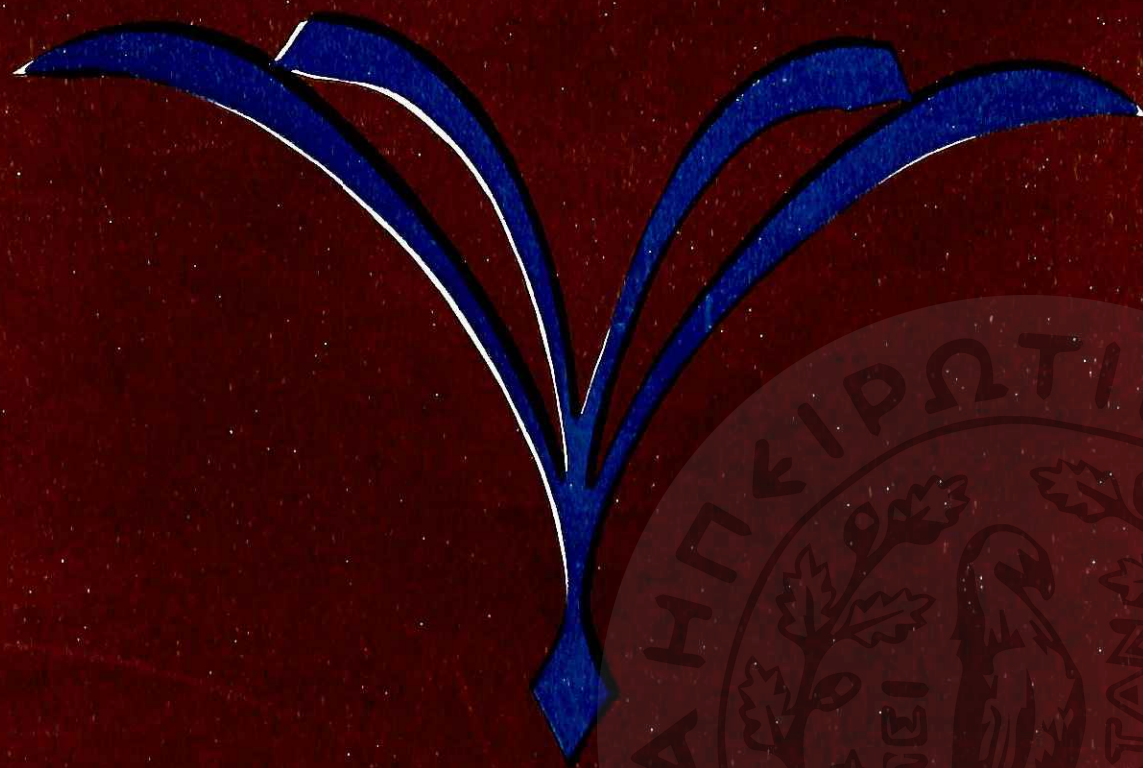




ΑΙΩΝΑΣ

ΜΑΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΑΘΗΝΑ

ΟΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1964

ΣΤΑΘΟΣ

2

(34)

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΟΔΟΣ ΜΑΡΝΗ 26 - ΑΘΗΝΑ

Συνδρομές: Έσωτερικοῦ: Ἐτησίᾳ: δραχ. 36.000 - Ἐξάμηνῃ: δραχ. 18.000

Ἐξωτερικοῦ: Ἐτησίᾳ: Δολλάρια 10, Λίρες 3.

Χειρόγραφα: Κώσταν Δαρρίγον • Εἰκόνες - Σχέδια: Σπύρον Βάρλαν • Ἀρχιτεκτονικὴ ὕλη: Σόλ. Κυδωνιάτην
Ἐμβάσματα - Παραγγελίες: Σ. Βάρλαν (Μάρνη 26 - Ἀθήνας).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΓΑΛΑΤΕΙΑ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ.: Ὁ ἄρχοντας, ὁ Μαυριανὸς κ' ἡ ἀδελφή του
ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΒΟΥΤΥΡΑΣ.: Ἡ νέα Πυθία (διήγημα)
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ.: Σχεδιάσμα εἰσαγωγῆς στὴν Ἱστορία τοῦ θεάτρου (μελέτη)
ΤΩΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗΣ.: Ὁ Ἐμπρεσιονισμὸς στὴ Ζωγραφικὴ (μελέτη)
ΖΩΗ ΚΑΡΕΛΛΗ.: Ὁ χαριέστατος καὶ ὠραιότατος ἄγγελος...» (ποίημα)
ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ.: Ὁ Rimbaud καὶ οἱ δυνατότητες τῆς ἀγωνίας (δοκίμιο)
GIOVANNI PAPINI.: Ἕνας ξοφλημένος ἄνθρωπος (μετ. Κ. Ἀσσιθιωτάκης)
Μ. Ι. ΔΕΣΥΛΛΑΣ.: Ὁ χαλασμός τῶν κορφῶν (χρονικό)

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΙΓΟΣ.: Τέσσερα χρόνια (χρονικό)
ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ.: Ἀοριστία καὶ πτώση τοῦ λόγου
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ.: Θέατρο: «Ἄννα Λουκάστα», «Λίλιον»
ΝΙΚ. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ.: Τὰ βιβλία: Ἰωάννου Ν. Καραμπλιά: «Ἱστορία τῶν Κυδωνιδῶν»
ΚΩΣΤΑΣ Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ.: » Ν. Ι. Λούβαρι: «Μεταξὺ δύο Κόσμων»
ΑΓΙΣ ΘΕΡΟΣ.: » C. A. Romaios: «Cultes populaires de la Thrace»
ΣΠ. Ι. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ.: » Θ. Παπακωνσταντίνου: «Ἐναντίον τοῦ ρεύματος»
ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ.: Κινηματογράφος: «Φαντασία»
Κ. ΔΑΡΡΙΓΟΣ - ΕΛΛΗΝΑΣ.: Ζωγραφικὴ: Αἰθουσα Ρόμβου — Αἰθουσα Ζαχαρίου
Τ. S. ELIOT.: «Τὸ δίδαγμα τοῦ Valéry» (μετ. Χρίστος Ρήγας)
ΤΩΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗΣ.: Γιά τὸ θάνατο τοῦ James Ensor
STEPHEN WILLIAMS.: Φιλολογικά καὶ θεατρικά νέα ἀπὸ τὴν Ἀγγλίαν
Ἡ θεατρικὴ περίοδος εἰς τὴν Ἀμερικὴν — Νέα Βιβλία

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΑΓ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ.: Σαντορίνη
AUGUST RENOIR.: Πρόγευμα

ΕΝΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

BIRGINIA.: Πνεῦμα θαλασσινὸ
PISSARO.: Χωρικὴ τῆς Ἀσίζης
EDGAR DEGAS.: Τὸ ἀψέντι
TOULOUSE LAUTREC.: Ἀπ' τὸ Μουλὲν Ρουζ
ΑΓ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ.: Νάξος
Α. ΚΟΝΤΗΣ.: Ἀκουαρέλλα

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

Τιμὴ φύλλου δραχ. 3000

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΜΑΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΤΑΞΗ . . : ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΙΓΟΣ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ: ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΡΛΑΣ

ΑΘΗΝΑ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1950

ΧΡΟΝΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ

ΦΥΛΛΟ ΔΕΥΤΕΡΟ



BIRGINIA

Ὁ ἄρχοντας, ὁ Μαυριανὸς κ' ἡ ἀδερφή του

(Παραλλαγή ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγούδι τοῦ Μαυριανοῦ)

(Ἐποχή Βυζαντινὴ. Σ' ἕνα καπηλειὸ γύρω σὲ τραπέζι τρῶνε καὶ πίνουνε ὁ ἄρχοντας μὲ τρία ἀρχοντόπουλα. Ὅλοι νέοι. Ἀνοιξιὰτικὴ νύχτα).

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Μοιάζω κ' ἐγὼ, συντρόφοι, μὲ τὸν παίχτη,
ποῦ ἐλπίζοντας νὰ βγάλει τὰ χαμένα,
ὅλο καὶ πιὸ βουλιάζει στὴ χασούρα.

Α' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Καὶ γνωστικὸ θαρρῶ νὰ νὰ σκαλάσει
πριχού καὶ τὸ στερνὸ του τὸ ἀσπρὸ χάσει.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Τὸ πρῆμα σὰ ν' ἀλλάξει, τί δὲ χάνω
παίζοντας τὸ πουνγί μὲ τὴν τιμὴ μου. (Πάψη).
... Κι' ὅμως γλυκὰ φουσῶσε τὸ μαϊστράλι,
σὰ βγῆκα ἀπ' τὸ λιμάνι, καὶ τ' ἀστέρια
στὸ βραδυνοῦ οὐρανὸ ἀγάλια ἀνθούσαν
στὸ ἐρωτικό ὡς ἀρμένιζα ταξίδι.
Ἐπήγγεινα κουράρος νὰ κουρσέψω
τὸ κάστρο τῆς ὥρις, ποῦ τὴν μπασιὰ του
ἄντρας κανεὶς δὲν εἶχε θαρκαλεῖσαι.

Γ' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Ἀλλόκοτα μοῦ φαίνονται ὅσα λέτε,
τί τρέχει; Δὲν μπορῶ κ' ἐγὼ νὰ μάθω;
Μὴν τὸ ξεχνᾶτε ἀπὸ μακριὰ πὼς φτάνω...

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Μιὰ νύχτα χαροκόποι ἦταν στημένο
κι' ἀπάνω στὸ μεθύσι μίλησα ἔτσι:
«Τοῦ θηλυκοῦ ἡ καρδιά, τὸ ξέρουμε ὅλοι,
θύρα κλειστή, μ' ἀνοίγει εὐτὺς μὲ ἀσπούδα
φτάνει νὰ κρούσεις μὲ πουνγί γεμάτο».
Ὁ Μαυριανὸς, ἀφῆς ὡς εἶναι, ἐλόρθεος
πετιέται, καὶ σὰ λιώντας ἐξαγριεμένος
ὄρμα, μ' ἄρπα ἀπ' τὸ ρούχο καὶ βρουχιέται
ἀφρίζοντας μὲ λύσσα: «ἄτιμὲ σκύλε,
ἡ φέρνεις μου σημάδι πὼς σ' ἐδῆχτη
γιά τὰ φλουριά σου καῦκο ἡ ἀδερφή μου
ἡ ξεπατώνω τὴ βρωμόγλωσσά σου!»...
Κι' ἀντίς τότες ἐγὼ μετανοιωμένος
γιά τ' ἄπρεπα μου λόγια νὰ ζητήξω
ἀπ' τὸν πιστό μου φίλο εὐτὺς συμπάθιο.
μὲ χάρηνα ἀπαντῶ στὴ δίκια ὀργή του
καὶ μιὰ βρισιά καινούρια ξεστομίζω:
«Κι' ἂν τὸ σημάδι ποῦ ζητᾶς σοῦ φέρω!»
«Τὸ Μαυριανό, μοῦ κρένει, ἀτιμασμένο
σὲ κάτεργο πουλᾶς κουπὶ νὰ σέρνει!»
Τὸ στοίχημα ἔτσι μπήκα, κ' ἀπὸ τότε
νὰ τὸ κερίσω πολέμῳ τοῦ κἀκου.

Γ' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Φοβοῦμαι μὴν ἀστόχησες στὸν τρόπο
μονάχα μπιστεμένος σὰ φλουριά σου.
Καὶ τὸ λαγοῦτο ἀρέσει στίς κυράδες
σὰν τὸ γροικοῦν γιά χάρη τους νὰ παίζει.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Καὶ τὸ λαγοῦτο πῆρα κ' ὅλα τ' ἄλλα
σοφὰ γητέματα ἔβαλα σὲ πράξη,
μὲ ὅλα χαμένα κ' ἕνα μόνο ἀλήθεια,
τ' ἄγριο πουλὶ ποῦ κυνηγῶ νὰ πιάσω
καταφρονᾷ καὶ κυνηγῶ καὶ ἐξόεργα.

Α' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Παράξενο γιὰτὶ πᾶσα γυναῖκα
σὲ ἀντρός ποθεῖ νὰ σκλαβώθει τὰ βρόχια
κ' ὅσο τρανὸς ὁ κυνηγὸς κ' ἡ βιάση τόση.

Β' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Ἐνάρετη ἡ γυναῖκα συχνὰ μένει
τῆς ὁμορφιάς σὰ λάχνη στερεμένη.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Λογιάζω τὴ θεωρία τῆς σὰν τὸ κρίνο
ποῦ χλωμομέγγει στῆς αὐγῆς τὴν πύχνη,
καὶ τὸ κορμὶ τῆς λυγρὸ δειντράει
ὀλάντιστο νὰ καρτερᾷ τὸ ἀνδρόνι
νὰ φτάσει ἐρωτῆμένο στὸ κλαδί του...

Α' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Στὰ χέρια τῆς δὲ φτάνουν τὰ κανίσκια;
τὴ νύχτα ἀπὸ τὸν ὕπνο τὸ τραγούδι
δὲν τὴν ξυπνᾷ;

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Τίποτα ἀκόμα φίλοι
δὲ μοῦδειτε ποῖος λογιόμῳ γιά μένα
στὰ δυὸ γλυκὰ τῆς μάτια κρυφοπαίζει...

Σ' ὄρητα τὸ τραγούδι μου τὴ βάνει,
γιά ξαγρυπνᾷ καὶ μυστικὰ ἀπουκράται;
Πόσες φορές στὸ θρόισμα ἀπὸ τ' ἄγρι,
σ' ἐνὸς πουλιοῦ τὸ σάλεμα στὰ κλώνια,
στὸ σούρσιμο ἀπὸ τὰ πεσμένα φύλλα,
σ' ἕνα λιθάρι ξάφνου ποῦ κυλοῦσε,
πόσες φορές λαφιάστηκε ἡ καρδιά μου
κ' ἔλεγα θὰ τὴ δῶ μέσα ἀπ' τοὺς ἴσκιους
ἀργὰ μὲ βῆμα ἀνάλαφρο νὰ φτάνει.
Γελάστηκα, στὴν πεθυμιὰ μας ὅχι
δὲν εἶναι πάντα πρόθυμη ἡ γυναῖκα.
Καὶ μ' ὅλο ποῦ ἀκριβὰ θὰ τὸ πλερώσω
μ' ἀντρέξια γνώμη θὰ τὸ διαλαλήσω.

Β' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Ἐγὼ ψυχανεμίζομαι κ' ἕνα ἄλλο,
ὁ Μαυριανὸς γιά νάδῃ κερδοσμένους
τῆς ἀδερφῆς μολογῆμένο τόχει
τὸ μυστικὸ νομίζω στοίχημά σας.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Ὁ Μαυριανὸς, τὸ ξέρουμε ὅλοι πάντα,
πρῶτος στὴν πράξη στέκει καὶ στὸ λόγο.
Μὲ μπαμπασιὰς δὲ νίκησε ποτὲς του...
Παλικαρίσια βγαίνει στὸν ἀγῶνα
κ' εἶτε κερδίζει ἡ χάσει τὸ παιγνίδι
πάντοτες ὅμοια μένει τιμημένο.
Γι' αὐτὸ κ' ἐγὼ σὰν ἔρθει ἡ κρίσιμη ὥρα
ν' ἀποκριθῶ κ' ἀπολογία νὰ δώσω
θὰ πῶ ἡ μὴλίτσα πῶς εἶναι στὴν αὐλή του
ὁ Μαυριανὸς καὶ τὴ βαγιοκλαδίζει
ἔχει ἀφῆλὰ τὰ κλώνια καὶ δὲ φτάνει
τὸ χέρι μου τὰ μῆλα τῆς νὰ κόψει.
Κι' ἀδείλισα τὴν πλερωμὴ θὰ δώσω.

Α' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Ἐσπουδάξες τὴν τέχνη τῶν πολέμων
κ' ὅμως ἐσχῶδες πὼς εἶναι χίλιοι τρόποι
τὴ μάχη νὰ κερδίζεις ὁ πολεμάρχος
καὶ πὼς ἄπαρτο κάστρο δὲν ὑπάρχει
γι' αὐτὸν ποῦχει τὴ δύναμη μαζί του.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Στὸ ἐρωτα τὴν ἀμάχη ἀλλιῶς νικοῦνε.
Τὸ κάστρο τὸ δικό του βιγλατόροι
μ' ἄρματωσες βαριεὶ δὲν τὸ φυλάνε,
ὅτε κ' ὁ ὀχτρός πηγαίνει μὲ φουσάτα...
Ἐκεῖ μὴλιεὶ τὰ μῆλα φορτωμένες
καὶ νεραντζιές καὶ σ' ἄνθι λεμονίτσες.
Ἐκεῖ σγουροὶ βασίλικοι στίς γλάστρες
καὶ γιασεμιά καὶ ζουφαριά καὶ βιόλες.
Ἐκεῖ βιγλίζει ὁ πῶθος καὶ τ' ἀνδρόνια
πᾶσα ἀνοιξή πὼς φτάνει διαλαλᾶνε
ὅπου καὶ νάναι ὁ καστροπολεμῆτης.
πῶχει τ' ἀψά του νιάτα γιά λουρίση
σκουτάρι τὸ λαγοῦτο του καὶ παίζει
ἀλάθουνη σαχίτα τὸ τραγούδι.
Ἡγῆλὰ στίς πολεμίστρες ἀνεμίζουν
φλάμπουρα τὰ ξανθὰ σγουρά μαλλάκια
τῆς νιάς ποῦ τὸ χερὰκι βάζει ἀντήλιο
καὶ ἀνερωτᾷ καὶ κρυφολαχταρίζει
στὴν στράτα νὰ προβάλει ὁ διωματάρχης
ἀπὸ ψηλὰ νὰ τὸν πετροβολήσει
μ' ἄλικανθοῦς, γαρούφαλα καὶ μύσκο.
Καὶ νόμος στέκει ἀνάλλαχτος ποῦ ἐρίξει
στὴν ἐδική τῆς γνώμη νὰ συγκλίνει,
ὅποια κ' ἂν εἶναι, ὁ ἀντίμαχος τὸ γόνα.

Μάναι καιρὸς θαρρῶ νὰ σὰς ἀφήσω.

Β' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ. Πήγγαινε στὴν εὐχή μας καὶ ποῖος ξέρει
πολλὰς φορές ἡ μιὰ στιγμή ὅσα φέρνει
χρόνοι πολλοὶ δὲ φέρνουνε...

Εἰκόνα II.

(Στὸ περὶ τοῦ Μαυριανοῦ. Σ' ἕνα πέτρινο πεζοῦλι ἡ ἀδερφή
τοῦ Μαυριανοῦ μὲ τὴ Νένα (μιλοῦνε)).

ΝΕΝΑ. Ὡς δέρνεται τὸ πλεούμενο στὸ κῆμα,
ποῦ τοῦσπασε τὸ δοῖκάκι ἡ ἀνεμοζάλη
κ' ἀπόμενε ἀκυδέρνητο, παιγνίδι.

τοῦ ἀσπείδιστου βορηᾶ κ' ὦρα τὴν ὦρα
ἡ λύσσα τῆς φουρτούνας θὰ τὸ ρίξει
ἀνέγνωρο συντρίμι στ' ἄγρια βράχια,
ἔτσι ναι κ' ὁ θνητὸς ποῦ ταξίδευει
στὸ πέλαγο τῆς ζωῆς καὶ δὲν κρατάει
γερά στὴ χούφτα μέσα τὸ τιμόνι
τῆς στόχασης.

ΑΡΕΤΗ. Στὰ πέλαγα ποῖος μπαίνει;
στὴ λίμνη τῆς ἀγάπης μου ἀρμενίζω
τὴ γαλανὴ ποῦ ἀγέρας δὲν τὴν πιάνει.

ΝΕΝΑ. Ἄκου καὶ μὲ ποῦ γέρασα καὶ ξέρω
τ' ἀνώφελο μετανοιωμοῦ τὴν πίκρα
ποτὲς γιά συμβουλιάτορα μὴν παίρνεις
τὴν ἀμαθὴ σου νιότη θυγατέρα
κακὴς μᾶς δίνει πάντοτε δόρυγνιες.

ΚΟΡΗ. Νένα ἀκριβὴ τὰ λόγια σου ἀπουκροῦμαι
κ' ὦ πὼς θὰ πεθυμῶσα στὴ βουλή σου
μὲ ταπεινότη ὡς πρῶτα νὰ ὑπακούσω.

ΝΕΝΑ. Μὴ σὲ γελοῦν οἱ λιόχαρας ἡμέρες,
ξάφνου τὸν οὐρανὸ σκεπάζουν νέφη
κ' ἀπάντεχα ξεσπᾷ τὸ ἀστροπαλέκι.
Τὸ λογικὸ σου φέρει, μὴν ἐσφαλῇς
πὼς ἔχεις ἀδερφῶ σου τὸ Δρουγγάρη
τὸ Μαυριανό...

ΑΡΕΤΗ. Τί μὲ προσμένει ξέρω
σὰ μὲ διατάζει ἀπόκριση νὰ δώσω.
Μὰ πὼς ἄργει! Μὴ καὶ δὲν ἔρθει ἀπόψε;

ΝΕΝΑ. Τούτη ἡ στιγμή ποῦ σκιαῖσαι θὰ φτάσει.
Οἱ ὄρκοι τῶν ἀρσενικῶν κρατοῦνε
μονάχα ἀπὸ τὰ σῖκα ὡς σὰ σταφυλῖα.
Τοὺς ξέρω ἐγὼ. Χρόνος μποροῦν νὰ τρέχουν
πίσω ἀπὸ τὴ γυναῖκα ποῦ δὲ στέργει
στὰ δολερὰ πλεμάτια τους νὰ μπλέξει,
μὰ μᾶς καὶ γελαστέι, καπνὸς κ' ἐχάθη
ἡ ἀποθυμιὰ τους καὶ τοῦ κἀκου πᾶνε
τὰ δάκρυα τῆς κακὸσορτῆς, ποῦ πέφτει
στοῦ κόσμου τὴν ἀνέλεη καταφρόνια.

ΑΡΕΤΗ. Ἐνα μονάχα μὴ μοῦ πεῖς, πὼς ἄλλη,
τὴν ὥρα αὐτὴ ποῦ λαχταρῶ ν' ἀκούσω
τὸ ἀπόσιγο τοῦ ζᾶλο νὰ σιμῶνει,
κοντὰ τῆς τὸν κρατεῖ καὶ μένα ἀρνιέται.

ΝΕΝΑ. Ποῖος λύκος βρίσκεται μάντρα δίχως σκύλο
καὶ δὲ χυμὰ στ' ἀπύλαγο κοπάδι...

ΑΡΕΤΗ. Ἀπάντεχα στὴν ξέγνοιαστη χαρὰ μου
φαρμάκι οἱ κακαφύρεςέες σου χύνουν,
Νένα ἀκριβὴ, καὶ μὲ ψυχρομαρῖνα.
Σὲ πλατιά ροῦθα πήγγαινα, ποῦ λάμπος
δλόχαρο τὴν πλημμυροῦσε ἡ ἐλπίδα,
μὰ τῶρα ὡς μοῦ μιλεῖς ἄχ πὼς ἐγίνη
σπίθα μικρὴ ποῦ σῶνει ἀγάλη-ἀγάλη.

ΝΕΝΑ. Ὅσο κ' ἂν εἶν' ἀλήθεια πὼς κἀθ' ἄντρας
θέλει παιγνίδι νάχει τοῦ χεριοῦ του
δίχως βουλή καὶ γνώμη τὴ γυναῖκα,
τόσο ναι ἀλήθεια πὼς τιμὰ μονάχα
αὐτὴ ποῦ πᾶει στῆς ἀρετῆς τὴ στράτα
στοῦ πλανευτῆ κουφῇ τὰ παρακάλια.

ΑΡΕΤΗ. Στὴν ἀγνωρῆ μου χώρα τῆς ἀγάπης
ἐσὺ νὰ μπῶς μ' ὀδήγησες, θυμῷ σου
ὄντας τῆς Ἀρετούσας τὸ τραγούδι
μ' ἔμαθες μὲ γλυκὸ σκοπὸ νὰ λείω.
Καὶ τώρα σὲ θαρῶ συνειδησμένη
καὶ μὲ πολὺ θυμὸ νὰ κατακρίνεις
καίνα τὰ ἴδια ποῦ ὄντας ν' ἀρμενίζουν
τὰ εἴωρον μὲς τὰ βῆμα τῶν ματιῶν σου
τὴν ὄψη σου περιλαμβάνει καὶ νιότη
καινούρια λὲς στὴ στήθ πὼς σοῦ ἀνθούσε.
(Λαχταριστά!) Νένα! Θαρρῶ πὼς ἔρχεται...

ΝΕΝΑ. Παιδί μου,
μὴν τὸν κρατᾷς... κακὰ ἀφοροῦμαι ἡ δόλια...

(Τὴν ἴδια στιγμή ἔρχεται ὁ ἀρχοντας κ' ἡ Νένα βιαστικὰ ἀπο-
τραβιέται).

Εἰκόνα III.

ΑΡΕΤΗ. Πόσες φορές λαχτάρει ἡ καρδιά μου
μὴ δὲν ἔρθεις γλυκὲ μου ἀφέντη ἀπόψε...

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Νὰ μὴν ἔρθῃ; Ἀρνιέται ὁ στρατοκόπος
στὴ λαύρα τοῦ μεσημεριοῦ νὰ σκύψει
σὲ θροσερὴ πηγὴ νὰ ξεδιψάσει;

ΑΡΕΤΗ. Σὰ μοῦ μιλεῖς οἱ φόβοι μου πὼς ψεύθουν!

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Τὸ λόγο πᾶς ποῦ λαχταρῶ ν' ἀκούσω.

ΑΡΕΤΗ. Πὼς σ' ἀγαπῶ;

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Γλυκεῖά μου πᾶς τὸ πάλι!

ΑΡΕΤΗ. Πὼς ἄλλαξεν ἡ γῆς κ' ὁ κόσμος ὅλος
ἀπ' τὴ στιγμή ποῦ ἡ ταπεινὴ μου ἡ νιότη
ἔτσι γλυκὰ ἀνθεόβλησε σὰ ρόδο
στὸ μυστικὸ τὸν ἐρχομὸ τοῦ Μᾶη.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Λὲς ρόδο πὼς ἀνθεῖς καὶ δὲν φοβάσαι
μὴν ἐκρινικά ξεσπάσει ἀνεμοζάλη;

ΚΟΡΗ. Ἐγὼ ῥθα γιά τὸν ἥλιο! ἄλλο δὲν εἶχεν
ἡ ζήση μου σκοπὸ, γλυκεῖ μου Ἀφέντη.
Ἡρθα γι' αὐτὸν μονάχα κ' ἡ χαρὰ μου
ἐστῆθη μιὰ στιγμή τὸ γλυκὸ φῶς του
στὴν ταπεινὴν ἐμὲ νὰ σταματήσει.
Ἀξιώτερη ποῖα μοῖρα θὰ μπορούσα
νὰ πεθυμῶσω ἐγὼ, τὸ ἄγνωρο πλάσμα;
Κ' ἦρθες! Κ' εἶμαι ἀπὸ τότε βυθισμένη
σὲ νέο φωτοπερίχυτο ἕναν κόσμο,
ποῦ ἀπὸ παντοῦ τὸν πλημμυράει, σὰν κῆμα,
θεϊκὸς ἄχός, πρωτάκουστος γιά μένα.
Κ' εἶναι τόσο χαρούμενη ἡ καρδιά μου,
ποῦ γίνουμαι ἕνα μὲ τὰ παταλούδια,
τὰ δέντρα, τὰ λουλούδια, τὰ μελίσια,
καὶ ἀκόμα μὲ τὸ πιὸ φτωχὸ χορτάρι,
ποῦ ἀνάμεσα στίς πέτρες πραινιζεῖ.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Ἐγνοῖα καμιά στὰ φωτερὰ σου μάτια
τὸν ἥσιο της γιὰτὶ νὰ μὴν ἀπλώνει;

ΚΟΡΗ. Σὰ λείψεις, ναι, πολλὰς φορές δειλιάζω
κι' ἄλλες βαρὺ παράπονο μὲ παίρνει.
Μὰ σὰ φανεῖς, πὼς ὅλα γαληνεύουν
καὶ νοιώθω τὴν ἀνάπαφην ἐκείνη
ποῦ νοιώθουμε, σὰ λάχει νὰ βρεθῶμε
σὲ τόπο σκοτεινόν, ὅπου τὰ βῆμα
κυκλώνουν τ' ἀξεδιόλυτα τῆς νύχτας,
καὶ μεῖς, μὲ τὴν καρδιὰν ἀγγουσεμένη,
φάγουμε δῶθε καίθε, στὴ μαυρίλα
ἀσάλευτα στηλώνοντας τὰ μάτια.
Καὶ ξάφνου φῶς μᾶς πλημμυράει μεγάλο
κι' ὦ λύτρωση! σὲ ἀνθόσκαπο περὶ ὅλοι
βρισκόμαστε, ποῦ ὅλα γαληνεύουν,
φουκαρίζονται, θαρρεῖς, τὸ θρὸ τοῦ ἀνέμου,
τὸ γάργαρο νερὸ καὶ τὰ πουλάκια
ποῦ ἐδῶ κ' ἐκεῖ φτεροκοποῦν στὰ κλώνια.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Κι' ἂν ὦρα ἔρθει ποῦ μάταια θὰ προσμένεις
τὸ φῶς;

ΚΟΡΗ. Νὰ χωριτοῦμε μήπως πρέπει;

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Κι' ἂν γίνεαι αὐτὸ;

ΚΟΡΗ. Θὰ κἀμω ὅπως ἐκείνη
ποῦ τὸ παλιὸ τὸ παραμῦθι ἀνιστοράει.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Γιά πᾶς μου τὸ παλιὸ τὸ παραμῦθι;

ΚΟΡΗ. Τῆς εἶπε παῖ: Θαρρῶ τὸν ἄλλο χρόνον,
κ' ὡς νὰ γυρίσω ἐσὺ στὸν ἀργαλιὸ σου
θὰ φανίεις θὰ ἐφαίνεις τὰ προικιά σου,
καὶ κάποτε θ' ἀνοίγεις τὸ πυλίδι
αὐτὸ ποῦ ἱστοριεμένη θὰ σοῦ δεῖχνει
τὴν ὄψη μου καὶ τὰ μαργαριτάρια
τοῦτα σπειρί-σπειρί θὰ δειλυνάξεις
σ' ὀλόχρυσον κλωστή τὴν ἀθυμιά σου
ν' ἀποξενῇς. Κι' ὡς εἶπεν, ἔτσι ἡ κόρη
θαλάκρω ἕνα χρόνον βυθισμένη
στὴ θύμησίν του, ἀπ' τὸ πρωῒ ὡς τὸ βράδυ,
πότε ὕπναιε καὶ πότε τὸ πυλίδι
κρυφάνοιγε καὶ μυστικὰ ἀγνοῦνέλας,
καὶ πότε στὰ χλωμὰ μαργαριτάρια
μ' ἀραβιόμια τὰ δάκρυα ἐβουθούσε.
Μὰ ὅταν ὁ χρόνος πέρασεν ὁ πρῶτος
καὶ διέβηκε κ' ὁ δευτέρος κ' ὁ τρίτος
κ' ἄλλοι πολλοὶ καὶ κείνος δὲν ἐφάνη
ἡ κόρη μιὰ νυχτιά σιγὰ πηγαίνει

κι' όλα στη λίμνη τὰ μαργαριτάρια
σκορπᾷ κι' εὐτὸς μαζί και τὸ πυξίδι,
ποῦχεν ἱστορισμένη τὴ θωριά του,
ἀφ' ἧναι στὸ βυθὸ βαρὺ νὰ πέσει,
κ' ὕστερα πάει ἀργὰ στὸν πύργο μέσα
καὶ κάνει ἀρχὴ σπουδαχτικά νὰ ὑφαίνει
τὰ σάβανά της.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Φῶς χαριτωμένο,
χεράκι ἀγγελικόν, ἀπὸ τὸ κρίμα
πῶς ἔτσι ξαφνικά, δίχως νὰ νοιώσω,
στοῦ λυτρωμοῦ με δόγηγες τὴ στράτα!
Μαλλὰκία μου ἀπαλά, γλυκὴ μου θῶρι,
χρυσὸ πουλί, πού στὸν κλαδισμό του
πρώτη βολὰ νογῆθηκα τὸν ἕνα,
τὸ μοναχὸ σκοπὸ τῆς πλάσης ὀλῆς!

KOPH. Πάντα τοῦ χωρισμοῦ τὴν πικρὴν ὥρα
περίμενα νὰ φτάσει, μὰ καὶ πάντα
τὴ λόγιαζα πολὺ μακριὰ μου ἀκόμα...

(ἡ Νένα ἔρχεται τρομαγμένη).

NENA. Παιδί μου, ὁ ἀδερφός σου! Νάτον φτάνει!

(ὁ Ἀρχοντας σὺν ἀστοργίᾳ φεύγει).

Εἰκόνα IV.

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. (Σκυθρωπός, καθὼς τὴ βλέπει).
Τοῦ Μαυριανοῦ τὴν ἀδερφή ποῖς λόγος
τὴν ἔκαμε μονάχη, μέσ' στὴ νύχτα,
νὰ ξεαρπυνᾷ;

NENA. Δὲν εἶναι μόνη ἀφέντη.

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ (αὐστηρά): Ἀπὸ τὴν ἴδια, ἀπόκριση, ἀναμεινω,
Νένα...

KOPH. Λίγη δροσιά βγῆκα νὰ πάρω
καὶ πέρασεν ἡ ὥρα· ἀθέλητά μου
ἡ ἑσάτερη νυχτιά με κράτησε ὅξω.

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. Ἡ ἀδερφή τοῦ Μαυριανοῦ δὲ λείπει
τὸν ἀστοργὸ αὐτὸ λόγο: ἀθέλητά μου,
γιατὶ πρὶν τὴν πρόξη ἀποφασίσαι
με γνωσθὲ τὴ μετράει καὶ τὴ ζυγιάζει
καὶ κάνει μόνον ἐκεῖνο πού τῆς πρέπει.

KOPH. Κάθε ξεχωριστὸ καὶ ὅρατο στὴν πλάση
ἀθέλητα ἡ καρδιά τὸ λαχταρίζει,
δίχως νὰ παίρνει συμβουλὴ ἀπ' τὴ γνώση.
Ἡ φρόνηση, γιὰ τὸ κακὸ, ἄς μᾶς παραστέκει
κι' ἄς ὀδηγᾷ τὴς πράξεις τῶν ἀνθρώπων.

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. Πόσες φορὲς ὡς τώρα ἀθέλητά σου
ἡ νύχτα σὲ ξεγέλασε ἀδερφή μου;

KOPH. Εἶμαι ἑτοιμὴ ἀδερφέ τὸ φταιξιμό μου
νὰ ξεπερώσω ὅσο βαρεῖά κι' ἂν εἶναι
ἡ παιδωμὴ τὴν κεφαλὴ μου κλίνω
καὶ προσκυνῶ τὸ χέρι πού τὴ δίνει.

NENA. Ἀφέντη Μαυριανέ, μὴν ἔχεις ἔγνοια
ἂν πέρασεν ἡ ὥρα ἐγὼ μαι ἡ φταιχτέρα,
ἐγὼ μαι πού ξεαστόχησα...

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. Πηγαίνετε.

(ἡ Νένα καὶ ἡ κόρη φεύγουν)

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ (μόνος): Πῶς τὴν ὀχιά τῆς ὑποψίας νὰ διώξω,
πού ξαφνικά θαγκώνει τὴν καρδιά μου;
«Ἡ ἑσάτερη νυχτιά» μούπε, μὰ ξέρω;

Γιατὶ ἡ λαχτάρα αὐτὴ τὴν ὕστερη ὥρα
νὰ τὴν ἰδῶ στὴν κλίνη νὰ κοιμᾷται;
Τοῦ νικητῆ γιὰτὶ νὰ λαχταρίσω
νὰ νοιώσω τὴς χαρὲς πρὶν μοῦ τὴς δώσει
τὸ τέλος τῆς ἀμάχης πού πηγαίνω;
Κι' ὦ τὴ φριχτὴ τὴ ζήση νὰ τελειώσω
ὄχι σὺν στρατιωτικῆς πολεμῶντας
στῆς ἀρετῆς ψηλὰ τὰ μετερίζα
μὰ στῆς ντροπῆς τὸ βούρκο κυλισμένος.

