιμο «μορφῶν» καὶ ποὺ φτάνει πέρα ἀπ' αὐτὸ στὶς «'Ιδέες».

Γράφοντας ὅτι πρέπει τὸ περιβάλλον νὰ μελετηθῇ ἀρχιτεκτονικὰ ὥστε ν' ἀποτελῇ ἔνα ἀρμονικὸ σύνολο μὲ τὸ μνημεῖο, τὸ ξέρουμε ὅτι ζητοῦμε ἔνα ἀπὸ τὰ δυσκολώτερα πράματα, ἀλλὰ τούλαχιστον ἂς κάνοντας κάτι γιὰ νὰ δεῖξουμε ὅτι κάποιο πρόβλημα ὑπάρχει «πρὸς μελέτην», γιατὶ πολὺ φοβούμαστε ὅτι πολλοὶ εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ δὲν ὑποτεύονται καὶ τὴν ὑπαρχήν προβλήματος.

ΔΥΟ ΠΛΑΤΕΙΕΣ

Ἡταν σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ δὲν εἶχε γνωρίσει ἀκόμα τὰ τόσα καλὰ τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ, δταν στὸν δρόμους τῆς Θεσσαλονίκης κυκλοφοροῦσαν καρότσια καὶ γοαφικὰ μόνιπτα μὲ κονδουράκια στὸ λαιμὸ τῶν ἀλόγων. Τότε οἱ Τοῦρκοι, ἀσιάτες ἀπολίτιστοι, εἶχαν βάλει στὴ μέση τῆς πλατείας ἔξω ἀπὸ τὴν πύλη τῆς Καλαμαριᾶς ἔνα σιντοιβάνι ποὺ ἔδινε δροσιά στὴ δευτροφυτεμένη πλατεία, καὶ τὰ μόνιπτα κάνανε τὸ γύρο τοῦ σιντοιβανιοῦ, γιατὶ δὲ κόδιμος εἶχε τότε καιδὸ καὶ δὲν ἔβλαφτε ἀν ἀργοποροῦσες ἔνα καὶ δυό λεφτά.

Ἡρόδες ὅμως κάποτε δὲ πολιτισμὸς μὲ τὰ τράμ καὶ τὸ αὐτοκίνητα καὶ τοὺς θορύβους καὶ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ δὲν εἶχαν πιὰ καιδό. Καὶ τότε ἀποφασίστηκε νὰ «διαπλατυνθῇ» ἡ πλατεία, κι' ἔφυγε τὸ σιντοιβάνι, κι' ἀσφαλτοστρώθηκε δρόμος. Καὶ δὲ καινούργιος Μολὼν περνοῦσε ἄνετα καὶ ἀνενόχλητος.

Μὰ ὑστερά ἀπὸ καιδὸ πάλι δὲ πολιτισμὸς περίσσεψε καὶ οἱ ἀνθρώποι οἱ βιαστικοὶ πληθυνανε κι' αὐτοὶ, καὶ ἡ Θεσ-

σαλονίκη έγινε κι' αντή μεγαλούπολη, καὶ τὸ παλιὸ τούρκικο σχολεῖο ἔγινε Πανεπιστήμιο μὲ χιλιάδες φοιτητές, καὶ τὰ τούρι, τ' αντοκίνητα, τὰ λεωφορεῖα διασχίζουν τώρα πλήθος τὴν πλατεία, ποὺ ἔγινε πιὰ ἕνας νευραλγικὸς συγκοινωνιακὸς κόμβος τῆς καινούργιας μεγάλης πολιτείας. Πέντε δρόμοι καταλήγουν στὸν κόμβο αὐτόν, καὶ τὰ κάθε λόγης τροχοφόρα διασχίζουν τὴν πλατεία ποδὸς δὲξ τὶς κατευθύνσεις καὶ μὲ τὴ μεγαλύτερη ἐλευθεροία. Δὲν ὑπάρχει τροχονόμος, δὲν ὑπάρχει κανένα σῆμα τῆς τροχαίας· τὸ μόνο ποὺ ὑπάρχει εἶναι μιὰ τέλεια ἀσυνδοσία. Καὶ δι ταλαπώδος πεζὸς ποὺ ἀνεβαίνει τὴ λεωφόρο Βασιλίσσης Σοφίας καὶ σῆρε, κατὰ κακή του τύχη, τὸ δυτικὸ πεζοδόριο, γιὰ νὰ πάτη, ἀς ποῦμε, στὸ Πανεπιστήμιο, ἀν δέλη νὰ προστατέψῃ στοιχειωδῶς τὴ ζωή του θὰ πρέπει νὰ πάρῃ τὶς ἔξης προφυλάξεις: πρῶτα γὰ κοιτάξῃ ἀριστερὰ μήπως ἔσχεται κανένα αντοκίνητο, ὑστερα (ποὺ ἀπὸ τὶς γραμμές τοῦ τράμ) δεξιά, ὑστερα (στὶς γραμμές τοῦ τράμ) ἀριστερὰ καὶ πάλι δεξιά, κι' ὑστερα (ἀρφοῦ περάση τὶς γραμμές) πάλι ἀριστερὰ (γιὰ τὰ λεωφορεῖα τῆς "Ανω Τούμπας" καὶ γιὰ τὰ λεωφορεῖα ποὺ τέμνουν τὴν πλατεία διαγώνια) καὶ πάλι δεξιά, κι' ἀφοῦ φτάσῃ στὸ πεζοδόριο, θὰ κοιτάξῃ πάλι κανονικὰ πρῶτα ἀριστερὰ κι' ἔπειτα δεξιά, γιὰ νὰ φτάσῃ στὸ πεζοδόριο τοῦ Πανεπιστημίου κι' ἀπὸ καὶ στὸν προοιμό του.

