

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ – ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

Η ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΣΕΛΙΔΑ ΤΗΣ *ΑΥΓΗΣ* 1955-1960



ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΚΑΝΔΥΛΑΚΗ
(Α.Μ 515)

ΡΕΘΥΜΝΟ 2014

Η ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΣΕΛΙΔΑ ΤΗΣ ΑΥΓΗΣ 1955-1960

Τριμελής κριτική επιτροπή:
Ευγένιος Μαθιόπουλος (μέλος)
Σωκράτης Πετμεζάς (μέλος)
Χρήστος Χατζηιωσήφ (επόπτης)

Εισαγωγή	7
Το ιστορικό πλαίσιο έκδοσης της Αυγής.....	8
Η πολιτιστική σελίδα της Αυγής.....	10
Εισαγωγικά	10
Το αυταρχικό πολιτικό πλαίσιο	10
Κυριότερα πολιτιστικά θέματα του 1955	11
Ο ρόλος του δημιουργού.....	11
Κριτική θεάτρου και κινηματογράφου	15
Το Χόλυγουντ	19
Το αίτημα για ρεαλισμό	20
Λογοτεχνική κριτική.....	22
Η επίθεση κατά του υπαρξισμού	26
Η αντιδραστική λογοτεχνία	28
Συμπερασματικά για το 1955.....	29
Η πολιτιστική σελίδα το 1956.....	30
Ο διάλογος Ανατολής -Δύσης.....	41
Η αμηχανία μετά το 20ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ (Φεβρουάριος 1956)	42
Πολιτιστικά θέματα και μαρξιστική κριτική το 1957.....	45
αισθητική και μαρξισμός	45
Το συνέδριο σοβιετικών καλλιτεχνών εικαστικών τεχνών και το συνέδριο μουσουργών	50
Συζητήσεις γύρω και μετά από το 20ο Συνέδριο.....	53
Η δίωξη του πνεύματος στην Αμερική και όχι μόνο	58
Ο Καζαντζάκης και η συζήτηση γύρω από την ταινία “Ο Χριστός ξανασταυρώνεται”	61
Ματιές στο 1958 (Ιούλιος- Δεκέμβριος)	64
Η πολιτιστική σελίδα το 1959.....	67
Ταινίες και σκηνοθέτες.....	67
Προβλήματα της πολωνικής λογοτεχνίας.....	71
Έλληνες λογοτέχνες στην πολιτιστική σελίδα της Αυγής.....	73
Μια φιλοσοφική αντιπαράθεση	76
Υπόθεση Ντρέυφους.....	77
Η Μπιενάλε και η αφηρημένη τέχνη	78
Κριτική πολιτιστικών θεμάτων το 1960	79
Κριτική ζωγράφων και απόψεις περί αφηρημένης τέχνης το 1960.....	80
Κριτική Ελλήνων πεζογράφων και ποιητών.....	85
Δύο αντίθετα Νόμπελ	92
Γαλλική διάνοηση.....	93
Κριτική σοβιετικής λογοτεχνίας	95
Απόψεις Σοβιετικών δημιουργών γύρω από την τέχνη	97
Κρίσεις γύρω από θεατρικές και μουσικές παραστάσεις.....	99
Ελληνικός και ξένος κινηματογράφος	101
Η κριτική των ταξιδιωτικών εντυπώσεων	105
Συζητήσεις γύρω από το Σοσιαλιστικό ρεαλισμό έξω αλλά και μέσα στην Ελλάδα	113

Το 3 ^ο συνέδριο των Σοβιετικών συγγραφέων (18-23 Μαΐου 1959) και ο απόηχος του στην Αυγή	122
"Υπόθεση Πάστερνακ"	124
Ο Γκεοργκ Λούκατς μέσα στην Αυγή	125
Σοσιαλιστικός ρεαλισμός και νεορεαλισμός	127
Ο αντίλογος του Αιμ. Χουρμούζιου	129
Ο σταλινισμός μέσα από την οπτική του Σολζενίτσιν	132
Επίλογος.....	134
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	139

Εισαγωγή

Αντικείμενο αυτής της εργασίας είναι η σχέση της αριστεράς με ζητήματα τέχνης, όπως όμως εκφράστηκε αυτή, μέσα στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής*, σε μια συγκεκριμένη, αρκετά μικρή, χρονική περίοδο που καλύπτει το διάστημα 1955-1960. Η περίοδος αυτή ταυτίζεται με την πρώτη φάση έκδοσης της *Επιθεώρησης Τέχνης*, του λογοτεχνικού περιοδικού της αριστεράς που τόσο σάλιο προξένησε ταρακουνώντας τα “λιμνάζοντα νερά” και εκ δεξιών και εξ αριστερών. Παρά το μικρό χρονικό διάστημα -περίπου μια εξαετία- που επιχειρήθηκε να εξεταστεί, η καθημερινότητα της έκδοσης αλλά και η θεματική ποικιλία του πολιτιστικού ρεπορτάζ κατέστησε σύνθετο το όλο εγχείρημα. Η εστίαση έγινε κυρίως σε θέματα λογοτεχνίας, κινηματογράφου, θεάτρου, βιβλιοκριτικής και εικαστικών, χωρίς όμως πάντα τη δυνατότητα εμβάθυνσης σε καθένα από αυτούς τους τομείς, πράγμα που απαιτεί ειδικές γνώσεις και κατάρτιση. Συζητήσεις καλλιτεχνικού περιεχομένου που ανοίγει ή συνεχίζει μέσα από τις στήλες της η *Αυγή*, θα σταθούν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Αναζητήθηκαν κυρίως άξονες, θεματικές, προβλήματα με τα οποία καταπιάνεται αλλά και προβληματικές τις οποίες αναπτύσσει και διαπερνούν τις στήλες της. Οι θεωρητικές αναζητήσεις και οι κύριες αντιλήψεις περί τέχνης αποτελούν ένα πεδίο όπου κυρίως διαφαίνονται αλλά κάποτε θίγονται κιόλας οι βεβαιότητες του κυρίαρχου ιδεολογικού προτύπου¹. Στην περίπτωση της *Αυγής*, είναι εμφανής η συνύπαρξη αυτή της προβολής με τη ρήξη και την υπονόμηση της κυρίαρχης ιδεολογικής κατεύθυνσης.

Μια δυσκολία υπήρξε η απουσία συναφής εργασίας που θα λειτουργούσε ως υπόδειγμα, καθώς προϋπάρχουσες μελέτες όπως της Αιμ. Καραλή και της Χριστ. Ντουριά εντοπίζουν το αντικείμενο τους κυρίως σε θέματα λογοτεχνίας μέσα σε περιοδικό -και όχι ημερήσιο- τύπο της αριστεράς.

Ερωτήματα πάντως που θα μπορούσαν να τεθούν και να συνδεθούν με το θέμα είναι: Κατά πόσο αντανάκλαται το πολιτικό κλίμα των ημερών, όσον αφορά την αντιπαράθεση με την κυβερνητική πολιτική, μέσα στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής*; Διαγράφεται καθόλου η πορεία του ΚΚΕ (προσδοκίες από αποσταλινοποίηση, διάψευση προσδοκιών, αντιπαραθέσεις κομματικών μελών που οδήγησαν στη διάσπαση του κόμματος το 1968) στην πολιτιστική σελίδα του κύριου οργάνου του κόμματος, της *Αυγής*; Υπέρ ποιων καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων τάσσονται οι κριτικοί στις στήλες της εφημερίδας και ποια απορρίπτουν; Από ποιους ξένους θεωρητικούς επηρεάζονται και από ποιες χώρες προέρχονται οι πολιτιστικές εμπειρίες που μεταφέρουν στην Ελλάδα; Και ακόμη θα μπορούσαμε να διερευνήσουμε αν η στάση των διανοουμένων που αρθρογραφούν στην *Αυγή* είναι ενιαία ή υπάρχουν μεταξύ τους διαφοροποιήσεις. Υπάρχει τέλος αλλαγή θεώρησης με το πέρασμα του χρόνου και τις ιστορικοπολιτικές εξελίξεις;

¹ Η Καραλή αναφερόμενη στην *Επιθεώρηση Τέχνης* μιλά για τακτική των Συντακτών της να συνοδεύουν τη σιωπή τους σε άμεσα πολιτικά θέματα με τη δημοσίευση καλλιτεχνικών έργων και θεωρητικών αισθητικών επεξεργασιών που υπονόμουν την κυρίαρχη ιδεολογική κατεύθυνση. Βλ. Αιμιλία Καραλή, *Μια ημιτελής άνοιξη, ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 142-143.

Το ιστορικό πλαίσιο έκδοσης της Αυγής

Η περίοδο κατά την οποία επιχειρείται να εξεταστεί το πολιτιστικό ρεπορτάζ της *Αυγής*, τα χρόνια 1955-1960 συμπίπτουν με τα χρόνια που ακολούθησαν το τέλος του Β Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου (1949). Τα χρόνια αυτά, είναι γνωστό, σηματοδεύτηκαν από μια παρατεταμένη κρίση και υπονόμευση του δημοκρατικού πολιτεύματος που κατέληξε στη δικτατορία των συνταγματαρχών το 1967. Η υπονόμευση της δημοκρατίας και των ελευθεριών των πολιτών, όπως σημειώνει ο Αλιβιζάτος, σε μεγάλο βαθμό έχει τις ρίζες της στην ύπαρξη δίπλα στο σύνταγμα του 1952 και ενός «παρασυντάγματος», μιας σειράς δηλαδή νομοθετικών κειμένων και έκτακτων μέτρων που είχαν υιοθετηθεί στη διάρκεια του εμφυλίου και που διατηρήθηκαν (μετεμφυλιακά) σε ισχύ παρά την αντισυνταγματικότητα τους. Άλλωστε και το ίδιο το Σύνταγμα του 1952 απογύμνωσε σημαντικά πολλές από τις ατομικές και συλλογικές ελευθερίες από το περιεχόμενό τους, διαμέσου πολλαπλών ρητρών και παραπομπών σε νόμους, που επικαλούνταν τις ανάγκες της δημόσιας τάξης και ασφάλειας.² Με πρόφαση το φάσμα του «ερυθρού κινδύνου» και την καταπολέμηση του «εσωτερικού εχθρού», στην πραγματικότητα όμως επιδιώκοντας να «συντρίψουν το τεράστιο λαϊκό κίνημα που είχε αναπτυχθεί στη διάρκεια της Κατοχής και, στη συνέχεια να εμποδίσουν την εμφάνιση νέων κινημάτων ικανών να αξιώσουν τον εκδημοκρατισμό της δημόσιας ζωής της χώρας, καθώς και οικονομικές και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις»³, οι κυβερνήσεις της μεταπολεμικής εποχής υιοθετούν μια σειρά από πρακτικές και νομοθετήματα που διακωλύουν το διαχωρισμό των πολιτών ανάλογα με την ιδεολογική και πολιτική τους ένταξη. Ο διαχωρισμός των πολιτών σε εθνικόφρονες και μη, οι διώξεις των στελεχών του ΚΚΕ, η απαγόρευση λειτουργίας του κομμουνιστικού κόμματος, η ταύτιση των κομμουνιστών με «κατασκόπους» και η εφαρμογή της θανατικής ποινής- σύμφωνα με τον αναγκαστικό νόμο 375, οι διατάξεις που απαιτούσαν "πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων" από μεγάλες κατηγορίες δημοσίων υπαλλήλων αλλά και η εκτόπιση ως προληπτικό μέτρο για τους πολιτικά "ύποπτους" και οι «δηλώσεις μετανοίας» είναι μερικές από τις πρακτικές που βρίσκονταν σε ισχύ την περίοδο που μας απασχολεί, αγνηφώντας βασικές συνταγματικές αρχές όπως εκείνη της ισότητας των πολιτών μπροστά στο νόμο. Παράλληλα οι περιορισμοί που επιβλήθηκαν στην άσκηση του δικαιώματος του συνέρχεσθαι και του δικαιώματος της απεργίας, ο περιορισμός της ελευθερίας της έκφρασης και του τύπου, οι στέρησεις της ιθαγένειας από "ανεπιθύμητους" πολίτες, τα μαγειρέματα του εκλογικού νόμου αλλά και άλλα συναφή μέτρα συνιστούσαν όλα μαζί ένα ασφυκτικό πλέγμα για τα δικαιώματα και τις ελευθερίες των πολιτών.⁴ Μέσα σε ένα τέτοιο αυταρχικό πολιτικό πλαίσιο και αστυνομικό κράτος επιχειρούν τα έντυπα της Αριστεράς ν' αρθρώσουν το δικό λόγο τους. Ποια είναι όμως η κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η ίδια η Αριστερά;

Η Αριστερά την περίοδο αυτή λειτουργεί μέσω κυρίως του νόμιμου πολιτικού εκπροσώπου της, της ΕΔΑ που συστήθηκε ως πολιτικός συνασπισμός κομμάτων και προσωπικοτήτων της Αριστεράς τον Αύγουστο του 1951. Η πλειοψηφία των μελών

²Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974). Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1955, σ.525-526.

³ Νίκος Αλιβιζάτος ό.π, σ.525,554, 600.

⁴ Νίκος Αλιβιζάτος ό.π, σ.525-600, Καραλή, ό.π, σ. 55-57..

της ανήκαν στο παράνομο τότε ΚΚΕ. Με έμβλημα τρία συνθήματα - Ειρήνη, Δημοκρατία, Ανεξαρτησία- επιχειρεί να έρθει σε ρήξη με το μετεμφυλιακό κράτος που έχει τα ακόλουθα κύρια χαρακτηριστικά: την εξάρτηση και κηδεμονία της χώρας από την πολιτική των ΗΠΑ, την κυριαρχία των πιο συντηρητικών πολιτικών δυνάμεων που ήταν συνδεδεμένες με το ξένο κεφάλαιο, την προσπάθεια του Θρόνου να ρυθμίσει με κάθε μέσο την πολιτική ζωή, εξυπηρετώντας συγχρόνως ξένα στρατηγικά πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα. Για να αντιμετωπίσει τα παραπάνω η ΕΔΑ πρότασε το πρόγραμμα της Εθνικής Δημοκρατικής Αλλαγής συσπειρώνοντας στους κόλπους της όλους εκείνους σοσιαλιστές, κομμουνιστές και άλλους δημοκράτες που ανεξάρτητα από τις ιδιαίτερες ιδεολογικές, κοσμοθεωρητικές και άλλες αντιλήψεις τους, αγωνίζονται με συνέπεια και σταθερότητα για την "Εθνική Δημοκρατική Αλλαγή". Καθώς ως κεντρικό ζήτημα και προτεραιότητα έμπαινε "η απαλλαγή της χώρας από τα μπερλιαστικά δεσμά, η αποκατάσταση και κατοχύρωση της εθνικής ανεξαρτησίας", η ΕΔΑ δεν έθετε θέμα αλλαγής του κοινωνικού συστήματος ούτε σοσιαλιστικού μετασχηματισμού της κοινωνίας⁵.

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των στόχων της ΕΔΑ έπαιξε και το δυναμικό των στελεχών του παράνομου ΚΚΕ που δρούσε μέσα σ' αυτήν. Η πολιτική του ΚΚΕ, όμως, θεωρείται πως χαρακτηρίστηκε από μια σειρά παλινωδίες και ταλαντεύσεις που επηρεάζονται και από τις εκάστοτε διεθνείς εξελίξεις. Έτσι ενώ το 1953 στην 4η Ολομέλεια της ΚΕ, ο Ζαχαριάδης τόνιζε ότι η μελλοντική λαϊκή επανάσταση στην Ελλάδα θα είναι λαϊκοδημοκρατική- σοσιαλιστική, λίγο μετά την "αποσταλινοποίηση" που κήρυξε το 20ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ το 1956, ο Ζαχαριάδης καθαίρεται και μαζί με την αλλαγή της πολιτικής ηγεσίας του κόμματος αλλάζουν και οι στόχοι. Προβάλλονται σ' αυτή τη φάση εθνικοί και πατριωτικοί στόχοι και η 6η Ολομέλεια του ΚΚΕ προτείνει "τη συσπείρωση όλων των προοδευτικών-πατριωτικών δυνάμεων στη χώρα στην πάλη για μια ανεξάρτητη, δημοκρατική Ελλάδα, για την ειρήνη". Έτσι οι στόχοι του ΚΚΕ και της ΕΔΑ σε επίπεδο πολιτικής τακτικής συμπίπτουν, ενώ μάλιστα το 1958 (8^η Ολομέλεια του Κόμματος) αποφασίζεται η διάλυση των παράνομων κομματικών οργανώσεων του ΚΚΕ στην Ελλάδα και η ένταξη τους στην ΕΔΑ. Καθώς βέβαια το 1959, στο 21ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ, παγιώνεται ο "νεοσταλινισμός", η απογοήτευση έρχεται να προκαλέσει νέα ερωτήματα για το πρότυπο σοσιαλιστικής ανάπτυξης που κυριαρχούσε στο διεθνές αριστερό κίνημα. Στην κατεύθυνση αυτή έχει οδηγήσει, άλλωστε, και ο προβληματισμός που προήλθε γενικότερα από την αποκάλυψη των σταλινικών διώξεων, το δράμα της Ουγγαρίας⁶, αλλά και από τις συζητήσεις στο εσωτερικό των ευρωπαϊκών ΚΚ μετά το 20^ο συνέδριο. Έτσι σταδιακά παρατηρείται αυτονόμηση των κομματικών μελών της ΕΔΑ από τις αποφάσεις της πλειοψηφίας της ηγεσίας του ΚΚΕ⁷.

Θα επιχειρήσουμε να δούμε ποιες απ' αυτές τις πολιτικές εξελίξεις και σε ποιο βαθμό ίσως είναι ορατές μέσα στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής*, συνδέοντας έτσι την πολιτική με τον πολιτισμό, την τέχνη με την εξουσία στην ευρύτερη της μορφή, αλλά και ανιχνεύοντας απόπειρες απαγκίστρωσης από δογματισμούς και επεμβάσεις στον τομέα της κουλτούρας.

⁵ Αιμ. Καραλή, ό.π, σ. 57-58.

⁶ Σπύρου Λιναρδάτου, *Από τον εμφύλιο στη Χούντα*, τόμος Γ, Παπαζήση, Αθήνα 1978, σ. 176-179.

⁷ Αιμ. Καραλή, ό.π. σ. 58-61.

Η πολιτιστική σελίδα της Αυγής

Εισαγωγικά

Η *Αυγή*, το επίσημο προπαγανδιστικό έντυπο της Αριστεράς, ξεκινά την έκδοσή του το 1952, με πρώτο εκδότη και διευθυντή το Βασίλη Εφραιμίδη. Το 1955, το πολιτιστικό ρεπορτάζ της εφημερίδας βρίσκεται σε σταθερή βάση στη δεύτερη σελίδα της. Εκεί θα βρούμε στήλες που αφορούν όλες τις μορφές τέχνης, όχι βέβαια ταυτόχρονα στο ίδιο φύλλο. Συναντάμε επίκαιρα αλλά και κριτικές πάνω σε ζητήματα μουσικής, θεάτρου, κινηματογράφου, κριτική βιβλίων αλλά και ιδεών, δημοσίευση ποιημάτων, μελετών, θέματα παιδαγωγικού αλλά και ιστορικού ενδιαφέροντος. Κυριαρχούν βέβαια καλλιτεχνικά θέματα που προέρχονται ή σχετίζονται με τις λαϊκές δημοκρατίες και την ΕΣΣΔ.

Τα ονόματα που υπογράφουν συχνότερα τις στήλες αυτής της σελίδας είναι οι Β. Αρκαδινός, Κ. Σταματίου, Μ. Αυγέρης, Γ. Σταύρου, Γ. Ρίτσος, Κ. Πορφύρης, Γιάννης Κορδάτος, Κ.Δ. Σωτηρίου. Οι περισσότεροι θα συμμετέχουν με κείμενα τους, άλλωστε, στην έκδοση και της *Επιθεώρησης Τέχνης*, ενώ ο Πορφύρης από το Δεκέμβρη του 59 θα είναι βασικό μέλος της συντακτικής ομάδας του περιοδικού. Υπάρχουν επίσης πρόσωπα, πράγματα ιδέες που θα απασχολήσουν εξίσου τα δύο έντυπα (π.χ ο Λόρκα, ο Μπρεχτ, ο Ηλία Έρενμπουργκ, ο Ρομαίν Ρολλάν). Και ακόμη η έκδοση της *Επιθεώρησης Τέχνης* χαιρετίστηκε με πολύ ενθουσιασμό και ενδιαφέρον από την εφημερίδα και για κάθε καινούριο τεύχος της υπάρχει σχετική διαφήμιση σε αυτήν. Προβάλλονται οι συνεργάτες της, τα κείμενα της, και οι όποιες αδυναμίες και παραλείψεις της αποδίδονται στο καινούριο της έκδοσης της. Για αυτό διατυπώνεται και η αισιοδοξία για τη συνεχή βελτίωση του περιοδικού και την κάλυψη ενός πραγματικού κενού στα ελληνικά γράμματα.

Το αυταρχικό πολιτικό πλαίσιο

Ο αντίκτυπος του σκληρού και αυταρχικού πολιτικού πλαισίου που περιβάλλει την *Αυγή* είναι εμφανής στα περιεχόμενα της. Έτσι το υπάρχον αντιπνευματικό κλίμα και οι διώξεις της μετεμφυλιακής περιόδου τις οποίες υφίστανται αρκετοί διανοούμενοι, λογοτέχνες και εκδότες της εποχής είναι ένα θέμα στο οποίο επανέρχεται και στιγματίζει από τις στήλες της συχνά η *Αυγή*. Οι περιπέτειες του Τάσου Λειβαδίτη (φυλακίστηκε, δικάστηκε και αθώθηκε) για το έργο του «Φυσάει στα σταυροδρόμια του κόσμου», η περίπτωση του Καζαντζάκη, όπου η Ιερά Σύνοδος πρότεινε την απαγόρευση των έργων του, οι δύσκολες μέρες της εξορίας στον Άη Στράτη του Μενέλαου Λουντέμη, Θέμου Κορνάρου και άλλων αριστερών απασχολούν συχνά την εφημερίδα. Όπως επίσης τους απασχολεί η προληπτική λογοκρισία που αρχίζει να ασκείται στα θέατρα καθώς και τα διαβήματα που γίνονται από ποικίλους φορείς για την ελευθερία στην έκφραση και την απόλυση των εξόριστων.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η *Αυγή*, ως απάντηση, θα ασχοληθεί εκτενώς με μια σειρά απαγορευμένων βιβλίων από το καθεστώς, καθώς το Υπουργείο Εσωτερικών και η Ιερά Σύνοδος κατάρτισαν ολόκληρο κατάλογο βιβλίων που απαγορεύονται και κατάσχονται. Το «Μαγικό δέρμα» του Μπαλζάκ, οι «Όμηροι» του Χέμ, οι «Νεκρές ψυχές» του Ν. Γκόγκολ, «Η πτώση του Παρισιού» του Ηλία Έρενμπουργκ, η

«Φωτιά» του Μπαρμπύς, «Η Μητέρα» του Γκόρκυ είναι κάποια από αυτά. Τους ενοχλεί ακόμη και ο μυστικιστής Ντοστογιέφσκι, ενώ –σύμφωνα με το ειρωνικό σχόλιο του αρθρογράφου- ξαναστέλνουν σε εξορία τον Βίκτωρ Ουγκό⁸.

Σε μια προσπάθεια ίσως να συνδέσουν το παρόν με το παρελθόν και να θίξουν τα μεσαιωνικά στοιχεία του Συναγερμικού καθεστώτος θα ασχοληθούν εκτεταμένα και με την Ιερά Εξέταση, την «σατανική παπαδοκρατική οργάνωση του Μεσαίωνα», όπως την αποκαλούν⁹. Ανιχνεύοντας τις ρίζες και τα αίτια της δημιουργίας της σε πρώτη φάση, προχωρούν σε όλη την εξέλιξη της, την εξάπλωση της στην Ευρώπη, τα πρόσωπα που εμπλέχτηκαν σε αυτή, τα απάνθρωπα βασανιστήρια που χρησιμοποιούσε. Συχνή πηγή για το υλικό αλλά και για τις ανατριχιαστικές φωτογραφίες που δημοσιεύουν είναι η «Ιστορία της Ιεράς Εξέτασης» του Ταμπουρίνι. Με πολύ ενδιαφέρον θα σταθούν ακόμη σε κάποια από τα επώνυμα θύματα της Ιεράς Εξέτασης όπως η Ιωάννα ντ' Άρκ και ο Τζορντάνο Μπρούνο.

Ο Γιάννης Κορδάτος κάνοντας “αναδρομή στην ιστορία” θυμίζει στους αναγνώστες της *Αυγής* πως κάθε ανώμαλη περίοδος της νεοελληνικής ιστορίας έκλεινε με τη χορήγηση γενικής αμνηστίας. Η σύγκριση με το τρομοκρατικό κλίμα των ημερών της δεκαετίας του 1950, όπου οι πολίτες συνεχίζουν να υπόκεινται σε ψυχολογικούς εξαναγκασμούς, είναι άμεση και υπογραμμίζει πόσο η πολιτική του Συναγερμού αντίκειται στις δημοκρατικές παραδόσεις του ελληνικού λαού.¹⁰

Σε καθημερινή βάση δημοσιεύονται σε συνέχεια διηγήματα ξένων κατεξοχόν συγγραφέων της «προοδευτικής λογοτεχνίας»: το «Πέντρο Μπάλα» και «Η νεκρή θάλασσα» του Γκιόργκι Αμάντο, «Λιώνουν τα χιόνια» του Ηλία Έρενμπουργκ, «Σάκκο και Βαντσέτι» του Χάουαρντ Φάστ, η «Μαρτυρική πορεία» του Τολστόη, «Ο άνθρωπος μες στην κάσα» του Α. Τσέχοφ.

Κυριότερα πολιτιστικά θέματα του 1955

Μερικά θέματα της πολιτιστικής σελίδας της *Αυγής*, αρχές του 1955, είναι “τα πρακτικά του συνεδρίου των σοβιετικών συγγραφέων” και η συζήτηση γύρω από το διήγημα του Έρενμπουργκ, “Τα χιόνια λιώνουν”, η κριτική στο Χόλγουντ και τα παρασκήνια του, ο Ρομαίν Ρολάν¹¹, η “Μαγική πόλις” του Νίκου Κούνδουρου αλλά και πολλά άλλα. Με το πρώτο από αυτά τα θέματα θα ασχοληθούμε σε μετέπειτα ενότητα («Συζητήσεις γύρω από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό»), ενώ θα σταθούμε στα κυριότερα από τα υπόλοιπα.

Ο ρόλος του δημιουργού

Ως “μια ενδιαφέρουσα συζήτηση” θα χαρακτηρίσει ο Κ. Πορφύρης μια συζήτηση, που ξεκινά από τις στήλες της *Ελευθερίας* ο Πέτρος Χάρης και ο Δ.

⁸ Δημοσιεύσεις για τα παραπάνω έργα, το περιεχόμενο αλλά και τους συγγραφείς τους βρίσκουμε στην *Αυγή* στις ακόλουθες ημερομηνίες: 4,8,9,12,15,17,18,26- 3-1955.

⁹ Η δημοσίευση κειμένων με θέμα την ιερά εξέταση αρχίζει στις 4-3-1955.

¹⁰ *Αυγή*, 19-1-1955.

¹¹ Δημοσιεύεται άρθρο του Σοβιετικού συγγραφέα Α. Αντρέγιεφ, ως αφιέρωμα στα δέκα χρόνια από το θάνατο του Γάλλου συγγραφέα, ενταγμένου στο διεθνές ειρηνιστικό κίνημα. *Αυγή*, 13-1-1955.

Ρώμας, για να συνεχιστεί στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής*. Το θέμα σχετίζεται με την κρίση του βιβλίου και τη σχέση ανάμεσα σε συγγραφείς και κοινό. Στη συζήτηση αυτή, θα επιχειρήσει ο Πορφύρης να διαφοροποιηθεί σε σχέση με τους άλλους δύο, πάνω στη βάση του προβλήματος. Έτσι ο Πέτρος Χάρης είχε υποστηρίξει ότι “υπάρχει σήμερα διάσταση συγγραφέων και κοινού γιατί τα νεώτερα λογοτεχνήματα δεν είναι... διασκεδαστικά!”, και ο Ρώμας ότι “ζούμε δίχως σύμβολα, δίχως ιδανικά” και “για τις κλάψες των αμέτρητων κλαυτήριων δεν ενδιαφέρονται οι άνθρωποι”. Ο Πορφύρης θέτει πιο ξεκάθαρα την αιτία για τη διάσταση, ανάμεσα σε συγγραφείς και κοινό, λέγοντας ότι κάποιοι συγγραφείς –εννοώντας προφανώς όσους ακολουθούν το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη»- “δεν ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του κοινού, δεν απηχούν τον παλμό του, δεν εκφράζουν τους πόθους του”. Και προχωρεί σε μια επιπλέον διαπίστωση διαχωρίζοντας τους ποιητές και τους συγγραφείς, σε εκείνους “που έχουν δεθεί και ταυτιστεί μ’ ένα κόσμο που σβήνει και χάνεται” και σ’ εκείνους “που έχουν ξεκόψει απ’ αυτό τον ετοιμοθάνατο κόσμο κι έχουν δεθεί με το λαό και προχωρούν μαζί του σφιχταγκαλιασμένοι”. Οι συγγραφείς αυτοί, σύμφωνα με τον Πορφύρη, βρίσκουν άμεση ανταπόκριση στο λαό και βέβαια, με τη σειρά τους, τον επηρεάζουν. Θα υποστηρίξει ακόμη πως ο Ελληνισμός και ήρωες έχει και σύμβολα και ιδανικά αλλά αν οι συγγραφείς που εκφράζουν όλα αυτά θεωρούνται “αποβλητέοι” αυτό οφείλεται στο γενικότερο διωγμό του πνεύματος που χαρακτηρίζει την εποχή του.¹²

Ο διωγμός αυτός παίρνει πράγματι ποικίλες μορφές από κατασχέσεις βιβλίων μέχρι δίωξη των συγγραφέων ή ακόμη και αφορισμούς από μέρους της εκκλησίας, όπως στην περίπτωση του Νίκο Καζαντζάκη. Με την περίπτωση αυτή ασχολείται σε άρθρο του ο παιδαγωγός Κ.Δ. Σωτήριου. Κάνοντας μια αναδρομή στο ρόλο που έχει διαδραματίσει η Εκκλησία τόσο στο μεσαίωνα όσο και στα νεώτερα χρόνια, προβάλλει την προσπάθεια της να δεσμεύσει την ελευθερία της σκέψης και να σταματήσει την προοδευτική πορεία της ανθρωπότητας. Η ιερά εξέταση το μεσαίωνα αλλά και οι αφορισμοί, οι αναθεματισμοί τα νεότερα χρόνια, η αρνητική στάση απέναντι στην επανάσταση του 1821 και το κίνημα των δημοτικιστών αποτελούν κάποια σημεία αναφοράς που επιβεβαιώνουν τον αρνητικό ρόλο της Εκκλησίας. Με αφορμή την πρόσφατη στάση της Εκκλησίας απέναντι στον Καζαντζάκη και την αδράνεια της απέναντι σ’ άλλα σημαντικά ζητήματα, ο Σωτηρίου αναρωτιέται μήπως τελικά οι εκπρόσωποι της έρχονται αντιμέτωποι με την Επιστήμη και την Τέχνη και αντιμάχονται την ελευθερία της σκέψης κάθε φορά που νομίζουν πως κινδυνεύουν πραγματικά ή φανταστικά ορισμένα προνόμια τους.¹³

Σαν σύμβολο λευτεριάς και σαν μια σπουδαία πράξη εθνικής αντίστασης, παρουσιάζει ο Τάσος Λειβαδίτης την κηδεία του Παλαμά από τον ελληνικό λαό, το Φλεβάρη του '43. Με αφορμή την επέτειο δώδεκα χρόνων από το θάνατο του Παλαμά, ο Λειβαδίτης θέλει να υπογραμμίσει την αληθινή αποστολή και ευθύνη κάθε Ποιητή: “όχι να παραμείνει ένας απλός δημιουργός γραπτού λόγου, οσοδήποτε σημαντικού, μα με τη ζωή και το έργο του, με ολάκερη τη ζωή του, να γίνεται ένας συνεχής δημιουργός έξαρσης και ορμής”. Εμμένει ακόμη στην κοινωνική συμβολή

¹² *Αυγή*, 22-2-1955.

¹³ *Αυγή*, 26-2-1955.

και λειτουργία της παλαμικής ποίησης όσο και στην εθνική και λαϊκή συνάμα φυσιογνωμία του ποιητή, που μέσα από το έργο του καταδίκασε κάθε μορφή σκλαβιάς – κοινωνική και πνευματική- και προέβαλλε την αγωνιστικότητα και τη μαχητικότητα του ελληνικού λαού σαν μοναδική διέξοδο από τις αδιάκοπες ταλαιπωρίες.¹⁴

Με τον Παλαμά αλλά και τη σύγχρονη ελληνική ποίηση έχει να κάνει και η απάντηση που δίνει το Μάρτιο του 1955 από τις στήλες της *Αυγή* ο Π. Ν. στον επιφυλλιδογράφο του *βήματος* Βενέζη, ο οποίος είχε αμφισβητήσει την ύπαρξη “αληθινής ποίησης” ύστερα από τον Παλαμά, το Σικελιανό και τον Καβάφη. Ο Π. Ν. στιγματίζοντας την αδιαφορία ενός μεγάλου μέρους του πνευματικού κόσμου απέναντι στην αντιπνευματική εκστρατεία των ημερών του, τονίζει το γεγονός ότι τόσο ο Παλαμάς όσο και ο Σικελιανός δεν απείχαν αλλά πήραν θέση απέναντι στα προβλήματα του καιρού τους. Τοποθετήθηκαν μπροστά στα κοινωνικά αιτήματα της εποχής τους με βαθιά επίγνωση της αποστολής τους ως πνευματικοί άνθρωποι. Και ακόμη θα διαφωνήσει με τον Βενέζη σχετικά με την στάθμη της σύγχρονης ελληνικής ποίησης. Ενώ ο Βενέζης υποστήριξε πως “όλη η νεώτερη ποίηση πέφτει λίγο πολύ στο κενό”, ο Π. Ν ισχυρίζεται ότι υπάρχει και μια άλλη ποίηση, η αληθινή ποίηση της Ελλάδας, την οποία αγνοούν ή θέλουν να αγνοούν κάποιοι. Είναι αυτή η ποίηση που είναι γεμάτη από τις πίκρες, τις θυσίες, τους αγώνες του λαού -όπως λέει- και βρίσκεται σε γοργή άνοδο, παρά μάλιστα τους συνεχείς διωγμούς κάθε προοδευτικής πνευματικής κίνησης που συντελείται στις μέρες του.¹⁵

Το Μάρτιο του 1955, η *Αυγή* αναλύει σε καθημερινή σχεδόν βάση τα απαγορευμένα βιβλία. Πρόκειται για τον κατάλογο των απαγορευμένων βιβλίων που θέσπισε η κυβέρνηση του “Συναγερμού” και η *Αυγή* επιχειρεί να συνδέσει τις ενέργειες αυτές με το πνεύμα των μεσαιωνικών διωγμών. Αν το μεσαίωνα η Ιερά εξέταση και ο Παπισμός κατέγραφαν τα “επιλήψιμα” βιβλία, απαγόρευαν την κυκλοφορία τους και έκαιγαν ζωντανούς τους συγγραφείς τους, στην συναγερμική Ελλάδα της δεκαετίας του 50 η Ιερά Σύνοδος ζητά ν' απαγορευτούν τα βιβλία του Καζαντζάκη, και το Υπουργείο Εσωτερικών καταρτίζει ολόκληρο κατάλογο βιβλίων που απαγορεύονται και κατάσχονται! Τα βιβλία αυτά είναι έργα κλασικών συγγραφέων όπως ο Ουγκώ, ο Μπαλζάκ, ο Ντοστογιέφσκι, ο Γκόγκολ, ο Γκόρκυ και η ανάλυση της *Αυγής* περιλαμβάνει τόσο λίγα λόγια για το συγγραφέα και τη σημασία του έργου του γενικά, όσο και στοιχεία για το περιεχόμενο και την αξία του βιβλίου που απαγορεύεται ειδικότερα. Αναλύονται έτσι “Το μαγικό δέρμα” του Μπαλζάκ, το “Στην εξορία” του Ουγκώ, οι “Φτωχοί” του Ντοστογιέφσκι, οι “Όμηροι” του Χέιμ, οι “Νεκρές ψυχές” του Γκόγκολ, “Η πτώση του Παρισιού” του Έρενμπουργκ, “Η φωτιά” του Μπαρμπύς, “Η μητέρα” του Γκόρκυ. Στοιχείο που διαπερνά τα έργα αυτά και τονίζεται από την *Αυγή* είναι άλλοτε το ανθρωπιστικό και άλλοτε το αντιπολεμικό ή αντιστασιακό πνεύμα που τα διακατέχει, αλλά βρίσκουμε και άλλα ειδικότερα θέματα, όπως τη ζωή των εργατών της προεπαναστατικής Ρωσίας, το ρωσικό φεουδαρχισμό, την εξιστόρηση των δραματικών γεγονότων στη Γαλλία στα χρόνια 1936 - '40.

¹⁴*Αυγή*, 27-2-1955. Χαρακτηριστικά αναφέρονται στίχοι από το έργο του ποιητή όπως “Μόνο ένα λόγο θα σας πω δεν έχω άλλο κανένα. Μεθύστε με τ' αθάνατο κρασί του Εικοσιένα”, ή “η προκοπή δεν είναι για τους δούλους... μάθε η προκοπή για τους ελεύθερους...”

¹⁵*Αυγή*, 4-3-1955.

Κρίνοντας από τους συγγραφείς των παραπάνω έργων, ως υπόδειγμα αληθινού πνευματικού ανθρώπου και πνευματικού ηγέτη προβάλλεται σε κάθε περίπτωση ο πνευματικός άνθρωπος που “δεν κλείνεται στους τέσσερις τοίχους της ατομικής του ζωής, μα βάζει την τέχνη του στην υπηρεσία του λαού του και όλων των λαών. Που τον απασχολούν τα μεγάλα αιτήματα της εποχής του και που αγωνίζεται, με τη ζωή και το έργο του, για τα πιο υψηλά συμφέροντα όλης της ανθρωπότητας”¹⁶.

Με αφορμή μια ταινία, “Συντρίμια του έρωτα”, ο Κ. Σταματίου θα μιλήσει για το μυθιστόρημα στο οποίο βασίστηκε, την “Αδελφή Κάρυ” του Τέοντορ Ντράιζερ. Θα πει ότι ο Ντράιζερ όπως και ο Τζων Ντος Πάσσος κατάφεραν να δώσουν “σχετικά τελειωμένες καθολικές συνθέσεις της εξελικτικής πορείας της αμερικανικής κοινωνίας απ’ τα 1900 και δώθε”. Ο δυνατός ρεαλισμός και η καθολικότητα είναι το μεγάλο πλεονέκτημα των συγγραφέων αυτών, τη στιγμή που “οι φωνές κάποιων άλλων -Στάινμπεκ, Περλ Μπακ, Χέμινγουέι, Φώκνερ- τα χρόνια του μεσοπολέμου έχουν ένα χρώμα τοπικό και οι καταστάσεις που μας έδιναν έφερναν τη σφραγίδα του ξέχωρου και της μερικότητας”¹⁷. Η ακόμα χειρότερα τη στιγμή που το ευρωπαϊκό αστικό μυθιστόρημα γινόταν “ολοένα πιο εγκεφαλικό και πνιγόταν σε ατέρμονους εσωτερικούς μονολόγους και σ’ αβυσσαλέα αδιέξοδα”¹⁸.

Η αρνητική στάση απέναντι στον υπαρξισμό του Σάρτρ κατευθύνει την κριτική του Γ. Σταύρου, όταν γράφει για το έργο “Κεκλεισμένων των θυρών” που ανέβασε το “Θέατρο Τέχνης”. Η απαισιόδοξη άποψη των ηρώων για τη ζωή¹⁹ θεωρήθηκε μάλιστα πως δε συμβιβάζεται με τη θερμότερη έκκληση του συγγραφέα στους λαούς για την περιφρούρηση της παγκόσμιας ειρήνης. Μετά την άρνηση της ζωής, το άγχος, το αδιέξοδο και την εφιαλτική ατμόσφαιρα του “Κεκλεισμένων των θυρών” έρχεται όμως ένα άλλο μονόπρακτο το “Πανωφόρι επί παραγγελία” του Βόλφ Μάνκεβιτς που με το χιούμορ, το σαρκασμό και τον ανθρώπινο τόνο υπερνικάται η καταθλιπτική ατμόσφαιρα και προσφέρεται στους θεατές του “Θεάτρου Τέχνης” μια “γένυση ελπίδας”, σύμφωνα με τον κριτικό.²⁰

Θετική συμβολή στον τομέα του θεάτρου θα θεωρήσει ο Σταύρου το ανέβασμα από το θέατρο Κοτοπούλη της “Μπερνάντα Άλμπα” του Λόρκα αλλά και του “Μάκβεθ” του Σαίξπηρ. Κρίνονται ως δυο αξιοσημείωτες προσφορές με σημασία ξεχωριστή, αν λάβει μάλιστα κανείς υπ’ όψη του την ηθική και καλλιτεχνική κρίση του θεάτρου της εποχής εκείνης.²¹

Στην *Αυγή* αναδημοσιεύεται μια μελέτη του Ιακώβ Έλσμπεργκ από το

¹⁶ Το σχόλιο αναφέρεται από την *Αυγή* για τον Έρενμπουργκ, λόγω του έργου του αλλά και της συμμετοχής του στο κίνημα για την παγκόσμια ειρήνη. *Αυγή*, 17-3-1955.

¹⁷ Δεν αμφισβητεί φυσικά την αξία της σχολής που δημιούργησαν και αναγνωρίζει πως έδωσαν στο αστικό μυθιστόρημα “νέο αίμα, μια πρωτόφαντη δύναμη και ζωντάνια” και ότι τα έργα τους δίκαια πήραν τη θέση τους στην παγκόσμια λογοτεχνία..

¹⁸ *Αυγή*, 9-3-1955

¹⁹ Κριτικάρονται “θεωρίες” των προσώπων αυτού του έργου, όπως ότι η παρουσία των άλλων, το ερευνητικό τους βλέμμα, η διάθεση τους να κρίνουν συνεχώς, όποιον έχουν αντίκρυ, αποτελεί την επίγεια κόλαση

²⁰ *Αυγή*, 9-3-1955.

²¹ *Αυγή*, 22-3-1955.

περιοδικό “Σοβιετική λογοτεχνία” για την αισθητική του Αλεξάντρ Χέρτσεν. Οι αισθητικές αντιλήψεις του Ρώσου διανοητή του 19ου αιώνα αντικρούουν τη θεωρία της τέχνης για την τέχνη και γίνεται εκπρόσωπος των διανοουμένων της πρωτοπορίας, που δίνουν ζωή σ' ένα μεγάλο κοινωνικό ιδανικό. Καθώς η αισθητική γι' αυτόν είναι αχώριστη από την ηθική, πιστεύει πως ένας άνθρωπος της προόδου, όποιες και αν είναι οι απασχολήσεις του, πρέπει να παίρνει μέρος στην κοινωνική και πολιτική ζωή. Ο καλλιτέχνης ακόμη, λέει ο Χέρτσεν, πρέπει να ολοκληρώνεται και σαν διανοούμενος και να αφοσιώνεται στα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα της εποχής του. Η αισθητική του Χέρτσεν αναγνωρίζει τον ενεργητικό ρόλο της τέχνης πάνω στην κοινωνική ζωή και πάνω σ' αυτές τις ιδέες του καθόρισε και την άποψη του για τη σάτιρα και το κωμικό. “Προικισμένο με μια δύναμη εξισωτική, επαναστατική, το γέλιο είναι μοναδικά λαϊκό και μεταδοτικό...”, θα πει πιστεύοντας ακόμη ότι το γέλιο γεννιέται από τη συνείδηση πως τα γεγονότα τα οποία αφορά είναι τελεσίδικα καταδικασμένα.²²

Τη σημασία του έργου του Τσέχωφ προβάλλει, τον Απρίλη του 1955, ο Γ. Σταύρου με αφορμή το ανέβασμα τριών μονόπρακτων του από το “θέατρο Τέχνης”. Ο δραματουργός επαινείται για το ό, τι “δεν παύει να οραματίζεται πάντα τις καινούριες τις ανεξάντλητες δυνάμεις της ζωής”. Τα πρόσωπα των έργων του ακόμη και αν οδηγούνται ή βρίσκονται στο χείλος της καταστροφής, η ζωή δεν τελειώνει μαζί τους. Ο κριτικός επισημαίνει, επίσης, πως παρόλο που οι τότε ιστορικές συνθήκες δεν είχαν διαμορφώσει ακόμη τις νέες κοινωνικές δυνάμεις, ο Τσέχωφ ένιωθε τα μηνύματα της καινούριας μέρας, κι αυτό τον έκανε χωρίς να χάνει την αισιοδοξία του, να διαποτίζει το έργο με πικρία και σαρκασμό.²³

Είκοσι χρόνια από το θάνατο του Ανρί Μπαρμπύς, γίνεται αφιέρωμα στη ζωή και το έργο του Γάλλου συγγραφέα. Και σ' αυτή την περίπτωση προβάλλεται ο αντιπολεμικός και ανθρωπιστικός χαρακτήρας της δράσης και του έργου του, η δύναμη των βιβλίων του (π.χ η “Φωτιά”), η πίστη του Μπαρμπύς στους απλούς ανθρώπους και στις ανεξάντλητες δυνάμεις τους, ο αγώνας του για την ειρήνη²⁴.

Κριτική θεάτρου και κινηματογράφου

Η *Αυγή* ασχολείται εκτεταμένα με το “Εθνικό Λαϊκό Θέατρο” της Γαλλίας και τις παραστάσεις που ανεβάζει στην Αθήνα τον Απρίλη του 1955. Δημοσιεύει συνέντευξη του ιδρυτή του θεάτρου, Ζαν Βιλάρ²⁵, - που αναφέρεται στο σκοπό και στις επιτεύξεις του λαϊκού θεάτρου- αλλά και του πρωταγωνιστή Ζεράρ Φιλίπ.²⁶ Παρουσιάζει τις παραστάσεις του, το “Σιντ” του Κορνέιγ²⁷, το “Δον Ζουάν” του Μολιέρου, και το “Ρουϊ Μπλάς” του Ουγκώ²⁸. Η απλότητα των μέσων, η έμφαση στη δύναμη του λόγου και του ερμηνευτή αποτελούν συστατικά στοιχεία του θεάτρου

²² *Αυγή*, 29-3-1955.

²³ *Αυγή*, 3-4-1955.

²⁴ *Αυγή*, 8-9-1955.

²⁵ Προβάλλεται η επιδίωξη του, να γίνει κτήμα του μεγάλου κοινού το καλό θέατρο.

²⁶ *Αυγή*, 19-4-1955, 23-4-1955.

²⁷ *Αυγή*, 22-4-1955

²⁸ *Αυγή*, 26-4-1955.

αυτού. Κρίνεται ως πρότυπο θεάτρου από το οποίο πρέπει να επηρεαστούν οι θεατρικοί παράγοντες στην Ελλάδα. Οι Γάλλοι καλλιτέχνες – σύμφωνα με τον κριτικό- με πλήρη συνείδηση των υποχρεώσεων τους απέναντι στο μεγάλο κοινό, υπηρετούν το ιδανικό του λαϊκού θεάτρου, παραμερίζοντας κάθε προσωπική προβολή και κάνοντας τη θεατρική τέχνη υψηλό κοινωνικό λειτούργημα²⁹. Με αφορμή μάλιστα το συγκεκριμένο θέατρο και την πλήρη διάσταση του από την ελληνική περίπτωση θα δημοσιεύσει ο Σταύρου μερικές παρατηρήσεις του σχετικά με το “βεντετισμό και την ασυδοσία πολλών διακεκριμένων” στο ελληνικό θέατρο.³⁰

“Ο κύριος Ριπούα” του Ρενέ Κλεμάν με τον Ζεράρ Φιλίπ κρίνεται ως η καλύτερη κινηματογραφική ταινία της εβδομάδας. Ο Ριπούα, μια σύγχρονη εκδοχή του Δον Ζουάν, παρουσιάζεται ως προϊόν της ανώμαλης μεταπολεμικής εποχής, ένας χαρακτήρας που υπήρξε πραγματικά, μα ταυτόχρονα σαν παράδειγμα προς αποφυγή. Η θετική κρίση πηγάζει από το ό,τι μέσα στην ταινία διαγράφεται η “τραγωδία της μοναξιάς, το αδιέξοδο του τυχοδιωκτισμού, η κουφότητα της άνεργης και ανέραστης ζωής του ήρωα”. Ακόμη η ταινία θεωρείται διδακτική, αφού υπάρχει “έγκλημα και τιμωρία” και αφού στο τέλος βγαίνει το συμπέρασμα πως “χρειάζεται η δημιουργία νέων συνθηκών για να μπορέσουν τα νιάτα να φτιάξουν μια ζωή άξια και αποδοτική”.³¹

Με υποτιμητικό τρόπο παρουσιάζεται από την *Αυγή* συνέντευξη που έδωσε ο Ελληνοαμερικανός σκηνοθέτης, Καζάν, στον ελληνικό τύπο κατά τον ερχομό του στην Ελλάδα. Η συνέντευξη του παρουσιάζεται “αποκαλυπτική ενός ανθρώπου που έπαψε να υπηρετεί την πραγματική τέχνη”. Χαρακτηρίζεται ως ένας από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χόλυγουντ και παρουσιάζεται ως λάτρης των μπουζουκιών και της ελευθερίας του Χόλυγουντ.³²

Η κριτική του κινηματογράφου το Μάιο του 1955 ξεκινά με μια τσέχικη ταινία τη “Συνείδηση”. Αρετές που προβάλλονται είναι το “βαθιά ανθρώπινο θέμα”, η “φροντισμένη σκηνοθεσία”, η “υποδειγματική μουσική συνοδεία των καλαίσθητων εικόνων”, η “αξιόλογη ηθοποιία” και κυρίως ο “χειρισμός του θέματος” που γίνεται “με αληθινή αγάπη για τον άνθρωπο, με κατανόηση για τις αδυναμίες του, με πόθο να τον βοηθήσουν να δει το λάθος του, να ξεπεράσει το φόβο και τη μικρότητα που φωλιάζουν στον καθένα μας, να γίνει αληθινός άνθρωπος – πολίτης μιας λαϊκής δημοκρατίας”. Όλα τα παραπάνω τονίζονται ως αντίθεση στον τρόπο που θα διαπραγματευόταν το θέμα του ψυχολογικού αυτού δράματος ένας “έμπορος του άγχους”, όπως ο Χίτσκοκ. Αυτός αναφέρεται θα το γέμιζε “σκοτάδι, αβίωτη αγωνία, αυτοκτονίες και άλλα παρόμοια”.³³

Υποπτο θα κρίνει ο Σταματίου τον τρόπο υποστήριξης της “ειρηνικής συνύπαρξης” ανάμεσα στους “δυο κόσμους” όπως τον παρουσιάζει ο Άγγλος σκηνοθέτης Αντονυ Ασκούιθ στους “Παράνομους εραστές”. Εδώ κατακρίνεται ο σκηνοθέτης γιατί ενώ κριτικάρει την απανθρωπιά και την έλλειψη ανοχής, βάζει στο ίδιο τσουβάλι τόσο τους Αμερικανούς όσο και τους Σοβιετικούς.³⁴

²⁹ *Αυγή*, 26-4-1955.

³⁰ *Αυγή*, 29-4-1955.

³¹ *Αυγή*, 27-4-1955.

³² *Αυγή*, 27-4-1955.

³³ *Αυγή*, 4-5-1955.

³⁴ *Αυγή*, 4-5-1955

Με αφορμή άλλες προβαλλόμενες ταινίες την πρώτη βδομάδα του Μάη, το Χόλυγουντ επικρίνεται για την ωμή βία και την κτηνωδία πολλών ταινιών του.³⁵

Με το θέατρο του Πιραντέλο “Όπως με θέλεις”- που ανεβάζει το Εθνικό- καταπιάνεται ο Γ. Σταύρου, σχολιάζοντας το περιεχόμενο της φιλοσοφίας του: “Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε”. Η κριτική εστιάζει στο ό τι για τον Πιραντέλο δεν υπάρχει αντικειμενική πραγματικότητα και το άτομο “ζει σε μια πλάνη, σε μια έντονη παραίσθηση, έρμαιο των παθών και των ενστίκτων του, καταδικασμένο ν' ανακαλύψει και ν' αποκαλυφθεί μια μέρα πως φορούσε κάποιο προσωπίο, που έκρυβε ως εκείνη τη στιγμή την εσωτερική του αποσύνθεση”. Κάνει λόγο για “διαβρωτικό παιχνίδι ενός φανατικού ιδεαλισμού που επαναλαμβάνεται σ' ολόκληρη την πιραντελική θεατρική και πεζογραφική παραγωγή”.³⁶

Για ρουσφετολογικά παρασκήνια του Γαλλικού Υπουργείου Εμπορίου, στο οποίο υπάγεται το φεστιβάλ των Κανών, κάνει λόγο ο κριτικός του κινηματογράφου Κ. Σταματίου. Εκεί αποδίδει το γεγονός ότι θαυμάσιες ταινίες δεν περιελήφθησαν καθόλου στο διαγωνισμό ενώ καμιά από όσες βραβεύτηκαν δεν “είχε την ιδιαίτερη εκείνη “πνοή” που φτιάχνει το αληθινό έργο τέχνης”. Μεταξύ των ταινιών που βρέθηκαν εκτός συναγωνισμού και προβλήθηκαν στο περιθώριο του φεστιβάλ αναφέρονται το “Καν- Καν” του Ρενουάρ, “ο θάνατος του ποδηλατιστή” του Μπαρντέμ και ο “Μαύρος φάκελλος” του ανθρωπιστή Αντρέ Καγιάτ, που ξεσκεπάζει τις απάνθρωπες μεθόδους που χρησιμοποιούν οι αστυνομικοί κατά την προανάκριση των υποθέσεων.³⁷

Ο Μπρεχτ είναι σταθερό σημείο αναφοράς της αριστερής διανόησης. Φαίνεται όμως πως τον διεκδικεί και το αντίπαλο δέος. Η *Αυγή* δημοσιεύει αφιέρωμα στο έργο του³⁸ και απαντά – με υστερόγραφο- σε άρθρο που δημοσιεύτηκε στην *Καθημερινή*, γραμμένο από την Αγλαΐα Μητροπούλου. Επισημαίνεται πως στην περίπτωση της *Καθημερινής* γίνεται συστηματική παραποίηση της ιδεολογίας του Μπρεχτ καθώς παρουσιάζεται ως “ένας απεγνωσμένος κήρυκας μιας μεταφυσικής, χριστιανικής καλοσύνης”. Για τον Σταματίου η χειροπιαστή ιδεολογία και οι συγκεκριμένοι αγώνες του διαλεκτικού μαρξιστή είναι αναμφισβήτητα δεδομένα. Τονίζει πως ο μόνος σκοπός που αναγνωρίζει ο ίδιος ο Μπρεχτ στην τέχνη είναι “το ξύπνημα της συνείδησης των μαζών για τον μεγάλο αγώνα της ζωής, της ειρήνης, της προόδου”.

Η παράσταση του *Άμλετ* που ανεβαίνει στον “εθνικό κήπο” από το “εθνικό θέατρο”, δίνει την αφορμή στο Γ. Σταύρου -πέρα από την κριτική της παράστασης³⁹- να δημοσιεύσει κάποιες κρίσεις για “την προσωπικότητα του Άμλετ στην εποχή μας”. Χρησιμοποιώντας παραθέματα από το ρόλο του Άμλετ, τονίζονται στοιχεία όπως είναι η σύγκρουση στην οποία έρχεται ο ήρωας με το περιβάλλον του, η διάθεση του ν' αλλάξει τον κόσμο, ότι είναι ένα νέος βαθύτατα καλλιεργημένος που διαπιστώνει

³⁵ *Αυγή*, 4-5-1955

³⁶ *Αυγή*, 8-5-1955.

³⁷ *Αυγή*, 18-5-1955.

³⁸ “Μπέρτολτ Μπρεχτ – Ο κορυφαίος σύγχρονος Γερμανός ποιητής, δραματουργός και σκηνοθέτης”,

Αυγή, 19 και 20-7 -1955

³⁹ *Αυγή*, 8-9-1955

ποια είναι γύρω του η κατάσταση και ποιο το δικό του χρέος και παλεύει ν' απαλλαγεί πρώτα απ' όλα από κάθε του αδυναμία.⁴⁰

Για ξεπεσμό της γαλλικής κινηματογραφίας μιλά ο Κ. Σταματιού εντοπίζοντας το πρόβλημα στην έλλειψη ελευθερίας και χρηματοδότησης καλών ταινιών. Έτσι εξηγεί την αντίφαση που ενώ έχει τους καλύτερους και πιο έμπειρους σκηνοθέτες, θαυμάσια στούντιο, καλούς συγγραφείς και ηθοποιούς, τα γαλλικά έργα είναι στη μεγάλη τους πλειοψηφία όχι καλά και δεν έχουν καμιά σχέση με τον κινηματογράφο που δημιουργήσαν οι Ρενέ Κλαιρ, και Φεντέρ, οι Ζαν Βιγκό και Ζαν Ρενουάρ, οι Μαρσέλ Καρνέ και Λουί Ντακέν⁴¹

Τον Οκτώβρη του 1955, στη στήλη “ο κινηματογράφος” ο Σταματιού παρουσιάζει τα χειμωνιάτικα έργα της καινούριας σεζόν και ξεχωρίζει μια ταινία του Φρέντ Τσίνεμαν με τίτλο “οι άντρες”.⁴² Ο Τσίνεμαν χαρακτηρίζεται ως ο πιο αντιπολεμικός σκηνοθέτης της Αμερικής τόσο για την ταινία του “παιδιά χωρίς όνομα” όσο και για τους “άντρες” και το “όσο υπάρχουν άνθρωποι”. Και οι τρεις ταινίες με έντονα φιλειρηνικές τάσεις, ξεσκεπάζουν τη φρίκη, τη κτηνωδία και το ανόητο του πολέμου αποδεικνύοντας πως “παρ' όλους τους Μακ Κάρθου, ο καλλιτέχνης μπορεί άμα θέλει να δώσει αξία έργα”⁴³.

Για το νορβηγικό θέατρο δημοσιεύεται άρθρο του Νορβηγού δημοσιογράφου που επισκέφτηκε την Αθήνα, Σίγκουρντ Κρόντς, στη στήλη “ρεύματα και τάσεις”⁴⁴. Περιγράφει τα πιο χαρακτηριστικά έργα που γνώρισαν τα τελευταία χρόνια επιτυχία στη Νορβηγία, εμμένοντας στο ό τι τα περισσότερα ήταν έργα με πολιτική ή κοινωνική θέση πάνω στα ζωτικά προβλήματα της επικαιρότητας.

Κριτική στον “αμερικανικό τρόπο ζωής” κάνει μια ταινία που κέρδισε το Α βραβείο στο φεστιβάλ Κανών και παρουσιάζεται από το Κ. Σταματιού. Πρόκειται για το “Μάρτυ” που χαρακτηρίζεται ως η πρώτη “νεορεαλιστική” ταινία του Χόλυγουντ, τόσο λόγω θέματος όσο και λόγω χρησιμοποίησης άγνωστων ηθοποιών. Τονίζεται ότι η ταινία μας δίνει μια Αμερική “τίμια, οικία, ανθρώπινη, αληθινή, μακριά από κάθε χολυγουντιανό ψέμα”, σαν αυτή που μας δίνει και το “Αλάτι της Γης”⁴⁵.

Το “θέατρο τέχνης” ανεβάζει τον “Βισσινόκηπο” και ο Γ. Σταύρου γράφοντας κριτική για το έργο του Τσέχοφ τονίζει την αίσθηση αλλαγής και ροής των γεγονότων που φέρνει μέσα του, τις καινούριες κοινωνικές δυνάμεις που αντικαθρεφτίζει. Η φθορά του παλιού κόσμου, η προσμονή του καινούριου διαπερνούν το έργο, συνθέτοντας ταυτόχρονα τον κοινωνικό πίνακα εκείνης της εποχής και κάνουν το έργο ανεπανάληπτο όσες φορές και αν το έχει κανείς δει.⁴⁶ Ενστάσεις ο ίδιος κριτικός θα παρουσιάσει για ένα άλλο θεατρικό, που ανεβάζει το θέατρο Κοτοπούλη, τη “Λυσασμένη γάτα” του Τένεση Ουίλλιαμς. Η αρνητική κριτική εδώ εστιάζει στο ότι

⁴⁰ *Αυγή*, 4-9-1955.

⁴¹ *Αυγή*, 21-9-1955.

⁴² *Αυγή*, 5-10-1955.

⁴³ Ο Σταματιού υιοθετεί εδώ την άποψη που εξέφρασε ο Δημ. Μητρόπουλος σε συνέντευξη που έδωσε στην *Αυγή*, ερχόμενος για συναυλία στην Ελλάδα με τη φιλαρμονική της Νέας Υόρκης. Η συνέντευξη είχε δημοσιευτεί την 1η Οκτωβρίου 1955.

⁴⁴ *Αυγή*, 6-10-1955.

⁴⁵ *Αυγή*, 11-10-1955.

⁴⁶ *Αυγή*, 12-10-1955.

ολόκληρο το “πρόβλημα” περιορίζεται σ' ένα μεμονωμένο άτομο, άρρωστο ψυχικά, στο ότι παραμένει “ειδική” περίπτωση που χάνει κάθε ανθρώπινο και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Ο Ουίλλιαμς επικρίνεται επειδή “εκπροσωπεί τον ξεπεσμό ενός κόσμου που μόνο ν' ανοίξει δρόμους δεν μπορεί”. Αναφερόμενος και σε άλλα έργα του θεατρικού συγγραφέα, όπως το “Γυάλινο κόσμο” και το “Λεωφορείο ο πόθος”, ο Σταύρου επικρίνει και εδώ “την ψυχολογική διαγραφή μεμονωμένων ατόμων χωρίς να συμμετέχουν οι βαθύτερες αιτίες που δημιούργησαν τις ψυχολογικές συγκρούσεις”, δεν παραγνωρίζει όμως τη δύναμη του συγγραφέα και την ποιητική του διεισδυτικότητα. Για το “Λεωφορείο ο πόθος” θα πει ακόμη πως δίνεται ένας αυθεντικός πίνακας της αμερικανικής ζωής, χωρίς όμως καμιά αχτίδα φωτός⁴⁷.

Τελείως απαξιωτική είναι η κριτική για την ταινία του Καζάν με θέμα παρμένο από το “Ανατολικά της Εδέμ” του Στάινμπεκ⁴⁸. Ο Σταματίου αναφέρει χαρακτηριστικά πως οι “καλλιγραφικοί” πειραματισμοί του σκηνοθέτη ξεσκεπάζουν την ιδεολογική κουφότητα του έργου. “Με τη λαχανομεταφυσική τους (Καζάν και Στάινμπεκ)”, λέγεται ακόμη, “θέλησαν να θολώσουν το μυαλό του κοσμάκη” ενώ οι χαρακτήρες ανακατεύονται έτσι που να μην ξεχωρίζει ο καλός από τον κακό ήρωα και ακόμη στο τέλος δε δίνεται λύση, κάθαρση, καταδίκη ή θρίαμβος.

Το Χόλυγουντ

Δριμύτατη είναι η κριτική απέναντι στο Χόλυγουντ και στον σκηνοθέτη Καζάν για την ταινία του πάνω στο Ζαπάτα με τίτλο “Βίβα Ζαπάτα”⁴⁹. Η κριτική εστιάζει στην παραποίηση και διαστρέβλωση της ιστορίας από την πλευρά του σκηνοθέτη αλλά και του σεναριογράφου Στάινμπεκ, όταν παρουσιάζουν τον Ζαπάτα τη στιγμή της νίκης του να στρέφει τα νώτα στην εξουσία από φόβο για πιθανή διαφθορά και όχι επειδή ο εχθρός είχε κυκλώσει το Μεξικό. “Ένας μεγάλος σκηνοθέτης γκρεμίζει κατά παραγγελία τα είδωλα που έχουν στήσει στη συνείδηση τους οι λαοί” είναι ο τίτλος που χρησιμοποιείται και τονίζεται ότι ο ίδιος ο Καζάν δήλωσε στην Επιτροπή αντιαμερικανικών ενεργειών ότι με τον τρόπο που παρουσίασε τον ήρωα του, κατόρθωσε να καταστρέψει το είδωλο, που οι κομμουνιστές με τόσο κόπο είχαν στήσει!

Στην *Αυγή* συναντάμε την παραπάνω κριτική σε μια καθημερινή στήλη που επιχειρεί να παρουσιάσει “Το Χόλυγουντ όπως είναι”. Έτσι σε επόμενα φύλλα θα εστιάσει στο “εκθαμβωτικό προσκήνιο” και τα “σκοτεινά παρασκήνια” του Χόλυγουντ. Εκκινώντας από κινηματογραφικές ταινίες όπως το “Λίντια Μπέηλυ”, που αναφέρεται στην επανάσταση της Αϊτής το 1802, και στο “Ημουν κομμουνιστής για την Εφ- Μπι- Άι”, θα ασκήσει κριτική στον τρόπο που παρουσιάζονται οι κατώτερες τάξεις και οι αποικιακοί ή “απολίτιστοι” λαοί. Για το Χόλυγουντ, όπως αναφέρεται, οι παραπάνω κατηγορίες “είναι ανίκανες να χαλιναγωγήσουν τα ένστικτα τους, δεν μπορούν να πάρουν μια λογική απόφαση και τα κίνητρα τους είναι πάντα ταπεινά... Οι λαϊκές μάζες είναι επικίνδυνες και γι' αυτό είναι ανάγκη να εξουσιάζονται από τους “εκλεκτούς” με σιδερένια πυγμή”. Οι εκλεκτοί δεν είναι άλλοι από τους οικονομικά ισχυρούς και τους Ευρωπαίους αποικιστές και

⁴⁷ *Αυγή*, 13-10-1955

⁴⁸ Κ. Σταματίου, “Οι Πρωτόπλαστοι στην Καλιφόρνια” *Αυγή*, 19-10-1955

⁴⁹ *Αυγή*, 5-1-1955.

εξουσιαστές που αντλούν τα επιχειρήματα τους από διάφορες φιλοσοφικές και ψευδο-επιστημονικές θεωρίες που επιχειρούν να “εξηγήσουν” τα “έκτροπα” του “ανθρώπου – μάζα”.⁵⁰ Οι θεωρίες αυτές σχετίζονται με τον φροϊδισμό και σύμφωνα με τον αρθρογράφο “τροφοδοτούν όλο και πιο πολύ την αμερικανική “κουλτούρα” σε καιρούς τόσο κρίσιμους για την τύχη των “εκλεκτών” που επιδιώκουν την παγκόσμια κυριαρχία...”

Αν όμως το Χόλυγουντ κατακρίνεται για τον τρόπο που παρουσιάζει τα λαϊκά στρώματα, εξίσου στιγματίζεται για τον εξευτελιστικό τρόπο που μεταχειρίζεται τις γυναίκες. Έτσι τονίζεται ότι η θέση της γυναίκας μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία, που λιβανίζει το Χόλυγουντ, είναι δίπλα στους “κατώτερους” και στους “απολίτιστους”. Ανιχνεύεται ότι ο τρόπος παρουσίασης των γυναικών ως γόησες και κτηνώδεις εμπεριέχει πολλή προπαγάνδα του τύπου ότι οι γυναίκες είναι λιγότερο “λογικές” από τους άνδρες, πιο “ενστικτώδεις”, λιγότερο ικανές να καταπνίξουν τις “πρωτόγονες παρορμήσεις” τους και πάντα κατώτερες⁵¹.

Τον καλλιτεχνικό ξεπεσμό του Χόλυγουντ συνοδεύει όμως και η οικονομική κατάρρευση. Οι μειωμένες εισπράξεις, το κλείσιμο των κινηματογράφων και η μείωση των θεατών αμερικάνικων ταινιών που μαρτυρούν οι στατιστικές, σχετίζεται άμεσα με “την έλλειψη κάθε ζωντανού θέματος, την εξύμνηση του σαδισμού και της βίας, τη χυδαιότητα των εμπορικών διασκεδαστικών ταινιών και την παραποίηση της ιστορίας, στην οποία καταφεύγει το Χόλυγουντ για να εξυπηρετήσει τις πολιτικές του επιδιώξεις”. Η παραπάνω καλλιτεχνική αλλά και οικονομική χρεωκοπία της κινηματογραφικής βιομηχανίας συνδέεται άμεσα με τους δρακόντειους νόμους της μακαρθικής λογοκρισίας και τις επεμβάσεις της επιτροπής αντιαμερικανικών ενεργειών στην περιοχή της κινηματογραφικής τέχνης που οδηγούν σε απομάκρυνση εκατοντάδες προικισμένους καλλιτέχνες, σκηνοθέτες και συγγραφείς με το πρόσχημα της “μη νομιμοφροσύνης”.⁵²

Δεν λείπουν βέβαια οι προσπάθειες για να ξεπεραστεί η κρίση. Στηρίζονται όμως αποκλειστικά στην εφαρμογή νέων τεχνικών μέσων όπως ο τρισδιάστατος κινηματογράφος, χωρίς να έχουν το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Ωστόσο αν το Χόλυγουντ παρουσιάζεται από την *Αυγή* ολότελα ξοφλημένο, υπάρχει και η άλλη πέρα του Χόλυγουντ Αμερική. Είναι αυτή για την οποία μιλά “το αλάτι της γης”, μια προοδευτική αμερικάνικη ταινία που κατάφερε να ξεπεράσει τους σκοπέλους και της αντιδράσεις της λογοκρισίας και να προβάλλει την ιστορία μιας απεργίας ανθρακωρύχων και μιας οικογένειας εργατών που αγωνίζονται να καλυτερέψουν τη ζωή τους. Σε πείσμα όσων προσπάθησαν να σταματήσουν τα γυρίσματα και την προβολή της ταινίας, η ταινία τελικά προβλήθηκε αποδεικνύοντας ότι πολλοί Αμερικάνοι καλλιτέχνες αναπτύσσουν μακριά από το Χόλυγουντ την ρεαλιστική κινηματογραφική τέχνη που είναι στην υπηρεσία του λαού και της ειρήνης.⁵³

Το αίτημα για ρεαλισμό

Αν ο ρεαλισμός – σοσιαλιστικός ή όχι- αποτελεί αίτημα της λογοτεχνίας στο χώρο της αριστερής διανόησης, αντίστοιχη τάση συναντάμε και στον τομέα του

⁵⁰ *Αυγή*, 7-1-1955.

⁵¹ *Αυγή*, 8-1-1955.

⁵² *Αυγή*, 11-1-1955.

⁵³ *Αυγή*, 12-1-1955.

κινηματογράφου. Στον ελληνικό κινηματογράφο συγκεκριμένα η ταινία που θεωρείται ότι ανοίγει το δρόμο του κοινωνικού ρεαλισμού -επιλέγοντας ένα καθαρά λαϊκό θέμα και έχοντας ως πρότυπο την ταινία “Κλέφτης ποδηλάτων” του Ντε Σίκα- δεν είναι άλλη από “τη Μαγική πόλη” του Νίκο Κούνδουρου. “Η κεντρική ιδέα του έργου, είναι καλή, αληθινή, ελπιδοφόρα” σημειώνει ο κριτικός κινηματογράφου Κ. Σταματίου, κάνοντας σαφές ότι βασικό κριτήριο αξιολόγησης είναι η μικρή απόσταση από την πραγματικότητα αλλά και η αισιόδοξη προοπτική. Και όταν το σενάριο επικρίνεται είναι γιατί δε δίνει πιστά και πειστικά την πραγματικότητα, εξαιρείται όμως η σκηνοθετική ματιά και ικανότητα του Κούνδουρου. Ο Κ. Σταματίου μιλώντας για το σενάριο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το σενάριο “είναι φτιαχτό και ώρες ώρες κυλάει στο μελοδραματισμό. Η Λυμπεράκη μας λέει μερικές μεγάλες αλήθειες αλλά όχι αρκετά πειστικά”.⁵⁴ Χωρίς να αμφισβητείται το αξιόλογο της ταινίας, διπλανή στήλη, σχολιάζοντας την ίδια ταινία, επικεντρώνει την κριτική της στην “προκλητική προβολή γυμνών ή “αισθησιακών” σκηνών πέρα από κάθε μέτρο και από τις απαιτήσεις ακόμα του σεναρίου”, όπως αναφέρεται.⁵⁵

Το αίτημα για περισσότερο ρεαλισμό και αλήθεια είναι πάγιο στον κινηματογράφο αλλά και στο θέατρο. Σε κριτική του ο Γ. Σταύρου για το “Ματωμένο γάμο” του Λόρκα που ανέβασε το “θέατρο τέχνης” γράφει: “Δεν κινά η μοίρα τα νήματα των ηρώων του έργου. Ο Λόρκα στέκεται και με τα δυο πόδια μέσα στη ζωή του λαού κι αυτήν ερμηνεύει, κρίνει, οδηγεί, για να την απαλλάξει απ' ότι θέλει να τη δυναστεύει”⁵⁶ Αντίστοιχα ο Κ. Σταματίου σχολιάζοντας αρνητικά την “Κάλπικη λίρα” του Γιώργου Τζαβέλα και αφού δώσει σε γενικές γραμμές την υπόθεση της ταινίας θα πει: “...Πρόκειται, όπως βλέπετε, για καταστάσεις φτιαχτές, για ένα μείγμα μελοδράματος και ηθογραφίας... Δυστυχώς ο λατινικός κινηματογράφος μας έχει μπουχτίσει με παρόμοιες καταστάσεις και καιρός είναι ν' ανοίξουμε το παράθυρο στον αέρα της αλήθειας, της ζωής.”⁵⁷

Περνώντας στον δεύτερο μήνα του 1955, διατυπώνονται ακόμη πιο ξεκάθαρα από τον Κ. Σταματίου κάποια αιτήματα του αριστερού κινήματος γύρω από την τέχνη. Θα πει: “... εμείς ζητάμε απ' την Τέχνη τη χαρά της ζωής και όχι το φόβο, την ελπίδα και όχι το μαύρο σκοτάδι, την πίστη στο μέλλον και όχι το θάνατο”. Η θέση ωστόσο αυτή δεν τον κάνει να μην αναγνωρίζει “μερικές καλοδοσμένες τραγικές στιγμές του κόσμου που πεθαίνει”, όπως “Το μεροκάματο του τρόμου”, του Ανρύ Ζωρζ Κλουζώ. Η κρίση γίνεται θετική ακόμη και για ταινίες του Χόλυγουντ, όταν αυτές “βγάζουν τα άπλυτα του στη φόρα”, όπως η ταινία του Τζώρτζ Κιούκορ “Ένα αστέρι γεννιέται”.⁵⁸

Με ανάλογο πνεύμα είναι δοσμένη και η κριτική του Γ. Σταύρου για το έργο “Κολόμπ” του Ζαν Ανουί που ανέβασε το Εθνικό θέατρο. Μιλώντας γενικά για το έργο του Γάλλου συγγραφέα αναφέρει: “Τα πρόσωπα του ανήκουν σ' ένα κόσμο εξοφλημένο ηθικά, καταδικασμένο στην κοινή συνείδηση. Ανάμεσα τους τοποθετεί

⁵⁴ *Αυγή*, 12-1-1955.

⁵⁵ Σ. Γρηγόρης, “Αυτά πρέπει να λέγονται”, *Αυγή*, 12-1-1955.

⁵⁶ *Αυγή* 25-1-1955.

⁵⁷ *Αυγή*, 26-1-1955.

⁵⁸ *Αυγή*, 2-2-1955.

τον ήρωα του που αρνείται να συμβιβαστεί μαζί τους, μισεί κάθε ταπεινωτική συναλλαγή... Στα οικογενειακά του δράματα είναι κλειστά τα παράθυρα και δεν ακούγεται ούτε ο αντίλαλος των σταθερών βημάτων και των τραγουδιών του καινούριου κόσμου που έρχεται. Ωστόσο, ένα φλογερό αίσθημα κι οι πολύχρωμοι ανθρώπινοι τόνοι κάνουν τα έργα του Γάλλου δραματουργού να συγκινούν”.⁵⁹

Μεταξύ των λίγων χολυγουντιανών ταινιών που λαμβάνουν θετική κρίση στις σελίδες της *Αυγής* είναι η ταινία του Φρεντ Τσίνεμαν “παιδιά χωρίς όνομα”. Πρόκειται για ένα φιλμ που γυρίστηκε το '48 στη Γερμανία και περιγράφει την ιστορία των παιδιών που βρέθηκαν στα χιτλερικά στρατόπεδα δίχως γονείς και που οι απελευθερωτές τους τα ρίχνουν σ' άλλο στρατόπεδο μέχρι να ρυθμιστεί η τύχη τους. Το αντιμιλιταριστικό και ανθρωπιστικό περιεχόμενο της ταινίας είναι που την κάνει “ένα συμπαθητικό έργο”, σύμφωνα με τον κριτικό, παρόλο που “βέβαια το σενάριο έχει ένα σωρό αφέλειες και μεγάλη δόση προπαγάνδας για το έργο της... Ούνρα και την “καλοσύνη” που πλημμυρίζει τις καρδιές των Αμερικανών στρατιωτών”.⁶⁰

Με “το λιμάνι της αγωνίας” του Καζάν καταπιάνεται ο Σταματίου για ν' αναδείξει το θέμα της ταινίας “που δείχνει πως η ζωή της εργατιάς στην Αμερική κάθε άλλο παρά ειδυλλιακή είναι”. Καθώς η υπόθεση είναι παρμένη από ένα αυθεντικό ρεπορτάζ πάνω στους λιμενεργάτες της Ν. Υόρκης, το πρώτο μέρος της ταινίας χαρακτηρίζεται σαν ένα ντοκουμέντο του αμερικάνικου τρόπου ζωής. Αποτελεί μια “εκ των εσω” διάγνωση όσων ισχυρίζονται ότι στην Αμερική η δουλειά είναι για όλους, μεγάλα τα μεροκάματα, πλήθος οι ανέσεις κι όλοι οι εργάτες έχουνε τηλεόραση κι ηλεκτρικά ψυγεία κι αυτοκίνητα... Σχολιάζοντας ωστόσο το δεύτερο μέρος της ταινίας, ο Καζάν επικρίνεται γιατί “δε θέλει να προχωρήσει πιο πέρα. Ακόμη δεν άγγιξε το κοινωνικό πρόβλημα και σπεύδει να τ' αφήσει -αναφέρεται χαρακτηριστικά- για να μας παρουσιάσει απομονωμένη από το σύνολο μια ξεχωριστή περίπτωση”.⁶¹ Πέρα από το κοινωνικό θέμα, «Το λιμάνι της αγωνίας» είναι η ιστορία ενός καταδότη που προδίδει τους φίλους του στην αστυνομία διότι πιστεύει πως μ' αυτό τον τρόπο θα τους σώσει και θα τους δείξει «τον καλό δρόμο». Η παρέα του τον εκδιώκει αλλά στο τέλος γίνεται αντιληφτό πως η ανανδρεία του ήταν ένδειξη θάρρους και μεταβάλλεται σε πραγματικό ήρωα. Έτσι η ταινία θεωρείται και ένα είδος «δημόσιας αυτοπεράσπισης» του σκηνοθέτη απέναντι στην κατηγορία ότι απαρνήθηκε τις ιδέες του αλλά και ότι κατέδωσε φίλους του στην επιτροπή αντιαμερικανικών ενεργειών ως κομμουνιστές. Είναι η ταινία στην οποία θα απαντήσει αργότερα ο Άρθουρ Μίλλερ με ένα θεατρικό έργο («Θέα από τη γέφυρα»), που θεωρήθηκε «αυτοδικαίωση» του συγγραφέα, που έχει αποβληθεί από το Χόλυγουντ. Στο έργο αυτό ο ήρωας που προδίδει δε βρίσκει πλέον άλλη διέξοδο παρά μόνο στην αυτοκτονία.⁶²

Λογοτεχνική κριτική

Η αισιοδοξία, η πίστη σ' ένα καλύτερο αύριο, η άντληση υλικού από την πραγματική ζωή, ο προοδευτικός χαρακτήρας ενός έργου αποτελούν σταθερά

⁵⁹ *Αυγή*, 29-2-1955.

⁶⁰ *Αυγή*, 10-2-1955.

⁶¹ *Αυγή*, 16-2-1955.

⁶² «Παλαιά διένεξις Μίλλερ – Καζάν. Δύο έργα που είναι δύο αυτοεξομολογήσεις», *Βήμα*, 19-3-1958.

