

ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ
(Κλασικισμός, Ρωμαντισμός, Ρεαλισμός, Παρνασσικοί, Συμβολισμός, Ίμπρεσσιονισμός Έξπρεσσιονισμός, Συρρεαλισμός, Ντανταϊσμός, Φουτουρισμός).

I. ΠΟΙΗΜΑΤΑ (Δημοτικό, Κάλβου, Σολωμού, Παλαμά, Γρυπάρη, Σικελιανού).

II. ΠΕΖΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ (Παπαδιαμάντη, Καρκαβίτσα, Κονδυλάκη, Γενικά συμπεράσματα για την πεζογραφία μας).

ΕΚΔΟΣΗ Β' ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΕΝΗ

ΑΘΗΝΑΙ
1947

ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ
(Κλασικισμός, Ρωμαντισμός, Ρεαλισμός, Παρνασσικοί, Συμβολισμός, Ύμπερρεσιονισμός Έξπρεσιονισμός, Συρρεαλισμός, Ντανταϊσμός, Φουτουρισμός).

I. ΠΟΙΗΜΑΤΑ (Δημοτικό, Κάλβου, Σολωμού, Παλαμά, Γρυπάρη, Σικελιανού).

II. ΠΕΖΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ (Παπαδιαμάντη, Καρκαβίτσα, Κονδυλάκη, Γενικά συμπεράσματα για την πεζογραφία μας).

ΕΚΔΟΣΗ Β' ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΕΝΗ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΛΕΞΗ ΔΗΜΑΡΑ

ΑΘΗΝΑΙ
1947

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Κάθε γνήσιο αντίτυπο έχει την ιδιόχειρη υπογραφή του συγγραφέα.

A handwritten signature in dark ink, appearing to be a stylized name or set of initials, located below the main text.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗ Β' ΕΚΔΟΣΗ

Ἐπειτα ἀπὸ τὴν καλὴ ὑποδοχὴ, πὺν εἶχε τὸ βιβλίον μου, ἀποφασίζω νὰ τὸ παρουσιάσω σὲ μιὰ δεύτερη συμπληρωμένη ἐκδοση. Ἐτοί δὲ μένει πιά κολοβό, ὅπως τὸ πρωτοεῖδα ἐγὼ ὁ ἴδιος. Ἡ Εἰσαγωγή του ἔχει σκοπὸ νὰ προπαρασκευάσῃ τὸν ἀναγνώστη γιὰ τὴ μελέτη τῶν αἰσθητικῶν ἀναλύσεων. Ἡ προσθήκη τοῦ Γουπάρη καὶ τοῦ Σικελιανοῦ σχεδὸν κλείνει τὸν κύκλο τῆς ποιητικῆς μας δημιουργίας σὲ πύθνηματικὴς ἐκδηλώσεις της. Θὰ ἔπρεπε βέβαια νὰ συμπληρωθῇ καὶ ὁ κύκλος τῆς πεζογραφίας μας μὲ τὴν προσθήκη τοῦ Ξενοπούλου, τοῦ Μυριβήλη καὶ τοῦ Βενέζη. Ἐτοί ὅμως ἡ τιμὴ τοῦ βιβλίου ἴσως θὰ ἦταν μεγάλη γιὰ τοὺς περισσότερους ἀναγνώστες. Ἐλπίζω σὲ καλύτερη περίσταση νὰ ὁλοκληρωθῇ τὸ βιβλίον μου. Πρέπει ὅμως νὰ μὴν ξεχνᾶμε πὼς οἱ ἀναλύσεις τῶν πεζογραφημάτων παρουσιάζουν τὸ μειονέκτημα πὼς δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ συνοδεύονται μὲ τὰ κείμενα. Ἀκόμη ἔχω τὴ γνώμη πὼς μὲ τὴ μελέτη τῶν ποιημάτων περισσότερο καὶ λιγότερο μὲ τὴ μελέτη τῶν πεζογραφημάτων μᾶς δίνονται ὅλες οἱ εὐκαιρίες γιὰ μιὰ ἀριωμένη αἰσθητικὴ προπαιδεία, ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ τὴν ἀπόλαυση κάθε ἀληθινοῦ λογοτεχνήματος.

Σεπτέμβρης 1947.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ Α' ΕΚΔΟΣΗ

Όταν άρχισα νά γράφω πρίν από χρόνια τίς «ΑΙθθητικές Άναλύσεις», σκεπτόμουν πώς είχα τήν υποχρέωση ν' άπενδυνθώ περισσότερο σιους νέους μας, πού θέλουν κι όφείλουν νά γνωρίσουν τή λογοτεχνία μας. Η λογοτεχνία μας είναι ό καθρέφτης του έθνους μας. Καί μόνο μέσα σ' αυτό τόν καθρέφτη θά μπορούσε ό νέος νά γνωρίσει καλά καί τόν έαυτό του καί τούς όμοειθούς του.

Οί περισσότερες από τίς «ΑΙθθητικές Άναλύσεις» πρωτοδημοσιεύτηκαν στό λογοτεχνικό περιοδικό «Πνευματική ζωή». Κι έχω πολλούς λόγους νά πιστεύω πώς δέν πέρασαν άπαραίτητες ούτε από τούς λογοτέχνες ούτε από τούς εκπαιδευτικούς μας. Μερικές πρωτοδημοσιεύονται σήμερα. Τό άρχικό σχέδιο του βιβλίου ήταν πλαιύτερο. Θά είχε ακόμη αναλύσεις δια εχτών έργων τών καλύτερων νέων ποιητών καί πεζογράφων μας καί στό τέλος, γιά παράρτημα, ένα είδος Εισαγωγής στή μελέτη τής Λογοτεχνίας μέ τίς άπαραίτητες θεωρητικές γνώσεις. Έλπίζω σέ ευνοϊκώτερες περιστάσεις, σέ μιá δεύτερη έκδοση, νά δώσω συμπληρωμένο τό άρχικό σχέδιο του βιβλίου.

Άλλά καί στή σημερινή του μορφή έχω τή γνώμη πώς τό βιβλίο μου μπορεί νά δώσει άφορη : 1) σιους **συναδέλφους εκπαιδευτικούς** καί νά προσέξουν τή βαθύτερη άξία τών λογοτεχνικών έργων καί νά βοηθηθοῦν στό διδακτικό τους έργο καί νά μάς δώσουν μερικοί άπ' αὐτούς βιβλία άνάλογα γιά τή μελέτη τής λογοτεχνίας μας. 2) σιους **μαθητάς τών άνωτέρων τάξεων τής Μέσης Παιδείας**, σιους **σπουδαστάς τών Παιδαγωγικών Άκαδημιών** καί σιους **φοιτητάς τής Φιλολογίας**, νά αναλύουν τά νεοελληνικά κείμενα έχοντας μπροστά τους μερικές άνάλογες εργασίες. 3) σιους **νέους**, πού **μελειοῦν τή λογοτεχνία** κ' **ίσως φιλοδοξοῦν νά γίνουν λογοτέχνες**, νά ξεκινήσουν από τίς γνήσιες πηγές τής λογοτεχνίας μας, ν' αγαπήσουν τήν πνευματική μας παράδοση καί ν' αντικρύσουν τό μεγάλο πρόβλημα τής Τέχνης χωρίς φανατισμούς είτε γιά έξωκαλλιτεχνικά στοιχεία, είτε γιά τή μόδα τής τελευταίας ώρας.

Άν πετύχη τίς παραπάνω επιδιώξεις, τό βιβλίο μου θά έχη δικαιώσει τήν ύπαρξή του. Κι ό συγγραφέας του δέ θά παραιτηθῇ από τήν υποχρέωση νά δώσει κι άλλη πλαιύτερη σχετική εργασία γιά τή μόρφωση τών νέων μας.

Νοέμβρης 1946

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

Α' ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ἡ Λογοτεχνία εἶναι μία ἀπὸ τὶς καλὲς τέχνες, ποὺ χρησιμοποιεῖ γιὰ ἐκφραστικὸ τῆς μέσο τὸ λόγο, ὅπως ἡ μουσικὴ χρησιμοποιεῖ τὸν ἦχο, ἡ ζωγραφικὴ τὰ χρώματα, ἡ γλυπτικὴ τὸ μάρμαρο, τὸν μπροῦντζο ἢ τὸν πηλὸ κ' ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ὅλα τὰ γνωστὰ οἰκοδομικὰ ὑλικά. Γι' αὐτό, ἂν θέλωμε νὰ μιλήσωμε γιὰ τὸ σκοπὸ τῆς λογοτεχνίας, ἀναγκαστικά θ' ἀνατρέξωμε στὸ σκοπὸ τῆς καλλιτεχνίας γενικά. Τὸ πρόβλημα ὅμως αὐτὸ εἶναι πολὺ δύσκολο καὶ παραμένει ἄλυτο, ὅπως ἄλυτα εἶναι ὅλα τὰ μεγάλα προβλήματα. Ὁ ἄνθρωπος ὅλο κι ἀγωνίζεται νὰ βρῇ τὴ λύση τους, νὰ δώσῃ τὴν τελειωτικὴν τοῦ ἀπάντησιν, μὰ ὅλο καὶ νέα προβλήματα προβάλλουν στὴ μέση, ὅλο καὶ νέες λύσεις προτείνονται. Καὶ στὸ πρόβλημα λοιπὸν τοῦ σκοποῦ τῆς καλλιτεχνίας ἔχομε πολλὰς λύσεις, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀναφέρομε τὶς σπουδαιότερες.

1) **Ἡ κάθαρση τῶν παθῶν.** Εἶναι ἡ περίφημη θεωρία τοῦ Ἀριστοτέλη γιὰ τὸ σκοπὸ τῆς τραγωδίας. Ἡ τραγωδία, μᾶς λέει, ἐξαντλεῖ σὲ ἀβλαβεῖς εἰκόνες τὴν ἀνάγκη, ποὺ ἔχομε, νὰ δοκιμάζωμε βίαιες συγκινήσεις. Ὁ κοινωνικὸς βίος οὔτε μᾶς δίνει ἀρκετὰς εὐκαιρίες γιὰ βίαιες συγκινήσεις οὔτε εἶναι αὐτὲς ἀβλαβεῖς, ὅπως συμβαίνει μὲ τὴν τραγωδίαν. "Εἶσι κατασταλάζει στὴν ψυχὴ μας ὁ «φόβος» κι ὁ «ἔλεος», ποὺ τὴν λυτρώνουν «καθαίρουν» ἀπὸ τὰ πάθη τῆς.

2) **Ἡ τέρψη.** Ἡ καλλιτεχνία εἶναι τὸ ἀνώτερο εἶδος τοῦ παιχνιδιοῦ. Ὅπως καὶ τὸ παιχνίδι ἔτσι κι αὕτη εἶναι μιὰ ἀσφαλιστικὴ δικλείδα γιὰ τὸ περίσσευμα τῶν ἀχρησιμοποίητων δυνάμεων τῆς ζωτικότητος, ποὺ πρέπει νὰ ξεδευτοῦν μιὰ καὶ δὲν εἶναι ἀπαραίτητες γιὰ τὴν ψυχικὴ καὶ τὴν σωματικὴ ἰσορροπία. Ἡ θεώρηση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου εἶναι μιὰ τέρψη, μιὰ διαφυγὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὸ παιχνίδι. Εἶναι ἡ θεωρία τοῦ Σίλλερ, τοῦ Σπένσερ

καὶ τοῦ Βούντ. Ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες τὴ δέχονται οἱ Γ. Βιζυη-
νὸς καὶ ὁ Γρ. Ξενόπουλος.

3) **Ἡ τελειοποίηση ἢ ἡ ἐξιδανίκευση.** Ὁ καλλιτέχνης παριστάνει τὴν πραγματικότητα ὅχι ὅπως εἶναι ἀλλὰ πολὺ τελειότερη, δηλ. τὴν ἐξιδανικεύει, γιατί ἔχει σκοπὸ νὰ ἐξυψώσῃ τὸν ἄνθρωπο. Ἡ τέχνη ἔχει σκοπὸ διδαχτικόν. Εἶναι ἡ θεωρία τῆς σχολῆς τοῦ κ λ α σ σ ι κ ι σ μ ο ὦ.

4) **Ἡ τεχνικὴ δραστηριότητα.** Ὁ καλλιτέχνης ἐπεξεργάζεται τὸ ἔργο του, γιὰ νὰ βάλῃ σ' ἐνέργεια ὠρισμένες σωματικὰς καὶ διανοητικὰς ἱκανότητές του, ποὺ εἶναι πολὺ ἀνεπτυγμένους (π.χ. τὴν ἱκανότητα νὰ σχεδιάζῃ, ἢ νὰ σκαλίζῃ μὲ τὴ σμίλη, τὴ φαντασία, τὴ συγκίνηση κλπ.). Ἡ δραστηριότητά του αὐτὴ ἔχει σχετικὴ αὐτονομία ἀπὸ τὶς ἄλλες ἐνεργητικότητες τῆς πρακτικῆς ζωῆς. Εἶναι ἡ θεωρία τῆς σχολῆς τοῦ ρ ω μ α ν τ ι σ μ ο ὦ.

5) **Ἡ ἐνδυνάμωση.** Ἡ καλλιτεχνία παριστάνει τὴν πραγματικότητα, χωρὶς νὰ τὴν τροποποιῇ στὸ βάθος, γιὰ νὰ ἔχωμε τὴν εὐχαρίστηση τῆς εἰκόνας τῆς. Εἶναι ἡ θεωρία τῆς σχολῆς τοῦ ρ ε α λ ι σ μ ο ὦ.

Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ εἰποῦμε ποιά θεωρία εἶναι σωστή. Τὸ πιθανώτερο εἶναι πὼς ὁ σκοπὸς τῆς καλλιτεχνίας εἶναι πλατύτερος καὶ ἀγκαλιάζει ὅλες τὶς παραπάνω θεωρίες. Κι ἓνα εἶναι ἀναμφισβήτητο: πὼς ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυση εἶναι μιὰ ἔμφυτη ἀνάγκη τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς σὲ κάθε βαθμίδα τοῦ πολιτισμοῦ. Αὐτὴ ἡ ἀνάγκη ἱκανοποιεῖται μὲ τὴ θεώρηση τῶν καλλιτεχνικῶν ἔργων, ποὺ οἱ καλλιτέχνες δημιουργοὺν παριστάνοντας ὁ καθένας μὲ τὸ δικό του τρόπο τὴν πραγματικότητα. Ἄλλες ἔμφυτες ἀνάγκες τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς εἶναι ἡ γνώση κ' ἡ συμπεριφορὰ μέσα στὴν κοινωνία. Κι ὅπως ἡ Τέχνη ἱκανοποιεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς καλλιτεχνικῆς ἀπόλαυσης, ἔτσι ἡ Ἐπιστήμη ἱκανοποιεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς μάθησης κ' ἡ Ἠθικὴ τὴν ἀνάγκη τῆς συμπεριφορᾶς μέσα στὴν κοινωνία. Ἐπιστήμη λοιπόν, Ἠθικὴ καὶ Τέχνη ἀποτελοῦν τὴν Τριλογία τοῦ Πνεύματος.

