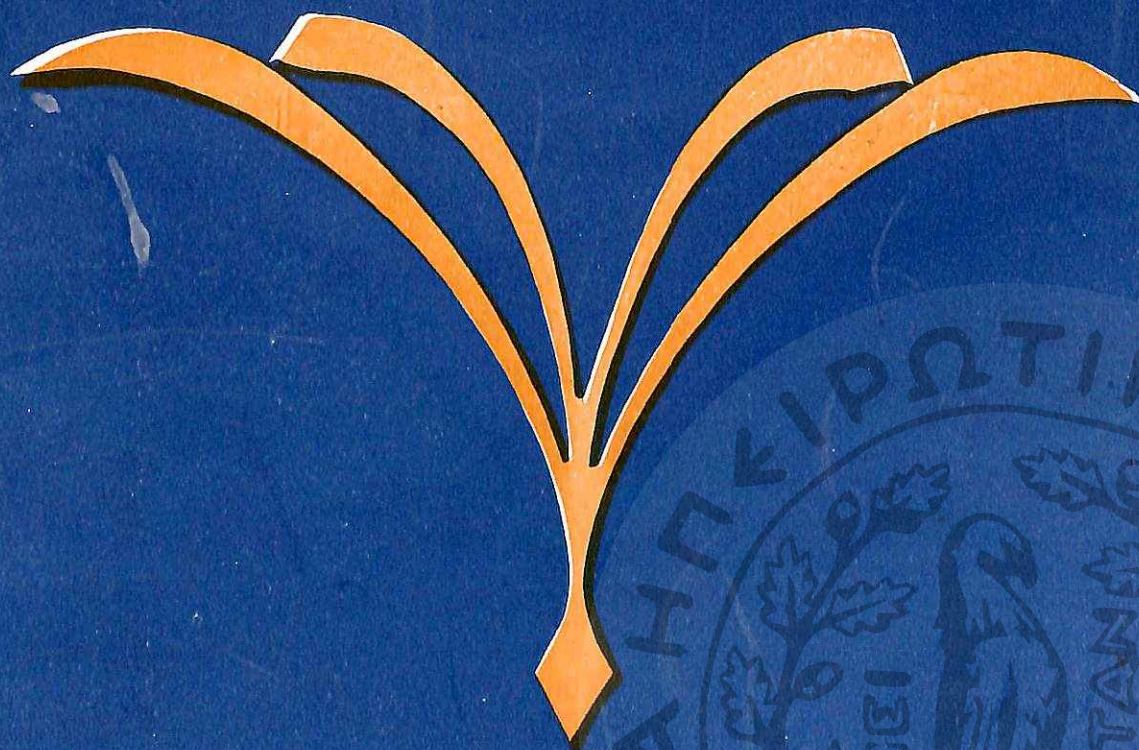




ΑΙΩΝΑΣ

ΜΑΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΑΙΩΝΑΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΘΗΝΑ

ΜΑΪΟΣ 1950

ΦΥΛΛΟ

5

(39)

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΟΔΟΣ ΜΑΡΝΗ 26 - ΑΘΗΝΑ

Συνδρομές: Έσωτερικόν: Έτησίαν: δραχ. 36.000 - Έξάμην: δραχ. 18.000

Έξωτερικόν: Έτησίαν: Δολλάρια 10, Λίρες 3.

Χειρόγραφα: Κώσταν Δαρρίγον • Εικόνες - Σχέδια: Σπύρον Βάρλαν • Αρχιτεκτονική ύλη: Σόλ. Κυδωνιάτην

Έμβάσματα - Παραγγελίες: Σ. Βάρλαν (Μάρνη 26 - Αθήνας).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΝΤΡΕΑΣ ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ	Όπως ό ύπνος — Άλλοτε τὰ ρείκια — Πέντε δάχτυλα κρασί (ποίημα)
ΓΙΩΡΓΗΣ ΚΟΤΣΙΡΑΣ	Πίσω άπ' τὰ δέντρα (διήγημα)
ΤΙΜΟΣ ΜΑΛΑΝΟΣ	Άλέξαντρος Παπαδιαμάντης (μελέτη)
ΛΕΦΤΕΡΗΣ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ	Έπανάληψη (ποίημα)
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ	Σχεδιάσμα εισαγωγής στην ιστορία του Θεάτρου (μελέτη)
ΛΕΦΤΕΡΗΣ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ	Άδυναμία (ποίημα)
Γ. Ξ. ΣΤΟΓΙΑΝΝΙΔΗΣ	Δέηση για τούς άρρώστους (ποίημα)
ΤΩΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗΣ	Η επίδραση της γιαπωνέζικης ξυλογραφίας στη γαλλική ζωγραφική του 19ου αιώνα (μελέτη)
Γ. Ξ. ΣΤΟΓΙΑΝΝΙΔΗΣ	Έμεινα όλη τη νύχτα... (ποίημα)
Δ. Κ. ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ	Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ό ποιητής (μελέτη)
ΓΙΟΒΑΝΝΙ ΡΑΡΙΝΙ	Ένας ξοφλημένος άνθρωπος (μεταφ. Κ. Λασσιθιωτάκης)

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΑΛΚΗΣ Ν. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ	Ντεκάρτ (μελέτη)
ΖΩΗ ΚΑΡΕΛΛΗ	Η «Σιωπή» του Άρη Δικταίου (μελέτη)
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ	Θέατρο Η «Τρικυμία» του Σαίξπηρ — Η «έαρινή έορτή του Διονύσου»
ΚΛΕΑΝΔΡΟΣ ΚΑΡΘΑΙΟΣ	Βιβλία Τρία ποιητικά βιβλία
ΚΩΣΤΑΣ ΑΒΡΑΜΟΠΟΥΛΟΣ	» Άντώνη Δεκαβάλλε: «Άκις»
ΑΡΙΣ ΔΙΚΤΕΟΣ	» André Dhôtel: «Les chemins du long voyage» — Dieter Bassermann: «Am Rande des unsagbaren»
ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΣΤΕΡΙΑΔΗΣ	Μουσική Τρίο Άθηνών — Κρατική Όρχήστρα - Χορωδία Άθηνών
ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ	Κινηματογράφος «Δοσ» ήμιν σήμερα — Είδα τό «Δολοφόνο»
ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ	Intervista με τόν Inghilleri
	Άλληλογραφία — Νέα βιβλία

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΑΠΑΡΤΗ	Άττική
ΠΗΝΕΛ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ	Ό Ταχυδρόμος

ΕΝΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Α. ΠΟΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ	Τουρκολίμανο
ΦΙΛΟΛΑΟΥ ΤΛΟΥΠΑ	Λαρισινή
TOULOUSE - LAUTREC	Χάβρη. Στο Στάρ
EDGAR DEGAS	Οι σιδερώτριες
CLAUDE MONET	Η γιαπωνέζα
HIROSHIGE	Άποψη του Φούγι
ΣΤΥΛΟΥ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ	Κοπέλλα με γαρύφαλο
ΒΡΑΣΙΔΑ ΤΣΟΥΧΛΟΥ	Κυνήγι
Α. ΒΑΣΙΛΙΚΙΩΤΗ	Μεριστός (Αΐγινα)
ΓΕΩΡΓΙΟΥ Π. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ	Στό Θεάτρο
ΗΒΗΣ ΜΑΚΡΙΔΟΥ	Πώς βγαίνουμε από τη τάξη όταν τό άπόγευμα έχουμε σινεμά
ΦΛΩΡΟΥ - ΠΟΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ	Φιγούρα (Σύνθεση)
Δ. ΓΙΟΛΔΑΣΗ	Πηνεϊός πλημμυρισμένος
Κ. ΚΛΟΥΒΑΤΟΥ	Inghilleri (φωτογραφία)
Τ. ΧΡΥΣΟΧΟΕΙΔΟΥ	Άρ. Μεθενίτης
ΜΑΝΟΥΣΗ	Αύγη
ΠΟΛ. ΡΕΓΚΟΥ	Αύγη
	Τό παιδί με τό κίτρινο καπέλλο

"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-ΜΑΪΟΣ 1950

ΧΡΟΝΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ

ΦΥΛΛΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΑΡΧΕΙΟΥ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ

ΔΩΡΕΑ

ΗΜΕΡΟΜ.

ΑΡΙΘ.

11762



Α. ΠΟΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ

(Άπό τήν Έκθεση Όμάδος Ζωγράφων και Γλυπτών)

ΤΟΥΡΚΟΛΙΜΑΝΟ

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ 129

ΟΠΩΣ ὁ ὕπνος θέλει

γεία σας πουλιά νερά κοιμάμενα τρελλές καλαμποκιές
μεγάλα τρεχαντήρια θυμωμένα
κόκκινα σύννεφα στά βράχια τῆς Ἐρμούπολης
ιδέες ἀπ' τὴν ἀρχὴ τοῦ κόσμου ἀλήθειες,
πῆρα τὴ μαύρη ὄψη τοῦ ὄνειρου.

Κάποιος ἄλλος ὄχι ἐγὼ κάποιος μαρμάρινος ἥρωας
πολύξερος βιολόγος ἐπαγγελματίας τῆς Νίκης χειρουργός
[ἱερωμένος
με βυσσινὰ φορέματα σεμνὸς καθηγητὴς τοῦ ἐμπορικοῦ
[δικαίου

ποὺ προσφωνεῖ τοὺς σπουδαστὲς ἀναδεύοντας μυρτιές
[καὶ σημαίες
κάποια βασίλισσα τῆς καλλονῆς κι' ὄχι τὸ σκυλίσιό σου
ποὺ ὅμως τ' ἀγαπᾷ
[πρόσωπο

κάποιος ἀρχαῖος δημαγωγὸς
ἐρασιτέχνης ψαῖς τὸ καλοκαίρι στά νησιά
κάποιος πολυμήχανος Ὀδυσσεύς
δράκοντας τῆς βιομηχανίας τῶν παπουτσιῶν.

Κάποιος ἄλλος ὄχι ἐγὼ.

Νὰ γίνω καλοχτισμένος μῶλος

γιὰ τὶς μικρὲς βάρκες τῶν πεθαμένων ἐρώτων
ἢ γιὰ κόττερα λημονημένων βασιλιάδων
σκάλα γιὰ τὶς χοντρές μαοῦνες μὲ τὴν καρβουνόσκηνη
ἢ γιὰ τὰ ξεμπαρκέρουν Νάυαρχοι ποὺ καταπόντησαν
[μεγάλα σκάφη

γοῦνα πελεκητὴ γιὰ τὰ χρυσόψαρα τῆς ἀγάπης
ἢ ἐξέδρα μουσικῆς χρυσοντυμένων μεραρχῶν
παίζοντας ἀντικρὺ στὴν Αἴγινα θούρια θανάτου
νὰ γίνω μαύρη περιπολοῦσα σὲ γετὸ τζαμί
χελιδονοφωλιά σὲ κόχη καμπαριουῦ
μεγάλη ἐπιγραφή σ' ἐμπορικὸ

ΑΛΛΟΤΕ ΤΑ ΡΕΙΚΙΑ

ΣΤΑ ρεϊκία φωλιάζει ὁ καιρὸς ποὺ ξεγύστισαι
ἀπὸ τὰ μαλλιά μας σὰ χιόνι σὲ νύχτες χειμῶνων
στά ρεϊκία κουρνιάζει καὶ κλαίει ὁ χαμένος στρατιώτης
καπνίζοντας ὄνειρα φαντάσματα φίλων μετρώντας πληγὲς
στά ρεϊκία μυλάει μαλακὰ τὸ ποτάμι ξαπλώνει γυμνὸ τὸ
[παιδί

σὰν καίετ' ὁ Νοτιάς στά ρεϊκία ὁ ζευγὰς ξαποσταίνει
καὶ βρέχεται ὁ νοῦς του χωράφι δρωμένο γιὰ φῦτρες
[τὴν ἀνοιξή
στά ρεϊκία κρεμνάει τὸ φεγγάρι τ' ἀπέραντα χέρια του

ΠΕΝΤΕ ΔΑΧΤΥΛΑ ΚΡΑΣΙ

ΠΟΣΑ μαλλιά λάμπουνε ξανθὰ στέματα πόσα καρφιά
[χρυσώνονται
πόσα τραγούδια ξαναπαίζονται παλιές ἀγάπες
κάποτε καὶ τὸ φεγγάρι κάποτε κι' ἄστρα νέα
κάποτε καὶ θηοὶ αὐροῦν σὲ πέντε δαχτυλά κρᾶσι.
Τῶν Ὁσίων τὰ χέρια
σαλεύουν σὲ εἰκόνες
ἢ εὐλογία τοὺς γίνεται πραγματικότητα

καστανόχρωμα γιὰ τῶν παραθυρῶν τὶς πρασινάδες
Λέσχη μὲ συντριβάνια ὁλόγυρα καὶ στέγες μὲ ἄστρα
[κρήνη
ἀρμαθιὲς μαῦρα σοκκάκια φεύγοντας σὰν ἀπὸ κόμπο
δεξὰ κι' ἀριστερὰ;
[καρᾶβις σου σκουνοῦ

Πᾶνε γιὰ τὴν ὁδὸ Γκαζιὺ σαρανταπέντε
φεύγουνε γιὰ τὴ χωματένια συνοικία τῶν στραγαλῶν
γιὰ τὸ συνοικισμό μὲ τὰ τριάντα ξύλινα μνημόρια
γιὰ τὴ χαμένη γειτονιά ποὺ ὁ ἄνθρωπος δὲ βλέπει τὴ
[σκιά του

στέκουν κι' ἀμέσως χώνονται στά ψωριασμένα περιβόλια
δένοντας μ' ἀγκαθιὲς καὶ σύρματα ξεφυλλιασμένα δέντρα
ζώνουνε τὴν ταβέρνα τῶν ἀπελευθερωμένων δούλων
καὶ τὸ φεγγάρι κνηγοῦν στά βαλτωμένα οἰκόπεδα
σωριάζουν χῶμα καὶ νερὸ σὲ μαῦρα στόματα παρατημέ-
[των λατομείων

χώνονται μὲ αἵματα μέσα ἀπ' τὶς πύλες τῶν Σφαγείων
γυρίζοντας ὁμηρικὰ πρὸς τὸ ποτάμι τῶν μεγάλων ὑπο-
[νόμων

παίζουν κρυφτὸ στὴν λαχαναγορὰ τῶν μικροβιοφόρων
πετροβολᾶν τὰ ἡλεκτρικὰ μάτια τοῦ Φόρου
βόσκουν στά χέρια τοὺς τὶς μυῖνες τῶν βυρσοδευεῖων
σπρώχνουν τὰ κάρρα ποὺ τραβᾶν τρικλίζοντας στὴ σκου-
σκονίζουνη τὴ νεκροφόρα τῶν φτωχῶν
[πιδούπολη
καὶ τὰ παλὰ παπούτσια τῶν πλουσίων
βελούδα γίνονται στά βήματα τῶν ἔνεργον ἐρωτευμένων
ποὺ μὲ τὸ «σ' ἀγαπᾷ» φυτρώνουν γύρω τοὺς μπαξέδες
βράδν μαζεύνουνε τοὺς ἡλίους τοὺς μενεξέδες
ἀσάλευτοι σωμαίνονε σὲ διάβα τῶν Ὁσίων
ποὺ βγαίνουν ἀπ' τὶς ἐκκλησιὲς καὶ σμίγουν μὲ τὴ νύχτα
πυκνὸς σταυρὸς χαράζουνε στοὺς τοίχους τῶν νεκρο-
καὶ χαρᾶκώματα στοὺς κάμπους τῶν μαχῶν. [ταφείων
Νὰ τοὺς.
Οἱ δρόμοι τῶν φτωχῶν.

ζητώντας παλὰ δαχτυλίδια χρυσόφυλλα καὶ μενεξέδες
στά ρεϊκία φουὰ ἢ ἀνάσα τῶν πόντων ἢ ἀγάπη τῶν
[κρήνων

κι' οἱ θάλασσες ἔρχονται κάποτε νὰ πνίξουν τὰ ρεϊκία
στά ρεϊκία νὰ πᾶμε στά ρεϊκία ὁ καθένας μονάχος του
στὴν πρόσονη ἐρμὴ τραγούδοντας ἀρχαῖα μονόφωνα λόγια
θὰ γέρονε ὁ καιρὸς σὲ μιὰ λίμνη τοῦ δρόμου μιὰ κόκ-
[κινὴ δξιά
καὶ θὰ κνηγᾷ μὲ τὴ σκιά μας οὐκίλη ποὺ τρέχει στά
[ρεϊκία...

κι' ἐνὸς συναξαριοῦ τὰ φύλλα γυρίζουν μοναχὰ τοὺς
σταματώντας σὲ μιὰ λευκὴ σελίδα γιὰ νὰ γράψουν μὲ
σχήματα πίκρας μαρτυρίων καὶ θανμάτων
[κρᾶσι
θύμησης ἀμπελιῶν νῶν καὶ συμποσίων
πρόσωπα σύννεφα χαρούμενα λουλουδία
βράχια ποὺ ἀκούμπησε τὰ πόδια τῆς ἢ Ἀγάπης
κι' ἔνα μεταξωτὸ φακιόλι — τὸ δικό της...

* Ἀθήνα, 1947

ΑΝΤΡΕΑΣ ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ

Πίσω ἀπ' τὰ δέντρα

ΑΠΟΨΕ βρισκόταν
μακριὰ ἀπ' τοὺς ἀν-
θρώπους κι' αὐτὴ ἡ

νύχτα ποὺ περιέμενε ἔξω,
ἦταν ἄδεια, τυλιγμένη σὲ μιὰν ἀγλύ, καθὼς σὲ μικρὸ
ἀκατάστατο δωμάτιο θάμιζε χαράζοντας ἀχνὰ ἕνα φῶς
πράσινο, θαρρεῖς μοιχλιασμένο. Ἡ γυναίκα ποὺ φανε-
ρώθηκε ἀπὸ δίπλα, σὰν μιὰ σκιά στὴν ἀρχή, πῆρε μετὰ
μιὰ μορφὴ συγκεκριμένη, καθὼς ἐρχόταν νὰ συγυρίσει
τὴν ἀναποδιά σ' αὐτὸ τὸ μικρὸ δωμάτιο. Κάτι βιβλία
ριγμένα ἀνάκατα πάνω στὸ τραπέζι. Τὸν κύτταξε γιὰ
μιὰ στιγμὴ, ὅπως ἔσπεκε ὁλότελα ἐγκαταλειμένος.

— Ἐξω, εἶπε, θάναι πολὺ εὐχάριστα ἀπόψε...

Δὲν ἀκουσε καλά. Κάτι τέτοιο. Φαίνεται ὅμως, ἡ
γυναίκα, θὰ μίλησε κάποιον παρήγορο λόγο, κάτι γιὰ
τὴν ἀνοιξή ποὺ εἶχε καταφθάσει.

— Τὸ φῶς ἔξω, εἶναι πολὺ πιὸ ἀνοιχτό.

— Μπορεῖ νὰ ἦταν κι' ἔτσι.

Αὐτὸς ὅμως, δὲν ἐνοιώθη κιμιὰ εὐχαρίστηση νὰ
κουβεντιάζει. Ὅλα εἶχαν ἐγκαταλειφθεῖ στὸν ἑαυτοῦ τους.
Δὲν ἤθελεν, λές, οὔτε ἕνα ψιθυριό.

— Θὰ σὰς κάνει καλὸ, ἐπέμενε ἡ γυναίκα. Ἡ γλυ-
κειὰ βραδυὰ μὲ τὴν Ἀνοιξή ἀπόψε!...

Στὸ βλέμμα εἶχε ἕνα ἡμερο φῶς, ἀναδίνοντας ἕνα
αἶσθημα σὲ κάθε κουβέντα, τόσο ἀνυπόκριτα κατα-
πραυντικό.

Κι' ὅπως, κλείνοντας ἡ πόρτα, ἔδειξε φανερώτερη
τὴ λαμπεράδα σὲ γυαλὶ τοῦ καθρέφτη, πῆγε κοντὰ
βλέποντας μέσα σὲ λαμπερὸ γυαλί. Ὅλα εἶχαν ἀφή-
σει νὰ παραμένει ἡ ἀσφαλὶς, πάνω σὲ τοιαυτὸν
χιτώνιο μὲ τὰ στρατιωτικὰ κουμπιά. Τ' ἄρβυλα σὲ χω-
μάτινο, χρώμα τοὺς, σημαδεύοντας ἀκόμα τόσο, πολὺ
περπατήματα σὲ δρόμους, μὲ τὴν ἀπόσταση σταμνωμένη
πάνω στὴν ἀσπριδερή τοὺς στρώση. Κι' ὥστόσο, κάτω
ἀπὸ τοῦτα τὰ σκαλοπάτια, θὰ ἦταν ὁ δρόμος. Ἐνας
δρόμος μὲ κόμπο, ποὺ θὰ κυλοῦσε πάνω σὲ τέσσερις ρό-
δες καὶ θὰ φεγγε.

Στάθηκε τότε γιὰ λίγο σὲ πεζοδρόμιο κι' οἱ ἄνθρω-
ποι καθὼς περνοῦσαν, φαίνονταν τώρα μ' ἕνα ὁλοφω-
λου ἀλλοιώτικο πρόσωπο. Ὅλοι ἔδειχναν δυστυχισμένοι,
πιὸ δυστυχισμένοι κι' ἀπ' αὐτὸν ἀκόμα, καθὼς ἔφαχνε
μήπως κατὰ λάθος βρίσκονταν ἐκεῖ τίποτα κομμάτια
ποὺ θὰ ἔφτιαχναν ἀπ' ἀρχῆς τὸν πρωτὶνὸ ἑαυτοῦ του.

Οἱ βιτρίνες κρατοῦσαν ἀκόμα ἀναμμένα τὰ φῶτα
ποὺ γυάλιζαν πάνω σὲ λογὴς ἀντικείμενα. Κανεὶς ὅμως
δὲν ἔσπεκε νὰ δεῖ κάτι, μέσα σὲ τοῦτα τὰ γυαλιά. Ἐτρε-
χαν ὅλοι βιαστικοί, σὰν κάτι θέλοντας νὰ προφθάσουν.
Ὡστόσο ὅμως ἡ βραδυὰ ἔρχιγε τὴ γλυκεράδα τῆς κι' ἐ-
στάλαζε τὴ ροὴ τῆς σιγᾶ - σιγᾶ. Ἀνάσαινε βαθεῖα ἔν-
ἀγεράκι ποὺ ἐρχόταν πέρα, μακριὰ, μὲ κάτι ἀνάκατους
ἀνασασμούς. Τόσο πρῶτῃ Ἀνοιξή!... Ἰσως σὲ μιὰν
ἄλλη περίπτωσι, θὰ τὴν ὑποδέχονταν γιομάτος ἐκπληξη,
ἐαφνιασμένος ἀπὸ τόσα κουδουνίσματα λουλουδιῶν,
ποὺ κρέμασαν τὰ καμπανάκια τοὺς στά κλαδιά, ἀνάμεσα
σὲ καταπράσινα φύλλα.

Πέρπατοῦσε γρήγορα, ἀντισκόφοντας πάνω σὲ κα-
νένα ποὺ ἔρχονταν ἀντίθετα, ἢ σὲ καμιὰ βιαστικὴ ποὺ
ἀντιπερνοῦσε. Ἦτανε τόσο παρᾶξενες αἰτῆς οἱ γυναῖκες
ἀντιπερνώντας! Μόλις ἀχνωφάτιζε τὸ βλέμμα τῆς ἀδια-
φορίας τοὺς. Λὲς ἀπομακρύνονταν πάνω σὲς μύτες τῶν
ποδιῶν, νὰ φύγουν ἀνάλαφρα καὶ βιαστικά, στὴν ἐκπλη-
ξη ἀπ' τὸ συναπάντημά τοὺς!

Ἀσυναίσθητα πέρασε τὸ αὐτοκίνητο τῆς γραμμῆς
φορτωμένο κι' ὅπως χρειάστηκε νὰ σκαρφαλώσει, τοῦ
φάνηκε ἀτέλειωτη ἡ μικρὴ ἀπόσταση. Ἰσαμε κεῖ σὲ δη-
μόσιο πάρκο. Ἐφευγαν κι' ἐδῶ, ἄλλοι βιαστικοί, περ-
νώντας, κι' ἄλλοι ἔσπεκαν λίγο, κάπου σὲ μιὰ παραμερία.

Ὅταν περνοῦσε κανένα τε-
λευταῖο ἀγγερί, σάλευε ψι-
θυριστὰ μέσ' ἀπὸ τὰ κλα-
διὰ καὶ στριφογυρνοῦσε τὰ

πλατεῖα φύλλα τοῦ πλατάνου. Ἀνυποψίαστοι καθόνταν
ἐκεῖ οἱ ἄνθρωποι. Σπάνια κανεὶς ἔρριχνε ἕνα λόνο. Ἦ-
τανε πλήθος ὁ κόσμος σὲ σιδερένιο πάγκο, ὅπως ἔξω
γύρω - τριγύρω τὸ μεγάλο κορμὶ τοῦ πλατανιοῦ.

Ἀλλὰ καὶ τώρα δὲ μπορούσε νὰ βρεῖ ἀκόμα τὴ συ-
νέχεια κάποιος μικρὸς γαλήνης, ποὺ ὑπῆρχε ἄλλοτε ἕναν
καιρὸ, ὅσπου ἦσαν τὰ μεγάλα γεγονότα τοῦ πολέμου
καὶ τὴν ἔκοψαν. Εἶναι δύσκολο καὶ χρειάζεται μεγάλη
ἀπόφαση νὰ ξαναβρεῖς αὐτὴ τὴ γαλήνη. Εἶναι τόσα τὰ
ρημάδια ποὺ ἔαπλωσαν γύρω καὶ μονάχα ὁ θόρυβος τῆς
πόλης μὲ τοὺς φορτωμένους δρόμους, ἔρχεται σὰν ἀντί-
μαχος σὲ τοῦτη τὴν περισυλλογή. Κι' ἐδῶ, σὲ τριγυ-
ριστὸ σιδερένιο παγκάκι τοῦ πλατανιοῦ, εἶναι μιὰ πρόσ-
καιρη γαλήνη στὴ μοναξιά ποὺ τὴν σκέπει πάνωθε,
ἢ ἀγκαλιὰ τῶν ἀπλωτῶν κλαριῶν μὲ τὰ πλατανόφυλλα.
Τὰ σφυρίγματα τοῦ Σιδερόδρομου, ἔρχονται ἀπόμακρα
καὶ τὴ σκεπάζουν, μαζί μ' ἕνα στριγγὸ φωναχτὸ μιάς
κόρνις αὐτοκινήτου. Ἡ στρατιωτικὴ ντυμασία τὸν σφίγ-
γει ὁλόγυρά του, καθὼς συλλογιέται πὼς ἕνας κόσμος
ντυμένος τὴ χαλὶ ἀμφίεσή του, δυσκολεύεται μέσα σὲ
στρατιωτικὸ πιλίκιο. Εἶναι τόσο δύσκολο ν' ἀλλάξεις τὸ
στρατιωτικὸ βῆμα καὶ νὰ περπατήσεις ἐλεύθερα, ἀνάμεσα
σ' αὐτοὺς τοὺς θορύβους τοῦ σκονισμένου δρόμου, δίπλα
στὶς ρόδες τῶν αὐτοκινήτων ποὺ παρέχονται βιαστικά
τὸ νὰ μὲ τ' ἄλλο, σὲ μιὰν ἀτέλειωτη συνέχεια!

Οἱ γυναῖκες ὅμως φαίνονται ἀνάλαχτες. Περνᾶνε
μέσα στοὺς δρόμους, μὲ τὴ στολισμένη σημασία τῆς ἢ
κάθε μιὰ, χτυπώντας ἕνα τακτοῦνι σὲ πλακίστι τοῦ πε-
ζοδρομίου, τὸ ἴδιο κάτω ἀπὸ ἕνα ἀμφίβολο φῶς ἡλεχ-
τρικοῦ, ἢ σὲ αἰχμηρὸ φῶς τῆς μέρας καὶ τοῦ ἡλίου,
ἀνάμεσα στὴν ἀνοιξιὰτικὴ πλημμύρα.

Πόσοι δὲν περνᾶνε τότες τόσο ἀπαράτηρητοι, μέσα
σὲ τοῦτη τὴ νεόφερτη κι' ἀβέβαιη προσποίηση τῆς γα-
λήνης! Τότε σκέφτεσαι πότε θ' ἀλλάξει αὐτὸς ὁ στρα-
τιωτικὸς βηματισμός. Ἰσως, κάποτε, νὰ εἴσουν κι' ἐσὺ
σὰν τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους! Τότε οἱ γυναῖκες γίνονται
ἕνα σχῆμα θολό, ἀπιαστο κι' ἀκαθόριστο, ποὺ δὲν εἶχε
ποτέ μιὰ σίγουρη ὑπαρξή, ποὺ δὲν εἶχε ποτέ ἕνα συγκεκρι-
μένο σκοπὸ. Εἶναι μιὰ τρέλλα νὰ συλλογιέται κανεὶς
κάτι τέτοιο! Ὡστόσο ὅμως καὶ τώρα, καθισμένος σὲ
σιδερένιο παγκάκι τὸ σκέφτεται, ὅπως καὶ κάθε ἄλλος
ντυμένος αὐτὴ τὴν ὁμοίμορφη φορεσιά, μὲ τὰ κουμ-
πιά καὶ τὸ πιλίκιο, γιατί οἱ γυναῖκες περνοῦν τόσο
μόνες ἀνάμεσα στοὺς στριφτοὺς δρόμους τῆς τσακισμέ-
νης πόλης, λές κι' ἔχουν βάλει ἕνα παραδείσιο φτερο
σὲ μὲτωπό τοὺς!

Ὁ Δημόσιος κήπος ὅμως, ἔχει μυστικὲς φωλιές καὶ
μένουν πάντα ἥρεμες καὶ κατεριμῆς, κάτω σὲ τοῦτη
τὴν ἡσυχασμένη μοναξιά, μὲ τὸ ἀστραφτερὸ φῶς τὸ
ἀνοιξιὰτικο, γλυκαίνοντας τὴ ματιά σ' ἕναν ἀσυλλόγι-
στο ὁραματισμό.

Τὰ φῶτα ἀπλώνουν ὁλόγυρα, ἕνα σκορπισμένο διά-
χυτο φῶς, πάνω σὲς φυλλωσιὲς ποὺ σκαρφαλώνουν πε-
ριτυλίζοντας τὰ φανάρια, ἴσαμε τὴν ἄκρη ποὺ κρατᾷ
τὸ φωτεινὸ ἀράδιασμά τους. Καμιὰ γυναίκα, περνᾷ
δειλὰ τότε ἀνάμεσα σὲ τοῦτο τὸ φῶς, λοξεύει παραδρο-
μίζοντας σάμπως νὰ θέλει νὰ κρυφτεῖ, ὅσπου πέρα,
στὴν ἀπόσταση γίνεται μιὰ σχεδὸν ἀνυπαρχτικὴ κι' ἀβέ-
βαιη σκιά.

Κι' ὅμως εἶναι ποὺ γίνεται τόσο αἰσθητὸ αὐτὸ τὸ
κρυφὸ πέραςμα τῆς γυναίκας μέσα σὲ τὸ πάχος καὶ γεμί-
ζει σιγὰ - σιγὰ τὴν ὑπαρξή στὴ μοναξιά καὶ στὴν περὶ-
σκεψη. Εἶναι κι' ἡ Ἀνοιξή, θὰ πεῖς, ποὺ ἔρχεται κι' ἀνά-

βει κάτι μικρές σπιθίτσες, καθώς αφήνει ν' αναβλύζουν οι χυμοί στις τεντωμένες φλέβες, κάτω απ' το δέρμα που φουσκώνει και το αίμα παίζει με χιλιάδες βελόνες κάτω στα δάχτυλα. Ίσως, καμιά φορά, πέφτει κι' ένα λουλούδι πρόωρα γερασμένο, πάνω στα μαλλιά, τινάζοντάς μας την άσπρη και μυρωδάτη, σάν άχνό, σκονίτσα του.

Περνώντας, έδω, κάθισε σ' αυτό τ' άπόμερο παγκάκι. Μιά τύψη έρχεται τότε από πολύ μακριά, να γίνει μια ρυτίδα στο νεανικό πρόσωπο. Αντίκρου, μια φουτογνωμία ξεφυτρώνει, κάτι ακαθόριστο, που λες πως διπλώνει μια φημερίδα με τις τελευταίες ειδήσεις. Έπαρχει ένας τρόπος συνεννόησης τότε, με τη σιωπηλή εγκαρτέρηση, ενώ τα σχήματα ξεκαθαρίζουν, παίρνοντας μια πιο συγκεκριμένη και ύπαρχτη ύπόσταση. Ίσως είναι κάποια παραμυθική κίνηση, κάποια νευρική, άλλοτε πιο καθορισμένη, δίχως ένα λόγο ωστόσο, δίχως καν μια κουβέντα. Μόνο η σιωπή βάζει τη σφραγίδα της και μιλεί. Έχει ένα λόγο σίγουρο, που τίποτα δεν είναι πιο πειστικό.

Όσοι περνοδιαβαίνουν βιαστικοί, θαρρείς φεύγουν τραβηγμένοι προς κάποιο από τα πριν όρισμένο σκοπό, καθώς όλα να γίνονται μηχανικά, περπατώντας με βήμα τυφλό. Είναι μι' αντίθεση όμως, για την ώρα που κυλάει δύσκολα, όταν κάθεται κεί στο παγκάκι μόνος, δίχως κι' έναν εύκολο συλλογισμό. Θαρρείς είναι το στάσιμο πεισματικό, σέ αντίθεση με τους άλλους που φεύγουν, γλιστρούν κάτω στο δρόμο και χαράζουν τις ευθείες των βηματισμών τους, πάνω στο πλακόστρωτο του πεζοδρομίου.

Ένοιωθε τώρα σάν φυλακισμένος, άπομονωμένος κι' έρημος, κουβαλώντας ωστόσο ένα μοναδικό πόθο, να γνωρίσει τη σκόνη όλων των δρόμων μιās κατάφωτης πολιτείας. Μιās πολιτείας που πιά, θά είχε αλλάξει έτούτη ή χαλί φορεσιά κι' ο στρατιωτικός βηματισμός, θά είχε παραδώσει το κλειστό σχήμα του, στην ελεύθερη περπατησιά των άσυλλόγιστων ανθρώπων.

Κι' όμως, έδω, είχε με τέτοια κατάπληξη εισχωρήσει ή Άνοιξη, που γλύκαινε πιά το χλιαρό φύσημα στο άγεράκι, φέροντας όλο και πιο πολλές ανακατεμένες άνθινες άναπνοές, ξεβαίνοντας από τις κατάχλωρες φυλλωσιές, που είχανε τώρα πάρει το πρώτο πράσινο χρώμα τους.

Πρόσεξε, τότε, αντίκρου, μια συστάδα θαμνόδεντρων που χώριζαν ένα παρτέρι γύρω-τριγύρω κι' άπάνω ακριβώς απ' το καγκελωτό χώρισμα του φράχτη, έπεφταν κλωνιά βареιά απ' τα τσαμπιά των λουλουδιών, με μιάν αντίθεση των κατάσπρων ριζάτων άνθων, πάνω στη σμάλτινη φυλλωσιά με το τσόχινο χρώμα κι' έπαιζαν με το πλημμυριστό φώς από τους φανοστάτες. Μιά σειρά από άλλης λογής δέντρα βρίσκονταν εκεί. Έλεγε θά' ναι μια μικρή φωλιά εκεί μέσα, τόσο ζεστή κι' άναπαυμένη, που θά μπορούσε να μπει ήσυχος κι' εύτυχισμένος να συλλογίζεται ένας μικρός έρωτευμένος θεός.

Όστόσο ή εύτυχία ήταν άκόμα μακριά και τώρα παραδερνε ή άμφιβολία σέ τούτη την έξοικοντισμένη πόλη με τους άσχετους ανθρώπους, ξυλένιους και μονοκόματους, που φεύγαν βιαστικοί μέσα στο άνοιξιάτικο φώς.

Ένα βάρος, τότε, έτριξε στο ξύλο του πάγκου. Δεν είχε διόλου προσέξει, μα ωστόσο κάποιος άνθρωπος θά ήταν, φερόμενος έδω με μυριστεί αυτό το δροσιμένο άεράκι, καθώς εξέβγαине πίσω απ' το στέντρο του παρτεριού με την κατάπυκνη φυλλωσιά.

Ένας στρατιώτης ήταν, μα στην άρχη δεν είχε προσέξει. Ο άλλος στρατιώτης κάτι μουρμούρισε στην άρχη, κάτι «συνάδελφε» με άλλες ανακατεμένες κουβέντες, που

επιθύριζε σιγά. Ναι, ήταν ένας συνάδελφος, τώρα το είχε προσέξει.

— Ναι, λέει, ξένος.

— Κι' εγώ...

Όστόσο το φεγγαράκι, έλαμνε ταξιδεύοντας με τ' άγεράκι χαμηλωμένο όλοένα σέ τούτη τη μελένια άνασπα, βαρείά, φορτωμένη όπως κατέβαινε χαμηλά, καθώς ένα σύμφερο καταχνιάς.

— Μιά βδομάδα έχω 'δω κάτω.

Μιλούσε μόνος όμως όλη την ώρα, ο άλλος στρατιώτης, σάν ένα μονόλογο, με μια παράξενη διάθεση, τόσο αλλοιώτικη από τούτη δά την ώρα, κι' έπαρνε άπόκριση δίχως μιλή, μ' ένα γέρισμο του κεφαλιού, μια χειρονομία, ή μ' ένα άναυδο νόημα, ενώ συνέχιζε γρήγορα τα ρωτήματά του, πως «άν έχει γυναίκες έδω, κανένα «σπίτι». Λέει, με πληρωμή να είναι, με πληρωμή».

Μα κείνος όμως δεν ήξερε, δεν είχε νοιαστεί κάτι τέτοιο. Κι' όμως έπέμενε ο άλλος στρατιώτης.

— Έδω, σ' αυτό το πάρκο τις νύχτες, λέει. Τις νύχτες τριγυρνούσαν γυναίκες. Πρόστυχες γυναίκες τριγύριζαν κάτω απ' αυτά τα στέντρα κλείνοντας συμφωνίες με τους στρατιώτες. Ένα σωρό γυρνούσαν τις νύχτες.

