

ΑΙΩΝΑΣ

ΜΑΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Ο
ΑΙΩΝΑΣ
ΛΜΑΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΑΘΗΝΑ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1950

ΦΥΛΛΟ

1

(35)

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΟΔΟΣ ΜΑΡΝΗ 26 - ΑΘΗΝΑ

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

Χειρόγραφα: Κώσταν Δαρρίγον • Εικόνες - Σχέδια: Σπύρον Βάρλαν • Αρχιτεκτονική ύλη: Σόλ. Κυδωνιάτην
Έμβάσματα - Παραγγελίες: Σ. Βάρλαν (Μάρνη 26 - Αθήνας).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κ. ΚΑΡΘΑΙΟΣ Τρία ποιήματα
ΓΙΩΡΓΗΣ ΚΟΤΣΙΡΑΣ Με τη φωνή στην άλλη όχθη (ποίημα)
ΖΩΗ ΚΑΡΕΛΛΗ Ή κοιμωμένη (διήγημα)
ΠΑΥΛΟΣ ΚΡΙΝΑΙΟΣ Ή παληά Βιτώρια (ποίημα)
ΙΣΙΔΩΡΑ ΚΑΜΑΡΙΝΕΑ Δύο ποιήματα
ΓΙΟΝΑΝΝΙ ΡΑΡΙΝΙ Ένας ξοφλημένος άνθρωπος (Μετ. Κ. Λασσιθιωτάκης)
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ Σχεδιάσμα εισαγωγής στην Ιστορία του θεάτρου (μελέτη)
ΤΩΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗΣ Ο Έμπρεσιονισμός στη Ζωγραφική (μελέτη)
ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ Ίχνηλασία (ποίημα)
ROBERT FROST Οίκογενειακό Κοιμητήριο (Μετ. Μελισσάνθη)
ANNA ΧΑΤΖΗΘΑΝΑΣΙΟΥ Ξενοφάνης (μελέτη)
Ι. ΙΓΓΛΕΣΗΣ Ή μεζούρα (διήγημα)
ΜΙΧΟΣ ΚΑΡΗΣ Δύο ποιήματα
ΚΛΕΙΤΟΣ ΚΥΡΟΥ Βορεινό (ποίημα)
ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΪΠΕΤΗΣ Φαντασία στιγμής (ποίημα)
ΤΑΚΗΣ ΜΩΡΑΓΓΗΣ Υποταγή (ποίημα)
ΚΡΙΤΩΝ ΠΟΛΙΤΗΣ

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΙΓΟΣ Κατάντια (χρονικό)
ΑΛΚΗΣ Ν. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ Το αληθινό πνεύμα των νέων ιδεολογικών κατευθύνσεων
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ Θέατρο: Ένα όλισθημα — Ή πρώτη του «Προσκληνίου»
ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ Τά βιβλία: Νικ. Βρεττάκου: «Ο Ταύγετος και η Σιωπή»
ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ Το ξένο βιβλίο: Willard Conelly: Young George Farquar —
J. I. M. Stewart: Character and motive in Shakespeare
ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Κινηματογράφος: «Πόθος στους Βάλτους»
ΣΤΡΑΤΗΣ ΔΟΥΚΑΣ Ζωγραφική: Πανελλήνια έκθεση Βιοτεχνίας και Χειροτεχνίας
— Ή ομαδική έκθεση Νέων στον «Παρνασσό»
— Ο Pablo Manés στην Αθήνα — Βιβλία — Άλληλογραφία

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗ Δύο Φιγούρες
CLAUDE MONET Ή μητρόπολις της Ρουέν

ΕΝΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΔΗΜ. ΤΗΝΙΑΚΟΥ Ευλογραφία
CLAUDE MONET Ή γέφυρα του Ουώτερλω
EDGAR DEGAS Χορεύτριες στο φουαγιέ
» Τρεις γυναίκες που συνομιλούν στις ιπποδρομίες
ALFRED SISLEY Χειμωνιάτικος ήλιος στο Βενέ
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC Στο Μουλέν-Ρουζ
AUGUST RENOIR Τά μεγάλα μπουλβάρ — Σχέδιο
PISSARO Λίχνισμα, βράδυ, στο Έρανύ
Ε. ΦΑΕΙΝΟΥ Σπίτια Πάτμου
Γ. ΒΑΚΙΡΤΖΗ Κοριτσάκι
ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΔΡΟΣΟΥ Χωρικός
Θ. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Κεφάλι παιδιού
ΝΙΚΗΤΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ Ύδατογραφία
ΕΥΑΓ. ΜΟΣΧΟΥ Τοπίο Θράκης (ύδατογραφία)

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

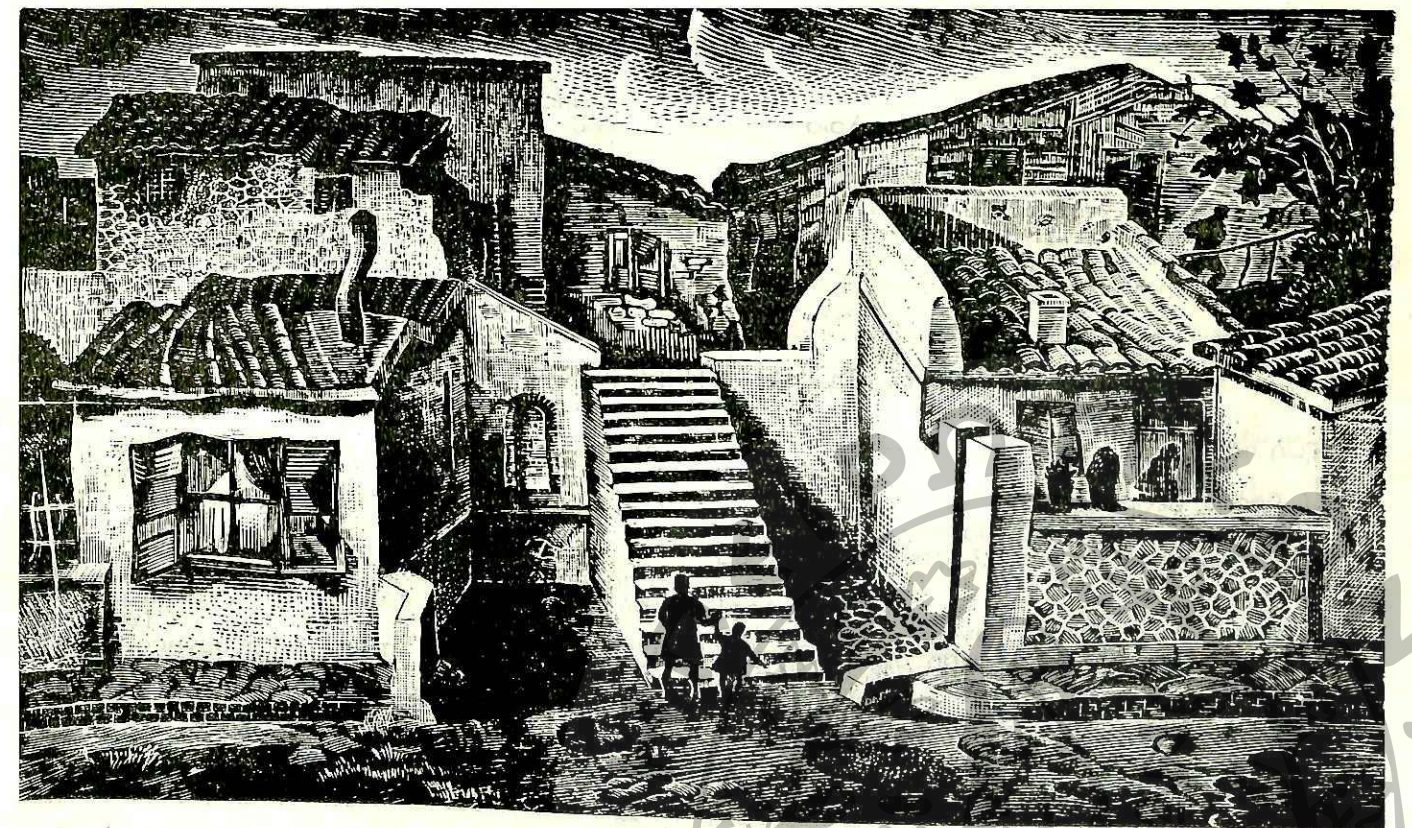
Τιμή φύλλου δραχ. 3000

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΤΑΞΗ . . . ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΙΓΟΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ: ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΡΛΑΣ

ΑΘΗΝΑ-ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1950
ΧΡΟΝΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ
ΦΥΛΛΟ ΠΡΩΤΟ



ΔΗΜ. ΤΗΝΙΑΚΟΥ

ΕΥΛΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ
ΚΟΛΗΜΕΤΕΙΑ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΑΡΧΕΙΟΥ ΜΕΛΕΤΩΝ
ΔΩΡΕΑ
ΗΜΕΡΟΜ.
ΑΡΙΘ. 11762

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ 1

ΞΥΠΝΗΜΑ

Η ημέρα σήμερα ήρθε αγρυπνιασμένη:
κουρασμένο το φώς της· και απορεί
το δέντρο που ενα φύσημα προσμένει,
και να σαλέψει δεν μπορεί.

Τα χτεσινά της λόγια, που ποιός ξέρει
στην καρδιά της βαθιά πόσον καιρό

δούλευαν για να μπήσουνε, μαχαίρι,
κείνο το τρομερό κατηγορώ,

τον είχαν όλη νύχτα να προσμένει
της μέρας το χαμόγελο. Μα αυτή
σήμερα έχει ξυπνήσει αποσταμένη,
και της νυχτός τη δύμηση κρατεί.

ΜΟΝΑΧΑ ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ

Μονάχα το φεγγάρι και ένας σκύλος
που αλυχτά μες στη νύχτα δα μπορούσαν
της ψυχής να ιστορήσουν την αγρύπνια,
Μονάχα ο αέρας που έχει σταματήσει
ν' ακρουμαστεί, μπορεί να μαρτυρήσει
το βάρος της σιωπής-μας.
Μέσ' από τα αδιαπέραστά-της βάθη
μουγκρίζει κάποιος λαθωμένος τσούρος
που η φωνή-του απ' τον πόνο-της βουβάδη.

Τι μόνο μες στα ακίνητα νερά-της
η μοναξιά αντιφέγγει το νόημα-σου,
ώ απέραντη ζωή. Κι' εσύ μονάχα,
μεγάλη αγάπη, εσύ μπορείς να ακούς
τον αιώνιο θεό μέσα απ' τ'ά φύλλα
που τρέμουν καρτερώντας το χειμώνα.—
Μονάχα το φεγγάρι και ένας σκύλος
που αλυχτά μες στη νύχτα δα μπορούσαν
των ωρών να ιστορήσουν την αγρύπνια.

Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΚΗΝΗ

Κείνο το βράδι
παίχτηκε η τελευταία σκηνή. Η αυλαία
δά'πρεπε νά'χει πέσει. Είταν σκοτάδι
και χώρισαν δυό ήσκιοι. Μα η γενναία

η αποφασή-τους δέιλιασε. ... Και τώρα
ζούν οι δυό-τους σαν πρώτα αγαπημένοι:
'Όπως σ' ένα «Κουκλόσπιτο», όπου η Νόρα
την τελευταία στιγμή στο σπίτι μένει.

K. ΚΑΡΘΑΙΟΣ



ΜΕ ΤΗ ΦΩΝΗ ΣΤΗΝ ΑΛΛΗ ΟΧΘΗ

Τή ζωή πόσο έχασα, τις αναμνήσεις μου
— Τόσες αγάπες!
πρωί, βράδυ, μεσημέρι
ή αμφιβολία πού πάει, έρχεται
κι' όμως ζω, υπάρχω, δεν εξαφανίστηκα ακόμα
[στο κενό
— Τόσο χάος!
πές μου ακόμα μιά λέξη νά μαντέψω την απέναντι
όχθη της φωνής σου
θάλασσα, ποτάμι άσίσαστο, νερό πού φεύγει, κυ-
[λάει
τό χῶμα γλυστράει κάτω απ' τ'ά πόδια μας
— Τόσες αγάπες!
Είμαι ένα χέρι πού αναποδογυρίζει τὸ διακόπτη
τὸ φῶς έρχεται στήν αντίθετη μεριά, ένα λάθος
έρχεται, φεύγει
λάθος γυρίζει
άπομακρύνεται λάθος
οί άνθρωποι δέ μάς καταλαβαίνουν
γλυστρούν
μέσα στήν άδιαφορία της σιωπής τους
στρίβουν
μέσ' στά χειροκροτήματα των λουλουδιών

αλλά ένα χέρι πάντα υπάρχει νά στρέψει τούς
ώροδείχτες της ζωής
κάποτε μιά αύγή νά στρέψει τούς κάλυκες των
[λουλουδιών
— Τόση αὐταπάραση!
ή παρουσία της φωνής κι' ή ανάμνηση της φωνής
πού άγκυλώνει πιό πολύ μέ τὸ φρεσκοθερισμένο
[χωράφι
ή λαμπερόδα της ματιάς κι' ή ανάμνηση της μα-
[τιάς
πού δερίζει πιό πολύ μέ τὸ φρεσκοδοσμένο άτσάλι
— Τόση άπόσταση!
ό τυφλός χρόνος πού μάς έξαφανίζει στά
μαύρα ματο, υάλια της πίκρας του
κι' ή μόνωση της σιωπής κι' ή άδιαφορία της σιω-
[πής
μέ τ'ά μάτια πού δέ γνωρίζουν, τ'ά χέρια πού ψά-
[χνουν
στά τυφλά
όταν μέ τη φωνή βρεθοῦμε πιά στήν άλλη όχθη
στιγμή πού μάς κερδίζουν επί τέλους
[όσοι
δέν ανταμώσαμε ποτέ στόν ίδιο δρόμο...

ΓΙΩΓΓΗΣ ΚΟΤΣΙΡΑΣ

ΟΧΙ πολλές μέρες πριν, του
είχε φανεί, την είχε δει πολύ
ώχρη, έτσι, πού τ'ά μάτια της

φαίνονταν στο πρόσωπό της περίε-
γα, τρομαγμένα. Τό βλέμμα της χαμένο, κύταζε διαρ-
κώς άλλοι. "Όμως δέν άνησύχησε. "Υπέθεσε κάποια άδια-
θεσία. "Υστερα, καθώς κάθονταν μαζί, άρχισε νά αϊ-
σθάνεται εκείνη τη στενοχώρια, όπως, όταν είμαστε βέ-
βαιοι, πώς κάτι συμβαίνει και δέν τὸ γνωρίζουμε. "Όταν
τυχαίως την κύταζε, άμέσως τού έρχονταν νά πάρει τ'ά
μάτια του από πάνω της, τὸν ένοχλούσε, σά νά τη φο-
βούνταν, σά νά τού ζητούσε νά εξηγήσει κάτι και τ' άνέ-
βαλε αυτός, γιατί βαριόταν. Τώρα τ'ά εξηγούσε αυτά,
όμως εκείνες τις μέρες δέν τὸ πραγματοποιούσε, όπως
και τή στενοχώρια, πού τού προκαλούσαν οί πυρετώδεις
κινήσεις της, κάποτε σχεδόν σπασμωδικές. Σά νά βιά-
ζονταν διαρκώς, γιά νά προφτάσει. Κάποτε μάλιστα,
τώρα θυμούνται καλά, τήν άκουσε, καθώς, τυχαίως βέ-
βαια, στέκονταν πίσω του, νά λέει καθαρά, μέ φωνή σι-
γανή. «Πότε λοιπόν; Δέ θά φύγουμε;» Περισσότερο δ
τόνος της φωνής της τὸν έκανε νά στραφεί άπότομα.
Ούτε τὸν κύταζε καθόλου, ούτε έδειχνε, πώς είχε μιλή-
σει σ' αυτόν. Σά νά μὴν είχε πεί τίποτα. Δέν τόλμησε νά
τη ρωτήσει, τί έννοούσε, βέβαια κι' από άδιαφορία. Τώρα
καταλάβαινε, πώς αυτά τὸν πείραζαν, μ'ά δέν μπορούσε
νά συγκεντρώσει τήν άνησυχία του.

"Όταν μπήκε στο δωμάτιο, τὸ βράδυ, τή βόηκε πολύ
άκίνητη στο κρεβάτι. Είχε τ'ά μάτια κλειστά. Κοιμούν-
ταν. "Ετρεξε άμέσως κοντά της. Δοκίμασε κάποια τρο-
μάρα κι' έκπληξη, συνάμα όμως ένα είδος ψυχραιμίας
μίας άνεξήγητη, άδιάφορη βεβαιότητα. "Ήταν άπλως
δροσερή, καθώς πολύ έλαφριά τήν άγγιξε, αίσθανθηκε
όμως, πώς τὸ σῶμα της ήταν στεγνό και κάπως άκαμπτο.
«Πώς κοιμάται...» είπε και συλλογίστηκε νά μὴν τήν
ξυπνήσει. Τήν κύταζε κι' αίσθανθηκε μέ μι'α, πόσο τού
ήταν ξένη, σάν μακρινή. «Μ'ά τί ιδέες! "Ή γυναίκα κοι-
μάται ήσυχα» "Εσκυψε πρὸς τήν άναπνοή της. "Ήταν
άνεπαίσθητη, όμως πολύ κανονική. Είπε νά περιμένει
και απ' τὸ δωμάτιο βγήκε στο διάδρομο.

Τὸ σπίτι έδειχνε πάρα πολύ άδειο. "Όχι πού εκείνη
τὸ γέμιζε μέ τήν κίνησή της, πάντα ήταν ήσυχη και σιω-
πηλή. Τ'ά βήματά της ήταν έλαφρότατα, όμως επίμονα,
συνήθως φορούσε παπούτσια μέ λάστιχο και δέν άκούον-
ταν. Πολλές φορές τὸν είχε ξαφνιάσει. Γύρισε πρὸς τήν
πόρτα της κρεβατοκάμαρας, περιμένοντας πάλι νά τήν
δεί. "Ή πόρτα ήταν έλάχιστα άνοιχτή κι' όμως, ήταν
βέβαιος, πώς από κεί άκούστηκε ὁ ψίθυρος. Μ'έ μεγάλη
βήματα πήγε πάλι μέσ' στο δωμάτιο. "Εξακολουθοῦσε νά
κοίτεται άκίνητη. Κύταζε, κύταζε τὸ πρόσωπό της,
άποζητώντας νά γνωρίσει κάποια κίνηση των χαρακτη-
ριστικών, κανέναν έλαφρὸ σπασμό. Πώς ἐπὶ τέλους, δέν
αίσθάνεται και στόν ύπνο της ακόμα τήν ένταση απ' τὸ
βλέμμα του, σκέφτηκε μέ σκληρότητα κι' αίσθανθηκε τή
σκληρότητα απ' τὸ βλέμμα του, δέν τήν άνησυχούσε ή
προσοχή του, καθώς έβαζε όλη τή δύναμή του άπάνω
της, κυττάζοντάς την; ... "Ήταν πάντα άκίνητη. Πάλι
άκουσε τὸν έλαφρὸ θόρυβο, αὐτὴ τή φορά τού φάνηκε,
στή μέση τού διαδρόμου. Γύρισε μέ μι'α πρὸς τήν πόρτα,
περιμένοντας. "Ήταν λίγο άνοιχτή. Περιέμενε.

«Δέν υποφέρεται, πρέπει νά τήν ξυπνήσω» έτσι σκέ-
φτηκε, όμως δέν κουνήθηκε καθόλου απ' τή θέση του,
γιατί μέσα του, άνεξήγητα, νόμιζε, πώς δέ θά ξυπνούσε
ή γυναίκα κι' άν τή φώναζε ακόμα κι' άν τή σκουντούσε.
Δέν ήταν νευρικός. Παραισθήσεις. ... Ποιός δέν έχει;
Αυτές τις τελευταίες μέρες, κάτι συνέβαινε στο σπίτι
και δέν τὸ ήξερε. Τώρα εκείνη κοιμούνταν βαρειά, μ'ά

Ἡ κοιωμένη

γιατί νά υποθέτει τόσο βαρειά; Δέν
τολμούσε νά τήν άνησυχήσει. "Αθό-
ρυβα πήρε μιά καρέκλα και κάθισε
πλάι στο κρεβάτι, πρὸς τὸ μέρος

των ποδιών. Διαρκώς τήν κύταζε, σά νά ήθελε νά δια-
κρίνει τὸ πρόσωπό της και τούτο νά χάνονταν, καθώς
χάνονταν οί λογικές του σκέψεις, ή μιά πίσω απ' τήν
άλλη.

II

Ἰντερμέδιο

Αιτία κι' εξήγηση της μοναξιάς μας, είναι, πού
στ' όνειρό μας είμαστε μονάχοι. Ποτέ στ' όνειρο δέ βρι-
σκόμαστε πραγματικά μέ τὸν άλλο, εκτός άν έχει πεθά-
νει. Πάντα ένα μέρος της ζωής μας παραμένει στήν άπί-
θανη δυνατότητα και περιμένει. "Αν είναι δυνατόν στόν
κόσμο τού όνειρου νά εισχωρήσει τίποτα πραγματικά!
"Εκεί υπάρχει ή διάφανη μοναξιά, πού φαίνεται ρευστή
κι' όμως είναι κιόλας φλόγα, πού μένει ψυχρή.

Καθώς κοιμάται ὁ άνθρωπος, σύμβολο τ'ά κλειστά
του μάτια. Στρέφοντας τ'ά σφαλικά μάτια στόν άλλο
του κόσμο, πού είναι μέσα του, στο έσωτερικό του σῶμα.
"Εκφραση τού ύπνου, ήσυχία κλειστή.

"Ανήκουμε πάντα, μ' ένα μέρος τού έαυτού μας, στα
όνειρα τού ύπνου. Σέ φωνάζουν οί άλλοι, δέν άπαντάς.
Δέν ξέρεις τί ν' άπαντήσεις, δέν καταλαβαίνεις. Δέ βρι-
σκες άμέσως τήν κοινήν διμυλία. "Υστερα συνέχεσαι,
θυμάσαι, όμως πάντα θυμάσαι και τ' άλλο, δίχως νά τὸ
θυμάσαι καλά, σ' αυτό πού περιγράφεται σάν πραγμα-
τικό. Μυστική τού όνειρου κίνηση, συνοδεύεται από άκι-
νησία. "Αδύνατο νά συμμεριστείς τ' όνειρο τού δικού του
ύπνου, τήν κατάσταση, τήν γνώση τού ξένου σῶματος,
καθώς κοιμάται. Ποτέ δέ βρέθηκαν δυὸ μαζί, στο ίδιο
όνειρο, ούτε στα παραμύθια. "Όσο κι' άν κοιμήθηκαν
μαζί, κοντά, ήταν χωριστά, δίχως νά μοιραστούν τ' όνει-
ρό τους, τὸν έρωτα γιά τὸ δικό τους σῶμα, τήν ανά-
παυση, τὸν ύπνο τους. "Ή κίνηση γίνεται μαζί, ή άκι-
νησία χωρίζει.

Στ' όνειρο υπάρχει άλλος καιρός. "Εκεί υπάρχει μι'
άμετάλλαγη παιδική ηλικία, όπου είμαστε κιόλας έφηβοι
μέ θαυμαστή διαίσθηση, πού είναι ὀδυνηρή κι' όμως
είναι χαρά κιόλας γιά τήν κίνηση της ζωής, είναι σάν
ανάμνηση πολύτιμη, πού ίσως δέν τήν έκτελέσαμε, τὸ
γνωρίζουμε και γνωρίζουμε πολύ καλά τή διαφορά, γιατί
ποτέ τόσο καλά δέν γνωρίζουμε, όπως όταν μ'α ξυπνοῦνε
τ'ά όνειρα. Καταλαβαίνουμε τήν κίνηση, καθώς είμαστε
άκίνητοι και θυμούμαστε πάρα πολύ, θυμούμαστε κι'
όσα δέν έγιναν μέσ' στή μεγάλη, πολυσήμαντη, πολήχη
σιωπή.

Κρυμμένα πίσω απ' τὸ ευαίσθητο, λεπτό μ' απαρά-
μιλλη λεπτότητα, εύχρωμο σκέπασμα, ζωντανὸ πού κά-
πως φοικιά κάποτε τ'ά βλέμματα. "Ό τ'ά ιδώδη και ῥόδινα
βλέφαρα, θηλάζοντας κάτω απ' αὐτὰ τ'ά μάτια!

"Ολ' ή προσπάθεια της κίνησης γι' αὐτὸ γίνεται, νά
καταβάλλει τὸν χειρισμό. Κάποτε ὀρισμένα λόγια βγαί-
νουν απ' τ' όνειρο, φαίνονται άπόροητα. "Ελπίδα γιά
νά γίνει προσιτή ή άλλη ηλικία, νάνοίξει μέσ' στ' όνειρο,
μέ τ' όνειρο ὁ κόσμος, παράδεισος κλειστός.

"Αν σπάσει ὁ χωρισμός, τί μπορεί νάναί, τί θά γί-
νει ὁ θάνατος; Οί κόσμοι δέν συνδέονται, μόνο στα
όνειρά μας τώρα έρχονται οί πεθαμένοι. Τόσο άλλου
υπάρχουν τ'ά όνειρα.

"Ή σιωπή δέν μπορεί νά εκφραστεί, μόνο ή άκτινο-
βολία υπάρχει της μουσικής της. Είμαι σκληρό νά θέ-
λεις νά καλέσεις έναν άνθρωπο απ' τ' όνειρο, όπου υπάρ-
χει. Σεβάσου τον μέ αγάπη, τήν ώρα πού κοιμάται,
σκέψου και θυμήσου.

Ὁ ΑΙΩΝΑΣ μας 5

Ἕνας ξοφλημένος ἄνθρωπος

ANDANTE

Ἔζησε σ' ὅλη του τὴ ζωὴ μόνος κι' ἄγριος
Ariosto

I

“Ένα μισό πορτραίτο

Ποτὲ δὲν ἤμουναι παιδί. Δὲν εἶχα ποτὲ παιδική
ἡλικία.

Ζεστός, ξανθείς ημέρες της παιδικής μέθης. Μακροά γαλήνη της αθωότητας, εκπλήξεις από την καθημερινή ανακάλυψη του σύμπαντος. Τι να είναι άραγε; Δέν τις ξέρω, δέν τις θυμούμαι. Τις ξμαθα από τὰ βιβλία ὕστερότερα. Τώρα τις μαντεύω στὰ παιδιά πού βλέπω. Τις ἔνοιωσα καί τις δοκίμασα, γιά πρώτη φορά, όταν πέρασα τὰ εἰκοσί μου χρόνια, σέ κάποια εὐτυχισμένη στιγμή συνθηκολόγησης ἢ ἐγκατάλειψης. Ἡ παιδική ἡλικία εἶναι ἀγάπη, ἀγαλλίαση, ἑξάνοισμα, κι' ἐγὼ βλέπω τὸν ἑαυτό μου, πᾶντα, ἀποτραβηγμένο καί σκεπτικό.

«Τὰ πᾶντα τὰ ἐν ἐμοὶ ἔχοντα τὸν ἐαυτὸν μου τρομερὰ μόνοι καὶ ἀλλοιώτικοι, καὶ οὐτε ἔξερω τὸ γιὰ τί. Μήπως ἐπειδὴ οἱ δικοί μου ἦσαν φτωχοὶ ἢ γιὰ τὴν δὲ γεννήθηκα ὅπως οἱ ἄλλοι; Δὲν ἔξερω. Θυμοῦμαι μονάχα πῶς μιά νεαρή θεία μοῦ κόλλησε τὸ παρατσούκλι τοῦ «γέροντος», διὰ ἁκόμα ἤμουνα ἕξ ἢ ἑφτά χρονῶν καὶ ὅλοι οἱ συγγενεῖς τὸ δέχτηκαν. Καὶ πραγματικά, τὸν περισσότερο καιρὸ ἤμουνα σοβαρὸς καὶ κατσούφης. Συζητοῦσα πολὺ λίγο ἁκόμα καὶ με τὰ ἄλλα παιδιὰ. Οἱ φιλοφροσύνες μ' ἐνοχλοῦσαν, οἱ μορφασμοὶ μ' ἐρεθίζαν. Κι' ἀπὸ τὴν ἑξῆς αὐτήν φασαρία τῶν συντροφῶν τῆς ὁμορφωμένης ἡλικίας ἐγὼ ἐφέρεχα τὴν μοναξιά, στὶς πλὴν ἀπόμερες γωνίτες, στὸ σπῆτι μας τὸ μικρούλικο, τὸ φτωχικὸ καὶ τὸ σιερό. Μὲ λίγα λόγια ἤμουνα, ἐκεῖνο πού οἱ κυρίες μὲ τὸ καπέλο λένε ἕνα «ἄτσαλο παιδί» καὶ οἱ ἑξοκφυες γυναῖκες ἕνα «χαμίν».

Εἶχαν δίκην. Θὰ ἤμουνα καὶ ἤμουνα, τρομερὰ ἀντιπαθητικὸς σὲ ὅλους. Καὶ θυμοῦμαι πὼς ἐνοιθοῦν πολὺ καλὰ γύρω μου αὐτὴ τὴν ἀντιπάθεια ποὺ μ' ἐξοργίζε περισσότερο, καὶ μ' ἔκανε ποὺ δεῖλο, ποὺ μελαγχολικὸ καὶ πῶς σκυθρωπὸ.

Ὅταν τύχαινε νὰ βρεθῶ μαζὺ μὲ ἄλλα παῖδια σὲ κάποιο παιχνίδι, τότε ἐπαιρνα σχεδὸν ποτὲ μέρος στὰ παιχνίδια τους. Μοὶ ἄρεσε νὰ στόκεμαι παρὰμέρα καὶ νὰ κιντάρω μὲ τὰ μάτια μου τὰ πρόσωπα καὶ τὰ σοβαρά, τοῦ δικαστῆ καὶ τοῦ ἀποστόλου. Ὁχι ἀπὸ ζήλεια. Ἦτανε πιδὸν πολὺ περιφρόνησις, τι ἐνοιόμθα μέσα μου ἐκείνες τίς στιγμές. Ἀμφότεροι ἀπὸ αἰσχύνη καὶ ἐπιλογισμοὺς οὐλόγευον ἀνάμεσα σὸν ἐαυτοῦ καὶ τὴν ἐπιλογὴν ὅχιτις οὐλοῦσε ἀπὸ φέρεμα καὶ αὐτοῦ καὶ τοῦ στούς ἀνθρώπων. Ἐγὼ τοὺς ἀπόφευγα καὶ αὐτοὶ μὲ μισοῦσαν. Ἔβλεπον, στοὺς κήπους, ἄλλοι μὲ ἔδιωχναν καὶ ἄλλοι μὲ περιγελοῦσαν. Στὸ σχολεῖο μοῦ τραβοῦσαν τίς μπουτζές ἡ μὲ κατάγγελναν στὸ δάσκαλο. Στὴν ἐσχολή, ἀκόμα, καὶ στὸ σπείρι τοῦ παπποῦ, τὰ χωριατόπαιδα μοῦ πετοῦσαν πέτρες, δίχως νὰ ἔχω κάμει τίποτα σὲ κανένα, σάν νὰ ἤμουνα ἀπὸ καμιά ἄλλη γέννηση. Οἱ συγγενεῖς μὲ προσκαλοῦσαν ἡ μὲ χάδευναν όταν πιδὸν μοιροῦσαν νὰ κάμουν διαφορετικά, γιὰ νὰ μὴ δεῖξουν μπροστὰ στοὺς ἄλλους, μιὰ μεροληψία υπερβολικὰ διδασκαλική, μὰ ἐγὼ καταλάβαινα πολὺ καλά τὴν υποκρισία καὶ κρυβομίμωνα καὶ σὲ κάθε τους λέξη ἀπαντοῦσα ἄπρεκα καὶ σφιγνὰ.

Μιά ανάνηψη, περισσότερο ἀπ' ὅλες, ἔχει χαραχτεῖ μέσα στήν καρδιά μου. Ὑγρὰ κυριακάτικα βράδια τοῦ Νοέμβριου ἢ τοῦ Δεκέμβριου, στό σπίτι τοῦ παππούλη, μέ τό ζεστό κρασί καταμεσῆς τοῦ τραπεζιοῦ, μέσα στή σουπιέρα, κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ πετρελαίου, ἡ πιατέλα μὲ τὶς φρυγανιὲς στό πλάι καὶ ὅλη ἡ οἰκογένεια γυροτρύγυρα, θεῖοι καὶ θεῖες, ξαδέρφια μπόλικα, μὲ κόκκινα τὰ πρόσωπα.

