



ΑΙΩΝΑΣ

ΜΑΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΑΙΩΝΑΣ
ΜΑΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΑΘΗΝΑ

ΙΟΥΝΙΟΣ 1949

ΦΥΛΛΟ

6

(28)



Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΟΔΟΣ ΜΑΡΝΗ 26 - ΑΘΗΝΑ

Συνδρομές: Έσωτερικού: Έτησία: δραχ. 36.000 - Έξάμηνη: δραχ. 18.000
Έξωτερικού: Έτησία: Δολάρια 10, Λίρες 3.

Χειρόγραφα: Κώσταν Δαρρίγον • Εικόνες - Σχέδια: Σπύρον Βάρλαν • Αρχιτεκτονική ύλη: Σόλ. Κυδωνιάτη
Εμβάσματα - Παράγγελτες: Σ. Βάρλαν (Μάρνη 26 - Αθήνας).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΓΙΣ ΘΕΡΟΣ	Ό Πάρνακας (ποίημα)
ΜΙΧ. ΠΕΡΑΝΘΗΣ	Πώς βλέπουμε σήμερα τον Κρυστάλλη (μελέτη)
ΜΕΛΙΣΣΑΝΘΗ	Ό Περσονναλισμός και ό Berdiaeff (μελέτη)
ΤΑΣΟΣ ΠΑΠΠΑΣ	Συμφωνία σε κίτρινο και σε κόκκινο (ποίημα)
ΣΤΡ. ΔΟΥΚΑΣ	Άπο τη μαρτυρική ζωή του Γ. Χαλεπά
ΝΙΚ. ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ	Ό Σολωμός και ή Άγία Γραφή (μελέτη)
ΑΝΤΡ. ΜΟΘΩΝΙΟΣ	Γειτονοπούλα μου όμορφη (ποίημα)
ΚΡΙΤΩΝ ΠΟΛΙΤΗΣ	Έφιάλτες-Χρέος-Άπόφαση (ποίηματα)
ΔΕΥΤ. ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ	Καλοκαιρινή άπολογία (ποίημα)
GZELL	Ό Ροντέν για το Φειδία και τον Μιχ. Άγγελο (μετάφρ. Μίνας Ζωγράφου)
UGO BETTI	Άντρας και Γυναίκα (Έπιλογή μετάφρ. Άρη Δικταίου)
ΕΥΤ. ΦΙΚΙΩΡΗΣ	Η παρακμή της ποίησης (μελέτη)
Γ. ΔΕΛΙΟΣ	Τό μυθιστόρημα (μελέτη-τέλος)

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΙΓΟΣ	Πινakoθήκη (χρονικό)
Γ. ΑΓΓΕΛΙΔΗΣ	Η μετάφραση
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ	Θέατρο: (Ό Μαριβώ στο «Έθνικό» - Η προσπάθεια Καρζή-Ό Βεάκης και το «Ρεαλιστικό Θέατρο»)
ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ	Βιβλία: (Ι. Άγγέλου: Φαντασία - Χρ. Ν. Κουλούρη: Η βεντάλια της άνοιξης - Γαλ. Σαράντη: Πασχαλιές - Ν. Γαλάζη: Η πίπα του πατέρα μου - Γ. Μ. Πολιτάρχη: Όταν θάρθει τό καλοκαίρι - Λ. Τασολάμπρου: Η συμφιλίωση και οι πνευματικοί ήγέτες - Θαν. Παπαθανάση: Τραγουδώντας - Ρωβ. Μανθούλη: Σκαλοπάτια - Βασ. Σκύλακάκη: Έφηβεία - Μιχ. Κατσαρού: Μεσολόγγι - Γ. Λίκου: Τέσσερις προσωπίδες του άνέμου - Γ. Γαβαλά: Ζωγραφιές άπό τό μακρινό δάσος)
Π. Κ.	Άγγλική βιβλιογραφία (θεατρικά)
ΕΥΤ. ΦΙΚΙΩΡΗΣ	Άπάντηση σε μία περσονναλιστική έπιστολή Έπιστολές κ. λ. π.

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Α. ΤΑΣΣΟΥ	Όργανοπαίκτης
ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ	Άφυπνιζόμενη - άναπαυομένη

ΕΝΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΠΟΛ. ΡΕΓΚΟΥ	Άγέρας (σχέδιο)
—	Ό Γιαννούλης Χαλεπάς νέος (φωτογραφία)
ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ	Κυνηγός
—	Ό Χαλεπάς στο εργαστήρι του (φωτογραφία)
—	Ό Χαλεπάς δουλεύοντας (φωτογραφία)
—	Μία έκφραστική φωτογραφία του Χαλεπά
ΕΠ. ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΥ	Πρωϊ στο Χελμό
ΓΙΑΝΝΗ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ	Η Α. Υ. Πρίγκηπας Νικόλαος
ΤΖΕΝΗ ΛΙΜΠΕΡ ΑΡΓΥΡΟΥ	Τριαντάφυλλα
ΟΥΜΒΕΡΤΟΥ ΑΡΓΥΡΟΥ	Ό Ναύαρχος Σακελλαρίου
ΕΛ. ΓΚΑΤ-ΒΟΥΛΓΑΡΗ	Πορτραίτο: Δις Τ. Α. Βούλγαρη
ΜΑΡΗ	Νεκρά φύση
ΑΠΟΣΤ. ΠΑΤΣΑΡΗ	Νεκρά φύση
Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ	Τολίπες

"NOTRE SIECLE," REVUE MENSUELLE RUE MARNI 26 - ATHÈNES GRÈCE

Τιμή φύλλου δραχ. 3000

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΤΑΞΗ . . . : ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΙΓΟΣ
ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ : Κ. Α. ΜΕΡΑΝΑΙΟΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ: ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΡΛΑΣ

ΑΘΗΝΑ - ΙΟΥΝΙΟΣ 1949
ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΡΙΤΗ
ΦΥΛΛΟ ΕΚΤΟ



ΠΟΛΥΚΛ. ΡΕΓΚΟΥ.

"ΑΓΕΡΑΣ," (σχέδιο)

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ
ΚΟΣΜΗΤΕΙΑ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΑΡΧ. ΟΥ. ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
ΔΩΡΕΑ Καλ. Χαλεπά
ΗΜΕΡΟΜ. 20.8.85
ΑΡΙΘ. 38311

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ 161

Ὁ Πάρνακας

Τό γοργογόνατο ἄλογο, τ' ἀκριβοταγιασμένο,
πού εἶναι χαρά τ' ἀφέντη του καί τοῦ κόσμου καμάρι,
ζήλεια τοῦ ὀχτροῦ καί λύτρωση τοῦ στρατιώτη στή μάχη,
ὁ ἀφέντης διαφεντεύει το σάν τήν ὦρια γυναῖκα,
ταγίζει το, ποτίζει το, κι ὅλο γλυκομιλεῖ του,
μέσα στήν παλαμόφουχτα τοῦ δίνει τό ταγίνι,
μέσα στήν ἀσημόκουπα τοῦ βάνει γιά νά πίνει.
Δροσόνερο μαζεύει του αὐγινό, στάλα τή στάλα,
καί πλένει του τά μάτια του καί τά πλατεῖα ρουδούνια,
καί τά νύχια γυαλίζει του καί μέ κινά τά θάφει,
καί τήν οὐρά τή φουντωτή καί τή χήτη τοῦ ξαίνει,
καί χαϊμαλί, νάν τό φυλά ἀπ' τή βασκανιά, κρεμά του.

"Αλογο τέτοιο ἐκάτεχεν ἄξιος ἓνας στρατιώτης,
ὁ Λάμπης, ὁ λεβεντονιός, μέσ στούς Ἀκρίτες πρῶτος,
ψηλός καί καλοδέματος σάν τριέτικον ἐλάτι.
Στό Λύκαντο γεννήθηκε, στό Λύκαντον ἐζοῦσε,
πού ἦταν καλὸ καί ξάκουστο παντοῦ στρατιωτοτόπι,
μέσα στίς χώρες τῶν στρατιῶτων, στήν Καίπαδοκία.

Παιδί ἦταν, καί μέ τὰ παιδιὰ τ' ἄλλα δέν ἐχαιρότουν,
μηδ' ἐγέλα μηδ' ἐπαιζε, μόν' γι ἄρματα ἀνερῶτα.
"Αγουρος ἀνερῶτα γιά πολέμους καί γιά κούρσα,
τ' ἄρματα καλοζέταζε καί τ' ἄλογα ποδοῦσε,
καί τ' ἄλογα καμάρωνε στά παχινιά τῶν στρατιῶτων.
Συντρόφι τοῦ πατέρα του, τοῦ καστροπολεμίτη,
καθάλλα πιασκάπουλα ἀκλουδοῦσε τό φαρὶ του.
Τρανεύοντας ἐγέννηκεν ὁ πρῶτος καθαλλάρης.
Στή σέλλα τή μυριόπλουμη τ' ἀλόγου του τρεχάτου
ἀνεμοκαβαλλίκευε στ' ἀνεμοκίνημά του.

Πάρνακα τ' ὀνομάτιζε, γιατί στή γληγοράδα
πάρνακας ἦταν φτερωτός, ἀνεμοκυκλοπόδης.
Τό σελλοχαλινάρωνεν ὁ Λάμπης ἀπατός του.
Σάν κάδιζε στή σέλλα του, σίμωνε, λές, τὰ γνέφη,
γιατί φτερά τὸν πέταγαν τοῦ Πάρνακά του οἱ σάλτοι.
Φτερνιστηριά δέν κένταγε ποτές του στά πλευρά του,
μὰ στό κυνήγι προσπερνοῦσε τήν ἄγρια λαφίνα,
καί τό γοργό γεράκι του ξώμενε πάντα πίσω.
Κι ὁ Λάμπης ὁ λεβεντονιός, τοῦ Λύκαντου καμάρι,
ἀνεμοκαβαλλίκευε στ' ἀνεμοκίνημά του.

Ὁ Πάρνακάς του ἦταν πιστός,
σειστός, σά φίδι λυγιστός,
κι αὐτός, στή σέλλα καθιστός,
—τί καθαλλάρης φουμιστός!—
ἀνέρος, ἀλαφρός, σειστός
φάνταζε σά ζουγραφιστός!

(Ἀπ' «τ' Ἄλογο τ' Ἀκρίτη» τῆς «Ἡρωϊκῆς Τριλογίας»)

ΑΓΙΣ ΘΕΡΟΣ

Πῶς βλέπουμε σήμερα τὸν Κρυστάλλη

(Σκέψεις γύρω ἀπ' τοὺς στίχους του)

ΠΟΛΥ συχνὰ οἱ φιλολογίες τῶν λαῶν παλιννοστοῦν
στὸν ἐπιχώριο ἀγροτικό βουκολισμό γιά νάπαλ-
λάξουν τὰ μέλη τῆς τέχνης ἀπὸ τὴ βαρύφορτη
ἐπένδυση τῆς χλιδῆς καί νά καθυστερήσουν τὴν παρακμή
τοὺς ποὺ ἐρχεται.

Τὸν 12^ο ἰταλικὸ αἰῶνα τῶν μακρῶν ἱπποτικῶν ἐξι-
στορήσεων καί τῶν εὐδιόθετων ἀστεϊσμῶν ἀκολούθησε
νέα περίοδος δημοτικοφανοῦς στιχογραφίας, μὲ θέματα
ποὺ ἦσαν ἀνέκαθεν προσφιλῆ στὸν ἀνώνυμο ποιητάρη
(ἢ καλόγρια ποὺ ἐρωτεύεται, ἢ ἀνυμέναιη ποὺ ἀνυπομο-
νεῖ, ἢ κακοπαντρεμένη ποὺ μεταμελεῖται).

Ἀργότερα (17^{ος} αἰ.) ὁ ῥητορικός στόμφος τῆς λα-
τινικῆς αὐλικῆς ποίησης, ἡ ἔμφαση καί ἡ ἐπιτήδευση
τοῦ διηγηματικοῦ ἔπους, κι' ὅ,τι γενικὰ στήν ἰταλική
τέχνη χαρακτηρίζεται μὲ τὸν ὄρο *secentismo*, ἔφερε τὴν
ἀντίδραση κι' ἔστρεψε πρὸς ἀνιχνεύσεις γνησιότερου
ἰταλικοῦ ἐθνισμοῦ. Ἡ Ἀρκάντια — ἡ ἀκαδημία ποὺ
ἐβλάστησεν ἀπὸ τὸ φιλολογικὸ σαλόνι τῆς βασιλίσσας
Χριστίνας τῆς Σουηδίας, στή Ρώμη, γιά νά ἐνθαρρύνει
τὴν κίνηση — προσέβλεπε τὴν ἀνανέωση στήν ὑπόληψη,
πάλι, τοῦ ἀγροτικοῦ βίου. Ἄλλο τώρα πῶς ἔλειψαν οἱ
εὐκαιρίες λαμπρῶν ἐπιστρώσεων, γιατί καί οἱ ποιητὲς
ἔμειναν ἀπροσάρμοστα θρέματα πόλεων καί τὰ μέσα
τοὺς ἀμετουσίωτη ἐπιβίωση παλαιῶν φραστικῶν τρόπων.

Τὸ φαινόμενο ἐπαναλαμβάνεται σχεδὸν ὁμοιο στήν
ἀγγλική ποίηση. Ἡ μονοτονία τῶν θεολογικῶν - ἱστο-
ρικῶν ποιημάτων ὑποχωρεῖ στὸ εὐχαρι τῶν εἰδυλλίων
ἀγροτικῆς πλοκῆς (Ἡ νεραϊδοβασιλίτσα καί τὸ Ἡμερο-
λόγιο τοῦ τζομπάνου τοῦ Σπένσερ, τὰ Ποιμενικά τοῦ
Πόουπ, ὁ Εὐγενὴς βοσκὸς τοῦ Ράμσαυ).

Ἀλλὰ τὸ γεγονός ποὺ ἐπιτάχυνε τὴν ἐπιβολὴ τῆς φυ-
σικοκρατίας καί θεμελίωσε τὶς «ἐπὶ μέρους» ἐθνικὲς τέ-
χνες, ἦταν ἡ ἐμφάνιση, στὰ 1765, τῶν ἔργων τοῦ
Ὁσσιαν.

Τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ τῆς ἀρχαίας κελτικῆς ποίη-
σης, βαλμένα μὲ συνθετικὴ ὁλοκλήρωση ἀπὸ τὴν ἔμ-
πνευση τοῦ Μάκφερσον, ἐξάφνιασαν μὲ τὸν πρωτόγονο
ζωηρὸ λυρικό τόνο τους, τὴ γοητευτικὴ τους περιγραφι-
κότητα καί τὰ στοιχεῖα τῆς ἀγγλικῆς νοστοροπίας καί ψυ-
χῆς ποὺ ἔκλειναν. Ὁ ἐνθουσιασμός ποὺ προκάλεσαν στὸν
Μπάυρον, στὸν Κόλλεριτζ, τὸν Γκρήν, σελάγισεν ὥς
ἀπέναντι, στήν ἡπειρωτικὴν Εὐρώπη. Ὁ Χέρντερ ἐνι-
σχύθηκε στὸ κήρυγμά του γιά τὴν ἀνάγκη τῆς ἐπιστρο-
φῆς στίς πηγὲς τῆς ἐθνικῆς ἰδιοσυστάσιας. Ἡ πρωτό-
γονη ποίηση κρύβει τὴν ἀληθινὴ ψυχὴ τῶν λαῶν. Ὡς
τὴν περισυλλέξουμε, ὥς τὴν ἀγαπήσουμε, καί μέ τὰ γό-
νιμα στοιχεῖα τῆς ἄς ἐπιμεληθούμε τὴ σπορὰ νέας τέ-
χνης. Οἱ πεποιθήσεις του, ποὺ ἀργότερα τὶς περιέλαβε
στοὺς «Κριτικούς Δρυμοὺς» καί τὰ «Σκόρπια φύλλα τῆς
Γερμανικῆς νοστοροπίας καί τέχνης», ἔγιναν καί πεποί-
θηση τοῦ Γκαίτε, τοῦ Σίλλερ καί τοῦ κύκλου των. Ἀλ-
λοδαποὶ ἔμμεσοι καί ἀμεσοὶ ἀκροατὲς τοὺς μεταφέρουν
τὴ θεωρία στίς πατρίδες τους. Ὁ Ζουκόφσκι στή Ρω-
σία, ὁ Ν. Πολίτης στήν Ἑλλάδα. Ἡ κίνηση ἐκτάθηκε,
μυροῦμε νά ποῦμε, πανευρωπαϊκά. Κάθε χώρα φιλο-
τιμήθηκε νά περιμαζέψει τὰ ἐθνικά ἔπη τῆς. Ὁ Χέρ-
ντερ μὲ τὴ συνεργασία τοῦ Γκαίτε, ὕστερα κι' ἄλλοι,
ἐφρόντισαν νά μεταφέρουν στή γλῶσσα τους ὅσο περισ-
σότερα. Τὸ Ἑβραϊκὸ Ἄσμα Ἀσμάτων, τὴ Φιλλανδικὴ
Καλέβαλα, τὰ ἰσπανικὰ *romanceros*, τοὺς Γάλλους τρο-

βαδούρους, τὸν Ὁσσιαν, καί τὴ βαλκανικὴ δημοτικὴ
ποίηση.

Οἱ ιδέες τοῦ Χέρντερ, μαζί μὲ τὴν Καντιανὴ φιλο-
σοφία, ἐπιστρέφουν εὐδαίμονες στήν Ἀγγλία. Ὁ Φοιγ-
κίσκος Ρεϋνουάρ ἔχει ἐκδόσει ἐξάτομους, στή Γαλλία,
τοὺς προβηγκιανοὺς τροβαδούρους. Ἀπ' τοὺς ἱππι-
κούς τῶν ἐρωτες πόσα δέν ἔχει νά ὠφελῇ ὁ ρομαντι-
σμός! Βέβαια ἡ Γαλλία, χώρα τῶν διαρκῶν ἀνανεώ-
σεων καί τῶν ποιητικῶν σχολῶν, δέν αἰσθάνθηκε τὴν
ἀνάγκη νάναζητήσει ὁμαδικὰ στὸ φολκλόρ καινούργιαν
ἀφηρησία. Οἱ ἀτομικὲς ὁμοὶ ἀγάπες τοῦ τοπικισμοῦ ξε-
κινᾶνε ἀπὸ μακριὰ καί προεκτείνουν, ἔστω μὲ διαλεί-
ψεις, τὴν πορεία τους ὡς τὶς ἡμέρες μας: Ὁ Εὐάριστος
Ντεζιρέ ντὲ Παρνὺ (1753—1814), ὁ Ἀντρέ Σενιὲ (1762
—1794), ὁ Φρειδερίκος Μιστρὰλ (1830—1914), ὁ
Φρανσίς Ζάμ (1868—1939), τέλος, ὁ Φιλέας Λεμπέγκ.

Ἡ Ρωσία ἐγκαταλείπει τὴ γαλλικὴ παράδοση, μετα-
φράζει τὸν Ὁσσιαν καί τὸ Σαίξπηρ κι' ἐκτιμᾷ τὴ ρω-
σικὴ πραγματικότητα (Καραμζίνος). Πολλὰ ὀφείλει γιά
τὴ στροφή τῆς αὐτῆς στὸ ταξίδι τοῦ ποιητῆ Ζουκόφσκι
σὴ Γερμανία καί τὴ γνωριμία του μὲ τὸν Γκαίτε.

Ἡ βαλκανικὴ δημοτικὴ ποίηση — κι' ἐννοοῦμε κυ-
ρίως τὴ σέρβικη καί τὴν ἑλληνική — ἐπροκάλεσε ἀνάλογο
μὲ τὸν Ὁσσιαν ἐνθουσιασμό ὅταν παρουσιάστηκαν ἔξω,
ἡ σέρβικη ἀπ' τὸν ἀββὰ Φορτίς, ἡ ἑλληνικὴ ἀπὸ τὸν
Φωριέλ, τὸν Πάσωβ, κλπ. Ὁ Γκαίτε τὴ μεταφράζει στή
γλῶσσα του, ὁ Μίτσεβιτς τῆς ἀφιερώνει εἰδικὰ μαθή-
ματα, ἡ κ. Σταὲλ μελετᾷ τὶς ὁμοιότητες καί διαφορὲς
τῆς ἀπ' τὰ τραγούδια τοῦ ὁσσιανικοῦ κύκλου, ὁ Οὐάλ-
τερ Σκῶτ, ὁ Τομαζέο, ὁ Μεριμέ, ὅλοι ὅσοι παρακολου-
θοῦν τὴν εὐρωπαϊκὴ πνευματικὴ ζωὴ, μιλάνε γι' αὐτή.

Ὑστερα ἀπὸ τόσο θόρυβο δέν ἦταν δυνατό νά μὴν
τὴν προσέξουμε καί οἱ ἴδιοι, — δυσκολώτερα ἔμελλε, εὐκο-
λώτερα οἱ Σέρβοι.

Ἡ Γιουγκοσλαβία φάνηκε πάντα φιλόξενη σὲ κάθε
ἐίδους ξενικὴ φιλολογικὴ κίνηση, ἀκόμη καί σὰ ἐκεν-
τρικὰ ἐκεῖνα ρεύματα ποὺ μῆτε στὸν τόπο τῆς κατα-
σκευῆς τους δέν βρῆκαν εὐδοκίμηση. Αὐτὸ δέν ἐμπόδισε
ὥστόσο τὴ σοβαρὴ ἀνάπτυξη τῆς ἐθνικῆς γιουγκοσλαβι-
κῆς ποίησης, ποὺ τραγουδαί, μὲ κάποια χροιά μυστι-
κισμοῦ, τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, τοῦ κάμπου,
καί τοῦ βουνοῦ, τοὺς καημοὺς τῶν ἀγρῶν, τὴ σερβικὴ
ψυχὴ, τὸ παλιὸ ἔθιμο, τὸ ἐπικολυρικό παρελθόν.

Ἡ Ἑλλάδα θεώρησε χρέος τῆς ἀπ' τὴν αὐγὴ κι'
ὅλας τοῦ ἐλεύθερου βίου νά περιφρονῇ τὴ ζωὴ τῆς
καί νά δοῦναι ἀγαλινωτὴ στίς ἀρχαῖες ἀμνήσεις.

Ἡ γαλλογραφικὴ οἴηση τοῦ φαναρισμοῦ μετεκά-
λεσεν ἄκριτα τὴν παρηκμασμένη ἀλλότρια παράδοση νά
συνεργαστῇ μὲ τὴν καθαρεύουσα γιά τὴν ὁργάνωση τοῦ
ἐλληνικοῦ ποιητικοῦ λόγου. Ἐτσι, ὁ δυτικὸς ρομαντι-
σμός ἐγκατέλειψε τὸν κλονιζόμενο θρόνο του κι' ἦρθε
νά παιγνιδίσει μὲ τοὺς ἑλλήνες δημοῖδες. Τοὺς βάπτισε
στὰ ψυχρὰ ὕδατα τῆς Ἀχέρουσας, ἀπ' ὅπου ἐσύρθηκαν
ὀλοφυρόμενοι, στᾶζοντες πλαστοὺς θρόμβους δδυρμοῦ,
στενάζοντες ἀσύμμετρες ἐπικλήσεις στὸ ὑπερπέαν, ψεύ-
τικα ὑπερνευαίσθητοι, μόνιμα ἀπογοητευμένοι, θρηνω-
δῶς πεισιθάνοντες.

Ἐπιπλάστη αἰσθηματολογία, κενὴ, ἀναροχίωμένη σὲ
μεγαλορήμονα ἱστορικὰ θέματα καί ἀβαθεῖς πατριωτι-

κῆς μεγαλαυχίες, με δολοκλήρωτική απουσία λυρικής ποιότητος, με αίσθητη ἑλλειψη κραδασμοῦ, ἐπέζησεν ὠστόσο, ἡ ἑλληνικὴ ποίηση, χειροτεχνημένο ἄνθος σὲ λυρική ἀπνοια.

Ὁ δορυγμαδὸς τῶν ἡχηρῶν λέξεων ἀντικαθιστᾷ τὴν ποιητικὴν οὐσία. Τὸ ἀτημέλητο τῆς μορφῆς συναγωνίζεται τὴν κοινοτυπία. Ἀναμασάται ἡ ἀρχαία εὐκλεία καὶ ἡ σύγχρονη χώρα ταλανίζεται. Προσπίπτουν περιπτυσόμενοι τὶς ροδαλὲς κνήμες τῶν Ἑλικωνιάδων γιὰ νὰ θρηνηθοῦν τοὺς τάφους — μοναδικὸ συμπέρασμα τῆς ζωῆς. Ὑπάρχει βέβαια καὶ τὸ πρόσφατο εἰκοσιένα. Ἀλλὰ οἱ ἥρωες τοῦ ρομαντικοποιῶνται μέσα σὲ φλύαρη καθαρολογία. Ὁ Κανάρης τοῦ Παράσχου γεννιέται ἀπὸ τὸ ἑρωτικὸ φίλημα τῆς Γῆς καὶ τοῦ Ἀρη. Ὁ χυδαίφραστος στρατάρχης τῆς Ρούμελης ψυχορραγώντας ἀποστηθίζει κείμενο δύο σελίδων, ὅπου, «φῶς αἱ Ἀθῆναι χύνουσιν. φῶς μέχρι Βυζαντίου...». Καί, με σουτσια γλῶσσα, περιπίπτει σὲ μαντικὴ ἐνόραση ἀρχαίας πελειάδος. Ἀκόμα καὶ τοῦ Βαλαωρίτη ὁ Διάκος, στὸ μαρτύριό του, σὲ καταληκτικὴ ἔκταση ὁπτασιζέται τὴν ἀνάληψή του στοὺς οὐρανούς.

Δὲν πρέπει ὅμως νὰ λησμονήσουμε πὼς οἱ ὕδιοι αὐτοὶ εἰδωλολάτρες τῆς τέχνης, ὁσμίζόμενοι τὴν προσδοκία τοῦ ἀγνώστου θεοῦ, ἐξέπεμπαν κατὰ καιροὺς εὐχὲς καὶ διαπιστώσεις.

«Ἄλλως πᾶσα ποιητικὴ σκευασία εἰλημένη ἐκ τῆς Δύσεως ἔσται ἀλλόθρους, τερθρεία, παιδικὴ γύμνασις περὶ τὰ ὁμοιοτέλευτα... οὐδαμῶς ἐφαπτομένη τῆς καρδίας, οὐδαμῶς ζωπυρούσα καὶ ἐνθουσιώσα, σείουσα καὶ τρέφουσα τὴν Ἑλλάδα», γράφει στὸν πρόλογο τῶν Ἀπάντων τὸν ὁ Σπ. Βασιλειάδης.

«Τὸ πρῶτον τῆς ἐθνικῆς ποιήσεως στάδιον, λέει ὁ Σπ. Ζαμπέλιος, εἶναι δημοτικὸν αὐτὸ καθ' ἑαυτό, συνέχεια ἢ μᾶλλον εὐκρατος ἀπομίμησης τῆς ἀνωνύμου μεσαιωνικῆς ποιήσεως. Στάδιον δημοτικὸν τὴν γλῶσσαν, δημοτικὸν τὸ νόημα, δημοτικὸν ὡσαύτως καὶ τὴν τέχνην».

«Καλῶς νὰ ἔλθῃ λοιπὸν ἡ δημοτικὴ μούσα, χιλιᾶκις καλῶς νὰ ἔλθῃ, ὅταν καλλιλογοῦσα φέρει εἰς ἡμᾶς ἄσματα οἷα ὁ Θανάσης Βάγας τοῦ Βαλαωρίτη», γράφει, ἀπὸ τὸ 1897, ὁ Γ. Ζαλοκώστας.

Ἀλλὰ ἡ καθ'αυτὸ μεταστροφή τῶν ποιητικῶν ἀντιλήψεων πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ στὴ δεκαετία 1880—1890. Εἶναι ἡ προπαρασκευαστικὴ περίοδος πού κυοφορεῖ τὴ νέα καλλιτεχνικὴ καὶ γλωσσικὴ συνείδηση. Ἡ δημοτικὴ τῶν ἑπτανησίων, ὁ ἀρματωλισμὸς τοῦ Βαλαωρίτη, τὰ βαλλίσματα τοῦ Βιζυηνοῦ ἐκτιμῶνται κατ' ἀξίαν, καὶ στοιχεῖα ζωντανὰ εἰσχωροῦν στὴν τέχνη — βουκολικὰ εἰδύλλια, ἡρωϊκοὶ δεκαπεντασύλλαβοι, λυρικές δοξασίες, φυσιολατρικοὶ ἔρωτες.

Ἡ ροπή αὐτὴ πρὸς τὴν ἐθνικὴ φυσιοκρατία συμπίπτει μετὰ τὴν καθόδον ἀπὸ τὴ Γερμανία τοῦ Νικ. Πολίτη (1880). Σαυτὸν πρέπει νὰ ποδώσουμε τὴν μεταμόσχευση τῶν ἑλληνικῶν χώματα τῶν θεωριῶν τοῦ Χέρντερ. Ὁ ἴδιος ζῆλος πού τὸν ὀδήγησε στὴν ἐπιστήμην τῆς Λαογραφίας, τὸν ἐμψυχώνει καὶ στὸν ἀγῶνα του νὰ πιοῦμε γράφας, τὸν ἐμψυχώνει καὶ στὸν ἀγῶνα του νὰ πιοῦμε ἀπὸ τὶς πηγὲς τῆς ἐθνικῆς πείρας καὶ μετὰ τὰ ἐφόδια τοῦ δημοτικοῦ πνευματικοῦ πλούτου νὰ ξεκινήσουμε γιὰ τὸν καινούργιο ἑλληνικὸ πολιτισμὸ.

Ἀρχίζει λοιπὸν μιὰ μικρὴ ἀναγέννηση. Ἰδρύεται ἡ Ἱστορικὴ καὶ Ἑθνολογικὴ Ἑταιρεία (1882), εἰσάγεται στὰ σχολεῖα τὸ μάθημα τῶν «νέων ἑλληνικῶν», περισυλλέγονται τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια, προπαγανδίζεται ἡ δημιουργία ἑλληνικῆς τέχνης. Ἡ «Ἑστία» στὸ διηγηματογραφικὸ της διαγώνισμα (1883) ἀπαιτεῖ σελίδες τοπικῆς χροιάς ἀπὸ τὰ «εὐγενῆ ἥθη» καὶ τὰ «ποικίλα ἔθιμα» τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Κυκλοφοροῦν τὰ «Εἰ-

δύλλια» τοῦ Δροσίνη καὶ τὰ «Τραγούδια τῆς πατρίδος μου» τοῦ Παλαμά.

Ἐνα γράμμα τοῦ Δροσίνη πρὸς τὸν Στυλπ. Κυριακίδη μᾶς μεταφέρει παραστατικὰ στὸ κλίμα τῆς κινήσεως ἐκείνης:

«Ἦρθε ἀπὸ τὴ Γερμανία (ὁ Ν. Πολίτης) μετὰ τὸ κήρυγμά του νὰ κάνουμε μιὰ τέχνη μετὰ ὅλες τῆς τῆς ἐκδηλώσεις ἑλληνικῆς, ἐθνικῆς. Καὶ ἀρχίσαμε τὰ σαββατὰ βραδυνὰ σὲ μιὰ μπουραρία τῆς ὁδοῦ Ὁμήρου... Ἐκεῖ, ἐκτὸς τοῦ κύκλου τῆς «Ἑστίας»: Κασδόνης, Μηλιαράκης, Βιζυηνός, Καμπούρογλου, Κουρτίδης κ' ἐγὼ (ὁ Παλαμάς δὲν ἦταν στὴν Ἀθήνα) ἤρχονταν ὁ Φωκιανὸς ὡς γυμναστικός, ὁ Λύτρας ζωγράφος, ὁ Βρόντης γλύπτης, ὁ Ζέξος ἀρχιτέκτων. Ἀπὸ κεῖ βγήκεν ὁ σπόρος τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἑθνολογικῆς Ἑταιρείας. Γιὰ μένα ἰδιαιτέρως ὁ Πολίτης ἦταν πού μεκάνα νὰ γράψω τὶς Ἀγροτικὰς Ἐπιστολὰς καὶ τὸν τόμο τῶν Εἰδυλλίων καὶ νὰ χρησιμοποιήσω συστηματικὰ τὶς παραδόσεις καὶ τόσα θέματα γιὰ ballades ἀπὸ τὴν ἀπλὴ ἑλληνικὴ ζωὴ. Δὲν εἶχε ἀκόμα τότε παρουσιαστῇ οὔτε ὁ Καρκαβίτσας οὔτε ὁ Κρυστάλλης».

Συνειδητὴ συμμαχία ἢ ταυτόσκοπη παράλληλη δράση καὶ ἄλλων πνευματικῶν δυνάμεων ἐνισχύει τὴν προσπάθεια: ἡ κομματικὴ μαχητικότητα τοῦ Ψυχάρη, ἡ προοδευτικὴ σύμπραξις τοῦ Γαβριηλίδου, ἡ σκοπτικὴ πολυμάθεια τοῦ Ροῦθου, ἡ ἐπίσημη ἐπιβολὴ τοῦ Σπ. Λάμπρου, ὁ ἔμπροκτος ἐνθουσιασμὸς τοῦ Ν. Καμπά. Ὑστερὰ καὶ τῶν σατυρικῶν φύλλων ἢ ἀφανῆς συμβολῇ, ὁ Ραμπαγᾶς, ὁ Ἀσμοδαῖος, τὸ Μὴ χάνεσαι.

Ἔτσι λοιπὸν ἡ λευκίζουσα ὑπόνοια τοῦ λυκαυγοῦς, περὶ τὸ τέλος τῆς δεκαετίας πού ἀναφέραμε, πορφύρωσε τὸν ποιητικὸν ὀρίζοντα μετὰ τρισευέλπιδος. Ἡ ρομαντικὴ ποίηση χλωμιάζει, τήκεται, φθισαῖ. Ὁ Ἀχιλλέας Παράσχος φωνασκεῖ βέβαια ἀκόμη. Ἀλλὰ ἡ μάταιη ἀπελπισία του σβήνει μεμονωμένη. Οἱ περισσότεροι ὁμόσχολοι πέθαναν, ὁ Τανταλίδης, ὁ Καρασούτσας, ὁ Ὁρφανίδης, οἱ Σούτσοι, ὁ Σπ. Βασιλειάδης, ὁ Γ. Παράσχος, ὁ Δ. Παπαρηγόπουλος. Καὶ οἱ ὄχλοι δορυφόροι του περιπαλοῦνται ἀπὸ τὸν Μητσάκη ὡς «πελιδνόμορφα πλαδαρολυμφατικὰ λόγια παιδιάρια» καὶ «μοσχομυρονδατοὶ πιστυρίγκοι τῶν σαλονίων».

Ἡ ἀρχικὴ «αἵρεση» τείνει πρὸς διαστάσεις «καθεστώτος». Ἀγαπᾷ ἴσως πολὺ τὴ στενὴ ἡθογραφία. Μὰ χωρὶς τὴν κατάκτηση αὐτὴ δὲ θάταν εὐκολο τὸ κατοπινὸ ἀνθίσμα τῆς «Τέχνης». Ἡ δυσμένεια περιορίζεται, τὸ κοινὸ ἐξοικειώνεται, καὶ ὁ σκεπτόμενος κόσμος δικαιολογεῖ τὴν εὐχὴ τοῦ νεαροῦ Παλαμά «ἡ ἀνηβῶσα εὐμειδὴς καὶ ἀπλοῖκή ποίησις τῶν βουνῶν νὰ καταστῇ ταχέως ἀξία τοῦ σεβασμοῦ καὶ τῆς ἀγάπης πάντων».

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ (1889) ἔφτασε στὴν Ἀθήνα καὶ ὁ Κρυστάλλης.

II

Κλαυθυμρὸς αἰσθηματολόγος, βαλαωρικὸς θεματογράφος, πατριώτης εὐκολοσυγκίνητος ὑπῆρξεν ὁ πρῶτος Κρυστάλλης. Ἡ βουλευτικὴ του πρόθεσις ἐνοχλεῖ σὰ δυνατὴ φωνὴ ὑποβολῆς. Τὸ θάμπος τῆς φαντασίας του διαρρέει καὶ οἱ λέξεις ἀπορρανεῖται στὸ χαρτὶ ἀπνοεῖς, ἀκράδαντες καὶ νοητικές. Τὰ χέρια του εἶναι ἀμαθὰ ἀκόμη νὰ κρατήσουν τὸ ἀπλὸ παιγνίδι τοῦ δεκαπεντασύλλαβου.

Δοξάζει τὴ νωπὴ μνήμη τοῦ ἀρματωλισμοῦ, μεγαλοστομεῖ σὲ ἀντιποιητικὴ διγλωσσία καὶ δλοφύρεται κατὰ τὸ παράδειγμα τῶν Λαμαρτίνων τοῦ ἄστεως.

Δὲν ξαίρουμε πὼς θὰ τὸν διαμόρφωνε ἀδιακύναντη ἀστική ζωὴ στὴν πατρικὴ χώρα. Ἰσως ἐξακολουθοῦσε τὴν πατριωτικὴ ρητορεία, ἴσως, παράλληλα, συνέχιζε τὴ θρηνώδη ἐπιρροὴ τοῦ ρομαντικοῦ φέγγους, ἀκατάλλητος γιὰ μετοικεσίες ἔξω ἀπ' τὶς κλίσεις πού βαρύνουν τὴ μαθητικὴ του νεότητα.

Καὶ ἀκριβῶς τὶς κλίσεις αὐτὲς μεταφέρει καὶ καλλιεργεῖ ὅλο σχεδὸν τὸν πρῶτο χρόνο τῆς ἀθηναϊκῆς του διαμονῆς. Ἡ μουσικὴ τάλαντευση τῶν στίχων τῆς καθαρῆς λυρικῆς διαύγειας δὲν εἶχεν ἀκόμα ἡγήσει στὸν τόπο μας. Τὰ ξένα δόγματα πού ἐφανάτιζαν τὴ μονομερὴ χρήση πότε τοῦ ἐνός, πότε τοῦ ἄλλου ποιητικοῦ στοιχείου, δὲν ἔχουν ἀκόμα δοκιμαστῇ. Μῆτε ὑπῆρχεν αἰσθητὴ παράδοση ἱκανὴ νὰ χαλιναγωγήσει τὴ μεγαλορῆμονη ἀδολοσχία.

Θὰ μπορούσε βέβαια νὰ κλάψει μετὰ τὸν Παπαρηγόπουλο — ἀποκλειστικὸς συνοδοιπόρος ἐκείνων πού ἐλάτρευσε μαθητὴς κ' ἔθετε, ποιοτὸ, στοὺς στίχους του πεισθανάτιες ἐπωδούς των. Ἀλλὰ δὲν τὸ ἔκαμε. Περιορίστηκε νὰ νοθεύσει τὸ ρομαντικὸν τοῦ ἀποθέμα μετὰ τὴν παλαιὰ στιχοτυρικὴ τακτική. Κι' ὅταν συνάντησε τὴ διαφήμιση τῶν Χερντερικῶν ἀμφίσεων, ἀγόρασε μιὰ γιὰ τὴν ἀναιμικὴ δέσποινα τῆς τέχνης του.

Ὅσο κι' ἂν ξενίσει, ὁ Κρυστάλλης ἐντυσε βλάχα τὴ Μοῦσα του μόνον ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐγκατάστασή του στὴν Ἀθήνα. Δὲν προσκολληθῆκε στὸ δημοτικὸ τραγούδι ἀπὸ ἀδυναμία νὰ διαπλάσει νέους ποιητικοὺς κόσμους, οὔτε ἀπέβλεψε στὰ συμπτωματικὰ αἷτια πού θὰ προσδύριζαν τὴν ἐφήμερὴ δάφνη. Διαισθάνθηκε μιὰ ποιητικὴ ἀναγέννηση καὶ φιλοδόξησε νὰ τὴν ὑπηρετήσῃ.

«Τοῦτοι δῶ οἱ ποιηταὶ (Πολέμης, Στρατήγης) μπορεῖ νὰ ἐργάζωνται τεχνικώτερα. Ἀλλὰ ἐγὼ, τὸ λέγω μετὰ καύχημά μου, ἐργάζομαι ἐθνικώτερα», ἔγραψε στὴν ἑκτὴν ἐπιστολή του.

Ἀν οἱ «Σκιὲς τοῦ Ἀδου» δὲν ἀρκοῦν νὰ μᾶς δείξουν πὼς ὁ Κρυστάλλης ξεκίνησε ὡς «λόγιος», νὰ μερικὲς ἄλλες στροφές, προγενέστερες, μαθητικές, βαπτισμένες στὴ ρομαντικὴ ἀποθέωση τῶν Σούτσων:

Παῦε πλέον νὰ βοῦνιζει
ἢ τοῦ Λυκαυροῦ γῆ,
παῖδων σάλλιγγες καὶ κρότοι
καὶ πολέμων ἢ κραυγῇ.
Πανταχοῦ κατέχουν σκότοι
τὸ δὲ πᾶν ἦδη ὑπνώττει.
Ἡ γλαυκόμενος σελήνη
ἀργυρόχρους, σκυνθρωπὴ,
τοῦ Ὁρίωνος προβαίνει
μετὰ μιαν ἄκρα σιωπῇ...

Βέβαια, ὁ βίαιος ἐκπατρισμὸς καὶ οἱ ἀπότομες μεταπτώσεις του εἶχαν διαορυθμίσει ψυχικὰ τὴν εὐαισθησία του — βρεμένη ἀπὸ τὰ δάκρυα τοῦ ἡπειρωτικοῦ νόστου — νὰ δεχτεῖ εὐκολὰ τὶς φυσιοκρατικὲς θεωρίες. Νὰ κάμει δηλαδὴ τέχνην στὶς χωρικές ἐκείνες βιώσεις πού ἀπώλεσεν ἀμετάκλητα καὶ πού ἡ ἀνάμνησή τους ἐπλήγωνε ὀδυνηρὰ τὴν ἐξόριστὴ μοῖρα του.

Ἀλλὰ καὶ λόγοι σκοπιμότητας συνέδραμαν τὴν ἀπόφασή του. Οἱ ταπεινὲς γνώσεις του, πού ἄλλοι τὶς κυνηγοῦσαν στὶς λαογραφίες, ἐπαίρναν τὶς διαστάσεις θησαυροῦ. Ἡ γλῶσσα του, χωρὶς νὰ τὴν ψιμυθιάσει στὸ σπουδαστήριον, κελάρυεν ἀπὸ μόνῃ της. Μετὰ ἀνέξοδες «πρώτες ὕλες» θὰ παρήγεν ἐπωφελέστερα, παρ' ὅσον οἱ ἄλλοι μετὰ τὰ δάνεια τῶν ἀναγνώσεών τους. Ὑστερὰ, τὰ στοιχεῖα αὐτὰ τῆς γενέθλιας γῆς δὲν ἐκπροσώπευαν μόνον τὴν εὐκολία του ἀλλὰ καὶ κάποια διακριτικὴ θέση στὸ καθεστὼς ἐκείνου πού θὰ ἐμάχονταν, καὶ ἴσως διαδεχόταν, τὸ ρομαντισμὸ. Σιγὰ-σιγὰ ἀπέκτησεν εἰδικὸ-

τητα πού δὲν συνέφερε πιά νὰ ἐγκαταλείψει διακινδυνεύοντας τὸν ὄνομά του σὲ ἄλλες περιπέτειες.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ ρομαντικὴ ἐπαρση τοῦ Παράσχου παρακολούθησε, στὸ μικρὸ ὑπόλοιπο τῆς ζωῆς του, τὶς φιλοσοφικὲς πτήσεις τοῦ Παλαμά καὶ τὶς συμβολιστικὲς ἀπόπειρες τοῦ Στεφάνου. Δὲν εἶδε σαυτὲς τὴ θεμελίωση νέων ποιητικῶν κόσμων. Τὶς περιφρονεῖ ἀλαζονικὰ καὶ ἀναπαύεται στὴν πεποίθησι πὼς αὐτὸς καλλιεργεῖ χέρσαν ἔκταση.

«Τὰ ἰδικὰ μου ἔχουν καὶ τὸ ἄλλο προσόν, γράφει ὁ ἴδιος, ὅτι παρουσιάζουν εἰς τὸν κόσμον περιγραφὰς τῆς φύσεως καὶ τοῦ βίου τῶν κατοίκων τῆς Ἡπείρου, καὶ ἴδια τῶν ὀρεινῶν, τοὺς ὁποίους δὲν ἐξεμεταλλεύθη οὐδὲις φιλολογικῶς οὔτε ἀρχαῖος οὔτε νεώτερος. Καὶ γνωρίζεις σὺ ἐξ ἀκοῆς πόσον πρωτότυπος εἶναι ἡ Ἡπείρος καὶ ἰδιόρρυθμος καὶ πελασγικὴ ὑπὸ ἑποψιν φύσεως καὶ βίου».

Τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι, ἂν πιστέψουμε τὸ Ζαμπέλιο, εἶναι θρηνητικὸ, μετὰ βαρυνυμῖα πού προέρχεται «ἐκ τῆς φιλοθρήσκου καὶ μεμψιμοίρου φύσεως τῆς γενεᾶς, ἐκ τινος ἐνδομύχου, ἐγκαρδίου, αὐτομάτου ροπῆς πρὸς τὸ ἔλεος, τὸ δεινολόγημα, τὴν αὐτοπάθειαν ἢ ἀκριβέστερον τὴν ἀνθρωποπάθειαν». Ἡ Μοῦσα εἶναι «ἐλεγειακὴ οὐ μόνον ἐν τῇ ἐξεικονίσει ταρακτικῶν δυστυχημάτων, ἀλλὰ, τὸ παραδόξον, καὶ ἐν μέσῳ αὐτῆς τῆς εὐφροσύνης, τῆς εὐθυμίας, τῆς ἐνεστίου χαρᾶς». Ὡς πρὸς τὰλλα γνωρίσματα, «τὰ δημοτικὰ ραψωδῆματα ἐξῆλθον τὸ μὲν σχῆμα διηγηματικὰ, τὴν δὲ διάθεσιν συγκινητικὰ καὶ πολλὰκις τραγικὰ».

Τοῦ Κρυστάλλου τὸ δημοτικὸ τραγούδι δὲν κράτησε σχεδὸν κανένα ἀπὸ τὰ παραπάνω γνωρίσματα. Δὲ θρηνεῖ, δὲν δεινολογεῖ, μῆτε ἀντλεῖ ἀπὸ τὸ τραγικὸ στοιχεῖο τῆς ζωῆς. Ἡ ξενιτειά, μολονότι ὑποθάλλει τοὺς περισσότερους στίχους του, σὲ πολὺ λίγα τραγούδια δίνεται ὡμῇ, μετὰ τὸ δραματικὸ βάθος πού ἐκλείπει στὴν ἐποχὴ του. Διηγηματικὸς κι' ὁ Κρυστάλλης πολλὰς φορές, ἀλλὰ ταυτόχρονα διδυραμβικός. Ἐνασμενίζει στοὺς κήπους τῶν γραφικῶν περιπτώσεων καὶ δρέπει γιορτές, δόξες, εἰδύλλια. Οἱ κοινὲς εὐτυχίες καὶ θλίψεις τῆς δημοτικῆς μούσας στὸν Κρυστάλλου εἰδικεύονται ἀπὸ μιὰ περιορροὴ πληγωμένης διάθεσης, διακριτικῆς βέβαια καὶ συνεσταλμένης, ἱκανῆς ὅμως νὰ διαφοροποιήσει προσωπικὸ δημιούργημα καὶ λαϊκοὺς τροβαδούρους.

Φυσικά, πρὶν σκαρφάλωσι ψηλότερα, τοῦ χρειάστηκε κάποια προάσκησις, στὴ διάρκεια τῆς ὁποίας συγχίθησε μετὰ τοὺς βοσκούς τῶν ἀνώνυμων στίχων. Θὰ παρακολουθοῦσαμε λοιπὸν ἀκοπώτερα τὸν Κρυστάλλου ἂν κληματώναμε τὸ ἔργο του σὲ τρεῖς κύκλους. α) Μίμησις ἐκμεταλλευμένων δημοτικῶν θεμάτων (Μέθυο). β) Ἐπεξεργασία νέων δημοτικῶν θεμάτων (Χορὸς τῆς Λαμπερῆς) καὶ γ) Βουκολικὴ ποίηση προσωπικῆς δημιουργίας (Σταυραετός).

Ἡ ποιητικὴ αὐτὴ τάξις δὲ συμπίπτει, ὅπως θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ υποθέσει, καὶ μετὰ τὴ χρονολογικὴ ἐξέλιξις τοῦ Κρυστάλλου. Δὲν ἀνεβαίνει σταθερὰ πρὸς μιαν ὁμαλὴν τελείωσιν ὕψους. Ἡ γραμμὴ τῆς ποιητικῆς σταδιοδρομίας του εἶναι τεθλασμένη. Ἀρχίζει ἀπὸ τὴ μίμησις, πλησιάζει τὴ λυρικὴ οὐσία, ἐπιστρέφει στὴ δημοτικὴ δοκιμὴ. Ἡ διατριβὴ του παρατείνεται κάπως στὸ δεύτερο κύκλῳ καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸν φαίνεται νὰ ἐπελθῶν κατὰ διαστήματα οἱ ἐκλάμψεις τοῦ μικροῦ τρέτου κύκλου. Ἀλλ' αὐτὸ δὲν τὸν ἐμποδίζει περὶ τὸ τέλος νὰ ξαναπέφτει σὲ πτόλαιες διασκευές (Κατάρτα, Τὸ δάκρυ μου κλπ.). Οἱ διασκευὲς αὐτὲς θὰ μᾶς πείσουν πὼς ἐγκαινίασε τὴν ποιητικὴν του μετὰ ἀναφομοιώτες ἀντιγραφές. Οἱ διδάσκαλοι τῆς ἑλληνικῆς φυσιοκρατίας δὲν τοῦ

ζητούσαν άλλο από «θέματα» ήθογραφίας και τοπικισμού. Δεν ανησύχησε λοιπόν γρήγορα από την τεχνικήν άπειρία του, αφού δεν τον εμπόδιζε στην ανακάλυψη θέματος, που ήταν ζήτημα ζήλου και χρόνου.

Δεν είναι γνωστό αν ο Κρουστάλλης αισθανόταν ως δικά του τα κατασκευάσματα αυτά της ξένης έμπειρίας, τα γυνά άκόμη απ' την ψυχική του συμμετοχή. Μπορούμε όμως να υποθέσουμε όχι. Και είναι, νομίζω, μία ένδειξη το πως δεν έπαψε παραλλήλως, τον πρώτο χρόνο, να γράφει τα μικρά ρομαντικά του στιχουργήματα, διχασμένος σ' έναν δυαδισμό προσωπικού άτεχνου λυρισμού και δασκαλεμένου στεγνού λαϊκισμού.

Τραγούδια της πρώτης από τις τρεις κατηγορίες που αναφέραμε υπάρχουν όχι μόνο στ' Α γ ρ ο τ ι κ ά αλλά και στὸν Τ ρ α γ ο υ δ ι σ τ ή. (Τραγούδι Κλέφτικο, Τραγούδι του Αργαλειού, τὸ Φίλημα, ἡ Ποθοπλανταγμένη, τὸ Γεφύρι του Μανώλη κλπ.). Σαυτά μπορούμε να προσθέσουμε και τὰ δυὸ μαθητικά του ἔπη, τὶς Σ κ ι ε ς και τὸν Κ α λ ό γ η ρ ο, γιατί σφραγίζονται ἀπὸ τὰ ἴδια περίπου ἑλαττώματα: υπερτροφία ἀνελικρινόες δημοτικοπάθειας, συναρμολόγηση ἐπιφανειακῶν γνωρισμάτων, ἔλλειψη ἀφομοιωτικῆς ἱκανότητας. Σὲ ἀνομοιοκατάληκτα κείμενα περιμαζεύει τὶς ρίμες πὺν εἰσφρύνουν αὐτοφρεῖς καὶ κοινόχρηστες. Δίνει τὰ ἔτοιμα εὐρήματα μὲ σεισοπαθεῖς χασμωδικὰ λεξιλόγια (τὴν ῥολοθυάω, ἀκούσκε, μόν' σὰν καπνούρα κλπ.). Μεταβάλλει τὴν πατριωτικὴ στιχουργία σὲ θυμωμένο ἀμετουσίωτο ἄγχος. Χρησιμοποιεῖ παλιὲς φράσεις του σὲ νεώτερα ποιήματα. Σκεπάζει ἀντὶ νὰ γυμνώνει. Διηγεῖται ἀντὶ νὰ υποβάλει. Κυνηγᾷ διαθέσεις πὺν δὲν εἶναι τοῦ κλίματός του, ἀλλὰ ἐλπίζει νὰφήσουν ἐντύπωση μὲ τὸ ρομαντικὸ τους ξετύλιγμα καὶ τὸ δραματικὸ τους τέλος (Νησιωτοπούλα). Ἐν δὲν εἶναι τραγούδι δλόκληρο, θὰ εἶναι παρομοιώσεις, ἐκφράσεις, στροφές πὺν παίρνει καὶ συνειδητὰ ἢ ἀσυνείδητα ἐνσωματώνει στοὺς στίχους του.

Ἐκτὸς ἀπ' τὸ δημοτικὸ τραγούδι, καὶ πολὺ πρὶν ἀπ' αὐτὸ, γνώρισε ἐπίσης τὴν ἐπίδραση τοῦ Βαλαωρίτη. Τὸν ἐθαύμαζε μαθητὴς στὴ Ζωσιμαία, τὸν μελετοῦσε πρόσφυγας στὴν Ἀθήνα. Στὰ γράμματα του δὲν παραλείπει εὐκαιρίες λατρείας. «Τὴν φαντασίαν τοῦ τραγουδιοῦ αὐτοῦ (τὸ δημοτικὸ τῆς Διάκουρας) μόνον ὁ Βαλαωρίτης μπορεῖ νὰ πλησιάσει εἰς τὰ ποιήματά του». Καὶ ἄλλοι. «Ὁ Βαλαωρίτης ἦτο ἀλήθεια μέγας ποιητής. Ἐγὼ τὸν λατρεύω πλέον. Θυμᾶσαι πόσες φορές σοῦ ἔλεγα γι' αὐτόν».

Πνεῦμα Βαλαωρικὸ διαπερνάει τὸν Κ α λ ό γ η ρ ο τῆς Κ λ ε ι σ ο ύ ρ α ς, κι' ὅλα τὰ ἐπικο-ἡρωϊκὰ στιχουργήματα τῆς πρώτης περιόδου, χωρὶς νὰ λείπουν ἀσθενέστερα ἀντιλαλήματα καὶ στὴν ἄγροτικὴ ἢ βουκολικὴ του ἐποχῇ.

Μόχτα μωρὲ καὶ πλάκωσαν... Πρόδεχε τὸ Δευτέρη.
(Βαλ. — Φωτεινός)

Μόχτα ὠρὲ Λιὰ καὶ μάδεψε... Φυλάξον ἀπ'τὸ βαρβάτο
(Κρ. — ὁ Κοῦρος)

Πάρε τὸ μάτι τῆ τοῦ καὶ τὰλαφιού τὸ πόδι
(Βαλ. — Θ. Διάκος)

Πάρε τὸ πόδι τὰλαφιού, τοῦ λουλουδιοῦ τῇ χάρη
(Κρ. — Οἱ λυγρὲς τῆς ξενιτειᾶς)

Ἡ «Λεμονιά» τοῦ Κρουστάλλη εἶναι παράφραση τῆς «Ἀγριάμπελης» τοῦ Βαλαωρίτη. Τὸ δεύτερο ἐφτάστιχο ἀπ' τὸ «Ὁ Δῆμος καὶ τὸ καρνοφίλι του» κι' ἡ ἔξομολόγηση τοῦ Διαμάντη στὸ τρίτο ἄσμα τοῦ Θανάση Διάκου ἀποτελέσαν τὸ ὕλικὸ τοῦ Κ λ έ φ τ ι κ ο υ τ ρ α γ ο υ δ ι ο ῦ τοῦ Κρουστάλλη. Στὸ «Εἰς ἓνα ἀστέρι» μπορούμε νὰ βροῦμε ἐλαφρὴ θύμηση ἀπ' τὴ βαλαωρικὴ μετάφραση τῆς Λί μ ν η ς τοῦ Λαμαρτίνου. Οἱ διάλογοι τέλος τοῦ Γ έ ν ν ο υ τοῦ Κρουστάλλη φέρουν στὴ μνήμη τὴ συγκρότηση τοῦ Φ ω τ ε ι ν ο ῦ τοῦ Βαλαωρίτη.

Ἐλαφρότερη εἶναι ἡ παρουσία τοῦ Ζαλοκώστα. Οἱ μαθητικὲς «Ἀνανήσεις» ἔχουν τὸ ρυθμὸ τοῦ «Βότσαρη». Κι' αὐτὲς οἱ «Σκιὲς τοῦ Ἀδου», πὺν τόσες φορές ἐπαναλήφθηκε πὺς βγήκαν ἀπ' τὴν Κόλαση τοῦ Ντάντε, φαίνεται νὰναι πρωτόπειρη παραλλαγή τῶν «Σκιῶν τοῦ Φαλήρου» τοῦ συγχορίου του αὐτοῦ.

Ὁ Ζαλοκώστας παύει νὰ τὸν ἐηρεάζει μετὰ τὸ 1889. Γιὰ τὸ Βαλαωρίτη ἔχουμε πληροφορίες πὺς τὸν μελετᾷ ἀκόμα στὶς βιβλιοθήκες. Ἀλλὰ ἐκεῖνο πὺν τοῦ ἀφιερώνεται δλοκληρωτικὰ πλέον εἶναι τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι. Καὶ σ' αὐτὸ πάντως δίνεται μὲ κάποια ἀποσπασματικότητα. Ὡς τὸ 1888 (στὰ Γιάννενα) συμβουλεύεται μόνον τὰ στοιχεῖα τῆς πατριωτικῆς ἀνδραγαθίας. Ὡς τὰ μισὰ τοῦ 1889 (στὴν Ἀθήνα) διαβάζει ἀθηναίους ρομαντικούς. Ἡ ἀγγελία τῶν «Χελιδόνων» μᾶς πληροφορεῖ, στὶς 7 Μαΐου 1889, πὺς περιλαμβάνει «τὰ ἀπὸ τῆς ἀφιξέως του γραφέντα ὑπ' αὐτοῦ ἔδω ποιήματα». Ταυτοχρόνως ἐτοιμάζοντας τὸν Κ α λ ό γ η ρ ο, ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ ἱστορικὸ ἔπος. Ὡς τὰ μισὰ τοῦ 1890 ἔχουν ἀρχίσει μέσω τοῦ Μητσάκη οἱ ἀθηναϊκὲς γνωριμίες, ἔχει μνηθεῖ στὰ κηρύγματα τοῦ νατουραλισμοῦ καὶ ξαναδίνεται στὸ δημοτικὸ τραγούδι ἀπ' ὅπου ἀντλεῖ τώρα τὰ στοιχεῖα τοῦ φυσιολατρικοῦ θαυμασμοῦ τὰ ὁποῖα συμπλέκει μὲ ἀναγνώσιμα ἢ βιωμένα ἄγροτικὰ ἔθιμα. Τῆς περιόδου αὐτῆς ἀπόκτημα εἶναι τὰ Ἀ γ ρ ο τ ι κ ᾶ, πὺν υποβάλλονται κατὰ τὰ μέσα τοῦ 1890 στὸ Φιλαδέλφειο ποιητικὸ διαγωνισμό. Ἀπὸ τὰ μισὰ τοῦ 1890 καὶ ὕστερα προσανατολίζεται στὸ βουκολισμὸ (παραλλήλως καὶ στὸ Θεόκριτο) καὶ γράφει τὸν «Τραγουδιστὴ τοῦ Χωριοῦ καὶ τῆς Στάνης». Ἀλλὰ δὲν ἔλειψε, καὶ στὸν καιρὸ τῆς χειραφέτησής του, νὰ διαβάζει δημοτικὸ στίχο, σὰν ἓνας πολιτικὸς πὺν εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ παρακολουθεῖ ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ ἀντιπάλου του.

III

Ὁ δεύτερος κύκλος ποιημάτων τοῦ Κρουστάλλη (ἐπεξεργασία νέων δημοτικῶν θεμάτων) δὲν τὸν ὡδεῖ σὲ τεχνικὲς κατακτήσεις, ἀφοῦ ἄλλωστε, ὅπως εἶπαμε, ἡ περίοδος αὐτὴ δὲν διαστέλλεται χρονικῶς ἀπ' τὶς ἄλλες. Ἐχουμε ὅμως ἔδω μὴ θεματικὴ ἐλευθερία, κατ' ἐμπνευσιν ἢ κατασκευὴν, γιὰ τὸ γέμισμα τῆς ὁποίας συνεργάζονται τόσο οἱ συγχωνευμένες διασταυρώσεις τῶν παλιῶν ἀνανήσεων ὅσο καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς προσωπικῆς ποιητικῆς καὶ βιωτικῆς πείρας. (Τραγούδι τοῦ Πιστικοῦ, τοῦ Θερισμοῦ, ὁ Γάμος, Περδικομάτα, Ἐτοιμοθάνατος βοσκὸς κλπ.). Ἐδῶ πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ πέντε ἡπειρωτικὰ παραμῦθια πὺν ὁ Κρουστάλλης ἔκανε ποιήματα: Ἡ Πεντάμορφη, τὸ Νεραϊδόπαιδο, ὁ Ἡλιος καὶ ἡ Νύχτα, ἡ Τραγουδίστρια κι' ὁ Βασιλιάς, ἡ Ποδιά τῆς Μαριῶς.

(Τὸ τέλος στὸ ἐπόμενο)

MIX. ΠΕΡΑΝΘΗΣ

Ὁ Περσονναλισμὸς καὶ ὁ BERDIAEFF

«Τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο εἶναι κατὰ πὺν σπάξει, πὺν διακόπτει τὸν ἀντικειμενοποιημένον κόσμον. Σὰν μὴ ἀχτίνα πὺν ξεφύγει ἀπ' τὸ μυστηριώδη κόσμον τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς, πὺν φέρνει τὴν ἀντανάκλαση τῆς θείας ὑπαρξῆς. Χάρης στὴν ἀνθρώπιν μορφήν πραγματοποιεῖται ἡ ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα. Ἡ ἀνθρώπιν μορφή εἶναι μὴ μαρτυρία ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἓνα δλοκληρωτικὸν ὄν καὶ σημαίνει τὴ νίκη τοῦ πνεύματος πάνω στὴν ἀντίσταση τῆς ὕλης. Ἡ ἐκφραση τῶν ματιῶν εἶναι μὴ καθαρὴ ἐκδήλωση τῆς ὑπαρξῆς. Ἡ παρουσία τοῦ πνεύματος κατὰ ἀπὸ μὴ συγκειμένη μορφή».

N. Berdiaeff
(Cinq Méditations sur l'Existence)

Ο ΠΕΡΣΟΝΝΑΛΙΣΜΟΣ εἶναι μὴ φιλοσοφία πὺν συνδέει τὴ λύση ὅλων τῶν προβλημάτων μὲ τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο κι' ἀναγνωρίζει σ' αὐτὸ μὴ πρώτη ἀξία. Ὅρθα λοιπὸν ἔχει εἰπωθεῖ ὅτι ὁ περσονναλισμὸς εἶναι στὴν οὐσία του μὴ φιλοσοφία χριστιανική.

Καμμὴ φιλοσοφία δὲν εἶχε τοποθετήσει πρωιύτερα τὸν ἄνθρωπο σὲ τόσο περίβλεπτη θέση πὺν τὸν τοποθέτησε ὁ χριστιανικὸς μῦθος. Μὲ τὴν ἐπανάσταση πὺν πραγματοποιήσε ὁ Χριστὸς, ὁ ἄνθρωπος βρῖσκεται ἐγὼ καθιδρυμένος στὸ κέντρο τοῦ κόσμου. Στὸ κέντρο τοῦ μυστηρίου τῆς ὑπαρξῆς. Κι' ἡ ἰδιότητά του αὐτὴ νὰ ὑπάρχει ὁ ἴδιος σὰν ὑπαρξὴ καὶ νὰ συμμετέχει στὸ πρωταρχικὸ μυστήριον τῆς ὑπαρξῆς, κάνει δυνατὴ καὶ τὴ γνώση του, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐλευθερία του. Μέσα στὸν ἄνθρωπο ἀποκαλύπτεται «κατὰ τρόπο σύμμετρο πρὸς τὸν ἄνθρωπο» ἡ ἐννοία τοῦ κόσμου καὶ κάθε ἐννοία. Τὸ «πάντων μέτρον ἄνθρωπος» τοῦ ἀρχαίου σοφιστῆ γίνεται ἔτσι ἡ προμετωπίδα κάθε περσονναλισμοῦ. Ἡ —σὲ μὴ πλατεῖα ἐννοία— ὅπως τὸ εἶπε ὁ Χριστὸς μὲ μεγαλύτερη ἔμφραση: «Ἐγὼ εἰμὶ ἡ Ἀλήθεια καὶ ἡ Ὁδός». Ἡ Ἀλήθεια εἶναι φανερωμένη μέσα στὸ συγκεκριμένο Πρόσωπο, πὺν τὸ ἴδιο γίνεται καὶ ὁ Ὁρόμος τῆς πραγματοποιήσεώς της. Σ' αὐτὴ τὴ φράση βρῖσκεται συμπυκνωμένη ὅλη ἡ φιλοσοφία τοῦ περσονναλισμοῦ. Ἀλλὰ καὶ γενικώτερα ἡ σύγχρονη σκέψη μέσα ἀπὸ τὸν Ἀ ν θ ρ ω π ο καὶ τὴ δυνατότητα τῆς ἐλευθερίας του ξεκινάει γιὰ νὰ γνωρίσει τὸν κόσμον, ἀντίθετα ἀπ' τὴν κοσμοκεντρικὴ καὶ λογοκρατικὴ ἀντίληψη τῶν Ἀρχαίων. Γιὰ τοῦτο ὁ Berdiaeff βλέπει τὸ σύγχρονον κόσμον περισσότερον κοντὰ στὸ ἀληθινὸ πνεῦμα τοῦ χριστιανισμοῦ ἀφ'ὅσο βρισκόταν ἡ ἐποχὴ τῶν Σχολαστικῶν. Ὅλη ἡ προσπάθεια τῆς σχολαστικῆς φιλοσοφίας στρεφόταν σὲ τοῦτο. Νὰ ἐξημερευθοῦν οἱ χριστιανικὲς ἀλήθειες μέσα στὶς κατηγορίες τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς φιλοσοφίας, κυρίως τὶς ἀριστοτελικές, δηλαδὴ λογοκρατικά. Ὁ ἴδιος δρόμος συνεχίστηκε ἀπ' τὸ δογματικὸ ὀρθολογισμό. Κι' ὅσο ἡ πίστη ἐξακολουθεῖ στὴν παντοδυναμία τῆς Λογικῆς, ὁ ἄνθρωπος δυναστεύεται ἀπ' τὸν κόσμον τῶν ἀντικειμένων, πὺνναι ἓνας κόσμος ἀναγκαιότητας.

Ἄν θελήσει νὰ δεῖ κανεὶς τὸν Περσονναλισμὸν ὅχι μονάχα σὰν ἓνα πνευματικὸ κίνημα, πὺν ἀνάλογα μὲ τὰ πρόσωπα, μὲ τὶς χώρες καὶ τὰ προβλήματα, πῆρε διάφορες μορφές (!), ἀλλὰ σὰν μὴ γενικώτερη τάση μέσα στὸ

(1) Ἰδιαίτερα σημειώνουμε τὸν περσονναλισμὸ πὺν συνδέεται μὲ τὸν πραγματισμὸ τοῦ James καὶ πῆρε μὴ ἐντελῶς ἐκλαϊκευτικὴ μορφή στὴν Ἀμερική.

Τὸ γνωστὸ ἀξιόλογο πνευματικὸ κίνημα τοῦ Esprit πὺν ἀναφάνηκε τὸ 1930 στὴ Γαλλία μὲ τοὺς A. Mounier καὶ D. de Rougemont (καὶ συνδέεται μὲ τὸν οἶκον τοῦ Renouvier). Ὁ

φιλοσοφικὸ στοχασμὸ καὶ τὴ σύγχρονη σκέψη πὺν ἡ ἀρχὴ τῆς βρῖσκεται πολὺ μακριά, εἴτε πάροουμε γιὰ ἀφειρερία τῆς τῆ σκέψης τοῦ Kierkegaard καὶ τοῦ Λοστογιέφσκη, εἴτε πᾶμε μακρύτερα ὡς τὸ Maine de Biran, εἴτε ξεκινήσουμε ἀπ' τὸν Πασκάλ πὺν καθιερώθηκε σὰν ὁ πρὸδρομος τοῦ ὑπαρξισμοῦ καὶ ἐπομένως καὶ τοῦ περσονναλισμοῦ, εἴτε θελήσουμε τέλος νὰ δοῦμε τὸ προμύνημά της στὴν ἀρχὴ τοῦ ἱρσσιονέλ (τὸ Ungrund) τοῦ Böhme πὺν τὸ ξαναβρίσκουμε στὴ μεταφυσικὴ βάση τῆς σύγχρονης φαινομενολογίας καὶ τῆς περσονναλιστικῆς ψυχολογίας, εἴτε ψάξουμε ἀκόμα πὺν μακριὰ ὡς τὸν Ἅγιο Ἀδγουστίνον. Δὲν μπορούμε νὰ μὴν παραδεχτοῦμε αὐτὸ πὺν πιστεύει ὁ Berdiaeff —καὶ δὲν εἶναι ὁ μόνος— ὅτι ὁ Kant «πὺν ὑπῆρξε τὸ κεντρικὸ γεγονὸς τῆς ἱστορίας τῆς εὐρωπαϊκῆς φιλοσοφίας» εἶναι ἐκεῖνος πὺν κλονίζει τὸ κράτος τῆς Λογικῆς γιὰτὶ «πρῶτος αὐτὸς ἀνακαλύπτει τὶς ἀντιφάσεις της». Κι' ἀκόμα πῆ ὁ Kant προβάλλοντας πέρα ἀπ' τὸν κόσμον τῆς ἀναγκαιότητας (τὸν κόσμον τῶν φαινομένων) ἓναν κόσμον ἐλευθερίας (τὸν κόσμον τῶν noumenes) κάνει δυνατὴ μὴ μεταφυσικὴ τοῦ ὑποκειμένου, ἀνοίγει δηλ. τὸ δρόμον γιὰ μὴ μεταφυσικὴ ὑπαρξιακή».

Ἀπ' τὸν Πασκάλ κιόλας —ὅπου τοποθετεῖται ἡ ἀρχὴ τῆς ὑπαρξιακῆς μεταφυσικῆς— ἔχει ἀρχίσει ἡ ἐπιστοφὴ πρὸς τὸ ἀληθινὸ πνεῦμα τοῦ χριστιανισμοῦ πὺν εἶναι οὐσιαστικὰ ἀνθρωπιστικὸ. Τὸ βάρος μετατοπίζεται ἀπ' τὴ Λ ο γ ι κ ῇ στὴν Κ α ρ δ ι ᾶ. Τὴν Καρδιά ὅχι σὰν ἓνα διαφοροποιημένον στοιχεῖο τῆς ἀνθρώπινης φύσεως ἀλλὰ σὰν ἓνα Ὁ λ ο ν πὺν ἐγκλείει τὴ σοφία. Ὁ Berdiaeff βλέπει στὴν καρδιά τὸν ὄντολογικὸ πυρήνα τοῦ δλοκληρωτικοῦ ἀνθρώπου. Ἡ καρδιά δὲν εἶναι μονάχα τὸ ὄργανον τῆς ἡθικῆς συνειδήσεως ἀλλὰ καὶ τὸ ὑπέρτατον ὄργανον κάθε ἀξιολογήσεως. Ἡ Ἀλήθεια κι' ὅλη ἡ ἀξιοποιητικὴ πλευρὰ τῆς Γνώσεως παύει νὰ στηρίζεται ἀποκλειστικὰ στὶς κατηγορίες τοῦ νοῦ καὶ νὰ ζητᾷ τὴν ἐγγύησή της μονάχα στὴ λογικὴ. Σὲ μὴ μερικὴ δηλαδὴ δραστηριότητα τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος. Πέρα ἀπ' τὶς ἐμπειρικὲς ἀλήθειες τῆς ἐπιστήμης, ἀναγνωρίζεται ἡ ὑπαρξὴ μὴς ἄλλης τάξεως ἀληθειῶν. Εἶναι les «raisons du cœur que la raison ne connaît pas» τοῦ Πασκάλ. Ἐκεῖνο πὺν εἶναι δυνατόν νὰ γνωστῇ μὲ ἐννοίες καὶ κατηγορίες εἶναι μονάχα ὁ ἀντικειμενοποιημένος κόσμος. Ἐκεῖνο τὸ μέρος τῆς ὑπαρξῆς πὺν γίνεται ἀντικείμενον, πὺν τὸ μεταβάλλουμε σὲ κατὰ στατικόν. Ὅχι ἡ ὑπαρξὴ στὴ δυναμικότητα καὶ κίνησή της. Ὅταν ζητᾶμε νὰ γνωρίσουμε τὸν κόσμον, τὸν ἄνθρωπον ἢ τὸ Θεὸ μὲ ἐννοίες ἢ κατηγορίες, τοὺς μεταβάλλουμε σὲ ἀντικείμενα κι' ἔχουμε κάνει τὸ μισὸ δρόμον τῆς γνώσεως. Γιὰ νὰ διαγοῦνουμε ἓνα σωστὸ κύκλο χρειάζεται νὰ ἐπιστρέψουμε στὸ πρωταρχικὸ μυστήριο τῆς ὑπαρξῆς ἐκεῖ πὺν ὁ ἄνθρωπος ἀποκαθιστᾷ τὴν ἐσωτερικὴ ἐνότητά του καὶ τὴν ἐνότητά του μὲ τὸν κόσμον.

στὸ ἀντικείμενον αὐτὸς περσονναλισμὸς μὲ τὴ φροντίδα γιὰ τὸ συγκεκριμένον πὺν τὸν διακρίνει, τὴ συμφωνίαν μὲ τὴν ἰδιότητα τοῦ Γαλλικοῦ πνεύματος, προσπαθεῖ νὰ ἐνοματώσει σ' ἓνα ὄλον τὶς δύο ἀντιμαχες ἀρχές: Ἐ λ ε ῦ θ ε ρ ο π ρ ὶ σ ω π ο καὶ Σ ο σ τ ι α λ ι σ μ ὸ.

Καὶ τελευταία τὸν ἀναλυτικὸν περσονναλισμὸν τοῦ Stern στὴ Γερμανία πὺν ὁ ἴδιος τὸν ονομάζει ἱεραρχικόν. Μὲ τὸ Stern ὁ περσονναλισμὸς εἰσδύει σ' ὅλες τὶς περιοχὰς τῆς Φιλοσοφίας: Λογικὴ, Γνωσιολογία, Ἠθικὴ, Πολιτικὴ, Ψυχολογία καὶ Μεταφυσικὴ. Εἶναι ἀξιοσημείωτον ὅτι στὸν περσονναλισμὸν τοῦ Stern Φιλοσοφία καὶ Ψυχολογία ἀποτελοῦν τὶς βαθμίδες τῆς ἴδιας διαλεκτικῆς.

σμο. Μέσα στα σκοτεινά ιρασιονέλ βάθη της ύπαρξης που λαμβάνει χώραν το «Γεννηθῆτω Φῶς». Ἡ πρωταρχική πράξη τοῦ ἐγὼ πού γνωρίζει ἡ ὅπως πιστεύει ὁ James ἡ πράξη πούχει σάν ἀποτέλεσμα τὴ γνώση. «Im anfang war die Tat» λοιπὸν —καθὼς τὸ θέλει ὁ Γκαίτε— κι' ὄχι ὁ Λόγος (ἡ Λογική). Κι' αὐτὸ πού ἀποκαλύπτεται δὲν εἶναι τὰ πράγματα οὔτε οἱ ἀντικειμενικὲς ἀλήθειες, ἀλλὰ ἡ ζῶσα ζωὴ, ἡ ζωντανὴ πραγματικότητα, ὁ ζῶν Θεός. Εἶναι ἡ Ἀλήθεια πού σάν μιὰ πράξη μυστικὴ φωτίζει τὴ μύχια ὑπαρξή μας, τὰ θρησκευτικὰ βάθη μας καὶ πού ἡ ἀναζήτησή της δὲν γίνεται χωρὶς πάθος⁽¹⁾. Τὸ «chercher en gemissant» τοῦ Pascal γίνεται ἔτσι ἡ ἀφετηρία τῆς μεταφυσικῆς ἀναζήτησης τοῦ ὑπαρξισμοῦ. Κι' ἐνῶσω ὁ χριστιανισμὸς διαποτίζει ὅλο καὶ βαθύτερα στρώματα τῆς ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς ζωῆς, ἡ στρόφη ἀπ' τὴς ἀφηρημένες ἔννοιες ἀπ' τὸν ἀπρόσωπο χῶρο τοῦ Γενικοῦ, πού δὲν ἔχει ὀντολογικὴ ὑπαρξή, πρὸς τὴ ζωντανὴ συγκεκριμένη ὑπαρξή (δηλ. τὸν ὑποστασιακὸ χῶρο) σημειώνεται μέσα στὸ φιλοσοφικὸ στοχασμὸ ὁλοένα σαφέστερα. —Ὁ ὑποκειμενισμὸς αὐτὸς δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὸν ψυχολογισμὸ (σχετικοκρατία) τῆς σχολῆς τοῦ Wundt ἢ μὲ τὸν αὐτάρεσκο ἀτομιστικὸ συναισθηματισμὸ τοῦ ρωμαντισμοῦ τῆς παρακμῆς, ἀντίθετα βρίσκεται στοὺς ἀντίποδες τους. —Ἔτσι τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο γίνεται τὸ κεντρικὸ πρόβλημα κάθε περσοναλισμοῦ καὶ κάθε φιλοσοφίας ἀνθρωπολογικῆς (σάν τέτοιες λογαριάζονται πρὶν ἀπ' ὅλα ὁ Ὑπαρξισμὸς, ὁ Ἀξιονισμὸς τοῦ Blondel, ἡ Φιλοσοφία τῆς ζωῆς, ὁ Νεοθωμισμὸς, ἡ Φιλοσοφία τοῦ Bergson κλπ.). Ἐννοοῦμε τὸν περσοναλισμὸ σάν μιὰ γενναία προσπάθεια τοῦ φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ νὰ ἐλευθερώσει τὸν ἄνθρωπο ἀπ' τὴ μαγανεία τοῦ κόσμου τῶν ἀντικειμένων καὶ νὰ τὸν ἀποκαταστήσει σάν πρώτη ἀξία. Νὰ τὸν ὀδηγήσει ἀπ' τὸ «Βασίλειο τοῦ Καίσαρος» πού συμβολίζει τὸν κόσμὸ τῆς ἀναγκαιότητας, στὴ μόνη δυνατὴ ἐλευθερία: τὴν ἐλευθερία τοῦ πνεύματος, τὸ «Βασίλειο τῆς Χάριτος» κατὰ τὴν ὥραία φρασεολογία τοῦ Berdiaeff. Ὁ νέος ὅμως αὐτὸς Οὐμανισμὸς, εἶναι ὁλότελα διαφορετικὸς ἀπ' τὸν οὐμανισμὸ τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ τοῦ Αἰῶνα τῶν Φῶτων. Ἐκεῖνοι ἐβλέπαν τὸν ἄνθρωπο σάν ἓνα μέρος τῆς Φύσης καὶ τῆς Κοινωνίας, τὸν ἔβλεπαν δηλ. σὲ ἐξάρτηση ἀπ' τὸν κόσμὸ τῶν ἀντικειμένων. Ὁ περσοναλισμὸς βλέπει τὸν ἄνθρωπο σάν μιὰ Ὀλότητα πού κλείνει μέσα της καὶ τὴν ἰδέα τῆς Φύσης καὶ τῆς Κοινωνίας. Ἡ Κοινωνία δὲν εἶναι ὁλόκληρος ὁ ἄνθρωπος, λέει ὁ Berdiaeff, ἀλλὰ μονάχα ὅλοι οἱ ἄνθρωποι. Τὸ Κράτος ἀγνοεῖ τὸ μυστήριον τοῦ Προσώπου, ἀκόμη κι' ὅταν ὑπερασπίζεται τὰ δικαιώματά του. Γιατὶ λογαριάζει μονάχα μιὰν ἀφηρημένη ἐνότητα (μιὰ γενικότητα) ὅχι τὸ ζωντανὸ συγκεκριμένο πρόσωπο.

Ὁ Ἀνθρώπος σάν Πρόσωπο εἶναι αὐτοσκοπός, δὲν εἶναι μέσον, οὔτε ἀριθμὸς στατιστικῆς. Δὲν βρίσκεται σὲ ἐξάρτηση ἀπ' τὴς ἀξίες τοῦ ἀντικειμενοποιημένου πνεύματος. Ἀντίθετα εἶναι ὁ ἐξωριστὸς τόπος τῆς ἀξίας, ἀπ' ὅπου κάθε ἄλλη ἀξία προέρχεται καὶ καθαγιάζεται. Ὁ «Νόμος τῶν Νόμων» κατὰ τὸν Repouvier. Ἐπιφοτισμένος μὲ μιὰν Ἀποστολή, μ' ἓναν προορισμὸν στὸν κόσμὸ. Νὰ πραγματοποιήσει τὴν ἰδέα πού φέρνει μέσα του: Νὰ ὁλοκληρωθεῖ σάν Πρόσωπο πού ἀντανακλᾷ τὴ μορφή τοῦ Θεοῦ καὶ τῆς Αἰωνιότητος. «Ἐγὼ εἶμι ἡ Ὁδὸς καὶ ἡ Ἀλήθεια». Καὶ νὰ μεταμορφώσει τὴν Κοινωνία, μὲ τὴν ὁποία ἡ ἰδέα τοῦ Προσώπου εἶναι ἀλλήलगγνη, σὲ μιὰ Πνευματικὴ Κοινωνία Προσώπων.

(1) Ὁ μεγαλύτερος ἀπ' τοὺς φιλοσόφους, λέει ὁ Berdiaeff, ὁ Πλάτων ἦταν φιλόσοφος ἐρωτικὸς. «Essai de Métaphysique Eschatologique».

Ἀντίθετα ἀπὸ τὴ νατουραλιστικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου πού καταδικάζει τὴ μεγάλη μάζα τῆς ἀνθρωπότητας στὴν ἀνωνυμία καὶ τὴν ἀπρόσωπη ὑπαρξή, ἡ χριστιανικὴ ἀντίληψη βλέπει σὲ κάθε ἄνθρωπο μιὰ ἐξωριστὴ ἀξία. Κάθε ἄνθρωπος ἔχει κληθεῖ γιὰ νὰ γίνη ἓνα Πρόσωπο, κι' ἔχει λάβει ἐξίσου τὴ δυνατότητα γι' αὐτό. Κανένας δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σάν μέσον. Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἴσοι μπροστὰ στὸ Θεὸ καὶ κλητοὶ στὴν Αἰώνια Ζωή.

Αὕτὴ ἡ πραγματοποίηση τοῦ Προσώπου καὶ τῆς Πνευματικῆς Κοινωνίας ἀπ' τὸν ἄνθρωπο, ἀπαιτεῖ ἀδιάκοπη προσπάθεια, κι' ἀδιάκοπο ἀγῶνα προσωπικό· εἶναι τὸ ἔργο τοῦ πνεύματος πού κυριεύει τὴ φύση. Γι' αὐτὸ προσωπικότητα σημαίνει μόχθο καὶ πόνο. Εἶναι ἀδιάκοπη αὐτοδημιουργία, ἀδιάκοπη κατάκτηση τῆς ἐσωτερικῆς ἐλευθερίας ἀδιάκοπο ξεπέραςμα τοῦ ἐγὼ. Ὁ ἐγωκεντρισμὸς καταστρέφει τὴν προσωπικότητα. Εἶναι τὸ μεγαλύτερο ἐμπόδιο πού τὸ πρόσωπο συναντᾷ στὴν πραγματοποίησή του. Ὁ ἀγῶνας γιὰ τὸ Προσωπο λέει ὁ Berdiaeff, εἶναι ἓνας ἀγῶνας ἐναντίον τῆς ἐγωμανίας, τῆς τρέλλας τοῦ ἐγὼ. Εἶναι ὁ θρίαμβος τοῦ ἀνθρώπου πάνω στὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα, τὸ ἁμάρτημα τοῦ ἐγωκεντρισμοῦ.

Μὲ τὸ ξεπέραςμα αὐτὸ ὁ ἄνθρωπος παύει νὰ θεωρεῖ τὸν κόσμὸ καὶ τοὺς ἄλλους σάν ἀντικείμενα. Τοὺς βλέπει ὅλους σάν μονάδες πνευματικῆς, ὅμοιες μὲ τὸν ἑαυτὸ του—πού συμμετέχουν ὅπως κι' αὐτὸς στὸ μυστήριο τῆς ὑπαρξης.—Μιὰ Κοινωνία Προσώπων στηρίζεται στὴν πνευματικὴ ἀδελφότητα. Οἱ σχέσεις τῶν ἀνθρώπων ἔχουν ἀντικατασταθεῖ μὲ τοὺς δεσμούς κατὰ τὸ Πνεῦμα (δηλ. τὴν Ἀγάπην). Γιατὶ χωρὶς τὴν Ἀγάπην, λέει ὁ Berdiaeff, ὅλα μεταμορφώνονται σὲ δαιμονισμὸ κι' αὐτὴ ἡ Πίστη καὶ ἡ Γνώση πού μεταβάλλεται σὲ θέληση πρὸς δύναμη. Ἡ οὐσία τῆς ἀγάπης συνίσταται σὲ τοῦτο· λέει ὁ Β. ὅτι μᾶς ἀπακαλύπτει τὸ πρόσωπο τοῦ ἄλλου πού δὲν εἶναι ὅμοιο μὲ κανένα ἄλλο. Τὸ μυστήριο τῆς ἀγάπης καὶ τὸ μυστήριο τοῦ προσώπου εἶναι δεμένα μαζί. Ὅχι ἡ ἀγάπη μιᾶς ἀφηρημένης ἰδέας ἀλλὰ ἡ ἀγάπη τοῦ συγκεκριμένου, ζωντανοῦ προσώπου. Ἡ ἀγάπη τοῦ πλησίον, τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὸ Θεό.

Ὁ ἄνθρωπος γιὰ νὰ καθορίσει τὴς σχέσεις του μὲ τοὺς ὁμοίους του χρειάζεται νὰ μπεῖ σὲ ἀμεση ἐσωτερικὴ ἐξάρτηση ὅχι ἀπὸ γενικότητες, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ ζῶντα Θεό. Τὸ πρωταρχικὸ δηλαδὴ μυστήριο τοῦ ὄντος πού ἐκδηλώνεται μέσα στὴν καρδιά του σάν ἡ τέλεια Ἀγάπη. Μονάχα μέσα στὸ πνεῦμα τῆς χριστιανικῆς Ἀγάπης, ἡ ἰδέα τῆς Κοινωνίας καὶ τῆς Ἀνθρωπότητος παύουν νὰ εἶναι ἀπρόσωπες γενικὲς ἰδέες πού καταδυναστεύουν τὸν ἄνθρωπο. Γίνονται ἀξίες ὑπερ-προσωπικῆς καὶ χρησιμεύουν τότε γιὰ τὴν ποιοτικὴ του ἀνοδο καὶ τὴν πλήρη ἀνθήση τῆς προσωπικότητάς του.

Ἔτσι τὸ πρόβλημα τῆς Κοινωνίας εἶναι γιὰ τὸ Berdiaeff ἀλληλέγγυο μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ Προσώπου. Γνωρίζουμε τὴν κοινωνιολογία μὲ τὴ μορφή τοῦ θετικισμοῦ καὶ τοῦ ιστορικοῦ ὕλισμοῦ. Ὁ Berdiaeff ζητάει νὰ τὴν ὑψώσει στὴν τάξη τῆς μεταφυσικῆς καὶ νὰ τῆς δώσει τὴν ἀξία μιᾶς παγκόσμιας ἐπιστήμης. Χρειάζεται γι' αὐτὸ νὰ ἐπανελάβουμε στὴν ὁλοκληρωτικὴ γνώση καὶ γι' αὐτὸ στὸν ὁλοκληρωτικὸ ἄνθρωπο πού εἶναι ὁ θρησκευτικὸς ἄνθρωπος. Στὸν ὕλιστικὸ σοσιαλισμὸ κυβερνᾷ ὁ ἀριθμὸς. Γι' αὐτὸ κάθε πλησίασμα πρὸς τὴν ὑπαρξή καὶ κάθε ἐπικοινωνία οὐσιαστικὴ μὲ τοὺς ὁμοίους μας εἶναι ἀποκλεισμένη.

Ἡ πνευματικὴ ζωὴ ἀγνοεῖ τὸν ἀριθμὸ. Ὁ ἄνθρωπος σάν πρόσωπο δὲν μπορεῖ νὰ παρουσιάζεται σάν μέρος ἐνὸς γενικοῦ συνόλου γιατί ἀνήκει στὸν πνευματικὸ κόσμὸ τῆς ἐλευθερίας.



Α. ΤΑΣΙΟΥ

Σ. Σ. Στὴν πρώτη γραμμὴ τῶν Ἑλλήνων χαρακτῶν ἀνήκει τὸ δίχως ἄλλο ὁ κ. Α. Τάσιος, ὁ «Αἰώνας μας» ἀπὸ αἶσθημα πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ χρέους ἔχει τὴν ἐδραίαν στὸ τεῦχος αὐτὸ νὰ προσφέρει τὸ θαυμάσιό του ἔργο στοὺς φίλους του ἀναγνώστες, σάν μιὰ προσφορά στὴν καλλιτεχνικὴ προσπάθεια τοῦ περιοδικοῦ μας.

ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΗΣ

Όμως για τὸν ἀντικειμενοποιημένο κόσμο τὸ Πρόσωπο, λέει ὁ Berdiaeff, παρουσιάζει τοῦτο τὸ παράδοξο : ὅτι ἐμφανίζεται σὰν ἡ ἐνσαρκωμένη ἀντινομία τοῦ ἀτομικοῦ καὶ τοῦ κοινωνικοῦ. Κι' ὅτι συνενώνει μέσα του τὴ Μοῖρα καὶ τὴν Ἐλευθερίαν. Ἡ σύγκρουση Προσώπου—Κοινωνίας εἶναι μιὰ σύγκρουση αἰώνια μεταφυσικὴ ποὺ καλύπτεται κάτω ἀπ' τὶς ταξικές, τὶς φυλετικὲς ἢ τὶς ὅποιες ἄλλες συγκρούσεις καὶ τοὺς ἀνταγωνισμούς. Ἀνήκει στὸ αἰώνια τραγικὸ τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς.