— Δεν ήξερε. Δέ χρειάστηκε να ρωτήσει ως τώρα κάτι τέτοιο. Ούτε θά νοιαζόταν άκόμα να μάθει. Το τάγμα θά 'φευγε 'σως τ' άλλο πρωί, προς άγνωστη κατεύθυνση. Ποιά σημασία μπορούσαν να είχαν αυτά; Οί γυναίκες μέσα στη νύχτα, κάτω απ' άναφούς ή σβησμένους φανοστάτες. Σίγουρα θά είχαν νύχια μακριά κόκκινα και ξεφτυσμένο βερνίκι. Τί σημασία μπορούσαν να είχαν τέτοιες γυναίκες μέσα στη νύχτα;

Όμως το βλέμμα του άλλου στρατιώτη, έρευνούσε, σάν κάτι να 'ψαχνε και να όσφραίνονταν τον άγέρα όλόγυρα, που άνάσαινε μια μισόβρηστη λιγοθυμιά, γιατί ξαφνικά στο βάθος ξεχώριζαν κάτι άχνες σκιές που θαμπόσθηναν πέρα, μακριά προς τη σειρά τους φανοστάτες, κινούμενες φευγαλέα μέσα στη νύχτα που είχε καταπέσει.

Μιά μικρή φωνή άφησε τότε ο άλλος στρατιώτης, ξαφνική, άπότομη, που έλεγε θά δυνάμωνε να γίνει μια κραυγή. Γυρίζοντας άσυναίσθητα βλέπει το βλέμμα του, καθώς είχε παρμένη τη θολάδα της ύποπτης εκείνης προσμονής και που με τέτοια έπιμονή κι' έπιθυμία πρόμενε ώρα πολλή. Τα λόγια που τόσην ώρα έσκόμιζε, δίχως ο άλλος να τον προσέχει κι' άραδιάζονταν τό 'να με τ' άλλο σέ μια συνέχεια είθμου και τόσο συγκεχυμένα πρόσχε, είχανε σβήσει άπάνω στα χείλια του, που τώρα τα σφράγιζε μια πολύ σίγουρη και συγκεκριμένη έπιθυμία.

Μόνο το βιαστικό άγγιγμα στον ώμο ένοιωσε απ' το χέρι του, που δεν είχε πιά καμιά σταθερότητα.

— Καληνύχτα.

— Καληνύχτα.

Κι' ωστόσο, καταλαβαίνει τώρα μια άηδία, που τον συνεπαίρνει 'σως κάτω στο στέγνο, ενώ βλέπει πέρα τις σκιές στο βάθος, που σμίγουν φευγαλέες στο ξαφνικό αντίαωμα με το στρατιώτη. Έχει τιναχτεί απ' τον πάγκο και τα χέρια του έχουντας βρει μια σίγουρη θήκη μέσα στις τσέπες, μένουν ξύλινα, δίχως μια κίνηση παραμικρή. Το βάδιμά του όμως, δεν είναι διόλου σίγουρο και καθώς δεν έχει βεβαιότητα για ένα συγκεκριμένο φτάσιμο, περνώντας τον ένα και τον άλλο δρόμο, μπαίνει τριγυρίζοντας μέσα στην πόλη, κάτω απ' τα φώτα και τις βιτρίνες που άνάβουν άκόμα.

Είναι μια σειρά φώτα που αναβοσβήνουν, μήπως τραβήξουν την προσοχή, πάνω σέ φλύαρες έπιγραφές. Έκει άνάμεσα στις φλύαρες έπιγραφές και στις βιτρίνες

των μαγαζιών, που στίλβουν περιχυμένες από ένα κατάλευκο φώς, είναι βαλμένες με τάξη, ένα σωρό λεπτεπίλεπτες ύπάρξεις κουκλίστηκες, με γυναικείες ντυμασιές, κι' όμως άνυπόφορα άληθινές μέσα σέ κείνη την προσποίηση της άκίνητης στάσης τους. Λες περιμένουν την αιώνιότητα που τις κατακλύζει. Κάθε λεπτομέρειά τους είναι πολύ σίγουρη και κρατάει κάποιο μυστικό από ένα βέβαιο ύπαινιμό, που ως και στην άκρη των δαχτυλίων τους ύπάρχει αυτή ή σίγουρη καθαρότητα. Κι' ωστόσο, εκεί, κάτω απ' το στέντρο μέσα στο πάρκο, θά έχουν σμίξει τώρα κείνες οι ύποπτες σκιές, που αυτή δά την ώρα, θά σαλεύουν πίσω απ' τα δέντρα. Αυτές οι γυναίκες θά 'ίχαν όπωσδήποτε μακριά νύχια κόκκινα με ξεφτυσμένο βερνίκι. Ναι, τώρα το θυμόταν καλά. Κάποτε είχε δει ένα νεκρό. Με το μακρό νύχι του ποδιού πάνω στον πάγκο του άνατομού. Ήταν πολύ μυτερό κείνο το νύχι και γυάλιζε. Ήτανε τόσο άνυπόφορα ζωντανό κείνο το νύχι, γυαλιστερό, πάνω στο ξυλιασμένο κορμί. Κι' όμως τα φώτα στις έπιγραφές άνοιγόκλειναν ένα μεγάλο μάτι, πότε έκπληχτο, πότε τυφλό. Μιά ζωή σάλευε έδω, φοβερά ζωντανή, άνυπόκριτη, παρατημένη μέσα στη ρευστή άκίνησία της. Παραδίπλα, πίσω από το γυαλί της άλλης βιτρίνας, ήταν τοποθετημένο ένα όλόιδιο δωμάτιο με μια γυναίκα που γδύνονταν. Ήταν πολύ άληθινή αυτή ή ψεύτικη γυναίκα, με τις κουκλίστηκες γαμπίτσες. Κάτω απ' το κορμί της, γυμνό και φρέσκο όπως δείχνονταν, έλεγε πως χτυπάν οι φλέβες. Κι' ακριβώς κάτω απ' το λαστιχένιο περίβλημα της μέσης, ξεχώριζαν διαγραμμένες μέσα στο φώς οι καμπυλότητες των γοφών κι' οι στήθόδεσμοι στήτοι κι' όρθομένοι, έδιναν ένα έξοχο σύνολο στο θηλυκό τουτο κορμί, που σκορπούσε ένα γυναικείο ρίγος πίσω από το γυαλί κι' έκανε ν' άναδίνεται στον άγέρα ή μυρωδιά από γυναικεία σάρκα, άναμένη, που περιέμενε έν' άντρικό χνώτο να φτάσει κοντά.

Κι' όπως αντίχησε στριγγή ή σφυριγματιά του Σιδερόδρομου από μακριά, δείχνοντας τόσο άπελπισμένη μέσα σέ τούτη τη θλιβερή μοναξιά του δρόμου, φάνηκε σάν την κραυγή του στρατιώτη που άφήνοντας το παγκάκι, έβησε κι' αυτός μαζί με τις ύποπτες σκιές, που χάθηκαν μέσα στο στέντρο κάτω απ' τους φανοστάτες.

Κατά τα άλλα, ήταν πολύ πληχτικός αυτός ο δρόμος, καθώς είχε άδειάσει και σπάνια περνοδιαβαίνε κανείς έδω. Όμως εκεί, καταμέσο στη γαλήνη του πάρκου με τις κατάπυκνες φυλλωσιές, θ' άνάσαινε τώρα έν' άγέρι καταπραυντικό και θά χρύσιζαν μέσα στο φώς τα πλατεία φύλλα του πλατανιού. Κι' άκόμα, πίσω απ' το στέντρο, θά σάλευαν οι ύποπτες σκιές και θ' άκούγονταν οι πνιγμένες άνάσες, ωστόσο κοπούν ξαφνικά σ' ένα λαχανιασμένο σπασμό.

Πήρε τ' αυτοκίνητο κι' έφτασε βιαστικά, έτσι τώρα όπως τον έξωθούσε ένας καταναγκασμός, που άνάβλυζε βαθεία από μέσα στο σώμα, να κάτσει έδω στο σιδερένιο παραπέτο, που τριγύριζε τον μεγάλο κορμό του πλατανιού. Πιο πέρα, κάτω στο σιδερόφραχτο χώρισμα σάλευαν οι ύποπτες σκιές. Έσμιγαν δυο-δυο κάτω απ' το φώς, όπως χαμήλωνε από μακριά, γαλακτωμένο, από τους φανοστάτες.

Οί γυναίκες θά είχαν μακριά νύχια, ξεφτυσμένα στις άκρες απ' το βερνίκι. Οί άντρες θά μύριζαν ιδρώτα. Όλα θά γίνονταν τόσο ύπολογισμένα, με την ίδια πάντα άκριβεία, μ' ένα ρυθμό που κάθε φορά θά επαναλαμβάνονταν ο ίδιος, όπως μια μηχανή που δεν έχει πάψει κανείς να την τροφοδοτεί. Κι' όμως, έπρεπε να 'ναι κανείς πιο κοντά, ν' άκούσει και να δει πιο καθαρά. Ήταν καθίσματα πολλά, δίπλα εκεί στη σειρά τους φανοστάτες. Θά πήγαινε εκεί. Θά κάθονταν και θ' άκουγε.

Πίσω απ' το στέντρο, τότε, ξερόβαλαν δυό. Ή γυναίκα πρώτη, έδωσε μια, πηδώντας το κάγκελλο. Πέσαν στο δρόμο. Όμως ή γυναίκα δεν τον άφηνε άκόμα. — Ήταν καλά, άγόρι; ρώτησε.

Έβγαλε απ' την τσέπη του παντελονιού, εκείνος, ένα χαρτονόμισμα.

— Να μας θυμάσαι, άγόρι, είπε ή γυναίκα, πέρνοντας το χαρτονόμισμα.

Ή ματιά της έπειτα, έπες' εκεί, κατά το άντικρυνό καθίσμα. Εκείνος κάθονταν εκεί. Είχε βγάλει το πιλίκιο κι' έπαίξε νευρικά πάνω στα γόνατα. Τη σκέψη του ωστόσο άπασχόλουσε μια συνομιλία στο παραδίπλα καθίσμα.

— Περιμένει το Τζώνη της, είπε ή γυναίκα, καθώς τώρα είχε φτάσει κοντά.

Κάθισε δίπλα του στο καθίσμα.

— Είπα, δέ δουλεύω άπόψε, έλεγε ή άλλη στο διπλανό καθίσμα.

Κάποιος κάθονταν εκεί και την παρακαλούσε χαμηλόφωνα. Δεν άκουγόταν τίποτα απ' ό,τι έλεγε αυτός. Μόνο ή γυναίκα κάθε τόσο:

— Είπα, το μαγαζί έχει κλείσει άπόψε!.. άδικα μένεις.

— Σκέφτεται πως θά 'ρθεί ο Τζώνης, έλεγε ή άλλη. Χαζή! Έμεις, άγόρι, έτσι είναι, δεν πρέπει να περιμένουμε. Είναι χαζή να περιμένει ένα Τζώνη. Ένας Τζώνης ποτέ δεν έρχεται. Ο ίδιος δεν έρχεται ποτέ. Κουταμάρες!...

Σίμωσε κοντά του, μούτρο με μούτρο. Του κράτησε το χέρι.

— Έσν θά μένεις έδω, άγόρι, και δέ θά βγάξεις άχνα; Είναι καλά, ξέρεις, πίσω σέ κείνα τα φυλλώματα. Έχει κι' ένα χώμα μαλακό. Έμένα με παρακαλάνε, μη βλέπεις.

Ή άνάσα της τώρα είχε σιμώσει κοντά. Μύριζε άνακατεμένο ιδρώτα και πούντρα με χαλασμένο φτιασίδι. Αυτός τινάχτηκε απ' τον πάγκο. Πήρε το πιλίκιο και το φόρεσε.

— Λοιπόν, έσύ, άγόρι, δέ θά παντρευτείς άπόψε;

— Άδικα περιμένεις, έπέμενε ή άλλη.

Σηκώθηκε απ' τον πάγκο σάν τρομαγμένη. Έσυρε τις παλάμες της χαιδευτικά απ' τους γοφούς και σούρωσε το φουστάνι μπροστά κατά την κοιλιά, που είχε άρχίσει να παίρνει την πρώτη καμπυλότητα στο φούσκωμα της.

— Είναι απ' το Τζώνη, έλεγε!

Ένοιωθε μια είχαρίστηση επαναλαμβάνοντας την ίδια κίνηση και τα ίδια λόγια.

Ή άλλη, είχε σιμώσει τώρα πολύ κοντά κι' άκουμπούσαν τα φουσκωμένα στήθια της άπάνω του. Άνάσαιναν πέρα-δωθε. Του πήρε το πιλίκιο κι' άρχισε να ξεκομπώνει τα πάνω κουμπιά στο χιτώνι του.

Δίπλα, τώρα, δεν άκουγόταν ούτε μια κουβέντα. Όλα είχαν σταμάτησει και μόνο ένα άγέρι θρούιζε πάνω στα φυλλώματα, που έρχονταν κι' αυτό ζεστό, μόνο που άνάσαινε τώρα με μιάν άλλη πνοή, καθώς τα φουσκωτά στήθια έπαιζαν πάνω στο στέγνο του.

Ένα στρογγό φωναχτό άκούστηκε ξεμακρυσμένο, σάν άπελπισμένη φωνή, που έσβηνε ρυθμικά καθώς ο σιδερόδρομος έφευγε από μακριά για το προκαθορισμένο του σχέδιο. Οί δυό τους, είχαν μείνει όλότελα μόνον, καθώς ή νύχτα είχε προχωρήσει και γλιστρούσε σιγά κάτω απ' τους φανοστάτες που φωτίζαν με μια μοναχάδα, 'σως με το μακρος, στη σειρά το δρόμο. Πιο πέρα ήταν το καγκελλόφραχτο χώρισμα και το παρτέρι που χάνονταν πίσω απ' τα δέντρα...

ΓΙΩΡΓΗΣ ΚΟΤΣΙΡΑΣ

Ἀλέξαντρος Παπαδιαμάντης

ΟΤΑΝ πέθανε, τὸ ἔντεκα, ὁ Ἀλέξαντρος Παπαδιαμάντης, πολλοὶ θρηνήσανε τὸν μεγάλο διηγηματογράφο, μὰ πόσοι ἔχαν ἀραγε ἀντιληφθεῖ πὼς εἶχε πεθάνει ἕνας ἑξαισιος ποιητής; (Ποιητής, βέβαια, δὲν εἶναι μόνο ἐκεῖνος ποὺ στιχουργεῖ, μολονότι καὶ αὐτὸς εἶχε γράψει στίχους). Ἐλάχιστοι ἔχαν ἀντιληφθεῖ, πὼς εἶχε πεθάνει ὁ Σολωμὸς τοῦ διηγήματος. Μερικοὶ, παρασυρμένοι περισσότερο ἀπὸ τὰ ἑξωτερικὰ τοῦ διηγήματος τοῦ γνωρίσματα, θυμηθήκανε τὶς ζωγραφιὰς τοῦ Λύτρα. Εἶδαν καὶ σ' αὐτόν, κι ὡς ἕνα σημεῖο ὄχι ἀδικαιολόγητα, ἀκόμη ἔσαν ζωγράφου τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς, καὶ πὺς συγκεκριμένα τῆς ζωῆς τῶν ταπεινῶν ἀνθρώπων τοῦ ἑλληνικοῦ νηιοῦ. Καραβοκύρηδες, καλαφάτες, ψάλτες, συνταξιούχοι υπάλληλοι, ἀπόμαχοι ναυτικοί, γριὲς μαυρομαντηλοῦσες, ὁρφανά, ἑλλημαζώχτρες, ὅλοι ἐκεῖνοι οἱ σύντροφοι τῆς πρωτινῆς του ζωῆς, καὶ ὁ κόσμος τῆς μνήμης του ἀργότερα, ὅταν δὲ βρισκότανε πὰ ἀνέμεσόν τους, μὲ τοὺς ταρανάδες, τὰ ξωκλήσια, τὰ περιβόλια, τὴ λίμνη, τὰ στενοσόκκακα, τ' ἀπόκρυφα λιμανάκια τοῦ χαριτωμένου νηιοῦ του, περᾶσαν στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης του, γιὰ νὰ τοῦ δώσουν τὸν τίτλο τοῦ ἡθοιογράφου. Ὅμως ὁ Παπαδιαμάντης δὲν εἶναι αὐτὸ μόνο. Οἱ ζωγραφιὲς του εἶναι τοπεῖα ψυχῆς (τῆς ψυχῆς του) κι' ἄς εἶναι ἄρρηκτα δεμένοι ὁ κόσμος τῆς τέχνης του μὲ γινώριμα πρόσωπα καὶ τοπεῖα. Ὁ Καρκαβίτσας, ποὺ ἐπισκέφθηκε τὴ Σκιάθου, καὶ εἶδε ἀπὸ κοντὰ τὸν μικρόκομό της καὶ τὸ περιβάλλον της, κι ἐπέτυχε γιὰ λίγες μέρες νὰ συναντηθεῖ ἐκεῖ μὲ τὸν Παπαδιαμάντη, καὶ ἄκουσε τὸν ἴδιο νὰ τοῦ διηγεῖται ἱστορίες γιὰ τὸ κάθε τί, πρόσωπο ἢ πράγμα, ἄνθρωπο, κτίριο, δέντρο, ρεματιά, βουνάκι, ἀμφιβιάλλει τελικὰ, ἂν ἔχει ἀγγαρεύει καθόλου τὴ φαντασία του, στὰ διηγήματά του. Αὐτὸ, ἐκ πρώτης ὄψεως, μοιάζει μὴ σωστὴ παρατήρηση, μὰ ποὺ εἶναι σωστὴ μόνο ἐπειδὴ ἀνῆκει στὸν Καρκαβίτσα, δηλαδὴ σ' ἕναν διηγηματογράφο ποὺ εἶχε στὴν τσέπη του σημειωματάριο, ἢ μᾶλλον σημειωματάρια στὰ ὅποια κατέγραφε ὅλες ἐκεῖνες τὶς λεπτομέρειες, ποὺ μὴ μὲρα διὰ χρησιμοποιοῦσε, γράφοντας τὸ δικό του διήγημα. Θέλω νὰ πῶ καὶ μαζὶ νὰ θυμῶσω πὼς ὁ Καρκαβίτσας ἦταν συχνότατα ρεαλιστής, καὶ ὅτι μὲ τὰ μάτια τοῦ ρεαλιστῆ βλέπει καὶ τὸν Παπαδιαμάντη, ποὺ βέβαια δὲν ἦταν τέτοιος, κι ἄς φαίνεται πὼς ἀντιγράφει — ὁ ἔραστής αὐτὸς τῆς λεπτομέρειας — πραγματικὰ περιστάτικα ποὺ γνωρίζει ἢ ἔχει ἀκούσει, κι ἄς φαίνεται πὼς λαβαίνει μέρος ὁ ἴδιος στὶς ἱστορίες ποὺ διηγεῖται. Ἀλλὰ, καὶ ἂν ἀκόμη λίγο ἀμφιβιάλλουμε γιὰ τὴν ἐντύπωσή μας αὐτὴ, θὰ ἔφτανε νὰ θυμηθοῦμε τὸ ἄλλο ἐκεῖνο ποὺ εἶπε ὁ Καρκαβίτσας: «Ὁμορφὴ εἶναι ἡ Σκιάθος τοῦ Θεοῦ μὰ ἡ Σκιάθος τοῦ Παπαδιαμάντη μοῦ φαίνεται ὁμορφότερη» (!), γιὰ νὰ συμπεράνουμε ἀμέσως πὼς κάποιο μαγικὸ στοιχεῖο, μὴ ἰσχυρὴ ποιητικὴ διάθεση, κάποιο διυλιστήριο σπάνιο χρειάστηκε, γιὰ νὰ γίνε τοῦ θαύμα αὐτοῦ, γιὰ νὰ ξεπεραστεῖ δηλαδὴ ἀπ' τὸν Παπαδιαμάντη τὸ ἔργο τοῦ Θεοῦ.

Ὁ Παπαδιαμάντης, πραγματικὰ, φαίνεται πιστὸς ζωγράφος μὰ ἂν φαίνεται τέτοιος εἶναι γιὰ τὸ ἴδιος εἶναι βαθὺς καὶ ἀληθινός. Δὲν ἀλλάζει τίποτα, θὰ ἔλεγε κανεῖς, ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ εἶδε ἢ ποὺ ἐγνώρισε, ἐνὼ τὸ σωστότερο εἶναι πὼς δὲν ψευτίζει τίποτα, γιὰτὶ ἀπλούστατα βρίσκεται σὲ ἀπόλυτὴ ἀναπόκριση μὲ ὅλα αὐτὰ, ποὺ θὰ τοῦ γίνουν μέσον γιὰ νὰ ἑξωτερικευτεῖ τελικὰ ὁ ἴδιος.

(1) Περιοδικὸν «Ὁ Καλλιτέχνης» Τόμ. Δ' τεύχος Φεβρ. 1911.

Ἐχω τὴ γνώμη, πὼς ὁ Παπαδιαμάντης δὲν φιλοδοξεῖ νὰ δημιουργήσῃ ἢ νὰ δώσῃ ἀπλῶς τύπους. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι μεταχειρίζεται πλῆθος προσώπων, καὶ μάλιστα ποικιλία προσώπων, μὰ ὅλα αὐτὰ, στὸ ἔργο του μέσα, τείνουν νὰ γίνουν ἕνα, νὰ δώσουν ἕνα: τὴν ποιητικὴν ὑπόστασιν τοῦ Παπαδιαμάντη. Μπορῶ νὰ ἐπιναλᾶβω αὐτὸ ποὺ ἔγραψε κάποιος, ὅτι ἡ «δημιουργία του ἔχει ὡς κέντρο τὸν ἑαυτὸ του, τὸν χριστιανὸ-εἰδωλολάτρη καὶ ἀκτίνα τῆς θρησκευτικότητός του» (!). Καὶ πράγματι, χάρις σ' αὐτὴν τὴν ψυχρὴν ἀντίληψιν, τὴν χριστιανὸ-εἰδωλολατρικὴν, θ' ἀγκαλιάσει τὴ ζωὴ στὴν πληρέστερή της ἐκδήλωση (τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ), ἐνὼ, μέσῳ τῆς θρησκευτικότητός του, τὸ θέμα τῆς θὰ πάρεται τὴ μυστικὴ διάστασιν, θὰ γίνε οὐσία ποιητικὴ.

Ἡ θρησκευτικότητά του, ὅπως ὁρᾷ ἔχει παρατηρηθεῖ, δὲν εἶναι μεταφυσικὴ ἀγωνία. Ὁ Παπαδιαμάντης δὲν ἔζησε τὸ δράμα τοῦ θρησκευτικοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ τὴν ὡραιότητα καὶ τὴ γραφικότητα τῆς θρησκείας» (!). Μὲ τὴν περισυλλογικὴν, τὴν μελετηρὴν τὴν μόνωση, τὴν μόνωση ποὺ τόσο ἐπίμονα ζήτησε, καὶ ποὺ προϋποθέτει πλοῦτο ψυχικὸ καὶ περισσεύματα, παραδέχτηκε, ὅπως καὶ ὁ Blake, τὸν γάμο τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς κόλασης. Ἐξήγησε βέβαια σὰν ἀληθινὸς χριστιανός, ἔφαλε, ὅπως κι ὁ ἴδιος λέγει, «τὰ θεσπέσια ἐκεῖνα κελεύσματα, τὰ τραγούδια τοῦ Θεοῦ», ἀλλ' ἡ ψυχὴ του, εἰδωλολάτρισσα ἀγύριστη, ψυχὴ μεσογειακὴ, δὲν θ' ἀποκηρύξει τίποτα ἀπὸ τὸν κόσμον τῆς ἀμαρτίας, καὶ ἀκόμη λιγώτερο ἀπ' τὶς μυθολογικὰς προλήψεις καὶ δεισιδαιμονίας τῶν ἀπλοϊκῶν ἀνθρώπων. Μίλησα γιὰ ψυχικὸ πλοῦτο καὶ μόνωση. Αὐτὰ θὰ τοῦ διαφυλάξουν, ὅτι ἱερώτερο καὶ σημαντικώτερο ἔχει, τὴν ἀγνότητα, καὶ τὴν ἀφέλεια, καὶ τὴ βαθύτερη σχέση μὲ ὅ,τι εἶναι ἀπλό. Ἔτσι, ὡς τὴν τελευταία του στιγμὴ, θὰ μείνῃ ὁ συνόμοιος τῶν ἀπλοϊκῶν. Ποτὲ δὲ θὰ τοὺς ἀτενίσῃ ἀπὸ ψηλά, κι ἄς τὸν χωρίζει ἄβυσσος ἀπὸ ἐκεῖνους ἢ μόρφωση. Τουναντίον μάλιστα, κρατημένος στὸ ψυχικὸ τους ἐπίπεδο, θὰ ρεμβάσει τὴ νοσταλγία του — τὰ χρόνια ποὺ θὰ στερηθεῖ τὸ νησί του — σὰν καλλιτέχνης καὶ σὰν ἄνθρωπος, σὲ τὴν ἀναπόλησίν τους Κ' εἶναι, μ' αὐτὴν, νομίζω, τὴ φυσιογνωμικὴ μ' ἐκεῖνους ἑομοίωσίν του στὴν ἀφέλεια, ποὺ θὰ βρεῖ τὸ κλίμα τῆς ποιήσεως, τῆς ποιήσεώς του.

Στὴ «Φαρμακολύτριά» του, ἡ Ἁγία Ἀναστασία «διαλύει τὰς μαγείας καὶ γοητείας». Φτάνει νὰ περιζώσει κανεῖς τὸ ναὸ τῆς ἐπὶ φορὲς μὲ «λεπτὸν οὐρινόν, ὀλοκίτρινον, εὐωδιάζον, κηρόπλαστον». Ὁ τρόπος αὐτός, κρινόμενος μὲ πνεῦμα αὐστηρὰ θρησκευτικόν, ἀναμφισβήτητα εἶναι κολάσιμος. Καὶ ὅμως, ἡ εἰδωλολατρικὴ του διάθεση δὲ θὰ τὸν ἐμποδίσῃ καθόλου νὰ ὁμολογήσῃ τὴν πράξιν του αὐτὴν, καὶ μάλιστα στὴ γλώσσᾳ τῆς ἐκκλησίας. «Ὁ! ἐπτάκις μόνον!... ἐβδομηκοντάκις ἐπτά θὰ εἶχον τώρα ἀνάγκην νὰ περιζώσω τὸν ναὸν τῆς Ἀγίας Ἀναστασίας!... Τοσάκις εἶχε περιεζωσμένην τὴν καρδίαν μου ἡ ἀκανθὰ τῆς πικρᾶς ἀγάπης, τοσάκις τὴν εἶχε περισφίγγει τὸ ἐροπετὸν πάθος, τὸ δολερὸν...». Ἀλλὰ καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ θρησκευτικότητά του δὲ θὰ τὸν ἐμποδίσῃ νὰ εἶναι εὐτυχισμένος, ὅταν ἡ Ἁγία δὲν θὰ εἰσακούσῃ κάποτε τὴ δέσιν του. «Ἐσθκώδην καὶ ἔφυγα (ἀπὸ τὸν ναῖσκον)». Ἡσθκώδην ἀγρίαν χαρὰν, διότι ἡ

(1) Σὲ εἰσαγωγικὰ μέσα περικλείνω μνῆμες ἢ καὶ παραφράσεις ἀπὸ διαβάσματά μου, προσαρμωμένα στὸ θέμα τοῦ δοκίμιου μου.

(2) Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, «Στοιχεῖα ἱστορίας τῆς Νεο-ελληνικῆς λογοτεχνίας» (1938).

Ἁγία δὲν εἶχε εἰσακούσει τὴν δέσιν μου». Κι' ἄς εἶχε παρακαλέσῃ τὴ νύχτα ὅλη νὰ τὸν γιαιτρέψῃ ἀπ' τῆς ἀγάπης τὸν πόνο, ποὺ τελικὰ προτιμοῦσε.

Ὁ Παπαδιαμάντης εἶναι ἀσφαλῶς μὴ περίπτωση. Παρὰ τὸ δόγμα, ὅτι κανένας δὲν ξαναγίνεται παιδί χωρὶς νὰ ξαναχωραθεῖ, κατόρθωσε νὰ μείνῃ παιδί στὴ φαντασία. Βέβαια, ἡ ἀφέλεια τοῦ κόσμου ποὺ ζωγραφίζει, συμβαδίζει μὲ μὴν ἀδύνατη κοινωνικὴ ἀνάπτυξη. Ἀλλ' ἡ ἀφέλεια τοῦ κόσμου αὐτοῦ θυμίζει τὴν ἀφέλεια τῶν «κανονικῶν παιδιῶν», ὅπως ἐξακρίτησαν τοὺς Ἕλληνας τῆς «ἐποποιίας». Ὁ Παπαδιαμάντης σὰν καλλιτέχνης θὰ μείνῃ ὁ ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος, ποὺ τὸν ἐγέννησε. Συνδυάζοντας τὴ φαντασίαν τοῦ ἀπλοϊκοῦ μὲ τὴ χάριν τοῦ Ἀγίου, θ' ἀποφύγῃ νὰ δώσῃ πρόσωπα ποὺ ἐνσαρκώνουν ἰδέες, θὰ δώσῃ πρόσωπα ποιητικὰ:

ἦρθαν τ' ἀνθρωπάκια
ἀπ' τὰ καραβάνια

Εἶπα τὶς ζωγραφιὲς του τοπεῖα ψυχῆς. Κι αὐτὸ, μὲ τὴ βαθύτερη ἔννοια. Ὅμως οἱ ζωγραφιὲς του δὲν παύουν συγχρόνως νὰ εἶναι ζωγραφιὲς ἐνὸς τόπου, ἐνὸς κόσμου καὶ μίας ἐποχῆς. Ἄν θυμᾶμαι καλά, ὁ ἴδιος ἔδωσε κάποτε σὲ μὴν σειρά διηγημάτων του, τὸν τίτλον «Θαλασσινὰ Εἰδύλλια». Δηλαδὴ ποιήματα διηγηματικά. Τίτλος ἀρκετὰ ταιριαστός. Ἡ βιαιὰ ψυχικὴ ἀναπόκριση τοῦ συγγραφέα τοὺς μὲ τὴ φύσιν, φέρνει κατὰ ἕνα τρόπο στὸ νοῦ τὸ ἔργο τοῦ Θεοκρίτου. Πρώτος ὁ Παλαμάς, μιλώντας στὴν «Τέχνη» γιὰ τὸν Παπαδιαμάντη, ἀνέφερε τὸ ἀρχαῖο αὐτὸ ὄνομα. Ἀλλ' ἡ συγγένειά τους δὲν μοῦ φαίνεται νὰ φτάνει ὡς τὴν οὐσίαν. Ὁ νέος Θεοκρίτος ἔφερε μέσα του τὴν πείρα δεκαεννέα χριστιανικῶν αἰώνων, κ' εἶχε ἐπὶ πλέον ξενυχτίσει ἐπὶ χρόνια ψέλοντας σ' ἕνα στασίδι. Πάντως ἂν πρόκειται νὰ τοῦ βοῦμε ὁμοιώσεις, τὸ ἀκριβέστερο θὰ ἦταν ἴσως ἐκεῖνο ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Παπαδιαμάντης — ὁ στασίδης καὶ ἀνόρητος Παπαδιαμάντης — εἶπε γιὰ τὸν ἑαυτοῦ του, ὅταν, γιὰ πρώτη καὶ τελευταία φορὰ, περιαιτολόγησε κάποτε: «Δὲν ὁμοιάζω μὲ κανένα. Ὅμοιάζω μὲ τὸν ἑαυτὸ μου».

Ἐκεῖνοι ποὺ πρωταγάγησαν τὸ ἔργο του, ἀνῆκουν στὶς τάξεις τῶν ἀκραιφνῶν δημοτικιστῶν (μολονότι καὶ ἀπὸ αὐτοὺς μερικοὶ, ὅπως ὁ Παλαμάς καὶ ὁ Νιρβάνας, εἶχαν πρωτογράψῃ στὴν καθαρεύουσα), ἀλλὰ μόνο ἡ μεταψυχαρακὴ γενεὰ, ἡ ἐλευθερωμένη ἀπὸ γλωσσικὰς προκαταλήψεις, προσπάθησε νὰ δικαιολογήσῃ μὲ κριτικώτερο πνεῦμα τὴν τόσο περίεργη γλώσσα του, μὴ γλώσσα ποὺ δὲν ἐνοχλοῦσε λιγώτερο τὸν ἀρχαῖστὴν ἀπ' τὸν ψυχαρακιστὴ. Πράγματι, ὁ Παπαδιαμάντης εἶχε ζήτησει τὰ ἐκφραστικὰ του μέσα παντοῦ. Στὴν καθαρεύουσα, στὴ γλώσσᾳ τῆς ἐκκλησίας, στὴ μακτὴ, στὴ δημοτικὴ, ἀλλὰ καὶ σὲ ὠρισμένη ἰδιωματικὴ λαϊκὴ. Αὐτὴ τοῦ ἡ ἀστάθεια, σὲ μερικὸς, ἐθύμωσε τὸν Κάλβο. Εἶδαν μὴν ἐπανάληψιν τοῦ σὲ πεζό. Ἐντούτοις, ὁ ποιητὴς τῶν «Ὁδῶν», στὴ γλωσσικὴν τοῦ ἰδιοτροπία, εἶναι πολὺ κανονικώτερος ἀπ' τὸν Παπαδιαμάντη. Δηλαδὴ, ἕνας ποὺ θὰ μελετοῦσε τὸν γλωσσικὸν τρόπο τοῦ Κάλβου σὲ μὴν δυὸ ἀπ' τὶς «Ὁδούς» του, εὐκολα θὰ κατόρθωνε, πιστεῖν, διαβάζοντας μετὰ καὶ τὶς ὑπόλοιπες, νὰ μαντέψῃ ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ περιμένῃ ἀπάνω-κάτω τὸ ἔαφνισμα τοῦ δημοτικοῦ τύπου ἢ τῆς δημοτικῆς λέξης. Στὴν ἀρχαῖζουσα γλώσσᾳ τῶν λιγοσύνων μὰ καὶ παρὰ ἔνα τονισμένον στίχον τους, τόσο ἡ λέξις ὅσο κι' ὁ δημοτικὸς τύπος θὰ μπορούσε κανεῖς νὰ ὑποστηρίξῃ πὼς εἶναι ὡς ἕνα σημεῖο στιχουργικὴ βολή.

Τρέξατε, ἀδελφια, τρέξατε
Συμμέτρως ἐχορεύσασιν

Σύμμετρα ὡς ἀποθάνωμεν,
Διὰ τὴν πατρίδα.

Καὶ ἀπόδειξιν πὼς μήτε στοὺς τραγικοὺς ἐντεκασύλλλους τοῦ προλόγου του, ἀλλὰ μήτε καὶ στοὺς ἀκόμη πὺς εὐφωχόρους δέκα ἡρώτικους ποὺ μετέφρασε ἀπὸ τὴν τρίτην ραψωδίαν τῆς «Ἰλιάδας», θὰ καταδεχθεῖ νὰ διαφύγῃ στὸ γλωσσικὸ κράμα. Ἐνὼ, στὴν περίπτωσιν τοῦ Παπαδιαμάντη, εἶναι ὁλοφάνερο πὼς ἡ γλωσσικὴ του ἡ ἀίσθηση ὁδηγεῖται περισσότερο ἀπ' τὴ διάθεσιν καὶ τὸ θέμα. Βέβαια, μὴ κάποια βολὴ παρατηρεῖται καὶ ἐδῶ, ἀλλὰ ψυχικοῦ μᾶλλον ρυθμοῦ. Τεῖνω μάλιστα τελικὰ νὰ πιστέψω, πὼς ἴσως αὐτὸ ποὺ ὅλοι μας παραδεχθήκαμε στὸν Κάλβο γιὰ ἕφος τοῦ ἰδιαίτερου, ἴσως, βασικά, νὰ μὴν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ γέννημα τῆς βολῆς του. Ἀπεναντίας στὸν Παπαδιαμάντη ἕφος ἰδιαίτερο καὶ μοναδικὸ δὲν ὑπάρχει. Ὑπάρχει μὴ γλώσσα-ἕφος, ποὺ εἶναι αὐτὸ τοῦτο τὸ ἕφος τοῦ συγγραφέα τῆς. Μέσα στὸν ἄταχτο ρυθμὸ τῆς μιλάει ἀλλεπάλληλα, ὁ ἀχτένιστος καλόγερος κι ὁ ταπεινὸς ἀνθρωπάκος μὲ τὴν παιδικὴν ψυχὴ. Μιλάει, πρὸ πάντων, ὁ ἴδιος ὁ ψάλτης τοῦ Ἀγίου Ἐλισσαίου κι ὁ ἐρημίτης τῆς Δεξαμενῆς. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ κυριώτερον: Ἡ γλώσσα τοῦ Παπαδιαμάντη ἐκφράζει τὸν Παπαδιαμάντη ὅπως καμὰ ἄλλη, ἀέκρη καὶ ἀνόθευτη, δὲ θὰ τὸ κατόρθωνε. Ἄν τῶν ἄλλων συγγραφέων ἡ γλώσσα ἀνῆκει φυσιογνωμικὰ στὸ ἔργο τους, τοῦ Παπαδιαμάντη εἶναι δεμένη ἄρρηκτα μ' ἐκεῖνο, ἀποτελεῖ ἕνα σῶμα κ' εἶναι τὸ αἷμα του» (!).

