



3<sup>α</sup>

# ΦΙΛΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΕΛΕΓΧΩ



ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΣ: Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥΣ

## ΦΙΛΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΜΑΡΤΗΣ 1925

ΧΡΟΝΙΑ Α΄ ΦΥΛΛΑΔΙΟ 3.

ΒΓΑΙΝΕΙ ΚΑΘΕ ΜΗΝΑ. ΤΑΧΥΔΡΟΜΙΚΗ ΣΥΣΤΑΣΗ. ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΦΙΛΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ,  
ΔΕΙΝΟΚΡΑΤΟΥΣ 2, ΑΘΗΝΑ.  
ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΕΙΤΕ ΔΗΜΟΣΙΕΒΟΥΝΤΑΙ ΕΙΤΕ ΟΧΙ ΔΕΝ ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΥΝΤΑΙ.

**ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ :** ΓΙΑ ΕΝΑ ΧΡΟΝΟ 100 ΔΡΑΧΜΕΣ. ΓΙΑ ΕΞΗ ΜΗΝΕΣ 50.

— ΓΙΑ ΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ : ΜΙΑ ΣΤΕΡΛΙΝΑ ΤΟ ΧΡΟΝΟ.

— ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΓΡΑΦΟΥΝΤΑΙ ΣΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ ΓΑΝΙΑΡΗ,  
ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗ, ΖΗΚΑΚΗ. ΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΑΡΧΙΖΟΥΝ ΚΑΘΕ ΓΕΝΑΡΗ, Η ΙΟΥ-  
ΛΙΟ ΟΙ ΕΞΑΜΗΝΕΣ.

### ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ 3ΟΥ ΦΥΛΛΑΔΙΟΥ.

- Κ. ΓΙΑΒΗ: ΣΚΛΑΒΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ.
- \* \* \* : ΤΟ ΝΕΩΤΕΡΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.
- ΚΝΟΥΤ ΧΑΜΣΟΥΝ: ΕΝΑ ΦΑΝΤΑΣΜΑ.
- ΣΤΡΑΤΗ ΔΟΥΚΑ: ΠΑΛΑΙΕΣ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ— ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.
- J. H. FABRE: ΤΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΤΟΥ ΤΖΙΤΖΙΚΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΕΡΜΗΓΚΙΟΥ.
- Ρ. ΣΤΗΒΕΝΣΟΝ: ΤΟ ΝΗΣΙ ΜΕ ΤΟ ΘΗΣΑΥΡΟ.
- ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ.

### ΕΙΚΟΝΕΣ.

- ΧΙΡΟΣΙΓΚΕ: Η ΒΡΟΧΗ (ΧΩΡΙΣΤΟ ΦΥΛΛΟ).
- ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΤΗΣ Μ. ΑΣΙΑΣ.
- ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ ΜΕ ΤΟ ΘΗΣΑΥΡΟ, ΤΟΥ ΤΖΙΤΖΙΚΑ, ΠΡΟΜΕ-  
ΤΩΠΙΔΕΣ Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤ. ΧΡΙΣΤΟΥ, ΓΑΜΒΕΤΑ ΚΑΙ ΓΛΑΔΣΤΩΝΟΣ 12.  
ΚΛΙΣΕ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΧΑΛΚΙΟΠΟΥΛΟΥ, ΣΤΟΑ ΘΑΝΟΠΟΥΛΟΥ.

ΤΟ ΦΥΛΛΑΔΙΟ 10 ΔΡΑΧΜΕΣ.  
ΓΙΑ ΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ 2 ΣΕΛΙΝΙΑ.



Η ΒΡΟΧΗ

ΤΟΥ ΓΙΑΩΡΝΕΖΟΥ ΧΙΡΟΣΙΓΚΕ



## ΣΚΛΑΒΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ \*

Όλα περνάνε, τίποτα δὲ μένει.  
(Σίλλερ, τὸ Τραγούδι τῆς Καμπάνας)

### ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πάλι μεθυσμένος εἶσαι, διόμιση ἢ ὥρα τῆς νυχτός!  
Κι' ἂν σοῦ τρέμανε τὰ πόδια, σὺ κρατιόσουνα στητὸς  
μπρὸς σὲ κάθε τραπεζάκι.—Γειά σου Κωνσταντῆ, βαρβάτε!  
— Καλησπερούδια, ἀφεντικά, πῶς τὰ καλοπερνάτε;

Ἐνας σοῦδινε ποτήρι κι' ἄλλος σοῦδινεν ἐλιά.  
Ἔτσι πέρασες γραμμὴ τῆς γειτονιάς τὰ καπελιά.  
Κι' ἂν σὲ πείραζε κανέννας, — ἄχ, ἐκείνος ὁ Τριβέλας! —  
ἔκανες πῶς δὲν ἐνωθες καὶ πάντα ἐγλυκογέλας.

Χτὲς καὶ σήμερα ἴδια κι' ὅμοια, χρόνια μπρὸς, χρόνια μετὰ . . .  
Ἡ ὕπαρξή σου σὲ σκοτάδια ὄλο πηχτότερα βουτᾶ.  
Τάχα ἢ θέλησή σου λίγη, τάχα ὁ πόνος σου μεγάλος;  
Ἄχ, ποῦσαι, νιότη, πούδειχνες, πῶς θὰ γινόμεουν ἄλλος!

\* Οἱ «Σκλάβοι Πολιορκημένοι» εἶνε ἓνα ποίημα, λυρικό καὶ σατιρικό, σὲ τρία μέρη. Τὸ Α'. μέρος, ποῦ τὸ δημοσιέδομε δλόκληρο, εἶνε ὁ πόλεμος. Τὸ Β'. εἶνε τὸ ὄραμα τῆς Δεύτερης Παρουσίας μετ' τὸ Θεῖο Λόγο, καὶ τὸ Γ'. εἶνε τὸ Τραγούδι τῆς Καμπάνας (Ἐλευθερίας).

Ἐὸ ποιητῆς, ἀντίθετα μετ' τὴν ἰδεαλιστικὴν ἐρμηνεία τῆς ἱστορίας, — ποῦ ὁ περασμένος αἰώνας ἔκαμε τόσο ἀφθονὴ κατάχρηση — ἐρμηνέβει τὴ ζωὴ ῥεαλιστικά, δηλαδὴ ὅπως εἶνε: μετ' τὴν ἀσκήμιες τῆς, τοὺς φόβους, τὴν πλάνες, τὴν ἀνθρώπινες ἀδυναμίες. Ἀπὸ τέτια βάση ξεκινόντας ἀνεβαίνει (Γ'. Μέρους) στὸ ἰδανικό τῆς ἐλευθερίας ὄλων τῶν ἀνθρώπων, κι' ὄχι μιᾶς τάξης ἀνθρώπων.

## Ο ΑΝΤΡΑΣ

Δέν είναι αστάχια, μαλακό βελούδο, νά χαλάσεις,  
δέν είναι γαλανή ἀμμουδιά στήν ἄκρη τῆς θαλάσσης:

εἶναι φωτιά τῆς κόλασης, πού ἀσάλευτον κρατεῖ με.  
Ἄχ, ἔλα, θύμηση παλιά, καί πές μου ἐσύ, ποιός εἶμαι!

Πόσον καιρὸ τὰ μάτια μου κλειστά κρατᾶνε οἱ πόνοι!  
Ἄχ, ὅσα τὰ μερόνυχτα, τόσοι περάσαν χρόνοι!

Πάρε τὴ βόχα γύρω μου, ἀεράκι ἐσὺ βουνίσο —  
Πῶς ἤθελα μιὰν πιθαμὴ μονάχα νά κουνήσω!

Πῶς ἤθελα τὰ μπράτσα μου βαθιά νά τὰ δαγκάσω,  
τὸν ἓνα πόνο μ' ἄλλον πόνο—ὄλί μου!—νά σκολάσω.

Μάχουν στραγγίσει οἱ φλέβες μου, λυθήκανε οἱ ἄρμοί μου  
κι' ὄλο βαθύτερα βουλιάει στὸ χῶμα τὸ κορμί μου.

Τὰ σωθικά μου τ' ἀδειανὰ ἢ πείνα μπλιὸ δὲ σφάζει,  
ὁ θάνατος σὰ θεριακὴ γλυκὰ μοῦ τὰ μουδιάζει.

Ἐσκέπασε τὰ μάτια μου ἓνα σύννεφο γαλάζο—  
πῶς στὸ μεσημεριάτικο τὸν ἥλιο τρεμουλιάζω!

Κι' ὅσο χτυπᾶν τὰ δόντια μου, τόσο ἡ καρδιά σιγάει.  
Καλότυχοι συντρόφοι ἐσεῖς, ἀναπαμένοι πλάι!

Κάποιοι περνοῦν ἴσκιος θαμποί, λίγα λεφτὰ τρεκλίζουν,  
σηκώνουνε τὰ χέρια καί, πρὶν πέσουν, ξεφωνίζουν.

Ἐλάτε, ἀέρες δυνατοί, μπουνέντες καί βοριάδες,  
χοντρὸ χαλάζι τ' Ἀπριλιοῦ καί πόταμοι βροχάδες,

πάρτε τὴ βρόμα, πού οἱ νεκροὶ παντόγυρα ξεχύνουν—  
ὄλοι οἱ νεκροὶ ἀπὸ μέσα μου περνοῦν καί με μολύνουν.

Γυναῖκα μου, παιδάκι μου! Στου λαρυγγιοῦ τὴ βράχνα,  
ὄλη ἀνεβάζω τὴν ψυχὴ, ἀνεβάζω καί τὰ σπλάχνα.

Ἦλιοι χρυσοὶ καί κόκκινα ποτάμια παπαρούνες  
καί τῶν γελάδων στὸ ἥσυχο λιβάδι ἀργές κουδούνες,

καΐκια, πού ἀρμενίζετε στὰ μουσικὰ πελάγη,  
ἀπ' τῆς πληγῆς μου τ' ἀνοιγμα ἢ ψυχὴ μου σὰς κοιτάει.

Τὰ δύο μου μάτια θάδινα, γιὰ νὰ σὰς ξανασιμίζω...  
—Νὰ μπόρια κᾶν στὸ μέλιγγα, πιστόλι νὰ σὲ σφίξω!—

Μὲς τὴν ἀπέραντη αὐτὴ γῆς, γεμάτην τὸ τραγοῦδι,  
πού βρίσκει ἀγέρα τὸ πουλί, ραγάδα τὸ μαμούδι,

δὲν εἶταν ἐρημόνησο γιὰ σπήλιο μὲς στὰ δάση,  
ἐκεῖ οἱ ἀνθρώποι κι' ὁ Θεὸς νὰ μ' εἶχανε ξεχάσει;

## Η ΓΥΝΑΙΚΑ

## Α.

Πόσες φορές σὲ κάλεσα, ὄχι γιὰ μένα, Θεέ μου!  
λείπεις ἀπ' τὸν ἀπέραντο οὐρανὸ καί μεσαθὲ μου.

Κύριε, πού δέχτηκες τοῦ Γιοῦ σου τὸ αἷμα νὰ σὲ βιάσει,  
ποιὰ σου βουλή στὸ λάκκο αὐτὸ σωρὸ μᾶς ἔχει θάψει;

Κρίμα δικό μας ἢ βουλή δικιά σου, τί μᾶς μέλει;  
ἐλέησε καί γρηγόρεψε τοῦ καθενοῦ τὰ τέλη.

Ἦ! γυναικούλες, πού ποτὲς δὲν εἶδε μάτι ξένο,  
στήθη βγαλτὰ κι' ὡς στήν κοιλιά φουστάνι ἀνασυρμένο.

Ὁ πέσημός σου εἶναι πολὺς, ὅσο πολλοὶ ναι οἱ πόνοι,  
πικρὴ ψυχὴ, πού ὅσο βυθᾶς, τόσο ἡ ντροπὴ στομώνει.

Ἦ! δίχως δάκρυ κλάηματα καί δίχως βόγγο ἀγκοῦσα!  
Γιὰ τῆς ζωῆς τὴν ξαγορὰ τί νὰ δεχτῶ ἡμποροῦσα!

Δὲν τῶξαιρα τόσο πολλοὶ κι' ἀργοὶ οἱ θανάτοι νᾶναι.  
Οἱ πεθαμένοι ἀποβραδὺς γιὰ νέα θανὴ ξυπνάνε!

Δὲν εἶναι οἱ πόνοι, πού πονᾶ, κι' ἡ πείνα πού με κόβει,  
ἐσὰς φοβάμαι, τῆς νυχτὸς μεγαλωμένοι φόβοι!

Ἦς με τὸν ὦμο ξύλιασε τὸ χέρι πού σὲ σφίγγει,  
παιδάκι μου, με τ' ἀνοιχτὸ καθὼς πουλιοῦ λαρύγγι.

Καί σὺ σωπᾶς μὲς στήν κοιλιά, σπόρε, πού ὄλο χτυποῦσες—  
ὦ δίχως δάκρυ κλάηματα καί δίχως βόγγο ἀγκοῦσες!

## B.

Φτερούγας άξαφνης συρμένε άθήρα στο κορμί μου,  
έρωτικό άνατρίχιασμα, ποιός σ' έχει στείλει; Κοίμου,

πικρή ψυχή, σαν άλλοτες, και στ' όνειρό σου ίδές τα  
τά περασμένα στην παλιά, καλοσυνάτη ζέστα.

Κρεβάτι έσύ, πού γνώρισα τό μέγα σκίρτημα, άξο,  
τής "Αγίας Τράπεζας μικρή άδερφή νά σε φωνάξω.

Πάτωμα με νωπό φουσι και μ' άχερα στρωμένο,  
προσηλιακό παράθυρο με τζάμι ραγισμένο.

Στό παραγώνι κρεμαστή φασκομηλιά άπ' τό δάσο  
κι' έτοιμ' ή εύωδερή φακή, για νά την κατεβάσω.

Και νά σε βλέπω νά γυρνάς, καλέ μου, άπ' τό χωράφι,  
μπροστά σου βόδια κόκκινα, πίσω ούρανός χρυσάφι.

Στή σιδερήν άγκάλη σου, γεμάτη νότια κρύα,  
νά γεύομαι, σκλάβά πιστή, την άγια έλευτερία!

Κι' όπως χορεύεις άψηλά στα μπράτσα σου τ' άγόρι,  
νά βλέπεσαι περήφανος στο γελαστό σου θώρι.

Ούτε περισσότερη χαρά κι' ούτε πιο λίγον πόνο—  
"Άλλο δέν έλαχτάρησα, φωλιά μου, έσένα μόνο!

"Ακου τον ξάστερο ούρανό πώς οί καμπάνες σειοϋνε!  
"Όπου καρδιά, χαρμόσυνες λαχτάρες άπαντοϋνε.

"Ανάσταση είναι σήμερα. Παιδιά, γυναίκες, γέροι  
κόκκινο άβγό στην τσέπη τους, χρυσό κερί στο χέρι.

"Όσ' άστρα ναι στον ούρανό, τόσα στον κάμπο κρύνα.  
"Όλοι έχουνε στην καθαρή ψυχήν "Απρίλη μήνα.

Τής έκκλησιās φουντώσανε δάφνη πολλήν οί στύλοι.  
Ειρήνη! ειρήνη! φιληθήτε όχτροι μαζί και φίλοι!

Κατάρα στον πού δέ νογᾶ, πώς όλα έδώ τελειώνουν,  
κατάρα και στα μίση σας, άνθρωποι, πού σκοτώνουν!

## Ο ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

(Ένας κλέφτης άκουμπᾶ στο ντουφέκι του και συλλογᾶται)

## A.

Καλοί μου χρόνοι άλλοτινοί,  
μεγάλοι κι' άψηλοί ούρανοί!  
"Τσα μπάλλα, δίκιο χέρι,  
πάντα πλούσιο μεσημέρι.

Κλεισούρες, έλατα, κορφές!  
Με χίλιες κάνουλες κρυφές  
ό σκοπός σου κατεβαίνει,  
ζήση μου τραγουδισμένη!

Πώς παίρναμε όλοι τό κλαρι,  
σίντα του κούκου ή βραχνιερή  
ή κραξιά μάς έκαλοϋσε  
κι' ή τριανταφυλλιά νέσκοϋσε...

"Η σούβλα σιγοτριγυρνᾶ  
κριάριά παχιά και τραγανά,  
και σε χόρτο πατημένο  
καρυδόφυλλο στρωμένο.

Πήραμε άλεύρι άπ' τον άγᾶ,  
άπ' τον προεστό σφαχτά ζυγά  
κι' άπ' τό πέρα μοναστήρι  
κρασι και κεφαλοτύρι.

Κι' αν εϊστε σκύλλοι άρματολοί,  
εϊμαστε λύκοι με μαλλί:  
γρήγορα τ' άρματολίκι,  
γιατι έρχόμαστε σα λύκοι!

Μέσα στ' άσήμι, στο φλουρι  
σαν ήλιοι άστράβαμε πυροί  
και πα στοϋ χοροϋ τα πρέπια  
φείδια εϊμάστε με τα λέπια.

Πῶς ροβολούσαμε, ἀδερφοί,  
σίντας ἐστέρναμε γραφή  
στ' Ἄγναντα καὶ στὸ Κομπότι,  
στὸν κατῆ καὶ στὸ δεσπότη.

Γραφή καμένη στὶς γωνιές:  
«Σᾶς κάψαμε σὰ θεμωνιές»,  
μὲ τὸ διῶμα, μὲ τὸ σείσμα,  
μὲ τραγούδι καὶ μὲ πείσμα.

Παλουκωμένα ὡς σᾶς γρικῶ,  
προεστῶν καυκάλια καὶ Τευρκῶ,  
κάνω τῆ φτερούγα πῆχη,  
κάνω πιθαμῆ τὸ νύχι!

Μὰ σὰν ἐπλάκωνε χειμὸς  
μᾶς ἔπιανε βαρὺς καημὸς  
κι' ἓνας—ἓνας κατηφόρα  
γιὰ τὸν κάμπο, γιὰ τῆ χώρα.

Καράβι ἐρχέται ἀπὸ τῆ Χιὸ  
μὲ τὶς βαρκοῦλες του τὶς δυό:  
ἔτσι μπαίναμε στῆ χώρα  
μ' ὄλα τὰ πανιά μας φόρα.

Σὰν ἐκκλησιᾶς μολυθωτῆς  
καὶ κοντυλοπελεκητῆς  
μ' ὄλα τ' ἄρματα μας φόρα  
καμαρώνουμε στῆ χώρα.

Κ' ἓνας τὸν ἄλλονε σκουντᾶ  
νὰ μᾶς θαμάξει ἀπὸ κοντά.  
Κι' ὁ ἀργαλιὸς—σαγίττα, χτένια—  
μᾶς ἐταίριαζε τὰ παίνια.

Μᾶρθε καὶ δίσεχτη χρονιά—  
μπαμπέση Ἄλῃ, κρυφὲ φονιά,  
ποὺ μᾶς πῆρες στὸ κυνήγι  
κι' ὅπου φύγει κι' ὅπου φύγει.

Ἕνας ἀφήνει τὰ βουνά  
καὶ πέφτει καὶ σὲ προσκυνᾶ  
κι' ἄλλος πάει στὴν Ἄγια Μαύρα  
νὰ περάσει γέρα μαῦρα.

Ἄνεργη ζήση, ποὺ χωρὶς  
ρεμούλα κι' αἶμα δὲ μπορεῖς!  
Μόσκοβε, ἔλα μὲ φρεγάδες! . . .  
Τούτη ἡ ἀνοιξη, ραγιαδες! . . .

Κ' ἦρθε τὸ μήνυμα ταχιά:  
πρώτη σηκώθηκε ἡ Βλαχιά!  
Καὶ γελάσανε τὰ χεῖλη  
μὲ τ' ἀξὸ τὸ καριοφίλι.

Μὰ χύμηξε τουρκιὰ πολλή  
καὶ μὲς στὸ κάστρο αὐτὸ μᾶς κλεῖ.  
Μὰ ψηλά βαστᾶ ἡ φυχή μας,  
ὅσο ἡ θάλασσα δική μας.

Μὰ τώρα μᾶς τὴν πῆρε πιὰ  
Ἄραπης ἀπ' τὴν Ἀραπιά! . . .  
Θάνατε, κι' ἂν σ' ἀντικρύζω,  
μὰ στὴν πείνα ὀμπρὸς λυγίζω.

Δὲν εἶναι τρόπος γιὰ νὰ βγεῖς,  
— ὦ! κάλεσμα τῆς πέρα γῆς! . . .—  
Στερνὸ πῆδημα νὰ κάνεις  
πρὶν πιαστεῖς ἢ πρὶν πεθάνεις.

(σιγὰ) Μ' ἂν εἶναι δώθενες καὶ βγῶ  
ἢ μ' ὄλους ἢ μονάχα ἐγώ,  
δίχως ἄρπαμα καὶ φόνο,  
λευτεριά, εἶσαι λόγια μόνο.

Καὶ τότες ἡ καρδιά πιστῆ  
θὰ πιάσει νὰ λογαριαστεῖ  
μὲ τὸ Φῶτο, μὲ τὸ Γιάννη,  
ποὺ ἀδερφοὺς ἡ Ἀνάγκη κάνει.

(δυνατὰ) Μὰ πρῶτα πάμε κάτου στὰ  
παράθυρά του τὰ κλειστά:  
«Λόρδε! πρὶν νὰ ξεφυγήσεις,  
τὸ μιστὸ νὰ μᾶς μετρήσεις!»

## Η ΕΞΟΔΟ

(Ένας σκεπτικιστής)

Πώς ήμπόρεσε τὸ γόνα  
πάνου ὀρθὸ νὰ μὲ βαστήξει  
καὶ φηλότερ' ἀπ' τὸ σῶμα  
ἢ ψυχὴ μου νὰ πηδήξει!  
Στριμωγμένοι ἀγκώνα-ἀγκώνα  
στὸ θαθὺ μπροστὰ τὸν τράφο  
πάμε ἀπὸ 'να σ' ἄλλον τάφο.

Καὶ νὰ γίνετε ἄλλοι τόσοι  
σὰς βαστάει τὸ σῶμα, πόνοι.  
Τ' ἄδικου θανάτου ἢ γνώση  
φορὲς χίλιες μὲ σκοτώνει.  
Νᾶχε πρὶν ὁ Θεὸς σκοτώσει  
τὸ μυαλό μου, τὸ μυαλό μου,  
νὰ μὴ γρίκαα τὸ χαμό μου.

ὦ! πῶς σφίγγουν τὰ σαγόνια  
καὶ πῶς πνίγουν τὴν ἀγκοῦσα!  
Ὅλα τῆς ζωῆς τὰ χρόνια  
γίνονται στιγμή παροῦσα.  
Κίτρινοι καθὼς λεμόνια,  
ἤσκιοι ἀνθρώπινοι, πού ὁ ἀγέρας  
θάν τοὺς λυώσει τῆς ἡμέρας.

Τετρανοίξανε τὰ μάτια  
μέσα στὸ πηχτὸ σκοτάδι·  
φλόγες κόκκινες τὰ μάτια  
σ' ἓνα καρφωτὰ σημάδι·  
μάτια τρομαγμένα, μάτια  
ἄρρωστα, ξυπνάει μακρυνά σας  
τὸν ὄχτρον ἢ πυρκαγιά σας.

Γύρα μου ζητῶ ἓνα χέρι  
νὰ μὲ σφίξει, νὰν τὸ σφίξω,  
μὰ παιδιά, γυναῖκες, γέροι  
τὸ τραβοῦν, ὡς τοὺς ἀγγίξω.  
Ένας τὸν ἀλλὸ δὲν ξαίρει!  
Πόσο οἱ ἀνθρωποι εἶναι μόνοι,  
σίντα ὁ φόβος τοὺς ἐνώνει!

Τὰ ματάκια μου κλειδώνω  
καὶ στὴν ἄβυσσο ἀπολιέμαι·  
οὔτε φόβο κι' οὔτε πόνο  
νοιώθω πιά καὶ συλλογιέμαι·  
τί πολὺ μακρυνά ξαμῶνω,  
πῶς ἢ τύχη ἂν μᾶς φυλάξει,  
μοναχὰ ὁ ὄχτρος θ' ἀλλάξει!

## Ο ΤΡΕΛΟΣ

(Μπροστὰ πολὺ ἀπὸ τὸ τρομαγμένο πλῆθος προ-  
χωρεῖ ἓνας τρελὸς χορεύοντας καὶ τραγουδώντας).

Εἶχα γυναῖκα εἶχα καὶ ζᾶ,  
εἶχα μιὰ Βάσω μὲ βυζά,  
μὰ προκοπὴ δὲν εἶχα—  
σὲ ποῖο χαρέμι νὰ παχαίνει  
στά μαξιλάρια ξαπλωμένη,  
μασσώντας τὴ μαστίχα!

Μ' ἂν κυλίσει μιὰ ὁ τροχὸς  
καὶ στὴν Πόλη μποῦμε,  
τούρκισσες, τουρκόπουλα  
πῶχει νὰ χαροῦμε!

Ἄϊ! μὲ τὸ γύφτικο ζουρνά,  
μὲ νταγερὲ πού κουδουνᾶ,  
σύρε σκοπὸν ἀντάμικο.  
Ἐστράβωσα τὴ φέσα μου,  
ἔρωτας ποῦναι μέσα μου,  
γιὰ νὰ χορέψω τσάμικο!

Κάνε θάμα, πλόσκα μου,  
ξύλο τσιμισίρι,  
γίνε βρύση γάργαρη  
μὲ χιλιάδες πύροι!

Νᾶστε γεροί, νᾶστε καλὰ  
μὲ τὰ χρυσάφια τὰ πολλὰ  
καὶ τὰ μεγάλα ὀνόματα,  
κοτζαμπασήδες, ὄλοι πρώτης,  
καὶ μὲ τοὺς διάκους ὁ δεσπότης—  
τζιλβέδες καὶ καμώματα!

Χίλια χέρια κι' ἄρματα  
νᾶχα νά σᾶς φράξω,  
νᾶχα και δυὸ κέρατα  
τὸν ὄχτρον νά σκιάξω!

Γιὰ νά βαστάξει ὅσο μπορεῖ  
ἢ ὄχρητα, νᾶσαστε γεροί,  
τῆς Πέννας ἀντρεωμένοι!  
Κανοναρχᾶτε τ' ὄνομά μας,  
σίντας ἢ Δόξα μελετᾶ μας  
στά σκελετά, γυρμένη.

Νᾶχαμ' ἓνα βασιληά  
γιὰ νά μᾶς θαμπώνει,  
μέ λειρὶ στὸ κούτελο,  
μέ φωνή τρομπόνι!

Σοῦ φτάνουν σένα τὰ χωριά  
τῆς Ρούμελης και τοῦ Μωριά  
καὶ νᾶν πολλά σου τὰ ἔτη!  
Μὰ ἢ Ἐγριπο μέ τὸ μπουγάζι,  
πού ἄμετρο φάρι κατεδάζει,  
δικὸ μου βιλαέτι!

Τὶ λαμπρὸς ποῦναι ὁ καιρός,  
πόσο ἐγὼ ἔμαι ὠραῖος!  
Ἐφαγα ἓναν πόντικα,  
δόξα νᾶχει ὁ Θεός!

Ἐχω νοήματα σοφά:  
σ' ἄγιονορίτικο σοφά  
στά λάδια και στά πάχη  
κολύμπησα, μὰ πάντα μένει  
ἄδεια ἢ κοιλιὰ και τουρλωμένη.  
Ἄνεμογκάστρι θᾶχει!

Ἐχω τρύπα στὸ θρακί,  
λίγδα στὴν καπότα μου,  
ἔχω ψεῖρα σάν κουκί  
καὶ βρωμοῦν τὰ χνώτα μου.

Ἡ σάρκα και τὰ κόκαλα,  
λάσπη πολλή και ῥόκαλα,  
Πατρίδα μου, χαλάλι σου!

Σάν εἶναι οἱ ἀφέντες σου δικοί,  
θᾶναι κ' ἢ ζήση σου γλυκὴ  
κι' ἀνέγνοιτο τὸ κεφάλι σου!

Τὸ χαράτσι, τὰ παιδιὰ,  
— μοναχὸς νά κρίνεις, —  
ἄλλο νά στά παίρνουνε  
κι' ἄλλο νᾶν τὰ δίνεις!

Ἄολα ἐδῶ χάμου ψεύτικα.  
Δὲ σ' ἔζησα, ὄνειρεύτηκα,  
μαύρη ζωὴ, ὄλη πίκρα.  
Μὰ θᾶ χαρῶ σε, Λευτεριά,  
αἰώνια Ἀλήθεια κι' Ὁμορφιά,  
σάν θᾶ περάσω Ἀντίκρα!

Νᾶχαμ' ἓνα βασιλιά,  
δράκο μέ χοντρόλαιμο,  
σέρτικο κι' ἀράθυμο,  
γιὰ νά κάνει πόλεμο!

Ἄμποτε λίγο νά δυνόμουν,  
γιὰ μιὰ σιμὴ νά τρελαινόμουν,  
ὁ σαλεμένος νοῦς  
καὶ τὰ κλεισμένα τοῖνορα  
νά μὴν ξαμώνουν σύνορα  
καὶ χώριους οὐρανοῦς!

Νά ἰδῶ τὸν κόσμον ἀνάποδα:  
τὸν ἀδερφό μου ξένο  
καὶ τὸν ὄχτρον ἀδέρφι μου  
ἀδικοσκοτωμένο!

(Μιὰ μπάλλα στὸ κούτελο τὸν πάει ἴσα Ἀντίκρα, στὸ Βασίλειο τῆς Λευτεριάς, τῆς Ἀλήθειας και τῆς Ὁμορφιάς. Δὲν πρόφτασε νά ἰδεῖ τὸν κοσμὸ ἀνάποδα).

ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΒΗΣ



## ΤΟ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Α'

ΓΕΡΑΡΔΟΣ ΧΑΟΥΠΤΜΑΝ

Ἄν, γυρίζοντας πίσω, ἐπισκοπήσωμε τὴ δραματικὴ παραγωγὴ τῶν τελευταίων τριανταπέντε χρόνων θὰ δοῦμε ὅτι ἡ ἀρχὴ τοῦ χρονικοῦ αὐτοῦ διαστήματος συμπίπτει μὲ τὴν ἀρχὴ μιᾶς ἐντελῶς νέας περιόδου τῆς δραματικῆς τέχνης.

