

**ΠΙΜΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΚΠΑ**

**Διπλωματική εργασία**

**Ελένη Ρουμπάνη (Α.Μ.: 201512)**

**Θέμα:**

**Η δραματουργία του Άρη Αλεξάνδρου και η πρόσληψή της**



**Επιβλέποντες καθηγητές:**

**Πλάτων Μαυρομούστακος**

**Βίκτωρ Αρδίττης**

**Μίλτος Πεγλιβάνος**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### Εισαγωγή

I. Μια εργασία που συνεχίζεται.....	3
II. Η «πρώτη πέτρα» από φίλους και αντιπάλους.....	5
III. «Σύντροφε ανακριτά».....	8
IV. Ο άνθρωπος, το έργο του, οι ρίζες του και τα διαβάσματά του.....	10

### 1. Σιωπές

1.I. Η μυθοπλαστική «Σιωπή» ενός «κατ' ανάγκη δευτερεύοντος προσώπου».....	15
1.II. Η κατοχική «Σιωπή» στο μυθιστόρημα και τη ζωή.....	18
1.III. Το σχέδιασμα.....	20
1.IV. Απόπειρες «σύγκρισης».....	25
1.V. Οργουελική «Σιωπή» πριν και μετά τον Όργουελ.....	27
1.VI. Η χρονολόγηση της «Σιωπής» και ο θόρυβος του 20 <sup>ου</sup> Συνεδρίου.....	29
1.VII. Υπόθεση Γκράνιν.....	36
1.VIII. Ένα συμπέρασμα.....	42
1.IX. Σιωπή και αντήχηση.....	44

### 2. Η Αντιγόνη

2.I. Το έργο: Ταυτίσεις και αμφιβολίες.....	48
2.II. Αναλύσεις και αναλογίες.....	50
2.III. Η πρώτη σκηνική προσέγγιση, μπρεχτική.....	55
2.IV. Ο σκηνικός χώρος και ο «Μεγάλος Μηχανισμός της Ιστορίας».....	60
2.V. Τα κοστούμια, ο μπρεχτικός θίασος και η γενιά του '30.....	63
2.VI. Οι αόρατες μάσκες.....	65
2.VII. Τα «σχόλια» της μουσικής και τα σχόλια της κριτικής.....	66
2.VIII. Τα τραύματα της ιστορίας, η κουλτούρα της βίας και το θέμα της αυτοκριτικής.....	68
2.IX. Η δημόσια συζήτηση και η αντοχή στην αλήθεια.....	70

**Σαν επίλογος (μια υποσημείωση για φινάλε).....** 73

**Βιβλιογραφία.....** 74

**Παράρτημα:** Άρης Αλεξάνδρου, «Η Σιωπή»: ένα σχέδιασμα (χειρόγραφο και δακτυλόγραφο)..... 85

## Εισαγωγή

### *I. Μια εργασία που συνεχίζεται*

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελεί τρόπον τινά προέκταση της μελέτης που πραγματοποίησα στο πλαίσιο της ελεύθερης εργασίας β' εξαμήνου του μεταπτυχιακού προγράμματος. Η ελεύθερη εκείνη εργασία είχε θέμα την *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου και, παρόλο που η *Αντιγόνη* είναι το μοναδικό θεατρικό του έργο, θεώρησα πως το θέμα μου δεν εξαντλήθηκε εκεί.

Είχα εξετάσει τότε αρκετές πηγές που αφορούν στις συνθήκες συγγραφής του κειμένου, το οποίο ο συγγραφέας του χαρακτήρισε «θεατρικός διάλογος»,<sup>1</sup> τη δομή και τις πιθανές επιρροές του, τα κοινά στοιχεία με το περίφημο μυθιστόρημα του Αλεξάνδρου, *Το Κιβώτιο*, ενώ είχα περιοριστεί σε μια σύντομη αναφορά στη μοναδική παράσταση της *Αντιγόνης* του<sup>2</sup> και στην υποδοχή της από την κριτική. Είχα

---

<sup>1</sup> Το έργο γράφτηκε το 1951 στον Άη-Στράτη, δημοσιεύτηκε το 1960 στο περιοδικό *Καινούρια Εποχή* με τον υπότιτλο «θεατρικός διάλογος»: Άρης Αλεξάνδρου, «Αντιγόνη. Θεατρικός διάλογος», *Καινούρια Εποχή* 17 (Καλοκαίρι 1960), τ. Ε', σ. 65-105, ενώ κυκλοφόρησε και ανάτυπο με ανεξάρτητη αρίθμηση. Αναδημοσιεύθηκε το 1977 στον τόμο *Έξω απ' τα δόντια*: Άρης Αλεξάνδρου, «Αντιγόνη», *Έξω απ' τα δόντια. Δοκίμια 1937-1975*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα <sup>2</sup>1982, σ. 19-72. (Πρώτη έκδοση: Βέργος, Αθήνα 1977.) Ο υπότιτλος «θεατρικός διάλογος» παραλείφθηκε τότε από την έκδοση. Σε επιστολή του εκδότη Πέτρου Βέργου προς τον Αλεξάνδρου με ημερομηνία 09.03.1977 αναφέρεται το εξής: «Το πρόβλημά μου είναι το υποτιτλάκι “Θεατρικός διάλογος” στην *Αντιγόνη*, που δεν ξέρω αν θα 'πρεπε να το βάλω κάτω απ' τον τίτλο ή στην αρχή του κειμένου.» Στην απάντησή του (14.03.1977), ο Αλεξάνδρου επισημαίνει: «Το “Θεατρικός διάλογος” αποφάσισα ήδη να παραλειφθεί πριν δω ότι σου δημιουργεί προβλήματα.» (Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, Ε.Λ.Ι.Α.).

<sup>2</sup> Η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου ανέβηκε με υπότιτλο *Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο*, το 2003 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, στο Βασιλικό Θέατρο, (από τις 04.04 ως τις 19.05). Σκηνοθεσία: Βίκτωρ Αρδίτης. Σκηνικά-Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης. Σύνθεση: Δημήτρης Καμαρωτός. Χορογραφία: Αναστασία Θεοφανίδου. Φωτισμοί: Γιώργος Ταρκάσης. Μουσική διδασκαλία: Νίκος Βουδούρης. Σχεδιασμός ήχου: Γιάννης Πειραλής. Σύμβουλος δραματουργίας: Μίλτος Πεχλιβάνος, Βοηθός σκηνοθέτη: Σίμος Κακάλας. Ηθοποιοί: Λίνα Λαμπράκη, Ελένη Ουζουνίδου, Λευτέρης Τεκτονίδης, Ιορδάνης Αιβάζογλου, Χρήστος Σουγάρης, Θόδωρος Οικονομίδης, Μαρία Χατζήωαννίδου, Μίλτος Σαμαράς, Γιάννης Χαρίσης, Σάκης Πετκίδης, Κώστας Ίτσιος, Θάλεια Σκαρλάτου, Αλέξανδρος Τσακίρης, Γιάννης Παλαμιώτης, Μελίνα Αποστολίδου, Αμαλία Γκούμα, Έλενα Μαυρίδου, Γαλήνη Χατζηπασχάλη, Κλαίρη Χριστοπούλου, Καίτη Χρονοπούλου. Η

επιμένει τέλος, στη σύνδεση της υπόθεσης, των προσώπων και των προβληματισμών που τίθενται στο έργο με την προσωπική περιπέτεια του δημιουργού, την πολιτική, ιδεολογική και εντέλει υπαρξιακή του ταυτότητα και τις επιπτώσεις που είχε στην επίμοχθη πορεία του στη ζωή και στη λογοτεχνία η διά βίου ακλόνητη στάση του ως υπέρμαχου της ελεύθερης έκφρασης. Πρόκειται άλλωστε για τη μοναδική μάχη που συνάδει με τη θεωρία του αλλά και με την έμπρακτη εφαρμογή της, καθότι ο Αλεξάνδρου, όπως επισημαίνει η Λίζυ Τσιριμώκου, ήταν εναντίον οποιασδήποτε στράτευσης<sup>3</sup> και αυτό προκύπτει τόσο από την καταδίκη και τη φυλάκισή του ως ανυπότακτου, όταν αρνήθηκε να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία,<sup>4</sup> όσο και από την άρνησή του να υποταχθεί σε κάθε κομματικό «δόγμα», συμπεριλαμβανομένης της λογοτεχνικής στράτευσης που υπαγόρευε ρητά η ζντανοφική γραμμή.<sup>5</sup> Η δεύτερη

---

παράσταση παίχτηκε και στην Αθήνα, Εθνικό Θέατρο – Σκηνή Κοτοπούλη από τις 16.05.2003 ως τις 24.05.2003.

<sup>3</sup> «Ολόκληρη η θεωρία του ήταν μια θεωρία της αντι-στράτευσης και μιας γενικευμένης ανυπακοής σε σχέση με οτιδήποτε ιδεολογικό», υπογράμμισε η Λίζυ Τσιριμώκου, αναφερόμενη στην άρνησή του να υπηρετήσει τόσο τη στρατιωτική του θητεία, όσο και τη στράτευση στην τέχνη που επέβαλλε το Κόμμα. Τα παραπάνω επεσήμανε σε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα συζήτηση που είχα μαζί της (20.09.2018), και την ευχαριστώ θερμά.

<sup>4</sup> Σε καταχώριση στον φάκελό του στην Ασφάλεια (στις 01.03.1956), αναφέρεται ότι «δυνάμει της υπ. αριθ. 11-54 αποφάσεως του Διαρκούς Στρατοδικείου Αθηνών κατεδικάσθη εις κάθειρξιν 10 ετών επί ανυποταξία εν επιστρατεύσει». Σημειώνεται επίσης το εξής: «Αγνοούμεν την εν ταις φυλακαίς διαγωγήν του και δεν δυνάμεθα να έχωμεν γνώμην περί του επικινδύνου ή ου τούτου». Εξέτισε ποινή στις φυλακές Αβέρωφ, Αίγινας, Γυάρου. Σε κατοπινό δελτίο (1964) αναφέρεται πως αποφυλακίσθηκε το 1958 «τυχών αναστολής εκτίσεως υπολοίπου ποινής». (Φάκελος Αριστοτέλη Βασιλειάδη, ψευδώνυμο: Άρης Αλεξάνδρου, στη Γενική Ασφάλεια, Αρχείο Γιώργου Πετρόπουλου). Για την άρνηση του Αλεξάνδρου να επικαλεσθεί υποτιθέμενη ασθένεια για να αποφύγει τη στράτευση, ενώ τον παρότρυναν στην Αστυνομία, την καταφατική του απάντηση στον πρόεδρο του Στρατοδικείου στην ερώτηση αν είναι κομμουνιστής, την ανακοίνωσή του στους κομμουνιστές συγκρατούμενούς του πως δεν είναι κομμουνιστής, παρά την απόφασή του να συμπορευθεί μαζί τους και να συνεισφέρει «στην κολλεκτίβα της φυλακής» και παρά την απομόνωσή του από εκείνους, βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, Εκδόσεις Σοκόλη, Β΄ έκδοση διορθωμένη και συμπληρωμένη, Αθήνα 2004, σ. 187-189. [Πρώτη έκδοση: 1996.]

<sup>5</sup> Το 1934, στο Α΄ Πανενοσιακό Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων, ο στενός συνεργάτης του Ιωσήφ Στάλιν, Αντρέι Ζντάνωφ, παρουσίασε το λεγόμενο δόγμα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», που υπαγόρευε μια «αισιοδοξία» και επρόκειτο να γίνει εκ των ων ουκ άνευ στη σοσιαλιστική τέχνη. Το 1946 καταδικάστηκαν δυο σοβιετικά περιοδικά (*Ζβεζντά*, *Λένινγκραντ*) για τη δημοσίευση ασύμβατων με το παραπάνω δόγμα έργων του Ζόστσενκο και της Αχμάτοβα. Η καταδικαστική απόφαση του



αυτή άρνηση τον οδήγησε σε μια άλλη «καταδίκη», την απομόνωση από τους συντρόφους του στις φυλακές και στις εξορίες.

## II. Η «πρώτη πέτρα» από φίλους και αντιπάλους

«Είμαι προδότης για τη Σπάρτη για τους είλωτες Σπαρτιάτης», γράφει ο Αλεξάνδρου σε ένα ποίημά του με τίτλο «Η πρώτη πέτρα».<sup>6</sup> «Την πρώτη πέτρα / του τη ρίξαμε οι φίλοι του», θα επιβεβαιώσει αργότερα ο Γιάννης Ρίτσος στο ποίημά του με τίτλο «Ο απαράδεκτος»,<sup>7</sup> το οποίο έγραψε για τον φίλο του, Άρη Αλεξάνδρου.<sup>8</sup> Μετανιωμένος και «εν μέσω λυγμών» θα εξομολογηθεί αργότερα στη σύντροφο του Αλεξάνδρου, Καίτη Δρόσου, ο Τάσος Λειβαδίτης την ευθυγράμμισή του με το Κόμμα στην

---

Ζντάνωφ με το πλήρες αιτιολογικό της και με τον τίτλο «Για την τέχνη» δημοσιεύθηκε σχεδόν αμέσως από τον *Ριζοσπάστη* (το τελευταίο τμήμα της), και την ίδια χρονιά εκδόθηκε ολόκληρη σε βιβλίο, που επανεκδόθηκε το 1952. Οι Έλληνες κομμουνιστές λοιπόν «παρακολούθησαν τις κατευθύνσεις που υπαγόρευε επί σειρά ετών στην ΕΣΣΔ το συγκεκριμένο κείμενο και τη λογοκρισία της λογοτεχνίας βάσει ιδεολογικών κομματικών κριτηρίων εν γένει, σε μια περίοδο που τοποθετείται από το 1946 ως το 1953 (και πέντε χρόνια δηλαδή μετά τον θάνατο του Ζντάνωφ το 1948) και η οποία ονομάστηκε “ζντανόφτσινα”. Η επιρροή και η σημασία του συγκεκριμένου κειμένου διαφαίνεται από το γεγονός πως η διδασκαλία του στα σχολεία και στα πανεπιστήμια της ΕΣΣΔ ανακλήθηκε με απόφαση του Γκορμπατσόφ στα τέλη της δεκαετίας του 1980!». Στο: Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, «Αντρέι Αλεξάντροβιτς Ζντάνωφ: Μια σημαντική προσωπικότητα της ελληνικής λογοτεχνικής ιστορίας», *The Athens Review of Books* 64 (Μάιος 2015), σ. 49.

<sup>6</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Η πρώτη πέτρα», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών*, στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα (1941-1974)*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα <sup>3</sup>1991, σ. 121-122. (Πρώτη έκδοση το 1959, όπου αναγράφεται ότι το βιβλίο τυπώθηκε για λογαριασμό του συγγραφέα, εντούτοις ως εκδοτικός οίκος παρουσιάζεται κάποιος Homo humanus, επινόηση του ίδιου του ποιητή – ήταν «η φίρμα της ουτοπίας του». Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος, ό.π.*, σ. 193.) Αξίζει να σημειωθεί ότι πρόκειται για το μοναδικό ποίημά του που καταχωρήθηκε στον φάκελό του στην Ασφάλεια. Συνοδεύεται από σημείωμα που αναφέρει ότι το ποίημα δημοσιεύτηκε στο «φιλοαριστεράς αποχρώσεως» περιοδικό *Νέα Σύννορα* (01.03.1973). Στον φάκελο «φιλοξενείται» μόνο η πρώτη από τις δύο σελίδες, λείπουν δηλαδή οι τελευταίοι στίχοι (μεταξύ των οποίων και ο συγκεκριμένος για τον προδότη, τους είλωτες και τους Σπαρτιάτες), προφανώς γιατί την Ασφάλεια ενδιέφερε η δημοσίευση σε «ύποπτο» περιοδικό και όχι το ίδιο το ποίημα. (Φάκελος Αριστοτέλη Βασιλειάδη, ό.π.)

<sup>7</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Ο απαράδεκτος», *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (Κέδρος, Αθήνα <sup>4</sup>1975, σ. 22).

<sup>8</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος, ό.π.* σ. 45-46, καθώς και σ. 47, υποσ. 58: «Ο Αλεξάνδρου αναγνωρίστηκε σ’ αυτό το ποίημα και το είπε στον Ρίτσο, ο οποίος δεν το αρνήθηκε.»

απαγόρευση κάθε επικοινωνίας με τον συνεξόριστο φίλο του, που τόλμησε να αμφισβητήσει την αδιαφιλονίκητη εισήγηση Ζαχαριάδη για «το όπλο παρά πόδα». Σημειώνει η Δρόσου: «Ο Τάσος Λειβαδίτης εξομολογήθηκε τα παραπάνω και στον Αλέξανδρο Αργυρίου – και είναι προς τιμήν του. Την εποχή, πάντως, που συνέβησαν τα αγνοούσα. Ένα δελτάριο μόνο πήρα από τον Άρη, όπου μου έγραφε “εδώ τρώω κλοτσιές απ’ τους δικούς μας” – και δεν κατάλαβα λέξη.»<sup>9</sup>

«Την πρώτη πέτρα / του τη ρίξαμε οι φίλοι του. / Οι αντίπαλοι άλλο που δε θέλαν.»<sup>10</sup> Και οι διώξεις, οι εκτοπίσεις, οι φυλακές, αλλά και οι απομονώσεις δεν είχαν τέλος.<sup>11</sup> «Σε κάθε μεταγωγή τον ακολουθούσαν δυο φάκελοι, ο ένας επίσημος, των αρχών, ο άλλος “κρυπτός”, των συντρόφων του», υπογραμμίζει ο βιογράφος του, Δημήτρης Ραυτόπουλος.<sup>12</sup>

Θα μπορούσαμε να πούμε πως μεγάλο μέρος των αριστερών διανοουμένων της λεγόμενης «Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς» αναμετρήθηκε συνειδησιακά εκ των υστέρων με τη στάση που τήρησε ο καθένας απέναντι στην περίπτωση αυτού του ανυπότακτου ανθρώπου. Χαρακτηριστική είναι και μια πικρή ανάμνηση του Τίτου Πατρίκιου από το καλοκαίρι του 1977 στη Σίφνο, όπου συνάντησε τον Αλεξάνδρου για τελευταία φορά. Τότε ο Πατρίκιος τον παρότρυνε να αναθεωρήσει την ανένταχτη στάση του και να τον ακολουθήσει στο ΚΚΕ Εσωτερικού «γιατί άνοιγαν δρόμοι». Εκείνος όμως του απάντησε: «Μα δεν το έχεις καταλάβει ότι τελείωσαν όλα αυτά;

---

<sup>9</sup> Το περιστατικό με τη διαφωνία του Αλεξάνδρου όταν ήταν εξόριστος στον Μούδρο της Λήμνου (1948-1949) περιγράφει η Καίτη Δρόσου στο: Καίτη Δρόσου, «Μνήμη κατά ριπάς. Πρόλογος» στο Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2008, σ. 23-25.

<sup>10</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Ο απαράδεκτος», *ό.π.*

<sup>11</sup> Σε βιογραφικό, εργογραφικό και βιβλιογραφικό σημείωμα σε μορφή ερωτηματολογίου, το οποίο συμπλήρωσε ο ίδιος στο Παρίσι, λίγο πριν τον θάνατό του, τίθεται το ερώτημα: «Διωχθήκατε από Γερμανούς, Ιταλούς, Βούλγαρους ή Ελληνικές Αρχές, και αν [ναι,] μείνατε σε στρατόπεδο; Από ποιους, πόσο και πότε μείνατε;» Απάντηση: «Απ’ τους Εγγλέζους (Ελ Ντάμπα, Δεκέμβρης 1944 – Απρίλης 1945). Απ’ τους Έλληνες Μούδρος, Ιούλιος 1948 – Σεπτέμβριος 1949), Μακρόνησος (Σεπτέμβριος 1949 – Ιούνιος 1950), Άγιος Ευστράτιος (Ιούνιος 1950 – Οκτώβριος 1951).» Αξίζει να σημειωθεί πως στο εν λόγω σημείωμα τίθεται το εξής ζητούμενο: «Σημειώστε άλλες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες από τη ζωή σας που νομίζετε ότι παίζουν ρόλο στην ερμηνεία του έργου σας.» Εδώ ο Αλεξάνδρου απαντά το εξής: «Πατέρας Έλληνας από την Τραπεζούντα, μητέρα ρωσίδα εσθονικής καταγωγής. Είμαι αντιρατσιστής, αντισωβινιστής, αντιεθνικιστής.» (Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, *ό.π.*)

<sup>12</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος, ό.π.*, σ. 189.

Τελείωσαν τα κομμουνιστικά κόμματα κι εσύ είσαι ακόμα εκεί». Αμέσως ο συνομιλητής του εκδήλωσε τον εκνευρισμό του και κάπως έτσι, λίγους μήνες πριν φύγει ο φίλος του από τη ζωή, χάρισαν οι δρόμοι τους.<sup>13</sup> «Του μίλησα άσχημα», θυμάται ο Πατρίκιος. Στην ερώτηση αν ακολούθησε ανάλογη αντίδραση του άλλου, η απάντησή του είναι αρνητική. Και καταλήγει: «Το έχω στη συνείδησή μου.»<sup>14</sup>

Η έννοια της συνείδησης, άλλωστε, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την προσωπικότητα και το έργο του Αλεξάνδρου, εφόσον ακριβώς λόγω αυτής της μοναδικής ηθικής δέσμευσης από τις επιταγές της συνείδησής του, έγινε ο «ανάμεσα σε δύο πυρά ποιητής»:<sup>15</sup> «Φίλε ή αντίπαλε μην τ' αναγγείλεις πουθενά. / Δεσμώτης τήδε ίσταμαι τοις ένδον ρήμασι πειθόμενος».<sup>16</sup> Η διάζευξη φίλου και αντιπάλου δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να αναφέρεται στον ίδιο συνομιλητή, ή και σε μη συνομιλητή, σε αρνητή δηλαδή του διαλόγου, κι εδώ θα μπορούσαμε να πούμε πως συμπυκνώνεται ο θεμελιώδης προβληματισμός του ανθρώπου, ποιητή, μυθιστοριογράφου αλλά και θεατρικού συγγραφέα Άρη Αλεξάνδρου. Ο φίλος είναι ένας δυνάμει αντίπαλος, ιδίως σε καιρό πολέμου· ιδίως σε καιρό εμφύλιου πολέμου. Ύστερα είναι και η αμφιβολία. Η καχυποψία. Φίλος ή αντίπαλος; Σύντροφος ή προδότης; Και κάπου πάντα εκείνος ο σύντροφος που μπορεί να είναι συνάμα και ανακριτής και δεσμοφύλακας και δήμιος.

---

<sup>13</sup> Από συνέντευξη του Τίτου Πατρίκιου στην Ελισάβετ Σταμοπούλου, με τίτλο «Τίτος Πατρίκιος: Είμαι πάντα απέναντι στην εξουσία», [ανακτήθηκε στις 10.10.2018], από <https://www.in.gr/2016/04/24/plus/features/titos-patrikios-eimai-panta-apenanti-stin-eksoysia/>.

<sup>14</sup> Επρόκειτο για την τελευταία (τυχαία) συνάντησή τους, στη Σίφνο, όπου βρίσκονταν για διακοπές. Το περιστατικό επιβεβαίωσε και συμπλήρωσε ο Τίτος Πατρίκιος, σε συζήτηση που είχα μαζί του (στις 10.07.2018), και τον ευχαριστώ πολύ.

<sup>15</sup> Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2005, σ. 430.

<sup>16</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Υποσημείωση», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα, ό.π.*, σ. 129. «Παρωδία του σιμωνίδειου επιγράμματος για τους 300 των Θερμοπυλών. Είδος: επιτύμβιο· Θερμοπύλες: η ατομική ηθική, τελευταίο μετερίζι χωρίς ελπίδα. Τα ένδον ρήματα σε αντικατάσταση της αρετής μιας αρχαίας κοινότητας, πιστής ως τον θάνατο στις αρχές της. Μήνυμα; Χωρίς παραλήπτη πάντως.» Έτσι ερμηνεύει το ποίημα ο Δημήτρης Ραυτόπουλος, στο: Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η φονική μεταφορά της κυριολεξίας», *Μανδραγόρας* 20-21 (1999), όπου αφιέρωμα με τίτλο «Αναφορά Μνήμης: Άρης Αλεξάνδρου. Είκοσι χρόνια από το θάνατο του οραματιστή ποιητή», Μαρία Δούση (επιμ.), σ. 94.

### III. «Σύντροφε ανακριτά»

«Σύντροφε ανακριτά»: οι πρώτες λέξεις του *Κιβωτίου*, η προσφώνηση που περιέχει την εγγενή αντίφαση των δύο όρων, δημιουργώντας έτσι εξαρχής το πεδίο μιας σύγκρουσης τόσο ισχυρής, που, όπως παρατηρεί ο Ζήσης Αϊναλής, το μήνυμά της περνά κωδικοποιημένο στο υποσυνείδητο του αναγνώστη και λειτουργεί αυτόνομα καθ' όλη τη διάρκεια της ανάγνωσης.<sup>17</sup> Υποψίες, σκοπιμότητες, ανακρίσεις, εκτελέσεις είναι τα βασικά μοτίβα και της *Αντιγόνης*, όπου ο συγγραφέας δοκίμασε να δώσει μια πρώτη μορφή στους προβληματισμούς του, πριν την «κατάθεσή» τους μέσω των ανακρίσεων στο μοναδικό του μυθιστόρημα. Στο ίδιο στρατόπεδο – τον εχθρό δεν τον βλέπουμε ποτέ – δίνεται η εικόνα μιας απάνθρωπης Αριστεράς, αφού στην ουσία έχει υιοθετήσει ένα εξίσου απάνθρωπο σύστημα με τον απάνθρωπο αντίπαλό της. Σε αυτό το πλαίσιο, η ανταλλαγή των ρόλων στα πρόσωπα του έργου από τη μία πράξη στην άλλη δεν μπορεί παρά να γίνει με απόλυτη ευκολία, με την ίδια ευκολία που αλλάζει τις καταθέσεις του ο αφηγητής του *Κιβωτίου*. Είναι λοιπόν ο ίδιος αριθμισμός που καθιστά εύλογη την εναλλαγή αντικρουόμενων θέσεων, καταθέσεων, ταυτοτήτων και ρόλων.<sup>18</sup>

Σε αυτές τις άγριες εποχές που έζησε και τις οποίες αποτύπωσε ο Αλεξάνδρου, σε εκείνον τον κόσμο του φανατικού διπολισμού, η δική του προσωπική, πολιτική και ηθική στάση ήταν αδιανόητη, επί της ουσίας σχεδόν αυτοκτονική.<sup>19</sup> «Κι όμως δεν αυτοκτόνησα. / Είδατε ποτέ κανέναν έλατο να

---

<sup>17</sup> «Εκείνο το “Σύντροφε ανακριτά” που ανοίγει το μυθιστόρημα είναι το πρώτο μόνο από τα αλληπάλληλα ραπίσματα που δέχεται το συνειδητό και το υποσυνείδητο του αναγνώστη. Ο Αλεξάνδρου παίζει σε τέτοιον βαθμό με τις δυνατότητες της γλώσσας που κατορθώνει να στέλνει απευθείας, αδιαμεσολάβητα μηνύματα στο υποσυνείδητο αυτού του τελευταίου, χωρίς καν εκείνος να κατορθώνει να το συνειδητοποιήσει.» Ζ. Δ. Αϊναλής, «Ένα κιβώτιο μέσα σ' ένα κιβώτιο: Εκδοχές ενός εφιαλτικά εναλλακτικού κόσμου στο *Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου», *Πανοπτικόν* 22 (Ιούνιος 2017), Αφιέρωμα στον Άρη Αλεξάνδρου και την Καίτη Δρόσου, σ. 43-44.

<sup>18</sup> Ο παραλληλισμός *Κιβωτίου* και *Αντιγόνης* στο πλαίσιο της παραπάνω αριθμιστικής εναλλαγής καταθέσεων και ανταλλαγής ρόλων, μέσα σε ένα απάνθρωπο σύστημα, ανήκει στη Λίζυ Τσιριμώκου, και διατυπώθηκε στη συζήτηση που είχαμε.

<sup>19</sup> Κώστας Δεσποινιάδης, «Ο ανυπότακτος Άρης Αλεξάνδρου. Ανάμεσα στο *Κιβώτιο* και την *Εξέγερση της Κροστάνδης*», *Πανοπτικόν* 22, *ό.π.*, σ. 10, όπου η παραπάνω παρατήρηση συμπληρώνεται ως εξής: «Πολύ περισσότερο γιατί δεν επρόκειτο για μια στάση ουδέτερη, αλλά επιθετικά ενάντια και στους

κατεβαίνει μοναχός του στο πριονιστήριο; / Η θέση μας είναι μέσα δω σ' αυτό το δάσος / με τα κλαδιά κομμένα μισοκαμένους τους κορμούς / με τις ρίζες σφηνωμένες μες τις πέτρες.»<sup>20</sup> Ο φίλος και παλιός του συμμαθητής, Ανδρέας Φραγκιάς, περιγράφει έναν άνθρωπο που «όλες του οι συμπεριφορές έρεπαν προς το απόλυτο χωρίς έπαρση, χωρίς έμφαση, αβίαστα» και που «παρά την προσωπική του απολυτότητα, ανεχόταν, δεχόταν και σεβόταν τις απόψεις των άλλων» χωρίς ούτε ίχνος «μαχητικού φανατισμού». Και συμπληρώνει: «Η αίσθηση της προσωπικής ευθύνης πάντοτε βάραινε στις επιλογές του.»<sup>21</sup> Την εικόνα ενός ευφυούς, ουσιαστικού αλλά κλειστού ανθρώπου δίνει για τον Αλεξάνδρου ο Τίτος Πατρίκιος, αφού «ο διάλογος τον οποίο πάντα επεδίωκε δεν μπορούσε να γίνει, γιατί το Κόμμα δεν δέχεται τον διάλογο».<sup>22</sup> Ο Δημήτρης Μαρωνίτης σημειώνει: «Ας πούμε ότι είναι ένας άνθρωπος που ποτέ δεν βολεύτηκε σ' αυτόν τον κόσμο. Εγώ έτσι τον θυμάμαι άβολο.»<sup>23</sup>

---

δύο πόλους (και βέβαια στην περίπτωση του, το “επιθετικά” έχει να κάνει πάντα με την ουσία και όχι με το θορυβώδες ύφος, που ποτέ δεν υιοθέτησε και λόγω ιδιοσυγκρασίας).»

<sup>20</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Μέσα στις πέτρες», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 84.

<sup>21</sup> Συνέντευξη του Ανδρέα Φραγκιά στη Μαρία Δούση, με τίτλο «”Συνομιλώ, άρα υπάρχω”». Ο Ανδρέας Φραγκιάς συζητάει με τη Μαρία Δούση», *Μανδραγόρας* 20-21, ό.π., σ. 100. (Ο Φραγκιάς ήταν συμμαθητής του Αλεξάνδρου στο Βαρβάκειο Γυμνάσιο.)

<sup>22</sup> Από τη συζήτηση με τον Τίτο Πατρίκιο.

<sup>23</sup> Και συμπληρώνει: «Αυτό θυμάμαι κι από τη μοναδική φορά που τον συνάντησα στο σπίτι του Σινόπουλου. Ήταν ένας άνθρωπος που έμοιαζε να είναι εκτός του κόσμου τούτου πλέον. Αποφασισμένα!» Από την εκπομπή της ΕΡΤ «Παρασκήνιο»: Αφιέρωμα στη ζωή και το έργο του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο «Άρης Αλεξάνδρου: “Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών”», παραγωγή του 1986, σε σκηνοθεσία Τάκη Χατζόπουλου και έρευνα της Τέτας Παπαδοπούλου. Απομαγνητοφωνημένα αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις που παρουσιάστηκαν στην εκπομπή δημοσιεύτηκαν στο αφιέρωμα του περιοδικού *Μανδραγόρας* 20-21 (1999), ό.π. Το απόσπασμα από τη συνέντευξη του Δημήτρη Μαρωνίτη, στη σ. 90. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι, παρά τη βεβαιότητά του για τη λογοτεχνική αξία του πεζογράφου Αλεξάνδρου, ο οποίος με το *Κιβώτιο* «άνοιξε νέους δρόμους στη μεταπολεμική μας πεζογραφία», αμήχανος στέκεται ο Μαρωνίτης απέναντι στην ποίηση του Αλεξάνδρου, «αυτό το αιχμηρό ποιητικό τοπίο, όπου οι αιρετικές διδακτικές προθέσεις και η σκληρή θεματική ύλη δημιουργούν κάποια συμφόρηση στην επιφάνεια του ποιήματος, στενεύοντας έτσι, ίσως επικίνδυνα, τους μουσικούς του πόρους και δυσκολεύοντας την αναπνοή του». Διευκρινίζει πάντως ο μελετητής: «Τον άνθρωπο τον έχω γνωρίσει μόνο μια φορά στη ζωή μου. Το έργο του το διάβασα, αν μετρώ σωστά, δέκα φορές, με προσοχή. Υπάρχει, λοιπόν, ακόμη μια απόσταση που με εμποδίζει να νιώσω την άνεση της οικειότητας, ώστε να μπορώ να μετρήσω τα εξαγόμενα της

*IV. Ο άνθρωπος, το έργο του, οι ρίζες του και τα διαβάσματά του*

«Μήπως η διπλωματική μου κινδυνεύει να πλατειάσει;» Σαν να κρούει κάπου εδώ τον κώδωνα του κινδύνου ο Umberto Eco, μέσα από το γνωστό, γενναιόδωρο σε συμβουλές βιβλίο του *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*.<sup>24</sup> Προς τι όλες αυτές πληροφορίες, οι μαρτυρίες, τα γεγονότα και οι εκτιμήσεις αναφορικά με τη ζωή του Αλεξάνδρου, τις απόψεις του και την ιδιοσυγκρασία του; Μήπως υποκύπτουμε εντέλει σε αυτό που ο Roland Barthes ονομάζει «δεσποτεία του συγγραφέα», παρασυρόμενοι έτσι σε μια μονόπλευρη ερμηνεία του έργου, αντιμετωπίζοντάς το σαν «να ήταν πάντα, σε τελευταία ανάλυση, η φωνή ενός και μόνου, και του ίδιου προσώπου, του δημιουργού, ο οποίος εμπιστευόταν την “εκμυστήρευση” του;»<sup>25</sup>

Άλλωστε, όπως τονίζει ο Maurice Blanchot, όσα κι αν γνωρίζουμε για το πρόσωπο, την παρουσία και την ιστορία του συγγραφέα, κάθε ανάγνωση είναι μια σύγκρουσή του με τον αναγνώστη, ο οποίος τελικά τον εκμηδενίζει, «προκειμένου να επιστραφεί το έργο στον εαυτό του, στην ανώνυμη παρουσία του, στη βία και απρόσωπη κατάφαση που είναι το ίδιο το έργο».<sup>26</sup> Ωστόσο, στην περίπτωση του Αλεξάνδρου, θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι ο αναγνώστης δεν συγκρούεται με τον συγγραφέα, αλλά μυείται σε μια αίσθηση του δικαίου και του ανθρωπισμού, η οποία έγκειται στη διεκδίκηση του λόγου, του διαλόγου, του στοχασμού και της ελευθερίας, που προϋποθέτει θάρρος και ευθύνη. Γιατί εδώ η άρρηκτη σύνδεση του δημιουργού με το έργο συνιστά μια περήφανη έκκληση του ίδιου του έργου προς τον αναγνώστη· και μάλιστα έχει τέτοια δυναμική, γιατί δεν διατυπώνεται απλώς, αλλά επαληθεύεται βιωματικά από μια στάση ζωής και μια ατέρμονη οδυνηρή περιπέτεια όπου οδηγήθηκε ακριβώς λόγω αυτής της –με κάθε τρόπο και κάθε ευκαιρία– διατύπωσης.

«Για όσους τον γνώρισαν», σημειώνει ο Φραγκιάς, «μαζί με το έργο παραμένει η ανθρώπινη παρουσία που είχε μια εντελώς ιδιαίτερη μοναδικότητα ως

---

αίσθησής μου με μεγαλύτερη συγυριά.» Στο: Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη Μεταπολεμική γενιά (Αλεξάνδρου – Αναγνωστάκης – Πατρίκιος)*, Κέδρος, Αθήνα <sup>4</sup>2008, σ. 49-50, 52.

<sup>24</sup> Umberto Eco, *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, Μαριάννα Κονδύλη (μετ.), Νήσος, Αθήνα <sup>2</sup>2001, σ. 146.

<sup>25</sup> Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», Γιώργος Σπανός (μετ.), *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα <sup>3</sup>1997, σ. 138.

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, Δημήτρης Δημητριάδης (μετ.), Εξάντας 1970, σ. 264.

ατομικός χαρακτήρας και ως ακραία αντιπροσωπευτική περίπτωση μιας ολόκληρης γενιάς και μιας κατάστασης που έμεινε εντελώς ξεχωριστή. Η μοναδικότητα εκτός από τα άλλα συνίσταται και στην απόλυτη ταύτιση του ανθρώπου με το έργο του, γιατί όταν γίνεται λόγος για τον χαρακτήρα του, γίνεται αναπόφευκτη σαν η καλύτερη δυνατή σκιαγράφηση η παραπομπή σε δικά του κείμενα. Και αντίστροφα, τα κείμενα αυτά είναι στοιχεία της βιογραφίας και ψυχογραφίας του. Η ταύτιση υπάρχει πλήρης, χωρίς ρωγμές.»<sup>27</sup> Ως εκ τούτου, ακόμα και για όσους τον έχουν γνωρίσει ή θα τον γνωρίσουν μόνο μέσα από το έργο του, κάθε άλλο παρά απρόσωπη μπορεί να είναι η επικοινωνία τους με αυτό. Εξάλλου η διαμόρφωση και διατήρηση μιας ακέραιης προσωπικότητας κάτω από αντίξοες συνθήκες, ήταν ό,τι σταθερά επεδίωξε με τη ζωή και το έργο του ο εν λόγω συγγραφέας, ο «διωκόμενος, προπηλακιζόμενος, αμφισβητούμενος απ' όλες τις πλευρές»,<sup>28</sup> και αυτό αφορά όλους μας προσωπικά και πολιτικά.

Στη πολιτική στάση του Άρη Αλεξάνδρου επιμένει ο Σπύρος Τσακνιάς, τονίζοντας πως ήταν απόρροια της έντονα μοραλιστικής του φύσης, «σε βαθμό που πολιτική και ηθική στάση να χωνεύονται μέσα του σε μια αδιάσπαστη χημική ένωση». Γι' αυτό τον λόγο δέχτηκε ερεθίσματα που αποτέλεσαν τον πυρήνα και την κινητήρια δύναμη του λογοτεχνικού του έργου.<sup>29</sup> Τα ερεθίσματα αυτά προήλθαν τόσο από τις συγκυρίες, τα γεγονότα της εποχής του και την ενεργή του συμμετοχή και κριτική παρέμβαση σε αυτά, όσο και από τα διαβάσματά του, που περιλαμβάνουν ένα μεγάλο μέρος της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Η μύησή του μάλιστα σε αυτά τα κείμενα δεν ήταν αποτέλεσμα της επαφής του ως απλού αναγνώστη, αλλά μέρος της γόνιμης

---

<sup>27</sup> Ανδρέας Φραγκιάς, «Μια μαρτυρία για τον άνθρωπο», Αφιέρωμα στον Άρη Αλεξάνδρου στο *Διαβάζω* 212 (29.3.1989), σ. 23-24.

<sup>28</sup> «Η Δεξιά τον έστελνε στις φυλακές και τις εξορίες και μόλις έφτανε εκεί, η Αριστερά έσπευδε να τον απομονώσει για να μη μολύνει, με τ' ανυπότακτο πνεύμα του, τους πειθήνιους οπαδούς της». Σπύρος Τσακνιάς, «Μνήμη Άρη Αλεξάνδρου (1922-1978)», *Δακτυλικά αποτυπώματα. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1983, σ. 165.

<sup>29</sup> Και καταλήγει ο Τσακνιάς για την περίπτωση του Αλεξάνδρου: «Είναι αποκλειστικά, μονομανιακά, νευρωτικά, θα έλεγα, πολιτικός συγγραφέας, όπως υπήρξε και ο Καίσιτλερ για ένα μεγάλο διάστημα. Και οι μοραλιστές ποιητές επισύρουν τη μοραλιστική κριτική. Μια ανάγνωση που θα παρέκαμπε το πολιτικό στοιχείο σαν εξωγενές, εύκολο ή άσχετο προς “το κείμενο καθ' εαυτό”, θα κινδύνευε να χάσει τον στόχο και να κυνηγάει τον ίσκιο του.» *Ο.π.*, σ. 166-167.

και της απολύτως ουσιαστικής διάδρασής του με την ξενόγλωσση κουλτούρα ως μεταφραστή.

Κι έτσι επιστρέφουμε στον Barthes, που τονίζει ότι το κείμενο είναι ένα πλέγμα αναφορών, προερχόμενων από τις χίλιες τόσες εστίες πολιτισμού». <sup>30</sup> Λέει ο Περικλής Κοροβέσης (ο οποίος μάλιστα υπήρξε μαθητής του Γάλλου φιλοσόφου): «Ο Αλεξάνδρου είναι κληρονόμος της παγκόσμιας λογοτεχνίας, αφού αυτά που διάβασε τα έκανε κτήμα της ελληνικής γλώσσας, άρα και δικό του κτήμα. Τη δουλειά αυτή την έκανε για βιοπορισμό, και ούτε ο ίδιος δεν ήξερε πόσα βιβλία είχε μεταφράσει. Μιλάμε λοιπόν για μια απέραντη γκάμα, και αυτή η ενσωματωμένη γνώση προσαρμοσμένη στην ελληνική πραγματικότητα, έδωσε το δικό του έργο.» <sup>31</sup>

Η παραπάνω γόνιμη ενσωμάτωση είχε να κάνει και με τον τρόπο με τον οποίο δούλευε ο Αλεξάνδρου. «Επαγγελματίας μεταφραστής ήταν λοιπόν αναμφισβήτητα», σημειώνει ο Ραυτόπουλος, «αλλά ήταν και μεταφραστής, κάτι που δεν περιέχεται υποχρεωτικά στην πρώτη ιδιότητα». Και επεξηγεί: «Θέλω να πω ότι με την πνευματική εντιμότητα που τον χαρακτήριζε και με το πάθος που είχε για τη λογοτεχνία, ο Αλεξάνδρου-επαγγελματίας δούλευε σαν ερασιτέχνης και όχι ερασιτεχνικά σαν επαγγελματίας.» <sup>32</sup> Ο ίδιος άλλωστε, από την πείρα του, είχε

<sup>30</sup> Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», *ό.π.*, σ. 141.