Θὰ μοῦ ἦταν δύσκολο πολὺ νὰ φαντασθῶ τὸ ἔργο του σὲ διαφορετικὴ γλώσσα γραμμένο, κ' ἴσως γι' αὐτὸ νὰ μὲ ἔχαν κλύας ἐκπλήξει ἄλλοτε τ' ἀκόλουθα τοῦ Ἀριστοῦ Καμπάνη: «Θὰ χρειάσκει κάποτε νὰ μεταφράσωμε τὸν Παπαδιαμάντη ἢ τοῦλάχιστον, ὅ,τι πὺς βιώσῃ ὑπάρχει στὸ ἔργο του» (!). Ἀλλὰ μήπως καὶ ἡ ἐπόμενη ἀποκαλυπτικὴ πληροφορία, ἦταν λιγώτερο ἐκπληκτικὴ; «Ἐνα βράδυ ποὺ καθόμαστε μονάχοι — γράφει ἕνας φίλος του — ὁ Παπαδιαμάντης ἐμπιστευτικὰ μὲ παρεκάλεσε καὶ μοῦ ἀνέθεσε τὴ φροντίδα νὰ γράψω σ' ἕναν πλοῦστο δημοτικιστὴν μὰς νὰ τοῦ τυπώσῃ ἂν ἤθελε τὰ ἔργα του. Τὸ σπουδαῖο εἶναι ὅτι ὁ Παπαδιαμάντης συμφωνοῦσε νὰ διορθωθεῖ ἡ ὀρθογραφία τους καὶ νὰ διορθωθεῖ ἡ γλωσσικὴ τους ἀνωμαλία, γιὰ τὴν ὁποῖαν ὁμολογοῦσε πὼς τοῦ ἐπτάτῃ ἀδύνατον νὰ τὴν ἀποφύγῃ» (!). Εὐτύχημα πάντως εἶναι τὸ ὅτι τὸ γράμμα ἐκεῖνο τελικὰ δὲν ἐγράφηκε. Ἀπὸ μὴν τέτοια ἀπόπειρα ὁ Παπαδιαμάντης θὰ ἔβγαλε οἰκτρὰ παραμορφωμένους. Θὰ ἔφτανε μόνο νὰ φανταστοῦμε στὴ δημοτικὴ, ἢ καὶ σὲ ὁποιαδήποτε ἑνὴ γλώσσᾳ, τοὺς ἐπόμενους στίχους ἀπ' τὴ «Φαρμακολύτριά» του, γιὰ νὰ ἰδοῦμε ἀμέσως τὴ στάτῃ τους: «Ὁ! ἐπτάκις μόνον!... ἐβδομηκοντάκις ἐπτά θὰ εἶχον τώρα ἀνάγκην νὰ περιζώσω τὸν ναὸν τῆς Ἀγίας Ἀναστασίας!... Τοσάκις εἶχε περιεζωσμένην τὴν καρδίαν μου ἡ ἀκανθὰ τῆς πικρᾶς ἀγάπης, τοσάκις τὴν εἶχε περισφίγγει τὸ ἐροπετὸν πάθος, τὸ δολερὸν... εὐλαβούμεν νὰ εἰπῶ εἰς τὴν Ἀγίαν, ἡσυχνόμεν νὰ ὁμολογήσω πρὸς ἑμαυτὸν, ὅτι ἦμην, ὅψε ἦδη τῆς ἡλικίας, λεία τοῦ πάθους καὶ ἔρμαιον...».

Ἀλλὰ πρὸς τί νὰ προσφέρω λαμπάδας καὶ μισχολίβανον, πρὸς τί νὰ περιζώσω μὲ κηρία τὸν ναόν; Ἡ Ἁγία ἡδύνατο ἴσως νὰ μὲ θεραπεύσῃ, ἀλλ' ἐγὼ δὲν ἐπεθύμουν νὰ θεραπευθῶ. Θὰ ἐποτιμῶν νὰ καίωμαι

(1) Ἀγγ. Τερζάκη, «Τὸ νεοελληνικὸ μυθιστόρημα», στὸ περιοδικὸν «Ἰδέα».

(2) Ἀριστοῦ Καμπάνη, «Α. Παπαδιαμάντης», ἀρθρὸ στὴν ἐφημ. «Πρωία» (16 Ἰανουαρίου 1926).

(3) Χρ. Βασιλέτη, «Ἐνα μυστικὸ τοῦ Παπαδιαμάντη», γράμμα δημοσιευμένο στὸ τεῦχος τοῦ «Καλλιτέχνη» τὸ ἀφιερωμένο στὸν Παπαδιαμάντη (Φεβρ. 1911).

εις την φλόγαν την βραδείαν... Υπάρχουν εις τον Παράδεισον Άγιοι δεχόμενοι τὰς εὐχὰς τῶν ἐρώντων;... Τάχα ἐκεῖ, δίπλα εις τὸ παρεκκλήσιον τῆς Φαρμακολυσίας, εις τὸ παλαιὸν ἐκεῖνο μεγαλομάρμαρον κτίριον, τὸ αἰνιγματώδες, νὰ ὑπῆρχε τὸ πάλιν ἱερὸν τῆς Ἀφροδίτης, νὰ ὑπῆρχε βωμὸς τοῦ Ἑρωτος;

Ὡ! καὶ ὅμως ἐτηκόμην... ὥρας-ὥρας ἐπεθύμουν, εἰ δυνατόν, νὰ ἱατρευθῶ. Βοήθει, Ἁγία Ἀναστασία».

Παρόμοιοι μεταφραστικοὶ πειραματισμοὶ θὰ ἦταν ἴσως εὐκολώτερο νὰ ἐπιχειρηθοῦν σὲ διηγήματα νατουραλιστικοῦ χαρακτῆρα μᾶλλον, ὅπως εἶναι οἱ «Χαλοσοχώρηδες» λόγου χάρι, ὅμως ὁ Παπαδιαμάντης θὰ κατέληγε στὴν κιβδηλοποιία τοῦ ὕφους του, ἔστω καὶ ἂν αὐτὸς ὁ ἴδιος ἀγγίξε ἐκεῖνα τ' ἄλλα ποὺ χαρακτηρίζουν ἀρχίζοντας ὡς «τοπεῖα ψυχῆς». Εἶδαμε ἐξ ἄλλου στὴν «Ἀποσώστρα» του, τὴ γραμμένη σὲ δημοτικὴ ἔπειτα ἀπὸ παράκληση, ὅπως λένε, τοῦ Ἀλέξανδρου Πάλλη, σὲ τί πραγματικὰ φτωχὸ ἀποτέλεσμα κατέληξε μὲ τὸ ν' ἀπαρνηθεῖ γιὰ λίγο τὸν ἑαυτὸ του. Πιὸ ἄχαρα δὲ θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ παιχθεῖ τὸ μονόχορδο, ποὺ τοῦ εἶχε προσφέρει τῆς «Ἰλιάδας» ὁ ἔξοχος μεταφραστής. Καὶ εἶναι αὕτη ἀκριβὴς ἡ ἀποτυχία του, ποὺ μὲ κάνει νὰ πιστεύω, πὼς ἦταν ἀπόλυτα εἰλικρινὴς ὅταν ὁμολογοῦσε «πὼς τοῦ ἐστάθη ἀδύνατο ν' ἀποφύγει τὴ γλωσσικὴ του ἀνωμαλία».

Ἐντούτοις, «τὸ ὕφος δὲν εἶναι ζήτημα τεχνικῆς, γράφει ὁ Προύστ, ἀλλὰ ζήτημα ὁραματισμοῦ». Ἡ αἰσθητικὴ αὐτὴ θεωρία πιθανὸν νὰ μὴ ἱκανοποιεῖ ἀπόλυτα ἕναν «τεχνικόν», ἢ ἕναν πρωτίστως «τεχνικόν» ὅπως ἦταν λόγου χάρι ὁ Τζόυς. Ἀλλὰ, προσερχόμενη ἀπὸ ἕναν μυθιστοριογράφο ποὺ «ἔδωκε σὲ ἀκατάπαυστο γίγνεσθαι τὶς ἀναμνήσεις του»—ἐντοπίζει κυρίως τὴν προσοχή μας στὸν ρόλο τοῦ ποιητικοῦ δράματος, μὰ καὶ στὴ σημασία ποὺ ἔχει τὸ ὄραμα τοῦ καλλιτέχνη στὴν θερμὴ του προσπάθεια νὰ μετατρέψει τὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα σὲ μιὰ πνευματικὴ ἀντιστοιχία. Ἄν ἀπ' τὴν ἀποψη αὐτῇ, θελήσουμε τώρα νὰ δοῦμε καὶ τοῦ Παπαδιαμάντη τὸ ἔργο, ἀμέσως θὰ μᾶς ἀποκαλυφθεῖ ὅλος τοῦ ἐκείνου ὁ ποιητικὸς χαρακτήρας, καὶ μαζὶ τὸ μυστικὸ τοῦ θελήγτρον του. Γιατὶ ὁ συγγραφέας αὐτὸς ναὶ μὲν διαθέτει τὴν καταπληκτικώτερη παρατηρητικὴ μνήμη, μὰ συχνὰ χρόνος διαθέτει καὶ τὴν ὁραματικὴ μνήμη μιᾶς ψυχῆς κατασκευαστικῆς, ποὺ νοσταλγεῖ, μονάζει καὶ συχνὰ πλέει στὴν ἔκσταση. Ἴσως μάλιστα ὁ λόγος ποὺ ἐμποδίζει μερικὸς νὰ ξεχωρίσουν στὸν Παπαδιαμάντη τὸν ποιητὴ ἀπ' τὸν νατουραλιστὴ νὰ εἶναι οἱ συνδυασμένες αὐτὲς μνήμες. Τὸ βέβαιον εἶναι πὼς σὲ μερικὰ ἀπ' τὰ ἔργα του, ὁ νατουραλισμὸς ἐπικρατεῖ περισσότερο· μὰ συχνά, καὶ αὐτὸ στὰ πρῶτα τοῦ διηγήματα, ἔχει κανεὶς τὴν αἰσθητικὴν πὼς ἀκόμη καὶ τὴν παρατηρητικὴν τοῦ μνήμη, ἢ ὁραματικὴν εἶν' ἐκεῖνη ποὺ τὴν κινᾷ. Κανεὶς ἐξάλλου δὲ θὰ μπορούσε ν' ἀρνηθεῖ στὸν Παπαδιαμάντη, τὸ

ὄραμα ἐνὸς πραγματικοῦ κόσμου ποὺ κουβαλοῦσε μέσα του ἀπὸ τὰ παιδικὰ του χρόνια. Ἀπεναντίας ὅλα μᾶς πείθουν πὼς σ' αὐτὸν καὶ ἡ ρεμβαστικὴ τοῦ ἡ μόνωση, καὶ τὸ κρασί, καὶ οἱ ὀλονύχτιες ψαλμοδίες του, μὰ καὶ γενικώτερα ἡ ἐπιμονὴ του στὰ καθέκαστα τῆς ἱερατικῆς τοῦ ἀνατροφῆς· στὰ χρόνια τοῦ ξενιτεμοῦ του (γιατὶ ξενιτεμὸς κατὰ βάθος θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν καὶ τῆς Ἀθήνας τὰ χρόνια) ἦταν τὸ μέσο γιὰ μιὰ ψυχικὴ του ἐπιστροφὴ στὸν τόπο καὶ στὶς γνωριμίες τοῦ κόσμου ἐκεῖνου.

Ἡ ἀναπόληση τῶν περασμένων, γιὰ μιὰ ψυχροσύνδεση σὰν τὴ δική του, θὰ πρέπει νὰ εἶχε τὴ σημασία μιᾶς ἀπειρης εὐτυχίας, ἂν ὄχι «ἐνὸς ψυχικοῦ λουτροῦ στὴν ἀγνότῃ, ἀλλὰ καὶ τὴν πνευματικώτερη συνάμα πραγματικότητα». Ὁ Ἄγαλλος, (στὰ «Ρόδινα Ἀκρογιάλια»), «ἐπρεπε νὰ ξαναγυρίσει στὸ νησί του, νὰ ξαναμάθει ρωμέικα ὕστερ' ἀπὸ τριάντα χρόνια ποὺ πέρασε στὴ Γαλλία, γιὰ νὰ ξαναρχίσει νὰ βλέπει φαντάσματα, ὅπως εἰς τοὺς παιδικούς του χρόνους...» Ὅχι ὅμως καὶ ὁ Παπαδιαμάντης. Αὐτὸς, καὶ μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἔζησε, ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ δῶρα τῆς ὁραματικῆς τοῦ μνήμης, δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ βλέπει τὰ δικὰ του φαντάσματα, δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ παρακολουθεῖ μέσα του τὴ θαυμασία ἀνάδυση τοῦ παιδικοῦ του ἐγώ. Ἀπ' ἐδῶ θ' ἀντλήσει καὶ ἡ τέχνη του τὴ συγκίνησή της. Μὰ ἡ τέχνη του ἴσως νὰ μὴν εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ ἐξασφαλίσῃ τόση ἐνάργεια στὰ καθέκαστα τῆς παρατηρητικῆς τοῦ μνήμης, ἂν τὸ ψυχικὸ τοῦ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν κόσμον τῆς παιδικῆς του ἡλικίας, δὲν ἦταν, ὡς τὴν παραμικρότερή του λεπτομέρεια, πραγματικὸ. Καὶ μῆτε πάλι ὁ κόσμος αὐτὸς θὰ ἔπαυε στὸ ἔργο του μέσα, τὴν ἰδιάζουσα ἐκεῖνη πνευματικὴ ἀνάδυση, ἂν ὁ ἐσωτερικὸς τοῦ Παπαδιαμάντη δὲν ἐρχόταν νὰ προστεθεῖ στὰ πράγματα τῶν ρεμβαστικῶν τῶν ἀναπολήσεων. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς τοῦ περιθωρίου, χωρὶς νὰ εἶναι μισάνθρωπος, εἶχε τὸ πάθος τῆς ἀπομάκρυνσης. Μὰ, σπειρόντας, μετὰ τὸ γραφεῖο του, νὰ χαθεῖ, μὲ τὸ στενὸ καὶ ταχύ του βῆμα, σὲ κάποιαν ἐρημίαν, ἦταν γιὰ νὰ συγκεντρωθεῖ καλύτερα στὸν ἑαυτὸ του, γιὰ νὰ δοθεῖ στὴν ἔκταση τῆς μοναξιάς. Ὅμως ἐκεῖ, οἱ ἐξωτερικὲς ἀφορμές, ξυπνοῦσαν εὐκολώτερα στὸ εἶναι του μέσα «μακρονόους ἀντίλαλους, ποὺ συνελάμβανε μὲ ὅλη τὴν ἔνταση τῆς ψυχῆς του, καὶ μὲ ἀνάλογη ἔνταση τοὺς μετὰθετε στὴ μνήμη τῆς διάνοιας, γιὰ νὰ τοὺς μεταφράσῃ ἢ ἐκφράσῃ». Νὰ γιὰ ποῖο λόγο ὅταν ἀφηγεῖται, δὲν τὸν ἐγκαταλείπει ποτὲ ἡ συμπάθεια καὶ ἡ θερμὴ, καὶ νὰ γιὰ τὴν ἀπαράμειντο τόσο ἀληθινὸς στὴν ἀπόδοση τοῦ ταπεινοῦ τοῦ μικροκόσμου.

Ψυχικῶς, ὁ Παπαδιαμάντης, βροῖσεται δλόκληρος στὸ ἔργο του μέσα, τόσο ποὺ παραλλάζοντας τὸ περίφημο ἐκεῖνο τοῦ Φλωμπέρ, «Ἡ Κυρία Μποβαρὺ εἶμαι ἐγώ», θὰ μπορούσε νὰ εἶχε πεῖ καὶ αὐτός: «Ἡ Σκίαθος καὶ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου μου εἶμαι ἐγώ».

1944

ΤΙΜΟΣ ΜΑΛΛΑΝΟΣ

ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ

Ἐστερα δυὸ φτεροῦγες ἀπονάρκωση τοῦ ἀγέρα
ἔστερα δυὸ φτερά μ' ὅλο τὸ πλάτος τῆς ἀπελπισίας
πάνω ἀπὸ δυὸ σειρὲς βράχους φύλακες σιωπῆς

Ἐστερα ἡ μνήμη μόνο ἡ μνήμη τῆς ἀπόφασης
ἀνάμειξ' ἀπὸ τὶς ἀγριάδες τοῦ σωροῦ
ἡ τελευταία Παρουσία

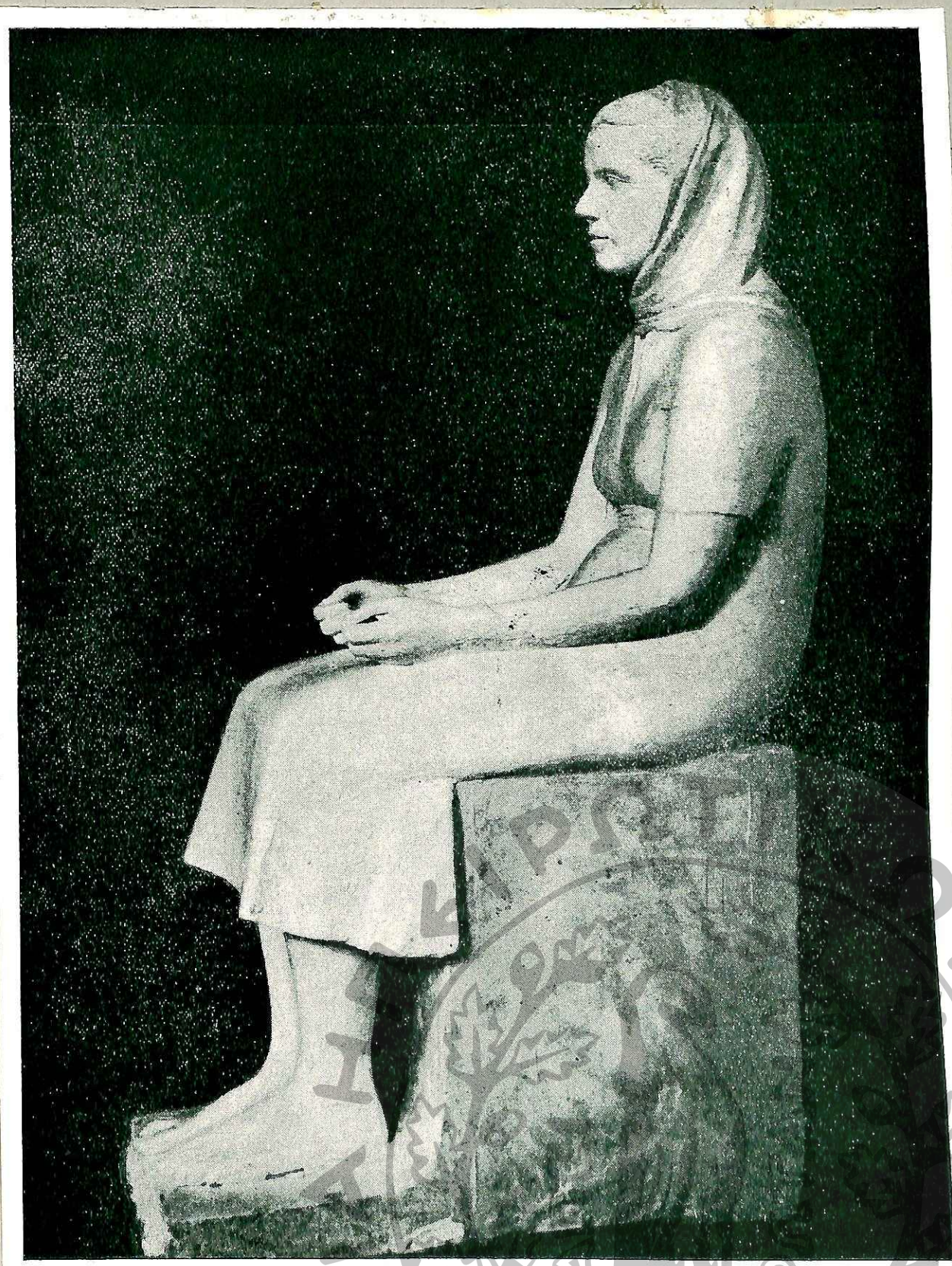
Ἐστερα οἱ λιτανεῖες τῆς ἄσκοπης πορείας
τὰ πέλματα ἰσοπέδωσαν τὸν τελευταῖο βλαστὸ

ὁ ἀναμάρτητος ὡς ρίξει πρῶτος

Ἐστερα μιὰ φράση σακατεμένη
σωρὸς σκελετωμένα λόγια πληγιασμένες φωνὲς
ὁ χρόνος ἔλαιον καὶ οἶνος

Ἐστερα ὁ ἥλιος ὥριμος σὰν πρῶτος ἄρρωστος καρπὸς
ὅταν τὸν ξαναδοῦμε θάχουμε διασχίσει
κάθετα καὶ ὀριζόντια τὸν ξεπεσμὸ

ΛΕΩΤΕΡΗΣ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ



ΑΠΑΡΤΗ

«ΑΤΤΙΚΗ»

Σχεδιάγραμμα εισαγωγής στην Ίστορία του θεάτρου*

“Άλλοι ιστορικοί αναφέρουν ανάμεσα στους λόγους που προκαλέσανε το διωγμό της σκηνικής τέχνης την ακράτεια και την υπερβολή της μιμικής έκφρασης και της κίνησης γενικά. Οί πατέρες της εκκλησίας είναι γνωστό πως δὲ στηλιτέψανε μονάχα τούς ἐπὶ σκηνῆς ἐκτραχηλισμούς. Καταδικάσανε κι αὐτὴ τὴ «χειρονομία» πὺν συνόδευε στὴν ἀρχὴ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ τὰ μέλη τῆς, θεωρώντας τὴν «εἰδωλολατρικὸ κατάλοιπο». Ὡστόσο ἡ βιαιότητα τῆς ἐκφρασης καὶ τῆς κίνησης περισσότερο ἀπὸ «εἰδωλολατρικὸ κατάλοιπο», περισσότερο ἀπὸ κληρονομικὴ ἐπιβίωση τοῦ ὀργιαστικοῦ χαρακτήρα τῆς διονυσιακῆς θρησκείας, εἶναι βασικὴ προϋπόθεση τῆς ἐκδήλωσης τοῦ μιμητικοῦ ἐνστίχτου. Ἴσως θάπρεπε νὰ ποῦμε μαζί μὲ τὸ Λούντινγκ Γκάιγκερ πὺς κίνηση καὶ μιμικὴ ἐκφραση εἶναι τὰ προπαρασκευαστικὰ στάδια τοῦ λόγου. Ὁ Ντάρβιν ἔχει διαπιστώσει ἐξάλλου πὺς τὰ περισσότερα συναισθήματά μας, οἱ περισσότερες ἐσωτερικὲς διαθέσεις μας εἶναι τόσο στενὰ κι ὀργανικὰ συνυφασμένες μὲ τὴ μορφή τῆς ἐκφρασης καὶ τῆς ἐξωτερικεύσεώς τους, ὥστε σχεδὸν δὲν ὑπάρχουν ἐνός το σώμα μας ἀδρανεῖ. Καὶ τέλος ὁ Σπένσερ, ἀνακεφαλαιώνοντας, θὰ πει πὺς κάθε συναισθημα καὶ κάθε ἐντύπωσή μας εἶναι ταυτόχρονα κ' ἕνας «ἐρεθισμὸς τῆς μιμικῆς κινητικότητάς» μας.

Γιὰ νὰ δεῖ κανεὶς πόσο εἶναι ἀληθινὲς οἱ παραπάνω διαπιστώσεις, φτάνει ν' ἀναφέρουμε δυὸ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα: τὴ ρωμαϊκὴ παντομίμα καὶ τὸν κώδικα τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης τῶν Ἰνδῶν. Εἶναι γνωστὸ πὺς ἡ παντομίμα πὺν εἶχε στὴ Ρώμῃ σὰν ἄμεση συνέπεια τὴν ὀλοκληρωτικὴ κατάρρευση τοῦ θεατρικοῦ λόγου σὲ μιὰ περίοδο πὺν, καθὼς εἴπαμε λίγο πὺν πάνω, τὸ κράτος θεωροῦσε ἐπικίνδυνες γιὰ τὴν τάξη τὴν ἐλευθεροστομία καὶ τὴν ἀμετροέπεια τῶν μιμογράφων καὶ τῶν σκηνικῶν, μπόρεσε μὲ μόνη τὴ μιμικὴ καὶ τὴν κίνηση νὰ ἐκφράζει γιὰ πολλὰ χρόνια τὰ πὺν σύνθετα συναισθήματα τοῦ ἀνθρώπου, ἀκριβῶς καθὼς ἡ παλιά καὶ ἡ σύγχρονη ὀρχηστρικὴ τέχνη (*). Εἶναι ἐπίσης γνωστὸ ὅτι σύμφωνα μὲ τὸν κώδικα τῆς Ἰνδικῆς ὑποκριτικῆς, ἡ μιμικὴ, ἡ χειρονομία, ἡ στάση καὶ ἡ κίνηση γενικὰ τοῦ ἡθοιοῦ δὲν ὑποδηλώνουνε μονάχα συναισθηματικὲς, ἀλλὰ καὶ φυσικὲς καταστάσεις, καιρικὲς συνθήκες κι ἄλλα ἀντικειμενικὰ δεδομένα. Μὲ ἄλλα λόγια ἀπὸ τὴν τέτια ἡ διαφορετικὴ στάση καὶ κίνηση τοῦ Ἰνδοῦ ὑποκριτῆ, τὸ θεατρικὸ προπαιδευμένο κοινὸ καταλαβαίνει ὅχι μονάχα ἂν ὁ ἡθοιοὺς ὑποφέρει ἢ χαίρεται, ἀλλὰ κι ἂν τὴν ὥρα πὺν ὑποκρίνεται κάνει κρύο, ζέστη ἢ βροχή, ἂν βρίσκεται σὲ δρόμο ἢ σὲ δάσος, ἂν ἔχει μπροστά του ἕναν ἐλέφαντα ἢ μιὰν ἀντιλόπη.

Ἐρευνώντας τὴν ἱστορικὴ πορεία τοῦ μίμου καὶ τοῦ σκηνικοῦ τεχνίτη καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης ὁ μελετητὴς τοῦ θεάτρου θὰ κάνει τὶς παρακάτω τρεῖς βαρυσήμαντες διαπιστώσεις: α) Χωρὶς ἀμφιβολία ὁ πρῶτος «ἐξάρχων», ὁ πρῶτος διθυραμβοποιός, ὁ πρῶτος δραματικὸς ποιητὴς πρέπει νάταν ἕνας ἐμπνευσμένος λαϊκὸς μίμος πὺν θέλησε νὰ κωδικοποιήσει σὰ νὰ λέμε τοὺς αὐτοσχεδιασμούς του καὶ νὰ ὑποτάξει τοὺς ἐκφρα-

* Συνέχεια ἀπ' τὸ προηγούμενο καὶ τέλος.

(*) Ὑπάρχει στὴν ἱστορία καὶ στὴν ἐξέλιξη τῆς ὀρχηστρικῆς τέχνης ἕνα μεταβατικὸ διάμεσο, δυστυχῶς μεγάλο, ὅπου ἡ ἐπίδειξη τῆς τεχνικῆς ἔβαλε σὲ δεύτερη μοῖρα ἡ ἐξουδετέρωση τὸ συναισθημα, τὸ στοχασμὸ καὶ τὴ φαντασία, τόσο πὺν νὰ καταντήσει γιὰ καιρὸ ὁ χορὸς ἕνα ἀπλό ἀκροβατικὸ ἐπίτευγμα, ἕνα tour de force ἂν ὄχι κ' ἕνα tour de bateleur.

στικούς τρόπους του σὲ ὀρισμένους κανόνες μέτρου, ρυθμοῦ καὶ πειθαρχίας. β) Ἀπὸ ὅσα ἔχουμε, σχεδὸν κατὰ κανόνα ἀντιπροσωπεύει τῆς λαϊκῆς τάξης καὶ φορέας τοῦ ἱσχυροῦ ἐνστίχτου καὶ τῆς εὐαισθησίας τῆς, ὁ μίμος αἰσθάνθηκε πάντα στὶς διάφορες ἐκδηλώσεις του πὺν ἀδέσμευτο τὸν ἑαυτὸ του ἀπὸ τὸν κοινωνικὰ ἐξελιγμένο ἀνθρώπο πὺν οἱ περιορισμοὶ τῆς λεγόμενης καλῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἀπαγορεύανε, καθὼς συμβαίνει καὶ σήμερα, καὶ τῆς φωνῆς τὸν ὑψηλὸ τόνο καὶ τῆς χειρονομίας καὶ τῆς κίνησης τὴ ζωηρότητα πὺν εἶναι ὥστόσο ἀπαραίτητα γιὰ τὴν πλαστικὴ ἐκφραση παθῶν καὶ συναισθημάτων καὶ γιὰ τὴν ὀλοκλήρωση τῆς ἐντύπωσης τοῦ θεατῆ πὺν πρέπει νάναί ὀπτική καὶ ἀκουστικὴ συνάμα. γ) Ἡ συμβολὴ τοῦ μίμου καὶ τῆς τέχνης του στὴ δημιουργία θεατρικῆς παράδοσης καὶ θεατρικοῦ πολιτισμοῦ στάθηκε κάποτε τόσο μεγάλῃ καὶ ἀποφασιστικῇ ὥστε γιὰ χάρη του πολλοὶ λαοὶ νάχουνε σήμερα ἀξιόλογο θέατρο καὶ θεατρικὸ πολιτισμὸ χωρὶς νάχουν ἐθνικὴ δραματικὴ παραγωγή.

Κι ὅσο γιὰ τὶς δυὸ πρῶτες διαπιστώσεις ἂς θεωρήσουμε ἀρκετὰ τὰ ὅσα ἐπεξηγηματικὰ προαναφέραμε σ' αὐτὸ τὸ κεφάλαιο. Ὅσο γιὰ τὴν τρίτη ὅμως, πὺν εἶναι ἱστορικὰ κ' ἡ πὺν σημαντικὴ, μνημονεύοντας πρὸς ἀπόδειξη τὰ παραδείγματα τῆς Κίνας, τῆς Ἰαπωνίας καὶ τῆς Ρωσσίας, ἀνάγκη νὰ ὑπογραμμίσουμε μὲ συντομία τὰ γεγονότα πὺν τὴ θεμελιώνουν.

Καὶ πρῶτα πρῶτα ἡ Κίνα. Οἱ καταπληχτικὲς ἐπινοήσεις τῶν Κινέζων στὸ κεφάλαιο τῆς συμβολικῆς ἐρμηνείας καὶ τοῦ σκηνικοῦ διακόσμου πὺν παρεμβατικὰ τὶς ἀναφέραμε στὰ προηγούμενα, καμιὰν ἀμφιβολία δὲν ἀφήνουνε γιὰ τὸ θεατρικὸ πολιτισμὸ τους. Τὸ θέατρο καὶ τὸ κουνκλοθέατρό τους, χωρὶς νάναί τόσο παλιὸ ὅσο ἡ φιλοσοφία κ' ἡ λυρικὴ τους ποίηση, ἀπὸ ἀποψη μηχανικῆς λειτουργίας παρουσιάζει μιὰν ἀριότητα πὺν θὰ τὴ φθονοῦσανε πολλὰ σύγχρονα εὐρωπαϊκὰ ἔθνη. Ἀντίθετα ἀπὸ τὴ δραματικὴ τους ποίηση πὺν, μένοντας φανατικὰ πιστὴ στὴν παράδοση, καμιὰν ἀξιόλογη ἐξέλιξη δὲ σημείωσε ἀπὸ τὸ δέκατο τρίτον αἰῶνα ἴσαμε σήμερα, οἱ ἡθοιοὶ καὶ τὸ κοινὸν προσδεδέχανε στὴν Κίνα σὲ βαθμὸν ἀπίθανο. Ἀν στὶς Ἰνδίες ἡ κίνηση κ' ἡ χειρονομία ὑποδηλώνουνε συναισθηματικὲς καταστάσεις καὶ φυσικὰ δεδομένα, στὴν Κίνα τὸ χρώμα, τὸ μακιγιάζ καὶ ἡ σκευὴ ἀπαρτίζουνε δλάκερο θεατρικὸ λεξικὸ, πρῶγμα πὺν θάτανε ἀδιανόητο χωρὶς τὴν ἀσκηση καὶ τὴ φαντασία τοῦ ἡθοιοῦ καὶ, προπάντων, χωρὶς τοῦ κοινοῦ τὴν ἀντίστοιχη καλλιέργεια. Τὸ χρώμα τοῦ κοστούμιου καὶ τὸ μακιγιάζ τοῦ ἡθοιοῦ ἐκφράζουν τὶς πὺν ἀπίθανες συναισθηματικὲς καταστάσεις. Ὑποδηλώνουν ἀκόμα κι ἂν τὸ πένθος τοῦ προβαλλόμενου στὴ σκηνὴ δραματικοῦ ἥρωα εἶναι βαρὺ ἢ ἐλαφρό.

Ὁ σκηνογραφικὸς συμβολισμὸς, ἡ χρωματικὴ εὐαισθησία, ἡ ὁμαδικὴ καλλιέργεια τῆς ὑποκριτικῆς μὲ τὴν τυποποιημένη τεχνικὴ τῆς, ἡ ἐντεχνη καὶ συμβολικὴ ἐπίσης χρησιμοποίησις τοῦ σκηνικοῦ φωτισμοῦ, αὐτὰ καὶ πολλὰ ἄλλα πιστοποιοῦν ὅτι στὴν Κίνα ἡ συμβολὴ τοῦ ἡθοιοῦ καὶ τοῦ μαριονετίστα στὴ δημιουργία παράδοσης καὶ θεατρικοῦ πολιτισμοῦ εἶναι κατὰ πολλὴ σημαντικότερη ἀπὸ τὴ συμβολὴ τοῦ δραματικοῦ ποιητῆ. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς ἀκόμα δὲν μπόρεσε νὰ ξεχωρίσει τὰ διάφορα θεατρικὰ εἴδη, ὁ ἄμα, μιμὸδραμα, κωμωδία, μελόδραμα. Προσηλωμένος στὴν ἀρχαία μορφή τοῦ κοῦνεν-κιόγκι, ἀνακατεύει χωρὶς μέτρο καὶ συνοχὴ ὅλα τὰ θεατρικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ γένη. Περισσότερο ἀπὸ

την αισθητική ο κινέζος δραματικός ποιητής αποβλέπει στην ήθικη αξία του έργου του. Αφήνει τα πρὸς διαγωγήν στη διάθεση και στην τέχνη του ήθοιοιού. Ο,τι τὸν ἐνδιαφέρει προσωπικά είναι ὁ θρίαμβος τῆς κομφουκιανῆς ἀρετῆς. Οἱ αισθητικοὶ κ' οἱ κριτικοὶ ποὺ θεωροῦν τὴ σκηνοθετικὴ καὶ τὴν ὑποκριτικὴ τέχνη αὐτόνομη καὶ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ δραματικὸ κείμενο, σίγουρα κατὰ πρόθεσιν νὰ ἐξέρουν ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ κινεζικοῦ θεάτρου.

Ὅσο γὰρ τὴν Ἰαπωνία, τὸ ἀπὸ πρώτην ὄψιν ἀντινομικὸ φαινόμενο μιᾶς ἀκμάζουσας θεατρικῆς τέχνης ποὺ ξεπερνᾷ σὲ σημασία κατὰ πολὺ τὴ δραματικὴ παραγωγή της εἶναι ἀκόμα πὺδ χαρακτηριστικὸ κ' ἐκδηλ. Ἐδῶ σ' ὅλα τὰ ἐξελικτικὰ στάδια τοῦ θεάτρου, ἀπὸ τὸ bugaku, τὴ μουσικοχορευτικὴ παντομίμα τοῦ ἑβδομοῦ μετὰ Χριστὸν αἰῶνα, ἴσαμε τὸ Νό, τὸ νεότερο ἔντεχνον καὶ στιλιζαρισμένο γι�πωνέζικο δρᾶμα, ὁ μῖμος, ὁ ἡθοιοὶς εἶναι τὸ πᾶν. Ὁ ποιητὴς ἐδῶ πολὺ συχνά οὕτε ἕνα ὑποτυπώδικο κείμενο φιλοτεχνεῖ, οὕτε κἂν ἕνα γενικὸ σχέδιο καταστρώνει καθὼς στὴν Κίνα. Μονάχα ἰδέες δίνει. Ὅλα τ' ἄλλα τὰ ἐμπιστεύεται στὸν ἡθοιοῦ. Αὐτὸς θὰ βρεῖ καὶ θὰ δώσει τὴ θεατρικὴ μορφή ποὺ ταίριαζει στὴν ἰδέα καὶ στὴν ἐμπνευση τοῦ ποιητῆ. Ἔτσι μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ὁ ἡθοιοὺς εἶναι ὁ κατ' οὐσίαν δημιουργός. Ξέρει ὅλα τὰ σὺλ ἐρμηνείας καὶ τὰ χρησιμοποιεῖ μὲ ἀπόλυτὴ ἐλευθερία. Τὸ πεδίο τῆς πρωτοβουλίας, τῆς δράσης καὶ τῆς φαντασίας του εἶναι ἀπεριόριστο, ἀφοῦ ἡ σκηνοθεσία σὰν εἰδικὴ τέχνη εἶναι ἀγνωστὴ στὴν Ἰαπωνία.

Καίω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθῆκες τὸ ἀπὸ πρώτην ὄψιν ἀντινομικὸ φαινόμενο ποὺ σημειώσαμε λίγο παραπάνω βροῖσκει τὴν ἐξήγησιν καὶ τὴ δικαιολογία του. Κι αὐτὲς οἱ ἴδιες ἀντικειμενικὲς συνθῆκες ἐξηγοῦν τὴ σχεδὸν ἀπίστευτὴ ὑποκριτικὴ δεξιότητά καὶ τὸ δαιμόνιο τῶν γι�πωνέζων ἡθοιοῦν ποὺ καθὼς οἱ Εὐρωπαϊκοὶ καὶ τὰ ἱερατικὰ γένη στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα κ' οἱ ἀρτιζάνοι τοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ στὸ μεσαίωνα, παραδίδοντας τὰ μυστικὰ τῆς τέχνης τους ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ, δημιουργήσανε ὅχι μονάχα παράδοση καὶ πολιτισμὸ, μὰ καὶ δυναστείες δαλκέρες ἑακουστῶν μίμων. Ὅπως στὴν Ἑλλάδα, ἔτσι καὶ στὴν Ἰαπωνία, ἡ πολιτεία καὶ ὁ λαὸς τιμῆσανε καὶ δοξάσανε πάντα τοὺς μεγάλους ἡθοιοὺς. Ὁ Sakata Tōjirō ἔγινε θρύλος. Οἱ συμπατριῶτες του τὸν θεωροῦνε σὰν τὸ μεγαλεῖτερον ἡθοιοῦ τῆς οἰκουμένης. Οἱ Danjūrō εἶναι γνωστοὶ ὡς τὸν ἕνατο ἀπόγονο καὶ κληρονόμο τῆς φήμης καὶ τῆς τέχνης τοῦ γενάρχη τους, ὡς τὸν Danjūrō IX. Κ' ἐνῶ ὅλος ὁ κόσμος τοὺς ἔχει ἀκουστά, κανεὶς δὲ θυμᾶται τὸ ὄνομα ἑστω κ' ἐνὸς ἀξιόλογου γι�πωνέζου δραματικοῦ ποιητῆ σὲ μιὰν ὑπερχιλιᾶχρονον περίοδο θεατρικῆς ἀκμῆς ὅπου θριαμβεύσανε ἡ δοχρηστικὴ, ἡ μιμικὴ τέχνη, τὸ σὺλ, ὁ ρυθμός, ἡ χρῆσις τῆς μάσκας κ' ἡ σκηνικὴ διακοσμητικὴ μὲ τὶς ἐπινοήσεις τῶν «ἀερίων» καὶ τῆς περιστροφικῆς.