Ἀλήθεια, μιὰ ἐπισκόπηση τῆς δραματικῆς κίνησης τῆς Γερμανίας στὸ τέλος τοῦ 1889 μᾶς φέρνει στὸ συμπέρασμα ὅτι σοβαρὴ δραματικὴ τέχνη δὲν ὑπῆρχε τότε καθόλου.

Ἡ γενεὰ πού ἐξέλειπε—πάνω κάτω δηλαδή ἡ περίοδος ἀπὸ τὸ 1860 ἕως τὰ τέλη τοῦ 1880—ἦταν σχεδὸν ἐντελῶς στείρα. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἡ ἔξοχη ἐξέλιξη πού εἶχε τὸ γερμανικὸ δράμα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18ου ἕως τοῦ 19ου αἰῶνα, ἀπὸ τὸ Λέσσιγκ δηλαδή ἕως τὸ Χέμπελ εἶχε ἐξαντλήσει τὴ δραματικὴ φλέβα τοῦ ἔθνους. Καὶ ὅπως ἔπειτα ἀπὸ πλοῦσια ἐπὶ χρόνια παραγωγὴ τὸ χωράφι γιὰ ν' ἀνακτήσῃ τὶς δυνάμεις του χρειάζεται ὄχι μόνον ἡσυχία, ἀλλὰ καὶ νέες οὐσίες, ἀπ' ἔξω, ἔτσι καὶ οἱ σιωπηλὲς δυνάμεις πού κατέληξαν σὲ μιὰν ἀναγέννηση τοῦ Γερμανικοῦ δράματος χρειάστηκε νὰ πάρουν τροφὴ καὶ ὄθηση ἀπὸ ἑξωτερικὴν ἐπήρεια, ἐπήρεια πού κατὰ τὸ 1880 ἄρχισε νὰ γίνεται αἰσθητὴ ἀπὸ πολλὰς μεριές.

Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τῆς σιωπηλῆς ὠριμάνσεως, αὐτὲς τὶς ἑξωτερικὰς ἐπιρροάς, πού δὲν μποροῦσε στὴ μελέτην αὐτὴ παρὰ νὰ τὶς θίξωμε, γιὰ νὰ τὶς χαρακτηρίσωμε σύντομα κ' ἐκφραστικὰ, θ' ἀναφέρωμε μόνον τρία ὀνόματα, τὰ ὀνόματα ἑκείνων πού θεωροῦμε ὅτι ἐκπροσωποῦν τὶς τρεῖς κύριες κατευθύνσεις, δηλαδή τὸ Δοστογέφσκη, τὸ Ζολᾶ καὶ τὸν Ἴψεν.

Ὁ Δοστογέφσκη, αὐτοβασανιζόμενος, υθομετρῶι τὰ πιὸ σκοτεινὰ βάρη τοῦ ἐγὼ καὶ ἀνακαλύπτει νέο ψυχικὸ κόσμον, ἐγκαινιάζοντας στὴν εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία, νέα περίοδο λεπτεπίλεπτης ψυχολογικῆς ἀνάλυσης. Ὁ Ζολᾶ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ φωτίζει μὲ νέον φῶς τὶς σχέσεις τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ γύρω κόσμον καὶ κάτω ἀπ' τὸ φῶς αὐτό, τὰ πιὸ κοινὰ πράγματα τοῦ καθημερινοῦ βίου, χάρη στὸν ἀντίκτυπον πού ἔχουν στὴν ψυχικὴ ζωὴ, ἀποχτοῦν σημασία, καὶ οἱ ἄκαμπτοι νόμοι πού διέπουν τὰ φυσικὰ φαινόμενα, μεταφέρονται στὰ φαινόμενα τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας. Ὁ Ἴψεν, τέλος, προστατεύει τὴν ψυχὴ ἐνάντια τοῦ «μηχανισμοῦ» αὐτοῦ, πού ταιριάζει στὰ φυσικὰ φαινόμενα, καὶ ἐν ὀνόματι τοῦ ἀτόμου ἐπιτίθεται μὲ πάθος κατὰ τῆς βίας τοῦ περιβάλλοντος.

\* Μὲ μεγάλη τῆς χαρὰ ἡ «Φιλικὴ Ἐταιρία» ἀπόκτησε μιὰ σειρά ἀπὸ μελέτες γιὰ τὴ νεώτερη δραματικὴ παραγωγὴ στὴ Γερμανία. Οἱ μελέτες αὐτὲς πού τὶς χαρακτηρίζει μιὰ ἀληθινὰ φωτεινὴ κρίση, ἔχουν γίνῃ ἀπὸ ἄνθρωπον πού κατέχει κατὰ βάθος τὸ θέμα του, ἕναν ἐπιφανῆ ξένον πού τὶς ἀνακοίνωσε δὴ καὶ λίγον καιρὸ στὴ Λέσχη «Φιλαδέλφεια». Στὸ φυλλάδιον αὐτὸ δίνουμε τὴν ἀνάλυσιν τοῦ ἔργου τοῦ Χάουπτμαν. Κατόπι θὰ ἀκολουθήσουν ἄλλες, γιὰ τὰ ἔργα τῶν δραματικῶν Χάλμπε, Σούδερμαν, Σένγκερ.

Γιὰ μᾶς τοὺς σημερινούς ἀνθρώπους οἱ κατηγορίαι τοῦ Ἴψεν ἔχουν τὸν κάπως τραβηγμένον τόνον τοῦ ἔργου μὲ ὠρισμένη θέσιν καὶ ὁ νατουραλισμὸς τοῦ Ζολᾶ μᾶς κουράζει μὲ τὴν ἀφθονία τῆς περιγραφῆς τόσον λεπτομερειῶν. Καταλαβαίνουμε ὅμως πὸς οἱ Εὐρωπαῖοι τοῦ 1880 αἰσθάνθησαν τὶς λογοτεχνικὰς αὐτὰς δημιουργίαις σὰν τὴν καλλιτεχνικὴ ἐκπροσώπηση καὶ διεομήνευση τῶν μεγάλων ἐπαναστάσεων, πού προκάλεσε στὶς σχέσεις μας μὲ τὸν ἐσωτερικὸν καὶ τὸν ἑξωτερικὸν κόσμον ἡ πειραματικὴ ψυχολογία ἐνὸς Ι. Σ. Μίλλ καὶ ἐνὸς Γουλιέλμου Βούντ, οἱ βιολογικὰς ἀνακαλύψεις ἐνὸς Δαρβίνου καὶ ἐνὸς Ἔρνστ Χαϊκελ καὶ οἱ οικονομικὰς θεωρίαις ἐνὸς Κάρολ Μάρξ καὶ ἐνὸς Λασσάλ. Καὶ ὅπως ἡ πάλη γιὰ τὸ Δαρβινισμὸν καὶ τὸ Μαρξισμὸν ἀναστάτωσε καὶ χώρισε τὶς ψυχὰς στὴν Εὐρώπην, ἔτσι καὶ γύρω ἀπὸ τὰ λογοτεχνικὰ δημιουργήματα γιὰ τὰ ὁποῖα μιλοῦμε, προκλήθησαν σὲ ὅλον τὸν πολιτισμένον κόσμον τῆς Εὐρώπης ριζικὰς διαφορὰς γνωμῶν καὶ ἀγῶνες ἀμείλιχτοι.

Ἡ Γερμανία, πού γεωγραφικῶς καὶ διανοητικῶς ἀποτελεῖ τὸ σημεῖον πού συναντῶνται Ἀνατολή, Δύσις καὶ Βορρᾶς, ὑπῆρξε τὸ κυριώτερον κέντρο αὐτῶν τῶν ἀγῶνων. Τὸ Γερμανικὸν θέτρο, πρὸ πάντων, βρισκόταν στὴ μέσῃ τῆς κίνησης, πού τότε ὀνόμαζαν «μοντέρνα». Ἀπ' αὐτό, τὰ δράματα τοῦ Ἴψεν διαδίνονταν στὸν κόσμον καὶ σ' αὐτὸ βρισκανε παραδειγματικὴν ἀπόδοσιν.

Θὰ ἦταν ποτὲ δυνατὸ τὸ γερμανικὸν θέατρο, πού βρῆκε τὸν τελειότερον τρόπον ἀποδόσῃ τὶς καινούργιαις αὐτὰς δραματικὰς καλλιτεχνικὰς ροπὰς, νὰ περιοριστῇ μόνον στὴ διάδοσιν τῆς δόξαις δημιουργίας ξένης; Ἦταν δυνατὸ ποτὲ τὸ ὄργανον αὐτὸ πού κάτω ἀπὸ τὴν Ἴψενικὴν ἐπήρεια εἶχε ἀποκτήσει τόσην ἐκφραστικὴν δύναμιν νὰ μὴ δονηθῇ ποτὲ ἀπὸ τὸ χέρι κανενὸς καλλιτέχνη, πού νὰ τὸν ἐγέννησεν ὁ δικὸς του ὁ Λαός;

Ἡ ἐρώτησις αὐτὴ ἀνέβαινε ὀλοένα πιὸ δυνατὰ στὰ χεῖλη τῶν ἀνθρώπων πού εἶχαν παρασύρη οἱ νέαις διανοητικὰς ροπὰς, ἕως ὅτου ἐπὶ τέλος βρέθηκε ἡ ἀπάντησις. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ ἀπάντησις πού βρέθηκε τρώμαξε καὶ τοὺς πιὸ δυνατοὺς ἀπ' ἐκείνους πού ρωτοῦσαν. Στὴν «Ἐλεύθερη Σκηνή», ἕνα Βερολινεζικὸν σύλλογον πού διεύθυνε ὁ λογοτέχνης Ὁθων Μπράμ καὶ πού ἦταν ἀφοσιωμένος στὴ νέα τέχνη, δόθηκε τῇ 20ῇ Ὀκτωβρίου 1889 τὸ πρῶτον ἔργον ἐνὸς νέου ἐντελῶς, ἀγνώστου.

Εὐθύς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸ Κοινὸν ἦταν ἀνήσυχον, καὶ πρὶν τελειώσῃ, ἔσπασε σὲ ἀτέλειωτα γέλοια, σφυρίγματα καὶ διαμαρτυρίας. Τέτοιο πρᾶγμα δὲν εἶχε ποτὲ ἀνεβαστῆ σὲ καμμίαν εὐρωπαϊκὴν σκηνή. Ἡ ὅλη ὑπόθεσις, ὁ «μῦθος» ὅπως τὴν ὀνομάζουν οἱ τεχνικοὶ τοῦ θεάτρου, ἦταν πενιχρὴ. Σὲ μιὰ οἰκογένειαν χωρικῶν τῆς Σιλεσίας, πού χάρη στὴν ἀνακάλυψιν ἐνὸς ἀνθρακωρυχείου μέσα στὸ φτωχικὸν χωράφι τῆς, ἐπλούτισεν ἀπότομα καὶ ῥίχτηκε, ὅπως οἱ νεόπλουτοι, στὶς πιὸ χυδαῖαις ἀπολαύσεις, παρουσιάζεται ἕνας ἰδεολόγος μεταρρυθμιστῆς τῆς κοινωνίας καὶ φανατικὸς ἀντιαλκοολικὸς, ὁ Δρ Λότ. Τὸ μόνον μέλος τῆς οἰκογενείας αὐτῆς πού χάρη στὴν ἐπίδρασιν ἐνὸς θρησκευτικοῦ ἐκπαιδευτικοῦ ιδρύματος, δὲν εἶχε ἐπηρεασθῆ ἀπὸ τὴν γενικὴν διαφθοράν, ἡ πλοῦσιαν χωριατοπούλα Ἐλένη, ἐρωτεύεται πρῶτα τὶς ἠθικὰς ἀρχὰς καὶ ἔπειτα καὶ τὸ πρόσωπον τοῦ ξένου, καὶ τὸν ἀρραβωνιάζεται μυστικὰ. Ὅταν ὅμως ὁ ἄνθρωπος μὲ τὶς ἠθικὰς ἀρχὰς μαθαίνει ὅτι τὸ δυστυχισμένον αὐτὸ πλάσμα καταγόταν ἀπὸ οἰκογένειαν ἀλκοολικῶν καὶ ὅτι τὴν ἐβάθυνε ἀθεράπευτα ἡ κληρονομικότης, κρίνει ὅτι ὁ γάμος μαζί τῆς δὲν ἀνταποκρίνεται στὶς ἀρχὰς του καὶ φεύγει κρυφά.

Σ' ἑμᾶς σήμερα ἡ διαγωγή τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ μᾶς φαίνεται ἀπάνθρωπη. Δὲν εἶναι ὅμως κυρίως αὐτὸ πὸν ἔκανε τὸ Βερολινέζικο κοινὸ τοῦ 1889 γ' ἀγριέψῃ, εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο παρουσιάζεται στὸ θέατρο ἡ χαλασμένη χωρική οἰκογένεια: Πῶς δηλαδὴ ὁ πατέρας Κράουζε, ἀπελπιστικὰ μεθυσμένος, παραπατεῖ πάνω στὴ σκηνή, μὲ τὴ χυδαιότητα ἢ μητέρα βρίζει, σὲ διάλεκτο τῆς Σιλεσίας, τὶς ὑπηρετίους της, πῶς ὁ ἀποβλακωμένος ἀνεπιὸς δὲν μπορεῖ νὰ βγάλῃ μιὰ κουβέντα ἀπὸ τὸ στόμα του καὶ γενικὰ πῶς παρουσιάζεται ἡ ζωὴ καὶ ἡ κίνηση μιᾶς ἀγροικίας μὲ τὸ ἀκόνισμα τῶν δρεπανιῶν, τὸ κουβάλημα τοῦ σανοῦ, τὸ πότισμα τῶν ἀγελάδων καὶ τὶς ἄλλες ταπεινὲς καὶ συνειθισμένους ἐργασίες, σὲ σκηνὲς πού, τὸ κάτω κάτω, εἶναι ἄσχετες μὲ τὴν ὑπόθεση. Τέτοια πράγματα εἶχε διαβάσει ὁ κόσμος στὰ μυθιστορήματα τοῦ Ζολᾶ καὶ τοῦ Τολστόη. Ἀλλὰ ἐπάνω στὴ σκηνή, σὲ φυσικό-ἄς ποῦμε-μέγεθος νὰ παριστάνωνται ζωντανά, αὐτὸ τὸ θεώρησε βεβήλωση τοῦ θεάτρου ἐκείνου, ὅπου ἦταν συνηθισμένος ν' ἀκούῃ τὶς ὑψηλὲς ιδέες τοῦ Λέσσιγκ, τοῦ Γκαίτε, καὶ τοὺς θαυμάσιους στίχους τοῦ Σίλλερ ἢ τοῦ Χέμπελ.

Πραγματικά, τὸ νεωτερικὸ τοῦ ἔργου δὲν ἦταν τὸ περιεχόμενό του, οἱ κοινωνιολογικὲς θεωρίες, πού τὸ κάτω-κάτω μὲ ἀρκετὴν ἀφέλεια καὶ παιδιᾶστικες χτυπητὲς φράσεις ἀναπτύσσονταν, ἀλλὰ ἡ φόρμα, ἡ εἰλικρινὴς-σὲ φυσικὸ μέγεθος-ἀναπαράσταση καθημερινῶν πραγμάτων, ἡ ὠμὴ ἀπόδοση καὶ αὐτῶν ἀκόμη τῶν πιὸ σκοτεινῶν ὄψεων τῆς ζωῆς, μὲ μιὰ λέξη τὸ νατουραλιστικὸ ὕφος.

Ἡ 20ῆ Ὀκτωβρίου 1889 εἶναι ἡ μέρα πού γεννήθηκε τὸ νατουραλιστικὸ δράμα, καὶ ὁ λεπτὸς καὶ γλυκὸς νέος πού ἀνάμεσα στὴν πιὸ μεγάλη ὀχλοβοῆ πού παρουσιάσθηκε ποτὲ στὰ νεώτερα θεατρικὰ χρονικὰ τοῦ Βερολίνου, ἀναγκάστηκε ἀπὸ τὶς φωνὲς ἐπιδοκίμασίας μικρῆς ομάδας νέων νὰ βγῇ στὴ σκηνὴ καὶ νὰ ὑποκλιθῇ, ἦταν ὁ Γεράρδος Χάουπτμαν.

Τὸ ἔργο λεγόταν «Πρὶν ξημερῶση». Μαθημένοι ἀπὸ τὸ Ζολᾶ, οἱ ὀπαδοὶ τοῦ νατουραλιστικοῦ ὕφους διέκριναν σ' αὐτὸ ἓνα σύμβολο, ἐπειδὴ κανένας δὲν ἐτόλμοῦσε στὸ ἐξαιρετικὸ αὐτὸ δράμα νὰ διακρίνῃ τὴν ἐκπλήρωση ἐνὸς προγράμματος. Δὲ μποροῦσαν νὰ τὸ χαρακτηρίσουν παρὰ σὰν μιὰ προετοιμασία καὶ προειδοποίηση, τὸ πολὺ-πολὺ σὰν μιὰ ὑπόσχεση, καὶ τὸ ζήτημα ἦταν ἂν ὁ Χάουπτμαν θὰ ἔμενε μόνον ἓνας πρόδρομος ἢ ἂν ἦταν προωρισμένος νὰ φέρῃ αὐτὸς τὸ φῶς τῆς νέας μέρας πού ἀνάγγειλε πρὶν ξημερῶση.

Πρὸς τὸ παρὸν ὁ Χάουπτμαν βγῆκε στὴ δημοσιότητα μὲ δυὸ ἔργα πού δὲν παρουσίαζαν καμμιά ἐξέλιξη τῆς τεχνολογίας πού κυριαρχεῖ στὸ πρῶτο δράμα του: Ἡ «ἑορτὴ τῆς εἰρήνης» καὶ ὁ «ἔρημος ἀνθρώπος», παρουσιάζουν οἰκογενειακὲς σχέσεις καὶ ἀντιθέσεις καθηκόντων κατὰ τὸ πνεῦμα τοῦ Ἰψεν. Αὐτὰ ὅμως ἦταν ἓνα εἶδος δοκιμαστικῶν ἐργασιῶν τῆς δραματικῆς του φλέβας, μιὰ προσωρινὴ διέξοδος τῆς δημιουργικῆς του ὀρμῆς, ἐνῶ σιγὰ σιγὰ ὠρίμαζε τὸ καθ' ἑαυτὸ, τὸ κύριο ἔργο του.

Τὸ νεαρὸ Χάουπτμαν ἐνδιέφεραν κυρίως τὰ βαθυτέρα ἐκεῖνα προβλήματα πού στὸ δράμα του, «Πρὶν ξημερῶση» δὲν κατώρθωσε νὰ τὰ πραγματευθῇ ἀπὸ ἀρκετὰ ψηλά. Τὸ νατουραλιστικὸ ὕφος ἦταν γι' αὐτὸν μόνον ἓνα μέσο γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὶς ιδέες του. Καὶ οἱ ιδέες του αὐτὲς ἀφοροῦσαν τὸ κοινωνικὸ πρόβλημα, ὅπως τὸ ἔβλεπεν αὐτὸς, δηλαδὴ ἐντελῶς διαφορητικὰ ἀπὸ τὰ δράματα τοῦ Ἰψεν-τὴν πιὸ νεωτερικὴν δραματικὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Γιὰ τὸν Ἰψεν τὸ κοινωνικὸ πρόβλημα βρίσκεται στὴν πάλῃ πού γίνεται μεταξύ τῶν κανόνων πού ὀρίζει ἢ κοι-

νωνία καὶ τοῦ δικαιώματος τοῦ ἀτόμου. Γιὰ τὸ νεαρὸ Χάουπτμαν τὸ πρᾶγμα εἶνε ἐντελῶς διαφορητικὸ: γι' αὐτὸν τὸ κοινωνικὸ ζήτημα εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Ἐν τούτοις δὲν τὸ βρίσκει ἔτσι ἀπλὰ στὴν ἀντίθεση μεταξύ ἐργάτου καὶ ἀστοῦ, ὅπως τὴν ἐννοοῦσεν ὁ θεωρητικὸς σοσιαλισμὸς τῆς γενεᾶς ἐκείνης. Ὅσον ἐκτιμᾷ τὸν ἀστὸ ἰδεολόγο, ἄλλο τόσο ἀποστρέφεται τὸ νεόπλουτο ἔστω καὶ ἂν προέρχεται ἀπὸ τὴν τάξιν τῶν ἐργατῶν ἢ τῶν χωρικῶν. Γιὰ τὸ Χάουπτμαν ὁ ἐργάτης δὲν εἶναι κι αὐτὸς παρὰ ἓνας ἀπὸ τοὺς «ἀπόκληρους» τῆς κοινωνίας. Ὁ μικρὸς ἀνθρώπος, ὁ ὑλικῶς καὶ διανοητικῶς φτωχός, προκαλεῖ ὡς «τοιοῦτος» τὴ συμπάθειά του: Διότι ὁ Χάουπτμαν εἶναι πολὺ λιγώτερο ἀνθρώπος τῆς σκέψης, πολὺ λιγώτερο θεωρητικὸς ἀπὸ τὸν Ἰψεν. Τὸν σπρώχνει ἡ ἀνάγκη νὰ διαμορφώσῃ ποιητικὰ αὐτὰ πού αἰσθάνθηκε, ὅχι αὐτὰ πού σκέφτηκε: ἐνδιαφέρεται νὰ περιγράψῃ μὲ ζωντανὸ ἀνθρώπινο αἶσθημα ὅλο τὸν κόσμον τῶν ἀποκλήρων στὴ δράση του καὶ στὸν πόνο του.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, κατὰ προτίμησιν παίρνει τὰ θέματά του ἀπὸ τὸ ἄμεσο περιβάλλον του, ἀπὸ τὴν πατρίδα του, τὴ Σιλεσία. Καὶ τὸ «Πρὶν ξημερῶση» ἐκεῖ ἐκτυλίσσεται. Τώρα ὅμως, ἀπὸ αὐτὰ πού εἶδε στὴν πατρίδα του καὶ ἀπὸ ἀναμνήσεις τοῦ δικοῦ του πατρικοῦ σπιτιοῦ, διαμορφώνεται ἡ τραγωδία τοῦ οἴκου «οἱ Ὑφαντές».

Ἡ ὑφαντουργία εἶναι τὸ καμὰρι τῆς Σιλεσίας. Ἀλλὰ τὰ φημισμένα προϊόντα της ἐπὶ πολλὰ χρόνια γινόντανε κατὰ τὸ χειρότερο δυνατὸ σύστημα ἐργασίας, κατὰ τὴ λεγόμενη «κατ' οἶκον ἐργασίαν». Καθὼς εἶναι γνωστὸ, στὸ σύστημα αὐτὸ οἱ ἐργάτες ὑφαίνουν στὸ σπῆτι τους τὰ διάφορα ὑφάσματα, ἀλλὰ μὲ νήματα πού τοὺς παραδίδουν οἱ ἐργοστασιάρχες. Ἡ χειρότερη ἐκμετάλλευση τῆς ἐργατικῆς δύναμης, ἡ ἀναγκαστικὴ ἐργασία γυναικῶν καὶ παιδιῶν σὲ φτωχικὲς ἀνθυγιεινὲς κατοικίες παρακολουθεῖ πάντα τὸ σύστημα αὐτό, πού ἄλλωστε σιγὰ-σιγὰ, ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἡλικία τοῦ Χάουπτμαν, ἄρχισε νὰ ὑποχωρῇ σὲ πιὸ προχωρημένην ὀργάνωση. Ὁ πάππος τοῦ Χάουπτμαν ὅμως ὑπῆρξε ὁ ἴδιος ὑφαντῆς στὴ χειρότερη περίοδο τοῦ συστήματος αὐτοῦ καὶ στὴν οἰκογένειά του, ὅπως καὶ σὲ ὀλόκληρο τὸ λαό, διετηρεῖτο ἀκόμη ἡ ἀνάμνησις τῆς ἐπανάστασης πού ἔκαμαν στὸ 1847 πιεζόμενοι ἀπὸ τὴν πείνα, οἱ ὑφαντῆς τῆς ἐπανάστασης ἐκείνης πού πνίγηκε σὲ τόσον αἷμα. Αὐτὴ τὴν ἐπανάσταση διάλεξε ὁ Χάουπτμαν γιὰ θέμα τοῦ δράματός του. Γιὰ θέμα, ὅχι γιὰ φόντο, ὅπως ἔκαναν ὅλα τὰ ἐπαιστατικὰ δράματα μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὅπως π.χ. συμβαίνει στὸ «Γουλιέλμο Τέλλο» τοῦ Σίλλερ, στὸ «Γκέτς φὸν Μπερλιχίγκεν» τοῦ Γκαίτε ἢ στὸ «Θάνατο τοῦ Δαντὸν» τοῦ Μπύχκερ. Μὲ ἀνήκουστη τόλμη ὁ Χάουπτμαν ἀνεβάξει στὴ σκηνὴ αὐτὸ τὸ λαὸ «ὡς ἥρωα», ἂν ἐπιτρέπεται νὰ κάνωμε χρῆσιν αὐτῆς τῆς λέξης πού ἀνήκει στὴν παλιὰ δραματικὴν ὀνοματολογία.

Εὐθὺς ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνὴ βλέπομε τὴν ἔλεεινὴ μοῖρα τῶν ὑφαντῶν πού τοὺς βασανίζουν οἱ ἔργοι καὶ τοὺς πιέζει ἡ πείνα. Στὴ σταχτιά αἶθουσα παραλαβῆς τοῦ ἐργοστασιάρχου Δράισσιγκερ στριμώχονται ἄνδρες, γυναῖκες καὶ παιδιά πού ἔρχονται νὰ παραδώσουν τὰ ἔτοιμα ὑφάσματα καὶ νὰ πάρουν τὸ γλίσχρο μισθό τους. Ἀνάμεσα στὴν ὅλη κίνηση τῆς δουλειᾶς αὐτῆς διαγράφονται καθαρὰ οἱ διάφοροι χαρακτῆρες μὲ δική του ἀτομικότητα καθένας καὶ ἐνῶ προχωρῇ ὁ διάλογος στυγνὰ, μὲ ἀκρίβεια μηχανῆς, χωρὶς κανένα οἴκτο γίνεται ἡ ἐξέτασις τοῦ ἐμπορεύματος, τὸ ζύγισμα, ἡ παραλαβὴ του καὶ ἡ πληρωμὴ τοῦ μισθοῦ. Αἰσθάνεται

κανείς πώς ο λιγόλογος, σκληρός και ἀπολύτως ὑπηρεσιακὸς ὑπάλληλος πού ἐξετάζει, ζυγίζει καὶ παραλαβαίνει τὸ ἐμπόρευμα, ἐκπροσωπεῖ γιὰ τοὺς ὑφαντὲς τὴ μαύρη τους τὴ μοῖρα, πού ἐνάντια τῆς προσπαθοῦν νὰ πολεμήσουν μὲ πονηρία ἢ μὲ ταπεινοφροσύνη, μὲ παρακάλια ἢ μὲ διαμαρτυρίες. Ἐξ αἰτίας παραπόνων ἐνὸς νέου ἐργάτη, πού ξεσπᾶν ἀπότομα μὲ θρασύτητα, καλεῖται καὶ ἔρχεται στὴ σκηνὴ ὁ ἴδιος ὁ ἐργοστασιαρχὸς Δράϊσιγκερ. Γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, αὐτὸς δὲ θέλει νὰ εἶναι σατράπης, οὔτε νὰ ρουφᾷ τὸ αἷμα τῶν ἐργατῶν—ὅπως τοῦ λένε σ' ἓνα τραγούδι τους οἱ ὑφαντὲς—αὐτὸς θέλει μόνο νὰ ἀπολαβαίνει μὲ ἡσυχία. Καὶ ὅταν κανένας ἐργάτης πηγαίνει καὶ τοῦ λέει, σ' αὐτὸν προσωπικῶς, τὸν πόνο του, ξεγλυστρᾷ καὶ φεύγει γρήγορα γιὰ νὰ μὴ συγκινηθῆ, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ μὴ δειχθῆ σκληρός. Ἀφίνει τὸν τρομερὸ ὑπάλληλό του νὰ πῆ στους ὑφαντὲς ὅτι ἀπὸ φιλανθρωπία, καὶ γιὰ νὰ ἐξασφάλισι ψωμὶ σὲ ἄλλους 200 ἐργάτες, περιορίσει τὸ μισθὸ τους κατὰ 2 1)2 ἀργυρὰ γρόσια. Μὲ τὴν τραγικὴ αὐτὴ ἀνακοίνωση τελειώνει ἡ πρώτη πράξι. Μ' ὅλη τὴ φαινομενικὴ ἀπλότητά της, δὲν περιέχει μόνο μιὰ ἔξαιρετικὰ συγκλονιστικὴν εἰκόνα ὁμαδικῆς ψυχολογίας, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἔκθεση ἀληθινὰ δραματικὴ, δηλαδὴ γεμάτην ἀπὸ δράση. Μιὰ ἀτμόσφαιρα πνιγηρὴ κυριαρχεῖ σ' αὐτὲς τὶς σκηνὲς καὶ ὁ καθένας αἰσθάνεται ὅτι κάπου πρέπει νὰ ξεσπάσῃ.

Ἡ δευτέρη πράξι ξετυλίγεται στὸ σπίτι ἐνὸς ὑφαντοῦ, ἡ τρίτη στὸ καπηλεῖο τοῦ χωριοῦ. Σὰν χιονόσφαιρα πού στὴν ἀρχὴ ἀργὰ σχηματίζεται καὶ ἔπειτα δυναμώνει καὶ γκρεμίζεται μὲ ὀρμὴ ὀλοένα μεγαλεύτερη, ἔτσι φουσκώνει καὶ τῶν ὑφαντῶν ἡ ὀργή. Πέρνουν τὴ διεύθυνση ἄνθρωποι ἀνισόρροποι. Τὸ ἐμβατήριον τοῦ μίσους κατὰ τοῦ ἐργοστασιαρχοῦ μὲ τοὺς ὀγκώδεις πρωτόγονους στίχους του, πού κάπου—κάπου θυμίζουν τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, ἐνθουσιάζει τοὺς δυστυχισμένους ἐργάτες. Ἄγρια καὶ ἀπειλητικὴ σχηματίζεται στὸ τέλος τῆς 3ης πράξης ἡ διαδήλωση πού βαδίζει ἀπὸ τὸ καπηλεῖο στὴν κατοικία τοῦ Δράϊσιγκερ. Στὴν τετάρτη πράξι πού ξετυλίγεται στὸ σπίτι του, συλλαμβάνεται ὁ ρήτορας τῶν ὑφαντῶν, συγκρούεται τὸ πλῆθος μὲ τὴν ἀστυνομία καὶ ἔτσι δίνεται τὸ σύνθημα ἀγρίας ἐφόδου κατὰ τῆς κατοικίας τοῦ ἐργοστασιαρχοῦ.