Δὲν κάνουμε πνεῦμα. Πέρουσι ἔνας φοιτητὴς πλήρωσε μὲ τὴ ζωή του τὴν ἀγαλλίνωτη αὐτὴ συγκοινωνιακὴ ἀσυνδοσία. Περιμένουμε καὶ ἀλλὰ ἀνθρώπινο θύμα γιὰ ν' ἀποφασίσουμε κάτι; Κι' ὅμως τὸ κάτι αὐτὸ εἶναι τόσο ἀπλό, καὶ ἐφαρμόστηκε μὲ ἐπιτυχία στὴν πλατεία τοῦ Λευκοῦ Πύργου (καὶ σὲ ὅλες τὶς πλατείες τῶν Αθηνῶν): Νῦ ἐφαρμοστῇ ἡ κυκλικὴ κυκλοφορία (ᾶν ἐπιτρέπονταν οἱ γραμματικοὶ τὴν ταυτολογία αὐτῆ), νὰ χαραχτοῦν διαβάσεις γιὰ τοὺς πεζούς, καὶ ἵσως (ἀφοῦ πρῶτα μελετηθῇ προσεκτικὰ μήπως πιὰ δὲ βρίσκεται στὴ σωστή του κλίμακα καὶ στὸ περιβάλλον του) νὰ ξαναμετῇ καὶ τὸ σιντοιχίαν στὴ θέση του, ποὺ θὰ εἶναι, μ' ἔνα πλατὺ κράσπεδο, μιὰ νησίδα γιὰ

τοὺς πεζούς· μπορεῖ καὶ μὲ τὸ νερό του νὰ δίνῃ κάποια δροσιά στὴν ἀδροστη ἐποχὴ μας.

* *

Καὶ τάμε τώρα στὴν ἄλλη ἀκοὴ τῆς («λεγομένης» μᾶς λένε οἱ ἀρχαιολόγοι) Εγγαντίας. Τὸ Βαρδίοι («Πύλη Ἀξιοῦ» η «Πλατεία Μεταξᾶ» δινομάζουν ἐπίσημα τὴν πλατεία οἱ πινακάδες τῶν τράμ) μπορεῖ νὰ μη μᾶς ἀρέσῃ σὰν ὅντα, εἰναι διμος μιὰ πλατεία μέσα σὲ μιὰ λαϊκή καὶ πολυπληθῆ συνοικία, καὶ ποδὸς πανιδὸς εἶναι κι' αὐτὴ συγκοινωνιακὸς κόμβος ἔξαιρετικὰ σημαντικός, ἀπ' ὅπου μάλιστα διεξάγεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ὑπεραστικῆς συγκοινωνίας. Κι' ἀκόμα — γιὰ νὰ συγκινήσουμε τοὺς ἀφρόδιτους μὲ τὴ μαγικὴ λέξη «τουρισμὸς» — τὸ μέρος τῆς πόλης μας ποὺ ποτοβλέπουν οἱ ξένοι μας «τουριστές», εἴτε φτάσαν ἀπὸ τὸ Νότο (τὴν Ἀθήνα) εἴτε ἀπὸ τὸ Βεριά (τὴν Γιουνγκοσλαβία καὶ γενικὰ τὴν «Εὐρώπη»). Υπῆρχε, ως ποὺν ἀπὸ δυὸ τρία χούνια, στὴ μέση τῆς πλατείας ἔνας κῆπος, ἵσως ὅχι ὅσο θὰ ἔπειπε περιποιημένος, ἀλλὰ τέλος πάντων ἔνας κῆπος. Χρειάστηκε (σωστά) νὰ ἀσφαλτοστρωθῇ ὁ περιφερειακὸς δρόμος ποὺ ἔχει τὸση κίνηση. Ανασκάφτηκε ὅλη ἡ πλατεία, ἔγινε δρόμος, ἀλλὰ ἡ μέση τῆς πλατείας (ὅπου ἀλλοτε ὁ κῆπος) ἔμεινε μιὰ ἀπέραντη, γεμάτη σκόνη ἔρημος. Κανέναν προσομό δὲν ἔκτελει ὁ ἐγκαταλείμμενος αὐτὸς χώρος (μένο τὰ καροτάκια τους ἀφήνονταν γιὰ τὴν εὐκολία τους μερικοὶ μικροπωλητὲς τῆς γειτονικῆς ἀγορᾶς). Πρέπει νὰ μείνῃ ὁ χώρος στὴν κατάσταση αὐτὴ τῆς ἐγκαταλείψης καὶ τῆς ἔρημίας; Ηροβλέπεται καμιὰ μελλοντικὴ διαρρούθμιση; Γιατί δὲν ξαναγίνεται ὁ κῆπος; Έκείνο ποὺ χρειάζεται λιγότερο εἶναι, νομίζουμε, τὰ χοήματα· περισσότερο χρειάζεται κάποια στοργὴ γιὰ τὴν πόλη καὶ καλαισθησία.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Εἶχε πιὰ στοιχειοθετηθῇ τὸ σημείωμα γιὰ τὴν Ἀχειροποίητο, δταν μάθαμε ὅτι ἀκοιβῶς τὸ πρόβλημα τῆς ἀπαλλοτρίωσης τῶν οἰκοπέδων ποὺ βρίσκονται στὴ νότια πλευρὰ τοῦ κτιρίου, πρὸς τὴν Εγγαντία

