

ΣΤΑΜΟΣ, Ο «ΛΕΥΚΑΔΙΤΗΣ» ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ*

ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '40, ενώ η Ευρώπη προσπαθοῦσε νὰ ἐπουλώσει τὰ βαθιὰ τραύματα ποὺ τῆς εἶχε ἀφήσει ὁ Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος καὶ νὰ ἀνορθώσει τὴ ρημαγμένη τῆς οἰκονομία, ἡ θριαμβεύτρια τοῦ πολέμου, ἡ Ἀμερική, σίγουρη γιὰ τὴν παντοδυναμία της, ἄρχιζε νὰ ἐπιβάλλει τὴν πολιτικο-οικονομικὴ ἀλλὰ καὶ καλλιτεχνικὴ ἡγεμονία της σὲ ὅλοκληρο τὸν κόσμο.

Ὁ ἀμερικανικὸς τρόπος ζωῆς ἄρχισε ἀπὸ τότε νὰ κατακτάει τὴν ὑφήλιο, καὶ ἡ πεινασμένη καὶ καταταλαιπωρημένη ὑπόλοιπη ἀνθρωπότητα ζοῦσε ἔκθαμβη μέσα ἀπὸ τὶς χολιγουντιανὲς ταινίες τὸ ἀμερικανικὸ ὄνειρο. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη οἱ ἀμερικανοὶ ζωγράφοι ἐπεδίωκαν νὰ πάρουν τὶς ἀποστάσεις τους ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Παρισιοῦ, τῆς ὡς τότε Μέκκας τοῦ καλλιτεχνικοῦ γίνεσθαι, ἐπιχειροῦσαν νὰ δώσουν τὸ δικό τους στίγμα καὶ νὰ καταθέσουν τὴ δική τους πρόταση γιὰ μιὰ νέα ὀπτικὴ τῶν πραγμάτων, νὰ περάσουν τὴ δική τους αἰσθητικὴ. Οἱ ζωγράφοι ἐκείνοι εἶχαν διαισθανθεῖ ὅτι βρισκόντουσαν στὰ πρόθυρα μιᾶς νέας ἐποχῆς. Ἐκεῖνο ποὺ τοὺς ἐνδιέφερε δὲν ἦταν ἡ ἀναπαράσταση μορφῶν ἢ ἡ ἀφήγηση γεγονότων· αὐτὸ τὸ εἶδος ἀναζήτησης εἶχε πιά διεθνῶς ξεπεραστεῖ μὲ τὴν ἐμφάνιση πρῶτα τῆς φωτογραφίας καὶ ἀργότερα τῆς ἀνεικονικῆς ζωγραφικῆς. Κύρια ἔγνοια τους δὲν ἦταν τὸ τί ζωγράφιζαν, ἀλλὰ τὸ πῶς τὸ ζωγράφιζαν. Στὸ κέντρο ὅλων αὐτῶν τῶν ζυμώσεων βρισκόταν ἡ Νέα Ὑόρκη, αὐτὴ ἡ Νέα Βαβυλώνα τῆς σύγχρονης ἐποχῆς, ἡ ὁποία ζοῦσε τὸ ἀποκορύφωμα τῆς ἀμερικανικῆς τέχνης, ποὺ ἄρχιζε νὰ κάνει δυναμικὰ τὴν ἐμφάνισή της στὸ διεθνὲς καλλιτεχνικὸ στερέωμα.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ κλίμα ἀνδρώθηκε καλλιτεχνικὰ ὁ Θεόδωρος Στάμος, τέταρτο ἀπὸ τὰ ἔξι παιδιὰ ἐλλήνων μεταναστῶν – ὁ λευκαδίτης πατέρας του γνώρισε τὴ σπαρτιάτισσα μάνα του στὸ καράβι ποὺ τοὺς πήγαινε στὸν Νέο Κόσμο –, γεννημένος (τὸ 1922) καὶ μεγαλωμένος στοὺς πολύβουους δρόμους τοῦ Μανχάταν. Ἄν καὶ ξεκίνησε μὲ σπουδὲς στὴ γλυπτικὴ, στράφηκε μόνος του στὴ ζωγραφικὴ· γι' αὐτὸ θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του αὐτοδίδακτο. Ἄλλωστε ἡ ζωγραφικὴ τὸν ἀπασχολοῦσε ἀπὸ τὴν παιδικὴ του ἡλικία, τότε ποὺ γύρω στὰ ὀκτώ του χρόνια βρισκόταν γιὰ ἀνάρρωση στὴν ἐξοχὴ καὶ κάποιος τοῦ εἶχε χαρίσει πολύχρωμα κραγιόνια γιὰ νὰ περνάει τὴν ὥρα του. Ἔτσι ἀπὸ νωρὴς ἐπέλεξε τὸ πινέλο ὡς κύριο ἐκφραστικὸ μέσο, ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δίνει ὑπόσταση στὰ ὄράματά του, καὶ ἔκανε τὸ τελάρο ἀρένα, μέσα στὴν ὁποία κονταροχτυπιέται, ἐδῶ καὶ περισσότερα ἀπὸ πενήντα χρόνια, μὲ τὶς ὑπαρξιακὲς του ἀγωνίες, μὲ τοὺς φόβους καὶ τὶς ἀμφιβολίες του.