Ἐποζώνταν ἔιναι ἡ σκηνὴ ὅταν στὸ σπίτι, πού μόλις ἐγκατέλειψαν οἱ νοικοκυραῖοι, εἰσβάλλουν οἱ πρῶτοι ἐργάτες: κάτι χλωμά κι' ἀδύνατα κορίτσια κι. οὔνται δειλὰ καὶ περίεργα πάνω στὸ παρκέτο, κοιτάζοντας μὲ παιδιᾶστικο θαυμασμὸ στοὺς μεγάλους καθρέφτες, ἀκουμποῦν στὰ μαλακὰ μαξιλάρια, ἕως ὅτου μονομιᾶς ἓνα ἄγριο παλληκάρι πού κτηνωδῶς θρυμματίζει ὅλα γύρω του, διεγείρει μὲ τὴ διωγωγὴ του αὐτὴ τὴ μανία τῆς ἄλογης καταστροφῆς. Στὴν τελευταία πράξι οἱ ἐπαναστάτες εἶναι μεθυσμένοι ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τους, ἀλλὰ μ' ὄλον τοῦτο, μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς προαισθάνονται τὴν ἀναπόφευκτη ἀποτυχία. Σὰν ἓνα μνημεῖο ἀπὸ τὰ περασμένα χρόνια ὑψώνεται ἀπ' τὴ δίνη τῆς παραζάλης ἡ ἀκλόνητη μορφή τοῦ γέρο Χίλσε τοῦ ὑφαντῆ, τοῦ μονόχειρου ἀπόμαχου τοῦ 1814—προσωποποίηση μιᾶς ὀλόκληρης γενεᾶς πού πίστευε στὸ Θεὸ καὶ εἶχε μέσα της τὴν κατηγορηματικὴ ἐπιταγὴ τοῦ καθήκοντος πρὸς τὴν ἐργασία πού παρέχει αὐτός. Τὸ πλῆθος, πού τὰ ἔνστιχά του ξεπολύθησαν, δὲν τὸν ἀκούει: ἐν τῷ μεταξὺ ἔρχεται στρατιωτικὴ δύναμη, ἀκούονται ὁμοβροντίες καί, θανάσιμα πληγωμένος, πέφτει ὁ γέρο Χίλσε πάνω στὸν ἀργαλειό του, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὴ σκηνὴ τὸ πλῆθος μαινόμενο διώχνει ἔξω ἀπὸ τὸ χωριὸ τὴ μικρὴ στρατιωτικὴ δύναμη. — Ἡ παλιὰ ἐποχὴ, μὲ τὴ στέρεη ἔσωτερικὴ της συγκρότηση, πέθανε καὶ ἦλθε νέα, γεμάτη ἀπὸ ψυχικὴ παραζάλη!...

Στὴ μεγάλη μάζα τῶν μορφωμένων τὸ ἔργο προκάλεσε βαθύτατη ἐντύπωση, ἀλλὰ πιὸ πολὺ τὴν ἔκανε νὰ ἐξαναστῆ. Δὲν μποροῦσε νὰ παίζεται παρὰ μὲ πρὸς σὲ κοινὸ προσκαλεσμένων. Τὰ κοινοβούλια συζήτησαν γι' αὐτό, στὴν Πρωσσικὴ βουλὴ ὁ ὑπουργὸς φὸν Κόλλερ μίλησε ἐναντίον του. Ἀλλὰ κι' οἱ ὀλίγοι ὀπαδοὶ πού εἶχε ὁ Χάουπτμαν, καὶ οἱ ὁποῖοι τώρα ὀλοένα πλήθαιναν, ἐξέταζαν τὸ ἔργο αὐτὸ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ πολιτικὸ—πολεμικὴν ἄποψη.

Τὸ «τραγούδι τῶν ὑφαντῶν» τὸ πῆραν οἱ ἐργάτες γιὰ ἐμβατήριον καὶ «οἱ Ὑφαντὲς» πῆραν τὴν κυριώτερη θέση στὰ ρεπερτόρια τῶν ἐργατικῶν θεάτρων, πού τότε ἄρχισαν νὰ γίνονται.

Σήμερα πού προχωρήσαμε καὶ ξεπεράσαμε τὴ στενοκέφαλην ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς ἐκείνης γιὰ τὴν κοινωνικὴ διαπάλη, αἰσθανόμαστε πὼς ὅλες οἱ ἐντυπώσεις πού προκάλεσε τότε τὸ δράμα αὐτό, μᾶς εἶναι ὀλότελα ξένες.

Καὶ ὅταν τώρα τὸ βλέπομε νὰ παίζεται ἢ τὸ διαβάζομε, ἀποροῦμε πὼς μπόρεσαν ποτὲ νὰ θεωρήσουν ὅτι ἀποτελεῖ ἔργο ἐπαναστατικῆς πολιτικῆς. Ἐμεῖς τὸ αἰσθανόμαστε ὅπως τὸ αἰσθάνθηκε καὶ τὸ ἔζησε ὁ συγγραφέας του: δηλαδὴ σὰν μιὰ τραγωδία οἴκτου γιὰ τοὺς ἀπόκληρους τῆς κοινωνίας, σὰν ἓνα «ἀνθρώπινο δοκουμέντο» ὀμῆς, ἀλλὰ ὄχι ἀποκρουστικῆς ἀλήθειας. Γιὰ τὸ λόγο ἀκριβῶς ὅτι ὁ ποιητὴς παίρνει τὰ πρόσωπά του ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ζωὴ, δὲν ὑπόκεινται αὐτὰ στὴ Μοῖρα τῶν ἡρώων τοῦ Ἴψεν, πού χρησιμεύουν κυρίως γιὰ πειραματισμούς, καὶ δὲν μπορεῖ κανείς νὰ δώσῃ στὰ ἔργα τοῦ Χάουπτμαν ἔννοια πολιτικὴ. Δὲν τοὺς παρουσιάζει ρόδινοὺς τοὺς ὑφαντὲς του, ὅπως ὁ Σίλλερ τοὺς ἔλβετους χωρικοὺς στὸ «Γουλιέλμο Τέλλο». Σαράντα περίπου πρόσωπα ἐμφανίζονται πάνω στὴ σκηνὴ καὶ καθένα ἀπ' αὐτὰ, ἔστω καὶ μὲ μιὰ ἢ δυὸ πινελιές, ἔχει ζωγραφιστῆ σὲ τρόπο πού νάχη δικό του τύπο καὶ χαραχτῆρα. Μᾶς δείχνει καθαρά, ὅτι ἡ λανθάνουσα ἀπελπισία ἀποτελεῖ τὴν προϋπόθεση τῆς τελικῆς ἐκρηξης, ἀλλὰ αὐτοὶ πού διευθύνουν τὸ κίνημα δὲν εἶναι τύποι συμπαθητικοί, εἶναι ἄτακτα στοιχεῖα, φαπλατάδες καὶ μπεκρῆδες. Τὸ «Τραγούδι τῶν ὑφαντῶν» πού περνᾷ σὰν ἓνα «λαϊτ-μοτιβ» ἀνάμεσα στὶς πέντε πράξεις, χαρακτηρίζει μὲ τὶς χονδροειδεῖς ὑπερβολές του τὶς πρωτόγονες ἀντιλήψεις πού περιέχονται στὰ ἄξεστα κεφάλια τους. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὸ ἀντίρροπο—ὁ ἐργοστασιαρχὸς Δράϊσιγκερ, δὲν παρουσιάζεται σὰν ἓνας ψυχρὸς σατράπης, ὅπως ὁ Γκέσλερ στὸ «Γουλιέλμο Τέλλο», ἀλλὰ σὰν ἓνας εὐθύμος κύριος, ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ ὁποῖου ἡ μέριμνα γιὰ τὴν ἐργασία του καὶ γιὰ τὴν ὑλικὴν ἀπόλαυση τῆς ζωῆς, ἀποκλείνει τὸν οἴκτο πρὸς τὴ δυστυχία τοῦ πλησίον. Τὸ κάτω κάτω κι' αὐτὸς κατάγεται ἀπὸ ὑφαντὲς. Ἀκόμη καὶ ὁ Πφάιφερ, πού παίρνει πάντα τὸν πιὸ ἐχθρικό τόνο προκειμένου γιὰ τοὺς ἐργάτες, πού γιὰ μιὰ πεντάρα τοὺς κάνει ὀλόκληρη ἱστορία, εἶναι ὁ ἴδιος πρῶν ὑφαντῆς.

Ἀπ' αὐτὸ φαίνεται καθαρά ὅτι τὸν Χάουπτμαν δὲν τὸν ἀποσχολεῖ, κατὰ τὴν παρανοημένη Μαρξιστικὴ θεωρία, ἡ ἀντίθεση μεταξὺ ὀρισμένων τάξεων, ἀλλὰ ἡ ἀντίθεση—πού συνδέεται ἀναπόσπαστα μὲ τὴν ἐποχὴ μας—μεταξὺ τῶν χονδροειδῶν ὀργανισμῶν, πού ἐπιδιώκοντας μὲ ὀρμὴ ὑλικά ἀγαθὰ φτάνουν στὸ σκοπὸ τους, κοὶ τῶν ὀπωσθήποτε πιὸ λεπτῶν, πού ὑποκύπτουν. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ δράμα ὑψώνεται ἀνώτερα ἀπὸ τὸ ὀικονομικὸ ἐπίπεδο καὶ ἀνώτερο ἀπὸ τὸ ζήτημα τῶν τάξεων, γίνεται πιὸ γενικὰ ἀνθρώπινο, καὶ ἔτσι μπορεῖ νὰ ἀξιώσῃ μιὰ θέση ἀνάμεσα στὶς μεγάλες ποιητικὲς δημιουργίες τῆς ἀνθρωπότητος.

Ἄν θελήσωμε νὰ βροῦμε πιὰ θέση παίρνει μέσα στὴν ἱστορία τῶν ἰδεῶν αὐτὸ

τὸ ἔργο, εὐθύς ἀπ' ἀρχῆς φαίνεται ἀναμφίβολο ὅτι ἀποτελεῖ ἔκφραση τῆς μηχανιστικῆς ἐκείνης φιλοσοφικῆς ἀντίληψης, πού συνειδίσαμε ν' ἀνευρίσκωμε τόσο πολὺ στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα. Τῆς ἀντίληψης δηλαδή ἐκείνης, σύμφωνα πρὸς τὴν ὁποία ἡ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως καὶ τοῦ ζώου ἢ τοῦ φυτοῦ, καθορίζεται ἀπὸ σειρὰ περιστατικῶν πού ἐξηγούνται μηχανιστικά καὶ ὑλιστικά, ὅπως λ. χ. μετὰ τὴν κληρονομικότητα, τὸ περιβάλλον, τὴν προσαρμογή, ἐπιλογή κ. λ. π. Εἶναι ἡ ἀντίληψη ἐκείνων πού μελετοῦν τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ὑπαρξὴ μετὰ τὴν ψυχρὴ ἀντικειμενικότητα τοῦ πειραματιστοῦ πού σημειώνει ἀπλῶς τὰ ἀποτελέσματα, καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀποκρούουν κάθε ἀπόπειρα ἠθικῆς ἐκτίμησης τῶν ἀνθρώπινων πράξεων. Κατὰ βάθος τὸ καθ' ἑαυτὸ θέμα τῶν τῶν ὑφαντῶν ἀποτελοῦν ἡ ὑποδούλωσις τοῦ ἀνθρώπου στοὺς ἐξωτερικοὺς ὄρους τῆς ὑπαρξῆς του καὶ ἡ μάταιη προσπάθεια τῶν λεπτῶν καὶ τῶν ἀδύνατων ν' ἀντιδράσουν. Σπρωχνόμενα ἀπὸ ἔνστικτα πού δὲ φωτίζει καμιά διανοητικότητα, κυλοῦν ἠλίθια τὰ ἐξαπολυμένα πλήθη πρὸς τὸ σκοτεινὸ τους πεπρωμένο. Κι' ὁ μόνος μεταξὺ τους πού ἐκπροσωπεῖ ἠθικὰς ἰδέες, ὁ γέρο Χίλζε ὁ ὑφαντῆς, αὐτὸς ἀκριβῶς πέφτει θῦμα μιᾶς παραστρατημένης σφαίρας.

Φαίνεται σχεδὸν βέβαιο πὼς ἔτσι συνέλαβε μετὰ τὴ σκέψη του ὁ Χάουπτμαν τὸ σκελετὸ τῶν «Ὑφαντῶν». Ἐπειδὴ ὅμως κανένας ποιητῆς—αὐτὸς δὲ λιγώτερο ἀπ' ὅλους—δὲν ἔχει τὴν ψυχρὴ ὑπολογιστικὴ ἐνός πειραματιστοῦ, ὁ σκελετὸς αὐτὸς, χάρις στὴ θερμὴ πνοὴ τῆς ποιητικῆς του ψυχῆς, ζωντάνεψε καὶ ἔγινε δημιουργία αὐτοτελὴς, πλημμυρισμένο ἀπὸ ἔντονη ζωὴ. Ἡ πνοή, πού ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ Χάουπτμαν διοχετεύθηκε στὸ ἔργο του, εἶναι τὸ αἶσθημα τοῦ οἴκτου, πού ζῆ στὸ ὑποσυνείδητο τοῦ ποιητῆ καὶ ἀπ' ἐκεῖ μεταδίδεται στὸ ἀκροατήριό του: Τὸ αἶσθημα δηλαδή ὅτι αὐτὰ τὰ στενοχωρημένα ὄντα, πού ὀρμεφυτῶς φυτοζωοῦν, εἶναι ἀνθρώποι ὅπως σεῖς καὶ ἐγώ, δὲν εἶναι ἀπλᾶ ὄργανα τυφλῶν φυσικῶν δυνάμεων. Τὸν ἀχώνευτο θῶρακα τῆς μηχανιστικῆς φιλοσοφικῆς ἀντίληψης τοῦ Ἑρνστ Χαϊκελ, τὸν διαπερνᾷ ἡ φιλοσοφία τοῦ οἴκτου τοῦ Σοπενχάουερ, συγκλονίζοντας τὰ τρισβάθα τῆς ὑπαρξῆς μας. Τὸ ἦθος τοῦ δράματος αὐτοῦ εἶναι ἦθος τοῦ Σοπενχάουερ, εἶναι τὸ ἦθος τοῦ οἴκτου.

Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ διείσδυσις, αὐτὴ ἡ ἐξαύλωσις τῆς μηχανιστικῆς ἀντίληψης καὶ τοῦ νατουραλιστικοῦ ὕφους μετὰ τὸν οἶκτο, πού ὑποτάσσει τὰ πάντα, ἀνεβάζει τὸ Χάουπτμαν ψηλότερα ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐποχῆς του. Ἀποτελεῖ τὸ καθαρὸ προσωπικὸ στοιχεῖο του, ἀλλὰ καὶ τὴν ὑφαλο τῆς δραματικῆς του δημιουργίας. Γιατὶ τὸ δράμα ἀπαιτεῖ δράση, ὅπως τὸ λέει καὶ τὸ ὄνομά του, ἐνῶ ὁ οἶκτος εἶναι παθητικὸς καὶ μᾶς μιλᾷ μόνον γιὰ βάσανα καὶ μαρασμούς. Αὐτὸ θὰ τὸ αἰσθάνθηκα καὶ ὁ ποιητῆς, καὶ γι' αὐτὸ ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἐπανάστασι τῶν βασανισμένων, θέλησε νὰ τραγουδήσῃ τὴν ἐπανάστασι τῆς δράσης. Ἐπειτ' ἀπὸ τὴν ἀμορφὴ μᾶζα τῶν ἀνθρώπων πού τοὺς ὀδηγεῖ τὸ ἔνστικτο, θέλησε ν' ἀνεβάσῃ στὴ σκηνὴ τὸ μεμονωμένον ἦρωα, τὸ γεμάτον ἀπὸ δύναμη. Ἐτσι δημιουργήθηκα ὁ «Φλώριαν Γκάιερ».

Τὸ Χάουπτμαν, ὁ ὁποῖος αἰσθανότανε τὸν ἑαυτό του σὰν τὸ διερχομένην μιᾶς ἐποχῆς πού συγκλονίζαν βαθειὰ τὰ κοινωνικὰ προβλήματα, δὲν μπορούσε παρὰ νὰ τὸν τραβήξῃ ἢ πρὸς μεγάλη κοινωνικὴ κίνησι τῆς Γερμανίας, δηλαδή ὁ πόλεμος τῶν χωρικῶν τοῦ 1525. Ὁ νεαρὸς Γκάιτε ἀπ' ἐκείνη τὴν πολυκύμαντη ἐποχὴ εἶχε διαλέξῃ τὸν ἱππότη «Γκέτς φὸν Μπερλιχίγκεν» γιὰ ἦρωα τοῦ δράματος τῆς ἐπαναστατικῆς περιόδου. Τὸν Γκέτς, τὸν πρόμαχο τῆς ἀτομικῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἰδέας τοῦ Δικαίου, πού μετὰ ἀποστροφὴν προσχωρεῖ στὸ κίνημα τῶν χωρικῶν. Ὁ

Χάουπτμαν διάλεξε τὸν ἱππότη Φλώριαν φὸν Γκάιερ, πού ἀπὸ ἐσωτερικὸ ἐνθουσιασμό γιὰ τὴν χριστιανικώτατη ἰδέα τῆς «ἰσότητος», προσέρχεται στὴν ἐπανάστασι τῶν χωρικῶν καὶ ἐπισφραγίζει τὴν ἰδέα αὐτὴ μετὰ τὴ θυσία τοῦ ἑαυτοῦ του.

Γιατὶ αὐτὴ εἶναι ἡ οὐσία τοῦ δράματος, πού ἀπλώνεται στὰ μακρὰ ἐπεισόδια πέντε μεγάλων πράξεων: «Ὅτι ὁ Φλώριαν Γκάιερ, ὁ ὁποῖος, χάρις στὸ πολεμικὸ του τάλαντο καὶ τὴ σιδερένια ἐνεργητικότητά του εἶναι προωρισμένος νὰ ὀδηγήσῃ στὰ ὄρια τῆς χριστιανικῆς τάξης, ὑπερβάλλει τόσο πολὺ τὴν ἰδέα τῆς χριστιανικῆς ἰσότητος, ὥστε μετὰ τὰ μαλλιά κομμένα σὰ χωρικός, ν' ἀνακατευτῆ μετὰ τοὺς χωρικούς, νὰ ὑποταχθῆ στὸ συμβούλιό τους—θὰ λέγαμε σήμερον στὸ Σοβιέτ—τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖται ἀπὸ ὄνειροπόλους, δογματικούς, ἰδιοτελεῖς καὶ καιροσκοπούς, καὶ κατανατᾷ νὰ παραλύσῃ τὴ δύναμη τοῦ ἱππότη καὶ νὰ τὸν καταστρέψῃ αὐτόν, νὰ καταστραφῇ καὶ τὸ ἴδιο. Ὡστε κι ἐδῶ ἔχομε τραγωδίαν τοῦ πόνου, καὶ ὄχι τῆς ἐνέργειας πού ἐλευθερώνει».

Στοὺς Ὑφαντῆς αὐτὸ τὸ στοιχεῖο τὸ παθητικὸ δὲ ζημιώνει τὴν καλλιτεχνικὴν ἐντύπωσι, γιατί ἀνάμεσα στὸν πόνον καὶ τὴν ὑπόκνησι παρεμβάλλεται ἕνα τίναγμα διαμαρτυρίας τῶν πασχόντων καὶ μιὰ γοργὴ σειρὰ ἀπὸ σκηνές, γεμάτες ἀπὸ κίνησι καὶ ἐνδιαφέρο. Ἀντιθέτως στὸ «Φλώριαν Γκάιερ» ὅλη ἡ ὑπόθεσι προχωρεῖ πολὺ κουραστικά, ἀνάμεσα σὲ πληροφορίες, ἀναφορές, συσκέψεις, δευτερεύουσες σκηνές καὶ ἀτέλειωτους διαλόγους, ἐνῶ ἡ καθαυτὴ δράσι γίνεται πίσω ἀπὸ τὴ σκηνὴ ἢ ἀνάμεσα ἀπὸ τίς πράξεις: Ἡ μοῖρα τοῦ ἦρωα, μ' ὅλο τὸ σεβασμὸ γιὰ τὴν εὐγένεια τῆς σκέψης τους, μᾶς ἀφήνει ἀδιάφορους καὶ αὐτὸ φτάνει γιὰ νὰ χαρακτηρίσῃ τὴν ἀξία πού ἔχει τὸ ἔργο ὡς δράμα.

Εἶναι ὅμως ἀλήθεια τραγικὸ γιὰ τὸν ποιητὴ ὅτι αὐτὸ τὸ ἔργο, τὸ γεμάτο ἀπὸ ἠθικὴ ἀντίληψι, στὸ ὁποῖο βρίσκει κανένας μιὰ ἠθικὴ ἐκτίμηση τῶν πραγμάτων πού τὴν ὀδηγεῖ ἀγνὸ θερησκευτικὸ αἶσθημα, δὲν εἶχε τὴν ἐπιτυχία τοῦ προηγουμένου δράματός του, τῶν Ὑφαντῶν—πού ὡστόσο τὸ χαρακτηρίσαν ἀνήθικο. Ἡ τραγικότης ὅμως αὐτῆ, ὅπως κάθε ἀληθινὴ τραγικότης, δὲν εἶναι τυχαία, ἀλλὰ βαθιὰ θεμελιωμένη στὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ. Ἡ βασικὴ νότα τῆς ψυχικῆς του διαπασῶν δὲν εἶναι ἡ νότα τῆς δράσης, ἀλλὰ ἡ νότα τοῦ οἴκτου. Θέλει ν' ἀπολυθερωθῆ ἀπὸ τὴν παθητικότητα αὐτοῦ τοῦ αἰσθήματος, θέλει νὰ φτάσῃ στὴ δημιουργία μιᾶς ἐκτάκτως δυνατῆς μορφῆς, ἀλλὰ γιὰ τέτοιαν ἐπιχείρησι τοῦ λείπει ἡ δύναμη. Καὶ μόνον τότε προκαλεῖ μεγάλην ἐντύπωσι, ὅταν τὸν ὀδηγῆ ὁ οἶκτος πρὸς πάσχοντα πλάσματα—ὅπως λόγου χάρι στὴν συγκλονιστικὴ σκηνὴ στὸ τέλος τῆς 4ης πράξης, ὅταν ἡ ἐπανάστασι εἶχε συντριβῆ ὁ Φλώριαν Γκάιερ, βαδίζοντας πρὸς βέβαιο θάνατο, ἀποχαιρετᾷ τοὺς πιστοὺς του.

Τὴν ποιητικὴν δύναμη τοῦ Χάουπτμαν τὴ βλέπομε σὲ διάφορα ὀλοζώντανα κομμάτια τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ὅπως εἶναι ἡ σκηνὴ τῶν χωρικῶν στὸ Ναὸ τοῦ Βύρτσμπουργ, ἡ σκηνὴ στὸ καπηλεῖο τοῦ Ρότεμπουργ ὅπου συναντιῶνται ἄστοί, χωρικοί, ἱππότες, ἀναμορφωτές, ἀνθρωπιστές, ὄλητες καὶ καλόγηροι, οἱ ὁποῖοι ἔχουν ἐγκαταλείψῃ τὰ κελλιά τους, ἡ σκηνὴ ὅπου συναντᾶται ὁ κατατρεγμένος Γκάιερ μετὰ τοὺς εὐγενεῖς συγγενεῖς του κ.λ.π. Σὲ ὅλες αὐτὰς τίς σκηνές βρίσκομε τὴν τέχνη χαρακτηρισμοῦ καὶ παραστατικότητος πού ἔχουν ἡ παλῆς γερμανικῆς ξυλογραφίας. Ἄν στοὺς ὑφαντῆς εἶχαμε 40 πρόσωπα στὴ σκηνὴ, ἐδῶ ἔχομε 70 καὶ καθένα ἀτ' αὐτὰ εἶναι καθαρὰ χαρακτηρισμένο καὶ διαφέρει ἀπὸ τὰ ἄλλα. Παρ' ὅλη ὅμως τὴν τέχνην του νὰ παριστάνῃ τὰ πράγματα τόσο ρεαλιστικά, δὲν αἰσθανόμαστε πραγμα-

τικά σ' αὐτὲς τίς σκηνὲς τὴν δλόθερμη πνοὴ μιᾶς ἐποχῆς ζυμώσεως καὶ πνευματικῶν ἀγώνων. Εἶναι βέβαιο πὼς ὁ Χάουπτμαν ὅταν ἔκανε τὸν Γκάιερ ἐμελέτησε τὰ χρονικὰ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, πῆγε κι' ἔζησε στὰ μέρη ποὺ ξετυλίχθηκε ὁ πόλεμος τῶν χωρικῶν, αἰσθάνθηκε τὴ μαγεία τῶν ἱποτικῶν Πύργων καὶ τῶν γραφικῶν κωμοπόλεων καὶ συνήθισε τόσο καλὰ τὴν ἀδρῆ καὶ δυνατὴ γλῶσσα τῆς ἐποχῆς, ὥστε ὅταν τὴ μιλοῦν οἱ ἥρωές του κάνει τὴν ἐντύπωση ἀπόλυτης ἀληθείας. Ἐν τούτοις ὁ νεαρὸς Γκαίτε ποὺ εἶχε κάνει μόνο ἐπιπόλαιες ἱστορικὲς ἀναδιφήσεις στὶς χαρακτηριστικὲς καὶ εὐμετάβλητες σκηνὲς τοῦ «Γκέτς» του, μᾶς κάνει νὰ αἰσθανθοῦμε τὴν ψυχὴ τῆς τρικυμισμένης ἐκείνης ἐποχῆς πολὺ πιὸ ζωντανὰ ἀπὸ τὸ «πλατυάζον» ἔργο τοῦ Χάουπτμαν. Γιατὶ ὁ Γκαίτε, καὶ μάλιστα στὴ νεανικὴ του ἀνάπτυξη, ἦταν ἄνθρωπος τῆς δράσης, μὲ ἀφθαστὴ ζωτικὴ δύναμη, ἐνῶ ὁ Γεράρδος Χάουπτμαν, παρ' ὅλη τὴν ἐπίδειξη νατουραλιστικῆς δυνάμης, εἶναι φύση τρυφερὴ καὶ χωρὶς δράση. Ἡ ἀποτυχία του μὲ τὸ Φλώριαν Γκάιερ τὸν πείραξε βαθύτατα. Δὲν ἔγραψε ἄλλο κοινωνικὸ δράμα.

Ἐπειτα ἀπὸ τοὺς «Ἵφαντὲς» καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ «Φλώριαν Γκάιερ» εἶχε ξετάσει τὸ κοινωνικὸ πρόβλημα ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ οἴκου σ' ἓνα μικρὸ ποιητικὸ ἔργο, ποὺ εἶναι ἢ πιὸ ἐπιτυχημένη καὶ ἢ πιὸ συγκινητικὴ δημιουργία του, «ἡ ἀνάληψη τῆς Ἀννούλας».

Εἶναι τὸ «ἄσμα ἁσμάτων» τοῦ πόνου τοῦ παιδιοῦ τῶν προλεταρίων, ποὺ ἔχει μόνο τὸ θάνατο γιὰ λυτρωτὴ. Στὸ φτωκομεῖο, ποὺ μέσα του συμφύρονται αἰσχροὶ ὑποκείμενα ἐνῶ ἔξω χαλαεὶ τὸν κόσμο ἢ χιονοθύελλα, εἶναι ξαπλωμένη ἐτοιμοθάνατη ἡ Ἀννούλα Μάττερν. Γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὰ μαρτύρια τὰ ὁποῖα τῆς ἔκανε ὁ πατέρας της—ἓνα ἀφόρητος μεκερῆς—πῆγε καὶ πνίγηκε στὴ στέρα τοῦ χωριοῦ. Καὶ στὰ παραληρήματα τοῦ πυρετοῦ της, ποὺ παρουσιάζονταν πάνω στὴ σκηνὴ σὰν ὄπτασιες, ἀποκαλύπτεται ὅλος ὁ ψυχικὸς κόσμος τοῦ δυστυχισμένου αὐτοῦ πλάσματος. Πὼς ποθεῖ τὴ χλωμὴ του μητέρα ἢ ὁποῖα πέθανε τόσο γλήγορα, μὲ τὴ λατρεία περιβάλλει τὸ σοβαρὸ δάσκαλο Γκότβαλντ, πὼς τῆς παρουσιάζονται τὰ παρῆγορα διδάγματα τοῦ μαθήματος τῶν θρησκευτικῶν σὰν ἓνας ἀκτινοβόλος κόσμος παραμυθιοῦ, στὸν ὁποῖο ἐν τούτοις ἀνακατεύονται περιστατικὰ τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ πρὸ πάντων πὼς ἐπικρατεῖ ὁ φόβος, ὁ πανίσχυρος φόβος τοῦ βάρβαρου, πατέρα, ὁ φόβος ποὺ σιγά-σιγά πνίγει ὅλα τὰ ἄλλα συναισθήματα. Αὐτὰ περιγράφονται μὲ πολὺ μεγάλην ἀκρίβεια, ἀλλὰ καὶ μὲ ἕξ ἴσου μεγάλη διαίσθηση τῆς ψυχῆς τοῦ παιδιοῦ, ποὺ μαρτυροῦν τὸν ἀληθινὸ ποιητὴ.