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Από τὸν καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου κ. Α. Τσοπανάκη λάβαμε τὴν ἐπιστολὴν ποὺ δημοσιεύουμε παρακάτω διλόκληρη. Τὸν εὐχαριστοῦμε γιὰ τὰ εἰσαγωγικὰ τοῦ λόγια, ποὺ μᾶς δίνουν πολὺ κουδάγιο στὴν προσπάθειά μας. Στὴ συνέχεια τῆς ἐπιστολῆς θίγονται ζητήματα πολεοδομικὰ καὶ ἀρχαιολογικὰ σχετικὰ μὲ τὴ Θεσσαλονίκη. Μερικοὶ μπορεῖ νὰ θεωρήσουν ὑπερβολικὰ αὐστηρὸς τὶς κρίσεις τοῦ ἐπιστολογράφου ἢ τουλάχιστο τὴ διατύπωσή τους. Δὲν εἶχαμε τὸ δικαίωμα ν' ἀρνηθῶμε τὴ δημοσίευση, γιατὶ ἀντιλαμβανόμαστε δὴ ἡ ἐπιστολὴ εἶναι γραμμένη μὲ πόνο καὶ ἀγάπη γιὰ τὴν πόλη μας, κι' αὐτὸς εἶναι, ἵσως, δ λόγος ποὺ δὲν ἐπιστολογράφος δὲν ἀπέψυγε δρισμένες παρατηρήσεις σὲ ἔντονο ὑφος. Πολλὰ ἀπὸ τὰ ζητήματα ποὺ θίγονται στὴν ἐπιστολὴν ἔχουν κιόλας συζητηθῆ στὶς στῆλες μας ἢ πρόκειται νὰ συζητηθοῦν. "Αλλὰ καλὸ θὰ εἶναι νὰ προκαλέσουν μιὰ ὑπεύθυνη συζήτηση. Γι' αὐτὸς περιμένουμε, μᾶλιστα γιὰ τὰ σημεῖα ποὺ θίγουν τὰ ἀρχαιολογικὰ ζητήματα, τὴν ἀπάντηση τῶν ἀρ-

ἀντιμετωπίζεται τὶς ήμερες αὐτὲς ἀπὸ τὴν ἀρμόδια ἀρχαιολογικὴ ἑπηρεσία. Μὲ πολλὴ εὐχαρίστηση μάθαμε πῶς ἡ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία ποὺ ἀπὸ πολλὰ χρόνια είχε ὑποβάλει λεπτομερειακὴ ἔκθεση καὶ γι' αὐτὸς καὶ γιὰ ὅλα τὰ ἄλλα πολεοδομικὰ ζητήματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης. "Οπως δύναται συμβαίνει συχνά, λύση δὲν εἶχε δοθῆ. Τώρα ποὺ ἀρχίσει ἡ κατεδάφιση τῶν παλιῶν μικρῶν κτισμάτων, καὶ ἡ ἀνοικοδόμηση νέων πολυκατοικιῶν ἀπειλοῦσε τὴ θαυμάσια βασιλικὴ τῆς Ἀχειροποιήτου, γίνονται ἔντονες προσπάθειες νὰ ἀποτραπῇ τὸ κακό.

Ἐλπίζουμε πὼς ὁ ἀκουστὴ ἡ δρυθὴ ἄποψη τῶν ἀρχαιολόγων καὶ θὰ βρεθοῦν τὰ οἰκονομικὰ μέσα γιὰ νὰ σώσουν τὴ μόνη δρατὴ πλευρὰ τοῦ μνημείου (ἐκτὸς φυσικὴ ἀπὸ τὴ δυτικὴ τῆς εἰσόδου) ἀπὸ τὴν ἔξαφάνιση. Άλλα, ἀν αὐτὸς δὲ γίνη, δὲ θὰ φταίη ἡ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία·

μόδιων ἀρχαιολόγων, ποὺ θὰ ἀποκοινωνῶν στὸν κ. Τσοπανάκη καὶ θὰ μᾶς διαφωτίσουν δλους. Ἀπὸ ἓνα τέτοιο διάλογο, δπως καὶ νὰ γίνη, ἐλπίζουμε πῶς κάποιο καλὸ θὰ βγῆ στὸ τέλος γιὰ τὴν πόλην αὐτῆ, ποὺ δλοι μας ἀγαποῦμε.

Πρὸς

τὴν «Τέχνη στὴ Θεσσαλονίκη»

Σᾶς συγχαίρω γιὰ τὸ ἀξιόλογο θάρρος καὶ τὴν εἰλικρίνεια μὲ τὴν δροσία, γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Θεσσαλονίκη, καταπισθίκατε νὰ πῆτε μιὰ ὑπεύθυνη γνώμη γιὰ τὰ καλλιτεχνικὰ προβλήματα ποὺ ἀφοροῦν τὴν πόλη μας. Τὸ περιοδικὸ διαβάζεται μονορούφι, γιατὶ εἶναι καὶ ἀλογοχαμένο καὶ ἀληθινό· καὶ ξέρει τὶ θέλει. Μπορεῖ νὰ μὴ συμφωνῇ κανεὶς σὲ ὅλα — καὶ πᾶς θὰ ἥταν δυνατό; — μὰ συμφωνεῖ σ' αὐτό: δη τὸ πῆροχε ἔνα κενό, καὶ τὸ κενό πληρῶθηκε μὲ τὸν καλύτερο τρόπο μὲ τὸ περιόδιό σας. Μπράβο σας.

Τώρα, μιὰ ποὺ προσκαλεῖτε τοὺς ἀναγνῶστες νὰ ποῦν τὴ γνώμη τους γιὰ διάφορα ζητήματα ποὺ ἐνδιαιτέρουν καὶ τὸ περιοδικὸ καὶ τὸν ἰδιούς καὶ τὴν πόλη, θὰ κοῦν ἐπιτρέψετε νὰ ἐκθέσω μερικὰ ζητήματα σχετικὰ μὲ τὴν πόλη μας, καὶ ποὺ μ' ἔχουν ἀπασχολήσει κι' ἄλλοτε.