‘Ο Πατριάρχης πλάϊ στὴ φωτιά, ἄσπρος κι’ εὐθύ-
μος, γελοῦσε κι’ ἔπινε. Σπίθιζαν τὰ ξερόξυλα μισοθαμ-
μένα κάτω ἀπὸ τὴν ἑσθὴ σάτνη, χτυποῦσαν τὰ ποτήρια
πάνω στὰ πιάτα, σουσουρίζουν οἱ θερησκόληπτες θιές,
πάντα καλὰ πληροφορημένες γιὰ τὰ περιστατικὰ καὶ τὰ
σκάνδαλα τῆς ἑβδομάδας καὶ τὰ παιδιὰ γελοῦσαν καὶ
στοργιγλιζαν μέσα στὸς καπνοὺς τῶν πατηνῶν τσιγά-
ρων. “Ὀλὴ τοῦτῃ τῇ φασαρίᾳ τῆς ἡλιθίας καὶ οἰκονομι-
κῆς γιορτῆς μοῦ ἔκανε κακὸ στὴν ψυχὴ καὶ στὸ κεφάλι.
”Ενοιωθὰ τὸν ἑαυτὸ μου ξένο ἔκει μέσα, πολὺ μακρινὰ
ἀπ’ ὅλους. Καὶ μόλις μού δινότανε εὐκαιρία ἔβγαινα
κρυφὰ ἀπὸ τὴν πόρτα καὶ μὲ προσεχτικὰ βήματα, γλυ-
στρώντας πάνω στὸν ὑγρὸ τοίχo, περνοῦσα μέσα στὸ
μαρμὸ καὶ σκεπτεῖν διὰδόχo πού ὀδηγοῦσε στὴν ἔξοδο
τοῦ σπιτιοῦ. Καὶ τότε ἄκουγα αὐτὴ μου τὴ μικρὴ κι’
ἀσκητικὴ καρδιά πού χτυποῦσε δυνατὰ, σὰ νὰ ἤμουνα
κεὶ γιὰ νὰ κάνω κι’ ἐγὼ δὲν ἔξερω τί κακὸ, γιὰ νὰ ἐτοι-
μάσω κάποια προδοσία. Σ’ αὐτὸ τὸ διάδρομο βρισκόν-
τανε μιὰ τριμρόθυρα πού ἔδιδε σὲ μιὰ ἀνοιχτὴ αἰθρία.
Τὴν ἀνοίγα μόλις καὶ ἄκουγα τὸ νερὸ πού ἔπεφτε ρά-
θυμα καὶ κακόχεφα, πηδώντας πάνω στὶς πλάκες καὶ
στοὺς λάκκους. Καὶ κυλοῦσε δίχως ὀρμή, μὰ μ’ ἔνα πεῖ-
σμα ἄργo καὶ μισητό, σὰν κάτι πού δὲν εἶναι ποτὲ γιὰ
νὰ τελειώσει. Κι’ ἐγὼ τ’ ἄκουγα μέσα στὸ σκοτάδι, μὲ
βρογμένα μάτια, κι’ ὅταν μέσα ἀπὸ τὴ δίνη ἀναπηδοῦσε
καμιά σταλαγματιά πάνω μου, ἤμουνα εὐτυχισμένος σὰ
νὰ ἔρχοτανε γιὰ νὰ μ’ ἑξαγνίσει, καὶ νὰ μὲ προσκαλέ-
σει κάποιον ἄλλου, ἔξω ἀπὸ τὰ σπῆτια κι’ ἀπὸ τὶς κυρια-
κές. Μὰ μὴ φωνὴ μὲ καλοῦσε στὸ φῶς, στὸ μαρτύριο,
στὰ σῶζια: «Τὶ κακαναθεμένο παιδί».

Ναί, είναι αλήθεια. "Εγώ δὲν ἤμουν ποτὲ παιδί, μὰ ἓνας «γέρος» κι' ἓνα «χαρίνι» σκεπτικό καὶ ἄτσαλο. Ἀκόμα ἀπὸ τότε τὸ καλλιτέρο μέρος ἀπὸ τὴ ζωὴ μου βρισκότανε μέσα μου. Ἀπὸ κείνη τὴ ἐποχὴ, ἀποκλεισμένος ἀπὸ κάθε τρυφερότητα καὶ χαρὰ, φώλιαζα, ἐκπλωνόμουν μέσα στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ μου, μέσα στὴ μεθυστικὴ ὄνειροπόληση, στὴν ἐξημικὴ ἀπαντοχὴ τὸν κόσμου ποὺ εἶχα πλάσει ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ "Εγώ. Δὲν ἄρεσα στοὺς ἄλλους καὶ τὸ μῖσος μ' ἔκλεισε στὴ μοναξιά. Ἡ μοναξιά μ' ἔκαμε πιὸ θλιμμένο καὶ πιὸ δυσάρεστο. Ἡ θλίψη μοῦ κλείδωσε τὴν καρδιά καὶ μοῦ ὤρισε τὸ μυαλό. Ἡ ἀνομοιότητα μεὶ χώρισε ἀκόμα καὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ κοντινοὺς μου κι' ὁ χωρισμὸς μ' ἔκαμε διαφορετικώτερο ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Κι' ἀπὸ τότε, ἀπὸ κείνη τὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς μου ἀρχισα νὰ γεύωμαι τὴν ἀρρενωπὴ γλυκὰδα ἐκείνης τῆς ἀπέραντης κι' ἀκαθόριστης μελαγχολίας ποὺ δὲν ζητᾷ ξεσπάσματα καὶ παρηγορίες, μὰ σπαταλεῖται μέσα στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ τῆς, ἄσκοπα, δημιουργῶντας σιγὰ - σιγὰ, ἐκείνη τὴ συνήθεια τῆς ἐσωτερικῆς κι' ἐρημικῆς ζωῆς, ποὺ μᾶς ἀπομακρύνει γιὰ πάντα ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους.

Ὁχι. Ἐγὼ ποτὲ δὲ γνώρισα παιδικὴ ἡλικία. Ποτὲ δὲ θυμοῦμαι γὰρ ἤμουναι παιδί. Βλέπω τὸν ἑαυτό μου,

πάντα ἄγριο καὶ συλλογισμένο, ἀποτραβηγμένο καὶ σω-
πηλό, δίχως ἓνα χαμόγελο, δίχως τὸ ἔσπασμα μιᾶς
ἀληθινῆς εὐχαρίστησης. Τὸν ξαναβίλεψα, γλωμὸ κι' ἐξαν-
τλημένο ὅπως στὸ πρῶτο μου πορτραῖτο.

Ἡ μισή φατογραφία είναι ξεσκισμένη, ἀπὸ τὴν καρδιά καὶ κάτω. Εἶναι μικροῦλα λιγδωμένη καὶ ξεθωριασμένη. Οἱ ἄκρες τοῦ χαρτονιῦ εἶναι μαῦρες, ὅπως οἱ κορνίζες τῶν πεθαμένων. Ἐνα πρόσωπο ἀσπριδερό, παιδιοῦ ἀφηρημένου, ποὺ κυττάζει πρὸς τ' ἀριστερά καὶ νοιώθει πὼς ἔχει ἀντικρὺ του, κανεὶς δὲν τὸ κυττάζει. Τὰ μάτια εἶναι θλιμμένα, λίγο βαθουλωτά, —δὲν βγῆκαν καλά; — τὸ στόμα εἶναι κλεισμένο μὲ δύναμη, καὶ μὲ τὰ χεῖλη ποὺ σκεπάζει λίγο τὸ ἓνα τ' ἄλλο, γιὰ νὰ μὴν ἀφήσουν καὶ φανοῦν τὰ δόντια. Ἡ μοναδικὴ ὁμορφία του εἶναι οἱ μαλακές, οἱ μακρὺς μπούκλες ποὺ πέφτουν πάνω στὸ ναυτικὸ γιαννάκι.

«Η μαμά λέει πώς είμαι γώ έφτα χρονών. Μπορεί. Αυτό το πορτραίτο είναι ή μόνη απόδειξη που έχω από την παιδική μου ήλικία. Μά σάς φαίνεται πώς είναι αυτό τó πορτραίτο ενός παιδιού; Αυτό τó μικρό, ξεπλυμένο σιγάχρο που δέ με κυτάζει, πού κανένα δέ θέλει να κυτάξει;

⁵ Ἀμέσως καταλαβαίνει πὼς τὰ μάτια ἐκεῖνα δὲν
 ἔχουν γίνει γιὰ τὰ βαφτοῦν μὲ τὸ γαλάζιο τ^ο οὐρανοῦ.
 Ἕιναι γκριζοί, συννεφιασμένα ἀπὸ τὸ δικό τους οὐρανό.
⁶ Ἐκεῖνα τὰ μάγουλα μαντεύεις πὼς εἶναι ἄσπρα καὶ
 χλωμά καὶ πὼς πάντα θὰ μένουν ἄσπρα καὶ χλωμά. Θὰ
 γίνουν κόκκινα μονάχα ἀπὸ κούραση ἢ ἀπὸ ντροπή. Καί
 κείνα τὰ χεῖλῃ ἔτσι κλειστά, θεληματικὰ κλειστά, δὲν
 ἔχουν γίνει γιὰ ν^ο ἀνοίγεσθιν στὸ γέλιο, στὴν προσευχή,
 στὸ λόγο, στὴν κραυγή. Ἕιναι τὰ κλειδωμένα χεῖλῃ ἐκεί-
 νου ποὺ θὰ ὑποφέρει δίχως τὴν ὀλκωθὴ ἀδυναμία τῶν
 παραπάνω. Ἕιναι χεῖλῃ ποὺ θὰ φιληθῶν πολὺ ἀργότερα.

Σὺ αὐτὴ ἡ μισὴ φωτογραφία, τὴν ξεβάραις, ἔνα-
βροκάω τὴν πεθαμένην ψυχὴν ἐκείνου τῶν ἡμερῶν. Τὸ
τελειώσω πρόσωπο τοῦ «χαμινοῦ», τὸ κοιντοῦφιασμα
τοῦ «Ἀϊσαλου», τὴ γαληνεμένη θλίψη τοῦ «γέροντος». Καί
μοι σφίγγεται ἡ καρδιά ὅταν ἑξαασκέτομαι ἐκείνες τὶς
πυθινοπλῆς ἡμέρες, τ' ἄπειραν εἰδεῖνα χρόνια, τὴ σφαλι-
σμένη μου ζωῇ, ἐκείνες τὶς ἀνάτιες λύπες καὶ τὴν ἄσβυ-
στί μου νοσταλγία γι' ἄλλους οὐρανοὺς καὶ γι' ἄλλους
συντρόφους.

Ὁχι. Ὁχι. Δὲν εἶν' αὐτὸ τὸ πορτραῖτο ἐνὸς παι-
διοῦ. Ἐγὼ σὰς ξαναλέω πῶς ποτὲ δὲν εἶχα παιδικὴν
ἡλικία.

II

Μία ἑκατοστὴ βιβλία

Μ' ἔσωσε ἀπὸ τὴν ἄφωνη τούτῃ μοναξιά ἡ μανία μου νὰ μάθω. Ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ κατάρτησα, μιὰ — μιὰ ἀράδα, τὸ μυστήριον τοῦ ἀλφαριθμητικοῦ (χοντροκομμένα μαῦρα γράμματα, μικρὰ καὶ παχέα, τίμιες ἐτυμολογίες, μακρυὰ καὶ ψυχρὰ βράδνα τοῦ χειμῶνα, κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ πετρελαίου, μ' ὅλο τὸ γλῶμπο ζωγραφισμένο με πορτοκαλῖα καὶ μπλάβα ἀνθάκια, κοντὰ στὴ μοναχὴ καὶ νέα μητέρα, μετὰ τὰ μαῦρα τῆς μαλλιά κάτω ἀπὸ τὶς φωταῖνες) ἐγὼ δὲ βροῖχα χαρὰ μεγαλύτερη, οὔτε παρηγοριὰ πὺν βέβαιη ἀπὸ τὸ διάβασμα. Οἱ γλαφυρὸς τερες καὶ αἰσθηματικώτερες ἀναμνήσεις ἔκεινης τῆς ἡλικίας, δὲν εἶναι ὁ πρῶτος ναυτικὸς σκουφὸς ἀπὸ οὐρανὶ βελουδοῦ, οὔτε τὰ πορτοκάλια ποὺ τρώγαμε στὴν κουπα-στὴ μὲς πράσινης στέρνας, οὔτε τὰ λεβεντοκόρμα ἄλογα ποὺ μάταια κλάπαζαν πάντα σὲ μιὰ ἐβλύνη πῆχυν, οὔτε τὸ πρῶτο σύγκρουο ποὺ δοκίμασα κοντὰ στὴν κατελύουσα μετὰ τὸ μισανοιγμένο στόμα, ποὺ ἀνδύσαινε τόσο, ὕστερα ἀπὸ τὸ τρέξιμο. Ὅμως θυμοῦμαι ἀκόμα μετὰ παιδικὴ λαχράρα τὸ πρῶτο ἢ δεύτερο σχολικὸ μου βιβλίον — ὅπου ἕνα ὑποδειγματικὸ παιδάκι, στρουμπουλὸ, μετὰ τὴν ἐκ-

φραση τῆς μετάνοιας στὸ πρόσωπο, ἦταν γονατισμένο πάνω σ' ἓνα σιδερένιο κρεββάτακι καὶ φαινόταν ἐν' ἀπαγγέλει ἐκείνη τὴν ἴδια ἔμμετρη προσευχὴ ποὺ καὶ ἐγὼ τότε συλλαβίζα κατὰ ἀπὸ τὸ φῶς. Καὶ θυμοῦμαι μὲ περισσότερη ἀκόμη νοσταλγία, καί σὰν χίλιες καὶ μιὰ νύχτες τῆς φύσης, μιὰ βιβλιάρα, μὲ τὸ πρίσινο περιθώριο τσαλακωμένο, μὲ τὶς ἀπλόχαρες σελίδες ζρωμένες, κοκκινωπὲς ἀπὸ τὴν ὑγρασία, συχνὰ σκουμένες στὴ μέση ἢ λερωμένες μὲ μελάνι, ποὺ ἀνοιγα μὲ τὴ βεβαιότητα πὼς θὰ ἔβλεπα νὰ μοῦ παρουσιάζεται, πάντα καινούρια, καὶ γνωστή μου ἔκπληξη. Ἔκει μέσα τὰ γιγάντια πολύποδα μὲ τὰ στοργγγυλά καὶ σκληρὰ μάτια ξεφύτρωναν μέσα ἀπὸ τὴ θάλασσα γιὰ ν' ἀγκαλιάσουν τὰ μεγάλα ἱστοφόρα τοῦ Εἰρηνικοῦ. Ἐνα ψηλὸ παλληκάρι, ἑξοκφυρο, γονατισμένο στὴν κορυφὴ ἐνὸς βουνοῦ, ἔστειλε πάνω σ' ἓνα σκοτεινὸ γεωμανικὸ οὐρανὸ τὴν ἐρσότητα σκιά του.

ένα σκοτεινό γεωγραφικό ουσάρι τον ξεροστόμιο οκτώ του.
 *Ανάμεσα στις πανύψηλες και κατακόρυφες πλαγιές μιάς
 στενής και σκοτεινής Ισπανικής κοιλάδας διάβαινε ένας
 μικρός καρβαλάρος, που μόλις τον φράτιζε μια άχτιδα του
 ψηλού ούραου, κατατορμαγμένος από κείνη τη ζωερφή
 σιωπή. *Ενας αποβλακωμένος Κινέζος δημιουργός, που
 όλα του τα ρούχα ήταν ένα κουρέλι ζωσμένο στη μέση,
 με τ' ακαροπέλο στο ένα του χέρι και με τ' σφυρι στο
 άλλο, ξετέλεσε τον κόσμο ανάμεσα στην άταξις ενός
 υλισμένου δάσου από σταλαχτίτες που ξεφύτρωναν μέσα
 από τη γη. . . *Ενας περήφανος ξερευνητής, τυλιγμένος
 στις γούνες, κάρφωνε μια μεγάλη μαύρη σημαία, ταρα-
 λώντας από τ' όνειρο, πάνω στην πιο άκρινη μύτη ενός
 άκρωτηρίου, απέναντι στην Πολική θάλασσα που ήταν
 άσπρη, έρημικη και μανιασμένη. . . Και ξεφυλλίζοντα-
 ρίς κοκκινωπές σελίδες μου παρουσιαζόντανε αποβλα-
 κωμένα μούτρα από γνήσιους πολυνήσιωτες, νησάκια
 κοραλλιογενή, καταμεσής της θάλασσας σαν αλαφρές
 σχεδίες, δυσκοίνοι κιτρινωποί κομητές που πλανιόντανε
 μέσα στην απέραντη ζωερφότητα του κατάμαυρου ούρα-
 νού και σκελετού γιγάντιου έρπειων.

Και θυμώμαι πώς ανέστησα στο βιβλίο που μου πε-
σαν στα χέρια βοισκότανε μιὰ άσκημη παραλλαγή των
άπονημονευμάτων του Garibaldi, που τη διάβαζα και
την ξαναδιάβαζα δίχως νά την καταλαβαίνω και γαυρι-
ούσα μ' έκεινή τη μυρωδιά του μπαρουτιού, τη σπιθο-
βολή των σπαθίων και τους κόκκινους καλτσισμούς των
ληστών και των νικητών. Δεν είχα τίποτα το ξεκαθαρι-
σμένο στο μυαλό κι' ούτε ήξερα τίποτα από την 'Ιταλία
και τους πολέμους. Όσοτίσσο ξεσπούσα ξαναζωγραφίζον-
τας το γέναιο πρόσωπο του Στρατηγού πάνω στο ξώ-
φυλλο του βιβλίου και μου φαινότανε πώς ήταν ακόμα
ζωντανός και πλάι μου.

Μὰ ἀπὸ τίς πῶς θείες στιγμὲς τῆς ζωῆς μου ἦταν τότε πού γιὰ πρώτη φορὰ μοῦ δόθηκε κἀνὲ δικαίωμα στὴ βιβλιοθήκη τοῦ σπιτιοῦ. Ἡ βιβλιοθήκη τοῦ πατέρα ἦταν μιὰ χρονοφτιαγμένη καλὰθὰ πού εἶχε, πάνω κάτω καίμι ἑκατοστὶ βιβλία. Αὐτὴ ἦ καλὰθὰ βοισκότανε σὲ μιὰ καμαροῦλα, κομμένη στὸ βάθος τοῦ σπιτιοῦ κι' ὀδηγοῦσε στὶς στέγες — ἀληθινὴ Ἀλάμπρα γιὰ τίς φαντασίες μου — ὅπου βοισκότανε τὸ κάθε τι: ξύλα γιὰ τὴ φωτιά, κουρέλια ἄχρηστα, παγίδες γιὰ τοὺς ποντικούς, κλουβιά γιὰ τὰ σπουρνόγνια, ἕνα τουφέκι τῆς ἐθνοφρουρᾶς κι' ἕνα σκοροφαγωμένο κόκκινο γαιρμπαντίνὸ πουκάμισο μὲ τὸ παρόσημο τοῦ 1860.

Ἐκεῖ κλεινόμουνά κάθε μέρα, μόλις ἔμενα ἐλεύθερος καὶ τραβοῦσα ἓνα, ἓνα ἅπάνω, μὲ θαυμασμό κι' εὐλάβεια, τὰ λησμονημένα βιβλία. Τόσοι ἄδετοι, ξετιριασμένοι, λιγδωμένοι, ντροπισασμένοι ἀπὸ τ' ἀποπατήματα ποὺ ἄφηναν οἱ μὲν καὶ τὰ περιστέρια, ὅλοι ἐξοπισμένοι καὶ τσαλακωμένοι κι' ὅμως, γιὰ μένα τόσο γενναῖοι σὲ ἐκπλήξεις, θαυμαστά πράγματα καὶ ὑποσχέσεις.

Διάβαζα ἀπ' ἐδῶ κι' ἀπὸ κεῖ, ἐρμήνευα, δὲν καταλάβαινα πάντα, κορυφαζόμουν, δοκίμαζα πάλι ἀπὸ τὴν ἀρχή, πάντα ταυραζόμενος ἀπὸ μιᾶ ἀνυπομονη ἐκστασι μολὶς ζύγωνα τὶς πρώτες φορὲς σ' ἐκείνους τοὺς κόσμους τῆς ποίησης, τῆς περιπέτειας καὶ τῆς ἱστορίας πὺν συγχά μιᾶ φράσθῃ ἢ μιᾶ μορφῇ ἔκαναν ν' ἀστραποβολοῦντε μέσα στὸ παρόν μου μυαλό.

Δὲ διδάσκα' μονάχα. Ὁνειροπολοῦσα, ξανασκεπτό-
μουνα, ξανάπλავα, προσπαθοῦσα νὰ μαντέψω. Γιὰ μένα
ἦσαν ὅλα ἱερὰ ἐκεῖνα τὰ βιβλία, κα' ἔπαιρνα ὁλότελα στὰ
σοβαρά ὅ, τι κα' ἂν ἔλεγαν. Δὲν ἔξοιωνα τὴν ἱστορία ἀπὸ
τὸ μῦθο, τὸ γεγονὸς ἀπὸ τὴ φαντασία. Τὰ τυπογραφικὰ
γράμματα ἦσαν στὰ μάτια μου ἀλάθευτοι μάρτυρες ἀλή-
θειας. Γιὰ μένα ἡ πραγματικότητα δὲν βρισκότανε οὔτε
στὸ σχολεῖο, οὔτε στὸ δρόμο, οὔτε στὸ σπίτι, μὰ μέσα σὲ
ἐκεῖνα τὰ βιβλία — ὅπου ἔνοιωθα νὰ ζῶ περισσότερο.
Θυμοῦμαι μερικά καυτερὰ ἀπογεύματα τοῦ καλοκαιριοῦ
ποὺ ἔβλεπα τὸν Garibaldi νὰ καλπάζει, μ' ἀνασφαιρόμενο
τὸ μαντίλι ἀπὸ τὸν ἄνεμο, ἀνάμεσα στὶς ἀγέλες καὶ στοὺς
πυροβολισμοὺς τῆς Πάμπας. Τὰ πληχτικά καὶ βοοχερά
πρωῖνά ἡ μουνα μὲ τὸν κόμμητα Ἀλφιερί πὺν βλαστη-
μοῦσε ἄλογα καὶ στίχους μέσα σ' ὅλους τοὺς ταχυδρομι-
κοὺς δρόμους τῆς Εὐρώπης καὶ τὸ βράδυ οἱγοῦσα ἀπὸ
πατριωτικὸ μῖσος ἢ ἀπὸ ηγετορικὸ παραλήρημα θριάμ-
βου μαζὺ μὲ τοὺς ἐκλεχτοὺς ἄνδρες ἐνὶ Πλουτάρχου, ποὺ
ἦταν τυπωμένοι μὲ μικροσκοπικὰ γράμματα, σὲ κάτι πού-
λιδιούθημα τοῖςφια. ντυμένα μὲ ζαφειρόνιο χρώμα.

Μέσα σ' εκείνη τα βιβλία βρήκα τα πρώτα παρορμήματα πὸς τὴ σκέψη. Ἦσαν στὸ βάθος ἐκείνης τῆς θαυμαστῆς καλὰθας πέντε — ἕξη πρασινινοῦνμένοι τόμοι (βορτεριανὰ σύμμικτα ἐνὸς λογοκράτη ἑβραϊστῆ) ποὺ ἐξορχιζαν κάτω τὸ Θεὸ καὶ τὴν ἅγια θεολογία καὶ ρεζιλευομένη ὀφρηγίσεις τῆς βίβλου καὶ τοὺς καθολικοὺς παπάδες. Ἀνάμεσα στ' ἄπειρα πράγματα ἐκείνης τῆς συλλογῆς ἦταν κι' ὁ «Ύμνος στὸ Σατανὰ» τοῦ Καφκὰ τοῦτσι κι' ἀπὸ τότε ἄρχισα νὰ νοιώθω περισσότερη ἀγάπη γιὰ τὸν ἀντίστροφο Ἀγγελο παρὰ γιὰ τὸν ἐπιβλητικὸ Γέρο ποὺ βραδύεται στοὺς οὐρανούς. Ἀναγνώρισα ἀγρότερα πόσο χοντροκομμένη κι' ἀβέβαιη ἦταν ἐκείνη ἡ ἀθροισκὴ ἀπολογητικὴ μὰ χρωστῶ καὶ σ' αὐτὴ, καλὰ ἢ κακὰ, τὸ ὅτι εἶμαι ἕνας ἀνθρωπος· ποὺ κι' αὐτὸν: ὁ Θεὸς δὲν ὑπῆρξε ποτέ. Παιδί ἄθεο πατέρα, βαφτίστηκα κρυφά, ἀνατράφηκα δίχως παρακαλετὰ καὶ συλλειτουργία. Ποτὲ δὲν εἶχα ἐκεῖνο ποὺ ὀνομαζοῦνε «ψυχικὲς κρίσεις» «κύντες τοῦ Ζοφφρού» ἢ «ἀνακαλύψεις τοῦ θανάτου τοῦ Θεοῦ». Γιὰ μένα ὁ Θεὸς δὲν πέθανε ποτὲ γιατί ποτὲ δὲν ἔζησε στὴν ψυχὴ μου.

Ενα άλλο βιβλίο είχε μιὰ μεγάλη επίδραση στὸ πνεῦμά μου τότε, κι' ἐπομένως γιὰ πάντα. Τὸ «Ἐγκώμιο τῆς τρέλλας» τοῦ Ἑράσμου. Στὸ στίπυ βοσκοκάνισμα μιὰ Ἰταλικὴ ἔκδοση μὲ τὶς στεγνὲς μορφὲς ποὺ σκάλισε ὁ Holbein καὶ τὸ διάβασα πολλές φορὲς μὲ μιὰ ἀπερίγραπτη εὐχαρίστηση. Χρωστώ, ἴσως, στὸν Ἑρasmus τὸ γρηγορὲς εὐχαρίστηση. Χρωστώ, ἴσως, στὸν Ἑρasmus τὸ πάθος μου γιὰ τὶς πρωτότυπες σκέψεις καὶ τὴν βαθειὰ δὲν πεποίθησή τους οἱ ἀνθρώποι εἶναι καθάρματα ὅταν

"Ένα εκατομμύριο βιβλία

Πέρασε μια χρονιά με δρομητικά κι' ἀκατάστατα διαβάσματα ήταν κατάλαβα πώς τα λίγα βιβλία του σπιτιού και κείνα τὰ λιγοστά πού μπορούσα να ἔχω ἀπὸ τὶς φτωχικὲς βιβλιοθήκες τῶν συγγενῶν καὶ τῶν γνωστῶν ἢ κι' ἀκόμα ὅτι μεταχειρισμένο ἀγόραζα μὲ τὶς δεκάρες πού ἐξοικονομοῦσα ἀπὸ τὸ χαρτίλίκι ἢ ἀπὸ τὰ λεφτά πού ἔκλεβα ἀπὸ τὴ μάννα μου, δὲν ἀρκοῦσαν. Εἶχα μάλιστα ἀπὸ κάποιο μεγαλοτέρῳ μου, πὼς ἦταν στὴν πόλη τερστσίτες καὶ πλουσιώτατες βιβλιοθήκες, ἀνοιχτές γιὰ

βλους, κι' ὅπου ὁρισμένες ὥρες μπορούσες νὰ πᾶς, νὰ ζητήσεις ὁποιοδήποτε βιβλίο ἤθελες, καὶ αὐτὸ πού εἶναι τὸ σοβαρότερο, δίχως νὰ ἐξοδέσεις πεντάρα. Ἀποφάσισα νὰ πάω ἁμέσως. Ὑπῆρχε ὥστόσο μιὰ δυσκολία. Γιὰ νὰ μπεῖς μέσα σ' ἐκείνους τὸν παράδεισους ἔπρεπε νᾶσαι τοῦλάχιστον δεκάεξη χρονῶν. Ἐγὼ τότε ἤμουν δώδεκα ἢ δεκατριῶν μὲ ἔλα ἔνα ἔνα μὲν ἐκεῖ πάνω. Ἐνα πρωτὸ τοῦ Ἰουλίου δοκίμασα. Ἀνέβηκα τρέμοντας τὴ μεγάλη σκάλα, πρὸς μὴν φάνηκε πλατεία ἀπὸ μεγαλοπρεπῆς. Ἐμεινα κάμποσα λεπτὰ ἀναποφάσιτος, καρδιοχτυπώντας, κι' ὕστερα τρύνοντας μέσα στὴ μικρὴ αἴθουσα τῶν αἰτήσεων, ἔγραψα βιαστικά τὸ δελτίο καὶ τὸ ἔδωσα μὲ τὸ σαστισμένον καὶ ὑποπτό ὕψος ἐκείνου ποὺ ἔξερε τὴν πονηριά του. Ὁ ὑπάλληλος, ἀόκνη τὸν θυμοῦμαι, ἄς εἶναι καταραμένος, ἦταν ἕνα ἀνθρωπάριο μὲ τὸση δὲ κοιλιὰ, μὲ δυὸ φειρούλια γαλανὰ μάτια, σὰν πεθαμένον ψαριότ', καὶ μὲ μιὰ κακόψυχη πτυχή στὶς δυὸ πλαγιὲς τοῦ στόματος, μ' ἐξέτασε ἀπὸ πάνω ὡς κάτω, μὲ ὕψος συμπονετικό, καὶ ὕστερα μὲ ρώτησε μὲ μιὰ ἀπαίσια σερονάμενη φωνή.

— Συγγνώμην, πόσο χρονῶν εἴστε ;
Κοκκίνησα πλὸς πολὺ ἀπὸ θυμοῦ παρὰ ἀπὸ ντροπῆς,
κι' ἀπάντησα βάζοντας ἀκόμα ἄλλα τρεῖς χρόνια στὴν
ἡλικία μου.

— Δέκα πέντε.
— Δεν ἀρκοῦν. Λυποῦμαι. Διαβάστε τὸν κανονισμό.
Περάσετε ὕστερα ἀπὸ ἓνα χρόνον.

Βγῆκα ἀπὸ κεί μέσᾳ τειπεινομένους, πεισματωμένους, ἀποκαρδιωμένους, γεμᾶτος ἀπὸ παιδικῷ μῖσος γιὰ κείνον τὸν ἀπαίσιο ἀνθρωπο, ποὺ ἐμπόδιζε, ἐμένα τὸν φτωχὸ καὶ πεινασμένον ἀπὸ γνώσης, μὴ χρησιμοποιεῖω ἐλευτέρα ἓνα ἑκατομμύριο βιβλία κι' ἔτσι μοῦ ἔλεβε πρόστυχα, ἐν ὀνόματι ἐνὸς γραμμένου ἀριθμοῦ, ἓνα δολοκλήρο χρόνον ἀπὸ φῶς κι' ἀπὸ χαρμῶ. Καθὼς ἔμπαινα τὸ μάτι μου πῆρε μιὰ μακροῦ κι' εὐρύχωρη αἵθουσα, γεμάτη ἐπιβλητικὰ καθίσματα, μὲ ψηλὸ ἔρεισίνωτο, ντυμένα μὲ πράσινη στόφα καὶ γύρω βιβλία, βιβλία, παντοῦ βιβλία παληὰ, βιβλία χοντρά καὶ πελώρια, ἄλλα μὲ ῥάχες περαγιανῆς καὶ ἄλλα μὲ δερματίνες, μὲ γράμματα καὶ μὲ σειρίτια χρυσαφένια. Ἔνα θαῦμα. Καὶ καθένα ἀπὸ τὰ βιβλία αὐτὰ κλειοῦσε μέσα τὸν δι, τι ἐγὼ γύρευα, καὶ χάριζε ἐκείνη τὴν τροφὴ ποὺ εἶχε γίνει γιὰ μένα. Ἰστορίες αὐτοκρατορῶν, ποιήματα μαχῶν, ζωὲς ἡμίθεων, βιβλία ἱερὰ πεθαμένων λαῶν καὶ τῆς ἐπιτοχῆς ὧλων τῶν φιλοσόφων. Κι' ἐκείνες οἱ ἀναρίθμητες ὑποσχέσεις μὲ χρυσὰ γράμματα, ἦσαν γιὰ μένα. Μιὰ διαταγὴ μου κι' οἱ τόμοι ἐκείνοι ποὺ περιέμεναν θαμμένοι κάτω ἀπὸ τὴ σκόνιν, πίσω ἀπὸ τὸ πυκνὸ δίχτυ τῶν ραφιδῶν, θὰ κατέβαιναν σὲ μένα κι' ἐγὼ θὰ τοὺς ἀνοίγα, θὰ τοὺς ξεφύλλιζα, θὰ τοὺς κατάρχονα ὥπως θὰ μ' ἄρσενε. Δὲν περμένα οὕτ' ἓνα χρόνιο γιὰ νὰ ἐπιχειρήσω τὴ δεύτερη δοκιμὴ. Μὰ κι' αὐτὴ δὲν πέτυχε. Ἐπρεπε νὰ πάω τὸ ἐπόμενο καλοκαίρι γιὰ νὰ νικήσω. Ἡμουνα λίγο μεγαλῶτερος ἀπὸ δεκατολῶν ἡμερῶν — μπόρει δεκατριῶμισι.

Μαζ' ὡς ἄλλο παιδί, μεγαλύτερό μου, πού ξμπαινει
 κεί μέσα τώρα καί κάμψουσ καὶ δόχους πολλές διατυ-
 πώσεις, πέρασας ἐπιτεύχους κι' ἐγώ. Γιά νά μή χτυπήσω
 στό μάτι καί μὲ περᾶσους παιδαγεῖλι πού πήγαινε γιά
 πασοτάμπερο, ζήτησας ἕνα σοβαρό βιβλίον, ἕνα βιβλίον ἐπι-
 στημονικό ἔκλεινο τοῦ Canestzini γιὰ τὸ Darwin.

Βριοκότανε, έκεινη τή φορά, πίσω από τή ξύλινη
χωρίσμα, ένας άλλος υπάλληλος — ένας ψηλός, ξεροκα-
νός τύπος, πού φαινότανε σάν μαθημένο πουλί, άξεστος
στην κινήσει και πού στιγμιά δεν έμενε ήσυχος. Πήρε
την αϊτήση δίχως να μέ κοιτάζει, έκαμε πάνω της μι-
α σημαδιά, μ' ένα μπλάβο μολύβι και τήν έδωκε σ' ένα
παιδί πού στεκότανε κεί σιμά, δίχως να πει λέξη.

(Συνέχεια στο επόμενο)

Μεταφρ. Κ. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ



ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗ:

"ΔΥΟ ΦΙΓΟΥΡΕΣ"

Σχεδίασμα εισαγωγής στην Ιστορία του θεάτρου*

ΤΟ θέατρο είναι σὰ μιὰ θρησκεία. Τὸ ἂν εἶναι καὶ τὸ ἴδιο θρησκεία, καθὼς πιστεύουνε μερικοὶ αἰσθητικοὶ καὶ ἱστορικοὶ τοῦ θεάτρου καὶ κάτω ἀπὸ ποιῆς προϋποθέσεις στέκεται ὁ παραπάνω ἰσχυρισμός, αὐτὸ θὰ τὸ ἐξετάσουμε ἀργότερα. Γιά τὴν ὥρα περιοριζόμαστε σ' αὐτὸ τὸ quasi.