Ἐκεῖνα τὰ χρόνια ὑπῆρχε στὴ Νέα Ὑόρκη μιὰ μεγάλη συντροφιά ζωγράφων, ποὺ δὲν εἶχαν καμία ἐπίγνωση ὅτι ἀποτελοῦσαν μιὰν ἰδιαίτερη καλλιτεχνικὴ ὁμάδα οὔτε εἶχαν κοινὴ αἰσθητικὴ ἀντίληψη ἢ κοινὴ αἴσθησι τοῦ κόσμου. Ἀπλῶς συναντιόντουσαν φιλικὰ καὶ ἔκαναν παρέα καὶ τίποτα παραπάνω. Γι' αὐτὴ τὴν παρέα δὲν θὰ εἶχαμε ἴσως μάθει ἀπολύτως τίποτα, ἂν μιὰν ὥραία ἡμέρα, συγκεκριμένα στὶς 15 Ἰανουαρίου 1951, ἡ Νίνα Λήν (Nina Leen) δὲν τοὺς ἀπαθανάτιζε ὅλους μαζί στὴ διάσημη σήμερα γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης φωτογραφία ποὺ πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *Life* μὲ τὸν τίτλο «Οἱ Ὁξύθυμοι» («The Iracibles») καὶ ἂν δὲν τοὺς καθιέρωνε ἔτσι ὡς τὴν ὁμάδα τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ, ὁ ὁποῖος τὴν ἡμέρα ἐκείνη ἔλαβε τὸ ἐπίσημο πιστοποιητικὸ γέννησῆς του. Μεταξὺ τῶν δεκαπέντε ζωγράφων ποὺ βλέπουμε σ' αὐτὴ τὴ φωτογραφία, ὅπως οἱ Βίλεμ ντὲ Κούνινγκ (Willem de Kooning), ὁ Τζάκσον Πόλλοκ (Jackson Pollock), ὁ Ρόμπερτ Μάδεργουελ (Robert Motherwell), ὁ Μπάρνετ Νιούμαν (Barnett Newmann), ὁ Μάρκ Ρόθκο (Mark Rothko), ὁ Γουίλιαμ Μπαζιώτης (William Baziotis) κ.ἄ., εἰκονίζεται σὲ πρῶτο πλάνο ὁ κατὰ πολὺ νεότερος καὶ πιὸ ἄσημος ἀπ' ὅλους Θεόδωρος Στάμος, ἂν καὶ εἶχε κάνει τὴν πρώτη του ἀτομικὴ ἔκθεσι στὴ Νέα Ὑόρκη ἤδη ἀπὸ τὸ 1943.