<sup>31</sup> «Οι μεταφραστές είναι ειδικά ταλέντα. Για να μεταφράσεις δηλαδή π.χ. Τολστόι στα ελληνικά, για να τον καταλάβεις τόσο, πρέπει να είσαι ο ίδιος Τολστόι, κι ας μην μπορείς να γράψεις σαν τον Τολστόι.» Από συζήτηση που είχα με τον Περικλή Κοροβέση (στις 13.07.2018), τον οποίο ευχαριστώ θερμά. Κατάλογος των μεταφράσεων του Αλεξάνδρου υπάρχει στο: Χρίστος Παπαγεωργίου, «Μεταφράσεις του Άρη Αλεξάνδρου. Μια απόπειρα καταγραφής», *Διαβάζω* 212, *ό.π.*, σ. 78-79. Καθώς και στο: Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, *ό.π.*, σ. 389-398. Εδώ (σ. 398) ο Ραυτόπουλος κλείνει με μια σημείωση, όπου αναφέρεται ότι «μια πρώτη βιβλιογραφική έρευνα για το έργο του Α.Α. και για τη διάδοση και απήχισή του είχε αρχίσει το 1976 από τον Παύλο Κόρπη, που ζήτησε γι' αυτό τη συνδρομή του ίδιου του συγγραφέα», αλλά «η εργασία εκείνη εγκαταλείφθηκε· ο Π. Κόρπη παρέδωσε τα στοιχεία που είχε συγκεντρώσει στην Καίτη Δρόσου, η οποία με τη σειρά της βοήθησε στη συμπλήρωσή τους». Ο Ραυτόπουλος ευχαριστεί και τους δυο, καθώς και τους Αλέξανδρο Αργυρίου, Αλέξη Ζήρα και Άντεια Φραντζή για τις πληροφορίες τις οποίες συνεισέφεραν στο βιβλίο του. Τέλος, επισημαίνει πως «υπάρχουν κενά στα βιβλιογραφικά στοιχεία των μεταφράσεων: ο συγγραφέας δεν κρατούσε αντίτυπα ή αρχείο και πολλά βιβλία είναι εξαντλημένα».

<sup>32</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Ο μεταφραστής Άρης Αλεξάνδρου. Από ποια σε ποια γλώσσα μεταφράζουμε;», στο αφιέρωμα με τίτλο «Πορτρέτα μεταφραστών. Άρης Αλεξάνδρου», Οντέτ Βαρών-Βασάρ (επιμ.), *Μετάφραση '96* τχ. 2 (09.1996), σ. 143. Εδώ περιγράφεται και ο τρόπος που δούλευε: «Έκανε σκληρό “μεροκάματο”, ουσιαστικά χωρίς ωράριο – κατά κανόνα δωδεκάωρο – και



οδηγηθεί στο συμπέρασμα ότι «καλές μεταφράσεις μπορούν να γίνουν μόνο από μη επαγγελματίες μεταφραστές», δηλαδή «μόνο από ανθρώπους που διαλέγουν και δουλεύουν ένα κείμενο για προσωπική τους ευχαρίστηση, όπως θα πρέπει να δούλεψε ο Σεφέρης την *Ερημη Χώρα* του Έλιοτ».<sup>33</sup>

Σαν «έναν μανιώδη καλλιγράφο» που είναι σκυμμένος «πάνω από γλώσσες άλλες» και «αφουγκράζεται τα κείμενα ως μέσα, εκεί που χτυπούν οι σκοτεινές τους φλέβες» φαντάζεται τον Άρη Αλεξάνδρου η ποιήτρια και μεταφράστρια Τζένη Μαστοράκη, και σκέφτεται πόσο μεράκι χρειάστηκε –και πόση πίκρα– για να αγαπήσει ήρωες ξένων βιβλίων και πόσα δικά του βιβλία «μπορεί να κατάπιαν αυτές οι αντιγραφές».<sup>34</sup> Ίσως σε αυτά τα «χαμένα» έργα που ποτέ δεν γράφτηκαν να συμπεριλαμβάνονται και κάποια θεατρικά.

Ωστόσο, η επίπονη σχέση του με τη γλώσσα, τις γλώσσες και τους τύπους των σημαινόντων έχει την αφετηρία της ήδη στα παιδικά του χρόνια, στις ρίζες του και στα γλωσσικά του περιβάλλοντα. Με πατέρα Έλληνα από την Τραπεζούντα και μητέρα Ρωσίδα εσθονικής καταγωγής, με τα πρώτα του χρόνια στο Λένινγκραντ και την εγκατάστασή του στην Ελλάδα στην ηλικία των έξι ετών, πρώτα στη

---

σχεδόν χωρίς αργίες, εκτός από τις θερινές διακοπές λίγων εβδομάδων· και “έβγαζε” δυο τυπογραφικά δεκαεξασέλιδα τη βδομάδα: αυτή η νόρμα πίστευε πως ήταν οριακή για μια καλή μετάφραση, επαγγελματική εννοείται.» Σε εισαγωγικό σημείωμα (σ. 129), η επιμελήτρια του αφιερώματος, υπεύθυνη της έκδοσης και μεταφράστρια Οντέτ Βαρών-Βασάρ αναφέρει: «Ο πρώτος μεταφραστής τον οποίο έπρεπε να τιμήσει το περιοδικό ήταν, κατά τη γνώμη μου, ο Άρης Αλεξάνδρου, ο κατ’ εξοχήν μεταφραστής. Αφιερώνοντας κυριολεκτικά ολόκληρη τη ζωή του στη μετάφραση, ο Αλεξάνδρου μετέφρασε 80 αυτοτελή βιβλία· σ’ αυτά συγκαταλέγονται πολλές από τις ωραιότερες και σημαντικότερες μεταφράσεις λογοτεχνίας στα ελληνικά.»

<sup>33</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Περί μεταφράσεων», *Εξώ απ’ τα δόντια. Δοκίμια 1937-1975*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα 2018, σ. 102, όπου αναφέρεται και το εξής αρκετά ενδιαφέρον: «[...] ακόμα κι εμείς οι “καθιερωμένοι” καταφέρνουμε συχνά-πυκνά να δικαιώσουμε εκείνον που είπε το σοφό traduttore, traduttore. Ο μόνος τρόπος να προστατεύσουμε τον αναγνωστικό κοινό απ’ τις κακές μεταφράσεις, είναι να του προσφέρουμε καλές μεταφράσεις, επαφιέμενοι στην αμφίβολη ικανότητά του να κάνει τη σύγκριση.» [Πρώτη δημοσίευση: *Επιθεώρηση Τέχνης* 73-74 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1961).]

<sup>34</sup> Τζένη Μαστοράκη, «Τρία γράμματα στον Άρη Αλεξάνδρου», *Η λέξη* 77 (09.1988), σ. 626. Σε αυτό το συμπέρασμα για το προσωπικό λογοτεχνικό «κόστος» που είχε η μεταφραστική δουλειά του Αλεξάνδρου οδηγείται και ο βιογράφος του: «Η κολοσσιαία μεταφραστική παραγωγή του, παρά την εκπληκτική άνεσή του στις γλώσσες και στη γραφή, αντιπροσωπεύει ένα μόχθο συντριπτικό, που εκτόπισε στο περιθώριο την πρωτότυπη λογοτεχνική του δουλειά.» Στο: Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Ο μεταφραστής Άρης Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 143.

Θεσσαλονίκη «της προσφυγιάς» και ύστερα στην Αθήνα, στην επίσης προσφυγική συνοικία Δουργούτι (Νέος Κόσμος), ο μικρός Αριστοτέλης Βασιλειάδης βίωσε το γλωσσικό ξερίζωμα από τη μητρική του γλώσσα (ρωσική) στην πατρική (ελληνική).<sup>35</sup> Συνέβη λοιπόν αυτό που παρατηρεί ο Barthes γι' αυτές τις περιπτώσεις: «Όταν δεν έχετε στη διάθεσή σας καμιά γνωστή γλώσσα, αποφασίζετε να κλέψετε μια γλώσσα – όπως άλλοτε έκλεβαν ένα κομμάτι ψωμί.»<sup>36</sup> Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ο Αλεξάνδρου κυριεύεται από μια «γλωσσική βουλιμία», ένα μεταφραστικό ασίγαστο πάθος «να μιλήσει το ξένο», να το οικειοποιηθεί, να το φέρει εδώ για να του δείξει τη «δική του» γλώσσα, εκείνη που με κόπο κατάφερε να κατακτήσει.<sup>37</sup>

Ουσιαστικά, θα παραμείνει για πάντα «γλωσσικά ανέστιος», να κατέχεται από τη «μόνιμη αγωνία της ανέφικτης έκφρασης και της αυτομετάφρασης».<sup>38</sup> Είναι αυτή η αγωνία ίσως που συντελεί στη μεταφραστική του δεινότητα, αφού, όπως σημειώνει η Τσιριμώκου, «ο αυθεντικός μεταφραστής πλήττεται από μια ασθένεια, τη γλωσσαλγία: βλέπει αυτό που ακούει, ακούει αυτό που βλέπει, λειτουργεί ηδονοβλεπτικά μέσα στις γλώσσες».<sup>39</sup> Και ακριβώς αυτή η ηδονοβλεπτική θεώρηση των κειμένων της ευρωπαϊκής δραματουργίας που συγκαταλέγονται στο μεταφραστικό του έργο (μεταξύ ποιημάτων, μυθιστορημάτων και δοκιμίων), σε συνδυασμό με τη βαθιά και οξυδερκή πολιτική του σκέψη, μέσα στο πλήθος των γλωσσών και την απομόνωση των συντρόφων, έδωσαν, όπως θα δούμε, την ολοκληρωμένη *Αντιγόνη* του και την ημιτελή «Σιωπή» του. Άλλωστε, «είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας», όπως λέει ένας στίχος του Σεφέρη.<sup>40</sup>

Με τις πιθανές επιρροές λοιπόν στη δραματουργία του Αλεξάνδρου θα ασχοληθώ κατ' αρχάς σε αυτή την εργασία, εξετάζοντας μάλιστα εκείνη την ενδιάμεση περιοχή της διακειμενικότητας, η οποία συγκροτείται από εν κινήσει

<sup>35</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η φονική μεταφορά της κυριολεξίας», *ό.π.*, σ. 93.

<sup>36</sup> «Lorsque aucune langue connue n'est à votre disposition, il faut bien se résoudre à *voler un langage* – comme on volait autrefois un pain.» Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975, σ. 170. (Το απόσπασμα αναφέρεται και στο παρακάτω δοκίμιο της Λίζυς Τσιριμώκου.)

<sup>37</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, «Ο συνήθης ύποπτος», *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2000, σ. 171.

<sup>38</sup> *Ο.π.*, σ. 170.

<sup>39</sup> *Ο.π.*, σ. 170-171.

<sup>40</sup> Στίχος από το ποίημα του Γιώργου Σεφέρη με τίτλο «Επί σκηνής», ΣΤ', από τη συλλογή *Τρία κρυφά ποιήματα*, στο: Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα <sup>8</sup>1972, σ. 284-291.

νοήματα, από νοηματικά κατώφλια και περάσματα μεταξύ ενός κειμένου και των άλλων κειμένων με τα οποία ενδεχομένως αυτό σχετίζεται ή στα οποία αναφέρεται ρητά.<sup>41</sup> Στη συνέχεια θα μελετήσω τη μοναδική παράσταση της *Αντιγόνης*, τη μορφή και τους κώδικες που επιλέχθηκαν ώστε να βρει, για μια και μοναδική φορά από σκηνης, ο πρωτότυπος θεατρικός λόγος του Αλεξάνδρου αποδέκτες. Τέλος, θα αναφερθώ στην πρόσληψη της παράστασης, εντάσσοντάς την και ερμηνεύοντάς την μέσα στο πλαίσιο των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και συγκυριών εκείνης της περιόδου.

Υπάρχει περίπτωση η εισαγωγή μου να είναι κάπως υπερβολική σε έκταση. Είναι γιατί μπορεί να παρασύρθηκα από την οδηγία του Umberto Eco, ότι σκοπός μιας καλής εισαγωγής είναι να μείνει ικανοποιημένος ο αναγνώστης, να καταλάβει τα πάντα και να μη διαβάσει τα υπόλοιπα.<sup>42</sup>

## 1. Σιωπές

### *1.1. Η μυθοπλαστική «Σιωπή» ενός «κατ' ανάγκη δευτερεύοντος» προσώπου*

Πριν τη δραματουργία του Άρη Αλεξάνδρου, ας πάμε για λίγο στη «δραματουργία» του Αλέκου, φίλου του αφηγητή στο *Κιβώτιο*. Με εμφανή αυτοβιογραφικά στοιχεία στη σκιαγράφησή του, ο Αλέκος ανήκει, σύμφωνα με τον Ραυτόπουλο, στα «κατ' ανάγκη δευτερεύοντα» πρόσωπα, «καθότι εκτός θέματος», εφόσον εμφανίζονται όχι από αφηγηματική ανάγκη, αλλά παρενθετικά και μοιάζουν να βγαίνουν από τις πτυχές μιας συλλογιστικής ταραγμένης, που ανακαλεί ο αφηγητής σαν μάρτυρες του ανεπίληπτου κομματικού του παρελθόντος, ενώ είναι φαντάσματα της ενοχής του»:<sup>43</sup> «[...] ήτανε στενός αδελφικός μου φίλος. Πήγαινα ταχτικά στο σπίτι του, στο Δουργούτι, ερχότανε κι αυτός πολύ συχνά στο δικό μου [...].<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το βασίλειο της Ευγένιας. Λογοτεχνικά διακεείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένια του Θεοδώρου Μοντσελέζε*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005, σ. 20.

<sup>42</sup> Umberto Eco, *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία, ό.π.*, σ. 166.

<sup>43</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος, ό.π.*, σ. 289.

<sup>44</sup> Άρης Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, Κέδρος, Αθήνα <sup>18</sup>1974, σ. 167. Επίσης, στη σ. 183, ο αφηγητής γράφει για τον εαυτό του, τον Αλέκο και τον τρίτο της παρέας, τον Χριστόφορο, ο οποίος οργάνωσε τους άλλους δύο στο Κόμμα, το καλοκαίρι του 1938: «Ήμασταν κιόλας φίλοι γκαρδιακοί, όπως μας

Οι βιογραφικές πληροφορίες λοιπόν του Αλέκου, υποκοριστικό του ονόματος «Αλέξανδρος», δηλαδή του ίδιου ονόματος που ο Αλεξάνδρου είχε επιλέξει ως λογοτεχνικό ψευδώνυμο, συνιστούν μάλιστα ακριβείς βιογραφικές πληροφορίες του συγγραφέα του *Κιβωτίου*, εξ ου και το πρόσωπο αυτό λειτουργεί και ως ένα αρχετυπικό alter ego μέσα στην αφήγηση. Γεννημένος στη Ρωσία, από μητέρα Ρωσίδα (η οποία μάλιστα στην Αθήνα είχε κατάστημα με κορσέδες), συγγραφέας ενός θεατρικού έργου, διαφώνησε κάθετα με τη διαγραφή παιδικού φίλου του από το Κόμμα και τη συνακόλουθη ηθική και επαπειλούμενη βιολογική του εξόντωση, αποχώρησε, διαγράφηκε,<sup>45</sup> ζούσε στο Δουργούτι την περίοδο της Κατοχής, ενώ στα Δεκεμβριανά συνελήφθη από τους Άγγλους και στάλθηκε στην Ελ-Ντάμπα, στον Εμφύλιο εξορίστηκε στη Λήμνο και μετά, αρνούμενος να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία καταδικάστηκε ως ανυπότακτος και δεν αποκλείεται εντέλει να εκτελέστηκε, αλλά ο αφηγητής δεν μπορεί να το γνωρίζει με βεβαιότητα, το εικάζει μόνο, αφού από κάποια στιγμή και μετά τον απομόνωσε, «πειθαρχώντας στην εντολή της Οργάνωσης».<sup>46</sup>

Η παραπάνω στάση του αφηγητή είναι βέβαια εντελώς διαφορετική από εκείνη του Αλέκου, ο οποίος, αντιτασσόμενος στην κομματική απόφαση, είχε αρνηθεί να απομονώσει τον κοινό παιδικό τους φίλο, Χριστόφορο, ο οποίος ψευδώς κατηγορήθηκε και «εκτελέστηκε ηθικά» ως πράκτορας της Γκεστάπο: «Ο Αλέκος μού εξήγησε ότι βρέθηκε σε “φοβερό δίλημμα”, όχι τόσο επειδή είχε να διαλέξει ανάμεσα στο κομματικό καθήκον και στη φιλία του με τον Χριστόφορο, όσο γιατί έπρεπε να πάρει μια για πάντα μια απόφαση, αν θα υπάκουε δηλαδή στις κομματικές αποφάσεις, όποιες κι αν ήταν αυτές. Ελέγχοντας, λέει, τον εαυτό του, διαπίστωσε πως δεν μπορεί να υπακούει σε διαταγές που δεν πιστεύει, υπέβαλε λοιπόν την παραίτησή

---

άρεσε να λέμε, μα δεν ξέραμε ακόμα τι καπνό φουμάρει ο καθένας μας (μεταφορικός βεβαίως, γιατί είχαμε αρχίσει να πλουτίζουμε τον Παπαστράτο [...]).

<sup>45</sup> Την «καταγωγή» του ονόματος του Αλέκου από το ψευδώνυμο του συγγραφέα του μυθιστορήματος, καθώς και τη λειτουργία του προσώπου ως «αρχετυπικού alter ego» επισημαίνει ο Ζήσης Αϊναλής, και αναφέρει ενδεικτικά τις παραπάνω ομοιότητες του βιογραφικού του Αλέκου με εκείνο του Αλεξάνδρου. Στο: Ζ. Δ. Αϊναλής, «Ένα κιβώτιο μέσα σ' ένα κιβώτιο», *ό.π.*, σ. 46-47. Επίσης, στην υποσημ. 5, σ. 58, αναφέρει ότι «αντιστοίχως, μπορούμε να υποπτευθούμε ότι ο μυθιστορηματικός “Χριστόφορος” λειτουργεί μες στην αφήγηση ως το alter ego του φίλου του συγγραφέα, Χρίστου Θεοδωρόπουλου».

<sup>46</sup> Άρης Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, *ό.π.*, σ. 185.

του [...]»<sup>47</sup> Σαφώς το μυθιστορηματικό αυτό περιστατικό παραπέμπει στο αληθινό γεγονός που σήμανε τη λήξη της περιόδου της «ένταξης» του Αλεξάνδρου, το 1942, με την κατηγορία του φίλου του, Χρίστου Θεοδωρόπουλου<sup>48</sup> ως χαφιέ και τη διαγραφή του από το ΕΑΜ και το ΚΚΕ, μαζί με τους Γιώργο Λιανόπουλο και Στάθη Μεγαλοοικονόμου. Αυτή η υπόθεση του «προδοτικού τριού» κατά την «αδίστακτη κομματική λασπορολογία», όπως επισημαίνει ο Ραυτόπουλος, ήταν ένα σοκ για τον Αλεξάνδρου, ο οποίος «όχι μόνο δε δέχτηκε την αβάσιμη κατηγορία εναντίον του στενού φίλου του, όχι μόνο αρνήθηκε να του κόψει την καλημέρα, κατά τις εντολές, αλλά κηρύχτηκε αλληλέγγυος, δηλώνοντας την αυτοδιαγραφή του». Όμως δεν παραιτήθηκε από την αντιστασιακή δράση, συμμετέχοντας αυτόβουλα σε όλες τις κινητοποιήσεις της σπουδάζουσας νεολαίας, παραμένοντας στο εξής «ανέντακτος», ωστόσο αλληλέγγυος με τους ομοϊδέατες του, που επίσημα τον θεωρούσαν αποστάτη και προδότη. Αυτή η αλληλεγγύη τού στοίχισε την εκτόπισή του στα νησιά της «άγονης γραμμής», την καταδίκη του από το Στρατοδικείο για ανυποταξία, αλλά και την απομόνωση από τους συντρόφους του.<sup>49</sup> Μοιράστηκε έτσι την ίδια μοίρα με τον «δευτερεύοντα» ήρωα του μοναδικού του μυθιστορήματος, τον Αλέκο, πορευόμενος «αδελφικά μόνος, αδελφικά ελεύθερος», όπως δηλώνεται από τον στίχο του Ελνάρ στην προμετωπίδα της συλλογής των ποιημάτων που έγραψε στην εξορία, με τίτλο *Άγονος Γραμμή*.<sup>50</sup>

Τέλος πάντων, όλα αυτά δείχνουν πως ο Αλέκος «είναι» ο Αλεξάνδρου. Όμως το ένα και μοναδικό θεατρικό έργο του Αλέκου δεν είναι η *Αντιγόνη* αλλά η «Σιωπή». Η «Σιωπή», όπως περιγράφεται στο μυθιστόρημα, είναι έργο «αντιστασιακό», όπου όμως δεν κατονομάζεται ο τόπος και ο χρόνος της δράσης.<sup>51</sup> Η υπόθεση έχει ως εξής: μια Κυβέρνηση διατάζει την τοποθέτηση μικροφώνων σε όλα τα σπίτια. Τα μικρόφωνα είναι συνδεδεμένα με ένα «Ακουστικό Κέντρο», όπου «διορισμένοι ωτακουστές» μπορούν με τη βοήθεια ειδικών συσκευών να συνδέονται με όποιο σπίτι θέλουν και να ακούν τι λένε οι πολίτες της χώρας, οι οποίοι, ξέροντας ότι τους ακούει το Κέντρο, αρχίζουν να αντιδρούν σε αυτή την κατάσταση, ο καθένας σύμφωνα με

<sup>47</sup> Ο.π., σ. 173-174.

<sup>48</sup> Βλ. υποσημ. 45, για την «ταύτιση» του Χριστόφορου του *Κιβωτίου* με τον Χρίστο Θεοδωρόπουλο.

<sup>49</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, ό.π., σ. 19.

<sup>50</sup> Ο στίχος του Paul Eluard δίνεται στα γαλλικά: “Fraternellement seul fraternellement libre”, στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 25.

<sup>51</sup> Άρης Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, ό.π., σ. 207.

τον χαρακτήρα του. «Έτσι, άλλοι αρχίσανε να μιλάνε συνεχώς περί ανέμων και υδάτων, άλλοι τόλμησαν να βουλώσουν το μικρόφωνο, είδανε όμως να ανάβει αμέσως ένα κόκκινο φωτάκι και κατάλαβαν ότι η Κυβέρνηση ήταν πράγματι σε θέση να ελέγχει την “απρόσκοπτον λειτουργίαν των μετρητών” [...] άλλοι βάζανε δυνατά το ραδιόφωνό τους και σούρνανε στην Κυβέρνηση τα εξ αμάξης [...] και άλλοι τέλος, οι γλωσσομαθείς, άρχισαν να συνεννοούνται σε διάφορες ξένες γλώσσες και υπήρξαν και ορισμένοι που βάλθηκαν να πλέκουν το εγκώμιο της Κυβερνήσεως κατά τρόπο τόσο υπερβολικό, ώστε ήταν ολοφάνερο ότι την ειρωνεύονται.» Τελικά, χάρη σε πράκτορες και σε προδοσίες πολιτών για ίδιον όφελος (από ερωτικές αντιζηλίες έως περιουσιακές διαφορές) και μετά από πολλές συλλήψεις, η Κυβέρνηση απαγορεύει κάθε θόρυβο και μουσική που μπορεί να καλύψει συζητήσεις, κάθε συνομιλία σε ξένη γλώσσα, καθώς και τα εγκώμια «υπέρ της Κυβερνήσεως» που ξεπερνούν τα όρια «της κοσμιότητας». Τέλος, επιβάλλει να περιορίζονται στο ελάχιστο «οι άνευ σοβαρού περιεχομένου φλυαρία». Έτσι, όσοι θέλουν να αντισταθούν δεν μπορούν πια παρά να καταφύγουν στη σιωπή, «και το έργο του Αλέκου τέλειωσε με μια βουβή σκηνή, όπου οι ήρωές του, λένε καληνύχτα και άλλα σχετικά, για να πιστέψει ο ωτακουστής ότι πέσανε για ύπνο και ύστερα αρχίζουν να συνεννοούνται με νοήματα».<sup>52</sup>

### *1.II. Η κατοχική «Σιωπή» στο μυθιστόρημα και στη ζωή*

Μήπως είπαμε πάρα πολλά για ένα ανύπαρκτο έργο; Θα μπορούσε να ίσχυε αυτό, ναι, αν το έργο ήταν όντως ανύπαρκτο. Όμως σε σημείωμά της που συμπεριέλαβε στο Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, η Καίτη Δρόσου δίνει την πληροφορία ότι η «Σιωπή» πράγματι γράφτηκε στην Κατοχή, και διαβάστηκε όπως αναφέρεται στο μυθιστόρημα, με σχεδόν τα ίδια σχόλια αλλά «χάθηκε για πάντα, εξαιτίας συνεχών αλλαγών διευθύνσεων, μετακινήσεων αθέλητων, συλλήψεων κλπ.»<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Ο.π., σ. 207-209.

<sup>53</sup> Στο εν λόγω σημείωμα (Παρίσι, 24.01.1982), η παραπάνω πληροφορία σχετικά με την απώλεια εκείνου του έργου, συμπληρώνεται ως εξής: «[...] όπως χάθηκε ή σωστότερα “καταστράφηκε” από μένα –λόγω δικών μου “περιπετειών” προσωπικών και που έχουν σχέση με το κίνημα– όλη η αλληλογραφία του Άρη προς εμένα από τη Λήμνο όπου πρώτο νησί εξορίας του.» Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, ό.π.

Εδώ ίσως αξίζει να τεθεί σε μια παρένθεση το γεγονός ότι «συγγενικό» με το έργο του Αλεξάνδρου τίτλο είχε ένα επίσης χαμένο σήμερα, κατοχικό έργο –αλλά μυθιστόρημα– είχε γράψει ο «εκλεκτικά συγγενής» του, Γιάννης Ρίτσος. Το αναφέρει ο ίδιος σε μια σημείωση, στην έκδοση της ποιητικής συλλογής *Συντροφικά τραγούδια*: «Βρέθηκαν το 1945 στα ανάστατα χειρόγρατά μου, μετά τα Δεκεμβριανά, όπου χάθηκαν δώδεκα ανέκδοτα έργα μου (ποιητικές συλλογές, δοκίμια, διηγήματα, το 900σέλιδο μυθιστόρημα «Στους πρόποδες της σιωπής» – το μοναδικό που έγραψα στη ζωή μου [...]).<sup>54</sup>

Ας επιστρέψουμε στο μυθιστόρημα του Αλεξάνδρου όμως, όπου αναφέρεται πως η ανάγνωση του θεατρικού έργου με τίτλο «Σιωπή» έγινε στην παρέα από τον Αλέκο στο σπίτι του, ένα πρωινό που έλειπαν οι δικοί του, μάλλον τον Γενάρη του 1942: «[...] ακούγαμε τη “Σιωπή” φορώντας τα παλτά μας, η σόμπα ήτανε σβηστή – κανονικά, έκαιγε ανθρακίτη, μα πού να βρεθεί [...].» Ο Αλέκος κάπνιζε συνεχώς όσο διάβαζε. «Σε μια στιγμή, ο Χριστόφορος διέκοψε την ανάγνωση και είπε πως καλό θα ήταν να κλείναμε την πόρτα, μην τύχει και μας ακούσει κανένας από το κεφαλόσκαλο κι ο Αλέκος κι εγώ συμφωνήσαμε αμέσως, γιατί το έργο, όπως και να το κάνουμε, ήτανε αντιστασιακό και ποτέ δε βλάπτει να παίρνεις τα μέτρα σου.»<sup>55</sup> Η περιγραφή της ανάγνωσης γίνεται με πολλές λεπτομέρειες και πολλές παρεκβάσεις, όπως συνηθίζει άλλωστε ο ανώνυμος αφηγητής του *Κιβωτίου*.

Όσο για τα σχόλια, κάθε άλλο παρά θετικά ήταν, για την ακρίβεια ασκήθηκε στον Αλέκο «δριμύτατη κριτική», εφόσον οι φίλοι του έκπληκτοι διαπίστωσαν πως «είχε χαραμίσει ένα τόσο ωραίο και επίκαιρο θέμα» αφήνοντας ασαφή την κοινωνική προέλευση και κατάσταση των ηρώων του, οι οποίοι μάλιστα «κάνανε αντίσταση κατά τρόπο ελάχιστα ρεαλιστικό». Φυσικά, η βασική αδυναμία του έργου για εκείνους ήταν η «αντιρεαλιστική του βάση», αλλά έστω κι έτσι, θεώρησαν ότι θα μπορούσε τουλάχιστον «να πει τα πράγματα με το όνομά τους», δηλαδή να δηλώσει ξεκάθαρα στο έργο του πως τα γεγονότα εκτυλίσσονται στη σύγχρονη εποχή, στην κατοχική περίοδο, όπου οι πολίτες προσπαθούν να κάνουν αντίσταση: «[...] γιατί να μην τους πει κατεχόμενους ο Αλέκος και γιατί να μην προσδιορίσει σαφώς ότι πρόκειται για την Ελλάδα;» Το μόνο που προέκυπτε σαφώς ήταν πως οι ήρωες

<sup>54</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Μια σημείωση», (Αθήνα, 27.04.1981), στο: Γιάννης Ρίτσος, *Συντροφικά τραγούδια*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 42009, σ. 199.

<sup>55</sup> Άρης Αλεξάνδρου, *Το Κιβώτιο, ό.π.*, σ. 205, 206.

βρίσκονταν «κάτω από ξένη κατοχή, ή μάλλον ούτε κι αυτό, μα απλώς και μόνο κάτω από καθεστώς αστυνομοκρατίας», έτσι ώστε εντέλει η συνθήκη δεν αρκούσε «για να χαρακτηρίσουμε το έργο αντιστασιακό». Από το τετράπρακτο αυτό έλειπε λοιπόν η «πολιτική σαφήνεια», καθώς «δεν ξέρεις αν στρέφεται αναντίον του ιταλικού φασισμού ή του γερμανικού ναζισμού» ούτε «αν οι ήρωές του είναι οργανωμένοι στο Κόμμα ή στον ΕΑΜ ή έστω και στον ΕΔΕΣ». Εφόσον όμως «το πράγμα παρουσίαζε αρκετό ενδιαφέρον», πολύ εύκολα θα μπορούσε να «διορθωθεί». Δόθηκε λοιπόν στον συγγραφέα η φιλική συμβουλή, ή μάλλον η υπόδειξη να προσθέσει «μερικές λεπτομέρειες που θα πολιτικοποιούσαν τη “Σιωπή” του και να αλλάξει οπωσδήποτε το τέλος, για να φανεί ξεκάθαρα ότι «πιστεύει ακράδαντα στην τελική νίκη». Όμως ο Αλέκος, παρόλο που τους άκουσε προσεκτικά και «κάτι ήταν έτοιμος να απαντήσει», τελικά σώπασε, και «δεν ξανάγινε λόγος για τη “Σιωπή”». Έτσι, ο αφηγητής δεν έμαθε ποτέ ούτε «αν τη διόρθωσε ο Αλέκος, ούτε αν σώζονται τα χειρόγραφα της πρώτης ή της πιθανής δεύτερης μορφής» του έργου.<sup>56</sup>

### 1.III. Το σχέδιασμα

Ωστόσο, μπορεί και να σώζονται κάποια ελάχιστα δείγματα από μια πιθανή εξέλιξη της παραπάνω ιδέας. Το σημείωμα της Δρόσου που προαναφέρθηκε σχετικά με τη «Σιωπή», επισυνάπτεται σε αδημοσίευτο σχέδιασμα θεατρικού έργου του Αλεξάνδρου με τον ίδιο τίτλο. Και παρόλο που η Δρόσου αποτρέπει κάθε απόπειρα ταύτισης των δύο ομώνυμων έργων, τονίζοντας «σε καμιά περίπτωση να μη θεωρηθεί ότι πρόκειται για το θεατρικό “Σιωπή” που αναφέρεται στο *Κιβώτιο*»,<sup>57</sup> δεν μπορούμε

<sup>56</sup> Ο.π., σ. 202-203, 207, 209.

<sup>57</sup> Πρόκειται για το σημείωμα της Δρόσου για τη «Σιωπή», το οποίο αναφέρεται παραπάνω (βλ. υποσημ. 53). Πριν τις πληροφορίες για το θεατρικό έργο του *Κιβωτίου*, γίνεται η διευκρίνιση για τη μη ταύτισή του με το σχέδιασμα που δίνεται σε χειρόγραφο του Αλεξάνδρου, που αποτελείται από δύο σκηνές με σελιδαρίθμηση 1-5 και 1-3 αντίστοιχα, με τίτλο «Η σιωπή». Στο αρχείο υπάρχει και μεταγραφή του κειμένου σε τέσσερις δακτυλόγραφες σελίδες. Δεν αποκλείεται η μεταγραφή να έχει γίνει από τη Δρόσου, ωστόσο λόγω της διόρθωσης σε ένα σημείο (από το «πνεύμα του» σε «πτώμα του» στη σ. 3 του δφου και σ. 2 της δεύτερης σκηνής του χφου) και των διαφορετικών διαστημάτων στη δακτυλογράφηση της επεξήγησης της Δρόσου κάτω από το έργο (αντιγραφή της επεξήγησης που έχει επισυνάψει στο χειρόγραφο), μένει ανοιχτό το ενδεχόμενο να έχει γίνει το δακτυλόγραφο από τον ίδιο τον συγγραφέα. (Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, ό.π.)



παρά να παρατηρήσουμε κάποια κοινά σημεία, και βάσει αυτών να επιχειρήσουμε ορισμένες εικασίες αναφορικά με το πλαίσιο και την πιθανή ανάπτυξη του σχεδίασματος που δεν ολοκληρώθηκε.<sup>58</sup>

Ένα μεσημέρι σε απροσδιόριστο χρόνο. Κάπου ετοιμάζεται το γεύμα, όπως αντιλαμβανόμαστε από τις ομιλίες και τον θόρυβο των πιάτων και των μαχαιροπίρουνων πριν ανοίξει η αυλαία. Μόλις ακουστεί το κουδούνι της πόρτας, αποκαλύπτεται ένα μικροαστικό σπίτι και, ένας εικοσάχρονος άντρας, ο Πέτρος, σηκώνεται από το ντιβάνι και ανοίγει την πόρτα. Μπαίνουν ένα ζευγάρι ντυμένο γιορτινά και μια κοπέλα δεκαοκτώ χρονών, για την οποία ο νέος δείχνει ζωηρό ενδιαφέρον. Στο σκηνικό (στρογγυλό τραπέζι, ντουλάπα με πιατοθήκες, ντιβάνι, καρέκλες, δυο πόρτες, τρία παράθυρα) υπάρχει και μια αναπηρική πολυθρόνα, όπου κάθεται ο παππούς, με μια κουβέρτα πάνω στα γόνατά του. «Οι χαιρετούρες γίνονται βουβά και μόνον οι νέοι μιλούν με τα μάτια.» Οι επισκέπτες χαιρετούν με σεβασμό τον ηλικιωμένο. Τους υποδέχεται και η Ελένη, που είναι μητέρα του Πέτρου, και έχει βγει εν τω μεταξύ στη σκηνή για να ετοιμάσει το τραπέζι.

Το έργο ξεκινά με την ατάκα του πατέρα της προσκεκλημένης οικογένειας, ο οποίος ρωτάει: «Και πού είναι η εορτάζουσα;» Η εορτάζουσα, η μικρή Νίνα, ετοιμάζεται για το επίσημο γεύμα, και μάλιστα, όπως αναφέρει η μητέρα της, επέμενε να ντυθεί μόνη της γιατί «μεγάλωσε λέει και δε θέλει, πια να την κρατάν απ' το χεράκι». Σε αυτό το σημείο ο καλεσμένος αστειεύεται, παρατηρώντας «δήθεν αυστηρά» το «παράπτωμα» της οικογένειας που ενέδωσε στην αξίωση της μικρής αφήνοντάς την «ακαθοδήγητη». «Πολύ φιλελεύθερες αντιλήψεις αποκτάτε τώρα τελευταία.» Το σχόλιο προκαλεί γέλιο στην ομήγυρη. Ύστερα μπαίνουν άλλοι δύο επισκέπτες, μεσήλικες («από 50 ως 40 χρονών», θείοι της εορτάζουσας, όπως θα διευκρινιστεί αργότερα), χαιρετιούνται με τους υπόλοιπους και τα φώτα σβήνουν.

Στο χρονικό διάστημα που υποτίθεται ότι μεσολαβεί μέχρι να ξαναφωτιστεί η σκηνή, οι παριστάμενοι ολοκληρώνουν το γεύμα τους. «Οι τέσσερις άντρες [ο πατέρας της προσκεκλημένης οικογένειας, οι δυο επισκέπτες που ήρθαν μετά, και ο οικοδεσπότης, που ονομάζεται Νικόλαος και είναι σύζυγος της Ελένης] κάθονται στο τραπέζι, οι δυο γυναίκες [η Ελένη και η μητέρα της προσκεκλημένης οικογένειας] κάθονται στο ντιβάνι και οι δυο νέοι [ο Πέτρος και η νεαρή κόρη των επισκεπτών, με

---

<sup>58</sup> Η περιγραφή της υπόθεσης, καθώς και τα αποσπάσματα του έργου που ακολουθούν αντλήθηκαν από τις τέσσερις δακτυλόγραφες σελίδες που αναφέρονται στην ακριβώς προηγούμενη υποσημείωση.

την οποία φλερτάρει] έχουν κάτσει στο πάτωμα, μπροστά στη ράμπα.» Η μικρή Νίνα, όρθια σε μια καρέκλα, παρουσιάζει ύστερα από παρότρυνση του παππού, μερικά στιχάκια που της έχει μάθει. Απαγγέλλει λοιπόν «παπαγαλιστά»: «Η κυβέρνησή μας / όλα τα προβλέπει / κι έτσι το νησί μας / έχει και σαλέπι.»

Το άκουσμα του ποιήματος προκαλεί μεγάλη αναταραχή, και ο επισκέπτης που πριν «αστειευόμενος» είχε προσάψει έλλειψη καθοδήγησης της μικρής στους γονείς της, τους κατηγορεί τώρα ότι μαθαίνοντας αυτά τα «αντικυβερνητικά στιχάκια» στο παιδί, προβαίνουν σε «ανατρεπτική ενέργεια», εξ ου και ο ίδιος τονίζει: «Διαμαρτύρομαι και διαχωρίζω τις ευθύνες μου.» Η κόρη του προσπαθεί να τον κατευνάσει: «Δεν ήτανε δα και τόσο τρομερό.» Άλλωστε η ίδια έχει ακούσει στο σχολείο της ακριβώς αυτά τα στιχάκια, «αλλά και χειρότερα», καθώς και ανέκδοτα: «[...] μέχρι και παράνομες προκηρύξεις κυκλοφορούν.» Ωστόσο, αυτό εξοργίζει ακόμα περισσότερο τον πατέρα της, ο οποίος της απαγορεύει να μιλά για παράνομες προκηρύξεις, επισημαίνοντας ότι αυτά τα θέματα δεν είναι της ηλικίας της. Ο οικοδεσπότης παρεμβαίνει για να δώσει δίκιο στον επισκέπτη, τον οποίο μάλιστα προσφωνεί ως εξής: «συμπολίτα Χρήστο του Ιωάννου». Του υπόσχεται πως η «διδασκαλία» από τον παππού δεν θα επαναληφθεί και ότι το παιδί θα αρκεστεί στα «ωραία παιδικά ποιήματα που θα μάθει αύριο σαν πάει σχολείο». Και αμέσως μετά, με εντολή του, παίρνει τη Νίνα αγκαλιά η μητέρα της και την αναγκάζει να πάει για ύπνο, ενώ η μικρή κλοτσάει και διαμαρτύρεται, επειδή είναι ακόμα νωρίς.

Στην συνέχεια, ο Πέτρος εμπιστεύεται κρυφά στην κοπέλα που τον ενδιαφέρει ότι εκείνος είναι ο δημιουργός των επίμαχων σατιρικών στίχων, και μάλιστα τους δακτυλογράφησε σε προκηρύξεις, και τις έριξε τη νύχτα κάτω από τις πόρτες σαρανταεπτά σπιτιών. Της χαρίζει μάλιστα το τελευταίο αντίτυπο, λέγοντάς της πως το κράτησε για εκείνη. Εκείνη το παίρνει με χαρά, το κρύβει στον κόρφο της με κάποιο φόβο, τον ευχαριστεί και κολακεύεται. Ύστερα σκουντάει συνωμοτικά τον Πέτρο, ακούγοντας τον πατέρα της να παραδέχεται, για να αμβλύνει την ένταση, ότι πάντως «αυτοί οι κακότεχνοι στίχοι εκφράζουν κατά κάποιο τρόπο μια αλήθεια», εξ ου και διαδόθηκαν γρήγορα. Μάλιστα τους έχει ακούσει κι εκείνος. Αυτή η ομολογία βέβαια κάνει τον Πέτρο να νιώσει «τρομερά περήφανος».

