

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΕΣ ΗΜΕΡΕΣ

ΕΤΟΣ Β' — Τεύχος 5.

ΜΑΪΟΣ 1934

ΠΡΟΣΜΟΝΗ

τῆς Μ. Α...

Ἔλα! χωρὶς ἐσὺ νάρθεις, ὁ κῆπος δὲν ἀνθίζει·
γυμνά τὰ δέντρα μένουνε, μὲ τὰ κλαδιὰ χειρμένα,
ποῦ ἀνάμεσά τους ὁ βορῆάς διαβαίνοντας σφυρῖζει
καὶ κλαῖν κί' ἀναστενάζουνε γυρεύοντας ἐσένα.

Δὲν κελαῖδοῦνε στὴν ἰτιά δίχως νάρθεις τ' ἀηδόνια·
σωπάσαν ἀπ' τὴ λύπη τους ποῦ μίσεψες μακρυὰ μου.
Κί' οὔτε θάρθουν τὴν ἀνοιξὴ ὅπως πρὶν τὰ χελιδόνια
καὶ θ' ἀπομείνουν οἱ φωληῆς ἔρμες σὰν τὴν καρδιά μου!

Σὲ καρτερῶ μὲ τὴν καρδιά κ' ἐγὼ κομματιασμένη,
στὰ μαραμμένα χεῖλη μου νάρθει τὸ γέλοιο πίσω.
Στὸ φτωχικὸ σπιτάκι μας π' ἀραχιασμένο μένει
— ἄχ! — κάμε, Θεέ μου, νὰ τὴν ἴδω τὰ μάτια μου πρὶν κλείσω...

ΧΑΡΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

ΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΑΚΡΙΣΙΑ

IV

Νὰ ζητήσωμε τὴ βοήθεια τῆς Ἀκαδημαϊκῆς Κριτικῆς γιὰ τὴν
κατανόηση τῆς Σολωμικῆς ποίησης εἶναι ματαιοπονία· ἡ κριτικὴ
αὐτὴ εἶναι ἐνδεχόμενον νὰ ἐμίλησε γιὰ χίλια ἄλλα ζητήματα,
μόνο γιὰ τὸ Σολωμὸ δὲν ἐμίλησε. Ἐστάθηκε μόνο ἀφορμὴ νὰ
δημιουργηθῇ γύρω στὸ Σολωμὸ μιὰ θολὴ ἀτμόσφαιρα γεμάτη
ἀπὸ θυμοὺς καὶ ἀντεγκλήσεις. Γιὰ νὰ ἰδῆ κανεὶς ξάστερα τὸ
ζήτημα καλὸ εἶναι νὰ γυρίσῃ πίσω στὸν ἴδιον τὸ Σολωμὸ. Τὸ
ἔργο τοῦ Σολωμοῦ τὸ ἴδιον καὶ τὰ προλεγόμενα τοῦ Πολυλά
ἤμποροῦν νὰ εἶναι οἱ ἀλάθευτοι ὁδηγοὶ μας.

Τὸ ἐρώτημά μας εἶναι ἀπλό. Στέκει ἢ δὲν στέκει ὁ Σολω-
μὸς σὲ μιὰ κρίση; Παρουσιάζει τὸ ἔργο του αὐτόνομη ὄργα-

νική ανάπτυξη ή παρουσιάζεται ως συνάρτηση επιδράσεων ; Στο βάθος των επιδράσεων αυτών τί ήμπορεί να βρεθῆ;

Τό ὅτι ὁ Σολωμός στέκει σέ μιὰ κρίση εἶναι πασιδῆλο ὄχι μόνο ἀπό τό ἔργο του ἀλλά βεβαιώνεται φιλολογικά καί βιογραφικά ἀπό τόν Πολυλά. Μιά ἀδιάκοπη πάλι μιὰ ἀδιάκοπη ἀμφιταλάντευση δείχνεται στό Σολωμικό ἔργο· κρίση πού καταλήγει σέ μιὰ ἐπώδυνη καταστροφή. Τό μεγάλο ποίημα τῶν ἐλευθέρων πολιορκημένων εἶναι ζωντανό μαρτύριο τῆς καταστροφῆς αὐτῆς. Γιατί ὅμως ἀπέτυχε τό ποίημα αὐτό; Ἡ κριτική θά ἔπρεπε νά εἶχε ἀνακαλύψει τήν αἰτία· ἀντί γιά μιὰ ἀποκαλυπτική ὅμως προσπάθεια πού θά ἐρχότανε νά φωτίσει τό αἶνιγμα ἡ κριτική ἐστάθη αἰτία νά δημιουργηθῆ γύρω στό γεγονός αὐτό τῆς πραγματικά μεγαλειώδους ἀποτυχίας μιὰ μυθολογία. Τό μόνο κατόρθωμά της εἶναι ὅτι ἐδημιούργησε «φιλολογικό ζήτημα». Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι ὅπου σχηματίζεται φιλολογικό ζήτημα ἐκεῖ παρουσιάζεται καί ἕνα τέλμα μιὰ πνευματική συσκότιση καί σύγχυση.

Ἐνα μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς του ἐπέρασεν ὁ Σολωμός στόν καιρό τῆς ἀκμῆς τοῦ Ρωμαντισμοῦ. Ρωμαντικές ἐπιδράσεις ἔχει πιά σημειώσει ὁ Πολυλάς. Στά 1835 ήμπορεί νά εἶπῃ κανεῖς—ἀν εἶναι κατορθωτό νά εἶναι χρησιμοποιήσιμες στά γεγονότα αὐτά χρονολογικές ἐνδείξεις αὐστηρῆς ἀκρίβειας ἔπειτα ἀπό τή δημοσίευση τοῦ «Λάμπρου» μέ τήν ἀπόφαση νά μείνη ἀπόσπασμα ξεκαθαρίζει μιὰ στροφή τοῦ Σολωμοῦ πρὸς τίς περιοχῆς τῆς Γερμανικῆς Διανόησης καί Τέχνης. Ἡ στροφή αὐτή δέν εἶναι γεγονός συμπτωματικό ἀλλά ἔχει μιὰ αἰτιολογική ἀφορμή. Τά συμβατικά χρονολογικά ὄρια τῆς ἀκμῆς τοῦ Ρωμαντισμοῦ—μέ τή διατήρηση κάθε ἐπιφύλαξης σχετικά μέ τήν δυνατότητα χρονολογικῶν τομῶν ἢ καθορισμῶν—ήμποροῦν νά πέσουν ἀνάμεσα ἀπό τό 1800—1830· ἦταν μιὰ ἐποχή πού ὁ Ρωμαντισμός εἶχε ἀποκτήσει ὄχι μονάχα πνευματική ἀλλά καί πολιτική σπουδαιότητα. Γνωστό εἶναι ὅτι μιὰ ἀπό τίς βασικά σπουδαῖες ἀντιλήψεις τοῦ Ρωμαντισμοῦ ἦταν ἡ ἀντίληψή του γιά τήν ὕπαρξη τοῦ Πνεύματος τοῦ Λαοῦ θεωρημένου ὡς ἕνα ζωντανή ὄργανική ἐνότητα. Ὁ Herder εἶχε ἀπό καιρό ἀνακαλύψει ὄχι μονάχα τόν κόσμον τῆς ἱστορικότητος ἀλλά καί τοὺς θησαυροὺς τῆς δημοτικῆς ποίησης τῶν Λαῶν. Ὁ Φωριέλ στή

δεύτερη δεκαετία τοῦ 19ου αἰῶνα μέ ἄδολο ἐνθουσιασμό ἐδημοσίευε τὰ δημοτικά Ἑλληνικά τραγούδια καί ἐγινότανε ἡ ἀνακάλυψη, ὅτι μιὰ ἀκμαία καί ὄργανικα διαρθρωμένη λαϊκή ψυχὴ στή χώρα τῶν κλασσικῶν ἐρειπίων ἦταν ἄξια νά τήν προσέξῃ κανεῖς μέ στοργή. Αὐτό γιά τό ζήτημά μας ἔχει μεγάλη σπουδαιότητα, ἂν σκεφτοῦμε ὅτι ἡ γλωσσική μορφή τοῦ Σολωμικοῦ ἔργου εἶναι ἀποκλειστικά λαϊκή.

Ὁ Πολυλάς ἔχει κάμει ἕνα σωστό χαρακτηρισμό γιά τήν πρώτη περίοδο τοῦ Σολωμοῦ μιλώντας γιά τήν τέχνη του ὡς ἕνα γιά μιὰ τέχνη «πού ἐμπνέεται ἀπό τή φύση». Ἡ ἐμπνευση ἀπό τή φύση δέν ήμπορεί βέβαια νά σημαίνει κάποιον νατουραλισμό· πίσω ἀπό τή φράση τοῦ Πολυλά στέκει ἡ ρωμαντική ἀντίληψη πού πέρνει τή Φύση γιά ἕνα κάτι ζωντανό καί ὄργανικό, ἕνα ἀπό τὰ πρωϊμώτατα σχεδιάσματα τοῦ Σολωμοῦ στά Ἑλληνικά πού ἔχει παραθέσει στά προλεγόμενά του ὁ Πολυλάς ἔχει μεγάλη σπουδαιότητα. Στή μοναξιά του ὁ Σολωμός αἰσθάνεται τή φύση νά εἶναι ἐμψυχωμένη καί τὰ δέντρα νά τοῦ μιλοῦν.

«Κάθε ρεῖθρο ἐρωτεμένο
κάθε αὔρα καθαρῆ
κάθε δέντρο ἐρωτεμένο
μέ τό φλίφλισμα ὀμιλεῖ»

Φανερό εἶναι ὅτι βρισκόμαστε ἐμπρός στήν ἀντίληψη τῆς ἐμψυχίας τῆς φύσης καί εἶναι ἀκόμη φανερότερο ὅτι ἡ φυσιοκρατική ἐμψυχία καί πνευματοκρατία καί πνευματοποίηση τῆς φύσης εἶναι ἀναμφισβήτητα γνωρίσματα ρωμαντικοῦ προσανατολισμοῦ. Στό ἴδιο αὐτό σχεδιάσμα φαντάζεται ὁ Σολωμός ὅτι ἀκούει μέσ στή μοναξιά τήν φωνή τοῦ Ὁμήρου νά τοῦ ψάλλῃ τό «Μῆνιν ἄειδε». Ἡ διαμνημόνευση τοῦ Ὁμήρου στό χωρίο αὐτό εἶναι ἐξαιρετικά σημαντική ἐνδειξη. Στήν ἐποχή ἐκείνη ὁ Ὁμηρος εἶναι ἕνα σύμβολο ρωμαντικοῦ προσανατολισμοῦ. Ἐν ἐδημιουργήθηκε στόν κύκλον τῆς κλασσικῆς φιλολογίας τό περίφημο—στή βάση του ὅμως ἀστήρικτο—Ὁμηρικό ζήτημα, αὐτό ἔγινε ἀπό τό Γάλλο φιλόλογον Abbé d'Aubignac. Εἶναι ἕνα μεγάλο κρίμα ὅτι ὁ Γερμανός φιλόλογος Wolf τοῦ ἐκλεψε τή δόξα του καί ἀκόμη μεγαλύτερο κρίμα ὅτι οἱ κλασσικοὶ φιλόλογοι ἐπιμένουν νά ἀγνοοῦν τόν πραγματικό πατέρα τοῦ Ὁμηρικοῦ προβλήματος. Αὐτό βέβαια ἐμᾶς δέν μάς ἐνδιαφέρει. Ὅ, τι μάς

ένδιαφέρει είναι ότι κατά την αντίληψη του Γάλλου φιλολόγου τὰ Όμηρικά ποιήματα δέν ήταν ένα έργο με τεχνική πλοκή έφάμιλλη πρὸς τὴν Αίνειάδα του Βιργιλίου, εἶδε στὸν Όμηρο κάτι τὸ ἀποφασιστικὰ φυσικὸ πὺ ἔσπαγε τὸ πλαίσιο τῆς τεχνικῆς ποιήσης. Αὐτὸ τὸ στοιχεῖο τῆς ζωντανῆς φυσικότητας ἦταν ἀφορμὴ νὰ ἐνθουσιάζεται ὁ κύκλος τῶν Ρωμαντικῶν βρίσκοντας στὴν Όμηρικὴ ἔκθεση τὴν αἰώνια ροὴ—στοιχεῖο τόσο ἀγαπητὸ τους· Αὐτὴ ἡ φυσικότητα ἀκόμη ἦταν ἡ ἀφορμὴ πὺ ὤθησε στὴν ἀυθαίρετη προσπάθεια τοὺς Γερμανοὺς κλασσικοὺς φιλολόγους νὰ ζητήσουν νὰ ἀποσυνθέσουν τὸ Όμηρικὸ ἔπος σὲ ξεχωριστὰ ἄσματα. Ἡμπορεῖ ὁ Σολωμὸς στὴν τελευταία ἐποχὴ τοῦ προσανατολισμοῦ του πρὸς τὴ Γερμανικὴ σκέψη νὰ διέκρινε κάτι ἄλλο στὸν Όμηρο προτιμώντας περισσότερο τὴν Όδύσσεια καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴν ραψωδία τῆς τύφλωσης τοῦ Πολυφῆμου· ἦταν αὐτὰ ὄλα ἀποτελέσματα τοῦ προσανατολισμοῦ του πρὸς τὴ θεωρία τοῦ Καντιανοῦ Λόγου καὶ τοῦ Ἐγελειανοῦ Πανλογικισμοῦ. Στὴν πρώτη του ὁμως περίοδο αὐτὸ πὺ τὸν ἐνθουσιάζει ἀπὸ τὸν Όμηρο εἶναι ἡ φυσικότητα τῆς ροῆς τοῦ γεγονότος στὴν «Ἰλιάδα» καὶ στὸ ρεμβασμὸ του ἀκούει τὸ «Μῆνιν ἄειδε».

Δέν χρειάζεται περισσότερη ἀνάλυση γιὰ νὰ δειχτῆ ὕπαρξη ρωμαντικοῦ προσανατολισμοῦ στὶς ἀπαρχές τῆς ποιητικῆς δημιουργίας τοῦ Σολωμοῦ. Αὐτὲς οἱ ἀπαρχές θὰ δώσουν ἔπειτα πλούσιο ρωμαντικὸ ἄνθισμα στὸ Λάμπρο καὶ θὰ κορυφωθοῦν στὴν λαμπρότατη σύνθεση τοῦ «Κρητικοῦ». Μιὰ παρεξήγηση ὁμως πάντα παραμονεύει στὸ σημεῖο αὐτὸ· καὶ με αὐτὴ τὴν παρεξήγηση ἔχομε τώρα νὰ λογαριαστοῦμε.