Ἡ κύρια θεματική τοῦ Στάμου ἄρχισε μὲ τὴ ζωγραφικὴ μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ θαλασσινὰ ὅταν παραθέριζε στὸ ἐξοχικὸ του, στὸ Λὸνγκ Ἄιλαντ. Τὰ ἔργα αὐτά, μικρῶν διαστάσεων, εἶναι ἐμφανῶς ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ Ζέν. Τὸ ταξίδι του ὅμως στὸ Κολοράντο καὶ στὸ Νέο Μεξικὸ ὑπῆρξε ἀποφασιστικὸς σταθμὸς στὴ ζωγραφικὴ του σταδιοδρομία, ἓνα ξάφνιασμα ποῦ τοῦ ἄνοιξε τοὺς ὀφθαλμοὺς σ' ἓνα πρωτόγνωρο γι' αὐτὸν φῶς, σκληρὸ καὶ ἀνελέητο. Κι ἔπειτα ἦρθε τὸ ταξίδι του στὴν Ἑλλάδα τὴ χρονιά 1948-1949, μέσα στὴ λαίλαπα τοῦ Ἐμφύλιου Σπαραγμοῦ, γιὰ προσκύνημα στὰ χῶματα τῶν γονιῶν του. Ὅμως χρειάστηκε νὰ πραγματοποιήσῃ τὸ δεῦτερο ταξίδι του στὴν Ἑλλάδα τὸ 1970 γιὰ νὰ τοῦ γίνῃ ἀπὸ τότε ἀδύνατον πιά ν' ἀποχωριστεῖ γιὰ μεγάλο χρονικὸ διάστημα τὴ Λευκάδα, γενέτειρα τοῦ πατέρα του. Ἀγόρασε ἓνα παλαιὸ σπίτι στὴν πόλη, πάνω στὸ δίαυλο ποῦ χωρίζει τὸ νησί ἀπὸ τὴν ἀπέναντι στεριά, κι ἀργότερα ἔχτισε ἓνα ἐξοχικὸ στὸν Ἄι-Γιάννη καὶ κάθε χρόνο περνάει ὅλο καὶ περισσότερο χρόνο στὸ νησί, μὲ τὴν πρόθεση νὰ ἐγκατασταθεῖ κάποτε ἐκεῖ μόνιμα καὶ νὰ μὴν ξαναφύγῃ ποτὲ πιά.



Ὁ Θεόδωρος Στάμος στὰ δεξιά μαζί μὲ τὸν ἐξάδελφό του, λαϊκὸ ζωγράφο Θεοδόση Σταματέλο, στὴ Λευκάδα.