Ὁ Καλλιπίδης, ὁ Θεόδωρος, ὁ Νικόστρατος, ὁ Τελέστης, ὁ Νεοπτόλεμος καὶ ὅλοι οἱ μεγάλοι ἡθοιοὶ τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος εἶχανε νὰ ἐρμηνεύουν ἕνα Φρύνιχο, ἕνα Ἀισχύλο, ἕνα Σοφοκλή, ἕνα Ἀριστοφάνη, ἕνα Εὐριπίδη. Τὸ ἴδιο στὰ νεότερα χρόνια καὶ οἱ μεγάλοι ἡθοιοὶ τῆς Δύσης. Ὁ Γκάριξ, ἡ Νότυπερ, ὁ Λεκαίν, ὁ Κήν, ὁ Ντάβισον, ὁ Τζοβιν, ὁ Σαλβίνι, ἡ Σόρα Μπερνάρ, ὁ Κάιντς, ὁ Ρόσσι, ἡ Σόρμα, ἐξαφαιλάσανε τὴ δόξα τους ἐρμηνεύοντας τὰ περιφημότερα κείμενα τῆς παγκόσμιας δραματικῆς ποίησης. Ὅμως ἴσαμε τὸ 1862 ποὺ ἡ Ἰαπωνία ἀνοίξε ἐπιτέλους τὶς ἐρμητικὰ κλεισμένους πόρτες της στὸν πολιτισμὸ καὶ στὴν ἐπίδραση τῆς Δύσης, οἱ Τότζιρὸ κ' οἱ Danjūrō, γνήσιοι ἀπόγονοι τῶν ἀρχαίων λαϊκῶν μίμων, δημιουργήσανε ἔθνη.

κὸ θεατρικὸ πολιτισμὸ ἀξιοποιώντας στὴν ὁλότελα δική τους περιόχῃ καὶ μὲ ὁλότελα δικά τους μέσα τὸ θεατρικὸ ἔνστιχτο τοῦ λαοῦ τους.

Τέλος ἡ Ρωσσία εἶναι γνωστὸ ὅτι παρὰ τὴν ὥθησιν ποὺ δώσανε στὴν ἀρχὴ τὸ θέατρο ὁ μεγάλος Πέτρος κ' ἡ μεγάλη Αἰκατερίνη, δὲν μπόρεσε ν' ἀποχτήσῃ ἀξιόλογη ἐθνικὴ δραματικὴ παραγωγή. Τὸ ὅτι οἱ λόγοι εἶναι γνωστοὶ ἐπίσης, αὐτὸ δὲν ἀλλάζει τὴν κατὰστασιν. Κι ὅμως ἡ Ρωσσία ποὺ οἱ λίγοι ἀξιόλογοι δραματικοὶ συγγραφεῖς της, ὁ Γκριμπογιέντωφ, ὁ Γκόγκολ, ὁ Ὁστρούσκι, ὁ Ἀλέξης Τολστόϊ εἶτανε σχεδὸν προγεγραμμένοι ἀπὸ τὸ θεατρικὸ μονοπώλιο τῆς αὐτῆς τῶν Ρομάνωφ, τὰ κατάφερε νὰ δημιουργήσῃ θεατρικὸ πολιτισμὸ. Χάρη στοὺς μεγάλους ἡθοιοὺς της, τὸ Στέπκιν, τὸν Νταβίντωφ, τὸ Σαντόβσκι, τὸ Μοτσάλωφ, τὴν Ἐρμόλοβα καὶ προπάντων χάριε στοὺς ἐκπληκτικούς σκηνοθέτες της, τὸν Ἐρβείνωφ, τὸν Ταῖρωφ, τὸν πολὺ Στανισλάβσκι, τὸ Μέγερχολτ, τὸ Βαχτάγκωφ ἀνέβησε ὅχι μονάχα τὸ ἐθνικὸ της, μὰ καὶ τὸ παγκόσμιο ἐπίπεδο τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης καὶ τῆς θεατρικῆς ἐρμηνείας στὴ σφαῖρα τῆς ἀληθινῆς ποιητικῆς δημιουργίας.

Εἶναι λοιπὸν ἀπόλυτα δικαιολογημένη ἡ ἀποψη ὅτι στὴ διαμόρφωσιν τοῦ θεάτρου ἡ συμβολὴ τοῦ μίμου μὲ τὴ νέα σημασία ποὺ τοῦ δίνουμε πρέπει ν' ἀποτελέσει ἰδιαίτερον κεφάλαιον τῆς ἱστορίας του καὶ νὰ μελετηθεῖ μὲ τὴν προσοχὴ ποὺ τῆς ἀξίζει (*). Ἀς τὸ τόνισουμε ἀκόμα μιὰ φορὰ. Δραματικὴ ποίηση θὰ πεῖ θέατρο καὶ θέατρο θὰ πεῖ παράστασις. Ἡ πρόθεσις τοῦ δραματικοῦ ποιητῆ ὁλοκληρῶνεται μονάχα μὲ τὴν ἀντιπαράθεσιν στὸ χώρο τῶν πλαστικῶν δραμάτων τῆς ἀμεσης ἐπαφῆς του μὲ τὸ κοινόν. Κ' ἡ ἐπαφὴ τούτη εἶναι τόσο πύδ γόνιμη καὶ ἀποδοτικὴ ὅσο πύδ συνειδητὰ κ' ἐμπνευσμένα ἐκπληρῶνει τὴν ἀποστολή του ὁ μακρινότατος μὲ γνήσιος ἀπόγονος τοῦ ἀρχαίου μίμου ποὺ σήμερα λέγεται ἡθοιοὺς.

Τὸ ἄμεσο ἐνδιαφέρον ποὺ προκαλοῦσε πάντα κ' ἐξακολουθεῖ νὰ προκαλεῖ στὸν ἄνθρωπον ἡ θεατρικὴ σύμβασις, ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπάτη ποὺ προβάλλει τὸ πλάσμα τῆς ἐμπνεύσεως καὶ τῆς φαντασίας ὅχι στατικὰ σὰν τὶς εἰκαστικὲς τέχνες, οὕτε ἀφηγηματικὰ καθὼς ἡ ἐπικὴ ποίηση, μὰ δυναμικά, σὰν ἐνεστῶσα δράσις, σὰν παρούσα πραγματικότητα, ἐξηγεῖ πὼς τὸ ἀπλὸ παιχνίδι, ἡ ἐκδήλωσις τοῦ ἀριστοτελικοῦ μιμητικοῦ ἐνστίχτου, περνώντας ἀπὸ τὰ στάδια μιᾶς ἀναγκαίας ἱστορικῆς καὶ ψυχολογικῆς ἐξέλιξης, ἔφτασε σὶδὸν τομέα τοῦ θεάτρου τὸ πύδ ψηλὸ σκαλοπάτι τῆς πνευματικῆς δημιουργίας.

Ἡ λαϊκὴ ἐξάλλου καταγωγή τοῦ θεάτρου ποὺ δικαιολογοῦσε ἀπανεκᾶθεν τὴν ποικιλία τῶν στοιχείων καὶ τῶν μέσων του δικαιολογεῖ καὶ σήμερα τὸ σύνθετο χαρακτηριστὴρ τῆς δραματικῆς τέχνης καὶ τὴν ἐλευθερία μὲ τὴν ὁποία ἡ τέχνη τούτη χρησιμοποιεῖ ὅλες τὶς ἄλλες (χορὸς, μουσικὴ, ζωγραφικὴ, πλαστικὴ) γιὰ ν' ἀποκαλύψει τὴν ὁμορφιά καὶ τὴν περιεκτικὴ δύναμιν τοῦ ποιητικοῦ λόγου πύδ, ὑποταγμένος στὴν ἀνάγκη τῆς ἐν χώρῳ ἐκφρασῆς του, τῆς μετουσίωσής του σὲ δράσις, ἀποτελεῖ τὸ θεμέλιον καὶ τὸ βᾶθος του.

Χωρίζοντας κανεὶς τὶς τέχνες σύμφωνα μὲ τὴν ἐγεννητὴν ἀντίληψιν, ἀνάλογα δηλαδὴ μὲ τὶς αἰσθήσεις ἡ τὰ

(*) Γιὰ τὴ θεωρητικὴ κατάρτισιν τῶν σπουδαστῶν ποὺ φοιτοῦνε σ' ἐπαγγελματικὲς δραματικὲς σχολές, ἀπαραιτήτῃ σήμερα θεωρεῖται στὴ Ρωσσία καὶ ἄλλου, παράλληλα μὲ τὴν ἱστορία θεάτρου, καὶ ἡ κριτικὴ βιογραφία τῶν μεγάλων μυστῶν τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης.

συγκινητικὰ κέντρα ποὺ κραδαίνει καὶ διεγείρει καθεμιά τους, ἔχει ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά τὶς τέχνες ποὺ ἀπειθύνονται στὴν ἀκοή καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐκείνες ποὺ ἀπειθύνονται στὴν ὄρασίν μας. Ἡ μουσικὴ ἀπειθύνεται μονάχα στὴν ἀκοή μας. Οἱ εἰκαστικὲς τέχνες ἀντίθετα ἀπειθύνονται μονάχα στὴν ὄρασίν μας καὶ γενικά ἡ ποίηση, μὲ μέσο τὴν ὄραση πάλι, στὴν παραστατικὴν μας ἱκανότητα (Vorstellung). Ἡ ὄρασις καὶ τὸ δῶμα, δηλαδὴ τὸ θέατρο, εἶναι οἱ μόνες τέχνες ποὺ ἀπειθύνονται ταυτόχρονα καὶ στὶς δύο κύριες αὐτὲς αἰσθήσεις ποὺ εἶναι οἱ σημαντικότεροι δέχτες τῶν κραδασμῶν καὶ τῶν ἐντυπώσεων ποὺ μεταβιβάζονται στὴν ψυχὴ καὶ στὸ πνεῦμα μας (*).

(*) Ἡ ἀντίληψιν τοῦ Marguery («L'œuvre de l'art») πὼς τὸ παρορμητικὸ κίνητρο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς πλαστικῆς δόθηκε στὸν ἄνθρωπον ἀπὸ τὴν αἰσθησίν τῆς ἀφῆς, μ' ὅλη τὴ διάθεσιν πούχουμε νὰ ἐλέγξουμε ἀντικειμενικά καὶ ἀποκατάληπτα κάθε μεταφυσικὴ θεωρία περὶ τέχνης, δὲ μᾶς βοῖ-

Α Δ Υ Ν Α Μ Ι Α

Μὲ δυνὸ λυθάρια μοναξιάς
δυνὸ χοῦφτες ἄρμυρὸ νερὸ
λέω νὰ σοῦ ἐνψώσω ἕνα τραγοῦδι
θαρρῶ πὼς κάποτε ἤξερα νὰ τραγοῦδῶ

Μὰ ὅλο μὲ κόβει αὐτὴ ἡ φωνή
μήτε δική μου μοιάζει οὕτε δική σου
αὐτὴ πάει νὰ προφέρει θάνατον τὴν ὥρα
ποὺ λέω νὰ ψυθυρίσω ἕνα ὄνειρον
τὴν ὥρα
ποὺ ἀπλώνω δάχτυλον νὰ ζωγραφίσω
μιὰ ἐλπίδα πάνω στὸ νερὸ

Αὐτὴ ἡ φωνή
δὲν τὴν ἀκούω πρώτη φορὰ
ἔσφιγγες στὶς ἀδύναμες παλάμες σου ὅλη τὴν ὄρα
μπολιάζοντας μὲ τὸν παλμό σου διπλὰνὲς καρδιές
τὴν ὥρα ποὺ γινόσονται δυνὸ μάτια
μὲ τὴν ἀπόφασιν νὰ μὴν ξεχάσουν

Αὐτὴ ἡ φωνή
πὼς νὰ σοῦ ἐνψώσω τὸ τραγοῦδι
αὐτὴ ἡ φωνή
μοῦ μένουν πάλι
δυνὸ χοῦφτες ἄρμυρὸ νερὸ
καὶ δυνὸ λυθάρια μοναξιάς

ΛΕΩΤΕΡΗΣ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΕΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΑΡΡΩΣΤΟΥΣ

Τὰ ματηλία τῶν ἄρρωστων γέμισαν μοναξιά

Ὁ Κύριος πλάσμι ἀγαπητὸ ἀπὸ βροχή καὶ φτεροῦγα
θὰ περάσει ἕνα σύννεφο δροσερὸ ἀπ' τὰ μάτια τους
θὰ βοηθήσει νὰ βγάλουν τ' ἀναμμένα πονεμένα
νὰ κοιτάξουν πῶς ἀπ' τὴν ἀπόγνωσιν
ποὺ οὐνεῖ τοὺς πολυέλαιους μὲ τὰ ξεστὰ κερία
γνωρίζοντας σὰ μὲ ἄστρα
τὸ κοιμισμένον αἶμα

Ὁ Κύριος πλάσμι ἀγαπητὸ ἀπὸ φεγγάρι καὶ δυνόσμο
θὰ μοσχοβολήσει στοὺς λυπημένους κοιτῶνες
θὰ ξαφνιάσει τὰ κλεισμένα παράθυρα
καὶ θὰ τραγουδήσει χαρούμενος
σὰ μιὰ γαλάζια αἴωρα
κοιμισμένη στὸ φῶς

Θ' ἀνοίξει τὶς πόρτες
σκεπασμένες τὸ πένθος τῆς νύχτας
κ' ἡ ἐλπίδα θὰ λύσει τὴ ζώνη τῆς
δρῶντα φτερογίσματα κ' ἄστρα

Ὁδρανὲ
ἐνδωπληγία Κυρίου
σκήνωσε
μὲς στὸ σῶμα τους
στὴ μνήμην τους ἄστρα
ρομφαία ζωῆς.

Γ. Σ. ΣΤΟΡΙΑΝΝΙΔΗΣ



ΦΙΛΟΛΑΟΥ ΤΑΟΥΠΑ :

ΛΑΡΙΣΙΝΗ

Η επίδραση τής γιαπωνέζικης ξυλογραφίας στη γαλλική ζωγραφική του 19ου αιώνα*

ΕΠΙΜΕΝΟΥΝ κι' αυτοί να επαναλαμβάνουν συνεχώς, καθώς κι' οι γιαπωνέζοι, το ίδιο θέμα. Έτσι τους γίνονται γνωστές κι' οι πιο μικρές λεπτομέρειες τόσο του σώματος όσο και της ψυχής. Με λίγες γραμμές θα τους είναι εύκολο ύστερα ν' αποκαλύψουν τον πραγματικό χαρακτήρα ή το κομμένο έλαττωμα.

Ο Ντεγκά για να μās αποδώσει την κίνηση διαλέγει τη χορευτριά την ώρα που δοκιμάζει τις μύτες των παπουτσιών της. Άλλοι πάλι, στις σιδερωτρες, θα τονίσει τη χαρακτηριστική κίνηση στους γοφούς ή στις πλάτες. Ο Λοτρεκ στα πορτραίτα τής Ζάν Άβριλ θα υπογραμμίσει τη ζάρα κάτω από το λαιμό, άλλοι τον τεντωμένο λαιμό από το τραγούδι, κλπ. Άλλοι πάλι τη χαρακτηριστική κίνηση του πισινού ποδιού του αλόγου όταν τρέχει.

Προοπτική

Το στοιχείο εκείνο όμως που είχε τη μεγαλύτερη επίδραση πάνω στη γαλλική τέχνη στο τέλος του 19ου αιώνα είναι ασφαλώς ο τρόπος που χειρίζονται οι γιαπωνέζοι την προοπτική. Θα επιμείνουμε κάπως παραπάνω στο σημείο αυτό, γιατί οι προσεχτάσεις κι' οι συνέπειες τής εισαγωγής του νέου αυτού τρόπου να εμφανίζονται τα θέματα του πίνακα μέσα στο χώρο, στάθηκαν τεράστιες και για τους μετέπειτα καλλιτέχνες.

Αν ρίξουμε μια σύντομη ματιά στις αντιλήψεις των διαφόρων εποχών για το χώρο, θα δούμε, πολύ γενικά, πως π.χ. οι διακοσμητές των γοθικών tapisseries, όπως και ο Τζιότο ή οι Βυζαντινοί, δεν είχαν στη ζωγραφική την αντίληψη τής τρίτης διάστασης. Τα πρόσωπα μās σύνθεσης είναι στριμωγμένα το ένα άνω στ' άλλο, το φόντο, τοπίο ή σπίτι, είναι σχεδόν όλα στο ίδιο επίπεδο και πολύ κοντά στο μάτι του θεατή. Είναι μια διακοσμητική αντίληψη που γεμίζει απόλυτα όλη την επιφάνεια χωρίς να δημιουργεί κενά.

Η Αναγέννηση δημιουργεί τη γεωμετρική προοπτική. Τα τοπία παίρνουν βάθος. Όλες οι παράλληλες γραμμές συμπέφτουν σ' ένα σημείο που βρίσκεται πάνω στη γραμμή του ορίζοντα, συνήθως στο κέντρο του πίνακα στο ύψος του ματιού. Ο τρόπος αυτός σκάβει την επιφάνεια και δίνει την ψευδαίσθηση τής τρίτης διάστασης.

* Συνέχεια από το προηγούμενο και τέλος.



TOULOUSE - LAUTREC

Η αντίληψη αυτή επικρατεί σ' όλη τη ζωγραφική στη Δύση ως που να εμφανιστεί η γιαπωνέζικη εστάμπα.

Οι γιαπωνέζοι, που διδάχτηκαν από την Κίνα, αντί να διαλέξουν το θέμα από απόσταση, να το φέρουν στο ύψος του ματιού και να το παρουσιάσουν με μια γεωμετρική προοπτική, το δείχνουν σά να ήταν πολύ κοντά και σά να τβλεπαν ή από τα πάνω προς τα κάτω ή σχεδόν κάθετα από τα κάτω προς τα πάνω. Έτσι βλέπουμε σε όρισμένα βουδδικά τοπία, όπως και στους πριμιτίφ ή τους βυζαντινούς, να μās παρουσιάζονται σε ύψος, απανωτά, τα διάφορα επίπεδα του βάθους π.χ. στο κάτω μέρος ή λίμνη, πιο πάνω τα βράχια, πιο πάνω τα δέντρα και τέλος τα σύννεφα. Το βάθος μās το δίνουν μονάχα οι χρωματικοί τόνοι με τις λεπτές διαβαθμίσεις τους.

Στα μέσα του 18ου αιώνα, οι ζωγράφοι τής λαϊκής σχολής, αργότερα ο Χοκουζάι και κυρίως ο Χιροσίγκε, μαθαίνουν από τους δλλανδοίς όρισμένα στοιχεία γραμμικής προοπτικής και κατεβάζουν τη γραμμή του ορίζοντα. Κράτησαν όμως τη συνήθεια ν' μη φέρουν ποτέ το θέμα στο ύψος του ματιού, να το βλέπουν δηλ. ή σά νάταν καθιστοί και να τβλεπαν από κάτω ή σά νάταν όρθιοι και να τβλεπαν από πάνω.

Η διαφορά ανάμεσα στην Ανατολή και στη Δύση είναι συνεπώς βασική. Ο Πουσέν, λέει, ότι για να διαλέξουμε μια σωστή προοπτική γωνία πρέπει να στεκόμαστε σε απόσταση που να ισοδυναμεί σε τρεις φορές το ύψος του προσώπου που είναι στο πρώτο πλάνο. Είναι η αντίληψη των κλασικών που θέλουν με μια ματιά να μπορούν ν' αγκαλιάζουν όλο το θέμα.

Ακόμη μια παρατήρηση σχετική με την κλασική αντίληψη: Θέλοντας να παρουσιάσουμε το κύριο θέμα, σ' ένα τοπίο ή σ' ένα έσω-τερικό, καταργούμε τις ενδιάμεσες λεπτομέρειες και το φέρνουμε στο ύψος του ματιού. Είναι η ίδια αντίληψη που εφαρμόζεται στα ανάγλυφα όπου τα μέσα βγαίνουν έξω και τα έξω μπαίνουν μέσα, ώστε όλα τα μέρη να βρίσκονται σχεδόν στην ίδια απόσταση από το μάτι μας. Ο Ραφαήλ, ο Τιτσιανός, ο Πουσέν, ο Πιγβί ντε Σαβάν είχαν τη φύση μ' αυτόν τον τρόπο.

Οι γιαπωνέζοι αντίθετα, επειδή δεν απομακρύνουν το θέμα τους, είναι υποχρεωμένοι να το βλέπουν καθώς είναι, από ψηλά ή από χαμηλά, με κάπως απότομη προοπτική. Αντί να πηγαίνουν κατευθείαν

στο κύριο θέμα, θα σταματήσουν πρώτα στις λεπτομέρειες που βρίσκονται πιο κοντά τους, στο πρώτο πλάνο και που γι' αυτό το λόγο γίνονται μεγαλύτερες, ασύμμετρες, κομμένες στη μέση ή στα 3/4, όπως το μάτι τις βλέπει στην πραγματικότητα.

Επιμονή λοιπόν στο να σημειώνεται η προοπτική γωνιά, περιεργή σελίδωση, τολμηρό κόψιμο του θέματος είναι τρία χαρακτηριστικά που θα πάρουν κι' οι γάλλοι ζωγράφοι που επηρεάστηκαν από τη γιαπωνέζικη εστάμπα: ο Ντεγκά, ο Χουίςλερ, ο Μονέ, ο Ρενουάρ, ο Βάν Γκόγκ, ο Τουλούζ Λοτρεκ κ.ά.

Αν εξετάσουμε, πράγματι, τα έργα των ζωγράφων που αναφέραμε παρατηρούμε πως οι καλλιτέχνες αυτοί διαλέγουν την προοπτική γωνιά καθώς κι' οι γιαπωνέζοι, παρουσιάζουν περιεργές προοπτικές, από πάνω προς τα κάτω ή αντίστροφα και με πρώτα πλάνα μεγάλα. Αφού διαλέξουν το κύριο θέμα, το σχεδιάζουν προσεκτικά και αφήνουν κενά ή διακοσμούν με λεπτομέρειες τον κλεινότερο χώρο γύρω του.

Η αίσθηση του βάθους θα δοθεί όχι με την κλασική γεωμετρική προοπτική, μα σκουραίνοντας τα πρώτα πλάνα, πράγμα που μās δίνει την εντύπωση του βάθους. Ο Χουίςλερ στα Νυχτερινά του τοπία, βάζει τις οικίες των ανθρώπων μπροστά κι' έτσι το δεύτερο πλάνο απομακρύνεται. Το ίδιο κι' ο Ντεγκά που μās παρουσιάζει σε όρισμένους πίνακες τις μαύρες πλάτες των μουσικών που δίνουν μια έντονη εντύπωση βάθους σε αντίθεση με τα ανοιχτά χρώματα των χορευτριών. Ο τρόπος που τοποθετούν το θέμα στο πλαίσιο του πίνακα είναι επίσης αξιοπρόσεκτος. Στο «Αψέντι» του Ντεγκά, το πρόσωπο μέσα στ' αραβουργήματα των αξιών παίρνει λογικά θέση κοντά στο πλαίσιο. Το μοντέλο βρίσκεται σε μια γωνιά. Το ίδιο κι' ο Λοτρεκ που στο «Τραπέζι στο Μουλέν Ρουζ» βάζει ένα μεγάλο πρόσωπο μπρός, μακριά από το κέντρο προς τα δεξιά. Αριστερά κόβεται το πρώτο πλάνο από ένα πλατύ κίγκελο.

Χρώμα

Οι γιαπωνέζοι μαζί με την πλούσια χρωματική τους ευαισθησία μαθαίνουν στους γάλλους να βλέπουν και με περισσότερη ειλικρίνεια τα χρώματα τής φύσης: χρώματα καθαρά, άτμόφια πολλές φορές, χωρίς αναμίξεις. Η όπτική ανάμιξη γίνεται από την παράθεση των χρωμάτων. Η χρωματική κλίμακα ανοίγει και ανεβαίνει σε ένταση. Δεν προσκολλούνται στην πραγματικότητα μα βασίζονται κυρίως στη στιγμή αία εντύπωση που τους προκαλεί το θέμα τής φύσης. Αν βλέπουν ένα τοπίο λιλά, το βάζουν λιλά τη σκιά θα τη βάλουν μπλε κ.ο.κ. Το κάθε χρώμα βέβαια μπορεί ν' έχει πολλές διαβαθμίσεις. Η παρισινή ατμόσφαιρα με τους δμιχλώδεις τόνους της, ξάλλου βοήθησε κι αυτή ασφαλώς για να κατανοηθεί και αποδοθεί η χρωματική αυτή αντίληψη.



EDGAR DEGAS

ΟΙ ΣΙΔΕΡΩΤΡΙΕΣ

Αν ρίξουμε μια σύντομη ματιά στο έργο των καλλιτεχνών που μās απασχολούν, θα δούμε πως όλοι κάτι πήραν από τη χρωματική αντίληψη των γιαπωνέζων. Ο Μανέ προσέχει τις ώριμες χρωματικές κηλίδες και τις εφαρμόζει στο έργο του. Ο Χουίςλερ, εκφράζει το μουσικό συναίσθημα που του προκαλούν οι γιαπωνέζικες εστάμπες, μεταφράζοντας σε χρωματικές όμορφες τις εντυπώσεις του. Βασίζεται δηλ. σ' ένα ή δυο κύρια χρώματα που καθορίζουν τη γενική απόχρωση του συνόλου.

Ονομάζει ξάλλου, ο ίδιος, τους πίνακές του «Συμφωνία σε άσπρο Νο III», «Βαριεσιόνες σε βιολετί και πράσινο» κλπ. Ο Ντεγκά, ξεφεύγει από τους χρωστικούς τόνους των δλλανδών, και τα σταγιά του Σαρντέν και μεταχειρίζεται χρώματα πιο άμεσα, άσπρα, κόκκινα, πράσινα, κοκκινωπά. Αναζητεί κι' αυτός, σαν το Χουίςλερ, μουσικότητα στο έργο του. Από τους γιαπωνέζους ακόμα, «ο Βάν Γκόγκ», μαθαίνει, όχι μόνον να διακοσμεί με λουλούδια τα φόντα του, μα και τους πιο χαρακτηριστικούς τόνους του κίτρινου που συναντάμε τόσο συχνά στους πίνακές του και που δεν είχαν ξαναφανεί στην Εθρωπαϊκή Τέχνη από τον καιρό των Ιταλών πριμιτίφ. Ο Τουλούζ Λοτρεκ, προσέχει τις μονόχρωμες επιφάνειες, τους λεπτούς συνδυασμούς στις αποχρώσεις, δίνει διαφάνεια στους τόνους, πλουτίζει την παλέτα του με ξεστά χρώματα και χρησιμοποιεί με ευαισθησία τις αντιθέσεις ανάμεσα στα σκούρα και τ' ανοιχτά, στη σκιά και το φως. Ο Γκόγκ εν, στην αντίληψή του για τα επίπεδα χρώματα ασφαλώς, κάτι πήρε από τους γιαπωνέζους. Θα μπορούσαμε να εξακολουθήσουμε και για πολλούς άλλους και γενικότερα για την επίδραση που είχε η χρωματική αντίληψη των γιαπωνέζων πάνω στον έμπρεσιονισμό κυρίως. Επίδραση, που μαζί με τις πλατύτερες συνέπειες της, φέρνει μια δροσιά στην όραση και συγχρόνως δημιουργεί μια δλόκληρη επανάσταση στη δυτική χρωματική αντίληψη που έχει τις προεκτάσεις της τόσο στους Ναμπι όσο και σε ζωγράφους σαν τον Όντιλν Ρεντόν, τον Βυγιάρ, τον Ματίς κ.ά.

Συμπεράσματα

Οι ζωγράφοι τής Άπω Ανατολής βοήθησαν τη Δύση ν' αποτινάξει ό,τι αντιζωγραφικό υπήρχε στην Τέχνη, χωρίς βέβαια να θέλουμε να υποστηρίξουμε πως στάθηκαν και οι μόνοι που συνέβαλαν στη μεταβολή αυτή.

Αν μπορούσαμε να ρίξουμε έστω και μια σύντομη ματιά προς τα πίσω, θα βλέπαμε πως οι άγγλοι ύδατογράφοι τους είχαν δώσει μαζί με την αντίληψή τους για το τοπίο και τον ανάλαφρο χαρακτήρα που εφαρμόζει στα έργα

(1) Vincent Van Gogh, άρθρο του Bernard Denvis εις «Studio» - Τεύχος Ιουλίου 1948, σελ. 6.

(2) Επίτολή του στον Ε. Σουφενέζο 8-7-88. Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis. Εκδ. B. Grasset Παρίσι 1946, σελ. 133.

τους, και την περιγραφή της ατμόσφαιρας. Οι Ισπανοί, και προπαντός ο Γκόγια, είχαν προσφέρει την κίνηση και δομημένη χρωματική αντίληψη. Θα μπορούσαμε ν' αναφέρουμε, γυρίζοντας πιδ μακρυνά στο χρόνο, τους 'Ολλανδούς, τους Βενεζελανδούς και τους Φλαμανδούς, τον νατουραλισμό του Καραβάτζιο, τον Τισιάνο με τα τόσο πλούσια και ηδυπαθήματα του χρώματα, το ρεαλισμό του Φράνς Χάλς, τον αισθησιασμό του Ροϋμπενς. Έρχεται ύστερα μια δολόκληρη σειρά από γάλλους με την πολυμερή τους συμβολή.

Αντικες επιδράσεις που μαζί με την προσφορά της 'Απω Ανατολής συνέτειναν στο να ξεσπάσει, στα τέλη του 19ου αιώνα, μια νέα γαλλική ζωγραφική επανάσταση που στάθηκε μια καμπή στην παγκόσμια ιστορία της Τέχνης.

Δεν είναι όμως τυχαίο αν όλοι οι μεγάλοι ζωγράφοι της εποχής αυτής δεν έμειναν ασυγκίνητοι από τη γιαπωνέζικη ελλογραφία. Όταν διαβάσουμε την αλληλογραφία Βάν Γκόγκ, που έγινε πρόδρομος και παράδειγμα, για τόσες νεώτερες τάσεις, σε πολλά σημεία συναντούμε έκδηλο το θαυμασμό του για τη σαφήνεια του σχεδίου των γιαπωνέζων, για την ελκυστικότητα του χρώματος. 'Ακόμα όμως, κι αν δεν υπήρχαν οι γραπτές του μαρτυρίες, μια μικρή σύγκριση ανάμεσα στο έργο του της εποχής που προηγείται του ταξιδιού του στην 'Αμβέρσα όπου το Νοέμβριο του 1885 πρωτοβλέπει γιαπωνέζικες εστάμπες και τη μετέπειτα εποχή, θα μάς ξεπείθε για την επίδραση αυτή. Είδαμε προηγουμένως πόσα καινούρια στοιχεία έφερε η εστάμπα στο Μονέ, Χουίτλερ, Τουλόνζ-Λοτρεκ, Ντεγκά κλπ. Τους έδωσε το θάρρος να σπάσουν την κλασική παράδοση που παρυσίαζε ανθρώπους και πράγματα στη στατική τους όψη, όσο γίνεται με μεγαλειότητα ακρίβεια. Φανέρωσε την ποιότητα που υπάρχει έστω και στα πιο κοινά και πεζά θέματα της καθημερινής ζωής, ποιητική οδσία που βγαίνει όχι από το ξερό θέαμα που έχουμε μπροστά μας, μα από το βαθύτερο νόημα που υπάρχει μέσα στον κόσμο των μορφών και του χρώματος.

Τους πλούτισε την ελκυστικότητα με χαρούμενες, ζωντανές και διάφανες χρωματικές αποχρώσεις. 'Η δρασή τους ανανεώθηκε με μια καινούρια προοπτική. Τους έμαθε τέλος μια γλώσσα ελκυστική όπου το διαλεκτικό στοιχείο που υπάρχει στη ζωή και στη φύση μέσα στην κίνηση και στις αλληπληλές διακυμάνσεις, μπόρεσε να ερμηνευτεί ζωγραφικά. Συμβολή πλούσια τόσο σε αντίληψεις όσο και σε τεχνικά στοιχεία που

τα άπώτερα αποτελέσματά τους συναντούμε και στις σημερινές ακόμα τάσεις στη ζωγραφική.

Υπάρχουν όμως και διαφορές. Κ' οι διαφορές αυτές είναι βασικές τόσο στην τεχνική όσο και στον τρόπο που σκέπτονται οι δυο αυτοί λαοί, στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τη ζωή, στη φιλοσοφία που βγαίνει από τα έργα που μάς παρουσιάζουν.

Κινέζοι και γιαπωνέζοι επηρεασμένοι από το περίγυρό τους και τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ζουν, αποδίδουν με κάποια έγκεφαλαιότητα, με κάποια ιδεαλιστική διάθεση την αναπαράσταση του τοπίου ή του ανθρώπου. 'Επειδή είναι υποχρεωμένοι ν' αποδώσουν το πνεύμα του πίνακα, προστρέχουν στη σύνθεση. Με λιγότερες γραμμές και μερικές πινελιές νερομπογιές, μάς δίνουν το χαρακτήρα του ατόμου. 'Ενα λουλούδι είναι όλη η άνοιξη. Φτάνει η απλή υποβολή του θέματος, που αφήνει ανοιχτό το δρόμο για την δειροπόληση.

Αντίθετα η δυτική τέχνη, βρίσκει στην έπιμονή της περιγραφής, στην επιστημονική ανάλυση του περιεχομένου, τον καταλληλότερο τρόπο για να μπορεί να εκφραστεί. 'Ενα τοπίο του Μονέ ή του Χουίτλερ είναι μια πολύπλοκη ανάλυση του φωτός, που πετυχαίνεται παραθέτοντας μικρές χρωματικές επιφάνειες που σχηματίζονται από την αντίθεση ανάμεσα στα σκοτεινά και φωτεινά σημεία.

Έξάλλου η αντίληψη για τον άνθρωπο στους γιαπωνέζους και στους γάλλους είναι τελείως διαφορετική.

Τα θέματα που διαλέγουν είναι τα ίδια: χορεύτριες, γυναίκες έλαφρων ή θών, ήθοιοι, άνθρωποι κοινοί στις καθημερινές τους ασχολίες. Το αντίκρουσμά τους όμως και η ψυχική διάθεση διαφέρουν.

Ενώ ο Χαρουνόμπου και ο Ονταμάρο μάς παρουσιάζουν τις γυναίκες των «πράσινων σπιτιών» πίσω από τις καγκελωτές πόρτες, μέσα σ' ένα περιβάλλον δνείρου, σε κήπους γεμάτους σπάνια λουλούδια και με μια ευγένεια και ξεδιάνγκυση στα χαρακτηριστικά του προσώπου που θυμίζουν μεγάλες κυρίες, οι χορεύτριες του Ντεγκά, οι τραγουδίστριες και τα «κορίτσια» του Λοτρεκ μάς αποκαλύπτουν μ' ένα τραχύ ρεαλισμό, την κρυμμένη από τα γελισιά φτιασίδα, κούραση και δυστυχία, τον εσωτερικό τους κόσμο.

Η δραση των γιαπωνέζων έχει διαμορφωθεί και είναι το αποτέλεσμα μιας πανόρανης φιλοσοφίας. Η καρδιά τους νιώθει κ' εκφράζει τις φευγαλέες όψεις του «ματαιόπονου έστούτου κόσμου» (monde d'illusions). Οι «καλλονές των

πράσινων σπιτιών», που βλέπουμε στα λευκώματά τους, δε μοιάζουν καθόλου με τις «καταραμένες γυναίκες» του Λοτρεκ ή του Βάν Γκόγκ, που θάλεγε άρεσκοντα ν' αναπνέουν την ασφυκτική μυρωδιά που αποπνέουν τα «άνθη του κακού».

Η πικρή φιλοσοφία του Λοτρεκ ανταποκρίνεται έξ-άλλου απόλυτα στο κλίμα της εποχής του είναι η φιλοσοφία του Ντεγκά που ζωγράφισε τη «Διακόρευση» και το «'Αφέντι», του Μποντιέρ που τραγούδησε τις «μεταμορφώσεις του Βρυκόλακα», του Ζολά που μάς περιέγραψε τη ζωή της «Νανά». Η ανθρώπινη κωμωδία των γάλλων, παίζεται στο Παρίσι και στα νυχτερινά του κέντρα. Οι γκέις των γιαπωνέζων κυκλοφορούν μέσα στους εύτυχιμένους κήπους του Γιέντο.

Ο έμπρεσιονισμός των ζωγράφων της 'Απω Ανατολής βοήθησε τη Δύση στο ν' αποτινάξει τη φιλολογική αντίληψη στη ζωγραφική και ν' ασχοληθεί κυρίως με τα πλαστικά στοιχεία. Ο τρόπος αυτός που ήταν μια αναγκαίότητα για τους γιαπωνέζους, έγινε διανοητική αναζήτηση πάνω στο φως ή την κίνηση για το Μονέ ή τον Ντεγκά. Και είναι ακριβώς στα σημεία όπου οι δυο τέχνες πλησιάζουν παραπάνω, που βλέπουμε καλλιτέρα πόσο διάστημα τις χω-

ρίζει. Η γιαπωνέζικη επίδραση, πάντως, στάθηκε ένας σοβαρός παράγοντας για να ανανεωθεί η τέχνη στη Δύση, και έδωσε στους έμπρεσιονιστές και σε άλλους καλλιτέχνες, πολλά γνήσια και πρωτότυπα στοιχεία, που θα παίξουν το ρόλο τους και στις μετέπειτα γενιές.

ΓΙΩΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗΣ

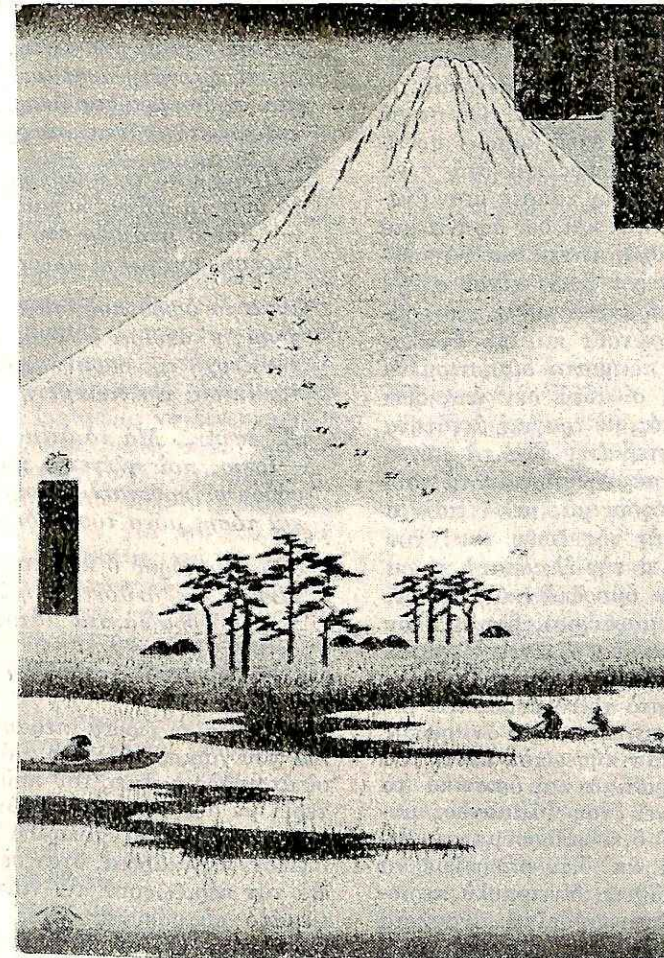
Βιβλιογραφία

Γενική

1. L'Art des origines à nos jours. Έκδ. Larousse 1933. Tome Second.
2. L'Art japonais. Έκδ. Flammarion. Παρίσι 1947.
3. Durant W.: Histoire de la Civilisation. Tome III La Chine - Le Japon. Μετάφρ. Ch. Mourey. Έκδ. Payot. Παρίσι 1937.
4. Rathgen K.: Staat und Kultur der Japaner. Έκδ. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1907.

Ειδική

1. Aubert L. Les maîtres de l'estampe japonaise. Έκδ. A. Collin. Παρίσι 1922.
2. Barboutan P. Les peintres populaires du Japon. Παρίσι 1914.
3. De Seidlitz W. Les estampes japonaises. Μετάφρ. P. A. Lemoisne. Έκδ. Hachette 1911.
4. Focillon H. L'estampe japonaise et la peinture en Occident. Είς «Actes du Congrès de l'Histoire de l'Art de Paris 1921». Tome I. Παρίσι 1923.
5. Schiich Tajima. Masterpieces selected from the Ukiyoye School. Τόκιο 1908.
6. Yamata Kikou. Echanges Franco-Japonais. «Nouvelles Littéraires» 26-2-38.



HIROSHIGE

ΑΠΩΝΗ ΤΟΥ ΦΟΥΓΙ

ΕΜΕΙΝΑ ΟΛΗ ΤΗ ΝΥΧΤΑ...

Εμείνα όλη τη νύχτα να θυμάμαι
λίγ' άσπρα κοχύλια
σε μια ξεχασμένη παλάμη
παλιές ζωγραφίες που ξεθώριαζαν
σ' ένα κλεισμένο χαμόγελο
ένα παράθυρο

που άνοιγε να μου έμπιστευθεί τη λύπη του κόσμου

Εμείνα να θυμάμαι ένα κομματιασμένο σύννεφο
ένα μπουνκέτο γιασεμιά
που έσκυβαν να φυλαχτούν κάτω απ' τον άνεμο
την ψιλή βροχή
που προσεύχονταν στις φθαρμένες όπλές της

Άπειρη σιωπή στοίχειωνε την ψυχή μου

Κανένας ουρανός δεν άνοιξε να με καθημερίσει
ν' άναψει ένα χαμόγελο κάτω απ' την άμυδρή του
προσωπο μακρυνό να εδωδιάσει τη λύπη μου
από τον έξω κόσμο

Εμείνα σαν ένας λησμονημένος καθρέφτης
χωρίς καμιά κραγή
χωρίς άχτίνα
να περάσω το βλέμμα μου
μέσ' απ' τον ύπνο
που βάργγε
σαν ένα παγωμένο χαλίκι

Τα χέρια μου σαν δυο φτερά
βολιάζανε βαθιά μέσα στη νύχτα.

Γ. Σ. ΣΤΟΙΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

142 6-ΑΙΩΝΑΣ μας 143

Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ὁ ποιητής^(*)

ΤΟ νεότερο βιβλίο του με τὸν τίτλο "Ἀλκυόνη" τὸ κυκλοφόρησε πέρυσι ὁ ποιητής. Τὸ διαφέρει σὲ τὴν μέτρῃ. Στὸ πρῶτο καλλιμελεῖ πάλι ὀρισμένες ποιητικὲς στιγμὲς καὶ διαθέσεις, κινεῖται μέσα στὸ ἴδιο σχεδὸν συνασθηματικὸ καὶ ψυχικὸ κλίμα καὶ κατεργάζεται μετὰ τὸ ἴδιο ποιητικὸ ὄντικὸ τοὺς στίχους του. Οἱ στίχοι αὐτοὶ μποροῦν νὰ διατηροῦν ἐδῶ καὶ ἔχει κάποια συνειδητὰ ἐφαρμοσμένη ἑλλειπτικότητα, ὅπως καὶ στὰ "Ἀνταρκτικὰ Σχέδια", μποροῦν νὰ παρουσιάζουν κάποτε μιὰ ἀναδίπλωση ποὺ νοθεύει τὴ φυσικότητα καὶ δὲν ἀφήνει μιὰ φρίκη τόσο πληθωρικὴ ν' ἀναπτυχθῇ ἀνετα καὶ νὰ συγκινήσῃ ἀβήθερα. Οἱ περισσότεροί ὅμως εἶναι στίχοι παρθενικοί, ἀνταναγκασμένοι ἀπὸ πραγματικὸν λυρικὸν κραδασμὸν, πλουσιώτεροι ἀπ' τοὺς πρῶτους καὶ μετὰ ἀντίλαλους μουσικώτερους. Ὑπάρχουν ποιήματα διαποτισμένα ἀπὸ ἀνόθευτὴ οὐσία. Ὁ λόγος σ' αὐτὰ δὲν ὑπακούει πουθενά, ἀλλὰ βαδίζει κυριαρχικῶς, μετὰ τραγικὴν ἰδιότητα καὶ ἀναδίνει ἤχο γυμνὸν, ποὺ κατεβαίνει ἕως τὰ μύχια τῆς ψυχῆς μας καὶ τὴ συγκινεῖ μετὰ τὴν ἀριότητά του. Σὲ πολλὰς σελίδες τοῦ πρῶτου μέρους μᾶς μιλεῖ πάλι ὁ ποιητὴς γιὰ τὴ μεγάλη ὑπόθεσις τῆς ζωῆς του: τὸν Ἔρωτα, μ' ὅλες τὶς ἀνατάσεις καὶ τὴν ἐλεγεριακὴν πίκρα του. Αὐτὸς, μετὰ τὸ πάθος γιὰ τὴν ὁμορφίαν (καὶ θὰ μιλήσουμε παρακάτω γι' αὐτὸ τὸ μαρτύριο), βοηθεῖ τὸν ποιητὴ νὰ λησμονεῖ τὴ σκέψιν του, νὰ κλείνῃ τ' αὐτιάς τις φωνὰς τῆς ἀβύσσου, νὰ ζεῖ μετὰ δεξυτέτα, νὰ σαταλιέται. Μὰ, ὅπως θὰ δοῦμε καὶ στὸ τρίτο μέρος τοῦ βιβλίου του, στὸ βάθος πιστεύει ὁ ποιητὴς, πῶς ὁ ἀνθρώπος μήτε καὶ στὸν Ἔρωτα μπορεῖ νὰ νικήσῃ τὸν ἔαυτόν του ἢ, καλύτερα, νὰ κερδίσῃ ὁλοκληρωτικὰ καὶ ὁριστικὰ τὸ οὐκ ἔγωγ. Ὁ Ἔρωτας —σημειώνει ἕνας Φλαμανδὸς μυστικός—, «δίνει περισσότερα ἀπ' ὅτι μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε καὶ ζητάει περισσότερα ἀπ' ὅτι μποροῦμε νὰ δώσουμε». Κι' ὁ ποιητής, τὸ νιώθεις, δίνει πολὺ περισσότερα ἀπ' ὅτι πρέπει, γιὰ νὰ διατηρηθεῖ ἡ ἀναγκαία ἰσορροπία. Εἶναι μιὰ φύση θηλυκὴ καὶ φλέγεται ὁλοκληρῶς. Κι' ὅχι πῶς ἡ προσφορά ἢ ἀνγνὴ, ἢ ἀπλή, ἢ ἀνεπιθύμητη, ἢ πλήρης, δὲν τοῦ εἶναι ἀνάγκη. Σπάνια ὅμως γεμίζει ἀπ' τὴν παρουσία τοῦ ἄλλου. Γι' αὐτὸ εἶναι πληγωμένος, γιατί τίποτε δὲν μπορεῖ ν' ἀντιμετωπηθεῖ μετὰ τὸ αἰσθηματὶ τῆς παγκοσμιότητος ποὺ τὸν κλυδωνίζει. Κι' ἀνγκυλάζεται ν' ἀρκεστεῖ σὲ μιὰ ζεστὴ προσμονή, νὰ χαίρεται μετὰ τὴ μνήμη τῆς παρουσίας μᾶς στιγμῆς ἢ νὰ λιώνει ὅλος ἡδυνάθει καὶ ἡπιαστικῶς μεθύσι. Τὸ ξέρεαι καλὰ με πόση μαγεία ὀνειρεύον θὰ ντυθεῖ ἡ γοῦρα ζωῆς του, με πόση ἀναταραχὴ ὁμορφῆ καὶ φαινομενικὴ θὰ πλουτίζοντο οἱ νύχτες του, σὲ πόση ῥέμβρι καὶ νοσταλγία θὰ βυθίζονται, καὶ ὅταν ἀκόμα δὲν ὑπάρχει τώρα τίποτε, ἀλλὰ μ' ἐκεῖνον, ποὺ κάποτε ὑπῆρξε, νὰ, σ' ἕνα ὁρόμο, μιὰ ὥραία, μιὰ περαστικὴ, ποὺ ἦρθε, χωρὶς ν' ἀκούσι κανένα μυστικὸ μας, χωρὶς νὰ σκύψῃ καθόλου στὶς πληγὰς μας, καὶ ἔφυγε, ξένη, μακρυνὴ καὶ ἀδιάφορη. Μὰ ὁ ποιητὴς μετὰ τὴ φαντασία καὶ τὴ μνήμην τὴν εὐλογεῖ, γιατί μόνον ἐκεῖνος ξέρεαι καλὰ πῶς αἰνιγματικῶς, πῶς ναρκυσσικὰ ὁληρῶς εἶν' ἡ ὁμορφὴ κατὰλαβαίνει καὶ νὰ τὸ θέλει, ἴσως, σὲς ἡμεῖς τίς εὐαίσθητες:

⁷ Ἦρθες ἀπὸ τῆ θάλασσης καὶ ἀπὸ τὰ πέτρα μέρη
τὸ φῶς στὰ μάτια φέροντας, τὴ νόσησιν στήν καρδιά.

(*) Συνέχεια απ' το προηγούμενο.

Στὸ πέρασμά σου λύγισαν τὰ ἐρωτικά κλαδιὰ
κι ὁ πόθος μας τὸ περιστέρι,

ἀπὸ τ' ἀγῶνι τῆς δειλῆς περπατησιᾶς στὴν κόμη
 μὲ τὴ φλογατὴ ἀναλαμπή, μὲ τὴν ἀσασμαὶ
 τοῦ πρᾶου βραδιοῦ ἀναρίγησε καὶ σὰν τὴν καλαμὰ
 σείσθη στὸ ἐνάντιο σταυροδρόμι.

Ἦρθες ἀπὸ τῆ θάλασσα μὲ σκλαβωμένα χέρια
 καὶ οὔτε νὰ φύγεις λόγιαζες μὴδὲ καὶ νὰ σταθεῖς.
 — Ἄστρο μετέωρο στὴ φραγὴ νυχτὸς ἐρημικῆς,
 ἄτρεμὴ δύναμη καὶ ἀκέρεια,

μέγα τὸ δῶρο πὺν ἔταξες καθένας νὰ προσμένει,
χωρὶς ῥ' ἀντίσει ὁ λόγος σου σὲ κάλεσμα, χωρὶς
τὴν ἐνοχὴ τῆς σωπηλῆς ἀγρύπνιας νὰ γενεῖς,
τὴν ἰκεσία τὴν πορευμένη.

*Κῆρυγες. Μὰ τὸ ἀτίμητο τὸ χάρισμα ἔχει μείνει—
—ἴσκιος ποὺ φλέγεται ἥρεμα σὲ ὠχρὴν ἀπανεμιά,
ρόδον σὲ κρύσταλλο χλωρῇ, περιόλητη ἐρημιά
καὶ τόση, μόνο τόση ὁδότη,*

ὅση ὁδοιπόρον ὁ κάματος δύναται νὰ κρατήσῃ.
Μνήμη ἀπ' ἀνθόνερο, ἡ ξεστὴ ψυχὴ μας σ' εὐλογεῖ,
πὺν μιὰ βραδιὰ στὰ μάτια μας ἀντίκρου

εἶχες γὰρ λίγο σταματήσει.

“Αν όμως η ωραία περαστική μαστίγωσε τὸν ποιητὴ καὶ τοῦ χάρισε τὴ λήθη καὶ τὴ φυγὴ, θάθουναι καὶ πάλι οἱ ἀτομικεῖς μνήμες του ποὺ θὰ τὸν σπρώξουν νὰ καρτερεῖ μὲ ἄδειο χέρι τὸ πρῶτο ἐκεῖνο ἀστέρι τῆς νύκτας, ποὺ δὲν εἶναι νὰ ξανθώθῃ ποτέ, οἱ μνήμες του ποὺ θὰ τοῦ σφίξουν τὴν καρδιά, ὅταν σὲ μιὰ γλυκύτατη ἀστροφεγγιὰ θὰ τὸν περιώσουν τὰ νιάτα του. Τὸ βράδυ δὲ θάναυ γεμάτο εὐφρόσυνες λαχρὲς καὶ μυστηριακὰ καλέσματα, ὅπως τότε. Θάναυ μιὰ σύνθετα πένθιμη καὶ πονεμένη φωνή. Ἡ περαστικὴ μᾶς πρόσφερε τὴ στιγμιαίαν ἀνοιξιή, μὰ ἡ Ζωὴ μᾶς καταδικαίει σὲ παντοτινὸ χειμῶνα. Ἡ ἐγκαταλειψὴ ἀπὸ ἀνθρωπίνους, ἰδέες, ὄνειρα. Στὸ κρύο σπῆτι, ὅπου ἄλλοτε ἀνθοῦσε ἡ ἐλπίδα, τώρα κι’ αὐτὴ ἡ μοναξιά ἀκόμα πεθαίνει. Κι’ ἔχουμε τόσην ἀνάγκη ἀπὸ τροφειότητα καὶ στοργὴν κατὶ τέτοιες ὥρες ποὺ τὰ πάντα εἶναι βαρύνυμα καὶ μελαγχολικά! Καὶ τότε, ἀφοῦ κατεῖς ζωντανὸς δὲν ὑπάρχει γιὰ μᾶς, φέρνουνε ἡμεῖς οἱ ἴδιοι κοντὰ μας ἐκεῖνους, ποὺ πέρασαν τὸ κατόφλι τῆς ἀνυπαρξίας, καὶ μιλοῦνε ἡμεῖς γι’ αὐτοὺς μὲ τόνους μαλακοῦς, λιτούς, ἀνθρώπινους. «Τὸ τραγικὸν τοῦ νεκροῦ πατέρα» ξεχωρίζει σ’ αὐτὴ τὴ σειρά καὶ στὴν ὅλη ποίησιν τοῦ Παναγιωτοπούλου, καθὼς καὶ τὸ «Υστερ» ἀπὸ πέντε χρόνια», γραμμμένο γιὰ τὴν πεθαμένη μητέρα του.

Θὰ μπορούσε νὰ παρατηρήσει κανείς, ὅτι ὅλη ἡ ποιητικὴ λειτουργία τοῦ Παναγιωτόπουλου περιορίζεται στὸν ἴδιο σχεδὸν πάντοτε ῥῳο, ὅπου τὸ σύνθετα τραυματικὸν καὶ ἀξεδίφαστο ἄτομο, τραγουδεῖ, χωρὶς ἐπέκταση πρὸς τὴν ἀντικειμενικὴν ὁλότητα, χωρὶς ἄμεση συνάφηση μὲ τίς κοινωνικὲς καταστάσεις τοῦ περιβάλλοντος. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ ἔως ἕνα σημεῖο περιέχει καὶ στοιχεῖα τῆς ὁρθότητος. Ἀλλωστε, ὅπως τονίσαμε, ἡ γενιὰ τοῦ Παναγιωτόπουλου χαρακτηρίζεται γιὰ τὴν καλλιέργεια μιᾶς ποίησης σιγανῆς, ἀντιροητικῆς, μιᾶς ποίησης δονήσεων ὑποκειμενικῶν. Ὅλοι τοὺς σχεδὸν εἶναι ἔξενοι ἢ καὶ ἀντίθετοι πρὸς τὴν ζῶη, ὅπως τῆς διαμορφώνει, τὴν ἀνέχεται καὶ τὴν ζεῖ ὁ μέσος ἀνθρώπος. Αὐτὸ

τὸ ἐπίμονο κλείσιμο στὸ Ἐγὼ καὶ σ' ὅτι ἔχει ἄμεση στενὴ σχέση μετὰ τὸν ἑαυτὸ μας τὸ βλέπουμε καὶ στὴν ποίηση τοῦ Παναγιωτόπουλου. Στὸ τέλος ὅμως τοῦ προ-
του μέρους τῆς «Ἀλκυονίδας» ὑπάρχουν δύο ποιήματα, ποὺ μᾶς φανεροῦν καὶ μιὰν ἄλλη, νέα πλευρὰ του, στὴν ποίησιν. Τὴν πίστη του στὸ αἰώνιο θαῦμα τῆς Ἑλ-
ληνικῆς Ἰδέας, τὴν ἐλπίδα του στὴ νέα ἀνατολή, ὅταν ἀκόμα οἱ πολιτισμένοι βάρβαροι μετὰ τὴν ἀντιανευματικό-
τητα τους καὶ τὴν ἐνστικτωδὴ τους μηχανοκρατία ἐμύ-
λιναν τὰ ἱερὰ ὅσαματα, ἀπ' ὅπου ξεπήδησαν, σὰν πίδα-
κες ὁρμητικοί, ὅσα κυριῶς δικαιώσουν τὴν ἀνθρώπινη
ὑπαρξή: ἡ ἐλευθερία, ἡ ἐσωτερικὴ αὐτονομία, ἡ τιμὴ.
Τὰ ποιήματά του «Ζεὺς Πελασγικός» καὶ «Εὐμενίδες»
ἐκφράζουν ἓνα νέο, ἀρρενωπὸ προσανατολισμὸ τοῦ
ποιητοῦ.

“Ολοι διαβάσαμε κι’ ἀκούσαμε γιὰ τὰ χρόνια ἐκεῖνα τὰ μαρτυρικὰ τῆς κατοχῆς. Ἀμεσὸς στόχος ὢλον τότε ἦταν νὰ λεηλατήσουν καὶ νὰ θρηνιστῇ τὸν ὑψηλότερο τίτλο ποῦ ἔχει ὁ ἄνθρωπος στὴ γῆ: τὴν ἀξιοποίηση. Σὲ μιὰ τέτοια ἐποχὴ ὁ ποιητὴς, ὁ πνευματικὸς ἄνθρωπος δὲν ἔχει πιά κανένα δικαίωμα νὰ δίνει προτεραιότητα στὸν ἑαυτὸ του καὶ στὰ πάθη του. Νιώθει τὸ ἥθικο χρέος νὰ μένει ἄρρυθνος, νὰ βλέπει καλὰ, νὰ ἐλέγχει καὶ μόνος αὐτὸς διαισθάνεται, ὅτι οἱ Εὐμενίδες θάρρουν, δὲ μπορεῖ παρὰ νάρρθαινε, γιὰ νὰ ἐξαλύνουν τὴν ἀνομία αὐτῇ τὴν πολιτεία τῆς ὁμονίας καὶ τῆς δημοφιλίας. Ὅταν ἡ ἀρετὴ τῆς ψυχῆς κινδυνεύει ἀπὸ τὴν βία καὶ τὴν ἀνάγκη, ὀρθώνεται ὁ ποιητὴς κι’ ἀφοῦ μαστιγώσει τοὺς ἀνάξιους, θὰ καλέσει ὑστερα τοὺς ἄλλους νὰ πυργώσουν μέσ᾽ τοὺς τὸ αἴτημα τοῦ μίσους, ποὺ τὸ ζεσταίνει ἡ πάντα ζωντανὴ πνευματικὴ παρὰδοσις, ἡ φυσικὴ ἰδιομορφία, ὁ μυθικὸς συμβολιστικὸς πλοῦτος. Τώρα πιά μακριὰ ἀπὸ τὸν κίνδυνο ἐνὸς ἄγονου θεωρητικοῦ στοχασμοῦ. Τώρα μονάχα νὰ μισοῦμε μᾶς πρῶται :

Τὸν ὕπνον τοῦ Ἐνδymίωνα τοῦ Λάτμου
 δὲ γεύεται τῇ νύχτᾳ ὁ λογισμὸς μου.
 Ἀντιμαχὴ βουλὴ τὸν ἀλᾶκῶνει.
 Κι δὴλόγησά τον ἡ πελαγίσια ἀρμύρα
 κ' ἡ μαύρη μοναξιά κυκλόπειον βράχον
 καράβι τὸν δροῦναι ποιοτόρο.

Σκουλήκι λιμασμένο ή πολιτεία
σέρχεται μέσ' στη λάσπη. Άδελφός περσάτης
σχημαδεύει άλλαφρα τὸ πέρασμά του
ἀνάμεσα στὴν πόρτα ποὺ ἔχει σβήσει
στὸν ἴσκιό της, στὴ σὺν τὴν παιδεμένη,
στὸ κάλεσμά της γύμνας καὶ τὴν πείνας
καὶ στὴν ψυχὴ τοῦ βάθραρον ἀγεννία.

Οἱ ἄνθρωποι τοὺς ἀνθρώπους κινήσουρε.
Στὴν κλίνη αὐτὸς τὴν ἄνομη καὶ κείνος
στὸ ζῦγ· ὁ ἕνας μὲ τὸ μάταιον λόγο
καὶ μὲ τὴν πράξει ὁ ἄλλος· μὲ τὸ πλάσμα
τῆς φαντασίας καὶ μὲ τοῦ πολέμου
τῆς μαστοριᾶς ἀδυσώπητος ὁ ξένος.

Τὸν ὕπνον τοῦ Ἐνδουμίωνα τοῦ Λάτμον
δὲ γένηται τῇ νύχτα ὁ λογισμὸς μου.
Βλέπει τὴν ἄδεια κούνα, τὸ κλεισμένο
σπίτι, τ' ὄρφανέμενο ἄπραγο ἀγόρι,
τ' ἄνεργο ἀλέτηχ, τὸ φτωχὸ στὸ δρόμο
πεσμένο μέσ' στὸ χιόνι καὶ στὴ νήστια,
τὸ χρέος λησμονημένο καὶ τὴ γνώση
σὲ βάλτους ἀποτροπάτους λιμνασμένη—
—καὶ ὄνειρα ἀστράφτουν μέσ' στὴ μοναξιά του·

Σὲ βύθισμα φιλόξενον ἢ Ἑκάτη
τῇ οὔμβῃ τῶν μαρμάρων ἀνυφαίνει.

Καράβια ἀποδημοῦν, χλόη ἀνεβαίνει
 στὸ γυνὸ κάμφο, ἡ γόνιμη Δημήτηρ
 τὸ σπυτικὸ ἀναγάλλασμα φαδρύνει,
 τῆς Κασταλίας ὁ κύνιον ἀνασλεύουν
 τὰ πάμφωτα, ἀσυνέφιαστα φτερά τους,
 οἱ καλαμιεὶ τοῦ Εἰδωῶτα ἀνασχοῦνε,
 χρυσοῖς καρποῖς δ' Ἀργεῖος συγκομίζει
 καὶ σὴν Τεγέα ἡ Ἀστερμη δοδυμένη
 τὸ φέγγος τῶν Ἑλλήνων ἀνασαίνει.

Μὰ καὶρός ῥὰ μισοῦμε ! Ἄσφαλτο χροῆς
τῇ μοίρᾳ τῆς γενιᾶς μας ἔχει δορίσει.
Τὸ ἀλύχτημα τῶν Εὐμερίδων ζῶναι
μὲ τὴν δομὴ τοῦ ἀνέμου τῇ βουλή μας.

Μὲ τὰ δὺο αὐτὰ ποιήματα μᾶς παρουσιάζεται ἕνας ἄλλος Παναγιωτόπουλος, πῶς πλατὺς, περισσότερο καθολικός. Ἐννοῶ, βέβαια, στὴν παραγωγή του τὴν καθαρά ποιητική. Γιατὶ τὰ ταξιδιωτικὰ βιβλία του «Μορφές τῆς Ἑλληνικῆς Γῆς» καὶ «Ἑλληνικοὶ Ὅριζόντες» εἶναι κατάρροπα ἀπὸ Ἑλλάδα, — Ἑλλάδα μνημείων, πνεύματος, γῆς, ἡρώισμῶν, θρύλων. Θὰ παρατηρήσατε, ὅτι οἱ «Ἐμμενίδες» διατυπώθηκαν μὲ πῶς ἐλευθερὴ ἐκφραστικὴ μορφή. Σιγὰ σιγὰ ὁ ποιητὴς ἐλευθερώνεται ἀπ' τὰ δεσμὰ τοῦ στίχου τῆς παραδόσης, ἀφοῦ πείστηκε γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δικαιοσύνη τῆς νεοτροπῆς ποιήσεως κ' ἀφοῦ ἴσως, θὰ κατανόησε κ' ὁ ἴδιος σὲ πόσο στενὰ πλαίσια ἔκλεινε συνειδητὰ τὴν ψυχὴ του, τὴν ὁρμητικὴ κ' ἀνυπόταχτη. Ποῖν ὅμως μίλησουμε γιὰ τὰ ποιήματα τοῦ Παναγιωτόπουλου, τὰ γραμμένα σὲ μορφὴ ἐντελῶς ἐλευθερῇ καὶ πῶς ἐκφράζοντο ὄχι μόνον τὸν ἴδιο πληρέστερα κ' ἀνετώτερα, ἀλλὰ περικλείουν καὶ ὠρισμένα ψυχικά, ἠθικά καὶ πνευματικὰ προβλήματα, θεμελιικά, θάροσε νὰ σημειώσουμε σὰν σταθμὸν στὴν ποιητικὴν του ἐξέλιξη καὶ σὰν μὴ ἀπὸ τὶς στερεότερες ἐπιτευξεις τοῦ νεοελληνικοῦ λυρικοῦ λόγου, τ' ἀποσπάσματα τὸν ἀπὸ τὸ ποίημα «Ἐλένη», τὸ σύμβολο αὐτὰ καὶ τὴ δόξα τῆς γυναικείας ὁμορφιάς. Νομίζω, πῶς δὲν παρερμηνεύω τὴν οὐσιαστικώτερη κίνησιν τῆς ψυχῆς τοῦ Παναγιωτόπουλου, ἂν πῶ, ὅτι ἀρχίζει ἀπ' τὴ μέθη μυστοῦ στοῦ πολλαπλὸ καὶ σύνθετο φαινόμενο τῆς ὁμορφιάς καὶ τελειώνει στὸ καταλυτικὸ συναίσθημα τῆς φθορᾶς καὶ τῆς ματαιότητος. Τελειώνει, βέβαια, προσωρινά. Γιατὶ, ἂν δὲν ξανάρχιζε ἡ ἐλευστικὴ καὶ γλυκὴ αἰματοβόρεχτη τοῦτη πορεία, δὲν ἔξορουμε, πῶς θὰ μπορούσε νὰ ἔλθῃ καὶ νὰ δημιουργήσῃ μέσα στὴν ἀπελπισία, πού πάντοτε ἐνεδόρει κ' εὐκαίαια ζητάει νὰ τὸν δυνατέψει καὶ νὰ τὸν συντοίμει. Δὲν ὑπάρχει σχεδὸν κείμενον τὸ κατὰ, ὅπου νὰ μὴ στάθηκε μὲ διεσπυτικὴ μαγία πρὸ συνυφασμένο μὲ τὴ σκιά τοῦ θανάτου ἐρωτολατρικὸ καὶ ὠραολατρικὸ ὄνειρο τῶν ἄλλων, ἢ κείμενον τὸ ταξιδιωτικὸ, ὅπου ὁ ἴδιος νὰ μὴ τοποθέτησε ψηλότερα ἴσως ἀπὸ κάθε ἄλλην ἀξία τὴν ἀξία τῆς ὁμορφιάς, ἐκφράζοντας σὺγχρονα τὸ τόσο ἀνδρώπινο, συγχρονιστικὸ παράπονο, πῶς ἡ ὁμορφίᾳ ὑπάρχει καὶ θὰ ὑπάρχει σὲ ἀπειρία μορφῶν, μὰ ἐμείς, — τὰ ἴδια μᾶς τὰ μάτια, τὰ ἴδια μᾶς τὰ χέρια, τὸ ἴδιο μᾶς τὸ κορμί, — θάρροει μὴ μέρω πού θὰ φύγουμε ἀπ' τὴ γῆς τοῦτην τὴν ἀκατανόητη κ' ἔξαισια. Γιατὶ ὁ Παναγιωτόπουλος στὴ θέα τοῦ ὠραίου μὲ τὴν ἀξεδιάλυτη γοητεία του, δὲ νιώθει μόνον τὴν ἀσάφη εὐδαμονία, πού κατακυρτῇ τὴν ψυχὴ στοὺς μαζαρίους κ' ἐξοπταγματικούς τόπους τῆς Ἰδέας. Τὸ ὠραῖο γι' αὐτὸν δὲν εἶναι μόνον «ἡ αἰώνια χαρὰ» τοῦ Κήτης. Οὔτε, ἐπίσης τὸ συναίσθημα πού τὸ προκαλεῖ, μπορεί νὰ περιοριστῇ σὲ μιὰν ἀπόγνωση τοῦ νοῦ καὶ τῆς ψυχῆς. Τὸ ὠραῖο γι' αὐτὸν δὲν εἶναι μόνον «κάτι πού ἀπελπίζει», σύμφωνα μὲ τὸν ὁρισμὸ τοῦ Βαλερύ. Πιστεύω, πῶς ἔχει μεγαλύτερη σχέση μὲ τ' ἀντίθετα καὶ σύνθετα συναίσθηματά του

μπωντλαϊρικού όρισμού, όταν τον εφαρμόζει για τα αίσθητά σ' ένα όμορφο γυναικείο κεφάλι. «Ένα όμορφο γυναικείο κεφάλι, λέει ο Μπωντλαίρ, είναι εκείνο που μάς βυθίζει σε ρεμβασμούς, αλλά με τρόπο συγκεκριμένο ήδονης και θλίψης» που υποβάλλει μιαν ιδέα μελαγχολίας, κούρασης, άκομα και κόρου ή μιαν ιδέα αντίθετη, δηλ. μιιά ζέση, μιιά λαχτάρα για ζωή συνταιριασμένη με μιαν αναβλύζουσα πίσρα, που σά να προέχεται από στέρηση ή άπελπίσια».

Στήν περίπτωση όμως των άποσπασμάτων της «Ελένης», που αποτελούν το δεύτερο μέρος της «Αικυόνης», θάπρεπε να τονιστεί ή απαλλαγή του ποιητού απ' την ελεγειακή διάθεση, τους τρόπους και τα διδάγματα του συμβολισμού. Η «Ελένη» μάς εισάγει σ' ένα κλίμα διαφορετικό. Παρθενική αίσθηση του κόσμου, καθαρή, ελληνική φαντασία, φύση ελληνική, ολοζώντανη, ένας άερας γεμάτος άρρη και δροσιά πρωϊνής θάλασσας, λόγος με όμοιοκαταληξίες φυσικές και πρωτότυπες, βαρύς, πληθωρικός και μουσικός. Η «Ελένη», όπου το αντικειμενικό αίσθημα μιιάς μυθικής και φυσικής κοσμογονίας συνταιριάζεται τόσο άρμονικά με τα βαθειά χαράγματα προσωπικά συναισθήματα του ποιητού, θ' αποτελέσει, άσφαλώς, ένα απ' τα πιο μοναδικά σε σύλληψη και εκτέλεση νεοελληνικά λυρικά ποιήματα, στο στίχο της παρόδοσης.

Το τρίτο μέρος της «Αικυόνης» περιέχει ποιήματα όλοτέλα διαφορετικά απ' όλη την προηγούμενη παραγωγή του Παναγιωτόπουλου. Ξεφεύγουν και σε μορφή και σε ουσία από τα παλιότερά του και παίρνουν μιιά σημαντική θέση στη νεότερη ποίηση. «Όχι, βέβαια, σ' εκείνη, που, στην επιθυμία της να φανεί νέα και πρωτότυπη, εκφράστηκε έντελώς ελεύθερα, έσπασε το στίχο, τον πλάτυνε ή τον έκαμε έπιφώνημα. «Όχι σ' εκείνη την ποίηση, που θρυμματίζοντας τον έλλογο συνειρημό κοινότοποιώντας τη ρυθμιστική κατεύθυνση του νοού, κλονώντας όλες σχεδόν της γέφυρες επικοινωνίας με τον άναρχο κόσμο, έξαντλήθηκε στο πυροτέχνημα μιιάς άναρχικής οίσοσπαστικότητας, στο άκρατο λογιζόμενο άλογο λεξικρατικό παιχνίδι ή στον άρρηκτικό χορό έξωφρενικών, άσυνδετων και τυχαίων εικόνων. Εικόνων, που, καθώς λέγει ο Ζίντ, «κρύβουν τη φτώχεια της σκέψης». «Οπαδός ενός τέτιου άνισόρροπου ύπερρεαλιστικού κινήματος δε θα μπορούσε ποτέ να γίνει ο Παναγιωτόπουλος, άνθρωπος προικισμένος μ' έλληνομάθεια βαθειά και, παρ' όλο το ρομαντισμό του, θρεμμένος με το μορφωκρατικό αίσθημα του μέτρου, της άρμονίας, της μετριοπαθείας. Είναι γνωστό σ' όσους παρακολουθούν την εξέλιξη των πνευματικών ρευμάτων στην Ελλάδα, πόσο άρρηκτική και καταδικαστική στάση κράτησε στην άρχή ο ποιητής αντίκρυ στην αδιάφορη μορφή του ύπερρεαλισμού. Με την επιφυλακτικότητα εκείνου, που επιθυμεί να στηριχτεί στα ζωντανά στοιχεία της παράδοσης, γιατί δεν του άρέσουν οι ματαιόσπουδες άσχολίες των χωρίς καμιά όζα «μοντέρνων», δέχτηκε την πλήμνυρα του τάχα ελεύθερου στίχου. Άργότερα όμως, όταν ή τίμια και διεσδυτική αίσθητική του συνείδηση άναγνώρισε ό,τι γόνιμο κ' άνανεωτικό της ποιητικής έμπειρίας κατόρθωσε να εκφράσει το νέο κίνημα, «συμ-

φιλιώθηκε» με τον ύπερρεαλισμό, άφιερώνοντάς του σημειώματα, άρθρα και μελέτες έξονυχιστικές κ' άμερόληπτες, που τον βοήθησαν πολύ περισσότερο, για να πάρει τη θέση του στη συνείδηση των πολλών, από μερικά «κατά παραγγελία» ύμνολογήματα. Έτσι είναι φυσικό το νέο ρεύμα να είχε έπίδραση στους εκφραστικούς του τρόπους και στην ανάπτυξη της ποιητικής του ουσίας. Η έπίδραση, βέβαια, δε χαλάωσε την έφορευτική κ' άρχιτεκτονική λειτουργία του νοού, μόνο, που, κάποτε, στη γέννηση του ποιήματος ύπάρχει σάν μιιά ύποψία έγκεφαλικής κατεργασίας του πρωτόδμητου, όπως θάλεγε ο ίδιος, λυρικού κραδασμού. Η περίσκεψη στο μεταχείρισμα των νέων ποιητικών τρόπων διατήρησε μιαν ελευθερία έλλογη, έναν έσωτερικά πειθαρχημένο ρυθμό, μιαν έξαιρετη διαφάνεια εικόνων και εικόμ τόσον, όσος χρειάζεται για να περισωθεί περισσότερο το γνήσιο ποιητικό, που δεν επιδιώκει όμως να μείνει και άμετάδοτο. Ο άναγνώστης των ποιημάτων αυτών κοινωνεί σ' ένα λόγο ποιητικό, έδω, οίστηλατημένο απ' τη λυρική ψυχική δόνηση, έχει, κατάφορτο απ' τη ζεστή και ύπαρξιακή άγωνία μιιάς ψυχής, που άντιμετωπίζει μερικά βασικά προβλήματα της ζωής, κ' έχει την ώριμότητα και την καλλιτεχνική δύναμη να καθολικεύει όσα σαλεύουν στα βάθη της και τη βασανίζουν. Ένα μεγάλο παράπονο στα «Λυρικά Σχέδιά» του ήταν το αίσθημα της κλεισμένης φυλακής του. Στα ποιήματα της σειράς αυτής όλα έχουν αλλάξει. Αισθήματα, συναισθήματα, σκέψεις, όράματα, πήραν μιαν άλλη διάσταση. Κάποτε νοσταλγεί την άγαθή διάθεση και την άγνότητα της άγνοιας, μιιά σύγχρονα νιώθει πιά πώς αυτό δεν είναι το περρωμένο του. Περωμένο του είναι ή άξεδίφαστη λαχτάρα της φυσικής αίσθησης, όπως μιιά τ' όμολογεί γυμνά στην «Απολογία του μικρού Φαίνου». Έπίσης το έρωτικό του συναισθημα παύει να ντύνεται την άβρότητα μιιάς μελαγχολικής μουσικής ή να έξαντλείται σε μιιά περιπάθεια έσωστρεφή. Ο Έρωτάς του τώρα πλαταίνει και βαθναίνει. Αισθάνεται να κυλάει στις φλέβες του ο ρυθμός του άπειρου. Μιά τάση παγκοσμιοτήτος και άπολυτότητος τον πλημμυρίζει. Έλληνικός στη σύλληψή του και γι' αυτό γεμάτος τραγικότητα, με φυσιολατρικά θρησκευτική έξαρση άπλωμένος, ρομαντικός όμως στην τελική γέννηση του, γιατί, μιιάς διαβεβαιώνει ο ποιητής, όσο πλούσια κ' άν είναι ή καρδιά μας, όσο πολύτροπες οι μορφές, που μπορούμε να κλείσουμε μέσα μας, μήτε τελειώνει μήτε και είναι να τελειώσει τίποτε στον κόσμο. Οι όμολογίες αυτές μάς πείθουν, ότι ο Παναγιωτόπουλος και στο νέο κλίμα του δεν είναι ο ίκανοποιημένος, ο λυρωμένος. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε, πώς κάτω απ' την πυρρή φυσιολατρεία, τη βίωση του Έρωτα και τη λατρεία της όμορφιάς, κάτω απ' την πολυμερή ένταση της ψυχής του ένεδρεύει ή άπόγνωση. Άκούμε τον υπόκοφο βόγγο μιιάς ψυχής, όλο ζωντάνια, που έχει ποτιστεί με τη συνείδηση της ματαιότητας κ' άδικα πισκίζει να την ξεχάσει, άκόμα και στην ώρα μιιάς σύνθετης λυρικής έκστασης μπροστά στο αντίκρυσμα της όμορφιάς, ανθρώπινης ή φυσικής, όπως στο ποίημα «Η μιιά και μόνη στιγμή».