κριτήρια αξιολόγησης ενός καλλιτεχνικού έργου για την αριστερά, είτε πρόκειται για κινηματογράφο, είτε για θέατρο, είτε για λογοτεχνία. Χαρακτηριστική πάνω σ' αυτό είναι και η κριτική του Τάσου Λειβαδίτη για την ποίηση του Γ. Θέμελη που δημοσιεύεται στην *Αυγή* τον Απρίλη του 1955. Η απουσία από το έργο του ποιητή της εξωτερική πραγματικότητας, των ανθρώπινων σχέσεων, η απόπειρα μεταφυσικής και η έλλειψη επαφής με τον κόσμο και τα προβλήματα του απαξιώνονται εντελώς από τον κριτικό. Τα θεματικά στοιχεία του έργου του Θέμελη, όπως η μοναξιά, ο φόβος, το άγχος, η κυρίαρχη αίσθηση του θανάτου θεωρούνται ότι επηρεάζουν αρνητικά και την ποιητική μορφή, συνοδεύονται από ένα “στίχο σπασμωδικό” και γενικά από μια ποιητική “γλώσσα σκοτεινή”. Η άμεση συνάρτηση του περιεχομένου με τη μορφή εδώ κάνει τον Λειβαδίτη να διαφωνήσει με αντίστοιχη κριτική που δημοσιεύτηκε στην *Επιθεώρηση Τέχνης* και έκανε λόγο για “κατακτημένη λιτότητα, δυνατότητα για προεκτάσεις και τόνο εσωτερικά οργανωμένο που φανερώνει τον επιδέξιο μάστορα”. Ο κριτικός της *Αυγής* θα μιλήσει για “λεκτικό ρητορισμό” και μια “κατάχρηση αφηρημένων εννοιών”. Παράλληλα την “ποίηση του θανάτου” την ερμηνεύει ως σύμπτωμα της αποσύνθεσης ιδεολογικής και ψυχολογικής της αστικής τάξης και άρα καταδικασμένη και η ίδια να πεθάνει⁶³.

Ο Μ. Φιλίππου γράφει κριτική για τον Ξενόπουλο που δημοσιεύεται στη στήλη “Μορφές των ελληνικών γραμμάτων”. Υποστηρίζει πως ο Ξενόπουλος επηρεάστηκε μόνο από το περίβλημα και όχι από την ουσία του έργου του Ζολά. Παρά τον όγκο του, το έργο αυτό, ισχυρίζεται, δεν συγκρίνεται σε καλλιτεχνική αξία με εκείνο που άφησαν άλλοι πεζογράφοι όπως ο Καρκαβίτσας, ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης, ο Κονδυλάκης. Ο Φιλίππου θα διαφωνήσει με τη μελέτη του Άλκη Θρύλου για τον Ξενόπουλο που δημοσιεύτηκε στον τόμο της “βασικής βιβλιοθήκης”. Την αιτία για το ό,τι δεν ολοκληρώθηκε ο Ξενόπουλος και που δεν έδωσε έργο ανάλογο με το ταλέντο και την εποχή του, δεν την αποδίδει ούτε στην έλλειψη παράδοσης ούτε στην ανάγκη βιοπορισμού του συγγραφέα. Την εντοπίζει στην “έλλειψη ψυχικής ορμής”, που εμπόδισε τον συγγραφέα να πάρει θέση και ν' ανταποκριθεί με το έργο του στο κάλεσμα της εποχής του. Βασικό κριτήριο αξιολόγησης ενός έργου τίθεται και εδώ η ένταξη του στο προοδευτικό κίνημα. Ο Ξενόπουλος επιχείρησε να φέρει στην Ελλάδα τον τύπο του ευρωπαϊκού αστικού μυθιστορήματος αλλά το πρόβλημα το είδε αποκλειστικά ως πρόβλημα τεχνικής και όχι ουσίας που θα περιέκλειε η μορφή⁶⁴.

Με αφορμή 150 χρόνια από το θάνατο του Γερμανού ποιητή Φρειδερίκο Σίλλερ, η *Αυγή* δημοσιεύει αφιέρωμα στο πρόσωπο του. Γεγονός που προβάλλεται είναι πως, την εποχή που έζησε ο Σίλλερ (1759-1805), η αστική τάξη βρίσκεται σε άνοδο και εκτός από τις οικονομικές και κοινωνικές ανακατατάξεις που έφερε, έδωσε και μεγάλους ποιητές σ' όλη την Ευρώπη (Ουγκώ, Μπάιρον, Πούσκιν). Ολόκληρο το έργο του Σίλλερ, εμπνευσμένο από τα διδάγματα των φιλελεύθερων ιδεών της γαλλικής επανάστασης και παρά τον άκρατο ιδεαλισμό του, διαπνέεται από μια φλογερή επαναστατική διάθεση, ένα δυνατό μίσος εναντίον κάθε αδικίας και μια βαθιά αγάπη στην ελευθερία και την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Ακόμη καταφέρεται

⁶³ *Αυγή*, 8-4-1955.

⁶⁴ *Αυγή*, 28,29-4-1955.

κατά της αυλικής διαφθοράς, κατά της Εκκλησίας και της τυραννίας που ασκούσε στην ανθρώπινη συνείδηση αλλά και εξυμνεί τα απελευθερωτικά κινήματα και τον αγώνα για την εθνική ανεξαρτησία.⁶⁵

Σε αφιέρωμα της η *Αυγή* στον Ιούλιο Βέρν, πενήντα χρόνια μετά το θάνατο του, τονίζει τον ανθρωπιστικό και διεθνιστικό χαρακτήρα του έργου του, κρίνοντας επίσης ως επίτευγμα του ότι κατάφερε ως συγγραφέας να ενώσει την επιστήμη με την τέχνη.⁶⁶

Για την στροφή της ελληνικής λογοτεχνίας στο σοσιαλισμό στα τέλη του 19ου αιώνα και κυρίως στις αρχές του 20ου κάνει λόγο ο Μ. Φιλίππου σε άρθρο του, θεωρώντας ότι η πτυχή αυτή έχει αποκρυφτεί όχι μόνο από τους αντιδραστικούς αλλά και τους συντηρητικούς ιστορικούς της λογοτεχνίας. Κατακρίνει την έλλειψη ιστορικής αντικειμενικότητας που χαρακτηρίζει αυτές τις μελέτες και την αποδίδει στο φόβο που προκαλεί το αστυνομικό κράτος. Όμως η στροφή αυτή επιβεβαιώνεται τόσο από το κίνημα του δημοτικισμού – που δεν ήταν αποκλειστικά γλωσσικό- όσο και από μια σειρά λογοτέχνες όπως ο Θεοτόκης, ο Παλαμάς, ο Καμπύσης, ο Χατζόπουλος, ο Ξενόπουλος, ο Φώτης Πολίτης, ο Γληνός και άλλοι, που η σχέση τους με το σοσιαλισμό υπήρξε αναμφισβήτητη.

Ο Τάσος Λειβαδίτης προβάλλει το βαθιά κοινωνικό αλλά και πατριωτικό περιεχόμενο του έργου του Μαγιακόφσκι, το ότι γίνεται “βάρδος της νέας κοινωνίας που δημιουργήθηκε στην πατρίδα του”. Ο Μαγιακόφσκι εγκαινιάζει ένα καινούριο τύπο καλλιτέχνη και διανοούμενου, θα πει ο Λειβαδίτης: αυτού που παίρνει ενεργό μέρος όχι μόνο στην κοινωνική μα και στην πολιτική ζωή της χώρας του. Που τον ενδιαφέρουν τα άμεσα τα καθημερινά γεγονότα της ζωής του λαού του και που εμπνέεται από αυτά.⁶⁷

Στο ίδιο πνεύμα είναι γραμμένη η κριτική του Λειβαδίτη πάνω σε τρία ποιητικά βιβλία όπου με αφορμή “την απομάκρυνση τους από τη ζωή”, θα πει πως δε επιτρέπεται στον ποιητή και γενικά τον σκεπτόμενο άνθρωπο “να γυρίζει την πλάτη του στο ψωμί και το αίμα και να θαυμάζει μόνο τα χρώματα ενός δειλινού...”⁶⁸

Μεταξύ των συγγραφέων με τους οποίους θα ασχοληθεί η *Αυγή* είναι και Αμερικάνος ποιητής Ουώλτ Ουϊτμαν. Αφορμή θα αποτελέσουν τα εκατό χρόνια από την έκδοση του έργου του “Φύλλα της χλόης”. Εξυμνείται από τον Τάσο Λειβαδίτη ως ποιητής της ισότητας, της λευτεριάς, της αισιοδοξίας, της συντροφικότητας. “Μέσα από τους στίχους του -θα πει- βγαίνει μια διδαχή, ένα ηθικό νόημα-αλάνθαστο σημάδι της μεγάλης ποίησης που σκοπό της έχει να προβάλλει πρότυπα ζωής.”. Προβάλλεται ως αληθινός δημοκράτης και ουμανιστής.⁶⁹

Ο Τάσος Λειβαδίτης γράφει κριτική και για δύο νέους ποιητές, τον Σωκράτη Καψάσκη και τον Ηλία Κυζηράκο. Το έργο τους θα δώσει αφορμή στον Λειβαδίτη να επαναδιατυπώσει την άποψη του για την ποίηση. Θα υποστηρίξει πως οι νέοι ποιητές πρέπει να αντιμετωπίσουν το ταλέντο τους όχι απλώς για να εκφράσουν τις “ιδιωτικές” τους περιπέτειες μα και να νιώσουν ότι αυτό το ταλέντο τους είναι γι’

⁶⁵ *Αυγή*, 14-5-1955.

⁶⁶ *Αυγή*, 24-5-1955.

⁶⁷ *Αυγή*, 28-5-1955.

⁶⁸ *Αυγή*, 27-5-1955

⁶⁹ *Αυγή*, 31-8-1955.

αυτούς “ευθύνη και αποστολή με πολύ βαθιά και πολύ κοινωνική σημασία”. Μονάχα έτσι θα διαφυλάξουν και θα αναπτύξουν το ταλέντο τους. Αλλιώς γίνονται εχθροί του πολύτιμου δώρου που έχουν.⁷⁰

Για “πλατύτερους ορίζοντες της ποιητικής όρασης”, που θα ξεφεύγουν από τον περιορισμένο χώρο της ατομικής ζωής κάνει λόγο ο Λειβαδίτης και στην κριτική του για τα ποιήματα της Όλγας Βότση “Αγέρινα”, ενώ τον Δημήτρη Χαρίτο προτρέπει “ν’ ανοίξει τις πόρτες του στους ανθρώπινους καημούς που φυσομανάνε έξω στους δρόμους”.⁷¹ Μ’ αυτό το νόημα δίνει γενικά την αποστολή της αληθινής τέχνης: “Στις αιώνιες ανθρώπινες καταστάσεις να δώσει τη δική της σφραγίδα, έτσι που χωρίς να παύουν να είναι αιώνιες να είναι επίσης και σύγχρονες”.

Με τη σάτιρα στο έργο του Παλαμά ασχολείται ο Μ. Φιλίππου σ’ άρθρο του που δημοσιεύεται στην *Αυγή*, κρίνοντας την ως μια άγνωστη αλλά ιδιαίτερα προοδευτική πτυχή του παλαμικού έργου. Χρησιμοποιώντας μαρξιστικούς όρους θεωρεί πως σκόπιμα η πλευρά αυτή παρασιωπήθηκε από την κριτική της αστικής τάξης όταν ήρθε σ’ αντίθεση με τα συμφέροντα και τους σκοπούς της. Έρχεται έτσι αργότερα να την αναδείξει η εργατική τάξη, με τα υπερταξικά στοιχεία που κλείνει μέσα της, εκπροσωπώντας ολόκληρο το λαό.⁷²

Ο Πορφύρης καλωσορίζει το “Ταξίδι” του Ψυχάρη που επανεκδίδεται με πρόλογο του Παλαμά και επιμέλεια του Ν. Βρετάκου. Με την ευκαιρία αυτή κάνει αναδρομή στο κίνημα του δημοτικισμού, τότε που όπως λέει “δεν ήταν μονάχα μια γλωσσική επιδίωξη αλλά ένα ευρύτερο πνευματικό κίνημα που αγκάλιαζε όλα τα πνευματικά προβλήματα και αποσκοπούσε να χύσει φως στην καθυστερημένη νεοελληνική κοινωνία...”. Κρίνει πως στο βιβλίο -παρά το ότι περιέχει και κάποιες ιδέες ξεπερασμένες και αντιδραστικές- ο αναγνώστης μπορεί πάντα να βρει την αγωνιστική πνοή, την επιστημονική γλώσσα και την πίστη στην ιδέα του Δημοτικισμού, που είναι πάντα επίκαιρα.⁷³

Στις μεγάλες μορφές της παγκόσμιας λογοτεχνίας κατατάσσεται ο Χόγουαρντ Φάστ, μυθιστοριογράφος του αμερικάνικου έθνους. Θεωρείται ως ερμηνευτής της μεγάλης ουμανιστικής και δημοκρατικής αμερικάνικης παράδοσης. Το έργο του παρομοιάζεται με μια απέραντη τοιχογραφία που δίνει τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της αμερικανικής ιστορίας από τον πόλεμο της ανεξαρτησίας και έπειτα. Αφού παρουσιάζονται κάποια από τα μυθιστορήματα του όπως το “Τόμας Πέην” και το “Σάκκο και Βαντσέντι”, διατυπώνεται η άποψη πως έδωσε ζωή σε μια σειρά τυπικά πρόσωπα της ιστορίας και της χώρας του, αφήνοντας από το έργο του να ξεπηδήσει η δημοκρατική αμερικάνικη παράδοση, παρά τους μακαρθικούς περιορισμούς και τα εμπόδια που είχε ν’ αντιμετωπίσει.⁷⁴

Στον αντίποδα του Χόγουαρντ Φάστ τοποθετείται ένας άλλος Αμερικάνος συγγραφέας, ο Ντος Πάσσος. Σε στήλη με τον τίτλο “λογοτεχνικά φαινόμενα” γίνεται αναφορά στην “κατάπτωση του Ντος Πάσσος”, με αφορμή πρόσφατο βιβλίο του. Ο

⁷⁰ *Αυγή*, 16-9-1955

⁷¹ Ο κριτικός διαπιστώνει “ξέκομμα από τη ζωή” στην ερωτική συλλογή του Χαρίτου “Ιστορία του Απρίλη”. *Αυγή*, 23-9-1955.

⁷² *Αυγή*, 15-5-1955

⁷³ *Αυγή*, 7-10-1955.

⁷⁴ *Αυγή*, 8-10-1955.

Κ. Σταματίου, που υπογράφει το δημοσίευμα, τον τοποθετεί στους αποστάτες του προοδευτικού κινήματος. Από δριμύ κατηγορητήριο κατά του αμερικάνικου τρόπου ζωής, που εξαπέλυε με το έργο του, και αναδείκνυε τη φαυλότητα του “κρατούντος κοινωνικού συστήματος” και την ανάγκη της αλλαγής, πέρασε σε μια στάση παθητική όπου πλέον κηρύσσει “την αβουλία, το αδύνατο της αντίστασης, το συμβιβασμό και την υποταγή στην θέληση των δυνατών”. Συσχετίζεται μάλιστα ο συγγραφέας με τον σκηνοθέτη Καζάν και το καινούριο του βιβλίο, “ο καλύτερος τρόπος για να πετύχει κανείς”, με την ταινία του Καζάν, “λιμάνι της αγωνίας”.⁷⁵

Ο Μ.Μ. Παπαϊωάννου γράφει μελέτη για το Δημοσθένη Βουτυρά με αφορμή τη δημοσίευση από την *Αυγή* του “Ημερολογίου Κατοχής”. Επισημαίνει το ανθρωπιστικό στοιχείο του έργου του, την εναντίωση του στον πόλεμο, στη φτώχεια, στη βία, στη δικτατορία.⁷⁶

Το Νοέμβριο του 1955, με αφορμή την επέτειο της οκτωβριανής επανάστασης, ο Μ.Μ. Παπαϊωάννου δημοσιεύει μια σειρά μελέτες όπως “Η οκτωβριανή επανάσταση και η επίδραση της στη λογοτεχνία” αλλά και “Η επίδραση των σοσιαλιστικών ιδεών στη νεοελληνική λογοτεχνία”⁷⁷. Ενώ λίγο μετά δημοσιεύεται “Η νεοελληνική λογοτεχνία συγχρονίζεται ιδεολογικά με το παγκόσμιο προοδευτικό ρεύμα”, όπου αναλύονται οι Βάρναλης, Ξενόπουλος, Γληνός, Κορδάτος, Συνοδινός, Καζαντζάκης, Βουτυράς, Μυριβήλης, Κορνάρος.⁷⁸

Ο Πορφύρης επιτίθεται από στήλη της *Αυγής* στον Πέτρο Χάρη επειδή σε επιφυλλίδα του με τον τίτλο “νέοι εχθροί του βιβλίου” κατηγορούσε πλασιέ και νέους εκδότες για την προχειρότητα του βιβλίου χωρίς να συνεκτιμήσει καθόλου και τη θετική συμβολή τους στην αύξηση της κυκλοφορίας του βιβλίου και στο να γίνει το βιβλίο περισσότερο προσιτό στο αναγνωστικό κοινό⁷⁹.

Η επίθεση κατά του υπαρξισμού

Αναφερόμενη η *Αυγή* στη φιλοσοφία του Καμύ, τον κατηγορεί για προσκόλληση στον υπαρξισμό, σε μια ιδεολογία που τελικό σκοπό έχει – όπως λέει να διατηρήσει τα προνόμια της κυρίαρχης τάξης και που ακόμη βοήθησε στη Γερμανία να ξεφυτρώσει ο χιτλερικός εθνικοσοσιαλισμός. Βλέπει τον υπαρξισμό ως αντιορθολογικό ρεύμα, αφού ο άνθρωπος είναι “πεταμένος σ’ ένα κόσμο παράφωνο και παράλογο, χωρίς νόμους και τάξη, χωρίς κατεύθυνση και σκοπό”. Αυτό της δίνει ευκαιρία άλλη μια φορά να διατυπώσει τη θέση της για το ρόλο του συγγραφέα. Το συγγραφέα, λοιπόν, θα πει ο Κ. Δ. Σωτηρίου, δεν τον σώζει η φυγή, το “άλλοθι” με την “τέχνη για την τέχνη” αλλά πρωταρχική του υποχρέωση είναι “ν’ αγκαλιάσει το λαό, να υπηρετήσει με την τέχνη του την υπόθεση του λαού” και να γίνει έτσι το

⁷⁵ *Αυγή*, 11-10-1955.

⁷⁶ Μ.Μ. Παπαϊωάννου, “Δημ. Βουτυράς, ο διηγηματογράφος του 20ου αιώνα”, “Η αισθητική του Δημ. Βουτυρά”- “Ο Δημοσθένης Βουτυράς μεγάλος λογοτέχνης και μεγάλος ανθρωπιστής”, *Αυγή*, 23,25,26 Οκτωβρίου 1955.

⁷⁷ *Αυγή*, 6,8- 11-1955.

⁷⁸ *Αυγή*, 15, 16,17-11-1955

⁷⁹ *Αυγή*, 6-12-1955.

ταλέντο του κίνητρο για την πρόοδο του πολιτισμού.⁸⁰

Με τον Καμύ και την υπαρξιστική φιλοσοφία θα ασχοληθεί η *Αυγή* και τον Ιούνιο του 1955 σε δημοσίευμα που φέρει τον τίτλο “Η συζήτηση με τον Καμύ και ο αστικός πεσιμισμός”. Ο Μάρκος Αυγέρης αυτή τη φορά καταπιάνεται με τις διαφορετικές εκφάνσεις του υπαρξισμού ανάλογα με το συγγραφέα, για να τονίσει όμως ενοποιητικά στοιχεία όπως η έκφραση αισθημάτων και υποκειμενικών καταστάσεων, η απαισιοδοξία, η παρακμή και ακόμη ο θάνατος, που βρίσκεται στο κέντρο της υπαρξιστικής σκέψης και γίνεται πηγή της αγωνίας της. Ξεχωριστή θέση δίνει ο Αυγέρης στον Σάρτρ καθώς θεωρεί πως η σκέψη του δεν είναι στάσιμη και οριστικά διαμορφωμένη αλλά ολοένα προσεγγίζει περισσότερο τις “ιστορικές δυνάμεις της προόδου”.⁸¹ Σχετικά με τον Σάρτρ έχει άλλωστε αναδημοσιεύσει η *Αυγή* συνέντευξη του σε γαλλική εφημερίδα όπου αναφέρεται σ' ένα καινούριο θεατρικό έργο του το “Νεκρασώφ”⁸². Με το έργο αυτό ο συγγραφέας θεωρήθηκε ότι πολύ πετυχημένα ξεσκεπάσει τους επαγγελματίες συκοφάντες της Σοβιετικής Ένωσης προσφέροντας έτσι στην υπόθεση της ειρήνης και της προόδου.⁸³

Με τα γνωρίσματα του δυτικού πολιτισμού θα ασχοληθεί ο Μάρκος Αυγέρης πάλι με αφορμή συζήτηση του Καμύ με Έλληνες λόγιους. Δίνει έμφαση στο λογικό χαρακτήρα οργάνωσης της ζωής και στον αγώνα της να υποτάξει τη φύση – όπως τονίστηκε από τους αστούς διανοούμενους- για να προβάλλει ο ίδιος τον ανορθολογικό χαρακτήρα της κοινωνικής οργάνωσης (ως αντίφαση), στην αστική κοινωνία. Κατηγορεί τους αστούς διανοούμενους πως χωρίς να μιλήσουν καθόλου για τα ελαττώματα στάθηκαν μόνο σε μερικά ηθικά γνωρίσματα της αστικής κοινωνικής οργάνωσης, όπως είναι η αξία της ανθρώπινης προσωπικότητας και της κριτικής σκέψης. Πρόκειται όμως για τυπικά μόνο γνωρίσματα -θα πει- τα οποία μόνο επιλεκτικά και κατ' εξαίρεση βρίσκουν εφαρμογή, όταν αυτά εξυπηρετούν την άρχουσα τάξη.

Συνεχίζοντας ο Αυγέρης το διάλογο με τους αστούς διανοούμενους και τον Καμύ επιχειρεί να κρίνει μερικές ιδέες “τυπικές για την καπιταλιστική προπαγάνδα”, όπως λέει⁸⁴. Επικρίνει την εξίσωση του αστισμού με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό και την ελευθερία. Επικρίνει ονομαστικά τον Γ. Θεοτοκά για την υπεράσπιση μιας πολιτικής θεωρίας που συνιστά παραίτηση από την εθνική αυτοτέλεια, καθώς είχε υποστηρίξει πως η Ευρώπη θα επιζήσει μόνο αν τα κράτη που την αποτελούν συγχωνευτούν σε μια ενότητα. Αναφερόμενος στον Τσάτσο ειρωνεύεται την προτροπή του για επιστροφή του πολιτισμού στο κλασικό ελληνικό πνεύμα! Τονίζει τα προβλήματα του αστισμού, προβάλλοντας, ως μείζον, την έλλειψη κοινωνικής δικαιοσύνης. Τη σοβαρότητα του προβλήματος αυτού επιχείρησε να μειώσει ο Καμύ θεωρώντας ότι το αίτημα της κοινωνικής δικαιοσύνης δεν μπορεί να συνυπάρξει με το αίτημα της ατομικής ελευθερίας. Και ακόμη, έδειξε επιφύλαξη για την αξία της

⁸⁰Κ. Δ. Σωτηρίου, “Η “φιλοσοφία” του Καμύ”, *Αυγή*, 20-5-1955. Αφετηρία για το άρθρο είναι επίσκεψη του Καμύ στην Αθήνα και η συζήτηση που οργάνωσε η “Ελληνογαλλική Πνευματική Ένωση”.

⁸¹*Αυγή*, 19-6-1955.

⁸²Η υπόθεση σχετίζεται μ' έναν απατεώνα που αναλαμβάνει να υποδυθεί ένα ανύπαρκτο πρόσωπο, το Νεκρασώφ, πρώην δήθεν υπουργό της Σοβιετικής ένωσης. Αυτόν χρησιμοποιεί μια παρισινή εφημερίδα για να διαβάλλει το σοβιετικό καθεστώς.

⁸³*Αυγή*, 5-6-1955.

⁸⁴Μάρκος Αυγέρης, “Ο αστικός πολιτισμός και η πολλαπλότητα των αρχών”, *Αυγή*, 10-7-1955.

λογικής αντίληψης στη ζωή, ενώ στάθηκε στην αξία του πλουραλισμού (πολυαρχία), ως βασικό γνώρισμα του αστικού κόσμου. Και τα δύο αυτά στοιχεία ο Αυγέρης τα κατατάσσει στις αντιδραστικές θεωρίες του δυτικού κόσμου, που, μέσα από τις αντιφάσεις τους, οδηγούν ευθέως στην καταστροφή την αστική κοινωνία.

Το ζήτημα ανατολικού και δυτικού πολιτισμού εξετάζει ο Γιάννης Κορδάτος από άλλη σκοπιά. Κρίνει πως η διάκριση αυτή, που φυσικά δίνει το προβάδισμα στο δυτικό, γίνεται καθαρά για λόγους προπαγάνδας από τους αστικούς κύκλους. Θα πει ότι ο πολιτισμός είναι ενιαίος και όχι προνομιακό απόκτημα μιας ορισμένης γεωγραφικής περιοχής, με τη διαφορά πως το προβάδισμα, ανάλογα με τις κάθε φορά ιστορικές συνθήκες, το έχουν οι Άλφα ή Βήτα λαοί. Επαναπροσδιορίζοντας τη διάκριση, μεταξύ καπιταλισμού και σοσιαλισμού και όχι στα πλαίσια του πολιτισμού, θα υποστηρίξει πως ο πολιτισμός δεν είναι κάτι στατικό και ότι πάντα μέσα στην ιστορία τα γερά στοιχεία κάθε πολιτισμού χρησιμοποιήθηκαν σαν προζύμι για την ανάπτυξη των νέων πολιτισμών.⁸⁵

Εξετάζοντας τη σχέση της ιστορίας με τον ορθό λόγο, ο Μάρκος Αυγέρης συνδέει τον αστισμό στα πρώτα του βήματα με τον ορθολογισμό αλλά και την απομάκρυνση του απ' αυτόν σε μετέπειτα στάδιο. Το στάδιο αυτό εντοπίζεται μετά τα μέσα του 19ου αιώνα με την επικράτηση άλογων τάσεων και ιρασιοναλιστικών θεωριών⁸⁶. Επόμενο σταθμό στην ορθολογιστική οργάνωση του ανθρώπινου βίου θα αποτελέσει κατά τον αρθρογράφο μόνο η σοσιαλιστική δημοκρατία, που – με γνήσια δημοκρατικό πνεύμα- επιχειρεί και κάνει τον πολιτισμό κτήμα όλων των ανθρώπων.⁸⁷

Η αντιδραστική λογοτεχνία

Με τον Ρόδη Προβελέγγιο και το βιβλίο του “Η ρίζα του μύθου”, πρώτο μέρος της τριλογίας “Χρονικό μιας σταυροφορίας”, θα καταπιαστεί από την στήλη “κριτική του βιβλίου” ο Κ. Πορφύρης. Κατηγορεί το συγγραφέα για την αρνητική στάση του απέναντι στην Αντίσταση. “Σαν χρονικό-θα πει υποτιμητικά για το βιβλίο-έχει πραγματική αξία. Αποκαλύπτει την “αντίσταση” τους”, εννοώντας ότι το κείμενο είναι αποκαλυπτικό σε βάρος του συγγραφέα και των “ηρώων” του. Για να υποστηρίξει στη συνέχεια πως ο ρόλος της τέχνης είναι να ερμηνεύει και να προεκτείνει τη ζωή και ακόμη το έργο τέχνης δεν μπορεί να ηρωοποιήσει ανθρώπους που στη ζωή δεν είναι ήρωες. Και ηρωισμός δεν μπορεί να σημαίνει παρά ανιδιοτελή αγώνα για ένα προοδευτικό ιδανικό. Θα πει ακόμη ότι το έργο τέχνης μπορεί να δώσει και ανθρώπους που δεν είναι ήρωες αλλά στην περίπτωση αυτή ο συγγραφέας θα πρέπει να πάρει αρνητική θέση απέναντι τους, πράγμα που δε συμβαίνει στη “Ρίζα του μύθου”.⁸⁸

Στο θέμα της Αντίστασης επανέρχεται ο Πορφύρης και με την κριτική του για το βιβλίο το Θ. Δ. Φραγκοπούλου, “Τειχομαχία”. Θα σημειώσει πως και αυτό το βιβλίο έχει τον ίδιο σκοπό: “την απολογία και τη δικαίωση της αντίστασης κατά της Αντίστασης”. Από καλλιτεχνική άποψη ο συγγραφέας συντρίβεται και στην περίπτωση αυτή από το άχαρο έργο “να δικαιώσει πράξεις αδικαιώτες και να

⁸⁵Γιάννης Κορδάτος, “Ανατολικός και Δυτικός πολιτισμός”, *Αυγή*, 16-7-1955.

⁸⁶Η αναφορά περιλαμβάνει το Νίτσε, τον Μπερζόν αλλά και μετέπειτα υπαρξιστές.

⁸⁷Μάρκος Αυγέρης, “Η Ιστορία και ο Ορθός λόγος”, *Αυγή*, 24-7-1955.

⁸⁸Κ. Πορφύρης, “Ένα βιβλίο θράσους”, *Αυγή*, 19-8-1955.

ηρωοποιήσει ανθρώπους που μόνο ήρωες δεν ήταν”.⁸⁹

“Τα δόντια της μυλόπετρας” του Νίκου Κάσδαγλη θα κατατάξει ο κριτικός της *Αυγής* (Κ. Πορφύρης) στην ίδια κατηγορία με τα δύο προηγούμενα βιβλία, “στην πεζογραφία της εθνοπροδοσίας”. Αν τα δύο πρώτα έδιναν, όπως λέει, την “αντίσταση” των σαλονιών, τα “Δόντια της μυλόπετρας” δίνουν την “αντίσταση” του υποκόσμου. Εδώ ο συγγραφέας περιγράφει την αιματηρή δράση μιας ομάδας του υποκόσμου που γίνονται επαγγελματίες δολοφόνοι των αγωνιστών της Αντίστασης. Ο σκοπός του όμως είναι να εξομοιώσει τους εθνικούς αγωνιστές με το συρφετό του υποκόσμου. Όπως αυτοί, έτσι και εκείνοι σκοτώνουν και σκοτώνονται – κατά το συγγραφέα- χωρίς να υπάρχει τίποτε που να τους ξεχωρίζει! Στο βιβλίο αυτό οι αγωνιστές της Αντίστασης δε διαφέρουν σε τίποτε από τους επαγγελματίες δολοφόνους και ο Κάσδαγλης παραποιώντας την ιστορική αλήθεια αποβλέπει τελικά στην κατασκευοφάντηση και το βρώμισμα της Αντίστασης.⁹⁰

Με πολύ πρόσφατες ακόμα τότε τις εμπειρίες της Κατοχής και του Εμφυλίου αλλά και με παρούσες τις διώξεις των αριστερών, τα έργα αυτά θεωρούνται από το σύνολο της αριστερής κριτικής⁹¹ στρατευμένα “στην υπηρεσία αντιπροοδευτικών δυνάμεων”, ιδιαίτερα προσβλητικά για την εαμική Αντίσταση.

Συμπερασματικά για το 1955

Υπάρχει θεματική ποικιλία στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής*. Η επικαιρότητα καθορίζει τις επιλογές και αυτό αντανακλάται κυρίως στις κριτικές που καλύπτουν όλο το φάσμα της τέχνης. Το τι γράφεται και παίζεται καθημερινά στο θέατρο και τον κινηματογράφο αλλά και τα καινούρια βιβλία που κυκλοφορούν δίνουν το έναυσμα στους συνεργάτες της εφημερίδας να διατυπώσουν τη θέση τους και μέσα από τα σχόλια να διαφανεί ο ρόλος τον οποίο διαφυλάσσουν για το δημιουργό. Οι κριτικές μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκουν σε τρεις βασικές κατηγορίες με ενδιάμεσες βέβαια αποχρώσεις και αποκλίσεις. Στην πρώτη και “ιδανική”, θα λέγαμε, κατηγορία για τον κριτικό, εντάσσονται τα έργα εκείνα – είτε πρόκειται για λογοτεχνία, είτε για παράσταση, είτε για ταινία- που λαμβάνουν θετική κρίση τόσο για το περιεχόμενο όσο και για τη μορφή τους. Μια δεύτερη περίπτωση είναι τα έργα εκείνα τα οποία διαθέτουν κατάλληλη μορφή, έχουν τεχνική επάρκεια αλλά τους λείπει η πνοή που θα τους έδινε ένα προοδευτικό περιεχόμενο ή ακόμη χειρότερα κατατάσσονται στο αντιδραστικό στρατόπεδο. Στην τρίτη κατηγορία εντάσσονται τα έργα με προοδευτικό περιεχόμενο αλλά χωρίς την κατάλληλη μορφή, χωρίς δηλαδή την απαραίτητη μετάπλαση του υλικού σε έργο τέχνης⁹².

Όλη η πνευματική ζωή του 1955 τοποθετείται στο δίπολο πρόοδος-συντήρηση, όπως μαρτυρείται και στον πνευματικό απολογισμό της χρονιάς που

⁸⁹ *Αυγή*, 26,8,1955

⁹⁰ Κ. Πορφύρης, “Η πεζογραφία της εθνοπροδοσίας”, *Αυγή*, 2-9-1955.

⁹¹ Εκτός από τον Κ. Πορφύρη και οι Δ. Ραυτόπουλος, Δ. Χατζής, Τ. Βουρνάς ομαδοποιούν τα έργα αυτά στη “μαύρη λογοτεχνία” (Α. Καραλή, ό.π. σ. 332-333)

⁹² Χαρακτηριστικό για την τρίτη κατηγορία είναι σχόλιο του Λειβαδίτη σε κριτική του που δημοσιεύεται στις 2-9-1955: “Απλότητα και αμεσότητα δε σημαίνουν ποιητική απογύμνωση. Κανένα αίσθημα...καμιά διάθεση ούτε η πιο ανθρώπινη δεν είναι ποίηση αυτή καθ' αυτή”.

γίνεται το Γενάρη του 1956.⁹³ Η πάλη της προόδου με το “σκοταδισμό” αποδίδεται κάπως έτσι: “Από τη μια μεριά προσπάθεια των σκοταδιστικών δυνάμεων να αλυσοδέσουν τη σκέψη, να σπείρουν τη σύγχυση και να γιομίσουν μαυρίλα τον τόπο και από την άλλη προσπάθεια της σκέψης να σπάσει τα δεσμά, που της χαλκεύουν, να βγει λεύτερη στο φως και να γίνει οδηγήτρα για τον πνευματικό ξαναγεννημό”. Στην επίθεση των σκοταδιστικών δυνάμεων καταγράφονται περιστατικά όπως οι διώξεις συγγραφέων και βιβλίων, η επιβολή λογοκρισίας στο θέατρο, η επίσκεψη προσωπικοτήτων που έκαναν προπαγάνδα του αμερικανικού “πνευματικού” τρόπου ζωής (Καμύ, Καζάν, Στάιμπεκ). Από την άλλη στα θετικά της χρονιάς σημειώνεται η ενότητα δράσης του πνευματικού κόσμου σε σημαντικά ζητήματα, όπως στην υπόθεση Καζαντζάκη, στο θέμα της θεατρικής λογοκρισίας, της υπεράσπισης της ειρήνης και στο θέμα της Κύπρου. Ως πνευματικό γεγονός μεγάλης σημασίας προβάλλεται η έκδοση της “Επιθεώρησης Τέχνης”, σ’ αντίθεση με τη “Νέα Εστία” που χαρακτηρίζεται “αποστεωμένη” και ο “Ζυγός” ένα “δήθεν καλλιτεχνικό περιοδικό με σκοπούς εξωκαλλιτεχνικούς”

Η πολιτιστική σελίδα το 1956

Η κριτική του κινηματογράφου ξεκινά το 1956 με τους “μοντέρνους καιρούς” του Τσάρλι Τσάπλιν που χαρακτηρίζονται “αγέραστο κοινωνικό αριστούργημα”, “επαναστατικό και επίκαιρο όσο ποτέ άλλοτε” παρά τα είκοσι χρόνια που πέρασαν από την πρώτη προβολή του. Οι χαρακτηρισμοί δεν είναι τυχαίοι αφού το έργο αυτό προβάλλεται ως καρπός της συνειδητοποίησης του Τσάπλιν των συνεπειών της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης του 1929 αλλά και ανελέητο κατηγορητήριο του συστήματος που φέρνει την κρίση και τη δυστυχία⁹⁴.

Ο Μ.Μ. Παπαϊωάννου αφιερώνει άρθρο του στα διηγήματα του Καραγάτση “Παρά προστάτας να χωμεν...”, τα οποία είναι εμπνευσμένα από τις “Ωδές” του Κάλβου και τη στάση του απέναντι στους ξένους “προστάτες” των Ελλήνων. Κρίνει θετικά την κεντρική ιδέα των διηγημάτων και τις αλήθειες τις οποίες εμπεριέχουν, όμως, παρόλο που δεν αμφισβητεί την δεξιοτεχνία του λογοτέχνη, τον επικρίνει ότι προσεγγίζει εγκεφαλικά μόνο την αλήθεια. Αναφέρει χαρακτηριστικά: “Είναι γραμμένο με το μυαλό και με σφιγμένη καρδιά, γι’ αυτό είναι σωστό, ορθό στην άποψη που εκφράζει, αλλά χωρίς θερμότητα, χωρίς συγκίνηση, χωρίς τη φλόγα που ανάβει η αγάπη στην ελευθερία”.⁹⁵

Για έλλειψη συνέπειας στα κηρύγματα του, κατηγορεί τον “αστικό ανθρωπισμό” σε σχετικό άρθρο του ο παιδαγωγός Κ.Δ. Σωτηρίου, αφού πρώτα κάνει ιστορική αναδρομή στο σχετικό ιδεολογικό κίνημα και τη σύνδεση του με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Επισημαίνει άλλοτε την αποξένωση του από το λαό και άλλοτε το συναισθηματικό χαρακτήρα που τον κάνει όμως να αρκείται στην αφηρημένη αγάπη και συμπόνια χωρίς ν’ αναζητά τις πραγματικές αιτίες που οδηγούν στην ανθρώπινη δυστυχία. Τονίζει επίσης ότι περιέχει πολλές αντινομίες και ο χαρακτήρα

⁹³ *Αυγή*, 1-1-1956.

⁹⁴ *Αυγή*, 4-1-1956.

⁹⁵ *Αυγή*, 6-1-1956.

του είναι ατομικιστικός αφού δίνει προβάδισμα στην ανεμπόδιστη οικονομική ανάδειξη του ατόμου⁹⁶.

Η στήλη του κινηματογράφου καταπιάνεται με μια σειρά ταινίες με κοινό χαρακτηριστικό ότι ασχολούνται - όπως αναφέρεται- “με ζητήματα είτε ιστορίας είτε φιλοσοφίας (είναι δηλαδή έργα θέσης), αλλά με τέτοιο “πονηρό” τρόπο που χρειάζεται μεγάλη προσοχή για να δει κανείς τι κρύβουν πίσω από τη βιτρίνα τους, την άλλοτε “αντικειμενική” και άλλοτε “ανθρωπιστική”⁹⁷. Μεταξύ των ταινιών αυτών κατατάσσει και την “Στράντα” του Φελίνι, όπου ο σκηνοθέτης αναδεικνύει- όπως ο ίδιος μαρτυρεί- “το αιώνιο δράμα της μόνωσης του ανθρώπου, της αδυναμίας του να επικοινωνήσει με το συνάνθρωπο του, να βρει σ’ αυτόν την αναγνώριση”. Η ταινία χρησιμοποιεί ήρωες σύμβολα προκειμένου να δώσει διαχρονικότητα και οικουμενικότητα στα μηνύματά της, όμως ο κριτικός της *Αυγής* καταλογίζει στο σκηνοθέτη Φελίνι ότι “έστησε το πρόβλημα στατικά και εξωκοινωνικά και οι ήρωες του δεν έχουν καμιά οργανική σχέση με την πολύμορφη ιταλική κοινωνική πραγματικότητα”. Μιλά ακόμη για παρουσίαση “μηχανικά φτιαγμένων καταστάσεων, ήρωες κλεισμένους σε ελεφαντένιους πύργους, τραγωδίες χωρίς βασικά κοινωνικά αίτια, που αναπόφευκτα οδηγούν σε λύσεις μεταφυσικές”, και άρα σε κάθε περίπτωση για έλλειψη ρεαλισμού.

Οι δύο άλλες ταινίες που επικρίνονται για τη θέση την οποία προβάλλουν είναι η “Τελευταία Γέφυρα” και ο “Δόκτορ Ζόργκε”. Και οι δύο, γερμανικές ταινίες, θεωρούνται άκρως ναζιστικές. Η πρώτη μάλιστα παρά το ανθρωπιστικό και αντιπολεμικό πνεύμα που φαινομενικά τη χαρακτηρίζει. Γιατί καλοεξετάζοντας την κάποιος, μπορεί να καταλάβει – όπως υποστηρίζει ο κριτικός της *Αυγής*- ότι το βαθύτερο δίδαγμα της ταινίας είναι πως όλοι ανεξαιρέτα όσοι πήραν μέρος στον πόλεμο ήταν “καλοί καγαθοί”, όλοι παιδιά του Θεού! Αρνητικοί ήρωες στην ταινία δεν υπάρχουν αλλά “ηθική εξύψωση του δήμιου με το θύμα” και κατά συνέπεια “παραχάραξη της ιστορίας”⁹⁸. Η κεντρική ηρωίδα μάλιστα με τον ηρωικό της θάνατο, λες και επιχειρεί να εξαγοράσει όλες τις αμαρτίες του γερμανικού στρατού. Καταλήγοντας ο Σταματίου για τη συγκεκριμένη ταινία θα πει: “Δεν αρνιόμαστε ότι μπορεί να υπήρξαν μέσα στο χιτλερικό συρφετό και λίγοι αληθινοί ανθρωπιστές, αλλά ούτε είναι αρκετοί να εξαγοράσουν τα εγκλήματα των χιλιάδων άλλων κτηνανθρώπων ούτε και επιτρέπεται, για να προβληθούν αυτοί, να συκοφαντείται η Αντίσταση των λαών”.

Μέσα στο υπάρχον ψυχροπολεμικό κλίμα, η διάνοηση της ελληνικής αριστεράς σημειώνει την εξής αντίφαση. Είναι κάποτε ιδιαίτερα επικριτική απέναντι σε όσους, ενώ ανήκουν στο αριστερό κίνημα, διαφοροποιούνται από την επίσημη γραμμή του κόμματος ή ασκούν κριτική σ’ αυτήν. Μέσα σ’ αυτό το πλαίσιο βλέπει εχθρούς παντού! Χωρίς να εξετάζει ουσιαστικά τις προθέσεις της όποιας διαφοροποίησεως, καταλογίζει σ’ αυτήν δόλο απ’ όπου και αν προέρχεται. Από την άλλη, όμως, κάνει ανοίγματα και αναζητεί “συνοδοιπόρους” μέσα στους κόλπους του προοδευτικού και ειρηνιστικού κινήματος ανεξαρτήτως πολιτικής τοποθέτησης, την

⁹⁶Κ.Δ. Σωτηρίου, “Ο αστικός ανθρωπισμός”, *Αυγή*, 8, 10-1-1956

⁹⁷Κ. Σταματίου, “Ταλαιπωρία των ιδεών και της ιστορίας”, *Αυγή*, 11-1-1956.

⁹⁸Κ. Σταματίου, “Ταλαιπωρία των ιδεών και της ιστορίας”, *Αυγή*, 11-1-1956.

ίδια στιγμή που παρατηρούνται αντίστοιχα ανοίγματα και στη Σοβιετική Ένωση.

Γίνονται, λοιπόν, και ανοίγματα προς γενικά προοδευτικούς συγγραφείς ή καλλιτέχνες. Έτσι, για τον Σάρτρ, που άλλοτε μπορεί να επικρίνεται για το υπαρξιστικό περιεχόμενο της φιλοσοφίας του, τώρα δημοσιεύεται άρθρο του Ηλία Έρενμπουργκ το οποίο αναγνωρίζει τη σημασία και την πολυμορφία του έργου του, την τολμηρότητα και την πρωτοτυπία του πνεύματος του. Παρά τη φαινομενικά αντιφατική σταδιοδρομία του Γάλλου συγγραφέα, θα υποστηρίξει ο Έρενμπουργκ ότι ο σκοπός του ποτέ δεν άλλαξε. “Ο Σάρτρ έδωσε στο τελευταίο του μυθιστόρημα τον τίτλο “Οι δρόμοι της ελευθερίας”, -τον ίδιο τίτλο θα μπορούσε να δώσει κανείς και στη βιογραφία του” -καταλήγει ο Έρενμπουργκ, για να πει στη συνέχεια ότι η δύναμη του Σάρτρ φαίνεται καλύτερα στο θέατρο και να παρουσιάσει μερικά σημαντικά θεατρικά έργα του (“Κεκλεισμένων των θυρών”, “Ευλαβική πόρνη”, “Νεκρασσώφ”)⁹⁹.

Δύο είναι τα κύρια γεγονότα αρχές του 1956, με τα οποία ασχολείται συστηματικά η πολιτισμική σελίδα της *Αυγής*. Το ένα είναι εσωτερικής πολιτικής και αφορά τις εκλογές του Φεβρουαρίου. Το άλλο το εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ. Όσον αφορά τις εκλογές, υπάρχουν δημοσιεύματα με τα οποία γίνεται ουσιαστικά εκστρατεία υπέρ της “Δημοκρατικής Ένωσης”. Σε καθημερινή βάση συναντάμε κείμενα όπως “Ο πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος για το νόημα των εκλογών της Κυριακής”¹⁰⁰, “Οι απλοί άνθρωποι τραγουδούν τη μεγάλη δημοκρατική νίκη”, “Συναγερμένος ο φωτοσβέστης- Το ιστορικό του διωγμού του πνεύματος”¹⁰¹, “Η ξενοκρατία και η Ελλάδα- Ιστορική επιταγή και εθνική έξαρση”¹⁰², “Η λαϊκή ενότητα αφετηρία για μεγάλες εθνικές και κοινωνικές κατακτήσεις”¹⁰³, “Αστραψε φως και γνώρισε ο λαός τον εαυτό του”¹⁰⁴, “Οι σημερινές εκλογές και η αλλαγή της εθνικής μας ζωής”¹⁰⁵ αλλά και Διακήρυξη του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου με την οποία καλεί “όλους τους ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης να σταθούν στο πλευρό της Δημοκρατικής Ένωσης”¹⁰⁶. Η αισιοδοξία και η βεβαιότητα για την αλλαγή σελίδας στην ιστορία της χώρας είναι έκδηλη σε κάθε περίπτωση.

Το εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ παρουσιάζεται ως το μεγαλύτερο διεθνές γεγονός της χρονιάς. Δίνει και αυτό με το δικό του τρόπο ελπίδες και αισιοδοξία για την πορεία του κινήματος. Δημοσιεύεται στην *Αυγή* πλατιά περίληψη του λόγου του

⁹⁹ Ηλία Έρενμπουργκ, “Τα θεατρικά έργα του Ζαν Πωλ Σάρτρ”, *Αυγή*, 1-3-1956.

¹⁰⁰ *Αυγή*, 14-2-1956 – 17-2-1956. Για το καθήκον των πνευματικών ανθρώπων στις εκλογές και για την ενότητα των δημοκρατικών δυνάμεων μιλούν εκπρόσωποι από το χώρο των γραμμάτων και των τεχνών όπως οι Άγις Θέρος, Μαρ. Βαρβογλης, Γ. Γουναρόπουλος, Λ. Κουκούλας, Ν. Κατηφόρης, Α. Τάσος, Χ. Θεοδωρίδης, Μαν. Σκουλούδης, Κλεαρέτη Δίπλα -Μαλάμου, Μ. Αυγέρης, Γιάννης Κορδάτος, Γαλάτεια Καζαντζάκη.

¹⁰¹ *Αυγή*, 14,15,16,17-2-1956.

¹⁰² *Αυγή*, Κ. Πορφύρης, 9, 10-2-1956.

¹⁰³ *Αυγή*, Γ. Λειβαδίτης, 12-2-1956.

¹⁰⁴ *Αυγή*, 18-2-1956. Δίνονται αποσπάσματα από το Ρήγα, τον Κοραή, τον Μακρυγιάννη, το Σολωμό, ως τον Παλαμά, το Σικελιανό, το Βάρναλη και τους νεότερους όπου παρουσιάζεται ως υπέρτατο εθνικό χρέος η ενότητα του λαού και γίνεται έκκληση για ενότητα αλλά και ανεξαρτησία, δημοκρατία, ειρήνη.

¹⁰⁵ Άρθρο του Μάρκου Αυγέρη, *Αυγή*, 19-2-1956.

¹⁰⁶ *Αυγή*, 18-2-1956.

Σούρκωφ (γενικού γραμματέα της Ένωσης των Σοβιετικών συγγραφέων) και του Μιχαήλ Σολόχωφ¹⁰⁷. Ο Σούρκωφ αναφέρεται στο ρόλο της σοβιετικής διάνοησης μέσα στο νέο πεντάχρονο αλλά και στην αυξημένη ζήτηση έργων με ιδεολογική και καλλιτεχνική ποιότητα. Υπογραμμίζει την άποψη του Κρούστσεφ για την ανάγκη της σοβιετικής τέχνης και φιλολογίας να γίνουν πρώτες όχι μόνο από άποψη περιεχομένου αλλά και εκφραστικής δύναμης και ακόμη να έρθουν πιο κοντά στη σοβιετική πραγματικότητα¹⁰⁸. Ο Σολόχωφ αναφέρεται κυρίως στην υλική βοήθεια που θα πρέπει να παρασχεθεί στους συγγραφείς- ειδικά τους νέους- ώστε να έρθουν σε επαφή με τη “ζωντανή σοβιετική πραγματικότητα” και να γράψουν “καλά έργα”. Επισημαίνει ακόμη τη μεγάλη ευθύνη του κόμματος για την εκπαίδευση και την ανάπτυξη μιας νέας βάρδιας συγγραφέων, αφού ο ρυθμός αύξησης τους παρέμενε εξαιρετικά αργός και άρα ανησυχητικός για το μέλλον της σοβιετικής λογοτεχνίας¹⁰⁹.

Κάτω από το πρίσμα των “βαρυσήμαντων αποφάσεων” δημοσιεύονται και οι απόψεις του Τολιάτι για το 20ο Συνέδριο¹¹⁰. Αναφερόμενος στην ανάγκη ενότητας σοσιαλιστικού και κομμουνιστικού κόμματος στην Ιταλία λέει: “Αν θέλετε πραγματικά ν' αλλάξει στην Ιταλία η μοίρα των πλατειών εργαζομένων και των φτωχών ανθρώπων, πρέπει να στρέψετε το βλέμμα στις δυνάμεις που επιδιώκουν τους απαραίτητους μετασχηματισμούς γι' αυτόν τον σκοπόν, πρέπει να καταλάβετε ότι αυτές οι δυνάμεις δεν μπορούν παρά να δρουν και οφείλουν να δρουν ενωμένες, για να πραγματοποιηθούν αυτοί οι μετασχηματισμοί”. Η ποθητή ενότητα, προτείνει, μάλιστα να ενισχυθεί και να συμπεριλάβει νέες ομάδες εργαζομένων, προερχόμενες κυρίως από το στρατόπεδο των καθολικών. Στο 20ο Συνέδριο βλέπει τον τρόπο που θα μπορέσει το κίνημα να πάει πιο μπροστά αφού χτύπησε το δογματισμό και υποστήριξε την ανάπτυξη πρωτοβουλίας σκέψης και δράσης. Κρίνει ωστόσο πως “η απολύτρωση από το ιδεολογικό δογματισμό πρέπει να συνοδευτεί από την δημοκρατική ανάπτυξη του κόμματος και την ενίσχυση της εσωτερικής του δημοκρατίας” και τονίζει τη σημασία της – ξεχασμένης για πολύ καιρό- λενιστικής αρχής για συλλογική ηγεσία του κόμματος. Αναφέρεται ακόμη στη συμβολή του Στάλιν αλλά και στα λάθη που διεξήχθησαν και στις αρνητικές συνέπειες της προσωπολατρίας που δημιουργήθηκε στην εποχή του. Μεταξύ αυτών υπογραμμίζεται η έλλειψη κριτικής και αυτοκριτικής, η κολακεία, ο καριερισμός και η γραφειοκρατία των κρατικών και κομματικών οργάνων αλλά και οι θλιβερές συνέπειες στην ανάπτυξη της κουλτούρας και της ιστοριογραφίας καθώς αυτή έφτασε να παρουσιάζει συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα κατά τρόπο που δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα αλλά σ' ένα σχήμα προσωπικών εγκωμίων¹¹¹.

Το Μάη του 1956, στην *Αυγή* αναδημοσιεύεται το μεγαλύτερο μέρος από άρθρο του Pierre Munster στο γαλλικό φιλολογικό περιοδικό “L' age nouveau”.¹¹² Το περιοδικό καταγράφεται ως μια από τις εγκυρότερες επιθεωρήσεις της Γαλλίας και καθώς αφιέρωσε ένα τεύχος του σε μελέτες και άρθρα γύρω από την σύγχρονη

¹⁰⁷“Από το 20ο Συνέδριο του Κ.Κ της ΕΣΣΔ- Λογοτεχνία και λαός”, *Αυγή*, 22,25,26,27,28-4-1956.

¹⁰⁸ *Αυγή*, 22-4-1956.

¹⁰⁹ *Αυγή*, 28-4-1956.

¹¹⁰ Πρόκειται για την έκθεση του στην Κ.Ε. του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας.

¹¹¹ *Αυγή*, 11, 13-5-1956.

¹¹²“Οι ξένοι για την ποίηση μας- Ματιές στη σύγχρονη ελληνική ποίηση”, *Αυγή*, 8-5-1956.

ποίηση διαφόρων χωρών, παραθέτονται και στην *Αυγή* οι ενθουσιώδεις κρίσεις του Γάλλου λογοτέχνη για τη σημασία της ελληνικής ποίησης και την τιμητική θέση που έχει καταλάβει μέσα σ' όλο τον κόσμο. Στο άρθρο του Munster γίνεται λόγος για τη μεγάλη συγκίνηση που προσφέρει η ελληνική ποίηση και χαρακτηρίζεται ως η πιο ανθρώπινη και αληθινή της εποχής της. Αναρωτιέται μάλιστα μήπως η γοητεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης τους εμπόδιζε να έρθουν εγκαίρως σε ουσιαστική γνωριμία και επαφή με τη σύγχρονη ελληνική ποίηση που εκπροσωπούν ο Ρίτσος, ο Λουντέμης, η Ρίτα Μπούμη, ο Νίκος Παππάς, ο Τάσος Παππάς, ο Τάσος Λειβαδίτης, η Μέλπω Αξιώτη. Γίνεται σύντομη αναδρομή στην εξέλιξη της σύγχρονης ελληνικής ποίησης και στις επιδράσεις που δέχτηκε από φουτουρισμό, εξπρεσιονισμό, υπερρεαλισμό αλλά και το Β Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Ρίτσος κρίνεται ως ο πιο αντιπροσωπευτικός ποιητής της Ελλάδας και υψώνεται στη σειρά των μεγάλων ποιητών του κόσμου, όπως ο Νερούντα ή ο Μαγιακόφσκι.

Παράλληλα συναντάμε αφιέρωμα στον ιδρυτή του συμβολισμού Ζαν Μορέας, εκατό χρόνια από τη γέννηση του¹¹³, ενώ ο Γιάννης Κορδάτος επαινεί σε κριτική του την ανατύπωση του έργου “Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια” του Κλ. Φωριέλ με εισαγωγή του Νίκου Βέη. Τονίζει τη σημασία του έργου του Φωριέλ ο οποίος δεν αρκέστηκε στη συλλογή και μετάφραση των δημοτικών τραγουδιών αλλά έγινε και συλλέκτης πολύτιμων πληροφοριών για την καταγωγή και τις ρίζες των τραγουδιών αυτών¹¹⁴.

Τον ίδιο μήνα βρίσκουμε μια κριτική του Κορδάτου για το έργο του Πλεχάνωφ που μεταφράστηκε από τον Πορφύρη “Η φιλοσοφία της ιστορίας και ο ρόλος της προσωπικότητας”¹¹⁵. Προτάσσεται μάλιστα της κριτική, σχόλιο της *Αυγής* που επισημαίνει πως ο Πλεχάνωφ και ιδιαίτερα ο Κάουτσκι δεν απέσπασαν μόνο τον έπαινο του Λένιν, μα και κριτικαρίστηκαν αυστηρά για τις παρεκκλίσεις, τα λάθη και την αποστασία τους¹¹⁶. Λίγο μετά δημοσιεύεται και μελέτη του Πλεχάνωφ για τον Ίψεν, με αφορμή τα πενήντα χρόνια από το θάνατο του. Στη μελέτη αυτή ο Ίψεν παρουσιάζεται ως μεγάλος ανακαινιστής του θεάτρου και παρά την αρνητική κριτική που ασκείται στην ιδεολογία του έργου του τονίζεται πως προσφέρει το παράδοξο παράδειγμα ενός καλλιτέχνη που για αντίθετους λόγους κέρδισε τη συμπάθεια των διανοούμενων κύκλων και της αστικής και της εργατικής τάξης. Δε θίγει συγκεκριμένα και απτά κοινωνικά προβλήματα ωστόσο οι διανοούμενοι της εργατικής τάξης “δεν μπορούν να μην αγαπήσουν σ' αυτόν, τον άνθρωπο που βαθιά μίσησε τον μικροαστικό τυχοδιωκτισμό και έριξε ένα τόσο δυνατό φως στην ψυχολογία του τυχοδιωκτισμού αυτού”. Από την άλλη πλευρά πάλι οι “ιδεώδεις ήρωες” του Ίψεν που είναι “εικόνες θολές και δίχως σάρκα” βοήθησαν στην επιτυχία του στους αστικούς κύκλους αφού -όπως αναφέρει ο Πλεχάνωφ- “οι κύκλοι αυτοί δεν μπορούν να συμπαθήσουν παρά μονάχα ιδεώδεις ανθρώπους που δεν εκφράζουν παρά θολούς και ακαθόριστους στόχους και που δεν τους κατέχει καμιά επιθυμία να

¹¹³“Ζαν Μορέας- ο ιδρυτής του συμβολισμού”, *Αυγή*, 9-5-1956.

¹¹⁴Γιάννης Κορδάτος, “Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια του Κλ. Φωριέλ”, *Αυγή*, 10-5-1956.

¹¹⁵Πρόκειται για άρθρα και μελέτες που ο Πλεχάνωφ αναλύει, εκλαϊκεύει και αναπτύσσει μερικά από τα βασικά προβλήματα του μαρξισμού, όπως σημειώνει ο ίδιος ο κριτικός. Αναφέρονται τα κεφάλαια ονομαστικά και επισημαίνεται πως δίνουν τις σωστές από μαρξιστική άποψη απαντήσεις και εξηγήσεις.

¹¹⁶ *Αυγή*, 17-5-1956.

χτίσουν εδώ σ' αυτή τη γη τη βασιλεία των ουρανών”¹¹⁷.

Από τον Μ.Μ.Π. υπάρχει κριτική στο έργο του Μαρσελ Πρενάν “Δαρβίνος και δαρβινισμός” που μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον Γιάννη Βιστάκη. Τονίζεται ιδιαίτερα η σημασία του κεφαλαίου που είναι αφιερωμένο στη μελέτη της αγγλικής κοινωνίας στα χρόνια του Δαρβίνου. Εκεί δίνεται σε γενικές γραμμές η ιστορία των μετασχηματισμών της αγγλικής κοινωνίας τους νεώτερους χρόνους, και η σκέψη του Δαρβίνου παρουσιάζεται ως συνέπεια της εποχής του αλλά και της ταξικής αστικής του προέλευσης¹¹⁸.

Ο Κ. Σταματίου γράφει, τον Ιούνιο πλέον της ίδιας χρονιάς, για την επίδραση του βου πεντάχρονου στον σοβιετικό κινηματογράφο¹¹⁹. Αναφέρει τις γενικές αρχές που προβλέπει το πεντάχρονο σχέδιο, που καλύπτει την περίοδο 1956-1960, για τον κινηματογράφο αλλά και τις λεπτομέρειες σχετικά με τις αλλαγές αυτές, όπως τις παρουσιάζει η επιθεώρηση “Σοβιετσκγια κουλτούρα”. Νέα υπερσύγχρονα στούντιο μπαίνουν στην υπηρεσία της “κατεξοχήν τέχνης για τις μάζες” αλλά δίνεται έμφαση και στην ανάγκη ποιοτικής στροφής της τέχνης αυτής, όπως ο ίδιος ο Χρυστόφορ έχει τονίσει στην εισήγηση του στο 20ο συνέδριο του Κ.Κ.Σ.Ε.. Το σύνολο των ευεργετικών μέτρων θεωρεί ότι θα συμβάλλουν σ' ένα ανώτερο ιδεολογικό και αισθητικό κλίμα.

Τον Ιούνιο η *Αυγή* αναγγέλλει έκθεση της εθνικής πινακοθήκης στις αίθουσες του Ζαπτείου με έργα Ελλήνων (Θεοτοκόπουλος, Χαλεπάς, Ζαβιτσιάνος, Λύτρας, Ιακωβίδης, Παρθένος κá) και ξένων καλλιτεχνών.¹²⁰ Με αφορμή την έκθεση αυτή, όπου εκτίθεται για πρώτη φορά το έργο του Κερκυραίου Μάρκου Ζαβιτσιάνου (1884-1923), γίνεται λίγες μέρες μετά αφιέρωμα στον καλλιτέχνη¹²¹. Τα ταξίδια του στην Ευρώπη αρχές του αιώνα, η προσχώρηση του στο σοσιαλισμό, η συμμετοχή του στη “Συντροφιά των εννιά” που εκδίδει την “Κερκυραϊκή ανθολογία”, η εικονογράφηση με χαλκογραφίες του έργου του Θεοτόκη “Η τιμή και το χρήμα” είναι μερικοί από τους σταθμούς της ζωής του. Η *Αυγή* μάλιστα παραθέτει σχετικό σημείωμα του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαρίνου Καλλιγά, με το οποίο προλογίζει τον κατάλογο των έργων του Ζαβιτσιάνου.

Η 28η διεθνής έκθεση καλών τεχνών της “Μπιενάλε” της Βενετίας αποτελεί θέμα της *Αυγής* στα τέλη Ιουνίου του 1956¹²². Γίνεται σύντομη αναφορά στο θεσμό που ξεκίνησε την ύπαρξη του από το 1895, οργανώνεται κάθε δύο χρόνια στη Βενετία και απέκτησε μεγάλο κύρος και αίγλη. Κυρίως υπογραμμίζεται η “άθλια εκπροσώπηση” της χώρας τη συγκεκριμένη χρονιά, καθώς έστειλε ως κύριο εκπρόσωπο της το χαράκτη Γαλάνη, έναν καλλιτέχνη με γαλλική και όχι ελληνική υπηκοότητα.

Στο θέμα της Μπιενάλε επανέρχεται στις αρχές του επόμενου μήνα ο Σ.

¹¹⁷ Γ.Β. Πλεχάνωφ, “Ερρίκος Ίψεν”, *Αυγή*, 27,29-5-1956, 3-6-1956.

¹¹⁸ *Αυγή*, 23-5-1956.

¹¹⁹ Κ. Σταματίου, “Η θέση του κινηματογράφου στο 6ο σοβιετικό πεντάχρονο”, *Αυγή*, 6-6-1956

¹²⁰ “Μια ματιά στην έκθεση της εθνικής πινακοθήκης”, *Αυγή*, 9-6-1956.

¹²¹ *Αυγή*, 16-6-1956.

¹²² *Αυγή*, 30-6-1956.

Καβούρας παρουσιάζοντας της ως τη μεγαλύτερη έκθεση του κόσμου. Απαντώντας μάλιστα σε επικριτές της έκθεσης ότι δεν αντιπροσωπεύτηκαν επαρκώς ορισμένα ρεύματα (και συγκεκριμένα η “αφηρημένη” τέχνη) θα πει: “η αλήθεια είναι μια: στη Μπιενάλε βρίσκονται φέτος όλα όσα ήταν δυνατό και ενδιαφέρον να βρεθούν. Και ας μην ξεχνάμε πώς, αν σήμερα, πολλοί νιώθουμε κάπως ανικανοποίητοι, είναι ακριβώς γιατί, στα χρόνια που μας πέρασαν, πλούσια η Μπιενάλε στόλισε τη μνήμη μας με τα βασικά δείγματα όλων των ρευμάτων του αιώνα μας: φωβισμός, κυβισμός, φουτουρισμός, εξπρεσιονισμός, υπερρεαλισμός- κι όλα στις διάφορες εθνικές αποχρώσεις τους”¹²³.

Ο Τάσος Βουρνάς εκθειάζει, τον Ιούλιο του 1956, έκθεση με θέμα τον Βαλαωρίτη από το Γαλλικό Ινστιτούτο και αναφέρεται στη συμβολή των διοργανωτών της έκθεσης και υπεύθυνων του ινστιτούτου, Οκτάβ Μερλιέ, και Ροζέ Μιλιέξ, πάνω σε κεφαλαιώδη ζητήματα του νεοελληνικού πολιτισμού¹²⁴. Μέσα από τα ντοκουμέντα που παρατίθενται στην έκθεση τονίζεται ότι “προβάλλει αβίαστα η προσωπικότητα του Βαλαωρίτη τοποθετημένη μέσα στο ευρωπαϊκό αλλά και το νεοελληνικό κλίμα που την εξέθρεψε”.

Τον Πέτρο Πικρό, των παλιών “Πρωτοπόρων”, παρουσιάζει ο λογοτέχνης Νίκος Κατηφόρης - με αφορμή τον πρόσφατο θάνατο του- σε στήλη της *Αυγής* εστιάζοντας σε πτυχές της ζωής αλλά και του έργου του¹²⁵.

Λίγες μέρες αργότερα πάλι ο Νίκος Κατηφόρης γράφει για “θεατρική αποσύνθεση”εμμένοντας στο ότι το αίτημα για ανανέωση του θεάτρου θα έπρεπε ν' αναφέρεται στο κοινωνικό και εθνικό του περιεχόμενο και όχι στη φόρμα της παράστασης. Μιλώντας για νεωτερισμούς που εφαρμόστηκαν στο θέατρο, όπως η κατάργηση της σκηνής, υποστηρίζει πως το κυκλικό θέατρο βάζει σε κίνδυνο την πρωταρχική λειτουργία του θεάτρου που είναι η μετάδοση της αισθητικής συγκίνησης¹²⁶.

Με αφορμή το βραβείο ζωγραφικής Γιουγκεγκάιμ που αποδόθηκε στο Γιώργο Μπουζιάνη, ο Κ. Σταματίου δημοσιεύει αφιέρωμα στον Έλληνα καλλιτέχνη. Το πέρασμα του από διάφορα ρεύματα (ιμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός) αλλά και η πολυτάραχη ζωή του, η σταδιοδρομία του στο Μόναχο και η επιστροφή του στην Αθήνα μετά την άνοδο του ναζισμού επισημαίνονται για να τονιστεί εν τέλει η συνήθης έλλειψη κρατικής μέριμνας απέναντι σε επιφανείς καλλιτέχνες¹²⁷.

Ο Αλέξης Μαξίμοβιτς Γκόρκι, ο ιδρυτής της ρωσικής προλεταριακής λογοτεχνίας, παρουσιάζεται σε άρθρο της Γαλάτεια Καζαντζάκη, ως φόρος τιμής της *Αυγής* για τα είκοσι χρόνια από το θάνατο του Ρώσου συγγραφέα. Στο άρθρο αυτό προβάλλεται η προτίμηση του Γκόρκι για μια τάξη ολότελα αγνοημένη μέχρι τότε κι ανύπαρκτη στη λογοτεχνία, την τάξη των αλητών. Η προτίμηση του για την τάξη αυτή, που συναπαρτίζουν άνθρωποι απ' όλα τα κοινωνικά στρώματα, εξηγείται από το γεγονός ότι και ο ίδιος υπήρξε αλήτης. Το άρθρο περιγράφει εκτενώς την αλήτικη ζωή του για να τονίσει στη συνέχεια την αλλαγή που συντελείται μέσα του και τον κάνει να στραφεί στην πολιτική και τη λογοτεχνία δίνοντας καινούριο νόημα και

¹²³ *Αυγή*, 7-7-1956.

¹²⁴ Τάσος Βουρνάς, “Η έκθεση Βαλαωρίτη στο Γαλλικό Ινστιτούτο”, *Αυγή*, 3-7-1956.

¹²⁵ *Αυγή*, 5-7-1956.

¹²⁶ *Αυγή*, 18-7-1956

¹²⁷ *Αυγή*, 21-7-1956.

περιεχόμενο στη ζωή του. Η επαφή με το μαρξισμό και κυρίως η οκτωβριανή επανάσταση στάθηκε για το Γκόρκι η αρχή μιας καταπληκτικής δημιουργικής άνθισης¹²⁸.

Στη στήλη “Η Κριτική του Βιβλίου” μεταξύ των ποικίλων βιβλίων -ποιητικών και πεζών- που κρίνονται, κυρίως από Πορφύρη και Λειβαδίτη, βρίσκεται και “Το εμπόριο της Θεσσαλονίκης το 18ο αιώνα”. Η συμβολή του βιβλίου στη μελέτη της νεοελληνικής ιστορίας και ιδιαίτερα της οικονομικής προβάλλεται ιδιαίτερα. Αφού περιγράφεται η δομή και το περιεχόμενο του βιβλίου, ο Πορφύρης συμπεραίνει πως η μελέτη προσφέρει μια πλήρη εικόνα της Θεσσαλονίκης του 18ου αιώνα, που είχε γίνει ένα από τα μεγαλύτερα εμπορικά κέντρα της Μεσογείου. Άλλωστε ο συγγραφέας εξηγεί πώς στο εμπόριο των ξένων στη Θεσσαλονίκη – και σ’ άλλα κέντρα- το 18ο αιώνα βρίσκονται οι ρίζες της οικονομικής διεύδυσης στην Ελλάδα και της μετατροπής της σε ημιαποικία.¹²⁹

Στην ίδια στήλη, αρχές Αυγούστου του 1956, συναντάμε ενθουσιώδη κριτική για τη βιογραφία του Roger Millieux, “Ανδρέας Ρηγόπουλος. Ο φλογερός πρωτοπόρος, πατριώτης και Ευρωπαίος”. Ο Πορφύρης εδώ κατατάσσει τον Millieux στους προοδευτικούς μελετητές που ανακαλύπτουν τόσους και τόσους “λησμονημένους πρωτολάτες της νεοελληνικής αφύπνισης”¹³⁰ Στην ίδια στήλη και την ίδια μέρα δημοσιεύεται κριτική του Τάσου Λειβαδίτη πάνω σε ποιήματα του Ν. Καρούζου. Σ’ αυτά διαπιστώνει ο κριτικός πως παρά τις ανασχετικές δυνάμεις – εννοώντας τη χριστιανική καταφυγή- δεν μπορεί ν’ αρνηθεί κανείς από το έργο του Καρούζου την ειλικρίνεια, τις αισθητικές επιτεύξεις, αλλά και ένα βαθύτερο ανθρωπισμό. Σε κάθε περίπτωση τον προτρέπει να έρθει σε μια πιο στενή και ενεργητική επαφή με τα πράγματα αλλά και να δει την καταξίωση του πόνου όχι στην “αναχώρηση” από τη ζωή, μα στην αδιάκοπη και αμείλικτη πάλη μαζί της.¹³¹

Στη συμβολή που πρόσφεραν οι Ισπανοί διανοούμενοι και καλλιτέχνες στην άμυνα της ισπανικής Δημοκρατίας κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου αναφέρεται δημοσίευση της *Αυγής* τον Αύγουστο του 1956, με αφορμή τα είκοσι χρόνια από τον ισπανικό εμφύλιο¹³². Με τον αγώνα των δημοκρατικών τάχτηκαν άλλωστε σημαντικά ονόματα όπως οι Ρ. Ρολλάν, Χεμινγουάη, Ντος Πάσος, Έρενμπουργκ, Όργουελ, Πάμπλο Νερούντα, Μπρεχτ, κ.ά.

Ταυτόχρονα με αφορμή επίσκεψη του Σάρτρ στην Ελλάδα και την επαφή του με Έλληνες διανοούμενους παρουσιάζονται απόψεις του για συνύπαρξη ιδεαλισμού και υλισμού¹³³ αλλά και την ενδεχόμενη επίδραση του 20ου συνεδρίου του Κ.Κ. της

¹²⁸Γαλάτεια Καζάντζάκη, “Αλέξης Μαξίμοβιτς Γκόρκι, ο ιδρυτής της ρωσικής προλεταριακής λογοτεχνίας”, *Αυγή*, 24, 25, 26-7-1956

¹²⁹ *Αυγή*, 27-7-1956.

¹³⁰ *Αυγή*, 3-8-1956.

¹³¹ *Αυγή*, 3-8-1956.

¹³²“Ο ισπανικός αγώνας και η παγκόσμια καλλιτεχνική συνείδηση”, *Αυγή*, 11 Αυγούστου 1956.

¹³³Ως χαρακτηριστικό της συνύπαρξης αυτής αναφέρει την κοινή προσπάθεια ανάμεσα σ’ αυτόν και το Ροζέ Γκαρωντού να συγγράψουν τη βιογραφία του Φλωμπέρ ξεκινώντας από δυο διαφορετικές μεθόδους. Ο Γκαρωντού ξεκινά από τη μέθοδο της αντικειμενικότητας ενώ ο Σάρτρ από εκείνη της υποκειμενικότητας.

Σοβιετικής Ένωσης στην παγκόσμια λογοτεχνία¹³⁴.

Από το περιοδικό “Αλλαγή” της Μόσχας αναδημοσιεύεται στην *Αυγή* κριτική της Α. Τβερκάγια πάνω σε θεατρικό έργο του Ναζίμ Χικμέτ που παιζόταν σε θέατρα σοβιετικών πόλεων, σημειώνοντας εξαιρετική επιτυχία. Επρόκειτο για το έργο ο “Παράξενος” με ήρωα ένα τίμιο και ευγενικό άνθρωπο που ο περίγυρος του αδυνατεί να κατανοήσει.¹³⁵

Ο θάνατος του Μπρεχτ παρουσιάζεται ως μεγάλη απώλεια για την τέχνη στη στήλη “θεατρικά- καλλιτεχνικά νέα”. Δίνονται βιογραφικά στοιχεία αλλά και πληροφορίες για το αγωνιστικό έργο του κορυφαίου δραματουργού και τον διωγμό που δέχτηκε τόσο από τους ναζί όσο και από τις “επιτροπές αντιαμερικανικών ενεργειών”.¹³⁶

Τον ίδιο μήνα (Αύγουστο του 1956) δημοσιεύεται και το μήνυμα του Ζόλιο Κιουρί στο συνέδριο του Κ.Κ. Γαλλίας σχετικά με το 20ο συνέδριο του Κ.Κ.Σ.Ε. Στράτευση και ελευθερία δεν διαχωρίζονται στη σκέψη του Γάλλου στοχαστή και παρόλο που δεν αγνοεί και αποδοκιμάζει τα λάθη που διαπράχθηκαν την περίοδο του σταλινισμού επιμένει ότι δεν πρόκειται για ζητήματα που αφορούν τη μαρξιστική λενινιστική θεωρία ούτε το σοσιαλιστικό σύστημα εν γένει. “Είναι γεγονόςτα- θα πει- που αφορούν τους ανθρώπους και είναι δυνατό να αποφευχθεί η επανάληψη τους όταν στηριζόμαστε στο σύστημα και ανατρέχουμε στη θεωρία”¹³⁷.

Για την ταινία του Τσάρλι Τσάπλιν “Ένας βασιλιάς στη Νέα Υόρκη” βρίσκεται δημοσίευμα στην *Αυγή* όπου χαρακτηρίζει την ταινία ως την πιο μαχητική, την πιο ανθρώπινη την πιο πικρή ταινία του καλλιτέχνη¹³⁸. Η υπόθεση αφορά έναν ανθρωπιστή μονάρχη ενός φανταστικού κράτους. Αυτός, στην προσπάθεια του να βάλει σε εφαρμογή τα τολμηρά του σχέδια για ωφελιμιστική χρήση της πυρηνικής ενέργειας, προδίδεται από το περιβάλλον του και καταφεύγει στην Αμερική, τη χώρα των “τολμηρών σχεδίων”. Εκεί όμως έρχεται αντιμέτωπος με το γερουσιαστή Μακ Κάρθου που εκκαθαρίζει τη χώρα από κάθε ύποπτο φιλοκομμουνιστικό στοιχείο και γι' αυτό η άφιξη του φιλειρηνιστή Σαρλώ γεννά τις υποψίες της Επιτροπής αντιαμερικανικών ενεργειών.

Σεπτέμβριο του 1956 δημοσιεύονται σε συνέχειες εντυπώσεις του Γιάννη Ρίτσου με τίτλο “Ταξιδεύοντας προς τη Μόσχα”. Οι εικόνες από την απεραντοσύνη της στέπας, οι σκέψεις και τα συναισθήματα του ποιητή διαδέχονται το ένα το άλλο. Κάνοντας αναφορές σε παρελθόν, παρόν και μέλλον της χώρας τονίζει κυρίως τη σημασία της οκτωβριανής επανάστασης, ως ένα “τεράστιο ιστορικό άλμα”, κάτι ολότελα νέο για την ανθρωπότητα. Μιλά ακόμη για την έννοια της ελευθερίας και για το “ευγενικό και πανανθρώπινο χρέος” η δραστηριότητα του καθενός να αναπτύσσεται προς όφελος όλων”. Θεωρώντας ότι η αρχή αυτή είχε υλοποιηθεί στη χώρα του σοσιαλισμού κρίνει ως κούφια τα λόγια για ανεξέλεγκτη ασύδοτη

¹³⁴ *Αυγή*, 11-8-1956.

¹³⁵ *Αυγή*, 12-8-1956.

¹³⁶ *Αυγή*, 18-8-1956.

¹³⁷ *Αυγή*, 19-8-1956.

¹³⁸ Τζοβάνι Μπονέτι, “Ένας βασιλιάς στη Νέα Υόρκη”, *Αυγή*, 25-8-1956.

ελευθερία. ακόμα και στον τομέα της τέχνης¹³⁹.

Σε στήλη “Θέματα για συζητήσεις”, ο Πορφύρης απαντά στον ποιητή Μηνά Δημάκη ο οποίος σε λογοτεχνική εφημερίδα – δεν κατονομάζεται- δημοσίευσε άρθρο του με θέμα τις σχέσεις τέχνης και κοινού. Στην αριστοκρατική αντίληψη που εξέφρασε ο Δημάκης ότι η τέχνη απευθυνόταν πάντα στους λίγους, στους εκλεκτούς που έχουν αναπτυγμένη αισθητική δεκτικότητα, ο Πορφύρης εκθέτει τη δικιά του. Διαχωρίζει το θέμα της ανταπόκρισης του μεγάλου κοινού στο έργο τέχνης σε δυο πλευρές: την πλευρά του δημιουργού και την πλευρά του κοινού. Όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί και τα μεγάλα έργα – θα μας πει- απευθύνονται στο μεγάλο κοινό και αναφέρει παραδείγματα από τον Όμηρο, τους Τραγικούς, τη βυζαντινή τέχνη, την ιπποτική ποίηση, τη ζωγραφική της Αναγέννησης μέχρι τον Μπαλζάκ, το Ντίκενς και το ρωσικό μυθιστόρημα. Έπειτα και από την πλευρά του κοινού, θυμίζει στο συνομιλητή του, έργα που συγκίνησαν ένα ευρύτατο λαϊκό κοινό, όπως ο “Ερωτόκριτος” του Κορνάρου, το δημοτικό τραγούδι αλλά και τα τραγούδια του Ρήγα. Όταν υπάρχει καθυστέρηση στο κοινό αυτή την εντοπίζει στην προσπάθεια των κυρίαρχων ομάδων να κρατούν το λαό στο σκοτάδι¹⁴⁰.

Σχετική με την παραπάνω δημοσίευση είναι και κείμενο του Παπαϊωάννου που δημοσιεύεται δύο μέρες μετά. Ο Παπαϊωάννου απαξιώνοντας τους “μακάριους” πνευματικούς ανθρώπους του τόπου, τονίζει το χρέος των συγγραφέων να συλλαμβάνουν τον παλμό της τρέχουσας στιγμής και να παίρνουν με το έργο τους θέση απέναντι στα μείζονα προβλήματα του καιρού τους¹⁴¹.