Κανεῖς δέν ἡμπορεῖ νὰ ἀρνηθῆ τὴν ὀρθότητα τοῦ χαρακτηρισμοῦ πὺ ἔκαμε γιὰ τὴ Σολωμικὴ ποίηση ὁ Πολυλάς λέγοντας ὅτι αὐτὴ διακρίνεται γιὰ τὸ «ξάστερό της βάθος». Ἄν ὁ Ρωμαντισμὸς εἶναι μιὰ τάση πὺ γυρεῖν διάχυση, πὺ θέλει νὰ σπάση κάθε καθωρισμένο πλαίσιο, τότε πῶς ἡμποροῦμε νὰ ἐξηγήσωμε τὸ ξάστερο αὐτὸ βάθος πὺ εἶναι γνήσιο κλασσικὸ στοιχεῖο;

Ἡ δυσκολία αὐτὴ ἡμπορεῖ νὰ ξεπεραστῆ, ἂν σκεφτοῦμε ὅτι ὁ Σολωμὸς ὠδηγημένος ἀπὸ τὴ βαθύτερη ἔννοια τῆς Ρωμαντικῆς κίνησης ἐστράφηκε ἀπὸ τὰ πρῶτα του βήματα στὴ

μελέτη τοῦ Ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ δέν παρεπλήνθηκεν ὅπως οἱ ὕστερότεροι ἐπίγονοι τοῦ ρωμαντισμοῦ μας ὅσοι ἐχρησιμοποίησαν τὸν τύπο τῆς καθαρευούσης. Πρέπει ὁμως νὰ μὴ ξεχῶμε ὅτι : ἡμπορεῖ μιὰ ρωμαντικὴ διάθεση νὰ προσέξῃ στὸ δημοτικὸ τραγοῦδι· αὐτὸ ὁμως δέν σημαίνει ὅτι ἡ οὐσία τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ εἶναι ρωμαντικὴ. Ἄν οἱ μελετητὲς τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν στὴ μελέτη τους ἔως τὰ σήμερα ὀδηγοῦνται ἀπὸ ρωμαντικὲς, ψευτορωμαντικὲς ἢ καὶ νεορωμαντικὲς ἀντιλήψεις, αὐτὸ δέν θὰ εἴπῃ ὅτι τὸ Ἑλληνικὸ τραγοῦδι εἶναι ρωμαντικὸ. Ἀντίθετα ἡ βαθύτερη οὐσία τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ δείχνει μιὰ αὐστηρὴ μορφικὴ διάταξη, μιὰ θαυμαστὴ ἐντέλεια· γι' αὐτὸ εἶναι τὸ Ἑλληνικὸ τραγοῦδι ὀλότελα ἰδιότυπης μορφῆς καὶ πολὺ δύσκολο εἶναι νὰ κατανοήση κανεῖς τὴν ποιητικὴ του καλλονή. Ἐνας κριτικὸς μας κάποτε μελετώντας τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι καὶ μὴ βρίσκοντάς το σύμφωνο με τὶς δυτικὲς μπαλλάντες δέν ἐδυσκολεύτηκε νὰ τὸ κρίνῃ καὶ νὰ τὸ κατακρίνῃ. Τὸ ξάστερο βάθος τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ εἶναι προκαθωρισμένο ἀπὸ τὴ θαυμαστὴ ὀργάνωση πὺ ἔχει ἡ Νεοελληνικὴ γλῶσσα, ἀπὸ τὸ ρόλο πὺ παίζει στὴ γλῶσσα αὐτὴ ὁ Λόγος. Τὸ ξάστερο βάθος τῆς Σολωμικῆς ποίησης εἶναι μιὰ ἀντανάκλαση τῆς ποιητικῆς μορφῆς ὅπως τὴν εἶχε ἀποκρυσταλλώσει ὁ Ἑλληνικὸς Λαὸς στὸ τραγοῦδι του. Ἐπειδὴ ὁμως στὴν Ἑλληνικὴ ποίηση ἡ μορφή ἔχει μιὰ σημαντικὴ βαθμολογικὰ προχωρητικὴ πολυείδεια δέν ἡμπορεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ξάστερου βάθους νὰ λύση τελειωτικὰ τὸ ζήτημα τῆς κατάταξης τῆς Σολωμικῆς ποίησης. Στὴν Ἑλληνικὴ ποίηση δίπλα στὸ ἡχητικὸ στοιχεῖο τῶν λέξεων στὸ πλούσιο μελωδικὸ στρῶμα τῆς τονικῆς τῆς πρότασης στὸν ξεκάθαρο ξεχωρισμὸ τῶν ἐννοιολογικῶν περιεχομένων τῆς ἔκφρασης ὕπάρχει καὶ ἔνα ἄλλο στρῶμα ἴσως τὸ σπουδαιότερο· τὸ στρῶμα τῆς κινηματικῆς σύνθεσης τῶν νοημάτων, τῆς ἐνιαίας ἀντικειμενικῆς διάρθρωσης τῶν νοημάτων ἢ ἐπέκταση τῶν δεδομένων εἰς τὶς περιοχὲς μιᾶς ἰδιότυπης πρωταρχικότητας. Ὅποιος ἀμφιβάλλει, δέν ἔχει παρὰ νὰ ρίξῃ μόνο μιὰ ματιὰ σὲ ὅποια ἑλληνικὴ τραγωδία θέλει στὸν Πίνδαρο, στὸν Ἀρχίλοχο, στὸν Ἀριστοφάνη. Μένει λοιπὸν ἔως τὰ τώρα ἀνοιχτὸ τὸ ζήτημα ἂν τὸ ξάστερο βάθος τοῦ Σολωμοῦ ἡμπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς ἀνάληψη μιᾶς

τελειωτικής μορφής τών ποιητικῶν περιεχομένων τῆς ζωῆς μας ἂν εἶναι ἡ ὀλοκλήρωσή τους.

Ἄλλη μιὰ ἀντίρρηση θὰ ἠμποροῦσε ἴσως νὰ διατυπωθῆ ἀπὸ ἐκείνους ὅσοι ἔχουν προσέξει καὶ ἔχουν θαυμάσει τὴν τελευταία περίοδο τῆς Σολωμικῆς ποιήσης. Ὅχι μονάχα οἱ στίχοι τῶν ἀποσπασμάτων τῶν «ἐλεύθερων πολιορκημένων» ἀλλὰ καὶ οἱ στοχασμοὶ τοῦ Σολωμοῦ μιλοῦν γιὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ Λόγου ἐπάνω στὴν Αἰσθητικότητα. Ὁ Σολωμὸς εἶναι φανερό ὅτι βαδίζει δίπλα ἀπὸ Καντιανές καὶ Ἑγελειανές ἀντιλήψεις. Δὲν εἶναι τάχα οἱ ρωμαντικὲς ἀπαρχές τῆς ποιήσης του μιὰ φραστικὴ ἀνακρίβεια τοῦ Πολυλά καὶ μιὰ δική μας παρεξήγηση;

Τὴ δυσκολία αὐτὴ θὰ τὴν ἀντιμετωπίσωμε μὲ τὴν παράθεση ἑνὸς παράλληλου παραδείγματος. Ὁ ἴδιος ὁ Πανλογιστὴς Hegel, αὐτὸς ποῦ ἐστάθηκε τόσο ἀντιθετικὰ τοποθετημένος τὸν καιρὸ τῆς τελείωσης τῆς φιλοσοφίας του στὶς ρωμαντικὲς τάσεις τῆς ἱστορικῆς σχολῆς ποῦ ἐμψύχωνε ὁ Daigny εἶχε περάσει στὴν νεότητά του ἕνα ρωμαντικὸ στάδιο. Ἡ Ἑγελειανὴ ἔρευνα ἔπειτα ἀπὸ τὶς ἐργασίες τοῦ Metzger διέλυσε πιά τὸ μυθολογικὸ θρόλο τῶν παλαιότερων Ἑγελειανῶν ποῦ ἔβγαναν τὸ σύστημα τοῦ Hegel σὰν Ἀθηναῖα ἀπὸ τοῦ Δία τὸ κεφάλι. Ἐχομε τὸ δικαίωμα σήμερα, ἀπὸ κάποια ἀποψη, νὰ μιλήσωμε γιὰ μιὰ πρώιμη περίοδο τῆς Ἑγελειανῆς σκέψης ποῦ ἐφέτει ἔξω ἀπὸ τὸν Πανλογισμό καὶ κάτω ἀπὸ τὴν ρωμαντικὴ ἐπίδραση. Ἡ περίπτωση αὐτὴ τοῦ Hegel εἶναι μιὰ τυπικὴ ἔκφραση ἑνὸς πολὺ συνηθισμένου γεγονότος στὴν ἀρχὴ τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ μᾶς ἀπαλλάσσει ἀπὸ κάθε δυσκολία.

Ἡ ἔρευνά μας δὲν σταματᾷ στὸ μορφικὸ μέρος τῆς ποιητικῆς διατύπωσης. Ὁλος ὁ κόσμος ξαίρει ὅτι ὁ ὄρος «βάθος» εἶναι μιὰ λογικὴ κατηγορία καὶ ὅτι ἡ λογικὴ εἶναι ἕνα ὄργανο καθαρῆς ἔκθεσης καὶ διατύπωσης. Ἐπειδὴ ἡ γλωσσικὴ καὶ ἡ λογικὴ διατύπωση δὲν κάνει ὅλη τὴν ποιήση καὶ ἐπειδὴ ὁ Ποιητικὸς Λόγος ξεπερνᾷ τὰ ὄρια μιᾶς καθαρῆς ἐννοιολογικῆς διατύπωσης, εἶναι φανερό ὅτι ἡ ἔρευνά μας, ἂν θέλη κάτι τὸ σωστὸ νὰ συναντήση, πρέπει νὰ προχωρήσῃ σὲ στρώματα ποῦ στέκονται ψηλότερα.

Κ. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ

ΑΠΟ ΤΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Εἶναι γνωστὸ, πὼς ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος καὶ ὁ Ραφαῆλος περιφρονοῦσαν τὴν τέχνη τῶν «primitifs». Γι' αὐτοὺς τὸ πρᾶγμα ἐξηγεῖται βέβαια, ἀφοῦ καὶ οἱ δυὸ θεωροῦνται ὡς ἀντιπροσωπευτικοὶ τύποι τῆς Ἀναγεννήσεως, τῆς ὁποίας τὸ πνεῦμα ἦταν τόσο διάφορο ἀπὸ τὸ μεσαιωνικόν. Ὅμως, στὴν κατάπτωση ποῦ ἀκολούθησε ὁ πολιτισμὸς, ξεθωριασμένος πιά, εἶχεν ἀνάγκη μιᾶς ψυχικῆς καὶ διανοητικῆς θάλεγε κανεὶς μεταμοσχεύσεως· στὸν XIX καὶ XX αἰῶνα βρέθηκαν μεγάλοι χειρουργοὶ (!), ποῦ ἐπιχείρησαν τὸ ἔργο αὐτό, ἀνατρέχοντας σὲ ὅ,τι νεανικὸ καὶ παρθένο ὑπῆρχε στὶς διάφορες ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης. Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν πὼς σήμερα, ὄχι μόνον τὴν τέχνη τῶν «primitifs» ἐννοοῦμε καὶ θαυμάζουμε, μὰ καὶ σαυτὰ ἀκόμα τὰ εἰδῶλια τῶν μαύρων καὶ στοὺς βάνουσσους ρυθμοὺς τῶν χορῶν των, νὰ βρίσκουμε αἰσθητικὰ στοιχεῖα, ποῦ νὰ μᾶς συγκινοῦν.

Ἡ προσπάθεια γιὰ τὸ φρεσκάρισμα αὐτὸ ἐξακολουθεῖ· οἱ σημερινοὶ καλλιτέχνες μελετοῦν μὲ προσοχὴ τὰ σχεδιάσματα παιδιῶν προικισμένων ἀπὸ τὴ φύση. Ὁ Ντανταϊσμός, δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο, παρὰ ἕνας ὕμνος στὴν τέχνη τοῦ παιδιοῦ, ποῦ δίχως διανοητικὴ ἐξελιγμένη, κινεῖται μόνον ἀπὸ τὸ ἐνστικτὸ του καὶ φτιάνει πολλὰς φορὲς ἔργα ἀξιοθαύμαστα. Γιατὶ τὸ παιδί, ἂν δὲν κατέχει τὸ λεγόμενον «métier», ἔχει κάτι πιὸ πηγαῖο καὶ γι' αὐτὸ μεγαλύτερο, τὴν καθαρὴ παρατηρητικότητα, τὴν ἀφελῆ διάθεση, συνδυασμένα μὲ τὴν εὐλικρίνεια

(!) Gauguin 1848-1903 βιογραφία ὑπὸ J. de Rotonchamp. ὁ συγγραφεὺς παραθέτει μιαν ἐπιστολὴν τοῦ A. Strindberg πρὸς τὸν καλλιτέχνη, εἰς τὴν ὁποίαν ὁ γνωστὸς σοφὸς ἔλεγε, πὼς σὰν εὐρωπαϊὸς πολιτισμένος, δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ ἐννοήσῃ μιὰ τέχνη βάνουσσου... (ἐννοοῦσε τὰ ἔργα τοῦ Gauguin).

Ὁ τελευταῖος τοῦ ἀπήντησε... «ὅταν σὰς πρωτοεῖδα στὸ ἐργαστήριό μου, (πρὶν βέβαια νὰ φύγῃ γιὰ τὸ μεγάλο ταξεῖδι), προαισθάνθηκα τὸ χιὸς, ποῦ θὰ προήρχετο ἀπὸ τὴ σύγκρουση τοῦ πολιτισμοῦ σας καὶ τοῦ βαρβαρισμοῦ μου... πολιτισμοῦ, ἀπ' τὸν ὁποῖο ὑποφέρετε καὶ βαρβαρισμοῦ, ποῦ γιὰ μένα εἶναι ἕνα γύρισμα στὴ νεότητά.»

Σ. Ἐκρίνα σκόπιμο νὰ παραθέσω τὶς φράσεις αὐτές, γιὰ νὰ φανῇ ἡ «πρόθεση», μὲ τὴν ὁποία καλλιτέχνες σὰν τὸν Gauguin, ἀρνήθηκαν τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς των.

εκείνων, που δὲ γνώρισαν ἀκόμα τὴ ζωὴ (τούλάχιστο δὲν γνώρισαν τὶς βρωμιές της) καὶ πού γι' αὐτὸ τὸ λόγο δὲν κάνουν συμβάσεις. Ὁ Gauguin πῆγε στὰ νησιά τῆς Ὠκεανίας γιὰ νὰ ζητήσῃ ἐκεῖ μιὰ φύση παρθένα καὶ ἀληθινὴ ἀνάμεσα στὰ ὑπέροχα κορμιά τῶν ἀνθρώπων της. Ὁ Pablo Picasso δίχως νὰ καταδικάσῃ τὸν ἑαυτὸν του στὴ σκληρὴ ζωὴ τοῦ ἐρημίτη, ὅπως ἔζησε ὁ Gauguin, μελέτησε κι' αὐτὸς τὴν τέχνη τῶν ἀγρίων ('). "Ἄς ἀναφέρουμε ἀκόμα ἐδῶ καὶ τὸν Στραβίνσκυ, πού τὴν ἀτονη μουσικὴ μας, τὴ ζωντάνεψε μὲ τὸ ρυθμὸ τῶν χορῶν τῶν Νέγρων.

Γενικὰ μποροῦμε νὰ ποῦμε τούλάχιστο γιὰ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν τέχνη, πῶς αὐτὴ ξαναζωντάνεψε χάρι σ' ἐκείνους, πού πρῶτοι αἰσθάνθηκαν τὴν ἀνάγκη, καὶ πρῶτοι σκέφτηκαν ν' ἀνατρέξουν στὰ παρελθόν. Καὶ παρελθόν θὰ πῆ νεότης. Ἀνέτρεξαν λοιπὸν σ' αὐτὸ γιὰ νὰ πάρουν μιὰ πνοὴ καινούργια, κι' ἂν ἐξαιρέσουμε ἀπὸ τὶς ἐκδηλώσεις τῶν τελευταίων χρόνων τὸ φουτουρισμὸ, ὅλες οἱ ἄλλες πολλὰ χρωστοῦν στὴν πρωτόγονη τέχνη· ὅσο γιὰ τοὺς ἐργάτες της, ἀπέκτησαν, χάρι σ' αὐτὴ, τὴν ἠθικὴ τους ὑπόσταση, πού εἶχαν ἀπὸ χρόνια χάσει. Ξανάγιναν ἐρευνητές, μὲ περιφρόνηση πέταξαν τὶς ρετσέτες, κι' ἀπέκτησαν ὁ καθένας τους τὴν ὄντοτήτά του. Ὁ κ. A. Salmon στὴ μελέτη του «L'Art vivant», γράφει κάπου σχετικὰ... «qu'importe, que des artistes mal préparés, succombent à l'effort, soient vaincus par l'absurde. Les autres seront bien servis par de tels suicides. L'ère des virtuoses est close».

Ποιὸ θὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα, δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ τὸ ἰδοῦμε ἐμεῖς· χρειάζεται προοπτικὴ χρόνου καὶ γι' αὐτὸ οἱ κατωπινοὶ μας θὰ μπορέσουν νὰ τὸ ἰδοῦν πιὸ ξάστερα. Μὰ ἄς μὴν ἀπομακρυνθοῦμε ἀπὸ τὸ θέμα· ὁ πρόλογος ἔγινε γιὰ κείνους, πού δὲ θέλησαν ἢ δὲν τοὺς δόθηκε ὡς τὰ σήμερα ἢ εὐ-

(') Ὁ κ. Henri Mahaut στὸ βιβλίον του γιὰ τὸν Πिकासό λέγει: «Εἶναι βέβαιο, πῶς ἡ Τέχνη δὲν ἦταν ποτὲ ἓνα δεδομένο πλήρες καὶ ἀπρόσωπο. Ὅλων τῶν ἐποχῶν οἱ καλλιτέχνες «διάλεξαν», ἀπλοποίησαν, μετασχημάτισαν (ἀπὸ ἀπόψεως ἐκφράσεως ἢ στυλ). Γιατί νὰ μὴ προχωροῦσε κανένας περισσότερο σαυτὴ τὴν κατεύθυνση; Γι' αὐτὸ ὁ Πिकासό, ζήτησε νὰ μελετήσῃ τὴ γλυπτικὴ τῶν Νέγρων καὶ τῶν ἰθαγενῶν τῆς Πολυνησίας, πού ὡς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ θεωροῦνταν τὰ ἔργα της σὰν ἀπλὰ «ἀντικείμενα περιεργείας».

καιρία νὰ προσέξουν τὶς ἀρετὲς κάθε πρωτόγονης καλλιτεχνικῆς ἐκδήλωσης. "Ἄς πάρουμε τὴν τέχνη τῶν «primitifs» καὶ τὴν τέχνη τῆς ἀναγεννήσεως. Καὶ οἱ δυὸ αὐτὲς ἐκδηλώσεις ἐκάλυψαν, ἢ κάθε μιὰ, μεγάλη χρονικὴ περίοδο καὶ προπαντὸς πρόκειται περὶ ἐκδηλώσεων ἐξ ἴσου μεγάλων σὲ σημεῖο, πού ἡ γνώμη τῆς αἰσθητικῆς νὰ ἔχη διχασθῇ. (Ruskin Préraphaélites).