Αὐτὸ ποὺ κάνει τόσο ὀδυνηρὴ τὴν προσέγγιση στὴν κοινωνία εἶναι ὅτι τὰ πρόσωπα παριστάνουν ὅλα κόσμους διαφορετικούς καὶ μυστηριώδεις ποὺ δὲν ἀγγίζονται καὶ μόλις μισανοίγονται μεταξύ τους (ἀναφορὰ στὴ Μοναδολογία τοῦ Leibniz) ἀλλὰ ὅταν μπαίνουν στὸν πνευματικὸ κόσμο λούζονται μέσα σὲ μιὰ κι' ἀδελφικὴ ἀτιμόσφαιρα ποῦναι τὸ Βασίλειο τοῦ Θεοῦ.

Ἡ φυσικὴ Μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἡ δουλεία του στὸν κόσμο τῶν ἀντικειμένων καὶ στὸ χρόνον, δηλαδή στὴ φθορὰ καὶ τὸ θάνατο. Κι' ἀπ' τὴ φθορὰ καὶ τὸ θάνατο καμμιὰ οὐτοπία, καμμιὰ ὀργάνωση κοινωνικὴ δὲν μπορεῖ νὰ τὸν ἐλευθερώσει. Μονάχα ὁ ἀδιάκοπος προσωπικός του ἀγώνας στὴν πραγματοποίηση τοῦ αἰώνιου του περιεχομένου : τῆς εἰκόνας καὶ ὁμοίωσης τοῦ Θεοῦ μέσα στὸν ἀνθρώπο. Ἡ τραγικὴ ἀντίφαση τοῦ προσώπου βρίσκεται σὲ τοῦτο τὸ παράδοξο : ὅτι ἔχει ἀνάγκη χρόνου γιὰ νὰ φτάσει στὴν πληρότητα τῆς ὑπαρξῆς του καὶ σύγχρονα εἶναι ἐχθρικό πρὸς τὸ χρόνο ποὺ φέρνει μέσα του τὸ θάνατο. Γιὰ τοῦτο ὁ ἀνθρώπος γιὰ νὰ ὁλοκληρωθεῖ σὰν πρόσωπο γιὰ νὰ πραγματοποιήσει τὴν ἰδέαν ποὺ φέρνει μέσα του ἔχει ἀνάγκη ὅχι μονάχα νὰ ζήσει μέσα στὴν ἱστορία ἀλλὰ καὶ νὰ δημιουργήσει μέσα στὴν ἱστορία καὶ τὸν πολιτισμό.

Ἡ ἱστορία εἶναι ὁ δρόμος καὶ ἡ Μοῖρα του. Ἡ

ἱστορία ὅμως, ὅπως καὶ ὁ πολιτισμός, εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ ἀντικειμενοποιημένου πνεύματος γι' αὐτὸ εἶναι σκληρὴ κι' ἀδιάφορη στὸν ἀνθρώπο ὅπως καὶ οἱ ἄλλες ἀξίες τοῦ πολιτισμοῦ (Ἔθνος, Κράτος κτλ.). Δὲν μπορεῖ νὰ τὸν ἀναγνωρίσει σὰν ὑπέρτατη ἀξία γιατί αὐτὸ θὰ σήμαινε καὶ τὸ τέλος τῆς. Εἶναι ἕνας κόσμος ἐκπεσμοῦ ὅπου ὁ ἀνθρώπος ἀπὸ ἀξία ὀντολογικὴ γίνεται πρᾶγμα, ἐπέφτει στὴν κατηγορία τοῦ ἀντικειμένου. Ὅμως ὁ ἀνθρώπος σὰν πρόσωπο περιέχει μέσα του καὶ τὴν ἰδέαν τῆς ἱστορίας καὶ τοῦ πολιτισμοῦ. Γι' αὐτὸ οὔτε ὁ πολιτισμός, οὔτε ἡ ἱστορία κατέχουν τὴν ἐσχάτη ἀλήθεια. Προορίζονται γιὰ τὸ θάνατο. Κι' ὅταν θὰ ἔλθει ἡ «τελευταία Κρίση» θὰ δικαστοῦν μέσα στὸν Ἀνθρώπο. Τὴν τελευταία λέξη θὰ τὴν ἔχει ὁ Ἀνθρώπος.

Ὁ Μεσσιανισμὸς αὐτὸς τοῦ Berdiaeff τὸν πλησιάζει πολὺ πρὸς τὸν Chestov. «Ἡ τελευταία Κρίση» γιὰ τὴν ὁποία μᾶς μιλεῖ ὁ Β. μᾶς θυμίζει πολὺ τὸ «ἕνας ἀγὼν ἐσχάτος ταῖς ψυχαῖς πρόκειται» τοῦ Πλωτίνου ποὺ γίνεται τὸ συχνὸ μοτίβο τοῦ Chestov. Ἡ ἐσχάτη αὐτὴ Κρίση ποὺ θὰ ἐγκαταστήσει τελικὰ τὸ Βασίλειο τῆς Χάριτος προβάλλεται σ' ἕνα μέλλον ποὺ ξεπερνάει τὰ ὅρια τοῦ ἀντικειμενοποιημένου χρόνου γι' αὐτὸ δὲν ἰσχύει γιὰ μιὰ παροδικὴ χρονικὴ στιγμή, ἀλλὰ εἶναι ἕνα Αἰώνιο Παρόν.

Σὲ τελικὸ συμπέρασμα θὰ θέλαμε νὰ προσθέσουμε τοῦτο, ὅτι ὁ Περσοναλισμὸς γενικὰ πρέπει νὰ ἐννοηθεῖ σὰν μιὰ φιλοσοφία ποὺ τείνει στὴν ἀνεξιθρησκεία καὶ ποὺ μπορεῖ νὰ συμφιλιωθεῖ μὲ πολλὲς μεταφυσικές. Ἡ πολλαπλότητα κι' ἡ ποικιλία τῶν ἀπόψεων πάνω στὰ προβλήματα τῆς ὑπαρξῆς εἶναι κάτι τὸ νόμιμο ἀπ' τὴ στιγμή ποὺ θὰ παραδεχτοῦμε κάθε φιλοσοφία σὰν τὴν ἔκφραση ἑνὸς προσώπου. Τοῦ προσώπου τοῦ φιλοσόφου ποὺ τὴν δοξάζει.

ΜΕΛΙΣΣΑΝΘΗ



ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΣΕ ΚΙΤΡΙΝΟ ΚΑΙ ΚΟΚΚΙΝΟ

Πίνει ἡ δίψα τὸ ἄλογο καὶ τὸν Καβαλλάρη !
Στάλα, στάλα, ἀπὸ χρυσὴ κόψη μαχαιριοῦ,
μέσ' τὴ γούρνα ποὺ ἔβραζε κάτω ἀπ' τὸ φεγγάρι,
στάζει ὁ πυρετὸς τοῦ φεγγαριοῦ.

Τὸ ἄλογό μου, θάνατο διψᾷ !
Στάλα, στάλα, σάμπως κεχριμπάρι
ζωντανό, σπαρτιάρας τὸ φεγγάρι
κάτου ἀπ' τὰ ρουθούνια του τ' ἀψά...

Τὸ μαχαίρι μου ἔπλυνε στὸ ὕγρὸ
φῶς τοῦ φεγγαριοῦ, κι' εἶδα τὴν τρέλλα
μέσ' τὸ πρόσωπό σου ποὺ μοῦ ἔγέλα,
φάσμα ὠχρό, μέσ' τὸ ἄλικο νερό.

Μ' ἕνα στρόγχο γύρω ἀπ' τὰ μαλλιά
κρεμασμένα ἀνέλπιδες ὡς τὸν Ἀδῆ,
πίνεις τὸ φεγγάρι ἀπ' τὸ σκοτάδι
μὲ μακρὰ θανάσιμα φιλιὰ...

Κι' ὅλη ἡ γούρνα κόχλαζε, κι' ἔλυανε στὴ μέση
σὰν κλωνάρη ἀπὸ ἔχτερο στὸ ἄλικο νερό.

Τῶσπαζα στὰ δάχτυλα, τὸ ἄφηνα νὰ πέσει
σὰ φιλι ἀπ' τὰ χεῖλη τρυφερό.

Ὡς τὴ ρίζα τοῦ ὕπνου σου οἰγεῖς
καὶ μισὸς μὲ δίχως ἀντιπύλι
ξεδιπλώνεται ἄγρια καὶ μὲ τύλι-
γε ἡ σφαγμένη κόμη σου στὴ γῆς.

Χλιμντρᾷ ὁ ἀγέρας — μιὰ ἀστραπὴ
μούδιασε τὸ πέταλο στὸ χῶμα.
Τὸ φρυγμένο χῶμα, εἶναι σὰ στόμα
κάτου ἀπ' τὴν πληγὴ σου τὴ νωπὴ.

Ἐμμερώνει ἡ τύψη, μιὰ ζεστὴ
μέρα, ξεδιπλώνει τὰ βουνά της
κι' ἡ τρολλὴ Σελήνη ἀπ' τὰ μαλλιά της
σ' ἕνα βάρανδρο ἔχει κρεμαστεῖ...

Μέσ' στὴ γούρνα ἔτίναξα τὴ σπασμένη φλέβα
τοῦ χειροῦ μου ὡς τὸ βυθό — μιὰ ἀστραπὴ θολή.
Ἄν ποτέ σου ἀγάπησες, μὴν τὸ πεις, ἀνέβα
στ' ἄλογό σου, κι' ὦρα σου καλή.

ΤΑΣΟΣ ΠΑΠΗΣ

Ὁ Αἰὼνας μας

169

'Από τή μαρτυρική ζωή του Γ. Χαλεπά (*)

Πληροφορίες και ανέκδοτα

ΜΕΡΟΣ Α'

ΕΝΑΣ διάλογος μ' ένα νέο του δίνει, —χωρίς να τὸ υποψιάζεται κι' ὁ ἴδιος— τὸ καλύτερο πορτραῖτο, τὸν πρῶτο χρόνο πού ἔφτασε ἀπὸ τὴν Τήνο. «Μία μικρούλα τὸν παίρνει καὶ τὸν τραβά χωρίς ἀντίσταση πρὸς τὴν τραπεζαρία. Ξανακαθίζουμε. Ἀρχίζουμε τὶς ἀδιάρκτες ἐρωτήσεις μας.

— Εἶδαμε τὰ ἔργα σας, τοῦ λέω.
— Οὐ, καλά.
— Τόσο πολλά, σὲ τόσο λίγο διάστημα;
Χαμογελᾷ.
— Ἐνας χρόνος τώρα εἶναι, γιὰ δυό;
— Ἐνας, θεῖε μου, ἀπαντᾷ ἡ κ. Χαλεπά. Αὐριο ἀκριβῶς (15 Ὀκτωβρίου) εἶναι ἕνας χρόνος πού ἀρχίσατε νὰ δουλεύετε.

— Πόσα ἔχετε κάμει ὥς τὰ τώρα Μπαρμπα-Γιαννούλη;
— Καμμιὰ σαρανταριά εἶναι; Πιὸ λίγα εἶναι; συνεχίζει βλέποντας ἐρωτηματικά τὴν κ. Χαλεπά.

— Σκέπτεσθε νὰ κάμετε καμμιὰν ἐκθεση;
— Ἐκθεση, δὲν εἶναι...
— Ναί, θεῖε μου, πρέπει νὰ κάνουμε.
— Ἐ καλὰ εἶναι, κάνει καὶ κείνος.
— Δουλεύετε τώρα 6—7 ἔργα μαζί;
— Ναί, ὅπου σοῦ πονεῖ.
Δὲν καταλαβαίνουμε καὶ ρωτᾶμε.
— Πῶς εἴπατε;
— Ὅπου σοῦ κάνει εὐχαρίστηση.

— Καὶ ποῖος εἶναι πού δουλεύει τὰ ἔργα σας στὸ μάρμαρο;
— Ὁ Πέτρος δὲν τὰ κάνει; λέει κοιτάζοντας τοὺς δικούς του. Τὰ διορθώνω λιγάκι.

— Σὰς ἀπασχολοῦν συχνὰ θαυμασταί, Μπαρμπα-Γιαννούλη;
— Ὁχι δά, εὐχαρίστηση εἶναι.

— Ὁ Κος εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια κ' ἦρθε νὰ ᾄς δεῖ.

— Χαίρουμε. Οἱ ταξειδιῶτες πρέπει νὰρχουνται.
— Ὅλοι σὰς ἀγαποῦνε.
— Ναί;
— Τὸν Παλαμᾶ τὸν ξέρετε;
— Τὸν Παλαμᾶ; ἀκουστὰ τὸν ἔχω.
— Τί ἄλλους παλιούς καλλιτέχνες καὶ λογίους ξέρετε;
— Ἀρχαίους;
— Ὁχι, σύγχρονούς σας.
— Ὁ Φιλιππότης, ὁ Βιτσάρης. Ὁ Φιλιππότης εἶναι μεγαλύτερος ἀπὸ μένα.

— Ἐκπλήσσομαι.
— Στὴν ἡλικία; ρωτῶ.
— Ναί, μοῦ κάνει κοιτάζοντάς με λοξά!
— Τί ἐποχὴ τῆς τέχνης σὰς ἀρέσει;
— Ἡ κλασσική. Τοῦ Πραξιτέλη καὶ τοῦ Φειδία.
— Ἐσεῖς εἰστε ὁ νεώτερος Φειδίας μας.
— Ἐγὼ Φειδίας; Χά! Χά! Χά! (ξεκαρδίζεται στὰ γέλια).

(*) Συνέχεια ἀπ' τὸ προηγούμενο.

Ναί, μᾶς λέει εἰρωνικά.
— Σπουδάζατε στὴ Γερμανία;
— Στὸ Μόναχο.
— Ποιοὶ ἄλλοι ἦταν τότε μαζί σας;
— Κανένας.
— Ἡ Τήνος γέννησε πολλοὺς καλλιτέχνες. Ποιὸν προτιμάτε;
— Ὁ Γύζης, ἕνα σωρό!
— Ἄλλοι;
— Ἐ, μὰ ποιοὺς νὰ πῶ... ὁ Σῶχος ποῦκανε καὶ τὸ ἄγαλμα τοῦ Κολοκοτρώνη, προσθέτει γρήγορα.
— Θὰ τὸ χαλάσεις πάλι αὐτὸ Λίκα, λέει στὴ μικρούλα πού τοῖσπασε τὴν πίπα.



Ο ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ ΝΕΟΣ

— Τί ὄνομα εἶναι αὐτὸ Λίκα; ρωτῶ.
— Ὁρσαλία τὴ λένε δά, καὶ τὴ λένε Λίκα, τῆς νενῆς τῆς τῶνομα.

— Ποιὸ προτιμάτε ἀπὸ τὰ ἔργα σας;
— Ἐσὺ; χαμογελαστά.
— Ἐγώ, ὅλα. Μὰ δὲν ἐνδιαφέρει ἡ γνώμη μου.

Θέλω τὴ δική σας.
Σταματᾷ λιγάκι καὶ μοῦ ἀπαντᾷ.

— Ἡ Πλαγιασμένη.
— Ἐτσι τὴ λέτε;

— Ναί, ἡ «Ἀναπαυομένη», ἡ ἀνακουφιζομένη.
— Μάλιστα, αὐτὴ εἶναι ἀριστούργημα.

Πάλι χαμογελᾷ. Ἀνθρώπος μὲ συνείδηση τοῦ τέλειου.
— Ναί, καλὴ εἶναι.

— Ἐμαθα πὼς τὴν «Κοιμωμένη» θὰ τὴν πάρουν στὸ Μουσεῖο, γιὰ νὰ μὴν καταστρέφεται.

— Δὲν κάνει νὰ τὴν πάρουν στὸ Μουσεῖο. Καλύτερα εἶναι στὴ θέση τῆς.

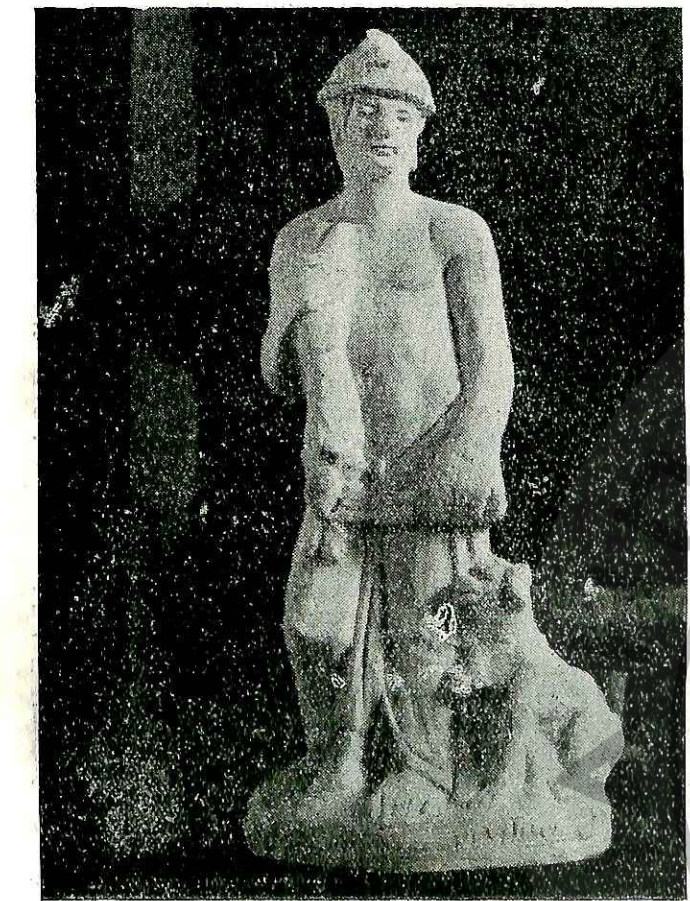
— Θυμάστε τὰ Γερμανικά;
— Ἀντὶς γι' ἀπάντησή μου λέει δυὸ γερμανικὲς λέξεις.

— Δὲν ἔπρεπε, τοῦ λέω, νὰ σὰς ἔχει τὸ κράτος ἕνα καλὸ ἀτελεῖ, ἐκεῖ κάτω στὴν Σχολὴ Καλῶν τεχνῶν, γιὰ νὰ δουλεύετε;

— Ἐ, γιατί ὄχι; Ἀς τὸ κάνει.

Ἐδῶ τελειώνει ὁ περιφημος αὐτὸς διάλογος μὲ τὸν καλλιτέχνη.

Νά κι' ἕνας ἄλλος, μὲ τὸ μουσικὸ Ριᾶδη.
Ὁ Χαλεπᾶς, εἶναι, μᾶς λέγει, πάντα λιγόλογος. Μὰ ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὴν σιωπὴ του ξεχωρίζει κανένας μιὰ μεγάλη, ἀθῶα, παιδιαστική ψυχὴ, κατακάθαρη πάντα, σὰν



ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ

ΚΥΝΗΓΟΣ

τὴ θάλασσα πού ἀπὸ πάνω τῆς πέρασε πιά ἡ φοβερὴ φουρτούνα. Ἀφημένη στὴν ἐρημιὰ τοῦ ἑαυτοῦ τῆς, ἔχει ἕναν ἀλτρουϊσμὸ παιδιοῦ, πού σοῦ φέρνει χαμόγελα ἢ δάκρυα.

Τοῦ εἶπα:
— Ἦρθα νὰ σὲ δῶ, γιατί σὲ θαυμάζω καὶ σὲ ἀγαπῶ.

Μοῦ φαίνεται σὰν ψέμμα.

— Καὶ δὲν εἶναι τάχα ἀλήθεια;
— Ἐλα μαζί μου στὴ Θεσσαλονίκη, τοῦ ξαναλέω.

Ἐκεῖ θὰ δεις τὸν Ὀλυμπο.

— Ὁ Γολγοθᾶς εἶναι ψηλότερος, ἀπαντᾷ καὶ προσθέτει: «Ξέρω ἄλλα ψηλότερα βουνά».

— Θέλω κάτι δικό σου.

— Πάρε ὅ,τι θέλεις μὰ μὴν τὸ σπάσεις! ἦταν ἡ ἀπάντησή του. Ὁ Χαλεπᾶς πέφτει πάλι στὴ σιωπὴ του. Ἐνα μειδίαμα ἀγγελικὸ φωτίζει τ' ἀχείλι του. Μοιάζει τώρα μὲ ἄνθρωπο πού τὸν σταμάτησαν στὸ δρόμο καὶ βιάζεται νὰ τραβήξει μπρός...

Σπανιώτατα ἐκφράζονταν γιὰ τὴν τέχνη καὶ ποτέ, σχεδόν, γιὰ τεχνίτη. Ὅταν, κάποτε, τὸν πῆγαν νὰ δεῖ κάποιο μνημεῖο —πού ἔγινε, γι' αὐτὸ, τόσος θόρυβος— κι' ἕνας ἀπὸ τοὺς δικούς του ζητοῦσε τὴ γνώμη του, σιώπησε καὶ τραβήξε μπροστά. Κι' ὅταν ἐκεῖνος ἐπέμενε. «Θέλεις τὸν μπελιά σου;» εἶπε σοφά.

Ὅμως κάποτε τὰ βράδνα, ὅταν κάθονταν μὲ τοὺς δικούς του, δείχνονταν προθυμότερος στὶς περιέρσεις. Μιὰ βραδυὰ πού οἱ δικοὶ του τὸν ρωτοῦσαν, ποιά ἐποχὴ τῆς τέχνης τοῦ ἀρέσει περισσότερο, τοὺς ἀπάντησε: «Ἡ πρὶν Φειδίου».

Γιὰ τοὺς κλασσικοὺς ἀντὶ γιὰ δική του γνώμη ἐπανάβε: «Ὁ Πολύκλειτος τὴν Ἦραν ἐποίησε, ὁ Φειδίας ἐθανυμάσθη, ὁ Πραξιτέλης ἐπηνέθη». «Καὶ ὁ Σκόπας» τὸν ρωτᾷ ὁ ἀνηψιός του. «Ἀσε τὸ Σκόπα», τοῦ λέει χαριτολογώντας, «αὐτὸς ἦταν κατεργάρας».

Τὸν ρώτησα κάποτε καὶ γὰ γιὰ τ' ἀρχαῖα πού τοῦ ἀρέσαν, τί τὰ χαρακτηρίζει. «Ἦσυχία, μοῦ ἀπάντησε, πού δέχεται ἀρχιτεκτονική».

Καὶ γιὰ τὴ νέα τέχνη μοῦ εἶπε: «Εἶναι προσπάθεια πού θὰ τὴ σεβαστοῦν, ἀλλὰ δὲν ἔχει διάφοια καὶ θὰ καταρρεύσει».

Ὑπάρχει κι' ἕνα χαρτί μὲ τὴν ὑπογραφή του, πού λέει: «Ἡ νέα τέχνη εἶναι ἡ ψυχολογία τῆς ἀρχαίας».

Ὅταν εἶδε τὴ «Γυναῖκα μὲ τὸ καπέλο», τοῦ Πικάσσο, χαμογέλασε εὐχαριστημένα καὶ γιὰ τὰ σχέδια τοῦ ἴδιου μὲ πέννα, εἶπε: «Εἶναι ἡ Ἑλληνικὴ γραμμὴ».

Μὰ γενικὰ γιὰ τὴ νέα τέχνη: «Εἶναι, μοῦ εἶπε, ἀτελέστερη». Ὅταν τὸν ρώτησα ἂν τῆς λείπει ἡ προσωπικότητα: «Δύναμη, μοῦ λέει, ὑπάρχει, τέχνη δὲν ὑπάρχει».

Ἄλλοτε μίλησε, γιὰτὴ, στοὺς δικούς του, μὲ τούτῃ τὴν παραβολή. «Εἴμαστε κλεισμένοι σ' ἕνα δωμάτιο ἀκούμε ἀπὸ δίπλα μιὰ κοπέλλα πού τραγουδᾷ καὶ κοιτᾶμε νὰ δοῦμε, ἀπὸ δῶ τοῖχος, ἀπὸ κει τοῖχος ἀνοίγουμε μιὰ τρύπα νὰ δοῦμε τὴν κοπέλλα. Μὰ πρέπει νὰ πέσει ὁ τοῖχος γιὰ νὰ γίνῃ ἡ κοπέλλα δικιά μας».

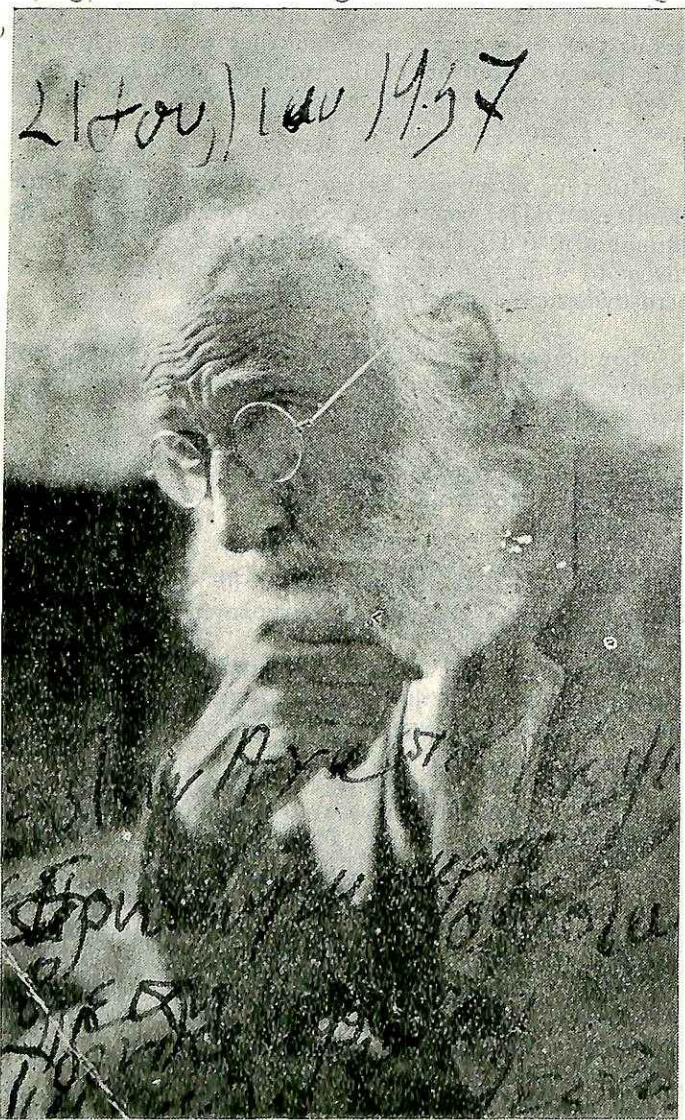
Τοῦ πῆγα, κατὰ καιρούς, ὅλους τοὺς μοντέρνους. Κάτι πού τὸν ἀρέζε τῶκοβε καὶ τῶπαινε στὸ ἐρασιγυριό του. Μὰ ἐκεῖ τὸ παρατοῦσε ἀμελημένα.



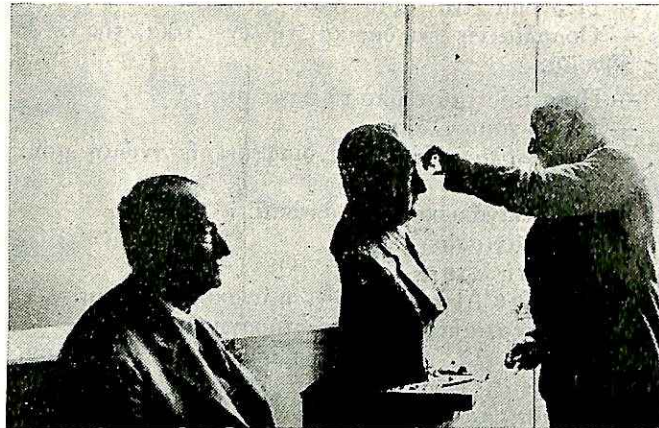
Ο ΧΑΛΕΠΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ

Γενικά η ζωγραφική δεν του άρεσε. "Όταν κάποιος τόν ρώτησε ποιός ζωγράφος του άρεσει «Κανέναν», είπε, σάν γλύπτης.

Μά και για τὸ Μιχαήλ "Αγγελο, απάντησε ξερά: «Βέβαια είναι γλύπτης», μονολογώντας μπροστά στὸν



ΜΙΑ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΧΑΛΕΠΑ



Ο ΧΑΛΕΠΑΣ ΔΟΥΛΕΥΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΠΡΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΤΣΟΥΔΕΡΟΥ

δικό του "Αγγελο, πού έστησε στὸ μνημείο του Μπο-
σταντζόγλου. Τί νάθελε νά πει; Άραγε; Κι' ὅταν τοῦ-
παν πὼς δάκρυζε ὁ Μιχαήλ "Αγγελος μπροστά στ' ἀρ-
χαία πού ξεθάβονταν τότε στὶς μέρες του, κούνησε τὸ
κεφάλι του στοχαστικά.

«Εἶναι ὁ τεχνίτης μὲ τὴ θεία γνώση, πού δίνει τὴ
νέα μορφή καὶ δένει σάν κρόκος τοὺς Ἑλληνικοὺς αἰῶνες.
Κοιτᾶς τὸ ὑπέροχο σύμπλεγμα «Ἐρμῆς, Πήγασος καὶ
Ἀφροδίτη» μὲ τὴν ἀπαράμιλλη εὐγένεια καὶ λές: «Ἐχει
νά κάνει, μιὰ πέτρα κοντὰ στὴ θάλασσα». Πάνου του,
ξεχωρίζεις ὅλη τὴν ἀρχοντιά τοῦ νησιώτικου πολιτισμοῦ».

Τὸν ρωτᾷ κάποιος γιὰ ἓναν πωγονοφόρο, πὺν φρον-
τίζει νά δει μήπως τοῦ ἄφησε καμμιάν ἀτέλεια. Γύρισε
καὶ τὸν κοίταξε μὲ τὰ ἔξυπνά του μάτια καὶ τοῦπε:

— Αὐτὸς εἶναι ὁ Ἀγαθοκλῆς· σὺ νάθελε νά πει
πὼς ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς διανοούμενους, κανεὶς δὲν ἔχει
ιδέα τοῦ ἀρχαίου κόσμου.

Κι ὅμως εἶναι ταπεινὸς μπρὸς στὴν τέχνη. "Όταν
τὸν προσφώνησε κάποιος «Ἀκαδημαϊκός»: «Ἐγὼ, τοῦ
λέει, Ἀκαδημαϊκός; Ἐγὼ εἶμαι ἓνα παιδάκι πὺν πιά-
νει πρώτη φορὰ πηλὸ στὰ χέρια του. Μά εἶναι ὑπερο-
πτικός γιὰ τοὺς κριτικούς. "Όταν τοῦ ἀνάγγειλαν πὼς
θὰ τὸν ἐπισκεφτεῖ ἓνας μεγάλος κριτικός, εἶπε: «Ποιὸς
νά μὲ κρίνει ἐμένα, παιδάκι μου.»

Ἀς ἀφήσουμε λοιπὸν νά μιλήσει ὁ ἴδιος γιὰ τὰ ση-
μερινά του ἔργα: «Τὰ ἔργα πὺν ἔφερα ἀπὸ τὴν Τήνο
εἶναι ἀνώτερα, ἀλλὰ ὁ κόσμος ἔχει μονάχα τὴν «Κοι-
μωμένη». Μά δὲν τὸν νοιάζει: «Ὁ κόσμος ἔχει τὰ ἄ-
σχημα γιὰ ὥραϊα καὶ τὰ ὥραϊα γιὰ ἄσχημα», εἶπε κά-
ποτε. Ἦξερε νά περιμένει.

Ὡς τὰ τελευταῖα του περιμενε τὸ ἐργαστήριό του.
Ἦθελε νά δουλέψει μεγάλα κομμάτια. Τὴν τραγική του
«Μήδεια», τὴν «Ἀναπαυομένη» του, πὺν τὴν προό-
ριζε γιὰ τὸν ἐθνικὸ κῆπο, ὅπου εἶχε ὀρίσει καὶ τὴ θέση
της, τὴν «Ἀνάσταση» πὺν θὰ συμβόλιζε τὴν Ἑλλάδα.
Γιὰ τὴν τελευταῖα σύλληψή του πὺν μίλησε ἦταν «Ἡ
λύπη καὶ ἡ χαρά». Τὶς φαντάστηκε «νά κρατιοῦνται
χέρι-χέρι». Ἐπάνω σ' αὐτό, τὸν κορυφαῖο του ἄθλο,
ζήλεψε καὶ τὸν πήρε ὁ θάνατος.

ΣΤΡΑΤΗΣ ΔΟΥΚΑΣ

Σημ. Ὁ ἀναγνώστης τῆς μελέτης παρακαλεῖται νά μετα-
θέσει τὴ φράση «Σχεδιάζει ἓνα ἀνάγλυφο πὺν τὸ λέει «Ἰσορ-
ροπία» (σελ. 151 δεξιὰ στήλη § 7η) στὴν ἀρχὴ τῆς 8ης § συνε-
χίζοντας τὴ φράση μὲ ἐπόμενα: «Ἐνας τεχνίτης στέκεται» κλπ.

Ὁ Σολωμὸς καὶ ἡ Ἀγία Γραφή

Ὁ ἐθνικός μας Ποιητὴς ἦτο θρησκευόμενος Ἕλλην.
Αὐτὸ δὲν εἶναι τίποτε νέον, οὔτε ἡμπορεῖ νά θεω-
ρηθῇ ἀποκαλυπτικόν. Ὁ Διονύσιος Σολωμὸς ἐγεν-
νήθη ὀρθόδοξος, ἀνετράφη εἰς τοὺς κόλπους τῆς Ἀνα-
τολικῆς Ἐκκλησίας καὶ ἠκολούθησε τὴν πίστιν τῶν πα-
τέρων του. Εἰς αὐτὴν εὗρε θεμέλιον καὶ παρηγορίαν,
εὗρεν ἀκόμη καὶ πηγὰς ἐμπνεύσεως. Μάρτυς εἶναι τὸ
ἔργον του, ἡ ποίησίς του ἡ ὁποία δονεῖται ἀπὸ θρη-
σκευτικὸν συναίσθημα καὶ ἀπὸ θερμὴν Πίστιν.

Ὅτι ἐμελέτα τὰ Ἱερὰ Βιβλία —τὴν Καινὴν καὶ τὴν
Παλαιὰν Διαθήκην— ὁ Διονύσιος Σολωμὸς, εἶναι μαρ-
τυρημένον καὶ ὑπὸ τοῦ βιογράφου του Γεωργίου Κα-
νάλε, κατὰ τὸν ὁποῖον ὁ Ποιητὴς καθημερινῶς ἐμελέτα
τὴν Ἀγίαν Γραφὴν καὶ ἀπεστήθιζε τοὺς ψαλμούς, τοὺς
Θρήνους τοῦ Ἱερεμίου καὶ τὰς δοκιμασίας τοῦ Ἰωβ.
Ὁ ἴδιος μελετητὴς μᾶς ἐπληροφόρησεν ὅτι ὁ Ποιητὴς
περὶ τὰ τέλη τῶν βίου του ἀνέγνωσε καὶ πάλιν τὸν Χρυ-
σόστομον, τὸν Βασίλειον, καὶ τὸν Γρηγόριον, ὁ δὲ μετέ-
πειτα ἐπίσκοπος Κυθήρων Κωνσταντῖνος Στρατούλης
εἰς τὸν ἐπιμνημόσυνόν του Λόγον εἰς τὸν Σολωμὸν
(1857) φέρει αὐτὸν ὡς ψάλλοντα καὶ μετ' ἐπιστάσις
ἀναγνώσαντα τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ποιητὰς Ἰωάννην
Δαμασκηνὸν καὶ Κοσμᾶν Μαίονμα. Ἐννόριζε λοιπὸν ὁ
Σολωμὸς ὅχι μόνον τὴν Γραφὴν ἀλλὰ καὶ τοὺς Πατέρας
τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοὺς Ἐκκλησιαστικοὺς Συγγραφεῖς
καὶ Ποιητὰς, καθὼς πᾶς μορφωμένος Ὀρθόδοξος Ἕλ-
λην. Τοὺς ἐμελέτησε δὲ ἑλληνιστὶ καὶ λατινιστὶ. Λατινι-
στὶ μὲν παλαιότερον τὴν Βίβλον, μόνον δ' Ἑλληνιστὶ
τοὺς Ποιητὰς καὶ Ἕλληνας συγγραφεῖς τῆς Ἐκκλησίας.
Ὅτι δ' ἐγνώριζε καὶ ἑλληνιστὶ τὴν Βίβλον, τὴν ὁποίαν
ἤκουεν εἰς τὰς θείας τελεὰς καὶ λειτουργίας, ἐκτὸς συζη-
τήσεως. Εἶπε δὲ καὶ περὶ ἑαυτοῦ ὁ ποιητὴς ὅτι ἦτο
«μαθημένος στὴν Ποίησιν τῆς Θείας Γραφῆς».

Αἱ πρώται θρησκευτικαὶ ἐκδηλώσεις τοῦ Σολωμοῦ
εἰς τὰς ὁποίας γίνεται εὐρεῖα χρῆσις τῆς Βίβλου εἶναι
τὰ περίφημα ἱταλικά αὐτοσχέδια Τετραστικά του, τὰ ἐκ-
δοθέντα κατὰ Ἰανουάριον 1822 εἰς τὴν Κέρκυραν. Τὰ
σονέττα αὐτὰ εἶναι τριάντα καὶ ἔχουν ὡς θέματα ἡ μο-
τίβα τὴν Γραφὴν καὶ δι' ἀπὸ τὸ ἐρωτικὸν βιβλίον τῆς
Παλαιᾶς Διαθήκης, τὸ Ἄσμα Ἀσμάτων. Ἐκεῖ ἡ Σιών,
ἡ ὁποία παροτρύνεται ἀπὸ τὸν Ποιητὴν νά ἐγερθῇ, εἶ-
ναι ἡ Ἑλλάς. Πρὸ τῆς ἐκρήξεως τοῦ ἀγῶνος ὁ Ποιητὴς
καλεῖ τὴν νέαν Ἱερουσαλὴμ ν' ἀποκτήσῃ τὴν παλαιὰν
της δόξαν. Ἡ ἱταλόγλωσσος αὐτὴ θρησκευτικὴ Ποίησις
τοῦ Σολωμοῦ, ὅπου γίνεται λόγος περὶ Παραδείσου,
Κολάσεως, Ἀσεβῶν, ἀγίων, παπῶν, κλπ. θρησκευτικῶν
προσώπων, ἐσυνεχίσθη τὰ πρώτα ἔτη τῆς εἰς Ζάκυνθον
δημιουργίας του, ἕως ὅτου δηλαδὴ ἡ Ἑλληνικὴ Ἐπα-
νάστασις ἐσυνειδητοποιήσεν ἐντὸς του τὴν ἀνάγκην νά
ἐκφρασθῇ ἑλληνιστὶ καὶ νά ὑμνήσῃ δι' ἑλληνικῶν μορ-
φῶν καὶ διὰ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης τὸν Ἱερὸν Ἀγῶνα.
Αὐτὸς δ' Ἀγὼν εἶχεν οὐ μόνον πολιτικὸν ἀλλὰ καὶ θρη-
σκευτικὸν χαρακτῆρα. Δι' ἄλλην μίαν φορὰν ἀνεμε-
τροῦντο εἰς τὴν Ἀνατολὴν ὁ Χριστιανισμὸς καὶ ὁ Μωα-
μεθανισμὸς, ἡ Πίστις καὶ ἡ ἀπιστία. Ὑπεστηρίχθη πολ-
λάκις ὅτι ὁ Σολωμὸς ὡς πρότυπα τῶν θρησκευτικῶν του
ποιημάτων εἶχε τοὺς «Ἱεροὺς Ὕμνους» τοῦ Μαντζόνι,
μεγάλου συγχορόνου τοῦ Ἱταλοῦ Ποιητοῦ. Οἱ ὑποστηρί-
ξαντες τοιαύτην ἀντίληψιν δὲν θὰ εἶχον συγκεκριμένην
γνώσιν τῆς μεγάλης τῷ ὄντι θρησκευτικῆς ποιήσεως τοῦ
Μαντζόνι, εἰ δ' ἄλλως θὰ ἔβλεπον ὅτι τελειῶς διάφορα
καὶ μορφολογικῶς καὶ ἀπὸ ἑποψίν περιεχομένου εἶναι
τὰ σονέττα τοῦ ἰδιοῦ μας Σολωμοῦ. Διὰ τὴν νά μὴ ἐνθυ-

μηθῶμεν τὰ ἑλληνόγλωσσα ἐκεῖνα σονέττα τὰ γραφέντα
ἀπὸ Ἑλληνας σπουδαστὰς κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ δεκάτου
ὀγδόου αἰῶνος εἰς τὴν Ἑννετίαν καὶ ἐπιγραφόμενα
«Ἀνθ' Εὐλαβείας»: Αὐτὰ μᾶλλον συνεχίζουν τὰ θρη-
σκευτικὰ σονέττα τοῦ Σολωμοῦ παρὰ τὴν ἱταλικὴν ρω-
μαντικὴν ποίησιν τοῦ Μαντζόνι.

Καὶ κάτι ἄλλο θέλω νά διευκρινίσω. Ἡ στροφὴ τοῦ
Μαντζόνι καὶ τῶν ὁμοίων του ρωμαντικῶν συγγραφέων
εἰς τὴν Ἱταλίαν καὶ τὴν Γαλλίαν πρὸς τὸν Χριστιανι-
σμόν (δηλαδὴ τὴν Καθολικὴν Ἐκκλησίαν) ἦτο ἐκδήλω-
σις ρωμαντικῆς ἐξηγουμένη ἀπὸ ἀντίδρασιν πρὸς τὴν
καταστροφικὴν ἐπιρροὴν τῆς ἀθεϊκῆς γαλλικῆς Ἐπανα-
στάσεως. Ὁ κόσμος ἐροεπε νά ἐπανεῦρη τὴν Πίστιν,
νά δνειρευθῇ ὀλίγον, νά ἐξαρθῇ. Ὁ Χριστιανισμὸς ἡμέ-
ρωνε καὶ πάλιν τὰ ἦθη τὰ ὁποῖα ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάστα-
σις εἶχεν ἀγορίψει. Μὲ τὸν Σολωμὸν δὲν συμβαίνει ἀκρι-
βὺς τὸ ἴδιο: Ἐδῶ ὁ Σολωμὸς δὲν ἐροεπει οὔτε μιμη-
τικῶς οὔτε ἐξ ἀντιδράσεως πρὸς τὴν Πίστιν. Ἡ Πίστις
εἶναι τὸ βασικὸν στοιχεῖον τῆς Παραδόσεως, ὁ δὲ Σο-
λωμὸς, ὡς Ἐθνικός Ποιητὴς, ἐντάσσεται εἰς τὴν Παρά-
δοσιν τοῦ ἔθνους. Ἐπομένως ἀγκαλιάζει καὶ αἰσθά-
νεται τὴν θρησκείαν ὡς ἀλληλένδετον πρὸς τὸ ἔθνος
καὶ πρὸς τὸν Λαόν. Ἡ εὐαίσθητος ψυχὴ του τὸν ὠθεῖ
πρὸς τὴν ἀνάγκην τῆς Πίστεως. Ἡ Πίστις τὸν ὠθεῖ
πρὸς τὴν Γνώσιν, ὑπερτάτη δὲ Γνώσις εἶναι ἡ Γνώσις
ἡ ἐξ Ἀποκαλύψεως, δηλαδὴ τῶν Γραφῶν. Καὶ πρὶν
γνώρισεν τὸν Ἐρωτόκριτον καὶ πρὶν ἐπιχειρήσῃ νά
μεταφράσῃ τὸν Ὅμηρον, ὁ Σολωμὸς ἀποδεικνύει τὴν
κατάρτησίν του εἰς τὴν Βίβλον. Δὲν εἶναι ἐδῶ δυνατόν
νά ἐπαναλάβω ὅλα τὰ χωρία εἰς τὰ ὁποῖα ὁ Σολωμὸς
ὑπαινίσσεται ἢ ἀναφέρει ρήσεις τῶν Γραφῶν. Εἰς δη-
μοσιευμένην μου ἐργασίαν (Ὁ Σολωμὸς καὶ οἱ Ἀρ-
χαῖοι, 1943) ἔχω συγκεκριμένως τὰ περισσότερα χωρία.
Ἐδῶ θ' ἀναφέρω ἐνδεικτικῶς μόνον ὁρισμένα παρα-
δείγματα:

Ἄς ἀρχίσωμεν ἀπὸ τὴν Παλαιὰν Διαθήκην καὶ δι' ἡ
τὸ Ἄσμα Ἀσμάτων. Ὅλοι γνωρίζομεν τοὺς στίχους
τοῦ Σολωμοῦ:

Ποῖα εἶναι τούτη—πὺν κατεβαίνει—ἀσπροεντυμένη
—ἀπ' τὸ βουνό;

Ἡ ἐρώτησις αὐτὴ ἐνθυμίζει τὰ τοῦ Ἀσματος «Τίς
αὕτη ἡ ἐκκύπτουσα ὡσεὶ ὄρθρος, καλὴ ὡς σελήνη, ἐκλε-
κτὴ ὡς ὁ ἥλιος...» καὶ «Τίς αὕτη ἡ ἀναβαίνουσα ἀπὸ
τῆς ἐρήμου, ὡς στελέχη καπνοῦ τεθυμιαμένη...».