Την τέχνη στην Ε.Σ.Σ.Δ, πριν και μετά το 20ο συνέδριο, παρουσιάζει ο Σοβιετικός συγγραφέας Ποπόφσκιν.¹⁴² Σε συνάντηση του με εκπροσώπους της ελληνικής πνευματικής ζωής απαντά στο ερώτημα αν μετά το 20ο συνέδριο η ελευθερία, που διακηρύχτηκε, άρχισε να παίρνει μορφή και έκφραση στην τέχνη. Η άποψη του Ρώσου συγγραφέα και δημοσιογράφου είναι ότι η ελευθερία αυτή υπήρχε και πριν το συνέδριο στον τομέα της τέχνης αλλά ιδιαίτερα μετά, ο συγγραφέας και η κριτική ήταν χωρίς καμιά απολύτως δέσμευση. Αναφέρθηκε στην περίπτωση του Έρενμπουργκ που τύπωσε και κυκλοφόρησε έργο του παρόλο που είχε αρνητική κριτική και από τους κριτικούς και από το κοινό και παρόλο που τον “χτύπησαν” και η “Πράβδα” και η “Ισβέστια”. Σε ερώτημα σχετικό με τη μορφή των έργων τους υποστήριξε επίσης πως δεν υπάρχουν κανονισμοί και ο καθένας ήταν ελεύθερος να καθορίσει τη μορφή που θέλει να δώσει στο έργο του. Ανάφερε το παράδειγμα της συγγραφέως Αχμάτοβα, που παρόλο που χτυπήθηκε από την κριτική το έργο της δημοσιεύτηκε. Αναφέρθηκε τέλος στην ανάγκη να γνωριστούν στο σοβιετικό αναγνωστικό κοινό οι Νεοέλληνες συγγραφείς και ποιητές. Ο Ευγένιος Ποπόφσκιν, απεσταλμένος του περιοδικού “Αγκανιοκ”, είχε ήδη συναντηθεί σε εκδήλωση του Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου με εκπροσώπους της ελληνικής πνευματικής ζωής (Βάρναλη, Αυγέρη, Θέρο, Βουρνά, Κατηφόρη, Λειβαδίτη κ.ά), ανταλλάσσοντας μαζί

¹³⁹ *Αυγή*, 14-9-1956.

¹⁴⁰ *Αυγή*, 16-9-1956.

¹⁴¹ Μ.Μ. Παπαϊωάννου, “Οι συγγραφείς και το χρέος τους”, *Αυγή*, 18-9-1956

¹⁴² *Αυγή*, 28-9-1956.

τους πληροφορίες για την ελληνική και σοβιετική εκπολιτιστική κίνηση¹⁴³.

Ο Μ.Μ. Παπαϊωάννου δημοσιεύει, τον Οκτώβρη του 1956, σε συνέχειες στοιχεία από την “πνευματική ζωή του έξω ελληνισμού”. Παρουσιάζει σε πρώτη φάση την ιστορία της ελληνικής παροικίας της Αιγύπτου: πώς, πότε συγκροτήθηκε και οργανώθηκε, μέχρι τη διαμόρφωση ενός αστικού ελληνικού περιβάλλοντος στο οποίο ξεχώρισαν Έλληνες λογοτέχνες και διανοούμενοι όπως ο Καβάφης αλλά και ο Γ. Σκληρός ενώ σε μετέπειτα φάση διέπρεψαν ο ζωγράφος Νίκος Νικολαΐδης, ο κριτικός Τίμος Μαλάμος, ο Στρατής Τσίρκας κ¹⁴⁴.

Με τη στάση των σοσιαλιστών απέναντι στον πόλεμο καταπιάνεται ο Γιάννης Κορδάτος. Προτού καταδικάσει εν γένει όλους τους πολέμους, τους διαχωρίζει σε αντιδραστικούς και προοδευτικούς, σε ιμπεριαλιστικούς και απελευθερωτικούς, βάζοντας ως κριτήριο ποιος κάνει τον πόλεμο, για ποιο σκοπό αλλά και με ποια αποτελέσματα. Έτσι αν στην πρώτη κατηγορία κατατάσσει τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, στη δεύτερη εντάσσει την Ελληνική Επανάσταση, τους Βαλκανικούς Πολέμους, τους Ναπολεόντιους, τη Ρωσική Επανάσταση αλλά και το Β Παγκόσμιο από την πλευρά των Συμμάχων¹⁴⁵.

Το όνομα και το έργο το Λούκατς έρχεται στην επικαιρότητα καθώς τα επαναστατικά γεγονότα της Ουγγαρίας το 1956 ανέβασαν τον Ούγγρο διανοητή στο Υπουργείο Παιδείας της νέας κυβέρνησης του Ίμρε Νάγκυ. Ο Γκέοργκ Λούκατς παρουσιάζεται ως μεγάλος μαρξιστή φιλόσοφος και λογοτεχνικός κριτικός, σε δημοσίευμα στα τέλη Οκτωβρίου. Χάριν της επικαιρότητας δίνονται μερικά βασικά στοιχεία της φυσιογνωμίας του και αναφορές σε έργα του τα οποία διακρίνονται σε έργα της ιδεαλιστικής και έργα της μαρξιστικής περιόδου. Στα μαρξιστικά κατατάσσονται “Οι μελέτες του ευρωπαϊκού ρεαλισμού”, “Το ρήμαγμα του λογικού”, “Ο νεαρός Χέγκελ” αλλά και η κριτική του για τον Τόμας Μάν¹⁴⁶.

Στον τομέα του κινηματογράφου η ταινία που ξεχωρίζει, την περίοδο αυτή, είναι το “Σένσο” του Λουκίνο Βισκόντι. Προβάλλεται ως μια από τις πιο σημαντικές ταινίες, που γυρίστηκαν από το 1950 ως τότε, όχι μόνο στην Ιταλία αλλά παγκοσμίως. Ο “θεατής” που υπογράφει τη στήλη θα πει πως “ μέσα στο “κριτικά” ιδωμένο πλαίσιο των ιστορικών γεγονότων κινούνται όχι ανδρείκελα νευρόσπαστα και σκιάς ανθρώπων, όπως μας έχουν συνηθίσει τα διάφορα Χόλυγουντ, αλλά άνθρωποι με σάρκα και πάθη, τα δυνατά αυτά άτομα που κάνουν τις μεγάλες ιστορικές εποχές...”. Η υπόθεση εξελίσσεται γύρω στα 1866 που η Ιταλία αγωνίζεται να ελευθερώσει τη Βενετία από τους Αυστριακούς και το φιλμ όπως παρουσιάζεται δεν είναι κανένα “γλυκό καταπότι”, μας λέει ο κριτικός. Η θλιβερή ερωτική ιστορία μιας κόμησας και ενός Αυστριακού αξιωματικού χρησιμεύει απλά σαν “θεματικό πλαίσιο για το ξετύλιγμα του ιστορικού κοινωνικού πλαισίου της”. Μπροσ στα μάτια μας ένα έθνος γεννιέται, ενώ πλάι στους σκοτεινούς αλλά κοινωνικά καθορισμένους

¹⁴³ *Αυγή*, 19-9-1956.

¹⁴⁴ Μ.Μ. Παπαϊωάννου, “Αίγυπτος- Η ιστορία της ελληνικής παροικίας”, *Αυγή*, 9, 14, 16-10-1956

¹⁴⁵ *Αυγή*, 27-10-1956.

¹⁴⁶ *Αυγή*, 30-10-1956.

ήρωες ζουν οι χιλιάδες πατριώτες με τα όμορφα – κατά το σχολιαστή- πάθη τους, τη Λευτεριά, τη Δικαιοσύνη, την Πατρίδα¹⁴⁷.

Ο διάλογος Ανατολής -Δύσης

Η *Αυγή* μεταφέρει στις στήλες της τη συζήτηση που έγινε στη Βενετία το Μάρτιο του 1956 μεταξύ συγγραφέων από τις ανατολικές και δυτικές χώρες και χαρακτηρίστηκε σαν ο “πρώτος διάλογος μεταξύ Ανατολής και Δύσης”. Στη συζήτηση πήραν μέρος κυρίως Σοβιετικοί, Γάλλοι αλλά και Ιταλοί συγγραφείς. Ο Ιταλός Ιγκνάτσιο Σιλόνε, ιδρυτικό μέλος του ιταλικού κομμουνιστικού κόμματος, κριτίκαρε το ολοκληρωτικό σοσιαλιστικό κράτος και υποστήριξε την άσκηση κριτικής από τα μέσα, από φίλους της Επανάστασης. Ασπαζόμενος απόψεις της Ρόζας Λούξεμπουργκ υποστήριξε πως “κόμμα επαναστατικό, που πνίγει την ελευθερία των αντιπάλων του και των μελών του, πνίγει ταυτόχρονα τις δημιουργικές δυνάμεις των εργαζόμενων μελών, καταδικάζει το καινούριο σύστημα στην τυραννία και ευνοεί τη δημιουργία καινούριων προνομιούχων”. Ο Σιλόνε, επίσης, επέκρινε επιχειρήματα όπως ότι οι Ρώσοι συγγραφείς ήταν υποχρεωμένοι να βοηθήσουν στη δημιουργία της καινούριας κοινωνίας θυσιάζοντας την ελευθερία τους, λέγοντας ότι ένας ανελεύθερος καλλιτέχνης δεν μπορεί να προσφέρει καμιά βοήθεια. Αρνείται και ότι αντικειμενικές δυσκολίες επέβαλαν τους περιορισμούς στους συγγραφείς, με το επιχείρημα πως στη διάρκεια του εμφυλίου που οι κίνδυνοι ήταν πολύ σοβαροί για την επανάσταση, οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες είχαν ακόμη μεγάλη ελευθερία.

Απαντώντας ο σοβιετικός συγγραφέας Φεντίν επιχειρεί να αποκρούσει ισχυρισμούς του Σιλόνε, όπως ότι η σοβιετική λογοτεχνία έκοψε τους δεσμούς της με την παράδοση ή ότι “δεν εκφράζει την αγωνία της καταπιεζόμενης ανθρωπότητας”, αν και παραδέχεται πως η προσπάθεια των Σοβιετικών συγγραφέων να τονίσουν τα θετικά της Σοβιετικής Επανάστασης επηρέασε “κάπως” την αντικειμενική προβολή των γεγονότων. Και ο Μπόρις Πολεβόι αναφέροντας παραδείγματα υπογραμμίζει πως δεν έλειψε το κριτικό πνεύμα στο έργο των Ρώσων συγγραφέων και η ρεαλιστική απεικόνιση της σοβιετικής ζωής ειδικά στο θέατρο¹⁴⁸.

Συμμετέχοντας και ο Σάρτρ στον παραπάνω διάλογο εκφράζει τον προβληματισμό του για το πώς η σοβιετική λογοτεχνία έφτασε στο νέο αυτό σταθμό (που σηματοδοτείται από το 20ο συνέδριο). Τα σφάλματα των Σοβιετικών συγγραφέων θεωρεί ότι τα συναντάμε κάτω από ανάλογες μορφές σ' όλους σχεδόν τους Γάλλους κομμουνιστές ποιητές και συγγραφείς. Αναφέρει το Ροζέ Βαγιάν ως παράδειγμα συγγραφέων που ενώ είναι οπαδοί του σοσιαλιστικού ρεαλισμού γίνονται χωρίς να το ξέρουν οι πιο “ρόδινοι ιδεαλιστές”. Υπερασπιζόμενος ουσιαστικά την ανεξαρτησία της τέχνης από πολιτικές σκοπιμότητες, υποστηρίζει πως δεν μπορεί κάποιος, όντας ρεαλιστής, ν' αποσιωπά την απελπισία, την ένδεια, το φόβο, μόνο επειδή ένα μεγάλο κόμμα αγωνίζεται να τα εξαφανίσει από το πρόσωπο της γης. Και ακόμη τονίζει την απουσία γνήσιων μαρξιστικών έργων από τους συγγραφείς της εποχής του αλλά και την ανάγκη να υπάρξει διάλογος και συνεργασία της αριστεράς με όλους εκείνους που ενδιαφέρονται για την πραγματική πρόοδο της κουλτούρας.

¹⁴⁷ *Αυγή*, 28-10-1956.

¹⁴⁸ *Αυγή*, 2-11-1956.

Κάνοντας αναφορά “στο νέο άνεμο” που πνέει στη Γαλλία ύστερα από το 20ο συνέδριο τονίζει ότι όπως και στο πολιτικό πεδίο οι σχέσεις των ανατολικών και δυτικών ξεστάθηκαν, έτσι χρειάζεται να λιώσει ο πάγος που υπάρχει ανάμεσα στο μαρξισμό και στα γειτονικά σ' αυτόν δόγματα, επιδιώκοντας όχι μόνο “συνύπαρξη” αλλά και συνεργασία¹⁴⁹.

Ο Έρενμπουργκ, που συμμετέχει και αυτός στη συζήτηση, υποστηρίζει την ανάγκη για αισθητική καλλιέργεια του κοινού όσο και για τη συνύπαρξη διαφορετικών τάσεων και προτιμήσεων στη Σοβιετική Ένωση. Την αναγκαία πρόοδο της κουλτούρας μόνο μια τέτοια συνύπαρξη θεωρεί πως μπορεί να την εγγυηθεί. Στη σοβιετική λογοτεχνία κρίνει πως υπάρχουν ήδη πολλές και διαφορετικές καλλιτεχνικές τάσεις παρόλο που πολλοί στη Δύση αμφιβάλλουν γι' αυτό. Καταγγέλλει τον δογματισμό ως εμπόδιο υπαρκτό στις σοβιετικές τέχνες και τη λογοτεχνία που πρέπει να ξεπερασθεί, αφού οδήγησε στη συσσώρευση ενός πλήθους στερεοτυπικών έργων “κλισέ” -που μιμούνται θέματα και τεχνοτροπία- δίχως αξία. Μιλά όμως και για τα βήματα που έγιναν προς την κατεύθυνση αποκατάστασης της πνευματικής επαφής με τη Δύση, όπως την εμφάνιση στην ΕΣΣΔ έργων του Μωριάκ, του Χέμινγουэй, του Κάρλο Λέβι, του Σάρτρ, του Βαγιάν, του Ρεμάρκ. Ακόμη οργανώθηκαν εκθέσεις μοντέρνας τέχνης, έγινε επίσκεψη ξένων θεάτρων, παρουσίαση ιταλικού φεστιβάλ κινηματογράφου κ.ά¹⁵⁰.

Το ζήτημα της συζήτησης Ανατολής -Δύσης επανέρχεται και αργότερα με αφορμή τα “ουγγρικά”. Ο διάλογος φαίνεται να διακόπτεται, καθώς ο Γάλλος συγγραφέας αποφασίζει να σταματήσει κάθε σχέση με τους Σοβιετικούς συναδέλφους του. Ο Έρενμπουργκ σχολιάζοντας τη στάση του Σάρτρ κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Οκτωβρίου, αναφέρει πως “οι συναισθηματικές αντιδράσεις ενός ανθρώπου μπροστά στο δράμα της Ουγγαρίας είναι δικαιολογημένες, αλλά δε θα έπρεπε να σπεύσει κανείς σε κρίσεις πριν συνδέσει όλα τα δεδομένα του προβλήματος”. Και δείχνει ικανοποιημένος όταν μετά τις πρώτες αυτές “εκδηλώσεις οργής”, όπως τις χαρακτηρίζει ο Έρενμπουργκ, ο Σάρτρ δείχνει να επιθυμεί ν' επανασυνδέσει τις σχέσεις του με τους Σοβιετικούς φτάνοντας σε μια “πιο λογική άποψη σύμφωνα με την οποία η συζήτηση είναι καλύτερη από τη διακοπή των σχέσεων”¹⁵¹.

Η αμηχανία μετά το 20ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ (Φεβρουάριος 1956)

Η στάση της *Αυγής* φαίνεται αντιφατική απέναντι στις διακηρύξεις του Συνεδρίου και συχνά δημοσιεύονται αντικρουόμενα κείμενα, αποκαλύπτοντας την αμηχανία και τη σύγχυση που αυτό της προκάλεσε. Άλλοτε πάλι τα δημοσιεύματα επιχειρούν μια νέα σύζευξη και εναρμόνιση των διδαγμάτων του με το βαθύτερο νόημα του σοσιαλισμού. Υπάρχουν δημοσιεύματα, και μάλιστα λίγο μόλις μετά το Συνέδριο, στην *Αυγή*, που κάνουν σαφές ότι υπάρχουν και “όρια” στην άσκηση κριτικής για την “περίοδο προσωπολατρίας”, όπως παρατηρεί και η Αιμ. Καραλή¹⁵².

¹⁴⁹ *Αυγή*, 3-11-1956.

¹⁵⁰ *Αυγή*, 5-11-1956.

¹⁵¹ *Αυγή*, 25-4-1957.

¹⁵² Αιμ. Καραλή, *Μια ημιτελής άνοιξη, ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 137.

Έτσι, μέσα σ' αυτό το πλαίσιο ο Μολότοφ, ως αντιπρόεδρος κυβερνήσεως και υπουργός Κρατικού Ελέγχου, με δηλώσεις του υποστηρίζει την αρχή της κομματικότητας στη λογοτεχνία και ανακαλεί στην τάξη τους συγγραφείς που αμφισβητούσαν τις θέσεις του Ζντάνοφ για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Είναι η πρώτη επίσημη αντίδραση στις προσπάθειες που έγιναν για την εξασθένηση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η "Πράβδα" μάλιστα και η "Ισβέστια", σύμφωνα με το δημοσίευμα της *Αυγής*, δημοσίευσαν εκτενή άρθρα υποστηρίζοντας τις απόψεις του Μολότοφ και χαρακτηρίζοντας σαν μηδενιστική και αναρχική την άποψη πως εξ αιτίας της κομματικής και κρατικής καθοδήγησης, το σοβιετικό θέατρο δε γνώρισε παρά τη στείριότητα και τη στασιμότητα.¹⁵³

Παράλληλα σοβιετικοί συγγραφείς όπως ο Σολόχοφ επιστρατεύονται για να αντικρούσουν τις θέσεις του Σάρτρ που επέκρινε την εισβολή σοβιετικών στρατευμάτων το Νοέμβριο του 1956 στην Ουγγαρία. Υπάρχει αναφορά και στη σοβιετική φιλοσοφική επιθεώρηση *Προβλήματα φιλοσοφίας*, η οποία επεσήμανε υπερβολές στην κριτική κατά του Στάλιν ως αποτέλεσμα "παρερμηνείας της γραμμής του 20ου Συνεδρίου"¹⁵⁴. Όμως, συναντάμε και αντίθετα δημοσιεύματα όπως η συνέντευξη του Πολωνού συγγραφέα Γιέρζι Πουτράμεντ που καταδικάζει την παρέμβαση του κόμματος στην λογοτεχνία, με συνέντευξη που δίνει στον Λ. Μωραϊτή και δημοσιεύεται με τον τίτλο "Ούτε ορμήνιες, ούτε ντιρεκτίβες δίνει το κόμμα στη λογοτεχνία"¹⁵⁵. Στο ίδιο πνεύμα βρίσκεται και η δημοσίευση των αντιδράσεων κομμουνιστών διανοούμενων της Δύσης για τη σοβιετική επέμβαση στην Ουγγαρία ή οι χιουμοριστικές αιχμές κατά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού¹⁵⁶.

Η επίδραση του 20^{ου} συνεδρίου του ΚΚΣΕ στους πνευματικούς κύκλους είναι ιδιαίτερα εμφανής και επηρεάζει με ποικίλους τρόπους την αρθρογραφία της *Αυγής*. Ο Μάρκος Αυγέρης επιχειρεί να αναλύσει τη σημασία του 20^{ου} συνεδρίου και τα διδάγματα που αντλούνται απ' αυτό¹⁵⁷. Με αφορμή ένα αντισοβιετικό έργο¹⁵⁸ που βλέπει στο συνέδριο την αρχή της διάσπασης και διάλυσης του σοσιαλισμού, ο Αυγέρης δίνει τη δική του εξήγηση και ερμηνεία των πραγμάτων. «Ο σοσιαλισμός στην εξέλιξη του μπορεί να παρουσιάζει παραλλαγές και αποχρώσεις και να μην ακολουθεί παντού τους ίδιους δρόμους...- σημειώνει. Οι δρόμοι της δημοκρατίας μπορεί να οδηγήσουν στο σοσιαλισμό...όταν δυναμώνουν οι λαϊκές βάσεις της δημοκρατίας. Απάνω σ' αυτή τη γραμμή μπορούν όλα τα λαϊκά δημοκρατικά και προοδευτικά κόμματα των διαφόρων χωρών να στηρίζουν μόνιμες συνεργασίες μέσα σε νόμιμους δημοκρατικούς δρόμους».¹⁵⁹

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της συνεργασίας των δημοκρατικών πολιτικών δυνάμεων, λίγο μετά το συνέδριο, βρίσκεται στον τύπο και μια συζήτηση που άνοιξε ο Γάλλος ακαδημαϊκός Φρανσουά Μωριάκ με κομμουνιστές διανοούμενους πάνω στις δυνατότητες «πολιτικής συνεργασίας των αληθινά πατριωτικών δυνάμεων».

¹⁵³ " Ο Μολότοφ με δηλώσεις του υποστηρίζει την αρχή της κομματικότητας στη λογοτεχνία", *Αυγή*, 29-11-1956.

¹⁵⁴ Αμ. Καραλή, ό.π. σ. 137-138.

¹⁵⁵ Λ. Μωραϊτής, «Συνέντευξη με τον Πολωνό λογοτέχνη Πουτράμεντ», *Αυγή*, 21,23-4-1957.

¹⁵⁶ Αμ. Καραλή, ό.π. σ. 138.

¹⁵⁷ *Αυγή*, 15-7-1956.

¹⁵⁸ Θ. Φ Παπακωνσταντίνου, *Η νέα γραμμή του Κομμουνισμού*.

¹⁵⁹ Μάρκου Αυγέρη, " Η σημασία του εικοστού συνεδρίου και η πολεμική της αντίδρασης. Σχόλια σ' ένα αντισοβιετικό έργο", *Αυγή*, 15-7-1956.

Δημοσιεύονται στην *Αυγή* αποσπάσματα από την απάντηση του συγγραφέα Κλωντ Ρουά σ' ένα άρθρο του Μωριάκ¹⁶⁰. Στο κείμενο αυτό η έκθεση Κρουστσεφ γίνεται υπόθεση όλων όσων «έχουν αυτό το κοινό: δεν μπορούν να νιώσουν ευτυχισμένοι μέσα σ' αυτό τον κόσμο, όπως είναι και βρίσκεται». Ο Κλωντ Ρουά αναφερόμενος στα «παθιασμένα» συνέδρια των Τσέχων και Πολωνών συγγραφέων, στη φωνή του Έρενμπουργκ στο δεύτερο τόμο «Τα χιόνια λιώνουν», στη φωνή του Χάουαρντ Φάστ αλλά και στις συζητήσεις των Ιταλών κομμουνιστών και σοσιαλιστών στις στήλες του «Κονταποράνεο», υποστηρίζει ότι η δύναμη των κομμουνιστών όλου του κόσμου είναι ακριβώς ότι μπορούν να πουν και να θέσουν με υπομονή και σοβαρότητα όλα τα βασικά προβλήματα. Και καταλήγει: «Πρέπει να καταχτήσουμε τη σιγουριά πως ποτέ πια η δύναμη που βρίσκεται στην υπηρεσία της δικαιοσύνης δε θα εκφυλισθεί σε δεσποτισμό, κι ούτε η κυβέρνηση του λαού σε τυραννία ενός μονάχα ανθρώπου. Είναι υπόθεση όλων μας «το δίκαιο να γίνει ισχυρό»... Από την υπόθεση αυτή αποκλείονται μονάχα εκείνοι «που ουρλιάζουν συνεχώς θανατερά και κρεμάνε σήμερα τους πατριώτες της Αλγερίας...»

Σε νέες μορφές σοσιαλιστικής συνεργασίας αναφέρεται και η εισήγηση του Τολιάτι στο 8^ο συνέδριο ΚΚΙ, την οποία δημοσιεύει η *Αυγή* παρακολουθώντας τις εξελίξεις και ζυμώσεις στο διεθνές σοσιαλιστικό κίνημα. Θεωρώντας ότι οι κριτικές και οι καταγγελίες του 20^{ου} συνεδρίου, όταν αξιολογηθούν σωστά, δημιουργούν τις συνθήκες για μια νέα πολύπλευρη ανάπτυξη, κάνει λόγο για εφαρμογή των αρχών του μαρξισμού- λενισμού με ιδιαίτερο τρόπο σε κάθε εθνική περίπτωση. Σημειώνοντας ότι οι αρχές αυτές δεν αποτελούν δόγμα, υποστηρίζει την εφαρμογή τους αλλά και την απομάκρυνση απ' ό, τι εμποδίζει την ανανέωση¹⁶¹.

Το κλίμα της αποσταλινοποίησης και τα ανοίγματα που αυτό επέφερε στο χώρο της αριστερής διανόησης αντικατοπτρίζεται και στην επιλογή των σοβιετικών δημιουργών που προβάλλονται ιδιαίτερα μέσα στις σελίδες της *Αυγής*. Ένας από αυτούς είναι ο Ηλία Έρενμπουργκ. Έτσι ο Έρενμπουργκ επιστρατεύεται όχι μόνο από την *Επιθεώρηση Τέχνης* αλλά και από την *Αυγή* για να θίξει με κριτικά του κείμενα το δογματισμό και τις αυθαιρεσίες της σταλινικής περιόδου. Έχοντας μια ανεκτική στάση απέναντι στις διάφορες καλλιτεχνικές τάσεις και τα λογοτεχνικά ρεύματα και αμφισβητώντας πλευρές του "θετικού ήρωα", ουσιαστικά υπονομεύει επίσημες θέσεις για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό χωρίς άμεσες βολές εναντίον του¹⁶². Σε συνέχειες δημοσιεύεται στην *Αυγή* το διήγημα του *Λιώνουν τα χιόνια* αλλά και ο *Ισαάκ Μπαμπέλ*. Εξάλλου σε κάθε περίπτωση γίνεται προσπάθεια ν' αποδειχθεί το κλίμα του διαλόγου που επικρατούσε τότε στη Σοβιετική Ένωση. Τα έντυπα της Αριστεράς απευθύνονται ίσως στην ελληνική κοινωνία θέλοντας να καταρρίψουν τις κατηγορίες και τις προκαταλήψεις για ανελευθερία των σοσιαλιστικών χωρών και να δείξουν τις δυνατότητες εκδημοκρατισμού και εξέλιξης του συστήματος. Από την άλλη απευθύνονται και στο δικό τους χώρο, στον χώρο της Αριστεράς, προβάλλοντας όχι τόσο την ορθότητα ή την αξία των απόψεων που διατυπώνονταν, όσο το παράδειγμα του διαλόγου και της κριτικής το οποίο αυτές έδιναν¹⁶³.

¹⁶⁰ *Αυγή*, 7-7-1956.

¹⁶¹ «Η εισήγησης του Τολιάτι στο 8ο συνέδριο του Κ.Κ.Ι.», *Αυγή*, 28-12-1956.

¹⁶² Αμ. Καραλή, ό.π. σ.149.

¹⁶³ Αμ. Καραλή, ό.π. σ. 147,154.

Επίσης, ιδιαίτερη προβολή και σύντομη αναφορά γίνεται από την *Αυγή* στο έργο του Λούκατς¹⁶⁴. Με αφορμή άλλοτε επίσκεψη του στην Ιταλία, και άλλοτε την επικαιρότητα των «ουγγρικών», δίνονται βασικά στοιχεία της φυσιογνωμίας και σταδιοδρομίας του Ούγγρου μαρξιστή φιλόσοφου και κριτικού της λογοτεχνίας. Εξάλλου από τις στήλες της *Αυγής* ο Κ. Πορφύρης εκφράζεται θετικά για τον Λούκατς¹⁶⁵.

Πολιτιστικά θέματα και μαρξιστική κριτική το 1957

αισθητική και μαρξισμός

Η *Αυγή* είχε ήδη διαπιστώσει από το Δεκέμβρη του 1955 τη θλιβερή κατάσταση και τη βαθιά κρίση που υπήρχε στην Ελλάδα στον τομέα των καλών τεχνών. Είχε επίσης σημειώσει την απουσία ενός περιοδικού αποκλειστικά αφιερωμένου στις εικαστικές τέχνες για να υπογραμμίσει στη συνέχεια την αδυναμία του “Ζυγού” να παίζει ουσιαστικό ρόλο, να βοηθήσει δηλαδή τον Έλληνα καλλιτέχνη “ν’ απαλλαγεί από τον αποπνιχτικό βιοτεχνισμό και να του ξυπνήσει τα μεγάλα ενδιαφέροντα της τέχνης”. Κατηγόρησε ακόμη το περιοδικό ότι υπηρετεί πολιτικές σκοπιμότητες εκθειάζοντας τον Καραμανλή ή ακόμη και τον Ιωάννη Μεταξά ως “προστάτη των τεχνών”¹⁶⁶.

Το περιοδικό καλών τεχνών *Ζυγός* παρουσιάζεται από την *Αυγή* ένα χρόνο μετά την έκδοσή του. Αναγνωρίζεται τώρα η προσφορά του, καθώς κάλυψε μια ανάγκη της ελληνικής πραγματικότητας, τονίζεται όμως πως δεν πρέπει να παραμείνει στο επίπεδο πληροφόρησης και εκλαΐκευσης των εικαστικών τεχνών. Το αίτημα που προβάλλει είναι να πάρει κριτική στάση απέναντι στα διάφορα παγκόσμια καλλιτεχνικά ρεύματα, να δώσει τη σωστή θέση στην οποία βρίσκονται οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα αλλά και προτάσεις για τη βελτίωση της θέσης αυτής.

Από την τελευταία έκδοση του “μικρού φιλοσοφικού λεξικού” των Ρόζενταλ-Γιούντιν δημοσιεύεται στην *Αυγή* το άρθρο το σχετικό με την αισθητική, την επιστήμη δηλαδή για την τέχνη. Δίνεται ο ορισμός αλλά και οι σχέσεις της τέχνης με την αντικειμενική πραγματικότητα, τα αισθητικά κριτήρια, η μέθοδος της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Διαγράφεται ολόκληρη η πορεία της σκέψης από τις αισθητικές ιδεαλιστικές αντιλήψεις του Καντ και του Χέγκελ μέχρι την υλιστική προμαρξιστική αισθητική των Μπελίνσκυ, Τσερνιτσέφσκι, Ντομπρολιούμπωφ, τον Πλεχάνωφ και την μαρξιστική αισθητική έως το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Προβάλλεται ο ρόλος της μαρξιστικής αισθητικής και τονίζεται πως μόνο με τον ιστορικό υλισμό δόθηκε το τελειωτικό χτύπημα ενάντια στον ιδεαλισμό για να συγκροτηθεί μια επιστημονική θεωρία για την τέχνη. Πολυτιμότερη προσφορά θεωρούνται και οι θέσεις του Λένιν για την κομματικότητα στην τέχνη. Ως επιστημονικά κριτήρια της μαρξιστικής αισθητικής για την καλλιτεχνική δημιουργία καταγράφονται η αντιστοιχία της τέχνης με την αλήθεια της ζωής, η ιδεολογία και η

¹⁶⁴ *Αυγή*, 10-7-1956, 30-10-1956.

¹⁶⁵ Αιμ. Καραλή, ό.π. σ. 169.

¹⁶⁶ Μ Φιλίππου, “Ο “Ζυγός”, το νέο περιοδικό καλών τεχνών”, *Αυγή*, 23-12-1955.

αντιστοιχία της μορφής με το περιεχόμενο.¹⁶⁷

Ο Γιώργος Πετρήs έχοντας αναλάβει τη στήλη των εικαστικών καταθέτει τον προβληματισμό του για την πορεία της χώρας, στον απολογισμό που κάνει στις αρχές του 1957. Αναζητώντας ένα κριτήριο αξιολόγησης της νεοελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής κρίνει ως ουσιαστικότερο το κριτήριο προβολής αξιών περιεχομένου καθώς και την ύπαρξη μορφών που να μπορούν να αποδώσουν το περιεχόμενο αυτό. Στους Έλληνες καλλιτέχνες διαπιστώνει τάση μίμησης ή αντιγραφής ξένων κυρίως τεχνοτροπιών και απουσία άμεσης έρευνας και έκφρασης δικών τους απόψεων. Πιο θλιβερό ακόμη θεωρεί το γεγονός ότι οι τάσεις που μιμούνται προέρχονται από το χώρο της αφηρημένης τέχνης. Εξίσου επικρίνει όμως και τις ακαδημαϊκές τάσεις που ασκούνται σε έργα περιγραφικά χωρίς βαθύτερο και ουσιαστικό προβληματισμό. Μιλώντας για τη θετική πλευρά μιας τρίτης κατηγορίας έργων τονίζει την κατάκτηση της τεχνικής αλλά και την προβολή ενός ιδανικού, εκείνου της ανθρωπιάς που τα πλαστικά μέσα είναι απλά οι φορείς του. Ο Πετρήs υποστηρίζει πως στο βαθμό που ο συνδυασμός έχει επιτευχθεί, το έργο τέχνης εκπληρώνει τη μεγάλη του αποστολή, εντάσσοντας σ' αυτή την κατεύθυνση κυρίως το έργο του Ορέστη Κανέλλη και του Δημ. Σακελλαρίδη¹⁶⁸.

Στην ποιητική λειτουργία της τέχνης του Κανέλλη αναφέρεται ο Α. Πανσέληνος. Με αφορμή έκθεση του ζωγράφου στην αίθουσα του “Ζυγού”, σχολιάζει πως “στο βάθος επαναστατική τέχνη είναι εκείνη που πιστεύει στη ζωή και στον άνθρωπο ως αξία υπέρτατη”. Αναφέρεται στη ρωσική προεπαναστατική τέχνη που και όταν ακόμη είναι απαισιόδοξη ή πικρή είναι από αγάπη στη ζωή και πίστη στις άπειρες δυνατότητες της. Αφού λοιπόν και ο Κανέλλη πέρασε από τέτοιους σταθμούς και κατάφερε να μεταποιήσει την πίκρα σε αισιοδοξία, το έργο του που παρουσιάζεται από τον Πανσέληνο θεωρείται ότι συνδυάζει την τεχνική αρτιότητα με μια πιο φωτεινή και αισιόδοξη πλευρά. Στοιχεία του έργου του που τονίζονται είναι αφενός πως ο άνθρωπος και η προσπάθεια του δε λείπει από κανένα τοπίο και αφετέρου πως και οι προσωπογραφίες δεν έχουν την “άρρωστη έκφραση” του παρελθόντος¹⁶⁹.

Στο δάσκαλο της χαρακτηρισής, Δημ. Γαλάνη, αφιερώνει σημείωμα του ο κριτικός των εικαστικών, με αφορμή έκθεση έργων του που έγινε από την Εθνική Πινακοθήκη στις αίθουσες του Ζαπτείου. Δίνονται συνοπτικά πληροφορίες για την καταγωγή του, τις σπουδές του στο Πολυτεχνείο αλλά και στο Παρίσι στη σχολή Καλών Τεχνών, την εγκατάλειψη της ακαδημαϊκής τεχνοτροπίας και τη συστηματική ενασχόληση του με τη γελοιογραφία. Η συνεργασία του με αρκετά σατιρικά περιοδικά, η φήμη του που ξεπέρασε τα όρια της Γαλλίας, οι εκθέσεις του, τα χαρακτηριστικά του χαρακτηριστικού και ζωγραφικού έργου του, οι θεωρητικές του μελέτες αλλά και η συγκεκριμένη έκθεση χαρακτηριστικών του από την Εθνική Πινακοθήκη αποτελούν τους κύριους άξονες της κριτικής του Μίλτου Γαρίδη (Μ.Γ)¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Αυγή*, 30-12-1956.

¹⁶⁸ Γιώργος Πετρήs, “Οι εικαστικές τέχνες στο χρόνο που πέρασε. Παλιές και νέες τάσεις στην ελληνική ζωγραφική” *Αυγή*, 5-1-1957.

¹⁶⁹ Α. Πανσέληνος, “Μπροστά στους πίνακες του Ορέστη Κανέλλη”, *Αυγή*, 6-1-1957.

¹⁷⁰ *Αυγή*, 15-8-1957.

Στην στήλη “Κριτική του βιβλίου” ο Πορφύρης παρουσιάζει το μυθιστόρημα του Κώστα Κοτζιά “Καπνισμένος ουρανός” θεωρώντας πως ανταποκρίνεται πλήρως στην κύρια λειτουργία του μυθιστορήματος- “να δίνει μεγάλους κοινωνικούς πίνακες”, όπως έκαναν όλα τα μεγάλα έργα του παρελθόντος (Μπαλζάκ, Ντοστογιέφσκι, Σταντάλ, Ντίκενς, Τολστόη). Συγκεκριμένα ο Κοτζιάς επιχείρησε - σύμφωνα με τον Πορφύρη- αλλά και κατάφερε να δώσει ένα συνθετικό πίνακα της προπολεμικής, κατοχικής αλλά και μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας μέσα από την τραγωδία μιας μικροαστικής οικογένειας που καταρρέει¹⁷¹.

Δυο βιβλία που σχετίζονται με τη ζωή του λόρδου Μπάιρον αποτελούν το θέμα βιβλιοκριτικής που φιλοξενείται σε στήλη της *Αυγής*. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στο γεγονός πως ο Μπάιρον παρουσιάζεται ως “κακοποιό στοιχείο”. Στο ένα (Τζ. Γ. Νάιτ, “Ο γάμος του λόρδου Μπάιρον”) ο συγγραφέας αποκαλύπτει ότι δεν ήταν μόνο ο έκλυτος βίος και η ηθική του αστάθεια που προκάλεσαν τον εξοστρακισμό του από την αγγλική πουριτανική κοινωνία, αλλά κυρίως οι πολιτικές του πεποιθήσεις καθώς και η ανάμειξη του στο κίνημα των καρμπονάρων και την ελληνική επανάσταση. Ο χωρισμός του αλλά και ο κατατρεγμός του από τους ιθύνοντες δίνεται περισσότερο ως συνέπεια των ιδεών του και λιγότερο της σεξουαλικής του ηθικής.

Το δεύτερο βιβλίο “Ο τελευταίος έρωτας του Μπάιρον” επισημαίνεται πως έχει ιστορικό ενδιαφέρον για τους Έλληνες καθώς παρακολουθεί τον ποιητή στα τέσσερα χρόνια πριν την κάθοδο του στην Ελλάδα και φωτίζει – με ανέκδοτα μέχρι τότε κείμενα- δυο κυρίως γεγονότα: Την πολιτική- επαναστατική του δραστηριότητα στην ανήσυχη Ιταλία του 1820 αλλά και τις αιτίες και περιστάσεις που προκάλεσαν την κάθοδο του στη χώρα μας¹⁷².

Ο Γουίλιαμ Φόκνερ φιλοξενείται στην *Αυγή* με αφορμή πρόσφατο Νόμπελ του. Παρουσιάζεται ως ένας “νοσταλγός του μεγαλείου του Νότου, “πατρικός” απέναντι στους Νέγρους, που ζητάει τη λύτρωση μέσα στον πόνο”. Η βαθύτερη αξία των θεμάτων του κρίνεται αμφισβητήσιμη καθώς μάλιστα ο συγγραφέας δε βλέπει τους νέγρους παρά σαν “ένα αναγκαίο κακό και σαν μεταφυσικά πειραματόζωα, που δίνουν την ευκαιρία στους εκφυλισμένους λευκούς “να υποφέρουν” για να εξαγνιστούν”. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο κρίνεται αναμφισβήτητη η πηγαία πνοή του, η περιγραφική του δύναμη, η επαναστατική του τεχνική και κυρίως το γεγονός ότι είναι “μεγάλος ζωγράφος μιας κοινωνίας που κάνει χρόνια μιαν αγωνιώδη πορεία προς μιαν άβυσσο”¹⁷³.

Το εγχείρημα της μεταφοράς σε κινηματογραφική ταινία από το Χόλυγουντ του έργου “Πόλεμος και Ειρήνη” δεν στέφτηκε με επιτυχία σύμφωνα με την κριτική που δημοσιεύεται στην *Αυγή*. Παρά το πολυέξοδο της υπόθεση που ανέλαβε ο σκηνοθέτης Κίνγκ Βίντορ, τους κινηματογραφικούς αστέρες που διάλεξε και τη συντήρηση σημαντικού τμήματος του ιταλικού στρατού για την αναπαράσταση των ναπολεόντειων πολέμων, εν τέλει μέσα σ' αυτόν τον κυκεώνα, όπως αναφέρεται, ήταν

¹⁷¹ *Αυγή*, 4-1-1957.

¹⁷² *Αυγή*, 18-8-1957.

¹⁷³ *Αυγή*, 6-4-1957.

φυσικό “η φωνή του Τολστόη ν' ατονίσει, να πνιγεί”. Η ταινία επικρίνεται ακόμη επειδή “οι ήρωες που δεν εφάπτονταν άμεσα των ερωτικών περιπετειών τη Νατάσας πέρασαν σε δεύτερο πλάνο, οι γενικότερες ιδέες εξανεμίστηκαν, το μήνυμα του έργου λέπτυνε, σχεδόν έσβησε”. Ακόμη γίνεται λόγος για έλλειψη κινηματογραφικής φαντασίας και με εξαίρεση τη θαυμάσια σκηνή μιας μάχης, για “έργο σκηνοθετικά αδύναμο συμβατικά εκλαϊκευμένο”.¹⁷⁴

Μια άλλη δημοσίευση, σχετική με το Χόλυγουντ, αφορά τον ανταγωνισμό του με την τηλεόραση και τις αιτίες που προκάλεσαν τεράστια κρίση στην αμερικανική κινηματογραφία. Η βασική αιτία εντοπίζεται στο ιδεολογικό περιεχόμενο των ταινιών του, καθώς στράφηκε εναντίον κάθε προοδευτικού και δημοκρατικού περιεχομένου. Άλλος σοβαρός παράγοντας όμως ήταν και ο νεωτερισμός της τηλεόρασης που προκάλεσε οξύ ανταγωνισμό ανάμεσα στις δύο ομάδες μονοπωλιακού κεφαλαίου για την κατάκτηση των θεατών. Αρχικά το Χόλυγουντ προσπάθησε να μπουκοτάρει την τηλεόραση ενώ στη συνέχεια χρησιμοποίησε τη νέα τεχνική, επιχείρησε -όχι επιτυχώς- την αύξηση εξαγωγής αμερικανικών ταινιών και έπειτα άλλαξε στάση αρχίζοντας μαζική πώληση ταινιών στην τηλεόραση. Η τελευταία πρακτική οδήγησε σε κλείσιμο πολλές κινηματογραφικές αίθουσες αλλά βελτίωσε την οικονομική κατάσταση των κινηματογραφικών εταιριών.¹⁷⁵

Ως δυο “ζωγράφους της παρακμής” παρουσιάζει η *Αυγή* (ο θεατής) τους Τέννεση Γουίλιαμς και Ελία Καζάν με αφορμή την ταινία τους “Η Κουκλίτσα”. Μεταξύ άλλων αναφέρεται ότι παρόλο που το 99 τοις εκατό απ' τις ταινίες του Χόλυγουντ δείχνει το ρόδινο παρουσιαστικό και την πολυτελή εμφάνιση της Αμερικής, αργά και πού, κανένας τρελός τολμά να ξεσκεπάσει τη γύμνια της και να μας δείξει τον καρκίνο -σχολιάζει ο κριτικός της ταινίας- για να πει πως αυτή τη φορά οι “τρελοί” είναι δύο. Το αρνητικό όμως στην υπόθεση είναι πως δε βρίσκουν λύση στο πρόβλημα που παρουσιάζουν. Θέμα του συγγραφέα είναι “η ανάγκη κατανόησης, τρυφερότητας και εγκαρτέρησης που νιώθουν τα χτυπημένα από τις περιστάσεις άτομα”, όμως κανένας ήρωας δεν υπάρχει που να μπορέσει να τον πλησιάσει κανείς, να τον κάνει δικό του, ενώ συγγραφέας και σκηνοθέτης αρκούνται στο να δίνουν έξαλλες και υστερικές καταστάσεις.¹⁷⁶

Μιλώντας για τις κοινωνικές αρρώστιες στον αμερικάνικο κινηματογράφο και με την ευκαιρία της ταινίας του Τσίνεμαν που προβάλλεται το Νοέμβριο του 1957 (“Ένα καπέλο γεμάτο βροχή”) ο Κ. Σταματίου καταθέτει κάποιες γενικές σκέψεις για τις αμερικάνικες ταινίες, όπως ότι κάποιες απ' αυτές εμφορούνται από την πρόθεση μιας κριτικής θεώρησης της ζωής του ατόμου και της κοινωνίας στις Ηνωμένες Πολιτείες. Υποστηρίζει πως οι καλές αμερικάνικες ταινίες – “νησίδες ποίησης μέσα στον τεράστιο ωκεανό ανίας, χυδαιότητας και αποβλάκωσης του συνόλου”–

¹⁷⁴ *Αυγή*, 23-1-1957.

¹⁷⁵ *Αυγή*, 19-9-1957.

¹⁷⁶ *Αυγή*, 13-3-1957. Αντίστοιχη κριτική για την “Κουκλίτσα” συναντάμε και στο “Βήμα” (12-3-1957). Χαρακτηριστικά αναφέρεται: “...Υπάρχει πολύ απελπισία, υστερία και η περιγραφή του παρηκμασμένου κόσμου δεν αφήνει καμιά διέξοδο. Η ταχυδακτυλουργία του Καζάν έχει μετατρέψει τον πραγματικό κόσμο σ' ένα σκηνικό για την έκφραση των αγωνιών που, έμμονα και παθολογικά πια, τον κατατρέχουν”.

καθρεφτίζουν κοινωνικές αρρώστιες της χώρας, όπως τις καταγράφουν μυθιστοριογράφοι ή “δουλευτές της ανθίζουσας δραματικής αμερικανικής σχολής”. Αν τα έργα τους είναι ζοφερά, καταλήγει, είναι γιατί τέτοια -κάτω από το νάιλον χρωματιστό περιτύλιγμα- είναι η ζωή στη σημερινή Αμερική¹⁷⁷.

Η “Ταβέρνα” του Ρενέ Κλεμάν, βασισμένη σε έργο του Ζολά, είναι μια άλλη κοινωνική ταινία με την οποία επίσης θα ασχοληθεί ο Σταματίου¹⁷⁸. Κρίνεται ως το πιο αυθεντικό δείγμα νατουραλισμού στον κινηματογράφο. Παρά την απομάκρυνση σκηνοθέτη και σεναριογράφων από το μυθιστόρημα, τονίζεται πως στάθηκαν πιστοί στην ατμόσφαιρα και το πνεύμα του Ζολά. Άφησαν τον αλκοολισμό σε σχετικά δεύτερο πλάνο και επικεντρώθηκαν στο πρόσωπο της Ζερβαίζ, σύμβολο ενός άλλου θέματος ζωντανού και επίκαιρου ακόμη και για την Ελλάδα: της νοοτροπίας μιας μερίδας της εργατικής τάξης, που μόνο της στόχο έχει τη μικροαστικοποίηση, καθώς ονειρεύεται σα διέξοδο από τη μιζέρια το “μαγαζάκι”. Όμως καθώς οι ατομικές λύσεις δεν είναι ποτέ ριζικές και το “μαγαζί- όνειρο” της ηρωίδας γρήγορα γκρεμίζεται, αυτή καταλήγει στην ταβέρνα, ενώ η μικρή Νανά, η κόρη της δε θα αργήσει να γίνει η ηρωίδα του άλλου βιβλίου του Ζολά.

Ο Φεντερίκο Φελίνι αναγνωρίζεται ως ένας αναμφισβήτητα πολύ επιδέξιος σκηνοθέτης. Η ταινία του “Μπιντόνε” ή “Σκιές του υποκόσμου” κριτικάρει μια βασική κοινωνική πληγή της Ιταλίας, εκείνη της απάτης, ωστόσο ο σκηνοθέτης δεν προτείνει λύσεις. “Τι πρέπει να γίνει; Πώς θα αλλάξουν τα πράγματα; Καμιά απάντηση. Το κοινωνικό δεν ενδιαφέρει το Φελίνι...”, σχολιάζει ο κριτικός της ταινίας. Ο Φελίνι, λοιπόν, για τον κριτικό της *Αυγής* που υπογράφει “θεατής”, δε δίνει λύσεις, ή ίσως οι λύσεις του είναι αρκετά μεταφυσικές για τα γούστα της αριστερής κριτικής. Χαρακτηριστικό είναι και το εξής καυστικό σχόλιο: “Το κακό είναι πως ο Φελίνι, διοχετεύοντας την “πνευματιστική”, όπως την αποκαλεί, κοσμοθεωρία του μέσα από ντεκόρ που θυμίζουν απόλυτα νεορεαλισμό, καταφέρνει συχνά να “μπιντονάρει” μια μεγάλη μερίδα της διεθνούς κριτική”¹⁷⁹.

Καθώς το “Θέατρο Τέχνης” ανεβάξει τον “Κύκλο με κιμωλία” του Μπρεχτ η θεατρική στήλη της *Αυγής* το Γενάρη του 1957 παρουσιάζει την επαναστατικότητα των ιδεών του Μπρεχτ αλλά και τις αλλαγές που έφερε στη σκηνοθεσία και την υποκριτική τέχνη. Υπάρχει εκτενής κριτική τόσο για το έργο του Μπρεχτ γενικά, όσο και για το “Ο κύκλος με την κιμωλία” που ανεβάξει ο Κουν. Ο Γ. Σταύρου θα πει, λοιπόν, πως στο θέατρο του Μπρεχτ “συντελείται απροκάλυπτα η θανάσιμη μάχη ανάμεσα στην Πρόοδο και την Αντίδραση”. Και ακόμη πως ο Μπρεχτ διακηρύσσει: “Η πάλη για τα ύψιστα συμφέροντα της ανθρωπότητας γίνεται πάνω στη γη, όχι στον ουρανό, ούτε στον ανθρώπινο εγκέφαλο...”¹⁸⁰ Σχολιάζει ακόμη – ανάμεσα σ' άλλα- ότι “η επική μορφή του θεάτρου καθορίζεται από τη διαλεκτική παρουσίαση των γεγονότων... και όταν το παραγνωρίζουμε αυτό, φυσικά στεκόμαστε απομονωμένοι σε μια ατομική περίπτωση, αγνοούμε όλα τ' άλλα... κλείνει τα μάτια μας το δέντρο

¹⁷⁷ *Αυγή*, 20-11-1957.

¹⁷⁸ *Αυγή*, 11-12-1957.

¹⁷⁹ *Αυγή*, 23-1-1957.

¹⁸⁰ Γ. Σταύρου, “Το θέατρο του Μπρεχτ”, *Αυγή*, 27-1-1957

και χάνουμε τη θέα του δάσους...”. Ωστόσο αυτή τη θέα του δάσους μας δίνει “ο κύκλος με την κιμωλία”, ολόκληρο το κοινωνικό “γίγνεσθαι”. Και ακόμη η ποίηση του Μπρεχτ “δεν περιορίζεται στις ψυχικές βυθομετρήσεις περιχαρακωμένων ατόμων, αλλά διατρέχει έξω τους δρόμους, τις πλατείες, τους κάμπους και τα βουνά, γίνεται απλή, αυθόρμητη, γεμάτη ώριμες παρατηρήσεις, στοχασμό, τρυφερότητα και σαρκασμό, πνεύμα ελεύθερο σαν τις πιο δημιουργικές ώρες του λαού ...”¹⁸¹

Το συνέδριο σοβιετικών καλλιτεχνών εικαστικών τεχνών και το συνέδριο μουσουργών

Το Μάρτιο του 1957 δημοσιεύεται σε συνέχειες η εκτενής έκθεση του γραμματέα της κεντρικής επιτροπής του ΚΚΣΕ, Ντιμίτρι Σεπίλωφ, στο πρώτο πανενωσιακό συνέδριο των σοβιετικών καλλιτεχνών εικαστικών τεχνών¹⁸². Οι δημοσιεύσεις φέρουν τον τίτλο “Η Τέχνη της Νέας Ζωής”. Πρόκειται για ένα απολογισμό της σοβιετικής τέχνης με αφορμή τα σαραντάχρονα της οκτωβριανής επανάστασης. Σύμφωνα με τον ομιλητή τα θέματα και τις μορφές της τέχνης υπαγόρευαν το πλούσιο περιεχόμενο της ζωής του λαού, η δουλειά και ο αγώνας των Σοβιετικών ανθρώπων. Κεντρικό ζήτημα τίθεται ποια θα είναι η κατοπινή κατεύθυνση των σοβιετικών εικαστικών τεχνών ενώ επιτίθεται στις φορμαλιστικές τάσεις της τέχνης που κυριαρχούν στη Δύση. Οι πίνακες των συγχρόνων εξπρεσιονιστών και οπαδών της αφηρημένης τέχνης δίνουν -κατά τον ομιλητή- την πιο θλιβερή ιδέα για την πλήρη παρακμή του περιεχομένου, της μορφής και του πνεύματος γενικά.¹⁸³ Σχολιάζει τις θλιβερές εντυπώσεις του από μια έκθεση νεορεαλισμού στο Παρίσι και υπεραμύνεται της επιτυχής συνύπαρξης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού με τη δημιουργική ατομικότητα του καλλιτέχνη. Παρατηρεί όξυνση του “αγώνα των ιμπεριαλιστικών κύκλων εναντίον του στρατοπέδου της ειρήνης και του σοσιαλισμού”. Σημειώνει ακόμη πως τα γεγονότα της Αιγύπτου και της Ουγγαρίας έδειξαν σε μερικούς καλοπροαίρετους ανθρώπους ότι η συνύπαρξη και η οικονομική άμιλλα του σοσιαλισμού με τον καπιταλισμό δεν έχει ειρηνικό, ειδυλλιακό χαρακτήρα. Η συνύπαρξη – κατά τον Σεπίλωφ- δεν αποκλείει αλλά προϋποθέτει τον αγώνα στο ιδεολογικό μέτωπο, ο οποίος φτάνει μάλιστα μερικές φορές σε πολύ οξείες φάσεις¹⁸⁴. Συνεχίζοντας να απαντά στους επικριτές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ισχυρίζεται πως στα πλαίσια και στη βάση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μπορούν και πρέπει ν' ανθίσουν διάφοροι δημιουργικοί χαρακτήρες, ποικίλες μορφές, διάφορες καλλιτεχνικές ατομικότητες. Αυστηρά αδιάλλακτοι είναι μόνο απέναντι σε καθετί που σχετίζεται με την αντιδραστική ιδεολογία, τη θεωρία της “καθαρής τέχνης”, της απομάκρυνσης από την πολιτική και την ιδεολογία. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, όμως, η σοβιετική τέχνη απαιτεί την πολυμορφία και την ποικιλία καλλιτεχνικών φαινομένων, μεθόδων, χαρακτήρων και στυλ, αρκεί αυτά να υπηρετούν τα συμφέροντα του λαού¹⁸⁵. Ο Σεπίλωφ συνεχίζοντας τη συζήτηση αντιδρά έντονα στην πρόταση να θεωρηθεί ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός

¹⁸¹ Γ. Σταύρου, “Ο κύκλος με την κιμωλία”, *Αυγή*, 29-1-1957.

¹⁸² Το συνέδριο έγινε στο Κρεμλίνο από 28 Φεβρουαρίου έως 4 Μαρτίου, ενώ οι σχετικές δημοσιεύσεις της *Αυγής* από 10/3 έως 19/3/1957.

¹⁸³ *Αυγή*, 10-3-1957.

¹⁸⁴ *Αυγή*, 12-3-1957.

¹⁸⁵ *Αυγή*, 14-3-1957.

όχι σαν δημιουργική μέθοδος αλλά σαν κοσμοθεωρία του καλλιτέχνη. Δέχεται τη μαρξιστική- λενιστική ως τη μόνη κοσμοθεωρία που δίνει το κλειδί για την κατανόηση της κοινωνικής ζωής και το σοσιαλιστικό ρεαλισμό σαν τη δημιουργική μέθοδο που παρέχει τα επιστημονικά κριτήρια για την εκτίμηση των έργων τέχνης.¹⁸⁶ Κλείνοντας υπερασπίζεται “την ολόπλευρη ενίσχυση και τελειοποίηση της ιδεολογικής, πολιτικής και κομματικής καθοδήγησης της τέχνης” γιατί έτσι εξασφαλίζεται -κατά τη γνώμη του- η σωστή ανάπτυξη και άνθιση της.¹⁸⁷

Λίγες μέρες αργότερα δημοσιεύεται από το ίδιο συνέδριο η έκθεση του προέδρου της Ένωσης Καλλιτεχνών της ΕΣΣΔ, Μ. Ιογκάνσον, και αυτή σε συνέχειες, με τον τίτλο “Η κατάσταση και τα προβλήματα των εικαστικών τεχνών στη Σοβ. Ένωση”. Ξεκινά από τη θετική συμβολή της οκτωβριανής επανάστασης στην ανάπτυξη της λογοτεχνίας και της τέχνης αλλά και την προϋπάρχουσα κατάσταση των τεχνών τις παραμονές της επανάστασης. Η αναφορά του περιλαμβάνει φαινόμενα “κατάπτωσης και εκφυλισμού” της τέχνης “των κυρίαρχων τάξεων”, τέλη του 19ου αιώνα, αλλά και δείγματα “δημοκρατικού” και “σοσιαλιστικού πολιτισμού”, όπως η τέχνη “των κινητών εκθέσεων”, που από την ατμόσφαιρα της βγήκαν καλλιτέχνες όπως οι Ρέπιν, Σούρικωφ, Σερώφ, Λιεβιτάν. Οι δημιουργοί των κινητών εκθέσεων θεωρούνται πως έθεσαν τις πρώτες βάσεις της σοβιετικής τέχνης, η οποία στη συνέχεια πέρασε στην αιγίδα του Κομμουνιστικού Κόμματος και του θεμελιωτή του, Λένιν.¹⁸⁸ Περνώντας στην επόμενη φάση της ιστορίας της χώρας (1920-1930) κάνει λόγο για ένα νέο επίπεδο στην ανάπτυξη των σοβιετικών εικαστικών τεχνών. Η προσπάθεια για τη δημιουργία έργων με κοινωνικό περιεχόμενο, σύγχρονα θέματα, για την αντανάκλαση της νέας, της επαναστατικής πραγματικότητας είναι τα γνωρίσματα που κυριαρχούν. Επιζήμιες στην υπόθεση της τέχνης κρίνονται ομάδες όπως η ομάδα “Οκτώβρης” και ο Ρεαλιστικός Σύνδεσμος προλεταρίων καλλιτεχνών, που ακολουθούσαν το δρόμο του “προλεταριακού πολιτισμού”. Η απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής του Κόμματος ((1932) για τη διάλυση των καλλιτεχνικών ομάδων θεωρείται από τον Ιογκάνσον πως εξυγίανε την δημιουργική ατμόσφαιρα και δημιούργησε τη βάση για τη δημιουργική ένωση όλων των καλλιτεχνών, που υποστήριζαν το πρόγραμμα της σοβιετικής εξουσίας και της σοσιαλιστικής οικοδόμησης. Η επόμενη περίοδος (1930-1940) ήταν εκείνη της νίκης και σταθεροποίησης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπου αρχίζει να εκδηλώνεται τόσο η εθνική όσο και η ατομική ιδιομορφία των καλλιτεχνών. Συνεχίζει η αναδρομή με αναφορά σε μια σειρά από εκθέσεις που έγιναν προπολεμικά, ενώ τα χρόνια του πολέμου ανάπτυξε ενεργό δράση το Στούντιο των στρατιωτικών καλλιτεχνών που πήρε το όνομα του Γκρέκωφ αλλά και έγιναν διάφορες εκθέσεις που πρόσφεραν σημαντικές υπηρεσίες. Η αναδρομή στην ιστορία των εικαστικών τεχνών αποσκοπεί να δείξει πως η σοβιετική τέχνη πέτυχε πολλά αρνούμενη την “κληρονομιά” του φεουδαλισμού.¹⁸⁹ Δικαιολογούνται οι αποφάσεις της Κεντρικής Επιτροπής του κόμματος για να εξαλείψει τις φεουδαλιστικές τάσεις που εμφανίζονται σε έργα μερικών καλλιτεχνών. Παραδέχεται, όμως, ότι ολόκληρη σειρά από καλλιτέχνες διαφόρων χωρών προκαλούν βαθύ σεβασμό από την κοινωνική δράση τους και από

¹⁸⁶ *Αυγή*, 15-3-1957.

¹⁸⁷ *Αυγή*, 19-3-1957.

¹⁸⁸ *Αυγή*, 24, 26-3-1957.

¹⁸⁹ *Αυγή*, 27-3-1957.

τις προοδευτικές πολιτικές απόψεις τους παρά την ολοκληρωτική απομάκρυνση τους από κάθε ίχνος ρεαλισμού και την υιοθέτηση συμβολικών, αφηρημένων και εξπρεσιονιστικών τάσεων. Την αλήθεια σ' αυτούς τους καλλιτέχνες δεν είναι δυνατόν να την αποδείξουν, όπως λέει, με την περιφρόνηση αλλά με την πραγματική υπεροχή στη δημιουργία. Από την άλλη ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός υποστηρίζεται πως συντελεί τόσο στη διατήρηση των εθνικών χαρακτηριστικών της τέχνης όσο και στη διατήρηση της πολυμορφίας και των ατομικών ιδιοτήτων των καλλιτεχνών στην ίδια την εθνική τέχνη¹⁹⁰. Στο τελευταίο μέρος της εισήγησης ο ομιλητής κρίνει ως αδύνατη κάθε διάσταση ανάμεσα στην τέχνη του καλλιτέχνη και στην “παλλαϊκή υπόθεση της οικοδόμησης της σοσιαλιστικής κοινωνίας που βαδίζει προς τον κομμουνισμό. Και επομένως οι καλλιτέχνες που ασπάζονται τις ιδέες του σοσιαλισμού, πρέπει να καθορίσουν με σαφήνεια την ιδεολογική- καλλιτεχνική θέση τους”. Υπερασπίζεται την έννοια της κομματικότητας στην τέχνη, την απαλλάσσει από την ευθύνη για τις αδυναμίες της σοβιετικής τέχνης και επιμένει πως κόμμα και λαός βλέπουν στην τέχνη τον “διαπαιδαγωγικό ρόλο που ξυπνά και καλλιεργεί στο λαό τις πιο καλές αρετές της σοσιαλιστικής κοινωνίας”. Παραδέχεται πως έγιναν αρκετά λάθη στη σοβιετική τέχνη, όμως ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός παραμένει ο μοναδικά σωστός δρόμος που μπορεί να οδηγήσει στην άνθιση της τέχνης. Κλείνοντας τονίζει τη σημασία του 20ου Συνεδρίου και τα “υψηλά καθήκοντα” που έβαλε μπροστά στους παράγοντες της τέχνης, καθώς τους κάλεσε να δώσουν όλες τις δυνάμεις τους για να γίνουν η λογοτεχνία και η τέχνη “πρώτες στον κόσμο όχι μόνο από την άποψη του περιεχομένου, αλλά και από την άποψη της καλλιτεχνικής δύναμης και της μαστοριάς”.¹⁹¹

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός κατευθύνει όλες τις μορφές τέχνης μέσα στη σοβιετική ένωση, όχι μόνο τη λογοτεχνία ή τις εικαστικές τέχνες αλλά και τη μουσική. Ο Σεπίλωφ, λοιπόν, που συμμετέχει και στο συνέδριο των μουσουργών¹⁹² διατυπώνει τον προβληματισμό του για την πορεία της μουσικής. Η *Αυγή* αναδημοσιεύει ορισμένα σημεία από το λόγο του, τα οποία μετέδωσε το πρακτορείο “Τάς”. Επαναλαμβάνονται και εδώ οι θέσεις πως κύριο θέμα της τέχνης πρέπει να είναι “η ζωή και ο αγώνας του σοβιετικού λαού για δημιουργία μιας νέας ζωής, ο αγώνας για την απελευθέρωση όλων των λαών από τον καπιταλισμό”. Ο Σεπίλωφ όμως δε σταματά εδώ, αποφαίνεται και για τους “νέους ρυθμούς”. Αναφέρει χαρακτηριστικά: “όλη αυτή η ιστορία των ροκ εντ ρολ και των μπούγκι- μπούγκι δεν απεικονίζουν παρά την αγάλινωτη έκφραση των παθών και εκδήλωση των κατώτερων ενστίκτων και των σεξουαλικών επιθυμιών. Οι ρυθμοί αυτοί αποτελούν ένα είδος οργίων των προϊστορικών σπηλαίων”. Τους αποκαλεί “νευρικούς, τρελούς και παράφωνους ρυθμούς”. Κάνει ακόμη λόγο για καθήκον των σοβιετικών μουσικοσυνθετών, όπως και των συγγραφέων και των καλλιτεχνών, “να διασώσουν την παγκόσμια τέχνη από τον αστικό εκφυλισμό και την καταστροφή”. Τέλος με δυσαρέσκεια διαπιστώνει πως ορισμένοι Σοβιετικοί συνθέτες εμφανίζουν την τάση να μιμούνται “την κακή μουσική της τζαζ με τις έξαλλες κινήσεις και τις άναρθρες

¹⁹⁰ *Αυγή*, 30-3-1957

¹⁹¹ *Αυγή*, 2-4-1957.

¹⁹² Στο συνέδριο αυτό την Ελλάδα εκπροσώπησαν οι Μαν. Καλομοίρης και Ανδρ. Νεζερίτης.

κραυγές της”¹⁹³

Σχολιάζοντας τους λόγους του Ντιμίτρη Σεπίλωφ ο “Παρατηρητής”, την ίδια μέρα, στη στήλη “Λόγοι και Αντίλογοι” της *Αυγής*, εμφανώς τους επιδοκιμάζει καθώς αναφέρει πως ο λόγος του Σοβιετικού ηγέτη έκανε ιδιαίτερη αίσθηση για “τις εύστοχες και πρωτότυπες παρατηρήσεις του”.

Συζητήσεις γύρω και μετά από το 20ο Συνέδριο

Ο Πολωνός λογοτέχνης Πουτράμεντ δίνει συνέντευξη στον ανταποκριτή της *Αυγής* Λ. Μωραϊτή. Μιλά για την πολωνική τέχνη, τα προβλήματα και τις κατευθύνσεις της. Χωρίζει την πολωνική λογοτεχνία σε τρία στάδια, με το πρώτο να ανοίγει την απελευθέρωση και να κλείνει στα 1948. Ως αρνητικό της περιόδου παρουσιάζεται το ό, τι η λογοτεχνία μένει αβοήθητη από το κόμμα. Για την δεύτερη περίοδο (1948-1956) σημειώνεται πως η εικόνα αντιστρέφεται. Καθώς το κύμα της “προσωπολατρίας” κατακλύζει ολόκληρη τη χώρα, στον τομέα της λογοτεχνίας οι συνέπειες του είναι ξεχωριστά οδυνηρές. Η τέχνη περιβάλλεται από ασφυκτική κηδεμονία. Μαζί με την απλόχερη βοήθεια, γίνονται και επεμβάσεις υπερβολικές και βάνουσες. Παρατηρεί απομάκρυνση από τις παραδόσεις του πολωνικού ρεαλισμού ενώ σημειώνεται υπέρμετρη απλοποίηση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που εγγίζει κάποτε τα όρια του εκχυδαϊσμού. Από την άλλη πλευρά, ο Πολωνός συγγραφέας πέρα από τα “πλην” αναγνωρίζει και τα τεράστια “συν” της περιόδου. Έτσι γράφτηκαν πολλά έργα, ανάμεσα στα οποία αριστουργήματα και κυρίως υπήρξε καταπληκτική εξάπλωση της κουλτούρας στις πλατιές μάζες, πρωτοφανής διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού χάρη στην εκπολιτιστική επανάσταση, που έφερε ο σοσιαλισμός.¹⁹⁴ Περνώντας στην τρίτη περίοδο, που αρχίζει συμβατικά στα 1956, περιγράφει μια περίοδο “τρανταγμού”, αμείλικτου “κριτικισμού” και αγωνιώδους αναζήτησης του “νέου”. Ο Πουτράμεντ αναρωτιέται αν απ’ αυτή την έκρηξη βγει ένας “ξανανιωμένος ρεαλισμός απαλλαγμένος από τις αφελείς απλοποιήσεις του παρελθόντος ή ένας ξαναζεσταμένος νατουραλισμός”. Φαίνεται επιφυλακτικός απέναντι στη νέα στροφή και τη θεωρεί επικίνδυνη καθώς παρατηρεί μίμηση φορμαλιστικών προτύπων, φαινόμενα εκζήτησης και κατολίσθησης στην “παρακμή”. Παρατηρεί πως κάποιοι συγγραφείς κυνηγώντας παράφορα ό,τι ως πριν από λίγο ήταν “απαγορευμένη ζώνη”, ρίχνονται στο πάθος του ερωτισμού, στην αναζήτηση εξωκοινωνικών θεμάτων, απομακρύνονται από το μέσο αναγνώστη. Ανιχνεύει φαινόμενα που δικαιολογούν και τις ελπίδες και τους φόβους, που υπόσχονται αλλά και προειδοποιούν. Θυμίζει στους ρεαλιστές συγγραφείς και πρώτα από όλα στους κομμουνιστές πως η πάλη κατά της επιστροφής στο άμεσο παρελθόν αλλά και κατά του ρεβιζιονισμού απλώνεται- με ιδιαίτερη ένταση- και στα πεδία της τέχνης. Επισημαίνει και άλλους κινδύνους που προβάλλουν, όπως το σύστημα της “ιδιοσυντήρησης” των εκδοτικών οίκων, η διαστρέβλωση του αισθητικού κριτηρίου του αναγνωστικού κοινού, με την εμφάνιση για παράδειγμα μεταφράσεων ξένων αστυνομικών μυθιστορημάτων, αλλά και η άνοδο της τιμής του βιβλίου και ο ενδεχόμενος περιορισμός του αναγνωστικού κοινού.¹⁹⁵

¹⁹³ *Αυγή*, 5-4-1957.

¹⁹⁴ *Αυγή*, 21-4-1957.

¹⁹⁵ *Αυγή*, 23-4-1957.

Οι συζητήσεις που άναψε το 20ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ συνεχίζονται σταθερά στις στήλες της *Αυγής*. Το τράνταγμα υπήρξε δυνατό. Έτσι εξηγήσεις, απολογισμοί, επιχειρήματα αναζητούνται για να στηρίξουν εκ νέου την ανωτερότητα της σοσιαλιστικής ιδεολογίας. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο αναγνωρίζονται λάθη που έγιναν, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός συνεχίζει όμως να εκθειάζεται, ο φορμαλισμός να καταδικάζεται. Άρθρο του Έρενμπουργκ από τη “Φιλολογική εφημερίδα” της Μόσχας αναδημοσιεύεται στην *Αυγή* σε στήλη “πνευματικοί διάλογοι” με τον τίτλο “Απαραίτητη εξήγηση”. Απευθύνεται σ' όλους εκείνους που ταρακουνήθηκαν από τις πρόσφατες εξελίξεις στη Σοβιετική Ένωση. Απαντά σ' εκείνους που φωνάζουν για “χρεωκοπία του κομμουνισμού” λέγοντας πως σε αντίθεση με τα δικά τους λάθη που μπορούν να διορθωθούν, των αντιπάλων τους τα λάθη δε διορθώνονται γιατί είναι συνδεδεμένα με την ίδια τη φύση του καπιταλιστικού συστήματος. Κυρίως όμως απευθύνεται σε παράγοντες του δυτικού πολιτισμού, “τους οποίους δύσκολα μπορεί να κατατάξει κανείς στους οπαδούς του καπιταλισμού”, που ακόμη δεν πιστεύουν στη θέση της πνευματικής ουδετερότητας και που όμως εξαιτίας των πρόσφατων γεγονότων βρέθηκαν σε σύγχυση¹⁹⁶. Απαντά σε διανοούμενους που, αν και αφοσιωμένοι στο σοσιαλισμό, επαναλαμβάνουν τα συμπεράσματα των εχθρών του σοσιαλισμού για να εξηγήσουν πως μπόρεσαν να εμφανιστούν στη Σοβιετική Ένωση μυθιστορήματα “ωραιοποιημένης” ζωής ή πομπώδεις ταινίες. Όλες οι επιτυχίες και οι αποτυχίες του σοβιετικού πολιτισμού όμως -θα πει ο Έρενμπουργκ- ερμηνεύονται με βάση τη δυσκολία του εγχειρήματος, καθώς ανέλαβε να οικοδομήσει μια καινούρια μορφή κοινωνία. Υποστηρίζει πως τα σαράντα χρόνια που πέρασαν από τη ρωσική επανάσταση άλλαξαν τη μορφή όχι μόνο στη χώρα τους αλλά και σ' όλο τον κόσμο και προτρέπει τους διανοούμενους της Δύσης, τις ώρες των ταλαντεύσεων και αμφιβολιών τους, “να κοιτάζουν τον κόσμο στο σύνολο του, να βλέπουν τη μάχη μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος”¹⁹⁷. Στη συνέχεια του λόγου του απαντά στον Ζώρζ Ντυαμέλ ο οποίος υποστήριξε για τη Ρωσία πως μετά την “απόσπαση της από τη Δύση” ο πολιτισμός της νεκρώθηκε. Απαντά και στο περιοδικό των αριστερών Γάλλων καθολικών “Εσπρί” που έκανε λόγο για “σκλήρυνση” του σοβιετικού καθεστώτος. Η άποψη του Έρενμπουργκ είναι ότι η “σκλήρυνση των γηρατειών” είναι γνώρισμα της αστικής κοινωνίας και σ' αυτή οφείλεται η στείριότητα του δυτικού πολιτισμού, αντίθετα “οι αρρώστιες της σοσιαλιστικής κοινωνίας συνδέονται με την ανάπτυξη της, είναι μάλλον αρρώστιες της παιδικής ηλικίας”. Στον Ντυαμέλ και στους δυτικούς επικριτές μιλά ακόμη για τις επιτυχίες της σοβιετικής επιστήμης, για τη σύγχρονη μουσική των Προκόφιεφ και Σοστάκοβιτς, για την τεράστια επίδραση που άσκησαν στην κινηματογραφική τέχνη της Δύσης ο Αϊζενστάιν, ο Πουντόβκιν και ο Ντοβζένκο. Στις επικρίσεις ότι στη Σοβιετική Ένωση σταμάτησαν να τυπώνονται βιβλία μεγάλων συγγραφέων, ότι τα σοβιετικά μυθιστορήματα είναι επιφανειακά και ψεύτικα και το μόνο που επιδιώκουν είναι “να ωραιοποιήσουν τους σοβιετικούς ήρωες” λέει πως όντως υπήρξαν αδυναμίες, παραλείψεις και λάθη που όμως δεν πρόκειται να επαναληφθούν μετά το 20ο Συνέδριο του Κόμματος. Άλλωστε δεν αληθεύει – κατά τη γνώμη του- πως η σοβιετική λογοτεχνία νεκρώθηκε ύστερα

¹⁹⁶ *Αυγή*, 21-5-1957

¹⁹⁷ *Αυγή*, 22-5-1957.

από το 1934 και αναφέρει αρκετά ονόματα συγγραφέων που συνέχισαν και μετά να δίνουν ωραία βιβλία. Υποστηρίζει ακόμη πως σε καμιά άλλη λογοτεχνία δε βρήκε ο Β παγκόσμιος πόλεμος “τόσο βαθιά αντανάκλαση, όσο στη σοβιετική”, αναφέροντας ονόματα συγγραφέων όπως της Πάνοβα, του Νεκράσοφ, του Γκρόσμαν, του Μπεκ.¹⁹⁸

Δυσκολονόητο θεωρεί το γεγονός πως άνθρωποι που υποστηρίζουν τη σοσιαλιστική κοσμοθεωρία, επιτίθενται εναντίον του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Απευθύνεται στον Πολωνό κριτικό Τέπλιτς ο οποίος αποδίδει τις αποτυχίες της σοβιετικής λογοτεχνίας στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό και θεωρεί ότι η σοβιετική λογοτεχνία ήταν πιο δυνατή πριν από το Α συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων. Ο Έρενμπουργκ τον επικρίνει για σχολαστικισμό και δογματισμό. Το λάθος του Τέπλιτς το εντοπίζει στο γεγονός πως θεωρεί το σοσιαλιστικό ρεαλισμό σαν καλλιτεχνική κατεύθυνση, ενώ είναι κοσμοθεωρία που δεν εμποδίζει την πολυμορφία καλλιτεχνικών τάσεων και μορφών. Μιλά για κακή χρησιμοποίηση του όρου και επίσης απαντά σε δυτικούς συγγραφείς που επικρίνουν τη σοβιετική λογοτεχνία επειδή “βασίζεται πολύ στη σκοπιμότητα”. Τους θυμίζει πως η σκοπιμότητα υπήρχε πάντα στο βάθος της αληθινής τέχνης, αναφέροντας έργα όπως τη “Θεία Κωμωδία” του Ντάντε ή το “Κόκκινο και μαύρο” του Στάνταλ.

Εκείνο που μειώνει μερικά έργα της σοβιετικής τέχνης το εντοπίζει στην έλλειψη αληθινής έμπνευσης, στην περιφρόνηση προς τα ανθρώπινα αισθήματα και στην άγνοια των νόμων της τέχνης. Μιλά ακόμη για το διαχωρισμό των ηρώων σε θετικούς και αρνητικούς ήρωες κρίνοντας πως αυτός δεν ανταποκρίνεται στην πολυπλοκότητα της πραγματικής ζωής και στις αντιφάσεις που αυτή περικλείει. Συμπερασματικά, συνδέει το ζήτημα της σύγχυσης μερικών αριστερών διανοουμένων της Δύσης με εκείνο των υπολειμμάτων του δογματισμού στην εκπολιτιστική τους ζωή, ως ζητήματα και τα δύο του καιρού τους. Στο τέλος του λόγου του εκφράζει την αισιόδοξη πίστη πως, παρά τις ταλαντεύσεις και τις διακυμάνσεις τους, συγγραφείς της Δύσης, σαν το Βερκόρ ή τον Κάρλο Λέβι, που θεωρούν πως πάνω από όλα γι' αυτούς είναι η “αναζήτηση της αλήθειας”, θα συναντηθούν οπωσδήποτε “αν όχι αύριο μεθαύριο”.¹⁹⁹

Ο Χρουστσόφ εμμένει στο ζήτημα σύνδεσης των εννοιών της κομματικότητας και της ελεύθερης δημιουργίας μέσα στη σοβιετική κοινωνία. Απαντώντας στους επικριτές τους και με αφορμή το έργο του Ντούντισεφ, ισχυρίζεται πως κάποιοι λογοτέχνες επειδή δε βλέπουν το “κύριο και καθοριστικό” στη ζωή, πιάνονται μόνο από τις αδυναμίες και τα λάθη, τρομάζουν οι ίδιοι και προσπαθούν να εκφοβίσουν και τους άλλους. Έτσι όμως δίνουν τροφή στις αντιδραστικές δυνάμεις του εξωτερικού. Αποκαλεί σύγχυση την πεποίθηση ότι μπορεί κάποιος να υπηρετεί το λαό στη Σοβιετική Ένωση χωρίς να παίρνει δραστήριο μέρος στη ζωή και δράση του Κ.Κ. Τίθεται εναντίον όσων ψάχνουν να βρουν μόνο τα αρνητικά φαινόμενα αμαυρώνοντας τη σοβιετική ζωή αλλά και εναντίον εκείνων που δημιουργούν ψεύτικες επιχρυσωμένες εικόνες²⁰⁰.

Στη συνέχεια του λόγου του επικαλείται τις λενιστικές αρχές των σχέσεων του

¹⁹⁸ *Αυγή*, 24-5-1957.

¹⁹⁹ *Αυγή*, 25-5-1957.

²⁰⁰ *Αυγή*, 31-8-1957.

κόμματος και του κράτους προς τα ζητήματα της λογοτεχνίας και της τέχνης και απαντά έτσι στους οπαδούς του φιλελευθερισμού που επικρίνουν τις παρεμβάσεις του κόμματος στον τομέα της τέχνης. Η καθοδήγηση του κόμματος και του κράτους άλλωστε είναι αυτή που συνέβαλλε στην άνθιση του σοβιετικού πολιτισμού, κατά τον ομιλητή. Μιλώντας για τις γενικές αρχές της πολιτικής του κόμματος στον τομέα της τέχνης καταδικάζει τα φαινόμενα της προσωπολατρίας αλλά και θεωρεί αδύνατη την ουδετερότητα μιλώντας για ιδεολογικό αγώνα αρχών. Αναφέρει το παράδειγμα των ουγγρικών όπου “η αντεπανάσταση χρησιμοποίησε για τους βρώμικους σκοπούς της τους συγγραφείς” για να επισημάνει τα αποτελέσματα που μπορεί να έχει η “έλλειψη πολιτικής επαγρύπνησης απέναντι στις εχθρικές δυνάμεις”²⁰¹.