Ἡ τέχνη στὸ μεσαίωνα βρίσκεται στὴ νεότητά της χωρὶς παρακαταθήκη γνώσεων, συγκινητικὰ ἀδέξια, καὶ ἀφελῆς. Ὑπὸ τὴν ἐπίδραση ὅμως τῶν Οὐμανιστῶν στὸν XV αἰῶνα ('), ἡ τέχνη αὐτὴ γίνεται ἀφάνταστα σοφὴ, λύνει τὰ μεγαλύτερα προβλήματα. (προοπτικῆς, ἀτμοσφαιρας, φωτοσκιάσεως, κλπ.), σὲ τρόπο, πού νὰ ἀναπαριστάνεται ἡ φύση στὴν ἐντέλεια· ἔπειτα τὸ διανοητικὸ στοιχεῖο, πού κυριάρχησε στὴν Ἀναγέννηση, ἔγινε ἀφορμὴ ν' ἀλλάξουν ριζικὰ οἱ ἀντιλήψεις τοῦ μεσαίωνα γιὰ τὴν εἰκονογραφία, τὴν πλαστικὴ, τὴν ἀναλογία τῆς κινήσεως κ.λ.π. κ.λ.π.

Ἡ ἔλλειψη χώρου μᾶς ὑποχρεώνει, συντομεύοντας αὐτὸ τὸ σημεῖωμα, νὰ ἐξετάσουμε, ἀπὸ μερικὲς μόνο πλευρὲς, τὴ διαφορά μεταξὺ τῆς τέχνης τῶν «primitifs» καὶ τῆς τέχνης τῶν «Savants» (ὅπως ὠνομάστηκαν οἱ καλλιτέχνες τῆς Ἀναγεννήσεως).

Ὅπως καὶ παραπάνω εἶπαμε, ἦταν διαφορετικοὶ στὴν ἐρμηνεία καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν διαφόρων ἀξιών τῆς τέχνης οἱ καλλιτέχνες τῶν δύο περιόδων· μὰ ἐκεῖ, πού τὰ πράγματα ἄλλαξαν ριζικὰ, εἶναι οἱ ἀντιλήψεις πού εἶχαν οἱ «primitifs» γιὰ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα καὶ γιὰ τὴν τοποθέτησή του στὸ χώρο.

Στὴν Γοτθικὴ τήχνη παρατηροῦμε, ὅτι ὁ Χριστὸς καὶ οἱ Ἅγιοι ἔχουν δυσανάλογα μεγάλη ἀνάπτυξη σωματικῆ συγκριτικὰ πρὸς τοὺς θνητοὺς. (Tympan^(*) de la Pentecôte εἰς τὸ Véléjeley, ἐπίσης στὶς τοιχογραφίες τοῦ Moissac.)

Στὴν Ἀναγέννηση ἡ φροντίδα τῶν καλλιτεχνῶν γιὰ τὴ

(') Ὁ Vasari στὴν ζωὴ τῶν «ἐξοχωτέρων ἀρχιτεκτόνων, ζωγράφων, καὶ γλυπτῶν» τοποθετεῖ χρονολογικὴ τὴν μεγάλην αὐτὴ στροφὴν τοῦ πνεύματος στὸν XV αἰῶνα.

(*) Tympan. Τύμπανον, = ἔκταση ἀπλῆ ἢ στολισμένη μὲ γλυπτικὴ καὶ περιβαλλομένη ἀπὸ τρεῖς ἐξώγλυφους διακοσμῆσεις τῆς μετόπης, ἀντιστοιχεῖ κάπως πρὸς τὸ «Ἀέτωμα» τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς τῶν ἀρχαίων.

σύλληψη της αναλογίας δέν τούς ἐπιτρέπει νά ἐρμηνεύουν μέ τρόπο συμβατικό. Στό ἔργο τοῦ Ραφαέλου «*La dispute du S. Sacrement*» ὁ Χριστός ἔχει τίς ἴδιες διαστάσεις μέ τούς θνητούς, καί στήν *Chapelle Sixtine* ὁ Μιχαήλ Ἄγγελος κάνοντας τὸ Χριστό γιγάντιο ἔδωσε τίς ἴδιες διαστάσεις στοὺς «μακαρίους» καί τούς «κολασμένους».

Κ' ἐπειτα ἡ παράσταση τῶν «δωρητῶν» παρουσιάζει στίς δυό περιόδους τήν ἴδια διαφορά ἀντιλήψεων τοῦ *Iacopo Torriti* (1295 ὁ Πάππας μικροσκοπικός στά πόδια τῆς Παναγίας), τοῦ *Simone Martino* (στό *San Lorenzo Maggiore* τῆς Νεαπόλεως, ὁ *Robert d'Anjou* παριστάνεται τὸ ὅμοιο μικροσκοπικός στά πόδια τοῦ πάτρωνά του ἀγίου Λουδοβίκου). Ἄντικρυ σ' αὐτὴν τὴν ἀντίληψη γιά τίς παραστάσεις τῶν δωρητῶν, ἔχουμε τὴν Παναγίαν Ἐλεοῦσα τῆς Ἄβινιόν (*Yierge de Pitie d'Avignon*)· τὸ ἔργον αὐτὸ τῆς Ἀναγεννήσεως (XV αἰ.) παρουσιάζει τὸν δωρητὴ μέ τίς ἴδιες σωματικές διαστάσεις μέ τούς ἁγίους, πού τὸν περιστοιχίζουν.

Μὰ καί ἡ ἀντίληψη γιά τὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου στὸν κόσμο, παρουσιάζεται διαφορετική. Στὸ μεσαιῶνα ὁ ἀνθρώπος περιστοιχίζεται ἀπὸ «τὴν ὀργῶσαν» φύση. Στὸν XIII αἰῶνα ἄκόμα καί οἱ γλυπτικές παραστάσεις ἦταν κατάφορτες ἀπὸ διακοσμήσεις, ὅπου τὸ κυρίαρχο στοιχεῖο ἦταν ἡ βλάστηση καί τὸ φυτικὸ βασίλειο.

Οἱ καλλιτέχνες ἐλκύονται ξεχωριστὰ ἀπ' αὐτὸ καί ἐπιδίδονται στήν ἀναπαράσταση σκηνῶν καθὼς εἶναι ὁ τρύγος. Ἀνάμεσα στὸν πλοῦτον αὐτὸν τοῦ φυτικοῦ κόσμου, ὁ ἀνθρώπος παριστάνεται σχεδὸν μικροσκοπικός, καί εἶναι καθαρὰ διακοσμητικὸ στοιχεῖο.

Μέ τὴν Ἀναγέννηση ὁ ἀνθρώπος ἀνακτᾷ τὴν κυριαρχία του πάνω στὴ φύση, καθὼς συνέβαινε καί στήν ἀρχαία τέχνη: τὸ ἀνθρώπινο σῶμα γίνεται τὸ κύριο ἀντικείμενο τῆς μελέτης τῶν καλλιτεχνῶν. Ἡ φύση σχεδὸν ἐξαφανίζεται καί ὁ *Leonardo da Vinci*, πού κι' αὐτὸς ἀσχολήθηκε μέ τὸ τοπεῖο, θά εἶπῃ «εἶναι εὐκόλο, γιά κείνον, πού γνωρίζει τὸν ἀνθρώπο, νά δημιουργήσῃ ὀλόγουρά του τὸ Σύμπαν». Καί ἂν ὁ *da Vinci* καθὼς καί παραπάνω σημειώσαμε, ἀπὸ ἀναχρονιστικὴ τάση ἀσχολήθηκε μέ τὸ τοπεῖο, ὁ Μιχαήλ Ἄγγελος οὔτε κἂν σκέφθηκε νά

τὸ μελετήσῃ, κι' ἂν ἐξαιρέσουμε ἐλάχιστους καλλιτέχνες, ἡμποροῦμε νά ποῦμε, πὼς ἡ ἐπίδραση τοῦ Μιχαήλ Ἄγγελου, τὸ σκότωσε κυριολεκτικά.

Στὸν XIX αἰῶνα ὁ *Winckelman* θά πῆ μέ τὴ σειρά του: «ἡ τέχνη πρέπει νά ἀρχίξῃ ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ ἑαυτοῦ μας»· ἀκολουθοῦν τὰ γνωστὰ κηρύγματα τοῦ *Charles Blanc* «ὁ ἀνθρώπος εἶναι μία ἐπέκταση κάθετης ἀκτίνης πάνω στὸν ὄριζοντα· τὸ ἀνθρώπινο σῶμα πρέπει νά ἐπιβάλλεται μέ τρόπους κυρίαρχου σὲ κάθε δημιουργία τῆς τέχνης».

Ἀργότερα ὁ ρωμαντισμὸς ἐπέφερε κάποια μεταστροφή στήν αἰσθητικὴ τῶν ἀνθρώπων καί γύρω στὸ 1878 ἡ ἐπίδραση τῆς Ἀνατολῆς μᾶς ὠθήσε σ' ἓνα εἶδος παγκόσμιου Νατουραλισμοῦ.

Στὸν XIII αἰῶνα βρίσκομε τὸ γυμνὸ στήν Ἰταλικὴ τέχνη. Ὁ *Giotto* δέν ἀσχολεῖται μ' αὐτό. Γιά πρώτη φορά, φαίνεται, ὁ *Nicolo Pisano* ζωγράφισε γυμνὸ (1260). Ὁ *Andrea di Pise* στὸ *Καμπανίλε* τῆς Φλωρεντίας (1325). Στὸν XIV αἰῶνα πού βρίσκεται ἄκόμα πολὺ κοντὰ στὸ μεσαιῶνα, οἱ καλλιτέχνες παριστάνουν τὸν ἀνθρώπο, καθὼς αὐτὸς κινεῖται στήν καθημερινὴ ζωὴ (*Ghirlandajo*, *Choeur de Santa Maria Novella* στὴ Φλωρεντία).

Μέ τὸ γυμνὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀσχολοῦνται ἐξαιρετικὰ οἱ γλύπτες (τοῦ *Ghiberti Porte du Baptistere* ὁ Ἰσαάκ, ὑπέροχο σῶμα ἐφήβου), ἀκολουθεῖ ἡ παράσταση τοῦ θριάμβου τῆς Φλωρεντίας μέ σύμβολο τὸ *Δαβίδ*). Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ οἱ καλλιτέχνες, ὁ ἕνας ὕστερ' ἀπ' τὸν ἄλλον, θά ἀσχοληθοῦν μέ τὸ γυμνὸ· (ὁ *Botticelli* ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν Οὐμανιστῶν, ὁ *Mantegna* ἅγιος Σεβαστιανός) ἕως ὅτου ὁ *Savonarola* τὸ 1494 ἀναθεματίζει τὴ νεωτεριστικὴ αὐτὴ τέχνη. Ὁ τελευταῖος αὐτός, μπορεῖ νά θεωρηθῆ σάν «ἡ τελευταία ἐκδήλωση» ζωῆς τῆς μεσαιωνικῆς σκέψεως, γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς μυθολογίας καί τῆς εἰδωλολατρικῆς σκέψεως εἶχεν ἀρχίσει κι' ὅλας νά γίνεται τὸ γενικὸ κήρυγμα γιά τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

Οἱ καλλιτέχνες γιά νά συλλάβουν τὴ σωστὴ κίνηση καί τὴ χάρη τῆς φόρμας μελετοῦν στὸ ἐξῆς τὸ γυμνὸ καί ὅταν ἄκόμη πρόκειται νά τὸ ὑπενδύσουν τελικὰ (τὸ «Προσκύνημα τῶν Μάγων» τοῦ *da Vinci* τοῦ ἔργου αὐτοῦ ὑπάρχει σχέδιο

μελέτης, στο όποιο παριστάνονται οι μάγοι γυμνοί· ο Ραφαέλος κάνει το ίδιο στο έργο του *La dispute du S. Sacrement* (σώζεται στη Φραγκφούρτη σχέδιο όπου οι «δόκτορες» είναι γυμνοί). Ακολουθεί από τον ίδιο καλλιτέχνη ή διακόσμηση της *Villa Farnesina*, δημιουργία καθαρής ειδωλολατρικής εμπνεύσεως.

Όσο γι' αυτό ο Μιχαήλ Άγγελος θα πλειοδοτήσει. Για τον τελευταίο θα έλεγε κανένας, πώς στο σύμπαν δεν υπάρχει παρά ο Άνθρωπος, και απ' Αυτό τον γυμνό. Γράφει κάποτε «το σώμα αποτελεί το δυσκολότερο έργο του καλλιτέχνη» εκείνος που μπορεί τα παραστήση το πόδι, είναι εύκολο να σχεδιάσει και το υπόδημα» ο Μιχαήλ Άγγελος περπατεί στον άπεραντο κήπο των Μεδίκων ανάμεσα από άρχαϊα αγάλματα· παντού γύρω του ή φόρμα του γυμνού του έλευθερου σώματος του ανθρώπου, ζωντανευμένου σε κατάλευκο μάρμαρο, που χρυσώνει ο ήλιος των Θερμών του Τίτου. Οι Θεοί της Έλληνικής Αρχαιότητας ξαναζούν ώραϊοι και νεανικοί και να που στα 1509 ο Πάππας Ίούλιος ο Β΄. παραγγέλνει στον Μιχαήλ Άγγελο τη διακόσμηση του θόλου της *Chapelle Sixtine*. Η έκτέλεση όλου του έργου διαρκεί μόλις τρία χρόνια· ο καλλιτέχνης περισσότερο από κάθε άλλη φορά συγκεντρώνει την προσοχή του άπάνω στο ανθρώπινο σώμα· δεν υπάρχει τοπείο σε καμιά από τις παραστάσεις, και παντού κυριαρχεί το γυμνό. Η πνευματικότητα του καλλιτέχνη βρίσκει διέξοδο στην παράσταση άθλητικών, γιγάντειων, έφηβικών τύπων.

Και φθάνουμε στην τελευταία περίοδο της Αναγεννήσεως. Στο 1585 στη Βολωνία μελετούν τα προβλήματα της φωτοσκιάσεως πάνω σε μοντέλο ζωντανού πρώτοι οι άδελφοί *Caracchio*. Είναι εύκολο να κρίνει κανείς, πόσο αυτό το γεγονός σημείωσε μεγάλο σταθμό στην ιστορία της τέχνης.

Οι καλλιτέχνες έπειδη έπιβάλλουν στο μοντέλο δυσκολώτατες στάσεις αναγκάζονται να το υποβαστάζουν· το γεγονός αυτό άφήνει να ένοήσουμε, πώς ή τέχνη και το ώραϊον άρχίζει να παρεξηγηθεί· έξαφανίζεται πιά ή έλευθερία του γυμνού και ή ζωντανή έκφραση και μεταπίπτουν σε μιá στερεοτυπία.

Έδω άρχίζει ή κατάπτωση· ή ίδια πάντοτε τέχνη, έπειδη στην Αναγέννηση είχε φτάσει στο άπόγειο, έγινε άντικείμενο άντιγραφής μέσα στα διάφορα έργασιτήρια και τας Άκα-

δημίες, που άρχισαν να ιδρύονται εκείνη την έποχή, ή μία ύστερ' άπ' την άλλη.

Η τέχνη πιά πήρε μορφή βιομηχανική (1) και με ταχύτητα καλύπτονταν πελώριες έπιφάνειες με ζωγραφικές παραστάσεις και τελικά ή δεξιοτεχνία άφάνισε την Τέχνη.

Άκολουθούν στοτεινοί χρόνοι φτωχότατοι στην καλλιτεχνική δημιουργία, ώπου ο Νεοαρχαϊσμός, συντηρητικός αυτός, κ' ύστερα δίχως προσχήματα ή μεγάλη επανάσταση στη Γαλλική τέχνη (XIX αιώνας) και νά, ή Τέχνη παρουσιάζεται πάλιν με ζωή καινούργια· Η σημερινή Τέχνη είναι άπαλλαγμένη από τά δεσμά του κανόνα, πολλές φορές, άφελής καθώς είναι ή τέχνη ενός *Douanier Rousseau*, μά κάτω από την άφέλεια αυτή κρύβονται όλες οι βαθύτερες άξίες του ανθρώπινου πνεύματος και αίσθήματος, άξίες κυρίαρχες και μόνες συντελεστικές για κάθε άνώτερη καλλιτεχνική δημιουργία.

Φ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

„ΧΡΟΝΙΚΑ ΤΟΥ ΨΕΛΛΟΥ“ ΤΟΜΟΣ ΤΡΙΤΟΣ

ΔΙΗΓΗΜΑ

(3η Συνέχεια)

Οι άσυνήθιστες τούτες φαντασίες δίναν άφορμή σ' άόριστους φόβους που μεγάλωναν κ' άπειλούσαν το παιδί, πιότερο, τη νύχτα. Στη σοφίτα του, θέλοντας μη θέλοντας, άποκτούσε όχειρωματική πείρα: έξερνε κάσσοι για να σφαλνά την πόρτα κ' έπινούσε περίπλοκα συμπλέγματα για την ασφάλεια του φεγγίτη. Σαν έρχόταν ή στιγμή να κατακλιθθί, κύτταζε μορφάζοντας τους τοίχους, κάτω άπ' τη μπράντα, κάθε γωνιά που ίσκιωνε στο ψεύτικο φώς του κεριού. Στον ύπνο του όλα τά πράγματα, πριν πλεκτούνε άκόμη σ' όνειρο, πέρνανε τρομακτικήν υπόσταση. Πάνω άπ' όλα, το βιβλίο του Ψελλού. Μετασηματιζόταν τούτο άπίστευτα· μιá με τά φύλλα άδοξα κου-

(1) Σχετικά με τον τρόπο της έργασίας των ζωγράφων του XVII αιώνας στην Ίταλία υπάρχει το έξης ανέκδοτο. Ό φίλος, έπειδη είναι μεσημέρι, φωνάζει στον ζωγράφο· «Είναι ή ώρα για να φάμε», κ' εκείνος άπα·τά· «μια στιγμή να κάνω πέντε Άγίους άκόμα.....κ' έρχομαι!!!»...