(ἔρχεται ἕνας ἀποσταλμένος:)

ΑΠΟΣΤΑΛΜΕΝΟΣ. Δρουγγάρη Μαυριανέ, μὴν ἔσ' Ἀφέντης
νὰρθεῖς εὐτὺς.

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. Ἐρχομαι ἀμέσως. Πᾶμε.

Εἰκόνα V.

(Τ' ἀρχοντοπούλα κάθονται σὰ στὴν πρώτη σκηνὴ γύρω στὸ
τραπέζι, ὅπου φτάνει σκυθρωπὸς καὶ σκοτεινὸς ὁ Μαυριανός)

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. Μὴ χάνομε καιρό, βιάζομαι ἀφέντη,
πόρνης ἂν ἤμουν ἀδερφός νὰ μάθω.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Ἄν ἦταν ἡ ἀρετὴ νὰ στεφανώσαι
μὲ τὸ ἴδιο τῆς τὸ χέρι μὴ γυναῖκα
τὰ ὀλόχρυσά μαλλιά τῆς ἀδερφῆς σου
ὅα λάμπρυνε τὸ ἀτίμητο στολίδι.

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. Ἀλλ' ἀπ' αὐτὴν δὲν πρόσμενα ν' ἀκούσω
ἀφέντη, ἀπόκριση στὸ στοίχημά μας.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Κ' ἐμὲ τῆς πλεωμῆς ἔφτασεν ἡ ὥρα.

ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. Ὅπως τὰ νυχτοπούλα δὲν ἀντέχουν
τὸ φῶς τῆς μέρας, ὅμοια καὶ τὸ μῖσος
γοργομισθεῖ ἀπ' τὴν καρδιά τ' ἀνθρώπου
ὄντας χαρὰς τὴν πλημμυράει πρᾶτη.
Βόγγοι καὶ μοιρολόγια δὲν ταιριάζουν
σ' ἔτοιμα νυχτιά, πᾶρεξ φιλιὰς κι' ἀντρείας
τραγουδία, ἀπὸ καιρὸ παρατημένα.
Ὅ, τι εἴπαμεν ἀφέντη ὁ εἰς τὸν ἄλλον
στὴν ἀψὲ τοῦ θυμοῦ καὶ στὸ μεθύσι
γιὰ πάντα ἄς ξεχαστεῖ...

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Ψυχὴ γενναία
τοῦ Μαυριανοῦ, σὲ ξαναβρίσκω πάλι. (Ἀγκαλιάζονται)

Α' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΙΛΟ. Ποιὸ βάρος ἀπ' τὰ στήθια μας ἀσκώθη!

Β' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΙΛΟ. Τ' ἀνθρώπινα τί γρήγορα π' ἀλλάζουν!

Γ' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΙΛΟ. Ἄς ἔρθουν τὰ βιολιά καὶ τὰ λαγοῦτα...

ΑΡΧΟΝΤΑΣ. Καὶ τώρα, Μαυριανέ, πού σὺν τὰ γνέφη
σκορπίστηκαν ἡ ὄργητα καὶ ἡ ἀμάχη
καὶ ἑσάτερη σὺν πρώτα εἶν' ἡ φιλιὰ μας
ἄκου τὴν παρακάλεσέ μου εὐοχτή:
Ταῖρι ἀκριβὸ μου δέξου το νὰ γίνῃ
ἐκεῖνη πού στολὴ ἔχει τοῦ σπιτιοῦ σου
καὶ τῆς καρδιάς σου τρυφερὴ φροντίδα.
ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ. Μετὰ χαρὰς ἀφέντη κι' ἀδερφέ μου.

(Τὰ ὄργανα παίζουν, τὰ παλικάρια πίνουν κρασί... κ' ἔρχεται
ὁ ποιητὴς ἐνῶ κλείνει ἡ αὐλαία)

ΠΟΙΗΤΗΣ. Νὰ ποῦμε κι' ὅλα τ' ἄλλα ὅς' ἀκλουθήσαν
δὲν κάνει, τί περίσσια χάρη δίνει
πᾶσα ἕνας νὰ συνθέτει μετ' τὸν τρόπο
τὸν ἐδικό του, τὸ χαριτωμένο
τῆς ἱστορίας ποῦπαμε τὸ τέλος.

ΓΑΛΑΤΕΙΑ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

Ἡ νέα Πυδία

ΥΣΤΕΡΑ ἀπ' ἀρκετὸν καιρὸ
πού βρέθηκε πάλι, ὁ Βουλὰ-
κης, στὸ ἐξοχικὸ σπίτι τοῦ
Τσιμισκή, εἶδε πὼς ὅλη ἐκεῖνη ἡ
ὥραία θέα, πού τὸ κύκλωνε, δὲν ὑπῆρχε πιά, εἶχε χαθεῖ.
Τὰ πελώρια πλατάνια, σ' ἕνα σταυροδρόμι, καὶ πλῆθος
ἄλλων δέντρων, πού στόλιζαν τὴν ἔρημη ἔκταση, εἶχαν
γίνει ἀφαντα, σὺν κάτι κακὸ νάχε περάσει καὶ τὰ ἔξα-
φάνισε. Καὶ ἦταν τόσο ὥραία, τόσο! Καὶ ὅταν μάλιστα
ἀπλώνονταν καὶ τὰ στάχνα, πού σὰ θάλασσα πράσινη,
ἐκουνιόντουσαν στὸ φύσημα τοῦ ἀέρα, ἡ τοῦ ἀνέμου!
Καὶ τοῦ τῆς πεῖ γι' αὐτὸ τὸ χαλασμό, κάποιος φί-
λος του ζωγράφος, ὁ Ἀσίμης, πού κατοικοῦσε τώρα
ἐκεῖ, στὴν ἐξοχή:

— Ἐπιδρομὲς βαρβάρων εἶχαμε τὴς νύχτες. Δὲν ἄφη-
σαν οὔτε δεντράκι! Πᾶνε καὶ οἱ συκιές, πᾶνε καὶ οἱ
ἐλῆες!

Ὁ κήπος ὅμως τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Τσιμισκή, ἦτανε μιὰ
χαρὰ. Στολισμένος μετὰ κατὰπράσινα δέντρα του, τὰ
γεμάτα καρπούς, ὄχι ὥριμους ἀκόμα, βούτζε, βούτζε στὸ
φύσημα τοῦ ἀνέμου...

Ἀλλὰ, ἂν στὸν κήπο δὲν εἶχε γίνει καμιά ἀλλαγὴ,
στὸ σπίτι ὅμως εἶχε γίνει μεγάλη. Ὅχι κακιὰ, ἀλλὰ
καλὴ, καὶ ὥραία. Ἐπιπλά πολῦτιμα νὰ λαμποκοποῦν,
πολυθρόνες ἀναπαυτικές, ἔξοχες, καὶ ἡ διάταξη τοῦ σπι-
τιοῦ ὅλη ἀλλαγμένη. Ἐκεῖ πού ἦταν ἕνα γραφεῖο, τώρα
μιὰ λαμπροστολισμένη αἰθουσα, μετὰ θαυμάσιο πολυέλειο
νὰ κρέμεται ἀπ' τὸ ταβάνι. Καὶ καταστολισμένοι οἱ τοί-
χοι τῶν δωματίων, με ζωγραφιεῖς πολλῶν γνωστῶν ζω-
γράφων, παλιῶν καὶ νέων. Πρὸ πάντων ὅμως τὸ χῶλ
ἕνα μεγάλο χῶλ, ἦτανε σωστὰ καταστόλιστο...

Ἦταν ἀπόγευμα πού εἶχαν πάει ἐκεῖ ὁ Βουλὰκης μετὰ
τὴ γυναῖκα του. Τὸ ἀντράγγινο ὅμως Τσιμισκή ἐκοιμᾶτο
στὰ δωματίά τους στὸ ἐπάνω πάτωμα. Τοὺς ἐϋπνήσαν
οἱ ὑπηρετίες. Καὶ ἡ Εὐτέρπη, ἡ ἀδελφὴ τῆς γυναίκας
τοῦ Βουλὰκη, κατέβηκε μετὰ ὁρμὴ τὴ σκάλα γιὰ ν' ἀγκα-
λιάσει καὶ φιλήσει τὴν ἀδελφὴ τῆς. Κεῖται, ὕστερα ἀπὸ
λίγα λόγια ἐκεῖ, ἀνέβηκαν ἐπάνω γιὰ νὰ τὰ ποῦν πιὸ
ἐλεύθερα. Καθὼς ἀνέβαιναν, συναντήθηκαν καὶ στάθη-
καν λίγο, μετὰ τὸν Τσιμισκή, πού κατέβαινε...

Ὁ Τσιμισκή ἦταν ντυμένος γιὰ ἔξω καὶ μετὰ τὸ κα-
πέλλο στὸ κεφάλι. Καὶ εἶπε στὸ Βουλὰκη ἅμα τὸν εἶδε
ἀπ' τὴ σκάλα:

— Γεῖά σου, Τάκη μου, γεῖά σου!... Αὐτὲς σάφη-
σανε καὶ πήρανε δρόμο... Ἔτσι εἶναι οἱ γυναῖκες, οἱ
ἀδελφές... νὰ μὴν τ' ἀκούει οὔτε ταῦτι τοῦ ἀντρός τους!...

Οἱ δυὸ ἀντρες ἔδωσαν τὰ χέρια.
— Δυστυχῶς ἐγὼ δὲ θὰ μωρέσω νὰ σοῦ κρατήσω
συντροφιά, τοῦ εἶπε ἔπειτα ὁ Τσιμισκή... ἔχουμε καιρὸ!
Τώρα πρέπει νὰ πάω κάπου... τηλεφώνησα ἀπ' τὸ με-
σημέρι... εἶναι κάτι... Τὸ Λεωνιδάκι γιατί δὲν τὸ πῆ-
ρατε... γιατί; πού εἶναι;... Δὲν τᾶφησαν τὰ γερόντια!
Τὰ γερόντια!... Ἡ μάννα εἶναι καλὴ καὶ καλὴ! Μὰ
κεῖνος ὁ γέρος! Πωπὼ! ἀγοιάνθρωπος σωστός!... Ἐ-
μένα μ' ἔκανε σκουπίδι γιὰ τὸ τίποτα!... Θὰ σὰ εἶπα-
νε, ἡ θὰ σὰ εἶπε...

— Μπά, ὄχι... Κεῖται ἐγὼ ἔλειπα τότε... Κάτι
μούπε ἡ Ἀρεμῆ... Μὰ θὰ περάσει κι' αὐτό...

— Ὅχι δὲ θὰ περάσει ἔτσι, θὰ τὸν κάνω νὰ μοῦ ζη-
τήσῃ συγγνώμη πρώτα... Πάω...

Πρὶν φύγει ἔδειξε στὸ Βουλὰκη ἕνα σωρὸ περιοδικά,
γιὰ νὰ περάσει τὴν ὥρα του.

Ἄλλ' ὅταν τὰ πήρε ὁ Βουλὰκης εἶδε ὅτι ἦταν τὰ
πιὸ πολλὰ Γερμανικά.

— Πωπὼ, ἔκανε, ὅλα Γερμανικά!...

Ἀκουσε κείνη τὴ στιγμὴ θόρυβο
αὐτοκινήτου, πού τὸ βάζουν ἐμπρός.

Κοίταξε πάλι, τὰ περιοδικά. Ἕνα
μεγάλο ἀπ' αὐτὰ, Γερμανικὸ κι' αὐ-

τό, εἶχε ὅλο Χίτλερ. Ὁ Χίτλερ σ' ἕνα παραθυράκι φω-
τοχικὸ σπιτιοῦ, νὰ χαιρετᾷ φασιστικὰ πολλούς, πού εἶ-
χανε μαζευτεῖ ἀπ' ἔξω ἀπ' τὴν κατοικία του...

Οἱ περισσότεροι ἦταν γυναῖκες, καὶ πολλὲς ἀπ' αὐ-
τές, κρατοῦσαν καὶ ψώνια. Μαζὶ ὑπῆρχαν καὶ παιδιὰ
τοῦ σχολείου μετὰ βιβλία στὸ χέρι, καὶ μερικοὶ ἀνᾶνθρωποι
μέσα σὲ ἀμαξάκια, πού τὰ ὀδηγοῦσαν οἱ ἴδιοι. Μιανῆς
γυναίκας μετὰ ψώνια, πού θὰ ἔτρεξε γιὰ νὰ χαιρετίσει,
τῆς εἶχαν ὑψωθεῖ τὰ φουστάνια τῆς...

Ἀπ' αὐτὸ καὶ πέρα ὅλο Χίτλερ, ἄλλος Χίτλερ, βου-
τημένος στὴ μεγαλοπρέπεια καὶ στὴ δόξα. Παράτες, ἐσο-
τές, ἀπειρος στρατὸς νὰ τὸν προσκυνᾷ, καὶ ἀπειρος κό-
σμος νὰ τὸν θαυμάζει καὶ νὰ σκύβει ἐμπρός του σὰ
νάναι ἀνθρώπος καὶ ἥλιος... Ὁ Χίτλερ μετὰ Γιαπωνέ-
ζους, ὁ Χίτλερ κυκλωμένος ἀπὸ στρατηγούς, ναυάρχους
καὶ ἀπὸ συνεργάτες του, καὶ ὅλοι μετὰ τὸ δικὸ του σύμ-
βολο, ὅλοι μετὰ τὸν τσακισμένο σταυρὸ. Νέος Χριστὸς
στὸν κόσμο κηρύττοντας τὴν παντοδυναμία του καὶ τὴν
παντοδυναμία τῆς Γερμανικῆς φυλῆς...

Ἀπ' αὐτὸ τὸν ἔβγαλε ἕνας κρότος κ' ἕνα σούρσιμο...

Μιὰ ὑπηρετρία εἶχε κατεβεῖ ἀπὸ πάνω, καὶ εἶχε
μπεῖ σ' ἕνα δωμάτιο... Ἀπ' τὸ δωμάτιο βγήκε γρή-
γορα κρατώντας ἕνα σάκι θάλασσας...

Ἦταν μιὰ νέα κόρη μετὰ κόκκινα μάγουλα καὶ μεγάλο
στήθος. Τὴν ἤξερε ἀπὸ πρὶν, ὄχι ὅμως μετὰ τόσο μεγάλο
στήθος...

Περνώντας ἀπὸ κοντὰ τοῦ τοῦ μίλησε:

— Τώρα, οἱ κύριοι, τοῦ εἶπε, μένουν κάτω σ' αὐτὰ
τὰ δωματία...

— Μπά, δὲ μένουν πιὰ ἐπάνω;

— Ὅχι, τώρα καὶ λίγον καιρὸ, πᾶνε ἐπάνω καὶ κοι-
μοῦνται τὸ ἀπόγευμα, γιατί τοὺς ἐνοχλοῦν οἱ κρότοι
τῶν σφυριῶν τῶν μαστόρων... ἔχουμε μαστόρους...

— Καὶ γιατί αὐτό;

— Ποιό;

— Πού κοιμοῦνται κάτω...

— Δὲν ξέρω... Καὶ σεῖς κάτω θὰ κοιμηθῇτε... Νὰ

ἐκεῖ πέρα, στὸν ἀντρὸ εἶναι τὸ δωμάτιό σας...

Ἐκανε ν' ἀνεβεῖ τὴ σκάλα, ἀλλὰ σταμάτησε:

— Ἀ, νὰ σὰς πῶ... Αὐτοὶ οἱ μαστόροι λένε, πὼς

σὰς ξέρουν. Ἔτσι μοῦπαν. Σὰς εἶδανε πού ἐρχόσαστε...

Μιὰ φορὰ, εἴμαστε, μοῦ εἶπαν, συμμαθητές...

— Καὶ πῶς τοὺς λένε;

— Τὸν ἕνα τὸν ψηλὸ, τὸν λένε Λάμπη Μαρκέζη, τὸν

ἄλλο, ἕναν κοντὸ, μαστὸρ Ρίτση...

— ὦ, ὦ! ἔκανε ὁ Βουλὰκης, τοὺς ξέρω καὶ τοὺς

παραξέρω: βορέ, βορέ, βορέ!... Καὶ τί κάνουν ἐδῶ;

— Δουλεῖς καὶ δουλεῖς!... ἔχουμε ἐνάμιση μῆνα

κι' ἀπάνω...

Ἡ ὑπηρετρία ἄρχισε ν' ἀνέβαινε τὴ σκάλα...

Ὁ Βουλὰκης ρώτησε:

— Φύγανε;

— Ὅχι ἀκόμα... Θὰ εἰσιμᾶνται. Φεύγουν νωρίς...

Ὁ Βουλὰκης ἄφησε τὰ περιοδικά, γιὰ νὰ πάει νὰ

δεῖ τοὺς παλιούς συμμαθητές του. Καὶ πρὸ πάντων τὸν

Λάμπη πού ἦταν ἕνας παρᾶξενος καὶ ὥραιος τύπος...

— Νάτος, νάτος! ἔκανε αὐτός, ὁ Λάμπης, ἅμα τὸν

εἶδε νὰ φανεῖ...

Θάχαν πλυθεῖ, γιατί σφόγγιζαν τὸ πρόσωπό τους

μετὰ μικρὲς πετσέτες...

— Χαίρεται, κύριε Βουλὰκη, εἶπε μετὰ τὴν ψιλὴ φωνή

του ὁ Ρίζης. Δὲν ξέρετε πόση χαρὰ μᾶς δίνετε, πού σᾶς βλέπουμε!

—Ψέμματα σᾶς λέει, ἔκανε ὁ Λάμπης, αὐτὸς σ' ὁλοῦς τὰ ἴδια λέει... Ἐχει γίνει ἕνας ἀρχιμπορος, καὶ κάνει σὰν κι' αὐτοῦς!... Πῶς λένε αὐτοί: Γιὰ σᾶς τ' ἀφίνω τόσα, καὶ ἂς σᾶς βλέπω πρώτη φορὰ!...

Ὁ Ρίζης κουνούσε τὸ κεφάλι του, ἀλλὰ τὸν ἀφίνε νὰ λέει. Κ' ἔπειτα:

—Ὅριστε τον! Τί νὰν τοῦ πéis τώρα!...

Αὐτὸς, κύριε Βουλᾶκη, ὅσο πάει πὺδ παλιάνθρωπος γίνεται.

—Ἐγὼ βρέ; Ἔτσι ἤμουν ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ σχολείου!... Νά, ὅσα κι' ἂν πεις, ὁ κύριος Βουλᾶκης, μὲ ξέρει καλά!

—Μὰ γιὰ σταθῆτε!... Θέλω νὰ σᾶς ρωτήσω πρῶτα, πῶς βορδῆκατε οἱ δυὸ μαζί!...

Ὁ Ρίζης ἔκανε νὰ μιλήσει, ἀλλ' ὁ Λάμπης τὸν σταμάτησε ὑψώνοντας τὸ χέρι:

—Στάσου σύ, τοῦ εἶπε μὲ τὴ χοντρή φωνή του, ἐγὼ ἔχω δικαίωμα ν' ἀπαντήσω!... Ὁ κύριος Ρίζης μὲ πῆρε ὡς προῦστάμενο στὴ δουλειᾷ αὐτῇ, πού ἀναλάβαμε καὶ δὲ μπορούμε νὰ τὴν τελειώσουμε στὸν αἰῶνα τὸν ἀπαντᾷ!...

—Ὅριστε τον, ὁρίστε τον! ἔκανε ὁ Ρίζης μὲ τὴν ψιλὴ φωνή του...

—Καλέ, ἀκούστηκε μιὰ ἄλλη φωνὴ νὰ λέει, γυναίκα αὐτῇ, αὐτὸς ὁ Λάμπης, εἶναι βοηθὸς τοῦ μαστρο Ρίζη. Κι' ὅλο ἔτσι λέει καὶ κάνει τὸν καμπόσο!

Ἦταν μιὰ ὑπερέτρια ἀδύνατη μελαγχρινή, πού εἶχε πλησιάσει κι' ἀκουγε χωρὶς νὰ τὴ νοιώσει κανεῖς.

—Ἀ, ἔκανε ὁ Λάμπης, νὰ κι' ὁ δικηγόρος! Σὺ μᾶς ἔλειπες!... Καὶ νὰ χτυπήσει ἐμένα!... Κρίμα, πού σκεπτόμουν νὰ σ' ἐπαίωνα γυναίκα, ἂν ἔμοιαζες τῆς Σοφίας!...

—Μπρέ!... Πρῶτα, πρῶτα δὲ ρωτᾷς ἂν σὲ θέλω γώ!... Στραβομούρη!

—Στραβομούρης ἐγὼ!... Δὲ θᾶχεις καλὰ μάτια, τηγανίτα!...

—Τηγανίτα εἶναι τὰ μούτρα σου, παλιάνθρωπε!... Καὶ ἂς μὴν ἦταν ὁ κύριος Γιάγκος ἐδῶ!...

—Ἀ, ἂ, ἂ!... Ἀκούτε; Τὸν κύριο Δημήτρη, τὸν ἔκανε Γιάγκο! Κανένα Γιάγκο θᾶχει στὸ νοῦ της...

—Τὸν κακό σου...

Ὁ Βουλᾶκης μπῆκε στὴ μέση. Μάλωσε τὴν ὑπερέτρια, γιὰτὶ ἀνακατεύτηκε στὴν ὁμιλία του, καὶ τῆς εἶπε νὰ φύγει.

Κι' αὐτὴ ἔφυγε, ὅχι ὅμως χωρὶς νὰ βεῖσει.

—Παλιάνθρωπε, συχαμερέ, ἔλεγε φεύγοντας.

Καὶ ὁ Λάμπης:

—Καὶ τὴ λένε, Ἀνθὴ!... ἐνῶ αὐτὴ εἶναι τοικουνίδα!

—Καλὰ στὰ εἶπε ὅμως, τοῦ λέει ὁ Ρίζης.

—Νὰ κι' αὐτὸς σὺμμαχός της! Δὲ μπορεί!... Μὰ ξέρετε τί ἄτιμος εἶναι;

Τῷχει κρυφὴ χαρὰ, ὅταν μὲ βρίζουνε. Μὰ κι' αὐτοῦ νοῦ θὰ τοῦροῖνα τῆς χρονιάς του, ὅπως ἔρριξα μιὰ φορὰ, τοῦ Λούκη... Τὸν θυμᾶσθε τὸ Λούκη;... Ἐνας ἔτσι δὰ σὰν κι' αὐτόνα, μὲ τὴν ἴδια ψιλὴ φωνή, πού ἔτσι δὰ σὰν κι' αὐτόνα, μὲ τὴν ἴδια ψιλὴ φωνή, πού ὅλο στὸ μάθημα τὸ δάχτυλό του ἀνεβοκατέβαινε νὰ ζητᾷ ἀπ' τὸ δάσκαλο, νὰ τὸ πεί αὐτός, ὅταν κανεῖς ἐκόμπιαζε. Τὸν θυμᾶσαστε;... Ἐ, αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ αἷτιος, πού μὲδιωξαν ἀπ' τὸ σχολεῖο... Μὲ εἶδε πού ἔγραφα κατὶ στὸν τοῖχο καὶ μὲ μαρτύρισε... Μὰ τοῦροῖξα κ' ἐγώ!...

—Γιὰ πέ μου, Λάμπη, σέδιωξαν ἀπ' τὸ σχολεῖο;

—Τὸν ἀπέβαλαν ἀπ' ὅλα τὰ σχολεῖα!

—Νάτος! Ἐχω τὸν διεμνηνέα μου!

—Μὰ γιὰτὶ σὲ ἀπέβαλαν;

—Ἐγραφε βρισίξ καὶ κοροΐδευε τοὺς καθηγητές, στοὺς τοίχους τοῦ σχολείου!...

—Νάτος πάλι! Τί νὰν τοῦ πεις!... Αὐτὸν ἐδῶ, πού ὅλο πετάγεται γιὰ νὰ μὲ κατηγορήσει, θὰ τοῦδινα καμιά ὥρα τὰ ἴδια τοῦ Λούκη, ἀλλὰ βλέπετε ἔχω παλιὲς ὑποχρεώσεις!...

—Ὁχι νέες;

—Μπᾶ, νέες! Ἐδῶ μ' ἔχει καὶ σὰν μπράβο!... Μὴ μιλήσεις φουκαρά μου!... Ὅποιος τὸν ἐνοχλήσει, ἐγὼ τὸν δέρνω!

—Ἀ, γιὰ τέτοια, εἶναι μάνη!...

—Σκάσε, Πιλάφα!...

—Ὅριστε τον!...

—Ἐ, τί εἶπα;... Ἀπ' τὸ ρίξι δὲ γίνεται τὸ πιλάφι!...

—Γιὰ λέγε λοιπόν, τίς παλιὲς ὑποχρεώσεις!

—Νά, στὸ σχολεῖο εἶχαμε φιλία, θὰ τὸ θυμᾶσθε!

Ὁλο μαζὶ μου ἐρχόταν ὅταν φεύγαμε... Φοβότανε καὶ κατὶ τσαγγαράδες ἀπ' τίς μεγάλες τάξεις, πού τοὺς ἄρεσε νὰ δέρνουν τοὺς ἀδύνατους... Μὰ δὲν εἶναι αὐτό. Εἶναι τοῦτο: Ὅταν ἔβγαίνα νὰ πῶ μάθημα μοῦ τᾶλεγε... Καθόταν τότε, στὸ πρῶτο θρανίο, γιὰτὶ ἦταν τότε, ἀπ' τοὺς πρῶτους μαθητές, ἔπειτα ἔγινε μηδενικούρας... Λοιπόν, ὅταν ἔβγαίνα νὰ πῶ τὸ μάθημα αὐτὸς μοῦ τᾶλεγε!...

—Ἐνα αὐτὶ!... πωπῶ! Ὅσο σιγὰ νὰ μιλάς τ' ἀκούει!... Νά, ἐκεῖ κάτω, νᾶναι κανεῖς καὶ νὰ μιλά!...

Πάνω σ' αὐτὸ ἀκούστηκε μιὰ φωνὴ γυναικεῖα νὰ λέει:

—Ἀ, ἔτσι; Γι' αὐτὸ κρυφακούει!

Δὲν τὸν ἐπίασα γὼ νὰ κρυφακούει στὴ μπασιά; Καὶ ὅμως δὲν τῶπα!...

Καὶ ὁ Λάμπης, ποῦχε στραφεῖ:

—Εὐχαριστῶ πολὺ, Ἀνθούλα, εὐχαριστῶ! Καὶ τώρα βλέπω πῶς δὲν εἶσαι τοικουνίδα, ἀλλ' ἄνθος ἀληθινό! Ἦταν πάλι, ἡ Ἀνθὴ ἀπ' ἕνα παρᾶθυρο τοῦ ἰσογείου κοντινὸ σ' αὐτοῦς.

Καὶ ὁ Λάμπης στὸ Βουλᾶκη:

—Δὲν κρυφάκονγα ὅμως, ὅχι, σοῦ ὀρκίζομαι στόν... σὲ ποιὸν νὰ πῶ; Μ' ὅλους τοὺς ἁγίους τᾶχω χαλασμένα!... Ἀ, νά... στὸ Δία... Ὁ Ζεὺς! Πῶς ἤθελα νὰ μὸν Ζεὺς!

Ὁ Βουλᾶκης, πού γελοῦσε καὶ εὐχαριστιόταν ν' ἀκούει τὸν παλιό του φίλο, ρώτησε:

—Ὡστε δὲν κρυφάκονγες;

—Μὲ εἶχε στείλει τοῦτος, κατὶ νὰ πῶ στὸν κύριο Τσιμισκή, ἔτσι δὲν εἶναι κύριε Ρίζη;

—Ὁχι!...

—Ἀ στὸ διάβολο!... Τώρα τί νὰν τοῦ πεις;... Μ' ἔστειλε λοιπόν, καὶ κεῖ πού ἔκανα νὰ χτυπήσω τὴν πόρτα ἀκούω κατὶ νὰ λένε καὶ σταμάτησα. Καὶ τότε νὰ καὶ ἡ Ἀνθὴ!... Αὐτὸ εἶναι ὅλο!...

—Καλὰ, καλὰ, ἐγὼ θέλω ν' ἀκούσω τοῦτο: Τί εἶχες γράψει, Λάμπη, καὶ σὲ ἀπέβαλαν ἀπ' ὅλα τὰ σχολεῖα; Τὸ θυμᾶσαι;

—Ἀκούς δὲν τὸ θυμοῦμαι, τὸ παρᾶσήμῳ μου νὰ λησμονήσω!...

Νά, ἔγραψα πάνω κάτω τοῦτο: Πῶς μικρὸς ὅταν ἦταν ὁ κύριος τάδε καθηγητής, οἱ γονεῖς του, πού εἶδαν τ' αὐτιά του νὰ γίνονται μεγαλύτερα ἀπ' τὸ μούτρο του καὶ νὰ γέρουν, πῆραν τέτοιο φόβο, γιὰτὶ φοβηθήκανε μὴ τ' αὐτιά του κατέβουν περισσότερο, καὶ πέσουν καὶ μὴ τ' αὐτιά του κατέβουν περισσότερο, γίνονται δηλαδὴ σὰν τῶν σκυλιῶν, ἀρχισαν λοιπόν, νὰ σκέπτονται τί νὰ κάνουν. Καὶ στὸ τέλος βοήκων τί.

Κρέμασαν στὰ αὐτιά τοῦ γιοῦ τους ὀρνιούς, ὅπως κρεμῶν στίς σκυλιές γιὰ νὰ μὴν πέφτουν τὰ οὐκά!

—Ὡ, ὦ, ἔκανε ὁ Βουλᾶκης γελώντας, τότε δίκαια σέδιωξαν!

—Μὰ αὐτὸς καὶ τώρα, δὲν ἀφίνει ἄνθρωπο νὰ μὴν τοῦ κολλήσει οὐρά!...

—Τοὺς ἐπιδιορθώνω! Ἔτσι πρέπει νᾶναι, Πιλάφα. Ὁ Βουλᾶκης τοὺς χαιρέτησε κ' ἔκανε νὰ φύγει, ἀλλ' ὁ Ρίζης τὸν σταμάτησε:

—Μὲ εἶπε, Πιλάφα πάλι, κ' ἐγὼ σᾶς τὸν λέω Γερμανόφιλο, γιὰτὶ ἔχει μέρες, πού ὅλο λέει: Οἱ Γερμανοὶ θᾶρθουν στὴν Ἀθήνα, οἱ Γερμανοὶ θᾶρθουν! Καὶ λέει κ' ἕνα ἄλλο μαζί: Νά: Τότε θὰ δρθοποδήσουμε!...

—Ἀλλ' ἔθεια, Λάμπη, ἔγινες Γερμανόφιλος καὶ λές κι' αὐτά;

—Μπᾶ, κάπου τᾶκουσα νὰ τὰ λένε, καὶ τὰ λέω νὰ τὸν πειράξω, τὸ βλάκα!

Μέσα πού πῆγε ὁ Βουλᾶκης βοήκε στὸ χῶλ τις δυὸ ἀδελφές, τὴ γυναίκα του καὶ τὴ γυναίκα τοῦ Τσιμισκή, καὶ μιὰ κυρία ἄγνωστή του... Αὐτὴ ὅμως ἄμα τὸν εἶδε, εἶπε:

—Νά κι' ὁ σύζυγος!

Αὐτὸς, ποῦχε χαιρετήσσει στάθηκε καὶ τὴν κοίταξε. Ἦταν μιὰ παχὺά γυναίκα μὲ τὸ λαιμὸ χωμένο στοὺς ὤμους...

—Εἶναι ἡ κυρία Ἀσήμε τοῦ φίλου σου, τοῦ εἶπε ἡ γυναίκα του.

—Ἀ, ἂ, συγγνώμη... Μὰ σὰ νᾶχετε παχύνει τώρα...

—Ὁ καλὸς ἄερας ἐδῶ, καὶ ἡ καλὴ καρδιά!...

—Τί κάνει ὁ Γιάγκος;

—Καλὰ εἶναι... Σεῖς μιὰ φορὰ μὲ τὸ Γιάγκο εὔχατε φιλία μεγάλη, εἰσάστε ἀχώριστοι!...

—Μὰ καὶ τώρα, ἔχουμε μεγάλη φιλία... μόνο πού...

—Ἀ, ὅχι, ὅχι, ἔχετε ψυχρανθεῖ ὅπως εἶπα ἐδῶ στίς κυρίες, ἔχετε ψυχρανθεῖ ἀπὸ μιὰ συζήτηση!... Γιὰτὶ βλέπετε, κυρία Βουλᾶκη, ὁ σύζυγός σας, ὅπως σᾶς εἶπα, ἔχει κατὶ ιδέες παραδόξες!...

—Τί ιδέες, κυρία; Ἐμεῖς ἔχουμε τὴν ἴδια φιλία, μόνο πού βρισκόμαστε μακριά!...

—Τὸ ξέρω, τὸ ξέρω. Μὰ σᾶς χωρίζει κατὶ!...

—Τί; Οἱ ιδέες οἱ παραδόξες πού εἶπατε πρίν; Τί ιδέες δηλαδὴ; Ὁ καθένας θᾶχει τίς ιδέες του!...

—Πῶς! πῶς... Εἶναι κατὶ ιδέες!...

—Μὰ τί!...

—Ὅτι δὲν ὑπάρχει ψυχὴ, αὐτὸ πιστεύετε σεῖς!...

—Ἐ, καὶ τί μὲ τοῦτο; Δὲν εἶναι πρᾶγμα νὰ μᾶς ἔχει ψυχραμένους... Ἐγὼ δὲν εἶμαι διόλου ψυχραμένος!...

—Μπορεῖ ἐσεῖς, γιὰτὶ θὰ καταλαβαίνετε ἴσως, πῶς ἔχετε ἄδικο!...

Κρότος, θόρυβος αὐτοκινήτου πού σταματᾷ ἀπ' ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι, τὴ διέκοψε.

Ἡ γυναίκα τοῦ Τσιμισκή σηκώθηκε:

—Ὁ Νόλης, εἶπε.

Καὶ πῆγε πρὸς τὴν πόρτα.

Ὁ Βουλᾶκης βοήκε τὴν εὐκαιρία νὰ καθίσει σὲ μιὰ πολυθρόνα λίγο μακριά ἀπ' τὴν Ἀσήμε. Εἶχε θυμῶσει. Ἡ Ἀσήμε πάλι, γύρισε στὴ γυναίκα του καὶ ἄρχισε νὰ τῆς λέει πάλι, σχεδὸν τὰ ἴδια, γιὰ τὴν πίστη. Καὶ ὁ Βουλᾶκης πού τὴν ἀκουγε νὰ μιλά γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ψυχῆς, νόμισε σὲ μιὰ στιγμή, πῶς μιλοῦσε ὁ ἄντρας τῆς μὲ φωνὴ γυναικεῖα. Σωστὴ ἀποστήθιση. Ὅπως τᾶλεγε κείνος!

Νά ὅμως φάνηκε ὁ Τσιμισκής μὲ τὴ γυναίκα του, καὶ τὴν ἔκανε νὰ πάψει.

Ἀρχισαν τίς χαιρετούρες, ἀλλὰ νὰ καὶ τὸ κουδούνι τῆς ἐξόπορας στὴ μέση!...

Κατὶ ἔλεγαν, ὅταν τὸ κουδούνι ἀκούστηκε πάλι!...

—Ποῦ εἶναι; ἔκανε ὁ Τσιμισκής, δὲν πάει κανεῖς ν' ἀνοίξει!...

Ἡ Σοφία παρουσιάστηκε κείνη τὴ στιγμή:

—Ἐρχεται ὁ κύριος Παρδούλης, εἶπε κ' ἔκανε νὰ φύγει πρὸς τὰ μέσα τοῦ σπιτιοῦ.

—Μὰ ποιὸς τοῦ ἀνοίξε, σύ; Ἐσύ;

—Ὁχι ἐγώ, ἡ Ἀνθὴ.

—Καλὰ!...

Καὶ ἡ γυναίκα τοῦ Τσιμισκή γέλασε καὶ κοίταξε τὸν ἄντρα της!...

Αὐτὸς κούνησε τὸ κεφάλι καὶ εἶπε:

—Ἡθελές τα καὶ ἔπαθές τα!