Τα “ουγγρικά” και συγκεκριμένα οι Ούγγροι διανοούμενοι επανέρχονται στο προσκήνιο ως θέμα. Δημοσιεύονται αποσπάσματα από άρθρο του Γκιούλα Κάλαι το οποίο αναφέρεται σε προβλήματα των Ούγγρων διανοουμένων²⁰². Ο Υπουργός του πολιτισμού και μέλος του Π.Γ του Σοσιαλιστικού Εργατικού Κόμματος της Ουγγαρίας περιγράφει εδώ την τεράστια εκπολιτιστική κίνηση που πραγματοποιήθηκε στη χώρα μέσα στα δώδεκα χρόνια της Λαϊκής Δημοκρατίας. Παραδέχεται βέβαια πως μερικές ομάδες διανοουμένων -κυρίως συγγραφείς και δημοσιογράφοι- έπαιξαν ένα καθοδηγητικό ρόλο στην ιδεολογική κατεύθυνση της αντεπανάστασης. Το μεγαλύτερο ρόλο έπαιξαν μάλιστα τα στρώματα εκείνα των διανοουμένων που καθοδηγούνταν από την ομάδα Τιμε Νάγκυ- Λόσοντσυ. Εξετάζοντας τη στάση της ουγγρικής διάνοησης πριν και κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Οκτώβρη, τους χωρίζει σε τρεις κατηγορίες: Μια μικρή αλλά επικίνδυνη ομάδα θεωρείται εκείνη παλιών αντιδραστικών διανοουμένων της μεγάλης αστικής τάξης που κράτησε συνειδητά αντεπαναστατική στάση και απέβλεπε στην αστική παλινόρθωση. Στη δεύτερη και μεγαλύτερη κατηγορία τοποθετεί τις μάζες των διανοουμένων που ενώ είναι κοντά τους από ταξική θέση και άποψη πολιτικών αντιλήψεων, εξαιτίας των λαθών της πολιτικής του κόμματος αλλά και της ρητορικής των αντιπάλων βρέθηκαν σε σύγχυση. Η θέση του Κάλαι είναι να βοηθηθεί αυτό το στρώμα των διανοουμένων, με την πειθώ, να βρει το δρόμο του σοσιαλισμού. Η τρίτη ομάδα των Ούγγρων διανοουμένων είναι εκείνοι με κομμουνιστικές πεποιθήσεις, πιστοί στο μαρξισμό- λενινισμό.

Στη συνέχεια ο Κάλαι αναφέρεται σε λάθη της καθοδήγησης του Κόμματος των Ούγγρων Εργαζομένων απέναντι στη διάνοηση. Επικρίνει τις αναρμόδιες επεμβάσεις και τα διοικητικά μέτρα που πάρθηκαν στον τομέα της τέχνης, κατά το παρελθόν, και κάνει λόγο για μακρόπνοη αλλά αποτελεσματική ιδεολογική- πολιτική που θα έπρεπε να εφαρμόσει το κόμμα. Θέτοντας το σοσιαλιστικό ρεαλισμό ως επιδίωξη, υποστηρίζει πως δεν πρέπει να παραμερισθούν από την καλλιτεχνική ζωή οι οπαδοί και άλλων τάσεων καλλιτεχνικής δημιουργίας, στην περίπτωση που δεν είναι εχθρικά τοποθετημένοι απέναντι τους.

Από τη άλλη πλευρά, ο Έρενμπουργκ, κατά τη διάρκεια επίσκεψης του στην Ελλάδα, δίνει διάλεξη στη “Στέγη γραμμάτων και τεχνών” με θέμα “η ψυχολογία του

²⁰¹ *Αυγή*, 1-9-1957.

²⁰² *Αυγή*, 25,26-9-1957.

δημιουργού²⁰³. Μιλώντας για το θέμα της συμμετοχής ή μη του συγγραφέα στην εμπειρία των πραγμάτων που περιγράφει, εξέφρασε την πεποίθηση πως είναι αδύνατο για ένα συγγραφέα να γράψει για συναισθήματα που δεν έχει νοιώσει ποτέ ο ίδιος. Ως παραδείγματα συγγραφέων που κατόρθωσαν με απόλυτα επιτυχή τρόπο να μπουν στη ψυχολογία των ηρώων τους αναφέρει τον Φλωμπέρ και τον Τολστόη. Κατηγορηματικά υποστηρίζει πως το θέμα, όπως και ο ήρωας, δεν μπορεί να επιβληθεί στο συγγραφέα απ' έξω, από μια επιταγή δηλαδή. Και ακόμη κρίνει ως πρωταρχικό στοιχείο της πνευματικής εντιμότητας του δημιουργού να μην υπάρξει ιδιοτέλεια σ' αυτά που δημιουργεί, “να μη δημιουργεί πράγματα που δεν τα νιώθει βαθιά, που είναι έξω από τον κόσμο του”. Για την κακή λογοτεχνία στη Σοβιετική Ένωση αλλά και τις άλλες χώρες, είπε ότι πρόκειται για τη λογοτεχνία “ερζάτς”, που δε δίνει την τρίτη διάσταση στα πρόσωπα, δεν έχει δηλαδή κανένα ψυχολογικό βάθος και μένει στην επιφάνεια των εξωτερικών πραγμάτων²⁰⁴.

Από τις 8 Σεπτεμβρίου (1957) αρχίζει η δημοσίευση στην *Αυγή* του “Γράκχου Μπαμπέφ, ο υπερασπιστής του λαού”, του Ηλία Έρενμπουργκ. Η υπόθεση εκτυλίσσεται την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης (περίοδος των Θερμιδοριανών) και ο κεντρικός ήρωας απεικονίζεται ως αγνός δημοκράτης, φλογερός οραματιστής και πρόδρομος του σοσιαλισμού. Είναι ο μόνος που εξακολουθεί να υπερασπίζεται την επανάσταση τη στιγμή που οι απόπειρες να ανατραπεί η αντιδραστική Συμβατική πνίγονται στο αίμα, η πείνα αφανίζει το Παρίσι και στα σύνορα караδοκούν οι εχθροί που ζητούν να ξαναφέρουν το παλιό καθεστώς²⁰⁵.

Ο ερχομός του Έρενμπουργκ και άλλων Σοβιετικών διανοουμένων στην Ελλάδα δίνει νέο έναυσμα στη συζήτηση για τις “πνευματικές επαφές” μεταξύ των χωρών. Ο Παπαϊωάννου δημοσιεύει άρθρο με θέμα “η λογοτεχνία μας στην ΕΣΣΔ” όπου εκφράζει τον ενθουσιασμό του²⁰⁶ για την υπόσχεση που δόθηκε από τη σοβιετική αντιπροσωπία ότι η νεοελληνική λογοτεχνία και επιστήμη θα μεταφραστεί στις γλώσσες των λαών της ΕΣΣΔ. Ταυτόχρονα όμως απευθύνεται και σε εκείνους τους Έλληνες συγγραφείς “που από πάντοτε δε βλέπουν με καλό μάτι την ΕΣΣΔ και τις σοσιαλιστικές χώρες της Ευρώπης και της Ασίας”. Αναφέρεται στη δυσπιστία και την αμφιβολία τους που τους κάνει να βλέπουν όλα τα θέματα “μέσα από το πρίσμα των προσωπικών τους φιλοδοξιών και των ιδεολογικών τους προκαταλήψεων”. Συγκεκριμένα αναφέρει σχόλιο του διευθυντή παλιού φιλολογικού περιοδικού που εξέφρασε την αμφιβολία για το αν “η λογοτεχνία κατορθώσει να περνάει ολόκληρη τα σύνορα, που ως χτες ήταν κλειστά και απειλητικά”. Επικρίνει το γεγονός πως ο σχολιαστής, αμφιβάλλοντας για την ακεραιότητα των προοδευτικών λογοτεχνών της αριστεράς νομίζει ότι θα υπάρξουν “υποδείξεις” από την πλευρά τους στους Ρώσους σχετικά με την επιλογή των βιβλίων.²⁰⁷ Ερμηνεύοντας το όλο ζήτημα ως συνέπεια “ιδεολογικών και προσωπικών προκαταλήψεων” θα πει πως ούτως ή άλλως το περιεχόμενο των δικών τους υποδείξεων -δηλαδή των αριστερών διανοουμένων- δε

²⁰³ Την διάλεξη διοργάνωσε η Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών και παραβρέθηκαν μεταξύ άλλων οι Άγις Θέρος, Κ. Βάρναλης, Μ. Αυγέρης, Στ. Ξεφλούδας, Σπ. Παναγιωτόπουλος, το ζεύγος Μιλιές κá.

²⁰⁴ *Αυγή*, 18-6-1957. *Βήμα*, 18-6-1957.

²⁰⁵ *Αυγή*, 8-9-1957.

²⁰⁶ Αναφέρει χαρακτηριστικά: “πού κατάλαβαν εκεί στη Σοβιετική Ένωση πως ασίγαστος πόθος της λογοτεχνίας μας ήταν μια τέτοια προσφορά: η παγκόσμια γλώσσα;”

²⁰⁷ *Αυγή*, 9-8-1957.

θα μπορούσε να είναι διαφορετικό από το να είναι τα έργα που θα μεταφραστούν “καλά και προοδευτικά”. Συγκρίνει αυτή την υποτιθέμενη “υπόδειξη, με το σχόλιο του αντίπαλου συνομιλητή ο οποίος υπεραμύνεται της μετάφρασης έργων συγγραφέων “με διαφορετικές καλλιτεχνικές επιδιώξεις και αντίθετες πολιτικές πεποιθήσεις”. Στο σημείο αυτό ο Παπαϊωάννου κάνει λόγο για “εξαγωγικό εμπόριο ιδεών”!. Δικαιολογώντας την προτίμηση του σε κριτήριο που σχετίζεται με τα έργα και όχι τους συγγραφείς, επισημαίνει πως όλα τα καλά έργα της λογοτεχνίας είναι προοδευτικά ενώ οι καλοί Έλληνες συγγραφείς δε είναι όλοι προοδευτικοί²⁰⁸. Καταλήγει λοιπόν πως με το δικό τους κριτήριο, εκείνο “των προοδευτικών έργων”, δε ζημιώνονται οι συγγραφείς με τις αντίθετες πολιτικές ιδέες, ενώ αντίθετα θα ζημιωνόταν αν οι υποδείξεις είχαν ως περιεχόμενο “τις πολιτικές πεποιθήσεις των συγγραφέων”. “Ε τότε δε θα είχε καμιά ελπίδα να μεταφραστεί ο Μυριβήλης ή ο Καραγάτσης- θα πει ο Παπαϊωάννου. Και η ζημιά θα ήταν αναμφισβήτητα μεγάλη”.²⁰⁹

Τέχνη και ελευθερία, διανόηση και πολιτική, έλεγχος της κουλτούρας ως μέσο νομιμοποίησης του καθεστώτος είναι θεματικές που θίγονται στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής* μέσα από διάφορες σκοπιές, εκφάνσεις αλλά και αντιφάσεις. Αναπαράγονται συζητήσεις γύρω από την κομματικότητα της τέχνης, το στρατευμένο ρόλο της διανόησης, δικαιολογούνται επεμβάσεις του κόμματος στην τέχνη αλλά υπάρχουν έντονες αντιδράσεις για την προληπτική λογοκρισία στο θέατρο, για τις διώξεις συγγραφέων, για τις παρεμβάσεις ενός αυταρχικού κράτους στον τομέα της τέχνης, όπως συναντάμε αυτές στην ελληνική κοινωνία τη δεκαετία του 1950. Και όχι μόνο εκεί. Στα μέσα Ιουνίου υπάρχουν δημοσιεύσεις για την υπόθεση Μίλερ στις ΗΠΑ αλλά και για τις “εκατό σχολές” και την κίνηση για την πλήρη ελευθερία των διανοουμένων στη Λαϊκή Κίνα.

Η δίωξη του πνεύματος στην Αμερική και όχι μόνο

Όσον αφορά την υπόθεση Μίλερ, του Αμερικανού συγγραφέα που αρνήθηκε να κατονομάσει στην Επιτροπή αντιαμερικανικών ενεργειών ποιοι φίλοι του ήταν κομμουνιστές και κινδύνευε να καταδικαστεί σε δυο χρόνια φυλακή, πολλοί Αμερικανοί συγγραφείς υπέγραψαν διακήρυξη με την οποία κατήγγειλαν τις προσπάθειες εναντίον της ελευθερίας της σκέψης και της έκφρασης. Το μέρος των συγγραφέων αυτών πήραν και αρκετές φιλολογικές εφημερίδες και περιοδικά που ζήτησαν να μην επιβληθεί στα αμερικανικά γράμματα ένας “απρεπής κονφορμισμός”.²¹⁰ Στο θέμα του Μίλερ επανέρχεται όμως η *Αυγή* παρουσιάζοντας νέες πτυχές. Έτσι σε κατοπινή δημοσίευση τονίζεται πως η επιτροπή δεν είχε ανάγκη στην πραγματικότητα από τις πληροφορίες του Μίλερ. Ήθελε να κρίνει το βαθμό της νομιμοφροσύνης του συγγραφέα. Ζητούσε απλώς μια “συμβολική χειρονομία που θα μετέθετε αυτόματα το συγγραφέα από το στρατόπεδο των τίμιων ανθρώπων στο στρατόπεδο εκείνων που καταδίδουν”. Ωστόσο ο Μίλερ βρήκε το θάρρος ν'

²⁰⁸ Αναφέρει μάλιστα το σχετικό παράδειγμα του Μπαλζάκ που παρόλο που ήταν μοναρχικός στις ιδέες, έγραψε έργα που τα παίνεψε ο Μάρξ.

²⁰⁹ *Αυγή*, 10-8-1957.

²¹⁰ *Αυγή*, 16-6-1957.

αντιστρέψει το αποτέλεσμα και να δώσει ένα αντίθετο παράδειγμα: την ανυποταγή στην αυθαιρεσία²¹¹.

Ο Μίλερ υπερασπίζεται την ελευθερία του συγγραφέα και γενικότερα την ελευθερία έκφρασης σε ομιλία του στο Σύνδεσμο των Αμερικανών συγγραφέων. Η *Αυγή* δημοσιεύει την ομιλία που έφερε τον τίτλο “Η θέση του συγγραφέα στην Αμερική”, σε στήλη “Ο διωγμός του πνεύματος”. Ο Αμερικανός συγγραφέας διαπιστώνει εκεί ότι η αντικομμουνιστική υστερία τύπου Μακ Κάρθου εξακολουθεί να εμπνέει στις πράξεις τους τις αμερικανικές αρχές. Τοποθετεί το θέμα του ως ζήτημα που αφορά τη συμμετοχή του συγγραφέα στην εσωτερική και εξωτερική πολιτική του έθνους. Συγκεκριμένα αναφέρει, ως παράδειγμα, αλληλογραφία του εκδότη των *Τάιμς* με το Στέιτ Ντιπάρτμεντ όπου ο εκδότης επικρίνει την κυβέρνηση ότι πλήττει την ελευθερία του τύπου και ότι χρησιμοποιεί τον τύπο σαν όργανο της διπλωματίας της, από τη στιγμή που αρνήθηκε να επιτρέψει σε Αμερικανούς δημοσιογράφους να πάνε για ρεπορτάζ στην Κίνα.. Η απάντηση που του δόθηκε ήταν ότι “η εξωτερική πολιτική και η διπλωματία επιτυγχάνουν μόνο όταν συγκεντρώνεται και διοχετεύεται προς ένα σημείο η δράση του λαού και απ’ αυτή την άποψη οι δημοσιογράφοι έχουν τη συνεισφορά τους και το πατριωτικό τους καθήκον”.

Με αφορμή το περιστατικό αυτό, ο Μίλερ κάνει λόγο για “ολοκληρωτική διπλωματία”, που κάθε δύναμη του έθνους – ακόμη και οι σκέψεις και οι ιδέες-επιστρατεύονται στην προσπάθεια να πετύχει ένας στόχος της. Θυμίζει, ωστόσο, από το παρελθόν πως εκτός από τις περιπτώσεις εμφυλίου πολέμου ή περιόδων που ισχύουν οι έκτακτοι νόμοι, η εξουσία δίωξης από μέρους της κυβέρνησης δε χρησιμοποιήθηκε για να περιοριστούν οι ελευθερίες των πολιτών ή για να ταυτιστεί η πολιτική αντίθεση με τις αντεθνικές πράξεις.²¹² Στη συνέχεια αναφέρεται και σε άλλες παρεμβάσεις του κράτους στον τομέα της τέχνης και της διανόησης, όπως στην κυκλοφορία των βιβλίων, στην αμερικανική μουσική αλλά και στη ζωγραφική και στην επιστήμη. Διατυπώνει την πεποίθηση ότι από τη στιγμή που δέχονται κάθε άλλη αξία να θυσιαστεί στο βωμό της “υψηλής πολιτικής”, παραιτούνται ουσιαστικά από την ελευθερία τους σα συγγραφείς και σαν πολίτες.. Η αποστολή όμως του γραπτού λόγου- θα πει- δεν είναι να στηρίζει την υψηλή πολιτική, αλλά να διακηρύσσει την αλήθεια που για χάρη της ασφαλώς πρέπει να πεθαίνουμε. Είναι μια αποστολή - καταλήγει- που δεν πρέπει να παραμερίζεται επιπόλαια για μερικά προσωρινά οφέλη.²¹³

Μια από τις μορφές που παίρνει η δίωξη του πνεύματος στις ΗΠΑ και στηλιτεύεται από τη *Αυγή* είναι και το γεγονός ότι μπούκοτάρουν ταινίες, όπως την τότε πρόσφατη ταινία του Τσάπλιν “Ένας βασιλιάς στη Νέα Υόρκη”. Η ταινία προβάλλεται ως “μια ωρολογιακή βόμβα” κάτω από τη βιτρίνα που χρόνια αγωνίζονταν να στήσουν στην Αμερική μέσω της προπαγάνδας. Σατιρίζει και αποκαλύπτει τον αμερικανικό τρόπο ζωής, δίνει μια ανάποδη εικόνα, “ένα αναποδογυρισμένο άγαλμα της Ελευθερίας”. Πέρα όμως από το ό, τι η ταινία απαγορεύτηκε στην Αμερική, έγινε προσπάθεια να εμποδιστεί η κυκλοφορία της και

²¹¹ *Αυγή*, 23-6-1957.

²¹² *Αυγή*, 25-6-1957.

²¹³ *Αυγή*, 26-6-1957. Εκτενείς πληροφορίες γύρω από την υπόθεση βρίσκουμε και στο *Βήμα*: “Η κρίσις συνειδήσεως του Άρθουρ Μίλλερ”, *Βήμα*, 30-5-1957.

σε άλλες χώρες. Επειδή αυτό στάθηκε αδύνατο παρενέβησαν με άλλο τρόπο. Έτσι Αμερικανοί απευθύνθηκαν για παράδειγμα στη γαλλική κυβέρνηση και ζήτησαν επίσημα να κόψει – μέσω της λογοκρισίας- τις τρεις κυριότερες σκηνές της ταινίας: τη σκηνή που σατιρίζει την εμπορική τηλεόραση των ΗΠΑ, τη μεγάλη σκηνή που χτυπάει το αμερικανικό εκπαιδευτικό σύστημα και τρίτη την περίφημη σκηνή που δείχνει το Σαρλώ- βασιλιά να εμφανίζεται σαν κατηγορούμενος μπρος στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών, την οποία εξευτελίζει.²¹⁴

Το Χόλυγουντ και η δίωξη του πνεύματος στην Αμερική επανέρχεται στη θεματική της *Αυγής*, τέλη Ιουλίου, αυτή τη φορά με τον τίτλο “Ο μαύρος πίνακας του Χόλυγουντ”. Αφορμή είναι η συμπλήρωση δέκα χρόνων από τότε που καθιερώθηκε ο συγκεκριμένος “μαύρος πίνακας”. Και ενώ στον πρώτο αυτό πίνακα οι προγραφές δεν ξεπερνούσαν τα 18 ονόματα, γρήγορα ο αριθμός έφτασε τους 250. Τα κριτήρια με τα οποία γίνονται οι προγραφές κρίνονται ως αυθαίρετα καθώς μάλιστα αφορούν όχι μόνο κομμουνιστές αλλά και κάθε προοδευτικό άνθρωπο, “που τυχαίνει να μη συμφωνεί με την ιμπεριαλιστική αμερικανική μανία” ή επικρίνει τον “αμερικανικό τρόπο ζωής”. Με τον τρόπο αυτό οι προοδευτικοί καλλιτέχνες διώχονται από τις θέσεις τους ενώ άλλοτε εξαναγκάζονται να πουλάνε ανώνυμα τη δουλειά τους στους παραγωγούς του Χόλυγουντ για ένα κομμάτι ψωμί. Αποτέλεσμα της όλης κατάστασης είναι η ανάπτυξη μαύρης αγοράς στην κινηματογραφική βιομηχανία και κυρίως η πτώση της ποιότητας της αμερικανικής κινηματογραφικής παραγωγής, η δημιουργία ψύχωσης στις καλλιτεχνικές συνειδήσεις και πάνω από όλα ο στραγγαλισμός της ελευθερίας, που η ύπαρξη της είναι πρωταρχική ανάγκη για την καλλιτεχνική δημιουργία.²¹⁵

Με ενθουσιασμό και επαινετικά σχόλια παρουσιάζεται στην *Αυγή* θεατρική παράσταση έργου του Μίλερ, “Ήταν όλοι τους παιδιά μου”, που ανέβασε ο θίασος του Αλ. Αλεξανδράκη στο θέατρο Γκλόρια. Κρίνεται ως ένα από τα πιο άξια έργα που δόθηκαν μεταπολεμικά στο παγκόσμιο θέατρο. Σχολιάζεται ότι όλοι οι ήρωες στο έργο είναι αξιαγάπητοι γιατί όλοι τους είναι “θύματα των ιμπεριαλιστικών οργανώσεων του πολέμου”. Ακόμη και ο ίδιος ο βιομήχανος -ήρωας του έργου- που δε διστάζει, προκειμένου να κερδίσει, να γίνει δολοφόνος Αμερικανών αεροπόρων αλλά και του ίδιου του γιου του, που υπηρετεί στην πολεμική αεροπορία. Η βαριά κατηγορία του συγγραφέα δε στρέφεται σ' ένα πρόσωπο μα σ' ολόκληρο το κοινωνικό σύστημα που στηρίζει τον πόλεμο.

Με αφορμή την παράσταση γίνεται αναφορά και σε άλλα έργα του “δημοκράτη και εξαιρετικού Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα” Άρθουρ Μίλερ που παίχτηκαν στην ελληνική σκηνή, όπως “Ο θάνατος του εμποράκου” και η “Δοκιμασία” (“Μάγισσες του Σάλεμ”), και άφησαν άριστες εντυπώσεις στο ελληνικό θεατρικό κοινό. Ως εξήγηση για το διωγμό του συγγραφέα από το αμερικανικό κράτος δίνεται και εδώ το γεγονός πως αφετηρία της έμπνευσης του είναι τα ιδανικά της ειρήνης και της φιλίας ανάμεσα στους λαούς.²¹⁶

²¹⁴ *Αυγή*, 30-6-1957.

²¹⁵ *Αυγή*, 26-7-1957.

²¹⁶ *Αυγή*, 23-8-1957.

Ο Κ. Πορφύρης παρουσιάζει την κίνηση των “εκατό σχολών” στην Κίνα για πλήρη ελευθερία των καλλιτεχνών, των επιστημόνων, των συγγραφέων, των τεχνικών να ακολουθούν και να υποστηρίζουν τις καλλιτεχνικές τάσεις, τα επιστημονικά ρεύματα και τις τεχνικές έρευνες που θεωρούν πιο σωστές. Αναφέρεται στη σφοδρή επίθεση που δέχτηκε η κίνηση αυτή από διανοούμενους του Κομμουνιστικού Κόμματος της Κίνας αλλά και στις συζητήσεις που προκάλεσε η δημοσίευση του μυθιστορήματος ενός νέου συγγραφέα, του Βάγκ Μέγκ “Ένας νεοστρατολογημένος στην οργάνωση”²¹⁷ Σε κάθε περίπτωση ο Πορφύρης εκφράζει τον ενθουσιασμό του που οι συζητήσεις για την κίνηση των “εκατό σχολών” βρίσκονται σε εξέλιξη στην Κίνα. “Μόνον ελάχιστοι αρτηριοσκληρωμένοι και δογματιστές – θα πει- υποστηρίζουν πως δεν πρόκειται να βγει τίποτε καλό απ’ αυτή.”²¹⁸

Ο Καζαντζάκης και η συζήτηση γύρω από την ταινία “Ο Χριστός ξανασταυρώνεται”

Με αφορμή την απονομή του βραβείου νόμπελ στον Αλμπέρ Καμύ, τον Οκτώβρη του 1957, η *Αυγή* αναρωτιέται για ποιο λόγο η Ελλάδα δεν πήρε ποτέ μέχρι τότε το βραβείο. Την κύρια ευθύνη για την αποτυχία προηγούμενων υποψηφιοτήτων (Παλαμά και Σικελιανού) αλλά και της τότε υποψηφιότητας του Καζαντζάκη την αποδίδει στο ελληνικό κράτος. Καταλογίζει την ευθύνη σ’ αυτό επειδή όχι μόνο δεν υποστήριξε την υποψηφιότητα Καζαντζάκη αλλά είχε μάλιστα κινήσει διωγμό εναντίον του, μετά την απαγόρευση των βιβλίων του από την Ιερά Σύνοδο (1955). Η Σουηδική Ακαδημία απέφυγε να βραβεύσει ένα συγγραφέα που η ηθική αξία του έργου του αμφισβητείται επίσημα από την ίδια τη χώρα του²¹⁹. Με αφορμή το συγκεκριμένο νόμπελ, λίγες μέρες μετά, δημοσιεύεται σημείωμα για τη ζωή και το έργο του Γάλλου συγγραφέα Αλμπέρ Καμύ. Με απαξιωτικά σχόλια για το θεσμό της σουηδικής Ακαδημίας, αλλά και τον Καμύ ειδικότερα, μιλά ο Κ. Σταματίου. “Τα αρτηριοσκληρωμένα γεροντάκια της Σουηδικής Ακαδημίας – θα πει- έρχονται να βραβεύσουν την πιο μαύρη ψυχή, την πιο απελπισμένη σκέψη του αιώνα μας, τον κήρυκα του “παράλογου” της ανθρώπινης ζωής, τον φιλόσοφο της αυτοκτονίας”²²⁰.

Ο θάνατος του Νίκο Καζαντζάκη είναι η άλλη μεγάλη είδηση του μήνα αλλά και του επόμενου. Ψηφίσματα οργάνωσης που εκφράζουν τη θλίψη τους αλλά και άλλες δημοσιεύσεις με θέμα τον Καζαντζάκη κυριαρχούν.²²¹ Η κηδεία του γίνεται στις 5 Νοεμβρίου και υπάρχει εκτενής δημοσίευση για την κήρυξη εθνικού πένθους, το λαϊκό προσκύνημα αλλά και την απαγόρευση της εκκλησίας να τεθεί η σωρός σε ναό. Λίγες μέρες αργότερα αναδημοσιεύεται άρθρο από τη “Φιλολογική εφημερίδα” της Μόσχας με θέμα τη ζωή του Καζαντζάκη. Προβάλλονται το έργο του, τα ταξίδια

²¹⁷Το έργο αναφέρεται σ’ ένα νεαρό νεοστρατολογημένο που βρίσκεται μπροστά σε μια γραφειοκρατεία και έλλειψη ανθρωπιάς μερικών ιθυνόντων της οργάνωσης. Κάποιοι –όπως αναφέρει η *Αυγή*- έκαναν επίθεση στο συγγραφέα μιλώντας για γενίκευση των εξαιρετικών περιπτώσεων ενώ άλλοι, κατά πλειοψηφία νέοι, έκαναν ύμνους για το μυθιστόρημα και ανύψωσαν τον ήρωα του σε σύμβολο.

²¹⁸ *Αυγή*, 16-6-1957.

²¹⁹ *Αυγή*, 18-10-1957.

²²⁰ *Αυγή*, 20-10-1957.

²²¹Ενδεικτικά στις 30-10-1957 συναντάμε: “Ο Καζαντζάκης, η Κρήτη και ο Ντασσέν” του Ρενώ ντε Ζουβενέλ, “Συνομιλία με τη Γαλάτεια Καζαντζάκη”, “Ο μεγάλος Κρητικός” (στη στήλη “Το ημερολόγιο ενός απλού ανθρώπου”)

του, το διεθνές βραβείο ειρήνης αλλά και η πεποίθηση ότι το νέο του βιβλίο για τη Σοβιετική Ένωση θα ήταν γεμάτο από “ομολογίες αγάπης προς τη μεγάλη υπόθεση που συντελέστηκε και συντελείται σ' αυτά τα μέρη του πλανήτη”.²²²

Με το έργο του Καζαντζάκη, “Ο Χριστός ξανασταυρώνεται”, και συγκεκριμένα με την κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου από τον Ντασέν, σχετίζεται μια συζήτηση που παρακολουθούμε από τις στήλες της *Αυγής* και του *Βήματος*, ανάμεσα στον Κ. Σταματίου και τον Γ. Θεοτοκά. Ο Κ. Σταματίου μιλά για “λυρική εποποιία” του Ζύλ Ντασέν. Στην κριτική του για την ταινία γράφει: “...Ως τώρα ο κόσμος είχε δει την Ελλάδα σε τουριστικές καρτ ποστάλ περισσότερο ή λιγότερο αηδείς. Τώρα το σκηνικό είναι ένα ξερό κρητικό τοπίο, οι ήρωες λαϊκές μορφές από τις πιο χαρακτηριστικές της φυλής μας, καταστάσεις η βασική τραγωδία του λαού μας”. Για την κινητοποίηση της λογοκρισίας εναντίον του έργου γράφει: “Ο Ντασέν μας έδωσε την αγάπη του, το μόχθο του. Σ' αντάλλαγμα το επίσημο κράτος ακρωτηριάζει το έργο του... Πού είναι η διαμαρτυρία της “Ενώσεως Κριτικών Κινηματογράφου” για την ασέβεια απέναντι σ' ένα έργο που τιμά τη χώρα μας;” Για τη σχέση, επίσης, της ταινίας με το βιβλίο αναφέρει: “Ξεκινώντας από τη σωστή αντίληψη πως μονάχα με τη ρεαλιστική έκφραση της πραγματικότητας καταξιώνεται το τραγικό στοιχείο και γίνεται πιστευτή από τον ορθολογιστή άνθρωπο του 1957 η εποποιία, οι δύο σεναριογράφοι (ο Ντασέν και ο Μπεν Μπάρζμαν) αγνόησαν το συμβολισμό και τη μεταφορά, όλα τα εξωανθρώπινα, μεταφυσικά στοιχεία που υπήρχαν στο βιβλίο του Καζαντζάκη. Κατέβασαν το Χριστό από το επίπεδο των θαυμάτων και της “Θείας χάρης”, στο επίπεδο της σκληρής γης και των ανθρώπων... Διατήρησαν τα ευγενικά, ανθρωπιστικά ιδανικά του Καζαντζάκη -που είναι και δικά τους ιδανικά- τα πλούτισαν με τη δική τους ανθρώπινη ευαισθησία, τη μεγάλη τέχνη τους, την δική τους καλοσύνη και αγάπη”. Για την επικαιρότητα του έργου λέει: “θέλει να ξυπνήσει τους φτωχούς κι ανέμελους, τους αδικημένους και υποταγμένους, που βρίσκονται ακόμα, από άγνοια ή βολή, στο στρατόπεδο των παπά- Γρηγόρηδων, στο στρατόπεδο της “τάξης”... Η αξία του αγωνιστικού αυτού μηνύματος είναι ανεκτίμητη σαν σκεφτεί κανείς πως περνάμε καιρούς, που τα πάντα τείνουν να αποκοιμίσουν τις συνειδήσεις, να ευνουχίσουν κάθε προσπάθεια αλλαγής, ν' απομονώσουν τον άνθρωπο”²²³

Λίγες μέρες αργότερα ο Σταματίου επανέρχεται στο ίδιο θέμα με αφορμή αρνητικές κριτικές της ταινίας και κυρίως επικριτικά σχόλια του Γιώργου Θεοτοκά²²⁴. Μιλά, αρχικά, για έλλειψη ουσιαστικής και θαρραλέας, ενυπόγραφης κριτικής από μέρους εκπροσώπων του ελληνικού τύπου. Εξαίρεση αποτέλεσε ο Θεοτοκάς- λέει- ο οποίος από το *Βήμα* (της 5ης του ίδιου μήνα) σε πολύστυλο άρθρο του – με τίτλο “Παραπλανητική τέχνη”- ρίχνει στα τάρταρα τόσο το μυθιστόρημα όσο και την ταινία γιατί “δίνει ψεύτικη εικόνα του ελληνικού λαού” (ο υπότιτλος)²²⁵. Ο Σταματίου μιλά για το πιο θλιβερό από τα γραφτά του Θεοτοκά, με μόνο ελαφρυντικό το γεγονός ότι έμεινε ο συγγραφέας “εμβρόντητος” από την ταινία. Στη συνέχεια καταρρίπτει ένα ένα τα βασικά επιχειρήματα του Θεοτοκά, μιλώντας για

²²² *Αυγή*, 23-11-1957.

²²³ *Αυγή*, 4-12-1957.

²²⁴ *Αυγή*, 8-12-1957.

²²⁵ Γιώργος Θεοτοκάς, “Παραπλανητική τέχνη- η ταινία “ο Χριστός ξανασταυρώνεται” δίνει ψεύτικη εικόνα του ελληνικού λαού”, *Βήμα*, 5-12-1957.

ηθελημένες παρανοήσεις. Αναφέρει χαρακτηριστικά: “Η κύρια ιδέα (του Θεοτοκά) ότι αν ο Χριστός ξαναγυρνούσε στον κόσμο οι άνθρωποι θα τον ξανασταύρωναν είναι ξεκάρφωτη, αδικαίωτη. Πρώτη -ηθελημένη- παρανόηση: Ο Καζαντζάκης (και πολύ περισσότερο ο ρεαλιστής Νταςέν) πουθενά δεν αφήνουν να φανεί μια τέτοια αφηρημένη απλοϊκότητα. Το αντίθετο, λένε συγκεκριμένα από το στόμα του ήρωα τους Μιχελή: “αν ο Χριστος ξαναγυρνούσε στη γη, εσείς οι αχόρταγοι προεστοί και οι φαρισαίοι παπάδες θα τον ξανασταυρώνατε!” Το αφηρημένο άνθρωποι και το συγκεκριμένο “προεστοί- φαρισαίοι παπάδες” είναι το ίδιο πράγμα – αναρωτιέται ο Σταματίου -κύριε Θεοτοκά;”

Ο Θεοτοκάς όμως επέκρινε και την έλλειψη μιας “στοιχειώδους ιστορικής αλήθειας”, αφού ποτέ δεν υπήρξε ούτε στη Μικρά Ασία, ούτε στην Ελλάδα -όπως λέει- το έθιμο να αναπαρίσταται τα πάθη του Χριστού από απλούς ανθρώπους. Σχετικά μ' αυτό ο κριτικός της *Αυγής* αναρωτιέται αν τόσοι ποιητές που η φαντασία τους γέννησε πλάσματα και καταστάσεις και τα τοποθέτησε σε τόπο και χρόνο διαγράφονται με μιας γιατί ξέφυγαν απ' τη “στοιχειώδη ιστορική αλήθεια”. Απορεί ακόμη πώς στην ταινία είδε ο Θεοτοκά τη μυστικοπάθεια των ηρώων αφού ο Νταςέν δεν αφήνει στιγμή το διαφορούμενο της “θεία χάρις να διεισδύσει σα γενεσιουργός αιτία της καλοσύνης του Μανωλιού και των “Αποστόλων”. Ο Σταματίου ακόμη υποστηρίζει ότι η “συλλογικότητα του χαρακτήρα του ελληνικού λαού- την οποία επικαλείται ο συγγραφέας του “ελεύθερου πνεύματος” είναι ένας αρκετά ανεπαρκής ορισμός, για να χωρέσει όλους μας”. Την εξήγηση για την αλλαγή της άλλοτε θετικής στάσης του Θεοτοκά απέναντι στον Καζαντζάκη την αναζητά στο ίδιο το “Ελεύθερο πνεύμα” και στον “προσωπικό κομματισμό” -έννοια στην οποία αναφέρεται το έργο. “Ο κ. Θ. -λέει λοιπόν ο Σταματίου- ανήκει σε μια παράταξη: ήταν και είναι ο κατ' εξοχήν εκφραστής της ιδεολογίας του δυτικού κόσμου. Εκεί μέσα λοιπόν δε χωράει, δε βολεύεται ο Καζαντζάκης και το έργο του. Όθεν...”

Το ζήτημα έχει ως φαίνεται και συνέχεια, καθώς ο Θεοτοκάς σε μετέπειτα άρθρο του (πάλι στο *Βήμα*, της 13ης Δεκεμβρίου) με τίτλο “Ο Καζαντζάκης και η Άκρα Αριστερά” απαντά στο προηγούμενο άρθρο του Σταματίου (“Ο “Χριστός” και οι αρνητές του-Παραπλανητική Κριτική-βολικές απλουστεύσεις και ηθελημένες αφέλειες”), που με τη σειρά του είχε απαντήσει σε προηγούμενο δημοσίευμα του Θεοτοκά. Ο Σταματίου επιμένει πως ο Θεοτοκάς δεν έχει ξεκαθαρίσει αν το “κρινόμενο έργο” είναι η ταινία ή το βιβλίο. Η επισήμανση που γίνεται τώρα από την πλευρά του είναι ότι ο Θεοτοκάς μετατοπίζει τη βάση της συζήτησης και από την κριτική της συγκεκριμένης ταινίας μεταπηδά στο θέμα των σχέσεων ενός συγγραφέα με μια ορισμένη ιδεολογία και την παράταξη που την εκφράζει²²⁶. Οι αντιρρήσεις που διατηρεί ο Θεοτοκάς στο πιο πρόσφατο άρθρο του σχετίζονται κυρίως με το έθιμο της αναπαράστασης, καθώς και με την έλλειψη από την ταινία και το μυθιστόρημα του αισθήματος αλληλεγγύης που χαρακτηρίζει τον ελληνικό λαό. Όσον αφορά το έθιμο της αναπαράστασης (“Ομπεραμεργκάου”), ο Σταματίου επιμένει πως στην ταινία δεν είναι παρά μια δευτερεύουσα, φευγαλέα σκηνή. Έπειτα και στην περίπτωση του βιβλίου η χρήση του μοτίβου από τον Καζαντζάκη δε σημαίνει πως ο συγγραφέας δε γνώριζε πως τέτοια έθιμα δεν υπήρχαν στη Μ. Ασία. Καταφεύγοντας πάλι σε κείμενα του Θεοτοκά, ο Σταματίου, του θυμίζει ότι “...σκοπός της τέχνης είναι να

²²⁶Κ. Σταματίου, “Παρανοήσεων συνέχεια- Ο κ. Θεοτοκάς και ο “Χριστός”, *Αυγή*, 21-12-1957.

εκφράζει το βαθύτερο νόημα της ζωής και όχι τις εξωτερικές εκδηλώσεις της. Για να το εκφράσει δεν υποτάσσεται στην εξωτερική πραγματικότητα, αλλά την υποτάσσει, την ξαναπλάθει με την αυθαιρεσία του ποιητή...” (Γ. Θεοτοκάς, “Ημερολόγιο”, 1939)

Ο Σταματίου, όμως, απαντά και στη δεύτερη ένσταση του Θεοτοκά για το έργο του Καζαντζάκη, η οποία έχει να κάνει με την “έλλειψη του αισθήματος αλληλεγγύης που χαρακτηρίζει τον ελληνικό λαό... και που παρασύρει τους ατομικούς, ταξικούς, και τους τοπικιστικούς εγωισμούς”. Η απάντηση εδώ είναι σαφής: “Υπάρχει το αίσθημα αλληλεγγύης στις πλατιές μάζες, στον “αληθινό λαό”, που εικονίζεται στην ταινία με την τελική σκηνή της ένωσης των πατριωτών και των δύο χωριών. Δεν υπάρχει όμως -ή αποτελεί εξαίρεση, όπως π.χ ο Μιχελής του Κ. - στις πάνω τάξεις”. Ανάλογη θέση συναντάμε, άλλωστε, κατά τον Σταματίου, και στη “Γυναίκα της Ζάκυθος” του Σολωμού, αν θυμηθούμε την υποδοχή που κάνει στους πρόσφυγες Μεσολογγίτες η προεστίη γυναίκα.

Διάσταση απόψεων γύρω από την ταινία («Αυτός που πρέπει να πεθάνει»), που βασίστηκε στο έργο του Καζαντζάκη, φαίνεται πως υπάρχει και στη Γαλλία, διαιρώντας τους Γάλλους κριτικούς σε επικριτές και υποστηρικτές της ταινίας. Όπως πληροφορούμαστε από το *Βήμα*, το σχίσμα προέκυψε από τη στιγμή που η ταινία του Ντασσέν επιλέχτηκε να εκπροσωπήσει τη Γαλλία στο φεστιβάλ των Καννών. Οι αντίπαλοι κρίνουν πως είναι ιδιαίτερα περίεργος ο τρόπος με τον οποίο φωτίζεται η υπόθεση του δράματος: Η μεταφορά των Παθών στο επίπεδο ενός δράματος μεταξύ χωρικών, η κοινωνική σύγκρουση στην οποία μετατρέπεται η συνάντηση Ελλήνων προσφύγων και των ευπόρων κατοίκων ενός άλλου χωριού, επίσης ελληνικού, ο ρόλος του κλήρου εγείρουν ενστάσεις. Οι πιο συντηρητικοί ενοχλούνται και από το γεγονός ότι ένας από τους ήρωες – ο γιος ενός πλούσιου του χωριού- «φτάνει μέχρι το σημείο να παίζει το ρόλο δεύτερου Προυντόν δηλώνων ούτε λίγο ούτε πολύ ότι η ιδιοκτησία είναι κλοπή».

Απαντώντας σ’όλο αυτό το κατηγορητήριο, οι φίλοι της ταινίας προβάλλουν τις καλλιτεχνικές αρετές της και τονίζουν πως η Εκκλησία δεν θίχτηκε καθόλου, αφού της αναγνωρίζεται «ηθική αξία».²²⁷

Ματιές στο 1958 (Ιούλιος- Δεκέμβριος)

Ο Μίλτος Γαρίδης καταθέτει τις απόψεις του για την αφηρημένη τέχνη με αφορμή έκθεση του “Κούρου”²²⁸. Θεωρεί ενδιαφέρον το γεγονός καθώς είναι η πρώτη ομαδική έκθεση του είδους στην Αθήνα, κρίνει όμως πως δεν της ταιριάζει ο χαρακτηρισμός του “μοντέρνου”. Δε δέχεται ότι οι εκθέτες εκπροσωπούν την τέχνη του καιρού τους και επιπλέον τους θυμίζει πως όσα λένε “έχουν ειπωθεί εδώ και μισό αιώνα στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης και της Αμερικής”. Έπειτα κάνει μια αναδρομή στην ιστορία της αφηρημένης τέχνης. Ξεκίνησε –όπως λέει- στις αναπτυγμένες βιομηχανικά χώρες σαν αντίδραση στη συντριβή του ανθρώπου και του γρήγορου ρυθμού της ζωής, μα στάθηκε πάντα μια τέχνη υποταγής και αποδοχής.

²²⁷ Raphael Valensi, «Διαίρει του Γάλλους κριτικούς ο «Χριστός» των Καζαντζάκη- Ντασσέν», *Βήμα*, 26-4-1957.

²²⁸ *Αυγή*, 12-7-1958.

Στην Ελλάδα δεν υπήρχαν οι συνθήκες που γέννησαν και έθρεψαν το κλίμα αυτό της αφηρημένης τέχνης. Τέλος το κίνημα διέγραψε ήδη τον κύκλο του: άρχισε σαν κίνημα διαμαρτυρίας και ή προχώρησε σε νέες μορφές ή έγινε μια καινούρια ακαδημία, με αποτέλεσμα το κενό. Το κενό λοιπόν αλλά και την απουσία οποιασδήποτε “έκφρασης” διαπιστώνει ο Γαρίδης στα εκθέματα του “Κούρου”. Κάνει λόγο για καλλιέργεια σύγχυσης στους νέους και για την ευθύνη του πνευματικού ανθρώπου που δεν αρκείται στη διαμαρτυρία αλλά αντιδρά.

Με αφορμή την ίδια έκθεση, και η Ελένη Βακαλό γράφοντας στα *Νέα* υποστηρίζει πως η αφηρημένη τέχνη δεν αποτελεί πια τότε για την τέχνη επανάσταση, όσο και αν στην Ελλάδα αντιπροσώπευε ένα καινούριο ρεύμα. Η αφηρημένη τέχνη αποσπάται εντελώς από τη φύση αλλά η έκφραση της έχει στόχο μια ενεργητική συμμετοχή του θεατή στο αντίκρουσμα του έργου. Ως σημαντικό κριτήριο τίθεται το ερώτημα αν στην Ελλάδα εισάγεται η αφηρημένη τέχνη «σαν συνείδηση μιας βαθύτερης αλλαγής» ή απλά σαν μόδα. Τονίζει πως να την αρνιόμαστε δεν έχει νόημα, να ζητάμε όμως ό, τι γίνεται δεκτό, να γίνεται με συνείδηση, αυτό είναι απαραίτητο.²²⁹ Σαν γενική εντύπωση από την έκθεση διαπιστώνει πάντως μια ομοιομορφία που μας κάνει να μιλάμε περί αδιεξόδου των αφηρημένων τάσεων και την οποία καταφέρνουν να διαφύγουν μόνο οι πιο προικισμένοι καλλιτέχνες²³⁰.

Με μια γερμανική ταινία ντοκουμέντο καταπιάνεται ο Σταματίου σε κριτική του, τον ίδιο μήνα. Πρόκειται για την ταινία “Οι δολοφόνοι είναι μεταξύ μας” του Βόλφγκανγκ Στάουντε. Αναφέρει χαρακτηριστικά: “Ενώ έχουμε δει και την τελευταία χολιγουντιανή ανοησία της περσινής παραγωγής, χρειάστηκε να περάσουν δώδεκα χρόνια για να μας έρθει η πρώτη – και τόσο αξιόλογη! -μεταπολεμική γερμανική ταινία...Και γιατί; Γιατί γυρίστηκε στο σοβιετικό τότε τμήμα της Γερμανίας...”²³¹ Η υπόθεση της ταινίας σχετίζεται με μια μελέτη της ενοχής των Γερμανών σαν ατόμων στο Β Παγκόσμιο Πόλεμο. Συγκεκριμένα στο ερειπωμένο Βερολίνο του 1945, ένας απόστρατος στρατιωτικός γιατρός πασχίζει να πνίξει στο πιτό το σύμπλεγμα ενοχής που του δημιούργησε η αδυναμία του ν' αποτρέψει τη δολοφονία, από τους προϊσταμένους του, αθών αμάχων σ' ένα χωριό της Πολωνίας. Την ίδια στιγμή ο φταίχτης, ο ανώτερος αξιωματικός έχει γίνει ένας πετυχημένος “μπίζνεσμαν”...

Φαίνεται όμως πως το θέμα δεν αποτελεί μόνο αντικείμενο ταινιών αλλά και της πραγματικότητας και πως η πραγματικότητα ενίοτε ξεπερνά τη φαντασία. Ο Θέμος Κορνάρος δημοσιεύει λίγες μέρες αργότερα συγκλονιστική καταγγελία και προσωπική μαρτυρία για την εγκληματική δράση κατά την κατοχή του χιτλερικού σκηνοθέτη Βάλεκ, τον οποίο ο Τσάτσος είχε φέρει πριν από δυο χρόνια στο φεστιβάλ Αθηνών και τον οποίο μετακάλεσε τότε (1958) για να σκηνοθετήσει έργο στη Λυρική Σκηνή και να διευθύνει τη Σχολή Στελεχών του ελληνικού μελοδράματος²³². Ο

²²⁹ Ελένη Βακαλό, «Η μοντέρνα τέχνη στην Ελλάδα», *Τα Νέα*, 11-7-1958.

²³⁰ Ελένη Βακαλό, «Εκθεσις μοντέρνας τέχνης», *Τα Νέα*, 18-7-1958.

²³¹ *Αυγή*, 29-8-1958.

²³² Θέμος Κορνάρος, “Τέλειο έγκλημα και Όσκαρ Βάλεκ”, *Αυγή*, 2-9-1958, 3-9-1958. «Μια απίστευτη καταγγελία του Κορνάρου για τον Βάλεκ», *Τα Νέα*, 2-9-1958. «Ο Θέμος Κορνάρος καταγγέλλει και πάλιν: εγνώρισα τον Βάλεκ στα μουντρούμια της Μέρλιν...», *Τα Νέα*, 15-9-1958.

συγκεκριμένος σκηνοθέτης καταγγέλλεται πως έδρασε ως ανώτατος αξιωματούχος των Ες Ες και βασανιστής στην οδό Μέρλιν. Και ακόμη στο Χαϊδάρι όπου μετατέθηκε αργότερα υποχρέωνε τους κρατούμενους να χορεύουνε ξυπόλυτοι στο ρυθμό που σφύριζε αυτός, ως... μουσικός (!) επάνω στο χέρσο έδαφος, για να το ισοπεδώσουν και να φτιάξουν γήπεδο βόλεϋ!

Ο Μπρεχτ και το έργο του επανέρχονται στις στήλες της *Αυγής*²³³ δυο χρόνια μετά το θάνατο του συγγραφέα. Κύρια αφορμή η παράσταση από το “Θέατρο Τέχνης” του έργου “Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν”. Η κριτική της συγκεκριμένης παράσταση αλλά και η ζωή, το έργο και η μέθοδος του Μπρεχτ προβάλλουν ιδιαίτερα. Ο Σταματίου μιλά για την απομάκρυνση του Μπρεχτ από τους αριστοτελικούς κανόνες του θεάτρου και από τη μέθοδο Στανισλάβσκι (μπάσιμο του ηθοποιού στο πετσί του ρόλου του). Για τον Μπρεχτ αυτό ήταν ένα είδος “απάτης”. Έτσι, βάση του δικού του έργου (“Επικό Θέατρο”) έγινε η “Απόσταση”. Ακολουθώντας τη μαρξιστική διαλεκτική μέθοδο ο συγγραφέας αραδιάζει μια σειρά γεγονότα με δραματική αξία, δείχνει τη διαλεκτική τους ροή αλλά αφήνει το θεατή να κρίνει μόνος του ποιος έχει δίκιο και ποιος άδικο, δεν προσπαθεί να τον πάρει με το μέρος του, η κρίση του μένει ανεπηρέαστη, σ' εγρήγορση. Ακόμη και ο ηθοποιός πρέπει να βλέπει κριτικά το ρόλο του, να μην ταυτίζεται μ' αυτόν και “κλέβει” με την τέχνη του την συμπάθεια ή την αντιπάθεια του θεατή. Έτσι το έργο του γίνεται διδακτικό χωρίς να είναι δασκαλιστικό ή “κατηχητικό”. Η ουσία του θεάτρου του Μπρεχτ συμπυκνώνεται ως εξής: “ζητά να δώσει στον άνθρωπο της εποχής μας τα μέσα ν' ασκήσει την ελευθερία του και να συνειδητοποιήσει τη θέση του, μέσα σε μια κοινωνία που συνεχώς εξελίσσεται”²³⁴.

Η πρόθεση κοινωνικής κριτικής αλλά και η επικαιρότητα θα αποτελέσουν κριτήρια αξιολόγησης και κατάταξης ταινιών της πρώτης επίσημης κινηματογραφικής απογραφής που επιχειρείται το 1958 και παρουσιάζεται από την *Αυγή*. Μεταξύ των “δώδεκα καλύτερων κινηματογραφικών ταινιών όλων των εποχών” που αξιολογούνται και αναλύονται είναι η *Μισαλλαδοξία* του Γκρίφιθ, η *Απληστεία* του Εριχ Φον Στροχάιμ, *Ο έσχατος των ανθρώπων* του Φρήντριχ Μουρνάου, το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Αιζενστάιν, η *Μεγάλη Χίμαιρα* του Ρενουάρ, ο *Πολίτης Κέην* του Γουέλες αλλά και ο *Κλέφτης ποδηλάτων* του Ντε Σίκα²³⁵.

Και επειδή στον Τσάπλιν επανέρχεται συχνά ο Σταματίου, από την στήλη κινηματογραφικής κριτικής της *Αυγής*, θα αναφερθεί και το 1958 στην ταινία του “Δικτάτορας”. Με τίτλο “Ο Τσάπλιν κατά του φασισμού”, σχολιάζει πως με το δικό του ειρηνικό όπλο, το γέλιο, ο Τσάπλιν έριξε τις πρώτες ομοβροντίες κατά του Άξονα, στα 1938- 39. Στην Ελλάδα παρόλο που παίχτηκε η ταινία μετά την απελευθέρωση, ξαναπροβάλλεται το 1958. Παραμένει όμως και τότε επίκαιρη και ο Σταματίου προτρέπει ν' ακούσουν το φιλελεύθερο και ανθρωπιστικό κήρυγμα του μεγάλου δημιουργού.

²³³ *Αυγή*, 24, 25, 31-10-1958.

²³⁴ Κώστας Σταματίου, “Μπέρτλοντ Μπρεχτ (η ζωή, το έργο, η μέθοδος)”, *Αυγή*, 24-10-1958.

²³⁵ *Αυγή*, 14,16,17,18-10-1958.

“Ατενίζοντας στο μέλλον” ο Έρενμπουργκ και με αφορμή το εφτάχρονο σοβιετικό σχέδιο μιλά για το πως η αύξηση της υλικής ευημερίας του λαού και ο ελεύθερος χρόνος θα συμβάλλουν και στην άνοδο του πολιτιστικού του επιπέδου. Κάνοντας αναδρομή στο παρελθόν διαπιστώνει ότι οι μεγαλοφυΐες είχαν πάντα ανάγκη από ζωογόνο περιβάλλον και στο παρελθόν τα πρωτοπόρα πνεύματα τα αναγνώριζαν χιλιάδες ή εκατοντάδες μορφωμένοι άνθρωποι. Μέσα στις καινούριες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που διαμορφώνονταν στη χώρα του όμως ο πολιτισμός δε θα εξαρτιόταν πλέον -όπως ευελπιστεί- από την πνευματική ανάπτυξη μιας φούχτας εκλεκτών αλλά ολόκληρου του λαού. Συνεχίζοντας ο Έρενμπουργκ επιμένει ότι αν στην παραγωγή η ειδικευση είναι αναγκαία, στην πνευματική ζωή γίνεται επικίνδυνη καθώς σπρώχνει σε στασιμότητα και μαρασμό. Φέρνει ως παράδειγμα μονόπλευρης ανάπτυξης την Αμερική. Επιμένει στη συμπληρωματική σχέση της τέχνης με την επιστήμη εντοπίζοντας τη διαφορά τους στο ότι τα δημιουργήματα της τέχνης έχουν πιο σταθερή και διαχρονική αξία, αν και είναι πιο δύσκολο γι' αυτά ν' αποδείξουν την αξία τους στο ευρύ κοινό. Απαιτείται καλλιέργεια του γούστου, κουλτούρα, αρκετή προπαίδευση. Για την απόκτηση τους θεωρεί σημαντική τη σωστή αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου από κάθε άτομο χωριστά και ειδικά από τους νέους. Συμπερασματικά, ενώ ξεκινά μ' αφορμή το επτάχρονο οικονομικό σχέδιο μετατοπίζει το ενδιαφέρον του σ' ένα σχέδιο πολιτιστικής ανάπτυξης και πνευματικής ανόδου που επιβάλλεται να διαθέτει ο καθένας. Η προτροπή αφορά κυρίως τους νέους.²³⁶

Η πολιτιστική σελίδα το 1959

Ταινίες και σκηνοθέτες

Περνώντας στο 1959 στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής* ιδιαίτερο κινηματογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική γύρω από το Μαρσέλ Καρνέ. Η ζωή, το έργο, η μέθοδος αλλά και η τότε πρόσφατη ταινία του Γάλλου σκηνοθέτη κεντρίζουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Παρουσιάζονται τα πρώτα του βήματα στον κινηματογράφο, η μαθητεία του κοντά στο Ρενέ Κλαίρ και στο Ζάκ Φεντέρ, το καθαυτό έργο του “κουαρτέττου” Καρνέ- Πρεβέρ- Τρωνέρ- Ζωμπέρ που αρχίζει στα 1938 με τη μεγάλη επιτυχία “Λιμάνι των Απόκληρων”, το κλίμα της απελπισίας που διακατέχει τόσο αυτό όσο και τις άλλες προπολεμικές του ταινίες αλλά και η σχέση της απαισιόδοξης διάθεσης με την κοινωνική ιστορία στα 1936: τη δημιουργία του “Λαϊκού Μετώπου” μέσα σε ατμόσφαιρα ενθουσιασμού και την απογοήτευση που ακολουθεί η διάψευση των προσδοκιών, η επαίσχυντη συμφωνία του Μονάχου και η αναστολή των κοινωνικών μεταρρυθμίσεων. Η κακή αυτή τροπή της κατάστασης ενώ κάποιους διανοούμενους τους έσπρωξε να ετοιμαστούν για τους επερχόμενους αγώνες, κάποιους άλλους τους έκανε να αφηθούν στην απαισιοδοξία. Σ' αυτούς ο Σταματίου συγκαταλέγει τον Καρνέ και η ένσταση του είναι ότι “ανήγαγαν την προσωπική τους απελπισία σε κοσμοθεωρητικό δόγμα”, χρησιμοποιώντας ωστόσο ως ήρωες γραφικές μορφές του “λούμπεν- προλεταριάτου”, σαν πλαίσιο τις λαϊκές

²³⁶ *Αυγή*, 25,27,30-12-1958.

γειτονίες και σαν διάλογο την “αργκό”.²³⁷

Ο Σταματίου επανέρχεται με κριτική της πρόσφατης ταινίας του Καρνέ “Ζαβολιάρηδες”. Με αφορμή την συγκεκριμένη ταινία ο Σταματίου μας μιλά για το Παρίσι ως “σταυροδρόμι ανθρώπινων περασμάτων” και πως σε κάθε εποχή συγκέντρωνε και σε μια διαφορετική γειτονιά τους “ρέμπελους” νέους από κάθε γωνιά της γης. Ενώ μετά τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο η γειτονιά αυτή ήταν στο Μονπαρνάς, μετά το Β Παγκόσμιο Πόλεμο, μια άλλη χαμένη νεολαία βρέθηκε σε μια άλλη γειτονιά: στο Σαιν Ζερμαίν ντε Πρε. Εκεί πάσχισε και πάλι να βρει τη “λύτρωση” σ’ εξωτερικά στοιχεία: στο πανδαϊμόνιο της τζαζ, στο παράξενο ντύσιμο, στον αιώνιο “ελεύθερο έρωτα”- για να αποσυρθεί λίγο αργότερα σ’ άλλα καφενεία της αριστερής όχθης του Σηκουάνα- κυρίως στο “Μποναπάρτ”. Εκεί λοιπόν βρίσκονται οι ήρωες της ταινίας που αν και προέρχονται από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, τους ενώνει η στάση τους απέναντι στη ζωή και η ηθική τους. Καθώς μεγάλωσαν κάτω από τη σκιά του ατομικού νέφους της Χιροσίμα, η ψυχολογία τους είναι εκείνη των τελευταίων ημερών της Πομπηία και κάθε ηθικός φραγμός γκρεμίζεται. Ο σκηνοθέτης μελέτησε τα πρότυπα των ηρώων του δυο ολόκληρα χρόνια και ο πίνακας αυτός των ηθών μιας νεολαίας και μιας εποχής έχει το ενδιαφέρον ενός ντοκουμέντου, όπως παρατηρεί ο κριτικός της *Αυγή*. Πέρα από τη σκηνοθετική αξία της ταινίας που τονίζεται από τον κριτικό, δίνεται έμφαση στην κριτική θέση του σκηνοθέτη απέναντι στο φαινόμενο που μελετάει και στον διαχωρισμό που κάνει ανάμεσα στον κόσμο της τεμπελιάς και της σαπίλας και τον άλλο του καθημερινού μόχθου, δίνοντας έτσι στην ταινία ένα “κοινωνικό υπόβαθρο αρκετά ασυνήθιστο στο έργο του Καρνέ”.²³⁸

Την ίδια βδομάδα μαζί με τους “Ζαβολιάρηδες”, στους Αθηναϊκούς κινηματογράφους παίζονται και “Οι Παράνομοι” του Νίκου Κούνδουρου. Ο Σταματίου κρίνοντας και αυτή την ταινία διαπιστώνει πως παρουσιάζει τις ίδιες αρετές αλλά και τις αδυναμίες των προηγούμενων ταινιών του Κούνδουρου (“Μαγική Πόλις” και “Ο δράκος”). Αναφέρει: “Κι εδώ η ίδια πλαστικότητα στην εικόνα, κι εδώ η ίδια ανησυχία στην έκφραση, αλλά και εδώ η ίδια θεματική σύγχυση”. Η υπόθεση παρουσιάζεται ως “ένα μονότονο απελπισμένο οδοιπορικό τριών εγκληματιών και μιας παράξενης κυρίας”, η διαγραφή των ηρώων στοιχειώδης, η χρονική διάρκεια της υπόθεσης ασαφής. Ακόμη η ταινία υποφέρει, σύμφωνα με τον κριτικό, από έλλειψη δράσης, συγκρούσεων, δραματικότητας.²³⁹

Ως μια “αριστουργηματική νουβέλα” δημοσιεύεται σε συνέχειες το έργο του Σολόχωφ, “Η μοίρα ενός ανθρώπου”.²⁴⁰ Και όχι μόνο αυτό. Καθώς η αντίστοιχη ταινία βραβεύτηκε στο Α Διεθνές κινηματογραφικό φεστιβάλ Μόσχας, δημοσιεύεται στη *Αυγή* κριτική του Γάλλου δημοσιογράφου Ζάν Πιέρ Σαλτάν.²⁴¹ Την ταινία σκηνοθέτησε ο Σεργκέι Μπονταρτσούκ ο οποίος ερμήνευσε και τον κύριο ρόλο. Ο Γάλλος δημοσιογράφος γράφει συγκλονισμένος από τη φρίκη του πολέμου την οποία αποδίδει η ταινία. Παρόλα αυτά “...δε νιώθει ολότελα το αίσθημα του μίσους-

²³⁷ *Αυγή*, 20-3-1959.

²³⁸ *Αυγή*, 22-3-1959.

²³⁹ *Αυγή*, 22-3-1959.

²⁴⁰ *Αυγή*, 5-16/7/1959.

²⁴¹ *Αυγή*, 19-8-1959.

αναφέρει. Σε κανένα επεισόδιο δεν γελοιοποιείται ή παραμορφώνεται ο Γερμανός. Δεν υπάρχει επίσης στο φιλμ ούτε ένα θηριώδες πρόσωπο σε μεγάλο πλάνο, ούτε σταγόνα από αίμα, που στάζει από το χέρι του βασανιστή. Το φιλμ αυτό δεν είναι αντεκδικητικό. Οι Χίτλερ παρέρχονται μα ο γερμανικός λαός μένει”. Δίνεται με αδρές γραμμές η υπόθεση της ταινίας πάνω στη ζωή ενός ανθρώπου που χτίζει την ειρηνική του ευτυχία ώσπου έρχεται ο πόλεμος και ανατρέπει τα πάντα: φεύγει για το μέτωπο, πιάνεται αιχμάλωτος αποπειράται δυο φορές να αποδράσει, χάνει την οικογένεια του, μένει ολομόναχος... Ο Γάλλος δημοσιογράφος επαινεί και τη “φόρμα” της ταινίας, σημειώνοντας πως βρίσκεται στο ύψος του θέματος και εξαιρεί τα σκηνοθετικά ευρήματα που κάνουν το θεατή να γίνεται ένα με τον ήρωα της ταινίας.

Καθώς το 20ο κινηματογραφικό φεστιβάλ της Βενετίας πραγματοποιείται το καλοκαίρι του 1959, στην *Αυγή* γίνεται λόγος για ευτυχισμένη επιστροφή του Ροσελίνι με την αντιστασιακή ταινία “Στρατηγός Ντέλλα Ρόβερε”. Πρόκειται για ταινία που συγκλόνισε κριτικούς και θεατές και θεωρήθηκε το καλύτερο αντιστασιακό φιλμ του '50. Με θέμα παρμένο από ένα πραγματικό γεγονός, περιγράφει την ιστορία ενός μικροαπατεώνα, του Μπερτόνι, που χρησιμοποιείται από τη γκεστάπο για να παραστήσει έναν αρχηγό της Αντίστασης, τον Στρατηγό Ντελλα Ροβέρε, που έχει πρόσφατα σκοτωθεί. Ο Μπερτόνι δέχεται τον προδοτικό του ρόλο αλλά στην πορεία εξαγνίζεται, αποκτά συνείδηση της παλιανθρωπιάς του και εντέλει αποφασίζει και διαλέγει να γίνει ο αληθινός “στρατηγός Ντέλλα Ροβέρε”, ο ήρωας της Αντίστασης²⁴². Η ταινία δικαιολογημένα, κατά τον κριτικό, κέρδισε το πρώτο βραβείο, το οποίο όμως μοιράστηκε με την επίσης ιταλική ταινία του Μάριο Μονιτσέλλι “Ο μεγάλος πόλεμος”. Η δεύτερη ταινία ξεχωρίζει για τον αντιπολεμικό και “αντιηρωικό” χαρακτήρα. Κρίνεται ως μια πολύ “ανθρώπινη διατριβή” πάνω στη στάση του απλού ανθρώπου απέναντι στο φαινόμενο “πόλεμο”. Οι πρωταγωνιστές, δυο συμπαθείς “φοβητσιάρηδες Ιταλοί φαντάροι, ξεκινούν στα 1917 για το μέτωπο μ' ένα και μόνο αντικειμενικό σκοπό: να ξαναγυρίσουν σώοι και αβλαβείς στα σπίτια τους “πάση θυσία”... Οι δύο “αντι ήρωες” μπορεί να φοβούνται τον πόλεμο αλλά αυτό δε σημαίνει πως είναι έτοιμοι να προδώσουν την πατρίδα τους όταν πιάνονται αιχμάλωτοι και έτσι οδηγούνται στο εκτελεστικό απόσπασμα... Η *Αυγή* προβάλλει το βασικό συμπέρασμα της ταινίας, ότι δηλαδή η ατομική λύση, η προσπάθεια για ατομική σωτηρία, δεν μπορεί να μας σώσει απ' το καθολικό φαινόμενο που είναι ο πόλεμος. Μόνη λύση προβάλλει η μαζική, η ενιαία πάλη για την αποτροπή του πολέμου.²⁴³

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα κινηματογραφικά προβάλλει η προτελευταία εβδομάδα του Οκτωβρίου 1959. Καλύτερη ανάμεσα στις προβαλλόμενες ταινίες “τόσο από την άποψη του περιεχομένου, όσο και από κείνη της πνοής και της ομοιογένειας της δουλειάς του σκηνοθέτη” θεωρείται “Ο δρόμος της αγωνίας” του Γκρηγκόρη Ροσάλ. Είναι ο πρώτος τόμος της τριλογίας του Τολστόη “Μαρτυρική πορεία” που είχε μάλιστα δημοσιεύσει σε συνέχειες παλιότερα η *Αυγή*. Στον πρώτο

²⁴² *Αυγή*, 6-9-1959.

²⁴³ *Αυγή*, 8-9-1959.

αυτό τόμο, τονίζεται πως ο Τολστόη δίνει μια πλατιά εικόνα της ρωσικής κοινωνίας του τέλους της τσαρικής εποχής. Γύρω από τις δύο κεντρικές ηρωίδες διασταυρώνεται ένας ολόκληρος κόσμος: η ταραγμένη διανοήση της Πετρούπολης, με τις φουτουριστικές συγκεντρώσεις και εκδηλώσεις της και τους “εστέτ” ποιητές της, οι λίγο πολύ καλοπροαίρετοι αστοί δημοκράτες, οι εργάτες και οι φαντάροι με τους αγώνες τους στις φάμπρικες ή στα μέτωπα. Όλος αυτός, “ο σφραγισμένος με τη σφραγίδα μιας κοσμοϊστορικής εποχής κόσμος”, βρίσκεται πιστά ζωντανεμένος στην ταινία του Ροσάλ... Μόνο αρνητικό στην όλη περίπτωση θεωρείται το γεγονός πως ο Έλληνας θεατής δε θα μπορέσει να δει ορισμένες γενικότερες εικόνες -λαϊκές κινητοποιήσεις- που δίνουν το έντονο ιστορικο-κοινωνικό της χρώμα στην ταινία για τον απλούστατο λόγο πως τις έκοψε η λογοκρισία. Έτσι, το τέλος ιδιαίτερα -που περιέγραφε την ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα της Πετρούπολης το 1917, με απόλυτο σεβασμό στην ιστορική ακρίβεια- φαίνεται τώρα απότομο και βιασμένο.²⁴⁴

Η δεύτερη ταινία που παρουσιάζεται, την ίδια μέρα, είναι “Ο Νόμος” από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ροζέ Βαγιάν. Το έργο αυτό κατά τον κριτικό μαρτυρούσε μιαν απομάκρυνση του άλλοτε κομμουνιστή συγγραφέα απ’ την προηγούμενη κοινωνική του τοποθέτηση. Ευνοούμενος του ήρωας δεν ήταν πια το σύνολο (όπως στο μυθιστόρημα του “Για 325.000 φράγκα”, που είχε, επίσης, παλιότερα δημοσιεύσει η *Αυγή*), αλλά “το εκλεκτό κι εκλεκτικό άτομο” ο φεουδάρχης της Νότιας Ιταλίας Ντον Τσέζαρε, που μόλις θύμιζε ορισμένους δικούς μας καλλιεργημένους τσιφλικάδες. Παρόλα αυτά το ενδιαφέρον είναι ότι ο Βαγιάν ζωντάνεψε μια ολόκληρη μικροκοινωνία, ξεχωριστή από τον τοπικό νοτιο-ιταλικό της χαρακτήρα, μα και ταυτόχρονα μικρογραφία της κοινωνίας πολλών δυτικοευρωπαϊκών χωρών. Όσον αφορά το σκηνοθέτη Ζυλ Ντασέν, τονίζεται πως χωρίς ν’ απομακρυνθεί από το πρωτότυπο κατάφερε να δώσει τη σφραγίδα της δικής του οπτικής: πολλά “σκληρά” “σαδιστικά” σημεία του μυθιστορήματος αμβλύθηκαν κι ένας τόνος ανθρωπιάς δόθηκε στο “παιχνίδι της ζωής”, που βάζει τους ήρωες στο βιβλίο “να κάνουν το νόμο” ο ένας στον άλλο με τραγικές συχνά συνέπειες...

Καθώς στη διάρκεια ενός ταξιδιού του επισκέπτεται την Αθήνα ο Αμερικανός σκηνοθέτης, Τένεσι Γουίλιαμς, βρίσκει την ευκαιρία να συζητήσει μαζί του ο Γερ. Σταύρου σχετικά με τις απόψεις του για το έργο του, το αμερικανικό θέατρο, την απομόνωση των συγγραφέων, τη γνώμη της κριτικής²⁴⁵. Ο δημιουργός του “Γυάλινου κόσμου”, “Λεωφορείο ο πόθος” αλλά και άλλων επιτυχιών, που ο Κάρολος Κουν ανέβασε κατά καιρούς στο θέατρο τέχνης, συνοψίζει το μήνυμα των έργων του στην ασίγαστη δίψα του ανθρώπου για κατανόηση. Θεωρώντας πως υπάρχουν πολλά πράγματα στην κοινωνία που κρατούν τους ανθρώπους μακριά από την αλήθεια (ο τύπος, το ραδιόφωνο, η εκπαίδευση, η θρησκεία) θεωρεί χρέος του την προσπάθεια, μέσα από τα θεατρικά του έργα, να δείχνει το δρόμο προς “την κρυμμένη αλήθεια”.

Στη συζήτηση αυτή παραβρίσκεται και ο Κάρολος Κουν ο οποίος, αναφερόμενος στη γνώμη πολλών κριτικών, λέει πως χαρακτηρίζονται τα έργα του Γουίλιαμς “αρρωστημένα” και απαισιόδοξα. Η απάντηση του συγγραφέα είναι ξεκάθαρη: γράφει για τη δική του, την αμερικάνικη κοινωνία, που είναι

²⁴⁴ Κ. Σταματίου, “Ο Κινηματογράφος”, *Αυγή*, 20-10-1959.

²⁴⁵ *Αυγή*, 29-10-1959.

“αρρωστημένη” και νευρωτική.

Προβλήματα της πολωνικής λογοτεχνίας

Το 1956, σύμφωνα με δημοσίευμα του *Βήματος*²⁴⁶, η καταδίκη της σταλινικής εποχής εκφράζεται στην Πολωνία με μια ειλικρίνεια και ωμότητα, που εκπλήσσει. Το δημοσίευμα αναφέρεται σε φιλολογική επιθεώρηση της Πολωνίας που δεν δίστασε να κάνει παραλληλισμό μεταξύ των εγκλημάτων του Στάλιν και των εγκλημάτων του Χίτλερ. Ακόμη ο συγγραφέας Ζαν Κνόνλ, κάνοντας αυτοκριτική κατά τη διάρκεια συγκεντρώσεως του πολωνικού συμβουλίου της κουλτούρας και των τεχνών, μεταξύ άλλων, ανέφερε σχετικά με τη σταλινική περίοδο: «...καθημερινώς και περισσότερο η σύγχρονη ιστορία μετετρέποντο εις μυθολογίαν. Αν ορισμένα γεγονότα ήσαν ενοχλητικά, τα αλλάξαμε. Αν ορισμένα ιστορικά πρόσωπα είχαν γίνει οχληρά, τα “εξαφανίσαμε”...». Ένας άλλος συγγραφέας, ο ποιητής Αντόνι Σλονίμσκι, υπήρξε εξίσου επικριτικός λέγοντας πως η καταδίωξη της κριτικής σκέψεως κατά τον Μεσαίωνα εμφανίζεται ως «χρυσούς αιών», εάν παραβληθή με την περίοδο που έζησαν. Με ανάλογο πνεύμα ένας ζωγράφος καταγγέλλει δριμύτατα το σταλινικό σοσιαλιστικό ρεαλισμό που στον τομέα της ζωγραφικής ισοδυναμούσε με την απεικόνιση «τρακτέρ, τούβλων, εργοστασίων, και πάλι εργοστασίων», ενώ στις εκθέσεις, όπως λέει, δεν εξετίθεντο παρά «βρώμικα κουρέλια» με θέματα κοινότοπα και υποκριτικά²⁴⁷.

Στην *Αυγή* την ίδια περίπου περίοδο βρίσκουμε τη συνέντευξη του Πολωνού λογοτέχνη Πουτράμεντ, που δόθηκε στον ανταποκριτή της *Αυγής*, Λ. Μωραϊτή²⁴⁸. Ο Γιέζυ Πουτράμεντ, βέβαια, πέρα από λογοτέχνης υπήρξε και βουλευτής στην πολωνική Δίαιτα, μέλος της Κεντρικής Επιτροπής του Ενιαίου Εργατικού Κόμματος, διπλωμάτης σε συνελεύσεις των Ηνωμένων Εθνών αλλά και ένας από τους ηγετικούς παράγοντες του πολωνικού κινήματος της ειρήνης. Μιλώντας για τα προβλήματα και τις κατευθύνσεις της πολωνικής τέχνης το 1956 κάνει λόγο για «επικύνδινη στροφή». Τη μεταπολεμική πολωνική λογοτεχνία χωρίζει αρχικά σε τρία στάδια, με το πρώτο ν' ανοίγει μετά την απελευθέρωση και να κλείνει το 1948. Ως «πλην» της περιόδου κρίνει το γεγονός ότι το Κόμμα δεν επεμβαίνει στη λογοτεχνική ζωή και η λογοτεχνία μένει εντελώς αβοήθητη. Τη δεύτερη περίοδο (1948-1956) εντοπίζει το πρόβλημα στο κύμα της «προσωπολατρίας» που κατέκλυσε ολόκληρη τη χώρα. Μαζί με την

²⁴⁶ «Κάτω και ο σταλινικός ρεαλισμός- ο Μεσαίων ήτο χρυσούς αιών εμπρός εις τον ζόφον της σταλινικής περιόδου- ελύθη η γλώσσα των Πολωνών συγγραφέων», *Βήμα*, 11-5-1956.

²⁴⁷ Αντίστοιχα δημοσιεύματα που αφορούν την «ανταρσία» διανοουμένων στην Ουγγαρία βρίσκουμε επίσης στο *Βήμα*. Έτσι βρίσκουμε δημοσίευμα για το συνέδριο των Ούγγρων συγγραφέων (17-9-1956) που διεκδικούν πλήρη «ελευθερία της φιλολογίας» και κατάργηση οποιασδήποτε λογοκρισίας. Η θεωρητική βάση της ιδεολογικής αυτής διαμάχης επισημαίνεται πως οφείλεται στον Ζ. Λούκατς ο οποίος απαιτεί «την ριζική κατάργηση του δογματισμού και του σεχταρισμού». Ακόμη υποστήριξε την ανωτερότητα του Μαρξισμού, υπό τον όρο ότι θα ξαναγίνει διαλεκτικός και αναλυτικός, θα «εξανθρωπισθεί και θα δημοκρατικοποιηθεί» και τέλος, θα απαλλαγεί από τη μορφή που έλεβε επί Σταλινισμού. Ως γεγονός προβάλλεται, ακόμη, ότι η πλειοψηφία των δημοσιογράφων της «Ζαπάντ Νέπ»- όργανο του Κόμματος- διάκεινται ευμενώς προς τους συγγραφείς αλλά και το ό, τι οι εκδότες διατίθενται να εκδόσουν δυτικά βιβλία. Βλέπε: F.F., «Ορμητικός αντισταλινικός άνεμος- ανταρσία των συγγραφέων εις Ουγγαρίαν εναντίον κάθε περιορισμού της σκέψεως», *Βήμα*, 28-9-1956.

²⁴⁸ Λ. Μωραϊτή, «Συνέντευξη με τον Πολωνό λογοτέχνη Πουτράμεντ», *Αυγή*, 21,23-4-1956.

απλόχερη βοήθεια, γίνονται επεμβάσεις υπερβολικές, ανασταλτικές, βάνουσες και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός οδηγείται σε υπέρμετρη απλοποίηση που φτάνει τα όρια του εκχυδαϊσμού. Επισημαίνει ωστόσο πως την ίδια αυτή περίοδο γράφτηκαν σημαντικά έργα και ακόμη υπήρξε καταπληκτική εξάπλωση της κουλτούρας στις πλατειές μάζες και πρωτοφανής διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού. Περνώντας στην τρίτη περίοδο που, συμβατικά μονάχα, ξεκινά το 1956, την αποκαλεί περίοδο «τρανταγμού» και αγωνιώδους αναζήτησης του «νέου». Αναρωτιέται αν η εξέλιξη της πολωνικής λογοτεχνίας θα έχει να κάνει πλέον με την πρωτοτυπία ή την εκζητήση, με τη νέα «άνοιξη» ή την κατολίπηση στην «παρακμή». Καθήκον τους, πάντως, θεωρεί την πάλη τόσο κατά της επιστροφής στο άμεσο παρελθόν, όσο και κατά του ρεβιζιονισμού στα πεδία της τέχνης.

Η πολιτιστική σελίδα της *Αυγής* ασχολείται, όμως, με τα “πολιτιστικά προβλήματα” των λαϊκών δημοκρατιών και κατά το 1959. Δημοσιεύεται, αυτή τη φορά, περίληψη συνέντευξης του Πολωνού συγγραφέα Λέον Κρουτσκόφσκι²⁴⁹ και θίγει περίπου τα ίδια ζητήματα που είχε ήδη αναπτύξει ο Πουτράμεντ. Ξεκινώντας με απολογισμό της μεταπολεμικής περιόδου ο Κρουτσκόφσκι επισημαίνει δύο μεγάλα κεφάλαια. Το πρώτο αφορά τη διάδοση των πνευματικών αγαθών στις μάζες, τη διεύρυνση του “πνευματικού κοινού”. Το δεύτερο κεφάλαιο του απολογισμού αφορά την πνευματική παραγωγή, το θέμα της δημιουργίας νέων έργων. Στον τομέα αυτό οι επιτυχίες κρίνονται μικρότερες και τα προβλήματα πολυπλοκότερα και δυσκολότερα στη λύση τους. Τα προβλήματα της πνευματικής παραγωγής στη μεταπολεμική Πολωνία εντοπίζονται σε τρία. Το πρώτο αφορά τη δυσκολία του συγγραφέα να συλλάβει τις συγκρούσεις μέσα στη νέα κοινωνική πραγματικότητα, μέσα σε κατάσταση άγριας πάλης του “παλιού” και του “νέου” και να τους δώσει άρτια καλλιτεχνική μορφή. Το δεύτερο πρόβλημα αφορά την προσαρμογή των συγγραφέων της “παλιάς γενιάς” -που διαμορφώθηκε υπό άλλες συνθήκες, άλλο κλίμα, άλλα αιτήματα και άλλο “καταναλωτικό κοινό”- στη νέα πραγματικότητα. Οι δυσκολίες ήταν μεγαλύτερες για ανθρώπους που δεν είχαν στο παρελθόν επαφή με την εργατική τάξη και το εργατικό κίνημα, που έβλεπαν την τέχνη έξω από τόπο και χρόνο.