Δὲν εἶναι βέβαια μεγαλόσημο δράμα «ἡ ἀνάληψη τῆς Ἀννούλας». Ἀλλὰ ὡς δραματοποίησι τῶν μᾶλλον λεπτῶν ψυχικῶν ἐντυπώσεων, ὡς ὄνειρῶδες ποίημα γεμάτο ἐσωτερικότητα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συγκινηθῆ καὶ νὰ συγκλονίξῃ τὸ θεατὴ. Μᾶς φαίνεται σχεδὸν ἀκατανόητο σήμερον πὼς καὶ αὐτὸ τὸ ἀραχνούφαντο δημιούργημα μιᾶς λεπτεπίλεπτης ποιητικῆς ψυχῆς τὸ παρέσυρε ἢ κομματικὴ διαπάλη. Κι' ἐντούτοις βρισκομε στὰ ἀπομνημονεύματα λ. χ. ἐνὸς ἀνθρώπου μὲ ἐλεύθερη καὶ εὐγενικὴ σκέψη ὅπως ὁ Πρίγκιψ Κλόδ φὸν Χοχενλόε—ὁ μετέπειτα ἀρχικαγκελάριος—τὴν ἐξῆς περιγραφή τῶν ἐντυπώσεών του ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτό: «ἄσχημο σοσιαλιστικὸ ἔργο». Τὴν ἐντύπωση αὐτή, ποὺ συμμεριζότανε καὶ ἡ μεγάλη πλειονότης τοῦ θεατρικοῦ κοινοῦ, πρέπει νὰ χωμε ὑπ' ὄψη γιὰ νὰ καταλάβουμε γιατί ὁ Γεράρδος Χάουπτμαν ἐθεωρεῖτο ἀπὸ τοὺς ὀπαδοὺς του «τολμηρὸς» ρυθμιστὴς μιᾶς νέας ἐποχῆς.

Ἐπῆλθε ὁμως ἡ ἀποτυχία τοῦ «Φλώριαν Γκάιερ» καὶ γεννήθηκε καὶ σ' αὐτὸν καὶ στοὺς ἄλλους ἡ ἀπορία: Εἶχε ἀληθινὰ ὁ καλλιτέχνης τὴ δύναμη ὄχι πιά νὰ ρυθμίζῃ, ἀλλ' ἀπλῶς νὰ ὀδηγῆ σὲ νέες κατευθύνσεις; Αὐτὴ τὴν ἀπορία τὴ διαμόρφωσε ὁ ποιητὴς μὲ αὐτοκριτικὸ πνεῦμα σ' ἓνα δράμα. Τὸ δράμα τοῦ καλλιτέχνη ποὺ σὲ μιὰν ὑψηλὴ πτήση θέλει νὰ σώσῃ τὴν ἀνθρωπότητα, ἀλλὰ ποὺ παρασύρεται ἀπὸ τὸ βάρος του ὡς ἀνθρώπου καὶ γκρεμίζεται.

Αὐτὸ τὸ δράμα εἶναι ἡ «Βουλιαγμένη Καμπάνα».

Ἡ νέα τέχνη τῆς ἐρμηνείας ψυχικῶν φαινομένων καὶ τοῦ συνδέσμου αὐτῶν μὲ τὸν ἔξωτερικὸ κόσμο σ' ἓνα συνδυασμὸ τῆς νατουραλιστικῆς ἀπόδοσης μὲ τὰ ὄνειρῶδη, τὰ μὴ πραγματικὰ στοιχεῖα τοῦ παραμυθιοῦ, ἡ τέχνη αὐτὴ ἢ ὁποῖα εἶχε πρωτοφανερῶδη στὴν «Ἀνάληψη τῆς Ἀννούλας», ἀναπτύσσεται τώρα τολμηρὰ στὶς πέντε ἔμμετρος πράξεις τῆς «Βουλιαγμένης Καμπάνας».

Ἡ σύνθεσις ποὺ μαρτυρεῖ ὅτι εἶναι γνήσιο ἔργο τοῦ Χάουπτμαν ἀρχίζει μὲ τὴν καταστροφὴ. Ὁ τεχνίτης Ἑρρίκος, ὁ φημισμένος χύτης, ποὺ σὲ μιὰ θερμὴ προσπάθεια γιὰ τελειοποίησι ἔφτιαξε ὡς τώρα γιὰ τὸν ἀνθρώπινο κόσμο 100 καμπάνες, τὴ στιγμὴ ποὺ ἀνεβάζουν στὸν καθάριο βουνησιο κόσμο τὴ καλλιτερὴ του καμπάνα γιὰ νὰ ἐξαγγεῖλι στὰ πνεύματα τῆς φύσης τὸ Εὐαγγέλιο τῆς ἀπολύτρωσης, ὅπως τὸ ἐννοοῦν οἱ ἄνθρωποι τοῦ κάμπου, αἰσθάνεται ὅτι ὄλο του τὸ ἔργο εἶναι ἀποτυχημένο. Τὴν ὥρα ποὺ μὲ κόπο ἀνέβαινε ἡ καμπάνα στὸν ἀνήφορο, κακόβουλα πνεύματα τοῦ βουνοῦ τὴν γκρέμισαν στὸ βάραθρο μαζὺ μὲ τὸν τεχνίτη. Ἡ καμπάνα ἔπεσε μέσα στὴ λίμνη, ἐνῶ ὁ τεχνίτης σοβαρότατα τραυματισμένος, σώζεται ἀπὸ τὴ Ράουτεντελαῖν, ἓνα ὄρεσεῖβιο στοιχεῖο, πλάσμα τοῦ παραμυθιοῦ, στὰ μάτια τοῦ ὁποῖου βλέπει τὸ φῶς ἐκεῖνο ποὺ μάταια τόσοσιν καιρὸ προσπαθοῦσε νὰ βρῆ στὴν ἀγνὴ φύση.

Ἐνα φίλι ποὺ τοῦ δίνει ἡ Ράουτεντελαῖν τοῦ ἀνοίγει τὰ μάτια καὶ μπορεῖ πιά νὰ βλέπῃ τὰ μυστήρια τῆς φύσης. Τώρα, στὸ πιὸ ψηλὸ κορφοβούνι, θέλει νὰ δημιουργήσῃ ἓνα ἔργο. Ὅχι μιὰ καμπάνα ἀνθρώπινης ἐκκλησιᾶς, ποὺ νὰ ἐξαγγέλλῃ ἀνθρώπινους κανόνες, ἀλλὰ δλόκληρη συμφωνία ἀπὸ καμπάνες, ποὺ νὰ διαλαοῦν θριαμβευτικὰ στοὺς ἀνθρώπους κάτω στὸν κάμπο τὸ δίδαγμα ὅτι πρέπει νὰ εἶναι κανεὶς ἓνα μὲ τὴ μητέρα φύση. Γιὰ χάρη αὐτοῦ τοῦ ἔργου ἀφίνει τὴ Μάγδα, τὴν πιστὴ του γυναῖκα. Αὐτὴ, ποὺ δὲν καταλαβαίνει τῆς νέες του ἀπόψεις ρίχνεται στὴ λίμνη. Τὰ μαλλιά τῆς πεθαμένης μπλέκονται πάνω στὴ βουλιαγμένη καμπάνα καὶ ἡ καμπάνα ἀρχίζει νὰ χτυπᾷ. Ὁ ἦχος της μπαίνει σὰ ζοφερὴ κατηγορία, σὰ φαρμακερὴ μαχαιριά μέσα στὴν καρδιὰ τοῦ τεχνίτη. Ἡ ἀνθρώπινη δύναμή του δὲν εἶναι ἀρκετὰ μεγάλη ὥστε νὰ ξεπεράσῃ τὸ συναίσθημα τῆς ἐνοχῆς του καὶ νὰ τὸν σηκώσῃ ψηλὰ στὸ ποθητὸ βασίλειο τοῦ ἡλίου. Συντριμμένος παραιτὰ τὸ ἔργο του, ποὺ τὸ ἡλίθιο πλῆθος τὸ καταστρέφει κι' ἀφίνει τὴ Ράουτεντελαῖν, ἢ ὁποῖα σὰ στοιχεῖο τοῦ νεροῦ πρέπει νὰ κατέβῃ κάτω στὸ πηγάδι. Ἀνεβαίνει ὁμως πάλι γιὰ μιὰ φορὰ ἀπ' ἐκεῖ γιὰ νὰ δείξῃ στὸν τεχνίτη ποὺ πεθαίνει τὸν ἡλιο, τὸν ἡλιο, πρὸς τὸν ὁποῖο δὲ μπόρεσε νὰ ὀδηγήσῃ τὴν ἀνθρωπότητα.

Ἐν καὶ ἡ ὑπόθεσις τοῦ ἔργου φαίνεται ὅτι ἀπομακρύνεται σημαντικὰ ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ νατουραλιστικοῦ δράματος, μένει ἐν τούτοις στενὰ συνδεμένη μ' αὐτό. Τὸ νατουραλιστικὸ ὕφος, ὅπως καὶ ἡ ὠμὴ γλῶσσα τῶν πνευμάτων τῆς φύσης καὶ ἡ ἀναπαράστασις σινθηθειῶν τῆς καθημερινῆς ζωῆς, χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ γιὰ νὰ χαρακηνίσουν τὰ πεισματάρικα μοχθηρὰ «Σράτς» τοῦ δάσους καὶ τὸ καλόβολο

στοιχείο τῶν νερῶν «Νίκελμαν». Ἡ μπαμπόγρηα μάλιστα «ἡ μάμμη τοῦ θάμνου» ποῦ τὴν κατηγοροῦν οἱ ἄνθρωποι πῶς εἶναι μάγισσα, μιλεῖ στὴ συνειθισμένη διάλεκτο τῆς Σιλεσίας. Κατ' ἀντίθεση, οἱ ἄνθρωποι μιλοῦν ἔμμετρα—σὲ ἰάμβους—ἐνα σημεῖο ποῦ ἔχει βαθειὰ ἔννοια. Δὲν ἔμπορεῖ κανεὶς νὰ διατυπώσῃ καθαρώτερα τὴν ἰδέα ὅτι ἡ διανόηση ἀπομάκρυνε τὸν ἄνθρωπον ἀπὸ τὴ φύση καὶ ὅτι ἡ ἐπιταγὴ «γυρίζετε πίσω στὴ φύση», σημαίνει καὶ «ἀπάνω» στὰ ὕψη τῆς φαντασίας, τῆς καθαρότητος καὶ τῆς ἀγνότητος. Ἔτσι ὁ νατουραλισμὸς χάνει τὸ γήινο βάρος του καὶ ἡ φυσικὴ του ἀντίληψη γιὰ ἕνα διαρκῆ ἀγῶνα ἐνάντια τῆς κοινωνικῆς τάξης, ἀπαλλάσσεται ἀπὸ κάθε χρονικὸ περιορισμό.

Εἶναι βέβαιο ὅτι μὲ τὴ «βουλιαγμένη Καμπάνα» ὁ Χάουπτμαν πλήρωσε τὸ φόρο του στὴ ροπὴ ἐκείνη ποῦ ἔγινε αἰσθητὴ σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη σὰν μιὰ ἀντίδραση ἐνάντια στὶς ὑπερβολὰς τοῦ νατουραλισμοῦ, καὶ ποῦ τὴν ὀνόμασαν Νεορωμαντισμὸ, Αἰσθητικισμὸ, Μυστικισμὸ καὶ Συμβολισμὸ. Ἄλλὰ δὲν τὸ ἔκανε καθὼς οἱ ἄλλοι—ὅπως λ. χ. ὁ γάλλος Huysmans σὲ μιὰν ἀπότομη ἀντίθεση πρὸς τὸ ἴδιο του τὸ παρελθόν, ἀλλὰ μὲ μιὰν ὀργανικὴ ἐξέλιξη, ποῦ ξεκίνησε ἀπὸ τὶς καθαρὰς νατουραλιστικὰς ἀρχὰς του. Ἡ «Ἄννουλα» ὅπου συναντιῶνται σκηναὶ ὡμοῦ νατουραλισμοῦ καὶ τριφεροῦς ὀνειροπόλου ψυχικῆς διάθεσης, ἀνθίσει ἀπὸ τὸ ἔδαφος ὅπου βλάστησαν οἱ «Ἕφαντὲς», καὶ ἀπὸ τὴν «Ἄννουλα» κατ' ἀνάγκη ὁ δρόμος φέρνει στὴ «βουλιαγμένη Καμπάνα». Ἡ ὀργανικὴ αὐτὴ σύνδεση δυὸ τρόπων ἐκφράσεως εἶναι ἀσφαλῶς ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ πολύτιμα χαρίσματα τοῦ ποιητῆ Χάουπτμαν.

Ἀποτελεῖ χεροπιαστὴ ἀπόδειξη ὅτι ἡ προτίμησή του γιὰ τοὺς ἀπόκληρους καὶ τοὺς βασανισμένους δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα θεωρητικῶν συλλογισμῶν ἀλλὰ θερμῆς, λεπτῆς καὶ ἀληθινὰ ποιητικῆς ψυχῆς. Χωρὶς νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴ νατουραλιστικὴ του τέχνη, ὅπως τὸν κατηγοροῦσαν θερμοῖαιμοι ὀπαδοὶ του, ὁ Χάουπτμαν ἔμεινε μὲ τὰ παραμύθια του στὸ ἴδιο ἔδαφος, στὴν ἴδια γῆ τῆς πατρίδας του ὅπως καὶ μὲ τοὺς «Ἕφαντὲς». Γιατὶ ἡ γῆ τῆς Σιλεσίας στὴν ὁποία ἀνήκει τὸ δράμα τῶν Ἕφαντῶν καὶ τὸ μέρος ὅπου ἀναπτύχθηκε ἀνεξάντλητος κόσμος ἀπὸ μυστηριώδη παραμύθια: Τὰ παραμύθια τοῦ γίγαντα Ρύμππετσάλ, ποῦ κατοικεῖ στὸ ζοφερὸ βουνό, τῶν τελωνίων, τῶν νάνων, τῶν στοιχειῶν τοῦ δάσους καὶ ἄλλων. Στὸν κόσμον αὐτὸ τῶν παραμυθιῶν γύρισε ὁ ποιητὴς μὲ θερμὸ πόθο στὰ ὕστερά του χρόνια.

Δεκατρία χρόνια μετὰ τὴν «Ἄννουλα», ἀπὸ τὴν ἴδια γῆ τῆς πατρίδας του, ἔβγαλε τὸ μυστηριώδες παραμύθι τοῦ ὑελουργεῖου «καὶ ἡ Πίππα χορεύει», τὴν ἱστορία λεπτεπίλεπτου δημιουργήματος τῆς Σιλεσιακῆς ὑελουργικῆς τέχνης, τῆς θαυμαστῆς Πίππας, τοῦ λαμπροῦ πολύχρωμου σύμβολου τοῦ Ἀνέκφραστου, ποῦ ὅλες οἱ ἀνθρώπινες ψυχὲς ποθοῦν, καὶ ποῦ σπάζη μόλις ἀγγίξῃ τὸ βάνουσο ἄνθρωπον τοῦ κάμπου.

Ἡ «Ἄννουλα», ἡ «Ράουτεντελάιν» καὶ ἡ «Πίππα» εἶναι ἀδερφές. Τὶς συνέλαβε καὶ τὶς γέννησε ἡ ἴδια καρδιὰ τοῦ ποιητῆ, ἡ γεμάτη ἀπὸ οἶκτο καὶ ὠραιοπάθεια.

Στὸν κύκλον αὐτὸν ἀνήκει καὶ ἡ ἡρωίδα τῆς δραματοποιημένης παράδοσης τοῦ «φτωχοῦ Ἑρρῖκου», ἡ ξανθὴ Ὀττογκέμπε, τὸ ἀθῶον παιδί τοῦ κολλήγα, τὸ ὁποῖο μὲ τὴν αὐτοθυσίαν του θεραπεύει τὸν ἰπλότη Ἑρρῖκο, ποῦ εἶχε ἀρρωστημένο, καὶ τὸ σῶμα καὶ τὴν ψυχὴ.

Παρατηρώντας τώρα στὴ σειρά ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Γεράρδου Χάουπτμαν, ποῦ

ἀναφέραμε, βλέπουμε κάτι τι περιέργο: τὸ θέμα τὸ ὁποῖο συνειθίζεται τόσο πολὺ στὴν κλασικὴ καὶ στὴ ρωμαντικὴ γερμανικὴ τραγωδία, καθὼς καὶ στὸ δραματικὸ ἔργο τοῦ Ἰψεν, τὸ θέμα ποῦ κυριαρχεῖ σχεδὸν στὴ γαλλικὴ δραματικὴ παραγωγή, τὸ θέμα τῆς ἀγάπης τὸ πραγματεύεται ὁ γερμανὸς ποιητὴς μόνο στὴ λεπτὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ κόσμου τῶν παραμυθιῶν. Θάλεγε κανεὶς πῶς τὸ φαινόμενο τῆς ἀγάπης στέκει γι' αὐτὸν πάρα πολὺ ψηλὰ ὥστε νὰ μὴ θέλῃ τὰ τὸ κατεβάσῃ στὸ χαμηλὸ ἐπίπεδο ἐνὸς ἔργου τῆς σημερινῆς ἐποχῆς μὲ τὰ περιορισμένα χρονικὰ ὄρια.

Ἐπὶ τέλους ὅμως καὶ ὁ νατουραλιστὴς ποῦ εἶχε μέσα του ὁ Χάουπτμαν δὲ μπόρεσε νὰ περάσῃ ὀλότελα ἀδιάφορος ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν ἀνθρώπινον καὶ αἰώνιον σωρεῖτη προβληματῶν ποῦ παρουσιάζει ἡ σχέση τοῦ ἀνδρὸς πρὸς τὴ γυναῖκα, ἀφοῦ μάλιστα τὸ πρόβλημα αὐτὸ καὶ ὁ Ἰψεν στὰ ὕστερά του χρόνια καὶ ὁ Στρίντμπεργ τὸ ἐξέτασαν κάτω ἀπὸ ἕνα νέο φῶς, τὸ φῶς μιᾶς νευρικῆς ὑπερευαισθησίας, ποῦ πλησιάζει στὸν ὑστερισμό. Μὲ τὴν «Ἐντα Γκάμπλερ», μὲ τὴ «Χίλδα Βάγκελ» καὶ μὲ τὴν «Κυρὰ τῆς θάλασσας» ὁ Ἰψεν ἔπλασε ἕνα μυστηριώδη δαιμονιακὸ τύπον γυναικας, τὸν ὁποῖο ὁ ζοφερός σουηδὸς ποῦ ἀναφέραμε στὰ μόνπρακτα «Δεσποινὶς Τζούλια» καὶ «Πιστωτῆς» καὶ στὸ τρομαχτικὸ δράμα «Πατέρας», ἔφτασε νὰ παραμορφώσῃ σὲ σημεῖο ποῦ νὰ προκαλῆ φρίκη καὶ πόνο. Ἰσως καὶ ἡ βαθειὰ ταραχὴ ποῦ προκαλοῦσαν αὐτὰ τὰ ἔργα, ν' ἀνάγκασαν, ἄς ποῦμε, τὸ Χάουπτμαν νὰ πραγματευτῆ καὶ ὁ ἴδιος στὰ ὄρια τοῦ νατουραλιστικοῦ δράματος τὰ προβλήματα αὐτά.

Δυὸ φορές τὸ δοκίμασε: στὸ 1898 μὲ τὸν «Ἀμαξᾶ Χένσελ» καὶ πέντε χρόνια ἀργότερα μὲ τὴ «Ρόζα Μπέρντ».

Ἄλλὰ μὲ τὴν τρόπον πραγματεύεται τὸ ζήτημα. Τὰ ἔργα του αὐτὰ μᾶς δείχνουν τὸ γνήσιο, τὸν ἰδιόρρυθμον Χάουπτμαν. Δὲν ἔχουν τίποτε τὸ δαιμονιακόν, τίποτε τὸ νευρικόν—ὑστερικόν, τίποτε τὸ ὑπερ-ἀνδρικό ἢ ὑπερ-γυναικεῖον, τίποτε ἀπὸ τὸ Νίτσε καὶ τίποτε ἀπὸ τὸ Στρίντμπεργ. Ἡ ὅλη ἐξέλιξη εἶναι τόσο φυσικὴ, τόσο συνεπὴς, καὶ μόλοτοῦτο καὶ τὶς δυὸ φορές, ἀλλὰ ἰδιαίτερα στὸν «Ἀμαξᾶ Χένσελ», ἡ δράση φτάνει σὲ μιὰ συγκλονιστικὴ τραγικότητα καὶ σ' ἕνα πανίσχυρον Μοιραῖον.

Ἔχομε τὸ λαμπρὸν ἄνθρωπον, τὸ Χένσελ—Βίλλεμ, τὸν καλόβολον καὶ σὺμφρονον γίγαντα, ποῦ ὅλοι τὸν ἀγαποῦν καὶ ἔρχονται ἀπὸ μακριὰ γιὰ νὰ τὸν συμβουλευτοῦν. Ἡ γυναῖκα του, ζηλιάρα καὶ γεμάτη ἀπὸ προαισθήσεις, τὸν ἔβαλε νὰ δοκιμητῆ στὸ ἐπιθανάτιον κρεβάτι τῆς ὅτι μετὰ τὸ θάνατό τῆς, ὅταν αὐτὸς χηρέψῃ, δὲ θὰ πάρῃ τὴν Ἄννα Σαίλ τὴν εὐρωστὴν ὑπηρετριά τῆς. Αὐτὸς ὅμως, ἀφοῦ ἐκείνη πέθανε, τὸ ἔκανε. Γιὰ χάρη τοῦ παιδιοῦ καὶ τῆς δουλειᾶς, ὅπως προφασίζεται, σι' ἀλήθεια ὅμως γιατί ὁ ἀνοιχτός, δυνατὸς καὶ δραστήριος τρόπος τῆς Ἄννας τοῦ ἐπιβάλλεται. Πολὺ ἀργὰ ἀνακαλύπτει τὴν ταπεινὴν καὶ τὴν πρόστυχον ὑποκείμενον εἶναι αὐτή. Καὶ τώρα αἰσθάνεται ὅτι ἡ ἀθλιότης ποῦ ὀλοένα αὐξάνει καὶ στὴν ὁποία τὸν σπρώχνει κάθε μέρα ἀπὸ λίγο τὸ ἐπιπόλαιον αὐτὸ πλᾶσμα, εἶναι σὰν μιὰ δίκαιη τιμωρία γιὰ τὴν ἀπιστίαν ποῦ ἔκανε στὴν πεθαμένην. Ξεφεύγει καὶ πηγαίνει νὰ κρεμαστῆ.

Ἡ ἀπόλυτα φυσικὴ ἐξέλιξη ὀλοκλήρης τῆς πλοκῆς, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ βαρὺς, ὀλιγόλογος ἀλλὰ ἰσορροπημένος ἀμαξᾶς ἀλλάζει χαρακτῆρα καὶ γίνεται ἐρευνητικὸς, συζητητικὸς καὶ καυγατζῆς, ὅλα αὐτὰ χαρακτηρίζονται ὑπέροχα σὲ μιὰ γοργὴ σειρά ἀπὸ σκηναὶς ὀλοζώντανες. Ἄλλὰ καὶ τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα καὶ ἐν γένει τὸ περιβάλλον ζωγραφίζονται μὲ πολλὴν ἀλήθειαν. Δὲ βρισκομε πιά ἐδῶ κατατομὲς σὰν ξυλογραφίαις, ὅπως στοὺς «Ἕφαντὲς» καὶ στὸ «Φλώριαν Γκάιερ». Ὅλα

τὰ χρώματα τῆς εἰκόνας εἶναι πιὸ ἀπαλά, μιὰ γλυκεῖα μελαγχολία διαπνέει τὸ σύνολο, χωρὶς ἐν τούτοις τὸ ἔργο νὰ χάνη τίποτε ἀπὸ τὴ δύναμή του. Ὁ « Ἀμαξᾶς Χένσελ » εἶναι τὸ κατακόρυφο τῆς δραματικῆς δημιουργίας τοῦ Χάουπτμαν καὶ τὸ κατακόρυφο τοῦ νατουραλιστικοῦ δράματος. Κάθε εὐαίσθητος ἀκροατῆς, ἄσχετα πρὸς τὴν ἰδέα πού ἔχει γιὰ τὸ νατουραλιστικὸ δράμα, δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ὑποστῇ τὴ μαγεία τῆς ὤριμης τέχνης καὶ τῆς βαθειᾶς αἰσθητικῆς, πού φανερώνει τὸ ἔργο αὐτό.

Στὴ « Ρόζα Μπέρντ » τὸ πρόβλημα τοῦ « Ἀμαξᾶ Χένσελ » ἐξετάζεται ἀπὸ τὴν ἄλλη του ὄψη. Ἐνῶ δηλαδὴ ὁ « Χένσελ », ὁ δυνατὸς ἀλλὰ καλόβολος ἄνδρας, καταστρέφεται ἀπὸ μιὰ γυναῖκα, ἡ Ρόζα Μπέρντ, ἡ εὐρωστη καὶ εὐθυμη χωριατοπούλα, ἐξ αἰτίας ἐνὸς ἀνδρὸς πού ξέρει ἕνα περασμένο νεανικὸ της ἔρωτα καὶ ἐκμεταλλεύεται τὸ μυστικὸ αὐτὸ κατὰ τὸν αἰσχροτέρο τρόπο τῆ στιγμῆ ἀκριβῶς πού αὐτὴ ἀποφασίζει νὰ ζήσει μιὰ ζωὴ στρωμένη, ἡ Ρόζα Μπέρντ ἡ ἀνοιχτόκαρδη καὶ τίμια, κατατρεγμένη ἀπὸ τὶς ραδιουργίες τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ, πέφτει ὁλοένα βαθύτερα μέσα στὴν ψευτιά καὶ καταντάει ἐπίορκη καὶ παιδοκτόνος. Ὅσο γιὰ τὴ φυσικὴ καὶ ἀβίαστην ἐξέλιξη τῆς ψυχικῆς καταστροφῆς, γιὰ τὴν ἐντύπωση πού κάνουν οἱ διάφορες σκηνῆς καὶ τὸ ἐνδιαφέρον πού ἔχει ὅλη ἡ ὑπόθεση, ἡ Ἄννα Μπέρντ δὲν εἶναι κατώτερη ἀπὸ τὸν « Ἀμαξᾶ Χένσελ ». Ἄλλὰ δὲν προκαλεῖ τὴν ἴδια τραγικὴ συγκίνηση καὶ τοῦτο, ἴσως γιὰτὶ ὁ ἀντίπαλος τῆς Ρόζας εἶναι πάρα πολὺ ρυπαρὸ ὑποκείμενο ὥστε νὰ μὴ μπορῇ νὰ περάσῃ γιὰ ὄργανο μιᾶς μοίρας ἀδυσώπητης. Ἐπειτα λείπει ἀπὸ αὐτὸ τὸ δράμα τὸ σφιχτὸ δέσιμο, πού εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια προτερήματα τοῦ « Ἀμαξᾶ Χένσελ ». Ἀναπτύσσεται πλατιὰ σὰν ἔπος σχεδόν, σὰν δραματοποιημένο ρομάντζο. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἡ « Ρόζα Μπέρντ » εἶναι ὁ τελικὸς σταθμὸς τοῦ Χάουπτμαν ὡς δραματικοῦ καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του ὡς ἐπικοῦ.

Καὶ πραγματικά, ἀπὸ κείνη τὴν ἐποχὴ ὁ ποιητῆς δὲν ἔκαμε παρὰ δραματικῆς ἀπόπειρες χωρὶς σοβαρὴ ἐπιτυχία, ἕως ὅτου στὰ 1908 γύρισε ἀπὸ τὸ γνωστὸ ταξίδι του στὴν Ἑλλάδα μὲ νέα δημιουργικὴ δύναμη καὶ βρῆκε τὸ δρόμο πρὸς τὴν ἐπικὴ φόρμα, τὸ ρομάντζο, ἕνα δρόμο πού ἀκολουθεῖ ἀπὸ τότε τόσο καλά.

Εἴχαμε σκοπὸ νὰ μιλήσωμε γιὰ τὸ γερμανικὸ δράμα καὶ ὄχι γιὰ τοὺς δραματικούς συγγραφεῖς. Γι' αὐτὸ, ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι κάνει ἡ ἐπίσημη γραμματολογία, δὲν ξεκινήσαμε ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ δραματικοῦ, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ ἔτοιμο δραματικὸ του ἔργο.

Προχωρώντας ὅμως στὴν ἐξέτασή μας εἶδαμε ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο, νὰ προβάλλῃ ὁλοένα καθαρότερα ἡ μορφή ἐκείνου πού τὸ δημιούργησε, καὶ ἔτσι δικαιολογεῖται τώρα πού ἔχομε μπρὸς μας ὅλη του τὴν παραγωγή, τουλάχιστο στὶς γενικὲς της γραμμές, νὰ ποῦμε δυὸ λόγια καὶ γι' αὐτόν.

Τὸ πρόσωπό του μᾶς παρουσιάζεται σχεδόν ριζωμένο στὴ γῆ τῆς πατρίδας του, τῆς Σιλεσίας. Οἱ ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὴ μικρὴ πόλη ὅπου γεννήθηκε-τὴ λουτροπόλη Σάλτσμπροϊν-ὅπου ὁ πατέρας του, ὁ γιὸς τοῦ ὑφαντῆ, κατώρθωσε δουλεύοντας νὰ γίνῃ ξενοδόχος, οἱ ἐντυπώσεις αὐτῆς δίνουν, ὅπως εἶδαμε, στὰ περισσότερα δράματά του τὸν τόνο τῆς ἀλήθειας καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα, πού ὅπως τὸ φῶς στὶς εἰκόνας τῶν μεγάλων ἱμπρεσιονιστῶν ζωγράφων, περιβάλλουν καὶ διαπνέουν τὶς μορφές.

Ἡ ἰδιαίτερη κλίση πού ἔχουν οἱ κάτοικοι τοῦ ὄρειοῦ ἐκείνου μέρους γιὰ τὰ ὄνειρα, γιὰ τὴ λεπτεπίλεπτη ἀνάλυση τῆς σκέψης καὶ γιὰ τὰ παραμύθια, συγκεντρώνεται καὶ τελειοποιεῖται στὸ Χάουπτμαν ἀπὸ τὴν παιδικὴ του ἡλικία. Γι' αὐτὸ ἀκρι-

βῶς εἶναι κακὸς μαθητῆς, ἀφορμὴ στενοχώριας γιὰ τοὺς γονεῖς του καὶ γιὰ τοὺς δασκάλους του καὶ δὲν κατορθώνει νὰ βγάλῃ οὔτε τὸ γυμνάσιο. Παρασυρόμενος καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὸν πόθο κάθε Γερμανοῦ νὰ ἐπισκεφθῇ τὴν Ἰταλία, ὑφίσταται σὲ ἡλικία 20 ἐτῶν, κάτω ἀπὸ τὸν φωτεινὸν οὐρανὸ τῆς Νεάπολης, ἕναν ἀποφασιστικὸ ψυχικὸ κλονισμό: ἡ φριχτὴ ἀθλιότητα, ἡ ἐλεεινὴ κατάσταση τῶν κατώτερων στρωμάτων τοῦ λαοῦ πληγώνει βαθειὰ τὴν μαλακὴ ψυχὴ του καὶ τὸν πλημμυρίζει μὲ πόνο καὶ μὲ οἶκτο σὲ σημεῖο, πού νὰ χαλάσῃ ἢ ἀπόλαυση πού τοῦ προξενούσεν ἐκεῖ ἡ ὁμορφιά τῆς φύσης.