Ἡ κυρία Ἀσήμε, πού τοὺς κοίταζε, ρώτησε περιέργη:

—Τί; Τί εἶναι;

—Τίποτα, τίποτα, τῆς ἀπάντησε ἡ γυναίκα τοῦ Τσιμισκή,

Ἀλλὰ νὰ καὶ φάνηκε ὁ Παρδούλης, παχουλός, μὲ τὰ μουστάκια του τὰ μεγάλα στριμμένα!... Καὶ εἶπε:

—Χαιρετίζω τὴ συντροφιά!...

Κ' ὕστερα στὸν Τσιμισκή, χτυπώντας ἐλαφρὰ μιὰ τσέπη τοῦ σακκακιοῦ του:

—Σοῦ ἔχω δῶ, σοῦ ἔχω δῶ! Μὰ εἶναι καὶ τῆς Κυριακῆς!... Ἡ θεόπνευστη εἶχε πολλὴ δουλειά, πολλή!...

—Τί, τί, ρώτησε ἡ Ἀσήμε, καὶ γιὰ ποιά θεόπνευστη λέει;

—Τίποτα, τίποτα, τῆς ἀπάντησε ἡ Τσιμισκή, κατὶ δικὰ τους!...

Αὐτῇ, ἡ Ἀσήμε, σὰ νὰ σφάλισε τὸ στόμα τῆς διπλὰ μὲ τὸ μᾶζεμα τῶν χειλιῶν τῆς.

—Ἀπ' τὴν τραπεζαρία νὰ πᾶμε, εἶπε στὸν Παρδούλη ὁ Τσιμισκής.

Καὶ στὴν Ἀσήμε:

—Ἐμᾶς μᾶς συγχωρεῖτε!...

—Μὰ, Νόλη, δὲ σύστησες τὸν κύριο Παρδούλη στὴν κυρία Ἀσήμε;

Ἀλλὰ πρίν προφτάσει ὁ Τσιμισκής ν' ἀνοίξει τὸ στόμα του, ὁ Παρδούλης εἶπε μὲ χαρὰ:

—Μήπως εἶναι ἡ κυρία, ἡ γυναίκα τοῦ φίλου μου, τοῦ ἀγαπητοῦ μου φίλου, τοῦ Γιάγκου Ἀσήμε;

—Ναί, ναί, ἡ κυρία του εἶναι!...

—Ἀ, ἔκανε κείνος, δὲν ξέρετε τί χαρὰ αἰσθάνομαι γιὰ τὴ γνωριμία τῆς συμβίας τοῦ ἀγαπητοῦ μου Γιάγκου!... Καὶ τὸν εἶχα δεῖ κι' αὐτὸν ἐδῶ πάλι, ἐδῶ στὸ μέγαρο τοῦ ἐξοχωτάτου Τσιμισκή!... Ναί!... Νὰ τοῦ τὸ πείτε ὅτι μ' ἐγνωρίσατε!...

Ὁ Τσιμισκής κινήθηκε καὶ πλησίασε τὴν Ἀσήμε:

—Ἐγὼ ζητῶ!...

Ἡ γυναίκα τοῦ Τσιμισκή σὰ νὰ μπῆκε στὴ μέση: —Κύριε Παρδούλη, εἶπε φωναχτά, ἀπ' ἐδῶ εἶναι ἡ ἀδελφή μου ἡ Ἀσήμε Βουλᾶκη, καὶ ἀπ' ἐκεῖ ὁ σύζυγός της, ὁ Δημήτριος Βουλᾶκης συγγαφεύς.

—Ἀ, χαίρω πολὺ, χαίρω πολὺ, εἶπε αὐτός!...

Ἡ ἀδελφὴ σας ὅμως, βλέπω ὅτι εἶναι μιὰ πάρα πολὺ χαριτωμένη κυρία. Πάρα πολὺ!... Νὰ σᾶς ζήσει!...

Καὶ τὰ μάτια του σὰ νὰ βγῆκαν πὺδ ἔξω, ἔτσι τοῦ φάνηκε τοῦ Βουλᾶκη, κοιτάζοντας τὴ γυναίκα του!...

—Ἀ, ἐγὼ σᾶς ἀφίνω, εἶπε ἡ κυρία Ἀσήμε καὶ σηκώθηκε. Πῶς, γιὰτὶ θᾶχει ἔρθει ὁ Γιάγκος!... Καληνύχτα σας!

—Χαίρεται, χαίρεται, εἶπε ὁ Τσιμισκής, καὶ πολλοὺς χαιρετισμοὺς στὸ Γιάγκο!...

Κ' ἔπειτα στὸν Παρδούλη:

—Ἐλα, ἔλα!...

Καὶ ἡ κυρία Ἀσήμε καθὼς περνοῦσε νὰ πάει στὴν ἐξοδο, στράφηκε στὸν Βουλᾶκη, πού ἐκάπνιζε ὀρθίος περιμένοντας νὰ φύγει, αὐτῇ, καὶ τοῦ εἶπε:

—Πιστεύω πῶς σιγὰ, σιγὰ θὰ γυρίσετε στὴν εὐθεῖαν ὁδόν, καὶ θὰ πιστέψετε ὅτι ὑπάρχει ψυχὴ!...

—Θὰ προσπαθήσω, κυρία, νὰ σᾶς εὐχαριστήσω, τῆς ἀπάντησε ὁ Βουλᾶκης κάνοντας καὶ μικρὴ υπόκληση!...

—Ἐλα, ἔλα, τοῦ εἶπε ὁ Τσιμισκής.

Αὐτὸς εἶναι συγγραφέας καὶ μπορεῖ νὰ πιστεῦει ὅ,τι τοῦρχεται στὸ νοῦ! Καὶ τὸν ἔσυρε στὴν τραπεζαρία.

Ὁ Βουλάκης δὲν ἐγύρισε στὴν πολυθρόνα, ποὺ κα θόταν, βγῆκε στὴ βεράντα. Εἶχε δεῖ ὅμως τὰ μάτια τῆς γυναίκας του καὶ τῆς ἀδελφῆς τῆς νὰ τὸν παρακολουθοῦν...

Ἡ νύχτα εἶχε ἀρχίσει. Πέρα εἶδε τὸν Ἀποσπερίτη νὰ λάμπει μόνος στὸν οὐρανό...

— Ἀ στὸ διάβολο! ἔκανε, τί ζῶο παχύδερμο ἦταν αὐτή!.. Μά... καὶ δὲ φταίει αὐτή, αὐτὴ εἶναι ἓνα ζῶο, αὐτὸς, αὐτὸς; Νὰ καθίσει νὰ διηγηθῇ τὴ συζήτηση ποὺ κάναμε, σ' αὐτή!.. Μὰ αὐτὸς εἶναι κτηνός!.. Ἀ στὸ διάβολο νὰ πάει, τώρα βλέπω καθαρά, πόσο κουτὸς εἶναι!.. Μακρὺν κι' ἀπ' αὐτόν!..

Ἡ πόρτα τῆς βεράντας ἀνοίξε καὶ ἀπ' τὸ καλοφωτισμένο σπῆτι, μιὰ γυναίκα βγῆκε στὴ βεράντα. Ἡ γυναίκα του.

— Σὲ στενοχώρησε αὐτὴ ἡ χοντρή, ἔ; τοῦ εἶπε. Ἐγὼ δυὸ φορὲς πῆγα νὰ πάθω ἀπ' τὸ κακό μου... Ἡ θάλα κάτ'ι νὰ τῆς πῶ γιὰ νὰ τὴ βάλω στὴ θέση τῆς. Μὰ εἶδες τρόπο, εἶδες; Καὶ παριστάνει τὴν κυρία, τὸ τόσο καρό!.. Μὰ κείνος ὁ ψευτοσωγράφος τὰ ἴδια μοῦτρα ἔχει!..

— Ὁχι δά!.. Πῆρες φόρα!..

— Μὰ μπορῶ νὰ μὴν πάω;..

— Καλὰ, ἄστα! Εἶναι στενοκέφαλη σὰν τὸν ἄντρα τῆς!

— Ἀ, ναί, καὶ καλὰ λένε, ἀν' δὲ μοιάζανε, δὲ συμπεθεριάζανε!..

— Ἰσάμε δῶ!..

— Κ' ἔχω νὰ σοῦ πῶ, ἔχω νὰ σοῦ πῶ!..

— Τί; Γιατί;..

— Ὁχι γι' αὐτό... Ἀλλά, γιὰ νὰ γελάσεις καὶ ν' ἀπορίσεις!.. Πρῶτα, πρῶτα θὰ σοῦ πῶ, πὼς δὲ θὰ κοιμώμαστε πᾶνω; ἄλλὰ κάτω!.. Καὶ ὅτι κι' αὐτοὶ κάτω κοιμούνται!.. Ποὺ κοιμούνται μετὰ τὸ φαί, ἐπάνω, εἶναι προσωρινό, γιατί' κάτω τοὺς ἐνοχλοῦν τὰ χτυπήματα τῶν σφυριῶν καὶ οἱ ἄλλοι κρότοι ποὺ κάνουν οἱ μαστόροι!.. Δουλεύουν αὐτοὶ καιρὸ ἐδῶ καὶ φτιάχνουν, φτιάχνουν!.. Ἀλλὰ νὰ δεῖς καὶ πᾶνω τί ἔχουν κάνει, τί στολίδια, τί, τί!.. Μὰ καὶ στὸ λουτρό!.. Ἀχ, ἐκεῖ νὰ δεῖς!.. Βάζει κάτω κι' ἓνα καλοσυγυρισμένο πλούσιο σαλόνι!.. Ἀχ, καὶ νὰ δεῖς τὴς κρεβατοκάμαρες!.. Μὰ ἐν' αὐτὸ τί!.. Ἐνα θαῦμα!.. Κι' ὅλα καινούργια!.. Κρεβάτια, χαλιά, ταπετσαρίες!.. Θαῦμα, θαῦμα!.. Καὶ δὲν κοιμούνται κεῖ, ἀλλοῦ, σ' ἄλλο δωμάτιο!.. Πρέπει νὰ τὰ δεῖς, πρέπει!.. Εἶναι, εἶναι...

— Μὰ τί νὰ δῶ; Ἐ, κρεβατοκάμαρες ποὺ εἶναι στολισμένες!.. Ὑπνο θέλω νᾶχω γὼ καὶ ἡσυχία πνευματική!.. Γιὰ τὰ στολίδια;.. Καλὸ νᾶναι τὸ στρώμα... Ἀμα μοιανοῦ ποὺ κοιμάται σὲ λαμπροστολισμένο δωμάτιο, τοῦ κλείσει ὁ ὕπνος τὰ μάτια, μπορεῖ τὸ ὄνειρο νὰ τὸν κατεβάσει στὸ βρωμερώτερο ὑπόγειο, καὶ κεῖ νὰ δεῖ, μέσ' στὴ βρώμα, ὅτι κοιμάται.

— Ναί, ναί, τὸ παραδέχομαι, μά...

— Τί μά;.. Ἀλλά... θὰ σὲ ρωτήσω, γιατί' γιγνήκανε ὅλα αὐτὰ, γιατί; Ὅχι οὐκ ἀπὸ αἰτία, δὲ μπορούσαν νὰ τὰ κάνουν ἔτσι γιὰ νὰ τὰ καμαρώνουν...

— Ναί, ναί. Μὰ δὲ μ' ἄφισες νὰ τελειώσω!.. Μοῦ εἶπε ἡ Εὐριδίκη, πὼς περιμένουν νᾶρθει ἓνα πρόσωπο σπουδαῖο!..

— Καὶ γι' αὐτὸ κάνουν τόσα ἔξοδα, καὶ γι' αὐτὸ σιγύριζαν τὰ δωμάτια καὶ δὲν κοιμούνται ἐπάνω... καί, καί, καί!.. Μὰ τί διάβολος εἶναι αὐτὸς ὁ σπουδαῖος!.. Μὴν ἔρθει ὁ Πάπας ἀπ' τὴ Ρώμη, ἢ ὁ Πατριάρχης ἀπ' τὴν Πόλη;

— Δὲν ἔξρω, δὲν ἔξρω... Ἐτσι μοῦπε... Ἡ θάλα καὶ κάτ'ι ἄλλο, νὰ σοῦ πῶ ἄλλὰ σὺ μέκανες

νὰ τὰ λησμονήσω!.. Μοῦπε καὶ πὼς... Δὲ μπορῶ νὰ θυμηθῶ... Ἀ, ναί... Εἶδες αὐτὸν τὸ μουστακαλῆ, ποὺ ἦρθε...

— Αὐτὸν τὸν παλιάνθρωπο, ποὺ σὲ κοίταζε ἄγρια, σὰ νὰ μὴν ἦταν ἄλλοι ἐμπρός;

— Ναί, αὐτόνα, τὸν παλιάνθρωπο, καὶ εἶναι παλιάνθρωπος!.. Θὰ σοῦ πῶ!.. Ἐ, αὐτονοῦ ἡ γυναίκα εἶναι μάντισσα!.. Κάνει τὴν Πυθία καὶ λέει πολλά...

— Εἶναι ἀπ' αὐτὲς ποὺ ὑπνοτίζουνται;

Τὸ κουδούνι τῆς ἐξώπορτας ἀκούστηκε νὰ σημαίνει κείνη τὴ στιγμή, κ' ἔπειτα σὰ συνέχεια, τὸ σιδερένιο φύλλο νὰ χτυπᾷ δυνατὰ ἀπ' τὸ ἀνοιγμα, στὸν τοῖχο. Θὰ τὴν εἶχαν ἐκλείδωσι. Καὶ μιὰ γυναίκα φάνηκε νὰ μπαίνει στὸν κῆπο. Τὸ φῶς τὸ ἔξω, ποὺ ἀνάφθηκε, τὴν εἶδε ἔως κάτω.

— Αὐτὴ θάνα, αὐτὴ!.. εἶπε στὸν ἄντρα τῆς ἡ Ἀρτεμη.

Ἡ μαυροφόρα μὲ ἀργὸ ἀργὸ βῆμα προχώρησε καὶ χάθηκε. Τὸ φῶς ἔσβυσε...

— Γιὰ πὲς μου, ρώτησε ὁ Βουλάκης τὴ γυναίκα του, ποὺς τὴν ὑπνοτίζει; Δὲν πιστεύω, αὐτὸς ὁ Πιλάφας...

— Δὲν εἶχε βρεῖ κάτ'ι νὰ τοῦ κολλήσει καὶ βρήκε τὸ παρατσούκλι ποὺ ἔδινε ὁ Λάμπης στὸ Ρίχη.

— Μὰ δὲ σοῦ εἶπα πὼς δὲν ὑπνοτίζεται ἀπὸ κανέναν; Μόνη τῆς, ἔτσι μοῦπε ἡ Εὐριδίκη... Βάζει ἓνα χαρτί ἐμπρός τῆς, ἓνα, δυό, τρία, ἔξω κι' ἐγὼ πόσα, βάζει χαρτιά γιὰ νᾶχει, καὶ παίρνει κι' ἓνα μολύβι στὸ χέρι καὶ στέκεται ἀκίνητη. Καὶ ἑσφυγικά, ἀφοῦ σταθεῖ λίγη ὥρα, πέντε, δέκα λεπτά, ἀρχίζει νὰ γράφει...

Ὅταν γεμίσει τὸ χαρτί, τὸ τραβᾷ δ... Πιλάφας, καλὰ τὸν εἶπε, κι' αὐτὴ γράφει στὸ ἄλλο. Κάνει ὅμως θαύματα! Σοῦ λέω ὅπως μοῦ εἶπε ἡ Εὐριδίκη. Ὅ,τι ἔχει γράψει ἔως τώρα, ξιναν!.. Εἶναι τρομερὴ!..

Ὁ Βουλάκης ἔγυρε στὰ πλάγια τὸ κεφάλι του καὶ εἶπε:

— Μπορεῖ!..

— Ἐ, τί λες, τὸν ρώτησε ἡ γυναίκα του, πᾶμε μέσα; Σὰ νὰ κάνει ψυχρίτσα...

Στὸ κῶλ βρήκανε μόνον τὸν Παρδούλη καὶ τὴ μαυροφόρα γυναίκα του. Ὁ Παρδούλης τοὺς σύστησε:

— Νὰ καὶ ἡ ἀδελφὴ τῆς κυρίας Εὐτέρπης, ἡ κυρία Βουλάκη καὶ ὁ σύζυγός τῆς, ὁ κύριος Βουλάκης συγγραφέας. Ἀπ' ἐδῶ ἡ γυναίκα μου, ποὺ θά...

— Καλὰ, καλὰ, φτάνει! τοῦ εἶπε κείνη ἀπότομα καὶ τὸν διέκοψε.

Ἦταν ἀδύνατη, μελαχροινὴ μὲ μαύρα μάτια, μικρά, ἀλλὰ διαπεραστικά... Καὶ στὸ κεφάλι τῆς δὲν εἶχε παρὰ τὰ μαλλιά τῆς γύρω, πλεγμένα σὲ κοτσίδες.

Ὁ Παρδούλης μίλησε πάλι:

— Ὁ κύριος Τσιμίσκος μὲ τὴν κυρία του εἶναι στὸ μαγειρεῖο... κοιτάζουν τὸ ψητό!.. Ἡ σοφία ὅμως, καλὰ τὰ καταφέρνει ὅσο νᾶρθει ἡ μαγείρισσα... Καὶ θᾶρθει αὔριο, ἡ μεθαύριο, θάνα δῶ... Πῆγε ὁ ἄντρας τῆς, ὁ περιβολάρχης τοῦ σπιτιοῦ, νὰ τὴν πάρει αὐτὴνα καὶ τὰ μικρά τους!.. Εἶναι περίφημη σὲ ὅλα τὰ φαγιά!.. Μὴ θέλετε νὰ πᾶτε καὶ σεῖς στὸ μαγειρεῖο καὶ σὰς κρατῶ... Τότε γιατί' δὲν κάθεσθε;..

— Θὰ καθίσουμε...

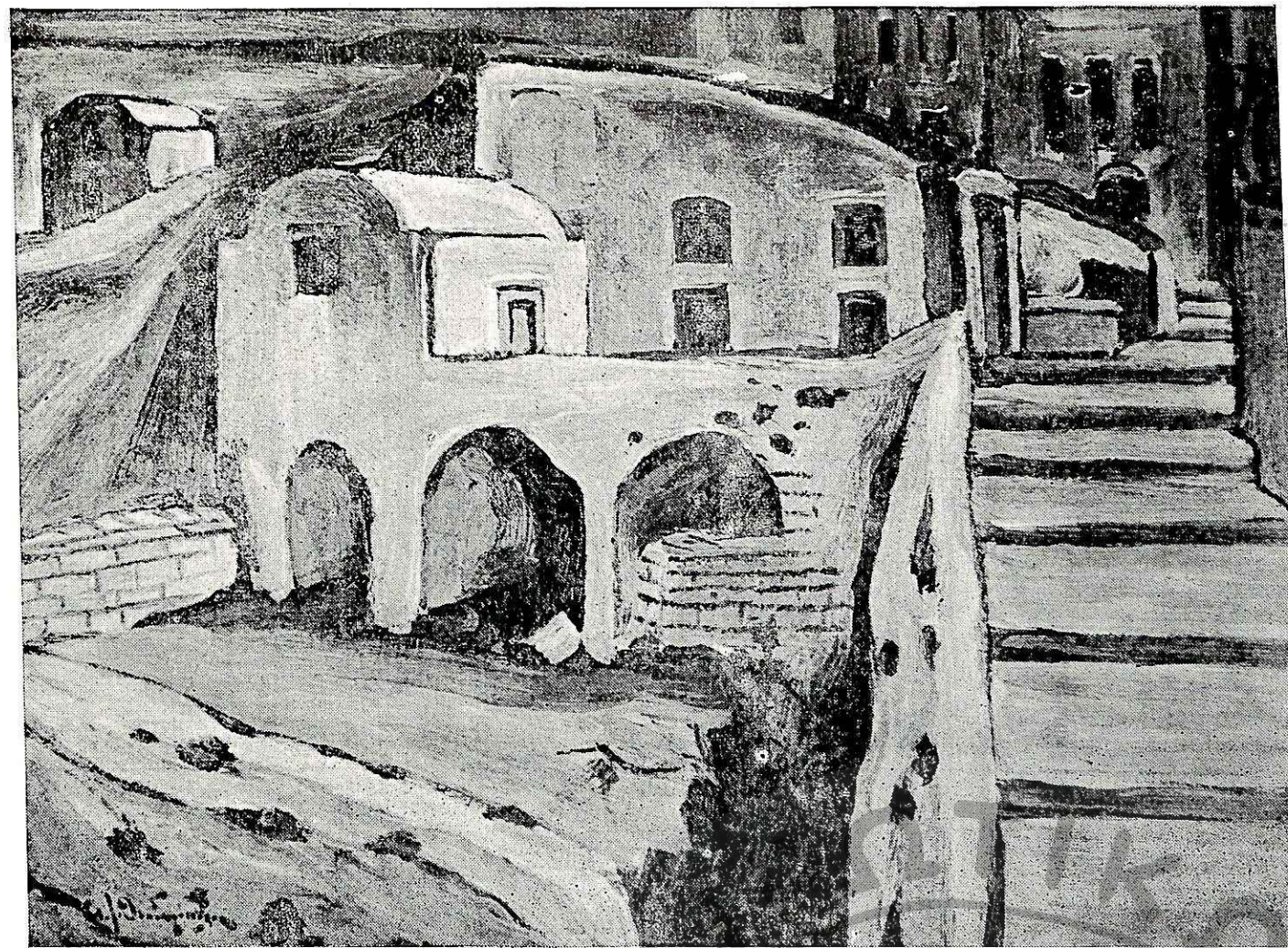
— Γιὰ λέγετε...

— Κάθονται ἡ μαγείρισσα καὶ ὁ ἄντρας τῆς στὰ πίσω τοῦ σπιτιοῦ, ποὺ εἶναι δυὸ δωματιάκια, ὠραῖα... Δὲν εἶναι ὑπόγεια εἶναι ἡμιυπόγεια...

— Τσό, τσό, τσό! ἔκανε ἑσφυγικά ἡ γυναίκα του καὶ τὸν σταμάτησε.

(Τὸ τέλος στὸ ἐπόμενο)

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΒΟΥΤΥΡΑΣ



ΑΓΕΛΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΑΝΤΟΡΙΝΗ

Σχεδιάγραμμα εισαγωγῆς στὴν Ἱστορία τοῦ θεάτρου*

Η μάσκα, τυποποιώντας φυσικὲς ιδιότητες ἢ συναισθήματα ποὺ εἶναι δύσκολο ἂν ὄχι ἀδύνατο νὰ ἐκφράσει ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴ μιμικὴ τοῦ προσώπου του, θὰ πολλαπλασιάσει τὶς δυνατότητες τῆς μίμησής του. Μὲ τὴ βοήθεια τῆς μάσκας, τοῦ καθαροῦ συμβολικοῦ αὐτοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου ποὺ ἔπαιξε ἀργότερα σημαντικότερο, σχεδὸν καταπληκτικὸ ρόλο στὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάτρου, ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος θὰ μπορεῖ νὰ ἰδιοπσιεῖται ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερους, δυσκολότερους καὶ πρὸς ἀπίθανους ρόλους. Ἀνιμιστὴς ἢ μανιστὴς, θὰ μπορεῖ ἀκόμα καὶ τοὺς νεκροὺς του νὰ ξαναφέρει κατὰ ἕναν τρόπο στὴ ζωὴ (*).

Ἐξάλλου ὁ διάκοσμος καὶ ἡ σκευή, τὰ φορέματα καὶ τὰ ἐργαλεῖα ποὺ θὰ χρησιμοποιήσει ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος στὸ παιχνίδι του, θὰ δώσουν καὶ στὸν ἴδιο τὸ μιμούμενο καὶ σὲ κείνους ποὺ τότε βλέπουνε, στοὺς θεατές, τὴν εὐχαρίστηση πὼς τὸ παιχνίδι καὶ τὸ μίμημα πλησιάζουν πρὸς τὴν ἀλήθεια, πὼς ἱκανοποιοῦν πληρέστερα τὴ φυσικὴ περιέργεια ποὺ μὲ τὸν καιρὸ θὰ γίνῃ περιέργεια ἠθικὴ καὶ στὸ τέλος αἰσθητικὴ ἀπόλαυση καί, ἂν θέλετε νὰ δεχτοῦμε τὴν ὀφελιμιστικὴ ἀποψη τοῦ Ἀριστοτέλη, πὼς διευκολύνουν ἀποτελεσματικότερα «τὴν μάθησιν διὰ τῆς μίμησης», πράγμα ποὺ θὰ πιστοποιηθεῖ στὰ ἐπόμενα διὰ τὴν ἰδίαν αἰτίαν πὼς σὲ μιὰν ὀρισμένη περίοδο τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου τὸ παιχνίδι στάθηκε ἕνα εἶδος προάσκηση γιὰ τὴ ζωὴ του.

Ὅσο γιὰ τὸ παιδί τῶν πολιτισμένων λαῶν εἶναι γνωστὸ πὼς ἀπανάεχναν ἔδινε μὲ τὸ παιχνίδι μιὰ φυσικὴ καὶ ἀβλαβὴ διέξοδο στὴν πλήθουσα ζωτικότητά του. Στὸ ἔργο του «Τὰ παιχνίδια τῶν ἀνθρώπων» ὁ Γκρόος μιλάει διεξοδικὰ πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα ποὺ ἡ μελέτη του θ' ἀποδείξει ἀναντίρρητα πὼς τὸ παιχνίδι δὲν εἶναι μονάχα τῶν παιδιῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν μεγάλων μιὰ δρμέμφυτη κλίση. Ὁ Ἰούλιος Καίσαρας καὶ ὁ Ὀκτάβιος κάνανε σφαίριση studiosissime. Ὁ Κάτωνας μάλιστα εἰτανε ἀπασχολημένος μ' αὐτὸ τὸ παιχνίδι ἀκόμα καὶ τὴ μέρα τῆς ἐκλογῆς του γιὰ τὸ ὑπατικὸ ἀξίωμα. Προτιμᾶμε ὥστόσο νὰ περιοριστοῦμε στὸ παιδί, ἐπειδὴ τὸ παιχνίδι του διατηρεῖ ἀνέπαφο τὸν ψυχολογικὸ πυρῆνα του καὶ τὸν αὐτοδραστηριότητά του. Καὶ μάλιστα στὸ σημερινὸ παιδί.

Ἀληθινά, στὸ παιχνίδι τοῦ σημερινοῦ παιδιοῦ ποὺ ἡ ἐξέλιξη καὶ ἡ πνευματικὴ καλλιέργεια τῶσαν αἰῶνων ποὺ περῶσανε τὸ φέρνουνε στὸν κόσμον μ' ἕνα πλουσιό-

τερο κληρονομικὸ ἀπόθεμα διαίσθησης καὶ ἔμφυτης γνώσης καὶ τὸ τοποθετοῦν εὐθὺς ἀμέσως μπροστὰ σ' ἕνα πλουσιότερο καὶ πρὸς πολὺμορφον φυσικὸ καὶ κοινωνικὸ περιγύρον, σ' ἕνα πολὺ εὐρύτερον πεδίον ἐμπειρικῆς παρατήρησης, σὲ τρόπο ποὺ νὰ σχηματίζει εὐκολότερα παραστάσεις καὶ εἰκόνες καὶ νὰ συλλαμβάνει ἔννοιες, μπορεῖ πράγματι νὰ βρεῖ κανεὶς πρὸς ἀσφάλεια τὶς ψυχολογικὲς πηγὲς ποὺ ἐξηγοῦν τὴν καταγωγὴ τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸ παιχνίδι.

Τὸ παιδί ποὺ παίζει σήμερα, μολονότι ἱκανοποιεῖ μὲ τὸ παιχνίδι του τὴ φυσικὴ ἀνάγκη νὰ ἐξοδέψῃ τὶς παραπανήσιες ἐνεργητικὲς δυνάμεις του, ἀκριβῶς καθὼς τὸ ζῶν καὶ ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος, δίνει ὥστόσο στὸ παιχνίδι του ἕνα νόημα πρὸς ἀνθρώπινο, πρὸς γνώριμον καὶ πρὸς κοινωνικόν, κάτι ποὺ ἔκανε καθὼς θὰ δοῦμε καὶ ὁ ὥριμος ἄνθρωπος μόλις ἔπαυε νᾶναι πρωτόγονος. Τὸ παιδί δὲ μιμεῖται σὰν τὸν πρωτόγονον ἄνθρωπον οὔτε ἄγρια ζῶντα, οὔτε ἀπίθανες θεότητες, οὔτε σκηνὲς ἀπὸ ἕνα βίον κυριαρχούμενον ἀπὸ τέρατα καὶ μαγικὰς δυνάμεις. Στὴν πρώτη περίοδον τῆς παιδικότητός του μιμεῖται, βέβαια, καὶ αὐτὸ τὸ σκυλὶ καὶ τὴ γάτα, τὶς πρώτες γνωριμίες του, μὰ ὅσο μεγαλώνει, ὅσο ἀποχτὰ συνείδηση καὶ μπαίνει σιγὰ σιγὰ στὸ νόημα τῆς ζωῆς, ἀρχίζει νὰ μιμεῖται ἀνθρώπους, προπάντων τοὺς πρὸς μεγάλους του, καὶ πράξεις ἀνθρώπων, μὲ ἄλλα λόγια ἀρχίζει νὰ κάνει θέατρο.

Στὸ παιχνίδι λοιπὸν τοῦ σημερινοῦ παιδιοῦ ποὺ παίρνει τὸ ρόλον τοῦ στρατηγοῦ καὶ ὁδηγεῖ στὴ μάχην ἕνα πλήθος ξύλινων ἢ μολυβένιων στρατιωτῶν ἢ πού, ὅταν εἶναι κορίτσι, δημιουργεῖ μὲ τὶς κοῦκλες του ἕνα σωρὸ συμπαιχνίτικων συναναστροφῶν ἀπὸ ὑποθετικὰς φιλενάδες καὶ κουμπάρους, ἔχρωρίζει ἕνα ἰδιαίτερον ψυχολογικὸ κίνητρο ποὺ ἡ ἐξέλιξη καὶ τ' ὄριάσματά του, ἡ αἰσθητικοποίησή του ἂν προτιμᾶτε, θὰ διαφωτίσει ἀργότερα ἀποφασιστικὰ τὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ πρὸς εἰδικὰ τῆς θεατρικῆς δημιουργίας. Τὸ παιχνίδι δὲν ἐμφανίζεται πρὸς ὅσον ἀπλὴ μονάχα ἐκδήλωση φυσικῆς ζωικῆς περιέργειας, μὰ πρὸς εἰδικὰ σὰν ἐκδήλωση πόθου ζωῆς.

Ὅ,τι εἶναι δύσκολον νὰ διακρίνῃ κανεὶς στὸ παιχνίδι τοῦ πρωτόγονου ἀνθρώπου ποὺ συνέχεται ἀκόμα ἀπὸ τὸ φόβον τοῦ θανάτου ἐπειδὴ ἡ ζωὴ του δὲν ἔχει ἀκόμα καμὴν ἀσφάλειαν καὶ πολὺ πρὸς δύσκολον στὸ παιχνίδι τοῦ ζῶντος, τὸ βλέπουμε εὐκολότερον στὸ παιχνίδι τοῦ σημερινοῦ παιδιοῦ. Σ' αὐτὸ τὸ παιχνίδι ἡ ἰδιοποίησις ὑποθετικῶν ρόλων δὲν εἶναι ἕνα ἀπλὸ κέφι μίμησης. Πολὺ περισσότερο εἶναι ἕνα μέσον φυγῆς. Τὸ παιδί παίζοντας ἐπιχειρεῖ «νὰ βγεῖ ἀπ' τὸ περὶ» του. Προσπαθεῖ νὰ φύγῃ ἀπὸ κείνον ποὺ εἶναι ἢ ποὺ δὲν μπορεῖ νᾶναι γιὰ νὰ καμωθεῖ κείνον ποὺ λαχταρᾷ νὰ εἶναι ἢ νὰ γίνῃ.

Ἡ διαπίστωση τούτη εἶναι σημαντικὴ. Μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε πὼς ἡ ἀριστοτελικὴ μίμησις, τὸ μιμητικὸ ἐνστικτον καθὼς τὸ ἀποκαλοῦμε συμβατικὰ, παίρνει ἀκόμα καὶ στὸ παιχνίδι τοῦ παιδιοῦ ἕνα ψυχολογικὸ περιεχόμενο ἀνυπολόγιστον βαθὺ καὶ μεγάλο. Μᾶς ἐπιτρέπει ἡ καλλιτεχνία μᾶς ὑποχρεώνει νὰ δοῦμε πὼς τὸ παιχνίδι ἐκκινεῖται ἀπὸ παρορμητικὰς πηγὰς τέτιες ποὺ νὰ δικαιολογοῦν ἐστὶν πνευματικὴ του μετὰστασις τὸ ἀληθινὰ ἀπύσπεστο κατ'ὀρθονμά του: παύοντος δηλαδὴ μορφῆς τέχνης, ὅχι μονάχα ν' ἀνασυνθέτῃ τὴ ζωὴ καὶ νὰ ἀποκληρώνῃ τὸ νόημά της, μὰ νὰ ἐκφράζῃ συνάμα τοὺς πόθους καὶ τὶς ἐλπίδες μας.

* Συνέχεια ἀπ' τὸ προηγούμενον.

(*) Ἡ μάσκα, τὸ προσωπεῖον ποὺ ἀποτελοῦσε τόσο στὸ ἀρχαῖον ἑλληνικὸν καὶ ρωμαϊκόν, ὅσο καὶ στὸ παλιν ἰνδικόν καὶ γιαπωνέζικον θέατρο, τὸ κυριότερον ἐξάρτημα τῆς σκευῆς τοῦ ἠθοποιοῦ, πρὶν ἀπὸ τὸ θέατρο ἐξυπηρέτησε τὶς ἀρχαῖες λειτουργίας τῶν νεκρῶν ἐν τῇ Αἴγυπτον, ἐν τῇ Τυρρηνίᾳ, ἐν τῇ Ἰαπωνίᾳ καὶ ἄλλοις καὶ χρησιμοποιήθηκε σὲ ἀνάλογον χορομυμικὰς θεησκευτικὰς ἐκδηλώσεις. Ἀκόμα καὶ σήμερον ἡ μάσκα χρησιμοποιεῖται γιὰ τοὺς ἰδίους ἢ παραπλήσιους λόγους (τοτεμισμός, μαγεία) ἀπὸ ὅλους σχεδὸν τοὺς πρωτόγονους λαούς. Συστηματικὰ μονάχα τὸ λαϊκὸν ἰταλικὸν θέατρον χρησιμοποιεῖ ἀκόμα τὴ μάσκα σὰν ἐξάρτημα τῆς σκηνακῆς σκευῆς. Μὲ τὸν καιρὸν καὶ μὲ τὴν πρόοδον τῆς θεατρικῆς τεχνικῆς (φωτισμός, μακιγιάζ κ.ά.), ἡ μάσκα χάνοντας τὴ θεησκευτικὴν, τὴν αἰσθητικὴν καὶ τὴν πρακτικὴν σημασίαν ποὺ εἶχε ἄλλοτε γιὰ τὴ σκηνακὴν καὶ τὴν ὑποκριτικὴν τέχνην, κατάντησε μέσον ἀποκρημάτικης διασκεδάσεως (καρναβάλια) ἢ κοινωνικῆς ἀπόδρασης (χοροὶ μεταμφιεσμένων κ.ά.) λέγ. γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ τὴν ἐτυμολογικὴν τῆς προέλευσιν ἀπὸ τὸ ἀραβικὸν mascharah ποὺ σημαίνει κοροϊδία ἢ μασκάρεμα.

Ο ΑΙΩΝΑΣ μας 43

Από τη στιγμή όμως που με τη βοήθεια της δημιουργικής φαντασίας και της τεχνικής ικανότητας αρχίσανε να εκφράζουμε μια προσωπική αίσθηση κι αντίληψη και να προκαλούν αισιολογικές κρίσεις αναφορικά με την ποιότητά τους, οι χοροί αυτοί πάψανε νάναι αποκλειστικά θρησκευτική τελετή. Γίνανε μια καλλιτεχνική λειτουργία που απευθυνότανε λιγότερο στο θρησκευτικό συναίσθημα των Γραπώντων και περισσότερο στην αισθητική κρίση τους.