Ὅπως ἡ θρησκεία ἔτσι καὶ τὸ θέατρο ἱκανοποιεῖ μιὰ γενικὴ πνευματικὴ καὶ πρακτικὴ ἀνάγκη. Ὅπως ἡ θρησκεία ἔτσι καὶ αὐτὸ δημιουργεῖ πίστη καὶ φανατισμό. Ὅσοι τὸ ἀγαπᾶνε καὶ ὅσοι τὸ ἐχθρεύονται ἔχουν τὴν τυφλὴ ἀδιαλαξία τῶν τιμητῶν καὶ τῶν ἀρνητῶν μιᾶς θρησκείας. Μ' ἐξαίρεση τὴν ὄρχηση, κανένα εἶδος τέχνης ἀντιπαραθετικὸ τοῦ χώρου δὲν πραγματοποιεῖ ὅσο τὸ θέατρο τὴν «καθολικὴ μέθεξη», τὴ sociabilité universelle καθὼς θάλεγε ὁ Γκυγιώ. Κι ὅμως κανένα δὲ γνώρισε τὸν ἀμείλιχτο διωγμὸ πού ἐπιβάλανε στὸ θέατρο, σὲ περιόδους κρίσεων καὶ ἀναταραχῶν, ἢ μισαλλοδοξία καὶ ὁ τυφλὸς φανατισμὸς τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ἐκκλησίας.

Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ προσθέσει πὼς τὸ θέατρο εἶναι καὶ παλιὸ σὰν τὶς θρησκείες. Ὅχι μονάχα ἐπειδὴ στὴν ἱστορία τῶν διαφόρων λαῶν τὸ θέατρο σχεδὸν ἀποκλειστικὰ πρωτοπαρουσιάζεται σὰ μέσο γιὰ τὴν ἐκδήλωση καὶ τὴν ἐκφραστὴ τῆς θρησκευτικῆς λατρείας, μὰ ἐπειδὴ προπάντων ἡ καταγωγὴ του εἶναι σχεδὸν σύγχρονη μὲ τὴν καταγωγὴ τοῦ μεταφυσικοῦ ἢ θρησκευτικοῦ δέους.

Χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ δέος αὐτὸ πού ἐπέβαλε στὸν ἄνθρωπο τὴν ἀνάγκη νὰ παραδεχτεῖ καὶ νὰ πιστέψει σὲ ὑπερφυσικὲς δυνάμεις πού κυβερνᾶνε τὴ ζωὴ καὶ τὴ μοῖρα του, εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς πρώτης ματιᾶς πού ἔριξε στὸ ἔργο τῆς δημιουργίας. Μὲ ἄλλα λόγια, πολὺ προτοῦ αὐτοκυριαρχεῖ, πολὺ προτοῦ αἰστανθεῖ τὴν ἀνάγκη νὰ ἐξοδέψει τὸ περίσπυμα τῆς ζωτικότητάς του, πολὺ προτοῦ ἐκδηλώσει τὸ μιμητικὸ του ἔνστικτο καὶ τὴ φυσικὴ περιέργειά του γιὰ τὸ θέαμα, τέλος πολὺ προτοῦ ἐπιχειρήσει νὰ δώσει ὕλικὴ ὑπόσταση καὶ διάρκεια στὰ ὄνειρα καὶ στὶς ἐπιθυμίες του, ὁ ἄνθρωπος

(*) Τὸ προκείμενο σχέδιον εἶναι οὐσιαστικὰ τὸ ἐναρκτήριο μάθημα ἱστορίας θεάτρου πού τὸν καιρὸ τῆς Κατοχῆς μᾶς εἶχε ἀναθεθεῖ ἡ διδασκαλία του στὴ Δραματικὴ Σχολὴ Ἀ. Ροντιέρη. Πρωτοδημοσιεύτηκε τὸ 1942 στὸ περιοδικὸ «Περιστάσιμα Γράμματα» μὲ τὴ μορφή πού οἱ τότε συνθήκες μᾶς ὑποχρεῶναν νὰ τοῦ δώσουμε. Ἀναθεωρημένο καὶ συμπληρωμένο ἀργότερα, ξαναδημοσιεύεται σήμερον μὲ τὸ αἶσθημα μῆδς νέας προσφοράς μας στὸν τομέα τῆς ἱστορίας καὶ τῆς αἰσθητικῆς τοῦ θεάτρου.

Καὶ μὲ τὴ νέα μορφή του τὸ σχέδιον τοῦτο δὲν μπορεῖ νὰ διεκδικήσῃ θέση καὶ τίτλο συστηματικῆς εισαγωγῆς. Παραμένει σχέδιον καὶ γι' αὐτὸ σκόπιμα ἀποφύγαμε συχνὰς παραπομπὰς καὶ ὑποσημειώσεις πού θὰ τοῦ δύναντο ἑνα μεθοδικὸ χαρακτῆρα πού δὲν ἔχει. Ὡστόσο γιὰ τὸν πληρέστερον κατατοπισμὸ τοῦ ἀναγνώστη, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ γενικὰ τῶν πλατωνικῶν διαλόγων γιὰ τὴν τέχνη, τὴν «Ποιητικὴ» τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ τὸ «Ὀνομαστικόν» τοῦ Πολυδεύκη, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς αἰσθητικὰς ἐρμηνείας τοῦ Κάντ, τοῦ Λέσσινγκ, τοῦ Σίλλερ, τοῦ Σλέγκελ, τοῦ Ταῖν, τοῦ Σπένσερ, τοῦ Γκυγιώ, τοῦ Φρόυντ καὶ ἄλλων, θὰ συνιστούσαμε τὴν προσφυγὴν στὰ κάπως εἰδικότερα γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὸ δράμα συγγράμματα τοῦ C. Magnin («Les Origines du théâtre antique et du théâtre moderne»), τοῦ H. Reich («Der Mimus»), τοῦ U. Wilamowitz («Einleitung in die attische Tragödie»), τοῦ W. Ridgeway («Origins of tragedy»), τοῦ A. Kutschera («Die Elemente des Theaters»), τοῦ K. Σάθα («Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν»), τοῦ N. Evreinoff («Le théâtre dans la vie»), τοῦ K. Borinski («Das Theater») καὶ προπάντων στὴν πληροφωριὰ πολὺτιμη «Παγκόσμια ἱστορία τοῦ θεάτρου» τοῦ Joseph Gregor.

εἶδε τὸ φυσικὸ κόσμον σὰν ἑνα θέαμα μὲ ἑωτικό κ' ἐπιβλητικὸ διάκοσμον. Ἐννε πρῶτα ὁ θεατὴς τῆς ἀπέραντης σκηνῆς τοῦ κόσμου ὅπου ξετυλιγόταν ἑνα ἀβυσσάλεο δράμα μὲ ἀκατανόητη πλοκὴ καὶ δράση, γεμάτο μεταπτώσεις καὶ ἀλλαγές, κ' ὕστερα ἐνίωσε τὸ δέος πού μὲ τὸν καιρὸ ἐξελίχτηκε σὲ θρησκευτικὸ συναίσθημα.

Ἡ σκέψη αὐτὴ δὲ δικαιολογεῖ, βέβαια, τὸν παραλογισμό πὼς ἡ ἐννοία τοῦ θεάτρου προηγείται ἱεραρχικὰ καὶ χρονολογικὰ ἀπὸ τὴν ἐννοία τῆς θρησκείας. Τὸ θέαμα τῆς δημιουργίας, τὸ θέαμα τοῦ κόσμου σὰ σκηνῆς ὅπου ξετυλίγεται ἡ δράση τῶν φυσικῶν φαινομένων, εἶναι γεγονός ἐξωαισθητικὸ καὶ ἡ συγκίνησις πού προκαλεῖ ἐπίσης. Οἱ νεότερες ἐπιστημονικὲς ἐρευνες πού πᾶνε ν' ἀνακαλύψουν τὸ processus τῆς δραματικῆς τέχνης καὶ τῶν ἀντιδράσεων πού προκαλεῖ στὸ θεατὴ ἀκόμα καὶ στὴν ἐκρηξὴ ἑνὸς ἡφαιστείου ἢ καὶ σ' ἑνα σεισμό, βρίσκοντας ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στὰ διάφορα ἐξελικτικὰ στάδια ἑνὸς τέτοιου δραματικοῦ φυσικοῦ φαινομένου καὶ μιᾶς θεατρικῆς σύνθεσης πού δὲν εἶναι κατὰ στατικὸ καὶ ἔχει ὅλο τὸ δυναμισμό τοῦ «γίνεσθαι», δὲν ξεπερνᾶνε τὰ ὅρια τῆς ἀπλῆς ὑπόθεσης καὶ δὲν προσκομίζουν κανένα θετικὸ ἀποδεικτικὸ στοιχεῖο. Ἀλλωστε στὸ δέος καὶ στὴ φυσικὴ περιέργεια τοῦ ἀνθρώπου μπροστὰ στὴ δράση τῶν φυσικῶν φαινομένων, καθὼς καὶ στὴν ἱκανοποίησιν αὐτῆς τῆς περιέργειας μὲ τὴ συνηθισμένη γνώση ἢ μὲ τὴ λογικὴ ἐξήγησιν τῶν πραγματικῶν γεγονότων ἢ τῶν φυσικῶν νόμων πού τὴν προκαλοῦνε, δὲν ὑπάρχει νόημα αἰσθητικόν.

Κι ἂν ἀκόμα δεχτεῖ κανεὶς ὅτι τὸ processus αὐτὸ ὑπάρχει ὅχι μονάχα σὲ πολλὰ φυσικὰ φαινόμενα, ἀλλὰ καὶ σ' ἄλλες ἐκδηλώσεις τῆς νομαδικῆς καὶ τῆς κοινωνικῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου, σ' ἑνα κυνήγι ἀγριμιῶν, σὲ μιὰ μάχη σ' ἑνα χορό, σὲ μιὰ θρησκευτικὴ τελετὴ, τέλος σὲ μιὰ δραματικὴ δικονομικὴ ἢ κοινοβουλευτικὴ συζήτηση, τὸ γεγονός δὲν μπορεῖ νάχει καθ' ἑαυτὸ καμιά γενικότερη αἰσθητικὴ σημασία. Γιατὶ ὅταν μιᾶς γιὰ θέατρο, ἐννοοῦμε τὴν ὁλοκληρωμένη μορφή πού πῆρε ἡ πνευματικὴ δραστηριότητα τοῦ ἀνθρώπου κ' ἡ ἀνάγκη πού αἰστανθεῖ νὰ δώσει μιὰν ἄβλαβη καὶ ἡδονικὴ διέξοδο στὴ ζωικὴ του περίσπεια μὲ τὴν ἀναπαράστασιν καὶ τὴν ἀνασύνθεσιν τῆς ζωῆς του καὶ τῆς ζωῆς τῶν ὁμοίων του.

Διανυπώσαμε ὥστόσο αὐτὴ τὴ σκέψη γιὰ ν' ἀποδείξουμε τοῦτο: πὼς ὁ φυσικὸς κόσμος μὲ τὸ πολὺμορφον διάκοσμον καὶ τὶς ἀδιάκοπες μεταβολὰς του, δίνοντας στὸν ἄνθρωπον ἑνα θέαμα, τοῦ καλλιέργησε μαζὶ μὲ τὴ φυσικὴ του περιέργεια καὶ τὴ συνήθειαν νᾶναι θεατὴς. Κ' εἶναι αὐτόνοητό πὼς ἡ συνήθεια αὐτὴ πού ἔγινε μὲ τὸν καιρὸ ἀνάγκη, ἐπαιξε πρωτεύοντα ψυχολογικὸ ὄλον στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου καὶ στὴν ὀριστικὴ του διαμόρφωσιν σὲ καθαρὴν αἰσθητικὴ καὶ κοινωνικὴ λειτουργία.

Ἐξάλλου ὁ παραλληλισμὸς θρησκείας καὶ θεάτρου πού κάναμε στὴν ἀρχή, δὲν προδικάζει καθόλου καὶ τὴ θρησκευτικὴν γενικὰ καταγωγὴν τοῦ θεάτρου, μὰ ἔχει σκοπὸ νὰ φανερώσῃ ἄπλᾳ τὴ παλαιότητα τῆς καταγωγῆς τοῦ δευτέρου καὶ τὶς ὁμοιότητες τῶν ἐπιδράσεων καὶ τῶν ἀντιδράσεων πού ἄσκησε καὶ προκαλεῖ στὸν ἄνθρωπον.

Τὸ ὅτι καὶ τὸ θέατρο σὰν ὅλες δίχως ἐξαίρεση τὶς τέχνες, τὴ μουσικὴ, τὴν ὄρχηση, τὴν ποίησιν, τὴν ἀρχιτεκτονικὴν, τὴ ζωγραφικὴν καὶ τὴν πλαστικὴν, ἐξυπηρέτησε ὥς ἑνα σημεῖο τῆς θρησκευτικῆς ἀνάγκης τοῦ ἀνθρώπου,

αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ δώσει ἰδιαιτέρη αἰσθητικὴ σημασία στὸ γεγονός πὼς στὰ πρῶτα βήματα τῆς ἱστορικῆς πορείας του ὁ ἄνθρωπος φαίνεται κυριαρχεῖν εὐμενὸς σχεδὸν ἀποκλειστικά ἀπὸ τὸ μεταφυσικὸ ἢ θρησκευτικὸ συναίσθημα, ἀπὸ τὸ συναίσθημα ποὺ παίρνει εἰς τὴν ἀμέσως θύση ἰσότητας πλάι στὶς δυὸ κύριες προϋποθέσεις τῆς ὑπαρξῆς του, στὸ ἔνστικτο τῆς αὐτοσυντήρησης καὶ στὸ ἔνστικτο τοῦ πολλαπλασιασμοῦ του.

Ἡ θρησκεία ὅσο κι ἂν διαφέρει ἀπὸ τὴ φιλοσοφία ἐπειδὴ πηγάζει ἀπὸ τὸ θυμικὸ καὶ τὸν πόθο, ἐνῶ ἡ δευτέρη περισσότερο ἀπὸ τὴ νόηση καὶ τὴ λογική, καὶ λέμε περισσότερο κι ὅχι ἀποκλειστικὰ ἐπειδὴ εἶναι φανερὴ τὰ τελευταῖα τοῦτα χρόνια ἡ προσπάθεια νὰ ἐκτοπιστεῖ ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς φιλοσοφίας τὸ ratio καὶ νὰ παραχωρήσει ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλῆτερη θέση στὴν ἐνόραση καὶ στὴ διαίσθηση, μὴ φορὰ δὲν ἔχει καμιά συγγένεια μὲ τὴν τέχνη ποὺ ἔχει κι αὐτὴ συναίσθηματικὴ καταγωγή. Γιατὶ ὁποῦδήποτε ἡ θρησκεία εἶναι ἀνάγκη πραγματικὴ κ' ἐπιδιώκει τὸν ἴδιο σκοπὸ μὲ τὴ φιλοσοφία, ἀδιάρκοιο ἂν μὲ ἄλλα μέσα, νὰ λύσει δηλαδὴ τὸ πρόβλημα τῆς ζωῆς.

Ἡ τέχνη ὁμῶς δὲν ἔχει κανένα τέτιο σκοπὸ καὶ οὐτε ὁ ἄνθρωπος ἔκανε ποτὲ τέχνη παροκινούμενος ἀπὸ μόνη τὴν ἀνάγκη νὰ ἱκανοποιήσῃ τὸ θρησκευτικὸ καὶ συναισθηματικὸν, ὑπακούοντας σὲ μιὰν ἀνιμιστικὴν ἢ μανιστικὴν τάση του, νὰ ὀργανώσῃ τὴ λατρεῖα τῶν νεκρῶν καὶ τῶν προγόνων του, καθὼς ἰσχυρίζονται τὸν τελευταῖο καιρὸ μερικοὶ ἱστορικοὶ τοῦ θεάτρου βασιζόμενοι στὰ πορίσματα τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας στὸν τομέα τῆς ἐθνολογίας. Ὁ ἄνθρωπος ἔκανε τέχνη παροκινούμενος ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ξεοδέψῃ μ' ἓναν ἄβλαστο καὶ οἰκονομικὸ τρόπο τὸ περίσσευμα τῶν ἐνεργητικῶν του δυνατόν, κείνων ἀκριβοῦς τῶν πνευματικῶν, ψυχικῶν καὶ σωματικῶν δυνάμεων ποὺ τοῦ μέγαν ἀνέπαφες ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἱκανοποίηση τῶν θρησκευτικῶν καὶ τῶν ἄλλων παρχικῶν ἀναγκῶν τῆς ζωῆς του. Μὲ ἄλλα λόγια ὁ ἄνθρωπος ἔκανε τέχνη καὶ συνακόλουθα θεάτρο ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφραστῇ.

‘Ο Ἀριστοτέλης καὶ πρὶν ἅπ’ αὐτὸν ὁ Πλάτωνας, δίδοντάς μας τὸ γνωστὸν ὄρισμό τους γιὰ τὴ μίμησις, διαφορίζουν ὁριστικὰ τὴν ἀπόβλητα τῆς καταγωγῆς τῆς τέχνης καὶ πῶς εἰδικὰ τοῦ θεάτροι. Οἱ ἀντιρροήσεις ποὺ ἔχουμε σήμερα γιὰ τὴ θεωρία τῆς μίμησης, καὶ μάλιστα ὕστερα ἀπὸ τὴν ἑξτρεμιστικὴ ἀποκλειστικότητα τῆς νατουραλιστικῆς σχολῆς, εἶναι πολλὰς καὶ σωστές. Ἡ τέχνη δὲν εἶναι, βέβαια, μίμησις μὲ τὴ στενὴ ἔννοια τῆς λέξης καὶ οὐτε σκοπὸς τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀναπαράστασις ἢ ἔστω καὶ αὐτὴ ἡ ἐλευθέρη ἀνασύνθεσις τοῦ κόσμου καὶ τῆς ζωῆς ποὺ τὴν προϋπὸθεση μιᾶς δημιουργικῆς φαντασίας ᾧ...αἰτία γίνονται τοῖς μὴ πρότερον οὖσι ὕστερον γίνεσθαι», καθὼς λέει ὁ Πλάτωνας στὸ «Σοφιστὴ» του. Ἡ μίμησις στὴν τέχνη εἶναι μέσο καὶ ὄχι σκοπός.

Ὡστόσο ἡ ἀριστοτελικὴ ἀντίληψη πὼς τὸ «μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ» καὶ πὼς ἡ τάση αὐτὴ παρατηρεῖται ἀκόμα καὶ στὰ ζῶα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὁ ἄνθρωπος διαφέρει «ὅτι μιμητικώτατον ἐστὶ καὶ τὰς μαθησεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως», μᾶς βάζει στὸν ἴσιο δρόμο, ἀποκαλύπτοντάς μας μιὰν ἀνθρώπινη ἰδιότητα ποὺ θὰ τὴν ἀποκαλοῦμε συμβατικὰ στὰ ἐπόμενα «μιμητικὸ ἐνστικτο» καὶ ποὺ εἶναι ἀνάγκη νὰ τὴν ἐξηγήσουμε πρῶτα ψυχολογικὰ κ' ὕστερα νὰ τὴν ἐξετάσουμε ἱστορικὰ, γιὰ νὰ μποῦμε πὲν εἵκοιλα στὸ νόημα τοῦ θεάτρου καὶ νὰ κατανοήσουμε τὸν πρωταρχικὸ καὶ τεράστιο ρόλο ποὺ ἔπαιξε στὴ διαμόρφωσίν του τὸ μιμητικὸ τοῦτο ἐνστικτο.

Υπάρχει λοιπόν σὸν ἄνθρωπο μιὰ ἐνστιχτὴ ροπὴ
 στὸ «μιμεῖσθαι» καὶ μιὰ φυσικὴ περιέργεια νὰ
 βλέπει τὰ μὴμῆματα τῶν ἄλλων. Βλέποντάς τα
 μάλιστα, αἰσθάνεται μιὰν εὐχαρίστηση, μιὰν ἡδονή, εἴτε
 ἐπειδὴ μαθαίνει ἔτσι πράγματα ποὺ δὲν ἔγχε νὰ τὰ δεῖ
 ὁ ἴδιος μονάχα τὰ ἔχει ἐξ ἀκοῆς ἢ ἀπλὰ τὰ φαντάζεται
 καὶ τὰ μαντύνει, εἴτε ἐπειδὴ στὴν ἀντίθετη περίπτωσι
 μπορεῖ νὰ συγκρίνει τὰ μὴμῆματα τοῦτα μὲ τὰ πράγματα
 ἢ τὰ πρόσωπα ποὺ ἔχει.

Ἐχουμε μὲ ἄλλα λόγια δυὸ ψυχολογικά γεγονότα : ἀπὸ τῇ μιᾷ μεριὰ τὸ μιμητικὸ ἔνστικτο, τὴν ἔμφυτὴν τάσιν τοῦ ἀνθρώπου νὰ μιμείται, νὰ παίζει ἕναν ἢ πολλοὺς ῥόλους ποὺ δὲν εἶναι αὐτοὺς ὁ ἴδιος ἀπὸ τὴν ἄλλῃ τῇ φυσικῇ περιέργειᾳ ποὺ τοῦ προκαλεῖ, ὅταν εἶναι τρίτος, ἡ ἐκθῆλωση τοῦ μιμητικοῦ ἔνστικτου καὶ τὸ θέαμα γενικά καὶ ποὺ μποροῦμε νὰ τὴν ἀποκαλέσουμε «θεατρικὸ ἔνστικτο» ἢ «θεατρικὸ ὁρμώφυτο». Οἱ Ῥωμαῖοι αὐτοκράτορες ποὺ γιὰ νὰ παραπλανήσουν τὴ λαϊκὴ διαφορία καταφεύγαν στὴν ὁργάνωσιν θεαμάτων (*), βασίζονταν χωρὶς ἄμφισβήτησιν στὴν ἀδιαφιλονίκητη αὐτὴ ψυχολογικὴ ἀλήθεια ποὺ εἶναι τὸ ἴδιον ἰσχυρὸν γιὰ τοὺς ἀγρίους τῆς αὐστραλιανῆς ζούγκλας ἢ τοὺς Ἑσκιμώους τῶν ἀρκτικῶν περιοχῶν ὅσο καὶ γιὰ τοὺς πολιτισμένους ἀνθρώπους ὄλων τῶν ἐποχῶν.

Τὰ δύο αὐτὰ γεγονότα μᾶς δίνουν κι ὅλας grosso modo τὴν παρορμητικὴ ἀρχὴ ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκινáει α) αὐτὸς πὺν μιμεῖται, αὐτὸς πὺν κάνει θέατρο καὶ β) ὁ θεατῆς, αὐτὸς πὺν παρακολουθεῖ θέατρο προσθέτοντας μὲ τὴ μέθεξή του στὸ πρωτόγονο αἰσθητικὸ φαινόμενο μὴ γὰρ σημασία πὺν καθὼς θὰ δοῦμε εἶναι ταυτοχρόνα αἰσθητικὴ καὶ κοινωνικῇ.

Ἡ σύγχρονη ἐπιστήμη πού γιά νά ἐξηγήσει τὰ φαινόμενα τῆς ὁμαδικῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου γυρεύει πάντα τίς πηγές τους στὴ ζωὴ τῶν ζώων καὶ τῶν ἀγρίων λαῶν, ἐξακριβώνει πὼς τὸ μιμητικὸ ἔνστικτο τῶν ζώων καὶ τὰ ζῶα καὶ οἱ πρωτόγονοι ἄνθρωποι καὶ τὰ μικρὰ παιδιὰ. Ὡστόσο ἡ μίμηση δὲν εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς φυσικῆς αὐτῆς ὁπτιῆς καὶ πολλὰ λιγότερο δὲ φαίνεται νάβῃ τὸ κίνητρο τῆς, ἐπειδὴ δὲν ὁλοκληρώνεται χωρὶς κάποιες προϋποθέσεις καὶ προσπάθειες χωρὶς τὴν ἑσωτερικὴν διάθεση τοῦ ζώου ἢ τοῦ ἀγρίου ἢ τοῦ παιδιοῦ νὰ παῖξει, ἡ μίμηση εἶναι γιὰ μᾶς τὸ μέσο μὲ τὸ ὁποῖο ἐκδηλώνεται ἡ φυσικὴ κλση τοῦ ἀνθρώπου στὸ παιχνίδι.

Τὸ παιχνίδι λοιπὸν πρέπει νὰ εἶναι τὸ γενεσιουργὸ αἷτιο καὶ ὄχι ἡ μίμηση. Ὑπάρχουν περιπτώσεις ποὺ ὄχι μονάχα ζῶα με ἀνεξέλιχτη νοητικὴ λειτουργία, μὰ καὶ ἄνθρωποι ἀκόμα παίζουν χωρὶς νὰ μωβουτᾶν, ἀλλὰ καὶ μόνο γιὰ νὰ παίξουν, γιὰ νὰ βγοῦνε ἀπὸ μιὰν ἀδράνεια ποὺ τοὺς στενοχωρεῖ. Διαβάζοντας τὸν Ἀριστοτέλη μονάχα με τὴν ἐπαγωγή μπορεῖ κανεὶς νὰ σχηματίσῃ τὴν ὑπόψιν πὼς εἶχε καὶ αὐτὸς μιὰ παραπλήσιαν ἀντίληψη γι' αὐτὸ τὸ «σύνφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν» καὶ μονάχα συμπερασματικὰ μπορεῖ νὰ δεχτῇ πὼς ἡ ἔλλειπτικότητα τῆς «Ποιητικῆς» του δὲν τοῦδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ κάνει ἕνα φανερὸ καὶ χρησίμο ἐξχωρισμὰ ἐνός μέρους στὸν ὅρον «παιδιά» καὶ «μίμηση».

Καὶ τὸ ξεχώρισμα τοῦτο δὲν ἔγινε οὔτε ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ποὺ κἀνόητας στήν «Πολιτεία» του διάκριση ἀνάμεσα στήν «ποιήσουσα» (ποὺ εἶναι τοῦ θεοῦ) καὶ στὴ «μιμησομένη» τέχνη (ποὺ εἶναι τῶν ποιητῶν), μὲ

(*) Οι Ρωμαίοι ζητώντας, βέβαια, panem et circenses, δείχνουν φανερά την προτίμησή τους στα βάρβαρα κι απάντησαν θεάματα του Κίρκου. Μά το γεγονός ίσα ίσα πώς το θέαμα, ακόμα κι όταν είναι αποτροπιαστικό, άσκει άκατανίκητην επίδραση πάνω στον άνθρωπο, αποτελεί μιὰ παραπάνω απόδειξη γιά τή δύναμη του ψυχολογικού παραγόντα που μνημονεύουμε.

περιφρόνηση χαρακτηρίζει την τελευταία ως «παιδιάν
τινα καὶ οὐ σπουδὴν», παραλείποντας ὁλοσυνόλου ν' ἀ-
σχοληθεῖ μὲ τὴ βιολογικὴ προέλευση τῆς «παιδιάς» καί
μὲ τὴ σημασία ποὺ ἔχει ὄχι γιὰ τὴν ἀγωγή μὰ γιὰ τὴν
τέχνη.

Ἔτσι ἔγινε συμβατικά δεχτός ὁ ὅρος «μίμηση» ἕως τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Κάντ μίλησε πῶτος κάπως πὺρ κα-
θαρὰ γιὰ τὸ παιχνίδι ἀνθρωπινὰ μὴ τὴν τέχνη. Ὁρίζονταν
ὁστόσο πὼς ἡ τέχνη εἶναι ἓνα σοβαρὸ παιχνίδι, δὲν ξε-
χώρισε οὕτε αὐτὸς τὰ σύντομα ὅπου τὸ παιχνίδι χωρῆζαι-
ται ἀπὸ τὴ μίμηση ἢ συναντιέται μαζί της, ὥστε ὅλο τὸ
βῆρος νὰ μεταποιοτεῖται ἀπὸ τὴ μίμηση στὸ παιχνίδι ἢ
τουλάχιστον τὸ παιχνίδι καὶ ἡ μίμηση νὰ παρουσιαστοῦν
ἐνωμένα στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης μὲ μιὰν ὀργανικὴ ἀλ-
ληλεξάρτηση.

Ὁ Σίλλεϋ, ὁ καλῆτερος χωρὶς ἀμφιβολία μαθητὴς τοῦ Κάντ σὺν τομέα τῆς αἰσθητικῆς, ἔκανε τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα καὶ αὐτὸς ὀδισιαστικά εἶναι ὁ ἰδρυτὴς τῆς «θεωρίας τοῦ παγνίου». Ὁρίζοντας πρὸς τὸ ζῶο παίζει διὰν ἔχει ἕναν πλοῦτο ζωικῶν δυνάμεων ποὺ τὸ περὶ-συνεῖμα τοῦ μετατρέπεται σὲ κίνηση καὶ σὲ δράση, ὁ Σίλλεϋ ἀνοίγει μιὰ νέα προοπτικὴ στὸ πρόβλημα τῆς καλλι-τεχνικῆς δημιουργίας ποὺ τὴν εἶδε σὰ μιὰν ἀνάλογον ἐκδήλωση τῆς ζωικῆς περιείας τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ Σίλλεϋ γλῆτσε τὴν αἰσθητικὴ ἀπὸ τὴ δουλειὰ τῆς μίμησης σὰ σκοποῦ τῆς τέχνης. Ἡ τέχνη δὲν κυριαρχεῖται ἀπὸ τὸ μιμητικὸ ἔνστικτο, μὰ ὑποτάζει τὸ ἔνστικτο τοῦτο ἀρχικά στὴν ἀμεσώτερη βιολογικὴ ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου νὰ παῖξει καὶ ἀργότερα, ὅταν ὁ ἀνθρώπος ὀριζόμενος πνευματικά, στὴν ἐπιθυμία του νὰ δώσει κάποιο νόημα στὸ παιχνίδι του, στὴν ἐκδήλωση μὲ ἄλλα λόγια τῆς ζω-ικῆς του περιείας.

Ἀπὸ τῆς στιγμής κείνης ἡ αἰσθητικὴ προσηλώνεται μὲ ἀποκλειστικὴ σχεδὸν προτίμηση στὴν ἰδέα τοῦ παιχνιδιοῦ. Μονάχα σὰν παιχνίδι ἡ τέχνη θὰ μᾶς πείσει γιὰ τὴν ἀνιδιοτελεία της καὶ θὰ χαράξει τὰ σύνορα ποὺ τὴ χωρίζουν ἀπὸ τὴ θρησκεία καὶ τὴ φιλοσοφία καὶ ἀπὸ κάθε πραγματικὴ ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ Σπένσερ παλιότερα καὶ ὁ Γκρόος τελευταῖα προσπαθοῦνε νὰ δώσουν τὴν ψυχολογικὴν ἐξηγήσεια τοῦ παιχνιδιοῦ γιὰ νὰ βοῦνε τίς σχέσεις καὶ τίς ἀναλογίαις ποὺ ἔχει μὲ τὴν τέχνη ποὺ τὴ θεωροῦν καὶ αὐτοί, καθὼς ὁ Κάντ καὶ ὁ Σίλλερ, σὰν ἕνα σοβαρὸ παιχνίδι.

Οἱ προσηγόμενοι καὶ οἱ συμπληρώσεις ποὺ κάνανε οἱ ὁπαδοὶ τῆς ψυχαναλυτικῆς σχολῆς στὴ θεωρία τοῦ παι-
χνιδιοῦ, προβάλλοντας τοὺς παράγοντες τοῦ ὄνειρου καὶ
τοῦ ἀσύνειδου, δὲν κλονίζουν τὰ βάρθρα της. Τὸ ἀν
ἄνθρωπος παίζοντας δίνει διέξοδο στὶς ἐσωτερικὲς δια-
τάξεις καὶ συμπτώσεις του, τὸ ἀν ἔξαεψι σὰ νὰ λέμ
ἔμπνοια τὰ ὄνειρα του δίνοντάς τους μιὰ συμβατικὴν ὑπό-
σταση, τὸ ἀν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀρνεῖται τὴν ἐχθρικὴ
τον πραγματικότητα, τοῦτο δὲ σημαίνει πὼς κύρια προϋ-
πόθεση τῆς τέτιας πνευματικῆς του δραστηριότητος δὲν
εἶναι τὸ παιχνίδι, ἡ ἀκατανίκητη δηλαδὴ ἀνάγκη ποὶ
τὸν ὠθεῖ ν' ἀναλώσει τὸ λανθάνοντα πληθωρισμὸ του
γιὰ νὰ λυτρωθεῖ.

Τὶ εἶναι λοιπὸν τὸ παιχνίδι καθ' ἑαυτό, τὸ παιχνίδι στὴν ἀρχικὴ μορφή του; Εἶναι ἓνα ξέσπασμα δεσμευμένης ἢ λανθάνουσας ἐνεργητικότητας ποὺ πρέπει διωποδῆσθε να ῥοδεύεται. Μὰ οἱ τρόποι ποὺ ἐκδηλώνεται εἶναι ἀνάλογοι μὲ τὴ δύναμη τῆς φαντασίας καὶ τῆς μνήμης ποὺ τὸ κατευθύνουν καὶ τὸ μορφοποιοῦν. Ἡ μίμηση σὰ μέσο ολοκληρώσεως τῆς ἐμφαντοῦς αὐτῆς ροῆς συναντιέται μονάχα σὲ ζωικούς οργανισμούς μὲ ἐξελιγμένη νοητικὴ λειτουργία. Καὶ τὸ ἐξυπνο ζῶο καὶ ὁ ἄγριος καὶ τὸ παιδί κάνουν τὸ ἴδιο· δὲν παίζουνε γιὰ νὰ μιμηθοῦνε, μὰ μι-

μοῦνται γὰρ νὰ παίξουνε, μὲ ἄλλα λόγια γιὰ ν' ἀποδεσμεύ-
σουν τὸ ἀπόθεμα τῆς ἐνεργητικότητός τους.