Εἰς τὴν «Γυναικὰ τῆς Ζάκυνθος» ὁ Ποιητὴς ἐρωτᾷ
«Καὶ οἱ δίκαιοι κατὰ τὴ θεία Γραφὴ πόσοι εἶναι;
Ἀσκήσας τὰ τρία μου ἔρμα δάκτυλα κι' ἔκαμα τὸ σταυρό
μου». Τὸ χωρίον αὐτὸ ἐνθυμίζει τὸ ἑξῆς τῆς Γενέσεως
«Εἶπε δὲ Κύριος. Ἐάν ὦσιν ἐν Σοδόμοις πενήτην ὀκτὼ
δίκαιοι ἐν τῇ πόλει, ἀφήσω ὅλην τὴν πόλιν καὶ πάντα
τὸν τόπον δι' αὐτούς...» κλπ.

Εἰς τὸν Ὕμνον εἰς τὴν Ἐλευθερίαν οἱ στίχοι
Δὲν ἀκούτε; εἰς κάθε μέρος—σάν τὸν Ἀβὲλ καταβοᾷ
ἐνθυμίζουν τὸ τῆς Γενέσεως «καὶ εἶπεν ὁ Θεὸς τί ἐποίη-
σας; φωνὴ αἵματος τοῦ ἀδελφοῦ σου βοᾷ πρὸς με ἐκ
τῆς γῆς». Καὶ πολλὰ ἄλλα ἀκόμη χωρία τοῦ Σολωμοῦ
ἐνθυμίζουν τὴν Γένεσιν. Ἰδοὺ τὰ ἐκφραστικότερα: Εἰς
τὴν Ὁδὴν εἰς Μοναχὴν

Ὁ Πλάστης κατ' εἰκόνα του—τὸν ἀνθρώπου ἐποιοῦσε
μέσ' στὰ κρυφὰ τῆς γνώσεως του—τὴ Χίτσι ἐμελετοῦσε
γιὰ νά ναι τοῦ λιγδζωου—ἀνθρώπου ἡ κατοικιά.

«Καὶ εἶπεν ὁ Θεός» ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα
ἡμετέραν καὶ κατ' ὁμοίωσιν... Καὶ ἐποίησεν ὁ Θεός

τὸν ἄνθρωπον, κατ' εἰκόνα Θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν». Ἀπάνου ἀπάνου ἐχύθηκε—στὴν Ἀβύσσου πὺν ἐσειότου καὶ με τρομάρα ἐμούγκριζε—κι' αὐτὶ δὲν ἐσωζότου (δὲν ὑπῆρχε δηλαδὴ αὐτὶ ν' ἀκούσῃ τὸ μούγκρισμα, διότι ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶχεν ἀκόμη πλασθῇ)

ὁ Πλάστης ὁλομόναχος—ἀγροίκας μὲ χαρά. Ἰδοὺ τὸ ἀντίστοιχον χωρίον τῆς Γενέσεως: «Ἡ δὲ γῆ ἦν ἄόρατος καὶ ἀκατασκεύαστος καὶ σκότος ἐπάνω τῆς ἀβύσσου καὶ πνεῦμα Θεοῦ ἐπεφέρετο ἐπάνω τῆς ἀβύσσου καὶ πνεῦμα Θεοῦ ἐπεφέρετο ἐπάνω τοῦ ὕδατος».

Ἄλλα χωρία τῆς σολωμικῆς ποιήσεως ἀπηχοῦν χωρία τοῦ προφήτου Δανιήλ, τῆς Ἐξόδου, τοῦ Ἡσαίου, τοῦ Ἰεζεκιήλ καὶ τῶν Ψαλμῶν.

Ὁ ἴδιος ὁ Σολωμὸς διευνημάτευε τοὺς στίχους του: Μέρα πὺν ἀνθισαν οἱ λόγγοι—γὰρ τὸ τέκνο τοῦ Χριστοῦ ὡς ἐξῆς: «ἀγαλλιάσθω ἔρημος καὶ ἀνθίειτω ὡς κρίνον. Ἡσαίας κεφάλαιον λε'». Εὐκόλως δὲ δυνάμεθα νὰ ἐννοήσωμεν ὅτι οἱ χαριτωμένοι στίχοι

καὶ τ' ἀνθὶ ἀπ' τὰ δέντρα—ξεπέφτουν, ἰδέετα ἐνθυμίζουσι τὸ τοῦ ἑκατοστοῦ δευτέρου Ψαλμοῦ «ἄνθρωπος ὥσει χόρτος αἱ ἡμέραι αὐτοῦ καὶ ὥσει ἄνθος τοῦ ἀγροῦ οὕτως ἐξανθήσει».

Ἄλλα τὸ πλέον ἐνδιαφέρον σημεῖον τῆς ἐπιδράσεως τῶν Γραφῶν ἐπὶ τὴν ποίησιν τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ εἶναι τὸ σχετιζόμενον μετὰ τὴν Κρίσιν, τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. Τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι προσφιλεὲς εἰς τὸν Ποιητὴν. Ἡ Ὡδὴ εἰς Μοναχὴν, ἡ Φαρμακωμένη, ἡ Ὡδὴ εἰς Μάρκον Μπότσαρη καὶ ἄλλα τοῦ ποιήματα μαρτυροῦν περὶ τούτου. Ἄλλ' ἡ ἰδέα τῆς ἀναστάσεως τῶν νεκρῶν ὑπάρχει ἤδη εἰς τὸν πρῶτον στίχον τοῦ Ὑμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν, ὅπου ἡ Ἐλευθερία—Ἑλλάς εἶναι βγαλμένη ἀπὸ τὰ κόκκαλα τῶν Ἑλλήνων (ἀρχαίων) τὰ ἱερά. Ἰδοὺ ποῖον χωρίον τοῦ Ἰεζεκιήλ ὑπόκειται:

«Τὰ δοτὰ τὰ ξηρὰ ἀκούσατε λόγον Κυρίου. Τάδε λέγει Κύριος τοῖς δοτέσις τούτοις: Ἰδοὺ ἐγὼ φέρω ἔφ' ὑμᾶς πνεῦμα ζωῆς καὶ δώσω ἔφ' ὑμᾶς νεῦρα καὶ ἀνάξω ἔφ' ὑμᾶς σάρκα καὶ ἐκτενῶ ἔφ' ὑμᾶς δέρμα καὶ δώσω πνεῦμα μου ἔφ' ὑμᾶς καὶ ζήσεσθε καὶ γνώσεσθε ὅτι ἐγὼ εἰμὶ Κύριος».

Ὅσοι ἀνέγνωσαν τὸν «Κρητικὸν» τοῦ Σολωμοῦ, ἐνθυμοῦνται ὅτι ὁ ἐρωτευμένος αὐτοῦς ἔχει πληρὴς τὸ αἶσθημα καὶ κατὰ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν, ὅτε ἀναζητεῖ τὸ ταῖρι του διὰ νὰ παρουσιασθῇ μαζὶ καὶ νὰ κριθῇ ἐνώπιον τοῦ Πλάστου.

καὶ σχίζω δρόμον καὶ τς' ἀχνούς ἀναστημένους κρᾶζω μὴν εἶδετε τὴν ὁμορφίαν πὺν τὴν Κοιλιάδα ἀγιάζει;

Πρόκειται περὶ τῆς Κοιλιάδος Ἰωσαφάτ, τόπου ἐσχάτης κρίσεως κατὰ τὸν Ἰωήλ: «ἐξεγειρέσθωσαν, ἀναβαινέτωσαν πάντα τὰ ἔθνη εἰς τὴν κοιλιάδα Ἰωσαφάτ, διότι ἐκεῖ καθιῶ τοῦ διακρίναι πάντα τὰ ἔθνη κυκλόθεν». Αὐτὴν τὴν ἰδίαν Κοιλιάδα μνημονεύει ὁ Σολωμὸς καὶ εἰς τὸ ἐξῆς χωρίον τῆς «Γυναικὸς τῆς Ζάκυνθος»: «γιατὶ τὰ σώματα τῶν τριῶν ἄλλων ἡσυχάσανε στὸ μνημα τοὺς ἀπὸ τὰ δοτὰ θὰ πεταχθοῦν ὅταν βαρῆσῃ ἡ Σάλπιγγα, μαζὶ μ' ἐμὲ τὸ Διονύσιον τὸν Ἰερομόναχο, μαζὶ μετὰ τὴν γυναῖκα τῆς Ζάκυνθος, μαζὶ μετὰ ὅλα τὰ τέκνα τοῦ Ἀδάμ, σὴ μεγάλη κοιλιάδα τοῦ Ἰωσαφάτ».

Αὐτὴ ἡ Σάλπιγγα, πὺν θὰ ἤχησῃ κατὰ τὴν τελευταίαν ὥραν τῆς Κρίσεως, θέμα τὸ ὁποῖον τόσον ἐξεμεταλλεύθη ἡ βυζαντινὴ καὶ ἡ Δυτικὴ ἀγιογραφία, εἶναι προσφιλεὲς σύμβολον ἀναστάσεως εἰς τὸν Σολωμὸν, εἰλημένον ἀπὸ τὰ γνωστὰ χωρία τῶν ἐπιστολῶν τοῦ Παύλου πρὸς Κορινθίους Α' καὶ Θεσσαλονικεῖς Α':

«Ἰδοὺ μυστήριον ὑμῖν λέγω» πάντες οὐ κοιμηθήσόμεθα, πάντες δὲ ἀλλαγησόμεθα, ἐν ἁτόμῳ, ἐν ῥιπῇ

ὁφθαλμοῦ, ἐν τῇ ἐσχάτῃ σάλπιγγι· σάλπισσι γὰρ καὶ οἱ νεκροὶ ἐγερθήσονται ἀφ' ὧν αὐτοῖς. «Ὅτι αὐτοῖς ὁ Κύριος ἐν κελεύσματι, ἐν φωνῇ ἀρχαγγέλου καὶ ἐν σάλπιγγι Θεοῦ, καταβήσεται ἀπ' οὐρανοῦ, καὶ οἱ νεκροὶ ἐν Χριστῷ ἀναστήσονται πρῶτον...».

Ἔτσι εἰς τὸν Λάμπρον, ὁ φρικτὸς αὐτοῦ πατέρας λέγει πρὸς τὰ φάσματα τῶν παιδιῶν του:

— Ἀμέτε πέρα
Δὲν εἶναι ἀκόμα Παρουσία Δευτέρα.
καὶ ἄλλου εἰς τὸ ἴδιον ποίημα, οἱ στίχοι:
Βλέπετε τούτους τοὺς τάφους; καμμιὰ μέρα
ἐδῶ μέσα καὶ σὺ θὰ νὰ κοιμάσαι,
ἕως ὅπου ἀπὸ ψηλὰ θ' ἐλθεῖ βουτσοῖ
ἡ σάλπιγγα ἡ στερεὴ νὰ σὲ ξυπνήσῃ.

Ὁ Κρητικὸς, κατὰ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν διὰ τὴν ἀγαπημένην του, λέγει:

Δάλησε Σάλπιγγα! Κι' ἐγὼ τὸ σάβανο πινάξω καὶ σχίζω δρόμον καὶ τς' ἀχνούς ἀναστημένους κρᾶζω... σὺν πρῶτα ἐγὼ τὴν ἀγαπῶ καὶ θὰ κριθῶ μ' αὐτήν.

Ἡ Μοναχὴ φαντάζεται τὴν ὥραν τῆς Ὑστάτης Κρίσεως:

τὰ κόκκαλα ἐβαρέθηκα—στὸ μνημα καρτερώντας, καὶ τρίζουνε ἀκατάπαντα—τὴν Κρίσιν ἀναζητῶντας.

Εὐπὶνα ἀδεληφὴ! τὴ Σάλπιγγα—τὴν ὕστερη [ἀγροίκᾳ]

Ἄλλ' ὁ πραγματικὸς θάνατος, ἀγαπωμένων προσώπων ἢ ἡρώων θαυμαστῶν, ὅπως ἡ Φαρμακωμένη κι' ὁ Μάρκος Μπότσαρης, δίδουν εὐκαιρίαν εἰς τὸν Ποιητὴν νὰ φανερώσῃ τὴν δύναμιν τῆς Πίστεως καὶ τὴν ἀφρόσιν του πρὸς τὸ δόγμα τῆς προσδοκωμένης Ἀναστάσεως. Ἡ Φαρμακωμένη, ἡ αὐτοκτόνος, τὴν ὁποίαν ἡ κατάλα-
λιά τοῦ κόσμου ἔφερεν εἰς τὴν αὐτοχειρίαν:

Θὰ ξυπνήσῃ τὴν ὕστερη μέρα—εἰς τὸν κόσμον ὁμπρὸς καί, στὸν Πλάστη κινῶντας μὲ σέβας—τὰ λευκά της χε-
[τὰ κριθῇ,]
[ράκια θὰ πῇ...]

Καὶ προκειμένου περὶ τοῦ Μπότσαρη: Παρόμοια ἤχῳ θὰ λαλήσῃ—τοῦ κόσμου τὴν ὕστερη μέρα, παντοῦ στὸν καινούργιον αἶρα:—παρόμοια στοὺς τάφους νὰ κάμῃ καθένας νὰ ἐβγῇ.

Εἶναι δὲ καινούργιος αἶρας ὁ οὐρανὸς καινὸς τῆς Ἀποκαλύψεως, ὁ ὁποῖος θὰ διαδεχθῇ τὸν φθαρτὸν αὐτὸν κόσμον κατὰ τὴν Κρίσιν: «Καὶ εἶδον οὐρανὸν καινὸν καὶ γῆν καινὴν· ὁ γὰρ πρῶτος οὐρανὸς καὶ ἡ πρώτη γῆ ἀπῆλθον, καὶ ἡ θάλασσα οὐκ ἔστιν ἔτι».

Ἄλλ' ὁ χώρος δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπεκταθῶμεν εἰς ἄλλα παραδείγματα γνώσεως τῆς Γραφῆς ὑπὸ τοῦ Σολωμοῦ. Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον θέλω ἐδῶ νὰ τονίσω εἶναι ὅτι ἡ γνώσις αὐτὴ δὲν εἶναι συμβολικὴ οὔτε διακοσμητικὴ. Δὲν χρησιμοποιεῖ δηλαδὴ ὁ Ποιητὴς μορφὰς καὶ χωρία τῆς Γραφῆς ὡς κόσμον καὶ σύμβολα τῆς ποιήσεώς του. Διότι ὅλ' αὐτὰ εἶναι ἀγνὴ θερηκευτικὴ Πίστις, ζῶσα καὶ δημιουργικὴ. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνει καθεὶς πὺν ἐμελέτησε τὸ ἔργον τοῦ Ἑθνικοῦ Ποιητοῦ.

Τελειῶνω μὲ τὸ ἐξῆς: Ἡ Ἁγία Γραφή ἔχει ἀπειρὰ χωρία διδασκικά. Ὁ Σολωμὸς δὲν ἤτο δυνατόν, ἡθικο-λογικὸς Ποιητὴς ὡς εἶναι, νὰ ἔχανε τὴν εὐκαιρίαν. Ἔτσι εἰς τὸν Διάλογον, ὕστερα ἀπὸ τὴν γλωσσικὴν ἔριδα τῶν διαλεγομένων, ὁ ἕνας ἀπ' αὐτοὺς λέγει: «Θυμήσου τὰ λόγια τῆς Θείας Γραφῆς· νὰ μὴ σ' εὕρῃ θυμωμένον ὁ ἥλιος ὅπου πέφτει». Εἶναι αὐτοῦσιον τὸ χωρίο τῆς ἐπιστολῆς τοῦ Παύλου πρὸς Ἑφραίμους «ὁ ἥλιος μὴ ἐπιδυένετο ἐπὶ τῷ παροργισμῷ ἡμῶν». Ὡραιότερον ὁριτὸν διὰ τὴν ἀγαθότητα τοῦ Χριστιανοῦ Σολωμοῦ δὲν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ὑπάρξῃ.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ

ΓΕΙΤΟΝΟΠΟΥΛΑ ΜΟΥ ΟΜΟΡΦΗ

Μόνον γὰρ νὰ κρατᾷς
μὴν ἀγκαλιὰ χρυσάνθεμα
καὶ νὰ σπαθίζουσι χελιδόνια
μέσ' στὰ μάτια σου.

Ποιὸς ἄνεμος
καὶ ποῖο καρδιὸν σὲ ταξίδεψε
μετὰ τὴν παντιέρα διάπλατη
μετὰ δώδεκα σειρὰς ἀγγέλων
στὰ πλευρά του
ἀγούρη ντροπαλὴ
σὺν πρωτοβόρῃ
ἀχ! οἱ καρδιές τῶν ἀγοριῶν
σπαράζουν ἀπ' τὰ βάσανα
μεράκι ντέρτι τοῦ κρασιοῦ
γειτονοπούλα μου ὁμορφὴ
σπάζουνε ρόδια οἱ καρδιές
μπροστὰ στὴν πόρτα σου
μαρτυρῶν μαργαρίτες τὰ δνείρα
σαλτάρουν μέσ' στὸ γαστρι
οἱ ἔνοχες κραυγές
γειτονοπούλα μου ὁμορφὴ
πότε θ' ἀνοίξεις τὸ παράθυρο
νὰ λάμψῃ ὁ ἥλιος
νὰ γαληνέψῃ τὸ αἶμα
νὰ κοιμηθῇ ἡσυχῆς τῆς γειτοτιᾶς οἱ μάννες
καὶ νὰ μερέψουν οἱ μικρὲς καρδιές τῶν ἀγοριῶν.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΜΟΘΩΝΙΟΣ

ΕΦΙΑΛΤΕΣ

Ἡ Μνήμη
ὅσο πᾶσι καὶ ξεφτίζει
ἀκαθόριστα σχήματα
ἐξέθωρη εἰκόνα
ὅσῳ κράτησα
σφιχτὰ στὰ χέρια μου
τὴν πρώτη ἐντύπωση
τὴν πρώτη φοβερὴ ἐπαφὴ.
ὁ τρόμος
κάθε τέτοιαν ὥρα
πρὶν ἕνα χρόνον
πρὶν ἕξι μῆνες
κάθε χτέος
κάθε σήμερα
κάθε αὐριο
κι' ὅταν περάσει
θαθεῖ ἀνασαινοῦμε ἀνακούφιση.

τὴ νύχτα θ' ἀναπαυτοῦμε
ὅπως κάθε νύχτα.

ΧΡΕΟΣ

αὐτὲς τίς μεταξένιες
τίς ἀνέρες
τίς ντροπαλὲς παίδουλες
μετὰ τὰ τετράξανθα μάτια
πὺν ἀνησυχία
τὰ συννεφιάζει
καὶ πὺν στριμώχονται
πίσω ἀπὸ τὸ πορτόφυλλο
νὰ κρυφακούσουν
τί θὰ ποῦμε γιὰ τὴν τύχη τους
—πέστε μας
μετὰ ποῖα χέρια θὰ τίς θάψουμε
τίς ὥρεές
παιδοῦλες
πὺν πρέπει νὰ πεθάνουν;
—πέστε μας
μετὰ ποῖα χέρια θὰ τίς θάψουμε;

ΑΠΟΦΑΣΗ

μετὰ βλάβαν κλειστὰ
σ' ὁραματίζομαι
νὰ μὴ σὲ περιμένουν πιά—
πικρότερη αἰσθησὴ
δὲν εἶναι
καὶ πρέπει
αὐτὸ τὸ πρέπει
ν' ἀνοίξῃ τὸ στόμα μου
ἀναρτῶν κραυγές
φωνὴ δὲν πρόφτασε νὰ γίνῃ
—αὐτὸς ὁ γνήσιος πόνος
μετὰ μὴδενίσει.

κι' ὅμως
δὲ μπορῶ νὰ μὴ θυμᾶμαι
τὰ τρεμουλιάσματα ἐκεῖνα
—ἀκόμα σταλάζουν δροσιά
τ' ἀστέρια στὰ μαλλιά σου
θρόνον ἀνάλατρο
τὰ θήματά μου
νὰ μὴν τρομάξω τὸν ὕπνο σου
δὲνητὴ δλονύχτια στὰ πόδια σου.

μὰ πρέπει
δυὸ χέρια θέληση
ν' ἀνοίξουν τὸ παράθυρο
νὰ γεμίσει ἡ κάμαρα
τὸν ἥλιο δλάκρο πὺν θὰ φωτίσει
τίς κακοπινὲς μέρες
γαλάσιον οὐρανὸ νὰ λαχταρίσει.

ΚΡΙΤΩΝ ΠΟΛΙΤΗΣ

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗ ΑΠΟΛΟΓΙΑ

Μὴν πεῖς πῶς ἀπόψε
συνεχίσει ἡ καρδιά μας
τὸν ὕπνο τῆς ἡρεμίας
ἀγκομαχάει
μαζὶ
μετὰ τὴν ἀνάμνηση
μετὰ τοὺς ἀνεμοστρόβιλους
τῆς χθεσινῆς δουρῆς

Ἐνα κομμάτι φωτιά
τὸ καλοκαίρι
μᾶς ἀνοίξε
πληγές
ἀδελφὲς ροῆς

Μὴν πεῖς ἀπόψε
πῶς ἔχομε
ἔρθο τὸ σῶμα
τῆς εὐτυχημένης
ἀνησυχίας

Ἐνα κομμάτι καρδιά
πὺν δὲν ἔμαθε
παρὰ νὰ συλλαβίζει ὀνόματα
ἐκείνες
μπροστὰ στὴ νύχτα
διπλωμένη
κάτω ἀπὸ τὴ μνήμη

Μὴν πεῖς ἀπόψε
πῶς μᾶς θυμᾶται
Θεός
δὲ νιώθουμε τὴ ματιά του
πάνω μας
δὲν ἀκούμε τίς φλέβες μας
τὸ ρυθμὸ τῆς ζωῆς του

Ἐνα κομμάτι κλωστή
θὰ ὁφάνουμε
αὐτὰ τὰ μπαμπάκνια
σύννεφα
νὰ ράψουμε
τίς καλοκαιρινὲς πληγές μας

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Ροντέν για τὸ Φειδία καὶ τὸν Μιχ. Ἀγγελο

ΕΝΑ Σαββατόβραδο ὁ Ροντέν μοῦ εἶπε: —«Ἐλάτε αὖριο τὸ πρωὶ νὰ μὲ δῆτε στὸ Μεντόν, θὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ Φειδία καὶ τὸ Μιχαὴλ Ἀγγελο, καὶ θὰ κάνω μπροστά σας προπλάσματα, σύμφωνα με τὶς ἀρχὲς τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ ἄλλου. Ἔτσι θὰ ἀντιληφθῇτε ἀπόλυτα τὶς οὐσιαστικὲς διαφορὲς τῶν δύο ἐμπνεύσεων, ἢ καλύτερα, τὴν ἀντίθεση ποὺ τὶς χωρίζουν».

Ν᾽ ἀκούσεις τὸ Ροντέν νὰ κρίνει καὶ ν᾽ ἀναλύει τὸ Φειδία καὶ τὸ Μιχαὴλ Ἀγγελο... καταλαβαίνει κανεὶς πόσο ἀκριβῆς ἦμουν στὸ ραντεβού...

Ὁ δάσκαλος καθῆσε μπροστά σ' ἕνα μαρμαρίνο τραπέζι, καὶ εἶπε νὰ τοῦ φέρουν πηλό. Ἦταν ἀκόμα χεϊμόνας καὶ τὸ μεγάλο ἀτελιέ του δὲν εἶχε θέρμανση. Φανέρωσα σ' ἕνα τεχνίτη τὸ φόβο, μὴ τυχὸν κρυώσει ὁ δάσκαλος. —Ω, δὲν κρυώνει ποτὲ διὰν δουλεύει, μοῦ ἀπάντησε χαμογελώντας. Τὸ γεγονός εἶναι πῶς, ὅταν εἶδα μὲ τί πυρετὸ ὁ δάσκαλος βάλθηκε ἀμέσως νὰ μαλάξει τὸν πηλό, μοῦ ἔφυγε κάθε ἀνησυχία.

Μὲ κάλεσε νὰ καθίσω κοντά του καὶ κυλώντας ἐπάνω στὸ τραπέζι κομμάτια ἀπὸ τὸν πηλό, σχηματίζει μ' αὐτὰ γρήγορα μιὰ μακέττα. Συγχρόνως, μιλοῦσε. Αὐτὸς ὁ πρῶτος τύπος, μοῦ εἶπε, θὰ γίνεῖ σύμφωνα με τὴν ἀντίληψή τοῦ Φειδία, Κι' ὅταν προφέρω αὐτὸ τὸ ὄνομα ἐννοῶ στὴν πραγματικότητα ὅλη τὴν ἐλληνικὴ γλυπτικὴ ποὺ ὁ Φειδίας ὑπῆρξε ἡ πὶδ ὑψηλὴ τῆς ἔκφραση. Τὸ πῆλινο πρόσωπο ἀρχισε νὰ παίρνει σχῆμα. Τὰ χέρια τοῦ Ροντέν πηγαίνοντο, βάζοντας τὸ ἕνα πάνω στ' ἄλλο κομμάτια ἀπὸ πηλό, μαλάσσοντάς τα στὶς πλατιεὶς του παλάμες, χωρὶς καμμιά ἀσκοπὴ κίνηση. Ἐπειτα ὁ ἀντίχειρας καὶ τὰ δάκτυλα ἐπαιρναν μέρος, πότε γιὰ νὰ σχηματίσουν μὲ μόνο πίεση ἕνα μῆρὸ ἢ γιὰ νὰ λυγίσουν τὴ μέση, ἄλλοτε γιὰ νὰ γείρουν ἕναν ὅμο ἢ ν' ἀλλάξουν τὴ στάση τοῦ κεφαλίου. Κι' ὅλα αὐτὰ μὲ μιὰ ἀπίστευτὴ ταχύτητα, σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ἀσκήση ταχυδακτυλουργίας. Κάπου-κάπου ὁ δάσκαλος σταματοῦσε μιὰ στιγμή γιὰ νὰ κυττάξῃ τὸ ἔργο του, σκεπτόταν, ἐπαιρνε τὴν ἀπόφασή του καὶ ξαφνικὰ ἐκτελοῦσε μὲ μιάς αὐτὸ ποὺ εἶχε ἀποφασίσει τὸ πνεῦμα του.

Ποτέ μου δὲν εἶδα ἄνθρωπο νὰ ἐργάζεται τόσο γρήγορα. Προφανῶς ἡ σιγουριά τῆς ἐξυπνάδας καὶ τῆς ματιᾶς ἔχει γιὰ ἀποτέλεσμα νὰ δίνει στὸ χέρι τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη μιὰ ἄνεση, ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ με τὴν ἐπιδεξιότητα τῶν πιδ ἔξοχων θαυματοποιῶν ἢ γιὰ νὰ τὸ παραλληλίσουμε μὲ ἕνα πιδ ἐνδοξο ἐπάγγελμα, μὲ τὴν ἐπιδεξιότητα τῶν καλύτερων χειρουργῶν. Ἐξ ἄλλου, αὐτὴ ἡ εὐκολία, ἀντὶ νὰ ἀποκλείει τὴν ἀκριβεία καὶ τὴ δύναμη τῆς ἐκτέλεσης, ἀντίθετα τὶς προϋποθέτει καὶ δὲν ἔχει ἐπομένως τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὴν ἀσήμαντὴ ἱκανότητα ἐνὸς βιτρουζοῦ.

Τώρα, τὸ ἀγαματάκι τοῦ Ροντέν ζοῦσε. Ἦταν γερόμενο μὲ ἡδυπάθεια, μὲ τὴ μιὰ γροθιά του στὴ μέση, τὸ ἄλλο μπράτσο νὰ πέφτει μὲ χάρη κατὰ μῆκος τῶν μηρῶν καὶ μὲ τὸ κεφάλι γερόμενο ἐρωτιάρικα.

Δὲν ἔχω ἐκδόλου τὴ ματαιοδοξία νὰ πιστεύω ὅτι αὐτὸ τὸ σκίτσο εἶναι τόσο ὁμοιομορφο ὅσο ἕνα ἀρχαῖο, εἶπε ὁ δάσκαλος γελώντας, ἀλλὰ δὲν βρίσκετε ὅτι μᾶς δίνει μιὰ μακροὴν ἰδέα ἀπὸ ἀρχαῖο ἀγαλμα;

Θὰ μπορούσε νὰ δοκιστεῖ κανεὶς ὅτι εἶναι ἀντίγραφο ἐνὸς ἀρχαίου μαρμαρίου τοῦ ἀπῆντησα.

—Ἐ καλὰ λοιπόν! Ἀς ἐξετάσουμε ἀπὸ ποῦ πηγάζει αὐτὴ ἡ ὁμοιότητα. Τὸ ἀγαματάκι μου δίνει ἀπὸ τὸ κεφάλι ὡς τὰ χέρια τέσσερα πλάνα ποὺ τὸ ἕνα ἀντικρούει τὸ ἄλλο. Τὸ πλάνο τῶν ὤμων καὶ τοῦ θώρακα

πηγαίνει πρὸς τὸ μέρος τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου. Τὸ πλάνο τῆς λεκάνης πρὸς τὴ δεξιὰ μεριά. Καὶ τὸ πλάνο τῶν γονάτων πηγαίνει ξανά πρὸς τὸ μέρος τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος, γιὰ τὸ γόνατο τῆς λυγισμένης δεξιᾶς κνήμης ἔρχεται πρὸς ἀπὸ τὴν ἄλλη καὶ τέλος τὸ πόδι αὐτῆς τῆς ἴδιας δεξιᾶς κνήμης εἶναι πίσω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι. Ἔτσι, ἐπαναλαμβάνω, μπορεῖτε νὰ διακρίνετε στὸ πρόσωπο αὐτὸ τέσσερες διευθύνσεις ποὺ δημιουργοῦν κατὰ μῆκος ὁλοκλήρου τοῦ σώματος ἕνα πολὺ ἀπαλὸ κυματισμό.

Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση τῆς ἡσυχῆς μαγείας εἶναι ἐξίσου δοσμένη κι' ἀπὸ αὐτὴ τὴν κάθετο τοῦ προσώπου. Ἡ κάθετος γραμμὴ ποὺ διασχίζει τὴ μέση τοῦ λαιμοῦ πέφτει στὸ ἑσωτερικὸ σφυρὸ τοῦ ἀριστεροῦ ποδίου ποὺ φέρει ὅλο τὸ βάρος τοῦ σώματος. Ἀντίθετα, ἡ ἄλλη κνήμη εἶναι ἐλεύθερη, δὲν ἀκουμπᾷ στὴ γῆ παρὰ μὲ τὴν ἄκρη τῶν δακτύλων, κι' ἔτσι δὲν προσφέρει παρὰ ἕνα συμπληρωματικὸ σημεῖο στηρίξεως· στὴν ἀνάγκη, θὰ μπορούσε νὰ σηκωθεῖ χωρὶς μ' αὐτὸ νὰ διακινδυνεύει ἡ ἰσορροπία τοῦ ὅλου. Εἶναι μιὰ στάση γεμάτη ἀπὸ ἐγκατάληψη καὶ χάρη. Νὰ κι' ἄλλη μιὰ παρατήρηση ποὺ πρέπει νὰ κάνουμε. Τὸ ἀπάνω μέρος τοῦ κορμοῦ γέρνει ἀπ' τὸ μέρος τῆς κνήμης ποὺ στηρίζει τὸ κορμὶ. Ὁ ἀριστερὸς ὅμος εἶναι λοιπὸν σὲ ἕνα ἐπίπεδο πιδ χαμηλό, ἀπὸ τὸν δεξιό. Ἀλλὰ, ἀντίθετα, ὁ ἀριστερὸς γοφός, ποὺ εἶναι τὸ μέρος ὅπου καταλήγει ὅλη ἡ φορὰ τῆς πόζας, εἶναι πιδ ψηλὰ καὶ προεξέχει. Ἔτσι, ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ τοῦ κορμοῦ, ὁ ὅμος πλησιάζει στὸ γοφὸ ἐνῶ, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ὁ δεξιὸς ὅμος, ποὺ εἶναι ὑψωμένος ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ δεξιὸ γοφὸ, πιδ βρίσκεται πιδ χαμηλά. Αὐτὸ θυμίζει τὴν κίνηση τοῦ ἀκκορντεόν ποὺ μαζεύνεται ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ ἀπλώνεται ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Αὐτὴ ἡ διπλὴ ταλάντευση τῶν ὤμων καὶ τῶν γοφῶν συμβάλλει ἐπίσης στὴ γαλήνια κομψότητα τοῦ ὅλου.

Κυττάζετε τώρα τὸ ἀγαματάκι μου, ἀπὸ τὰ πλάγια. Εἶναι λυγισμένο πρὸς τὰ πίσω. Ἡ πλάτη συστέλλεται ἐνῶ ὁ θώρακας φουσκώνει ἐλαφρὰ πρὸς τὸν οὐρανό. Μὲ μιὰ λέξη τὸ ἀγαματάκι εἶναι κυρτὸ καὶ μιμεῖται τὸ σχῆμα τοῦ C. Αὐτὸ τὸ σχῆμα βοηθεῖ τὸ ἀγαλμα νὰ δέχεται ἅπλετα τὸ φῶς, ποὺ διαμοιράζεται μὲ ἀπαλότητα στὸν κορμὸ καὶ στὰ μέλη του, καὶ ἔτσι συμβάλλει στὴ γενικὴ χάρη.

Τὰ διάφορα αὐτὰ ἰδιαιτέρα χαρακτηριστικὰ ποὺ διακρίνουμε στὸ σκίτσο αὐτό, θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ παρατηρήσουμε σὲ ὅλους σχεδὸν τοὺς ἀρχαίους. Βέβαια ὑπάρχουν πολλὲς παραλλαγές, χωρὶς ἄλλο ἀκόμα θὰ ὑπάρχουν καὶ πολλὲς παραβάσεις στὶς βασικὲς ἀρχές, ἀλλὰ πάντοτε θὰ βρίσκεται στὰ ἐλληνικὰ ἔργα τὸ πιδ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ σᾶς ἔδειξα.

Μεταφράστε τώρα αὐτὸ τὸ τεχνικὸ σύστημα σὲ πνευματικὴ γλώσσα. Θὰ ἀναγνωρίσετε ὅτι ἡ ἀρχαία τέχνη σημαίνει εὐτυχία τῆς ζωῆς, γαλήνη, χάρη, ἰσορροπία, λογικὴ.

Ὁ Ροντέν ἀγκάλιασε μὲ τὸ βλέμμα του τὸ ἀγαματάκι.

—Θὰ μπορούσε κανεὶς, εἶπε, νὰ τὸ ἐργαστεῖ περισσότερο ἀλλὰ κάτι τέτοιο δὲ θὰ εἶχε ἄλλο σκοπὸ παρὰ νὰ μᾶς διασκεδάσει, ἀφοῦ, ἔτσι ὅπως εἶναι, ἀρκετὸ γιὰ τὴν ἀπόδειξή μου· ἄλλωστε οἱ λεπτομέρειες δὲ θὰ εἶχαν νὰ προσθέσουν παρὰ ἐλάχιστα πράγματα. Καὶ προσέξετε μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ μιὰ σημαντικὴ ἀλήθεια. Ὅταν τὰ πλάνα ἐνὸς προσώπου ἔχουν τοποθετηθεῖ καλὰ, μὲ σιγουριά καὶ ἐξυπνάδα, εἶναι σὰν νὰ λέμε ὅτι τὸ πᾶν ἔγινε,

ἔχουμε τὴν ὀλικὴ ἐντύπωση. Οἱ μετέπειτα λεπτομέρειες μπορεῖ ν' ἀρῶσουν στὸν παρατηρητὴ, ἀλλὰ εἶναι σχεδὸν περιττές. Αὐτὴ ἡ ἐπιστήμη τῶν πλάνων εἶναι κοινὴ σὲ ὅλες τὶς μεγάλες ἐποχές· σήμερα σχεδὸν τὴν ἀγνοοῦν.

Ἐπειτα, παραμερίζοντας τὴ πῆλιν μακέτα.

—Τώρα, εἶπε, θὰ κάνω μιὰ μακέττα σύμφωνα με τὴν ἀντίληψή τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου.

Αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ δάσκαλος ἐνεργοῦσε τελείως ἀντίθετα ἀπὸ πρὶν. Ἔστρεψε καὶ τὶς δύο κνήμες τοῦ ἀγάλματος καὶ γύρισε τὸ κορμὶ ἀπὸ τὴν ἴδια πλευρὰ, τὴν ἀντίθετη. Λύγισε τὸν κορμὸ πρὸς τὰ ἐμπρὸς δίπλωσε καὶ κόλλησε ἕνα μπράτσο ἀπάνω στὸ κορμὶ καὶ ἔφερε τὸ ἄλλο πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι.

Ἡ στάση αὐτὴ ἔδινε μιὰ παράξενη ὄψη προσπάθειας καὶ ἀγωνίας. Ὁ Ροντέν σχημάτισε αὐτὸ τὸ σκίτσο τὸ ἴδιο γρήγορα μὲ τὸ πρῶτο, ἀλλὰ ζυλώνοντας ἀκόμα πιδ νευρικὰ τοὺς πῆλινους βῶλους καὶ πιέζοντας μὲ περισσότερο πάθος τὸν ἀντίχειρα.

—Νὰ, ἔκανε, πῶς φαίνεται;

—Ἀλήθεια, θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι βλέπει μιὰ ἀπομίμηση τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου ἢ μᾶλλον κανένα ἀντίγραφο ἀπὸ τὰ ἔργα του. Τί δύναμη! Πῶς τετώνονται οἱ μυῶνες!

—Ἐ, λοιπόν, νά! Παρακολουθεῖστε τὶς ἐξηγήσεις μου. Ἐδῶ, ἀντὶ γιὰ τέσσερα πλάνα, δὲν ἔχουμε παρὰ δύο, ἕνα γιὰ τὸ ἀπάνω μέρος τοῦ ἀγάλματος καὶ ἕνα γιὰ τὸ κάτω. Αὐτὸ δίνει στὴν κίνηση βιαιότητα καὶ συγχρόνως καταπίεση· κι' ἀπὸ κει προκύπτει μιὰ συγκινητικὴ ἀντίθεση μὲ τὴν ἡρεμία τῶν ἀρχαίων.

Οἱ δύο κνήμες εἶναι λυγισμένες καὶ ἐπομένως τὸ βάρος τοῦ σώματος εἶναι διαμοιρασμένο καὶ στὶς δύο γάμπες ἀντὶ νὰ πέφτει ἀποκλειστικὰ στὴ μιὰ ἀπ' τὶς δύο. Ἐδῶ λοιπὸν δὲν ἔχουμε ἀνάπαυση, ἀλλὰ κίνηση τῶν δύο κατωτέρων ἁκρῶν.

Ἐξ ἄλλου, ὁ γοφὸς ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴ κνήμη ποὺ ἔχει πιδ ἀναπαυμένη στάση εἶναι ἐκεῖνος ποὺ ἔχει καὶ ἀνασηκῶνεται περισσότερο, καὶ αὐτὸ δείχνει ὅτι πρὸς αὐτὴ τὴ διευθύνση παράγεται μιὰ ὠθησὶς ὁλόκληρου τοῦ κορμοῦ. Ὁ κορμὸς δὲν εἶναι λυγνότερο ἐξημμένος. Ἀντὶ ὅπως στὸ ἀρχαῖο ἀγαλμα νὰ λυγίζει εἰρηνικὰ στὸν πιδ ὑψωμένο γοφὸ, ἀντίθετα ἀνασηκῶνεται τὸν ὅμο ἀπὸ τὴν ἴδια μεριά, οὕτως ὥστε νὰ συνεχίζει τὴν κίνηση τοῦ γοφοῦ.

Σημειώστε ἀκόμα ὅτι ἡ συγκέντρωση τῆς προσπάθειας κολλᾷ τὶς κνήμες τὴ μιὰ ἀπάνω στὴν ἄλλη, καὶ τοὺς δύο βραχίονες ἀπάνω στὸ κορμὶ καὶ στὸ κεφάλι. Ἔτσι, δὲν βλέπουμε κανένα κενὸ ἀνάμεσα στὰ μέλη καὶ στὸν κορμὸ. Δὲν βλέπουμε πιδ αὐτὰ τὰ κενὰ ποὺ ἐπειδὴ προήρχοντο ἀπὸ τὴν ἐλευθερία μὲ τὴν ὁποία εἶχαν τοποθετηθεῖ οἱ κνήμες, ἔκαναν πιδ ἀνάκληση τὴν ἐλληνικὴ γλυπτικὴ. Ἡ τέχνη τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου ἀναπτύσσει τὰ ἀγάλματα μὲ μιὰ τάση, καὶ μὲ ἕναν ὄγκο. Καὶ μὲ τοῦτο ἔλεγε ὅτι καλὰ ἦταν μόνο τὰ ἔργα ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὰ κυλίσει ἀπὸ ἕνα βουνὸ χωρὶς νὰ σπάσει κανένα μέλος τους· καί, κατὰ τὴ γνώμη του, ὅτι θὰ ἔσπαζε θὰ ἦταν περιττό.

Ἀναμφίβολα, τὰ ἀγάλματα τοῦ φαίνονται ὅτι εἶναι ἐπίτηδες λαβέντα γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσουν αὐτὴ τὴ δοκιμασία. Ἀλλὰ εἶναι τὸ ἴδιο βέβαιο ὅτι κανένα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα δὲν θὰ ἄντεχε σ' αὐτό. Τὰ πιδ ὄρατα ἀγάλματα τοῦ Φειδία, τοῦ Πολύκλειτου, τοῦ Σκόπα, τοῦ Πραξιτέλη, τοῦ Λύσιππου, θὰ ἔφθαναν κομματιασμένα στοὺς πρόποδες τοῦ βουνοῦ. Βλέπετε λοιπόν, πῶς μιὰ ἀρχὴ ποὺ εἶναι ἀληθινὴ καὶ βαθεῖα γιὰ μιὰ σχολή, θεωρεῖται ψεύτικη γιὰ τὶς ἀρχές μιᾶς ἄλλης.

Ἐνα τελευταῖο καὶ πολὺ σημαντικὸ χαρακτηριστικὸ

τοῦ σκίτσου μου εἶναι ὅτι ἔχει τὸ σχῆμα γεισώματος. Τὰ γόνατα ἀποτελοῦν τὸν κάτω ὄγκο, ὁ θώρακας ποὺ πᾶει κατὰ μέσα μιμεῖται τὸ κοῖλον μέρος, καὶ τὸ γερόμενο κεφάλι τὴν πάνω ἐξοχὴ τοῦ γεισώματος. Ἔτσι ὁ κορμὸς εἶναι λυγισμένος πρὸς τὰ ἐμπρὸς ἐνῶ ἦταν πρὸς τὰ πίσω στὴν ἀρχαία τέχνη. Κι' αὐτὸ εἶναι ποὺ μᾶς δίνει τὶς τόσο πολὺ τονισμένες σκιὲς στὸ κοῖλωμα τοῦ στήθους καὶ κάτω ἀπὸ τὶς κνήμες.

Ἔτσι, γιὰ νὰ μιλήσουμε συνοπτικὰ, τὸ πιδ δυνατό πνεῦμα τῶν νεωτέρων χρόνων ἔγραψε τὴν ἐποποιία τῆς σκιάς, ἐνῶ οἱ ἀρχαῖοι τραγοῦδισαν τὴν ἐποποιία τοῦ φωτός.

Καὶ ἐὰν τώρα, ὅπως κάναμε γιὰ τὴν τεχνικὴ τῶν Ἑλλήνων, γυρέψουμε τὴν πνευματικὴ σημασία τῆς τεχνικῆς τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἡ ἀγαματοποιία του ἐκφράζει τὴν γεμάτη πόνο ἀναδίπλωσή τοῦ ὄντος στὸν ἑαυτὸ του, τὴν ἀνήσυχη ἐνεργητικότητα, τὴ θέληση νὰ δοῦ χωρὶς ἐλπίδα ἐπιτυχίας, τέλος τὸ μαρτύριο τοῦ ἀνθρώπου ποὺ βασανίζεται ἀπὸ ἀπραγματοποιήτες βλέψεις.

Γνωρίζετε ὅτι ὁ Ραφαήλος σὲ μιὰ περίοδο τῆς ζωῆς του προσπάθησε νὰ μιμηθεῖ τὸ Μιχαὴλ Ἀγγελο. Δὲν τὸ κατόρθωσε. Δὲν μπόρεσε νὰ ἀνακαλύψει τὸ μυστικὸ αὐτῆς τῆς καταπιεσμένης ὁμηρικότητας. Κι' αὐτὸ, γιὰ τὴν εἰχε γαλουχηθεῖ στὴν ἐλληνικὴ σχολή, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ αὐτὸ τὸ θεῖο τρίο τῶν Χαρίτων ποὺ βρίσκεται στὸ Chantilly, καὶ ποὺ εἶναι ἀντίγραφο ἀπὸ ἕνα ἀξιόλογο ἀρχαῖο σύμπλεγμα τῆς Σιένας. Χωρὶς νὰ τὸ εἰσάγει ξαναρχόταν ἀδιάκοπα στὶς ἀρχὲς τῶν ἀγαπημένων του δασκάλων. Ἐκεῖνες ἀπὸ τὶς συνθέσεις του ὅπου θέλησε νὰ βάλει περισσότερὴ δύναμη δὲν μπόρεσαν νὰ βγάλουν ἀπὸ ἐπάνω τους τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ χαριτωμένο λίκνισμα τῶν ἐλληνικῶν ἀριστουργημάτων.