Β' ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

Ὁ λογοτέχνης, ὅπως καὶ ὁ κάθε καλλιτέχνης, ἀνάλογα μὲ τὶς θεωρητικὰς πεποιθήσεις γιὰ τὸ σκοπὸ τῆς λογοτεχνίας, μέσα ἀπὸ τὴν ἀπέραντη πραγματικότητα, ποὺ τὸν περιτριγυρίζει, ἔχει νὰ διαλέξῃ: 1) ὠρισμένα γεγονότα ποὺ θὰ παραστήσῃ μὲ τὸ ἔργο του καὶ 2) ὠρισμένους τρόπους

μέ τους όποιους θά παραστήση τά γεγονότα. Μέ τόν όρο γεγονότα έννοούμε όχι μόνο έπεισόδια τής ζωής αλλά και φυσικά φαινόμενα και σκέψεις και συναισθήματα (π. χ. τά κατωρθώματα ένός ήρωα, ένα τοπίο, ή προσπάθεια νά λύσωμε τό μυστήριο τής ζωής, ή θλίψη μπροστά σ' ένα νεκρό). Βέβαια ή έκλογή δέ γίνεται πάντα έπειτα από σκέψη. Τis περισσότερες φορές αὐθόρμητα γράφομε γιά κάποιον γεγονός και μέ ώρισμένο τρόπο, χωρίς νά μπορούμε εύκολα νά δικαιολογήσωμε τήν έκλογή μας. Τά γεγονότα, πού παριστάνονται στό λογοτεχνικό έργο, αποτελούν τό περιεχόμενό του, οί τρόποι μέ τους όποιους παριστάνονται αποτελούν τή μορφή του. Αὐτό τό ξεχώρισμα περιεχομένου και μορφής στό λογοτέχνημα δέν είναι φυσικό, γιατί και τά δυό στοιχεΐα είναι άξεδιάλυτα ένωμένα σ' ένα ζωντανό σύνολο, όπως δέν είναι φυσικό τό ξεχώρισμα σώματος και ψυχής. Μας είναι όμως άναγκαΐο τό λογικό ξεχώρισμα περιεχομένου και μορφής, γιατί μας εύκολύνει στή μεθοδική μελέτη τοῦ λογοτεχνήματος.

Ποίο από τά δύο στοιχεΐα τοῦ λογοτεχνικοῦ, γενικώτερα τοῦ καλλιτεχνικοῦ, έργου έχει μεγαλύτερη αξία; Νά ένα άλλο αὐτο πρόβλημα. "Άλλοι υποστηρίζουν πώς τό περιεχόμενο αξίζει περισσότερο (Στωϊκοί, Κάντ), άλλοι αντίθετα πώς ή μορφή δίνει τήν αξία στό καλλιτέχνημα (Πλωτίνος, Έγελιανοί), άλλοι τέλος λένε πώς ή διάκριση περιεχομένου και μορφής είναι μία πρόληψη, γιατί δέν υπάρχει ώραία μορφή ανεξάρτητη από τό περιεχόμενο ούτε πάλι ώραίο περιεχόμενο ανεξάρτητο από τή μορφή. Τό καλλιτέχνημα είναι ή άξεδιάλυτη σύνθεση ώρισμένου περιεχομένου κι ώρισμένης μορφής (Γκρότσε).

Άλλά τό πρόβλημα «γιατί τή θά γράψη και πώς θά τό γράψη» βασανίζει κάθε μέρα τό λογοτέχνη, πού αγωνίζεται νά πετύχη 1) τό σκοπό τής λογοτεχνίας στον όποιο πιστεύει και 2) τήν πρωτοτυπία, τό μεγαλύτερο και τό πιο δύσκολο κατόρθωμα, πού θά δώση τήν πραγματική αξία στό έργο του. Μέσα σ' αὐτό τό μεγάλο άγώνα ό λογοτέχνης ή πολλές φορές κι ομάδες λογοτεχνών μέ κοινά ιδανικά ρίχνουν τήν προτίμησή τους σέ ώρισμένα γεγονότα (περιεχόμενο) και σέ ώρισμένους τρόπους έκφραστικούς (μορφή). Έτσι παρουσιάζονται κάθε τόσο οί λογοτεχνικές σχολές, πού ή καθεμία τους φεύγει μέ τόν καιρό, γιά νά τή διαδεχτή μιá άλλη, ώσπου νά ξαναγυρίση ή πρώτη ή νά παρουσιαστή μιá νέα, όπως άκριβώς πάνε κι έρχονται οί μόδες τής ένδυμασίας. Έδω παρουσιάζομε τίς σημαντικώτερες από τίς λογοτεχνικές σχολές.

α) Ο ΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟΣ

Ἡ προέλευση τῆς ὀνομασίας. Ἡ ὀνομασία ἔχει λατινική προέλευση ἀπὸ τὴ λέξη *classicus* ποὺ ἐσήμαινε στὴν ἀρχὴ πλούσιος πολίτης μὲ περιουσία μεγαλύτερη ἀπὸ 120 χιλιάδες ἀσσάρια. Ἀργότερα ὁ συγγραφεὺς Αὐλὸς Γέλλιος (2 αἰ. μ. Χ.) στὸ σωζόμενο ἔργο του «Ἀττικὲς Νύχτες» ἐχρησιμοποίησε τὴν ὀνομασία μεταφορικὰ γιὰ τοὺς ἐπιφανεῖς συγγραφεῖς (*scriptores classici*). Κι ἔτσι μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου γενικεύτηκε ἡ χρῆση τῆς σημασίας κλασσικὸς συγγραφέας = παλαιὸς ἐπιφανὴς συγγραφέας, πρῶτα-πρῶτα μεγάλος Ἕλληνας ἢ Λατίνος συγγραφέας. Κ λ α σ σ ι κ ι σ μ ὸ ς (*classicisme*) λοιπὸν εἶναι ἡ λογοτεχνικὴ σχολή, ποὺ ἔχοντας πάντα γιὰ πρότυπά της τοὺς μεγάλους Ἕλληνες καὶ Λατίνους συγγραφεῖς προσπαθεῖ νὰ διατηρήσῃ τὰ ἴδια κύρια γνωρίσματά τους καὶ στὸ περιεχόμενο καὶ στὴ μορφή.

Τὰ γενεσιουργὰ αἷτια. Εἶναι γνωστὸ πῶς τὸ μεγάλο ἱστορικὸ γεγονός τῆς εὐρωπαϊκῆς «Ἀναγεννήσεως» ὀφείλει τὴν προέλευσίν του στὴ μελέτῃ τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων καὶ Λατίνων συγγραφέων, ποὺ ἔφεραν στὴν Ἰταλία πρῶτα καὶ στὶς ἄλλες δυτικὲς χῶρες τῆς Εὐρώπης κατόπιν οἱ Ἕλληνες σοφοὶ λίγο πρὶν καὶ λίγο ὕστερα ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1453). Ἕνας πολὺ ὁμορφος κόσμος, ἄγνωστος ὡς τότε, ἀποκαλύφθηκε στὰ ἑκπληκτὰ μάτια τῶν Εὐρωπαίων, ποὺ ἐνθουσιάστηκαν τόσο πολὺ, ὥστε νὰ μεταφράζουσιν οἱ σοφοὶ τους καὶ τὰ ὀνόματά τους ἀκόμη στὴν ἑλληνικὴ ἢ στὴ λατινικὴ γλῶσσα. Ἦταν λοιπὸν πολὺ φυσικὸ νὰ γοητευθοῦν κι ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς καὶ νὰ τοὺς πάρουν γιὰ πρότυπά τους.

Τὰ κύρια γνωρίσματα 1) Περιεχόμενο. Ἀποφεύγουν οἱ ποιητὲς κ' οἱ πεζογράφοι νὰ παίρνουν τὰ θέματά τους ἀπὸ τὴ σύγχρονή τους ζωὴ, γιὰ τὴ βλέπουν πολὺ κατώτερη ἀπὸ τὴν ἀρχαία. Ἡ ὑπόθεση τῶν ἔργων τοποθετεῖται σὲ περασμένη ἐποχὴ μὲ ἀπόλυτὴ προτίμηση τῆς ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἀρχαιότητος. Ὁ ἀρχαῖος κόσμος, κοιταγμένος μὲ τόσο θαυμασμὸ μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων συγγραφέων του, ἦταν πολὺ φυσικὸ νὰ προβάλλῃ τελειότερος ἀπὸ ὅ,τι ἦταν στὴν πραγματικότητα. Ἔτσι ἐξιδανικευμένος ἰδεώδης κόσμος παρουσιάζεται καὶ στὰ ἔργα τῆς σχολῆς τοῦ κλασσικισμοῦ. Νοήματα ὑψηλὰ καὶ ἥρωες μὲ μεγαλεῖο καὶ εὐγένεια, ποὺ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸν ὠρισμένο τόπο καὶ χρόνον καὶ γίνονται πανανθρώπινα ὑποδείγματα, εἶναι τὸ κα-

τόρθωμα τῶν μεγάλων λογοτεχνῶν τοῦ κλασικισμοῦ. Καί γιὰ νὰ πλαστουργήσουν τέτοιους ἥρωες καί γιὰ νὰ ἀποφθεγματίσουν μεγάλες ἀλήθειες, ἦταν ὑποχρεωμένοι οἱ λογοτέχνες νὰ στρέψουν ὅλη τους τὴν προσοχή στὸν ἐσωτερικὸ ἄνθρωπο παραμελώντας ἔτσι τὴ φύση. Ἀκόμη ἦταν ὑποχρεωμένοι νὰ χαλιναγωγήσουν τὴ φαντασία καὶ τὸ συναίσθημα δίνοντας ἀπόλυτη προτεραιότητα στὸ λογικὸ (raison) καὶ τὴν κρίση, ἀκολουθώντας ἔτσι τὴ σύγχρονη τους φιλοσοφία τοῦ Καρτεσιου, στὴν ὁποία τὸ λογικὸ ἀναδεικνύεται κυρίαρχο στὴ ζωὴ (cogito, ergo sum = σκέπτομαι, ἄρα ὑπάρχω).

2) **Μορφή.** Τὴν τεχνοτροπία τοῦ κλασικισμοῦ ὥρισε ἐπιγραμματικώτατα ὁ Γάλλος Κάρολος Μωρράς «κλασικισμός εἶναι τὸ ἀπλό, ὅταν δὲν εἶναι εὐκόλο». Τὸ ὕφος εἶναι λιτό. Ὁ λογοτέχνης προτιμᾷ νὰ ἐκφράζεται ὄχι ἄμεσα ἀλλὰ διδαχτικὰ καὶ δραματικὰ συνθέτοντας ἔργα μὲ τέχνη ἀπρόσωπη. Ἡ γλῶσσα διαλέγει τὸ λεξιλόγιό της ἀποφεύγοντας τὶς πολὺ συνηθισμένες λέξεις καὶ φράσεις τῶν ἀμορφῶτων. Ἀποφεύγει ἀκόμη τὴν ἐπισώρευση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων καὶ πρὸ πολὺ τῶν ὑπερβολῶν καὶ χρησιμοποιεῖ πολὺ τὶς ἀφηρημένες ἔννοιες. Τὰ διαφόρα λογοτεχνικὰ εἶδη (ἔπος, τραγωδία, κωμωδία, λυρική ποίηση κλπ.) διακρίνονται καθαρὰ τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο καὶ ἀκολουθεῖ τὸ καθένα τοὺς νόμους του, ὅπως τοὺς καθώρισαν οἱ ἀρχαῖοι (Ἀριστοτέλης, Ὁράτιος). Ἔτσι π.χ. ἡ τραγωδία εἶναι ὑποχρεωμένη ν' ἀκολουθῇ τὶς τρεῖς ἐνόητες (τοῦ τόπου, τοῦ χρόνου καὶ τῆς πράξης), ὅπως τὶς καθώρισε ὁ Ἀριστοτέλης. «Ποιητική» τοῦ κλασικισμοῦ ἔγραψε ὁ Γάλλος Μπουαλὼ (17 αἰώνας). Ἡ γενικὴ ἐντύπωση ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ κλασικισμοῦ εἶναι πὼς λείπει τὸ πάθος καὶ κυριαρχεῖ ἡ ἡρεμία.

Εἶναι αὐτονόητο πὼς σπάνια ἓνας λογοτέχνης κατορθώνει νὰ συγκεντρώσῃ σ' ἓνα ἔργο του ὅλα τὰ παραπάνω γνωρίσματα τοῦ κλασικισμοῦ. Γιὰ νὰ καταταχθῇ ἓνα ἔργο στὴ σχολὴ τοῦ κλασικισμοῦ, ἀρκεῖ νὰ ἔχῃ καὶ μόνο τὰ δύο κυριώτερα γνωρίσματά του, ποὺ εἶναι ἡ ἐξειδανίκευση μὲ πανανθρώπινο χαραχτήρα στὸ περιεχόμενο κ' ἡ λιτότητα στὴ μορφή. Ἀκόμη πρέπει νὰ τονισθῇ πὼς ὁ κλασικισμὸς παρουσίασε πολλὰ ποιητικὰ ἀριστουργήματα καὶ ἐλάχιστα καλὰ πεζὰ ἔργα.