Καθώς είπαμε παραπάνω, η εξέλιξη του παιχνιδιού σε μορφή τέχνης δεν πραγματοποιήθηκε τόσο γρήγορα όσο το φαντάζεται ίσως κανείς. Δεν πραγματοποιήθηκε τόσο γρήγορα ούτε στην Ελλάδα που παρά την προτεραιότητα των θρησκευτικών μυστηρίων του Όσιου στην Αίγυπτο, πρέπει να θεωρείται η πατρίδα του θεάτρου. Το παιχνίδι εξελίχθηκε πρώτα σε χορό και σε πανηγύρι κι αργότερα άρχισε να παίρνει δραματική μορφή. Έξάλου ο άνθρωπος άρχισε πολύ να λυγρωθεί από τις προκαταλήψεις κι από τους φόβους του και η θρησκεία στάθηκε για καιρό ο μοναδικός ρυθμιστής της ζωής των αρχαίων λαών, ακόμα και στην Ελλάδα που πρώτη χειραφέτησε τη φιλοσοφία από τη θρησκεία και πρώτη καθιέρωσε την έννοια της ατομικής ελευθερίας.

Η θρησκεία και η προγονολατρεία, ο κοσμογονικός κι ο ήρωικός μύθος είναι λοιπόν φυσικά να επηρεάζουν επί πολλούς αιώνες όλες τις ανθρώπινες εκδηλώσεις και να καθοδηγούν το μιμητικό ένστιχτο. Κι από την άποψη αυτή δεν πρέπει να ξεχνάμε κανέναν, ούτε να ερμηνεύεται ο θρησκοληψία, τόσο άτακταστη άλλωστε με το αντικειμενικό πνεύμα της αισθητικής έρευνας, ο Ισχυρισμός πως οδυσιαστικά του θεάτρου ή καταγωγή είναι θρησκευτική και ήρωική, ακριβώς καθώς ο Μύθος που τροφοδότησε τη δημιουργική φαντασία και το μιμητικό ένστιχτο του ανθρώπου, μόλις η εκδήλωση αυτού του ένστιχτου του από απλό παιχνίδι άρχισε να παίρνει δραματική ύψη και διάθρωση.

Όταν έπαψε να προσκείται με το παιχνίδι του για τη ζωή του, όταν έπαψε να περιγράφει κείνο που έβλεπε, ο άνθρωπος άρχισε να εκφράζει με το παιχνίδι του κείνο που άκουγε, κείνο που πίστευε και κείνο που μάντευε. Στο τέλος μάλιστα άρχισε να εκφράζει και κείνο που απλώς επιθυμούσε. Ο θρησκευτικός κι ο ήρωικός μύθος ήρθε ώρα από αντικείμενο και σκοπός να γίνει μέσο για την εκδήλωση του ελεύθερου παιχνιδιού της φαντασίας του, μέσο για να εκφράσει την υποκειμενική ευαισθησία του και να ικανοποιήσει ταυτόχρονα τις πνευματικές απαιτήσεις κι ανάγκες των τριγυρινών του.

Σ' αυτό το σημείο το «πρωτογενές» θέατρο γνωρίζει μιαν αποδοτική κάμψη. Περαίν μια περίοδο κρίσης που επιβραδύνει την ανάπτυξη και την οριστική επιβολή του. Όσο πλαταίνει ο ορίζοντας της περιοχής όπου ο άνθρωπος θέλει να κινήσει τη φαντασία, τη μνήμη και τον πόθο του, τόσο ο λόγος ο μέσο έκφρασης εκτοπίζεται από το προσκήνιο το δραματικό στοιχείο του θεάτρου, αν όχι κι αυτό το θέατρο ο μέσο πλαστικής ολοκλήρωσης της ποιητικής σύλληψης. Η μιμητική αδυνατεί να εκφράσει όσα εκφράζει ο λόγος, παραστάσεις, ιδέες κι αφηρημένες έννοιες. Ο χώρος αδυνατεί να περιλάβει όσα ο ανέκτατος χρόνος στην αδιάκοπη ροικότητα του. Είναι η εποχή των ραψωδών και των σκάλδων, της μάθησης και του καταποτισμού. Είναι η εποχή της διδακτικής ποίησης και της επικής άκμης.

Η επικράτηση αυτή του έπους καθυστέρησε καθώς είναι φυσικό την εξέλιξη του θεάτρου. Την καθυστέρησε μά δεν τη σταμάτησε ολόκληρα. Η επική ποίηση με το

να εκφράζεται μονάχα εν χρόνω, δεν μπόρεσε να κυριαρχήσει ίσαμε το τέλος. Το θέαμα είναι παλιά συνήθεια κι ανάγκη στον άνθρωπο. Ήδη μιλήσαμε στην αρχή για τη φυσική περιέργεια που προκαλεί στον άνθρωπο η εκδήλωση του μιμητικού ένστιχτου και το θέαμα γενικά. Καθώς στα πανηγύρια, στους χορούς και στις θρησκευτικές τελετές του, ο άνθρωπος δέ θαρρήσει να ποζητήσει και στην ποίησή του την εν χώρο εκφρασή της. Άλλωστε η πρόοδος της τεχνικής και των εκφραστικών μέσων του πολλαπλασίασε με τον καιρό τις δυνατότητές του σ' αυτόν τον τομέα.

Έτσι ο θρησκευτικός κι ο ήρωικός μύθος, για να γίνει ζωηρότερα αντιληπτός, έπρεπε να υποστεί μια μετάσταση από την επική αφάριση στο σκηνικό ρεαλισμό. Ό,τι άκουγότανε, για να σκληρώσει πιο γαρή την καρδιά και το νου του ανθρώπου, έπρεπε να γίνει προστιτό στην αίσθηση της δράσης. Ο άνθρωπος καταλαβαίνει πιο εύκολα κείνο που βλέπει από κείνο που ακούει. «Όσο βέβαια είναι, λέει ο Σίλλερ, πως η ζωντανή αναπαράσταση επιδρά βαθύτερα από το νεκρό κείμενο και την ψυχρή αφήγηση, άλλο τόσο είναι βέβαιο πως το θέατρο επιδρά βαθύτερα και διαρκέστερα από την ήθικη και τους νόμους». Οι θρησκευτικές τελετές, ο τραγικός χορός κι ο διθύραμβος, οι λαϊκές γιορτές κι οι ατελλάνες, ακόμα και η προβολή των σκιών που συναντούμε στις αρχές του ινδικού θεάτρου ο συμπλήρωση της επικής αφήγησης και σαν πλαστική ολοκλήρωση του απλού ποιητικού λόγου, αποτελούν τις αδιάφευστες αποδείξεις αυτής της αλήθειας, ότι ο άνθρωπος δηλαδή και για να κατανοήσει το μίμημα και για να συνειδητοποιήσει την αισθητική χαρά του στηρίζεται περισσότερο στην δράση παρά στην ακοή του.

Η προσφυγή στο θέαμα και στην υλική σχηματοποίηση της ιδέας που από υπολογισμό και γνώση την επιδιώσανε οι μάγοι και οι πρώτοι ιερείς κι οργανωτές των θρησκευτικών παιχνιδιών και παραστάσεων, εδραίωσε φυσικά τη θεατρική παράδοση. Όστόσο δε θα δημιουργούσε ποτέ την ψυχολογική ανάγκη που τη διατήρησε σ' όλες τις εποχές (μυστήρια, λειτουργίες, θριάμβοι, Fastnachtsspiele, καρναβάλια) και τη διατηρεί πάντα ζωντανή, αν δεν είχε θετικό αντίκρουσμα στην ίδια την ανθρώπινη φύση.

Ανακεφαλαιώνοντας τα όσα μνημονέψαμε μπορούμε λοιπόν να πούμε πως το θέατρο το καθιέρωσανε ψυχολογικά, ιστορικά και κοινωνικά οι παρακάτω τρεις θεμελιακοί παράγοντες: α) Το μιμητικό ένστιχτο, η έμφυτη τάση του ανθρώπου να παίζει μιμούμενος και ιδιοποιούμενος αλλότριους ρόλους. β) Η επίσης έμφυτη τάση του ανθρώπου στην αυτοτιμωρία που τροφοδότησε σχεδόν αποκλειστικά σ' εποχές βαθύτατα θρησκευτικές το μιμητικό του ένστιχτο. γ) Η φυσική και ήθικη στην αρχή κι αργότερα η καθαρά αισθητική περιέργεια που προκαλούνε στον άνθρωπο τα μιμήματα των άλλων και που συμβατικά επίσης την αποκαλέσαμε θεατρικό ένστιχτο ή όρμημένο.

Κι όσο για το πρώτο, το μιμητικό ένστιχτο, μιλήσαμε αρκετά στα προηγούμενα σε συνδυασμό με το παιχνίδι και θα ξαναμιλήσουμε παρακάτω κάνοντας ιδιαίτερο λόγο για τη λεγόμενη «διονυσιακή θρησκεία» και το «μίμο». Απομένει τώρα να διατυπώσουμε σ' αυτό το κεφάλαιο μερικές περιληπτικές γενικότητες αναφορικά με τους δυο άλλους ψυχολογικούς παράγοντες που σημειώσαμε.

(Συνέχεια στο επόμενο)

ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ

Ο Έμπρεσιονισμός στη ζωγραφική^(*)

Β' Σύνθεση⁽¹⁾

Σύνθεση είναι η διάταξη και υπόταξη των ζωγραφικών στοιχείων⁽²⁾ στο σύνολο, με σκοπό ν' αποτελέσει το σύνολο αυτό μιαν αρμονική ενότητα μέσα στην ποικιλία.

Ο συνδυασμός των χρωμάτων και των τόνων, η εκτίμηση των αξιών, οι αναλογίες, το μέτρο, το σχέδιο και η αρχιτεκτονική του έργου, θα μās δώσουν τη «μορφή».

Ο συνδυασμός της οικοδομητικής ενέργειας του πνεύματος, των αισθήσεων και της ευαισθησίας θα μās δώσουν το «περιεχόμενο».

Η συσχέτιση και σύζευξη των διαφόρων συστατικών στοιχείων της μορφής και του περιεχομένου, η σωστή ισορροπία και υπόταξη των μερών τους μέσα στις ανάγκες του συνόλου θα μās δώσουν την καλή «σύνθεση». Η σύνθεση είναι συνεπώς η αρμονική ισορροπία μορφής και περιεχομένου, η αλληλοσύνδεση των διαφόρων στοιχείων μεταξύ τους, ο αλληλοπροορισμός τους σε σχέση με τα τριγύρω τους.

Έτσι π.χ. στην έναρμόνιση και στο συνδυασμό των χρωμάτων υπάρχει μιαν αλληλοσύνδεση και αλληλουχία. Η τοποθέτηση σε μιαν ορισμένη θέση ενός ορισμένου χρώματος, εξαρτάται από το προηγούμενο και το συνεπόμενο. Το ίδιο μπορούμε να πούμε για τους τόνους, τις αποχρώσεις και τις αξίες. Το σχέδιο δεν παραμένει μόνο του, ανεξάρτητο. Απεναντίας εξαρτάται, επηρεάζεται και επηρεάζει το χρώμα. Η μορφή τέλος θα δώσει ζωή στο περιεχόμενο, όπως και το περιεχόμενο θα δώσει την έννοια του και την ουσία του στη μορφή.

Στη διαρκή αυτή εσωτερική κίνηση, οι αντιθέσεις γεννούν μέσα από τη σύγκρουσή τους τις αρμονικές πηγές της αισθητικής απόλαυσης. (Νόμος των αντιθέτων στα χρώματα, αρχή της ανομοιότητας στο σχέδιο, κάθετος και παράλληλος γραμμή, αντίθεση καμπύλης και γωνίας).

Όπως και στη φύση έτσι και στην τέχνη τα πάντα είναι αντίθετα μέσα στον κύκλο τους (αντιθέσεις χρωμάτων, γωνία-καμπύλη κλπ), συμφωνούν όμως στο σύνολο, γιατί «...κάθε στοιχείο για να συμφωνήσει, προκειμένου να κυριαρχήσει στον κύκλο του, δεν πρέπει να διαφορήσει προς το έλλο»⁽³⁾.

α) Σχέδιο: Ένα σχέδιο είναι μικρές γραμμές πάνω σε μονόχρωμη συνήθως επιφάνεια, που καθορίζουν ορισμένα σχήματα. Το σχέδιο αποχτά αξία μονάχα από τη γραμμή. Η κατεύθυνση, το πάχος, η σταθερότητα της γραμμής είναι τα μοναδικά στοιχεία που μπορούν να κατατάξουν ποιοτικά ένα σχέδιο.

Η γραμμή είναι διανοητικό στοιχείο, «είναι έφευρεση του νου» (Ντέ Λαπαράν). Όταν κυττάμε ένα τοπίο στη φύση δε διακρίνουμε ποτέ τις γραμμές να ξεχωρίζουν καθαρά τα διάφορα επίπεδα. Η διαφορά των

(*) Συνέχεια από το προηγούμενο και τέλος.

(1) Ο Α. Λότ δίνει τον ακόλουθο ορισμό για τη σύνθεση: «Σύνθεση είναι η σύνθεση σ' ένα συντετό σύνολο των αντίθετων στοιχείων που στη φύση τείνουν να χωριστούν ή να διασπαστούν κάτω από την επίδραση του φωτός και της κίνησης. Είναι η ισορροπία, για ένα σύντομο χρονικό διάστημα της κίνησης της εξωτερικής ζωής που αναγεννιέται διαρκώς, είναι μιαν θαυματουργή ανάπαυλα». Classicisme de Seurat. Περιόδικο Arts 18.6.48.

(2) Ζωγραφικά στοιχεία ονομάζουμε το σχέδιο και το χρώμα.

(3) Παπαγ. Μιχαήλ: «Η αρχιτεκτονική ως Τέχνη». Έκδ. Τ. Ε. Ε. Αθήναι 1940, σελ. 146.

χρωμάτων, των αποχρώσεων ή των τόνων είναι που μās δείχνουν την αλλαγή αυτή ή την ποιότητα της ύλης (χρώμα, πέτρα, ξύλο κλπ.).

Στο σχέδιο βλέπουμε γυμνά τη σκέψη του καλλιτέχνη: ομολογεί την πνευματικότητα του δημιουργού, το πως συνέλαβε τη μορφή και την ερμηνεία που της δίνει. Μας αποκαλύπτει πολλές φορές τις κρυμμένες πτυχές της ανθρώπινης ύποστασης του δημιουργού που πολύ πιο δύσκολα διακρίνουμε ανάμεσα στα απεικονιζόμενα του χρώματος. Είναι κάτι το ρωμαλέο, το άσπρηδο όπως και η σκέψη. Το χρώμα παίζει, είναι μουσικό στοιχείο «μιλάει περισσότερο στις αισθήσεις και λιγότερο στο μυαλό» (Βάν Γκόγκ). Είναι εύκολο να διακρίνουμε κάτω από το επίσημο, κρύο και διανοητικό χρώμα ενός Ένγκε, την υλιστική διάθεση και την ιδιωματική ιδιοσυγκρασία, που μās φανερώνει η γραμμή του σχεδίου του που ο Μπρίελ χαρακτηρίζει «άλαφρο και σοβαρό, εδύγιστο και ξεστό, γυμνό και αποκαλυπτικό σαν τον ήχο της φωνής».

Ο έμπρεσιονισμός ξαναζωντάνεψε τη διαμάχη του σχεδίου από μνήμης ή από τη φύση. Ένώ οι περισσότεροι έμπρεσιονιστές ήταν σταθερά προσηλωμένοι στο μοντέλο, άλλοι μεγάλοι δάσκαλοι (Ντελακουά, Ντωμιέ, Ροντέν κλπ.) σχεδίαζαν από μνήμης⁽¹⁾. Με τον τρόπο αυτό η λειτουργία του πνεύματος παίζει μεγαλύτερο ρόλο. Οι εντυπώσεις που αντανακλά ο εξωτερικός κόσμος πάνω στην ευαισθησία του καλλιτέχνη, συνειδητές στην αρχή, μετουσιώνονται με τη βοήθεια των πνευματικών του λειτουργιών, σε συνειδητές συλλήψεις.

Η υλική πραγμάτωση της σύλληψης γίνεται συνεπώς με τη βοήθεια της μνήμης. Το έργο κερδίζει τότε σ' ελευθερία και σε εσωτερική λογική. Με το δεύτερο τρόπο αντίθετα, η πνευματική λειτουργία παίζει μικρότερο ρόλο. Ο καλλιτέχνης κάνει μιαν υποκειμενική ερμηνεία της φύσης.

Οι πολλές λεπτομέρειες που υπάρχουν στη φύση, συχνά φέρνουν σύγχυση, παρασέρνουν το δημιουργό και τον κάνουν να λησμονά το σύνολο, δίνοντας στο έργο ένα τόνο φιλολογίας και περιττές φλυαρίες, ή φυσική αρμονία αβάνει. Αποφεύγοντας από μνήμης ο καλλιτέχνης μπορεί να παραμελήσει τις βλαβερές λεπτομέρειες και να προσθέσει μονάχα τις απαραίτητες για το πλούτισμα και την αρμονική τάξη του συνόλου. Μια απεριόριστη γνώση της φύσης είναι, όμως, απαραίτητη για το σχέδιο από μνήμης.

Ποίν από τους έμπρεσιονιστές οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι άκούσαν να γράφουν με ακρίβεια και ισορροπία το περίγραμμα του αντικειμένου. Το σχέδιο είναι έπσημο, βαρύ, στατικό.

Ο έμπρεσιονισμός συγκεντρώνει την προσπάθειά του στο να ερμηνεύει την εντύπωση που του προκαλούν τα διάφορα φαινόμενα που μεταβάλλονται, στο ν' αποδώσει τη γοήτση σύλληψη των μετασυννομένων καταστάσεων και όχι τη βαθύτερη ψυχική ενέργεια που προκαλούν οι καταστάσεις αυτές στον εσωτερικό του κόσμο.

Ξεκινώντας από τη θέση αυτή, η νατουραλιστική

(1) Ο Ντελακουά γράφει: «Το ζωντανό μοντέλο δεν ανταποκρίνεται ποτέ στην εντύπωση που του προκαλούν τα διάφορα φαινόμενα που μεταβάλλονται, στο ν' αποδώσει να το αποφεύγει. Γι' αυτό χρειάζεται ν' αποκτήσει μεγάλη ευχέρεια, να πλουτίσει τη μνήμη του και ν' αντιγράφει τους μεγάλους δασκάλους» (έννοει το πως δουλεύουν οι μεγάλοι δάσκαλοι).

απόδοση του αντικειμένου δεν παίζει παρά δευτερεύοντα ρόλο, οι λεπτομέρειες εξαφανίζονται, μονάχα ό,τι συντελεί στη δυναμική απόδοση της εντύπωσης τόν απα-σχολεῖ. Γι' αυτό και τὸ φῶς, ἡ κίνηση, ἡ φευγαλέα εκ-φραση, ὁ χαρακτήρας εἶναι τὰ κύρια σημεῖα τοῦ προ-σέχει. Ἡ γραμμὴ του θὰ συλλάβει τὸ σύνολο, τὴ γενικὴ ἐντύπωση, τὸ φευγαλέο ἀστάθμητο στοιχείο τῆς στιγμῆς. Τὸ σχέδιο μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ χάνει βέβαια τὴν ὑπό-στασὶν του. Ἐξολοθρεύει ἢ μειώνει τὸ σχῆμα καὶ τὸν ὄγκο. Ὁ μεγάλος Σεζάν ὅμως ποὺ δ' ἀκολουθῆσει, φέρνει ξανά στὴν τέχνη, μαζί μὲ τὸ φῶς, καὶ τὰ βασικά αὐτὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι τόσο ἀπαραίτητα γιὰ τὸ γερὸ χτίσιμο τοῦ ἔργου.

β) Τὸ χρῶμα. Τὸ χρῶμα εἶναι τὸ ὕλικο ποὺ δίνει μορφή καὶ ζωὴ στὸν πίνακα. Θεωρήθηκε γιὰ πολὺν καιρὸ ὡς συμπλήρωμα τοῦ σχεδίου.

Στὴν Ἀναγέννηση οἱ ζωγράφοι σχεδίαζαν πρῶτα τὸ ἔργο καὶ τὸ συμπλήρωναν προσθέτοντας τὸ τοπικὸ χρῶμα. Οἱ Ἰταλοὶ πομπιστὲς καθὼς καὶ οἱ ἀνατολικοὶ λαοί, τοῦναντίον, θεωροῦσαν τὸ χρῶμα στοιχείο αὐτοῦ-σιν, μὲ δική του ὑπόσταση καὶ ὁμορφιὰ καὶ δικὰ του ἐκφραστικὰ μέσα.

Ὁ δρόμος ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὸ Ντελακρουὰ περνόν-τας ἀπὸ τοὺς ἑμπρεσιονιστὲς, τὸ Βὰν Γκόγκ καὶ τὸ Γκογκέν, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ Σεζάν, ξαναδίνει στὸ χρῶμα τὸν πραγματικὸ του ρόλο.

Τὸ χρῶμα ἐκφράζει κυρίως τὴν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ καλλιτέχνη, μιλάει στὶς αἰσθήσεις (1), ἐκφράζει τὸ βαθμὸ

(1) «Παράλληλοι εἶναι οἱ δρόμοι ποὺ ἀκολουθοῦν τὸ χρῶμα καὶ ἡ μουσικὴ καὶ παραπλήσια τὰ μέσα ποὺ διαθέτουν γιὰ νὰ ἐκφραστούν (Bl. E. Souriau: La correspondance des Arts. Κεφ. XXXIII. Quelques mots sur la musique des couleurs σελ. 216-234. Ἐκδ. Flammarion. Παρίσι 1947): ἀρμονία στὸς συνδυασμοὺς καὶ στὶς συσχετίσεις, τοπικὲς ἀντιθέσεις



PISSARRO

ΧΩΡΙΚΗ ΤΗΣ ΑΣΙΖΗΣ

τῆς συγκίνησης τοῦ δημιουργοῦ ὅταν ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὸ θέαμα τῆς φύσης. Γι' αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ θεω-ρεῖται καὶ ὡς ἀντικειμενικὸς σκοπός. Ἐκφραστικὸ μέσο τῆς σύλληψης ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὴ φύση, πρέπει νὰ δίνει καὶ τὴν οὐσίαν της.

Τὸ χρῶμα στάθηκε ἡ βασικώτερη μεταβολὴ ποὺ ἔφερε ὁ ἑμπρεσιονισμὸς στὴ ζωγραφικὴ. Ἡ ἐναντάστα-ση αὐτὴ ὅμως δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἐξακολούθηση, σὲ νέα μορφή, τῆς μακρινῆς κληρονομιάς τῶν μικρογράφων τοῦ μεσαίωνα ποὺ μεταχειρίζονται ἤδη τὴν παράθεση τῶν χρωμάτων στὴν ὑαλογραφία καὶ στὴ διακόσμηση τῶν χειρογράφων. Οἱ ἑμπρεσιονιστὲς ζωγραφίζοντας στὸ ὑπαίθριο παρατηροῦν τὴ μεγάλη ἐπίδραση ποὺ ἔχει τὸ φῶς ἐπάνω στ' ἀντικείμενα. Τὸ φῶς παραλλάζει τὴ μορφή, τὴ μεταβάλλει μέσα ἀπὸ τὸ παγνίδισμα τῆς κι-νουμένης ὑφῆς του. Δημιουργεῖ ἔτσι ἕνα καινούριο κό-σμο, ὑποκειμενικὸ ποὺ μιλάει στὴν ὄραση καὶ στὶς αἰσθή-σεις καὶ ποὺ βρίσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς Ἀναγέννησης (1).

Τὸ βασικὸ ἀξίωμα ποὺ ὑποστηρίζουν οἱ ἑμπρεσιονι-στὲς (2) εἶναι πῶς «στὴ φύση κανένα χρῶμα δὲν ὑπάρχει ἀπὸ μόνο του. Ὁ χρωματισμὸς στὰ ἀντικείμενα εἶναι μιὰ καθαρὰ ὁπτική ἀπάτη». Τὸ ἥλιακὸ φῶς δημιουργεῖ τὸ χρῶμα (3) καὶ ἐπειδὴ τὸ φῶς ἀλλάζει ἀνάλογα μὲ τὴν ὥρα τῆς ἡμέρας, ἡ μορφή τῶν ἀντικειμένων παίρνει ἀπει-ρες διακυμάνσεις. Τὸ σχῆμα συνεπῶς ἐξαορτάται ἀπὸ τὸ χρῶμα. Τὸ χρῶμα ἐπίσης καθορίζει τὴ θέση τῶν ἀντι-κειμένων στὸ χῶρο. Δίχως φῶς δὲν ὑπάρχουν συνεπῶς οὔτε χρώματα οὔτε σχήματα. Ἡ λεπτὴ διαφάνεια τῆς σύστασής του βγάζει τὰ ἀντικείμενα ἀπὸ τὸ χάος γιὰ νὰ τοὺς δώσει ὄντοτητα, τὰ μεταμορφώνει καὶ μᾶς κάνει νὰ νιώθουμε «τὸ ἀόρατο ποιητικὸ μυστήριό ποὺ κρύβουν καὶ τὰ πρὸς συνηθισμένα πράγματα». (Μαργαρίνη Ρουσό).

Ἀφοῦ τὸ χρῶμα εἶναι ἡ ἀχτινοβολία τοῦ φωτὸς πρέ-πει ν' ἀκολουθήσουμε τὴ φασματικὴ σύνθεση τοῦ φωτὸς πρέ-τελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ χρώματα: Βιολε, ἐντιγκό, μπλέ, πρά-σινο, κόκκινο, κίτρινο, πορτοκαλί (4). Τὸ ἀντικείμενο ἀποκτὰ πραγματικότητα μονάχα σὲ σχέση μὲ τὸ χρῶμα.

ποὺ ὑποτάσσονται ὅμως στὴν ἀρμονία τοῦ συνόλου μὲ μιὰ το-νική ἐνότητα». Ὁ Klingsor δίνει τὸν ἀκόλουθο ὁρισμὸ τῆς τονικῆς ἐνότητας: «... ἐκλογὴ τῆς τονικότητας ποὺ κυριαρχεῖ καὶ ποὺ ἐπαυλύνεται στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου. Ἡ ποι-ητικὴ ἐξασφαλίζεται μὲ τὶς μετατονίσεις (modulations) στὶς Problems de la peinture σελ. 260, Ἐκδ. Confluences Παρίσι 1945).

(1) Στὴν Ἀναγέννηση οἱ ζωγράφοι προσπάθησαν νὰ κα-θορίσουν τὰ ἀντικείμενα μέσα στὸ χῶρο τῶν τριῶν διαστά-σεων μὲ τὴν προοπτικὴ —στοιχείο συμβατικὸ— καὶ τὴ δια-βάθμιση τῶν χρωμάτων ποὺ δίνει τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ σκιά καὶ τὸ φῶς.

(2) Οἱ Φλαμανδοὶ καὶ ὁ Ντελακρουὰ τὸ εἶχαν καὶ αὐτοὶ προσέξει.

(3) Πολλοὶ σύγχρονοι ζωγράφοι ἔχουν ἀσχοληθεῖ ἐντατικά μὲ τὴ μελέτῃ τοῦ φωτὸς. Εἰδικότερα ὁ Λαπίκ σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἔργα του («Τὸ ἄλογο στὸ λευκάδι», «Τὸ ἄλογο δεμένο στὸ δέντρο», «Τὸ ἄλογο στὴ μάχη») μπόρεσε ν' ἀποδώσει μὲ δια-φορετικὲς διαβαθμίσεις, κάθε φορὰ ἀνάλογες μὲ τὸν εἰδικὸ περιγυρὸ τοῦ θέματος, τὴ διαφορετικὴ ποιότητα τοῦ φωτὸς. Ὁ Μπαζέν, ἀπὸ τὸ 1938, ἄρχισε μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἀπὸ μελέτες γύρω ἀπὸ τὴ διαφορὰ στὴν ποιότητα τοῦ φωτὸς ὅταν πέφτει ἐπάνω στὸ γυαλί ἢ περνᾷ μέσα ἀπὸ ἕνα γυάλινο δο-χεῖο μὲ νερό.

Ὁ δικός μας Γουναρόπουλος ἔχει ἐπίσης εἰδικὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὴ μελέτῃ τοῦ φωτὸς ποὺ δίνει τόση μουσικότητα στὸ ἔργο του.

(4) Οἱ ἑμπρεσιονιστὲς γιὰ ν' ἀντικαταστήσουν τὰ χρώματα τοῦ φάσματος μεταχειρίζονται τὰ παρακάτω βιομηχανικὰ προϊόντα.

Γιὰ τὰ πρωταρχικά: Μπλέ = Μπλε κοβαλτίου. Κόκκινο = Βερμιλόν de Chine. Κίτρινο = κίτρινο καδμίου ἀνοιχτό.

Γιὰ τὰ σύνθετα: Βιολε = Βιολε κοβαλτίου. Πράσινο = Πράσινο σμαραγδί. Πορτοκαλί = Κίτρινο καδμίου σκοῦρο.

Ἡ δόνηση τοῦ φωτὸς μὲ περισσότερο ἢ λιγώτερο γοργό-ρυθμὸ τὸ φωτίζει καὶ τὸ χρωματίζει διαφορετικά. «Κα-θόλου χρῶμα δίχως σῆμα, καθόλου σῆμα δίχως χρῶμα». Γίνεται συνεπῶς ἀνασύνθεση τοῦ χρωματισμοῦ τοῦ φάσματος καὶ αὐτὸ ποὺ βλέπουμε εἶναι ἕνα μέρος τοῦ σὲ διαφορετικὸς ὅμως τόνους.

Ξεκινώντας ἀπὸ τὴν προηγούμενη ἀρχὴ οἱ ἑμπρε-σιονιστὲς φτάνουν στὰ παρακάτω συμπεράσματα (5).

α) Τὸ τοπικὸ χρῶμα εἶναι μιὰ πλάνη. Μονάχα δονήσεις, κραδασμοὶ ἢ ἀντανακλάσεις ὑπάρχουν. Γιὰ νὰ θυμίσουν τὸ χρῶμα τοῦ ἀντικειμένου στὸν πίνακα, με-λετοῦν τὴ σύνθεσιν τῆς ἀτμόσφαιρας ποὺ πα-ρφαλλεται ἀνάμεσα στὸ μάτι καὶ στὸ ἀντικείμενο.

Ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι τὸ πραγματικὸ θέμα τοῦ πίνακα καὶ ἐξαορτάται ἀπὸ τὴν ἔντασιν τοῦ ἥλιακοῦ φω-τός. Καὶ ἐπειδὴ τὸ φῶς μεταβάλλεται συνεχῶς, τὸ ἀντι-κειμένο τοῦ ἔργου πρέπει ν' ἀποδοθεῖ μὲ τὴ στιγμιαία ἐντύπωση ποὺ μᾶς προκαλεῖ τὸ θέαμα του (6).

β) Ἡ σκιά διαφέρει ἀπὸ τὴ φωτεινότητα μονάχα στὶς ἀξίες (7). Ἀπλάδι ἡ σκιά εἶναι ἕνα φῶς ἄλλου εἶ-δους καὶ μὴς ἄλλης ἀξίας. Στὴ σκιά κινεῖται μὲ δια-φορετικὴ ταχύτητα οἱ ἀκτίνες τοῦ φάσματος... Ἡ ζω-γράφοι λοιπὸν ἀντὶ ν' ἀποδίδουν τὴ σκιά μὲ ἑτοιμοὺς τόνους βγαλμένους ἀπὸ τὸ κατὰμα καὶ τὸ μαῦρο, πρέ-πει ν' ἀναζητοῦν — καθὼς καὶ στὰ φωτεινὰ μέρη — τὸ παγνίδι τῶν ἀτόμων τοῦ ἥλιακοῦ φωτός (8). Συνέπεια τῆς ἀρχῆς αὐτῆς εἶναι οἱ ἑμπρεσιονιστὲς ν' ἀποδίδουν τὴ σκιά μὲ κρύα χρώματα (σταχτί, μπλε σκοῦρο, μαῦρο κλπ.). Μὲ βάση τὴν ἀρχὴ τῆς διαίρεσης τοῦ φωτὸς, ἀποσυνθέτουν ὅμως τὴ σκιά, ὅπως καὶ τὸ φῶς καὶ τὴν ἀποδίδουν μὲ ἐγκάρσιες γραμμές.

γ) Τὰ συμπληρωματικὰ χρώματα. Εἶδα-με ὅτι ἡ φασματικὴ ἀνάλυση τοῦ ἥλιακοῦ φωτός, μᾶς δίνει τὰ ἐπόμενα χρώματα: βιολε, ἐντιγκό, μπλε, πρά-σινο, κίτρινο, πορτοκαλί, κόκκινο.

(1) Γιὰ πολλὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀκολουθοῦν προστρέ-ξαμε στὴ μελέτῃ τοῦ Roger Briell: La doctrine impression-iste. Περιοδικὸ «Beaux Arts» εἰδικὸ τεῦχος γιὰ τὴν ἐκθεση τοῦ ἑμπρεσιονισμοῦ στὸ Palais des Beaux-Arts τῶν Βρυ-ξελλῶν, Ἰούνιος 1935 σελ. 13.

(2) Χαρακτηριστικὲς γιὰ τὴν ἀναζήτησιν τῆς στιγμιαίας ἐντύπωσης οἱ σειρὲς τῶν ἔργων τοῦ Μονέ μὲ θέμα τοὺς «Κα-θεδρικοὺς Ναοὺς», τὰ «Νούφαρα» κ.ά. ὅπου σημειώνει ἀκόμα καὶ τὴν ὥρα ποὺ ἔχουν ἐκτελεσθεῖ.

(3) Ὁ Μοκλέρ δίνει τὸν ἐπόμενο ὁρισμὸ γιὰ τὴν ἀξία: «Μία ἀξία εἶναι ὁ βαθμὸς τῆς σκοτεινῆς ἢ φωτεινῆς ἔντασης ποὺ ἐπιτρέπει στὸ μάτι νὰ διακρίνει ἂν ἕνα ἀντικείμενο εἶναι μακρὰ ἢ πρὸς κοντὰ ἀπὸ ἕνα ἄλλο... Εἶναι τὸ μόνον μέσο ποὺ ἔχει ἡ ζωγραφικὴ γιὰ ν' ἀποδώσει τὸ βάθος σὲ μιὰ ἴδια ἐπιφάνεια».

(4) Camille Mauclair: Les maitres de l'impression-isme. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸ R. Brielle. Ὁ Ch. Blanc διακρί-νει πέντε κλίμακες τόνων ποὺ δημιουργοῦνται ἐπάνω σ' ἕνα ἀντικείμενο:

α) Τὸν τόνο τοῦ μέρους τοῦ ἀντικειμένου ποὺ εἶναι το-ποθετημένο ἀπ' εὐθείας μέσα στὸ φῶς.

β) Τὸν τόνο ποὺ ἔχει περισσότερο μέσα στὸ φωτισμένο μέρος, δηλαδὴ τὸ φωτεινὸ τόνο (accent lumineux) ἢ τὸ πρὸ λαμπρὸ μέρος μέσα στὸ φῶς.

γ) Τὸν τόνο τοῦ ἡμιφωτός (demi-teinte), δηλαδὴ τοῦ μέρους ποὺ παύει νὰ βρίσκεται μέσα στὸ φῶς, μὰ ποὺ δὲν εἶναι βυθισμένο ὁλόκληρο στὴ σκιά.

δ) Τὸν τόνο τῆς σκιάς.

ε) Τὸν τόνο τῶν ἀντανακλάσεων ποὺ βρίσκεται μέσα στὴ σκιά καὶ μέσα στὸ ἡμίφως.

Οἱ πέντε τόνοι μένουν ἀλληλέγγυοι μεταξὺ τους καὶ πάντα σὲ σχετικὴ συμμετρία.

Γιὰ τὸν τόνο ὁ Ν. Χατζηκυριαζοῦς - Γκίκας λέει: «Τόνος = τὸ σκοῦρο ἢ τὸ ἀνοιχτὸ ἀσχετῶς χρώματος. Σημ.: Ἐννοεῖται ὅτι κάθε χρῶμα εἶναι συγχρόνως καὶ κάποιου τόνου. Ἐπίσης πολλὰ φορὲς λέμε ὅτι ἕνας τόνος (ἕνα ἄσπρο ἢ σταχτί) ἔχει χρῶμα — ἐννοοῦμε ὅτι παίρνει ἀπὸ τὰ διπλὰνὰ του ἢ ἀπὸ τὴν τοποθέτησιν του κάποια ἀπόχρωση.