Τὸ αἶσθημα τοῦ οἴκτου πού αἰσθάνθηκε τὸν φέρνει πρὸς τὸ κοινωνικὸ πρόβλημα. Ὁ πόνος τὸν κάνει νὰ θέλῃ νὰ περιγράψῃ ὡμὰ τὴν πραγματικότητα. Εἶνε τὸ ἴδιο φαινόμενο πού παρατηρεῖται σὲ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς μεγαλείτερος ποιητῆς καὶ ἰδιαίτερα στὸν Γκαίτε. Τὰ ἔργα τους παράγονται ἀπὸ τὴν ὀνάρχη νὰ παραστήσουν ὅπως εἶδαν ἐκεῖνο πού τοὺς ἔκανε νὰ πονέσουν, γιὰ νὰ ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὸν πόνο:

«Κι' ἂν μένουνε οἱ ἄνθρωποι βουβοὶ στὰ βάσανά τους»

«Τὸ δῶρο μοῦδωκε ἕνας θεὸς τὸν πόνο μου νὰ λέω».

Οἱ κοινωνικὲς θεωρίες τῆς ἐποχῆς δὲν εἶχαν τόσο βαθειὰ ἐπίδραση στὸν ποιητῆ ὅσο παραδέχονται πολλοί. Μὲ τὰ χρόνια μαθαίνει ὅτι δικαίωμα στὸν οἶκτο δὲν ἔχουν προνομιακὰ οἱ ἄνθρωποι ὀρισμένης τάξης, καὶ ὅτι ὁ πόνος καὶ ὁ μαρτυρὸς εἶναι ἡ γενικὴ μοῖρα τοῦ λεπτοῦ καὶ καλοῦ.

Ἡ Ἄννουλα, ἡ Ραουτέντελαϊν, ἡ Πίππα, ὁ Γκάιερ, ὁ Ἀμαξᾶς Χένσελ ὅπως καὶ ἡ Ρόζα Μπέρντ εἶναι δημιουργήματα αὐτοῦ τοῦ αἰσθήματος, πού περιβάλλει τὰ πάντα.

Χάρη σ' αὐτό, ὁ Χάουπτμαν περνᾷ τὸν κύκλο τῶν καθ' ἑαυτὸ νατουραλιστῶν καὶ φθάνει τὸν κύκλο ἐκείνων τῶν μελαγχολικῶν ὄρειοπαθῶν, οἱ ὅποιοι αὐτοειρωνεύμενοι μὲ πόνο, χαραχτήριζαν τὴν ἐποχὴ τους ὡς «fin de siècle», ὡς ἐποχὴ παρακμῆς. Μέσα στὶς ἀνατρεπτικῆς ἀνακαλύψεις τῆς Βιολογίας καὶ τῆς Ἀτομιστικῆς, δὲν εἶχαν ἀκόμα διαβάση μαζί μὲ τὸ Νίτσε τὴ θριαμβευτικὴ διδασκαλία περὶ τῆς «νίκης τοῦ Ἰκανοῦ», ἀλλὰ, μαζί μὲ τὸν Ἰψεν καὶ τὸ Ζολᾶ μόνον τὸ τρομερὸ μεγαλεῖο μιᾶς ἀναγκαστικῆς ἐξέλιξης σύμφωνα μὲ ἄτεγκτους, ἀδυσώπητους μηχανικούς νόμους. Ὁ Χάουπτμαν τὸν φθάνει αὐτὸν τὸ κύκλο, ἀλλὰ δὲν ἀνήκει σ' αὐτόν.

Ὅσο δὲν περιορίζεται σὰν νατουραλιστῆς στὴν ψυχρὴ σφαῖρα μιᾶς ἀντικειμενικῆς ἀναλυτικότητας, ἄλλο τόσο σὰν ὄνειροπόλος ὄρειοπαθῆς δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν παντοδύναμη φύση. Ἡ γενικὴ ἀγάπη πρὸς τὸ Δημιουργὸ καὶ πρὸς τὰ δημιουργήματα, πρὸς τὴν ψυχὴ καὶ πρὸς τὸν κόσμον, ἀποτελεῖ τὸν ἐνδιάμεσο σταθμὸ ὅπου ἡ θεωρία τῆς ἀναγκαστικῆς ἐξέλιξης σύμφωνα μὲ ἄτεγκτους, ἀδυσώπητους μηχανικούς νόμους, χάνει τὴν ἀκαμψία της, καὶ ὅπου τὰ περαστικὰ ὄνειροπολήματα τῆς φαντασίας μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὴν πραγματικότητα.

Ὁ ἀπόλυτος νατουραλισμὸς καὶ ὁ ἀπόλυτος αἰσθητισμὸς προϋποθέτουν τὸ κάτω-κάτω καὶ οἱ δυὸ τὴν ἴδιαν ἀρχὴ, ὅτι δηλαδὴ ὑπάρχει μιὰ τυφλὴ ἐξέλιξη σύμφωνα μὲ ἀναλλοίωτους νόμους τοῦ μηχανικοῦ κόσμου, πού δὲν τὴν ἐπηρεάζουν οὔτε τὴ συγκινοῦν ἠθικοὶ νόμοι. Ἡ μόνη τους διαφορὰ εἶνε ὅτι ὁ πρῶτος ἀσπάζεται αὐτὴ τὴν ἀρχὴ μὲ ἐνθουσιασμό, ἐνῶ ὁ ἄλλος, ἀπογοητευμένος ἀπ' αὐτὴ, καταφεύγει σ' ἕνα ὄνειρομένο βασιλεῖο ὁμορφιάς. Μεταξὺ τῶν δύο στέκει ὁ Γεράρδος Χάουπτμαν καὶ μὲ τὸ «ἦθος» τοῦ οἴκτου κατορθώνει νὰ συνδυάξῃ τὸ φυσικὸ νόμο μὲ τὴν ὄρειοπαθία.

## ΕΝΑ ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Πολλά ἀπὸ τὰ μικρά μου χρόνια τὰ πέρασα στοῦ μπάριμα μου, σ' ἓνα πρεσβυτέριο ψηλὰ στὴ Νορλάνδη. Ἡ ἐποχὴ ἐκείνη στάθηκε πολὺ βαριά γιὰ μένα, πολλὴ δουλιὰ, πολὺ ξύλο καὶ σπάνια ἢ καὶ καθόλου, καμιὰ ὥρα γιὰ παιχνίδι καὶ γιὰ ξέσκασμα. Τόσο αὐστηρὰ ποὺ μὲ μεταχειρίζοταν ὁ μπάριμας μου σιγὰ σιγὰ κατάντησε ἡ μόνη μου χαρὰ νὰ ἴναι τὸ νὰ ἀποτραβιέμαι πουθενὰ καὶ νὰ ξεμοναχιάζομαι. Ἄν ἔμενα ἀργὰ καὶ ποῦ λήπερος καμιὰν ὥρα, τραβοῦσα καὶ χωνόμουν μέσα στὸ δασόλογο ἢ ἀνηφόριζα στὸ κοιμητήριο, ὅπου περιδιάβαζα ἀνάμεσα στοὺς σταβροὺς καὶ στὶς πλάκες τῶν μνημάτων, ὄνειροπολοῦσα, συλογιζόμουν καὶ κουβέντιαζα δυνατὰ μονάχος μου.

Τὸ πρεσβυτέριο βρισκότανε σὲ μιὰν ὠραιότατη τοποθεσία, δίπλα στὸ θαλάσσιο ρέμα τοῦ Γκλίμμα, ἓνα ρέμα πλατιό, γεμάτο μεγάλα βράχια, ποὺ τὸ μουγκρητό του ἀχολογοῦσε νύχτα καὶ μέρα, νύχτα καὶ μέρα. Τὸ Γκλίμμα ἄλλες ὥρες τοῦ μερόνυχτου ἔτρεχε κατὰ τὸ βορρῖα ἄλλες κατὰ τὴ νοτιὰ—κατὰ ποῦ ἦτανε φυρονεριὰ ἢ πλήμμα· μὰ τὸ αἰώνιο τραγοῦδι του βοῦίζε ὀλοένα, δίχως ἀναπαμὸ καὶ δίχως σταμάτημα, καὶ τὰ νερά του τρέχανε μὲ τὴν ἴδια ὀρμὴ χειμῶνα καλοκαίρι, εἶτε ἀπάνω πηγαινιαν εἶτε κάτω.

Ἀπάνω σ' ἓνα λοφάκο βρισκότανε ἡ ἐκκλησιὰ καὶ τὸ κοιμητήριο. Ἡ ἐκκλησιὰ ἦτανε ξύλινη, οἰκοδομημένη σὲ σχῆμα σταβροῦ· τὸ κοιμητήριο δὲν εἶχε δέντρα καὶ μυριστικά καὶ ποτὲ δὲν ἔβλεπε κανεὶς λουλούδια στὰ μνήματα· γύρο γύρο ὅμως, πλαίι στὸ μαντρότοιχο, βλάσταιναν ἄσωτα οἱ φραγκοσταφυλιές καὶ κάνανε μεγάλους καρπούς ὄλο χυμό, ποὺ θρέφονταν πλούσια πιπιλίζοντας τὴν οὐσία ἀπὸ τὴν παχιά καὶ λιπαρὴ γῆς τῶν πεθαμένων. Ἡξερα κάθε μνήμα καὶ καθ' ἐπιγραφή, κ' ἔβλεπα καινούργιους σταβροὺς ν' ἀρχίζουν νὰ σκεβρόνουν καὶ νὰ γέρνουν σιγὰ σιγὰ μὲ τὸν καιρὸ, καὶ στὸ τέλος ν' ἀναποδογυρίζονται ὀλοτέλα καμιὰ φουροτουσιασμένη χειμωνιάτικη νύχτα.

Ὅμως κι ἂν λείπανε τὰ λουλούδια καὶ τὰ μυριστικά ἀπὸ τὰ μνήματα, τὸ καλοκαίρι ὀλόκληρο τὸ κοιμητήριο στρωνότανε μ' ἓνα παχὺ παχὺ στρώμα χορτάρι. Γινότανε πολὺ ψηλὸ καὶ πολὺ τραχύ, καὶ συχνὰ καθόμουνα ἐκεῖ κι ἀκρομαζόμουν τὸν ἄνεμο ποὺ φυσοῦσε χουγιαζώντας ἀνάμεσα στὸ ἀναμαλιασμένο κείνο χορτάρι, ποὺ μοῦ ἔφτανε ὡς στὴ μέση. Κάπου κάπου, μέσα σ' ἐκεῖνο τὸ βοῦίσμα, συνεπαιροῦσαν ἢ ἀνεμοδούρα τοῦ καμπαναριοῦ τῆς ἐκκλησιᾶς καὶ στριφογύριζε σὰν παλαβή, κι ὁ ἦχος ἐκεῖνος τοῦ σκουριασμένου σίδηρου ἀντηχοῦσε σὰν κλαψιάρικο σκλήριγμα σ' ὄλη τὴν περιφέρεια γύρα. Ἦτανε σὰ νὰ γριζάνιζε τὰ σιδερένια δόντια τῆς φοβερίζοντας.

Ἄμα δούλεβε πουθενὰ κειμέσα ὁ νεκροθάφτης, συχνὰ ἀνοιγα κουβέντα μαζί του. Ἦταν ἓνας σοβαρὸς ἄνθρωπος ποὺ σπάνια γελοῦσε· ἔμένα ὅμως μοῦ φερνότανε μὲ πολλὴ καλοσύνη, καὶ σὰν πετοῦσε φτυαριές φτυαριές τὸ χῶμα ἀπὸ κανένα λάκο ποὺ ἀνοιγε, συχνὰ μοῦ φώναζε νὰ μεριάσω, γιατί τὸ φτυάρι του εἶχε τόρα εἶτε καμιὰ χοντροκάμωτη κοκάλια ἀνθρώπινου μεριοῦ εἶτε καμιὰ νεκροκεφαλὴ ποὺ γρίνιαζε μὲ τὰ γυνά της δόντια.

Ἔνα γύρο στὰ μνήματα ἔβρισκα συχνὰ τίποτα κότσια ἢ τίποτα τοῦφες μαλιά,

καὶ τὰ ξανάθαβα πάλι στὴ γῆς, ὅπως μ' εἶχε διδάξη νὰ κάνω ὁ νεκροθάφτης. Εἶχα πὰ συνειθίστη τόσο πολὺ νὰ βλέπω μπροστά μου αὐτὰ τὰ ἀνθρώπινα ἀπομεινάκια, ποὺ δὲν τρώμαζα καθόλου σὰ σκουντουφλούσα ἀπάνω τους. Στὸ πίσω μέρος τῆς ἐκκλησιᾶς βρισκότανε ἡ ὀστεοθήκη, ὅπου μαζέβονταν τὰ κόκαλα ἀπὸ τὶς ἀνακομιδές· σωροὶ κόκαλα κείονταν ἐκειμέσα σκόρπια δωκεῖθε. Στὴν ὀστεοθήκη αὐτὴ πηγαινα καὶ καθόμουν πολλές φορές, καὶ σκάλιζα τίποτα ἢ σκάρωνα στὸ πάτωμα λογιῆς λογιῆς φιγοῦρες μὲ τὰ σκορπισμένα κόκαλα.

Μὰ μιὰ μέρα βρῆκα ἓνα δόντι στὸ κοιμητήριο.

Ἦταν ἓνα μπροστινὸ δόντι, κάτασπρο καὶ κατάγερο. Χωρὶς νὰ μοῦ περάση τίποτα ἀπ' τὸ μυαλό, τὸ πῆρα στὴν τσέπη μου. Ἦθελα νὰ τὸ μεταχειριστῶ πουθενὰ, νὰ τὸ λιμάρω καὶ νὰ τὸ φτιάσω καμιὰ φιγοῦρα καὶ νὰ πλουμίσω μὲ δαῦτο κανένα ἀπὸ κείνα τὰ ἀλλόκοτα πράματα ποὺ σκάλιζα σὲ ξύλο. Φέβγοντας τὸ πῆρα μαζί μου.

Ἦτανε χινόπωρο καὶ σκοτείνιαζε νωρίς. Εἶχα πρῶτα νὰ κάμω πολλὰ ἄλλα θελήματα, καὶ θὰ πέρασαν μιὰ δυὸ ὥρες ὡς ποὺ ν' ἀνεβῶ στὴ μεγάλη κάμαρα τῆς ὑπηρεσιᾶς νὰ καταπαιστῶ τὸ δόντι. Στὸ ἀναμεταξὺ εἶχε βγῆ καὶ τὸ φεγγάρι· ἦτανε μισό.

Δὲν εἶχε ἀναφτῆ ἀκόμη φῶς στὴν κάμαρα κ' ἦμουν ὀλομόναχος. Δὲν κοιτοῦσα ν' ἀνάψω ἀπὸ μόνος μου τὴ λάμπα, ἔπρεπε νὰ γυρίσουν πρῶτα οἱ ὑπερέτες τοῦ ὑποστατικοῦ· στὸ ἀναμεταξὺ ὅμως μποροῦσα νὰ οἰκονομηθῶ μιὰ χαρὰ μὲ τὸ φῶς τοῦ τζακιοῦ, ἅμα ἔβανα μπόλικα ξύλα. Βγῆκα λοιπὸν καὶ κατέβηκα στὸ κατῶι γιὰ νὰ πάρω ξύλα.

Τὸ κατῶι ἦταν σκοτεινὸ.

Ἐκεῖ ποὺ ψαχουλέβω νὰ βρῶ ξύλα, νιόθω ἓνα ἀλαφρὸ χτύπημα στὸ κεφάλι μου, σὰ νὰ μὲ χτύπησε ἓνα μοναχὸ δάχτυλο.

Γυρίζω εὐθὺς καὶ κοιτάζω, κανέναν. Ψάχω ἓνα γύρο μὲ τὰ χέρια μου, κανέναν. Ρώτησα τότε ποῖς ἦταν ἐκεῖ, μὰ δὲ μοῦ δόθη ἀπόκριση.

Ἦμουν ξεσκουφωτός· σήκωσα τὸ χέρι μου, ἔπιασα τὸ κεφάλι μου στὸ μέρος ποὺ μ' εἶχαν ἀγγίξει κ' ἔνιουσα ἓνα πρᾶμα κρῦο σὰν πάγος, ποὺ τὸ ἔαμόλησα ἀμέσως. Ἐτοῦτο εἶναι νόστιμο! συλογίστηκα. Σήκωσα πάλι τὸ χέρι μου στὰ μαλιά μου— κείνο τὸ κρῦο πρᾶμα εἶχε χαθῆ. Συλογίστηκα: Τί νὰ ἴτανε τάχατε αὐτὸ ποὺ ἔπεσε ἀπ' τὴ σκεπὴ καὶ μὲ βρῆκε στὸ κεφάλι.

Πῆρα μιὰν ἀγκαλιὰ ξύλα, ἀνέβηκα στὴν κάμαρα, ἔβαλα κάμποσα στὴ θερμάστρα καὶ περίμενα νὰ φουντώσουν γιὰ νὰ γίνη φῶς στὸ δωμάτιο. Ἐπειτα ἔβγαλα τὸ δόντι καὶ τὴ λίμα.

Ὅπου μοῦ χτυποῦν στὸ παράθυρο. Σήκωσα τὸ κεφάλι μου καὶ κοίταξα. Ἀπόξω ἀπ' τὸ παράθυρο, μὲ τὸ μοῦτρο κολημένο στὸ τζάμι, στεκόταν ἓνας ἄνθρωπος. Δὲν τὸν ἦξερα ποῖς ἦταν, μοῦ ἦτανε ἀγνωστος, ἂν καὶ γνώριζα ὄλη τὴν ἐνορία. Εἶχε ροῦσα δασὰ γένια, ἓνα κόκκινο πλεχτὸ στὸ λαιμὸ καὶ στὸ κεφάλι του φοροῦσε μουσαμαδένιο ναυτικὸ σκούφο. Ἔνα πολὺ περίεργο πρᾶμα δὲν τὸ συλογίστηκα καθόλου τότε· ἀργότερα μοῦ ἔρθε στὸ μυαλό: πῶς γινότανε νὰ φαίνεται ἔτσι καθαρὰ μέσα στὸ σκοτάδι ἐκεῖνο τὸ κεφάλι, καὶ μάλιστα σ' ἓνα μέρος ποὺ δὲ χτυποῦσε τὸ φεγγάρι; Ἐβλεπα τὸ πρόσωπο τρομαχτικὰ ξεκάθαρο, ἦτανε χλωμό, ἄσπρο σχεδόν, καὶ τὰ μάτια τὸν κοίταζαν ἴσα κατὰ πάνω μου.

Περνάει ἓνα λεπτό. Ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἀρχίζει νὰ γελᾷ. Ὅχι γέλια φωνα-



χτά, ἀκουστά· τὸ στόμα ἀνοιξε διάπλατα, τὰ μάτια ἐξακολουθούσαν νὰ μὲ κοιτάζουν καλὰ καλὰ σὰν καὶ πρὶν, μὰ ὁ ἄνθρωπος γελοῦσε.

Ξαμολήσα τὰ πράματα πὺν κρατοῦσα στὰ χέρια μου. Στὴ σειρὰ τῶν δοντιῶν πὺν μοῦ ἔδειχνε τὸ ὀρθάνοιχτο ἐκεῖνο στόμα γελόντας ἀπ' ἔξω ἀπ' τὸ παράθυρο, βλέπω ξαφνικὰ μιὰ μάβρη τρύπα, — ἔλειπε ἓνα δόντι. Στεκόμουν κοιτάζοντας ἴσα μπροστά μὲ τὰ μάτια γουρλομένα ἀπὸ ἀγωνία. Πέρασε ἀκόμα ἓνα λεπτό. Τὸ μοῦτρο ἐκεῖνο ἄρχιζε ν' ἀλλάζει χρώματα, ἔγινε φοβερὰ πράσινο κ' ἔπειτα πάλι κόκκινο φωτιά· μὰ τὸ χαμόγελο ἔμενε ἀμετάβλητο. Δὲν τὰ ἔχα χαμένα, ἀντιλαμβανόμεν κάθε τί γύρω μου· ἡ λάμψη τῆς φωτιᾶς ἔφεγγε ἀρεκτὰ μπρὸς στὴν πορτίτσα τοῦ τζακιοῦ, καὶ μάλιστα ἔριχνε μιὰν ἀδύναμη ἀντιφεγγιὰ ὡς στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς μεγάλης κάμαρης, ὅπου ἦτανε μιὰ σκάλα. Ἄκουγα ἐπίσης καὶ κάποιο ρολοῖ πὺν δούλεβε στὸ ἀπομέσα δωμάτιο. Τόσο καθαρὰ ἔβλεπα γύρω μου, πὺν παρατήρησα ἀκόμη ὅτι ὁ σκοῦφος πὺν φοροῦσε κείνος ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ ἔξω ἀπ' τὸ παράθυρο ἦτανε μάβρος, τριμένος καὶ ξεβαμένος, μὰ εἶχε μιὰ πράσινη κορδέλα γύρω γύρω. Ὅπου, ὁ ἄνθρωπος ἄρχισε νὰ χαμηλόνῃ τὸ κεφάλι του μπρὸς στὸ τζάμι, νὰ τὸ χαμηλόνῃ ὀλοένα μὰ πολὺ ἀργά, ὡς πὺν στὸ τέλος ἄρχισε νὰ χάνεται. Ἦτανε σὰ νὰ τὸν κατάπινε ἡ γῆς, δὲν τὸν ἔβλεπα πιά.

Ἡ τρομάρα πὺν μ' εἶχε πιάση δὲ λέγεται, εἶχα ἀρχίση μάλιστα νὰ τρέμω. Ἔσκυψα χάμω καὶ ψαχούλεψα μὲ τὰ χέρια μου γιὰ νὰ βρῶ τὸ δόντι, μὰ χωρὶς νὰ κοτῶ νὰ ξεκολήσω τὰ μάτια μου ἀπὸ τὸ παράθυρο, ἀπὸ φόβο μὴ τυχὸν καὶ ξαναπαρουσιαζότανε κείνη ἡ μούρη.

Σὰ βρῆκα τὸ δόντι, λογάριασα νὰ τὸ ξαναπᾶω ἀμέσως στὸ νεκροταφεῖο, μὰ σκιαζόμεν. Στεκόμουν πάντα ἐκεῖ χάμου ὀλομόναχος, κὶ οὔτε μποροῦσα νὰ κουνηθῶ. Ἀκούω βήματα ἔξω στὴν ἀλλή καὶ φαντάζομαι πὺν ἦταν κάποια ἀπ' τὶς κοπέλες πὺν περνοῦσε χτυπόντας τὰ τσόκαρά της, δὲν εἶχα ὅμως τὸ κουράγιο νὰ φωνάξω καὶ τὰ βήματα προσπέρασαν. Ἡ ὥρα πὺν περνοῦσε μοῦ φαινόταν αἰώνας. Ἡ φωτιά ἄρχιζε νὰ χωνέβῃ στὸ τζάκι καὶ δὲν ἔβλεπα πουνθενὰ σωτηρία.

Τότε σφίγγω τὰ δόντια μου καὶ κινῶ. Ἀνοίγω τὴν πόρτα περπατόντας πὺν σόκωλα καὶ βγαίνω ἀπὸ τὴν κάμαρη μὲ τὰ μάτια μου καρφομένα ὀλοένα στὸ παράθυρο, στὸ μέρος πὺν ἔχε παρουσιαστῆ ἐκεῖνος ὁ ἄνθρωπος. Σὰ βγῆκα ἔξω στὴν ἀλλή, τὸ ἔβαλα στὰ πόδια γιὰ τὸ στάβλο, σκοπέβοντας νὰ πάρω ἀπὸ κεῖ κανένα ἀπ' τὰ παιδιὰ γιὰ συντροφιά, νὰ πάμε μαζὶ στὸ νεκροταφεῖο.

Μὰ δὲν ἦτανε κανένας στὸ στάβλο. Στὸ ἀναμεταξύ, ὅπως μ' εἶχε χτυπήσῃ ὁ καθαρός ἀγέρας, εἶχα πάρη θάρος κὶ ἀποφάσισα νὰ τραβήξω γιὰ τὸ νεκροταφεῖο μονάχος μου· ἔτσι μάλιστα ἀπόφεβγα νὰ μαρτυρήσω τὸ μυστικό μου, πὺν μποροῦσε ἀργότερα νὰ μαθεπτῆ καὶ νὰ πέσω στὰ νύχια τοῦ μάρμπα μου. Τραβῆξα λοιπὸν ἀνηφόρισα μονάχος μου στὸ λοφάκι. Τὸ δόντι τὸ κουβαλοῦσα τυλιγμένο στὸ μαντίλι μου.

Στὴν ξόπορτα τοῦ κοιμητήριου κοντοστάθηκα — ἡ καρδιά μου δὲν τὸ ἔλεγε ἄλλο. Ἀκούω τὸ αἰώνιο μουγκρητὸ τοῦ Γκλίμμα, ἔξω ἀπ' αὐτὸ σιγαλιά. Τὸ κοιμητήριο δὲν εἶχε πορτόφυλλα, ἡ εἴσοδο ἦτανε μιὰ σκέτη ἀνοιχτὴ καμάρα· κατατρομαγμένος ἀκουμπῶ στὴ μιὰ πάντα αὐτῆς τῆς καμάρας καὶ προβάλλω μέσα τὸ κεφάλι μου, φοβισμένα καὶ δειλά, γιὰ ν' ἀγγαντέψω ἂν θὰ μποροῦσε νὰ ἀποκοτίσῃ νὰ μπῆ κανένας.

Ξαφνικὰ τὰ πόδια μου παράλυσαν κ' ἔπεσα στὰ γόνατα. Λίγο παραμέσα, ἀνά-

μεσα στὰ μνήματα, στεκόταν ξανὰ ἐκεῖνος ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ ναυτικό σκοῦφο. Εἶχε καὶ πάλι τὸ ἴδιο κάτασπρο πρόσωπο καὶ τὸ ἔχε στραμένο κατὰ μένα, μὰ μὲ τὸ χέρι τοῦ μοῦ ἔδειχνε πέρα, ἴσα στὸ βᾶθος τοῦ κοιμητήριου.

Αὐτὰ τὰ πῆρα γιὰ διαταγή, μὰ δὲν κοιτοῦσα νὰ προχωρήσω. Κεῖτόμουν ὥρα ἐκεῖ χάμω καὶ κοιτάζα κείνον τὸν ἄνθρωπο, τὸν ἰκέτευα, κὶ αὐτὸς στεκόταν ἀκούνητος καὶ βουβός. Τότε μεσολάβησε κάτι πὺν μ' ἔκαμε νὰ ξαναπάρω λίγο θάρος: ἄκουσα κάποιον ἀπὸ τοὺς μπιστικὸς τοῦ πρεσβυτέρου νὰ τριγυρίζῃ στὸ στάβλο, κἀνόντας κάποια δουλιὰ καὶ σφυρίζοντας. Τὸ σημάδι αὐτὸ πὺν βρισκόταν ἄνθρωποι ἐκεῖ κοντά, μ' ἔκαμε νὰ σηκωθῶ στὰ πόδια μου. Ὁ ἄνθρωπος ἄρχισε νὰ τραβᾷ ἀργὰ ἀργὰ πρὸς τὰ μέσα, δὲν περπατοῦσε, γλιστροῦσε ἀνάμεσα στὰ μνήματα, δειχνοντας πέρα ὀλοένα. Πέρασα τὴν καμάρα, ὁ ἄνθρωπος μὲ καλοῦσε νὰ προχωρήσω. Ἐκαμα λίγα βήματα καὶ στάθηκα. Ξεδίπλωσα μὲ χέρι πὺν ἔτρεμε τὸ ἄσπρο δόντι ἀπ' τὸ μαντίλι πὺν τὸ ἔχα τυλιγμένο, καὶ τὸ σφεντόνισα μ' ὄλη μου τὴ δύναμη μέσα κατὰ τὸ νεκροταφεῖο. Τὴ στιγμή αὐτῆ ἡ ἀνεμοδούρα τοῦ καμπαναριοῦ στριφογύρισε μιὰ, καὶ τὸ σκληριγμὰ της μ' ἔκαμε νὰ μουδιάσω σύγκορμος. Χύθηκα ὄξω ἀπὸ τὴν πόρτα, πῆρα τὸ δρόμο τρέχοντας κ' ἔφτασα στὸ σπίτι. Σὰ μ' εἶδανε στὴν κουζίνα, εἶπανε πὺν τὸ μοῦτρο μου ἦταν ἄσπρο σὰν τὸ πανί...

Πάνε πολλὰ χρόνια ἀπὸ τότε, μὰ τὰ θυμοῦμαι ὅλα. Σὰ νὰ βλέπω ἀκόμη τὸν ἐαυτό μου γονατισμένο δίπλα κεῖ στὴν πόρτα τοῦ κοιμητήριου, κ' ἔχω ὀλοζώντανο μπροστά μου ἐκεῖνον τὸν ἄνθρωπο μὲ τὰ ροῦσα γένια. Τὸ πόσω χρονῶ ἦτανε δὲν εἶμαι σὲ θέση νὰ τὸ ξεδιαλύνω· μποροῦσε νὰ ἔταν εἴκοσι χρονῶ, μποροῦσε νὰ ἔταν καὶ σαράντα. Ὅπως ἡ φορὰ αὐτῆ δὲ στάθηκε ἡ τελευταία πὺν τὸν εἶδα, συλλογίσθηκα τὸ ζήτημα τοῦτο κὶ ἄλλες φορὲς ἀργότερα· μὰ οὔτε σήμερα ἀκόμα δὲν ἔξρω τί θὰ ἔπρεπε νὰ πῶ γιὰ τὴν ἡλικία του...