ρелиασμένα στον άγέρα, κι' άλλοτε σκόρπιο σ' όλα τὰ πατώματα, στα συρτάρια, στην αύλή, στο δρόμο, στροβιλιζοντας γύρω άπ' έναν άπιθανο κυρ Άντρέα. Στο βάθος τὸ κρυμμένο βιβλίο κι' ὁ Γιάννης Χαλκιᾶς εἶχαν σ' αὐτὰ τὰ ὄνειρα μιὰ μονάχα ὄντοτητα. Κι' ὁ νυχτερινὸς φόβος τοῦ παιδιοῦ ἀνάβλυζε τὴ μέρα, σταλαγματιά - σταλαγματιά - ρυθμίζοντας τις σχέσεις του με τὸν ψηλὸ ποιητὴ. Πρῶτα ὁ σαρκασμὸς κι' ἡ εἰρωνεία γιὰ τὸ τί ἔλεγε, γιὰ τὸ πῶς χειρονομοῦσε—σκιάχτρο—ἐκεῖνος· ἔπειτα σιγά - σιγά, ἔν ἀλλάκοτο μῖσος, κι' ἔπακόλουθο, μιὰ ἐπιθυμία, ἐπίθεσης, μιὰ ἀνάγκη μάχης. Τὰ πειράγματα μετεβλήθηκαν γρήγορα σὲ δόλιες ἐχθροπραξίες. "Ἀρχισαν νὰ ἐξαφανίζονται χαρτιά· νὰ βρίσκονται χειρόγραφα ἀνακατεμένα με ἄλλα· ἀλληλογραφία χωμένη σὲ συρτάρια, ἐφημερίδες, περιοδικὰ ἄθικτα στὸ χαρτοφύκακα τοῦ γέρου· νὰ γίνεται δηλαδὴ ἀντιληπτὴ μιὰ ἀταξία ἀσυγχώρητη, πὺ ἐπεσκίαζε ἀνεπανόρθωτα τις τρεῖς μόλις βδομάδες ἐντατικῆς ἐργασίας τοῦ Γιάννη Χαλκιᾶ. Αὐτὸ ἀκριβῶς συνέβηκε καὶ με τὰ χειρόγραφα τῆς μελέτης γιὰ τὸν ἐπιγραμματοποιὸ Μιχαῆλο Ἀποστόλη.

Καμμιά παρέκβαση δὲ χρειάζεται ἐδῶ γιὰ νὰ δοθοῦν ἐξηγήσεις σχετικὰ με τὸν τρόπο πὺ ἐργαζότανε ὁ Κυριάκος Γραφεός.

"Ἐνας ἰδρυτὴς μιᾶς σοβαρῆς ἐπιθεώρησης, ἔπειτα ἀπὸ τὸ πέμπτο μηνιαῖο φυλλάδιο, ἔχει ἀποκτήσει μιὰ ὠρισμένη φήμη στὸν κύκλο τῶν ἀνθρώπων πὺ ἀσχολοῦνται με τὸ εἶδος του. Ἡ κατεύθυνση, οἱ βασικὲς ἀρχές, οἱ ἀρετὲς καὶ τὰ πνευματικὰ προσόντα, ἔχουν ἐκτιμηθεῖ μ' ἀκριβεία. Ἡ ἀναγνώριση τῆς ἀξίας του, δὲν ἐμποδίζει φυσικὰ τοὺς ἀντιφρονοῦντες ἀπ' τὸ νᾶχουν τις ἀπαραίτητες ἀντιρρήσεις καὶ τὸν εὐκόλο χλευασμὸ τους: μὰ δὲ αὐτὰ μένουν στὸ περιθώριο μιᾶς ἀναμφισβήτητης πραγματικότητος πὺχει τὴ δύναμη νὰ ἐκδηλώνεται ἀκατάπαυστα σὲ τυπωμένες σελίδες. Ἡ πραγματικότητα τοῦ Κυριάκου Γραφεοῦ δὲν εὑρίσκει βέβαια ἐκφραση σὲ στιχοπλοκὲς κι' ἄλλα φραστικὰ γυμνάσματα πὺναι συνήθεια νὰ διακοσμοῦν τὰ πενιχρὰ φύλλα τῆς διανοητικῆς—ὅπως λένε—κίνησης τοῦ τόπου. Ἄπ' τὸ πρῶτο ἀκόμη φυλλάδιο εἶχε ρίξει, ὁ παλιὸς ποιητὴς τοῦ «Πήγασου», ἀτσαλένιους γάντζους στὸ πνευματικὸ κληροδότημα τῶν βυζαντινῶν καὶ μετὰ βυζαντινῶν αἰῶνων σέρνοντας με ἀπα-

ράμιλλη τέχνη στὶς δικὲς μας μέρες, τοὺς Μουσούρηδες καὶ Δημήτριους Δοῦκες, τοὺς Διασσωρίνους καὶ τοὺς Κοντολέοντες, τοὺς Δεβάρηδες καὶ Πόρτους, τοὺς Μελισσηνοὺς καὶ τοὺς Γονέμηδες, με περισσότερην ἀσφαλῶς εὐχέρεια στὸν χειρισμὸ τῶν *Anecdota Graeca* τοῦ *Boissonnade*, τῆς βιβλιογραφίας τοῦ *Emile Legrand* καὶ τῶν ἔργων τοῦ Ἵπερίδη, παρ' ὅσην ἔχει ὁ ἀντιγραφέας τούτης τῆς ἱστορίας στὸ ξεφύλλισμα τῆς σχετικῆς με τὴν ἐποχὴ κολοβωμένης ἐκδοσης τοῦ Βουτιερίδη.

Παρόμοια ἐργασία ποικιλμένη με συμβολὲς στὴ *Sylloge rætarum Graecorum*, καὶ στοὺς *Rætae Lyrici Graeci*, δὲν ἀπευθυνόταν στὸ πολὺ κοινὸ : στόχος ἦταν ὠρισμένος κύκλος—διανοητικὸ *caenobium*—(ρωμαϊκὰ κοινόβιο)—ἀρμόδιο νὰ κρίνη καὶ νὰ ἐκτιμῆση, μιὰ πὺ γι' αὐτὸν τὸ σκοπὸ ἔχει προσκληθεῖ νὰ διακοσμῆ τις αἴθουσες τῆς Συναίας μας Ἀκαδημίας. Κι' ἡ προσπάθεια πραγματικὰ εὐοδοῦσε, δικαιώνοντας ἀγάλι—ἀγάλι τις οἰκονομικὲς θυσίες τοῦ κυρ-Ἀντρέα. Τὸ πρᾶγμα ἀποδείχτηκε στὴν τελευταία ἀκαδημαϊκὴ συνεδρίαση με τὴν προκήρυξη τῶν νέων βραβείων. Ἡ τάξη τῶν γραμμάτων πρόσθεσε νέο ἔπαθλο—με δωρητὴ, γιὰ τὴν ἱστορία, τὸν καπνοβιομήχανο κ. τάδε—γιὰ μιὰ μελέτη γύρω ἀπ' τὸν Ἀποστόλη Μιχαῆλο, φιλόσοφο, ἐπιγραμματοποιὸ, ποιητὴ κ.τ.λ. διασαλπίζοντας ἔτσι πῶς δὲν κῶφευε στὸν ψίθυρο πὺχε προκαλέσει ἡ ἐκδοση τοῦ νέου περιοδικοῦ. Τ' ὄνομα τοῦ Κυριάκου Γραφεοῦ, δίχως κανεῖς νὰ τὸ προφέρῃ σὲ κείνη τὴν περίφημη περίσταση, φτερούγιζε χαρούμενα πάνω ἀπ' τὰ κυρτὰ κεφάλια, στὸ θόλο τῆς αἴθουσας, τυλίγοντας σὲ πολὺχρωμο κουβάρι τις σκέψεις κείνων πὺ κη-, ρύττανε ἄθλο καὶ βραβεῖο· κι' ἡ φυσιογνωμία τοῦ παλαιοπώλη ἐλεύθερη ἀπ' τοὺς δεσμούς καὶ τις κοινωνικὲς προκαταλήψεις, ἔπερνε στὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ κάθε ἐπίσημου τὴν ἐκφραση τοῦ μοναδικοῦ ἀκριβῶς κείνου ἀνθρώπου πὺ θᾶταν ἀξίος—πρὶν ἀκόμη ὑποβάλλῃ τὸν καρπὸ τῆς ἐργασίας του—νὰ δεχθῇ τὴ δάφνη καὶ τὸν ἀσπασμὸ τῆς δόξας. Ἦταν—ἄλλωστε—ὁ κύρ-Ἀντρέας, μελετητὴς ἱκανὸς καὶ γνώριζε τις πηγές του. Ἦξερε πῶς νὰ ὀδηγήσῃ γιὰ τὴν περισυλλογὴ στοιχείων, τὴν μετάφραση κειμένων, τὴν παράθεση παραπομπῶν καὶ ἀποσπασμάτων. Ὅταν, ἀμέσως μετὰ τὴν προκήρυξη τοῦ βραβείου, τὴ δεύτερη δηλαδὴ βδομάδα ἀπ' τὴ πρόσληψη τοῦ Γιάννη Χαλκιᾶ,

ἄρχισε νά ὀδηγῆ τὸ νέο του συνεργάτη στό τί θ' ἀντέγραφε, τί θά μετέφραζε, τί θά γύρευε στήν Ἐθνική Βιβλιοθήκη, γύρω ἀπ' τήν ὑπόθεση τοῦ Μιχαήλου Ἀποστόλη, σημειώνοντας μέρα μέ τήν ἡμέρα τίς ἀνακαλύψεις καί τίς κρίσεις του, θά ξάφνιαζε καί τὸν πιό δύσκολο καί σχολαστικό ἐρευνητὴ τῆς ἴδιας κείνης σκοτεινῆς ἐποχῆς. Ὁ ἴδιος βέβαια δὲν ἔγραφε τ' ὀριστικό κείμενο· γνώριζε ὅμως μέ κάθε λεπτομέρεια τί ἔβγαине ἀπ' τὰ χέρια τοῦ Γιάννη Χαλκιᾶ, ἀριθμώντας μιά-μιά τίς σελίδες, σημειώνοντας ποῦ ἔπρεπε νά ἐπεκταθῆ, ποῦ νά συντομέψῃ, διορθώνοντας τὸ λεκτικό, καί τὸ κάπως ἀκατάστατο γλωσσικό μέρος, μέ τήν ἀπαραίτητη σὲ παρόμοιες περιπτώσεις δυστροπεία.

— Ἐλευθερώθητε ἀπ' τὸ βερμπαλισμὸ — ἔλεγε συχνά. — Ἡ κάθε λέξη ἔχει μιὰ ἔννοια δικιά της, μιὰ μονάχα ἀξία ἐκεῖ ποῦ θά τοποθετηθῆ. Ἡ ποιητικὴ ἐλαστικότητα σ' ἓνα ἔργο ἐπιστημονικὸ εἶναι ἀδικοιολόγητη. Πρέπει νά ξέρετε τί θέλετε νά πῆτε· πρέπει νά τὸ πετύχετε αὐτὸ μέ τὰ καταλληλότερα φραστικά μέσα, ὅσο μπορεῖ πιό ἀπλᾶ ἐκεῖ ποῦ τὸ νόημα εἶναι ἀπλό.... Μὴν πιστεύετε πῶς εἶστε ποιητῆς ὅταν ἐργάζεστε γιὰ μένα. Ἀπ' τήν ποίηση δὲ θά λάβετε τίποτε περισσότερο ἀπ' ὅσα σεῖς ὁ ἴδιος τῆς δίνετε. Εἶνε ζήτημα τῆς ἰδιωτικῆς σας ζωῆς.

Ἡ ὁμιλία τοῦ κυρίου διευθυντοῦ, στεγνὴ, νευρική, γινόταν ὅσο πέρναγαν οἱ μέρες πιό στολισμένη· πολλὲς φορὲς ἄρχιζε ἓνα θέμα γιὰ νά καταλήξῃ σὲ ἐντελῶς ἄσχετα συμπεράσματα. Ἐδινε τὴν ἐντύπωση πῶς ἐπεδίωκε κάποιον γύμνασμα τῆς εὐφράδειάς του, κάποια δοκιμὴ τῆς εὐκολίας νά περνᾷ—δίχως μεγάλες ἀβαρίες τῆς διαλεκτικῆς του—σὲ διάφορα θέματα καὶ νοήματα. Ἦταν σὰ μιὰ ἀνοιξὴ τῆς κλεισμένης του ψυχῆς, πρὸς ὀρίζοντες ποῦ μόνον αὐτὸς ἔβλεπε, πέρα βέβαια ἀπ' τὴν ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ του, πέρα ἀπ' ἓνα ἀπλό βραβεῖο—τυπικὴ ἀναγνώριση μιᾶς ἰκανότητος ποῦχεν ἤδη ἐπιβληθεῖ—πέρα κι' ἀπ' τίς πιό παράτολμες ὑποθέσεις ἐχθρῶν καὶ φίλων, πρὸς ὀρίζοντες τέλος, κρεμασμένους τὸ λιγώτερο, σὲ μιὰ ἀόρατη κλωστή τενωμένη, ἀπ' τὸν κίονα τοῦ Ἀπόλλωνα ὡς στὸν κίονα τῆς Ἀθηνᾶς, πάνω ἀπ' τὴ στέγη τῆς Ἀθηναϊκῆς Ἀκαδημίας.

Ἡ μελέτη γιὰ τὸ βυζαντινὸ λόγιο ποῦχεν ἐμπιστευθεῖ ὁ Κυριάκος Γραφεὸς στό Γιάννη Χαλκιᾶ, ἐλευθερώνοντάς τον ἀπ' τὴν πιό βαρεῖά ἐργασία τοῦ κεντρικοῦ μαγαζιοῦ, καταντοῦσε

ἔτσι νᾶναι μιὰ ἀνίχνευση ὑποχρεωτικὴ πούπρεπε τὸ συντομώτερο νά βρῆ τὴν τελικὴ τῆς μορφῆς.

Εὐλογία λοιπὸν ἡ μεγάλη σύγχυση ποῦ προκάλεσε ἡ ὁμολογία τοῦ Γιάννη Χαλκιᾶ γιὰ τὴν ἀνεξήγητη ἐξαφάνιση τῶν τελευταίων σημειώσεων τοῦ γέρου.

— Τίς χάσατε;!

— Μάλιστα.

— Δὲν τίς εἶχατε χθές;

— Ναι: τίς εἶχα ἀκουμπήσει ἐδῶ.

— Ἀκουμπήσει;!

— Μάλιστα.

— Ἀκουμπήσει; ; ! !

Ἡ τελευταία συλλαβή, σφύριζε στὰ δόντια τοῦ κυρ Ἀντρέα δίνοντάς του συνάμα μιὰ παράδοξη ἔκφραση. Ξηρὸ καθὼς ἦταν τὸ πρόσωπό του, γυιάλιζε στὴ φλόγα τῶν ματιῶν, κι' ἡ φλόγα αὐτὴ κυρίευε κι' ἔκαιγε ὄλα γύρω.

— Ἐχασες τὰ χαρτιά μου;!

Ἡ σιωπὴ βάραινε παντοῦ. Ὅλα, εἶχαν ἀποκτήσῃ μιὰ ἀκίνησιον παράλογη, ὡσὰν βυθισμένα σ' ἀτέλειωτα θεμέλια. Κι' αὐτὴ ἀκόμη ἡ πνοὴ εἶχε σταματήσει, ἀποκρυσταλλωμένη στὶς τελευταῖες ἀχτίνες ποῦ ῥχονταν ἀπ' ἔξω. Σὲ τέτοιες στιγμὲς μιὰ μονάχα κίνηση, ἓνα χτύπημα τῆς βλεφαρίδας ἀρκεῖ γιὰ ν' ἀλλάξουν ὄλα, ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπ' τὸ θανάσιμό τους βάρος. Μὲ ἀπόλυτη αὐτοπεποίθηση ὁ κυρ Ἀντρέας μέτρησε τὸ χρόνον ὡς ποῦ νά ρίξῃ τὸ γδοῦπο τῆς γροθιάς του στό τραπέζι. Κι' ἀμέσως ὄλοι βαλθῆκανε νά ψάχνουν. Ὁ ψηλὸς ποιητῆς, σπασμωδικὰ, ἀκανόνιστα τὸ παιδί μέ μόλις κρυμμένη χαιρεκάκια, κι' ὁ κύρ Ἀντρέας σὰν ἀπαραίτητος ἐπιστάτης στὶς προσπάθειες τῶν ἄλλων. Κάποια στιγμὴ ὁ γέρος σταμάτησε μπρᾶς στὴ μεγάλη βιβλιοθήκη. Τὸ παιδί ὠχρίασε. Στὴν τέταρτη σειρὰ δεξιὰ, βρισκότανε, φωνάζοντας στὰ πέρατα τῆς γῆς τὸ κολόβωμά της, ἡ περιφημὴ ἔκδοση τοῦ Strasbourg 1903, τῶν Χρονικῶν τοῦ Ψελλοῦ, φτιαγμένη ἀσφαλῶς ἐπίτηδες γιὰ τὸν τίτλο τούτης τῆς ἱστορίας.

Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ παιδιοῦ τὰ χαμένα χαρτιά βρέθηκαν σύντομα, ἀλλὰ τὸ ἐπίσῳδιο ἔγινε ἀφορμὴ νά ἐκδηλωθῆ πιό ἄγρια ἡ ἔχθρα τοῦ μικροῦ ἀντικρυ στό Γιάννη Χαλκιᾶ. Ἦταν

αὐτὸς ὁ μόνος ἄνθρωπος ποῦχε τὴν ὑποχρέωση νὰ τὸν βοηθήσει, κι' ὡς τόσο μέρα μὲ τὴν ἡμέρα γινόταν πιὸ ἀποκρουστικός, ἐκδηλώνοντας μιὰ ἀνείπωτη ἀνικανότητα. Ὁ ποιητὴς πάλι, δίχως νὰ ἐπιδιώξει ποτὲ μιὰ ἐξήγηση τῆς στάσης τοῦ μικροῦ, ἔπαυε ἀσυναίσθητα ν' ἀσχολεῖται μὲ δαῦτο. Σὰ μιλοῦσε τὰ βράδυα, στὸ μαγειριό, κι' ὁ ἄλλος ἔκοβε φύλλα ἢ ἔγραφε σὲ λωρίδες χαρτιοῦ, μιλοῦσε ὀλοφάνερα στὸν ἑαυτὸ του μόνο. Καὶ τὰ τέτοια του καμῶματα καὶ περισσότερο ἀκόμη ἢ ἀνακάλυψη τῆς αἰτίας τῶν θεατρικῶν του στὸ παράθυρο παραστάσεων, ἐξώργιζαν τὸ «μικρὸ του φίλο», ποῦ ἔπλαθε ὀλοένα πιὸ φανταστικά σχέδια γιὰ ἕνα τελειωτικὸ χτύπημα. "Ὁχι, δὲν τὸν λυπότανε καθόλου. Τοῦ'ταν ἐντελῶς ἀδιάφορο τί θ' ἀπογινόταν: ἄς ἔβρισκε ἄλλοῦ μιὰ ἀπασχόληση: ὁ ἴδιος ἔλεγε πὼς ἤξερε ἕνα σωρὸ πράγματα...

Κι' ὡς τόσο κείνη ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ ὁ ψηλὸς ποιητὴς εἶχε λόγο νὰ παραμείνῃ στὸ σπῆτι τοῦ κυρ 'Αντρέα... "Ὁχι μονάχα γιὰ τὴν ἐξασφάλιση μιᾶς ἀμοιβῆς. Ἦταν καὶ κάτι ἄλλο...

Ἦταν βέβαια ἡ καλλίτερη ἐποχὴ τότε... (ὁ ἀναγνώστης, ἀσφαλῶς, δὲ συμμερίζεται καθόλου τὴν ἄποψη τοῦ Κυριάκου Γραφείου γιὰ τὴ στατική ἔννοια τῶν λέξεων. Σὲ τούτη τὴν περίπτωση—μάλιστα—θὰ βρῆ πὼς δὲν ἀρκοῦν οἱ γνωστὲς ἐκφράσεις γιὰ τὴν περιγραφή τῆς ἄφθαστης 'Αθηναϊκῆς ἀνοιξῆς. Θάχη ριζωμένη βαθειὰ τὴ γνώμη πὼς οἱ λέξεις, οἱ ἴδιες ἀπαράλλακτες λέξεις, εἶναι δυνατὸ ν' ἀποκτήσουν τέτοιες ἀπροσδόκητες λεπτομέρειες, ὥστε νὰ δώσουν, ἔστω κι' ἀμυδρὰ μιὰ ἀπόχρωση τῆς ἐντύπωσης ποῦ ὀλοένα καινούργια ἀναδύει ἀπ' αὐτὸ τὸ θαῦμα: ἀρκεῖ νὰ αἰσθάνεται κάτι περισσότερο ἀπ' ὅτι ἦταν δυνατὸ νὰ ἀντιλαλή στη γερασμένη ψυχὴ—ἐνός ἔστω καὶ σοφοῦ παλαοπόωλη.)

Ἀτέλειωτες δύσεις· μεταξένια φυλλώματα· πίνακες τοῦ Wattau, τοῦ Segantini τοῦ Monet. Περιπλοκάδες· πράσινα ἀνοικτά, μπλέ, κατάλευκα φορέματα στῆς μάντρες, στὰ παράθυρα· στῆς ταράτσες. Φῶς θαμπό· φῶς στυλιπνό· κύκλοι γαλάζιοι. Οὐρανοί. Μαζὶ μ' αὐτὰ ἡ Δεσποινίδα 'Αντιγόνη. Δυὸ μάτια δίχως δυνατὴ παρομοίωση, κάτι ὀλόχρυσα μαλιά, ἕν ἀπαλώτατο γέ-

λοιο ποῦ σκορπάει γύρω δίνοντας τὸν τόνο τῆς τέλειαις ἀρμο-

νίας.
Ὁ μικρὸς ἔχει ὠρισμένες ἀντιλήψεις γι' αὐτὴν. Κόρη μιᾶς καθηγήτριας, ἀκατάδεκτη· Στὸ πέρασμά της ρίχνει βλέμματα περιφρονητικά: κοντολογίης πλάσμα ἀνυπόφορο ποῦ κάνει ἐπίδειξη ἀνωτερότητας. Κ' ἦταν ἀκριβῶς ἡ μητέρα της ποῦχε κάποτε μυνήσει στὸν ταβερνιάρη πὼς, ἂν δὲν παύανε οἱ νυχτερινὲς φασαρίες τοῦ μαγαζιοῦ κι' ἂν δὲν τέλειωνε ὁ «γέρος», μιὰ γιὰ πάντα, τὴ φάρσα μὲ τὸ φάντασμα τῆς αὐλῆς («ποιὸς νὰ τοῦ κλέψῃ πέντε ψωρογλάστρες, τοῦ μαγκούφῃ;») θάβαζε αὐτὴ τὰ μέσα ποῦ'ταν στὰ χέρια της, γιὰ νὰ σωφρονιστῇ ὁ κάθε κατεργάρης. Εὐκόλο νὰ συμπεράνῃ κανεὶς, ἀπ' τὰ λόγια τῆς μητέρας, τὴν ἀγωγή τῆς κόρης. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς 'κείνη δὲ μιλοῦσε: τραγουδοῦσε μόνον, πότε πότε, στὴ γειτονικὴ ταράτσα... Ἐδῶ γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὸ πὼς ἡ γειτονικὴ αὐτὴ ταράτσα ἀντίκρυζε ἀκριβῶς τὸ παράθυρο τοῦ μαγειριοῦ ποῦ χρῆσιμευε στὸ Γιάννη Χαλκιά σὰ σκηνὴ γιὰ τῆς θεατρικῆς του ἀπτόμευς κινήσεις, τὰ πηδῆματα ζερβά δεξιά, τὴν κρυφὴ τάχα παρακολούθηση ἀόρατων κινδύνων, καὶ στὸ σφυριλάτημα γενικὰ τῆς νοσταλγικῆς του μελαγχολίας· καὶ περισσότερο ἀκόμη πὼς νοητὸς θεατῆς σ' ὄλ' αὐτὰ ἦταν ἡ δεσποινίδα 'Αντιγόνη. Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ μουσικοῦ κι' ἡ ἀπόφαση τοῦ μικροῦ νὰ ῥθῃ ἐμπόδιο στὴν ἐξέλιξη τῶν παραστάσεων τοῦ ψηλοῦ ποιητῆ, ἐκδηλώθηκαν μὲ ἀξιολήλυτη ταχύτητα. Καλαμάρι, χαρτιά, κι' ἄλλα σύνεργα τῆς δουλειᾶς τοῦ παιδιοῦ, τοποθετήθηκαν στὸ πεζοῦλι τοῦ παραθύρου κι' ἀσάλευτος ἔχθρος, κυρίαρχος τοῦ ἔξω κόσμου ἀνηγορεύθηκεν ἀυθαίρετα ὁ ἴδιος. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἄλλωστε, κι' ἔξω ἀπ' τὴν ἐνόχληση ποῦδινε στὸν ποιητῆ, εὑρίσκε εὐκαιρία τὸ παιδί νὰ ἐκδικεῖται τὴ δεσποινίδα 'Αντιγόνη. Ἡ κυρία αὐτὴ εἶχε ἀνακαλήψει τώρα τελευταῖα πὼς ὄταν κουραζόταν νὰ διαβάξῃ κάποιον βιβλίο ποῦ αἰώνια κρατοῦσε στὰ χέρια της — (λέγαν ὄλοι πὼς ἦταν πολὺ διαβασμένη καὶ πὼς γι' αὐτὸ εἶχαν πάρει ἀέρα τὰ μυαλά της) — πὼς σὺν κουραζότανε λοιπόν, ἔπρεπε νὰ γυρίζῃ τὰ μάτια πάνω-κάτω, πέρα-δῶθε· καὶ πρὸ πάντων δῶθε-θαυμάζοντας μὲ τὸ πλατάνι τῆς αὐλῆς καὶ τοῦτο τὸ παράθυρο. Ἀφορμὴ μοναδική, λοιπόν, σὺν ἀντικρῶζονταν τὰ βλέμματα, νὰ τῆς μορφάζῃ ἀνάρμοστα

ὁ μικρός... Ὡς τόσο ὁ Γιάννης Χαλκιάς δὲν ἦταν καθόλου διαθεμιμένος νὰ ὑποστῆ παρόμοιο ἐμπόδιο.

— Νάρθης μέσα φίλε μου. Δὲν εἶναι γράμματα αὐτά.

— Γράφω καλῆτερα ὄρθιος. Ἀφήστε με ἤσυχο. Τί γυρεύετε σεῖς ἐδῶ;

Κι' ἀλήθεια : τί ζητοῦσε κείνος, τέτοιαν ὥρα ; Καλά σὰν εἶχε ὁ γέρος σπουδαῖες μέσα ἐπισκέψεις· μὰ ὅταν ὁ κυρ Ἀντρέας ἔλειπε, — ὅπως συχνὰ συνέβαινε — τί ἔλεγε ὁ «κύριος γραμματέας», στὸ παράθυρο ; Δὲν ὑπῆρχε τρόπος μὲ τὸ κακό. Ὁ ποιητὴς πλησίαζε : μιλοῦσε φιλικά, παιδιάστικα σχεδόν. Μιλῶν ὁ ἄλλος. Ἀλλὰ ἀρκοῦσε τόσο. Κάτι ματιές χωρίζουν τὸ χρόνο σ' ἀτέλειωτες στιγμές. Πέρνουν τόπο ὀλόκληρες ἱστορίες· δημιουργοῦνται κόσμοι ὀλόκληροι. Τὸ παιδί ὅμως καταλαβαίνει : θυμῶναι, περισσότερο· δὲ θέλει νὰ τὸν ἐνοχλοῦν. Σὰν ὁ Γιάννης Χαλκιάς πλησιάζει πάλι, σηκώνει τὰ χέρια καὶ βάζει τὶς φωνές.

Ἔνα πείσμα, ἕνα μῖσος τέλος-πάντων ἀδικαιολόγητα.

— Σὲ τί σοῦ ἔφταιξα φίλε μου ;

Ὁ μικρὸς ἀνασηκώνει τοὺς ὠμους.

— Ἔχεις τίποτε μαζί μου ;

Ὁχι : δὲν ἔχει τίποτε νὰ τοῦ πῆ : δὲ θέλει κὰν νὰ τοῦ μιλήσῃ. Καὶ φυσικά : Εἶρθε τώρα ἡ ἀφεντιά του νὰ τὰ μπλέξῃ μὲ τὴ δεσποινίδα Ἀντιγόνη, πού χρόνια κάθετα ἐδῶ στὰ πλάγια, καὶ δὲν ἔχει ἀσφαλῶς καμμιάν ὄρεξη νὰ γνωριστῇ μ' ἕνα τόσοσὸν ἀσήμαντο, ψηλὸ καὶ κοκκαλιάρικο ἄνθρωπο. Ἡ δεσποινίδα Ἀντιγόνη, στὸ κάτω τῆς γραφῆς εἶναι μιὰ ὁμορφὴ κοπέλα. Εἶναι βαλμένη στὰ μετάξια, κι ἂν τὸ καλοσκεφετῆς, ἡ πιὸ ὁμορφὴ τῆς γειτονιάς.. Τὸ παιδί κυττάζει πρὸς τὴν ταράτσα. Σκοτινειάζει. Ψηλά γελᾶνε δυὸ ἀστέρια, πού υπάρχουν μοναδικὰ σ' αὐτὸ ἔδω τὸ σημεῖο καὶ πουθενά καὶ πουθενά ἄλλοῦ. Συλλογιέται : θάνατι ἀσφαλῶς εὐχαριστημένη πού ἔγινε αὐτὸς φρουρός τῆς στὸ παράθυρο : δὲν ἔχει τίποτε νὰ φοβηθῇ. Κι' ὅμως : σὰν ἐκείνη γυρίζει πάλι τὰ μάτια πρὸς τὰ ἔδω, τὸ παιδί τῆς μορφάζει : τῆς μορφάζει ὀλότελα, ἀνάρμοστα.

Μὲ τὰ τέτοια του καμῶματα, μπλέχθηκε πάλι. Ἐν ἀπόγιομα πού ἔταν κι' ὁ γέρος στὸ γραφεῖο, παρουσιάστηκε—θαυ-

μάσια ὀπτασία—ἡ ξανθὴ γειτόνισσα στὴ θύρα.

— Ὁ κύριος Ν... ;

Ὁ νοῦς τοῦ μικροῦ πῆγε ἀμέσως στοὺς μορφασμοὺς καὶ τὸ κακό πού γινόταν στὸ παράθυρο Ἀπὸ κοντά, κείνη ἦταν κάτι ἀφάνταστο. Τὸ φόρεμά της ποικιλμένο μὲ ζωγραφιστὰ λουλούδια. Χρώματα πού χτυπᾶνε μέσα του ἀκανόνιστα : — σταλαγματιά σταλαγματιά. — Μιὰ φλόγα ἀτέλειωτη πού τυφλώνει. Σ' αὐτὸ τὸ διάμεσο καμμιά λέξη

Σὰν ἡ κοπέλα μπῆκε στὸ γραφεῖο ὁ Γιάννης Χαλκιάς σηκώθηκε μοναμιᾶς ἀπ' τὴ θέση του. Κλονίστηκε. Στὸ τέλος μείναν μόνοι τους, κλεισμένοι, ὁ Κυριάκος Γραφῆος κι' ἡ δεσποινίδα Ἀντιγόνη. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἔγινε.

Ὅταν κλείνονται δυὸ ἄνθρωποι σ' ἕνα γραφεῖο, λένε βέβαια πράγματα πού τοὺς ἐνδιαφέρουν, παρ' ὅλες τὶς ἀπορίες πού μπορεῖ νὰ ἔχουν ἕνα παιδί ὡς δεκατριῶν χρονῶ κι' ἕνας ἄγνωστος ποιητῆς. Πράγματα μὲ πολὺ σημασία ἀσφαλῶς. Ἡ συνομιλία διαρκεῖ ἀρκετὴν ὥρα· ἀκούγονται ποῦ καὶ ποῦ — κι' ἂς εἶναι ἡ θύρα τοῦ διαδρόμου κλειστὴ — ἀκούγονται τὰ γέλια ἐκείνης· τὸ ἤσυχο, λεπτὸ χάχανο τοῦ ἄλλου : δὲν εἶναι εὐκόλο πρᾶγμα νὰ γελᾷ ἕνας ἄνθρωπος σὰν τὸν Κυριάκο Γραφῆο. Κι' ἀκόμη. Μετὰ τὴν ἀναχώρησιν τῆς δεσποινίδας Ἀντιγόνης, ὁ κυρ Ἀντρέας ἐξασκοῦθεῖ νᾶναι γελαστός, ἀπόλυτα ἱκανοποιημένος. Γιὰ τὸν μικρὸ δὲν ὑπάρχει πιά φόβος : εἶναι φανερό.

Ὁ γέρος φωνάζει στὸ γραφεῖο τὸ βοηθὸ του. Ἀκούγεται τί τοῦ λέει.

— Μιὰ σοβαρὴ συμβολὴ στὴν ἔρευνά μας... μιὰ πολύτιμη συνεργασία....