Το τρίτο πρόβλημα που επισημαίνεται από το συγγραφέα σχετίζεται με τις αντιφάσεις της πολιτικής του κράτους απέναντι στους δημιουργούς. Ενώ δηλαδή τους εξασφάλισε τις υλικές προϋποθέσεις εργασίας και ένα πλατύ κοινό, από την άλλη πλευρά η προσπάθεια να επισπευσθεί η ανάπτυξη της σοσιαλιστικής κουλτούρας με διοικητικά μέτρα δημιούργησε αρνητικά αποτελέσματα. Συγκεκριμένα η προβολή ορισμένων μόνο θεμάτων, ένα στένεμα της κριτικής και διοικητικές πολλές φορές παρεμβάσεις είχαν ως αποτέλεσμα μια “χαλάρωση της δημιουργικής ορμής των ανθρώπων της τέχνης”. Ωστόσο το πρόβλημα αυτό, σύμφωνα με τον ομιλητή, λύθηκε με την 8η ολομέλεια της Κ.Ε του Ενιαίου Εργατικού Κόμματος (1956), που εγκαινίασε μια νέα πολιτική στον τομέα της τέχνης. Εξασφαλίστηκε πλέον πλήρης ελευθερία ως προς τις μορφές και τα μέσα έκφρασης, διευρύνθηκε ο κύκλος των θεμάτων, δόθηκε η δυνατότητα επαφής με την πνευματική παραγωγή όλων των χωρών, σοσιαλιστικών και μη.

Η νέα πολιτική -παραδέχεται ο Κρουτσκόφσκι- δεν έλυσε όλα τα προβλήματα

²⁴⁹ Λ. Μωραϊτή, «Τα προβλήματα της πολιτιστικής επανάστασης στη σημερινή Πολωνία», *Αυγή*, 23-4-1959.

αφού εκδηλώθηκαν στους κύκλους των συγγραφέων και καλλιτεχνών “τάσεις ρεβιζιονιστικές, τάσεις αναβιώσεων των ιδεολογικών σχημάτων του καπιταλιστικού παρελθόντος”. Αργά αλλά σταθερά -εκφράζει την αισιοδοξία- οι συγχύσεις διαλύονται, οι ρεβιζιονιστικές τάσεις υποχωρούν, ενώ ο αγώνας κατά των καθαρά εχθρικών αντισοσιαλιστικών ρευμάτων δυναμώνει. Στο ζήτημα των ρεβιζιονιστικών τάσεων της τέχνης επανέρχεται, όμως, ο Κρουτσκόφσκι προσπαθώντας ν' απαντήσει για ποιο λόγο οι τάσεις αυτές βρίσκουν προσφορότερο έδαφος στα στρώματα των δημιουργών της τέχνης και συναντά τις μεγαλύτερες αντιστάσεις η αντιμετώπιση τους σε σχέση με τ' άλλα κοινωνικά στρώματα. Επισημαίνει δύο κυρίως παράγοντες: Πρώτος είναι η αδύνατη και επιφανειακή επαφή αυτών των στρωμάτων με την εργατική τάξη, το αγωνιστικό της παρελθόν και το “σημερινό” της έργο, της σοσιαλιστικής οικοδόμησης, παρόλο που μια τέτοια επαφή είχε πραγματοποιηθεί τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Ως δεύτερος και σοβαρότερος παράγοντας αναφέρονται οι κίνδυνοι τους οποίους συνιστούν οι ίδιες οι ιδιομορφίες της καλλιτεχνικής δημιουργίας: η ανάγκη δηλαδή αλλά και η ικανότητα ενός έργου τέχνης να διατυπώνει κρίσεις που να μη συμπίπτουν με τις γενικά παραδεδομένες διαπιστώσεις. Οι ιδιομορφίες αυτές μπορούν να οδηγήσουν τον καλλιτέχνη στην ψευδαίσθηση ότι μπορεί να σταθεί πάνω από την κοινωνία, να σχηματίσει μια ψεύτικη αντίληψη περί ελευθερίας και ανεξαρτησίας. Πεποίθηση του Πολωνού συγγραφέα είναι πως το αναφαίρετο δικαίωμα του συγγραφέα στην πρωτοτυπία, στην τόλμη της έρευνας και τη διατύπωση δικών του κρίσεων πρέπει να συμβαδίζει με τη συναίσθηση της ευθύνης ως προς το κοινωνικό αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Καλύτερο σχολείο για την απόκτηση αυτής της κοινωνικής ευθύνης θεωρείται η ίδια η συμμετοχή στη σοσιαλιστική οικοδόμηση, μέσα στις τότε συνθήκες της Πολωνίας²⁵⁰.

Έλληνες λογοτέχνες στην πολιτιστική σελίδα της Αυγής

Τους επόμενους μήνες η *Αυγή* ασχολείται εκτεταμένα με δύο αριστερούς λογοτέχνες. Ο ένας είναι ο Κ. Βάρναλης και ο άλλος ο Θέμος Κορνάρος. Η απονομή του βραβείου Λένιν στον πρώτο γίνεται αφορμή να δημοσιευτεί στην Πράβδα συνομιλία του ποιητή με τον ανταποκριτή της εφημερίδας στην Αθήνα, Μπράγκιν. Η *Αυγή* μεταφέρει τη συζήτηση που έχει τίτλο “Στην ενότητα βρίσκεται η δύναμη μας”. Ο Βάρναλης τονίζει πως η ζωή και η πάλη του ελληνικού λαού τον ενέπνευσαν στη δημιουργία των έργων του. Επισημαίνει ακόμη τη σημασία της ενότητας όλων των λαών για να αντιπαλέψουν τα σχέδια των ενωμένων δυνάμεων της ολιγαρχίας που υπερασπίζονται τον πόλεμο. Τις ελπίδες του εναποθέτει “στη δύναμη και στην κραταιότητα των χωρών του σοσιαλιστικού στρατοπέδου και στην κοινή πάλη όλων των λαών της Γης”²⁵¹.

Ο φόβος μιας πολεμικής καταστροφής και ο Βάρναλης ως αγωνιστής της ειρήνης προβάλλει και στο λόγο του προέδρου του Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου (καθηγητή Τζώνη) στην εκδήλωση που διοργάνωσε ο Σύνδεσμος προς τιμή του ποιητή. Αντίθετα στην ίδια εκδήλωση ο Μυριβήλης παίρνοντας το λόγο, ως πρόεδρος

²⁵⁰ Λ. Μωραΐτη, «Τα προβλήματα της τέχνης στην Πολωνική Δημοκρατία», *Αυγή*, 29-4-1959.

²⁵¹ *Αυγή*, 7-5-1959.

της “Εθνικής Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών”, προβάλλει την έννοια του έθνους ως ενοποιητικό στοιχείο του λαού: “Το έθνος ολόκληρο- είπε- γιορτάζει τον ποιητή. Η γιορτή αυτή αντανακλά σ' όλους τους πνευματικούς ανθρώπους της χώρας μας... Το έργο του το καμαρώνουν δεξιοί και αριστεροί...”²⁵²

Ο Θέμος Κορνάρος είναι ένας άλλος λογοτέχνης του δημοκρατικού προοδευτικού κινήματος της Αριστεράς. Με την ευκαιρία του έργου του, “Γη της Ανάστασης”, ο Τάσος Βουρνάς κάνει μια αναδρομή στο έργο του συγγραφέα και το παρουσιάζει ως “φιλολογικό και κοινωνικό ρεπορτάζ”²⁵³. Αναφέρεται στο πρώτο βιβλίο του “Άγιον Όρος, οι άγιοι χωρίς μάσκα” ως ένα “έργο οξύτατα καταλυτικό, έργο μάχης ενάντια στην κοινωνική συντήρηση, έργο που γκρέμιζε είδωλα, αποκάλυπτε το βαθμό διάβρωσης της μεσοπολεμικής εποχής”. Τονίζει ακόμη πως δύσκολα μπορούμε να βρούμε αντίστοιχα έργα με παράλληλο θέμα: “Από την “Πάπισσα Ιωάννα” του Ροϊδη ... ο δρόμος μας πάει ίσια στο “Άγιον Όρος” που αποτέλεσε το πιο αποφασιστικό χτύπημα στο πνευματικό εποικοδόμημα μιας τάξης καταδικασμένης από την ίδια την ιστορία.”.

Ο Βουρνάς περιγράφει τις ιστορικές και κοινωνικές συγκυρίες που διαμόρφωσαν το πνευματικό υπόβαθρο του Κορνάρου, σε διεθνές αλλά και σε εθνικό επίπεδο, στη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Ο αντίχτυπος της Οκτωβριανής επανάστασης, η μικρασιατική ήττα, η άνοδος του εργατικού κινήματος σε πανευρωπαϊκή κλίμακα, η δημιουργία των λαϊκών μετώπων, το ναζιστικό καθεστώς στη Γερμανία και η Δημοκρατία της Βαιμάρης, ο εμφύλιος ισπανικός πόλεμος σαν αιματηρός πρόλογος του δεύτερου παγκοσμίου είναι οι κυριότερες απ' αυτές. Η κρίση του ελληνικού πολιτικού κόσμου της εξουσίας, τα στρατιωτικά κινήματα, τα πρώτα υπεύθυνα ιστορικά βήματα του προοδευτικού κινήματος στην Ελλάδα και η συμμαχία των παραγωγικών τάξεων ενάντια στον παλαιοκομματισμό και την οικονομική καταδυνάστευση επηρέασαν επίσης το “Άγιον Όρος”, το οποίο σημειώνεται ότι με τον τρόπο του πήρε μέρος στη μεγάλη μάχη, με τα όπλα της τέχνης, για τη εξυγίανση και ανανέωση της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, που πρωτοπόροι μαχητές είχαν τότε αναδειχτεί ο Βάρναλης, ο Γληνός, ο Κορδάτος, ο Αυγέρης. Εκτός όμως από γέννημα κοινωνικής και πολιτικής ανάγκης, το “Άγιον Όρος” παρουσιάζεται και ως φιλολογικό ντοκουμέντο, ένα “φλογερό ρεπορτάζ” χωρίς λογοτεχνικό φόρτο ή παραχωρήσεις στη φαντασία. Ο συγγραφέας δεν το επισκέφτηκε σαν τουρίστας, ούτε τον ενδιέφερε η ρομαντική άποψη του θέματος αλλά μονάχα το παρόν. Το είδε “σαν καρκίνωμα απάνω στο κορμί της Ελλάδας της παρακμής, σαν φέουδο που εκμεταλλεύεται τους γύρω αγρότες, σαν φωτοσβεστική εστία, σαν κηφηνариό όπου η διαφθορά είχε αντικαταστήσει την “κατά Χριστόν” ζωή”.

Συνεχίζοντας ο Βουρνάς την παρουσίαση αναφέρεται στη δίωξη που δέχτηκε ο συγγραφέας για το τολμηρό έργο του, αλλά και στις φωνές που υψώθηκαν για να το υπερασπιστούν, όπως εκείνη του Φώτου Πολίτη. Περνά έπειτα στο επόμενο έργο του, τη “Σπιναλόγκα”, έργο γεμάτο σελίδες “κολασμένης φρίκης και υψηλής ανθρωπιάς”. Ο Κορνάρος αφού πήγε στη Σπιναλόγκα και έζησε με τους λεπρούς -περιφρονώντας τους κινδύνους της φοβερής αρρώστιας- ό,τι είδε και ό, τι άκουσε, επεξεργασμένο

²⁵² *Αυγή*, 21-5-1959.

²⁵³ Τάσος Βουρνάς, “Ο Θέμος Κορνάρος και το φιλολογικό κοινωνικό ρεπορτάζ”, *Αυγή*, 26-6-1959.

κριτικά, αποτέλεσε το υλικό του βιβλίου αυτού.

Αφού ο Βουρνάς ολοκληρώνει την εξέταση των δύο αυτών έργων, περνά στο τελευταίο βιβλίο του Κορνάρου, “Η Γη της Ανάστασης”, που και αυτό αποτελεί ρεπορτάζ, αυτή τη φορά από την επίσκεψη του στη Λαϊκή Κίνα. Εδώ όμως έχουμε να κάνουμε με την αντίστροφη όψη του νομίσματος, όπως παρατηρείται. Ο κοινωνικός ρεπόρτερ δεν παίρνει αυτή τη φορά στάση επικριτή απέναντι στο αντικείμενο του, δεν είναι καταλυτικός αλλά εποικοδομητικός. Διακρίνεται από κατάφαση για τον κόσμο που απλώνεται μπροστά του και μένει προσηλωμένος στο δικό του, τον προσωπικό τόνο της ανθρωπιάς που χαρακτηρίζει το έργο του, είτε βρίσκεται σε διάσταση, είτε σε αρμονία με το αντικείμενο του.

Ο Τάσος Βουρνάς ασκεί κριτική και στο βιβλίο του Αιμ. Χουρμούζιου “Ο Παλαμάς και η εποχή του” και συγκεκριμένα στο δεύτερο τόμο²⁵⁴. Ο Βουρνάς παρατηρεί πως ο πρώτος τόμος του Χουρμούζιου που γράφτηκε το 1943 θεμελιώνεται με υγιέστερο κριτήριο και αποτελεί μια σημαντική προσπάθεια να ενταχθεί ο ποιητής “στον εθνικό κοινωνικοπολιτικό και πνευματικό του χώρο και να ανιχνευθούν τα κατά καιρούς κίνητρα των ποιητικών του εμπνεύσεων”. Αντίθετα για το δεύτερο τόμο υποστηρίζει πως κυριαρχείται από ιδεαλιστικό φόρτο και πως τα “αφηρημένα ιδεαλιστικά σχήματα συγκλίνουν προς τον “ορθολογισμένο ιδεαλισμό” του Συκουτρή ή το νεοκαντιανισμό του Τσάτσου”. Επικρίνει το συγγραφέα για “επιφυλλιδογραφικό ιμπεριαλισμό” που ταλαιπωρεί τον αναγνώστη του, ενώ συγκεκριμένα για το μέρος του βιβλίου που αφορά το “Δωδεκάλογο του Γύφτου” λέει ότι ενώ γίνεται πολύς λόγος για τη σημασιολογική ερμηνεία του συμβόλου “Γύφτος” μέσα στο ποίημα του Παλαμά, δεν υπάρχει ούτε μια έστω και υπαινικτική αναφορά των πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών που πρόβαλλαν το ποιητικό αυτό σύμβολο. Όσον αφορά “Τη φλογέρα του βασιλιά”, ο Βουρνάς τη χαρακτηρίζει έργο “εγκεφαλικό, διαπνεόμενο από ένα αριστοκρατικό εθνικισμό, πολεμολατρικό, φυτώριο φυλετικών διακρίσεων” και απορεί που ο Χουρμούζιος το χαρακτηρίζει σαν “ένα τυπικό υπόδειγμα διάχυσης του ποιητικού Εγώ στο πλήθος”, αφού κατά τη γνώμη του δεν υπάρχει -στο έργο αυτό- ανταπόκριση ανάμεσα στον ποιητή και τα ιδανικά του καιρού του.

Ιδιαίτερο χώρο στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής* καταλαμβάνουν οι δημοσιεύσεις για τις εκδηλώσεις προς τιμή του Σικελιανού²⁵⁵ αλλά και η γαλλική κριτική για την ποίηση του Ρίτσο²⁵⁶. Η πνευματική εκδήλωση στους Δελφούς για το Σικελιανό οργανώθηκε από την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών με την ευκαιρία των 25 χρόνων δράσης της και για να τιμήσει τη μνήμη του πρώην προέδρου της. Από την άλλη πλευρά, η υποδοχή που επιφύλαξε η γαλλική κριτική στο ποιητικό έργο του Ρίτσο “Τέταρτη Διάσταση” υπήρξε εξαιρετική και στην *Αυγή* δημοσιεύονται οι απόψεις πολλών κριτικών όπως του Ουμπέρ Ζουέν (“Κομπά”), Ανρί Φρονσάκ (“Σίνι ντύ Τάν”), Φρανσουά Κερέλ (“Ερόπ”) αλλά και του ποιητή Αραγκόν όπου μ’ ένα μεγάλο εγκωμιαστικό άρθρο του αναφέρθηκε στο Ρίτσο και στη “Σονάτα του

²⁵⁴ *Αυγή*, 10-7-1959.

²⁵⁵ *Αυγή*, 19,20-10-1959

²⁵⁶ *Αυγή*, 21-10-1959.

Σεληνόφωτος”.²⁵⁷

Μια φιλοσοφική αντιπαράθεση

Το Μάιο του 1959 δημοσιεύεται στην *Αυγή* κριτική πάνω στο φιλοσοφικό έργο του Μπάμπη Κλάρα, “Ενιαίος Λογισμός”.²⁵⁸ Με το τίτλο “Μια αναθεωρητική προσπάθεια” εξετάζεται το έργο που επιχειρήσε να αναθεωρήσει το διαλεκτικό υλισμό- αλλά και τον ιδεαλισμό- θεμελιώνοντας μια καινούρια αντίληψη: της ενιαίας κοσμικής ουσίας (ως ύλη και πνεύμα ταυτόχρονα) και μια καινούρια μέθοδο: του Ενιαίου Λογισμού. Ο συγγραφέας επιχειρεί να υποστηρίξει πως άλλο ύλη και άλλο ενέργεια με τρόπο όμως που προκαλεί σύγχυση. Σ' αυτόν ο Κώστας Πολίτης αντιτάσσει τον διαλεκτικό υλισμό, αλλά και τον ορισμό του Λένιν για την πραγματικότητα που ξεπερνώντας τα μηχανιστικά πλαίσια θεωρεί τη μάζα και την ενέργεια ως διαφορετικές εκδηλώσεις της μιας ενιαίας και αντικειμενικής πραγματικότητας, που υπάρχει ανεξάρτητα από τη συνείδηση μας. Ακόμη ο Πολίτης υποστηρίζει πως ο Κλάρας βρίσκεται στο στάδιο του χυδαίου υλισμού (που όμως έχει ξεπεραστεί από τις νεότερες επιστημονικές ανακαλύψεις) που βλέπει την ύλη με την παλιά μηχανιστική αντίληψη της σωματιδιακής αδρανούς μάζας- ύλης, που αποτελεί ακόμη και με τη νέα εικόνα της ένα μονάχα μέρος της πραγματικότητας.

Καθώς ο Μπάμπης Κλάρας δημοσίευσε στην *Βραδυνή* μακροσκελέστατη απάντηση στην κριτική της *Αυγής* για το βιβλίο του, ο Κ. Πολίτης επανέρχεται στο θέμα επιμένοντας πως η απάντηση είτε δεν αναιρεί τα βασικά σημεία της κριτικής, είτε πέφτει σε καινούρια σφάλματα²⁵⁹. Με οχτώ καίριες παρατηρήσεις απαντά στο συνομιλητή του. Τονίζει περισσότερο τη σημασία της αντίθεσης, σαν συντελεστή προόδου, ακόμη και σε αταξικές κοινωνίες, ενώ σε κάποιο σημείο τον επικρίνει ότι ζητά “αναχώνευση των δύο συστημάτων”-ιμπεριαλισμού και σοσιαλισμού. Στο ζήτημα του ιδεαλισμού η άποψη του είναι ότι ενώ ο Κλάρας στα πρώτα κεφάλαια αναιρεί ορισμένα ιδεαλιστικά σχήματα, ξαναπέφτει στη συνέχεια σε μια φραστικά διαφορετική μορφή ιδεαλισμού (“μια μορφή πανθεισμού απαράδεκτη για την εποχή τους”).

Ο Κ. Πολίτης επανέρχεται στο φιλοσοφικό “πρόβλημα της ύλης” και σε κατοπινή δημοσίευσή του. Ξεκινά από την αρχή πως τα φιλοσοφικά συστήματα των διαφόρων εποχών είναι αντανάκλαση συγκεκριμένων κοινωνικών καταστάσεων, στην οντολογική τους όμως θεμελίωση παίζανε πάντα βασικό ρόλο οι γνώσεις της εποχής για τον κόσμο. Έτσι για να εντοπίσει τα κατά τη γνώμη του λάθη των ιδεαλιστών, ανατρέχει στις παλιότερες μέχρι και τις πιο σύγχρονες αντιλήψεις της φυσικής για την ύλη. Αναφέρεται στην θεωρία του Δημόκριτου, στη νεότερη ατομική θεωρία του Ντάλτον, στην ταύτιση για την κλασική φυσική της έννοιας της μάζας με την έννοια της ύλης και την αντίληψη της ενέργειας ως κάτι τελείως ανεξάρτητο και διαφορετικό. Σε αντίθεση με άλλες φιλοσοφικές θεωρίες που στηρίχτηκαν σ' αυτές τις αντιλήψεις της φυσικής, ο διαλεκτικός υλισμός προχωρώντας πιο μπροστά από την επιστήμη της εποχής των ιδρυτών του, αντιμετώπισε τα άτομα (μάζα- ύλη της

²⁵⁷ *Αυγή*, 21-10-1959.

²⁵⁸ *Αυγή*, 29-5-1959.

²⁵⁹ Κώστας Πολίτης, “Φιλοσοφία και σύγχυση- Ενιαίος λογισμός ή μεταμορφωμένος ιδεαλισμός”, *Αυγή*, 27-6-1959.

φυσικής) και την ενέργεια με τις διάφορες μορφές της, ως μορφές ύπαρξης της αντικειμενικής πραγματικότητας, της ύλης με την ευρύτερη έννοια. Και η ενέργεια, λοιπόν, υπήρξε γι' αυτόν ύλη. Και πράγματι η νεότερη φυσική, κυρίως με τη θεωρία της σχετικότητας αλλά και με την κβαντομηχανική και την κυματομηχανική, επιβεβαίωσε την άποψη αυτή, δείχνοντας πως η προοδευτική φιλοσοφία προπορεύτηκε της επιστήμης σ' αυτό το σημείο. Έτσι καθώς η νεότερη φυσική προχώρησε στη διερεύνηση των δομικών στοιχείων των ατόμων και της ακτινοβολίας κατάργησε την παλιά αντίθεση μάζας και ενέργειας και αποκάλυψε την ενιαία ηλεκτρομαγνητική φύση τους, την αλληλομετατροπή και την αλληλεπίδραση τους²⁶⁰.

Υπόθεση Ντρέφους

Η “Υπόθεση Ντρέφους” του Μανόλη Σκουλούδη ανεβαίνει στο θέατρο “Διάνα” και στην *Αυγή* γίνεται αναφορά από το Γ. Σταύρου στην πραγματοποίηση και δικαίωση όλων των προσδοκιών που είχαν στηριχτεί στο συγκρότημα του Δημ. Μυράτ. Το έργο κρίθηκε ως “ένας αληθινός θρίαμβος”, ενώ επικροτείται η επιδίωξη του Δημ. Μυράτ “ν' αγκαλιάζει καίριας σημασίας ανθρώπινα προβλήματα που βρίσκουν άμεση ανταπόκριση και κατανικούν επιφυλάξεις, προκαταλήψεις ακόμα και αντιδράσεις”.

Υπάρχει ακόμη εκτενής αναφορά στα ιστορικά γεγονότα που δημιούργησαν την υπόθεση και μεταξύ άλλων αναφέρεται: “Η “υπόθεση” Ντρέφους ήταν μια σκευωρία της στρατιωτικής κλίκας, για να καλύψει τις ανομίες και τις φανερές ή κρυφές προδοσίες της, για να δικαιολογήσει ένα καίριο χτύπημα κατά των λαϊκών ελευθεριών, της Δημοκρατίας. Μα δεν άργησε να πέσει εκείνη στην παγίδα που έστηνε για τους άλλους. Γύρω απ' το αθώο θύμα, τον έντιμο λοχαγό Αλφρέδο Ντρέφους, υψώθηκαν οι ζωντανές δημοκρατικές δυνάμεις της Γαλλίας, μ' επικεφαλής τον Κλεμανσώ και τον Ζολά κι υπερασπίστηκαν μ' ακατάβλητο πάθος τις λαμπρότερες αγωνιστικές παραδόσεις του Γαλλικού λαού, τις διακηρύξεις της Γαλλικής Επανάστασης... Όλα τα είχαν προβλέψει [οι στρατοκράτες]. Ως και την εβραϊκή καταγωγή του Ντρέφους εκμεταλλεύτηκαν σαν τροφή του αντισημιτικού κλίματος που οι ίδιοι καλλιέργησαν. Ένα μόνο τους “διέφυγε”, μοιραία φυσικά: Πως η αλήθεια είναι ακαταμάχητη, όσο και ο ανυπόταχτος λαός...”²⁶¹

Με την ευκαιρία της “υποθέσεως Ντρέφους” δημοσιεύεται στην *Αυγή* “Ο Ζολά και η ασφάλεια (Ένας “φακελωμένος” του 19ου αιώνα)”. Η δημοσίευση βασίζεται σε στοιχεία που αποκάλυψε ο Γάλλος ιστορικός Ανρί Γκιγιεμέν “χώνοντας τη μύτη του” σε κρατικά και άλλα αρχεία και ψάχνοντας για ιστορικά ντοκουμέντα που σχετίζονταν με τη γαλλική κοινωνία της εποχής του γαλλοπρωσικού πολέμου του 1870 και της επανάστασης της Κομμούνας. Φαίνεται λοιπόν πως τυχαία ο Γκιγιεμέν έπεσε πάνω στο “φάκελο Εμίλ Ζολά” που είχε φτιάξει η ασφάλεια του 19ου αιώνα. Τ' αποτελέσματα της έρευνας δημοσίευσε στο “Φιλολογικό Φιγκαρό” και σ' αυτά βασίζεται και η δημοσίευση της *Αυγής*. Μέσα από τις εκθέσεις – συχνά διασκεδαστικές- των πληροφοριοδοτών, που βρέθηκαν στο φάκελο του Ζολά, προκύπτει λοιπόν πως για τριάντα σχεδόν χρόνια (από την Κομμούνα μέχρι το

²⁶⁰ *Αυγή*, 12,13-8-1959.

²⁶¹ *Αυγή*, 27-10-1959.

“Κατηγορώ”, 1873-1899) η γαλλική ασφάλεια παρακολουθούσε από κοντά τον δημοσιογράφο και μυθιστοριογράφο Ζολά. Άλλοτε υποψιάζονται σχέσεις του με τη Διεθνή και άλλοτε τον παρακολουθούν ως το εσωτερικό των κακόφημων οίκων ή του καζίνου, όπου συχνάζει θέλοντας να μαζέψει υλικό για μελλοντικά έργα του. Άλλοτε ανησυχούν για τις φιλελεύθερες και προοδευτικές ιδέες του και άλλοτε καθησυχάζουν από τη δεξιόστροφη πορεία του. Όταν τον Ιανουάριο του 1898 ξεσπά ο κεραυνός του “Κατηγορώ”, παραπέμπεται σε δίκη, καταδικάζεται με ποινή φυλάκισης και πρόστιμο ενώ ο φάκελος του διογκώνεται καθημερινά με εκθέσεις πληροφοριοδοτών όχι μονάχα για τις κινήσεις του συγγραφέα αλλά και για τις διαδηλώσεις των δημοκρατικών φοιτητών και εργατών. Μαθαίνουμε τέλος για τη διαφυγή του στην Αγγλία αλλά και την επιστροφή του στο Παρίσι, μετά την αναθεώρηση της δίκης Ντρέφους, και τον αιφνίδιο θάνατο του το 1902.²⁶²

Η “υπόθεση Ντρέφους”, πάντα ενδιαφέρουσα, την ίδια περίπου περίοδο με τη θεατρική παράσταση, παίζεται και στον κινηματογράφο με σκηνοθεσία του Χοσέ Φερρέρ και σενάριο βασισμένο σε μυθιστορηματική βιογραφία. Ο Κ. Σταματίου σχολιάζοντας την ταινία αναφέρει: “Η “Υπόθεση” είναι αστεϊρευτή πηγή δραματικών συνθέσεων και έχει επανειλημμένα μεταφερθεί στη σκηνή και την οθόνη. Είναι ένα έτοιμος “μύθος” του αιώνα μας [...] όπως ακριβώς το ανακάτεμα μυθολογίας και πραγματικότητας ήταν έτοιμο υλικό για τους κλασικούς μας τραγικούς ποιητές. Μόνη διαφορά πως, ενώ συνήθως στην αρχαία δραματική, η επέμβαση του “από μηχανής θεού” έδινε τη λύση, στην “Υπόθεση” που μας απασχολεί τη λύση έδωσε η πάλη ανθρώπων, του ίδιου του Ντρέφους, του Ζολά, των δημοκρατικών μαζών του καιρού μέσα κι έξω απ' τη Γαλλία...”²⁶³.

Η Μπιενάλε και η αφηρημένη τέχνη

Ο Μίλτος Γαρίδης παρουσιάζει τις εντυπώσεις του από την Μπιενάλε του Παρισιού. Είναι η πρώτη διεθνής Μπιενάλε των νέων που οργανώθηκε από το γαλλικό κράτος το 1959, σαν αντιστάθμισμα της Μπιενάλε της Βενετίας. Ο Γαρίδης εκφράζει την αποδοκιμασία του για το γεγονός πως αντί για νέα ρεύματα και νέες τάσεις, οι διοργανωτές έδειξαν την προτίμησή τους για την αφηρημένη τέχνη. Προτίμηση που αποκορυφώθηκε με την επίσημη δήλωση που έκανε στα εγκαίνια ο Γάλλος υπουργός εκπολιτιστικών σχέσεων Αντρέ Μαλρώ, πως, δηλαδή, στην εποχή τους δεν υπάρχει άλλη μεγάλη τέχνη εκτός από την αφηρημένη. Ο Γαρίδης παρατηρεί φτώχεια στην έκφραση, φτώχεια στα μέσα και στα ευρήματα παρά τους “εξωφρενισμούς” στη χρησιμοποίηση των υλικών. Παρά το γενικό βέβαιο κλίμα της παρισινής Μπιενάλε διαπιστώνονται και εξαιρέσεις χωρών που παρουσίασαν αξιολογη εργασία. Μεταξύ αυτών η Ελλάδα (Κολέφας, Πρέκας, Βατζιάς, Μυταράς), χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, της Άπω Ανατολής και της Λατινικής Αμερικής. Η χρωματική αναζήτηση, κατά τη γνώμη του Γαρίδη, πρέπει να υποτάσσεται στο συγκεκριμένο θέμα, να είναι μέσο και όχι αυτοσκοπός, όπως άλλωστε υπήρξε το παράδειγμα των μεγάλων δασκάλων της τέχνης²⁶⁴.

²⁶²Κ. Σταματίου, “Ο Ζολά και η ασφάλεια – Ένας φακελωμένος του 19ου αιώνα”, *Αυγή*, 20, 21,22-11-1959.

²⁶³ *Αυγή*, 16-12-1959.

²⁶⁴ *Αυγή*, 12-12-1959

Παρόμοιες απόψεις μ' εκείνες που εξέφρασε ο Μίλτος Γαρίδης γύρω από την αφηρημένη τέχνη (με αφορμή την Μπιεννάλε του Παρισιού), εκφράζει και ο Γιώργος Φωκάς στον απολογισμό των καλών τεχνών για το 1959. Ισχυρίζεται πως πολλοί νέοι καλλιτέχνες, θαμπωμένοι από τη χρωματική τόλμη της αφηρημένης σχολής και από την ελευθερία που τους δίνει η κατάργηση του αντικειμένου, βρίσκουν στην παντελή έλλειψη του θέματος την εύκολη λύση. Επιμένει όμως πως έτσι ξεστρατίζουν από το αληθινό νόημα της τέχνης καθώς τα αφηρημένα τα απόλυτα, τα “αντικειονικά” έργα μόνο σαν διακοσμητικά παιχνιδίσματα με αρμονική παράθεση χρωμάτων ή σχημάτων μπορούμε να τα δεχτούμε.²⁶⁵

Στον απολογισμό του 1959 ο Πορφύρης διαπιστώνει πνευματική κίνηση στη διάρκεια της χρονιάς, αλλά όχι και ζωή. Διαχωρίζοντας τις δυο έννοιες διευκρινίζει πως όταν το ευρύτερο κοινό μένει μακριά από τις πνευματικές ζυμώσεις, μπορούμε να μιλάμε μόνο για πνευματική κίνηση, μια κίνηση δηλαδή που περιορίζεται σ' ένα στενό κύκλο πνευματικών ανθρώπων. Τις κύριες ευθύνες του φαινομένου τις αποδίδει στην αγραμματοσύνη και το σκοταδισμό (που καλλιεργεί το μεταπολεμικό κράτος) αλλά και την αστυνομική αυθαιρεσία που συναντάται με τη μορφή μηνύσεων κατά συγγραφέων, κατασχέσεων βιβλίων, απαγορεύσεων θεατρικών παραστάσεων, απαγόρευσης έκδοσης εντύπων κτλ. Αναφερόμενος στο γιορτασμό των 100 χρόνων του Παλαμά, εκφράζει την απογοήτευση του που ο γιορτασμός αυτός περιορίστηκε σε μερικές συγκεντρώσεις, ενώ κάθε ουσιαστικότερη προσπάθεια συνάντησε την εχθρότητα. Τονίζει τη σημασία των εκδηλώσεων της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών (π.χ προς τιμήν του Καζαντζάκη και του Σικελιανού), μιας σοβαρότερης κάπως μελέτη του έργου του Καζαντζάκη, του βιβλίου του Τσίρκα αλλά και τις ζυμώσεις και συζητήσεις των προοδευτικών διανοουμένων γύρω από επίκαιρα πνευματικά ζητήματα. Μεταξύ άλλων αναφέρεται και στην κίνηση του ελληνικού βιβλίου σημειώνοντας την έκδοση αξιόλογων βιβλίων, όπως “Η κόλαση των παιδιών” της Λιλίκας Νάκου -η οποία χαρακτηρίζεται “ανθρώπινη αντιπολεμική κραυγή”-, το “Βατερλώ δύο γελοίων” του Σκαρίμπα, η “Πολιτεία ξέσκεπη” του Γερ. Γρηγόρη κ.ά.²⁶⁶.

Κριτική πολιτιστικών θεμάτων το 1960

Την ανάγκη επαφής ευρύτερου κοινού με την τέχνη επαναλαμβάνει ο Πορφύρης και στις αρχές του 1960, κρίνοντας ένα βιβλίο της Λίζας Κόττου, “Η ζωγραφική για όλους”. Παρατηρεί μάλιστα το εξής οξύμωρο σχήμα: ενώ η τέχνη, η “αληθινή Τέχνη”, θα πει, εκφράζει την προοδευτική ιδεολογία και ηθική, δηλαδή τους πόθους και τις λαχτάρες του λαού, δεν βρίσκει πάντα ανταπόκριση από τις

²⁶⁵ *Αυγή*, 19-1-1960. Μια άλλη άποψη γύρω από τη διάκριση αφηρημένη – παραστατική ζωγραφική συνανταμε στα *Νέα*, με αφορμή δύο μόνιμες εκθέσεις του «Ζυγού» και των «Νέων Μορφών», εκφρασμένη από την κριτικό Ελένη Βακαλό. Ανιχνεύει αδυναμίες και κινδύνους ίδιας φύσεως και προελεύσεως που ελλοχεύουν και στις δύο τάσεις. Βασική θέση της είναι πως θάρρος στη τέχνη δεν είναι αυτό των ιδεολογικών αγώνων και τοποθετήσεων αλλά η ατέρμονη αναζήτηση της εκφράσεως και της μορφής, που αυτή μπορούν να την έχουν τόσο αφηρημένοι όσο και παραστατικοί ζωγράφοι. Βλέπε: Ελένη Βακαλό, «Αφηρημένοι και παραστατικοί», *Νέα*, 23-9-1960.

²⁶⁶ *Αυγή*, 25-12-1959.

πλατιές μάζες. Σημαντικό βήμα προς την εξουδετέρωση του κινδύνου, που εμπεριέχει το παραπάνω φαινόμενο, θεωρεί πως είναι το βιβλίο της Κόττου, επειδή επιχειρεί να δώσει μερικά “απλά μαθήματα αισθητικής” και να εξοικειώσει το πλατύτερο κοινό με το καλλιτεχνικό φαινόμενο. Τρία είναι τα κύρια προσόντα που εντοπίζει ο Πορφύρης στο βιβλίο. Το πρώτο, θα μας πει, είναι ότι πρόκειται για αληθινό λογοτέχνημα και όχι ένα ψυχρό, θεωρητικό βιβλίο για τους λίγους ειδικούς. Δεύτερο προσόν κρίνει την παιδαγωγική μέθοδο της συγγραφέας και τρίτο μεγάλο προσόν το φιλοσοφικό πρίσμα της, καθώς βλέπει την τέχνη όχι σαν κανένα υπερφυσικό, μυστηριακό φαινόμενο μα δεμένο με την κοινωνική ζωή και με την κοινωνική εξέλιξη. Αναφερόμενος στη δομή του έργου μας πληροφορεί πως στην αρχή εξετάζεται η μορφωτική αξία της ζωγραφικής, στη συνέχεια αποκρούει την άποψη πως τέχνη σημαίνει πιστή φωτογράφιση της πραγματικότητας, τονίζει τη σημασία της ενότητας του περιεχομένου με τη μορφή και προχωρεί στην εξέταση της τέχνης ως κοινωνικό φαινόμενο εξετάζοντας τα κύρια καλλιτεχνικά ρεύματα (κλασικισμός, ρομαντισμός, ρεαλισμός, εμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός, κυβισμός, αφηρημένη τέχνη, σύγχρονος ρεαλισμός) αλλά και σημαντικούς ζωγράφους.²⁶⁷

Κριτική ζωγράφων και απόψεις περί αφηρημένης τέχνης το 1960

Το Μάιο του 1960 συναντάμε ξανά καίριες θέσεις της *Αυγής* γύρω από τα εικαστικά και την αφηρημένη τέχνη. Αφορμή δίνεται από νέες εκθέσεις όπως του Γιάννη Μυταράκη, της Ιφιγένειας Λαγανά και της Ελένης Ζέρβα. Συγκεκριμένα στην τελευταία έκθεση του Μυταράκη ο Γιώργος Φωκάς διακρίνει σχεδιαστική λιτότητα με τολμηρές απλοποιήσεις και σοβαρές χρωματικές κατακτήσεις. Μ' όλη την απλοποίηση, όμως, ο Μυταράκης σέβεται το αντικείμενο και δεν το αφανίζει. Κατορθώνει αφαιρώντας το περιττό και το τυχαίο, να δίνει την ουσία των πραγμάτων. Τα θέματα του, παρμένα από τα νησιά και τα Μετέωρα, διατηρούν τη φυσιογνωμία τους, μ' όλη την έντονη σφραγίδα του δημιουργού τους. Μόνο αρνητικό στην έκθεση θεωρείται πως δεν υπάρχει ούτε ένα κομμάτι με θέμα τον άνθρωπο. Αφήνεται έτσι ακάλυπτος ο καλλιτέχνης, κατά τη γνώμη του Φωκά, στην υποψία πως αποφεύγει να εισχωρεί βαθύτερα η συγκίνηση του σε σοβαρότερα θέματα.

Για τη δουλειά της Λαγανά, σημειώνεται μεταξύ άλλων, πως με τις τολμηρές αφαιρέσεις της – ως εκεί ακριβώς που δεν καταστρέφουν την παράσταση- έχει ένα ρεαλισμό πλημμυρισμένο από γυναικεία ευαισθησία. Αντίθετα στην περίπτωση της Ελένης Ζέρβα θεωρείται κρίμα που η τόση παραγωγικότητα της διοχετεύεται στην ακατανόητη διέξοδο της φυγής. Οι κάποιες ζωγραφικές αναλαμπές της θεωρείται πως χάνονται στο λαθεμένο δρόμο έκφρασης της αφηρημένης σχολής. Μ' αφορμή το έργο της, διατυπώνεται με σαφήνεια η θέση της στήλης σχετικά με την αφηρημένη σχολή: “Η αφηρημένη τέχνη, αναφέρει ο Φωκάς, η απόλυτη, η ανεικονική είναι έξω από το πραγματικό νόημα της τέχνης γιατί δε βοηθάει καθόλου τον άνθρωπο στην πάλη του για την κατάκτηση μιας ανώτερης πνευματικής θέσης στην κοινωνική του ζωή. Με την παντελή έλλειψη του αντικειμένου, που το θεωρούμε φορέα συναισθημάτων, ξεκόβει κάθε επικοινωνία με το κοινό. Η αφηρημένη σχολή οδηγεί με τη μεταφυσική και τον ιδεαλισμό της έξω από τον προορισμό της αληθινής Τέχνης. Δεν φέρνει σε

²⁶⁷ *Αυγή*, 8-1-1960.

κανένα απολύτως θεατή κανένα μήνυμα, καμιά λύτρωση. Γίνεται μόδα που καλλιεργείται από τον σνομπισμό μιας ασήμαντης ευτυχώς μερίδας ανθρώπων που αμφισβητούμε την αλήθεια και την αγνότητα της αισθητικής τους συγκίνησης από τα αφηρημένα έργα²⁶⁸

Ως ένα από τα σοβαρότερα καλλιτεχνικά γεγονότα της περιόδου καταγράφεται η έκθεση ζωγραφικής του Γιώργου Σικελιώτη στην αίθουσα "Ζυγός" με 104 πίνακες, παραγωγή επτά χρόνων. Εκείνο που κυρίως διαπιστώνεται -σ' αντίθεση με την έκθεση Μυταράκη- είναι η πληθωρική παρουσία του ανθρώπου στην συγκινησιακή κλίμακα του καλλιτέχνη, καθώς δεν υπάρχει ούτε ένας πίνακας με διαφορετικό θέμα πέρα από τον άνθρωπο. Ο επισκέπτης νιώθει μια ασυνήθιστη ψυχική ζεστασιά τριγυρισμένη από τόσες ζωγραφισμένες μορφές (άνδρες, γυναίκες, παιδιά) να τον κοιτάζουν, οι περισσότερες κατάματα με τα μεγάλα εκφραστικά βυζαντινά τους μάτια. Τα θέματα του ακόμη, σημειώνει ο Φωκάς, είναι παρμένα άμεσα από το περιβάλλον που ζει και έχουν μια ανθρωπιά γεμάτη λαϊκότητα. Οι ήρωες του βγαλμένοι μέσα από τους απλούς ανθρώπους, τους εργάτες και τη φτωχολογιά διατηρούν την προέλευση τους, μα γίνονται κιόλας πανανθρώπινα σύμβολα, με την εκφραστική τους πληρότητα. Ολόκληρος ο λαός με τις ανησυχίες του, τους έρωτες του, τα βάσανα του και τις ελπίδες του, δοσμένος μ' απλότητα και ειλικρίνεια...

Περνώντας στην παρουσίαση του έργου της ζωγράφου Έφης Μιχελή, ο κριτικός Γιώργος Φωκάς, κάνει λόγο για σταθερή πορεία ενός φτασμένου πριμιτιβισμού, για μια γνήσια έκφραση απλότητας, για κατάργηση της τρίτης διάστασης και υπογράμμιση, στα τοπία της ιδιαίτερα, του λαϊκού ηθογραφικού περιβάλλοντος, για χρώμα ακόμη με ζηλευτή φρεσκάδα. Κλείνοντας ωστόσο τονίζει πως η ζωγράφος δε χρειάζεται να πειραματίζεται στην αφηρημένη σχολή. Οι σοβαρές κατακτήσεις της στην τέχνη δεν της επιτρέπουν "τα ολισθήματα που φέρνουν στο χάος και στον μηδενισμό της ανεικονικής σχολής"²⁶⁹.

Τον Ιούνιο του 1960 στη θεματική της *Αυγής* συναντάμε τα ονόματα αρκετών ζωγράφων. Η στήλη "Λόγοι και Αντίλογοι" σχολιάζει την επιτυχία της έκθεσης της Άννας Κινδύνη στο Παρίσι. Αναφέρεται σε ενθουσιώδεις κριτικές έγκυρων γαλλικών περιοδικών, για την έκθεση χαρακτηριστικής και σχεδίων της, που θύμιζαν το έργο του Γκόγια. "Εμπνευσμένα από τον πόλεμο και την Κατοχή στην Ελλάδα, αναφέρει τεχνοκριτικός του περιοδικού "Φρανς- Ομπσεσβατέρ", θα μπορούσαν να γλιστρήσουν στην ανεκδοτολογία, σε κάποιον εξπρεσιονισμό. Τίποτε απ' αυτά δε συμβαίνει. Η Άννα Κινδύνη καταφέρνει και δεσπόζει του πάθους. Και δεν ξέρει κανείς τι να πρωτοθαυμάσει στα πορτρέτα και στις ομάδες παιδιών που παρουσιάζει: την τόλμη της γραμμής, τη σοφία των όγκων και το "σβήσιμο του βάρους" ή τη δραματική εντύπωση που δημιουργείται και που είναι ταυτόχρονα εντύπωση "φρίκης και ομορφιάς". Όπως και να είναι κοιτάζοντας κανείς τα έργα της καταλαβαίνει πόσο μάταιοι είναι ορισμένοι αισθητικοί καβγάδες. Στον υψηλότερο βαθμό ελευθερίας της, η τέχνη παραμένει "βασιλίτσα του πόνου της"²⁷⁰.

²⁶⁸ *Αυγή*, 13-2-1960.

²⁶⁹ *Αυγή*, 14-4-1960.

²⁷⁰ *Αυγή*, 7-6-1960.

Στο έργο της Κινδύνη επανέρχεται η *Αυγή* τον επόμενο μήνα, καθώς η Ελληνίδα ζωγράφος έλαβε το “βραβείο κριτικής 1960” για το σχέδιο, στο Παρίσι. Η τιμητική διάκριση γίνεται αφορμή ν' αναφερθεί ξανά η *Αυγή* στα ενθουσιαστικά σχόλια και κρίσεις που αφιέρωσε ο γαλλικός τύπος στο έργο της Ελληνίδας καλλιτέχνης. Αναδημοσιεύει μάλιστα ολόκληρη την κριτική της “Ουμανιτέ” της 4ης Ιουλίου. Ένα από τα σημεία της κριτικής είναι πως δεν υπάρχει τίποτε υπερβολικό μέσα στην τραγική ένταση των σχεδίων που απεικονίζουν το δράμα του ελληνικού λαού στα χρόνια της κατοχής, τίποτα που να μοιάζει με τις τυποποιημένες αναζητήσεις μερικών από τους εξπρεσιονιστές. Αναφέρεται για τη μορφή πως “δουλεμένη υπομονετικά γίνεται ένα με τα κοκαλιάρικα κορμιά τα σημαδεμένα από την πείνα, με το απάνθρωπο μαρτύριο των μανάδων, που κρατάνε στην αγκαλιά ένα παιδί που αγωνιά ή το πτώμα ενός μικρού πλάσματος, που δε θα παραδεχτούν ποτέ τον άδικο θάνατο του”. Το τέλειο συνταίριασμα μορφής και περιεχομένου επισημαίνεται και παρακάτω: “Με την ένταση και την ακρίβεια των γραμμών, με το αυστηρό παιχνίδι των μαύρων και των άσπρων, η καλλιτέχνης έφτιασε μια πλαστική γλώσσα συνταιριασμένη τέλεια μ' αυτή την ανθρώπινη αλήθεια που θέλει να την κάνει αισθητή και να τη μεταδώσει. Αυτοί οι αλυσοδεμένοι, φυλακισμένοι, μελλοθάνατοι άνδρες και γυναίκες διατηρούν μια αξιοπρέπεια άφραστη που τίποτα δε θα μπορέσει να την καταστρέψει...”²⁷¹

Παράλληλα δημοσιεύεται και η ανταπόκριση του Μίλτου Γαρίδη από το Παρίσι, η οποία προφανώς είχε γραφτεί πριν από την απονομή του βραβείου στην Ελληνίδα ζωγράφο. Μιλά για καλλιτεχνικό γεγονός. Τονίζει πως η ζωγράφος ξέρει να ελέγχει τις συγκινήσεις της, πως το αντικείμενο δε στέκεται εμπόδιο στην έκφραση. Τολμηρό, χωρίς ρητορεία το σχέδιο της, υποτάσσεται στην ανάγκη έκφρασης. Ψάχνοντας για αναλογίες συγκρίνει το έργο της Κινδύνη- Μαρουδή με έργα του Γκόγια ή με ρεαλιστικά σχέδια του Ντωμέ, διευκρινίζει όμως πως αντί για τη φρίκη μια απέραντη καλοσύνη ξεχύνεται και αγκαλιάζει “αυτόν τον πόνο, που τον κάνει δικό μας, τονίζει τη δική μας συμμετοχή και τις ευθύνες μας”²⁷².

Ο Γιώργος Μπουζιάνης είναι ο άλλος ζωγράφος στον οποίο αφιερώνεται άρθρο σχετικά με την πολύτιμη προσφορά του στην ελληνική τέχνη. Με την ευκαιρία έκθεσης έργων του στον “Παρνασσό”, μετά τον θάνατο του (Οκτώβριο 1959), γίνεται σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του: στην παραμονή του στη Γερμανία, στην επιστροφή του στην Ελλάδα, όταν ο εξπρεσιονισμός καταδιώκεται αμείλικτα από το χιτλερικό καθεστώς, τα δύσκολα χρόνια του πολέμου και της κατοχής αλλά και η τιμητική διάκριση του με το ελληνικό βραβείο της διεθνούς έκθεσης Γκουγκενχάιμ. Το κύριο χαρακτηριστικό του έργου του που προβάλλεται είναι το χρώμα. “Αυτή τη ρευστή ύλη την ανέβασε σε ανώτερες πλαστικές σφαίρες και της χάρισε τη δύναμη του πνεύματος, μας λέει ο Γιώργος Φωκάς. Από κοινή μογιά τα θαυματουργά χέρια του τη μεταπλάσανε σε ζωντανό όργανο μιας βαθύτερης ψυχικής έκφρασης! Τίποτα δεν υπάρχει στο έργο του Μπουζιάνη. Ούτε σχέδιο, ούτε φόρμα, ούτε προοπτική, ούτε φωτοσκίαση, ούτε γραμμή, ούτε τίποτα άλλο ορθόδοξο στοιχείο. Μόνον χρώμα! Με το χρώμα δίνει τα πάντα! Κι' όλα,

²⁷¹ *Αυγή*, 10-7-1960.

²⁷² *Αυγή*, 10-7-1960.

υποτάσσονται σε μια καταπληκτική εσωτερική αρμονία με μαθηματικό ρυθμό”.

Τονίζεται ακόμη πως μοναδικό θέμα στη ζωγραφική του στάθηκε ο άνθρωπος, ο ξένος όμως από κάθε παραστατική απεικόνιση. Ο παραστατικός εξπρεσιονισμός του καλλιτέχνη διατηρεί μια μικρή επαφή με την αντικειμενική πραγματικότητα, όση νομίζει πως είναι αρκετή για να μεταδώσει τις συγκινήσεις του (πόνος, αγωνία, σαρκασμός, ειρωνεία). Τοποθετείται ο Μπουζιάνης στην καλύτερη θέση του διεθνούς εξπρεσιονισμού, πλάι στον Κοκόσκα, τον Βάν Γκόγκ, το Νόλντε, τον Κίρχνερ, τον Καντίσκυ, τον Μούνχ, κά.²⁷³

Στο ζωγράφο Σπύρο Βικάτο, αφιερώνει επίσης τη στήλη του ο Φωκάς. Ο Βικάτος σπούδασε στη σχολή του Μονάχου κοντά στον Γύζη αλλά και στον Νικηφόρο Λύτρα και το Γερμανό Λέφτς. Αργότερα επέστρεψε στην Αθήνα και έγινε καθηγητής της Ανώτατης Σχολής καλών Τεχνών, όπου και δίδαξε μέχρι το 1940... Επιχειρώντας ο Φωκάς να εκτιμήσει το έργο του ζωγράφου κάνει σύντομη ιστορική-καλλιτεχνική αναδρομή στο κλίμα της εποχής του. Πρώτα αναφέρεται στην επτανησιακή σχολή που διαμορφώθηκε προεπαναστατικά από την αφομοίωση της βενετσιάνικης σχολής και με την επίδραση της βυζαντινής αγιογραφίας. Έπειτα εξηγεί την ανάπτυξη της σχολής του Μονάχου, αφού η Αυλή είχε κάθε λόγο να στρέψει προς τη Βαυαρική πρωτεύουσα τις καινούριες καλλιτεχνικές και πνευματικές δυνάμεις του τόπου. Στη σχολή αυτή ανήκουν οι πιο αξιόλογοι πρώτοι Έλληνες ζωγράφοι (Γύζης, Βολανάκης, Λύτρας, Ιακωβίδης, Νικόλας Λύτρας, Σαββίδης, Μπουζιάνης) και μεταξύ αυτών και ο Βικάτος. “Μ’ όλο τον τυποποιημένο εργαστηριακό ακαδημαϊσμό” της σχολής ο Φωκάς αναγνωρίζει πως βγήκαν απ’ αυτήν πολλοί αξιόλογοι Έλληνες καλλιτέχνες που κατόρθωσαν να ξεπεράσουν τη στεία επίδραση της και να ρίξουν τα σπέρματα μιας “ελληνικότητας” στη ζωγραφική μας. Ο Σπύρος Βικάτος υπήρξε ένας απ’ αυτούς που δούλεψαν για τη δημιουργία μιας εθνικής ελληνικής ζωγραφικής με θέματα παρμένα από τη φύση, τη ζωή, τα έθιμα, και τη θρησκεία. Επισημαίνεται ακόμη πως ο μπρεσιονισμός που ανέπτυξε, όπως και οι άλλοι καλλιτέχνες της ίδιας σχολής, δεν έχει καμιά σχέση με το γαλλικό μπρεσιονισμό που είναι γεμάτος φως, διαύγεια και χρώμα. Αντίθετα έχει κάτι το στοχαστικό, σε σκούρους τόνους με έντονα υπολείμματα νατουραλιστικού ακαδημαϊσμού.²⁷⁴

Ο Σπύρος Παπαλούκας είναι ο επόμενος ζωγράφος με τον οποίο καταπιάνεται ο Γ. Φωκάς. Αφορμή γίνεται η πρωτοβουλία της Ανώτατης Σχολής καλών Τεχνών να παρουσιάσει συγκεντρωμένο το μέχρι τότε άγνωστο έργο του αξέχαστου καθηγητή της. Η γενική εντύπωση του έργου του, η οποία προβάλλεται από το Φωκά είναι πως στάθηκε “αναμφισβήτητη αξία έξω από κάθε ψευτομοντέρνα επίδραση”. Απλότητα, αλήθεια, ποικιλία θεμάτων, επίδραση από τη βυζαντινή τέχνη, γεωμετρική αρμονία, πνευματικότητα που κρύβεται στα ίδια τα αντικείμενα είναι τα στοιχεία του έργου του που τονίζονται ιδιαίτερα. Και ακόμη ο Παπαλούκας, όπως ωρίμασε η τέχνη του στο Παρίσι, πήρε αναπόφευκτα πολλά στοιχεία από τα καινούρια τότε αισθητικά ρεύματα -π.χ επιδράσεις των “φώβ” ή αργότερα των “πουαντιγί”- αξιοποιώντας όμως με τρόπο γόνιμο τις νέες αναζητήσεις²⁷⁵.

²⁷³ *Αυγή*, 12-6-1960.

²⁷⁴ *Αυγή*, 17-6-1960

²⁷⁵ *Αυγή*, 17-6-1960.

Με αφορμή έκθεση αφηρημένης ζωγραφικής στη Γκαλερί “Νέες Μορφές” (Ζογγολοπούλου, Κοντόπουλος, Μάρθας, Τόμπρος κά), δημοσιεύεται κριτική του Γιώργου Φωκά όπου η επιχειρηματολογία και η ρητορική του εναντίον της αφηρημένης ζωγραφικής συμπίπτει με τη γενικότερη πολεμική κατά της αφηρημένης τέχνης. Επιμένει πως δεν μπορούν να δεχτούν σαν σοβαρή τέχνη με πνευματικές αξιώσεις τα αφηρημένα έργα... Υποστηρίζει και εδώ ότι “η σχολή, η ακατανόητη, η απόλυτη, η “ανεικονική” είναι ξένη από την πραγματική αποστολή της τέχνης γιατί ξεκόβει και κινείται έξω από κάθε αντικειμενική αλήθεια”. Της αναγνωρίζει τη δυνατότητα για ένα διακοσμητικό παιχνίδι με αρμονικά χρώματα ή σχήματα αλλά της καταλογίζει πως μένει κλεισμένη στην “εκκεντρική της απομόνωση”... Μιλά ακόμη για πλαστογραφία της ιστορίας εκ μέρους των θεωρητικών της αφηρημένης σχολής που την ονομάζουν “προοδευτική”. Τον χαρακτηρισμό “προοδευτική τέχνη” αναγνωρίζει μόνο για την τέχνη “που ενσαρκώνει προοδευτικές ιδέες και αγωνίζεται με τον τρόπο της για τη λύση των μεγάλων προβλημάτων της εποχής της”. Την αποκαλεί “παρωδία τέχνης” που οδηγεί τη σκέψη στη διάλυση, τη μεταφυσική και το μηδενισμό...²⁷⁶

Ως αξιέπαινη πρωτοβουλία παρουσιάζεται από το Γιώργο Φωκά, το Νοέμβριο του 1960, η έκθεση εικαστικών έργων (ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής) με θέματα εμπνευσμένα από τους εθνικούς αγώνες 1940-44. Επρόκειτο για πρωτοβουλία των νέων της “Επιτροπής Ειρήνης” για να τιμήσουν την επέτειο της 28ης Οκτωβρίου και συμμετείχαν σ’ αυτήν καλλιτέχνες όπως οι Βακιρτζής, Κανέλλης, Σακελαρίδης, Καστανάκης, Δαγκλής, Κατράκη, Καπράλος, Κλουβάτος κά. Ιδιαίτερα τιμητικό για την ελληνική τέχνη, κρίνεται, λοιπόν, από το Φωκά το γεγονός πως αξιόλογοι καλλιτέχνες καταπαύστηκαν να ερμηνεύσουν με την τέχνη τους το τραγικό μεγαλείο του λαού κατά την περίοδο 40-44. Παράλληλα αντιπαραθέτει τη ζωγραφική αυτή με την αφηρημένη τέχνη, επισημαίνοντας πως μέσα “στο λαβύρινθο των αισθητικών συγχύσεων, της διαστρέβλωσης της πραγματικότητας και της εγωκεντρικής απομόνωσης των αφηρημένων αναζητήσεων”, έργα με βαθιά εθνικό, ιστορικό κι ανθρώπινο περιεχόμενο, σαν τα 30 έργα της έκθεσης, προκαλούν συγκίνηση και ενθουσιασμό στους επισκέπτες αλλά και δείχνουν το “σωστό δρόμο” που πρέπει να ακολουθεί η νεοελληνική τέχνη...²⁷⁷

Ο Γιώργος Φωκάς το Νοέμβριο του 1960 παρουσιάζει αναλυτικά σε συνέχειες και την 6η πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση που έγινε στις αίθουσες του “Ζαπτείου”. Αφού έχει ήδη επισημάνει λάθη, ελλείψεις, οργανωτικές αδυναμίες, τα ρουσφέτια και τις ευθύνες της επιτροπής²⁷⁸, επιχειρεί να αξιολογήσει τη γενική στάθμη της 6ης πανελλήνιας, την οποία τοποθετεί σ’ ένα μέτριο ποιοτικά επίπεδο. Κύριο θετικό της έκθεσης βρίσκει την πληθώρα συμμετοχής νέων καλλιτεχνών που το έργο τους κλείνει ελπιδοφόρα μηνύματα, όπως λέει, για το μέλλον της ελληνικής τέχνης. Στα θετικά όμως καταλογίζει και το γεγονός πως τα αφηρημένα έργα δεν ήταν πολλά στην έκθεση. Το αξιολογεί ως σημείο που φανερώνει πως οι Έλληνες καλλιτέχνες, ακόμη και αν παίρνουν αρκετά εκφραστικά και πλαστικά στοιχεία από τα σύγχρονα

²⁷⁶ *Αυγή*, 29-9-1960.

²⁷⁷ *Αυγή*, 12-11-1960.

²⁷⁸ *Αυγή*, 21-10-1960.

αισθητικά ρεύματα, βρίσκονται στην πλειοψηφία τους “έξω από φθοροποιές επιδράσεις, στο σωστό δρόμο της παραστατικής τέχνης”...²⁷⁹ Επιχειρώντας να αξιολογήσει συγκεκριμένα τα έργα ζωγραφικής, διαπιστώνει ως κύριο χαρακτηριστικό τους την απουσία ενός βαθύτερα ουμανιστικού περιεχομένου, με θέματα παρμένα από την ιστορία, τη βιοπάλη, τους εθνικούς και κοινωνικούς αγώνες του λαού. Στην πλειοψηφία των έργων επρόκειτο για τοπία και νεκρές φύσεις ενώ κοινωνικό περιεχόμενο εντοπίζει μόνο σε 18 έργα, τα οποία και σημειώνει.²⁸⁰ Σε υψηλότερο επίπεδο από τα έργα ζωγραφικής που εκτίθενται στην έκθεση, τοποθετεί τα αντίστοιχα έργα χαρακτικής. Και οι 39 χαρακτές (Κατράκη, Τάσσος κ.ά), σημειώνει, που παίρνουν μέρος, παρουσιάζουν αξιόλογη εργασία με 125 έργα. Τονίζεται μάλιστα ο σημαντικός ρόλος που παίζει η χαρακτική στην καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του κοινού, καθώς από οικονομική πλευρά η τέχνη αυτή είναι περισσότερο προσιτή από όλα τα είδη των εικαστικών τεχνών.²⁸¹

Κριτική Ελλήνων πεζογράφων και ποιητών

“Οι πρώτοι Έλληνες σοσιαλιστές και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος” θα αποτελέσουν θέμα διαπραγμάτευσης για τον Κ. Πορφύρη με αφορμή την έκδοση των “Απάντων” του Ξενόπουλου. Ξεκινά την αναδρομή του από τα 1890, όταν η ελληνική αστική τάξη, όπως λέει, κάνει τη δεύτερη εξόρμηση της (η πρώτη έγινε πριν από το 1821). Η ανάπτυξη της ελληνικής βιομηχανίας -έστω και αργής- φέρνει στην Ελληνική κοινωνία ένα καινούριο στοιχείο, το βιομηχανικό προλεταριάτο. Μαζί μ' αυτό παρουσιάζεται και η σοσιαλιστική ιδεολογία, ακόμα α ξεκαθάριστη και ουτοπική. Ο Πλάτων Δρακούλης βγάζει στα 1885 την εφημερίδα “Αρδην” και γύρω απ' αυτήν σχηματίζεται μια “παρέα από ομοϊδέατες”, μεταξύ των οποίων και ο Ξενόπουλος. Τη σοσιαλιστική κίνηση αυτής της εποχής, γύρω στα 1890, προσπαθεί να δώσει στο κοινωνικό του μυθιστόρημα “Πλούσιοι και φτωχοί”. Το ελληνικό προλεταριάτο και η ιδεολογία του περνούσαν το στάδιο της “νηπιακής” ηλικίας τους, μα το ελληνικό κράτος αρχίζει ήδη ν' ανησυχεί. “Υστερα από την πρώτη εργατική Πρωτομαγιά (1894), αρχίζουν οι διώξεις σοσιαλιστών, φυλακίσεις και οι προκλήσεις, κλείνουν το “Σοσιαλιστή” του Καλλέργη... Δίνοντας το κλίμα αυτής της εποχής – μας λέει ο Πορφύρης, αφού παρουσιάζει και την υπόθεση του μυθιστορήματος- το έργο του Ξενόπουλου ανοίγει, μαζί με τα έργα του Παρορίτη και του Θεοτόκη, το δρόμο του κοινωνικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα.²⁸²

Στο θέμα των “Απάντων” του Ξενόπουλου, επανέρχεται ο Πορφύρης για να παρουσιάσει τον τρίτο τόμο της σειράς. Στέκεται ιδιαίτερα στο έργο “Τίμοι και άτιμοι” που συμπεριλήφθηκε στον τόμο αυτό και αποτελούσε το δεύτερο μέρος της κοινωνικής τριλογίας του Ξενόπουλου. Αν στο πρώτο μέρος της τριλογίας “Πλούσιοι και φτωχοί”, ο συγγραφέας ζωγραφίζει τους πρώτους Έλληνες σοσιαλιστές, όπου ανήκε κάποτε και αυτός, και η συμπάθεια του πέφτει σ' αυτούς (μ' όλο που ο ίδιος αρνιέται ότι παίρνει θέση), στους “Τίμιους και Άτιμους” -σύμφωνα με τον Πορφύρη- μεταφέρεται ο προβληματισμός του στον ηθικό τομέα. Η θεωρία του στο σοσιαλισμό,

²⁷⁹ *Αυγή*, 18-11-1960.

²⁸⁰ *Αυγή*, 22-11-1960.

²⁸¹ *Αυγή*, 26-11-1960.

²⁸² *Αυγή*, 24-1-1960.

έστω και τον ουτοπικό, του έδωσε τη δυνατότητα να αντικρίσει πιο κριτικά το θέμα της ηθικής. Έτσι δε βλέπει την ηθική σαν ολότελα ανεξάρτητη από τους υλικούς όρους της ζωής των ανθρώπων. Διαισθάνεται πως υπάρχουν επίσημοι ηθικοί κανόνες της κυρίαρχης τάξης, μας λέει ο Πορφύρης, που με τα κριτήρια μιας άλλης τάξης, της τάξης που ανεβαίνει θεωρούνται ανήθικοι. Γι' αυτό και τους ήρωες του, που εκπροσωπούν, ο ένας τις κυρίαρχες ηθικές αρχές και ο άλλος τις αντίθετες, τους τοποθετεί σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες... Στην ταξική κοινωνία η ηθική παίρνει ταξικό χαρακτήρα. Δεν είναι μια απόλυτη κατηγορία, είναι μια ιστορική κατηγορία. Κι όσο αλλάζει η κοινωνική τάξη, εξελίσσεται και αλλάζει και η ηθική.²⁸³

Η κακομεταχείριση της Αντίστασης στο θέατρο θα απασχολήσει ιδιαίτερα την *Αυγή* τον Ιούνιο του 1960²⁸⁴. Αφορμή γίνεται το ανέβασμα από το θίασο του Μάνου Κατράκη ενός έργου του Νότη Περγιάλη με τίτλο “Η Αντιγόνη της Κατοχής”. Ο Φάνης Καμπάνης κάνει λόγο για πλήρη διαστρέβλωση της πραγματικότητας, ιδεολογική σύγχυση και εξοργιστικά ιστορικά συμπεράσματα. Μιλά για σοβαρό ατόπημα του συγγραφέα που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί από τις όποιες επιδράσεις πάνω στις αισθητικές αναζητήσεις εξέθρεψε η άρνηση της Αντίστασης, οι κοινωνικοί παραδαρμοί και το κλίμα του συμβιβασμού και της φθοράς, που διαμόρφωσε η αντιδραστική ιδεολογία. Επιρρίπτει ευθύνες όχι μόνο στο συγγραφέα αλλά και στο θιασάρχη και κάνει έκκληση σ' αυτόν να κατεβάσει αμέσως το έργο που αποτελεί ύβρη προς την Εθνική Αντίσταση και τις θυσίες του λαού. Εκείνο που κυριαρχεί στην “Αντιγόνη της Κατοχής” είναι μια απίθανη ερωτική ιστορία, ενώ η πείνα, η δυστυχία, η εθνική ταπείνωση σε καμιά σκηνή, σε κανένα πρόσωπο του έργου δεν εκφράζεται. Κι η φυγή ακόμη ενός ήρωα στο βουνό είναι αποτέλεσμα μιας ερωτικής αποτυχίας!

Πέρα απ' όλα αυτά βασική πρόκληση θεωρείται ο τρόπος που σκιαγραφείται ο Γερμανός διοικητής του χωριού στο οποίο διαδραματίζεται το έργο. Είναι στην ουσία ο κεντρικός ήρωας του έργου και παρουσιάζεται ως ο πιο τέλειος εκπρόσωπος της καλοσύνης, της αρετής και του πολιτισμού. Μ' όλη την ανωτερότητα της μόρφωσης του διερευνά τον εσωτερικό κόσμο των ανθρώπων, δε διστάζει σε μια στιγμή να μπατσίσει τον υποτιθέμενο προδότη του χωριού αλλά και να διακηρύξει την απέχθεια του προς τον Χίτλερ και τη λατρεία του προς τον ελληνικό λαό. Η θέση του Φάνη Καμπάνη είναι απολύτως ξεκάθαρη πάνω σ' αυτό: Όχι, λέει στον συγγραφέα του έργου Περγιάλη, ο ελληνικός λαός δε γνώρισε τέτοιους κατακτητές, ούτε έναν για δείγμα. Κι αν υπήρξαν ελάχιστοι δε φόρεσαν τη αιματοβαμμένη στολή του ναζιστή αξιωματικού αφού φρόντισε γι' αυτούς ο Χίτλερ νωρίτερα... Τονίζει την ανάγκη για έργα που να δείχνουν το πραγματικό πρόσωπο των Γερμανών κατακτητών ώστε να γνωρίσει η νέα γενιά τι σημαίνει φρίκη της κατοχής και του φασισμού²⁸⁵.

“Εξοργιστικό θέαμα” χαρακτηρίζει το έργο και ο Ηλίας Ηλιού. Σε επιστολή του προς την *Αυγή* μιλά για πλαστογραφία της ιστορίας και υποστηρίζει πως δεν είναι απλώς ένα κακό έργο αλλά μια κακή πράξη. Αναρωτιέται για το μήνυμα που έρχεται στην εποχή του να φέρει η “Αντιγόνη της Κατοχής”. Και συγκρίνει το μήνυμα αυτό με τις αποφάσεις των διαβόητων δικαστηρίων αποναζιστικοποιήσεως της Δυτ. Γερμανίας αλλά και με τις διακηρύξεις, για να προασπίσουν την αμνήστευση των

²⁸³ Κ. Πορφύρης, “Τίμοι και άτιμοι”, *Αυγή*, 23-7-1960.

²⁸⁴ *Αυγή*, 23,28,29-6-1960.

²⁸⁵ *Αυγή*, 23-6-1960.

Γερμανών εγκληματιών πολέμου, των Κανελλοπούλου και Αβέρωφ που ανακήρυξαν τη Γερμανία του Στράους “δημοκρατική Γερμανία των φιλοσόφων και των ποιητών”... Ακόμη και αν υποθεθεί ότι, μέσα στις εκατοντάδες χιλιάδες αξιωματικούς που διέταξαν εκτελέσεις, ή εξετέλεσαν διαταγές αυτού του είδους σ' ολόκληρη την Ευρώπη, υπήρξε τυχόν κάποιο ανάλογο μεμονωμένο φαινόμενο, ο Ηλιού θέτει το ρητορικό ερώτημα: “αυτός λοιπόν ήταν ο τύπος του αξιωματικού της κατοχής;”²⁸⁶

Για το ίδιο έργο, γράφει κριτική στα *Νέα* ο Βάσος Βαρίκας υποστηρίζοντας πως συχνά την αισθητική κρίση μας, την υποκαθιστά η συναισθηματική αντίδραση, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για έργα που σχετίζονται με την Αντίσταση. Επιχειρώντας μια πιο αποστασιοποιημένη κρίση, βρίσκει πως υπάρχει στο λογοτεχνικό έργο «ουσιαστικό ανθρώπινο δράμα» και «πολλή αλήθεια» αλλά πως επίσης ο συγγραφέας έχει το μερίδιο της ευθύνης του για την «σύγχυση» και την «παρεξήγηση» που δημιουργήθηκαν, καθώς και ο τίτλος του έργου και το προλογικό σημείωμα προειδοποιούν τον θεατή ότι οι προθέσεις του Περγιάλη εντοπίζονται στην προβολή του έπους της «εθνικής αντίστασης». Κάτω από το πρίσμα αυτό, ο Βαρίκας δικαιολογεί τις αντιδράσεις των θεατών στα καθέκαστα του έργου, καθώς τα αντιλαμβάνονται σαν ένα είδος προκλήσεως σε βάρος τους, και ας μην ήταν αυτή η πρόθεση του συγγραφέα. Συγκεκριμένα κάνει λόγο και αυτός για παραποίηση της ιστορίας, τόσο αν θεωρήσουμε το Γερμανό αξιωματικό εκπρόσωπο των δυνάμεων κατοχής -και όχι απλά «ως ανθρώπινη περίπτωση που μπορεί να βρει τη δικαίωση της»- όσο και όσον αφορά τον άλλο βασικό ήρωα που εκπροσωπεί την ένοπλη αντίσταση, έχοντας όμως ιδιαίτερα ταπεινά κίνητρα.²⁸⁷

Η Εθνική Αντίσταση απασχολεί ποικιλοτρόπως την πολιτιστική σελίδα της *Αυγής*. Λίγες μέρες αργότερα δημοσιεύεται άρθρο του Απόστολου Σπηλιού με θέμα “Η ποίηση της Εθνικής Αντίστασης”. Ξεκινά με αναδρομή στην ποίηση του Μεσοπολέμου που την χαρακτηρίζει ως περιθωριακή, ποίηση θερμοκηπίου, δίχως ιδέες, αδιάφορη για τα πάθη και τους καημούς του λαού, με γλώσσα όλο και πιο δυσπρόσιτη, ερμητικότερη, γριφώδη... Αργότερα με τον πόλεμο, την κατοχή και κυρίως την αντίσταση τα πράγματα αλλάζουν. Ένα ανανεωτικό ρεύμα αρχίζει να διαπερνά τον κορμό της νεοελληνικής ποίησης. Την πιο δυνατή χορδή στην “πανεθνική έξαρση” - όπως αποκαλεί την περίοδο της εθνικής αντίστασης- την έκρουσε ο Άγγελος Σικελιανός με το ποίημα του στο θάνατο του Παλαμά. Η ποίηση ξαναδένεται με την κοινωνική ζωή. Οι εκπρόσωποι της αντιλαμβάνονται πως δεν υπάρχει ατομική σωτηρία για τον πνευματικό άνθρωπο, παρά μονάχα μέσα στην προϋπόθεση της ομαδικής σωτηρίας. Πολλοί απ' αυτούς (Καρβούνης, Βασίλης Ρώτας, Μάρκος Αυγέρης, Λέων Κουκούλας, Άγις Θέρος, Γ. Κοτζιούλας κ.ά) συγκινούνται από την Αντίσταση και γράφουν μερικά από τα καλύτερα τους τραγούδια. Η μαγνητική δύναμη της Αντίσταση είναι τόσο ισχυρή που ανιχνεύεται στο έργο ακόμη και των εκπροσώπων μιας ερμητικής ποίησης, όπως ο Σεφέρης αλλά και ο Ελύτης... Στη συνέχεια ο Σπηλιός, επαναλαμβάνει την πεποίθηση του πως αληθινή ποίηση δεν μπορεί να ζήσει δίχως πίστη στη ζωή και αγάπη στον άνθρωπο.

²⁸⁶ *Αυγή*, 23-6-1960.

²⁸⁷ Βάσος Βαρίκας, «Η Αντιγόνη της Κατοχής», *Νέα*, 1-7-1960.

Και ακόμη πως στην Ελλάδα μεγάλη ποίηση έξω από την περιοχή της Αντίστασης δεν υπάρχει. Περνώντας στην περίοδο του εμφυλίου και στα μεταπολεμικά χρόνια ανιχνεύει την πίκρα, την τραγικότητα αλλά και την οργή που μεταλαμπαδεύτηκε στην ποίηση ((Ρίτα Μπούμη Παπά, Βρεττάκος, Θεοδ. Περίδης, Ρίτσος), εξαιτίας της μη δημοκρατικής εξέλιξης του τόπου. Το κίνημα της Εθνικής Αντίστασης κηρύσσεται σε διωγμό, το ίδιο και οι λογοτέχνες που την εξέφρασαν. Κάτω από τις δραματικές μεταπολεμικές συνθήκες, με τόσους λογοτέχνες στη φυλακή και την εξορία καλλιεργήθηκε η “λογοτεχνία του κατέργου”. Ο Ρίτσος, ο Λουντέμης, ο Κορνάρος, ο Λειβαδίτης, ο Ρετσινάς, ο Αγγουλές συνέχισαν την ποίηση της Εθνικής Αντίστασης χρόνια δεσμώτες... Στους ποιητές αυτούς η πικρία δε γίνεται απελπισία δεν καταλήγει στον πεσιμισμό... Η λαχτάρα για τον εξανθρωπισμό της ζωής έρχεται και ξανάρχεται ιδιαίτερα στην ποίηση του Ρίτσο και από αρκετούς κριτικούς (Λουί Αραγκόν, Πιέρ Μυνστέρ) θεωρείται ο πιο αντιπροσωπευτικός Έλληνας ποιητής της εποχής του, άμεσος κληρονόμος του Μαγιακόφσκι – μαζί με τον Νερούντα και τον Κούμπα²⁸⁸.

Μ' ανάλογο πνεύμα δημοσιεύεται λίγες μέρες μετά, από τον Τάσο Βουρνά, κριτική του για το νέο ποιητικό έργο του Λειβαδίτη “Καντάτα για δύο δισεκατομμύρια φωνές”. Ξεκινά με αναφορά στις απαιτήσεις από τη σύγχρονη ποίηση. Το αίτημα και το κριτήριο ταυτόχρονα που θέτει είναι η ποίηση να είναι “μια ποίηση μεγάλων αισθημάτων και διαστάσεων, πανανθρώπινη στις ιδέες της, που να συμβαδίζει με το πνεύμα της εποχής”. Η απαίτηση αυτή, υπογραμμίζεται, είναι σύμφωνη με τις ιδέες που είχε ήδη διατυπώσει ο Ρώσος τεχνοκριτικός του 19ου αιώνα Βησσαρίων Μπελίνσκι. Εποχές με μεγάλο κοινωνικό ανάστημα υποστηρίζει ο Βουρνάς πως εκτρέφουν υψηλή ποίηση. Όπως υψηλή ήταν η ποίηση την εποχή που ο ορθός λόγος γκρέμισε το φεουδαρχισμό στην Ευρώπη: ο Παρίνι, ο Μόντι και ο Φώσκολος στην Ιταλία, ο Γκαίτε, ο Σίλλερ και ο Χάιντερλιν στη Γερμανία, ο Κήτς, ο Σέλλεϋ και ο Μπάιρον στην Αγγλία, ο Σολωμός και ο Κάλβος στην Ελλάδα εκπροσωπούν τον υψηλό και φρονηματισμένο ποιητικό λόγο εκείνης της εποχής.

Η ποίηση η προοδευτική των ημερών του, λέει ο Βουρνάς, έχει τη τάση να ζει τα φαινόμενα της τρέχουσας πραγματικότητας ανεξάρτητα από το άτομο του ποιητή και την προσωπική του αγωνία, βλέπει τα φαινόμενα της ζωής αντικειμενικά, χωρίς να τα συσχετίζει με το άτομο και τις μικρές ψυχικές του περιπέτειες, περικλείει την ομοψυχία του αγωνιζόμενου τμήματος της κοινωνίας για την αλλαγή του κόσμου. Το πνευματικό αυτό καθήκον επιτελούν ο Βάρναλης, ο Ρίτσος, ο Βρεττάκος, ο Ελύτης ως ένα σημείο, ο Νίκος Παπάς και η Ρίτα Μπούμη. Αυτής της παράδοσης, τελευταίος από πλευράς χρονικής ποιητικής παρουσίας είναι ο Τάσος Λειβαδίτης. Το έργο ωστόσο του Λειβαδίτη, θεωρημένο στο σύνολο του, θεωρείται πως σηματοδοτείται από υψηλές ανατάσεις (“Αυτό το αστέρι είναι για όλους μας”, “Φυσάει στα σταυροδρόμια του κόσμου”) που τις ακολούθησαν στα τελευταία χρόνια της ιδεολογικής σύγχυσης, ανάλογες πτώσεις (“Συμφωνία αριθ. 1”, “Γυναίκες με τα αλογίσια μάτια”). Στη φάση της κάμψης διασπάται η αντιστοιχία των δύο στοιχείων του ποιητικού λόγου (μορφής και περιεχομένου). ..Αντίθετα η “Καντάτα” ξαναφέρει τον ποιητή “στην περιοχή των καθαρών εμπνεύσεων του”. Το ποίημα χαρακτηρίζεται ως φιλολογικό γεγονός επειδή “περικλείει σ' ένα αδρό ποιητικό λόγο όλο το δράμα της εποχής του”. Οι ανοδικές δυνάμεις της κοινωνίας συγκρούονται αποφασιστικά με τις ανασταλτικές, το

²⁸⁸ *Αυγή*, 1,2,5-7-1960.