Πολλὲς βραδιὲς καὶ πολλὲς νυχτιὲς μοῦ ξαναπαρουσιάστη. Φανερονόταν, γελοῦσε μὲ τὸ ὀρθάνοιχτο στόμα του, πὺν τοῦ ἔλειπε ἓνα δόντι, καὶ χανόταν. Εἶχε πέση χιόνι καὶ δὲ μποροῦσα πιά ν' ἀνεβῶ στὸ κοιμητήριον νὰ βρῶ τὸ δόντι καὶ νὰ τὸ θάψω στὴ γῆς. Κὶ ὁ ἄνθρωπος ἐξακολουθοῦσε νὰ μοῦ ὀρχεται ὀλονε τὸ χεῖμόνα, μὰ ὅσο πῆγαινε καὶ πιὸ ἀργὰ κάθε φορὰ. Ἡ τρομάρα πὺν τοῦ εἶχα καὶ πὺν μ' ἔκανε νὰ σηκόνονται ὀρθὲς οἱ τρίχες μου, ἄρχιζε νὰ μοῦ περναῖ· ὥστόσο ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς πότιζε δυστυχία τὴ ζωὴ μου, δυστυχία ἀνείπωτη. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη μάλιστα πολλὲς φορὲς μοῦ ἦτανε μιὰ κάπως μεγάλη χαρὰ νὰ συλογοῦμαι πὺν μποροῦσα νὰ γλυτόσω ἀπὸ τὸ μαρτύριό μου πέφτοντας στὸ Γκλίμμα τὴ στιγμή πὺν φούσκοναν τὰ νερά.

Ὅπου ἦρθε ἡ ἀνοιξη κὶ ὁ ἄνθρωπος ἐκεῖνος χάθη ὀλότελα.

Ὀλότελα; Ὅχι ὀλότελα ἀκόμη, μὰ γιὰ ὄλο τὸ καλοκαίρι. Τὸ χεῖμόνα μοῦ ξαναπαρουσιάστηκε πάλι. Μιὰ φορὰ μοναχὰ μοῦ ξαναπαρουσιάστηκε κ' ὕστερα ἔξαφανίστη γιὰ πολὺν καιρὸ. Τρία χρόνια ἀργότερα ἀπὸ τότε πὺν τὸν εἶδα γιὰ πρώτη φορὰ, ἔφυγα ἀπὸ τὴ Νορλάνδη κ' ἔλειψα ἓνα χρόνον. Ὅταν ξαναγύρισα εἶχα κάμη τὴν πρώτη μετάληψη κὶ ὅπως ὁ ἴδιος πίστεβα, ἦμουν πιά μεστομένος ἄντρας. Δὲν ἔμενα στοῦ μάρμπα μου στὸ πρεσβυτέριο τότε, ἔμενα στὸ σπίτι μας, μὲ τὴ μάνα μου καὶ μὲ τὸν πατέρα μου.

Μιὰ χινοπωρινὴ νυχτιὰ, ἐκεῖ πὺν ὅτι εἶχα πέση νὰ πλαγιάσω, ἔνιουσα ἓνα κρῦο χέρι νὰ μ' ἀγγίξῃ στὸ μέτωπο. Ἄνοιξα τὰ μάτια μου κ' εἶδα τὸν ἄνθρωπο μπρο-

στά μου. Καθότανε ἀπάνω στο κρεβάτι μου και με κοίταζε. Δέν ἤμουνα μοναχὸς στο δωμάτιο, δύο ἀπὸ τ' ἀδέρφια μου κοιμόντανε μαζί μου· ὡστόσο δέν τοὺς εἶπα τίποτα. Σάν ἐνίοσα τὸ κρῦν ἐκεῖνο ἄγγιγμα στο μέτωπό μου ἔσπρωξα πέρα τὸ χέρι του κ' εἶπα:—“Ε, τραβ' ἀπὸ δώ!—Τ' ἀδέρφια μου με ρώτησαν τότε σὲ ποιὸν μιλοῦσα.

Ἐποὺ ἔκατσε μιὰ στιγμή ἀκούνητος ἄρχισε νὰ κουνάη μπρὸς πίσω τὸ πανωκόρι του. Κάνοντας αὐτὴ τὴν κίνηση ψήλωνε και γινότανε μακρὸς ὀλοένα, ὥσπου στο τέλος ταλαντεβότανε ὡς ἀπάνω στὴ σκεπὴ σχεδόν· ὅπως δὲ φαινότανε νὰ μπορεῖ νὰ προχωρήσῃ ἄλλο, σηκώθηκε ἀπὸ τὸ κρεβάτι μου, πέρασε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ὡς στὴν ἄλλη χωρὶς ν' ἀκουστοῦν τὰ πατήματά του, σίμωσε στο τζάκι και κεῖ χάθηκε. Δέν εἶχα ξεκολλησῆ τὰ μάτια ἀπὸ πάνω του...

Καμιὰν ἄλλη φορὰ δὲ βρέθη τόσο κοντά μου ὅσο τότε. Τὸν κοίταξα καλὸ καλὰ, τὸ βλέμα του ἦτανε ἄδιο και σβησμένο, κοίταζε κατὰ μένα μὰ σὰ νὰ κοιτοῦσε πέρα ἀπὸ μένα, μέσ' ἀπὸ μένα, μακριά, σὲ κάποιον ἄλλον κόσμον πὸν ἔβλεπε. Παρατήρησα πὼς τὰ μάτια του ἦτανε σταχτιά. Τὸ μούτρο του δὲ σείστη καθόλου και δὲ γελοῦσε. Ὅταν ἔσπρωξα τὸ χέρι του ἀπὸ τὸ μέτωπό μου και τοῦ ἔπα: ἔ, τραβ' ἀπὸ δώ! τὸ μάζεψε σιγαλὰ κοντά του. Ὅλα τὰ λεπτά τῆς ὥρας πὸν κάθισε στο κρεβάτι μου δέν ἀνοιγόκλεισε οὔτε μιὰ φορὰ τὰ μάτια του...

Λίγους μῆνες ἀργότερα, σάν χειμώνιασε και ξανάφυγα ἀπὸ τὴν πατρίδα, ἔκαμα κάμποσο καιρὸ σ' ἐνοῦ ἔμπορον Β., ὅπου βοηθοῦσα και στὴν πούληση στο μαγαζὶ και στους λογαριασμοὺς στο γραφεῖο. Ἐκεῖ ἦτανε πὸν τὸν εἶδα γιὰ τελευταία φορὰ:

Ἄνεβαίνω μιὰ βραδιὰ πάνω στο δωμάτιό μου, ἀνάβω τὴ λάμπα και γδύνομαι. Ἐπειτα παίρνω τὰ παπούτσια μου, γιὰ νὰ τ' ἀφίσω ὅπως πάντα ἀπέξω, νὰ τὰ γιαλίση ἢ ὑπερέτρια· ἀνοίγω τὴν πόρτα. Ὅπου νὰ τονε πάλι στο διάδρομο, μέσ' στὰ μούτρα μου, ὁ ἄνθρωπος με τὰ ροῦσα γένια. Ξέρω πὼς στο πλαϊνὸ δωμάτιο εἶνε κι ἄλλοι, τὸ λοιπὸν δέν τρομάζω. Λέω μέσ' ἀπ' τὰ δόντια μου δυνατά:—Ἐδὼ εἶσαι πάλι;—Σὲ λιγάκι ὁ ἄνθρωπος ἀνοίγει πάλι τὸ τεράστιο στόμα του κ' ἀρχίζει νὰ γελάη. Οὔτε κι αὐτὸ δὲ με φόβιζε πιά. Μὰ τούτῃ τὴ φορὰ τραβήχτη περισσότερο ἢ προσοχὴ μου: τὸ λειψὸ δόντι εἶχε μπῆ στὴ θέση του.

Ἴσως νὰ τὸ ἔχε θάψῃ κανένας ἢ ἴσως εἶχε λιόση με τὰ τόσα χιόνια πὸν εἶχαν περάσει, εἶχε γίνῃ σκόνη κι εἶχε σμίξῃ με τὴν ἄλλη σκόνη ἀπὸ τὴν ὁποία εἶχε χωριστῆ—Κύριος οἶδε!

Στεκόμουν ἀκόμη ἐκεῖ στὴν πόρτα ὅταν ὁ ἄνθρωπος σφάλισε πάλι τὸ στόμα του, γύρισε και κατέβῃ τὴ σκάλα ὅπου χάθη, σὰ νὰ βούλιαζε βαθιά.

Δέν τὸν ξανάδα ποτέ. Κ' ἔχουν περάσει πολλὰ σωτήρια ἔτη ἀπὸ τότε...

Αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος, αὐτὸς ὁ κοκινογένης ἀποσταλμένος ἀπὸ τὴ χώρα τῶν πεθαμένων, μοῦ ἔκαμε μεγάλο κακὸ με τὴν ἀπερίγραφη ἐκεῖνη φρίκη στὴν ὁποία με βύθισε σάν ἤμουν παιδί. Ἐχω ξαναδῆ πολλές φαντασὲς ἀπὸ τότε, πολλὰ ἀλλόκοτα σιναπαντέματα με τὸ ἀκατανόητο: μὰ κανένα δὲ με κυρίεψε τόσο δυνατὰ ὅσο αὐτό.

Κι ὡστόσο ἴσως νὰ μὴ μοῦ ἔκαμε μοναχὰ κακὸ αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος. Πολλὲς φορὲς τὸ συλογίστηκα και τοῦτο. Θὰ μπορούσα νὰ πῶ πὼς αὐτὸς μοῦ στάθηκε μιὰ ἀπὸ τίς πρῶτες αἰτίες γιὰ νὰ μάθω νὰ σφίγγω τὰ δόντια μου και νὰ βαστῶ γερά. Στὴν κατοπὶ ζωὴ μου ἦρθαν στιγμὲς πὸν μοῦ χρησίμεψε τοῦτο.



## ΠΑΛΑΙΕΣ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ \*

### Α'

Βιάζομαι νὰ σοῦ ἀποκριθῶ ἀπάνου στὰ ζητήματα ποῦ μοῦ ἔθεσες, γιατί χαίρομαι ἔξαιρετικά τὴν εὐκαιρία ποῦ μοῦ δίνεται νὰ ἀναπτύξω ἀνοιχτότερα τὰ σημερινὰ αἰσθήματα ποῦ μὲ κατέχουν· κι ἄς ἔρτουμε πρῶτα στὸν κλασικισμό.

Τὶ μπορεῖ νὰ ἐννοήσῃ πιά κανεὶς, ἀγαπητέ μου, λέγοντας αὐτὴ τὴ λέξη, ὅταν ὁ Γκαῖτε σοῦ χαρακτηρίζει κλασικὸ κάθε τι ποῦ ἀποτελεῖσθῃ;

Θέλω νὰ πῶ πῶς ὁ ὄρος κλασικισμὸς ἔχασε κάθε του σημασία ἀπὸ τότες ποῦ εὔρυναν τὴν ἐννοία του τόσο, ὥστε νὰ χωρᾷ κάθε ἐκδοχή. Ἐγὼ τουλάχιστο θὰν εἶχα νὰ παρουσιάσω γιὰ τὸν κλασικισμὸ τρεῖς ἐκδοχές.

Πρῶτα θὰ ἐννοοῦσα τὸ σύνολο τῶν καθαρῶν στοιχείων ποῦ χαρακτηρίζουνε τὰ ἔργα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς· ἔπειτα τὸ σύνολο τῶν καθαρῶν στοιχείων ποῦ χαρακτηρίζουνε καθολικώτερα τὴν Ἑλληνικὴν ἰδέα· καὶ ἔπειτα μιὰ τρίτη, ὅπως διόλου διαφορετικὴν ἀπὸ τούτες: κάθε ἀναβίωση τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀρχαίων προτύπων ποῦ γένηκαν ὡς στὰ σήμερα.

Καὶ τώρα ἄς ἔρτουμε στὴν κριτικὴν ἐκτίμησι τῆς κάθε μιᾶς μὲ τὴ σειρά, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν τελευταία. Τὶ νὰ σοῦ πῶ· δὲν εἶμαι καθόλου ἐνθουσιασμένος ἀπὸ αὐτὲς τὲς ἀναβίωσες· μονάχα ἀδύναμες ἐποχὲς καὶ ἀδύναμες ἰδιοσυγκρασίες πᾶνε καὶ κολλᾶνε σὲ περασμένες μορφὲς τῆς τέχνης, δείχνοντας μ' αὐτὸ πὼς αὐτοὶ ἀκριβῶς εἶναι ἐκεῖνοι ποῦ δὲν τίς ἐννοοῦνε· ὅπως οἱ ρεαλιστὲς κολλᾶνε στὰ φαινόμενα τῆς φύσης καὶ τῆς ζωῆς καὶ τ' ἀντιγράφουν μ' ἓνα τρόπο ποῦ δείχνει πὼς δὲν τὰ ἐννοοῦν, ἔτσι καὶ οἱ κλασικιστὲς βλέπουν τὰ φαινόμενα τῆς ἀρχαίας τέχνης: χωρὶς ἐννόησι. Αὐτὴ εἶναι ἡ γνώμη μου γιὰ τοὺς διαφόρους παράκαιρους καὶ ἀκαλαίσθητους ἀναχρονισμοὺς, ποῦ διάκοψαν τὸ φυσιολογικὸ ξετύλιγμα τῆς τέχνης,

\* Τὰ κομμάτια αὐτὰ ὁ φίλος μας κ. Στρατῆς Δούκας μᾶς τὰ ἔστειλε μὲ τὸ παρακάτω γράμμα, ποῦ νομίζουμε πὼς κάνουμε καλὰ δημοσιέθοντάς το, μαζί κι αὐτό:

Ἀγαπητοί μου. Πῆρα τὸ τηλεγράφημά σας. Ἀπὸ τὴ Θύνη σὰς ἔστειλα δύο κομμάτια, τὴν Ἀπλότη καὶ τὴν Ἐπιστήμη καὶ Ποίησι. Εἶναι ἀλήθεια πὼς καὶ αὐτὰ τὰ δύο καθὼς καὶ τούτα ποῦ θὰ σὰς στείλω σήμερα, θέλουν ἀπλωμα γιὰ νὰ γίνω καταληπτὸς· μολαταῦτα σὰς τὰ στέλνω κ' ἔτσι ἀκόμα ποῦ εἶναι, τελείως ἥσυχος. Ἐχω πάψῃ ἀπὸ καιρὸ νὰ δίνω σημασία σ' αὐτὲς τίς ἐσωτερικὲς ἐρευνες, ποῦ σὲ μένα φέρουν ἓνα σταμάτημα καὶ σὲ κείνους ποῦ θὰ μὲ διαβάσουν κανένα, πιστεύω, καλὸ, ἀφοῦ διακόψτουν τὸ φυσιολογικὸ καὶ ἥρεμο ξετύλιγμά τους· γι' αὐτὸ προτιμῶ τὸν τρόπο ποῦ εἶνε γραμμένα. Δὲ θὰ μ' ἐννοήσουν παρὰ μονάχα ἐκεῖνοι ποῦ μέσα τους ἔγινε μιὰν ἀνάλογη ἐργασία.

Ὁ μόνος τρόπος ποῦ ἔχει πιά ἀξία γιὰ μένα, ὁ μόνος τρόπος ἀνταπόκρισις στοὺς ὁμοίους μας, εἶναι ἡ τέχνη. Ἡ γνώσι προῦποθέτει ἐγώ. Μονάχα ἡ τέχνη ἢ ἀληθινὴ, δουλέθοντας ἀπρόσωπα, βρίσκει τοὺς ὑποβλητικὸς τρόπους τῶν «μορφῶν», χωρὶς νὰ μᾶς συντρίβῃ ἢ νὰ μᾶς δηλητηριάξῃ· παίρνουμε ὅσο κι ὅπως μπορούμε, βρίσκουμε ἓνα τρόπο νὰ δοῦμε ἀποτελειωμένο τὸν ἑαυτὸ μας. Ἡ γνώσι, ἔχοντας κέντρο τὸ ἐγώ, δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ἔγῃ μονόπλευρη καὶ ἀληθοφανής. Μοναχὰ ἡ Τέχνη εἶναι πολὺπλευρὴ σὰν τὴν ἀλήθεια. Ἀλλὰ ἄς εἶναι. Φροντίζω νὰ ἔρθω αὐτοῦ μὰ δὲν ἔξέρω ἂν θὰ μπορέσω.

Σὰς χαιρετῶ ὅλους, Στρατῆς

ὅπως ἡ Ἰταλικὴ ἀναγέννηση, ὁ γαλλικὸς ψευτοκλασικισμὸς τοῦ Ρακίνα καὶ ὁ γερμανικὸς, ἀπὸ τὸν Γκαίτε ὡς στὰ σήμερα.

Τὸν κλασικισμὸ ὑπὸ τῆ δευτέρῃ ἐκδοχῇ, τὸν διαισθάνομαι μᾶλλον καρὰ πού θὰ μπορούσα νὰ τὸν διατυπώσω. Χρειαζέται γι' αὐτὸ τρομερὴ κριτικὴ δουλιὰ, γιὰ νὰ μπορέση νὰ ξεκαθαρίση κανένας τὰ καθαρὰ ἑλληνικὰ στοιχεῖα, ἀφοῦ χρειάζεται νὰ ἔχη παρακολούθησιν τὴν ἑλληνικὴ ἔκφραση προϊστορικὰ, προκλασικὰ, κλασικὰ, μετακλασικὰ μέχρι τὰ σήμερα, νὰ τὰ συσχετίσῃ ὅλα συναμεταξύ τους, νὰ τὰ συγκρίνῃ μὲ τὶς σύγχρονες ἐκδηλώσεις τῶν ἄλλων λαῶν, καὶ στὸ τέλος νὰ δῇ καθαρὰ καὶ νὰ πῇ: τὰ καθαρὰ ἑλληνικὰ στοιχεῖα εἶναι αὐτὰ — καὶ μ' αὐτὰ τότες θὰ ἐννοοῦμε τὸν κλασικισμὸ στὴ δευτέρῃ ἐκδοχῇ του.

Κατ' ἐμένα ὅμως τὸν κλασικισμὸ πρέπει νὰ τὸν ἐννοοῦμε κατὰ τὴν τρίτη ἐκδοχῇ: Ὡς τὸ σύνολο τῶν καθαρῶν στοιχείων πού χαρακτηρίζουνε τὰ ἔργα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς· κι ἄς ἔρτουμε στὴν τοποθέτησή τους. Πάλι δὲ θὰ μὲ βρεῖς ὑπερβολικὰ ἐνθουσιασμένο μαζί της, ὅταν τὴ συγκρίνω μὲ τὴν προηγούμενῃ της· μέσα στὴν κλασικὴ περίοδο τελειώνει ἡ γενναία τέχνη καὶ μέσα ἐκεῖ ἀρχίζει ἡ παρακμή. Κάτι εἶχα συλλάβει ἀπὸ καιρὸ συγκρίνοντας τὰ προκλασικὰ καὶ τὰ κλασικὰ Ἑλληνικὰ μάρμαρα: στὰ προκλασικὰ σοῦ ἐπιβάλεται ἡ ἔκφραση· ὑπάρχει πίστη. Τότες ὁ ἄνθρωπος σποῦσε τὸ μάρμαρο κ' ἔβγαζε θεοὺς· ὑστερώτερα τ' ἄγλυφε μὸλη τὴν ἠδυσπᾶθεια, γιὰ νὰ βγάλῃ τὸ παιδαρόπουλο τοῦ Πραξιτέλη· γενικὰ, στὸ πνεῦμα πού πνέει μέσα στὰ ἔργα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, βλέπω ἕναν ἀντιπαθητικὸ ὑπερκριτικισμὸ, μίαν ὑπερβάλλουσα περιτέχνηση, μία σοφιστικὴ ἀμφιβολία, μία ἀνθυγιεινὴ πιά ἠδυσπᾶθεια καὶ γενικὰ, ὅλα τὰ ἐλαττώματα πού διακρίνουν τὴν τέχνη ὅταν ἀρχίζει καὶ σκλαβώνεται στὸ Ἐγώ· ἡ περίφημη ἰσορροπία πού μιλάνε γι' αὐτὴ τὴν περίοδο ὑπάρχει μᾶλλον στὸ νοητικὸ κόσμον παρὰ στὸ συναισθηματικόν, ἀπ' ὅπου πηγάζει ἀγνὴ ἡ τέχνη. Μ' ὅλα ταῦτα ἡ ζωὴ τοῦ ὑπαιθρου, ἐνὸς ὑπαιθρου Ἑλληνικοῦ, τοὺς προφύλαγε ἀπὸ πολλὰς ὑπερβολὰς, ἀπὸ τὶς ὁποῖες δὲ μπορούμε νὰ γλυτώσουμε μείζ, ὅταν δεχόμεστε ἄμεσα ἀπὸ κεῖ τὶς ἐπιδράσεις μας.

## Β'

Ἄς προχωρήσουμε στὸ Ρωμαντισμὸ. Ἄν ἤθελα νὰ τὸν ὀρίσω, σχεδὸν θὰ συμφωνοῦσα μαζί σου, πὼς εἶναι ὁ αἰώνιος πόθος τῆς ἀνθρωπότητος, πού τὴ σπρώχνει μίαν ἀτεγκτὴ Μοῖρα νὰ φτάξῃ τ' ἄφταστο, πού μὴ μπορούντας νὰ τὸ φτάξῃ μέσα στὴν ὕλιστικὴν πραγματικότητα, τὸ κυνηγᾷ πιά στὸ ἐπίπεδο τῆς αἴθλης καὶ ἐπομένως πιὸ ρευστῆς καὶ πιὸ εὐκίνητης ἰδέας· καὶ πιὸ καθαρὰ: εἶναι ἡ συντριβὴ πού αἰσθάνεται ἡ ψυχὴ μας μπρὸς στὸ Ἀπόλυτο.

Μέσα σ' αὐτὰ τὰ λόγια κλείνεται καὶ τὸ ἁμάρτημα καὶ ἡ τιμωρία της· ἐδῶ λείπει κάθε ἰσορροπία: δὲν ὑπάρχει ἡ συμφιλίωση μὲ τοὺς φυσικοὺς καὶ ἐπομένως μὲ τοὺς ἠθικοὺς νόμους.

Βγαίνοντας ἔξω ἀπὸ τὴν ἁρμονία τῶν νόμων, βγαίνει ἔξω ἀπὸ τὸ συναίσθημα τῆς εὐδαιμονίας καὶ τῆς ἀληθινῆς ἐλευθερίας πού αἰσθάνονται ὅλα ὅσα εἶναι κάτω ἀπὸ τὴ διακυβέρνησή τους· ξεχνώντας πὼς μέσα στὸ ἄπειρο εἶναι ἕνα ἀπλὸ ἄτομο, χάνει τὴ συναίσθηση πὼς μέσα στὸ ἄτομο βρίσκεται κι ἕνας ἀλάκερος Θεός· μ' ἄλλα λόγια κ' ἐδῶ ἡ τέχνη δὲ βγήκε ἀπὸ τὴν ἀδυναμία τοῦ Ἐγώ· δὲν ἀπολυ-

τρώθηκε. Πότε καὶ ποιὲς αἰτίες τὸν προκάλεσαν δὲ μπορῶ νὰ ξέρω. Ἴσως ὅπως λές, καὶ οἱ ἴδιοί μας οἱ παλιοὶ νὰ ἦταν ἄλλος λίγο ἄλλος πολὺ ρωμαντικοί, ἀφοῦ ὁ Ἔρωσ βγήκε ἀπὸ τὸ Χάος μαζί μὲ τὴ γῆς, κι' ἀφοῦ ὅπως ὑπάρχει πάθος, κατὰ κάποιον τρόπο θὰ ὑπάρχη καὶ ρωμαντισμὸς. Ἐγὼ ὁ ἴδιος σκέφτομαι πὼς τὸ ξύλο τῆς γνώσης καὶ τὸ διώξιμο ἀπὸ τὸν παράδεισον δὲν εἶναι ὅλως διόλου ἄσχετα μὲ τοῦτα· ἀλλὰ δὲ διαγράφηκε καθαρὰ μέσα στὴν τέχνη παρὰ ὕστερ' ἀπ' τὸ Χριστό· σύγχρονα καὶ προηγούμενά του ἀκόμα ὑπάρχουν κάτι σποραδικιὰς ἐκφάνσεις του· θυμᾶστε τὸ Ἐλεγίον τοῦ Τιβούλου; Ἐγὼ ξανοίγω ἀπάνω του ἀλάκερο τὸ ρωμαντικὸ τρέμουλο. Ἄκου!

Χωρὶς ἐμὲ τοῦ Αἰγαίου τὸν ἀφρὸ θὰ σκίσετε, ὦ Μεσάλα.

Εἶθε καὶ σὺ κ' οἱ σύντροφοὶ νὰ μὴ μὲ λησμονεῖτε·

στᾶγνωστα χόματά της ἀστενῆ κρατεῖ με ἡ Φαιακία—

μὴ, μαῦρε θάνατε, ὦ σκληρὸ σὲ μὲ τὸ χέρι ἀπλώσης.

Μὴ μοῦ τὸ ἀπλώσης δέομαι· σιμὰ δὲν ἔχω τὴ μητέρα,

τὰ κόκκαλά μου ἀφοῦ καοῦν νὰ κλείσῃ στὴν ποδιά της,

τὴν ἀδερφή μὲ μῦθ' Ἀσσυριακὸν τὴν τέφρα μου νὰ ράνη

καὶ μὲ λυτὲς στὸν τάφο μου νὰ ὀδύρεται πλεξίδες.

Καὶ ὁ Χριστός; τί εἶναι καὶ τί ἔφερε αὐτὴ ἡ ὑπερκόσμια φυσιογνωμία; τώρα, ἐδῶ ἀπάνου, μόλις κρατιέμαι· μιά μέρα θὰ τὰ ποιῶμε πιὸ σίγουρα· τώρα ἀπλᾶ ἄς προσπαθήσουμε.

Ἄν εἶναι ἀμφίβολο πὼς ὁ Χριστὸς ἦταν ρωμαντικός, εἶναι ὅμως σίγουρο πὼς ὅλη ἡ κίνηση πού ἐδημιούργησε στὴν τέχνη, ἔξω ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, ἦταν ρωμαντικὴ. Ὁ Οὐάιλντ, ἕνα αἰσθητικὰ τόσο μορφωμένο πνεῦμα, στὸ Χριστὸ βλέπει «τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τοῦ ὑπέρατου ρωμαντικοῦ ταμπεραμέντου», βεβαιώνοντάς μας πὼς «ὄπου ὑπάρχει ρωμαντικὴ κίνηση στὴν τέχνη, ἐκεῖ μὲ κάποιον τρόπο καὶ σὲ κάποια μορφή βρίσκεται ὁ Χριστὸς ἢ ἡ ψυχὴ τοῦ Χριστοῦ. Βρίσκεται στὸ Ρωμαῖο καὶ τὴν Ἰουλιέτα, στὸ χειμωνιάτικο παραμῦθι, στὴν Προβηγκιανὴ ποίηση, στὸν Ἀρχαῖο ναυτικόν, στὴν Belle Dame sans merci, στὴ Μπαλάντα τῆς Φιλανθρωπίας τοῦ Chatterton, στοὺς Ἄθλιους τοῦ Οὐγκώ, στὰ ἄνθη τοῦ κακοῦ τοῦ Baudelaire, στὶς ρούσικες νουβέλες, στὰ ποιήματα τοῦ Βερλαίν, στὰ προοραφητικὰ ἔργα τοῦ Μπουριζόνες καὶ τοῦ Μορίς, στὸν Πύργο τοῦ Ciotto, στὸ Langelot καὶ τὴν Cuinevere, στὸν Tannhauser, στὰ γεμάτα ταραχὴ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου, τέλος σ' ἀλάκερη τὴν γοτθικὴ ἀρχιτεκτονικὴ». Αὐτὰ βέβαια δὲν εἶναι ἀμφίβολα· ἀμφίβολο εἶναι ἂν ὁ ἴδιος ὁ Χριστὸς ἦταν ρωμαντικός ἢ τουλάχιστο ἂν δὲν ἦταν καὶ κάτι ἄλλο διαφανερικὸ καὶ πλέον βαθύτερο· «καταμάθετε τὰ κρῖνα τοῦ ἀγροῦ πὼς αὐξάνει· οὐ κοπιᾷ οὐδὲ νήθει»· μέσα σ' αὐτὰ τὰ λόγια δὲν ὑπάρχει καμιὰ συντριβὴ καὶ καμιὰν ἀνησυχία, ὅπως ὀρίσαμε τὸ ρωμαντικὸ ταμπεραμέντο· ἐδῶ ὑπάρχει ἀπόλυτη συμφιλίωση· ἀκόμα ὅταν προβάλλῃ γιὰ ὑπόδειγμα τὰ παιδιὰ ἢ ὅταν μιλήσῃ γιὰ τὴ βασιλεία τῶν οὐρανῶν: «ὁμοία ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν κόκκῳ συνάπεως»· «ὁμοία ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν ζύμῃ»· καὶ πάλι «ὁμοία ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν θησαυρῷ κεκρυμμένῳ».