Οἱ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι. Ὁ κλασικισμὸς παρουσίασε τὴν ὁλοκληρωμένη ἀνάπτυξή του στὴ Γαλλία. Ὁ Ρονσάρ στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα κ' οἱ μεγάλοι ποιητὲς τοῦ 17ου

αἰώνα, πὺ ἀνομάστηκε «Χρυσὸς αἰώνας τῶν γαλλικῶν γραμμάτων», εἶναι οἱ γνησιώτεροι ἀντιπρόσωποί του. Ἀναφέρομε τοὺς σπουδαιότερους: Μαλέρμπ, Ρακίνας, Κορνήλιος, Μολιέρος, Λαφονταίν, Μπουαλώ. Ἀλλὰ κ' οἱ μεγάλοι ποιητὲς καὶ πεζογράφοι τῆς Γερμανίας, ἂν κι ὅχι τόσο ὀρθόδοξοι ὅπως οἱ Γάλλοι, μὲ τὰ σπουδαιότερα ἔργα τους ἀνήκουν στὸν κλασσικισμό. Εἶναι οἱ Λέσιγγ, Γκαίτε, Σίλλερ, Χούμπολντ, Χαίλντερλιν. Ὁ σημαντικώτερος ἀντιπρόσωπος τοῦ κλασσικισμοῦ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία εἶναι ὁ ποιητὴς Ἀνδρέας Κάλβος. Ἡ ὠδὴ του «Εἰς τὸν Ἱερὸν Λόχον» εἶναι τὸ τυπικώτερο παράδειγμα τοῦ κλασσικισμοῦ στὴ νεώτερη ποίησή μας.

Ἡ παρακμὴ. Ὅταν ἔλειψαν οἱ μεγάλοι κλασσικοὶ λογοτέχνες, τὰ ἔργα τῶν μετρίων ἀντὶ νὰ παρουσιάσουν πανανθρώπινο χαραχτήρα, κατάντησαν μελέτες ἀρχαιολογικές, πὺ προσπαθοῦν ν' ἀποδώσουν πιστὰ τὴν Ἀρχαιότητα. Καὶ τὸ γλωσσικὸ τους ὕφος μὲ τὴν ἐπιτηδευμένη ἐκλογὴ τῶν λέξεων καὶ τῶν φράσεων καταντάει τεχνητό. Ἔτσι φτιάνομε στὸν ψευδοκλασσικισμό τοῦ 18ου αἰώνα μὲ κυρίους ἀντιπροσώπους τὸ Βολταῖρο καὶ τὸ Μοντεσκιέ στὴ Γαλλία, τὸν Πώπ, τὸν Σουίφτ καὶ τὸν Ἀντισον στὴν Ἀγγλία.

Στὸν ψευδοκλασσικισμό τῆς παρακμῆς κατατάσσομε καὶ μερικοὺς Ἕλληνες καθαρηνουσιάνους ποιητὲς τοῦ 19ου αἰώνα (Ἀλέξανδρος Ραγκαβῆς, Κλέων Ραγκαβῆς, Ἰωάννης Καρασούτσας, Δημήτριος Βερναρδάκης). Τὸ καλύτερο ἐλληνικὸ ποίημα τοῦ ψευδοκλασσικισμοῦ εἶναι ὁ «Διονύσου Πλοῦς» τοῦ Ἀλεξ. Ραγκαβῆ.

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ κλασσικισμοῦ στὴν ἐποχὴ μας λέγεται νεοκλασσικισμός.

β'.) Ο ΡΩΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

Ἡ προέλευση τῆς ὀνομασίας. Ἡ ὀνομασία ἔχει γαλλικὴ προέλευση ἀπὸ τὴ λέξη roman, πὺ σημαίνει γενικώτερα διήγηση ἔμμετρη ἢ καὶ πεζὴ γραμμένη σὲ ρωμανικὴ γλῶσσα. Εἰδικώτερα roman σημαίνει ἐπικὴ διήγηση τῶν ρωμανικῶν λαῶν (Γάλλων, Ἰσπανῶν, Πορτογάλλων, Ἰταλῶν). Ρωμαντισμός (romantisme) λοιπὸν εἶναι ἡ λογοτεχνικὴ σχολή, πὺ στρέφει τὴν προσοχή της στὴν ἐθνικὴ παράδοση τῶν λαῶν τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης.

Τὰ γενεσιουργὰ αἷτια. Τὸ δημιουργικὸ πνεῦμα τῶν λογοτεχνῶν ἀναζητᾷ κάτι τὸ καινούργιο, ὅπως εἶπαμε πρωτίτερα. Κ' ἡ ἀνανέωση γίνεται ἀκόμη πιὸ ἐπιταχτική, ὅταν ἔρχονται ἐποχὲς παρακμῆς τῆς λογοτεχνίας, ὅπως ἦταν

ὁ 18ος αἰώνας μὲ τὸν ψευδοκλασικισμό. Τότε ἄρχισαν νὰ θεωροῦν ὑπεύθυνο τὸν κλασικισμό, γιατί ἐβλεπε τὸ σύγχρονο κόσμο σὰν μιὰ θλιβερὴ πραγματικότητα καὶ δημιούργησεν ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴν πραγματικότητα μιὰ ὀδυνηρὴ διχόνοια, μιὰ δυσαρμονία. Στὴν ἴδια ἐποχὴ (τὸ τελευταῖο μισό τοῦ 18ου αἰώνα) παρουσιάζονται στὴν Εὐρώπῃ δύο μεγάλα πνευματικὰ γεγονότα, πού ἐνισχύουν τὴν ἀντίδραση κατὰ τοῦ κλασικισμοῦ: Ἡ δημοκρατικὴ κίνησις πολεμάει τοὺς βασιλεῖς καὶ τοὺς εὐγενεῖς, γιὰ τοὺς ὁποίους κυρίως προορίζονταν ὡς τώρα ἡ λογοτεχνία. Κ' ἡ ὑποκειμενικὴ φιλοσοφία τοῦ Κάντ καὶ τῶν μαθητῶν του (Ἑγγελ, Σλέγγελ, Φίχτε) στρέφει τὴν προσοχὴ τῆς στοῦ ἄτομο. Κι ὁ Χριστιανισμός βοήθησε στὴν καταπολέμησι τοῦ κλασικισμοῦ, πού εἶχε ἰδανικό του τὸν ἀρχαῖο εἰδωλολατρικὸν κόσμον.

Ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἐμφάνισι τοῦ ρωμαντισμοῦ ἔδωσε ἓνα λογοτεχνικὸ γεγονός τῆς ἐποχῆς. Ὁ Σκῶτος ποιητὴς καὶ θεολόγος Ἰάκωβος Μάκφερσον ἐδημοσίευσεν μιὰ συλλογὴ ποιήματα «Ὅσσιανὰ Τραγοῦδια», πού τὰ παρουσίασε γιὰ μεταφράσεις τάχα τοῦ Ὅσσιαν, ἐνὸς βάρδου τοῦ 3ου μ. Χ. αἰώνα. Τὰ ποιήματα μεταφράστηκαν σύντομα πρῶτα στὴ γερμανικὴ κι ἔπειτα σὲ ἄλλες γλῶσσες. Ἐτσι δόθηκε ἡ ἀφορμὴ στοὺς Γάλλους νὰ στρέψουν τὴν προσοχὴ τους στοὺς μεγάλους Ἀγγλους καὶ Γερμανούς, τὸ Σαίξπηρ καὶ τὸν Γκαίτε. Τὰ ἔργα, πού ἐπιδράσανε πολὺ στὴ διαμόρφωσι τοῦ γαλλικοῦ ρωμαντισμοῦ, εἶναι ὁ «Βέρθερος» τοῦ Γκαίτε κ' οἱ «Νύχτες» τοῦ Ἀγγλοῦ ποιητῆ Γιούγκ. Συστηματικώτερη ἀντίδρασις κατὰ τοῦ κλασικισμοῦ καὶ προδρομικὴ ἐμφάνισις τοῦ ρωμαντισμοῦ εἶναι τὰ ἔργα τῶν Γάλλων Ρουσσώ, Σατωμπριάν καὶ Κυρίας Στάελ. Πρῶτα-πρῶτα στὴ Γερμανία μερικοὶ ποιητὲς καὶ κριτικοὶ ἵδρυσαν στίς ἀρχὰς τοῦ 19ου αἰώνα τὴ σχολὴ τοῦ ρωμαντισμοῦ. Τὴν τυπικὴ τῆς ὁμῶς διαμόρφωσι τὴν ἔδωσαν οἱ Γάλλοι ρωμαντικοὶ μὲ ἀρχηγό τους τὸν Οὐγκώ.

Τὰ κύρια γνωρίσματα. Ὁ ρωμαντισμός εἶναι ἡ ἀντίθεσις τοῦ κλασικισμοῦ: 1) Περιεχόμενον. Ἀντὶ γιὰ τὴν Ἀρχαιότητα, πού εἶναι ἡ προτίμησις τοῦ κλασικισμοῦ, ὁ ρωμαντισμός προτιμάει τὸ Μεσαίωνα μὲ τὸ βαθύ θρησκευτικὸ αἶσθημα καὶ τὴν ἵπποτικὴ κοινωνία. Ἀντὶ γιὰ τοὺς ἐξιδανικευμένους ἀρχαίους ἥρωες προτιμάει τίς λαϊκὰς παραδόσεις γιὰ τοὺς ἐθνικοὺς ἥρωες, γιατί ἀπαιτεῖ νὰ μὴ μείνῃ ἕνός ἀπὸ τὴν ἐθνικὴ ζωὴ. Ἀντὶ γιὰ τοὺς πανανθρώπινους χαραχτῆρες προτιμάει τοὺς συγ-

κεκριμένους, τούς ατομικούς χαρακτήρες και τὸ ἰδιαίτερο τοπικὸ χρώμα (couleur locale). Δὲν περιορίζει τὸ διαφέρο του ἀποκλειστικὰ στὸν ἐσωτερικὸ ἄνθρωπο, ἀλλὰ ἀγκαλιάζεται τὴ Φύση σ' ὅλο τὸ μεγαλεῖο της, καὶ τὴν ἀτενίζει ὑποκειμενικά. Ἀντὶ γιὰ τὴν κυριαρχία τοῦ λογικοῦ καὶ τῆς κρίσης προτιμᾷ τὴν κυριαρχία τῆς φαντασίας, τοῦ συναισθήματος καὶ τοῦ ρεμβασμοῦ. Ὁ Γερμανὸς Γκούτιγγερ ἔδωσεν ἐπιγραμματικὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ ρωμαντισμοῦ «εἶναι ρωμαντικὸς ὅποιος τραγουδάει τὴν πατρίδα του, τοὺς πόθους του, τὰ ἔθιμά του καὶ τὸ Θεό του».

2) Μορφή. Ἀντὶ γιὰ τὴ λιτότητα τοῦ ὕφους προτιμᾷ τὴ σπατάλη τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, τίς τολμηρὰς μεταφορὰς, εἰκόνες, παρομοιώσεις κ' ὑπερβολὰς. Ἀντὶ γιὰ τὸ διαλεχτὸ λεξιλόγιο καὶ τίς ἐξευγενισμένες ἐκφράσεις προτιμᾷ τὸν πλουτισμὸ τῆς γλώσσας ἀπὸ τὸ λαὸ μὲ ἐλευθερίᾳ στὴ γραμματική, στὸ συνταχτικὸ καὶ στὴ στιχουργία μὲ τὸ δόγμα πὼς δὲν ὑπάρχουν εὐγενεῖς καὶ χυδαῖες λέξεις. Ἀντὶ γιὰ τοὺς κλασσικοὺς νόμους τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ τοῦ Ὁρατίου προτιμᾷ τὴν ἐλευθερίᾳ στὴ σύνθεση τοῦ λογοτεχνήματος, γιατί αὐτοὶ οἱ νόμοι δὲν ἔχουν ἀπόλυτο κύρος. Ἀντὶ γιὰ τὴν αὐστηρὴν διάκριση τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν προτιμᾷ τὴν ἐλεύθερη ἀνάμιξή τους. Ἔτσι ἓνα δράμα π.χ. μπορεῖ νὰ ἔχη καὶ τραγικὰ καὶ κωμικὰ σκηνές, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ Σαίξπηρ. ἓνα ποίημα μπορεῖ νὰ ἔχη καὶ ἐπικά καὶ λυρικά στοιχεῖα (ἐπικολυρικά), ἓνα ἔργο μπορεῖ νὰ ἔχη τμήματα γραμμένα σὲ στίχους καὶ ἄλλα τμήματα σὲ πεζο. Οἱ τρεῖς ἐνότητες (τοῦ τόπου, τοῦ χρόνου καὶ τῆς πράξης) κ' ἡ αὐστηρὴ διαίρεση τοῦ δράματος σὲ πέντε πράξεις καταδικάζονται.

Ποιητικὴ τοῦ ρωμαντισμοῦ μπορούμε νὰ εἰποῦμε πὼς εἶναι ὁ πρόλογος τοῦ Οὐγκώ στὸ δράμα του «Ὁ Κρόμβελ». Ἡ γενικὴ ἐντύπωση εἶναι πὼς πρόκειται γιὰ μιὰ λογοτεχνία ἀτομικὴ καὶ ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε παράδοση καὶ ἀπὸ κάθε νόμο, γιὰ ν' ἀκολουθῇ κάθε τι ποὺ εἶναι φυσικὸ, αὐθόρμητο καὶ ἀνεπιτήδευτο.

Κι ἐδῶ εἶναι αὐτονόητο πὼς σπάνια ἓνας λογοτέχνης κατορθώνει νὰ συγκεντρώσῃ σ' ἓνα ἔργο του τὰ παραπάνω γνωρίσματα τοῦ ρωμαντισμοῦ. Γιὰ νὰ καταταχθῇ ἓνα ἔργο στὴ σχολὴ τοῦ ρωμαντισμοῦ, ἀρκεῖ νὰ ἔχη τὰ δύο κυριώτερα

γνωρίσματά του, πού είναι ή κυριαρχία τοῦ συναισθηματος μέ τόν ἀτομικό χαρακτήρα στό περιεχόμενο κ' ή σπατάλη τῶν ἐκφραστικῶν μέσων στή μορφή. Ἀκόμη πρέπει νά προστεθῇ πῶς ὁ ρωμαντισμός ἐκτός ἀπό τήν ποίηση καλλιέργησε καί τόν πεζό λόγο.