Τὸ μπλε, τὸ κίτρινο καὶ τὸ κόκκινο λέγονται πρῶ-τογενῆ ἢ ἀπλᾶ, γιατί δὲν μπορούμε νὰ τὰ πετύ-χουμε μὲ τὴν ἀνάμιξη ἄλλων χρωμάτων.

Τὸ πράσινο, τὸ πορτοκαλί, καὶ τὸ βιολε, λέγονται σύνθετα ἢ δευτερεύοντα, γιατί σχηματίζονται μὲ τὴν ἀνάμιξη τῶν πρωταρχικῶν. Ἔτσι θάχουμε τὸ πράσινο (μπλε καὶ κίτρινο), τὸ πορτοκαλί (κόκκινο καὶ κίτρινο) καὶ τὸ βιολε (κόκκινο καὶ μπλε) (1).

Συμπληρωματικὰ ὀνομάζονται ἐκεῖνα ποὺ ἡ ἐνῶσή τους δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ ἄσπρου, δηλαδὴ ἐκεῖνα ποὺ ὠφελοῦνται τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο καὶ ἐπομέ-νως συμπληρώνονται τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο. Π.χ. τὸ Bleu de cobalt εἶναι συμπληρωματικὸ τοῦ Orange Cadmium foncé, τὸ Jaune Cadmium clair τὸ Violet de cobalt, τὸ vermillon de Chine, τοῦ vert émeraude.

Τὰ συμπληρωματικὰ ἔχουν τὶς παρακάτω ιδιότητες:

α) Ἡ παρὰθεση δυὸ συμπληρωματικῶν ἐντείνει τὴν ἀξία καὶ τὴ φωτεινότητα. Ἄν τοποθετήσουμε ἕνα

(1) Οἱ ἑμπρεσιονιστὲς σχηματίζουν συνήθως τὰ σύνθετα μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο:

Πράσινο ἀνοιχτό. Φῶς: Ἄσπρο + ἑλαφρὸ πορτο-καλί + πράσινο σμαραγδί. Ἡμίσκια: Τὰ ἴδια + μπλε. Σκιά: Τὰ ἴδια + ocre jaune et de garance.

Πορτοκαλί. Φῶς: 1) Rouge Vermillon + Cadmium clair, 2) Rouge Vermillon + Jaune de Naples. 3) Ocre jaune + laque de garance + ἄσπρο, 4) Cadmium foncé + ἄσπρο μὲ στρώμα ἀπὸ laque de garance. Ἡμίσκια καὶ σκιά: Σὲ κάθε μείγμα λίγη ἢ πολλὴ sienne naturelle, sienne brûlée, laque, bitume.

Βιολε ἀνοιχτό. Φῶς: Violet de cobalt ἢ de mers + ἄσπρο. Ἡμίσκια: Violet de cobalt ἢ de mers + ἄσπρο + bleu + garance. Σκιά: Violet de cobalt ἢ de mers + bleu + garance + bitume + jaune de Naples.

Βιολε σκοῦρο: Τὰ ἴδια μὲ τὸ βιολε ἀνοιχτό μὲ πρό-σθεση ἢ ἀφαίρεση ἄσπρου.



EDGAR DEGAS

ΤΟ ΑΒΕΝΤΙ



TOULOUSE LAUTREC

ΑΠ' ΤΟ ΜΟΥΣΕΟΝ ΠΟΥΖ

cadmium foncé δίπλα σ' ένα bleu de cobalt, άμέσως τὰ δυὸ χρώματα θὰ λάμπουν ἀλληλοεπηρεάζοντας τὸ ἓνα τᾶλλο καὶ θὰ φανοῦν πὺλ ζωηρά. Ὁ Gauguin μᾶς λέει: «Ένα πράσινο δίπλα σ' ένα κόκκινο δὲ δίνει τὸ κόκκινο-καφέ (rouge-brun) τῶν σύνθετων χρωμάτων, ἀλλὰ δυὸ δονούμενες νότες. Βάλτε δίπλα στὸ κόκκινο ἓνα κίτρινο χρώμου καὶ θάχετε δυὸ νότες πού πλουτίζουν ἢ μὴ τὴν ἄλλη ἀξιάνοντας τὴν ἔνταση τοῦ πρώτου τόνου, τὴν ἔνταση τοῦ πράσινου. Ἄν ἀντικαταστήσετε τὸ κίτρινο μὲ μπλέ, θὰ πετύχετε τρεῖς διαφόρους τόνους πού δονοῦνται ἀπὸ ἀμοιβαία ἀντίθεση».

β) Ἡ ἀνάμιξη δυὸ συμπληρωματικῶν φέρνει ἀντίθετα ἀποτελέσματα. Τὰ δυὸ χρώματα σβύνουν. Ἄν ἀναμίξουμε ἓνα Vermillon de Chine μ' ἓνα vert émeraude σὲ ἴσα μέρη, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι ἓνα λερωμένο σκοῦρο χρώμα δίχως λάμψη.

Ένα χρώμα λοιπὸν ἀναζητᾷ συνεχῶς τὸ συμπληρωματικὸ του.

Μὲ βάση τὶς ἐπιστημονικὲς αὐτὲς ἀρχές, ὁ ἐμπρεσιονισμὸς δημιουργεῖ μὴ διανοητικὴ μέθοδο παρατήρησης τῶν χρωμάτων: παίρνει τὸ χρώμα πού κυριαρχεῖ στὸ ἀντικείμενο, καθορίζει τὸ συμπληρωματικὸ του καὶ βρίσκει ἐπιστημονικὰ τὶς μεταβολές πού σχηματίζονται: ἓνα κόκκινο μεταβάλλεται σὲ κίτρινο δίπλα σ' ἓνα μπλέ. Δηλαδή ἀνάμεσα στὰ δυὸ χρώματα — τὸ κόκκινο καὶ τὸ μπλέ — θὰ δημιουργηθεῖ μὴ ζώνη ἀπὸ ἀντανάκλασεις πού ἀποτελεῖται ἀπὸ τὶς ἐναλλαγές τῶν φωτεινῶν κυμάτων τῶν δυὸ χρωμάτων. Οἱ σύνθετες αὐτὲς ἀντανάκλασεις θ' ἀποτελέσουν τὴν κλίμακα τῶν συμπληρωματικῶν τῶν δυὸ κυρίων χρωμάτων, πού μποροῦν νὰ ἐκτιμηθοῦν μαθηματικὰ μὲ τὴν ὀπτική. Ἔτσι ἓνα ἀντικείμενο φωτίζεται ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος μὲ τὸ πορτοκαλὶ φῶς τῆς μέρας καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲ τὸ μπλέ φῶς ἐνὸς ἐσωτερικοῦ, ἢ διάμεση ζώνη θὰ παρουσιάσει πράσινες ἀντανάκλασεις.

δ) Διαχώριση τῶν χρωμάτων. Τὸ ἀνθρώπινο μάτι ἐνώνει στὸν κρυσταλλοειδῆ φακὸ τὰ διάφορα χρώματα τοῦ κάθε ἀντικειμένου. Πραγματικά, ἂν τοποθετήσουμε ἀνάμεσα στὸ μάτι καὶ στὸ φῶς ἓνα πρίσμα, τὸ πρίσμα θὰ χωρίσει ὅ,τι τὸ μάτι μᾶς ἔχει ἐνώσει καὶ

θὰ φανοῦν τὰ ἑπτὰ χρώματα τοῦ ἡλιακοῦ φάσματος. Ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ αὐτῇ, ὁ ἐμπρεσιονισμὸς καταργεῖ τὶς ἀναμίξεις στὰ χρώματα, πού εἶναι ψεύτικες, γιατί δημιουργοῦν χρωματισμοὺς λερωμένους, πού τοὺς λείπει ἡ λάμψη καὶ ἡ διαφάνεια. Γιὰ νὰ προσπαθήσει ὅμως νὰ πλησιάσει τὴν τελειότητα πού παρατηρεῖ στὴ φύση, ὁ ζωγράφος θὰ μιμηθεῖ τὴ φύση: θὰ ζωγραφίσει μὲ τὰ ἑπτὰ ἀπλά χρώματα, προσθέτοντας ὅμως τὸ ἄσπρο (!). Ἔτσι, παραθέτοντας στὸν πίνακά του διάφορα χρώματα, ὅταν κυττάμε ἀπὸ κάποια ἀπόσταση, ἡ ἀνάμιξη γίνεται μόνη τῆς στὸ μάτι, καὶ ἡ ἰδιαίτερη λάμψη πού ἔχει τὸ κάθε χρώμα παραμένει ἀμετάβλητη.

Εἶναι εὐκολονόητο πόσο σπουδαία εἶναι ἡ ἐπανάσταση πού ἔφερε στὴ ζωγραφικὴ ὁ ἐμπρεσιονισμὸς μὲ τὴ βασικὴ του αὐτὴ ἀρχή. Πραγματικά:

α) Καταργώντας τὶς ἀναμίξεις ἀφήνει στὸ κάθε χρώμα τὴ δύναμη, τὴν ἀνταύγεια καὶ τὴ φρεσκάδα.

β) Ἡ ζωγραφικὴ γίνεται μὴ τέχνη ἀπόλυτη ὀπτική. Ἀπὸ τὴν εὐαισθησία τοῦ ματιοῦ τοῦ ζωγράφου ἐξαρτᾶται νὰ πετύχει τὸ χρώμα πού θὰ δώσει στὸν πίνακα, τὴ μουσικότητά του καὶ τὴν ὁμονία. Τὸ φῶς λοιπὸν γίνεται τὸ κύριο θέμα τοῦ πίνακα καὶ ἐξαφανίζει σχεδόν, τὴ φόρμα καὶ τὸ σχέδιο.

«Μ' αὐτὸν πὸν τρόπο, γράφει ὁ Γκογκέν, τὰ χρώματα, τὸ φῶς καὶ ἡ σκιά μποροῦν νὰ ὀνομαστοῦν ἡ μουσικὴ τοῦ πίνακα».

Κριτικὴ καὶ σχόλια.

Κάθε καινούρια τάση παλεύει γιὰ τὴν ἐπικράτησή της ὅταν ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὶς συνηθισμένες ἀλήθειες. Ὁ ἐμπρεσιονισμὸς πού ἦλθε ὕστερα ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ τοῦ Κουρμπέ, πού τόσες διαμάχες εἶχε ξυπνήσει, δὲ γινόταν νὰ περάσει ἀπαράτητος.

Ἀπάνω-κάτω ὅλη ἡ κριτικὴ τῆς ἐποχῆς εἶναι ἀντίθετη στὴ νέα τάση. Τὴ βρίσκει γελοία, μὴ τέχνη καρναβαλιοῦ. Τῆς ἐπιτίθεται καὶ προσπαθεῖ νὰ τὴ σταματήσει μὲ τοὺς σαρκασμοὺς καὶ τὰ ἐχθρικά της σχόλια.

Νὰ μερικὰ παραδείγματα: Ὁ Ἀλμπέρ Βόλφ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἔκθεση τοῦ 1876 γράφει:

«Αὐτοὶ πού θέλουν νὰ λέγονται καλλιτέχνες τιλοφοροῦνται ἀδιάλλαχοι, ἐμπρεσιονιστές. Παίρνουν ἓνα τελάρ, μπογιές καὶ σπάτουλα, ρίχνουν τυχαία μερικὰ χρώματα καὶ ὑπογράφουν... Τρομαχτικὸ θέαμα τῆς ἀνθρώπινης ματαιοδοξίας πού ἀνταπατάται μέχρι τρέλλας».

Ἡ ἐφημερίδα «Λε Πει» λέει (9/4/77):

«Εἶναι μὴ τρέλλα, τὸ κάνουν ἐπίτηδες νὰ παρουσιάσουν πράματα πού προκαλοῦν τὴ φρίκη καὶ τὴ βδελυγμία. Θάλεγε κανεὶς πὼς ὅλ' αὐτὰ τὰ ζωγράφισαν τρελοὶ μὲ τὰ μάτια κλειστά, πού ἀνακάτεψαν τυχαία τὰ πὺλ παράφορα χρώματα ἀπάνω σὲ τενεκεδένειες παλέτες. Ἀποτελοῦν τὴν ἄρνηση ἀπ' ὅ,τι ἐπιτρέπεται στὴ ζωγραφικὴ, ἀπ' ὅ,τι ὀνομάζεται φῶς, λαμπερότητα, διαύγεια, σκιά καὶ σχέδιο».

Τέλος ἓνα τελευταῖο δείγμα, πούχε δημοσιευτεῖ στὸ «Ἐκλέρ» (9/3/97) σχετικὰ μὲ τὴ δωρεὰ Καγεμπὸ στὸ Λουξεμβούργον ἔργων ἐμπρεσιονιστῶν ζωγράφων:

«Τὸ Κράτος προστατεύει παρόμοια αἰσχρὰ πράματα. Τὸ Μουσεῖο τοῦ Λουξεμβούργου εἶναι μὴ σχολή. Τί μαθήματα μποροῦν νὰ λάβουν οἱ νέοι μᾶς καλλιτέχνες ἀπὸ τώρα καὶ ἐμπρός; Τί αἶσχος! Τότε, ὅλοι θὰ βαλθοῦν νὰ κάνουν ἐμπρεσιονισμό. Χά! χά! τ' ἀνθρωπάκια αὐτὰ νομίζουν πὼς ζωγραφίζουν τὴ Φύση, τὴ θαν-

(1) Ὁ Ρενουάρ καὶ ὁ Ντεγκὰ μεταχειρίζονται καὶ μαῦρο.

μάσια Φύση σ' ὅλες τῆς ἐκδηλώσεις. Τί φιλοδοξία! Ἄμ δὲν εἶναι γι' αὐτοὺς ἡ Φύση! Ἄγιο, λίγο ὅμως τὸ κοινὸ συνηθίζει στὰ ἔντονα χρώματα καὶ στὸ φῶς. Ὁ καιρὸς περνᾷ. Καὶ σήμερον ἐκθειάζουν, αὐτὰ πού χτές εἰρωνεύονταν.

Ὁ ἐμπρεσιονισμὸς στάθηκε μὴ σπουδαία καμπὴ στὴν ἱστορίαν τῆς Τέχνης. Εἶδαμε προηγουμένα τὶς μεταβολές πού ἔφερε τόσο στὴ σύνθεση τοῦ πίνακα ὅσο καὶ στὴν τεχνικὴ, μὲ τὴν κατάργηση τῆς ἱεραρχίας στὶς πλαστικὲς ἀξίες, μὲ τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ χρώματος ἀπάνω στὸ σχέδιο καὶ στὸ μοντελάρισμα τῆς φόρμας, τέλος μὲ τὴ στενὴ σύνδεση ἀνάμεσα στὰ διάφορα στοιχεῖα τοῦ πίνακα πού ἀποτελοῦν ἓνα ἁρμονικὸ σύνολο, μὴ «συμφωνία τόνων».

«Ὅλ' αὐτὰ ὅμως δὲν ἦσαν τέλεια.

Πραγματικά ὁ ἐμπρεσιονισμὸς πού εἶναι «ὁ ρυθμὸς τοῦ ὄνειρου, τοῦ κινούμενου, τῆς ἔντασης, τῆς φρεσκάδας», ὅπως τόσο ἐπιγραμματικὰ τὸν χαραχτοῖσε ὁ Εὐγένιος Ντ' Ὀρς, κινηγόντας τὸ φῶς, ἄφησε νὰ διαλυθεῖ τὸ σχῆμα καὶ γιὰ νὰ δώσει τὴ στιγμιαία ἐντύπωση, παραγνώρισε τὸν ὄγκο στὰ ἀντικείμενα. Γιὰ τοὺς ἐμπρεσιονιστές, καὶ κυρία γιὰ τὸ Μονέ, τὰ ἀντικείμενα χάνουν τὴν προσωπικότητά τους, χάνουν τὴ χρωματικὴ τους ἀτομικότητα μπρὸς στὸ πλεῖον φῶς πού τ' ἀγκαλιάζει καὶ τὰ ὑποτάσσει στὸ γενικὸ τόνο τῆς στιγμῆς. Ὁ ἴδιος ὁ Ρενουάρ ἔλεγε: «Στὸ ἴπαιθρο σὲ κυριεύει τὸ φῶς. Δὲ σοὺ μένει καιρὸς ν' ἀσχοληθεῖς μὲ τὴ σύνθεση. Κ' ἐξ ἄλλου, στὸ ἵπαιθρο δὲν μπορεῖς νὰ δεῖς τί κάνει». Οἱ ἐμπρεσιονιστὲς λέγουν πὼς τὸ τοπικὸ χρώμα εἶναι μὴ πλάνη, μόνον ἡ σύνθεση τῆς ἀτμόσφαιρας ὑπάρχει.

Ὁ Σεζάν ἐναντιώνεται σ' αὐτὲς τὶς ἀρχές. Συμπληρώνει καὶ ἀναμορφώνει τὸν ἐμπρεσιονισμὸ πᾶνω σὲ καινούρια βάση. Ὑστερα ἀπὸ μόχθους πολλοὺς καὶ βασανιστικὲς προσπάθειες μὴς ὁλόκληρης παραγνωρισμένης ζωῆς, ξαναφέρει μὲσα στὸ ἔργο του τὸν ὄγκο. Θέλει τὸ ἀντικείμενο νὰ μὴν ὑποχωρεῖ μπρὸς στὸ φῶς. Ἡ πραγματικότητα τῶν σχημάτων νὰ μένει. «Πρῶτα τὸ σχῆμα, μετὰ τὸ χρώμα». Κινηγὰ τὰ τρία στοιχεῖα: τὸ φῶς μαζί μὲ τὸν ὄγκο καὶ τὸ τοπικὸ χρώμα. Ὁ Σεζάν — ὅπως λέει ὁ Παπαντωνίου, — «εἶναι στὴ ζωγραφικὴ ὁ ἀρχιτέκτονας ἢ καλύτερα ὁ οἰκοδόμος τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου». Θέλησε — ὅπως τὸ εἶπε ὁ ἴδιος — νὰ κάνει τὸν ἐμπρεσιονισμό «μὴ τέχνη στέρεη καὶ διαρκὴ σάν

«Ὁ χαριέστατος καὶ ὠραιότατος ἄγγελος Γαβριὴλ Θεὸς καὶ ἄνθρωπος»
(Συναξαριστής)

Φῶς μέσα στὰ μάτια μου,
σχῆμα ὁλόκληρο φῶς. Μορφὴ
δυνατὴ, πού κατέχω τῆς ἀγάπης
ἐμορφία τῆς ψυχῆς,
ἀγνότητα πλήρης,
πλήρωμα τῆς χαρᾶς.
Ἀνταμείβεται ἀκέρωτα ἡ ὁρασί μου
ἡ ὄψη σου ἀμοιβή,
πραγματικότητά ἀγγελική,
πού συμπληρώνει τὰ ἐρωτήματα ὅλα.

Ἀρχάγγελε Γαβριὴλ,
προμῆνυμα ἐνδοξοῦ,
ἡ ἀγάπη τὸ μεταφέρει
καὶ φέρει τὸ σῶμα μᾶς ἐξαγνίζεται
ἀπὸ τὴν ἀσπιλὴ δύναμή σου.
Πίστη γεμίζει τὸ βλέμμα,

καὶ αὐτὴ τῶν μουσείων». Καὶ πέτυχε στὴν προσπάθειά του «γχαρμίζοντας τὸ ζωγραφικὸ σύμπαν καὶ ξαναχτίζοντάς το, ὅχι μὲ ἀντιθέσεις σκιάς καὶ φωτός, ἀλλὰ στήνοντας τὴν ἀρχιτεκτονικὴ αὐτὴ μὲ τὸ χρώμα, δίνοντας τὸ σχῆμα διὰ μέσου τῶν τόνων. Ἐχτιζε μὲ τόνους».

(Ζαχ. Παπαντωνίου).

Ἔτσι ξεπηδάει μὴ καινούρια διάθεση πού θ' ἀνοίξει καινούριους δρόμους στὴν κατοπινὴ Τέχνη.

ΤΟΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗΣ

Βιβλιογραφία πού χρησιμοποίησα

Γενικὴ βιβλιογραφία:

Faure E., Histoire de l'Art. L'Art moderne. Edit. Plon. Paris, 1948.
Focillon H., La peinture au XIXe et XXe siècles. Edit. Laurens. Paris, 1928.
Fontainas, Vauxcelles et W. George, Histoire générale de l'art français, de la Révolution à nos jours. Paris, 1922.
Marcel H., La peinture française au XIXe siècle. Paris, 1905.
Mauclair C., Un siècle de Peinture Française 1820-1920. Edit. Payot. Paris, 1930.
Signac P., D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme. Edit. Revue Blanche. Paris, 1899.
Venturi L., Storia della critica d'arte. Edit. U. Firenze 1948.
Volland A., Souvenirs d'un marchand de tableaux. Paris 1937.
Zola E., Mon Salon. Paris 1866.
Waldmann E., Französischer Maler des XIXe Jahrhunderts. F. Hirt. Breslau 1925.

Εἰδικὴ βιβλιογραφία:

Alazard J., Quelques remarques sur les origines de l'Impressionisme. Etudes d'Art No 1 1945, Alger.
Aurier Ch.-A., Oeuvres postumes: L'Impressionisme. Mercure de France, Paris 1893.
Blanc Ch., Ἡ θεωρία τῶν χρωμάτων. Ἀνέκδοτη μετάφραση τοῦ Γ. Χιντξόλγου.
Cogniat R., L'impressionisme et l'art contemporain «Arts Plastiques» No 5-6, Bruxelles, 1948.
Duret Th., Histoire des peintres impressionnistes. Edit. Floury, Paris 1939.
Dewhurst W., Impressionist painting. G. Newnes, London 1904.
Jourdain Fr., L'Impressionisme. Ed. Braun & Cie, Paris s. d.
Mauclair C., Les maîtres de l'impressionisme, leur histoire, leur esthétique, leurs œuvres. Edit. Olendorf. Paris s. d.

πού γνωρίζει τὴν ἀρχὴ τῆς ἐπιστολῆς σου
τὴν ὠραιότητα, ἄγγελε
τοῦ Κυρίου τῆς ἀγάπης, πού λησμονεῖ
τὸν πόνο, ἀμελεῖται ὁ πόθος μᾶς
ἀγαπᾶται.

Τῆς μόνης πραγματικότητος
ἄγγελε, μόνο ἡ ἀγάπη ἐπάσχει
τοῦ φωτεινοῦ προσώπου σου ἡ παρουσία
διαλύει τὸ σκοτάδι τῆς περιφορίας μου ψυχῆς,
ἀμφίβολης καὶ πιστευῶς περισσότερο
στὴν παρουσία μου, ἄγγελε τῆς αἰώνιας ζωῆς,
τοῦ καλοῦ ἀγγέλματος τῆς αἰωνιότητος,
μικτῆς τῆς συντριβῆς, πού διαλύεται
στ' ὄνομα τῆς ἀγάπης, πού φέρνεις.

Ἡ ἀγάπη μὲ φέρνει καὶ μὲ βαστᾷ
προσευχὴ τῆς ζωῆς μου καὶ ὑποταγή.

ΖΩΗ ΚΑΡΕΛΛΗ

Ο RIMBAUD καὶ οἱ δυνατότητες τῆς ἀγωνίας

I send my Soul through the invisible
Some letter of that After life to spell:
And by and by my Soul return'd to me,
And answer'd «I Myself am Heav'n and Hell».

OMAR KHAYYAM - ED. FITZGERALD

I.— Πρόλογος

ΑΝ γιὰ κάθε ἀληθινὸ Ποιητὴ μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς δὲν κρίνεται μὲ προκαθορισμένους αἰσθητικὸς ἢ ἠθικὸς νόμους, μὰ μὲ τοὺς νόμους ποὺ ὁ ἴδιος ἐπιβάλλει, δὲν ἔξω Ποιητὴ, σ' ὁλόκληρη τὴν Ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας, νὰ ἐπαληθεύει τὸν παραπάνω κανόνα, ὅσο ὁ Rimbaud, ὁ Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud (1854-1891) μ' ὁλόκληρο τ' ὄνομά του. Κι' ὁ Ποιητὴς αὐτός, ποὺ ἔμελλε ν' ἀναστατώσει τὴν παγκόσμια Ποιητικὴ, δὲν ἦταν κανεὶς σοφὸς ποὺ γέγραφε μελετώντας χρόνια καὶ χρόνια τὴν ἀλχημεία τοῦ ἀνθρώπινου λόγου, οὔτε Ἀγγελοὺς μήτε Δαίμονας, ὅπως πολλοὶ τὸν θέλησαν, μὰ ἓνα παιδί. Γιατὶ μόνο ἓνα παιδί μπορεῖ νὰ τολμήσει τὰ πάντα, νὰ δεῖ τὰ πάντα καὶ νὰ μιλήσει γι' αὐτά. Ἐπανάσταση σημαίνει τὸ γκρέμισμα κάθε «καθεστηριγμένης τάξεως», ποὺ θὰ βοηθήσει στὸ θεμελιώμα μιᾶς καινούριας τάξης πραγμάτων. Κ' ἡ προϋπόθεση κάθε ἐπανάστασης εἶναι ἡ ἐμπειρία, δοκιμασία ἢ γνώση. Ἀλλά, ἡ ἐμπειρία, γιὰ τὸ ὀριμασμένο ἄτομο, εἶναι ἓνα στοιχεῖο ποὺ ἀποσυνδέεται τὴν ἐνέργεια, καθιστᾷ τὴν πράξη ἀνελεύθερη καὶ παλινδρομεῖ τὴν κίνηση ἐπὶ τῷ αὐτῷ. Ἡ ἐπανάστασή του, κατὰ συνέπεια, δὲν ἀποτελεῖ μιὰ ἐξελικτικὴ δράση, μιὰ κίνηση ποὺ ὁδηγεῖ τὴν ἀνθρωπότητα πρὸς τὰ μπρός, μὰ μιὰ κατάσταση πράξης ποὺ ἐγκυμονεῖ ἄλλες παρόμοιες καταστάσεις, ποὺ καθυστεροῦν μόνο τὴ φυσικὴ πρόοδος τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων.

Ἀπὸ τὸ παιδί, ἀντίθετα, λείπει ἡ προϋπόθεση αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας, σὰ δοκιμασίας καὶ σὰ γνώσης. Γι' αὐτὸ κ' ἡ περίπτωσή τοῦ Rimbaud παραμένει μοναδική, γιὰ τὴν ὥρα. Καὶ γιὰ πολλὰ χρόνια, ἴσως, ἀκόμα. Ποιὰ εἶναι τὰ γεγονότα κεῖνα ποὺ συντέλεσαν τόσο ρηξικέλευθα, στὴν ἐφηβικὴ τούτη ἐπανάσταση, θὰ προσπαθήσουμε ν' ἀναλύσουμε παρακάτω.

II.— Τὸ αἶνιγμα

Πολλοῖσι γὰρ δὴ ὑποδέξας ὄλβον
ὁ Θεὸς προορίζους ἀνέτρεψε.

ΗΡΟΔΟΤΟΣ Β' 1 § 32

Υπάρχει κάτι τὸ μυστηριώδες στὴ μοῖρα ποὺ χτύπησε ὅλους τοὺς νέους βάρδους, τὶς πρόφους, καὶ σὰν καταραμένες γι' αὐτὸ, μεγαλοφυεῖς τοῦ XIX αἰώνα, ποὺ ἡ Σιωπὴ, μὲ πρωτεύει μορφή, θέλησε νὰ σφαλήσει τὸ στόμα τους. Ποιὸ μυστικὸ λύνουν; Λένε τὶς ἀλήθειες τους καὶ περνοῦν. Κάνουν τὴ Σφίγγα νὰ μιλήσει, βάζουν τάξη στὸ χάος τοῦ κόσμου κ' ὕστερα πεθαίνουν. Καὶ πεθαίνουν οἱ πρὸ πολλοὶ νεώτατοι. Ἡ σωματικὴ κ' ἡ ψυχικὴ ἀσθένεια τοὺς κυβερνᾷ. Κ' ἐκεῖνοι τῆς δίδονται μὲ πάθος. Ἀκολουθοῦν συνειδητὰ τὸ δαίμονα τοῦ δλεθροῦ: τραγουδώντας κ' ἀψηφώντας καὶ παίζοντας μὲ τὴν ἀνθρώπινη μοῖρα καὶ τὸ θάνατο. Αὐτοὶ μὲς διδάσαν πὼς ὁ τρομακτικὸς οἰδιποδιακὸς μῦθος βρίσκεται πάντα στὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου, ἀνανεωμένος στὰ διὰ μας χρόνια. Τὸ ἄτομο ποὺ ἔχει ἀπολευθερωθεῖ (1) πρέπει

(1) Καὶ λυτρώνεται ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ κάμει καὶ τὸ τίποτα βίωμά του, γιατί συνειδητοποιώντας πὼς ἡ ψυχικὴ του

νὰ τὸ περιμένει πάντα ἡ ἴδια μοῖρα, ποὺ ἔρχεται ἐκ τῶν ἑσῶν, ποὺ ἐνεδρεῖται πλάι στὶς πηγές, στὶς «μητέρες» τοῦ Goethe, τὶς πρωταρχικὲς ἰδέες, στὸ σημεῖο κείμενο ποὺ αὐτοί, ἐλεύθερα ἄτομα, φανερωμένα καὶ δημιουργημένα μὲς σὲ χίλιες ὁσες κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς, ἠθικὲς καὶ ἰδεολογικὲς ἐπαναστάσεις, ἀντιμετωπίασαν τὴ θεότητα. Τὴ σημασία μπορεῖ νὰ ἔχει ἂν σπαταλήσει κανεὶς τὸν ἑαυτὸ του, «τὸ ἐφηβικὸ σῶμα τῆς υγείας», μὲς στ' ἀλλοῦ ἢ στὸ χάσις, μὲς σὲ ποικίλες διαστροφές, ὅταν τὸν καίει αὐτὸ τὸ φλογερὸ πάθος, ἡ μέθη κείνη τοῦ λυμένου αἰνίγματος, τοῦ ἀπόλυτου, ποὺ τὸν ξαναγυρίζει στὶς πρωταρχικὲς πηγές τῆς ἀνθρώπινης ἀφωότητος καὶ ἀγνείας; Τὴ σημασία μπορεῖ νὰ ἔχουν οἱ νόμοι κ' οἱ ἀλήθειες τοῦ κόσμου τούτου, ποὺ δὲ δίνουν καμιά ἐνότητα στὴ ζωὴ μας, ποὺ μὲς διασκοπὺν καὶ μὲς κάνουν ἀσυνεπεῖς πρὸς τὴν ἀνθρώπινη ὑπόστασή μας καὶ πού, κάτω ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Θεοῦ, παῖδων νάναι νόμοι καὶ ἀλήθειες; Πὼς θὰ μπορούσαν οἱ Ποιητὲς αὐτοί, ποὺ εἶδαν μακρύτερα, καὶ πού, μερικοί, ὅπως τὸ παιδί τοῦτο τῶν δεκαεπτὰ χρόνων, ὁ Arthur Rimbaud, κατάφερε νὰ δεῖ καὶ νὰ μιλήσει γιὰ τὰ πράγματα κεῖνα ποὺ οἱ ἀνθρώποι νόμισαν πὼς εἶδαν —νόμισαν, γιατί, σίγουρα, δὲν εἶδαν— νὰ εἶναι συνεπεῖς μὲ τὶς ἠθικὲς τοῦ καιροῦ τους καὶ τοῦ περιγύρου τους, ὅταν ἡ ἀδικία τοῦ «ἔξωθεν» νόμου μαστίγωνε τὴ βούλησή τους καὶ τοὺς ἐπνίγει; Πὼς νὰ μὴν τρέξουν πρὸς τὴν πάνσοφη Σιωπὴ καὶ τὸν ἰσοπεδωτὴ Θάνατο, ὅχι σὰ φυγάδες καὶ οἰψάσιδες, σὰν τὸν Ὁράτιο, μ' ἀφοῦ μίλησαν, ἀφοῦ εἶδαν ποῖα ἦταν ἡ εὐθύνη τους, ἀφοῦ γνωρίσανε πὼς ἀκολουθώντας τὸ Χρῆος τοὺς ἔπρεπε νὰ πέσουν;

III. Οἱ Ἰσολές

Ὅλοι οἱ μελετητὲς τοῦ Rimbaud προσπαθοῦν, διὰ τῆς βίας, σχεδόν, πάντα, νὰ τὸν τοποθετήσουν σὲ Σχολή. Ἔτσι, κατὰ καιροὺς, τὸν ὀνόμασαν συμβολιστὴ, συρρεαλιστὴ (1), ἐξιστανσιαλιστὴ (2), κομμουνιστὴ (3) καὶ δὲν ἔξω τί ἄλλο, ἐλαττώνοντας, μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴ σημασία ἐνὸς ἔργου, πού, σπάνια, — στὴν πρώτη περιόδου του μόνο — ὑπάκουσε σὲ ξένες συνταγές καὶ κανόνες, αἰσθητικὸς πάντα, βέβαια, ἐκτὸς ἀπ' ὅ,τι ὁ ἴδιος ὁ Ποιητὴς, σὰν persona, ἐδημιούργησε κ' ἐπέβαλε.

Σίγουρα, ἐπειδὴ στὸ ποιητικὸ τοῦτο ἔργο ὑπάρχει ἡ

ἐξέλιξη εἶναι τὸ πάγιο ἔχειν του, γνωρίζει πὼς ἡ πράξη του τότε μόνο εἶναι ἐλεύθερη, ὅταν ὅλες οἱ ψυχικὲς δυνατότητές του παίρνουν μέρος σ' αὐτήν. Καί, φυσικά, μιὰ τέτοια κρίση ἐπάνω στὴν ψυχικὴ κατάσταση τοῦ ἀτόμου, μόνο ἀφοῦ ἔχει πιά ὁλοκληρωθεῖ, καὶ ἐκ τῶν ὑστέρων, μπορεῖ νὰ τὴν κάνει ὁ νοῦς.

(1) Ὁ Jules Monnerot σὲ μιὰ μικρὴ μελέτη του γιὰ τὸ Rimbaud («La Poésie moderne et le sacré», Gallimard ed. Paris 1945), ἡ περιεκτικότερη κ' ἡ πρὸ πεστικὴ, ἴσως, ἀπ' ὅσες ἔξω, ἐπιτίθεται κατὰ τοῦ André Breton καὶ ἀποδεικνύει γιὰ ποῖο λόγο ὁ Rimbaud δὲ μπορεῖ νάχει σχέση μὲ τὸ συρρεαλισμὸ.

(2) Ὁ Paul-Henri Paillon («Arthur Rimbaud, père de l'Existentialisme», Perrin éd. Paris 1947) ἐπειδὴ, «ὁ ἀμοραλισμὸς, ἡ περιφρόνηση τοῦ ἀνθρώπου κ' ἡ ἀνάγκη τῆς ὑπάρξεως ἀποτελοῦν οὐσιώδη χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐξιστανσιαριστικοῦ δόγματος», ἀνύπαρκτη στὸν Kierkegaard καὶ τὸν Heidegger, ὑπαρκτὰ, ὅμως, στὸ ἔργο τοῦ Rimbaud, τὸν ὀνομάζει πατέρα τοῦ ἐξιστανσιαλισμοῦ!

(3) Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ Louis Aragon («Chronique du bel canto», στὴν «Europe» τοῦ Νοεμβρίου 1946), ἀκριβῶς γιατί προέρχεται ἀπ' αὐτόν, ν' ἀποδείξει σὰν ἀσθητικὸς τοὺς ἰσχυρισμούς, μεταπολεμικῶν, κυρίως, μελετητῶν, ὅτι ὁ Rimbaud ὑπῆρξε... κομμουνιστής!