Μιλώντας για την ρωμαντική κίνηση που έδημιουργήθηκε ύστερ' απ' τὸ Χριστό, εἴπαμε για κάποιες ἐξαιρέσεις· αὐτὲς οἱ ἐξαιρέσεις εἶναι ὅ,τι βγήκε μεσ' ἀπὸ τὰ βάθη του· ἀπὸ κει μέσα βγήκαν τὰ ἀπλοϊκὰ σύμβολα «τῶν στεφάνων», «τῶν ταῶν», «τοῦ καλοῦ ποιμένα», «τοῦ ἰχθύος», «τῆς περιστερᾶς», «τοῦ ἄμνου»; τοῦ «φοίνικα» τῶν πρώτων Χριστιανικῶν καρδιῶν, με τὴ χαρακτηριστικὴ πνοὴ τῆς χαρᾶς. Ἄλλὰ κι' ἀργότερα ἀκόμα ὅταν ὁ Χριστὸς παραμορφώθηκε μέσα στὰ συστήματα τοῦ Χριστιανικοῦ δογματισμοῦ, στὴ κληρὴν ἀκαμψία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ὁρθοδοξίας καὶ στὴν τυραννία τοῦ Δυτικοῦ Καισαροπαπισμοῦ, βρῆκε τρόπο νὰ βγῆ καὶ νὰ βλαστήσει μέσα σὲ κάποιες ἀπλοϊκὲς καρδιὲς ὡσάν τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσίζης ποὺ στέκεται ὡσάν τὸ ἀποτελειωμένο σύμβολο ὅλων ἐκείνων ποὺ πρὶν ἢ ὕστερ' απ' αὐτὸν τοῦ μοιάσανε. Σὺγχρονα, αὐτὸ τὸ πνεῦμα, τὸ βλέπουμε ὡσάν συνολικὴ πλέον ζωὴ ν' ἀρχίζει νὰ γεννιέται στὸν λαὸν ἐκείνους, ποὺ πετώντας ἀπὸ πάνω τους τὴν ἀποσκληρωμένη παράδοση ἀφίσαν ἀνοιχτὰ τὰ πνευμόνια τους στὴ ζωηφόρα πνοὴ τοῦ Ἐὐαγγελίου, ποὺ δὲν ὑπῆρξε ἀνεκαθε παρὰ ὁ καταπέλτης καὶ ἡ ἀρνησὴ τῆς· γι' αὐτὸ ἐπιμένω πὼς αὐτὰ τὰ νέα ἰδανικὰ ποὺ ἀρχίζουν νὰ χαράζουν τώρα τελευταία μέσα στὴν ἀνθρώπινη ζωὴ καὶ στὴν τέχνη, καὶ ποὺ δὲν ξέρω ἀκόμα ἂν βρῆκαν ὄνομα, ἔχουν τὴ γέννησή τους ἀπὸ μιὰ βαθύτερη μελέτη, ἀπὸ μιὰ ἀίσθησιμη πορεὶ νὰ πῆ κανένας τῆς φύσιονομίας τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ κει μᾶς ἔρχεται «ἡ σύγχρονη ἀγάπη στὰ λουλούδια, στὰ ζῶα, καὶ στὰ μικρὰ παιδιὰ».

Τώρα ἂν δὲν σ' ἔφερα μ' ὅλ' αὐτὰ σὲ κάποια διαίσθηση αὐτῶν τῶν νέων ἰδανικῶν, θὰ μοῦ ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ στὰ καθορίσω μέσα στὰ περιορισμένα ὄρια τῆς ἔκφρασης χωρὶς νὰ παρανοηθοῦμε· μποροῦμε μονάχα νὰ ποῦμε πὼς ἐδῶ ὑπάρχει μιὰ ἀπόλυτη ἰσορροπία· μιὰ ἰσορροπία τοῦ συναισθηματικοῦ. Ἐδῶ ἡ ζωὴ δὲν εἶναι πιά νόηση οὔτε βούληση. Ἐδῶ ἡ ζωὴ εἶναι συναισθημα· ἡ ψυχὴ δὲν ἀποτραβιέται σὲ μιὰ γωνιὰ νὰ σπαράζει σὰν τὸ πειραγμένο παιδί, παρὰ χαίρεται καὶ παίζει πιασμένη χέρι με χέρι με ὅλα τὰ πράματα.

Ἐδῶ ὑπάρχει μιὰ δημοκρατία τῶν ὄντων ποὺ δὲν τὴν ἐπιβουλεύεται καμιὰ ἀνθρώπινη ματαιοδοξία, μέσα σ' αὐτὴ ἡ ψυχὴ δὲ δυστροπεῖ μήτε ἀμφιβάλλει, γιὰτὶ δὲν ἔχει νὰ ὑπολογίση ἀλλὰ δίνεται σὰν πεταλοῦδα ἀλαφροπατῶντας ἀπάνου στὸ ἔξωτικὸ λουλούδι τῆς ζωῆς. Ὁδηγείται πιά ἀπὸ μιὰ διαρκῶς ἀναπτυσσόμενη ψυχικὴ παρόρμηση. Ἐκφράζεται σὰν ἀπὸ ἔνστιχτο. Βρίσκει τὸ καλὸ καὶ ἀποφεύγει τὸ κακὸ με τὴν ἀσφάλεια ποὺ βόσκει τὸ κατσίκακι ἀπάνου στὸ βουνό· ἡ Φύση σ' αὐτὸ τὴν ὀπλίζει με μιὰν εὐαισθησία ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ τὴν ἀντικαταστήσει κανένας ἀνθρώπινος «δεκάλογος». Μέσα στὰ πάντα βρίσκει τὴ μεγαλειότη τοῦ θεοῦ, μέσα στὴν τάξη τους τὴ σοφία του, μέσα στὴν ἀμεριμνησία τους τὴν ἀγαθότητά του· πὼς μπορεῖ νὰ ἐγκαταλειφθῆ ὁ ἀνθρώπος; «καταμάθετε τὰ κρίνα τοῦ ἀγροῦ πὼς ἀξάνει· οὐ κοπιᾷ οὐδὲ νήθει»· αὐτὰ τὰ λόγια ὀλοένα τριγυρίζουν στὸ κεφάλι μου. Δὲ μποροῦσε νὰ ἐκφραστῆ πῶς καλὰ αὐτὴ ἡ ἀποψη τῆς ζωῆς. Αἰσθάνεσαι τὰ κρίνα τοῦ ἀγροῦ νὰ εἶναι χορτᾶτα ἀπὸ εὐτυχία.

Λὲς καὶ δὲν κάνουν ἄλλο τίποτα παρὰ κάθονται κι' ἀκοῦν νὰ σταζοβολᾷ μέσα τους, ὅπως τὸ νεράκι ποὺ γιομίζει τὸ σταμνί· δὲν ταράζονται· πὼς θὰ μποροῦσαν τότες νὰ συλλάβουν τὸ τόσο σιγαλινὸ τραγούδι τῆς; δὲ σοβαρεύονται· τί τάχα ἀξί- νενάς νὰ πάρη στὰ σοβαρά, ἀφοῦ τὸ μόνο σοβαρὸ εἶναι νὰ γίνουμε ζε καπαιδάκια;

Ἄν ἡ ὁμορφιά δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ ἡ συντάφτιση τοῦ ἔχει κάτι με τὸν ἑαυτό του, ἂν ἡ σοφία δὲν εἶναι παρὰ ἡ συνταύτιση τῆς ζωῆς μας με τὴ ζωὴ τοῦ Παντός, αὐτοῦ μέσα βρίσκεται ἡ ὁμορφιά τους καὶ ἡ σοφία τους.

## ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Εἶμαι ἀπόλυτα σύμφωνος, ἀγαπητέ μου. Οἱ ἀρχαῖοι σάθησαν μοναδικὸι εἰς τὸ νὰ ὑποτάσουν τὰ προσωπικὰ τους συναισθήματα κάτου ἀπὸ τοὺς αἰώνιους Νόμους τῆς ὁμορφιάς. Ἐκεῖ ὄχι μονάχα προσπαθεῖ νὰ ἐξαφανιστῆ τὸ ἄτομο, παρὰ καὶ αὐτὲς οἱ κατὰ μέρος τέχνες συνέρχονται νὰ ὑποταχτοῦν καὶ νὰ ἐξυπηρετήσουν ἓνα ἀνώτερο ἰδανικό.

Αὐτὸ ποὺ ἐννοοῦμε ἐμεῖς ζωγραφικὸ πίνακα ἢ γλυπτικὸ κομμάτι ἀνεξάρτητο ἀπ' τὴν καθόλου ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὸ περιβάλλον ὅπου θὰ σταθῆ, αὐτὸ ποὺ λέμε ποίημα, δηλαδὴ λόγο σὲ μέτρο κι' ὅμως δίχως μουσικὴ καὶ χορὸ, εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης τῶν ἀρχαίων.

Γιὰ τοῦτο, ἡ τραγωδία θὰ μένη ἓνα ἀπλησίαστο μυστήριο, ἐν' ὅσο δὲ θὰ μελετηθοῦν, ἴσα τουλάχιστο ὅσο καὶ τὰ ποιήματα, ὁ χορὸς καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ πλαστι- κώτερου καὶ μουσικώτερου λαοῦ ποὺ εἶδε ἡ γῆς.

Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ μέσα στὶς εἰκαστικὲς τέχνες. Ἡ γλυπτικὴ καὶ ἡ ζωγραφικὴ ζοῦνε μέσα εἰς τὸ ρυθμὸ τῆς καθόλου ἀρχιτεκτονικῆς· μέσα ἐκεῖ δὲν παίζουν παρὰ τὸ ρόλο ἐξυπηρετικοῦ διάκοσμου γιὰ τὴν πραγμάτωση ἑνὸς αἰσθητικοῦ συνόλου ἀπάνου στὶς ἀνάγκες τῆς ζωῆς.

Ὅποιος δὲν ἔφτασε νὰ διαβάσει καθαρὰ τὴν αἰσθητικὴ σκέψη αὐτῆνης τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, εἶναι ἀδύνατο νὰ καταλάβῃ ὁποιοδήποτε ἀποσπασμένο κομμάτι τῆς.

Γιὰτὶ μονάχα μέσα ἐκεῖ αὐτὲς οἱ ὑπερφυσικὲς καὶ λίγο αἰνιγματώδεις ὁμορφίαι γίνονται φυσικὲς καὶ ἀνοίγουν τὸ μυστικὸ τους.

Ἀπὸ ἐκεῖ θὰ ἐννοήσουμε τὸ πνεῦμα ποὺ τραβᾷ τὶς λεπτὲς πινελιὲς ἀπάνου στὴν πτυχωμένη ἀμφίσηση ἢ τὸ κεφάλι ἑνὸς γυναικείου ἀγάλματος, ποὺ σέρνει λίγες ἀπλὲς γραμμὲς γύρω στὸ μονόχρωμο ἀγγεῖο, στρώνει με μαρμαροθετήματα τὸ δάπεδο, διακοσμεῖ ἐλαφρὰ τοὺς τοίχους καὶ τὴν ὄροφον καὶ στολίζει μ' ἀγάλματα τὶς ἀνοιχτὲς μετώπες.

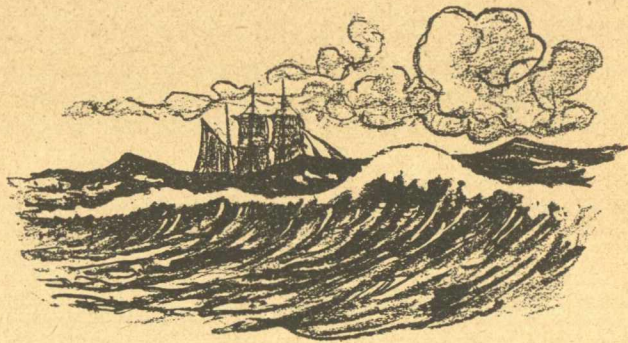
Αὐτὴ τὴ στιγμὴ μορῶ νὰ σοῦ πῶ καὶ γι' αὐτὸ τ' ἀνώτερο ἰδανικό, εἰς τὸ ὁποῖο ὑποτάσσονται οἱ κατὰ μέρος τέχνες· ἦταν ἡ ἐξυπηρετήση τῆς ζωῆς.

Σὲ μιὰ ἐποχὴ ὀφελμιστικὴ ὡσάν τὴ δική μας δὲ μποροῦμε νὰ ἐννοήσουμε πὼς ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ κατεβαῖν ἴσαμε κει.

Αὐτοὶ ὅμως ζώντας σὲ χρόνια ποὺ δὲν εἶχε βρεθῆ ἀκόμα πὼς ὁ καιρὸς εἶναι παράδες οὔτε τὸ πὼς μπορεῖ νὰ βγῆ κερὶ ἀπὸ τὰ ροκανίδια, μ' ἓνα ὕγιες ἔνστιχτο ὡσάν τὸ δικὸ τους αἰσθάνουνταν πὼς ἡ τέχνη δὲν πληρώνει τὸν σκοπὸ τῆς, ἀλλὰ οὔτε διαλέγει τὸν καλύτερο τόπο γιὰ τὴν ἀνάπτυξή τῆς, ἂν δὲν εἶναι βαθιὰ ριζωμένη μέσα στὰ σπλάγχνα τῆς ζωῆς. Ἐκεῖ μέσα πολεμᾷ ν' ἀρμονίση τὲς ἀνάγκες τούτες με τὴν αἴσθησι τοῦ καλοῦ, δίνοντας ἔτσι στὸ ἀνθρώπινο ἔργο τὴν ἀπλότη ἐκείνη καὶ τὴ φυσικότη ποὺ ἔχουν μονάχα τὰ ἔργα τοῦ Θεοῦ. Κάτου ἀπ' αὐτὸ τὸ ἐνιαῖο πνεῦμα ὑποταγμένες οἱ τέχνες, ἀπλοποιώντας ὀλοένα τὰ στοιχεῖα τους, φτάσαν τέλος στὰ σύνορα τῆς μεγάλης διακοσμητικῆς Τέχνης. ΣΤΡΑΤΗΣ ΔΟΥΚΑΣ







ΡΟΜΠΕΡΤ-ΛΟΥ-Ι-Σ-ΣΤΗΒΕΝΣΟΝ

## ΤΟ ΝΗΣΙ ΜΕ ΤΟ ΘΗΣΑΥΡΟ

ΦΕΡΜΕΝΟ ΛΕΤΤΕΡΑ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΣΜΕΝΟ ΑΠ' ΤΟΝ Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ

### VII

#### Ο ΜΑΓΕΡΑΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΒΙΟΥ

Οί έτοιμασίες για τὸ ταξίδι χρειαστήκανε περισσότερον καιρὸ ἀπ' ὅσο εἶχε λογαριάσει ὁ βαρόνος, καὶ μάλιστα τὸ σκέδιο ποῦχε κάνει ὁ γιατρὸς νὰ εἶμαι μαζί του ὅλη τὴ μέρα, δὲ μπόρεσε νὰ πραγματοποιηθῇ. Ὁ γιατρὸς χρειάστηκε νὰ πάη στὴ Λόντρα γιὰ νάβρῃ ἕναν νέον γιατρὸ νὰ τοῦ ἀναθέσῃ τὴ πελατεία του· ὁ βαρόνος εἶτανε μ' ὅλα του τὰ δυνατὰ ἀφοσιωμένος στὸ ἀρμάτωμα τοῦ καραβιοῦ. Ἐγὼ ἀπόμεινα στὸ παλάτι μὲ τὸ γέρο Redruth, τὸν ὑπρέτη, ποῦ εἶτανε σκεδὸν σὰν φυλακισμένος, μὰ ποῦ ὄνειρευότανε ὅλο ταξίδια καὶ περιπέτειες, ἐρημιές παρὰξενες καὶ χίλια δυό. Σκεδὸν ὅλη μου τὴν μέρα τὴν περνοῦσα ἀπάνου στὴν χάρα τῶν νησιοῦ, κ' ἡ παραμικρότερη λεπτομέρεια εἶχε χαραχτῆ στὸ μυαλό μου. Ἐρευνοῦσα κάθε γωνιά της· σκαρφάωνα εἴκοσι φορές, τὴ μέρα τὸ βουνὸ ποῦ τῶχανε σημειώση μὲ τὸνομα: «Κιάλι» κ' ἀπ' τὴν κορφή του ἀπολάβαινα καιτῶνας τὸ πιὸ διασκεδαστικὸ πανόραμα.

Οἱ βδομάδες περνούσανε. Μιὰ μέρα ἦρτε ἕνα γράμμα, στὴ διεύθυνση τοῦ γιατροῦ, μὲ τὴν ἀκόλουθη σημείωση:

«Νὰ ἀνοιχθῇ σὲ περίπτωση ἀπουσίας, ἀπ' τὸν Tom Redeuth ἢ ἀπ' τὸν μικρὸν Χώκινς».

Τ' ἀνοίξαμε λοιπόν, καὶ βρήκαμε, ἢ καλύτερα βρήκα, (γιατὶ ὁ γέρος δὲν εἴξαιρε νὰ διαβάξῃ παρὰ μόνον τυπωμένα ψηφιά), τὰ παρακάτου σπουδαῖα νέα:

«Ἀγαπητέ μου Λαίβεζέ, ἐπειδὴ δὲ ξαίρω ἂν θᾶσαι στὸ σπίτι σου ἢ στὴ Λόντρα, στέλνω τοῦτο τὸ γράμμα σὲ διπλὸ καὶ στὶς δυὸ διευθύνσεις.

Τὸ καράβι εἶναι ἀρματωμένο καὶ τὸ πλήρωμα συμπληρωμένο, ἔτοιμο νὰ κάνῃ

πανιά. Εἶναι ἢ πιὸ ὁμορφῆ σκοῦνα ποῦ μπορεῖ νὰ φανταστῇ κανεὶς, ἢ Ἴσπανιόλα, διακόσιων τόννων· εἶναι τόσο ἐλαφρὸ καὶ τόσο καλὰ φτιαγμένο, ποῦ θὰ μποροῦσε νὰ τὸ κυβερνήσῃ κ' ἕνα μωρό. Πέτυχα αὐτὸ τὸ εὔρημα χάρις στὸ φίλο μου Blandly, ποῦ δείχνει μιὰν ἀφάνταστη προθυμία. Αὐτὸ τὸ φιλότιμο παιδί ἔχει ἀφοσιωθῇ σὲ μένα ψυχῇ τε καὶ σώματι. Ἄλλως τε, ὅλος ὁ κόσμος στὸ Μπρίστολ εἶναι πολὺ καλὰ διατεθειμένος γιὰ μένα, πρὸ πάντων ἀπὸ τότε ποῦ μάθαινε ποιὸς εἶναι ὁ σκοπὸς τοῦ ταξειδιοῦ μας, δηλαδὴ ὁ θησαυρὸς...»

«ὦ! ὦ! φώναξα κόβοντας στὴ μέση τὸ διάβασμα, ὁ γιατρὸς Λαίβεζέ δὲ θὰ μείνῃ φχαριστημένος! Τὸν βαρόνο τὸν ἔπιασε ἡ λογοδιάρροια μ' ὅλα ὅσα ὑποσχέθηκε.

«Ὁ Blandly ὁ ἴδιος ἀνακάλυψε τὴν Ἴσπανιόλα, καὶ τὰ κατάφερε μὲ τρόπο νὰ τὴν πάρουμε γιὰ τίποτα σκεδόν.

«Ὡς τώρα ὅλα πήγανε μιὰ χαρὰ. Οἱ ἐργάτες ποῦ τ' ἀρματώνουνε κάνουνε χρόνια ὀλάκαιρα· μὰ τέλος βρισκόμαστε στὸ ἀμῆν. Κεῖνο ποῦ μὲ δυσκόλεψε περισσότερο, εἶτανε πὼς νὰ μαζέψω τὸ τσοῦρμ. Χρειαζόντανε τοῦλάχιστο καμμιά εἰκοσαριά ἀνθρώποι, γιὰ κάθε ἐνδεχόμενο, μήπως βροῦμε τίποτα ἀγριανθρώπους στὸ νησί, ἢ κανέναν ἀπ' αὐτονοὺς τοὺς καταραμένους Φραντσέζους στὴ θάλασσα· μὰ στὴν ἀρχὴ μὲ πήρε ὁ διάλογος ὡς νὰ μάσω μιση ντουζίνα, ὡς ποῦ, μὲ μιᾶς, ὁ θεὸς μοῦ ἔστειλε τὸν κατάλληλον ἀνθρώπο. Εἶναι ἕνας γερονταυτικός, μὲ τὸν ὁποῖο γιὰ καλὴ μας τύχη, γνωρίστηκα μέσα στὸ ἴδιο τὸ λιμάνι ποῦχαμε τραβήξῃ ὄξω τὸ καράβι. Ἐχει στὸ Μπρίστολ ἕνα καπηλιὸ ποῦ συχνάζουν οἱ θαλασσινοί, γιὰ αὐτὸ καὶ τοὺς ξαίρει σκεδὸν ὅλους. Ἐμαθα πὼς ἤθελε νὰ ξαναπιᾶσῃ τὰ ταξίδια, καὶ τὸν καπάρωσα εὐτὺς γιὰ μάγερα στὴν Ἴσπανιόλα. Λέγεται Τζὼν Σίλβερ κ' ἔχει χάσει τὸνα του πόδι.

«Ἀκοῦστε τὸ τέλος. Νόμιζα πὼς εἶχα βρῆ μονάχα ἕναν μάγερο. Μὰ τώρα εἶδα πὼς ταῦτοχρόνως ἔπεσα κ' ἀπάνου σ' ἕνα πλήρωμα. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Σίλβερ βρήκα τέλος κεῖνο ποῦ μοῦ χρειαζότανε. Εἶναι τὸ πιὸ ἀλλόκοτο δεμάτι θαλασσόλυκοι ποῦ μπορεῖ νὰ φανταστῇ κανεὶς. Λοιπόν, Λαίβεζέ, ἔλατε γλήγορα μὴ χάσετε κἂν ἕνα μινούτο, ἂν αἰσθάνεστε τὴν παραμικρότερη φιλία γιὰ μένα!...

«Ὁ μικρὸς Χώκινς νὰ πάη ἀμέσως νὰ ἀποχαιρέτῃ τὴ μητέρα του, μαζί μὲ τὸν Redruth, κ' ἔπειτα, νάβρῃ νὰ μᾶς ἔβρῃ ὅσο τὸ δυνατό πιὸ γλήγορα στὸ Μπρίστολ.

«John Trelawey.»

«Υ. Γ. Ἐξέχασα νὰ σᾶς πῶ πὼς ὁ Blandly θὰ στείλῃ ἕνα καράβι γιὰ νὰ μᾶς ζητήσῃ ἂν τυχὸν δὲ γυρίσουμε πίσω τέλη Αὐγούστου. Εἶναι πράμα σίγουρο. Μοῦ προμήθεψε ἐπίσης ἕναν πλωρίτη ποῦ εἶναι ἕνα ἀληθινὸ διαμάντι. Ὁ Τζὼν Σίλβερ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, μοῦ ξετρούπωσε ἕναν ἀξιωματικὸ ἔμπειρο γιὰ νὰ μᾶς χρησιμέψῃ γιὰ κελουστής. Λέγεται Ἀρρώου. Γιὰ ναύκληρο ἔχουμε ἕναν παλληκαρᾶ ποῦ παίζει καὶ πίφερο!... Βλέπετε, ἀγαπητέ, πὼς ἀπάνω στὴν Ἰσπανιόλα εἶναι ὅλα ὅπως μέσα σ' ἕνα πολεμικὸ καράβι.

«Ἐξέχασα ἀκόμα νὰ σᾶς πῶ πὼς ὁ Τζὼν Σίλβερ εἶναι ἕνας ἀνθρώπος πολὺ σοβαρὸς. Ξαίρω ἀπὸ ἀσφαλῆ πηγὴ πὼς ἔχει ἀνοικτὸ λογαριασμὸ σ' ἕναν τραπεζίτη. Ἡ γυναῖκα του θὰ μείνῃ στὸ πόδι του γιὰ νὰ διευθύνῃ τὴν ταβέρνα ὅσο διάστημα θὰ λείπῃ. Εἶναι ἀραπίνα καὶ δυὸ γεροντοπαλλήκαρα σὰν κ' ἐμᾶς μποροῦνε νὰ μαντέψουν εὐκόλα πὼς ἡ γυναῖκα, περισσότερο παρὰ λογοὶ ὑγείας, τὸν ἔκανε ν' ἀποφασίσῃ νάμπῃ ξανά στὴ θάλασσα».

«J. T.»



Φαντάζεται κανένας τὴ χαρὰ μου σὰ διάβασα αὐτὸ τὸ γράμμα. Δὲν κρατιόμουν πιά. Ὅσο γιὰ τὸν γέρο-Redruth, δὲν ἔκανε ἄλλο παρὰ νὰ μουρμουρίζῃ καὶ νὰ γκρινιάζῃ.

Τὴν ἄλλη μέρα τὸ πρωί, ἐμισέψατε γιὰ τὸν Ναύαρχο Μπέμποου, ὅπου βρῆκα τὴν μητέρα μου σὲ ἄκρα ὑγεία.

Πέρασε ἡ νύχτα, καὶ τὴν ἄλλη μερα, ἀφοῦ φάγαμε, μισέψαμε πάλι, ἐγὼ κι' ὁ Redruth. Ἄφησα γειὰ στὴ μητέρα μου, στὸ λιμάνι, στὸν ἀγαπημένο γέρο Ναύαρχο Μπέμποου, πὸν ἴσως μοῦ εἶτανε λιγώτερο ἀγαπητὸς ἀπὸ τότες πὸν τὸν ξα-ναβάψανε.

Κατὰ τὸ βράδυ πήραμε ἀπὸ μέσ' ἀπ' τὸ δρόμο τ' ἀμάξι πὸν πάει στὸ Μπρίστολ. Σὲ λίγο μὲ πῆρε ὁ ὕπνος. Δὲ ξυπνοῦσα κἂν μῆτε τὴν ὥρα πὸν ἀλλάξανε τ' ἄλογα στοὺς σταθμούς, καὶ γιὰ νὰ συνέρτω, ὁ Redruth βρέθηκε στὴν ἀνάγκη νὰ μοῦ δώσῃ μιὰ γροθιά στὰ λαγόνια.

Ἀνοίγοντας τὰ μάτια μου, εἶδα πὸς περνούσαμε μεσ' ἀπ' ἕναν φαρδὸν δρόμο, μπρὸς ἀπὸ κάτι σπίτια πιὸ ψηλὰ ἀπὸ κείνα πὸν εἶχα συνειθῆσει νὰ βλέπω, καὶ πὸς εἶτανε πιά μέρα μεσημέρι.

— Ποῦ εἴμαστε; ρώτησα.

— Στὸ Μπρίστολ, μοῦ ἀπάντησαν.

Τὸ ξενοδοχεῖο ποῦχε διαλέξῃ ὁ κ. Τρηλωναὶ βρισκότανε ἀπάνου στὴν προκυμαία. Ἔτσι μοροῦσε νὰ ἐπιβλέπῃ ἀπὸ κοντὰ στὸ ἀρμάτωμα τῆς σκούνας. Τραβήξαμε ἐκεῖ δίχως νὰ χάνουμε καιρό. Μπορεῖτε νὰ φανταστεῖτε τὴ χαρὰ μου σὰν εἶδα ἕνα σωρὸ καράβια κάθε λογῆς καὶ κάθε χώρας. Ἐδῶ οἱ ναῦτες πλένανε τὴν κουβέρτα τραγουδώντας. Πιὸ κεῖ, ἄλλοι ναῦτες κρεμόντανε στὸν ἀγέρα ἀπάνου σὲ κάτι σκιοινιά πὸν μοῦ φαινότανε ψιλὰ σὰν ἀράχνες.

Σὰ νᾶβλεπα γιὰ πρώτη φορὰ θάλασσα· ἀκόμα κ' ἡ μυρουδιά τῆς πίσσας καὶ τῆς ἀκροθαλασσιᾶς μοῦ φαινότανε σὰν καινούριο πράμα.

Εἶδα ἕνα σωρὸ χρυσοβαμμένες κοῦκλες στὶς πλώρες τῶν καραβιῶν πὸν σκίζουνε τὶς θάλασσες ἀπάνου στὰ δυὸ ἡμισφαίρια τοῦ κόσμου.

Κ' ἐγὼ δὰ θὰ ταξίδευνα σὲ λίγο! Θὰ μαρκάρηζα σ' ἕνα ἀληθινὸ καράβι μ' ἕναν λοστρόμο πὸν ἔπαιζε πίφερο, καὶ μὲ ναῦτες κασμογουρισμένους! Θὰ μπαίναμε στὴ θάλασσα γιὰ νὰ πᾶμε νὰ βροῦμε ἕνα νησί ἄγνωστο, πὸν ἔκλεινε ἀμύθητους θησαυροὺς!

Κεῖ πὸν ὄνειρευόμουν ἔτσι, φτάξαμε στὸ ξενοδοχεῖο. Βρῆκαμε νὰ στέκεται στὴν πόρτα ὁ κ. Τρηλωναὶ ντυμένος μὲ γαλάζια ροῦχα, ποῦχανε γαλόνια σὰν κανενοὺς ἀξιωματικοῦ τοῦ ναυτικοῦ. Ἦρθε νὰ μᾶς προῦπαντήσῃ μὲ γέλια καὶ μὲ χαρὲς, κ' εἶδα πὸς εἶχε κιόλας πάρῃ τὴ συνήθεια νὰ περπατᾷ ὅπως οἱ θαλασσινοὶ ἀπάνου στὴν κουβέρτα.

— Τέλος πάντων, ἦρτατε! Ὁ γιατρός ἔχει ἔρθῃ ἐχτὲς ἀπ' τὴν Λόντρα. Τώρα εἴμαστε κομπλέ!

— Κύριε, πότε θὰ φύγουμε; τὸν ρώτησα.

— Αὔριο, μοῦ ἀπάντησε.

Ἀφοῦ φάγαμε, ὁ κ. Τρηλωναὶ μ' ἔστειλε νὰ πᾶ νὰ πῶ δυὸ λόγια στὸν Τζὼν Σίλβερ στὸ καπηλειὸ «Τὸ τηλεσκόπιον», λέγοντάς μου πὸς θὰ τῶβρισκα εὔκολα πέρνοντας γραμμὴ τὴ προκυμαία.

Τράβηξα ἐνθουσιασμένος ἀπ' τὴν ἀποστολὴ πὸν μοῦ ἀναθέσανε, γιὰ τὴν τρελλαί-

νομουν μὲ τὴν ἰδέα πὸς θὰ μοροῦσα νὰ σεργιανίσω μὲ ὄλη μου τὴν ἀνάπαψη τὰ διάφορα καράβια καὶ τοὺς ναυτικούς, καὶ μὲ ἀπόλαψη χῶθηγα μέσα στὸ πλῆθος πὸν μερμηγκίαζε κείνη τὴ στιγμὴ στὸ μουράγιο, ἀνάμεσα σὲ καρότσια καὶ σὲ μπάλλες ἐμπορεύματα, γιὰ τὴν εἶτανε ἡ πιὸ ζωνρὰ ὥρα τῆς μέρας.