Ωστόσο, τα παραπάνω λόγια του Χρήστου δίνουν στη γυναίκα του το θάρρος να εκφράσει κι εκείνη τη γνώμη της, επιβεβαιώνοντας την ευστοχία των στίχων. Λέει λοιπόν ότι η κυβέρνηση με την ανικανότητά της, δεν μπορεί να εξασφαλίσει στους πολίτες γάλα, και γι' αυτό ταΐζουν τα μωρά τους με σαλέπι. Ο σύζυγός της θυμώνει,

διαπιστώνει πως «λίγο να σου λασκάρουν τα λουριά, περνάς αμέσως στην αντιπολίτευση» και της αφαιρεί το δικαίωμα να διατυπώνει άποψη πάνω στο θέμα για τους εξής δύο λόγους: «Πρώτον, δεν έχεις μωρό να ταΐσεις και άρα δεν δικαιούσαι να μιλάς. Δεύτερον, είναι επιστημονικώς εξακριβωμένον ότι το γάλα δεν αρέσει στα μωρά, ενώ το σαλέπι το πίνουν με μεγάλη προθυμία.» Η Ελένη, που έχει εν τω μεταξύ επιστρέψει στο δωμάτιο, συνηγορεί υπέρ του δεύτερου επιχειρήματος, ενώ ο παππούς, από τη θέση του, ειρωνεύεται την επιστημονική εγκυρότητα αυτής της θέσης. Στη συζήτηση εμπλέκεται και ο ένας εκ των δύο θείων, ο οποίος συνδέει την έλλειψη γάλακτος με την έλλειψη ζωοτροφών λόγω της καθυστέρησης της αγροτικής ανάπτυξης, εφόσον το αγροτικό πρόγραμμα «στηρίχθηκε σε μια επιπόλαια μελέτη των πραγματικών συνθηκών και...» Ο λόγος του διακόπτεται από το κουδούνι της πόρτας. «Όλοι αλαφιάζονται.» Ο δεύτερος θείος αναρωτιέται ποιος να 'ναι τέτοια ώρα, ενώ η σκηνή παραμένει φωτισμένη το ίδιο έντονα καθ' όλη τη διάρκεια του έργου.

Σε αυτό το σημείο υπάρχουν αρκετές κενές γραμμές στο δακυλόγραφο.<sup>59</sup> Μάλλον γιατί εδώ ο συγγραφέας σκόπευε να προσθέσει διαλόγους ή σκηνικές οδηγίες ή και τα δύο. Πάντως ακολουθεί σκηνή στο σπίτι μιας άλλης οικογένειας. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ο σκηνικός διάκοσμος να παραμένει ο ίδιος. Ωστόσο σίγουρα υπάρχει ένα πορτρέτο στον τοίχο, ώστε να «αποκαθλωθεί» στη συνέχεια, όπως επιβάλλεται από τη δράση. Σε αυτή την περίπτωση η ατμόσφαιρα δεν είναι εορταστική, και ο γιος σπεύδει όχι για να υποδεχτεί καλεσμένους αλλά για να παραλάβει την εφημερίδα που μόλις γλύστρησε κάτω απ' την πόρτα. Την ανοίγει και διαβάζει δυνατά μια κυβερνητική ανακοίνωση. Πρόκειται για την είδηση της εκτέλεσης του υπουργού Δημοσίων Θεαμάτων το πρωί εκείνης της ημέρας, δημοσίευση που συνοδεύεται από το σκεπτικό της παραπάνω απόφασης.

Ο εν λόγω «ανάξιος υπουργός» λοιπόν «υπέπεσε σε μια απαράδεκτη παρέκκλιση, που θα έθετε σίγουρα σε θανάσιμο κίνδυνο την ψυχική υγεία του λαού». Έδωσε έγκριση για να ανέβει σε κρατική σκηνή ένα έργο που θεωρήθηκε ότι έθιγε την τιμή και την αξιοπρέπεια του «προέδρου-βασιλέως της ολοκληρωτικής δημοκρατίας». Με αυτή την αφορμή, γίνεται αναφορά στις «υποθήκες των μεγάλων θεωρητικών του κινήματος», ως προς τον κύριο σκοπό του θεάτρου –όπως και κάθε μορφής τέχνης– «να διαπαιδαγωγεί τους πολίτες στο πνεύμα του δημοκρατισμού-

<sup>59</sup> Ο.π., σ. 3.

συγκεντρωτισμού» και του «γνήσιου ουμανισμού». Μαθαίνουμε επίσης από την ανακοίνωση ότι την εκτέλεση του υπουργού ακολούθησε καύση των βιβλίων του μαζί με το πτώμα του στο «Κεντρικό Κρεματόριο της πρωτεύουσας». Οι φωτογραφίες του νεκρού ξεκρεμάστηκαν από τα δημόσια ιδρύματα και δόθηκε εντολή να ξανατυπωθούν όλα τα έντυπα (εφημερίδες, περιοδικά, συλλογές άρθρων, ανθολογίες, εγκυκλοπαίδειες) όπου είχαν δημοσιευθεί κείμενά του. Επίσης, όσοι συγγραφείς τον έχουν επαινέσει στο παρελθόν, υποχρεούνται τώρα να ψάξουν παντού, από τις δημόσιες βιβλιοθήκες μέχρι σπίτια ιδιωτών, για να εντοπίσουν «τα κατάπτυστα αυτά κείμενά τους» και να τα αντικαταστήσουν με νέα άρθρα και μελέτες, «φωτίζοντας σωστά αυτή τη φορά την ύπουλη δράση του προδότη υπουργού». Γιατί, όπως καταλήγει η κυβερνητική ανακοίνωση, δυστυχώς αποκαλύφθηκε ότι ο εκτελεσθείς «ήταν πληρωμένος πράκτορας του εχθρού, από την εποχή που φοιτούσε στην πρώτη τάξη της δραματικής σχολής».

Αμέσως μόλις ο γιος ολοκληρώνει την ανάγνωση, μια γυναίκα που δεν ονομάζεται, προφανώς η μητέρα του, τρέχει και κατεβάζει ένα πορτρέτο από τον τοίχο, αλλά εκείνος της το αρπάζει και το ξαναβάζει στη θέση του. «Γιατί το ξαναβάζεις εκεί το...» Η γυναίκα απορεί αλλά στη μέση της ερώτησης που ξεκίνησε να διατυπώνει, κοιτάζει το μικρόφωνο. Μικρόφωνο δεν έχει αναφερθεί νωρίτερα στο έργο, εντούτοις εικάζουμε πως η ύπαρξη μικροφώνου στο σπίτι είναι μια πληροφορία που επρόκειτο να δοθεί στην τελική μορφή του κειμένου, μιας και αυτή η «Σιωπή» δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Η επισήμανση της παρακολούθησης του διαλόγου μεταξύ των μελών της οικογένειας λοιπόν εξηγεί γιατί η γυναίκα δεν συμπληρώνει το ερώτημά της όπως αυθόρμητα φαινόταν να προκύπτει, αλλά αντικαθιστά την απορία της με μια αδιάφορη για τον ωτακουστή (που υπονοείται από το μικρόφωνο) πληροφορία: «Γιατί το ξαναβάζεις εκεί το... [...] δάχτυλο στη μύτη σου;»

Ο διάλογος που έπεται της παρατήρησης και στον οποίο θα συμμετάσχει και ένας άντρας, προφανώς ο πατέρας, επικεντρώνεται σε αυτή την υποτιθέμενη κακή συνήθεια του γιου, καθώς «δεν είναι ίδιον ενός καλοανατεθραμένου (sic) λογικού νέου, που θα γίνει αύριο ακαδημαϊκός και ευυπόληπτος πολίτης». Ο απείθαρχος γιος αρχικά περιφρονεί τις γονεϊκές συστάσεις που υποτίθεται πως αφορούν στην «απρεπή» του συνήθεια: «Δεν κάνει θορυβο το δάχτυλο στη μύτη μου.» Υποχωρεί όμως τελικά όταν του επισημαίνεται ότι οφείλει να είναι «νομιμόφρων». Ξαναβάζει το πορτρέτο στη θέση του, κίνηση αξιέπαινη για τον αδερφό του, ο οποίος παίρνει τον λόγο για πρώτη φορά, για να διατυπώσει τα τελευταία λόγια αυτού του ημιτελούς

έργου: «Έτσι μπράβο. Πάντα το 'λεγα πως είσαι καλό παιδί. Άλλωστε, ούτε είναι δυνατόν να κρατάς συνεχώς το δάχτυλο μες στο ρουθούνι σου. Άλλη φορά ν' ακούς τους μεγαλύτερους σου.» Έτσι, ο δεύτερος νέος της οικογένειας, όχι μόνο ηθικολογώντας ευθυγραμμίζεται με την τάξη που επιβάλλει η οικογένεια και η κυβέρνηση, αλλά επεκτείνει την απόκρυψη της αληθινής κίνησης δίνοντας στην ψευδή συνθήκη το κύρος παραδείγματος, κλείνοντας με την παραίνεση στον αδερφό του να υπακούει στους μεγαλύτερους, στους ισχυρότερους, σε ό,τι του επιβάλλεται τέλος πάντων.

#### 1.IV. Απόπειρες «σύγκρισης»

Μια κυβέρνηση κατασκοπεύει τους πολίτες μέσω μικροφώνων και στα δύο έργα. Η ιδέα είναι η ίδια. Η κυβέρνηση μάλλον δεν είναι η ίδια. Εφόσον η «Σιωπή» του Αλέκου στο *Κιβώτιο* υπήρξε πράγματι ως κατοχική «Σιωπή» του Αλεξάνδρου, δεν μπορεί παρά εκείνη τη συνθήκη να απηχούσε. Ωστόσο πρόκειται μόνο για το πρώτο – ή το δεύτερο– επίπεδο. Διότι ο μη προσδιορισμός της, που συνέστησε ακριβώς την επιλογή του συγγραφέα για την οποία κατακρίθηκε από τους αντιστασιακούς του φίλους, αφήνει το θέμα ανοιχτό· θίγει έτσι μεταφορικά τα μέσα και τις συνέπειες του ολοκληρωτισμού σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, πέρα από τον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Θα μπορούσαμε λοιπόν να παρατηρήσουμε ότι όπως το *Κιβώτιο* παραπέμπει στον Εμφύλιο, και κυρίως στο κλίμα του, χωρίς όμως σε καμία περίπτωση να αναφέρεται ρητά σε αυτόν,<sup>60</sup> έτσι και η «Σιωπή» δεν αναφέρεται μόνο στην κατεχόμενη από τους Γερμανούς Ελλάδα, αλλά σε οποιαδήποτε ολοκληρωτική κοινωνία.

---

<sup>60</sup> Ζ. Δ. Αϊναλής, «Ένα κιβώτιο μέσα σ' ένα κιβώτιο», *ό.π.*, σ. 40. «Τον Αλεξάνδρου δεν τον ενδιαφέρει ο ελληνικός Εμφύλιος ως θέμα, αλλά μια φανταστική εκδοχή του, μια φανταστική –και μερική– ανάπλασή του, την οποία επιθυμεί να αξιοποιήσει τόσο λογοτεχνικά όσο και πολιτικά», υποστηρίζει ο Αϊναλής. «Γι' αυτό και το βιβλίο, αν εξαιρέσει κανείς τα τοπωνύμια που έχουν έντονο τοπικό –αλλά όχι και κρατικό– χρώμα, θα μπορούσε μάλλον να διαδραματίζεται σε οποιονδήποτε εμφύλιο αναμείχθηκαν μαρξιστικής-λενινιστικής κατεύθυνσης κόμματα», εξ ου και στο μυθιστόρημα δεν χρησιμοποιείται ούτε μια φορά ο όρος «Δημοκρατικός Στρατός», αλλά ο όρος «Λαϊκός Στρατός», «που θα μπορούσε να έχει την αντιστοιχία του, και την έχει, σε οιονδήποτε “λαϊκό στρατό” ανά τη γη». *Ο.π.*, σ. 39.

Δεν μπορούμε φυσικά να γνωρίζουμε σε ποιο βαθμό το θεατρικό έργο που γράφτηκε από τον Αλεξάνδρου στην Κατοχή παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με εκείνο του οποίου η υπόθεση παρουσιάζεται στο –αρκετά μεταγενέστερο– μυθιστόρημά του. Η Δρόσου, όπως είπαμε, μας πληροφορεί ότι η «Σιωπή» όντως γράφτηκε εκείνη την περίοδο και επίσης ότι την ανάγνωσή της ακολούθησαν σχεδόν τα ίδια σχόλια με αυτά που αναφέρονται στο *Κιβώτιο*. Δεν παύει ωστόσο να είναι ένα έργο χαμένο πια, και εφόσον μόνο μέσω πληροφοριών είμαστε σε θέση κάπως να το προσεγγίσουμε, μόνο απόλυτη δεν μπορεί να είναι η γνώση μας για το περιεχόμενό του.

Ας μην ξεχνάμε, επιπροσθέτως, ότι η χρονική απόσταση ανάμεσα στη γραφή του θεατρικού κειμένου και την περιγραφή του στο μυθιστόρημα τροφοδοτεί, τόσο συνειδητά όσο και ασύνειδα τον συγγραφέα με συμπεράσματα και προβληματισμούς που προέκυψαν από τα γεγονότα και τις καταστάσεις που μεσολάβησαν σε ιστορικό, πολιτικό αλλά και προσωπικό επίπεδο. Ο Αλεξάνδρου γράφει το *Κιβώτιο* στο διάστημα 1966-1972, σε μια περίοδο όπου οι εξελίξεις στην Ελλάδα και στην υπόλοιπη Ευρώπη οδηγούν σε προβληματισμό, αυξανόμενη απογοήτευση και εντέλει αδιέξοδο τους υποστηριχτές ενός κόσμου κοινωνικής δικαιοσύνης και ελευθερίας, οπαδούς της αριστεράς στο σύνολό τους: μόνο το 1968, υπήρξε η χρονιά της επέμβασης των σοβιετικών στρατευμάτων στην Πράγα, της διάσπασης του ελληνικού Κ.Κ. σε συνθήκες παρανομίας, καθώς και των φοιτητικών εξεγέρσεων στη Γαλλία με κορύφωση τον θρυλικό πλέον Μάη.<sup>61</sup>

Ως εκ τούτου, η μυθιστορηματική απόδοση του περιεχομένου εκείνης της νεανικής του «Σιωπής» –ο τίτλος αφορά μόνο στο θεατρικό έργο και ποτέ στην

---

<sup>61</sup> Έφη Ραϊκοπούλου, «Το κενό του *Κιβωτίου* και η διάψευση των οραμάτων», *Διαβάζω* 212, ό.π., σ. 72-73, όπου καταλήγει στην εξής διαπίστωση (σ. 73): «Ας αναλογιστούμε πως πέρασε ήδη μια εικοσαετία ώστε τα πάντα να έχουν εγγραφεί όχι μόνο στο μυαλό και την καρδιά, αλλά και σε πλήθος περιοδικών και βιβλίων, να έχουν αρχειοθετηθεί, συζητηθεί και μετρηθεί με τρόπο ώστε να τεκμηριώνεται έτσι ή αλλιώς η κάθε άποψη, μα και να θεωρείται πανάκεια να υπερασπίζεσαι το δικαίωμα της διαφορετικής κοσμοαντίληψης και άποψης.» Τονίζεται ωστόσο πως «ο Άρης Αλεξάνδρου όχι μόνο δηλώνει αλλά ζει με τις απόψεις του και τις αρχές του, τις οποίες υπερασπίζεται διά βίου», και ως εκ τούτου τεκμαίρεται πως «το *Κιβώτιο* θα μπορούσε να έχει γραφτεί πριν από τα όποια γεγονότα σηματοδοτούν το χρονικό διάστημα κατά το οποίο γραφόταν». Γιατί πρόκειται για «συνέπεια του τρόπου ζωής του ή, μάλλον καλύτερα, απόσταγμά της τούτο το μοναδικό (του) μυθιστόρημα».

πολιτική, ιδεολογική και ηθική στάση του συγκεκριμένου ανθρώπου— σαφώς έχει βαπτισθεί στα θολά μετακατοχικά «νερά», στα εσωκομματικά καθέκαστα που διεύρυναν στη συνείδησή του την έννοια της αντίστασης. Ενώ λοιπόν όταν ο Αλεξάνδρου γράφει το πρώτο εκείνο χαμένο έργο (στο οποίο αναφέρεται η Δρόσου) δεν μπορεί παρά την αντίσταση απέναντι στην κατοχική κυβέρνηση να έχει κατά νου, βλέπουμε στο *Κιβώτιο* να το χρησιμοποιεί αναχρονιστικά κατά κάποιον τρόπο, για να αφήσει πια οργουελικούς υπαινιγμούς που αφορούν στο σταλινικό φαινόμενο και τη «μετάφρασή» του στα ελληνικά κομματικά δεδομένα στα χρόνια πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τον Εμφύλιο.

### *1.V. Οργουελική «Σιωπή» πριν και μετά τον Όργουελ*

Είναι ενδεικτικό άλλωστε ότι μια παρενθετική παρατήρηση του αφηγητή για το θέμα της «Σιωπής» του Αλέκου μέσα στην Κατοχή του *Κιβωτίου* συνιστά μάλλον ρητή αναφορά στο περίφημο δυστοπικό σύμπαν του 1984:<sup>62</sup> «διότι βεβαίως, καμιά κυβέρνηση δε σκέφτηκε, ούτε θα σκεφτεί ποτέ να τοποθετήσει ανοιχτά τα ωτακουστικά της μικρόφωνα στα σπίτια».<sup>63</sup> Το βιβλίο του Orwell, που θα παραμείνει ίσως για πάντα μνημειώδες, όπως επισημαίνει ο Harold Bloom, οφείλει τη μοναδική του δύναμη —κυρίως κοινωνική και όχι αισθητική— στο ότι δεν αποτελεί απλώς δημιουργήμα ενός ανθρώπου αλλά μιας εποχής.<sup>64</sup> Εκδόθηκε το 1949, άρα ο Αλεξάνδρου δεν μπορεί να το γνωρίζει όταν γράφει την πρώτη «Σιωπή», ωστόσο το έχει σίγουρα υπόψη του όταν γράφει για τη «Σιωπή» του Αλέκου στο *Κιβώτιο*. «Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΑΔΕΛΦΟΣ ΣΕ ΒΛΕΠΕΙ, έγραφε η λεζάντα» κάτω από την αφίσα με το γιγάντιο πρόσωπο που «σε παρατηρούσε από τον τοίχο» σε κάθε όροφο απέναντι από το ασανσέρ του οργουελικού «Μεγάρου της Νίκης».<sup>65</sup> Έτσι και στις δύο εκδοχές του θεατρικού έργου του Αλεξάνδρου, το *Κόμμα*, ακόμα κι όταν δεν βλέπει, ακούει όλα

<sup>62</sup> Ζ. Δ. Αϊναλής, «Ένα κιβώτιο μέσα σ' ένα κιβώτιο», *ό.π.*, σ. 58 (σημ. 1).

<sup>63</sup> Άρης Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, *ό.π.*, σ. 207. Σε αυτή την ιδέα μάλιστα εντοπίζει ο αφηγητής τη «βασική αδυναμία του έργου», στην οποία οφείλεται η «αντιρεαλιστική του βάση».

<sup>64</sup> Harold Bloom, «Introduction» στο: Harold Bloom (επιμ.), *George Orwell*, Chelsea House Publishers, Updated Edition, New York 2007, σ. 1,7.

<sup>65</sup> Τζωρτζ Όργουελ, *1984 (Χίλια εννιακόσια ογδόντα τέσσερα)*, Νίνα Μπάρτη (μετ.), Κάκτος, Αθήνα 1999, σ. 11. (Πρώτη έκδοση: 1979.)

όσα γίνονται στην ιδιωτική ζωή των πολιτών, επιβάλλοντας τυφλή υποταγή στις εντολές του.

Δεν μπορεί να είναι τυχαίο μάλιστα ότι στην περιγραφή της υπόθεσης του θεατρικού έργου από τον αφηγητή του μυθιστορήματος, σημειώνεται πως η Κυβέρνηση εφαρμόζει το μέτρο της παρακολούθησης επικαλούμενη «την σφυγμομέτρησης της κοινής γνώμης διά λόγους στατιστικής ενημερώσεως», εξ ου και αρχικά όχι μόνο δεν απαγορεύει στους πολίτες την ελεύθερη έκφραση, απεναντίας τους ενθαρρύνει προς αυτή την κατεύθυνση. Και είναι, στη συνέχεια, η προσπάθειά τους να αντισταθούν που οδηγεί σε «απανωτές ερμηνείες και συμπληρώσεις του Βασικού Νόμου Δημοσίας Στατιστικής», έτσι ώστε η αποδόμηση του ευφημισμού να σημάνει τελικά την άμεση και ρητή απαγόρευση της ελεύθερης έκφρασης.<sup>66</sup>

Προφανώς η παραπάνω ιδέα δεν παραπέμπει σε όρους φασιστικής κατοχικής κυβέρνησης, αλλά στο καθεστώς του υπαρκτού σοσιαλισμού· δηλαδή σε εκείνο το σύστημα που, σύμφωνα με την επισήμανση του Eric Hobsbawm, διαρρηγνύοντας τους δεσμούς του με τη δημοκρατική παράδοση των σοσιαλιστικών κινημάτων – μολονότι στη θεωρία διατήρησε μια όλο και πιο ακαδημαϊκή προσήλωση σε αυτή– έγινε, υπό τον Στάλιν αυταρχικό. Έτσι, από το 1921, το Κόμμα στην εσωτερική του συγκρότηση απαγόρευσε τη συλλογική συζήτηση εναλλακτικών πολιτικών, και ως κυβέρνηση επεδίωξε να επιβάλει ολοκληρωτικό έλεγχο πάνω σε όλες τις πτυχές της σκέψης των πολιτών και στην ίδια τους την ύπαρξη, να τους καθυποτάξει στον μέγιστο βαθμό στην επίτευξη των αντικειμενικών του στόχων, όπως καθορίζονταν από την ανώτατη εξουσιαστική αρχή.<sup>67</sup>

Εφόσον λοιπόν η «Σιωπή» του *Κιβωτίου* πράγματι υπήρξε και, παρά την έμμεση και φορτισμένη με τις μετέπειτα εξελίξεις πληροφόρηση που έχουμε για το περιεχόμενό της εκ των υστέρων μέσω του μυθιστορήματος, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως ο Αλεξάνδρου συλλαμβάνει την ιδέα που αφορά σε χρήση της τεχνολογίας για παρακολούθηση πριν τον Orwell. Και την παρουσιάζει αρχικά ως μέσο καταπίεσης στα χέρια μιας κατοχικής κυβέρνησης φασιστικού χαρακτήρα, όπως

---

<sup>66</sup> Άρης Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο, ό.π.*, σ. 208.

<sup>67</sup> Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, Βασίλης Καπετανγιάννης (μετ.), Θεμέλιο, β' έκδοση αναθεωρημένη, θ' ανατύπωση, Αθήνα <sup>12</sup>2010, σ. 493-494, 495. Όπου καταλήγει (σ. 495): «Κάτι τέτοιο ασφαλώς δεν είχαν προβλέψει ο Μαρξ και ο Ένγκελς, ούτε αναπτύχθηκε στη Δεύτερη (μαρξιστική) Διεθνή και τα κόμματά της.»



προκύπτει από τους προβληματισμούς του και τη δική του αντιστασιακή δράση εκείνης της εποχής. Στην πορεία όμως, τόσο στη μεταγενέστερη παράθεση της συνθήκης του θεατρικού από τον ανακρινόμενο αφηγητή στο *Κιβώτιο*, όσο και στο σχέδιασμα της δεύτερης «Σιωπής» που βρίσκεται στο αρχείο, τα μικρόφωνα θα περάσουν στην κατοχή του αντιπάλου, του καθεστώτος δηλαδή που, έχοντας νικήσει τον φασισμό στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, θα επιβάλει πια μια άλλη ολοκληρωτική εκδοχή, στο πλαίσιο της εκποίησης των οραμάτων για ελευθερία και ισότητα με τα οποία ξεκίνησε.

#### *I.VI. Η χρονολόγηση της «Σιωπής» και ο θόρυβος του 20<sup>ού</sup> Συνεδρίου*

Δεν γνωρίζουμε πότε γράφτηκε το σχέδιασμα της «Σιωπής» που σώζεται. Ενώ η Δρόσου μάς πληροφορεί για το πρώτο ομώνυμο θεατρικό έργο και την περίοδο της συγγραφής του, κι ενώ είμαστε σε θέση να συμπεράνουμε πως η παράθεση της πλοκής του στο *Κιβώτιο* δεν μπορεί παρά να δίνεται κάπως διαφοροποιημένη, το κείμενο του αρχείου δεν έχει χρονολογηθεί. Με δεδομένες τις εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες διαβίωσης στα πρώτα χρόνια της παραμονής του Αλεξάνδρου στο Παρίσι, καθώς άλλωστε, με τις εξουθενωτικές «χαμαλίστικες δουλειές» που αναγκαζόταν να κάνει για βιοπορισμό,<sup>68</sup> μετά βίας κατόρθωνε να προχωρήσει την επεξεργασία του *Κιβωτίου*,<sup>69</sup> οδηγούμαστε μάλλον σε δύο ενδεχόμενα σχετικά με τη χρονική

---

<sup>68</sup> Για την «Οδύσσεια» της «τρίτης εξορίας» του, δηλαδή τον αγώνα επιβίωσης στο Παρίσι, βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, ό.π., σ. 244-248. Εδώ αναφέρονται όλες οι σκληρές, εξουθενωτικές εργασίες που έκαναν ο Αλεξάνδρου και η Δρόσου για βιοπορισμό. «Χαμαλίστικες δουλειές» χαρακτηρίζονται από τον ίδιο σε ιδίοχειρο βιογραφικό του σημείωμα (βλ. υποσ. 11), στο οποίο αναφέρεται και ο Ραυτόπουλος (ό.π., σ. 244).

<sup>69</sup> Η συγγραφή του βιβλίου είχε αρχίσει στην Ελλάδα το 1966. Όταν το ζευγάρι έφυγε για το Παρίσι, το αρχινισμένο μυθιστόρημα έμεινε στην Ελλάδα. «Έφυγαν με τα ρούχα που φορούσαν. Χωρίς αποσκευές. Και χωρίς χειρόγραφα», σημειώνει η εγγονή της Δρόσου, Κατερίνα Καμπάνη. (Στο: Κατερίνα Καμπάνη, *Ο παππούς μου Άρης Αλεξάνδρου*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα 2006, σ. 26.) Οι μερικές δεκάδες χειρόγραφα που είχαν μείνει πίσω, στάλθηκαν τμηματικά στον συγγραφέα. Έτσι, στις αρχές του 1970, «ξαναπιάνει το μυθιστόρημα, μετ' εμποδίων όμως, γιατί η δουλειά του μαθητευόμενου πιεστή όφσετ [από την οποία βιοποριζόταν εκείνη την περίοδο] ήταν εξουθενωτική.» Το ολοκλήρωσε λοιπόν στις 2 Ιουνίου 1972 (480 χειρόγραφες σελίδες, δακτυλογραφημένες από τον ίδιο) και ως το τέλος του μήνα έστειλε τα χειρόγραφα στον εκδότη των «Κειμένων» Φίλιππο Βλάχο,

τοποθέτηση της συγγραφής του ημιτελούς θεατρικού: είτε το ξεκίνησε μετά την αποφυλάκισή του από τη Γυάρο το 1958, όταν παρέμεινε στην Αθήνα μέχρι το πραξικόπημα του 1967 και τη μετεγκατάστασή του στο Παρίσι, είτε στα τελευταία χρόνια της ζωής του, από το 1973, τότε που ολοκληρώθηκε η πρώτη ιδιαίτερα κοπιαστική περίοδος<sup>70</sup> της «τρίτης εξορίας» του (όπως ο ίδιος χαρακτήριζε την εκεί παραμονή του)<sup>71</sup> μέχρι τον θάνατό του το 1978, ακριβώς τη στιγμή που φαινόταν ότι οι ταλαιπωρίες του θα τελείωναν και θα ξεκινούσε μια καλύτερη ζωή.<sup>72</sup>

---

όπως είχε συμφωνηθεί.» Μάλλον λόγω οικονομικής αδυναμίας, εκείνος παρέδωσε το έργο στον «Κέδρο». (Δημήτρης Ραντόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος, ό.π.*, σ. 262, 263-264.)

<sup>70</sup> Σε επιστολή της προς τον Αλέξανδρο Αργυρίου (Παρίσι, 30.10.1986), η Δρόσου γράφει: «Για την ιστορία: θέλοντας να κρατηθεί ένα αντίγραφο [του *Κιβωτίου*] και μη έχοντας τότε, γραφομηχανή, χρόνο και όσα άλλα μπορείς να φαντασθείς, με τις συνθήκες της ζωής μας, της άθλιας, αρχίσαμε να το γράφουμε στο μαγνητόφωνο, που μας είχε φέρει ο γιος μου ο Άγγελος, ερχόμενος από την Ελλάδα, εκείνο το καλοκαίρι που κατέβηκε για λίγες μέρες. [...] Το διαβάζαμε [στο μαγνητόφωνο] εναλλάξ, ύστερα από την κούραση της μέρας, και τι μέρας!! Που πέφταμε ξεροί για ύπνο, δούλοι και οι δυο και θυμάμαι καλά, πως τα χάλια μου δεν μου επιτρέπανε συζήτηση, δεν έβλεπα παρά εκείνο το δανεικό, το χαρισμένο από έναν φιλανθρωπικό οργανισμό σαραβαλιασμένο παλιόστρωμα να γείρω όχι για να ξεκουραστώ, παρά για να ξεχάσω κι είχε λιώσει στα χέρια μας πια, εκείνο το χειρόγραφο, το παρατημένο για τέσσερα περίπου χρόνια στη μητέρα πατρίδα ή στην πατέρα μητρίδα-μητριά [...]» Αξίζει να παρατεθεί και το εξής απόσπασμα από αυτή την επιστολή: «Και τέλος, στον Ρίτσο το χρωστάμε που τελικά το χτυπήσαμε σε γραφομηχανή, γιατί τόσο αφελείς ήμασταν και οι δυο, που ήμασταν έτοιμοι να του ταχυδρομήσουμε στη Σάμο που βρισκόταν ο Ρίτσος, το μοναδικό αντίτυπο. Κι ο Ρίτσος λέει στο τηλέφωνο, είσαι στα καλά σου, πρώτα-πρώτα αυτό είναι ένα εξάισιο γραφτό, μονάχα με το αντίγραφο μπορεί να πλουτίσεις!!! Τέτοια αξία έχει, αυτό θα ζητιέται από βιβλιοθήκες για κειμήλιο και δεν συλλογιέσαι πως στο ταχυδρομείο μπορεί να χαθεί. Αν μου το στείλεις, το μοναδικό, τ' ορκίζομαι πως δεν θα το διαβάσω. Κι ο Άρης να γελά, μα τι λέει; Είναι τρελός; Τι μιλά για την αξία ενός κειμένου, που δεν γνωρίζει παρά μερικά αποσπάσματα –πριν τόσα χρόνια σαν το άρχισα– και τη γενική ιδέα; Αλλά, βλέπεις, το μάτι και το μυαλό του, του ποιητή, είδε σωστά, απ' την πρώτη στιγμή, και ποτέ, μα ποτέ, δεν εξέφρασε την παραμικρή αντίρρηση. *Malgré son engagement politique* [παρά την πολιτική του ένταξη], προς τιμήν του.» Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, *ό.π.* Στις 4 Ιουλίου 1972, ο Ρίτσος, από την Αθήνα, στέλνει στον Αλεξάνδρου ένα σύντομο γράμμα «προς βεβαίωσιν λήψεως», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, και επισημαίνει ότι παρά τις ανειλημμένες υποχρεώσεις του, ανυπομονεί να διαβάσει το –ολοκληρωμένο πια– δακτυλόγραφο κείμενο που παρέλαβε: «Ίσως τελικά κάνω υπομονή να διαβάσω το “Κιβώτιο” χωρίς αναγκαστικές κι εκνευριστικές διακοπές στη Σάμο. Δεν ξέρω. Θα δω. Δεν κρατιέμαι.» (Επιστολή του Γιάννη Ρίτσου στον Άρη Αλεξάνδρου, Αθήνα, 4. VII.72., στο: Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση, ό.π.*, σ. 327-328.)

<sup>71</sup> «Στις 27 Ιουνίου 1967 αρχίζει για τον Άρη Αλεξάνδρου η νέα εξορία, η αμετάκλητη. Σ' ένα από τα γαλλικά ποιήματά του (1969) ο ίδιος μιλάει για τον *σχεδόν πόνο / της τρίτης εξορίας μου*. Πιστεύω με

«Το 'ξερα πως δεν μπορώ να γράψω θέατρο, τώρα συνειδητοποιώ πόσο περιορισμένες γενικά είναι οι δυνατότητές μου», γράφει ο Αλεξάνδρου στον Ρίτσο το 1972,<sup>73</sup> λίγο πριν λάβει από τον φίλο του ενθουσιώδεις εντυπώσεις ύστερα από την ανάγνωση του *Κιβωτίου*: «[...] α, τι έξοχο το μυθιστόρημά σου, Άρη μου, κι όσο προχωρεί, όσο εγκαταλείπει έναν “ορισμένο στόχο”, κι ελευθερώνεται από “συγκεκριμένα δυσάρεστα ιστορικά βιώματα” και μπαίνει στην καθολική περιοχή της γενικής δυσαρέσκειας όλων για όλα, σ’ αυτή τη βαθιά και για πάντα αδιερεύνητη περιοχή της “αποτυχίας της ζωής και της δημιουργίας” τόσο περισσότερο ανεβαίνει και “βυθίζεται” σ’ έναν “επάνω βυθό” όπως λέει κι η “Ελένη” μου.»<sup>74</sup> Ωστόσο, στα περί «συνειδητοποίησης» των «περιορισμένων δυνατοτήτων», ενδεικτικά μάλλον συχνών ψυχικών αμφιταλαντεύσεων του Αλεξάνδρου ως συγγραφέα αλλά και της αμείλικτης αυτοκριτικής του ως ανθρώπου, ο Ρίτσος έχει «απαντήσει» ήδη, με άλλη αφορμή, ένα χρόνο πριν: «[...] (α πάντα σου αυτή η αμφιβολία κι αυτή η υποτίμηση του εαυτού σου).»<sup>75</sup> Στα τέλη του 1972 όμως, στους «ανασταλτικούς παράγοντες»

---

βεβαιότητα ότι στην αρίθμηση που κάνει δε λογαριάζει για πρώτη την Ελ Ντάμπα του 1945 και για δεύτερη τη Λήμνο-Μακρόνησο της *Άγρης γραμμής*. Η πρώτη ήταν το ξερίζωμα από τη Ρωσία, σε ηλικία έξι χρονών και η δεύτερη τα στρατόπεδα εξορίας (αγγλικά και ελληνικά) και οι φυλακές στα χρόνια του διχασμού.» Στο: Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, σ. 239. Το εν λόγω ποίημα του Αλεξάνδρου, με τίτλο “Acceptation”, από τον γαλλόφωνο ποιητικό του κύκλο *Exercices de redaction*, κλείνει με τους στίχους: “à part la presque douleur / de mon troisième exil / ça va.” (Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 140.) Το παραθέτει και η Λίζυ Τσιριμώκου με αφορμή την «παρισινή» αλληλογραφία του ζεύγους Αλεξάνδρου με τον Γιάννη Ρίτσο. (Βλ. Λίζυ Τσιριμώκου, «Εισαγωγή: Χαρτογραφία μιας φιλίας», στο: Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση*, ό.π., σ. 78.)

<sup>72</sup> Η τελευταία παρατήρηση, σχετικά με τον θάνατο του συγγραφέα όταν φαινόταν πως οι συνθήκες της ζωής του επρόκειτο επιτέλους να βελτιωθούν, ανήκει στον καθηγητή Παιδοψυχιατρικής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Γρηγόρη Αμπατζόγλου, από τηλεφωνική μας συνομιλία (29.08.2018). Αγαπημένος φίλος της Καίτης Δρόσου, γνώρισε εκείνη μετά τον θάνατο του συζύγου της, κι εκείνον μέσω της δικής της διαρκούς ανάμνησης, ο κ. Αμπατζόγλου μού μετέφερε την εικόνα του Αλεξάνδρου («εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και δύσκολη προσωπικότητα, εσωστρεφής, σχεδόν ερημίτης»), και βέβαια τον ευχαριστώ πολύ.

<sup>73</sup> Επιστολή του Άρη Αλεξάνδρου στον Γιάννη Ρίτσο, Παρίσι, 18.9.72, στο: Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση*, ό.π., σ. 378.

<sup>74</sup> Επιστολή του Γιάννη Ρίτσου στον Άρη Αλεξάνδρου, Αθήνα, 19.X.72., ό.π., σ. 329.

<sup>75</sup> Επιστολή του Γιάννη Ρίτσου στον Άρη Αλεξάνδρου, Καρλόβασι - Σάμος, 21.XI.71., ό.π., σ. 290. Αφορμή αυτής της παρατήρησης είναι η «Ανατολή ηλίου» του Αλεξάνδρου ένα «αρτιγέννητο κείμενο ορθολογικής ακρίβειας και υπερρεαλιστικής απογείωσης, αφιερωμένο ονομαστικά στον Γιάννη Ρίτσο».

αναφορικά με τη δημιουργική του διάθεση έχει προστεθεί, όπως εξομολογείται ο ίδιος στον φίλο και «δάσκαλό» του,<sup>76</sup> το *Κιβώτιο*: «Το δεύτερο βιβλίο πρέπει να είναι αν όχι καλύτερο, τουλάχιστον αντάξιο του πρώτου.»<sup>77</sup> Βλέπουμε λοιπόν αργότερα, το 1974, τον Ρίτσο να τον ενθαρρύνει, εκφράζοντας τη συγκίνησή του που ο πολυαγαπημένος του Άρης ξανάρχισε να δουλεύει, «έστω και παλιότερα σχεδιάσματα».<sup>78</sup> Να είναι άραγε και η «Σιωπή» ανάμεσα σε αυτά τα σχεδιάσματα; Δεν αποκλείεται.

Θα θεωρήσουμε λοιπόν αρκετά πιθανό η επεξεργασία του θέματος της ημιτελούς «Σιωπής» να ξεκίνησε πριν την αναχώρηση του Αλεξάνδρου για το Παρίσι, και μάλιστα στα τέλη της δεκαετίας του 1950· και θα αναφέρουμε τους λόγους, άρρηκτα συνδεδεμένους με τα ιστορικοπολιτικά γεγονότα που προηγήθηκαν, αφού το γενικό κλίμα που αυτά διαμόρφωσαν στους κόλπους της Αριστεράς δεν μπορούσε παρά να έχει έντονο ψυχικό, πνευματικό και καλλιτεχνικό αντίκτυπο στην προσωπικότητα ενός συγγραφέα του οποίου η ζωή και το έργο ταυτίστηκαν ακριβώς με την ευθύνη και την κριτική στάση του ανθρώπου, όσον αφορά στην υπεράσπιση του οράματος για έναν καλύτερο, δικαιότερο και ανθρωπινότερο κόσμο, ενάντια σε εκείνους που καταστέλλουν αυτόν τον αγώνα αλλά και σε άλλους που τον φαλκιδεύουν και τον καπηλεύονται.

Το 1956 (από τις 14 ως τις 25 Φεβρουαρίου) συνήλθε στο Κρεμλίνο της Μόσχας το 20<sup>ο</sup> Συνέδριο του ΚΚΣΕ. Επικύρωσε τον προσανατολισμό που είχε ακολουθήσει το Κόμμα μετά τον θάνατο του Στάλιν (1953) και τον διεύρυνε. Ο Νικίτα Χρουστσόφ, Γενικός Γραμματέας του Κόμματος, παρουσίασε μια εισήγηση,

---

Από την απάντηση του Ρίτσου («και δε βρίσκω καθόλου μα καθόλου σωστό αυτό που λες για ομοιότητα με τα δικά μου») αντιλαμβανόμαστε ότι ο αποστολέας έχει αναφέρει κάτι περί ομοιότητας του γραπτού του με ποιήματα του φίλου του. Βλ. Λίζυ Τσιριμώκου, «Εισαγωγή: Χαρτογραφία μιας φιλίας», *ό.π.*, σ. 89-90.

<sup>76</sup> «Στάθηκες δάσκαλός μου, ακόμα κι όταν παρακούοντας τις συμβουλές σου, έκανα του κεφαλιού μου», γράφει ο Αλεξάνδρου στον Ρίτσο (Παρίσι, 18.9.72). στο: Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση*, *ό.π.*, σ. 377.

<sup>77</sup> Επιστολή του Άρη Αλεξάνδρου στον Γιάννη Ρίτσο, 4.12.72, *ό.π.*, σ. 389.

<sup>78</sup> Επιστολή του Γιάννη Ρίτσου στον Άρη Αλεξάνδρου, Καρλόβασι Σάμου, 10.VIII.74., *ό.π.*, σ. 361. Ακολουθούν πολύ ενδιαφέρουσες αναλυτικές παρατηρήσεις, συμβουλές και προτάσεις για διορθώσεις στο ποίημα με τίτλο «Διαύγεια πνεύματος» (*ό.π.*, σ. 361-363), υποδείξεις που κάνει ο «ακάματος τεχνίτης προσηλωμένος ασκητικά στο μεροδούλι του στίχου» και τις οποίες ο Αλεξάνδρου τελικά ακολουθεί στη δημοσίευσή. Βλ. Λίζυ Τσιριμώκου, «Εισαγωγή: Χαρτογραφία μιας φιλίας», *ό.π.*, σ. 97.