καλό μάχεται απεγνωσμένα με το κακό, το φως αγωνίζεται να νικήσει το σκοτάδι. Και μέσα απ' αυτή την ανελέητη πάλη προβάλλουν οι δυνάμεις που κινούν την ιστορία προς τα εμπρός...²⁸⁹

Για την “Καντάτα” του Τάσου Λειβαδίτη αφιερώνει ενθουσιώδη κριτική του και ο Ραδιοσταθμός της Μόσχας. Με ανεπιφύλακτο θαυμασμό μίλησε για το έργο του Έλληνα ποιητή η συνεργάτιδα του σοβιετικού ραδιοσταθμού Λαρίσα Γαβρίλοβα κι από την ομιλία της παραθέτει η *Αυγή* χαρακτηριστικά αποσπάσματα. Μεταξύ άλλων αναφέρεται πως “στη Γη παρουσιάστηκε ένας νέος ποιητής...”, πως στο έργο αυτό συνδυάζονται μια ώριμη, βαθιά σκέψη και τα υψηλά ιδεώδη, πως υπάρχει κάτι από την απλότητα των αρχαίων αλλά και από τη δύναμη του Μαγιακόφσκυ, πως ο συμβολισμός και η ομορφιά του στίχου φέρνει κοντά το ποίημα του Λειβαδίτη με το έργο του Βάρναλη... Η Γαβρίλοβα βρίσκει ακόμη τον ελεύθερο στίχο στην “Καντάτα” θαυμάσιο και ομολογεί πως στο βιβλίο του Λειβαδίτη την κατέπληξε η δύναμη, το πάθος και η τόλμη με την οποία ο ποιητής ξεσκεπάζει την σύγχρονη αστική κοινωνία και το άσκοπο του ανθρώπου που χάνει το κυριότερο: την αγάπη προς τη ζωή²⁹⁰.

Με τον ποιητή Τάσο Λειβαδίτη και το έργο του “Καντάτα” ασχολείται και ο ραδιοσταθμός της Βουδαπέστης. Ο σχολιαστής επιδοκιμάζει την επαινετική κρίση της Γαβρίλοβα για τον Λειβαδίτη και κρίνει την “Καντάτα” ως αναμφισβήτητο το καλύτερο έργο της ως τότε ποιητικής του δημιουργίας. Κάνει αναδρομή στο ποιητικό του έργο, αλλά και αναλύει την “Καντάτα” επισημαίνοντας πως δίνει μια συνθετική εικόνα της εποχής της, με κύριο εκπρόσωπο της τον αγωνιστή άνθρωπο. Τη μορφή αυτή προβάλλει με την αφήγηση του ο άνθρωπος με το κασκέτο, ο οποίος με το απέριτο βιβλικό ύφος, συμπυκνώνει την ουσία αλλά και το μήνυμα του έργου.²⁹¹

Η κριτική μελέτη με τίτλο “Η εργατική τάξη βασικός φορέας προόδου και ωριμότητας στη λογοτεχνία μας” του Τάσου Βουρνά δημοσιεύεται στην *Αυγή* τον Ιούλιο του 1960. Πρόκειται για μελέτη πάνω στην ελληνική πεζογραφία που δημοσιεύτηκε σαν πρόλογος στο μυθιστόρημα του Κώστα Κοτζιά “Γαλαρία Νούμερο 7”. Ο Βουρνάς ξεκινά τη μελέτη με τα όσα επιγραμματικά έγραψε ο Ένγκελς για το ρεαλισμό του Μπαλζάκ... Τον προβάλλει ως παράδειγμα και πρότυπο συγγραφέα που η εντιμότητα της δουλειάς του μπορεί να δώσει απόψεις και πλευρές της κοινωνίας, που ο συγγραφέας σαν άτομο τις καταδικάζει. Αυτό, επειδή ο Μπαλζάκ, παρά τις συντηρητικές απόψεις του, έδωσε την πιο “θαυμαστά ρεαλιστική ιστορία της γαλλικής κοινωνίας την περίοδο 1815-1848, όπου ο ανερχόμενος αστισμός εξάσκησε έντονη πίεση κατά της αριστοκρατίας”. Παρόλο που οι συμπάθειες του είναι με το μέρος της αριστοκρατίας, η σάτιρα του είναι καυτερή και η ειρωνεία του πικρή απέναντι της. Αντίθετα οι μόνοι άνθρωποι για τους οποίους μιλά με θαυμασμό είναι εκείνοι που πολιτικά μισεί περισσότερο, οι άνθρωποι που αντιπροσώπευαν τις λαϊκές μάζες...

Ο Βουρνάς συνεχίζει αναφερόμενος στο χρέος της λογοτεχνίας να εκφράζει τα κοινωνικά προβλήματα και επικαλείται το αξίωμα του Μπελίνσκυ: “Όσο μεγαλύτερος είναι ένας δημιουργός, τόσο περισσότερο ανήκει στην κοινωνία, τόσο

²⁸⁹ *Αυγή*, 7-7-1960.

²⁹⁰ *Αυγή*, 3-9-1960.

²⁹¹ *Αυγή*, 14-10-1960.

στενότερα δένεται η εξέλιξη, η κατεύθυνση, ακόμα και ο χαρακτήρας του ταλέντου του με την ιστορική της πορεία”. Στη συνέχεια εξετάζει τη λογοτεχνία με κοινωνική προβληματική που άνθισε από πολύ νωρίς στην Ελλάδα και στάθηκε στο πλευρό της εργατικής ιδεολογίας από την εποχή που η εργατική τάξη φανερώθηκε “εν σπέρματι” στους κόλπους της νεοελληνικής κοινωνίας. Αναφέρεται στο Ροΐδη που έβαλε στις σελίδες της λογοτεχνίας τη διαπάλη των ιδεών, στον Ξενόπουλο που καθιέρωσε το αστικό μυθιστόρημα, στο Θεοτόκη που έγινε εκφραστής του πνεύματος των αγροτικών αγώνων στην πεζογραφία, στον Κώστα Παρορίτη που εκπροσώπησε τη νηπιακή ηλικία του εργατικού κινήματος στον πεζό λόγο (“Ο Κόκκινος τράγος”), αλλά και στο Δημοσθένη Βουτυρά που ζωγράφισε το αδιέξοδο των μικροαστικών στρωμάτων, που οδηγούνται στη ραγδαία προλεταριοποίηση²⁹².

Ο Βουρνάς περιγράφει, ακόμη, τις περιπέτειες της νεοελληνικής λογοτεχνίας που στάθηκαν στενά δεμένες με τις περιπέτειες του εθνικού και κοινωνικού βίου: η πεζογραφία της γενιάς του 30 και η εν μέρει καταδίκη της, η τέχνη της αντίστασης, η σκληρότητα των μεταπελευθερωτικών συνθηκών και ο διωγμός της αντίστασης... Η ώρα της τέχνης της εργατικής τάξης, εξ αιτίας της ιδιομορφίας των συνθηκών του τόπου, έρχεται πολύ αργά και καθυστερημένα στην Ελλάδα και φανερώνεται μετά τη λήξη του εμφυλίου... Για πρώτη φορά ολοκληρωτικά και υπεύθυνα η εργατική τάξη εισάγεται στην πεζογραφία μας από τον Αντρέα Φραγκιά στο μυθιστόρημα του “Άνθρωποι και σπίτια”. Έπειτα ο Κοτζιάς περιγράφει την άνοδο του εργατικού κινήματος και την πάλη του με τις αντιξοότητες μιας σκληρής περιόδου. Ο Βουρνάς προχωρά στην ανάλυση του μυθιστορήματος “Γαλαρία Νο 7” για να καταλήξει πως “δίνει την πιο ακαταδάμαστη γεύση της νεοελληνικής πραγματικότητας των τελευταίων χρόνων. Είναι το μυθιστόρημα της αισιοδοξίας και της πίστης στο μέλλον του τόπου, στο μέλλον των εργαζόμενων μαζών της πατρίδας μας”.²⁹³

Με το μυθιστόρημα “Γαλαρία νούμερο επτά” καταπιάνεται και ο Πορφύρης στη στήλη “Κριτική του βιβλίου”. Εισαγωγικά αναφέρεται στη διάσταση του μυθιστορήματος όσον αφορά τον τρόπο που το είδαν οι μεγάλοι κλασικοί και δημιουργοί του είδους (“σαν μια πλατιά τοιχογραφία, που πρέπει να αγκαλιάζει όλη τη ροή της σύγχρονης τους κοινωνικής ζωής”) και στον τρόπο που το αντίκρισαν οι επίγονοι τους και κυρίως οι Γάλλοι αστοί μυθιστοριογράφοι του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα (“ο κοινωνικός προβληματισμός μετατράπηκε σε ατομική ψυχαναλυτική ακροβασία...”). Κρίνει πως το μυθιστόρημα το ξανάφεραν στην κοίτη του οι Σοβιετικοί (Ερενμπουργκ, Σολόχωφ κ. ά) και μερικοί Αμερικανοί συγγραφείς (Στάιμπεκ, Χεμινγκουαίη κ.ά).

Εξετάζοντας την ελληνική περίπτωση ξεχωρίζει μεταπολεμικά ιδιαίτερα την περίπτωση του Φραγκιά και του Κοτζιά. Είναι οι συγγραφείς που, όπως και ο Βουρνάς υποστήριξε, φέρνουν τον εργάτη στη νεοελληνική λογοτεχνία και κυρίως του δίνουν το κεντρικό ρόλο που παίζει στη σύγχρονη ζωή. Περνώντας λοιπόν στο μυθιστόρημα “Γαλαρία νούμερο επτά” το παρουσιάζει ως τοιχογραφία της ελληνικής πραγματικότητας της εποχής του. Συγκεκριμένα στοιχεία που συνθέτουν αυτή την πραγματικότητα είναι τα κατάλοιπα από την τελευταία φάση των αγώνων του εργατικού κινήματος και η προσπάθεια να αναδιοργανωθεί, σε μια ανελέητη πάλη με

²⁹² *Αυγή*, 24-7-1960.

²⁹³ *Αυγή*, 26,27-7-1960.

την ολιγαρχία και με τον ξένο παράγοντα. Η σύγχρονη του πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή γεμάτη βαθύτατες αντιθέσεις αλλά και θερμοκήπιο που βοηθάει να αναπτύσσονται “ο λουμπενισμός, ο τεντιμποϊσμός, η απαισιοδοξία, η διαφθορά, η κατάθλιψη, το συμπαράλιασμα των συνειδήσεων”.²⁹⁴

Ο Κ. Πορφύρης σε κριτική του για το βιβλίο του Γιάννη Αναπλιώτη “Ο αληθινός Ζορμπάς και ο Ν. Καζαντζάκης” σχολιάζει το “φαινόμενο Καζαντζάκη”, το γεγονός, δηλαδή, πως μετά το θάνατο του συγγραφέα αναπτύχθηκε αξιολογία “καζαντζακική φιλολογία” αλλά και μερικοί μελετητές έτειναν να γίνουν “καζαντζακιστές”. Είναι ένα φαινόμενο που δεν το είδαμε για κανέναν άλλο από τους Μεγάλους της λογοτεχνίας μας, σχολιάζει, αναφέροντας ονόματα όπως το Σολωμό, τον Παπαδιαμάντη, τον Καβάφη, τον Παλαμά, το Σικελιανό, τον Κάλβο. Την ερμηνεία του γεγονότος αυτού αναζητεί στη γοητεία της πολυκύμαντης προσωπικότητας του Καζαντζάκη, που επιτρέπει “ένα σωρό ψυχολογικές ακροβασίες”, μα και στη μόδα που έφερε τον Καζαντζάκη στο προσκήνιο του ενδιαφέροντος. Περνώντας στο βιβλίο του Γιάννη Αναπλιώτη, αφού παρουσιάζει τη δομή του έργου αναφέρει πως τα κριτήρια του συγγραφέα είναι μονόπλευρα και το φιλοσοφικό τους υπόστρωμα ασταθές. Ο Αναπλιώτης, σύμφωνα με τον Πορφύρη, εξετάζει τον Καζαντζάκη και τις ιδέες του σαν ατομική περίπτωση και με οδηγό κυρίως τον Φρόντ και ως ένα σημείο τον Άντλερ, προσπαθεί να τον αναλύσει ψυχολογικά. Ο Πορφύρης αντιτάσσει πως ο Καζαντζάκης, σαν πνευματική προσωπικότητα, είναι συνάρτηση όχι μόνο ατομικών αλλά και κοινωνικών περιστατικών και πως οι ιδέες του έχουν κατά κύριο λόγο κοινωνικό και ύστερα ψυχολογικό αντίκρουσμα. Εν τέλει το συμπέρασμα του Αναπλιώτη²⁹⁵ το κρίνει πολύ υπερβολικό και καταλήγει πως ο Καζαντζάκης ήταν “μια προσωπικότητα με πολλά, άπειρα ίσως, θετικά στοιχεία, μα και με αμέτρητα αρνητικά και ψεύτικα. Και αυτά τα τελευταία βαραίνουν στο έργο του”²⁹⁶.

Το Σεπτέμβριο του 1960 δημοσιεύονται στην *Αυγή* μια σειρά επιφυλλίδες του Μάρκου Αυγέρη για τη “Νέα Ποίηση”. Πρόκειται ουσιαστικά για τον πρόλογο του 5ου τόμου του έργου “Ανθολογία της Ελληνικής Ποίησης”. Ο Αυγέρης αναφέρεται στην υπάρχουσα κοινωνικοπολιτική κριτική σε ποιήματα όπως του Βάρναλη και του Ρίτσου. Θέτει το ερώτημα τι μπορεί να χαρακτηρίζεται ως προπαγάνδα στην τέχνη. Πεποίθηση του είναι πως αυτό το καθορίζει η ικανότητα του τεχνίτη να μεταβάλλει τα εξωτερικά ενδιαφέροντα σε εσωτερικά... Και ακόμη πως από μια άποψη, για όλα τα έργα τέχνης που εξαγγέλλουν μια πίστη, που προβάλλουν ιδέες ή περιέχουν μια κοσμοαντίληψη [...], μπορεί να υποστηριχτεί πως έχουν μέσα τους τα στοιχεία της προπαγάνδας. Υποστηρίζει πως την κοινωνικοπολιτική και γενικά την αριστερή ποίηση τη χαρακτηρίζει το πάθος μετάδοσης ιδεών και αισθημάτων, ενώ δίνει ως έξοχο παράδειγμα ποίησης τη μεγάλη, προπαγανδιστική ποίηση του Μαγιακόφσκι.²⁹⁷

²⁹⁴ *Αυγή*, 12-8-1960.

²⁹⁵ Πρόκειται για το συμπέρασμα πως ο Καζαντζάκης ήταν “ό,τι τελειότερο και ιδανικότερο μπορούσε να συνθέσει μια εσώστρεφη ανθρώπινη φύση... Στάθηκε και θα στέκεται για πολύ ίσως, ένας από τους μεγαλύτερους δασκάλους και οδηγούς της ανθρώπινης ψυχής...”

²⁹⁶ *Αυγή*, 26-8-1950.

²⁹⁷ *Αυγή*, 20-9-1960.

Συνεχίζοντας εξετάζει το πως η νέα ποίηση “απλώνει τις ρίζες της βαθιά στην εθνική ζωή” και πως η επαναστατική ποίηση “φούντωσε στο διάστημα της κατοχής, ακολουθώντας το επαναστατικό ξεσήκωμα του λαού...” Μιλά για τη χρησιμοποίηση μιας μεγάλης ποικιλίας συμβόλων και την πολυσημία τους, για τα σύμβολα της κρίσης του παλιού κόσμου που βρίθουν στη σύγχρονη ελληνική και ξένη ποίηση, για το βίαιο και παράφορο χαρακτήρα της²⁹⁸.

Εκτός από τις επιφυλλίδες για τη “Νέα Ποίηση”, ο Μάρκος Αυγέρης επιχειρεί να απαντήσει σε κριτικές που δημοσιεύτηκαν για τους 4 προηγούμενους τόμους της Ανθολογίας. Ασχολείται κυρίως με την κριτική του Κ. Πορφύρη θεωρώντας πως συνοψίζει κι' άλλες κρίσεις που γράφτηκαν για την έκδοση. Απαντώντας, κάνει λόγο για μια Ανθολογία κολοσσιαία που είχε φτάσει τις 3300 σελίδες και που μέσα σ' αυτήν συγκεντρώνεται ο ποιητικός θησαυρός τριάντα αιώνων ελληνικής ζωής. Επικρίνει τον Πορφύρη πως δεν αντιλήφθηκε το κυκλώπειο έργο μ' όλα τα λάθη μιας πρωτόπιαστης δουλειάς. Επιμένει πως η σημασία του ανθολογημένου υλικού μένει ακέραιη και ακλόνητη πέρα από τα όποια λάθη, ενώ κατηγορεί τον Πορφύρη ότι δεν περιορίστηκε στην επίκριση λαθών παρά διατύπωσε σα συμπέρασμα και μια γενική κρίση, πως δηλαδή “δε βρήκε τίποτε καλό μέσα στην τεράστια αυτή Ανθολογία!”²⁹⁹

Η επέτειος της 28ης Οκτωβρίου γίνεται αφορμή να δημοσιεύσει η *Αυγή* στην πολιτιστική της σελίδα επετειακό αφιέρωμα στην ποίηση, την πεζογραφία, τη μουσική και το θέατρο την εποχή του πολέμου και της Αντίστασης. Ο Τάσος Λειβαδίτης, ο Κ. Κοτζιάς, ο Γ. Σταύρου και ο Θ. Αρκαδινός περιγράφουν αναλυτικά πως η ποίηση, η πεζογραφία, το θέατρο και η μουσική αντίστοιχα ρίχτηκαν στην ασίγαστη μάχη να κρατήσουν ψηλά το φρόνημα του λαού, δημιουργώντας έτσι την τέχνη της Αντίστασης³⁰⁰.

Δύο αντίθετα Νόμπελ

Η Ρίτα Μπούμη Παπά γράφει στην *Αυγή* για την αντιδραστική κριτική στην Ιταλία και τη σταυροφορία που ξεκίνησε ενάντια στο Σικελό ποιητή Σαλβατόρε Κουαζιμόντο, ύστερα από τη βράβευση του το 1959 με το Νόμπελ λογοτεχνίας. Αναφέρεται σε καθολικές εφημερίδες που, με επικεφαλή το επίσημο όργανο του Βατικανού, “Ρωμαίος Παρατηρητής”, έκαναν συνδυασμένες επιθέσεις εναντίον της ποίησης του Κουαζιμόντο αλλά και του ίδιου προσωπικά. Κυρίως βάλλει εναντίον της δήθεν “καθαρής”, της “αμερόληπτης”, της “αστράτευτης” κριτικής που μόλις ένας ποιητής πλησιάζει και αγγίζει ένα επαναστατικό ιστορικό ή πολιτικό θέμα, χάνει αυτομάτως τις δημιουργικές του ικανότητες, που σε άλλα ουδέτερα ποιήματα του αναγνωρίζονται μετ' επαίνων και ξαφνικά παύει να υπάρχει και να μνημονεύεται. Και ενώ όλοι αυτοί που ανήκουν στο αντικομμουνιστικό στρατόπεδο, λέει, είναι έτοιμοι να χειροκροτήσουν τα σκοτεινά ποιήματα που γράφονται “για τα στρείδια και τα κόκαλα της σουπιάς” δεν μπορούν να ανεχθούν να δίνεται ένα διεθνές βραβείο σ' ένα ποιητή “που δεν έκανε επάγγελμα του και πίστη του την πολιτική της διαίρεσης και του μίσους μεταξύ των ανθρώπων και δε δέχτηκε να πολεμήσει τα προοδευτικά κινήματα

²⁹⁸ *Αυγή*, 22,23-9-1960.

²⁹⁹ *Αυγή*, 24-9-1960.

³⁰⁰ *Αυγή*, 28-10-1960.

της εποχής του”. Διαπιστώνει έτσι σύμπνοια λογοτεχνικών και πολιτικών κύκλων της δεξιάς στις επικρίσεις τους για τον Κουαζιμόντο, των “ενημερωμένων” και “ευαίσθητων” κριτικών με τους χονδροειδείς κριτικούς κάθε ιταλικής φιλολογικής φυλλάδας που χρηματοδοτείται από τη χριστιανοδημοκρατική κυβέρνηση³⁰¹.

Με την επίσκεψη του Ιταλού ποιητή στην Ελλάδα, η ποιήτρια και συνεργάτιδα της *Αυγής* Μπούμη Παπά ασχολείται ξανά με το θέμα παρουσιάζοντας τον ως αδιάλλακτο ανθρωπιστή ποιητή και μαχητή της αλήθειας. Ο Κουαζιμόντο, μας λέει η Παπά, αγωνίστηκε να επιβάλλει την ποίηση του ανθρώπου και της γης του στη χώρα του, όπου, όπως λέει ο ίδιος, οι λογοτεχνικές φατρίες, υποστηριζόμενες μ’ όλα τα σύγχρονα μέσα, από την εκκλησία και την άρχουσα τάξη, τον είχαν απομονώσει σαν πνευματικό “κίνδυνο” στο περιθώριο. Στη “Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών” ο ποιητής, απαντώντας στην προσφώνηση και το καλωσόρισμα των προέδρων (Λέοντα Κουκούλα και Στρατή Μυριβήλη) των δύο κυριότερων ελληνικών λογοτεχνικών σωματείων, ανέπτυξε τις θέσεις του για ένα ενεργητικό και δίχως δισταγμούς ουμανισμό στη λογοτεχνία, που θα δώσει στον απλό άνθρωπο ηθική ασφάλεια, ικανοποίηση και θάρρος. Σε μια ιδιαίτερη μάλιστα συνομιλία που είχαν με τον Κουαζιμόντο Έλληνες λογοτέχνες (Λέων Κουκούλας, Νίκος Κατηφόρης, Γιώργος Σαραντής και η Μπούμη Παπά), ο Κουαζιμόντο μίλησε για τον Έλιοτ αλλά και για άλλους ποιητές. Τον Έλιοτ τον χαρακτήρισε ως ποιητή εντελώς ξένο στην εποχή του, έναν ποιητή που ανήκει κιάλας στο παρελθόν, όπως και όλοι εκείνοι οι “μεγάλοι” που επιβάλλουν διάφορες πολιτικές, κοινωνικές και θρησκευτικές σκοπιμότητες, ενώ αφήνουν εντελώς ασυγκίνητη την καρδιά των μαζών. Αντίθετη άποψη διατυπώνει για τον Μαγιακόφσκι, το Λόρκα αλλά και το Νερούντα που εμπνέεται απ’ ευθείας από τις λαϊκές πηγές και παίρνει συγκεκριμένη στάση στον αγώνα του λαού για την απελευθέρωση του από τον ξένο μπερζαλισμό. Αντίθετη άποψη εκφράζει για όλους εκείνους τους ποιητές της εποχής του που έκαναν την πένα τους όπλο εναντίον των ντόπιων και ξένων τυράννων και που εξακολουθούσαν να βρίσκονται στο πλευρό του απροστάτευτου ανθρώπου. Ουσιαστικό και μόνιμο τείχος, κρίνει πως υψώνει ο λαός για όσους είναι ταγμένοι στην υπηρεσία των εχθρών του ανθρώπου. Αντίθετα η ευαισθησία του λαού δε γελιέται και πάντα αισθάνεται δικό της τον ποιητή που παίρνει θέση συμμάχου στα προβλήματα που τον απασχολούν.³⁰²

Ο ποιητής Σαίν- Τζών Πέρς κερδίζει το νόμπελ λογοτεχνίας το 1960 και η *Αυγή* δημοσιεύει στοιχεία για τη ζωή και το έργο του Γάλλου διανοούμενου. Ο Σταματίου συνοψίζοντας αναφέρει πως η πομπώδης ρητορική, η αριστοκρατική γλώσσα κι ο “ιδεαλισμός της παγκοσμιοποίησης” που χαρακτηρίζουν το έργο του, έχουν κάνει τον Πέρς άγνωστο χώρο στο πλατύ κοινό και απόλαυση μονάχα των λίγων εκλεκτών. Πεποίθηση του είναι πως βραβεύοντας τον οι Σουηδοί ακαδημαϊκοί έπαιρναν μια “ρεβάνς” για την προηγούμενη βράβευση του “στρατευμένου” Κουαζιμόντο. Στο πρόσωπο του Πέρς βράβευαν την “καθαρή ποίηση”, την “τέχνη για την τέχνη”, μια αριστοκρατική εξύμνηση του “κόσμου σαν ιδέα”.³⁰³

Γαλλική διανόηση

Ως πρωτότυπο και αξιοσημείωτο πνευματικό γεγονός παρουσιάζεται από την

³⁰¹ *Αυγή*, 9-2-1960.

³⁰² *Αυγή*, 10-4-1960.

³⁰³ *Αυγή*, 30-10-1960.

Αυγή η “ιστοριογραφική συνύπαρξη”, το γεγονός πως ο Μωρουά και ο Αραγκόν γράφουν ταυτόχρονα την “Παράλληλη ιστορία Σοβιετικής Ένωσης και ΗΠΑ”³⁰⁴. Συγκεκριμένα δυο διάσημοι Γάλλοι συγγραφείς, διαφορετικής πολιτικοκοινωνικής τοποθέτησης, ο αστός ακαδημαϊκός Αντρέ Μωρουά κι ο κομμουνιστής ποιητής Λουί Αραγκόν ανέλαβαν να γράψουν από κοινού μια παράλληλη ιστορία των δυο χωρών. Η κοινή αυτή ιστορία θα αναφερόταν στην περίοδο 1917-1960 και θα τυπωνόταν, σύμφωνα με τα συμβόλαια, τον Οκτώβρη του 1961. Οι δυο Γάλλοι συγγραφείς απαντούν σε συνέντευξη τους στον συνεργάτη της εφημερίδας “Μοντ” με ποια οπτική σκοπεύουν να δουλέψουν. Ο Μωρουά αντιλαμβάνεται το γεγονός ως ευκαιρία να περιγράψει την εξέλιξη της αμερικανικής κοινωνίας απ' όλες τις πλευρές: “Συλλαμβάνω την ιστορία μου, αναφέρει, σαν μια σειρά από μεγάλους πίνακες ακριβείς και ζωντανούς, στους οποίους το “μοντέλο” μου θα ζωγραφιστεί απ' όλες τις απόψεις: Αμερική πριν το 1917, Ιστορία του πρώτου πολέμου, χρόνια ευημερίας με κατάληξη την κρίση του 1929, Ρούσβελτ και το “νιου- ντήλ”, γεγονότα των χρόνων 1939-1960”. Όσον αφορά τη μορφή του έργου του, σχεδιάζει μιαν αφήγηση που να διακόπτεται από προσωπογραφίες, οι οποίες θα δείχνουν το ρόλο των ατόμων στην ιστορία. Παραδέχεται τέλος ότι η αντικειμενικότητα του θα είναι εκείνη ενός φίλου της Αμερικής.

Και ο Αραγκόν παραδέχεται πως ανήκει σε μια ορισμένη παράταξη και πως η οπτική του πάνω στα γεγονότα είναι πολύ συγκεκριμένη, όμως θα εφαρμόσει την αρχή “των τριών πηγών”. Θεωρεί ένα γεγονός θεμελιωμένο μόνο όταν το διασταυρώνει από τρεις μαρτυρίες, που να προέρχονται από τρεις διαφορετικές πηγές. Θα καταφύγει ακόμη σε μια μέθοδο όπου το οποιοδήποτε “βόλεμα” της αλήθειας θα είναι αδύνατο. Ακόμη, δηλαδή, και όταν νιώθει υπερβολικά την ανάγκη να ψέξει κάποιον θα αρκεστεί στο να τον αφήσει να εξευτελίσει ο ίδιος τον εαυτό του, παραθέτοντας τις ίδιες του τις μαρτυρίες, την αλληλογραφία, τα άρθρα ή τους λόγους του.

Σχετικά με το βιβλίο του Σάρτρ “Κριτική του διαλεκτικού λόγου”, ο Ροζέ Γκαρωντύ, φιλόσοφος και μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος της Γαλλίας δημοσίευσε στο περιοδικό “Γαλλικά Γράμματα” κριτική μελέτη την οποία αναδημοσιεύει η *Αυγή* τον Αύγουστο του 1960. Παρά την προσπάθεια του Σάρτρ να συνδυάσει τον υπαρξισμό με τη μαρξιστική σκέψη, ο Γκαρωντύ ανιχνεύει τα στοιχεία εκείνα από το έργο του Σάρτρ που κατά τη γνώμη του αντιτίθενται στο μαρξισμό. Κρίνει πως ο Σάρτρ αποκόβοντας το φιλοσοφικό του στοχασμό από την πάλη της εργατικής τάξης και του κόμματος της, απομακρύνεται από το υλισμό και ξαναγυρνά σε προμαρξιστικές μορφές θεώρησης των πραγμάτων φέρνοντας τη φιλοσοφία πίσω κατά έναν αιώνα. Κατά τον Γκαρωντύ ο Σάρτρ αντιστρέφει τη διατύπωση του Μάρξ και λέει “Δεν πρόκειται πια να μεταβάλλουμε τον κόσμο, μα να τον ερμηνεύουμε μονάχα” ...³⁰⁵

Κυρίαρχο θέμα της πολιτιστικής σελίδας της *Αυγής* τον Οκτώβρη του 1960 γίνεται και η υπόθεση της πολύκροτης δίκης των Γάλλων διανοουμένων εξαιτίας του

³⁰⁴ *Αυγή*, 7-2-1960.

³⁰⁵ *Αυγή*, 13-8-1960.

περίφημου “μανιφέστου των 121” που υπήρξε αμείλικτο κατηγορώ κατά της γαλλικής αποικιοκρατίας. Η *Αυγή* δημοσιεύει αναλυτικά τις εξελίξεις στιγματίζοντας τον αποικιακό πόλεμο στην Αλγερία και το καθεστώς Ντε Γκώλ, αλλά και τα μέτρα που πάρθηκαν (δικαστικές διώξεις, κυρώσεις κατά των δημοσίων υπαλλήλων, μέτρα μποϊκοτάζ κατά καλλιτεχνών και συγγραφέων) κατά των 121 που υπέγραψαν το “μανιφέστο”. Το “μανιφέστο” προβάλλεται ως επαναστατική πράξη με τεράστια απήχηση στο γαλλικό λαό και στο εξωτερικό, ανάλογη της φήμης αυτών που το υπέγραψαν (Σάρτρ, Σιμόν ντε Μποβουάρ, Αντρέ Μπρετόν, Φρανσουάζ Σαγκάν, Βερκόρ, Ανρί Λεφέμπρ κ.ά.). Δημοσιεύεται η κατάθεση του Σάρτρ, η αντίδραση του Ντε Γκώλ αλλά και η επίσημη θέση του Κομμουνιστικού Κόμματος της Γαλλίας. Ο Σάρτρ υποστηρίζει πως με τη διακήρυξη του δικαιώματος ανυποταγής και λιποταξίας, ο αποικιακός πόλεμος στην Αλγερία μετατρέπεται σε μοχλό εσωτερικών γαλλικών μεταλλαγών και πως για πρώτη φορά συνδέεται επίσημα ο αγώνας του αλγερινού και του γαλλικού λαού για τις ελευθερίες του. Το Κ.Κ. Γαλλίας εκφράζει τη διαφωνία του όσον αφορά την ανυποταξία και την οργάνωση της. Κύρια θέση του είναι πως δεν απαντάει κανείς με ατομικές χειρονομίες απελπισίας σ' ένα μαζικό πρόβλημα που δεν μπορεί να λυθεί παρά με την πάλη των μαζών και με την πολιτική μάχη του συνόλου των δημοκρατικών δυνάμεων της χώρας. Παρόλα αυτά κρίνει πως η έκκληση των 121 συμβάλλει στο ζύπνημα της κοινής γνώμης και εκφράζει την υποστήριξη και συμπαράσταση του προς τους Γάλλους διανοούμενους αφού η καταδίωξη τους έχει σκοπό να πνίξει κάθε μορφή αντίστασης στον αποικιακό πόλεμο³⁰⁶.

Στο θέμα αυτό επανέρχεται η *Αυγή* το Νοέμβρη για να αναδημοσιεύσει άρθρο του Ζώρζ Σαντούλ, όπου υποστηρίζει πως δεν θα υπάρχει πια γαλλικός κινηματογράφος, αν διωχθούν όσοι υπέγραψαν το μανιφέστο. Πρόκειται για άρθρο που αρχικά δημοσιεύτηκε στα “Γαλλικά Γράμματα” και που ο ιστορικός του κινηματογράφου αναλύοντας το θέμα αρχίζει από το τι θα συνέβαινε αν το διάταγμα είχε αναδρομική ισχύ: οι πιο σημαντικές γαλλικές ταινίες της δεκαετίας 1950- 60 δεν θα είχαν γυριστεί! Τονίζει έτσι πόσο σοβαρό ήταν το ζήτημα του αναμενόμενου διατάγματος που αφενός θα έπληττε ταινίες που το γύρισμα τους είχε μόλις τελειώσει, κυρίως όμως σκόπευε να εμποδίσει την πραγματοποίηση της όποιας ταινίας είχε “υπογράψαντες” ανάμεσα στους ηθοποιούς ή τους δημιουργούς της. Απευθυνόμενος λοιπόν σε κάθε Γάλλο που νοιαζόταν για την ακτινοβολία του γαλλικού πολιτισμού, προέτρεπε -ακόμη και αν δε συμφωνούσε με τις θέσεις και τις μεθόδους που υποστήριζε το “μανιφέστο των 121”-να κάνουν το παν για να εμποδίσουν ορισμένους κυβερνώντες να οργανώσουν στα στούντιο και αλλού “κυνηγητό κατά των υπογραψάντων”.³⁰⁷

Κριτική σοβιετικής λογοτεχνίας

³⁰⁶ *Αυγή*, 4,5-10-1960. «Εις «μαύρον πίνακα» 140 επιφανείς λόγιοι και καλλιτέχναι», *Το Βήμα*, 30-9-1960.

³⁰⁷ Ζώρζ Σαντούλ, “Δε θα υπάρχει πια γαλλικός κινηματογράφος, αν διωχθούν όσοι υπόγραψαν το μανιφέστο”, *Αυγή*, 12-11-1960.

Σε συνέχειες δημοσιεύεται αφιέρωμα του Βλαντίμηρ Γιερμίλωφ στον Τσέχοφ, για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του. Δίνονται ακόμη πληροφορίες για τα τέσσερα μεγάλα δράματα του που τα έγραψε μέσα στην τελευταία δεκαετία της ζωής του. Στο “Γλάρο” βασικό θέμα υπήρξε, μας λέει ο Γιερμίλωφ, η σχέση τέχνης και ηρωισμού, ενώ του “Θείου Βάνια” θέμα είναι οι απλοί άνθρωποι με τα βάσανα τους -που δεν τα διακρίνουν πάντα οι απ’ έξω- με την εγκαρτέρηση και την επιμονή. Άλλο κυρίαρχο μοτίβο είναι η ομορφιά που εξαφανίζεται. Πάνω από τις σκοτεινές και καταστρεπτικές δυνάμεις του κακού απλώνεται τ’ όνειρο του Τσέχοφ, “η ονειροπόληση μιας μελλοντικής ζωής, όπου όλα θα ’ναι ομορφιά, όλα θα ανήκουν στον άνθρωπο”. Έτσι βλέπουμε στο έργο του Τσέχοφ την ιδέα της ομορφιάς να γίνεται ένα με την ιδέα της αλήθειας ζωής, βλέπουμε την αισθητική να ενώνεται με την ηθική... Στο μεταίχμιο των δυο αιώνων η αίσθηση πως μια ριζική αναστάτωση πλησιάζει κατέχει ολοκληρωτικά τον Τσέχοφ και εκφράζεται στο έργο του “Τρεις αδελφές” (1901). Το δράμα κι εδώ είναι η ομορφιά που πάει χαμένη. Η ορμή των τριών αξιολάτρευτων αδελφών εξαντλείται δίχως να συναντήσει ανταπόκριση... μα η προφητική φωνή του Τσέχοφ ακούγεται ξανά: “Πλησιάζουν οι καιροί που κάτι τρομερό έρχεται καταπάνω μας, μια μεγάλη καθαρτήρια θύελλα ετοιμάζεται, προχωράει, έφτασε πολύ κοντά μας και σύντομα θα διώξει από την κοινωνία μας την τεμπελιά και την πλήξη..”

Περνώντας στο κύκνειο άσμα του Τσέχοφ τον “Βυσσινόκηπο” (1903), ο Γιερμίλωφ το παρουσιάζει σαν αποχαιρετισμό προς τη Ρωσία του χθες, προς ότι είναι παρελθόν, καταδικασμένο σύντομα να πεθάνει και ταυτόχρονα μια κραυγή ελπίδας για ένα καλύτερο αύριο. Η Άννα, ηρωίδα του έργου και νόμιμη κληρονόμος του Βυσσινόκηπου (που παίρνει την αξία συμβόλου), αποχαιρετά χαρούμενα το παρελθόν γιατί ξέρει -όπως και ο Τσέχοφ και οι άλλοι ήρωες του- πως “όλα είχαν από καιρό πια παλιώσει, όλα είχα πια ξεπεραστεί, κι όλα περίμεναν μονάχα κάτι να τελειώσει και κάτι άλλο ν’ αρχίσει, κάτι νεανικό και δροσερό”.³⁰⁸

Σχετικά με την επίδραση της σοβιετικής λογοτεχνίας στους συγγραφείς άλλων χωρών είναι άρθρο του Σοβιετικού φιλόλογου Ν. Νικολιούκιν που δημοσιεύεται στην *Αυγή*. Ξεκινά από την επίδραση που άσκησε σε προοδευτικούς συγγραφείς του εξωτερικού και στην ανάπτυξη της δημοκρατικής φιλολογίας ο θεμελιωτής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού Μάξιμ Γκόρκυ αλλά και ο φλογερός υπερασπιστής των δικαιωμάτων των προλετάρων Βλαδίμηρος Μαγιακόφσκι. Αναφέρεται στο βιβλίο του Νικολάι Οστρόφσκι “Πώς δενόταν τ’ ατσάλι” όπου ο ήρωας του υπήρξε γενίκευση του χαρακτήρα του Σοβιετικού πολίτη, αλλά και στο “Παιδαγωγικό ποίημα” του Μακαρένκο. Επισημαίνει ακόμη τη σημασία του πρώτου συνεδρίου των Σοβιετικών Συγγραφέων αλλά και το γεγονός πως η παγκόσμια αναγνώριση της σοβιετικής λογοτεχνίας συνδέθηκε σε σημαντικό βαθμό με τον αποφασιστικό ρόλο που έπαιξε η ΕΣΣΔ στον αγώνα κατά του φασισμού. Εκτιμήθηκε το έργο του Σολόχοφ, του Φέντιν, του Λεόνοφ ενώ ανέβηκε θεαματικά ο αριθμός των Σοβιετικών συγγραφέων που τα έργα τους μεταφράστηκαν στο εξωτερικό. Το δεύτερο (1954) και τρίτο (1959) συνέδριο θεωρούνται συμβολή στην επέκταση και ενίσχυση των σχέσεων των παραγόντων της σοβιετικής λογοτεχνίας με τους συγγραφείς των

³⁰⁸ *Αυγή*, 30-1-1960.

σοσιαλιστικών χωρών αλλά και με τους προοδευτικούς λογοτέχνες των καπιταλιστικών κρατών³⁰⁹.

Βρισκόμαστε στο Νοέμβριο του 1960 και στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής* συναντάμε πλούσιο αφιέρωμα στο Λέων Τολστόη με αφορμή τα πενήντα χρόνια από το θάνατο του. Ο Κώστας Βάρναλης μεταξύ άλλων τονίζει πως έσχατος σκοπός του πνευματικού αγώνα του Ρώσου συγγραφέα ήταν η λύτρωση του λαού από τα υλικά και πνευματικά δεσμά του. Εκτός από του Βάρναλη δημοσιεύεται κείμενο για “το πορτρέτο του Τολστόη” του Στέφαν Τσβάρνιχ καθώς και κείμενα των Γάλλων ακαδημαϊκών Αντρέ Μωρουά και Έμιλ Ανριο που όλα συντείνουν πως επρόκειτο για έναν “γίγαντα” της λογοτεχνίας. Πεποίθηση του Μωρουά είναι πως η επιτυχία όλων των μεγάλων μυθιστοριογράφων, απ' τον Θερβάντες ως τον Τολστόη οφείλεται στη δύναμη τους να δημιουργούν ήρωες που να μπορεί κανένας ν' αγαπήσει, μ' όλα τα ελαττώματα και τις αρετές τους.³¹⁰

Ως την ουσιαστικότερη συμβολή από ελληνική πλευρά στον παγκόσμιο γιορτασμό των πενήντα χρόνων από το θάνατο του Τολστόη, ο Πορφύρης θεωρεί την έκδοση των “Απάντων” του Ρώσου συγγραφέα, από τις εκδόσεις “Άπαντα Ρώσων κλασικών”. Πολύ σημαντικά θεωρεί πως είναι τα εισαγωγικά κριτικά σημειώματα (της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ και του Μάρκο Αυγέρη), που αναλύουν τα διάφορα έργα και δίνουν στον αναγνώστη τη δυνατότητα να τα κατανοήσει βαθύτερα. Η ανάγκη για βαθύτερη κατανόηση του έργου του, σύμφωνα με τον Πορφύρη, προκύπτει ακριβώς από το γεγονός ότι είναι “μια πλατύτατη τοιχογραφία με θαυμαστές προοπτικές στο ιστορικό παρελθόν και στο μέλλον”. Στο σημείο αυτό επικαλείται την άποψη του Λένιν πως ο Τολστόη “φωτίζει με μεγαλοφυΐα μια χώρα που καταπιεζόταν από τη δουλοπαροικία”, αλλά και την κρίση της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ, σύμφωνα με την οποία “στο έργο του Τολστόη ξεχωρίζει κανείς πάντα το προμήνυμα των μεγάλων αλλαγών, που θα γίνονταν στη Ρωσία”³¹¹.

Απόψεις Σοβιετικών δημιουργών γύρω από την τέχνη

Στα μέσα Απριλίου δημοσιεύεται στην *Αυγή* ένα άρθρο του Βρετανού δημοσιογράφου Ουίλφρεντ Μπάρτσετ πάνω σε μια συζήτηση των Σοβιετικών σχετικά με την επιστήμη και την τέχνη. Η συζήτηση αυτή πραγματοποιήθηκε στην “Κομσομόλσκαγια Πράβδα” όπου αφιέρωσε ολόκληρες στήλες από το Σεπτέμβριο έως το Δεκέμβριο του 1959 για τον “Πνευματικό και ηθικό πολυπλευρισμό του Σοβιετικού ανθρώπου”. Της συζήτησης αυτής ηγείται ο Έρενμπουργκ ο οποίος τάσσεται κατά της μονόπλευρης μόρφωσης του ατόμου και της μονόπλευρης τεχνικής ανάπτυξης. Μάχεται υπέρ της συνύπαρξης επιστήμης και τέχνης, υπέρ της ολόπλευρης, συνειδητής και ενσυνείδητης ανάπτυξης του ατόμου. Υποστηρίζει πως ο Άνθρωπος με κεφαλαίο το άλφα είναι προϊόν της τέχνης αφού οι τέχνες βοηθούν καλλιεργώντας την αισθαντικότητα μας, συμβάλλουν να ξεπεραστεί η αδιαφορία μας, να γεννηθούν λεπτές συγκινήσεις, ν' απαλλαγούμε από κακά συναισθήματα³¹².

³⁰⁹ *Αυγή*, 30-6-1960.

³¹⁰ *Αυγή*, 8-11-1960.

³¹¹ *Αυγή*, 25-11-1960.

³¹² *Αυγή*, 15,16-4-1960.

Το Σεπτέμβριο του 1960 πραγματοποιείται στην Αθήνα το Δ Διεθνές Συνέδριο Αισθητικής με συμμετοχή 120 αντιπροσώπων από 18 χώρες. Ανάμεσα στους παρευρισκόμενους είναι και ο Σοβιετικός ακαδημαϊκός Μ. Α. Ντινικ του οποίου την ανακοίνωση δημοσιεύει η *Αυγή*. Στην ανακοίνωση αυτή αναπτύσσεται, ιδιαίτερα, ο όρος “επιστημονική αισθητική”. Ως καθήκον της επιστημονικής αισθητικής ορίζει όχι μόνο τη μελέτη της τέχνης -όπως υποστήριζε ο Χέγγελ για την αισθητική- αλλά και όλης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας (υλικής και πνευματικής) των ανθρώπων στο σύνολο της. Η ιδιομορφία της είναι πως μελετά τους γενικούς νόμους ανάπτυξης της τέχνης, της καλλιτεχνικής συνείδησης. Ως βασικό πρόβλημα της αισθητικής, ο Ντινικ θέτει το ζήτημα της σχέσης της τέχνης με την πραγματικότητα. Εξετάζοντας αναδρομικά το ζήτημα αυτό παρακολουθεί την εξέλιξη του από την Αρχαιότητα, όπου αναπτύχθηκε η θεωρία της μίμησης, (Δημόκριτος, Αριστοτέλης), την εποχή της Αναγέννησης, όπου συναντάμε τη θεωρία της αντανάκλασης (Λεονάρντο ντα Βίντσι, Σαίξπηρ), μέχρι το 18ο αιώνα που υποστηρίχτηκε από διανοητές όπως ο Ντιντερό πως ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να είναι δούλος της φύσης και η τέχνη δεν αντιγράφει απλώς αλλά αναπαράγει δημιουργικά την πραγματικότητα. Στη συνέχεια αναφέρεται στην αισθητική του Κάντ – που χρησίμευσε σαν πηγή του φορμαλισμού- αλλά και του Χέγγελ, για να φτάσει στη μαρξιστική αισθητική. Αναλύοντας την τελευταία, επισημαίνει πως ο Ρώσος επιστήμονας Τσερνισέφσκυ απέκρουσε αποφασιστικά την αισθητική θεωρία του Χέγγελ, καθώς ο Γερμανός φιλόσοφος θεωρούσε την τέχνη σαν εκδήλωση του απόλυτου πνεύματος. Την βασική σημασία της τέχνης ο Τσερνισέφσκυ τη βλέπει στην αναπαραγωγή του καθενός, που ενδιαφέρει τον άνθρωπο στη ζωή του. Η τέχνη ερμηνεύει τη ζωή και κρίνει τις εκδηλώσεις της. Την αντίληψη αυτή όλης της προηγούμενης αισθητικής, για τη σχέση της τέχνης με τη ζωή, συνέχισε και ανέπτυξε ο μαρξισμός. Αποκάλυψε την εξάρτηση της τέχνης από τις κοινωνικές σχέσεις κάθε ιστορικής εποχής³¹³, καθορίζοντας τον απόλυτα αντικειμενικό χαρακτήρα της ανάπτυξης της.

Η επιστημονική αισθητική όμως αποδεικνύει και τη σημασία της “αρχής της λαϊκότητας” στην τέχνη. Οι καλύτεροι πρωτοπόροι καλλιτέχνες και συγγραφείς δεν μπορούσαν παρά να απεικονίσουν στο έργο τους τις επιδιώξεις του λαού, τις προσδοκίες του, την διαμαρτυρία του εναντίον των καταπιέσεων. Επισημαίνει ακόμη την εξάλειψη της αιώνιας αντίθεσης ανάμεσα στην πνευματική και χειρωνακτική εργασία καθώς η τέχνη σα μορφή κοινωνικής δημιουργίας δεν μπορούσε να είναι προνόμιο “ολίγων εκλεκτών” αλλά ανήκει στο λαό. Βασική θέση της μαρξιστικής αισθητικής – εκτός από την αρχή της λαϊκότητας- γίνεται και η “αρχή της κομματικότητας”, δηλαδή ορισμένης κοινωνικής κατεύθυνσης της τέχνης. Βασισμένος σ’ αυτή την αρχή ο καλλιτέχνης δεν μπορεί και δεν πρέπει να μείνει μακριά από τα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα της εποχής του.

Τελειώνοντας με αναφορά στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, διατυπώνει την άποψη του Πλεχάνωφ, πως το αισθητικό γούστο ιστορικά μεταβάλλεται, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι το ωραίο είναι μόνο σχετικό και υποκειμενικό. Η άρνηση των κριτηρίων του καλλιτεχνικού έργου οδηγεί στον αισθητικό μηδενισμό. Στην επιστημονική

³¹³ *Αυγή*, 16-9-1960.

αισθητική θεμελιώνεται ο καλλιτεχνικός ρεαλισμός που στην ανάπτυξη του προσέλαβε διάφορες μορφές ανάλογα με τις ιστορικές εποχές: αρχαίος ρεαλισμός, ρεαλισμός Αναγέννησης, ρεαλισμός της εποχής του Διαφωτισμού, κριτικός ρεαλισμός 19ου αιώνα, σοσιαλιστικός ρεαλισμός...³¹⁴

Προσήλωση και πίστη στις αρχές της κομματικότητας της σοβιετικής τέχνης, εκφράζει, το 1960, ο σοβιετικός μουσικοσυνθέτης Σοστακόβιτς σε άρθρο του, που δημοσιεύεται στην *Αυγή*. Εκφράζοντας την ολόπλευρη υποστήριξη του στο κόμμα, διατυπώνει την πεποίθηση πως το μέλλον ανήκει στην τέχνη με το μεγάλο κοινωνικό περιεχόμενο και τον υψηλό ανθρωπισμό. Στην τέχνη, ακόμη, που θα ενώνει τους ανθρώπους, που θα απευθύνεται στις πλατιές μάζες και όχι σε μια μικρή ομάδα εστέτ και σνόμπ, στην τέχνη που θα καλλιεργήσει στους ανθρώπου λεπτά και ευγενικά αισθήματα και σωστή αντίληψη για το ωραίο.

Επιχειρεί ν' απαντήσει σε όσους στο εξωτερικό θεωρούν -από πολιτική εχθρότητα ή από αφελή καθαρά σύγχυση, όπως λέει- ότι οι αρχές της σοσιαλιστικής αισθητικής είναι δόγμα που καταπιέζουν τη δημιουργική ατομικότητα του καλλιτέχνη. Κρίνει πως όλοι οι προοδευτικοί μουσικοσυνθέτες των δυτικών χωρών αλλά και το πλατύ κοινό των μουσικόφιλων αποκρούει με αγανάκτηση τα “ανεδαφικά και φορμαλιστικά πειράματα, τα οποία δεν έχουν τίποτα κοινό με την τέχνη”. Απαξιώνει κάθε εκδήλωση της κακής, όπως λέει, “μόδας”, αλλά και την “αισθητική” που την τροφοδοτεί. Την αισθητική αυτή που έχει κανόνα της “το φόβο της απομόνωσης”, κρίνει πως τη δημιούργησαν άνθρωποι που φοβούνται το παρόν, δεν πιστεύουν στο μέλλον κάνουν την εγκληματική προσπάθεια να μπερδεύουν την ωραία γλώσσα της μουσικής.

Συνεχίζει κατηγορώντας τη “φιλοσοφία” της δυτικής “μουσικής πρωτοπορίας” αποκαλώντας τους εκπροσώπους της “αυτάρεσκους ατομικιστές” που επιχειρούν ανόητα πειράματα γιατί τους λείπει η δημιουργική φαντασία. Στην επίκριση για “δογματισμό στη σοβιετική τέχνη” και για “καταπίεση της ατομικότητας του Σοβιετικού καλλιτέχνη” απαντά πως δεν αναγνωρίζουν αλλά και δεν τους χρειάζεται το δικαίωμα “για άγωνα, φορμαλιστικά πειράματα, για προπαγάνδισή της απαισιοδοξίας, της δυσπιστίας και των αντιδραστικών ιδεών που γεννά το ξεφάντωμα του ατομικισμού της σύγχρονης αστικής κοινωνίας”. Περνώντας μάλιστα σε συγκεκριμένα παραδείγματα διακρίνει “έντονη ατομικότητα” σε καλλιτέχνες όπως τον Προκόφιεφ, τον Χατσατουριάν και τον Νταβιντένκο. Αντίθετα όταν πρόκειται για “απολογητές του δυτικού μοντερνισμού” (όπως τον Βέμπερν, τον Στόκχαουζεν, τον Μπουλέζ και Σεφέρ) δεν μπορεί να ξεχωρίσει τον ένα από τον άλλο.

Κρίσεις γύρω από θεατρικές και μουσικές παραστάσεις

Με την ευκαιρία της συναυλίας του “Φάιβ Πέννις”, ο Β. Αρκαδινός εκφράζει στην *Αυγή* τις απόψεις του γύρω από τη μουσική της τζαζ. Εξετάζει τις καταβολές της από τη μουσική παράδοση των Νέγρων και αναφέρεται στη μεγάλη συμβολή του Νέγκρικου λαού στη λαϊκή μουσική των Ηνωμένων Πολιτειών. Αξιοποιώντας το πρώτο υλικό των Μπλουζ (όπου και αποτυπώνεται η σκληρή ζωή των μαύρων) και

³¹⁴ *Αυγή*, 17-9-1960.

άλλων λαϊκών μουσικο- χορευτικών τύπων, οι πρώτοι αυτοδίδακτοι μαύροι μουσικοί προικισμένοι με έξοχο ταλέντο και επινοητικό πνεύμα δημιουργούν μια καινούρια μουσική και αρχίζει μια σταθερή ανάπτυξη στην τεχνική της τζαζ... Δυστυχώς μετά το 1930 καθώς το είδος της τζαζ γίνεται εμπορικά εκμεταλλεύσιμο από τις μεγάλες εταιρείες, αρχίζει να γίνεται μια τυποποιημένη φόρμα, κατάλληλη για, σημειώνει ο Αρκαδινός, για να ερεθίζει το αρρωστημένο γούστο της λευκής αστικής τάξης. Ειδικά για την Ελλάδα θεωρεί ότι είναι επιζήμια και επικίνδυνη, πως μαζί με το ρεμπέτικο αποτελεί μέσο ηθικής και αισθητικής διαφθοράς. Παρόλα αυτά δεν αρνιέται πως μέσα στην “τυποποιημένη σαβούρα μιας φορμαλιστικής βιομηχανοποιημένης μουσικής” υπάρχουν εξαιρέσεις γνήσιας και όμορφης μουσικής. Στις εξαιρέσεις αυτές, που όμως κατά τη γνώμη του υπογραμμίζουν τον κανόνα, συμπεριλαμβάνει και το συγκρότημα του Ρέντ Νίκολς.³¹⁵

Η κρίση που διέρχεται το αμερικανικό θέατρο είναι το θέμα με το οποίο καταπιάνεται ο ανταποκριτής της *Αυγής* στη Νέα Υόρκη, Χρ. Νικολόπουλος. Αναλύοντας τη θεματική των έργων συμπεραίνει πως “από το ένα μέρος έχουμε το Μπροντγουαίη με την ανούσια τιποτεολογία των επιθεωρήσεων του, που σκοπός τους είναι να βοηθήσουν την “πλήττουσα αριστοκρατία” να χωνέψει το δείπνο της. Και απ' το άλλο μέρος τα “εκτός -Μπροντγουαίη”, με την παθολογική προσκόλληση στις διαστροφές και στις ανωμαλίες”. Επισημαίνει πως τέτοια “θέματα” δεν μπορούν να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του ευρύτερου κοινού. Επιχειρώντας μερικοί κριτικοί να εξηγήσουν γιατί η τόση βιαιότητα και διαφθορά στη σκηνή, ισχυρίζονται πως τα θέματα αυτά αντικαθρεφτίζουν πιστά τη σύγχρονη αμερικανική ζωή αλλά και ικανοποιούν εσώτερους πόθους των θεατών... Η άποψη του Νικολόπουλου είναι πως με τη φροϋδική αυτή ερμηνεία, η ευθύνη ρίχνεται ολόκληρη στο κοινό, ενώ, σε τελευταία ανάλυση αυτό είναι το θύμα του όλου κοινωνικού περίγυρου και ιδιαίτερα της θεατρικής παραγωγής... Διαπιστώνει ακόμη πως όπου απουσιάζουν τα στοιχεία αυτά (βιαιότητα και διαφθορά), τη θέση τους την παίρνει ο μηδενισμός και η άβουλη υποταγή... Τέλος αναφέρεται σε μια άλλη κατηγορία θεατρικών συγγραφέων -όπως ο Ευγένιο Ιονέσκο και ο Τένεσση Ουίλιαμς- που ακολουθώντας ως πρότυπο τον “ανατριχιαστικό” “Καλιγούλα” του Αλμπέρ Καμύ και τα εφιαλτικά “Πύργος” και “Η Δίκη” του Φράνς Κάφκα, αρέσκονται να καταγίνονται σε θέματα που προκαλούν φρίκη και αγωνία στο κοινό. Η κριτική για τους συγγραφείς αυτούς είναι πως προσπαθούν να αποδείξουν ότι η ανθρωπότητα έφτασε στο έσχατο ηθικό ορόσημο της και ότι είναι καταποντισμένη. Το γεγονός μάλιστα ότι τα έργα αυτά σκηνοθετούνται και παίζονται με τέχνη και δύναμη, τα μετατρέπει “σε σειρά από θεατρικές ατομικές βόμβες που καταδικάζουν τους θεατές σε αργό θάνατο με την επικάθηση ραδιενεργού τέφρας πάνω στις ψυχές τους”³¹⁶.

Ο “Βασιλικός” του Μάτεσι ανεβαίνει στη “Νέα Πειραϊκή Σκηνή” και στην *Αυγή* μπορούμε να δούμε την κριτική του Τάσου Βουρνά πάνω στο συγκεκριμένο έργο. Ιδιαίτερη έμφαση δίνει στο γεγονός πως στο θεατρικό μύθο του κοινωνικού αυτού δράματος -που υπήρξε το πρώτο στη σκηνική μας παραγωγή- συγκρούονται

³¹⁵ *Αυγή*, 8-1-1960.

³¹⁶ *Αυγή*, 9-7-1960.

αποφασιστικά δύο κόσμοι: ο παλιός φεουδαρχικός της Επτανήσου και ο νέος αστικός κόσμος που γεννιόταν, ο προορισμένος να τον δεχτεί στην οργάνωση της κοινωνίας. Μέσα στο κλίμα της κοινωνικής και κρατικής εξάρθρωσης της βενετσιάνικης εξουσίας γύρω στα 1772, όπου τοποθετείται το έργο, τον φεουδάρχη εκπρόσωπο του παλιού καθεστώτος εκπροσωπεί ο γέρο- ευγενής Ντάριος Ρονκάλας. Ο ήρωας αυτός που χρωστά τα οικονομικά του προνόμια, τους τίτλους ευγένειας και τη δύναμη του στον κρατικό μηχανισμό παρουσιάζεται με ανύπαρκτη εθνική συνείδηση, πιστεύει στην ανωτερότητα καθενός που το όνομα του είναι γραμμένο στο “λίμπρο ντ’ όρο”, η συμπεριφορά του απέναντι στην οικογένεια του είναι βάνουση, και ακόμη είναι άρπαγας, φιλάργυρος, με κρίση διεστραμμένη. Στο άλλο άκρο βρίσκεται ο γιος του Δραγανίγος, φορέας των νέων προοδευτικών ιδεών του γαλλικού διαφωτισμού που ζωγραφίζεται με τα ειδυλλιακότερα χρώματα του ανθρωπισμού και των πνευματικών χαρισμάτων. Πιστεύει στα δικαιώματα του λαού, είναι ορθολογιστής, αγαπά τη μόρφωση και τη μελέτη, θαυμάζει τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και αγωνίζεται για την επικράτηση των ιδεών του. Ταυτόχρονα μέσα στο έργο συναντάμε και πλήθος άλλων τύπων με εξαιρετική κοινωνική και ιστορική αξία τους οποίους σχολιάζει ο Βουρνάς.³¹⁷

Στον αντίποδα αυτής της κριτικής βρίσκεται η κριτική για ένα άλλο έργο: “Τους Δίκαιους” του Αλμπέρ Καμύ. Ο Γ. Σταύρου γράφει για την παράσταση αυτή που ανέβασε ο θίασος του Δημ. Μυράτ στο θέατρο “Άλφα”. Το κείμενο είναι γραμμένο από μεγάλο τεχνίτη του λόγου, μας λέει, με διάθεση που θέλει να διακηρύξει ένα υψηλό ήθος.... Κι όμως ο θεατής αισθάνεται να “απωθείται” από τη σκηνή, να ψάχνει για το δραματικό κορμό του έργου, να βουλιάζει μέσα στο χάος του απελπισμένου ήρωα... Περιγράφει την υπόθεση, η οποία αναφέρεται σ’ ένα περιστατικό από τη Ρωσική Επανάσταση του 1905 και θέτει στην ουσία ένα “ηθικό πρόβλημα”. Συγκεκριμένα οι δυο βασικοί ήρωες συγκρούονται για το αν επιτρέπονται όλα στην επανάσταση και για το αν “ο σκοπός αγιάζει τα μέσα”- δηλαδή τη δολοφονία αθώων μαζί με εκείνη των τυράννων. Στο σημείο αυτό ο Σταύρου υποστηρίζει πως ο συγγραφέας βρίσκεται “εκτός θέματος” και πως το ζήτημα αυτό έπαψε να ενδιαφέρει αφού ιστορικά το κόμμα του επιστημονικού σοσιαλισμού είχε καταδικάσει για πάντα την πολιτική δολοφονία σαν επαναστατική πράξη... Από την άλλη πλευρά συγκρίνοντας το έργο με τον “Καλιγούλα” του ίδιου συγγραφέα θεωρεί ότι ο κύριος ήρωας (Καλιάγεφ) εκφράζει εδώ πιο ολοκληρωμένα τον “απελπισμένο ήρωα”. Αντίθετα από τον Καίσαρα της Ρώμης, θέλει να στηρίξει τη μάχη του με τον “παράλογο κόσμο” στην ανθρώπινη αλληλεγγύη, προσφέροντας έτσι ένα “θετικό συμπέρασμα”. Καταλήγει, ωστόσο, πως “Οι Δίκαιοι” -παρά το όποιο ειδικό ενδιαφέρον- βρίσκονται έξω από τα πλαίσια του “κοινωνικού θεάτρου” που εγκαινίασε ο Μυράτ πριν από δυο χρόνια.³¹⁸

Ελληνικός και ξένος κινηματογράφος

Το Σεπτέμβριο του 1960 μέσα στα πλαίσια της Διεθνούς έκθεσης

³¹⁷ *Αυγή*, 6-10-1960.

³¹⁸ *Αυγή*, 15-10-1960.

Θεσσαλονίκης αρχίζει το πρώτο φεστιβάλ ντόπιων ταινιών που βαφτίστηκε “Εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου”. Ως ιδιαίτερα θετικό γεγονός κρίνεται από τον Κ. Σταματίου η πρώτη αυτή απόπειρα για πέρασμα του ελληνικού κινηματογράφου από το ποσοτικό στο ποιοτικό. Προτείνει μάλιστα για το μέλλον την οργάνωση ενός “παμβαλκανικού φεστιβάλ”, καθώς αυτό θα ευνοούνταν από τη γεωγραφική θέση της πόλης. Διατυπώνει την ευχή να γίνει η Θεσσαλονίκη τόπος συγκέντρωσης και ειρηνικής συνύπαρξης των γειτονικών λαών, αλλά και να οργανωθεί μ' επιμέλεια ένα αληθινό φεστιβάλ για το 1961³¹⁹. Μετά την ολοκλήρωση του φεστιβάλ επανέρχεται στο θέμα επιχειρώντας να βγάλει κάποια γενικά συμπεράσματα από την πραγματοποίησή του. Κρίνει πως, όπως όλα τα πράγματα, οι εκδηλώσεις, οι καταστάσεις, έτσι και το φεστιβάλ ακολούθησε τη δική του διαλεκτική. Έτσι το -θεωρητικό- ενδιαφέρον που έδειξαν οι αρμόδιοι τα τελευταία χρόνια εξηγείται από την “ποσοτική συσσώρευση” των ταινιών, μαζί με την ποιότητα της δουλειάς μιας μειοψηφίας κινηματογραφιστών, που τους ανάγκασαν να προσέξουν την έβδομη τέχνη. Συνοψίζοντας τη θετική και αρνητική εμπειρία (από την έλλειψη σωστής οργάνωσης) του γεγονότος διατυπώνει την πρόταση με βάση την πείρα, που αποκτήθηκε, να καθιερωθεί κάθε χρόνο, να βελτιωθεί και να διεθνοποιηθεί η εκδήλωση αυτή της Θεσσαλονίκης.³²⁰

Μια από τις προβαλλόμενες ταινίες του φεστιβάλ είναι “Το ποτάμι” του Νίκου Κούνδουρου, με την οποία ασχολείται ο Σταματίου σε μετέπειτα δημοσίευση του. Το ποτάμι (Στρυμόνας) είναι ο συνδυασμός κρίκος 4 θεμάτων, διηγημάτων, που μετέτρεψαν σε κινηματογραφικό κείμενο ο Ιάκωβος Καμπανέλης και ο Ν. Κούνδουρος... Ο Σταματίου χαρακτηρίζει την ταινία, παρά τις αδυναμίες της, πληθωρική και όμορφη, ούτε στιγμιά αδιάφορη, που σηκώνει όμως πολλή συζήτηση τόσο για τη συμβολική του περιεχομένου της όσο και για τις λεπτομέρειες της μορφής της³²¹.

Δύο ταινίες που παρουσιάζει τον Οκτώβρη του 1960 ο Κ. Σταματίου ως ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι το “Τάγμα αυτοκτονίας 999” και “Με κομμένη την ανάσα”. Η πρώτη ταινία βασίστηκε στα βιώματα των λίγων που επέζησαν από τους 100.000 περίπου Γερμανούς που ο ανθρωπισμός τους ή ένα παράπτωμα, τους καταδίκασε στην κόλαση των πειθαρχικών λόγων της χιτλερικής Βέρμαχτ... Αποδίδεται η κτηνωδία Γερμανών προς Γερμανούς, μια πτυχή της φρίκης του πολέμου. Για το σκηνοθέτη Χάραλντ Φίλιπ σημειώνει πως αφηγείται το μαρτύριο αυτών των ανθρώπων με ολοφάνερη γνώση και του πολέμου και του κινηματογράφου, μ' ένα έντονο αντιπολεμικό και αντιναζιστικό πνεύμα, τονίζοντας ιδιαίτερα το παραλογικό στοιχείο που ενυπάρχει στην ανθρωποσφαγή³²².

Περνώντας στη δεύτερη ταινία, ο Σταύρου παρουσιάζει αναλυτικά τον σκηνοθέτη της Ζάν- Λύκ Γκοντάρ. Ο ελβετικής καταγωγής σκηνοθέτης, μαθαίνουμε, υπήρξε ένα από τα παιδιά που ξεκινώντας από τις κριτικές στήλες του περιοδικού “Τετράδια του κινηματογράφου”, λίγο αργότερα έφτιαξαν αυτό που ονομάστηκε “Νέο κύμα”. Κοινό σημείο των νέων αυτών ήταν μονάχα η φανατική λατρεία του

³¹⁹ *Αυγή*, 18-9-1960.

³²⁰ *Αυγή*, 1-10-1960.

³²¹ *Αυγή*, 23-9-1960

³²² *Αυγή*, 26-10-1960.

κινηματογράφου και η βαθιά γνώση της ιστορίας και της τεχνικής του... Η ταινία “Με κομμένη την ανάσα” υπήρξε η πρώτη του σκηνοθέτη, ενώ η δεύτερη (“Ο φανταράκος”) με θέμα τα βασανιστήρια στον πόλεμο της Αλγερίας, απαγορεύτηκε από τη γαλλική λογοκρισία. Αναφερόμενος στην ταινία “Με κομμένη την ανάσα”, ο Σταύρου τη χαρακτηρίζει πειραματική, με τον βασικό ήρωα να είναι ένας ολοκληρωμένος χαρακτήρας- σύμβολο: χωρίς καθόλου ηθικές αρχές και ιδανικά, που γίνεται κατά τύχη εγκληματίας, φροντίζοντας να παίζει το ρόλο που του έλαχε όσο γίνεται καλύτερα... Ένας “τύπος” της εποχής μας που συμβολίζει την κρίση και τον εκφυλισμό του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού... Τρόπος αφήγησης του Γκοντάρ γίνεται η άμεση φωτογράφιση της ζωής, η έκθεση της αποσπασματικότητας των καθημερινών γεγονότων. Είναι σαν τη «Χιροσίμα» του Ρενάι μια δύσληπτη και συχνά ενοχλητική ταινία που όμως λέει αλήθειες.³²³

Με τη γελοιοποίηση της ιστορίας από τις ξένες κινηματογραφικές παραγωγές στην Ελλάδα καταπιάνεται η *Αυγή* παίρνοντας θέση πάνω στο ζήτημα. Καθώς η Ελλάδα είχε γίνει πολύ της μόδας στους κύκλους μεγάλων εταιριών παραγωγής, παραδέχεται πως τα οφέλη από την παραγωγή ξένων ταινιών είναι πολλά για τη χώρα: τουριστική προβολή, συνάλλαγμα, τεχνική εκπαίδευση. Διαβλέπει ωστόσο ο Σταματίου έναν κίνδυνο που ενυπάρχει στις ξένες παραγωγές και που θα έπρεπε να προληφθεί. Όχι μόνο το Χόλλυγουντ αλλά και η δυτικοευρωπαϊκή κινηματογραφία ελάχιστο σεβασμό τρέφουν συνήθως στην ιστορία, τη μυθολογία ή τις παραδόσεις του τόπου στον οποίο γυρίζονται οι ταινίες τους. Η “εμπορικότητα” ενός θέματος για τους παραγωγούς περνά συχνά πάνω από την ιστορική αλήθεια. Προτείνει λοιπόν πριν δοθεί η έγκριση του γυρίσματος – κι οι σχετικές διευκολύνσεις- οι αρμόδιοι να ρίχνουν μια ματιά στα ξένα σενάρια και ευγενικά να σημειώνουν τις τυχόν ιστορικές ανακρίβειες ή τ’ άλλα απαράδεκτα σημεία. Θα μπορούσε μάλιστα, κατά την άποψη του, να γίνει μια κρατική επιτροπή “ιστορικής συμπαράστασης”, που να βοηθά τους ξένους παραγωγούς στην επίτευξη της μεγαλύτερης δυνατής πιστότητας στα ιστορικά δεδομένα.³²⁴

Μια ιδιαίτερη ταινία που θα απασχολήσει την κινηματογραφική στήλη της *Αυγής* είναι “Η γλυκιά ζωή” του Φελίνι. Επιχειρώντας ο κριτικός να ξετυλίξει το κουβάρι της υπόθεσης την παρουσιάζει ως ένα “τρίωρο μαστορικό στριπτίζ μιας δυτικής μεγαλουπόλεως” και ακόμη “ένα αγωνιώδες και σαδιστικό στρίψιμο ενός μαχαιριού” στις πληγές της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας. Για να καταλάβουμε τη “Γλυκιά ζωή” τονίζει πως αυτό που κάνει τη μεγαλύτερη εντύπωση στη Ρώμη είναι η πανταχού παρουσία της Εκκλησίας... «Τα βράδια πάλι η πολιτεία σχεδόν ερημώνει, μας πληροφορεί. Οι προσκυνητές αποσύρονται στα ξενοδοχεία κι οι Ρωμαίοι φαμελίτες, εργάτες στην πλειοψηφία, μαζεύονται νωρίς στα σπίτια τους. Ο επιπόλαιος περιηγητής θα ορκιζόταν πως πιο σεμνή, ηθική, θρησκευόμενη πολιτεία από την “Αγία Πόλη” της Ρώμης δεν υπάρχει. Κι όμως, σαν ένα υπόγειος ποταμός κυλά στη Ρώμη μια άλλη ζωή βουτηγμένη στη βρωμιά, στην ανηθικότητα, την ακολασία, το όργιο, το ψέμα... Τις πιο πολλές φορές οι βρωμιές σκεπάζονται,

³²³ *Αυγή*, 26-10-1960.

³²⁴ *Αυγή*, 23-10-1960.

συνειδήσεις εξαγοράζονται, τα σκάνδαλα πνίγονται και η ψεύτικη σεμνή γαλήνη της επιφάνειας μένει αδιατάρακτη». Με τη «Γλυκιά ζωή» όμως ο Φελίνι ξεσκεπάσει τις ντροπές αυτές της ιθύνουσας τάξης και εικονογραφεί αυτό που ο ίδιος ονομάζει «ένα είδος κατάρρευσης όλων των αξιών». Μέσα από τις περιπλανήσεις συγκεκριμένα ενός δημοσιογράφου μεγάλης εφημερίδας, ο Φελίνι εκθέτει μια σειρά ξεδιαλεγμένα για την αντιπροσωπευτικότητα τους κομμάτια ιταλικής εθνικής ζωής, αφήνοντας στο θεατή το χρέος να στοχαστεί πάνω στα προβλήματα που θέτουν.

Ως μια από τις ιδιομορφίες της ταινίας θεωρείται το γεγονός πως ο σκηνοθέτη αρνείται να «πάρει θέση», τουλάχιστον άμεσα, απέναντι σ' όσα εκθέτει. Ωστόσο η μεταφυσική, η «φιλοσοφία» του Φελίνι υπάρχει, σύμφωνα με την κριτική της *Αυγής*. Κατά τον Φελίνι ο άνθρωπος μη πιστεύοντας πια στο θεό ακολουθεί δυο δρόμους: ή ζει ασυνείδητα και ανεύθυνα, όπως το σύνολο σχεδόν των θλιβερών ηρώων, ή ζει απόλυτα συνειδητά το άγχος και την αβεβαιότητα, οπότε δεν του μένει παρά [...] η αυτοκτονία. Συμπέρασμα απαισιόδοξο που, κατά τον κριτικό, αγνοεί τον όγκο των θετικά αγωνιστικών δυνάμεων μέσα στην κοινωνία. Κυρίως λοιπόν τονίζεται η αξία της ταινίας σαν πρώτη ύλη προς νοητική επεξεργασία, σαν αριστουργηματικό αποκαλυπτικό ντοκουμέντο πάνω σ' ορισμένες σκοτεινές πτυχές της σύγχρονης ζωής στη Δύση...³²⁵

Την ταινία «Ποτέ την Κυριακή» παρουσιάζει στη στήλη του ο Σταματίου, για να μας πει πως ο δηλωμένος φιλέλληνας Ντασέν θέλησε να προβάλλει το θαυμασμό του προς τις αρετές του λαϊκού Νεοέλληνα: το φιλότιμο, την ανοιχτή καρδιά, την ανεξαρτησία, το κέφι σαν αντίδοτο της φτώχειας, τη λεβεντιά. Παίρνει για ήρωες του πρόσωπα «ταπεινά» του λιμανιού, μαστόρους στα καρνάγια, ξέμπάρκους καπετάνιους, μανάβηδες, χασάπηδες, πόρνες... Ωστόσο, ο κόσμος του Ντασέν δεν είναι παρά μια εξιδανικευμένη σύνθεση αρετών, αυθαίρετα και απλόχερα σκορπισμένων στην ανέμελη συντροφιά των ηρώων. Είναι ολοφάνερο από την πρώτη στιγμή πως ο Ντασέν δεν κάνει ρεαλισμό. Φτιάχνει ένα διασκεδαστικό παραμύθι με εξωτερικά γνωρίσματα ελληνικότητας, προορισμένο για το διεθνές κοινό. Ωστόσο ο Σταματίου σ' ένα δεύτερο πλάνο, επισημαίνει και μια σατιρική συμβολική της ταινίας, όχι ιδιαίτερα εύληπτη, την οποία δεν παρέλειψε να υπογραμμίσει όμως η αμερικανική κριτική: όπως ο Αμερικανός ήρωας (σύμβολο του Στέιτ Ντιπάρτμεντ), που επιθυμεί να «αναμορφώσει» την πόρνη Ίλια, αναγκάζεται τελικά να φύγει άπρακτος, έτσι κι οι Αμερικάνοι θα αναγκαστούν να τα μαζεύουν από τις διάφορες χώρες γιατί τα τυπικά εθνικά χαρακτηριστικά των λαών δεν είναι από τα πράγματα που αλλοιώνονται με πρόσκαιρες εξωτερικές επεμβάσεις...³²⁶

Για την ίδια ταινία μιλώντας ο Βουρνάς, λίγες μέρες αργότερα, θα παρουσιάσει τους δημιουργούς της ως «παραχαράκτες της ελληνικής ζωής». Αν ο Σταματίου την είδε ως διασκεδαστικό παραμύθι, ο Βουρνάς δεν μπορεί να ανεχτεί

³²⁵ *Αυγή*, 23-11-1960. Αντίστοιχη κριτική συναντάμε και στο *Βήμα* όπου μεταξύ άλλων τονίζεται ότι στους κύκλους που μας καλεί να μπούμε ο Φελίνι «η ανία ανανεώνει αδιάκοπα τον πειρασμό της διαφθοράς που οδηγεί μοιραία σε αδιέξοδο...». Και ακόμη ο κριτικός επισημαίνει πως και αν παραδεχτούμε πως η «Γλυκιά ζωή» κρύβει κάποια αισιοδοξία, τότε είναι χωρίς αμφιβολία, η μελαγχολικότερη αισιοδοξία όλου του φελλινικού έργου. Βλέπε: Κ. Σκαλιόρας, «Γλυκιά ζωή»: Η γέννηση της διαφθοράς», *Το Βήμα*, 22-11-1960.

³²⁶ *Αυγή*, 30-11-1960.

καθόλου την απομάκρυνση της από κάθε ίχνος ρεαλισμού και ούτε δέχεται τον υποτιθέμενο αντιαμερικανικό συμβολισμό της. Θα πει ότι τα συναισθήματα που πλημμυρίζουν την ψυχή κάθε Έλληνα θεατή δε μπορεί να είναι παρά οργή, αγανάκτηση και αηδία καθώς η χώρα μας γίνεται πεδίο καλλιτεχνικών πειραματισμών. Προτείνει να σταματήσει η περιφορά της Ελλάδας στο εξωτερικό για να μας θαυμάσουν σα δείγμα υποανάπτυκτης χώρας με παράξενα φολκλόρ και αχαλίνωτα ένστικτα. Επισημαίνει πως “λεχρίτες της εσχάτης υποστάθμης, αγαπητικοί των κακόφημων σπιτιών, αλήτες που τα κάνουν γυαλιά καρφιά για το χατήρι μιας πόρνης βαφτίστηκαν Έλληνες εργαζόμενοι και σαν τέτοιοι παρουσιάζονται στο εξωτερικό...”³²⁷

Τον Ιούλιο του 1960 επισκέπτεται την Αθήνα ο σκηνοθέτης και “πατέρας του νεορεαλισμού” Λουκίνο Βισκόντι. Ο Κ. Σταματίου δίνει στην *Αυγή* στοιχεία για τη ζωή και το έργο του αλλά και κύρια σημεία από τη συνέντευξη που έδωσε ο Ιταλός σκηνοθέτης για τον κινηματογράφο, το θέατρο και την τηλεόραση. Μαθαίνουμε πως σπουδάζοντας στο Παρίσι γνώρισε το Ζαν Ρενουάρ, παθιάστηκε για την έβδομη τέχνη και έγινε βοηθός του. Γυρίζοντας στην Ιταλία συνεργάστηκε με τους Πουτσίνι, Ντε Αμίτσι και Ντε Σάντις, ενώ το μεγάλο βήμα στο νεορεαλισμό ο Βισκόντι το έκανε το 1942, όταν πήρε το αμερικάνικο αστυνομικό μυθιστόρημα “ο ταχυδρόμος χτυπάει δυο φορές” και το διασκεύασε με καλούπι την ιταλική πραγματικότητα του καιρού. Μιλώντας για την τελευταία του ταινία, “Ο Ρόκκο”, κάνει λόγο για επιστροφή στις πρώτες πηγές... του ρεαλισμού. Πρόκειται για την ιστορία μιας φτωχής οικογένειας του Νότου, μια συνέχεια – με την έννοια της προέκτασης- του “Η γη τρέμει”... Ο σκηνοθέτης την αποκαλεί ταινία “στρατευμένη”, μια ταινία που καθρεφτίζει την πραγματικότητα: τάσσεται κατά της εσωτερικής μετανάστευσης στην Ιταλία και υποστηρίζει πως οι άνθρωποι δεν πρέπει να αφήνουν τον τόπο τους για οικονομικούς λόγους καθώς η αστυφιλία δε λύνει κανένα πρόβλημα. Η θέση του έργου είναι πως πρέπει να γίνουν έργα, να γίνει ο Νότος το ίδιο πλούσιος όπως κι ο Βορράς.

Ως κύρια προβλήματα του κινηματογράφου στην Ιταλία ο Βισκόντι εντοπίζει την έλλειψη ιδεών αλλά και την ύπαρξη της λογοκρισίας. Μιλά ακόμη για την κρίση του ιταλικού θεάτρου, για το σύγχρονο δράμα και την τηλεόραση. Κλείνοντας προτρέπει τους νέους σκηνοθέτες να κοιτάζουν κατάματα την πραγματικότητα, να τη ζήσουν όσο γίνεται πιο έντονα και μετά να πουν ό, τι έχουν να πουν, μ' όσο μπορούν μεγαλύτερη αλήθεια.³²⁸

Η κριτική των ταξιδιωτικών εντυπώσεων

Η θέση της *Αυγής* για τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις εκπροσώπων της “γενιάς του 30” είναι απαξιωτική και αυτό επιβεβαιώνεται με διάφορα δημοσιεύματα. Η στήλη «Αυτά πρέπει να λέγονται» με υπογραφή του Σ. Γρηγόρη απαντά σε κριτική της *Καθημερινής* για την «Αμερικανική γη» του Βενέζη και το «Δοκίμιο για την

³²⁷ *Αυγή*, 7-12-1960.