θὰ φταίμε δλοι ἐμεῖς ποὺ μὲ μακαριότητα καὶ ἀδιαφορία περιμένουμε νὰ κάνουμε τὴν κοιτικὴ μας, δταν θὰ εἶναι πιὰ πολὺ ἀργά. Στὴν περίπτωση αὐτὴ θέλουμε νὰ τονίσουμε πόσο ἀπαραίτητη εἶναι ἡ συμπαράσταση δλων μας, γιατὶ οἱ δυσκολίες δὲν εἶναι μικρές. Οἱ ἰδιοκτῆτες ἔχουν ἀσφαλῶς κάθε συμφέρον νὰ ἐπιτύχουν ἀδεια γιὰ οἰκοδόμηση. Καὶ τὸ συμφέρον κάνει τὸν ἀνθρώπο παχητικὸ καὶ πολυμήχανο, ὥστε βρίσκει τὰ δπλα καὶ τὸν τρόπονς νὰ ἐπιτύχῃ αὐτὸς ποὺ ἐπιδιώκει. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ μιὰ πρατικὴ ὑπηρεσία δεσμεύεται ἀπὸ ζύλιους παράγοντες καὶ δὲν μπορεῖ ν' ἀγωνιστῇ μὲ τὸν ἰδιο τρόπο. Νομίζουμε λοιπὸν δτι εἶναι ἀνάγκη ν' ἀκουστὴ ἡ φωνὴ δλων τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ ν' ἀσκηθῇ πίεση ἀπὸ τὸν ὑπεύθυνους δργανισμοὺς τῆς Θεσσαλονίκης, γιὰ ν' ἀποτραπῇ αὐτὸς ποὺ ἡ πίεση τοῦ συμφέροντος μπορεῖ δυστυχῶς νὰ κάνῃ.

I. Πολεοδομικά

Η Θεσσαλονίκη έκτείνεται σὲ μιὰ στενό-μακρη παραλιακή λωρίδα, κι' ως δύο διοικηθεῖσα τὸ δρόσιστο τῆς σχέδιο ἔξυπηρητεῖται μόνο ἀπὸ δύο κύριες παράλληλες ἀρτηρίες (Τσιμισκῆ - Ἀποθήκη καὶ Ἐγνατία - Λεωφόρος Στρατοῦ - Χαριλάου) μὲ ἀποτέλεσμα τὴ συμφόρηση τῆς κυκλοφορίας καὶ τὴ δυσκολία στὴν ἐπικοινωνία τῶν διαφόρων τμημάτων. Λέν νῦν ὅροιν κάνω μικρότεροι ἀξιόλογοι ἐνδιάμεσοι δρόμοι μεταξὺ Λεωφ. Στρατοῦ καὶ τμήματος ἔξοχῶν (Χαριλάου - Ἀποθήκη). Η διάνοιξη τῆς προέκτασης Τσιμισκῆ ὡς τὴ Λεωφόρος Στρατοῦ καὶ ἡ διάνοιξη καὶ προέκταση τῆς ὁδοῦ Ἅγιον Δημητρίου πέρα ἀπὸ τὴν Εὐαγγελίστρια καὶ πέρα ἀπὸ τὰ νέα κτίρια τοῦ Πανεπιστημίου πρὸς τὴν Κάτω Τούμπα - Χαριλάου καὶ ἡ διεύρυνση τῆς ὁδοῦ Μοναστηρίου θ' ἀποτελέσσον ἔνα σημαντικὸ βῆμα πρὸς τὴ οὐθιμιστὴ τῆς κυκλοφορίας κατὰ μῆκος, σὲ συνδυασμῷ καὶ μὲ τὴν κατασκευὴν τῆς παραλιακῆς λεωφόρου.

Υπάρχει δῆμος σὲ μερικὰ σημεῖα κι' ἔνα δὖν πρόβλημα κάθετων δρόμων, ποὺ ἡ ἔλειψή τους δημιουργεῖ δυσκολίες, αἰσθητικές καὶ πρακτικές. Ἐννοῶ εἰδικὰ τὴν περιοχὴν Ἐκθεσῆς - Στρατηγείου, δηλ. τὸ τρίγωνο ποὺ ἔχει κορυφὴ τὸ Σιντριβάνι (πότε, ἀλήθεια, θὰ τὸ βάλουν στὴ θέση του;) καὶ πλευρές τὴ Λεωφόρο Στρατοῦ, τὴν ὁδὸ Νοσοκομείων καὶ τὴν ὁδὸ Εὔζώνων. Σκεφθήκατε ποτέ σας πῶς μπορεῖ ν' ἀποτελῇ γεωμετρικὴ ἔνότητα μέσα σὲ μιὰ πόλη ἔνα τρίγωνο ποὺ οἱ δυοὶ μακρές πλευρές του ἔχουν μάκρος ἔνδες περίπου χιλιομέτρου; Δὲ ν' ὑπάρχει ἀπὸ τὸ Σιντριβάνι (πότε, ἀλήθεια, θὰ τὸ βάλουν στὴ θέση του;) καὶ πλευρές τὴ Λεωφόρο Στρατοῦ! Κι' αὐτὴ ποὺ ὀνομάζεται προσωρινά Λεωφόρος Πάροκον, ποὺ ἔχεινα ἀπὸ τὸ ἀγάλμα τοῦ βασιλιά Κωνσταντίνου καὶ θ' ἀνεβαίνη πρὸς τὸ Μετεωροσκοπεῖο καὶ τὶς νέες πανεπιστημιακές ἐγκαταστάσεις, διευδικήθηκε ἥρωϊκά μὲ πολιτικούς καὶ δικαστικούς ἀγῶνες (γιὰ τὸ τμῆμα ἀνάμεσα στὴ Λεωφ. Στρατοῦ καὶ τὴν ὁδὸ Νοσοκομείων) ἀπὸ τὴν Ἐκθεση κι' ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο, μὲ ἀποτέλεσμα μιὰ λύση ποὺ εἴναι γνήσια νεοελλήνη νικήδηλη μετατρέπει τὴν Αλεξανδρείαν στὴν Αλεξανδρείαν της Ελλάδος.