στην οποία περιέγραφε τον ρόλο του Στάλιν και έκανε έντονη κριτική στην προσωπολατρία. Η καταγγελία των πιο αρνητικών πλευρών της σταλινικής πολιτικής ήταν ριζική. Έτσι, το έργο της δημόσιας εξυγίανσης με την κατάργηση της έκτακτης νομοθεσίας και των προνομίων της πολιτικής αστυνομίας, την απόλυση εκατομμυρίων κρατουμένων και την αποκατάσταση χιλιάδων Σοβιετικών πολιτών, καθώς και η επάνοδος στον λενινισμό, η κριτική των σταλινικών θεωρητικών παρεκκλίσεων και το τέλος της αρχηγολατρίας ετέθησαν ως αναγκαιότητες για την ανάπτυξη της σοσιαλιστικής δημοκρατίας.<sup>79</sup>

Η καμπή λοιπόν αυτή του 20<sup>ου</sup> Συνεδρίου και της αντίστοιχης «προς ευθυγράμμιση» 6<sup>ης</sup> Ολομέλειας του ελληνικού Κομμουνιστικού Κόμματος, που βρίσκει τον Αλεξάνδρου στη φυλακή, τον συνεπαίρνει για λίγο, όπως ξέρουμε από μαρτυρίες συκρατουμένων του, πολύ σύντομα όμως επιστρέφει στις επιφυλάξεις του και τον σκεπτικισμό του. Αυτό φυσικά εκδηλώνεται και ποιητικά στη συλλογή *Ευθύτης οδών*, που γράφει εκείνη την περίοδο. Στο ποίημα «Συνομιλώ άρα υπάρχω» απευθύνεται ξανά, όπως στο «Αλεξανδροστρόι» από την *Άγρονο γραμμή*, στον Μαγιακόφσκι, τον μεγάλο ποιητή «της ανεπίκαιρης επικαιρότητας και της

---

<sup>79</sup> Ζαν Ελλενστέιν, *Ιστορία της Σοβιετικής Ένωσης, τ. Β', Η ΕΣΣΔ στον πόλεμο (1939-1946), Η σύγχρονη ΕΣΣΔ*, Βενετία Σταυροπούλου (μετ.), Γιάννης Κρητικός (θεώρ.), Θεμέλιο, Αθήνα 1977, σ. 299, 302. Σημειώνει στη συνέχεια ο Γάλλος ιστορικός: «Αυτή η εισήγηση, που κυκλοφόρησε μέσα στο σοβιετικό ΚΚ και κοινοποιήθηκε σε ορισμένα ξένα ΚΚ, δημοσιεύτηκε από τους “Τάιμς της Νέας Υόρκης” στις 4 Ιούνη 1956, αλλά δε δημοσιεύτηκε ποτέ στην ΕΣΣΔ, παρά το γεγονός ότι το κείμενο που κυκλοφόρησε στο εξωτερικό δε διαψεύστηκε ποτέ.» (Ο.π., σ. 302.) Καταλήγει ωστόσο στον εξής προβληματισμό: «Η μυστική έκθεση του Χρουστσόφ αρκούσε άραγε για τη σωστή ανάλυση όλων αυτών των προβλημάτων, για τη μελέτη των αιτιών και των συνεπειών τους; Ήταν άραγε το Κόμμα και ο σοβιετικός λαός έτοιμοι να αφομοιώσουν όλα τούτα με τέτοιον τρόπο, ώστε να μπορούν να εξαλείψουν όλα τα προϊόντα του σταλινισμού; Και πώς είχαν προετοιμαστεί γι' αυτό; Ποιες θα ήταν οι συνέπειες αυτού του γεγονότος στο διεθνές κομμουνιστικό κίνημα; Παρά τις κάποιες υπερβολές της – λόγου χάρη ανέφερε ότι ο Στάλιν παρακολουθούσε τις επιχειρήσεις του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου πάνω σε μια σχολική υδρόγειο σφαίρα– η μυστική έκθεση του Χρουστσόφ ξεκινούσε από μια σωστή ανάλυση του έργου του Στάλιν, που συνέχιζε πού και πού να τον εξωραΐζει ακόμα, υποτιμώντας τον επιβλαβή χαρακτήρα της πολιτικής του σε ορισμένους τομείς, λ.χ. στον τομέα της πνευματικής ζωής.» (Ο.π., σ. 302-303.) Όπως άλλωστε τονίζει και η Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, «στον πολιτιστικό τομέα, η πολιτική του Χρουστσόφ αποδείχτηκε εξαιρετικά αντιφατική, με διάφορες παλινδρομήσεις. (Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν: Η λογοτεχνική κριτική στο εδώλιο. Η δίκη της “Επιθεώρησης Τέχνης” το 1959 και η απολογία του Κώστα Κουλουφάκου*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σ. 69.)

απολιθωμένης επανάστασης», τον «απαισιόδοξο μέχρις αυτοκτονίας».<sup>80</sup> «Μάθε πως είμαστε καλά κι είσαι μεγάλος ποιητής. / Ναι, να μη χαρώ γυναίκα. / Το είπε κι ο Στάλιν.»<sup>81</sup> Αυτά «διαμηνούσε» το 1949, από την εξορία του στον Μούδρο της Λήμνου.

Ναι, ο Αλεξάνδρου ήταν αντισταλινικός πριν ξεσπάσει το ρεύμα του αντισταλινισμού, όπως επισημαίνει η Λίζυ Τσιριμώκου.<sup>82</sup> Το 1956 πια, ο ποιητής «ενημερώνει» τον Ρώσο ομότεχνό του: «Που λες, τα νέα μας εδώ είναι λιγάκι μπερδεμένα». Γιατί τώρα: «Μετά την ολομέλεια / σκοντάφτω συνεχώς σε πεσμένες μαριονέτες. / Σπάσανε βλέπεις οι κλωστές που κρατούσε κείνος ο “φαντάρος της ελευθερίας”».<sup>83</sup> Οι «δηλητηριώδεις σίχου», παρατηρεί ο Ραυτόπουλος, «ρίχνονται σαν πετριές επ’ ευκαιρία κατά των κεφαλών της ευκαιριακής ποίησης των σούπερ-στρατευμένων, με σαφή υπαινιγμό στον Γιάννη Ρίτσο και στο ποίημά του «Ο σύντροφός μας», αφιερωμένο στον Ζαχαριάδη.»<sup>84</sup>

Ο «απλός φαντάρος της παγκόσμιας λευτεριάς» όπως χαρακτήρισε τον ιστορικό ηγέτη του ΚΚΕ ο Ρίτσος το 1945 (και ποτέ ξανά)<sup>85</sup> αποκαθλώνεται τώρα από εκείνους «που ἔχουν στοκ / μαύρες ταινίες δάφνινα στεφάνια» και φροντίζουν να προσαρμοστούν στη «νέα ταχτική», εκτυπώνοντας με «χρυσωμένα γράμματα: / “Εἰς μνήμην των ηρώων που πέσαν πολεμώντας τον προδότη Τίτο.” / “Ἐνθάδε κείνται όσοι πέσαν χτυπημένοι / απ’ τις συκοφαντίες του Ζαχαριάδη.”» Κι ενώ «οι αλλαγές στις αντιλήψεις συντελούνται μ’ ευκολία», είναι και ορισμένοι που «πάθανε / κάτι

<sup>80</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, ό.π., σ. 200.

<sup>81</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Αλεξανδροστρόν», από την ποιητική συλλογή *Άγονος γραμμή* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 41.

<sup>82</sup> Από συζήτηση με τη Λίζυ Τσιριμώκου, ό.π.

<sup>83</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Συνομιλώ ἄρα υπάρχω», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 91.

<sup>84</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, ό.π., σ. 200-201.

<sup>85</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Ο σύντροφός μας Νίκος Ζαχαριάδης*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1945, σ. 5. Δεν υπήρξε ποτέ συμπερίληψη αυτού του ποιήματος στις πολυάριθμες επανεκδόσεις των ποιημάτων του. Με αυτό το ποίημα, ο Ρίτσος εγκαινιάζει μια σειρά συνθέσεων, αφιερωμένων σε πρόσωπα που τίθενται ως παραδείγματα μεγαλοσύνης, αγωνιστικότητας και ηρωισμού (π.χ. Βελουχιώτης, Μπελογιάννης, Μαγιακόφσκι, Αυξεντίου, Λουμούμπα), στις οποίες ο λεκτικός τόνος είναι υψηλός και η ποιητική διάθεση εξυμνητική». Βλ. Δημήτρης Κόκορης, «Ρίτσος και σοσιαλιστικός ρεαλισμός: μία σύνθετη σχέση», [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από:

[https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/kokoris\\_dimitris.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/kokoris_dimitris.pdf), σ. 5.

σαν ζαλάδα με τάσεις εμετού», γιατί «αργεί / η νέα διαταγή που θα ορίζει / τι συγκεκριμένα θα πρέπει να σκεφτούν». «Πάντως το σύστημα μας λένε δεν ευθύνεται καθόλου. / Δεν υπήρχε σκάλα για ν' ανεβεί ο Στάλιν. / Ήτανε ανέκαθεν πάνω και ψηλά / κι εκ των υστέρων άρχισε να στοιβάζει πτώματα / σε σχήμα κλίμακος ναού.»<sup>86</sup>

Ο Γκέοργκ Λούκατς, διαπρεπής φιλόσοφος και θεωρητικός του μαρξισμού, σημειώνει ότι η πρώτη του αντίδραση στο 20<sup>ο</sup> Συνέδριο είχε στόχο, πέρα από το πρόσωπο, την οργάνωση: «τον μηχανισμό που παρήγαγε την “προσωπολατρία” και ύστερα την καθόρισε σαν μια ασταμάτητα διευρυνόμενη αναπαραγωγή». Παρουσιάζει λοιπόν τον Στάλιν στην κορυφή μιας πυραμίδας, που προς τα κάτω απαρτιζόταν από ανθρώπους οι οποίοι δεν ήταν παρά «μικροί Στάλιν», δημιουργοί και εγγυητές της προσωπολατρίας.<sup>87</sup> Η αποκαθήλωση του Στάλιν από την κορυφή της πυραμίδας<sup>88</sup> προκάλεσε μεν την αμηχανία των κομφορμιστών, όπως περιγράφεται με ειρωνεία από τον Αλεξάνδρου,<sup>89</sup> όμως σηματοδότησε και μια πρωτόγνωρη για τα

---

<sup>86</sup> Οι παραπάνω στίχοι είναι από το: Άρης Αλεξάνδρου, «Συνομιλώ άρα υπάρχω», *ό.π.*, σ. 90, 91, 92.

<sup>87</sup> Georg Lukacs, «Ιδιωτική επιστολή για τον σταλινισμό», Ε. Πλατή (μετ.), *Εποχές* 8 (Δεκέμβριος 1963), σ. 40.

<sup>88</sup> Ο Ντιμίτρι Βολκογκόνοφ σημειώνει πως στο 20<sup>ο</sup> Συνέδριο, ο Χρυστόφο «προσκόμισε αδιάσειστα ενοχοποιητικά στοιχεία που αποδείκνυαν ότι ο Στάλιν ήταν πράγματι δήμιος, σαδιστής, άνθρωπος που δεν είχε τον παραμικρό ηθικό ενδοιασμό για οτιδήποτε». Έτσι, «έδωσε με συγκεκριμένο και τεκμηριωμένο τρόπο τη δυνατότητα στους εμβρόντητους συνέδρους να συλλάβουν το αιματηρό, αδίστακτο πρόσωπο του δικτάτορα και τυράννου». Ωστόσο, απέφυγε να κατονομάσει τα πραγματικά αίτια εκκόλαψης της προσωπολατρίας, απαλλάσσοντας έτσι το Κόμμα από τις ευθύνες του για τη δικτατορική διακυβέρνηση του ενός». (Ντιμίτρι Βολκογκόνοφ, *Θρίαμβος και τραγωδία. Πολιτικό πορτρέτο του Ι. Β. Στάλιν*, Βιβλίο 2<sup>ο</sup>, Μέρος 2<sup>ο</sup>, Μάκης Κυριακάτος (μετ.), Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1990, σ. 314, 315, 319-320.

<sup>89</sup> Στο 20<sup>ο</sup> Συνέδριο έχει αναφερθεί ο Αλεξάνδρου και σε δοκίμιό του, όπου προβαίνει στην εξής διαπίστωση: «Το γεγονός ότι τώρα (δηλαδή το 1957) [οι Σοβιετοί] αναγνωρίζουν τα λάθη τους, είναι βέβαια προς τιμήν τους», ωστόσο «τα “λάθη” που σήμερα αναγνωρίζονται, έγιναν από τον Στάλιν προσωπικά ή οφείλονται στο γενικό “σταλινικό κλίμα”». Εξάλλου, «μόνο το Συνέδριο έχει το δικαίωμα να κάνει κριτική σε μια “αυθεντία”, στον Στάλιν λόγω χάρη» και μετά οι Σοβιετικοί στοχαστές οφείλουν «να προσαρμόζουν τη σκέψη τους στις αποφάσεις του Συνεδρίου». Βλ. Άρης Αλεξάνδρου, «Η σοβιετική σκέψη μπροστά στο αδιέξοδο του νέου σχολαστικισμού», *Εξω απ’ τα δόντια (1937-1975)*, Ύψιλον / Βιβλία, Β΄ έκδοση, Αθήνα 1982, σ. 73-74, 76-77. [Πρώτη δημοσίευση: *Καινούρια Εποχή*, τεύχος Άνοιξη 1959.] Εδώ αξίζει να παρατεθεί και η εξής ενδιαφέρουσα παρατήρηση του Νίκου Σαραντάκου σχετικά με τη λέξη «Σοβιετός», που είναι «ιδιοφυής έμπνευση

μέχρι τότε δεδομένα πνευματική άνθηση στη Σοβιετική Ένωση, από συγκεκριμένους ποιητές και πεζογράφους, οι οποίοι με τις εκδόσεις έργων τους, έδωσαν τη λογοτεχνική έκφραση της αποσταλινοποίησης.<sup>90</sup>

«Η ιδιότυπη αυτή λογοτεχνική “εξέγερση”», σημειώνει η Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, «δεν αφορούσε τόσο αισθητικές όσο ιδεολογικές θέσεις.» Τα έργα που συζητήθηκαν τότε ζητούσαν τον εξοβελισμό της υποκρισίας και του κομπορμιισμού από τη δημόσια ζωή, και καταδίκάζαν διεφθαρμένους κομματικούς παράγοντες, ανατρέποντας τον μύθο περί σοσιαλιστικού παραδείσου που είχε καλλιεργηθεί με τη θεωρία της μη αντιπαράθεσης και τη μονοδιάστατη εστίαση στην περιγραφή θετικών ηρώων.<sup>91</sup> «Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η “άνοιξη” του 1956 υπήρξε μια προσπάθεια κάθαρσης εκ των έσω, προερχόμενη από ανθρώπους, πεπεισμένους κατά τα άλλα για το σύστημα, που είχαν ανασάνει και ξεθαρρέψει με την καταδίκη του σταλινισμού στο 20<sup>ο</sup> Συνέδριο του Κόμματος.»<sup>92</sup>

### 1.VII. Υπόθεση Γκράνιν

Σε αυτό το κλίμα, λίγους μήνες μετά τον αποφασιστικό σταθμό που αποτέλεσε για το Κόμμα και τη Σοβιετική Ένωση το παραπάνω Συνέδριο,<sup>93</sup> δημοσιεύεται στο

---

του Αλεξάνδρου για να λυθεί η αμφισημία που υπήρχε επί ΕΣΣΔ, όταν η λέξη «σοβιετικός» χρησίμευε και για επίθετο και για εθνώνυμο (ενώ λέμε: ο Γερμανός στρατηγός – ο γερμανικός στρατός, λέγαμε: ο Σοβιετικός στρατηγός – ο σοβιετικός στρατός)». Έτσι, «ο Αλεξάνδρου πρότεινε για το εθνώνυμο να χρησιμοποιείται το «Σοβιετός» (άρα, ο Σοβιετός στρατηγός, ο σοβιετικός στρατός) αν και [...] ούτε ο ίδιος το τηρεί με συνέπεια. Τελικά, η ζωή έλυσε το δίλημμα διαφορετικά, αφού δεν υπάρχει πλέον Σοβιετική Ένωση (αν και θα συνεχίσουμε να αναφερόμαστε σε αυτήν).» Στο: Νίκος Σαραντάκος, «Ένα επεισόδιο από τον Μεγάλο Πατριωτικό Πόλεμο (Ηλίας Έρενμπουργκ)», [ανακτήθηκε στις 08.12.2018], από:

<https://sarantakos.wordpress.com/2016/07/03/ehrenburg/?fbclid=IwAR3QZ1hYee1FLmL1G6CZU1I6VlyocKWYYN75Zb5KRvMkS3Y6YJhC8jrHcho>.

<sup>90</sup> Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν: Η λογοτεχνική κριτική στο εδώλιο*, ό.π., σ. 62-63.

<sup>91</sup> *Ο.π.*, σ. 63.

<sup>92</sup> *Ο.π.*, σ. 67.

<sup>93</sup> «Ήταν ένας αποφασιστικός σταθμός στη ζωή του Κόμματος και της Σοβιετικής Ένωσης, που γεννήθηκε από τις αναγκαιότητες της στιγμής, την εξέλιξη της σοβιετικής κοινωνίας και την εσωτερική και εξωτερική συγκυρία.» Ζαν Ελλενστέιν, *Ιστορία της Σοβιετικής Ένωσης*, τ. Β', ό.π., σ. 310.



περιοδικό *Νόβι Μιρ* (*Novyj Mir*) ένα διήγημα του Ντανιήλ Γκράνιν με τίτλο «*Sobstvennoe Mnenie*» («Η δική του γνώμη»).<sup>94</sup> Ο συγγραφέας περιγράφει την ψυχική σύγκρουση που αντιμετωπίζει ο Μινάγεφ, προϊστάμενος ενός ερευνητικού ινστιτούτου. Το δίλημά του αφορά στην έγκριση ή την απόρριψη της δημοσίευσης του άρθρου ενός υφισταμένου του που «κατόρθωνε να αποδείξει τον αντιοικονομικό χαρακτήρα των νέων μηχανών που σχεδίασε ο ακαδημαϊκός Στρόγιεφ».<sup>95</sup> Η «ακαταμάχητη ειλικρίνεια»<sup>96</sup> του νεαρού μηχανικού Ολκόφσκι θα έφερνε τον Μινάγεφ σε δύσκολη θέση, απέναντι στον ισχυρό ακαδημαϊκό, αλλά και στον αρμόδιο υφυπουργό Πέτριτσεφ, έτσι ώστε θα διακυβευόταν η πολυπόθητη προαγωγή του. Γι' αυτό ο Μινάγεφ αναβάλλει διαρκώς την υποστήριξη των ορθών θέσεων του Ολκόφσκι, με τη δικαιολογία ότι θα το κάνει όταν γίνει διευθυντής. Ωστόσο, ακόμα και όταν επιτέλους καταφέρνει να πάρει τη θέση, όχι μόνο δεν θα τολμήσει ποτέ να υποστηρίξει τον Ολκόφσκι, αλλά θα ενδώσει σε πιέσεις από την επιτροπή πόλης, εγκρίνοντας τη δυσμενή μετάθεση του επίμονου συντάκτη του άρθρου.

Η επίθεση που εξαπολύεται στον συγγραφέα από τον κομματικό τύπο είναι σφοδρή.<sup>97</sup> Μάλιστα ο ίδιος ο Χρυστόφ επισημαίνει ότι ο ήρωας του διηγήματος

---

<sup>94</sup> Ανάλογο περιεχομένου ήταν και το μυθιστόρημα του Βλαντιμίρ Ντουντίντσεφ με τίτλο *Ne chlebom edinym*, του οποίου το πρώτο μέρος δημοσιεύθηκε στο ίδιο τεύχος του *Novyj Mir* (τχ. 8, 1956), με πρωτοφανή ανταπόκριση από το αναγνωστικό κοινό. Το περιοδικό λάμβανε εκατοντάδες γράμματα σχετικά με αυτό το θέμα (επαινετικά στη μεγάλη πλειοψηφία τους), για ένα χρόνο μετά τη δημοσίευσή του· περισσότερα κι από εκείνα θα σταλούν μερικά χρόνια αργότερα για το έργο του Αλεξάντερ Σολζενίτσιν *Μια ημέρα του Ιβάν Ντενίσοβιτς*. Βλ. Denis Kozlov, *The Readers of Novyj Mir. Coming to Terms with the Stalinist Past*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England 2013, σ. 92-93. Ο τίτλος του μυθιστορήματος του Ντουντίντσεφ μεταφράζεται από την Αλεξάνδρα Ιωαννίδου *Ουκ επ' άρτω μόνον* (στο: Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν, ό.π.*, σ. 66), διατηρώντας τη βιβλική αναφορά του πρωτότυπου τίτλου, με όλους τους υπαινιγμούς που συνεπάγεται. Βλ. Philip Boobbyer, *Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia*, Routledge, London and New York 2005, σ. 67-68.

<sup>95</sup> Ντανιήλ Γκράνιν, «Η σιωπή (Σοβιετικό διήγημα)», Μανόλης Φουρτούνης (μετ.), *Επιθεώρηση Τέχνης* 50-51 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959), σ. 125. Το διήγημα αναδημοσιεύεται και στο: Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν, ό.π.*, σ. 325-342 (Παράρτημα).

<sup>96</sup> *Ο.π.*

<sup>97</sup> Π.χ. «η κομματική επιθεώρηση *Partijnaja Žizn'* (*Κομματική ζωή*), σε μια κριτική για το διήγημα του Γκράνιν, τόνιζε πως “είτε ηθελημένα είτε άθελά του” ο συγγραφέας άφηνε να εννοηθεί πως ο καιροσκοπισμός του κεντρικού ήρωα οφειλόταν στη σοβιετική πραγματικότητα και, κατ' αυτόν τον

όφειλε να υποτάσσει τη δική του γνώμη στη γνώμη της πλειοψηφίας, δηλαδή να μην την εκφράζει.<sup>98</sup> Το «λιώσιμο των πάγων» λοιπόν, αν και θεωρείται πια συντελεσμένο, προφανώς δεν έχει ολοκληρωθεί.<sup>99</sup>

Το διήγημα του Γκράνιν θα δημοσιευθεί και στην Ελλάδα, από την *Επιθεώρηση Τέχνης*, το 1959. Εδώ αξίζει να επισημανθεί ότι την πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνικής παραγωγής καθ' όλη τη σοβιετική περίοδο τη διαχειρίζεται κατά κύριο λόγο η Αριστερά, η οποία, τουλάχιστον μέχρι τη διάσπασή της το 1968, εκπροσωπείται κυρίως από σοβιετόφιλους κομμουνιστές. Ως εκ τούτου, μαζί με τα σοβιετικά έργα, η Αριστερά εισάγει και τη σοβιετική λογοτεχνική θεωρία, τις κριτικές απόψεις και βέβαια τις προκαταλήψεις της επίσημης γραμμής του ΚΚΣΕ αναφορικά με την τέχνη και τη διανόηση. Αυτό συνεπάγεται για τους Έλληνες κομμουνιστές την υιοθέτηση κάθε επαίνου και κάθε ψόγου για συγκεκριμένους Σοβιετικούς λογοτέχνες, αλλά και τη μεταφορά των εκεί αντιλήψεων στη διαχείριση των εγχώριων λογοτεχνικών πραγμάτων. Συνεπώς μπορούμε να μιλάμε για διατύπωση θέσεων και εφαρμογή μηχανισμών που συνιστούν αντιγραφή-εισαγωγή της σοβιετικής λογοτεχνικής λογοκρισίας.<sup>100</sup>

---

τρόπο, η ιστορία που αφηγούνταν γεννούσε αισθήματα απαισιοδοξίας και ματαιότητας.» Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν*, ό.π., σ. 72.

<sup>98</sup> Η εν λόγω αναφορά του Χρυστόσοφ στο διήγημα του Γκράνιν έγινε στην Τρίτη Ολομέλεια της Συνέλευσης της Ένωσης Συγγραφέων, τον Μάιο του 1957. *Ο.π.*, σ. 73.

<sup>99</sup> Στη δυτική ιστοριογραφία του λεγόμενου «Ψυχρού Πολέμου», τα χρόνια αμέσως μετά τον θάνατο του Στάλιν έμειναν γνωστά με το όνομα μιας νουβέλας του Ίλια Έρενμπουργκ, *Το λιώσιμο των πάγων* (*Otmennelb*), η οποία γράφτηκε στα τέλη του 1953, δημοσιεύθηκε το 1954 και υπαινισσόταν απιστοδοξία για τη μετά τον Στάλιν εποχή. Το βιβλίο κατακρίθηκε από το Δεύτερο Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων (1954), όπου τέθηκε ως παράδειγμα για το «πώς δεν πρέπει να απεικονίζεται η πραγματικότητα»· ωστόσο, η δημοσίευσή του και η υποδοχή του από το αναγνωστικό κοινό αποτελούσαν ενδείξεις μιας ορατής αλλαγής του πολιτικού κλίματος στη Σοβιετική Ένωση. Βλ. Θανάσης Δ. Σφήκας, «Ο προβολέας πάλι φωτίζει τις αμαρτίες μου; Ο Εμφύλιος Πόλεμος στην καθαίρεση του Νίκου Ζαχαριάδη», *Ιόνιος Λόγος*, τ. Β' (2010), σ. 368. Μάλιστα το 1956, που εκδόσεις έργων, συζητήσεις και άρθρα συνέβαλαν ώστε να χαρακτηριστεί η «χρονιά της διαμαρτυρίας» στη λογοτεχνία, θεωρείται η χρονιά του δεύτερου «λιωσίματος των πάγων». Βλ. Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν*, ό.π., σ. 62-63.

<sup>100</sup> Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, «Η εισαγωγή της σοβιετικής λογοκρισίας στην Ελλάδα: Τρία παράλληλα “επεισόδια” στη λογοτεχνική ζωή Ελλάδας και ΕΣΣΔ», στο: Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος, *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2016, σ. 157.

Καμία γνώμη λοιπόν δεν διατυπώνεται χωρίς να υποστεί την ανάλογη σκληρή κριτική· την οποία βέβαια θα υποστεί και από την ελληνική Αριστερά «Η δική του γνώμη».<sup>101</sup> Η έντονη ενόχληση που προκάλεσε η δημοσίευση του διηγήματος του Γκράνιν σε ανώτατα στελέχη της ΕΔΑ, είχε ως συνέπεια τη διεξαγωγή μιας κομματικής δίκης. Σε ένα έκτακτο «κομματοδικείο» λοιπόν, οι Λεωνίδας Κύρκος, Μάρκος Αυγέρης, Θέμος Κορνάρος, Δημήτρης Φωτιάδης, Παναγιώτης Φουντουραδάκης, Βαγγέλης Σακελλάρης, Νίκος Κιτσίκης και Γιάννης Ρίτσος ζήτησαν τον λόγο για την απόφαση να δημοσιευθεί το συγκεκριμένο διήγημα. Κατηγορούμενοι, από την πλευρά της *Επιθεώρησης Τέχνης* ήταν ο Τίτος Πατρίκιος, ο Κώστας Κουλουφάκος, ο Μανόλης Φουρτούνης και ο Κώστας Πορφύρης. Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος δεν εκλήθη, εξ ου και κατά κάποιον τρόπο δικάστηκε ερήμην.<sup>102</sup>

Προς τι όμως η εκτενής αναφορά σε αυτή την υπόθεση; Έχει κάποια σχέση με τον Άρη Αλεξάνδρου, εκτός βέβαια από την αμείλικτη κριτική την οποία και εκείνος αντιμετώπισε από το Κόμμα σε όλη του τη ζωή, για την πάγια απόφασή του να διατυπώνει την –πάντα «οχληρή» για την εκάστοτε γραμμή– γνώμη του; Το διήγημα του Γκράνιν μεταφράστηκε στα ελληνικά με τον τίτλο «Η σιωπή». Ακόμα μια «Σιωπή» λοιπόν. Τόσο από τη βιβλιογραφία και από το αρχείο, καθώς και από όσα στοιχεία καταφέραμε να συγκεντρώσουμε, δεν προκύπτει σύνδεση του τίτλου που επέλεξε ο Αλεξάνδρου για το θεατρικό του έργο με τον τίτλο της μετάφρασης του ρωσικού διηγήματος.<sup>103</sup> Εκείνος παρουσιάζει μια δυστοπική κοινωνία-προέκταση του σοβιετικού μοντέλου, όπου η φωνή των πολιτών καταπνίγεται από μικροφωνικές εγκαταστάσεις παρακολούθησης μιας κατ' επίφαση δημοκρατικής αλλά στην ουσία

<sup>101</sup> Ο Μανόλης Φουρτούνης και ο Κώστας Κουλουφάκος έχουν αναφερθεί στις μακρές διαβουλεύσεις της συντακτικής επιτροπής που προηγήθηκαν της κυκλοφορίας του τεύχους για το αν έπρεπε ή όχι να δημοσιευθεί το εν λόγω διήγημα του Γκράνιν. Ο Τίτος Πατρίκιος θυμάται ότι οι προβληματισμοί της επιτροπής δεν είχαν να κάνουν με την καταδίκη του κειμένου από τον Χρυσόστοφο, αλλά με το ίδιο το περιεχόμενό του. Βλ. Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν*, ό.π., σ. 25-26.

<sup>102</sup> Η εξαίρεση της παρουσίας του Ραυτόπουλου αποδίδεται (από την Αλεξάνδρα Ιωαννίδου) σε έναν «μυστήριο μηχανισμό αποκλεισμού». (Ο.π., σ. 18.) Η συμμετοχή του Μανόλη Φουρτούνη έγινε δεκτή από τον Λεωνίδα Κύρκο λόγω της επιμονής των άλλων μελών της συντακτικής επιτροπής. Έκτοτε και μέχρι το κλείσιμο του περιοδικού δεν επανήλθε στη συντακτική επιτροπή. Βλ. Κώστας Κρεμμύδας, «Μια πρώτη προσέγγιση ή άλλως πίναξ ημιτελής περί *Επιθεωρήσεως Τέχνης*, *Μανδραγόρας* 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995), Αφιέρωμα στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, σ. 114.

<sup>103</sup> Ίσως το θέμα χρήζει περαιτέρω διερεύνησης.

δικτατορικής κυβέρνησης.<sup>104</sup> Ο Σοβιετικός συγγραφέας αποτυπώνει γλαφυρά την «αργή και σίγουρη μεταλλαγή του επαναστάτη σε γραφειοκράτη, με τον κομοφορμισμό».<sup>105</sup> Ωστόσο, με την ελευθεροστομία του, τη διεκδίκηση του απλού δικαίωματος των ανθρώπων, έστω ως λογοτεχνικών ηρώων, να λένε πλέον την αλήθεια, αυτή που θεωρούν αλήθεια, και να μην πορεύονται από συνειδησιακό συμβιβασμό σε συμβιβασμό φοβούμενοι τους γραφειοκράτες, τους υπουργούς, το κόμμα, ενοχλεί<sup>106</sup> τη γραμμή που επιβάλλει η κομματική λογοκρισία την οποία καταγγέλλει ο Αλεξάνδρου με τη δική του «Σιωπή».

«Η σιωπή είναι η πιο βολική μορφή της ψευτιάς. Ξέρει να τα κάνει πλακάκια με τη συνείδηση, επιτρέπει το πονηρό δικαίωμα να κρατάς τη γνώμη σου, μπορεί κιόλας να σ' αφήνει τη δυνατότητα να την πεις μια μέρα. Όχι τώρα.»<sup>107</sup> Η επιλογή της σιωπής που περιγράφει λοιπόν ο Γκράνιν καταγγέλλει ακριβώς τη στάση της συγκατάβασης, της συννεοχής και εντέλει της συμμετοχής στη δημιουργία και τη διατήρηση μιας κατασταλτικής δύναμης που, είτε σε κομματικό είτε και σε κυβερνητικό επίπεδο, δεν μπορεί παρά να καταλήγει στην απεμπόληση κάθε οράματος για κοινωνική ισότητα και δικαιοσύνη. «Χρόνια πασχίζουμε να χτίσουμε τον κόσμο / να τον μεταμορφώσουμε» γράφει κάπου ο Αλεξάνδρου, και συνεχίζει: «ζυμώνουμε τη λάσπη και συνεχώς διαλύεται / απ' τις προλήψεις τις βροχές τις προδοσίες», καταλήγοντας ότι «είμαστε υπεύθυνοι για τα υλικά / για τις λιποψυχίες μας», καθώς και «για την επιμονή μας / να ζυμώνουμε ακόμα με τα γυμνά μας πόδια / τη στάχτη και το αίμα.»<sup>108</sup> Δεν θα διστάσει λοιπόν ποτέ να αναλάβει την ευθύνη της δικής του επιμονής, της δικής του επιλογής και της δικής του γνώμης, ακόμα και στα χρόνια της εξορίας, της φυλακής και της «συντροφικής» του απομόνωσης, μη

<sup>104</sup> Η κυβερνητική απαγόρευση που αναφέρεται στο ημιτελές έργο χαρακτηρίζει το ισχύον καθεστώς «ολοκληρωτική δημοκρατία», και επικαλείται το «πνεύμα του δημοκρατισμού-συγκεντρωτισμού». (Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, *ό.π.*)

<sup>105</sup> Η διατύπωση ανήκει στον Δημήτρη Ραυτόπουλο. Στο: Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η Επιθεώρηση Τέχνης και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Στο κέντρο των ζημώσεων και συγκρούσεων μιας δωδεκαετίας», *Διαβάζω* 67 (20.04.1983), Αφιέρωμα στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, σ. 23.

<sup>106</sup> Παντελής Μπουκάλας, «Η λογοτεχνία στο εδώλιο», *Η Καθημερινή* 7.10.2008. [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: <http://www.kathimerini.gr/336420/article/politismos/arxeio-politismoy/h-logotexnia-sto-edwlio>.

<sup>107</sup> Ντανιήλ Γκράνιν, «Η σιωπή», *ό.π.*, σ. 131.

<sup>108</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Είμαστε υπεύθυνοι», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποήματα*, *ό.π.*, σ. 87.

χαρίζοντας ωστόσο καμία σιωπή σε αυτούς που όριζαν τη γραμμή του Κόμματος και του μετώπου. Μπορεί άλλωστε οι ευθύνες που αρνούνται εκείνοι να αναλάβουν, να αποτελούν το περιεχόμενο ενός βιβλίου που περιγράφει στο ποίημά του με τίτλο «Τεκμήριο», το οποίο κλείνει με τον εξής κατηγορηματικό τρόπο: «Θα βρίσκεται κι αυτό [το βιβλίο] κιτρινισμένο δίπλα στα τεκμήρια / σαν νεκροκεφαλή / της δεκαετίας μου / που σεις δολοφονήσατε / εσείς / πολεμοκάπηλοι / εσείς / ψευτοκομμουνιστές.»<sup>109</sup>

Ο Κώστας Κουλουφάκος, αρχισυντάκτης και από τα βασικά στελέχη της *Επιθεώρησης Τέχνης*, κατά τη διάρκεια της δίκης δεσμεύτηκε να γράψει ένα «υπόμνημα-απολογία» σχετικά με το θέμα αυτής της δημοσίευσης, το οποίο πράγματι έγραψε αργότερα. Η πρώτη ανάγνωση του κειμένου, που παρέμεινε για χρόνια απόρρητο, δίνει την εντύπωση της «απανταχούσας».<sup>110</sup> Και βέβαια θα σταματούσαμε εδώ την κάπως εκτενή αναφορά σε αυτή την υπόθεση, αν δεν υπήρχε σύνδεσή της με τον Αλεξάνδρου, ο οποίος ήταν στενός φίλος με τον Κουλουφάκο. Σύμφωνα με μαρτυρία λοιπόν της Καίτης Δρόσου, ο συντάκτης της απολογίας διάβασε κάποια στιγμή το κείμενό του σε παρέα αγαπημένων του ομοϊδεατών και διανοούμενων, μεταξύ των οποίων ήταν και ο Αλεξάνδρου, ο οποίος το βρήκε αρκετά καλό, αν και όχι επαρκώς ανατρεπτικό. Πρότεινε πάντως τη δημοσίευσή του, κάτι που ο Κουλουφάκος απέρριψε κατηγορηματικά.<sup>111</sup>

Από την άρνησή του αυτή, καθώς και από το γεγονός ότι η «απολογία» του παρέμεινε για χρόνια απόρρητη, φαίνεται, όπως επισημαίνει η Αλεξάνδρα Ιωαννίδου ότι ο Κουλουφάκος επιθυμούσε η όποια αλλαγή να γίνει μέσα από το Κόμμα και με την έγκριση του μηχανισμού του, έτσι ώστε να μην εκτεθούν πρόσωπα και πράγματα σε κακόβουλους επικριτές.<sup>112</sup> Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος επιβεβαιώνει και επαυξάνει με τις αναμνήσεις από τους «τσακωμούς» τους γι' αυτό το θέμα. «Κι εγώ τον

<sup>109</sup> *Ο.π.*, «Τεκμήριο», σ. 86

<sup>110</sup> Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Πέτρο Κουλουφάκο, που εντόπισε το κείμενο στο αρχείο του πατέρα του. Βλ. Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν*, *ό.π.*, σ. 20. Έχει τίτλο «ΣΗΜΕΙΩΜΑ: Σχετικά με τη δημοσίευση του διηγήματος του σοβ. συγγραφέα Ντ. Γκράνιν “Η Σιωπή” και με τη συζήτηση που επακολούθησε», απευθυνόμενο «Προς την Διοικούσα Επιτροπή της Ε.Δ.Α.», και δημοσιεύεται στο παραπάνω βιβλίο (σ. 155-322).

<sup>111</sup> *Ο.π.*, σ. 26-27.

<sup>112</sup> *Ο.π.*, σ. 22.

παρότρυνα να το δημοσιεύσει, αλλά πάντα έβρισκε προσχηματικούς λόγους για να το αναβάλει. Στην πραγματικότητα, δεν ήθελε να βλάψει το Κόμμα.»<sup>113</sup>

Ως εκ τούτου, εδώ βρισκόμαστε στην επικράτεια ενός διαφορετικού είδους σιωπής, το κίνητρο της οποίας παραθέτει και αντικρούει στο δοκίμιό του με τίτλο «Ένταξη και συζήτηση» ο Αλεξάνδρου: «Ορισμένοι εκπρόσωποι της αριστεράς [...] σου λένε: *Σωστά όλ' αυτά, δεν πρέπει όμως να δίνουμε επιχειρήματα στη δεξιά.* Πρώτον, υποτιμάνε υπερβολικά τη δεξιά, η οποία διαθέτει επιτέλους μερικούς ανθρώπους που μπορούν να βρουν μόνοι τους επιχειρήματα. Δεύτερον, προτιμούν λοιπόν να απαλλοτριώσουν την αλήθεια προς όφελος της δεξιάς; Τρίτον, μα δεν έχουνε λοιπόν καταλάβει πως μόλις η αριστερά παραδεχτεί μιαν αλήθεια, η δεξιά αφοπλίζεται; Τέταρτον, ποιος είπε πως η αυτοκριτική είναι η δύναμή μας;»<sup>114</sup>

### *1.VIII. Ένα συμπέρασμα*

Η χαμένη κατοχική «Σιωπή» του Αλεξάνδρου είναι φυσικά προγενέστερη της λήξης της αποσιώπησης των σταλινικών πρακτικών με το 20<sup>ο</sup> Συνέδριο, της επίμαχης «Σιωπής» του Γκράνιν και της «συντροφικής» σιωπής του Κουλουφάκου. Θα θεωρήσουμε δεδομένο ότι εκείνο το πρωτόλειο θεατρικό έργο είχε αυτόν τον τίτλο, εφόσον το σημείωμα της Δρόσου είναι αρκετά σαφές ως προς αυτό· ωστόσο για το περιεχόμενο έχουμε ήδη αναφέρει κάποιες διαφοροποιήσεις που σίγουρα θα υπήρχαν ανάμεσα σε εκείνη την πρώτη ολοκληρωμένη «Σιωπή» και την ημιτελή δεύτερη, σχετικά με τον χαρακτήρα της εξουσίας στο κάθε έργο: η φασιστική κυβέρνηση κατοχής από τη μια, ο αυταρχισμός του υπαρκτού σοσιαλισμού από την άλλη. Ως εκ

<sup>113</sup> Από τηλεφωνική συνομιλία με τον Δημήτρη Ραυτόπουλο, στις 05.12.2018, ο οποίος μου έλυσε κάποιες απορίες και τον ευχαριστώ πολύ. Μέρος της «απολογίας» Κουλουφάκου δημοσιεύθηκε το 1973 στον *Ελεύθερο Κόσμο*, όταν η Ασφάλεια, μετά από έρευνα στα γραφεία του περιοδικού, βρήκε ένα αντίγραφο του κειμένου. Βλ. Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν*, ό.π., σ. 27. Ο Ραυτόπουλος θυμάται πως από τον *Ελεύθερο Κόσμο* έμαθε για το περιεχόμενο αυτού του υπομνήματος, καθώς κάποιος φίλος είχε κρατήσει το δημοσίευμα της εφημερίδας και του το έδειξε όταν εκείνος γύρισε από το Παρίσι, μετά την πτώση της δικτατορίας. «Τότε πήγα στο σπίτι του Κουλουφάκου. Άνοιξε ένα συρτάρι κι έβγαλε την έκθεση που είχε υποβάλει στην ΕΔΑ και την κρατούσε μυστική κι από εμένα. Εγώ τη διάβασα μόνο όταν εκδόθηκε.» (Από την παραπάνω συνομιλία με τον Δημήτρη Ραυτόπουλο.)

<sup>114</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Ένταξη και συζήτηση», *Εξω απ' τα δόντια*, ό.π., σ. 96. [Πρώτη δημοσίευση: *Καινούρια Εποχή*, τεύχος Χειμώνας 1960.]

τούτου, εφόσον η πρώτη «Σιωπή» δέχτηκε «σχεδόν τα ίδια σχόλια» με το έργο του Αλέκου στο *Κιβώτιο*, δεν μπορεί το κεντρικό θέμα να απείχε πολύ από τη δυστοπική σύλληψη των μικροφώνων παρακολούθησης με τα οποία μια απροσδιόριστη κρατική εξουσία σε απροσδιόριστο χρόνο εξαναγκάζει σε αυτολογοκρισία τους πολίτες μιας απροσδιόριστης χώρας.

Έτσι λοιπόν έχουμε μια ιδέα που μάλλον γεννήθηκε την κατοχική περίοδο, μέσα στη βία, τη λογοκρισία και την καταστολή ενός ναζιστικού καθεστώτος. Στη συνέχεια, ο ίδιος συγγραφέας επεξεργάστηκε το ίδιο θέμα αλλά σε διαφορετικές εποχές και κάτω από διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Έτσι, το μοτίβο αυτό φαίνεται πως ανασύρθηκε από το συρτάρι και τους προβληματισμούς του Αλεξάνδρου στα μετεμφυλιακά χρόνια, και μετεξελίχθηκε σε μια καταγγελία της σταλινικής εκδοχής του ολοκληρωτισμού. Και παρόλο που τα μικρόφωνα «καταγράφουν» ακόμα την κατάργηση της ελευθερίας, οι χειριστές τους δεν είναι πια οι ίδιοι. Τώρα η λογοκρισία επιβάλλεται από ένα άλλο εξουσιαστικό σύστημα, το οποίο χρησιμοποιεί ως πρόσχημα την ιδεολογία που αντιτάχθηκε στον φασισμό και τις πρακτικές του.