Ἦστερ' ἀπὸ λίγο χτύπησε στὸ μάτι μου ἡ ταμπέλλα πὸν ζήτηγα. Μπῆκα μέσα. Εἶτανε ἕνα σωρὸ πελάτες. Κουβεντιάζανε τόσο δυνατὰ, κάνανε τόσο βουητό, πὸν σταμάτησα ἀπάνου στὸ κατῶφλι, δισταζόντας νᾶμπω μέσα. Κεῖ πὸν στέκομουν ἔτσι, εἶδα νᾶρχεται κατὰ μένανε ἕνας ἄνθρωπος πὸν βγῆκε ἀπὸ μέσα ἀπὸ μιὰ πλαϊνὴ κάμαρα, καὶ πὸν τὸν γνώρισα εὐτὺς πὸς εἶτανε ὁ Τζὼν Σίλβερ. Τὸ ξερβύ του ποδάρι εἶτανε κομμένο ἀπ' τὸν γόφο. Στὴ θέση τοῦ εἶχε ἕνα δεκανίκι πὸν τὸ μεταχειριζότανε μὲ σβελτοσύνη πὸν σ' ἔκανε νὰ θαμάξῃς, πηδώντας ἀπὸ δῶ κι' ἀπὸ κεῖ σὰν πουλί. Εἶτανε ἕνας ἄνθρωπος ψηλὸς καὶ χειροδύναμος, μ' ἕνα μοῦτρο πλατὺ σὰν ζαμπόνι τῆς Γυόρκης, πὸν δὲν εἶτανε μὲν ὁμορφο, μὰ ἔξυπνο καὶ γλυκό. Φαινότανε πὸς τὸ κέφι του δὲ χαλοῦσε ποτέ: σφύριζε χαρούμενο, στριφογυρίζοντας ἀνάμεσα στὰ τραπέζια, μ' ἕνα λογάκι φιλικὸ γιὰ τὸν καθέναν, μ' ἕνα χαϊ-δευτικὸ χτύπημα ἀπάνου στὸν ὄμο κεινῶν πὸν εἶτανε οἱ πιὸ εὐνοοῦμενοὶ του.

Μ' ἕναν λόγο, γιὰ νὰ μιλήσω σωστά, πρέπει νὰ μολογήσω πὸς σὰν εἶδα στὰ γραφόμενα τοῦ βαρόνου νὰ γίνεται λόγος γιὰ τὸν Τζὼν Σίλβερ, εἶχα ἀνατριχιάσῃ μονάχα μὲ τὴν ἰδέα πὸς μοροῦσε νᾶναι ὁ ναυτικὸς μὲ τὸ νὰ πόδι, πὸν τὸν περιμένα τόσο καιρὸ στὸν Ναύαρχο Μπέμποου. Ἀλλὰ μιὰ ματιὰ πὸν ἔρριξα ἀπάνου στὸν Τζὼν Σίλβερ ἔφταξε γιὰ νὰ ἀλλάξω ἰδέα. Εἶχα δεῖ τὸν Καπετάνιο, τὸν Μαυρόσκυλο καὶ τὸν στραβὸ Πιού· εἴξαιρα πιά τί λολῆς εἶναι ἕνας κλέφτης τῆς θάλασσας. . . . . Τὴν διαφορὰ ὅμως, ἀνάμεσα σ' αὐτονοὺς τοὺς θεομπαίχτες καὶ στὸν γλυκομίλητον κάπηλα, μαζί μὲ τὸν ὁποῖον εἶχα νὰ κάνω αὐτὴ τὴ στιγμὴ! Ἀποφάσισα εὐτὺς νὰ νικήσω τὴν ντροπὴ μου, πέρασα τὴ σάλλα, κ' ἀφοῦ τράβηξα κατὰ τὸ μέρος τοῦ κουτσοῦ, τοῦδωσα τὸ γράμμα λέγοντάς του:

— Ὁ κύριος Σίλβερ, παρακαλῶ;

— Ναί, παιδί μου, πολὺ σωστά, ἔτσι λέγονται. . . . . Κ' ἔσεῖς;

Τὴν ἴδια στιγμὴ, γνώρισε τὸ γράψιμο τοῦ βαρόνου καὶ μοῦ φάνηκε σὰν νὰ ξεπέταξε.

— ὦ! ὦ! εἶπε μὲ δυνατὴ φωνή, βλέπω. . . . Εἴσαστε ὁ καινούργιος μας μοῦτσος; . . . Χαίρουμε πὸν κάνω τὴ γνωριμιὰ σας. . . .

Καὶ μοῦ ἔσφιξε μὲ θέρη τὸ χέρι.

Τὴν ἴδια στιγμὴ, ἕνας ἀπ' τοὺς πελάτες σηκώθηκε ἀπότομα στὴν ἄκρη τῆς σάλλας καὶ χύθηκε κατὰ τὴν πόρτα, πὸν εἶτανε σιμά του. Μέσα σὲ δυὸ δευτερόλεπτα βρέθηκε ὄξω. Μὰ ἡ βιάση τοῦ αὐτὴ νᾶβγη ὄξω τράβηξε τὴν προσοχή μου κ' ἔλαβα τὸν καιρὸ νὰ τὸν γνωρίσω ποιὸς εἶτανε. Εἶτανε ὁ ἴδιος ἄνθρωπος μὲ τὴν κερηνή φάτσα καὶ μὲ τὸ χέρι πὸν τοῦλεισαν δυὸ δάχτυλα, πὸν εἶχε ἔρητη πρῶτος στὸ Ναύαρχο Μπέμποου.

— ὦ! . . . φώναξα. Πιάστε τον! . . . εἶναι ὁ Μαυρόσκυλος! . . .

— Πολὺ λίγο μὲ γνοιάζει ποιὸς εἶναι, εἶπε ὁ Τζὼν Σίλβερ. Κεῖνο πὸν μὲ κάνη νὰ θυμώσω εἶναι πὸς δὲν πλέρωσε. . . . . Χάρου, τρέξε κατόπι του καὶ πάσκισε νὰ τὸν προφτάξεις.

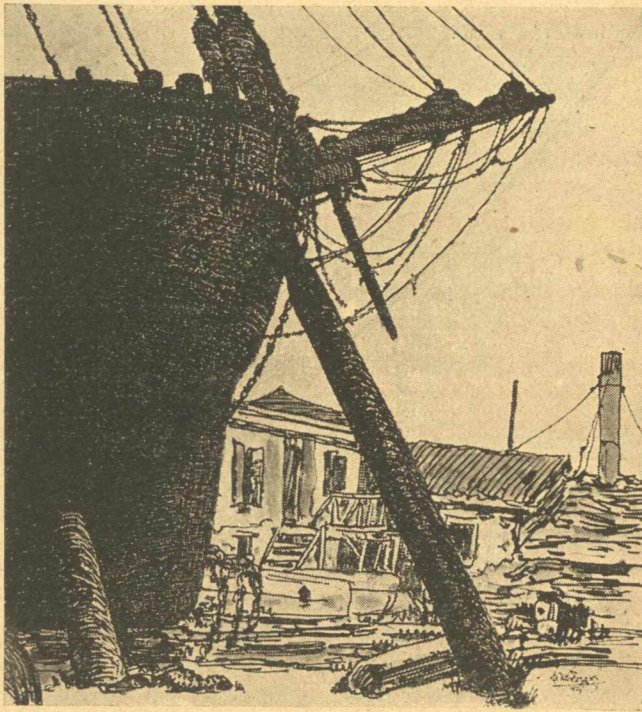
Κι' ἀφήνοντας τὸ χέρι μου, πὸν τὸ βαστοῦσε ἀκόμα:

— Πὸς εἶπατε πὸς λέγεται! . . . Παληόσκυλος . . . Βρωμόσκυλος! . . .

— Μαυρόσκυλος, κύριε. Ὁ βαρόνος Τρηλωναί δὲ σὰς μίλησε γιὰ τίποτα κλέφτες; Αὐτὸς εἶναι ἓνας ἀπὸ δαύτους.

— Μὰ γιὰ στάσου, ξανάπε μὲ πῶς δυνατὴ φωνή, αὐτὸς ὁ Μαυρόσκυλος. . . . Ὅχι, δὲ γνωρίζω αὐτὸ τὸ ὄνομα, μὰ σὰ νὰ μοῦ φαίνεται πὼς τῶχο δῆ αὐτὸ τὸ σκυλόφαρο σὲ κάποια μεριά. . . . Ναι, τώρα θυμήθηκα. Ἐχει ἔσθη δυὸ τρεῖς φορὲς μαζί μ' ἓναν στραβό. . . .

— Ναι, ! Ναι, ! φώναξα συγκινημένος. Ὁ τυφλὸς εἶτανε κι' αὐτὸς τῆς συμμορίας. Λεγότανε Πιού.



Τὸ τιμὰρι τῆς Ἰσπανίας.

— Σωστά! εἶπε ὁ Τζὼν Σίλβερ, πολὺ ξαναμμένος. Ἔτσι βέβαια λεγότανε. . . . Κι' αὐτὸς φαινότανε πὼς εἶτονε τοῦ σκατοῦ τᾶνθι! . . . Ἄν μπορούσαμε μονάχα νὰ γραπώσουμε αὐτὸν τὸν Μαυρόσκυλο, νὰ ἓνα χαμπάρι πὸν θὰ πετοῦσε ἀπ' τὴ χαρὰ του σὰν θὰ τᾶκουγε ὁ καπετὰν Τρηλωναί. . . . Ὁ Μπὲν εἶναι πολὺ σβέλτος. . . . λίγοι θαλασσινοὶ ἔχουνε τόσο γρήγορο πόδι. . . . Ἄν μᾶς τὸν ἔφερνε, θὰ κάναμε γέλοια! Ἄ! θὰ τοῦ δείξω μιὰ μορφιά πὼς κάνουνε βουτιὰ κάτ' ἀπ' τὴν καρένα\*.

\* Ἐννοεῖ τὴ συνήθεια πὸν κρατοῦσε νὰ βουτᾶνε κάτ' ἀπ' τὴν καρίνα οἱ κατάδικοι στὰ βασιλικά καράβια.



ΤΟ ΕΝΤΙΜΟ Ἐκπαιδευτικὸ Συμβούλιο, ἔκαμε ἄλλη μιὰ γενναία καὶ φωτεινὴ πράξη αὐτὲς τὲς μέρες, πράξη πὸν δικαιολογεῖ πέρα καὶ πέρα τὴν ὑπαρξή του καὶ τὸ ἑκατομῦριο πὸν τσεπώνουν οἱ 15 γέροι του κάθε χρόνο γιὰ μιστοῦς. Τὸ ἐντιμο Ἐκπαιδευτικὸ Συμβούλιο, μιὰ ἀπὸ τὲς πολλὲς ἠθικὲς ἀνεμοδοῦρες τῆς ἑλληνικῆς πατρίδας, —ζήτω ἡ καθαρῆσά καὶ ὁ βασιλιάς σὰ φυσάει ἀπὸ πέρα— ἔπαψε αὐτὲς τὲς μέρες τὸν καθηγητὴ κ. Βάρναλη. Λόγο ὑπηρεσιακὸ γιὰ νὰ τὸν πάψη δὲν εἶχε. Ὁ Βάρναλης δίνει μιὰν ὀρισμένη ἐργασία στὸ κράτος. Γι' αὐτὴ τὴν ἐργασία καὶ μισθοδοτεῖται, κάνει ὡς καθηγητὴς τὸ καθήκον του καὶ πάνω σ' αὐτὸ δὲ μπόρεσαν νὰ τοῦ βροῦν τίποτα. Ὁ Βάρναλης εἶνε καὶ σκεπτόμενος ἄνθρωπος. Ἄντις νὰ περιοριστῇ στὸ καθῶκι τῆς διδασκαλίας τοῦ συντακτικοῦ καὶ τῆς γραμματικῆς, συγκινήθηκε καὶ ἀπὸ τὰ μεγάλα προβλήματα πὸν κρατοῦν σὲ ἀγωνία τὴν παγκόσμια διανόηση, κ' ἤρε πὼς δὲ μπορεῖ νάναὶ ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὴ σημερινὴ κατάστασι τῶν πραγμάτων.

Ἀπὸ τὲς ἀντιλήψεις αὐτὲς σπρωγμένος ἔγραψε ἔργο πὸν εἶνε λάθος νὰ χαρακτηρίζεται ὡς πολιτικὸ, κομμουνιστικὸ καὶ ἀντιαστικὸ. Ὁ Βάρναλης ἔγραψε ἔργο ποιητικὸ. Τὸ δημοσίεψε πρὶν τρεῖς χρόνια μὲ ψευδώνυμο. Αὐτὸς ὁ λόγος χρησίμεψε γιὰ νὰ τὸν ἀπολύσῃ τὸ ἐκπαιδευτικὸ συμβούλιο. Δικαιολογία αἰσχροῦ. Στὸ δημοκρατικὸ μας καθεστῶς, πὸν ὁ ἄνθρωπος δὲν πουλιέται καὶ δὲν ἀγοράζεται, ἓνας μισθὸς ὑποχρεώνει τὸ μισθοδοτούμενο ὄχι μόνον ν' ἀποδῆν τὴν ἐργασία γιὰ τὴν ὅποια μισθοδοτεῖται παρὰ νὰ πουλήσῃ καὶ τὴν ἀνθρωπιὰ του καὶ τὴ συνέδησῃ του. Κ' ἓνας ἄνθρωπος πὸν μισθοδοτεῖται γιὰ νὰ διδάσκῃ στοὺς νέους τὸν ἔρωτα πρὸς τὸν ἀνθρωπισμὸ καὶ τὴ λευτεριά πρέπει, γιὰ νάναὶ ἐν τάξει, νὰ χωνέψῃ πρῶτα καλὰ καλὰ πὼς δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται νὰ χαίρεται τὴ λευτεριά του. Ἄντιλήψη τοῦ ἐντιμοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Συμβουλίου. Τὸ ἐντιμο Ἐκπαιδευτικὸ Συμβούλιο εἶν' ἔτσι πιστὸ στὲς ἀρχές του, γιὰτι δὲν εἶχε ποτὲς γνώμη καὶ συνείδησι, συνειθισμένο νὰ σκέπτεται σύμφωνα μὲ τὸ κανονάρχημα τῶν δυνατῶν τῆς ἡμέρας. Οἱ δημοτικιστὲς τοῦ 1919, οἱ καθαρῆσάοι τοῦ 1921, οἱ δημοτικιστὲς τοῦ 1923.

Αὐτοὶ πὸν ἀπολύσανε τὸ Βάρναλη ἐπειδὴ τὸ θέλησε ἡ Ἔστια. Γιὰτι αὐτὸ εἶναι τὸ βρωμέρο βάθος τούτης τῆς ὑπόθεσις. Ὁ Βάρναλης δὲν ἀπολύθηκε γιὰτι εἶναι κομμουνιστής, ἀλλὰ γιὰτι τὸ θέλησε ἡ Ἔστια. Ἄλλως θάτανε ἀπολυμένος ἀπὸ τότες πὸν δημοσίεψε τὸ βιβλίο του. Κ' ἡ Ἔστια πάλι δὲ θέλησε τὴν ἀπόλυσι τοῦ Βάρναλη ἐπειδὴ ὁ Βάρναλης εἶναι κομμουνιστής. Ὅταν δημοσιεύθηκε τὸ Φῶς πὸν

καίει», δυὸ στήλες τῆς Ἔστιας ἀφιερῶθηκαν στὴν ἐξήμνησῃ του. Ἡ Ἔστια θέλησε τὴν ἀπόλυσι τοῦ Βάρναλη γιὰ βρωμεροὺς προσωπικοὺς λόγους. Μὰ ὅσο ἀνασκαλεῖται κανεὶς τὸ βάθος αὐτοῦ τοῦ βούρκου, τόσο σηκώνεται πνιγερὴ βρόμα.

Καὶ τώρα, χωρὶς ν' ἀσχοληθοῦμε μ' αὐτὲς τὲς βρωμιές, θέλομε νὰ ποῦμε δυὸ λόγια σ' ἐκείνους πὸν ἐκπροσωποῦν τὸ κράτος τούτη τῇ στιγμῇ. Τὰ λόγια αὐτὰ δὲν εἶναι οὔτε παρακάλια οὔτε διαμαρτυρίες τυπικὲς. Εἶνε ἀξίωσι τῶν ἀνθρώπων τοῦ πνεύματος, ἡ ὅποια πρέπει ν' ἀκουστῇ, γιὰτι ἔχομε κάθε δικαίωμα καὶ ν' ἀξιῶσουμε καὶ ν' ἀκουστοῦμε.

Ἡ ἀπόλυσι τοῦ Βάρναλη δὲν πρέπει νὰ ἐκτελεστῇ:

α') Γιὰτι ὁ λόγος πὸν προβάλλεται γιὰ νὰ τὴ δικαιολογήσῃ δὲν εἶναι ὁ πραγματικὸς. Ὁ πραγματικὸς λόγος εἶναι βρωμερὰ προσωπικὰ συμφέροντα, γιὰ τὰ ὅποια εἶναι αἰσχρὸ νὰ γίνεταὶ μεστῆς τὸ Κράτος.

β') Στὴν ἐποχὴ μας, εἶναι ὀλοφάνερο πιά, οἱ παλιὲς ἀξίες ἔχουν φθαρῇ καὶ δὲ μποροῦν νὰ συγκρατήσουν τὴ ζωὴ τοῦ Κράτους. Τὰ ἀστικά πατριδολατρικὰ ἰδανικὰ θέλουν νὰ τὰ στηρίξουν ἐκείνοι πὸν ἴσα ἴσα δὲν τὰ πιστέβουν, μεγαλοεμπόροι, βιομήχανοι, κομπουράδες, φαφλατάδες τοῦ πατριωτισμοῦ, ὄλα γεμάτα καὶ τεμπέλικα στομάχια πὸν ἀδυνατοῦν νὰ νιώσουν τὴ γλώσσα τῶν ἀδειανῶν στομαχιῶν. Οἱ κύριοι αὐτοὶ πὸν στηρίζονται στὸ ἀστικὸ καθεστῶς καὶ πὸν θέλουν νὰ τὸ στηρίξουν, δὲν τὸ πιστέβουν. Προσπαθοῦν σὲ κάθε στιγμῇ νὰ τὸ κλέψουν καὶ τὸ κλέβουν πάντα ὅταν μποροῦν. (Δηλώσεις κεφαλαίου καὶ καθαρὰς προσόδου, προμήθειες, καταχρήσεις καὶ καὶ καὶ καὶ). Φανερό ὅστερ' ἀπ' ὄλ' αὐτὰ πὼς κράτος βασιζόμενο σὲ τόσο σάπια στηρίγματα θὰ πεθάνῃ. Καὶ πὼς γιὰ νὰ διατηρηθῇ στὴ ζωὴ πρέπει οἱ χρεοκοπημένες ἀξίες ν' ἀντικατασταθοῦν μὲ καινούργιες. Καὶ γιὰ τὴν ἀναζήτησι τῶν νέων αὐτῶν ἀξιῶν χρειάζεται ἡ ἔντασι ὄλων τῶν πνευματικῶν δυνάμεων τοῦ ἔθνους. Καὶ γι' αὐτὴ τὴν ἔντασι εἶναι ἀπαραίτητη πρῶτ' ἀπ' ὄλα ἡ ἀπεριόριστη λευτεριά τῆς σκέψης. Ἄνεξάρτητα, λοιπόν, ἀπὸ κάθε μεταφυσικὸ κουβεντολόγημα γιὰ τὴν πνευματικὴ λευτεριά, εἶνε καὶ ἀπὸ λόγους σκοπιμότητος, γιὰ τὴν ὑπαρξή τοῦ κράτους, ἀνάγκη νὰ κατοχυρωθῇ ἡ λευτεριά αὐτή. Κάθε προσπάθεια περιορισμοῦ τῆς θὰ φέρνῃ ἀντίθετο ἀποτέλεσμα.

Αὐτὰ ἔχομε νὰ ποῦμε σ' ἐκείνους πὸν ἐκπροσωποῦν τὸ κράτος. Ἡ ἐξάμνησι ἀπόλυσι τοῦ Βάρναλη, πὸν κοιτοπόνηρα καὶ ἀπὸ φόβο γιὰ τὸ μηνιατικὸ τους ἀποφάσισαν οἱ ἐντιμοὶ ἀνεμοδοῦρες τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Συμβουλίου, δὲν ἔχει νὰ ὀφελήσῃ τίποτ' ἄλλο, παρὲς νὰ ἱκανοποιήσῃ τὴν ἰδιοτέλεια τῆς ἀπογευματινῆς πα-

τσαβούρας και τὸ φιλότιμο τοῦ ἀφελέστατου κύριου Φραγκοῦδη.

Καὶ ἐπειδὴ ἡ ἀπόλυση τοῦ Βάρναλη δὲν ἀτιμᾶζει μονάχα ἐκείνους ποὺ τὴν παρασκέδασαν μὰ και ντροπιάζει κάθε τι ποὺ λέγεται Ἑλλάδα, ἔχουμε τὴν ἀξίωση νὰ μὴν ἐκτελεστή.

**ΓΙΑ ΤΟ ENTIMO** αὐτὸ Ἑκπαιδευτικὸ Συμβούλιο, θὰ εἶχαμε νὰ ρωτήσουμε πῶς δικαιοδογεῖ τὴν ὑπαρξή του. Ὡς τὴν ὥρα δὲν καταγίνεται παρὰ μὲ μεταθέσεις και μὲ διορισμούς, ὑπακούοντας φυσικά στίς ἀπαιτήσεις τῶν ἐκάστοτε ἰσχυρῶν. Καὶ δεδομένου ὅτι ἡ διοικητικὴ ἀποκέντρωση πρέπει νὰ γίνῃ, και θὰ γίνῃ ἀφοῦ τὴν ἀναγνώρισαν ὅλα τὰ πολιτικὰ κόμματα, δὲ βλέπομε ποῖο λόγο ὑπάρξεις ἔχουν αὐτοὶ οἱ μανδαρίνοι. Ἐκτός ἀν μεταβάλλονταν σὲ τεχνικὸ Συμβούλιο. Γι' αὐτὴ τὴ δουλειὰ ὁμως δὲν ἔχουν κότσα. Ἐπιστημονικά οἱ ἔντιμοι τοῦτοι μανδαρίνοι ἀνήκουν τὸ πολὺ πρὸς τὰ 1870. Ὡστόσο εἶναι τόσο ἐπιδέξιοι, ποὺ κατάφεραν νὰ ξεγλιστρήσουν σὰ χέλια ἀπὸ τὴν χαριτωμένη ἐκείνη Ἐπιτροπὴ Οἰκονομιῶν, ἐνῶ θὰ μπορούσαν νὰ μείνουν τὸ μισὸ τοῦ μισοῦ ἀπ' ὅτι εἶνε σήμερα και πάλι νὰ περισσεύουν και νὰ ζημιόνουν.

Ἡ «ΒΡΟΧΗ», ἡ εἰκόνα ποὺ δίνουμε σὲ χωριστὸ φύλλο, εἶναι ἔργο τοῦ Γιαπωνέζου ζωγράφου Χιροσίγκε. Ὁ Χιροσίγκε εἶναι ὁ τελευταῖος γερός ἀντιπρόσωπος τῆς γιαπωνέζικης τέχνης, ἡ ὁποία ἄρχισε νὰ πέφτῃ σὲ παρακμὴ φαίνεται πῶς εἶχε μελετήσῃ τὴν τέχνη τῆς Εὐρώπης περισσότερο ἀπ' ὅλους τοὺς τεχνίτες τοῦ τόπου του στὴν ἐποχὴ του, κ' αὐτὸ τὸ μαρτυρεῖ ὁ τρόπος ποὺ συνθέτει, ἡ σωστὴ προοπτικὴ, κ' ἡ νέτη και τελειωμένη ἐχτέλεση. Μολαταῦτα ἀπόμεινε στὴν οὐσία του πέρα και πέρα γιαπωνέζικος. Ἀκόμα τὸν σιμώνει στὴ δική μας ψυχὴ ἡ φυσιολατρεία του. Αὐτὸς πρῶτος, μαζί με τὸν Χοκουσάι και με τὸν Κουνιγιόσι ἔστριψε πρὸς τὴ φύση τὴν γιαπωνέζικη τέχνη, ποὺ ἀπὸ κοσμηματογραφικὴ ἔγινε ἰδεαλιστικὴ, κ' ὕστερα φανταστικὴ. Τὸ τοπίο, ὅπως στὴν τέχνη ὁλων τῶν παλαιῶν λαῶν, δὲν ἦτανε θέμα κύριο και στὴν τέχνη τῆς Γιαπωνίας ἔως τὸ μισὸν 16ον αἰῶνα, παρὰ σάν συμπλήρωμα σὲ συνθέσεις ποῦχανε ὑπόθεση τὸν ἄνθρωπο κ' ὅλα τ' ἀνθρωπόμορφα δημιουργήματα τῆς φαντασίας, ἡ και ζῶα ἀκόμα. Μὲ τὸν Χιροσίγκε γίνεται αὐτότελο τὸ νέο αὐτὸ εἶδος τῆς ζωγραφικῆς, στὸ ὁποῖο τόσο πρόνοψε ἡ Γιαπωνία, και τὸ ὁποῖο στάθηκε ἡ τελευταία σπασοβολὴ τῆς. Ὁ Χιροσίγκε γεννήθηκε στὰ 1797 και πέθανε στὰ 1858 ἀπὸ χολέρα. Στὰ πρῶτα του χρόνια ζωγράφισε ἔργα μὲ θέματα ὁμοία μὲ τῶν ἄλλων τεχνιτῶν τοῦ τόπου του, δηλαδὴ γυναικες, ἡθοποιὸς κλπ. Ἀπ' τὰ πρῶτα του εἶναι κ' οἱ 36 ἀπόψεις τοῦ Φουτζι. (Τὸ Φουτζι εἶναι ἕνα ἡφαίστειο μὲ ζωτικὴ ὄψη, πολὺ ἀγαπητὸ θέμα γιὰ τοὺς Γιαπωνέζους ζωγράφους, ποὺ τὸ κατάντησαν θρυλικό. Τὸ βλέπει κανένας ἀκόμα και στίς πιὸ συνειθισμένες βεντάγιες και φάβες ποὺ βγάζει ἡ γιαπωνέζικη βιομηχανία.) Μὰ μετὰ τὸ 1840 ἐπιδόθηκε πιὰ ἀποκλειστικά στὸ τοπίο, μολονότι ἔφτανε και πολλὰ ζῶα, προπάντων πουλιὰ και ψάρια. Ἀρ-

γότερα ἔζησε κάμποσα χρόνια στὴ Γιεθῶ, κ' ἀπ' αὐτὴ τὴν πολιτεία ἔχει παρμένες 100 ἀπόψεις, περιζήτητες ἀπ' τοὺς φιλότεχνους· μιά ἀπ' αὐτὲς εἶναι κ' ἡ βροχὴ ποὺ δίνουμε σ' αὐτὸ τὸ φυλλάδιο.

**ΤΟ ΑΝΑΓΛΥΦΟ** ποὺ δίνουμε σὲ ἄλλη σελίδα, βρέθηκε στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Δὲν ἔφαρμον οὔτε σὲ πιὸ μέρος τῆς ἀκριβῆς βρέθηκε (γιατὶ τὴν εἰκόνα του τὴν πήραμε ἀπὸ κάποιον πρόσφυγα ποὺ και κείνος δὲν ἔξαιρε ποὺ κείτεται τὸ πρωτότυπο), οὔτε ποιᾶς τέχνης και ποιᾶς ἐποχῆς εἶναι. Οἱ εἰδικοί ποὺ ρωτήξαμε λένε πῶς πρόκειται γιὰ ἄγνωστο ἔργο Περσικὸ ἢ Βαβυλωνιακὸ. Γιὰ τὴν ἐποχὴ δὲ μπορεῖ τίποτε νὰ πῆ κανεὶς· μόνο ἡ ἐξέταξη τῆς ἴδιας τῆς πλάκας θὰ ἔριχνε περισσότερο φῶς.

Στοὺς ΣΚΑΑΒΟΥΣ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΥΣ, ἔγινε ἀπὸ ἀβλεψία τοῦ στοιχειοθέτη ἕνα λάθος. Λεῖπει ἕνα ὀλόκληρο τετράστιχο ἀπ' τὸ τραγούδι τοῦ «Καπετάνιου» κ' ἀν και δὲν διορθῶνεται τὸ πρᾶμα, τὸ δημοσιέομε ἐδῶ μαζί μὲ τὸ προηγούμενὸ του τετράστιχο:

Πῶς παίρναμ' ὄλοι τὸ κλαρί  
σίντα τοῦ κούκου ἡ βραχνιερί  
ἡ κραξιά μᾶς, ἔκαλοῦσε  
κ' ἡ τριανταφυλλιὰ νέσκοῦσε,

σεινάμενοι, κουνάμενοι,  
— γειὰ σου, μαννούλα, κλάμενη! —  
μὲ ντουφέκι τυχερό,  
μὲ λαγούτον ἡχερό.

## ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

— **ΑΒΓΗ**. Λογοτεχνικὴ ἔκδοση. Μάρτης 1925, ἀριθ. 12. (Δ/ση κ. Μίλιον Χουρμούζιον Β.Ρ. 73, Λερισά, Κύπρος).

— **ΔΙΑΝΟΗΣΗ**. Μηνιαῖο περιοδικό. Ἐκυκλοφόρησε ὁ 2ος ἀριθμὸς. Δ/ση: ὁδὸς Γαμβέτα 14α, Ἀθήνα.

## ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ

**Ζολά**: Ἡ ΤΑΒΕΡΝΑ. Μετάφραση Γ. Κότσικα. Ἐκδ. Οἶκος Ζηκάκη.

**Σταντᾶλ**: ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΑΥΡΟ. Μετ. Π. Χάρη. Ἐκδ. Οἶκος Ζηκάκη.

**Δ. Ραξέλου**: ΑΧΙΛΛΕΥΣ. Ἐκδ. Οἶκος Ζηκάκη.

**Γ. Μουρέλλου**: Οἱ ΔΥΟ ΤΕΛΑΛΙΣΣΕΣ. Διηγήματα. Ἐκδοση «Νεοελληνικοῦ Διηγήματος» Πράκλειο.

**Θ. Δογάνη**: ΤΟ ΚΑΠΕΛΛΟ και ἄλλα διηγήματα. Ἀθήνα.

**Γ. Κοκκίνης**: Οἱ ΝΙΚΗΤΑΙ ΤΑΠΕΙΝΩΜΕΝΟΙ. Ἀθήνα Γενάρης, 1925.