Οἱ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι. Πολλοί μελετητές ξεχωρίζουν τόν ἀγγλικό, τὸ γερμανικό καί τὸ γαλλικό ρωμαντισμό, πού διαφέρουν κάπως ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλο. Οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποι τοῦ ρωμαντισμοῦ εἶναι στή Γερμανία οἱ Σλέγγελ, Σέλλιγκ, Νοβάλις, Σλατερμάχερ, Οὐλαντ, οἱ ἀδελφοὶ Γκρίμμ κι ὁ Γκαίτε σέ μερικά ἔργα του (Βέρθερος). Στὴν Ἀγγλία οἱ Γουόρντσγουορθ, Σκῳτ, Κόλεριτζ, Μπάϊρον, Σέλλεϋ καί Κήτς. Στὴ Γαλλία οἱ Οὐγκώ, Λαμαρτίνος, Δουμάς πατέρας, Βινὺ καί Μυσσέ. Καί στὴν Ἰταλία ὁ Λεοπάρντι.

Ὁ ρωμαντισμός εἶχε μεγάλη ἐπίδραση στή νεοελληνική λογοτεχνία στή χρονικὴ περίοδο ἀπὸ τὰ 1830 ὡς τὰ 1880. Ὁ σημαντικώτερος ἀντιπρόσωπός του εἶναι ὁ ἐθνικός μας ποιητὴς Ἀριστοτέλης Βαλαωρίτης, πού ἀκολούθησε τὸ γαλλικό ρωμαντισμὸ κι ἐπηρεάστηκε εἰδικώτερα ἀπὸ τήν ποίηση τοῦ Οὐγκώ.

Ἡ παρακμὴ Ἐπειτα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα ἔπαυσαν νά παρουσιάζονται μεγάλοι ρωμαντικοὶ λογοτέχνες. Ἡ μελαγχολία, πού λίγο πολὺ κυριαρχεῖ στὰ ἔργα ὅλων τῶν ρωμαντικῶν, σιγὰ-σιγὰ καταντάει πεισιθάνατη ἀπαισιοδοξία (λεοπαρντισμός). Κι ὁ περιορισμὸς τοῦ ἐλέγχου ἀπὸ τὸ λογικὸ σιγὰ-σιγὰ ὁδηγεῖ στὴν κυριαρχία τῆς ἀχαλίνωτης φαντασίας (βυρωνισμός). Ὁ βυρωνισμός κι ὁ λεοπαρντισμός στὰ χέρια μέτριων λογοτεχνῶν, ὠδήγησαν τὸ ρωμαντισμὸ στὴν παρακμὴ, στὸν ἀρρωστημένον ρωμαντισμό, ὅπως τὸν εἶπαν.

Τοῦ βυρωνισμοῦ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι στή λογοτεχνία μας εἶναι οἱ Διονύσιος Σολωμὸς μόνο στὸ ἔργο του «Ὁ Λάμπρος», Παναγιώτης Σοῦτσος, Ἀλέξανδρος Σοῦτσος, κι Ἀχιλλεὺς Παράσχος. Τοῦ λεοπαρντισμοῦ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι εἶναι οἱ Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος καί Σπυρίδων Βασιλειάδης, πού τοὺς παρωνόμασαν «ὀλοφυρομένους».

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ ρωμαντισμοῦ στὴν ἐποχὴ μας λέγεται νεορρωμαντισμός.

Ὁ κλασικισμὸς κι ὁ ρωμαντισμὸς εἶναι οἱ σπουδαιότερες λογοτεχνικὲς σχολές, πού ἡ μία εἶναι ἡ ἀντίθεση τῆς ἄλλης. Κι ὅμως, ἂν ἐξετάσῃ κανεὶς προσεχτικὰ

τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ἀρχαίων καὶ νέων ποιητῶν καὶ πεζογράφων, τὶς περισσότερες φορές θὰ βρῇ νὰ συνυπάρχουν πολλὰ γνωρίσματα καὶ τῶν δύο σχολῶν. Γι' αὐτὸ ὁ Ἑλληνογάλλος ποιητὴς Μωρεὰς διατύπωσεν ἀποφθεγματικὰ τὴ γνώμη πὺς δὲν ὑπάρχουν κλασσικοὶ καὶ ρωμαντικοί. Τὸ δῖραμα τῆς ζωῆς τοῦ ἐθνικοῦ μας ποιητῆ Διονυσίου Σολωμοῦ ἦταν πὺς στὰ ὠριμώτερα ἔργα του (Πόρφυρας, Κρητικός, Ἐλεύθεροι Πολιορκημένοι) ἀγωνίστηκε νὰ συμφιλίωσιν τὶς δυὸ ἀντίθετες λογοτεχνικὲς σχολές, τὸν κλασικισμό καὶ τὸ ρωμαντισμό, κι ἔτσι νὰ διαμορφώσῃ μιὰ νέα ποίηση.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΒΑΛΛΩΡΙΤΟΥ

«ΑΘΑΝΑΣΗΣ ΔΙΑΚΟΣ»

(Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ Α'. ἄσμα)

Πλαγιάζει ὁ λιονταρόψυχος! Τὰ νιῶτα, τὴ θωριά του
τ' ἀστέρια βλέπουν μὲ χαρὰ καὶ κάπου-κάπου ἀφήνουν
κρυφὰ τὸ θόλο τ' οὐρανοῦ, γιὰ νὰ διαθοῦν σιμὰ του.
Μοσχοβολᾷ τριγύρω του καὶ τὸν σφιχταγκαλιάζει
στὸν κόρφο τῆς ἡ ἀνοιξη, σὰν νάτανε παιδί τῆς.
Χαρούμενα τὰ λούλουδα φιλοῦν τὸ μέτωπό του.
Χάνει μὲ μιὰς τὴν ἀσχημιὰ καὶ τὴν ταπεινωσύνῃ
ὁ ἔρμος ὁ ἀζώηρος, ἡ ποταπὴ λαψάνα,
γλυκαίνει τὸ χαμαῖδρυο, στοῦ χαμαιλιοῦ τὴ ρίζα
ἀποκοιμῆται ὁ θάνατος καὶ τὸ περικοκλάδι,
ποῦ πάντα κρύβεται δειλὸ καὶ τ' ἄπλερο κορμί του
ἀλλοῦ στυλῶνει τὸ φτωχό, δυναμωμένο τώρα
τρελλό, περηφανεύεται καὶ θέλει νὰ κλαρώσῃ
στ' ἀνδρειωμένο μέτωπο, γιὰ ν' ἀκουστῇ πὺς ἦταν
στὴ φοβερὴ παραμονὴ μιὰ τρίχ' ἀπ' τὰ μαλλιά του.

Πλαγιάζει ὁ λιονταρόψυχος! Τοῦ ὕπνου του οἱ ὥρες
ὅσο κι' ἂν φύγουν γρήγορα, μεσότοιχο θὰ γένουν
ν' ἀποστομώσουν τὸ θολό, τ' ἀγριωμένο κύμα
τοῦ χρόνου, ποῦ μᾶς ἐπνίξει. Μ' ἐκείνην τὴ ρανίδα
πώσιαξ' ἀπὸ τὰ μάτια του θὰ ξεπλυθῇ ἡ μαυράδα,
ποῦ ἐλέρωνε τῆς μοίρας μας τὸ νεκρικό δεφτέρει.
Ὁ Διάκος στὸ κρεββάτι του, ζωσμένος τὴ φλοκάτη,
σὰν ἄϊτος μὲς στὴ φωλιά, δάκαϊρο ἕνα Γένος
ἐκλωθ' ἐκείνην τὴ βραδιά. "Ὅταν προβάλ' ἡ μέρα,
θὰ νάθγουν τ' ἀητόπουλα μὲ τροχισμένα νύχια,
μὲ θεριεμένα τὰ φτερά ν' ἀρχίσουν τὸ κυνήγι...
Πλάστη μεγαλοδύναμε! Ἀξιώσέ μας ὅλους
πρὶν μᾶς σκεπάσῃ ἡ μαύρη γῆ, στὰ δουλωμένα πλάγια
νὰ κοιμηθοῦμε μιὰ νυχτιὰ τὸν ὕπνο τοῦ Θανάσι!

γ) Ο ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Ἡ προέλευση τῆς ὀνομασίας. Ἡ ὀνομασία ἔχει λατινική προέλευση (realismus=πραγματισμός) καὶ σημαίνει πὼς ὁ λογοτέχνης ὀφείλει νὰ βλέπῃ τὴ ζωὴ καὶ τὴ φύση ὅπως εἶναι ἀκριβῶς στὴν πραγματικότητα.

Τὰ γενεσιουργὰ αἷτια. Στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα οἱ φυσικὲς ἐπιστῆμες παρουσίασαν μιὰ πρῶτοφανῆ ἀνάπτυξη, ποὺ προκάλεσε τόσο ἐνθουσιασμό, ὥστε νὰ πιστεύουν οἱ ἄνθρωποι πὼς θὰ ἐλύνονταν εὐκόλα ὅλα τὰ προβλήματα τῆς ζωῆς. Τότε ἄρχισε κ' ἡ ἀκμὴ τῆς θετικῆς φιλοσοφίας τοῦ Κόντ, ποὺ ἀνακήρυσσε παντοδύναμη τὴν ἐπιστῆμη. Τὴν ἴδια ἐποχὴ συνέπεσε κ' ἡ ἀρχὴ τῆς παρακμῆς τοῦ ρωμαντισμοῦ στὴ λογοτεχνία. "Ὡστε ἦταν κατάλληλη ἡ εὐκαιρία γιὰ μιὰ νέα προσπάθεια νὰ ἀνανεωθῇ ἡ λογοτεχνία. Κατηγορήθηκαν λοιπὸν οἱ ρωμαντικοὶ πὼς μὲ τὸν ὑποκειμενισμό καὶ τὴν ἀχαλίνωτη φαντασία τους παραμόρφωναν τὴν πραγματικότητα σὲ σημεῖο, ποὺ νὰ καταντᾷ ἀγνώριστη.

Τὰ κύρια γνωρίσματα. 1) Περιεχόμενο. Ἀντὶ γιὰ τὸ Μεσαίωνα καὶ τὴν ἱπποτική κοινωνία τοῦ ρωμαντισμοῦ ὁ ρεαλισμός ἔχει ἀπόλυτη προτίμηση στὴ σύγχρονη ζωὴ καὶ στὸν κοινὸ ἄνθρωπο. Ἡ ἐποχὴ τοῦ συγγραφέα καὶ τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον πρέπει νὰ ἀναδημιουργοῦνται μὲ ἀκρίβεια, πληρότητα καὶ βεβαιότητα. Ἀντὶ γιὰ τὴν ὑποκειμενικὴ ἐνατένιση τῆς ζωῆς καὶ τῆς φύσης προτιμᾷ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀναπαράσταση χωρὶς τὴν παραμικρὴ προσωπικὴ παρέμβαση τοῦ συγγραφέα. "Εἶσι πίσω ἀπὸ τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο ἐξαφανίζεται ὁ δημιουργὸς του ὅπως καὶ στὸν κλασσικισμό. Ὑπάρχει ὅμως μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς δυὸ σχολές. Ὁ κλασσικισμὸς ἐξιδανικεύει τὴ ζωὴ, ἐνῶ ὁ ρεαλισμὸς προσπαθεῖ νὰ τὴν ἀναπαραστήσῃ ὅσο μπορεῖ πιὸ φωτογραφικά. Εἶναι λοιπὸν ὁ ρεαλισμὸς ἀντίθετος στὸν ἰδεαλισμό. Ἀντὶ γιὰ τὴν κυριαρχία τῆς φαντασίας, τοῦ συναισθήματος καὶ τοῦ ρεμβασμοῦ, προτιμᾷ τὴν ἀμεση παρατήρηση καὶ τὴν ἀπαθεία, γιατί μόνον ἔτσι μπορεῖ ὁ λογοτέχνης ν' ἀναπαραστήσῃ ἀντικειμενικά. 2) Μορφή. Ὁ ρεαλισμὸς ἐπιμένει πολὺ στὶς λεπτομέρειες, γιατί πιστεύει πὼς εἶναι ἀπαραίτητες στὴν ἀντικειμενικὴ αἰσθητοποίηση τῆς ζωῆς καὶ τῆς φύσης. Γενικὰ ἐπιδιώκει περισσότερο νὰ πεῖσῃ μὲ τὴν ἀλήθεια καὶ λιγώτερο νὰ γοητεύσῃ μὲ τὴν ὁμορφιά. Γι' αὐτὸ καὶ τῶν μεγάλων ρεαλιστῶν συγγραφέων

πολλές φορές τὸ ὕφος εἶναι ξηρό, ἀστόλιστο καὶ κάπως κουραστικὸ μὲ τις πολὺ μεγάλες περιγραφές καὶ τὴν πολὺ λεπτομερειακὴ ἐξιστόρηση τῶν γεγονότων.

Ὁ Ἀμερικανὸς Ἑμερσον δίνει τις ἐξῆς ἐπιγραμματικὲς ὁδηγίες στοὺς συγγραφεῖς: «Θέλετε νὰ μάθετε πῶς νὰ γράφετε; Στὸ δρόμο, ἀπὸ τὸ δρόμο, νὰ πάρετε μαθήματα. Καὶ γιὰ τὴν ἔκφραση καὶ γιὰ τὸ σκοπὸ, πού κυνηγᾶνε οἱ ὠραῖες τέχνες, πρέπει νὰ συχνάζετε στὴν ἀγορά. Ὁ λαὸς κι ἔχει τὸ σχολεῖο, νὰ τὸ σπῖτι τοῦ συγγραφέα».

Ὁ ρεαλισμὸς ἦταν πολὺ φυσικὸ ν' ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ πεζοῦ λόγου καὶ λιγώτερο τῆς ποίησης. Γι' αὐτὸ καὶ μᾶς ἔδωσε πολλὰ πεζὰ ἀριστουργήματα (διηγήματα, μυθιστορήματα καὶ πεζὰ δράματα). Ὁ πεζὸς λόγος σ' ὅλες τις γλῶσσες πῆρε τὴ μεγαλύτερη ἀκμὴ τοῦ στὴν ἐποχὴ τοῦ ρεαλισμοῦ. Ἀλλὰ οἱ μεγάλοι συγγραφεῖς, πού κατατάσσονται στὴ σχολὴ τοῦ ρεαλισμοῦ, πολλὲς φορές διαφέρουν πολὺ ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κοινὸ γνῶρισμά τους, τὴν προσπάθεια τῆς ἀντικειμενικῆς ἀναπαράστασης τῆς ζωῆς καὶ τῆς φύσης. Ὅταν ὁ λογοτέχνης ἐπιμένῃ στὴ φωτογραφικὴ ἀπεικόνιση τῆς ἀπλοῦκῆς ζωῆς τοῦ ὑπαίθρου, ἔχομε τὴν ἡθογραφίαν, ὅταν ἐπιμένῃ στὴν ἀνάλυση τῶν ψυχικῶν καταστάσεων τῶν ἡρώων του, ἔχομε τὸ ψυχολογικὸ λογοτέχνημα, ὅταν ἐπιμένῃ στὴν ἀπεικόνιση τῆς κοινωνίας μὲ τις ἰδεολογικὲς συγκρούσεις, ἔχομε τὸ κοινωνικὸ πεζογράφημα, ὅταν ἀναπαριστᾷ ἱστορικὰ γεγονότα, ἔχομε τὸ ἱστορικὸ πεζογράφημα.