Θεωρούμε πολύ πιθανό ο Αλεξάνδρου να επεξεργάστηκε τη «Σιωπή» του στο τέλος της δεκαετίας του '50, στο πλαίσιο του «εκκωφαντικού» αντίκτυπου του 20<sup>ου</sup> Συνεδρίου. Άλλωστε πότε πριν θα μπορούσε να κατέβει το πορτρέτο από τον τοίχο; Οι σκηνικές οδηγίες της δεύτερης σκηνής του σχεδιάσματος «ακολουθούν» λοιπόν και σχολιάζουν τις ιστορικές κομματικές οδηγίες, ή μάλλον εντολές. Το πιθανότερο μάλιστα είναι να μην άφησε πολύ χρόνο να περάσει μετά τις καθοριστικές εξελίξεις, για να αποπειραθεί να αποτυπώσει με θεατρική μορφή την αλλαγή του κλίματος. Αυτή είναι και η εκτίμηση του Περικλή Κοροβέση για το θέμα της χρονολόγησης της «Σιωπής», ο οποίος επισημαίνει: «Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, αλλά από δική μου εμπειρία και την εμπειρία άλλων, όταν υπάρχει ένα ερέθισμα που σε ενδιαφέρει, συνήθως γράφεις γι' αυτό αμέσως, και δεν το αφήνεις στην άκρη για να το πιάσεις αργότερα.»<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Από τηλεφωνική συνομιλία με τον Περικλή Κοροβέση, στις 25.11.2018.

### 1.ΙΧ. «Σιωπή» και αντήχηση

Πέρα από τη σαφή οργουελική αναφορά – πρωθύστερη βέβαια, μιας και το θεατρικό έργο του Αλέκου υποτίθεται πως γράφτηκε και διαβάστηκε μέσα στην Κατοχή – και την επισήμανση πως η σιωπή του συγγραφέα στις επικρίσεις των συντρόφων του μοιάζει με την παθητική σιωπή των πολιτών στο έργο,<sup>116</sup> ο Ραυτόπουλος βλέπει και κάποια συγγένεια του θέματος με τη *Σιωπή της θάλασσας* του Βερκόρ,<sup>117</sup> το πρώτο λογοτεχνικό τόλμημα που έδωσε η Γαλλική Αντίσταση.<sup>118</sup> Πάντως αρκετές ομοιότητες με την υπόθεση αυτού του έργου, όπου ένας ηλικιωμένος Γάλλος και η ανιψιά του αναγκάζονται να φιλοξενήσουν έναν Γερμανό αξιωματικό και σε μέσα αυτή την κατάσταση, καταφεύγουν στην απόλυτη σιωπή, εντοπίζουμε στο σενάριο της ταινίας με τίτλο *Προδοσία*, στη συγγραφή του οποίου έχει συμμετάσχει ο Αλεξάνδρου.<sup>119</sup>

<sup>116</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η σιωπή του *Κιβώτιου*», *Εμφύλιος και λογοτεχνία*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2012, σ. 126.

<sup>117</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, ό.π., σ. 300.

<sup>118</sup> «Τη *Σιωπή της θάλασσας* δεν την έγραψε γνωστός και επαγγελματίας λογοτέχνης αλλά ο χαράκτης Μπρύλλερ και με το ψευδώνυμο Βερκόρ την έριξε στα τέλη του 1941, σαν ένα σύνθημα και σαν μια πρόκληση.» Ο Πέτρος Χάρης θεωρεί πως «το μικρό αυτό βιβλιαράκι, που έχει αληθινά ιστορική αξία», αν και «κρατάει κοντά του τον αναγνώστη από την αρχή ως το τέλος», εντέλει «δεν αντέχει στον αισθητικό έλεγχο», καθώς «είναι περισσότερο ένα σύνθημα παρά ένα λογοτέχνημα». Πρόκειται πάντως για «μια υποδειγματική πατριωτική πράξη». Βλ. Πέτρος Χάρης, «Βερκόρ: *Η σιωπή της θάλασσας*. –Μπεκ, *Μακέγιεφκα*. –Μπλοκ, *Οι Δώδεκα*», για τη στήλη «Τα βιβλία», *Νέα Εστία* 457 (1946), τ. 40, σ. 758, 759. Ο Άλκης Ε. Μαργαρίτης επισημαίνει χαρακτηριστικά ότι ο Βερκόρ, με τη *Σιωπή της θάλασσας*, έσωσε την «πολιτιστική τιμή» της Γαλλίας. «Γιατί δυστυχώς, σε μια πρώτη περίοδο, οι περισσότεροι Γάλλοι συγγραφείς είχαν μείνει αδιάφοροι, και μερικοί έφθασαν στο σημείο να συνεργαστούν με τους κατακτητές». Το διήγημα αυτό του Βερκόρ «πολύ γρήγορα πήρε τις διαστάσεις αντικατοχικού μανιφέστου». Επίσης, η ευρύτατη διάδοσή του («κυκλοφορούσε μυστικά από χέρι σε χέρι») οδήγησε σε έντονη φημολογία σχετικά με την αληθινή ταυτότητα του συγγραφέα, οι οποίες έφταναν ως τις πιο απίθανες υποθέσεις. Βλ. Άλκης Ε. Μαργαρίτης, «Vercors: Ο άνθρωπος της μαχόμενης σιωπής», *Νέα Εστία* 1542 (1991), τ. 130, σ. 1308.

<sup>119</sup> Για την *Προδοσία* (1964) του Κώστα Μανουσάκη (παραγωγή του Κλέαρχου Κονιτσιώτη), ο Αλεξάνδρου έγραψε το σενάριο, σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη. Το θέμα της ταινίας ήταν μια ιδέα του Νότη Περγιάλη. Τους ρόλους ερμήνευσαν οι: Πέτρος Φυσσούν, Μάνος Κατράκης, Έλλη Φωτίου, Δημήτρης Μυράτ, Ζωρζ Σαρρή, Βαγγέλης Καζάν κ.ά. Παρά τη θερμή υποδοχή και τις βραβεύσεις (βραβείο πρώτου ανδρικού ρόλου στον Π. Φυσσούν, βραβείο φωτογραφίας στον Νίκο Γαρδέλη και βραβείο του Τύπου, δηλαδή των κριτικών) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όταν η ταινία προβλήθηκε



Όσο για το έργο του σχεδιάσματος, που είναι βέβαια η μόνη «Σιωπή» για την οποία μπορούμε να κάνουμε κάποιες μορφολογικές παρατηρήσεις αναφορικά με τη θεατρική δομή. Ακόμα κι αν η ακόλουθη παρατήρηση μπορεί να θεωρηθεί αυθαίρετη, μιας και από τη βιβλιογραφία και από το αρχείο δεν προκύπτει ότι η περίπτωση του Μπρεχτ συμπεριλαμβανόταν στην (ευρεία) γκάμα των λογοτεχνικών και θεατρικών ενδιαφερόντων του Αλεξάνδρου, διαπιστώνουμε κάποιες ομοιότητες με ένα από τα πρώτα μονόπρακτα του Γερμανού δραματουργού, ποιητή και διανοητή. Πρόκειται για τους *Μικροαστικούς γάμους* (*Die Kleinbürgerhochzeit*),<sup>120</sup> που γράφεται το 1919, πριν ακόμα ο Μπρεχτ μνηθεί στον μαρξισμό,<sup>121</sup> ήδη όμως περιφρονεί τις συνήθειες και τις υποκριτικές αρχές των αστών.

Στο μονόπρακτο αυτό λοιπόν, οι «καθώς πρέπει» συνδαιτυμόνες ενός γιορτινού τραπεζιού παρουσιάζονται καταπιεσμένοι από την αστική ηθική της ευπρέπειας, του πατριωτισμού και του κομπορμιισμού,<sup>122</sup> εξ ου και αρκετά γελοίοι. Στον Αλεξάνδρου, σε μια ανάλογη συνθήκη, η καταπίεση των μελών της ομήγυρης προκύπτει από το καθεστώς εκείνο που ευαγγελιζόταν την απελευθέρωσή τους από την αστική καταπίεση και την καταστολή και το οποίο ο Μπρεχτ –παρά τις διαφωνίες

---

στο Φεστιβάλ των Καννών, τον Μάιο του 1965, αποδοκιμάστηκε πολύ έντονα, μέχρι και με κραυγές και διαμαρτυρίες κατά τη διάρκεια της προβολής. Θεωρήθηκε απερίσκεπτη και προκλητική στάση απέναντι στις φρικαλεότητες των ναζί. Ωστόσο, θετικά σχόλια δέχτηκε η ταινία στην –αν και «μυγιάγγιχτη» σε τέτοια θέματα– Σοβιετική Ένωση, όταν φιλοξενήθηκε στο 4<sup>ο</sup> Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Μόσχας (Ιούλιος 1965), όπου και βραβεύτηκε με ειδικό «βραβείο Ειρήνης». Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, ό.π., σ. 232-234.

<sup>120</sup> Η ελληνική μετάφραση του μονόπρακτου συμπεριλαμβάνεται στο: Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Μονόπρακτα, Τόμος Α. Μικροαστικοί γάμοι, Πόσο κοστίζει το σίδερο*, Μαρία-Λουίζα Κωνσταντινίδη (μετ.), Εκδόσεις Κοροντζή, Αθήνα 2007, σ. 7-53.

<sup>121</sup> Ο Μπρεχτ αρχίζει να μελετά συστηματικά τον Μαρξ το 1926, και πείθεται πως μόνο μέσα από αυτή τη μελέτη θα καταφέρει να αντιληφθεί πραγματικά την πολυπλοκότητα του σύγχρονου κόσμου, κι έτσι να δομήσει σε μια στέρεη βάση τα έργα του. Βλ. John Fuegi, *Bertolt Brecht. Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, σ. 48. Γι' αυτό και αργότερα θα προβεί στην εξής διαπίστωση: «Όταν διάβασα το *Κεφάλαιο* του Μαρξ, κατανόησα τα έργα μου.» (Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Για την τέχνη και την πολιτική*, [χωρίς όνομα μεταφραστή], Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σ. 31.)

<sup>122</sup> Marielle Sutherland, «Brecht's *Die Kleinbürgerhochzeit*: A Stück Coming Unstuck?», Robert Gillet – Godela Weiss-Sussex (επιμ.), *“Verwisch die Spuren!” Bertolt Brecht's Work and Legacy. A Reassessment*, Rodopi B.V., Amsterdam – New York 2008, σ. 80.

του— στήριξε.<sup>123</sup> Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί πως στα πρόσωπα της «Σιωπής» διακρίνουμε όλα τα χαρακτηριστικά της μικροαστικής νοοτροπίας στο ύφος, στις διατυπώσεις και στα ήθη που πρεσβεύουν.

Το ερευνητικό πρόβλημα που προκύπτει σχετικά με το πότε ο Αλεξάνδρου ήρθε σε επαφή με τον μπρεχτικό λόγο, και γενικότερα για την αφετηρία της πρόσληψης του Μπρεχτ στην Ελλάδα, επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχγερ, σε κριτική του για το βιβλίο της Gonda Van Steen,<sup>124</sup> το οποίο περιλαμβάνει τη δίπρακτη *Αντιγόνη* του Έλληνα συγγραφέα στο πρωτότυπο και σε μετάφραση, καθώς και εκτενή αναφορά στο έργο και στην παράσταση του Βίκτωρα Αρδίτη. Το πιθανότερο πάντως είναι ο Αλεξάνδρου να μη γνώριζε τον Μπρεχτ όταν έγραψε τη δική του *Αντιγόνη*. Αλλά σε αυτό το ζήτημα θα επανέλθουμε.

Θα μπορούσαμε, τέλος, να διακρίνουμε κάποια ίχνη επιρροής από τα θεατρικά έργα του Μαγιακόφσκι, τα οποία οφείλονται φυσικά στη συγγένεια που ένωσε από νωρίς ο Αλεξάνδρου για τον Ρώσο ποιητή, στο πλαίσιο μιας ποιητικής, αλλά και ιδεολογικής-συναισθηματικής έλξης.<sup>125</sup> Δεν θα μπορούσε λοιπόν να λείπει από μια σατιρική θεατρική του απόπειρα για τις «πληγές» του κομμουνιστικού

<sup>123</sup> Ο Μάρτιν Έσλιν υπογραμμίζει πως, ακόμα και μετά τη μεγάλη του επιτυχία και την καταξίωση, οι σχέσεις του Μπρεχτ με τις κομμουνιστικές αρχές δεν έπαψαν ποτέ να είναι γεμάτες προβλήματα και κινδύνους, αποτελώντας έτσι «παράδειγμα της βαθιάς, ριζικής αντίθεσης ανάμεσα σε μια δημιουργική προσωπικότητα που υπόκειται στο έπακρο στους νόμους του δικού της, εσωτερικού εγώ, όσο πρόθυμο κι αφοσιωμένο κι αν είναι, και στο κόμμα, ένα μηχανισμό δύναμης που δεν παύει ποτέ να μεταβάλλει την τακτική και τις απαιτήσεις του πίσω από μια πρόσοψη άκαμπτα αμετάβλητου δόγματος.» Μάρτιν Έσλιν, *Μπρεχτ. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Φώντας Κονδύλης (απόδ.), Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 2005, σ. 203. Αναλυτικά δίνεται το χρονικό αυτής της σχέσης στο τρίτο μέρος αυτού του βιβλίου, με τίτλο «Οι παγίδες της στράτευσης», *ό.π.*, σ. 201-295.

<sup>124</sup> Βάλτερ Πούχγερ, Κριτική για το βιβλίο της Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, New York 2011, στις «Βιβλιοκρισίες», *Παράβασις*, τ. 12/2 (2014), σ. 269.

<sup>125</sup> Τάκης Καρβέλης, «Δεσμώτης τήδε ίσταμαι τοις ένδον ρήμασι πειθόμενος (Η πορεία του Άρη Αλεξάνδρου μέσα από τις αναφορές του στο Μαγιακόφσκι)», *Δεύτερη ανάγνωση. Κριτικά κείμενα 1984-1991*, τ. Β', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1991, σ. 175. Εδώ εξετάζεται η επίδραση του Μαγιακόφσκι στην ανανέωση της ποίησης του Αλεξάνδρου, κυρίως με την εισαγωγή λέξεων «αντιποιητικών», δηλαδή της καθημερινής ομιλίας, και στη συνέχεια σημειώνεται η εξής παρατήρηση: «Υπάρχει όμως κι ένας δεύτερος πόλος έλξης προς τον Μαγιακόφσκι. Στο δράμα του αντικαθρεφτιζόταν και το δικό του. αφοσιώθηκαν κι οι δυο στην επανάσταση, αλλά δεν εννοούσαν να εκτελούν τις διαταγές τυφλά, γιατί, κατά βάθος, ήταν ανυπόταχτοι, αναρχικοί.» *Ο.π.*, σ. 176.

συγκεντρωτισμού, ένας απόηχος από τα δύο αντιγραφειοκρατικά σατιρικά έργα του Μαγιακόφκι, τον *Κοριό* (1928) και το *Χαμάμ* (1929), τα οποία μεταφράστηκαν από τον Αλεξάνδρου το 1962. Σε αυτά τα δύο θεατρικά, βλέπουμε να μπαίνουν στο στόχαστρο όσοι, στο όνομα της σοσιαλιστικής ιδεολογίας, μετακινούνται σιωπηρά στα θολά νερά των ευκαιριακών πλειοψηφιών ή μειοψηφιών και συμπεριφέρονται όπως οι αδρανείς παθητικές μάζες των μικροαστικών στρωμάτων, με μόνο κριτήριο την εξασφάλιση του προσωπικού συμφέροντός τους. Κατακεραυνώνονται εκείνοι που σιωπηρά μετεξελίχθηκαν σε άνευρους γραφειοκράτες, έχοντας καταφέρει να επιπλεύσουν στις μεγάλες ανατροπές που προκάλεσε η Οκτωβριανή Επανάσταση.<sup>126</sup> «Ξέφυγα από τους καρχαρίες / Και νίκησα τους τίγρεις / Μ' έφαγαν όμως / Οι κοριοί», γράφει παρεμπιπτόντως σε ένα ποίημά του ο Μπρεχτ.<sup>127</sup>

Τους παραπάνω «κοριούς», τα παρασιτικά «ζώφια» της γραφειοκρατίας, τα οποία απομυζούν το επαναστατικό όραμα, βρίσκουμε και στο έργο του Αλεξάνδρου, να εκπροσωπούν τη συγκεντρωτική εξουσία που επιβάλλει στους πολίτες να σέβονται «απάσας τας αρχάς είτε ως αφηρημένην έννοιαν νοήσωμεν την λέξιν αρχή, είτε ως σύνολον υψηλά ισταμένων προσώπων».<sup>128</sup> Όσο για τη δεύτερη έννοια της λέξης «κοριός», σοβιετική εφεύρεση που όμως δεν έχει προλάβει ο Μαγιακόφκι, τη βρίσκουμε στα μικρόφωνα παρακολούθησης της «Σιωπής».<sup>129</sup>

<sup>126</sup> Ιερώνυμος Λύκαρης, «Από της γραφειοκρατίας τη βρόμα, κλείσανε όλοι οι δρόμοι», *Η Εφημερίδα των Συντακτών* 17.12.2017, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: <http://www.efsyn.gr/arthro/apo-tis-grafeiokratias-ti-vroma-kleisane-oloi-oi-poroi>.

<sup>127</sup> Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Επιτάφιος για τον Μ.», Πέτρος Μάρκαρης (μετ.), „Κείμενα“, Αθήνα <sup>2</sup>1970, σ. 45.

<sup>128</sup> Φράση από το σχέδιασμα της «Σιωπής», Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, *ό.π.*

<sup>129</sup> Ο πρώτος «κοριός», που πήρε το όνομα “Buran” (χιονοθύελλα) δημιουργήθηκε από τον Σοβιετικό εφευρέτη Λέον Θέρεμιν, ο οποίος τιμήθηκε το 1947 με το βραβείο «Στάλιν» γι’ αυτό του το επίτευγμα. Η συσκευή υπήρξε εξαιρετικά χρήσιμη στις σοβιετικές μυστικές υπηρεσίες κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, για την παρακολούθηση της Αμερικανικής, της Βρετανικής και της Γαλλικής Πρεσβείας. Βλ. Albert Glinsky, *Theremin. Ether Music and Espionage*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2000, σ. 260-261. Περιπετειώδης υπήρξε η ζωή του Θέρεμιν, δημιουργού και του ηλεκτρονικού μουσικού οργάνου που πήρε το όνομά του. Άσκησε έντονη επίδραση σε πολλούς επιστήμονες και καλλιτέχνες, ενώ η δουλειά του αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της σύγχρονης μουσικής τεχνολογίας. Βλ. Robert Moog, «Foreword» στο: Albert Glinsky, *Theremin*, *ό.π.*, σ. ix.

## 2. Η Αντιγόνη

### 2.1. Το έργο: Ταυτίσεις και αμφιβολίες

«Είναι σαν να έσερνα μια ζωή την Αντιγόνη μέσα μου», είχε πει κάποτε ο Άρης Αλεξάνδρου στον φίλο του, Πέτρο Μάρκαρη.<sup>130</sup> Μόνο τυχαία δεν ήταν λοιπόν η επιλογή της σοφόκλειας ηρωίδας για το μοναδικό του ολοκληρωμένο θεατρικό έργο. Άλλωστε ακριβώς αυτή την ταύτιση που ένιωθε περιέγραψε και σε επιστολή του το 1972, με παραλήπτη κάποιον Αμερικανό καθηγητή ονόματι Smith, ο οποίος συγκέντρωνε σύγχρονα έργα βασισμένα στην *Αντιγόνη*, με σκοπό να τα εκδώσει σε συλλογικό τόμο μαζί με μια μελέτη του πάνω σε αυτά. Σε εκείνη την επιστολή λοιπόν τόνιζε πως λίγο πριν τη συγγραφή του έργου, είχε κάνει τη δική του ανάλογη πράξη (“mon acte antigonesque”) απέναντι στη «γραμμή» του Κόμματος. Ανέφερε συγκεκριμένα: «Δημοσίευσα την *Αντιγόνη* το 1960, αλλά όπως σημειώνεται κάτω από το κείμενο, την έγραψα το 1951, στο νησί εξορίας Άη-Στράτης. Λίγο πριν, έκανα την “αντιγόνηα” πράξη μου –αποφάσισα να πω “όχι” στον Κρέοντα, δηλαδή στο Κόμμα, και να γράφω όχι πια σύμφωνα με τη “γραμμή” του, αλλά όπως πίστευα».<sup>131</sup>

Λίγο πριν γράψει την παραπάνω επιστολή, και προφανώς λόγω της εκδήλωσης του ενδιαφέροντος του Smith να συμπεριλάβει την *Αντιγόνη* στον τόμο του, ο Αλεξάνδρου θέλησε να πάρει τη γνώμη κάποιων ανθρώπων των οποίων την κρίση εμπιστευόταν, σχετικά με εκείνο το έργο του, για το οποίο ο ίδιος είχε κάποιες αμφιβολίες. Έγραψε λοιπόν το εξής στον εκδότη και φίλο του Φίλιππο Βλάχο: «Έχω δημοσιέψει στην “Καινούρια Εποχή” (τεύχος Καλοκαίρι 1960) έναν “θεατρικό

<sup>130</sup> Τη φράση που του είχε πει σε προσωπική τους κουβέντα ο Αλεξάνδρου, ανέφερε ο Πέτρος Μάρκαρης σε συζήτηση που είχαμε στις 29.11.2018, και τον ευχαριστώ πολύ.

<sup>131</sup> “J’ai publié mon *Antigone* en 1960, mais comme il est noté en bas du texte, je l’ai écrit en 1951, dans l’île de deportation Aï-Stratis. Un peu avant, j’ai accompli mon acte “antigonesque” –j’ai décidé de dire “non” à Kreon, c’est-à-dire au Parti et d’écrire non pas selon sa “ligne”, mais comme bien me semblait.” (Επιστολή του Άρη Αλεξάνδρου στον C. Duryea Smith, 05.1972, Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, ό.π.) Για την ύπαρξη της *Αντιγόνης* του Αλεξάνδρου είχε πληροφορήσει τον Smith, καθηγητή στο Alfred University, ο μεταφραστής Kimon Friar, που είχε εντοπίσει το έργο στο τεύχος της *Καινούριας Εποχής* του 1960. Στο αρχείο υπάρχει η σχετική αλληλογραφία: μια επιστολή του Friar στον Αλεξάνδρου (30.12.1971), καθώς και δύο επιστολές του Smith (02.02.1972 και 05.03.1972) με τις απαντήσεις του Αλεξάνδρου στον καθηγητή (19.02.1972 στα αγγλικά και 05.1972 στα γαλλικά).

διάλογο” με τον τίτλο “Αντιγόνη”. Διάβασέ το σε παρακαλώ, ας το διαβάσει και ο Μάρκαρης που είναι πιο ειδικός και πέστε μου αν είναι πράγματι ένα θεατρικό έργο. Εγώ δεν έχω ιδέα, τόσο που θεώρησα υποχρέωσή μου να προτάξω ένα σημείωμα, λέγοντας πως “συμπτωματική επίσης είναι και η διαλογική μορφή που πήρε αυτό το γραφτό, ώστε οποιοσδήποτε θίασος, επαγγελματικός ή ερασιτεχνικός, έχει το δικαίωμα να ανεβάσει το “έργο” ή σκηνές του, χωρίς να ζητήσει την άδεια του συγγραφέα”. Περιττό να προσθέσω ότι αν το βρίσκεις ενδιαφέρον, μπορείς να το δημοσιεύσεις στη θεατρική σου σειρά.»<sup>132</sup>

Η απάντηση δεν υπάρχει στο αρχείο. Ωστόσο ο Πέτρος Μάρκαρης θυμάται ότι είχε διαβάσει ήδη το κείμενο στην *Καινούρια Εποχή* και τον είχε ενθουσιάσει. Και προσθέτει: «Μάλιστα μου είχε κάνει εντυπωση το πόσο καλά χειρίζεται όχι μόνο τον θεατρικό λόγο, αλλά και τη δομή του θεάτρου. Το είπα στον Βλάχο, όταν με ρώτησε.» Αργότερα το ανέφερε και στον ίδιο τον συγγραφέα του έργου. Η αμφιβολία του Αλεξάνδρου για το αν η *Αντιγόνη* του είναι ή όχι θέατρο αποδίδεται από τον Μάρκαρη στην απειρία του σε αυτό το είδος. «Ο Άρης ήταν πρώτιστα ποιητής, και μάλιστα εξαιρετικός ποιητής. (Το *Κιβώτιο* το έγραψε ως εκτόνωση των παθών του.) Τη θεατρική δομή δεν την ήξερε, και τότε ήταν πολύ αυστηρές οι συμβάσεις. Δεν ήταν όπως σήμερα που κάθε είδος μπορεί να γίνει θέατρο.»

Όσον αφορά στη σχέση του έργου με το αρχετυπικό πρότυπό του ο Μάρκαρης παρατηρεί το εξής: «Ενώ υπάρχουν άπειρες *Αντιγόνες* ξένων συγγραφέων, απ’ όλες τις σύγχρονες *Αντιγόνες*, αυτή η σύγχρονη ανάγνωση από έναν νεοέλληνα βρίσκεται πιο κοντά στο πνεύμα του Σοφοκλή. Ο Ανούιγ κάνει κάτι άλλο, έχει μια πολύ προσωπική άποψη. Ο Μπρεχτ παίρνει την εξαιρετική μετάφραση του Χαίλντερλιν και κάνει, κατά την προσφιλή του τακτική, το δικό του έργο. Για τον Αλεξάνδρου ο Κρέων δεν είναι δικτάτορας, όπως τον θέλουν οι απλουστευτικές, ανεπεξέργαστες μεταφορές. Είναι η εξουσία, την οποία εκείνη τη στιγμή οφείλεις να σέβεσαι.» Έτσι λοιπόν βρίσκεται πάρα πολύ κοντά στον τρόπο ερμηνείας της *Αντιγόνης* από τον Κορνήλιο Καστοριάδη. «Πέρα από το ότι είναι εξαιρετικό κείμενο, το έργο του Αλεξάνδρου είναι και μια ανάγνωση που παρεκκλίνει από την ευκολία

---

<sup>132</sup> Επιστολή του Άρη Αλεξάνδρου στον Φίλιππο Βλάχο από το Παρίσι, στις 24.04.1972, Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, ό.π.

του άσπρο / μαύρο, και πηγαίνει σε μια διαλεκτική που είναι περισσότερο καστοριαδική παρά αριστερή με την έννοια της συμβατικής Αριστεράς.»<sup>133</sup>

## 2.II. Αναλύσεις και αναλογίες

Δεδομένου ότι η πλοκή έχει παρατεθεί διεξοδικά στην προηγούμενη εργασία, και τα περισσότερα στοιχεία του έχουν σχολιαστεί εκεί αρκετά, θα προσπαθήσω τώρα να περιοριστώ σε ελάχιστες επαναλήψεις, ώστε να αποτελέσουν τη βάση, πάνω στην οποία το θέμα θα συμπληρωθεί με επιπλέον πληροφορίες, παρατηρήσεις και συμπεράσματα.

Εν ολίγοις η υπόθεση δίνεται από τον ίδιο τον συγγραφέα ως εξής: «Στην πρώτη πράξη (δέκα σκηνές), η Αντιγόνη είναι κομμουνίστρια και πολεμάει στα βουνά εναντίον των Γερμανών. Ο κομμουνιστής αρχηγός Νικόδημος αποφασίζει να εκτελέσει τον εραστή της Αντιγόνης Ανδρόνικο ως προδότη. Η Αντιγόνη δεν πιστεύει πως ο Ανδρόνικος είναι προδότης και τον θάβει. Εκτελείται. Στη δεύτερη πράξη (οκτώ σκηνές), η Αντιγόνη είναι κομμουνίστρια και πολεμάει στα βουνά κατά τη διάρκεια του εμφύλιου πολέμου. Ο στρατηγός Ανδρόνικος (ο εραστής της Αντιγόνης) στέλνει τον Νικόδημο σε μια επικίνδυνη αποστολή, γνωρίζοντας πως θα σκοτωθεί. Το σώμα του είναι πεταμένο στην αγορά ενός χωριού. Η Αντιγόνη, φορώντας το πρόσωπο (μια μάσκα) της Μαρίας, θάβει τον Νικόδημο. Βρίσκει στην τσέπη του ένα γράμμα με διαταγές του Ανδρόνικου, αλλά το γράμμα είναι ένα λευκό χαρτί. Καταλαβαίνει πως η θυσία του Νικόδημου ήταν μάταιη και πως ο

---

<sup>133</sup> Από συζήτηση με τον Πέτρο Μάρκαρη, *ό.π.* Για την την ανάγνωση της σοφόκλειας τραγωδίας από τον Καστοριάδη, το δίπολο «ὕψιπολις» / «ἄπολις», και την *Αντιγόνη* ως «κορυφή της δημοκρατικής πολιτικής σκέψης και στάσης», βλ. Κορνήλιος Καστοριάδης, «Αισχύλεια ανθρωπογονία και Σοφόκλεια αυτοδημιουργία του ανθρώπου», *Ανθρωπολογία, πολιτική, φιλοσοφία. Πέντε διαλέξεις στη Βόρειο Ελλάδα*, Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα 1993, σ. 11-32. Επίσης, ο Καστοριάδης τονίζει πως στο έργο αυτό τίθεται το πρόβλημα της πολιτικής δράσης με όρους που είναι ιδιαίτερα σημαντικοί μέσα στο δημοκρατικό πλαίσιο, εφόσον «μας κάνει να δούμε την πανταχού παρούσα σ' αυτό το πεδίο αβεβαιότητα» και «αποκαλύπτει τον ελάχιστο τελειωτικό χαρακτήρα των συλλογισμών πάνω στους οποίους θεμελιώνουμε τις αποφάσεις μας». Κορνήλιος Καστοριάδης, *Χώροι του ανθρώπου*, Ζήσης Σαρίκας (μετ.), Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα 1995, σ. 205. Η συνάντηση της σκέψης του Αλεξάνδρου με την καστοριαδική φιλοσοφία είναι πολύ ενδιαφέρουσα και χρήζει περαιτέρω μελέτης.

Δημοκρατικός Στρατός έχει χάσει τον πόλεμο. Λέει την αλήθεια στους στρατιώτες και ο Ανδρόνικος διατάζει την εκτέλεσή της.»<sup>134</sup>

«Δεν υπέπεσε στην αντίληψή μου καμιά κριτική που να συσχετίζει τον μύθο του *Κιβωτίου* με το θεατρικό έργο του Αλεξάνδρου *Αντιγόνη*. Κι όμως, μέσα εκεί βρίσκονται μοτίβα που θ' αναπτύξει αργότερα στο μυθιστόρημα και θα τους δώσει τις τρομακτικές τους διαστάσεις –συμβολικές, αλληγορικές ή ό,τι άλλο– στην προπλασματική και γι' αυτό ίσως ρητή τους μορφή», παρατηρεί ο Σπύρος Τσακνιάς το 1978.<sup>135</sup> «Η κριτική για το έργο αυτό έχει επισημάνει τις μυθικές αναλογίες [με το *Κιβώτιο*]: αποστολή καταδικασμένη, άγραφο χαρτί σε σφραγισμένο φάκελο», θα σημειώσει ο Δημήτρης Ραυτόπουλος, στη μονογραφία του για τον Αλεξάνδρου το 1996,<sup>136</sup> παραπέμποντας στο παραπάνω δοκίμιο του Τσακνιά. «Εκτός από το θέμα, την προβληματική, τη λογική επαναστατικού στρατού (τι αντίφαση!) μας θυμίζουν το *Κιβώτιο* και πλήθος λεπτομέρειες, ακόμα και η ονοματολογία (Μεγάλο Χωριό, βυζαντινά και αρχαία ψευδώνυμα)». Αφού εντοπίσει ακόμα μερικά κοινά στοιχεία με το μυθιστόρημα, ο Ραυτόπουλος τονίζει ότι πάνω απ' όλα η αναλογία βρίσκεται «στη διαλεκτική του αλληλοσκοτωμού, τη συνθηματικότητα, τη φονική αποτελεσματικότητα των λέξεων και την αδυναμία τους να αποκαταστήσουν άλλη επικοινωνία». Και καταλήγει: «Μπορούμε λοιπόν να δούμε την *Αντιγόνη* σαν μια σημείωση –στην κυριολεξία: γραφή σημείων για το *Κιβώτιο*.»<sup>137</sup>

Θα ακολουθήσουν μελέτες για το έργο από τη Λίζυ Τσιριμώκου (2002)<sup>138</sup> και τον Μίλτο Πεχλιβάνο (2003, 2004),<sup>139</sup> ενώ το 2011 το κείμενο θα μεταφραστεί

<sup>134</sup> Μετάφραση από τα αγγλικά, από επιστολή του Άρη Αλεξάνδρου στον C. Duryea Smith στις 19.02.1972, *ό.π.*

<sup>135</sup> Και συμπληρώνει ότι τα κοινά μοτίβα που εντοπίζονται στο μυθιστόρημα και στην *Αντιγόνη* «δεν μπορεί παρά να ενδιαφέρουν τον μελετητή του *Κιβωτίου* έστω και για μόνο τον λόγο της διάρκειας», ως ένδειξη των χρόνων που αυτά στοίχειωναν το μυαλό του συγγραφέα. Σπύρος Τσακνιάς, «Μνήμη Άρη Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 169. Η πρώτη δημοσίευση του δοκιμίου ήταν στην *Καθημερινή* 31.08.1978.

<sup>136</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, *ό.π.*, σ. 224.

<sup>137</sup> *Ο.π.*

<sup>138</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, «Αντιγόνη μασκοφόρος», στο ένθετο Επτά Ημέρες, *Καθημερινή* 14.07.2002, σ. 8-9. [Το κείμενο αναδημοσιεύτηκε στο πρόγραμμα της παράστασης της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο *Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο*, *ό.π.*, σ. 24-25.]

<sup>139</sup> Μίλτος Πεχλιβάνος, «Για τη διαλογική *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου», στο πρόγραμμα της παράστασης της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο *Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο*, *ό.π.*, σ. 31-33. Καθώς και: Μίλτος Πεχλιβάνος, «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου:

και θα αναλυθεί στο βιβλίο της Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned* (2011).<sup>140</sup> Μάλιστα, όπως επισημαίνει ο Πούχγερ, «το δράμα αυτό είναι σίγουρα το μοναδικό θεατρικό κείμενο που εμφανίστηκε στα νεοελληνικά (μονοτονικό) σε εκδοτική σειρά της Οξφόρδης στο πρωτότυπο μαζί με μετάφραση, που γνωστοποιεί το έργο στη μισή υφήλιο (μόνο τα κείμενα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου είχαν ως τώρα μια τέτοια τιμή).»<sup>141</sup>

Σε μια αδρομερή παρουσίαση του έργου, η Τσιριμώκου παρατηρεί τη χαλαρή σύνδεση με τον τύπο της αρχαίας τραγωδίας, τη λειτουργία του ευρήματος της προσωποδοφορίας που χρησιμοποιείται σε κάποιες σκηνές και το μοτίβο της επανάληψης μέσω του οποίου υλοποιείται «ένα άνοιγμα στην ειρωνεία, που διατρέχει όλο το κείμενο, αν διαβαστεί εξ υστέρου: η ιστορία του μύθου και η Ιστορία μέσα στον μύθο, η ιστορία της Αντιγόνης και η Ιστορία μέσα στην Αντιγόνη». Υπογραμμίζει τέλος ότι πρόκειται για «ένα είδος αντι-Αντιγόνης – ή μάλλον μια *Αντιγόνη* αναθεωρημένη και διορθωμένη από μια κοινωνία που, κατά τη μαρξική κρίση, δεν μπορεί να επαναλάβει την τραγωδία παρά υπό τη μορφή φάρσας, της τραγικής ειρωνείας που, όπως προαναφέραμε, διατρέχει το κείμενο από την αρχή ως το τέλος του.»<sup>142</sup>

Ο Πεχλιβάνος θεωρεί την *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου «μια χαμένη ευκαιρία για το μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο», ως έργο «σχεδόν λησμονημένο (ή ακριβέστερα άγνωστο)» τόσο για το ευρύ κοινό «όσο και για τους επαγγελματίες της ανάγνωσης και της σκηνής».<sup>143</sup> Ο μελετητής λοιπόν δηλώνει το εξής: «ο κορυφαίος μυθιστοριογράφος του ενός μυθιστορήματος μπορεί (και πρέπει, θέλω να υποστηρίξω) να αναδειχθεί και σε κορυφαίο θεατρικό συγγραφέα του ενός και πάλι

---

Στοιχεία για την *Αντιγόνη* στα πέτρινα χρόνια», *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Ι. Ιακώβ – Ελένη Παπάζογλου (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σ. 323-368. [Στο τέλος αυτής της μελέτης σημειώνεται πως γράφτηκε το 2002 (Μάιο-Σεπτέμβριο).]

<sup>140</sup> Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, New York 2011, που προαναφέρθηκε, με αφορμή την κριτική του Βάλτερ Πούχγερ (βλ. υποσ. 123).

<sup>141</sup> Βάλτερ Πούχγερ, Κριτική για το βιβλίο της Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned*, *ό.π.*, σ. 270.

<sup>142</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, «Αντιγόνη μασκοφόρος», *ό.π.*

<sup>143</sup> Μίλτος Πεχλιβάνος, «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 328.



θεατρικού έργου.»<sup>144</sup> Θεωρεί επίσης πως είναι αρκετά πιθανό ο Αλεξάνδρου να είχε παρακολουθήσει την *Αντιγόνη* του Ανούιγ από το Θέατρο Τέχνης,<sup>145</sup> και ιδίως τη συζήτηση που προκάλεσε αυτή η παράσταση.<sup>146</sup> υποστηρίζει μάλιστα πως τα δυο έργα συνομιλούν σε αρκετά σημεία, τα οποία επισημαίνει.<sup>147</sup> Σημειώνει, τέλος, ενδείξεις ενός πιθανού απόηχου της σαρτρικής φιλοσοφίας,<sup>148</sup> καταλήγοντας έτσι και

---

<sup>144</sup> *Ο.π.*, σ. 331.

<sup>145</sup> Η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο Αλίκης, σε μετάφραση Μάριου Πλωρίτη, σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, σκηνικά Τζων Στεφανέλλη και μουσική Μάνου Χατζιδάκι. Την *Αντιγόνη* ερμήνευσε η Έλλη Λαμπέτη και τον Κρέοντα ο Λυκούργος Καλλέργης. (Πρώτη παράσταση: 22.01.1947). Το υλικό αντλήθηκε από: Πλάτων Μαυρομούστακος (επιστ. επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 117.

<sup>146</sup> Για τις αντιδράσεις που προκάλεσε το έργο του Ανούιγ στη Γαλλία και στην Ελλάδα, έγινε εκτενής αναφορά στην ελεύθερη εργασία β' εξαμήνου με θέμα την *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου.

<sup>147</sup> Οι αναλογίες με την *Αντιγόνη* του Ανούιγ επισημαίνονται από τον Πεχλιβάνο παράλληλα με την περιγραφή της πλοκής της *Αντιγόνης* του Αλεξάνδρου. Μίλτος Πεχλιβάνος, «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 344-362. Το κείμενο αυτό είχε σταλεί στην Καίτη Δρόσου και υπάρχει στο αρχείο (χωρίς όνομα και ημερομηνία, και με κάποιες ελάχιστες διαφορές από το δημοσιευμένο.) Δίπλα στο κείμενο, η Δρόσου έχει κάνει χειρόγραφες παρατηρήσεις, απορρίπτοντας το ενδεχόμενο να παρακολουθούσε ο Αλεξάνδρου τη θεατρική κίνηση και αποκλείοντας την περίπτωση να γνώριζε το έργο του Ανούιγ. Σημειώνει επίσης πως είχε διατυπώσει τις ενστάσεις της πάνω στα «γεγονότα» σε συνάντηση που είχε με τον συντάκτη του άρθρου. (Αρχείο Άρης Αλεξάνδρου, *ό.π.*)

<sup>148</sup> *Ο.π.*, σ. 365-368. Κατ' αρχάς, ο Πεχλιβάνος παραπέμπει στον Ραυτόπουλο, ο οποίος εξηγεί ότι ο Αλεξάνδρου με τη δική του προσωπική αντίληψη της ελευθερίας, «ήταν σαν να ξαναεφεύρισκε τη σαρτρική ελευθερία στην άσκησή της, στην πράξη», εφόσον θεωρείται απίθανο να είχε διαβάσει Σαρτρ στις συνθήκες διωγμού και εξορίας. Έτσι, μπορεί στις δεκαετίες του '40 και του '50 να μην είχε διαβάσει ούτε μια αυθεντική σελίδα από Χάιντεγκερ, Σαρτρ, Μουνιέ ή Καμύ, αλλά είχε μνηθεί από νωρίς στον κόσμο του Ντοστογιέφσκι, όπου σχηματίζονταν οι ιδέες-μήτρες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο υπαρξισμός και η ψυχανάλυση. Σε αυτό το πνεύμα λοιπόν και σε συνδυασμό με την εμπειρία του στη ζωή, συνειδητοποίησε ότι η ελευθερία δεν μπορούσε παρά να έχει κοινωνικό και ηθικό νόημα, «αυτό που της έδωσε ο παλιός και ο σύγχρονος ανθρωπισμός, εκείνο που διέσπασε ο Μαρξ και που πήγε να επανασυνδέσει ο Σαρτρ». (Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, *ό.π.*, σ. 25, 26.) Ωστόσο, ο Πεχλιβάνος πιστεύει ότι «την υπόθεση αυτή του Ραυτόπουλου μπορούν να τροποποιήσουν δύο καταληκτικά στοιχεία»: πρώτον, μια είδηση που συντάσσει ο Αλεξάνδρου για τα *Ελεύθερα Γράμματα* το 1947, όπου γίνεται αναφορά στις *Μύγες* του Σαρτρ ως «εξιστανσιαλιστική παραλλαγή του Ορέστειου μύθου», και δεύτερον, το μανιφέστο για τους «σφυρηλάτες του μύθου» που έγραψε ο Σαρτρ με αφορμή την ανάγνωση της *Αντιγόνης* του Ανούιγ, δημοσιεύθηκε στη *Νέα Εστία* το 1946, σε μετάφραση Πέλου Κατσέλη, και το οποίο ο Αλεξάνδρου «είχε ασφαλώς τη δυνατότητα να διαβάσει». Βλ. Μίλτος Πεχλιβάνος, «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 367-368.

σε ακόμα ένα συμπέρασμα: ότι ίσως η μελέτη αυτού του «θεατρικού διαλόγου» θα μπορούσε να μας ωθήσει να διερευνήσουμε τις διαδρομές της πρόσληψης της υπαρξιστικής φιλοσοφίας κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, και ιδιαίτερα στις τάξεις της στρατευμένης Αριστεράς, «διαδρομές που τέμνονται εκ των πραγμάτων τόσο με το σχήμα της ποίησης της ήττας όσο και με το πεδίο της ποιητικής και πολιτικής ηθικής»<sup>149</sup>.