Ὁ Κυριάκος Γραφῆος εἶχε πάντοτε μιὰ ἰδιαίτερη συμπᾶθεια γιὰ ὄσους ἀσχολοῦνται μὲ ἀναδιφήσεις. Ἐκτὸς ἀπ' τὴ βυζαντινὴ λογοτεχνία πού ἀπασχολοῦσε τὸν ἴδιο, εὗρισκε ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον στὶς ἔρευνες γύρω ἀπὸ ἡθὴ κι ἔθιμα. Θαύμαζε μαζί καὶ τὶς οἰκιακές τέχνες : ἡ ἑλληνικὴ ἰδιωτικὴ ζωὴ κλείνει θουσαυρὸν ὀλόκληρο, ὡς τώρα ἀνεκμετάλλευτο. Εἶναι γνωστό.

— Εἶδαμε τί μᾶς ἔδωσε τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι. Δὲ μπορούμε νὰ φανταστοῦμε τί πλοῦτο κρύβει ἡ μελέτη τῶν ἑλληνικῶν οἰκιακῶν τεχνῶν.... Πρότεινα στὴ δεσποινίδα.... Μοῦ πρότεινε

η δεσποινίδα... Και τὰ λοιπά...

Ἡ δεσποινίδα Ἀντιγόνη σπούδαζε νομικά.

(Ἔχει συνέχεια)

ΑΛΚ. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ο ΕΚΠΤΩΤΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

Στὴ Γέενα, Κύριε, τοῦ πυρός μ' ἐγκρέμισ' ἡ ὄργη σου!

Μέσα στὶς φλόγες

στοὺς καπνοὺς τῆς ἴδιας μου φωτιάς,

ποὺ λαμπαδιάζει πολὺγλωσση

στὰ στήθια μου, στὰ στήθια μου,

π' ἀνάβουν, καίονται κι' ἀπ' τὴν τέφρα τους

ξαναγεννιῶνται πάλι

Κ' ἔξαλλος τρέχω

πύρινη στήλη ζωντανή

μέσα στὴν ἀνυδρὴ ἐρημιὰ μου

Κ' ἔξαλλος τρέχω

μέσ' ἀπ' ἀγκάθια καὶ ξερολιθία

καὶ στὰ ρουθούνια μου καπνοὶ

Στ' ἀλαργινὰ τὰ θάμπη

ἀργοσαλεύουν ἴσκιοι . . .

σὰν κάποια χέρια

σὰν κάποια κλώνια

ποὺ μὲ καλοῦνε! . .

Μὰ τῆς λαχτάρας τὸ ἄσθημα

κ' ἡ βράση τῆς ἐλπίδας

μὲ πνίγουν, μὲ λυγίζουν·

κι' ἀγκομαχῶ καὶ τρεκλίζω

σὰν ξέπνοο βῶδι σὲ βαρὺ ζυγὸ . . .

Κ' ὅμως εἶναι φοινικόδεντρα!

ἀεροσαλεύουν καὶ σταλάζουν

στὴν πράσινη χλόη δροσοσταλίδες

κι' ὄριμοι πέφτουν οἱ καρποὶ.

Μύρια πουλιὰ στὰ φύλλα

χίλιες πηγές στὶς ρίζες

κυλοῦν παφλάζοντας κι ἀφρίζουν·

καὶ καταρράχτες καὶ ποτάμια

λαχταριστὴ σπατάλη

δροσιᾶς σκορπᾶν καὶ πᾶνε . . .

κ' ἡ ἄχνα ὡς μὲ ραντίζει

μπάλδαμο θεῖο, ἡ δίψα

σὰ νὰ κατασταλάζη! . . .

Μ' ἀνοιχτὰ χέρια μὲ καλεῖς ξανὰ Παράδεισέ μου,

κ' ἔρχομαι! . . κ' ἔρχομαι! . .

κ' ἄς φεύγεις μπρὸς μου,

κ' ἄς φαντάζεις πάντα

σὰν ἄυλος ἴσκιος κι ὄραμα στ' ἀλαργινὰ τὰ θάμπη! . .

(Ποῦθε ἀναβρύσαν τῆς χαρᾶς

οἱ δακρυσταλαγμοὶ μεσ' ἀπ' τὶς φλόγες!

σὰ νὰ σαλεύουν πάλι, σὰ νὰ πλήττουν

οἱ φωτοκαμένες μου οἱ φτεροῦγες

τ' οὐρανοῦ τὶς Πύλες! . .)

Μ' ἀνοιχτὰ χέρια μὲ καλεῖς ξανὰ Παράδεισέ μου

Γ. ΘΕΜΕΛΗΣ

ARTHUR SCHNITZLER

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΣΟΦΟΥ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Σιγὰ τὴ συνόδεψα τὰ λίγα βήματα ὡς τὸ σπίτι της. Τὰ δέντρα ἐρ-
ρίχνανε μακρσοὺς, μαύρους ἴσκιους στὸ μᾶκρος τοῦ δρόμου.

»Αὔριο πρωτὶ θὰ κάνουμε μιὰ βαρκάδα μὲ πανί...» εἶπα.

»Ναί,» ἀπάντησε αὐτὴ.

»Θὰ περιμένω στὴν ἀποβάθρα, στὶς ἐφτά...»

»Γιὰ ποῦ; ρώτησε.

»Γιὰ τὸ νησί πέρα.. ἐκεῖ ποὺ στέκει ὁ φάρος, τότε βλέπετε;»

»Ἄ, νά, τὸ κόκκινο φῶς. Εἶναι μακρὰ;»

»Μιὰ ὥρα. Μποροῦμε νὰ γυρίσουμε γλήγορα.»

»Καληνύχτα,» εἶπε αὐτὴ καὶ πέρασε στὸ δισύδρομο.

Ἔφυγα. Σὲ δύο τρεῖς μέρες θὰ μὲ ξεχάσεις ἴσως ξανὰ, στοχά-

στηκα, μὰ ἀδριο θάναι μιὰ δμορφη μέρα.

Πήγα ναρίτερα ἀπ' αὐτὴν στὴν ἀποβάθρα. Ἡ μικρὴ βάρκα περιμένε· ὁ γέρο Γιάνσεν εἶχε σηκώσει τὰ πανιά, καὶ κάπνιζε τὴν πίπα τοῦ καθισμένος στοῦ τιμόνι. Ἐπήδησα μέσα κοντά του κι' ἀφέθηκα νὰ μέ κουνᾶνε τὰ κύματα. Ροφούσε τίς στιγμές τῆς ἀπαντοχῆς, σάν ἕνα πρῶνὸ πιστό.

Ὁ δρόμος ὅπου εἶχα στραμένο τὸ βλέμμα μου, ἦτανε ἀκόμα ὀλοτελα ἔρημος. Ὑστερα ἀπὸ ἕνα κάρτο τῆς ὥρας ἐφάνηκε ἡ Φριδερίκα. Τὴν εἶδα ἀκόμα ἀπὸ μακρὰ, καὶ μοῦ φαινόταν, σὰ νὰ περπατοῦσε βιαστικώτερα ἀπὸ ἄλλοτες, κι' ὅταν ἔφτασε στὴν ἀποβάθρα, σηκώθηκα· τώρα μόλις μπόρεσε νὰ μέ δῆ καὶ μέ χαιρέτησε μ' ἕνα χαμόγελο. Τέλος ἔφτασε στὴν ἄκρη τῆς ἀποβάθρας· τῆς ἔδωσε τὸ χέρι καὶ τὴν ἐβοήθησα νὰ κατέβει στὴν βάρκα. Ὁ Γιάνσεν ἔλυσε τὸ παλαμάρι, κ' ἡ βάρκα μας γλύστρησε. Καθόμεσταν σφιχτὰ ὁ ἕνας πλάϊ τοῦ ἄλλου· αὐτὴ ἀκουμποῦσε στοῦ μπράτσο μου. Εἶτανε κάτασπρα ντυμένη καὶ ἐφαινόταν σάν ἕνα κορίτσι δεκαοχτῶ χρονῶν.

» Ποιὰ εἶναι τ' ἀξιοθέατα τοῦ νησιοῦ ; » ρώτησε αὐτή.

Ἔπρεπε νὰ χαμογελάσω.

Αὐτὴ ἐκοκκίνησε κ' εἶπε : » Πάντως ὁ φάρος ; »

» Ἴσως κ' ἡ ἐκκλησιά, πρόσθεσα.

» Ρωτῆστε λοιπὸν τὸν ἄνθρωπο... » Ἔδειξε τὸν Γιάνσεν.

Τόνε ρώτησα : » Πόσῳ χρονῶν εἶναι ἡ ἐκκλησία στοῦ νησι ; »

Μ' αὐτὸς δὲν καταλάβαινε λέξη γερμανικά· κ' ἔτσι μπορούσαμε ὕστερα ἀπ' αὐτὸ τὸ πείραμα νὰ νοιώθουμε τὸν ἑαυτὸ μας μοναχικώτερο ἀπὸ πρῶτα.

» Πέρα ἐκεῖ, » εἶπε δείχνοντας μὲ τὴ ματιὰ της πέρα, εἶναι κι αὐτὸ νησί ; »

» Ὅχι » ἀπάντησα, » εἶναι ἡ Σουηδία, ἡ στεριά. »

» Ἐκεῖ θάταν πιὸ ὁμορφα, » εἶπε αὐτὴ

» Ναί, ἀπάντησα -- » μὰ ἐκεῖ θάπρεπε νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ μείνη... πολὺ... πάντα -- »

Ἄν μοῦλεγε τώρα : Ἔλα νὰ πᾶμε μαζί σὲ μιὰν ἄλλη χώρα, καὶ νὰ μὴ ξαναγυρίσουμε -- θὰ τὸ παραδεχόμεν. Καθὼς γλυστρούσαμε ἔτσι μὲ τὴ βάρκα, ἐνῶ γύρω μας ἔπαιζε τὸ καθάριο ἀγέρι, ἔχοντας πάνωθὲ μας τὸ φωτεινὸν οὐρανὸ καὶ γύρω μας τὰ γυαλιστερά νερά, μοῦ φαίνονταν σάν ἕνα γιορτινὸ ταξίδι, σὰ νᾶμασταν ἐμεῖς οἱ ἴδιοι ἕνα βασιλικὸ ταῖρι, καὶ νᾶχαν χαθεῖ ὄλοι οἱ πρῶτοι τῆς ζωῆς μας ὄροι.

Σὲ λίγο μπορούσαμε νὰ ξεχωρίσουμε τὰ μικρὰ σπίτια στοῦ νησι· ἡ ἄσπρη ἐκκλησιά στοῦ λόφου, ποὺ ψηλώνοντας σιγά-σιγά, ἀπλώνονταν πέρα στοῦ μακρὸς ἀλάκερου τοῦ νησιοῦ, παρουσιάζονταν σὲ δυνατότερες γραμμές. Ἡ βάρκα μας πετοῦσε ἴδια ἀντικρὺ πρὸς τὴν ἀκρογιαλιά. Γύρω μας φαινόταν μικρὲς ψαρόβαρκες· μερικὲς μὲ τὰ κουπιὰ τραβηγμένα μέσα, κυλούσανε πέρα ράθυμα πάνω ἀπ' τὰ νερά. Ἡ Φριδερίκα εἶχε πιὸ πολὺ τὴ ματιὰ της στοῦ νησι στραμένη· μὰ δὲν ἔβλεπε. Σὲ λιγώτερο ἀπὸ μιὰν ὥρα μπήκαμε στοῦ λιμάνι, ποὺ εἶταν τριγυρισμένο γύρω-λῦρω

ἀπὸ μιὰ ξύλινη γέφυρα, ἔτσι ποὺ νόμιζε κανεὶς, πὼς βρίσκεται σὲ μιὰ μικρὴ λίμνη.

Δυὸ τρία παιδιὰ στέκονταν πάνω στὴ γέφυρα· βγήκαμε ὄξω καὶ τραβήξαμε σιγά πρὸς τὴν παραλία· τὰ παιδιὰ πίσω μας, μὰ σὲ λίγο χάθηκαν. Ὁλάκερο τὸ χωριὸ ἦταν μπροστά μας· ἦτανε τὸ πολὺ ἀπὸ εἴκοσι σπίτια, ποὺ ἦταν σκορπισμένα γύρω. Σχεδὸν χωνόμεσταν μέσα στὸν ψιλὸ, καστανὸν ἄμμο, ποὺ τὸν εἶχε ὑγράνει ἐδῶ τὸ νερό. Σὲ μιὰν ἠλιόφωτη, ἐλεύθερη πλατεία, ποὺ ἔφτανε ὡς κάτω στὴ θάλασσα, κρέμονταν δίχτυα, ἀπλωμένα γιὰ στέγνωμα· δυὸ τρεῖς γυναῖκες κάθονταν μπρὸς στίς πόρτες κ' ἔπλεκαν δίχτυα. Ὑστερα ἀπὸ ἑκατὸ βήματα ἦμασταν ὀλοτελα μόνοι. Μπήκαμε σ' ἕνα στενὸ δρόμο, ποὺ ἔβγαζε μακρὰ ἀπὸ τὰ σπίτια στοῦ τέλος τοῦ νησιοῦ, ἐκεῖ ποὺ στεκόταν ὁ φάρος. Στ' ἀριστερά μας ἦτανε ἡ θάλασσα, χωρισμένη ἀπὸ μᾶς μ' ἕνα φτωχὸ ὄρωμα, ποὺ ὄλο καὶ γίνονταν στενώτερο. Δεξιὰ μας ὑψώνονταν ὁ λόφος καὶ στὴ ράχη του βλέπαμε τὸ δρόμο τῆς ἐκκλησιάς, ποὺ ἦταν πίσω μας. Πάνω ἀπ' ὄλα, ἔπεφτε βαριά ὁ ἥλιος κ' ἡ σιωπὴ. Ὅλο τὸν καιρὸ δὲν μιλήσαμε γιὰ τίποτα ἢ Φριδερίκα κ' ἐγώ. Κι οὔτε καὶ τὸ ἐπιθυμοῦσα· αἰσθανόμεν ἄπειρη εὐχαρίστηση, νὰ ὀδοιπορῶ μαζί της μέσα στὴ μεγάλη ἡσυχία.

Μ' αὐτὴ ἄρχισε τὴν ὁμιλία.

» Ἐδῶ κι ὀχτῶ μέρες, » εἶπε...

» Λοιπὸν ; »

» Δὲν ἤξαιρα ἀκόμα τίποτα... μηδὲ ποὺ θὰ ταξίδευα ἀκόμα. »

Δὲν ἀπάντησα.

» Ἄ, ἐδῶ εἶναι ὁμορφα, » φώναξε πιάνοντάς μου τὸ χέρι.

Αἰσθανόμεν τὸν ἑαυτὸ μου ἐλκόμενον ἀπ' αὐτὴ· προτιμώτερο θάταν νὰ τὴν ἔκλεινα στὴν ἀγκαλιά μου καὶ νὰ τῆς φιλοῦσα τὰ μάτια.

» Ναί ; » ρώτησα σιγά.

Αὐτὴ σώπασε κ' εἶχε σοβαρέψει.

Πήγαμε ὡς τὸ σπιτάκι, ποῦνε χτισμένο πλάϊ στοῦ φάρου· ἐδῶ τέλειωνε ὁ δρόμος· ἔπρεπε νὰ στραφοῦμε. Ἐνας στενὸς χωραφὸδρομος ἀνέβαζε ἀρκετὰ ἀπότομα στοῦ λόφου. Ἐδίστασα.

» Ἐλάτε » εἶπε αὐτὴ.

(Μετάφραση ἀπ' τὰ γερμανικά).

ΔΗΜ. ΣΤ. ΔΗΜΟΥ

ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ

ΣΤ. ΞΕΦΛΟΥΔΑ - « Εῦα »

Εἶν' ἀνάγκη νὰ εἰπωθῆ ἀπὸ τὴν πρώτη, πὼς ὁ κ. Ξεφλούδας ἀκολουθεῖ μιὰ ἰδιαίτερη τεχντροπία καὶ μιὰ αἰσθητική, ποὺ ἀντικαθρεφτίζει τὴν ὑπερευαίσθησία καὶ τὴν ἀγωνία ὀρισμένων « πολιτισμένων » ἀνθρώπων. Γιὰ νὰ κριθῆ λοιπὸν σωστά καὶ χωρὶς προκατάληψη τὸ ἔργο τοῦ

κ. Ξεφλούδα, πρέπει να τοποθετηθεί μέσα στο πλαίσιο της τεχνοτροπίας και της αισθητικής αυτής και σχετικά μ' αυτή να εξετασθή, αν ο συγγραφέας πέτυχε, αν το μυθιστόρημά του είναι έργο τέχνης. «Έκείνο που παραπλάνησε πολλόν καιρό μερικούς κριτικούς, που ασχολούνται με τὰ μυθιστορήματα του Julien Green, λέει ο Edmond Jaloux, είναι τὸ ὅτι θέλησαν νὰ ἴδουν στὸ πρόσωπό του ἕνα συγγραφέα ἀπὸ κείνους πὺ ἔχουμε πολλούς στὴ Γαλλία, ἕναν ἀπ' αὐτούς τούς παρατηρητικούς, πὺ εἶναι καταγινωμένοι νὰ ζωγραφίζουν με λεπτομέρεια καὶ ν' ἀποδίδουν με ἀληθοφάνεια τὸ θέαμα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Γι' αὐτὸ παραξενεύτηκαν, ὅταν ἀντίκρισαν κάτι περιστατικά, πὺ δὲν τούς φαίνονταν κανονικά, καὶ κάτι χαραχτήρες, πὺ δὲν τούς φανερώνονταν με τὴ συννηθισμένη ἐπαλήθευση» (1).