Καὶ ἐγὼ ὁ ἴδιος ὅταν πῆγα στὴν Ἰταλία, ἔχοντας τὸ κεφάλι γεμάτο ἀπὸ τὰ ἐλληνικὰ πρότυπα ποὺ εἶχα μελετήσει μὲ πάθος στὸ Λοῦβρο, ἐνοιῶσα τὸν ἑαυτό μου παραξυλισμένο πρὸς τὰ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου. Διέψευδαν συνεχῶς τὶς ἀλήθειες ποὺ νόμιζα ὅτι κατεῖχα πιδ δριστικά. «Γιὰ κύτταξε, ἔλεγα στὸν ἑαυτό μου, γιὰ τὴν αὐτὴ ἡ κοιλότητα τοῦ κορμοῦ, γιὰ τὴν αὐτὴς ὁ μῆρὸς ποὺ ἀνασηκῶνεται κι' αὐτὸς ὁ ὅμος ποὺ χαμηλώνει;» Ἡ μου πολὺ ταραγμένος.

Καὶ ἐν τούτοις ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος δὲν μπορούσε νὰ εἶχε γελαστεῖ. Ἐπρεπε λοιπὸν νὰ καταλάβω. Προσπάθησα καὶ τὸ πέτυχα.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος δὲν εἶναι, ὅπως πολλοὶ ὑπεστήριξαν, ἕνας μοναχικὸς στὴν τέχνη. Εἶναι τὸ στεφάνωμα ὅλης τῆς γοιθνικῆς σκηνῆς. Γενικὰ λέγουν ὅτι ἡ Ἀναγέννηση ἦταν ἡ ἀνάσταση τοῦ εἰδωλολατρικοῦ ὁρθολογισμοῦ καὶ ἡ νίκη τοῦ ἐναντίου τοῦ μεσαιωνικοῦ μυστικισμοῦ. Αὐτὸ δὲν εἶναι παρὰ κατὰ τὸ ἥμισυ σωστό. Τὸ χριστιανικὸ πνεῦμα ἐξακολούθησε νὰ ἐμπνέει πολλοὺς καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης καὶ μεταξὺ ἄλλων τὸ Ντοντέλλο καὶ τὸ ζωγράφο Γκυρλάνταϊο ποὺ ἦταν ὁ δάσκαλος τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου.

Ἐχε ἀποδειχθεῖ ὅτι ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος εἶναι ὁ κληρονόμος τῶν εἰκονογράφων τοῦ δέκατου τρίτου καὶ δέκατου τέταρτου αἰῶνα. Κάθε στιγμή βρίσκουμε στὴ γλυπτικὴ τοῦ Μεσαίωνα αὐτὸ τὸ σχῆμα τοῦ γεισώματος ὅπου προηγουμένως ἐπέστησε τὴν προσοχή σας, ξαναβρίσκουμε αὐτὴ τὴν συστολή τοῦ θώρακα, βρίσκουμε τὰ μέλη κολλημένα στὸν κορμὸ καὶ αὐτὴ τὴν στάση ποὺ προοδίδει προσπάθεια. Κυρίως ξαναβρίσκουμε μιὰ μελαγχολία ποὺ ἀντιμετωπίζει τὴ ζωὴ σὰν ἕνα πρᾶγμα περιττό, καὶ ποὺ δὲν ταιριάζει νὰ τῆς ἀφοσιώνεται κανεὶς.

(Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Gzell «L'Art»).

Μεταφ. ΜΙΝΑΣ ΣΩΓΡΑΦΟΥ

«Άντρας καὶ Γυναίκα»

ΕΠΙΛΟΓΗ

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Ἐπεφταν ἡ γῆ, χαμένος θρόμβος.
Μόλις τώρα, ἰδοὺ! ἀναδύθηκε ἀπὸ πνεῦμα
μονήρης, ἀπτή, τρομερῆ, ἡ γήινη σφαῖρα.
Μ' ἀκάθαρτο τὸ φλοιό, μὲς ἀπ' τὸ ζόφο
στάλαξε, σταγόνα στραγγιγμένη.

Ταραγμένες λάσπες πύρινες
παντοῦ τὴν πλημμύρισαν,
μὲ μουγγρίσματα σκάζοντας.
Μὲς ἀπ' τὴν κοιλιὰ τῆς ξεξέλιξε
ἡ σάρκα τῆς χλωρίδας καπνίζοντας.
ὄγκοι γκριζοί, ἀπὸ τὸ θόρυβο
γεννηθήκαν τὰ τέρατα
καὶ τὰ μουγγριτὰ τους ἐνδεα
τοὺς ἀτμούς αὐλάκωναν.

Ἐπὶ τῆς γῆς ἀργὰ
σὲ θουνά ἡ σκοτεινὴ λάσπη
νερὰ τρέξεαν καθάρια
κι' ἀκουσαν μακρὰ οἱ ἐρίζοντες
τὶς μελίζουσες φωνῆς
ἐκβολῶν κι' ἀνέμων.

Νῦν, τὸ ἐπὶ γῆς σκότος δυοῖν ἐσχίσθη·
αἱ ροδόχρωοι νῆσοι ἐγεννήθησαν.
Διεφαίνετο ἡδὴ ἐν τοῖς κόλποις
πυθμὴν ἀρτιγεννητῶν σκοπέλων.
Λεπτὸν τε καὶ γυμνόπους ἔχον
τὴν ἄθικτον καθυστάζον ἐχθρὴν.

ΠΡΟΠΑΤΟΡΙΚΟ ΑΜΑΡΤΗΜΑ

Τὸ φῶς πάνω στὶς ἡσυχῆς θάλασσες
διαχύθηκε ἀργά.
Οἱ ἐρημικοὶ ἥπειροι
κοιμόνταν σὺν κλεισμένα φύλλα.
Τὰ δυὸ πλάσματα ἀρχίζανε

ἐκπληκτὰ νὰ δίνουν τὰ χέρια
μέσα στὴ δροσιὰ καὶ στὴ σιωπῇ.

Στὰ θήματά τους, ξεφωλησμένο περιστέρι
ἢ ἡχὺ σηκώθηκε κ' ὕστερα σάπασε.
Ἄνοιξαν δειλὰ τὴν πηγὴ
κι' ἀφουγκράστηκαν τὸν ὑπόγειον ἴσκιον τῶν νερῶν...
Καὶ μέσα στὸν ἴσκιον ἀντίκρυσαν
δυὸ μορφῆς ποὺ ἀνεβαίνανε τρέμοντας
ἀπὸ τοὺς ἀναποδογυρισμένους οὐρανοὺς.

Μὲ θαυμασμό κ' ἐκπληξὴ τότε κοιτάχτηκαν
ψηλάφισαν τὴ γῆνιαν τους ἀνάμεσα οὐρανοῦ καὶ γῆς
καὶ ῥίγησαν σὺν ἀπὸ ἀνεμο.
Μέσα στὰ στέρνα τῆς λάσπης
σὰ μουγγριτὸ κύματος
φούσκωνε μιὰ ἀγνωστὴ θλίψη...
Ἐπὶ τῆς γῆς, πλάγιασαν
κι' ἐσφράγισαν τὸν πηλὸ
μ' ἀσθηστὰ ἔχνη.

ΓΗΝΟΣ ὙΣΤΕΡΑ ΑΠΟ Τ' ΑΜΑΡΤΗΜΑ

Τοὺς ἐνίκησε ἡ κοῦραση.
Κοιμήθηκαν ἀπάνω στὴ γῆ
ἀναπνεόντάς τιν.
Τότε, ἀρχισαν σταγόνες
νὰ σκαλώνουν στὶς φλέβες τῶν γκερμενῶν,
τὰ μαλακὰ αὐτὰ ἀνοίγανε τῆς κάμπιας
στὰ ζεστά κοιλάδια.
Ἐνα μουγγριτὸ
γιδίμισε τὴ γυναῖκα ὥσάν κοχλὶ
καὶ τῆς ἔφερε τ' ὄνειρο.

Ἦχος ἀκούστηκε μακρὰ
γεννημένος ἀπὸ τ' ἀκρογιάλια
σὺν ἀπὸ χορδῆς παμπάλαιες, ἀσημένιες
μὰ πάλι μπορεῖ νάταν ὁ ἀγέρας
τοῦ ἀπείρου ποὺ ἔλειχε τὰ θουνά.

Μεθυσμένες ἀπὸ τ' ἀποκάρωμα
οἱ πέτρες ἀρχίζαν
νὰ φθείρονται τυλιγμένες
ἀπὸ φωτεινὴ σκόνη καὶ πνοὴ
φρίσσοντος ἀνέμου.
Σὰ νεανικὸ μάγουλο
ἐξάναβε ἡ δημιουργία.

Μὲ τὴ γυναῖκα
ἐκλαιγε στὴ νάρκη τῆς.
Ἵσμη, ἰδρωτὰ
ἀνάδιδε κιόλας τὸ διασμένο κορμί τῆς.
Ζουλῶντας τοὺς μαστοὺς στ' ἀργιλοχώματα,
γυμνὴ καὶ σπαραγμένη ἀναστένανε
κάτω ἀπὸ τοὺς ἐρημικοὺς οὐρανοὺς.
Δίπλα τῆς, σκεφτικὸς
ἄκουγε ὁ ἄντρας τὸ τραγούδι
τῆς λιμνοθάλασσας.

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ

Στὰ νερά καὶ στὰ χῶματα μιὰ μέρα εἶδα πλημμύρα φωτός·
γαλήνιες ἔβριθαν παντοῦ θαυμασιεὶς χλόες.

Ἀνθρώποι ἀναπαύονταν πάνω στ' ἀνθισμένα λειβάδια,
ὑπτιοί, σὰ νὰ κρυφάκουαν, μὲ τὸ πρόσωπο
ἀπὸ τὸ γλαυκὸ τ' οὐρανοῦ φωτισμένο.

Ἀκουαν στ' ἀκρωτήρια τὸ πάφλασμα τῶν κυμάτων·
ἀνέβαινε στοὺς θαθεῖους οὐρανοὺς
κ' ἔσθηνε σὰ μεθυμένο σμήνος.

Ἐλαμψε μιὰ στιγμὴ, ὥς σταγόνα,
στὸ χεῖλος ἐνὸς κύκλου αἰώνιου φωτός καὶ σιωπῆς
ἢ πράσινη γῆ.

Ἐπὶ τῆς γῆς, πλάγιασαν
κι' ἐσφράγισαν τὸν πηλὸ
μ' ἀσθηστὰ ἔχνη.
Ἐπὶ τῆς γῆς, πλάγιασαν
κι' ἐσφράγισαν τὸν πηλὸ
μ' ἀσθηστὰ ἔχνη.

Τὸ φῶς, ὅταν τὸ θράδυ πιά ἔφτασε
μαζεύτηκε πάνω στὶς διαυγεῖς λίμνες
καὶ σπύθισε
γιατὶ ἔφευγε, λατρευτὸ περιστέρι.
Εἴμαστε πάνω στὰ λειβάδια πεσμένες ὀπῶρες.
Μαζί μας, τὰ θουνά, εὐθιζόνται ἐλοένα
στὸν ἴσκιον.

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Ἀνθρώπινη φωνή, ἵνα χλόης!
Ἔτσι μιὰ μέρα θὰ συριζεῖ ὁ αἰώνιος ἀνεμος
μὰ σὺ δὲ θὰ εἴσκιοςαι πούθενά πιά.
Τόσο φευγαλέο
τὸ μουρμούρισμά σου ἦταν.

Ἀπάνω σου κρέμονταν
συμπαντικοὶ καταρράχτες·
μὲ μουγγριτὰ σκιζόταν τὸ ἔδαφος,
μ' αὐτὸ ποὺ πάντα πρῶτο ἀνέβαινε
ἦσαν ἐσύ, μικρὰ ψίθυρος·
δειλὰ ἔκραζες, μονάχος,
ἀνάμεσα στὰ ἐρείπια.

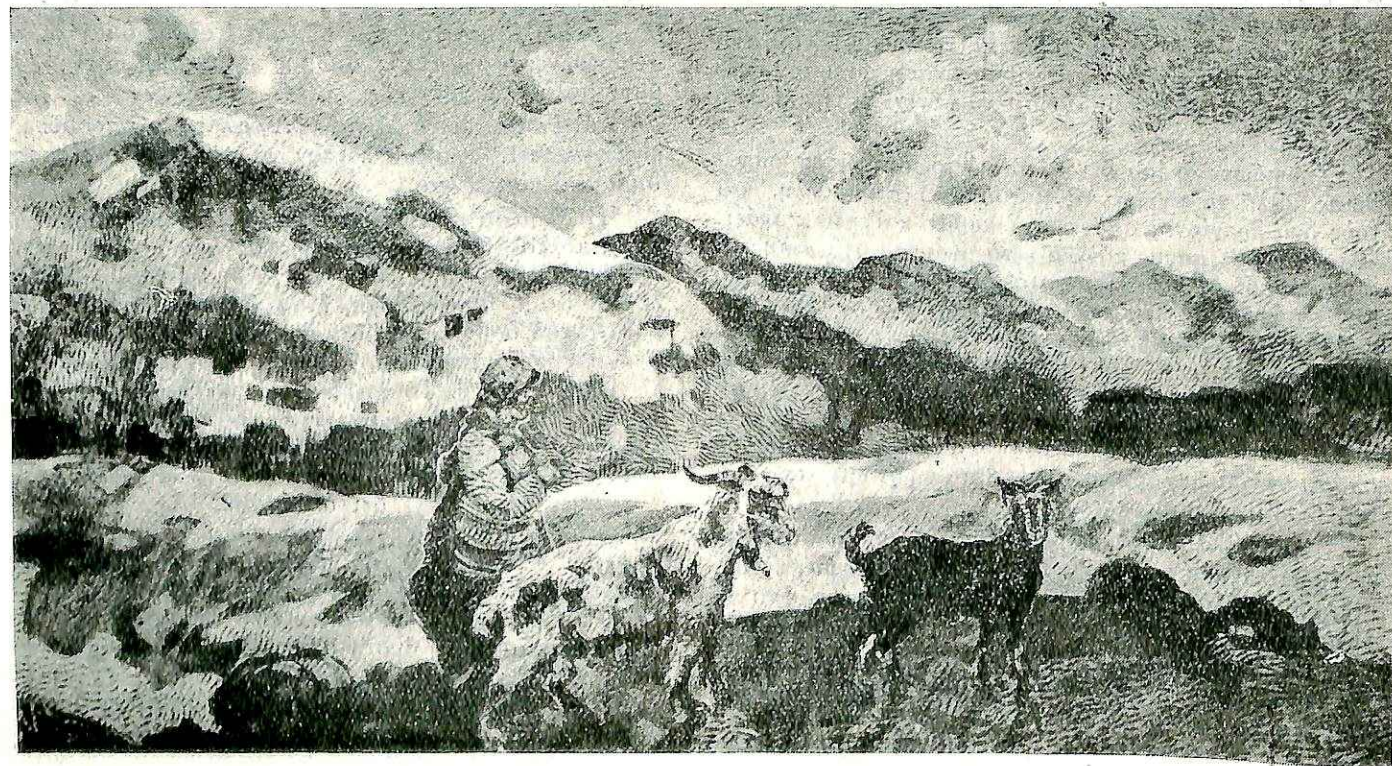
Νυχτερινὸ μίλημα ἀγνώστων, ἀκούοντάς σε,
κάποτε, πίσω ἀπὸ ἕνα τοῖχο,
τόσο λεπτὸ, μὰ ποὺ σ' ἀρποῦσα ἀπ' τὴ σιωπῇ
μιὰ ἀγωνία μὲ νικοῦσε.

Ἦσαν στὸ χρόνο
ὥσάν πουλὶ σὲ σκυθρωπὸ θάσος
ποὺ μόλις στὸ κλαρί πάνω θαρραίνει,
ὥσάν πουλάκι ποὺ δὲ γνωρίζει τίποτα,
ἀπὸ τὸ σύντομό του μόνον ἥλιο εὐτυχισμένο.

Θὰ σήσεις!
Ἐρημικὴ ἀχολόγησες!
Ἔτσι μὲς στὸ μονήρες σπίτι του
κάποιος κατὰ τὸ θράδυ τραγουδεῖ
νὰ τὸν ἀκούσουν.

Μετ. ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ

↓ Ἀπὸ τὴν Ἐκδοσὴ τῶν «17» →



ΕΠ. ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΡΩΤ. ΣΤΟ ΧΕΙΜΑ



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ

Η Α. Υ. ΠΡΙΓΚΗΨ ΝΙΚΟΛΑΟΣ



ΤΖΕΝΗ ΔΙΜΠΕΡ ΑΡΓΥΡΟΥ

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΑ

Η παρακμή της Ποίησης

ΜΟΥ ξεχεται η διάθεση να μιλήσω για ένα ξεαί-
σιο άνθος που πάει να μαραθεί, αν είναι αλή-
θεια ότι η ποίηση περνάει σήμερα μια βαθειά
παρακμή και κρίση, αν είναι αλήθεια ότι μιλάει σαν η
ποίηση να παρέχεται σε μια μορφή της τέχνης. Γιατί
πραγματικά, αν η τέχνη στάθηκε ο παραδείσιος τόπος
του πολιτισμού, η ποίηση υπήρξε το θαυμασιώτερο άν-
θος της. Αν αλήθεια η ποίηση πάει να αβύσει, μου
φαίνεται σαν όλη η μουσική του κόσμου να κινδυνεύει
να σωπάσει για πάντα.

Μ' αυτό το αίσθημα, ένα βαθύ κι αέραντο βλέμμα,
η όραση του λογισμού, αντικρύζει ολόκληρη την φιλολο-
γική ιστορία του ανθρώπου και προσπαθεί να καταλή-
ξει σ' ένα γενικό συμπέρασμα για τη μελλοντική τύχη
της ποιητικής τέχνης.

Η σκέψη πρέπει ν' ανατρέξει σε πολύ παλιά χρόνια,
στην αύγη του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Φτάνει έτσι
στην εποχή που μεσολάβησε ανάμεσα στον Όμηρικόν
επικό κύκλο και τον έκτο αιώνα. Την αρχαϊκή εκείνη
εποχή των ελληνικών γραμμάτων, όλη η τέχνη του λόγου,
ανεξάρτητα από το είδος της περιεχόμενο, εκφράζεται
με την ποιητική μορφή. Τό έπος, η μυθολογία, η λυρική
έκφραση, ακόμα κι ο φιλοσοφικός στοχασμός είναι δια-
τυπωμένοι σε έμμετρο λόγο. Δέ γράφει μόνον ο Ήσιο-
δος τη Θεογονία του σε στίχους, αλλά κι αυτοί οι με-
γάλοι προσωκρατικοί φιλόσοφοι, όπως ο Πυθαγόρας,
ο Ξενοφάνης, ο Έμπεδοκλής, αναπτύσσουν την φιλοσο-
φική τους σκέψη με το περίτεχνο ύφος του ποιητικού
λόγου. Μέσα στον κύκλο του λόγου δυο μεγάλες παρο-
υσίες ξεχωρίζουν κι αποτελούν όλον του τον κόσμο. Όλη
η λογοτεχνία της εποχής, όπως θα λέγαμε σήμερα, κλεί-
νεται μέσα στην ποίηση. Κι όλη η γνώση, που δεν έχει
άκόμα καταμεριστεί σε ειδικές μορφές, βρίσκεται μέσα
στην φιλοσοφία. Και οι δυο αυτές περιοχές, τόσο η
καθαυτε ποίηση, όσο και η φιλοσοφία, εκφράζονται
με την ίδια έμμετρη ποιητική γλώσσα. Είναι η εποχή
της απόλυτης βασιλείας του ποιητικού λόγου. Κάθε τί
που γράφεται, γράφεται σε στίχους. Δεν υπάρχει άλλη
μορφή του γραπτού κι έντεχνου λόγου, εκτός από την
ποιητικήν έκφραση. Αυτή είναι η αρχέγονη παντοκρα-
τορία της ποίησης μέσα στην ιστορία του λόγου. Μια
εποχή που ασφαλώς οι σύγχρονοι ποιητές θα την ανα-
πολούν νοσταλγικά σαν τον άπολεσθέντα παράδεισο
της τέχνης τους.

Κατά τον 6ο αιώνα όμως συντελείται ένα νέο μεγάλο
γεγονός στην φιλολογική ιστορία του αρχαίου κόσμου.
Γεννιέται κι εμφανίζεται ο πεζός λόγος. Στη Μίλητο,
που είναι η προκλασική Αθήνα, εμφανίζονται τα
πρώτα πεζογραφήματα. Το ιστορικό στοιχείο που ένυ-
παρχει σε μυθική μορφή μέσα στο έπος, αποκτάει μια
ανεξάρτητη κι αναπτυγμένη ύπoσταση με την εμφάνιση
των «λογογράφων» και της ιστοριογραφίας. Η μετά-
βαση από το μύθο στην ιστορία, παρακολουθείται από
την υποκατάσταση του έπους με την ιστοριογραφία. Το
έπος, η μυθολογημένη ιστορία σε ποιητική γλώσσα, ξε-
λίσσεται σε πραγματική ιστορία σε πεζή κι άκριβη γλώσσα.
Ο Έκκατος ο Μιλήσιος, ο Φερεκύδης και άλλοι, αρχί-
ζουν να γράφουν σε πεζή γλώσσα τις γνωγραφικές τους
περιηγήσεις, τις ιστορίες των πολιτειών, την καταγωγή
και τη γενεαλογία των έπιφανών οικογενειών, δίνοντας
έτσι κάτι σαν το χρονικό της εποχής τους. Αμέσως
έπειτα η ιστορία του Ηροδότου και ειδικώτερα η ιστο-
ρία του Θουκυδίδη δίνουν την κλασική της μορφή στην

αρχαιοελληνική πεζογραφία. Στην περιοχή της φιλοσο-
φίας, ο Θαλής, ο Αναξίμανδρος και ο Αναξίμανδρος, όλοι
τους μιλήσιοι φιλόσοφοι, διατυπώνουν για πρώτη φορά
την άπλοϊκή τους υλιστική φιλοσοφία σε πεζό λόγο.
Έπειτα, περνώντας από τους διαλόγους του Πλάτωνα,
όπου η παρουσία της ποίησης είναι ακόμα ισχυρή, κα-
ταλήγει η φιλοσοφία στο πεζό... κι ακριβολογικά κείμενο
του Αριστοτέλη. Έτσι βλέπουμε η αρχαϊκή παντοκρα-
τορία της ποίησης να περιορίζεται κατά την κλασική
εποχή. Η εμφάνιση του πεζού λόγου περιορίζει την
ποιητικήν έκφραση στο λυρικό και δραματικό τομέα,
ένω το έπος, αρχέγονη μορφή της ποίησης, παρέχεται
από τον κόσμο της αρχαίας τέχνης. Το πρώτο γενικό
συμπέρασμα είναι, ότι κατά την κλασικήν εποχή ο έμ-
μετρος λόγος παύει να είναι το γενικό έκφραστικό μέσο
του γραπτού λόγου. Η ποιητική γλώσσα παραμένει
όμως σαν έκφραστικός τρόπος δύο κύρια τεχνών, της
ποίησης και του θεάτρου. Η αρχαία λοιπόν κλασική
εποχή περιστέλλει για πρώτη φορά τον έμμετρο λόγο
από γενικό έκφραστικό μέσο, σε γλώσσα προπαντός της
ποίησης και του θεάτρου. Η ανάπτυξη του ανθρώπινου
πολιτισμού ζητάει στη μορφή του πεζού λόγου ένα άκρι-
βέστερο όργανο, μια σαφέστερη γλώσσα από τη γλώσσα
της μεταφορής και της ποιητικής φαντασίας, για τη
διατύπωση της φιλοσοφικής σκέψης και την καταγραφή
της ιστορικής πείρας.

Η διανομή αυτή της περιοχής του έντεχνου λόγου
που συντελέστηκε κατά την κλασική αρχαιότητα μεταξύ
του έμμετρου στίχου και του πεζού λόγου, εξακολουθεί
να υφίσταται, παρά τη μεσολάβηση μιας απέραντης φι-
λολογικής ιστορίας, μέχρι τον πρόσφατο ακόμα 19ο
αιώνα. Τότε αρχίζουν να παρουσιάζονται μερικά νέα
φαινόμενα που επηρεάζουν βαθύτατα την τύχη της ποι-
ητικής τέχνης. Στην περιοχή του θεάτρου, μετά τη δρα-
ματική δόξα του Σαίξπηρ, την παρουσία του Ρακίνα
και του Κορνέγι, βλέπουμε την τελευταία σημαντική
ανάλαμπη της ποίησης στον Φάουστ του Γκαίτε. Το
Θέατρο, μια ολόκληρη ειδική μορφή της τέχνης, απο-
χωρεί όριστικά από τον κόσμο της ποίησης και περνάει
στην κατηγορία της πρόζας. Η ποίηση απομονώνεται
έτσι ουσιαστικά στον έαυτό της και ειδικά στη λυρική
της μορφή. Μια άλλη σημαντικώτερη ακόμα αλλαγή
συντελείται κατά το δεύτερο μισό και το τέλος του 19ου
αιώνα. Ένώ μέχρι τότε η ποίηση αποτελεί την κύρια
και δεσπόζουσα μορφή της φιλολογικής έκφρασης, το
μυθιστόρημα με τον Μπαλζάκ, τον Σταντάλ, τον Ζολά,
τον Ντοστογιέφσκι και άλλους, έρχεται να καταλάβει
την πρωτεύουσα θέση και ν' αποτελέσει τον κύριον όγ-
κ και το κέντρο της φιλολογικής δημιουργίας. Το άνθω-
πινο ένδιαφέρον μεταφέρεται από την έξαρση και το
ύψος του ποιητικού λόγου, στη θεομή ατμόσφαιρα του
ρομάντζου, που περιγράφει και αναλύει τον ζωντανόν
άνθρωπο, τις περιπέτειές του, τα πάθη του και την
ψυχολογία του.

Αλλά επειδή μια κυριαρχία δεν μπορεί να διατη-
ρηθεί παρά με τη συνήχη της επέκτασης, η απομόνωση
της ποίησης στον έαυτό της αρχισε να φθείρει την ίδια
την ύπoσταση και τη μορφή της. Κατά τις αρχές του
20ου αιώνα αρχίζουν να πέρνουν ευρύτατη έκταση
όρισμένες σημαντικές αλλαγές μέσα σ' αυτό το λυρικό
φρούριο που είχε αποτραβηχθεί η διαρκώς υποχωρούσα
ποίηση. Η ποιητική μορφή αρχίζει να χάνει ένα-ένα
από τα κλασικά χαρακτηριστικά της. Η εμφάνιση του

ελεύθερου στίχου εσήμαινε την απώλεια για τον ποιη-
τικό λόγο του μέτρου και της ρίμας. Μένει ακόμα ο
ρυθμός, αλλά ένας ρυθμός που δεν έσφαρκώνεται στους
κανόνες του μέτρου, αποτελεί περισσότερο το ελεύθερο
πνεύμα του στίχου. Ταυτόχρονα μ' αυτή την εξέλιξη δέ
λείπει μια παράλληλη αλλά σπανιώτερη τάση, το ποίημα
να γράφει πεζά και να εγκαταληφθεί έτσι κι ο ρυθμός,
το τελευταίο μουσικό στοιχείο που διατηρούσε ακόμα η
ποίηση. Μ' αυτό τον τρόπο η σύγχρονη εποχή εκδηλώ-
νει μια τάση απομυθικοποίησης του στίχου. Κι αν
αυτό το φαινόμενο εξακολουθήσει αναπτυσσόμενο, θα
καταργήσει τελικά κάθε διαφορά μορφής ανάμεσα στην
ποίηση στην πεζογραφία. Ένα τέτοιο δέ αποτέλεσμα
δεν μπορεί παρά να είναι μοιραίο για την ποίηση. Ού-
σιαστικά θα εσήμαινε την απόδο της σαν μιας μορφής
της τέχνης. Ανακεφαλαιώνοντας τώρα τη μέχρι σήμερα
ιστορική εξέλιξη της ποιητικής μορφής, καταλήγουμε
στο ακόλουθο συμπέρασμα. Η ποίηση από γενική μορφή
του λόγου κατά την αρχαϊκή εποχή, περιορίζεται κατά
την κλασική εποχή στη λυρική έκφραση και το θέατρο,
στοιχούς νεώτερους χρόνους απομονώνεται στο λυρικό της
είδος, και τέλος η σύγχρονη τάση πάει ν' απογυμνώσει
την ποίηση από τα κύρια χαρακτηριστικά της, όπως το
μέτρο, η ρίμα και ο ρυθμός.

Η ιστορική λοιπόν εξέλιξη του ποιητικού λόγου
τον παρουσιάζει σε μια έκφραστική μορφή διαρκώς πε-
ριοριζόμενη όλο και σε μια στενότερη περιοχή με μια
τελική απώλεια των ειδικών της χαρακτηριστικών. Όλο-
κληρη η ιστορία της παγκόσμιας φιλολογίας δμοιοποιεί
μια σταθερή τάση του ποιητικού είδους προς την εξα-
φάνισή του. Μοιάζει σαν η ποίηση να τείνει να κλείσει
τον ζωϊκό της κύκλο. Η τάση αυτή είναι ένα βέβαιο
γεγονός, και αν εξακολουθήσει ν' αναπτύσσεται και στο
μέλλον, θα εξαφανιστεί τελικά την ποίηση σε μια μορφή
της τέχνης. Βλέπω ένα μέλλον που πάνω του μεσουρανεί
το λαμπρό άστρο της τέχνης, αλλά βλέπω ένα μέλλον χω-
ρίς ποίηση. Όμοιογώ ότι μια τέτοια μελαγχολική προ-
οπτική δεν πρόκειται να ευχαριστήσει τους ποιητές. Αλλά
σκοπός μας δεν είναι να τους δυσχεράσουμε, αλλά να
διαπιστώσουμε ένα ιστορικό γεγονός.

Η τελευταία ανάλαμπη της ποιητικής δημιουργίας
στάθηκε η σουρρεαλιστική επανάσταση. Μια πραγμα-
τικά κοσμοϊστορική επανάσταση στην ιστορία των μορ-
φών της τέχνης. Ο σουρρεαλισμός όμως, που ξεπερά-
στηκε πιά, δεν άφησε πίσω του τόσα πράγματα, όσα
υποσχέθηκε η επαναστατική του ορμή. Υπήρξε περιο-
σότερο μια καταλυτική παρά δημιουργική επανάσταση.
Κατέλυσε την κλασική μορφή, αλλά δεν έβαλε στη θέση
της ένα νέο ολοκληρωμένο πρότυπο. Κι έτσι σήμερα,
μετά τον κατακερματισμό της κλασικής μορφής και τη
σχετική ανανέωση της έκφρασης, η μεγάλη κρίση της
ποίησης ξαναπροβάλλει και συνεχίζεται. Έτσι μοιάζει
σαν η σουρρεαλιστική ποίηση να στάθηκε το κύκνειο
άσμα των ποιητών.

Η δεύτερη σκέψη μετά τη διαπίστωση της παρακμής
της ποίησης, αναζητά τους λόγους και τις αιτίες του
φαινομένου. Η ποίηση σε μια τάση ώραιοποίησης και
ιδεαλιστικής έκφρασης του κόσμου και της ζωής, μοιά-
ζει ν' αντιστοιχεί περισσότερο προς την παιδική και την
εφηβική ηλικία της φιλολογίας. Είναι κόρη της φαν-
τασίας μιας παιδικής ανθρωπότητας. Αν η ανάπτυξη
κι η επιβολή της επιστήμης μας μεταφέρει σ' έναν ρεα-
λιστικώτερον κόσμο, ο κόσμος αυτός δέ φαίνεται να
είναι ένα κατάλληλο κλίμα για την επιβίωση της ποιη-
τικής τέχνης. Η ρομαντική ψυχή της ποίησης εκπνέει
πάνω στο άστρογγο και πετρώδες έδαφος ενός ρεαλι-
στικού κόσμου. Το θετικό πνεύμα των νέων καιρών δέ φαί-

νεται πως μπορεί να θρέψει και να εμπνεύσει μια τέχνη
καθαρά ρομαντικής διάθεσης.

Αν όμως η ψυχή της ποίησης είναι η έξαρση και
το ύψος, είναι δύσκολο να φαντασθεί κανείς ότι ο άν-
θρωπος θα πάψει να αισθάνεται παρόμοιες τάσεις. Είναι
δύσκολο στον άνθρωπο να παραιτηθεί από την αγάπη
των άστεριών. Έτσι μοιάζει πως τη στιγμή που το
ποιητικό σώμα πεθαίνει, η ποίηση άφνει την ψυχή της
μέσα στις άλλες τέχνες. Η ποίηση παρέχεται αφιόνοντας
μας σαν κληρονομιά το ποιητικό αίσθημα που θα το
συναντάμε πάντα μέσα στην ουσία της τέχνης.

Η ποιητική δημιουργία υπήρξε αναμφισβήτητη η
ρομαντικότερη δόξα του πολιτισμού του παρελθόντος.
Πρέπει τώρα να λυπηθούμε γιατί μια μορφή της τέχνης
τείνει να εξαφανιστεί. Να μου επιτρέψετε ν' απαντήσω
κατά έναν έμμεσο τρόπο. Χαρίς να υποτείνω σε τίποτα
έναν πολιτισμό που παρέχεται, θρέφω πολύ μεγάλες
ελπίδες στα δώρα που φέρνει ένα άγνωστο και υπέροχο
μέλλον. Αυτός ο άγνωστος και καταπληκτικός άνθρωπος
του μέλλοντος, που φτάνει με γοργά βήματα, δέ μοιάζει
να είναι τόσο ποιητής, μ' κλείνει μέσα του μια νέα πιο
δυνατή και ρωμαλέα φύση. Χαμογελάει ευχάριστα αντι-
κρύζοντας την ποιητική νοητεία του παρελθόντος, μ'α
προχωρεί γρήγορα στα θετικώτερα και λαμπρότερα έργα
που τον περιμένουν. Αν η ποίηση στάθηκε η αύγη
της τέχνης του παρελθόντος, δεν ξέρουμε πιο μεγαλείο
επιφυλάσσει το μέλλον στον έαυτό του για να νικήσει
στην άμιλλα των πολιτισμών.

ΕΥΓΥΧΙΟΣ ΦΙΚΙΩΡΗΣ

*

Από την Έκδοση των «17»



ΟΥΜΒΕΡΤΟΥ ΑΡΓΥΡΟΥ

Ο ΝΑΥΑΡΧΟΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ

Τὸ μυθιστόρημα

Οἱ περισσότεροί ἀπ' αὐτοὺς ζήτησαν νὰ ἐκφράσουν γενικὲς εἰκόνες τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς στὰ διὰφορα ἐπίπεδα. Εἰδικὰ μάλιστα ἐκείνοι ποὺ σκοπὸ ἔπρεπε νὰ σταθοῦν στὸ ἔδαφος τοῦ φαινομένου, δὲν μπόρεσαν ν' ἀρκεστοῦν καὶ νὰ σταματήσουν στὴν ἀνάγλυφη ἀναπαράστασή του, τόσο πολὺ δονοῦνται ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ

Καθώς ἔστρεψε τὴν προσπάθειά του ὁ ναυτοραλ-
σμός νὰ φωτογραφήσει τὴν ἀθλιότητα μιᾶς συνθήκης

Όμως πάντα τὸ πλέγμα καὶ τὸν ἄξονα τῆς καλλι-
τεχνικῆς τοῦ δραστηριότητος θ' ἀποτελεῖ μιὰ «κρίση,
κρίση ἠθικὴ». Καὶ τότε μέσα σὲ μιὰ τέτοια ἀτμόσφαιρα
δὲν ἀναζητοῦμε τὴν ἀπόλυτη ἀλήθεια τοῦ ἀτόμου καὶ
τῶν καταστάσεων. Δεχοῦμαστε ἀπλοῦστα τὴ συνθήκη
ποὺ δημιουργεῖ ὁ τεχνίτης καὶ μᾶς ἀναγκάζει νὰ τὸν
ἀκολουθήσουμε στοὺς δρόμους ποὺ θὰ μᾶς ὀδηγήσει καὶ
ἀφηνόμαστε σ' αὐτὴ τὴ χειραγώγηση δίχως καμμιὰ κού-
ραση. Εἶναι ἐνδεχόμενο ἡ τεχνονομία του, ἡ φωνὴ του
ἄλλες φορὲς νὰ βροῖκει πλατυτέρα ἀπήχηση, κι' ἄλλες
πάλι φορὲς νὰ προκαλεῖ ἀντιδράσεις, νὰ γνωρίζῃ τὴν
ἄρνηση καὶ τὴν ἀπόκρουση. Συχνὰ τὸ κοινὸ κρατᾷ τὶς

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΛΙΟΣ



ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ : Δις Τ. Α. ΒΟΥΛΓΑΡΗ

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

Επιτέλους! Ύστερα από πολλούς μήνες που η Πινakoθήκη έμενε ακυβέρνητη, ύστερα από τόσες διαμάχες, συμβούλια και διαδουλία που είχαν επιχειρήσει και δημιουργήσει οι έμμεσα και άμεσα ενδιαφερόμενοι, έγινε τελικά ο διορισμός του νέου Διευθυντού τής Έθνικής Πινakoθήκης από τον Υπουργό τής Παιδείας, δαύτ' ούτως ή άλλως προεπιλεγμένο αὐτῇ τῇ

Είπαμε υποχρεωμένοι να δηλώσουμε πως όλο αυτό το περιεχόμενο αυτή τη λύση, με τον διορισμό του κ. Μαρίνου Καλλιγιά, "Όχι θέσθαι γιατί έχουμε τίποτα έναντιόν του αλλά γιατί μās είχαν κατηγορηματικά διαβεβαιώσει—όπως φάνηκε όμως άνωποστατα— πως ο νέος διευθυντής ποτέ του δέν ήθελε να αναμειχτεί στην ενεργό καλλιτεχνική κρατική διοίκηση. Κι' αυτός ήταν και ο λόγος που δέν τον αναφέραμε σε πολλοί μας χρονικοί γιά την Πινakoθήκη, παρά μόνον στην Εταιρεία Προβλεπώντων, κι' αυτός δέν δέχονταν πάλι τη δέση.

νάχα τὸν Παντελεῖ Πρεβελάκη πού κι' αὐτός δὲν δέχονταν τὴ δέσφιν.
Εἴμεθα ἐξαιρετικά χαρούμενοι γι' αὐτὸν τὸ διορισμό. Ὁ ὕπουργός τῆς
Παιδείας ἔκαμε μὲ τὴν ἀπόφασή του αὐτὴ ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα καλὰ γιὰ
τὴν καλλιτεχνία τῆς Πατρίδας μας. Ὁ Μαρῖνος Καλλιγᾶς, ὁ αἰσθητικὸς καὶ ὁ
τεχνοκρίτης, εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς καλοὺς Ἕλληνας, ἄριστος σὲ μέρωση, γνώ-
σεις καὶ ἀντικειμενικὴν παρατηρητικότητα. Εἶναι ἓνας πρῶος καὶ εὐκρινὴς ἄν-
θρωπος μ' ὅλο τὸ ἀπαιτούμενο σθένος γιὰ μιὰ δικαία καὶ τίμια διοίκηση καὶ
διαφάνεψή καδὲ ἀναμφωμένο ζητήματος. Δὲν εἶναι ἀτομικὸς φίλος μας γιὰ νὰ
παρεξηγηθοῦμε στὰ παινέματά μας γι' αὐτόν! Εἶναι φίλος κ' ἐραστὴς τῆς τίμιας
τέχνης, τῆς ἑλληνικῆς τέχνης πού κ' ἡμεῖς τόσο λατρεύουμε, εἶναι ἓνας εὐλι-
κρινὴς καθοδηγητὴς κ' ἐρμηνευτὴς καδὲ καλλιτεχνικῆς δημιουργίας — κι' αὐτὸ
εἶναι ἀρκετό. Ἀπὸ καὶ τὸν ξέρουμε! Ἐταί τον γνωρίσαμε, στὶς κριτικὲς του καὶ
τὶς ἀγάπες του γιὰ τὴς Καλὲς Τέχνες...

Δέν μένει λοιπόν πιά πορά να παραμερισιδεῖ τὸ γρηγορώτερο κάθε κακή καὶ παροδική —τὸ ἐλπίζουμε! — δυστυχία καὶ κακομοιρία ποὺ δέρνει τὴν Ἑλλάδα μας, γιὰ νὰ μπορέσει ὁ νέος Διευθυντὴς τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης κ. Μαρῖνος Καλλιγᾶς νὰ ἀποδώσει ὅτι ὀρέγεται καὶ πάλλεται θαδεῖα του.

ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΙΓΟΣ

Ἡ Μετάφραση

Ὁ μόχθος, μὰ μπεῖς μέσα στὴν πνοή καὶ
 στὸ νόημα τῆς ξένης γλώσσας, καθὼς ἐκ-
 φράζεται ὅχι μονάχα μὲ τὴν ξενὴ λέξη καὶ
 μὲ τὸν ἰδιαιτέρου ἐτυμολογικοῦ χρωματισμὸ
 τῆς, παρά, πρῶτα καὶ κύρια, μὲ τὴ διαπο-
 ρετικὴ τοποθέτησιν τῆς λέξεως μέσα στὴ
 φράση, εἶναι μόχθος πολλῶν χρόνων καὶ
 μεγάλῃς ἐξοικειώσεως. Ἀπὸ παιδί μὲ χιν-
 ποῦσε στὸ μᾶτι πῦρ, ἀξάφην, ἐνῶ στὴ δι-
 κιά μας γλώσσα πολλὰς φορὲς μπαίνει στὴ
 φράση πρῶτο τοῦ ῥήματος καὶ μάλιστα ὅταν
 ἐκφράζει δράσιν προσώπου, κ' ἔτσι τοῦ ἑά-
 ρους δίνεται σ' αὐτὴ τὴ δράση καὶ τοῖς ἐξ-
 ἡ ἑξὴν γλώσσα τοῦ γεγονότος, στὴν ἰδίαν φράση
 δίνοντας τὸ βάρος στὸ πρόσωπον καὶ ποῦ δρᾷ.
 Μεταφράζοντας, χωρὶς νὰ ἐκνευρώσῃς μὴ
 τέτοιον φράση, καὶ ἀσχημὴ ἐκφράξεις, καὶ
 καμνυρὰς πῶς δὲ φράσαι παραπλανᾷς,
 καὶ τὴν ψυχολογικὴν καταγωγὴν, μῆτε τῆς ἐξ-
 ἡς, μῆτε καὶ τῆς διᾶς σου τῆς γλώσσας...

Κι' ἔτσι ἀρχίζει τοῦ δεύτερου ἔργου, ν' ἀ-
 φομοιώσῃς τὸ στοιχημὸν τοῦ κείμενου μὲ
 τὸ νόημα τῆς γλώσσας σου, μὰ βρεῖς τὰ
 φραστικὰ μέσα τῆς γλώσσας σου πού ν' ἀ-
 ναλογεῖται — ὅχι, ν' ἀντιστοιχοῦναι — στὸ
 λεχτικὸν τῆς ξένης. Κι' αὐτὸ δὲν εἶν' ἐπιλο-
 κώτερο ἀπὸ τὴν κατανόησιν τοῦ κείμενου.
 Ἡ καθὲς γλώσσα ἔχει τὸν πλοῦτον καὶ τὴν
 φτωχίαν τῆς εἶναι ζήτημα γλωσσικοῦ τε-

λέντου, νά νικήσῃ ἡ φτώχεια καὶ νὰ ν' ἀναδειχθῇ ὁ πλοῦτος. Ἐδῶ εἶναι ἡ τρίτη ἐργασία, ἡ καθαρὰ λογοτεχνική: νὰ ἔχεις ἀνακαλύψει τὸ ὕψος σου, νὰ εἶναι ὕψος ἀπαραιτήτως ἑλληνικό καὶ νὰ χτίσεις τὴ φράση σου μὲ τὸ λογοτεχνικό σου τὸ ὕψος. Οὔτε ἀπλό πράγμα, οὔτε τοῦ καθενὸς ἔργον· γιατί δὲν εἰς' αὐτοῦρας νὰ γράφεις κατὰ πῶς σου ὑποχρεοῦναι ἡ δριμύτης καρδιάς σου, παρά εἶσαι ὑποχρεωμένος νὰ κινεῖσαι πάντα μέσα στὸ πλάσιον ποῦ εἶναι ἀναγκαστικά δοσμένο ἀπ' τὸ κείμενον ποῦ δουλεύεις. Δὲν εἶναι οἱ δικὰς σου οἱ σκέψεις, ποῦ πυρρόνουν τὸ μυαλό σου, καὶ πασιφίεις νὰ τὶς βροῦσις, περνώντας τις ἀπὸ γλώσσα σὲ γλώσσα, ὅπως τὸ γάλα, ἀπὸ ποτήρι σὲ ποτήρι, καθὼς ὠραριεῖς ὁ Giraudoux ποτήρι ἀνάλογη ἀγωνία τοῦ Siegfried, ποῦ ἀτὴν ἀνάλογη ποῦ ὠλέσας μαζί μὲ τὸ ναήτῃ τὴ γλώσσα ποῦ ὠλέσας μαζί μὲ τὸ μαχητικὸ γάλα. Εἶναι ὁ στοχασμός ὁ ἀποσταλοποιημένος ἀπὸ κάποιο ἔξω κ' ἀντιλαμβανόμενος ὅ' ἕνα ἀπαρασκόπητό μέσο, ποῦ ἀναγκάζουσι εὐὸν νὰ τὸ ξαναθεωρῶναις μὲ τὴν ναγκάζουσι εὐὸν νὰ τὸ λήσας σου, νὰ τὸ λήσας καὶ μὲ τὸ ταλέντον σου, ὅστε νὰ ἰσχύεις μέσα στὴ δικιά σου τὴν ψυχῇ, ὅστε νὰ ξαναθεωρῇς τὸ ἱερὸ ὕψος στὴ στιγμή τῆς χρυσταλοποιήσεως καὶ τότε μὲ τὴ μαχητικὴ δύναμη τῆς ἐμπνεύσεώς σου, νὰ τὸ ξαναχρυσταλλώσῃς στὴ γλώσσα σου, ὀριστικῶς τὴν ταυριάζῃ λήξῃ, τὴ λαεφτὴν φράσην ποῦ νὰ ξαναθυμιουργῇ, στὴν καινοβύτια γλώσσα, τὸ λογοτεχνικόν.