Στο δεύτερο κείμενό του για την *Αντιγόνη*, το οποίο έγραψε με αφορμή την παράσταση του Αρδίττη, ως σύμβουλος δραματουργίας, ο Πεχλιβάνος εστιάζει στα «νήματα» και τις «ραφές» της «συνύφανσης» του έργου, που «διδάσκουν από το βάθος μισού αιώνα την τέχνη και την τεχνική της σκηνικής γραφής αλλά και συνιστούν μια ανοίκεια *διανοητική άσκηση* με τις αυξημένες απαιτήσεις της (θεατρικής) ανάγνωσης που θέτουν».<sup>150</sup> Στη συνέχεια «σκηνοθετούνται» εδώ κάποιες διακειμενικές συναντήσεις, με τον Ανούιγ και τον Μπρεχτ μέχρι τον Μπαχτίν και τον Πάστερνακ.<sup>151</sup> Και υπογραμμίζεται πως ο «θεατρικός διάλογος» που με τόλμη και διορατικότητα έγραψε ο Αλεξάνδρου στα μέσα του 20<sup>ού</sup> αιώνα, παραχωρώντας μάλιστα τα πνευματικά δικαιώματα σε οποιονδήποτε ενδιαφερόμενο, δεν είδε το φως της σκηνής παρά στις αρχές του επόμενου αιώνα, «στην αυγή μιας εποχής που φαίνεται να θέτει εκ νέου τα ίδια εκείνα ανεπίδοτα ζητήματα της ιδεολογικής βίας της ομάδας και της δεοντολογικής ηθικής του ατόμου».<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> *Ο.π.*, σ. 368.

<sup>150</sup> Μίλτος Πεχλιβάνος, «Για τη διαλογική *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 31.

<sup>151</sup> *Ο.π.*, σ. 32, 33.

<sup>152</sup> *Ο.π.*, σ. 31. Όσο για την παραχώρηση των πνευματικών δικαιωμάτων είναι μια απόφαση του συγγραφέα που δηλώνεται με σαφήνεια σε σημείωση κάτω από τον τίτλο του έργου, μετά τη διευκρίνιση ότι «κάθε ομοιότητα με πρόσωπα που ζήσανε, ζούνε ή θα ζήσουνε είναι εντελώς συμπτωματική», όπως συμπτωματική είναι και η διαλογική μορφή που πήρε το έργο. Και καταλήγει: «Ωστε, οποιοσδήποτε θίασος, επαγγελματικός ή ερασιτεχνικός, έχει το δικαίωμα να ανεβάσει ολόκληρο το «έργο» ή σκηνές του, χωρίς να ζητήσει την άδεια του συγγραφέα.» Οι λόγοι αυτής της επιλογής ανιχνεύθηκαν αρκετά στην προηγούμενη εργασία. Αξίζει ωστόσο να αναφερθεί εδώ η παρατήρηση του Ζήση Αϊναλή ότι σε αυτό το εισαγωγικό σημείωμα, το επίθετο «συμπτωματικός» μπορεί να συνδέεται και με την έννοια του συμπτώματος. (Από τηλεφωνική συνομιλία με τον Ζήση Αϊναλή, στις 16.08.2018.)

### 2.III. Η πρώτη σκηνική προσέγγιση, μπρεχτική

Το 2003 λοιπόν, ο Βίκτωρ Αρδίττης παρουσιάζει για πρώτη φορά στη σκηνή το μοναδικό δείγμα πρωτότυπης δραματουργίας που έχουμε από τα νησιά της «άγονης γραμμής», από τον ψυχροπολεμικό εκτοπισμό της ελληνικής Αριστεράς, και το οποίο είχε δημοσιευθεί κάποια χρόνια μετά τη συγγραφή του. Αυτό το βαθιά δημοκρατικό έργο, με την πρώτη πράξη να εκτυλίσσεται στην Κατοχή και τη δεύτερη στον Εμφύλιο, καταδεικνύει τη φρίκη της ναζιστικής εισβολής, θίγοντας όμως παράλληλα τον δογματισμό<sup>153</sup> και την εσωκομματική αλληλοεξόντωση στην πλευρά του κομμουνιστικού κόμματος. Ο σκηνοθέτης πήρε το παραγκωνισμένο έργο ενός παραγκωνισμένου αγωνιστή, του «θύματος των θυμάτων», όπως χαρακτηρίζεται από την Gonda Van Steen, και το ανέβασε με σκοπό να δοκιμάσει τα όρια της νεοελληνικής πολιτικής ενδοσκόπησης.<sup>154</sup>

Με τον υπότιτλο *Δυο θυσίες και ένα ιντερμέδιο* που πρόσθεσε στην παράσταση ο Αρδίττης, έδωσε μια γενικότερη αίσθηση της θυσίας της ηρωίδας, συνοψίζοντας αλλά και υπερβαίνοντας τα ιστορικοπολιτικά συμφραζόμενα του έργου. Έθεσε έτσι στο προσκήνιο όλους τους νέους ανθρώπους, οι οποίοι αντιστέκονται στις άτεγκτες και υποκριτικές τακτικές που έχει να επιδείξει η σύγχρονη ιστορία μέχρι σήμερα.<sup>155</sup> Σε αυτή την κατεύθυνση κινήθηκε προφανώς και η επιλογή του να ερμηνευθούν οι ρόλοι ως επί το πλείστον από νέους ηθοποιούς.

«Ηθελα ο βασικός πυρήνας του θιάσου να είναι κάτω των τριάντα ετών», λέει ο σκηνοθέτης και εξηγεί ότι προσπάθησε να πετύχει μια «ελαφρότητα» στην παράσταση, που μόνο η νέα γενιά μπορούσε να δώσει. «Τα παιδιά αυτά δεν ανήκαν στη μεταπολιτευτική Αριστερά, ούτε καν οι γονείς τους, οι παππούδες τους ζούσαν τότε. Άρα είχαν, ας πούμε, κάποια ελαφρότητα μιλώντας γι' αυτά τα βαριά θέματα. Αυτό το λέω δημιουργική ελαφρότητα και δεν ξέρω κατά πόσο το πετύχαμε αλλά με ενδιαφέρει πολύ. Δέχτηκα κριτικές ότι αντιμετωπίζω επιπόλαια τα βαριά τραύματα. Και απαντώ: Ναι, τα αντιμετωπίζω επιπόλαια. Όχι βαρύγδουπα, ότι δηλαδή είναι εδώ

<sup>153</sup> Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned*, ό.π., σ. 25.

<sup>154</sup> Gonda Van Steen, «The audacity of Truth: The *Antigone* of Aris Alexandrou, a play of island detention from the greek civil war», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 54, issue 1, June 2011, σ. 116.

<sup>155</sup> Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned*, ό.π., σ. 167.

ο Αλεξάνδρου, που τον είχε διώξει το Κόμμα, και μιλάει για τον Εμφύλιο, που η Ελλάδα διχάστηκε... Προτιμώ όλα να ζωντανεύουν με μια δημιουργική επιπολαιότητα. Και στην παράστασή μας αυτό ήταν μια στάση.»<sup>156</sup>

Ωστόσο, η συγκεκριμένη στάση του σκηνοθέτη αναφορικά με τη «δημιουργική ελαφρότητα» δεν αποκαλύφθηκε στους ηθοποιούς κατά τη διάρκεια των προβών. Η Λένα Ουζουνίδου, πρώτη και μοναδική (μέχρι στιγμής) σκηνική ενσάρκωση της Αντιγόνης του Αλεξάνδρου, αναφέρει σήμερα: «Εμείς [οι νεαροί ηθοποιοί του θιάσου] διαβάσαμε πολύ σοβαρά, μιλήσαμε με ανθρώπους που είχαν ζήσει εκείνη την τρομερή εποχή, και προσπαθήσαμε, στα χρόνια της αθωότητάς μας, να κατανοήσουμε τα γεγονότα και όλες τις αδικίες που συνέβησαν τότε. Μας συγκίνησε βαθιά το έργο, και θεωρώ εκείνη την παράσταση μια από τις πιο συγκλονιστικές στιγμές της θεατρικής μου ζωής.» Μάλιστα θεωρεί πως η επιλογή του σκηνοθέτη να μην τους μιλήσει για την ελαφρότητα που θέλησε να εκμαιεύσει από τους νέους ηθοποιούς, συνέβαλε πολύ θετικά στο να προκύψει η «αγνή ορμή» της ηλικίας τους και του ενθουσιασμού που συνεπάγεται η έλλειψη της εμπειρίας. Και καταλήγει: «Είχαμε την ορμή και τη χαρά της διάθεσης να αλλάξουμε τον κόσμο.»<sup>157</sup> Μπορούμε εδώ να παρατηρήσουμε ότι το έργο του Αλεξάνδρου και η σκηνική του προσέγγιση οδήγησε τους ηθοποιούς πολύ κοντά στον στόχο του Μπρεχτ, ο οποίος, όπως επισημαίνεται από τον Bernard Dort, «επιδιώκει πάντα να διαμορφώσει με το θέατρο ανθρώπους, αν όχι αγωνιστές, ικανούς να συνειδητοποιήσουν την ιστορική τους θέση μέσα στην κοινωνία ώστε να δράσουν για να την αλλάξουν».<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίττη, στις 09.11.2018, ο οποίος μου εξήγησε τις σκηνοθετικές επιλογές του και τον ευχαριστώ, όπως τον ευχαριστώ και για το ανέκδοτο σημείωμα που μου παραχώρησε (βλ. παρακάτω, υποσ. 201.) Στο θέμα αυτό είχε αναφερθεί και σε συνέντευξή του: «Προσεγγίσαμε το έργο προσπαθώντας να αποφύγουμε το βαρύγδουπο, μελοδραματικό βάρος του υλικού του. Φέρνει στη σκηνή συλλογικά τραύματα, ελπίδες και διαψεύσεις που, πλέον, στο γύρισμα του αιώνα, μπορούμε να αντιμετωπίσουμε με γόνιμη, δημιουργική ελαφρότητα.» Από συνέντευξη στην Πλειάνα Δημάδη με τίτλο «Βίκτωρ Αρδίττης: Μια αναμέτρηση με την Ιστορία», *Αθηνόραμα* 16.05.2003, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από:

[https://www.athinorama.gr/theatre/article/biktor\\_ardittis-608.html](https://www.athinorama.gr/theatre/article/biktor_ardittis-608.html).

<sup>157</sup> Από τηλεφωνική συνομιλία με τη Λένα Ουζουνίδου, στις 24.12.2018, με την οποία είχαμε πολλές ενδιαφέρουσες συζητήσεις για την παράσταση, το θεατρικό κείμενο, τη γνωριμία της με την Καίτη Δρόσου και με το έργο του Αλεξάνδρου, τις εντυπώσεις της και τις σκέψεις της. Την ευχαριστώ ιδιαίτερα.

<sup>158</sup> Μπερνάρ Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, Άννα Φραγκουδάκη (μετ.), Κέδρος, Αθήνα 2<sup>η</sup> 1975, σ. 221.

Κι ενώ ο σκηνοθέτης έλαβε υπόψη του τα πολλαπλά διακεείμενα του έργου, δηλαδή τη σοφοκλεία αρχετυπική εκδοχή του μύθου, τις σύγχρονες *Αντιγόνες* του Ανούιγ και του Μπρεχτ, καθώς και το *Κιβώτιο*, τα οποία εν μέρει χρησιμοποίησε στην παράσταση, η προσέγγισή του είχε μια εστίαση κατά κύριο λόγο μπρεχτική.<sup>159</sup> Η Van Steen αναφέρει ότι ο τρόπος χειρισμού των διλημάτων που παρουσιάζονται στο έργο και η «απομυθοποίηση» της παρατιθέμενης ιστορίας δείχνουν μάλλον επίδραση των διδακτικών έργων του Μπρεχτ στον Αλεξάνδρου.<sup>160</sup> Ωστόσο, όπως αναφέραμε και παραπάνω, το πιθανότερο είναι η πρόσληψη του Μπρεχτ στην Ελλάδα να έπεται της συγγραφής του έργου που εξετάζουμε.<sup>161</sup> Ο Πούχγερ σημειώνει ότι «η πρόσληψη των Lehrstücke [δηλαδή των «διδακτικών έργων»] του Μπρεχτ στην Αθήνα της εποχής του Μεταξά (το 1936 ο Αλεξάνδρου είναι 14 ετών) και μετά είναι ένα ερευνητικό πρόβλημα (μεταφράσεις δεν υπήρχαν, ο Αλεξάνδρου ήξερε γερμανικά, από ποια ηλικία όμως κτλ.). Αν μπορεί να τεκμηριωθεί μια τέτοια πρόσληψη θετικά, θα ήταν μια από τις πρώτες επιδράσεις του γερμανού δραματουργού, που τόσο έντονα κυριαρχεί στις ελληνικές σκηνές του 1960 και 1970, σε έλληνα θεατρικό συγγραφέα.» Και συμπληρώνει πως συμβατικά θεωρούμε το *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Καμπανέλλη ως πρώτη δημιουργική ανταπόκριση στο μπρεχτικό ύφος.<sup>162</sup>

Μάλιστα από την έρευνα του Πέτρου Μάρκαρη προκύπτει πως μεταφρασμένος Μπρεχτ δεν έχει εμφανιστεί στην Ελλάδα πριν το 1955, όπου δημοσιεύεται η πρώτη μετάφραση έργου του (*Ο Καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*,

<sup>159</sup> Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned*, ό.π., σ. 167-169.

<sup>160</sup> “Some aspects of the dilemma-centred dramatization and demythologization that guide Alexandrou’s *Antigone* may therefore have been shaped by the framing devices and the epic theatre techniques of Brecht’s early plays. Short works such as *Der Jasager (He Who Says Yes)* and its antipode or inversion, *Der Neinsager (He who Says No)*, might have served as models for Alexandrou’s first and second acts.” Ό.π., σ. 168. Η συγγραφέας επανέλαβε τη θέση της για επιρροή του Μπρεχτ στην *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου στο ανοικτό εργαστήριο με θέμα την *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου, που διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και πραγματοποιήθηκε στην AULA της Φιλοσοφικής Σχολής, Αθήνα, 01.06.2018.

<sup>161</sup> Ότι ο Αλεξάνδρου δεν γνώριζε το έργο του Μπρεχτ όταν έγραφε την *Αντιγόνη* πιστεύουν επίσης ο Δημήτρης Ραυτόπουλος και ο Τίτος Πατρίκιος. (Από συζητήσεις μαζί τους, ό.π.)

<sup>162</sup> Βάλτερ Πούχγερ, Κριτική για το βιβλίο της Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned*, ό.π., σ. 269.

σε μετάφραση Αστέρη Στάγκου, στην *Επιθεώρηση Τέχνης*)<sup>163</sup>, καθώς και οι πρώτες μεταφράσεις ποιημάτων του και αποσπάσματα από μελέτες του. Ως εκείνη τη χρονιά, υπάρχει η πρώτη του καταχώρηση στα ελληνικά γράμματα το 1931 στην *Ιστορία της Γερμανικής Λογοτεχνίας* που εκδίδει ο Ελευθερουδάκης, ενώ για τη δεύτερη καταχώρηση φτάνουμε στο 1955, όπου εντοπίζεται άρθρο στο *Βήμα* για το επικό θέατρο (πρίν τις πρώτες μεταφράσεις την ίδια χρονιά), όπου μάλιστα ο ανώνυμος συντάκτης θεωρεί τον Μπρεχτ «νέα τάση στο θέατρο», την εποχή που οι αντιλήψεις του έχουν πια δοκιμαστεί και καταξιωθεί με τη δουλειά του στο Berliner Ensemble. Συνάγει εντέλει ο Μάρκαρης το συμπέρασμα πως η Ελλάδα γνώρισε τον Μπρεχτ μετά τον θάνατό του (1956), με την τεράστια έκταση και προβολή του στον ευρωπαϊκό τύπο.<sup>164</sup>

«Ο Αλεξάνδρου είναι ένας ποιητής [...] θρεμμένος με την παγκόσμια λογοτεχνία, ήξερε το θέατρο από τις μεταφράσεις του, αλλά δεν ήξερε τη σκηνή, δεν είχε τριβή με τα θεατρικά εργαλεία», επισημαίνει ο ο Αρδίττης σε συνέντευξή του, και καταλήγει στο εξής συμπέρασμα για τον συγγραφέα του έργου: «Γι' αυτό ακριβώς επινοεί μια θεατρική φόρμα εξαιρετικά συναρπαστική. Το ενδιαφέρον βρίσκεται στο ότι μοιάζει να προοιωνίζεται τον Μπρεχτ και ταυτόχρονα να τον

---

<sup>163</sup> Το 1956 ο Κάρολος Κουν διαβάζει αυτή την πρώτη ελληνική μετάφραση (που κυκλοφόρησε σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων), ενθουσιάζεται και προτείνει στον Οδυσσέα Ελύτη να το μεταφράσει. Έτσι, στις 24.01.1957, στο «Κυκλικό Θέατρο» όπως λεγόταν τότε το σημερινό «Υπόγειο» του Θεάτρου Τέχνης δίνεται η πρεμιέρα της θρυλικής παράστασης του *Καυκασιανού κύκλου με την κίμωλία* σε μετάφραση Οδυσσέα Ελύτη, σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, μουσική Μάνου Χατζιδάκι και σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Βακαλό. Βλ. Αριστούλα Ελληνούδη, «Μπέρτολτ Μπρεχτ – Πολυαγαπημένος του ελληνικού θεάτρου. Μισός και πλέον αιώνας “παρουσίας” του στην Ελλάδα», *Θέματα παιδείας* 49-50 (Ανοιξη – Καλοκαίρι 2012), σ. 335.

<sup>164</sup> Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος. Δοκίμια*, Ιθάκη, Αθήνα 1982, σ. 85-86. (Το παραπάνω απόσπασμα σχετικά με την πρόσληψη του Μπρεχτ στην Ελλάδα, παρατέθηκε στην ελεύθερη εργασία, ωστόσο θεώρησα σκόπιμο να επαναληφθεί και εδώ.) Για την «αμέθοδη» και «αντιφατική» προσέγγιση του Μπρεχτ στην Ελλάδα, βλ. και: Πλάτων Μαυρομούστακος, «Η κρίση του Σολομώντος (Σημειώσεις υπέρ του φτωχού Μπέρτολτ Μπρεχτ)», *Σχεδιάσματα Ανάγνωσης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σ. 111-128. Αναφέρονται μάλιστα εδώ χαρακτηριστικά και οι «δισταγμοί» των συντακτών των ελληνικών εφημερίδων ακόμα και για την ελληνική γραφή του ονόματός του, που θα μπορούσαμε να αποδώσουμε «με επιείκεια» στην αμηχανία τους: «αλλού τον βρίσκουμε Μπέρτολτ, αλλού Μπέρτολντ, τον συναντούμε κάπου και με το ελληνοπρεπέστατο Βερθόλδος» (σ. 117).

ξεπερνά. Είναι ένα βήμα πριν και ένα βήμα μετά τον Μπρεχτ».<sup>165</sup> Η παραπάνω άποψη τεκμηριώνεται στο σκηνοθετικό σημείωμα που υπάρχει στο πρόγραμμα της παράστασης: «Η Αντιγόνη, ο Ανδρόνικος, ο Νικόδημος, αλλά και ο Κλέαρχος, ο Στρατής, η Γριά, η Μαρία, η Μάνα, παλεύουν με τον ρόλο του ονόματός τους, αλλά η τελική δοκιμασία τους θα έρθει από την πράξη. Η αναγκαιότητα της πράξης θα κρίνει και θα νικήσει πάντα τις προθέσεις, τα κίνητρα, τα λόγια και τις εξηγήσεις.»<sup>166</sup>

Η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου ανέβηκε στο Βασιλικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης. Κι αυτό από μόνο του συνιστούσε μια θέση. Το επισημαίνει ο Αρδίτης, χαρακτηρίζοντάς το «κάτι σαν κοινωνικό σκάνδαλο»: Βασιλικό Θέατρο, Άρη Αλεξάνδρου, έργο για τον Εμφύλιο, αφίσα με την περίφημη φωτογραφία της αντάρτισσας όπου έχει προστεθεί ένα κόκκινο γαρίφαλο ως αναφορά στον Μπελογιάννη.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Από συνέντευξη του Βίκτωρα Αρδίτη στην Αφροδίτη Γραμμέλη με τίτλο «Βίκτωρ Αρδίτης: Δεν με απασχολεί η επίδοση», *Το Βήμα* 6.04.2003, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/biktwr-ardittis/>.

<sup>166</sup> Βίκτωρ Αρδίτης, «Η καθήλωση στην Ιστορία. Σημειώσεις για το πρώτο ανέβασμα της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου», στο πρόγραμμα της παράστασης της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο *Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο*, ό.π., σ. 6.

<sup>167</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίτη, ό.π. Πρόκειται για την ιστορική φωτογραφία με την αντάρτισσα. Βλ. Σπύρος Μελετζής, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1976, σ. 243, όπου η εν λόγω φωτογραφία, με τίτλο «Η Ελληνίδα στον ένοπλο αγώνα». Την Ελένη (Τιτίκα) Γκελντή-Παναγιωτίδου, την οποία απαθανάτισε ο Σπύρος Μελετζής τον Αύγουστο του 1944, στο κέντρο εκπαίδευσης των γυναικών ανθυπολοχαγών του ΕΛΑΣ, και αποτέλεσε την πιο αναγνωρίσιμη μορφή της Εθνικής Αντίστασης με το όπλο στα χέρια, τις σφαίρες σταυρωτά στο στήθος και το δίκωχο στο κεφάλι. Βλ. Ιωάννα Σωτήρχου, «Το πρόσωπο της γυναίκας αντάρτισσας». *Η Εφημερίδα των Συντακτών* 23.10.2018, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: <http://www.efsyn.gr/arthro/prosopo-tis-gynaikas-antartissas>. Όσο για την άλλη εμβληματική φωτογραφία, εκείνη του Μπελογιάννη, στην οποία παραπέμπει η αφίσα, με την προσθήκη του γαρίφαλου, στην πραγματικότητα το γαρίφαλο που κρατούσε ο Μπελογιάννης στο δικαστήριο ήταν λευκό, για την ακρίβεια ή λευκό ή ανοιχτό ροζ, όπως αναφέρει βάσει της μαρτυρίας της μητέρας του Έλλης Παππά, ο γιος τους, Νίκος Μπελογιάννης. (Από συνέντευξη του Νίκου Μπελογιάννη στην Ειρήνη Προμπονά, για τον ραδιοφωνικό σταθμό «Στο Κόκκινο», 30.03.2016, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: <http://www.stokokkino.gr/article/100000000029306/O-Nikos-Mpelogiannis-milaei-gia-to-Niko-Mpelogianni-Sto-Kokkino>.) Για «τη φωτογραφία του ανθρώπου / με τ' άσπρο γαρίφαλο» γράφει σε ποίημά του ο Ναζίμ Χικμέτ. Βλ. Ναζίμ Χικμέτ, «Ο άνθρωπος με το γαρίφαλο», Άρης Δικταίος (μετ.), *122 Ποίηματα*, Εκδοτικός Οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος & Σία Ο.Ε., Αθήνα 1981, σ. 174. Ωστόσο, έχει κατά κύριο λόγο επικρατήσει στη συλλογική μνήμη μια φανταστική απεικόνιση του

#### 2.IV. Ο σκηνικός χώρος και ο «Μεγάλος Μηχανισμός της Ιστορίας»

Πολύ βασικό στοιχείο της παράστασης είναι η έκταση του σκηνικού χώρου. Πρόκειται για μια πολύ μεγάλη θεατρική σκηνή, με ένα κυκλόγραμμα στο βάθος, και μπροστά κάποια κινητά στοιχεία που μοιάζουν με ερείπια τοίχων. Τα κινητά αυτά στοιχεία δεν μένουν σταθερά αλλά μετακινούνται από σκηνή σε σκηνή, δίνοντας έτσι μια αίσθηση ρευστότητας. Η δράση εκτυλίσσεται κάθε φορά σε ένα μικρό μέρος της σκηνής, το οποίο φωτίζεται έντονα, χωρίς όμως να βυθίζεται σε σκοτάδι το υπόλοιπο. «Με ενδιαφέρει πολύ να έχω μια μεγάλη σκηνή θεάτρου, χωρίς όμως να τη χρησιμοποιώ αναγκαστικά ολόκληρη. Δυο άνθρωποι πολύ κοντά σε μια γωνιά, ίσως να κάθονται σε ένα μικρό τραπέζι, και όλο γύρω άδειο· αυτό εμένα με συγκινεί», εξηγεί ο σκηνοθέτης, και συμπληρώνει: «Δεν με συγκινεί μόνο θεατρικά, αλλά και ανθρώπινα, ποιητικά, μεταφυσικά. Ένα πρόσωπο ριγμένο σε μια άκρη της σκηνής, η ιδέα της ερημιάς σε έναν μεγάλο χώρο, στην άβυσσο του χώρου.»

Η αντίθεση ανάμεσα σε ό,τι είναι ορατό στη σκηνή και σε αυτό που υπονοείται και διαισθητικά υπαγορεύεται στους θεατές συνιστά βασική παράμετρο της λειτουργίας του χώρου, όπως επισημαίνει ο Patrice Pavis.<sup>168</sup> Στην παράσταση που εξετάζουμε λοιπόν, επιχειρήθηκε να δοθεί στον θεατή η αίσθηση ότι υπάρχει κάτι πέρα από τα δρώντα πρόσωπα, πέρα από τους ανθρώπους, «αυτό που θα λέγαμε “μεγάλο σκηνικό μηχανισμό ή Μεγάλο Μηχανισμό της Ιστορίας”, και στην πραγματικότητα αυτό μας κάνει να περνάμε από σκηνή σε σκηνή, να πηγαίνουμε παραπέρα στο έργο, να προχωράμε».<sup>169</sup> Ως εκ τούτου, δίνοντας την εναλλαγή των

---

Μπελογιάννη με κόκκινο γαρίφαλο. Για «Μπελογιάννηδες με κόκκινα γαρίφαλα» γράφει σε ένα ποίημά του ο Ρίτσος το 1981. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, «Στον Ζήση Σκάρο», *Συντροφικά τραγούδια*, ό.π., σ. 185.

<sup>168</sup> Patrice Pavis, «Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire», Susan Bassnett (μετ.), *New Theatre Quarterly* 1/2 (1985), σ. 210. Στην εξέταση στοιχείων της παράστασης ελήφθη υπόψη και το ερωτηματολόγιο το οποίο δόθηκε στους σπουδαστές και χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο του σεμιναρίου «Ανάλυση θεατρικής παράστασης» του Μεταπτυχιακού Προγράμματος: «Ένα πρότυπο ερωτηματολόγιο»: Patrice Pavis, «Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire», ό.π., Επεξεργασία / Προσθήκες: Herman Altena – University of Utrecht (2003), Ελληνική Απόδοση / Προσθήκες: Πλάτων Μαυρομούστακος – ΕΚΠΑ (2004).

<sup>169</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίτη, ό.π. Αξίζει να αναφερθεί ότι στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης έγινε μια σύγκριση της *Αντιγόνης* του Αλεξάνδρου με τα «δράματα σταθμών»



σύντομων σκηνών της *Αντιγόνης* με εστίαση σε διαφορετικό κάθε φορά σημείο της σκηνής, αλλά αφήνοντας υπαινικτικά αισθητό και όλο το υπόλοιπο τοπίο, ο σκηνοθέτης θέλει να δείξει ότι «στον Μεγάλο Μηχανισμό της Ιστορίας τα μικρά περιστατικά είναι αυτοτελή, πλήρη και πολύσημα. Δεν προδικάζουν τίποτα για το μέλλον, δεν αφήνουν κατάλοιπα πλοκής. Μόνο μετά, πολύ μετά, θα πάρουν τη θέση τους στην ιστορική εμπειρία και τη συνείδηση των ανθρώπων.»<sup>170</sup> Και θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό συμπίπτει κάπως με τη μεταμπρεχτική στάση του Heiner Müller, στου οποίου τη συνείδηση το θέατρο αποτελεί τον κατ' εξοχήν τόπο ενός διαλόγου με την Ιστορία.<sup>171</sup>

Με την επίμαχη ακόμα πρόσφατη ελληνική ιστορία επιχειρήσε να διαλεχθεί η παράσταση του Κρατικού Θεάτρου, και γι' αυτό ο σκηνικός διάκοσμος παραπέμπει στα νωπά σημάδια της ερήμωσης και της καταστροφής που επέφερε ο εμφύλιος πόλεμος στον τόπο, αλλά και στο ψυχικό τοπίο των ανθρώπων. Και μάλιστα προηγήθηκε ένα είδος «αυτοψίας», χάρη σε μια συγκυρία: ο σκηνογράφος της παράστασης, Δαμιανός Ζαρίφης, επρόκειτο να συνεργαστεί με τον Παντελή Βούλγαρη στην ταινία *Ψυχή βαθιά*, της οποίας η πλοκή εκτυλίσσεται στην περίοδο του Εμφυλίου. Στο πλαίσιο της προετοιμασίας για τα γυρίσματα, ο Ζαρίφης και ο Βούλγαρης είχαν πάει στον Γράμμο και στο Βίτσι, και είχαν δει τα εγκαταλελειμμένα χωριά, τα ερείπια, την πραγματική υλική αποτύπωση του πολέμου στον χώρο. Η ταινία τελικά έγινε κάποια χρόνια αργότερα (2009), με σκηνικά του Απόστολου Βέττα, καθώς ο Δαμιανός Ζαρίφης έφυγε από τη ζωή το 2007.

Οι μισογκρεμισμένοι τοίχοι που μετακινούνται σε κάθε σκηνή, στο φως της μέρας και της νύχτας όπως ορίζεται κάθε φορά από την αίσθηση του φωτός που δίνει το κυκλόγραμμα, ένα δέντρο, μοναδική υπόνοια ζωής ανάμεσα στα χαλάσματα, και εντέλει η αίσθηση πως τα πρόσωπα συνομιλούν, παίρνουν αποφάσεις, επιζούν ή πεθαίνουν ανάμεσα στα ερείπια, αποδόθηκε εικαστικά μέσα από την «ιδιότυπα ρεαλιστική» ματιά του Δαμιανού Ζαρίφη: του σκηνογράφου που, όπως επισημαίνει η

---

(Stationendrama / Drame à stations) και πιστεύω ότι αυτός ο συσχετισμός του σκηνοθέτη παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον και ίσως χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Για το είδος αυτό, βλ. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil, Paris 2012, σ. 136-148.

<sup>170</sup> Βίκτωρ Αρδίττης, «Η καθήλωση στην Ιστορία», *ό.π.*

<sup>171</sup> Ελένη Βαροπούλου, «Εισαγωγή» στο: Heiner Müller, *Δύστηνος άγγελος. Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά*, Ελένη Βαροπούλου (επιλ., μετ.), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2001, σ. 14.

Ελένη Βαροπούλου, «ο ρεαλισμός του δεν είναι περιγραφικός, αλλά μπρεχτικός».<sup>172</sup> Κι αυτό γιατί «είχε δεχτεί επιρροές από τον Μπρεχτ, κυρίως ως προς την αυστηρότητα και την οικονομία στον σκηνικό χώρο». Έδινε στον γυμνό χώρο σημάνσεις και συγκεκριμένα, ενδεικτικά στοιχεία, στο πλαίσιο ενός μινιμαλισμού που φέρει «μια κοινωνική υποδήλωση των πραγμάτων». Γι' αυτό ο Μπρεχτ τοποθετείται στο επίκεντρο της δουλειάς του,<sup>173</sup> και μάλιστα από αρκετά νωρίς. Το 1974, που ο Ζαρίφης είχε συνεργαστεί με το Θέατρο Τέχνης για την παράσταση του έργου *Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ*, όταν είδε το σκηνικό ο Πέτρος Μάρκαρης, ο οποίος υπέγραφε τη μετάφραση, θυμάται ότι είχε πει στον Κουν: «Αυτό είναι το πιο μπρεχτικό σκηνικό που έχω δει στην Ελλάδα.»<sup>174</sup> Απολύτως ταιριαστή ήταν εξαρχής λοιπόν η αίσθηση του συγκεκριμένου σκηνογράφου στην παράσταση της *Αντιγόνης*, καθώς και η σκηνοθετική ματιά είχε κατεύθυνση, όπως είπαμε, μπρεχτική.

Άλλωστε, όταν ο σκηνοθέτης αναφέρεται στα «θραύσματα ρεαλισμού» που συνιστούν οι σκηνές αυτού του έργου,<sup>175</sup> μάλλον βρίσκεται πολύ κοντά στην αντίληψη που είχε ο Μπρεχτ για τον ρεαλισμό, ως αποκάλυψη της σύνθετης αιτιότητας των κοινωνικών σχέσεων, καταγγελία των κυρίαρχων ιδεών, επισήμανση της στιγμής της εξέλιξης σε κάθε πράγμα, καθώς και την ικανότητα να είναι κανείς συγκεκριμένος, «διευκολύνοντας ταυτόχρονα την εργασία αφαίρεσης».<sup>176</sup> Έτσι, ο

---

<sup>172</sup> Παύλος Ηλ. Αγιαννίδης, «Δαμιανός Ζαρίφης: Ζουμ στον πιο μπρεχτικό σκηνογράφο», [ανακτήθηκε στις 25.12.2018], από: <https://www.protagon.gr/epikairota/politismos/damianos-zarifis-zoum-ston-pio-brextiko-skinografo-44341543893>, όπου παρατίθενται και τα λεγόμενα της Ελένης Βαροπούλου: «Ο ρεαλισμός του δεν είναι περιγραφικός, αλλά μπρεχτικός [...] προβάλλοντας το δραματικό και το κοινωνικό γκέστους. Ή, ίσως, εκείνο που έλεγε και ο ίδιος ο Μπέρτολτ Μπρεχτ για το θέατρό του: «Κάνει δυνατή την αναπαράσταση της παραγωγικότητας και της μεταβλητότητας της κοινωνίας».

<sup>173</sup> Από συνέντευξη της Ελένης Βαροπούλου στον Αλέξη Γαγλία, με τίτλο «Ο “Παλμός (του Σχεδίου)” του μεγάλου Έλληνα σκηνογράφου, Δαμιανού Ζαρίφη», [ανακτήθηκε στις 25.12.2018], από: [https://www.huffingtonpost.gr/entry/o-palmos-tou-schediou-tou-megalou-ellina-skinografou-damianou-zarifi\\_gr\\_5a60aa62e4b01f3bca58e473](https://www.huffingtonpost.gr/entry/o-palmos-tou-schediou-tou-megalou-ellina-skinografou-damianou-zarifi_gr_5a60aa62e4b01f3bca58e473).

<sup>174</sup> Μυρτώ Λοβέρδου, «Δαμιανός Ζαρίφης: Ο διακριτικός σκηνογράφος», *Το Βήμα* 05.01.2018, [ανακτήθηκε στις 25.12.2018], από: <https://www.tovima.gr/2018/01/05/culture/damianos-zarifis-o-diakritikos-skinografos/>, όπου παρατίθενται και τα λεγόμενα του Πέτρου Μάρκαρη.

<sup>175</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίτη, *ό.π.*

<sup>176</sup> Jacqueline Jomaron, *Ιστορία της σύγχρονης σκηνοθεσίας, 2<sup>ος</sup> τόμος: 1914-1940*, Δαμιανός Κωνσταντινίδης (μετ.), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 63, όπου παρατίθεται και το σχετικό απόσπασμα από κείμενο του Μπρεχτ.

δραματικός χρόνος της καθεμιάς από τις δύο πράξης (Κατοχή, Εμφύλιος) δίνεται με επιγραφή, προσφιλή πρακτική του μπρεχτικού θεάτρου.

## 2.V. Τα κοστούμια, ο μπρεχτικός θίασος και η γενιά του '30

Αλλά και τα κοστούμια, την ίδια αίσθηση υπηρετούν: μουντά, φθαρμένα, κάποια στρατιωτικά. «Αν υπακούν σε κάποιους όρους, είναι οι όροι της κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Δεν θέλαμε να υπάρχει τίποτα ωραίο, τίποτα ωραιοποιημένο», αναφέρει ο Αρδίττης.<sup>177</sup> Και αυτό εναρμονίζεται απόλυτα με την μπρεχτική ενδυματολογία, η οποία προσδίδει στα κοστούμια χρηστική, λειτουργική σημασία, που τα αποδεσμεύει από την άμεση αξιολόγησή τους με βάση τις αισθητικές κατηγορίες του «όμορφου»-«άσχημου». Ταυτίζονται έτσι με τα σημαινόμενα, καθώς περιορίζεται στο ελάχιστο η σημειολογική δυναμική που έχουν ως σκηνικά σημαίνοντα. Τα φανταχτερά χρώματα, τα έντονα διακοσμημένα ρούχα αποκλείονται, και παραχωρούν τη θέση τους σε ουδέτερα υφάσματα, με χρώματα γήινα, που χαρακτηρίζονται περισσότερο με υλικούς προσδιορισμούς (μολυβί, χάλκινο, σκουριασμένο), παρά με χρωματικούς χαρακτηρισμούς (κόκκινο, μπλε, κίτρινο).<sup>178</sup>

Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως ο φθαρμένος θίασος αυτής της *Αντιγόνης* θυμίζει κάπως στην όψη έναν άλλον *Θίασο*, τον οποίο επίσης βαραίνει η νεοελληνική ιστορία, όπως τον αποτύπωσε ο φακός του Θόδωρου Αγγελόπουλου το 1975.<sup>179</sup> Και μπορεί τελικά να είναι μια διακειμενική συγγένεια που προκαλεί μια τέτοια εντύπωση: «Θεωρώ ότι οι πιο δημιουργικές εφαρμογές των θεωριών του

<sup>177</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίττη, *ό.π.*

<sup>178</sup> Θόδωρος Γραμματάς, «Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο», [ανακτήθηκε στις 26.12.2018], από:

<http://theodoregrammatas.com/el/%ce%bc%cf%80%cf%81%ce%b5%cf%87%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b5%cf%80%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b4%ce%b9%ce%b4%ce%b1%ce%ba%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b8%ce%ad%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%bf/>

<sup>179</sup> Η παρατήρηση για την ομοιότητα με τα κοστούμια από τις ταινίες του Αγγελόπουλου έγινε από τον σκηνογράφο Δημήτρη Πολυχρονιάδη, σε συζήτηση που είχαμε (στις 27.12.2018) και τον ευχαριστώ πολύ.

Μπρεχτ στην Ελλάδα δεν έγιναν στο θέατρο, αλλά στον κινηματογράφο από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο», αναφέρει ο Πέτρος Μάρκαρης.<sup>180</sup>

Μια διαφορετική αίσθηση δίνουν τα σκηνικά και τα κοστούμια στο ιντερμέδιο του έργου, το οποίο αποτελεί μια φωτεινή «παραφωνία» ανάμεσα στα σκοτεινά πεδία των μαχών, των αλληλοσκοτωμών και των διλημμάτων. Χρώματα, γέλια, πειράγματα, ειδύλλια, πρόβες για μια παράσταση που ξεκινάει σαν γιορτή και καταλήγει στον τρόμο μιας αεροπορικής επιδρομής. Αυτή η μικρή σκηνή, που, όπως παρατηρεί ο Ραυτόπουλος, χωρίζει την Αντίσταση της πρώτης πράξης από τον Εμφύλιο της δεύτερης, «σαν αγροτική γιορτή ελευθερίας και έρωτα, αλλά υπό αίρεσιν»,<sup>181</sup> στην παράσταση δίνεται σαν μέσα σε μια ονειρική διάσταση. Το ζωγραφιστό σκηνικό, οι ανάλαφρες φιγούρες, η παιγνιώδης διάθεση υπηρετούν την άποψη του σκηνοθέτη, ο οποίος θέλησε να δώσει κάτι «λίγο σαν Βαν Γκογκ, λίγο σαν Ματίς», και συνάμα να πραγματοποιήσει έναν διάλογο με τη Γενιά του '30: τον Τσαρούχη, Μόραλη, τον Νικολάου, τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα.<sup>182</sup>

Λέει ο Αρδίττης: «Αυτός ο εικαστικός διάλογος με τη Γενιά του '30, η οποία έχει σχέση βέβαια με την Ευρώπη, βρίσκεται σε ένα δεύτερο επίπεδο. Και γενικά σε όλη την παράσταση, υπάρχει μια κουβέντα αισθητική και πολιτική, γύρω από τις εικόνες της ελληνικότητας, το μίγμα της ελληνικής ταυτότητας που διαμορφώθηκε τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και δίνεται μέσα από μια μυθολογία της Ελλάδας, η οποία περιλαμβάνει τη φωτογραφία με την αντάρτισσα της Αντίστασης, το γαρίφαλο τον Μπελογιάννη, αλλά και την τέχνη. Είναι οι ζωγράφοι, είναι και το περίφημο χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου, οι *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*. Άμεση αναφορά σε αυτό έχουμε στην χορογραφία που κάνουν οι νέοι μπαίνοντας στο ιντερμέδιο.»<sup>183</sup> Και δεν μπορεί παρά να έχει θέση και μια τέτοια εικόνα στην ανάπαυλα ανάμεσα στην αποτύπωση των ιστορικών τραυμάτων.

---

<sup>180</sup> Πέτρος Μάρκαρης, «Ταύτιση και παρεξήγηση. Ο “βίος του Μπρεχτ” στην Ελλάδα», Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Κριτικές προσεγγίσεις*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 264.

<sup>181</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος, ό.π.*, σ. 223.