Όσο κι αν πάντασι από πρώτην ὄψιν ἀπίθανο, μιὰ φορὰ εἶναι γεγονός· πὼς καὶ στὸ παιχνίδι τοῦ ζῶου τὸ μμητινικὸ ἔνστιχτο τείνει, καθὼς καὶ στὸ παιχνίδι τοῦ ἀγρίου καὶ τοῦ παιδιοῦ, στὴν ἰδιοποίησιν ἑνὸς ζῆνου καὶ ὑποθητικῷ ὁρῶν. Ἡ γάτα, γιὰ νὰ δανειστοῦμε τὸ παρὰδειγμα πού ἀναφέρει καὶ ὁ Ἰωσήφ Γκρέγκουρ στὴν «Ἱστορίᾳ τοῦ θεάτρου» του (*), παίζοντας μ' ἕνα μικρὸ τόπι, κυνηγώντας το, δαγκανώντας τὸ, καμνώνεται πὼς ἀντιμετωπίζει μιὰ ζωντανὴ λεία πού τάχα τῆς ἀντιστέκεται καὶ θέλει νὰ τῆς ξεφύγει. Τὸ ἔξορι καλὰ πὼς δὲν εἶναι πραγματικὴ λεία. Στὴν ἀρχὴ δοκίμασε νὰ ἱκανοποιήσει μὲ τὸ μικρὸ τόπι τὴν ὄρεξιν ἢ τὴ βουλῆμίᾳ της καὶ εἶδε πὼς εἶναι ἀδύνατο. Ὅμως ἐξακολουθεῖ νὰ τὸ βάζει μὲ τὸ μισροστινὸ πόδι της σὲ ἀδιάκοπῃ κίνησιν, νὰ τὸ κυνηγᾷ μὲ πείσμη καὶ λύσσα σὰ νᾶναι ζωντανὴ λεία. Καὶ θὰ σταματήσει τὸ παιχνίδι της μονάχα σὰν κουρασθεῖ, μονάχα ὅταν ξεοδέψῃ τὸ περίσσευμα τῶν δυνάμεων πού διέθετε, ὅταν πιά θ' ἀποσυρθεῖ στὴ γωνίᾳ της σὰν ἡθοπολὶς πού τέλειωσε ἡ παράστασις καὶ πλεῖ νὰ ἡσυχαίει.

Ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος, ὁ ἄγριος, στὸ μιμητικὸ χορὸ τοῦ ποῦ εἶναι, γιὰ νὰ πάροουμε τὴν πρώτη πιθανὴ ἐκδοχή, κατὶ ἀνάλογο μὲ τὸ παίχνιδι τῆς γάτας, δηλαδὴ μιὰ ὑποθετικὴ μάχη μ' ἕνα ἄγριον ἢ μ' ἕνα θήραμα, ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἴδια συμβατικότητα, ξεκινάει ἀπὸ μιὰ αὐταπάτη ποὺ γίνεται ἀπριόρι δεχτή. Ἰδιοποιεῖται καὶ αὐτὸς ἕναν ὑποθετικὸ ρόλο, ἔξερνομας πολλὰ καλὰ ἀπὸ πρῶς ἢ μάχη ποὺ θὰ δώσει εἴτε μὲ τὸ ἄγριον ἢ τὸ θήραμα ποὺ τοποθετεῖ νοερά ἀπέναντί του, μὲ τὴ μεσολάβηση δηλαδὴ τῆς φαντασίας του, εἴτε μὲ τὸν «παστεναῖρ» του ποὺ θὰ ὑποδυθεῖ τὸ ρόλο τῆς ζωντανῆς λείας, εἴτε μιὰ καθαρή ὑπόθεση.

Στην περίπτωση ωστόσο του αγρίου που έχει τελειώσει μέσα από το ζώο, βλέπουμε πώς το παιχνίδι και η μίμηση παίρνουν ένα καθαρότερο νόημα και μιὰ ζωντανότερη έκφραση και μορφή. Ή φαντασία και προπάντων ἡ μνήμη τοῦ πρωτόγονου ἀνθρώπου τότε βοηθᾷ ὥστε νὰ πλουτίσει τὸ παιχνίδι του μὲ στοιχεῖα που εἶναι δύσκολο νὰ συναντήσουμε στὸ παιχνίδι τοῦ ζώου. Γιὰ τὸ ζώο, ἔχει, βέβαια καὶ αὐτὸ φαντασία καὶ μνήμη, μὰ ὅχι τόσο ζωηρή, ἐνῶ ἐξ᾽ αὐτοῦ δὲ διατίθεται ὅσα μέσα διαθέτει ὁ ἄνθρωπος γιὰ νὰ δώσει στὸ παιχνίδι του πλεονεκτήματα τὴν αἰσθητικὴν τοῦ πραγματικοῦ.

Ὁ πρωτόγονος λοιπὸν ἄνθρωπος παίζοντας θὰ χρησιμοποιοῖται δημοιοργικά τῇ φαντασίᾳ του καὶ μαζί μὲ αὐτὴν τὶς λίγες του γνώσεις καὶ τὶς τεχνικὲς ἐκδηλώσεις του, τὰ μέσα δηλαδὴ ποὺ τοῦ ἐξασφαλίζουν ὁ βαθμὸς κοινωνικῆς ἐξέλιξης καὶ τῆς πνευματικῆς του καλλιέργειας. Θὰ ἐπινοοῖται καὶ θὰ φτιάξῃ τὴ μάσκα, τὸ διάκοσμο καὶ τὴ σκευή, τὶς τρεῖς βασικὲς προϋποθέσεις τῆς θεατρικῆς ἐκδηλώσεως, βοηθήματα ποὺ τοῦ εἶναι ἀπαραίτητα καὶ γιὰ τὸ ἀνεξέλιχτο ἀκόμα παιχνίδι του καὶ γιὰ τὸν ἀστέγονο χορὸ του.

(Συνέχεια στο επόμενο)

ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ

(*) *Όσα αναφέρει ο Carl Appun («Unter der Tropen» για τις μυμητικές εκδηλώσεις των πετροσπεινών της Νότιας Αμερικής ή ο Wolfgang Köhler («Psychologische Forschung») για τα ρυθμικά παιχνίδια των χιμπατζήδων που δίνουν ουτε το σκεπτικό στολισμό, αυτά κι άλλα παρόμοια περισσότερο από το θέατρο ενδιαφέρουν την όρεξη». Άλλωστε, δεν είναι ανάγκη να επιμεινεί κανείς ιδιαίτερα σ' αυτό κεφάλαιο για ν' αποδείξει τη γνησιότητα του μυμητικού ένστικτου. Το μοναδικό παράδειγμα που παίρνουμε από την Ιστορία του θάνατου του Gregor είναι άρκετο για τον καταπονομό του αναγνώστη.

Ο Έμπρεσιονισμός στη ζωγραφική

Ιστορική πορεία του έμπρεσιονισμού

Είναι πάντα επικίνδυνο να θέλουμε να πλαισιώσουμε με λόγια μια δλόκληρη εποχή από αναζητήσεις, μόχθους, πολλές φορές ακαθόριστα αισθήματα, που καταλήγουν σε μια όρισμένη καλλιτεχνική κίνηση.

Η δυσκολία αυτή παρουσιάζεται ακόμα πιο μεγάλη για τον έμπρεσιονισμό που δεν εφάρμοσε, στην αρχή τουλάχιστο, δόγματα και κανόνες διατυπωμένους σε προγραμματικές προκηρύξεις ή μανιφέστα, καθώς συμβαίνει συχνά για την ποίηση⁽¹⁾, τη λογοτεχνία⁽²⁾ και αυτά τα κατοπινά κινήματα των εικαστικών τεχνών⁽³⁾.

Ο έμπρεσιονισμός δημιουργήθηκε αυθόρμητα στην αρχή. Αυθόρμητη ενέργεια μερικων πρωτοπόρων που θέλησαν να καταργήσουν τα παλιά και να φτιάξουν κάτι καινούριο. Το «καινούριο» αυτό ήταν ακαθόριστο. Αγάλη αγάλη, μέσα στην πορεία του χρόνου, με την αποχτημένη πείρα στάθηκε βολετό να βγει η ουσία. Ο έμπρεσιονισμός στην αρχή ήταν μονάχα μια επαναστατική τάση εναντίον στα καθιερωμένα, μια πίστη κ' ένας ένθουσιασμός, ή ζωγραφική έκφραση της ειδικής ψυχικής έντυπωσης που νιώθει ο καλλιτέχνης μπρος στο θέαμα της φύσης, ή πιστή αναπαράσταση της φωτεινής ατμόσφαιρας που περιβάλλει το αντικείμενο. Καταπολέμησε έτσι την άνιαρη ακαδημαϊκή παράδοση της Σχολής των Καλών Τεχνών που με τη θεματογραφία της δεν ανταποκρινόταν πια στις ανάγκες και επιδιώξεις της νέας εποχής.

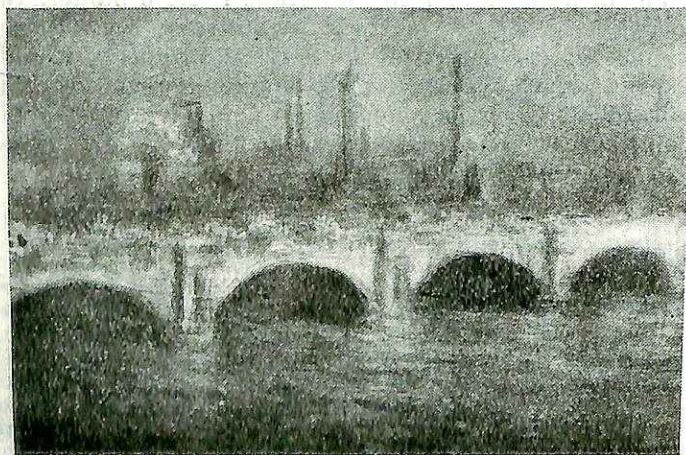
Επανάσταση γεμάτη συνέπειες, γιατί έφερε μαζί της, όχι μονάχα μια μετατροπή στις συνήθειες του σκουριασμένου ακαδημαϊσμού, μα έχοταν και σε οίξη με το συντηρητικό γούστο του γαλλικού κοινού. Όταν διαβάζουμε τις κριτικές της εποχής βλέπουμε πόσο μεγάλη στάθηκε η αντίδραση⁽⁴⁾ κ' είναι πάντα δύσκολο να παραδεχτούμε μια καινούρια κατάσταση που προσβάλλει την πίστη μας και τις συνήθειές μας. Η δυσκολία αυτή

(1) Βλ. π.χ. το μανιφέστο του Μορεάς στο «Φιγαρό» της 14-9-91 για τη «Ρομανική Σχολή» κ.ά.

(2) Βλ. τον πρόλογο στο δοάμα «Κρόμουελ» του Β. Ουγκό.

(3) Βλ. τα διαδοχικά μανιφέστα του Άντρέ Μπρετόν για τον υπερρεαλισμό, π.χ.

(4) Βλ. διάφορα αποσπάσματα κριτικών της εποχής στο ειδικό τεύχος για τον έμπρεσιονισμό του περιοδικού «Beaux Arts» — Ιούνιος 1935 — Βρυξέλλες.



CLAUDE MONET ΛΟΝΔΙΝΟ: Η ΓΕΦΥΡΑ ΤΟΥ ΟΥΩΤΕΡΛΩ
«Ηλιακή έντύπωση μες στην ομίχλη»



EDGAR DEGAS ΧΟΡΕΥΤΡΙΕΣ ΣΤΟ ΦΟΥΑΓΕ

είναι ακόμα μεγαλύτερη για λαούς σαν το γαλλικό, όπου το μικροαστικό πνεύμα είναι βαθιά ριζωμένο μέσα του. Το κοινό είχε μάθει να βλέπει τα μεγαλόπρεπα μυθολογικά και αλληγορικά θέματα, που με φωτογραφική ακρίβεια του φανέρωναν ως και τις παραμικρές λεπτομέρειες. Τα θέματα και η τεχνοτροπία αυτή δεν μπορούσαν ν' αντιπροσωπεύσουν όμως την επαναστατική εποχή του 1860 ή 1870. Ο καλλιτέχνης τότε αισθάνεται την ανάγκη να εκφράσει τα συναισθήματά του μ' ένα ρυθμό πιο έντονο και πιο γοργό, με θέματα πιο ανθρώπινα, κοντινά στη φύση, ζωντανά και γνήσια.

Οι έμπρεσιονιστές, σά φυσιολάτρες που ήταν, επέμεναν περισσότερο στο τοπίο. Τα θέματά τους όμως, δεν περιορίστηκαν σ' αυτό. Το γυμνό, ή προσωπογραφία, ή νεκρή φύση, οι σκηνές από την καθημερινή ζωή τους απασχόλησαν. Η τεχνική δεν έμεινε αμέτοχη στην επανάσταση αυτή. Παρατηρώντας τη φύση, πρόσεξαν πως το φως είναι ο πραγματικός δημιουργός των χρωμάτων. Το φως επίσης δίνει και το σχήμα στα αντικείμενα. Οι έμπρεσιονιστές βασίζονται στη φασματική ανάλυση του ηλιακού φωτός και, σά συνέχεια, εφαρμόζουν την αρχή των συμπληρωματικών και τη διαχώριση των χρωμάτων. Καταργούν επίσης από την παλέτα, τα σκούρα χρώματα και μεταχειρίζονται ανοιχτές κλίμακες και καθαρά χρώματα που δίνουν στους πίνακες φωτεινότητα και διαύγεια. Φυσικά σ' όλα αυτά δεν έφτασαν μόνοι τους. Άλλοι δείξαν το δρόμο καθώς θα δούμε.

Οι ζωγράφοι εκείνοι που αργότερα θα ονομαστούν «έμπρεσιονιστές», έκαναν την πρώτη τους ομαδική εμφάνιση στα 1863. Ύστερα από δέκα χρόνια, όρισμένοι καλλιτέχνες που είχαν αποκλειστεί από τη μόνη «επίσημη» έκθεση, ανοίγουν δική τους στο εργαστήρι του φωτογράφου Ναντάρ. Παρουσιάζουν έργα ο Μονέ, ή Μπέρτ Μοριζό, ή Μπρακμόν, ο Ντεγκά, ο Πισαρό, ο Ρενουάρ, ο Σεζάν κ. ά. Ένας πίνακας του Μονέ επιγράφεται «Έντύπωση (Impression) Άνατολής του ήλιου», και παρασταίνει την ανατολή του ήλιου στη θάλασσα: ούρανος, νερό και ατμόσφαιρα. Ο κριτικός του «Σαριβαρί» θέλοντας να γελοιοποιήσει την έκθεση, την ονομάζει «Έκθεση των Έμπρεσιονιστών». Από τότε τ' όνομα τους έμεινε. Μια τρίτη έκθεση έγινε στο Ντυράν - Ρυέλ στα 1876.



EDGAR DEGAS ΤΡΕΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΣΥΝΟΜΙΛΟΥΝ ΣΤΙΣ ΙΠΠΟΔΡΟΜΙΕΣ

Το έμπρεσιονιστικό κίνημα ξεκίνησε, καθώς είδαμε, γύρω στα 1860. Ύστερα από τις ομαδικές εκδηλώσεις, φούντωσε, και ή κριτική με μανία το καταπολέμησε. Τα χρόνια πέρασαν και διαγράφοντας τη φυσιολογική του τροχιά, έφτασε στην παρακμή του γύρω στα 1890. Τότε εκδηλώθηκαν οι καινούριες τάσεις που είχαν την απαρχή τους σε ζωγράφους σαν το Σεζάν, το Βάν Γκόγκ ή το Γκογκέν που είχαν περάσει από τον έμπρεσιονισμό.

Η συμβολή του όμως στην Τέχνη της εποχής μας στάθηκε τεράστια. Ο έμπρεσιονισμός αποτελεί την απαρχή στη μοντέρνα αντίληψη της τέχνης όπου ή μορφή, τα καθαρά ζωγραφικά στοιχεία και ή ύποκειμενική διάθεση του καλλιτέχνη παίζουν τον πρωτεύοντα ρόλο.

Ο δρόμος προς τον έμπρεσιονισμό.

Στην τέχνη, κάθε ξεκίνημα βρίσκει την αφορμή του σε προτινές αισθητικές τάσεις. Το ξεκίνημα αυτό, μέσα στο διαλεκτικό γίγνεσθαι, από αντίθεση που είναι, γίνεται θέση, αποτέλεσμα, έκφραση όπου πολλές προσπάθειες βρίσκουν την κατάληξή τους.

Ένας τρόπος έκφρασης που αντιστοιχεί στο φτάσιμο ενός δλόκληρου κύκλου είναι κι ο γαλλικός έμπρεσιονισμός του 19ου αιώνα.

Ο κύκλος αυτός, ιστορικά, ξεκινάει από την εποχή του Μπαρόκ, περνάει από τους Βενετσάνους ζωγράφους του 18ου αιώνα, παίρνει από τον Γκόγια την παρεμβολή της κίνησης στην κατασκευή, για να καταλήξει στους άγγλους τοπογράφους του 18ου αιώνα. Μια σειρά από γάλλους ζωγράφους, πιο πρόσφατα και αμεσώτερα, επηρεάζουν τους πρωτεργάτες του έμπρεσιονισμού: Ντελακρουά, Κουρμπέ, Κορό, Γιόγκιντ, Μοντιτσέλι, Μπουντέν, που είναι κι ο πρώτος δάσκαλος του Μονέ.

Η επίδραση της γιαπωνέζικης εστάμπας πάνω στον έμπρεσιονισμό στάθηκε επίσης σημαντική. Ο Βάν Γκόγκ ομολογεί: «ή γιαπωνέζικη τέχνη που παρακμάζει στην πατρίδα της ξαναπαίρνει ρίζες στους γάλλους έμπρεσιονιστές». Εξάλλου, ή εκλεκτική συγγένεια που συνδέει τους έμπρεσιονιστές με τους γιαπωνέζους ζωγράφους, είναι φανερή και στο διακοσμητικό στοιχείο που

συναντάμε σε πολλούς έμπρεσιονιστικούς πίνακες, κυρίως σε πορträιτα⁽¹⁾.

Οι δάσκαλοι του έμπρεσιονισμού

Θάπρεπε ακόμα να μιλήσουμε για τους αντιπροσωπευτικώτερους έμπρεσιονιστές ζωγράφους χωριστά. Για το έργο τους, την παραπέρα επίδρασή τους στη μοντέρνα τέχνη και τη θέση τους μέσα στην ιστορία της τέχνης. Ν' αναλύσουμε τη συμβολή του Μανέ, που θεωρείται, καθώς εξάλλου, ο πατέρας του έμπρεσιονισμού: το ρόλο που έπαιξαν οι πιο γνήσιοι, κατά τη γνώμη μας, έμπρεσιονιστές ζωγράφοι: οι Μονέ, Πισαρό και Σίζλε μαζί με τον άγγλο Ουίτσορ. Για την Μπέρτ Μοριζό, το Ρενουάρ — που παρουσιάζει το κορύφωμα του έμπρεσιονισμού σε μια πιο προχωρημένη μορφή. Για τους Βάν Γκόγκ, Γκογκέν και Σεζάν, που πέρασαν από τον έμπρεσιονισμό και προχώρησαν ανοίγοντας καινούριους δρόμους προς το φωβισμό, τον Κυβισμό και τον Έξπρεσιονισμό. Για τους Ντεγκά και Τουλούς Λοτρέκ, που δεν είναι έμπρεσιονιστές, που έζησαν όμως στην ίδια διάχυτη, στο περιβάλλον τους, έμπρεσιονιστική ατμόσφαιρα, και πήραν εξάλλου διδάγματα από τις ίδιες πηγές (γιαπωνέζικη τέχνη).

Προτιμούμε όμως ν' ασχοληθούμε μάλλον με την τεχνική επανάσταση που έφερε ο έμπρεσιονισμός στη ζωγραφική.

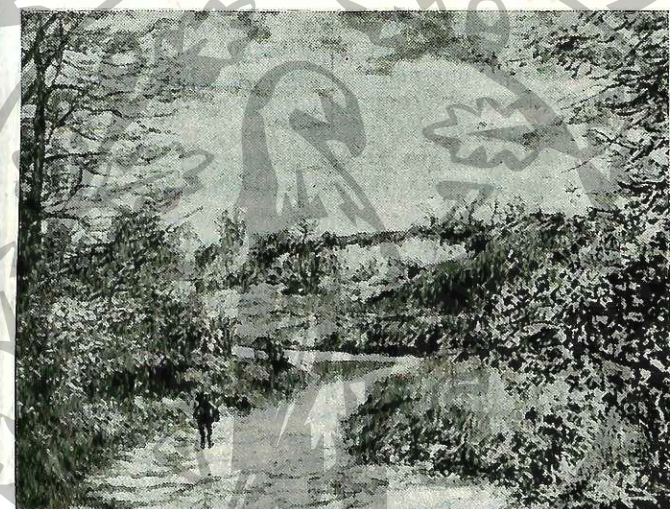
Τα τεχνικά γνωρίσματα του έμπρεσιονισμού

— Για να εκφραστεί ένας ζωγράφος έχει στη διάθεσή του υλικά και εργαλεία. Αυτά θα χειριστεί για να παραστήσει το «Θέμα ή αντικείμενο του έργου του»⁽²⁾.

Το συνειδητό ή ασυνείδητο πνευματικό περιεχόμενο που περιέχει το έργο του, τα συναισθήματα που εκφράζει, ή πνοή που το διέπει, μ' άλλα λόγια, ή στάση του τεχνίτη αντίκρυ στο έργο, αποτελούν το «περιεχόμενο».

(1) Σε μια ομιλία μας που έγινε τον περασμένο Μάη ασχοληθήκαμε ειδικά με την επίδραση που είχε ή γιαπωνέζικη εστάμπα πάνω στους γάλλους ζωγράφους του 19ου αιώνα.

(2) Προτιμούμε τους όρους «αντικείμενο», «αντικείμενο του πίνακα» ή «παραστάση» από τη λέξη «Θέμα». Ο τελευταίος ετούτος όρος, που είναι και ο πιο συνηθισμένος εξάλλου, περιέχει στην έννοιά του κατά τη γνώμη μας, στοιχεία αντίζωγραφικά, μια αφηγηματική αντίληψη της ζωγραφικής. Άς σημειωθεί επίσης, πως πολλοί τον μεταχειρίζονται με την ίδια έννοια του όρου «περιεχόμενο».



ALFRED SISLEY ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΟΣ ΗΛΙΟΣ ΣΤΟ ΒΕΝΕ



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

ΣΤΟ ΜΟΥΛΕΝ - ΡΟΥΖ

Οι μέθοδοι και οι κανόνες που θα ακολουθήσει για την πραγμάτωση του έργου, ο τρόπος που θα μεταχειριστεί τα εργαλεία και τα υλικά, αποτελούν την «τεχνική».

Οι πλαστικές του αντιλήψεις, ο συνειδητός ή ασυνειδητός τρόπος που θα δώσει την έκφραση και την ιδιαίτερη σφραγίδα του δημιουργού στο έργο, αποτελούν την «τεχνοτροπία».

Η τεχνική και τεχνοτροπία που θα ακολουθήσει για να ερμηνέψει το θέμα και να του δώσει περιεχόμενο, ο τρόπος, δηλαδή, που θα εκτελέσει το έργο θα δώσουν τη «μορφή»⁽¹⁾.

Όταν εξετάζουμε την πορεία της ζωγραφικής στο χρόνο, παρατηρούμε πώς το θέμα, το περιεχόμενο και η μορφή του έργου ακολουθούν και την κοινωνία και είναι συνδεδεμένα με την εξέλιξή της⁽²⁾.

Ο καλλιτέχνης για να οργανώσει και να εκτελέσει ένα έργο βασίζεται πάνω σε αντιλήψεις και μεθόδους

(1) Ο Π. Προβελάκης δίνει τον ακόλουθο ορισμό της μορφής (φόρμας): «Φόρμα, με την πλατειά έννοια της λέξης, θα πει «κατασκευή» του διαστήματος, κ' ερμηνεία της ύλης...». Βλ. Περιοδ. «Νεοελλην. Γράμματα» 4(8)34. Αριθ. 17. «Περί Φόρμας και ζωγραφικού διαστήματος».

Στις πλαστικές τέχνες η μορφή είναι ζωγραφική ή γλυπτική.

Η ζωγραφική μορφή είναι το αποτέλεσμα του χρώματος, του τόνου και του σχεδίου που κινούνται μέσα σε δυο διαστάσεις (μήκος και πλάτος).

Η γλυπτική μορφή είναι εκείνη που βγαίνει από τη γλυπτική ύλη (μάρμαρο, πηλός κλπ.) και που κινείται μέσα σε τρεις διαστάσεις (μήκος, πλάτος και βάθος).

(2) Βλ. H. Wormser και L. Durand: Introduction à la peinture moderne - Έκδ. Studio Raber - Παρίσι, 1946.

που είναι βγαλμένες από την παρατήρηση, τη μελέτη, την πείρα τη δική του, των συγχρόνων του και από την κληρονομιά που του άφησαν εκείνοι που προηγήθηκαν.

Οι γνώσεις του αυτές αφορούν τα υλικά και την τεχνική που εξελίσσονται σύμφωνα με την τεχνική πρόοδο, ενώ το θέμα, το περιεχόμενο και η μορφή που θα δώσει ο δημιουργός στο έργο, συνδέονται με την κοινωνική διάθρωση της κάθε εποχής.

Ο πρωτόγονος άνθρωπος που μέσα στη σπηλιά χαράζει το κυνήγι του βουβαλιού, οι Έλληνες του 5ου π.Χ. αιώνα που ανορθώνουν σε μήνυμα δημοφιλίας, τον Πάρθενα, οι μυστικιστές του μεσαίωνα που χτίζουν υπομονετικά τις επιβλητικές κατεντράλες, οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης που τραγουδούν απείρητα τον ύμνο τους στη ζωή και στη δύναμη, οι κυβιστές που δίνουν τη μηχανική έκφραση του κόσμου που ζούμε, μιλούν χαρακτηριστικά για την εποχή που τους γέννησε, για τις επιδιώξεις, τις ελπίδες και τις απογοητεύσεις τους.

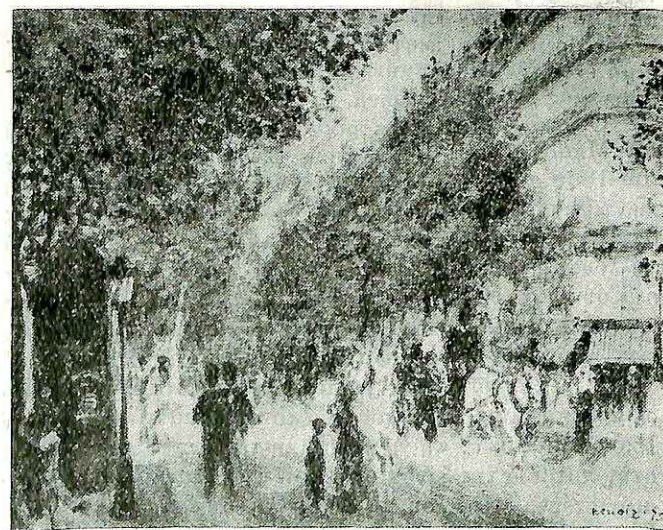
Η διάχυτη επαναστατική διάθεση που επικρατεί στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα επηρεάζει και τις πλαστικές αντιλήψεις των εμπρεσιονιστών.

Αισθητική επανάσταση

Αισθητικά, ο εμπρεσιονισμός στάθηκε μια αντίδραση στη φιλολογική αντίληψη της τέχνης που επικρατούσε στους νεοπλατωνικούς στην αρχή του 19ου αιώνα. Αντίδραση στην τελειότητα της πλαστικής «ορτορείας», στην επίμονη εξήγηση του γεγονότος. Το «ώραίο», το κλασικό⁽¹⁾ ωραίο δε βρίσκει πια καμιά απήχηση στους. «Όλοι αυτοί οι δμορφοί, λεπτοί και επίσημοι κύριοι, όλες αυτές οι σεμνότητες, άγνες γυναίκες κλασικά ήδυναυεις» (Μπωντλαίρ), επιβεβαιώνουν με την επισημοτητά τους την αηδία τους για τη ζωή, τη θεατρική έκφραση μιας αφηρημένης ηθικής, «την άρνηση της ανθρώπινης ύπαρξης και το θορίαμβο μιας κενής από κάθε υπόσταση, σχολαστικής «Αρχαιότητας»⁽²⁾. Μονάχα δ,τι ανταποκρίνεται στη φύση, δ,τι είναι «αληθινό» είναι ωραίο και ηθικό. Γι' αυτό και οι εμπρεσιονιστές πάνε στη φύση, στο υπαίθρο δ,που μπορούν να παρατηρήσουν

(1) Έννοούμε εδώ την αντίληψη του ωραίου που επικράτησε από τον Ένγκελ και ύστερα, που ανταποκρίνεται στη διδασκαλία της Αναγέννησης (Ραφαήλ, Ντά Βίντσι, Μιχαήλ Άγγελος κ. ά.). Η έννοια αυτή διαφέρει από το κλασικό ωραίο του Νταβίντ που εμπνεότανε από την αρχαία γλυπτική.

(2) R. Briele: Les desseins d'Ingres. Περιοδικό «Beaux-Arts». Βρυξέλλες. Αριθ. 18710-1-37.



AUGUST RENOIR

ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΜΠΟΥΛΒΑΡ

στο πραγματικό φως του ήλιου, τις αναρίθμητες μεταλλαγές στα χρώματα. Η διάχυτη χαρά που τους περιστοιχίζει μετουσιώνεται σε ήγηρους, ολόξεστους χρωματικούς συνδυασμούς και κατορθώνουν «να αντιλήσουν όσο γίνεται περισσότερη ευτυχία από τα πιο κοινά και ασημαντα γεγονότα» (Αντρέ Λότ). Το ατελιέ σχεδόν καταργείται. Ο άνθρωπος δεν παρουσιάζεται στις κλασικές στάσεις των μοντέλων, μα στην καθημερινή του ζωή. Οι εμπρεσιονιστές ψάχνουν να βρουν το χαρακτήρα, τον τύπο, έστω και στη μορφή του άσχημου. Παίρνουν τη ζωή καθώς είναι, δίχως διακρίσεις ηθικές ή αριστοκρατικές. Δεν κάνουν διαχωρισμούς ανάμεσα στα ευγενικά θέματα και στη ζωγραφική «de genre», που θεωρούταν άλλοτε σαν κατώτερο είδος. Ζούμε στην εποχή της Δημοκρατίας. Οι παλιές αξίες καταργούνται και μαζί με την ταχύτητα των μηχανών που αυξάνει, αυξάνεται και ο ρυθμός της ζωής.

Το συνταραχτικό αυτό πνεύμα, προάγγελος του 20ου αιώνα, επηρεάζει τους εμπρεσιονιστές, πρωτοπόρους στη γενιά των Ματίς, Πικασό, Λότ και όλης της σύγχρονης τέχνης.

Επανάσταση στην τεχνική

Για τους εμπρεσιονιστές δε μπορούμε να μιλήσουμε για κανόνες και σταθερές αρχές που ακολουθήσαν όλοι. Οι θεωρητικές βάσεις βγήκαν αργότερα από τη μελέτη του έργου του Μονέ και σε μικρότερο βαθμό, των Σιζέ και Πισαρό. Όμως μερικά τεχνικά γνωρίσματα είναι χαρακτηριστικά σε κάθε εμπρεσιονιστικό έργο. Ο Κ. Μωκλέρ λέει πώς «Ο Εμπρεσιονισμός έφερε μια επανάσταση στην τεχνική της ζωγραφικής, παράλληλα με μια προσπάθεια για καινούρια έκφραση». «Ας δούμε ποιά ήταν η νέα αυτή τεχνική αναστάτωση».

Σ' ένα πίνακα έχουμε διάφορα στοιχεία που κατατάσσουμε, για μεγαλύτερη κατανόηση, σε δυο μεγάλες ομάδες:

α) Η μια περιλαμβάνει τα στοιχεία που είναι απαραίτητα για την «οργάνωση» του έργου: το αντικείμενο και τον τρόπο που τοποθετείται μέσα στο πλαίσιο του.

β) Η άλλη τα ζωγραφικά στοιχεία που είναι αναγκαία για τη σύνθεση του πίνακα.

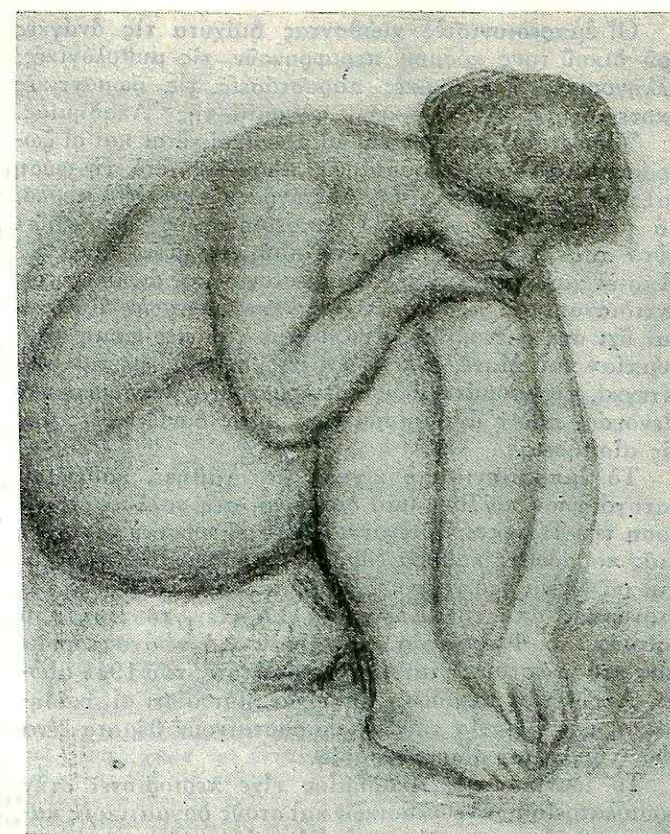
1. Οργάνωση

Συγγέεται συχνά ο όρος «οργάνωση» με την ακαδημαϊκή έννοια της σύνθεσης. Έδώ πάντως έννοούμε



PISSARO

ΛΙΧΝΙΣΜΑ, ΒΡΑΔΥ, ΣΤΟ ΕΡΑΝΥ



AUGUST RENOIR

ΣΧΕΔΙΟ

ένα σύνολο από αντιλήψεις προσωπικές ή παρμένες από την παράδοση, που επιτρέπουν στον καλλιτέχνη να τοποθετήσει αρμονικά μέσα στο πλαίσιο των δύο διαστάσεων το αντικείμενο που θέλει να παραστήσει.