(Το τέλος στο έπόμενο)

ΑΝΘ. Κ. ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

GIOVANNI PAPINI

Ένας ξοφλημένος άνθρωπος (*)

ΑΡΧΙΣΑ ν' άνιχνεύω τα πρόσωπα και τις καρδιές και δεν εύρισκα, τις περισσότερες φορές, άλλο από οίχτο ή καταφρόνια ή — χειρότερο άκόμα! — εκείνη τη μισητή κ' εύκολη συναδελφσύνη των έξωχρεωμένων νεαρών που σε παίρνουν από το μπράτσο και σου μιλούν για μπορντέλλα και για ποδήλατα. Τους σχολικούς μου συντρόφους δεν ήθελα, ελκρινά, ούτε να τους ξερω. Τί συχαμεοί! Φιλήδονοι Φιλισταίοι με κοντά παντελονάκια, ίσγνοι και μαλακισμένοι σπασίλες, καθάματα ένοχλητικά — και κείνος ό φοιτητής, ό έπιπλάστος και κομποδεμένος «πρώτος της τάξης»! «Όχι, Όχι. Έγώ ήθελα καρδιές στοργικές και προ παντός, μιιά δραστήρια κ' άνοιχτά. Άνθρώπους σάν και μένα, από κείνους που στο σχολείο κάνουν λίγη έντύπωση, μα που διαβάζουν, σκέφτονται, άνασκαλεύουν κ' έχουν άσυνήθιστες περιέργειες κ' άλλόκοτα όνειρα στο κεφάλι. Έναν μονάχα βοηκά στο σχολείο, μα δεν ήταν μαθητής. Ήταν δάσκαλος. Δάσκαλος από άνάγκη, μα πλασμένος ποιητής. Όπως ήταν νέος και μεγαλόφυγος ήξερε κ' άνακάλυψε μέσα στα λόγια μου και στα βλέμματα μου την ψυχή εκείνη που για όλους ήταν άλσλη. Ο έρχομός του μέσα στη ζωή μου έμοιαζε με την άνατολή του πρώτου άστρου μέσα στη μακρινά προσμονή ενός βραδυνού σουρούπου. Αυτός ψύχωσε τα ποιητικά μου παρορμήματα. Ήξερε κ' εκτίμησε τις τυχοδιωκτικές μου άναζητήσεις μέσα στη λογοτεχνία και με θεωρούσε ίσο του, άν και ήταν πολύ άνώτερός μου. Ήταν ό πρώτος, που στο χαμένο έκείνο παιδί, ήξερε κ' είδε ένα άνθρωπο.

Μα μονάχα αυτός, όσο κ' άν ήταν εγκάρδια ή πατρική του φιλία, δε μ' άρκούσε. Έγώ ζητούσα τους νέους, τους νέους και μένα, και τόσο τους γνώρισα, που μέσα σε λίγα χρόνια πήρα μέρος σε συναυροίσεις και σε δείπνα που μου φαινότανε, τουλάχιστον στην άρχή, σμπόσια και παράδεισοι εύφύας.

Άρχισα να κάνω παρέα με δυό φοιτητές, που ήσαν πιο γέροι και πιο μορφωμένοι από μένα (ήξεραν από λατινικά κ' ελληνικά!) Μαζί τους ίδρυσα ένα είδος λογοτεχνικού αδελφάτου που όνομάστηκε Τριάς. Κάναμε το καταστατικό και καθένας άνάλαβε και από μιιά ύπηρεσία, καθένας ήταν, εκεί μέσα, κάτι.

Ο νόμος μας, όριζε, ένας απ' όλους, εκ περιτροπής, να άναλάβει την άνάπτυξη ενός θέματος και να γράφει ένα είδος ύπομνηματισμών που θάπρεπε να διαβαστούν και να συζητηθούν από τους άλλους δυό, ύποχρεωμένοι να είναι άπωσδήποτε αντίθετοι στον τρίτο. Όταν έφτασε και μένα ή σειρά μου σάρωσα μιιά έκατοντασέλιδη φυλλάδα που ήταν μιιά στρεψόδικη και βίαιη στηλίτευση των «ΑΡΡΑΒΩΝΙΑΣΜΕΝΩΝ». Αυτό το βιβλίο το μισούσα άκόμη από το σχολείο, όπου ύποχρεώθηκα για ένα όλόκληρο χρόνο, να κάνω την γραμματική και λογική άνάλυση πάνω στις μέτριες άναποδιές του Renzo Tramaglino και της Lucia Modella. Εκείνη ή χωριάτισσα δίχως καμιά περιπάθεια, εκείνος ό ήλίθιος και άρχεος παπάς, εκείνος ό καλόγερος που είχε πάντα έτοιμες, κάτω από το ράσο του, την παράκληση ή την εύλογία, εκείνος ό άνώνημος που κάνει στα σοβάρη τον τρομερό κ' ύστερα άφήνει και τον συνταράσσουν οι λυγμοί μιιάς θρησκοκλητικής πληθίας και ταπεινώνεται μπροστά στη μπόσικη δημηγορία ενός άγίου, με νεύσαναν

και με άγανακτούσαν. Δεν ένοιωθα τίποτε από την άγνή και μεγάλη τέχνη που βρίσκεται σε πολλές σελίδες του όνομαστου αυτού βιβλίου, ενώ όλη εκείνη ή πολυέσπλαχνη και χριστιανική αύρα που πνέει κει μέσα, εκείνη ή δουλόπρεπη συγκατάθεση στις θελήσεις του Κυρίου Θεού, εκείνη ή παραδειγματική τιμωρία των άμαρτωλών που τη συνοδεύει ό αξιοπρεπής θριάμβος των άπλών και των δυστυχισμένων, μ' έκανε να επαναστατώ, μ' όλη τη φλόγα του σατανικού και καρντουσιανού μου πνεύματος.

Τό διάβασα στην έξοχή εκείνο μου το ξετίναγμα, κάτω από ένα όμορφο και γελαστό ούρανο του Φλεβάρη και στους άλλους δυό, που άργότερα έγιναν σεβαστοί και άξιότιμοι λειτουργοί του κράτους — έκαμε φρικτή έντύπωση. Μα πώς; Ο μικρότερος, ό νεαρότερος από την τριάδα τόλμησε να λουδορίσει, να χλευάσει και να ύποτιμήσει ένα από τα άριστουργήματα του Ίταλικού πνεύματος! Βέβαια, καλή ή τόλμηρότητα, το θάρρος, ή έλληνική προλήψεων — μα όχι όμως και ως αυτό το σημείο! Συζητήσαμε με περισσότερη δέυντητα και στρεψοδικία από κάθε άλλη φορά. Ξαναείδα συχνά τους δυό λογοκρίτες μου και μίλησα μαζί τους, μα για την Τριάδα δεν έγινε κουβέντα, ούτε τότε, ούτε ποτέ πιά.

Για καλή μου τύχη άντάμωσα λίγο καιρό άργότερα ένα άνθρωπο — ήταν πολύ πιο μεγάλος από μένα — κ' ήταν ακριβώς το αντίθετο εκείνων των άλλων. Ήταν ποιητής — δηλαδή έγραφε ποιήματα σε στίχους και σε πεζό — μουσικός — (επαίξε φλάουτο) —, ένθουσιώδης, άνοιχτόκαρδος και άλλόκοτος, όπως τον ήθελα και τον έπιθυμούσα. Γνώριζε κ' άγαπούσε τους ίδιους συγγραφείς που είχα κ' έγώ μέσα στην καρδιά μου (Poe, Walt Whitman...) μ' έμύησε στο Baudelaire, μου έδωσε να διαβάσω καινούρια και ύπεροχα βιβλία: Flaubert, Dostojewski, Anatole France.

Η ζωή του ήταν διπλή. Διαχειριστής, ή κάτι τέτοιο, την ήμερα, τα βράδια και τις Κυριακές φλογερός και άναμάλιαρης όνειροπόλος. Έγραφε πάρα πολύ και είχε βρει άκόμη και τον τρόπο να δημοσιεύει κάτι δικό του στις έφημερίδες. Μ' έγνώρισε και με άλλους φίλους του, καλλιτέχνες ή από κείνους που θέλουν να ναι τέτοιοι: ένα λεπτότατο ποιητή, πλουσιόπαρχο σε εικόνες, που τον είχαν μαράνει, όλες οι μελαγχολίες, χαϊνιανός και ντανουντσιακός μαζί, έξάλλος άναγνώστης, όλων των λογοτεχνιών και, κατά βάθος, γνήσιος συγγραφέας. Ήταν ψηλός, ξερακιανός, σάν το στελέχι ενός κόνιου, χλωμός σάν ένας δόκιμος μυστικιστής, ντροπαλός και τρυφερός σάν μιιά παρθένα, μα ήταν φιλικός και πείθανε γόγγυρα.

Μαζί τους γνώρισα κ' ένα παράξενο και πένθιμο ζωγράφο, που ήταν ξετρελαμένος με το Boeklin. Ένα μισότρελλο βιολίστη, μανιώδη άυτοσχεδιαστή (στο πιάνο) θριαμβικών έμβατηρίων, ένα άρχαίο συνθέτη, που γαίνε άκατάπανστα άναζητώντας λιμπεττά, μαθήματα τραγουδιού και τις γυναίκες των άλλων.

Δεν ήσαν όλοι αυτοί, όπως κατάλαβα άργότερα, άνθρωποι ίκανοί να μου δώσουν πολλά πράγματα, κ' ούτε μπορούσα να περιμένο απ' αυτούς μεγάλα έργα. Όσοσο για μένα, ή επαφή εκείνη, ήταν ή πρώτη που έκανα με το θερμό και ζωντανό κόσμο της τέχνης, ύστερα από την παγωνιά των βιβλίων. Μέσα σ' εκείνο το μπόεμμο παγομοιότυπο της μικρής πόλης, αντιπροσωπεύονταν όλες οι πνευματικές ίκανότητες. Έβλεπα σ' αυτούς, τους άν-

(*) Συνέχεια απ' το προηγούμενο.

ήρωες που έκαναν, που δημιουργούσαν που θα έφθαναν, σήμερα ή αύριο, τη δόξα κι' όλοι πια τις ξυλιασμένες εκείνες μορφές των ενδόξων, των μεγαλοπρεπών και θαμμένων νεκρών.

Από κείνα τα νεύατα, τα σκοτεινά και τα ταραγμένα, που τα μεθούσαν τα όνειρα και τα σπάραν οι αμφοβόλιες, θα ξεπηδούσαν οι αδιανέες μεγαλοφυΐες, οι κατακτητές της αιωνιότητας, οι ευτυχημένοι δωρητές που θα χάριζαν τις νέες δημοφιλείς. "Ηθέλα κι' εγώ να είμαι ένας απ' αυτούς, να νοιώθω τον έαυτό μου σύντροφό τους, αδέσφο τους σ' αυτήν την υποχθόνια αναζήτηση της ομορφιάς και της τύχης.

Ανταμώνανε κάθε έσορτή στο σπίτι του πιο μεγάλου από την παρέα. Παίρναμε τον καφέ, καπνίζαμε (τα ποτά ταίριαζα!) μιλούσαμε με εμφαντική ειλικρίνεια για κάποιο καινούριο βιβλίο, για κανένα συγγραφέα που ανακαλύπταμε τότε, για κάποιο άσθρο και για κανένα έργο. Συζητούσαμε, φιλονικούσαμε, φωνάζαμε. Κάποτε οι ποιητές εδιάβαζαν, στις διακοπές του ένθουσιασμού, όλα τα ποιηματάκια που είχαν γράψει, εκείνη την εβδομάδα, κάποιος άρχιζε στο φλόουτο ένα ποιητικό γεμάτο μονότονη τρυφερότητα και κάποιος άλλος έκτελούσε Bach ή καμιά δική του σύνθεση.

Μέσα σ' όλους μας ζούσε η σταθερή έλπίδα πως είμαστε προορισμένοι για τη δόξα και το μεγαλείο. Ό ένας εθαύμαζε τον άλλο. Δεν υπήρχαν ζήλεις ή έχθρες. Ζητούσαμε την άπατη και τ' όνειρο. Μια από τις φράσεις που συχνά την επαναλαμβάναμε, ήταν κι' αυτή: «Είμαι άναγνη να πως απλήστα μέσ' από το ποτήρι της χίμαιρας». Τι ήταν και από τι ήταν καμωμένη πάλι αυτή ή πολυθυρήλη χίμαιρα, που της κάναμε τόση κατάχρηση κάθε Κυριακή, δεν κατάφερα ποτέ να μάθω.

Ανάμεσα στους πέντε αιδούτο συνεταίρους είχα κι' εγώ το μέρος μου. Εγώ αντιπροσώπευα, εκεί μέσα, τον κοινικό, τον πολυμαθή, το φιλόσοφο. Σε μένα αποτεινονταν για να έχουν ιστορικές πληροφορίες, τίτλους βιβλίων και ακριβείς γνώσεις πάνω στις σύγχρονες θεωρίες. Εκεί μέσα είχα τη φήμη ανθρώπου με άπεραντη σοφία που, μονάχα έν μέρει και σχετικά με την άμάθεια των άλλων, ένοιωθα πως την άζει. Μα με την υπόληψη αυτή και με τη σιωπηρότητά του, που ποτέ δεν κατορθώνα να την κατανικήσω ολότελα, έγινε αιδετικό και επιβλητικό περισσότερο απ' ό,τι έπρεπε. Καί, σχεδόν από φόβο για την άμέτοχη εκτίμηση που μου τρέφανε δεν τους διάβασα ποτέ τίποτα, απ' ό,τι έγραφα ταράγμένα, εκείνους τους καιρούς, γύρω από τα πιο πολύπλοκα προβλήματα της ζωής και του θανάτου.

Μά όσο και αν αίσθανόμουν τον έαυτό μου καλά, μέσα σ' εκείνο το παροδικό ποιητικό πανηγύρι, πάλι έννοιωθα πως δέ μ' άρκοΰσε, πως κάτι παραπάνω έπληγανε γυρεύοντας το πνεύμα μου, που είχε πια συνήθεισει και πλησιάζει τις αφαιρέσεις και τα έννοιολογικά κατασκευάσματα. Απολάμβανα εκεί μέσα τη θέρη του έλαφρού εκείνου και κάπως χυδαίου ένθουσιασμού. Η ποίηση έκαμε την αισθαντικότητα μου πιο άπλόχη και πιο έκλεπτισμένη, ή μουσική, που τότε για πρώτη φορά τη δοκίμαζα, συνόδευε με βαθύ ρυθμό τους όπτασιακούς μου καλασμούς.

Μά δεν εύριζα σε κανένα από τους καινούριους μου φίλους το πάθος για τη γυμνή σκέψη, τη συνήθεια του στοχασμού, την τέρη και την έφαρμογή του λογικού διαέρισμού. Κι' ύστερα από δυό χρόνια έλαβε χώρα ή προδοσία. Τους άφησα, σιγά-σιγά, για άλλους συντρόφους, για άλλα ένγκεφαλικά όργια.

Ήσαν τρεις καινούριοι. Ένας φοιτητής της λατινικής, ξανθός όμορφος που προτιμούσε το Shelley και

το De Musset από τα συγγράμματα της ψυχιατρικής; και την πινακοθήκη των Uffizi από την αίθουσα της ανατομίας. Ένας άλλος που ήταν σχεδόν δόκτορας της φιλολογίας, νάνος κι' εύγλωτος, άνασκαλευτής βιβλιοπωλείων, ποιητής ένθονο, μερικές φορές άλοιοματτής και επιδεικτικός, μά κατά βάθος καλό παιδί. Κι' ένα παιδαρέλι, ο μικρότερος απ' όλους μας, άταχτος σ' όλα του, μαθητής καμιάς σχολής, μελετητής κανενός ζητήματος, διαβόλεμένος έχθρος κάθε συστήματος, δίχως αιδεσιμότητα, τρομερά περιήφανος, κυνικός και μελαγχολικός. Ένοιωσα άμέσως πως σε τούτον έδω, υπήρχε περισσότερη ψυχή και φλόγα παρά στους άλλους, και σ' αυτόν προπαντός προσκολληθήκα από την αρχή. Την ίδια μέρα που τον γνώρισα μάλώσαμε: μά από κεί κι' έπειτα τον είχα σύμμαχό μου, ένάντια στους άλλους δυό, που αντιπροσώπευαν, στις πολυάριθμες καθημερινές μας συναντήσεις, την ποίηση, τη λογοτεχνία, την κομψότητα, το σνομπισμό-κοντολογής εκείνο το ντανουνταϊκό πνεύμα π' άρχιζε τότε να παραφουσκώνει και να σαπίζει πρόωρα τους νεαρούς Ιταλούς. Έμεις οι δυό, αντίθετα, είμαστε για το γεγονός, για τη βέβαιη γνώση, για τις ίδιες, για την άπλη και συμμετρική θεωρία, για άκαμπτη φιλοσοφία.

Άρκετους μήνες κατορθώσαμε να μείνουμε μαζί και να συζητούμε χωρίς να πολυπικραινόμαστε. Μερικές κοινές συμπάθειες, και προπαντός, μερικά μίση, που όλοι μας τα νοιώθαμε έντονα, μάς κρατούσαν σφιχτοδεμένους. Στο τέλος όμως άρχισαμε να δίγωμε και να προσβάλλωμε. Από την ειρωνία, γρήγορα περάσαμε στο σαρκασμό, στην ύβρη, στην έφοδο. Η συντροφιά διαλύθηκε μυστηριωδώς. Απομένει στον άερα κάποια τραγική ύπόνοια. Τέλος συμφωνήσαμε να χωρίσουμε τελειωτικά: δυό από δώ και δυό από κεί. Άκόμη ξαναβλέπω τη γωνιά και την ώρα που αποφασίστηκε και πήρε τέλος, με λίγα λόγια, ή άμετάκλητη έγκατάλειψη. Χωρίσαμε δίχως άποχαρειτισμούς, δίχως να σφίζωμε τα χέρια. Κι' εγώ άπόμεινα, την ώρα που ζύγωνε να ρθει το βράδυ, μ' ένα μονάχα φίλο, με το μοναδικό φίλο ολόκληρης της ζωής μου, μ' ένα φίλο που ήταν όλος δικός μου.

ΑΥΤΟΣ

Άγαπημένο Giuliano! Δώδεκα και περισσότερα χρόνια έχουν περάσει από το πνιγρό και βροχολιόχο εκείνο φθινόπωρο, που οι χαμένες μας ψυχές αντίμωσαν και ξαναβόηκαν ή μά την άλλη. Μπορούμε να μιλήσουμε για κείνους τους καιρούς ήρεμα, γαλήνια, αν να μην πρόκειται για μάς τους ίδιους, που ακόμα έχουμε τα ίδια όνόματα κι' επίθετα και τόσες κοινές αναμνήσεις. Δεν είμαστε πια οι ίδιοι. Δεν είμαι πια Έγώ, δεν είσαι πια Σύ. Σε κάποιο σημείο τραβήξαμε διαφορετικούς δρόμους. Σ' είσαι τώρα ένας άνθρωπος σοβαρός, σεβαστός εργατικός. Έχεις θανμαστές, δαδούς, μπορεί και μαθητές. Έκαμες τις έστρατείες σου: μπορείς να δείξεις τις πληγές σου. Ήξερες και δημιουργήσεις από το τίποτα κάτι που στέκεται, δεσπόζει κι' άποδίδει. Θέλησες να κρύψεις τις άλγηνες συμφορές της πολύπλοξης ψυχής σου κάτω από τη μπλούζα του εργάτη και τα γυαλιά του λογιστή.

Εγώ άπόμεινα πάντα ο τολμηρός περιπλανητής, δίχως τιμόνι, όπως κι' εκείνα τα χρόνια. Είμαι ρέμπελο και άλήτης. Δεν έχω την πέτρα μιας βεβαιότητας για να στηρίξω το κεφάλι μου, ούτε ένα κομμάτι από τον κόσμο αυτό που να το περιφράξω μ' ένα τοίχο και να πώ: Είναι δικό μου! Μά άλλαξα κι' εγώ-και πόσο!

Μεταφρ. Κ. ΛΑΣΣΙΟΓΙΑΚΗΣ

(Συνέχεια στο επόμενο)

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

Ντεκάρτ

Με την τρακομιστηρίδα από το θάνατο του Ντεκάρτ, ή σκέψη μας προσπαθεί να συλλάβει το βαθύτερο νόημα της περιήμης άξιωματικής άρχης του: cogito, ergo sum (νοώ, άρα ύπάρχω), και να εξηγήσει τους λόγους που μάς υποχρεώνουν να θεωρούμε τον Γάλλο φιλόσοφο σαν μια από τις μεγαλύτερες πνευματικές προσωπικότητες της Ιστορίας. Είμαστε υποχρεωμένοι εύθως έξαρχης να παρατηρήσουμε πως ή περιήμης άξιωματική άρχη, που αναφέραμε πιο πάνω, άποτελεί συμπύκνωση της όλης φιλοσοφίας του Ντεκάρτ, ότι είναι άκριβως εκείνο που μεταβάλλει το φιλοσοφικό του έργο σε σταθμό, μά και συνάμα σε πνευματικό κίνητήριο παράγοντα της Ιστορίας. Έτσι όμως, συνοψίζοντας τους φιλοσοφικούς στοχασμούς του μεγάλου Γάλλου διανοητή μέσα σ' αυτές τις τρεις λέξεις—cogito, ergo sum—και μ' όρητήριο αυτές, θα μπορούσαμε να βαδίσουμε σταθερά στη γνωριμία μας με τον Γάλλο φιλόσοφο αναλόγως απλά και μόνο τις φιλοσοφικές διδασκαλίες του. Τούτο, άναμφισβήτητα, θάταν μά πολύ εύκολη λύση.

Λένε πως υπάρχουν πολλοί τρόποι για τη γνωριμία με το έργο ενός πνευματικού άνθρώπου, είτε αυτός είναι φιλόσοφος, είτε ποιητής, είτε ότιδήποτε άλλο. Μπορεί να γίνει είτε με μίαν άνάλυση της ζωής είτε του έργου του, είτε πάλι και των δυό μαζί, ή έτσι ο συγγραφέας εύκολα να εοφλήσει το χρέος του, που δεν είναι άλλο από το πλησίασμα του άναγνωστικού του κοινού με την μεγάλη προσωπικότητα. Μά ή μέθοδος τούτη άγνοεί τη βαθειά συνάρτηση του έργου της προσωπικότητας με τις ιστορικές συνθήκες όπου αναπτύχθηκε, παραμερίζει την ιστορική σημασία—που έχει για μάς τους σύγχρονους—το έργο μιας προσωπικότητας κι' έτσι άποτυπώνει στις κύριες έπιδιώξεις της.

Έμεις, στην προσπάθειά μας για μά κάποια γνωριμία με τον Ντεκάρτ, ή ακολουθήσουμε άλλη πορεία που θα μάς φέρει πλησιέστερα προς την βαθύτερη έννοια της φιλοσοφικής διδασκαλίας του Γάλλου διανοητή.

Ο Ντεκάρτ γεννήθηκε σε μά εποχή όπου συντελούνταν σημαντικές κοινωνικο-πολιτικές μεταβολές. Σιγά, αλλά σταθερά, ο φεουδαρχικός κόσμος έχανε έδαφος μπρος στις νέες καταστάσεις που δημιουργούσαν οι τεχνικές ή έδαφικές ανακαλύψεις και ή τέχη του διαγραφόταν όριστικά στον ορίζοντα με τα λογής-λογής μεταρρυθμιστικά ή άκόμη και επαναστατικά κινήματα που σημειώνονταν σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης. Η άδιάκοπη όμως τούτη κοινωνικο-πολιτική μεταμόρφωση που συντελείται στην Ευρώπη από από τις άρχες περίπου του 15 αιώνα, δεν είχε σ' όλο τούτο το διάστημα συμπαραστάτη της τον πνευματικό παράγοντα, —τουλάχιστον τον φιλοσοφικό τομέα του, που ιδιαίτερα έδω μάς ενδιαφέρει.

Ός την εποχή του Ντεκάρτ ή φιλοσοφία έμεινε το στυγνό και παράκαιο εκείνο αμάγαλμα των θρησκευτικών δοξασιών όπου άτεχνα, και για εμφαντικούς σκοπούς, είχε προσκολληθεί και τμήμα της

Άριστοτελικής φιλοσοφίας, με μοναδικό άποτέλεσμα να έπιτεινουν την πνευματική σύγχυση που έπικρατούσε αιώνας πια τώρα στην Ευρώπη και να έννοιε το καθεστωτικό status quo. Στην ουσία της ή φιλοσοφία, σ' όλο τούτο το διάστημα, έμεινε ο πρώτος υπηρέτης της Καθολικής εκκλησίας και των διαφόρων ταγμάτων της, και δεν είχε άλλο σκοπό παρά την διατήρηση της έγκόσμιας έξουσίας του Πάπα πάνω στο πολυάριθμο ποιμνίο του.

Η σπουδαιότητα του έργου του Ντεκάρτ βρίσκεται άκριβως στην προσπάθειά του ν' άνατρέψει την ως τότε παραδεγμένη πορεία του φιλοσοφικού στοχασμού, να μετατρέψει την φιλοσοφική έρευνα σε καθαρή επιστήμη και να την αλλοιάξει από κάθε άνομοιογενές στοιχείο που έβλαπτε και νόθευε την έρευνα για την ανακάλυψη της φιλοσοφικής αλήθειας. Ο Ντεκάρτ γίνεται έτσι ο κύριος πρωωτής της φιλοσοφικής έρευνας και ο καθοδηγητής στο πέρασμα της από το στάδιο της Άναγέννησης στο στάδιο του Διαφωτισμού.

Αν και ένγενής στην καταγωγή του—και το πιο άσπείο, ύποδειματικό μαθητής του Ήρωσττικού Κολλεγίου «Λα Φλές»—ο Ντεκάρτ δίνει νέες κατευθύνσεις στην φιλοσοφική σκέψη, χαράζει την γραμμή όπου λίγο άργότερα σειρά από έρευνήτες ή ακολουθήσουν στα φιλοσοφικά τους έργα. Ο Ντεκάρτ άγνοεί την τυφλή πίστη, και και ή όρητήριο των στοχασμών του προσπαθεί να το μεταβάλλει σε σίγουρη βάση του φιλοσοφικού του οικοδομήματος. Οι τέσσερις κανόνες του, όπως τ' ός διατυπώνει στον Λόγο του για την Μέθοδο, δεν αφήνουν καμιά άμφιβολία γ' αυτό. Λέει ο ίδιος:

1. Δεν θεωρώ ποτέ κάτι πως είναι άληθινό, αν δεν το έξρω άπόλυτα σαν τέτοιο.

2. Τις δυσκολίες που αντιμετώπιζω στην έρευνά μου τις διαφέρω σε τόσα μέρη, σ' όσα τούτο μπορεί να γίνει και σ' όσα θα χρειαστούν για να τις λύσω καλύτερα.

3. Αιθεύω με τάξη τους στοχασμούς μου άρχίζοντας από τα πιο απλά κι' εύκολοάθητα πράγματα για ν' ανέβω σιγά σιγά ως την γνώση των πιο σύνθετων πραγμάτων...

4. Κάνω σε κάθε περίπτωση άπαυή μύσεις τόσο άπόλυτες και άνασχετικές τόσο γενικές ώστε ναχω την βεβαιότητα πως δεν παρέλειψα τίποτα.

Έχοντας για όρητήριο τέτοιους κανόνες, ο Ντεκάρτ, έπικρατεί το μεγάλο έργο του άνακαινισμού της φιλοσοφίας θεωρώντας σαν πηγή της γνώσης, το λογικό. Μ' ακολουθώντας μά τέτοια πορεία στην έρευνά του είναι πολύ φυσικό ο Ντεκάρτ να γίνει ο θεμελιωτής του όρθολογισμού, να έρθει σε άμεση σύγκρουση με τις θρησκευτικο-φιλοσοφικές διδασκαλίες της εποχής του και τέλος να δοκιμάσει τ' άγαθά της ιδεολογικής του αντίθεσης προς τις έπίσημα άναγνωρισμένες φιλοσοφικές αντίληψεις.

Ας πάρουμε όμως τα γεγονότα της εποχής του ένα-ένα κι' άς προσπαθήσουμε να τα συνδέσουμε με τις κύριες βάσεις της διδασκαλίας του για να μ' ορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα την σημασία που έχουν και για την εποχή του και για μάς αυτές οι ίδιες.

Την εποχή εκείνη ή Ευρώπη περνάει μά κρίση. Η μεταβολή που συντελείται αν δεν είναι άπόλυτα φανερή, είναι όμως άρκετά αισθητή. Θρησκευτικές μεταρρυθμίσεις, κοινωνικο-πολιτικά κινήματα—με κορωνίδα τους την επανάσταση του Κρόμγουελ στην Άγγλία—κι' αίματηρές φιλονικίες ήγεμόνων, είναι ή εικόνα που έχει να μάς παρουσιάσει ή Ευρώπη στα τέλη του 16ου με άρχες του 17ου αιώνα. Ο Ντεκάρτ όχι μονάχα τα έζησε, αλλά τα παρακολούθησε βήμα προς βήμα. Φορέας νέου πνεύματος και νέων ιδεών, που είναι φυσικά το άντικαθερφέτισμα της άληθινής μεταβολής που συμβαίνει, ο Ντεκάρτ προχωρεί θαρραλέα στη σύνθεση του ιδεολογικού οικοδομήματος της εποχής του. Γ' αυτόν ή φύση πια δεν μπορεί να έξηγηθεί παρά μόνο με την έλη και την κίνηση. Οι νόμοι της κίνησης είναι και νόμοι του σύμπαντος. Έτσι το μυστήριο που κατείχε τις ως τώρα έρμηνευτικές προσπάθειες των φυσικών φαινομένων διαλύεται με μάς.

Και τώρα άς έθουμε στον ίδιο τον άνθρωπο. Ο Ντεκάρτ έδω ξεκινάει από μά άμφιβολία που τελικά μετατρέπεται σε μά βεβαιότητα. Δεν πάω ν' άσπρωθώ, μάς λέει, το ότι οι αισθήσεις μας ίσως μάς άπατούν κι' ότι ίσως άκόμη κάποιο άνώτερο όν μάς κρατεί δέσμιους, μέσα στην πλάνη. Όχι φυσικά. Άλλά δεν μπορούμε ν' άμφιβάλλουμε και για το ότι άμφιβάλλουμε. Νά λοιπόν μά βεβαιότητα, μά άλήθεια άπόλυτη. Μά το ν' άμφιβάλλω σημαίνει ότι σκέπτομαι και το ότι σκέπτομαι, πως ύπάρχω. Λοιπόν cogito, ergo sum.

Για να κατορθώσω ν' άποδείξω ο Ντεκάρτ την ύπαρξη του έξωτερου κόσμου ακολουθεί την πιο κάτω πορεία συλλογισμών, που δείχνει πως ή αντίθεσή του με τις τότε έπίσημα από το Κράτος και την εκκλησία παραδεγμένες άρχες δεν ήταν στην πραγματικότητα ουσιαστική. Η ιδέα του Θεού, μάς λέει, δεν μπορεί παρά να προέρχεται από τον ίδιο τον Θεό, γιατί ένα όν όχι τέλει δεν μπορεί ποτέ να δημιουργήσει την ίδια του τέλειου όντος. Το αίτιο δεν είναι δυνατό να περιέχει περισσότερα από το αίτιο. Έφ' όσον λοιπόν ύπάρχει θεός, και γ' αυτό είμαστε βέβαιοι όσα και για το ότι ύπάρχουμε, μπορούμε να συμπεράνουμε και την ύπαρξη του έξωτερου κόσμου. Η ύπαρξη λοιπόν του Θεού άποτελεί άπόδειξη και για την ύπαρξη του έξωτερου κόσμου.

Ο Σπινόζα, φυσικά, θα φανεί άμειλιχτος στην χρησιμοποίηση τέτοιων μέσων για την άπόδειξη της ύπαρξης του έξωτερου κόσμου. Κατά τον Βολταίρο, θα πει προς το Θεό: «Συγχωρήστε με. Άλλά σκέπτομαι, κι' αυτό άπόλυτος άναίμαχός μας, ότι δεν ύπάρχετε. Νομίζω πως το άπέδειξα με τα μαθηματικά μου».

Ο Ντεκάρτ αν και προώθησε την φιλοσοφική έρευνα δίνοντας σ' αυτήν κάποια επιστημονικότερη χροιά, στην πραγματικότητα όμως έμεινε έπηρεασμένος από το πνεύμα και τις άρχες που καθόριζαν το κοινωνικό υπόβαθρο της εποχής του. Μπορούμε να πούμε πως το πνεύμα αυτό και τις άρχες αυτές έπεχείρησε να τα

Η «Τρικυμία» που ανέβασε το «Εθνικό Θέατρο» λίγες μέρες πριν από τη λήξη της χειμερινής περιόδου του, είναι το προτελευταίο έργο του Σαίξπηρ. Μαζί με το «Χειμωνιάτικο παραμύθι», τον «Ερρίκο Η'» και τον «Κυμβέλινο» του σηματοδοτούν το τελευταίο πνευματικό προσανατολισμό του. Είναι η τελευταία καμπή της ανηφορικής πορείας του προς την αθανασία. Το σημείο που ο βάρδος του Σικάγο, ύστερα από τόσες και τόσες οδυνηρές συγκρούσεις και περιπέτειες, συμφιλιώνεται πια με τη ζωή και με το θάνατο. Η αισιοδοξία που το διαπνέει και η επιποσύνη που εκφράζει στην αγάπη και στην καλωσύνη σά θεμελιακών προϋποθέσεων της ανθρώπινης ζωής είναι ο καρπός της αμφοτερόπλευρης πείρας του. «Νόσοι όρμος, αυτό είναι το παν». Τη φράση που λέει ο ήρωας μιας άλλης τραγωδίας του, ο Πρόσπερος, ο ήρωας της «Τρικυμίας», από απλή φιλοσοφική θεώρηση τη μετατρέπει σε πράξη και ζωντανό παράδειγμα.

Είναι κουραστικό και δύσκολο να γράφει κανείς πολλές φορές για το ίδιο θέμα. Η «Τρικυμία» που δεν παίζεται για πρώτη φορά στον τόπο μας, μάς έδωσε κι άλλοτε την ευκαιρία ν' ασχοληθούμε μ' αυτό το ασύγκριτο σαίξπηρικό έργο. Εξάλλου και το κοινόν είναι κατατοπισμένο στις γενικές γραμμές. Ξέρει περίπου γιατί ο ποιητής δεν παρουσιάζει στην «Τρικυμία» ανθρώπινους χαρακτήρες στην εξέλιξή τους, καθώς κάνει στα έργα της δραματικής άκμης του. Ξέρει περίπου για ποιούς ιστορικούς λόγους αποφεύγει σ' αυτό το έργο του την ένταση και τον παροξυσμό του πάθους και γιατί, ενώ δεν πρόκειται περί κωμωδίας, του δίνει μιά ευτυχή λύση. Το μόνο που δεν ξέρει σχεδόν κανείς με το έργο, γιατί όσο θυμόμαστε δεν έγινε ποτέ ιδιαίτερος λόγος, είναι μιά λεπτομέρεια που αξίζει τον κόπο να γίνει εφύρτερα γνωστή, αφού όχι μόνο δε μειώνει το γούστο του ποιητή, μά φανερώνει απεναντίας την άμεση επαφή του με τα ενδιαφέροντα του καιρού του.