Οἱ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι. Οἱ περισσότεροι πεζογράφοι ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα ὡς τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον, ἄλλος περισσότερο ἄλλος λιγώτερο, ἀνήκουν στὴ σχολὴ τοῦ ρεαλισμοῦ. Πιστότεροι ὅμως ἀντιπρόσωποί του εἶναι: Στὴ Γαλλίαν οἱ Σταντάλ, Μπαλζάκ, Μεριμέ, Φλωμπέρ, Ντωντέ. Στὴ Ρωσσίαν οἱ Γκόγκολ, Τουρκένιεφ, Ντοστογιέφσκι, Τολστόι, Τσέχωφ, Γκόρκυ. Στὴν Ἀμερικὴ οἱ Ἑμερσον καὶ Λογγφέλλου. Στὴ Νορβηγίαν οἱ Ίψεν καὶ Κνουτ Χάμσουν.

Μὲ τὴν κυριαρχίαν τῆς σχολῆς τοῦ ρεαλισμοῦ συμπίπτει κ' ἡ ἀρχὴ κάποιας ἀκμῆς τῆς νεοελληνικῆς πεζογραφίας, ὅταν ἐπικρατῇ σιγὰ-σιγὰ ὁ δημοτικισμὸς καὶ στόν πεζὸν λόγο. Ἔως σήμερα τὰ καλύτερα πεζογραφήματά μας ἀνήκουν, ἄλλο περισσότερο ἄλλο λιγώτερο, στὸν ρεαλισμὸ. Ὁ πιστότερος ὁπαδὸς τοῦ ρεαλισμοῦ καλὸς πεζογράφος μας εἶναι ὁ Ἀνδρέας Καρκαβίτσας. Ἀλλὰ καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι

άξιοί μας πεζογράφοι, ο Παπαδιαμάντης, ο Κονδυλάκης, ο Ξενόπουλος είναι έπηρεασμένοι, άλλου περισσότερο άλλοι λιγότερο, από το κήρυγμα του ρεαλισμού.

Η παρακμή. Ο Γάλλος μυθιστοριογράφος Ζολά παρουσίασε τη ζωή με βιαιότητα κι άπαισιοδοξία. Έπρόσεξε πολύ τα έλαττώματα του ανθρώπου και σχεδόν αγνόησε τα προτερήματά του. Προσπάθησε να εφαρμόση στην λογοτεχνία την επιστημονική μέθοδο του μεγάλου βιολόγου Κλώντ Μπερνάρ. Έτσι έρμηνεύει τα έλαττώματα των ήρώων των έργων του από τους νόμους της κληρονομικότητας. Έπειτα από το Ζολά ο Γάλλος Γκυ ντε Μωπασσάν έπροχώρησε πιο πολύ παρουσιάζοντας τόν άνθρωπο ταπεινό και κτηνώδη. Ο Ζολά λοιπόν είναι άρχηγός της υπερβολής του ρεαλισμού, που παρουσιάστηκε με το όνομα *νατουραλισμός* (= φυσιοκρατία). Από το έργο του Ζολά είναι έπηρεασμένοι κι ο Καρκαβίτσας στο «Ζητιάνο» του.

δ) ΟΙ ΠΑΡΝΑΣΣΙΚΟΙ

Η προέλευση της όνομασίας. Στα 1866 ο έκδοτικός οίκος Λαμάρ έξέδωκε στο Παρίσι την ποιητική συλλογή «Ο Σύγχρονος Παρνασσός» με στίχους νέων ποιητών, που φιλοδοξούσαν να επιβάλουν μια νέα τεχνοτροπία αντίθετη από το ρωμαντισμό.

Τα γενεσιουργά αίτια. Ήταν ή έποχή, που είχε πιά παρακμάσει ο ρωμαντισμός. Στην πεζογραφία είχε επικρατήσει ο ρεαλισμός, που δέ μπορούσεν όμως έξ αιτίας από την ιδιοσυστασία του να διεκδικήση και την ποίηση. Οί παρνασσικοί ήλθαν ν' ανανεώσουν την ποίηση, όπως οί ρεαλιστές την πεζογραφία.

Τα κύρια γνωρίσματα. Οί παρνασσικοί άναγνωρίζονται όχι τόσο από το περιεχόμενο όσο από τη μορφή των ποιημάτων τους. Άντλούν τα θέματά τους και από την ιστορία και από τη ζωή χωρίς προτίμηση, προσπαθούν όμως ν' ανανεώσουν τη μορφή του ποιητικού λόγου, κυρίως της λυρικής ποίησης. **Περιεχόμενο.** Το ποίημα είναι άπρόσωπο, γιατί ο ποιητής άντλεί τα θέματά του από τόν έξωτερικό κόσμο (όμοιότητα με το ρεαλισμό). **Μορφή.** Άντί για τη σπατάλη των έκφραστικών μέσων του ρωμαντισμού προτιμούν την πλαστική παράσταση, την πολύ έπιμελημένη έπεξεργασία του στίχου και την πλούσια όμοιοκαταληξία. Άντί για την

ἐλευθερία στὴ σύνθεση τοῦ ποιήματος προτιμοῦν τὴν αὐ-
στηρὴ σύνθεση. Γι' αὐτὸ μερικοὶ παρνασσικοὶ ἔχουν
προτίμηση στὸ σονέττο.

Γενικὰ μὲ τὴν προσπάθειά τους νὰ ἐξομοιώνουν τὴν ποί-
ηση μὲ τὶς πλαστικὲς τέχνες παρουσιάζουν ποιήματα ἀντι-
κειμενικά. Δόγμα τους εἶναι: «Ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», δηλ.
ἡ τέχνη δὲν ἔχει κανένα ἄλλο σκοπὸ παρὰ μόνον τὸν ἑαυ-
τό της.

Οἱ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι. Οἱ παρνασσικοὶ ἦταν πε-
ρισσότερο μιὰ ομάδα Γάλλων ποιητῶν, πού ἐπρόσεξαν μόνον
τὸ πλαστικὸ στοιχεῖο τῆς ποίησης, παρὰ μιὰ λογοτεχνικὴ
σχολή μὲ γενικώτερη ἐπίδραση. Μερικοὶ μελετητὲς θεω-
ροῦν πὼς τὰ ἀντιπροσωπευτικώτερα παρνασσικά ποιήμα-
τα εἶναι τὰ σονέττα τοῦ Ἑρεντιά. Ἄλλοι σημαντικοὶ παρ-
νασσικοὶ εἶναι ὁ Λεκόντ Ντελίλ, ὁ Πруντώμ καὶ ὁ Κοππέ, πού
ποιήματά τους μαζί μὲ ποιήματα τοῦ Ἑρεντιά καὶ μερικῶν
ἄλλων δημοσιεύτηκαν στὸ «Σύγχρονο Παρνασσό».

Τὰ καλύτερα παρνασσικά ποιήματα στὴν ποίησή μας εἶ-
ναι μερικά τοῦ Γρυπάρη, πού γιὰ ἓνα διάστημα ἐπηρεάστηκε
ἀπὸ τὸν Ἑρεντιά.

Ἡ παρακμή. Οἱ Παρνασσικοὶ δὲν παρουσίασαν μεγάλη
ἀκμή, γιὰ νάρθη μὲ τὴ σειρά της κ' ἡ παρακμή τους. Πολλοὶ
τοὺς κατηγοροῦσαν πὼς συνθέτουν ποιήματα ψυχρά.

ε) Ο ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Ἡ προέλευση τῆς ὀνομασίας. Ἡ ὀνομασία προέρχεται
ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ σημαίνει τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκ-
φραση τῶν πιὸ βαθιῶν καὶ φευγαλέων συναισθημάτων τῆς
ψυχῆς μὲ σύμβολα θεμελιωμένα στὴν ἀνταπόκριση τοῦ ὕλι-
κου καὶ τοῦ πνευματικοῦ κόσμου. Οἱ ρυθμοὶ κ' οἱ ἦχοι εἶναι
τὰ πιὸ κατάλληλα ὕλικά, γιὰ νὰ συμβολίσουν τὶς ἀσύλλη-
πτες ἀνασκιρτήσεις τῆς ψυχῆς.

Τὰ γενεσιουργὰ αἷτια. Στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα (1885)
ἄρχισε νὰ μὴν ἱκανοποιῇ πιὰ ἡ ἐπιστήμη, γιατί εἶδαν οἱ ἄν-
θρωποι πὼς καὶ μὲ ὅλη τὴν ἀνάπτυξή της δὲν κατάρθωσε νὰ
ἐξηγήσῃ τὰ σπουδαιότερα ψυχικὰ φαινόμενα. Φυσικὸ ἐπακό-
λουθο αὐτῆς τῆς δυσπιστίας στὴν ἀξία τῆς ἐπιστήμης ἦταν ἡ
στροφή πρὸς τὴ θρησκεία, πρὸς τὸ μυστήριον, πρὸς τὸ ἀσύλ-
ληπτον. Αὐτὴ τὴ στροφή τὴν ἐξέφραζεν ἡ μουσικὴ τοῦ μεγά-
λου συνθέτη Βάγνερ καὶ μερικοὶ Ἕγγλοι καὶ Γερμανοὶ λο-
γοτέχνες. Ἐγκαταλείπεται λοιπὸν ἡ σχολὴ τοῦ νατουραλι-

σμοῦ στὴν πεζογραφία κι ὁ παρνασσιζμός στὴν ποίηση, γιατί θεωροῦνται τεχνοτροπίες ξένες στὶς νέες ἀπαιτήσεις τῆς λογοτεχνίας.

Τὰ κύρια γνωρίσματα. Ὁ συμβολισμός εἶναι ἡ ἀντίθεση καὶ τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τῶν παρνασσικῶν: Περιεχόμενο. Ἀντὶ γιὰ τὸ φωτογραφικὸ ἀντικειμενισμὸ τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τὸ ἀπρόσωπο τῶν παρνασσικῶν ὁ συμβολισμός ἀντλεῖ τὰ θέματά του μονάχα ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ ζωὴ τοῦ λογοτέχνη. Μορφή. Ἀντὶ γιὰ τὴν πιστὴ ἀπεικόνιση τοῦ ρεαλισμοῦ ἢ τὴν πλαστικὴ παράσταση τῶν παρνασσικῶν προτιμᾷ τὴν ὑποβλητικὴ ὀνείρα, ἀντὶ γιὰ τὴ σαφήνεια τὸ ρεμθασμό, ἀντὶ γιὰ τὴ σταθερότητα τὸ φευγαλέο. Ὅλα ὅμως αὐτὰ τὰ γνωρίσματα ἀνήκουν περισσότερο στὴ μουσικὴ παρά σὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη τέχνη. Οἱ συμβολιστὲς πιστεύουν πῶς κ' ἡ λογοτεχνία, πρῶτα-πρῶτα ἡ λυρικὴ ποίηση, μπορεῖ νὰ φτάσῃ στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα μὲ τὴ μουσικὴ. Ἡ ρυθμικὴ φράση δηλ. θὰ προσπαθῇ νὰ προκαλέσῃ ὅχι μονάχα τὴν ἰδέα καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ ποιήματος ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὰ αἰσθήματα τῆς ἀκοῆς, τῆς γεύσης, τῆς ὄσφρησης καὶ τῆς ἀφῆς. Ἀλλὰ γιὰ νὰ φτάσῃ σ' αὐτὸ τὸ δύσκολο κατόρθωμα ἡ ποίηση, πρέπει ν' ἀπαλλαχθῇ ἀπὸ τὰ δεσμά της. Ἐλευθερία λοιπὸν στὴν ἐκλογὴ τοῦ λεξιλογίου, ἐλευθερία στὴ γραμματικὴ καὶ στὴ σύνταξη (κατάλυση τῶν γραμματικῶν καὶ τῶν συντακτικῶν κανόνων). Ἔτσι τὸ συμβολικὸ ἔργο παρουσιάζει πάντα κάποια ἀσάφεια. Ἐλευθερία στὴ στιχοιουργία. Οἱ νόμοι δὲν εἶναι ἀπόλυτοι, ἀλλὰ ἔχει τὴ δυνατότητα ὁ ποιητὴς νὰ προσαρμόζῃ ἀδιάκοπα τὸ ρυθμὸ στὶς ἀνασκιρτήσεις τῆς συγκίνησής του. Ἔτσι γεννήθηκε ὁ ἐλεύθερος στίχος (vers libre) ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχῃ ὅσοσδήποτε συλλαβὲς καὶ χωρὶς νὰ περιορίζεται σὲ ἀκριβεῖς καὶ κλειστὲς στροφές. Ἔτσι πιστεύουν πῶς γίνεται ὁ στίχος πιὸ ποικίλος, πιὸ ἐκφραστικὸς, πιὸ κατάλληλος γιὰ πιὸ λεπτὲς ἁρμονίες. Ἐλευθερία καὶ στὴν ὁμοιοκαταληξία (μπορεῖ ν' ἀναπληρώνεται μὲ τὶς συνηρήσεις).

Ὁ ὑποκειμενισμός φτάνει στὴ μεγάλη του ὑπερβολή, γιατί ὁ συμβολιστὴς βλέπει ὅλο τὸν ἐξωτερικὸ κόσμον μόνον σὰν σύμβολο τῆς ἀτομικῆς του ζωῆς. Ἡ ποίηση τείνει νὰ ἐξομωθῇ μὲ τὴ μουσικὴ, ὅπως τὸ δείχνουν φανερά κ' οἱ στίχοι τοῦ Verlain.

Μουσικὴ πρῶτ' ἀπ' ὅλα...

Ὅχι χρῶμα ἀλλ' ἀπόχρωση...

Μουσικὴ πάλι καὶ πάντα...