³²⁸ *Αυγή*, 2-7-960.

Αμερική» του Θεοτοκά.³²⁹ Ο κριτικός της Καθημερινής έγραφε: «Όσοι νομίζουν πως η γενιά του 30 είχε να πει, έπειτα από την «Αμερικανική γη» του κ. Βενέζη και το «Δοκίμιο για την Αμερική» του κ. Γ. Θεοτοκά, θα πρέπει ν' αναθεωρήσουν τη γνώμη τους...». Ο Σ. Γρηγόρης αναρωτιέται ειρωνικά αν αυτό ήταν τελικά που είχε να πει η γενιά του 30. Σημειώνει χαρακτηριστικά: «ταξιδιωτικές εντυπώσεις περιμένει η λογοτεχνία από τους ώριμους μάλιστα εργάτες της, όταν χρόνια τώρα δεν την άφησαν να γνωρίσει ένα βιβλίο που να εκφράζει ή έστω να απηχεί τις τόσες δοκιμασίες αυτού του τόπου;...» Η άρνηση και η περιφρόνηση εστιάζει τόσο στο λογοτεχνικό είδος των ταξιδιωτικών εντυπώσεων, ως κάτι ξένο από τα προβλήματα και τις ανάγκες του ελληνικού λαού, όσο βέβαια και στον εξωραϊστικό τρόπο με τον οποίο περιγράφουν τον τόπο στον οποίο αναφέρονται.

Στην «Αμερικανική γη» του Βενέζη αναφέρεται και η κριτική του Κ. Πορφύρη λίγους μήνες αργότερα, στη στήλη «Κριτική του βιβλίου»³³⁰. Συσχετίζοντας την «Αμερικανική Γη» με την «Αιολική Γη», και προχωρώντας επί της ουσίας του βιβλίου, ο Κ. Πορφύρης κατακρίνει το μυστηριακό χαρακτήρα που δίνει ο Βενέζης στη λέξη «γη», απαλλάσσοντας ανθρώπους και σύστημα από την πορεία που ακολούθησε η χώρα. Η Αμερική εμφανίζεται ως «χωνευτήρι των φυλών» ενώ μέσα από την αποσιώπηση πραγματικών προβλημάτων, ο Πορφύρης βρίσκει ότι εμπεριέχεται πολλή προπαγάνδα στον τρόπο παρουσίασης της ζωής των μεταναστών στην Αμερική, των Ινδιάνων και των νέγρων. Ανακεφαλαιώνοντας την κριτική του γράφει χαρακτηριστικά: «Πολύ ψεύτικο παραμύθι, πολλή ειδυλλιακή ζωή (στο Σικάγο δεν υπάρχουν γκάγκστερ!), πολλά νεκροταφεία, πολλά ηλιοβασιλέματα, πολλή μυστικοπάθεια (τα βουνά, τα ποτάμια, οι έρημοι, είναι «η δύναμη του θεού») ξώπευση περιγραφή, απουσία του ανθρώπου, αδιόρατη παρουσία της πρόσκλησης του «Στέιτ Ντιπαρτμεντ», αυτό είναι η «Αμερικανική γη». Κρίμα για ένα συγγραφέα με ταλέντο»

Μια άλλη κριτική που συναντάμε στη στήλη «Κριτική του βιβλίου» στοχεύει το Στρατή Μυριβήλη.³³¹ Και αυτή τη φορά η κριτική ανήκει στον Κ. Πορφύρη και στόχος είναι το βιβλίο με τίτλο «Απ' την Ελλάδα- Ταξιδιωτικές εντυπώσεις». Εκκινώντας από μια φράση του Μυριβήλη ότι οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις «δεν περιγράφουν αντικειμενικά τα πράγματα που είδαμε, περιγράφουν μονάχα τον εαυτό μας και τη στάση μας απέναντι στα πράγματα που είδαμε» ο κριτικός της *Αυγής* διατυπώνει τους προβληματισμούς του για το ναρκισσισμό αλλά και γενικότερα το έργο του συγγραφέα. Του καταλογίζει ότι δίνει αυθαίρετες ιστορικές πληροφορίες σχετικά με την περίοδο της Ενετοκρατίας στην Κρήτη και ότι εν τέλει παρουσιάζει τον Κρητικό Πόλεμο ως πόλεμο Ανατολής- Δύσης με στόχο «να υποβάλλει στον αναγνώστη τις προεκτάσεις στο σήμερα που επιθυμεί». Και όταν ο Μυριβήλης αφήνει το παρελθόν για να μιλήσει για την εποχή του, ο Πορφύρης του καταλογίζει ότι διαιωνίζει το διχασμό και την αναμόχλευση των παθών- το αποκαλεί μάλιστα «βιβλίο μίσους», ότι υμνεί τις παρακρατικές οργανώσεις και ότι κατηγορεί τον απελευθερωτικό στρατό την περίοδο της Κατοχής πως άφησε ν' ανατινάξουν οι Γερμανοί το λιμάνι του Πειραιά, ενώ δεν αναφέρει τίποτα για τη σωτηρία του

³²⁹ *Αυγή*, 13-1-1955.

³³⁰ *Αυγή*, 29-7-1955.

³³¹ *Αυγή*, 8-7-1955.

εργοστασίου της Ηλεκτρικής³³².

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και σχόλιο που συναντάμε στη στήλη «Λόγοι και Αντίλογοι»³³³. Ο «Παρατηρητής» δυσανασχετεί για την ποσοτική αύξηση της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας, ενώ το αίτημα για λογοτεχνική στροφή στην ελληνική περίπτωση επανέρχεται με μεγαλύτερη έμφαση. Γράφει: «...χρησιμότερο θα είναι για τους Έλληνες λόγιους να γνωρίσουν καλά τον τόπο και το λαό τους περιοδεύοντας με την ίδια λαχτάρα στις επαρχίες. Η αυθεντική σύγχρονη ελληνική ζωή με τις καινούριες κοινωνικές ζυμώσεις και ανακατατάξεις, τα προβλήματα, τους ανθρώπους, την ψυχολογία και τις ανησυχίες τους απουσιάζει σχεδόν από τη νεότερη λογοτεχνία μας...». Και λίγο πιο κάτω: «Θαυμάσιες οι περιγραφές της Αριζόνας, των Άλπεων και της αγγλέζικης ομίχλης, οι διαπιστώσεις για τους Γάλλους σερβιτόρους και τις Αμερικανίδες συζύγους, οι εκστασιασμοί για τους πίνακες του Γκρέκο και του Ραφαήλ, μα οι αληθινοί δημιουργοί προτιμούν σαν πρώτη πηγή έμπνευσης τη γειτονιά τους απ' τον διεθνή τουρισμό...»³³⁴.

Τα περισσότερα έργα ταξιδιωτικών εντυπώσεων κατατάσσονται από την *Αυγή* στην προσπάθεια της αστικής λογοτεχνίας να παρέμβει, με τη δική της οπτική, στον τρόπο θέασης της ιστορικοκοινωνικής πραγματικότητας των τόπων των οποίων επιχειρούν να περιγράψουν. Η στάση των διανοουμένων της Αριστεράς απέναντι στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις της γενιάς του 30 σχεδόν ταυτίζεται με τη στάση τους απέναντι στην "αντιδραστική" πολιτική λογοτεχνία. Κάτι τέτοιο συμβαίνει με το έργο του Μυριβήλη, "Απ' την Ελλάδα- Ταξιδιωτικές εντυπώσεις". Ομαδοποιείται με έργα όπως του Ρόδη Προβελέγγιου, *Η ρίζα του μύθου* (1954), του Θ.Δ. Φραγκόπουλου *Τειχομανία* (1954), του Νίκου Κάσδαγλη *Τα δόντια της μολόπετρας* (1955) ή του Αλ. Κοτζιά *Πολιορκία* (1953). Κοινό χαρακτηριστικό τους αναγνωρίζεται η στράτευση "στην υπηρεσία των αντιπροοδευτικών δυνάμεων, ένα είδος συκοφαντικής πολιτικής λογοτεχνίας", τη στιγμή που η αριστερή κριτική είχε αναλάβει ύψιστο καθήκον την υπεράσπιση της Εθνικής Αντίστασης σε πολιτικό επίπεδο και το αίτημα για τη συγγραφή μιας λογοτεχνίας που θα τη μεταπλάθει λογοτεχνικά με υψηλό αισθητικό τρόπο. Άλλωστε κρίνουν ότι τα έργα αυτά πέρα του ότι είναι πολιτικά και φιλοσοφικά αντιδραστικά, δεν μπορούν να δικαιωθούν ούτε αισθητικά αφού "τα πρόσωπα και οι ιδέες τους δεν δικαιώνονται από τη ζωή, ούτε φέρνουν καμιά αλήθεια μέσα τους", απέχουν άρα από το κυρίαρχο πρότυπο του ρεαλισμού³³⁵.

Ο Πορφύρης επανέρχεται στο θέμα των ταξιδιωτικών εντυπώσεων, αυτή τη φορά με κριτική για το βιβλίο του Σπ. Γιαννάτου «Το Σινά- το "θεοβάδιστον" όρος χωρίς θεούς». Ο κριτικός της *Αυγής* επισημαίνει ότι, από όλα τα είδη του πεζού λόγου στην Ελλάδα, τα ταξιδιωτικά παρουσιάζουν τα αξιολογότερα επιτεύγματα, αρχίζοντας από το Μωρατίνη και φτάνοντας ως τον Καζαντζάκη και τον Ουράνη. Ασκώντας εν γένει θετική κρίση στο έργο του Γιαννάτου, σημειώνει ότι πρόκειται για ένα δημοσιογραφικό ρεπορτάζ που γοητεύει τον αναγνώστη, χωρίς όμως να έχει

³³² *Αυγή*, 8-7-1955.

³³³ *Αυγή*, 21-2-1957.

³³⁴ *Η Αυγή*, 21-2-1957.

³³⁵ Αιμ. Καραλή, ό.π. σ. 98,99

λογοτεχνικές αρετές. Μεγαλύτερο προσόν του θεωρεί τον συγκερασμό του ορθολογισμού του συγγραφέα «με την ποίηση του θρύλου και τη βιβλική γραφικότητα». Φαίνεται, ωστόσο, ο Πορφύρης ν' αμφισβητεί τον ορθολογισμό αυτό, όταν ο συγγραφέας υποβάλει ερωτήματα όπως: «Ποιοι τάχα να ναι οι κερδισμένοι; Οι σκυθρωποί και αγέλαστοι ερημίτες που ζήσανε στη γη του Σινά, χωρίς να χρειάζονται τίποτε από τον κόσμο ή τούτοι οι άπληστοι ταξιδιώτες, που αγωνίζονται να βρουν τον παράδεισο στις αμαρτωλές πολιτείες;»³³⁶. Για το ίδιο έργο, ο Βάσος Βαρίκας στην κριτική του, στο *Βήμα*, υποστηρίζει πως ο Σπ. Γιαννάτος «αρκείται να βλέπει τα πράγματα όπως είναι και μας δίνει πιστές και ζωντανές εικόνες τους». Ακόμη επισημαίνει πως ο συγγραφέας πλησιάζει με κατανόηση τους απλούς και καλούς ανθρώπους που ούτε πλάστηκαν, ούτε υποδύονται τον «άγιο». Τονίζει και αυτός το δημοσιογραφικό χαρακτήρα των εντυπώσεων (ποσότητα, ζωντάνια, απλότητα, αμεσότητα) χωρίς όμως να αμφισβητεί και το λογοτεχνικό τους ύφος.³³⁷

Ανάμεσα στις κριτικές ταξιδιωτικών εντυπώσεων συναντάμε, όμως, και κάποιες ιδιαίτερα θετικές. Μια από αυτές είναι εκείνη που σχετίζεται με τις εντυπώσεις του Γάλλου συγγραφέα Βερκόρ από το ταξίδι του στην Κίνα. Ο Βερκόρ περιγράφει την αγάπη του για τη χώρα του Μάο Τσε Τουνγκ σε δύο βιβλία το «Βήματα στην άμμο» και τις «Περιπλανήσεις ενός Γάλλου στην Κίνα». Το πρώτο βιβλίο έχει μικρές βασικές αναλύσεις της πολιτικής κατάστασης στην Λαϊκή Κίνα, ενώ το δεύτερο είναι το ημερολόγιο του ταξιδιού του. «Διαβάζοντας τα – σημειώνεται στην *Αυγή*– επισκέπτεται κανείς τις καινούριες πολιτείες που χτίστηκαν, βλέπει τα εξαιρετικά τοπία, γνωρίζει τη χαρά της διακριτικής φιλίας με τον ευγενικό κινέζικο πληθυσμό, ανακαλύπτει το τεράστιο έργο ενός λαού που βαδίζει ενωμένος το δρόμο του πολιτισμού και της ευτυχίας... Τα βιβλία του Βερκόρ μας ταξιδεύουν άνετα στη μεγάλη χώρα που βαδίζει με βήματα γίγαντα στο δρόμο του σοσιαλισμού.»³³⁸

Οι αρνητικές κριτικές κινούνται σε τελείως διαφορετικό μήκος κύματος από τα σχόλια που αφορούν φυσικά και τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις του Νίκο Καζαντζάκη. Ο Πορφύρης αναφερόμενος στο «Ταξιδεύοντας» (Ιαπωνία -Κίνα) γράφει σχετικά με τις σημειώσεις που κράτησε ο Καζαντζάκης στο δεύτερο ταξίδι του στην Κίνα: «...λιγόλογες, συγκινητικές, τηλεγραφικές σημειώσεις, σπέρματα μιας δημιουργίας που δεν έγινε ποτέ. Μέσα από τη βιασύνη και λακωνικότητα τους ξεπηδά ένας ολόκληρος κόσμος που σε κάνει να πιστεύεις στο αύριο του ανθρώπου...» Και ακόμη κρίνει προφητικά τα λόγια του Καζαντζάκη, όταν εκείνος έγραφε: «500 εκατομμύρια Κινέζοι από τη μια, ένας Εγγλέζος από την άλλη. Μα ως πότε; ... Μαζεύει, μαζεύει ο Κινέζος, ταμιεύει τις κλωτσιές, τις βρισιές, τις αδικίες. Και μια μέρα η καρδιά του θα ξεχειλίσει»³³⁹.

Θετική, βέβαια, είναι η κριτική της *Αυγής* και για τις πρώτες ταξιδιωτικές εντυπώσεις του Καζαντζάκη, στη σειρά των άγνωστων κειμένων του, που παρουσιάζονται στη *Νέα Εστία* της 15ης Αυγούστου από τον Γ.Κ. Κατσιμπάλη.

³³⁶ *Η Αυγή*, 22-2-1957.

³³⁷ Βάσος Βαρίκας, «Συγγραφείς και κείμενα (ταξιδιωτικές εντυπώσεις)», *Βήμα*, 31-10-1956.

³³⁸ *Αυγή*, 29-2-1956.

³³⁹ *Αυγή*, 3-10-1958.

Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά "δίνουν μια ζωνηρή εικόνα της Γαλλίας και του Παρισιού του 1907"³⁴⁰.

Η προβολή του Καζαντζάκη, παρά τις υπαρξιστικές αναζητήσεις του και επιρροές, έχει ερμηνευθεί ως υποταγή στις πολιτικές προτεραιότητες της τακτικής των συμμαχιών της αριστεράς με διανοούμενους υψηλού κύρους. Επιπλέον η σύγκρουση του με την Ιερά Σύνοδο, οι δηλώσεις υπέρ των φιλειρηνικών πρωτοβουλιών της ΕΣΣΔ, αλλά και η υποστήριξη της στάσης της στην καταστολή των γεγονότων της Ουγγαρίας το 1956, τον καθιστούσαν ένα είδος φυσικού εταίρου της Αριστεράς³⁴¹, έδιναν ένα είδος ασυλίας στις φιλοσοφικές του θεωρήσεις.

Ο Καζαντζάκης πάντως θεωρείται πρότυπο συγγραφέα ταξιδιωτικών εντυπώσεων και αυτό επιβεβαιώνεται και από την κρίση που συνοδεύει το έργο άλλων συγγραφέων, όπως "το ταξίδι μου στην Ρωσία και την Κίνα" του Ιταλού Κούρτσιο Μαλαπάρτε.³⁴² Ο κριτικός, που υπογράφει απλά με το γράμμα Ξ., αφού αναφέρεται στα δύο μέρη που συνθέτουν το έργο του Μαλαπάρτε, στις εντυπώσεις από τη Σοβιετική Ένωση καθώς και στις επιστολές αλλά και στο ημερολόγιο που κράτησε τα χρόνια της περιπλάνησης του στην Κίνα, επισημαίνει: "Είναι γνωστό πως οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις αποτελούν ιδιαίτερο είδος της λογοτεχνίας. Υπάρχουν όμως εντυπώσεις και εντυπώσεις. Άλλοι ταξιδιωτικοί συγγραφείς ρέπουν προς την εθνογραφία ή την συγκριτική κοινωνιολογία. Βλέπουν, δηλαδή, το χώρο που επισκέπτονται σαν αντικείμενο "επιστημονικής έρευνας" και γεμίζουν τις σελίδες τους γνώσεις και κρίσεις ανάκατα, πνίγοντας με την πολυμάθεια τη χαρά του ταξιδιού. Άλλοι πάλι, ίσως οι περισσότεροι, μένουν στη δημοσιογραφική εξιστόρηση, στην επιφάνεια, στη γραφικότητα, στην ανεκδοτολογία. Ο Μαλαπάρτε -όπως ο δικός μας Καζαντζάκης - βλέπει την ξένη γη με το μάτι του ποιητή που, πέρα, από τη γραφικότητα και την ιστορική ή άλλη γνώση ανασταίνει την ουσία και το πνεύμα του τόπου και του λαού, δίνοντας ταυτόχρονα τον προσωπικό του κραδασμό από την επαφή με τα καινούρια πράγματα."

Με θετική ματιά βλέπει η *Αυγή*, φυσικά, και το βιβλίο του Έρενμπουργκ με εντυπώσεις του από τις Ινδίες, την Ιαπωνία και την Ελλάδα. Τονίζει το στόχο του συγγραφέα να προβάλλει τις ιδιοτυπίες, τα ιδιαίτερα και ξεχωριστά γνωρίσματα του κάθε λαού. Πέρα όμως από την εκτίμηση των εθνικών χαρακτηριστικών κάθε λαού, ο κριτικός της *Αυγής* επισημαίνει την προσπάθεια του συγγραφέα να αναδείξει την αμοιβαία σύνδεση του πολιτισμού των διαφόρων λαών: "Αλλά πλάι σ' αυτά τα ταξιδιωτικά σημειώματα του Έρενμπουργκ - αναφέρεται χαρακτηριστικά- θα βρει κανείς και την άλλη του σκέψη: για την αμοιβαία σύνδεση του πολιτισμού των διαφόρων λαών. Κάθε λαός -λέει ο Έρενμπουργκ- μεγάλος ή μικρός, πλουτίζει τον παγκόσμιο πολιτισμό, προσφέροντας σ' αυτόν, ό,τι ωραίο και πολύτιμο δημιούργησε. Δεν υπάρχει πολιτισμός Δύσης και Ανατολής. Υπάρχει, παγκόσμιος, πανανθρώπινος πολιτισμός. Το ίδιο προσφιλή για όλους τους ανθρώπους, ανεξάρτητα απ' το αν ζουν στη Δύση ή την Ανατολή"³⁴³.

³⁴⁰ *Αυγή*, 19-8-1958.

³⁴¹ Αμ. Καραλή, ό.π, σ. 333-335

³⁴² *Αυγή*, (στήλη "Το ξένο βιβλίο"), 22-8- 1958.

³⁴³ *Αυγή*, 11-2-1959.

Από το βιβλίο αυτό που φέρει τον τίτλο “Ινδίες- Ιαπωνία- Ελλάδα” και συγκεκριμένα από το μέρος που αφορά την Ελλάδα προέρχονται και μια σειρά από στοχασμοί του συγγραφέα που δημοσιεύει η *Αυγή*.³⁴⁴ Οι σκέψεις αυτές σχετίζονται με την τέχνη και την ιστορία διαφόρων φάσεων του ελληνικού πολιτισμού. Μιλά για το παρελθόν της Ελλάδας, θεωρώντας το αναπόσπαστο με το παρόν. Συγκεκριμένα κάνει λόγο για την κλασική, την αρχαϊκή, την ελληνιστική τέχνη, για το μινωικό πολιτισμό, κάνοντας όμως προεκτάσεις στη σύγχρονη του εποχή και πραγματικότητα. Αναφέρεται στα αίτια πτώσης της αρχαίας Ελλάδας, στο πόσο αυτό στοίχισε στην Ευρώπη και αναπτύσσει το συλλογισμό του για το ό, τι η τύχη κάθε ανθρώπου είναι συνδεδεμένη με την τύχη της σύγχρονης Ελλάδας. Στο τελευταίο μέρος των στοχασμών του, αναφερόμενος στο δράμα της Ελλάδας λέει: “...Προσπάθησε να συνδυάσει τον πολιτισμό της Ευρώπης και τον πολιτισμό της Ασίας. Τώρα ο κόσμος είναι χωρισμένος στα δύο... Η Ελλάδα βρέθηκε σ' έναν από τους συνασπισμούς και αυτό δε συμβιβάζεται ούτε με τις παραδόσεις, ούτε με το χαρακτήρα του λαού... Συνάντησα στην Ελλάδα ανθρώπους που αγαπούν τη Σοβιετική Ένωση και άλλους που δεν την αγαπούν, μα δε συνάντησα κανένα που να πιστεύει πως μπορεί με τον πόλεμο να λυθούν οι διαφορές που χωρίζουν την ανθρωπότητα... Συζήτησα στους Δελφούς με Έλληνες συγγραφείς. Ανάμεσα τους ήταν άνθρωποι που θεωρούν ότι ο σοσιαλισμός περιορίζει την ελευθερία κι η ελευθερία είναι πιο ακριβό από καθετί. Πολλά μπορεί ν' αμφισβητήσει κανείς... Όλοι μας συμφωνήσαμε σ' ένα: τις διαφορές να τις λύσει η ιστορία. Το δικό μας καθήκον είναι ν' αφήσουμε στους κριτές, που θα έρθουν ύστερα από μας, πόλεις και όχι συντρίμια, βιβλία και όχι σκόνη, πολιτισμό και όχι χάος”.

Η δημοσίευση των παραπάνω στοχασμών του Έρενμπουργκ, στην *Αυγή*, που γεννήθηκαν στη διάρκεια του ταξιδιού του στην Ελλάδα, θα μπορούσε να θεωρηθεί και σ' αυτή την περίπτωση, σύμφωνα με τις ευρύτερες πολιτικές επιδιώξεις της ΕΔΑ και του ΚΚΕ την περίοδο αυτή. Η βασική ιδέα που διαπερνά το κείμενο ταυτίζεται με τη συσπείρωση όλων των προοδευτικών δυνάμεων στον αγώνα υπέρ του ειρηνιστικού κινήματος -το οποίο εκπροσωπεί και ο ίδιος ο συγγραφέας όντας αντιπρόεδρος του Παγκόσμιου Συμβουλίου Ειρήνης-στην πάλη κατά του ψυχρού πολέμου γενικότερα. Ειδικότερα στην Ελλάδα συμφωνεί -θα λέγαμε- με τη συσπείρωση των διανοουμένων στην πάλη κατά του μετεμφυλιακού κράτους, κατά της εξάρτησης και κηδεμονίας των ΗΠΑ, υπέρ της δημοκρατίας και της ειρήνης ανεξάρτητα από επιμέρους πολιτικές διαφοροποιήσεις.

Την ενότητα αυτή, την οποία προτάσσει ως καθήκον των διανοουμένων ο Έρενμπουργκ στο παραπάνω απόσπασμα, έχει ενδιαφέρον να προσέξουμε ότι την υπερασπίζονται είτε ως δεδομένο είτε ως ζητούμενο και οι Έλληνες διανοούμενοι την ίδια περίπου περίοδο σε διαφορετικά κείμενα που δημοσιεύονται όμως και αυτά στην *Αυγή*. Έτσι ο Τάσος Βουρνάς, στον απολογισμό που κάνει για το έτος 1958, επισημαίνει ότι παρά τις πολιτικές διαφορές των διανοουμένων όλοι συμφωνούν σε βασικά σημεία όπως την υπεράσπιση της δημοκρατίας και της ειρηνικής συνύπαρξης των ανθρώπων. Κάνει λόγο για τεχνητό κλίμα μισαλλοδοξίας και την ομόψυχη θέληση των πνευματικών εκπροσώπων να εκφράσουν με το έργο τους το νόημα της ενότητας του λαού, τη θέληση για ειρηνική και μονοιασμένη συμβίωση

³⁴⁴ *Αυγή*, 25-3-1959 έως 3-4-1959.

των ανθρώπων. Εμμένει στον εθνικοδημοκρατικό, ειρηνικό και αντιιμπεριαλιστικό χαρακτήρα της πνευματικής δημιουργίας. Εύχεται εντέλει η ενότητα αυτή να επεκταθεί και στους άλλους τομείς της κοινωνικής ζωής.³⁴⁵

Περί ενότητας του πνευματικού κόσμου κάνει λόγο και ο Πορφύρης στον απολογισμό αυτή τη φορά του 1959. Σημειώνει χαρακτηριστικά: “Ο πνευματικός κόσμος, που διακήρυξε πολλές φορές ως τα τώρα τον πόθο του για την ειρήνη και έδωσε λαμπρά παραδείγματα έξαρσης και λήθης του κακού παρελθόντος που χώρισε τους Έλληνες, έχει τώρα ένα μεγάλο χρέος: να αγωνιστεί εναντίον των δυνάμεων που αντιστρατεύονται την ύφεση και επιθυμούν να σπαράζεται ο λαός μας αιωνίως από τα πάθη του παρελθόντος”.³⁴⁶

Στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις μπορούμε να συμπεριλάβουμε και το βιβλίο του Θέμου Κορνάρου, “Οδός Προμηθέως”. Γι’ αυτό βρίσκουμε κριτική του Πορφύρη τον Απρίλιο του 1960. Πρόκειται για εντυπώσεις από τη Σοβιετική Ένωση, την Ελβετία, τη Ρώμη, τη Βουλγαρία, τη Ρουμανία. Σαν λογοτέχνημα, ο Πορφύρης θεωρεί πως είναι το καλύτερο βιβλίο του Κορνάρου, αφού έχει όλα τα πλεονεκτήματα των προηγούμενων (κυρίως αγάπη και ανθρωπιά) και ταυτόχρονα του λείπει ένα σοβαρό μειονέκτημα: η φιλολογία. Για το πρώτο μέρος του βιβλίου που είναι αφιερωμένο στη Σοβιετική Ένωση, ο Πορφύρης αναφέρει πως ο Κορνάρος προσθέτει τη δική του ματιά, τη δική του ευαισθησία και εμπειρία στα όσα μέχρι τότε είχαν γραφτεί για τη Σοβιετική Ένωση... Όσοι πήγαν μέχρι τότε στην ΕΣΣΔ την είδαν σαν ξένοι, σαν τρίτοι, σαν ουδέτεροι ενώ ο Κορνάρος τη είδε σαν κάτι δικό του, σαν ένα με τον εαυτό του... Προσπερνά τις εντυπώσεις του Κορνάρου από Ρώμη και Ελβετία, ενώ για τις εντυπώσεις του από τις λαϊκές δημοκρατίες της Βουλγαρίας και της Ρουμανίας, σημειώνει ο Πορφύρης πως τις δίνει με την ίδια ζεστή καρδιά, με την ίδια κατανόηση δίχως προκαταλήψεις. Μένει εκστατικός μπροστά στην αναγεννώμενη Βουλγαρία, μας λέει, “που καλπάζει προς τις προφυλακές του πολιτισμού, ευτυχισμένη και ελεύθερη”. Και χαίρεται την ευτυχία και την πρόοδο της Ρουμανίας σα να είναι δική του χώρα³⁴⁷.

Ως “προμηθεϊκό” παρουσιάζεται το έργο της σοσιαλιστικής ανοικοδόμησης και από τη Ρόζα Ιμβριώτη. Τρία άρθρα της με εντυπώσεις από τη Σοβιετική Ένωση δημοσιεύονται στην *Αυγή* και τιτλοφορούνται με τον τίτλο “Είδα το μέλλον!” Γεμάτη αισιοδοξία και πίστη στο μέλλον, η Ιμβριώτη περιγράφει τους τέσσερις μήνες που έζησε εκεί κρίνοντας ως αναμφισβήτητη πραγματικότητα το γεγονός ότι “ο Σοβιετικός άνθρωπος γίνεται πλάστης του νέου κόσμου, όπως τον σχεδίασε η οκτωβριανή επανάσταση και αρχιτέκτονας της ψυχής του νέου ανθρώπου, όπως σκάλισε τα χαρακτηριστικά του η οκτωβριανή επανάσταση”. Συγκεκριμένα μιλά για τον ενθουσιασμό, τη σιγουριά και την πίστη στο μέλλον του σοβιετικού λαού, που μεταλαμπαδεύτηκε και στην ίδια, αλλά και για τη συμμετοχή του στις αποφάσεις για τα μεγάλα προβλήματα και για την κατάρτιση του επτάχρονου σχεδίου -του πρακτικού προγράμματος της δραστηριότητας ολόκληρου του λαού για επτά χρόνια. Περιγράφει πως η πραγματοποίηση του σχεδίου αυτού έγινε υπόθεση όλου του λαού αλλά και του καθενός χωριστά φέρνοντας αξιοθαύμαστα αποτελέσματα. Η εργασία

³⁴⁵ Τάσος Βουρνάς, “Η ενότητα στον πνευματικό μας χώρο”, *Αυγή*, 1-1-1959.

³⁴⁶ *Αυγή*, 25-12-1959.

³⁴⁷ *Αυγή*, 29-4-1960.

ακόμη μεταμορφώθηκε σε πηγή χαράς και τιμής για τον καθένα αφού το σύνθημα “να μάθουμε να εργαζόμαστε και να ζούμε σαν κομμουνιστές” έκρυβε μέσα του μια ολόκληρη επανάσταση στον τρόπο ζωής. Στον πρώτο χρόνο του σχεδίου όχι μόνο εξεπλήρωσαν το χρονιακό πλάνο αλλά το ξεπέρασαν κατά 20-30-40%. Η άμιλλα έγινε ένα θαυμάσιο κίνητρο. Τονίζει ακόμη πως το νέο που διαποτίζει όλη τη ζωή των Σοβιετικών ανθρώπων δεν είναι μόνο ότι δημιουργούν την υλική βάση μιας νέας κοινωνίας περισσότερο δίκαιας παρά το ότι διαπλάθουν κιόλας τον άνθρωπο που θα ζήσει σ' αυτή τη νέα κοινωνία³⁴⁸.

Στο δεύτερο άρθρο της, η Ιμβριώτη αναπτύσσει την ιδέα πως η σοσιαλιστική ηθική προσωπικότητα είναι ξένη προς την απλή τυπική εκτέλεση του καθήκοντος. Αναφέροντας συγκεκριμένα παραδείγματα ανθρώπων με τους οποίους ήρθε σε επαφή σε εργασιακούς χώρους (π.χ νοσοκομείο) υποστηρίζει πως ο ανθρωπισμός τους δεν είναι μόνο η διακριτική και αλληλέγγυα στάση απέναντι στο συνάνθρωπο. Βασική αρχή της σοσιαλιστικής ηθικής γίνεται “καθένας όλη του τη δύναμη να δώσει στην υπηρεσία για το χτίσιμο της νέας κοινωνίας”. Πεποίθηση τους είναι πως το χτίσιμο της νέας κοινωνίας είναι γεγονός κοσμοϊστορικής σημασίας γιατί οι άνθρωποι γίνονται κύριοι πάνω στις συνθήκες της κοινωνικής τους ύπαρξης. Αναπτύσσουν, έτσι, τους εαυτούς τους σε ελεύθερες προσωπικότητες που όλες τους τις δυνάμεις και τις ικανότητες τις κινητοποιούν για την ευτυχία της ανθρωπότητας³⁴⁹.

Συνεχίζοντας την αντίληψη αυτή και στο τρίτο άρθρο της κάνει λόγο για τον αφηρημένο ανθρωπισμό της παλιάς ηθικής που κερδίζει για πρώτη φορά συγκεκριμένο ρεαλιστικό περιεχόμενο. Η σοσιαλιστική κοινωνία προσφέρει απλόχερα στα μέλη της ότι είναι πραγματικά χρήσιμο για την προκοπή και την ευημερία του ατόμου. Το απαλλάσσει από το άγχος και την αγωνία για το μέλλον του, του προσφέρει ασφάλεια, ευκαιρίες να σπουδάσει, να αξιοποιήσει τις κλίσεις του, να εργαστεί. Ο ουμανισμός δεν είναι φρασεολογικός αλλά εκφράζεται σε τούτα τα λόγια: “Αν ο άνθρωπος, όπως διδάσκει η ιστορία διαμορφώνεται από το περιβάλλον, τότε αυτό το περιβάλλον πρέπει να διαμορφωθεί ανθρώπινα”³⁵⁰.

Συνοψίζοντας, όσον αφορά τη στάση της *Αυγής* απέναντι στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε τα εξής: η απαξιωτική κριτική της *Αυγής* για της ταξιδιωτικές εντυπώσεις της γενιάς του 30 έχει να κάνει με τους τόπους που περιγράφουν, την αστική προέλευση των συγγραφέων αλλά και με το πνεύμα των έργων αυτών που διαπερνάται από μια εξωραϊστική διάθεση ενώ μένουν μακριά από τα προβλήματα του κάθε λαού. Η στάση αυτή φαίνεται ωστόσο να διαφοροποιείται, όταν οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις προέρχονται από το χώρο της προοδευτικής διάνοησης οπότε και αναγνωρίζονται ως ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος. Οι εντυπώσεις με θετική αποτίμηση προέρχονται από ταξίδια κυρίως στην Ανατολή, περιγράφουν κοινωνίες υπό σοσιαλιστικό μετασχηματισμό και οι συγγραφείς τους αναδεικνύουν τη σύνδεση του πολιτισμού των διαφόρων λαών, αναζητώντας την ποθητή ενότητα, την ειρηνική συνύπαρξη και τη συνεργασία μεταξύ των πολιτισμών.

³⁴⁸ *Αυγή*, 18-5-1960.

³⁴⁹ *Αυγή*, 19-5-1960.

³⁵⁰ *Αυγή*, 21-5-1960.

Συζητήσεις γύρω από το Σοσιαλιστικό ρεαλισμό έξω αλλά και μέσα στην Ελλάδα

Το ιδεολογικό -αισθητικό δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, διατυπωμένο από τον Γκόρκυ το 1934 στο Α πανενοσιακό συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων, θεσμοθετήθηκε επίσημα από το Ζνάνοφ στα 1947 και παρά την όποια αποσταλινοποίηση αργότερα, φαίνεται να παραμένει κυρίαρχη αισθητική αντίληψη και μετά το 1956³⁵¹. Η πολιτιστική πολιτική του Στάλιν θεωρείται πως παρέμεινε αμετάβλητη μετά το θάνατο του. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν καταδικάστηκε αλλά θεωρήθηκε αποτέλεσμα της εξελικτικής πορείας της σοβιετικής κουλτούρας. Έτσι η οργάνωση της κατά τα κομματικά πρότυπα δεν άλλαξε παρά τη λεγόμενη “αποκατάσταση” συγγραφέων και καλλιτεχνών που εκτελέστηκαν κατά τη σταλινική περίοδο.³⁵²

Ας επιχειρήσουμε να δούμε μέσα από κάποια θεωρητικά κυρίως κείμενα που δημοσιεύονται στην *Αυγή* βασικές θέσεις που υιοθετεί για το ρόλο αλλά και τη λειτουργία της λογοτεχνίας -ή της τέχνης γενικότερα- μέσα στην ανθρώπινη κοινωνία και αν οι θέσεις αυτές διαφοροποιούνται στο διάστημα 1955-1960. Προτεραιότητα σε κάθε περίπτωση δίνεται φυσικά στη μέθοδο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ακόμη και αν υπάρχουν λεπτές διαφοροποιήσεις ως προς την αντίληψη του, δεν αμφισβητείται εξολοκλήρου από κανένα.

Θα ξεκινήσουμε με το 2ο Συνέδριο των Σοβιετικών συγγραφέων που πραγματοποιήθηκε τέλη του 1954 (Δεκέμβρη), για να δημοσιευτούν τα πρακτικά του σε συνέχειες στην *Αυγή* από 5 έως 11 Ιανουαρίου του 1955. Εδώ περιλαμβάνεται η εισήγηση του Σουρκώφ- γενικού γραμματέα της ένωσης των Σοβιετικών συγγραφέων- με τις βασικές του θέσεις για το ρόλο της λογοτεχνίας, το ρόλο της κριτικής, αλλά και την κριτική του για ένα έργο που ταρακούνησε «τα λιμνάζοντα νερά» των παραδιδόμενων απόψεων γύρω από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό.³⁵³ Το τελευταίο μέρος της εισήγησης του Σουρκώφ τάσσεται υπέρ της “πλατιάς ανταλλαγής γνώμών” μεταξύ των λογοτεχνών και υποστηρίζει πως καμιά κρίση δεν είναι θέσφατο για τη λογοτεχνία. Θέτει το ζήτημα των αδυναμιών της σοβιετικής λογοτεχνίας, της ανεπάρκειας και των ελλείψεων της, αλλά σαν βασικός στόχος της προτάσσεται να βοηθήσει στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του οικοδόμου του σοσιαλισμού. Το κομμουνιστικό κόμμα αντιλαμβάνεται τη λογοτεχνία «σαν δραστήριο βοηθό του στην κομμουνιστική διαπαιδαγώγηση των λαϊκών μαζών, σαν όπλο εναντίον των υπολειμμάτων του παλιού κόσμου [...]». Προσθέτει ακόμη πως «η πρώτη φροντίδα των σοβιετικών συγγραφέων πρέπει να είναι ο πλουτισμός του ήρωα στα λογοτεχνικά έργα με τις αρετές και τις ιδιότητες της συνεχώς αναπτυσσόμενης κοινωνίας μας»³⁵⁴.

Όσον αφορά τον Έρενμπουργκ, επικρίνεται από τον Σουρκώφ για το διήγημα του «Τα χιόνια λιώνουν», «γιατί παρά τους αντικειμενικούς νόμους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, στάθηκε στο ασταθές έδαφος των αφηρημένων ψυχολογικών κατασκευών... και εν τέλει απομονώνει τους ήρωες από το βασικό

³⁵¹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Τέχνη και εξουσία*, Καστανιώτη, Αθήνα 1985, σ. 43

³⁵² Αναστάσης Βιστωνίτης, “Η μέθοδος του Στάλιν”, *Βηmagazino*, Νο656, 12-5-2013, σ. 42-47.

³⁵³ Πρόκειται για το διήγημα του Ηλία Έρενμπουργκ “Τα χιόνια λιώνουν”.

³⁵⁴ “Τα πρακτικά του συνεδρίου των Σοβιετικών Συγγραφέων”, *Αυγή*, 5-1-1955.

πρόβλημα της ζωής- την κοινωνική τους υπόσταση». Στο ίδιο συνέδριο ο Σιμόνωφ καταλογίζει στον Έρενμπουργκ ότι το διήγημα γεννά εντελώς αντιφατικά συναισθήματα και τελικά αφήνει μια αίσθηση του ανικανοποίητου, καθώς παρουσιάζονται αρνητικοί ήρωες που στη ζωή τους έτυχε να δουν πολλά άσχημα και λίγα καλά, που το άσχημο αποτελούσε συχνά κανόνα και το καλό εξαίρεση. «Είναι δύσκολο να φανταστούμε ότι ο συγγραφέας ήθελε έτσι να δώσει την κοινωνία», καταλήγει ο Σιμόνωφ³⁵⁵

Απαντώντας στην κριτική, ο συγγραφέας του διηγήματος «Τα χιόνια λιώνουν» κάνει λόγο για ανάγκη ειλικρίνειας στη λογοτεχνία, για συγγραφείς που εξωτερικά ωραιοποιούν τους ήρωες αλλά ψυχικά τους φτωχαίνουν και που «αυτός ο εξαυλωμένος, ο κουκλίστικος κόσμος με τα επιτηδευμένα όντα του δεν έχει τίποτε κοινό με τους σοβιετικούς ανθρώπους, με τη σύνθετη, τη βαθιά εσωτερική ζωή τους»³⁵⁶. Ανταπαντά ότι τα βιβλία δεν πρέπει να διαμορφώνονται με δίχρωμες εικόνες και ότι οι λογοτέχνες που διαμοιράζουν τα πρόσωπα του κάθε μυθιστορήματος σε υποχρεωτικές κατηγορίες «θετικών» και «αρνητικών», αποτελούν οι ίδιοι αρνητικό φαινόμενο στη λογοτεχνία³⁵⁷. Η κριτική – κατά τη γνώμη του- δεν πρέπει να θυμίζει κατηγορητήριο³⁵⁸ και η επίδραση στον αναγνώστη δεν πρέπει να γίνεται με συνταγές³⁵⁹. Ο Έρενμπουργκ ακόμη ασκώντας κριτική στον ίδιο του τον εαυτό αναγνωρίζει τις αδυναμίες του έργου του σε διαφορετική όμως κατεύθυνση από εκείνη της επίσημης κριτικής και υπενθυμίζει επίσης πόσο συχνά κάνουν λάθος στις εκτιμήσεις τους και οι πιο μεγάλοι συγγραφείς, ενώ ταυτόχρονα καλεί όλους τους συναδέλφους του σε μια βαθιά κατανόηση του ενός προς τον άλλο και σε μια μεγαλύτερη συντροφική συσπείρωση. Απαντώντας και στους επικριτές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού («οι καλοθελητές του εξωτερικού μας κατηγορούν πότε για φανατισμό και πότε για έλλειψη δημιουργικής ατομικότητας» -σημειώνει), θυμίζει ότι πολιτική του κομμουνιστικού κόμματος είναι «ο δρόμος προς την άνθιση των ανθρώπινων αξιών, προς το θρίαμβο του ουμανισμού» και ότι η αφοσίωση τους, ως συγγραφείς, είναι σταθερή τόσο απέναντι στο λαό όσο και προς τις εντολές των μεγάλων δασκάλων- Τσέχωφ, Τολστόη, Πούσκιν, Γκόρκυ³⁶⁰.

Τα πρακτικά του παραπάνω συνεδρίου με τις κύριες απόψεις των Σουρκόφ, Σιμόνωφ και Έρενμπουργκ παρουσιάζονται ενδεχομένως από την *Αυγή* σε μια προσπάθεια να πείσει για την απόλυτη ελευθερία και την ανταλλαγή απόψεων που επικράτησε στο συνέδριο τη στιγμή που ο δυτικός τύπος εμφάνισε «διαστρεβλωμένη» την όλη συζήτηση και έκανε λόγο περί εκκαθαρίσεως του Έρενμπουργκ. «Τίποτα αναληθέστερο από αυτά», αναφέρεται χαρακτηριστικά.³⁶¹

Πάνω στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να προσθέσουμε την επισήμανση της Καραλή πως η πολιτιστική σελίδα της *Αυγής* φιλοξένησε άρθρα και κείμενα που καταθέτουν ένα προβληματισμό για τα ζητήματα της λογοτεχνίας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, προτού ακόμη γίνει το 20ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ. Οι εισηγήσεις

³⁵⁵« Ο Σούρκοφ και ο Σιμόνωφ επικρίνουν τον Έρενμπουργκ», *Αυγή*, 6-1-1955.

³⁵⁶*Αυγή*, 7-1-1955.

³⁵⁷*Αυγή*, 8-1-1955.

³⁵⁸*Αυγή*, 8-1-1955.

³⁵⁹*Αυγή*, 7-1-1955.

³⁶⁰*Αυγή*, 11-1-1955.

³⁶¹*Αυγή*, 6-1-1955.

περιστρέφονται γύρω από διαφορετικές εκτιμήσεις για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό και επιβεβαιώνουν αφενός το κλίμα που είχε δημιουργηθεί στη Σοβιετική Ένωση μετά από το θάνατο του Στάλιν και αφετέρου πως υπήρχε ήδη στην ελληνική Αριστερά ένα εύφορο έδαφος για την ανάπτυξη προβληματισμών που θα δημιουργούσαν ρήγματα στα κυρίαρχα αισθητικά στερεότυπα.³⁶²

Η ανάδειξη ενός σχετικού κλίματος διαλόγου που φαίνεται να υπάρχει στη Σοβιετική Ένωση, (την εποχή αυτή πριν ακόμη το 20 Συνέδριο του ΚΚΣΕ αλλά κυρίως μετά) προβάλλεται από την *Αυγή* σε μια προσπάθεια να πείσει για τις δυνατότητες εκδημοκρατισμού και εξέλιξης του σοβιετικού συστήματος, καταρρίπτοντας τις κατηγορίες για ανελευθερία των σοσιαλιστικών χωρών. Την ίδια στιγμή βέβαια απευθυνόμενη και στο χώρο της Αριστεράς, προβάλλει ίσως όχι τόσο την ορθότητα των απόψεων που διατυπώνονταν, όσο το παράδειγμα του διαλόγου και της κριτικής το οποίο αυτές έδιναν. Κάτι αντίστοιχο δηλαδή με ό τι έχει παρατηρηθεί να συμβαίνει και στην *Επιθεώρηση Τέχνης* την ίδια εποχή³⁶³.

Μια εικόνα για την κατάσταση της σοβιετικής λογοτεχνίας και την ανάγκη μεταρρύθμισης, μας δίνουν ο Χρυστσόφ, ο Σουρκώφ και ο Σολόχοφ στη διάρκεια του 20^{ου} συνεδρίου. Εκεί ο Σοβιετικός ηγέτης είχε παρατηρήσει πως η σοβιετική φιλολογία βρισκόταν πολύ μακριά από τη σοβιετική πραγματικότητα και είχε κατηγορήσει συγγραφείς πως «ικανοποιούνται με μέτρια έργα γραμμένα βιαστικά». Ο Σουρκώφ ως γενικός γραμματέας της Ένωσης Συγγραφέων αναγνώρισε ως βασικό αίτιο της καθυστέρησης της σοβιετικής φιλολογίας «τον ασθενικό δεσμό που ένωνε πολλούς συγγραφείς με τη ζωή και με τη δημιουργική δραστηριότητα του λαού». Επέκρινε πολλούς συγγραφείς για την τάση τους να απεικονίζουν τη σοβιετική πραγματικότητα με ρόδινα χρώματα ή αντίθετα να την αμαυρώνουν και να τη συκοφαντούν αλλά επίσης επέκρινε και όσους εγκατέλειπαν τα μεγάλα επίκαιρα θέματα και κατέφευγαν στο στενό ατομικό κόσμο τους, κάνοντας σαφέστατη νύξη εναντίον του Έρενμπουργκ. Ο Σολόχοφ αναρωτήθηκε πώς είναι δυνατόν πράγματα που δεν υπάρχουν να εξασθενήσουν, εννοώντας το δεσμό των συγγραφέων με την πραγματική ζωή, και επέκρινε το γεγονός πως η Ένωση των συγγραφέων αριθμούσε 3773 μέλη αλλά οι περισσότεροι ήταν «νεκρές ψυχές». Έκρινε πως δεν υπήρχε εκείνη τη στιγμή κανένα βιβλίο με πραγματική αξία και ούτε επρόκειτο να υπάρξει αν δε μεσολαβούσε ριζική μεταρρυθμίση στον τομέα της λογοτεχνίας.³⁶⁴

Ο Έρενμπουργκ φαίνεται να έχει μια διευρυμένη αντίληψη για το ρόλο και τη σημασία της τέχνης στη σοσιαλιστική κοινωνία, ειδικά μετά το 20^ο συνέδριο. Η αντίληψη αυτή είναι ακόμη πιο ξεκάθαρη σε μια συνέντευξη του σε ιταλική εφημερίδα που δημοσιεύεται στην *Αυγή*³⁶⁵. Στην «πολύκροτη» αυτή συνέντευξη θα μιλήσει για τις νέες τάσεις στη σοβιετική τέχνη ύστερα από το 20^ο Συνέδριο. Για τον ποιητή Λεόνιτς Μαρτίνωφ, το ζωγράφο Σαριάν και την επανεμφάνιση του Πάστερνακ στη σοβιετική τέχνη. Σχολιάζοντας τον όρο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός»

³⁶² Αιμιλία Καραλή, όπ. σ. 73.

³⁶³ Αιμιλία Καραλή, ό.π., σ. 154.

³⁶⁴ Andre Pierre, «Η λογοτεχνία ενώπιον του 20^{ου} Συνεδρίου- Ο φιλιπικός του Μιχαήλ Σολόχοφ», *Βήμα*, 2-3-1956.

³⁶⁵ *Αυγή*, 29-7-1956.

θα πει ότι «και τα όνειρα είναι ρεαλισμός». Οι θέσεις του Έρενμπουργκ που μοιάζουν ξένες προς την λογοτεχνία της πολιτικής προπαγάνδας και αντίθετες με τη σταλινική ορθοδοξία και το δογματισμό τον φέρνουν κοντά στους συγγραφείς που θεωρούνται στη «Σύγχρονη ρωσική λογοτεχνία» μπολιασμένοι από «νεοαστικές τάσεις» (μαζί με τους Τολστόη, Ζαμιατίν και Μπουλγκάκο).

Για την ελευθερία του συγγραφέα στην ΕΣΣΔ μιλά και μια λογοτέχνης, η Μαριέττα Σανγκινιάν, σε συνέντευξη της στη Μόσχα στην παιδαγωγό Ρόζα Ιμβριώτη. Στη συνέντευξη³⁶⁶ αυτή η σοβιετική συγγραφέας μιλά για «τη μαζική καλλιτεχνική κίνηση και τη δημιουργική ορμή» που έχει κατακλύσει τη χώρα της και που δε θα ήταν εφικτή κάτω από συνθήκες πραγματικής στέρησης της ελευθερίας του καλλιτέχνη. Αντιμετωπίζει, λοιπόν, την ελευθερία περισσότερο ως δεδομένο παρά ως ζητούμενο. Τονίζει ακόμη ότι είναι απαραίτητο να γνωρίζουμε τις προϋποθέσεις και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργεί ο καλλιτέχνης για να κατανοήσουμε το έργο του. Στην προκειμένη περίπτωση οι συνθήκες άλλαξαν με την Οκτωβριανή Επανάσταση και το αναγνωστικό κοινό απέκτησε άλλη μορφή και άλλα ενδιαφέροντα. Είναι αυτό που με τις απαιτήσεις του –πιστεύει– καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την ποιότητα του λογοτεχνικού έργου. Η σοβιετική λογοτέχνης, πιστή στις διακηρύξεις του 20^{ου} συνεδρίου, υποστηρίζει: «...πρέπει να γράψουμε για το πιο σπουδαίο, για το ουσιαστικό για κείνο που συνθέτει τη ζωή των ανθρώπων αυτών, αλλιώς απλουστάτα δε θα μας διαβάζουν. Πρέπει να γράφουμε «όχι γεννήματα της φαντασίας μας» αλλά την ίδια τη σπαρταριστή ζωή, να γράφουμε για το λαό και για τα προβλήματα του...».

Έτσι γίνεται ιδιαίτερα εμφανές ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός προβάλλει ως υπέρτατο χρέος και μοναδική επιλογή κάθε καλλιτέχνη που θέλει να έχει απήχηση. «Το έργο κρίνεται με το κριτήριο της απόστασης που έχει από την πραγματικότητα. Κατακρίνεται, αν πέσει από το ρεαλισμό στο φορμαλισμό», προσθέτει παρακάτω. Αν κάποιος καλλιτέχνης ακολουθήσει αποκλίνουσα πορεία και αγνοήσει την κοινή γνώμη, αν το έργο του δεν εκπληρώνει την κοινωνική λειτουργία και άρα είναι έργο αποτυχημένο- όπως η Σανγκινιάν υποστηρίζει- ο καλλιτέχνης αυτός απομονώνεται εγωιστικά και καταδικάζεται να βρίσκεται σ' αντίθεση με το λαό και τη συνείδηση του³⁶⁷.

Στην κομματικότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και την κοινωνική αποστολή της λογοτεχνίας και της τέχνης αναφέρεται κυρίως ο Χρυστσόφ σε ομιλία του προς τους λογοτέχνες που δημοσιεύεται στην *Αυγή*. Με αφορμή το συγγραφέα Ντουντισεφ που άσκησε αρνητική κριτική στο σοβιετικό καθεστώς με το έργο του «όχι μόνο με ψωμί», ο Χρυστσόφ επιχειρεί να συνδέσει την έννοια της κομματικότητας και της ελευθερίας στην καλλιτεχνική έκφραση. Διευκρινίζει ότι η κομματικότητα καθορίζεται όχι από το αν ανήκει τυπικά ο καλλιτέχνης στο κόμμα αλλά γενικότερα από τις πεποιθήσεις και την ιδεολογική του στάση. Μια σωστή ιδεολογική τοποθέτηση, σύμφυτη με τα συμφέροντα του λαού οδηγεί – κατά τον Χρυστσόφ- σε πιστή απεικόνιση της ζωής στα έργα τέχνης και σε ανάδειξη τόσο των θετικών πλευρών της σοσιαλιστικής πραγματικότητας, όσο και σε κριτική των αδυναμιών και καταδίκη των αρνητικών φαινομένων. Τίθεται, ωστόσο, ενάντια στη

³⁶⁶ *Αυγή*, 14,15-12-1956.

³⁶⁷ *Αυγή*, 15-12-1956.

χαιρέκακη και μονόπλευρα αρνητική κριτική της σοβιετικής πραγματικότητας, όπως και στην παρουσίαση μιας επιχρυσωμένης αλλά ψεύτικης εικόνας της σοβιετικής κοινωνίας³⁶⁸. Χωρίς να παραγνωρίζει τα λάθη που έγιναν την εποχή της προσωπολατρίας του Στάλιν, καταδικάζει όλους εκείνους που στο όνομα του φιλελευθερισμού και χρησιμοποιώντας αυτά τα λάθη του παρελθόντος, τάσσονται κατά της κομματικής ηγεσίας στην τέχνη. Σε κάθε περίπτωση, θυμίζει πως η ουδετερότητα είναι αδύνατη καθώς στο σύγχρονο κόσμο διεξάγεται πάλι ανάμεσα στην αστική και σοσιαλιστική ιδεολογία³⁶⁹.

Η συζήτηση πάντως γύρω από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό είναι μεγάλη και φαίνεται ότι συχνά δημιουργεί ερωτήματα και ασάφειες σχετικά με τη μέθοδο, τις ιδιαιτερότητες αλλά και τα κοινά σημεία του με τον απλό ρεαλισμό. Στη στήλη «αισθητικά προβλήματα» της *Αυγής*³⁷⁰ βρίσκουμε μια τέτοια συζήτηση που διεξάγεται στη Σοβιετική Ένωση και δημοσιεύτηκε στο σοβιετικό περιοδικό “Ζητήματα Λογοτεχνίας”³⁷¹. Στις απορίες ενός καθηγητή της φιλολογίας (αντιμέτωπου με θεωρητικά προβλήματα στη διδασκαλία της λογοτεχνίας στο σχολείο) απαντά ο Μιχαήλ Κουζνετσόφ, επιστημονικός συνεργάτης του ινστιτούτου Γκόρκυ της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Αντιπαλεύοντας την εχθρική επίθεση του δυτικού τύπου κατά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αλλά και κριτικάροντας τις σχολαστικές δογματικές αντιλήψεις, σχετικά με τη μέθοδο που είναι βάση της σοβιετικής λογοτεχνίας, επιχειρεί να βρει τη χρυσή τομή και να κρατήσει τις ισορροπίες. Απορρίπτει λοιπόν δογματισμούς, όπως ότι κάθε έργο σοσιαλιστικού ρεαλισμού πρέπει να έχει για βάση του θετικά πρόσωπα, ή ότι είναι υποχρεωτικό το «ευτυχές τέλος»- αφού η αισιοδοξία θεωρείται γνώρισμα του σοσιαλισμού. Κρίνει ότι το τραγικό τέλος δεν είναι πάντα σύμφυτο με την απαισιοδοξία και αναφέρει σχετικά παραδείγματα. Χρησιμοποιώντας ακόμη σχετικά αποσπάσματα από το «Καταστατικό της Ένωσης των συγγραφέων της ΕΣΣΔ» που εξετάζει στο σύνολο της τη σοβιετική λογοτεχνία, και με βάση τις αρχές του μαρξισμού- λενισμού, επιχειρεί να δώσει το στίγμα της μεθόδου.

Για την ουσία της μεθόδου μιλά – στην ίδια συζήτηση- και ο συγγραφέας της «Εισαγωγής στην ιστορία της λογοτεχνίας», Γκρηγορη Αμπράμοβιτς. Κατ’ αυτόν «ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός» είναι και ρεαλισμός και σοσιαλιστικός. Σαν ρεαλισμός, διαθέτει λοιπόν τα κύρια γνωρίσματα του κριτικού ρεαλισμού, που σύμφωνα με τον Ένγκελς είναι η ακρίβεια στη λεπτομέρεια αλλά και η ακριβή αναπαράσταση τυπικών χαρακτήρων μέσα σε τυπικές περιπτώσεις. Όσον αφορά το διακριτό γνώρισμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού από τις άλλες μορφές ρεαλισμού είναι – όπως λέει- «η απεικόνιση της ανθρώπινης δραστηριότητας, που καλείται να μεταμορφώσει τη ζωή... Φωτίζει –λοιπόν- το ρόλο του νέου ήρωα που κατέρχεται στο στίβο της ιστορίας, κατά το τέλος του τελευταίου αιώνα [19⁰⁰] οδηγώντας τις λαϊκές μάζες στον αγώνα κατά των μεγάλων γαιοκτημόνων και των καπιταλιστών». Από το ουσιώδες

³⁶⁸ *Αυγή*, 31-8-1957.

³⁶⁹ *Αυγή*, 1-9-1957.

³⁷⁰ *Αυγή*, 11,12-12-1958.

³⁷¹ Η σχετική συζήτηση δημοσιεύτηκε και στην *Επιθεώρηση Τέχνης* με τον τίτλο “Ξένες συζητήσεις” (67-68, Ιούλιος- Αύγουστος 1960, τ.ΙΒ, από σ.51). βλ. Δημ. Ραντόπουλος, *Τέχνη και εξουσία*, Καστανιώτη, Αθήνα 1985, σ. 50

αυτό χαρακτηριστικό κρίνει ότι πηγάζουν και τα υπόλοιπα γνωρίσματα της μεθόδου: «αλήθεια και ιστορισμός, επιστημονική αντίληψη της επαναστατικής εξέλιξης της ζωής και κατάφαση στο ιδεώδες του κομμουνισμού, προβάδισμα του θετικού στοιχείου και αισιοδοξία...».

Είναι εμφανές, από τις παραπάνω συζητήσεις, ότι ούτε πριν αλλά ούτε και μετά το 20ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ δεν αμφισβητείται ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός εν γένει. Αμφισβητούνται όμως επίσημες θέσεις του, όπως το “ευτυχές τέλος” και το πρότυπο του θετικού ήρωα. Διατυπώνονται προτάσεις για τη βελτίωση του και την αντιμετώπιση όσων θεωρούνται στρεβλώσεις της σοσιαλιστικής ιδεολογίας. Συνδέεται με τον κριτικό ρεαλισμό, υπάρχει εμμονή στην έννοια της κομματικότητας και της κοινωνικής αποστολής της τέχνης, ωστόσο υπερασπίζεται και η ελευθερία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, καταδικάζεται ο δογματισμός και αναγνωρίζονται τα δεινά της προσωπολατρίας στην τέχνη. Η *Αυγή* μεταφέρει τις σχετικές συζητήσεις αναγνωρίζοντας την ανάγκη πολυφωνίας και μιας πιο ανεκτικής διάθεσης στον τομέα της τέχνης. Δεν εντοπίζει ωστόσο την αντίφαση ανάμεσα στην ίδια την ύπαρξη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, της κομματικότητας της λογοτεχνίας από τη μια και της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης από την άλλη. Δεν εντοπίζει το βαθύ χάσμα που χωρίζει την τέχνη από κάθε είδος πολιτικής ή κομματικής εξουσίας.

Οι συζητήσεις γύρω από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό βρίσκουν στην ελληνική κριτική τον απόηχο τους σε συζητήσεις γύρω από την απαισιοδοξία της νεοελληνικής ποίησης, τον Καβάφη, αλλά και σε γενικότερους προβληματισμούς γύρω από την ανάγκη αρμονικής σύζευξης μορφής και περιεχομένου. Έτσι, η συζήτηση για τη απαισιοδοξία της νεοελληνικής ποίησης, που τόσο έκταση πήρε μέσα στις σελίδες της *Επιθεώρησης Τέχνης*, βρίσκει τον αντίκτυπο της στην πολιτιστική σελίδα της *Αυγής*, σε μικρότερη βέβαια κλίμακα. Στην *Επιθεώρηση Τέχνης* η αρχή είχε γίνει ήδη από το δεύτερο τεύχος του περιοδικού με τη δημοσίευση της μελέτης του Παπαϊωάννου "Φαινόμενα ακμής και παρακμής στη νεοελληνική ποίηση". Προβαίνοντας σε μια αποτίμηση της νεοελληνικής ποίησης με βάση την αισιοδοξία ή την απαισιοδοξία που εντοπίζει στα έργα των ποιητών, ο Παπαϊωάννου είχε φτάσει στα ακραία τους όρια θέσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Αντιπαρατιθέμενος σ' αυτόν ο Μανόλης Λαμπρίδης με τη μελέτη του "Il gran rifiuto" ξεκινά μια μεγάλη συζήτηση στην οποία παίρνουν μέρος και οι Βουρνάς, Αυγέρης, Κουλουφάκος, Λάμπρος Σκλαβούνος, Μανόλης Αναγνωστάκης και Κ. Πορφύρης³⁷².

Το Γενάρη του 1956 δημοσιεύεται, επίσης, άρθρο στην *Αυγή* του Μ.Μ. Παπαϊωάννου για τη λογοτεχνία της παρακμής με τίτλο: «Η απαισιοδοξία της νεοελληνικής ποίησης είναι επακόλουθο της ξενόδουλης πολιτικής»³⁷³. Ξεκινώντας από το Θέμο Κορνάρο – που τον θεωρεί πρότυπο συγγραφέα που «μολέυτηκε ελάχιστα από το φορμαλισμό»- και το έργο του «Σπιναλόγγα», ο συγγραφέας βάλλει εναντίον των εισερχόμενων από τη Δυτική Ευρώπη ρευμάτων, όπως το ρομαντισμό και το σουρεαλισμό. Σε τι απέβλεπε αυτή η διάθεση η «διεθνιστική» και ο συγχρονισμός μας με την ιδεολογία της αντιδραστικής δυτικής Ευρώπης- αναρωτιέται ο Παπαϊωάννου. Και συνεχίζει: «Να κάνουν ευκολότερο το έργο των

³⁷² Αιμιλία Καραλή, ό.π. σ. 100-127.

³⁷³ *Αυγή*, 22,24-1-1956.

ξένων, να ρίζουν το ηθικό του λαού, να τον κάνουν λαό μικρόψυχο, χωρίς δύναμη να αντιταχθεί στο σκλάβωμα του. Η λογοτεχνία έπρεπε να παίζει και αυτή το ρόλο της. Και γι' αυτό χρειάζονταν οι λογοτέχνες μας να πεισθούν να εργαστούν στη γραμμή ενός τέτοιου προγραμματισμού παρακμής, αντεθνικού και αντιανθρωπιστικού». Σύμφωνα με τον Παπαϊωάννου, η λογοτεχνία της «παρακμής» -που θεωρείται απότοκο και αυτή της κοινωνικής παρακμής - χάνει τους μεγάλους στόχους της και παίζει ακριβώς τον ενάντιο ρόλο απ' εκείνο που καλείται να παίζει στην περίπτωση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Τίθεται, δηλαδή, όχι στην υπηρεσία του λαού, αλλά εναντίον αυτού και συμβάλλει στην υποδούλωση του.

Σε διαφορετικό πλαίσιο κινείται συνέντευξη που δίνει ο Στρατής Τσίρκας στο Δημ. Ραυτόπουλο και δημοσιεύεται στην *Αυγή*³⁷⁴. Τίθεται το ερώτημα αν ο Καβάφης ανήκει στους ποιητές της «παρακμής». Ο Στ. Τσίρκας έχοντας, με το έργο του «Ο Καβάφης και η εποχή του», συμβάλλει σημαντικά στη μελέτη του έργου αλλά κυρίως του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου της εποχής του ποιητή, καλείται να δώσει απαντήσεις. Αναθεωρώντας, λοιπόν, ορισμένες από τις εκτιμήσεις της προοδευτικής κριτικής (που απορρίπτουν εξολοκλήρου το έργο του Καβάφη), ο Τσίρκας υποστηρίζει ότι πρέπει να τραβήξουμε μια χωριστική γραμμή στα ποιήματα της Α περιόδου της καβαφικής ποίησης- σε εκείνα δηλαδή που γράφτηκαν μέχρι το 1911. Σ' αυτά συγκαταλέγονται το «Θερμοπύλες», «Περιμένοντας τους βαρβάρους», «che fece...il gran rifiuto» και άλλα, που ανήκουν στην "ακμαστική περίοδο του παροικιακού αστισμού" και έρχονται σε αντίθεση μ' εκείνα της επόμενης περιόδου "του συμβιβασμού, όταν το ελληνικό κεφάλαιο γίνεται υπηρέτης του αγγλέζικου και εισορμά η ηθική εξαχρείωση". Η επανατοποθέτηση πάντως των ποιημάτων της πρώτης περιόδου του Καβάφη, γίνεται από το μελετητή του με το αισθητικό κριτήριο του ρεαλισμού- με κριτήριο δηλαδή απόλυτα σύμφωνο με τις αρχές της αριστερής κριτικής. Λέει ο Τσίρκας: «Για τα ποιήματα προ του 1911 κυτταρικό στοιχείο της καβαφικής αισθητικής είναι ο ρεαλισμός». Κάτω από τα ποιήματα αυτά βρίσκονται γεγονότα της σύγχρονης του ποιητή Αλεξάνδρειας και ο Τσίρκας βεβαιώνει πως συχνά το πρώτο υλικό των ποιημάτων στάθηκε μια δέσμη από αποκόμματα εφημερίδων.

Κυρίως, όμως, είναι ο Κ. Πορφύρης, ο οποίος ήταν και αρχισυντάκτης της *Επιθεώρησης Τέχνης*, αυτός που φέρνει στις στήλες της *Αυγής* τους προβληματισμούς και τα ζητήματα που είχαν απασχολήσει και το περιοδικό γύρω από την υπόθεση Καβάφη. Αποδεικνύει, έτσι, πως παρά τους περιορισμούς που επέβαλλε η πολιτική και ιδεολογική "γραμμή" την οποία έπρεπε να τηρεί το επίσημο όργανο της ΕΔΑ, υπήρχε δυνατότητα να εκτεθούν στις σελίδες της και πιο διευρυμένοι προσανατολισμοί. Την αιτία αυτής της διαπίστωσης η Αιμιλία Καραλή εντοπίζει στην ύπαρξη κοινών προσώπων που έγραφαν στο περιοδικό και στην εφημερίδα και είχαν μάλιστα υπεύθυνες θέσεις³⁷⁵. Ο Πορφύρης είναι αυτός που παρουσιάζει και κρίνει δύο βιβλία για τον Καβάφη: του Τίμου Μαλάμου και του Στρατή Τσίρκα. Την ουσία του "καβαφικού" προβλήματος την εντοπίζει στο ποια είναι η θέση της ποίησης του Καβάφη στο νεοελληνικό πολιτισμό: θετική ή αρνητική, προοδευτική ή αντιδραστική. Απορρίπτοντας τους εύκολους χαρακτηρισμούς, προχωρά στην κριτική

³⁷⁴ *Αυγή*, 14-9-1958.

³⁷⁵ Αιμιλία Καραλή, ό.π. σ. 135.

του πρώτου βιβλίου, του Τ. Μαλάμου, “Ο Καβάφης”. Πρόκειται για συγκέντρωση σ’ ένα τόμο τεσσάρων μεγάλων δοκιμίων, για τον ποιητή, που θεωρούνται αφετηρία για οποιαδήποτε μετέπειτα κριτική εργασία πάνω στο έργο του Καβάφη. Η ψυχολογική ανάλυση του ποιητή και κυρίως η ανακάλυψη του Τίμου Μαλάνου για το προσωπείο που βάζει ο Καβάφης στη ζωή και το έργο του θεωρείται από τον Πορφύρη ως ένα πράγμα ικανό να δικαιώσει έναν κριτικό. Από την άλλη πλευρά θεωρεί ιδιαίτερα παρακινδυνευμένη την ερμηνεία των ποιημάτων, όταν μοναδικό ερμηνευτικό κλειδί γίνεται ο ανώμαλος ερωτισμός του ποιητή. Βέβαια σημαντικότερη προσφορά στη σπουδή του καθαφικού έργου θεωρείται και η αισθητική αξιολόγηση του έργου του από τον Τίμο Μαλάνο καθώς και το γεγονός ότι ανιχνεύει τις πηγές των καθαφικών ιστορικών ποιημάτων. Ωστόσο ο Πορφύρης διαφωνεί με την άποψη πως ο ποιητής στην ιστορία βρήκε μόνο τις μάσκες για να κρύψει τον ανώμαλο ερωτισμό του. Ζητούσε μάσκες για να πει σκεπασμένα και άλλα πράγματα, σ’ αυτά όμως αναφέρεται ο Τσίρκας- υποστηρίζει.³⁷⁶

Το δεύτερο βιβλίο, λοιπόν, για τον Καβάφη που παρουσιάζει ο Πορφύρης είναι “Ο Καβάφης και η εποχή του” του Στρατή Τσίρκα. Ο Τσίρκας ξεκινά από εκεί που σταμάτησε ο Μαλάνος, όμως προχωρά σε μια έρευνα του οικογενειακού, κοινωνικού και πολιτικού περιγύρου του Αλεξανδρινού ποιητή. Η ιστορική διερεύνηση της Αλεξανδρινής κοινωνίας και η αναπαράσταση της εποχής είναι το πρώτο και σπουδαίο του κατόρθωμα. Βάζοντας διαχωριστική γραμμή στα ποιήματα μέχρι το 1911, κρίνει πως τα ποιήματα αυτά της Α περιόδου εκφράζουν την πορεία της σύγκρουσης του ελληνικού και του αγγλικού κεφαλαίου, της εκτόπισης του πρώτου από το δεύτερο στην ελληνική παροικία της Αιγύπτου. Έπειτα ο Τσίρκας χρησιμοποιεί μια δική του μέθοδο για την ερμηνεία αυτών των ποιημάτων, τη μέθοδο των τριών κλειδιών. Πρώτο κλειδί είναι η “λόγια πηγή” που δίνει τη σκηνογραφία, τα ονόματα και τους χαρακτήρες. Είναι η μάσκα που κρύβει τον ποιητή, που σκεπάζει τις σκέψεις, τις επιδιώξεις, τις διαμαρτυρίες του για να τις αποκρύψει από τον αμύητο αναγνώστη. Το δεύτερο κλειδί είναι “η ρεαλιστική σιδεροδεσιά”, τα σύγχρονα περιστατικά που κρύβονται με τη μάσκα, και το τρίτο κλειδί ο σκοπός του ποιήματος (με τις δυο σημασίες: της μελωδίας και του επιδιωκόμενου). Η κύρια αντίρρηση του Πορφύρη για το έργο του Τσίρκα βρίσκεται στη διαχωριστική γραμμή του 1911 καθώς σπέρματα της μετέπειτα σκέψης του ποιητή -όπως λέει- υπάρχουν και πριν από αυτήν τη χρονολογία και το κυριότερο ολόκληρα ποιήματα γραμμένα μετά το 1911 υπόκεινται στην κριτική διερεύνηση των ποιημάτων της πρώτης περιόδου (π.χ “Αλεξανδρινοί βασιλείς”, 1912)³⁷⁷.

Στις στήλες όμως της *Αυγής* λαμβάνει τόπο και μια άλλη σχετική συζήτηση. Είναι αυτή γύρω από τη μορφή και το περιεχόμενο ενός λογοτεχνικού έργου, την οποία εγκαινιάζει ο Σάκης Ρετσινάς σε στήλη «Ελεύθερες συζητήσεις» με την επιφυλλίδα του «ο δογματισμός στην αισθητική»³⁷⁸. Στην υπεράσπιση της μορφής, την οποία προτάσσει ο Ρετσινάς, επιχειρεί ν’ απαντήσει μέσα από τις στήλες της ίδιας εφημερίδας ο Δήμος Μάρκου με την επιφυλλίδα του «Περιεχομενολογία ή

³⁷⁶ *Αυγή*, 29-10-1958.

³⁷⁷ *Αυγή*, 30-10-1958.

³⁷⁸ *Αυγή*, 22,23-8-1957.

φορμαλισμός;»³⁷⁹. Εκεί καταδικάζοντας και ο ίδιος το δογματισμός που οδηγεί σε μια στεία «περιεχομενολογία», απορρίπτει εξίσου και τη μονοδιάστατη- επίσης δογματική- προσήλωση στη μορφή που οδηγεί στο φορμαλισμό³⁸⁰. Μορφή και περιεχόμενο αντιμετωπίζονται αλληλένδετα και συνεξεταζόμενα σε ένα έργο τέχνης, ενώ ο δογματισμός δεν υποτίμησε απλώς τη μορφή αλλά παρανόησε τελείως την τέχνη³⁸¹. Θέτοντας το ερώτημα πως θα εξασφαλισθεί η κοινωνικότητα της τέχνης, χωρίς να μπαίνει «γραμμή» και να μετατρέπεται σε «πολιτική δοκιμογραφία» κάνει λόγο για το κοινωνικό πλαίσιο και την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της καλλιτεχνικής έκφρασης. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η πολιτική πρωτοπορία δε θα υποδείξει στον καλλιτέχνη ούτε τι, ούτε πως θα γράψει. Θα τον βοηθήσει όμως να γράψει καλά. Θα του δώσει όλα τα εφόδια να αναπτύξει το ταλέντο του, το κοινωνικό του αίσθημα και κριτήριο, θα του εξασφαλίσει άνετες υλικές συνθήκες και μόρφωση, θα τον βοηθήσει να μετέχει στη ζωή του λαού του έτσι ώστε από τη δική του ελεύθερη προαίρεση να βρίσκεται ο κάθε δημιουργός στο σωστό δρόμο». Όσον αφορά την κριτική και το ρόλο της ο Μάρκου επιμένει στο να είναι αυτή συγκεκριμένη, να γίνεται με βάση «τη συστηματική μελέτη του συγκεκριμένου κειμένου» και όχι να μένει μετέωρη, αφηρημένη με βάση γενικές αρχές και -ισμούς. Χωρίς να αρνείται την ενασχόληση της κριτικής με τη μορφή ενός έργου, θεωρεί ότι αυτή δεν είναι αρκετή για την ανάπτυξη της τέχνης. Παρακάτω προσθέτει: «Χρειάζεται και το κατάλληλο κλίμα για ν' ανθίσει η μεγάλη Τέχνη, δηλαδή η πυκνή, πολύπλευρη επικοινωνία του συνειδητού καλλιτέχνη με ένα κοινό απαιτητικό και αισθητικά καλλιεργημένο. Οδηγούμαστε, έτσι, στη μελέτη των όρων ανάπτυξης του σοσιαλιστικού πολιτισμού στο σύνολο του...»³⁸².

Στην παραπάνω συζήτηση συμμετέχει και ο Στρατής Δούκας σε μια προσπάθεια να διασαφηνίσει περισσότερο το θέμα και να διαλύσει τις συγχύσεις «όρων» και «εννοιών» - όπως λέει- που δημιουργούν μεταξύ των συνομιλητών αντιθέσεις χωρίς ουσιαστικά να υπάρχουν³⁸³. Και καθώς το θέμα συνεχίζει να απασχολεί και να κινεί το ενδιαφέρον βρίσκουμε στις σελίδες της *Αυγής* και άλλες σχετικές -κατά διαστήματα- δημοσιεύσεις. Το Δεκέμβρη του 1957, ο Σάκης Ρετινάς δημοσιεύει κριτική για το έργο του Λούκατς «Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό». Προβάλλει (αφού αναφερθεί στον κοινωνικό ρόλο της λογοτεχνίας και στην έννοια του ρεαλισμού) ακριβώς τις απόψεις του Λούκατς όπου μιλούν για αρμονική σύζευξη μορφής και περιεχομένου και που ο ρόλος που επιφυλάσσουν για την κριτική είναι να μην είναι ούτε «καθαρά αισθητική ούτε καθαρά «δημοσιογραφική» με την έννοια της πολιτικολογίας και κοινωνιολογίας»³⁸⁴. Μέσα στο ίδιο πλαίσιο και ο «Παρατηρητής» στη στήλη «Λόγοι και Αντίλογοι» σχολιάζει το «Εκλογή από το έργο του Μπελίνσκυ» που «δίνει - όπως λέει- απαντήσεις σε αισθητικά προβλήματα που η σύγχρονη «δυτική κουλτούρα» επιμένει να θεωρεί άλυτα». Αναφέροντας χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το έργο του Μπελίνσκυ- του Ρώσου αισθητικού του 19^{ου} αιώνα- σημειώνει: «...Τι είναι τέχνη χωρίς ιδέες; Ό, τι και ο άνθρωπος χωρίς

³⁷⁹ *Αυγή*, 13,14,17-9-1957.

³⁸⁰ *Αυγή*, 13-9-1957.

³⁸¹ *Αυγή*, 14-9-191957.

³⁸² *Αυγή*, 17-9-1957.

³⁸³ *Αυγή*, 1-10-1957.

³⁸⁴ *Αυγή*, 6-12-1957.

ψυχή- ένα πτώμα. Σ' ένα έργο τέχνης, ιδέα και μορφή πρέπει να είναι οργανικά ενωμένες, όμοια όπως η ψυχή και το σώμα...»κτλ³⁸⁵

Το 3^ο συνέδριο των Σοβιετικών συγγραφέων (18-23 Μαΐου 1959) και ο απόηχος του στην Αυγή

Παρακολουθώντας από κοντά, με απεσταλμένο της, η *Αυγή* τις διεργασίες του 3^{ου} συνεδρίου των σοβιετικών συγγραφέων, δημοσιεύει τις κυριότερες απόψεις που ακούστηκαν και εκφράστηκαν σ' αυτό αλλά και αναλυτικά σε συνέχειες ένα μεγάλο μέρος από τα πρακτικά του συνεδρίου. Ο πρώτος γραμματέας του συμβουλίου της Ένωσης των Σοβιετικών συγγραφέων, Α. Σουρκόφ, με την έκθεση του «Τα καθήκοντα της σοβιετικής λογοτεχνίας στην οικοδόμηση του κομμουνισμού» αναφέρθηκε στις κατακτήσεις της σοβιετικής λογοτεχνίας, την αύξηση των εκδόσεων και των μεταφράσεων, αλλά και στο κύριο καθήκον των σοβιετικών συγγραφέων «να παρουσιάσουν τα μεγάλα έργα του λαού, να είναι δραστήριοι προπαγανδιστές των ιδεών του κομμουνισμού». Μίλησε για την απαίτηση της επικαιρότητας και για τη δημιουργία λογοτεχνικών ηρώων που αντανακλούν το χαρακτήρα του «ανθρώπου δημιουργού της κομμουνιστικής κοινωνίας». Υποστήριξε, και σ' αυτό το συνέδριο, το σοσιαλιστικό ρεαλισμό και επιτέθηκε στις «αστικές αντιδραστικές και ρεβιζιονιστικές» θεωρίες που κατηγορούν τους Σοβιετικούς συγγραφείς για «νομιμοφροσύνη» και μιλούν για απουσία της ελευθερίας στην λογοτεχνική δημιουργία της ΕΣΣΔ.³⁸⁶ Ο Σούρκωφ αναφέρθηκε ακόμη στη λενιστική αρχή σχετικά με την κομματικότητα της λογοτεχνίας και στο ότι ο ήρωας δεν πρέπει να παρουσιάζεται αποκομμένος από το περιβάλλον και τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ζει. Επίσης όμως υποστήριξε την απόφαση του 20ου συνεδρίου η τέχνη και η λογοτεχνία να γίνουν πρώτες όχι μόνο ως προς το περιεχόμενο, αλλά και την τεχνική τους. Σ' αυτό το πλαίσιο, ως στόχος του συγγραφέα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού τέθηκε να μπορέσει να δει το καινούριο στην πραγματικότητα, αλλά και να το ενσαρκώσει σε καλλιτεχνική μορφή με τα πιο κατάλληλα εκφραστικά μέσα.³⁸⁷

Στο συνέδριο συμμετείχαν και μίλησαν Σοβιετικοί αλλά και πολλοί προσκεκλημένοι συγγραφείς απ' όλο τον κόσμο –από τις ανατολικές δημοκρατίες αλλά και προοδευτικοί συγγραφείς του δυτικού κόσμου. Τελευταίος μίλησε ο Νικήτας Χρυστσόφ. Ο Ουκρανός ποιητής Αντρέι Μαλίσκο μίλησε με θέμα τη «Λαϊκότητα της λογοτεχνίας» και τόνισε την αναγκαία στενή σύνδεση του συγγραφέα με το λαό, τη ζωή του και τον πλούτο της γλώσσας του. Ο Ρώσος δραματουργός Σαλίνσκυ αναφέρθηκε στον ηθικοπλαστικό και διδακτικό χαρακτήρα της σοβιετικής λογοτεχνίας, ενώ πολλοί ασχολήθηκαν με το θέμα της δημιουργίας του θετικού ήρωα και το πώς αυτός αντανακλά τις νίκες της σοσιαλιστικής κοινωνίας³⁸⁸. Ο Τσοκόφσκι αναφέρθηκε στη μαζική ψύχωση του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Αμερική. Κατέκρινε όχι μόνο την έκταση του φαινομένου, αλλά και τις ιδιομορφίες που καλλιεργεί, όπως το ενδιαφέρον για την "τεχνική της

³⁸⁵ *Αυγή*, 3-9-1957.