ρευστότητα τῆς γραμμῆς, ἡ φευγαλέα ἀκτινοβολία τοῦ χρόνου κ' ἡ φθορὰ σὰν ὑπερτατος νόμος ποὺ διέπει τὴν ὑπαρξὴ καὶ τὴ φύση, ἐπειδὴ τὸ βλέμμα τοῦ Ποιητῆ συλλαβαίνει τὸ ἀντικείμενο μέσα ἀπὸ τὸ πρῶτο τοῦ παρερχόμενου χρόνου, δείχνοντας, ἔτσι, πὼς φύση δὲν εἶναι ὅ,τι συλλαβαίνει τὸν αἰσθητικὸν μὲς παρὰ ὅ,τι ὑπάρχει μέσα μας, σύμβολο τῶν ἐσωτερικῶν μας διαβαθμίσεων ὄντας, σ' ἓνα παιγνίδι αἰσθησιακῶν ἐναλλαγῶν ἐντυπώσεων καὶ γεγονότων καὶ τὴν ἀναπαρασταίνουμε σύμφωνα μὲ τὴν πνευματικὴ μας στρουκτούρα καὶ τέλος, ἐπειδὴ τὰ τοπία ἔχουν χάσει τὴν ἀκίνησιν καὶ τὴν μορφικὴν ὁρατότητά τους καὶ τὰ γεγονότα τὴν πραγματικότητα τῶν αἰσθητικῶν φαινομένων, τὸν ὀνόμασαν συμβολιστὴ. Καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς ὁ Rimbaud εἶναι τόσο συμβολιστὴς, ὅσο τουλάχιστον ὁ Mallarmé, πρὶν ὀνομαστὴ «Σφίγγα τοῦ Μπατινιόλ» καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν κίνηση, πού, ἀργότερα, ὀνομάστηκε Συμβολικὴ Σχολή. Δὲ θὰ μπορούσαμε, ὅμως, νὰ ἰσχυριστοῦμε, ἐξ ἴσου πειστικά, πὼς στὴν δυναμικότητα τοῦ Μπαρόκ ὀφείλεται ἡ ὑπερβολὴ τοῦ παραδόξου, ποὺ ὑπάρχει στὸ Rimbaud, ὅπως κ' ἡ πολλὴ κίνησις, ἡ μετὰθεση γραμμῶν, ὁ παλμός, ἡ ἀγαλίνωσις φαντασίας, ἡ γιομάτι ἀπὸ βαρὺ στολισμὸ, ὁ ἀπειρος λυρισμός; Ἀλλὰ μήπως οἱ Συρρεαλιστές, στὰ ἴδια ἑπάνω, τὰ ἐκείθεν τῆς λογικῆς στοιχεῖα, δὲ βασίστηκαν γιὰ νὰ τὸν ὀνομάσουν πρόγονό τους, μαζί μὲ τὸν Leautréaumont; Στὸ Rimbaud, ὅμως, πολλὸ περισσότερο παρ' ὅσο στὸν τελευταῖον αὐτόν, δὲν ὑπάρχει παρανοϊκὴ κατάσταση, δὲν ὑπάρχει αὐτοματισμὸς γραφῆς, κατάσταση μετὰξὺ ἐγρήγορης καὶ ὕπνου. Ἀντίθετα: ὑπάρχει πολλὴ ἠθελήμενη πυκνότητα ἔκφρασης καὶ πληθὸς εἰκόνων, ποὺ κάθε μιὰ τους ἀνταποκρίνεται σὲ νοητικοσυναίσθηματικὲς ἐναλλαγὲς ψυχικῶν καταστάσεων καὶ γεγονότων, ὅχι ἐλλειπτικῶν, μὰ ὁλοκληρωμένων καὶ συνεπῶν (1).

Ὁ Rimbaud ἀνέκει στὰ μεγάλα ἐκεῖνα πρότυπα — σήμερα περισσότερο σὰ δίδαγμα παρὰ σὰν ποιητικὴ πραγματώση — ποὺ κάθε Σχολὴ μπορεῖ νὰ τὰ διεκδικήσει. Στὰ πρότυπα ποὺ στέκονται πάνω καὶ πέρα ἀπὸ κάθε Σχολή, πού, ἄλλωστε, δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο στὰ μυαλὰ κεῖνα ποὺ συμπύκνωσης μέσα τους τετραγωνισμένες οἱ ἰδέες καὶ σχηματοποιημένα τὰ ὄνειρα.

VI. Συνοπτικὴ Εἰσαγωγή

«Κόλαση εἶναι ἡ ἀνάπαυσις», λέγει ὁ Byron στὸν «Childe Harold»: κουρασμένος, ἀγρυπνημένος, νὰ σέρνεσαι τὸ βῆμα σου ὁλοένα μακρύτερα, κ' ἄς βαθαίνει, τοῦτο, ὅλο καὶ πρὸ ἀσκήνωτο, σὰ μολύβι. Νὰ πηγαίνεις, νὰ πηγαίνεις πάντα, μόνο νὰ πηγαίνεις, γιατί ἔξερεις πὼς δὲν πρέπει νὰ σταθεῖς πουθενά. Ἡ ἴδια σου ἡ κούρασις θὰ εἶναι ἡ γαλήνη σου. Ἡ ἀγωνία σου, ἡ αἰώνια λαχτάρα σου γιὰ στάση θὰ εἶναι ἡ ἀνταμοιβή σου. Καὶ δὲ θὰ πρέπει οὔτε ν' ἀγαπᾷς, οὔτε νὰ μισεῖς, οὔτε ν' ἀηδιάσεις ὅ,τι ν' ἀδιαφορήσεις, γιατί τοῦτο θὰ 'τανε σ' ἐσένα. Ποιὰ δῖψα Θεοῦ μπορεῖ νὰ ὁδηγήσει, λοιπόν, τὸν ἀνθρώπο σὲ μιὰ τέτοια παράφροση μέθης; Μόνο τοῦ Pascal θὰ ἦταν ἄξιος αὐτὸς ὁ λόγος τοῦ Byron.

(1) Ὁ André Dhôtel, συμπατριώτης τοῦ Ποιητῆ, μὲς λέει («L'œuvre logique de Rimbaud», éd. de la Société des écrivains ardennais, Mezières 1932) πὼς ὁ Rimbaud ἔγραφε «des œuvres logiquement ordonnées dans leurs moindres détails... et sur des principes solides», πολλὰ πειστικὰ τερα παρ' ὅσο ὁ ἀκαδημαϊκὸς Emile Henriot ὅταν γράφει («De Lamartine à Valéry», H. Lardanchet éd., Paris 1946), πὼς οἱ «Illuminations» εἶναι γέννημα τοῦ χάσις... ὅταν, φυσικά, ἔχουμε ὑπ' ὄψιν μας τὶς δύο ἐπιστολὲς τοῦ Voyné, προγενέστερες ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ποὺ ὑποτίθεται γιὰ τὸ Rimbaud ἐγνώρισε, στὰ διάφορα ταξίδια του, μὲ τὸ Verlaine, τοὺς τεχνητοὺς παραδείσους.

ron. Μὲ πίστη εἶχε ξεκινήσει ὁ μεγάλος βάρδος, γιὰ νὰ φτάσει στὸ δῶμα τῆς ἀπιστίας τοῦ «Μάνφρεντ», ποὺ ζητοῦσε τὴν λήθη τοῦ ἑαυτοῦ του, ἴσαμε τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔγραψε τὸν «Καῖν» μὲ τὴν ἀντιχριστιανικὴ δὴρα τῆς γνώσης, πού, γιὰ νὰ τὴν κερδίσεις, πρέπει νὰ ἐγκαταλείψεις τὴν πίστη: νὰ πουλήσεις τὴν ψυχὴ σου στὸ διάβολο, μὲς διδάσκει ὁ «Φάουστ» τοῦ Goethe.

Ἀπὸ δῶ ξεκινᾷ ὁ Rimbaud. Ἄν ἦταν ἐπικὸς Ποιητὴς ἢ μυθιστοριογράφος, καθὼς πέρασε μέσα ἀπὸ τὴ φωτιὰ μιᾶς ζωῆς δοκιμασμένης ἀπὸ τὴν ἀλχημεία τοῦ ἀνθρώπινου ἄλγους καὶ τῆς ἀνθρώπινης πτώσης κ' ἀνάτασης, τὸ ἔργο του θὰ ἦταν μιὰ Κόλαση ἀθύρησις ἀπὸ τὰ δάκρυα ἐνὸς κόσμου ἀπολωλότες προβάτων: ἐγκληματικές, διεστραμμένοι κάθε εἶδους, πόνοες. Ὁ Rimbaud ἔνωσε πὼς ἔφερε μέσα του τὸ σπέρμα τοῦ ἐγκλήματος καὶ τῆς πορνείας, — ἓνα σπέρμα ποὺ βλάσταιεν, ὅμως, τὸν ἔλεγο καὶ τὴν μετάνοια.

Στὸ Rimbaud ὑπάρχει ἡ ἐπιφοίτηση τοῦ Ἀγίου Πνεύματος. Εἶδε! Ὁ χριστιανισμὸς του ἀρχίζει ἀπὸ τ' ὄραμα τοῦ Ἀποστόλου Παύλου στὸ δρόμο τῆς Δαμασκῶν, καὶ περνᾷ ἀπὸ τὴν αἰώνια ἀγωνία τοῦ Pascal καὶ τὴν ἀντινομία τοῦ Byron, γιὰ νὰ φθάσει σ' αὐτόν. Ἀχόρταγη πείνα γνώσης, ὑπερτροφὴς ἐγωῖσμός, ὕψωση τῶν αἰσθητικῶν σὲ ὑπερτάτες ἀξίες κ' ὕστερα ἡ παραίτηση, ἡ ἀποδοχὴ τῆς ἐνοχῆς, ἡ ἀσκησις. Ἀκόμα ἡ ὁμηγορία, ἡ ἀγωγή κάθε ἐνέργειας, κ' ἄς στρέφεται βλάσφημα πρὸς τὸ Χριστό:

Christ! ô Christ, éternel voleur des énergies!

Ἀλλὰ μήπως δὲν ἔλεγε, τάχα, κ' ὁ Λούθηρος, τριακόσια πενήντα χρόνια, περίπου, πρὶν ἀπ' αὐτόν, τὰ ἴδια, κάπως πρὸ ἑξῶς, βέβαια, σύμφωνα μὲ τὴ ράτσα του, μὰ πρὸ φλογερὰ: «Ecce, Deus, tibi noveo impietatem et blasphemiam per totam mean vitam»;

Ναί, μὰ ἡ ἐποχὴ ἐκείνη εἶναι «πολὺ παλιά», εἶναι ἡ περίοδος τοῦ Σαῦλου, ἡ περίπτωσις τοῦ μαθηματικοῦ Pascal. Εἶναι ἡ περίοδος τοῦ γαλλικοῦ αἰσθητικοῦ πνεύματος, τοῦ παιδιοῦ ποὺ ὁ δαίμονας του τὸ σπρώχνει νὰ πειράξει τὸν ἀνθρώπο στὴν κάθε του ἐκδήλωσις. Νὰ γελοιοποιήσει, νὰ ὑβρίσει, νὰ διασύρει ὅ,τι ἡ ἀνθρωπότητα ἔχει ὑψώσει σὲ σύμβολα καὶ σὲ αἰώνιες ἀξίες, μὲ μιὰ κοινὴ προσπάθεια, γιὰ νὰ σωθεῖ ἀπὸ τὶς ἐνέδρες ποὺ τῆς ἔστησαν ὁ τρόμος κατὰ τὴν ἀτελείωτη πορεία τῆς πρὸς τὸ ἀπὸλυτο, μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες: τὴ Γυναικα, τὴν Ἐκκλησίαν, τὴν Ἐπιστήμη, τὴν Πατριδα.

Τοῖα χρόνια ποιητικῆς δημιουργίας καλλιπτοῦν τὰ ἔργα του. Ἀλλὰ ὅχι μόνο τὴν ἀτομικὴ ἐμπειρία του, παρὰ τὴν ἐμπειρία τοῦ ἀνθρώπου. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ παιδί —νοσταλγὸς κ' ὀραματιστὴς— ὑπάρχουν διάχυτα ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς παιδικότητας, σὰ δυνάμεις ποὺ θὰ τὸ βοηθήσουν στὸν ἀγώνα του μὲ τὴ γνώση καὶ τὴν ἀγία. Γιατὶ αὐτὲς εἶναι ἡ Κόλασις του. Μὰ ὁ ἀγώνας του γιὰ νὰ ἐξέλθει ἀπὸ τὴ δεσποτεία τους εἶναι τὸ καθαρτήριο του κ' ἴσως ἴσως ἡ ἠθικὴ του πλήρωσις, ποὺ τὸ βοηθᾷ ν' ἀναληφθεῖ στὸν οὐράνιο παράδεισο τῆς μόνης ἀγνότητος, τῆς κατάστασης, δηλαδή, ἐκείνης ποὺ ἀγνοεῖ τὸ Καλὸ καὶ τὸ Κακὸ καὶ τὴν ἀντινομία τους: τῆς Ἐνότητος. Τὸ spleen τοῦ Byron καὶ τῶν γάλλων ὀρμητικῶν, ἡ περιφρονημὴ mal du siècle, δηλαδή, ἡ κρίσις ποὺ ὑπονόμευσε τὰ θεμέλια τοῦ κλασσικοῦ πνεύματος τῆς δύσης, κατὰ τὸ τέλος τοῦ XVIII αἰώνα κ' ὁλόκληρο τὸν XIX, εἶχε ἀποσυνθέσει καὶ τὴν δική του συνείδησις. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Rimbaud ἀρχίζει νὰ κατεβαίνει ἓνα πρὸς ἓνα τὰ σκαλοπάτια τῆς Κόλασις του: νὰ διψᾷ τὸ Θεό, νὰ τὸν ἐπιθυμῇ, αὐτὸ ἦταν ἡ ἴδια του ἡ ἀμοιβή, ἡ θετικὴ ἀποδοχὴ τῆς ζωῆς, ἡ κατάφασις. Ἀλλὰ ἀνὰ: τὸ καλοκαίρι πέρασε ἀπὸ τὸ πνεῦμα του

καὶ αὐτὸ εἶναι, τώρα, σὰ φύλλο σάπιο, φθινοπωρινό, ποὺ δὲ μπορεῖ πιά νὰ ζήσει: τὸ σάπιο, ὅμως, φύλλο αὐτὸ, θὰ γίνῃ λίπασμα γιὰ νὰ σωθοῦν ἄλλες φυγὲς ἀπὸ τὸ μαρσάσι ('). Ἡ ἀνία τὸν καθιζώνει παντοῦ, εἶναι ἓνα δίκτυο ἀράχνης ποὺ τὸν τυλίγει, εἶναι ὁ σκορπιὸς τοῦ Ἰσχυλοῦτου στὸν «Ἡλίθιο» τοῦ Dostojevskij, ποὺ ἔχει τὴν ὑπερφυσικὴν αἰσθησὶν τῆς παρουσίας του καὶ τοῦ κινδύνου του, χωρὶς, μ' ὅλ' αὐτὰ, νὰ μπορεῖ καὶ νὰ πολεμήσῃ ἐνάντια στὸν ἀθάτο, τὸν αἴνιο αὐτὸ ἐχθρὸ, ποὺ δὲν ἐνεδρεύει στὸ περιβάλλον μας, παρὰ μέσα μας. Κόλαση τὸν ἀκόμα, καὶ ἡ προσπάθειά του νὰ φτάσῃ, μέσα ἀπὸ τὴ γνώση, στὸ Θεό! «Διὰ τοῦ πνεύματος πορευόμεθα πρὸς τὸ Θεό», γράφει. Ἀλλὰ ἡ ἐπιμονὴ ἀναζητήσῃ τῆς γνώσεως τὸν ὀδηγεῖ πρὸς τὸ ἀνέκρηστο καὶ τὸ μάταιο τῆς, κάτω ἀπὸ τὸ πείσμα, μάλιστα, τῆς ἀποσυντετικῆς ἀνίας. Ἀργότερα, πιά, θὰ μποροῦσε νὰ ἐπαναλάβῃ μετ' ὅν' Ἐκκλησιαστή: «Καὶ ἔδοξα καρδίαν μου τοῦ γνῶναι σοφίαν καὶ γνῶσιν, περιφορὰν καὶ ἐπιστήμην· ἔγνων ὅτι καὶ γε τοῦτο ἐστὶ προαίρεσις πνεύματος, ὅτι ἐν πλήθει σοφίας πλήθος γνώσεως καὶ ὁ προστάτης γνώσων, προσθήσει ἄλλημα». Ἀλλὰ πρὸς ποὺ θὰ μποροῦσε, τότε, νὰ στραφῇ; Θυμᾶται τὴ φύση, βέβαια. Ἀλλὰ ἡ δικαιοσύνη δὲ μπορεῖ νὰ ἐπάρχει σ' αὐτὴν ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀποκαλύψει τοῦ Darwin. Γυρεῖται ἓνα Θεὸ οὐσίας καὶ ὅχι τύπων, ἓνα Θεὸ ποὺ νὰ μὴν τὸν φοβᾶται, ποὺ νὰ μπορεῖ ν' ἀκούσῃ τὸ σιγαλόν, τὸ μόλις ψιθυρισμένον παράπονον ποὺ ἐκφράζει ἓνα παιδίον σὲ μιά μικρὴ γωνίᾳ τῆς γῆς ἐνάντια στὶς δυνάμεις ἐκείνες ποὺ τρομάζουν τὸν κάθε ἄνθρωπον — ποὺ τὴς δημιουργήσεν, ἄλλωστε...

Τὸ ἀμάρτημα τῆς γνώσης τοῦ ὑπεραισθητοῦ τὸν τυραννεῖ ἐξονθητικῶς. Γνωρίζει τὸν ἄνθρωπο τῆς ἐπιθυμίας γιὰ γνώση καὶ τοῦ ζωικοῦ ἐνστικτοῦ: «Γυμνάσιον, πνεῦμα!» φωνάζει, «προφραξέω ἀπὸ τὰ δηλητηριώδη ὀρμέφυρτα!» Καὶ τότε θυμῶτα καὶ ζήλειαν τοὺς Μωμε-
μεθανοὺς γιὰ τὴν... περικομὴν τους, ἂν κι' ὀνομάζει κίβδηλὴν τὴν σοφίαν τοῦ Κορανίου. Ἡ γνώση, ὅμως, ἡ ἐπιστήμη, εἶναι ἀνεπαρκὴς γιὰ νὰ ἐξημερώσει ὅτι ἡ φθορὰ ἀναπληρώνει στὰ κενὰ τῆς ἀνθρωπίνης ψυχῆς. Κι' ὁ Rimbaud συχνὰ ἀναφωνεῖ τὴν ἀποστορφοὴν του πρὸς αὐτήν. Ἐταῖ ἀποσύρει τὸ βλέμμα του ἀπὸ τὰ αἰσθητὰ φαινόμενα. Ἀφοῦ ἡ οὐσία τοῦ κόσμου δὲ βρῖ-
σκεται σ' αὐτὰ, θὰ στρέψει τὸ βλέμμα του πρὸς τὸ ἄγνωστο σύμπαν τῆς ὑπαρξέως του.

Ἡ ἐπαναστατικὴ φύση τοῦ Rimbaud ἦταν μεταρρυθμιστική. Ὑπῆρξεν ὁ ἐξάγγελος τοῦ πρωτογονικά βου-

(Ι) Ἐννοῦ τὴν ἐπίδραση τοῦ Rimbaud στὴν διαμόρφωση τῆς προσωπικότητάς τοῦ Paul Claudel. Δὲ θεωρῶ ἄσκοπο τὸ νὰ μεταφέρω, ἔδω, τὴ μαρτυρία του: «Ὁ Rimbaud ὑπῆρξε ἡ κυριώτερη ἐπίδραση πού δέχτηκα. Ἄλλοι, καί κυρίως ὁ Αἰσχύλος, ὁ Shakespeare, ὁ Dante, ὁ Dostojevskij ὑπῆρξαν δασκάλοι μου καί μοῦ ἔδειξαν τὰ μυστικά τῆς τέχνης μου. Μόνο ὁ Rimbaud εἶχε ἐπάνω μου μιὰ ἐπίδραση πού θὰ τὴν ὀνόμαζα σπερματική καί πατρική καί πού με κάνει νὰ πιστεῦω πὼς παράγει καί στὴν τάξη τῶν πνευμάτων γενεολογία, ὥπως καί στὰ σώματα. Θὰ θυμῶμαι πάντα τὸ πρῶτ' αἶνι τοῦ Ἰουνίου 1886 πού ἀγόρασα τὸ μικρὸ τεύχος τοῦ «Vogue», ὅπου ἀρχίζεῖ ἡ δημοσίευση τῶν «Illuminations». Αὐτὸ ἔ'ταν γιὰ μένα μιὰ ἐπαφίση. Γάτονα, ἐπὶ τέλους, ἀπὸ τὸν ἀπείσιτο κείνο κόσμον τοῦ Taine, τοῦ Renan καί τῶν ἄλλων Μολώζ τοῦ XIX αἰῶνα, ἀπὸ κείνο τὸ κατεργερό, ἀπὸ τὴν φρικαλεὰ ἐκείνη μηχανὴ τῆς βλοκλινρωτικῆς κυβερνημένη ἀπὸ νόμους δόξεται ἀκαμπτος καί, γιὰ μεγαλύτην, ἀκόμα, φρίκη, κατανοήσιμος καὶ εὐκολοδιδάσκτος. (Τὰ αὐτῶματα πάντοτε μοῦ ἐνέπνευαν ἕνα εἶδος ὑστερήτικῆς φρίκης). Εἶχα τὴν ἀποκαλύψη πού ὑπερφυσικοῦμαι. Τὸ πνεῦμα παρουσιάζεται στὰ κομμάτια αὐτὰ μετὰ τὴν λεκτομένη καὶ ἀγνώστη μορφὴ του, σὰν ἐμπνευσιὴ πού ἔρχεται, πραγματικά, ἀπὸ ἕναν ἀγνωστον κόσμον. (Jacques Rivière et Paul Claudel: Correspondance 1907-1914, Plon éd., Paris 1926 καί Paul Claudel: «Contacts et Circonstances», Gallimard éd., Paris 1940).

λόμενου ατόμου. Στάθηκε περισσότερο προανθρώπως παρά υπερανθρώπος, σ' αντίθεση με τὸ Nietzsche κ' ἐνσάρκωνοντας, κατὰ κάποιο τρόπο, τὸ ἰδιανικό τοῦ D. H. Lawrence. Ἀλλὰ ὁ Rimbaud ὑπῆρξε πῶς δηλωτικός ἀπὸ τὸ Nietzsche, καὶ «ἡ σωπὴ του εἶναι πλουσιώτερη ἀπὸ τὴν καταστροφικὴν πολυλογία» τοῦ τελευταίου, λέει ὁ Filippo Burzio⁽¹⁾.

Καθένας, ὅμως, μετὰ τὴ δική του λογική, μπορούμε νὰ ἐπαναλάβουμε μαζὶ του. Ἡ σωπὴ εἶναι ἡ μοῖρα μας, ἡ σωπὴ τῆ ἀποκριθῆναι στὸ Θεό μας, ὅταν θὰ μᾶς φωνάξει ἀπὸ τὰ ἔγκυατα τοῦ ἐαυτοῦ μας, ἡ σωπὴ θάνατι ἡ γνώση μας, αὐτὴ θάνατι τὸ γέλοιο μας, γιατί, μά-
θουμε πιά, πὼς κι' «ὁ θεὸς ἔρωτας» κ' «ἡ θεοπεσία λαγνεῖα» ποὺ ἀλάφρωσαν τὴ βαρεῖα μας σκέψη καὶ ἔ-
σταναν τὴν καρδιά μας καὶ σπατάλησαν τὸ ἐφηβικὸ
σῶμα τῆς ὕψαις, ὅλα εἶναι ἀνύπαρκτα, γιατί μόνον
αὐτὰ ὑπάρχουν. Κι' ὁ Θεὸς κ' ἐμεῖς, ἀνύπαρκτοι! Ὁ
Θεός! Τὸν βλέπουμε μαζὶ του, πέρα ἀπὸ τὶς τέσσε-
ρις λέξεις τὶς ἀραδιασμένες στὴ σειρὰ, μετὰ τὴν τέταρτη
τέσσερις φορὲς ἑξαναειπωμένη: Fain, soif, cris, danse,
danse, danse, danse! Ἡ ὁρμή πρὸς τὰ πάντα, τὰ λι-
γνά, τεκτονιμένα κορμὰ τοῦ Greco :

καὶ χόρεψα γυμνὸς στὸ ξέφωτο
 καὶ ἔγινα κατακόρυφος δάχτυλος νὰ δείξω
 τὴν Ἐλύσοβα γυμνοπόδαρη κι' ἀκάλυπτη
 πὺν στὸ στέγνο τοῦ ἀνέμου ἀποκοιμήθη
 στὴν ἄγνωστη νὰ πάλ्लεται χώρα

Ὁ Θεός ! Ἡ ἔξοχη στέγησι !

Υ.— ΟΙ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΙΑΣ

Ὁ Rimbaud παρουσιάστηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κατόχου
μᾶς σπάνιας, γιὰ τὴν τραγικότητά της, ὀξυδερけίας.
Μ' αὐτὴν τὴν ὀξυδερけία μπόρεσε νὰ κοιτάξῃ ἴσως
τὰ βαθύτερα στρώματα τῆς αὐτόνομης ὑπαρξείας του
κι' ἐκεῖ ν' ἀναζητήσῃ τὶς ἀναλογίες του — τὴ φύση τῆς
Μία — μὲ τὸν ἄνθρωπο. Ἀλλὰ τοῦτο ἦταν σὰν ἀποκά-
λυψη. Ὁ ἄνθρωπος ποὺ συνάντησε ἦταν διάφορος ἀπὸ
τὸν ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς του, τῆς κοινωνίας του, τῆς
πατρίδας του, τῆς οἰκογενείας του, τῆς ἐκκλησίας του,
τοῦ περιβάλλοντός του. Τοῦτος ἔβδ, ὁ τελευταῖος, ἦταν
παρὰστρατημένος· βρισκόταν ἔξω ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς
προορισμοὺς τῆς «ἀληθινῆς ζωῆς». Ὁ, τι εἶδε μέσα του
ἦταν τελειωτικὸ γιὰ τὸν πολιτισμὸ μας, αὐτὴ τὴ φοβερὴ
λέπρα τῆς γῆς: ἡ ἠθικὴ, ἡ δικαιοσύνη, οἱ σχέσεις ἀν-
θρώπου πρὸς ἄνθρωπο, πολιτείας πρὸς ἄνθρωπο κι'
ἀντίθετα, ὅλα εἶναι ἐχθρικά πρὸς τὴν ἀληθινὴν φύσιν
μας. Ὅλα κατὰ σκευάστηκαν ἀπὸ τὸ νοῦ — ποὺ
τολμᾷ τὰ πάντα χωρὶς νάναι παντοδύναμος — τοῦ ἀν-
θρώπου, γιὰ τὴν αὐτοκαταστροφὴ του. Ἀπὸ τὸ νοῦ,
τέλος, ποὺ εἶναι ἡ στέρησις τῆς γνήσιας ἐλευθερίας ποὺ
κατέχει: τοῦ αὐτεξούσιου.

Ἡ ἐπιστημὴ, σὰν ἀποθέωση τοῦ ἀντικειμένου, αὐτὴ ἢ περιόφηση λογικῆς μᾶς, ἀπὸ τῆ στιγμῆ ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσει νὰ κυριαρχήσουμε ἀπάνω στὴν ἕλη κ' ὕστερα, εἶναι ἀχρηστέ. Ὁ Rimbaud συμπάσχει μὲ τὸν ἄνθρωπο, συμμερίζεται τοὺς κινδύνους του καὶ πέφτει, μαζί του, στὶς ἐνέδρες ποὺ τοῦ στῖναι ἡ λογικὴ — μὰ περιφρονεῖ τὸ κοινωνικὸ ἄτομο. Τὸ ἰδανικὸ του στάθηκε ἡ πρωτόγονη κατάστασις τοῦ «γιοῦ τοῦ ἡλίου», ἡ παιδικὴ ἀδικία τῆς ἀνθρωπότητας.

(Συνέχεια στο επόμενο)

ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ

(1) «Rimbaud». La Stampa, 31.12.1935. Το ἄρθρο τοῦτο
μετάφρασα γιὰ τὸ περιοδικὸ «Κύκλος» (1947).

GIOVANNI PAPINI

Ἕνας ξοφλημένος ἄνθρωπος (*)

ΠΕΡΙΜΕΝΑ μισή ώρα και με παίδευε ὁ φόβος μήπως καὶ δὲν ὑπῆρχε τὸ βιβλίο ἢ μήπως δὲν ἦθελαν νὰ μοῦ τὸ φέρουν. Ὅταν ἔφτασε τὸ ἔσφιξα κάτω ἀπὸ τὴ μασχάλη μου καὶ πήγα ντροπαλός, στὰ δάχτυλα τῶν ποδιῶν μου, μέσα στὴ μεγάλη αἰθούσα τῆς μελέτης. Ποτὲ ἄλλη φορὰ δὲν εἶχα δοκιμάσει τέτοια αἰσθημα δέους — οὔτε καὶ στὴν ἐκκλησία ὅταν ἐπῆγαινα παιδί. Σὰν τρομαγμένος ἀπὸ τὸ τὸλμημά μου κ' ἀπὸ τὴ σκέψη πὼς βρισκόμουνα, ὕστερα ἀπὸ τόσα, μέσα σ' ἐκείνη τὴ γιγάντια λευανοθήκη ἀπὸ τὴ σοφία τῶν αἰώνων, πήγα καὶ κάθισα στὸ πρῶτο ἐλευθερο κάθισμα ποὺ βρέθηκε μπροστά μου. Κι' ἦταν τόση ἡ ταραχὶ καὶ ἡ χαρὰ μου, κι' ἡ ἐκπληξὴ κι' ἡ ἐντύπωση πὼς εἶχα ἀπότομα μεγαλώσει κι' ἀνδρωθεῖ, ποὺ πέρασε σχεδὸν ὅρα δόχως νὰ κατορθώσω νὰ καταλάβω τίποτα ἀπὸ τὸ βιβλίο ποὺ εἶχα μπροστά μου.

Ὅλα ἐκεῖ μέσα μοῦ φαινόντανε ἱερὰ καὶ μεγάλωνοι σὰν ἐντευκτήριο ἐνὸς ἔθνους. Ἐκεῖνα τὰ λιγδωμένα καὶ ξεβαμμένα καθίσματα, ντυμένα ἀπὸ στόφα, ποὶ τὸ ξεθωριασμένο πρόσωπο πλησίαζε πιά στὸ κίτρινο ἱκριβρόντα κάτω ἀπὸ τὴ μαύρη λέρα, ἔμοιαζαν κολοσσιαί καὶ πολυτελεῖ σὰν θρόνοι καὶ ἡ ἀπεραντὴ σιωπὴ μοῦ πῆζε τὴν ψυχὴ ἐνὸς πολὺ καὶ ἀπὸ τὴ βαρεὶα καὶ ἐπιβλητικῇ σιωπῇ ἐνὸς καθηρινοῦ ναοῦ.

Ἄπο τότε κι ὕστερα, πῆγαινα κάθε μέρα κι ἔμενα ὅσο χρόνο μου ἄφηνε ἐλευθερο το συχαμερὸ σχολειό. Ἀγάλη! ἀγάλη συνήθεια σ' ἐκείνη τὴ σιωπῇ, σ' ἐκείνο το μεγάλο δωμάτιο ποὺ ἦταν τόσο ψηλὸ πᾶνω ἀπὸ τὸ ἀναμαλλασμένο κεφάλι τῆς ἀπεριποίητης ἐφηβικότητῆς μου, ἀνάμεσα στὸν ἀστεϊρεμένο πλοῦτο ἀπὸ παλῆλ καὶ νέα βιβλία, ἀπὸ λέξιὰ, περιοδικὰ, ποιήματα, ἄλταντες, κώδικες καὶ χειρόγραφα. Ἀπόχτηση γρήγορα οἰκειότητα, ἔμειθα τὰ πρόσωπα τῶν διανομένων, ἀνακάλυψα τὰ μυστικὰ ποὺ ἔκρυβαν οἱ σημαδιές, τρώστανε μέσα στοὺς καταλόγους, γνώρισα τὰ πρόσωπα τῶν πιστῶν καὶ τῶν ἀρρωσιμένων ποὺ ἐρχόντανε σὰν καὶ μὲνα καθημερινά, μ' ἀκριβεῖα κι ἀνυπομονησίᾳ, ὅπως σ' ἓνα ἐντεκτηρίο ἡδονῆς.

Και χίτριγκα με τὰ μούτρα σ' όλες τις μελέτες που μου υπόβαλαν οἱ πολύμορφές μου περιέργειες ἢ οἱ τίτλοι τῶν βιβλίων που συναντούσα μέσα στὰ βιβλία που διάβαζα καὶ τότε κατάλαβα, δίχως κανεὶν νὰ μ' ὀδηγήσει, δίχως νὰ ἔχω κανένα σχέδιο καὶ καμμιὰ πείρα, μὰ με ὅλη τὴν δημιουργικότητα που πάθους, τὴ σκληρὴ καὶ ὑπέροχη ζωὴ τοῦ Πανσόφου.

Ἀπὸ τὸ πᾶν στὸ τίποτα

Τί ἤθελα νὰ μάθω; Τί ἤθελα νὰ κάμω; Δὲν ἤξερα. Δὲν εἶχα οὔτε προγράμματα, οὔτε δδηγούς, καμμιά καθορισμένην ἰδέα. Ἀπὸ δῶ ἢ ἀπὸ κεῖ, ἀνατολὴ ἢ δύσις, πρὸς τὰ κάτω ἢ πρὸς τὰ πάνω. Μονάχα νὰ μάθω, νὰ γνωρίσω, νὰ τὰ γνωρίσω ὅλα (Αὐτὴ εἶναι ἡ λέξη τῆς συμφορᾶς μου: ὅλα). Ἀνάμει ἀπὸ τότε ἤμουν ἀπὸ κείνους πού τὸ λίγο ἢ τὸ μῶδ δὲν τὸ λογάριζαν. Ἡ ὅλα ἢ τίποτα. Καὶ πάντα τὰ θέλησα ὅλα —καὶ τίποτα νὰ μὴν ξεφυγέι ἢ νὰ παραπέσει. Πληρότητα καὶ ὁλοκληρώσει — καὶ ὅστερα πᾶν καμμιά ἐπιθυμία, δηλαδὴ τὸ τέλος, ἡ αἰωνιότης, ὁ Θάνατος.

Τότε ἤρξατο εἰπεῖν καὶ τὰ γνωοῖσω καὶ μὴ ξέροντας

(*) Συνέχεια απ' τὸ προηγούμενο.

ἀπὸ ποῦ ν^ο ἀρχίσω, πεταλούδιζα ἀνάμεσα στὴ γνώση, βοηθούμενος ἀπὸ τὰ ἐγχειρίδια, τὰ λεξικά, τὶς ἐγκυκλοπαίδειες. Ἡ ἐγκυκλοπαίδεια ἦταν τὸ ὑψηλότερό μου δίνει-
 ρο, τὸ πὺ ἀγαπητό μου ἰδανικό — τὸ μέγιστο, τὸ τελειώ-
 ρατο βιβλίο. Ἐκεῖ μέσα, κρινόντας τοὺς ἀλάγιστα ἀπὸ τὰ
 φαινόμενα καὶ τὶς ὑποσχέσεις, βρισκόντανε ὅλα. Κάθε
 ὄνομα ἀνθρώπου, πόλης, ζώου, φυτοῦ, ποταμοῦ ἢ βο-
 νου ἦταν ἐκεῖ ταξινομημένο, τοποθετημένο, ἐξηγημένο,
 εἰκονογραφημένο.

Σὲ κάθε ἐρώτημα ἡ ἐγκυκλοπαίδεια ἀπαντοῦσε ἀμέσως δὶχως νὰ κοπιάξεις γυρνώντας. Γιὰ τὴ ρητορική μου φαντασία ὅλα τὰ ὑπόλοιπα βιβλία ἦσαν ποτάμια πὺν ἐξήχοντιαν μέσα σ' αὐτὸν τὸν ἀπειρο ὅκεανό, ἦσαν τσαμπιὰ προορισμένα νὰ γεμίσουν, μὲ τὸ χυμὸ τους, ἐκεῖνα τὰ μεγάλα χρασοβάρελα, ἀναρριθμητοὶ στόφοι σταριοῦ πὺν ἀλεσμένοι καὶ ζυμωμένοι· ἐδίδαν ψωμί γιὰ ὅλα τὰ στόματα καὶ γιὰ ὅλες τίς πείνες.