Ἡ στενὴ ἐπαφὴ τοῦ Στάμου μὲ τὸν ἑλληνικὸ χῶρο σηματοδοτεῖ τὴν ἀπαρχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς του ὠριμότητας, ἢ ὁποῖα βρίσκει τὴν πιὸ ὀλοκληρωμένη τῆς ἔκφραση στὴ σειρὰ «Ἀτέρμονα Πεδία». Μὲ αὐτοὺς τοὺς μεγάλων διαστάσεων πίνακες, ὁ Στάμος τοποθετεῖ τὰ ἐρεθίσματα τῆς ζωγραφικῆς του σὲ διαφορετικὸς χώρους (Ἱεροσόλυμα, Λευκάδα, Τουρίνο), ποῦ ὅλοι τους ὅμως βρίσκονται στὴ Μεσόγειο. Καὶ πάντως ὅλοι πιά οἱ πίνακές του κρατᾶνε κάτι ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ φῶς, ἔχουν κάτι τὸ μυστηριῶδες, κάτι τὸ μεταφυσικὸ καὶ συγχρόνως πολὺ ἑλληνικὸ, κοντολογίς εἶναι σφραγισμένοι ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μεταφυσική. Ὁ ἴδιος μάλιστα πιστεύει ὅτι τὸ ἔργο του, παρ' ὅλες τὶς ἀμερικανικὲς καταβολές του, εἶναι ἑλληνικότερο ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν περισσοτέρων ἑλλήνων ζωγράφων. Μήπως κι αὐτὴ ἡ σειρὰ τῶν μαύρων του πινάκων δὲν ἀπεικονίζει, ἂν μὴ τι ἄλλο, τὸ μαῦρο φῶς τοῦ μεσογειακοῦ ἡλίου; Γιατί ὁ Στάμος εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα ὁ ζωγράφος τοῦ φωτός, ὄχι τῶν μορφῶν. Ὁ ὁρατὸς κόσμος μπορεῖ βέβαια ν' ἀποτελεῖ ἐρέθισμα γι' αὐτόν – ἄλλωστε κι ὁ ἴδιος εἶναι ἀκόμα καὶ στὸ παρουσιαστικὸ του πολὺ γήινος –, ὅμως ἐκεῖνο ποῦ τὸν ἐνδιαφέρει πρῶτιστα εἶναι τὸ ἀόρατο, τὸ ἰδεατὸ, οἱ ἐσωτερικὲς καταστάσεις, ἢ ἀναζήτησι τῆς πρωταρχικῆς αὐθεντικῆς εἰκόνας, ἢ ἀναζήτησι τοῦ ἄυλου καὶ ὄχι τοῦ ἀνεικονικοῦ. Καὶ πῶς θὰ μπορούσε νὰ ἐκφράσῃ καλύτερα αὐτὴ τὴν ἀναζήτησή του παρὰ ζωγραφίζοντας τὸ φῶς;

Τὸ ἔργο του δὲν φιλοδοξεῖ νὰ παρουσιάσῃ τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ νὰ γίνῃ – καὶ τελικὰ γίνεταί – μιὰ ἄλλη πραγματικότητα, μιὰ νέα πραγματικότητα ἢ νὰ τὴ συμπληρώσει. Οἱ πίνακές του δὲν περιγράφουν τὸ ὁρατό, μολονότι δὲν νοοῦνται χωρὶς τὴν ἐπιρροή του, ἀλλὰ σημαίνουν «τὰ ἐσωτερικὰ του ὁράματα» (Novalis). Εἶναι ἓνας ὄνειρικὸς κόσμος ποῦ συντίθεται ἀπὸ τὰ πρωταρχικὰ στοιχεῖα ὅπως τὸ φῶς, ὁ ἀέρας, ἢ γῆ καὶ τὸ ὕδωρ. Τὰ μόνια τοπία ποῦ ζωγράφισε εἶναι κάποιες, μετρημένες στὰ δάχτυλα, θαυμάσιες ὕδα-

πογραφίες, πού τις φιλοτεχνεί όταν θέλει να ξεκουραστεί από το μόχθο που καταβάλλει για τους μεγάλους του πίνακες με τ' άκρυλικά χρώματα.

