

HTEXNH

στὴ Θεσσαλονίκη



Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ «ΤΕΧΝΗ» ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ, ΚΟΜΗΝΩΝ 4, ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 22.130, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. ΤΗΝ ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΠΟΤΕΛΟΤΝ ΟΙ Μ. ΑΝΑΡΟΝΙΚΟΣ, Π. ΖΑΝΝΑΣ, Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ, Δ. ΦΑΤΟΤΡΟΣ, Ν. ΧΟΤΡΜΟΤΖΙΑΔΗΣ.

Τημή τεύχους Δογ. 10. Συνδρομή ἐτήσια Λογ. 40. Ἐξωτερικῶν § 2.50
«Ἡ Τέχνη στὴ Θεσσαλονίζη» στέλνεται διορεάν στὰ μέλη τῆς ἐταιρίας.
Κεντρική πώληση στὴν Ἀθήνα: Βιβλιοπωλεῖο τῆς Ἑστίας, Σταδίου 38.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΧΟΛΙΑ: Ἐφασιτεχνικὲς θεατρικὲς παραστάσεις, Οἱ ἀγορὲς ἔργων ζωγραφικῆς	57
ΘΕΑΤΡΟ: Φοιτητικὸ Θέατρο, Θίασος Διονυσίων, Θίασος Δημήτρη Μυράτ, «Πορεία»	58
ΜΟΥΣΙΚΗ: Συναυλίες τῆς «Τέχνης», Συναυλίες τῆς Σ.Ο.Β.Ε., "Αλλες συναυλίες	61
ΧΟΡΟΣ: Ἰσορρημένη λαϊκή μπαλέτα	63
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ: Σικελιότης, Βασαλό, Καλλιτεχνικὸ Σωματεῖο 'Ελληνίδων, «Κριτήρια καὶ Ηφωτοπορία»	64
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: Τὸ τέλος τῆς κειμερινῆς περιόδου, Λυδὸς νησία ξωντανεύοντον; Θάσος καὶ Μεταλήνη	72
ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΥ: Σύγχρονα πρωτικὰ μουσικὰ προσθήματα στὴν 'Ελλάδα	75
ΧΡΗΣΤΟΤ ΛΕΦΑΚΗ: Τλικὰ καὶ τεχνικὲς στὴ ζωγραφικὴ	96
ΠΑΤΑΛΟΥ ΖΑΝΝΑ: Ἡ Ζαξί, ἡ λογοτεχνία καὶ ὁ κινηματογράφος	110
ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»	125
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ: Ἔργων Γ'. Σικελιότη, Γ'. Βασαλό, Τ. Κυριακοῦ, Κ. Σπέντζα, 'Α. Μυλωνᾶ, Τ. Χρεσογοΐδου, Εἰρ. Πραμαντιώτη—Χαριάτη, Dufy, Van Gogh, Mirò, Assetto, Vilioni, Δ. Γαλάνη, Χ. Λευάνη καὶ ἀπὸ τοιχογραφίες Πομπηίας καὶ Καστοριᾶς.	
ΣΤΟ ΕΞΩΦΤΛΑΟ: Κεφάλη Διόνισου, λεπτομέρεια ἀπὸ ψηφιδωτὸ δάπεδο τῆς Πέλλας, ἀρχὲς βου αἰώνα π.Χ. (Παραχωρήθηκε ἀπὸ τὸν "Ἐφορο 'Αρχαιοτήτων κ. Χ. Μακαρόνα).	

'Τπεύθυνος κατὰ τὸν νόμο: Λίνος Ηολίτης, 'Αγγελάκη 1.

"Τπεύθυνος τυπογραφείου Κ. Γεωργιάδου, Δ. Γούναρη 37

Η ΤΕΧΝΗ

στή Θεσσαλονίκη

ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ» ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

ΧΡΟΝΟΣ ΣΤ' — ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β — ΤΕΥΧΟΣ 2 — ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1961

ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Η θεατρική στήλη τοῦ περιοδικοῦ μας δὲν άσχολεῖται μὲ τὶς θεατρικὲς παραστάσεις τῶν Γιγιασίων καὶ ἄλλων ἔραστεχνικῶν διμέλων, γιατὶ ἡ κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῆς κάθε τους προσπάθειας, εἴτε ἐγκωμιαστικὴ εἶναι εἴτε ἐπικριτικὴ, μόνο μπορεῖ νὰ δημοσυγγράψῃ στὴν διμερικὴ προσπάθεια καὶ στὸν βαθύτερο καὶ μόνο οὐσιαστικὸ σκοπὸ τῶν θεατρικῶν αἰτῶν παραστάσεων, καὶ εἶναι ν' ἀντικτύων ἐθιστὸς οἱ νέοι τὸ θέατρον ἀπὸ τὴν ἑπτατέτη μὲ τὴν θεατρικὴ διατύπωση. Εντοῦ τοῦ περιοδικοῦ γίνεται τὸ γεγονός διτὶ γίνονται τέτοιες θεατρικὲς προσπάθειες, ποὺ δεῖξει νὰ τὸ ἐπισημάνουμε καὶ νὰ συγχαροῦμε τοὺς πρωτεργάτες τους. Γιατὶ ἀπὸ τέτοιες προσπάθειες ἵστως ξεπεταχτοῦν ἀργότερα οἱ ζωντανοὶ καὶ ἄξιοι ἐργάτες τοῦ θεάτρου. (Ἄς μὴ ξεχνάμε πῶς δὲν Κάρολος Κοΐν, δὲ Αλέξης Σολομός, δὲ Δημήτρης Χάρον ξεκαναν τὰ πρώτα τους θεατρικά δημοτικά στὴ μικρὴ σκηνὴ τοῦ Κοίλεγιον 'Αθηνῶν). Ιδιαίτερα ή παράσταση τοῦ «Ονειρού θερινῆς νύκτας», ποὺ ἔδωσε δὲ θεατρικὸ διμέλος τοῦ Κολλεγίου «Ἀνατόλια», πρέπει νὰ ἐπισημανθῇ σὰν ἔνα πολὺ ἀξιόλογο ἐπίτεγμα. Ας ἐλπίσουμε διτὶ δὲν θὰ μείνῃ χωρὶς σηνέχει τὸ θεατρικὴ μας ζωή.

ΟΙ ΑΓΟΡΕΣ ΕΡΓΩΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Οι ἐκθέσεις ζωγραφικῆς ποὺ δργανώνονται τακτικὰ στὴν αίθουσα τῆς «Τέχνης» ἀποτελοῦν τόρα πὰ ἔνα μονωτὸ καλλιτεχνικὸ γεγονός. Καὶ πρέπει ἀμέσως νὰ σημειωθῇ πῶς δὲξεις οἱ ἐκθέσεις —ἀνάλογα δεδουλεῖ μὲ τὴν προσωπικότητα καὶ τὸ είδος τῆς ἔργωντος τοῦ καλλιτέχνη— γνώρισαν καὶ ἀγοράστηκαν σηνές.

Τὸ γεγονός εἶναι ειδικότιστο. Λαὶ δόθησε δ-

μως καὶ σὲ δριμένες διαπιστώσεις. Ως σήμερα τρεῖς μόνον δργανισμοὶ βοήθησαν συστηματικὰ τὴν προσπάθεια τῆς «Τέχνης» καὶ τῶν Καλλιτεχνῶν: δὲ Δῆμος Θεσσαλονίκης, τὸ Πανεπιστήμιο καὶ ἡ Διεθνής Έκθεσις. Οἱ τρεῖς αὗτοὶ δργανισμοὶ ἀγόρασαν ἔργα ποὺ δηχι μόνο θὰ διακοσμήσουν τὶς αἴθουσές τους, ἀλλὰ καὶ θὰ ἐπιτρέψουν τὴν καλύτερη προβολὴ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης. Πέρα απὸ τὶς τρεῖς αὗτές πειρατήσεις κανένας ἄλλος κρατοῦς ἀναγνωρίζει κανένα πιστωτικὸ ίδρυμα, καὶ... έπειτα ιδημοσίου δὲν καὶ ιδιωτικὸ δικαίου δὲν ἐνδιατέθηκε γιὰ τὴν ἀγορὰ ἔργων τέχνης. Κι δῆμος εἶναι γνωστὸ διτὶ τὰ μεγάλα πιστωτικὰ ίδρυματα, οἱ μεγάλοι δργανισμοὶ διατέλεουν εἰδικὰ κονδύλια γιὰ τὴν ἀγορὰ ἔργων τέχνης. Οἱ ἀγορές αὗτές δὲν ἀποτελοῦν γιὰ τοὺς δργανισμοὺς ἔναν τρόπο ἐνισχύσεως μόνο τῶν καλλιτεχνῶν, ἀλλὰ καὶ σύνθετη ἐπένδυση, ποὺ ταυτόχρονα ἐπιτρέπει καὶ μᾶ πολιτισμόν καὶ πλούσια παρουσία τῶν γοργείων τους.

Διατηρήσεις οἱ πιστώσεις ποὺ προβλέπονται τοῦ τετραδὸ εἰτὲ ξεδείνονται μόνο στὴν Πατριαρχία, καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀγοράζονται, ξεκινεῖται (σπάνιες περιπτώσεις) ἔνα ἐλάχιστο μέρος (συνήθως τὸ λιγότερο καλλὸ) διογχετεύεται στὰ υποκαταστήματα τῆς ἐπαρχίας. Τόφο ποὺ δὲν θὰ καλλιτεχνικὴ κίνηση στὴν πόλη μας τονώθηκε καὶ στὸν τομέα αὐτῶν, διὰ τηρητή οἱ μεγάλοι δργανισμοὶ νὰ παρακολουθοῦν καὶ τὶς ἐκθέσεις τῆς πόλης μας. Πολλοὶ ἀξιόλογοι ζωγράφοι τῆς Θεσσαλονίκης ἐκθέτουν τακτικά, ἀλλὰ υπάρχουν καὶ ζωγράφοι τῆς Αθήνας ποὺ μόνο στὴ Θεσσαλονίκη ἔχουν ἐκθέσει καὶ διὰ ἐκθέσειν τὴν τελευταία τους ἔργασία.

Οι ἐκθέσεις ζωγραφικῆς πρέπει νὰ ἐνισχυθοῦν καὶ στὴν ἐπαρχία —κυρίως ἐκεῖ— καὶ διὰ μόνο στὴν Αθήνα.

ΘΕΑΤΡΟ

Χρόνια είχε ή Θεσσαλονίκη νὰ περάση μιὰ τοσού ἔντονη θεατρική περίοδο σάν τὴ φετεινή. Ἐλάχιστες ήταν οἱ μέρες ποὺ οἱ ταλαιπωρες θεατρικές μας αἰθουσες ἔμειναν χωρὶς ζωή. Καὶ, μόλις τοὺς πολλὲς φορὲς σταθήσαμε ἀρκετὰ ἐπιφελακτικοὶ σχετικὰ μὲ τὸ ποιοτικὸ κατάλοιπο αὐτῆς τῆς θεατρικῆς δραστηριότητας, ὥστόσ ξαφνιαστήσαμε τόσο εὐχάριστα μὲ τὴν ποσότητα, πού, γιὰ μιὰ πρώτη ἀρχὴ τονλάχιστο, ἔχουμε κάθε λόγο νὰ εἴμαστε αἰσιόδοξοι, χωρὶς, βέβαια, νὰ μποροῦμε νὰ κατανικήσουμε μέσου μας τὸ αἰώνιο παράπονό μας: πῶς δῆλη αὐτὴ ἡ θεατρικὴ προσφορὰ προερχόταν «ἔξωθεν». Παρηγοριόμαστε μὲ τὴν ίδεα πῶς είναι πολὺ κοντά ἡ μέρα ποὺ θὰ βλέπουμε πιὰ καὶ θὰ κρίνουμε τὸ ντόπιο, τὸ δικό μας θέατρο.

Ἐτσι ἡ μόνη «αὐτόχθων» θεατρικὴ παρουσία στάθηκε καὶ φέτος —ὅτις 4 χρόνια τώρα— ἡ σινεματογράφη τοῦ ΦΟΙΤΗΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ στὶς ἐκδηλώσεις τῆς Φοιτητικῆς Ἐδδομάδας. Ἡ παράσταση τοῦ ἔργου τοῦ Γκολντόνι Περούεργες γυναικεῖς είναι ἀναμφισβήτητη ἡ σημαντικότερη μέχρι τώρα ἐπίτευξη τῆς διάδασ αὐτῆς τῶν νέων. Αὗτὸς βέβαια δὲν ὀφελεῖται στὴν ἐκλογὴ τοῦ ἔργου, ποὺ είναι μιὰ μᾶλλον ἀσήμαντη κομιδία, κοινὴ —οὕτε καλύτερη οὕτε χειρίτερη— ἀπὸ πολλὲς ἄλλες τοῦ εἶδους τῆς καὶ τῆς ἐπικῆς τῆς — μὲ πολλὰ στοιχεῖα φάσας καὶ χαρακτῆρες γυνωστούς καὶ ἀπὸ ἄλλα παρόμοια ἔργα, φλύαρη, ἀνάλαφρη, μὲ θεατρικὸ λόγο γοργὸ καὶ ἀνόδοντο. Τὰς δποιεσδήποτε ἀντιρρήσεις μαζὶ τὶς ἀναχαιτίζει ἡ ὑποψία πῶς ὁ π. Κ. Ἀποστόλου διέλεξε μιὰ τέτοιαν ἀκριβῶς κομιδία μὲ πρωταρχικὸ —ἴως καὶ μόνο— κριτήριο τὸ ὅτι ἀνταποκρινόταν στὶς δυνατότητες —ἢ, ἂν θέλετε, στὶς ἀδυναμίες— τοῦ

φοιτητικοῦ θιάσου. Καὶ πραγματικὰ ἡ κομιδία τοῦ Γκολντόνι ἔχει τοῦτο τὸ μεγάλο προσόν: βιωθεῖ τοὺς ἡθοποιοὺς νὰ καλύψουν τὶς ἀδυναμίες τους καὶ τὸ σκηνοθέτη νὰ μᾶς δείξῃ τὶς δυνατότητές του. Σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση τὸ δεντέρο πέτυχε πιὸ πολὺ. Ὁ π. Ἀποστόλου χάραξε μιὰ σκηνοθετικὴ γοργὴ ποὺ τὴν χαρακτήριζε πολλὴ χάρη, θαυμάσιος ωυθὺμος καὶ φινέτσα. Εἶχε, ποδὸς πάντων, τὴν αἰσθητή τοῦ μέτρου. Χωρὶς νὰ καταφέγγῃ σὲ ὑπερβολὲς καὶ δημαγωγικὴ χοντροποτιά, προστάθησε —μὲ πλήθος ενδρήματα καὶ μὲ ίδιαιτερη ἔμφαση στὴν καθαρότητα τῆς ἀρμόδωσης— νὰ ἀναδείξῃ ἵσα ἵσα τὰ δυὸ βασικὰ προτερημάτα τοῦ ἔργου: τὴν ἀλαφράδα του καὶ τὸν ἔξιπτο διάλογό του. Τὴν γοργὴ αὐτὴ τὴν ἀκολούθησαν μερικοὶ μόνο ἀπὸ τοὺς ἡθοποιοὺς συγχειρούμενα: οἱ κοπέλες ποὺ —ἔξισον καὶ καὶ οἱ τέσσερεις— ἔδωσαν μὲ μοναδικὸ κέφι καὶ ἀξιοσημείωτη ἀνεση τοὺς ρόλους τους καὶ δὲν πρόδωσαν παρὰ ἐλάχιστα τὶς καλλιτεχνικὲς προδημέσεις τοῦ σκηνοθέτη τους. Εντυχῶς ποὺ τὸ ἔργο στηριζόταν κατὰ κύριο λόγο στὰ γυναικεῖα πρόσωπα. Τὰ ἀντιρρὰ στελέχη —τὸν ἔχοντας ἔνα μόνο μικρὸ ἔλαφρυντικό: τὸ ὅτι οἱ φύλοι τους δὲν ἔταν τόσο ἐντυπωσιακοὶ ὡσαὶ οἱ γυναικεῖοι— ἔμειναν αἰσθητὴν πιὸ πίσω.

Ἐγεῖνο ποὺ κέρδισε ἀμέριστα τὸ θαυμασμό μας ήταν οἱ σκηνογραφίες καὶ τὰ κουνοτόπια τῆς δίδος Ζαΐμη.

Ἄπὸ τὰ ἔνα θεατρικά συγχροτήματα ποὺ μᾶς ἐπισκέφτηκαν φέτος, ἐκεῖνο πού, πίγουρα, κέρδισε σχεδὸν δλοκληρωτικὰ τὴν κατάφασή μας είναι ὁ ΘΙΑΣΟΣ ΤΩΝ ΔΙΟΝΤΣΙΩΝ, ποὺ ήταν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σοβαρὲς καὶ —ποδὸς πάντων— τὶς πιὸ τίμιες θεατρικὲς ἐπισκέψεις στὴν πόλη μας τὰ τελευταῖα χρόνια. Ὁχι μόνο γιατὶ ὁ θίασος ἦρθε ἐξοπλισμένος μὲ ἔξι ἡθοποιοὺς —παλιοὺς καὶ νέους— πολὺ ἀξιόλογούς καὶ δοκιμασμένους: ὅχι μόνο γιατὶ τὸ κλίμα τοῦ βεντετισμοῦ ἔλειπε ἀπ' ὅλη τὴν προσπάθειά τους ἀλλὰ κυρίως ἐπειδὴ οἱ καλλιτεχνικὲς προδημέσεις τοῦ θιάσου ήταν ποιοτικὰ ὑψηλέστερες

ποὺ καὶ τὶς δυνατότητές του φέρεται πολλοῖς καὶ δὲν ύποτιμοῦσσιν απέβαλε τὴ θεατρική μας δεσπιώτερα. Η τραγωδία — καὶ μάλιστα ἡ ἐπιτετράς παρουσία — τέτοιων θάσματος εἶναι ταῦτα μαζί δίνει στὸ κοινό της τὴν γένεσιν των εἰποτεποιήσησ.

Γενικά δέντος δέντος μαζί εἰσαγόμενος τούτο τοῦ νέου θεατρικού μέρους εἶναι οὐχ τοῦ θεατρικού μόνον, αλλὰ καιρού, θέατρου, τοῦ την Ἀσκησῆς περιττες δακτύλων τοῦ νέου Αγγλον συγγραφέα Πλήστεο Σάφρεο. Αὐτὴν είναι ἡ πρώτη μας γνωριμία μὲ τὸ συγγραφέα καὶ τὸ ἔργο του καὶ δυολογοῦν με πάντας ξαφνιαστήκαμε μπροστά στὴν ὀρμότητα καὶ τὴ σιγογρία του. Όγη, πάντας μᾶς ἐξέπληξε ἡ ἐντεποτικαὶ της τοῦ δέματός του — Ιοα ίστα ἡ Ελεύθερη αὐτοῦ τοῦ στοιχείου ἀποτελεῖ καὶ τὴ βασικότερη ἀρετὴ τοῦ ἔργου — ἡ μᾶς αἰχμαλώτισσαν οἱ ἀγγλόες ἐνεργητήσεις τῶν θρόνων τους καὶ οἱ πειρατικοὶ τῆς τεγματικῆς των Ήταν ἐνταῦθα — ἡ θέση του — τοῦ θεατροῦ: κανέντες θέατρο τοῦ πολιτικοῦ καὶ τοῦ πολιτικοῦ τοῦ θεατρικοῦ καὶ τοῦ πολιτικοῦ τοῦ πολιτικοῦ μιὰ οἰκογένεια, δὲν καταφέρουν νὰ συναντήθουν ὁ ἔνας μὲ τὸν ἄλλον, γιατὶ είναι ἄγνωστοι — οὐσιαστικά — ἀνάμεσά τους· κυρίως: γιατὶ κανένας δὲν γνωρίζει τὸν ἑαυτό του. Αὐτὴν ἡ πορεία τῶν πέντε αὐτῶν ἀνδρώπων — τῶν πέντε δακτύλων — πρὸς τὴν αὐτογνωσία, μιὰ πορεία μέση τὲ μάτια ἀταύτησαιραιδα ποὺ διαρκῶς πυκνώνει δρυμοτάξια καὶ κορυφώνεται στὴν τελευταία εἰκόνα, είναι τὸ θέμα τοῦ ἔργου, ποὺ ἔχει, θεατρικότατη φύση καὶ, πρὸ πάντων, γαροւτηρες σαφέστατα διαγραμμένους, πεντέ θεμάτων δραματικά μὲ κατατίτατη τηνέπεια.

Η παράσταση ἔται Ελέγχη Η σκηνοθετική γραμμή καὶ ἡ θεατρική ἀνταπόκριση τῶν θεατρικῶν δράστερων σὲ πλήρη ταύτιση. Ξαντεῖσθαι μὲ πολλή χαρδά την κ. Χατζηαργύρη τὴν δέσκολο ρόλο καὶ μᾶς θένειπε — ἐπι τέλους! — τὶς παλιότερες θεατρικές της ἐπιτεύξεις, καὶ ξαφνιαστήκαμε ενγάριστα μὲ τὴν ὀρμότητα τοῦ κ. Φέροη, καὶ τὴν καταπληκτική

αἰσθηση μέτρου τοῦ κ. Ληγαίου.

Σὲ ἄλλο κλίμα κινεῖται, βέβαια, ὁ Τζάν Ποίλελεϋ μὲ τὴν Ἐπικίνδυνη σπροφή του, μόλι ποὺ καὶ ἐδῶ ἔχουμε ἔξι πρόσωπα ποὺ μπλέκονται σὲ μιὰν ἐπικίνδυνη ἀστηρη καὶ αὐτὸς τὰ δδηγεῖ — αὐτὴν είναι ἡ βασικὴ διαφορά του μὲ τὸ προηγούμενο ἔργο — στὸν ἀνακαλύψουν τὸς γέρεος μετριδατοῦ. Τὸ πρόβλημα τοῦ χρόνου — ἀν καὶ τὸ ἔργο ἡ ἀνήκη σ' ἐκείνα ποὺ ὁ συγγραφέας ἀνύμασε «ἔργα τοῦ χρόνου» — είναι δευτερότερο· δὲν προσφέρει παρὰ τὸ γαριτουμένο τρύκ τοῦ τέλους καὶ θεοὺς καὶ ἔντα δίδαγμα. Τὸ βασικὸ πρόβλημα είναι ἡ ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας, ἀνάληψης τῆς ἀλήθειας, γιατὶ, διαν ἀρχῆν τὸ ἔργο, δῆλα σχεδόν τὰ πρόσωπα ἔργουν μόνο ἔνα μέρος ἀπ' αὐτήν. Στὸ τέλος αὐτῆς τῆς ἀναζήτησης ἔνα πρόσωπο δὲ θὰ μπορέτη ν' ἀντέξῃ τὸ βάρος τῆς ἀλήθειας καὶ, ἐπὶ ἔτητήση τὸ θάνατο· δὲν εἴπει τοῦ πειρατηρίου τὸ θάνατο μόνο αὐτὸς τὸ πρόβλημα τοῦ ἔργου δὲν ἔχειρε τίποτε ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀλήθειαν κάτι περισσότερο: ἐπαναπαυόνταν στὴ μακαριότητα τῆς ἀγνοίας του.

Τὸ ἔργο είναι γραμμένο μὲ μοναδικὴ θεατρικὴ δεξιοτεχνία, ἔχει θαυμάσιο διάλογο, ἐλάχιστη «έξατεροικὴ δράση» καὶ μιὰ ἀτιμόσφαιρα ποὺ πυκνώνει μὲ ρεθμὸ καλοῦ ἀστυνομικοῦ ἔργου. Ωστόσο κατὰ βίθος είναι ἀνάδονο· δημιουργεῖ προβλήτα τὴν πρωκτοῦν μόνῳ ἔξυπνες συζητήσεις, τοῦ θεατρικοῦ διαζητήσεις. Εἶναι ἔνα πραγματικό πολιτικό θάλεγμα, πού, διμορφ, προγραμμάζει ἐξαιρετικὰ ἐρμηνευτικὰ προβλήματα, ὀφειλόμενα, κυρίως, στὴ στατικότητά του. Η παράσταση ἔται τὸν διποσθήποτε κατώτερην ἀπὸ τὴν προηγούμενην. Είναι βέβαια ρυθμὸς καὶ ἥθος — τῆς Ελεύπε δημιουργίας καὶ κάτι πάνω.

Προτιμούμε νὰ ξεχάσουμε τὸ τρίτο ἔργο ποὺ παρουσίασε ὁ θίασος, γιατὶ θὰ πρέπει νὰ ἀναιρέσουμε πολλὰ ἀπ' ὅσα είπαμε πιὸ πάνω.

“Οπως θὰ προτιμούσαμε νὰ ξεχάσουμε καὶ τὴν «Παγίδα» ποὺ μᾶς ἔστη-

σε ἡ κ. Δημήτριης Μυράτ. 'Ο ἐκλεκτὸς αὗτος θιασάρχης, πού, μέσα στὸ θεατρικὸν συρφετὸν τῆς πρωτεύουσας, ξεχωρίζει γιὰ τὶς σοθαρές του καλλιτεχνικὲς ἀναζητήσεις καὶ ἐπιδιώκει ν' ἀνεβάζῃ ἔργα, πού, μπορεῖ βέβαια νὰ δημιουργοῦν στοὺς κοριτικοὺς δριμένες ἐπιφυλάξεις, ποτὲ δμος δὲ γεννοῦν ἀμφιβολίες σχετικὰ μὲ τὶς ψηφλές προδέσεις τῶν δημιουργῶν τους—ἔργα σὰν τὸ «Κράτος τοῦ Θεοῦ» ή τὸς «Ἀλκαιούς» δὲν εἶναι συνηθισμένα στὴν Ἑλληνικὴ σκηνὴ—, αὐτὸς λοιπὸν διθιασάρχης αὐτὴ τὴ φρονὴ δὲν μπόρεσε νὰ λύσῃ μέσα μας τὴν ἀπορία: γιὰ ποιὸ λόγο, μέσα στὴ σοθαρή του προσπάθεια, ξήτησε μιὰ τέτοια ἀμφιβόλου πουότητος ἀνάποιλα; Γιατὶ βέβαια ή *Παγίδα τοῦ Ρομπέρ Τορπά* δὲν εἶναι κὰν ἔνα πρωτότυπο ἀστυνομικὸν ἔργο ή ἰδιαίτερα ἔξυπνο στὴ δομὴ του. 'Η ἀπορία μας δμος, ποὺ ἀρχικὰ ἀφοροῦσε στὴν ἑκλογὴ τοῦ ἔργου, διπλασιάστηκε δισο προχωροῦσε ή παράσταση, καὶ ἀρχίσαμε ν' ἀναρωτιώμαστε γιατὶ δ. κ. Μυράτ, σκηνοθετώντας τὸ ἔργο, τὸ μετέτρεψε σὲ κωμῳδία —σωστότερα: σὲ φάρσα —ἀφοῦ τὸ ίδιο ἀπὸ τὴ φύση του δὲν προσφέρεται σὲ κωμικὲς προσεκτάσεις οὔτε παρέχει στοιχεῖα σάτιρας. "Ο, τι καλὸν ὑπῆρχε στὸ ἔργο θὰ περισσάταν, σίγουρα, ἀν ή ἐρμηνεία δημιουργοῦσε μιὰ —δις ποικιλή— γιταροκήλη ἀτμόσφαιρα μὲ ἰδιαίτερη ἐνταση, μὲ σκηνὲς γκράν γκινιόλ κλπ. Μὲ τὴν παράσταση τὸ ἔργο καταντοῦσε ἀστείο —διχι κωμικὸν— καὶ ἔξωθυσε τὸν κ. Μυράτ σὲ ἐξιμεντικὲς ἀκροθασίες ἀδικαιολόγητες. Τὶ νὰ προσφέρῃ μ' ἔνα τέτοιο ἔργο ένας σοθαρὸς θλασος;

Ἐνῶ, ἵστι σα, σ' ἔνα θεατρικὸν συγκρότημα πρωτοποριακὸν καὶ οηξικέλευθο, ὅπως η «ΠΟΡΕΙΑ» τοῦ κ. Ἀλέξη Δαμιανοῦ, δικαιολογεῖται κάθε διφοκίνδυνη ἀναζητηση—ἰδιαίτερα μάλιστα, ὅταν προέρχεται ἀπὸ νέους δραματικοὺς δημιουργούς. Κι ἔτσι ήταν μιὰ πράξη συνέπειας τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου τῆς νεαρῆς *Σέλλα Ντιλάνη Γεύση* ἀπὸ μέλι. Τὸ ἐντυπωσιακὸν αὐτὸν πρωτόλειο, ποὺ γνώρισε λιαίτερη ἐπιτυχία στὴν Ἀγγλία καὶ στὴν

'Αμερική, μᾶς ἀποκαλύπτει πολὺ εὔκολα τὰ δύο βασικά του στοιχεῖα: τὸ ἀναμφισβήτητο ταλέντο τῆς συγγραφέως του, ἀλλὰ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν ἀνωρεύτητά της. Αὐτὸς τὸ πολὺ ζωντανὸν κορίτοι φαίνεται πὼς είχε ἀρκετές, καὶ δχι ἀπόλυτα ἀφομοιωμένες, θεατρικὲς ἐμπειρίες — ἕστις πρέπει ν' ἀμφισβῆτησιμες τὴν πληροφορία διτὶ είχε πάει, ποὺν γράφη τὸ ἔργο της, μόνο μία φορὰ στὸ θέατρο— σίγουρα πολὺ περισσότερες κινηματογραφίες καὶ ἔξισον ἔντονα προσωπικὰ βιώματα. "Οντας φύση πληθωρικὴ θέλει νὰ μιλήσῃ γιὰ δλ' αὐτὰ— καὶ μιλεῖ κάπιας κραυγαλέα. Γιατὶ, δὲν ὄλες αὐτὲς οἱ προπονθέσεις, σὺν τὸ ταλέντο, μποροῦν νὰ δώσουν ἔνα ἐντυπωσιακὸ μυθιστορηματάκι —τίπου «Καλημέρα Θύλιψη» — ποὺ τὸ δέχεσαι χωρὶς πολλὴ συζήτηση, στὴν περίπτωση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, ποὺ χρειάζεται σιγογιά καὶ σύνεση, γίνεται κανεὶς πιὸ ἀπαιτητικός. Τὸ ἔργο ἔδειχγε ἔκδηλα αὐτὴ τὴ λαχτάρα τοῦ κοριτσιοῦ νὰ ἐκφραστῇ. Π' αὐτὸν τελικὰ διγήκε κάπιος φλύαρο, μὲ ἴσχυν δύνθο καὶ ἀρκετὴ νιωθούτητα στὴ φονή του — ἔνα δινὸ ἐπεισόδιον τοῦ ήταν ἐντελῶς ἀντιθετικό— μὲ μερικοὺς ἀνθρώπινους χαρακτῆρες ἀνολοκάλυπτοις ή ἔξι ἀρχῆς δεδομένους καὶ ἀνεξέλιπτους, καὶ μιὰ κεντρικὴ ήρωιδα συγκὰν συναρπαστικὰ ἐνδιαφέρουσα καὶ κάποτε διανυετὴ. Καὶ μόνο δμος ἐπειδὴ είχε μερικὲς σκηνὲς μὲ στάνια δύναμη, καὶ μόνο ἐπειδὴ είχε μιὰ ἀνθρώπινη σχέση — τῆς Τζόση καὶ τοῦ Τζέφ— δραματικὰ πρωτότυπη, ήταν σίγουρα ἔνα ἔργο ἐνδιαφέρον. Τὴν κάποια στατικότητά του τὴν τόνισε ἡ σκηνοθεσία τοῦ κ. Δαμιανοῦ, πού, κιδάς, ἐμμήνεψε πολὺ ἀτυχα τὸν πιὸ ἐνδιαφέροντα ἀντρικὸν ρόλο. Τὸ ἔργο φυσικὰ ἔδινε τὴν εὐχαριστία στὴν κ. Βέρα Ζαβιτσιάνον γιὰ ἔνα ρεσιτάλ ὑποκριτικῆς τέχνης: μᾶς ἐπεισεις γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ πώς είγαι ἀπὸ τὶς πιὸ ὑπολογίσιμες δυνάμεις τοῦ θεάτρου μας. Κρίμα ποὺ ή κ. "Αννα Παϊταζῆ μᾶς ἔκανε νὰ θυμηθοῦμε μὲ νοσταλγία κάποιες παλιὲς θεατρικὲς της ἐπιτευχεις.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΟΙ ΣΤΗΝΑΓΛΙΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΣΥΝΑΡΤΗΣΕΙΣ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ» της Εποχής περίπου 1950-1951 αντιστοιχεύουν με τη συνάρτηση της μεταρρυθμίσης Λαζαρίδης Αλεξανδρού. Η Σ.Ο.Β.Ε. θα τομηράμει πλέον και διετούλω ή καλλιτέχνες μαζί έδειξε πώς έχει τη διναταρτήτη να προσαρμόσῃ τη φωνή της στὸν ψυχολογικὸν τόνο τῆς κάθε ξουμηνείας της. Φωνὴ πλούσια, εννισχυητική, συνδάει τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν αντανάκλητην δύνασην τῆς φάνηκε κυρίως στὰ πραγματικά τῶν Σοῦνπερτ καὶ τοῦ Μεντελέτου.

Τὸ ἔλεβετικὸν τρίο Grunder-Laffra-Perréτ ἐμφανίστηκε σ' ἓνα πολὺ ἐνδιαφέρον πρόγραμμα μὲ ζώγα Λεκλαίρ, Μετέόβη καὶ Μπράμ. Παρό̄ δὲ ποὺ καὶ οἱ τρεῖς καλλιτέχνες — καὶ ίδιαίτερα ὁ πιανίστας Perréτ — ἔχουν πλούσια τεχνικὴν καὶ μουσικὰ προσόντα, οἱ ξουμηνείες τους δὲν ἥταν πάντα ἀρκετὰ δεμένες, ἵσως γιατὶ ἡ συνεργασία τους δὲν εἶναι μόνην. Πρότεινες διστόσον νὰ ἔξαρθῃ ίδιαίτερα ἡ ἐκτέλεση τοῦ τρίο ζόγων 101 τοῦ Μπράμ.

Τοτερὸ̄ ἀπὸ μὰ διοικητικὴν ἐμφάνιση μὲ τὴν Σ.Ο.Β.Ε. ὁ πιανίστας Valentín Gheorghiu ἔδειξε μὲ συναυλία μὲ ζώγα Λιστ, Σούνπερ καὶ Κανσταντινέσκον. Στὴ μεράνη τονίτη τε τὸ ζλασσον τοῦ Λιστ ὁ πιανίστας θέλει τὸ δυναμισμὸν του, ἀπὸ τὸν οποῖον διαχάνεται ποτὲ ἡ μουσικότητα. Τεχν. καὶ μουσικότητα διδίζεται πάντα μαζί. Ο Gheorghiu ἀπέδωσε τὶς Ηαιδικὲς σκηνὲς καὶ τὰ Καρογράζαί τοῦ Σοῦνπερ μὲ πηγαῖο μουσικὸν αἰσθημα, ὃπου διμοις ἡ κάθε λεπτομέρεια εἴχε βρῆ τὴν σωστὴν δέσην τῆς στὴν ξουμηνεία τοῦ συνόλου.

Μὲ χαρᾶ ἀκούσαμε ξανὰ τὸν Τάτσην Αποστολίδη, ποὺ εἶχε κερδίσει τὸ 1952 τὸ πρώτο βραβεῖο στὸν Πανελλήνιο Μουσικὸν Διαγωνισμὸν ποὺ δργάνωσε ἡ «Τέχνη». Άπο τότε έχει σημειώσει μιὰ

πολὺ σημαντικὴ ἔξελιξη ποὺ τὸν τοποθετεῖ ἀνάμεσα στοὺς καλύτερους νέους βιολίστες μας, δπως ἀπόδειξε κυρίως ἡ ξουμηνεία τῆς 3ης Παρτίτας τοῦ Μπάχ.

Τὴν «Τέχνην» ἔκλεισε τὸν κύκλο τῶν συναυλιῶν τῆς μ' ἔνα χειστάλ γιὰ δύο πιάνα ἀπὸ τὴ Νόρα Λούκιδον καὶ τὸν Γεώργιο Θεομῆ. Πρότεινε νὰ τονιστῇ μεταξὺ ἡ θαυμασίος συγχρονισμὸς καὶ ἡ ενιαίουητη ξουμηνεία — ίδιαίτερα τῆς Φαντασίας, ζόγων 103, τοῦ Σοῦνπερ.

ΟΙ ΣΤΗΝΑΓΛΙΕΣ ΤΗΣ Σ.Ο.Β.Ε.

Μιὲ συναυλία ἀποκλειστικὰ μὲ ζῷγα Μπετόβεν γνωρίζει πάντα ἐπιτυχία. Στὴν περίπτωση τῆς 11ης συναυλίας τῆς Σ.Ο.Β.Ε. ἡ ἐπιτυχία ἥταν δικαιολογημένη: Ό μαστόρος Milan Horvat παρουσίασε τὴν δοχήστρα μαζὶ δυναμική, μὲ ποιότητα ἥχον στὰ ζηχορδά, καὶ γενικὰ μὲ ἀνεπη στὴν δῆλη ἐκτέλεση. Μίλα συναυλία ποὺ στὸ σύνολό της ἀποτελεῖ ἔνα ἐνθαρρυντικὸν οτοιχεῖο γιὰ τὴν ξουμηνεία τῆς δοχήστρας. Κάποιες ἀδυναμίες στὰ χάλκινα (κυρίως στὸ φινάλε τῆς 5ης συμφωνίας, ὅπου τὰ τρομπόνια μὲ τὸ σκληρό τους πατέμιο δημιουργησαν μιὰν ἡχητικὴν ἀστάθεια σὲ σχέση μὲ τὸ σύνολο τῆς δοχήστρας) ἡ στὰ ζηχορδά (οἱ βεβιασμένες «άιτάκες» στὸ ἀλλέγκρο κῶν μπού) δὲν μειώνουν τὴν ἀξία τοῦ συνολικοῦ ἐπιτελεύταιο. Αντιτρώδες δὲ σολλιστ τῆς θραύσης δὲ πεθήκε τὴν ζήν τοῦ μαστόρου καὶ τῆς δοχήστρας. Ό Μάριος Λιστ προτείνε τὸ δοκιμό στὸ δυναμικά παραβλέποντας τὴν βαθύτερη οὐσία τοῦ ζόγου. Έλειψε δὲ παλιμός, μὰ ἀνάσα στὰ γρήγορα μέρη, μιὰ ποιότητα στὸν ἥχο.

Τὸ πρόγραμμα τῆς 12ης συναυλίας ποὺ διηγήθηνε δ. κ. Σ. Μιχαηλίδης ἀρχισε μὲ τὴν είσαγωγὴ τοῦ Rossini Metaxénia Σκάλα ποὺ παίχτηκε πολὺ ίκανοποιητικὰ ἀπὸ τὴν δοχήστρα. Στὴ συνέχεια τοῦ προγράμματος ἀκούσαμε τὸ ντούρο γιὰ βιολί, τσέλο καὶ δοχήστρα τοῦ Pfitzner καὶ τὸ τριπλό κονσέρτο τοῦ Μετέόβην. Τὸ πρώτο εἶναι χαρακτηριστικὸν τοῦ ψφους τοῦ συνθέτη, ποὺ

είναι ένας ἀπ' τοὺς τελευταίους ἐκπροσώπους τοῦ γερμανικοῦ φομαντισμοῦ. Δυστυχῶς δὲν ἔρμηνεύτηκε πολὺ ἴκανοτοιητικά ἀπὸ τοὺς δύο σολίστ τοῦ τρίο Geneser—Winkler: ἔλειψε δὴ ἵσοδοσπία τεχνικῆς καὶ ποιότητας ἥχου στὰ δύο δργανα. Τὸ διότι παρατηρήθηκε καὶ στὸ ἔξαρτο τριπλὸ κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν (γιὰ βιολί, τρέλο καὶ πιάνο), τὸ μοναδικὸ στὸ εἶδος του. Ποιοτικῶς θὰ μπορούσαμε νὰ ἔξεχωρίσουμε σὲ πρώτη σειρὰ τὸ βιολί καὶ σὲ τελευταία τὸ πιάνο, ποὺ ἀπλὰ συνόδευφε τὰ δύο ἄλλα δργανα χωρὶς οὐσιαστικὰ νὰ συμμετέχῃ. Τὸ πρόγραμμα ἔκλεισε μὲ δύο χοροὺς τοῦ Σκαλιώτα καὶ τὶς παραλλαγὲς καὶ φούγκα σ' ἕτα δημοτικὸ τραγούνδι τοῦ A. Ενάγγελάτου.

Τὸ πὸ ἐνδιαφέρον στὴν 13η συναυλία ήταν ἡ ἐκτέλεση τοῦ μουσικοῦ παραμυθιοῦ τοῦ Προκόφρειφ ὁ Πέτρος καὶ ὁ λύκος. Είναι γνωστὸ δῆτι μὲ τὸ πρόσχημα τοῦ παραμυθιοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία στὸν συνθέτη νὰ διδάξῃ, νὰ δεῖξῃ δηλαδὴ στοὺς νέους τὰ δργανα τῆς δρχήστρας καὶ νὰ τοὺς ἐπιτρέψῃ νὰ ἀκούσουν τὸν ἥχο τοῦ καθενός. Πέροι ἀπ' αὐτὸ δύως πρόκειται καὶ γιὰ μιὰ χαριτωμένη σύνθεση ποὺ δίκαια ἔχει γνωρίσει παντοῦ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἀφηγητὴς τῆς βραδιᾶς ὁ κ. Γ. Κ. ο παναζής διδωσε μὲ ζωτάνια τὶς διάφορες ἀποχρώσεις φωνῆς ποὺ ξητάει τὸ ἔργο, παρ' ὅλο ποὺ θὰ ταίριαζε ἵσως στὸ μουσικὸ παραμύθι ένας τόνος πιὸ οἰκεῖος καὶ παιδικός. Στὸ πρῶτο μέρος τοῦ προγράμματος ἡ εἰσαγωγὴ τῆς Αριαγῆς ἀπὸ τὸ σεράνι καὶ ἡ 39η συμφωνία τοῦ Μόζαρτ ἀποδόθηκαν ἀπὸ τὸν κ. Μιχαήλ Ιδη καὶ τὴν δρχήστρα πολὺ ἴκανοτοιητικά. Κάποιες ἀδυναμίες (ρυθμικὲς καὶ ἡχητικὲς) στὰ πνευστὰ δὲν μᾶς κάνουν νὰ ξεχάσουμε τὴν πολὺ καλὴ ἀπόδοση τοῦ ἀντάντε καὶ τοῦ μενούέτον τῆς συμφωνίας, ἀπόδοση γεμάτη χάρη καὶ λεπτότητα. Η συναυλία τελείωσε ἐντυπωσιακὰ μὲ τὸ Ιταλικὸ καπρίτοιο τοῦ Τσαϊκόφσκου.

Σὲ πολὺ καλὸ ἐπίπεδο στάθηκε καὶ ἡ 14η συναυλία μὲ ἔργα Χάϋδην καὶ Μέντελσον. Η συμφωνία τοῦ Λορδίνου ἔρμηνεύτηκε μὲ πολλὴ κατανόηση, καὶ ζ-

διαίτερα τὸ ἀντάντε, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ σημαντικότερο μέρος τοῦ ἔργου. Ἰκανοτοιητικὴ καὶ δὴ ἔρμηνεά τῆς εἰσαγωγῆς Ἐβρίδες. Ομως τὸ μεγάλο γεγονός τῆς βραδιᾶς ἦταν δὴ ἐμφάνιση τοῦ Valentín Gheorghiu στὸ πρῶτο κονσέρτο τοῦ Μέντελσον. Ο διαμάσιος αὐτὸς πιανίστας, γνωστὸς καὶ ἀπὸ προηγούμενες ἐμφανίσεις του στὴν πόλη μας, μπόρεσε νὰ ἀξιοποιήσῃ ὡς καὶ τὴν παραμικρότερη λεπτομέρεια τῆς σύνθεσης αὐτῆς ποὺ δὲν είναι σήμερα μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς τοῦ Μέντελσον. Ο Gheorghiu μπόρεσε νὰ ὑποτάξῃ τὴν τεχνικὴ στὴ μουσική, καὶ μὲ τὴν σπάνια εύασθησία του διδωσε χρῶμα καὶ παλιὸ στὶς μουσικὲς φράσεις. Ο κ. Μιχαήλ Ιδης ἀφῆσε νὰ προβληθῇ τὸ παίξιμο τοῦ πιανίστα χωρὶς ὀντόσο καὶ ν' ἀφήσῃ νὰ χαθῇ δὴ ἀπαραίτητη ἰσοδοσπία δρχήστρας καὶ πιάνου.