Οι κυριώτεροι αντιπρόσωποι. Κ' ἡ σχολὴ τοῦ συμβολισμοῦ διαμορφώθηκε στὴ Γαλλία. Πρόδρομός του θεωρεῖται ὁ Μπωντελαίρ, ἀρχηγός του ὁ Βερλαίν καὶ νομοθέτης του ὁ Μαλλαρμέ, ποὺ ἔγραψε τὴν ποιητικὴ του. Στὸ Βέλγιο ὁ Μαίτερλιγγ εἰσάγει τὸ συμβολισμό στὸ θέατρο. Στὴ Γερμανία ὁ Χάουπτμαν γράφει ποιήματα καὶ δράματα συμβολικά. Λίγο-πολύ ὅμως ὅλη ἡ ποίηση ὡς σήμερα ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὸ κήρυγμα τοῦ συμβολισμοῦ. Ἀποκτήματα σταθερά γιὰ τὴ σημερινὴ ποίηση, δανεισμένα ἀπὸ τὸ συμβολισμό, εἶναι ἡ μουσικώτερη ἐπεξεργασία κ' ἡ συχνότερη χρησιμοποίηση τοῦ ἐλεύθερου στίχου.

“Ολοὶ σχεδὸν οἱ Ἕλληνες ποιητές, ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ κι ἔπειτα, ἔχουν ἐπηρεαστῇ, ἄλλος πιὸ πολὺ ἄλλος πιὸ λίγο, ἀπὸ τὸ κήρυγμα τοῦ συμβολισμοῦ. Ὁ σημαντικώτερος ἀπὸ τοὺς πιὸ πιστοὺς Ἕλληνες συμβολιστὲς εἶναι σὲ μερικὰ ποιήματά του καὶ σ' ἓνα μυθιστόρημά του «Τὸ Φθινόπωρο» ὁ Κώστας Χατζόπουλος. Συμβολιστὴς στὸ θέατρο εἶναι ὁ Γιάννης Καμπύσης μὲ τὸ ὄνειρόδραμά του «τὸ Δαχτυλίδι τῆς Μάνας». Στὶς ὑπερβολὲς τοῦ συμβολισμοῦ ἔφτασαν οἱ ποιητὲς Κ. Χρηστομάνος, Σπ. Πασαγιάννης καὶ Α. Μελαχρινός.

Οἱ Παρνασσικοὶ πρόσεξαν μονάχα τὸ ἓνα στοιχεῖο τῆς ποίησης, τὸ πλαστικό, κ' οἱ Συμβολιστὲς ἀντίθετα πρόσεξαν μονάχα τὸ ἄλλο στοιχεῖο τῆς, τὸ μουσικό, ἐνῶ καὶ τὰ δύο ἀναπόσπαστα συμπλεγμένα συνθέτουν τὰ μορφικὰ στοιχεῖα κάθε ποιητικοῦ ἀριστουργήματος.

Ἡ παρακμῇ. Στὰ ἔργα πολλῶν συμβολιστῶν ἡ λεξιλογικὴ ἐλευθερία ξέπεσε στὴ λεξιλογικὴ παραδοξότητα χωρὶς ἀκριβολογία, ἡ συντακτικὴ ἐλευθερία σὲ ἀσυνταξίες χωρὶς λογικὴ καὶ σὲ ἀσυνάρτητη ἐπισώρευση εἰκόνων, ἡ ρυθμικὴ ἐλευθερία σὲ ἀπώλεια τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς μουσικῆς, ὥστε τὸ ποίημα νὰ φαίνεται σὰν πεζὸ κομμένο σὲ ἄνισες σειρές. Ἀπὸ τὴν ἀσάφεια ξεπέφτουν στὴ σκοτεινότητά.

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

«ΔΕ ΓΥΡΕΥΩ ΞΕΝΟ...»

Δὲ γυρεύω ξένο, δὲ ρωτάω κρυφὸ,
δὲ γυρεύω χάρη.
Κάτι μόχουν πάρει, μὲς ἀπ' τὴν ψυχὴ
κάτι μόχουν πάρει.

Καὶ δὲν ἦταν οὔτε ξωτικά
καὶ δὲν ἦταν χέρια,
κ' ἦταν ἓνα βράδυ πόπαιζαν θολὰ
στὸ γιὰλὸ τ' ἀστέρια.

Κ' ἦρθ' ἕνας ἀγέρας, κ' ἦρθ' ἕνας βοριάς
 κ' ἦρθ' ἕνα σκοτάδι,
 —ὦ ἀδελφή, χαμένον κάποιον θησαυρὸ
 ποὺ θρηνοῦμε ὁμάδι.

Μές στο κύμα ἀνοίγει δρόμο μυστικὸ
 δείχνει τὸ φεγγάρι...
 Κάτι μόχουν πάρει, μέσ ἀπ' τὴν ψυχὴ
 κάτι μόχουν πάρει.

(Ἑλεγεία καὶ Εἰδύλλια)

στ) Ο ΙΜΠΡΕΣΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Ἡ προέλευση τῆς ὀνομασίας. Ἡ ὀνομασία ἔχει γαλλικὴ προέλευση ἀπὸ τὴ λέξη *impression* = ἐντύπωση. Μερικοὶ μεταφράζουν τὸν ὅρο μὲ τὴ νεοελληνικὴ λέξη ἐντυπώσιμος, ἔχει ὅμως ἐπικρατήσῃ καὶ στὴ γλῶσσα μας ὁ διεθνὴς ὅρος ἱμπρεσσιονισμός.

Τὰ γενεσιουργὰ αἷτια. Ὁ ἱμπρεσσιονισμὸς παρουσιάστηκε τὰ τελευταῖα 25 χρόνια τοῦ 19^{ου} αἰῶνα κυρίως στὴ ζωγραφικὴ καὶ λιγώτερο στὶς ἄλλες εἰκαστικὲς τέχνες καὶ στὴ λογοτεχνία σὰν ἀντίδραση στοῦ ρεαλισμοῦ καὶ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ ἐργαστηρίου. Κ' οἱ τότε νέες θεωρίες τοῦ Χέλμολτς καὶ τοῦ Λίππμαν γιὰ τὴν ἀνάλυση τοῦ φωτὸς (τὰ θεμελιώδη καὶ τὰ παράγωγα χρώματα) ἐπέδρασαν στὴ διαμόρφωση τῆς τεχνοτροπίας τοῦ ἱμπρεσσιονισμοῦ.

Τὰ κύρια γνωρίσματα. 1) Περιεχόμενο. Ὁ ἱμπρεσσιονισμὸς προσπαθεῖ νὰ βρῇ τὴν ψυχικὴ ἐντύπωση, ποὺ ἀφήνει τὸ ἐξωτερικὸ ἀντικείμενο ἢ γεγονός στὸν ἄνθρωπο. Δὲν ἔχουν ὅμως γιὰ τὴν τεχνοτροπία του τόσο διαφέρον τὰ ἀπομονωμένα ἀντικείμενα καὶ γεγονότα ὅσο ἡ ἀτμόσφαιρα, ποὺ τὰ περιλούζει καὶ μέσα στὴν ὁποία ὑπάρχουν. Γι' αὐτὸ ἡ ἱμπρεσσιονιστικὴ ζωγραφικὴ προσέχει πολὺ περισσότερο τοὺς τόνους καὶ τὶς ἀποχρώσεις τῶν χρωμάτων ἀπὸ τὸ σχῆμα καὶ τὸν ὄγκο τῶν ἀντικειμένων. 2) Μορφή. Ἡ ψυχικὴ ἐντύπωση, ποὺ μᾶς ἀφήνει ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος, πρέπει νὰ ἀναπαρασταθῇ ὅσο τὸ δυνατό πιὸ πιστά. Τὰ ἐκφραστικὰ μέσα πολλὰς φορὲς εἶναι ἕνας φραγμὸς γιὰ τὴν πιστὴ ἐξωτερικέυση τῆς ψυχικῆς ἐντύπωσης, ποὺ μόνη μᾶς διαφέρει. Εἰδικώτερα ἡ μορφή τῶν ἱμπρεσσιονιστικῶν λογοτεχνημάτων διακρίνεται γιὰ τὸ κομματιαστὸ κι ἀκανόνιστο ὕφος.

“Ὡστε ὁ ἱμπρεσσιονισμὸς δίνει πολὺ μεγάλη σημασία στοῦ ἀντικειμενικὸ στοιχείο. Γι' αὐτὸ πολλοὶ τὸν κατηγοροῦν πῶς

τὸ κύριο γνώρισμά του εἶναι ἡ ἀπουσία ἐσωτερικῆς ὑποκειμενικῆς ζωῆς.

Οἱ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι. Ὁ ἱμπρεσσιονισμὸς παρουσίασε κάποιαν ἀκμὴ μονάχα στὴ ζωγραφικὴ μὲ τοὺς Γάλλους Μοιννέ, Μανέ καὶ Ρενουάρ, ποὺ προτίμησαν τὴ τοπισγραφία, στὴν ὁποία εὐκολώτερα μπορούσαν νὰ ἐφαρμόσουν τὶς καλλιτεχνικὲς τοὺς ἀρχές. Στὴ λογοτεχνία δύο μονάχα ἀξιόλογοι Γάλλοι κατατάσσονται στὸν ἱμπρεσσιονισμό. Οἱ ἀδελφοὶ Ἰούλιος καὶ Ἐδμόνδος Γκονκούρ. Ἐπειδὴ λοιπὸν δὲν εἶχαμε ἀκμὴ τῆς σχολῆς στὴ λογοτεχνία, γι' αὐτὸ δὲ μιλοῦμε καὶ γιὰ παρακμὴ.

ζ) Ο ΕΞΠΡΕΣΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Ἡ προέλευση τῆς ὀνομασίας. Ἡ ὀνομασία ἔχει γαλλικὴ προέλευση ἀπὸ τὴ λέξη *expression* = ἔκφραση. Μερικοὶ μεταφράζουν τὸν ὄρο μὲ τὴ νεοελληνικὴ περίφραση ἐκφραστικὴ τέχνη, ἔχει ὅμως κι ἐδῶ ἐπικρατήσῃ ὁ διεθνὴς ὄρος.

Τὰ γενεσιουργὰ αἷτια. Ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς εἶναι ἡ πιὸ σημαντικὴ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση στὶς ἀρχές τοῦ αἵωνα μας. Εἶναι ἡ ἀντίδραση στὸν ἱμπρεσσιονισμό κ' ἡ ἀντίθεσὶς του. Γι' αὐτὸ εἶχε μεγαλύτερη ἀκμὴ στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴ γλυπτικὴ (εἰκαστικὲς τέχνες) καὶ μικρότερη στὴ λογοτεχνία καὶ στὴ μουσικὴ.

Τὰ κύρια γνώρισματα. 1. Περιεχόμενον. Κι ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς προσέχει τὴν ἐντύπωση, ποὺ ἀφήνει ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ ἐξωτερικὴ ὅμως ἐντύπωση προκαλεῖ ἕνα πλῆθος συγκινήσεων ὑποκειμενικῶν, (ἐσωτερικὸ πλοῦτο τῆς ψυχῆς), ποὺ ἔχουν κι αὐτὲς μεγάλο διαφέρο γιὰ τὴν Τέχνη. Μερικοὶ ἐπροχώρησαν πιὸ πέρα ζητώντας νὰ ἐκφράσουν καὶ τὸ ὑποσυνείδητο. Ὡστε ἔχομε τὴν ὑποκειμενικοποίησιν τῶν ἐντυπώσεων. 2) Μορφή. Ὁ ἐσωτερικὸς πλοῦτος τῆς ψυχῆς, γιὰ νὰ βρῇ τὴν κατάλληλη ἐκφρασὴ του, πρέπει νὰ συνδυασθῇ μὲ τὸν πλοῦτο τοῦ ἐξωτερικοῦ ρυθμοῦ τῆς ζωῆς. Τὴν Τέχνη δὲν τὴ διαφέρει μονάχα ἡ ἀναπαράστασις τῶν ἐντυπώσεων τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου ἀλλὰ κι' ἡ ἐξεύρεσις ἐκφραστικῶν τρόπων τῶν συγκινήσεων, ποὺ εἶναι πολὺ πιὸ δύσκολο νὰ κατορθωθῇ. Κι ὅπως οἱ συγκινήσεις εἶναι ὑποκειμενικὰ γεγονότα, ἔτσι καταλήγομε καὶ στὰ ὑποκειμενικὰ ἐκφραστικὰ μέσα. Εἰδικώτερα στὴ λογοτεχνία ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς παρουσιάζει πολλὰς φορὲς εἰκόνες μὲ

σειρά λέξεων, πού δὲν ἀποτελοῦν λογικὲς φράσεις. Κάτι τὸ ἀκαθόριστο, τὸ σκοτεινὸ καὶ φευγαλέο χαρακτηρίζει καὶ τὰ καλύτερα ἐξπρεσσιονιστικὰ λογοτεχνήματα. Ὡστε ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς δίνει ἀπόλυτη ὑπεροχή στὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο.

Οἱ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι. Εἶπαμε πὼς κι ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς εἶναι σχολὴ περισσότερο τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς γλυπτικῆς. Οἱ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι τοῦ στὴ Γαλλία εἶναι ὁ Σεζάν κι ὁ Πικασσὸ (Ἰσπανός), στὴν Ὀλλανδία ὁ Βάν Γκόγκ καὶ στὴ Ρωσσία ὁ Σαγκάλ. Ἀλλὰ καὶ στὴ λογοτεχνία παρουσιάστηκαν μερικοὶ ἀξιόλογοι ἐξπρεσσιονιστές, ὁ Ριμπώ, ὁ Κλωντέλ καὶ ὁ Ζάμ στὴ Γαλλία, ὁ Στρίμπεργ στὴ Νορβηγία, οἱ Κάιζερ καὶ Στερνχάιμ στὴ Γερμανία καὶ ὁ Πιραντέλλο στὴν Ἰταλία.

Ἡ παρακμή. Μερικοὶ ἐπροχώρησαν στὴν ἀπόλυτη ὑποκειμενικότητα ἀδιαφορώντας ἂν γίνονται κατανοητοὶ ἢ ὄχι, ἀρκεῖ νὰ ἐκφράσουν τὸν ψυχικὸ τους κόσμον καὶ περισσότερο τὸ ζυπημένον ὑποσυνειδητό. Κι ἔτσι φτάσαμε στὶς ἡμέρες μας στὸ συρρεαλισμὸ.