Γιατὶ λογοτεχνικῶν εἶναι, ἡ πρέπει νὰ εἶναι, καθὼς γραφτὸ, ἀνεξάρτητ' ἀπ' τὸ πᾶν.

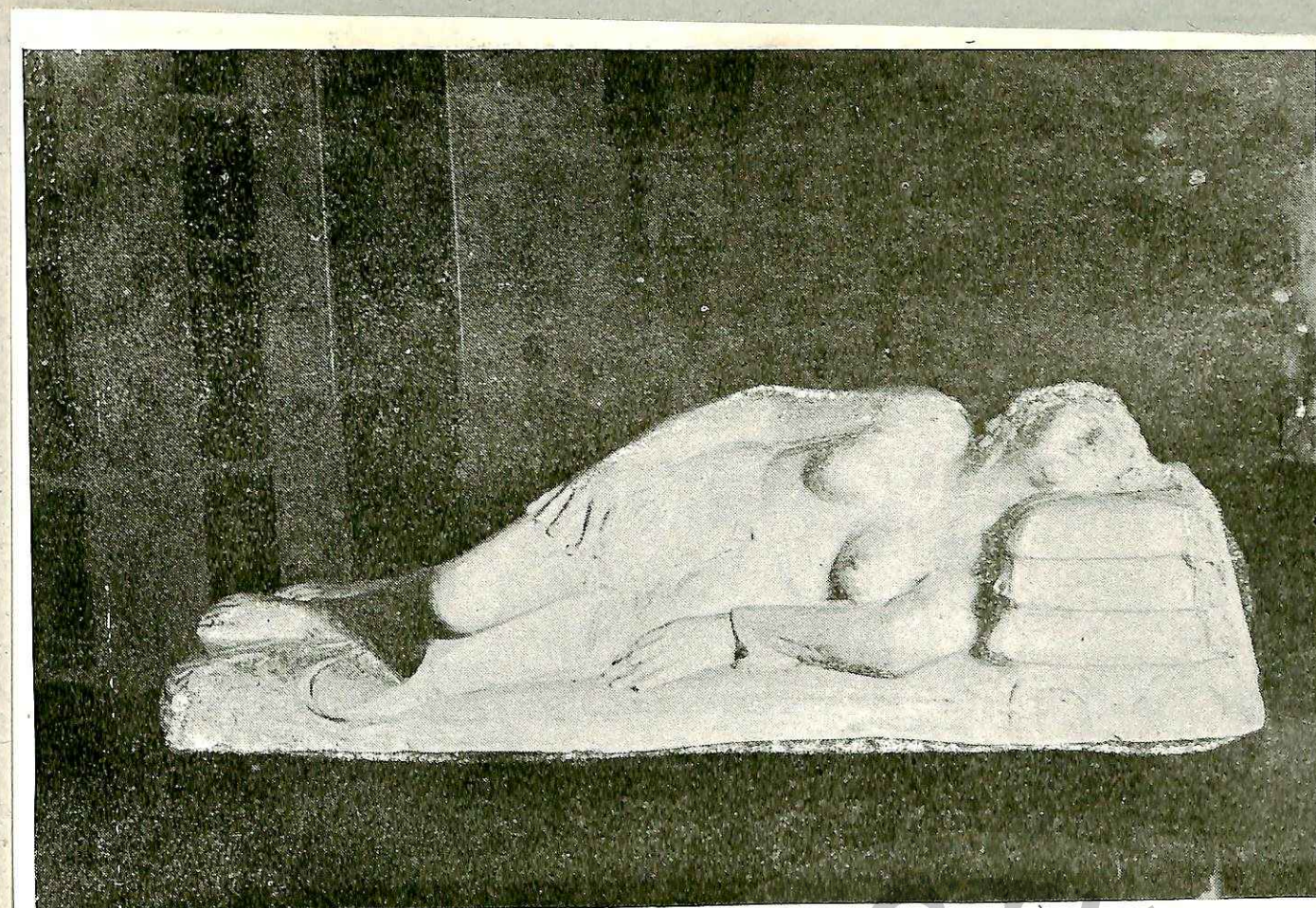
ριεχόμενο του. Ἡ Γαλλικὴ Ἀκαδημία ἔκα-
νε Ἀθήνας κάποιον στρατάρχη, μόνο καί
μόνε γιὰ τὴ φόρμα που ἔδινε στὶς γραφτὲς
διαταγὰς του, πού, καὶ νὰ μὴν ἀσφαλίσανε
τὴν εἰρήνην καὶ τὴν ἀσφάλειαν τοῦ Μαρκίου,
δημιουργοῦσαν, μὲ τὴν ἀψογὴ διατύπωση
νῆμης τοῦ γαλλικοῦ γραφτοῦ λόγου.

Κάποιος όφρες άναγκαστικώς άργίας, καρ-
φωμένος άπ' έναν πόνο στο κρεβάτι, πήρα
τού χέρι: κάτω παλιά βιβλία, άπ' έκείνη
πού μάλλον στα φυλλομετρεί κανείς, παρά
τά διαβάσει. "Όχι πολύ παλιά, είκοσι, εί-
κοσιπέντε χρόνι, είταν' ή ηλικία των πα-
λιώτερον. "Όλα μεταφράσματα από ξένες
γλώσσες. Προσπάθησα να χαρώ, κάτω άπ'
τό έλληνικό ντύμα, τί φράση του γάλλου
και του γερμανού λογοτέχνη. Αυτό δεν τό
κατόρθωσα. Κέρδινα όμως μερικές στιγμές
γνήσιου κεριού κι είπα νά τις ξαναπλάσω
γιά σένα, υπομενετινέ μου διαδαστή. "Όνό-
ματα, βέβαια, δε θά γυρφέσεις κι ούτε έχει
σημασία, γιατί' οι υπογραφές, οι περισσό-
τερες, είναι σήμερα αξιολογες κι αξιοσό-
βαστες. Οι παλιές έκείνες άμυρτες δεχα-
στήκαν και παραγραφτήκαν, κι από τό
στήκαν και παραγραφτήκαν, κι από τό
στες ως τά τώρα ίσως κι' οι μεταφραστές
νά μάθαιαν και την ξενή τη γλώσσα, άπ'
την όποία μεταφράζαν τότες, ίσως μά-
στα να τούς είναι γνώριμες κι' οι έκφρα-
σεις της αναλογίες με τί δικιά τους τη
στοιχές της αναλογίες, άκόμα, νά πέρνουν
γλώσσα. "Ισως, μάάλιστα, άκόμα, νά πέρνουν
και' αυτό τά παλιά γραφτά τους ως όφρες
κακοσυνείας, νά τά διαβάσουν, και νά χα-
μογελούν. . .

καταλύοντες...
Θά χαμογελά, βέβαια, κάποιος καθηγη-
τής του πανεπιστημίου βλέποντας πώς πριν
είκοσι χρόνια, τότε που ήταν ν' ανέβει
στην έδρα, έβαλε τον πάπα, τον ισόδιο κυ-
ρίαρχο της δυτικής εκκλησίας, γάνγι προ-
κυρη μοναχά εξουσία. Γιατί, τί άλλο θα
μπορούσε να περ έκεινο το «χροניתή γλώσ-
σα»; «Χρονικός», στή ρωμική τη λίσια-
σα, τήν κοινή, σημαίνει δι, τήν αρχαία
το «επίτος»· στή καθαρεύουσα, που με-
ταξερρίζεται ο καθηγητής του «χρόνου», κι
ανάφερεται στή έννοια του «χρόνου», κι
ίσως «εξουσία χρονική», να θέλει να περ
ίς «εξουσία που βαστά όρισμένο χρόνο», γιατί,
«εξουσία που βαστά όρισμένο χρόνο» επι-
άν το παραμοιάζει με κάτι άλλα όμοια επί-
αν. — Εξουσία δατυνομική, εξουσία δικα-
θετα. — Εξουσία του χρόνου», δη-
στινή,, όζ περ «Εξουσία του χρόνου», δη-
λαδή δε όζ περ τίποτα, κι' άπορείς, σαν τί
να είναι αυτή ή εξουσία που ο πάπας κι' ή
βούλλα Quanta cura του 1864 τήν άρνιού-
νοι Βέβαια, θά πρέπει να χαμογελά ο κα-
θηγητής βλέποντας πώς μετέφρασ την
«Zeilliche Gewalt» του γερμανού και πώς
μεταφράσει τή γνωστότατη σ' όλο των
μεταφράσεων «εξουσία». . .

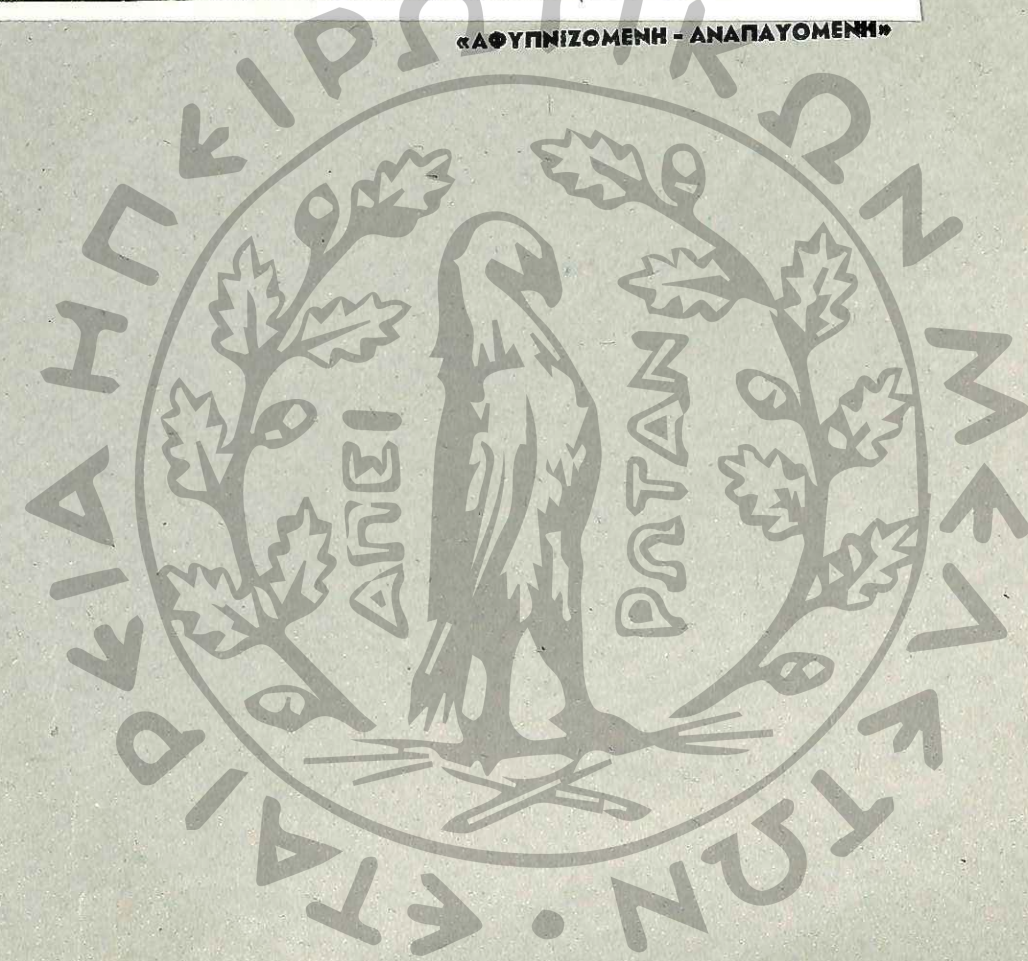
κόσμο «κοσμική εξουσία»...
Είναι να μην κάνει κέρδι και κάποιος
άλλος πού έχει γέμισει τώρα τη λογιστενία
μ' αψηχήματα ρεμπελιών και με θαλασσιά
νὰ ιστορήματα; Κάποτε καταγινοίτανε με
τις μύτες των νοδάρων τῆς Γαλλίας. Καί
θ' άπορεί σήμερα, πού τους γνώρισε κι
από κοντά, σάν τι να ήξελε νὰ πει, γρά-
φοντας, αποσπάζοντα, πώς ο ήρώας του
είχε τη φιλοδοξία να περάσει στην «άριστο-
κρατία του φορέματος». Ποιά πρέπει να
είναι αυτή η άριστοκρατία; ποιά άλλη,
παρά η τάξη των καλοφορεμένων κυρίων!
Μά, καλονομείς, ιδιαίτερα περικτημένος
κύριος, είνανε πού είναν ο νοδάρος

στο ντύσιμο, εΐτανε ποσὶ
τῆς ἱστορίας. Τότε, τὸ λοιπὸν;



ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ

«ΑΦΥΠΝΙΖΟΜΕΝΗ - ΑΝΑΠΑΥΟΜΕΝΗ»



Καμιά φορά, έτσι, ρωτώ τον εαυτό μου: «Καλά! ο μεταφραστής δεν την ξέρει όσο πρέπει την ξένη τη γλώσσα. Ούτε ντροπή, ούτε αμαρτία! Θα πεις: τί καταπιάνεται με μετάφραση; Ή, ο αναμάρτητος πρώτος τον λιβον θαλέτω! Μα πώς κάθεται κι' αφήγει να γουδνε τέτοια πράματα απ' την πέννα του, πώς θέλει να καταλάβει ο δύστυχος ο διαδαστής το τί τρέχει, αφού ο ίδιος ο μεταφραστής ξεφωνίζει μ' όλη του τη φωνή πώς δεν το κατάλαβε, πώς δεν κατάλαβε ότι αυτή η «ρουχική» άριστοκρατία είναι η δικαστική τάξη, που γαλλικά, τη λένε robe!... "Άς είναι, πάλε καλά, που δε μετάφρασε «άριστοκρατία της ρόμπας», καθώς κάνουνε κάτι όμοιοι μας μεταφραστές, και παρουσιάζουνε τις ήρωίδες τους με ντύσιμο κοϊτάνω σε κάθε περίπτωση, ακόμα και σ' επίσημους σουαρέδες» έμεις εδώ, στον τόπο μας, άλλο λέμε τη ρόμπα κι' άλλο το φουστάνι! ο μεταφραστής βλέπει robe στα γαλλικά και ντύνει με ρόμπες τις δουκικές μέσα σε μπάλους παλατιανούς...

Ακόμα πιο πολύ κέφι θα κάνει ο μεταφραστής της μύτης των νοδάρων, βλέποντας κάποια «μελέτη της οδοῦ Βερνέιγ» να μεταβιβάζεται από πατέρα σε γιό μέσα στην οικογένεια. Φαίνεται πώς αυτή η δόξ Βερνέιγ είναι κάποιος παράξενος δρόμος, εκεί, στα Παρίσια, τόπος παράξενος, που να χρειάζεται να μελετηθεί, και να μελετηθεί σοβαρά, τόσο σοβαρά, που να μην προσφάνει μια γενιά τη μελέτη της και να τη μεταβιβάζει, σαν αντικείμενο κληρονομικό, ο πατέρας στο γιό. Μονάχα που ο μεταφραστής δε μας ξεκαθαρίζει αν η μελέτη είναι «καταπίστευμα», ή «αίρεσις», που λέει κι' ο κώδικας... Τώρα, βέβαια, πρέπει πιά να ξέρει πώς αυτή η μελέτη έλινδε, είναι το συμβολαιογραφείο του ήρωα της ιστορίας της μύτης, που βρισκούνταν στην οδόν Βερνέιγ και περνούσε από πατέρα σε γιό...

Και θα χαμογελά, καθώς χαμογελούσε κι' άλλος ένας πειρασμός μ' όνομα πανάρχαιο και μ' επίθετο που έθωπαξε λουλούδια. Κάποιον σκοτώσανε στην πόλη, λέει το μυθιστόρημα που καταπιάντηκε να εξελιγνίσει ο λουλουδάτος ποιητής. Είναι πολλά τα άστεια εκεί μέσα, σαν την Έλληνική μεταγραφή του καϊν-χανά, του ντον-τουρμά, μα τα χαρίζω, γιατί είναι τούρκικα και, λένε, non le guntur, από ανθρώπους που ζήσανε τετρακόσια χρόνια μέσα στην Τουρκία. Άλλο παράξενο κι' αυτό, να νιώθουμε πιο οικεία τα φραντσέζικα, τα ιταλικά, (κάποια κυρία μου είπε πώς δεν άνεχεται τον «τέντζερ» μα κι' υπάρχει ή «κατσαρόλα»), και να καμωννούμαστε πώς δεν έχουμε καμιά ψυχική σχέση με τα τούρκικα, που είχαν ή κυρίαρχη γλώσσα της Άσπρης Θάλασσας και των περιγύρων της πάνω από τέσσερις αιώνες! Άς είναι αυτό είναι άλλο θέμα, και μεγάλο. Άς ξαναπάμε στο δολοφόνο: "Ένας τουρκός στρατάρχης συναντά ένα μεγάλο συνταγματάρχη και του θυμίζει: «Έσεις κι' οι φίλοι σας μου σώσατε, πάνε δώδεκα χρόνια, τη ζωή λίγο πειράζει». Δηλαδή, ο τουρκός είναι κάπως θυμωμένος με το γάλλο για την απρέπεια που έκανε να σώσει τη ζωή

του, μά, «μερχαμετλής», καθώς είναι, τοῦ το συχωρνά. Κάτι τέτοιο πρέπει να σημαίνει εκείνο το «λίγο πειράζει». Σταυροκοπίσαι, κι' ύστερα, σά να δίνεις κάποιαν εξήγηση: «τέτοια θάνατο ή ψυχολογία του τούρκου! άνατολή!... ισλάμ!...». Μα, ούτε ευρωπαϊός, ούτε χριστιανός πρέπει να είσαι για να νιώθεις, όχι προσβολή, παρά χάρη στον άνθρωπο που σου έσωσε τη ζωή σου. Κι' ο στρατάρχης, μάλιστα, άμέσως παρακάτω λέει πώς επιφυλάσσεται κι' αυτός να κάμει το καθήκον του». "Έ, κι' εκείνο το «λίγο πειράζει»; "Α, τίποτα, εκείνο είναι γαλλικό «preu s'en faut», πού, βέβαια, ούτε με τις λέξεις του, ούτε με τη σύνταξη του θυμίζει πώς σημαίνει, τι και το δικό μας το «παρά λίγο», το «άπανου-κάτου». Έτσι οι γάλλοι λογοτέχνες στήνουνε παγίδες στους Έλληνες τους μεταφραστές.

Μήπως όμως πάνε πίσω οι γερμανοί; Ποιός δαίμονας τους σκούντηξε να δάζουνε ιταλικές λέξεις μέσα στο κείμενό τους; Έδώ πού, λέει ο λόγος, μόλις και μετά βίας, και με τη βοήθεια του λεξικού, κατορθώνουμε να μεταφράσουμε το «Zeitliche» σε «χρονική», νάχουμε και το μπελά των ιταλικών! Κάθεται, ο γερμανός, και λέει πώς δεν υπάρχει τέχνη χωρίς παράδοση και πώς, χωρίς το «quattrocento», δεν μπορούσε ν' άνθισσει το «Cinquecento». Ποιοί να είναι, πάλε, αυτοί οι κοβάλλοι; Άνάγκη πάσα ν' αγοράσουμε και ιταλικό λεξικό, να τ' άνοιξουμε και να βρούμε: «quattrocento»=«τετρακόσια», «Cinquecento»=«πεντακόσια». Τι να καταλάβεις! Δεν έχει σημασία, πέρνουμε την πέννα και καταστρώνουμε τη φράση μας: «Δεν υπάρχει τέχνη άνευ παραδόσεως» το Cinquecento (πεντακόσια) δεν είναι δυνατόν χωρίς το Quattrocento (τετρακόσια). Πεντακόσια, τετρακόσια... Μ' αυτό, φυσικά, ο μεταφραστής θέλει να πει πώς δεν τάχει καθόλου τετρακόσια. Άλλοιώς θα ήξερε, κι' αν δεν ήξερε θα ρωτούσε και θα μαθαίνε, πώς Quattrocento και Cinquecento, λέγονται στην ιστορία της τέχνης ο Δέκατος Πέμπτος κι' ο Δέκατος Έκτος αιώνας, της ιταλικής αναγέννησης, κι' οι τεχνολογίες τους, πράμα που βρίσκεται σ' όλα τα εγκυκλοπαιδικά λεξικά...

Και κάποιος άλλος τσακώθηκε στα γκράναζια του Quattrocento. Ο μεγάλος ο γερμανός που καταγίνεται μ' άνατολές και ήλιοβασιλέματα, με άνυπαντές και με λευκούς σωτήρες, έγραψε κι' ένα μυθιστόρημα με θέμα το ναυάγιο του «Ατλαντικού» μέσα στον ώκεανό, όπου μιλούνε για τσίρκα, σοσιαλισμούς, αμερικανική νοοτροπία και τέχνη. Κι' ένας γλύπτης, νάσου, και μπαίνει στους κύκλους των «άνωτέρων τετρακοσίων». Τά εισαγωγικά δεν είναι δικά μου, είναι του μεταφραστή, μα κάποια προειδοποίηση στο διαβάτη, σά να λένε: «Αγαπητέ μου φίλε, εδώ κάτι τρέχει, κι' εγώ δεν το κατάλαβα» άνοιξε τα μάτια σου, κι' ο Θεός να σε βοηθήσει να τα ξεκαφαλώσεις μοναχός σου απ' έμένα άλλη βοήθεια δεν έχεις να περιμένεις». Κι' ο διαδαστής κλείνει το βιβλίο, με το δάχτυλο ανάμεσα στ' άνοιχτά φύλλα, κι' αρχίζει να τυρώνει το μυαλό του, μήπως τυχόν, στα τετρακόσια

ογδόντα κατεδατά που έχει διαδασμένα απ' την αρχή του βιβλίου, τους συνάντησε αυτούς τους κυρίους «άνωτέρους τετρακοσίους», που δεν είναι άλλο παρά ή τεχνολογία των πενήντα τελευταίων χρόνων του ΙΕ' αιώνα, (des höheren Quattrocento).

"Ός εδώ στον περίπατό μας συναντήσαμε μεταφραστές που δεν ξέρανε τη γλώσσα από την οποία μεταφράζανε. Τους το συχωρέσαμε, γιατί, είπαμε, ούτε άμαρτία, ούτε ντροπή, να μη ξέρεις όλες της ξένης γλώσσας τις κακοτοπιές. Έλα όμως που άλλοι δεν ξέρουνε και τα ελληνικά, στα όποια μεταφράζουμε. Και τότε να δεξί κάτι μαργαριτάρια, όταν τύχει να συναντήσουμε λέξη ελληνική, ελληνικότατη, ντυμένη με ξένα στοιχεία. Πάμε και σ' αυτό το νησί των μαργαριταριών...

Ο περιφημότερος γάλλος αστροφιλόσοφος γράφει ένα μυθιστόρημα, όπου κάποια άρχοντοπούλα έρωτεύτηκε έναν άστρονόμο. Και τον έρωτεύτηκε από μακριά, διαδάζοντας τα βιβλία του. Νά, τα κεφάλαια κάποιου βιβλίου του, — αντιγράφω τον ελληνικά μεταφραστή: «Η ζωή και ο θάνατος. Ο διάβολος και οι δαίμονες. Αί μάγισσες του Σαμπάτ...» Τούρκος νάναι, ότεντότος, για ίνκα, άφτός ο Σαμπάτ, που έχει και χαρέμι από δικές του μάγισσες:.. Καταλαβαίνεις, έσύ, φίλε μου, βέβαια, πώς δεν πρόκειται ούτε για τούρκο, ούτε για άραπη, παρά για το άθωο το δικό μας «σαββάτο», πού, στην άποκρυφική τη γλώσσα, δεν το συνεθίζουμε, γαλλικά, «samedi», παρά με τον έθρεξικό του τον τύπο «sabbat», κι' οι μάγισσες αὐτουνοῦ τοῦ μαχαραγιά Σαμπάτ είναι όλες οι μάγισσες του κόσμου, που κάθε σάββατο καθαιλικέθουνε το σκουπόξυλο και πάνε ν' άνταμώνουνε τον άρχοντά τους το Βερζεβούλ για κάποιο θαλπούργειο όργιο.

Άς το συχωρέσουμε όμως κι' αυτό, γιατί ο καθένας, μόνο και μόνο για να μεταφράσει ένα γαλλικό μυθιστόρημα, δεν είναι υποχρεωμένος να καθέται να μαθαίνει έθρεξικά κι' άποκρυφολογίες.

Ο τελευταίος μας ο περίπατος θα γίνει στο πλευρό του καθηγητή, με τον όποιο κι' άρχισαμε, κι' ο όποιος θα μάς μεταφέρει στα ελληνικά κάποιους γερμανικούς στοχασμούς, για τη στάση του δικαστή μπροστά στην πολιτική. Και θα μάς πει να φανταστούμε «δικαστήν τινα κακώς μισθοδοτούμενον των άνατολικών συνόρων, όστις έχει ν' άσχοληθί με ύπόθεσιν Κρόσους νινός ύποπεσόντος εις τι άδίκημα». Το Κρόσους είναι γραμμένο, έτσι που το γράψω κι' έγώ, με λατινικά ψηφία μέσα στο ελληνικό κείμενο, κι' όπως τόγραψε κι' ο γερμανός, πού, φυσικά, όλο το κείμενο το είχε με λατινικά ψηφία. Κρόσους! να χαρείς το θεό σου! Κρόσους! ο «Κροΐσος», ο Κροΐσος, που άκούσαμε και διαβάσαμε, από παιδιά, σε χρηστομάθειες, στον Ηρόδοτο, σε άγγελίες έράνων, σε τηλεγραφήματα έφημερίδων ο Κροΐσος, ο Κροΐσος ο δικός μας! Να μην τον άναγνωρίσει ο Έλληνας μεταφραστής, έπειδή είτανε γραμμένος με λατινικά ψηφία! "Η μήπως είναι ο μόνος Έλληνας που δεν άκουσε το άνέκδοτο του μακαρίτη με το Σόλωνα το Νομοθέτη;

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΓΓΕΛΙΔΗΣ

Το «Έθνικό» έλλεισε τη χειμερινή του περίοδο στην Αθήνα με την κωμωδία του Μαριβώ «Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης»

Ο Μαριβώ στο «Έθνικό» και στο ν Πειραιά με το «Φυντανάκι» του Παντελή Χόρν. Κι' όσο για το δεύτερο, δεν έπαυχε λόγος ν' άσχοληθούμε. Τονίζουμε μονάχα πώς ά-

ΘΕΑΤΡΟ

που ή κρατική σκηνή μας άδιαφορεί για τη σύγχρονη δραματική παραγωγή του τόπου, καλό είναι να πλουτίσει τουλάχιστο το ρεπερτόριό της με παλαιότερα έλ-

ληνικά έργα που καθώς το «Φυντανάκι» του Χόρν δείχνει μιάν αντίστατική δύναμη ενάντια στον καιρό. Όσο όμως για το Μαριβώ, χρέος έχουμε να μιλήσουμε, όχι μονάχα έπειδή πρόκειται για μιά νέα «παραγωγή», αλλά προπάντων έπειδή ή τελευταία αυτή έκδήλωση του «Έθνικού» δεν είναι ή λιγότερο αξιόλογη και θετική της χειμερινής περιόδου που έληξε.

Ουσιαστικά, ή κωμωδία του Μαριβώ είναι το μόνο έργο που «πρωτοπαρουσίασε» φέτος ή κρατική σκηνή στην Αθήνα.

Δε θα παρασυρθούμε από τον εξμπισιονισμό της δέλωματικής κριτικής του καθημερινού τύπου και δε θα αλφινδιάσουμε τους αναγνώστες μας με πράγματα που όχι μονάχα τα έγχειρίδια της γραμματολογίας, αλλά και τα επίτομα λεξικά τα λένε συνήθως πολύ καλύτερα από τους θεατρικογράφους μας. Θά περιοριστούμε σε δτι είναι απαραίτητο να λεχθεί. Τό «Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης» είναι πράγματι μιὰ από τις τυπικότερες δημιουργίες του Μαριβώ, ενός συγγραφέα που διερχόμενος πιστότερα από κάθε άλλον τὸ πνεύμα του ροκοκό και της αλλεκής intellexέντας του δέκατου ογδοου αιώνα στη Γαλλία. Κι ακριβώς αυτή ή αποκλειστική του προσήλωση στο παραπάνω πνεύμα τὸν έκανε πολύ πιο δυσπρόσιτο στη μνήμη των μεταγενεστέρων του από τὸν Μπωμαρσαί που αν και σύγχρονός του, περισσότερο από τὰ γούστα μιὰς δορισμένης τάξης, θέλησε ν' αποκαταστήσει την έπαρσή του με τὸν άνθρωπο.

Αὐτὸ δὲν είναι λόγος να μη βλέπουμε τὸ Μαριβώ στο δραματολόγιο μιὰς κρατικής σκηνης. Κάθε άλλο μάλιστα. Ἀλλαστε τὸ ίδιο τοῦτο έργο τόχαμε και μεϊς περιλάβει στο δραματολόγιο τοῦ Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης σάν κάτι χαρακτηριστικά «γαλλικό» και «γνήσιο» από την άποψη πὸς αποτελεί τὸ αὐθεντικότερο σπεσιμέντο της ευρωπαϊκής ευαισθησίας στis παρεμφερείς μιὰς κοσμοϊστορικής αλλαγής που έφερε μοιραία τὸν άνθρωπο κοντιότερα στis πηγές της ζωής του και στα άμεσότερα προβλήματά της. Ὡστόσο αὐτὸς ὁ ιδιαίτερος χαρακτήρας του Μαριβώ και της τέχνης του (μαριβωνιτὲ δὲ σημαίνει, καθὼς γράφτηκε, τὸ περιτέχνως έρωτολογεῖν, ἀλλὰ τὸ περιτέχνως εκφράζεσθαι) δημιουργεῖ δορισμένες υποχρεώσεις, μεταφραστικές, έρμηνευτικές, σκηνοθετικές και άλλες που τὸ «Εὐνικό Θέατρο» δὲν τις ξεπληρώσει στὸ άκέραιο.

Πρώτα πρώτα ὁ κ. Ρώμας δὲν απέδωσε στη γλώσσα μας με την απαιτούμενη μηχανική πὸς τὸ φραστικὸν άκροβατισμὸ που είναι γνωστός ὡς «μαριβωνιτάς». Ἐπειτα οἱ ἡθοποιοί, εὐτυχῶς όχι ὅλοι, δὲν έρμηνεύσαν με την απαιτούμενη χάρη τὸ συμβατικὸν παιχνιδίωμα που τοὺς επέβαλλε ὁ ρόλος τους όχι σάν «ἀπόθεμα ἀνθρωπιάς» (τέτιο ἀπόθεμα δὲν ὑπάρχει στὸ Μαριβώ), μὰ σάν ἐθιμοτυπική έκφραση μιὰς τάξης και μιὰς εποχής, σάν ἐκδήλωση μιὰς «μόδας», θὰ λέγαμε, που είχε επιβάλει τοὺς κανόνες της και στη ζωή και στην τέχνη και ειδικότερα στὸ θέατρο λίγο προτού φυσήσουνε στη Γαλλία οἱ καινούριοι άνεμοι της άστικής επανάστασης τοῦ 1789.

Θάμαστε άδικοι αν δὲ μολογούσαμε πὸς ὁ κ. Ροντήρης πάσχυσε αληθινὰ νὰ δώσει στην έρμηνεία τοῦ «Παιχνιδιού τοῦ έρωτα και της τύχης» την ατμόσφαιρα τοῦ έργου και της εποχής του. Ἰσα ἴσα, βρίσκουμε πὸς ή παράσταση στis γενικές γραμμές της εἶταν καλή. Δὲ δυσκολευόμαστε μάλιστα νὰ πούμε πὸς εἶταν ή καλύτερη της φρενιπής περιόδου τοῦ «Εὐθυνοῦ». Μὰ ὁ κ. Ρ. δὲν κατόρθωσε δυστυχῶς νὰ προσαρμόσει τὸ παίξιμο ὅλων τὼν ἡθοποιῶν στὸ πνεύμα τοῦ Μαριβώ που χάνει σὰ δραματικὸς ποιητής ὅλα τὰ ιδιαίτερα φυσιογνωμικά του γνωρίσματα έρμηνευόμενος «ἔξω τόπου και χρόνου». Καθὼς τὸ τονίσαμε παραπάνω, ὁ Μαριβώ δὲν έπλάσε ἀνθρώπους. Δὲν τοὺς εἶδε καν. Ὁ Μαριβώ επενόησε καταστάσεις με βασικὸ πυρήνα την έρωτική ψυχολογία. Οἱ ἡρώες του είναι γι' αὐτὸ οἱ έμψυχες μα-

ριονέιες ενός ὕρμου, οἱ τυποποιημένοι φορεῖς μιὰς δορισμένης ευαισθησίας και κοσμοϊστορικής ἀντιλήψης. Περισσότερο από ὅτι κάνουν, ενδιαφέρει ή ἐθιμοτυπία τους. Και περισσότερο από ὅτι λένε, ενδιαφέρει ὁ τρόπος τὸν ὁποῖο μιλάνε. Ὁ Μαριβώ είναι μιὰ χαρακτηριστική σελίδα τὸν γαλλικὸν θεάτρον, τόσο χαρακτηριστική και ιδιότυπη ὅσο θὰ είναι ἀργότερα, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, και ὁ Ἄλφρε ντε Μυσσέ. Οἱ ἡθοποιοί που τὸν έρμηνεύουνε χρειάζονται γι' αὐτὸ μιὰν ειδική προπαίδεια και άσκηση που ὁ κ. Ροντήρης κατανόησε την ανάγκη της, μὰ που δὲν μπόρεσε νὰ την κάνει πράξη στην παράσταση.

Ἐτσι είδαμε τὸν κ. Χόρν νὰ έρμηνεύει τὸν Ντοράντ με μιὰ παθητικὴτητα που σε στιγμές θύμιζε Ρωμαῖο. Τὸν είδαμε ν' ἀντικαθιστὰ την επίπλαστη χάρη του με μιὰν ελκυστικότητα που τὸν έκανε σημερινὸ μας γνώριμο. Τὸν απέδωσε με βάση κάποια ψυχολογικά δεδομένα με καθολικὸ κύρος, ενὸς Ὁ Ντοράντης δὲν είναι ἕνα πρόσωπο αὐτόνομο, μιὰ ἀτομική ὑπαρξη. Είναι ἕνας συμβατικὸς τύπος, τόσο συμβατικὸς ὅσο και ὁ ὑπερτές του Ἀρλεκίνος. Τυποποιημένη μορφή, ὁ Ντοράντης δὲν είναι μόνο τοῦ «Παιχνιδιού τοῦ έρωτα και της τύχης» ὁ ήρωας. Είναι ὁ έραστής-τύπος τὸν περισσότερων κωμωδιῶν τοῦ Μαριβώ («Les Sincères», «Les fausses confidences» κ.ά.), ακριβῶς καθὼς ὁ Ἀρλεκίνος, ή στερεότυπη Λιζέτα του σὰ σουμεπρέτα κ' οἱ ἐπίσης στερεότυπες inçénues του που τότε τις ὀνομάζει Σιλβίες και τότε Ἀγγελικες. Ὁ κ. Χόρν στάθηκε λοιπὸν ἔξω από τὸ πνεύμα τοῦ έργου. Τὸ ίδιο, μὰ σε μικρότερο βαθμό, κι ὁ κ. Τάκης Γαλανός σάν Ἀρλεκίνος. Εἶταν περισσότερο ἕνας ὁποιοσδήποτε μασκαρὸς ὑπερτές παρά ὁ στιλιζαρισμένος Ἀρλεκίνος της τεχνικής κωμωδίας. (Εἶναι γνωστὸς οἱ σχέσεις τοῦ Μαριβώ με την Comedie Italienne).

Ἀντίθετα οἱ κ. κ. Ἀρόν και Μαρία Ἀλκαίου κινηθήκανε με περισσότερη σιγουριά στὸ πλαίσιο τοῦ έργου. Κ' ή πρώτη σὰ Σιλβία κ' ή δεύτερη σὰ Λιζέτα ἐνοήσανε πολὺ καλά πὸς ή ἐπιτήδευση κ' ή επίπλαστη χάρη είναι στοιχεία απαραίτητα γιὰ την έρμηνεία τοῦ Μαριβώ.

Παρά τις ἀντιρροήσεις μας αὐτές, ή τελευταία παράσταση της χειμερινῆς περιόδου τοῦ «Εὐθυνοῦ» εἶταν καθὼς εἰπαμε από τις καλύτερες που έδωσε ἴσαμε τώρα. Καί θάταν ἀκόμα καλύτερη αν ὁ κ. Κλώνης έδινε στὸ σκηνικὸ του μιὰν ἀνάλαφρη χάρη, ἀνάλογη με την ὕψη τοῦ κεμιένου κι αν τὰ μουσικά ἐμβόλια παίξανε οργανικότερο ρόλο στην παράσταση.

Πέρι ή στήλη τούτη δὲν ἀσχολήθηκε με τις «Φοίνισες» γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο πὸς ὁ κ. Καρζής τόσο με τὸ Κοϊλόν ὅσο και με τὰ πανηγύρια τοῦ Διονύσου

που με ἀμερικανική διαφημιστική ἐπινοητικότητα είχε διατυμπανίσει, θέλησε νὰ ξεπεράσει τὰ πλαίσια μιὰς παράδοσης και νὰ δώσει στην προσπάθειά του τὸ χαρακτηριστὶρα μιὰς γιορτῆς με γενικότερο περιεχόμενο. Φέτος, ή προσέγωση τοῦ κ. Καρζή στὸ στέροο έδωρος της θεατρικής πραγματικότητας μὰς επιβάλλει τὸ χρέος ν' ἀσχοληθούμε με την παράσταση τοῦ «Προμηθέα δεσμώτη» τοῦ Αἰσχύλου που έδωσε στὸ Θέατρον Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ.

Δὲν ἀσχολούμεθα γιὰ πρώτη φορά με την προσπάθεια τοῦ κ. Λίνου Καρζή γιὰ την ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου δράματος. Συνεπὼς οὐτε γιὰ πρώτη φορά θὰ γίνου-

νε γνωστὸς οἱ ἀντιλήψεις μας πάνω σ'αὐτήν. Τὸ τονίσαμε εὐθύς ἐξ ἀρχῆς πὸς ή προσπάθεια αὐτή, τεινόντας στην ἀπλή μίμηση τοῦ τρόπου με τὸν ὁποῖο παίζανε οἱ ἀρχαῖοι την τραγωδία και χρησιμοποιοῦσανε τὰ προσώπεια και τ' άλλα ἐξαρτήματα της σκευῆς τους, έχει γιὰ τὸ σύγχρονο θεατὸ τὸ ίδιο ενδιαφέρον που θάχε και ή restoration ενός ἀρχαίου ναοῦ με τις λίγο πολὺ ὑποθετικές συμπληρώσεις τὼν χαμένων ή κατεστραμμένων τμημάτων και διακοσμήσεών του. Ἐχει δηλαδὴ ενδιαφέρον ἀρχαιολογικὸ και μουσειακὸ.

Οἱ λειψές γνώσεις που ἔχουμε προπάντων γιὰ τὴν ἀρχαία μουσική καθιστοῦν αὐτή την προσπάθεια ἀμφίβολη. Μὰ από την καθαρά αἰσθητική πλευρά της γίνεται ἀμφισβητήσιμη κι αὐτή ή ἀξία της πιθανῆς ἐπιτυχίας της. Κι ὁ λόγος είναι φανερός. Κι αν ἀκόμα λύσουμε ὅλα τὰ προβλήματα που συνεπάγεται ή ἀναβιωτική αὐτή προσπάθεια, κι αν ἀκόμα βρούμε τὰ μέλη που δὲ βάσανε τὸν ποιητικὸ λόγο σε δεύτερη μοίρα και δὲν καταστρέφανε την αὐτοτέλειά του, κι αν ἀκόμα κατορθώναμε νὰ κινήσουμε τὸ χορὸ καθὼς περίπου τὸν κινούσανε οἱ ἀρχαῖοι πρόγονοί μας, και πάλι τὸ ενδιαφέρον τοῦ σύγχρονου θεατῆ δὲ θὰ μετατοπιζότανε από την περιοχή της ἀπλής ιστορικής περιέργειας γιὰ νὰ μεταβῇ στὴ πηγή αἰσθητικής λύτρωσης και χαρᾶς. Ἡ σύγχρονη ευαισθησία μας είναι φυσικὸ νὰ κραδαίνεται από κύματα διαφορετικῶν πομπῶν ἀκουστικῶν κι ὀπτικῶν ἐντυπώσεων.

Ἀνάγκη λοιπόν, αν θέλουμε νὰ κάνουμε θέατρο κι όχι ἀρχαιολογικὴν ἐρευνα, θὰ δώσουμε στὸ θεατὸ την ἀρχαία τραγωδία όχι σὰ λειτουργικὸ τυπικὸ μιὰς λατρείας που δὲ λείει σήμερα τίποτα στην ψυχὴ μας, όχι σάν ὑλοποιημένο ὄραμα μιὰς λίγο πολὺ ὑποθετικής ἀναπαράστασης ἀρχαίου δράματος στὸν πέμπτον αἰὼνα, μὰ σὰ θέαμα και σάν ἀκόρμα ἱκανὸ νὰ μὰς ἀποκαλύψει και σήμερα τις αἰώνιες και ἀναντικατάστατες αξίες του. Γιατὶ ή ἀρχαία τραγωδία, ὅσο κι αν ἀπατήρησε τὰ ἐξωτερικά γνωρίσματα της θεησκευτικής καταγωγῆς της, ὅσο κι αν βασίστηκε γιὰ την ὀργάνωσή της στὰ ιστορικά κ' αἰσθητικά δεδομένα της δικῆς της εποχής, μιὰ φορά σὰ «μῖμησης βίου», σάν πλαστική προβολή ἰδεῶν, συναισθημάτων, παθῶν και συμβόλων, διατηρεῖ ἀκέραιο τὸ μεγαλεῖο της και πὸς εἰδικὰ τὸ ενδιαφέρον της και γιὰ τὸν σύγχρονον ἀνθρωπο που εξακολουθεῖ νὰ μάχεται γιὰ τὸ ὑπέρτατο ἀγαθὸ της ἐλευθερίας του και ν' ἀντιμετωπίζει στὸ δρόμο του τις ίδιες ἀντιεξοότητες.

Τις ἀντίμαχες αὐτές δυνάμεις ἐνδέχεται νὰ μὴν τις λέμε σήμερα «εἰσαρμένη» ή «ἀνάγκη», ὡστόσο τις ἀντιμετωπίζουμε πάντα με ἄλλα δνόματα και ὑπὸ άλλες μορφές, σε τρόπον ὥστε τὸ ἀρχαῖο δράμα νὰ μὰς ενδιαφέρει όχι μονάχα σάν έκφραση μιὰς δορισμένης ιστορικής στιγμῆς, ἀλλὰ σὰ μιὰ πνευματική προσπάθεια που μὰς προσεγγίζει διὰ της τέχνης στis πηγές της ζωῆς και μὰς ἀποκαλύπτει την τραγική μας σύγκρουση με τὸ θάνατο.