Θὰ κλείνῃ δύως στὴν περίοδο ποὺ θὰ λειτουργῇ ἡ "Εκθεση"; Καὶ τί δρόμος θὰ είναι αὐτός, ποὺ θὰ είναι πλειστός τὸν Σεπτέμβρη διόπληρος, σ' ἐποχὴ μεγάλης κίνησης πρὸς τὸν Πανεπιστημιακὸ χώρο;

Δὲν ὑπῆρχε καμιὰ καλύτερη λύση; "Υπάρχουν πάντα καλύτερες λύσεις, μὰ ἔμειν ἀπὸ παλιοὺς καιρούς «τὰ διαθέματα αἱρεῖται ἡ μεταρρύθμιση»". Νὰ μὴ χαλάσουμε λίγη «φαινόμενος στίσια» καὶ νὰ μὴ στερηθοῦμε τὴν περιφέρειαν της οἰκουμένης μὲ τὴν ικανή μεταρρύθμισην την παρατηρούμενην. Μὲ τὴν ἴδια φαντασία, μὲν μιὰ ὑπόγεια διάβαση μονῆς ἡ διπλῆς πατεύθυνσης, μὲ περιορισμούς ἡ χωρίς πεζοδρόμια, μὲ μαγαζιά ἡ χωρίς μαγαζιά, διποδήποτε μὲ ουρητήρια (ποὺ τὰ χρειάζονται δῆλος οἱ Ἑλληνικὲς πόλεις), ἀνάλογα μὲ τὰ χρήματα ποὺ ὑπάρχουν ἡ μὲ τὴν πρόβλεψη γιὰ τὴν ἀπόσβεση τῶν ἔξοδων; "Αλλὰ νὰ μὲ θυμάστε! Θὰ τὸ διχοτομήσουν τώρα, καὶ θὰ τὴν ξαναφτιάξουν νίστερα, δύποτε πρέπει, γιατὶ θὰ ξεσηκωθοῦν κι' οἱ πέτρες κι' ὁ Ἅγνωστος Στρατιώτης ἀπὸ πάνω.

Τὸ ἴδιο πρόβλημα είναι καὶ μὲ τὴ Λεωφόρο Πάροκου. "Ἐνας δρόμος, γιὰ νὰ είναι δρόμος, πρέπει νὰ είναι δρόμος, δχι πέρασμα. Καὶ πέρασμα είναι ὅταν ὁ ἄλλος ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ τὸ κλείνῃ ἔνα μήνα τὸ χρόνο (αὐτό, στὴ νομικὴ γλώσσα, δινομάζεται δικαίωμα να τὸ κλείνει, διὰ τὸν δικαιούχο της είναι χαρακτηριστική). Κι' ἡ λύση τοῦ προβλήματος είναι κι' ἔδο ίδια: ὑπόγεια δικαίωμα πλάτους 20 μέτρων.

"Ἄς ἀφήσουμε πιὰ τὸ γενικὸ πρόβλημα, πῶς ἡ πολεοδομία ἀντιμετωπίζει πάπως διαφορετικὰ τὴν κατανομὴ τῶν σημείων συναστισμοῦ σὲ μιὰ σύγχρονη πόλη: τῶν ἀθλητικῶν γηπέδων, τῶν ἐμποροπανηγύρων, τῶν στρατιωτικῶν ἐγκαταστάσεων. "Όλα αὐτά πρέπει νὰ βρίσκωνται στὶς παρυφές τῶν σύγχρονων πόλεων, κι' δχι στὴν καρδιά τους. Τὰ ἀθλητικά μας σωματεῖα τὸ κατάλαβαν κι' αναζητοῦν τὰ γήπεδά τους στὴν ἀκρη τῆς πόλης πολλές στρατιωτικές ἐγκαταστάσεις

μεταφέρθηκαν ήδη. Μόνο ή "Εκθεση, αν και ίδρυθηκε σε μιά παραφή της πόλης πρὶν ἀπὸ 30 ὄλοκληρο χρόνια, δὲν ἀντιμετωπίζει καθόλου πρόβλημα μεταφορᾶς της στὴν περιοχὴν Ἐλβετίας π. χ. ή τοῦ Σιδηροδρομικοῦ Σταθμοῦ, γιὰ ν' ἀρχίσῃ ν' ἀγοράζῃ τὰ οἰκόπεδα τώρα! Κι' ὅχι μονάχα δὲν τὸ σκέφτεται, ἀλλὰ ἀναπτύσσει και μιὰ ἀξιόλογη οἰκοπεδοταγικὴ βιουλιμία, και μὲ τὴ δύναμη ποὺ ἔχουν οἱ Θεσσαλονικιοὶ ἐμποροὶ ὅταν διεκδικοῦν κάτι, κατόρθωσαν ν' ἀποστάσουν ἀπὸ τὸ "Υπουργεῖο Παιδείας τὸν χῶρο αὐτὸν, ποὺ προστίθεται στὴν Εκθεση, ποὺ μὲ δῆλη τῆς τὴν ἀντίσταση δὲ θὰ μπορέσῃ νὰ μείνη σ' αὐτὴ τὴν θέσην περισσότερο ἀπὸ 10—15 χρόνια, ή "Εκθεση ἡγαντική ποὺ βαριά. Θλιβερό, μὰ ἀλληθινό. Κι' ἀνάμεσα στὸ Πανεπιστήμιο, ποὺ σὲ 10 χρόνια θὰ ἔχῃ συμπληρώσει τὶς νέες ἔγκαταστάσεις του και θὰ είναι ἔνα ἀπὸ τὰ τελειότερα πανεπιστημιακὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης, και στὴν "Εκθεση—στὸ ζήτημα τῆς Λεωφόρου Πάρκου—η "Εκθεση κατόρθωσε ἀτυχῶς, μὲ τὴν ἀνοχὴ και τὴ βούθεια δρισμένων πανεπιστημιακῶν, νὰ μὴ χάσῃ αὐτὸ ποὺ χρειαζόταν, σὲ βάρος τοῦ Πανεπιστημίου.