η) Ο ΣΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Ἡ προέλευση τῆς ὀνομασίας. Ἡ ὀνομασία ἔχει γαλλικὴ προέλευση ἀπὸ τὴ λέξη *surréal* = ὑπερπραγματικό. Μερικοὶ μεταφράζουν τὸν ὅρο μὲ τὴ νεοελληνικὴ λέξη ὑπερπραγματισμὸς, ἐπικρατέστερος ὅμως εἶναι καὶ στὴ γλῶσσα μας ὁ διεθνὴς ὅρος.

Τὰ γενεσιουργὰ αἷτια. Τὸ κήρυγμα τοῦ συρρεαλισμοῦ πρωτοφανερώθηκε στὸ Παρίσι στὰ 1925 κ' εἶχε στὴν ἀρχὴ πολὺ εὐρύτερους σκοποὺς ἀπὸ τὴν ἴδρυση μιᾶς καλλιτεχνικῆς σχολῆς. Ἦταν ἓνα ἐπαναστατικὸ κήρυγμα κατὰ τοῦ σύγχρονου βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, πὺ καταπιέζει καὶ διαστρεβλώνει τὴν ψυχικὴ ζωὴ, ὅπως πιστεύουν οἱ ὁπαδοὶ τοῦ συρρεαλισμοῦ. Σκοπὸς τοὺς λοιποὺς ἦταν μιὰ ριζικὴ ἀλλαγὴ τῆς ζωῆς, πὺ θὰ κατορθωθῇ μονάχα, ἂν ἀπελευθερωθοῦν οἱ φυλακισμένες κι ἀγνοημένες ὁρμές τοῦ ὑποσυνειδητοῦ. Εἶναι φανερό πὺ ὁ συρρεαλισμὸς εἶναι ἐπηρεασμένος κι ἀπὸ τὶς νεώτερες τάσεις τῆς ψυχολογίας, ἀπὸ τὴν ψυχανάλυση τοῦ Φρόυντ καὶ τῶν διαδόχων τοῦ.

Τὰ κύρια γνωρίσματα. 1) Περιεχόμενον. Περιεχόμενον τοῦ συρρεαλιστικοῦ καλλιτεχνήματος δὲν εἶναι ἡ πρά-

γματικότητα (έξωτερικός κόσμος κι έσωτερική ζωή του ανθρώπου) αλλά ή υπερπραγματικότητα, που αξίζει πολύ περισσότερο, γιατί περιέχει την ουσία των πραγμάτων. Καί υπερπραγματικότητα είναι οί δυσκολοσύλληπτες καί φευγαλέες διασταυρώσεις των στιγμών της ψυχής καί των στιγμών του γύρω κόσμου, όπως παρουσιάζονται στο όνειρο. Το όνειρο πηγάζει όχι από τη συνείδηση του ανθρώπου αλλά από το υποσυνείδητο κι είναι το πολυτιμότερο στοιχείο για την αποκάλυψη του αινίγματος της ζωής. 'Η συνείδηση περιορίζεται από τους νόμους της λογικής, το υποσυνείδητο αντίθετα είναι άχαλίνωτο από κάθε περιορισμό. 'Η συρρεαλιστική καλλιτεχνία λοιπόν είναι παράλογο φαινόμενο. Κ' είναι πολύ φυσικό σέ μιá Τέχνη, που άπορρίπτει το λογικό στοιχείο, νά κυριάρχη ή πιό έλεύθερη φαντασία, για νά πετύχη τά άπειρα συνταιριάσματα των στιγμών της ψυχής καί των στιγμών του έξω κόσμου. 2) Μορφή. Οί συρρεαλιστές κηρύσσουν το δόγμα της αὐτόματης γραφής. "Όπως δηλ. στά πιό μπερδεμένα όνειρά μας έρχονται καί περνοῦν εικόνες καί γεγονότα χωρίς καμιά λογική συνάφεια, έτσι, κι όταν θέλωμε νά παραστήσωμε αὐτό το παράλογο περιεχόμενο του συρρεαλιστικού λογοτεχνήματος, γράφομε λέξεις χωρίς λογική συνάφεια. Οί συνειρμοί των λέξεων, λένε, δέν πρέπει νά επιδιώκουν το νόημα αλλά τή λυρική ένάργεια, νά παριστάνονται δηλ. τά γεγονότα άκατάληπτα αλλά τόσο ζωντανά όσο καί στο όνειρο. "Ετσι το συρρεαλιστικό λογοτέχνημα άκούγεται σαν παραμιλητό. 'Ο συρρεαλισμός παρουσίασε τή σπουδαιότερη κίνηση στην ποίηση καί λιγώτερο στή ζωγραφική καί τή γλυπτική.

Πολλοί καταπολεμοῦν το συρρεαλισμό. Το άκαταμάχητο επιχείρημά τους είναι πώς γίνεται βασική παρανόηση της σημασίας του λόγου, χωρίς τόν όποιο δέν μπορεί νά υπάρξη λογοτεχνία. Λόγος σημαίνει όχι άπλοι λεκτικοί ήχοι ούτε λέξεις μέ τήν άπομονωμένη σημασία τους, αλλά συνειρμοί λέξεων μέ νοηματική άλληλουχία. Λογοτεχνία (δηλ. τέχνη του λόγου) λοιπόν χωρίς νόημα είναι μία άπαίτηση αντιφατική.

Οί κυριότεροι αντιπρόσωποι. Οί κυριώτεροι αντιπρόσωποι στή Γαλλία είναι οί Μπρετόν, 'Αραγκόν καί 'Ελυάρ.

Στήν 'Ελλάδα άνάμεσα στους πολλούς νέους συρρεαλιστές ξεχωρίζουν οί 'Ελύτης, 'Εγγονόπουλος καί 'Εμπερίκος.

Ἡ παρακμή. Σιγά-σιγά ὁ συρρεαλισμός, στὴν Ἑλλάδα τουλάχιστο, κατάντησε εὐκόλο ἀράδιασμα λέξεων ἀπὸ τὸν καθένα. Δύσκολα μπορεῖ κανεὶς νὰ ξεχωρίσῃ, ἂν ἓνας ποιητῆς γράφῃ στὰ σοβαρὰ ποιήματα ἢ ἂν παρωδῇ τὸ συρρεαλισμό. Στὰ 1940 ἡ καλλιτέχνις τοῦ τραγουδιοῦ κ. Σοφία Κενταύρου—Οἰκονομίδη ἐκυκλοφόρησεν ὁλόκληρη συλλογὴ συρρεαλιστικῶν ποιημάτων Ταυρίας Σοφέγκου (ἀναγραμματισμός τοῦ ὀνόματός της). «Τὰ Ὑστρακα τῶν Διθυράμβων» Ἡ καλλιτέχνις ποτέ της δὲν ἐφιλοδόγησε ποιητικὰς δάφνες, ἀλλὰ ἔγραψε χωρὶς κόπο παρωδίες συρρεαλιστικῆς ποιήσεως. Κι ὅμως πολλοὶ κριτικοὶ καὶ δημοσιογράφοι ἐπῆραν πολὺ στὰ σοβαρὰ τὰ ἔργα της.

ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

«Ἡ ΥΔΡΑ ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ»

Μακρυὲς συναυλίες, ὀπάλινες σπίθες, τοῦ πρώτου σπιτιοῦ μας μὲς
στὴ λαύρα τοῦ θέρους,
Στῆς Γῆς τοῦ Πυρὸς τὴν ἀένση θήρα, στοὺς κάμπους, στὰ δάση,
στὰ οὐράνια,
Θ' ἀσπασθῶ ἀπαλὰ τῆς εἰκόνας τὰ χεῖλη, θὰ χαρίσω ἐλπίδες
σ' ἀχιθέδες καὶ κάστρα
Ποὺ βουθὰ παραστέκουν σ' ὅσ' ἀγγίζουν οἱ Μαῖρες, κι ὅταν δύνουν
στὰ πεῦκα τῶν εἰδῶλων φεγγίτες
Αὐλακώνουν μ' ἀλόγατα ξύλινα χαμοκέδρου θωπείες,
Θεωρίες σεπτῆς μυστικῶν δεινοσαύρων, στῶν νεκρῶν τὶς πλεκτάνες
ποὺ τὰ ζώσανε κύκνοι,
Μαῦροι κύκνοι, γαλάζιοι, ὅλο ἰδέα καὶ πόθο ποὺ λὲς πάει νὰ σβύσῃ
κι ἀποτόμως γυρεύει
Ν' ἀνεθῇ πιδ ψηλά, νὰ γκρεμίσῃ, νὰ σπάσῃ, παραθύρια ν' ἀνοίξῃ,
νὰ φωνάξῃ, νὰ κλάψῃ,
Νὰ ρημάξῃ, ν' ἀράξῃ, νὰ σκιστῇ, νὰ χαράξῃ στὸ χαλκὸ πιδ βαθιά,
πιδ βαθιά,
Περιστέρια, λιοντάρια, τῶν μαλλιῶν της τὴ νύχτα, τοῦ στρατιώτου
τὸ ὄπλο, τ' ἀρθανίτικο χῶμα,
Κι ὅπου φτάσῃ, ἂν φτάσῃ, φαντασία μετάλλου, λόγια ποὺ εἶπα
ἢ Πυθία σὲ ἀνύδρους ἐκτάσεις,
Τροπικοὺς καὶ πηγὰδια θὰ διαθῇ, ὡς νὰ φέξῃ ἡ αὐγὴ ἢ πλανεύτρα
μ' αὐλῶν Κούρδων κραυγὰν,
Ν' ἀγοράσῃ κιθάρες ποὺ μοῦ πνίγουν τὰ μάτια, ὡς νὰ σύρῃ
τὰ πέπλα ποὺ κρατᾷ ἡ σελήνη,
Στὴ μορφὴ μου νὰ δέσῃ τὴ μορφὴ τῶν πουλιῶν.

(Περιοδικὸ Τὰ Νέα Γράμματα, Μάρτης 1944)

Θ) ΠΕΡΙΩΡΙΣΜΕΝΕΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ

Στην εποχή μας κάθε τόσο παρουσιάζονται κι άλλες τάσεις λογοτεχνικές είτε από ένα λογοτέχνη είτε από μια ομάδα, που δέν κατορθώνουν όμως να έχουν την ευρύτερη διάδοση μιᾶς λογοτεχνικῆς σχολῆς.

α) 'Ο Ντανταϊσμός. 'Ο ὅρος προέρχεται ἀπὸ τὴν πλαστοὴ λέξη *dada* τῶν μικρῶν παιδιῶν, ὅταν ἀρχίζουν νὰ ψελίζουν. Πρωτοπαρουσιάστηκε στὰ 1917 ἀπὸ μιὰ ομάδα λογοτεχνῶν, ἀπὸ τοὺς ὁποίους οἱ περισσότεροι ἔγιναν λίγο ἀργότερα οἱ ἀρχηγοὶ τοῦ συρρεαλισμοῦ. (Ἐλυάρ, Μπρετόν, Ἀραγκόν). 'Ο ντανταϊσμός ξεκινώντας ἀπὸ τὴ γλῶσσα τῶν νηπίων προσπαθεῖ νὰ κάμῃ ἀνεξάρτητο τὸ φθόγγο ἀπὸ τὸ νόημά του. Εἶναι λοιπὸν ὁ πρόδρομος τοῦ συρρεαλισμοῦ.

β) 'Ο Φουτουρισμός. 'Ο ὅρος προέρχεται ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ λέξη *futurismo* = μελλοντισμός. Κηρύσσει τὴν ἀγάπη γιὰ τὸ μέλλον καὶ τὸ μῖσος γιὰ κάθε ἀξία καὶ δημιουργία τοῦ παρελθόντος, γιατί μόνον ἔτσι θὰ γεννηθῇ ἡ ἐπιθυμία τῆς δημιουργίας. Ἀποκηρύσσει τὸν αἰσθηματισμὸ καὶ κάθε παράδοση μορφῆς στὴν τέχνη καὶ κηρύσσει τὴ λατρεία τῆς μηχανῆς, τῆς ταχύτητας, τῆς ἐνεργητικότητας, τῆς φυσικῆς δύναμης, τῆς βίας, τοῦ κινδύνου καὶ τὸ σεβασμὸ τῆς πρωτοτυπίας. «Ἐνα αὐτοκίνητο βρυχώμενο εἶναι ὠραιότερο ἀπὸ τὴ Νίκη τῆς Σαμοθράκης», γράφει ὁ ἰδρυτὴς τοῦ φουτουρισμοῦ Ἰταλὸς ποιητὴς Μαρινέτι.

ΓΕΝΙΚΟ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Οἱ λογοτεχνικὲς σχολές, ὅπως εἶπαμε στὴν ἀρχή, εἶναι οἱ μόδες τῆς λογοτεχνίας. Οἱ λογοτέχνες, ὅπως κ' οἱ ἄλλοι καλλιτέχνες, ὅλο κι ἀναζητοῦν καινούργιους τρόπους, γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὸν ψυχικὸ τους κόσμον. Συνήθως ἕνας ἢ μερικοὶ μὲ ἀληθινὸ λογοτεχνικὸ ταλέντο παρουσιάζουν μιὰ νέα σχολή (μόδα) μὲ ἔργα, πού ἔχουν μεγάλη ἀξία. Ἐρχονται ὁμως κατόπιν οἱ μιμητὲς τοῦ ἀρχηγοῦ ἢ τῶν ἀρχηγῶν τῆς σχολῆς, πού ἀκολουθοῦν τὸν εὐκόλον δρόμον κι ἀφήνουν ἔργα μέτρια ἢ ἀσήμαντα. Τότε λοιπὸν ἀρχίζει ἡ παρακμὴ τῆς σχολῆς κι ἀκολουθεῖ σὲ λίγο ἡ ἀντίδραση μὲ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς νεώτερης ἀντίθετης σχολῆς.