³⁸⁶ *Αυγή*, 19-5-1959

³⁸⁷ *Αυγή*, 2- 6. 6. 1959.

³⁸⁸ *Αυγή*, 20-5-1959.

εξωλόθρευσης των ανθρώπων" από τη μια, και την καλλιέργεια της δυσπιστίας και καχυποψίας προς όλους τους ήρωες - και κατ' επέκταση συνανθρώπους, από την άλλη³⁸⁹. Ο ποιητής Τβαρντοβσκυ αναφέρθηκε στους γρήγορους ρυθμούς του επτάχρονου σχεδίου και επέμεινε στο καθήκον να συναισθανθούν το χρέος τους και ν' αγωνισθούν για υψηλή ποιότητα σ' όλα τα είδη της λογοτεχνίας³⁹⁰.

Περισσότερη έκταση αφιερώνει η *Αυγή* στο λόγο του Νικήτα Χρυστόσοφ³⁹¹. Ξεκινώντας από την επιτυχή πορεία και την αισιοδοξία για την εκπλήρωση του επτάχρονου σχεδίου³⁹², αναφέρθηκε στη συνέχεια στο θέμα του θετικού ήρωα, υποστηρίζοντας τον παιδαγωγικό ρόλο της λογοτεχνίας και τη δύναμη του παραδείγματος.³⁹³ Χωρίς να αρνείται την ύπαρξη αρνητικών φαινομένων και την ανάγκη εξάλειψής τους στα πλαίσια της σοβιετικής κοινωνίας, επιτίθεται εναντίον των "ρεβιζιονιστικών" απόψεων- αναφέροντας το παράδειγμα του Ντούντιντσεφ- και κάνει λόγο για ιδεολογικό πόλεμο εναντίον όσων επιτίθενται κατά των κομματικών αρχών. Υποστηρίζει ότι ο πόλεμος αυτός είναι αναπόφευκτος όσο υπάρχει ο καπιταλισμός, και ακόμη ότι δεν μπορούν να υπάρξουν σ' αυτόν ουδέτεροι. Καλώντας σε συσπείρωση των δυνάμεων με βάση τις αρχές, κρίνει ότι, όταν πρόκειται για τα συμφέροντα της εργατικής τάξης και τον αγώνα της εναντίον των εκμεταλλευτών, δεν είναι δυνατόν να επιδιώκεται η ειρήνευση καθώς ισοδυναμεί με συνθηκολόγηση³⁹⁴. Εν τέλει αντιμετωπίζοντας τους συγγραφείς ως οικοδόμους του κομμουνισμού, τους προτρέπει ν' απεικονίζουν στα έργα τους τα μεγάλα κατορθώματα του σοβιετικού λαού³⁹⁵.

Οι περιλήψεις από τα πρακτικά του 3ου Συνεδρίου ολοκληρώνονται με αποσπάσματα από τις ομιλίες των Α. Τβαρντόβσκυ και Μ. Ρόμ³⁹⁶. Ο πρώτος τόνισε το καθήκον των λογοτεχνών απέναντι στο επτάχρονο σχέδιο, την ανάγκη να αγωνιστούν για υψηλή ποιότητα σ' όλα τα είδη της λογοτεχνίας ασύγκριτα ανώτερη από το "προηγούμενο γενικό" επίπεδο τους. Επισημαίνει ακόμη πως ενώ όταν πρόκειται για υλικές αξίες, η ποσότητα συχνά είναι προτιμότερη από την ποιότητα, στον πνευματικό τομέα, ιδιαίτερα της τέχνης, είναι πάντα προτιμότερη η ποιότητα. Καθήκον τους λοιπόν είναι να επιστρατεύσουν τις δυνάμεις τους για τη σημαντική βελτίωση της λογοτεχνίας. Αρνητικό ρόλο για την ανάπτυξη της λογοτεχνίας παίζουν τα διάφορα "οργανωτικά μέτρα", κατά τον ομιλητή, ενώ θετικά μπορεί να συμβάλλει μόνο το υπόδειγμα, το συγκεκριμένο παράδειγμα υψηλής τέχνης. Αναφέρεται στο υπόδειγμα του Σολόχωφ και του Μαρσάκ που στάθηκαν αφορμή για τη γέννηση άλλων προικισμένων συγγραφέων και τονίζει την ανάγκη να κατανοήσει καθένας "προσωπικά" τα καθήκοντα της λογοτεχνίας.

Ο Μ. Ρόμ αφιέρωσε το λόγο του στα ζητήματα της συνεργασίας των συγγραφέων και των παραγόντων της κινηματογραφίας, ζητώντας από την Ένωση Συγγραφέων να βοηθήσει στη δημιουργία καλού σεναρίου. Επανέλαβε τα λόγια του

³⁸⁹ *Αυγή*, 11-6-1959.

³⁹⁰ *Αυγή*, 24-6-1959.

³⁹¹ *Αυγή*, 14-21. 6. 1959.

³⁹² *Αυγή*, 14-6-1959.

³⁹³ *Αυγή*, 16-6-1959.

³⁹⁴ *Αυγή*, 17-6-1959.

³⁹⁵ *Αυγή*, 21-6-1959.

³⁹⁶ *Αυγή*, 24-6-1959

Λένιν: “Απ’ όλες τις τέχνες για μας η πιο σημαντική είναι ο κινηματογράφος”, υπογράμμισε την προσέγγιση του κινηματογράφου στη λογοτεχνία και υποστήριξε πως πρόκειται για την πιο μαζική και λαϊκή τέχνη.

"Υπόθεση Πάστερνακ"

Παρόλο που η *Αυγή* επηρεάζεται από το κλίμα της αποσταλινοποίησης μετά το 20ο συνέδριο, οι ισορροπίες φαίνεται πολύ γρήγορα να διαταράσσονται σε κάθε “σκλήρυνση” του σοβιετικού καθεστώτος. Αφορμή γι’ αυτό θα αποτελέσει και η απονομή βραβείου Νόμπελ το 1958 στον Μπόρις Πάστερνακ. Ο λογοτέχνης θα δεχτεί μετά απ’ αυτό μεγάλες επιθέσεις με τρόπο βίαιο και επιθετικό, καθώς η βράβευση του για το έργο “Δόκτωρ Ζιβάγκο” θεωρήθηκε προϊόν της αντισοβιετικής υστερίας και προπαγάνδας που υποδαύλιζε τον ψυχρό πόλεμο³⁹⁷. Μαζί με την ανακοίνωση της βράβευσης του³⁹⁸ από τη Σουηδική Ακαδημία η *Αυγή* μεταφέρει τις “έξαλλες κραυγές του διεθνούς αντιδραστικού τύπου που με μεγάλη δόση αφέλειας προσπάθησε να εκμεταλλευτεί το γεγονός για να τροφοδοτήσει την αθεράπευτη αντισοβιετική του υστερία”. Χωρίς να αμφισβητεί εντελώς την αξία του έργου του Πάστερνακ, θεωρεί πως η απόφαση της Σουηδικής Ακαδημίας δεν ήταν άμοιρη “πολιτικής σκοπιμότητας”. Το βραβείο Νόμπελ έχει καταντήσει -αναφέρεται- και αυτό όπλο του ψυχρού πολέμου, φτάνοντας ως το σημείο να βραβεύσει σαν λογοτέχνη ακόμα και τον Ούνιστον Τσώρτσιλ!³⁹⁹ Η *Αυγή* επανέρχεται συχνά στο θέμα. Μεταφέρει μάλιστα ολόκληρη την κριτική του περιοδικού “Νόβιμιρ”.

Η συγκεκριμένη κριτική του περιοδικού “Νόβιμιρ” αποδοκιμάζει τους ήρωες του Πάστερνακ καταλογίζοντας τους ότι είναι “ξεχωριστά και προικισμένα άτομα που αναζητούν την αλήθεια”, αδιαφορούν όμως για την τύχη του λαού και μοναδική αξία γίνεται το “εγώ” τους. Κατηγορεί το έργο πως περιέχει “κραυγές εναντίον του μαρξισμού”, πως πάνω από το συμφέρον του λαού μπαίνει η ατομική ευημερία του ήρωα και ακόμη ότι εκφράζει μίσος κατά της επανάστασης και δειλία. Ο Πάστερνακ κατακρίνεται γιατί “εξυμνεί έναν τύπο προδότη και δειλού διανοούμενου”. Γίνεται “ο απολογητής της προδοσίας”. Συνοψίζοντας, το έργο κρίνεται όχι από αισθητική πλευρά αλλά πρώτα απ’ όλα ως “πολιτικό μυθιστόρημα- κήρυγμα”. Θεωρείται ιστορικά όχι αντικειμενικό στην περιγραφή της επανάστασης, του εμφυλίου και των μετεπαναστατικών χρόνων, αντιδημοκρατικό και αντίθετο με τα λαϊκά συμφέροντα. Αιτία για όλα αυτά παρουσιάζεται η προσπάθεια του συγγραφέα ν’ αποδείξει πως η Οκτωβριανή Επανάσταση προξένησε μόνο κακό και δυστυχία. Παρόλο που ο

³⁹⁷ Αιμ. Καραλή, ό.π. σ. 140.

³⁹⁸ *Αυγή*, 23-10-1958.

³⁹⁹ *Αυγή*, 24-10-1958. Αρκετά δημοσιεύματα γύρω από την υπόθεση βρίσκουμε την ίδια περίοδο και στο *Βήμα*: «Καμιά θεωρία δε θα μπορέσει ποτέ να μεταβάλλει την ανθρώπινη ψυχή- Δίδαγμα από το «Δρα Ζιβάγκο» του Πάστερνακ», *Βήμα*, 11-10-1958. «Το βραβείο νόμπελ στον Πάστερνακ», *Βήμα*, 23-10-1958. «Μπόρις Πάστερνακ, ο απαράμιλλος ζωγράφος της ρωσικής ζωής, ισάξιος του Λέοντος Τολστόη- Μια συνέντευξη του βραβευθέντος σοβιετικού συγγραφέα- Τι λέγει η Μόσχα», *Βήμα*, 24-10-1958. «Ο Πάστερνακ απεβλήθη της Ενώσεως Συγγραφέων», *Βήμα*, 29-10-1958. Λίγους μήνες αργότερα επανέρχεται στο θέμα με δημοσιεύματα του τύπου: «Νέο ποίημα του Πάστερνακ- φωνή διαμαρτυρίας ενός φυλακισμένου», *Βήμα*, 12-2-1959. «Ο φυλακισμένος του Περεντέλκιν», *Βήμα*, 18-2-1959. Σε κάθε περίπτωση επιβεβαιώνεται το κλίμα ανελευθερίας του σοβιετικού καθεστώτος.

Πάστερνακ ασκεί, με το έργο του, ήπια μόνο κριτική στο σοβιετικό καθεστώς, οι αντίθετες, απόλυτες απόψεις των συντακτών του περιοδικού τους κάνουν να επιστρέψουν πίσω τα χειρόγραφα του Πάστερνακ και να του αρνηθούν τη δημοσίευση του μυθιστορήματός του, θυμίζοντας του μάλιστα πόσο διαφορετικό υπήρξε το παλιότερο έργο του⁴⁰⁰. Μετά τη βράβευση από τη Σουηδική Ακαδημία, ο Πάστερνακ διαγράφεται από την Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων, παρόλο που πρωτίτερα αρνήθηκε να παραλάβει το νόμπελ.

Επανερχόμενη η *Αυγή* τον επόμενο μήνα στο θέμα Πάστερνακ αναδημοσιεύει αποσπάσματα από την έκθεση του Λεονίντ Σομπόλεφ (γραμματέα της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων). Η έκθεση δημοσιεύτηκε στην *Πράβντα* και μεταξύ άλλων κατηγορεί τον Πάστερνακ πως από εγωκεντρισμό έδωσε όπλα στους πράκτορες του ψυχρού πολέμου, παραδίδοντας τους ένα έργο αντισοβιετικής και αντιλαϊκής φύσης. Ο Πάστερνακ χαρακτηρίζεται άξιος κληρονόμος της “παρακμασμένης διανοήσης” και “εκπρόσωπος των κυνικών συγγραφέων” που διαχωρίζουν το ρόλο τους από εκείνον του λαού⁴⁰¹.

Ο Γκεοργκ Λούκατς μέσα στην Αυγή

Αν είναι ο Πάστερνακ το ένα πρόσωπο που δέχεται πολλές επικρίσεις από την *Αυγή* μετά το 1958, το δεύτερο είναι ο Γκ. Λούκατς. Και αν πρωτίτερα είχε γίνει κάποια προβολή και αναφορά στο έργο του, τώρα μέσα στις στήλες της *Αυγής* δημοσιεύονται κυρίως κείμενα διανοουμένων που στρέφονται εναντίον του Λούκατς. Τον αντιμετωπίζουν ως “ιδεολόγο της συνθηκολόγησης”, ως “αναθεωρητή” βασικών αρχών του μαρξισμού- λενισμού, κατηγορώντας τον για ρεβιζιονισμό.

Με το Γκ. Λούκατς και το έργο του “Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό” είχε ασχοληθεί το 1957 σε κριτική του ο Σάκης Ρετσινάς⁴⁰². Τοποθετούσε τον συγγραφέα στους κορυφαίους διαλεκτικούς στοχαστές και κριτικούς της λογοτεχνίας. Ο Λούκατς εξετάζοντας τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό ξεκινά από τον Μπαλζάκ και τον Σταντάλ και φτάνει μέχρι τον Γκόρκυ και τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό που τον θεωρεί παραπέρα εξέλιξη του ρεαλισμού. Δίνοντας σχετικά παραθέματα, ο Ρετσινάς αποδεικνύει πως ο Λούκατς αναπτύσσει την κοινωνική λειτουργία της τέχνης αλλά και την ανάγκη αισθητικής και μορφολογικής ανανέωσης της. Θέτει, σα μαρξιστής -όπως επισημαίνει ο Ρετσινάς- ως βασικό αίτημα της τέχνης την ανθρωπιά και ακόμη βλέπει το έργο τέχνης σαν ενιαίο σύνολο, μορφής και περιεχομένου, επικαλούμενος τη διδασκαλία των Μπελίνσκυ, Τσερνισέφσκι και Ντομπρολιούμποφ.

Το 1959 βρίσκουμε, αντίθετα, μια σειρά άρθρων για τον αναθεωρητισμό στην αισθητική υπό τον τίτλο “Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός και οι αρνητές του- Προβλήματα αισθητικής” του Α.Γ. Γιεγκόρωφ. Ο Λούκατς επικρίνεται τώρα γιατί εισάγει εξωταξικά κριτήρια στην εξέταση της τέχνης και απομακρύνεται από τις μαρξιστικο- λενιστικές αρχές. Αρνούμενος τη διάκριση ανάμεσα στην σοσιαλιστική και αστική ιδεολογία στην τέχνη, επισημαίνει την περιπλοκότητα του φαινομένου και

⁴⁰⁰ Η κριτική του *Νόβιμυρ* δημοσιεύεται στην *Αυγή* στις 12, 13, 14, 15. 11. 1958.

⁴⁰¹ *Αυγή*, 9-12-1958.

⁴⁰² *Αυγή*, 6-12-1957.

φέρνει ως παράδειγμα ποιητές που ανήκουν στο φορμαλισμό, όμως οι εσωτερικές διαθέσεις τους βρίσκονται προς την κατεύθυνση της ειρήνης και της προόδου. Καθώς τάσσεται κατά του δογματισμού και της κομματικότητας της λογοτεχνίας, αντιμετωπίζει την τέχνη "σαν απάνεμο λιμάνι όπου γαληνεύουν οι ταξικές θύελλες και συγκρούσεις". Η σκέψη και η καλλιτεχνική μορφή είναι δύο διαφορετικοί πόλοι για το Λούκατς και άρα η τέχνη σαν δημιουργική πράξη είναι απρόσιτη σε κάθε ορθολογιστική ερμηνεία. Κατηγορείται, λοιπόν, ότι πραγματεύεται συνήθως "καθολικές" κατηγορίες (π.χ. του "λαϊκού ουμανισμού"), χωρίς να κάνει συγκεκριμένη ιστορική ανάλυση της ταξικής θέσης του συγγραφέα. Κατηγορείται, ακόμη, για εκλεκτικισμό και ότι γίνεται κήρυκας του αυθόρμητου χαρακτήρα της τέχνης αρνούμενος το ρόλο της κοσμοθεωρίας του καλλιτέχνη. Εν τέλει αφαιρεί - σύμφωνα με τον Γιεγκόρφωφ- κάθε επαναστατική ουσία από τις θέσεις της μαρξιστικής αισθητικής και αποδεικνύεται στα λόγια μόνο οπαδός του μαρξισμού⁴⁰³

Στην *Αυγή* δημοσιεύονται και οι "Στοχασμοί πάνω στις φιλοσοφικές αντιλήψεις του Λούκατς"⁴⁰⁴. Στη μελέτη αυτή, ο Ούγγρος φιλόσοφος Μπέλα Φογκαράσι θεωρεί βασικό στοιχείο του φιλοσοφικού ρεβιζιονισμού την αρχή της "ιδεολογικής συνύπαρξης" (συνύπαρξη της αστικής και σοσιαλιστικής δημοκρατίας) που βρίσκει εκφραστή της τον Λούκατς. Ο μελετητής αναλύοντας τα έργα του Λούκατς επιχειρεί να συνδέσει τις φιλοσοφικές του απόψεις με την πολιτική του στάση κατά την αντεπανάσταση στην Ουγγαρία τον Οκτώβρη του 1956. Αναλύει συγκεκριμένα τα έργα "Ο Χέγκελ στα νιάτα του και το πρόβλημα της καπιταλιστικής κοινωνίας", "Η κρίση της αστικής φιλοσοφίας", και "Η καταστροφή του λογικού". Όσον αφορά το πρώτο έργο, ο Φογκαράσι θεωρεί πως ο Λούκατς εξιδανικεύει υπερβολικά τις φιλοσοφικές απόψεις του νεαρού Χέγκελ, παραβλέποντας τον ιδεαλισμό που ενυπάρχει σ' αυτές. Η μια πλευρά εξυμνείται ενώ η άλλη, η συντηρητική, παραβλέπεται. Τον επικρίνει ακόμη για την πρόθεση του να προσεγγίσει τον εγελιανό ιδεαλισμό στο μαρξισμό χωρίς να προχωρά σε σωστή ερμηνεία κι εκτίμηση (σύμφωνα με μαρξιστικά κριτήρια) του φιλοσοφικού συστήματος του Χέγκελ. Οι λανθασμένες εξηγήσεις των σχέσεων μεταξύ μαρξισμού και εγελιανισμού στάθηκαν για πολύ καιρό -θα πει- γόνιμο έδαφος για την άνθιση αντιμαρξιστικών απόψεων.

Περνώντας στο επόμενο έργο που γράφτηκε μετά το 1945, μια σειρά άρθρων και διαλέξεων με τον τίτλο "Η κρίση της Αστικής Φιλοσοφίας" ο Φογκαράσι επικεντρώνεται στην άποψη του Λούκατς ότι η αστική φιλοσοφία γίνεται όλο και περισσότερο μια "φιλοσοφία του αλόγου" και ότι το τελευταίο είναι τυπική έκφραση της φασιστικής ιδεολογίας. Ο Φογκαράσι ασκεί κριτική στην αντίθεση "λογικού" και "άλoγου"- την οποία προβάλλει ο Λούκατς- θεωρώντας την παραπλανητική γιατί σπρώχνει στο βάθος την αντίθεση υλισμού- ιδεαλισμού. Τονίζει, χωρίς να υποτιμά τον αρνητικό ρόλο του "άλoγου" στοιχείου στη σύγχρονη φιλοσοφία, πως ο ιρρασιοναλισμός αντιπροσωπεύει ένα από τα ρεύματα του φιλοσοφικού ιδεαλισμού. Και ακόμη οι απόψεις του Λούκατς περί ιδεολογικής συνύπαρξης της αστικής και σοσιαλιστικής ιδεολογίας κρίνονται άκρως ρεβιζιονιστικές καθώς αποκρύπτουν τη βασική αντίθεση ανάμεσα στη σοσιαλιστική και αστική δημοκρατία και θεωρούν ως

⁴⁰³ *Αυγή*, 23/8-2/9/1959.

⁴⁰⁴ *Αυγή*, 26,28,29,30,31 -7-1959

σημαντικότερη την αντίθεση μεταξύ ιμπεριαλισμού και δημοκρατίας γενικά. Το κύριο σφάλμα του Λούκατς, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Φογκαράσι, είναι ότι βάζει την αντίθεση ανάμεσα στο φασισμό και στον αντι- φασισμό στη θέση της αντίθεσης ανάμεσα στον καπιταλισμό και τον σοσιαλισμό και ότι δεν καταφέρνει να ξεχωρίσει τους ταξικούς ανταγωνισμούς στο εσωτερικό του αντι- φασιστικού κινήματος.

Όσον αφορά το τρίτο έργο του Λούκατς, “Η καταστροφή του Λογικού” -όπου επιχειρεί να εξετάσει την ανάπτυξη της γερμανικής φιλοσοφίας, από τα χρόνια του Σέλλινγκ και έπειτα, και να δείξει το φιλοσοφικό υπόβαθρο του χιτλερικού φασισμού- ο Φογκαράσι υποστηρίζει πως εμπεριέχει τα ίδια λάθη που υπάρχουν και στο προηγούμενο έργο. Και ακόμη ο ιρρασιοναλισμός αν και είναι ένας από τους παράγοντες της φασιστικής ιδεολογίας δεν είναι ο μόνος ούτε ο πιο αποφασιστικός. Ούτε οδηγεί από μόνος του αναγκαστικά στο χιτλερικό φασισμό, ή στο φασισμό γενικά, λέει, και αναφέρει το παράδειγμα του υπαρξιστή Σάρτρ αλλά και άλλων ιδεαλιστικών ρευμάτων που δε σχετίζονται ουδόλως με το φασισμό.

Ο Λούκατς ακόμη ταυτίζει την υπεράσπιση του λογικού με την υπεράσπιση της ειρήνης. Σκοπός του κινήματος της ειρήνης πρέπει κατά την άποψη του να είναι ένας “συναγερμός” διανοουμένων στο όνομα του ρασιοναλισμού και κατά του “ιρρασιοναλισμού”. Μ' αυτό τον τρόπο όμως, ισχυρίζεται ο Φογκαράσι, η σχέση ανάμεσα στο Ον και τη Συνείδηση, ανάμεσα στη βάση και το εποικοδόμημα, γυρίζεται το πάνω- κάτω. Η ερμηνεία του αντιπολεμικού κινήματος, σαν ρεύματος για την υπεράσπιση του λογικού κρίνεται καθαρός φιλοσοφικός ιδεαλισμός, γιατί ξεκινά όχι απ' το πραγματικό, πρακτικό κίνημα των μαζών, αλλά απ' τη σκέψη, τη λογική.

Ενώ ο Γιεγκόρωφ εξετάζει τις αισθητικές αντιλήψεις του Λούκατς, ο Φογκαράσι επικεντρώνεται στις φιλοσοφικές. Και στις δυο περιπτώσεις όμως ο Λούκατς επικρίνεται από την *Αυγή* για την απομάκρυνση του από τις μαρξιστικές θέσεις και τον υλισμό ενώ οι φιλοσοφικές του θέσεις προβάλλονται για να ερμηνευτεί η πολιτική του στάση κατά τα “Ουγγρικά”. Αντίθετα για την *Επιθεώρηση Τέχνης* την ίδια περίπου περίοδο λειτουργεί ως πρότυπο μαρξιστικής αισθητικής και κυρίως ως σύμβολο αμφισβήτησης του σταλινικού κόσμου και του αυταρχισμού τον οποίο επέβαλλε, τόσο πριν όσο και μετά τα “Ουγγρικά”. Γι' αυτό το λόγο βρίσκουμε στο περιοδικό εκτεταμένες μελέτες του Λούκατς, με μεταφραστική είτε τον Κουλουφάκο είτε τον Τίτο Πατρίκιο⁴⁰⁵.

Σοσιαλιστικός ρεαλισμός και νεορεαλισμός

Ο ιταλικός νεορεαλισμός γεννήθηκε το 1943. Υπήρξε ισχυρότατο κίνημα του μεταπολεμικού κινηματογράφου εξαιτίας ακριβώς της παντελής έλλειψης μέσων. Ο κινηματογραφικός φακός κατέβηκε στο δρόμο, άδραξε τις ιστορίες των απλών ανθρώπων και δημιουργήθηκαν ξεχωριστές ταινίες όπως το “Ρώμη ανοχύρωτη πόλη”, “Παϊζά” κ.ά. Για τη σχέση σοσιαλιστικού ρεαλισμού και νεορεαλισμού αναδημοσιεύεται στην *Αυγή* σχετική μελέτη των σοβιετικών κριτικών Κ. Ζελίνσκυ και Γ. Μπρεϊτμπουρντ που δημοσιεύτηκε στο επίσημο όργανο της Ένωσης

⁴⁰⁵ Αιμιλία Καραλή, ό.π. σ. 142.

Σοβιετικών Συγγραφέων “Λιτερατούρναγια Γκαζέτα”⁴⁰⁶. Εκκινώντας από την πεποίθηση ότι η τέχνη πρέπει ν' ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις των εκάστοτε συνθηκών, αναλύουν τον όρο νεορεαλισμός και θέτουν τα όρια του όπως διαμορφώθηκε ιστορικά. Δίνονται τα χαρακτηριστικά του νεορεαλιστικού κινηματογράφου- ως δημιούργημα του γενικότερου αντιφασιστικού κινήματος τη μεταπολεμική εποχή- αλλά και η επιρροή του από τον σοβιετικό κινηματογράφο (πχ "Το θωρηκτό Ποτέμκιν"). Τονίζεται η μεγάλη ανθρωπιά του κινήματος, η έλλειψη οποιασδήποτε επισημότητας και ρητορίας, καθώς και η επιδίωξη, τουλάχιστον σε ορισμένα σημεία, να δείξει τη ζωή τέτοια που είναι, χωρίς στολίδια και χωρίς προκαταλήψεις. Παρά τις παραποιήσεις, τις αδέξιες απομιμήσεις και τα εμπόδια που δέχτηκε (π.χ την κρατική λογοκρισία), κρίνεται ότι παρέμεινε ένα προοδευτικό ρεύμα στη Δύση.

Στη συνέχεια εξετάζεται χωριστά ο νεορεαλισμός στη λογοτεχνία. Όσον αφορά τη νεορεαλιστική λογοτεχνία εκφράζει και αυτή με τη σειρά της αντίδραση εναντίον του φασισμού. Δεν υπήρξε ομάδα με σαφή τυπικά και οργανωτικά γνωρίσματα, όμως παρά την έλλειψη αυστηρά καθορισμένης λογοτεχνικής σχολής και μανιφέστου, υπήρξαν συγγραφείς και βιβλία με κοινά γνωρίσματα. Υποστηρίζεται, λοιπόν, πως η λογοτεχνία αυτή βρίσκεται κοντά στα γεγονότα, έχει χαρακτήρα ντοκιμαντέρ, εκθέτει γεγονότα στα οποία οι συγγραφείς πήραν οι ίδιοι μέρος, ενώ αποφεύγονται θέματα που σχετίζονται με το απομακρυσμένο παρελθόν. Η απατηλή, επίσης, πίστη στη δύναμη της παρατήρησης, στο θαύμα που επιτελεί ο φακός προσέλαβε πλατιά διάδοση μεταξύ των νεορεαλιστών λογοτεχνών. Ως ένα επιπλέον γνώρισμα αναφέρεται η άρνηση επεξεργασίας του χαρακτήρα, η άρνηση του θέματος και της υπόθεσης και κατά συνέπεια η άρνηση του μυθιστορήματος ως είδους της λογοτεχνίας. Στο σημείο αυτό του καταλογίζεται ως αρνητικό ότι δεν προσανατολίζεται προς τις μεγάλες ιστορικές γενικεύσεις και τις μεγάλες λογοτεχνικές μορφές που χαρακτηρίζουν αντίθετα το σοβιετικό μυθιστόρημα. Στερείται της δυνατότητας να απεικονισθεί η πραγματικότητα καλλιτεχνικά από πολλές πλευρές. Και ακόμη στις ιδεολογικές αδυναμίες του νεορεαλισμού, συγκρίνοντας τον με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, τοποθετούν την έλλειψη αισιοδοξίας και πίστης στο αύριο καθώς και την απουσία κομματικότητας. Η αδυναμία του νεορεαλισμού, κατά τη γνώμη τους, βρίσκεται στο ότι συνεχίζοντας τις παραδόσεις του κριτικού ρεαλισμού, δεν δίνει την αποφασιστική στροφή προς το σοσιαλισμό. Δεν υπάρχει σ' αυτόν ιδεολογική κατεύθυνση, γι' αυτό και η επίδραση του στη σοβιετική λογοτεχνία κρίνεται ανύπαρκτη. Καθώς τονίζονται οι βασικές διαφορές του νεορεαλισμού με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι “δεν μπόρεσε ν' αποκαλύψει το θέμα της γέννησης του καινούριου του κομμουνιστικού ανθρώπου στα βάσανα του αγώνα εναντίον του παλιού κοινωνικού καθεστώτος”. Εν τέλει ο νεορεαλισμός στη λογοτεχνία κρίνεται ως ένα ειδικά ιταλικό, ειδικά εθνικό φαινόμενο που απαιτεί συγκεκριμένη ιστορική ανάλυση. Απαιτεί ερμηνεία τόσο του προοδευτικού χαρακτήρα του όσο και των ορίων του.

Η κυρίαρχη αυτή αισθητική αντίληψη που ήθελε ηρωικά πρότυπα που διαφωτίζουν, διαπαιδαγωγούν και οδηγούν τις μάζες προς τον κομμουνισμό ετίθετο

⁴⁰⁶ *Αυγή*, 14,16,17-2-1960.

ενάντια στις θέσεις του νεορεαλισμού, όπως εκφράστηκαν μέσα από τον Τσ. Τσαβατίνι. Ο Τσαβατίνι είχε γράψει χαρακτηριστικά: "Είμαι εναντίον των εξαιρετικών προσώπων των ηρώων... Οι ήρωες δημιουργούν συμπλέγματα κατώτερότητας στους θεατές. Ήρθε η στιγμή να πούμε στους θεατές ότι αυτοί είναι οι αληθινοί πρωταγωνιστές της ζωής... Αυτή είναι η φιλοδοξία του νεορεαλισμού: να δυναμώσει όλους, να δώσει στον καθένα τη συνείδηση πως είναι άνθρωπος"⁴⁰⁷

Κινούμενη γενικά σε ένα πλαίσιο εντός του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, η αριστερή κριτική του ελληνικού κινηματογράφου προβάλλει συνήθως την ανάγκη να διαπνέονται τα έργα τέχνης από αισιοδοξία, να προτείνουν διέξοδο και να αποδίδουν το δυναμισμό και όχι την παθογένεια των φτωχών στρωμάτων. Χαρακτηριστική για αυτό είναι η επίθεση που δέχτηκαν Έλληνες σεναριογράφοι, σκηνοθέτες και μουσικοί γιατί ανέδειξαν στα έργα τους περιθωριακά κοινωνικά στοιχεία που ερχόταν σε αντίθεση με την αντίληψη του "θετικού προτύπου" που είναι "προορισμένος" να πραγματοποιήσει την επανάσταση ...⁴⁰⁸ Άλλωστε ένας άλλος παράγοντας που προκαλούσε την αρνητική κριτική ορισμένων αριστερών διανοουμένων είναι και η παρέμβαση "αστών" καλλιτεχνών, όπως ο Μ. Κακογιάννης, η Μ. Λυμπεράκη, ο Μ. Χατζηδάκης στην ανάδειξη της "περιθωριακής" κουλτούρας⁴⁰⁹.

Ο αντίλογος του Αιμ. Χουρμούζιου

Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος σε μια σειρά κοινωνικοπολιτικά δοκίμια με τον τίτλο "Στράτευση και ελευθερία" επιχειρεί να φωτίσει θέματα που συνδέθηκαν με το σταλινισμό τις μεθόδους του, την στάση των πνευματικών ανθρώπων μέσα στη Σοβιετική Ένωση αλλά και των Ελλήνων διανοουμένων της Αριστεράς. Κάποια απ' αυτά άπτονται προβληματισμών που προκύπτουν από τη θεματική της *Αυγής* ή συνδιαλέγονται μαζί της .

Περιγράφει πώς ο σταλινισμός από σύστημα μετεξελίχτηκε σε θεωρία και επέτυχε να αποκτήσει το μυστικισμό θρησκείας. Ενώ επί των ημερών του Λένιν ήταν ακόμη νοητές οι "δημοκρατικές" αντιθέσεις μέσα στους κόλπους του ρωσικού κομμουνιστικού κόμματος, έπειτα η οποιαδήποτε εκτροπή εθεωρείτο αίρεση. Ακόμη και μετά το θάνατο του Στάλιν ο σταλινισμός επιβιώνει. Συνοψίζοντας τα συμπεράσματα που αντλούνται από το 20ο συνέδριο του ΚΚΣΕ ο Χουρμούζιος κάνει λόγο για το μύθο της "αυτοκριτικής" – την οποία επικαλέστηκε ο Χρυστσόφ στο συνέδριο- αλλά και την απάτη που αφορά τη "συλλογική ηγεσία". Παρουσιάζει τη δειλία και τον υπολογισμό ως τις βασικές αιτίες για τις καθυστερημένες "αποκαλύψεις" εκ μέρους του Χρυστσόφ (τρία χρόνια μετά το θάνατο του Στάλιν), αλλά και την "κατάσταση της χαυνώσεως των θελήσεων και την απόλυτη νάρκη των συνειδήσεων" που ευκόλυναν τη διατήρηση του σταλινισμού και μετά το θάνατο του. Ο Χρυστσόφ αρνούμενος τον Στάλιν, δεν αρνήθηκε τις μεθόδους του αλλά στην ουσία μετατόπισε από το βάθρο ένα είδωλο για να στήσει στη θέση του ένα άλλο εκείνο της "συλλογικής ηγεσίας", που θα χρησίμευε για τη μεταβατική περίοδο προς

⁴⁰⁷ Αιμ. Καραλή, ό.π. σ. 349.

⁴⁰⁸ ό.π. σ. 348.

⁴⁰⁹ ό.π. σ. 353.

την αποκατάσταση της νέας μονοκρατορίας... Υποστηρίζει ακόμη πως ο Χρουστσόφ και οι Συντρόφοι του υπήρξαν ανειλικρινείς καταλογίζοντας στο Στάλιν το έγκλημα, ότι καλλιέργησε την προσωπολατρία για το άτομο του, τη στιγμή που οι ίδιοι υπήρξαν στυλοβάτες του καθεστώτος και βοήθησαν στη θεοποίηση του Στάλιν.⁴¹⁰

Ένα άλλο θέμα που αναπτύσσει διεξοδικά ο Χουρμούζιος είναι εκείνο της βράβευσης του Παστερνάκ⁴¹¹ και της στάσης που πήραν απέναντι του οι πνευματικοί άνθρωποι της ελληνικής αριστεράς. Αρχικά έδειξαν δειλία, επιφύλαξη, μια περιέργη σιωπή είχε ακολουθήσει την αναγγελία της βραβείσεως του Παστερνάκ στις 23 του Οκτώβρη. Έπειτα στην απόφαση της υπό κρατικό έλεγχο Ενώσεως Συγγραφέων της ΕΣΣΔ να κηρυχθεί ο συγγραφέας του “Δρ Ζιβάγκο” “απόβλητος της σοβιετικής λογοτεχνίας”, “εχθρός του λαού”, “πράκτωρ της διεθνούς αντιδράσεως”, ευθυγραμμίστηκαν και εκείνοι!⁴¹²

“Ο πνευματικός άνθρωπος που δεν έχει το δικαίωμα να πει “όχι” στην πολιτεία – όταν νομίζει ότι συντρέχει η περίπτωση για να πει αυτό το “όχι”- δεν είναι πνευματικός άνθρωπος, είναι δούλος. Και η πολιτεία που δεν ανέχεται την κριτική του πνευματικού ανθρώπου, δεν είναι πολιτεία ελευθέρων. Είναι πολιτεία δούλων...” Μ’ αυτήν την πεποίθηση, ο Χουρμούζιος κρίνει πως ακόμη και αν το επίσημο σοβιετικό κράτος έβρισκε δύσκολο να συγχωρήσει το θάρρος ενός ανθρώπου να είναι μόνος, ανυπόταχτος και να “πορεύεται ασυντρόφιαστος”, οι σοβιετικοί άνθρωποι του πνεύματος δε θα έπρεπε να τηρήσουν τη στάση που τήρησαν καταδικάζοντας τη βράβευση. Επισημαίνει πως η Επιτροπή του βραβείου Νόμπελ στο πρόσωπο του Παστερνάκ δε βράβευσε έναν αντισοβιετικό συγγραφέα αλλά έναν άνθρωπο που ήξερε να κρατήσει ψηλά την αξιοπρέπεια και την ανεξαρτησία του πνεύματος. Υπενθυμίζει άλλωστε αντίστοιχες περιπτώσεις βράβευσης, όπως εκείνη του Γάλλου ειρηνιστή Ρομαίν Ρολάν (1915) αλλά και του Γερμανού Κάρλ Οσσιέτσκι (1936) που θεωρήθηκαν απόβλητοι από το δικό τους καθεστώς, αλλά για τους Ρώσους η Επιτροπή του Νόμπελ ορθώς βράβευσε τότε...

Θέτοντας το δίλημμα στρατευμένη ή ανεξάρτητη λογοτεχνία, εκφράζει την πεποίθηση πως όταν η λογοτεχνία, γενικότερα το πνεύμα, είναι στρατευμένο κατ’ επιταγήν, όπως συμβαίνει στα ολοκληρωτικά καθεστώτα, παύει να λειτουργεί η ελευθερία της εκλογής. Έτσι χωρίς δυνατότητα εκλογής, η ελευθερία της λογοτεχνίας μεταλλάσσεται σε σιωπή της λογοτεχνίας. Μια τέτοια περίπτωση, κατά το Χουρμούζιο, υπήρξε και εκείνη του Παστερνάκ παρά την αποδοχή και την αγάπη του κόσμου που είχε κερδίσει. Η σιωπή του κράτησε εννιά ολόκληρα χρόνια μετά τη

⁴¹⁰ Αιμίλιος Χουρμούζιος, “Ο Σταλινισμός εναντίον του Στάλιν” (29-3-1955), “Μύθος και αντιμύθος” (5-4-1955), *Στράτευση και ελευθερία*, οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1977, σ. 11-33.

⁴¹¹ Αιμίλιος Χουρμούζιος, “Ο απόβλητος. Περιπτώσεις παράλληλες” (13-11-1958), ό.π. σ. 46-53.

⁴¹² Ο Κ. Κουλουφάκος πράγματι ομολογεί πως η καθοδήγηση τους απαγόρευσε να εκφράσουν την άποψη τους στην *Επιθεώρηση Τέχνης* σχετικά με το γεγονός. Παρότι έκρινε ασήμαντο το “Δρ Ζιβάγκο” σαν βιβλίο και θεώρησε πως η βράβευση του έγινε για πολιτικούς λόγους, κατέκρινε το γεγονός πως η Εκδοτική Επιτροπή της Μόσχας απαγόρευσε τη δημοσίευση του. Θεωρεί εν τέλει πως η υπεράσπιση του Παστερνάκ θα ωφελούσε το κίνημα και θα άνοιγε προοπτικές για κινητοποίηση των διανοουμένων υπέρ των ελευθεριών έξω αλλά και μέσα στην Ελλάδα. Βλ. Φίλιππος Ηλιού, “Ένα υπόμνημα του Κώστα Κουλουφάκου για την *Επιθεώρηση Τέχνης*”, *Αρχειοτάξιο 2*, Ιούνιος 2000, θεμέλιο, σ. 67.

διατύπωση του δόγματος Ζντάνωφ το 1947, και έως τον “Δόκτορα Ζιβάγκο”...⁴¹³

Αφού θίγει εκτενώς το πώς οι διανοούμενοι του Σοβιετικού καθεστώτος απώλεσαν την ανεξαρτησία της σκέψης προς όφελος της κομματικής πειθαρχίας, θυμίζει και μια περίπτωση της ελληνικής πνευματικής εμπειρίας: την περίπτωση Καζαντζάκη. Περιγράφει πώς, ενώ η αριστερά υιοθέτησε αρχικά, απέναντι του Καζαντζάκη, στάση αδιάλλακτης αρνήσεως, όταν ο σταθμός της Μόσχας, εκμεταλλευόμενος την άγρια επίθεση της τότε δεξιάς εναντίον του, μίλησε με ενθουσιασμό για τον συγγραφέα του “Καπετάν Μιχάλη”, άλλαξε ξαφνικά και εκείνη στάση. Ο Καζαντζάκης έγινε το ίνδαλμα των αριστερών στηλών.⁴¹⁴

Ο Χουρμούζιος όσον αφορά τη στάση Ελλήνων αριστερών διανοουμένων απέναντι στο σοβιετικό καθεστώς, εξετάζει συγκεκριμένα τη στάση του Μ. Αυγέρη απέναντι στο “επεισόδιο Παστερνάκ”. Απαντά σε επιφυλλίδα του που έφερε τον τίτλο “Οι ανεξάρτητοι και τα ιερά ψεύδη” και στην οποία ο Αυγέρης έβλεπε το επεισόδιο ως απλή “ιδεολογική διάσταση ανάμεσα στους Ρώσους λογοτέχνες” που χρησιμοποιήθηκε “στον καθημερινό πολιτικό και ιδεολογικό πόλεμο σαν ένα γεγονός που κρίνει τον κόσμο”. Στην προσπάθεια του Αυγέρη να ελαχιστοποιήσει τη σημασία του γεγονότος, ο Χουρμούζιος τον επικρίνει πως υποτιμώντας το γεγονός θεωρεί δεύτερες και μηδαμινές αξίες το πνεύμα και την ελευθερία του ατόμου. Τον επικρίνει πως έχει υιοθετήσει τη στάση των κωφάλαων απέναντι σε κραυγαλέες επιβουλές κατά της ελευθερίας του πνεύματος και της αξιοπρέπειας του ανθρώπου. Επισημαίνοντας πως δεν μπορεί να εννοηθεί ανθρώπινη ευημερία χωρίς ελευθερία, θυμίζει το έργο του Ντούντισεφ “Ουκ επ άρτω μόνο ζήσεται άνθρωπος”... και προτάσσει το αίτημα: “Άρτον και ελευθερία!”⁴¹⁵

Εξίσου επικριτικός στέκεται απέναντι και σ' έναν εκπρόσωπο της σοβιετικής διανόησης, τον Έρενμπουργκ. Αφορμή υπήρξε η “θέση” του Έρενμπουργκ πως και αυτός και πολλοί άλλοι εκπρόσωποι της σοβιετικής “ιντελλιγκέντσιας”, ήξεραν την αλήθεια για τα εγκλήματα του Στάλιν, αλλά η τρομοκρατία τους εμπόδιζε να μιλήσουν στη διάρκεια του σταλινισμού. Η θέση αυτή ήρθε σε αντιπαράθεση με την επίσημη πολιτική θέση -του Χρουστσόφ και των άλλων ανώτερων στελεχών του κόμματος- πως δεν ήξεραν τίποτε, δηλαδή, και ότι πίστευαν στο Στάλιν ακριβώς διότι δεν ήξεραν. Ο Χουρμούζιος λοιπόν κρίνοντας από το γεγονός πως ο Έρενμπουργκ υπήρξε ένας από τους πνευματικούς θιασώτες του σταλινισμού, διατυπώνει το ερώτημα: “Πώς θα κριθεί ένας πνευματικός άνθρωπος που δεν πιστεύει στον Στάλιν και εντούτοις τον εκθειάζει; Που περιοδεύει τον κόσμο επί σταλινισμού και προπαγανδίζει ένα καθεστώς που αποδεικνύεται από το διάδοχο του Στάλιν ως ένοχο των αγριωτέρων εγκλημάτων της ιστορίας;... Που στα 1954 δημοσιεύει το περιλάλητο μυθιστόρημα : “Η τήξη των πάγων”, συμβολικό του ξηλώματος της σταλινοκρατίας, στην οποία εντούτοις ανήκε ως επίσημος εκπρόσωπος της σοβιετικής ιντελλιγκέντσιας;... Ο οποίος τώρα, απολογούμενος στη νέα γενιά που τόσο επαίσχυντα επί ολόκληρες δεκαετίες ενέπαιζε, λέγει ότι “εσώπαινε” και αποδεικνύεται ότι όχι μόνο δεν εσώπαινε, αλλά ήταν ξεδιάντροπα λάλος...”⁴¹⁶

⁴¹³ Αιμ. Χουρμούζιος, “Ο εγκάρδιος ερημίτης”(14-11-1958), ό.π. σ. 53-61.

⁴¹⁴ Αιμ. Χουρμούζιος, “Επιλεγόμενα” (20-2-1958), ό.π. σ. 62-69.

⁴¹⁵ Αιμ. Χουρμούζιος, “Οι κωφάλαοι κήνσορες” (27-11-1958), “Τελευταία απάντηση” (18-12-1958), ό.π. σ. 70-84

⁴¹⁶ Αιμ. Χουρμούζιος, “Η “σιωπή” του Έρενμπουργκ” (14-3-1963), ό.π. σ. 92-98.

Ο σταλινισμός μέσα από την οπτική του Σολζενίτσιν

Για το σταλινισμό ως μέθοδο και πρακτική, αλλά κυρίως ως βίωμα και προσωπική εμπειρία μπορούμε να πάρουμε μια μικρή πικρή γεύση από το έργο του Σολζενίτσιν, *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ 1918-1956*. Το έργο αυτό που δημοσιευμένο στα 1973 έκανε ευρέως γνωστό στη Δύση το σύστημα των στρατοπέδων καταναγκαστικής εργασίας στην πρώην ΕΣΣΔ, εξετάζει θέματα που υπήρξαν για χρόνια ταμπού για διανοούμενους της αριστεράς.

Με το βιβλίο αυτό ντοκουμέντο, το οποίο πήρε βραβείο Νόμπελ, ο συγγραφέας επιχειρεί να δώσει μια απέραντη τοιχογραφία του συστήματος των φυλακών και των στρατοπέδων στην ΕΣΣΔ από το 1918 ως το 1956, και κυρίως στην περίοδο της σταλινικής τρομοκρατίας. Βασίζεται τόσο στην προσωπική του εμπειρία όσο και στις μαρτυρίες 227 πρώην κρατουμένων. Τα αυτοβιογραφικά κεφάλαια εναλλάσσονται με μεγάλους ιστορικούς πίνακες, και μέσα από αυτά προβάλλει η τραγική μοίρα εκατομμυρίων ανθρώπων σε μια σκοτεινή περίοδο της ιστορίας. Με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες, σκληρές περιγραφές απάνθρωπων μεθόδων αλλά και χιούμορ δοσμένο, το βιβλίο καταγράφει τα βασανιστήρια και την πορεία των θυμάτων πολιτικών κρατουμένων από τη στιγμή της σύλληψης, της ανάκρισης, της φυλάκισης και του εγκλεισμού τους στα στρατόπεδα εργασίας, που ήταν διάσπαρτα στην αχανή έκταση της Σοβιετικής Ένωσης (από εκεί και η χρήση του μεταφορικού όρου “Αρχιπέλαγος”). Και βέβαια τραγικό παραμένει το γεγονός, όπως μαρτυρεί ο συγγραφέας, πως “μερικοί ούτε μάντευαν την ύπαρξη του, πάρα πολλοί το είχαν πολύ αόριστα ακουστά και μόνο εκείνοι που είχαν ζήσει εκεί ήξεραν τα πάντα γι' αυτό. Μα αυτοί έμεναν σιωπηλοί, σύμφωνα με το συγγραφέα, σαν να είχαν χάσει τη μιλιά τους στα νησιά του Αρχιπελάγους”⁴¹⁷.

Εξίσου παραστατικά και ζωντανά δίνεται η απάνθρωπη μεταχείριση και το μαρτυρικό δράμα χιλιάδων αθώων Ρώσων στα στρατόπεδα της Σιβηρίας και σ' ένα άλλο όμως έργο του ίδιου συγγραφέα, στο “*Μια ημέρα του Ιβάν Ντενίσοβιτς*”, το οποίο δημοσιεύτηκε αρκετά νωρίτερα. Το αφήγημα αυτό, που καταδικάζει τη σταλινική τρομοκρατία, δημοσιεύτηκε στο εγκυρότερο και σχετικά τολμηρό φιλολογικό περιοδικό της Μόσχας, “*Νόβι Μύρ*”,⁴¹⁸ το 1962, κάνοντας διάσημο το περιοδικό και το διευθυντή του Alexander Tvardovsky. Χρειάστηκε για τη δημοσίευση, ωστόσο, ειδική άδεια του Χρουτσόφ, αφήνοντας έτσι ανοιχτό το ερώτημα – παρά την αντισταλινική εκστρατεία- σχετικά με τη μετέπειτα στάση της σοβιετικής ηγεσίας και την απομάκρυνση της από τις δυναμικές μεθόδους του κομμουνιστικού συστήματος. Σ' αντίθεση με το πρώτο ογκώδες βιβλίο που συμπυκνώνει πληθώρα μαρτυριών, το περιεχόμενο του διηγήματος –όπως σημειώνει ο ίδιος ο Tvardovsky- “περιορίζεται χρονικά και τοπικά καθώς και αναφορικά με την προοπτική του κεντρικού ήρωα”. Ο συγγραφέας διάλεξε μια από τις πιο συνηθισμένες μέρες της ζωής του στρατοπέδου από το εγερτήριο ως το σιωπητήριο για να σκιαγραφήσει την καθημερινότητα ενός φυλακισμένου, ώρα με την ώρα, λεπτό

⁴¹⁷ Α. Σολζενίτσιν, *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ 1918-1956*, μετ. Κύρα Σίνου, Πάπυρος 1974, σ.11.

⁴¹⁸ Πολιτική τοποθέτηση αλλάζει το *Νόβι μύρ* τη δεκαετία του 60. Νωρίτερα, όταν ο Πάστερνακ επιχείρησε να δημοσιεύσει στο περιοδικό το *Δρ Ζιβάγκο*, το 1956, κατηγορήθηκε πως συκοφαντεί την επανάσταση και όσο και αν προσπάθησε για τη δημοσίευση δεν τα κατάφερε.

με το λεπτό – χωρίς καθόλου παραφούσκωμα της σκληρότητας και της αυθαιρεσίας- και να μας πει στο τέλος με αποστομωτική ακρίβεια και ειλικρίνεια: “Τέτοιες μέρες στην εξορία του (ήρωα) από το εγερτήριο ως το σιωπητήριο ήταν 3653. Από τα δίσεχτα χρόνια είχαν προστεθεί τρεις παραπανίσιες μέρες”!

Είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση ρεαλιστικού έργου που κατακεραυνώνει ένα σκληρό και απάνθρωπο καθεστώς. Η ειρωνεία είναι πως μάχεται ακριβώς το σύστημα εκείνο που έκανε σημαία του το ρεαλισμό (έστω το σοσιαλιστικό).

Επίλογος

Τα θέματα της πολιτιστικής σελίδας της *Αυγής* καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από την επικαιρότητα και τις εξελίξεις στο εξωτερικό και το εσωτερικό. Κυριαρχούν θέματα που σχετίζονται με τον άλφα ή βήτα τρόπο με τη Σοβιετική Ένωση η οποία προβάλλεται ως πρότυπο σοσιαλιστικής ανάπτυξης. Προβάλλονται συγγραφείς που κατατάσσονται στο προοδευτικό στρατόπεδο. Οι κριτικές διέπονται από μαρξιστικά κριτήρια. Το πρόσφατο παρελθόν, ο πόλεμος, η κατοχή, η αντίσταση γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης μέσα από τις συζητήσεις για την τέχνη και την κριτική συγκεκριμένων έργων.

Κάποιες θεματικές αλλά και πρόσωπα επανεμφανίζονται τακτικά συνδεδεμένα βέβαια κάθε φορά με το επικαιρικό στοιχείο. Με αφορμή, για παράδειγμα, διαφορετικές εκθέσεις βρίσκουμε παρόμοιες απόψεις γύρω από την αφηρημένη τέχνη και τον εξπρεσιονισμό, την ίδια αδιαλλαξία απέναντι στην «καθαρή τέχνη».

Τα θέματα ιδιαίτερα κατά το 1955 στρέφονται γύρω από το διωγμό του πνεύματος, το αυταρχικό πολιτικό πλαίσιο, τις διώξεις συγγραφέων, τις κατασχέσεις βιβλίων, τον αφορισμό του Καζαντζάκη. Η *Αυγή* συνδιαλέγεται με κεντρικές εφημερίδες γύρω από ζητήματα όπως ο ρόλος του δημιουργού ή οι σχέσεις του με το κοινό. Ο Πορφύρης απαντά στους Π. Χάρη και Δ. Ρώμα (Ελευθερία), ενώ βρίσκουμε επίσης απάντηση (Π.Ν) στο Βενέζη (Βήμα) σχετικά με την ύπαρξη αληθινής ποίησης ύστερα από τον Παλαμά, το Σικελιανό και τον Καβάφη. Προβάλλονται οι συγγραφείς που πήραν θέση απέναντι στα προβλήματα του καιρού τους, που με βαθιά επίγνωση της αποστολής τους ως πνευματικοί άνθρωποι αγωνίζονται με τη ζωή και το έργο τους για τα πιο ψηλά συμφέροντα της ανθρωπότητας.

Η κριτική τόσο του θεάτρου όσο και του κινηματογράφου στρέφεται γύρω από το δίπολο πρόοδος- συντήρηση. Έτσι αν στον προοδευτικό πόλο κατατάσσονται ο Ρενέ Κλεμάν, ο Μπρέχτ, ο Τσίνεμαν, ο Λόρκα, ο Τσέχωφ, τη συντήρηση αντιπροσωπεύει εν μέρει το θέατρο του Ζαν Ανουίγ («Κολόμπ»), ο Πιραντέλο, το Χόλγουντ, ο Καζάν αλλά και ο Τένεση Ουίλιαμς. Το πάγιο αίτημα του ρεαλισμού προβάλλει μέσα από την κριτική πολλών έργων όπως η «Μαγική πόλη» του Κούνδουρου, ο «Ματωμένος γάμος» του Λόρκα, «τα παιδιά χωρίς όνομα» του Τσίνεμαν αλλά και «το λιμάνι της αγωνίας» του Καζάν.

Γράφοντας λογοτεχνική κριτική ο Τάσος Λειβαδίτης θα μιλήσει για την ποίηση του Γ. Θέμελη αλλά και για τον Μαγιακόφσκι και για τον Ουάλτ Ουίτμαν («φύλλα της χλόης»). Βρίσκουμε την προτροπή του προς τους νέους ποιητές να εκφράζουν όχι μόνο ιδιωτικές περιπέτειες αλλά να αντιληφθούν το ταλέντο τους ως αποστολή με κοινωνική σημασία. Ταυτόχρονα κυριαρχούν μελέτες όπως του Μ. Φιλίππου για τη σάτιρα του Παλαμά, για τον Ξενοπούλο, για τη στροφή της ελληνικής λογοτεχνίας στο σοσιαλισμό τέλη του 19^{ου} αιώνα, αλλά και του Παπαϊωάννου για το Δ. Βουτυρά ή για την οκτωβριανή επανάσταση και την επίδραση της στη λογοτεχνία. Ο Πορφύρης, από την άλλη, στην κριτική του για την πεζογραφία θα ασχοληθεί ιδιαίτερος με την αντιδραστική λογοτεχνία και έργα όπως του Ρόδη Προβελέγγιου, του Θ. Φραγκοπούλου («Τειχομανία»), του Ν. Κάσδαγλη («Τα δόντια της μυλόπετρας»).

Προβάλλεται ο Χάουαρντ Φάστ ως ερμηνευτής της ουμανιστικής και δημοκρατικής αμερικανικής παράδοσης ενώ στον αντίποδα κατατάσσεται ο Ντος

Πάσσοι εξαιτίας της δεξιόστροφης πορείας του και του γεγονότος πως στο έργο του βρίσκουν το συμβιβασμό, την αβουλία, το αδύνατο της αντίστασης.

Η αρχή για το «λιώσιμο των πάγων» αλλά και η ανάγκη για εκδημοκρατισμό της ελληνικής πολιτικής και κοινωνικής ζωής γίνεται αφορμή ώστε η ελληνική αριστερά να κάνει ανοίγματα και να αναζητήσει συνοδοιπόρους μέσα στους κόλπους του προοδευτικού και ειρηνιστικού κινήματος. Οι εκλογές του 1956 και κυρίως το 20^ο συνέδριο του ΚΚΣΕ γίνονται αφετηρία για ενότητα των δημοκρατικών δυνάμεων. Προσφέρουν αισιοδοξία και πίστη στην αλλαγή. Μέσα σ' αυτό το πνεύμα δημοσιεύονται και οι απόψεις του Τολιάτι για την ανάγκη ενότητας του σοσιαλιστικού και κομμουνιστικού κόμματος στην Ιταλία, ενώ βλέπει στο 20^ο συνέδριο τον τρόπο που θα μπορέσει να πάει το κίνημα μπροστά αφού χτύπησε το δογματισμό και τα λάθη της προσωπολατρίας. Μιλά για τη σημασία της λενιστικής αρχής για συλλογική ηγεσία του κόμματος, για δημοκρατική ανάπτυξη του κόμματος και εσωτερική δημοκρατία.

Ο Λούκατς προβάλλεται ως ένας μεγάλος αισθητικός που ιδιαίτερα το δοκίμιο του για τον Τόμας Μαν υπήρξε αληθινή πυξίδα προσανατολισμού για τη διάνοηση⁴¹⁹. Την ίδια χρονιά για χάρη της επικαιρότητας και της θέσης του στη νέα συγγραφική κυβέρνηση δίνονται, πιθανόν από τον Πορφύρη (Π.), στοιχεία για τη ζωή και το έργο του. Η σταδιοδρομία του διακρίνεται σε πρώιμη ιδεαλιστική και μετέπειτα μαρξιστική περίοδο, ενώ τονίζεται το γεγονός πως το έργο του, μεταφρασμένο σε πολλές γλώσσες, αποσπά ταχύτατα την επιδοκιμασία και την εκτίμηση τόσο των οπαδών του μαρξισμού όσο και του ιδεαλισμού. Στα έργα της μαρξιστικής περιόδου κατατάσσονται «Οι μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό», «Το ρήμαγμα του λογικού», «Ο νεαρός Χέγγελ» κτλ⁴²⁰.

Η συνύπαρξη ιδεολογική και καλλιτεχνική και ο διάλογος μεταξύ των φιλοσοφικών ρευμάτων προβάλλεται ιδιαίτερα μετά το 1956. Έτσι ο Σάρτρ γίνεται κεντρικό πρόσωπο της επικαιρότητας. Κατά τη διάρκεια επίσκεψης του στην Ελλάδα έρχονται σε επαφή μαζί του οι Αυγέρης, Γαλ. Καζαντζάκη, Μ. Παπαϊωάννου, Βουρνάς, Λειβαδίτης, Πορφύρης, Τ. Πατρίκιος, Κ. Κουλουφάκος, Κ. Σταματίου. Η συζήτηση στρέφεται γύρω από τη δημιουργική συνύπαρξη, όχι απλά την ανοχή, των δύο φιλοσοφικών ρευμάτων και ο Σάρτρ προβάλλει ως παράδειγμα διαλόγου ανάμεσα τους το γεγονός πως ο ίδιος συγγράφει μαζί με τον Ροζέ Γκαρωντύ τη βιογραφία του Φλωμπέρ, ακολουθώντας ο καθένας τη δική του μέθοδο (της αντικειμενικότητας ο Γκαρωντύ, της υποκειμενικότητας ο Σάρτρ)⁴²¹.

Ταυτόχρονα, ήδη πριν από το συνέδριο, αλλά κυρίως μετά, μπαίνει επιτακτικά και στις στήλες της *Αυγής* το ζήτημα της ελευθερίας στην τέχνη, αποδεικνύοντας έτσι ότι αποτελούσε περισσότερο αίτημα παρά τετελεσμένη πραγματικότητα. Σοβιετικοί καλούνται να εξηγήσουν και να επαληθεύσουν τη στροφή της τέχνης στην πατρίδα τους. Ο συγγραφέας Ποπόφσκιν εκφράζει την άποψη πως ειδικά μετά το συνέδριο ο δημιουργός και η κριτική δεν αντιμετωπίζουν καμιά απολύτως δέσμευση. Αναφέρεται στην περίπτωση του Έρενμπουργκ και της Αχμάτοβας που τύπωσαν και κυκλοφόρησαν έργα τους παρά την ομόφωνα αρνητική κριτική που δέχτηκαν. Από

⁴¹⁹ *Αυγή*, 10-7-1956.

⁴²⁰ *Αυγή*, 30-10-1956.

⁴²¹ *Αυγή*, 11-8-1956.

την άλλη πλευρά βέβαια η παραδοχή περί ενιαίας και ομόφωνης κριτικής ακυρώνει εν μέρει τον ισχυρισμό περί ελευθερίας της σοβιετικής κριτικής.

Για έλλειψη ελευθερίας επικρίνει το σοβιετικό καθεστώς και ο Ιταλός συγγραφέας και πολιτικός Σιλόνε, υπεραμυνόμενος της άσκησης κριτικής «από τα μέσα, από φίλους της Επανάστασης», αλλά και της πεποίθησης πως ένας ανελεύθερος καλλιτέχνης δεν μπορεί να προσφέρει καμιά βοήθεια στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού. Ο Σάρτρ επίσης υπερασπίζεται την ανεξαρτησία της τέχνης από πολιτικές σκοπιμότητες, ενώ ταυτίζει οπαδούς του σοσιαλιστικού ρεαλισμού με τους πιο «ρόδινους ιδεαλιστές», καθώς αποσιωπούν την απελπισία, το φόβο, την ένδεια, νομίζοντας πως έτσι συμβάλλουν στην εξάλειψη τους. Εμμένει, σε κάθε περίπτωση, στο αίτημα όχι μονάχα της «συνύπαρξης», αλλά του διαλόγου και της συνεργασίας του μαρξισμού με τα γειτονικά σ' αυτόν δόγματα. Απαντώντας σ' αυτόν ο Έρενμπουργκ επιμένει στη «συνύπαρξη» διαφορετικών τάσεων στη Σοβιετική Ένωση, όχι όμως και στη συνεργασία. Καταγγέλλει το δογματισμό και συμφωνεί πως η συνύπαρξη είναι απαραίτητη για την πρόοδο της κουλτούρας, κρίνει όμως πως έχουν γίνει αρκετά βήματα στη Σοβιετική Ένωση προς την κατεύθυνση αυτή.

Μέσα από τις παραπάνω δημοσιεύσεις της *Αυγής* κατά το 1956, σαν απάντηση στις επικρίσεις του αστικού τύπου προβάλλεται ο διάλογος Ανατολής- Δύσης, μέσα από συζητήσεις συγγραφέων, Σοβιετικών, Γάλλων και Ιταλών. Άλλοτε πάλι κυριαρχεί η αμηχανία και η αμφιταλάντευση που εκφράζεται γύρω από αντικρουόμενα κείμενα γύρω από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό ή γενικότερα γύρω από το 20^ο Συνέδριο.

Και το 1957 βρίσκουμε θέματα που σχετίζονται, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο με τον Καζάν, το Τένεση Ουίλιαμς, τον Φελίνι, τον Μπρέχτ, τον Αλμπέρ Καμύ, το Νίκο Καζαντζάκη και το έργο τους. Κυριαρχεί το συνέδριο των Σοβιετικών καλλιτεχνών και μουσουργών όπου διατυπώνονται απόψεις κατά του εξπρεσιονισμού και της αφηρημένης τέχνης, όπου δηλώνουν αυστηρά αδιάλλακτοι απέναντι στη θεωρία της «καθαρής τέχνης» και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός αντιμετωπίζεται ως ο μοναδικά σωστός δρόμος που μπορεί να οδηγήσει στην άνθιση των τεχνών. Βρίσκουμε ακόμη συζητήσεις σχετικά με το 20^ο συνέδριο όπου ο Πολωνός λογοτέχνης Πουτράμεντ χαρακτηρίζει την περίοδο μετά το 1956 ως περίοδο τρανταγμού και αναζήτησης του νέου, ενώ ο Έρενμπουργκ απαντά στους επικριτές για την κατάσταση της σοβιετικής τέχνης και ο Χρυστόφοφ θεωρώντας αδύνατη την ουδετερότητα, συνδέει την κομματικότητα και την ελεύθερη δημιουργία στη σοβιετική κοινωνία. Ήδη από το 1956 προβάλλει έντονο το ζήτημα του ρεβιζιονισμού μέσα σε δημοσιεύματα που βρίσκουμε στην *Αυγή*. Έτσι ο Πουτράμεντ μιλώντας για επικίνδυνη στροφή, τάσσεται τόσο κατά της επιστροφής στο άμεσο παρελθόν όσο και κατά του ρεβιζιονισμού. Τρία χρόνια αργότερα (1959) ένας άλλος Πολωνός συγγραφέας, ο Λέον Κρουτσκόφσκι, καταγγέλλει εξίσου τα διοικητικά μέτρα για την ανάπτυξη της σοβιετικής κουλτούρας και κρίνει πως μετά το 1956 εξασφαλίστηκε πλήρης ελευθερία ως προς τις μορφές και τα μέσα έκφρασης της τέχνης. Και αυτός όμως αναδεικνύει ως μείζον πρόβλημα εκείνο των ρεβιζιονιστικών τάσεων.

Ως κλασική περίπτωση ρεβιζιονιστή αντιμετωπίζεται ο Λούκατς. Ο ρόλος που διαδραμάτισε στα «ουγκρικά», αλλά και το φιλοσοφικό του έργο γίνονται αφορμή για δημοσιεύματα στην *Αυγή* (1959) που τον επικρίνουν ως «αναθεωρητή βασικών αρχών

του μαρξισμού- λενισμού». Κυρίως στέκονται σε σημεία του έργου του όπως στην αρχή της «ιδεολογικής συνύπαρξης» (αστικής και σοσιαλιστικής δημοκρατίας), στην τάση του να προσεγγίσει τον εγγελητικό ιδεαλισμό στο μαρξισμό, αλλά και στο γεγονός ότι στη θέση της αντίθεσης καπιταλισμού- σοσιαλισμού, τοποθετεί εκείνη φασισμού- αντιφασισμού ενώ και η αντίθεση λογικό- άλογο σπρώχνει στο βάθος την αντίθεση υλισμού- ιδεαλισμού.

Ήδη το 1958 το κλίμα ανελευθερίας επισφραγίζεται στη Σοβιετική Ένωση, καθώς ο Πάστερνακ δέχεται σφοδρή επίθεση εξαιτίας της βράβευσης του από τη Σουηδική Ακαδημία. Η βράβευση καταγράφεται στο σοβιετικό τύπο αλλά και στην *Αυγή* ως «προϊόν της αντισοβιετικής υστερίας και προπαγάνδας».

Γενικότερα μετά το 1956 συνυπάρχουν στην *Αυγή* δημοσιεύματα που υποστηρίζουν την ανεκτικότητα, τη συνύπαρξη, την ελευθερία με πιο δογματικά που αποκαλούν ρεβιζιονισμό κάθε απόπειρα ανανέωσης. Η σφοδρή επίθεση εναντίον του Πάστερνακ παρά τις εξαγγελίες για ελευθερία που είχαν προηγηθεί στη Σοβιετική Ένωση συνοδεύεται με διαφορετική στάση απέναντι στο Λούκατς το 1959 σε σχέση με δημοσιεύματα του 1956 ή του 1957.

Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τις ακόλουθες φάσεις – ή ίσως τάσεις- μέσα στην πολιτιστική σελίδα. Μετά το 56 αλλά και λίγο πριν η συνύπαρξη, ιδεολογική και καλλιτεχνική, καταλαμβάνει κεντρική θέση. Προβάλλεται ο Λούκατς, ο Σάρτρ και το έργο του, τίθεται το ζήτημα της ανεξαρτησίας της τέχνης από πολιτικές σκοπιμότητες την οποία υπερασπίζονται ο Σάρτρ αλλά και ο Σιλόνε ενώ ταυτόχρονα επικρίνονται οι επεμβάσεις του σοβιετικού καθεστώτος στα θέματα κουλτούρας. Σε μια δεύτερη φάση θα λέγαμε πως η καταδίκη του σταλινισμού συνυπάρχει έντονα με το φόβο του ρεβιζιονισμού σε δημοσιεύματα όπως του Πουτράμεντ. Στην τρίτη φάση κύριος αντίπαλος αναδεικνύεται ο ρεβιζιονισμός ενώ η κομματικότητα και η ελεύθερη δημιουργία συνδέονται απερίφραστα στο λόγο του Χρούστσοφ. Η φάση αυτή επισφραγίζεται με τα δημοσιεύματα γύρω από το Γ Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων (1959).

Κλείνοντας θα θέλαμε να υπογραμμίσουμε την ύπαρξη συχνά αντιφάσεων και μιας κάποιας σύγχυσης μέσα στην πολιτιστική κριτική, πιθανό αποτέλεσμα μιας γενικότερης ίσως πολιτικής και κομματικής κρίσης. Δίνουν την εντύπωση πως αναζητούν συμμάχους αλλά από την άλλη ανιχνεύουν πολύ εύκολα εχθρούς, προσάπτοντας τους την κατηγορία του ιδεαλιστή ή του «ρεβιζιονιστή». Τα διακυβεύματα του ιστορικού παρόντος αλλά και οι εξελίξεις και συζητήσεις στις άλλες χώρες, κυρίως στο εσωτερικό των ευρωπαϊκών κομμουνιστικών κομμάτων, επιδρούν άμεσα. Το ζήτημα της ελευθερίας στην τέχνη, το σοσιαλιστικό όραμα, ο φόβος του ρεβιζιονισμού, το μένος κατά του φορμαλισμού έρχονται και επανέρχονται στα δημοσιεύματα, συνιστώντας ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς. Από την άλλη πλευρά οι ιστορικές επιταγές, όπως το αίτημα για περισσότερη ελευθερία, δημοκρατία, ειρηνική συνύπαρξη επιβάλλουν ανοίγματα όχι μόνο πολιτικά αλλά και ιδεολογικά.

Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο το έργο κρίνεται κυρίως ως φορέας ιδεολογίας. Κριτήριο γίνεται ο ρεαλισμός αλλά όχι απαραίτητα ο σοσιαλιστικός. Αναπαράγουν κυρίως τις σοβιετικές συζητήσεις γύρω από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό αλλά δεν παίρνουν άμεσα θέση υπεράσπισης του. Υπάρχει ενδεχόμενη αισιοδοξία για τις δυνατότητες εξέλιξης και βελτίωσης του, καλή πίστη, εθελοτυφλία αλλά και

επιφύλαξη και αποστασιοποίηση απέναντι του. Έτσι ο όρος αποφεύγεται συστηματικά στην κριτική βιβλίων, ταινιών ή άλλων έργων. Το 20^ο συνέδριο του ΚΚΣΕ σηματοδοτεί μια περίοδο επιφυλάξεων και αμφιταλάντευσης, μια περίοδο αμηχανίας και κριτικής επανεξέτασης του επίσημου αισθητικού δόγματος, χωρίς όμως να περνούν στο στάδιο της άμεσης πολεμικής εναντίον του. Εκφράζονται ωστόσο διαφορετικές εκτιμήσεις γύρω από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό και αυτές συμβάλλουν στη σταδιακή κατάλυση των αρχών του.

Μπορούμε ακόμη να παρατηρήσουμε πως η κριτική παραμένει δέσμια αντιθέσεων του τύπου προοδευτική –συντηρητική τέχνη, ακμή- παρακμή, μορφή-περιεχόμενο, αισιοδοξία- απαισιοδοξία, δημιουργώντας ένα πλαίσιο που δεν επέτρεπε σε ενδιάμεσες φωνές να εκφραστούν και να προσεγγίσουν με το δικό τους τρόπο τα καλλιτεχνικά και πολιτιστικά γεγονότα. Προτάσσεται η αλήθεια του χαρακτήρα και των καταστάσεων, βασισμένη στην αντίληψη του Ένγκελς για την «τυπική απεικόνιση τυπικών περιπτώσεων και καταστάσεων». Οι αρχές με βάση τις οποίες ερμηνεύονται τα καλλιτεχνικά έργα, τα κριτήρια αξιολόγησης φαίνεται πως δε θα μπορούσαν να γίνουν αποδεκτά απ' όσους δεν ασπάζονταν τη σοσιαλιστική κοσμοθεωρία.

Ταυτόχρονα πέφτουν οι πρώτοι σπόροι για την ανάπτυξη προβληματισμών που θα προκύψουν αργότερα, θα εκφραστούν κυρίως στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, και θα οδηγήσουν μέχρι και τη διάσπαση της Αριστεράς (1968), αναζητώντας μια ανανέωση του χώρου. Ακούγονται απόψεις όπως του Τολιάτι, του Σιλόνε, του Σάρτρ και του Γκαρωντύ, απόψεις που υποστήριζαν την επαναφορά σε ένα πρώιμο μαρξιστικό ουμανισμό αλλά και τον εθνικό δρόμο προς το σοσιαλισμό. Από την άλλη λείπει η εύρεση ουσιαστικών σχέσεων της *Αυγής* με έντυπα όπως το *νόβι μίρ* που δημοσίευσε ένα τόσο τολμηρό έργο όσο του Σολζενίτσιν και θα επιβεβαίωνε μια πραγματική στροφή.

Σε κάθε περίπτωση η πολιτιστική σελίδα μας δίνει μια καλή εικόνα της εποχής και κυρίως των πολιτιστικών και πνευματικών της ζυμώσεων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΠΗΓΕΣ

Η Αυγή, 1.1.1955- 31.12.1960.

Αρχειοτάξιο (Περιοδική έκδοση των Αρχείων σύγχρονης κοινωνικής Ιστορίας), τ.χ 2, Ιούνιος 2000, Θεμέλιο.

Το Βήμα, 1.1.1955- 31.12.1960

Τα Νέα, 1.1.1956-31.12.1956, 1.1.1958-31.12.1958, 1.1.1960-31.12.1960.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΒΙΒΛΙΑ, ΜΕΛΕΤΕΣ

Α. Έλληνες συγγραφείς

Αλιβιζάτος Νίκος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974). Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1986.

Βενέζης Ηλίας, *Αμερικανική γη: χρονικό ενός ταξιδιού απ' τις ακτές του Ατλαντικού ως τον Ειρηνικό και τον κόλπο του Μεξικού*, Εστία, Αθήνα 1954.

Βιστωνίτης Αναστάσης, “Η μέθοδος του Στάλιν”, *Βηmagazino*, Νο 656, 12-5-2013, σ.42-47.

Τάσος Βουρνάς, «‘Επιθεώρηση Τέχνης’. Γέννηση, ωριμότητα, θάνατος», *Διαβάζω*, αφιέρωμα *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ67, 20 Απριλίου 1983, σ.14-15.

Γραμματάς Θόδωρος, *Το ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Α,Β τόμος, Εξάντας, Αθήνα 2002.

Δελβερούδη Ελίζα- Άννα, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1974*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2004.

Θεοτοκάς Γιώργος, *Ελεύθερο πνεύμα*, Ερμής, Αθήνα 1973.

Θεοτοκάς Γιώργος, *Δοκίμιο για την Αμερική*, Ίκαρος, Αθήνα 1954.

Καζαντζάκης Νίκος, *Ταξιδεύοντας: Αίγυπτος, Σινά, Άγιοι Τόποι, Κύπρος, Άγιο Όρος, Ιταλία, Ελλάδα*, Δίφρος, Αθήνα 1959.

Καραλή Αιμιλία, *Μια ημιτελής άνοιξη. Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

Κορνάρος Θέμος, *Οδός Προμηθέως: Ταξίδια*, Αθήνα 1957.

Κορνάρος Θέμος, *Άγιον Όρος, οι άγιοι χωρίς μάσκα: μαρτυρία, Σπιναλόγκα “ad*

vitam”:μαρτυρία, Αθήνα 1982.

Κοτζιά Ελισάβετ, «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965», *Νέα Εστία*, τχ. 1743, Μάρτιος 2002, σ. 404-414.

Λιναρδάτος Σπύρος, *Από τον εμφύλιο στη Χούντα (1949- 1967)*, τ. Γ, Παπαζήση, Αθήνα 1978.

Μυριβήλης Στρατής, *Απ' την Ελλάδα: Ταξιδιωτικά*, Εστία, Αθήνα 1949.

Ντουνιά Χριστίνα, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Καστανιώτη, Αθήνα 1996.

Νούτσος Παναγιώτης, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875-1974*, τ. Α-Δ, Γνώση, Αθήνα 1993.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2004.

Πορφύρης Κ., *Κείμενα για τον πολιτισμό την ιστορία και την πολιτική*, Μουσείο Μπενάκη- «Πλατύφορος», Αθήνα 2008

Ραυτόπουλος Δημήτρης, *Τέχνη και εξουσία*, Καστανιώτη, Αθήνα 1985.

Ραυτόπουλος Δημήτρης, «Η “Επιθεώρηση Τέχνης” και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στο κέντρο των ζυμώσεων και συγκρούσεων μιας δωδεκαετίας», *Διαβάζω*, αφιέρωμα *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ67, σ. 20-26.

Σολδάτος Γ., *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Νεφέλη, Αθήνα 1979

Στασινοπούλου Μαρία Α, “Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;”, *Τα Ιστορικά*, τχ. 23 (Δεκ. 1995), σ. 421-436.

Χουρμούζιος Αιμ., *Στράτευση και Ελευθερία*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1977.

Β. Ξένοι συγγραφείς

Berstein Serge, Milza Pierre, *Ιστορία της Ευρώπης- Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης 1919 έως σήμερα*, μετ. Μιχ. Κοκαλάκης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.

Γκόρκυ Μαξίμ, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, μετ. Ανδρ. Σαραντόπουλος, Σύγχρονη πεζογραφία, Αθήνα 1979.

Γκράμσι Αντόνιο, *Οι διανοούμενοι*, μετ. Θ.Χ. Παπαδόπουλος, Στοχαστής, Αθήνα 1972.

Γκράμισι Αντόνιο, *Γράμματα από τη φυλακή*, μετ. Δημ. Ραυτόπουλος, Ηριδανός, Αθήνα 1972.

Hobsbawm Eric, *Η εποχή των άκρων- ο σύντομος 20^{ος} αιώνας 1914-1991*, μετ. Βασίλης Καπετανγιάννης, Θεμέλιο, Αθήνα 1999.

Λούκατς Γκέοργκ, *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, μετ. Τίτος Πατρίκιος, Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών 1957.

Μαρξ- Ένγκελς, *Για την τέχνη*, μετ. Στ. Χρυσικόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 1975.

Mazower Mark, *Σκοτεινή Ήπειρος- Ο Ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*, μετ. Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004.

Μπελίνσκι Β, *Ανάλεκτα*, μετ. Λ. Γεωργίου, Μ. Γεωργίου, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1970.

Πλεχάνωφ Γκέοργκι, *Τέχνη και κοινωνική ζωή*, Ελεύθερος τύπος, Αθήνα 2009.

Σαντούλ Ζόρτζ, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Αιγόκερω, Αθήνα 2000.

Α. Σολζενίτσιν, *Μια μέρα του Ιβαν Ντενίσοβιτς*, μετ. Α. Σαραντόπουλος, Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, Αθήνα.

Α. Σολζενίτσιν, *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ 1918-1956*, μετ. Κύρα Σίνου, Πάπυρος, 1974.

Φερρό Μαρκ, *Κινηματογράφος και ιστορία*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002.

Φίσερ Έρνστ, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μετ. Φούλα Χατζηδάκη, Θεμέλιο, Αθήνα 1966.

Χάουζερ Άρνολντ, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τ.4ος, μετ. Τάκης Κονδύλης, Κάλβος, Αθήνα χ.χ.