Ο Alexander Paulmiller διηγήθηκε τὴν ἐπόμενη συναυλία τῆς Σ.Ο. Β.Ε. μὲ ἔργα Μόζαρτ καὶ Τσαϊκόφσκου. Είναι ενχάριστο τὸ γεγονός δῆτι δὴ δρχήστρα ἀνταποκρίθηκε στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ξένου παέστρου: ίσοδοσπία στὶς διάφορες διαδέξ δργανῶν, ὑμοιογένεια στὰ ἔγχορδη, λεπτότητα στὰ πνευστά. Ἰκανοτοιητικὴ δὴ ἀπόδοση τῆς δρχήστρας στὴ συμφωνία τοῦ Μόζαρτ καὶ στὴν 4η τοῦ Τσαϊκόφσκου, ποὺ ἀποδόθηκε καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλη φράσ. Σούλιστ τῆς βραδιᾶς δὴ κ. Πόπη Ενδοστρατιάδου δργήκε στὴν ἐκτέλεση τοῦ κονσέρτου τὸ σωστὸ ὑφος ποὺ ταιριάζει στὸν Μόζαρτ. Άν φάνηκε κάπως συγκρατημένη τὸ ἀρχικὸ ἀλλέγρεο, γρήγορα μπόρεσε στὴ συνέχεια ν' ἀφήσῃ τὴν μελωδία νὰ τραγουδήσῃ καὶ νὰ βγῆ πλούσια καὶ ἀβίαστη. Μᾶς δεῖξε πῶς ἔχει δλες τὶς δυνατότητες γιὰ νὰ ἔξελιχθῇ σὲ μεγάλη πιανίστα.

Μὲ μαέστρο τὸν κ. Β. Θεοφάνεων καὶ σούλιστ τὸν Μιχαήλ Σέμη ση δόθηκε δὴ 16η συναυλία τῆς δρχή-

στρας μὲ τὴν εἰσαγωγὴν "Οὐπερσοι τοῦ Βέμπερ, τὸ κονσέρτο γαὶ μιᾶς ποὺ τὴν 4η συμφωνία τοῦ Μπετόβεν. Ο Σέμσος διαδέτει πολλὰ προσόντα: ἔχει ίσχυρὸν ἥχο, εὔκαιρο δοξάρι καὶ μουσικότητα. Κάποια ὄμοις δυσκακία στὸ βαριότατο δὲν ἐπέτρεψε πάντα τὸν ἥχο νὰ βγῆ ἡστᾶς καὶ βαθύς. Εἶναι ἀλήθεια πὼς μιὰ ἀριθμητικὰ στήν δοχήστρας δὲν βοήθησε τὸν σολλιτ νὰ ἐκφραστῇ ἀνετα.

Μεγαλύτερη ἐπιτυχία γνώρισε ἡ ἑπόμενη συναυλία ποὺ διηνέθυνε δὲ 'Ανδρέας Παραϊδης καὶ στήν διπούλα ἀπούσαι τὴν συμφωνία ἀρ. 40 τοῦ Μόζαρτ καὶ τὴν 8η τοῦ Μπετόβεν. Η λεγόμενη κινήθηκε μὲ ἀνεση καὶ τὸ έπιτελεῖται τοῦ πολὺ ικανοποιητικοῦ ἀρχιτοκίου Πρέτερ νὰ ἔξαρσῃ ἡ ορχήστρα ἐξηγεία τοῦ ἀντάντει ἀπὸ τὴν πούλα τοῦ Μόζαρτ, μὲ κάτιοι ίτισμοῖς γιὰ τὴν παρέμβαση τῶν πλευρῶν της ἀνδιάμεσο μέρος.

Ο αὐτοῦ τῶν συναυλιῶν τῆς χειροποίητης περιήδηση τῆς Σ.Ο.Β.Ε. ἔχεισε πλέον 18η συναυλία, ποὺ φιλοξένησε δις σολλιστ δύο ἀπόφοιτες τοῦ 'Ωδείου μαζὶ καὶ τὴν χορωδία τοῦ 'Ωδείου. Η Εδα 'Αννα στασιάδη στὸ πρόστιο κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν καὶ η Μαίρη Μανωλείδης στὸ κονσέρτο τοῦ Σούμπαν ἔδειξαν ἀξιόλογα τεχνικὰ καὶ μουσικὰ προσόντα ποὺ ἐπιτάχυνται πολλὰ γιὰ τὴν μελλοντική τους καριέραν. Πρέτερ νὰ τονιστῇ ίδιαίτερα η πρωτοπούλα την ζ. Μιχαηλίδης νὰ παρούσιάτε νέοντας καλλιτέχνες στὸ μεγάλο ποινό. Μέστια τὸν τρόπο οἱ ἀξιοί ἀπόφοιτοι τοῦ 'Ωδείου μαζὶ μποροῦν νὰ δούσσουν μὲ διεπιβοήθεια καὶ πιεταρίττων ἢπει τηρ Σ.Ο.Β.Ε. Είχαντας διανέξεις καὶ η ἁμαρτία τῆς ψυχῆς διανέξεις τοῦ 'Ωδείου, ποὺ διερμήνει δὲ κ. Τάσος Παππάς, στοὺς Ηολοβοτσιανοὺς χοροὺς τοῦ Μπορούτη. Κάποια ἀνισότης στὶς ἀνδρικές φωνὲς καὶ στὶς κοντράλτες δφείλεται κυρίως στὴν ἔλλειψη καταλλήλων καὶ ἀρκετῶν φωνῶν. Δυστυχῶς στὴν τελευταία αὐτὴ συναυλία τῆς χειμερινῆς περιόδου ἡ ἀπόδοση τῆς δοχήστρας δὲν ἦταν ικανοποιητική.

ΑΛΛΕΣ ΣΥΝΑΤΑΙΕΣ

Ο Σύνδεσμος τῶν 'Αποφοίτων 'Ωδείου Θεσσαλονίκης μᾶς παρουσίασε σ' ἔνα θεαμάτιο ρεσιτάλ τὸν γνωστὸν ἀπὸ προηγούμενη συναυλία βιολοντσάλιστα Γιού Fallot. Ο Fallot ἔσμήνευσε ἔογα Μπετόβεν καὶ Γάλλων συνθετῶν καὶ μᾶς θέτει καὶ πάλι δὲτι διαδέτει ἔξαιρετην τεχνική. Θαυμάσιο ἥχο, τέλεια μουσικὴ κατανόηση τῶν έργων ποὺ ἔρμηνενε καὶ μεγάλη ἀνεση στὸ παίξιμό του. Στὸ πάνω συνόδευψε πολὺ καλά δὲ κ. Γ. Θωμῆς.

Ο Γ. Θωμῆς, δ. Μ. Καζαμπάκας καὶ δ. νέος βιολιστής Κ. Γαλλιάτης τανεργάστηκαν σ' ἔνα πρόγραμμα μουσικῆς δωματίου μὲ ἔογα Μόζαρτ, Μπετόβεν καὶ Μέντελσον. Ο νέος βιολιστής διαδέτει ἀρκετὰ προσόντα, δυστυχῶς διωρὶς ἔλειψε ἀπὸ τὴν συναυλία ἡ συνοχὴ καὶ τὸ δέσμιο τῶν δογάνων ποὺ πρέπει νὰ γαραγγορίζῃ τὴν πραγματικὴ μουσικὴ δωματίου. Ισως αὐτὸν νὰ δφείλεται καὶ στὴν ἔλλειψη ἀρκετῆς προσομιασίας, ποὺ δὲν ἐπέτρεπε τὴν καλύτερη κατανόηση τῶν έργων καὶ τὴν πραγματοποίηση μᾶς σωστῆς ισορροπίας τῶν δογάνων.

Εγχωριαστὸν ἐνδιαφέρον παρουσίαζε ἡ συναυλία τῆς Συμφωνικῆς Μπάντας τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Μετσούγκαν. Τὸ συγκροτήμα αὐτὸν ἀποτελεῖται κνείων ἀπὸ φοιτητές καὶ σπουδαστές καὶ διαδέτει 94 πνευστά καὶ κνείστρα. Τὸ τέλεον γιόρδισμα τῶν δογάνων, διαρροπία στὶς διάφορες διάλεκτοις, καταπληκτικὴ τεχνικὴ καὶ διοικητής στὴν ἐκτέλεση συνδυάζονται μὲ μιὰ σωστὴ μουσικὴ κατανόηση. Τὸ συγκροτήμα αὐτὸν δὲν εἶναι ἀπλὰ μιὰ καλὴ «πάντα» — εἶναι ἔνα θαυμαστὸ μουσικὸ σύνολο.

Χ Ο Ρ Ο Σ

ΙΣΡΑΗΛΙΝΑ ΛΑΓΚΑ ΜΠΑΛΕΤΑ

Τὰ Ισραηλινὰ Λαϊκὰ Μπαλέτα Καρούζους διεσπαν τὶς παραστάσεις τους στὸ Βα-

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ — ΒΑΚΑΛΟ

Ἡ αἰθουσα τῆς «Τέχνης» μᾶς ἔδωσε τῇ χροὰ νὰ δοῦμε πρῶτοι ἐμεῖς στὴ Θεσσαλονίκη τὴν καινούργια δουλειὰ τῶν πιὸ διαλεχτῶν ζωγράφων τῆς χώρας μας. Ἡ καινούργια χρονιὰ μᾶς πρόσφερε δυὸ σημαντικὲς ἐκθέσεις: τοῦ Γιώργου Σικελιώτη καὶ τοῦ Γιώργου Βακαλό. Εἶναι περιπτὸ νὰ ποῦμε πᾶς καὶ οἱ δυὸ αὐτοὶ ζωγράφοι στέκονται στὴν πρώτη γραμμὴ τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς. Ἡ πολύχρονη δουλειὰ τοὺς ἔχει κάνει ἀπό

σιλικὸ Θέατρο ἀπὸ τὶς 27 ὁδὲ τὶς 30 Μαΐου. Τὸ συγκρότημα ἀποτελοῦσαν δέκα χορευτές, πέντε κοπέλες καὶ πέντε ἄγρια. Χόρευαν μὲ τὴν συνοδεία ἑνὸς ἀκορντεὸν χοροῦς σὲ λαϊκὸ ὑφος φτιαγμένους ἀπὸ τὸ χορόγραφο τους Ἰωνάδαν Καρμόν.

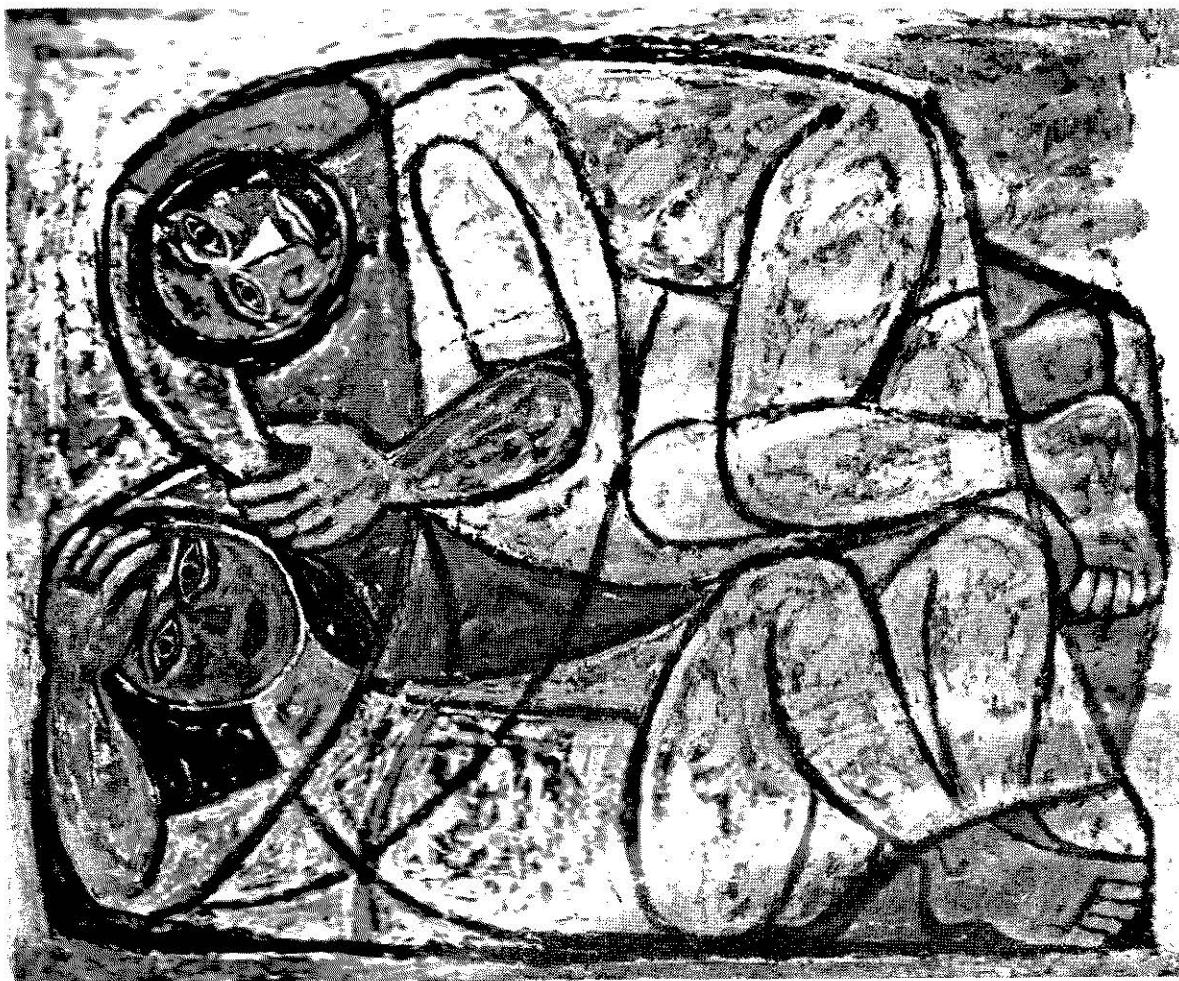
Τὸ Ἰσραὴλ μὲ τὴν διλιγόχρονη ιστορία του δὲν πρόλαβε νὰ δημιουργήσῃ μιὰ γνήσια δικῇ του λαϊκή παράδοση. Ἐφεραν δημος οἱ Ἰσραηλινοὶ ἀπὸ τὶς διάφορες χώρες ὅπου ξῆσαν τοὺς ρυθμοὺς καὶ τὰ βήματα ἀλλοι ἡλῶν λαῶν. Γι' αὐτὸ καὶ στοὺς χοροὺς τοῦ Καρμὸν αἰσθάνεται κανεὶς τὶς ολαβικές, μεσευρωπαϊκές, ἀσιατικές ἐπιρροές. Πιὸ ἔντονες ήταν οἱ ολαβικές, καὶ αὐτὸ γιατὶ σ' αὐτὲς τὶς χώρες ἔχουν πιὸ δυνατὴ λαϊκὴ παράδοση καὶ γιατὶ οἱ χοροὶ τους εἶναι παντοῦ γνωστοί. Οἱ χορευτὲς τοῦ Καρμὸν δὲν εἶναι λαϊκοὶ χορευτές. Ἐχουν δονέψει σὲ κλασικὸ μπαλέτο καὶ ἀμερικανικὴ μοντέρνα τεγγική. Τὰ ἔχουν δουλέψει δοσο τοὺς χρειάζεται δχι γιὰ νὰ κάνουν ἐπίδειξη δεξιοτεχνίας. ἀλλὰ γιὰ νὰ χορεύουν ἀνετα τοὺς λαϊκοὺς χορούς τους.

Ἡ παράσταση κυλοῦσε μ' ἔναν γρήγορο εὐχάριστο ρυθμὸ καὶ οἱ χορευτὲς είχαν μιὰ ἐντελῶς ἐξαιρετικὴ ἀκτινοβολία καὶ ζωντάνια. Κράτησαν τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος σὲ διαρκῆ ἐνθουσιασμό.

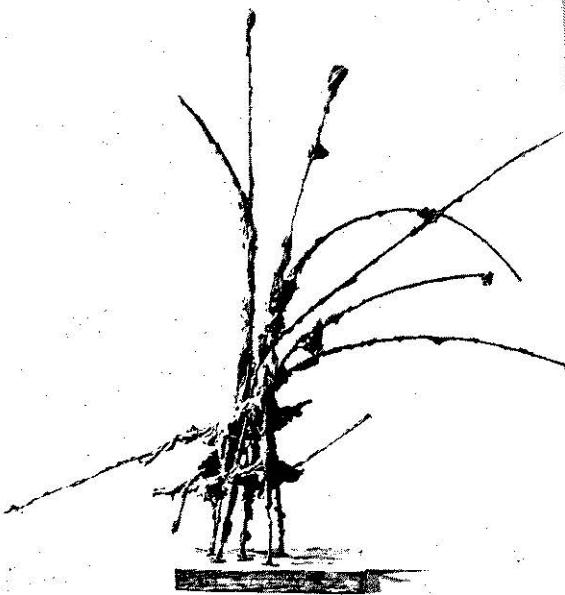
λύτα κύριους τῶς ἐκφραστικῶν τους μέσων καὶ μποροῦν μὲ ἄνεση καὶ ἀσφάλεια νὰ κινηθοῦν στοὺς χώρους ποὺ διαλέγονται. Ἰσως μιὰ βιαστικὴ ματιὰ νὰ δοῦγονται στὴν κρίση διτὶ θρισκόμαστε μπροστὰ σὲ δύο προσωπικότητες διαμετρικὰ ἀντίθετες ζωγραφικά. Ὁ Σικελιώτης εἶναι γεμάτος ἀπὸ τὴν μορφὴ τοῦ ἀνθρώπου, τοῦ ἀνθρώπου ίδιαιτέρα μιᾶς μικροαστικῆς τάξης μὲ τὴν πληθωρικὴ σύνοικα, τὸ στέρεο κοσμί, τὴ γοντρὴ καὶ ἀγούψη ἐμφάνιση. Ὁ Βακαλὸ ὄντα ματίζεται εναίσθητες καὶ λυρικὲς φυτικὲς μορφές, ίσιδιζουσες θάλασσες, ἀπόκοσμα τοπία. «Ουως ἡ ζωγραφικὴ γλώσσα καὶ τῶν δύο παραστατικῶν αὐτῶν ζωγράφων εἶναι βαθύτατα ποτισμένη — διαφαρετικὰ τοῦ καθενὸς — ἀπὸ τὰ νερὰ ποὺ πληριωθοῦν τὸ σημερινὸν κόσμο.

Ἡ αἰσθητὴ ἐμφάνιση τοῦ ἀντικειμένου ἔχει χάσει πιὰ τὴν ὑποιαδήποτε ἀξία της. Πίσω ἀπ' αὐτήν, κάτω ἀπ' αὐτήν ἀναζητᾶ δ ἀνθρωπος μὲ ἀπληστία τὴν ἀπόκριση στὰ ἀνικανοποίητα ἐρωτήματά του. Οἱ ἔνοιες τοῦ χρώου, τοῦ χρόνου, τῆς αἰτίας, οἱ παραστάσεις τοῦ χρώματος καὶ τῶν σημιάτων τῆς δρομόδοξης φυσικῆς ἀποδείγμηναν ἀπατητὴς. Ἡ κρούστα ποὺ ἐπικάλυπτε τὸν κόσμο ἔχει γίνει κομμάτια. Ἀν τὸ θέαμα ποὺ ἀποκαλύφθηκε φαίνεται δυσάρεστο στὰ ἀσυνήθιστα μάτια μας καὶ ἐκπληκτικὸ στὸν ἀπροετούμαστο πνευματικό μας ἑαυτό, δὲν πρέπει νὰ μᾶς κάνῃ ἐντύπωση. Ζητήσαμε μιὰν ἀλήθεια καὶ ἐπρεπε νὰ εἴμαστε ἔτοιμοι νὰ τὴν ἀντιμετωπίσουμε· τώρα εἶναι πολὺ ἀργά γιὰ νὰ γνοίσουμε πίσω. Ἀπὸ τὴν πρώτη αὐτὴ ὥλη ἔχουμε υποχρέωση νὰ ξαναχτίσουμε τὸν κόσμο μας.

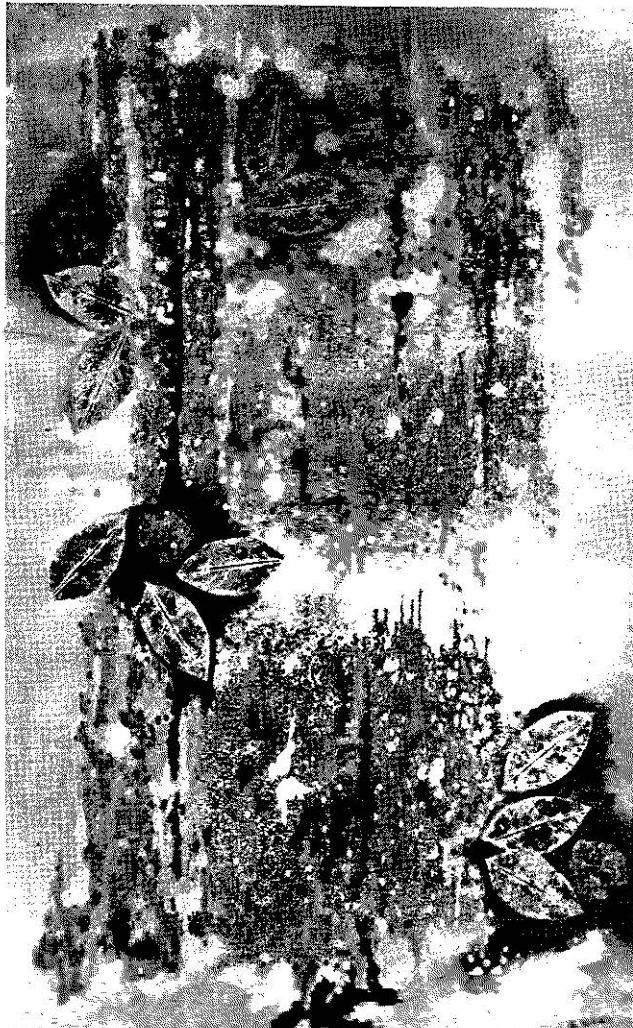
Ὁ Σικελιώτης φαίνεται πῶς μένει ἀκόμα πιστὸς στὸ ἀντικείμενο· δημος τὸ ἀντικείμενο αὐτό, δ ἀνθρωπος, ἡ γλάστρα, τὸ φυτό. δὲν ἔχει κανένα ἀπὸ τὰ γνωστὰ στοιχεῖα. Τὸ καφετὶ πρόσωπο, τὸ γκρίζο κορμό, τὸ κυλινδρικὸ χέρι, τὸ πέλμα τοῦ ρουπὸ ποὺ γεμίζουν τοὺς πίνακές του εἶναι βέβαιο πῶς θὰ φαίνονται ἀποκρονστικὰ σὲ διποιοδήποτε δὲν ἔχει ἐξοικειωθῆ μὲ τὴ σύγχρονη τέχνη, έπιστο-



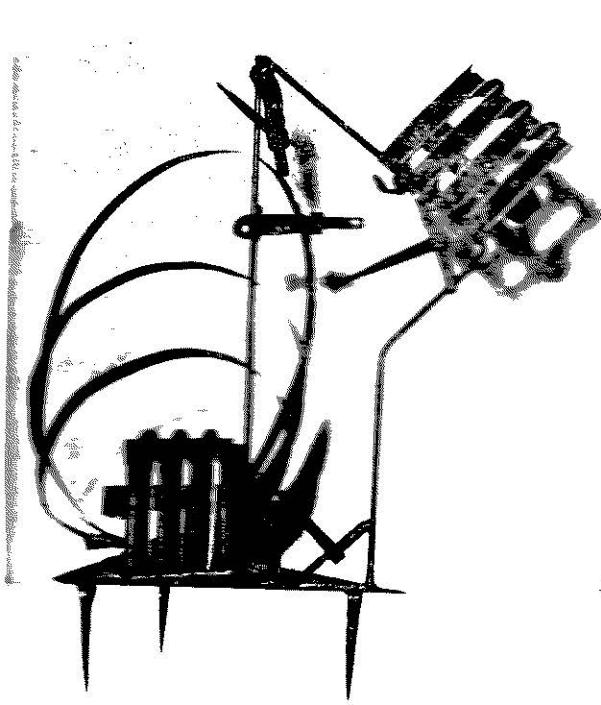
Γιώργος Σακάσης: «Επειρόση», 100×120, πλαστικό, 1960.



Τέρψης Κυριακοῦ: «Ἄνοιξη», τσιμέντο.

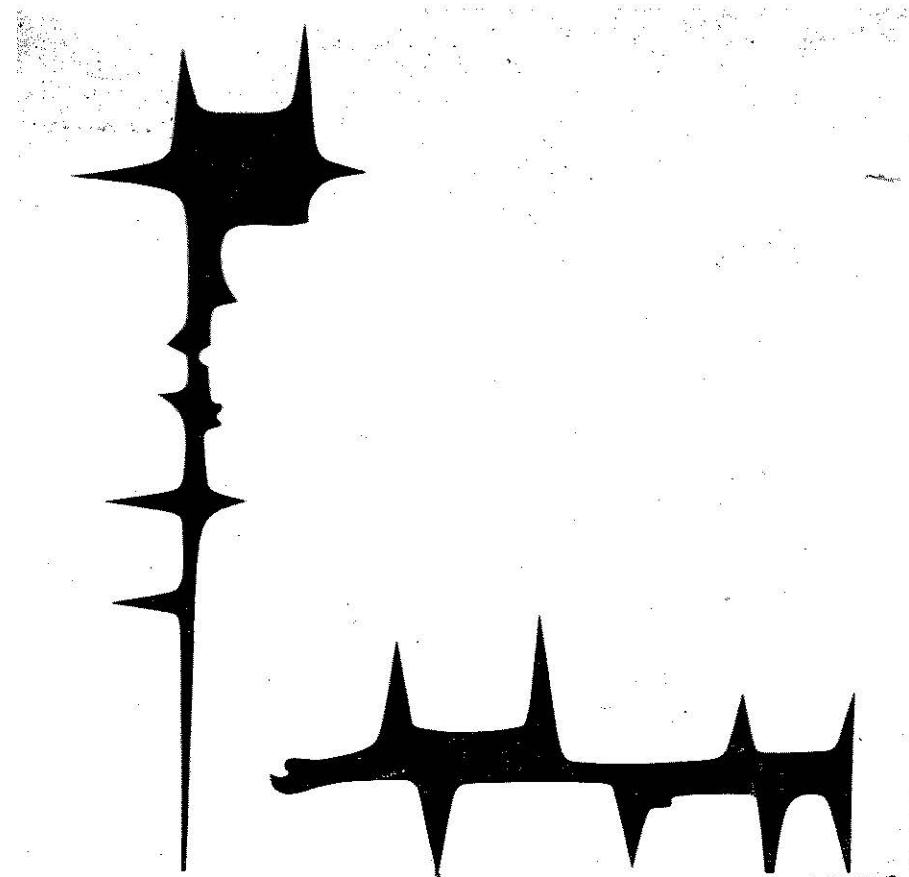


Πάρος Βιβλίο: φύλλα N. 5, 150 X 75, 7άδι.



Κατερίνη Σπέντζα: «Απίθανο», σίδερο.

Αλέξης Μυλωνάς: «Τὸ ἀρνητικὸ τοῦ θετικοῦ», σίδερο.





σας Χρυσοχοΐδου: «Περίπατος», χαλκός.



Ειρήνη Πραμαντιώτη—Χαριάτη: «Ξιφίες», τσιμέντο.

καὶ ἀν φανατικὰ τὴν ἀρνιέται. Τὰ ἀκαθόριστα λιμάνια, οἱ σκελετωμένοι κορμοὶ τῶν δέντρων, μαυροὶ κάποτε, τὰ αἰωρούμενα φύλλα, φῦλος καὶ δνειρικά, τοῦ Βακαλὸ δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μὲ τὰ ἀντικείμενα ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν καθημερινή μας ἐμπειρία.

“Ολα τούτα εἶναι ζωγραφικά πύμβολα μιᾶς ἑπογῆς τοῦ ἀταργήθηκε τὸν αἰσθητὸν κόσμο, ποὺ ἀναζητᾶ τὴν λύση τῶν προβλημάτων τῆς ἐπέκεινα τῆς αἰσθητῆς σὲ κόσμους ὑπεραισθητούς, ὑπεργήνοντος, ὑπεροκόσμους ἀκόμια. Τὸ μάσθημα τῶν μεγάλων πρωτοπόρων δδήγησε πολὺ μακριά. “Ολοὶ οἱ ζωγράφοι στὶς ἡμέρες μαζ ὑφάγουν νὰ βροῦν μᾶλλονσα γιὰ νὰ μιλήσουν. ”Ισως κάποτε μπερδεύουν καινούργιους φθόγγους μὲ τὶς παλιές συλλαβές, πάντα διατρέχουν χάσει τὸ νόημα τῶν παλιῶν λέξεων. Γι’ αὐτὸν εἶναι ἀνάγκη νὰ δώσουν νόημα στὶς καινούργιες.

‘Απὸ δυὸ διαφορετικοὺς δρόμους δι-
σκελιώτης καὶ δι-Βακαλὸ πορεύονται στὸ
ἀναγκαστικὸ κοινὸ τέρμα, στὴν καλλι-
τεχνικὴ προσωπικὴ ἔκφραση. Ή πορεία
αὐτή, συνειδητή καὶ ἐπίπονη, τοὺς δι-
καιώνει.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΣΩΜΑΤΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ

Τὴν ἔκθεση τοῦ Γ. Βακαλὸ ἀκολούθησε ἡ ἔκθεση τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Σωματείου ‘Ελληνίδων. Ή πρώτη εὐχάριστη διαπίστωση ποὺ μπορεῖ νὰ κάνῃ κανεὶς εἶναι ὅτι ὑπάρχουν στὸν τόπο μας τόσο πολλὲς γυναῖκες ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν τέχνη (στὴν ἔκθεση δὲν εἶχαν πάρει μέρος γιὰ διαφόρους λόγους ὅλα τὰ μέλη τοῦ Σωματείου). Κι ἀκόμα πώς ὅλες αὐτὲς οἱ καλλιτέχνιδες, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς προσωπικές τους ἀντιλήψεις καὶ τάσεις, συμφώνησαν νὰ δργανώσουν ἔνα Σωματείο καὶ νὰ παρουσιάζωνται σὲ διαδικασίες ἔκθεσεις. Τοῦτο εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον δόσο κι ἀν δημιουργῆ κάποτε μεγάλες δυσκολίες. Γιατὶ δὲν εἶναι εύκολο νὰ παρατεθοῦν ἔργα τῆς Τ. Κυριακοῦ καὶ τῆς Ρ. Λεονταρίτου π.χ. Αὐτὸν ἀλλωτεί στάθηκε

τὸ ἀδύνατο σημεῖο τῆς ἔκθεσης. Οἱ μεγάλοι ἀριθμὸι καὶ οἱ διαμετρικὰ ἀντίθετες τάσεις τῶν ζωγράφων. Οἱ περισσότερες ἔτσι ταν ὑποχρεωμένες νὰ περιφριστοῦν σὲ ἔνα μονάχα ἔργο τους καὶ νὰ παρουσιάσουν δεῖγμα μονάχα τῆς δουλειᾶς τους. Γι’ αὐτὸν θὰ ἔταν ἀδικη ὑποιαδήποτε κρίση. “Ἀλλωστε καὶ ἡ παράταξη μονάχα τῶν δινομάτων θὰ ἔταιρον κονιορτικὸ μάρκος. ”Αν πάλι θέλαμε νὰ ξεχωρίσουμε λίγα κοιμάτια, τῆς Κυριακοῦ λ.χ. ἢ τῆς Μυλωνᾶ, θὰ κινδυνεύαμε νὰ δημιουργήσουμε τὴν ἐντέπωση πώς εἴμαστε μεροληπτικοί, ἀν καὶ τὸ ἔργο τῆς ζωγράφου ποὺ ἀναφέρουμε ἔτσι τόσο ἐπιβλητικὸ καὶ στὴ σύλληφῇ καὶ στὴ ζωγραφικῇ του ἐπεξεργασία, ὅπερε θὰ ἔταν ἀδικο νὰ τὸ παρασιτήσουμε ὅλοτελα. Έλπιζουμε νὰ ξαναδούμε περισσότερα ἔργα μιᾶς μικρότερης διάδασης, ποὺ θὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ καὶ νὰ γαρούμε τὴ δουλειᾶ τους καὶ νὰ εἴμαστε δίκαιοι στὴν κρίση μας.

«ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ»

Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΑΙΓΛΗ

Στὴν τακτικὴ κυριακάτικη στήλη του στὸν «Έλληνικὸ Βορρᾶ» δ. κ. Γιώργος Κιτσόπουλος ἀσχολήθηκε στὶς 28.5. 1961 μὲ τὴν πρωτοβουλία τῆς «ΤΕΧΝΗΣ» νὰ καθιερώσῃ μιὰ μόνη παρουσίαση δέκα ζωγράφων τῆς Θεσσαλονίκης. Άναμεσα σὲ διάφορες γενικότερες ποέμεται ἢ ἀρδυογράφος ἐπιστημονεῖ δύο πέμπτα ποὺ μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ ἀπαντήσουμε. «Μὲ ποιὰ κριτήρια ἀραγε, φωταῖ, προτιμήθηκαν γιὰ τὴν διαρκὴ προβολὴ τῆς Θεσσαλονίκης οἱ δέκα μόνο ζωγράφοι;» Καὶ παρακάτω: «Άναμεσα στὸν δέκα τέλος ποὺ προτιμήθηκαν σημειώνω τὴν ἔξης ἀναλογία: Τέσσερις ἀπόδιδον τὸ ἀντικείμενο καὶ οἱ ὑπόλοιποι ἔξη ἀσχολοῦνται (sic) μὲ τὴν «ἀφηρημένη ζωγραφική». Εἶναι ὅλα αὐτὰ «συμπτωματικά; Δὲν παραδέχεται τὸ συμπτωματικὸ γιατὶ «ἄτ» τὸν περασμένο χειμῶνα παρατηρήθηκε στὴν πόλη μας κάποια ὑπέρμετρη προσβολὴ τῆς «ἀφηρημένης ζω-

γραφικής». Καὶ ξαναρωτᾶ: «Μήτως εἶναι καὶ τοῦτο συμπτωματικό;» «Πιστεύω πώς δχι», εἶναι ἡ ἀπάντησή του.

Νομίζουμε πώς ὁ κ. Κιτσόπουλος μᾶς δίνει τὴν ἀφορμὴν καὶ τὸ δικαιώμα νὰ ἐξηγήσουμε δρισμένα ἀπλὰ πράγματα καὶ νὰ σημειώσουμε συγκεκριμένα γεγονότα ποὺ δὲν ἐπιδέχονται ἀμφισβήτηση. Θὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ νὰ ἀφησουμε τὸ πρῶτο τοῦ ἔρωτημα ἀναπάντητο σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἡ ἀπόκριση θὰ προκύψῃ μοναχή της. Θὰ παρατηρήσουμε δὲτι ἡ διατίστωση τῆς ἀναλογίας «ἀφηρημένων καὶ παραστατικῶν» ποὺ ἀναφέρει δὲν εἶναι ἀκριβής. Δὲν εἶναι 4 πρὸς 6, ἢ ἂν εἶναι, οἱ 6 εἶναι παραστατικοὶ καὶ οἱ 4 ἀφηρημένοι. Ὁ Ρέγκος, ὁ Παραλῆς, ὁ Πεντέλης, ὁ Ἱατροῦ καὶ ἡ Βικελίδου ζωγραφίζουν σαφῶς συγκεκριμένα ἀντικείμενα καὶ παραστάσεις τῆς ἀνθρώπινης ἔμπειος. Τὰ τελευταῖα ἔργα ποὺ μᾶς εἴλε δεῖξει ἡ Νάτση τὸ φθινόπωρο στὴν ἔκθεση τῶν ἑφτὰ ζωγράφων τῆς Θεσσαλονίκης ἦταν παραστατικά. «Οστε ὅταν ξεγίνει ἡ πρόσκληση γιὰ τὴ μόνιμη παρουσίαση ἔργων, τὸ Σκυμβούλιο τῆς «ΤΕΧΝΗΣ» κάλεσε ἔξι ζωγράφους παραστατικοὺς καὶ τέσσερεις «ἀφηρημένους» (εἶναι λεπτολογία νὰ σημειώσουμε πώς ὁ Σαχίνης στὴν τελευταία των ἔκθεση ἥταν περισσότερο παραστατικός). Δὲ νομίζουμε λοιπὸν πώς ἐπῆρξε καμιὰ μεροληπτικὴ διάθεση ἕπειρ τῶν «ἀφηρημένων».

Θὰ μποροῦσε νὰ πῇ κανεὶς πώς δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ τὸ ἐποικοδόμημα ὅταν διατιστῶθηκε πώς ἡ δάση δὲν εἶναι ἀσφαλῆς. «Οιως εἶναι χοήσιο νὰ προχωρήσουμε. (Παρατηρήθηκε στὴν πόλη μας τὸν περασμένο γειμώνα κάποια ὑπέροχη τέχνης», γράφει ὁ κ. Κιτσόπουλος.

«Ἄς δοῦμε τὰ γεγονότα. Απὸ τύτε ποὺ ἀνοίξει ἡ αἰθουσα τῶν ἔκθεσεων τῆς «ΤΕΧΝΗΣ», ὅπου μπορεῖ νὰ ἔκθεση ὅπιοσδήποτε ζωγράφος ἢ δύμάδα ποὺ ἔχουν μιὰ βασικὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα, φιλοξένησε τὶς ἀκόλουθες ἔκθεσεις: 1) Βασι-

λέον, 2) Τάσσου, 3) ἑφτὰ ζωγράφων τῆς Θεσσαλονίκης, 4) Σπυροπούλου, 5) Κοντοῦ - Καρᾶ - Τσόκλη, 6) Λογοθέτη, 7) Κατράκη, 8) Σικελιώτη, 9) Βακαλό, 10) Σωματείου Έλληνίδων. 'Αλ' αὐτὸνς οἱ Βασιλείου, Τάσσος, Κατράκη, Σικελιώτης, εἶναι ἀδιάλλακτα παραστατικοί. 'Απὸ τοὺς ἑφτὰ ζωγράφους τῆς Θεσσαλονίκης οἱ πέντε παρουσίασαν ἔργα ἀναμφισβήτητα παραστατικὰ (Νάτση, Μασχίδης, Παραλῆς, Πεντέλης, Ρέγκος), καὶ ἡ πλειονότητα τῶν ζωγράφων τοῦ Σωμ. Έλληνίδων ἦταν παραστατικές. Ἡ ἔργασία τοῦ Βακαλὸ ἦταν μοιρασμένη: ὑπῆρχαν ἔργα πρόδηλα παραστατικὰ καὶ ἄλλα ποὺ θὰ τὰ πλεγε κανεὶς ἀφηρημένα. 'Απέναντι σ' αὐτὲς τὶς ἔκθεσεις ἔδειξε ἡ «ΤΕΧΝΗ», τρεῖς ἔκθεσεις ἀφηρημένης ζωγραφικῆς: Σπυροπούλου, Λογοθέτη, Κοντοῦ - Καρᾶ - Τσόκλη, τὴν τελευταία μάλιστα μόνο γιὰ μιὰ ἔδηδομάδα. Πῶς λοιπὸν ἔγινε ἡ ὑπέροχη προσολὴ τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς; Μήτως μὲ τὶς δύμιλες; 'Άλληνα μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν ἔκθεσεων μίλησαν ὁ κ. Φατούρος γιὰ τὸ Σπυρόπουλο, ὁ κ. Σαββίδης γιὰ τὸν Σικελιώτη καὶ ὁ κ. Σινάτουλος γιὰ τὸ Βακαλό. Καὶ μολονότι συμπτωματικὴ ἡ ἀναλογία, εἶναι ὅμως ἀπίστευτα λοορροπτημένη: 'Ο κ. Φατούρος ὑπερασπίστηκε τὴν ἀφηρημένη Τέχνη — ἀφοῦ τὸ ἔργο τοῦ Σπυρόπουλου παρουσίαζε —, ὁ κ. Σαββίδης τὴν πολέμησε φανατικὰ καὶ θέλησε νὰ μᾶς πείσῃ γιὰ τὴ σημασία δχι ἀπλὰ τῆς παράστασης, ἀλλὰ τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς ἰδιαίτερα, καὶ τέλος ὁ κ. Σινάτουλος μὲ τὴν ποιητική του ματιὰ θέλησε νὰ ἐρμηνεύσῃ τὰ δράματα τοῦ Βακαλό, εἴτε φύλλα καὶ δέντρα εἶναι αὐτὰ εἰτε θαλασσινὲς πολιτείες.

«Τσεραὶ ἀπὸ τὰ πολὺ συγκεκριμένα καὶ ἀδιάφενστα αὐτὰ στοιχεῖα πιστεύουμε πώς ὁ κ. Κιτσόπουλος θὰ πρέπῃ νὰ παραδεχθῇ πὼς ἡ αἰθουσα στὴν κοίτη καὶ πὼς σχημάτισε ἀβασάνιστα μιὰ εἰκόνα ποὺ δὲν ἔχει ἀνταπόκριση στὰ πράγματα.

«Άλλα δὲν τελειώνει ἐδῶ ἡ κοιτικὴ τοῦ κ. Κιτσόπουλου μάλιστα ὅλα αὐτὰ ἀπο-

τελοῦν μιὰ μακρότατη εἰσαγωγὴ γιὰ νὰ καταλήξῃ κάπου ἀλλοῦ. «Ολα αὐτὰ θὰ ἥταν χωρὶς σημασία, ἂν τὰ κριτήρια τὰ θεωρητικὰ τῶν ἀνθρώπων τῆς «ΤΕΧΝΗΣ» ἦταν πιὸ σωστά, πιὸ πνευματικά, ἂν εἶχαν περισσότερο βάθος και στοχασμό. Αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ πῇ, ἂν καταλαβαίνουμε σωστά τὴ σκέψη του, και νὰ ἐπισημάνη τὸν κίνδυνο στοὺς καλλιτέχνες πῶς «ἱμητη και ἄλλοδοξία», «ἀντιλήφεις καλοπροσαίρετες φυσικὰ κι' ἐνθουσιαστικές», διαριζει, διαριζει ἀλλού εννοεῖ, «πρόσκειται νὰ θυμοκαταστήσουν τὰ πνευματικὰ κριτήρια τῆς προσοβολῆς τῆς ζωγραφικῆς στὴ Θεσσαλονίκη». Καὶ γιὰ νὰ θεμελιώσῃ τὴν κατεδίκαστική του αὐτὴ ἀπόφαση, μιὰ ἴποφαση πολὺ βαριά γιὰ ἀνθρώπους τοὺς ποσοπαθοῦν κάτι νὰ προσφέρουν τὴν πνευματικὴ ξωὴ τοῦ τόπου μας, καταφεύγει σὲ ἔνα κείμενο (και πάλι ἡ μεγαλόφυγη διάθεση τοῦ στοχαστῆ προσονέτει: «ποὺ ἔχω τὴν πετούμηνη, τὸ χαρακτηροῦσει καλοπροσαίρετος ἐνθουσιασμός»).

Ως τὸ σημεῖο αὐτὸ δ κ. Κιτσάπουλος μποροῦσε νὰ διεπαιολογήθῃ πῶς δὲν εἶχε κατάλογο δλῶν τῶν ἐκδέσεων, πῶς μιὰ ἐντύπωση ποὺ γιὰ τὸν ἄλφα ή βῆτα λέγει τοῦ δημιουργοῦ θῆτε τὸν παράσυνος και δὲν δικαιήθηκε τὶς συγκεντιμένες περιπτώσεις ποὺ ἀναφέρομε. Οἱ ἀνακρίβειες ἥταν, ἂν θέλετε, ἰστορικές. Τώρα διμος κάνει ἔνα ἀτόπημα ποὺ γιὰ ἔνα πνευματικὸ ἀνθρώπωπο εἶναι βαρύ, και ἂν ἀκόμα πιστεύῃ πῶς εἶναι καλοπροσαίρετο. Παραποτεῖ τὸ κείμενο. Νομίζουμε πῶς αὐτὸ και μόνο θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ σταματήσουμε κάθε διάλογο. «Ομως θὰ ἀνταποδώσουμε τὴ μεγαλοφυγία ποὺ ἔδειξε και κείνος ἀπέναντι μας και θὰ συνεχίσουμε. Θὰ παραποίησουμε λοιπὸν πῶς ή παραποίηση εἶναι δίτη. Πρῶτα πρῶτα ἀπομονώνει μιὰ παράγραφο ἀπὸ εἶναι μεγαλύτερο κείμενο χωρὶς νὰ δείξῃ τὸν ἀποσπασματικὸ τῆς χαρακτήρα. Έτσι ποὺ τὸ παρουσιάζει μπορεῖ πραγματικὰ νὰ νομίση ὁ ἀναγνώστης πῶς πρόσκειται γιὰ

μιὰ θεωρητικὴ θέση. Κι διμος δὲν εἶναι. Ή παράγραφος αὐτὴ εἶναι τιμῆμα ἐνδὲς κριτικοῦ σημειώματος γιὰ τὴν ἐκθεση τοῦ Γ. Σπυρόπουλου και προσπαθεῖ νὰ ἐρμηνεύσῃ τὴ μεταβολὴ στὴ στάση πολλῶν συντηρητικῶν θεατῶν μπροστὰ στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου ὅπερα ἀπὸ τὴ βράδευση του στὴ Βενετία. Δὲν ξέρουμε ἀν εἶναι σωστὴ ὡς ἐρμηνεία. Ἐκεῖνο ποὺ ξέρουμε εἶναι πῶς δὲν ἀποτελεῖ θεωρητικὴ θέση η πνευματικὴ πίστη τοῦ συντάκτη τῆς. Αὐτὸ ἔλπιζαμε πῶς θὰ τὸ καταλάβαιναν ἀναγνῶστες μὲ πολὺ λιγότερα ἐφόδια ἀπὸ τὸν κ. Κιτσάπουλο. Αυτούμαστε ποὺ γειαστήκαμε σ' αὐτὸ.