— «Μὰ ή "Εκθεση δίνει ζωὴ στὴν πόλη». — «Σωστά. Τὸ Πανεπιστήμιο ἄραγε δὲ δίνει;» Ποιός κάθισε νὰ λογαριάσῃ μὲ νοὺς ἐμοὶ πορειὰς τοῦ Πανεπιστημίου ἐδῶ; Τόσα ἔκατομάρια δροῦπολογηθίστηκαν τοῦ Πανεπιστημίου, τόσα οἱ ἑπενδύσεις, τόσες χιλιάδες φοιτητές ποὺ ξοδεύουν τόσα κάθε χρόνο σὲ τροφή, ροῦχα, ἐνοίκια, βιβλία, κινηματογράφους κλπ., ὅλη αὐτά, χωρὶς τυμπανοκρουσίες, νομίζω πῶς ισοφαρίζουν τὴν κίνηση τῆς "Εκθεσης. Καὶ περιορίζομαι μόνο στὴν ἐμοὶ πορειὰς τοῦ Πανεπιστημίου· γιατὶ ίσως είναι περιττὸ νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴ συμβολὴ του στὴν ἀνύψωση τοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδου τῆς Βόρειας Ἐλλάδας και στὴ συμμετοχὴ του στὶς κρατικὲς ὑποθέσεις (πράγμα ποὺ ἔχει μὲ τὴ σειρά του εὐνοϊκοὺς οἰκονομικοὺς ἀντίκτυπους).

Στὰ σύνορα τῆς "Εκθεσης και τοῦ Στρατηγείου χρειάζεται ἐπίσης ἔνας κάθητος δρόμος. Τὰ γραφεῖα τοῦ Στρατηγείου μποροῦν

νὰ μείνουν στὸ κτίριο του, ποὺ προσωπικὰ νομίζω πῶς εἶναι ἓνα παλιό, εὐχάριστο κτίριο μὲ ἀρμονικὴ γραμμή, οἱ γύρω ὅμιλοι ἀνοιχτοὶ χῶροι κι' οἱ βιηθητικὲς ἔγκαταστάσεις πρέπει νὰ μεταφέρθονται ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη.

II. Ἀρχαιολογικὴ Θεσσαλονίκη

Η Θεσσαλονίκη εἶναι η πόλη τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἔτοι λέμε συνήθως. Δὲν ἐκπροσωπεῖται ὅμως λιγότερο η Ἑλληνιστικὴ και φωματικὴ ἐποχὴ. Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τὰ συντηροῦμε παλά. Τὰ κάστρα ὅμως τὰ ἔγκαταλείψαμε. Χτίζονται η μιὰ ἐπάνω στὴν ἄλλη οἱ πολυκατοικίες και λιστεράδων τὸ πᾶν. Στῆς καθημερινᾶς τὰ θεμέλια ἀνασκάπτεται κι' ἀπὸ ἔνα κτίσμα: τοῖχοι, στοές ἀπὸ τοῦβλα κι' ἀσβέστη, ἔνα τόσο συμπαγὲς κτίσμα, ποὺ ἀγωνίζονται οἱ ἔργατες μὲ τὶς βαριές κι' οἱ μπουλντόζες ἀκόμα γιὰ νὰ τὰ λιστεράδωσον. Κάθε τόσο και κάτι, κάπου πέρουσι στὴ διάνοιξη τῆς ὁδοῦ Πατροῦ. Ιωακείμ, πίσω ἀπὸ τὴν "Αγία Σοφία, πίσω ἀπὸ τὸν "Αγιο Αημήτριο, προχτές στὴν οἰκοδομὴ ποὺ χτίζεται πίσω ἀπὸ τὸ Γ'. Αστυν. τμῆμα, στὸ βόρειο τμῆμα τοῦ Ἰπποδρομίου. Μιὰ ὄλοκληρη στοά, ποὺ προχωρεῖ φαίνεται κατὰ μῆκος τοῦ (ξετερικοῦ;) τοίχου τοῦ Ἰπποδρομίου ἀπὸ τὸν βοριαὶ πρὸς νότο, ὑψούς και πλάτους πάνω ἀπὸ 3 μέτρα, ποὺ ἔχει κάποια σχέση μὲ τὸν Ἰππόδρομο και μὲ τὰ ἐπάνω κτίσματα (ἀγίδα Γαλερίου κλπ.), γκρεμίστηκε ἀπονα καὶ σκεπάστηκε κάτω ἀπὸ τὰ τοιμέντα. Τί ἔκαμε η Ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία; Τί θὰ μποροῦσε νὰ κάμη; Πολλά. Κι' ὅχι μονάχα ἐδῶ, μὰ και σὲ δλες τὶς ἄλλες περιπτώσεις. Ἐδῶ θὰ μποροῦσε νὰ διερευνήσῃ ὅλη τὴ σήραγγα, νὰ ίδῃ ὃς ποὺ πάει και τὶ ὑπάρχει μέσα στὰ χώματα τῆς πρόσχωσης. Δὲν θὰ ήταν βέβαια δυνατὸ οὕτε λογικὸ ν' ἀπαλλοτριώσῃ ὅλα τὰ οἰκόπεδα τῆς Θεσσαλονίκης (δὲν εἶναι πολὺς καιρὸς ποὺ ταχτοποιήθηκε ὁριστικὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἀπαλλοτριώσης τοῦ ρωμαϊκοῦ δικταγώνου ποὺ βρέθηκε πρὶν ἀπὸ χρόνια πλάτη στὴν ὁδὸ Βύρωνος), ἀπὸ χρόνια ὅμως θὰ μποροῦσε νὰ είχε ζητήσει τὴ «δουλεία» δλου τοῦ ὑπόγειου χώρου τῆς Θεσσαλονίκης. Θὰ ήταν δηλ. δυνατό, κατὰ τὴ γνάμη μου, νὰ νομοθετηθῇ ὅτι διαστάσεις καθένας εἰν' ἔλευθερος νὰ χτίζῃ, χωρὶς νὰ γκρεμίζῃ ὅτι βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐδάφους. Ετσι θὰ μποροῦσε νὰ διασταθῇ η φωματικὴ και βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη μέσα στὰ ὑπόγεια τῆς σύγχρο-

νης Θεσσαλονίκης. Λυποῦμαι πολὺ ποὺ θά στενοχωρηθοῦν ἀγαπητοὶ φίλοι τῆς Ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας, ἡ ἀλήθεια δύμως εἶναι «φιλέρεφα» κι' αὐτὴν πρέπει νὰ θεραπεύσουμε, δχι τοὺς ἑαυτούς μας μιὰ ποὺ ἀγαποῦμε δῆλοι αὐτῇ τὴν πόλη.