Ἔτσι κι ὁ κ. Ξεφλούδας προσπαθεῖ «νὰ ἐλευθερώσει τὸ μυθιστόρημα ἀπὸ τὴ σκλαβιά τῶν γεγονότων»,—εἶναι ἡ φράση τοῦ E. Jaloux γιὰ τὸ J. Green—, καὶ νὰ ἐκφράσει τὴν ἀδιάκοπη ροὴ τοῦ ἐγῶ. Στὴ φύση καὶ στὴν ψυχὴ κυλοῦνται κύματα ἤχων, μιὰ μουσικὴ πολυφωνικὴ, λυπητερὴ ὅμως, γιὰτὶ γλυστράει καὶ φεύγει. Οἱ εἰκόνες καὶ τὸ φῶς δὲν ἔρχονται στὴν ψυχὴ του, παρὰ σὰν ἤχοι. «Παντοῦ πλανιότανε μιὰ μουσικὴ ἀναμνήσεων, μιὰ βροχὴ ἀπὸ δνεῖρα... Ὅλα κυλοῦσαν, σὰ νὰ γλυστρουσαν μόνα τους», γράφει γιὰ τὴν Εὔα (σελ. 16). «Μονότονη συμφωνία τοῦ λευκοῦ» (σελ. 27). «Πῶς γκρεμιζότανε στὰ μάτια του δίχως ἀντίσταση ὅλη ἡ πλαστικὴ ἀκίνησια, ἐνῶ ἕνας ὠκεανὸς μουσικότητας σκέπαζε ὅλο τὸ χῶρο!» (σελ. 76). «Ἦταν ἡ μουσικὴ ψυχὴ τῆς πὺ ἐκφραζότανε» (σελ. 77).

Τὴν πλαστικότητα δὲν τὴν αἰσθάνεται, γιὰτὶ εἶναι ἀκίνητη, δὲν ἔχει μουσικὴ, ἢ μᾶλλον τὴν αἰσθάνεται σὰ μουσικὴ ἔκφραση. Γι' αὐτὸ ἐπιτηδες λείπει ἡ ἀρχιτεχτονικὴ ἀπὸ τὸ ἔργο του, γι' αὐτὸ οἱ χαραχτήρες του δὲν παρουσιάζονται ἀνάγλυφοι, πλαστικοί, διαφορημένοι, δὲν ἔχουν περίγραμμα, εἶναι ἐσωτερικοί, σκοτεινοί, μουσικοί. Δὲν εἶν' ἀπὸ λάθος του τέτοιοι, εἶν' ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ, πὺ τὸν ἐμπνέει.

Ἄλλὰ μιὰ τέτοια αἰσθητικὴ ἀπὸ πὺ πηγάζει; Εἶναι δικαιολογημένη ψυχολογικὰ; Ἄπαντοῦμε: μάλιστα. Ζοῦμε σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ὑποφέρουμε ἀπὸ πολιτισμό. (Ὁ Καβάφης νοσταλγοῦσε τούς βαρβάρους). Οἱ διανοούμενοι ἀστοὶ βρίσκονται σὲ ἀνάλογη θέση, πὺ βρίσκονταν καὶ οἱ κοσμοπολίτες διανοούμενοι τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς. Ἔχουν χάσει τὴν πίστη τους τὴ θρησκευτικὴ, ἔπαψαν νὰ πιστεύουν καὶ στὴν εὐτυχία πὺ μᾶς ὑποσχόταν ἡ ἐπιστήμη, καὶ δὲ βρίσκουν ἀντιστάθμισμα στὴ φιλοσοφικὴ σκέψη. Ἄπ' ἐναντίας, πάσχουν ἀπὸ σκέψη. Τὸ πρόβλημα τῆς εὐτυχίας τούς ἐνοχλεῖ ἀδιάκοπα καὶ ἡ σκέψη τοῦ θανάτου δηλητηριάζει καὶ τίς πιὸ εὐτυχησμένες τους στιγμές. Γι' αὐτὸ συσπειρώνονται στὸν ἑαυτὸ τους, ἀποστρέφονται τὴ φύση, θέλουν νὰ φύγουν ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Κλείνουν τὰ μάτια καὶ παραδίνονται στὴν ἀκρόαση τῆς

(1) Les Nouvelles Littéraires 24-3-1934.

ψυχῆς των, γίνονται διαισθητικοί, (καὶ ὁ Μπερζονισμὸς εἶναι ἡ καλύτερὴ τους δικαίωση), καὶ ὁ μυστικισμὸς τούς κυριεύει. Ἄλλ' ἄς ἀκούσουμε τὸν ἴδιο τὸν κ. Ξεφλούδα, ὅταν περιγράφει τὸ ἐσωτερικὸ τῆς Εὔας καὶ τοῦ Παύλου:

«Δὲ μπορούσε νὰ νειρεύεται μόνη τῆς καὶ νὰ συντριβεται κάτω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, πὺ τῆς ἀποκάλυπτε τὴ θέση τῆς, τὸν ἀληθινὸ ἄνθρωπο πὺ ἔφερνε μέσα τῆς» (σελ. 39). «Ὁ Παῦλος ρωτοῦσε τὴν Εὔα, ἄν τὴν βασάνισε ποτὲ ἡ ἰδέα τοῦ θανάτου. Ἄν τὴν κράτησε ἀγρυπνὴ κάποιες νύχτες. ...Θὰ εἶχε χάσει τὸν ἑαυτὸ του μέσα στὴν ἰδέα τοῦ θανάτου... Μέσα σ' ὅλη τὴν ὑπαρξὴ του στριφογύριζε ἕνα λευκὸ παγωμένο τέρας, πὺ τότε γέμιζε φρίκη καὶ τρόμο» (σελ. 46). «Μιὰ θλίψη ἀόριστη, πὺ βαθεῖα ἀκίνητοῦσε μέσα τους. Καὶ ὁ μὴ σὲ εἶχα νὲ δ, τι πὸ θ ἡ σ α ν ε. Καταλαβαίνανε κάποιον κενὸ νὰ μεγαλώνει στὴν ὑπαρξὴ τους σὲ κάθε τους βῆμα» (σελ. 54). «Καταλάβαινε καλὰ ὁ Παῦλος, ὅτι κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ σώσει ἀπ' τὴ δυστυχία τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου» (σελ. 72). «Ὁ ἄνθρωπος πὺ ἀναζητᾷ τὸν ἑαυτὸ του καὶ πλάνεται στὸ δικὸ του ἀγνωστο, παρουσιάζει πάντα τὸ θλιβερὸ θέαμα μιᾶς ψυχῆς, πὺ βασανίζεται ἀπ' τὴν ἴδια τῆς τῆς δυστυχίας» (σελ. 79). Ἡ ροὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου, πὺ μεταβαλλόταν συνεχῶς, χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ σταματήσει. αὐτὸ ἦταν πὺ τὸν ἐνδιέφερε τὸν Παῦλο. Τοῦ φαινόταν πάντα πῶς στὸ βάθος αὐτῆς τῆς γυναικας, τῆς Εὔας, ὑπῆρχε μιὰ παράξενη χορεύτρια, πὺ χόρευε κι ἄλλαζε μορφές... ἔβλεπε μιὰ χορεύτρια, πὺ καταργοῦσε κάθε λογικὴ συνέπεια αὐτοῦ πὺ ἔκανε, σὰ νᾶβρισκε τὴν ἀπόλυτη ἠδονὴ σ' αὐτὴν τὴν κατάσταση τοῦ παροξυσμοῦ, πὺ ἐρμήνευε τὴν ἀγνωστὴ πραγματικότητά τῆς ψυχῆς τῆς, καὶ μᾶς ἀπεκάλυπτε ἕναν κόσμον πὺ κρῦβεται ἀνήσυχος στὸ μισόφωτο... Ἦταν ἡ μουσικὴ ψυχὴ τῆς πὺ ἐκφραζότανε» (σελ. 77). «Ὁ Παῦλος σ κ ε π τ ὅ τ α ν ε: Εἶναι ὁ πόνος πὺ πλημμυρίζει τὸν ἀέρα, ἡ δυστυχία πὺ σέρνεται στοὺς δρόμους, εἶναι μιὰ πραγματικότητα πὺ καίει ὅλη μας τὴν ὑπαρξὴ. Πῶς εἶναι δυνατόν νὰ δώσει κανεὶς σ' ὄλους τούς ἀνθρώπους τὴ χαρὰ; Ὑπάρχουν στὸν καθένα, μέσα του, ἐκτάσεις γεμάτες σκιές, μέρη πὺ ἀνθίζουν ὅλες οἱ σκοτεινὲς δυνάμεις, ἕνας οὐρανός, ἢ μιὰ κόλαση. Ζοῦμε, χωρὶς νὰ θέλουμε, κάτω ἀπ' τὴ δικὴ τους κυριαρχία. Ὁ ἄνθρωπος μὴ ν ο ς τ ο υ θ ἄ μ π ο ρ ο ὕ σ ε ν ἄ σ ὴ σ ε ι τ ῆ δ ι κ ῆ τ ο υ τ ῆ ν ψ υ χ ῆ, ἀναζητῶντας νὰ βρεῖ τὸν ἴδιο του Θεὸ στὸ βάθος τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἡ ἀγῶνία τοῦ ἀνθρώπου νὰ νικήσει τὴν ἴδια του ἀδυναμία εἶναι πὺ φέρνει στὸ Θεὸ του. Ὑπάρχουν ἄνθρωποι, πὺ ἀπομακρύνονται ἀπ' αὐτὸν καὶ βασανίζονται ἀπ' τὴν ἴδια τους ἀδυναμία. Τρέμουν σὰ σκιές μέσα σ' ἕνα χάος, ἢ ψυχὴ τους ἀναπνέει τὸν ἀέρα τῆς δικῆς τους κόλασης» (σελ. 78). «—...Οἱ κραυγὲς τῆς δυστυχίας ὄλου τοῦ κόσμου, σὰν ἄ ἂ μὴ σ κ ο τ ἰ ν ῆ κ ὄ λ α σ η, φ τ ἄ ν ο υ ν γ ῶ ρ ω μ ο υ καὶ π λ η μ μ υ ρ ῖ ζ ο υ τ ῆ ν ὑ π α ρ ξ ῆ μ ο υ. Ἡ ἀνᾶπνοῦ μου πνίγεται. Ὁ ἄνθρωπος παλαίβει γιὰ νὰ σωθῆ. Ὁ οὐρανός εἶναι θολός. Ὁ Θεὸς δὲν ὑπάρχει πιά μέσα στὴν ψυχὴ. Μόνος του ὁ καθένας χρειάζεται νὰ σώσει τὸν ἄνθρωπο, πὺ

φέρνει μέσα του» (σελ. 135).

Ο θάνατος, το άγνωστο, ή αστάθεια και το ροϊκό τών πραγμάτων του έξωτερικού κόσμου κάνουν τόν άνθρωπο νά σύσπειρωθή στόν έαυτό του. Άλλά κι εκεί ή ΐδια αστάθεια, τó ΐδιο μυστήριο, ό ΐδιος τρόμος του θανάτου κι άκόμη χειρότερος. Δέν ύπάρχει λοιπόν σωτηρία, δέν ύπάρχει εύτυχία. Έτσι, δέν ύπάρχει πίστη σέ κάτι έξωτερικό, ούτε αύτοπεποίθηση. Δέν ύπάρχει ιδανικό κανένα, καταφύγιο κανένα. Η άπόγνωση πλήρης. Η άδιάκοπη μεταβολή είναι μόνο πού τρέφει μιá έλπίδα, άπέλπιδη έλπίδα. Συχνά ζητούν τήν ποικιλία, τήν ιδιοτροπία, κ ά τ ι ά λ λ ο γιά νά γλυτώσουν άπό τήν πλήξη τής μονοτονίας. Η άκινήσια, ή σιωπή και ή όριστική κατάσταση φέρνουν τρόπο, πνίγουν. Γι αυτό ή ά γ ω νία τής ά λ λ α γ η ς, τής άδιάκοπης φυγής άπό τήν τυραννική πραγματικότητα τής στιγμής. Έτσι ή ψυχή γίνεται ύπερευαίσθητη, παθολογική, λαχανιασμένη άπό τή φευγάλα και τήν κίνηση, διψασμένη γιά κάτι έξαιρετικό και σπάνιο, έστω και φανταστικό. Τά πιό κοινά έρεθίσματα προκαλούν συγκλονιστικούς παλμούς και εικόνες μεγεθυμένες. Κι αντίστροφα. οί πιό δυνατές στιγμές προξενούν μέτριες συγκινήσεις.

Αύτες τίς συγκινήσεις, αυτούς τούς πόνους, αύτήν τήν άγωνία τών έκλεπτυσμένων, «παρα-πολιτισμένων» ψυχών θέλει νά έκφράσει ό κ. Ξεφλούδας.

Δυό νέοι, ό Παύλος και ή Εύα, άγαπιούνται, περνούν κάμποσο καιρό μαζί και χωρίζονται. Έστερα και οί δυό, ό ένας μακριά άπό τόν άλλο, ξαναζούν μέ νοσταλγία τά περασμένα τους. Οί άναμνήσεις, σάν όνειρα, άταχτες, μέ διακοπές, μέ γρηγοράδα, πού φέρνει σύγχυση στή συνέχεια,—σά ροϊκές πού είναι—, μέ αναδρομές στίς παιδικές στιγμές, μέ είσβολές άπό ξένα πρόσωπα,—όπως ή Φάνη—, κυλούν, τρικυμίζουν σάν ώκεανός μέ μιá μουσική λυπητερή, πού όσο πάει και δυναμώνει, όσο πάει και γίνεται πιό πικρή, ώσπού,—σέ μιá στιγμή πού μέσα στήν Εύα συγχωνεύονται όλες οί γυναίκες, (ή Φάνη, ή φθισική, οί δυό δυστυχημένες γυναίκες του έρωτα)—ή μουσική αύτή ξεσπάει σένα σπαραχτικό λυγμό.

Αύτήν τήν τεχνοτροπία, είτε έσωτερικό μονόλογο τήν είπούν, είτε διάλογο του ανθρώπου μέ τήν ψυχή του, ό κ. Ξεφλούδας τήν κατέχει, και, άν προσθέσουμε τή μεγάλη του εύχέρεια στή χρήση τής γλώσσας, μπορούμε άδίσταχτα νά πούμε, πώς ή «Εύα» είναι καρπός μιáς εύσυνείδητης έργασίας κ ένός ταλέντου, πού διαρκώς εξέλισσεται και ύπόσχεται κάτι μεγάλο.

Όπως είναι φυσικό, ένα τέτοιο έργο δέν άπευθύνεται στό πολύ κοινό. Άπευθύνεται στούς λίγους, πού έχουν τήν ψυχρούνθεση τών προσώπων τής Εύας.

Τό πρόβλημα τής τέχνης του κ. Ξεφλούδα, κατά τή γνώμη μου, είναι, πώς θά κατορθώσει μένοντας πιστός στήν τεχνοτροπία του νά δημιουργήσει ένα έργο γιά όλους, μέ καθολική κύρωση. Και ή «Εύα» δείχνει ότι μπορεί νά κατορθώσει. Τό π ώ ς, είναι δική του δουλειά.

ΒΑΣ. ΔΕΔΟΥΣΗΣ

Θ. ΠΕΤΣΑΛΗ «Τό Στανυροδόμι».

ΕΙΝαι τó δεύτερο βιβλίου του κύκλου μυθιστορημάτων «Γερές και άδύνατοι γενεές», πού άνοιξε ό κ. Πετσάλης μέ τήν περυσινή του «Μαρία Πάρνη».

Τό πρόσωπο πού κυριαρχεί είναι ό Άλέκος Πάρνης. Τό πρώτο μέρος του έργου αναλύεται στή σύνθεση τής φυσιογνωμίας του προσώπου αυτού. Η σύνθεση γίνεται μπροστά μας και τó σχέδιό της είναι ολοφάνερο, όπως και τó σχέδιο όλου του έργου. Γνωρίζουμε τίς άρετές και τίς κακίες τών προγόνων του πού θά κυκλοφορήσουν στό αίμα του, γνωρίζουμε άπό τά πρίν, ότι θά είναι ένας άνθρωπος εύγενής, περιήφανος, συντηρητικός σάν τόν πατέρα του, κ' ένας άνθρωπος άνήσυχος, πού θά προσπαθή γιά τó καλύτερο και τώραιότερο, σάν τή μητέρα του. Έτσι γνωρίζουμε άπό τά πρίν τόν άνθρωπο και δέ μάς μένει παρά νά παρακολουθήσουμε τήν έφαρμογή τών γνωστών ιδιοτήτων του στήν πράξη. (Μιά μονάχα έξωτερική περιπέτεια τείνει νά έπηρεάση τόν χαρακτήρα του, ό γάμος του μέ τήν Άσπασία. Άλλά ή Άσπασία τόν άπατά και ό Άλέκος τήν έγκαταλείπει γιά νά ξαναγυρίση στήν προδιαγραμμένη πραγματοποίηση του έαυτού του). Έτσι ό Άλέκος ζή τούς προγόνους του όταν πολιτεύεται, ζή τόν πατέρα του όταν δείχνεται συντηρητικός, όταν προτιμά τήν αύταρχική μορφή του πολιτεύματος, τή δικτοτορία. Ζή τή μητέρα του, όταν είναι ένας ιδεόληπτος και άνήσυχος άνθρωπος, όταν ζητά νά όργανώσει ένα καλύτερο μέλλον γιά τήν πατρίδα του.