'Αλλὰ αὐτὸ στὸ κάτω κάτω θὰ μποροῦσε νὰ τὸ συζητήσῃ κανεὶς, νὰ δώσῃ ἐξηγήσεις, νὰ ἐπιχειρήσῃ ἐρμηνεῖες κλπ. Ηράμματα ποὺ συνηθίζονται. «Ομως ὑπάρχει κάτι πολὺ πιὸ ποθαρὸ ποὺ ἔμεις τοὐλάχιστο δὲν μποροῦμε νὰ τὸ δικαιολογήσουμε. Ό κ. Κιτσάπουλος δὲν ἀρχέστηκε στὴν ἀπομόνωση τῆς παραγράφου: ἀφαίρεσε και μιὰ δλάκληρη περούδο. Καὶ κάτι ἀκόμα. Σύνδεσε τὶς δύο περιόδους ποὺ χωρίζονται ἀπ' αὐτὴν ποὺ ἀφαίρεσε. Τὸ ἀποτέλεσμα φυσικὰ εἶναι νὰ παρουσιαστῇ μιὰ σκέψη τόσο ἀκατανόητη, ὥστε εἴκολα πιὰ νὰ μπορῇ κανεὶς νὰ καταλήγῃ σὲ δοπια κατάκριση θέλει. 'Αλλὰ γιὰ νὰ καταλάβονται οἱ ἀναγνῶστες τὶ συνβαλνει θὰ παραθέσουμε τὰ δύο πείμενα. (Τογχαριμίζομε στὸ πρότο τὸ κοινάτι ποὺ ἀπαιρέσθηκε).

'Δέν εἶναι εἴκολο νὰ συγχωρέσοης ἐκείνους ποὺ σοῦ γκρεμίζουν τὸ στάτι σου και σὲ ὑποχρεώνουν νὰ μείνης ἀστεγος. Καὶ φυσικά, δὲν μπορεῖς νὰ τοὺς διαμάστης γι' αὐτό. δταν διμος κάποια μέρα καταλάβης πῶς ὑπάρχουν ἄλλοι ἀνθρώποι ποὺ δέχονται αὐτὴ τὴν καταστροφή, ἀκόμα περισσότερο: δταν δῆς πῶς ἄλλοι ἀνθρώποι μὲ πολὺ πιὸ πλούσιο σπίτι τὸ προσφέρουν στὴν Ἱερὴ μανία και δχι μονάχα δὲν εἶναι δογματικένοι γιὰ τὸ κακὸ ποὺ τὸν γίνεται, ἀλλὰ στεφαγώνουν αὐτὸν ποὺ βοήθησαν στὸ ξεσπίτωμά τοὺς. τὸ τε... Τότε ἀρχίζουν νὰ γενιῶνται κάποιες ἀνεπαίσθητης

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΤΟ ΤΕΑΟΣ ΤΗΣ ΧΕΙΜΕΡΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΤ

‘Ο χώρος δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπεκταθοῦμε στὶς πιὸ οημαντικὲς ταινίες μὲ τὶς δηοτες ἔκλεισε ή χειμερινὴ περίοδος.

Θὰ ἐπισημάνουμε τὴν παρούσα τοῦ λαπτωνικοῦ κινηματογράφου μὲ τὸ συζητήσιμο Ἰσως, ἀλλὰ δυνατὸ ἔργο τοῦ *Μασάμι Κομπαγιάσι* ‘Ἄγακη μέσα στὴν καλαση, ποὺ εἶναι τὸ πρῶτο μέρος μιᾶς τριλογίας. ‘Ο τσεχοσολοβακικὸς κινηματογράφος μᾶς στέλνει τὴν θαυμάσια *Αιαβολικὴ* ἐφεύρεση τοῦ *Κάρολ Ζέμαρ*, ἔνα ἀπὸ τὰ πρωτότυπα δημιουργήματα στὸν κόσμο τῶν κινουμένων σκέτσων, διόπου συνδυάζονται δηοτοιοὶ καὶ σκίτσα γιὰ νὰ ζωντανέψουν τὶς παλιὲς γκραβοῦ-

τες ἀνησυχίες, κάποιοι δισταγμοὶ, κάποια ἐρωτηματικά, κάποιες σκέψεις. Τότε ἀνοίγει δ δρόμος γιὰ τὸ πνεῦμα.

Αὐτὸ τὸ κείμενο μὲ τὴν ἀφαίρεση τῆς ὑπογραμμισμένης φράσης γίνεται ἀκατανόητο.

‘Δὲν εἶναι εὔκολο νὰ πνγκωρέτῃς εἰπίνονς ποὺ σου γρομίζουν τὸ στίτι σου καὶ σὲ ὑποχρεώνονται νὰ μείνης ἀστεγος (ἐννοεῖ τοὺς πρωτοπόρους ζωγράφους). (‘Η παρέγνεση εἶναι τοῦ π. Κιτσόπουλου, ποὺ ἐπεξηγεῖ ποιοὺς ἐννοοῦμε μήπως καὶ κανεὶς μᾶς παρεξηγήσῃ). Καὶ φυσικὰ δὲν μπορεῖς νὰ τοὺς θαυμάσῃς γ' αὐτό. ‘Οταν ὅμως κάποια μέρα καταλάβης πῶς ὑπάρχουν ἄλλοι ἀνθρώποι, ποὺ δέχονται αὐτὴ τὴν καταστροφὴν, ἀκόμα πειστοτερῷ: ‘Οταν δῆς πῶς ἄλλοι ἀνθρώποι μὲ πολὺ πιὸ πλούσιο στίτι, τὸ προσφέρουν στὴν λεοὴ μανία καὶ δχι μονάχα δὲν εἶναι ἐξօργισμένοι γιὰ τὸ κακὸ ποὺ τοὺς γίνεται, ἀλλὰ στεφανώνουν αὐτοὺς ποὺ βοήθησαν στὸ ἔσπιτωμά τους, τότε ἀνοίγει δ δρόμος γιὰ τὸ πνεῦμα.

Δυποίμαστε γιατὶ εἴμαστε ὑποχρεωμέ-

ρες τῶν βιβλίων τοῦ Ιονίου Βέρνη. ‘Ο γιονγκοσλαβικὸς κινηματογράφος ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸν ἀνισο τοῦ *Εγατοκύνκο*.

‘Ο γαλλικὸς κινηματογράφος περιορίζεται αὐτὴ τῇ φορά στὴν καταπληκτικὴ *Ζαζί* τοῦ Louis Malle, ποὺ σχολιάζεται ἀναλυτικὰ σὲ ἄλλες σελίδες τοῦ περιοδικοῦ μας, καὶ στὴν πολυδιαφημισμένη ἄλλα ψεύτικη *Ἀλήθεια* τοῦ Clouzot. ‘Η Ἀγγλία μᾶς στέλνει τὸν *Γελωτοποιὸ* τοῦ Richardson καὶ τοὺς *Ερωτεῖς χωρὶς ίδαινικὰ* τοῦ Cardiff, ποὺ στέκονται, χωρὶς νὰ τὸ ξεπερνοῦν, στὸ καλὸ ἐπίπεδο τῶν ἀγγλικῶν ταινιῶν. Οἱ Ρώσοι ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ τὸν *Ηρεμό Δρῦ* τοῦ *Γκερασιμώφ*, δείγμα καλοῦ ἀλλὰ καὶ ἀκαδημαϊκοῦ κινηματογράφου — πρῶτο μέρος μιᾶς πιὸ κλατιᾶς σύνθεσης. Διστιχῶς *Ἐλληνικὰ* χέρια φύγοντισαν νὰ κοντανορέψουν τὴν ταινία τελείως αὐθαίρετα.

‘Ανάμεσα στὶς ἀμερικανικὲς ταινίες ξεχωρίζουν τὸ *Ἐλμερ Γάντρον* («Βίμαστε δλοι διεφθαρμένοι») τοῦ Richard Brooks ποὺ προσαρμόζεται δυντυχῶς, παρὰ τὴν φαινουμενικὴ τον τολμηρότητα, στὰ δημια ποὺ ἀνέχεται τὸ Χόλλογουντ, καὶ οἱ *Ἄταριστοι* τοῦ John Huston. ‘Η παρούσα τῆς Monroe, τοῦ Gable, τοῦ Clift καὶ τὸ σενάριο τοῦ Arthur Miller δὲν ὀνταποκρίνονται στὶς ἀπαιτήσεις μας: δὲ σεναριογράφος δὲ δρίσκεται στὸ ὑφος τοῦ θεατρικοῦ συγγραφέα. Έκτὸς ἀν πρέπη νὰ παραδεχτοῦμε πῶς δ Huston δὲ μπόρεσε νὰ ἐπεξεργαστῇ δημιουργικὰ τὸ δίλικδ του — μόνο οἱ τελευταῖς σκηνὲς εἶναι ἀντάξιες του.

Τέλος δυὸ ἀξιοτρόπους είναι ντοκουμέντα: τὸ *Τόφο* τοῦ μεξικανοῦ Carlos Velo — ἔνα δαπανατο καὶ ζωντανὸ ἔργο μὲ θέμα τὶς ταρρομαγίες, ποὺ κατορθώνει νὰ συλλάβῃ τὴν ἀναμετρηση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν θάνατο — καὶ ἡ *Μεγάλη Όλυμπιας* τοῦ συλλαμβάνει πάνω στὴν ταινία τὴν ἀναμέτρηση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὶς ἴδεις τοῦ τὶς δυνάμεις. Καὶ δ ἔλληνικὸς κινηματογράφος; ‘Ας μηνμονεύσουμε μόνο τὰ *Χαμέτα* *Orei-*

οα τοῦ Ἀ. Σακελλάριον, τὸ Ὁ δολοφόνος θὰ ξανάρθῃ τοῦ Ἐ. Θαλασσινοῦ καὶ τὴν Κατάρα τῆς μάρτιας τοῦ Βασίλη Γεωργιάδη. Εὐτεχῆς ὑπάρχουν τρεῖς ἀξιοπόρεστες τανίες μικροῦ μήκους ποὺ μᾶς παρουσίασε ἡ Κινηματογραφική Λέσχη καὶ ποὺ ἀξίζει νὰ σχολιάσουμε ἐκτενέστερα.

ΔΤΟ ΝΗΣΙΑ ΖΩΝΤΑΝΕΤΟΤΝ: ΘΑΣΟΣ ΚΑΙ ΜΥΤΙΛΗΝΗ

“Οταν οἱ κριτικοὶ ἐπισήμαναν «τὸ φαινόμενο» Τάκης Κανελλόπουλος καὶ μίλησαν ἀπροκάλυπτα γιὰ μιὰ κινηματογραφικὴ μεγαλοφύΐα, σίγονορα ὃτι γεννήθηκε μέσα τους ἡ ἀνησυχία γιὰ τὴ συνέχεια: στὸν τάπο μᾶς διέπουμε συχνὰ καλλιτεχνικὲς διατάντες ποὺ χάνονται απὸ σποτέδη. Η «Θάσος» επιτυχῶς δὲν διέφευγε τὶς ἔπιδεις. Ισως νὰ ξάρνιασε τοὺλοὺς ποὺ ἀνακάλυψαν κάτι διαφορετικὸ ἄπ’ ὅτι είλαν σχεδιάσει γιὰ τὴν ξέστη ἥη τοῦ νέου σκηνοθέτη, ἀλλὰ πάντας ἡ «Θάσος» δὲν τοὺς γέλασε.

Στὸ βάθος θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πῆ πῶς ἡ «Θάσος» παρ’ διὸ ποὺ διαφέρει καὶ σὰν θέμα, ἀλλὰ καὶ σὰν σκηνοθεσία ἀπὸ τὸν «Γάμο», τὸν φωτίζει μοστόσο μὲν καινούργιο φῶς. Ο «Γάμος» ἦταν ἔνα σκηνοθετημένο ντοκουμέντο — σὰν ντοκουμέντο μᾶς ἔδωσε ὄλος·ώντανα μιὰ πραγματικότητα ποὺ πάει νὰ γαθῇ μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Σὰν σκηνοθεσία διμως μᾶς ἔδωσε κυριότατα τὸν δημιουργὸ τῆς — δχι ἀπλὰ τὸν τεχνίτη, ἀλλὰ μιὰ προσωπικὴ ἴδιοσυγκρασία ποὺ ἐπφοράζεται μέσα ἀπὸ τὸ θέμα ποὺ γειοῖξεται. «Ομως τὸ θέμα — τὸ λαογραφικὸ ὄλικο — ἦταν ἀπὸ τὴ φέση του περιοριστικὸ τῆς προσωπικότητας, καὶ μόνο τῷρα ποὺ εἴδαμε τὴν προσωπικότητα αὐτὴ νὰ κινήται ἐλεύθερα μποροῦμε νὰ τὴν σταθμίσουμε καλύτερα.

Μὲ τὴ «Θάσο» δίνεται — γιὰ πρώτη φορὰ στὸν ἔλληνικὸ κινηματογράφο — ξνανας τόνος. Ενας τόνος ποιητικός, ἐλεύθερος, πλούσιος, ἔνας ὑποκειμενισμός. «Δὲν ξητήσαμε νὰ περιγράψουμε τὸ νη-

σί, ἀλλὰ νὰ δοῦμε κάτι ἀπὸ τὴ μαγεία, ἀπὸ τὴν ψυχὴ του». Αὐτὸ ποὺ ἀναζητάει ὁ σκηνοθέτης εἶναι νὰ δώσῃ μιὰ μορφή, ἔνα δέσμῳ, στὰ προσωπικά του ὅραματα ποὺ τὸν δόηγοῦν «στὴ μαγεία καὶ τὴν ψυχὴ» τοῦ νησιοῦ. Πρέπει δηλαδὴ ἡ ὑποκειμενική, ποιητικὴ σύλληψη νὰ γίνη «τέχνη», νὰ ὑποταχθῇ σὲ μιὰ μορφὴ ποὺ νὰ τὴν ἀναδεικνύῃ.

Στὴν πρώτη ἐπαφὴ ἡ «Θάσος» δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ ἔγχειριμα αὐτὸ δὲν πέτυχε. Αἰσθανόμαστε πάσι ἡ Θάσος, τὸ νησί, κρίθει καὶ ἀλλὰ μωσικά, ἡ πῶς κι αὐτὰ τοὺ μᾶς δείχνει ὁ σκηνοθέτης μᾶς τὰ δείχνει χαλαρά, χωρὶς εἰδυμά. Κι διμως ἡ ἐντύπωση εἶναι σφαλερή. Μιὰ δεύτερη καὶ μιὰ τρίτη ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔργο μᾶς ἀποκαλύπτει πέρα ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ ἐπιλογὴ τοῦ ὄλικου μιὰ ανθηρότητα στὴν ἐπεξεργασία καὶ τὴ σύνθεση τοῦ ὄλικου: μᾶς ἀποκαλύπτεται ἡ φύσια.

Η φόρμα μᾶς δίνεται μὲ πολλαπλοὺς τρόπους. Μὲ τὸ ωδημὸ τῶν κινήσεων τῆς υπχανῆς, μὲ τὸ μοντάζ, μὲ τὴ χορονικὴ ἐξέλιξη τῆς μέρας ποὺ ξεινλίγεται μπροστά μας, μὲ τὴν ἐνότητα τῶν κύκλων τῶν τραγουδιῶν ποὺ δένονται τελικά καὶ μεταξύ τους, ἀφοῦ τὸ πρῶτο τραγούδι τὸ ξανασυναντόμει καὶ στὸ τέλος (τούτη τὴ φορὰ διμως χωρὶς τὰ λόγια), ἀρχικῶς δπως συναντοῦμε στὸ τέλος τὸ πλάνο ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ πρῶτο κλάνο τῆς ταινίας. Μέσα σ’ αὐτὴ τὴν ἐνότητα δύνεται ὁ Κανελλόπουλος τὴ γνωριμία του μὲ τὸ νησί. «Εἶναι μιὰ σειρὰ ἀπὸ αἰσθήσεις, λέει ὁ ίδιος. Εἶναι σχέσεις εἰκόνας, οὐσίας ζωῆς. Μὲ τὴ «Θάσο», προσπάθησα νὰ κάνω ἔνα «καρδιογράφημα,, «Ἐνα συνεχὲς ἀνεβοκατέβασμα δπου μπερδεύονται ὁ χῶρος, ὁ χρόνος, καὶ γγαίνει μιὰ κατάσταση νέα, ἀλλωτική, δπως ἐγὼ τὴν εἴδα. Δὲν ἔξηγεται τίποτα καὶ η ταινία κυλάει σὰν νεράκι.»⁽¹⁾ Η Θάσος δπως τὴν εἴδε ὁ Κανελλόπουλος, ἔτσι διμως δοσμένη δῆστε νὰ μποροῦμε νὰ τὴν

(1) Ἀναφέρεται στὸ περιοδικὸ «Εἰκόνες» ἀριθ. 294/9.6.61

δοῦμε κι ἐμεῖς — ὅν βέβαια θελήσουμε νὰ ἑγκαταλείψουμε τὴν προκατάληψη ποὺ δημιουργεῖ δ, τι εἶδαμε παλιότερα στὸ νησί.

Δὲν εἶναι, νομίζουμε, σκότιμο νὰ ἐπισημάνουμε ἐδῶ ἀναλυτικὰ τὶς κάποιες ἀδυναμίες τῆς ταινίας — πιστεύουμε διὰ τὶς γνωρίζει ὁ ίδιος ὁ σκηνοθέτης: εἶναι κάποιες εἰκόνες αὐθαίρετα ὠραιοποιημένες, ἔνα σχόλιο ποὺ δὲ βρίσκεται πάντα στὸ ὑφος τῆς ταινίας, κάποιες σκηνὲς πολὺ φανερὰ σκηνοθετημένες. Αὐτὲς δὲν ἔχουν σημασία, γιατὶ μένουν ζωντανὰ στὴ μνήμη μας τὰ τοία θέματα πάντα στὰ διόπτα κινηματογράφου μὲ ἀγάπη τὸ μάτι τοῦ σκηνοθέτη: ή δάλασσα μὲ τοὺς θαλασσινούς, τὰ χωριά μὲ τὶς γυναικες, τὰ πεῦκα.

Σὲ τελευταία ἀνάλυση θὰ πρέπῃ νομίζω, νὰ δοῦμε τὴ «Θάσο» σὰν ἔνα σοβαρὸ βῆμα στὴ δουλειὰ τοῦ Κανελλόπουλου, ὃχι ὅμως σὰν ἔνα δρόμο ποὺ θὰ πρέπῃ νὰ ἀκολουθήσῃ συστηματικά. Πραγματοποίησε ἔνα «δοκίμιο» ποιητικὸ μὲ πολὺ ἔντονη τὴν παρουσία μᾶς ὑποκειμενικῆς διάθεσης. Αὐτὸς καὶ μόνο εἶναι σημαντικός. Δὲν θὰ ἔπειπε ὅμως η ἔντονη αὐτὴ ὑποκειμενικότητα νὰ τὸν δόηγήσῃ μελλοντικὰ σὲ μᾶς χαλάρωση τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς καὶ σὲ μᾶς λιγύτερο ρεαλιστικὴ ἀντιπεπτώτηση τῆς ποαγματικότητας. Ή πραγματικότητα, ὅσο πιὸ ρεαλιστικὰ τὴν πλησιάζουμε, τόσο πιὸ πλούσια μᾶς ἀποδίδει τὸ ποιητικὸ δυναμικὸ ποὺ κρύβει μέσα της.

Ο Λέων Λοΐσος, ἀγνωστάς μας ὡς σήμερα, σκηνοθέτης δύο ταινίες μικροῦ μήκους, ποὺ εἶδαμε ταυτόχοονα: «Η Ζωὴ στὴ Μυτιλήνη» καὶ «Ψαράδες καὶ Ψαρέματα». Έχουν καὶ οἱ δύο γιὰ θέματα τὸ νησί. Ἐδῶ δ ὁ σκηνοθέτης ὑποτάσσεται ἀπόλυτα στὸ θέμα ποὺ ἔξυπηρτεται: περιγράφει δ, τι βλέπει, Σκοπός του δὲν εἶναι νὰ πραγματοποιήσῃ ἔνα ποιητικὸ documentaire, γι' αὐτὸς καὶ δὲν ἔξαντλει — παρ' ὅλο ποὺ ἔργαζεται ρεαλιστικά — τὶς δυνατότητες τοῦ κάθε θέματος. Δὲν πρέπει ὀστόσο νὰ νομιστῇ διὰ βλέπει ἐπιφανειακὰ μόνο. Κάθε ἄλλο.

Στὴ «Ζωὴ στὴ Μυτιλήνη» παρακολουθοῦμε τὶς διάφορες τέχνες: τὴν γαιδουρομοδίστρα (σαμαρᾶ), τὸν τσουκαλάδες, τὸν ἀρακαλύπτοντας ἐδῶ τὶς κινήσεις ποὺ ἐπαναλαμβάνονται ξανὰ καὶ ξανά — βούσκουμε τὸ ωντικό τους, τὴ σημασία καὶ μαζὶ τὴν ποίηση τῆς κάθε κίνησης. «Οταν μάλιστα πλησιάζουμε τὶς γυναικες ποὺ ἔργαζονται στὸ κλωστήριο, τότε μᾶς γίνεται αἰσθητὸς καὶ δ ἀνθρώπινος μόχθος, ὃχι πιὰ μόνο σὰν γαρὰ τῆς ζωῆς καὶ τῆς δημιουργίας, μὰ καὶ σὰν σηματικὴ κούρσαση, σὰν ἀνάγκη γιὰ τὴν ἐπιβίωση, σὰν κοινωνικὸ πρόβλημα. Αμέσως δὲν η ταινία κερδίζει μιὰ ἀκόμα διάσταση — τὴν κοινωνικὴν — καὶ γίνεται πιὸ ἀληθινή.

Τὸ ίδιο μποροῦμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τοὺς «Ψαράδες». Ἐδῶ παρακολουθοῦμε ὅλα τὰ εἰδη φαρέματος: πυροφάνη, γριγορίοι, φαροπαγίδα, παραγάδη, δυναμίτη, πεζότρατα, μηχανότρατα, πεζόβολο, γναλι καὶ ἄλλα. Καὶ πάλι τὸ ἐνδιαφέρον δὲν περιορίζεται μόνο στὴν ἀπορίμηση καὶ τὴν περιγραφὴ τοῦ κάθε φαρέματος. Μᾶς γίνεται αἰσθητὴ καὶ η λαχτάρα τοῦ φαρᾶ, τὸ πρόβλημα καὶ πάλι τῆς ἐπιβίωσης.

Καὶ οἱ δύο ταινίες ἔχουν γυριστὴ μὲ τοὺλὴ φροντίδα: Πολὺ καλὴ φωτογραφία τοῦ Φ. Μεσθεναίου καὶ ἔξοχο τὸ μοντάζ τοῦ Ρ. Μανθούλη (ἰδιαίτερα στὴ σκηνὴ στὸν ἑλαιώνα). Τὸ κείμενο τοῦ Γ. Μπακογιαννόπουλου καὶ τοῦ Δ. Κεχατδή ἔχει προτείνει ἀπόλυτα τὴν ταινία, ὅπως καὶ η μουσικὴ ποὺ διάλεξε δ. Φ. Ἀνωγειανάκης γιὰ τὴν πρώτη καὶ η μουσικὴ ποὺ ἔγραψε δ. Γ. Σισιλιάνος γιὰ τὴ δεύτερη.

Μὲ τὶς δύο αὐτὲς ταινίες γίνεται αἰσθητὴ γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ελλάδα η παρουσία ἐνὸς κινηματογράφου ποὺ ταπετεῖται στὴν παράδοση τῆς ἀγγλικῆς σχολῆς τοῦ documentaire (Rotha, Grierson, Wright) στὴν παράδοση τοῦ Flaherty καὶ τοῦ Georges Rouquier: ἔνας κινηματογράφος τῆς ἀληθείας, ἔνας κινηματογράφος μὲ κοινωνικὰ προβλήματα.

Γ Ι ΩΡ Ι Ο Υ Σ Ι Σ Ι Λ Ι Α Ν Ο Υ

**ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΑ
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΣ ***

Είναι πάντα έργο άχαριστο γιὰ ἔνα μουσικὸν ν' ἀπευθύνεται στὸ ἀκροατήριό του μὲ τὸ λόγο, τάξοντας μάλιστα ὡς σκοπό του νὰ μιλήσῃ γιὰ πραχτικὰ προβλήματα τῆς δουλειᾶς του, ποὺ, δυστυχῶς, ἐδῶ στὸν τόπο μας συνηθίσαμε ὅχι μόνο ν' ἀναβάλλομε τὴ λύση τους ἐπ' ἀρριστο, ἀλλὰ καὶ ν' ἀποφεύγομε καὶ νὰ τὰ συζητοῦμε δημοσίᾳ ἀντιμετωπίζοντάς τα μὲ ψεαλισμό, μὲ τὴν εἴκολη δικαιολογία πῶς εἶμαστε τάχα. ἀν ὅχι ὡς Λαός, τουλάχιστο ὡς Κράτος, πολὺ καινούργιοι.

'Απ' τὴν ἄλλη μεριά, πολὺοι ἐδῶ καὶ στὸ ἔξωτερικὸ - κι ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς μερικοὶ πιερισταὶ, δινήρωτο, καὶ καλλιτέχνες (αὐτοὶ εἶναι οἱ ποὺ ἐπικίνδυνοι) - προσθίλλουν τὴν τοιαύτη τοιαύτη ἐποχὴ τῆς 'Ατομικῆς Ἐνεργείας' ή Τέχνης τάχα μαρτύρωτε. Ἐπειδὴ τὴν σκύτωσε ή μηχανή - κι ἔτοι κάθε τι ποὺ μὲ τὸν Ισως δυνατὸ νὰ γίνη στὸν τομέα αὐτὸ τοῦ πολιτισμοῦ μας ήδη καταδικασμένο νὰ πέση σὲ γῆ, ποὺ δὲν υποφει π.χ νὰ τὸ σηκώσῃ.

Εύτυχῶς ή παράδοση ποὺ ὑπάρχει στὸ ἔξωτερικὸ στὸν τομέα τῆς τέχνης, καὶ ἡ δραστηριότητα ποὺ παρατηρεῖται γενικὰ πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή, τόσο ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ κοινοῦ ὅσο κι ἀπ' τὴν πλευρὰ τῶν καλλιτεχνῶν, είναι τέτοιες ὡστε σκέψεις ἀπαισιόδοξες ὅτως οἱ

* Διάλεξη ποὺ δόθηκε στὴ σειρὰ τῶν τακτικῶν ἐκδηλώσεων τῆς «Τέχνης» στις 16 Μαΐου 1961.

παραπάνω νὰ μὴν ἀποτελοῦν παρὰ πυροτεχνήματα ἀνθρώπων, ποὺ χρησιμοποιοῦν τὸ σκεπτικισμό τους γιὰ νὰ κάνουν ἐντύπωση περιορισμένης εντυχῶς καταγάλωσης.

Στὴν Ἑλλάδα δῆμος ἡ Ἑλλειψὴ παράδοσης στὸν τομέα τῆς τέχνης, καὶ ίδιαίτερα τῆς μουσικῆς, σὲ συνδυασμὸ μὲ μιὰ οἰκονομικὴ δυσπραγγία, δημιουργεῖ σοβαροὺς κινδύνους. Πρῶτο γιατὶ δὲ μπορέσαμε ἀκόμη ν' ἀντιληφθοῦμε τὸν ἐκπολιτιστικὸ φόλο ποὺ παίζει ἡ τέχνη σὲ κάθε προηγμένη κοινωνία, κι ἔπειτα γιατὶ κάθε σκεπτικισμός, δοσον ἀφορᾶ τὴν ὑπαρξὴν καὶ τὴν χρησιμότητα τῆς τέχνης, γίνεται δραγανο στὰ χέρια μερικῶν ἐπιτηδείων καὶ εὔκολα μετατρέπεται σὲ γενικὴ ἀδιαφορία καὶ ἀδράνεια, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τοῦ τόπου νὰ μένῃ σὲ ἐπίπεδα χαμηλά, τόσο ποιοτικὰ δύο καὶ ποσοτικά.

Θὰ ἥθελα νὰ δηλώσω εὐθὺς ἀμέσως πῶς οἱ γνῶμες ποὺ διατυπώνονται στὴ σημερινὴ δημοσίᾳ, καθὼς καὶ τὰ συμπεριφάσματα στὰ δποῖα κατέληξα ἀντιμετωπίζοντας καντερὰ προβλήματα τῆς Ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς, δὲν ἀπηχοῦν παρὰ προσωπικὲς καὶ μόνο ἀντιλήφεις, ἀσχετες ἀπ' δημιούρητο προβλήματα ίδιοτητα ποὺ τυχαίνει νὰ ἔχω τούτη τὴ στιγμὴ. "Ο, τι μ' ἔκανε νὰ τὶς ἀναπτύξω ἐδῶ, στὴ Θεσσαλονίκη, εἰσθε σεῖς, τὸ μακεδονικὸ κοινό, ποὺ οἱ λιγοστὲς ἐπιφέρει ποὺ εἶχα μαζί του, μὲ γέμισαν ἀπὸ χαρὰ γιὰ τὴ ζωτάνια, τὴ δίψα γιὰ μάθηση καὶ τὸν ἐνθουσιασμό, ποὺ γρήγορα διαπίστωσα διτὶ τὸ διακρίνονν.

'Ανάμεσα στὰ τόσα προβλήματα ποὺ ξητοῦν μιὰ ἀμεση καὶ πραγματικὴ λύση στὸν τόπο μας, τὸ πρῶτο, νομίζω, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ είναι τὸ πρόβλημα τῆς Μουσικῆς Παιδείας. Είναι βέβαια ἀρρεκτα δεμένο μὲ τὸ γενικότερο πρόβλημα τῆς Παιδείας, ποὺ στὴν Ἑλλάδα νοσεῖ, καὶ νοσεῖ βαρύτατα. Δικαιολογημένα θὰ μπορούσατε νὰ μοῦ πητε διτὶ τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ ἐλληνόπουλο δὲν ἔχει χτίσιο νὰ φοιτήσῃ, δὲν ἔχει ἀρκετοὺς δασκάλους νὰ τὸ διδάξουν, κι ἔκεινοι ποὺ ὑπάρχουν ἀντιμετωπίζοντας καθημερινὰ ἀμεσα προβλήματα ἐπιβίωσης, δὲν μποροῦμε γὰ μιλᾶμε γιὰ μουσική, ειδικότερα, παιδεία. Νομίζω ωστόσο πῶς τὸ πρόβλημα τῆς Παιδείας γενικὰ είναι ἔνιατο: είναι τὸ μέλλον μας δις Ἐθνους, ή βασικὴ προϋπόθεση τῆς ἐπιβίωσης καὶ τῆς προκοπῆς μας. "Αν δὲ καθένας ἀπὸ μᾶς, ἀνάλογα μὲ τὴν ειδικότητα καὶ τὰ ἐνδιαφέροντά του, ἔχῃ δικαίωμα καὶ ὑποχρέωση νὰ προτείνῃ λύσεις στὸν τομέα του, ἔργο μας είναι ταυτόχρονα, σταθμίζοντας δῆλη τὴ σοβαρότητα τοῦ προβλήματος, νὰ τὸ κοιτάξουμε στὸ σύνολό του, υιοθετώντας ἔκεινες ἀπὸ τὶς προτεινόμενες λύσεις ποὺ λογικὰ καὶ ἀντικειμενικὰ παρουσιάζονται δις οἱ πιὸ σκότιμες.

Νομίζω πῶς στὴ μουσικὴ ἔκεινο ποὺ πρέπει πρῶτα νὰ δημιουργή-

σουμε είναι ένα κοινό πού νά ξέρη ν' άκονη καὶ νὰ χαίρεται τὴ μουσική. Κι αὐτὸ δὲν είναι κάτι πού τὸ μαθαίνει κανεὶς ὅταν ἀριμάσῃ. Είναι κάτι πού πρέπει νὰ γνωρίσῃ καὶ μὲ τὸ δποῦ είναι ἀνάγκη νὰ ξέρεισθη ἀκόντια παιδί, γιὰ νὰ μπορῇ ἀργότερα νὰ τὸ μεταδώσῃ κι αὐτὸς στὰ κακά τος. Στὸ θέμα αὕτη, τῆς μουσικῆς δηλ. παιδείας τοῦ παιδικοῦ, εἶχα τόπος τοπίσθηστο, εἰλεῖται ν' ἀποτέληται ἀπόλυτα. Σὰν προτίτιος τοῦ λόγου τοῦ παιδικοῦ, ξέρεισθαι καὶ ἀπαρχαιωμένο. Μήτι καὶ πατέται οὐτοῦ μπορεῖν νὰ γίνουν πολλὰ πράγματα πρὸς τὴν κατεύθυνση αὕτη, ὅτι ἡ Ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία καὶ, πρὸ πάντων, τὸ στίπι δὲν βοηθήσουν στὴν προπαρασκευὴ τοῦ ἑδάφους, ἀν δὲ δώσουν τὶς βάσεις, ὅτι δὲν ἐμπνεύσουν στὸ παιδί τὴν ἀγάπην γιὰ τὴ μουσική, τὴν ἀνάγκην καὶ τὴν συνίτηταν νά τὴν ἀκούειν καὶ νὰ τὴ χαίρεται. Ταύχοντας τὸν πατέται οὐτοῦ, Στάθησα —καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ξεχωριστὴν πατέται θετταὶ κατέχει. Η «Τέχνη» τῆς Θεσσαλονίκης— ποὺ ἔγραψε τίξει. Ής τοπό τους τὴ μόρφωση τοῦ μεγάλου κοινοῦ μὲ τὴν ἀρχὴν τοῦ παιδεῖον καὶ καλλιτεχνικῶν ἑκδηλώσεων κάθε εἰδους. Κατέται οὐτοῦ ἀπ' τοὺς δργανισμοὺς αὐτοὺς δὲ σκέτηται τὴ μουσικὴ μόρφωση τοῦ παιδιοῦ. Δὲν ἐννοῶ μόνο τὴν δργανισμὴν συναυλιῶν γιὰ νέοις, εἰς τὰ ἀκόμα διαλέξειν μὲ θέματα πνευματικά ή καλλιτεχνικά, γειωμένα εἰδικὰ πάλι γιὰ νέους. Ἐννοῶ κάτι πιὸ —δις ποῦμε— ἀνεπικριμό, ἀν καὶ δχι λιγότερο δργανισμένο. Θὰ ήταν δυνατὸ π.χ. νὰ δργανωθῇ ένα ἐντευκτήριο γιὰ παιδιά, μὲ μιὰ καλὴ δισκοθήκη, ὅπου δύο —τρεῖς δρεῖς τὴν ἑδδομάδα ένας ή δύο μουσικοὶ παιδαγωγοὶ θὰ δοκιμαζαν νὰ δργανώσουν μικρὲς ἐρασιτεχνικὲς παιδικὲς χορωδίες, θ' ἀνελάμβαναν τὸ δύσκολο ὄλλα τόσο ἐνδιαφέρον ἔργο νὰ ἔξηγήσουν στὰ παιδιά τι είναι μουσική, πῶς ἀκούγονται τὰ δργανα τῆς δργήστρας, πότε ἔζησαν καὶ τι ἀξιούσιο ἔγραψαν οἱ αεγάλοι μουσουργοί. Κι δλα αὐτὰ μὲ ἀπλότητα, τὰ νὰ γίνεται, τοξόποι, κατετείνοντας πάντα τὰ καλές ἐπτελέσεις ἀπὸ δισκούς — νά τὰ πατέται να, τὰ παιδιά νὰ δροῦν ένα περιβάλλον, ποὺ ἐν τοῖς πάντα τρέχουσα οἰκεῖο κι ἀγαπημένο, καὶ τού ταυτόχρονα νά τὰ διδάξῃ, ἀρχοῦ πρώτα τοὺς κινήση τὸ ἐνδιαφέρον καὶ σὴν περιέργεια.

Μήνται η τέχνη ν' ἀποδώσῃ καὶ ἡ σχολικὴ μουσικὴ παιδεία, μὲ τὴν προεπόθεση δύμως ὅτι κι αὐτὴ θὰ ἀνανεωθῇ, καὶ τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς στὸ σχολεῖο θὰ πάψῃ νὰ είναι ένα νούμερο διακοσμητικὸ τοῦ δόλου ἐκπαιδευτικοῦ προγράμματος, γιὰ νὰ γίνη κάτι τὸ οὐδιαστικότερο καὶ πολυτισμένο. Γιατὶ σήμερα σὰν πρώτη μουσικὴ τροφὴ τί παρέχουμε στὸ παιδί τοῦ σχολείου; «Ανοίξε» ένα διποιοδήτοτε «Αναλυτικὸ Πρόγραμμα», ἀπ' αὐτὰ ποὺ ἐπιβάλλει τὸ «Τπονργεῖο Παιδείας στὰ σχο-

λεῖα. Στὸ μάθημα τῆς «'Ωδικῆς» θὰ δρῆτε στερεότυπα τὰ ἴδια πάντα πράγματα: δρισμοὺς περὶ ἥχουν, φθόγγουν, διαστημάτων, μείζονος καὶ ἐλάσσονος κλίμακος· ἔπειτα «ἄπλαι δίφωνοι ἀσκήσεις καὶ ἀρχὲς ἐπὶ διαστημάτων 2ας καὶ εἴτα 3ης καὶ 4ης»· τέλος «γυμνάσματα καὶ ἀσκατὰ μονόφωνα, δίφωνα» κ.λ.π. Οὕτε λόγος, φυσικά, πῶς ὁ δάσκαλος μέσα στὴ μιὰ ὅδα τῇ θδομάδα ποὺ διαθέτει τὸ σχολεῖο γιὰ τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς διδάσκει ποτὲ τέτοια πράγματα, ποὺ ἄλλωστε οὔτε ὁ ἕδιος θὰ πρόφθαινε νὰ διδάξῃ οὔτε κι ὁ μαθητὴς θὰ ἐνδιαφέρονταν ποτὲ νὰ μάθῃ, ἔτοι σχολαστικὰ ποὺ θὰ τοῦ προσφέρονταν. 'Αντὶ γού αὐτὰ τί μαθαίνει τὸ παιδί στὸ σχολεῖο; Τίποτε. ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ τραγουδάκια τοῦ Σοῦνπρερ ἢ κάπιοιν ἄλλου, μερικές καντάδες ἢ «νυκτώδιες» (!) πολὺ ἀμφιβόλου συχνὰ γούστου, ἔνα δύο ἑλληνικὰ τραγουδάκια, σχεδὸν πάντα φριχτὰ παραμορφωμένα ἀλλὰ μιὰ «έκλαικενμένη διασκευὴ» «διὰ δύο ἢ τρεῖς φωνὰς πρὸς χρῆσιν τῶν μαθητῶν»—καὶ ἡ μουσικὴ ἐκπαιδεύση τοῦ νεοέλληνα συμπληρώνεται κάθε χρόνο μὲ τὴ σχολικὴ ἐπίδειξη.

Δὲν θὰ ἥθελα νὰ θίξω προσωπικὰ κανένα δάσκαλο καὶ κανένα σχολεῖο, γιατὶ εἰλικρινὰ πιστεύω πὼς δὲ φταινε ἀπόλυτα οὔτε οἱ μὲν οὔτε τὰ δέ. Ἀλλωστε ὑπάρχουν, εὐτυχῶς, μεμονωμένες περιπτώσεις καὶ δασκάλων καὶ σχολείων ποὺ παίρνουν τὴν ἐπανετὴ πρωτοβουλία νὰ ἀπομαρτύρωνται κάπως ἀπ' αὐτὴ τὴ φουτίνα μὲ πραγματικὰ θαυμάσια ἀποτελέσματα. Ἐκείνο δικαίως ποὺ λείπει ἀπ' τὸ μουσικὸ ἐκπαιδευτικό μας σύστημα στὰ σχολεῖα εἶναι ἔνα πρόγραμμα προβληματισμένο ἐπειδήντα πρῶτη πάνω στὰ δημοτικὸ ἑλληνικὸ τραγούδι κι ὕστερα πάνω στὰ σύγχρονα μουσικὰ αἰσθητικὰ φεύγματα.

Ἐνας λαὸς σὰν τὸν Ἑλληνικό, προκιψιμένος μὲ σπάνια καλλιτεχνικὰ χαρίσματα, μὲ αἰσθημα ρυθμοῦ καὶ μελῳδίας τέτοιο, ὥστε νὰ μᾶς ἀφήνῃ δείγματα τέτοιας δμορφιᾶς καὶ τέτοιας ἀφάνταστης ποικιλίας στὸ δημοτικό του τραγούδι, δὲν ἔμαθε ἀπόμα συνειδητὰ νὰ διαχρίνῃ τὶς φίξες του. Ὁλόκληρη ἡ δημοτικὴ μας μουσικὴ βασίζεται πάνω σὲ χαρακτηριστικότατες μουσικὲς κλίμακες, σὲ ρυθμικὰ σχήματα ζωντανά καὶ πρωτότυπα. Τὰ προβλήματα ποὺ δημιουργεῖ γιὰ μιὰ ἀπόλυτα συγχρονισμένη ἑλληνικὴ μουσικὴ, αἰσθητικὴ εἶναι ἀπειρα — κι δικαίως κανεὶς δὲ σκέφτηκε ποτὲ νὰ τὰ ἀντιμετωπίσῃ.

'Ἄπ' τὴν ἄλλη μεριά, στὴν Ἑλλάδα φαίνεται ν' ἀγνοοῦμε δ.τι συντελεῖται στὸν τομέα τῆς μουσικῆς σὲ παγκόσμια κλίμακα. Μουσικὰ συστήματα καὶ αἰσθητικοὶ μουσικοὶ προσανατολισμοί, ποὺ συζητοῦνται σ' δῆλο τὸν ὑπόλοιπο κόσμο ἐδῶ καὶ ~~καὶ~~ ἡ δυὸ γενιές, ἐμεῖς ἐδῶ στὸν τόπο μας μόλις τώρα τὰ πρωτακοῦμε ἢ καὶ δὲν τ' ἀκούσαμε ἀκόμα.

‘Αντὶ ν’ ἀρκούμαστε λοιπὸν σὲ ἀνεύδυνες Ἰδιωτικὲς συλλογὲς μουσικῶν τραγουδιῶν καὶ στὴν βαρετὴ μουσικὴ θεωρία, δὲν θὰ μποροῦσε ἄραγε τὸ ‘Τπουργεῖο Παιδείας νὰ προκηρύξῃ κάποιο διαγωνισμὸ γιὰ τὴν συγγραφὴ καλὰ προγραμματισμένων σχολικῶν μουσικῶν βιβλίων; Κάτι τέτοιο βέβαια θὰ ἀπαιτοῦσε τεράστια προπαρασκευή, θὰ ἔξει δῆμος τὸν κόπο. Γιατὶ θὰ ἔπειτε τρόπα νὰ μελετηθοῦν οἱ συνθῆκες ποὺ ἐπικρατοῦν σήμερα στὴν Έλλάδα, δχι μόνο στὶς πόλεις, ἀλλὰ καὶ στὴν ύπαιθρο. Θὰ ἔπειτε ν’ ἀναζητηθῇ ἔνα σύστημα διδασκαλίας προγραμματισμένο ὑπεύθυνα πάνω στὴ μουσικὴ ὡς σύνολο: στὸ δημοτικὸ δηλ., ἐλληνικὸ τραγούδι καὶ στὰ ἔργα, συστήματα καὶ αἰσθητικὰ μουσικὰ φεύγατα τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος. Μὲ λίγα λόγια θὰ ἔπειτε νὰ χαραχθῇ ἔνα γενικό, ἀπόλυτα δῆμος συγχρονισμένο περιγραμμα, ἀνάμεπα στὸ διπολὸ θὰ κινοῦνται μὲ κάποια ἐλευθερία ἐκεῖνοι ποὺ δ’ ἀναλάμβαναν νὰ μεταδώσουν στὰ παιδιὰ τὴν ἀγάπην γιὰ τὴν μουσική. δίδοντάς τους τὴν εὐκαιρία νὰ μάθουν νὰ χαίρωνται μιὰ καλὴ μουσική, εἴτε τὴν συναντοῦν σ’ ἔνα δημοτικὸ ἐλληνικὸ τραγούδι, εἴτε σὲ μιὰ συμφωνία τοῦ Beethoven, εἴτε τέλος, σ’ ἔνα ἔργο σύγχρονης μουσικῆς, δικῆς μας ή ξένης.