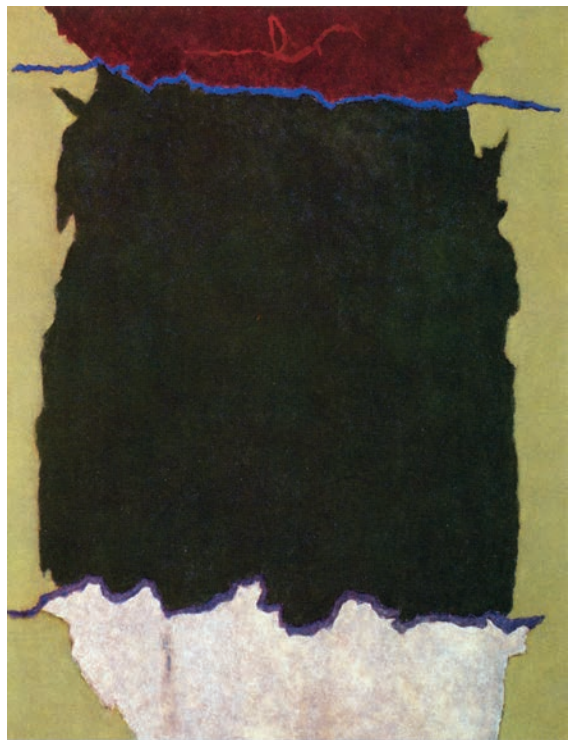
Ποτέ του δεν ενδιαφέρθηκε για την ανθρώπινη μορφή, αλλά για το τί κρύβεται πίσω από το φαίνεσθαι της φύσης, για την πρωταρχικότητά της. Τα σχήματα γι' αυτόν γίνονται συστήματα προσανατολισμού, υποδείξεις, κωδικοί. Ήξάλλου ποτέ του δεν φιλοδόχησε να περάσει κάποιο μήνυμα μέσα από το έργο του και ούτε αισθάνεται ποσώς διανοούμενος καλλιτέχνης με φιλοσοφικούς στοχασμούς, μολοντί είναι μανιώδης αναγνώστης λογοτεχνικών κειμένων. Γι' αυτό θέλει ο θεατής να αφήνεται τελείως ελεύθερος να κοινωνεί με το έργο του μέσω του αισθήματος ή του συναισθήματος και όχι ορθολογικά.

Μόνο το χρώμα τον ενδιαφέρει και βέβαια, ως γνήσιο καλλιτέχνη, οι αναλογίες και η χρωματική αρμονία. Ο θεατής θα πρέπει να μπορεί να γίνεται χρώμα και να χάνεται μέσα σ' αυτό. Έτσι μόνο με το χρώμα δομεί τους πίνακές του και όχι με το σχέδιο και το χρώμα γίνεται σ' αυτόν μέσο αφαίρεσης και υπέρβασης. Οι χρωματικές του επιφάνειες απλώνονται σε επάλληλα συνήθως και σπανιότερα σε κάθετα στρώματα, με καλά καθορισμένα και τονισμένα περιθώρια και όχι σε χρωματικές επιφάνειες που αλληλοδιαπερνούνται. Έγνοια του δεν είναι το Ωραίο και τα κατηγορήματά του αλλά το Ύπερβατικό. Και όσο κι αν φαίνεται ή γραφή του αυτόματη, πίσω της κρύβεται αφάνταστος μόχθος, πάθος για την τέχνη του, σκληρή δουλειά και αυστηρή τήρηση των νόμων της ζωγραφικής και της αισθητικής γενικότερα.

Κάθε χρόνο, τη Μεγάλη Έβδομάδα απαραιτήτως, φτάνει ο Θεόδωρος Στάμος στην Ελλάδα για να γιορτάσει τη Λαμπρή με το σόι του πατέρα του στη Λευκάδα, το νησί του, μια και το θεωρεί δικό του νησί, κι ως μὴν τοῦ ἔχει ἐκείνο ανταποδώσει ἀπλόχερα τὴν ἀγάπη του, ἴσως ἐπειδὴ δὲν ἔχει συνειδητοποιήσει τί μεγάλο κεφάλαιο ἀντιπροσωπεύει αὐτὸς ὁ παγκόσμιας ἀκτινοβολίας ζωγράφος. Ἄλλωστε καὶ γιὰ τὴν ἐλληνικὴ πολιτεία παραμένει σχεδὸν ἓνας ἄγνωστος. Κι ὅμως ὁ Στάμος ἀποτελεῖ πιά, θαρρεῖς ἀπὸ πάντοτε, ἀναπόσπαστο στοιχεῖο – ἢ μήπως στοιχεῖο; – τοῦ λευκαδίτικου χώρου, αὐτὸς πὸν ὁ περίγυρός του λὲς καὶ θέλει νὰ τὸν κάνει νὰ αισθάνεται ξένος, παρ' ὅλο πὸν ὁ ἴδιος νιώθει Ἑλληνας; καὶ εἶναι Ἑλληνας ὅπως δηλώνει μὲ μεγάλη φυσικότητα.