Καθὼς ὁ μυστικὸς βυθίζεται στὸ μοναδικὸ Θεὸ καὶ
 ζητᾷ νὰ λησμονήσει κάθε αἰσθητὴ λεπτομέρεια, ἔτσι
 καὶ ἐγὼ βυθιζόμουναι καὶ χανόμουναι μέσα σ' ἐκείνη τὴ
 θάλασσα τοῦ σοφίας, πού τὴν ἴδια τὴ στιγμή πού με
 γιάλασε πρὸς ἀνάβασις μὴ καινούρια ὄρεξη καὶ φλόγα.

Συνέβριχε τοῦτο: μέ τό νά ἀνακατεύω τίς ἐγκυκλο-
παίδειες μου ἤρθε ἡ ὀρεξη νά κάμω κι' ἐγὼ μιὰ. Σέ
ἡλικία δέκα πέντε χρονῶν, μ' ἕνα μυαλό τόσο φιλήδονο,
ἡ ἐπιχείρηση μου φαινότανε εὐκόλη.

Μὰ δὲν ἤθελα νὰ κάμω καὶ ἐγκυκλοπαίδεια ὅμοια με τὶς ἄλλες. Συμβουλευόμενος ἀρχετὲς καὶ διαβάζοντας καὶ ἄλλα βιβλία εἶχα ἀντιληφθεῖ πὼς ἡ τέλεια καὶ ἡ πλήρης ἐγκυκλοπαίδεια ἔλειπε. Κάποτε βοσκοῦντανε στὴ μιὰ ἐκεῖνο ποῦ δὲν ὑπῆρχε στὴν ἄλλη καὶ σ' ἕνα σημεῖο εὗρισκες πολὺ λίγα πράγματα καὶ πολὺ περισσότερα σ' ἕνα ἄλλο. Ζητώντας ὀνόματα ὄχι συνηθισμένα καὶ πληροφορίες πρὸ ἐξονυχιστικῆς μοῦ συνέβηκε συχνὰ νὰ τὶς βρῶ διὰς βουβῆς καὶ ἄγνωρες κι' αὐτὸ μὲ γέμιζε θυμὸ καὶ ἀκατάληξη.

Αποφάσισα λοιπόν να κάμω μιὰ ἐγκυκλοπαίδεια πού
 ἔχει μόνο να περιέχει τὴν ὅλη πού ὑπῆρχε μέσα σ' ὅλες
 τὲς ἐγκυκλοπαίδειες ὁλων τῶν χωρῶν καὶ ὁλων τῶν γλῶσσῶν,
 μιὰ καὶ πού να τὲς ξεπερνᾷ. Νὰ βροῖσκειται τὸ κάθε
 τι πού μέσα στις ἄλλες ἦταν σκόρπιο καὶ ἀτακτο καὶ
 νὰ τι παραπάνω ἀκόμη, καὶ πού να μὴν εἶναι μονάχα
 ἀνάπτυξη καὶ σαλατοποίηση ἀπὸ παλιές ἐγκυκλοπαί-
 δεες, μιὰ ἕνα ἔργο καινούριο καὶ κομμένο πάνω σὲ λεία,
 σὲ ἐγγχειρίδια καὶ σὲ βιβλία πρόσφατα καὶ εἰδικά, ἀπὸ
 ὅλες τὲς ἐπιστήμες, τὲς ἱστορίες καὶ τὲς λογοτεχνίες.

Ὅταν τὸ ἀποφάσισα δὲν ἔμεινα πιά μὲ τὰ χέσια
στὶς τσέπες. Ἡ ζωὴ μου εἶχε μὰ κατεψυγμένη, οἱ μα-
κρυνὲς ὥρες τῆς βιβλιοθήκης εἶχαν πιά ἓνα σκοπὸ περὶ-
σσότερο σοβαρὸ καὶ καθορισμένον. Ριζικὰ στὴ δουλειά
μὲ μὰ φλογερὴ ὑπομονή. Ἀπὸ κείνη τὴν ἡμέρα αὖ-
τῆπειτα — ἦταν Ἰούλης, ἡ ἐποχὴ τῆς ἐλευθερίας — κάθε
λέξη ποὺ ἀρχίζε ἀπὸ α ἢ μεταβύβαιε σὰν ἓνα φιλικὸ πρό-
σωπο. Ὅλες οἱ βαρεῖες ἐγκυκλοπαίδειες, τὰ δοκῶδη λε-
ξικά, οἱ μεταχειρισμένοι καὶ φθαμένοι κατάλογοι, τὰ
εἰδικὰ λεξιλόγια σφίχτηκαν ἀπὸ τὰ ῥάφια τους γιὰ μένα,
γιὰ μένα ποὺ ἀντέγραφα, ποὺ μάζευα, ποὺ μεταφράζα
καὶ ξεφυλλίζα μὲ περισσότερην πάντα ὀρμὴ καὶ πάθος.
Ὡ! πόσο μ' ἔκαναν γὰρ δουλέψω ὅλα κείνα τὰ γεωγι-
νὰ ποταμιά ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ Αα — καὶ πόσους τί-
τλους βιβλίων δὲν ἀναγκάστηκα νὰ καταγράψω γιὰ νὰ

(1) Ἰταλικά : Abigeato,
(2) Ἰταλικά : Abete.

Μὰ μέσα στην ιστορία μου έπρεπε νὰ βρίσκονται
 όλα. Καὶ τότε πέρασα ἀπὸ τὶς ἐπιστῆμες στὶς κοσμογο-

Ἄρχισα στὰ σοβαρά. Πῆρα μιά ἑβραϊκή γραμμα-
τική καὶ ὕστερα ἀπὸ λίγες μέρες ἔγραφα κίβλας τὰ χον-
τροὰ καὶ στρεβλωμένα σημεϊτικά γράμματα, καὶ ἤμουνα
ἱκανὸς ν' ἀντιγράψω τοὺς στίχους τῆς Πεντατεύχου ἀπὸ

(Συνέχεια στο επόμενο)

Μεταφρ. Κ. ΛΑΧΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ

‘Ο χαλασμός τῶν Κορφῶν

ΗΜΕΡΑ γ’ τοῦ Σεπτεμβρίου μηνός, τοῦ χρόνου ἀπμ’ γ’, ξημερώνοντας τοῦ Σταυροῦ. Καί ἐσυνέβηκε εἰς τούτη τὴν ἡμέρα νὰ εἶναι ὁ οὐρανὸς ἀσυνγέφιαστος καὶ οἱ ἄνθρωποι νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὰ σπίτια τους καὶ νὰ πηγαίνουν εἰς περιδιάβαση, ὅτι πολλὰ εἶχανε ὑποφέρει ἀπὸ τοὺς Φράγκους δυνάμει χρόνους. Καὶ ἀκόμη ὁ ἥλιος δὲν ἦτανε καλὰ σηκωμένος ἀπὸ τὴν ἀνατολὴ καὶ ἦσαν ἐπιστολάρηδες ἀπὸ τὴν ἀπέναντι στεριά καὶ γυροῦσαν ἀπὸ τὸν καπετάνιο τῶν Φράγκων νὰ τοὺς παραδῶσι τὰ κλειδιά καὶ τ’ ἄρματα, ὅτι τὸ νησί θὰ τὸ πατήσουνε μὲ τὸ σῆδεο καὶ μὲ τὴ φωτιά. Καὶ τότες ἔκραξε ὁ καπετάνιος ὅλους τοὺς ἄρχοντες καὶ ὅλους τοὺς ἄνδρες τοῦ πολέμου καὶ τοὺς ἐρώτησε :

— Τί θὰ κάμουμε ;

Καὶ ἐκεῖνοι δὲν ἀποκριθῆκαν. Καὶ ὁ ἥλιος ἐκόντευε νὰ μεσουρανήσει. Καὶ οἱ ἄρχοντες καὶ οἱ καπετανεοὶ δὲν ἔδιναν ἀπόκριση. Καὶ οἱ ἐπιστολάρηδες ἐβιαζόντανε νὰ φύγουνε, πρὶν νὰ θολώσουνε τὰ νερά. Καὶ ὁ καπετάνιος ξαναρώτησε :

— Τί θὰ κάμουμε ;

Καὶ οἱ ἄρχοντες ἀποκριθῆκαν :

— Νὰ παραδῶσουμε τὰ κλειδιά καὶ τ’ ἄρματα !

Καὶ οἱ καπετανεοὶ ἀποκριθῆκαν :

— Νὰ πολεμήσουμε !

Καὶ ὁ καπετάνιος τῶν Φράγκων εἶπε εἰς τοὺς ἐπιστολάρηδες :

— Θὰ πολεμήσουμε.

Καὶ ἐκεῖνοι ἔφυγαν σιωπηλοί, ὅτι ἐβαστοῦσαν τὴ δύναμη εἰς τὰ χέρια τους.

Καὶ ὁ λαός, ὅπου ἄκουσε τὴν ἀπόκριση, ἀκαρτεροῦσε τὴν ἡμέρα τοῦ πολέμου μὲ φόβον πολὺ, ὅτι δὲν ἦτανε πόλεμος γιὰ τὴ δική του τὴν ἐλευθερίαν. Καὶ κάποιοι ἐκοιτάζανε νὰ φύγουνε, νὰ πάνε εἰς τὰ χωριά, νὰ γλυτώσουνε ἀπὸ τὸ χαλασμό. Καὶ οἱ καπετανεοὶ τῶν Φράγκων ἐκάμανε ὅλη ἐκείνη τὴν ἡμέρα καλὰς βίγλης καὶ ἦτανε ὅλοι ἔτοιμοι εἰς τὰ πόστα τους.

Καὶ ἀφοῦ ἔπεσε ἡ νύχτα ἀρχίσανε τὸν πόλεμον. Καὶ ἐσεισθήκαν τὰ θεμέλια τῆς γῆς καὶ ἀπὸ τὸν οὐρανὸ ἐκατέβαιναν σῆδερα καὶ φωτιὲς μεγάλες, ὅπου ἄνθρωπος δὲν θυμᾶται νὰ τὲς ἄκουσε νὰ γενοῦν καμιά φορά. Καὶ ἐσηκώνονταν πέτρες καὶ χόματα ψηλὰ καὶ ἄλλα ἀνέβαιναν καὶ ἄλλα κατέβαιναν καὶ ἐγροικοῦνταν χτύποι δυνατοὶ καὶ τὰ σπίτια ἐγκρεμίζονταν ἀπὸ τὸ θεμέλιο. Καὶ ἐσηκώθηκε καπνὸς μέγας καὶ ἀπάνω εἰς τὴν κορυφὴ αὐτοῦ τοῦ καπνοῦ ἐφάνησαν φωτιές. Καὶ τὰ χτίρια ἐκαιγόντανε καὶ οἱ ἄνθρωποι ἐβγῆκαν εἰς τοὺς δρόμους, γυμνοὶ καὶ ἀνυπόδητοι, καὶ ἐφώναζαν «βοήθεια». Καὶ ἐφώναζαν ὅλοι μεγαλοφώνως τὸ «Ἄγιε Σπυρίδωνα βοήθησε τὸν λαόν σου» καὶ ἔκλαιγαν καὶ ἐθρηνοῦσαν καὶ δὲν ἐκατέχανε ποῦ νὰ ὑπάγουν. Καὶ πῆρε ὁ λαὸς τοὺς δρόμους ποὺ φέρουν εἰς τὰ χωριά. Καὶ ἀκλουθῆσαν ὅλοι, ἄνδρες καὶ γυναῖκες, πλούσιοι καὶ πένητες, νέοι καὶ γέροντες, μικρὰ παιδιὰ εἰς τὸ βυζί. Καὶ ὁ τόπος ἐγένεσε ἀπὸ φωνὲς καὶ θρήνους. Καὶ ἔχαναν τὰ παιδιὰ τὲς μάνας καὶ οἱ μανάδες τὰ παιδιὰ, ἐκεῖ ὅπου ἐπερπατοῦσαν. Καὶ ὁ οὐρανὸς ἦτανε κόκκινος καὶ ἡ γῆς ἦτανε κόκκινη ἀπὸ τὲς φωτιὰς ποὺ ἀναβαν παντοῦ.

Καὶ ξημερώνοντας ἡ Τρίτη — ἡμέρα τοῦ Σταυροῦ — ἐπλάκωσε καταχνιά ὅλο τὸ νησί καὶ ἐχτύπη τοὺς ἄνθρωπους εἰς τὰ μάτια καὶ ἐτυφλαίνονταν. Καὶ τὰ νερά ἐπίκρισαν καὶ τὰ ζῶα ἐφοροῦσαν. Καὶ τοῦτα θωρῶντας

οἱ ἄνθρωποι ἐκάμανε μέγα θρήνον καὶ ὄδυρμό. Καὶ ἐκοίταζαν τὴ γύμνια τους καὶ ἔτρεχαν νὰ κρυφτοῦν εἰς τὰς σπηλιὰς καὶ τὰς καλύβες τῶν ξωμάχων. Καὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ χωριοῦ ἀνοῖξαν τὰς θύρας τῶν καὶ ἀγκάλιασαν τοὺς ἀνθρώπους τῆς πολιτείας καὶ ὅλοι μαζί ἐθρηνοῦσαν. Καὶ οἱ ἀναστεναγμοὶ καὶ οἱ βόγγοι ἀνεβαίνανε εἰς τοὺς οὐρανούς καὶ μὰ ἐλπίδα ἦτανε, νὰ σταματήσει ὁ γλήγορος τοῦτος ὁ χαλασμός.

Καὶ ὅταν ἐξημέρωσε ἡ ἄλλη ἡμέρα καὶ ὁ οὐρανὸς ἦτανε μαῦρος ἀπὸ τοὺς καπνοὺς καὶ ὁ ἀγέρας βρωμοῦσε ἀπὸ τὰ καημένα τὰ ξύλα καὶ τὰ πανιά, οἱ ἄνθρωποι ἀναστενάζανε βαθιά καὶ πέσανε εἰς τὰ γόνατα νὰ παρακαλέσουνε τὸν οὐρανὸ νὰ τοὺς βοηθήσει εἰς τούτῃ τὴ δύσκολῃ ὥρᾳ. Καὶ ἡ πίκρα ἐπερίσσευε εἰς τὰς καρδιὰς καὶ οἱ μανάδες ἐσφιγγαν εἰς τὴν κουρασμένη ἀγκυλιά τους τὰ βρέφη καὶ τὰ ἄγουρα παιδιὰ καὶ ἐκεῖνα ἐκλαίγανε ἀπὸ τὸν τρόμον καὶ ἀπὸ τὸ αἰφνίδιον κακὸ ποὺ τὰ πλάκωσε. Καὶ ὅλοι ἐθαύμαζαν πῶς ἐδυνήθησαν νὰ βαστάξουν εἰς τόση δυστυχία. Καὶ ἔχαναν τὸ σημεῖον τοῦ Σταυροῦ καὶ εὐλογοῦσαν τὸν Κύριον.

Καὶ ἐσυνέβηκε — ἀφοῦ περάσανε ἡμέρες δέκα τρεῖς — νὰ σταματήσει ὁ χαλασμός. Καὶ οἱ ἄνθρωποι ἔβγαιναν καὶ ἐκαθόταν ἔξω ἀπὸ τὰς θύρας τῶν σπιτιῶν καὶ ἐπρόβαιναν εἰς τὰ παρεθύρια καὶ ἐκοίταζαν κατὰ τὴ μεριὰ τῆς πολιτείας. Καὶ εἶχανε τὴν ὄψιν ὡσὰν τοὺς ἀπεθαμένους. Καὶ οἱ ἄνθρωποι ὅπου ἀπερνοῦσαν ἀπὸ τὸ δρόμον — ἐρχόμενοι ἀπὸ τὴ χώρα — ἔλεγαν :

— Ἦμπορεῖτε νὰ ξαναγυρίσετε εἰς τὰ σπίτια σας. Ὁ πόλεμος ἐτελείωσε.

Καὶ οἱ ἄλλοι ἀπὸ τὰ παρεθύρια καὶ ἀπὸ τὰ κατώφλια ἀποκρένονταν :

— Σὲ ποιά σπίτια μας ;

Καὶ ἐκεῖνοι ἀπερνοῦσαν μὲ σκυφτὸ τὸ κεφάλι καὶ δὲν ἔλεγαν λέξη.

Καὶ ἓνα δεῖλι — εἰς τὸ βασίλειον τοῦ ἡλίου — ἓνας ἄνθρωπος ἦρθε καὶ ἐθυροκόλλησε εἰς τὴν πόρτα τοῦ ἀργαστηριοῦ ἓνα χαρτί. Καὶ ὅλοι ἐσυνάχτηκαν νὰ τὸ διαβάσουν. Καὶ κανένας δὲν ἐμίλουσε, τί ἡ πίκρα ἢ πολλὴ τοὺς εἶχε ποτίσει τὰ σπλάχνα καὶ τοὺς εἶχε δέσει τὰς γλώσσας. Καὶ ἓνας ἀπὸ τὴ συνάξιν ἀποφάσισε νὰ μιλήσει. Καὶ ἐστάθη ὀλίγες στιγμὲς, κοιτάζοντας, μὲ μᾶτι θολό, τὸ χαρτί. Καὶ ὕστερα ἐδιάβασε μεγαλοφώνως, νὰ τὸν ἀκούσουν ὅλοι. Καὶ ἡ φωνὴ του ἦτανε ὡσὰν νὰ ἔβγαυε ἀπὸ τὸν τάφο. Καὶ τὸ χαρτί ἔγραφε :

«Κάτοικοι τῶν Κορφῶν. Ὁ πόλεμος ἐτελείωσε. Τὸ νησί σας εἶναι ἐλεύθερον. Ἦμπορεῖτε νὰ ξαναγυρίσετε εἰς τὰ σπίτια σας καὶ νὰ ξαναπαίσετε τὰς δουλειὰς σας. Κανείς δὲ θὰ σᾶς πειράξει».

Καὶ εἰς τὸ κάτω τῆς γραφῆς ἦτανε μὴ ὑπογραφή μὲ ἓνα ψηφιά. Καὶ οἱ ἄνθρωποι ἐκουνήσανε λυπητερὰ τὸ κεφάλι, ὅτι δὲν εἶχανε οὔτε σπίτια, οὔτε ἐλευθερίαν.

Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ ἀξιωθῆκα νὰ γράψω τούτῃ τὴν ἐνθύμησιν εἰς τὰς ε’ τοῦ Μαΐου μηνός, ἡμέρα Τρίτη, τοῦ χρόνου, ἀπμ’ θ’.

Μ. Ι. ΔΕΣΥΛΛΑΣ

AUGUST RENOIR



ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΤΕΣΣΕΡΑ ΧΡΟΝΙΑ

Είναι κάπως δυσάρεστο να επανέρχεται κανείς και να επαινεί τα καλά μιάς προσπάθειας στην οποία είναι κι' αυτός κάπως άνομεμιγμένος.

«Ο Αιώνας μας» μπαίνει μ' αυτό το φύλλο στον τέταρτο χρόνο ή καλύτερα ξεκλείσε με το σημερινό τεύχος τρία χρόνια τακτικής και ακούραστης πορείας. Τα χρόνια που πέρασαν ήταν σκληρά και άποκορδιωτικά γι' αυτόν και τους ειλικρινείς συνεργάτες του πολλές φορές. Δεν δά ανέφερα τίποτα μήτε λοιπόν δά διάλεγα την επέτειο του περιοδικού γιά χρονικό—αν δεν με άναγκαςαν λόγιοι, όχι εκδόσεως αλλά παράγοντες συνεργατικοί που στάθηκαν τίμιοι και άκαταπόνητοι έργάτες στην προσπάθεια που τέσσαρα χρόνια.

Δέν μιλώ γιά τις δυσκολίες και τή δυσπιστία που συναντήσαμε στην αρχική μας προσπάθεια, μήτε γιά την χαιρεκάκία και την επιμονή ώρισμένων καλλιτεχνικών παραγόντων που έχοντας μονοπωλήσει την πνευματική ζωή της πατρίδας μας δέν έβλεπαν με ήρεμο βλέμμα την έκδοση του «Αίωνα μας». Όλα αυτά παραμερίστηκαν όχι μονάχα από την ακλόνητη πίστη μας στην αλήθεια και την ειλικρινεία μας, αλλά γιατί θρήκαμε και μαζεύτηκε κοντά μας μιά όμάδα από τίμιους καλλιτέχνες και φιλότεχνους που έδωσαν την ψυχή τους γιά να πετύχουμε τον σκοπό μας!...

Σήμερα λοιπόν—με την επέτειο—είμαι υποχρεωμένος—παρ' όλη την ουσχέτιση του έαυτού μου—να γνωρίσω τί στάθηκε ή μεγαλύτερη δύναμη της επιτυχίας και σταθεροποίησης του περιοδικού: Οι καλοί συνεργάτες του! Δίχως αυτούς δέν δά γίνονταν τίποτα! Κι' όχι μονάχα οι καλοί—όλλά οι τίμιοι μαχητές που μακριά από ιδιοτελή μικροσυμφέροντα κτύπησαν την διευθυνόμενη καλλιτεχνική κίνηση του τόπου από ανάξιους κλικαδόρους και μικρούς την ψυχή δικτατορίσκους—και βοήθησαν έτσι στην τελική εδραίωση, άναγνώριση και καλλιτεχνική άνοδο του «Αίωνα μας».

Τό περιοδικό σήμερα θαδίζει τον τίμιο δρόμο του και δέν άνέχθηκε ποτέ την άνακρίβεια και τό συμβιβασμό. Έδωσε μάχες και δά δώσει άκόμα έντονότερες όταν κι' αν παρουσιαστεί άνάγκη. Δέν δά μπορούσαμε να σταδομε καθαροί και τίμιοι όμως στη προσπάθειά μας αν δέν είχαμε τους κολούς με τό μέρος μας. Δέν υπάρχει κανένας δέ λόγος να τους άναφέρουμε. Είναι τυπωμένοι άνεξίτηλα στα τριαντάξη τεύχη της σταθεροποιημένης πιά αρχικής προσπάθειας. Είμαστε καθυποχρεωμένοι σ' αυτούς—κι' αυτούς μονάχα επαινούμε στην σημερινή μας επέτειο γιατί πιστεύουμε πως είναι οι πρωτεργάτες της επιτυχίας.

ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΡΡΗΣ

Άοριστία και πτώση του λόγου

Κάποτε—ας πούμε ως λίγο πριν από τον τελευταίο πόλεμο—δέν υπήρχε άνθρωπος των γραμμάτων, ποιητής, πεζογράφος και πρό παντός κριτικός ή αισθητικός, που να μην του άρεσαν και να μην πίστενε στην άναγκαιότητα των κατηγορηματικών όρισμών. Άκατάπαντα διατυρώνονταν όρισμοί γιά κάθε περίπτωση, πονόνταν όρισμοί γιά κάθε περίπτωση, πονόνταν όρισμοί γιά κάθε περίπτωση. Στην περίοδο αυτή—που σκεπάζει πάνω από έναν αιώνα παγκόσμιας πνευματικής δραστηριότητας—δέν υπάρχει αξιόλογος ποιητής, πεζογράφος ή κριτικός, ξένος ή δικός μας, που να μην όρισε, πολλές φορές μάλιστα, με τρόπο βέβαιο, τί είναι ποίηση, πεζός λόγος, κριτική, καλλιτεχνική έκφραση, ύφος, τεχνική. Όλοι με τη σειρά τους, βρήκαν ένα τρόπο, που μ' αυτόν μόνο θάπρεπε να ξεχωρίζουν τα ιδιαίτερα γνωρίσματα των διαφόρων φιλολογικών σχολών, τα μυστικά των διαφόρων «ποιητικών», οι αξίες των διαφόρων θεωρητικών και πρακτικών αισθητικών συστημάτων. Όλοι μας είπαν

πως πρέπει να εκτιμούμε τις μεγάλες δημιουργικές προσωπικότητες, πόσο ζυγίζει ή κάθε μιά, τί θά πει έπίδραση και μίμηση, πως πρέπει ν' αντιλαμβανόμαστε τη «συνέχεια» και τη ζωντανή παράδοση, τό «συντηρητισμό» και τό «μοντερνισμό», τό συγγραφέα σαν άνθρωπο και σά δημιουργό. Με δυό λόγια, από σπουδαίους ανθρώπους κι' από σοφούς με κύρος, είχαν συνταχθεί διάφορων τύπων όδηγοί που μας έπέτρεπαν να προσανατολιζόμαστε με κάποια σχετική ασφάλεια μέσα στον άπέραντο κόσμο των άπειραπληθών μορφών του έντεχνου λόγου, που όλοένα μεταμορφώνουνται, παραλλάζουν, σβίνουν και ξαναγεννιούνται, διαφορετικές και όμοιες συγάμα, αλλάζοντας άκατάπαντα σχέσεις και αναλογίες μεταξύ τους. Τό πνευματικό αυτό καθέστώς, που θεμελιωνόταν σε γερά βάθρα γνώσεων, πείρας, συστηματοποιημένων απόψεων και βαθειά καλλιεργημένων αισθήσεων, έδινε και στους δημιουργούς και στο κοινό, τό αισθημα μιάς ασφάλειας και τη σιγουριά

ότι τό δημιουργικό πνεύμα υπάρχει, σαν κάτι τό έντελώς άνώτερο, σά δώρο θεόσταλτο, σά γνωριμία ύπεροχής ασύγκριτης, άνάμεσα στις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες κ' έκδηλώσεις. Η ασφάλεια αυτή ήταν που έπέτρεψε να είσρχθουν και να διδάσκονται στα σχολεία και στα Πανεπιστήμια, οι διάφορες λογοτεχνίες, παλαιές και νεώτερες. Αυτή βοήθησε τη γραμματική και τη φιλολογία να συγκροτηθούν σ' επιστήμη. Σταθεροί κανόνες τέχνης και κριτικής, άπαρασάλευτες πνευματικές αξίες, περνώντας από γενιά σε γενιά, όσο κι' άλλαζαν φυσιολογικά με τη ροή του καιρού και την τροποποίηση των συνθηκών της ζωής και της ιστορίας, βοηθούσαν τους δημιουργούς να δημιουργούν τα έργα τους μέσα σε μιάν άτμόσφαιρα θρησκευτικού σεβασμού, και να διατηρούν σταθερές σχέσεις με τό πλατύ κοινό, σχεδόν θρησκευτικές κι' αυτές. Φυσικά, ποτέ δέ λείπανε οι σφοδρές άσυμφιλίωτες αντίθεσεις, τα ξαφνικά κι' άδιόλλακτα επαναστατικά κινήματα, τα βλαβερά σήγματα στα χοντρά τείχη παραδόσεων που θεωρούνταν αιώνας. Όμως όλα αυτά, συνέβαιναν πάνω σ' ένα πνευματικό έδαφος πυκνό, άδιαρραγές, σταθερό. Στο έδαφος αυτό, δέν τολμούσε να περπατήσει παρά μονάχα όποιος ήταν γεννημένος και καλά γυμνασμένος γιά τα πνευματικά και τα καλλιτεχνικά αγωνίσματα. Κάθε παρείσακτος, κάθε άπροετοίμαστος, κάθε άνάξιος, είχε γιά κριτήριο την ίδια τη σταθερότητα και την πυκνότητα του πνευματικού εδάφους που πατούσε. Δέ μπορούσε να ίσχυριστεί πως έπειδή τρέμει ή γη κάτω απ' τα πόδια του, τρέμει και κλονίζεται κι αυτός. Δέν ήταν εύκολο να ξεγελάσει κανέναν, γιατί τό πνεύμα διατηρούσε όλες του τις διαστάσεις, και γιατί ή παρουσία των μεγάλων και των αξίων, ήταν ένεργητικά ζωντανή μέσα στα μάτια και τη μνήμη των ανθρώπων. Και τό δημιουργικό πνεύμα πάζιζε πάντα με τιτανική βούληση, να κρατήσει τη σταθερότητα του και την άνεξαρτησία του, κι' όταν άκόμη τό δοκιμάζαν οι σεισμοί της μοίρας κ' οι τραυματισμοί της τύχης που όλα τα θέλει ν' αλλάζουν και να μεταμορφώνονται. Τό πνεύμα έμενε πνεύμα και μέσα από τις αλλαγές του, γιατί κρατούσε ζωντανή τη μνήμη των περασμένων του. Η ένότητα του ήταν ή συνέδηση της συνέχειας του, ή συνείδηση της άναγκαιότητάς του. Οι όρισμοί γιά τους όποιους μιλήσαμε στην αρχή, άλλαξαν, άλλα μένανε πάντα όρισμοί. Δείχτες άσάλευτοι πάντα δείχνανε με σταθερότητα κατά πού κι' από πού μπορεί κανείς να τραβήξει προς τό χώρο του πνεύματος, προς τον κόσμο και τα διαδοχικά βασίλεια των τεχνών.

Τό έδαφος έκεينو, δέν είναι πιά μήτε νοσταλγικό όνειρο στη μνήμη λίγων ανθρώπων. Τίποτε τό κοινό δέν έχει με την κομματιασμένη, τρέμουλη, ρευστή, σεισμογενή επιφάνεια του εδάφους που προσπαθούμε έμεις σήμερα να στηρίξουμε τα ποδάρια μας και να περπατήσουμε. Ένας ρυθμός «διασπάσεως» κάθε συνέχειας και κάθε σταθερότητας, προθωρουμένος από τα μέσα του περασμένου αιώνα κ' επιταχυνόμενος καταληκτικά με τό πέραςμα του καιρού, έξάρθρωσε την έννοια

61

ΑΓΓ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ

μιας άλλης εποχής ή μήπως ενός άλλου
καλλιτέχνη.

«Έτσι είναι! Ό κ. "Αγγ. Θεοδωρόπουλος στις ώρες της χαρακτηριστικά πνευματικής του σιγήας, κάθ' ὅρας ἀλλοτρίως, ξεναπιάστηκε μέ τήν παληρά του φιλενάδα τή ζωγραφική. Τά προσοκτιμάει ὁμως, δέν εἶναι δημιουργικός ἀρτίστης ἀλλά ἔμπειρος παίγνιδισμάς. Ὁ καλλιτέχνης δηλαδή διστάζει νά ἐκθέσει τήν ἐπινόηό του στή ζωγραφική. Θέλει νά μάς μιλήσει πῶς ἔβρισε ἀπό ζωγραφική—καί τό παραδεχόμεναι ἀσυνήθιστο—ἀλλά δέν ἔκαμε ζωγραφική! Ἐβρισε ἀπό Τέχνη, κατέχει τήν Τέχνη, ἀλλά δέν ὁλοκλήρωσε τή νέα του προσπάθεια στό ἔργα του πού ἐκθέσται στό Ρόμπο.

«Ὁ χ. Ὑγιολος θεωροῦντοπος κατέγει-
μιάν ἐξήχηλν θέση στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ
τοῦ τόπου μας κὶ δὲν μάς ἐπιτρέπεται νὰ
τὸν φυλάχομε ἢ γὰρ τὸν δορηθῶμε στὶς
προσπάθειες τὸν ὅπως ὁ ἔναν ἀρχάριο, στὰ
πρώτα τὸν εἴματα. Ἀλλή ἡ ἐνοιαι τοῦ
«μπράβο» γιὰ ἔναν πὸρ πρὸ ὅλλου ἐξήχι-
σε κὶ ἄλλο τὸ «μπράβο» γιὰ ἔναν ὄριμο
καὶ φταμένο. Ὁ χ. Ὑγιολος θεωροῦντο-
πος εἶναι ἀπὸ τοὺς ἀριστοὺς δευτέρου καὶ
ὅπως τόνιασε κκὶ στὴν ἀρχή—δὲν ζήτηρε
παιγνιδιματα ἀπὸ τὴν Τέχνην τὸν μήτε
μαθῆματα ὠγραρχικῆς, ἀλλὰ ἀρχαὶ δημι-
ουργήματα. Καὶ εἶναι αὐ θέση γὰρ μὲς τὰ
χαρίσι καὶ νὰ ἴ ἀπολύτως!»

Στὴν αἵθουσα Ζαχαρίου ἐκθέτει ὁ κ. Ξ. Ζέπος. Τὰ σχεδόν πάντα ληρία του, εἶναι μίαν ἀναλαμπή μέσα στὴν ἡμίφανετα
Αἵθουσα Ζαχαρίου καὶ προχερσότητα
 πρὸ παρουσίας αὐτοῦ περισσότερο ἐκθέ-
 σεις τῶν τελευταίων μηνῶν. Ὁ κ. Ζέπος
 εἶναι μαθητὴς τοῦ σοφοῦ δασκάλου Κώστα Παρθένου κ' ἔχει ὅλα τὰ γνωρίσματα τοῦ
 αἰσιμαλοῦς μαθητοῦ πρὸ κατανόησός τῆς πραγ-
 ματικῆς ἀξίας καὶ συμβουλῆς τοῦ δασκάλου
 του. Ἡ ζωγραφικὴ του, εἶναι ἀπληκλάμηνη
 ἀπὸ τὸ ἐπιλαστο καὶ τὸ τυχαῖο, δὲν ἐκ-
 φράζεται μὲ φευδαῖες καὶ τρεμουλιαστικὰς
 πινελιές—δὲν παρουσιάζεται δὲ νευρωμένη
 σὲ καλλιτεχνικὸ καὶ αἰσθητικὸ αἰθερμα

NAΕΟΣ

της φυγῆς ἀπὸ τῆς τρύπης καὶ τὰ λασιώ-
ματα πού κυριεύει τὸν καλλιτέχνην ὅταν
ἀργότερα ματακοιτάζει τὸ ἔργο του καὶ
θελήσει νὰ τὸ διορθώσει. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ
κ. Ζέπου εἶναι πιθαρρχημένη στὴ γνώση
τῶν χρωματικῶν ἀξιώων καὶ ἐνέχει τὴν ἡρ-
μία ἐνὸς εὐαίσθητου καὶ συνεπειητοῦ καλ-
λιτέστη.

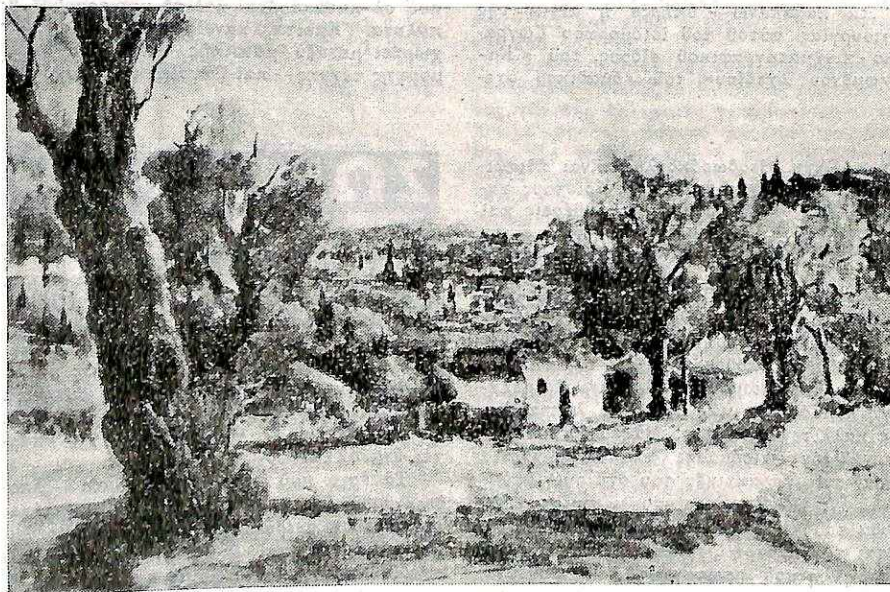
Οι περισσότεροι του πίνανξες είναι το-
πία -θαυμασμοί, από έξωρμονες, στην Άττι-
κή, στη Μύκονο, στην Ίορα, την Ρόδο κ.α.
Άρχικα σου κάνει έντυπωση ή ήσηλμένη
απαλόστερα τών τόνων που ες εισάγει αθέ-
λητα τών τεχνική περιοχή τής ύδατογρα-
φίας. Σεχνός πώς έχεις λεία μπροστά σου
— με το έλαφρό περιγράφω τών ανικε-
μένων και το μονοπέρασμα γέμματα τών
χρωμάτων επιπέδων. Ή έντυπωση αυτή
δεν είναι συνηή μήτε καταβολική γιατί

τότε το όλικό θά έχανε την υπόσταση του και θάν θα κατέληγε ζωγραφική αξία! Κά-
που ακόμα το συντομικό σχεδιαστικό περί-
γραμμα γίνεται σκληρό κι' αντιπαραβίαιε μέ-
τα το θυσιοφόρο και ισαξείω χρωματικό γρά-
ψιμο των αντίκειμένων—όπως και η αρχι-
τεκτονική τοποθέτηση ώριωμένων θεμάτων
κι' η δομ. έπιτυχημένη εμετάλλευση της
αρχιτεκτον. του μυστικού συντελεστή να πα-
ρουσιάζουν έκδηλα τοπικά κένα στην ολο-
κληρωτική ικανοποίηση ενός αισθητικού
θεστού.