Οὕτε λόγιος δῆμος δτὶ ἔνα ἀνανεωμένο παιδαγωγικὸ σύστημα ἀπαιτεῖ καὶ τοὺς κατάλληλους ἀνθρώπους ποὺ θὰ τὸ ἐφαρμόσουν. ‘Ο δάσκαλος εἶναι πάντα γιὰ τὸ παιδὶ δ’ δημόγος, ή συνισταμένη κι ὁ πρῶτος πυρήνας κάθε οὐσιαστικῆς μάθησης. Οἱ μουσικὲς μονάχα γνώσεις δὲ φτάνουν. Χρειάζονται ἀνθρώποι μὲ πρωτοβουλία, ἔξυπνάδα, γενικότερη κουλτούρα, μὲ παιδαγωγικὴ ίκανότητα τέτοια ποὺ νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ πλησιάσουν φυχολογικὰ τὸ παιδὶ κάθε ἥλικίας καὶ κάθε κοινωνικῆς προέλευσης.

Τπάροχει τὸ παιδὶ τῆς ἑπαίθρου, ποὺ δὲν ἀκουούσε ποτὲ ἄλλη μουσικὴ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ χωριοῦ του, κι ἑπάγει, τὸ παιδὶ τῆς πόλης ποὺ συγχνὰ ἔχει στὸν τομέα τῆς μουσικῆς αὐτὰ ἀρχαὶ τεχνείας προπαδεία. Πρέπει τὸ ταχύτερο νὰ βρεθῇ κάποιας τεχνητὴς διδασκαλίας τῆς μουσικῆς στὰ σχολεῖα ἀνάλογα μὲ την κατιλέργεια, τις ἀνάγκες, τὸ οἰκογενειακὸ καὶ τοπικὸ περιβάλλον, τὴν πνευματικὴν ἀνάπτυξην — μ’ ἔνα λόγο. ἀνάλογα μὲ τις ειδικές συνθῆκες τοῦ παιδιοῦ. ‘Αν τὸ χώρισμα τῶν παιδιῶν κατὰ τάξεις δχι σύμφωνα μὲ τὴν ἥλικία τους ἀλλὰ μὲ ἀλλοις προσωπικότερους παράγοντες δὲν εἶναι πάντα πραγτικὰ ἐφαρμόσιμο, ἀς βρεθῇ κάποιος ἄλλος τρόπος, καλύτερος. Ἐκεῖνο ποὺ προέχει εἶναι νὰ δημιουργήσουμε στὴν Έλλάδα τὶς προϋποθέσεις γιὰ μιὰ μόνιμη παράδοση γύρω ἀπ’ τὴν μουσική, προσφέροντάς την σ’ ὅλα τὰ παιδιὰ τοῦ σχολείου, ίδιαίτερα μάλιστα σὲ κείνα ποὺ δὲν ἔχουν τὴν δυ-

νατότητα νὰ τὴν ἀκούσουν στὸ σπίτι τους, στὸ χωριό τους ή στὴ μικρή ἐπαρχιακή τους πόλη.

Ἡ ἀμεση ἐπαρχὴ τοῦ παιδιοῦ μὲ τὴ μουσική, ποὺ ἔδωσε θαυμάσια ἀποτελέσματα σὲ δσα σχολεῖα ἐφαρμόστηκε, εἶναι ἀνάγκη τὸ ταχύτερο νὰ γενικευθῇ. Ἡ μουσικὴ εἶναι χρόν, καὶ σὰν τέτοια θὰ τὴ δεχθῆ τὸ παιδὶ τοῦ σχολείου, ἂν τοῦ προσφερθῆ μὲ καλοδιαλεγμένες μουσικές ἐκτελέσεις ἀπὸ δίσκους, ἀπ’ τὸ φαδιόφωνο, ἀπὸ μαγνητοταινίες — καθὼς καὶ μὲ εὐκολονόητες διαλίες γύρω ἀπὸ τ’ ἀριστουργήματα τῆς μουσικῆς κάθε ἑτοχῆς καὶ γύρω ἀπὸ τὸ ἀγνὸ ἐλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ἐπίσης ἡ σχολικὴ χρωδία πρέπει τὸ ταχύτερο νὰ γίνη θεσμός, ιδιαίτερα στὰ δημόσια σχολεῖα, δπου σχεδὸν ποτὲ δὲν ἔπαρχει. Συνηθίζει τὸ παιδὶ στὴν ἀληθινὴ πειθαρχία, γυμνάζει τὸ αὐτὶ του, ἀκονίζει τὸ μναλὸ καὶ τὸ γοῦστο του, καὶ θὰ μποροῦσε σύντομα νὰ δημιουργηθῇ μιὰ εὐγενικὴ ἀμιλλα, ἀν τὸ Ὑπουργεῖο δράψενε κάθε χρόνο τὴν καλύτερη μαθητικὴ χρωδία σὲ εἰδικὴ γιὰ τοῦτο γιορτή.

Ἄλλὰ καὶ ἡ μουσικὴ ἐκπαίδευση στὰ 'Ωδεῖα δὲ χωλαίνει λιγότερο ἀπ’ τὴ σχολική. Κι ἐδῶ τὸ πρόγραμμα διδασκαλίας εἶναι ἀψυχολόγητο καὶ ἀπαρχαιωμένο. Ἔτσι δπως ἔχουν σήμερα τὰ πρόγραμματα στὴν Ἑλλάδα, μᾶς χρειάζεται περισσότερο μιὰ γενικὴ μουσικὴ μόρφωση γιὰ ἕρασιτέγνες παρὰ μιὰ στενὰ ἐπαγγελματικὴ μουσικὴ μόρφωση. Ἡ πρώτη δημιουργεῖ μουσικὴ παράδοση, δημιουργεῖ ἀνθρώπους πολιτισμένους, μὲ γενικότερα καὶ πιὸ οὐσιαστικά ἐνδιαφέροντα. Ἀντίθετα ἡ ἐπαγγελματικὴ μουσικὴ μόρφωση, ἔτσι δπως γίνεται σήμερα στὰ 'Ωδεῖα, περιορίζει τὸν πνευματικὸ δρεῖσντα τῶν μαθητῶν μονάχα στὴ μουσική, τοὺς μετατρέπει σὲ στενόκαρδους ἐπαγγελματίες, ποὺ συχνὰ — ἀν δὲν εἶναι τελείως ἀποτυχημένοι — ξεχνοῦν ὅτι πάνω ἀπ’ ὅλα εἶναι, ἐπὶ τέλους, καλλιτέχνες.

Νομίζω ὅτι δσο ἀκόμη δὲν ἔχουμε Κρατικὴ Μουσικὴ 'Ακαδημία, τὰ 'Ωδεῖα θὰ ἔπειτε νὰ χωρισθοῦν σὲ δύο τμῆματα: σ' ἔνα τμῆμα γενικῆς, μέσης ἐκπαίδευσης καὶ σ' ἔνα ἄλλο ἀνώτερης, παθαρὰ πιὰ ἐπαγγελματικῆς παιδείας.

Εἶναι ἀνάγκη ἡ τίτος αὐτὸς ν' ἀποχτήσῃ τὸ ταχύτερο μιὰ Κρατικὴ Μουσικὴ 'Ακαδημία. ἔντι πρωταρικὸ μουσικὸ Πανεπιστήμιο, ποὺ θὰ προσφερει πλέον ἀποκλειστικὰ τὴν ἐπαγγελματικὴ μόρφωση, ἔντι στὰ 'Ωδεῖα θὰ ἥταν δυνατὸ νὰ μορφευθῶν καρίοις ἔτοι θὰ ἥθελαν νὰ μάθουν πραγματικὰ ν' ἀγαποῦν τὴ μουσική. Ήτοι θὰ ἥθελαν ν' ἀποχτήσουν μιὰ γενικότερη κουλτούρα, μαθαίνοντας νὰ χαίρωνται τὴ μουσικὴ ὅταν τὴν ἐκτελοῦν μόνοι τους ή μὲ τρεῖς φίλους τους, ή ἀκόμα δταν τὴν ἀκοῦν σὲ μιὰ συναυλία, σ' ἔνα δίσκο γραμμοφόνου, στὸ φα-

διόφωνο — χωρίς (τουλάχιστο οι περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς) νὰ σκέπτωνται νὰ τὴν ἔξασκήσουν ώς ἐπάγγελμα.

Αντίθετα τὰ Ὡδεῖα μας σήμερα ἀκολουθοῦν τὴν Ἰδια μέθοδο διδασκαλίας καὶ γιὰ κείνους ποὺ θέλουν νὰ μάθουν μουσικὴ ὡς γενικὴ μονάχα μόρφωση, καὶ γιὰ κείνους ποὺ σκέπτονται ἀργότερα νὰ τὴν ἔξασκήσουν ώς βιοποριστικὸ ἐπάγγελμα.

Τὸ πρόγραμμα διδασκαλίας στὴ μέση μουσικὴ ἐκπαίδευση θὰ ἐπρεπε νὰ γίνη πολὺ ἐλαφρότερο ἀπ' ὅ,τι εἶναι σήμερα, Ἰδιαίτερα σὲ μερικὰ Ὡδεῖα. Ὁ δάσκαλος δὲν θὰ ἐπρεπε νὰ ἔχεινά πώς τὰ παιδιὰ ἔχουν κιώλας ἵνα φωτιώμενο πρόγραμμα στὸ σχολεῖο τους, ποὺ παρακολουθοῦν παράλληλα μὲ τὸ Ὡδεῖο, καὶ πὼς ἡ φυσικὴ καὶ πνευματικὴ τους ἀντοχὴ εἶναι περιορισμένη. Ὁ πρῶτος αὐτὸς κύκλος μουσικῶν σπουδῶν θὰ ἔπρεπε νὰ περιλαμβάνῃ μαθητὲς κάθε κατηγορίας, δηλ. ἐφασιτέγνες καὶ μέλιτωντες ἐπαγγελματίες, προσφέροντάς τους μιὰ γενικὴ μουσικὴ μόρφωση, χωρὶς νὰ γίνωνται πανενὸς εἰδους διακρίσεις. Ἐδῶ τὸ παιδὶ θὰ διδαχθῇ μουσικὴ θεωρία, μορφολογία καὶ Ιστορία τῆς μουσικῆς. Θὰ διδαχθῇ τὸ δργανο ποὺ προτιμάει κατὰ τρόπο ἀπλουστευμένο καὶ γενικό. Ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς ἀνάγνωσης καὶ γραφῆς πρέπει Ἰδιαίτερα νὰ προσεχτῇ. Γιατὶ μετὰ τὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ κύκλου τῶν σπουδῶν του ὁ μαθητὴς θὰ πρέπῃ νὰ εἶναι σὲ θέση, πρωτοβλέποντας ἵνα σχετικὰ εὔκολο μουσικὸ κομμάτι, νὰ διαβάσῃ τὴ μελῳδία του μὲ τὸ μάτι ἡ καὶ νὰ τὸ παίξῃ στὸ δργανό του ἔστω καὶ μὲ μιὰ σχετικὴ δυσκολία. Τὸ σύστημα «Σολφέζ» ποὺ σήμερα ἀκολουθεῖται στὰ Ὡδεῖα ἀποδείχτηκε στὴν πράξη ἀνεπαρκέστατο. Ἔτσι κι ἔνας ἀπόφοιτος ἀκόμα τοῦ Ὡδείου, δὲν δὲν διαδέτη ὁ Ἰδιος δρισμένα φυσικὰ χαρισματα, δὲν εἶναι τὶς περισσότερες φροές σὲ θέση νὰ παίξῃ ἡ νὰ διαβάσῃ οὗτε μιὰ μουσικὴ σειρὴ «prima vista». Ἀντίθετα τὸ σύστημα ποὺ ἀκολουθεῖται στὶς ἀγγλικανικὲς καὶ γερμανόφωνες γῦρος, τῆς ἔξασκησης δηλ., τῶν μαθητῶν στὸ Λατεράνον στὸν σπουδῶν «διαστημάτων» σὲ συνδεασμὸ μὲ τὴν ἔξασκησή των στὰ διάφορα ρυθμικὰ σχῆματα, ἀπ' τὰ ποὺ ἀτέλα μέχρι τὰ τὰ σύνθετα, νομίζω πῶς εἶναι ἀσύγκριτα πρωταιτερεῖ. Ἡ Λατεράνα ἔξαλλου καὶ ἡ ἀντίστιξη διδάσκοντα σήμερε στὰ Ὡδεῖα μὲ τρόπο ἀπαράδεκτο καὶ ἔπερχασμένο — διως ἔδει καὶ δύ ή δύ χρόνια: ἀπαρχαιωμένα ἐγχειρίδια, περιορισμὸς στὴ διδασκαλία μόνο τῆς λεγόμενης «κλασσικῆς» ἀρμονίας κλπ. Ὁ σπουδαστὴς δηγίνει ἀπ' τὰ Ἑλληνικὰ Ὡδεῖα καὶ δὲν ὑποπτεύεται κανὸν τὸ τί συμβαίνει στὴ μουσικὴ σ' ὅλο τὸν κόσμο. Δὲν ἀρκεῖ νὰ ἀνανεωθῇ ὁ τρόπος διδασκαλίας τῆς ἀρμονίας καὶ τῆς ἀντίστιξης (ὑπάρχουν πλήθις σχετικὰ ἐγχειρίδια, ἀπόλυτα συγχρονισμένα, ποὺ χρησιμοποιοῦ-

οῦνται κιόλας γιὰ τὴ διδασκαλία στὸ ἑξωτερικὸ μὲ ἐπιτυχίᾳ).· δὲν ἀρκεῖ ἀκόμα ὁ μαθητής, τελειώνοντας τὸν ποῶτο κύκλο τῶν μουσικῶν του σπουδῶν, νὰ εἶναι ἀπόλυτα κατατοπιζμένος στὰ σύγχρονα θεωρητικὰ καὶ αἰσθητικὰ μουσικὰ φείματα. Εἶναι ἀνάγκη τὰ 'Ωδεῖα μας ν' ἀποχτήσουν τὸ ταχύτερο, ἔκτὸς ἀπὸ πλήρεις μουσικὲς βιβλιοθῆκες, καὶ συγχρονισμένες δισκοθῆκες μὲ δλες τὶς σχετικὲς τεχνικὲς ἐγκαταστάσεις. 'Η θεωρία χωρὶς τὴν πραχτικὴ ἐφαρμογὴ εἶναι νεκρὸ γράμμα. Καὶ πραχτικὴ ἐφαρμογὴ δὲ σημαίνει μόνο τὴν ἀπὸ μέρους τοῦ μαθητῆ «λόγον» μερικῶν θεμάτων ἀρμονίας καὶ φούγκας. Δὲ σημαίνει ἀκόμα τὴν ἐκμάθηση μόνο μερικῶν κομματιῶν τοῦ κλασσικοῦ ἢ τοῦ σύγχρονου φερετορίου. Πραχτικὴ ἐφαρμογὴ σημαίνει τὸ ἀκόνισμα τοῦ αἰσθητικοῦ γούστου τοῦ μαθητῆ μὲ θεωρητικὴ καὶ αἰσθητικὴ ἀνάλυση ἔργων, ποὺ ὁ μαθητής θὰ ἔχῃ τὴν εὐκαιρία ἀμέσως μετὰ ν' ἀκούῃ ἐκτελεσμένα ἀπὸ δίσκους, ἀπὸ μαγνητοταπίνες ἢ ἀπ' τὸ φωτοδιάφανο. Μόνον ἔτσι ὁ μαθητής τελειώνοντας τὴ μέση μουσική του ἐκπαίδευση θὰ εἶναι σὲ θέση νὰ χαρῇ διαβάζοντας, ἐκτελώντας ἢ ἀκούγοντας μιὰ καλὴ μουσικὴ — καὶ ἐπὶ πλέον θὰ ἔχῃ τὰ τυπικὰ τουλάχιστο ἐφόδια γιὰ νὰ προχωρήσῃ σὲ μιὰ ἀνώτερη, καθαρὰ ἐπαγγελματικὴ πιὰ ἐκπαίδευση.

Πολλοὶ διερωτήθηκαν κατὰ πόσο θὰ ἔπειτε νὰ ἐνισχύσουμε τοὺς νέους ν' ἀφοσιωθοῦν ἐπαγγελματικὰ στὴ μουσική. Εἶμαι μὲ τὴ γνώμη ἐκείνων τού, μαζὶ μὲ τὸν Χόνεγκερ, πιστεύονταν πῶς ἔνας καλὸς ἐρασιτέχνης εἶναι «πολὺ πιὸ χρήσιμος στὴν Τέχνη ἀπὸ τὸν νικητὴ τοῦ ἐπάθλου Chopin - List». «Ουμᾶς κανεὶς δὲ μπορεῖ, οὔτε καὶ πρέπει, νὰ ἐμποδίσῃ τοὺς νέους ν' ἀκολουθήσουν τὶς φυσικὲς κλίσεις τους, διαν πραγματικὰ ἑπάρχουν, καὶ θαν τὶς νιώσουν ὡς βίωμα, ὡς ἀνάγκη προσωπικῆς ἔκφρασης ἐπιταχτικὴ καὶ ἀναπόφευκτη.

Τὰ 'Ωδεῖα, στὸ τμῆμα τῆς μέσης μουσικῆς παιδείας, θὰ ἔπειτε νὰ διαθέτουν εἰδικοὺς ψυχολόγους, ποὺ νὰ παρακολουθοῦν τὰ παιδιά στὴν πνευματική τους ἀνάπτυξη καὶ στὴν δλη καλλιτεχνική τους ἐπίδοση, ἀναλαμβάνοντας ἔπειτα νὰ τὰ βοηθήσουν στὸν ἐπαγγελματικὸ τους προσανατολισμό. Ἐκεῖνο ποὺ συχνὰ δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ἐπιτύχῃ ὁ δάσκαλος πρέπει νὰ τὸ ἀναλάβῃ ὁ ψυχολόγος. Καὶ θὰ εἶναι ἵσως ὁ μόνος ποὺ θὰ μπορέσῃ νὰ πείσῃ τὸν νέο δτι συμφέρον του εἶναι νὰ διατεξέται. Ήτα δλὸ ἐπάγγελμα κι ὅχι τοῦ μουσικοῦ, χωρὶς νὰ τὸν τραγουδίσῃ γιατροὶ δημιουργώντας ἔτσι ἔνα καλὸ δραστεχνή, ποὺ εἶναι, πάντα ἡ δεσμὸς τῶν καλλιτεχνικῆς παραδόσεως.

Γιατὶ γιὰ τὴν εἰσδοχὴν στον Κρατικὴ Μουσικὴ 'Ακαδημία εἶναι ἀνάγκη νὰ γίνη ἔνας γενικὸς ξεναγητός πατέρας. Η εἰνθένη εἶναι μεγάλη. Τὸ νὰ δημιουργήσουμε ἀποτυγχανέμενες ἐπαγγελματιες μουσι-

κούς σημαίνει δημιουργία ισάριθμων δυστυχισμένων άνθρωπων. Στὸν ἐπαγγελματικὸν αὐτὸν κύκλο σπουδῶν δὲ ἀριθμὸς τῶν σπουδαστῶν δὲν εἶναι σκότιμο. νομίζω, νὰ ὑπερβαίνῃ τοὺς 50 ή 60 σ' ὅλες τὶς σχολές μαζὶ — ἐκτὸς ἀπ' τοὺς σπουδαστὲς τῆς Σχολῆς Μουσικοδιδασκάλων, γιὰ τὴν ὅποια θὰ σᾶς μιλήσω λίγο παρακάτω. Ἡ ἐκπαίδευση στὴν Κρατικὴ Μουσικὴ Ἀκαδημία πρέπει νὰ προσφέρεται δωρεάν. Ἡ φοίτηση μπορεῖ νὰ κυμαίνεται ἀπὸ 2 ἔως 4 χρόνια, ἀνάλογα μὲ τὴν εἰδικότητα ποὺ θὰ διαλέξῃ κάθε σπουδαστής. Σ' ὅλους τοὺς ἀρρενες σπουδαστὲς πρέπει νὰ παρέχεται τὸ δικαίωμα ἀναβολῆς κατατάξεως στὸ στρατὸ «λόγῳ σπουδῶν», διποὺς ἀκριβῶς γίνεται καὶ μὲ τοὺς σπουδαστὲς ὅλων τῶν ἄλλων Ἀνωτάτων Σχολῶν. Ὁ κανονισμὸς φοιτήσεως θὰ πρέπη νὰ εἶναι τέτοιος, ἂστε κιόλας μετὰ τὸν πρῶτο χρόνο νὰ γίνεται καὶ νέα, τελικὴ ὅμως πιά, ἐκκαθάριση σπουδαστῶν. Ἐκεῖνοι ποὺ ἀποτυγχαίνουν στὶς ἔξετάσεις τοῦ πρώτου ἔτους εἶναι ἀνάγκη νὰ ἀπομακρύνωνται δριστικὰ ἀπ' τὴν Ἀκαδημία. Μπορεῖ ἔτσι νὰ γίνουν καὶ μερικὲς ἀδικίες. Εἶναι ὅμως προτιμότερο παρὰ οἱ νέοι ποὺ δὲ θὰ ἔχουν πολλὲς πιθανότητες νὰ πετύχουν ὡς μουσικοὶ νὰ χάνουν μαζὶ μὲ τὰ χρόνια τους καὶ τὴν εὐκαιρία νὰ στραφοῦν πρὸς ἄλλα πραγματικότερα ἐπαγγέλματα ἢ σπουδές. Εἶναι αὐτονόητο πῶς σ' αὐτὸν τὸν τελικὸν κύκλο μουσικῶν σπουδῶν ἡ ἐκπαίδευση θὰ πηγαίνῃ σὲ βάθος πιὸ πολὺ παρὰ σὲ πλάτος, ἀντίθετα μὲ τὸν ἀμέσως προηγούμενο κύκλο μέσων σπουδῶν. Ὁ σπουδαστὴς ἔδω θὰ ἔξασκηθῇ μόνο στὸ δργανό ἢ στὴν εἰδικότητα ποὺ διαλέξει, χωρὶς ὅμως αὐτὸν νὰ σημαίνῃ πῶς θὰ παραμεληθῇ ἢ γενικότερη κουλτούρα τοῦ σπουδαστῆ, μὲ κέντρο ὅμως πάντα τὴ μουσική. Σήμερα δὲ μουσικὸς δταν βγαίνη ἀπ' τὰ Ὡδεῖα, ἀν δὲν ἔχῃ ἔφεση νὰ μάθῃ υερικὰ πράγματα ἀπὸ μοναχός του, δὲν ξέρει ἀπολύτως τίποτε ἄλλο ἔξω ἀπὸ τὸ Ὡδεῖον ἢ τὴν εἰδικότητά του.

'Αναγκαία ἐπίσης εἶναι ἡ δργάνωση σιμφωνικῆς δογήστρας καὶ χορωδίας ἀπὸ σπουδαστὲς τῆς Ἀκαδημαίας. Ιται ὅτι ἔξασκοῦνται οἱ σπουδαστὲς ἀρχιμουσικοὶ καὶ θὰ παῖσσονται τὰ ἔργα τῶν σπουδαστῶν τῆς τάξεως συνθέσεως. Ἰδιαίτερη σημαντίδα πρέπει νὰ ληφθῇ γιὰ κείνους ποὺ ταίριονται ἔνα πινγίσ μέσης μουσικῆς ἐκπαίδευσης θὰ ἥθελαν νὰ ἀποτινάνεν ἀπειλειστικὰ στὴ διδασκαλία τῆς μουσικῆς σὲ Ὡδεῖα καὶ κρίως στὰ σχολεῖα.

Στὴν Κρατικὴ Μουσικὴ Ἀκαδημία εἶναι ἀνάγκη νὰ λειτουργήσῃ Σχολὴ Μουσικοδιδασκάλων, ὅπου δὲ ἀριθμὸς τῶν εἰσακτέων νὰ εἶναι ἀπεριόριστος καὶ χωρὶς ἔξετάσεις γιὰ τοὺς ἀριστούχους τῶν Ὡδείων, περιορισμένος ὅμως κι ὑστερα ἀπὸ ἔξετάσεις γιὰ τοὺς ἑπέλλοιτους. Ὁ χρόνος φοίτησης θὰ μποροῦσε νὰ κυμαίνεται ἀπὸ ἕνα δέκα χρόνια.

Ἐδῶ δὲ σπουδαστῆς θὰ μάθη πῶς νὰ διδάσκῃ μουσική. Κύρια μαθήματα: Ἡ ψυχολογία τοῦ παιδιοῦ, ἡ παιδαγωγικὴ γενικότερα καὶ ἡ πραγτικὴ ἐφαρμογὴ τῆς, ἡ ἴστορία τῆς μουσικῆς καὶ τῆς τέχνης, ἡ αἰσθητικὴ τῶν μουσικῶν μορφῶν, παῖδας καὶ νεώτερα μουσικὰ συστήματα καὶ μέθοδοι διδασκαλίας ποὺ ἐφαρμόζονται στὸ ἔξωτερικό. Παράλληλα: μεγαλύτερη ἑξάσκηση στὸ δργανοῦ ἢ στὴν εἰδικότητα ποὺ δὲ σπουδαστῆς πῆρε πτυχίο ἀτ' τὴν μέση μουσικὴν παιδείαν, καθὼς καὶ ὑποχρεωτικὴ συμμετοχὴ τοῦ στὴν συμφωνικὴν δρχήστρα ἢ τὴν χορωδία τῆς Ἀκαδημίας.

Μένει τὸ ζήτημα τί διδαχτικὸ προσωπικὸ θὰ διδάξῃ στὴν Ἑλληνικὴν ἀνὴρ Μουσικὴν Ἀκαδημία. "Ἐνα τέτοιο ὅμως ζήτημα δὲν ἔχει, νομίζω, θέση στὴ σημερινή μου διμήλια. "Ἄς τὸ μελετήσουν οἱ ἀρμόδιοι. "Ἄς ἔχουν ὅμως πάντα δπ' ὅψη πῶς στὶς ἀποφάσεις ποὺ δργάνη ἡ γρήγορα θὰ βγάλουν, δὲν πρέπει οὔτε ν' ἀγνοήσουν, οὔτε νὰ ὑποτιμήσουν τὸν ἐλληνικὸ παράγοντα. Τπάροχουν Ἐλληνες ξενιτεμένοι καὶ μή, ἀνθρώποι νέοι μὲ ἐνθουσιασμό, μὲ νέες ἰδέες, νέο αἷμα—ποὺ δὲν θὰ ἔθελαν ν' ἀποχήσουν πρῶτα ἀσπρα μαλλιά γιὰ ν' ἀρχίση νὰ ξανοίγεται μπροστά τους δ δρόμος τῆς ἐπαγγελματικῆς ἀξιοποίησης τῶν γνώσεων, τῆς πείρας καὶ τῶν δποιων ἵκανοτήτων τους στὰ μουσικὰ ζητήματα τῆς χώρας.

Γιατὶ δὲν μὲ τὸ "Ιδρυμα Κρατικῶν Τποτροφιῶν" ξιδεύονται κάθε χρόνο τόσα χρήματα, δίνονταις τὴν εὐκαιρία σὲ νέους Ἐλληνες ἐκτελεστές καὶ συνδέτες νὰ τηγαίνουν στὸ ἔξωτερικὸ γιὰ τελειοποίηση τῶν σπουδῶν τους, στάντια ἔπειτα ἡ ἐλάχιστα ἀξιοποιοῦμε τὶς γνώσεις τους, μὲ ἀποτέλεσμα στοιχεῖα ἀποδεδειγμένα πιὰ χρήσιμα νὰ μὴ μποροῦν νὰ ζήσουν, καὶ ν' ἀναγκάζωνται νὰ ἐκπατρίζωνται καὶ νὰ διαπρέπουν στὸ ἔξωτερικὸ κάτω ἀπὸ ἀσύγκριτα καλύτερες οἰκονομικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς συνθήκες.

Τὸ πρόβλημα τῆς Μουσικῆς Παιδείας εἶναι τὸ πρῶτο καὶ τὸ βασικότερο, στὴν προσπάθειά μας ν' ἀποχήση τοῦτος δ τόπος μιὰ μόνιμη καὶ ἀξιόλογη μουσικὴ παράδοση. Γι' αὐτὸ καὶ μὲ ἀπασχόλησε τόσο πολὺ στὴ σημερινή διμήλια.

"Ομως δὲν εἶναι τὸ μόνο.

Δίκαια δ' ἀναρωτιόταν κανείς: σὲ μιὰ ἐποχὴ σὰν τὴ δική μας, καὶ ἴδιαίτερα σ' ἓναν τόπο χωρὶς γενικότερη καλλιτεχνικὴ παράδοση, δπας ἡ νεώτερη Ἑλλάδα, δπου δυστυχῶς ἡ μουσικὴ κατάντησε νὰ θεωρῆται «ἐπάγγελμα πολυτελείας», δταν θελήση νὰ σταῦῃ στὸ ἐπίπεδο κάποιας περιοπῆς, ποιὰ εἶναι ἡ διαμορφωμένη κατάσταση; Καὶ εἶναι τέτοια διστε τὸ ἐπάγγελμα αὐτὸ νὰ προστατεύεται καὶ νὰ προωθήται,

μιᾶς καὶ ἡ Τέχνη γενικά εἶναι μιὰ ἀπ' τις ἐκδηλώσεις — ἡ πολὺ ζωντανὴ καὶ ἡ πολὺ στονδαία — τοῦ βαθμοῦ τοῦ Πολιτισμοῦ ποὺ δρίσκεται ἔνα "Ἐθνος";

«Μὴ προσταθῆτε ν' ἀνακαλύψετε νέα ταλέντα· καλύτερα ἀπογοητέψτε τα», φωνάζουν μερικοὶ ἀπαισιόδοξοι. «Ο καλλιτέχνης δὲν πρέπει ν' ἀποζῇ ἀπ' τὴν τέχνη του, ἀλλὰ ἀπὸ ἔνα ἄλλο δεύτερο ἐπάγγελμα, ἀσχετοῦ ἀπ' αὐτή, ἔχουν τὴ γνώμη μερικοὶ ἄλλοι.

'Ανεξάρτητα δμως ἀπ' αὐτὸ ποὺ θὰ μεταμόρφωνε ἔνα γεννημένο καλλιτέχνη σὲ ἐσωτερικὰ ἀποτυγχημένον ἄνθρωπο, ποὺ δὲν θὰ ἔβρισκε ήσυχία μὲ καμιὰ ἄλλη ἐπαγγελματική ἀπασχόληση, δσο ἐπικερδῆς κι ἀν ἦταν, ἐπειδὴ θὰ ἔνιωθε πῶς ή ζωὴ του πῆγε χαμένη, ή ἀκόμα ποὺ θὰ τὸν μεταμόρφωνε σὲ ντάλληλο κάπιαις ἐπιχείρησης πού, μαζὶ μ' ὅλα τ' ἄλλα. θὰ είχε καὶ τὴ ἀλόξα τῆς μουσικῆς, τί θέση θὰ ἔπειρε νὰ πάρουμε ἀπέναντι σὲ μιὰ κατηγορία ἀνθρώπων ποὺ δίκαια ή ἄδικα, ἀγητιώντας τοὺς κινδύνους νὰ καταστρέψουν ἀνεπανόρθωτα τὴ ζωὴ τους. ἀποφασίζουν νὰ κάνουν μουσική;

Σ' ἄλλες ἐποχὲς ὁ καλλιτέχνης ἦταν ὁ προστατευόμενος τοῦ κράτους ή τοῦ ἀρχοντα. Σὲ μερικὰ κράτη — μόλι ποὺ οἱ κοινωνικὲς συνθῆκες ἀλλαξαν μιօρφή — ἔξακολονθεῖ καὶ σήμερα νὰ εἶναι. Στὴν Ελλάδα, ἐτοι δπως ἔχει διαμορφωθῆ ή κατάσταση, δ μουσικὸς στὶς περισσότερες περιπτώσεις ή φυτοζωῆ ή ἔχει καταντῆσει ἔνας κοινὸς βιοπλαιστής πού, καὶ νὰ θέλῃ, δὲν ἔχει καιρὸ νὰ καλλιεργήσῃ τὴν τέχνη του. Ρίξτε μιὰ ματιὰ σὲ κείνους ποὺ ἀπαρτίζουν τὶς ἑλληνικὲς συμφωνικὲς ὀρχήστρες τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας καὶ τοῦ Ραδιοφάνου στὴν 'Αθήνα — τῆς Συμφωνικῆς 'Ορχήστρας Βορείου Ελλάδος στὴ Θεσσαλονίκη. "Αν ἔξαιρέσῃ κανεὶς τὴν τελευταῖα, ποὺ ἀναγκαστικὰ ἔχει κάπιαια αὐτοτέλεια, ἐπειδὴ δρίσκεται μαχητὰ ἀπ' τὴν 'Αθήνα, οἱ τοεῖς ἀλλες ἀτοτελοῦνται ἀπὸ τοὺς ίδιους 80 ή 100 μουσικοὺς ποὺ κινοῦνται ἀπ' τὴ μιὰ πρόσα στὴ νᾶλλη, ἀφοῦ δ νόμος τοὺς ἐπιτρέπει νὰ κατέχουν δύο ὀργανικὲς θέσεις: νὰ μετέχουν δηλ. ή στὴν Κρατικὴ 'Ορχήστρα καὶ στὴν Λυρικὴ Σκηνῆ, ή στὴν Κρατικὴ 'Ορχήστρα καὶ στὴν 'Ορχήστρα τοῦ Ραδιοφάνου ή τέλος στὴν 'Ορχήστρα τοῦ Ραδιοφάνου καὶ στὴ Λυρικὴ Σκηνῆ. 'Απ' τοὺς μουσικοὺς αὐτοὺς οἱ 25 ὁς 30 καλύτεροι (ἡ ἀπλῶς πολὺ ἐπιτήδειοι) κινοῦνται ὅχι μόνο ἀπ' τὴ μιὰ συμφωνικὴ πρόσα στὴν ἄλλη, ἀλλὰ κι ἀπ' τὸ ἔνα κινηματογραφικὸ στούντιο στὸ ἄλλο, ἀπ' τὴ μιὰ ηγοληφία στὴν ἄλλη, ἀπ' τὴν 'Επίδαιρο, δπου τὸ δράδυν ἔχει παράσταση τὸ Φεστιβάλ 'Αρχαίας Τραγωδίας, στὴν 'Αθήνα, δπου τὴν ἐπομένη τὸ πρωτὶ ἔχουν πρόσα μὲ τὴν Κρατικὴ 'Ορχήστρα κι δπου τὸ

ίδιο θράντ παιζούν στὸ Θέατρο 'Ηρώδην μέσα στὰ πλαίσια κάπουας ἐκδήλωσης τοῦ Φεστιβάλ 'Αθηνῶν — μὲ ἀποτέλεσμα, καὶ οἱ ίδιοι οἱ μουσικοὶ νὰ καταπονοῦνται σὲ τέτοια σημεῖο. Μῆτε οἱ καλλιτεχνικές τους δυνάμεις νὰ παρουσιάζωνται παντοῦ σημαντικά μειωμένες, μέχρις δὲ τον φθαροῦν τελειωτικὰ καὶ ἀνεπανόρθωτα, ἀλλὰ νὰ ὑπάρχουν καὶ πολλοὶ ἄλλοι νέοι συναδέλφοι τους ποὺ νὰ μὴν εἶναι δυνατὸ νὰ ἔξασφαλίσουν οὗτε μιὰ μόνιμη ἀπασχόληση, φυτοζωάντας συχνὰ μὲ 800 ή 1000 δραχμές τὸ μῆνα.

'Αλλὰ — δίκαια θὰ ρωτούσατε — γιατί αὐτὴ ἡ ἀνισότητα; Γιατί δρισμένοι μόνο μουσικοὶ νὰ χρησιμοποιοῦνται σὲ τόσες δουλειές συγχρόνως, ἔτσι ὥστε νὰ δίνεται ἡ ἐντύπωση δὲ τι στὸ ἐπάγγελμα τοῦ μουσικοῦ ἡ ζήτηση ἐργασίας εἶναι σημαντικὰ μεγαλύτερη ἀπ' τὴν προσφορά; Οἱ νέοι μουσικοὶ δὲ χρησιμοποιοῦνται, ἐπειδὴ ὑστεροῦν σὲ καλλιτεχνικὴ ἀπόδοση, ἡ δχι;

'Η ἀπάντηση σ' ὅλα τὰ παραπάνω ἐρωτήματα εἶναι, ἀλίμονο, πολὴ ἀπλή: 'Απὸ τὴν μιὰ μεριά, ἐπειδὴ οἱ μουσικοὶ στὴν Ἑλλάδα ἔχουν δημιουργήσει δυστυχῶς μονοπώλιο ἐργασίας, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἐπειδὴ ἡ ἀμοιβὴ τους εἶναι τέτοια ὥστε νὰ μὴ τοὺς ἐπιτρέπῃ νὰ ζήσουν ἀπὸ μιὰ καὶ μόνη ἐπαγγελματικὴ ἀπασχόληση.

"Άλλοτε δταν οἱ μουσικοί, γιὰ νὰ ζήσουν, ἀναγκάζονταν νὰ ξενυχτοῦν κάθε θράντ παιζούντας στὶς κάθε λογῆς ταβέρνες καὶ κοσμικὰ κέντρα — ἀφοῦ ἡ πραγματικὴ μορφικὴ δραστηριότητα τοῦ τόπου ἔξαντλοῦνταν σὲ δ—δ σιμιτωνικὲς τραντάνιες τὸ χρόνο —. Ήταν ἵσως φυσικὸ νὰ ὑπάρξῃ ἀπὸ μέρον τὸν μετασηκὸν ἔνα εἰδος «ἄμυνας», στὴν προσπάθειά τους νὰ κρατήσουν τὴ λιγοστὴ προσφερόμενη ἐργασία σ' ἕνα κύκλῳ ἔξαιρετικα περιορισμένο συναδέλφων τους, μέσα στὸν δποῖο δὲν μποροῦσε εὔκολα νὰ εἰσχωρήσῃ κανένας νέος.

Τὸ μέτρο — τηρουμένων βέβαια τῶν ἀναλογιῶν — ἔξακολονθεῖ νὰ ισχύῃ καὶ σήμερα. Τὸ ἀποτέλεσμα δημως ἀποδείχτηκε δλέθριο, ἀφοῦ, μετὰ τὴν ἀποχώρηση τῶν παλαιῶν μουσικῶν στελεχῶν ἀπ' τὴν ἐνεργὸ μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου, δημιουργήθηκαν κενὰ τόσο δυσαναπλήρωτα, ὥστε ν' ἀναγκάστων ἔναν κρατικὸ μουσικὸ δργανισμό. δπως ἡ Κρατικὴ 'Ορχήστρα 'Αθηνῶν, νὰ καταφύγῃ στὴν εὔκολη ζωες, ἀλλ' ἀναπόφευκτη πιὰ λύση τῆς μετάλλητρης μουσικῶν ἀπ' τὸ ἔξωτερο.

Τὸ Κράτος, πάλι, τί ἔκανε ἀπ' τὴν πεφ.ά του: Τὴν ἐποχὴ τῆς κατοχῆς (νομίζω τὸ 1942) θέστησε ἔνα νέοιο, εἰδικὸ γιὰ τοὺς μουσικοὺς τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας 'Αθηνῶν, ποὺ τοὺς ἐπιτρέπει νὰ κατέχουν δύο δργανικὲς θέσεις, παρὰ τὸ γεγονός δὲ τι εἶναι δημόσιοι ὑπάλληλοι καὶ, δπως εἶναι γνωστό, ὅλοι οἱ ἄλλοι δημόσιοι ὑπάλληλοι ἀταγορεύε-

ται νὰ κατέχουν δύο ἔμμισθες δργανικὲς δέσεις. Τὸ σκεπτικὸ αὐτοῦ τοῦ νόμου — ποὺ εἶναι καὶ δὲ ίδρυτικὸς νόμος τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν — εἶναι τόσο ἀδύνατο δόσο καὶ τὰ ἀποτελέσματά του ἀπαδείχτηκαν δυσμενῆ γιὰ τὴ μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου.

Πρῶτα πρῶτα ξεκινάει ἀπ' τὴ σωστὴ ἀποψῆ διὰ δὸ μουσικός, σὰν καλλιτέχνης ποὺ εἶναι, ἢ ποὺ πρέπει νὰ εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα, προσφέρει μιὰ ἐργασία λεπτῆ, ὑπερθυνη, ἐπίτονη.. Δὲ μπορεῖ ἔτσι νὰ ἐξαιμοιωθῇ κατὰ κανένα τρόπο μὲ τοὺς ἄλλους διοικητικοὺς ὑπαλλήλους, οὕτε μισθολογικά, οὕτε ἀπὸ τὴν ἀποψῆ ὁρῶν ἐργασίας. Πῶς θὰ ἐπιτευχθῇ κάτι τέτοιο; ('Απὸ δῶ καὶ κάτω φαίνεται ἡ ἀδυναμία αὐτοῦ τοῦ νόμου). 'Η Κρατικὴ Ὀρχήστρα θὰ προσφέρῃ τὸ μισθὸ τοῦ μισθοῦ ποὺ θὰ ἐπρεπε κανονικὰ νὰ κερδίζῃ ἔνας μουσικός, ἐνῶ ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ καὶ τὸ Ραδιόφωνο θὰ ἐποχεωθοῦν (ἄν δχι ἀμεσα, τουλάχιστο ἔμμεσα) νὰ προσλάθουν τοὺς ἴδιους πάλι αὐτοὺς μουσικοὺς προσφέροντάς τους τὸ ὑπόλοιπο μισθό. 'Ετσι ἀντὶ νὰ μισθωτοῦνται 250 ἢ 300 μουσικοὶ ποὺ θὰ ἀποτελοῦσαν τὶς τρεῖς ἀνεξάρτητες δρχῆστρες, ποὺ κανονικὰ θὰ ἐπρεπε νὰ διαθέτουν ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ, τὸ Ραδιόφωνο καὶ ἡ Κρατικὴ Ὀρχήστρα Ἀθηνῶν, μισθωτοῦνται μονάχα 80 ἢ 100 μουσικοί, μόλιο ποὺ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δημιουργοῦνται μερικὰ ἀπὸ τὰ βασικὰ ἐλαττώματα, ποὺ ἐμποδίζουν κάθε πρόδοτο καὶ προκαλοῦν τὴν Ἑλληνικὴ κακοδαιμονία στὸν μουσικὸ αὐτὸ τομέα. 'Ακοῦστε τὰ κυριότερα ἀπ' τὰ ἐλαττώματα αὐτά. Πρῶτο, συντελοῦν στὴ φθορὰ τῶν καλλιτεχνικῶν δυνάμεων αὐτῶν τῶν 80 ἢ 100 μουσικῶν πού, γιὰ νὰ ζήσουν, εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ ἐργάζωνται σὲ δύο δρχῆστρες· δεύτερο, ἀποκλείεται ἡ καλύτερη προπαρασκευὴ τῶν συμφωνικῶν προγραμμάτων μὲ τὴν καθιέρωση περισσοτέρων δοκιμῶν, γιατὶ οἱ μουσικοὶ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ τὰ προλάθουν ὅλα· τοίτο. δημιουργεῖται ἀναγκαστικὰ μονοπάλιο ἐργασίας μερικῶν μουσικῶν εἰς διάφορες ἄλλων συναδέλφων τοὺς, μὲ ἀποτέλεσμα δλες οἱ δουλειές, τόσο μέσα στὸν τρεῖς κρατικοὺς μουσικοὺς δργανισμοὺς δόσο καὶ ἔξω ἀπ' αὐτοὺς. νὰ δρίσκωνται στὰ χέρια ἐλαχίστων μουσικῶν ποὺ ἐπερατικοῦνται καὶ φθείρονται καλλιτεχνικά, ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἐποπτασγόλουνται ἢ εἶναι τελείως ἀνεργοὶ· τέταρτο, δὲν ὑπάρχει τρόπος καλλιτεχνικῆς ἢ ἐπαγγελματικῆς διεξόδου τῶν νέων μουσικῶν, ποὺ ἀναγκάζονται γι' αὐτὸ νὰ ἐκπατρισθοῦν, ἀφοῦ δὲ δρίσκουν δουλειὰ στὴν Ἐλλάδα· πάμπτο, ἐπειδὴ ἡ Κρατικὴ Ὀρχήστρα Ἀθηνῶν εἶναι ἡ μόνη ποὺ ἔξασφαλίζει στὸν μουσικὸ μονιμότητα, σύνταξη, δάνεια, ταμεῖο ὑγείας κ.λ.π., ἐνῶ ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ καὶ τὸ Ραδιόφωνο προσλαμβάνουν μουσικοὺς μὲ συμβάσεις χωρὶς καμιὰ ἄλλη μελλοντικὴ ἔξασφάλιση, οἱ μουσικοὶ θεωροῦν τὴν Κρατι-

κή 'Ορχήστρα ως μοναδικό «σπίτι» τους (και πολὺ δίκαια άλλωστε) μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀδιαφοροῦν γιὰ τὰ προβλήματα καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν ἅνοδο τῶν δύο ἄλλων μουσικῶν δργανισμῶν τέλος, μὲ τὴ μονοπάληση τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν ἐκ μέρους τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας (μόνο τώρα τελευταῖα τὸ Ραδιόφωνο, ὅστερα ἀπὸ χίλιες — δυὸς ἀντιδράσεις κατάφερε νὰ δργανώσῃ κι αὐτὸ στὴν 'Αθήνα μερικὲς δημόσιες συναυλίες, ποὺ ἔσημελωσαν μάλιστα μεγάλη ἐπιτυχία) λείπει τὸ στοιχεῖο τῆς καλλιτεχνικῆς ἀμιλλας ποὺ θὰ συντελοῦσε στὴν ἀνήφωση τῆς καλλιτεχνικῆς στάθμης ὅλων τῶν εὐγενικὰ ἀμιλλαμένων συμφωνικῶν δργανισμῶν.