“Υπάρχει δύμως καὶ κάποιο ἄλλο πρόβλημα ποὺ ἐμφανίζεται τώρα, ποὺ ἀνήκει κι' αὐτὸ στὴν ἀρμοδιότητα τῆς Ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας, γιὰ τὸ δροῦ ἀπὸ τώρα πρέπει νὰ ληφθοῦν μέτρα. Πρόκειται γιὰ τὴ λεγομένη πλατεία Λικαστηρίων, μπροστά ἀπὸ τὸ Ἐργατικὸ Κέντρο, ποὺ κι' αὐτή καλύπτει ἔναν χῶρο κεντρικὸ καὶ τῆς ἀρχαίας καὶ τῆς ωραιαῖς καὶ τῆς βυζαντινῆς Θεσσαλονίκης. Ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸν “Ἄγιο Δημήτριο βρισκόταν τὸ στάδιο («ἐν τῷ σταδίῳ θαρσύνας τὸν Νέστορα»), καὶ πιὸ κάτω, παράλληλα σχεδόν πρὸς τὴν Ἐγνατία, τὸ ἐμπορικὸ τμῆμα (ἀγορά, ἐγγαστήρια κλπ.).” Άλλοτε εἶχα γράψει στὴ «Μακεδονία» ὅτι διλόκληρος δὲ ἐλεύθερος σύντος χῶρος ἔπειτε νὰ γίνη πάροκο, μὲ προοπτικὴ νὰ κατεδαφισθῇ μέσα στὰ προσεχῆ πενήντα χρόνια καὶ τὸ τετράγωνο τοῦ Ἐργατικοῦ Κέντρου καὶ νὰ βγῆ στὴν ἐπιφάνειαν καὶ ἡ ἐκκλησία τοῦ “Ἄγιου Δημητρίου. Μὲ μιὰ μημειώδη κλίμακα πέρα ὡς πέρα στὸ ἀνω ἄκρο τοῦ χώρου αὗτοῦ καὶ μὲ τὸν “Ἄγιο Δημήτριο στὸ πιὸ ψηλὸ σημεῖο, θὰ πραγματοποιούσαις ἔναν καλλιτεχνικὸ συνδυασμὸ ἀπαλῆς καὶ πράσινης πλαγιᾶς, μὲ διαδοχικὰ πλατώματα αὐστηρῶν εὐθειῶν καὶ μὲ κορύφωση τὸν ὄγκο

τοῦ ναοῦ στὸ ψηλότερο πλάτωμα. ”Ολο τὸ σύνολο θὰ ἥταν θαυμάσιο καί, γαθώς θὰ ἥταν δρατὸ ἀπὸ τὴν εἰσοδο τοῦ Καραμπουργοῦ κι' ἀπὸ τὸν κόλπο, θᾶδεν μιὰ ἀνείποτη ὁμορφιὰ στὴν πόλη, ποὺ ἡ θαλασσινὴ ἀποκή της κυριαρχεῖται σήμερα ἀπὸ τοὺς μηκούς οὐρανοξύστες τῆς παραλίας.

Καὶ σήμερα νομίζω πὼς αὐτὴ εἶναι μιὰ ὁραιά, ἡ πιὸ ὁραιά, καὶ μιὰ δριτικὴ λάση. “Η πραγματοποίησῃ της δύμως δὲν ἔξαρτάται ἀπὸ ἔναν ἄνθρωπο. Πρέπει νὰ ἐνδιαφερθοῦν περισσότεροι. ”Η βασικὴ σκέψη εἶναι τετράγωνη: χῶροι γιὰ νὰ χτιστοῦν τὸ δικαστικὸ καὶ ἄλλα κυβερνητικὰ μέγαρα ὑπάρχουν πολλοὶ· “Ἄγιος Δημήτριος δὲν ὑπάρχει ἄλλος, κι' αὐτὸς ποὺ ὑπάρχει βρίσκεται σ' αὐτὸ τὸ μεταφερθῆ.

“Ωστόσο, γιὰ κάθε ἐνδεχόμενο, πρέπει νὰ γίνη ἀπὸ τώρα ἐπείγουσα ἀνασκαφικὴ ἐργασία στὸν χῶρο αὐτού, ἀπὸ τὸν δροῦ πρέπει νὰ περιμένουμε πολλὰ πράγματα· κτίσματα, ἐπιγραφές καὶ πολλὲς ἄλλες πολύτιμες πληροφορίες; γιὰ τὴν ιστορία τῆς πόλης μας. Κι' αὐτὴ δῆλα πρέπει νὰ γίνουν πολὺ σύντομα, προτοῦ—μὲ τὴν ξαφνικὴ δραστηριότητα ποὺ μᾶς πιάνει πότε πότε προκειμένου νὰ κάνουμε ζημιὰ—προτοῦ εἶναι ἀργὰ πάλι, διποὺ οἱ μπουλνιόζες κι' οἱ βαριές ἀρχίσουν τὸ βυθὸν καὶ θλιβερὸ ἔργο τους.