<sup>182</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίττη, *ό.π.*

<sup>183</sup> *Ο.π.*

## 2.VI. Οι αόρατες μάσκες

Ιδιαίτερο προβληματισμό προκάλεσε στους συντελεστές της παράστασης η αναφορά του συγγραφέα στη χρήση μιας μάσκας σε κάποιες σκηνές του έργου. Ο Πεχλιβάνος υπογραμμίζει πως αυτή η αθέατη μάσκα, που αναδιπλασιάζει την ταυτότητα σε έναν εαυτό υποκείμενο και σε έναν υπερκείμενο, πλασματικό και υποκριτικό<sup>184</sup>, επιτρέπει με την αφαίρεσή της να ειπωθεί σε ένα «εσύ» ό,τι αλλιώς είναι άρρητο για το «εγώ» και να υποδείξει έναν χώρο όχι πάντοτε συνειδητό.<sup>185</sup> Ο ίδιος μελετητής συνδέει αυτό το τέχνασμα του Αλεξάνδρου με τη μαθητεία του Αλεξάνδρου στο αντιρεαλιστικό θέατρο του Ο'Νηλ μέσω των μεταφράσεων που είχαν προηγηθεί.<sup>186</sup> Ο Ευγένιος Ο'Νηλ στο κείμενό του με τίτλο "Memoranda on Masks" (1932) προτείνει τη χρήση της μάσκας στο σύγχρονο θέατρο, ώστε να εκφράζονται με τη μέγιστη δυνατή δραματική σαφήνεια και οικονομία οι εσωτερικές συγκρούσεις των προσώπων, εφόσον θεωρεί πως η μάσκα μπορεί να είναι πιο διακριτικά, ευφάνταστα και υπαινικτικά δραματική από το πρόσωπο του ηθοποιού.<sup>187</sup>

«Εμένα το κόλπο της μάσκας μού φαινόταν πολύ παλιό», αναφέρει ο Αρδίτης, «και ότι δεν θα ταίριαζε στην παράσταση.»<sup>188</sup> Αντικατέστησε λοιπόν τη μάσκα με την ιδέα να φοράει ή να βγάζει ο ηθοποιός που υποδύεται το δραματικό πρόσωπο κάποιο ρούχο αντί για μάσκα, που άλλωστε συμβαδίζει με την αλλαγή της ταυτότητας ή του ύφους που υποδηλώνει η μάσκα στο κείμενο.

Όσον αφορά στην υποκριτική, φαίνεται προσαρμοσμένη στην απόπειρα να αποδοθεί εκείνος ο «μπρεχτικός ρεαλισμός» σε θραυσματική μορφή. Στις δυαδικές – ως επί το πλείστον – σκηνές,<sup>189</sup> οι ηθοποιοί συνομιλούν μεταξύ τους, γυρίζοντας

<sup>184</sup> Μίλτος Πεχλιβάνος, «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 348.

<sup>185</sup> Μίλτος Πεχλιβάνος, «Για τη διαλογική *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 32-33.

<sup>186</sup> Μίλτος Πεχλιβάνος, «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 363.

<sup>187</sup> Eugene O'Neill, «Memoranda on masks» (1932), *Modern Theories of Drama. A selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*, George W. Brandt (επιμ.), Clarendon Press, Oxford 1998, σ. 154-155. Τα περί μάσκας έχουν αναφερθεί και στην προηγούμενη εργασία, αλλά επαναλαμβάνονται εδώ για να αντιπαραβληθούν με την οπτική του σκηνοθέτη της παράστασης.

<sup>188</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίτη, *ό.π.*

<sup>189</sup> Βλ. Μίλτος Πεχλιβάνος, «Για τη διαλογική *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου», *ό.π.*, σ. 32, όπου υπάρχει η εξής παρατήρηση: «Οι περισσότερες από τις δεκαεννιά σκηνές των δύο πράξεων είναι δυαδικές, και μας θέτουν αντιμέτωπους in medias res με τη λήψη μιας απόφασης, τους όρους και τις

ωστόσο συχνά και προς το κοινό. Ο Αρδίττης εξηγεί ότι η επιλογή των σημείων που συμβαίνει αυτό έγινε κυρίως ενστικτωδώς, «χωρίς ιδιαίτερο ορθολογισμό». Υπήρχε η πρόθεση να τηρηθεί μια φόρμα που καθιστά το κείμενο ανοιχτό σε μια σχέση με τους θεατές, διατηρώντας όμως την ίδια στιγμή την επικοινωνία μεταξύ των προσώπων· να γίνεται δηλαδή ένα άνοιγμα, μια προσφορά των ηθοποιών, στρέφοντας το σώμα τους προς το κοινό, απλώς με μια μετωπική έκθεση σε στιγμές που ο ρόλος, που δεν παύουν όμως να υποδύονται, κάνει μια πολύ προσωπική σκέψη ή περιγραφή συναισθημάτων.

## 2.VII. Τα «σχόλια» της μουσικής και τα σχόλια της κριτικής

Τα συναισθήματα και τις καταστάσεις που αποδίδονται από τον λόγο των προσώπων «σχολιάζει» κατά κάποιον τρόπο η μουσική σε αυτή την παράσταση. Σε κάποια σημεία μάλιστα λειτουργεί «υπονομευτικά», με έναν παιγνιώδη, σχεδόν περιπαικτικό τόνο, στον αντίποδα της συγκίνησης που μπορεί να προκύπτει από τη σκηνική δράση. Ενώ λοιπόν η αρχική ιδέα του Αρδίττη για το ύφος της μουσικής ήταν να γίνεται το πέρασμα από τη μια σκηνή στην άλλη με εμβατήρια, ο συνθέτης Δημήτρης Καμαρωτός έκανε αυτή την αντιπρόταση που είναι κινηματογραφικού τύπου, αφού στις ταινίες η δημιουργία της μουσικής δεν συνοδεύει τα γυρίσματα, και υπάρχει έτσι η δυνατότητα «αυτονόμησής» της από τη δράση. Ο σκηνοθέτης το δέχτηκε, κι έτσι απέκτησε κι η μουσική της παράστασης την μπρεχτική της λειτουργία, καθώς ο διαχωρισμός των θεατρικών στοιχείων συνιστά θεμελιακή ιδέα του επικού θεάτρου, δημιουργώντας αντιθέσεις που συμβάλλουν στο λεγόμενο «παραξένισμα».<sup>190</sup> Έτσι, ο θεατής, που είναι αναγκασμένος να ζει και να επιβιώνει σε μια αλλοτριωμένη κοινωνία έχοντας συνηθίσει να δέχεται αυτή την αποξένωση σαν φυσική ή αμετάβλητη, όταν αναγνωρίζει στη σκηνή τα συμπτώματα της δικής του αλλοτριωμένης κοινωνίας, διαπιστώνει πόσο αφύσικα, πόσο παράξενα είναι και στην πραγματικότητα.<sup>191</sup>

---

προϋποθέσεις μιας πράξης, που μετεωρίζεται ανάμεσα στη βούληση των δρώντων και την αναγκαιότητα, το “θέλω” και το “πρέπει”..»

<sup>190</sup> Albrecht Dümmling, «Πρότυπα για κριτική παραλλαγή και τροποποίηση. Ο Μπρεχτ και η μουσική», Αποστόλης Οικονόμου (μετ.), Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Κριτικές προσεγγίσεις*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 336-337.

<sup>191</sup> Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, ό.π., 38.

Η επιδίωξη του ανοίκειου λοιπόν, σύμφωνα με την μπρεχτική αντίληψη, εντοπίζεται στην παράσταση της *Αντιγόνης* που εξετάζουμε και σε ακόμα μια επιλογή. «Θέλαμε τα όπλα στην παράσταση να είναι ολοφάνερα θεατρικά», τονίζει ο σκηνοθέτης. «Και οπτικά φαίνονται ψεύτικα, αλλά και αυτό που ακούγεται ως πυροβολισμός είναι ένα μουσικό κομμάτι με κρουστά. Έτσι κι αλλιώς, δεν υπάρχει τίποτα πιο συμβατικό και ψεύτικο από τον πυροβολισμό επί σκηνής. Ακούγεται ένα κούφιο μπαμ και μετά πέφτεις κάτω και κάνεις τον νεκρό.»<sup>192</sup> Ωστόσο, στο πλαίσιο της θεατρικής σύμβασης, το κοινό είθισται να αποδέχεται αυτό το προφανές ψέμα, να το αντιμετωπίζει δηλαδή ως αλήθεια και να μυείται στην απαιτούμενη ψευδαίσθηση· εκείνη την ψευδαίσθηση που κάνει τον θεατή του «δραματικού θεάτρου» να λέει: «Αυτό είναι πολύ φυσικό. Έτσι θα είναι πάντα. Τα παθήματα του ανθρώπου αυτού με συγκινούν, γιατί δεν υπάρχει γι' αυτόν διέξοδος.» Ενώ στο επικό θέατρο, ο θεατής λέει: «Αυτό είναι ολοφάνερο, σχεδόν απίστευτο. Αυτό πρέπει να σταματήσει. Τα πάθη αυτού του ανθρώπου δεν με συγκινούν, επειδή υπάρχει γι' αυτόν διέξοδος.»<sup>193</sup>

Ο Αλεξάνδρου προσφέρει ένα θέατρο «ολότελα πρωτότυπο και επώδυνο», όπως γράφει ο Αρδίττης στο σκηνοθετικό του σημείωμα, γιατί «φέρνει στη σκηνή τα συλλογικά τραύματα, τις ελπίδες και τις διαψεύσεις».<sup>194</sup> Και δεν το κάνει για να μας συγκινήσει με τα πάθη των ανθρώπων, αλλά για να παρατηρήσουμε αυτές τις πληγές, τις ακόμα ανοιχτές στη σύγχρονη κοινωνία και τις ακόμα επίμαχες στη δημόσια ιστορία, και να αναζητήσουμε διέξοδο.

Η υποδοχή της παράστασης από το κοινό ήταν ενθουσιώδης. Ωστόσο κάθε άλλο παρά αντίστοιχες ήταν οι αντιδράσεις στον τύπο.<sup>195</sup> Από σύσσωμη την κριτική σημειώθηκαν προβλήματα θεατρικής οικονομίας, ακατέργαστης μορφής και αδυναμίες πρωτόλειου έργου. «Εντελώς ανολοκλήρωτο» θεωρήθηκε το έργο από τον Νέστορα Μάτσα ενώ η Γιάννα Τσόκου παρατήρησε πως «έχει αρετές και λόγο σπάνιας θεατρικής ποιότητας, ταυτόχρονα όμως παραμένει ένα κείμενο άνισο». Η Ζωή Βερβεροπούλου θεώρησε πως ο σκηνοθέτης «δοκίμασε να αποσυμπιέσει το κείμενο, να πραΰνει δηλαδή την οξύτητα της τραγωδίας και τη συγκινησιακή

<sup>192</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίτη, *ό.π.*

<sup>193</sup> Δημήτρης Μυράτ, *Μπέρτολτ Μπρεχτ: Ο καλός άνθρωπος του Λουγκσμπουργκ*, Πλειάς, Αθήνα 1974, σ. 146, 147.

<sup>194</sup> Βίκτωρ Αρδίττης, «Η καθήλωση στην Ιστορία», *ό.π.*

<sup>195</sup> Gonda Van Steen, «The audacity of Truth», *ό.π.*, σ. 134-135.

φόρτιση» για την Όλγα Μοσχοχωρίτου δεν κατάφερε «να αποτρέψει το πομπώδες που έπρεπε να αποφευχθεί για να λειάνει τις θεατρικές αδυναμίες του». Ο Λεάνδρος Πολενάκης έκρινε πως η παράσταση του Αρδίττη «στάθηκε αμήχανη μπροστά σε αυτό το χαοτικό υλικό», ενώ ο Κώστας Βούλγαρης θεώρησε πως η *Αντιγόνη* «απομυθοποιεί» τον Αλεξάνδρου, που «είναι καιρός να συμφιλιωθούμε με την ιδέα» πως «είναι συγγραφέας του ενός βιβλίου». Ο Σάββας Πατσαλίδης ανέφερε πως «ο Αλεξάνδρου δεν υπερασπίζεται τη φόρμα στην οποία τον οδήγησε η απόφασή του να σχολιάσει το πρόβλημα της ηρωικής θυσίας σε αντι-ηρωικούς καιρούς» και ότι «αδυνατεί να εμβαθύνει τη θεατρική οπτική», ώστε το κείμενό του «δεν εμπνέει (θεατρική) εμπιστοσύνη». Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος έκρινε το έργο ως «πολιτικό αμάρτημα και θεατρικό» και κατέληξε γράφοντας για την παράσταση ότι «το γενικό στήσιμο θύμιζε αλήστου μνήμης σοσιαλιστικό ρεαλισμό».<sup>196</sup>

## 2.VIII. Τα τραύματα της ιστορίας, η κουλτούρα της βίας και το θέμα της αυτοκριτικής

Η Van Steen παρατηρεί πως οι αντιδράσεις και τα σχόλια των κριτικών δείχνουν πως, ακόμα και μισό αιώνα μετά τη συγγραφή του έργου, ο δημόσιος λόγος στην Ελλάδα δεν ήταν έτοιμος να αποδεχτεί την πολιτική κουλτούρα που εκφράζει ο Αλεξάνδρου.<sup>197</sup> Αυτή η αδυναμία δεν μπορεί παρά να συνδέεται με τη σαφώς δυσλειτουργική κοινωνικά διαχείριση της πρόσφατης ιστορίας, που οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκαν οι ισορροπίες ή μάλλον οι ανισορροπίες πριν, κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου καθώς και μετά.

Η Εθνική Αντίσταση συγκροτήθηκε μέσω της πρωτόγνωρης μαζικής πολιτικής κινητοποίησης υπό την καθοδήγηση του ΕΑΜ και συνοδεύτηκε από συγκρούσεις με τις εθνικιστικές αντιστασιακές οργανώσεις και με τα Τάγματα Ασφαλείας. Αυτές οι συγκρούσεις διαδραματίστηκαν μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ένοπλης αντίστασης εναντίον των γερμανικών, ιταλικών και βουλγαρικών κατοχικών δυνάμεων. Η βία προοδευτικά κλιμακωνόταν, έτσι ώστε, όπως επισημαίνει ο

<sup>196</sup> Τα αποσπάσματα από τις κριτικές αντλήθηκαν από: Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, ό.π., σ. 371-373. Βλ. υποσ. 230. Η παραπάνω σύνθεση αποσπασμάτων από τις κριτικές έγινε για την ελεύθερη εργασία, ωστόσο παρατίθεται και εδώ για να τεκμηριωθεί και να ερμηνευθεί η πρόσληψη του έργου και της σκηνικής του παρουσίασης.

<sup>197</sup> Gonda Van Steen, «The audacity of Truth», ό.π., σ. 134-135.



Πολυμέρης Βόγλης, «ο βαθμός και οι μορφές της βίας που η κοινωνία θεωρούσε αποδεκτές διευρύνθηκαν εξαιτίας της Κατοχής».<sup>198</sup> Μετά την απελευθέρωση, το κύριο μέλημα των κυρίαρχων κοινωνικών στρωμάτων και των πολιτικών ελίτ ήταν η ανασυγκρότηση ενός κρατικού μηχανισμού νομιμόφρονα στην καθεστηκυία τάξη και ικανού να αντιμετωπίσει την πρόκληση που συνιστούσε το ισχυρό ΕΑΜ· εξ ου και ο κρατικός μηχανισμός στελεχώθηκε από άτομα που επιλέγονταν βάσει των κοινωνικών τους φρονημάτων, εξ ου και οι διώξεις, οι φυλακές, οι εκτοπίσεις των κομμουνιστών. Την κουλτούρα λοιπόν της βίας που γεννήθηκε κατά τη διάρκεια της Κατοχής και μέσα από τις πρακτικές των φορέων (Εθνοφυλακή, αστυνομία, χωροφυλακή, στρατός και ένοπλες ακροδεξιές ομάδες) που ενεπλάκησαν στην κρατική ανασυγκρότηση,<sup>199</sup> ακολούθησε η έκρηξη βίας του Εμφυλίου. Το βάθος και τη διάρκεια αυτών των τραυμάτων υπογραμμίζει ο Βόγλης, με την παρατήρηση ότι οι εμφύλιοι πόλεμοι προκαλούν βαθιές διαιρέσεις στις κοινωνίες, διασπώντας τον κοινωνικό ιστό σε κάθε επίπεδο, «τόσο στη μακροκλίμακα όσο και σε μοριακό επίπεδο, από τις σχέσεις μεταξύ των πολιτών και του κράτους μέχρι τους οικογενειακούς δεσμούς».<sup>200</sup>

Τέλος, τη μετεμφυλιακή Ελλάδα «στοίχειωσαν» δυο «καίριες εικονογραφήσεις», όπως επισημαίνονται από τους Νίκο Κοταρίδη και Νίκο Σιδέρη: Πρώτον, το περιβόητο «όπλο παρά πόδα», που, πέρα από διατύπωση απολογητικού χαρακτήρα, αποτυπώνει και την άρνηση, το αδιανόητο της ήττας από την παράταξη που ταυτίστηκε με την «επική πραγματικότητα της Αντίστασης». Και δεύτερον, «η δυσαναλογία του νομικοπολιτικού πλαισίου στο μετεμφυλιακό κράτος, που υπερβαίνει την όποια ορθολογικότητα ως προς την εδραίωση της νίκης και εκτείνεται σε περιοχές που διαιωνίζουν την παραφροσύνη: άρνηση δικαιώματος ύπαρξης του νικημένου» με «διάστροφη, σαδιστική απόλαυση της ασέλγειας πάνω στο σώμα του» από τον νικητή, «και μεταφορικά και κυριολεκτικά (από τα κομμένα κεφάλια μέχρι τη Μακρόνησο, τους βιασμούς των αντιπάλων, κρατουμένων ή μη, τα πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων).<sup>201</sup>

<sup>198</sup> Πολυμέρης Βόγλης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας. Οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο*, Γιάννης Καστανάρας (μετ.), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004, σ. 17.

<sup>199</sup> *Ο.π.*, σ. 18.

<sup>200</sup> *Ο.π.*, σ. 19-20.

<sup>201</sup> Νίκος Κοταρίδης – Νίκος Σιδέρης, «Εμφύλιος Πόλεμος: Ιδεολογικά και πολιτικά διακυβεύματα», Ηλίας Νικολακόπουλος – Άλκης Ρήγος – Γρηγόρης Ψαλλίδας (επιμ.), *Ο εμφύλιος πόλεμος. Από τη*

Και όλα αυτά, όχι μόνο είναι αρκετά πρόσφατα το 2003 που ανεβαίνει για πρώτη φορά το έργο του Αλεξάνδρου (καθώς και σήμερα)· αλλά είναι δύσκολο να συζητηθούν ακόμα και τώρα νηφάλια, καθώς η σύγκρουση Δεξιάς και Αριστεράς, όπως είναι λογικό, συνιστά τον βασικό κορμό της ιδεολογικής σύγκρουσης της κοινωνίας. Άρα οι αδικίες, οι σκοπιμότητες, αλλά και οι προκαταλήψεις και ο θυμός εντέλει, υφίσταται σε πολιτικό, κοινωνικό, ακόμα και οικογενειακό επίπεδο τη στιγμή που μιλάμε. Κι αυτό εξηγείται απ' όλα τα παραπάνω.

Μια ώριμη και επωφελής αντιμετώπιση του νωπού ιστορικού παρελθόντος προϋποθέτει βέβαια και την αυτοκριτική της Αριστεράς σχετικά με κάποιες εσφαλμένες αποφάσεις και ορισμένες ολέθριες τακτικές μέσα στους κόλπους της, που οδήγησαν τόσο σε υπονόμευση της ιδεολογίας της, όσο και σε ηθική, αλλά και βιολογική εξόντωση συντρόφων. Άλλωστε ο Αλεξάνδρου δήλωνε χαρακτηριστικά ότι «το *Κιβώτιο* βασίζεται σε αληθινά γεγονότα».<sup>202</sup> Όμως ισχύει ακόμα (δυστυχώς) αυτό που διαπίστωσε ο συγγραφέας το 1960, και προκύπτει άλλωστε από την αντιμετώπιση που είχε ο ίδιος από το κομμουνιστικό κόμμα στις εκκλήσεις του για διάλογο και λογική, σε όλη την πορεία της ζωής του: «Ποιος είπε πως η αυτοκριτική είναι η δύναμή μας;»<sup>203</sup>

## 2.IX. Η δημόσια συζήτηση και η αντοχή στην αλήθεια

Ο σκηνοθέτης της *Αντιγόνης* και διευθυντής τότε του ΚΘΒΕ, Βίκτωρ Αρδίττης, σε υπόμνημά του το 2005, αναφέρει τα εξής: «Η *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου, λάνθανε από τη σκηνή για περισσότερο από πενήντα χρόνια. Το ανέβασμά της φιλοδόξησε να μην είναι απλώς μια παράσταση –περισσότερο ή λιγότερο επιτυχημένη– αλλά μια *χειρονομία* ευρύτερου βεληνεκούς που θα προσφερόταν σε πολλαπλές αναγνώσεις και θα προξενούσε έντονες συζητήσεις ξεπερνώντας τα ειδικά πλαίσια της θεατρικής πράξης. Στο Βασιλικό Θέατρο, στο κέντρο της συντηρητικής Θεσσαλονίκης, ένα μεγάλο κρατικό θέατρο φέρνει στο φως της σκηνής ένα έργο που μιλάει για τα τραύματα της ελληνικής περιπέτειας, με αφίσα τη νεαρή Ελασίτισα του Μελετζή.

---

*Βάρκιζα στο Γράμμο, Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2002, σ. 115-123-124.

<sup>202</sup> Τη δήλωσε του Αλεξάνδρου μετέφερε ο Πέτρος Μάρκαρης σε συζήτηση που είχαμε, *ό.π.*

<sup>203</sup> Βλ. παραπάνω, υποσ. 114.

[...] Το ανέβασμα συμπίπτει με μια αναζωπύρωση των δημόσιων συζητήσεων γύρω από την Κατοχή και τον Εμφύλιο. Ο “αντιρρησίας συνείδησης” Αλεξάνδρου ενοχλεί ακόμη: ο κριτικός Κ.Γ. χαρακτηρίζει το έργο “πολιτικό και αισθητικό λάθος”, ο πολιτικός αρθογράφος της Αριστεράς Άγγελος Ε. αρνείται να συμμετάσχει σε δημόσια συζήτηση για το έργο, οργανωμένη μάλιστα από το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Φόρουμ, γιατί “το κιβώτιο του Αλεξάνδρου είναι πράγματι άδειο”, η Α.Σ., μια εξαιρετικά προοδευτική γυναίκα, λέει ότι “δεν πρέπει να μιλάμε γι’ αυτά τα πράγματα ακόμη κι αν συνέβησαν”.»<sup>204</sup>

Η παραπάνω αναζωπύρωση ξεκίνησε το 1999 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Αφορμή στάθηκε μια σειρά συνεδρίων που διοργανώθηκαν για τα πενήντα χρόνια από τη λήξη του Εμφυλίου. Από εκεί προέκυψε μια ιστοριογραφική διαμάχη που διεξήχθη και στη δημόσια σφαίρα, με αποτέλεσμα την ανανέωση του γενικότερου ενδιαφέροντος για την επίμαχη δεκαετία. Κι ενώ για τις προηγούμενες δεκαετίες ο Εμφύλιος αποτελούσε θέμα-ταμπού, βρίσκεται πια στο επίκεντρο της επιστημονικής, αλλά και της ευρύτερης δημόσιας συζήτησης.<sup>205</sup>

Έτσι ήρθε και στην Ελλάδα ο λεγόμενος «ιστορικός αναθεωρητισμός», μια τάση που είχε ήδη εμφανιστεί και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, με στόχο να αναθεωρηθεί η ιστορία της Αντίστασης στη γερμανική κατοχή και των εμφύλιων συγκρούσεων που συνδέονται με εκείνη την περίοδο. Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρόλο που η ιστοριογραφική αναθεώρηση και η συζήτηση που προκάλεσε εκτυλίχθηκαν χωριστά σε κάθε χώρα, εντούτοις υπάρχει ένα κοινό αντικείμενο: η ένοπλη αντιπαράθεση του φασισμού σε όλες τις τοπικές παραλλαγές του με το εκάστοτε αντιφασιστικό μέτωπο.<sup>206</sup> Οι φορείς αυτού του εγχειρήματος αυτοπροσδιορίζονται ως «νέο κύμα» στην ιστοριογραφία του ελληνικού εμφυλίου

<sup>204</sup> Ανέκδοτο σημείωμα του Βίκτωρα Αρδίττη από πανεπιστημιακό υπόμνημα (2005).

<sup>205</sup> Πολυμέρης Βόγλης, «Εμφύλια πάθη: Μια (όχι τόσο) νέα αφήγηση για τη δεκαετία του 1940. Για το βιβλίο των Στ. Καλύβα-Ν. Μαρατζίδη», για το ένθετο «Ενθέματα» της *Αυγής* 14.02.2016, [ανακτήθηκε στις 27.12.2018], από: <https://enthemata.wordpress.com/2016/02/14/emfylios/>.

<sup>206</sup> Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Ένα ευρωπαϊκό φαινόμενο και η ελληνική εκδοχή. Ο αναθεωρητισμός στην ιστοριογραφία της Αντίστασης και του Εμφυλίου», Κατερίνα Γαρδίκια – Άννα Μαρία Δρουμπούκη – Βαγγέλης Καραμανωλάκης – Κώστας Ράπτης (επιμ.), *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40. Πόλεμος – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος. Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015, σ. 369.

πολέμου,<sup>207</sup> φέρουν απόψεις «περί αριστερής πρόσληψης και εργαλειοποίησης της δεκαετίας του 1940 μετά το 1974»<sup>208</sup> και διατείνονται ότι στον Εμφύλιο «η κόκκινη τρομοκρατία ήταν αγριότερη και μαζικότερη από τη μαύρη τρομοκρατία». Ο πολιτικός αρθρογράφος της Αριστεράς, Άγγελος Ελεφάντης, επισημαίνει πως αυτή είναι η «θεωρία», ήδη λεπτουργημένη στα χρόνια του Μεσοπολέμου και κύριο ιδεολογικό και θεωρητικό εργαλείο του αντίπαλου στρατοπέδου στα ατέλειωτα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου. Και καταλήγει: «Ο Ψυχρός Πόλεμος τέλειωσε, έδωσε την ήττα στα καθεστώτα του υπαρκτού σοσιαλισμού και γενικότερα τις δυνάμεις του ιστορικού κομμουνισμού. Ίσως, θα νόμιζε κανείς, ότι τώρα πλέον η πολεμική δεν έχει ανάγκη τα μέσα που χρησιμοποίησε επί Ψυχρού Πολέμου: ο κομμουνισμός, ο σταλινισμός και οι συνοδοιπόροι αυτών είναι πεθαμένοι και νεκροί, πτώματα τυμπανιαία και οδωδάτα. Άφετε τους τεθνεώτας θάψαι τους εαυτών νεκρούς.»<sup>209</sup>

Μέσα σε αυτό το κλίμα, πώς να μην ενοχλεί ακόμα ο Αλεξάνδρου; Πώς να θάψει τους νεκρούς της η Αντιγόνη του; Ο δημιουργός της αντιτάχθηκε στον φασισμό της Δεξιάς, παραμένοντας στο στρατόπεδο της Αριστεράς, που όμως δεν τον ήθελε γιατί εκείνος επέμενε πάντα να λέει την αλήθεια.<sup>210</sup> Και μάλλον εδώ έγκειται η «αντιγόνηια πράξη» του. Ακριβώς όπως διατυπώνεται από τη δική του Αντιγόνη:

---

<sup>207</sup> Θανάσης Δ. Σφήκας, Ο ναρκισσισμός των μικρών πραγμάτων. Περί σύγχυσης, ιστοριογραφίας και άλλων δαιμόνων», *Μνήμων* 30 (2009), σ. 316. Το άρθρο αναφέρεται στα βιβλία των επικεφαλής του εγχώριου ιστορικού αναθεωρητισμού, Στάθη Καλύβα και Νίκου Μαραντζίδη και τα σχολιάζει εκτενώς αντικρουδόντάς τα με επιχειρήματα.

<sup>208</sup> *Ο.π.*, 324-325.

<sup>209</sup> Άγγελος Ελεφάντης, «Ιστορικός αναθεωρητισμός: κομμουνισμός=ναζισμός», για το ένθετο «Ενθέματα» της *Αυγής* 16.09.2001. Εδώ αναφέρεται ότι στη «γιγαντιαία επιχείρηση του “ιστορικού αναθεωρητισμού”, την οποία ξεκίνησαν Γερμανοί ιστορικοί, ήδη από τη δεκαετία του ’60, την συνέχισαν επαξίως Γάλλοι, Άγγλοι, Αμερικανοί, εσχάτως προστέθηκαν και οι ημέτεροι ιστορικοί Στάθης Καλύβας και Νίκος Μαραντζίδης, με τις “ακριβείς” καταμετρήσεις σκοτωμένων από την ΟΠΛΑ αφ’ ενός, τους ταγματασφαλίτες και λοιπούς δωσίλογους αφ’ ετέρου», καταλήγοντας στο παραπάνω συμπέρασμα αναφορικά με τη σύγκριση των δυο ειδών «τρομοκρατίας».

<sup>210</sup> Ο Πέτρος Μάρκαρης αναφέρει: «Όταν μου έδωσε ο Φίλιππος Βλάχος το *Κιβώτιο* και το διάβασα, είπα: Όστε γι’ αυτό δεν τον ήθελαν. Γιατί αυτός έλεγε την αλήθεια.» Από συζήτηση με τον Πέτρο Μάρκαρη, *ό.π.*

«Ήθελα να πω μιαν αλήθεια. Ίσως αυτό να σημαίνει λέω την αλήθεια: Θάβω ένα κουφάρι.»<sup>211</sup>

**Σαν επίλογος (μια υποσημείωση για φινάλε)**

Ρώτησα τον Βίκτωρα Αρδίττη:

–Γιατί αλλάξατε το φινάλε;

–Δεν αλλάξαμε το φινάλε.

–Μα το έργο τελειώνει με τους ηθοποιούς να πυροβολούν το κοινό.

–Ναι. Και δεν το πυροβολούν;

–Το πυροβολούν αλλά σκοτώνονται μετά.

–Ναι. Σκοτώνονται.

–Μα στο έργο δεν σκοτώνονται.

–Έτσι δεν τέλειωσε ο Εμφύλιος;<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Άρης Αλεξάνδρου, «Αντιγόνη», *Έξω απ' τα δόντια. Δοκίμια 1937-1975*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα 1982, σ. 40.

<sup>212</sup> Από συζήτηση με τον Βίκτωρα Αρδίττη, *ό.π.*

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Παύλος Ηλ. Αγιαννίδης, «Δαμιανός Ζαρίφης: Ζουμ στον πιο μπρεχτικό σκηνογράφο», [ανακτήθηκε στις 25.12.2018], από: <https://www.protagon.gr/epikairota/politismos/damianos-zarifis-zoum-ston-pio-brextiko-skinografo-44341543893>.

Ζ. Δ. Αϊναλής, «Ένα κιβώτιο μέσα σ' ένα κιβώτιο: Εκδοχές ενός εφιαλτικά εναλλακτικού κόσμου στο *Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου», *Πανοπτικόν* 22 (Ιούνιος 2017), Αφιέρωμα στον Άρη Αλεξάνδρου και την Καίτη Δρόσου, σ. 37-59.

Βίκτωρ Αρδίττης, «Η καθήλωση στην Ιστορία. Σημειώσεις για το πρώτο ανέβασμα της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου», στο πρόγραμμα της παράστασης της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο *Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο*, σε σκηνοθεσία Βίκτωρα Αρδίττη, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Βασιλικό Θέατρο, Θεατρική περίοδος 2002-2003, σ. 6.

Ελένη Βαροπούλου, «Εισαγωγή» στο: *Heiner Müller, Δύστηνος άγγελος. Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά, Ελένη Βαροπούλου (επιλ., μετ.), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2001, σ. 11-28.*

Οντέτ Βαρών-Βασάρ, [Εισαγωγικό σημείωμα] στο αφιέρωμα με τίτλο «Πορτρέτα μεταφραστών. Άρης Αλεξάνδρου», Οντέτ Βαρών-Βασάρ (επιμ.), *Μετάφραση '96* τχ. 2 (09.1996), σ. 129.

Πολυμέρης Βόγλης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας. Οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο*, Γιάννης Καστανάρας (μετ.), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004.

Πολυμέρης Βόγλης, «*Εμφύλια πάθη*: Μια (όχι τόσο) νέα αφήγηση για τη δεκαετία του 1940. Για το βιβλίο των Στ. Καλύβα-Ν. Μαρατζίδη», για το ένθετο «Ενθέματα» της *Αυγής* 14.02.2016, [ανακτήθηκε στις 27.12.2018], από: <https://enthemata.wordpress.com/2016/02/14/emfylios/>.

Ντιμίτρι Βολκογκόνοφ, *Θρίαμβος και τραγωδία. Πολιτικό πορτρέτο του Ι. Β. Στάλιν*, Βιβλίο 2<sup>ο</sup>, Μέρος 2<sup>ο</sup>, Μάκης Κυριακάτος (μετ.), Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1990.

Θόδωρος Γραμματάς, «Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο», [ανακτήθηκε στις 26.12.2018], από:

<http://theodoregrammatas.com/el/%ce%bc%cf%80%cf%81%ce%b5%cf%87%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b5%cf%80%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%ba%ce%b1%ce%b9->

[%ce%b4%ce%b9%ce%b4%ce%b1%ce%ba%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b8%ce%ad%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%bf/](#)

Κώστας Δεσποινιάδης, «Ο ανυπότακτος Άρης Αλεξάνδρου. Ανάμεσα στο *Κιβώτιο* και την *Εξέγερση της Κροστάνδης*», *Πανοπτικόν* 22, *ό.π.*, σ. 4-36.

Καίτη Δρόσου, «Μνήμη κατά ριπάς. Πρόλογος» στο Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2008, σ. 13-37.

Άγγελος Ελεφάντης, «Ιστορικός αναθεωρητισμός: κομμουνισμός=ναζισμός», για το ένθετο «Ενθέματα» της *Αυγής* 16.09.2001.

Ζαν Ελλενστέιν, *Ιστορία της Σοβιετικής Ένωσης, τ. Β΄, Η ΕΣΣΔ στον πόλεμο (1939-1946), Η σύγχρονη ΕΣΣΔ*, Βενετία Σταυροπούλου (μετ.), Γιάννης Κρητικός (θεώρ.), Θεμέλιο, Αθήνα 1977.

Αριστούλα Ελληνούδη, «Μπέρτολτ Μπρεχτ – Πολυαγαπημένος του ελληνικού θεάτρου. Μισός και πλέον αιώνας “παρουσίας” του στην Ελλάδα», *Θέματα παιδείας* 49-50 (Άνοιξη – Καλοκαίρι 2012), σ. 335-347.

Μάρτιν Έσσλιν, *Μπρεχτ. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Φώντας Κονδύλης (απόδ.), Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 2005.

Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν: Η λογοτεχνική κριτική στο εδώλιο. Η δίκη της “Επιθεώρησης Τέχνης” το 1959 και η απολογία του Κώστα Κουλουφάκου*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008.

Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, «Αντρέι Αλεξάντροβιτς Ζντάνωφ: Μια σημαντική προσωπικότητα της ελληνικής λογοτεχνικής ιστορίας», *The Athens Review of Books* 64 (Μάιος 2015), σ. 49-52.

Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, «Η εισαγωγή της σοβιετικής λογοκρισίας στην Ελλάδα: Τρία παράλληλα “επεισόδια” στη λογοτεχνική ζωή Ελλάδας και ΕΣΣΔ», στο: Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος, *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2016, σ. 156-163.

Κατερίνα Καμπάνη, *Ο παππούς μου Άρης Αλεξάνδρου*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα 2006.

Τάκης Καρβέλης, «Δεσμώτης τήδε ίσταμαι τοις ένδον ρήμασι πειθόμενος (Η πορεία του Άρη Αλεξάνδρου μέσα από τις αναφορές του στο Μαγιακόφσκι)», *Δεύτερη ανάγνωση. Κριτικά κείμενα 1984- 1991, τ. Β΄*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1991, σ. 173-190.

Κορνήλιος Καστοριάδης, «Αισχύλεια ανθρωπογονία και Σοφόκλεια αυτοδημιουργία του ανθρώπου», *Ανθρωπολογία, πολιτική, φιλοσοφία. Πέντε διαλέξεις στη Βόρειο Ελλάδα*, Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα 1993, σ. 11-32.

Κορνήλιος Καστοριάδης, *Χώροι του ανθρώπου*, Ζήσης Σαρίκας (μετ.), Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα 1995.

Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2005.

Δημήτρης Κόκορης, «Ρίτσος και σοσιαλιστικός ρεαλισμός: μία σύνθετη σχέση», [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από:

[https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/kokoris\\_dimitris.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/kokoris_dimitris.pdf).

Νίκος Κοταρίδης – Νίκος Σιδέρης, «Εμφύλιος Πόλεμος: Ιδεολογικά και πολιτικά διακυβεύματα», Ηλίας Νικολακόπουλος – Άλκης Ρήγος – Γρηγόρης Ψαλλίδα (επιμ.), *Ο εμφύλιος πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο, Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2002, σ. 115-124.

Κώστας Κρεμμύδας, «Μια πρώτη προσέγγιση ή άλλως πίναξ ημιτελής περί *Επιθεώρησης Τέχνης, Μανδραγόρας* 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995), Αφιέρωμα στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, σ. 111-115.

Ιερώνυμος Λύκαρης, «Από της γραφειοκρατίας τη βρόμα, κλείσανε όλοι οι δρόμοι», *Η Εφημερίδα των Συντακτών* 17.12.2017, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: <http://www.efsyn.gr/arthro/apo-tis-grafeiokratias-ti-vroma-kleisane-oloi-oi-poroi>.

Άλκης Ε. Μαργαρίτης, «Vercors: Ο άνθρωπος της μαχόμενης σιωπής», *Νέα Εστία* 1542 (1991), τ. 130, σ. 1308-1311.

Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος. Δοκίμια*, Ιθάκη, Αθήνα 1982.

Πέτρος Μάρκαρης, «Ταύτιση και παρεξήγηση. Ο “βίος του Μπρεχτ” στην Ελλάδα», Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Κριτικές προσεγγίσεις*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 253-267.

Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη Μεταπολεμική γενιά (Αλεξάνδρου – Αναγνωστάκης – Πατρίκιος)*, Κέδρος, Αθήνα <sup>4</sup>2008.

Τζένη Μαστοράκη, «Τρία γράμματα στον Άρη Αλεξάνδρου», *Η λέξη* 77 (09.1988), σ. 624-627.

Πλάτων Μαυρομούστακος, «Η κρίση του Σολομώντος (Σημειώσεις υπέρ του φτωχού Μπέρτολτ Μπρεχτ)», *Σχεδιάσματα Ανάγνωσης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σ. 111-128.



Πλάτων Μαυρομούστακος (επιστ. επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.

Σπύρος Μελετζής, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1976.

Παντελής Μπουκάλας, «Η λογοτεχνία στο εδώλιο», *Η Καθημερινή* 7.10.2008. [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από:

<http://www.kathimerini.gr/336420/article/politismos/arxeio-politismoy/h-logotexnia-sto-edwlio>.

Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Για την τέχνη και την πολιτική*, [χωρίς όνομα μεταφραστή], Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985.

Δημήτρης Μυράτ, *Μπέρτολτ Μπρεχτ: Ο καλός άνθρωπος του Αουγκσμπουργκ*, Πλειάς, Αθήνα 1974.

Μπερνάρ Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, Άννα Φραγκουδάκη (μετ.), Κέδρος, Αθήνα 2<sup>η</sup>1975.

Χρίστος Παπαγεωργίου, «Μεταφράσεις του Άρη Αλεξάνδρου. Μια απόπειρα καταγραφής», Αφιέρωμα στον Άρη Αλεξάνδρου στο *Διαβάζω* 212 (29.3.1989), σ. 78-79.

Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το βασίλειο της Ευγένιας. Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένια του Θεοδώρου Μοντσελέζε*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005.

Μίλτος Πεχλιβάνος, «Για τη διαλογική Αντιγόνη του Άρη Αλεξάνδρου», στο πρόγραμμα της παράστασης της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο *Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο*, ό.π., σ. 31-33.

Μίλτος Πεχλιβάνος, «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου: Στοιχεία για την Αντιγόνη στα πέτρινα χρόνια», *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Ι. Ιακώβ – Ελένη Παπάζογλου (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σ. 323-368.

Βάλτερ Πούχγερ, Κριτική για το βιβλίο της Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, New York 2011, στις «Βιβλιοκρισίες», *Παράβασις*, τ. 12/2 (2014), σ. 264-271.

Έφη Ραϊκοπούλου, «Το κενό του *Κιβωτίου* και η διάψευση των οραμάτων», *Διαβάζω* 212, ό.π., σ. 72-75.

Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η Επιθεώρηση Τέχνης και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Στο κέντρο των ζημιώσεων και συγκρούσεων μιας δωδεκαετίας», *Διαβάζω* 67 (20.04.1983), Αφιέρωμα στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, σ. 21-26.

Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Ο μεταφραστής Άρης Αλεξάνδρου. Από ποια σε ποια γλώσσα μεταφράζουμε;», *Μετάφραση '96 τχ. 2, ό.π.*, σ. 142-153.

Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, Εκδόσεις Σοκόλη, Β' έκδοση διορθωμένη και συμπληρωμένη, Αθήνα 2004. [Πρώτη έκδοση: 1996.]

Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η φονική μεταφορά της κυριολεξίας», *Μανδραγόρας* 20-21 (1999), όπου αφιέρωμα με τίτλο «Αναφορά Μνήμης: Άρης Αλεξάνδρου. Είκοσι χρόνια από το θάνατο του οραματιστή ποιητή», Μαρία Δούση (επιμ.), σ. 92-94.

Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η σιωπή του *Κιβώτιου*», *Εμφύλιος και λογοτεχνία*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2012, σ. 1117-132.

Νίκος Σαραντάκος, «Ένα επεισόδιο από τον Μεγάλο Πατριωτικό Πόλεμο (Ηλίας Έρενμπουργκ)», [ανακτήθηκε στις 08.12.2018], από:

<https://sarantakos.wordpress.com/2016/07/03/ehrenburg/?fbclid=IwAR3QZ1hYee1FLmL1G6CZU1I6VlyocKWYYN75Zb5KRvMkS3Y6YJhC8jrHcho>.

Γιάννης Ρίτσος, «Μια σημείωση», (Αθήνα, 27.04.1981), στο: Γιάννης Ρίτσος, *Συντροφικά τραγούδια*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 42009, σ. 199-201.

Θανάσης Δ. Σφήκας, «Ο ναρκισσισμός των μικρών πραγμάτων. Περί σύγχυσης, ιστοριογραφίας και άλλων δαιμόνων», *Μνήμων* 30 (2009), σ. 316.