"Όλα αὐτὰ εἶναι ἑλαττώματα βασικὰ ποὺ πρέπει νὰ ἔκλειψουν τὸ ταχύτερο. Δὲν εἶναι τόσο ζήτημα οἰκονομικό, δσο ζήτημα μιᾶς ἀποφασιστικότερης ἀντιμετώπισης. Η ἀντίληψη πῶς δὲν ὑπάρχουν ἀρκετοὶ νέοι μουσικοὶ γιὰ νὰ ἐπανδρώσουν συμφωνικὲς δργανήστρες πέρα ἀπ' τὴν Κρατικὴ 'Ορχήστρα 'Αθηνῶν καὶ τὴ Συμφωνικὴ 'Ορχήστρα Βορείου 'Ελλάδος τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι ἀπόρροια τοῦ δισταγμοῦ ποὺ ἔχουμε νὰ ξεκινήσουμε (γιατὶ κάποτε ἐπὶ τέλους πρέπει νὰ ξεκινήσουμε) δημιουργώντας κάτι δριτικό, τολμηρὸ καὶ χρήσιμο. 'Ο τόπος πρέπει σιγὰ σιγὰ ν' ἀποχήση περισσότερες ἀνεξάρτητες συμφωνικὲς δργανήστρες, κι αὐτὸ δχι μονάχα στὴν 'Αθήνα καὶ στὴ Θεσσαλονίκη δὲν ἐπιτρέπεται, χῶρες πολὺ λιγότερο προηγμένες ἀπὸ τὴ δική μας νὰ διαθέτουν τρεῖς καὶ τέσσαρες συμφωνικὲς δργανήστρες, κι ἐμεῖς ἔδω νὰ ἔχουμε μονάχα δυὸς καὶ νὰ συζητοῦμε ποὺ θὰ δροῦμε μουσικοὺς γιὰ νὰ δημιουργήσουμε τουλάχιστο μιὰ τρίτη. 'Αλλὰ καὶ τὸ ιράτος πρέπει, νομίζω, νὰ ἔξασφαλίσῃ καλύτερα τοὺς μουσικοὺς αὐτῶν τῶν ἀνεξαρτήτων δργανηστῶν, χριζίσοντάς τους τὴ μονιμότητα ποὺ ἔχουν οἱ μουσικοὶ τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας 'Αθηνῶν καὶ ἀμείβοντάς τους τόσο ὥστε νὰ μποροῦν νὰ ζοῦν ἀπὸ μιὰ καὶ μόνη ἐπαγγελματικὴ ἀπασχόληση.

"Ἐπειτα καὶ τὸ 'Ιδρυμα Κρατικῶν Τποτροφιῶν πρέπει ἐπὶ τέλους νὰ κάνῃ μιὰ πιὸ μελετημένη καὶ ἀποδοτικὴ πολιτικὴ σ' δ, τι ἀφορᾷ τὴ διάθεση ἐπιτροφιῶν σὲ νέους 'Ελλήνες μουσικούς, ποὺ στέλλονται στὸ ἔξωτερικὸ γιὰ τελειοποίηση τῶν σπουδῶν τους. Πιανίστες, τραγουδιστές, καὶ βιολονίστες δρίζονται στὴν 'Ελλάδα. Κι δμως ἀπὸ τὴ σύστασί του τὸ 'Ιδρυμα Κρατικῶν Τποτροφιῶν δξακολουθεῖ νὰ δίνη ὑποτροφίες στὶς ἰδιες αὐτὲς εἰδικότητες, παραγγωρεύοντάς διτι στὴν 'Ελλάδα ἐκεῖνοι ποὺ λείπουν ἐντελῶς εἶναι οἱ ἔκτελεσται πνευστῶν γενικὰ δργάνων. 'Απ' δσο ξέρω, οὗτε ένας ἔκτελεστὴς πνευστοῦ δργάνου πῆρε ποτὲ κρατικὴ ὑποτροφία, γιατὶ τάχα οἱ ὑποψήφιοι ὑπότροφοι πρέ-

πει νὰ ἔχουν δίπλωμα ἀπὸ κάποιο Ὀδεῖο κι οἱ μουσικοὶ αὐτοὶ —πρὸς τελειώσουν ἀκόμα τὶς σπουδές τους— εἶναι ἀναγκασμένοι νὰ ἐργασθοῦν ἐπαγγελματικά. Ποῦ δῆμος νὰ σπουδάσουν οἱ μουσικοὶ πνευστῶν δργάνων, κι ἀπὸ τοῦ νὰ πάρουν τὸ δίπλωμά τους; Δάσκαλοι δὲν ὑπάρχουν, κι ἐκεῖνοι τοὺς ὑπάρχοντα συστηματικὰ ἀπογοητεύουν τοὺς νέους, ἐπειδὴ ἀλλιῶς γάνων τὸ μονοτόλιο τῆς εἰδικότητάς τους. "Οσοι νέοι σήμερα παίζουν πνευστὰ δργάνα, σχεδὸν ὅλοι ἔμαθαν τὸ δργανό τους «στὰ κλεφτὰ» ή, δπως οἱ παλιότεροι, εἶναι τελείως αὐτοδίδαχτοι. Οἱ κρατικὲς ὑποτροφίες πρέπει νὰ ἔχουν προτερεῖ τοὺς μιὰ σκοπούμοτητα, καὶ ή σκοπιμότητα ἔδω εἶναι νὰ βρεθῇ κάποιος τρόπος νὰ σταλοῦν στὸ ἔξωτερικὸ γιὰ σπουδές πολλοὶ νέοι ἐκτελεσταὶ πνευστῶν δργάνων μὲ τὴν ὑποχρέωση. δταν ἐπιστρέψουν, νὰ ἐργασθοῦν σὲ Ἑλληνικὲς συμφωνικὲς ὁργήστρες. Γιατὶ τὸ νὰ μετακαλοῦμε μουσικοὺς ἀπ' τὸ ἔξωτερον καὶ νὰ τοὺς πληρώνουμε τριπλάσια καὶ τετραπλάσια ἀπ' τοὺς Ἔλληνες, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ πολὺ προσωρινὴ καὶ πολὺ εἴσαγη ἡλιστή.

Ποιὰ εἶναι τὰ πλεονεγχήματα ἀπ' τὴ δημιουργία περισσοτέρων ἀνεξαρτήτων συμφωνικῶν δργανισμῶν, καὶ ἴδιαίτερα τώρα, μιᾶς ἀνεξάρτητης δργήστρας στὸ Ραδιόφωνο ὅπου τὸν αὐτὸν τὸν τελευταῖο καιρὸ γίνεται εὐρύτατα λόγος, μπορεῖ δὲ καθένας νὰ φαντασθῇ. Ἄρκει μόνον νὰ σᾶς ἀναφέρω πῶς μιὰ τέτοια δργήστρα θὰ μποροῦσε νὰ προσφέρῃ ἐργασία σὲ 60 τουλάχιστο ἀνεργούς ή ὑποαπασχολούμενούς μουσικούς, νὰ παρουσιάσῃ καὶ ν' ἀναδείξῃ περισσότερους Ἔλληνες δργιμουσικοὺς καὶ σολίστ, νὰ μορφώσῃ μουσικὰ τὸ Ἑλληνικὸ κοινὸ τῆς ἐπαργύριας ἀφοῦ μιὰ ἀπ' τὶς βασικὲς ἐπιδιώξεις τῆς νέας αὐτῆς δργήστρας θὰ ἔταινον οἱ συγγένες μετακινήσεις τῆς στὰ μικρὰ καὶ μεγάλα ἐπαρχιακὰ κέντρα, δτον μὲ γαμηλὸ εἰσιτήριο τὸ κοινὸ διάσκονγε συμφωνικὰ προγράμματα ποιότητας, ἀνάμεσα στὰ ἀποικία δεσπόζουσα θέση θὰ ἔταιρε τὸ Ἑλληνικὸ συμφωνικὸ ἔργο. Ἐτείτα θὰ σητεύονται στὴν κατέρρωση τοῦ θεομοῦ τῶν καλλιτεχνικῶν ἀνταλλαγῶν. ποὺ τέρῳ λείπει στὴν Ἔλλαδα καὶ ποὺ θὰ δοθεῖται όχι μόνο στὴν αὔριτη τοῦ κοινοῦ, ποὺ θὰ είχε μιὰ πηγώτερη ἐπαρτή μὲ τὶς κωνιτέρερες δργήστρες τοῦ ἔξωτερικοῦ, ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς περισσέστερες στὸ ἔξωτερικό, ποὺ θὰ ἐπιχειροῦσε ἀργότερα ή δργήστρα μέσα στὰ πλαίσια αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν καλλιτεχνικῶν ἀνταλλαγῶν. θὰ πρόσφερε μιὰ πρώτης τάξης εὐδαιμονία νὰ προσβληθοῦν, σὲ διεθνῆ πιὰ κλίμακα, νέοι καὶ ἄξιοι Ἔλληνες σολίστ, δργιμουσικοὶ καὶ συνθέτες. Γιατὶ αὐτοὶ ἀποτελοῦν τὸ μέλλον τοῦ Ἔθνους στὸν μουσικὸ τομέα. Πρὸς τὰ ἔκει λοιπὸν θὰ ἔτρεπε νὰ στρέψουμε τὴν προσοχή μας. Τώρα, ἀγνωστοί καὶ χωρὶς καμὰ δίκαιονική ή ἡσική ὑποστήριξη ἀπὸ

πουθενά, φεύγονταν οι νέοι αδτοί γιατί τὸ ἔξωτερικό. Καὶ παρ' ὅλ' αὐτά, παρ' ὅλο τὸν καταθλιπτικὸ συναγωνισμὸ ποὺ συναντοῦν ἔκει, παρὰ τὴν τελεία ἀδιαφορία ποὺ δείχνειν οἱ μορφωτικοὶ ἀκόλουθοι τῶν Ἑλληνικῶν πρεσβειῶν τοῦ ἔξωτερικοῦ, καταφέρνουν νὰ προκόψουν καὶ νὰ ἀναδειχθοῦν.

'Αλήθεια, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες ἔξαιρέσεις, οἱ πρεσβεῖες μαζ φαίνεται ν' ἀγνοοῦν κάθε τὶ τὸ Ἑλληνικό, λέσ και ὅρίσκονται στὸ ἔξωτερικὸ γιατί νὰ θαυμάσουν μόνο ὅ, τι ἔκει παράδοση αἰώνων δημιούργησε. Κι ὅμως μὲ τὸ κύρος ποὺ διαθέτουν καὶ μὲ τὶς καλλιτεχνικὲς ἐπαφὲς ποὺ ἔχουν ἡ ποὺ θὰ ἐπρεπε νὰ ἔχοιν δημιουργήσει, θὰ μποροῦσαν νὰ γίνουν οἱ προστάτες καὶ οἱ προπαγανδιστὲς τῆς Ἑλληνικῆς τέχνης στὸ ἔξωτερικό. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ὑπάρξῃ μόνιμη καὶ δραγανωμένη καλλιτεχνικὴ ἀνοδος, καὶ μάλιστα σὲ μιὰ χώρα φτωχὴ σὰν τὴν Ἑλλάδα, χωρὶς μιὰ ὄλικὴ καὶ ἥμικη βοήθεια ἀπὸ μέρους τῶν ὀρμοδίων κρατικῶν δραγανισμῶν πρὸς τοὺς "Ἐλληνες καλλιτέχνες.

'Η προκήρυξη ἐτησίων διαγωνισμῶν μουσικῆς ἐκτέλεσης καὶ σύνθεσης, μὲ ἀνάλογη προσολὴ τῶν δραβενομένων ἔργων καὶ ἐκτελεστῶν, θὰ ἐπρεπε νὰ γίνηται θεσμὸς στὴν Ἑλλάδα. Τὸ Ραδιόφωνο προκήρυξε γιὰ φέτος ἕνα διαγωνισμὸ σύνθεσης γιὰ "Ἐλληνες ἀποκλειστικὰ μουσουργούς. Παρ' ὅλες τὶς ἀντιδράσεις ποὺ σινάντησε (σκεψθῆτε πῶς οὗτε μιὰ καλλιτεχνικὴ στήλη ἐφημερίδας ἡ περιοδικοῦ καταδέχτηκε νὰ σχολιάσῃ ἕνα τέτοιο γεγονός), παρ' ὅλες, λέσ, τὶς ἀντιδράσεις, ὑποβλήθηκαν κάπου 50 νέα ἔργα, ἀνάμεσα στὰ ἑπεῖνα κάμποσα ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα. Θὰ δοθοῦν ἔξ., συνολικὰ δραβεῖα (ἀπ' αὐτὰ 2 ἀξίας 35.000 δρχ τὸ κατένα), καὶ τὰ δύο ἡ τοίᾳ πρῶτα ἔργα δχι μονάχα θὰ ἐκτελεσθῶν στὴν Ἀθήνα μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Φέστιβαλ Ἀθηνῶν, ἀλλὰ καὶ θὰ σταλοῦν ἥχογραφήσεις τους σ' ὅλους τοὺς μεγάλους φαδιοσταθμοὺς τοῦ ἔξωτερικοῦ, μὲ τοὺς δρόποιους τὸ "Ἐθνικὸ" Ἰδρυμα Ραδιοφωνίας ὅρίσκεται σὲ ἀδιάκοπη καλλιτεχνικὴ ἐπαφή. 'Ανάλογοι διαγωνισμοὶ θὰ ἐπρεπε νὰ προκηρυχθῶν καὶ γιὰ "Ἐλληνες σολίστ. "Οι "Ἐλληνες σολίστ πρέπει ν' ἀκούγωνται συχνότερα, νὰ τοὺς ννωρίσῃ τὸ μεγάλο κοινό, νὰ ἐκτιμήσῃ τὴ δουλειά τους, νὰ τοὺς ἀγαπήσῃ. Τὸ ίδιο καὶ τὸ σύγχρονο Ἑλληνικὸ μουσικὸ ἔργο γενικά.

Γιατὶ εἶναι γνωστὸ πῶς ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ εἶναι κάτι ποὺ γίνεται δεκτὸ μὲ μεγάλη ἐπιφύλαξη. Στὰ μέχρι τώρα προγράμματα τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν, τῆς Κρατικῆς Ορχήστρας Ἀθηνῶν ίδιαίτερα, ἐκτὸς ἀπὸ λίγες καὶ ἀξιέπαινες ἔξαιρέσεις, τοὺς δίνεται ἡ θέση τοῦ φτωχοῦ καὶ ἀστεγού συγγενοῦς. Κι ὅμως εἶναι ἄξια καλύτερης

τύχης — πιστέψτε με. Τὸ ἀπόδειξαν οἱ λαμπρὲς ἐπιτυχίες ποὺ γνώρισαν στὸ ἔξωτερικὸ μερικὸ νέοι καὶ παλιότεροι Ἑλλῆνες συνθέτες. Τὸ ἀπόδειξε ἐπίσης τὸ ἐνδιαφέρον μὲ τὸ δποῖο τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ παρακολούθησε τὴ συστηματικὴ ἐκτέλεση ἑλληνικῶν συνθέσεων τῆς παλιότερης καθὼς καὶ τῆς νεώτερης γενιᾶς Ἑλλήνων μουσουργῶν στὴ σειρὰ τῶν δημοσίων συναυλιῶν ποὺ δργάνωσε τὸν περασμένο χρόνο ἡ Συμφωνικὴ Ὁρχήστρα τοῦ Ἐθνικοῦ Ἰδρύματος Ραδιοφωνίας. Γιατὶ τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ δεῖχνει πῶς ἔχει ἔνα ἀξιόλογο μουσικοαισθητικὸ αἰσθητήριο, ἀρχεῖ νὰ τοῦ δοθῇ ἡ εἰκασία νὰ ἔξοικειωθῇ μὲ κεῖνο ποὺ τοῦ προσφέρεται. Μέσα σὲ μιὰ αἴθουσα συναυλίας (κι αὐτὸ τὸ διαπίστωσα μὲ ίδιαίτερη χαρὰ κι ἀπὸ πολὺ κοντά) πληθαίνουν δυο πάει καὶ περισσότερο ἐκεῖνοι ποὺ ξέρουν μὲ σιγουριὰ νὰ ξεχωρίζουν μιὰν ἀλλημινὰ δύμοφη μουσικὴ ἀπὸ μιὰν ἀλλή πού, κενὴ σὲ νόημα, ἀγωνίζεται νὰ κρυφτῇ πίσω ἀπὸ μιὰ φανταχτερή, μὰ συχνὰ ἀμφιθίολου γούστου ἐντύπωση.

Οἱ ἐπίσημοι κρατικοί μουσικοί μας δργανισμοὶ ἀξ δώσουν πιὸ δργανωμένα τὴν εὐκαιρία σ' ἔνα τέτοιο κοινὸ νὰ ἀξιολογήσῃ τὰ ἑλληνικὰ ἔργα στὸ σωστὸ μέτρο. Κι ἀν δυσφοροῦν νὰ τὸ κάνουν ἀπὸ μουναχοὶ τους, τότε ἀξ τοὺς ἑποχρεώση τὸ κράτος, ἐπιμένοντας στὴν ἐκτέλεση καὶ ἐκείνων τῶν ἑλληνικῶν ἔργων. ποὺ κάτι ἔχουν νὰ ποῦν καινούργιο καὶ δὲν παίχτηκαν ἀκόμα ἡ παιξονται πολὺ ἀραιά. Συγκεκριμένα, ἀξ δύποχρεωθοῦν οἱ ἑλληνικὲς συμφωνικὲς δργῆστρες νὰ ἐπελοῦν ταχικὰ τουλάχιστο μιὰν ἑλληνικὴ σύνθεση κατὰ συναυλία καὶ ἡ Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ τουλάχιστο μιὰ ἑλληνικὴ ὅπερα τὸ χρόνο.

‘Οφείλω νὰ διμολογήσω πῶς στὰ τελευταῖα αὐτὰ χρόνια ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ κάνει τὸ χρέος τῆς στὸν τομέα αὐτὸν τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας. Θέλοντας μάλιστα νὰ δημιουργηθῇ σιγὰ σιγὰ καὶ ἔνα πιὸ σύγχρονο ἑλληνικὸ ρεπερτόριο διερχεῖς, παράλληλα μὲ τὸ ἀνέβασμα μελοδραμάτων τῆς παλιότερης γενιᾶς Ἑλλήνων μουσουργῶν, ἔξεδήλωσε τὴν ἐπιθυμία νὰ παραγγεῖῃ ἔργα τοῦ είδους αὐτοῦ καὶ σὲ νέους Ἑλλῆνες συνθέτες. Ή καλλιτεχνικὴ πορεία ποὺ θέλει ν' ἀκολουθήσῃ ἡ Διεύθυνση τοῦ κρατικοῦ αὐτοῦ δργανισμοῦ εἶναι σωστή καὶ κατὰ τὸ δτι θέλει νὰ ὀδηγήσῃ τὸ ἑλληνικὸ μελόδραμα στὶς φίλες ἀπ' δποὺ ξεκίνησε τὸ μελόδραμα αὐτὸ καθ' ἐαυτὸ δις είδος μουσικῆς τέχνης: στὸν ἀρχαῖο δηλ. ἑλληνικὸ μύθο, στὴ διονυσιακὴ λατρεία καὶ στὸ μεσαιωνικὸ μυστήριο, ποὺ ἐμπνέονταν τὰ θέματά τους ἀπ' τὴ γρηστιανικὴ πίστη ἔτσι δπως μᾶς τὴν κληροδότησε τὸ Βυζάντιο. Εδχρόμαι ἡ εὐγενικὴ αὐτὴ ἐπιδίωξη νὰ γίνη σύντομα ποάξῃ. γιατὶ καὶ οἱ δύο αὐτὲς πηγὲς ἐμπνευσης ποτίζονται ἑλληνικὰ γώματα καὶ μποροῦν

νὰ μᾶς χαρίσουν ἔργα ἀξιόλογα ποὺ θὰ ἐνδιαφέρουν ίδιαίτερα καὶ ἔ-
να κοινὸν πολὺ πλατύτερο, ἔξω ἀπ' τὰ σύνορα τοῦ τόπου μας.

Γιατὶ δὲν ὀφεῖται νὰ γνωρίσομε ἡμεῖς τὸν μουσικὸ μας πολιτισμό·
εἶναι ἀνάγκη νὰ τὸν γνωρίσουν καὶ οἱ ξένοι. Μόνον ἔτοι καὶ θὰ
πλουτίσουμε τὴν παραγωγή μας μὲ νέα ἔργα, ἀλλὰ καὶ θὰ γίνη μιὰ
σωστὴ ἀξιολόγησή τους ἀπὸ καθαρὰ μουσική, τεχνική καὶ αἰσθητική
ἀποφή.

Σᾶς μίλησα λίγο πρωτύτερα γιὰ τὰ εὐνοϊκὰ ἀποτελέσματα ποὺ θὰ
δημιουργοῦσε γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ τέχνη ἡ καθιέρωση καὶ ἐκ-
μετάλλευση ἀπὸ Ἑλληνικῆς πλευρᾶς τοῦ θεατρικοῦ καὶ καλλιτεχνικῶν ἀν-
ταλλαγῶν. "Ομως αὐτὰ καὶ μόνα δὲν φθάνουν. Ο 'Ελληνας σολίστ
ἡ τὸ Ἑλληνικὸ μουσικὸ ἔργο πρέπει νὰ περάσουν μέσα στὸ διεθνὲς φε-
ρεπόριο. Μερικοὶ 'Ελληνες σολίστ τὰ κατάφεραν χωρὶς καμιὰ ἐπίση-
μη Ἑλληνικὴ ὑποστήριξη. "Ομως τὸ Ἑλληνικὸ ἔργο δὲν είναι δυνατὸ νὰ
τὰ καταφέρῃ, ἀν πρῶτα ἀπ' ὅλα δὲν τυπωθῇ. Μεγάλοι δικαστικοὶ
οἶκοι στὴν 'Ελλάδα δυστυχῶς δὲν ὑπάρχουν ἀκόμα, καὶ αὐτοὶ οἱ μι-
κροὶ ποὺ ὑπάρχουν βρίσκονται σὲ τέλεια ἀδυναμία νὰ ἐκδώσουν μὲ ἔ-
ξοδά τους Ἑλληνικὰ ἔργα σοθαρῆς τουλάχιστο μουσικῆς. Κι δὲν ἀκόμη,
ὑποτεθῆ πῶς τὰ ἐκδίδοντι, δὲν είναι ἔπειτα σὲ θέση νὰ τὰ κυκλοφορή-
σουν στὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς 'Αμερι-
κῆς. Τὸ ίδιο ιστίει καὶ γιὰ τὶς ἐκδόσεις δύο Ἑλληνικῶν συμφωνικῶν
ἔργων ποὺ κάνουν κάθε χρόνο ἡ 'Ενωση Ἑλλήνων Μουσικογῶν κι ὁ
Σύνδεσμος Ἑλλήνων Συνθετῶν τέ μάκρη ἐπιχειρήσης ποὺ τοὺς
δίνει τὸ 'Τπονγεῖο Παιδείας. ἐπιχειρήσης ποὺ δυστυχῶς δὲν καλύ-
πτει οὔτε τὰ μισά ἔξοδα τῆς ἐκδόσης μὲ ἀποτέλεσμα τὰ ἔργα αὐτὰ νὰ
μένουν μισοτετωμένα, ἀν οἱ συνθέτες τους δὲ συμβάλουν οἰκονομικὰ
καὶ οἱ ίδιοι, πρόγμα ποὺ συμβαίνει πολὺ συχνά. "Ετοι κάθε μουσικὴ
ἐκδόση σοθαρῆς μουσικῆς στὴν 'Ελλάδα πέφτει σχεδόν πάντα στὸ κε-
νό χωρὶς βέβαια νὰ γίνεται καν λόγος γιὰ ἀπλὴ ἔστω κάλυψη τῶν ἔ-
ξόδων της.

ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ είναι μιὰ γλώσσα ποὺ ὅλοι τὴν ἀκοῦνε, λίγοι δικα
μποροῦνε νὰ τὴν διατελέσουν. Χρειάζεται ένα ίδιοτυπού ἀναγνωστικὸ κοι-
νό, ποὺ μὲ τὴν παγκόσμια τιμὴν τῆς μουσικῆς γραφῆς εἶναι ἀ-
σύγχριτα μεγαλύτερο ἀπ' τὸ θεατρικό κανὸν ἐνὸς ἔργου γραπτοῦ
λόγου. 'Επιτακτικὴ ἀνάγκη ἀπειδάλλει τὴν τέχνην νὰ ἔντζητησῃ αὐτὸ
τὸ κοινὸν ἔξω ἀπ' τὰ σύνορα τῆς Ελλάδας. Αυτ. νὶ θεάθητη κάποιο
500.000 δρ., γιὰ ἐγγραφὴ σὲ δίσκους γραμματ. νων Ελληνικῶν συν-
θέσεων ἀμφιθέολης κάποτε ποιότητας καὶ περιορισμένης διάσκεψες, καὶ
εἴδους ποὺ τόσο ἡ ἐγγραφὴ ὅσο κι ἡ ἐκτέλεσή τους θὰ γίνονται μᾶλλον

μέτρια στὴν Ἑλλάδα, καὶ ἀντὶ νὰ μοιράζῃ στὰ δύο Σωματεῖα συνθετῶν ποὺ σᾶς ἀνέτερα 25.000 δρχ. τὸ χρόνο γιὰ ἔκδοση ἐλληνικῶν ἔργων ἀφήνοντας στὰ διοικητικὰ συμβούλια τῶν Σωματείων αὐτῶν τὴν φροντίδα νὰ κάνουν αὐτὰ καὶ μόνα τὴν ἐπιλογὴ τῶν ἔργων ποὺ θὰ ἔκδοθοῦν — θὰ ἥταν ἵσως ἀσύγκριτα προτιμότερο τὸ κράτος νὰ συμβληθῇ μὲ μεγάλοις μουσικοὺς ἐκδοτικοὺς οἰκους, στοὺς δποίους θὰ ἐκχωροῦνται τὸ δικαίωμα τῆς οἰκονομικῆς ἔκμετάλλευσης, ἀφοῦ πρῶτα θὰ πλήρωνται τὰ ἔξοδα γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν ἔργων αὐτῶν. Ἔτσι ἐνῶ οἱ ἔνοι αὐτοὶ οἰκοὶ δὲν θὰ μετείχαν στὶς τυχὸν ξημέρες, θὰ εἶχαν κάθε συμφέρον νὰ ἐνδιαφερθοῦν γιὰ τὴν κατάλληλη τοποθέτηση καὶ γιὰ τὴν ὅσο τὸ δυνατὸ μεγαλύτερο πώληση τῶν παρτιτούρων τῶν ἐλληνικῶν ἔργων, τὸ προϊόν τῆς δποίας θὰ τοὺς ἀνῆκε κατὰ ἕνα μεγάλο μέρος (τὸ ὑπόλοιπο θὰ πήγαινε, φυσικά, στοὺς συνθέτες). Τὰ ἔξοδα στὴν ἀρχὴ θὰ ἥταν βέβαια μεγάλα, ὅμως μονάχα στὴν ἀρχὴ, γιατὶ τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἥταν ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά οἱ παρτιτούρες τῶν ἐλληνικῶν ἔργων νὰ φθάσουν, ἔστω καὶ σὰν δείγματα, σὲ χέρια ποὺ θὰ εἶχαν τὴν δύναμη νὰ τὰ ἐκτελέσουν, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ γίνη μιὰ αὐστηρὴ ἀξιολόγηση αὐτῶν σὲ παγκόσμια πιὰ κλίμακα μὲ συνέπεια τὸ τύπωμα τῶν καλυτέρων ἀπ' αὐτά, ὅχι πιὰ μὲ ἔξοδα τοῦ κράτους, ἀλλὰ τοῦ ἔνοι αὐτοτικοῦ οἰκου καὶ μὲ δροὺς τοέχουσας ἐμπορικῆς σύμβασης.

“Ομως, θὰ ρωτήσετε ἵσως: συμφέρει στὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ αὐτὴ ἡ ἀξιολόγησή της σὲ παγκόσμια κλίμακα; Μήπως κάτι τέτοιο θὰ ἀπέβαινε εἰς βάρος της;

Σωστὴ ἐρώτηση, ποὺ ἀπασχολεῖ, νομίζω, δλους ὅσοι θέλουν νὰ δουν τὴν ρεαλιστικὴ ὅψη τοῦ πράγματος.

Ἡ ἀπάντηση ὅμως θὰ ἔξαρτιόταν ἀπὸ τὸ ἐὰν θὰ εἴμαστε διατεθειμένοι νὰ δοῦμε καθαρὰ μπροστά μας, νὰ ἀναζητήσουμε κάτι ποὺ νὰ μπορῇ νὰ στέκεται στὰ πόδια του ἀπὸ μωναχὴ του, κάτι ποὺ νὰ μὴν εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ τὸ περιφέρουμε μένο μεταξὺ μας καὶ νὰ τὸ ἀγαποῦμε μὲ συγκατάθαση, ἐπειδὴ μιλάει τὴν γένεσια μας, ἐπειδὴ τραγουδάει τοὺς δικούς μας καῦμούς. Ἡ ἀπόμενη ἐπειδὴ κολακεύει τὰ γούστα μας. Ἡ Τέχνη τότε είναι θιώσιμη, δταν μπορέσῃ νὰ ξεπεράσῃ τὰ δρια μιᾶς ἀτομικῆς ἐκφραστῆς συναίσθημάτων ἢ σκέψεων, γιὰ νὰ γίνη σύμβολο τῆς συλλογικῆς πραγματικότητας τοῦ καιροῦ της. Ἀν εἴμαστε πεπεισμένοι γιὰ τὴν ἀδυναμία τοῦ “Ἐλληνα συνθέτη” νὰ ἐκφράσῃ μὲ τὴν μουσικὴ αὐτὴ τὴν πραγματικότητα, τότε βέβαια καλύτερα είναι νὰ μείνουμε ἐκεῖ ποὺ βρισκόμαστε. Γιατὶ τότε ἡ σύγκριση τῆς ἐλληνικῆς παραγωγῆς μὲ τὴν ἔνετη θὰ ἥταν πραγματικὰ συντριπτικὴ γιὰ τὴν ἐλληνική.

“Αν δημως πιστεύουμε πώς είμαστε θυντές λαϊς Δημοκρατίας, ενδια-
σθητος, ἐφενδετικός, ποὺ πολλά ζήσεις, οὐδὲ θυρραῖσιν. Ήταν τοῦ διαθῆν ἡ
εὐκαιρία καὶ δοῦ τὴν πατρίαν μαζί τῷ δικτύῳ τοῦ τοῦ γρειμάνον-
ται γιὰ νὰ δημιουργήσῃ προστίτεπες μαρτυρες τέχνης. τότε δὲν εἶναι
δυνατὸν νὰ μᾶς φοβίζῃ καμιά σύγκριση. Κάθε λαός, σὲ δοσοδήποτε μι-
κρότερο “Εθνος καὶ ἀνάγκη, ἐκφράζει μὲ τὴν τέχνην μερικὰ δικά του γα-
ρακτηριστικά, ποὺ εἶναι δεμένα μὲ τὶς φυσικές, κοινωνικές καὶ ψυχο-
λογικές συνθήκες κάτω ἀπ’ τὶς δοποῖς ζῆν καὶ σκέπτεται. Τὸ μυστι-
κὸ τῆς ἀληθινῆς τέχνης εἶναι ἡ εἰλικρίνεια στὴν ἔκφραση αὐτῶν ἀ-
κριβῶν τῶν γαρακτηριστικῶν. Τὸν νέον θάματος τὴν φίξα μαζὶ σημαί-
νει ξενομανία καὶ ἀνειλικρίνεια. Τὸ νὰ ἐπιδεικνύεται ἡμῶν ἀταμάτητα
μόνον αὐτή, ἀδιαφορῶντας γιὰ τὸ τί συμβαίνει γέρω μαζ., εἶναι φτώ-
χεμα τῶν ἔκφραστικῶν μέσων τῆς τέχνης μας, περιορισμὸς τοῦ ὁρί-
ζοντα τῆς ἐμπειρίας μας, ἔλλειψη δημιουργικῆς φαντασίας στὴν ἀνά-
πλαση τῆς ζεστῆς πραγματικότητας τοῦ καιροῦ μαζ. Γιατὶ ὡς ἐκδή-
λωση πολιτισμοῦ ἡ τέχνη ἀκολουθεῖ ἀναγκαστικὰ τὴν ἐξελικτική του
πορεία. Ποτὲ δὲ σταματάει, οὔτε περιορίζεται, οὔτε παλινδρομεῖ. Η
ελληνικὴ μουσικὴ μέσα στὰ 150 τόσα χρόνια τῆς ὑπαρξής μας ὡς
ἔλευνθέρου κράτους προχώρησε μὲ βήματα γοργά. Πέρασε ὀπὸ στάδια
ἐξελιξης, διποὺ ἄλλοι λαοὶ θὰ ξεμεναν πολὺ περισσότερες δεκαετίες. Ἀρ-
χίζοντας ἀπ’ τὴν μίμηση, ἀπόχτησε ἀρκετὰ γοργορά συνείδηση τῆς φί-
ξας τῆς ὡς τέχνην, καὶ τραγούνθησε μὲ τοὺς σκοτωτὸς τοῦ λαοῦ τῆς.

“Ομως δὲ καιρὸς πέρασε. Οὐ τοῦ πάτεροῦ δοῦ γράνια ήταν φυσικὸ
καὶ ἀναγκαῖο νὰ γίνη — τοῦ τοῦ πάτεροῦ καὶ τέλεα ἀκόμα μᾶς φαίνεται
γεμάτο ζωὴ καὶ ζήτησε — ἐν ἐπαναλαμδάνονταν σήμερα, δὲν θὰ ή-
ταν παρὰ μίμηση ἐνὸς παρελθόντος, ἀνταύγεια ἐνὸς όχροοῦ καὶ ἀπο-
νού ἀκαδημαϊσμοῦ. Τὸ παρελθόν μαζ ἡταν πλούσιο σὲ πείρα καὶ χοή-
σιμο. Χωρὶς ἐκείνους ποὺ στάθηκαν οἱ ἀκούθαστοι πρωτεργάτες του
τὸ μέλλον μαζ θὰ ἦταν ίσως ἀκόμα πολὺ ἀβέβαιο. “Ομως ἐκεῖνο ποὺ
ἐνδιατέρει τώρα τὴν ελληνικὴ μουσικὴ ὡς τέχνη μὲ παγκόσμιες πιὰ
προεκτάσεις δὲν εἶναι τὸ παρελθόν ἀλλὰ τὸ μέλλον.

Δημιουργία α.τ.ξ. μονωμότερος μουσικῆς παραδόσης μὲ αἱα πιὸ δρ-
γανωμένη μουσικὴ πατέρες. Επειδήτερη δραστηριότητα στὸν συμφωνι-
κὸ ιδιαίτερα τομέα, μὲ τὴ δικτύωση : περιστοτέρων ἀνεξιρτήτων συμ-
φωνικῶν συγκροτημάτων. Ἐντατὰ τοῦ Ελλαστικοῦ τὸν νέων μουσι-
κῶν καὶ οἰκονομικὴ ἐνίσχυση ὅλων τοῦ πατέρεων τοὺς παῖζουν σὲ συμ-
φωνικές δραχῆστρες, συστηματικότερη, περισσότερη τῶν νέων Ἑλλήνων ἀρ-
χιμουσικῶν καὶ σολίστε, καθὼς καὶ τῆς ελληνικῆς μουσικῆς δημιουρ-
γίας μέσα καὶ ἔξω ἀπ’ τὴν ‘Ἐλλάδα — ὅλ’ αὐτὰ εἶναι μερικὰ μόνο

ἀλλ' τὰ πραχτικὰ μωρικά προβλήματα ποὺ πρέπει τὸ ταχύτερο ν' ἀπασχολήσουν συδαιρὰ τοὺς φορεῖς τῆς πνευματικῆς ζωῆς τοῦ τόπου μας.

Δὲν εἶναι τὸ ἔλικό ποὺ μᾶς λείπει, ἀλλὰ τὸ μέσο ποὺ χρειάζεται τὸ ἔλικό αὐτὸ γιὰ νὰ δηγῇ στὴν ἐπιφάνεια καὶ νὰ ἐκφρασθῇ.

"Αν ὁ τόπος αὐτὸς πάψῃ κάποτε νὰ αἰμορροῇ, ἀν μπορέσῃ νὰ κρατήσῃ κοντά του καὶ νὰ διαθρέψῃ τὰ παιδιά του, ποὺ σήμερα, γιὰ νὰ ξήσουν καὶ ν' ἀναδειχτοῦν, φεύγοντας κατὰ χιλιάδες κάθε χρόνο γιὰ τὴν ξενητειά, ἀν ἀποχτήσουμε καλλιτεχνικὸ ήθος τέτοιο ποὺ νὰ ἐπιτρέπῃ τὴ συνεργασία δλων μας, πάνω ἀπὸ μικροσυμφέροντα καὶ πάνω ἀπὸ προσωπικὲς φιλοδοξίες, τότε εἶμαι βέβαιος πῶς μποροῦμε νὰ ἐλπίζουμε σὲ μιὰ Ἑλληνικὴ τέχνη ποὺ δὲν θὰ φοβᾶται καμιὰ σύγκριση, γιατὶ θὰ ἔχῃ νὰ ἐκφράσῃ κάτι δικό της, κάτι ἀνηθινὸ καὶ καινούργιο, κάτι πραγματικὰ βιώσιμο.

X P H S T O Y A E Φ A K H

ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Στήν αισθητική άποψιν τον μᾶς δίνει ἔνα ἔργο τέχνης όλο-
κληρωμένο κι ἀληθινό, ὑπάρχει πάντις ² συγκίνητη πού αἰσθανόμα-
στε μπροστά στήν πάλη τοῦ τεχνίτη μὲ τὸ ὄλικό του. Μέσα στήν πά-
λη αὐτὴ μπορεῖ νὰ δῆ κανεὶς ώλοκάθαρα τὸ μεγαλεῖο τῆς ἀνθρώπινης
δημιουργίας: Τὸ ὄλικὸ ὑποτάσσεται, μεταμορφώνεται, προσαρμόζε-
ται στὶς ἀνάγκες τῆς ιδέας: παίρνει τὴ μορφὴ καὶ τὴν ὑφὴ ποὺ δ ἀν-
θρωπος θέλησε νὰ τοῦ δώσῃ — ἐξυπηρετεῖ καὶ στηρίζει τὴν καλλιτε-
χνικὴ βούληση τοῦ ἀνθρώπου.

Ἡ ὑποταγὴ αὐτὴ τοῦ ὄλικοῦ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ μὰ όλοκλη-
ρωμένη καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ἐποι γιὰ τὴν κατανόηση καὶ τὴν ἀ-
ξιολόγηση ἐνὸς ἔργου τέχνης πρέπει πρῶτα νὰ μποροῦμε νὰ ξεχωρί-
ζουμε ὡς ποιὸ σημεῖο κατηφίλο : καλλιτέχνης νὰ ἐπικρατήσῃ στὸν ἀ-
γώνα αὐτό, μ' ἄλλα λόγια: νὰ μπερφῆται νὰ ξεχωρίζουμε τὸ ἔργο ποιό-
τητας ἀπὸ τὸ ἔργο ποὺ δίχει τεχνικὲς ζητοῦμες. Τη συγκίνηση, ποὺ
πολλὲς φορὲς δὲ θὰ μπορέσῃ νὰ μᾶς τὴ θέληση τοῦ ἔργο, ὅταν ξητήσου-
με ἀπ' αὐτὸ μιὰν ἐξήγηση μὲ βάση διάφορες ἐξωκαλλιτεχνικὲς ἀξίες,
ἴσως τὴ δροῦμε, ἀν τοποθετηθοῦμε στὸ πεδίο τῆς καθαρῆς τεχνικῆς.

Ο καλλιτέχνης ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὶς λεγόμενες εἰκαστικὲς τέ-

χνες παίρνει τις έμπειρίες του μὲ τὰ δάχτυλα καὶ τὰ μάτια. Συγκρίνει μὲ τὰ δρατά, καὶ ἐκφράζεται μὲ βάση τὰ δρατά. Ερμηνεύει τις καταστάσεις μὲ χρώματα, τις σχέσεις μὲ σχήματα καὶ μὲ δγκους. Ἡ ἐπιδίωξή του εἶναι νὰ ἐκφράσῃ τὴν τάξη τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου ξεκινώντας εἴτε ἀπὸ τὰ πράγματα ποὺ γίνονται ἀντικείμενα τῶν αἰσθήσεών μας μὲ τὴν παρουσία τους, εἴτε ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ δρίσκονται μέσα μας κι ἀναφέρονται σὲ πράγματα μὴ παρόντα. Στὴ συνέχεια, ὁ βαθὺς καλλιτέχνης δποιασδήποτε ἐποχῆς θὰ γνωρίψῃ νὰ ξεφύγῃ τοὺς περιορισμοὺς ποὺ μοιραῖα τοῦ δίνει αὐτὸ τὸ ξεκίνημα, νὰ γυμνώσῃ τοὺς νόμους καὶ τὶς ἀλήθειες ἀπὸ τὸ βοηθητικὸ φυσικὸ τους περίβλημα, κι ἀποβλέποντας μόνο στὴν οὐσία νὰ πλάση μιὰ ξωγραφική, δική του φύση.

Τὰ ὑλικά του ἀνήκουν κι αὐτὰ στὸν ἄπτο καὶ δρατὸ κόσμο. Ἀπὸ κεῖ τὰ διαλέγει, ἀνάλογα κάνει φορὰ μὲ τὶς ἀπαιτήσεις αὐτοῦ ποὺ θέλει νὰ ίστορήσῃ, καὶ ἀνάλογα τὰ ἐπεξεργάζεται. "Ἐποι ἀπ'" τὰ πολὺ παλιὰ χρόνια πῆρε στὰ χέρια του κι ὑπόταξε τὸ χῶμα, τὸ μέταλλο, τὴν πέτρα, ἔπλασε, σκάλισε, ἔδωσε τὴν ὑφὴ τῆς σάρκας καὶ τὴν ἀπαλότητα τοῦ ὑφάσματος. Νέες δυνατότητες τοῦ προσφέρθηκαν ὅταν θέλησε νὰ χρωματίσῃ. Πήρε πάλι γιὰ πρῶτο ὑλικὸ τὸ χῶμα καὶ κατάφερε νὰ δώσῃ τὴν ποικιλία τῶν γήινων χρωμάτων μὲ διαφορετικὰ χρώματα καὶ μὲ τὴν ἀνάλογη καύση. Ἀπὸ χῶμα ἔφτιαξε ὅλα τὰ γήινα χρώματα: ὅχρες, σιέννες, διπτρες καὶ ἀρχετὰ κόκκινα. Μεταχειρίστηκε παράλληλα τὶς διάφορες δργανικὲς χρωστικὲς οὐσίες (μιὰ πανάρχαια τέτοια οὐσία εἶναι ὁ κρόκος) καθὼς καὶ τὶς διάφορες ἑνώσεις μετάλλων, ποὺ τοῦ δώσανε χρώματα ὅπως τὸ λευκὸ τοῦ ἀργύρου, τὸ μαύρο τοῦ ἀνθρακοῦ, τὸ ἔρυθρὸ τοῦ σιδήρου. Μεταλλικὰ χρώματα ποὺ τὰ δρίσκουμε στὴ φύση (κιμωλία, φυσικὲς ὅχρες, ἀνθρακας) χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τὰ πολὺ παλιὰ χρόνια στὴν τοιχογραφία καὶ ἀγγειογραφία καὶ χρησιμοποιοῦνται ὥς σήμερα.

Ἐκεῖνο διώς ποὺ κυρίως δύωσε τὴν ἑτὴ καὶ τὴν πλαστικότητα στὸ χρῶμα εἶναι τὰ συγκολλητικὰ - συνδετικὰ ὑλικά, ποὺ ὁ καλλιτέχνης κάνει φορὰ μεταχειρίστηκε γιὰ νὰ στερεώσῃ τὰ χρώματα στὴν ἐπαφάνεια ποὺ ηὔθελε νὰ ξωγραφίσῃ. Ἀπὸ τέτοια ὑλικὰ (αὐγό, νερό, λάδι) ἀναπτύχθηκαν οἱ διάφορες τεχνικὲς τῆς ξωγραφικῆς, ποὺ ή κάθε μιά τους δίνει ἄλλες ἐκφραστικὲς δυνατότητες στὸ χρῶμα.