“Όλα αυτά όμως τα αντιπαρέχεται ένας ειλικρινής παρατηρητής, κρίνοντας σ’ επιτηδυνά τα προσόντα του κ. Μι. Λέπου. Ο ζωγράφος έχει τέλει γνώσεις των θεμάτων και ψυχρών τόνων σ’ όλες τους τις αποχρώσεις και τις αναλλασσόμενες αξίες τοποθετήσεως ώστε η κατάσταση του αυτή να του επιτρέπει να βελτιώσει το έργο του, σταθερά και άξιζι. Η κατανόηση των συμπληρωματικών χρωμάτων άξιζι—όπως και η καλή του αισθητική απόδοση, βασιζόμενη σ’ μόνιμ αίσθηματική επιλογή του θεματικού σχεδίου και την καλλιτεχνικήν ήραμια που απορρέει από τη ψυχή του ζωγράφου που κατέχει τις άρχες και τοδς νόμους τής ζωγραφικής— αποδίδουν ένα αρμονικό και με συνέπεια έργο.

Ἡ ὠριότερη καὶ καλύτερη δημιουργία τοῦ κ. Ἐμ. Ζέπου είναι ὁ πρῶτος θ. Γιαννάκης (Ἡ μητέρα μου). Παριστάει μίαν συγγῆ λυγροκόμη γυναικίαν, μὲ τὴν φυσικὴν ἡθικὴν τῆς διαχύουης σ' ὅλην τῆς τῆς ἐμφανίσεως τοῦ παλαιοῦ καιροῦ καὶ τὴν αισθαντικότητά τῆς νεαρῆς μητέρας. Στέκεται σ' ἑνα ἀκριβοῦς — διπλὰ τὴν ὕψους — βάθλασσα ἀπὸ ἀντίληψαν διαγραφέντων μερικῶν στίχων ὅπου κι' αὐτὴ ὅλ κατωκεῖται. Ἡ συμβολικότης αὐτοῦ τοῦ ἔργου τόσο ἐκδηλοῦ καὶ τόσο αισθαντικὰ ἀποδοσμένην τὸ ἀνεξάντλητον τῆς γυναικῆς καὶ τοῦ καλύτερο τοῦς Ὀ. Κοντοῦρης δὲν ἔρχονται σ' ἀντίληψιν μὲ τίς περιωμνές χρωματικές ἀξίες καὶ τὴν αισθητικὴν δημιουργίαν εἰναι ἄρτια μέχρι τοῦ πρόσθετο κορινθίσμῳ ποὺ ἀγκαλιάζει τὸ σύνολο.

Ἀκολουθοῦν ἄλλα ὅπως τὸ 26 (Ἑλῆς) τὸ 30 (Στὸ Λιμάνι) τὸ 42 (Ροδίτισσα) κ. ἄ. Ἡ πληθότατὴ τοῦ ἐργασία π.χ. Νο 28 (Καντοῦνι) εἶναι μιὰ ἀπόδοση ποὺ λογικὰ παραμερίστηκε γιατί εἶχε κάτι τὸ ἀδιασάφι-



Γ. ΚΟΝΤΗΣ

ΑΚΟΥΑΡΕΛΛΑ

στο κι' άχνό, τόσο στη χρωματική της
άξία όπως και στη δημιουργική.

Ὁ κ. Γερ. Ζέπος είναι ένας καλλιτέχνης με άναμφισβήτητη δημιουργικά προσόντα και ο δρόμος που ακολουθεί είναι σωστός για να πιστεύουμε σε μίαν άριστα λειτουργούσα σε μία νέα του έκθεση.

Κ. ΔΑΡΡΙΓΟΣ - ΕΛΛΗΝΑΣ

T. S. ELIOT

Τὸ διδάγμα τοῦ Valéry

Οι συναντήσεις μας είναι τόσο λίγες, που μετριούνται, βαρδάρ, στα δαχτυλά του ενός χεριού. Διαχωρίζονται ωστόσο σε στιγμές σημαντικές στα εικοσιένα αυτά χρόνια, που με τον Ιούλιο του 1945 τελειώνουν, εικοσιένα χρόνια μέσα στα οποία ο Βαλερό, αναγνωρισμένος πιά σαν μεγάλος ποιητής, έφτασε να γίνει μία συμβολική μορφή της Ευρώπης του καιρού μας. Είχε γράψει η «Νέα Μοίρα» όταν ο Μ. Τζ. Μίντλετον Μάρρουν παρουσίασαν στο αγγλικό αναγνωστικό κοινό σ' ένα άρθρο του «Φιλολογικό Παρατηρητήριο» τους Τάιμς λίγους καιρόν μετά τη δημοσίευσή του ποιήματος. Το 1924 ήταν διάσημος.

Ἡ ἐντύπωσή μου ἀπ' αὐτόν, ἀπὸ τὴν πρώτη φορά τὴν τελευταία μας συνάντηση, ἦταν ποὺ εἶχε μιὰ προσωπικότητα, πρὸ φυσικὰ δὲν ἔδειξε ὅτι ἦταν ἀπλὴ ὅσοι εὐκόλως κατανοεῖται, ὡστόσο ὅμως σταθερὴ ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια. Οἱ κοινὲς βικεὲς ἀρετὲς του καὶ τὸ θῆλυτρο—μετριοφροσύνη, ἀπλότητα στοὺς τρόπους, ποὺ προζέοντο ἐκ τῆς μεγαλότητος ἐντύπωσιν ἀπὸ τὸ ἐπιτηδευμένον ὅφους, κ' ἔνα εἶδος πνεύματος διαβολικὸ καὶ πεπραχτικὸ, ποὺ δὲν χρειάζεται τὴν ψευτικὴν ἀξιοπρεπείαν—τὴν ὁλοφάνησαν ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμήν. Κι'—ὥστόσο μὲ τὸν καιρὸ ἀνακάλυψεν πὺς τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τῆς συμπεριφοράς του ἀποτελούσαν ἀνάπολοσπαστο μέρος τοῦ πνευματικὸ του τύπου. Ἡ μετριοφροσύνη του καὶ ἡ ἀπλότης του ἦταν οἱ ἀρετὲς ἐνὸς ἀνθρώπου διχῶς αὐταίετες, ποὺ δὲν ἐπιζητοῦνται ἀνὰ αὐτοβαυμάζοντα, κ' ἐβρίσκε ἀνάφολε νὰ περιγελᾷ τὸν ἄλλον. Ἦταν ἱκανὸς νὰ παίζει πόλους διαφορετικῶς, ὅμως μὲ τέτοιον τρόπο, ὥστε νὰ μὴ χάνεται ἡ θάλασσα. Ἡ πρωταρχικὴ ἐντύπωσιν ποὺ μοιρεῖ κανεὶς ὅτι ἀποκομίζει ἀπὸ μερικῶς μεγάλους ἀντρες, εἶναι ἡ καθωσούντων ἡ ἔμμενους ἡ ἰσοφία. Νομίζω πὺς ἡ πρωταρχικὴ ἐντύπωσιν ποὺ δέχεται κανεὶς ἀπ' τὸ πρῶτον, εἶναι ἡ στοιχαστικὴ.

[illegible]

μὴ κανένα τρόπο δὲν ἀλλάζει τὴ γνώμη μας γιὰ τὴν ποίησή του. Οὐτὲ ἀκόμη δὲ μπορούσε νὰ λιγοστεύει ἢ νὰ πληθύνει τὴν εὐχαρίστηση, ἢ τὸ θαυμασμό μας, ὅμως δὲ ἔπρεπε, νομίζω, ν' αὐξήσει τὸ θαυμασμό μας γιὰ τὸν ἀνθρώπου ποὺ ἔγραψε αὐτὴ τὴν ποίηση. Γιατὶ ἡ ἀγωνία τῆς δημιουργίας, σ' ἕνα πνεῦμα ὅπως τὸ δικό του, δὲ στάθηκε μεγάλῃ. «Ὅταν τὸ πνεῦμα διαρκῶς περιελαγὰ καὶ ἀποτρέπει καὶ ὀπισθο-φύγει πὺς ἡ δημιουργικὴ προσπάθεια εἶναι μά- λωτο ἔργο, τότε ἡ ἀσὺλ γένεση ἐνδὸς ποιήματος καὶ οἱ ἄρες, ποὺ ἀπλώνονται μὲς σὲ τὰ χρόνια καὶ ποὺ ἀπαυτοῦνται γιὰ τὴν τελειώσι του, γίνονται ἐφικτὰ μόνον χάρις σ' ἕναν ἀπελευθερω- μένο ποὺ μαρτυρεῖ τὸ θῆμα τοῦ ποὺ χαρ- κήτρα. (Φυσικὰ ἀπὸ ἕναν "Ἀγγλο συγγραφέα περμένει κανεὶς σὲ κάποιο σημεῖο νὰ κάνει μνεῖα τοῦ χαρακτήρα).

Ἡ Εὐρώπη τέλειωσε, μοῦ εἶπε τὸν Μάϊο.
Χωρὶς ἀμφιβολία εἶχε πεῖ τὸ ἴδιο πράγμα καὶ
σ' ἄλλους. Αὐτὸ εἶπε καὶ τὸν Μάϊο.

...αλλοιους. Αυτό άλλοτε στα δέν ήταν παρά ή όρι-
στική επιβεβαίωση μιιάς άποψής, που από καιρό
είχε διατυπωθεί. Ύπάρχει κάποιο νόημα για
τό όποιο μπορούμε να εξακολουθήσουμε να πι-
στεύουμε πώς αυτό δέν άλθαινε. Κι επειδή
πρέπει να εξακολουθήσουμε να δρούμε και να
όμιλούμε, να εξακολουθήσουμε να διαμετρών-
μαστε για τήν μαρία και τό κακό και να χει-
ροκροτούμε τό πνεύμα και τήν άρετή, πρέπει
να εξακολουθήσουμε να φερόμαστε μέ τήν τι-
ποποίηση, πώς αυτό δέν άλθαινε. Άλλά ύπάρ-
χει κάποιο άλλο νόημα για τό όποιο άλθαινε
βέβαια, και μάλιστα για τόν δημιουργό καλλι-
τέχνης πάντοτε άλθαινε. Ή Γλώσσα μου γι-
μένα είναι τελειωμένη (και για ένα μου γι-
νώδωσα τόν άντισπορώπείη τό έρωτα καί
τό έξω έπίσημο και τήν Εύρώπη τήν ίδια), άφο-
ύ έξήσανται όλα τ' άποθεμάτια μου στή
προσπάθειά μου να διαδώσω και ν' αναπτύξω
αυτή τή γλώσσα. Για ένα καλλιτέχνη, που φτά-
νει στό τέλος μιας περιόδου, ή τέχνη τελειώ-
νει μαζί του. Άλλά άνάμεσα στά δυό αυτό
νοήματα άπλώνεται μιιά άποσπασμένη ζώνη
άπό άλλα νοήματα, όπου ή συμπάθειά μου γι-
ναινε πάλι πρós τόν Βαλερό. Όσο κι άν αυτό
φαίνεται παράδεινο ή εξοικειωσή μου μέ τήν
ποίησή του άφελεται κατά τό μεγαλύτερο μέ-
ρος στίς σπουδές που έκαμα σέ όσα έχει γρά-
ψει πάνω στην ποίηση. Άν' όλους τούς ποιητές
ό Βαλερό ήταν ό πιο άπόλυτα σαφής (όσας όσα
έπρεπε να πώ ό π' αληστέρηση σαφής) σέ όσα δη-
μιουργούσε. Αυτό που έγραφε για τή σύνθεσή
τής ποίησης μπορεί να μνή άλθαινη για όλους
τούς ποιητές, γιατί είναι ένας άπολογισμός,
γραμμένος μέ άξιοποιήσιμη ένδοκότητα όσαν
μονάχα ό ίδιος μπορούσε να κάνει. Βρίσκει
μας πολλές φορές πώς οι άναλύσεις του για
τήν ποιητική μέθοδο άνταποκρινόντουσαν στή
δική του έμπειρία κι έρριχναν άπλετό φός
σημεία, που μέχρι τότε παρμένεαν σκοτεινά.
-Η. Ε. Ε. -

«Η Ερώρπη τέλειωσε». Η Ερώρπη του Βαλερού τέλειωσε βρέβια καλ' όρελοι ν' αναγνωρίσω πός για ένα μεγάλο μέρος είναι κι η δική μου Ερώρπη. Άλλα ας' όσουν τους ποιητές των τελευταίων τριάντα χρόνων σ' οποιαδήποτε γλώσσα, ο Βαλερού ήταν έκκενος, πού είχε το μεγαλύτερο δικαίωμα να έκαστοιζε αυτό την παρατήρηση. Γιατί αυτός δε μένει για τους μεταγενεστέρους ο αντιπροσωπευτικός ποιητής, το σύμβολο του ποιητή, για τα πενήντα χρόνια του 20ού αιώνα, καί όχι ο Γέιτς ή ο Ρίλκε ή κανένας άλλος.

«Ελπίζω πάντως πως κάτι θα κληροδοτηθεί στις έρχομενες γενιές, που θα έχουν διαφορετικά κριτήρια και που θα προσαρμόσουν το στίχο σε ακουστές διαφορετικότητες—Ένα δίδαγμα του Βαλερί. Θά ήταν αυθαδεια από μέρος μου να εξορκίσω τους Γάλλους ποιητές ή να τους πω τι πρέπει να κάνουν με τον στίχο».

δέν είναι δική μου. Μπορώ όμως τούτο να δια-
κηρύξω με βαρύτητα, σαν ν' άπευθυνόμην μο-
νάχα στους Άγγλους πειητές. Ο κύριος σκο-
πός του ρωμαντικού είναι ν' άποτελείσει τι
κλασικό, δηλαδή κάθε γλώσσα για να διατη-

ρήσει τη ζωτικότητα της πρέπει διαρκώς να ξεκινά και να ξαναγομίζει στον εαυτό της. Άλλα δίχως ξεκίνημα δεν υπάρχει επιστροφή, και η επιστροφή είναι τόσο σημαντική όσο και το φθάσιμο. "Οφείλουμε να επιστρέψουμε εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε, όμως το ταξίδι άλλαξε το σημείο της αφετηρίας. "Έτσι ώστε ο τόπος που άφησαμε και ο τόπος που ξαναγομίζουμε είναι οι ίδιοι αλλά και διαφορετικοί.

Στὸν Βαλερύ μιὰ μεγάλη καμπύλη ρωμαν-
τισμοῦ συναντᾷ τὸ κλασικό.

Σήμερα το ταξίδι θα το επιχειρήσουν καινούριοι ταξιδιώτες και στο τέρας του δεν θα φτάσει ούτε η έρχομενη γενιά ούτε η κατοπινή της. Και κάθε καινούριο ταξίδι θα είναι κάπως πιο δύσκολο απ' το προηγούμενο του. Αλλά μ' αυτό τον τρόπο οι μεγάλες γλώσσες της Ευρώπης μπορούν να διατηρηθούν ζωντανές. Κι αν αυτό μπορεί να γίνει τότε η Ευρώπη δεν τελείωσε.

ΜΕΤ. ΧΡΙΣΤΟΥ ΡΗΓΑ

Για τὸ θάνατο τοῦ Βέλγου ζω-
γράφου James Ensor

“Ήταν στις Βρυξέλλες στά 1929. Τὸ *Palais des Beaux Arts*” ἐγκαίνιαζε τὴν αἰθούσας ποὺ μὴν ἀνδρομικήθη ἔκθεσι τοῦ Ζ. Ἀνσὸρ ὅπου παρουσίαζε 800 περίπου ἔργα τοῦ βασκανίου. Δὲν ἦταν ἡ πρώτη φορά ποὺ θάβλεπα πίνακες τοῦ. Ὅταν ὁμας ἐφαρμικά βρέθηκαν τριγυρισμένοι ἀπὸ τίς περιέργεις μορφές τοῦ Ἀνσὸρ μὲ τὰ τραγικά χαμόγελα τοῦ καρναβαλίου, ἔδραμον σταθμάσεις γιὰ νὰ ἐκζητήσῃν ὑστερὰ ἀπὸ λίγο. Εἰμουν κ’ ἐγὼ μέσα στὸν ὄχλο, μάσκες μέσα στὶς μάσκες καὶ λάρβαινα μέρος τῆς περιέργειαν, τὴ μοναχικὴ αὐτὴ γιορτὴ τῆς Ἐοδότου τοῦ Χριστοῦ στὶς Βρυξέλλες. Εἶχαν μαζεθεῖ γιὰ τὴ μεγάλη τοῦτῃ μέρα ὅλες οἱ μουσικὲς κ’ ἀπὸ τὴν ἐπαρχία ἀκόμη: οἱ ἀνθρώκονόχοι ἀπὸ τὸ *Borinage*, οἱ περφορτοὶ παλιότοι ἀπὸ τὴν *Binche*, οἱ χοριάτες ἀπὸ τὴ Φλάνδρα. Κοσμάκια ἀπὸ τίς φτωχογειτονίες, φανταχτερὰ ντυμένοι, κατέφταναν συνεχῶς. Στεκόμουν ἑλισσόμενοι, ἀνώνυμοι μέσα στὸν ἀνώνυμον κινούμενον κόσμον. Γύρω γιγύρουν ὅλες μάσκες. Χαρούμενα γέλια, περπατήματα, βοὴ πνευστοῦ ὄργανου στὸ αὐτίον μου, κ’ ἐπάνω μας τὸ βαρὺ καπνὰνδρόσυμμο τῆς ἐκκλησίας, τῆς *«Saints Gudule»* ἔζητα ὁ Χριστός. Ὁ Βασιλεὺς τῶν Βρυξελλῶν. Ἐνῶσαν γὰρ κ’ ἐγὼ ἀγάπη κ’ ὅχι λύπη καὶ πόνο. Γόρσια κ’ εἶδα ἕνα πρόσωπον γλυκὸ μὲ μιά λευκὴ γεινάδα. Μάτια γαλανὰ, ονειροπολὰ μάτια, κάπνισμα μαλλιά. Ἐμοῖταζε μὲ τὸ Δία, τὸ δικό μας τὸ θεό. Κάποιος φίλος ποὺ μὲ συνόδευε μὴν παρουσίασε τὸν Ἀνσὸρ. Δὲ θυμῶμαι τὴ μοῖρα. Θυμῶμαι τὴ ἀνετη, εὐγενετικὴ κινήσεις τοῦ καὶ τὴ γλυκύηχητὴ λαλῶν του.

Τώρα, μερικά από τόσα χρόνια, ξανακυ-
τάζοντας υπερικες εικόνες από τα έργα του ξα-
ναγουρίζει στη θύμησή μου το βλέμμα του. Πέ-
θανε στην Ώστανδη, όπου ζήσας 89 χρόνια.

Τελευταίους από τους μεγάλους δασκάλους της γενιάς των εμπειρογιστών. Από τα 1893, χρόνια που στάθηκε σταθμός και σε τόσοι άλλους, ο Άνατολ άρχισε κι' όνειρεται ταυτόχρονα το καινούριο του κόσμο. Οι μάσκες κάνουν την εμφάνισή τους κ' η ανθρωπική κομωδία παίρνει θέση στην ιστορία της τέχνης.

Στά 1893 παρουσιάζει την «Εισοδο του Χριστού στις Βρυξέλλες». Πολλοί το γκαλεμιούν. Άποκατάμως και φίλους σάν το Βεράνερ, τον Πικάρ, το Ματερίαν. Πρέπει να περιμένουν το 1920 γιά ν' αναγνωρισίτε το έργο του δακτύλου, που κρατά την παράδοση των Ζερρό Μπος, Μιρένελ και Τένιερ.

³ Άνσφρ άρέσκειται μέσα στό παράδοξο καί στό ειρωνικά κομικό. Κατάγεται από τόν ίδιο τόπο όπου γενήθηκε κι' ό *Tyl Eulenspiegel*. Τά πράσώπα τών κινούντων στήν τραγική σκηνή ένός κουκλοθεάτρου όπου γεκροκεφαλές καί μάσκες

παίζουν με σαρκαστικό χαμόγελο το παιγνίδι του θανάτου και της ζωής.

Πρωτοπόρος στη χώρα του, μεταχειρίζεται διάφορες τεχνικές. Δουλεύει συνήθως με χρώμα πλούσιο και ήδυπαθικό, με μία πινελιά γοργή και σίγουρη που ξεσπάει σε θύελλα στα σημεία που θέλει να τονίσει. Στην αρχή ζωγράφιζε με σκούρα παλέτα. "Ύστερα όμως το χρώμα του ανοίγει και όπως στη φαντασία του όλα είναι φωτεινά και χαρούμενα έτσι και το χρώμα του λές και ζυμώνει το φως.

Ο θάνατος του Άνσφορ στέρησε το Βέλγιο και την παγκόσμια ζωγραφική από μία από τις πιο περίεργες και πρωτότυπες προσωπικότητες.

ΤΩΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗΣ

Φιλολογικά και θεατρικά νέα από την Άγγλία.

Ανάμεσα στα νέα βιβλία που κυκλοφόρησαν τώρα τελευταία στην Άγγλία είναι και δύο νέα δυο διασήμους συγγραφείς του 19ου αιώνα. Πολλές κριτικές έχουν γραφεί για το «Byron - a self-portrait» του Πήτερ Κουέννελ και το «Into an old room: paradox of Edward Fitzgerald» : του Πήτερ ντε Πολναι. Ο Κουέννελ δίνει την εικόνα του Βύρωνα από γραμματα και ήμερολόγια που ο ποιητής έγραψε από το 1793 ως το 1824. Ο Βύρων έκλεινε μέσα του δυο ανθρώπους : τον ποιητή με την μελαγχολική μισανθρωπία του και συγχρόνως τον άνθρωπο με το χαρούμενο ευστροφο πνεύμα. Ακριβώς το ευστροφο πνεύμα συναντούμε σ' αυτό το βιβλίο - που το έγραψε σε άραία έκδοση ο ίδιος ο έκδοτικός οίκος εκείνος που πρώτος εξέδωσε τα ποιήματα του Βύρωνα. Το βιβλίο για τον Φίτζεραλντ έχει γραφτεί από έναν άνθρωπο που έμεινε δυο χρόνια στο εξωτερικό σπίτι του ποιητή, στο Σάφολκ, και βάλθηκε να συγκεντρώσει κάθε πληροφορία σχετική με την ζωή του. Ο Φίτζεραλντ ήταν ένας άριστοκράτης του πνεύματος, γνωστός του Θάκαιραϊν, του Τένυσσον και άλλων διασημοτήτων του 19ου αιώνα, πρικοισμένος με τόσα ταλέντα ώστε να γίνει γρήγορα κι' ο ίδιος διάσημος. Ωστόσο, το πιο αξιοσημείωτο ταλέντο του αποθανάτιστηκε στην παράφραση των Τετρατίχων του Όμαρ Καυιάμ, του Πέρση αστρονόμου και ποιητή. Τα ποιήματα αυτά είναι πολύ αγαπητά στην Άγγλία, διαβάζονται πολύ και αναφέρονται συχνά. Οπως ο Βύρων έτσι κι' ο Φίτζεραλντ ήταν θαυμάσιος επιστολογράφος και το ταλέντο του αυτό παίρνει τη θέση που του ταιριάζει στο βιβλίο του ντε Πολναι.

Από τις διασημότερες μορφές του Άγγλικού θεάτρου είναι σήμερα ο Κρίστοφερ Φράντ, ο οποίος διακρίθηκε σε έργα που ανεβάστηκαν στο Λονδίνο το τελευταίο δεκαπενθήμερο. Έκτός από τα άτομικά του προσόντα ο Φράντ παρουσιάζει ενδιαφέρον πρώτα σαν ποιητής και δεύτερο σαν ένας από τους συγγραφείς που μ' επικεφαλής τον Θ. Σ. Έλιοτ, εργάζονται για να ξαναφέρουν την Ποίηση στο Άγγλικό Θέατρο. Το Άγγλικό θέατρο άρχισε με την ποίηση - έμμετρα ήταν τα έργα που παίζονταν την εποχή του Σαίξπηρ - και μόνο στα τελευταία περίπου εκατό χρόνια το έμμετρο δράμα έπαψε να είναι της μόδας. Τώρα ξαναγυρίζει, ίσως σαν αντίδραση προς το ρεαλιστικό, το σχεδόν φωτογραφικό θεατρικό έργο που επεκράτησε, περίπου αποκλειστικά, στα τριάντα χρόνια του αιώνα μας.

Η αντίδραση έναντιον του ρεαλισμού άρχισε στα 1930 με το έργο του Θ. Σ. Έλιοτ για τον Θωμά Μπέκετ «Έγκλημα στην Μητρόπολη» και άξιζε να σημειωθεί ότι ο Μάρτιν Μπράουν και ο θάσος του έδωσαν για πολλά χρόνια επιτυχημένες παραστάσεις με έμμετρα θεατρικά έργα στο Μέρκιουρ Θίατερ του Λονδίνου. Ένα από τα έργα που ανέβασαν ήταν το «A phoenix too frequent» του Κρίστοφερ Φράντ.

Η υπόθεσή του βασιζόταν σ' ένα ελληνικό μύθο και το πνεύμα και ο πλούτος της γλώσσας του έκαναν τον Φράντ να διακριθεί για πρώτη φορά. Τον περασμένο Μάιο ο Τζών Γκίλγουντ σκηνοθέτησε το έργο του Φράντ «The Lady's not for burning» και πρωταγωνίστησε ο ίδιος. Το έργο είναι ένα χρονικό με πολύ πνεύμα για την διώξη της μαγείας κατά τον μεσαίωνα. Είχε μεγάλη επιτυχία και κράτησε έννα μήνες στο Ουέστ Έντ. Ωστόσο το περασμένο δεκαπενθήμερο ο Φράντ συγκέντρωσε την προσοχή του κοινού με τρία έργα: Το «Venus Observed», με το οποίο ο Σέρ Λώρενς Όλιβιέ άρχισε την σαιζόν, σκηνοθέτης και ήθοποιός ο ίδιος στο Σαίντ Τζέιμς Θίατερ, το «Ring round the moon», μία διασκευή από το έργο του Ζαν Άλντουϊν, που αντικατέστησε το «The Lady's not for burning» στο Γκλόουμπ Θίατερ και το «The Boy with a Cart», επανάληψη ενός παλαιού έργου, στο Χάμμερσμιθ. Ο Φράντ, όπως φαίνεται, κοντεύει να κυριαρχήσει στα θέατρα του Λονδίνου. Το μεγαλύτερο του προσόν είναι ο πλούσιος λόγος και η φαντασία. Μ' αυτό ξεφεύγει βέβαια πολύ από την παράδοση που δημιουργήθηκε στο θέατρο από συγγραφείς σαν τον Νόελ Κάουαρντ και τον Τέρρενς Ράτιγκαν, που το σύντομο μονοσυλλαβικό στυλ τους καθρέφτιζε την κοινή καθημερινή όμιλία. Ο Φράντ σε όλα του τα έργα βάζει διάφορους χαρακτήρες στη σκηνή και τους δείχνει να συνδιαλέγονται σε μιάν άβυσσ, πλούσια σε αποχρώσεις, γλώσσα.

Το «Venus observed» μας παρουσιάζει δύο άντρας, ένα γέρο Δούκα και τον γιό του που είναι έρωτευμένοι με την κόρη του επιστάτη τους. Το «Ring round the moon» είναι κάτι σαν παραμύθι, σαν την Σταχτοπούτα, με κάτι σύγχρονα κοστούμια και, παρ' όλο που είναι μετάφραση, ο διάλογος μορτυρεί το πνεύμα και την χρήση του Κρίστοφερ Φράντ. Πολλοί λένε ότι ο Φράντ γράφει πάντα με το μυαλό, ποτέ με τη καρδιά και ότι τα έργα του είναι κυρίως επίδειξη διανοητικών πυροτεχνημάτων. Αργότερα δεν αποκλείεται μέσα απ' αυτά να ξεπηδήσει κάτι βαθύτερο.

Ο Κρίστοφερ Φράντ γεννήθηκε στο Μπρίστολ, είναι 42 χρονών και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι είναι άνθρωπος πολύπλευρος. Άρχισε από δάσκαλος, ύστερα εργάστηκε σαν ήθοποιός με ένα θίασο στο Μπάθ. Έμαθε μόνος του πιάνο και στα 1934 έγραψε τη μουσική και τα τραγούδια μιάς επιθεώρησης του Ουέστ Έντ.

Ο θάσος Σάντλερ' Ουέλλας, ξέφυγε έντελως από την παράδοση του Άγγλικού μελοδράματος ανεβάζοντας δυο από τις τρεις μικρές όπερες του Πουτσίνι «Il tabarro» και «Gianni Schicchi». Φαίνεται ότι η έζορμηση αυτή θα έχει μεγάλη επιτυχία. Το πρώτο είναι μία θλιβερή ιστορία ζηλοτυπίας και έγκληματος σε ένα πλοίο στο Σηκούάνα και το δεύτερο μία χαριτωμένη κωμωδία του 13ου αιώνα, στην οποία ο Πουτσίνι μπαίνει στον μουσικό κόσμο του Φάλοσταφ» του Βέρντι.

Για πολλά χρόνια ο Πουτσίνι έθεωρείτο στην Άγγλία απλώς ως συνθέτης αίσθηματικής μουσικής και μόνο τώρα τελευταία άρχισε να εκτιμάται το χιούμορ και η άβυσσος μουσικότητά του.

Στο μεταξύ ο θάσος του Κόβεντ Γκάρντεν ανεβάζει με άρκετες καινοτομίες την «Μαντάμ Μπατερφλάι» του Πουτσίνι με το διάσημο χορευτή Ρόμπερτ Χέλμμαν. Ο χορός του Χέλμμαν ρευστός έχει εκδηλώσεις υπερβολής είναι έκφρασις και εμπνευσμένος και αφήνει την εξαιρετικά περιγραφική μουσική του Πουτσίνι να μιλήσει μόνη της.

STEPHEN WILLIAMS

Η θεατρική περίοδος εις την Άμερικήν

Στις Ήνωμένες Πολιτείες η θεατρική περίοδος 1949-1950 εμφανίζεται με πολλά νέα

έργα που αναζητούν την επιτυχία τους στην Ν. Υόρκη. Τα περισσότερα από αυτά «έδοκίμασθησαν» σε άλλες πόλεις ή στα θερινά θέατρα προτού εμφανισθούν στο μεγαλύτερο θεατρικό κέντρο της Άμερικής. Πέρυσι στο Μπροντγουάϊ ανεβάσθησαν έβδομηντα δύο νέα έργα.

Σε μερικά από τα νέα έργα τα οποία ήρχισαν ήδη να παίζονται ή πρόκειται να παιχθούν έφέτος, τους κυρίους ρόλους υποδύονται οι Κάθριν Κορνέλλ, Άλφρεν Λάντ, Λύνν Φονταίν, Μώρις Ήβανς και Μπάργκες Μέρντιθ. Στους θεατρικούς συγγραφείς που θα αντιπροσωπευθούν στην έφετεινή περίοδο του Μπροντγουάϊ περιλαμβάνονται οι Τζώρτζ Μπερνάρντ Σώου, Ούιλλιαμ Σαίξπηρ, Μάξγουελλ Άντερσον και Τέρρενς Ράτιγκαν.

Ο Μώρις Ήβανς, ο οποίος έχει παίξει σε πολλά έργα του Σαίξπηρ και του Σώου, εμφανίζεται έφέτος σε δύο μονόπρακτα έργα του Τέρρενς Ράτιγκαν, στο «Η έκλογη Μπράουνινγκ» και στο «Μία Ιστορία Άρλεκίνων». Ιο πρώτο είναι το δράμα ενός δυστυχισμένου Άγγλου δασκάλου και το τελευταίο είναι μία φάρσα γύρω από δύο ήθοποιούς που επιμένουν να παίζουν το «Ρωμύος και Ιουλιέττα» του Σαίξπηρ.

Οι Άλφρεντ Λάντ και Λύνν Φονταίν επιτρέφουν έφέτος τον χειμώνα στο Μπροντγουάϊ με το έργο του Σ. Ν. Μπέχμαν «Γνωρίζω την Άγάπη μου» που η υπόθεσίς του αφορά 50 χρόνια ζωής ενός ανδρογύνου. Η Κάθριν Κορνέλλ θα εμφανισθεί σ' ένα έργο που τιτλοφορείται «Αυτή ή Κυρία» στον ρόλο μιάς πριγκίπισσας που ζει στην αυλή του Φιλίππου ΙΙ της Ισπανίας κατά τον 16 αιώνα.

Σχεδιάζεται το ανέβασμα των εξής έργων: «Καίσαρ και Κλεοπάτρα» του Μπέρναρ Σώου με τον Σέρ Κέντρικ Χάρντοουκ και την Λίλλι Πάλμερ, «Κόσμος σαν κι' έμεις», μελόδραμα του Φράνκ Βόσπερ που βασίζεται σε μία ανθρωποκτονία που έγινε στην Άγγλία, με πρωταγωνιστές την Άνν Ντβόρακ και τον Σίντνεϊ Μπλάκμπερ, ο «Σινιόρ Σικάγο» του Έντουαρντ Τσοντόρφ, που αφορά ένα άπολυθένα στρατιώτη που ξανάρχεται να επισκεφθεί την Ιταλία και στο οποίο πρωταγωνιστεί ο Γκάβ Κιμπή.

Στα μουσικά έργα της νέας περιόδου περιλαμβάνονται το «Χαμένος στ' Αστέρια» που είναι μία διασκευή για θέατρο από τον Μάξγουελλ, με μουσική του Κάρτ Ουέιλλ. Έπίσης το θεατρικό έργο της Λίλιαν Χέλλμαν «Οι μικρές Άλεπούδες» εμφανίζεται υπό τον τίτλο «Ρεγκίνα» με μουσική του Μάρκ Μπλίτζεσταϊν.

Βιβλία και περιοδικά

Τάσου Άθανασιάδης: «Οι Πανθέοι». Μυθιστόρημα, τόμος Α' «Η χαρισάμενη Έποχή», Άετός, 1949.

Νίκου Δεληγεώργη: «Ο ανθυπολοχαγός της Χαλκίδας» Νουβέλλες, Ίνστιτούτο του Βιβλίου, 1949.

Άννας Χατζηθανασίου-Ν. Α. Ίγγλέη: «Ιστορία του Αρχαίου Έλληνικού Πολιτισμού», τόμος Α', τεύχος Α', Έκδόσεις Μαυρίδη, 1950.

Φιλολογική Πρωτοχρονιά, έτήσια λογοτεχνική και καλλιτεχνική έκδοση, Διευθυντής Άρ. Ν. Μαυρίδης, τόμος Ζ', 1950.

Γιάννη Σκαρίμπα: «Οι έαυτοούληδες», Ποιήματα, Έκδόσεις Μαυρίδη, 1950.

Ιωάννου Καρμπιλιά: «Ιστορία των Κυδωνιών», τόμος Α', 1949.

Α. Α. Ρωμαίος: «Cultes populaires de la Thrace (Collection de l'Institut Français d'Athènes, Cahiers d'Hellenisme, I) Athènes 1949.

Νίκου Ε. Μπλιώρη: «Ο Παλαμίδας και οι πρόσφυγες». Ομίλια, Αθήναι, 1950.

Άλκ. Γιαννόπουλου: «Ο Πίθος των Δαναΐδων», Νουβέλλα, Έκδόσεις Μαυρίδη, Αθήναι 1950.