Καθώς και για τα άλλα ζωγραφικά στοιχεία, οι αντιλήψεις αυτές αλλάζουν ανάλογα με τον τόπο και το χρόνο, εξαρτώνται επίσης από το προσωπικό γούστο, τη λεπτότητα, την ευαισθησία, τη φαντασία και τη σκέψη του καλλιτέχνη. Λέμε ότι ένα έργο είναι καλά οργανωμένο όταν υπάρχει ισορροπία και καλή συσχέτιση ανάμεσα στα διάφορα μέρη που το αποτελούν, αν οι λεπτομέρειες είναι σε απόλυτη αρμονία με το σύνολο, αν υπάρχει ενότητα στην ποικιλία. Το γερό, αυστηρό, πειθαρχημένο χτίσιμο δίνει και τη σωστή αρχιτεκτονική, την δημοφιλία που μας συγκινεί.

α) Αντικείμενο. — Η διαλογή του αντικειμένου του έργου (θέμα) έχει σημασία μάλλον πνευματική. Ποιότητα δεν μπορεί να το επηρεάσει. Μπορεί ένα έργο να είναι άρτιο στο σχέδιό του ή στο χρώμα του, και να μη μας συγκινεί αισθηματικά ή πνευματικά. Και το αντίθετο είναι αληθινό: μπορεί η παράσταση να μας τρυπεί γιατί απεικονίζει ένα αγαπητό μας πρόσωπο, μια σκηνή που ζήσαμε, ποιητικά όμως, να μην αξίζει. Γι' αυτό και το θέμα είναι στενά συνδεδεμένο με την πορεία του πολιτισμού⁽¹⁾.

Το αντικείμενο, είναι μια συγκεκριμένη παράσταση (άνθρωπος, ζώο, τοπίο, φυτό, άψυχο αντικείμενο, γεωμετρικό ή άλλο σχήμα). Το περιεχόμενο όμως που θέλησε να του δώσει ο καλλιτέχνης μπορεί να έχει άλλη γορική ή συμβολική έννοια, κοινωνική, θερησκευτική ή οποιαδήποτε άλλη σημασία.

(1) Βλ. τις δυο μελέτες «Για το πορτραίτο», στο περιοδικό «Νέοι καλλιτέχνες», Ιούνιος 1947 Αθήνα.

Οἱ ἔμπροσθεν νιώθοντας διάχυτα τὴς ἀνάγκης τοῦ δικοῦ τους κόσμου περιφρονοῦν τὴς μυθολογικῆς, ἀλληγορικῆς ἢ ἱστορικῆς παραστάσεις, τὴς ρομαντικῆς σκοτεινότητος καὶ τὴν κενὴ φλυαρία τῆς Ἀκαδημίας.

Ὅπως οἱ φιλόλογοι καὶ οἱ μουσικοὶ, ἔτσι καὶ οἱ ζωγράφοι διαλέγουν παραστάσεις παρμένες ἀπὸ τῆ φύσης καὶ τὴν τριγύρω τους ζωὴ. Δὲ ζωγραφίζουν μὲ τὸ μυαλό, μὰ μὲ τὴς αἰσθήσεις. «Ὁ ἔμπροσθεν ζωγραφίζει αὐτὸ ποὺ βλέπει καὶ ὄχι αὐτὸ ποὺ γνωρίζει». Ὁ Ροζέ Μπριέλ χαρακτηρίζει τὴν ἔμπροσθεν ἀντίληψη ὡς ἀντιδιανοητικὴ, ποὺ ἀποτείνεται συνεπῶς στὴν αἴσθηση καὶ ὄχι στὴ σκέψη. Ἄς θυμηθοῦμε τὴν περίφημη «Ὁλυμπία» τοῦ Μανέ, τὴς «Γυναῖκες στὴν τουαλέτα» τοῦ Ντεγκά, τὴς γιομάτες ἡδυπάθεια ὑπέροχες λουόμενες τοῦ Ρενουάρ, ποὺ τ' ἀντίκριμά τους μόνο δονίζει ὅλες μας τὴς αἰσθήσεις.

Τὸ ἔμπροσθεν κίνημα δὲ στάθηκε, καθὼς τὸ κατηγοροῦσαν πολλοὶ, «μὴ διάφευση στὴ γαλλικὴ παράδοση τῆς Τέχνης». Τὸ ἐνάντιο, εἶναι ἡ φυσικὴ συνέχιση μιᾶς παραδόσης καθαρὰ ἐθνικῆς, ποὺ ἔχει πλοκάμια βαθιὰ ριζωμένα στὸ χροῖον. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ Φουνέ καὶ περνώντας ἀπὸ τὸν Κλουέ, τὸ Σαρντέν, τὸ Βατό, τὸ Λατούρ, τὸ Φραγκουάρ καὶ Λορέν γιὰ ν' ἀναφέρουμε τοὺς πρὸ γνωστούς, φτάνει στοὺς ρεαλιστὲς τοῦ 19ου αἰῶνα. Αὐτὴν τὴν παράδοση τὴν εἶχαν διασπᾶσει οἱ ἀκαδημαϊκοὶ μὲ τὴ μανία τους νὰ παρασταίνουσιν θέματα ξένα πρὸς τὴ γαλλικὴ ἰδιοσυγκρασίαν.

Τὸ ἰδανικὸ τῆς Ἀκαδημίας εἶχε περιοριστεῖ στὴν ὥραιο λατρεία τῶν νεοκλασικῶν καὶ στοὺς δογματικὸς κανόνες ποὺ ἔφερε μαζί τὴς ἑλληνολατινικὴ παράδοση καὶ ὁ γερμανικὸς ψευτορωμαντισμός.

Πρὶν ἀπὸ τὸ Μανέ οἱ ζωγράφοι ξεχώριζαν τὰ «εὐγενικὰ» θέματα ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ «de genre», καὶ ὅσοι εἶχαν ἀσχοληθεῖ μὲ τὴς «πεζεῖς» παραστάσεις εἶχαν χαμηλοτερὰ ὀνόμαστὲ «μικροδόσκαλοι».

Οἱ ἔμπροσθεν περιφρονώντας τὴν κλασικὴ ἀντίληψη τοῦ ὥραίου γυρίζουν στὴν παράδοση ποὺ ἄρψαν οἱ φλαμανδοὶ καὶ οἱ ἰσπανοί. Μαζί μὲ τὸν ἥλιο καὶ τὸ φῶς ζωγραφίζουν σκηνὲς ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ ποὺ βλέπουν στὴν ἐξοχή, στὸ ἐργοστάσιο ἢ στὸ δρόμο. Καταργοῦν τὸ ἐπαγγελματικὸ μοντέλο καὶ τὸ ἀντικαταστοῦν

μὲ τὴ χορεύτρια ποὺ βλέπουν στὰ παρασκήνια (Ντεγκά), μὲ τὸν κόσμο ποὺ γυρνᾷ στοὺς δρόμους (Ρενουάρ), μὲ τὸν ἐργάτη στὴ δουλειά του. Μὲ τὴς παραστάσεις αὐτὲς συνδέουν πλῆκες σὲ μεγάλες διαστάσεις (1) ποὺ προκαλοῦν κατάπληξη (2).

β) Ὁργάνωση τοῦ Θέματος. Ἡ θέση ποὺ παίρνουν οἱ ἔμπροσθεν καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἡ ἀντίθετη τῶν ἀκαδημαϊκῶν.

Ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴ γαπωνέζικη ξυλογραφία ποὺ τοὺς ἀνανεώνει τὴν ὄραση μὲ μιὰ καινούρια προοπτικὴ, ἐγκαινιάζουν περιέργους καὶ πρωτότυπους τρόπους γιὰ τὴ σελίδωση τοῦ ἔργου καὶ τὴν τοποθέτηση τῆς παράστασης. Καθὼς κ' οἱ γαπωνέζοι, ἀντὶ νὰ πηγαίνουν κατ' εὐθείαν στὸ κύριο θέμα, σταματοῦν πρῶτα στὴς λεπτομέρειες ποὺ συναντοῦν πρὸ κοντὰ τους καὶ ποὺ γι' αὐτὸ τὸ λόγο γίνονται μεγαλεῖτερες ἀσύμμετρες, κομμένες στὴ μέση ἢ στὰ 3/4, καθὼς τὰ βλέπει τὸ μάτι στὴν πραγματικότητα (3).

Τὴν αἰσθητικὴν τοῦ βάθους τὴ δίνουν ὄχι μὲ τὴν κλασικὴ γεωμετρικὴ προοπτικὴ, μὰ σκουραίνοντας τὰ πρῶτα πλάνη. Στρώζουν συνεπῶς τὴν ὁργάνωσή τους πάνω στὴς ἀξίες (4) καὶ στὴς ἀρμονίες, δηλαδὴ πάνω σὲ καθαρὰ ζωγραφικὰ στοιχεῖα.

- (1) Οἱ μικροδόσκαλοι εἶχαν περιοριστεῖ στὸ μικρὸ μέγεθος.
- (2) Σὲ μιὰ κριτικὴ τῆς ἐποχῆς διαβάζουμε σχετικὰ γιὰ τὸ «Moulin de la Galette» τοῦ Ρενουάρ: «... εἶναι μιὰ ἱστορικὴ σελίδα, ἕνα πολὺτιμο μνημεῖο ἀπὸ τὴν παριζιάνικη ζωὴ, φτιαγμένο μὲ ἀπόλυτη ἀκριβεία. Κανεὶς πρὶν ἀπὸ τὸ Ρενουάρ δὲν εἶχε σκεφτεῖ νὰ σημειώσῃ γεγονότα ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ σὲ πλῆθος τῶν μεγάλων διαστάσεων». «L' Impressioniste» 6-4-1877.
- (3) Βλ. σχετικὰ τὰ ἔργα: «Οἱ πλύστρες» σχέδιο τοῦ Βάν Γκόγκ, «Περπάτημα στὸ Ἀρλ» τοῦ ἴδιου, τὰ παστέλα «Ἡ πρόβα μὲ τὸ βιολί», «Χορεύτριες στὸ Φουαλέ», «Ἡ ὀρχήστρα» τοῦ Ντεγκά, «Ἡ Γκυλὺ μπαίνει στὸ Μουλὲν-Ρουζ» «Ἐνα τραπέζι στὸ Μουλὲν-Ρουζ» κ.ά. τοῦ Λοτρέξ.
- (4) «Μιὰ ἀξία εἶναι ὁ βαθμὸς τῆς σκοτεινότητος ἢ ἀνοικτῆς ἐντασης, ποὺ ἐπιτρέπει στὸ μάτι νὰ παραβάλλῃ ἂν ἕνα ἀντικείμενο εἶναι μακρὺ ἢ πρὸ κοντὰ ἀπὸ ἕνα ἄλλο... Οἱ ἀξίες εἶναι τὸ μόνο μέσο ποὺ ἔχει ἡ ζωγραφικὴ γιὰ ν' ἀποδώσῃ τὸ βάθος σὲ μιὰ ἐπιφάνεια». (Κ. Μωκλέρ).

(Συνέχεια στὸ ἐπόμενο)

ΤΩΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗ

ΙΧΝΗΛΑΣΙΑ

Ξαναζητῶ τὴ φωνή σου τῆς εὐτυχισμένης ἄγνοιας
μὲ κείνη τὴν κατασταλαγμένη γύρη καὶ τὰ ξηνηφωνητὰ
τὴς παρθένης γυναικὸς μὲ χείμαρρους χαμομηλιῶν
μὲ τὸ γρασιδί ποὺ τίναζε τὴ νεότητὴ του
ἀνάμεσ' ἀπ' τὴς πλάκες τῆς ἀδλῆς

Τώρα περιφέρεται μιὰ φωνή, ποὺ δὲν εἶναι τῶν χειλιῶν σου
σὲ καπνισμένα ἀγκωνάρια καὶ κουρσεμένες γυνιές
σαπίζει ὁ καρπὸς χωρὶς νὰ γενεῖ τὸ στόμα σου
οἱ ρίξεις μαρμάρωσαν ἀκηνοῖα δὲν πρόφτασαν
νὰ ἱχνηλατήσουν τὴν τρομαγμένη σου φυγὴ
τώρα μετακινεῖς ἕνα κορμὶ ποὺ μόνο ὑποπτεύεται τὴ ζωὴ
τώρα περιφέρεται μιὰ φωνὴ ποὺναι τῆς καρδιάς [του]

Δὲν εἶν' ἡ φωνὴ ποὺ ξεπροβοδᾷ μίσεδ
δὲν εἶν' ἡ φωνὴ ποὺ στρώνεται σὲ ὑποδοχὴ
ὁ Κάιν ἐλλοχεύει κάποιον ἐδῶ

ἡ ἀνάσα του [μάνες
δὲν ἔπαυε νὰ κορμεύει φθινόπωρα στὰ δέντρα μῆτε οἱ

ξαπόστασαν νὰ τοῦ σφαλοῦν κατὰμοντρα παράθυρα
νὰ μανταλώνουν πόρτες νὰ ζεσταίνουν
κάτω ἀπὸ τὴς φτερούγες τοὺς ἀφτέρουνα παιδιά

Ξαναζητῶ τὴ φωνή σου
τώρα πρέπει νὰ σκύβω

στὰ τελευταῖα σκαλιὰ
ποὺς θὰ μποροῦσε νὰ τὸ πῆ
νὰ τὴ γυρεύω κάτω ἀπὸ τοὺς τοίχους ποὺ ξαπλώθηκαν
[στὰ ρεῖθρα
κάτω ἀπὸ τὰ δοκάρια τῆς σκεπῆς ποὺ σέπονται στοὺς
[ὄχι τοὺς
κάτω ἀπὸ λείψανα παραθυριῶν ποὺ χάσκουν μ' ὀχτὼ
[μάτια ἀπορίας

Ξαναζητῶ τὰ σκαλοπάτια τῆς φωνῆς σου
ν' ἀνέβω στὸν ἥλιο

καπνὸς ἀναθρόσκων

ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ

ROBERT FROST

Οἰκογενειακὸ κοιμητήριο

Τὴν εἶδε ἀπ' τὸ βάθος τῆς σκάλας
πρὶν νὰ τὸν δεῖ ἐκεῖνη. Μόλις ξεκίνησε νὰ κατέβῃ
κυττάζοντας πίσω πάνω ἀπὸ τὸν ὦμο της ἀν' ἑαυτὴν νὰ τὴ φέβει.
Ἐκείνη δὲν εἶχε διστακτικὸ καὶ μετὰ ὀπισθοχώρησε
γιὰ νὰ ὀρθωθεῖ καὶ νὰ κυττάξῃ πάλι. Ἐκεῖνος μίλησε
προχωρώντας πρὸς αὐτήν: τί εἶναι αὐτὸ ποὺ βλέπεις
ἀπὸ κεῖ πάνω, πάντοτε — γιὰτί θέλω νὰ τὸ ξέρω.
Πάνω σ' αὐτὸ ἐκεῖνη γύρισε βουλιάζοντας μέσα στὸ φόρεμά της
ἐνῶ τὸ πρόσωπό της ἄλλαζε ἀπὸ τρομαγμένο σὲ κατάπληκτο.
Ἐκεῖνος εἶπε γιὰ τὸν ἄνδρα: «Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ βλέπεις»
Ἀνεβαίνοντας ὁδὸν ἐκεῖνη δέχτηκε κάτ' αὐτὸν
«Θὰ τὸ μαντεύσω τώρα — πρέπει νὰ μοῦ πῆς, ἀγαπητὴ μου.»
Ἐκεῖνη, στὴ θέση τῆς, τοῦ ἀρνίστασε κάθε ὀρθοῖα
ἀλύγιστη καὶ σιωπηλὴ,
τὸν ἄφησε νὰ παρατηρήσῃ, σίγουρη ὅτι δὲν μποροῦσε αὐτὸς
πλάσμα τυφλὸ νὰ δεῖ. Καὶ γιὰ λίγους ἀντὶς δὲν ἔδωσε
ἀλλὰ τελεῖα μουρμούρισε, «ὦ! > καὶ πάλι, «ὦ».
Τί εἶναι — Τί; εἶπε ἐκεῖνη

«Ἀκριβῶς ὅτι βλέπω».
«Δὲν βλέπεις» τὸν προκάλεσε. «Πῆς μου τί εἶναι».
Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι δὲν εἶχε δεῖ ἀμέσως.
Ποτὲ δὲν τὸ εἶχε παρατηρήσει προηγουμένως
Πρέπει νὰ συνηθίσω σ' αὐτὸ — αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος.
Τὸ μικρὸ νεκροταφεῖο ποὺ ὀρίζονται οἱ δικοὶ μου
τόσο μικρὴ ἢ κορνίζα τοῦ παραθύρου καὶ δολοκλήρο
Ὅχι μεγαλύτερο ἀπὸ μιὰ κρεββατοκάμαρα.
Γιὰρχουν τρεῖς πέτρες ἀπὸ σχιστόλιθο καὶ μιὰ ἀπὸ μάρμαρο
εὐρύτερες μικρὲς πλάκες ἐκεῖ στὸ φῶς τοῦ ἡλίου.
Στὴν πλαγιὰ τοῦ λόφου. Δὲν ἐννοοῦμε αὐτὲς
ἀλλὰ καταλαβαίνω: Δὲν εἶναι οἱ πέτρες
ἀλλὰ ὁ σωρὸς τῶν παιδιῶν—»

«Μὴ, μὴ, μὴ, μὴ» ξεφώνισα
Ἀποτραβήχτηκε ὀπισθοχωρώντας κάτω ἀπ' τὸ χέρι του
ποὺ ἀκουμποῦσε στὸ κιγκλίδωμα, γλύστρησε κάτω
καὶ στράφηκε πρὸς αὐτὸν μ' ἕνα τόσο πτοημένο βλέμμα
ἐκεῖνος ἐπανελάβετο δυὸ φορές πρὸς τὸ ἴδιον τὸ καταλάβετο:
«Δὲν μπορεῖ ἕνας ἄνδρας νὰ μιλήσῃ γιὰ τὸ χαμένο παιδί του;»
«Ὅχι ἐσύ! ὦ, ποὺ εἶναι τὸ καπέλλο μου; ὦ, δὲν τὸ χρειάζομαι
πρέπει νὰ φύγω ἀπὸ δῶ. Πρέπει νὰ πάρω ἀέρα
Δὲν ξέρω ἀκριβῶς ἂν ἕνας ἄνδρας μπορεῖ.»
«Αἴμι! Μὴν πηγαίνεις σὲ κάποιον ἄλλον αὐτὴν τὴν ὥρα
Ἀκουσέ με. Δὲν θὰ κατέβω ἀπ' τὴ σκάλα.»
Κάθησε καὶ στερέωσε τὸ πηγούνι του ἀνάμεσα στὴς γροθιές του
«Εἶναι κάτι ποὺ θάθελα νὰ σὲ ρωτήσω, ἀγαπητὴ μου».
«Δὲν ξέρεις πῶς νὰ τὸ ρωτήσεις».

«Βόηθός με, λοιπόν».
Τὰ δάχτυλά της μετακίνησαν τὸ μάντιλό γιὰ μόνη ἀπάντησιν.
«Τὰ λόγια μου εἶναι πάντοτε σχεδὸν μιὰ προσβολή.
Δὲν ξέρω πῶς νὰ μιλήσω γιὰ κάτι.
Ὅστε νὰ σ' εὐχαριστήσω. Ἀλλὰ θὰ μποροῦσα νὰ μάθω.
Ἐπομένως. Δὲν μπορῶ νὰ πῶ πῶς βλέπω
ἕνα ἄνδρα πρέπει νὰ παραιτηθεῖ ἐν μέρει νὰ εἶναι ἄνδρας
μὲ τὴς γυναῖκες. Θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε μιὰ συμφωνία
ποὺ θὰ μὲ ὑποχρέωνε νὰ παραδίδομαι
γιὰ ὅτι ἰδιαίτερο θάθελες νὰ ὑπαινχθεῖς.
Ἄν καὶ δὲν μ' ἀρέσουν αὐτὰ μεταξὺ ἀνθρώπων ποὺ ἀγαπιούνται.
Αὐτὸ ποὺ δὲν ἀγαπιούνται δὲν μποροῦν νὰ ζήσουν χωρὶς αὐτὰ.
Ἀλλὰ δυὸ ποὺ ἀγαπιούνται δὲν μποροῦν νὰ ζήσουν μ' αὐτὰ.
Ἐκεῖνη σάλεψε τὸ μάντιλό λιγάκι. «Μὴ — φεύγεις.
Μὴ τὸ φέρνεις σὲ κάποιον ἄλλον αὐτὴν τὴν ὥρα
Μίλησέ μου γι' αὐτὸ ἂν εἶναι κάτι ἀνθρώπινο
Ἄσε με μέσα στὴ λύπη σου. Δὲν εἶμαι τόσο
ἀλλοιώτικος ἀπ' τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ὅπως ἡ στάση σου ἐκεῖ
χωριστὰ θάθελε νὰ μὲ ξεχωρίσει. Δόσμου τὴν εὐκαιρία.

Θέλω νὰ καταλάβω, ἂν καὶ τὸ υπερβάλλεις λιγάκι.
Τί σ' ἔκανε νὰ σκέπτεσαι ἔτσι
Νὰ πάρεις τόσο βαρεὶά τὸ χάσιμο τοῦ πρώτου παιδιοῦ σου
— μπροστὰ στὴν ἀγάπη. Θάπρεπε νὰ σκέπτεσαι τὴν ἀνάντησή του
[μὲ ἱκανοποίησιν—].

«Τώρα ἀρχίζεις καὶ νὰ χλευάζεις!»
«Ὅχι, Ὅχι!»
Μὲ κάνεις νὰ θυμῶν. Θὰ κατέβω κάτω σὲ σένα
Θεέ μου, τί γυναῖκα! Καὶ κατέληξε σ' αὐτό:
Ἐνας ἄνδρας δὲν ἔχει δικαίωμα νὰ μιλήσῃ γιὰ τὸ πεθαμένο
παιδί του».

«Δὲν μπορεῖς γιὰτί δὲν ξέρεις πῶς νὰ μιλήσεις».
Ἄν εἶχες καρδιά, ἐσύ ποδοκαψες
Μὲ τὰ ἴδια σου τὰ χέρια — πῶς μόρσερες; — τὸ μνηματάκι του
Σὲ εἶδα ἀπ' αὐτὸ ἐκεῖ τὸ παράθυρο.
Νὰ κάνεις τὸ χαλί νὰ τινάζεται, νὰ τινάζεται στὸν ἀέρα
Νὰ τινάζεται πάνω, ἔτσι, καὶ νὰ πέφτῃ τόσο γρήγορα
Καὶ νὰ κατακυλᾷ πάλι στὸ σωρὸ τὸ χῶμα πλάι στὸ λάκκο.
Σκέφθηκα. Ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος; Δὲν σὲ γνώριζα
Καὶ σὺ βρήκα κάτω στὰ σκαλιὰ καὶ πάλι ἄπάνω
Νὰ ξαναῶ, καὶ ἀκόμη τὸ σκεπάρνι σου ὕψωνόταν
Λοιπὸν ἦρθες μένα. Ἀκουσα τὴ φωνή σου
ἔξω στὴν κουζίνα, καὶ δὲν ξέρω γιὰτί,
Ἀλλὰ πλησίασα νὰ δῶ μὲ τὰ μάτια μου.
Μποροῦσε νὰ κάθεται ἐκεῖ μὲ τὰ παπούτσιά σου λερωμένα
ἀπ' τὸ φρέσκο χῶμα τοῦ μνηματος τοῦ ἴδιου σου τοῦ παιδιοῦ
καὶ νὰ μιλάς γιὰ τὴς καθημερινῆς σου ὑποθέσεις
εἶχες ξανακρεμάσει τὸ σκεπάρνι στὸν τοῖχο
ἔξω στὴν εἴσοδο, γιὰτί τὸ εἶδα».

«Θὰ γέλασω τὸ χειρότερο γέλιο ποὺ γέλασα ποτὲ.
Εἶμαι καταραμένος. Θεέ μου, ἂν δὲν πιστεύω ὅτι εἶμαι καταρα-
[μένος].

«Μπορῶ νὰ ἐπαναλάβω τὴς ἰδίας τὴς λέξεις ποὺ ἔλεγες
«τρία πρῶτα μὲ ὀμίληκα καὶ μιὰ μέρα μὲ βροχή
μπορεῖ νὰ χαλάσουν τὸ καλλίτερο φράγμα ἀπὸ ἔβλο σημιδάς ποὺ
μπορεῖ κανεὶς νὰ φτιάξῃ».

Σκέφου το, νὰ μιλάς ἔτσι τέτοιαν ὥραν!
Πόσο καιρὸ χρειάζεται νὰ χαλάσῃ τὸ ἔβλο τῆς σημιδάς;
τί γινόταν στὴ σκοτεινισμένη σάλα;
Δὲν μποροῦσε νὰ τὸ προσέξῃς! Οἱ κοντινότεροι φίλοι μποροῦν
[νὰ πηγαίνουν

μ' ἐκεῖνον ποὺ πεθαίνει, εἶναι τόσο σύντομο
θὰ μπορούσαν καλλίτερα νὰ μὴ δοκιμάζουν καθόλου νὰ πηγαίνουν.
Ὅχι, ἀπ' τὴν ὥρα ποὺ ἀρρωσταίνει κανεὶς γιὰ νὰ πεθάνει,
εἶναι μόνος, καὶ πεθαίνει ἀκόμη πρὸ μόνος.
Οἱ φίλοι προσποιούνται ὅτι ἀκολουθοῦν στὸ μνημα
Ἀλλὰ πρὶν νὰ μπεῖ κανεὶς σ' αὐτό, τὸ μυαλό τους ἔχει φύγει
κι' ἔχει γυρίσει τρεχάλα στὴ ζωὴ.
Στοὺς ζωντανούς καὶ στὰ πράγματα ποὺ ἐννοοῦν.
Ἀλλὰ ὁ κόσμος εἶναι κακός. Δὲν θὰ εἶχα τόσο πόνο
Ἄν μποροῦσα νὰ τὸ ἀλλάξω, ὦ, δὲν θὰ εἶχα, δὲν θὰ εἶχα!»

«Νά, ποὺ τὰ εἶπες ὅλα καὶ αἰσθάνεσαι καλλίτερα.
Δὲν θὰ φύγεις τώρα. Κλείσε τὴν πόρτα.
Ἡ καρδιά ἐξέπασε. Γιατί νὰ τὴν κρατᾷς.
Αἴμι! Κάποιος ἦρθε κάτω στὸ δρόμο!»

«Ὦ ὦ, σὺ πιστεύεις ὅτι ἡ ὀμίλια εἶναι τὸ πᾶν. Πρέπει νὰ φύγω—
Νὰ πάω κάπου ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸ σπίτι. Πῶς μπορῶ νὰ σὲ κάνω—».

«Ἄν - τὸ - κάνεις!» Ἐκεῖνη ἀνοίξε περισσότερο τὴν πόρτα.
«Ποῦ σκοπεύεις νὰ πᾶς; Θὰ μοῦ τὸ πῆς πρῶτα.
Θὰ σ' ἀκολουθῶ καὶ θὰ σὲ φέρω πίσω μὲ τὸ ζόρι. Θέλω!—»

Μεταφρ. ΜΕΛΙΣΣΑΝΘΗ

ΜΕ τὸν Ξενοφάνη δημιουργεῖται μιὰ δλότελα νέα κατάσταση στη φιλοσοφικὴ σκέψη, γιατί μ' αὐτὸν ἀρχίζει νὰ ὑπάρχει στὸν ὁρίζοντα ἡ σχολὴ τῶν Ἑλεατῶν⁽¹⁾. Ὁ ἰδρυτὴς τῆς εἶναι μιὰ τελείως πρωτότυπη φυσιογνωμία καί, περισσότερο θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς ἕνας πανθεϊστὴς ποιητής, παρὰ ἕνας συστηματικὸς φιλόσοφος καί μάλιστα ἰδρυτὴς σχολῆς. Βέβαια τὸ νὰ μιλοῦμε γιὰ πανθεϊσμό, εἶναι λίγο παρακινδυνευμένο, μιά καὶ ὄχι μόνο πολλὲς συζητήσεις ἔγιναν γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ ζήτημα ποὺ δὲν ξεκαθάρισαν ὀριστικὰ τίποτα, ἀλλὰ καὶ ὁ Ξενοφάνης «οὐδὲν διεσαφηνισεν»⁽²⁾. Ὡστόσο, αὐτὴ νομίζουμε εἶναι ἡ πορεία τοῦ Ξενοφάνη: ἀπ' τὴ θρησκεία ξεκίνησε ἡ σκέψη του, πρὸς τὴν ὁριμότητα καὶ πρὸς τὸν πανθεϊσμὸ κατέληξε. Ἀλλά, ἂν καὶ γιὰ μᾶς σήμερα ἡ φωτεινὴ του προσπάθεια νὰ ξεσπαραίσει τὸν ἀνθρωπομορφισμό καὶ τὴν πολυθεΐα στη θρησκεία, ἀποτελεῖ ἕνα σημαντικό τίτλο τιμῆς γι' αὐτόν, στοὺς ἀρχαίους, ὅμως, δὲν φαίνεται νὰ ἔπεδρασε σημαντικά. Κυρίως τὸν ἐβλεπαν σὰν τὸν ἰδρυτὴ τῆς Ἑλεατικῆς σχολῆς, τῆς σχολῆς ποὺ γύρευε νὰ βάλει τάξη στὰ προβλήματα γιὰ τὸ ἕνα καὶ τὰ πολλά.

Ὁ Ξενοφάνης γεννήθηκε στὴν Κολοφῶνα, μιὰ ἀπ' τὶς Ἰωνικὲς δώδεκα πόλεις ποὺ τὰ εἰρεῖιά της σήμερα ἀναγνωρίζονται κοντὰ στὸ χωριὸ Δεῖρ-Μεντερέ. Ἦταν καὶ αὐτὴ — ὅπως ἄλλωστε οἱ περισσότερες Ἰωνικὲς πόλεις — πλούσια καὶ σημαντικὰ προοδευμένη. Φημισμένη γιὰ τὴν κατασκευὴ ὑποδημάτων, γνωστὴ ὡς «ἱπποπόδες», παρήγαγε τὰ περιζήτητα στὶς Ἑλληνικὲς ἀγορὲς προϊόντα: ρητίνη (ἀπ' τὴν ὁποῖαν ἔβγαине τὸ γνωστὸ καὶ σήμερα ὡς κολοφώνιον), μαστίχα, κ.ἄ. Μέσα ὅμως σ' αὐτὴ τὴν πλούσια πόλη, ὁ Ξενοφάνης ἦταν φτωχὸς καὶ ἔβγαλε τὸ ψωμί του τραγουδώντας στὰ συμπόσια. Ὄταν ἡ Κολοφὼν κατακτῆθηκε ἀπ' τοὺς Πέρσες τὸ 546 π.Χ., φαίνεται ὅτι ἔφυγε καὶ ἄρχισε νὰ γυρίζει στὶς διάφορες πόλεις τῆς Ἑλλάδας⁽³⁾.

Γύρισε πολλὰ μέρη, ὥστόσο στὸ τέλος κατέληξε στὴν Ἑλέα, μιὰ πόλη ποὺ βρισκότανε στὴ Λευκανία τῆς Κάτω Ἰταλίας, σιὰ Ν. τοῦ κόλπου τῆς Ποσειδωνίας (Σαλέρνου) καὶ μετὰ τὸν Ἰωνικὸ χαρακτῆρα, ἂν κρίνουμε ἀπ' τὸν Στράβωνα ποὺ λέει ὅτι κτίσθηκε ἀπ' τοὺς Φωκάεις, ὅταν ἡ πόλη τοὺς καταστράφηκε ἀπ' τὸν Ἀρπαγό. Στὴν Ἑλέα, ὅπως φαίνεται, βρῆκαν μεγάλη ἀπήχηση οἱ ἰδέες του, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς πολὺ τὴν ἀγάπησε. Στὰ ἔπη ποὺ ἔγραψε ἀναφέρεται ἕνα γιὰ τὴν πατρίδα του, ποὺ μαζί μ' αὐτὸ γιὰ τὴν Κολοφῶνα, τὴν πατρίδα του, εἶναι τὰ μοναδικά. ⁽⁴⁾ Ἡ χρονολογία τῆς γέννησός του ὅμως, εἶναι πολὺ ἀμφίβολη. Ὁ Διογένης Λαέρτιος⁽⁵⁾ λέει πὸς ἤκμαζε στὴν ἐξηκοστὴ Ὀλυμπιάδα, δηλαδὴ κατὰ τὸ 540-537 π.Χ., πράγμα ποὺ συμφωνεῖ μετὰ τὶς ἄλλες μαρτυρίες γιὰ τὴν ἀκμὴ καὶ τὴ διδασκαλία του. Ὁ Ἀπολλόδωρος ὅμως — κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Κλή-μεντος⁽⁶⁾ — τὸν τοποθετεῖ στὴν τεσσαρακοστὴ Ὀλυμπιάδα, δηλαδὴ κατὰ τὸ 620-617 π.Χ.! Ὁγδόνη, λοιπόν, χρόνια διαφορά δείχνουν μετὰξὺ τὸν αὐτὸς οἱ μαρτυρίες, πράγμα ποὺ μᾶς κάνει νὰ μὴν μπορούμε μετὰ κανένα τρόπο νὰ στηριχτοῦμε σ' αὐτές. Σ' ἕνα του ἀποσπασμα ὅμως ὁ ἴδιος ὁ Ξενοφάνης λέει:

ἦδη δ' ἐπὶ τ' ἔασι καὶ ἐξήκοντ' ἐνιαυτοὶ
βληστηρίζοντες ἐμὴν φροντίδ' ἂν Ἑλλάδα γῆν.