Ἡ παλιότερη ίσως ἀπ' ὅλες εἶναι ἡ τεχνικὴ τῆς νωτογραφίας, τὸ φρέσκο, ὅπως δνομάστηκε ἀπὸ τοὺς Ἰταλούς. Τὸ φρέσκο εἶναι δ ἀπλούστερος μὰ κι ὁ δυσκολώτερος τρόπος ξωγραφικῆς. Ἀπύδει εἶναι γιατὶ τὰ χρώματα τοποθετοῦνται στὴν ἑπιτίσια χώρις νὰ ἀνακατώ-

νωνται μὲ καμιὰ συγκολλητικὴ οὖσία. ἄλλα μόνο μὲ νερό. Πρέπει δ- μως ἡ ἐπιφάνεια ποὺ θὰ χρωματισθῇ νὰ γεμίσῃ γοήγορα, προτού στε- γνώσῃ τὸ προετοιμασμένο ἐπίχρισμα (σοθάς ἢ σουβάζ), καὶ σ' αὐτὸ δηγκεῖται ἡ δυσκολία. Τὸ φρέσκο γίνεται κυρίως σὲ τοῦχο ἥ, κάποτε, σὲ βράχο. Βρέχεται πρῶτα ἡ πέτρα ἥ τὸ τοῦβλο ὅσπου νὰ ποτίσῃ καλά, καὶ ἐπιχρίσται ἔνα μέρος τοῦ τοίχου μὲ παχὺ ἐπίχρισμα, γιὰ νὰ μενη ὑγρὸ τὴν ὕδρα ποὺ θὰ περάσῃ τὸ χρῶμα. Τὸ πρῶτο παχὺ ἐπίχρισμα γίνεται ἀπὸ ἄμμο ποταμίσια καὶ ὅχι θαλασσινή, γιατὶ τὸ ἀλάτι ποὺ περιέχει ἡ θαλασσινή βγαίνει στὴν ἐπιφάνεια καὶ λεκιάζει τὸν τοῦχο. Προτού στεγνώσῃ τὸ παχὺ ἐπίχρισμα, περνᾶμε ἔνα δεύτερο στρῶμα λεπτό, τὸ στοκάρισμα, μὲ ἀσθέστη σθῆσμένο ἀπὸ παλίν ι.αρά. δουλε- μένο καλά σὰν ἀλοιφή, καὶ ἀνακατωμένο μὲ στουτί, γιὰ νὰ μὴ σκάζῃ δταν στεγνώση. Τὸ ἐπίχρισμα πρέπει νὰ γίνη σὲ τόση ἐπιφάνεια, δ- ση ὃντα προφτάση νὰ ζωγραφιστῇ τὴν ίδια μέρα. "Οταν ἀρχίσῃ νὰ στεγνώνῃ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἐπιχρίσματος, κάνει τοίτα καὶ δὲν μπορεῖ νὰ πη τὴ βαρή, δπως λέγεται ἀπὸ τοὺς τεχνικούς. Τὸ φρέσκο πρέπει νὰ γίνεται μὲ μεγάλη ἐπιμέλεια καὶ μὲ ἀριστα ὑλικά. Τὸ σχέδιο ποὺ ὃντα ἐκτελεστῇ πρέπει νὰ είναι ἔτοιμο σὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες, γιατὶ δὲν είναι δυνατὸ νὰ διωρθωθῇ μετά. 'Αντιγράφεται στὸν τοῦχο τμη- ματικά, καὶ ἀμέσως χρωματίζονται οἱ ἐπιφάνειες, ὡστε νὰ προφτάσῃ νὰ γίνη ἡ ἀπορρόφηση ἀπὸ τὸν ἀσθέστη. "Ετοι τὸ χρῶμα δένει μὲ τὸν ἀσθέστη καῦνος στεγνώνοντα μαζί, καὶ γίνονται ἔνα στεγεό σῶμα. Γιὰ νὰ πετύχῃ ἀπόλυτα τὸ τέρατο. πρέπει νὰ μὴ λεωθῇ στὴν ἐκτέλεση δ τούχος μὲ λιταροή οὗτα. γιατὶ τοι αεριζεὶ ξεκίνο δὲ δά κάνῃ ἀπορρό- φηση, καὶ ὃντα πετάξῃ τὸ τέρατο. Τὸ φρέσκο χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὴ διακόσμηση ἐσωτερικῶν κι ἐξωτερικῶν χώρων, ναῶν καὶ τάφων. "Ε- χει λιτότητα καὶ σαφήνεια, κι ἡ ἀντοχή του είναι μεγάλης διαρκείας. Διατηροῦνται ἀκόμα καὶ σήμερα φρέσκα ποὺ ἔχουν γίνει πολὺ ἀπὸ χι- λιάδες χρόνια, δπως είναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Μινωϊκῆς καὶ Μηκυ- ναϊκῆς ἐποχῆς. 'Ακόμα φρέσκα ἔχουμε ἀπὸ τὴν Πομπηία, ἀπὸ τὸν μακεδονικὸν καὶ παλαιοχριστιανικὸν τάφους, ἀπὸ τὴν Βυζαντινὴ ἐ- ποχὴ καὶ τὴν Ἀναγέννηση.

Σήμερα γίνονται καὶ τοφητὰ φρέσκα. Σὲ τελάρο ξύλινο καρφώ- νεται, καλὰ τεντωμένο, ἔνα πλέγμα ἀπὸ σύρμα. Στὸ πλέγμα αὐτὸ στρώνεται τὸ ἐπίχρισμα, κι ἔτσι ποὺ έγίνεται μὲ τὸ σύρμα, διλέγεται, δὲ σπάζει εύκολα καὶ μπορεῖ νὰ μετακινηθεῖ.

"Η ἀνάγκη τῆς φορητῆς εἰκόνας ἔπιχρε καὶ στοὺς παλιούς. Γν' αὐτὸ βρῆκαν καὶ ἀνέτυπον σὲ μεγάλο διαμήρ τὴν τεχνικὴ τοῦ αὐγοῦ.

Τὸ χρῶμα μὲ αὐγὸ δουλεύεται πάνω σὲ ξύλο, ἀφοῦ πρῶτα τὸ ξύ-

λο στοκαριστή μὲ στόχο κόλλας. Ήιώ ἐπιμελημένη προετοιμασία γίνεται δταν κολλήσιμις στὸ ξύλο ψφαφα καὶ στοκάρουμε τὴν ἐπιφάνεια: τὸ ψφαφα τυγχατεῖ τὸ ξύλο καὶ δὲ σκάζει. Τὸ αὐγὸ στεγνώνει ἀργότερο ἀπὸ τῆς ἄλλες κόλλες, τρίβεται καλύτερα μὲ τῆς σκόνες —τὰ χρώματα—, καὶ μὲ τὴν ἀνάλογη προσθήκη νεροῦ μποροῦμε νὰ τοῦ δώσουμε τὴν φευστότητα ποὺ θέλουμε. Δὲ στεγνώνει τὸ ψφαφα ποὺ ἐτοιμάσαμε. Ήταν τὸ ἀστήσιμο γιὰ νὰ τὸ δειλέψωμε τὴν ἄλλη μέρα, ἀλλὰ πάντι μὲ τίπα και κάτιο ἵπται αὐτὴ διατηρεῖται στὴν ἴδια ἀρχική του φευστότητα. Τὸ μεγαλύτερο πλεονέκτημά του εἶναι δτι, ἔνω διαλένεται μὲ τὸ νερὸ δταν βρίσκεται σὲ φευστὴ κατάσταση, στεγνώνει στὸ ἔργο καλὰ καὶ ἀντέχει σὲ δποιοδήποτε διαλυτικὸ θγρό, στὸ νερὸ ή καὶ σὲ δυνατότερα ἀκόμα διαλυτικά, δπως εἶναι τὸ νέφτι καὶ ή ἀμμωνία.

Η τεχνικὴ τοῦ αἴγαδη ψφαφα πιο ἡμηρηκε στὸ Βυζάντιο, ἀλλὰ καὶ στὴ μεσαιωνικὴ Εἰρωπὴ, περισσότερο στὴν Ἰταλία. "Έχουμε φορητὲς εἰκόνες τοῦ Τσιμαμπούνη, τοῦ Τζιόττο, τοῦ Μαντένια καὶ ἄλλων ζωγράφων. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴν προστέθηκαν κι ἄλλα ὑλικά, καὶ ή τεχνικὴ τοῦ αὐγοῦ ἔφτασε σ' διτι σήμερα σὲ δινομάζουμε «τέμπερα».

Η τέμπερα γίνεται μὲ λιγότερο αὐγὸ στὴν πρόσμιξη καὶ μὲ τὴν προσθήκη ἀλλης κόλλας, κυρίως τῆς δερματόκολλας.

Χαρακτηριστικὸ τῆς τεχνικῆς τοῦ αὐγοῦ καὶ τῆς τέμπερας εἶναι δτι τὸ ψφαφα στρώνεται στὴν ἐπιφάνεια ποὺ θέλουμε νὰ βάφουμε πηγὴδὸ πῶς τὸ ψφαφα τοῦ λαδιοῦ. Στρώνεται καὶ στεγνώνει γρήγορα. Γν' αὐτὸ μποροῦμε νὰ ξαναβάψουμε τὴν ἴδια ἐπιφάνεια μ' ἄλλο ψφαφα, καὶ μάλιστα (πράγμα ποὺ δὲ γίνεται μὲ τῆς ἄλλες τεχνικὲς τοῦ νεροῦ) μποροῦμε νὰ βάλσουμε ἀνοιχτότερο ψφαφα καὶ ἀσπρὸ ἀκόμα, πάνω σὲ τοπεῖρο ψφαφα.

Αὐτὸ τὸ μεγάλο πλεονέκτημα τὸ ἔξιεποίησαν ἐποχὲς καὶ ζωγράφοι, καὶ μᾶς ἔδωσαν ἔργα ἔξαιρετακαὶ παλαιότερα. Μὰ αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ πλεονέκτημα γίνεται πολλὲς φορὲς ἐπικανόνεν. Ήταν ἡ ζωγράφος μεταχειρίζεται τὴν εὔκολη τεχνικὴ γιὰ νὰ κάτιο ἱττήσεση μόνο. Φωτίζοντας ένα τόνο μ' αὐτὸν τὸ γέρμερε κ. έξετρακισμένης ἐπιτυχίας τρόπο, καταλήγοντας πολλὲς φορὲς σ' ένα δεύτερης ποιότητας γλυκασμό, ποὺ ή συγκίνησή του δὲν μπορεῖ νὰ ξεπεράσῃ τὴν ἐφήμερη καὶ οηχὴ εὐχάριστη ἐντύπωση.

Ο ζωγράφος δὲν εἶναι σήμερα ἀναγκασμένος νὰ κάνῃ μόνος του τὰ ψφαφατα τῆς τέμπερας. Τὰ βρίσκει ἔτοιμα στὸ ἐμπόριο, καὶ μπορεῖ γιὰ δριπέσινς λόγους —γιὰ νὰ πετέχῃ μεγαλύτερη στερεότητα ή καλύτερη διέτη στὸ ψφαφα— νὰ ἀνακατώσῃ τὴν τέμπερα μὲ αὐγὸ ή μὲ λά-

δι ζωγραφικῆς. 'Ο τρόπος αὐτὸς ἀποτελεῖ μιὰ ἴδιαίτερη τεχνική, τὴν αὐγοτέμπερα ἢ λαδοτέμπερα.

Τελείως ἀντίθετη στὰ γνωσίσματα καὶ τὴ χρήση τῆς εἶναι ἡ τεχνικὴ τῆς ὑδατογραφίας, ποὺ στὸ Μεσαίωνα τῆς δόθηκε ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς δόρος «ἀκουαρέλλα». Κατὰ κυριολεξίᾳ ἡ ἀκουαρέλλα προϋποθέτει τὴ χρήση μόνο νεροῦ. 'Ο ζωγράφος προσπαθεῖ, ἀραιώνοντας ἢ πυκνώνοντας τὸ χρῶμα μὲ τὸ νερό, νὰ δώσῃ σὲ ἀσπρό χαρτὶ τὴν ποικιλία τῶν τόνων. Δὲν ὑπάρχει στὴν ἀκουαρέλλα χρῶμα ἄσπρο. Τὴν ἐπιφάνεια ποὺ τὴ θέλει ἀσπρη, τὴν ἀφήνει ὁ ζωγράφος ἄβαφη. Δὲν τοῦ εἶναι ἐπίσης δυνατὸ νὰ ἀνοίξῃ ἐνα χρῶμα ἢ νὰ κάνῃ φωτεινότερο ἐναν τόνο στὸ ἕδιο ἔργο. 'Αρχίζει ἀπὸ ἀνοιγτοὺς τόνους καὶ χρώματα, καὶ καταλήγει στὰ σκούρα.

Πρέπει δῆμος ὡς τὸ τέλος νὰ κρατήσῃ τὴ διαφάνεια τοῦ νεροῦ. 'Ο τρόπος αὐτὸς δὲ βοηθάει νὰ γεμίσουμε εὖκολα μεγάλες ἐπιφάνειες, γι' αὐτὸ τὰ ἔργα τῆς ἀκουαρέλλας γίνονται πάντα σὲ μικρὸ μέγεθος. Μιὰ ἀκουαρέλλα διαλένεται εὖκολα, δταν πέσῃ ἀπάνω τῆς νεροῦ, λερώνεται στὰ μέρη ποὺ εἶναι ἄβαφο τὸ χαρτί, καὶ γι' αὐτὸ πάντα τὴν προστατεύουμε μὲ τεῖάμι. Μὲ τὴν ἀκουαρέλλα πετυχαίνουμε νὰ δώσουμε διαφάνεια, φρεσκάδα, ζευστότητα στὸ χρῶμα καὶ ἀπαλὴ διαβάθμιση στοὺς τόνους. Γ' αὐτὰ τὰ ἴδιαίτερα χαρακτηριστικὰ προτιμήθηκε στὴ Ρομαντικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 18ου αἰώνα καὶ ἴδιαίτερα στὴν 'Αγγλία.

Σὰν τεχνικὴ τοῦ νεροῦ ἀναφέρεται καὶ τὸ γκουάζ. Εἶναι κάτι μεταξὺ ἀκουαρέλλας καὶ τέμπερας. Δὲν ἔχει τὴ διαφάνεια τῆς ἀκουαρέλλας οὕτε τὴν πυκνότητα τῆς τέμπερας. Τὸ χρῶμα ἐδῶ εἶναι ἀνακατωμένο μὲ λίγη ἀραβικὴ γόμια καὶ μ' αἰτήν κολλάει στὸ χαρτί. Τὸ γκουάζ δουλεύεται σχεδὸν δπως ἡ ἀκουαρέλλα, μόνο ποὺ μποροῦμε, λόγῳ τῆς σχετικῆς τοῦ στερεότητας, νὰ ἐπαναλάβουμε τὸ ἐνα χρῶμα ἀπάνω στὸ ἄλλο.

Πολὺ περισσότερα πλεονεκτήματα ἀπὸ δποιαδήποτε τεχνικὴ νεροῦ ἔχει ἡ τεχνικὴ τοῦ λαδιοῦ, ἡ ἐλαιογραφία.

Τὸ λάδι τὸ χρησιμοποιήσαν οἱ Βυζαντινοί μὲ διάφορους τρόπους, δχι δῆμος ἀνακατωμένο μὲ χρῶμα. 'Η ἐλαιογραφία ἀρχισε ν' ἀναπτύσσεται τὸ 15ο αἰώνα καὶ ἡ τελειοποίησή της δφείλεται στοὺς Φλαμανδούς ἀδελφοὺς Van - "Αυκ. Πείλην γοργόρα ἐπικράτησε καὶ χρησιμοποιήθηκε περισσότερο ἀπὸ ἄλλες τεχνικές. Τὸ λάδι ἀνακατωμένο μὲ χρῶμα δίνει παχὺ καὶ μεστὸ ψλικό. Με τὶ ἐλατὲ αὐτὸ μποροῦμε νὰ ἐπαναλάβουμε τὸ χρωματισμὸ σὲ μιὰ ἐπιτάνεια πολλὲς φορές, δίχως νὰ περιμένουμε νὰ στεγνώσῃ τὸ πρῶτο στρώμα, ἢ, ἀν ἔχῃ στεγνώσει, χωρὶς νὰ φοβόμαστε μήπως διαλυθῇ. "Ετοι μποροῦμε νὰ ἐπιτύχουμε



Φρέσκο της Πομπήας. 'Απόλλων και Κένταυρος.



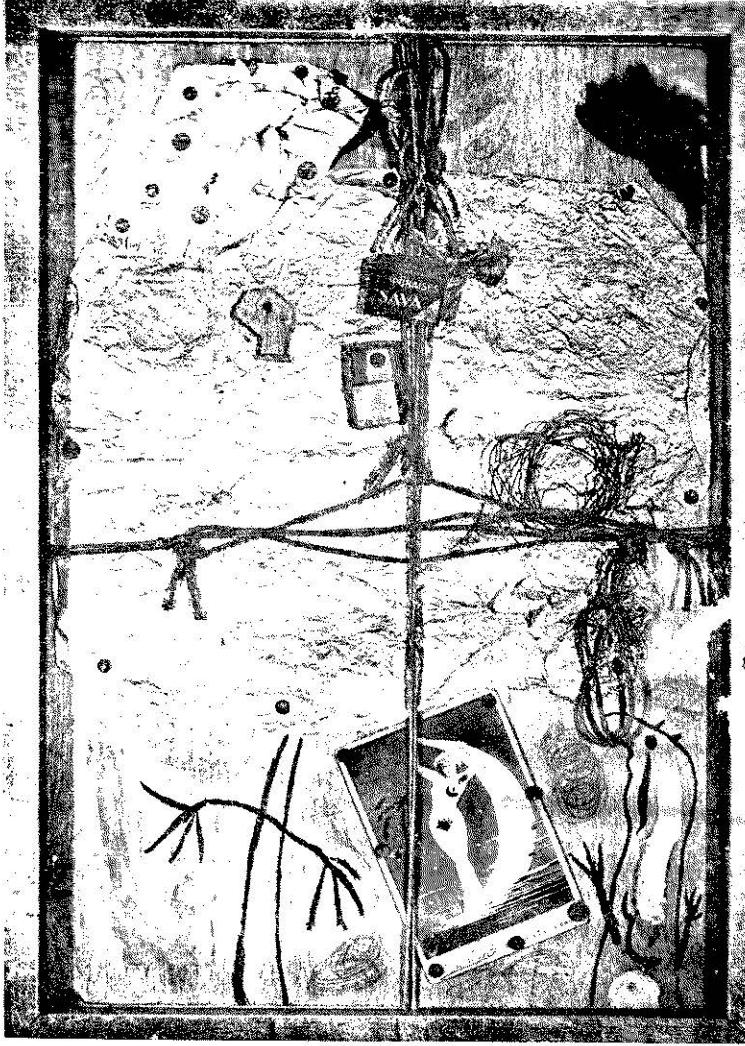
Ανιστόντεος άπο την Καστρού. "Δίκαιος Γερίασιο-



Αζοναρέλλα. Dufy, Χαιρετισμός στὸν Μόζαρτ.

Λάδι. Van Gogh, Κοντά στη Λίμνη

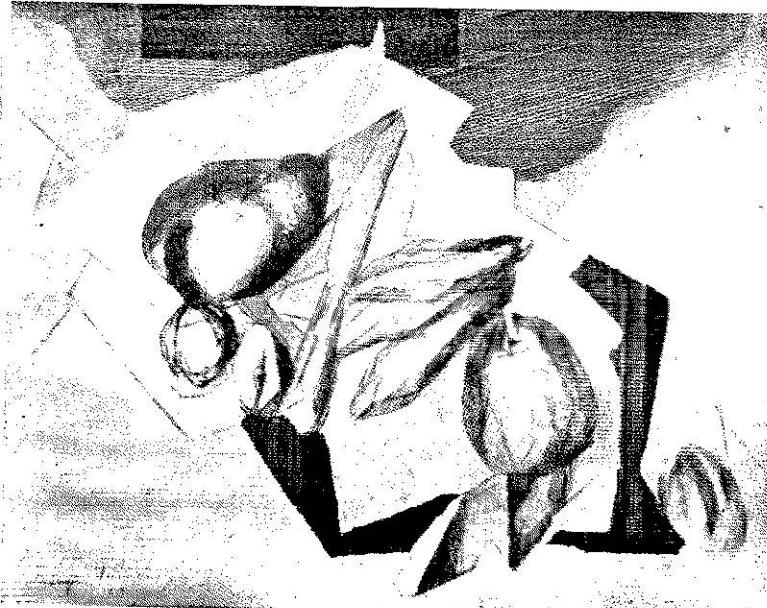




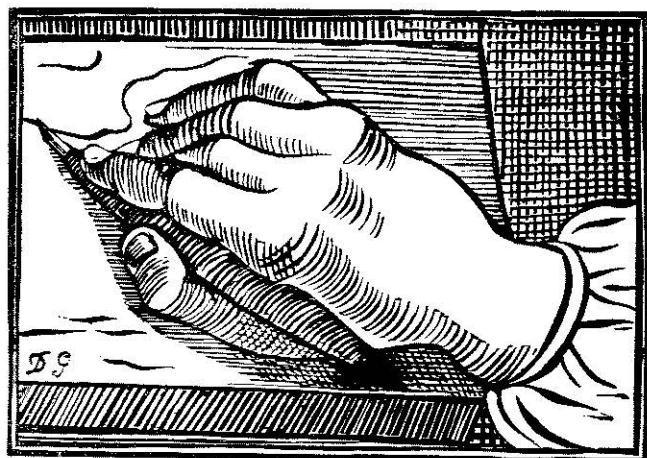
Collage. Mirò. 1935

Λάδι. Assetto, Γκρίζο XIV.



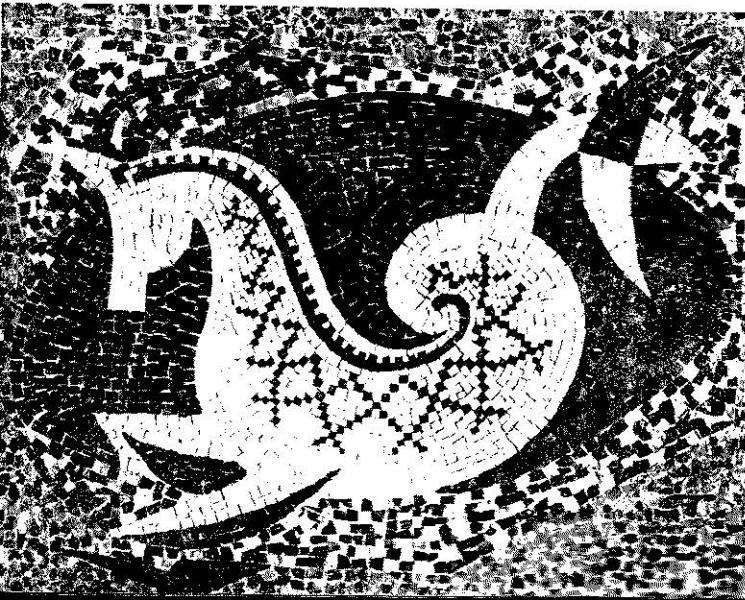


Χαλκογραφία. Villon, Ξενοδή φύση μὲ παράδια.



Ευλογραφία τοῦ Γαλάνη.

Ψηφιδωτό. Λεφάκη, Αἰγάλεως.



εύκολώτερα ὅποιαδήποτε χρωματικὴ ἐντύπωση. Τὸ λαῖδι προσφέρει τὶς μεγαλύτερες ποικιλίες στὴν ὑφή, εἶναι εὐέλικτο καὶ ἀνθεκτικό, καὶ οἱ δυνατότητές του εἶναι εὐρύτατες. Ἀνάλογα μὲ τὴν ἐποχὴν ἡ τὴν τεχνοτροπία μεταχειρίστηκαν τὸ χρῶμα τοῦ λαδιοῦ ἀλλοτε σὲ στρῶμα λεπτό, μὲ τὴ φροντίδα νὰ γίνῃ λεία καὶ στιλστὴν ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἔργου (σὰ συνέχεια τῆς τεχνικῆς τοῦ αὐγοῦ). κι ἀλλοτε σὲ στρῶμα παχύ, μὲ τὴ στάτουλα, τὸ πινέλο, ἡ ἀκάμα κατ' εἰνθεῖαν μὲ τὸ λαῖδι τὸ σωληνάριο. Οἱ ἐμπρεσιονιστὲς τοποθετοῦσαν τὸ χρῶμα χωρὶς νὰ τ' ἀνακατεύονται, σὲ μικρές πινελιές, τὴ μὰ δίπλα στὴν ἀλλή, γιὰ νὰ πετύχουν τὶς καθαρὲς χρωματικὲς ἐντυπώσεις του ἀποζητοῦσαν.

Τὸ λαῖδι μὲ δλα του τὰ πλεονεκτήματα ποὺ εἴπαμε ἔπαιξε τὸ σημαντικότερο ρόλο στὴν ἴστορία τῆς ζωγραφικῆς. Βοήθησε νὰ δοθῇ η διαίτερη σημασία σὲ μὰ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ἀξίες τῆς ζωγραφικῆς, τὸ χρῶμα.

Μιὰ τεχνικὴ συγγενής μὲ τὴ ζωγραφική, ποὺ χρησιμοποιήθηκε σὰ μέσον ἀναπαραγωγῆς σὲ πολλὰ ἀντίτυπα, εἶναι ἡ χαρακτική.

Τὸ πρῶτο ὄλικὸ ποὺ χαράχτηκε ήταν τὸ ξύλο. Ὁ τρύπος τῆς ξυλογραφίας ήταν γνωστὸς ἀπ' τοὺς ἀρχαίους χερόνους. Οἱ παλιότερες ξυλογραφίες ποὺ σώζονται εἶναι τῆς ἐποχῆς τῆς δυναστείας τῶν Τάγρων, ἀπὸ τὸν 8ο αἰώνα μ.Χ., ποὺ δρέθηκαν σ' ἕνα στήλαιο στὸ κινεζικὸ Τουρκεστάν.

‘Ο ἀπλὸς τρόπος τῆς ξυλογραφίας εἶναι αὐτός:

Γίνεται πρῶτα τὸ σχέδιο σὲ λεία ἐπιφάνεια εἰδικοῦ ξύλου. Ἡ ἐπιφάνεια σκαλίζεται μ' ἔνα κοπίδι, ἔτοι ὥστε νὰ δοθῇ βάθος στὰ τμῆματα ποὺ δὲν εἶναι σχεδιασμένα καὶ ποὺ θέλουμε νὰ μείνουν ἀσπρα στὸ χαρτί. Μένουν ἀνάγλυφες οἱ γραμμὲς καὶ οἱ ἐπιφάνειες ποὺ θ' ἀναπαρασταθοῦν. Κατόπι μελανώνουμε τὰ ἀνάγλυφα μέρη περγώντας ἔνα κυλινδρικὸ ἔργαλεῖο πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ξύλου ποὺ σκαλίστηκε, καὶ στὴ μελανωμένη αὐτὴ ἐπιφάνεια τοποθετοῦμε ἔνα ύγρῳ φύλλῳ χαρτοῦ πιέζοντάς το μὲ τὸ χέρι. Ὁταν σηκώσουμε τὸ χαρτί, τὸ σχέδιο ἔχει τυπωθεῖ ἐπάνω του.

Στὴν ἑξέλιξη τῆς τεχνικῆς τῆς ξυλογραφίας δρέθηκε τρόπος νὰ γίνωνται καὶ φωτοσκιάσεις. Τὸ 16ο αἰώνα ποὺ ἡ ξυλογραφία είχε φτάσει στὴ μεγαλύτερή της ἀκμή, ἔγιναν ξυλογραφίες μὲ πολλὰ χρώματα ποὺ μποροῦσαν νὰ συγχριθοῦν μὲ τὰ καλύτερα ἔργα ζωγραφικῆς.

Γιὰ νὰ τυπωθῇ μιὰ χρωματιστὴ ξυλογραφία, πρέπει νὰ γίνουν πολλὲς ξύλινες πλάκες, καὶ στὴν κάθε μιὰ ἀπὸ τέσσερας νὰ σκαλιστῇ χωριστὰ ἔνα χρῶμα. Τυπώνοντας τὴ μὰ πλάκα ἐπάνω στὴν ἀλλή στὸ λαῖδι χαρ-

τὸν καταφέροντας νὰ δώσουμε τὴν πολυχωρίαν καὶ τοὺς χρωματικοὺς συνδυασμούς.

Τὸ 17ο αἰώνα ἐπιβλήθηκε ἡ τεχνικὴ τῆς χαλκογραφίας καὶ λιθογραφίας, καὶ σὲ συνέχεια, μὲ τὴν ἀναζάλυψη τῶν μηχανικῶν εἰκονογραφικῶν μέσων, ἡ ξυλογραφία ἔπαινες νὰ χρησιμοποιήσῃ γιὰ τὴν ἀναπαραγωγὴ εἰκόνων σὲ βιβλία καὶ περιοδικά. Χρησιμοποιήθηκε δῆμος σὲ πολυτελεῖς καὶ καλλιτεχνικὲς ἐκδόσεις καὶ ἀποτελεῖ σήμερα μόνο καλλιτεχνικὸν ἐκφραστικὸν μέσον.

Ἡ χαλκογραφία στὴν ἀρχὴ γίνονταν μὲ τὴν ὕδια μέθοδο τῆς ξυλογραφίας. Σκαλίζονταν σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο τὰ μέρη ποὺ ἔπρεπε νὰ μείνουν ἄσπρα στὸ χαρτί, καὶ τυπώνονταν τὰ ἀνάγλυφα μέρη. Ἀργότερα ὁ τρόπος ἄλλαξε κι ἔγινε βαθυτυπικός.

Στὸν βαθυτυπικὸν τρόπο τὸ τύπωμα γίνεται ἀντίθετα. Μελανώνονται καὶ τυπώνονται τὰ σκαλισμένα καὶ βαθουλωμένα μέρη, δχι τὰ ἀνάγλυφα. — Ὁ βαθυτυπικὸς τρόπος προτιμήθηκε, γιατὶ δίνει καθαρότερη γραμμὴ καὶ περισσότερες διαβαθμίσεις τόνων. Στὸν ἀναγλυφικὸν τρόπο, γιὰ νὰ κρατηθῇ ἡ γραμμὴ στὴν ἐπιφάνεια καὶ νὰ μείνῃ στὸ πρῶτο ύφος, πρέπει νὰ σκαλίσουμε σὲ βάθος ὅλα τὰ γύρω ἀπ' τὴ γραμμὴ μέρη. Μὲ τὸν τρόπο δῆμος ἀντὸν εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ γίνη ἡ γραμμὴ λεπτὴ καὶ συνεχής. Ἐν αὐτῷ τὸν τρόπον, δὲ πετύχουμε μιὰ γραμμὴ συνεχῆ καὶ λεπτῆ δοσοῦ ἡ κόψη τοῦ χαλκοῦ, θὰ πετύχουμε μιὰ γραμμὴ συνεχῆ καὶ λεπτῆ δοσοῦ ἡ κόψη τοῦ ξυλογραφίου. — Τοπερα μὲ πολλές τέτοιες γραμμές, κοντὰ τὴν μιὰ στὴν ἄλλη, θὰ δώσουμε εκπολὰ τὸν τόνο ποὺ θέλουμε.

Τὸ μελάνι στὸν διεύτυπον τρόπο τὸ δάζονται μὲ μιὰ μπάλα ἀπὸ δέρμα, τρίβοντας κινήται καὶ δυνατὰ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ χαλκοῦ, ὃπου νὰ χωρῇ τὸ μελάνι στὶς χαραγμένες γραμμές. Μετὰ καθαρίζοντας τὴν ἐπιφάνεια, καὶ τὸ μελάνι μένει μέσα στὰ χαράγματα. Τὸ εἶδος αὐτὸν τοῦ βαθυτυπικοῦ τρόπου, δπον ἡ χάραξη γίνεται κατ' εὐθεῖαν ἐπάνω στὸ χαλκό, λέγεται ξυλογραφία. Εἶναι δὲ δυσκολότερος τρόπος καὶ ἀπαιτεῖ μεγάλη ἴκανότητα, γι' αντὸν παραμερίστηκε ἀπὸ ἔναν ἄλλο τρόπο ενζολώτερο, δπον ἡ χάραξη γίνεται μὲ νιτρικὸ δξύ: Τὴν πλάκα τοῦ χαλκοῦ, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι πολὺ λεία, τὴν ζεσταίνουμε καὶ μετὰ τρίβουμε πάνω κελεστώνιο ἢ μιὰ φτηνάδη οὐσία. — Επειτα τὴν ἀλείφουμε μ' ἔνα στρῶμα δερνίκι φροντίζοντας νὰ ἔχῃ παντοῦ τὸ ὕδιο πάχος. Επάνω στὸ βερνίκι σχεδιάζομε τὴν εἰκόνα καὶ μ' ἔνα ἐργαλεῖο σὰ βελόνα ἀφαιροῦμε τὸ βερνίκι ἀπὸ τὰ μέρη ποὺ πρόκειται νὰ τυπωθοῦν. — Οταν τελειώσῃ τὸ χάραγμα, δάζουμε στὰ χείλη τῆς πλάκας κερό, καὶ τὸ σηκώνουμε, ὁστε νὰ σχηματιστῇ μιὰ λεπάνη, γιὰ νὰ χύσουμε μέσα τὸ νιτρικό δξύ. Ἡ διάθρωση στὸ χαλκὸν γίνεται ἀπὸ τὰ μέρη ποὺ

ἔχει ἀφαιρεθῆ τὸ θεονύμιο. "Οταν, μὲ τὴ διάδρωση, πετύχοντες τὸ βάθος ποὺ θέλουμε, πλένουμε τὴν πλάκα μὲ πολὺ νερό, βγάζοντες τὸ θερνίκι μὲ θενζίνη, καὶ ἡ πλάκα εἶναι ξτοιμη νὰ τυπωθῇ. Ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι ὁ συνηθέστερος τῆς χαλκογραφίας.

Μιὰ τεχνικὴ ποὺ διαφέρει στὴν οδσία, ἀλλὰ ἔχει πολλὲς δμοιότητες μὲ τὴ ζωγραφικὴ, εἶναι ἡ τεχνικὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ. Τὸ ψηφιδωτὸ ήταν γνωστὸ στοὺς Πέρσες, τοὺς Αἰγαίους, τοὺς Ελλήνες, τοὺς Ρωμαίους. Σε μεγάλο βασικὸ ἀναπτύχθηκε στὰ Βυζαντινὰ χρόνια. Τὸ ψηφιδωτὸ μπορεῖ νὰ γίνῃ σὲ δάπεδα, σὲ τοῖχο, ἀκόμα καὶ φορητό. Τηλιά τοῦ εἶναι ἡ πέτρα, τὸ μάρμαρο, τὸ χαλίκι. Μὲ μιὰ εἰδικὴ σιδερένια συσκευὴ μπορεῖ νὰ κοπῇ τὸ μάρμαρο ἢ ἡ πέτρα, καὶ νὰ γίνουν ψηφίδες μικρὲς ὡς δύο χιλιοστά. 'Απ' τοὺς Ρωμαίους, καὶ περισσότερο ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς χρησιμοποιήθηκαν καὶ ψηφίδες ἀπὸ συνθετικὴ ὄλη, θελομάζα χρωματισμένη, γιὰ νὰ εἶναι πιὸ ἔντονα τὰ χρώματα. Τις χροσὲς ψηφίδες τὶς ἔκαναν κολλώντας φύλλο καθαροῦ χρυσοῦ ἀπάνω σὲ γυαλί ποὺ τὸ κάλυπταν πάλι μὲ λεπτὸ φύλλο γυαλιοῦ.

'Η ψηφοδέτηση, ἀπὸ τίτες ὡς σήμερα, γίνεται κατὰ δυὸ τρόπους: τὸν ἀπ' εὐθείας καὶ τὸν ἀντίστροφο.

'Ο ἀπ' εὐθείας τρόπος μοιάζει πολὺ μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ φρέσκο. Γίνεται ἡ προετοιμασία τοῦ ἐπιχρύσιματος στὸν τοῖχο, καὶ ὅσο εἶναι μαλακὸ μπήγονται ἡ μά κοντά στὴν ἄλλη οἱ ψηφίδες στὸ σχέδιο ποὺ χαράχηκε λίγο πιὸ πρὸ. Τὸ μέρος ποὺ δὲν πρόφτασε νὰ γεμίσῃ τὴν ἴδια μέρα, κόβεται μ' ἔνα μαχαίρι καὶ πετιέται γιὰ νὰ μπῇ καινούργιο ἐπίχρισμα τὴν ἄλλη μέρα καὶ νὰ συνεχιστῇ ἡ δουλειά.

'Ο ἀντίστροφος τρόπος δὲν γίνεται ἀπ' εὐθείας στὸν τοῖχο. Σὲ πανὶ ἡ σὲ χαρτὶ κολλοῦμε τὶς ψηφίδες ἀνάποδα, καὶ δταν γεμίσῃ ἡ ἐπιφάνεια ὄλη καὶ στεγνώσῃ καλά, στρώνοντες τὸ πανὶ μὲ τὶς κολλημένες ψηφίδες καὶ τὸ τοποθετοῦμε στὸ ἐπίχρισμα ὅσο εἶναι μαλακὸ μὲ τὸ πανὶ πρὸς τὰ ἔξω. Τὸ χτυπᾶμε μ' ἔνα σανίδι. Ήλατῷ καὶ ὕσπου νὰ καρφωθοῦν οἱ ψηφίδες στὸ ἐπίχρισμα. "Οταν στεγνώσῃ ἡ τοίχος καλά, θρέχουμε τὸ πανὶ ὕσπου νὰ μαλακώσῃ ἡ κάτια, τὸ τραβᾶμε, καὶ μένουν οἱ ψηφίδες καρφωμένες στὸν τοῖχο.

Αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία καὶ ἀποτελεῖ τὴν ἀξία στὸ ψηφιδωτό, ἔξω ἀπὸ τὶς βασικὲς κατευθύνσεις τοῦ σχεδίου καὶ τῆς σύνθεσης, εἶναι πρῶτα ἡ ἐκλογὴ τοῦ ὄλικοῦ ποὺ θὰ χρησιμοποιηθῇ στὶς ψηφίδες. Ὁ παλιμὸς ποὺ θὰ δώσῃ ἡ ἐνολλαγὴ τῆς πέτρας, τοῦ μάρμαρου, τοῦ γυαλιοῦ, τὰ περιγράμματα ποὺ θὰ γίνονται ἀπὸ σκληρότερο ἢ ισχυρότερο σὲ τόνο ὄλικὸ είνα ὅστικὲς προτοπονέσεις γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου. Εξίσου σημαντικὴ εἶναι ἡ κίνηση τῶν ψηφίδων, ποὺ καθὼς περιγράφουν καὶ

ζεσταίνουν τὴ φόρμα, μοιάζουν νὰ εἶναι τὸ κύταρα ἐνὸς ζωντανοῦ δργανισμοῦ.

Τις τεχνικὲς ποὺ ἀνάφερα περιληπτικὰ καὶ μὲ τὰ κυριότερα χαρακτηριστικά τους, τὶς μεταχειρίζεται καὶ ὁ σύγχρονος καλλιτέχνης. Τὴν κάθε μιὰ ἀνάλογα μὲ τὸ εἰδος τοῦ ἔργου ποὺ θέλει νὰ φτιάξῃ. "Οταν πρόκειται νὰ ζωγραφίσῃ σὲ ἐπιφάνεια τοίχου, μεταχειρίζεται τὸ φρέσκο, τὴν κόλλα ἢ τὸ ψηφιδωτό. Σὲ μιὰ φορητὴ εἰκόνα θὰ καταπιαστῇ μὲ τὸ ὄλικὸ ποὺ τοῦ ἐπιβάλλει ἡ χρήση τῆς εἰκόνας, καί, περισσότερο, μ' αὐτὸ ποὺ θὰ τὸν βοηθήσῃ σὰν ἐκφραστικὸ μέσο, καὶ ποὺ ταιριάζει στὴν ἀτόσφαιρο τῆς ἐποχῆς του.

Στὴν ἐποχὴ μας —μιὰ ἐποχὴ ἀναγέννησης γιὰ τὴ ζωγραφικὴ— πολλοὶ τεχνικοὶ τρόποι καὶ δόγματα ἔπαφαν νὰ ἔχουν σχεδὸν κάθε ἐνδιαφέρον. Ἡ φυσικότητα, νόμος ἀπαράβατος τῆς ἐποχῆς τοῦ νατουραλισμοῦ, ἡ προοπτική, ἡ ἀνατομία καὶ τὸ τοπικὸ χρῶμα ποὺ ἔπειτε νὰ ἐφαρμόζωνται μεθοδικὰ καὶ νὰ τηροῦνται μὲ ἀκρίβεια στὸν περασμένο αἰώνα, σήμερα δχι μόνο δὲν ἀπασχολοῦν τὸν καλλιτέχνη, ἀλλὰ καὶ παραμερίζονται σὰν ἔξωκαλλιτεχνικὲς ἀξίες. Βέβαια, ὅπως εἴπαμε παραπάνω, ὁ πραγματικὸς καλλιτέχνης κάθε ἐποχῆς προσπαθεῖ νὰ στηρίξῃ τὸ ἔργο του σὲ ἀξίες ποὺ τὶς θεωρεῖ ἀνώτερες: τὸ ἐκφραστικὸ καὶ ἀρθρωμένο^ο σχέδιο, τὴ χρωματικὴ δογμάνωση, τὴ σύνθεση, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἔργου καὶ τὴν ἔξαιρωση τοῦ ὄλικοῦ. Σήμερα ὠστόσο, περισσότερο παρὰ ποτέ, προσπαθοῦμε νὰ κρατήσουμε ὄλοκάθαρες αὐτὲς τὶς ἀξίες. Κι ὁ ἀγώνας μας προσφέρεται ξέσκετος στὴν κρίση τοῦ θεατῆ ποὺ ξέρει νὰ βλέπῃ.

Γιὰ τοὺς ὑπόλοιπον, ὑπάρχει πάντα μιὰ ἐπιφύλαξη καὶ μιὰ ἀπορία. Γιατὶ στὸ μέσο θεατὴ εἶναι πάντα δύσκολο ν' ἀντισταθῇ στὸ καθιερωμένο, σ' αὐτὸ ποὺ δὲν τοῦ ἀφήνει ἀμφιβολίες καὶ ωτήματα, γιατὶ κάποτε, ἄλλοι πρὶν ἀπὸ κεῖνον, φρόντισαν νὰ τοῦ ἐτοιμάσουν τὴν ἀπάντηση. "Ετοι ἀντικρίζει ἔνα σύγχρονό του ἔργο τέχνης μὲ ἔκπληξη, μὲ εἰλωνεία ἢ μὲ ἀγανάκτηση. "Τσερα ἀπὸ μερικὲς δεκαετίες, δταν ὁ ἀφομοιώση τὶς καινούργιες ἰδέες καὶ θὰ δῇ μέσα τους τὸν ἑαυτό του, θὰ τὶς δεχτῇ σὰν κάτι φυσικὸ καὶ αἰσθητικὸ ὡραῖο καὶ θὰ τὶς ἀφήσῃ νὰ μποῦν στὴ ζωή του.

'Ο καλλιτέχνης ὅμως δὲ δέχεται μέσα του τὸν κόσμο δπως τοῦ τὸν προσφέρει ἡ ἔρμηνεία τῶν προγενεστέρων του. Αὐτὸς τὸν ξαναπλάθει, τὸν ἀνανεώνει, παλεύοντας μὲ τὰ καθιερωμένα ὄλικὰ καὶ προσθέτοντας νέα, ποὺ μποροῦν καλύτερα νὰ ἐκφράσουν τὸ καινούργιο νόημα. Ἡ ἄμμος, ὁ γύνφος, διάφορες πλαστικὲς οὖσιες, τὸ ὄφασμα σὰν ὄλικὸ κι ὅχι σὰν πρώτη ἐπιφάνεια, σύρματα, χαρτιὰ καὶ πολλὰ ἄλλα

μπήκαν σάν ίδια καὶ στὴ σύγχρονη τέχνῃ. Στὴ σύγχρονη τέχνῃ πολλὲς φορὲς τὸ πινέλο καὶ ἡ καθαρὴ γραμμὴ δὲ μᾶς φτάνουν γιὰ νὰ μεταδώσουμε τὸ μήνυμα ποὺ μᾶς ἔρχεται τόσο ἐπιτακτικὸ καὶ ἀνελέητο. Δὲν μποροῦνε νὰ μᾶς προφτάσουν, μένονταν πίσω. Χρειαζόμαστε μιὰ πιὸ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὰ ίδια, καὶ ἡ συνομιλία μαζὶ τους, αὐτὴ καθ' ἑαυτῇ, εἶναι σήμερα σὲ θέση νὰ μᾶς προσφέρῃ διὰ ψάχναμε ἄλλοτε στὶς γύρω μας παραστάσεις.

Εἶναι ἵσως πολὺ νὰ περιμένουμε ἀπὸ τὸ μέσον κοινὸν τὴν ἀπόλυτη κατανόηση καὶ συμμετοχὴ σὲ μιὰ ἔξερεύνηση ποὺ δὲν ἔνιωσε ἀκόμα τὴν ἀνάγκη της. "Τπάρχει ὠστόσο κάποια πιθανότητα νὰ σταματήσῃ ἡ διαμάχη, ὅταν γίνη μιὰ συμφωνία ἀνάμεσά μας στὸ κριτήριο τῆς τεχνικῆς (ἐννοώντας μὲ τὴ λέξη τεχνικὴ δχι μιὰ ψυχρὴ δεξιοτεχνία, ἀλλὰ μιὰ ἰκανότητα τοῦ καλλιτέχνη νὰ διαπλάθῃ, νὰ μεταμορφώνῃ τὸ ἐμφραστικὸ μέσον καὶ νὰ τὸ προσαρμόζῃ στὶς ἀνάγκες τῆς ἐποχῆς του). "Αν παραδεχτοῦμε μαζὶ ὅτι ἐκεῖνο ποὺ ἀνεβάζει ἔνα ἔργο καὶ τοῦ δίνει ἀξία εἶναι ἡ ποιοτικὴ του ἀνωτερότητα, δὲ θὰ τὸ καταδικάσουμε, ἐπειδὴ δὲν ἀνήκει στὴ σχολὴ ποὺ προτιμοῦμε ἡ ἐπειδὴ δὲν τὸ καταλαβαίνουμε. Θὰ πεισθοῦμε πῶς ὑπάρχουν ἔργα παλιὰ μεγάλης ἀξίας καὶ ἔργα ἀνάξια προσοχῆς, καὶ μοντέρνα ἔργα ἀξίας καὶ ἄλλα ὀλότελα ἄχρηστα.