Θανάσης Δ. Σφήκας, «Ο προβολέας πάλι φωτίζει τις αμαρτίες μου; Ο Εμφύλιος Πόλεμος στην καθαίρεση του Νίκου Ζαχαριάδη», *Ιόνιος Λόγος*, τ. Β' (2010), σ. 367-392.

Ιωάννα Σωτήρχου, «Το πρόσωπο της γυναίκας αντάρτισσας». *Η Εφημερίδα των Συντακτών* 23.10.2018, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από:

<http://www.efsyn.gr/arthro/prosopo-tis-gynaikas-antartissas>.

Σπύρος Τσακνιάς, «Μνήμη Άρη Αλεξάνδρου (1922-1978)», *Δακτυλικά αποτυπώματα. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1983, σ. 165-172. [Πρώτη δημοσίευση του δοκιμίου: *Καθημερινή* 31.08.1978.]

Λίζυ Τσιριμώκου, «Ο συνήθης ύποπτος», *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2000, σ. 157-175.

Λίζυ Τσιριμώκου, «Αντιγόνη μασκοφόρος», στο ένθετο *Επτά Ημέρες*, *Καθημερινή* 14.07.2002, σ. 8-9. [Το κείμενο αναδημοσιεύτηκε στο πρόγραμμα της παράστασης

της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο *Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο, ό.π., σ. 24-25.*]

Λίζυ Τσιριμώκου, «Εισαγωγή: Χαρτογραφία μιας φιλίας», στο: Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση, ό.π., σ. 39-108.*

Ανδρέας Φραγκιάς, «Μια μαρτυρία για τον άνθρωπο», *Διαβάζω* 212, *ό.π., σ. 23-24.*

Πέτρος Χάρης, «Βερκόρ: Η σιωπή της θάλασσας. –Μπεκ, Μακέγιεφκα. –Μπλοκ, Οι Δώδεκα», για τη στήλη «Τα βιβλία», *Νέα Εστία* 457 (1946), τ. 40, σ. 757-760.

Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Ένα ευρωπαϊκό φαινόμενο και η ελληνική εκδοχή. Ο αναθεωρητισμός στην ιστοριογραφία της Αντίστασης και του Εμφυλίου», Κατερίνα Γαρδίκια – Άννα Μαρία Δρουμπούκη – Βαγγέλης Καραμανωλάκης – Κώστας Ράπτης (επιμ.), *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40. Πόλεμος – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος. Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015, σ. 369-394.

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975.

Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», Γιώργος Σπανός (μετ.), *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα <sup>3</sup>1997, σ. 137-143.

Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, Δημήτρης Δημητριάδης (μετ.), Εξάντας 1970.

Harold Bloom, «Introduction» στο: Harold Bloom (επιμ.), *George Orwell*, Chelsea House Publishers, Updated Edition, New York 2007, σ. 1-7.

Philip Boobbyer, *Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia*, Routledge, London and New York 2005.

Albrecht Dümling, «Πρότυπα για κριτική παραλλαγή και τροποποίηση. Ο Μπρεχτ και η μουσική», Αποστόλης Οικονόμου (μετ.), Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Κριτικές προσεγγίσεις, ό.π., σ. 313-339.*

Umberto Eco, *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, Μαριάννα Κονδύλη (μετ.), Νήσος, Αθήνα <sup>2</sup>2001.

John Fuegi, *Bertolt Brecht. Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

Albert Glinsky, *Theremin. Ether Music and Espionage*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2000.

Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, Βασίλης Καπετανγιάννης (μετ.), Θεμέλιο, β' έκδοση αναθεωρημένη, θ' ανατύπωση, Αθήνα <sup>12</sup>2010.

Jacqueline Jomaron, *Ιστορία της σύγχρονης σκηνοθεσίας, 2<sup>ος</sup> τόμος: 1914-1940*, Δαμιανός Κωνσταντινίδης (μετ.), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009.

Denis Kozlov, *The Readers of Novyj Mir. Coming to Terms with the Stalinist Past*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England 2013.

Georg Lukacs, «Ιδιωτική επιστολή για τον σταλινισμό», Ε. Πλατή (μετ.), *Εποχές* 8 (Δεκέμβριος 1963), σ. 40-49.

Robert Moog, «Foreword» στο: Albert Glinsky, *Theremin, ό.π.*, σ. ix-xii.

Eugene O'Neill, «Memoranda on masks» (1932), *Modern Theories of Drama. A selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*, George W. Brandt (επιμ.), Clarendon Press, Oxford 1998, σ. 1153-155.

Patrice Pavis, «Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire», Susan Bassnett (μετ.), *New Theatre Quarterly* 1/2 (1985), σ. 208-212. [Καθώς και: «Ένα πρότυπο ερωτηματολόγιο»: Patrice Pavis, «Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire», *ό.π.*, Επεξεργασία / Προσθήκες: Herman Altena – University of Utrecht (2003), Ελληνική Απόδοση / Προσθήκες: Πλάτων Μαυρομούστακος – ΕΚΠΑ (2004), το οποίο δόθηκε στους σπουδαστές και χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο του σεμιναρίου «Ανάλυση θεατρικής παράστασης» του Μεταπτυχιακού Προγράμματος.]

Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil, Paris 2012.

Marielle Sutherland, «Brecht's *Die Kleinbürgerhochzeit*: A Stück Coming Unstuck?», Robert Gillet – Godela Weiss-Sussex (επιμ.), «*Verwisch die Spuren!*» Bertolt Brecht's Work and Legacy. A Reassessment, Rodopi B.V., Amsterdam – New York 2008, σ. 77-91.

Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, New York 2011.

Gonda Van Steen, «The audacity of Truth: The *Antigone* of Aris Alexandrou, a play of island detention from the greek civil war», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 54, issue 1, June 2011, σ. 115-136.

### Συνεντεύξεις από εφημερίδες, περιοδικά και διαδίκτυο

Απομαγνητοφωνημένα αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις που παρουσιάστηκαν στην εκπομπή της ΕΡΤ «Παρασκήνιο»: Αφιέρωμα στη ζωή και το έργο του Άρη

Αλεξάνδρου με τίτλο «Άρης Αλεξάνδρου: “Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών”», παραγωγή του 1986, σε σκηνοθεσία Τάκη Χατζόπουλου και έρευνα της Τέτας Παπαδοπούλου και δημοσιεύτηκαν στο αφιέρωμα του περιοδικού *Μανδραγόρας* 20-21 (1999), *ό.π.*: Συνέντευξη του Δημήτρη Μαρωνίτη (σ. 90-91).

Συνέντευξη του Βίκτωρα Αρδίττη στην Αφροδίτη Γραμμέλη με τίτλο «Βίκτωρ Αρδίττης: Δεν με απασχολεί η επίδοση», *Το Βήμα* 6.04.2003, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/biktwr-ardittis/>.

Συνέντευξη του Βίκτωρα Αρδίττη στην Ιλειάνα Δημάδη με τίτλο «Βίκτωρ Αρδίττης: Μια αναμέτρηση με την Ιστορία», *Αθηνόραμα* 16.05.2003, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: [https://www.athinorama.gr/theatre/article/biktwr\\_ardittis-608.html](https://www.athinorama.gr/theatre/article/biktwr_ardittis-608.html).

Συνέντευξη της Ελένης Βαροπούλου στον Αλέξη Γαγλία, με τίτλο «Ο “Παλμός (του Σχεδίου)” του μεγάλου Έλληνα σκηνογράφου, Δαμιανού Ζαρίφη», [ανακτήθηκε στις 25.12.2018], από: [https://www.huffingtonpost.gr/entry/o-palmos-tou-schediou-tou-megalou-ellina-skinografou-damianou-zarifi\\_gr\\_5a60aa62e4b01f3bca58e473](https://www.huffingtonpost.gr/entry/o-palmos-tou-schediou-tou-megalou-ellina-skinografou-damianou-zarifi_gr_5a60aa62e4b01f3bca58e473).

Συνέντευξη του Νίκου Μπελογιάννη στην Ειρήνη Προμπονά, για τον ραδιοφωνικό σταθμό «Στο Κόκκινο», 30.03.2016, [ανακτήθηκε στις 27.11.2018], από: [http://www.stokokkino.gr/article/100000000029306/O-Nikos-Mpelogiannis-milaei-gia-to-Niko-Mpelogianni-Sto-Kokkino.\)](http://www.stokokkino.gr/article/100000000029306/O-Nikos-Mpelogiannis-milaei-gia-to-Niko-Mpelogianni-Sto-Kokkino.)

Συνέντευξη του Τίτου Πατρίκιου στην Ελισάβετ Σταμοπούλου, με τίτλο «Τίτος Πατρίκιος: Είμαι πάντα απέναντι στην εξουσία», [ανακτήθηκε στις 10.10.2018], από: <https://www.in.gr/2016/04/24/plus/features/titos-patrikios-eimai-panta-apenanti-stin-eksoysia/>.

Συνέντευξη του Ανδρέα Φραγκιά στη Μαρία Δούση, με τίτλο «”Συνομιλώ, άρα υπάρχω”. Ο Ανδρέας Φραγκιάς συζητάει με τη Μαρία Δούση», *Μανδραγόρας* 20-21, *ό.π.*, σ. 99-100.

### Προσωπικές συνεντεύξεις

Συνάντηση με τον Βίκτωρα Αρδίττη (09.11.2018).

Τηλεφωνικές συνομιλίες με τον Δημήτρη Ραυτόπουλο (11.04.2018, 05.12.2018).

Συνάντηση με τον Πέτρο Μάρκαρη (29.11.2018).

Συνάντηση με τον Τίτο Πατρίκιο (10.07.2018).

Συναντήσεις με τον Περικλή Κοροβέση (13.07.2018, 01.08.2018) και τηλεφωνική συνομιλία μαζί του (25.10.2018).

Συνάντηση με τη Λίζυ Τσιριμώκου (20.09.2018).

Τηλεφωνική συνομιλία με τον Γρηγόρη Αμπατζόγλου (29.08.2018).

Τηλεφωνική συνομιλία με τη Λένα Ουζουνίδου (24.12.2018).

Τηλεφωνική συνομιλία με τον Δημήτρη Πολυχροσιάδη (27.12.2018).

Τηλεφωνική συνομιλία με τον Ζήση Αϊναλή (16.08.2018) και συνάντηση μαζί του (28.09.2018).

**Αποσπάσματα από ποιήματα, δοκίμια, επιστολές, το μυθιστόρημα και τον  
θεατρικό διάλογο του Άρη Αλεξάνδρου**

Άρης Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, Κέδρος, Αθήνα <sup>18</sup>1974, σ. 167.

Άρης Αλεξάνδρου, «Αντιγόνη. Θεατρικός διάλογος», *Καινούρια Εποχή* 17 (Καλοκαίρι 1960), τ. Ε', σ. 65-105, ενώ κυκλοφόρησε και ανάτυπο με ανεξάρτητη αρίθμηση. Αναδημοσιεύθηκε το 1977 στον τόμο *Έξω απ' τα δόντια. Δοκίμια (1937-75)*: Άρης Αλεξάνδρου, «Αντιγόνη», *Έξω απ' τα δόντια. Δοκίμια 1937-1975*, Ύψιλον / Βιβλία, Β' έκδοση, Αθήνα 1982, σ. 19-72. (Πρώτη έκδοση: Βέργος, Αθήνα 1977.)

Άρης Αλεξάνδρου, «Η σοβιετική σκέψη μπροστά στο αδιέξοδο του νέου σχολαστικισμού», *Έξω απ' τα δόντια (1937-1975)*, Ύψιλον / Βιβλία, Β' έκδοση, Αθήνα 1982, σ. 73-88. [Πρώτη δημοσίευση: *Καινούρια Εποχή*, τεύχος Άνοιξη 1959.]

Άρης Αλεξάνδρου, «Ένταξη και συζήτηση», *Έξω απ' τα δόντια, ό.π.*, σ. 93-100. [Πρώτη δημοσίευση: *Καινούρια Εποχή*, τεύχος Χειμώνας 1960.]

Άρης Αλεξάνδρου, «Περί μεταφράσεων», *Έξω απ' τα δόντια, ό.π.*, σ. 101-103. [Πρώτη δημοσίευση: *Επιθεώρηση Τέχνης* 73-74 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1961).]

Άρης Αλεξάνδρου, «Αλεξανδροστρόι», από την ποιητική συλλογή *Άγονος γραμμή* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα (1941-1974)*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα <sup>3</sup>1991, σ. 39-46.

Άρης Αλεξάνδρου, «Μέσα στις πέτρες», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα ό.π.*, σ. 84.

Άρης Αλεξάνδρου, «Τεκμήριο», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα, ό.π.*, σ. 86.

Άρης Αλεξάνδρου, «Είμαστε υπεύθυνοι», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα, ό.π.*, σ. 87.

Άρης Αλεξάνδρου, «Συνομιλώ άρα υπάρχω», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα, ό.π.*, σ. 89-98.

Άρης Αλεξάνδρου, «Η πρώτη πέτρα», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών*, στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 121-122.

Άρης Αλεξάνδρου, «Υποσημείωση», από την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 129.

Άρης Αλεξάνδρου, «Acceptation», από τον γαλλόφωνο ποιητικό του κύκλο *Exercices de redaction* στο: Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 140.

#### **Αποσπάσματα από άλλα ποιήματα, πεζογραφήματα, επιστολές**

Ντανιήλ Γκράνιν, «Η σιωπή (Σοβιετικό διήγημα)», Μανόλης Φουρτούνης (μετ.), *Επιθεώρηση Τέχνης* 50-51 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959), σ. 125-132. Το διήγημα αναδημοσιεύεται και στο: Αλεξάνδρα Δ. Ιωαννίδου, *Υπόθεση Γκράνιν: Η λογοτεχνική κριτική στο εδώλιο*, ό.π., σ. 325-342 (Παράρτημα).

Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Επιτάφιος για τον Μ.», Πέτρος Μάρκαρης (μετ.), „Κείμενα“, Αθήνα <sup>2</sup>1970, σ. 45.

Τζωρτζ Όργουελ, *1984 (Χίλια εννιακόσια ογδόντα τέσσερα)*, Νίνα Μπάρτη (μετ.), Κάκτος, Αθήνα 1999. (Πρώτη έκδοση: 1979.)

Γιάννης Ρίτσος, *Ο σύντροφός μας Νίκος Ζαχαριάδης*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1945.

Γιάννης Ρίτσος, «Ο απαράδεκτος», *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (Κέδρος, Αθήνα <sup>4</sup>1975, σ. 22).

Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2008.

Γιάννης Ρίτσος, «Στον Ζήση Σκάρο», *Συντροφικά τραγούδια*, ό.π., σ. 185.

Γιώργος Σεφέρης, «Επί σκηνής», *Τρία κρυφά ποιήματα*, στο: Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα <sup>8</sup>1972, σ. 284-291.

Ναζίμ Χικμέτ, «Ο άνθρωπος με το γαρίφαλο», Άρης Δικταίος (μετ.), *122 Ποιήματα*, Εκδοτικός Οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος & Σία Ο.Ε., Αθήνα 1981, σ. 174.

#### **Ανέκδοτες πηγές**

Αρχειό Άρη Αλεξάνδρου, Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.

Φάκελος Αριστοτέλη Βασιλειάδη, ψευδώνυμο: Άρης Αλεξάνδρου, στη Γενική Ασφάλεια, Αρχείο Γιώργου Πετρόπουλου.

Ανέκδοτο σημείωμα του Βίκτωρα Αρδίττη από πανεπιστημιακό υπόμνημα (2005).

Σημειώσεις από ανοικτό εργαστήριο της Gonda Van Steen με θέμα την *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου, που διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και πραγματοποιήθηκε στην AULA της Φιλοσοφικής Σχολής, Αθήνα, 01.06.2018.

\* Στο εξώφυλλο: Τα δακτυλικά αποτυπώματα του Άρη Αλεξάνδρου από Ζ΄ Παράρτημα Ασφαλείας Αθηνών (08.05.1965), από το αρχείο του Γιώργου Πετρόπουλου, τον οποίο ευχαριστώ θερμά.

\*\* Η μοναδική παράσταση της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου μελετήθηκε χάρη στην πρόσβαση σε μαγνητοσκοπημένο υλικό, ύστερα από ευγενική παραχώρηση του ΚΘΒΕ και του καλλιτεχνικού διευθυντή του, Γιάννη Αναστασάκη.

\*\*\* Η άδεια για τη συμπερίληψη του αδημοσίευτου κειμένου «Η Σιωπή» (σε χειρόγραφο και δακτυλόγραφο από το Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου, Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., υποφ. 2.8) στην εργασία (παράρτημα) δόθηκε από την εγγονή του Άρη Αλεξάνδρου, Κατερίνα Καμπάνη και τον Διευθυντή του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Διονύση Καψάλη, τους οποίους ευχαριστώ.

Επίσης ευχαριστίες οφείλω στους:

Δημήτρη Ραντόπουλο, Τίτο Πατρίκιο, Πέτρο Μάρκαρη, Περικλή Κοροβέση, Λίζυ Τσιριμώκου, Γρηγόρη Αμπατζόγλου, Λένα Ουζουνίδου, Ζήση Αϊναλή, Τέτα Παπαδοπούλου, Πέτρο Παράσχη, Νίκο Σαραντάκο, Δημήτρη Πολυχρονιάδη, Κωστή Καρπόζηλο, Αρετή Βασιλείου, Λαμπρινή Κουζέλη, Λίνα Γιάνναρου, Πέτρο Βραχιώτη, Φώτη Μακρή, Σίμο Κακάλα, Νίκο Σαραντάκο, Κώστα Δεσποινιάδη, Ναταλία Πολύζου, Στέλλα Πασβάνη-Φουρτούνη, Παντελή Μπουκάλα, Σοφία Μπόρα, Δήμητρα Βαλεοντή, Άντα Λιάκου, Ιουλία Βασιλάκη, Ιορδάνη Χριστοδούλου, Κωνσταντίνα Ανδρεάδη και Βαγγέλη Δαούση.

Και στον πατέρα μου.







2

ΕΛΕΝΗ: Μπράβο, ζήτησε να πωδὲ εὐαγγέλιον ἀπὸ  
 τῆς ἀρχῆς καὶ διὰ τὴν πᾶσαν τὴν κτλ... ἀπὸ τῆς  
Εὐαγγελιστρίας.. Καὶ οὕτως τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἀναδοχῆς καὶ  
 τῆς ἀποστολῆς: Πρὸς τὴν ἐκκλησίαν ἀποστολῆς ἀποστολῆς ἡ  
 ἑκκλησία. (Τὴν ἐκκλησίαν, τὴν ἐκκλησίαν καὶ τὴν ἐκκλησίαν, οἱ ἄλλοι ἄλλοι  
 οἱ ἄλλοι καὶ οἱ ἄλλοι). Ἐκκλησία τῆς ἀρχῆς,  
 τῆς ἀρχῆς τῆς ἀρχῆς, ἡμεῖς τὸν ἴδιον τὸν ἴδιον. Ἀρχὴν οἱ ἄλλοι  
 τῆς ἀρχῆς. Καὶ τὴν ἀρχὴν. ἡμεῖς τῆς ἀρχῆς καὶ τῆς ἀρχῆς καὶ  
 τῆς ἀρχῆς. Καὶ τὴν ἀρχὴν καὶ τῆς ἀρχῆς ὅτι ἡ  
 ἀρχὴ. Τὸ ἑκκλησία ὅτι τῆς ἀρχῆς, ἡ ἐκκλησία ἡμεῖς  
 ἀρχὴν ὅτι τῆς ἀρχῆς, ἡ ἐκκλησία ἡμεῖς τῆς ἀρχῆς.  
 τῆς ἀρχῆς ἀρχῆς καὶ τῆς ἀρχῆς, οἱ ἄλλοι ἄλλοι  
 ἡμεῖς, οἱ ἄλλοι ἄλλοι ἡμεῖς τῆς ἀρχῆς, τῆς ἀρχῆς  
 ἀρχῆς).

Ὁ Πάππος: Καὶ ἡμεῖς τὸ ἄλλο ἡμεῖς τῆς ἀρχῆς καὶ  
 ἀρχῆς, ἡ;

Χίνα: (παρὰ τὴν ἀρχὴν)

ἡ ἐκκλησία  
 ὅτι τῆς ἀρχῆς  
 καὶ ἡμεῖς τῆς ἀρχῆς  
 ἡμεῖς καὶ ἡμεῖς.

(Ὁ Πάππος ἀρχὴν ἀρχὴν καὶ ἀρχὴν τῆς ἀρχῆς καὶ, οἱ  
 ἀρχὴν, ὁ Πάππος ἀρχὴν ἀρχὴν ἀρχὴν):

Εὐαγγελιστρίας: ἡ, ὅτι, ἀρχὴν καὶ ἀρχὴν. ἡμεῖς ἀρχὴν  
 ἀρχὴν καὶ ἀρχὴν καὶ ἀρχὴν... ἡ ἀρχὴν καὶ ἀρχὴν ἡ



~~Οι Αγγελοι ειναι...~~  
~~Οι Αγγελοι ειναι...~~  
 Οτι ειναι ο Αγγελος του Θεου...  
 Οτι ειναι ο Αγγελος του Θεου...  
 Οτι ειναι ο Αγγελος του Θεου...

3

ωβερνικου... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...  
 και Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...

Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...  
 Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...

Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...  
 Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...

Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...  
 Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...

Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...  
 Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...

Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...  
 Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...

Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...  
 Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...

Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...  
 Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος... Αγγελος...

9

ὁ Χριστὸς τὴν τρέφω (προσλαμβάνω καὶ ἀνατρέφω τὴν ναύτην  
ἐπιτρέφω, συντρέφω αὐτὴν): ἀνάγει, ἀναίρει καὶ ἀνατρέφω αὐτὸν  
ἐνδεομένων καὶ κατὰ τὸ πνεῦμα καὶ ἀγάπῃ καὶ τὸ πνεῦμα ἵτι  
διὰ τὸ πνεῦμα καὶ ἀγάπῃ καὶ ἀγάπῃ καὶ ἀγάπῃ καὶ ἀγάπῃ  
ἀνατρέφω αὐτὸν, καὶ ἐγὼ τὴν ἀνάγει...

(Ἡ γὰρ ἀγάπη ἐστὶν ἡ ἀνάγει τὴν τρέφω καὶ ἀνάγει  
καὶ ἀνάγει τὴν τρέφω, ὁ πλοῦτος ἀνατρέφει τὸν πτωχόν)  
τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον: ἡ ἀγάπη καὶ ἀγάπη καὶ ἀγάπη καὶ ἀγάπη

καὶ τὸ πνεῦμα καὶ ἀγάπη, ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει  
ἀνάγει καὶ ἀνάγει καὶ ἀνάγει καὶ ἀνάγει καὶ ἀνάγει καὶ ἀνάγει  
Χριστὸς ἀνάγει. ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν

καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν

ἔργον (καὶ τὰ ἔργα αὐτοῦ ἀνάγει καὶ ἀνάγει ὁ Χριστός):  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν

καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν  
καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν καὶ ἀνάγει τὸν πτωχόν

5

ἔχουσι ἰσοπέδου ἔκδοξιν ἢ ἐπιπέδου τῆς κωνίδος καὶ  
καὶ ἴσως καὶ ἡ ἀντίστροφος τῆς κωνίδος καὶ καὶ ἴσως  
ὅμοιός τῃ ~~κωνίδῃ~~ ἀποτέλεσμα καὶ ἰσοπέδου ἀνεπιπέδου  
ἢ καὶ ἐπιπέδου καὶ ἄλλοι τῶν ἰσοπέδων ἀνεπιπέδων καὶ  
(ἔχουσι δὲ καὶ ἰσοπέδου καὶ ἰσοπέδου καὶ ἰσοπέδου καὶ ἰσοπέδου  
καὶ ἴσως).

Ὁ δὲ ἄλλος δὲ τῶν ἰσοπέδων ἴσως. (ἴσως ἢ  
ἴσως, ἢ ἴσως τῆς ἰσοπέδου, ἰσοπέδου καὶ ἰσοπέδου, ἴσως,









3

~~Η πρώτη κατάσταση το ρομπότ, ο γιος της το έφτιαξε  
και το έφερε στην δίκη του~~

η Ευαγγελία: Γαλι το έφερε στην δίκη... (κατά το τέλος  
δου, αλλά να τον έβλεπε και τον πατέρα): οι δύο είναι  
το ίδιο, και ήταν ο γιος του και τον φώναζε, τα δύο  
δεν ήταν τα ίδια: και, όπως και να είναι  
Γιος ο γιος και τον φώναζε και το ίδιο, και τον φώναζε  
και τον φώναζε και τον φώναζε και τον φώναζε

ο Άρης: Ήταν ο γιος και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε

ο Γιος (ο γιος του γιου) τον φώναζε!  
ο Άρης τον φώναζε, και τον φώναζε. (το ίδιο  
και τον φώναζε) ~~και τον φώναζε και τον φώναζε~~  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε

(ο γιος τον φώναζε και τον φώναζε)  
ο Άρης: και τον φώναζε, και τον φώναζε και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε  
και τον φώναζε, και τον φώναζε, και τον φώναζε

Η ΣΙΩΠΗ

( Ένα μεγάλο δωμάτιο μικροαστικού σπιτιού. Στρογγυλό τραπέζι, ντουλάπα με πιατοθήκη, ένα ντιβάνι, καρέκλες. Δυό πόρτες, τρία παράθυρα, απ'τά παράθυρα μέσα απ'τίς διαφανείς κουρτίνες, μπάνιει άπλετο τό μεσημεριάτικο φώς. Πρίν άνόξει ή άυλαλα, άκούγονται άπό τή σιηνή όμλλίες καί ό θόρυβος τών πιάτω καί τών μαχαιροπήρουνων-εΐναι φανερό ότι στρώνουν τό τραπέζι. Σέ λίγο άκούγεται τό κουδούνι, ή άυλαλα άνοίγει καί βλέπουμε τόν Πέτρο- έναν νέο είκοσι χρονών-νά σηκώνεται άπ'τό ντιβάνι καί νά τρέχει νά άνοίξει. Άνοίγει τήν άριστερή πόρτα καί μπαίνουν ένα ζευγος γιορτινά ντυμένο κι άπό πίσω μιά κοπελίτσα 18 χρονών. Ο Πέτρος χαιρετάει βιαστικά τούς γονεΐς καί σφίγγει πολύ ώρα τό χέρι τής νέας. Στο μμεταξύ, ή Ελένη- ή μητέρα του Πέτρου- παρατάει τό τραπέζι καί ύποδέχεται τούς έπισκέπτες. Στο δωμάτιο εΐναι καί ό παπούς, πόν κάθεται σέ μιά άναπηρική πολυθρόνα, έχοντας ρίξει στά γόνατα μιά κουβέρτα. Οί χαιρετοϋρες γίνονατι βουβά καί μόνον οί νέοι μιλοΰν μέ τά μάτια. Το ζευγος πλησιάζει καί χαιρετάει τόν παπού. Ο πατέρας τής νέας τήν κοιτάζει άσστηρά, ~~έπειδή~~ έπειδή, άπασχολημένη μέ τόν Πέτρο, δέν πήγε κι άύτή μέ τή σειρά της νά χαιρετήσει τόν παπού. Η νέα τρέχει σχεδόν, του παίρνει τό χέρι καί σάν άντιστάθμισμα τής άργοπορίας της, σκύβει καί του τό φιλάει

Ο καλέσμένος: Καί ποϋ εΐναι ή έορτάζουσα;

ΕΛΕΝΗ: Ντύνεται. Επέμενε νά ντυθεΐ μόνη της σήμερα, μεγάλωσε λέει καί δέ θέλει, πιά νά τήν κρατάνε άπ'τό χεράκι.

ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ: Καί σεΐς τήν άφήσατε άναθοδήγητη. ( δΐθεν άσστηρά) Πόλύ φθλελεύθερες άντιλήψεις άποκτάτε τώρα τελευταΐα. ( Γελάει, γελάει καί ή Ελένη, οί νέοι άποτραβιοΰνται στο παράθυρο καί κουβεντιάζουν. Μπαίνουν τρεις άντρες άπό τήν πόρτα του βάρους. Εΐναι άφο 50 ως 40 χρονών. Αρχίζουν οί χαιρετοϋρες. Τά φώτα σβήνουν. Μιά παύση καί ύστερα χειροκροτήματα. Τά φώτα άνάβουν καί τούς βλέπουμε όλους στή σιηνή. Το γεϋμα έχει τελειώσει. Η μικρή Νίνα ~~έπεται~~ στέκεται όρθια πάνω σέ μιά καρέκλα, δίπλα στον παπού. Οί τέσερις άντρες κάθονται στο ~~τραπέζι~~ τραπέζι, οί δυό γυναΐνες στο ντιβάνι οί δυό νέοι έχουν κάτσει στο π'τωμα, μπροστά στή ράμπα.)

Ο ΠΑΠΟΥΣ: Καί τώρα τό άλλο ποιημάτι κι πού σου έμαθα χτές, εΐ;

ΝΙΝΑ: (Φαπαγαλιστά)

Η κυβέρνησή μας  
όλα τά προβλέπει  
κι έτσι τό ~~κρί~~ νησί μας  
έχει καί σαλέπι.

( Ο Πέτρος στρέφει άπότομα καί κοιτάει τούς μεγάλους, σχεδόν τρομαγμένος.

Ο έπισκέπτης σηκώνεται θυμωμένος)

ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ: Α, όχι, αυτό πάει πολύ. Αυτό καταντάει άνατρεπτική ένέργεια καί μάλιστα... νά μαθαίνετε αυτά τά άντικυβερνητικά στιχάκια στά μικρά παιδά. διαμαρτύρομα καί διαχωρίζω τίς έυθύνες μου.

Η ΝΕΑ: Ελα τώρα καλέ μπαμπα. Δέν είτανε δά καί τόσο τρομερό. Τά στιχάκια αυτά τά άκουσα προχτές άπό μιά συμμαθήτριά μου κι έχω άκούσει καί χει

-2-

ρότερα. Καί στιχάνια καί ανέκδοτα, μέχρι καί παράνομες προκηρύξεις κυκλοφοροῦν.

Ο ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ: Σοῦ ἀπαγορεύω νά μιλάς γιά παράνομες προκηρύξεις. Αὐτά.. αὐτά δέν εἶναι τῆς ἡλικίας σου.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ: ( Ο πατέρας τῆς Νίνας ) Ομολογῶ ὅτι ὁ παπῶς βιάστηκε κάπως νά διδάξει αὐτό τό ποιηματάκι στή Νίνα. Χάθηκαν τά ὠραῖα παιδικά ποιήματα ποῦ θά μάθει αὐριο σάν πάειμσχολεῖτο. Ἐχετε δίκιο, συμπαῖς Χρήστο τοῦ Ἰωάννου, ἔχετε δίκιο νά διαμαρτύρεσθε καί σαῖς ὑπόσχομια νά μὴν ἐπαναληφθεῖ. Ἐλένη, πήγαινε τό παιδί νά πλαγιαῖσε εἶναι ἀργά.

ΝΙΝΑ: Οχι, ὄχι, δέ θέλω, εἶναι νωρίς, εἶναι νωρία... ( ἡ μητέρα τό παίρνει στήν ἀγκαλιά της, ἡ Νίνα τήν κλωτσάει μέ τά ποδαράκια της καί βγαίνουν ἔτσι ἀπ' τήν πόρτα τοῦ βάρους )

Ο ΠΕΤΡΟΣ: ( στήν νέα ) Εγώ τά σκάρωσα τά στιχάνια. Εγώ τά χτύπησα στή γραφομηχανή καί τάρριξα τή νύχτα σέ σαράνταεφτά πόρτες.

Η ΝΕΑ: ( μέ θαυμασμό ) Εσύ;

ΠΕΤΡΟΣ: Κράτησα μιὰ τελευταία γιά ~~ἑξῆς~~ σένα. Τή θέλεις;

Η ΝΕΑ: ( κοιτάει τρομαγμένη πρός τό μέρος τοῦ πατέρα της, ὅστερα παίρνει βιαστικά τό διπλωμένο χαρτάκι, τό κρύβει στόν κόρφο της λέγοντας )  
Εὐχαριστῶ. ( Μέ ἀγάπη καί ἐυγνωμοσύνη )

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ: ( προσπαθώντας νά ἀπαλύνει τήν κακή ἐντύπωση συνδολακτικά ) Φυσικά, αὐτοί οἱ κακότεχνοι στιχοὶ ἐκφράζουν κατα' κάποιον τρόπο μιάν ἀλήθεια καί τό γεγονός ὅτι διεδόθησαν τόσο γρήγορα ἀπό στόμα σέ στόμα... Γιατί πρέπει νά ὁμολογήσω ὅτι κι ἐγώ τούς ἀκουσα...

( Ἡ νέ ασκουντάει μέ τόν ἀγκώνα της τόν Πέτρο καί κρατάει μέ δικόλα τά γέλια της. Ο Πέτρος εἶναι τρομερά περήφανος )

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ: Καλέ ποῦ ξανακούστηκε νά ταῖζουμε τά μωρά μας ἰσαλέπι; Ἐπαιδὴ δηλαδή ἡ κυβέρνηση εἶναι ἀνίκανη καί δέν μπόρεσε νά μᾶς ἐξασφαλίσει γάλα...

ΧΡΙΣΤΟΣ: Ὁρῶστε. Ἄιγο νά σοῦ λασκάρουν τά λουριά, περνᾶς ἀμέσως στήν ἀντιλίτευση. Πρῶτον, δέν ἔχεις μωρό νά ταῖσεις καί ἀρα δέν δικαιούσα νά μιλάς. Δεύτερον, εἶναι ἐπιστημονικῶς ἐξακριβωμένον ὅτι τό γάλα δέν ἀρέσει στά μωρά, ἐνῶ τό σαλέπι τό πίνουν μέ μεγάλη προθυμία

ΕΛΕΝΗ: ( ποῦ μπῆκε ὅταν ἀρχισε νά μιλάει ὁ Χρῖστος ) Αὐτό εἶναι ἀλήθεια. Ἡ Νίνα μέ παιδεύει ἀφάνταστα ὥσπου νά πιεῖ τό γάλα της. Καί τῶ ὄλο σαλέπι μοῦ ζητάει.

Ο ΠΑΠΟΥΣ: Τό μόνο ποῦ θά εὔχε νά παρατηρήσει κανεῖς εἶναι ὅτι οἱ ἐπιστηνικές μας ἀυθεντίες διαπιστώσανε τήν ὑπεροχή τοῦ σαλεπιοῦ, ὅταν ὁ ριβῶς μᾶς ἔλειψε τό γάλα.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΘΕΙΟΣ ΤΗΣ ΝΙΝΑΣ Καί μᾶς ἔλειψε τό γάλα ἐπειδὴ δέν ἔχουμε ζωτι



-3-

φές και δέν έχουμε ζωτροφές έπειδή ή ανάπτυξη τής γεωργίας μας καθυστε-  
ρεϊ και ή ανάπτυξη τής γεωργίας μας καθυστερεϊ διότι τό άγροτικό μας  
πρόγραμμα στηρίχτηκε σέ μιá έπιπόλαια μελέτη τών πραγματικών συνθηκών  
και... ( χτυπάει δυνατά και παρατεταμένα τό κουδοϋνι, όλοι άλαφιάζονται)

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΘΕΙΟΣ: Ποιός νά ναι τέτοια ώρα. ( Τό φως στή ~~σκηνη~~ σκηνή σέ  
όλη τή διάρκεια τοϋ έργου παραμένει τό ίδιο έντονο.)

Μιά έφημερίδα γλυστράει κάτω άπ'τήν πόρτα. Τρέχει ό γιός και τήν παίρνει,  
πλησιάζει στό τραπέζι, τήν άνοίγει και διαβάζει δυνατά, όρθιος.

Ο ΓΙΟΣ: Ανακοίνωσις αριθμός 126: Η κυβέρνησις συσκεφεϊσα πήρε τήν από-  
φασι και διέταξε τήν έκτέλεσι τοϋ ύπουργοϋ Δημοσίων Θεαμάτων  
όστις προηγούμενα εϊχε παραιτηθεϊ από τό αξίωμά του. Ο έν λόγω  
ύπουργός υπέπεσε σέ μιá άπαράδεκτη παρέκκλισι, που θά έθετε σίγου-  
ρα σέ θανάσιμο κίνδυνο τήν ψυχική υγεία τοϋ λαοϋ. Ενεκρινε προς άνα-  
βίβασιν σέ κρατική σκηνή ένα έργο άπαράδεκτο, καθαρτόμενον τής  
τιμής και τής αξιοπρεπειάς τοϋ προέδορο-βασιλέως τής ολοκληρωτι-  
κής δημοκρατίας μας. Ο άνάξιος ύποργός τών Δημοσίων Θεαμάτων ξεχα-  
σε τίς ύποθήκες τών μεγάλων θεωρητικών τοϋ κινήματός μας, που δέν  
παρέλειπαν νά τονίζουν σέ κάθε ευκαιρία, ότι τό θεάτρο όπως και  
κάθε μορφή τέχνης, έχει πρωταρχικό του σκοπό, νά διαπαιδαγωγεί  
τούς πολίτες στό πνεϋμα τοϋ δημοκρατισμοϋ- συγκεντρωτισμοϋ, στό  
πνεϋμα τοϋ γνήσιου ούμανισμοϋ, ψστε ν'α καθιστᾷ αυτούς πολίτας  
άξιους τής πατρίδος των, υπερασπιστάς τής ένδόξου σημίας των, σε-  
βομένους άπάσας τάς αρχάς είτε ως άφηρημένην έννοιαν νοήσωμεν τήν  
λέξιν αρχή, είτε ως σύνολον ύψηλά Ισταμένων προσώπων. Διά ταϋτα ό έν  
λαγϋύποργός έξετελέσθη σήμερα τήν άυγήν και όλες οι φωτογραφίες  
του ξεκρεμάστηκαν από τά δημόσια Ιδρύματα, τά βιβλία του κήσαν στό  
Κεντρικό Κρεματόριο τής πρωτευούσης μαζί μέ τό ~~πτώμα~~ πτώμα του  
και δόθηκε διαταγή νά ξανατυπωθοϋν όλα τά έντυπα (έφημερίδες, περιοδι-  
κά, συλλογές άρθρων, ανθολογίες, έγκυκλοπαίδειες) όπου εϊχαν δημοσιευ-  
θεϊ κείμενά του. Η κυβέρνηση έδωσε έπλισης έντολή σέ όλους τούς συγ-  
γραφεϊς που ασχολήθηκαν μέ τόν άνάξιο ύπουργό και γράφανε γι' αυτόν  
έπαινετικά άρθρα και μελέτες, νά βροϋν και νά έξαφανίσουν τά κατάπτυ-  
στα αυτά κείμενά τους, είτε βρίσκονται σέ δημόσιες βιβλιοθήκες είτε  
σέ σπύτια Ιδιωτών και νά γράφουν άμέσως άλλα άρθρα και μελέτες, φω-

-4-

τίζοντας σωστά αυτή τη φορά την ύπουλη δράση του προδότη ύπουργού. Για πρέπει δυστυχώς να ομολογήσουμε ότι, ο ύπουργός των Δημοσίων Θεαμάτων εΐταν πληρωμένος πράκτορας του έχθρου, από την εποχή που φοιτούσε στην πρώτη τάξη της δραματικής σχολής.

( Η γυναίκα τρέχει και κατεβάζει ένα πορτραίτο από τον τοίχο, ο γι της τό αρπάζει και τό ξαναβάζει στη θέση του)

Η ΓΥΝΑΙΚΑ: Γιατί τό ξαναβάζεις εκεί τό... (κοιτάει τό μικρόφωνο, σταματάει για μιά στιγμή και συνεχίζει): τό δάχτυλο στη μύτη σου τόπτα χιλίες φορές να μή σκαλίζεις τη μύτη σου. Δέν εΐσαι πιά μικρό παιδί. Αύριο θα πās φαντάρος.

ΓΙΟΣ: Οσο και να σκαλίζω τη μύτη μου, δε μ'άκουει κανένας. Δέν κάνει θόρυβο τό δάχτυλο στη μύτη μου.

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Καλά σου λέει ή μητέρα σου. Τά καλά παιδιά δέν σκαλίζουν τη μητη τους. Δέν εΐναι έυπρεπες. Δέν εΐναι ιδιον ενός καλοανατεθραμένου λογικιού νέου, που θα γίνει αύριο ακαδημαϊκός και ευύπόληπτος πολίτης.

Ο ΓΙΟΣ: ( με περιφρόνηση) Ευύπόληπτος!

Ο ΑΝΤΡΑΣ: Μάλιστα. Καί νομιμόφων. ( Πλησιάζοντας στο μικρόφωνο) Απορώ. Απορώ πως ένα μέλος της νεολαίας όπως εσύ, εΐναι δυνατον... ( ο γιός κατεβάζει τό πορτραίτο)

Ο ΑΔΕΛΦΟΣ: Εσαι μπράβο. Πάντα τόλεγα πως εΐσαι καλό παιδί. Αλλωστε, ούτι εΐναι δυνατον να κρατάς συνεχώς τό δάχτυλο μόν'στο ρουθούνι σου. Άλλη φορά ν'άκους τους μεγαλυτέρους σου.

#### Σημείωση Καίτης Παρίσι

Σέ καμμιά περίπτωση να μη θεωρηθεΐ ότι πρόκειται για τό θεατρικό ΣΙΩΠΗ που αναφέρεται στο ΚΙΒΩΤΙΟ. Τό έργο εκείνο γραφτηκε όντως στην Κατοχή, όπως αναφέρεται στο μυθιστόρημα με τά ίδια σχεδόν σχόλια αλλά χάθηκε γ πάντα, εξ αιτίας συνεχών αλλαγών διευθύνσεων, μετακινήσεων αθέλητων, συλφεων κ.λ.π. όπως χάθηκε ή σωστότερα καταστράφηκε από μένα -λόγω δικών μ προσωπικών περιπετειών και που έχουν σχέση και με τό κίνημα όλη ή άλλη γραφία του Άρη προς εμένα από τά νησιά έξορίας του. Εώθηκε μικρός αριθμ γραμμάτων-ποιημάτων βλέπε στην συλλογή Άγθνος Γραμμή (ανεπίδοτα γράμμα και Άννα) (Άννα, παραλλίγο τόνομά μου απ'τή γιαγιά (της μάνας μου) προτιμήκε ή γιαγιά Κατερίνα (μάνα του πατέρα μου)