Αὐτὸ τὸ πανανθρώπινο ενδιαφέρον τοῦ ἀρχαίου δράματος τόσο λιγότερο ἀποκαλύπτεται στὸ σύγχρονο θεατὸ ὅσο περισσότερο ή έρμηνεία του τὸν ἀπομακρύνει από ὅτι, ὀπτικά ή ἀκουστικά, είναι σύμφωνο με τη σημερινή δεχτικότητα κ' ευαισθησία του. Κι' ἀπ' αὐτὴ την άποψη θὰ εξακολουθούμε νὰ πιστεύουμε πὸς ὅτι ἐπιχειρεῖ ὁ κ. Καρζής στὸν τομέα τοῦ ἀρχαίου δράματος περισσότερο από θέατρο είναι μιὰ συγκινητική ἱστορική

και ἀρχαιολογική μελέτη, χρήσιμη βέβαια, μὰ γιὰ την ὥρα με ἀποκλειστικά ἐργαστηριακὸ ενδιαφέρον, ἐφόσον δὲν έχει νὰ μὰς προσφέρει «λύσεις» ή ἐφόσον οἱ ὁποιες λύσεις μὰς προσφέρει δὲν ὑποβοηθοῦν την ταῦτιση τοῦ κοινού με τὸ βαθέτερο νόημα της τραγωδίας.

Λέγοντας ὅλα ταῦτα δὲν ἔχουμε σκοπὸ ν' ἀναγνωρίζουμε σάν ὀρθὸ ὅτι ἄλλο γίνεται γιὰ τὸ ἀρχαῖο δράμα. Ὡστόσο πολλὲς παραστάσεις ἀπ' ὅσες ἔχουμε ἴσαμε σήμερα, κι' αν ἀκόμα ἀκολουθήσανε σφαλερὸς δρόμους έρμηνείας, κι' αν ἀκόμα δὲ φέρουνε τη σφραγίδα μιὰς προσωπικῆς καταβολῆς, σὰ θεατρική ὀργάνωση μὰς ἱκανοποίησαν περισσότερο από τὸν «Προμηθέα».

Δὲ θὰ ἐπιμεινουμε σε λεπτομέρειες. Καί δὲ θὰ ἐπιμεινουμε ἐπειδὴ δὲ θέλουμε νὰ φανούμε ἀδικοι και αὐστηροί. Μιὰ τραγωδία, και μάλιστα ὁ τιτανικός «Προμηθέας» τοῦ Αἰσχύλου, δὲ διδάσκεται με σα στὰ χρονικά ὅρα που διέθεσε ὁ κ. Λίνος Καρζής. (Ἀφήνουμε κατὰ μέρος τὰ ὕλικά μέσα του). Μὲ εἰκοσι δοκιμές δὲν «ντεράσφεται» χορὸς ἀρχαίου δράματος και μάλιστα χορὸς που δὲν κινεῖται ρυθμικά κι οὐτε ἐφαρμόζει τὸ σύστημα της ὀμαδικῆς ἀπαγγελίας, ἀλλὰ τραγουδεῖ και ὀρχεῖται. Γι' αὐτὸ περιορίζομαστε σε ὅσες γενικότητες ἐπαναλάβουμε γιὰ πολλοστή φορά ἀναφορικά με την οὐσία της προσπάθειας τοῦ κ. Καρζή. Οἱ λεπτομέρειες θάανακινούσανε ἄλλοτε ἕνα σωρὸ ζητήματα που γιὰ την ἐξέτασή τους χρειάζετο κῶρος και χρόνος πολὺς. Προσωπικά πιστεύουμε πὸς ὁ Θυμειλίκος Θάσος, γιὰ νὰ συνεχίσει τη δράση του με την προσωπική κάποιας θετικής προσφοράς στὸ κοινόν, χρειάζεται ἕνα μόνιμο συγκρότημα ἡθοποιῶν και προπάντων χορευτῶν και μιὰν ἀδιάλειπτην ἐργασία που σε καμιά περίπτωση νὰ μὴν προδίδει προχειρότητα ή ἐρασιτεχνισμό. Χωρὶς αὐτές τις προϋποθέσεις, οἱ παραστάσεις τοῦ Θυμειλικοῦ Θιάσου ἀκόμα και σὰ «θεω-

ρητικά πειράματα» θάναι καταδικασμένες σε άποτυχία.

Τὴν ἐπαμφάνιση τοῦ Αἰμιλίου Βεάκη στην ενεργὸ δράση θὰ προτιμούσαμε νὰ τη χαιρετούσαμε σε μιὰ παράσταση που θάδειχνε

«Ο Βεάκης και τὸ «Ρεαλιστικὸ Θέατρο» πανηγυρίζοντα τη σημάσια που ἔ-

χει ή ἐπιστροφή τούτη γιὰ τη νεοελληνική σκηνή. Ὁ Βεάκης, πλαισιωμένος από νέους καλλιτέχνες με ταλέντο, με πίστη και μ' ευγενικὲς φιλοδοξίες, ὁ Βεάκης ἀποφασισμένος νάναλώσει τὸν πλοῦτο της φλογερῆς καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας και της ἀνεκτίμητης πείρας του σε μιὰ συστηματικότερη προσπάθεια καινούργιων προσανατολισμῶν στὸ κεφάλαιο της έρμηνείας και της τεχνικῆς, θὰ μπορούσε και θάπρεπε νὰ μὰς ἀνοίξει σήμερα την πύλινον προοπτική γιὰ την ἀναέωση της θεατρικῆς πίστης μας που τόσο ἔπεσε τὸν τελευταῖο καιρὸ ἐξ αἰτίας πότε μιὰς ἄγονης συντηρητικότητας και πότε μιὰς ἔμμενης προσήλωσης στην ἀρχὴ τοῦ ἐμπορικοῦ κέρδους.

Δυστυχῶς, ή ἀρχὴ που ἔγινε με τὸ «Χρυσάφι» τοῦ Ὀνήλ δὲν αξιοποίησε στὸ βαθμὸ που περίμενε κανεῖς οὐτε τοῦ Βεάκη την καλλιτεχνική παρουσία, οὐτε τὼν νέων συνεργατῶν του τις πολλὲς κι ἀναμφισβήτητες δυνατότητες. Τὸ έργον ἐνάρξεως τοῦ «Ρεαλιστικοῦ Θεάτρου» στὸ «Περιοχὲ» δὲν εἶτανε σίγουρα τὸ πιο κατάλληλο γιὰ ἕνα ἀποφασιστικὸ ξεκίνημα. Δὲν εἶταν τὸ καταλληλότερο οὐτε γιὰ τὸ κοινὸν τὴν κατάκτηση. Τὰ ἐπιχειρήματα που ἀνέπτυσε ὁ νέος σκηνοθέτης κ. Γιαννίσης γιὰ την ἐκλογὴ του δὲ μὰς πείσανε. Ἐνα «Ρεαλιστικὸ Θέατρο» εἶχε την εὐχέρεια νὰ κάνει μιὰν ἐκλογὴν όχι μονάχα συνεπέστερη πρὸς τις γραπτές και ἀγραφές ἐπαγγελίες του, μὰ και πὸς σημαντική

ἀπὸ την άποψη της οὐσιαστικότερης προσφοράς του στὸ κοινόν.

Τὸ «Χρυσάφι» τοῦ Ὀνήλ εἶναι μιὰ πανθομολογούμενη άποτυχία τοῦ ἀμερικανοῦ πρῦταν. Γιατὶ λοιπὸν ν' ἀρχίσει τὸ νέο συγκρότημα ἀπὸ τὸ «Χρυσάφι»; Ἄν εἶταν ἀνάγκη ν' ἀρχίσει ὁπωδήποτε με Ὀνήλ, βρίσκουμε τότε πὸς θάτανε χίλιες φορές προτιμότερη ή ἐπανάληψη τῶν «Πόθων κάτω από τις λευκές» ὅπου κι ὁ Βεάκης θὰ ξανάβρισκε την ευκαιρία νὰ σκλαβώσει τὸ κοινόν με τὸ πατριαρχικὸ πάθος τοῦ Ἐφραίμ Κάμποτ κ' οἱ νέοι συνεργάτες του νὰ δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους σε ὁλούς ἀδρότερους και πὸς συνθετικούς. Ὡστόσο, μιὰ και δὲ βλέπουμε τη σκοπιμότητα της ἐκλογῆς του, θυμίζουμε στην καλλιτεχνική ήρεσία τοῦ «Ρεαλιστικοῦ Θεάτρου» μερικὸς συγγραφείς, τὸν Ἰωνν, τὸ Στρίντμπεργκ, τὸν Ὁστρόβσκι, τὸν Μπέκ, τὸ Χάουπμαν, τὸ Σὼν, τὸν Τσέχωφ, που θὰ μπορούσανε μ' ἔργα τους νὰ δικαιώσουν πανηγυρικότερα τις προθέσεις του.

Μὰ ἀρετὰ δεοντολογίσαμε. Ἀνεξάρτητα από τις ζωηρές αὐτές ἐπιφυλάξεις μας γιὰ τὸ ἐναρχτήριο έργο τοῦ «Ρεαλιστικοῦ Θεάτρου», ὑπάρχει στὸ «Περιοχὲ» ὁ Βεάκης κ' ἕνα ἐπιτελεῖο νέων καλλιτεχνῶν προθύμων κ' ἱκανῶν γιὰ τὸν καλὸν ἀγών. Ἄν ή πρώτη προσπάθειά τους δὲν απέδωσε ὅσα περίμενε κανεῖς, τίποτα δὲ μὰς ἐπιτρέπει ν' ἀμφιβάλλουμε πὸς τὸ αὐριο θάναι δικὸς τους και πὸς τὸ αὐριο αὐτὸ θάναι πλούσιο σε θετική ἀπόδοση και σε γόνιμες ἐπιτεύξεις.

ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ

Ἰστερόγραφο. Με τὸ «Ρεαλιστικὸ Θέατρο» ὁ ἀσχοληθούμε διεοδικότερα σε προσεχὲ τεύχη τοῦ «Αἰῶνα μας». Ἡ προτεραιότητα τῶν άλλων παραστάσεων δὲ μὰς ἄφησε αὐτὴ τη φορά τὸν ἀπαιτούμενο κῶρος γιὰ μιὰν ἀναλυτικότερη ἐξέταση τῶν σκοπῶν τοῦ και μιὰ ζωηρότερην ὀργάνωσιν της σημασίας που ἔχει τὸ ξεκίνημά του.

Α. Κ.

ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ

Μεσογείου, ὅσο στη sui generis ἑλληνοκαθολική κοινωνία της, πριν από τὸ 1922 Σμύρνης, με τὸν ἰδιαίτονα χαρακτήρα της. Τὰ σύμβολά της, ὅμως, οἱ μορφές ζωῆς που προβάλλει ή είναι ἐντελῶς ἐλληνικά (ὁ ἡρωϊσμός τοῦ Λοῖζου Ἀχιλλέα, ὕψωμένος σε ἰδέα, σε ἀντίληψη ζωῆς κ' ή ἑλληνική φίλῖα Λοῖζου Ἀνδρέα, Ἀχιλλέα-Πατρόκλου) ή ἔχουν ἕνα χαρακτηριστὶρα, που ἐκφράζει τὸν «δίχως ὄνομα και χωρίς πατρίδα» ἀνθρωπο, ὅπως ή πάλι ἀνάμεσα στην ὁμόφυλη φίλῖα και τὸν ἐτερόφυλο έρωτα (καθὼς στὸν ἀναθρεμένο σε χριστιανική κοινωνία, νεαρό ήρωα της «Eroica» κ' ὅπως ή εφηβεία.

Τὸ βιβλίο, λοιπόν, αὐτὸ τοῦ Πολίτη, πέρα από κάθε αἰσθητικὸ λόγο (ἀπόλυτα δικαιωμένο) ἔχει λόγο ὑπαρξης στὰ πλαίσια της Λογοτεχνίας μας. Ἐγὼ, προσωπικά, τὸ ἔζησα και τὸ θεωρῶ πὸς ἀνετο, πὸς συνεπές, πὸς συγχρονισμένο, τέλος, ἀπὸ τὸν «Grand Moulner» τοῦ Fournier, —κι' αν τὸ περιορίζω στὰ πλαίσια της Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας, μονάχα τὸ κάνω γιὰτὶ νομίζω πὸς ἐκφράζει τη νοοτροπία της Δύσης πολὺ λιγότερα, παρ' ὅσο τὸ κατηγοροῦν ἔκλεινι ποῦ θεωροῦν πὸς Ἑλλάδα σημαίνει μόνο Μωρητῆς και Ροῦμελ κ' Αἰγαῖο, μόνο φουταρέλλα και

τασοῦχι, Πλάκα κ' ἀπάτριδη Ἀθηναϊκή κοινωνία.

Ἡ μεταφορά ὅμως τοῦ τυπικοῦ της «Eroica» στην ἑλληνική χερσόνησο, ὅπως συμβαίνει στὸ μυθιστόρημα «Φαντασία» τοῦ Ι. Ἀγγέλου και στη νοβέλλα τοῦ Χρ. Ν. Κουλούρη «Ἡ βεντάλια της Ἀνοίξης», είναι μιὰ προσπάθεια ἀπόσπωση, ἀψυχολόγητη και, γι' αὐτὸ, μάταιη.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Κοσμᾶ Πολίτη και στὰ δύο αὐτὰ νεώτερα πεζογραφήματα είναι καταφανής. Ὁ πρώτος, μάλιστα,

Ι. Ἀγγέλου: ἕνας νέος συγγραφέας με πολλὸ ταλέντο, τὸν μμειται μ' ἕνα τρόπο τόσο ἐνοχλητικὸ, που, όταν τὸν διάβαζε, συχνὰ ἀναρωτιόμουν αν ἔξῃζε τὸν κοπο νὰ φτάσω ἴσαμε τὸ τέλος, ή ν' ἀνατρέξω στην ἀφηγηματική συνέπεια της «Eroica». Ἐπειδὴ, ὅμως, τὸ πῶμα δὲν ήταν εἰρκὸ (εἶχα ἀρχίσει τὸ διάβασμα της «Φαντασίας» κατὰ τη διάρκειά ἀεροπορικοῦ ταξιδιού) ἐπέμεινα. Καί, στὸ τέλος, ή «Φαντασία» με παρέσυρε. Λησμονήσα τους πετροπόμενους, ὅσο μπορούσα, πού, τόσο, ὕστερα ἀπὸ τὸν θαυμασμό «Τελευταῖο πετροπόμερο» τοῦ Καρβατζί, ὅλοι τους (και δὲν είναι λίγοι ὅσοι γίνονται στην τελευταία πεζογραφία μας, τὼν νέων κυρίως) φαίνονται ἀπὸ δεύτερο χέρι, λησμονήσα τους ἐφηβους που τραγουδοῦν και μιλοῦν (... με πολλὰ τυπογραφικά

σφάλματα, μάλιστα!) τρεις-τέσσερις ξένες γλώσσες, τα έξοχικά στίγματα που οι νεαροί ήρωες πηδούν νύχτα όρα στα περιβόλια τους για να ζήσουν το πολύ μακρυνό τους όνειρο, λησμονήσαν τον τραυματισμό του Άρη, που γίνεται αίτια να χάσει το πόδι του, το κάθε τι, τέλος, που ήταν συντριπτικό για τη «Φαντασία», σε συσχετισμό με την «Εραιοα», για να μπορούσε να χαρώ ό,τι γνήσια δικό του μου έδινε ο νέος συγγραφέας. Καί δεν ήταν λίγο. Πρώτα-πρώτα ο άφρσδης λόγος του, ο έλλειπτικός, συνεπέστερος προς τό, πέρα από τη λογική, νόημα του όνειρου και της φαντασίας, είναι το μεγαλύτερο προτέρημα του μυθιστορηματός του Άγγέλου. Η έκφραστική όμως αυτή είναι κι ένα από τα βασικότερα ελαττώματα της «Φαντασίας»: σε μερικά μέρη δύσκολα μπόρεσα να τον παρακολουθήσω εξ αιτίας της άσυναρτησίας του. Η άσυναρτησία, μπορεί, βέβαια, ν' άποτελεί το στοιχειοδότερο γράμμα του όνειρου, μα όταν πάει να πραγματοποιεί με τον έντεχνο λόγο, κατά τον παραλογικό τρόπο που την εκφράζει ο Άγγέλου, παραμένει άδικαιωτή και άποτελει, συνεπώς, ελάττωμα καθαρά έκφραστικό. Χάρηκα, επίσης, την ήρωική και βασανισμένη ιστορία του Νικαρδέλλου, που, μαζί με τον Άρη, είναι οι πιο άνάλυσες, οι πιο καθαρές μορφές του μυθιστορηματος — όλες οι άλλες, έφρίβον, κοριτσιών, γονέων, του μοναχού, είναι σιζιές, άλλες κοντινές, γιατί είναι δικαιωμένες από την οικονομία της αφήγησης, κι άλλες μακρυνές κι άδικαιώτες και, γι' αυτό, περιττές. Άκόμα χάριχα πολύ τις περιγραφές των άθλητικών άγώνων: ή άφίγηση της σκηνής της πάλης στο στίβο είναι θαυμαστά ζωντανή. Καί, για να τελειώσω, μερικές φράσεις, μερικές εικόνες, πολύ δηλωτικές, άληθινά ποιητικοί στίχοι, όπως αυτή λ.χ. «Μιά χρυσόμυγα πέθανε στο τέλος του καλοκαιριού», που τόσο άναλογία παρουσιάζει με τον ώραιότατο, ίσως, στίχο του Όδυσ. Έλύτη, στην «Έλένη»:

Με την πρώτη σταγόνα της βροχής σκο-
τώθηκε το καλοκαίρι.

Όστόσο, ή «Φαντασία» προχωρεί σε μάκρος άδικαιολόγητο. Ολόκληρη ή ιστορία της Άγνης θά μπορούσε να λείπει, όπως και του άδικαιωτου έκείνου Πετρίσκου — ο Κοσμίης Πολίτης θά τον άφρινε νύ πνιγεί, χωρίς την παράταξη επέμβαση του μοναχού, που τόσο χαλά την όμορφη περιγραφή της ρυγής και την όλη παγανιστική άτμόσφαιρα του μυθιστορηματος.

Δε διάβασα την προηγούμενη εργασία του Άγγέλου—έκτός από ένα διήγημά του στη «Φιλολογική Πρωτοχρονιά» του 1949—κι έτσι δε θά μπορούσα να πω ποιά είναι ή πρόοδος που σημειώνει το τελευταίο βιβλίο του. Η ύπαρξη της «Εραιοα» του Πολίτη ζημώνει άναμφισβήτητα τη «Φαντασία» — έντυχως, όμως, όχι και το συγγραφέα της.

Αλλά, άν ή «Φαντασία» του Άγγέλου, παρά το άδικαιολόγητο μάκρος της, είναι άπαλλαγμένη από φιλολογία, δε θά μπορούσα να πω ποιά είναι ή πρόοδος που σημειώνει το τελευταίο βιβλίο του. Η ύπαρξη της «Εραιοα» του Πολίτη ζημώνει άναμφισβήτητα τη «Φαντασία» — έντυχως, όμως, όχι και το συγγραφέα της.

Υπάρχει και στη νουβέλλα του Κου-

λούρη καταφανής ή επίδραση της «Εραιοα», μα όχι τόσο βαρεία και τόσο επικίνδυνα όσο γίνεται στη «Φαντασία», και θά μπορούσα να βεβαιώσω πως στο μεγαλύτερο μέρος της ζει μιάν αυτόνομη ύπαρξη. Ούτε οι πετροπόλαιοι λείπουν, ούτε οι ξένες γλώσσες — μα ούτε τούτοι, ούτε αυτές, μένουν χωρίς συνέπεια και ξένες προς την όλη άτμόσφαιρα της νουβέλλας. Η «Βεντάλια της Άνοιξης» έκτυλίσσεται με συνέπεια από την άρχή ίσαμε το τέλος, σχεδόν, δεν υπάρχουν κενά, ούτε άσυναρτησίες. Κ' υπάρχουν μερικές σιγνές έκτακτες στην ποιητική διήγηση τούτης του Κουλούρη, και μιιά, ή σκινη του mostur-bolione (σελ. 42), άριστογρηματική. Η γλώσσα της, εξ άλλου, κι ή άνεση της έκφρασης, μαζί με την οικονομία της αφήγησης, προτερήματα που δεν τα συναντά κανείς εύκολα μαζέμενα σ' ένα νέο πεζογράφο, μας δίδουν το δικαίωμα να θεωρούμε τον Κουλούρη περισσότερο προικισμένο σάν πεζογράφο, παρά σάν ποιητή.

Δεν είναι υπερβολή αν πούμε πως ή Γαλάτεια Σαράντη, άνάμεσα στους πεζογράφους της μεταπολεμικής γενιάς, είναι ή πιο προικισμένη

Γαλάτεια Σαράντη: **«Πασχαλιές»** σημαίνει πεζογραφική ικανότητα άντικειμενικής περιγραφής. Η πρόζα της είναι υπεθύνη, δεν κάνει έσωτερικό μονόλογο, δεν ξεφεύγει σε χώρους ξένους προς αυτή, όπως οι λεγόμενοι λυρικοί πεζογράφοι, που ή Virginia Woolf πήρε στο λαϊκό της και στον τόπο μας, τέλος, έχει στερεότυπα λόγου κι είναι εύκολο να την ελέγξει κανείς. Έτσι την είχαμε γνωρίσει στα διηγήματά της «Τό βιβλίο της χαράς» κι έτσι την επανερσκόουμε στις «Πασχαλιές», το τελευταίο της μυθιστόρημα — περισσότερο κυρία των έκφραστικών μέσων της, με πιο άναπτυγμένη την παρατηρητική ικανότητά της και πιο άνθρώπινη, πιο συνημιμένη. Γιατί, άν κάτι της έλειπε ήταν ή ικανότητα να μας μεταδώσει την άναμφισβήτητη θερμότητά της. Ένώ, ή Σαράντη, είναι ένας σπάνιος μάστορας της τεχνικής, γνωρίζοντας, όσο πολλοί λίγοι, πως κατασκευάζεται μιιά ιστορία, πως αναπτύσσεται ένας μύθος, το συναισθημά της, πεσμένο από το βάρος της λογικής άρθρωσης και της εξονυχιστικής παρατήρησης, της άναλυμένης άποσυνθετικά από τη λογική, δε μπορούσε να ρθει σ' άμεση επαφή με την αίσθητική τάση μας. Τό ίδιο συμβαίνει και με το πρώτο μέρος του νέου βιβλίου της. Η πολύ ευτυχισμένη παιδική περίοδος, που μας διηγείται στο μέρος αυτό, παραείναι ευτυχισμένη, ώστε να είναι δυνατό να ύληωθεί σε σύμβολο μιιάς άνώτερης ζωής, είναι σάν το άσπρο άγόρι, που, το σώμα του, δεν έχει ακόμα διαπλαστεί για να πάρει την ιερότητα της ώραιότητας, για να γίνει, σύμφωνα με το Novalis, ο ναός του Θεού. Οι όμιλίες των παιδιών δεν έρχονται από κανένα βάθος, οι άγωνίες τους παραείναι άκαθάρστες. Στο μέρος αυτό, περίοδος προπολεμική, τα παιδιά βρίσκονται στο μεταξύ της παιδικότητας και της έφηβείας. Η αφήγηση προχωρεί κάπως βιασμένα, κάπως πλαδαρή. Από κει κι ύστερα, όμως, οι «Πασχαλιές» άποκτούν λόγον ύπαρξης. Ο πόλεμος, ή κατοχή —περίοδος γνώσης— δίδουν στους έφήβους, τέλος, την ψυχή τους. Τα δάκρυα, οι άνησυχίες τους παίρνουν ένα όρισμένο σχήμα, άποκτούν άργα—άργα, μα σταθερά, τη συνείδησή τους. ή μοίρα τους διαγράφεται πέρα από τις σελίδες του μυθιστορηματος, και, μπορούμε

να πούμε, πως οι τύποι της Λίνας και του Άλέκου, που ή Σαράντη τους περιβάλλει μ' όλη τη δυνατή στοργή της μίνας, βγαίνουν ολοκληρωμένοι από τις «Πασχαλιές». Αντίθετα, ο Μιχαήλ Βρετός, που μπαίνει, κάπως άπροσδόκητα, προς το τέλος του βιβλίου, στη ζωή της οίκογένειας, που ή Σαράντη καθόρθωσε να την κάμει και δική μας οίκογένεια, παραμένει ένας άσυμπαθής παρείσακτος, ένας περιττός. Συγγραφικό εύρημα, βέβαια, ο τύπος αυτός, μα σάν να παρέμεινε έξω από την όλη άτμόσφαιρα του μυθιστορηματος.

Κάτι που ένοχλεί στις «Πασχαλιές», τόσο περισσότερο, μάλιστα, όσο το συναντούμε συχνότερα στα νεώτερα πεζογραφικά μας βιβλία, είναι ή υπερβολική πολυγλωσσία των νεαρών ήρώων. Άν ένας ξένος έλληνομαθής ζητούσε να γνωρίσει τον έλληνικό λαό από τα τελευταία μας πεζογραφήματα, θά σχημάτιζε την έντύπωση πως ή Ελλάδα ολόκληρη πέρασε από Πανεπιστήμια, από ξενόγλωσσες Σχολές κι άνατράφηκε από ξένες γκυυβερνάτες. Άν την παρατήρηση αυτή την κάνω για τις «Πασχαλιές» κι όχι για τα βιβλία των Ι. Άγγέλου και Χρ. Ν. Κουλούρη, τούτο γίνεται, όχι μόνο γιατί το μυθιστόρημά της είναι το σημαντικότερο άπ' όσα πεζογραφήματα διάβασα τον τελευταίο καιρό, μα γιατί, κυρίως, ή Σαράντη είναι από τους πιο υπεύθυνους και σημαντικούς νέους συγγραφείς μας. Δε γράφει μόνο για να γράφει, έστω κι άπλότα αισθητικά, μα γιατί έχει να προβάλλει το ιδανικό μιιάς μορφής ζωής άνώτερης.

Ο τελευταίος πόλεμος κι ή γερμανική κατοχή δεν άφησαν μόνο έρεπια υλικά, μά, το ουσιαστικότερο, έρεπια ήθικά. Οι κατηγορίες, οι άξίες, που όλο-κλήρη ή άνθρωπότητα, με μιιά κοινή προσπάθεια, δημιούργησε, άρχισαν να θραύονται σάν κλαδιά πολύ εύθραυστα, και το άτομο να νιώθει πως το έδαφος άρχισε να ύποχωρεί κάτω από τα πόδια του, να αισθάνεται πως άπομονώνεται, πως οι δεσμοί, που το ένωσαν, με την κοινωνία την άνθρώπινη, δεν ύπρχαν πιά. Την άγωνία του μεταπολεμικού ατόμου άτόμου μας άποκαλύπτει ή «Πίπα του Πατέρα μου» του Ν. Γαλάξη, με τρόπο δραματικό, και με συχνές ποιητικές πραγματώσεις. Έκφραση του δράματος της μεταπολεμικής άνεσιότητας θά χαρακτηρίσει τη νουβέλλα αυτή. Η αναζήτηση της εστίας, της πατρίδας του Nietzsche, του βέβαιον έρείσματος, στο Γαλάξη εκφράζεται από την άσθητική αναζήτηση ενός πατέρα, που ο ήρωας του βιβλίου, πολύ όδυνηρά γνωρίζει, ώστόσο, πως έχει πεθάνει.

Ο άφηγηματικός λόγος του Γαλάξη είναι ένδοξος. Τα έξωτερικά γεγονότα τον ενδιαφέρουν, πολύ σωστά, μόνο όταν δημιουργούν έστίες μέσα του, που έπηρεάζουν τη μοίρα του — όταν νιώθει πως έπηρεάζουν το έσωτερικό κλίμα του. Για να εκφραστεί χρησιμοποιεί πρώτο πρόσωπο, χωρίς, ώστόσο, ο λόγος του να παίρνει και τη μορφή της εξομολόγησης, που, παρά τα έπιφανή, άποτελεί τη δυσκολότερη μορφή του έντεχνου λόγου: την Ποίηση — πρώτα που θά βρισκόταν έξω από την πρόθεση του συγγραφέα. «Η πίπα του πατέρα μου» φέρει άνεξάλεπτη κι άναμφισβήτητη την επίδραση του Hamson — και, κυρίως, στο μηχανικό τρόπο των έξωτερικών έκδηλώσεων του

ήρωα, στην παράλογα άπρόοπτη έκφραση των κινήσών του. Τό γεγονός αυτό δεν παύει σημαντικό ρόλο. Η νουβέλλα τούτη είναι τό γνησιότερο, ίσαμε τώρα, πεζογραφικό έργο, που διάβασα, άπ' όσα έντεχνου ή εποχή μας. Γιατί δεν είναι, έστω κι άφηγηματική παράθεση έξωτερικών γεγονότων, μα ή έκφραση της βαθύτατης έσωτερικής κρίσης που χαρακτηρίζει τό άτομο της εποχής μας.

Ο Γ. Μ. Πολιτάρχης, στα διηγήματά του «Όταν θάρθει το καλοκαίρι» είναι ένας πεζογράφος μ' άναμφισβήτητες πεζογραφικές ικανότητες. Είναι πολύ λιτός, και, παρά την παράδοξα έφιαλτική άτμόσφαιρα της πεζογραφίας του, πιστιζός κι άρχαία φυσικός. Η άτμόσφαιρα αυτή δεν είναι βέβαια, άγνωστη, ούτε στην πεζογραφία μας άκόμα — θυμούνται το Δημοσθένη Βουτυρά και τη νουβέλλα του Αρχάδιο «Κρίσις». Όμολογώ, πως, στα διηγήματα του Πολιτάρχη, τη βρίσκω περισσότερο δικαιωμένη, παρά τη βασική μου αντίρρηση πως πολύ λίγο μοιάζουν μ' έλληνικούς οι άλητικοί τύποι του, περισσότερο ο ήρωας της «Ιστορίας της Έλπίδας» και λιγώτερο ο χαμουνικός Άγριόγατος, που κατορθώνει, στο τέλος του διηγήματος, να λησμονήσει τις άντορθολογικές ένέργειες των ήρώων του Hamson και να εκφραστεί με τη λογική καθαρότητα της έλληνικής πράξης. Τό διήγημα «Όταν θάρθει το καλοκαίρι», που είναι και το συντομώτερο του βιβλίου, δε διστάζω να τό χαρακτηρίσω τέλειο, σελίδες από τις σπανιότερες που ένέπνευσε ή πείνα της κατοχικής ζωής.

Ο Α. Τασολάμπρος είναι ένας από τους πιο άκούραστους κι εύχάριτους συζητητές που μου έλαχε να γνωρίσω. Έχει τό μεγάλο προσόν της έτοιμότητας λόγου και πνεύματος που χαρακτηρίζει ή γνήσια έloquence, και που δεν καταφεύγει πάντα στις προσφιλείς στους διαλεκτικούς σοφιστείες, για να τεκμηριώσει κι άποδείξει άλάνθαστα τα έπιχειρήματά του. Την εύλογη, σε παλιότερους και πιο μακάριους καιρούς, τη θεωρούσαν Τέχνη — και τέτοια είναι, πραγματικά. Κάθε άνθρωπος που στοχάζεται (στοχασμός είναι κι ο ήχος, και τό χρώμα, κι ο άριθμός) έχει και τό δικό του τρόπο έκφρασης. Τούτους τον έντεχνο λόγο του γράφει, τον εύγλωτο λόγο της όμιλίας, εκείνος. Και τό ταλέντο της εύγλωτίας αυτό, ο Τασολάμπρος τό έχει άναπτυγμένο άρεκά—τό τονίως έντελώς ιδιαίτερα. Άλλά, άν ο συνομιλητής, όταν τύχει, μάλιστα, νάναι άνέτομος, δύσκολα μπορεί να έλέγξει τα λεγόμενα του όμιλητή, την ουσία, τη λαλιά, πίσω από τόσφλι των ρητορικών σχημάτων και των άκροβασιών της σκέψης, ο άναγνώστης, πολύ εύκολα, και σε κάθε στιγμή, μπορεί να έλέγχει τό έντυπο κείμενο. Έπίσης, τις δυσκολίες που έχει ν' άντιμετωπίσει ένας συγγραφέας διαλεγόμενος άνέτομοι, τις ίδιες, ίσως και περισσότερες, έχει ν' άντιμετωπίσει ο ήρωας, όταν, όσο έτοιμος κι άν είναι κατατασσει με τον έντεχνο λόγο. Άλλο τό ύψος του έντεχνου λόγου κι άλλο τό ρητορικό ύψος. Τό πρώτο άποκαλύπτεται ύπακούοντας σ' όρισμένους τεχνικούς νόμους, κι όχι πολύ συχνά, όσο σπουδαίος

μάστορας του έντεχνου λόγου κι άν συμβαίνει νάναι ο συγγραφέας. Τό δεύτερο είναι ζητήμα ήχητικών χρωματισμών, φωνητικών άποχρώσεων και κινήσεων κι έχει τό μεγάλο προσόν, ύπέρ αυτού, της ζωντανής άνθρώπινης παρουσίας. Άλλο ζήτημα, βέβαια, άν ο ήρωας συμβαίνει νάναι κι ένας προικισμένος συγγραφέας.

Τό τελευταίο, δυστυχώς, δε συμβαίνει με τον Τασολάμπρο. Ο συγγραφέας της «Συμφιλίωσης» έχει άπόλυτη άνάγκη της διαλεκτικής για ν' άναπτύξει τη σκέψη του και να φτάσει σε τελικές έρηνειες και συμπεράσματα. Έτσι, στα βιβλία του, χρησιμοποιεί τη διαλογική μορφή των έρωταποκρίσεων, πρώτα που τον ένκόλυνει ν' άναπτύξει τό θέμα του.

Οι Άρχαίοι Έλληνες Ποιητές, κάτι ήξεραν όταν έπικαλούνταν τη βοήθεια της Πειθώς, κάθε τόσο, στα έργα τους. Ο Τασολάμπρος δε νιώθει αυτή τη ανάγκη, γιατί πιστεύει στην παντοδυναμία της λογικής: τα κείμενά του δείχνουν, τουλάχιστον, πως ή λογική του είναι τέτοια, ώστε ο λόγος που την φέρει να είναι γνήσιος από κάθε στόλισμα, ξηρός, χωρίς καλλίπεια, δίχως τό σχήματα του λόγου και τους τρόπους έκφρασης εκείνους, που έγιναν, περίπου, νόμοι για τό γραφό λόγο, από τον καιρό του Πλάτωνα και του Θουκυδίδη ίσαμε την εποχή του Καζαντζάκη και του Σικελιανού. Άλλά όλα αυτά, κι άλλα πολλά, σημαίνουν ύψος, κι όταν ύπάρχει, τό ύψος είναι παντοδύναμο και τό παραστέχει ή Πειθώ — γι' αυτό και τό παράδοξα τέτατα που καταλογίζει στην Άγγλία του Καζαντζάκη και στο Σικελιανό είναι λογικότερα της λογικής.

Ο έλεγχος —πως άλλως θά μπορούσε να χαρακτηρίσει κανείς τη μελέτη αυτή— του Τασολάμπρου, έχει άρεκτό ένδιαφέρον, όχι μόνο για τις λογικές κι άραδο έλογοίς του, όσο για τη χιομοιοριστική διάθεση του και για τις άλήθειες, που, έδω κι εκεί, (από τη μέση και πέρα κυρίως, ύστερα από τον άναβαλλόμενο των Σικελιανού και Καζαντζάκη) άποκαλύπτει.

Θεωρώ άπαράτητο, άφηνοντας τό κυρίως κείμενο της μελέτης, να σημειώσω πως ή θέση που ύποστηρίζει ο συγγραφέας στο βιβλίο του «Η Συμφιλίωση και οι Πνευματικοί Ηγέτες» (ότι, δηλαδή, ή συμφιλίωση των δυό άκράδων άντίπαλων παρατάσεων, στην Ελλάδα, που ή δέυση των αντίθεσών τους μας οδήγησε στο σημερινό πόλεμο, όφείλεται άποκλειστικά και μόνο στους Ηγέτες του έθνους, και, κατά ένα μεγάλο μέρος, στους πνευματικούς), είναι βασικά, κι όχι σύμφωνα με τις προσωπικές άντιλήψεις μου μόνο, έλλιπες, έσφαλμένες. Ο Τασολάμπρος είναι έλληνας και μένει στην Ελλάδα — όχι σε κράτη σάν την Άγγλία ή τη Γαλλία λ.χ. όπου ο πνευματικός ήγέτης μπορεί να βαρύνει επάνω στην κοινωνική κι έθνική συνείδηση, και για τό λόγο αυτόν άκριβώς, επάνω στη μοίρα του τόπου του. Είναι, δυστυχώς, πολύ μικρή ή διαστάσταση, μα όμως άναμφισβήτητα άληθινή, πως, στην Ελλάδα, δίν είναι ούτε το Πνεύμα, ούτε ή Θρησκεία, που μπορεί να έπηρεάσει τις μάζες, όσο ο κομματαρχισμός, ή πολιτική. Άν ύπάρχει κρίση ήρεσίας, την κρίση αυτή θά πρέπει να την αναζητήσουμε στους άναπεινόμενους του τόπου (τόσο το χειρότερο άν συμβαίνει νάναι Υπουργοί και λόγιοι συγχρόνως) — κι όχι στο συγχαμένο του έντεχνου λόγου, σύμφωνα με τους αίστοδοξότερους ύπολογισμούς, από τρεις χιλιάδες άναγνώστες, χωρίς, ώστόσο, να είναι βέβαιο πως μπορεί να

έπηρεάζει και να δίδει κάποια κατεύθυνση σ' ένα-δυό άπ' αυτούς.

Και παρ' ό,τι ο Τασολάμπρος διαφεύδει, στον πρόλογο του βιβλίου του, την αλήθεια της πραγματικότητας — που με κανένα τρόπο δε μπορούμε να παραβλέψουμε— της γεωγραφικής θέσης της Ελλάδας, ή αλήθεια αυτή δεν άπαλείφεται εύκολα, γιατί πάντα στάθηκε ο βασικός ιστορικός παράγοντας του τόπου. Ο άμερικανικός μηχανικός πολιτισμός κι' ο σλαβισμός, με τό συναφή συμφέροντά τους, έχουν τόσο επικίνδυνα προχωρήσει στις ήμέρες μας, ώστε, ή Ελλάδα, με τό να βρεθεί στο μεταξύ δυό διαφορετικών κι' άντίπαλων κόσμων, άποκτά μιάν έντελώς ιδιαίτερη ιστορική σημασία και προικίζεται μ' ένα ιδιαίτερο πεπρωμένο: να έπιτύχει τη σύνθεση του άνατολικού και του δυτικού πνεύματος από τη μιιά και τη σύνθεση του νέου κόσμου τούτου με την παράδοση του Έλληνισμού από την άλλη. Τό πολιτικό πρόβλημα της Ελλάδας δεν είναι έσωτερικό, δυστυχώς, όσο έξωτερικό. Έννοώ τη συμφιλίωση σά σύνθεση διαφόρων πνευματικών πολιτισμών, όχι σά συναλλαγή πολιτικών άντιλήσεων.

Άλλά τα ζητήματα που γεννά, τό βιβλίο του Α. Τασολάμπρου, δεν τελειώνουν έδω. Δυστυχώς, όμως, ο χώρος δε μας έπιτρέπει να επεκταθούμε περισσότερο.

Παραμερίζοντας τους πρωτόλειους στίχους του Θαν. Παπαθανάση «Τραγουδώντας», με τη σύσταση τά μελετήσει πολύ άκόμα, πριν ξαναγρά-
«Εφηβεία» ημε στίχους, και τό «Σκαλοπάτια» του Ροβήρου Μανθούλη, σάν ένα βιβλίο που έπρεπε να γράφει στη Γαλλία, στα πιο όριμα χρόνια του συρρεαλισμού και σάν ένα πολύ γνωστό άστεισμός, ενώ το ταλέντο δεν τό λείπει, έρχομαι στην «Εφηβεία» του Βασίλη Σκυλακάκη (τι άσχημο όνομα!), ένός παιδιού μ' άναμφισβήτητη την έφεση της Ποίησης. Ούτε ή «Εφηβεία», βέβαια, μαρτυρά πονθάν τον άγώνα του Ποιητή να νικήσει το λόγο που άρνείται να όποταχτεί, ή την αισθητική συνείδηση, που σπάνια σφάλει. Ο λυρικός του λόγος είναι άπλάστος άκόμα, περισσότερο παιδικός παρά έφηβικός, έδω κι εκεί, όμως, μας σταματούν μερικοί στίχοι και συστιγίες, που όμολογούν την παρουσία του ταλέντου που γρήγορα θ' άνδρωθεί:

είναι ή έποχή που οι άνθρωποι όνομάζουν
τον καιρό που ή βροχή είχε πάρει τό σχήμα της
έχεις φτιάξει φεγγάρια τριών ήμερών με
ρίχνεστε
στις άνώνυμες διαθέσεις
για να γευτείτε τό βάρος του σώματος

καθόμαστε στους δρόμους της οικουμένης
[και φωνάζουμε έλεος
γευτήκαμε την έρηνιά της έντονης οδύνης
άντιγράψαμε τό τραγούδι της άρχαίας
[ιστορίας
μιας φύτσης στις γωνίες του μυαλού μας

Στην «Οδή» τελειώνει με τους παρακάτω στίχους, τους άρεκά σημαίνοντες για τον ίδιο τον Ποιητή τους:

Κ' έτσι χάθηκες μέσα στο θάνατο πληθός
γιατί δε σε πρόσέει ή Μάνα που έπρεπε

Ο νέος Ποιητής της «Εφηβείας», ως έργαστεί εύσυνείδητα κι υπεύθυνα και να

ναι βέβαιος, τότε, πώς δε θα τόν αφήσουμε να χαθεί μες τὸ ἀνώνυμο πλῆθος τῶν νέων πού στιχουργοῦν.

★

Τὸ Μεσολόγγι δὲν εἶναι βέβαια, ἓνα συμπωματικὸ θέμα, ὅπως τὸ βρισκόμαστε στὸν Παλαμὸ καὶ τὸ Μαλακάσι, μὰ ἓνα μέγιστο σύμβολο τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας—ὁ τόπος, πού, πιδ συγκεκριμένα, ἔδωσε στὸ Διόνυσιο Σολωμὸ τὴν ιδέα τῆς ἐθνικῆς φυσιογνωμίας τῆς Ἑλλάδας, στήνοντάς τον αἰώνιο σύμβολο τοῦ ἐθνισμοῦ μας καὶ τῆς φυλετικῆς μοίρας μας. Πνευματικὴ νίκη, σίγουρα, γιὰ ἓνα νέο νὰ μπορέσει νὰ δεῖ τὸ Μεσολόγγι περισσότερο σὰν ἱστορικὸ σύμβολο παρά σὰ θέμα γραφικὸ—τὸ τόλμημα ὅμως, ὅστερα ἀπὸ τοὺς «Ἐλεύθερος πολιορκημένους», εἶναι τόσο μεγάλο, ὥστε καὶ ἡ ἥττα, ἀκόμα, τοῦ ἀπόκοτου νὰ εἶναι ἐντιμὴ. Πολὺ περισσότερο, μάλιστα, ὅταν, ὁ Μιχαὴλ Κατσαρός, ἔχει τὸ αἰσθημα τῆς γλώσσας—ἂν καὶ ὁ νέος ποιητὴς δὲ μπορεί ν' ἀπολυτρωθεῖ ἀπὸ κάποια φιλολογία, ἀπὸ μερικὰ φραστικά clichés, πού τοῦ προσφέρονται ἔτοιμα, κι' ἀπὸ κάποιο συναισθηματικὸ ρητορισμὸ. Τελειώνοντας θὰ ἤθελα νὰ παραθέσω μερικοὺς στίχους με ἐνάργεια εἰκόπων:

Κ' εἶδα τ' ἀντικρυνὰ βουνὰ νὰ καίγονται
κι' εἶδα νὰ τρέχουν καβαλάρηδες πάνω στὰ
μάτια
κάστρα νὰ πέφτουν ἀπὸ τὰ παιδιὰ σὰ στε-
[νγμός
ἄγρια πουλιὰ νὰ σκίζουμε τὶς σάρκες
ν' ἀνατινάξουν τοῦ Καψάλη τ' Ἀνεμόμυλο
καὶ νάμει ἐγὼ ὁ θαυλὸς
καὶ ἡ σάρκα
καὶ ἡ φωτιά
καὶ τὸ γλυκὸ νερὸ πού σόηνει.
Κι' ἀνοίγουν τὶς γραμμὲς οἱ ὀρίζοντες
καὶ περπατᾷ ἀπάνω ἀπὸ τὰ κύματα
νέοι με χρυσὲς παντοφλίες
μὲ γερά μπράτσα καὶ δύναμη
τραγουδώντας.