Πολλοί κριτικοί θεωρήσανε σαν αδυναμία του έργου το ιντερμέτζο της τέταρτης πράξης. Η ιστορία αυτή της «Τρικυμίας» όμως, της «Ηρας» που είναι έμβολμη και παρήμεβλητη, που δεν έχει καμιά οργανική σχέση με το δράμα, είτανε λένε μιά παραχώρηση που έκανε ο ποιητής, επειδή η «Τρικυμία» γράφτηκε με την ευκαιρία κάποιων πριγκιπικών γάμων. Με άλλα λόγια ο Σαίξπηρ θέλησε με το ιντερμέτζο της τέταρτης πράξης να εκφράσει τις προσωπικές ευχές του για τη μακροσημέρευση και την ευτυχία του υψηλού ζεύγους που θα παρακολουθούσε την παράσταση του έργου του.

Κι αν άκόμα είταν αυτός ο μοναδικός λόγος της παρεμβολής και πάλι δεν πρόκειται για αδυναμία ή παραχώρηση, αφού το ιντερμέτζο όχι μονάχα δε διασπείνει την ενότητα της σύνθεσης, μά απεναντίας πυκνώνει ξυπνά και δημιουργικά την ποιητική ενότητα. Μά ο λόγος δεν είταν μόνο αυτός. Τα ιντερμέτζα και οι λεγόμενες «μίσκας» είχαν γίνει ένα γενικό αίτημα στις αρχές του δέκατου έβδομου αιώνα. Μπορεί να προσωνίζανε το τέλος της ελισαβετιανής άκμης και την πτώση της πνευματικής στάθμης του καιρού. Μά

ΘΕΑΤΡΟ

την επιβάρυνε λόγοι ιστορικοί και νέες αντικειμενικές συνθήκες. Η αυλική κατάσταση κι οι ευγενείς γυρνούσανε μιά τέχνη πιο φανταχτερή και πιο ανώδυνη από την παλιά του Μάρλοου και του Σαίξπηρ. Η επιτυχία του Μπέν Τζόνσον σ' αυτό το είδος περισσότερο από προσωπικό του κατόρθωμα είταν το αποτέλεσμα της επιρροής που άσκήσανε κείνη την εποχή οι άρχουσες τάξεις πάνω στα γούστα και στα ενδιαφέροντα του κοινού.

Ο Σαίξπηρ λοιπόν συμμορφώθηκε με το πνεύμα του καιρού του. Εισάγοντας το ιντερμέτζο της τέταρτης πράξης ακολουθώντας το «συρμό». Ωστόσο τον ακολουθώντας χωρίς να χαμηλώσει τον υψηλό τόνο της ποιητικής σύνθεσής του. Το σπάνιο δημιουργικό του ένστιχτο τον βοήθησε και μέσα σ' έναν άπληστο ή δολοφάντα φανταστικό κόσμο, και μ' ένα δραματικό μύθο που ικανοποιούσε τα κατώτερα ίσως γούστα του ελισαβετιανού κοινού ύστερα από το ιστορικό ναυάγιο κοντά στις Βερμούδες της «Θαλασσινης Περιπέτειας», να προβάλει τις υπέροχες μορφές του Πρόσπερου και της Μιράντας και να δώσει την αξία παντοεινών συμβόλων στις φανταστικές και ζωτικές υπάρξεις του «Αριελ» και του «Κάλιμπαν».

Για την έρμηνεία τώρα του έργου δεν έχουμε δυστυχώς τίποτα ευχάριστο να πούμε. Η σπουδή της καλλιτεχνικής ήγερσας του «Εθνικού» ν' ανεβάσει όπως έπρεπε ένα καινούριο έργο για ν' αποσπάσει μιάν ύπουρητική ευαρέσκεια κι ένα εύκολο χειροκρότημα τη στιγμή που κρίνεται η τύχη και το μέλλον της, καθώς γράψαμε κι άλλοι, ζημιώσε ανυπολόγιστα την έρμηνεία. Η ρεαλιστική της αντίληψη, η άκαμψία και η βαρύτητα της ύλης που χρησιμοποιήθηκε για το στήσιμο του έργου, το έντυπωσιακό ναυάγιο, το παίξιμο των ήθοποιών, όλα συντέλεσαν στη διάλυση της μαγικής ατμόσφαιρας της «Τρικυμίας». Θαρροώσε κανείς πως ο μοναδικός σκοπός της σκηνοθεσίας είτανε να καταπλήξει τον κοσμάκη. «Κοιτά μου γαλέρα, τζάνεμ, βουλιάζει πάνω στο παρκοσένικο. Ένας ζωντανός άνθρωπος κρεμασμένος με σύρματα, φτεροκοπάει, μαθές, στον άγέρα σά λαβωμένος πελαργός. Τρέχα, κόψε, νά δεις και νά θαμάξεις!» Κι όμολογούμε πως ο κόσμος έτρεξε πράγματι και «θάμαξε». Το δυστύχημα όμως είναι πως δεν κατάλαβε ούτε γιατί η «Τρικυμία» είναι άριστοέργημα, ούτε γιατί ο Σ. Ροντήρης έπαψε νάβει σκηνοθέτης κι έγινε πολιτιζάντης.

«Αν θέλαμε τώρα να προσθέσουμε και δυο ειδικά λόγια για τους ήθοποιούς, μόλις και μετά βίας θα ξεχωρίζαμε την προσπάθεια του Σ. Μαλλιαρού ν' αναβεί τον έαυτό του παίζοντας το ρόλο του γέρον Γουζάλου και με περισσότερη ευκολία θά μνημονεύαμε μερικές «εφάνταστες στιγμές» του Σ. Τάκη Γαλανού στο ρόλο του Τρίνκουλου. Τίποτ' άλλο. Ο αγαπητός μας Σ. Θάνος Κωστόπουλος που ήθελε μαζί μας επειδή αντί 'Αλόνσο θά προτιμούσαμε να τον δούμε Πρόσπερο, ως μάς συγχωρέσει. Άλλη φορά δε θά εκπλαγούμε βλέποντάς τον να κάνει τους κομπάρσους.

Ο Σ. Λίνος Καρζής ανέβασε στο Ώδειο Ηρώδου του Άττικού τις «Βάκχες» και τον «Κύκλωπα» του Εϋριπίδη. Στις δυο αυτές παραστάσεις ή «αναπαράστασεις» του κανένα νέο στοιχείο δεν προβάλλεται που να μάς αναγκάζει ν' αναθεωρήσουμε τις απόψεις που τόσες φορές υποστηρίξαμε, και κάπως διεξοδικότερα απ' αυτήν εδώ τη στήλη, για την αναβιωτική του προσπάθεια.

Η πεποίθησή μας πως ο τρόπος της διδασκαλίας του Σ. Καρζή ενδέχεται να ικανοποιεί την ιστορική περιέργεια, όχι όμως και το αισθητικό αίτημα του κοινού και της κριτικής, βασίζεται σε κάποια αντικειμενικά δεδομένα που δικαιολογούν απόλυτα την άκαμψία και το πείσμα μας. Το πως παιζότανε το αρχαίο δράμα στον πέμπτον αιώνα πρδ Χριστού αυτό είναι τελείως άσχετο από τις δυνατότητες που έχει το αρχαίο δράμα να μην αντιμετωπίζεται σήμερα σά μουσειακό έκθεμα, μά σά ζωντανή και φλέγουσα παρουσία. Αλλά τα είπαμε χίλιες φορές. Μιά παράσταση, είτε αρχαίου δράματος, είτε μεσαιωνικού μυστηρίου, επειδή το προβαλλόμενο έργο έχει θερηκευτική ύψη ή προέλευση, δεν παύει να είναι θέατρο. Και θέατρο ο Σ. Καρζής δεν κάνει, είτε επειδή δεν μπορεί, είτε επειδή δεν διαθέτει τα απαιτούμενα ήθικα και ήλικα μέσα. Έντοπίζοντας λοιπόν την κρίση μας στο κεφάλαιο της σκηνηκής πραγματοποίησης, είμαστε υποχρεωμένοι να όμολογήσουμε πως οι παραστάσεις των «Βακχών» και του «Κύκλωπα» δεν ξεπερνάνε το στάδιο του έρασιτεχνικού πειράματος.

Όσο για την παράλληλη τάση του Σ. Καρζή να προκαλέσει με τις αναπαράστασεις του στο πλατύτερο κοινόν ένα έξωαισθητικό ενδιαφέρον και να δώσει στην προσπάθειά του το χαρακτήρα μιάς ειδικής μύησης, είμεις τουλάχιστον δεν μπορούμε να τον παρακολουθήσουμε. Έχουμε όστόσο την υποψία πως ο Σ. Καρζής άκριβώς επειδή ύστερει στο κεφάλαιο της σκηνηκής πραγματοποίησης, άκριβώς γι' αυτό φροντίζει κάθε φορά να δίνει στις αναπαραστάσεις ή παραστάσεις του χαρακτηρισμούς που πάνε να μεταθέσουν την προσοχή του κοινού από το συγκεκριμένο θεατρικό γεγονός σε άλλες ευρύτερες περιοχές (γιορτή, πανηγύρι, μυσταγωγία). Αν το αρχαίο δράμα και το μεσαιωνικό μυστήριο είχανε στον καιρό τους τη διπλήν αυτή φύση κι ύπηρετούσανε μαζί με το αισθητικό ενδιαφέρον και τη θερηκευτικότητα του λαού, αυτό δε θά πει πως το ίδιο μπορεί να συμβεί και σήμερα. Τους πνευματικούς και ήθικους προσανατολισμούς του κοινού που εξασφαλίζουν την καθολική μέθεξή του σε παρόμοιες εκδηλώσεις, δεν τις προσδιορίζουν οι άτομικές προαιρέσεις μας, μά οι αντικειμενικές συνθήκες της ζωής μας. Νά γιατί επιμένουμε να κρίνουμε την προσπάθεια του Σ. Καρζή μονάχα σά θεατρική προσφορά. Σαν τέτια έχουμε άντικειμενικά για την τοποθέτηση και την αξιολόγησή της κριτήρια. Σαν «ειδική μύηση» όμως την άπορρίπτουμε χωρίς συζήτηση επειδή πάει να μάς άπεδαφίσει από την αντικειμενική πραγματικότητα και την εποχή μας και να καθιερώσει μιά διαλεκτικά και ιστορικά αδύνατη πνευματική και θερηκευτική παλινδρόμηση.

ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ



«Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ»

ΠΗΝΕΛΟΠΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ

Ποιος μπορεί να πει τί είναι ποίηση;»

Λέει κάπου ο T. S. Eliot — νά' ένα έρωτημα που τ'ό έχουμε ίσως ή θά έπρεπε τουλάχιστονά τ'ό

Τρία ποιητικά διέθλια έχουμε κάνει δ-

λοι όσοι τήν ά-
γαπούμε και τήν άποζητούμε. Καί όμως ή
εαυύτερη γνώση που έδωγεί τόν καθένα μας
στη ζωή, δίνει στόν καθένα μας τή σιωπη-
λή άπάντηση με άναντίρρητο τρόπο. Έγ-
κεφαλικάς θεωρίες, μόδες γεννημένες από
τήν ανάγκη της άλλαγής και της με κάθε
θυσία πρωτοτυπίας, σκοπιμότητες κάθε λο-
γής, και διάφοροι έξω από τήν ουσία της
τέχνης ψυχολογικοί παράγοντες επηρεάζουν
τήν κρίση μας. Καί μονάχα όταν κανείς,
φεύγοντας από όλα αυτά που άλληλοχτυ-
πιούνται και άλληλοεξοντώνονται, έρθει σε
συχνή και στενή επαφή με τά άριστουργή-
ματα που μπόρεσαν νά ζήσουν και νά δια-
τηρηθώυνε νέα πέρα από τήν πρόσκαιρη
έποχή τους, — τότε μονάχα μπορεί κανείς
ν' άποχτήσει κάποιο δικό του κριτήριο για
τά έργα της τέχνης.

Έχω μπροστά μου τρεις ποιητικές συλ-
λογές για τις όποιες νιώθω τήν ανάγκη νά
πώ έδω μερικά λόγια. Δέ θά κάνω κριτική.
Η φύση μου και ή ιδιότητά μου στέκονται
άντίθετα σ' αυτή τή δουλιά, και τις ώρες
μου τις γεμίζουν άλλες άσχολίες. Αλλά τά
βιβλία για τά όποια θέλω νά μιλήσω, είναι
οί ποιητικές συλλογές: «Γαλανές Πνοές»
του I. Π. Κουτσοχέρα (1949, έκδοση I. Σκα-
ζίκη), «Σύννεφα και Γλάροι» του Γιόργου
Λευκαδίτη (1949, έκδοτική εταιρία «Ίκα-
ρος»), και οί «Έαυτούληδες» του Γιάννη
Σκαρίμπα (1950, έκδοση Α. Μαυρίδη). Τό
πρώτο πράγμα που με έκανε νά τις προ-
σέξω και νά τις αγαπήσω, και νά στοχα-
στώ, είναι ή δυνατό ή προσωπικότητα που
χαρακτηρίζει τόν καθέναν από τους τρεις
αυτούς λυρικούς. Μού φάνηκε πώς μέσα
στό ποτάμι της διαβατικής μόδας, που
με τήν όμοιομορφία της εξαφανίζει τά ιδι-
αίτερα χαρακτηριστικά του άτόμου, είδα
νά στέκονται κάτι ανθρώπινες ψυχές που
δέν άφησαν νά τους παρασύρει τό ρεύμα:
άνθρωποι που έχουνε πιά βρεί τόν έαυτό
τους και που θέλησαν νά δώσουν τή συγ-
κίνησή τους ειλικρινά, τίμια και αυθόρμη-
τα, με τή μουσική και τό ρυθμό: με τή
μουσική και τό ρυθμό που πήρε ή συγκί-
νησή τους μέσα στη δική τους ψυχή.

Φυσικά, θά τ'ό ήξεραν και οί τρεις τους
φαντάζομαι, όταν έδιναν στη δημοσιότητα
τους στίχους «ξεπερασμένους». Μήπως δέν
είναι μερικοί που βλέπουν ξεπερασμένο ά-
κόμενη και τό Σαίξπηρ; Έγραφα στό Γιάννη
Σκαρίμπα, όταν έλαβα τό βιβλίο του, πώς
θά έπρεπε νά έχει όπ' όψη του μία τέτοια
υποδοχή. Μά ίδού ποιά είταν ή άπάντη-
σή του:

«Έλάσα με αυτό που μού γράφεις: ότι
στην οικογένεια τών λογοτεχνών, έμεις —
που κάνουμε ποίηση με ρυθμό και μέτρο —
θεωρούμαστε ξεπερασμένοι. Είναι, μά τήν
αλήθεια, θαυμάσιο. Γιατί δέν πρόκειται για
καμιά τεχνοτροπία έδω, ή σχολή. Πρόκει-
ται γι' αυτή τούτη τήν ποίηση, γι' αυτό
τουτό τό νόημά της. Η είναι ποίηση, ή
είναι (κατά τό... μη καρδιά) μη ποίηση.
Και μία που ή ποίηση (σά μία μορφή που
είναι της τέχνης) είναι κάτι τό κατηγο-
ρηματικό και αυτούσιο — ένα είδος διάστα-
ση φυσική, είδος νόμου — δέν μπορεί νά
είναι έξω από τή «μόδα» δηλαδή έξω από
τόν έαυτό της. Θά είταν τό ίδιο σά νά λέ-
γαμε ότι τώρα πιά δέν είναι της μόδας ό
νόμος λ.χ. των συγκοινωνούντων άγγείων ή
της βαρύτητας. Σκέφτηκες ποτέ λ.χ. τό
μήλο — άπ' τή μηλιά — νά ύφώνεται και
νά μήν είναι πιά της μόδας νά πέφτει; Η
νά μήν πρέπει —θερμαινόμενα — νά δια-

ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ

στέλλονται τά άέρια, γιατί — αυτό πιά δέν
είναι της μόδας; Η καμένη ή άλεπου,
ειπόντας «όμφακας» τά που δέν μπόρα νά
φτάσει σταφύλια, είχε δικαιολογηθεί έφυ-
πνότερα... Καί δέ θά πώ ότι είναι άπα-
ραίτητο τό ποίημα. Μά θά τους άξιώσω
τήν ποίηση. Άν μπορούν νά μάς συγκινή-
σουν καλλιτεχνικά — έστω — και με... τούμ-
πες, θά τους πώ πώς άξιος ό μιστός τους».

Φυσικά, έγώ νομίζω πώς υπάρχουνε μό-
δες, και πώς πολλά πράγματα μπορεί νά
τά πει κανείς «ποίηση», άφού κανείς δέν
μπορεί νά δώσει έναν όρισμό που νά εξαν-
τλεί τό νόημά της.

Πάντως, είναι εύκολος τρόπος, άν και
λίγο άπλοϊκό, νά κρίνουμε ένα ποίημα
από τό άν αυτό είναι γραμμένο με τέτοια
ή τέτοια μέτρα ή με τέτοιο υ ή τ έ-
τοιο υ ρυθμούς (μέτρο και ρυθμός είναι
ουσία της τέχνης) και νά τήν πούμε γι'
αυτό ξεπερασμένη.

Εύκολο είναι επίσης, και ακόμη πιό
άπλοϊκό, νά κρίνουμε μία ποίηση κατά τις
ιδέες μας, τις άπόψεις μας ή τά αισθήματά
μας. «Δυστυχώς», — έλεγε κάποιος σ' ένα
φιλολογικό μνημόσυνο που έγινε έδω και
κάμποσα χρόνια, γιά τόν Λορέντζο Μαβί-
λη, — «δυστυχώς ό Μαβίλης είταν άπαισιό-
δοξος. Δυστυχώς!... Στο μνημόσυνο έρι-
σκότανε και ό τότε πρωθυπουργός, που με
τό βλέμμα του (αυτός φυσικά, σάν άνθρω-
πος τών έργων και τών σκοπών) — έδεβαίον
τών λόγων τό άληθές».

Σχετικά με τό περιεχόμενο, ό Aldous
Huxley λέει κάπου: «Η προχωρημένη
λογοτεχνία κατέχει από έός είδους ανά-
στροφο ρωμαντισμό. Τό περιεχόμενο της
άπλουστεύεται αυθαίρετα αποκλείοντας κάθε
φανερή μεγάλη και αιώνια πραγματικότητα
που άνήκει στην ανθρώπινη φύση. Αυτό
έρίσκει τή θεωρητική δικαιώσή του σ' ένα
είδος φιλοσοφία της ιστορίας, που ύποστη-
ρίζει (έντελως αυθαίρετα και, είμαι βέ-
βαιος, έντελως σφαλερά) πώς ή ανθρώπινη
φύση έχει αλλάξει ριζικά μέσα στά τελε-
υαία λίγα χρόνια, και πώς ό σημερινός
άνθρωπος είναι, ή τουλάχιστο έπρεπε νά
είναι, ούριζα διαφορετικός από τους προ-
γόνους του».

Ό Schiller, πάλι, λέει: «ή περιοχή
όπου όρ ά ποίηση είναι τό σύνολο της
ανθρώπινης φύσης».

Και ό Έρωτόκριτος, απλά, μά βαθύτα-
τα ανθρωπινά:

«Σάν τραγουδήσω και σάν πώ τόν πόνο που
[με κρίνει,
«Μού φαίνεται πώς είν' νερό και τή φωτιά
[μού σβήνει».

Οί «Γαλανές Πνοές» του κ. I. Κουτσο-
χέρα είναι ποίηση (ίσως κομμάτι υπερβο-
λική) αισιόδοξη. Μά ό σκοπός της δέν εί-
ναι νά μάς κάνει αισιόδοξους. Αυτό άς τό
κάνουν οί κυβερνήτες τών λαών, οί οικο-
νομολόγοι και οί γιατροί και οί τεχνικοί.
Ό σκοπός του ποιητή είναι νά μάς όμορ-
φύνει τή ζωή, νά μάς κάνει νά τήν αγαπή-
σουμε, νά μάς μεταδώσει τή συγκίνησή του.
Και σε τουτό τό βιβλίο ό Κουτσοχέρας μάς
προσφέρει τά λουλούδια που φύτρωσαν στην
ψυχή του κάτω από τόν ήλιο του έρωτα.

Όσοόσ ό ποιητής Κουτσοχέρας είναι
μία ψυχή στοχαστική και άνησυχή. Στην
πρώτη του συλλογή που έβγήκε τό 1942 με
τόν τίτλο «Στοχασμοί και αντίλαλοι», είχε
άφιερώσει τό λυρικό του στοχασμό γιά νά
δηλητοποιήσει μία καλύτερη ανθρωπότητα.
Στήν καινούργια δέχεται πώς ή τέχνη εί-

ναι είδος πρώτης ανάγκης, άμεση προσφο-
ρά, άρτος επιούσιος του ανθρώπου και μάς
δίνει τό πανανθρώπινο και προαιώνιο τρα-
γούδι της αιώνιας ανθρώπινης ψυχής, που
μέσα της ζώνα όλα τά περασμένα και όλα
τά μελλούμενα. Ό ίδιος εξομολογείται τήν
εσωτερική του ιστορία στόν πρόλογο του
καινούργιου βιβλίου του... «Όμως αλά-
γεσαν τά πρωτίτα και τά κατωτίνα μου
χρόνια. Οί άκαρποι άγώνες μάς έχώρισαν
χωρίς οίκτο και χωρίς έλπος. Καί τώρα
δέ μιλό τήν τραχιά του όρθο λόγο γλώσ-
σα. Καί δέν προσπερνώ τους ώραίους δρα-
ματιστές τών μακρινών αιώνων. Άποζητώ
νά γίνω ούτοπιστής και παραδοξολόγος.
Και όχι μόνο νά άκούω τό άπλό και πεν-
τακάθαρο τραγούδι του πηγαίου λόγου,
άλλά και νά τό μετουσιώσω σε ανθρωπινό
παλμό».

Και ό ανθρωπίνος αυτός παλμός του
δέν είναι μοναχά ή αισιόδοξη αιθρία που
πλημμυρίζει με φώς τις «Γαλανές Πνοές».
Ό ποιητής μας γνωρίζει και τους θαριούς
τόνους της αλάλητης θλίψης, και ούτε εί-
ναι ξένο γι' αυτόν τό τραγικό δράμα της
ανθρώπινης ζωής. Τό Νοέμβριο του 1943 οί
Γερμανοί έκαψαν στό χωριό όπου γεννήθη-
κε, τό πατρικό του σπίτι, και τόν ίδιο
μήνα ό ποιητής έγραψε τό έξαίσιο ποίημα
που δημοσιεύτηκε τό Μάη του 1945 «Καπνόν
άποθνήσκοντα...».

Η τραγωδία της χιτλερικής θεομηνίας
στην τραγικότερη όψη της, χωρίς κήρυ-
μα, χωρίς κόν μίσος. Η εαυτάτη θλίψη
γιά μία έάρερα ξεφρενη και άπελπι-
στικά δυστυχημένη ανθρωπότητα δίνεται
σά βάλαμο και σάν πόνο γιαντρικό, που
δέ σθαυλίζει τά πάθη μας, παρά λυτρώνει
άπ' αυτά τήν ψυχή μας, τήν καθαρίζει και
ζητάει από όλους μας, από όλους τους ά-
νθρώπους, νά γίνουμε καλύτεροι.

Μά τόν καιρό που γράφτηκαν οί «Γα-
λανές Πνοές» ό ποιητής έρσιόκτανε σε
άλλο ψυχικό κλίμα και ειλικρινά και άδι-
σταχτα, με μία θαυμαστή εύαισθησία, λιτά
και πυκνωμένα μάς είπε τό τραγούδι του,
κατά τό λόγο του Γκαίτε «όπως τραγουδεί
τό πουλί μέσ στα κλαδιά». Καί πάλι τό
τραγούδι του λυτρώνει και λυτρώνει τήν
ψυχή μας κάνοντας, και πάλι, ν' αγαπήσου-
με τή ζωή και τους ανθρώπους.

Μά όση κι' άν είναι τούτη ή χαρά του,
δέν λείπει από αυτήν ό μελαγχολικός τό-
νος. Γιατί πώς μπορεί νά υπάρξει ζωή που,
και στις πιό καλές στιγμές της, νά είναι
χωρίς κάποια άγωνία ή κάποια όδυνηρή
άπαντοχή; Καί τή χαρά ακόμη σάν πόνο
τή νιώθει ό άνθρωπος που θέλει νά τήν
τραγουδήσει.

MHN APTEIE

Μήν άργεις...

Τό κερί μου τό άναμμένο
δέεται συνεπαρμένο.

Πήρε φώς

άπ' τήν άχραντη ψυχή μου
κι' άπ' τά μάτια σου, καλή μου.

Κι' ως θα'ρθεis
της καρδιάς τό εικονοστάσι

τή μορφή σου θ' άγκυλιάσει.

Μά άν άργήσεις — μήν άργεις —
τό κεράκι τ' άναμμένο

θά τό βρείς χυλοκλαμένο.

Και πώς μπορεί νά υπάρξει ζωή χωρίς
κάποιον πόνο γιά κάποιο άποχωρισμό ή
γιά κάτι που πέρσας.

Τό χαίρε θέλω νά σου ειπώ,
κληματαριά

με τό φιλόξενο καρπό.

Κ' είναι θαριά.

Όμως κι' ανάλαφρη ή καρδιά μου,
Σ' άφώνω γεία,

του Dhôtel. Ένας συγγραφικός τρόπος κι αυτός, θα μου πείτε, η πιο απλή και σωστή διήγηση να μεταβάλλεται σε intrigue. Ένας τρόπος, βέβαια, μάξιμος μόνο για μεγάλους συγγραφείς. Κι ο Dhôtel, στο σημείο αυτό, είναι ισαξίος με τους μεγαλύτερους αγγλοσάξονες του καιρού μας, και τόσο επιδέξιος όσο κι ο Priestley, που θεωρείται ο πιο ικανός. Άλλα είπαμε: ο Dhôtel, δεν ξέρει το ενδιαφέρον μας αλλά και μόνο για να μας οδηγήσει μέσα από τους δαιδαλώδεις διαδρομές ενός σκοτεινού, επιτιυίου προς το φως της Ιερής φύσης, για να μας γιομίσουν μ' ένα δόξος, που, συχνά, όπως συμβαίνει στον Priestley, δεν δικαιώνεται από καμιά καθάρση, ούτε μας δίδει, έντεχνα κρυμμένο, από την αρχή, το νήμα της Αριάδνης ανάμεσα σ' άλλα νήματα, όπως γίνεται σ' αστυνομικά μυθιστορήματα (και στα καλύτερα, έστω, του είδους) για να μας μπερδέψει, αλλά μόνο γιατί, έτσι, σιγά-σιγά, άκτινα με άκτινα, μας ολοκληρώνει τα πρόσωπά του, φωτίζοντάς τα απ' όλες τις ήθικες πλευρές τους, σ' όλες τους τις ποιότητες, με την έκφραση που, εκάστοτε, παίρνουν οι αντιδράσεις τους. Σε σημείο, ώστε, όταν τελειώνουμε και την τελευταία σελίδα του βιβλίου του, οι ήρωές του να έχουν γίνει ένα με τις αναμνήσεις μας. Κι όχι μόνο πρόσωπα που τα συναντήσαμε και τα ζήσαμε σε μια ορισμένη στιγμή της ζωής μας κι έχουν αφήσει ανεξάληπτα τα ίχνη τους μέσα μας, με πρότυπα ζωής, ανθρώπινα σύμβολα. Η Amélie Cravart, κυρίως αυτή, ή Irene Morin κι ο Pierre Cervier θα μου μείνουν αξέχαστοι...

Dieter Bassermann «Am Rande des Unsagbaren» (H. Hübener Verlag, B-rlin 1948).

Η φιλολογία, γύρω από τον Rainer Maria Rilke, αυξάνεται μέρα με τη μέρα, όσο περνά ο καιρός. Το γεγονός είναι από τα πιο σπάνια, όταν ξερούμε πόσον, ο Rilke, δεν είναι από τους Ποιητές εκείνους, που μπορεί να πει κανείς πως του αρέσουν. Ο Ποιητής αυτός είναι πάρα πολύ ουσιαστικός ώστε να μπορούμε να πούμε πως αρέσει. Ο Mallarmé, αίφνης, άκομα κι ο Baudelaire; και, πιο χαρακτηριστικά, κάθε γάλλος, περίπου, μπορεί να αρέσει — αλλά ο Rilke, εκτός από την άφογη μορφή των ποιημάτων

του, μακρυνότερες έχει τις σχέσεις με τον αισθητισμό. Οι εικόνες του, οι εκφραστικοί τρόποι του, οι αυστηρά συγκρατημένες συναισθηματικές εκχειλίσεις (τις συναντούμε στα «Frühen Gedichte» κυρίως) διαχέονται μέσα μας, όπως ή θεία Χάρις των Καθολικών, δεν έχουν προσωρισμό τους το καλαισθητικό μας συναίσθημα. Η θρησκευτικότητα του, εξ άλλου, έχει ένα χαρακτήρα παγκοσμιοφύας ώστε η ανάλογη στον Claudel να μας φαίνεται σαν πομπώδης Καθολική, στον T. S. Eliot πολύ artificielle, ένας μαγερισμός, και στον Milosz κι αβαλιστική ταχυδακτυλουργία. Το γεγονός, λοιπόν, της έμμονης αυτής και του αυξανόμενου ενδιαφέροντος προς τον Rilke (γεγονός που σημειώνεται με θαυμαστές δοκιμασίες και μεταφραστικές εργασίες σ' ολόκληρο το δυτικό κόσμο) δεν είναι τυχαίο παρά την άγνοια του ατόμου (μια άγνοια που άγνοει το σύνολο της, όπως λέει ένας Ποιητής) να σωθεί από την καταδυνάστευση της μηχανοκρατίας και του θετικισμού, πηγαίνοντας σε μια πνευματοκρατική πίστη, για να λύσει το πρόβλημα της ύπαρξης και του προσώπου του, τόσο περισσότερο δύσλοτο, όσο αντιλαμβάνεται πως το πρόσωπό του κινδυνεύει να εξαφανιστεί μες στην μηχανικά δρώσα κι ενεργοποιημένη ομάδα.

Το νέο βιβλίο του Dieter Bassermann για το Rilke, που μάς ήρθε από τη Γερμανία, δεν αποτελεί μια συνθετική δουλειά, όπως άλλες, και του ίδιου μελετητή, που να μάς ολοκληρώνει το πρόσωπο του μεγάλου γερμανού Ποιητή σ' όλες του τις ποιότητες (θρησκευτική, πνευματική, ήθική, αισθητική, κοινωνική, ατομική κλπ.) παρά τέσσερις από τις πολλές και ποικίλες επί μέρους απόψεις του κόσμου του Rilke, σε ισάριθμα δοκίμια κι ένα μικρό άρθρο γραμμένο στην είκοστή επέτειο του θανάτου του Ποιητή (29.12.26-29.12.46). Και τα τέσσερα δοκίμια αυτά (κυρίως τα δυο πρώτα και το τέταρτο) παρουσιάζουν πολύ ενδιαφέρον από την άποψη της οξύνοιας και της βαθμολογικής ικανότητας του συγγραφέα τους. Το πρώτο, όμως, που δίνει και τον τίτλο του στο βιβλίο, είναι εκείνο που μάς μαρτυρά, πόσο, πραγματικά, ο Bassermann, κατόρθωσε να εισχωρήσει στο λυρικό σύμπαν του Rilke, όχι σαν περιεργός, μά σαν μνημένος. Η Ποίηση, βέβαια, όλη η Ποίηση, δεν είναι τίποτα άλλο παρά η προσπάθεια του ανθρώπου να εκφράσει σε πλα-

στικές — έλλογες, δηλαδή — μορφές, το άγνωστο «Άγνωστο (και γι' αυτό άμορφο και γι' αυτό άνεπιτο = unsagbar) που φέρνει μέσα του και που, γι' αυτό, το προβάλλει και στα εξωτερικά φαινόμενα. «Όλοι οι Ποιητές, κι οι πιο μεγάλοι ακόμα (εκτός από τους κλασικούς Έλληνες, που τα θρησκευτικά σχήματά τους ήταν πλαστικά, κι ίσαμε ένα σημείο τον Goethe, το Schiller, τον Hölderlin και το Solowjow) εξέφρασαν τον κόσμο τους πολύ καλύτερα απ' όσο ήταν μέσα τους. Και πρώτος ο Rilke, μέσα στην Ιστορία της Ποίησης, — γι' αυτό είναι κι ένας σπάνια μεγάλος — μπόρεσε να σκύψει τόσο βαθιά στη φύση της ύπαρξης και να την έμπούσει απ' όλες τις μεριές της, ώστε να κατορθώσει να φτάσει, ίσαμε τα ύστατα όρια της έκφρασης και, κάποτε, μάλιστα, (στις «Ελεγείες του Ντουίνου») παρβαριζόντάς τα να μπεί στους τρομερούς χώρους της Σιωπής και να μάς κοινωνήσει με το ανερχόμενο νόημα του Απείρου της Ποιός άλλος Ποιητής, και τότε, θα πλησιάσει ποτέ με την όμιλία του τους άκραιούς σταθμούς της έκφρασης απ' όπου αρχίζει το Άνεπιτο;

Την ψυχή μου, πως να τη συγκρατήσω, που, τη δική σου, να μην ταράξει, ψυχή; πως να την κάμω, σε κάτι άλλο να βυθωθεί πάνω από σένα; Θά 'θελα μ' ε, τι πιά έχω, μες στο σκοτάδι να την ασφαλήσω, σε μια γωνιά γαλήνια, ξένη, που να μη δονείται, όταν σου κραδαινούνται τα δάθη. «Ο, τι σ' εσέ κι' έμένα, την ταραχή φέρνει, μαζί μας παίρνει, σε μια δοξαριά που μια φωνή αφήνει μοναχά από δυο χορδές. Σε ποιο όργανο είμαστε

Και, ποιός παίκτης, ή τραγουδι γλυκό, μάς [κατά;] «Wie soll ich meine Seele halten...» Ο πρώτος στίχος του «Ερωτικού τραγουδιού» γίνεται ή αφηγηρία, στον Bassermann, για μια έρμηνεία του έρωτικού βιώματος, όπως εκφράζεται στο Rilke, και να μάς αναλύσει, γενικότερα, πως ο μεγάλος Ποιητής αντιλαμβάνεται τον έρωτα, σαν πνευματικό και σαν σαρκικό γεγονός, διαχωρίζοντας την έννοια της Liebe, σε έρωτα και αγάπη, ένθυμίζοντας μας τον Διονύσιο την Αρσενολίτη («Περί θείων ονομάτων» 4, 11-18, Migne PG 3, 709), χωρίς, φυσικά, ο Bassermann, ν' αναφέρεται σ' αυτόν.

ARIS DIKTEOS

(Φαραντάτος — Κουρούκλη — Βολωνίης) Αίθουσα Ωδείου Αθηνών — 30 Μαρτίου 1950. Πρόγραμμα: Brahms Trio εις Do maj. έργον 87 — Tcherepnin Trio εις Re maj. έργον 34 — Beethoven Trio εις Si ύφ. μείζον, έργον 97.

Πολλά και δυσκολότατα τα προβλήματα που παρουσιάζει ή έρμηνεία έργων μουσικής θωματού. Προϋποθέτοντας την απόλυτη μουσικήν ωριμότητα και την πλατεία πνευματική καλλιέργεια των συνερχομένων, συγκεφαλαιώνει συνοπτικά τα προβλήματα του, σε τούτο το καιρίο και πρωταρχικό αίτημα: στην ολοκληρωτική συγχύση των ιδιοσυγκρασιών, χύση των προσωπικοτήτων, που μοναχά γινό έτεότυγμα του πνεύματος και της ύψης του κορυφαίου αυτού μουσικού είδους. Είναι άραγε πως όταν ή «έρμηνευτική» τοποθετήσει τα προβλήματα της στο άνω-

ΜΟΥΣΙΚΗ

τερο τούτο, αισθητικό επίπεδο, αυτόματα ξεπροβάλλουν ανάγλυφες οι δυσκολίες που παρουσιάζει ή εκτέλεση ενός έργου μουσικής θωματού στον τόπο μας, στον χωρίς παράδοση τόπο των μικρών δυνάμεων, του κούφιου μουσικού μεγαλοθεατισμού και των προβληματικών, αν όχι απλώς άρνητικών, κατά μέγα μέρος, επιτεύξεων.

Το Τρίο Αθηνών με την τελευταία έμφανισή του, ύστερ' από δεκάχρονη σιγή, υπογράμμισε την καθιερωμένη ψήμη του και έδρασε δριστικά την ήγετική θέση του στη συνείδηση του έλευθερου και «αντιδιοτελοδύς» μουσικού μας κόσμου. Και οι τρεις καλλιτέχνες, σολιστ πολυδύναμοι, με έντονες, αν και όχι ομόλογες ιδιοσυγκρασίες, συνεργάστηκαν με απόλυτη την αίσθηση της ομαδικής τους εθύνης, με εκδηλο πνεύμα «θυσιών» και άφαρση κάθε ένδοξου δριμέμφυτου πρωτοκαθεδρίας, με μο-

ναδικό τους σκοπό τη μεταστοιχείωση του νεκρού μουσικού γράμματος σε αισθητηριακή και αισθητική πραγματώση πνεύματος. Ο άθλος τους δεν είναι ούτε μικρός, ούτε τυχαίος. Κολοσιαίος, όταν τοποθετηθεί στα αναμικά ελληνικά πλαίσια, δεν παύει να είναι ένα κατόρθωμα άντάξιο εδρυτέρων καλλιτεχνικών οριζώντων, μεστών από μακροχρόνιες παραδόσεις και άφθονα «διεγερτικά», εδνοικά για το ανθοδόλημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και αναδημιουργίας. Ούτε νόημα θα 'χε ούτε σκοπιμότητα, τό να μπου με σε λεπτομερειακή εξέταση, να συζητήσουμε, να προβάλλουμε τις τυχόν αντιρρήσεις μας και την αμφιβολή σοφία μας, και να σεβόμαστε, στο τέλος, και μια συνταγή, που αν την ακολουθούσαν οι τρεις καλλιτέχνες μας, θα είχαν δροσιμένους άγγιξει τα όρια μιας «αυθεντικής» έρμηνείας, ικανής να ένθουσιάζει τους δημιουργούς των έργων που ακούσαμε...