Σάν επιστρώματα στή φυσιογνωμία του Άλέκου προσθέτονται οί άγάπες του γιά τόν ήλιο και τó κύμα, γιά τά σπόρ. Όμως αυτές οί άγάπες του στέκονται σάν άδειες λέξεις, δέν τίς ζή, όσο κι άν έχη διάθεση νά τίς ζήσει πιστεύοντας συνειδητά, ότι αυτές είναι χαρακτηριστικές τής νέας, τής γερής γενιάς και ότι αύτός είναι ένας αντιπρόσωπός της. Άκόμα ό Άλέκος σπεύδει νά ζήσει τίς «άνησυχίες» τής εποχής· αλλά αντί γι' αυτές δέν καταφέρνει νά έμβιώση άληθινά παρά μιá έμμονη ιδέα, μονοκόμματη, χωρίς άμφιβολίες, χωρίς δισταγμούς. Είναι ένας έξημμένος ιδεαλιστής ένας φανατικός τής ιδέας. Πιστεύει, ότι μιá καλύτερη ό ρ γ ά ν ω σ η τών κοινωνικοπολιτικών θεσμών θά όδηγήσει σ' ένα καλύτερο μέλλον. Πιστεύει, ότι ένα τελειότερο πολίτευμα κάμνει και τούς ανθρώπους τελειότερους. Η ιδέα του είναι μιá καθαρά πολιτική ιδέα. Ο Άλέκος δέν ξιφεύγει άπό τόν προκαθορισμό τής κληρονομικότητας : Θέλει νά σκεφθί σάν «νέος», αλλά δέν κατορθώνει παρά νά σκεφθί σάν πολιτικός. Και όσο περισσότερο κερδίζει τή ζωή του ό πολιτικός, τόσο ό ΐδιος χάνει άπό τó άνθρωπινό στοιχείο. Φτάνει στό σημείο νά εύχαριστήσει τή γ υ ν α ί κ α τ ο υ γιά τó καλό π ο υ τ έ ρ α ς. Δέν έξανίσταται σάν ή θ ι κ ή προσωπικότητα ένάντια στήν π ρ ο ο σ τ υ χ ι á του φίλου κ' έξαδέλφου του, πού έκανε έρωμένη τή γυναίκα του. Ζή. άκόμα, μιá ζωή μπεκιάριχη, σκληρή, ά σ κ η τ ι κ ή. Τά έχει έγκαταλείψει ό λ α γιά τήν ι δ έ α. Άπογυμνώνεται άπ' όλα τά άν-

θρώπινα στοιχεία για να γινή μια ένσαρκη Ίδεια! Και τόσο άμφισβητήσιμη!

Ο κ. Πετσάλης πιστεύει, ότι η σημερινή νέα γενεά είναι ή γερή γενεά επειδή αγαπάει τα σπόρ. Έχω τη γνώμη, ότι η αγάπη της αυτή είναι τις περισσότερες φορές ένας φανατισμός, ένας πρωτογονισμός και όχι σπάνια ένας νομοπισμός και μια μόδα. Η αγάπη του παιγνιδιού γενικά (άθλητισμός, κοσμικά σπόρ, ορειβασία) δεν είναι αυτογέννητη στους νέους μας, ώστε να αποδείχνουν τη γερωσύνη τους πλουσιώτερη σήμερα από άλλοτε, αλλά είναι επίεσακτη.

Ο κ. Πετσάλης φρονεί ακόμα, ότι οι σημερινοί νέοι αναζητούν με άνησυχία καινούργιους ρυθμούς. Βέβαια υπάρχουν λαμπροί νέοι, πνεύματα ανήσυχια, αν όμως η άνησυχία τους στρέφεται γύρω στον άξονα της πολιτικής, όπως φαίνεται να έννοη ό κ. Πετσάλης, δε νομίζω ότι αυτή δείχνει την αναζήτηση καινούργιων ρυθμών, αλλά είναι μάλλον μια κινέζικη συνέχιση παλιότερων ένδιαφερόντων. Κι αν έτσι δε γίνεται, αλλά φρονεί ό κ. Π. ότι έτσι πρέπει να γίνεται, τότε ως άπελπισθοίμε για τα έλληνικά νιάτα. Η πολιτική είναι ή χρόνια έλνοσσία της ρωμισσύνης και άπειλει να όδηγήση το έθνος στην πνευματική φθίση, στην κατάπτωση. στην όριστική παρακμή.

Στην καλλιτεχνική διαχείριση της ύλης μας σταματάει ό διάλογος. Δέν είναι λεπτός, ευθραυστός, ρευστός, φυσικός. Είναι πολύ κατηγορηματικός και συμβατικός. Και πολλές φορές τα λόγια είναι κατώτερα από το πρόσωπο που μιλεί (σ. 112, 133, 198). Έπειτα, ό κ. Π. έπιμένει να μη δώση την προσήκουσα σημασία στη λεπτομέρεια, άφου την ύποτάζει σ' ένα πολύ φανερό καλλιτεχνικό διάγραμμα και της δίνει έναν τόπο όριστικότης που άποξηραίνει. Θυμοίμαι τώρα το μυθιστόρημα του Μ. Baring «Daphné Adeane» όπου τα μόρια δηλ. οι λεπτομέρειες της ήθικης ζωής, της πνευματικής ζωής, είναι σαν άστάθμητα, σαν άπιαστα, σαν παλμοί και κύματα μικρά, πυκνά, άλληλοδιάδοχα.

Την έντύπωση από την έλλειψη καλλιτεχνικότητας στο μυθιστόρημα του κ. Πετσάλη άμβλύνει ή άνακουφιστική άίσθηση, ότι έχουμε μπροστά μας μια σοβαρή προσπάθεια λογοτεχνικής σ υ ν θ έ σ ε ω ς. Πιστεύω, πως σε τοϋτο άκριβώς πρέπει να τείνη ένας, που θέλει να γράψη μυθιστόρημα. Η σύνθεση κρατάει το μυθιστόρημα στην άρχική του γραμμή του έπους, ένω ή άσύνθετη ροϊκή τέχνη, άφήνει να έπικρατήση το λυρικό στοιχείο. Η λυρικότητα είναι ωστόσο κάτι ουσίωδες μέσα στη μυθοποίηση της ζωής που όνομάζουμε έπική σύνθεση, μυθιστόρημα. Είναι ή συγκίνηση από την έπαφή μας με τη ζωή και με τον έαυτό μας, συγκίνηση για την όποια το γεγονός της συνθέσεως δεν είναι πάντως άρκετό.

Π. Σ.

Γ. ΔΕΛΙΟΥ «Οι Άνθρωποι που νοσταλγοϋν».

Άν ό Θεός μου χάρισε τη δύναμη να διακρίνω το πράσινο από το κίτρινο, οι άνθρωποι του βιβλίου αυτού δε νοσταλγοϋν. Άλλά δεν έπιμέ-

νω. Η συζήτηση για τους τίτλους των βιβλίων και για τα έξώφυλλα τους μοιάζει με το να κρίνη κανείς ένα σκηνικό έργο από τα...διαλείμματα.

Άνοίγοντας την αύλαία του βιβλίου του ό κ. Δ. θέλει να μας δώση πριν άπ' όλα μια σαφή αντίληψη του τόπου, του φυσικού περιβάλλοντος, όπου θα τοποθετήση τους ανθρώπους του. Ξοξεύει άρκετές σελίδες για να μας περιγράψη την περιοχή που βρίσκεται το μεταλλείο λευκολίθου τη βίλλα, τα γραφεία της έπιχειρήσεως. Κι' ακόμα το χωριό· ένα χωριό όπου το καλοκαίρι βομβεί ή κοσμική κίνηση, χωριό που χορεύει, που έχει ραδιόφωνο, κινηματογράφο.

Η περιγραφή δεν είναι καθόλου μονότονη, διακόπτεται με τέχνη από γεγονότα μικρά ή άποσπάσματα σκέψεων. Και είναι μια καθαρά καλλιτεχνική περιγραφή, γιατί κατορθώνει να άποσπᾶ πάντα από τα πράγματα κάποιο μυστικό, την ποίησή τους.

Το βιβλίο είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο και συνεπώς ένα από τα πρόσωπα είναι κι ό ίδιος ό συγγραφέας. Άπό άνάγκη έκφραστική θα τον όνομάζω από τη δουλειά που ανέλαβε στο έργο, μηχανικό. Δεύτερο σημαντικό πρόσωπο είναι ό Κ., ό διευθυντής της έπιχειρήσεως του μεταλλείου. Τα άλλα κινούνται μάλλον στη σκιά και είναι μάλλον άφρόμη ή άναγκαία νούμερα κάποιου πληθυσμού.

Ο Κ. παρουσιάζεται στη σκηνή μασώντας κοινωνιολογία, μιλώντας για τη θέση του άτομου και της όμάδας μέσα στην όλότητα. Ο άνθρωπος αυτός πιστεύει πως ή εύδοκίμηση μιας μικρής ή μεγάλης κοινωνίας βασίζεται στην πειθαρχία, ή όποια βλασταίνει μόνο με τον ήλιο της στοργής και της αγάπης. Και προσπαθεί να δημιουργήση από τους ανθρώπους—εργάτες κάποιους άλλους εργάτες που θα ζήσουν τις ίδεες του, φιλάλληλους, αγαπημένους, χαρούμενους. Η δουλειά του Κ. είναι ουσιαστικά ή ανθρωποκαλλιέργεια. Και ό σκοπός του αυτός έκφράζει όλη την ύπαρξή του. Έξω από το σκοπό αυτόν ό Κ. δεν ύπάρχει. Δεν αγαπά. δε μισεί, δεν όνειρεύεται. Άλλά τί έχει για να αγαπήση και να μισήση και να όνειρευτή; όλα αυτά που δημιουργοϋν πλημμυρίδες και άμπώτιδες στην ανθρώπινη ψυχή, αυτός πιστεύει πως τα έχει μεταμορφώσει σε έργο, το έργο του, πως έχει άπ' αυτά δημιουργήσει ανθρώπους, τους ανθρώπους του μεταλλείου. Κυρίως λοιπόν ή προσωπικότητα του Κ. έχει μετατεθῆ όλόκληρη στους ανθρώπους και το έργο τους και δε μένει γι' αυτόν παρά ή Ίδεια. "Όμως,—και τοϋτο κατά τη γνώμη μου είναι μια άδυναμία—δεν αναλύονται, όπως θα έπρεπε, οι άνθρωποι του μεταλλείου και το έργο τους για να γνωρίσουμε δημιουργικά—σοβαρά το λέω—την προσωπικότητα του Κ. έφόσον δε μας την προσφέρει το ίδιο του το άτομο. Και είναι εύεξηγητο τώρα πως ό Κ.—Ίδεια, όταν ή καταστροφή του μεταλλείου ύπογραμμίζει την άποτυχία του, δεν κλονίζεται καθόλου, δεν αισθάνεται να κρημνίζεται ό ίδιος ό έαυτός του, αλλά χωρίς καμιά έκδήλωση άλλη άποφασίζει ψυχρά να συνέχιση το έργο με άλλες βάσεις.

Ο μηχανικός είναι πρόσωπο ζωντανώτερο. Φεύγοντας άπ το χω-

ριό για κάμποσες ημέρες αισθάνεται κρυφή χαρά που θα πλανηθῆ στους θορυβώδεις δρόμους τῆς μεγαλουπόλεως καὶ θὰ γίνῃ ἕνα μόριο στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς μεγάλης ζωῆς. Εἶν' ἕνας ἄνθρωπος, που δὲ δεσμεύεται μὲ τίποτε τὸ ὀριστικό. Ἀγαπάει τὴν περιπλάνηση. Ἰκανοποιεῖται ἀπὸ τὴ φευγαλέα γνωριμία τῆς ὅποιας ἁμορφῆς γυναίκα, ἀπὸ τὶς ἐντυπώσεις τοῦ δρόμου, ἑνὸς μπάρ. Ζῆ ἀπὸ ἐντυπώσεις. Ἀπ' ὅποιον κι ἂν πλησιάσῃ, ἀπ' ὅ,τι κι ἂν ἀντικρύσῃ εἶναι σὰν νὰ προσπαθῇ νὰ «κλέψῃ» κάτι καὶ νὰ τὸ ἀποταμιεύσῃ μέσα του γιὰ μιὰ μελλοντικὴ πιθανὴ ψυχικὴ φτώχεια. Καὶ ὅ,τι τοῦ συμβαίνει στὴ μεγάλη πολιτεία, τὸ ἴδιο τοῦ συμβαίνει καὶ στὸ χωριό, στὴν περίπτωσιν που συναντᾷ τὸ φτωχὸ χωρικό κ' ἔπειτα τὴ Μ. Μὰ εἶναι βέβαιο πὼς τὸ χωριὸ δὲν παρέχει πολλὰς πιθανότητες ἀνανεώσεως ἐντυπώσεων. Γι' αὐτὸ ἀπὸ τὴν ἔντασιν τῆς προσοχῆς σ' ἕνα μονάχα πρόσωπο θὰ ζητήσῃ ὁ μηχανικός τὴ διαρκὴ ἀνανέωσιν καὶ ποικιλία στὶς ἐντυπώσεις. Ὅ,τι αὐτὸς αισθάνεται γιὰ τὴ Μ. δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἔρωτας. Κάθε κοίταγμα που κοιτάζει τὴ Μ. τοῦ φέρνει ἄλλοτε ἄλλο : τὸ δισταγμὸ, τὴν ἀγάπην, τὴν ἐλπίδα, τὴ θλίψιν. Ὁ μηχανικός εἶναι ἕνας κυνηγὸς ἐντυπώσεων, που τὸ ἔνστικτό του τὶς ἀπορροφᾷ μὲ δίψα, τὶς μετουσιώνει σὲ συναισθήματα καὶ τὶς ἀποταμιεύει. Δὲν ἔχει μόνιμα καὶ σταθερὰ καὶ ὀριστικά συναισθήματα αὐτὸς ὁ ἴδιος. Εἶναι ἕνας δέκτης πολὺ περισσότερο παρὰ ἕνας πομπὸς ζωῆς. Ὅμως ὁ ὠλοκληρωμένος ἄνθρωπος εἶναι κι ἀπὸ τὰ δυό.

Προσέχοντας τὸ ἔργο σὰ σύνθεσιν στοιχείων παρατηροῦμε πὼς δὲν ἔχει ἐπιτευχθῆ ἀκόμα σ' αὐτὸ μιὰ τελειωτικὴ ἀφομοίωσιν, μιὰ ἐσωτερικὴ ἄρμονία τῶν στοιχείων καὶ τὰ μέρη ὅπου διατυπώνονται ἰδέες, σκέψεις δὲ φαίνονται πάντοτε σὰ ν' ἀναβλύζουσιν ἀπ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ ἔργου, ἀλλὰ στέκονται συχνὰ σὰν ἀπηχήσεις τῶν πνευματικῶν ἐνδιαφερόντων τῆς ἐποχῆς συναρτημένους κάπως ἐξωτερικά, κάποτε χωρὶς ἐπίγουσα ἀνάγκη παρεμβαλλόμενες.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ὕφους καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκμεταλλεύσεως τοῦ θέματος τὸ ἔργο τοῦτο τοῦ κ. Δ. ξεπερνᾷ σὲ βαθμὸ ἀπίστευτο ὅλα του τὰ προηγούμενα. Βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ λεπταίσθησι πού ἀκόμα στοὺς «Νέους κόσμους» δὲν ἦταν παρὰ μιὰ πιστοποίηση καλῆς συμπεριφορᾶς,—καὶ σὲ μιὰ λεπτότητα ἀποχρώσεων ἀληθινὰ καλλιτεχνικῆ.

Π. Σ.

ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ :

Τ. Κ. ΠΑΠΑΤΣΩΝΗ «Ἐκλογὴ» Α' (ποιήματα) Ἀθήνα.
Π. ΦΛΩΡΟΥ «Ἄποικοι» μυθιστόρημα. Ἀθήνα
Ἔκδοσιν Μπενέ-Μπεριθ «ΓΙΩΣΕΦ ΕΛΙΓΙΑ». Θεσσαλονίκη
ΜΙΜΗ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗ «Φωνές τῆς νύχτας» (ποιήματα). Ἀθήνα

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ:

ΣΗΜΕΡΑ μηνιαῖο περιοδικὸ ἔρευνας.
ΞΕΚΙΝΗΜΑ μηνιαῖο λογοτεχνικὸ περιοδικὸ τῶν νέων.
ΡΥΘΜΟΣ μηνιαῖο λογοτεχνικὸ περιοδικό.