Θεσσαλονίκη 2 Αὐγούστου 1956

Α. Γ. ΤΣΟΠΑΝΑΚΗΣ

Γραφομηχαναὶ

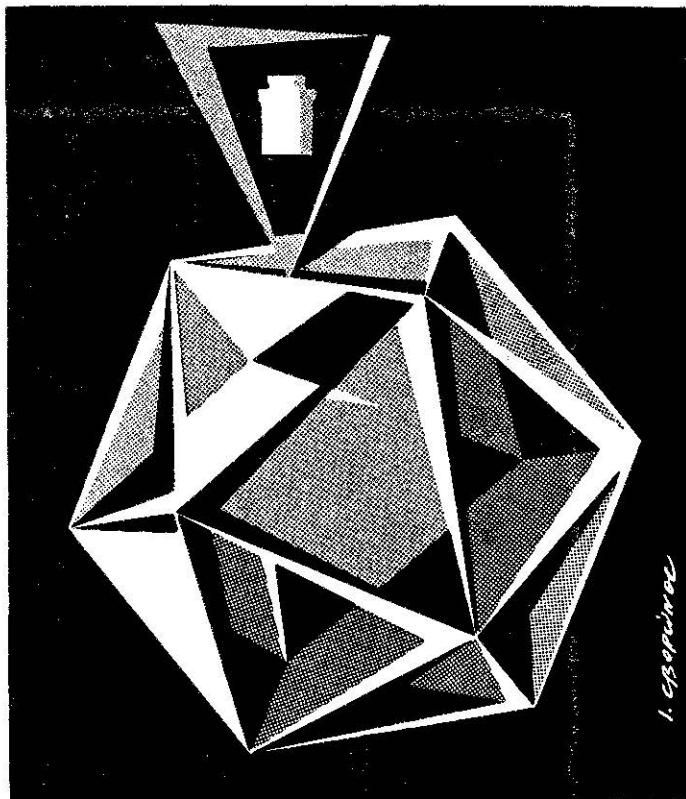
Αριθμομηχαναὶ



Ἐπισκεφθῆτε τὴν ἔκδεσή μας στὴν ὁδὸν Ἀριστοτέλους 3.
Καὶ στὸ Ἰταλικὸ Περίπτερο τῆς Διεθνοῦς Ἐκδέσεως

ZANNAΣ & ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ

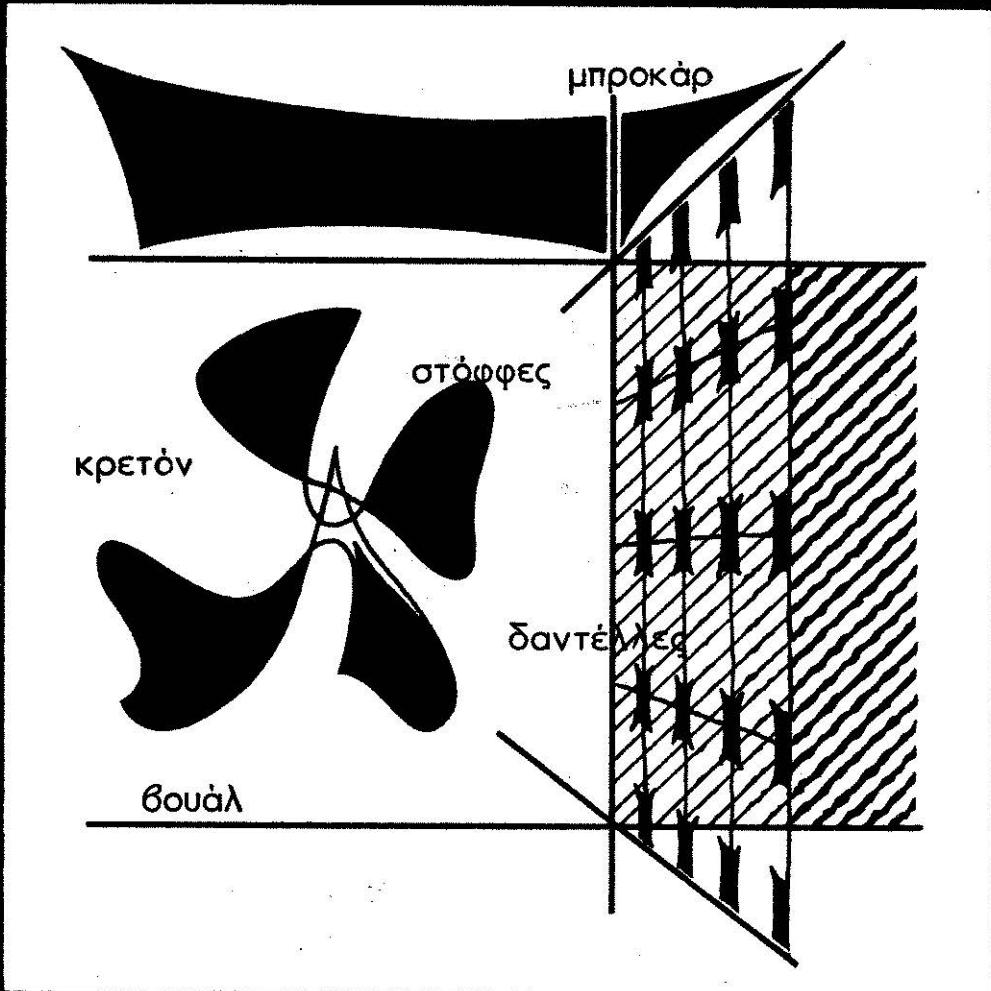
Αποκλειστικοὶ Αντιπρόσωποι Βορείου Ελλάδος



21^η ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΙΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1956

Όλόκληρος ή Έλληνική παραγωγή.
Επίσημος συμμετοχή 14 ξένων κρατών.
Τὰ έκδεματα δὰ καλύψουν ἄνω τῶν 40.000 τ. μ.

ΣΑΣ ΕΝΔΙΑΦΕΡΕΙ ΝΑ ΤΗΝ ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ



ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