Ατέρμονο Πεδίο για τον Κ. Ντ. Φρήντριχ
(30' x 22') 1981-82, άκρυλικά σε χαρτί.



Ατέρμονο Πεδίο – Σειρά Λευκάδα
(72' x 66'), άκρυλικά σε καμβά.

Παραθέτουμε ἐπιστολὴ τοῦ ἀρθρογράφου κ. Φοίβου Πιομπίνου πρὸς τὴ Διεύθυνση τῆς ἐφημερίδας *Καθημερινή*, ἡ ὁποία μέχρι σήμερα δὲν ἔχει δεῖ τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας:

Πρὸς τὴ Σύνταξη
τῆς ἐφημερίδας
Καθημερινὴ τῆς Κυριακῆς

Κύριε Διευθυντά,

Στὸ ἔνθετο τῆς κυριακάτικης ἔκδοσης τῆς ἐφημερίδας σας, τῆς 3ης Ἰουλίου 1994, τὸ ὁποῖο ἦταν ἀφιερωμένο στὴ Λευκάδα, εἶδα μὲ κατάπληξη νὰ δημοσιεύεται μὲ τὴν ὑπογραφή μου κείμενο γιὰ τὸν ζωγράφο Θεόδωρο Στάμο ποὺ δὲν ἀποτελεῖ παρὰ κατακρευοργημένη ἐκδοχὴ δικοῦ μου κειμένου, ποὺ τὸ εἶχα ὑποβάλει, ὅπως ἄλλωστε τὸ ἀπαιτεῖ ἡ δεοντολογία, στὸν ἴδιο τὸν καλλιτέχνη, πρὶν ἀπὸ ἕναν περίπου χρόνο, καὶ εἶχα λάβει τὴν ἔγκρισή του γιὰ νὰ τὸ δημοσιεύσω. Δὲν συνέβη ὅμως τὸ ἴδιο ἐκ μέρους σας ὡς πρὸς ἐμένα, μολονότι μεσολάβησε ἕνας ὀλόκληρος χρόνος.

Διαμαρτύρομαι, λοιπόν, ἐντονότατα γιὰ τὴν προχειρότητα μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζονται οἱ ἐργασίες τῶν συνεργαστῶν σας καθὼς καὶ γιὰ τὴν προσβολὴ ποὺ ὑπέστη, χωρὶς τὴν ἀδείά μου, ἕνα γραπτὸ μου παρ' ὅλο ποὺ ἐμφανίζεται σὰν νὰ τὸ ἔχω συντάξει ἐγὼ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο.

Ἐξάλλου ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς ιδιότητάς μου ὡς τεχνοκράτη δὲν ὀφείλεται μὲ κατέναντα τρόπο σὲ μένα ἀλλὰ στὸν εὐφάνταστο νοῦ τοῦ ὑπεύθυνου τῆς συγκεκριμένης ὕλης, ὁ ὁποῖος θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ μὲ εἶχε ρωτήσῃ σχετικά. Ἕνας ὀλόκληρος χρόνος νομίζω πὼς ἀρκοῦσε γι' αὐτό.