Τὸ κριτήριο ὅμως αὐτὸν εἶναι δύσκολο. Δὲν πρέπει νὰ φανταστοῦμε τὴν τεχνικὴ τελειότητα σάν θνα σύνολο ἀπὸ γνώσεις ὁριστικὲς καὶ μεταδόσιμες, σάν κάποια κατάκτηση συνειδητῆ. Γιατὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς γίνεται ὑστερα ἀπὸ τὴ διδασκαλία, καὶ εἶναι κάτι ποὺ ζεῖ τὴ στιγμὴ ποὺ δουλεύει τὸ χέρι τοῦ καλλιτέχνη. Δὲν ὑπάρχουν συνταγές, ἀλλὰ μόνο ἀσκηση, γιὰ νὰ ὑποτάξῃς τὸ ίδιο καὶ γιὰ νὰ μπορῆς νὰ χαρῆς τὴν ὑποταγὴν του. "Ασκηση γιὰ τὸν καλλιτέχνη καὶ τὸ θεατή.

**Η ΖΑΖΙ, Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

«Μιλάμε δύο γλώσσες, δικριθώς δπως και οι Έλληνες: στήν Ελλάδα οι δημοσιογράφοι και οι δημόσιοι υπάλληλοι χρησιμοποιούν τὴν «καθαρεύουσαν» εί ποητές τὴν εδημοτικήν. Δυστυχῶς στὸν τόπο μας, και μὲ ἐλάχιστες ἔξαιρεσεις, οἱ ποιητὲς μιλᾶντε τὴν «καθαρὴν» γλώσσα, ἐνῶ οἱ δημόσιοι υπάλληλοι και οἱ δημοσιογράφοι δὲν μιλᾶνται καμιὰ ἀπολύτως γλώσσα».

Η παρατήρηση αὐτή ἀναφέρεται στὴ Γαλλικὴ γλώσσα, και ὁ Raymond Queneau¹ ὅδηγήμηκε σ' αὐτή τὴ διαπίστωση ὕστερα ἀπ' τὸ πρῶτο του ταξείδι στὴν Ελλάδα, τὸ 1932. Διαπίστωσε δηλαδὴ ὅτι ἔνα γένισικό πρόβλημα δμοιο μὲ τὸ δικό μας —μὰ ποὺ ὁ περισσότερος κόσμος ἀγνοεῖ— ἐπάρχει και στὴ Γαλλία. Ὁποι δημιουργεῖται μιὰ διάσταση ἀνάλετη στὴ νίσττη ποὺ γοράφεται και στὴ γένος ποὺ μιλιέται. Κι ἀπὸ τότε ὁ Queneau πειπεθεῖ νὰ μετατρέψῃ τὸν προφο-

1. Bâtons, Chiffres et Lettres, σ. 40. Ο R. Q. χρησιμοποιεῖ τοὺς δρους «Cathaverousa» (ὁ ἀναγραμματισμὸς εἶναι λάθος δικό του) και «Démotique», ποὺ ἐρμηνεύει ἀντίστοιχα καθαρὴ και λαϊκὴ γλώσσα.

οικὸ λόγο στὸν γραπτό, προσπαθεῖ νὰ ἐπιθάλῃ τὴν ὅμιλοιμένη γραπτὴ γλώσσα.

«Γιὰ νὰ περάσουμε, γράφει ὁ Ίδιος, ἀπὸ τὴν παλιὰ γραπτὴ γαλλικὴ γλώσσα, αὐτὴ ποὺ δημιουργήθηκε στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ τῆρε τὴν δριστικὴ τῆς μορφὴ στὸν 17ο αἰώνα καὶ γνώρισε κάποια μικρὴ ἀνανέωση στὰ χρόνια τῶν ουμανιτικῶν, γιὰ νὰ περάσουμε ἀπ’ αὐτὴ τὴ γλώσσα, ποὺ ἔπιξε ἀπλῶς ἀκόμα σήμερα, σὲ μιὰ σύγχρονη γραπτὴ γαλλικὴ γλώσσα — μιὰ τοίτη γαλλικὴ γλώσσα ποὺ νὰ ἀντιστοιχῇ στὴ γλώσσα ποὺ πραγματικὰ μιλιέται — πρέπει νὰ πραγματοποίησουμε μιὰ τριπλὴ μεταρρύθμιση ή ἐπανάσταση: η πρώτη ἀφορᾶ τὸ λεξιλόγιο, η δεύτερη τὴ σύνταξη, η τρίτη τὴν δρθογραφία».² Γιὰ τὸν Queneau ή ἐπανάσταση αὐτὴ ἀφορᾶ τὴν παραδοχὴ καὶ στὸν γραπτὸ λόγο τῆς κάθε ἐλευθερίας ποὺ ἔπιτρέπει η προφορικὴ χρησιμοποίηση τῆς γλώσσας. Σημαίνει τὴν ἀτλαστικήν τῶν γραμματικῶν καὶ συντακτικῶν κανόνων, τὴν χρησιμοποίηση μιᾶς νέας σύνταξης μὲ νέες λέξεις (τὶς λέξεις τῆς προφορικῆς μας συνεννόησης³) καὶ τελικὰ τὴν καθιέρωση τῆς φωνητικῆς δρθογραφίας.

Οἱ ἀπόφεις τοῦ Queneau — ποὺ κοντὰ στὴ λογικὴ τους συνέπεια κρίθουν καὶ μιὰ δόση παραδοξολογίας — δὲν ῳδῆκαν φυσικὰ ἀπήχηση. Όμως ὁ ποιητὴς καὶ μυθιστοριογράτης Queneau τὶς ἔθαλε σὲ ἐφαρμογὴ στὰ κείμενά του. Καὶ μάλιστα μὲ τρόπο ποὺ εἶχε καὶ γενικότερες συνέπειες στὴ διαμόρφωση τοῦ ἔργου του καὶ τῆς θέσης ποὺ τῆρε ἀπέναντι στὴ λογοτεχνία.

Οἱ ἀπόφεις του δόδηγοῦν σ' αὐτὸ ποὺ ὁ Roland Barthes δύναμε «βαθὺ μηδὲν τῆς γραφῆς».⁴ Γιατί, δπως παρατηρεῖ ὁ Jean Roudaut, οἱ σύγχρονοι συγγραφεῖς ἐπιχείρησαν τὴν ἀντίστροφη κίνηση ἀπὸ κείνη τοῦ Φλωμπτέρ: νὰ σκοτώσουν τὴ λογοτεχνία, νὰ καταργήσουν τὸ μένο, νὰ ξαναγράσσουν σὲ μιὰ ἀπλὴ γλώσσα. Ἐπιχειροῦν νὰ φτάσουν στὸ βαθὺ μηδὲν τῆς γραφῆς. Εἴτε πρόκειται γιὰ τὴ λευκὴ γραφὴ τοῦ Camus στὸν «Ξένο», εἴτε γιὰ τὴν ὅμιλοιμένη γραφὴ τοῦ Celine ή τοῦ Queneau, πρόκειται πάντα γιὰ τὴν ίδια προσπάθεια ἀπαλλαγῆς ἀπὸ μορφὲς κηλιδωμένες ἀπὸ ιδεολογίες ποὺ δὲν ἄ-

2. Αὐτόθι, σ. 16.

3. Ποὺ δὲν ἔχουν ὅμως ἀμεση σχέση μὲ τὴ γλώσσα τῆς «πιάτσας», τὴν γαλλικὴ Argot.

4. R. Barthes, «Le Degré Zéro de l' Écriture». Βίετε καὶ το περιοδικό «Κριτική». Χρόνος Β'. Τεῦχος 11—12 ἀπεικονίζεται ἡ εἰσαγωγὴ κι ἔνα πεφάλαιο σχετικὸ μὲ τὴν ποιητικὴ γραφή.

ποδέχονται οἱ συγγραφεῖς». 5 «Ομως καὶ οἱ καινούργιες αὐτὲς γραφὲς δὲν ξεφεύγουν εὔχολα ἀτὰ τοὺς κοινωνικὸς δροὺς ποὺ τὶς δημιούργησαν. «Η μορφή, ἡ γραφή, χαρακτηρίζεται καὶ πάλι ἀπὸ τὴν θέντονα κοινωνικὴ τάξη, ἡ γλώσσα μετασχηματίζεται σὲ μόνθο καὶ γίνεται τὸ τυπικὸ μᾶς διάλαγος. «Οσο ἡ κοινωνία θὰ σπαράσσεται, ἡ λολοτεχνία θὰ ἔχῃ ἔνοχη συνειδήση». 6

«Ομως κι ἀν δὲν δρογχεται νὰ δώση μιὰ λόση στὸ πρόβλημα τῆς λογοτεχνικῆς γραφῆς, ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν χρησιμοποίηση τῆς διμιλούμενης γραφῆς ξετερούναι τὸν ἀπλὸ ἐκφραστικὸ τρόπο καὶ κατορθώνει νὰ δώση μορφὴ σὲ μιὰ κοινωνικὴ ἀντίφαση. Τὴν ἀντίφαση αὐτὴν ζητοῦν νὰ γεφυρώσουν δσοι προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν μιὰ λογοτεχνικὴ γλώσσα πιὸ πραγματική, πιὸ φυσική καὶ στὸ βάθος πιὸ κοινωνική.

‘Ο Queneau θέλησε ἀκριβῶς νὰ δείξῃ —ὅπως σωστὰ σημειώνει δ Barthes— πῶς ἡ κοινωνικὴ ἐπίδραση τῆς διμιλούμενης γλώσσας πάνω στὴ γραπτὴ μπορεῖ νὰ φανῇ σ’ ὅλα τὰ διαδοχικὰ στρώματα τῆς γραφῆς: στὸν τρόπο γραφῆς, στὸ λεξιλόγιο, ἀκόμα καὶ στὸ ρυθμό, στὴ ροή τῶν λέξεων. Βέβαια στὸ βάθος ούτε καὶ δ Queneau μπορεῖ μὲ τὴ γραφή του νὰ ξεφύγῃ ἀπ’ τὴ λογοτεχνία. «Τουλάχιστον δύως γιὰ πρώτη φορὰ δὲν εἶναι ἡ γραφὴ ποὺ εἶναι λογοτεχνική· ἡ λογοτεχνία περιορίζεται στὴ μορφή: δὲν εἶναι πιὰ παρὰ μιὰ κατηγορία. Ή λογοτεχνία εἶναι εἰδωνεία, ἀφοῦ ἡ γλώσσα ἀποτελεῖ ἑδῶ τὸ βαθύτερο δίωμα. ‘Η καὶ πάτερα. ἡ λογοτεχνία περιορίζεται: Μάτανερα σὲ μιὰ προβληματικὴ τῆς γλώσσας καὶ πραγματά δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ μόνο αὐτό». 7

Οἱ ἀντιλήφεις αὐτὲς τοῦ Queneau —ποὺ ἀναπτύσσονται ἑδῶ πολὺ σχηματικά — συμπληρώνονται καὶ μὲ ἄλλες σχετικὲς μὲ τὴν λογοτεχνία καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ μυθιστορήματος. Μιὰ ἀπ’ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἀναφέρεται στὴ σχέση τῆς ποίησης μὲ τὸ μυθιστόρημα. «Ποτὲ δὲν θρῆκα, γράφει, βασικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ μυθιστόρημα, ἔτσι ὅπως τὸ ἀντιλαμβάνομαι καὶ τὸ γράφω, καὶ τὴν ποίηση». 8 Στὰ μυθιστορήματά του παρεμβάλλονται ποιήματα, ποὺ ὠστόσο συμμετέχουν στὴν ἀτὴν της. ἐνῷ τὰ ποιήματά του εἶναι τὶς περισσότερες φο-

5. J. Roudaut, «Μικρὴ εἰσαγωγὴ στὸ κείμενο του Roland Barthes», «Κριτική», Χρόνος Β', τεῦχος 11—12, σ. 173—224.

6. «Οπου καὶ σημείωση 5.

7. Barthes, σ. 118, στὸ κεφάλαιο «Η γραφή καὶ ἡ γλώσσα».

8. «Οπου καὶ σημείωση 1. σ. 34.

ρές ἀφηγηματικά.⁹ Γενικά κυριαρχεῖ μιὰ αἰσθηση ρεύματος καὶ ή διάθεση νὰ γίνη τὸ μυθιστόρημα ἓνα εἶδος ποίημα. Σ' αὐτὸ συμβάλλει καὶ μιὰ πολὺ πρωτότυπη αἰσθηση τῶν σχέσεων χώρου καὶ χρόνου, που δίνει ταυτόχρονα τὴν ἐντόπιον τοῦ πολὺ πραγματικοῦ ἄλλα καὶ τοῦ ἀφηρημένου.

Πρέπει τέλος νὰ τονιστῇ ίδιαίτερα ἡ σημασία τῆς μυθιστορηματικῆς μορφῆς. Τὸ κάνθε μυθιστόρημα τοῦ Queneau δένεται σὲ μιὰ σοφά (καὶ συχνὰ μαθηματικά) λογαριασμένη μορφή.¹⁰ Αν στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Queneau ἀναγνωρίζῃ τὴν διφειλή του στὸν Proust, στὸν Faulkner, καὶ κυρίως στὸν Joyce, οἱ μεταγενέστεροι μὲ τὴ σειρά τους ὀφελήθηκαν ἀπὸ τὶς ἀναζητήσεις του.¹¹

Τὸ τελευταῖο μυθιστόρημα τοῦ Queneau, τὸ «Zazie dans le Metro», γνώρισε, στὴ Γαλλία, τεράστια ἐπιτυχία. Τσως γιατὶ ἡ μικρὴ Zazie γεννήθηκε σχεδὸν ταυτόχρονα μὲ τὴ μικρὴ Λολίτα, ἵσως γιατὶ ἡ Zazie χρησιμοποιεῖ συστηματικὰ μιὰ μονοσύλλαβη λεξούλα, που ἔνση δῷζει μιὰ καλλιγραφημένη ἀνατομικὴ λεπτούμερεια, ἀποτελεῖ τὸ ὅπλο τῆς γιὰ νὰ καταπολεμήσῃ τὶς ίδεες τῶν μεγάλων, κι ἵσως ἀκόμα γιατὶ οἱ πολυπληθέστατοι αὐτὸι ἀναγνώστες δὲν φαντάστηκαν ποτὲ πῶς στὸ μυθιστόρημα αὐτὸ ὑπάρχει καὶ κάτι πιὸ βαθύ, πιὸ οδυσσαστικό. Εἶναι ἀλήθεια πῶς καὶ ἡ κριτικὴ δέχτηκε τὸ μυθιστόρημα μὲ φανερὴ ἀμηχανία: τὸ θαύμασε χωρὶς νὰ ξέρῃ γιατί. Χρειάστηκε ἓνα ἀρνητικό τοῦ Roland Barthes γιὰ νὰ φανῇ ὁ σκοπὸς τοῦ συγγραφέα καὶ τὸ νόημα τοῦ βιβλίου.¹²

'Ο Barthes διαπιστώνει πρὸιν ἀπ' ὅλα πῶς ὁ Queneau μάχεται κι ἔδω τὴ λογοτεχνία. "Ομως μὲ" ἔναν τρόπο παράξενο, ἔτσι ποὺ νὰ προσβάλλεται συνεχῶς καὶ ἡ λογοτεχνία κοντὰ στὴν ἀρνησή της. Γιατὶ πρὸιν ἀπ' ὅλα (κι αὐτὸ ἔγειλάει τὸν ἀναγνώστη) ὑπάρχει ἓνα κλασικὸ μυθιστόρημα, γραμμένο στὸ τρίτο πρόσωπο μὲ περιορισμένα σαφῶς χρονικὰ καὶ τοπικὰ δρια, μὲ κατανομὴ προσώπων (ἥρωες, δευτερεύοντα πρόσωπα καὶ κομπάροι), μὲ μιὰ διμαλὴ ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς ὃπου ἐναλλάσσονται διάλογος καὶ ἀφήγηση. Ή ἀνάγνωση εἶναι εὐχάριστη χωρὶς τὶς δυσκολίες που ἀντιμετωπίζει συνήθως ὁ ἀναγνώστης στὰ

9. "Ἄς ἀναφέρουμε τὴ «Μικρὴ φορητὴ Κοσμογονία» του καὶ τὸ «Chêne et Chien» ποὺ φέρει τὸν ὑπότιτλο «Μυθιστόρημα σὲ στίχους». Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι ὁ ποιητὴς δὲν χρησιμοποιεῖ συνήθως τὸν ἐλεύθερο στίχο.

10. Βλέπε τὸ ἀρνητικό τοῦ «Τεχνικὴ τοῦ Μυθιστορήματος», ὃπου καὶ ἡ σημείωση 1. σ. 23.

11. «Η Zazie καὶ ἡ λογοτεχνία» στὸ περιοδικὸ «Critique» ἀρ. 147 — 148, Αὔγουστος — Σεπτέμβριος 1959.

πιὸ σύγχρονα μυθιστορήματα. "Ομως τὸ καθένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ κρύβει καὶ τὴν ἀρνητική του δψη, τὴν αὐτοκαταδτροφή του. «Τὸ κάθε τὶ ἔχει ἐδῶ μιὰ δεύτερη δψη. ἀπραγματοποίητη, φωτισμένη μὲ τὸ ἀσπρό φῶς τοῦ φεγγαριοῦ. ποὺ εἶναι πρωταρχικὸ θέμα τῆς ἀπογοήτευσης καὶ θέμα ίδιαίτερο τοῦ Queneau. Τὸ κάθε γεγονός δὲν διαφεύδεται ποτέ, δὲν τίθεται γιὰ νὰ ἔρθῃ σὲ λίγο ἡ διάφευσή του· εἶναι συνεχῶς μοιρασμένο, δπως δ σεληνιακὸ δίσκος κατέχει μὲ τρόπο μυθικὸ τὶς δυὸ ἀνταγωνιζόμενες δψεις». 12

Οἱ μορφὲς τῆς διποσωτίας εἶναι διτειρες, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν τίτλο τοῦ μυθιστορήματος (ἡ Zaël δὲν ἔνι μτῇ ποτὲ στὸ μετό) καὶ τὸν καθορισμὸ τῆς ταυτότητας καὶ τοῦ φύλου τῶν προσώπων (ὁ «σάτυρός» ὃ γίνη ἀστυνομικός, ἀφοῦ περάση κι ἀπὸ ἄλλες μεταμορφώσεις, ἡ Μαρσέλην γίνεται στὴν τελικὴ σκηνὴ Μαρσέλ καὶ παραμένει πάντα ἀναπόνητο τὸ ἑρώτημα τῆς Zaël καὶ τοῦ ἀναγνώστη γιὰ τὸ ὃ θεῖος Γαβριήλ εἶναι ἢ δὲν εἶναι δμαφυλόφιλος) καὶ καταλήγοντας σὲ ἕνα πλῆθος ἀπὸ ἀντιφατικὲς καταστάσεις καὶ περιγραφὲς (τὰ μνημεῖα τοῦ Παρισιοῦ ποὺ πάντα περιγράφονται λάθος, τὸ παιδὶ ποὺ βασανίζει τοὺς μεγάλους, καὶ ἄλλα πολλά).

Τὰ σχήματα λόγου —ἢ καλύτερα τὰ σχήματα λέξεων— φέρονται μιὰ ἀκόμα πιὸ ἐντυπωσιακὴ καταστροφὴ τοῦ λογοτεχνικοῦ οἰκοδομῆματος. Βρίσκουμε τὴν παρωδία ὅλων τῶν τρόπων γραφῆς. ἀπὸ τὴν... δύηρική ὡς τὴ γρατὴ τοῦ σύγχρονου φυγολογικοῦ μυθιστορήματος. Τοποθετημένη στὰ ἀστρικὰ τὰξιαὶ μέρη, ἡ στοὺς διέλευσα μὲ τέτοιο τρόπῳ ποὺ νὰ μὴν γίνεται ποτὲ γενέται, ἐπίδειξη, ἡ παρωδία ἐμφανίζεται μὲ τὸν πιὸ ἀπέλδι καὶ ἀκακο τρόπο γιὰ νὰ προκαλέσῃ τὴν πιὸ θετικὴ καταστροφὴ. Συγχὼν δ Queneau χρησιμοποιεῖ καὶ τὴν φωνητικὴ δρθογραφία (μιὰ ὀλόκληρη φράση μπορεῖ νὰ γραφῆ τότε μονολεκτικά, ἀντὶ τοι μονοκόμματα ἔρχεται φυσικὰ στὸν προφορικὸ λόγο) εἴτε γιὰ νὰ ξαφνίασῃ εἴτε γιὰ νὰ ἐκφράσῃ καὶ ὀπτικὰ ἀκόμα ἔνα ὄφος καὶ τὴν παρωδία αντοῦ τοῦ ὄφους.

"Οὴλη ἡ ἔργασία τοῦ Queneau τείνει στὴν ἀνάλυση τῶν λογοτεχνικῶν κατατκενῶν —σὲ σχέση μὲ τὸ στύλο, σὲ σχέση μὲ τὴ φόρμα. σὲ σχέση μὲ τὴ γραφὴ, τὴ γραμματική, τὸ συντακτικό, τὴν δρθογραφία. Κι ἀκόμα σὲ σχέση μὲ τὸ μεθικὸ περιεχόμενο τῶν λέξεων. Γιατί, δπως σημειώνει πάλι δ Barthes, ἡ χρησιμοποίηση τῆς ἐκρηκτικῆς λεξούλας τῆς Zaël (ἢ καὶ τῆς φράσης τοῦ παπαγάλου. ποὺ ἐπαναλαμβάνει παρεμβαίνοντας πάντα στὴν κατάλληλη στιγμή: «Φλυαρεῖς, φλυαρεῖς, δὲν

ξέρεις νὰ κάνης τίποτ' ἄλλο») προκαλεῖ τὸν διαχωρισμὸν ἀνάμεσα στὴ γλώσσα — ἀντικείμενο καὶ τὴν μετα — γλώσσα (μύθο).¹³ Οἱ λέξεις ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ Ζαζὶ εἶναι στενὰ δεμένες μὲ τὸ ἀντικείμενο ποὺ τεριγράφουν (ἢ Ζαζὶ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ ἀντικείμενο κι ὅχι γιὰ τὸ σύνδολό του ἢ τὴ σημασία ποὺ τοῦ δίνουν στὴν κοινωνία μας), ἐνῶ οἱ λέξεις ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ μεγάλοι προσθέτοντάς τους μιὰ μυθικὴ σημασία δέχονται ξαφνικά τὴν ἐκρηκτικὴ λεξιούλα καὶ διαλύονται σὰν σαπουνόφουσκες. Γιατὶ πραγματοποιεῖται τότε μὲ τὴν ἀναπάντεχη αὐτὴ ἐπίθεση ὁ διαχωρισμὸς τοῦ μύθου ἢ τῆς μυθικῆς σημασίας ἀπὸ τὸ δηλούμενο, τὴν ἔννοια.

Ἡ μικρὴ Ζαζὶ εἶναι ἔνα πολὺ πλούσιο καὶ βαθὺ σύμβολο, γιατὶ ἀκριβῶς μετέχει τόσο στὴν προστάθεια τῆς ἑσωτερικῆς κριτικῆς τῆς λογοτεχνίας ὃσο καὶ στὴν κριτικὴ τοῦ ἑξωτερικοῦ κόσμου. Ἡ δεύτερη γίνεται πιὸ εὔχολα ἀντιληπτὴ στὸν ἀναγνώστη ἢ πρώτη εἶναι πιὸ μυστική. ἀφοῦ ὁ Queneau θὰ δρῇ στὴν ίδια τὴ λογοτεχνία τὰ ὅπλα γιὰ νὰ τὴν πολεμήσῃ, χωρὶς νὰ παρεμβάλλωνται «ἀρχές» καὶ κριτήρια ἑξωτερικά. «Ἡ λογοτεχνία, γράφει ὁ Barthes τελειώνοντας τὸ ἄρθρο του, εἶναι αὐτὸς ὁ ίδιος ὁ τρόπος τοῦ μὴ δυνατοῦ, ἀφοῦ μόνο αὐτὴ μπορεῖ νὰ τὴ κενό της, καὶ ἀφοῦ λέγοντάς το δημιουργεῖν ξανὰ μιὰ πληρότητα. Μὲ τὸν τρόπο του ὁ Queneau τετοθετεῖ τὸν ἔαντό του στὴν καρδιὰ αὐτῆς τῆς ἀντίφασης, ποὺ ἵσως τελικὰ εἰν' αὐτῇ ποὺ ὁρίζει τὴ λογοτεχνία τοῦ καιροῦ μας: δέχεται νὰ φρέση τὸ λογοτεχνικὸ προσωπεῖο, διμως ταυτόχρονα τὸ δείχνει μὲ τὸ δάκτυλό του. Εἶναι ἔνα ἐγγείρημα πολὺ δύσκολο, ποὺ τὸ ζηλεύουμε. Κι ἵσως ἐπειδὴ τὸ ἐγγείρημα πέτυχε, ἵσως γι' αὐτὸ δρίσκοντας στὴ «Ζαζὶ» αὐτὸ τὸ τελευταῖο καὶ πολύτιμο παράδοξο: ἔνα πλούσιο καρμικὸ στοιχεῖο ἑξαγνισμένο ὠστόσο ἀπὸ κάθε ἐχθρότητα. Λές καὶ ὁ Queneau ὑποβάλλεται στὴν ψυχανάλυση, ἐνῶ ταυτόχρονα πραγματοποιεῖ τὴν ψυχανάλυση τῆς λογοτεχνίας». ¹⁴

Τὸ μυθιστόρημα αὐτὸ ποὺ ξετείνει τόσο πολὺ ἀπ' τὸ συνηθισμένο μυθιστορηματικὸ ἀφήγημα καὶ ποὺ βασίζεται κυρίως στὸν χειρισμὸ τῆς γλώσσας καὶ τῆς γραφῆς ἀποφάσισε νὰ μεταφέρῃ στὴν ὁδόνη ὁ

13. Οἱ ἀνταλήγεις τοῦ Barthes πάνω στὴ σχέση γλώσσας καὶ μύθου ἀναπύσσονται στὸ ἄρθρο του «Ο μύθος σήμερα» τῆς συλλογῆς «Mythologies». Βλέπε καὶ τὸ ἄρθρο τοῦ J. Rouaud τόνον ἀνωτέρῳ σ. 198—199.

14. σ. 681.

Louis Malle. 15 "Αν δοκίμαζε νὰ στηρίξῃ τὴν ταινία του στὰ έξωτερικὰ μόνο δεδομένα τῆς πλοκῆς, θὰ θυσίαζε ἀμέσως ὅλον τὸν πλοῦτο τοῦ μυθιστορήματος. "Αν πάλι προσπαθοῦσε νὰ διατηρήσῃ τὸν θεατικὸ οἰστρό —καὶ στοὺς διαλόγους ἀκόμα—, θὰ προκαλοῦσε τὴν διάλυση αὐτοῦ τοῦ ίδιου τοῦ θλικοῦ. Εντυχώς δ Louis Malle κατάλαβε τὸ πρόβλημα καὶ βρήκε τὴν σωστή καὶ μόνη λύση.

«Αὐτὸν μ' ἐνδιαφέρει στὸν Queneau, δήλωσε δὲ ίδιος, εἶναι πῶς διο τὸν τὸ ἔργο ἀποτελεῖ μιὰ ἐσωτερικὴ κριτικὴ τῆς λογοτεχνίας: ἀπ' τὴν δρθογραφία ὡς τὴ μεταφυσικὴ προκαλεῖ τὴν καταστροφὴ μέσα ἀπ' τὴ μορφὴ, ἀπ' τὸ βάθος. Προσπαθήσαμε νὰ βροῦμε τέτοιες ἀντιστοιχίες ώστε νὰ φτάσουμε στὴν ίδια αὐτὴ ἐσωτερικὴ κριτικὴ τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς».

Τὴν κριτικὴ τῆς λογοτεχνίας θὰ ἀντικαταστήσῃ ἡ κριτικὴ τοῦ κινηματογράφου, πὼν θὰ στραφῇ τόσο ἀπέναντι στὰ κινηματογραφικὰ εἴδη —τὰ κινηματογραφικὰ ἔργα— δοσο καὶ ἀπέναντι στὴν κινηματογραφικὴ ἔκφραση. Πρέπει δηλαδὴ ἡ σχέση τῶν λέξεων μεταξύ τους καὶ τῶν λέξεων μὲ τὸν ἀναγνώστη νὰ μεταβληθοῦν σὲ σχέσεις εἰκόνων, ἡ καὶ ἀν ἀκόμα διατηρηθοῦν δρισμένες σχέσεις λέξεων, πρέπει τουλάχιστο νὰ στηριχθοῦν καὶ σὲ ὁπτικὲς εἰκόνες.

Τὸ περίεργο εἶναι πῶς δ Malle καὶ δ Βοηθός του P. Rappeneau διασκεδάσαν τὸ μυθιστόρημα καὶ βρήκαν τὶς ἀπαραίτητες κινηματογραφικὲς ἀντιστοιχίες παραμένοντας ἀπόλυτα πιστοὶ στὸ πρότυπο. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ «Ζαζί», δπως καὶ κάθε μυθιστόρημα τοῦ Queneau, ἔχει συγχρές ἀναφορές σὲ ἔργα καὶ σ-ήν τεχνικὴ τοῦ κινηματογράφου. 'Ο ίδιος δ Queneau ἔχει πραγματοποιήσει ἥδη δύο ταινίες μικροῦ μήκους¹⁶ καὶ ἔχει γράψει τὸν διαλόγονς για ταινίες τοῦ R. Clement καὶ τοῦ L. Bunuel.¹⁷ Έγραψε ἀκόμα σὲ στίχους τὸ κείμενο τῆς ταινίας μικροῦ μήκους τοῦ A. Resnais «Τὸ τραγούδι τοῦ Στυρέν». Πέρα διως ἀπὸ τὴν ἐπάφη αὐτὴ ἔχει κρατήσει καὶ τὴν ἀγάπη τοῦ κινηματογράφου: σὲ κάθε του σχεδὸν μυθιστόρημα ὁ κινηματογράφος παίζει κάποιο ρόλο, εἴτε γιατὶ οἱ ήρωές του συχνάζουν στὶς σκοτεινὲς αἰθοντες εἴτε γιατὶ γίνονται... στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου διά-

15. Η ταινία παίχτηκε στὴν Έλιάδα μὲ τὸν ἀπίσθανο καὶ ἐξοργιστικὸ τίτλο «Δυὸ μάτια είδαν πολλά». Η διαφήμιση ἀλλωστε βασίστηκε σὲ θέματα πὸ δὲν ὑπάρχουν στὴν ταινία καὶ ἔτοι προκάλεσε τὴν δργὴ τοῦ καλόπιστον θεατῆ.

16. «Saint - Germain des Prés» μὲ τὴν συνεργασία τοῦ M. Pagliero (1949) καὶ «Ἀριθμητική» σὲ συνεργασία μὲ τὸν P. Kast (1951).

17. «Ο Κύριος Ρικουρά» καὶ «Ο θάνατος σ' αὐτὸν τὸν κῆρο».

σημοι ἥθοποιοι ή σχετίζονται μὲ στάρ τῆς ὁδόνης. Αγγίζει ἔτσι δι Queneau καὶ τὴν κινηματογραφική μυθολογία.¹⁸

Μιὰ σχολαστικὴ ἀνάγνωση τῶν ἔργων του μᾶς ἀποκαλύπτει ἀκόμα ἕνα πλῆθος ἀπὸ ἐκφραστικοὺς τρόπους παραμένοντος ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴν τέχνην: βρίσκουμε τὸ παραλλήλο *montage*¹⁹, τὴν ἀπομόνωση μᾶς λεπτομερεῖας καὶ τὴν χρήση τοῦ *fondu enchainé*²⁰, ἐκόμια καὶ τὸ μεγάλο *travelling* ποὺ μεταφέρει τὸν ἀναγνώστη γωρὶς διακοπὴ ἀπὸ μιὰ θέση σὲ μιὰ ἄλλη (ὅρατὴ ἀπὸ τὴν πρότη) γιὰ νὰ παρακολουθήσῃ μιὰ σκηνὴ καὶ μιὰ συζήτηση ἀπὸ κοντὰ καὶ νὰ ξαναγρψίσῃ διμέσως στὴν ἀρχικὴ θέση δύον θὰ συνεχιστῇ ἡ ἀφήγηση.²¹ Άλεν θὰ δίναμε ἴδιαίτερη σημασία στὰ παραδείγματα αὐτά, ἀν δὲν εἶχαν δλα ἔνα κοινὸν σκοπό: νὰ πραγματοποιήσουν τὴν ἀπότομη καὶ ἀπροειδοποίητη ἐναλλαγὴ σκηνῶν καὶ νὰ βοηθήσουν τὴν δημιουργία τοῦ ἴδιοτυπου χρονο—χώρου μέσα στὸν διποῖον κινοῦνται τὰ πρόσωπα τοῦ Queneau. Οἱ ἐναλλαγές αὐτὲς πραγματοποιοῦνται φυσικά, ἀβίαστα, μὲ μιὰ ἀπλότητα ποὺ προϋποθέτει στὸν ἀναγνώστη τὴν ἵκανότητα γὰ καταλάβῃ καὶ νὰ παρακολουθήσῃ — ἵκανότητα ποὺ σήμερα ἔχουμε δλοὶ διδαχθῆ στὸν κινηματογράφο.²²

Οἱ πρῶτες σκηνὲς τῆς ταινίας τοῦ *Malle* ἀκολουθοῦν κατὰ λέξη καὶ κατά... εἰκόνα τὶς σελίδες τοῦ Queneau. Καὶ γὰ νὰ μᾶς βάλῃ στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου, δὲν μᾶς στερεῖ οὔτε τὶς δύο ἡ τρεῖς πρῶτες ἀναφορὲς στὰ μονοσύλλαβα (εἰς τὴν Γαλλικὴν καὶ δισύλλαβα εἰς τὴν Ἑλληνικὴν) δπίσθια τῆς *Zaïs*, μὲ τὰ δποῖα χαρακτηρίζει ἡ κάτοχός τους τὸ Ναπολεόντειο μεγαλεῖο, καὶ... ἄλλα ἡχηρὰ παρόμοια. Γίνεται δμως ἀμέσως φανερὸ πῶς μιὰ ταινία δὲ μπορεῖ νὰ βασισθῇ σ' αὐτὰ καὶ μόνο. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα δ *Malle* ἀνακαλύπτει ἔνα πλῆθος

18. Στὸ «*Loin de Rueil*» ὁ πρωταγωνιστὴς ἀποκτᾶ *ξαφνική* τὴν δέξα στὴν ἀμερικανικὴ δόθοντη καὶ προσφέρει στοὺς συγγενεῖς του τὸ κινηματογραφικὸν δροσίωμα ποὺ αὐτὸς δμως δὲν ἀναγνωρίζονται. Ἀντίθετα στὸ «*Saint Gminglin*» ἡ στάρ Alice Phaye ἔρχεται ἀπὸ τὸ «*ειρήδ δάσος*» (Hollywood) νὰ προσφέρῃ τὸν πραγματικὸ ἔαυτό της στοὺς θαυμαστές τῆς σκᾶς της.

19. *Loin de Rueil*, σ. 200.

20. *Un Rude Hiver*, σ. 173.

21. *Pierrot Mon Ami* (Ed. Livre de Poche), σ. 43.

22. Αξίζει νὰ σημειωσούμε δτι ἀνάμεσα στὶς τόσες ἀναφορὲς σὲ λογοτεχνικὰ ἔργα ποὺ περιέχει ἡ *Zaïs* δὲν λείπουν καὶ ἀναφορὲς σὲ τίτλους καὶ θέματα ταινιῶν. Τένα παράδειγμα: «Η *Zaïs* δγαίνει ἀπὸ μιὰ πόρτα, οἱ ἐπισκέπτες τῆς νίκτας ἀπὸ μὰ ἄλλη» (σ. 55). Φανερὸ ἀναφορὰ στὶς ταινίες τοῦ Carné «Οἱ ἐπισκέπτες τῆς νίκτας» καὶ «Οἱ πόρτες (πύλες) τῆς νίκτας».

ἀπὸ διπτικὰ εὑρήματα ποὺ θὰ ἀντικαταστήσουν τὰ λεκτικὰ τοῦ Queneau.

“Ομως καὶ πάλι δὲν θὰ ξεφύγη ἀπὸ τὸ πρότυπο: τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ κομμάτι τοῦ πρώτου μέρους τῆς ταινίας (τὸ κενηγητὸ τῆς Ζαζί). ὑπάρχει αὐτούσιο στὴ σελίδα 75 τοῦ βιβλίου —δ Queneau ἀναφέρει τὰ ξίγκ-ξάγκ, τὶς στροφές, τὸ γρήγορο ἢ ἀργὸ περπάτημα τῆς μικρῆς, ποὺ ἐνῶ νομίζει δτὶ ξέφυγε ἀπ’ τὸν ὑποπτὸ συνοδό της, τὸν ξανοθρίσκει σὲ λίγο κοντά της. ‘Ο Malle, ὅπως εἶναι φυσικό, πρόσθεσε καθαρὰ κινηματογραφικὰ εὑρήματα —μὲ μὰ τρομερὰ ἐπιτίθεια τεχνική— ποὺ ξαναζωντανεύουν ταινίες τοῦ Meliès. τὰ κλασικὰ ἔργα τοῦ θουβοῦ κωμικοῦ κινηματογράφου καὶ τὰ πιὸ παλαιά ζωντανὰ σκίτσα τοῦ Tex Avery καὶ τοῦ Walter Lanz. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο θὰ δουλέψῃ δ Malle καὶ πάνω σ’ ἄλλες σελίδες τοῦ Queneau. Θὰ μείνη πιστός στὸ πρότυπο, ἀλλὰ θὰ τὸ ἀναπτύξῃ κινηματογραφικά.”²³

Οἱ βασικὲς ἀλλαγὲς ποὺ ἔφερε στὸ μυθιστόρημα εἶναι δύο. Η αἰνηματικὴ Μαρσέλιν (ἢ Μαρσέλ) μετονομάστηκε ‘Αλμπερτίν (ἢ ‘Αλμπέρ), ίσως γιὰ νὰ δοθῇ ἡ εὐκαιρία γιὰ ἕνα λεκτικὸ ἀστεῖο ποὺ δὲν ὑπάρχει στὸ μυθιστόρημα.²⁴ Μιὰ ἀλλαγὴ στὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Ζαζί εἶναι πιὸ σημαντική. ‘Ο Malle ἀλλαξε τὴν ήλικία της γιὰ ν’ ἀποφύγῃ ἔνα ἐρωτικὸ στοιχεῖο ποὺ μποροῦσε εἴκολα νὰ χυθῇ στὴν ταινία — ἡ Ζαζί στὸ μυθιστόρημα εἶναι δεκαπέντε χρονῶ, στὴν ταινίᾳ μόνο δέκα. Η ἀλλαγὴ δυως αὐτὴ εἶχε καὶ σὰν συνέπεια νὰ τονιση ἰδιαίτερα τὴν ἀγνότητα καὶ τὴν ἀτέλεια τῆς μικρῆς. Η Ζαζί τοῦ Queneau ἔχει συχνὰ τὴν πειλατικὴ ἀπλικητὰ τῆς κακίας καὶ τῆς σκληρόδασ (ἰδιαίτερα στὴν περιγραφὴ φαντασικῶν ίσως σκηνῶν, ποὺ ἔχουν σχέση μὲ τὴν ἐρωτικὴ ξωὴ τῆς μητέρας της). ‘Αντίθετα ἡ μικρὴ Catherine Demongeot ποὺ ἔρμηνενει τὸν ρόλο στὴν ταινία προβάλλει ίσως ὑπερθολικὰ τὴν ἀγνότητά της.

Η ἀλλαγὴ αὐτὴ στὸ πρόσωπο τῆς Ζαζί συμβάλλει ίσως καὶ σὲ μιὰ ἄλλη διαφροσοτοίηση. ‘Ο Malle παρονοιάζει τὴν ταινία του πλαισιωμένη ἀπὸ δύο πλάνα τοῦ τραίνου ποὺ πλησιάζει στὸ Παρίσι, στὴν

23. “Άλλο παράδειγμα στὴ σ. 118. ‘Ο θεῖος τῆς Ζαζί σχολιάζει σὲ πέντε γραμμὲς τὸν πύργο τοῦ ‘Αιφελ σὰν σύμβολο φαλλικοῦ. ‘Ο Malle θὰ περιορίσῃ τὰ λόγια σ’ ἔναν διακριτικότατο ὑπαινιγό καὶ θὰ μᾶς δείξῃ τὸν πύργο —μικρό, μεγάλο, δρυό, λοξό, ἀνάτοδα— σ’ ἔνα πολὺ ξέπινο montage.

24. “Ἐνα πρόσωπο διαπιστώνει τὴν ἔξαφάνιση τῆς ‘Αλμπερτίν καὶ φωνάζει «Albertine (est) Disparue» θυμίζοντας τὸν τίτλο τοῦ μυθιστόρημας τοῦ Marcel Proust. Εἶναι φανερὸ δτὶ σκηνοθέτης καὶ μυθιστοριογράφος ἔχουν συχνὰ στὸ νοῦ τους τὸν μεγάλο συγγραφέα.

άρχη, καὶ ποὺ φεύγει, στὸ τέλος. Τὰ πλάνα αὐτὰ συνοδεύει μιὰ καιουμπότικη μελωδία, σὰν μπαλάντα. 'Ο οὐπανιγμὸς εἶναι φανερός καὶ δ ἴδιος δ Malle τὸν ἐπισήμανε: 'Η Ζαζί, σὰν ἥρωας καιουμπότικης ταινίας, ἔρχεται νὰ κατακτήσῃ τὸ Παρίσι, νὰ ἐπιβάλῃ τὸν «νόμο της». "Ομως θὰ γνωρίσῃ ἐκεῖ τὸν παραλογισμὸν τῆς μεγάλης πόλης τοῦ αἰώνα μας, μὲ τὴν ἀκαταστασία ποὺ δὲν ἔντοτέ εται μόνο στὴν κυκλοφορία τῶν τροχοφόρων ἀλλὰ ἀγγίζει καὶ τοὺς κατοίκους της. Θὰ γνωρίσῃ τὴν παράλογη λογικὴ τῶν μεγάλων ποὺ εἶναι τόσο πιὸ μπερδεμένη ἀπὸ τὴν ἀπλή —καὶ παράλογη μόνο γιὰ τοὺς μεγάλους— λογικὴ τῶν παιδιῶν. Καὶ ξαφνικὰ ὅλ' αὐτὰ θὰ πάρουν διαστάσεις ἐφιαλτικές, τὸ χάρος θὰ δρθωθῇ μπροστά της καὶ τότε γιὰ πρώτη φορὰ ἡ μικρὴ Ζαζί δὲ θὰ μπορέσῃ πιὰ νὰ ἀντιδράσῃ —ἡ λεξούλα της δὲν «πιάνει» πιά. Καὶ σὰν παιδί θὰ κοιμηθῇ. Γιὰ νὰ γλυτώσῃ; "Ισως, ἀλλὰ πάντως γιὰ νὰ μὴ ἀντιμετωπίσῃ ἔναν ἀνώφελο ἀγώνα. Σὰν ξυπνήσῃ, ζαλισμένη ἀκόμα, θὰ κερδίσῃ μιὰ πιὸ καθαρὴ καὶ δυστυχῶς λιγύτερο παιδικὴ ὅραση τοῦ οὐρανού: ἡ Ἀλμπερετίν θὰ γίνη Ἀλμπέρ (ἐκτὸς ἀν πιστέψουμε πώς τούτη τὴν φορὰ ἔκανε λάθος!). Θὰ τὴν ρωτήσῃ ἡ μπτέρα της: «Λοιπὸν διασκέδασες;» καὶ δ' ἀπαντήσῃ: «"Ἐτσι κι ἔτσι». «Ἐλδες τὸ Μετρό;» «"Οχι». «Τι ἔκανες τότε;» «Γέρασα». Μ' αὐτὴ τὴ λέξη —τὴν τελευταία τοῦ μυθιστορήματος καὶ τῆς ταινίας— οὐσιαστικὰ ἀλλάζει ἡ Ζαζί. Κι εἶναι. ὅπως παρατηρεῖ δ Roland Barthes, ἡ μόνη «μυθικὴ» λέξη της.