★

Ο ΣURREALISMOS τοῦ Γιώργου Λίκου, ἔχει ἀναμφισβήτητη ποιητικὰ στοιχεῖα. Μὰ ἡ ἐκφραστικὴ του (μὴ ἐπανάσταση κατὰ τῆς καθιερωμένης αἰσθητικῆς, πού σὰν κάθε ἐπανάσταση δὲν ἐγίνε καθεστώς), ἡ τόσο πολυτιμὴ καὶ τόσο ἀναγκαῖα γιὰ τὴν ἀναξωγομένη τῆς αἰσθητικῆς παράδοσης, ἀφοῦ ἔδωσε ὅσα νέα στοιχεῖα βιώσιμα εἶχε νὰ δώσει στὴν Τέχνη, ξεπεράστηκε ἀπὸ καιρὸ τώρα. Ἡ Ποίηση ἀκολούθησε τὸ δρόμο τῆς, πέρα ἀπὸ κάθε ἀντίληψη μὸδας, κι' εἶδαμε πολὺ καλὰ πὼς ὅτι χθὲς ἀκόμα εἶχε θεωρηθεῖ σὰν ποιετικὸ, δὲν ἦταν παρά τὸ ἐπικρινόμενο ἐκεῖνου πού θὰ μπορούσε νὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὸ δαιμονιακὸ φαινόμενο τῆς Ποίησης. Ὁ Λίκος, σὺν μεγάλυτερο μέτρος τοῦ βιβλίου του, προσπαθεῖ νὰ καταπνίξει τὴ συγχίνηση του (πού ἀναμφισβήτητα τὸν κατέχει, μὰ καὶ πού εἶναι μὴ ἀπὸ τὰ ἄπειρες προϋποθέσεις γιὰ τὴν πραγμάτωση τῆς Ποίησης) κάτω ἀπὸ ἑλλογα κατασκευασμένους παρανοήσιμους συνειρμούς παραστάσεων, γιὰ νὰ μὴν ξεφύγει ἀπὸ τὶς ρετσέτες τῆς σχολῆς, παραμένοντας ἀπόστοπος. Βέβαια, κάθε γνήσια surrealistik εἰκόνα εἶναι κι' ἓνας χρησμός τοῦ Ἀπολλωνίου. Ἄς μὴ θελήσουμε ποτὲ νὰ ἐρμηνεύσουμε ὀρθολογιστικά, ὅχι μόνον τὸ Surrealism, ἢ τοὺς δειρμι-

κούς χρησμούς, μὰ δολόκληρη τὴν Ποίηση. Ὁ μῦθος τῆς Ποίησης, ἔχει περιεχόμενο ἀγνωστο κι' ἀρρόστο στὸν θεωρητικὸ ἀνθρώπο, εἶναι ἐννοια ὑπερβατικὴ, ὅριον πού ἡ ἀνθρώπινη λογικὴ ἀδυνατεῖ νὰ ὑπερβεί. Ἄν γυρίσουμε τὴν Ποίηση ἀπὸ τὴν ἄλλη τῆς ὀψη, θὰ δοῦμε πὼς σημαίνει *Mystique*, κι' αὐτὸς πού θὰ ἡθέλει νὰ μνηθεῖ σ' αὐτὴν θὰ πρέπει νὰ ἔχει τὴν πίστη τοῦ Θεοτοουλίου: *Credo quia absurdum est*.
Οἱ τελευταῖες σκέψεις αὐτές, δὲν παί-
ζει ὁλόκον, ἀναφερόμενες στὴν Ποίηση, μπορεί νὰ τὶς οἰκειοποιήθει κι' ὁ Surrealismos. Ὁ Λίκος, ὅπως κι' ἂν ἔχει τὸ πρᾶμα, σὰ τέσσερα τελευταῖα ποιήματα, πού δίδουν καὶ τὸν τίτλο τους στὸ βιβλίο, δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ θεωρητικὲς ἐρμηνείες γιὰ τὴν Ποίηση ἀληθινή, πέρα ἀπὸ κάθε μὸδα. Ἄν τοῦ πῶς ὅτι τὸ ποίημα «Τέσσερις προσώπιδες τοῦ ἀνέμου» τὸ κατανοῶ λογικά, μπορεί νὰ λυπηθεῖ γιὰ τὸ surrealistικὸν τοῦ ἔσχατου. Εἶμαι, ὁστόσο, βέβαιος πὼς στὸ μέλλον ὁ Surrealismos τοῦ θὰ σφάλλει ὁλοένα καὶ πὺς συ-
χνά, γιὰ τὸτε θὰ δικαιώνει τὸν τίτλο τοῦ Ποιητῆ, πού τοῦ δίνουν, σήμερα, βλέποντάς τον νὰ πραγματώνει ἓνα, τόσο γνήσιο, λυρικὸ λόγο. Λυποῦμαι πού δὲ μπορῶ νὰ παραθέσω ἀποσπάσματα, ἀπὸ τὸ τελευταῖο τοῦ ποίημα τοῦ βιβλίου, γιὰ τὸ φροβῶμαι μὴπως τὸ ζήμιωσω δίνοντάς τὸ ἀποσπασματικά.
★
Δὲ συνήθισα νὰ ὑποδέχομαι ἓνα τυχὸν νέο ταλέντο σὰ νεοεμφανισθέντα εἰς τὸ ποιητικὸ στερέωμα ἀστέρα, γιὰ τὴν ἐκφραση καὶ πολὺ ἐπικίνδυνον εἶναι, καὶ πολὺ ἀβέβαιον, φεῦ, τὸ ἐγγύτατο ποιητικὸ μέλλον
Γιώργου Γαβαλά :
«Τέσσερις προσώπιδες τοῦ ἀνέμου»
μας. Οὔτε σήμερα θὰ τὸ κάμω γιὰ τὸ Γιώργου Γαβαλά με τὶς «Τέσσερις προσώπιδες τοῦ ἀνέμου», μολοντοὶ πρόκειται γιὰ ἓνα νέο με σπάνιο ποιητικὸ ταλέντο, μὰ πολὺ ἀκαλλήγητο ἀκόμα. Ἐνα ταλέντο, πού φοβόμαι πὼς, ἀργὰ ἢ γρήγορα, θὰ τὸ σταταλήσει ἂν δὲν τοῦ δώσει ὀριζες, ἂν δὲ ἀκαλῶνται μέσα του νὰ βρεῖ τὶς γνήσιες ἐντυπώσεις παρορμήσεις του, πού, βυσικά, διαφέρουν ἀπὸ τὶς ἔξεις, καὶ τὶς ἀποκτημένες συνήθειές μας. Καὶ πρῶτα—πρῶτα, ὁ Γαβαλάς θὰ πρέπει νὰ προσέξει τὴ γλώσσα του τὸν κυματισμὸ, ἔπειτα, τῆς ἀνθρώπινος ὁμιλίας, πού ὁ ἐλεύθερος στίχος τὸν ἀντανάκῃ τὴν τοποθέτησιν τὸν λέξεων μέσα στὸ στίχο. ὅχι γιὰ νὰ τοῦ δώσει τὴν ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ ρυθμοῦ, μὰ τὸν παραπάνω κυματισμὸ, πού γνωρίζει τὴ συνί-
ζηση κι' ἀγνοεῖ τὴ χασμωδία. Ἐπειτα, μερικὲς σειρὲς εἰκόπων, με τὴν αὐτὴ σπονδυλικὴ στήλη,—εἰκόνας πού συγκαλοῦνται νὰ ἐκφράσουν ἓνα μόνο ψυχικὸ γεγονός, θὰ πρέπει νὰ τὶς συμπυκνώνει σὲ μίαν, γιὰ ν' ἀποφεύγει τὴ φλυαρία. Τέλος, νὰ κοιτάξει συχνώτερα μέσα του παρὰ πρὸς τὰ ἔξω. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ, σχετικὰ με τὸ Γαβαλά, εἶναι μὰ σύσταση, ὅχι καὶ τόσο ἀναγκαῖα, γιὰ τὸ πραγματοποιεῖ, μὰ, ὁπωσδήποτε, πάντοτε χρήσιμη. Ἰδοῦ, τώρα, μερικοὶ στίχοι του, ἀληθινὰ ὠραῖοτατοι:
Ἀκούστηκε νὰ λένε
πὼς, τὴν ὥρα, πού συρτώνουν οἱ πόρτες
[τὴν πύρα μας,
καὶ ὀνειρεύονται τὰ ράβρια μας φωνεῖ,
ἐξελκὸν οἱ ἀρβύλοι τὸν σπινθὲρ μας
καὶ συναντιῶνται με ἄχροντες,
καὶ λένε πόσες φορές χτυπήσαμε τὸ χέρι,
καὶ λένε πόσους ἄρρωστους θάψαμε χτές,
καὶ λένε πόσες γυναικες στείλαμε νὰ ἔκ-
[πλωθον στοὺς δρόμους.

Ἦστερα ἔρχονται, χτυπᾶνε τὶς πόρτες καὶ ρωτᾶνε, πὼς καθεστὰ κάποιοι πε-
λαγογελοῦν ὅταν τοὺς δεῖξεις [θαμένο-
ρωτώντας πότε καὶ σὺ σκέπτεσαι νὰ πεθᾷ-
Γι' αὐτὸ στὴν κάθε ἐξώπορτα πάντα [νεις.
ἓνα φέρετρο στέκει ἀκουμπισμένο.
Ἦταν κι' αὐτὸ ἓνας λόγος νὰ πεθάνει ὁ
[Εὐγένιος.
«Τ' ἀλόγατα καβάλλα στοὺς ἀνθρώπους»
Ὁ νέος Ποιητὴς αὐτὸς ἔχει ἓνα δικὸ του τρόπο νὰ βλέπει, νοεῖ κι' αἰσθάνεται με πολλὴ ἐνταση καί, κάποτε, ὥς τὸ δραματικό, ξέρεῖ πὼς θὰ ἔρθῃ σὲ ἀμεση ἐπαφὴ με τὸν ἀναγνώστη του, γιὰ νὰ τοῦ μεταδώσει τὴ ζεστασιά τὸν συγκινήσεών του, τῆς ἀνθρώπινος παρουσίας του, γνωρίζει, τέλος, πὼς νὰ μεταμορφώνει τὴν πιδ συγγὴ πραγματικότητα σὲ ἀξία ὀνει-
ρου. Τελειώνοντας θὰ ἤθελα νὰ σημειώσω, μόνον γι' αὐτόν, πὼς τὰ δυὸ στιχουργήματα «Λυπητὸ γιὰ τὸ χωριὸ τοῦ ἡλιου» καὶ «Τ' ἀλοφουρτούνη ἡ σκούνα» θὰ μποροῦσαν νὰ τὸν φέρουν στὸν κακὸ δρόμο πού ὀδηγεῖ πρὸς τὸ πλῆθος τὸν ἀνώνυμων στιχουργῶν. Ἀκόμα, πὼς πολὺ θὰ λυπόμουν ἂν τὸ σπάνιο ταλέντο του ἐο-
δεύετο στὸς φραγκολεβαντισμούς (surrealismos) καὶ δημοτικὸ τραγοῦδι, βελᾶδὰ καὶ τσαρούχι, ἄς ποῦμε, πού ἀνεύθυνον στιχολόγοι παρᾶσαν ἓνα μεγάλο πλῆ-
θος νέων μας. Μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς θάβι-
ζαν ἴσως καλύτερη τύχη.
ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ
ΑΓΓΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΘΕΑΤΡΙΚΑ
Harold Hobson: THEATER
Ἐκδ. Longmans, Green and Co
Ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια ὁσημεῖωθηκε μὴ τεράστια πρόδος στὸ ἀγγλικὸ θέατρο. Γενικὴ εἶναι ἡ γνώμη πὼς τὰ πλοῦσα καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα τῆς Σκηνικῆς τέχνης τῆς Ἀγγλίας καὶ ἡ πληθώρα τῶν νέων ἡθοποιῶν δυνάμεων πού διαδέχτη, με-
τοὺς νέους σκηνοθέτας, φορεῖς ἐνὸς προο-
δευτικοῦ πνεύματος, τὴν τοποθετοῦν πλᾶ-
στὶς προπολεμικὲς μεγάλες Σκηνῆς τῆς Βύ-
ρωπης καὶ σὲ κάποια στενὴ προσέγγιση με-
τὸς τεράστιους θεατρικοὺς οργανισμούς τῆς Ἀμερικῆς καὶ τῆς Ρωσίας.
Τώρα περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ τὸ θέατρο διεκδικεῖ μὰ πρωτεύουσα θέση στὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐκδή-
λωση τοῦ Ἀγγλικοῦ ἔθνους, πού κι' αὐτὸ παρᾶλληλα ἀναγνωρίζοντας τώρα γιὰ πρώτη φορὰ τὴ σημασία του, τὸ προστατεύει καὶ τὸ ἐνισχύει.
Τὴν ὅλη αὐτὴ προοδευτικὴ ζύμωση, τὴ συνεχῆ ἀνανέωση καὶ τὰ λαμπρὰ ἐπιτεύ-
ματα—ποιήτας καὶ ποσότητες—τῆς Ἀγγλικῆς Σκηνῆς, τὰ διαπιστώνουμε καὶ πάλιν διαβάζοντας μίαν ἐξαιρετὴ μελέτη, πού περιλαμβάνει τὴν τελευταία κριτικὴ ἐργασία τοῦ θεατρικοῦ κριτικοῦ τῶν «Κυριακτικῶν Τάξεων» Harold Hobson, πού κυκλοφόρησε με τὸν γενικὸ τίτλο: Theatre.
Στὶς 200 σελίδες τῆς ἐμπεριστατωμένης αὐτῆς θεατρικῆς ἐπιθεώρησης (ἔκδ. Longmans Green and Co) περνᾷ σὰν κινημα-
τογραφικὴ ταινία ὅλη ἡ χειμῶδης δραστη-
ριότης τοῦ Ἀγγλικοῦ θεάτρου (ἀπὸ τὸ 1946—1948) σὲ ἔργα, σὲ ἡθοποιούς, σὲ σκηνοθέτες.
Ἀπὸ τὶς γενικὲς διαπιστώσεις τοῦ Ἀγγ-
λίου κριτικοῦ ἀποσποῦμε τὰ ἀκόλουθα:
1) Ἡ ἄνθηση τῆς Ἀγγλικῆς Σκηνῆς χρωσιεῖται κύρια στοὺς λαμπροὺς συγγρα-
νοὺς ἡθοποιούς τῆς, παρὰ στοὺς νέους δρα-
ματικούς συγγραφεῖς.
2) Οἱ ἐπανάληψεις παλαιῶν ἔργων (ἐπο-
χῆς: Ἐλισάβετ καὶ Παλινρθώσης) με τὴ

δημιουργικὴ τους σκηρικὴ ἐρμηνεία, εἶχαν μὴ τεράστια ἐπιτυχία στὸ Κοινὸ καὶ θεω-
ρήθηκαν οἱ λαμπρότερες ἐπιδόσεις τῆς ὑπο-
κριτικῆς Τέχνης.
3) Στὴν προοδευτικὴ ἀνάταση τοῦ Ἀγγ-
λικοῦ θεάτρου δὲν μποροῦν νὰ διεκδική-
σουν ἓνα μεγάλο μερίδιο, οἱ συγχορονὶ δρα-
ματογράφοι τῆς. Μπορεῖ νὰ δόθηκαν μὴ σερὰ σθεδρῶν νέων ἔργων, μὰ ὅλα αὐτὰ δὲν ἐξέφυγαν ἀκόμη ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς ἀναζήτησης. 4) Οἱ συγκριτικοὶ πίνακες τῶν θεατρικῶν εἰσπράξεων παρουσιάζουν μετα-
πολεμικὰ μὴ σημαντικὴ καὶ σταθερὴ αὔ-
ξηση τοῦ θεατρικοῦ κοινοῦ τοῦ δραμα-
τικοῦ θεάτρου.
Οἱ γνώμες πού ἐπικρατοῦσαν τὴν πε-
ρίοδο: 1920—30, πὼς ὁ κινηματογράφος θὰ ἀπορροφῶσε τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου, δὲν ἐπαλήθευσαν. Τὸ ἀντίθετο μάλιστα συνέ-
βηκε. Σὲ πολλὰς περιπτώσεις ὁ Κινηματο-
γράφος πρόσφερε νέες μάξες κοινοῦ στὸ
δραματικὸ θέατρο.
5) Τὰ ἔξοχα ἡθοποιῶν ταλέντα τῆς ἀγγλικῆς Σκηνῆς (Ολίβι, Ρίχαρτσον, Ρέντγκρεϊβ, Χάρντγουϊκ, Ρόναλντ Ντόνατ κ.α.) δὲ δολαφίστηκαν ἀπὸ τὰ κέρδη καὶ τὴν εὐκόλη ἐπιτυχία τῆς Ὀθόνης, μὰ παρέμει-
ναν πιστὰ στὶς ἐπάλξεις τοῦ θεάτρου, παρ' ὅλες τὶς παροδικὰς ἐκλήψεις.
Διαπιστώνοντας καὶ μετὰ ἀπὸ τὴ μεριά
μας με ἐνθουσιασμὸ τὴν ὅλη πρόοδο τοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου ἐλπίζουμε πὼς ἡ ἄνθηση τῆς ὑποκριτικῆς Τέχνης καὶ ἡ ἀφύπνιση τῆς θεατρικῆς ιδέας, θὰ καλλιερῶνουν καὶ θὰ προετοιμάσουν τὴν ἐμφάνιση τοῦ μεγα-
λου συγγραφέα, πού με τὴ δαδα τῆς ποίη-
σης στὸ χέρι θὰ φωτίσει τὸ πνεῦμα καὶ τὰ ἀνθρώπινα χρονικά τῆς ἐποχῆς μας.
Margaret Barton: GARRICK
Ἐκδ. Faber and Faber.
Στοὺς σύγχρονους λαμπροὺς ἡθοποιούς τῆς Ἀγγλίας—ὅπως εἶδαμε—χρωσιεῖται ἡ αἴγλη τοῦ θεάτρου τῆς. Τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι κατὰ νῆο. Ἡ ἀγγλικὴ σκηνὴ ὀφείθηκε σὲ παρᾶγοντα πολιτισμοὶ μόνον ὅταν ἐμ-
φανίστηκαν μεγάλες προσωπικότητες ἡθο-
ποιῶν. Με ἐξαιρεση μόνον τὴν Ἐλισάβετ-
τικὴν ἐποχὴ—ὅπου ὁ ποιητὴς ἦταν ἡ κυ-
ριαρχοῦσα καὶ ἡ ἐμπνευστικὴ δύναμη τῆς Σκηνῆς—καθε ἄλλη περίοδος ἀμυῆς εἶναι συνδεθεμένη με τὸ ὄνομα ἐνὸς μεγάλου ἡ-
θοποιῦ. Καὶ νῆ, ἡ περίοδος 1741—1778 γε-
μίζει, ἀσπράττες, ἀπὸ τὴν ὑπερεκτεταμένη-
σαν προσωπικότητα ἐνὸς μεγάλου ἡθοποιῦ:
τὸ Ντάβιντ Γκάρρικ. Μὴ περισπούδαστη μελέτη γιὰ τὴ γονιμοποιὸ αὐτὴ «δύναμη» τοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου μᾶς ἔδωσε τώρα τε-
λευταία ἡ Margaret Barton. Μὴ βιογρα-
φία ἱστορικὴ καὶ ψυχολογικὴ τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη με ὅλες τὶς φάσεις τῆς πολι-
τοικῆς σταδιοδρομίας του—σὰν ἡθοποιὸς, σὰν διευθυντοῦ θεάτρου, σὰν συγγραφέα, σὰν μέλους τῆς Ἀγγλικῆς Κοινωνίας—πού ἀδιάνητο κρατᾷ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀνα-
γνώστη, παρ' ὅλο ὅτι εἶναι ἀπογυμνωμένη ἀπὸ κάθε μυθιοτορηματικὴ φαντασίωση.
Ἡ βιογράφος μέσα στὶς 300 σελίδες τοῦ βιβλίου τῆς προσπαθεῖ πάντα με αὐστηρὴ μεθοδολογημένη ἐρευνα νὰ προβάλει ὅχι μόνον τὶς φωτεινὰς ἀλλὰ καὶ τὶς σκοτεινὰς πλευρὰς τοῦ χαρακτῆρα καὶ τῆς ἰδιότη-
ρας τοῦ Γκάρρικ καὶ μελετώντας τὶς ἰδιαιτέρες συνθήκες τῆς ἐποχῆς καὶ τῆς ἀλλήλοεπί-
δρασης τοῦ περιβάλλοντος, πού ἐνὸν ὅσον τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἰδιοφυίας του, μᾶς δίνει ὅλη τὴν τροχιά τῆς πολυτάραχης ζωῆς του ἀπὸ τὴν ἡμέρα πού ἐξελίχθη ἀπὸ τὴ γεννήθλια πόλιν του (Λίχφιλντ) ὡς τὴν ἡμέ-
ρα πού ἐτάφη στὴ γωνιά ἐκεῖνη τοῦ «Γουόστ-
μινστερ Ἀμπεῦ» τὴν ἀπερριμένην στοὺς δη-
μιουργοὺς τοῦ ἀγγλικοῦ πολιτισμοῦ. Π. Κ.

Ἀπάντηση σὲ μὴ προσωναλι-
στικὴ ἐπιστολή.
Μὴ προσωναλιστικὴ ἐπιστολή, γραμμένη ἀπὸ τὸν κ. Θ. Σταματιάδη, πού δημοσιεύθηκε σὺν προηγουμένῳ τεύχος τοῦ «Αἰῶνα μας», ἤρθε νὰ ἐκθέσει τὴν ἐντεταμένη τῆς ἀποψη στὴ συζήτηση γύρω ἀπὸ τὸν προσωναλισμὸ. Ὁ ἐπι-
στολογράφος ἀναφέρει προπαντὸς στὴν κρι-
τικὴ ἐκθεση τῶν προσωναλιστικῶν ἀντιλήψεων πού γίνεται σὺν ἀρθρο μου «Ἡ Προσωναλι-
στικὴ Θεωρία». Δεχόμενος τὴ συζήτηση καὶ θεωροῦμε ὑποχρέωσή μας ν' ἀπαντήσουμε στὰ ἐρωτηματικά καὶ τὶς ἀπορίες πού γεννήθηκαν, ἂν καὶ ἡ μορφή τῶν ἀποριῶν δὲν μᾶς ἐμπόδισε καθόλου ν' ἀντιληφθοῦμε ὅτι ἀποτελεῖ τὸ κά-
λυμμα τῆς ἀντικριτικῆς καὶ τῆς πολεμικῆς ἐνὸς προσωναλιστοῦ.
Ὁ ἐπιστολογράφος ἐκφράζει τὴ γνώμη ὅτι «μὰ ὅχι καὶ πολὺ κολακευτικὴ κριτικὴ τοῦ προ-
σωναλισμοῦ». ἴσως νὰ ἔχει δίκιο γιὰ τὴ ἀπο-
στολὴ τῆς κριτικῆς δὲν εἶναι νὰ κολακεύσει τὶς θεωρίες, ἀλλὰ νὰ τίς κρίνει. Ἡ κριτικὴ προέρχεται πάντοτε ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ φύση τοῦ ἐγκεφάλου, κι' ὅχι ἀπὸ τὸ εὐμεταβολὸ κλίμα τῆς καρδιάς. Ἀλλὰ πολὺ σοφωτέρη εἶναι ἡ ἐκφραση τοῦ συζητητῆ μας ἐπὶ ὁ κ. Φικίωρης μεροληπτὴ ἀπέναντι σὸν προσωναλισμὸ, ὅσον ἀφορὰ τὴ μεταφυσικὴ τὸν θεμελίωση (τὴ χρι-
στιανικὴ τὸν θεμελίωση). Ἡ κατηγορία τῆς μεροληψίας, ὅταν εἶναι δικαιολογημένη, ἀπο-
τελεῖ πραγματικὰ μὴ ἀπὸ τὶς μεγαλότερες καταδικῆς τῆς κριτικῆς, ἀφοῦ ἡ κριτικὴ πρέπει νὰ εἶναι προπαντὸς ἀμεροληπτὴ καὶ ἀντικειμε-
νικὴ. Ὁφείλουμε λοιπὸν νὰ ἐπανεξετάσουμε τὴν κριτικὴ μας διατύπωση καὶ νὰ ποσοπθί-
σουμε νὰ δοῦμε ἂν ἡ κατηγορία εἶναι βάσιμη.
Ὁ προσωναλιστὴς συζητητὴς μου νομίζει ὅτι μεροληπτῶς καὶ ἐκφράζει τὴν «ἀπορία» του, ὅταν κρίνοντας τὴν ἐκφραση τοῦ *Mounier* «ἡ ὑπερβολὴ τοῦ προσωπικοῦ ὄντος ἔχει ἓνα ἀκρι-
βὲς νόημα γιὰ τὸ χριστιανό: τὴν πρόσκληση τοῦ Θεοῦ γιὰ τὴ συμμετοχὴ στὴ θεία ζωή», γράφω ὅτι, «ἐδῶ δυστυχῶς ἡ φιλοσοφία γίνε-
ται δούλη καὶ ὑπερέτρη τῆς θεολογίας. Μὴ παλὰ δὴλαθὴ μεσαιωνικὴ ἱστορία». Ἡ ἐκ-
φραση αὐτὴ τοῦ *Mounier* ἰοιάζει βέβαια πολὺ σὰ νὰ εἶναι ἡ ἐπανάληψη τοῦ λόγου κάποιου ἱεροκήρυκα. Ἡ ἀμεση λοιπὸν ἐντύπωση εἶναι ὅτι ἡ λέξις τοῦ *Mounier* ὑπακούει, δουλεύει μὴ θεολογικὴ ἀποστολή. Για νὰ μειώσω ὅμως αὐτὴ τὴ φυσικὴ ἐντύπωση ὁ προσωναλιστὴς συζητητὴς μας φέρνει ἓνα ἐπιχείρημα. «Ἄν ὁ προσωναλισμὸς δὲ συμπεριελάμβανε σὺν ὅλῳ του καὶ τὰ μεγάλα προβλήματα πού πάντα ἀπα-
σχόλησαν τὴν ἀνθρώπιν ὑπαρξή, ὅπως τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ θανάτου, ὅταν ἐλλείπει». Μήπως κάθε φιλοσοφικὸ σύστημα ἢ κίνημα δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀολοκληρωμένο; Ἀς δεχθῶμε σὰ φω-
στὴ τὴν ἀποψη ὅτι εἶναι ἀολοκληρωμένο φιλοσο-
φικὸ σύστημα—πράγμα πού δὲν ἱσχυρίζεται οὔτε ἐπιδιώκει καθόλου ὁ προσωναλισμὸς—
πρέπει νὰ ἀναφέρεται σ' ὅλα τὰ μεγάλα προ-
βλήματα. Ἀλλὰ ἐγὼ δὲν κρίνω τὴν ἀναφορὰ τοῦ προσωναλισμοῦ σὺν πρόβλημα τοῦ θεοῦ, ἀλλὰ τὸ πὼς ἀναφέρεται σ' αὐτό. Ἐνα φιλο-
σοφικὸ σύστημα χαρακτηρίζεται βέβαια ἀπὸ τὰ προβλήματα πού ἀναφέρει, ἀλλὰ κρίνεται ἀπὸ τὸ πὼς ἀναφέρει σ' αὐτὰ, τὴ θέση παίρ-
νει ἀπέναντι τοῦ καὶ τὴ λύση τοῦς δίνει. Καὶ ἡ προσωναλιστικὴ θεωρία δὲ συζητᾷ, αὐτὴ προσπαθεῖ ποθεν ν' ἀποδείξει πὼς ὑπάρχει ἓνας θεὸς—δὲν ἔχει τὴν ἀρεσκία νὰ ἐπιχειρεῖ ν' ἀποδείξει τὸ ἀναπόδεικτο—ἀλλὰ προβάλλει δογματικὰ τὴν πίστη τῆς σὺν θεῷ. Καὶ εἶναι πολὺ φυσικὴ ἡ στάση τῆς, γιὰ τὴ πίστη εἶναι κατὰ πού δὲν μπορεί νὰ στηριχθεῖ στὴ σκέψη—δὲ θὰ ἦταν τότε πίστις, ἀλλὰ σκέψη—μένει ἔτσι κλεισμένη μέσα σὺν ἀόλυτο καὶ δογμα-
τικὸ αὐτοῦ τῆς. Ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη ἀντίθετα δὲν εἶναι ὄργανο, ἀλλὰ μὴ κριτικὴ γνώση, μὴ κριτικὴ σκέψη πάνω σὺν κόσμῳ καὶ τὰ φαινό-
μενά του. Αὐτὴ ἡ τελευταία ἐξέλιξη τῆς ιδέας

λιστικῆς φιλοσοφίας, ἡ φιλοσοφία τοῦ *Heidegger* εἶναι πιδ μὴ ἀθε φιλοσοφία. Αὐτὴ ἡ μεγάλη παραίτηση τῆς ἰδεολογικῆς φιλοσοφίας ἀπὸ τὴν ὑποστήριξη τῆς ιδέας καὶ τῆς ὑπαρξῆς τοῦ θεοῦ, ἔγινε κάτω ἀπὸ τὴν πικρὴ συναισθηση ὅτι ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη δὲν μπορεί πιδ νὰ ἐκ-
θεθεῖ στὴν ὑπεράσπιση τοῦ θρησκευτικοῦ μύθου, χωρὶς νὰ διατρέξει τὸ θανάσιμο κίνδυνον ν' ἀναί-
ρεθεῖ. Κι' αὐτὸ γιὰ τὴ ἱστορία τῆς φιλοσοφί-
κῆς σκέψης ἔχει διαλύσει τὴν αὐταπάτη τοῦ θρησκευτικοῦ μύθου. Συνεπῶς δὲ μεροληπτῶς ὅταν γράφω ὅτι ἡ φιλοσοφία τοῦ *Mounier* εἶναι στὴν ὑπηρεσία τῆς θεολογίας, ἀλλὰ μεροληπτῶς ἐκεῖνος πού θέτει τὴ φιλοσοφία σὺν ὑπερεσία τοῦ θεοῦ. Σὰν πολιτισμένος ἄνθρωπος ἔχω ὅλο τὸ δικαίωμα νὰ μὴ πιστεῦω στοὺς θρησκευτι-
κοὺς μύθους. Καὶ ἡ διακρίση τῶν ἀντιλήψεων μου εἶναι ἀκριβῶς μὴ προσάθεια ν' ἀπαλ-
λάξω τοὺς συνανθρώπους μου ἀπὸ τὴν ἀγνοία μὴς αὐταπάτης. Κάποτε ρώτησα τὸν κ. Φρά-
γκο πὼς δικαιολογεῖ, πὼς στηρίζει φιλοσοφικὰ τὴ χριστιανικὴ τὸν σκέψη. Μοῦ ἀπάντησε: «αὐτὸ εἶναι ἓνα προσωπικὸ μου ζήτημα» καὶ κατὰλαβε ὅτι αὐτὴ δὲν ἦταν μὴ φιλοσοφημένη ἀπάντηση. Ὁ κ. Σταματιάδης βρίσκει ὅτι ἡ κριτικὴ μου εἶναι ἀδύνατη ὅταν ἀναφέρεται στὴν θρησκευτικὴ πίστι τοῦ προσωναλισμοῦ. Πρόκειται βέβαια ἐδῶ γιὰ μὴ καθαρά ψυχο-
λογικὴ ἀντίδραση, γιὰ τὴν ἀντίδραση τοῦ συμ-
πλέγματος κατωτέροτης τῆς προσωναλιστι-
κῆς θεωρίας, πού ἐκδηλώνεται ὅταν κανεὶς τῆς θίγει τὴν ἀχίλλειο πτέρνα τῆς.
Ὁ προσωναλιστὴς συζητητὴς μου βρίσκει τὸ δεύτερο σημεῖο τῆς μεροληψίας μου ὅταν γράφω ὅτι «ἐγκαταλείπεται κάθε προσπάθεια λογικῆς θεμελίωσης τῆς προσωναλιστικῆς θεω-
ρίας καὶ καταφεύγουν σὺν ἀνέλεγκτο, αὐτό-
νομο» ἔδαφος τῆς ἀμεσης ἐμπειρίας», τῆς ἐνό-
ρασης δηλαδὴ. Μ' αὐτὴ τὴν κριτικὴ σχολίαση σὺν ἀρθρο μου αὐτὸ τὸ χωρίο τοῦ *Mounier*: «Ὁ προσωναλισμὸς βεβαίως τέλος (κι' ἐδῶ ἡ διάσπαση εἶναι πλήρης) τὴν ὑπαρξή, σκοτεινὴ γιὰ τὴ συνείδηση, ἀλλὰ ἐνδομυχί γιὰ τὴν κα-
θολικὴν ἐμπειρία, ἐνὸς κόσμου ἀξίον, πού ἡ κατανόησις τους δὲν ἐξαρτᾶται μόνον ἀπὸ τὴ γνώση, ἀλλὰ ἀπαιτεῖ μὴ αὐτόνομη ἀπόφαση τοῦ ἀτόμου πού ὑπερβάλλει τὴν ἱστορία». Ὁ ἴδιος ὁ *Mounier* βλέπουμε ὁμολογεῖ, ὅτι οἱ ἀξίες πού ὑποστηρίζει ὁ προσωναλισμὸς εἶναι «σκο-
τεινὲς γιὰ τὴ συνείδηση» καὶ πὼς ἡ κατανόησις τους δὲν ἐξαρτᾶται μόνον ἀπὸ τὴ γνώση! Ἀλλὰ πὼς εἶναι δυνατόν ἡ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ τῶν ἀξιών νὰ μὴ ἐξαρτᾶται μόνον ἀπὸ τὴ γνώση; Εἶναι ἡ ἐνόραση, θὰ μᾶς ἀπαντήσουν οἱ προσωναλι-
στές. Ἐπαναλαμβάνω δηλαδὴ ἐδῶ τὴν κλα-
σικὴ θέση τῆς σύγχρονης γεωμανικῆς ἰδεολο-
γικῆς φιλοσοφίας σχετικὰ με τὴν θεωρητικὴ θεμελίωση τῆς ἐννοίας τῆς ἀξίας. «Ἡ ἀξία δὲ νοεῖται, ἀλλὰ ἰσχύει (*es gilt*)». Ποιὸς θὰ μπο-
ροῦσε ν' ἀμφισβητήσει τώρα, ὅτι ἐδῶ δὲν πρό-
κειται γιὰ μὴ καθαρή λογικὴ αὐθαρεσία; Εἶχα φαίνεται δίκιο ὅταν ἔγραφα ὅτι «ἡ ἰδεολογικὴ φιλοσοφία καταλήγοντας στὴν ἐνόραση ὁμολο-
γεῖ τὴν ἀδυναμία τῆς νὰ οἰκοδομήσει ἓνα συνε-
πὲς λογικὸ σύστημα, τὸ μόνον πού μπορεί νὰ διατυπώσει μὴ ἀληθινὰ φιλοσοφικὴ σκέψη».
Ἡ κριτικὴ τῆς λογικῆς διάρθρωσης τῶν θεωριῶν ἔχει συνήθως ἓναν ἀμείλικτο χαρα-
κτῆρα. Ἡ ἀπαίτηση μίαν λογικὴ ἀκολουθίας καὶ συνέπειας εἶναι μὴ αὐστηρὴ ἀξίωση. Ἡ δικαιοσύνη ὅμως μᾶς αὐστηρῆς λογικῆς κρι-
τικῆς παραδέχεται πὴν ὁρισμένα ἀλλὰ θέματα τῆς προσωναλιστικῆς θεωρίας ἀναποσπαστά ἱκανοποιητικότερα. Ὁποῦ συμβαίνει με τὴν ὑπογράφισις τῆς κοινωνικῆς πλευρᾶς τοῦ προ-
σώπου καὶ τὴν κριτικὴ τοῦ τρόπου ἀργάνωσης τῆς ἀσκειῆς κοινωνίας. Μὴ τέτοια παραδοχὴ εἶχε γίνῃ σὺν ἀρθρο μου πού προαναφέραμε, καὶ αὐτὸ ὑπῆρξε μὴ ἀποδείξη ἀντικειμενικότη-
τος. Ὅστε ὅπου ἐπρεπε νὰ ποῦμε καὶ τὸν καλὸ λόγο δ

σιαστική έκθεση της προσωπικτικής θεωρίας. Αυτό το έργο δεν ανήκει σε μένα, αλλά στους προσωναλιστές. "Εγώ θεώρησα σωστό να δώσω μια αντικειμενική έκθεση της προσωναλιστικής θεωρίας κάτω από το φως της ορθολογιστικής αντίληψης και κριτικής των ιδεών.

ΕΥΓΥΧΙΟΣ ΦΙΚΙΩΡΗΣ

ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ

Αγαπητέ «Αίωνα»

Καμιά φορά παραστράταει ο αισθητικός όσο μεγάλης πείρας κι' αν είναι κι' έτσι, ο στραβός δρόμος, μοιραία οδηγεί στο όλismo και φθάνει ύστερα μιά λέξη για να βλάψει και έργο και Καλλιτέχνη.

Αυτός είναι ακριβώς ο λόγος που μέκανε να γράψω το ρούντομο εκείνο μελέτημα στη «Νέα Έστια» για το Γιαννούλη Χαλεπά (15-2-49).

Γιά τον ίδιο επάνω - κάτω, λόγο γράφονται κι' αυτές οι άραδες: Στο πληροφοριακό σημείωμα «από τη μαρτυρική ζωή του Γιαννούλη Χαλεπά» που δημοσιεύεις στο περασμένο τεύχος σου, εκτός των άλλων υπάρχει μιά κακή, πολύ κακή πληροφορία, μιά **ανακρίβεια**: ότι οι Τηνιακοί τάχα, χρησιμοποιούσαν τον Χαλεπά για... θελήματα!

Ο πληροφοριοδότης του συγγραφέα πρέπει ν' αναφέρει δημοσία το όνομα του Τηνιακού που υπαινίσσεται. Γιατί, αγαπητέ «Αίωνα» **τέτοις Τηνιακοί δεν υπάρχουν**.

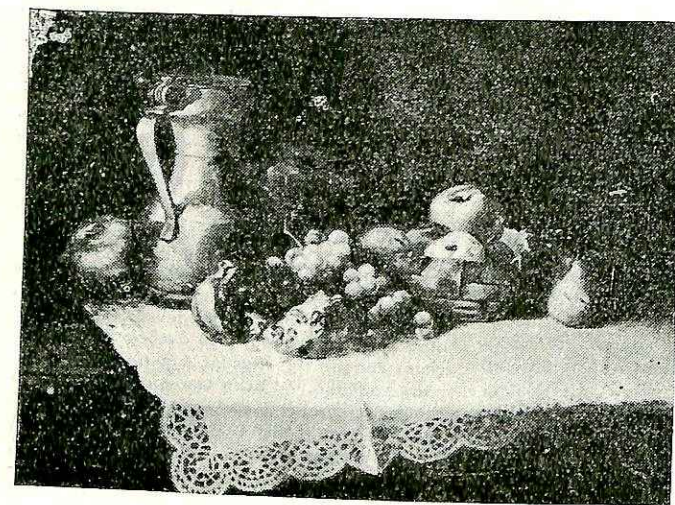
Στο είδυλλιακό νησί μας, τη πατρίδα του Γύζη, του Λύτρα και των άλλων μεγάλων καλ-

λιτεχνών μας, οι αγαθοί νησιώτες το μόνο που ξέρουν από **παράδοση**, είναι να λατρεύουν την Τέχνη και τους καλλιτέχνες. Φθάνει νομίζω, ν' αναφέρω το χαρακτηριστικό ότι σαν ξανα-γυρίζουν πίσω στα χωριά τους οι Τηνιακοί καλλιτέχνες ύστερα από ξενήτεμα, τους υποδέ-χονται με κωδωνοκρουσίες, (βλα τὰ καμπανα-ριά των εκκλησιών καλωσρίζουν).

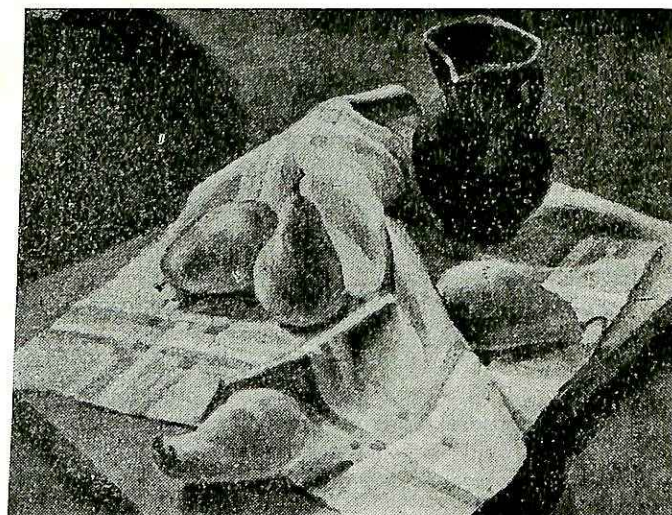
Όσο για τον «Οιδίποδα» (που αυτό άλλω-στε είναι μιά μικρολεπτομέρεια μπροστά στις άλλες ανακρίβειες), δεν έκαναμε καμιά επι-πόλεια αναφορά. Την είπαμε Πυργιωτοπούλα την Άντιγόνη, κι' είναι Πυργιωτοπούλα, σ' αυτό επιμένουμε.

Με αγάπη
Λ. ΛΑΜΕΡΑΣ

Αθήνα 30-5-49

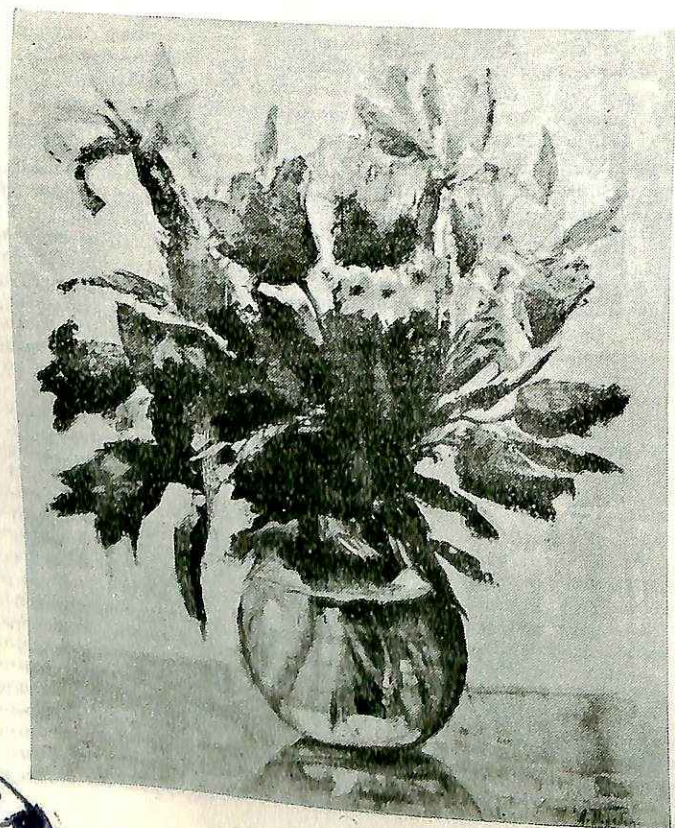


ΜΑΡΗ



ΑΠΟΣΤ. ΠΑΤΣΑΡΗ

ΝΕΚΡΑ ΦΥΣΗ



Λ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Περ. Μετ.— Το ποίημά σας «Πατέρας» θά μπορούσε με κάποιες διορθώσεις έδω κι' εκεί να γίνει δημοσιεύσιμο. Ξαναστείλτε το. Τά άλλα δυό πολύ κατώτερα.

Κ. Κορ. και Λαζ. Κουζ.— Συμπαθητικά πρωτόλεια. Χρειάζεται πολλή έσωτερική άσκη-ση, πολλή περισυλλογή, για ν' αξιοποιηθεί το ταλέντο πού, φαίνεται, νά έχετε. Λιγώτερη πε-ζολογία, περισσότερο έλλειπτικοί, όχι μελο-δραματικοί, όχι φλύαροι. Τά χειρόγραφα σας εύρίσκονται στη διάθεσή σας.

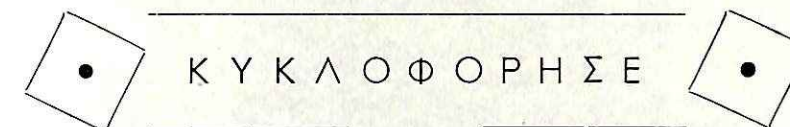
Τάκ. Μωρ. Φάληρο.— Με κάποια προσοχή στην τοποθέτηση των λέξεων μέσα στο στίχο, πού θά του έδιδε κάποια ελαστικότητα και με κάποια περισσότερη αυστηρότητα στην έκφρα-ση του συναισθήματος, θά πετύχετε. Προσα-θήστε να είστε ουσιαστικώτερος. Στέλνετέ μας πάντα στίχους σας.

Τ. Αλ. Θεσνίκη.— Κάτι θά καταφέρετε κάποτε αν προσπαθήσετε να είστε λιγώτερο πεζολογικός. Στείλετέ μας άλλα τραγούδια σας.

Α. ; Παπ. Αθήνα.— Τ' όνομά σας δυσ-νάγνωστο. Πάντως το ποίημα «Πριγκηπικό» εί-ναι άδόκιμο σαν έκφραση, πεζολογικό, ή γλώσ-σα άντιποιητική.

Ηλ. Άντων.— Για το «Σκηνικό», ο κ. Δ. πολύ σας ευχαριστεί. Περάσετε από τά Γρα-φεία μας.

«ΤΟΛΙΠΕΣ»



ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

Ν. Ι. ΛΟΥΒΑΡΙ

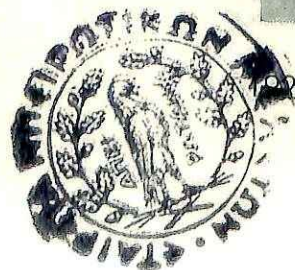
ΝΟΣΤΑΛΓΙΚΑΙ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΕΙΣ

(ΑΠΟ ΛΟΦΟ ΣΕ ΛΟΦΟ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ)

ΣΕΙΡΑ ΔΕΥΤΕΡΑ

ΑΘΗΝΑΙ 1949

Το βιβλίον κοσμεύεται με 10 ολοσελίδους εικόνες



Ο ΔΙΩΝΑΣ ΜΑΣ