- (1) «Τῆς δὲ Ἑλεατικῆς ἀγωγῆς Ξενοφάνης ὁ Κολοφώνιος κατόχρει» Κλημ. Στρωμ. I 353.
(2) Ἀριστοτ. Μεταφ. I 5, 986β 21.
(3) Διογ. Λαέρτ. IX, 18.
(4) Διογ. Λαέρτ. IX, 18.
(5) Διογ. Λαέρτ. IX, 18.
(6) Κλημ. Στρωμ. I 353.

Ξενοφάνης

ἐκ γενετῆς δὲ τότε ἦσαν ἑξήκοσι πέντε
[τε πρὸς τοῖς,
εἴπερ ἐγὼ περὶ τῶν δ' οἶδα λέγειν ἐ-
[τύμως] ⁽¹⁾.

Ἄν — καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ γνώμη μας — ὁ Ξενοφάνης ὑπαινίσσεται σ' αὐτὸ του τὸ ἀπόσπασμα τὸ πρῶτο ταξίδι, ὅταν ἔφυγε ἀπὸ τὴν Κολοφῶνα, τότε πρέπει νὰ προσθέσουμε στὸ 546 π.Χ. ποὺ τὴν ἐγκατέλειψε ἐξ αἰτίας τῆς Περσικῆς κατάκτησης, τὰ 25 χρόνια ποὺ ἦταν ἡ ηλικία του ὅταν ἔκαμε αὐτὸ τὸ ταξίδι. Τότε λοιπόν θὰ ἔχουμε τὴ γέννησή του γύρω στὸ 570 π.Χ., πράγμα ποὺ συμφωνεῖ περισσότερο μετὰ τὰ γεγονότα τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἐποχῆς του καὶ μετὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Διογένη Λαέρτιου ἀκόμη, ποὺ λέει πὸς ἤκμαζε τὸ 540-537 π.Χ. Καὶ ἂν ὅμως πέρφουμε ἔξω ἐμεῖς καὶ ὁ Διογένης Λαέρτιος, πάλι τὸ δίκιο δὲν πρέπει νὰ τὸ ἔχει ὁ Ἀπολλόδωρος. Ἄν ἤκμαζε τὸ 620 π.Χ., τότε καὶ ἡ διδασκαλία του θὰ ἔπρεπε νὰ ἦταν διαφορετικὴ. Γιατὶ ὁ Ξενοφάνης φαίνεται ὅτι γνώριζε πάρα πολὺ καλά τὶς γνώμες τῶν φιλοσόφων τῆς 6ης ἑκατονταετηρίδας. Ἀντιδοξάσαι τε λέγεται Θαλῆ καὶ Πυθαγόρα... ⁽²⁾.

Ὅπως εἶπαμε, ὁ Ξενοφάνης δὲν ἀνήκει στοὺς συστηματικὸς φιλοσόφους τῆς ἐποχῆς του. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ξεκινᾷ σὰν ποιητής, ὅπως καὶ τὰ ἔργα του δείχνουν: δυὸ ἔπη γιὰ τὴν κτίση τῆς Κολοφῶνος τὸ ἕνα καὶ τῆς Ἑλέας τὸ ἄλλο, διάφοροι Σίλλοι (παρωδίες), πολλὲς Ἑλεγείες καὶ τὸ καθιερωμένο «Περὶ Φύσεως», ἔμμετρα γραμμένο. Ἡ ποιήσῃ του φαίνεται ὅτι ἀνήκει σὲ μιὰ γνήσια ποιητικὴ ἰδιοσυγκρασία. Πολλὰ ὠραῖα κομμάτια βλέπουμε στὶς ἐλεγείες του, ὅπως αὐτὸ μετὰ τόσο χαροῦ-μενη ἀτμόσφαιρα:

ἐνὺν γὰρ δὴ ζάπεδον καθαρὸν καὶ χεῖρες ἀπάντων
καὶ κύλικες, πλεκτοὺς δ' ἀμφιτυθεὶ στεφάνους,
ἄλλος δ' εὐδὼδες μύρον ἐν φιάλῃ παρατείνει
κρατῆρ δ' ἐντηκεν μεστός εὐφροσύνης,
ἄλλος δ' οἶνος ἔτοιμος, ὅς οὐποτέ φησι προδώσειν,
μελίχχος ἐν κεράμοισι⁽³⁾ ἄνθεος δοδόμενος⁽⁴⁾.

ἢ αὐτὸ τὸ ἐπιθετικώτατο:

«πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὀμηρος θ' Ἡσιόδος τε,
δσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδεα καὶ ψόγος ἐστίν,
κλέπτειν, μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατενεῖν»⁽⁵⁾.

καὶ ἕνα δηκτικώτατο ἀπ' τοὺς «Σίλλους» του:

«παρ' πυρὶ χοῆ τοιαῦτα λέγειν χειμῶνος ἐν ὄρῃ
ἐν κλίῃ μαλακῇ κατακείμενον, ἐμπλεον ὄντα,
πίνοντα γλυκὺν οἶνον, ὑποτρῶγοντ' ἐρεβίνθους
τὶς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, πόσα τοι ἔτε ἐστί, φέριστε;
πηλίκος ἦσθ⁽⁶⁾, δθ' ὁ Μῆδος ἀφίκετο⁽⁷⁾;

Ἐκτὸς ὅμως ἀπ' τὴν ποιητικὴ παραγωγή, ἀφοσιώθηκε καὶ αὐτός, ὅπως ἄλλωστε καὶ ὅλες οἱ μεγάλες μορφές τῆς πρωτοφιλοσοφικῆς σκέψης στὴν Ἑλλάδα, σ' ἕνα πλῆθος πεδία ἐρευνῶν. Ἡ πολυμαθεία του, ποὺ τὴ μαρτυρεῖ καὶ ὁ Ἡρόκλειτος⁽⁸⁾, ἦταν ὅπως φαίνεται μεγάλη. Στὰ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας ποὺ ἐπισκέφθηκε παρατήρησε διάφορα ἀπολιθώματα θαλασσίων ὀργανισμῶν: στὶς Συρακοῦσες ψαριῶν καὶ φώκιας, στὴν Πάρο διάφορα ἄλλα⁽⁹⁾. Συμπέρανε δὲ ἀπ' αὐτὸ, ὅτι ἡ γῆ μετὰ τὸ νερὸ ὑπῆρξαν ἡ φυσικὴ ἀρχὴ τοῦ κόσμου· ἡ γῆ πρῶτα καὶ τὸ νερὸ ὕστερα. Γι' αὐτὸ καὶ λέει: «μέγας πόντος

- (1) Diels, ἀπ. 8.
(2) Διογ. Λαέρτ. IX, 18.
(3) Diels, ἀπ. 1.
(4) Diels, ἀπ. 11.
(5) Diels, ἀπ. 22.
(6) Diels, («Ἡρόκλ.») ἀπ. 40.
(7) Ἰππόλ. Ref I 14 (D. 565).

γενέτωρ νεφῶν, ἀνέμων τε καὶ ποταμῶν»⁽¹⁾. Τὰ ἄστρα καὶ τὸν ἥλιον τὰ θεωροῦσε φτιαγμένα «ἐκ νεφῶν πεπυρωμένων»⁽²⁾ καθὼς λέγει ὁ Ἀέτιος. Ἄλλοι πάλι, λένε ὅτι «ἐκ μικρῶν πυριδίων ἀθροισμένων γίνεσθαι»⁽³⁾. «Σβεννυμένους δὲ καθ' ἑκάστην ἡμέραν ἀναζωπυρεῖν νύκτωρ καθάπερ τοὺς ἀνθρακας»⁽⁴⁾. Γιὰ τὴ σελήνη ἔλεγε ὅτι ἔχει «ἴδιον φῶς» καὶ ὅταν χάνεται, σβύνει⁽⁵⁾. Ἡ γῆ, «μήτε ὑπ' ἀέρος μήτε ὑπὸ τοῦ οὐρανοῦ περιέχεται»⁽⁶⁾, ἀλλὰ στέκεται στὸν αἶρα καὶ περιτριγυρίζεται ἀπ' τὸ ἀπειρο:

«ἐπ' ἀπειρον καταφερομένην τὴν γῆν δοκεῖν ἡρεμεῖν»⁽⁷⁾.

Ἄλλ' αὐτὸ ποὺ προκαλεῖ τὸ κύριο ἐνδιαφέρον τοῦ Ξενοφάνη, εἶναι ἡ κατάσταση τῆς θρησκείας στὴν ἐποχὴ του. Γι' αὐτὸ καὶ εἶπαμε ὅτι ἦταν κατὰ βάση «θεολόγος». Ἡ προσπάθειά του συγκεντρωνότανε κύρια στὸ νὰ ξεκαθαρίσει τὴ θρησκεία ἀπ' ὅλη τὴν ἀκρίσια τοῦ πολυθεϊσμοῦ καὶ τοῦ ἀνθρωπομορφισμοῦ ποὺ κυριαρχοῦσε ἐκείνῃ τῇ ἐποχῇ. Οἱ ἀνθρώποι «πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν... ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδεα καὶ ψόγος ἐστίν, κλέπτειν, μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατενεῖν»⁽⁸⁾.

Τοὺς φαντάσθηκαν ὁμοίους μετὰ ἑαυτούς τους, μόνο καὶ μόνο, γιὰ νὰ ἐξυψητεῖσιν τὰ ταπεινά τους πάθη καὶ συμφέροντα. «Ἄλλ' οἱ βροτοὶ δοκέουσι γενεῖσθαι θεοὺς, τὴν σφετέρην δ' ἐσθῆτα ἔχειν φανήν τε δέμας τε»⁽⁹⁾. Ἄλλα καὶ τ' ἄλλα καὶ τὰ βόδια ἂν εἶχαν χεῖρα καὶ μπορούσαν νὰ γράψουν σὰν καὶ ἐμᾶς, ἄλογα καὶ βόδια θὰ φανταζόταν τοὺς θεοὺς τοὺς ⁽¹⁰⁾, καθὼς καὶ οἱ Αἰθίοπες μαύρους καὶ οἱ Θράκες «πυρροὺς καὶ γλαυκοὺς»⁽¹¹⁾. Στοιὺς Ἑλεάτες ποὺ τὸν ρωτοῦσαν ἂν πρέπει νὰ θυσιάζουν στὴ Λευκοθέα καὶ νὰ τὴ θρηνοῦν, ἀπαντοῦσε ὅτι ἂν τὴ νομίζουν θεά, δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ τὴν κλαῖνε, ἂν πάλι δὲν τὴν νομίζουν, δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ τὴς θυσιάζουν⁽¹²⁾.

Τὶ ὅμως εἶναι τὸ θεῖο; Αὐτὸ φαίνεται ὅτι πολὺ ἀσασχόλησε τὸν Ξενοφάνη, γιατί ἄλλωστε ἀρχὴ τῆς φιλοσοφίας του τὸ θεῖον ἀποτελεσε.

Ὁ θεὸς ὁ ἕνας, καὶ στοὺς θεοὺς καὶ στοὺς ἀνθρώπους ὁ μέγιστος, δὲν μπορεί νὰ εἶναι «οὔτε δέμας θνητοῖσιν ὁμοίους οὔτε νόημα»⁽¹³⁾. Ὁ θεὸς τοῦ Ξενοφάνη εἶναι ὅλος μᾶτι, ὅλος αὐτὴ, ὅλος νόηση⁽¹⁴⁾, ὃν καὶ μὴ ὃν συνάμα, κινητὸς καὶ ἀκίνητος, πεπερασμένος καὶ ἀπειρος. Ὁ θεὸς του εἶναι ὁ θεὸς-σύνπαν, ὁ θεὸς-φύση, ὁ θεὸς-νοῦς, ὁ ὕγις θεὸς τῆς Ἑλληνικῆς διανόησης. «Τὸ δὲ πάντων κράτιστον καὶ ἄριστον θεός»⁽¹⁵⁾. Ὁ θεὸς του δὲν εἶναι ὁ τρομερὸς Γίγαντας, ἡ προσωποποίηση ὅλων τῶν ἀσυνειδήτων φόβων τοῦ ἀνθρώπου ἐμπρὸς στὴ φύση, ἢ ὁ θεὸς τῶν ἀνατολινῶν λαῶν, τῶν Ὀρφικῶν, ἢ τοῦ Ὀλύμπου, εἶναι ὁ θεὸς-ιδέα, ἡ προσωποποίηση τοῦ σύμπαντος, ὁ πρῶτος ἀκόμη τοῦ πλατωνικοῦ ἀγαθοῦ. Εἶναι τὸ πασίγνωστο «ἐν τῷ πᾶν» ποὺ σὰν σκελετὸς συγκρατεῖ ὁλόκληρὴ τὴν οὐσία τῆς φιλοσοφίας τῆς προ-σοφιστικῆς, ἀπ' τὸ Θαλῆ ὡς τὸν Ἀναξαγόρα καὶ ἀπ' τὸν Ξενοφάνη ὡς τὸν Ἡρόκλειτο.

- (1) Diels, ἀπ. 30.
(2) Ἀέτιος I 20, 3 (D. 348).
(3) Ἰππόλ. Ref I 14 (D. 565).
(4) Ἀέτιος, II 13, 44 (D. 343).
(5) Ἀέτιος, II 25, 4 (D. 356).
(6) Ἰππόλ. Ref I 14 (D. 565).
(7) Ἀριστοτ. de caelo B 13, 294β 2.
(8) Diels, ἀπ. 11.
(9) Diels, ἀπ. 14.
(10) Diels, ἀπ. 15.
(11) Diels, ἀπ. 16.
(12) Ἀριστοτ. Ρητορ. B 26 1400 β 5.
(13) Diels, ἀπ. 23.
(14) Diels, ἀπ. 24.
(15) Σμπλ. Φυσ. 22, 22.

«Τὸ γὰρ τοῦτο ἐν καὶ πᾶν τὸν θεὸν ἔλεγεν ὁ Ξενοφάνης»⁽¹⁾. Κι' ἀπ' αὐτὴ τὴν ἰδέα, τοῦ θεοῦ, ξεκίνησε ὁ Ξενοφάνης γιὰ νὰ δημιουργήσῃ τὴ φιλοσοφία του, τὸ σπέρμα τῆς ἀργότερα ὀνομασμένης Ἑλεατικῆς.

Ὁ κόσμος γιὰ τὸν Ξενοφάνη εἶναι ἀγέννητος, αἰδίας καὶ ἀφθαρτος⁽²⁾. Γιατὶ, ἂν ἦταν γεννημένος, θὰ ἔπρεπε ἀπαραίτητα πρὶν ἀπ' αὐτὸν νὰ μὴν ὑπάρχει τίποτα. Πὼς ὅμως τὸ ὃν (ὁ κόσμος) εἶναι δυνατόν νὰ ἔγινε ἀπ' τὸ μὴ-ὄν;

«Τὸ μὴ ὄν δὲ οὐκ ἂν γένοιτο οὐδ' ἂν τὸ μὴ ὄν ποιῇσαι τι οὔτε ὑπὸ τοῦ μὴ ὄντος γένοιτ' ἂν τι»⁽³⁾. Τὸ μὴ ὄν εἶναι ἀπειρο, οὔτε ἀρχὴ ἔχει, οὔτε μέση, οὔτε τέλος. Ὁ κόσμος πρέπει νὰ ἔγινε ἢ ἀπ' τὸ ὁμοιο ἢ ἀπ' τὸ ἀνόμοιο, ἀλλὰ τὸ μὴ ὄν ὁμοιο «ἀπαθὲς ὑπὸ τοῦ ὁμοίου» (φησὶν Ξενοφάνης), οὐδὲν γὰρ μᾶλλον γεννᾷν ἢ γεννᾶσθαι προσήκει τὸ ὁμοιον ἐκ τοῦ ὁμοίου»⁽⁴⁾, τὸ δὲ ἀνόμοιο, εἶναι τὸ μὴ-ὄν. Γι' αὐτὸ ὁ κόσμος εἶναι ἀγέννητος, αἰδίας καὶ ἀφθαρτος, εἶναι τὸ ἕνα, τὸ σφαιροειδὲς καὶ ἀκίνητο. Γιατὶ ἂν ἦταν κινητὸ, θὰ ἔπρεπε νὰ κινεῖται πρὸς ἄλλο (κινεῖται μόνον τὰ περισσότερα ἀπ' τὸ ἕνα) καὶ γιὰ νὰ κινεῖται πρὸς ἄλλο θὰ ἔπρεπε νὰ μὴν εἶναι ἕνα, νὰ δημιουργεῖ καὶ ἕνα ἄλλο συνάμα. Ἔτσι τὸ μὴ-ὄν θὰ ἔπρεπε πάλι νὰ δημιουργεῖ τὸ ὄν. Εἶναι, λοιπόν, ὁ κόσμος τοῦ «πανταχόθεν ὁμοιος», εἶναι αὐτὸς τοῦτος ὁ θεὸς ποὺ «φρενὶ πάντα κερδαίνει»⁽⁵⁾. Εἶναι ἡ αἰώνια μονάδα, ἀκίνητη, ἀφθαρτη, περιορισμένη, ἀπὸ παντοῦ ἴση, ἀδιαίρετη. Εἶναι τὸ ὄν ποὺ τίποτ' ἄλλο ἐκτὸς ἀπ' τὸν ἑαυτὸ του δὲν δέχεται ὡς συνυπάρχον, γιατί ἀπαραίτητα τὸ ἄλλο θὰ ἔπρεπε νὰ παροχθεῖ, θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ διαίρειται κατὰ ἄλλο, δηλαδὴ τὸ μὴ ὄν. Δὲν εἶναι οὔτε ἀπειρο — τέτοιον εἶναι μονάχα τὸ μὴ ὄν — οὔτε πεπερασμένο, γιατί πεπερασμένο δὲν μπορεί νὰ εἶναι τὸ ὄν. Δὲν ὑπάρχει πονθενά, οὔτε σὲ χώρῳ, γιατί τότε θὰ ἔπρεπε αὐτὸς νὰ εἶναι ἄλλο, ἄλλο ὄν. Ἡ διαλεκτικὴ αὐτὴ πορεία τοῦ Ξενοφάνη φτάνει ὡς τὸ σημεῖο τοῦ νὰ δημιουργήσῃ ἕνα αὐτοτελὲς ὄν ποὺ εἶναι ὁ θεὸς καὶ ὁ κόσμος συνάμα.

Ποτέ, ὅμως, δὲν καταλήγει στὸ σημεῖο ποὺ τὴν ἔφτασε ὁ διάδοχός του ὁ Παρμενίδης, δηλαδὴ στὴν ἀρνήσῃ τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου ὡς μὴ-ὄντος. Ὁ Ξενοφάνης ἔδωσε πιθανὰ τὸ σπέρμα σ' ὅλην αὐτὴν τὴν πορεία τῆς σκέψης ἀπ' τὸν Παρμενίδη ὡς τὸν Καντ, ποὺ ξεχωρίζει τὸ «καθ' ἑαυτὸ ὄν» ἀπ' τὸ φαινομενικό. Βέβαια καὶ στὸν Ξενοφάνη συναντῶνται στοιχεῖα ἀγνωστοκισμοῦ, ὅπως στὸ ἀπόσπασμα 34 ποὺ λέει «δόκος δ' ἐπὶ πᾶσι τέτινται» καὶ στὴ μαρτυρία τοῦ Διογένη Λαέρτιου. «ἀκατάληκτο εἶναι τὰ πάντα (εἰπεῖν)»⁽⁶⁾. Θὰ μπορούσαμε λοιπόν νὰ τὰ νομίσουμε ὡς πρότυπα τῶν Παρμενιδικῶν θεωριῶν γιὰ τὸ «νοεῖν» καὶ τὸ «εἶναι» ὄχι ὅμως καὶ παρερμηνεύοντας νὰ τὰ θεωρήσουμε σὰν ἀποτελέσματα τῆς διδασκαλίας του γιὰ τὸ ὄν καὶ τὸ μὴ-ὄν, γιατί ὁ Ξενοφάνης πιστεῖται ὅτι ὁ αἰσθητὸς κόσμος ἀνήκει στὸ πρῶτο καὶ ὄχι στὸ δεύτερο. Ὁ ἀρχηγὸς τῆς Ἑλεατικῆς σχολῆς δὲν σπάζει ποτέ τοὺς δεσμούς μετὰ τοὺς φυσικοὺς φιλοσόφους. Σὰν κάθε μεγαλοφυΐα προχωρεῖ βέβαια πρὸ πέρας, ἀλλὰ οἱ ρίζες του βρῖσκονται γερά δεμένες μ' αὐτούς. Ἔτσι, τὸ ὄν αὐτό, τὸ σφαιροειδές, ὁ Θεός, ὁ κόσμος, εἶναι ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ μετὰ τὸ φυσικὸ στοιχεῖο ποὺ κατὰ τὴν γνώμη του ἀποτελεῖ τὰ πάντα καὶ αὐτὸ τὸ στοιχεῖο εἶναι ἡ γῆ «ἐκ γαίης γὰρ πάντα καὶ εἰς γῆν πάντα τελευτᾷ»⁽⁷⁾.

- (1) Σμπλ. Φυσ. 22, 22.
(2) Ἀέτ. II 4, 11 (D. 332).
(3) Πλουτ. Strom 4.
(4) Σμπλ. Φυσ. 22, 22.
(5) Diels, ἀπ. 25.
(6) Διογ. Λαέρτ. IX, 18.
(7) Diels, ἀπ. 27.

Γιατί πώς αλλιώς είναι δυνατόν να φανταζόταν το ρόλο της γης; σάν κάτι το ξεχωριστό απ' το δν' όχι βέβαια, γιατί αυτός ο ίδιος έλεγε ότι αυτό το ξεχωριστό είναι το μη-δν, το μη ύπαρκτο επομένως.

Η γη του αποτελούσε την *βλν* του κόσμου, όπως ο θεός του την ούσια. Αυτά τα δυό-Θεός και γη-ήταν το δν το ένα, το ομοούσιο και αδιαίρετο. Πώς λοιπόν ο αίσθητός κόσμος, η γη δηλαδή, τη στιγμή που είναι αυτό το τουτο το δν, μπορεί να ανήκει στο μη δν; Μην ξέχναμε άλλωστε ότι ο Ξενοφάνης υπήρξε *θεολόγος* κι' απ' την έννοια του Θεού ξεκίνησε για να φτάσει στην έννοια του όντος, ενώ ο Παρμενίδης ήταν συστηματικός φιλόσοφος και ξεκίνησε απ' την έννοια του όντος, για να μη φθάσει ποτέ στην έννοια του Θεού. 'Αν ο Ξενοφάνης έγινε ο φιλόσοφος της άκινήσεως—αυτό όφείλεται στο ότι η σκέψη του έγινε *βίωμα*, ενώ αντίθετα, αν ο Παρμενίδης προώθησε πολύ περισσότερο τη διδασκαλία του, δεν μπορούμε να πούμε ότι υπήρξε το ίδιο καίριο. 'Ισως θα παραξενέψει αυτό που λέμε, γιατί έγινε κανόνας πιά στη σημερινή εποχή, αξιος φιλόσοφος να θεωρείται ο ατενγνός γνώστης της λογικής.

Δεν συνέβαινε όμως το ίδιο και με την αρχαία φιλοσοφία, γιατί αυτή αποτελούσε περισσότερο ένα βίωμα, παρά μία λογική κατασκευή. Ο Ξενοφάνης ήταν ποιητής-ο Παρμενίδης στοχαστής. Φιλόσοφο πιθανόν να θεωρούσαμε το δεύτερο, αλλά ως αναλογιστούμε ότι του χρειάστηκε η σύλληψη ενός ποιητή για να ξεκινήσει! Ποτέ, πιστεύουμε, η 'Ελεατική φιλοσοφία δεν θα έφθανε εκεί που έφθασε, αν δεν είχε την καθολικότητα και το βάθος της θέσεως του ίδρυτή της. Κι' ακόμη περισσότερα προσέφερε 'Ισως ο Ξενοφάνης: η τιμή της *αποκάλυψης* της διαλεκτικής σ' αυτόν ανήκει!

Ο Παρμενίδης έφτασε να θεωρήσει ως ένα και το αυτό το «είναι» και το «νοεῖν», να προσδώσει δηλαδή στη νόηση—κι' όχι στο νοῦ, το τονίζουμε αυτό—την έννοια της φύσης, του σύμπαντος και του Θεού.

Ο Ξενοφάνης άρεσθήκε να θεωρήσει το «είναι» και το «νοῦ»—το Θεό δηλαδή—ως ένα και το αυτό. Ο μαθητής έστησε ένα φιλοδοxυμένο λογικό οικοδόμημα. Ο δάσκαλος ζωγράφισε μία καθολική εικόνα του σύμπαντος!

Είδαμε παραπάνω σε γενικές γραμμές το *χάσμα* που παρουσιάζεται ανάμεσα στη σκέψη του Ξενοφάνη και του Παρμενίδη, χάσμα που τη γένεσή του έχει στη διαφορετική αντίληψη της θέσεως του *αίσθητου* μέσα στη φιλοσοφία τους. Ο διαχωρισμός αυτός που κάνουμε ξεετάζοντας τον Ξενοφάνη είναι αναγκαίος, μιά και πρέπει να του δοθεί η σωστή του θέση μέσα στην πορεία της 'Ελεατικής φιλοσοφίας. Για τον Παρμενίδη, «το γάρ αυτό νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι». Για τον Ξενοφάνη όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Ο αίσθητός κόσμος παίρνει με τη μορφή της γης μιά ολότελα ξεχωριστή θέση μέσα στο σύστημά του. *Η έννοια του θεῖου δεν διαχωρίζεται απ' την έννοια του αίσθητου*. Χωρίς, όμως, αυτό να σημαίνει ότι ο θεός του έχει τίποτα το υλικό. Ο θεός του είναι η ίδια η φύση, είναι το «ἐν τὸ πᾶν», είναι και ο *λόγος* συνάμα. 'Αν κάνουμε ένα άλμα πρὸς τὴ Σπινωζική φιλοσοφία, θά τον κατανοήσουμε καλύτερα γιατί, κατά τη γνώμη μας βέβαια, τα κοινά ση-

μεία είναι πολλά. Για τον Spinoza, το ίδιο όμως και για τον Ξενοφάνη, θεός και φύση είναι ένα—χωρίς όμως και να σημαίνει αυτό ότι ο θεός του έχει τίποτα το υλικό. Τα πάντα, στον κόσμο, «ex necessitate divina e natural» (!) είναι καθορισμένα. Η έννοια της αιτιότητας, όμως, δεν έχει καμιά θέση, ή σχέση λόγου και ακολουθίας την αντικαθιστά. Ο θεός είναι αιτία των πάντων. Ο θεός σά «*δεῖσθαι φύση natura naturatae καὶ συνάμα ἀποτελεσθεῖσα*» φύση natura naturata. 'Ετσι ο θεός του Σπινόζα, όπως κι' ο θεός του Ξενοφάνη, δεν είναι πρόσωπο, είναι η ίδια η ούσία του σύμπαντος. 'Αλλά δεν έχει και καμιά σχέση με την *βλν*, παρ' όλο που η γη είναι μέσα στην ούσία του. Ο κόσμος προέρχεται απ' αυτόν κατά μία μαθηματική αναγκαιότητα, που εκφράζεται με τη σχέση λόγου και ακολουθίας. Η διαφορά, λοιπόν, που παρουσιάζεται μέσα στους κόλπους της 'Ελεατικής φιλοσοφίας με τα συστήματα του Ξενοφάνη και του Παρμενίδη, είναι διαφορά ούσις, διαφορά που θά μάς έκανε να ξεχωρίσουμε ολότελα τον Κολοφώνιο φιλόσοφο απ' τη σχολή της 'Ελέας και να τον τοποθετήσουμε σ' ένα δικό του τελείως βάθρο, σάν τον πρώτο πανθεϊστή φιλόσοφο. Γιατί αν το δν, που και για τον Ξενοφάνη και για τον Παρμενίδη είναι ένα και άκίνητο, παρουσιάζεται για το δεύτερο σάν κάτι το *νοητό* μόνον, για τον πρώτο, όμως, είναι αυτή η ίδια η φύση-θεός. Ο Ξενοφάνης είναι ο μόνος φιλόσοφος της 'Ελληνικής αρχαιότητας που κατόρθωσε να συνδυάσει σε μία διαλεκτική ενότητα τη μοναδικά πρὸς τὴ φύση στραμένη προσπάθεια των «φυσικών», με τη ρασιοναλιστική—ας επιτραπεί η έκφραση—πορεία των 'Ελεατών. Για τον 'Ελληνα, η ούσία δεν βρίσκεται ξεχωρισμένη από τη *μορφή*—(μην ξεχνάμε ότι η λέξη «είδος», «ιδέα», σημαίνει την ὄψη των αντικειμένων)—αλλά στενά δεμένη μαζί της. Το άμορφο για τον 'Ελληνα και ιδιαίτερα για τον 'Ιωνα φιλόσοφο δεν είναι κατανοητό. Γι' αυτό κι' ο Ξενοφάνης, πιστός στα διδάγματα των «φυσικών», δεν μπορεί να φανταστεί το θεό του, το δν αυτό το ένα και άκίνητο, ξεχωρισμένο από τη μορφή, από το αίσθητό, τη φύση δηλαδή. Θεός και φύση είναι ένα και το αυτό.

Όσο λοιπόν κι' αν ο Ξενοφάνης «οὐδὲν διεσαφηνισεν», όπως λέει ο 'Αριστοτέλης (!) νομίζουμε ότι καθαρά διαφαίνεται στο σύστημά του η προσπάθεια του πανθεϊσμού. Γι' αυτό και δεν θά βρεθούμε σύμφωνοι με δσους πολλές φορές υπεστήριξαν τον Ξενοφάνη μόνον για την εποχή του, αλλά και για ένα πνεῦμα που σκεπτόταν καθαρά *Ελληνικά*. «Ο ίδρυτής της 'Ελεατικής σχολής δεν είναι ο πρώτος μονοθεϊστής, ἀλλ' αναγγέλλει μιά πανθεῖα, σύμφωνα με τις ιδέες των συμπατριωτών του για τη φύση, ποτισμένη με στοιχεία πολιτισμού της εποχής του» (!³).

ANNA KATZHAΘANASIOY - Ν. Α. ΙΓΓΛΕΣΗ

(1) Βλ. Σπινόζα. 'Ηθική. Μετ. Ν. Κουντουριώτη. 'Εκδ. Φέξη 1913, σελ. 32.

(2) Μεταφρ. I 5, 986 β 21.

(3) Th. Gopperz: Griechische Denker, Λειψία 1922 τομ. I, σελ. 134. 'Αντίθετος επίσης με τη γνώμη δσων όποστηρίζουν το μονοθεϊσμό του Ξενοφάνη είναι κι' ο Freudenthal: Ueber die Theologie des Xenophanes, Breslau, 1886.

KANEIS δὲν ξέρει ἂν ἔχασε ἢ ἂν κέρδισε. Ἀπὸ χρόνια, εἶχε πλάϊ στοῦ Λιανοῦ ἓνα τσαγκαράδικο, κι' ὅπως ἦτανε καὶ μαγκούρες, κουτσὰ στραβὰ τὸ βγαζε τὸ μεροκάματο.

Ὀλημερίς ἦταν σκυμένος πάνω ἀπ' τὸν πάγκο του κι' ἂν πῆγαινε κανένας γείτονας—ὁ Λιανὸς ἄς ποῦμε ἀπ' τὸ μαγάρικο, ἢ ὁ Φραγκιᾶς τὰ πρωῒνα μὲ τὴν ἐφημερίδα του—κεῖνος, πιότερο ἀκούγε παρὰ ἔλεγε. Κι' ἂν τύχαινε κανένας φίλος ἢ γείτονας καὶ τοῦλεγε κάτι γιὰ τὴν Ἀνιῶ—τάχα πὼς τ' ἀφεντικά της κάνανε καινούργιο φόρεμα—καὶ τότε σὰ νᾶκανε πὼς δὲν ἔνοιωθε.

Μονάχα, ὅταν βράδυνε πιά καὶ σκόλαγε ὥρα καθόταν ὅπως ἦτανε μὲ τὴν ποδιά, μπροστὰ στὸν πάγκο καὶ σὰ νὰ συλλογιότανε...

Ἀπὸ καιρό, σὰ νὰ κρυφοκοίταζε κρυφά, κάποιον ποὺ ἀθελά του μίλαγε μοναχός.

Σὰν κάποιος ἀπὸ χρόνια νᾶταν κρυμένος κάπου (ποῦ, δὲν ἤξερε, μὰ κάπου πολὺ κοντὰ του, ἢ ἐδῶ μέσα του) κι' ὅπως τὸν ἔνοιωθε κεῖνος συχνὰ—συχνὰ σὰ νὰ ξεθάρρευε κι' ἀρχιζε τότε κι' ἔλεγε, ἔλεγε, ἀβάρετα, ψυθιριστά, κι' ἀτέλειωτα. 'Ετσι, ποὺ σὰν μὲ τὸ σουβλί ποὺ κρᾶταγε στὰ χέρια του, τὸν κένταγε μέσ' τὴν ψυχὴ καὶ τὸν βασάνιζε.

Νά ἔτσι. Σταράτα ὅπως λέμε. Καθαρισμένα πράματα καὶ λογικά. Κι' ἂν ἐξετάσεις, ὅσα νὰ μάθεις, ὅτι καὶ νὰ διαβάσεις. Μιά, καὶ μονάχα μιά εἶν' ἡ λογική...

Πότε κάθεται καὶ κοιτάει τὸν ἥλιο ὅταν γέρονε καὶ χάνεται. Πότε ὅταν νυχτώνει. Πότε ἓνα δέντρο ποὺ ἀλαφρόπαιζε μὲ τὸν ἀγέρα τὰ φύλλα του. Πότε, ἓνα μικρὸ δεντράκι ποὺ ἀκόμα δὲ μεγάλωσε. Πότε μιά ὁμορφὴ, μικρὴ κοπέλα. —Νά, σάν τὴν Ἀνιῶ—ποὺ περνάει ἀπ' ἔξω κι' εἶναι σάν ἓνα κομμάτι φῶς... Καὶ πάλι, ὅταν νυχτώνει. Καὶ τότε, κάθεται καὶ συλλογιέται, ἢ σάν ὑπονοητικὰ ν' ἀκούει κάποιον...