Η προσπάθεια του Τρίο Αθηνών μάς επιβάλλει απόλυτα το σεβασμό τα άποτελέσματά της, την επιδοκιμασία. Δεν μπο-

ρούμε παρά ανεπιφύλακτα να δεχθούμε και να χειροκροτήσουμε το ύψηλο αυτό παράδειγμα καλλιτεχνικής πολιτείας, που προσφέρουν στον τόπο μας ο Φαραντάτος, ή Κουρούκλη και ο Βολωνίης. Η άσκητική τους προσήλωση στα ιδανικά της Μεγάλης Τέχνης, μαζί με τα σπάνια μουσικά τους προσόντα, δημιουργούν γύρω απ' το έργο τους ένα φράγμα αισθητικών πραγματώσεων, που, για τον Έλληνα κριτικό, ισοδυναμεί με απαγόρευση. Μία εχρή μονάχα θα είχαμε να διατυπώσουμε: ν' ακούμε συχνότερα τους τρεις καλλιτέχνες, τόσο σε ομαδικές, όσο και σε ατομικές τους εμφανίσεις. «Αν αυτό έμεις το αντιλαμβανόμαστε σαν ένα πνευματικό αίτημα, οι ίδιοι θα πρέπει να το θεωρήσουν σαν ένα χρέος, που με καμιά δικαιοσύνη δεν αποφεύγεται, και που ή εκπλήρωσή του θα είναι μια θετική συμβολή στην ανάπτυξη του μουσικού πολιτισμού του τόπου μας.

Διευθ. Φ. Οικονομίδης. Σολιστ: Μ. Φλερύ, Ν. Φαρανιά — Σηλιοπούλου, Α. Δελένδης, Ν. Έγκολόπουλος. — Όρφεις — 8 Απριλίου 1950. Πρόγραμμα: Μεσσίας του Haendel.

Ο Μεσσίας του Haendel, αν δεν είναι το άριστο έργο του συνθέτη, όπως πολλοί υποστηρίζουν, είναι, αναμφισβήτητα, το δημοφιλέστερο ό- ρατόριό του. Μέσα σ' αυτό, καθώς σε πίνακα θαυμάσιο, συνανώνονται και προβάλλονται, συμβολικά

συμπυκνωμένες σε μια μεγαλοδύναμη σύνοψη, όλη ή ουσία της Άγίας Γραφής και όλες οι πλευρές της μεγαλοφυίας του Haendel, — όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ή Μ. Brenet.

Ο Haendel. «Ε έραστής των μεγάλων ήχητικών άρχιτεκτονικών», σε μια τραγικότατη στιγμή της ζωής του, στάθηκε αξίος να στερήσει μέσα στον κόσμο της Τέχνης μια πραγματική ήχητική Μητρόπολη, άφθαρτη και άπρόσβλητη απ' το κύλισμα του καιρού κι απ' τις μεταβολές των αισθητικών κριτηρίων. Η Μουσική έχει, περισσότερο ακόμα κι απ' την Ποίηση, το μοναδικό προνόμιο του να συνεχίζει φυχικά τις μάξες και να έρμηνεύει τα αισθηματά και τις πράξεις τους. Ο Haendel εκμεταλλεύτηκε αυτό το προνόμιο, όσο κανείς. Έκθροντας γυμνές τις άπλες μουσικές του ιδέες, καλλιεργώντας, αναπλάθοντας, συνθέτοντας τα λιτά τους στοιχεία, κατόρθωσε να κρυσταλλώσει σε μια πάγια, στέρεη μορφή, το πιο πολυσύνθετο και πολυσήμαντο ήχητικό οικοδόμημα που δημιούργησε ή ανθρώπινη ελάνεια, γύρω απ' τον πυρήνα της Θείας Ένανθρώπησης. Με τούτσιώνοντας σε ψυχισμό και σε κατασκευαστική τα διακοσμητικά, κοσμικά «σύνδρομα» της Τέχνης του, δεν έπαψε ποτέ να κινείται με μια πλαστική ευστροφία έξχειλη από αυθορμητισμό, ταυτόχρονα όμως, συναρμολογημένη με την πιο θετική κι ανυπέρβλητη τεχνική τελειότητα. Στο Άλληλο ούια ιδίως, το «πολυφωνικό αυτό μνημείο», όπως το άποκαλεί ο Ν. Dufourcq, προβάλλει άνάγκυρη όλη ή δύ-

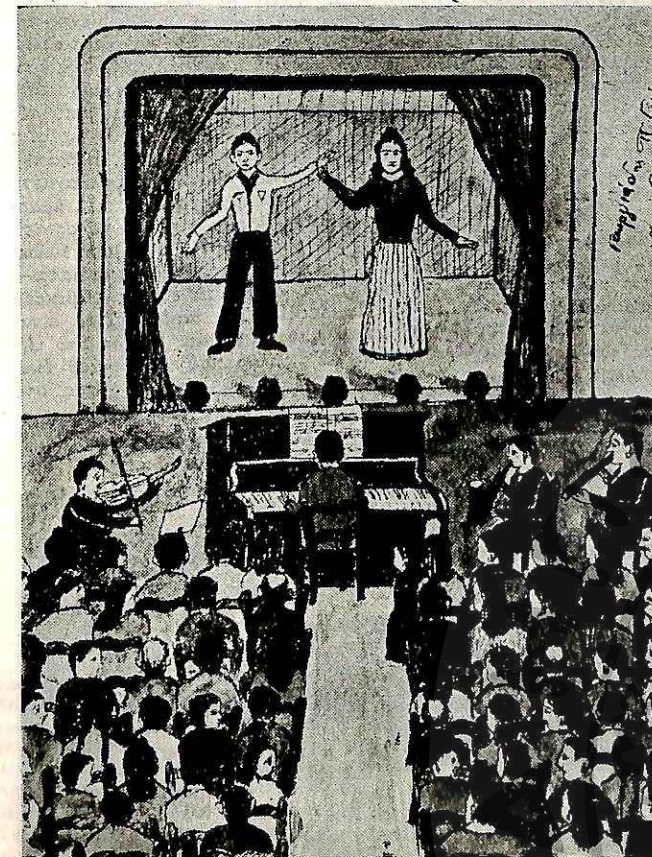
ναμη της σοφής, μά και πηγαίας τέχνης του Haendel. «Τό Άλληλο ούια», παρατηρεί ο Dusmenil, «είναι ένα έξοραμα έκκρηκτικό που μοιάζει αθόρυμτο, μά που, όταν μελετηθεί, άποκαλύπτει μια τελεσιότητα γραφής, που κανείς ποτέ δεν κατόρθωσε να ξεπεράσει»...

Με τη φετινήν εκτέλεση του μεγάλου αυτού έργου, ή Κρατική Όρχήστρα, ή Χορωδία Αθηνών, οι συμμετέχοντες σολιστ και, περισσότερο απ' όλους, ή ήγέτης και έμπνευσμένος δρχής του πολυπληθούς του πλήθους, ή άρχιμουσικός Κ. Φ. Οικονομίδης, κέρδισαν μια μεγάλη και επίπονη καλλιτεχνική νίκη. Και είναι γνωστό (άναγκη ωστόσο να τονίζεται πάντοτε) πόση πίστη χρειάζεται, πώς επιμονή και δύναμη και θάρρος, για να μπορεί κανείς στον τόπο μας να πραγματοποιήσει έκδηλως τέτοιες καλλιτεχνικές ποδιότητες, σαν την εκτέλεση του «Μεσσία».

Με ένότητα ύφους και αντίληψης, με ισορροπία δυναμικών έκδηλώσεων, με κίνηση αυστηρά καθορισμένη μέσα στα πλαίσια του μεγαλόπρεπου ήθους του έργου, τό πλήθος των έκτελεστών κινήθηκε, κάτω απ' την επιδέξια μπαγκέτα του Οικονομίδη, με θαυμαστήν άκρίβεια, προσφέροντας στο άκροατήριο μίαν έκτέλεση ολοκληρωμένη, απ' αυτές που σπάνια μπορεί κανείς ν' ακούσει στην Ελλάδα.

Πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα ή πολύτιμη συμβολή των τεσσάρων σολιστ και της Χορωδίας. Η Μιρένι Φλερύ, άρτίστα διεθνούς κλάσεως, που θριαμβεύει αυτή τη

Μαθητική Έκδοση Ζωγραφικής Παγκυπρίου Γυμνασίου (1923-49)



ΓΕΩΡΓΙΟΥ Π. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ (14 έτών):

«ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ»

ΗΒΗΣ ΜΑΚΡΙΔΟΥ: (14 έτών)

«ΠΩΣ ΒΓΑΙΝΟΥΜΕ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΞΗ ΟΤΑΝ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΕΧΟΥΜΕ ΣΙΝΕΜΑ»



στιγμή στην Ερώτη ως σολίστ δρατορίων, πλάι στους μεγαλύτερους μαέστρους, ή Φραγκιά, με την καλλιτεχνική μουσική της και το βελούδινο τέμπρο, ο Δελένδας, πρωταθλητής της γάργαρης άρθρωσης, κι' ο Έγγολφσπουλος, νέος καλλιτέ-

χνης, επιδοφόρος αντίπαλος της εμπιστοσύνης που του έδειξε ο μαέστρος — όλοι αυτοί, μαζί με το θαυμαστό δημιουργήμα του Οίκονομιζή, τη μοναδική Χορωδία 'Αθηνών, απέδειξαν πως είναι οι «άναντι-κατάστατοι» εργατές, που μόνο μ' αυτούς

μπορεί ή 'Ελληνική Τέχνη ν' ατενίζει τις ύψηλες κορυφές των μεγάλων δρατορικών μνημείων, χωρίς να φοβάται πως θα φανεί άπλοϊκή και άσοφη — αν όχι γελοία...

ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΣΤΕΡΙΑΔΗΣ

Με το τέλος της κινηματογραφικής περιόδου, βγήκαν από τα ντουλάπια των κινηματογραφικών επιχειρήσεων τα πιο «α-χρηστα» έργα.

«Δοσ' ήμιν σήμερον». Το «Δοσ' ήμιν σήμερον», το «Παράθυρο», το «Αντίο κ. Τσίπες»... Αυτό γίνεται τακτικά αν θυμάμαι καλά, ή «Μικρή μας Πόλη» τέτοια εποχή πάλι είχε προβληθεί εδώ, πριν λίγα χρόνια. Ποιό πονηρό πνεύμα ξεγέλασε τους επιχειρηματίες και γλύτωσαν από το μέτρο αυτό, ο «Ντάμπο», ή «Φαντασία», το «Σιωπή είναι χρυσός», το «Γερμανία έτος μηδέν», επ' αγαθού του ταλαιπωρημένου κινηματογραφικού μας κριτήριου και γούστου.

Το «Με 'Ιδρωτα και Αίμα» («Give us to Day») είναι πραγματικά ένα από τα πιο «αχρηστα» — αν κρίνουμε μ' αυτό το μέτρο. Έργο 'Αγγλικής παραγωγής, γυρίστηκε από τον 'Αμερικανό σκηνοθέτη Edward Dmytryk, στα «ελεύθερα χώματα» του Arthur Rank.

Οι 'Αμερικανοί, εξακολουθούν να έχουν μια πλειάδα από μεγάλους δασκάλους του Κινηματογράφου: Wood, Capra, Ford, Vidor, de Mill, Milestone, Fleming, Le Roy, Hitchcock, Cukor, Corda, M. Donald, Franklin, Litvak, κι' ακόμα απ' τους νεώτερους, τους Wilder, Sturges, Kazan, Odets, Davis κλπ. Κι' ωστόσο, ή παραγωγή τους, δεν έχει να δείξει τίποτα συνολικά, αυτά τα τελευταία χρόνια. Στα μεγαλύτερα και σοβαρότερα φεστιβάλ, τα πρώτα βραβεία, αποσπούν 'Αγγλικές, Γαλλικές, 'Ιταλικές ταινίες. Οι ελάχιστες 'Αμερικανικές καλές, πνίγονται μέσα σ' έναν από, από ασήμαντες, απεραντολογίες κι' ανιστορίες. Οι νέοι άξιοι καλλιτέχνες που εμφανίζονται, βρίσκονται αυτόματως χειροπόδαρα δεμένοι στο μηχανισμό της «μαζικής παραγωγής» και φινιζόμενοι με μίαν ασφυκτική «φιλομο-λογοκρισία». Καμιά ανησυχία δεν επιτρέπεται, καμιά πρωτοτυπία, κανένα ξεπέταγμα έξω από τις «συνταγές» της λογοκρισίας.

Ο Dmytryk, που όπως ο Orson Welles, έδειχνε ότι είχε ή αισθανόταν την

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ανάγκη κάτι να πει (όπως λένε για τα «Διασταυρούμενα Πυρά» του) εγκατέλειψε το Χόλλυγουντ και ζήτησε καταφύγιο στον Arthur Rank. 'Η δουλειά του από εκεί, έχει τη σφραγίδα της ρωμαιοκάλες καλλιτεχνικής εμπνεύσεως και της προσωπικότητάς του. Έχει πιά το θάρρος να κυττάξει τη ζωή, την πηγή της εμπνεύσεώς του, «με τα μάτια της 'Αλήθειας», και να την κάνει μέσα του, συγκλονιστική συγκίνηση, αίσθημα, πόνο, οίκτο, αγάπη... Σπάνια σκηνές στον κινηματογράφο μπορούν ναχουν την δύναμη που είχαν οι σκηνές από την νύχτα των θιβετιανών γενεθλίων (από το ανέδασμα στις σκάλες, ως την κουδέντα με την παληά του φιλενάης, και τον άφορισμό και των δικαστών τούτων γραφείων λογοκρισίας. Κι' όμως, είναι τόσο απλό... και τόσο ξεκάθαρο... 'Ο κινηματογράφος απευθύνεται στις μάζες, κι' είναι χιλιετιμμένο ότι έχει προορισμό να διαπαιδαγωγήσει όσο και να τέρψει, να καλλιεργήσει τον πολιτισμό, την πνευματικότητα, τα αισθήματα και την καλαισθησία του λαού του. Κι' αφού είναι ένα ζωντανό φαινόμενο, ή βίλη του είναι μία ζωντανή οδία — είναι αυτή ή ίδια ή Ζωή, ή Ψύχη, ή Τέχνη, ή 'Ανθρωπος με τα προβλήματα του, με την αγωνία του, τη φτώχεια, τον πλούτο, τη χαρά, τη δυστυχία, τον έρωτα — μ' όλον τον κόσμο του. Αυτό είναι το θέμα του Dmytryk. Πόσο ανθρώπινο αυτό έργο του αυτό, το μοτίβο του σπιτιού που θα ριζώσει την οικογενειακή ευτυχία της Μεσογειακής χωριατοπούλας και του μοναχικού εργάτη της πολυθρόνης πόλης. Τι θαυμά-

σιες αυτές οι εικόνες του εργάτη που χτίζει — ενός ανθρώπου που πλέει με μία σάβια μέσα στη θάλασσα από τους ούρανο-ξύστες.

Ο Sam Wanamaker — μεγάλος καλλιτέχνης — και ή Lee Pantovani, δημιουργήσαν καταπληκτικά τους ρόλους τους. Στην τελευταία σκηνή — μπροστά στην 'Επιτροπή για την αποζημίωση — ή 'Ιταλίδα αυτή ήθοποιός, συμπληρώνει μίαν εξέλαστη μάσκα που έδωσε — τη μάσκα της βασανισμένης λαϊκής γυναίκας — και που θα μείνει σύμβολο κινηματογραφικής υποκριτικής δημιουργίας. 'Αλλά μόνον αυτοί; 'Όλοι οι ήθοποιοί, ήσαν άξιοι ενός τέτοιου έργου.

Για τα άλλα δυο αξιόλογα έργα που είδαμε τον περασμένο μήνα, το «Είδα τον Δολοφόνο» («Window») και το «Αντίο

«Είδα το Δολοφόνο» («Good By M. Chips»), δεν

μιας παίρνει δυστυχώς ο χώρος να μιλήσουμε πιά έκτεταμένα — πράγμα που θα το άξιζαν. Το δεύτερο, έργο του Sam Wood δεν μπορεί να χαρακτηριστεί σαν άριστο έργο του σκηνοθέτη της «Μικρής μας πόλης», παρ' όλη την ομοιότητα συμβολής του R. Donnat και της G. Garson. Πολύ παληό έργο, χάνει μοιραία το ενδιαφέρον του ανάμεσα στα έργα της τρεχούμενης παραγωγής που κλείνουν τις πραγματώσεις, τις εξελίξεις και διαφοροποιήσεις της εποχής μας. Το άλλο, έργο σκηνοθετημένο από τον T. Tetzlaff, αποτελεί μιά από τις ελάχιστες και πιο ευχάριστες εξαιρέσεις για τις όποιες λέγαμε πιο πάνω. Βέβαια — το έργο, δεν είναι ολόκληρο απαλλαγμένο από ωριμένες τουλάχιστον, βασικές αμαρτωλές συνήθειες (όπως π.χ. το τέλος του έργου). Έχει όμως κανείς εκεί την ευκαιρία να θαυμάσει αρκετά άλλα πράγματα — και κυρίως το έξοχο ταλέντο του μικρού Bobby Driscoll. Το παιδί αυτό, είναι πραγματικά καταπληκτικό. Έκτος από την ευχέρεια που έχει να παίζει τις «καθ' έκαστα» σκηνές, έχει ήδη φτάσει, χωρίς στο

έμφυτο δαιμόνιό του, στη «σύλληψη» του ρόλου, και στην έντονη της εκτέλεση. 'Η λιτότητα, στην εκφραστική του γραμμή, τον δείχνει σαν φτασμένο κι' ολοκληρωμένο πιά ήθοποιό της θόδνης.

Δίπλα σ' αυτό, μερικές πολύ όμορφες φωτογραφίες (οι λαϊκές πολυκατοικίες με τα άπλωμένα ρούχα της πουλιάδας, ή γειτονιά, το παληό σπίτι) και ή μαστοριά στην οικόδομησή του μύθου, την αφήγησή και την διαγραφή της ψυχολογίας του παιδιού, κάνουν το έργο αυτό, ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και αξιόλογα έργα της χρονιάς.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

Intervista με τον Inghilleri

Οι σχέσεις μου με τη Μουσική περιορίζονται στη λατρεία ενός πιστού διαχύνεται μέσα μου ο Χάρης, και τη διάχυση τούτη τη νιώθω με το συναισθημα, ώστε ή νόηση να μου γίνεται άχρηστη. 'Η όπερα, εκτός από ελάχιστα έργα της, μου φαίνεται ος διακομώδηση του άλλου.



νού προορισμού και της φύσης της Μουσικής. 'Αν, σπάνια, πηγαίνα ν' ακούσω μελόδραμα, το τουτό γίνεται για λόγους ανεξάρτητους από την επιθυμία μου ν' ακούσω καλή μουσική, και τότε όταν πρόκειται για μεγάλους έρμηνευτές, μόνο όταν πρόκειται για μεγάλους έρμηνευτές, όταν θα τραγουδούσε ο 'Ιταλός βαρύτονος της Σκάλας του Μιλάνου Giovanni Inghilleri, πολύ περισσότερο, μάλιστα, έρ' όσον έπρόκειτο να δώσει στον «Αίωνα μας» για τις έντυπώσεις του από τη μουσική ζωή του τόπου.

Τον συναντώ στο ξενοδοχείο «Minerva», ανάμεσα σε 'Αχέαντες που μιλούσαν αβία αγ-γλικά και που δεν έλειπε ή κομικότητα από

τη συμπεριφορά τους. Θυμάμαι, πως στά 1938, στο ίδιο αυτό ξενοδοχείο είχα συναντήσει και τον καθηγητή Bruno Lavagnini, ένα από τους πιο θερμούς φίλους της λογοτεχνίας μας. Με καθυστέρηση πέντε λεπτά — μόλις είχε γυρίσει από κάποιο Φάληρο — έφτασε ο Inghilleri. Μάλλον κοντός, γιομάτος, μπασμένος για καλά στα χρόνια, μ' αμέσως ζωτικότητα κ' ευκινησία. Καλωσύνάτος, με την ευγένεια — δεν της έλειπε ή αφέλεια — που χαρακτηρίζει τη ράτσα του, με δέχτηκε κ' ενώ ήταν πολύ βιαστικός, προσπάθησε ν' απαντήσει σ' όλες τις ερωτήσεις μου άμεσα, χωρίς υπεκφυγές. 'Όσο για μένα, δέ θέλησα να τον φέρω σε δύσκολη θέση, ούτε να τον παρασύρω σ' εξομολογήσεις, πράγμα όχι εύκολο, άλλωστε, γιατί μαζί του ήταν κ' ένας νέος καλλιτέχνης της Λυρικής Σκηνής, που μπορεί να μην έννοοσε Ιταλικά — μιλούσε γαλλικά μαζί του — ή μνεία, όμως, ορισμένων ονομάτων θα έφερνε σε δύσκολη θέση τον ξένο-ας.

— Δεν είμαι, πιά, νέος, δυστυχώς, μου εξομολογείται, μα ξέρω πότε θα τραβηχτώ από τη σκηνή. Δεν πρόκειται, άλλωστε, να ζω με μου-

— Ναί, φαίνεστε πως είστε Ποιητής, άγα πητέ'...

— Θα ήθελα να μου λέγατε κάτι για την πνευματική ζωή της 'Ιταλίας... Οι μουσικοί σας, έχουν κι' άλλα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα πέραν της τέχνης τους;

— Πώς, πώς! 'Εγώ, όμως, προσωπικά, είμαι τόσο κυριολεκτικά χαμένος μέσα στις δουλειές μου και με τά συνεχή ταξίδια μου, που μου είναι πολύ δύσκολο να την παρακολουθώ από κοντά. 'Η ζωή του πνεύματος, με την λαπλότητά της, φτάνει ως σ' έμένα σαν ή ήχώ ενός μακρινού κόσμου...

Του αναφέρω μερικά ονόματα: Ungaretti, Montale, Quasimodo...

— Για να τους έννοήσει κανείς χρειάζεται προσπάθεια, μύηση και καιρός. Αυτό, ακριβώς, που λείπει από μένα είναι ο καιρός. Χαίρομαι, όμως, ειλικρινά, που οι Ποιητές μας, οι νεωτεριστές και όσο δύσκολοι στην κατανόησή τους, διαβάζονται στην 'Ελλάδα.

— Ποιές είναι οι έντυπώσεις σας από τη μουσική ζωή του τόπου μας;

— 'Απ' ότι μου είπαν κι' απ' ότι άκουσα, ώστε να σχηματίσω μία προσωπική αντίληψη του πράγματος, ή 'Αθήνα είναι σήμερα ένα μεγάλο κέντρο μουσικής ζωής. Τό γεγονός ότι δυο τόσο σημαντικές προσωπικότητες, σαν τον Μητρόπουλο και την 'Ελένη Νικολαΐδου εύρισκονται επί κεφαλής του παγκόσμιου μουσικού ενδιαφέροντος δεν είναι, βέβαια, τυχαίο. 'Επίσης, (κι' εδώ μιλά μ' ανυπόκριτο ένθουσιασμό) μία Συμφωνία που άκουσα του Λεονίδα Ζώρα (έννοει τη συμφωνία που έδωσε ή Κρατική 'Ορχήστρα στις 16 'Απριλίου με τη διεύθυνση του Γ. Λυκούδη) μου έκανε κατάπληξη. Πρόκειται, άναμφισβήτητα, για μεγάλο έργο, ος σύνθεση, θέμα, ανάπτυξη. Τά λόγια μου είναι φτωχά μπρος σε ό,τι, το έργο αυτό, μ' έκανε να νιώσω...

— Τό 'Ελληνικό Μελόδραμα;

— Άκουσα μιά εξαιρετική Κάμεν. Την κυρία... την κυρία...

— Δαμασκόπου! Λέγει ο παρακαθήμενος καλλιτέχνης της Λυρικής Σκηνής.

— Δυσκολοπρόφερτο όνομα. Θα έχει πολύ μέλλον μπροστά της. 'Αλλά αληθινά περίφημος είναι ο Μαυράκης. Έχει μιά φωνή οίγουρη, που μπορεί να χρωματίζεται μ' όλους τους τόνους της έκφρασης. Μιά φωνή που δά μπορούσα να την χαρακτηρίσω σύμμετρα άρχιτεκτονική. Κρίμα...

— Τι έννοείτε;

— Ότι είναι κρίμα, τέτοιες φωνές να μην προκαλούν τό ενδιαφέρον των ίθυόντων. Οι καλλιτέχνες σας αφήνονται στη μοίρα τους. Χρειάζονται άναπαυση. 'Η καλλιέργεια μιάς φωνής μόνο με συστηματική περιποίηση του σώματος και με άναπαυση μπορεί ν' αποδώσει. Κάτω από τέτοιους όρους ο Μαυράκης θ' αποδώσει μεγάλα πράγματα γιατί είναι αληθινά σπαυδαίος... Και κάτι άλλο. Τό κόρο σας είναι εξαιρετικό. 'Υπάρχουν μερικές φωνές σ' αυτό, όπως το Ζαχαρίου, αίφνης, περίφημες. Είναι ένας μπάσος πολύ καλός.

Ο νέος καλλιτέχνης που τον συνοδεύει μοιάζει ν' άδμονεί. Ευχαριστώ τον Inghilleri. Μοδ άφιέρωνει μιά φωτογραφία του και με παραπέμπει για καλύτερη σταν Κουράκο. Οι 'Αχέαντες έχουν φύγει πιά. 'Ο δρόμος είναι γιομάτος ανθρώπους κι' αυτοκίνητα. Φανές και κορναρίσματα.

ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ

Στο επόμενο τεύχος:

Κίτσου Μαροή: «Παραλλαγές ενός ζωγραφικού θέματος».

Γ. Μ. Παπαχατζή: «Στην κοιτίδα του πρώτου πολιτισμού της Οικουμένης».

Albert Thibaudet: «'Η Έκστή με τά τρία πρόσωπα — Jean Moréas» (Μετ. Χρίστου Ρήγα).



Α. ΦΩΡΟΥ - ΠΟΛΥΚΑΝΑΡΙΩΤΗ:

«ΦΙΓΟΥΡΑ» (Σύνθεση)



Δ. ΓΙΟΛΔΑΣΗ:

ΠΗΝΕΙΟΣ ΠΛΗΜΜΥΡΙΣΜΕΝΟΣ



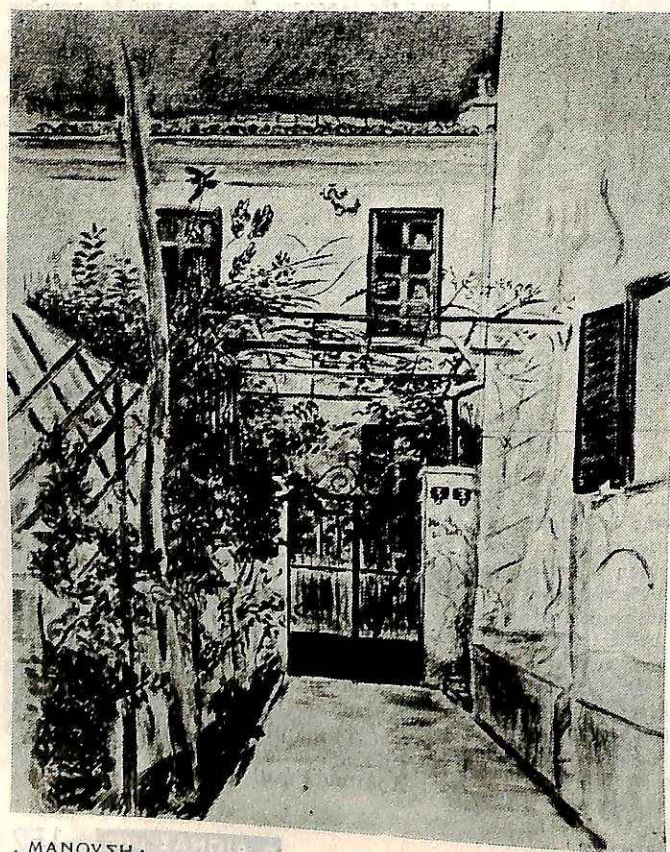
Κ. ΚΛΟΥΒΑΤΟΥ :



ΑΡ. ΜΕΘΕΝΙΤΗΣ

Τ. ΧΡΥΣΟΧΟΕΙΔΟΥ :

«ΑΥΓΗ»



ΜΑΝΟΥΣΗ :



«ΑΥΓΗ»

ΠΟΛ. ΡΕΓΚΟΥ :

«ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΜΕ ΤΟ ΚΙΤΡΙΝΟ ΚΑΠΕΛΛΟ»

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Παρακαλούμε να διορθωθούν τὰ ἐξῆς τυπογραφικά σφάλματα πού μᾶς διέφυγαν εἰς τὸ προηγούμενο τεύχος μᾶς, στὴν ὀμίλια τοῦ «Ἀλκή Θρόλου γιὰ τὸν Μιχ. Ροδά, καὶ πού ἀλλοιώνουν τὴν ἔννοια τοῦ κειμένου :

Σελὶς 122, στίχος 40, τὸ «πίστευε» νὰ διαβασθεῖ «συνέτεινε».

Σελὶς 122, στίχος 52, τὸ «κάποτε» νὰ γίνεῖ «μερικοί».

Σελὶς 123, στίχος 8, ὑστερα ἀπὸ τὸ «δὲν σημαίνει ὅτι μπορεῖ» νὰ προστεθεῖ «κανέναν».

Σελὶς 123, στ. 28, μετὰ τὸ «ὁ Ροδάς» νὰ προστεθεῖ : τὸ ἱκανοποιῖσε.

Ντ. Τ. Πειραιεύς.— Τὸ διήγημά σας «Καράβια» ἔχει πολλὴ δροσιά καὶ δὲν τοῦ λείπει ἡ σωστὴ ψυχολογία τῆς ἐφηβείας. Ὑστερεῖ πολὺ, ὅμως, τεχνικὰ. Ἐξακολουθεῖτε.

Χρ. Κ. Κ. «Ἡλιουπόλεως 16, Ἐνταῦθα.— Μὴ βιασθῆτε νὰ ἐκδόσετε τὴν συλλογὴ τῶν στίχων σας ὅπως μᾶς γράφετε. Τὰ ποιήματά σας ὑστεροῦν ἀκόμα πολὺ ἀπὸ ἀποψημορφῆς. Τοῦς λείπει ὅχι μόνο ὁ προσωπικός τόνος, μὰ καὶ ἡ προσπάθεια νὰ τὸν βροῦν. Ἡ περίπτωσή σας μᾶς συγκίνησε ἐξαιρετικά. Θὰ μᾶς βρῆτε πάντα κοντά σας. Συνεχίστε.

Σταυρ. Καραγ. Γόθειον.— Τὰ ποιήματά σας δείχνουν πολὺ ταλέντο. Σὲ πρώτη εὐκαιρία θὰ δημοσιεύσουμε δυὸ ἀπ' αὐτά. Σὰς παρασέρνει κάποτε διάθεση καθαρὰ προζαϊκὴ καὶ ἄς τεμοχιζέτε τὶς φράσεις σας σὲ στίχους. Προσέχετε λοιπόν.

Χ. Θ. Ζ. Ν. Φάληρο.— Λάβαμε καὶ τὰ νεότερά σας ποιήματα. Βρίσκεστε ἀκόμα στὴν ἀρχή. Μερικοὶ στίχοι σας, ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, κἀνὶ λένε πὼς θὰ κάμετε. Γιὰ τὴν ὥρα, ὅμως, δὲν μπορούμε νὰ προεικάζουμε τὸ ποιητικὸ μέλλον σας.

Παν. Γράβ. Λαμία.— Γιὰ τὰ καλὰ σας λόγια εὐχαριστοῦμε. Τὸ σχέδιό σας δείχνει, βέβαια, μιὰ καλὴ μωθητικὴ προσπάθεια, ἀλλὰ δὲν κάνει γιὰ τὸν «Αἰῶνα μας». Πάντως συνεχίστε γιατί δὲ σὰς λείπει ἡ δεξιότητι.

Α. Ν. Κωστ. Πειραιεύς.— Δυστύχημα, βέβαια, γιὰ ἓνα νέο, νὰ πρωτοπαρουσιαστῇ ἀπὸ κομικὸ περιοδικό, ἀλλὰ ὅχι καὶ ἀγιάτρευτο. Φαίνεται νὰ ἔχετε ταλέντο. Θὰ θέλαμε νὰ δοῦμε νεότερά σας.

Β. Δεν. Ἐνταῦθα.— Γιὰ λόγους ἀνεξάρτητους ἀπὸ τὴν καλὴ μας θέληση καθυστέρησαμε μερικοὺς μῆνες τώρα τὴν ἀλληλογραφία μας, καὶ ἔτσι δὲν ἀπαντήσαμε στὸ πολὺ ἀξιόλογο γιὰ τίς σωστὲς τοῦ ἀπόψεως, γράμμα σας. Τὰ ποιήματά σας δείχνουν αἰγουργὴ ἐπίδραση τοῦ *Milosz*. Ὅταν θέλετε περάστε ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας.

Ἰσάκιον Ἀνίσκιωτον. Ἐνταῦθα.— Πρῶτα-πρῶτα ν' ἀλλάξετε τὸ ἀγὰρο ψευδώνυμο

πού διαλέξατε. Ἔχουμε τὴν ἐντύπωση πὼς διαβάσαμε καὶ ἄλλα ποιήματά σας μὲ διαφορετικὸ ὄνομα, ἢ ὄχι :

Θαν. Στάμ. Θεσσαλονίκη.— Καὶ βέβαια πολὺ χαϊρόμαστε ὅταν ἐρχόμαστε σ' ἐπικοινωνία μὲ τοὺς φίλους μας. Εἰδικὰ, ἡ πόλη σας, μᾶς εἶναι προσφιλέστατη. Βλέπετε πὼς σὲ κάθε φύλλο μας ὑπάρχει συνεργασία ἀπὸ τοὺς πρὶο σημαντικοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων τῆς Θεσσαλονίκης. Τὸ ποιήμα σας «Ἐν Θεσσαλονίκη τῇ...» παρουσιάζει πολὺ ἐνδιαφέρον. Θὰ δημοσιευθεῖ ἐν καιρῷ.

Ντ. Χριστιαν. Προσέχετε περισσότερο τὴ μορφὴ. Σὰς διαφεύγουν πολλὲς χασμάδιες καὶ ὁ στίχος σας, κάποτε, εἶναι ἀκατάστατος.

Ἀρ. Ζεφ. Τὸ ποιήμα σας «Ἀρόμος θεῶν», πολὺ πρωτόλειο ἀκόμα. Συνεχίστε.

Βιβλία πού λάβαμε :

Νικολάου Β. Τωμαδάκη : «Δούκας, ὁ ἱστορικός τῆς Ἀλώσεως», ἐκ τοῦ ἰδίου τοῦ ἔργου, μετὰ τοῦ κειμένου τῆς περιγραφῆς τῆς Ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἀθήναι, 1950.

Ἀνδρέα Καραντώνη : «Θέματα τοῦ καιροῦ μας», Ἀθήναι 1950.

Εὐας Βλάμη : «Ὁ Σκελετόβραχος», μυθιστόρημα. «Βιβλίον Νεοελληνικοῦ Λόγου», Ἀθήναι, 1950.

Γιώργου Γεραλή : «Λυρικά Τοπία», Ποιήματα, Ἀθήναι, 1950.

Καλλιόπης Σιαρίμπα : «Ἡ Σιωπὴ τῶν Οὐρανίων», Ποιήματα, Μαυρίδης 1950.

Πέτρου Ι. Ἀζιώτη : «Φωνὴ ἀπὸ τὸν Ὀλυμπο», Ποιητικὴ Συλλογὴ, Θεσσαλονίκη 1950.

Γ. Παπαγεωργίου - Ἐρζάλδου : «Τὸ πολιτικὸν δόγμα» Ἐκδόσεις τριγλώσσας, (Ἑλληνικὴ, Ἀγγλικὴ, Γαλλικὴ). Τρίκκη 1950.

Δημήτρη Γιάκου : «Κάτω ἀπὸ τὸ βρέγμα τοῦ Θεοῦ». Μυθιστόρημα, Ἐκδόση «Νέου Νουμά», Ἀθήναι 1950.

Δημήτρη Γιάκου : «Τὸ ἔργο τοῦ Πέτρου Χάρη», διὰλεξη ὁργανωμένη ἀπὸ τὴν Ἑνώση Νέων Λογοτεχνῶν γιὰ τὰ 30χρονα φιλολογικῆς ζωῆς τοῦ κ. Πέτρου Χάρη. Ἐκδόση Ι. Δ. Κολλάρου, Ἀθήναι 1950.

Ἀλκη Ν. Παπακώστα : «Περὶ τοῦ δικαίωματος τῆς αὐτοδιάθεσως τῶν λαῶν». Κίριον 1948.

Ι. Π. Κουτσόχρα : «Γαλανὲς Πνοές», Ποιήματα, μὲ τρεῖς ἐμλογαφίες τοῦ Δ. Γαλάνη. Ἐκδόσεις «Ἀλφα» Ι. Μ. Σκαζίκη, Ἀθήναι 1944.

Σ. Ν. Παπαδημητρίου : «Ἱστορία τοῦ Δημοτικοῦ μας Σχολείου». Μέρος Α' (1834-1895). Ἀθήναι 1950.

Ρούλας Παπαδημητρίου : «Ἑλληνίδα μητέρα» Ραδιοφωνικὲς ὁμιλίαι. Θεσσαλονίκη 1950.

Ἀννας Χατζηθανασίου - Ν. Α. Ἰγγλέση : «Ἱστορία τοῦ Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ». Τόμος Α' Τεύχος Β' Φιλοσοφία. Μαυρίδης, Ἀθήναι 1950.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ — Στὴ σελ. 154, στίχῳ 3ῳ, ἡ ὑπογραφή Κώστας Καραβᾶς νὰ διαβασθεῖ Κλέανδρος Καραβᾶς.