"Ολ' αὐτὰ ὑπάρχουν τόσο στὸ μυθιστόρημα ὅσο καὶ στὴν ταινία. "Ομως μὲ κάποιο παράξενο τρόπο ἡ κινηματογραφικὴ ἀπόδοση δίνει στὶς εἰκόνες οὐτὲς μιὰ ἄλλη προέκταση: τὸ χάρος ποὺ περιγράφει δ Malle στὸ τελευταῖο μέρος τῆς ταινίας του παίρνει διαστάσεις καινούργιες καὶ ἔκφραζει μιὰ ἔντονη ἀγωνία. Τὸ Παρίσι ποὺ μᾶς παρουσιάζει (ὅπως στὸ μυθιστόρημα ἔτσι κι ἐδῶ οἱ εἰκόνες τῆς πραγματικῆς καὶ ζωντανῆς πόλης ἔχουν δεθῆ μεταξὺ τοὺς σὶ καινούργιες καὶ φανταστικὲς σχέσεις) γίνεται ἔνας χῶρος ἑπαρητὸς μαξινὸς καὶ ἀνύπαρκτος, δποὺ τὸ κάθε τὶ μπορεῖ νὰ σιμβῇ. Τὸ κυκλοφοριακὸ χάρος διαδέγεται ἡ ἔντυπωσιακὴ εμάχη (ποὺ ἀν χρωστάρη πολλὰ σὲ πρότυπα τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου, εἶναι ὁστόσσο σκηνοθετημένη πιὸ ἀφηρημένα καὶ μαξινὸς πιὸ ἐφιαλτικά). Καὶ ἡ τελικὴ μεταμόρφωση τοῦ ἀστυνομικοῦ σὲ «Ἀρούν 'Αρασίντ» (μὲ Μουσολινικὴ ἐμφάνιση καὶ ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ τοὺς μελανοχίτωνές του) μᾶς μεταφέρει σ' ἔναν κόσμο κωμικοτραγικοῦ ποὺ τὸν ἀναγνωρίζουμε δυστυχῶς γιὰ σύγχρονό μας. Τπάρχει δόλοφάνερα στὸ σημεῖο αὐτὸν μιὰ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ θέση. Η ταινία τοῦ Malle ξεφεύγει, στὸ δεύτερό της μέρος, ἀπὸ τὸ

συνηθισμένο κωμικό έπίπεδο, γιατί νά προκαλέσῃ ένα πνιγμένο και λιγότερο γέλιο.

Τήν εξέλιξη άλλωστε αντή άπό την άρχη ώς τὸ τέλος τῆς ταινίας τήν παρακολούθουμε καὶ στὸν ἐκφραστικὸ τρόπο τοῦ Malle. Στήν άρχη τὰ πρόσωπα καὶ τὰ πράγματα εἶναι τοποθετημένα στὰ πλαίσια τῆς θύρων μὲ ἀνεση: ή κάθε εἰκόνα εἶναι λίγο πολὺ ἀπομονωμένη ἀπό τὸ περιγυρό της καὶ μέσα στὴν ίδια τὴν εἰκόνα υπάρχει κενὸς χώρος. Τὰ πρόσωπα (καὶ μαζί τους ὁ θεατὴς) ἀναπνέουν. Σιγὰ σιγὰ διώσεις τὸ περιεχόμενο τῆς κάθε εἰκόνας ανδέσει —γεμίζει καὶ τελικὰ ξεγειλίζει τὰ πλαίσια τῆς θύρων. Οἱ εἰκόνες γεμίζουν ἀστερικά καὶ μᾶς προσφέρονται σὰν θραύσματα μιᾶς πραγματικότητας ποὺ ἔχασε τὴν δργάνωση, τὴ συνοχὴ της καὶ τὴν τάξη της.

‘Ο πλοῦτος τῶν κωμικῶν εὐδομάτων τῆς ταινίας τοῦ Louis Malle εἶναι ἀστερίευτος: δὲν ἀποκαλύπτονται ὅλα οὕτε στὴ δεύτερη οὕτε στὴν τρίτη ἑπαφὴ μὲ τὸ ζερό. Τὰ ἀστεῖα εἶναι ὅλων τῶν εἰδῶν: διπτικά, λεκτικά, ἡρητικά, θυμικά. “Ἄλλοτε χοησιμοποιεῖ τὸ ἀπρόσπιτο ξάφνιασμα γιὰ νὰ προκαλέσῃ τὸ γέλιο κι ἄλλοτε πάλι τὴν ἐπανάληψη. Ή λεπτὴ φεαλιστικὴ παρατήρηση —ποὺ φυμίζει τὸν Jaques Tati— γεννάει μιὰ ἔξυπνη σάτυρα, ἐνδὸ παράλληλα δ Malle ἐκμεταλλεύεται καὶ τὸν κωμικούς συνειδομούς ποὺ μπορεῖ νὰ προκαλέσῃ ή ἐμφάνιση ἀντικειμένων ή προσώπων (χαρακτηριστικὰ παραδείγματα οἱ «κατογικὲς» ἀπρόσττες ἀναμνήσεις: οἱ γερμανοὶ στρατιῶτες —τὸ σημερινὸ Παρίσι, τὸ ξεβωρωτικὸ παρτζέλι τῆς Ησταίν κ.λ.).

Ο Malle ἀνατέλεται συνεχῶς σὲ ταινίες καὶ σὲ εἰδη τοῦ βουθοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ πιὸ πρόσφατου κινηματογράφου. Συγγὰ περιορίζεται σὲ μιὰ ὑπόμνηση, ἔναν λεπτότατο ὑπαινιγμό. “Άλλοτε πάλι πραγματοποιεῖ μιὰ παρωδία ή καὶ τὴν ἀπλὴ ἀντιγραφή. “Ολα διώσεις ἐλέγχονται μὲ μάτι κριτικό. Κυριαρχεῖ ή ὀνάμνηση τῆς καταστροφικῆς μανίας τοῦ Mack Sennet καὶ τῶν ἀδελφῶν Μάρξ. “Οσοι διώσεις είδαν πρόσφατα τὴν ἐπιλογὴ ἀπὸ κωμικὲς ταινίες ποὺ παίχτηκε μὲ τὸν τίτλο «Ἐλάτε νὰ γελάσουμε», θ’ ἀνακαλύφουν ένα πλῆθος ἀπὸ ἄλλες ἀναμνήσεις τοῦ ὕστεροῦ κινηματογράφου.

Δὲν εἶναι εῖναι τέτοιος καὶ ν’ ἀπαριθμήσῃ κανεὶς τὶς ἀναφορὲς στὰ κινηματογραφικὰ εἴδη ποὺ πραγματεύεται δ Malle. Αναφέρομε κιόλας τὶς κασιμπόζιες ταινίες, τὰ κλασικά τείτοι, τὶς κωμῳδίες τοῦ βουθοῦ. “Ας προσθέσουμε ἔνδεικνυτὸ μήποτε τὶς ἀναφορὲς σὲ ταινίες γκαγκστερικές, ἀστυνομικές, ψυχολογικές, λειτοθραματικές, πολεμικές, «δργισμένων νέων» ή καὶ μουσικοχορευτικὲς ἀκόμα.

Καὶ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε ἀκόμα τὶς παραπομπὲς σὲ συγκεκρι-

μένες ταινίες. ²⁵ Εχουμε π.χ. τὴν παρωδία τῆς «Χιροσίμα» (στήν περιγραφή τῶν ἀναμνήσεων τῆς Zaïl γιὰ τὸν πατέρα της) καὶ τῆς «Γλυκιᾶς Ζωῆς» (ή χήρα ἀγκαλιασμένη μὲ τὸν ἀστυνομικὸν πάτω ἀπὸ τὸ συντριβάνι μᾶς πλατείας κρατώντας μιὰν διπόδλα). Οὗτος δ Malle σημειώνει τὴν παρωδία τῆς *Masina* ἀπὸ τὴν καμαριέρα καὶ τῶν ἡθοποιῶν τύπου *Brando* ἀπὸ τὸν δόηγὸν τοῦ ταξί. Καὶ σίγουρα ὑπάρχοντιν ἀλλες πιὸ παλιές ποὺ δὲν εἶναι ζωντανὲς στὴν μνήμη μας. Ομως οἱ παρωδίες αὐτὲς θὰ χάνανε ἔνα μέρος ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τους, ὅτι δὲν παρωδοῦσε τὸν ίδιο τὸν ἑαυτό του: στήν σκηνὴ δπου δ «ἀστυνομικὸς» αἰσθάνεται ἔνα ξαφνικὸν καὶ κεραυνοθόλον ἔρωτα γιὰ τὴν Ἀλμπερτίν, ἀκούγεται τὸ σεξτέτο τοῦ Μπράμς, ποὺ συννόδευε τὴν περίφημη σκηνὴ στοὺς «Ἐραστές», καὶ ή δραιότατη καὶ αἰνιγματικὴ *Carla Marlier* κινεῖται μὲ τὸ ὄφος τῆς *Jeanne Moreau*!

Θὰ μποροῦσε Ισως στὸ σημεῖο αὐτὸν νὰ παρατηρηθῇ ὅτι ή κριτικὴ αὐτὴ τοῦ κινηματογράφου πραγματοποιεῖται μόνο στὸ ἐπίπεδο τῶν «κινηματογραφικῶν εἰδῶν» (ή καὶ τῶν ἔργων) ποὺ ἀναφέραμε κι ὅχι σ' αὐτὴν τὴν ίδια τὴν κινηματογραφικὴν ἔκφρασι. Τὴν παρατήρηση αὐτὴ διατυπώνει δ A. Labarthe²⁵ ξεκινώντας ἀπὸ τὴν διαπίστωση ὅτι δικινηματογράφος εἶναι τόσο στενὸς δεμένος μὲ τὴν πραγματικότητα, εἶναι τόσο πολὺ μιὰ τέχνη τοῦ πραγματικοῦ. ποὺ ή κριτικὴ τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων μετατρέπεται ἀναπόφευκτα σὲ κριτικὴ τῆς πραγματικότητας ποὺ ἐκφράζει. Καὶ ή γενικὴ αὐτὴ παρατήρηση εἶναι οιστὴ ὃς ἔνα δρισμένο σημεῖο, γιατὶ ἀναφέρεται σ' ἔνα ἀπὸ τὰ βασικὰ προβλήματα τῆς αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου: τὶς σχέσεις του μὲ τὴν πραγματικότητα. Εξηγεῖ ἄλλωστε καὶ τὴν ἀναπότετη ἀλλαγὴ ποὺ πραγματοποιεῖται ἀπ' τὴν μεταφορὰ τοῦ μυθιστορήματος στήν διδόνη καὶ ποὺ διαπιστώσαμε ἡδη. Κι διμως δ Malle δὲν ἀπέφυγε τὴν κριτικὴ καὶ τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων τοῦ κινηματογράφου. Άλλωστε ή διάκριση «εἰδούς» καὶ «ἐκφραστικοῦ τρόπου» δὲν εἶναι πολὺ εὔκολη καὶ ἔκποθαρισμένη, ἀφοῦ καὶ δι τρόπος καὶ ὅχι μόνο τὸ θέμα ἐκφράζει καὶ ἀναδεικνύει τὸ εἶδος, κι ἔτοι ἀναπόφευκτα τὰ βόλια ποὺ πετυχαίνουν τὸν πρῶτο στόχο πιάνοντας καὶ τὸν δεύτερο. Κι διμως ὑπάρχουν στιγμὲς ποὺ ἀναφέρονται περισσότερο στὸν τρόπο παρὰ στὸ εἶδος, πραγματοποιώντας ἔτοι τὴν κριτικὴ τοῦ ἐκφραστικοῦ τρόπου καὶ προκαλώντας τὸ γέλιο. Αὐτὸν φαίνεται κυριότατα στὸν τρόπο μὲ τὸν διοτο στήνει δ Malle τὸ κάθε κωμικὸν εύρημα.

*Αζ περιοριστοῦμε σ' ἔνα παράδειγμα. Τπάροχουν πλάνα δπου

25. Cahiers du Cinéma, δρ. 114, σ. 58—60.

ἐνῶ κοντά στὸ θεατὴ ἡ κίνηση καὶ τὰ λόγια τῶν ήθουσιῶν τραβοῦν τὸ ἐνδιαφέρον καὶ προκαλοῦν τὸ γέλιο, ἐμφανίζεται στὸ βάθος τῆς εἰκόνας **εκάπι ἄλλοι**. Αὐτὸ τὸ καινούργιο πρόσωπο ἡ πράγμα, αὐτὴ ἡ καινούργια κίνηση, τραβάει τότε τὸ ἐνδιαφέρον μας (γιατὶ ἀπὸ τὸ 1940 ὡς σήμερα μάθαμε πώς ἡ χρησιμοποίηση δλου τοῦ ὅπτικοῦ βάθους σκοπὸ ἀκριβῶς ἔχει νὰ τραβήξῃ τὸ βλέμμα μας καὶ στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, ἔτσι ποὺ νὰ διχαστῇ τὸ ἐνδιαφέρον μας ἡ καὶ νὰ μεταφερθῇ τὸ βάρος τῆς εἰκόνας στὸ βάθος κι ὅχι στὸ πρῶτο πλάνο). "Ομως ὁ Malle θὰ μᾶς ξεγελάσῃ, γιατὶ ἡ κίνηση ποὺ φαίνεται στὸ βάθος τῆς εἰκόνας θὰ παραμείνῃ σὰν λεπτὸς κωμικὸς ὑπαινιγμὸς πού, ἐνῶ περιμένουμε νὰ ἀναπτυχθῇ σὲ κυρίαρχο κωμικὸν εἴδομα, θὰ μᾶς ἀφήσῃ τελικὰ ἀνικανοποίητονς καὶ θὰ χαθῇ. Τὸ γέλιο, σ' αὐτὴν καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις, γεννιέται δχι τόσο ἀπὸ τὸ τί βλέπομε, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ μᾶς τὸ δείχνει. Κι ὅταν ἔνας ἐκφραστικὸς τρόπος χρησιμοποιήται χωρὶς νὰ δλοκληρώνεται καὶ χωρὶς νὰ μᾶς δδηγῇ ἔκει πού θὰ ἔπειπε ἀπὸ τὴ φύση του νὰ μᾶς δδηγήσῃ, εἶναι φανερὸ δτὶ σατυρίζεται αὐτὸς ὁ ίδιος ὁ ἐκφραστικὸς τρόπος.

Μὲ τὸν τρόπο του λοιπὸν πραγματοποιεῖ ὁ Malle τὴν κριτικὴ τῆς κινηματογραφικῆς μυθολογίας, τῶν κινηματογραφικῶν εἰδῶν καὶ τῆς κινηματογραφικῆς ἐκφρασης. Τὰ κωμικὰ στοιχεῖα εἶναι τόσο ίδιοτυπα, τόσο δεμένα μὲ τὴν 7η τέχνη ποὺ πρέπει νὰ παραδεγτοῦμε πώς ἡ ταινία ἀπειθίνεται σ' ἔνα σοινὸ πάτως ἔξοικειωμένο μὲ τὰ κινηματογραφικὰ ἔργα καὶ τὴν κινηματογραφικὴν ψυστή. Καὶ είναι, τίνορα λίγη αὐτὸι ποὺ θὰ γιγαντῶν ταῦς ἀναγνωστικής τοῦ Malle. Απὸ μιὰ ἀποφη ἡ ταινία εἶναι πολὺ πιὸ δυσκολὴ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα. "Ισως γιατὶ πραγματοποιεῖ στὸν κινηματογράφο πάτι ποὺ ὡς τώρα τὸ θεωρούσαμε δυνατὸ μόνο στὴ λογοτεχνία. Γι' αὐτὸ κι εἶναι ἔκδηλες οἱ λογοτεχνικὲς ἐπιδράσεις στὴ βάση τῆς προσπάντειας τοῦ Louis Malle. "Αλλωστε τὸ ίδιο ισχύει, μὲ τρόπο διαφορετικό, γιὰ τοὺς «Ἐραστές».

Δὲν ξέρουμε ἀκόμα σήμερα ἀνὴρ ἡ λογοτεχνικὴ αὐτὴ ἐπίδραση ποὺ δέχεται ὁ κινηματογράφος καὶ ποὺ ἐκφράζεται σὲ συγκλονιστικὰ ἔργα ποὺ διπογράφει ἔνας Resnais, ἔνας Bergmann, ἔνας Antonioni ἀνοίγει τὸ μελλοντικό του δρόμο. Πολλοί ἐκφράζουν τὴν ἀντίθεσή τους σ' αὐτὴ τὴν καινούργια τάση. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, γράφει π.χ. ὁ Queneau, πώς ὁ κινηματογράφος εἶναι τέχνη. "Έχει μόνο ἐλάχιστη σχέση μὲ τὴ λογοτεχνία —τόση δση ἔχει ἡ γλυπτικὴ μὲ τὴ μουσική. 'Ο κινηματογράφος γεννήθηκε ἔξω ἀπ' τοὺς κύκλους τῶν 'διανοούμενων,... Κι ὅταν προσβλέπῃ στὴ λογοτεχνία, μοιάζει μ' ἔναν φλαστίστα ποὺ ξητάει τὴ βοήθεια ἐνὸς ἀρχιτέκτονα γιὰ νὰ τελειοποιήσῃ τὸ δργα-

νό του. "Άς μή ξεχνάμε πώς ή τέχνη αντή γεννήθηκε στις λαϊκές γιορτές, έξησε στις συνοικίες κι άναπτύχθηκε χωρίς τη βοήθεια τῶν καλλιεργημένων ἀνθρώπων".²⁶

Είναι ἄραγε οἱ διαχωριστικὲς γραμμὲς τόσο φανερὲς ἀνάμεσα στὶς τέχνες; Οἱ σχέσεις τῆς λογοτεχνίας μὲ τὸν κινηματογράφο μήπως δὲν εἶναι σχέσεις πολύτλοχων ἀλληλεπιδράσεων; (Καὶ μήπως ή συνεργασία τοῦ Queneau μὲ σκηνοθέτες σὰν τὸν Clement καὶ τὸν Buñuel, τὸν Resnais, καὶ τὸν Kast δὲν διαφεύδει τὰ ίδια τοῦ τὰ λόγια;)

Ο κινηματογράφος —καὶ δὲν ἔξετάζουμε ἐδῶ ὅν τοῦ εἶναι χρήσιμο ή ὅχι— παρακολουθεῖ τὴ λογοτεχνία. Ἀνάμεσα στὶς δύο τέχνες δημιουργοῦνται ἀνταλλαγές, ἐνῶ ταυτόχρονα τόσο ὁ κινηματογράφος ὅσο καὶ τὸ μυθιστόρημα ἀναζητοῦν ἔνα καινούργιο παρθένο πεδίο δράσης.

Τὸ σύγχρονο μυθιστόρημα εἶναι ἀφήγημα μαζὶ καὶ δοκίμιο. Φανταστικὴ ἀφήγηση ἀλλὰ καὶ κριτικὴ —κριτικὴ τοῦ κόσμου, κριτικὴ τῆς ίδιας τῆς μυθιστορηματικῆς δημιουργίας. Σ' αὐτὸ τὸ δρόμῳ μπαίνει σήμερα καὶ ὁ κινηματογράφος. Προσπαθεῖ νὰ ἔσκαθαρίσῃ μέσα στὸ ίδιο τὸ κινηματογραφικὸ ἔργο προβλήματα ποὺ ἔχουν σχέση μὲ τὴν κινηματογραφικὴ δημιουργία καὶ τὴν κινηματογραφικὴ ἔκφραση. Οἱ πιù ζωντανὲς κινηματογραφικὲς δημιουργίες τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου δὲν εἶναι ταΐνες ποὺ θέτουν ἐρωτήματα μόνο γιὰ τὸν κόσμο μας, γιὰ τὴ ίσωή μας; θέτουν ταυτόχρονα ἐρωτήματα ποὺ ἀφοροῦν τὴν ὑπόσταση τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης.

Βέβαια δὲν ἔχει ἀκόμα ὁ σκηνοθέτης —κι ίσως νὰ μὴν ἀποκτήσῃ ποτὲ— τὴν ἔλευθερία τοῦ συγγραφέα: ὁ συγγραφέας ἐπικουνωνεῖ μὲ τὸν ἔσωτερικὸ ή καὶ μὲ τὸν ἔσωτερικὸ μας κόσμο χρησιμοποιῶντας λέξεις, δηλαδὴ σημεῖα, σύμβολα. Οἱ εἰκόνες ποὺ συλλαμβάνει ὁ σκηνοθέτης πάνω στὸ φίλμ —ἀκόμα κι ὅταν ὁ φακὸς γίνεται στυλογράφος, κατὰ τὸν δρισμὸ τοῦ Astruc— μποροῦν νὰ ἀποκτήσουν ἔνα καινούργιο εἰδικὸ βάρος, νὰ φωτισθοῦν μὲ μιὰ ἔξιωτραγματικὴ ἔνταση, ποὺ θὰ τοὺς δώσῃ ἔνα ἄλλο νόημα. Θὰ παραμείνουν δμως πάντα ἀπεικονίσεις. 'Απεικονίσεις μ' ἔνα σημασιολογικὸ βέβαια περιεχόμενο, ἀλλ' ὅχι ἀφηρημένα σημεῖα. Ο κινηματογράφος εἶναι πολὺ στενὰ δεμένος μὲ τὴν πραγματικότητα — ἔχει μιὰ βάση ρεαλιστικὴ ἀκόμα κι ὅταν κατορθώνῃ νὰ ἔκφράσῃ μιὰ ἔσωτερικὴ διάθεση ή μιὰ ἀφηρημένη σκέψη. Κι δμως μέσα ἀπ' τὸν περιορισμὸ αὐτό, ποὺ βρέσκεται στὴν καρδιὰ

26. Bâtons, Chiffres et Lettres, σ. 145. Τὸ κείμενο αὐτὸ γράφτηκε τὸ 1945.

τῆς κινηματογραφικῆς έκφραστες. θέτειται νὰ συνεχίσῃ ή η τέχνη τῆς καλλιτεχνικές της ἀναζητήσεις, νὰ προσταθῆται νὰ σπάσῃ τους φραγμούς έστω κι ἀν μοιάζει νὲ απείλη μ' αὐτὸν τὸν τρόπο σὲ ξένα χωράφια.

Απὸ τὴν ἀποφή αὗτηή ή «Ζαζί» μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ταινία πειραματική²⁷, ἀφοῦ γιὰ πρώτη φορὰ ζητάει νὰ πραγματοποιήσῃ συστηματικὰ ἐνα ἔγχειρημα ποὺ θταν ὡς τώρα δυνατὸ μόνο στὸ γραπτὸ λόγο. 'Ο Louis Malle συναντάει τὸν δημιουργὸ τῆς «Ζαζί» κι ὅλη τὴ λογοτεχνικὴ θαράδοση ποὺ ἀντιπροσωπεύει. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι δ' Chaplin βλέποντας τὴ «Ζαζί» στὴν ὁδόνη τὴ συσχέτισε μὲ τὸν James Joyce ποὺ στέκει στὴ ξεκίνημα ὅλης τῆς λογοτεχνικῆς πορείας τοῦ Raymond Queneau.

27. Εἶναι πειραματικὴ καὶ στὸν τεχνικὸ τομέα ποὺ δὲν μᾶς ἀπασχόλησε ἐδῶ μὰ ποὺ ἔχει κι αὐτὸς σχέση μὲ τὰ έκφραστικὰ μέσα τοῦ κινηματογράφου. 'Αναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὴ χρησιμοποίηση φακῶν μὲ πολὺ μικρὴ ἐστιακὴ ἀπόσταση, τὴν ἐπαναστατικὴ χρησιμοποίηση μεταβλητῶν χρωμάτων, τὸν ουθεὶδι γυρίσματος δρισμένων σκηνῶν, τὴν ἐπεξεργασία τοῦ ἥχου καὶ τόσα ἄλλα.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΤΗΣ "ΤΕΧΝΗΣ"

—Στις 7 και 9 Μαρτίου υπέβαλαν τις παραιτήσεις τους στὸν Πρόεδρο τοῦ Δ. Σ. τῆς «Τέχνης» οἱ κ. κ. Ἰωάννης Δράκος, Α'. Ἀντιπρόεδρος, καὶ Μωρίς Σαλτιέλ, Γενικὸς Γραμματεὺς. Παρὰ τὶς προστάθμεις τοῦ τὸ Δ.Σ. δὲν μπόρεσε δυστυχῶς νὰ πείσῃ τὸ δύο αὐτὸι παλαιᾶ καὶ δραστήρια μέλη τοῦ εἰς ἀνακαίσσοντις παραιτήσεις τους, καὶ ἔτσι δρέψθηκε ὑποχρεωμένο νὰ τὶς δεχθῇ στὶς 27 Ἀπριλίου. Τὸ Δ.Σ. συμπληρώθηκε ἀπὸ τὸ δύο πρῶτα ἐπιλαχοῦντα μέλη, τὴ δεσπονίδα Ι'. Μανωλεδάκη καὶ τὸν κ. Ν. Χουρουμιάδη. Τὴ θέση τοῦ Α'. Ἀντιπροέδρου ἐλαβε ὁ κ. Δ. Γαλαζούδης καὶ τὴ θέση τοῦ Γραμματέως ὁ κ. Π. Ζάννας.

—Ἡ ἔκθεση ἡωγραφικῆς τοῦ κ. Γιώργου Βακαλό, ποὺ ἔγκαινανάσθρε στὶς 12 Ἀπριλίου, ἔλεισε στὶς 15 Μαΐου ἀφοῦ παρατάθηκε γιὰ μᾶ ἔβδομάδα.

—Στὶς 18 Ἀπριλίου ἔγινε ἀπὸ τὸν κ. Χρῆστο Εὐελπίδη παρουσίαση ἑγχρόμιων διαφανειῶν ἀπὸ τὸ «Ἄγιον Ορος».

—Ἀπὸ τὶς 19 Ἀπριλίου ἔως τὶς 10 Μαΐου δόθηκε στὸ ἐντευκτήριο τῆς «Τέχνης» ἡ τετάρτη σειρὰ τοῦ κύκλου τῶν Ἐλευθέρων Μαθημάτων, διονοῦ ἡ ἀρχαιολόγος κ. Ἀγγὴ Σακελλαρίου μᾶλιστος μὲ θέμα: «Κρητικομακεδονικὴ Μικροπετρίνα». Παραλλήλα ἀπὸ τὶς 21 Ἀπριλίου καὶ μέχρι 12 Μαΐου δόθηκαν τὰ μαθήματα τῆς πέμπτης καὶ τελευταίας ἐφετεινῆς σειρᾶς, μὲ ὄμιλητὴ τὸν φιλόλογο κ. Νίκο Χουρουμιάδη καὶ θέμα: «Τὸ δραχαῖο θέατρο».

—Στὶς 15 Ἀπριλίου πραγματοποιήθηκε ἡ 11η τακτικὴ συναυλία μὲ τὸν πανίστιτο Valentin Gheorghiu, σὲ ἔργα Λίστ, Σούμιαν καὶ Κονσταντινέσκου.

—Στὶς 2 Μαΐου μᾶλιστος ὁ λογοτέχνης κ. Τάσος Ἀθανασιάδης μὲ θέμα: «Πῶς γράφεται ἡ μαθητοριματικὴ βιογραφία».

—Ἡ 12η τακτικὴ συναυλία δόθηκε στὶς 9 Μαΐου, διονοῦ ὁ βιολονίστας κ. Τάτος Ἀποστολίδης ἐμφανίστηκε σὲ ἔργα Τυρτίνη, Μπάχ, Μπράιες, Σοστάκοβιτς κ.ἄ. Στὸ πάνω συνόδευψε ὁ κ. Νίκος Μωράϊτης.

—Ἡ διμιὰ τοῦ μουσικού συνθέτη κ. Γιώργου Σισιλάνου μὲ θέμα: «Σύγχρονα πρωτικὰ μουσικὰ προσβλήματα στὴν «Ἐλλάδα» πραγματοποιήθηκε στὶς 16 Μαΐου.

—Οἱ μουσικὲς ἐκδηλώσεις τῆς ἐφετεινῆς περιόδου ἔκλεισαν μὲ τὴ συναυλία γιὰ δύο πιάνα τὸν Καλλιτεχνῶν δίδος Νόρας Λουκίδου καὶ τὸν κ. Γεώργιο Θιμῆ, σὲ ἔργα Μπάχ, Μπράιες, Σοστάκοβιτς. Μόλις καὶ Ντευτοπούλου. Ἡ συναυλία αὐτὴ δόθηκε στὶς 24 Μαΐου.

—Στὶς 25 Μαΐου ἔγιναν τὰ ἔγκαινα τῆς ἔκθεσης ἡωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς μελῶν τοῦ «Καλλιτεχνικοῦ Σωματείου» Ἐλλήνων. Ἡ ἔκθεση λειτούργησε ὡς τὶς 18 Τουνίου καὶ πῆραν μέρος σ' αὐτὴν 27 μέλη τοῦ Σωματείου.

—Ἀπὸ τὶς 25 Μαΐου ἀρχισε, σὲ ἄλλη αὐτουσα τῆς Στέγης μας, ἡ μόνη παρουσίαση ἔργων δέκα ἡωγράφων τῆς Θεσσαλονίκης. Οἱ ἡωγράφοι: Ἐφη Βικελίδου, Κλειώ Δημητριάδη, Νάτοη, Τάκης Ιατροῦ, Εὐστάθιος Λογοθέτης, Γιώργος Παραλίης, Νίκος Γαβριὴλ Πεντελίκης, Πολύκλειτος Ρέγκος, Νίκος Σαχίνης καὶ Γιάννης Σβορόδης τὸν παρουσιάζοντι δείγματα τελευταίας ἐργασίας τους ποὺ θὰ ἀλλάξουν σὲ διαδοχικὰ διαστήματα. Στὴν διάλεση τοῦ κάθε ἐπισκέπτη τὴν ἡρίσκωνται βιογραφικὰ καὶ ὅλα τὰ τεχνεῖα γιὰ τὸν δραστηρότητα τῶν ἡωγράφων. Ἡ «Τέχνη» πατεῖει δὲ μὲ τὴν μόνην αὐτὴν παρουσίαση τὴν βοηθήση τὴν καλύτερη προσοβολὴ τοῦ ἔργου τῶν ἡωγράφων τῆς πόλης μας.

—Ἡ «Τέχνη» πραγματοποιεῖ στὸ ἐντευκτήριο τῆς θερινῆς ἐκδηλώσεις γύρω ἀπὸ τὸν κανημογάραφο, τὴ μουσικὴ καὶ τὸ θέατρο. Ἔτοι στὶς 21 καὶ 28 Τουνίου παρουσιάζεται σὲ ἐπατό περίπου μέλη τῆς ταυτίας τοῦ πρωτοπόρου ἡωγράφου καὶ σκηνοθέτη Νορμιάτ Με Laren μὲ κινούμενα σύτσα ἡ καὶ ταυτίας θωγραφιούμενες πάνιο στὸ φίλμ. Οἱ ταυτίες αὐτὲς ποὺ διετέθησαν ἀπὸ τὸν Καναδικὴ Προσθετικὰ παρουσιάστηκαν μὲ λεπτομερὴ ἀνάλογη.

—Ἀκολούθησε στὶς 5 καὶ 12 Τουνίου ἡ ὀρχήση ἀπὸ δύσκοπων τῆς πόρας τοῦ Μέζαρτ «Ντόν Τζεούάννη».

—Ἐνοικήνοντας μὲ δωρεὲς τὴν προστάθμη πλούτου τῆς Καλλιτεχνικῆς Στέγης τῆς «Τέχνης» πρόσφεραν εἰδὴ τῆς βιβλιοθήκης τὸ Γαλλικὸ Ίνστιτούτο Αθηνῶν, ἡ Ἀμερικανικὴ Σπηρεσία Πληροφοριῶν, δ. κ. Γιώργος Χειμωνᾶς, ὁ κ. Μαρία Κέντρου—Αγεθοπούλου, ὁ κ. Πάνος Παπασταμάτης, δ. κ. Μωρίς Σαλτιέλ ταυτίας μαγνητοφόνων, ἐνῶ οἱ χαράκτερων κ. Βάσω Κατοράκη καὶ οἱ ἡωγράφοι κ. κ. Γιώργος Σικελίτης, Εὐστάθιος Λογοθέτης καὶ Γιώργος Βακαλό χάρισαν ἀπὸ ἔναν πίνακα τους.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΛΛΕΞΑΝΔΡΟΤΠΟΛΕΩΣ

Στὴν Ἀλεξανδρούπολη δργανώθηκε μὲ τὴν πρωτοβουλία φιλοτέχνων τῆς πόλεως Παρόπτημα τῆς «Τέχνης». Τὸ Παρόπτημα δριθεῖει κιόλας 100 περίπου μέλη ποὺ συνήλθαν σὲ γενικὴ συνένεση στὶς 7 Μαΐου καὶ ἔξελεσαν τὸ πρῶτο Διουπετακὸ Σημειούλιο ποὺ δργανώθηκε σὲ Σῦμα ὡς ἔξης: Πρόεδρος: Ἐλένη Φιλιππίδου, Ἀντιπρόεδροι: Λιονίδηος Κάρτονας καὶ Χρήστος Μονάσταρης, Γεν. Γραμματεὺς: Εἰένη Κασαπάκη, Ταμίας: Νικόλαος Κονουράβας καὶ μέλη: Λιδία Καλτάκη, Ἀλεξάνδρα Μεκρή, Σοφία Παναγιωτοπούλου καὶ Λίτσα Καρυοτάκη.

Τὸ Παρόπτημα τῆς «Τέχνης» δργάνωσε ἢ δη τὶς ἀκόλουθες ἐκδηλώσεις:

Στὶς 12 Μαρτίου, σὲ συνεργασία μὲ τὴν Ἀμερικανικὴ Σπηρεσία Πληροφοριῶν, πραγματοποιήθηκε δύμιλα τοῦ ἡωγράφου κ. Πο-

λυκλείτου Ρέγκου μὲ θέμα: «Η Τέχνη στὴν Ἀμερική».

Στὶς 19 Μαρτίου δὲ Καθηγητὴς τῆς Πολιτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Δημήτριος Φασούρος μᾶλλος μὲ θέμα: «Οἱ οικήματες τάσεις τῆς Ἀρχαρχείας». Η διμήλια συνοδεύθταν ἀπὸ προσολήν φωτεινῶν εἰκόνων.

Στὶς 24 Μαρτίου μᾶλλος ἡ κ. Γεώργια Ταρσούλη μὲ θέμα: «Η Ἑλληνίδα μητέρα στὴν Λαογραφία».

Στὶς 22 Ἀπριλίου πραγματοποιήθηκε διμήλια τοῦ κ. Παύλου Ζάννα μὲ θέμα: «Γνω-

ραμία μὲ τὴν Τέχνην». Η διμήλια συνοδεύθταν ἀπὸ προσολήν φωτεινῶν εἰκόνων.

Στὶς 10 Μαΐου δὲ Γεν. Ἐπιθεωρητὴς Μ. Ἐκπαιδεύτερος κ. Γεώργιος Μαμέλης μᾶλλος μὲ θέμα: «Οἱ Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου». Τὴν διμήλια συνόδευε ἀπαγγελία ἀποσπασμάτων ἀπὸ τὸ ποίημα.

Στὶς 19 Μαΐου δὲ κ. Κωστῆς Μεραναῖος μᾶλλος μὲ θέμα: «Οἱ Ἑλληνικὸς ἀνθρωπός καὶ ἡ ἐποχὴ μας».

Στὶς 5 Ἰουνίου ἔγινε προσολή γερμανικῶν ταυτιῶν μαρκοῦ μήκους.

Συνέχεια ἀπὸ τὴν σελίδα 72

νοὶ νὰ ποῦμε πῶς ἡ πράξη αὐτῆς, ποὺ προκαλεῖ μιὰ ἐντύπωση ἀπατηλή, δὲν μπορεῖ νὰ χαρακτηριστῇ καλοπροσάρετη. Ὁπωδήποτε δὲν εἶναι ἐπιτρεπτή σ' εναντι πνευματικὸ ἄνθρωπο μὲ κάποια πείρα.

Καὶ ἀπομένει ἀναπάντητο τὸ πρώτο ἔρωτημα. Μὲ ποιὰ κριτήρια προτιμήθηκαν οἱ δέκα ζωγράφοι γιὰ νὰ προβάλονται ἡ ζωγραφικὴ τῆς Θεσσαλονίκης; Ἀναμφισβήτητα μὲ τὰ κριτήρια κάποιας ζωγραφικῆς ποιότητας. Νομίζουμε πῶς καὶ οἱ δέκα εἶναι διασδῆτοι ζωγράφοι. Καὶ κάπι ἀκόμα. Ἀπὸ δ.τι ξέρουμε οἱ δέκα αὗτοὶ ζωγράφοι ἔχουν μιὰ διαφορὰ ταρούσια καὶ ἔχουν νὰ ἐπιδείξουν τὰ διαδιάκοπη δουλειά τοῦ τούς τυμᾶ. Πιὸ πολὺ ἀπὸ τὴν διοιαδήποτε στάθμη ἔχουν τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ τῆς συνεχοῦς δημιουργικῆς προσπάθειας. «Ολοὶ τοὺς

ἐμπανίζονται τὰ τελευταῖα χρόνια σὲ ἀτομικὲς ἡ διαδικασίες ἐκθέτεις ἑδῶ καὶ στὴν Ἀθήνα. Καὶ πιστεύονται πῶς μὲ τὸ ἔργο τῶν δέκα ἡ Θεσσαλονίκη δείχνει τὸ ἀληθινό τῆς πρόσωπο. Αὐτὸς δὲ σημαίνει πῶς ἀποκλείεται γὰρ κάποιο λάθος, μολονότι ἀπευθυνθήκαμε στοὺς πιὸ ἀριθμόδιους νὰ κοίνουν γιὰ τὴν ἔκλογήν. Οὕτε σημαίνει πῶς ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς θὰ είναι ἔρυθρη κλειστός. Η «ΤΕΧΝΗ» μὲ μεγάλη χαρὰ θὰ καλέσῃ διποιονδήποτε ἀλλον ζωγράφο ποὺ θὰ παρουσιάσῃ στὸ μεταξὺ ἔργο ἀξιόλογο, ποὺ θὰ δείχνη μιὰ ἀληθινή καὶ ἀδιάλειπτη καλλιτεχνικὴ ἐργασία. Γι' αὐτὸς μπορεῖ νὰ δηλώσῃ οητὰ καὶ κατηγορηματικὰ τῶς δὲν ἐπάρχει καὶ μιὰ πρωτεύοντα καὶ καμιὰ μεροληψία. «Ο-τι στοιχεῖα πλαραθέσαμε πρέπει νὰ πείσουν γι' αὐτὸς κάθε καλοπροσάρετο ἀνθρωπό. Καὶ εἴμαστε ἔτοιμοι νὰ συνεχίσουμε κάθε καὶ λοιπόν αἱρετηση.

Τὸ ἐντεοκτήτῳ καὶ τὰ γραφεῖα τῆς «Τέχνης» είναι ἀνοικτὰ κάθε μέρα 12—1 καὶ 5—9 μ.μ.

Στὴ διάθεση τῶν μελῶν βρίσκονται τὸ κυλικεῖο, ἡ βιβλιοθήκη, δίσκοι, ἡχογραφημένη μουσική, ἡχογραφημένα μαθήματα καὶ διαλέξεις.

Παραπένει πάντοτε ἀνοικτῆ καὶ ἡ μόνιμη παρουσίαση ζωγράφων τῆς Θεσσαλονίκης.

Τὰ μέλη μποροῦν ἀκόμα νὰ πληρώνουν τὴν μηνιαία συνδρομή τους διευκολύνοντας ἔτοι τὸ δόσκολο ἔργο τῆς εἰσπράξεως τῶν συνδρομῶν.

ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΜΑΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ. Μουσικοσυνθέτης, διευθυντής μουσικοῦ προγράμματος τοῦ Ε.Ι.Ρ. "Έχει γράψει έργα συμφωνικῆς μουσικῆς καὶ μουσικῆς δωματίου, μουσικὴ μπαλέτου, θεάτρου καὶ κινηματογράφου. Κυριότερα έργα: Κονοέρτο γιὰ δραχύστρα, 1η συμφωνία, «Βάσκες» (μπαλέτο) κ.ά.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΕΦΑΚΗΣ. Ζωγράφος. 'Ασχολήθηκε ιδιαίτερα μὲ τὴ συντήρηση καὶ τὴν ἀνταγραφὴ τοιχογραφιῶν καὶ μωσαϊκῶν. Τεχνικὸς σύμβουλος καὶ σχεδιαστὴς σὲ πολλὲς ἀρχαιολογικὲς ἔρευνες. "Έχει παρουσιάσει έργα τον σὲ πολλὲς ἐκδόσεις στὴν 'Ελλάδα καὶ τὸ 'Εξωτερικό.

ΠΑΤΑΟΣ ZANNAΣ. Διευθύνει τὴν Κινηματογραφικὴ Λέσχη τῆς «Τέχνης» καὶ δισχολεῖται μὲ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ κινηματογράφου καὶ τὴν κινηματογραφικὴ κριτική.

Eivai σημαντικό

νά είσαι εύπρόσδεκτος.



Η πρώτη έντυπωσίς είναι έκεινη
που έπιδρα στό άποτέλεσμα.

Ξυρίζεσθε κάθε πρωΐ, άλλα μέ

ASTOR

ΧΩΡΙΣ ΚΟΠΟ - ΑΝΕΞΟΔΑ

Βοηθάτε τὸν ἑαυτό σας μὲν
σημαντικό στοιχεῖο ἐπιτυχίας.



KÖRCKEN - MÄDCHEN - Super

L' ART

A THESSALONIKI

Revue trimestrielle de la Société Culturelle de Macédoine «TECHNI».

Kominon 4, Thessaloniki, Grèce.
Eté 1961.

REVUE CRITIQUE des principales manifestations artistiques qui ont eu lieu à Thessaloniki de Mars à Juillet 1961. pp. 57—74.

THEATRE: Représentations théâtrales du Théâtre Universitaire, du Théâtre Dionysia, de D. Myrat et du Théâtre Poreia.

MUSIQUE: Concerts et récitals organisés par «Techni» (L. Liotsi—Roca, Trio Grunder—Laffra—Perret, V. Gheorghiu, T. Apostolidis, N. Loukidi, G. Thymis). Concerts de l' Orchestre Symphonique de la Grèce du Nord (Chefs d' orchestre: M. Horvat, S. Michaelidis, A. Paulmüller, V. Theofanous, A. Paridis. Solistes: M. Iascaris, Trio Genser—Winkler, G. Kopanas, V. Gheorghiu, P. Eustratiadi, M. Semsis, E. Anastasiadi, M. Manoledaki). Autres Concerts (G. Fallot, Trio Thymis—Kasambakas—Galileas, Orchestre Symphonique de l' Université de Michigan).

BALLET: Danse populaires d' Israel.

PEINTURE: Expositions des peintres G. Sikeliotis, G. Vakalo et de l' Association des Artistes Grecques. Note sur l' exposition permanante de dix peintres de Thessaloniki organisée par «Techni» (K. Vikelidi, K. Dimitriadi—Natsi, T. Iatrou, Ch. Lefakis, E. Logothetis, G. Paralis, N. Pentzikis, P. Rengos, N. Sahinis et Y. Svoronos).

CINEMA: Notes sur les derniers films de la saison d' hiver 1960—1961. Documentaires de T. Kanellopoulos («Thasos») et L. Loissios («Mytilène»).

G. SICILIANOS, compositeur, expose certains problèmes pratiques de la musique en Grèce (enseignement, orchestres, éditions etc) et propose des solutions.

pp. 75—95.

CH. LEFAKIS, peintre, présente les différentes techniques de la peinture et leur application dans la peinture moderne. pp. 96—109.

P. ZANNAS, critique de cinéma, analyse le film de Louis Malle «Zazie dans le Metro» avec des références au roman et l' ensemble de l' oeuvre de R. Queneau.

pp. 110—124.

**Επισκεφθῆτε την 26η
ΔΙΕΘΝΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

3-24 Σεπτεμβρίου

Προθολή της συγχρόνου παραγωγής
σε διεθνή κλίμακα

16 έπισημοι συμμετοχαί κρατών

2000 θιαμητά και έπιχειρήσεις
Ελληνικές και ξένες

Γραφείο Αθηνών τηλ. 30 959 και Θεσσαλονίκης τηλ. 22 288

“ΕΘΝΙΚΗ..

ΑΝΩΝΤΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
ΓΕΝΙΚΩΝ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ

ΑΘΗΝΑΙ

Οδός Σοφοκλέους 6 — Τηλ. 30-691

★

“ΑΣΤΗΡ,,

ΑΝΩΝΤΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΑΘΗΝΑΙ

Οδός Σταδίου 38 — Τηλ. 30-721

★

ΑΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΑΙ
ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΑΙ ΕΤΑΙΡΙΑΙ
ΙΔΡΥΘΕΙΣΑΙ

ΤΠΟ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

★

ΑΣΦΑΛΙΣΕΙΣ

ΠΤΡΟΣ — ΖΩΗΣ

ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ — ΓΕΩΓΡΙΚΑΙ

ΑΤΤΟΚΙΝΗΤΩΝ — ΑΣΤΙΚΗΣ ΕΤΟΤΝΗΣ

ΑΤΤΧΗΜΑΤΩΝ ΕΝ ΓΕΝΕΙ