Νά. Μιά καὶ μονάχα μιά εἶν' ἡ λογική. Τάχα σάν μιά μεζούρα νᾶναι, μικρὴ ἢ μεγάλῃ (ποῖος νὰ τὴν ξέρει;) ἀδιάφορο. Σὰν μιά μεζούρα νᾶναι ποὺ μετράς. Νά, ἀπὸ δῶ ὡς ἐκεῖ. Καὶ τὴν ἀρχὴ τὴν ξέρεις, τὴν κρατᾷς. Μὰ τὴν ἄλλη ἀκρὴ της;...

Τοῦτο τὸ μικρὸ δεντράκι, θὰ μεγαλώσει κάποτε. Καὶ τοῦτο τὸ παιδί ποὺ ἀργοσαλεύει τώρα παίζοντας. Κι' ἡ μικρὴ κοπέλλα θὰ γεράσει. Καὶ τὰ καράβια θὰ περνᾶν πάνω ἀπ' τὴς θάλασσες. Τ' ἀεροπλάνα θὰ πετᾶν στ' ἀστέρια, καὶ θὰ πηγαίνουνε καὶ θᾶρχονται. Κι' ἀρρώστιας πιά δὲ θὰ ὑπάρχουν.

Οἱ ἄνθρωποι θᾶχαν ἀλλάξει, τότες, κι' ὅλα. Κι' ὅταν ὅλα θᾶναι ἀλλοιώτικα σὲ τοῦτο δῶ τὸν κόσμο, σ' αὐτὴν ἐδῶ τὴ γῆ...

Κι' ἐσύ... Σὰν σ' ἓνα μονοπάτι πᾶς τρέχοντας. Μπρός σου καὶ πίσω σου εἶναι σκοτάδι καὶ μόνο ἐδῶ τριγύρω σου εἶναι φῶς—Κι' ἐσύ δίχως κανένα λόγο, βιάζεσαι. Βιάζεσαι καὶ ξεχνᾷς. Κι' ἔτσι γιὰ μιά στιγμή, τώρα ὅπως κάθεται μοναχός, νὰ βάνεις τὸ κεφάλι κάτω, νὰ χώνεις τὴ ματιὰ σου μέσα σου—ὅσο βαθεῖα ἐδῶ μέσα σου—καὶ τότες, ἔτσι ἄξαφνα νὰ βλέπεις τὸ σκοτάδι μπρός σου, τὰ ροζιασμένα χέρια σου, τὴς ἴσρες τοῦ προσώπου σου, τὰ πανιασμένα χεῖλιά σου, καὶ νὰ μετράς τὰ χαραγμένα χρόνια—τριάντα, σαράντα—τὴς μέρες, τὴς ὁρὲς, τὰ λεφτά, καὶ τὴς στιγμὲς ἀκόμα στὴν ψυχὴ σου, καὶ νὰ ρωτᾷς. Ὑπάρχω τάχα;... Ποῦ ἤμουνα;... Τί ἔκανα;... Σήμερα τάχα νὰ γεννηθῇκα;...

Ἡ μεζούρα

Ἀπὸ δῶ ὡς ἐκεῖ. Σὰ νᾶναι μιά μεζούρα μεγάλῃ τάχα ἢ μικρῇ—ποὺ τὴν ἀρχὴ τὴν ξέρεις, μὰ ἡ ἄλλη ἀκρὴ της χάνεται μπροστὰ στὸ μονοπάτι, μέσ' τὸ τέλος της, δίχως νὰ νοιώσεις τὸ πᾶς καὶ τὸ γιατί. Κι' ὕστερα;... Κι' ὕστερα δὲν ὑπάρχει τίποτα δόλιε τσαγκαράκο μου, οὔτε μέρες ὁμορφες, οὔτε νύχτες ξάστερες, οὔτε δέντρα πιά οὔτε κοπέλες—θυμᾶσαι πόσες φορὲς λαχτάρισε—οὔτε καράβια οὔτε κι' ἀεροπλάνα, οὔτε κούραση, οὔτε τόσο πλούσιοι, οὔτε λεφτά χουστὰ—ποὺ τᾶλεγε μονάχα κι' ἀναστέναζες—Κανένας δὲ θὰ ξέρει πιά ποῦ πᾶς, οὔτε κι' ἂν ἦσουν κάποτε, οὔτε κἂν κι' ἂν πέρασες...

Γιὰ ὥρα κάθεται μοναχός κι' ἀκίνητος, στὸ ἀκρινὸ τραπέζι τῆς ταβέρνας, μ' ἀπλωμένα τὰ χέρια πάνω του, καὶ στυλωμένο κάπου ἀντίκρου τὸ γλαρὸ βλέμμα του.

Νά, λογικά πράματα. Θ' ἀνοίξει ἓνα μεγάλο τσαγκαράδικο καὶ θὰ τὸ γιομίσει «ἐμπόρευμα». Θὰ παραγγεῖλει δυὸ ἀλλὰξες ἀπ' τὴν κορφὴ ὡς τὰ νύχια, μὲ τὰ παπούτσια—τῶνα σεβρὰ καὶ τᾶλλο ἀδιάβραχα. Κ' ὕστερα δρόμο. Γεῖά σου ἀδερφέ Λιανὲ καὶ καὶ κάτσε στὸ μανάβικο. 'Εχε γεῖα γέρο· Σαντίκο μὲ τὰ πολλὰ λεφτά (Μεσ' τὸ κιβούρι θὰ στὰ βάλουνε)... Σ' ἀφίνω γεῖα Ἀνιῶ μὲ τὰ προικιά σου καὶ τὴν ὁμορφάδα σου...—'Αντε νὰ δοῦμε, θ' ἀρέσουν σ' ἄλλον τὰ μάτια σου;...—Κάτσε κειδὰ στ' ἀφεντικά σου νὰ δοῦμε ποῖον καλῆτερό μου θὰ σοῦ δώσουνε. Σ' ἀφίνω κύριε Νίκο, δερματέμπορα. Νὰ δοῦμε, τί θὰ κάνεις ἀπ' τὸ πρωῒ ὡς τὸ βράδυ (γέραςες καὶ κοντεῖναι ἡ μεζούρα σου) μὲ τὰ σεβρὰ καὶ τὰ τσιρίσια σου, ποὺ θὲς νὰ κάνεις λίγες τόσες, ὅσες κι' οἱ ἐυλόπρωκες. Φεύγω κύριε Φραγκιᾶ ποὺ ἐρχόσουν κάθε πρωῒ μὲ τὴν ἐφημερίδα σου, καὶ ταξίδευσε, καὶ τάχα ὅλα τᾶξερες. Γεῖά σου παλιογειτονιά κι' Ἀθήνα μου, κι' Ἀκρόπολη. Φεύγω. Θὰ μῶσ' ἓνα καράβι ἀμερικάνικο. Πρῶτα θὰ πάω στὴν Ὀδυσσό, ὕστερα στὴν Κωνσταντινούπολη. Ὑστερα θὰ τραβήξω γιὰ τὴν Ἀργεντινὴ ποὺ ὅλα εἶναι πλούσια. Θὰ πάω στὸν Καναδὰ ποῦχει τὰ Φιό. Στὴν Νέα Ὑόρκη μὲ τοὺς πύργους καὶ τὰ χολιγουν, καὶ στὸ Μεξικὸ μὲ τὰ τραγούδια καὶ μὲ τᾶλογα. Ὑστερα θὰ πάω στὴν Ἀφρικὴ μὲ τὴς γκαμῖλες καὶ τὰ ὁμορφα νησιά. Θὰ τραβήξω κατ' εὐθείαν στὸ Σουέζ. Θὰ πάω στὴ Ζαμαΐκα. Θὰ πάω στὴ Βραζιλία καὶ στὸ Κογκό. Θὰ πάω στὴ Κίνα, στὴν Αὐστράλια καὶ στὴ Ρόδο. Θὰ πάω στὸ Λοντράκι καὶ στὴν Αἰθιόπῃ. Θὰ περάσω τὸν Ἀτλαντικὸ Ὠκεανό, καὶ θὰ φτάσω μέχρη τὸ Βόρειο Πόλο. Θὰ ξεπλωθῶ στὴν ἀμμουδιά τῆς Νορβηγίας κι' ὅρες θὰ χαίρωμαι τὸ ἥλιο ἔξωνοιαστα—'Ακούτε;... ἔξωνοιαστα—σάν προτοβγαίνει τὰ χαράματα. Θὰ δῶ γυναῖκες καὶ βουτὰ καὶ θάλασσες. Θὰ περάσω καὶ τὸ Βάσπορο. Θὰ πάω στὸ Παρίσι. Θὰ πάω στὸ Λονδίνο. Θὰ κοιμηθῶ σὲ πουπουλένια στρώματα. Θᾶχω λεφτά καὶ θὰ ξεδεῦω ἀσυλλόγιστα. Θὰ δεῖ τὸ μάτι μου καὶ θὰ χορτάσει ἀπ' ὅλα ἡ ψυχούλα μου. Κι' ὕστερα, τί πᾶ νὰ πεῖ ὅτι ἐν ἐξῶ γράμματα Ὅλα θὰ τὰ μάθω, ὅλα θὰ τὰ δῶ... Θὰ κάνω μῆνες, χρόνια, κι' ὕστερα... Κι' ἂν... Κι' ἂν ἐρθεῖ τάχα τὸ τέλος τῆς μεζούρας;... 'Ε!... Τί μ' αὐτό; Θὰ σβῶσω χορτασμένος, σάν τὸ φεγγάρι ποὺ ἔλαμπε καὶ χάθηκε... Κι' ἂν ἦταν βολετό... Κι' ἂν ἤθελε ὁ θεός, ὕστερα ἀπὸ πενήντα χρόνια ἢ ἑκατὸ, πάλι νὰ ξαναγύριζα. Γιὰ λίγο ἄς ἦτανε νὰ ξαναγύριζα... ἔτσι, μονάχα νὰ βλεπα... Κι' ἂν πάλι δὲν γινότανε, δὲν πείραζε... Δὲν εἶμαι ἀχάριστος... Θὰ φύγω...

Ἀποτέμα μισοκλείνει τὰ μάτια, δαγκώνει τὸ κάτω χεῖλι του, χαμογελάει ὀλάνερος, καὶ χιμπώντας μὲ δύ-

ναμη τη γροδιά του στο τραπέζι, πετάγεται δροῖος καὶ κινάει βιαστικά σὰν κάτι τελειωτικά κι' εὐχάριστα ν' ἀποφάσισε.)

Κανείς δὲν ἔξερε ἂν ἔχασε ἢ ἀπόκτησε.
Τώρα, εἶναι πάνω ἀπὸ σαράντα χρονῶ, ψηλός, μελαχροινός κι' ἀδύνατος, μὲ πεταγμένο τὸ καρδίδι τοῦ λαιμοῦ καὶ γουβωμένα μάγουλα.

ΔΥΟ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Ἡ παλάμη σου ἀνέμιζε χαμογελώντας πίσω ἀπ' τὴν ροδοδάφνη.
Ἐκεῖ πού πλανιόταν ἄσκοπα ἡ ἀνάμνηση μιᾶς περασμένης ἐφημερίας.
Δίχως ρυθμὸ πιά ἡ σκέψη μας, χάθηκεν ἡ συμμετρία κι' ἀπὸ τὴν
[διαδοχὴ τῶν καλοκαιριῶν
Οἱ ἄνθρωποι πεθαίνουν μὲ τὶς πρῶτες βροχὲς κι' οὐτε προφτα-
ίνουν νὰ ἐκδιπλωθοῦν

Τώρα τὰ βράδια γίνονται πιὸ δύσκολα
Δὲν μπορεῖ παρά ν' ἀγρύπνησες κι' εἰς ὅπως ὅλοι κάποια νύχτα
[πὺρ σὲ πλῆγῳνε ἡ σιωπὴ
"Ὅταν τὰ τραγοῦδια χαμήλωσαν ξαφνικά καὶ τράβηξαν οἱ γαῖτο-
[νές σου κατὰ τὸ Βορρῆ
Καὶ τὰ σπῖτια τώρα εἶναι ἀκατοίκητα, γεμάτα ἀπὸ φαντάσματα
[καὶ τριγμούς

Κεῖ μέσα χτενίζονταν κάθε πρωτὶ κι' ἀπὸ μιὰ νέα γυναίκα
Ὅποτε θὰ ξαναθεῖς πιά τὴν ὄψη τους εἶσαι πὺρ τὶς χαράκωσες ἀνε-
[πανόρθωτα ὁ χρόνος
Μὰ ἡ ἀκοή σου πὺρ συγγένεψε τόσο πολὺ μὲ τὰ χτυποκάρδια
[τῆς ἀποσύνθεσης
Θ' ἀκούει γιὰ πάντα τὶς φωνές τους πῶς μαχαιρώναν δίχως
[οἶκτο τὰ σκοτάδια

Λέξεις τυραννικές πὺρ λικνίζονταν σὸ σῦθαμπο
Θ' ἀκούει τὰ τελευταῖα πλοῖα πὺρ φεύγαν μὲ τοὺς ἐξορίστους
[καὶ τὰ μαντήλια πὺρ ἀποδεκατίζονταν σιωπηλὰ
Τὸν ἄντρα πὺρ ἀδημονοῦσε νὰ χαϊδέψει ματόκλαδα ὅταν τὰ βουνὰ
[σκοτεινιάζαν καὶ βασιλευε ἡ μοναξιά

Τὰ χέρια σου γράφαν ἀδιάκοπα τόξα πετροβολώντας τὸ κῆμα, τὸ
[νυσταγμένο ἐκεῖνο πρῶτό
Κι' ἀπότομα χλωμιάσες γιὰ τὶς μέρες πὺρ θάρρουν μαζί μὲ τὸ
[περίγραμμα τῆς μεταμέλειος
Τόσο πὺρ ἄθελα μπερδέφτηκε μέσα μου ἡ βροχὴ τῶν ἀστεριῶν
[μὲ τὶς πελαγίστες φωνές
Καὶ τὰ παιδικὰ μου δράματα μὲ τὶς πατημασιὰς τοῦ ἀνέμου

Ἦταν στιγμὴ μιᾶς ἀκριβοῦς πληρωμῆς
Τὰ χρώματα ξεθωριαίζουν πάντα στὸν ἥλιο

Ἔχουμε λησμονήσει πιά τὶς πολυχρωμες μέρες
"Ὅταν κινούσαμε γιὰ τὶς ἀφετηρίες τῶν παλμῶν σου
Στ' ἀρχικὰ τῶν χειρῶν μου εἶχα σκαλίσαι τὶς νυκτοβίτες ἀναμονές
Τὰ κατώφλια μας σκεπάστηκαν ἀπὸ τὶς ἱεσίες τῆς φωτῆς σου
Ἀλήθεια
Τὴ φωνή σου πῶς θὰ τὴ λησμονήσουμε
Ἔτσι πὺρ ἀντηχεῖ ἐπίμονα μὲς σὸ μνημονικό μας;

Καθισμένος πρὶν δέκα χρόνια σὲ πέτρες τῆς ἀκρογιαλίας
Σκεφτόμουν τὸν Ρούπερ Μπρούκ πὺρ θάχε γίνει κάρβουνο, κρωγ-
[μὸς γλάρου καὶ θυμάρι

Διόλου δὲν μάντευα πῶς θαρχόταν μιὰ μέρα
Πὺρ περιεργὰ θὰ μὲ ρωτοῦσες γιὰτὶ ἄραγε οἱ φίλοι σου νὰ πε-
[θαίνουν πάντα φθινόπωρο
Γιὰ τὶς αὐγές πὺρ χάθηκαν στὰ τρίστρατα τοῦ δυτικοῦ ἀνέμου
Πὺρ θὰ ξαναχαθοῦν ἴσως στ' ἀντίκρουμα τῆς ἐπισημμένης μέρας
Τότε μὲ μὲς πρόσεξα τὰ περιστέρια πὺρ ἀνθίζαν στὰ μάτια σου
Τ' ἄσπρα χαλίκια πὺρ πέφταν ἀπ' τὰ χεῖλη σου σὸ πρᾶσινο
[χορτάρι

Τὸ φουστάνι σου ἀπὸ πευκόφυλλοδες κι' ἀστερισμούς πὺρ πάνω
[τοῦ πλάγιασα
Στὴν ὄψη σου, τ' αὐτὶ μου προσεχτικά στοὺς παφλασμούς τῆς νύχτας
Καὶ πηδῶσαμε χαρούμενοι τὶς τριπλές φωτιές τ' Ἀγ-Γιάννη
[πιασμένοι ἀπὸ τὸ χέρι κρᾶζοντας τὸ μυστικό μας
Κ' ἦρθαν κατόπι τὰ τραῖνα πὺρ σφύριζαν ἐρημικά στοὺς κάμπους
Βράδυ νομίζω κάποια ἀνοιχτὴ πὺρ ξαναγεννιόταν κυκλικὰ ἡ ζωὴ

Μὰ ἐμεῖς λιγοστεύαμε ἀδιάκοπα
Λιγοστεύουμε κάθε βράδυ

ΚΛΕΙΤΟΣ ΚΥΡΟΥ

Ἔχει κάμποσο καιρὸ πὺρ ἔκλεισε — δίχως καμμιὰ
αἰτία — τὸ ταγκαράδικο, κι' ὀλημερίς γυρίζει ἄσκοπα
στὴ γειτονιά, κουρελῆς κι' ἀξέριτος.

Τὰ μακρὰ του χέρια ὅπως περπατᾷ πᾶνε πέρα-
δῶθε, ἄγαρμπα κι' ἀνοικονόμητα, καὶ τὰ μάτια του,
μαῦρα κι' ὁμορφα, σὰ νὰ πλανιῶνται πάντα σὲ
ὄνειρα.

ΜΙΧΟΣ ΚΑΡΗΣ

ΒΟΡΕΙΝΟ

Λευκὲς τουλίπες σ' ὀλλανδέζικο βάζο,
ὁ μολυβένιος οὐρανὸς ἔσφιξε μὲ τὴ θάλασσα.
Οἱ ξανθοὶ βάρβαροι ἔφτασαν, μὲ τὰ πλεούμενά τους.
Ἡ ἀνία γκρεμίστηκε ἀπ' τὸ βάθος τῆς.
Οἱ ἐταῖρες ἐπῆλθαν στὴ φτέρη προσμένοντας.
Τὰ χλωμὰ ζῶα, χλωμιάσαν περισσότερο.
Ἡ συνήθεια τῆς γαλήνης μᾶς ἔφυγε.

(Τοπίο Φλαμανδῶν,
τοῦ Βᾶν Γκόγκ ἡ ἐνὸς ἀγνωστοῦ ζωγράφου).

Λευκὲς τουλίπες μαραμμένες ἀπ' τὴν προσμῆνη
γιὰ τοὺς βαρβάρους πὺρ δὲν ἔφτασαν...

ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΪΠΤΗΣ

ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΣΤΙΓΜΗΣ

Νᾶναι τὸ δάπεδο
σὰν ἕνας
ὀριζόντιος πίνακας
μὲ διασταυρώσεις μουσικῆς

νὰ ξεκουμπώνουν τὰ δάχτυλά σου
νὰ τραγουδοῦν οἱ φλέβες σου

νὰ ξεδεύεις τὴν μνήμη σου
γιὰ ἕνα ὑψωμένο
κατακόρυφο βέλος
ἄχ κ' ἡ νύχτα νᾶναι
σὰ μιὰ γλυκεῖα ἁμαρτία

ΤΑΚΗΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ

ΥΠΟΤΑΓΗ

ἀντίσταση
πῆς σχεδὸν δὲν ὑπάρχει
θυμῶμαι τὴν ὑπόσχεση
πὺρ δέθηκε στὰ χέρια μᾶς
στὴν ἀκρὴ ἀκρὴ τοῦ δρόμου
στὰ μάτια σου τραγουδοῦσε
δυὸ δάκρυα φλογισμένος ἥλιος

τ' ἀνθισμένα μου χέρια
σὸ λαιμό σου
τὰ γαστριὰ κ' οἱ χιονάτοι κρίνοι
στὴ λευκὴ λατρεία τῆς παλάμης σου
καὶ δὲ βαστῶ
νὰ μὲ πυρώνει ὁ φλογισμένος ἥλιος

ὅταν ἀκούω τὸ τραγοῦδι σου
αἰσθάνομαι τὴν ἀνάγκη
χιλίες φορές νὰ πεθάνω

ΚΡΙΤΩΝ ΠΟΛΙΤΗΣ

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΚΑΤΑΝΤΙΑ

Ὁ ἀτεχνος ὀρριθισμός καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἡμιμάθεια τῆς ὁμάδας τοῦ «Ἀρ-
μου» εἶχαν ἀπογοητεύσει αὐτὴ τὴ στήλη νὰ μὴν ἀσχοληθεῖ πιά, μὲ τὰ ἐπιφα-
νειακά τῆς χρωμοκαρτῶματα—ἀν κάποιο σημεῖωμα ἀπὸ τὰ πάμπολλα ἐπιστρατευ-
μένα πὺρ δημοσιεύτηκαν γιὰ νὰ συγκρατήσουν τοὺς ψευδοϊσπανικούς τῆς πύρ-
γους δὲν μὲ ἀντάγκασε νὰ ἀναθεωρήσω αὐτὴ τὴν ὁπόφασιν. Κάποιος ἀνώνυμος
πὺρ κρύβει τὴν ἀνεύθυνή του ἀμάθεια κάτω ἀπὸ τὸ σοφὸ ἱστορικὸ ὄνομα «Πρόσ-
περος», δημοσίευσσε ἕνα παραπαιστικό σημεῖωμα στὴν «Ἐλευθερία» τῆς Πέμπτης
5 Ἰανουαρίου γιὰ τὸ χρονικὸ τοῦ περασμένου φύλλου. Ἐπειδὴ λοιπὸν μιὰ ἐφη-
μερίδα ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινὸ κ' ἐπειδὴ παρ' ὅλο πὺρ ἡ ὁμάδα τοῦ
«Ἀρμου» μπορεῖ νὰ φαντάζεται, νὰ φτιάχνει καὶ νὰ γράφει ὅ,τι θέλει, ἀλλὰ ὅχι
καὶ νὰ διαστρεβλώνει δικές μου πεποιδήσεις καὶ γνώμες — εἶμαι ὑποχρεωμένος
ν' ἀπαντήσω στὸν ψευδονυμογράφου πὺρ δημοσιεύει κακόπιστες καὶ συκοφαντι-
κές πληροφορίες καὶ νὰ γνωρίσω σ' αὐτόν καὶ στὴν ἐφημερίδα τοῦ «Ἐλευθε-
ρία» τὰ ἀκόλουθα:

Τὸν Γιάννη Μόραλη τὸν γνωρίζουμε ἀπὸ παλῆ, ἦταν ἀκόμα σπουδαστὴς
καὶ ἰδρύσαμε μαζί μὲ τὸν Νικολάου, τὴ Χρυσάφη, τὸν Βάρλα καὶ ἄλλους τὸ
«Σήπτι τοῦ Καλλιτέχνη» τὸ 1931, χορήγαμε δὲ ἐξαιρετικὰ ὅταν περίου ἡ Σχολὴ
τὸν ἐξέλεξε καθηγητὴ τῆς. Σήμερα ὁ κ. Ἰωάννης Μόραλης εἶναι καθηγητὴς
τοῦ προκαταρκτικοῦ τμήματος! Ὁ κ. καθηγητὴς ὠφείλει νὰ διδάξει τὸ βου-α-
θᾶ, δηλαδὴ τὸ σχέδιο, σχέδιο καὶ πάλι σχέδιο! Ὅθὰ διδάξει στοὺς σπουδαστὲς
ἀπὸ τὸν Ὀχτώδριο μέχρι τώρα πὺρ μπρὸς τὸν Μᾶη καὶ δὲ τοὺς παραδῶσει μὲ
τὸ καλὸ, σ' ἄλλον καθηγητὴ γιὰ τὸν ἐρχόμενο χρόνο. Ποιὸ δῶμος δᾶναι τὸ ἀπο-
τέλεσμα ὅταν ὁ ἄλλος καθηγητὴς δὲν ἐγκρίνει αὐτὰ πὺρ ὁ κ. Μόραλης ἐδί-
δαξε ἡ ἐξέδεσε; Ὅθὰ πεί στὸν σπουδαστὴ πὺρ ἔρχεται ἀπὸ τὸ προκαταρκτικό
γεμάτος ὄνειρα: —«Αὐτὰ παιδί μου πὺρ κάνει ὁ κ. Μόραλης δὲν εἶναι σωστά,
ἐγὼ δὲν τὰ ἐγκρίνω...». —«Μὰ κύριε καθηγητὰ ὁ κ. Μόραλης ἐξέδεσε πέρου
κάτι ὀριστογραμμάτα καὶ ἐγὼ δέλω νὰ τὸν ἀκολουθήσω σὸ δρόμο του...». —
«Σιωπὴ! Αὐτὰ εἶναι βλακείες!... Ἐμένα δὲν μ' ὀρέσουν καὶ εἶσαι εἶναι!...». —
Ὁ κομμένος ὁ σπουδαστὴς δὲ τὰ πελαγῶσει ἐδῶ! Μὰ ὥστε ὅλα τὰ προκαταρ-
κτικὰ πῆγαν χαμένα; Καὶ τὸ παιδί πὺρ μιμήθηκε καὶ ἀντέγραψε πιστὰ τὸ κάθε
τι, τοῦ πρώτου καθηγητὴ του, γιὰ νὰ πετύχει δὲν ἔκανε τίποτα; Τίποτα;...

Ἐάν κανεὶς ἀμφιδύλλει ὅτι ὁ νέος σπουδαστὴς μιμεῖται πάντοτε κι' ἀντι-
γράφει, ὅς ἐρωτηθεῖ ὁ ἴδιος ὁ προστατευόμενος τοῦ σημεῖωματος κ. Ι. Μόραλης
τί ἔκανε τὰ πρῶτα χρόνια τῆς σπουδῆς του;... Εἶναι ὁ μόνος πὺρ ἐμιμήθηκε
καὶ ἀντέγραψε περισσότερο ἀπὸ πάντα ἄλλον! Καὶ ἐδῶ, μόνᾳ ἐδῶ, στὰ πρῶτα
θῆματα εἶναι ἀναγκαῖα ἡ μίμηση — ἀν δέλετε εἶσαι νὰ τὴν χαρακτηρίσετε — γιὰ
νὰ μαθευτεῖ καλὰ τὸ βου-α-θᾶ τοῦ ζωγραφικοῦ σχεδίου...

Ἐγὼτερα ὁ κ. Ἰωάν. Μόραλης, συνεξέδεσε στὸν «Ἀρμό» μὲ μιὰ μαθητριά
του καὶ τὴν καλύπτει μὲ τὸ καθηγητικό του κύρος. Τὸν Μᾶιο λοιπὸν, στὶς ἐργα-
στηριακές ἐξετάσεις, τί δὲ γίνεται μὲ τὴν Δίδα συνάδελο στὴν ἐκδοσὴ τοῦ κ.
καθηγητοῦ; Ὅθὰ τὴν ψηφίσει γιὰ τὰ κατασκευάσματά τῆς ὁ κ. Μόραλης; Καὶ
ἐάν τὴν ψηφίσει — τὰ ἄλλα παιδιὰ πὺρ δὲν τὴν ἀκολουθοῦσαν στὶς τάσεις τῆς
γιατὶ δέλουν πραγματικὰ νὰ κατακτήσουν τὴν τεχνικὴ τοῦ σχεδίου — τί δὲ πρᾶ-
ξουν; Τί δὲ σκεφθοῦν γιὰ μιὰ τέτοιαν ὁπόφασιν;... Καὶ πῶς δ' ἀντιδράσουν;...

Τελικὰ ὁ «Πρόσπερος» μὲ χαρακτηρίζει ὅτι εἶμαι ὄργανο τῶν ἀποτυχόντων
ἀντιπάλων τοῦ κ. Μόραλη. Ἐδῶ, αὐτὸς ὁ κύριος μεταχειρίζεται μιὰν ἄνανδρη,
ψευτικὴν ρετινιά γιὰ νὰ καλύψει τὸν προστατευόμενόν του, δίδοντας τὴν γνω-
στὴ καλλιτεχνικὴ μου ἀνιδιοτέλεια. Ἀπὸ τοὺς ψιδωριστὲς ὅμως αὐτοῦ τοῦ ση-
μειώματος ἔπρεπε κανεὶς ὅλα νὰ τὰ περιμένει!...

Λοιπὸν ὁ μεγάλος μας Γολάνης πὺρ τὸν δεξιῶθηκε πρὸ ὀλίγου καιροῦ
ἡ Σχολὴ καὶ ἔλαβε γνώση τῆς περισυνῆς ἐκλογῆς τοῦ κ. Ἰωάν. Μόραλη σὲ καθη-
γητὴ — εἶπε ἐπὶ λέξει: «Ἐπρεπε νὰ τὸν στείλετε νὰ σπουδάσει ἀκόμη... Τώρα
τί ἐκάνετε;... Κλείσατε μιὰ θέση γιὰ σαράντα χρόνια!...» Μήπως καὶ ὁ Γολάνης
ἦταν κι' αὐτὸς ἀντίπαλος τοῦ κ. Μόραλη γιὰ τὴν ἔδρα τοῦ προκαταρκτικοῦ;
Στοματῶ ἐδῶ — παρ' ὅλο πὺρ μοῦ ἄνοιξε ἡ ὄρεξη! Καλὰ δὲ κάνει λοιπὸν
ὁ σοφός... «Πρόσπερος» νὰ παρακολουθεῖ περισσότερο τὸν «Αἰῶνα μας» γιὰ
νὰ διαπιστώνει κατὰ πόσο ὑπάρχει σχέσις μὲ τὰ λεχθέντα ἀπὸ τὸν ἀκαδημαϊκὸ

Ματθαίουπολο — νὰ μὴν ἀντιγράψει ὅτι
τοῦ φλυαρίζει ἡ παρέα, ἀλλὰ νὰ σκέ-
πεται καὶ λίγο. Ὅσον ὀφορὰ δὲ τὸ
«ζωϊκὸς συμβατισμός» δὲ πεί αὐτὸ
ἀκριβῶς πὺρ ἔκαμε καὶ ὁ ἴδιος — νὰ
γράψει κάτι ἀνεξέλεγκτο γιὰ νὰ γε-
μίσει ἡ στήλη του καὶ νὰ μπορέσει εἶσαι
νὰ εἰσπράξει τὸ ἀντίτιμο ἀπὸ τὴν «Ἐ-
λευθερία».

ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΙΓΟΣ

Τὸ ἀληθινὸ πνεῦμα τῶν νέων ἰδεολογικῶν κατευδύνσεων

Ὁ θόρυβος πὺρ συνόδεψε τὴν ἐμφά-
νησιν τῶν νέων ἰδεολογικῶν κατευδύνσεων
κατὰ τὴν σύγχρονη μεταπολεμικὴ περίοδο,
ἦταν τόσο, ὥστε νὰ ἔχουμε ὅλο τὸ δι-
καίωμα σήμερα νὰ ποῖμε πῶς κατόρθω-
σε σχετικὰ νὰ ἐπιφέρει τὸ ποθοῦμενο ἀ-
ποτέλεσμά του: τὴν ἰδεολογικὴ σύγχυση,
καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ οἱ «νέες» ἰδέες
νὰ κατορθώσουν νὰ ἐπιπλεύσουν περισ-
σότερο ἀπ' ὅτι πραγματικὰ τοὺς ἔπρεπε.
Ἐξάλλου, στὴν περίπτωσιν τοιαύτη, ὅς μὴ
μᾶς διαφεύγει πῶς ὁ θόρυβος ἀποτελεῖ
ἐναντὶ τοῦ ἀναγκαϊότερου παραγόν-
τος γιὰ τὴν διατήρησιν στὴ ζωὴ κάθε
νέας ἰδεολογικῆς σχολῆς, πὺρ μέσα τῆς
κρυβεῖ κατὰ τι τὸ σάτιο, τὸ ἀσυμπίδαστο
πρὸς τὰ συμπεράσματα τῆς ἀληθινῆς ἐπι-
στημονικῆς ἐρευνας, τὸ μεθοδολογικὰ ἀ-
σύστατο. Ἔτσι, λοιπὸν, προορισμός ἐστὶν
κάθε νέας ἰδεολογικῆς κατευδύνσεως γίνε-
ται ὁ αἰφνιδισμός τοῦ ἀνθρώπινου στο-
χασμοῦ μὲ τὴν δὴθεν οἰζοσπαστικότητά
τῶν ἀπόψεων τῆς πάνω σὲ θεμελιώδη
φιλοσοφικὰ προβλήματα, ἡ δημιουργία
ἐνὸς πνευματικοῦ κενάου, καὶ ὕστερα
πιά ἡ ἐμετάλλευσις τῶν συνθηκῶν πὺρ
ἡ ἴδια καλλιέργησε...

Ἡ ζημιὰ ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτὸ δὲ μπο-
ρεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν ἐλάχιστη. Εἴ-
ναι, βλέπετε, μοιραῖο, στὴν κάθε λογῆς
προσπάθεια, πὺρ ἂν καὶ εἶναι καταδικα-
σμένη ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἱστορίαν γιὰ νὰ
σβύσει, νὰ ἐκπληρώσῃ τὸν ἀντιδραστικὸν
ἱστορικὸν προορισμόν της: μ' ἄλλα λόγια
νὰ καθυστερεῖ τὴν πορεία μας πρὸς τὰ
ἐμπρός, νὰ μᾶς φέρει — ἔστω καὶ προ-
σωρινὰ — πίσω, προβάλλοντας ἀκόμη σ'
ἐμᾶς ζητήματα ἀρχαῖα καὶ καλλιεργήματα
τὸν σπορὸ τῆς ἀμφιβολίας γιὰ ὅτι εἶναι
πιά ἱστορικὰ ἀποδεδειγμένο.