Τὸ ἀναγνωστικὸ βέβαια κοινὸ δὲν μπορεῖ νὰ γνωρίζει ὅλ' αὐτά. Ἐπειδὴ, λοιπόν, ἀφενδὸς οἱ ἐπεμβάσεις στὸ κείμενό μου ἀλλοίωσαν τὸ ὕφος μου, ἂν κι ἐγὼ ἐμφανίζομαι νὰ ὑπογράφω ἕνα κείμενο ποὺ δὲν μὲ ἀντιπροσωπεύει ἔτσι ὅπως δημοσιεύτηκε, κι ἀφετέρου τὸ γεγονός αὐτὸ μοῦ δημιουργεῖ προβλήματα μὲ τὸν ἴδιο τὸν ζωγράφο, ὁ ὁποῖος εἶχε λάβει γνώση ἄλλου κειμένου, παρακαλῶ, πρὸς ἀποκατάστασιν τῆς ἀλήθειας, ἐφόσον δὲν γίνεται νὰ δημοσιευτεῖ καὶ πάλι ὀλόκληρο τὸ κείμενο, νὰ δημοσιευτεῖ ἢ παρούσα ἐπιστολὴ διαμαρτυρίας μου στὸν ἴδιο χῶρο ὅπου γίνονται τὰ ἐκάστοτε ἀφιερῶματα.

Μὲ τιμὴ
(ὑπογραφή)

* Τὸ κείμενο αὐτὸ δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ*, τχ 5, Οκτ.-Δεκ. 1994, σσ. 88-89. Εἶχε πρωτοδημοσιευτεῖ κατακρευοργημένο στὸ ἔνθετο «Ἐπτὰ ἡμέρες» τῆς κυριακάτικης ἔκδοσης τῆς *Καθημερινῆς* (3/7/1994), τὸ ἀφιερωμένο στὴ Λευκάδα.

* Persönliche Gleichung

Μὲ τὸν ὄρο «προσωπικὴ ἐξίσωση» ὁ Ὅπενχάμερ περιέγραψε τὴν προσπάθεια, καὶ ὑποχρέωση θὰ πρόσθετα, γιὰ ἀπαλλαγὴ ἀπὸ κάθε εἶδους ὑποκειμενισμὸ προκειμένου νὰ ἐπιτύχομε τὴν ἀντικειμενικὴ – κατὰ τὸ δυνατόν – καταγραφή τῆς πραγματικότητας, ὅσο κι ἂν ἡ τελευταία φαντάζει ὑποκειμενικὴ, τουλάχιστον γιὰ τὸν ἐκάστοτε συγγραφέα τῆς.

Τὰ παραπάνω θὰ ἠμποροῦσαν νὰ ὑποστηριχθοῦν σθεναρῶς ἀπὸ τὰς στήλας ἐφημερίδων, ἀπὸ κοινῶ μὲ τὰ περὶ τῆς προστασίας τῶν πνευματικῶν δικαίων τε καὶ δικαιωμάτων, πάντοτε βεβαίως σὲ θεωρητικὸ ἐπίπεδο... Γιατί, ὅταν ἔρχεται ἡ ὥρα τῆς πρακτικῆς ἐφαρμογῆς, ἡ αὐθαιρεσία τοῦ ἐξουσιάζοντος (ὑπευθύνου, ἂς τὸν ὀνομάσουμε, τοῦ ἐνθέτου ἀφιερῶματος γιὰ τὴ Λευκάδα – Βλέπε *ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ* τῆς Κυριακῆς 3ης Ἰουλίου 1994, σελ. 32 –) ἐμμένει νὰ ἐπιβεβαιώνει πὼς ἀπὸ τὸ ἄλογο μπορεῖ πλὴν τοῦ καβαλάρη νὰ πέφτει ἐνίοτε καὶ κάποιος λεμβοῦχος, ὅπως θὰ μᾶς ἔλεγε γλαφυρὰ καὶ ὁ Λεμπέσης στὴν περὶ τῆς βλακείας πραγματεία του. Ἐν ἄλλοις λόγοις τὸ παρὸν κείμενο τοῦ Φοίβου Πιομπίνου, τὸ ὁποῖο καὶ ἀναδημοσιεύουμε στὴν ἀρχικὴ καὶ πλήρη μορφή του, κατακρευοργήθηκε μὴδὲ τοῦ τίτλου τοῦ ἐξακουμένου.