Θ' ἀποτελοῦσε, λοιπὸν, φανερὴ ἐπιτο-
λαϊότητα ἀπὸ μέρους μᾶς ἂν εὐχὸν συνέ-
βαινε ν' ἀναπαυθοῦμε στὴ δύναμιν τῶν
ἰδεολογικῶν μᾶς θέσεων καὶ δὲν ἐπιδιώ-
καμε ν' ἀποκαλύψωμε τὸ ἀληθινὸ πνεῦμα
πὺρ κατέχει τὶς νέες αὐτὲς ἰδεολογικὰς
σχολάς, ὅπως ὁ ἐξιστασιαστικὸς καὶ ὁ
περσοναλισμὸς, πὺρ τείνουν νὰ λάβουν
προέχουσα θέση καὶ στὸ πνευματικὸ πε-
ρίγυρο τοῦ τόπου μας. Τοῦτο μπορεῖ νὰ
γίνει, καὶ ἂν ἀκόμη σήμερα εἰμᾶστε ὑπο-
χρεωμένοι ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ πράγματα νὰ
προβῶμε μόνᾳ σὲ γενικὴ μορφὴ παρ-
ατηρήσεις, χωρὶς νὰ δώσωμε τὴν ἀπαι-

τούμενη πληρότητα και το ανάλογο πλάτος στην κριτική ανάλυση των αντιλήψεων που διέπουν το οικοδόμημα των σχολών αυτών.

II

Αποτελεί πιά κοινό μυστικό πώς φιλοδοξία της κάθε σχολής είναι να προβάλει το δικό της σύστημα ιδεών με αξιώσεις απόλυτης πρωτοτυπίας πάνω σε ζητήματα άρχων και να επιβάλλει έναν νέο τρόπο θεώρησης των προβλημάτων που απασχολούν την ανθρώπινη σκέψη. Και στην περίπτωση του εξιστανσιαλισμού και του περσονναλισμού, συμβαίνει να έχουμε μία παρόμοια μορφή εκδήλωσης φιλοδοξίας παρά τις διαφορετικές περιορισμένες ομολογίες και αυτών των παθών της δεύτερης σχολής που πάνε να μάς εμφανίσουν τις ιδεολογικές τους άρχες σαν μία πλήρωση των κενών του φιλοσοφικού - ιστορικού συστήματος του διαλεκτικού ματεριαλισμού.

Συμβαίνει όμως πραγματικά ένα τέτοιας λογής αξιοσημείωτο γεγονός με τις θεωρητικές βάσεις των δυο αυτών σχολών που ανέτειλαν στον Γαλλικό ορίζοντα με διεκδικήσεις τόσο σοβαρές; ή πρόκειται αλλά και μόνον για μία νέα εκδοχή παλιών και αβυσσικών ιδεολογικών άρχων που η σημερινή νέα κοινωνία τις έχει συντρέψει τόσο θεωρητικά όσο και εμπραχτικά;

Για να το ελέγξουμε αυτό, είμαστε υποχρεωμένοι να εκθέσουμε, έστω και συνοπτικά, την μέθοδο εργασίας που χρησιμοποιείται για την εδραίωση των φιλοσοφικών αντιλήψεων των δυο αυτών σχολών. Και αρχίζουμε από την μέθοδο εργασίας της πρώτης σχολής, του εξιστανσιαλισμού, που έχει για άρχηγό της τον Ζαν-Πόλ Σάρτρ.

Είναι γνωστό πώς ο Γάλλος αυτός πολυπλευρής διανοητής δημιούργησε το φιλοσοφικό του σύστημα παίρνοντας από τον Δανό φιλόσοφο Kierkegaard το μεταφυσικό περιβάλλον της θεωρίας του και απορρίπτοντας το θερησκευτικό τμήμα που αποτελούσε μία συνηθισμένη μορφή προσπάθειας για την δικαιολόγηση ορισμένων άρχων. Ο ίδιος ο Σάρτρ ισχυρίζεται πως η κατά τρόπο άφηρημένο εξήγηση του ανθρώπου και του κόσμου σημείωσε παταγώδη αποτυχία και πως η ανάγκη να στηριχθεί ή έρευνα και η ερμηνεία πάνω στο συγκεκριμένο γεγονός έγινε πια αισθητή. Τό κατά πόσο όμως οι λόγοι αυτοί του Σάρτρ βρίσκονται σε συνέπεια με την μέθοδο που χρησιμοποιεί για την θεμελίωση του φιλοσοφικού του οικοδομήματος, είναι αρκετά αμφισβητήσιμο. Γιατί ο Σάρτρ καταλήγει στην παραδοχή της «υπαρξης», σαν θεμελιακού και βασικού παράγοντα ερμηνείας του ανθρώπου, ύστερα από μία «άφραση» — αυτό μήπως δεν μάς θυμίζει λίγο την Καντιανή μέθοδο εργασίας που καταλήγει στον διαχωρισμό των εννοιών σε a priori και a posteriori; — όποτε η «υπαρξη» χάνει πια κάθε νόημα σαν πραγματικού γεγονότος και μεταβάλλεται σε μία απλή και αυθαίρετη σύλληψη του νου. Πρόκειται με άλλα λόγια για ένα καθαρό παιχνίδι λέξεων που ο Σάρτρ το χρησιμοποιεί κατά τον τελειότερο τρόπο για να προκαλέσει την εντύπωση πως η αφετηρία του συστήματος του δεν βρίσκεται στον άφηρημένο κόσμο των ιδεών, αλλά στον άπτο και συγκεκριμένο κόσμο.

Κατά έναν τέτοιον είδους λοιπόν τρόπο εννοώντας την «υπαρξη» ο Σάρτρ και οι όπαδοί του, είναι μοιραίο ν' ακολουθήσουν τον ίδιο αυθαίρετο τρόπο εργασίας και στην πάρα - πέρα πορεία της έρευνάς

τους. Ο άνθρωπος, μάς λένε, αποτελεί ένα καθαρό συμπτωματικό γεγονός, ένα δν ριγμένο μέσα στον κόσμο δίχως καμιά φανερά αιτία, σε μιάν ορισμένη ιστορική στιγμή, και δεν υπάρχει τίποτε, ούτε το επίγειο ούτε το έπουράνιο (μήν ξεχνάμε πως ο Σάρτρ προβάλλει και με αθεϊστικές αξιώσεις το φιλοσοφικό σύστημά του), που θα ήταν ικανό να επηρεάσει την ύπαρξή του. Ο ίδιος ο Σάρτρ μάς λέει ότι «κάθε τι που υπάρχει, γεννιέται δίχως αιτία, παρατείνεται από αδυναμία και πεθαίνει από σύμπτωση». Η ακόμη ότι «ο άνθρωπος είναι ένα άχρηστο πάθος».

Ολ' αυτά δεν έχουν, φυσικά, άλλης λογής επιδίωξη από το ν' αποτελέσουν το δικαιολογητικό βάθος της απόλυτης ελευθερίας του ανθρώπου, που αποτελεί το Α και το Ω της όλης θεωρίας του εξιστανσιαλισμού. Έφ' όσον ο άνθρωπος θεωρείται από τους όπαδούς του σαν ένα άπλο σύνολο πράξεων — εκείνων που έκανε κι' εκείνων που θα κάνει — είναι αυτόν οπότε πως κι' άλλης μορφής παρότρυνση από την δράση δεν θα μπορεί να υπάρχει.

Λοιπόν, συμβουλευόμενοι οι όπαδοί του εξιστανσιαλισμού μ' όλη την σοβαρότητα που αρμόζει σε τέτοιον είδους περιστάσεις, για σένα τον με κεφαλαία γράμματα ΑΝΘΡΩΠΟ δεν υπάρχει άλλου είδους προορισμός από την δράση, από τον δίχως όρια και δίχως αντικειμενικό βάθος άγωνα, που πηγάζει ελεύθερα από την θέλησή σου και δίνει νόημα στην ύπαρξή σου. Να ενεργείς και να μην πολυσκοτίζεσαι αν αυτό που «κάνεις» έχει ή όχι κάποια έννοια, κάποια σημασία για την κοινωνική ομάδα όπου ζεις. Ό,τι θα μπορεί να σ' ενδιαφέρει είναι η πράξη σου ν' αποτελεί καθαρό προϊόν της θέλησής σου. Αυτό και τίποτ' άλλο. Μόνον με τον τρόπο αυτόν θ' αποδείξεις πως είσαι ελεύθερος, πως είσαι κύριος του εαυτού σου...

Με όλα όσα είπαμε δείχνεται αρκετά φανερά, νομίζω, πως ο εξιστανσιαλισμός αν αποτελεί — όπως τον χαρακτηρίζουν μερικοί — έκφραση της πολυμορφης αναρχίας ενός κόσμου που πεθαίνει και που τον αντιπροσωπεύει συνάμα, άλλο τόσο αποτελεί και προσπάθεια για μία φιλοσοφική δικαίωση και ενίσχυση της αναρχίας αυτής. Καταβάλλει άπεγνωσμένες προσπάθειες για να ενισχύει την κλονιζόμενη θέση της έγκεντρικά κινούμενης ανθρώπινης μονέδας και να μάς πείσει, κατά διαφορετικό τρόπο και με μία σειρά αληθινά πρωτότυπων μα και ύπουλων συλλογισμών, για τα κακώς έχοντα πως καλώς έχουν. Η ακόμη, θά μπορούσαμε να πούμε, πως πάει να δώσει ύψος και μέγεθος μεγαλύτερο σ' αυτά τα κακώς έχοντα. Ουσιαστικά και κατά βάθος τίποτε νεότερο δεν μάς λέει ο εξιστανσιαλισμός απ' ό,τι μάς είπαν ήδη άλλες προγενέστερες του φιλοσοφικές σχολές που κινήθηκαν όπως κι' αυτός στ' άχναρια του ιδεαλισμού. Άγνοώντας την κοινωνική πραγματικότητα και μεταβάλλοντας τον άνθρωπο σ' ένα ιδεατό δν, καταλήγει μοιραία σε λύσεις εξωπραγματικές, άπιδανες και αυθαίρετες.

Αραγες όμως ο περσονναλισμός, το άλλο τούτο σκέλος της σύγχρονης νεωτεριστικής κίνησης, μάς δίνει άλλης μορφής καλύτερες λύσεις; Ας δούμε.

III

Τί μάς προβάλλει. "Αν και για να μάθει κανείς κάτι τέτοιο στην περίπτωση όποιας άλλης σχολής είναι πάντα υποχρεωμένος να προβάλει σε μιάν έκθεση των άρχων της, όσο θά είναι δυνατό ανάλυτική, στην σχετική όμως περίπτωση του περσονναλισμού τα πράγματα

άπλουστεύονται σε ικανό σημείο. Κι' αυτό, γιατί ο περσονναλισμός θαρρετά, θά μπορούσε να πει κανείς, και συγκεκριμένα δίνει τον χαρακτήρα των θέσεων που πάει να λάβει.

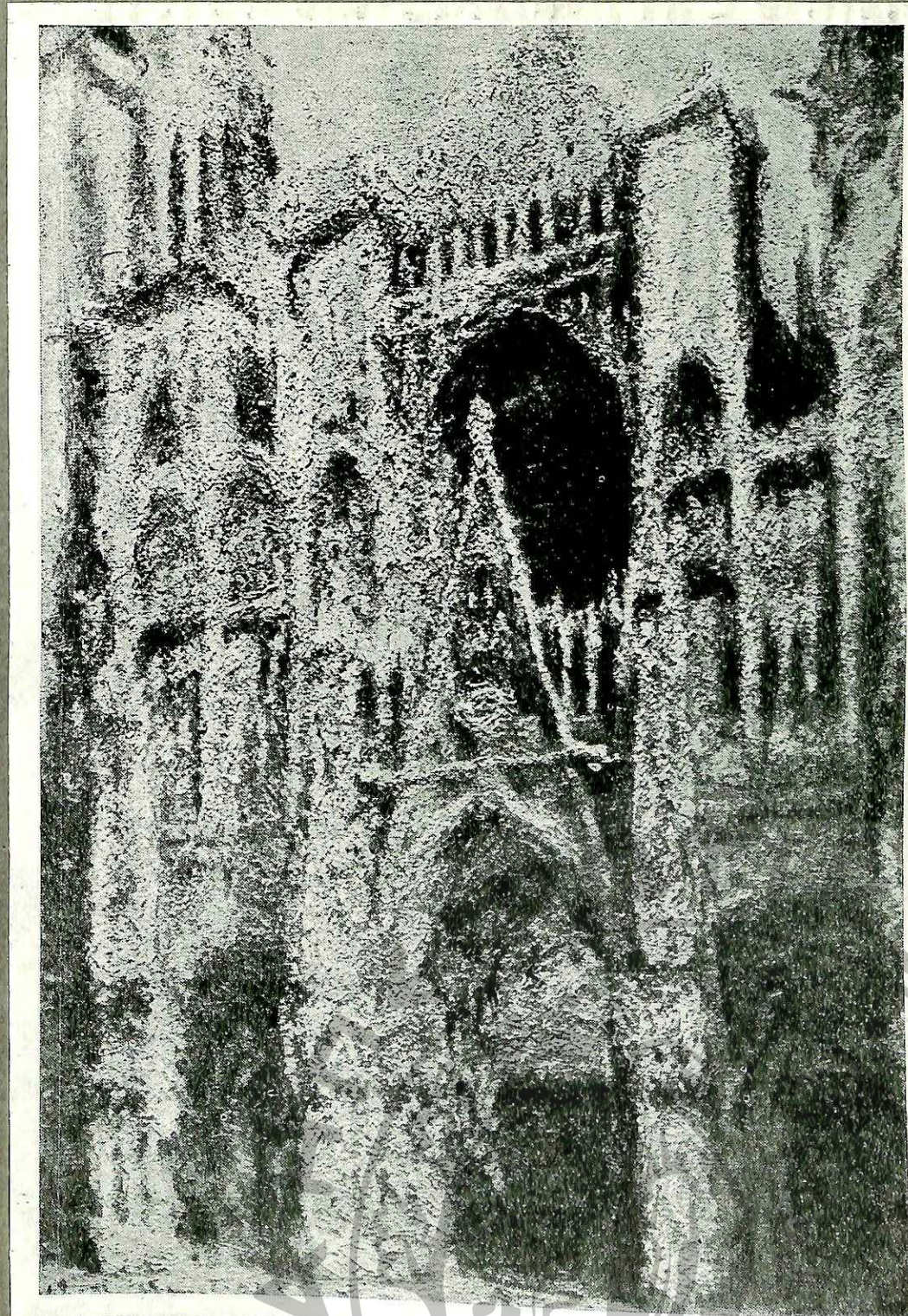
Σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του ή υπεροχή των προσωπικών αξιών μέσα στον ανθρώπινο κόσμο αποτελεί κάτι το αναμφισβήτητο, και ή διατήρησή της στο μέλλον, κάτω από διαφορετικές κοινωνικές συνθήκες, αποτελεί μιάν ακατάλυτη ανάγκη. Αντίθετα πάλι, ο ατομικισμός διακρίνεται για την προσωρινότητά του, άρα είναι καταλυτός, αλλά τόσο αυτός όσο και ή «τυραννική» ευνομία (1) είναι δυο ανταγωνιζόμενες απαιτήσεις της ζωής σημαντικά επικίνδυνες για τον άνθρωπο. Ο συμβιβασμός των δυο αυτών ανταγωνιζόμενων απαιτήσεων, που εξάλλου είναι δυνατός, αποτελεί το κύριο μέλημα του περσονναλισμού, με άπώτερη επιδίωξη την διάσωση και δικαίωση της «έννοιας του προσώπου» από τους λογής λογής κινδύνους που το περιβάλλουν.

Έδώ είναι εύκολο ν' αποκαλύψει κανείς την βασική πλάνη που χαρακτηρίζει τις αντιλήψεις του περσονναλισμού ως προς την προσωπικότητα μέσα στο ιστορικό γίγνεσθαι, καθώς και την αντίφαση των θέσεων του σε συσχετισμό με την πίστη των όπαδών προς μία νέα, άταξική κοινωνία.

Ο περσονναλισμός επιμένοντας πως ή «έννοια του προσώπου» κινδυνεύει τόσο στην περίπτωση της κοινοτιστικής συσσώρευσης (του κολλεκτιβισμού με άλλα λόγια) όσο και στην περίπτωση του ατομικού συστήματος, απομακρύνεται από τα όρια του άγνου ρεαλισμού και πλησιάζει τις κλίμακες του τυφλού και αυθαίρετου ιδεαλισμού. Άγνοεί την σπουδαιότητα του αντικειμενικού ιστορικού βάθρου για την ανάπτυξη των πνευματικών αξιών και για την μορφική εκδήλωση της προσωπικότητας, και επιχειρεί να επιβάλλει εκ των άνω μέτρα ασφαλείας και προστασίας του προσώπου. Γιατί ένα από τα δυο όφειλει να δεχτεί ο περσονναλισμός: είτε ότι υπάρχει ένα αντικειμενικό βάθος, που με την ιστορική μεταβολή του επηρεάζεται και ή αντικατάσταση της μιάς μορφής προσωπικότητας με μιάν άλλη, φυσικά άνωτερη, είτε ότι το αντικειμενικό βάθος που καθορίζει την μορφή της προσωπικότητας δεν υπάρχει, όποτε είναι υποχρεωμένος να υιοθετήσει την ιδεαλιστική άποψη του ζητήματος. Ο περσονναλισμός όμως, κατά βάση και όπως ισχυρίζεται, δεν δέχεται ούτε την μία απόλυτα λύση ούτε την άλλη. Θέλει να μετεωρίζεται ανάμεσα και στις δυο, με φυσικό αποτέλεσμα έχει όπου εκδηλώνει τον θαυμασμό και την πίστη του προς την μέθοδο του διαλεκτικού ματεριαλισμού νά στρέφει το βλέμμα του και προς την πλευρά του θερησκευτικού ιδεαλισμού και ν' αναμένει την άφιξη του «φιλόσοφου - οδηγητή» που θά σώσει τον κόσμο, μά ιδίως το πρόσωπο, από την καταστροφή...

Άληθινά αξιοπερίεργο είναι και τούτο ακόμα που συμβαίνει με τον περσονναλισμό: Ένώ από το ένα μέρος ισχυρίζεται πως κινείται μέσα στα πλαίσια του ρεαλισμού και στα όρια της ιστορικής πραγματικότητας, από το άλλο μέρος αξιώνει σαν κίνημα την σύνδεση της «έπιχειας επανάστασης με την πνευματική», χωρίς τη φυσία της μιάς χάρι της

(1) Βλ. «Τό μικρό μανιφέστο του περσονναλισμού» που δημοσιεύτηκε στο 10ο φύλλο (Δεκέμβρης του 1948) του «Αίωνα μας».



CLAUDE MONET :

“Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΤΗΣ ΡΟΥΕΝ,”

27

ράτσης, τη ζωγραφική του σκιοφωτισμού, είναι επόμενο, ότι θα πρέπει να μοχθήσει ο ίδιος για μια σωστή αφετηρία. Στις απλοποιήσεις του δεν πρέπει να βιάζεται. Η περιοχή που κινείται, χρειάζεται στοχασμό και σκέψη. Το αν στα φωτεινά ή στα σκούρα μας θα κρατήσουμε τα ζεστά ή τα κρύα, το πιά χρώματα έχουν φτωχές ή πλούσιες τονικές ικανότητες, είναι τα υπ' όψη του προβλήματος που πρέπει να λύσει το ότι έχει εγκαταλείψει το παλιό, είναι κάτι. Άλλα το καινούργιο χρειάζεται και γνώση και πείρα: ως επιμένει να σταθμίζει και να δοκιμάζει. Τεχνική, στην τέχνη, κατά τα τρία τέταρτα θα πει πείρα: κιότι είναι ακόμα γνώση πρέπει να ξαναδοκιμασθεί. Από τούτη την πλευρά, της τεχνικής συνείδησης, είναι ο πιο προχωρημένος. Στην ίδια περιοχή περίπου κινείται και ο Φαεινός αλλά με κάποιες αδυναμίες, που τον εμποδίζουν να ολοκληρώσει, με συνέπεια, τον πίνακά του: πρέπει ίσως, πρὸς το παρόν, να τον μικρίνει, περιορίζοντας τις επιδιώξεις του. Δε νομίζω ότι θα μπορούσε να μιλήσει κανείς διαφορικά εξετάζοντας την εργασία του

Μόσχου. Απ' αυτή σημειώνουμε το «ἀπόγευμα» της Μυκόνου. Ο Θ. Βασιλείου είναι ο μοναδικός γλύπτης της ομάδας. Το έργο του λίγος, αλλά σεμνό. Στα δυο μάρμαρά του δείχνεται κάτοχος της τεχνικής του. Τόσο σε κενό που διατηρεί κάποια ανάμνηση του Κ. Δημητριάδη, όσο και στο άλλο — κεφάλι επίσης παιδιού, — όπου το σχέδιό του είναι πιο καθαρό και γλυπτικότερο. Τελειώνοντας, ως μας επιτρέπει να σημειώσουμε τη σεμνότητα και το ανώτερο ήθος που η πρώτη εμφάνιση της ομάδας τούτης, που την έκανε ακόμα χαρακτηριστικότερη, ή αντιπαράβολή της, με τους ξενόφερτους θορύβους.

ΣΤΡΑΤΗΣ ΔΟΥΚΑΣ

Υ. Σ. Για τους υπαινιγμούς των «ελεύθερων» σκοπευτών του «Αρμού», για έκδηλο φθόνο «ἀποτυχόντων» (sic) υποψηφίων» δηλώνει ο υποφαινόμενος ότι ενήργησε προσφέροντας μια λαμπρή ευκαιρία στην υπέρσπιση του «Αρμού» ν' απαντήσει άμεσα. Για να μπορούσαμε και μετς να τα ποίμεν μια και καλή, κι απ' την καλή κι απ' την άποψη. Αυτό έλειπε! να παραδο-

θεί βουβά και αδιάμαρτύρητα το μέλλον της τέχνης αυτού του τόπου, στους «οφίστες» και στους «χαλητζήδες». Έτσι ίσως μας θυμεί έστω και άργα, η ευκαιρία να εξευμενίσουμε τη μακάρια σκιά του Ζαχ. Παπαντωνίου — στερνή μου γνώση να σ' είχα πρώτα — που σε άθώωτη περίπτωση, πρώτος, από τότε, μίλησε για «ανομιμούς» και «ταπητουργία», μα και την ανάγκη «άστυνομίας» για τη προστασία του κοινού, αισθητικής μορφής, βέβαια, και όχι πολιτικής, που τόσο θα καλάρεζε σε κάποια από τα παληκαρόπουλα του «Αρμού». Ως πρὸς τὰ «Πανοράματα», που μάς προσκαλούν, δὲς της ημέρας, να δοῦμε τί γίνεται και εἰς τὰς Εὐρώπας που χαλά ο κόσμος, με τη «Σχολή» του Παρισίου — όπου, κατά «Πλούταρχον», περνώντας την Ψίδα του Θριάμβου το άκέφαλον σῶμα του Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, ανταλλάσσει με το τρικαντό του Μεγάλου Ναπολέοντος, ἐπὶ της άκμης του Πύργου του Αἵφελ, τούς άποχαιρετισμούς των θυσάνων της περικεφαλαίας του, — έχουμε να παρατηρήσουμε ότι, ἄλλα τὰ μάτια του λαγου κι ἄλλα της κουκουβάγιας, μ' ὅλο που μπορούν και να παραμοιάζουν, από ένα ἄλλο, ὅμως, σημείο ὁράσεως.

Σ. Δ.

Ο Pablo Manés, γλύπτης και διπλωμάτης έφτασε, στην Αθήνα

Πριν από λίγες μέρες μαθαίναμε τυχαία πὸς ὁ ἀργεντινὸς γλύπτης Pablo Manés είχε διοριστεί Γενικός Πρόξενος της χώρας του στην Ελλάδα.

Το ὄνομα του δὲ μάς ήταν άγνωστο, και από μερικές κριτικές που είχαμε διαβάσει, τὸ έργο του είχε κινήσει από παλιά τὸ ενδιαφέρον μας. Γι' αυτό σπεύσαμε να πᾶμε να τὸν γνωρίσουμε.

Ένα πλατύ, ήρεμο, ανοιχτόκαρδο χαμόγελο, ένα βλέμμα ἴσιο με κάποια ποιητική μελαγχολία, καίθευτική, τραγουδιστή φωνή. Είναι από τούς ανθρώπους που νιώθεις άμέσως φίλου. Του ἐξηγῶ τὸ σκοπὸ της επίσκεψής μας και ἡ συνομιλία πολὺ γρήγορα γίνεται φιλική. Ο διπλωμάτης εξαφανίζεται και μένει ὁ ἄπλός δημιουργὸς που χαίρεται να μιλήσει — με πόση ταπεινοφροσύνη για τὸ έργο του.

Ο Pablo Manés, ἀφοῦ γύρισε σχεδόν ὅλη την Εὐρώπη, τὸ 1920 καταλήγει στὸ Παρίσι

όπου εργάζεται στὸ ἀτελιέ τοῦ Μπουρντέλ.

Στὰ 1924 ἐκτετεί στους «Ἀνεξαρτήτους» έναν «Κυθαριστὴ» που τραβάει την προσοχή για τὸ συνθετικὸ πνεῦμα της ἐκτέλεσης. Πρέπει ὅμως να ξαναγυρίσει στην πατρίδα του. Για να παραμείνει ὅμως, ὁ Μπουρντέλ, που ἐκτελοῦσε τότε μὴ προτομή τοῦ προέδρου Ἀλβέρ, κατορθώνει να τὸν διορίσει ἀκόλουθο στην Ἀργεντινὴ Πρεσβεία τῶν Παρισίων. Κ' ἔτσι ὁ Manés γίνηκε διπλωμάτης και καλὸς διπλωμάτης καθὼς φαίνεται, ἀφοῦ τὸ 1947 διορίζεται Γενικός Πρόξενος στὸ Ὁσλο.

Γιὰ τὸ έργο του ὁ γάλλος τεχνοκρίτης Λέων Ντεγκάν γράφει τὰ ἀκόλουθα:

«Τὸ έργο τοῦ Manés ἔχει δυὸ βασικές τάσεις που ἐξελίσσονται παράλληλα: έρευνα γύρω ἀπὸ τὰ προβλήματα τοῦ ὄγκου που τὸν θέλει βαρὺ και συγκεντρωμένο και προσπάθεια να κατακτήσει τὸ κενὸ (espace aérien). Στην πρώτη τάση οἱ φόρμες ἀκουμποῦν μ' ὅλο τους τὸ βάρος πάνω στὸ έδαφος. Στη δεύτερη ἀνυψώνονται και παίζουν με τὰ κενὰ που περικλείουν και τούς δίνουν πλαστικές ἔννοιες».

Παντελὴ Ε. Χ. — Βασιλείου: «Φιλοσοφικοί Στοχασμοί», Ἀθήναι 1949.

Ρένου (Ἀποστολίδη): «Ποιητικά Γράμματα», Ποιήματα, Ἀθήνα 1949.

Μαργαρίτας Λυμπεράκη: «Ο ἄλλος Ἀλέξανδρος», Μυθιστόρημα. «Ἀετὸς» Α. Ε. Ἀθήνα 1950.

Ἀντὼν Δεκαβάλλε: «Ἀκίς», Ποιήματα. «Λογοτεχνικὴ Γωνία», Ἀθήνα 1950.

Ἐλευθερίου Γ. Πρεβελάκη: «Ἡ ἐκστρατεία τοῦ Ἰμπραήμ Πασά εἰς τὴν Ἀργολίδα», Ἱστορικὴ διηγήσις. «Ἀετὸς» Α. Ε. Ἀθήνα, 1950.

Ἀργύρη Κωστέα: «Ἡ μπαλάντα της Λενιδίς», Ποιήματα. Ἐκδ. «Τὰ Πειραϊκὰ Χρονικά», 1950.

Ἡλίας Καμπίτη: «Φῶς μέσα ἀπὸ τὶς γρίλιες», Ποιήματα 1949.

★

Περιοδικὰ που λάβαμε:

Νέα Ἑστία — Νέοι Ρυθμοί — Ἀστυνομικὴ Ἑπιθεώρησις — Μορφές, Θεσσαλονίκης — Κυπριακὰ Γράμματα — Ἐπιθεώρησις, Πόλης — Τέχνη, Πόλης.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Σάκ. Νικ. Λεωφ. Κων/λεως 263 Ἐνταῦθα. — Φαίνεστε ἀρκετὰ ὥριμος κιόλας. Περάσετε ἀπὸ τὰ Γραφεῖα μας να τὰ ποίμε ἀπὸ κοντά: 12-1 π.μ. και 6.30-7 π.μ.

Στ. Κετα. — Κρατοῦμε τὸ «κάτι περίεργο» και ἀπὸ τὶς μεταφράσεις τὸ ποιήμα της Kosselli. Τὸ πεζογράφημά σας εἶναι στὴ διαθεσὴ σας. Τίνος εἶναι; Ξαναγράφετέ το καθαρά κι' ἀπὸ τὴ μὴ ὀψη τοῦ χαρτιοῦ. Τὸ τυπογραφεῖο θὰ μάς τὸ γύριζε πίσω.

Κ. Μ. Βελ. Ἐνταῦθα. — Μείνετε ἡσυχος. Ο κ. Δ. οὐδεμίαν ἀσχέση ἔχει με τὸ περιοδικὸ που ἀναφέρετε. Οἱ ἐργασίες του που εἶδατε ἐκεῖ εἶναι ὅλες παλιές και ξαναδημοσιευμένες. Ἡ κ. Ζ. Κ. μένει στὴν Θεσσαλονίκη Ἡ κ. Ἀγ. Χ. θὰ εἶναι τακτικὴ συνεργάτις μας ἀπὸ τὸ Μάρτιο κ' ὕστερα.

Γ. Παντελ. Ἐνταῦθα. — Εὐχάριστη ἐκπληξη ἡ ἀναβίωση τοῦ Πορφύρα στους στίχους σας. Βρίσκεστε στὴν ἀρχὴ ἀκόμα. Συνεχίστε! εἴμαστε στὴ διάθεσὴ σας.

Ἀλ. Βαρ. Στρατιωτὴν (!) — Βρίσκεστε ἀκόμα στὸ στάδιο της ἐπώασης. Συνεχίστε.

Ἰωάν. Καρ. 401 Σ. Ν. — Ἡ περίπτωσή σας μάς συγκίνησε ἐξαιρετικά. Νὰ εἶστε βέβαιος πὸς θὰ βρισκόμαστε πολὺ κοντὰ σας. Γιὰ τὰ καλὰ λόγια σας εὐχαριστοῦμε πολὺ. Τὰ ποιήματά σας, ὅμως, εἶναι ἀκόμα πολὺ πρωτόλεια. Γράφετέ μας πάντα και στέλνετέ μας τούς στίχους σας. Θὰ εἴμαστε στὴ διάθεσὴ σας.

Γ. Μυρ. Ν. Φάλ. — Βρίσκεστε στὴν ἀρχή. Διστάζετε ἀκόμα να πάρετε ἕνα δρόμο. Πάντως ὁ Δροσίνης κ' ἡ στιχουργικὴ ἀσυνείδησά τοῦ «Γύρισε πίσω» δὲν συμβιβάζονται.

Βάσ. Γιούργ. — Μὴ δίδετε περισσότερὴ σημασία ἀπ' ὅσην ἔχει στὸν Πέτρο Ζητουνιάτη σάν ποιητὴ. Ἡ φυσιοκρατεία που δείχνουν οἱ στίχοι σας θὰ μπορούσε να ἀξιοποιηθεῖ σάν στοιχεῖο ποιήσεως, ὅχι ὅμως κατὰ τρόπο εἰκονοπλαστικό. Τὰ δυὸ τελευταῖα σας, «Οὐράνιο τόξο» και «Ἡ κάπα τοῦ βουνοῦ», πολὺ πιὸ ὥριμα ἀπὸ τὰ πρώτα. Νὰ εἶστε πιὸ σύντομος, πιὸ οὐσιαστικός. Θὰ θέλαμε να δοῦμε νεότερά σας.

Χ. Μπ. Ἐνταῦθα. — Τὸ διήγημά σας καλὸ, περάστε ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας.

Κ. Παρ. Ἐνταῦθα. — Περιμένουμε.

Βιβλία που λάβαμε:

Κώστα Κοτζιά: «Ο Γέρο Ζαγορης». Δράμα σε 3 πράξεις και 6 εἰκόνες. Ἐκδοση Λογοτεχνικῆς Γωνίας.

Πάνου Φύλλη: «Τσιριγώτικα». Σειρά τρίτη. Ἐκδόσεις Α. Καραβία.

Γιώργη Σακραντή: «Λαῦριο». Σύνθεση. Ἐκδοση «Πειραϊκῶν Χρονικῶν».

Πέπου Μ. Σακκή: «Πικρές ἀλήθειες». Διηγήματα. Ἐκδόσεις Ἰκαρος.

Στάθη Μαρά: «Ἀσυμφωνία τοπείου», Ποιήματα. Ἀθήνα 1950.

Ρένας Καρθάιου: «Τὰ πουλιά της Ἰερικῶ». Ποιήματα. Ἀθήναι. «Ἰκαρος».

Ἀνωνύμου τοῦ Ἑλλήνος: «Ἑλληνικὴ Νομαρχία, ἥτοι λόγος περὶ ἐλευθερίας». Φιλολογικὴ ἀπομνημείωση (κείμενο - σχόλια - εἰσαγωγή) Γ. Βαλέτα. Μελετήματα Ν. Α. Βέη, Μ. Σιγούρου. Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Πηγῆς, 1949.

Γιάννη Μαγκλή: «Πορεία στὸ βοῦρκο», διηγήματα. Ρόδος, 1949.

Βασίλη Φράγκου: «Εἰσαγωγή στὸν Περσονναλισμό», Δοκίμιο. Θεσσαλονίκη 1949.