Πίσω ὁμως ἀπὸ τὶς ἀντιθέσεις καὶ τοὺς φανατισμοὺς τῶν σχολῶν πολλὰς φορὲς ἐργάζονται ὑπομονητικὰ οἱ μεγάλοι λογοτέχνες, πού δὲ δίνουν καὶ μεγάλη σημασία στὰ ἐφήμερα κηρύγματα. Πλατεῖα καὶ βαθειὰ μορφωμένοι, ὅπως πρέπει

νά είναι κάθε ἄξιος λογοτέχνης, ξέρουν πολύ καλά πώς κάθε σχολή δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νά διαλέγῃ ἓνα ἢ περισσότερα γνωρίσματα τῆς λογοτεχνίας (π. χ. ὁ κλασικισμός τὸ λογικό, ὁ ρωμαντισμός τὸ συναισθηματικό, οἱ παρνασσικοὶ τὸ πλαστικό, ὁ συμβολισμός τὸ μουσικό στοιχεῖο). Καθολικὰ πνεύματα οἱ μεγάλοι λογοτέχνες, ἀντὶ νά διαλέξουν ἓνα ἢ περισσότερα γνωρίσματα, προτιμοῦν νά τὰ χρησιμοποιήσουν ὅλα ἀνάλογα μὲ τὸ κάθε ἔργο ἢ τὴν κάθε στιγμή τῆς δημιουργίας τους. Αὐτοὶ μᾶς ἀφήνουν τὰ αἰώνια μνημεῖα τοῦ λόγου, ποὺ ζωντανεύουν ἐμπρὸς στὰ μάτια μας ἓνα ὁλόκληρο κόσμο μὲ ὅλη τὴν ποικιλία τοῦ περιεχομένου καὶ τῆς μορφῆς του. Σὲ ποιά λογοτεχνικὴ σχολὴ π. χ. θὰ μπορούσε νά κατατάξῃ κανεὶς τὸν Ὅμηρο, τὸν Πίνδαρο, τὸν Αἰσχύλο, τὸν Ντάντε, τὸν Σαίξπηρ, τὸν Γκαίτε; Σὲ καμιά καὶ σὲ ὅλες. Καθολικότητα, χωρὶς νά φτάνουν βέβαια τὴν ἀξία τῶν παγκοσμίων γιγάντων τοῦ λόγου, ποὺ προαναφέραμε, παρουσιάζουν καὶ τὰ ἔργα τῶν δύο μεγαλυτέρων Νεοελλήνων ποιητῶν: τοῦ Σολωμοῦ καὶ τοῦ Παλαμᾶ.

Πολλοὶ μελετητὲς τοῦ πολιτισμοῦ ξεπερνώντας τὶς διαφορὲς καλλιτεχνικὲς σχολὰς δέχονται πὺς δύο μεγάλα κι ἀντίθετα τὸ ἓνα στὸ ἄλλο πνευματικὰ ρεύματα κυριαρχοῦν, πότε τὸ ἓνα πότε τὸ ἄλλο, στὴν ἱστορικὴ ζωὴ. Τὸ πρῶτο εἶναι τὸ κλασσικὸ πνεῦμα, μὲ κύριο γνώρισμά του τὴν ὑπεροχὴ τοῦ λογικοῦ ἐπάνω ἀπὸ τὶς ἄλογες ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Τὸ κλασσικὸ πνεῦμα διαποτίζει τὸν ἀρχαῖο ἑλληνορρωμαϊκὸ πολιτισμὸ καὶ παρουσιάζει τὴν τελειότερη ἑκφρασὴ του μὲ τὸν ἑλληνικὸ πολιτισμὸ στοὺς αἰῶνες τῆς ἀκμῆς του (5ος καὶ 4ος αἰῶνας π. χ.). Τὸ δεύτερο πνευματικὸ ρεῦμα εἶναι τὸ ρωμαντικὸ πνεῦμα, μὲ κύριο γνώρισμά του τὴν ὑπεροχὴ τῶν ἀλόγων ἐκδηλώσεων τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς (τοῦ συναισθήματος, τοῦ ὑποσυνειδήτου) ἐπάνω ἀπὸ τὸ λογικό. Τὸ ρωμαντικὸ πνεῦμα διαποτίζει τὸν εὐρωπαϊκὸ μεσαιῶνα, ποὺ κύρια γνωρίσματα τοῦ πολιτισμοῦ του εἶναι τὸ φεουδαρχικὸ πολιτικὸ σύστημα, ὁ ἵπποτισμός κι ὁ θρησκευτικὸς μυστικισμός κ' ἡ τελειότερη ἑκφρασὴ του εἶναι ἡ λαϊκὴ ποίηση μὲ τὶς ἵπποτικὲς παραδόσεις τῶν εὐρωπαϊκῶν λαῶν ἐκείνης τῆς ἐποχῆς κ' ἡ γοτθικὴ τέχνη τῶν καθεδρικῶν ναῶν.

Ὁ Γκαίτε μὲ τὸ ἀριστούργημά του τὸ «Φάουστ» προσπάθησε νά συνταιριάσῃ τὸ κλασσικὸ καὶ τὸ ρωμαντικὸ κι ἔτσι νά συνθέσῃ τὸ νεώτερο εὐρωπαϊκὸ πνεῦμα. Αὐτὸ τὸ συνταίριασμα ἐκφράζεται συμβολικὰ μὲ τὸ γάμο τῆς Ἑλένης (τοῦ κλασσικοῦ πνεύματος) καὶ τοῦ Φάουστ (τοῦ ρωμαντικοῦ

πνεύματος), ἀπὸ τοὺς ὁποίους γεννιέται ὁ Εὐφορίων (τὸ νεώτερο εὐρωπαϊκὸ πνεῦμα).

Μερικοὶ ὑποστηρίζουν πὼς κ' οἱ σημερινὲς καλλιτεχνικὲς σχολὲς (ἐξπρεσσιονισμὸς καὶ συρρεαλισμὸς) εἶναι ἐκδηλώσεις τοῦ ρωμαντικοῦ πνεύματος, ποὺ φτάνουν μάλιστα ὡς τὶς τελευταῖες ὑπερβολὲς του, τὴν ἀπόλυτη δηλ. κυριαρχία τοῦ ὑποσυνειδήτου καὶ τοῦ συναισθήματος καὶ τὴν ἄρνηση τοῦ λογικοῦ.

Ι ΠΟΙΗΜΑΤΑ

1. ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ (1)

(ΔΗΜΟΤΙΚΟ)

- 1 Μάνα, μέ τοὺς ἐννιά σου γιούς καὶ μέ τὴ μιά σου κόρη,
τὴν κόρη τὴ μονάκριβή τὴν πολυαγαπημένη,
τὴν εἶχες δώδεκα χρονῶ κ' ἥλιος δὲ σοῦ τὴν εἶδε!
5 στὰ σκοτεινὰ τὴν ἔλουζες, στ' ἀφεγγα τὴ χτενίζεις,
στ' ἄστρα καὶ στὸν αὐγερινὸ ἐπλεκες τὰ μαλλιά της!

- Προξενητάδες ἦρθανε ἀπὸ τὴ Βαθυλῶνα,
νὰ πάρουνε τὴν Ἀρετὴ πολὺ μακριὰ στὰ ξένα.
Οἱ ὀχτῶ ἀδερφοὶ δὲ θέλουνε κι ὁ Κωσταντῖνος θέλει.
10 Μάνα μου, κι ἄς τὴ δώσουμε τὴν Ἀρετὴ στὰ ξένα
στὰ ξένα κεὶ πού περπατῶ, στὰ ξένα πού πηγαίνω,
νάχω κι ἐγὼ παρηγοριά, νάχω κι ἐγὼ κονάκι,
— Φρόνιμος εἶσαι Κωσταντή, μ' ἄσκημα ἀπιλογήθης.
Κι ἄ μόρθη, γιέ μου, θάνατος, κι ἄ μόρθη, γιέ μου, ἀρρώστια,
κι ἂν τύχη πίκρα γῆ χαρά, ποίος πάει νὰ μοῦ τὴ φέρη;
15 — Τὸ Θεὸ σοῦ βάλλω ἐγγυητὴ καὶ τοὺς Ἄγιοις μαρτύρους,
ἂν τύχη κι ἔρθη θάνατος, ἂν τύχη κι ἔρθη ἀρρώστια,
ἂν τύχη πίκρα γῆ χαρά, ἐγὼ νὰ σοῦ τὴ φέρω.

- Καὶ σὰν τὴν ἐπαντρέψανε τὴν Ἀρετὴ στὰ ξένα,
καὶ μῆπκε χρόνος δίσεχτος καὶ μῆνες ὠργισμένοι
20 κι ἔπεσε τὸ θανατικὸ, κ' οἱ ἐννιά ἀδερφοὶ πεθάναν,
βρέθηκε ἡ μάνα μοναχὴ σὰν καλαμιὰ στὸν κάμπο.
Σ' ὅλα τὰ μνήματα ἔκλαιγε, σ' ὅλα μοιρολογιόταν,
στοῦ Κωσταντῖνου τὸ μνημεῖο ἀνέσπα τὰ μαλλιά της.
«Ἀνάθεμά σε, Κωσταντή, καὶ μυριανάθεμά σε,
25 ὅπου μοῦ τὴν ἐξώρισες τὴν Ἀρετὴ στὰ ξένα!
Τὸ τάξιμο πού μούταξες πότε θὰ μοῦ τὸ κάμης;
Τὸ Θεὸ μούβαλες ἐγγυητὴ καὶ τοὺς Ἄγιοις μαρτύρους,
ἂν τύχη πίκρα γῆ χαρά νὰ πᾶς νὰ μοῦ τὴ φέρης».

- Ἀπὸ τὸ μυριανάθεμα καὶ τὴ βαρειά κατάρρα
30 ἡ γῆς ἀναταράχθηκε κι ὁ Κωσταντῆς ἐβγήκε.
Κάνει τὸ σύγνεφο ἄλογο καὶ τάστρο χαλινάρι
καὶ τὸ φεγγάρι συντροφιά καὶ πάει νὰ τῆς τὴ φέρη.
Παίρνει τὰ ὄρη πίσω του καὶ τὰ βουνὰ μπροστά του.

(1) Ἑκλογαὶ ἀπὸ τὰ Τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ, ὑπὸ Ν. Πολί-
του. Ἐν Ἀθήναις 1914.

- Βρίσκει την κι ἔχτενίζονταν ὄξου στὸ φεγγαράκι.
 35 Ἀπὸ μακριὰ τὴ χαιρετᾷ κι ἀπὸ μακριὰ τῆς λέγει:
 Αἴντε, ἀδελφή, νὰ φύγωμε, στὴ μάνα μας νὰ πᾶμε.
 — Ἀλίμονο, ἀδελφάκι μου, καὶ τί εἶναι τούτῃ ἡ ὥρα;
 “Ἄν ἴσως κ’ εἶναι γιὰ χαρὰ, νὰ στολιστῶ καὶ νάρθω,
 κι ἂν εἶναι πίκρα, πές μου το, νὰ βάλω μαῦρα νάρθω.
 40 — Ἐλα, Ἀρετῇ, στὸ σπίτι μας, κι ἄς εἶσαι ὅπως κι ἂν εἶσαι.
 Κοντολυγίζει τάλογο καὶ πίσω τὴν καθίζει.

- Στὴ στράτα ποὺ διαβαίνανε πουλάκια κελαῖδοῦσαν·
 δὲν κελαῖδοῦσαν σὰν πουλιά, μήτε σὰ χελιδόνια,
 μόν’ κελαῖδοῦσαν κι ἔλεγαν ἀνθρωπινὴ ὁμιλία:
 45 «Ποιὸς εἶδε κόρη νόμορφη νὰ σέρνῃ ἀποθαμένους!»
 — Ἀκουσες, Κωσταντίνε μου, τί λένε τὰ πουλάκια;
 — Πουλάκια εἶναι κι ἄς κελαῖδουν, πουλάκια εἶναι κι ἄς λένε.
 Καὶ παρεκεῖ ποὺ πῆγαιναν κι ἄλλα πουλιά τοὺς λένε :
 «Δὲν εἶναι κρίμα κι ἄδικο, παρὰ ξενο μεγάλο,
 50 νὰ περπατοῦν οἱ ζωντανοὶ μὲ τοὺς ἀπεθαμένους!»
 — Ἀκουσες, Κωσταντίνε μου, τί λένε τὰ πουλάκια;
 πὼς περπατοῦν οἱ ζωντανοὶ μὲ τοὺς ἀπεθαμένους!
 — Ἀπρίλης εἶναι καὶ λαλοῦν καὶ Μᾶης καὶ φωλεύουν.
 — Φεβροῦμαι σ’, ἀδελφάκι μου, καὶ λιθανιὲς μυρίζεις.
 55 — Ἐχτές βραδὺς ἐπήγαμε πέρα στὸν “Αἰ Γιάννη,
 κι ἐθύμισέ μας ὁ παπὰς μὲ περισσὸ λιθάνι.
 Καὶ παρεμπρὸς ποὺ πῆγαιναν, κι ἄλλα πουλιά τοὺς λένε:
 «Γιὰ ἰδὲς θάμα κι ἀντίθαμα ποὺ γίνεται στὸν κόσμῳ,
 τέτοια πανῶρια λυγερὴ νὰ σέρνῃ ἀπεθαμένους!»
 60 Τάκουσε πάλι ἡ Ἀρετὴ καὶ ἐρράγιζε ἡ καρδιά της.
 — Ἀκουσες, Κωσταντάκη μου, τί λένε τὰ πουλάκια;
 — Ἀφῆσ’, Ἀρέτω, τὰ πουλιά κι’ ὅ,τι κι ἂν θέλ’ ἄς λέγουν.
 — Πές μου, ποῦ εἶναι τὰ κάλλη σου, καὶ ποῦ εἶν’ ἡ λεβεντιά σου,
 καὶ τὰ ξανθὰ σου τὰ μαλλιά καὶ τόμορφο μουστάκι ;
 65 — Ἐχω καιρὸ π’ ἀρρώστησα καὶ πέσαν τὰ μαλλιά μου.

Αὐτοῦ σιμά, αὐτοῦ κοντὰ στὴν ἐκκλησιὰ προφτάνουν.
 Βαρειά χτυπᾷ τ’ ἀλόγου του κι ἀπὸ ἐμπροστά της χάθη.
 Κι ἀκούει τὴν πλάκα καὶ βροντᾷ, τὸ χῶμα καὶ βοῖζει.

- Κινάει καὶ πάει ἡ Ἀρετὴ στὸ σπίτι μοναχὴ της.
 Βλέπει τοὺς κήπους της γυμνοὺς, τὰ δέντρα μαραμμένα.
 βλέπει τὸ μπάλαμο ξερό, τὸ καριοφύλι μαῦρο·
 βλέπει μπροστὰ στὴν πόρτα του χορτάρια φυτρωμένα,
 καὶ τὰ πορτοπαράθυρα σφιχτὰ μανταλωμένα.
 Χτυπᾷ τὴν πόρτα δυνατὰ, τὰ παραθύρια τρίζουν.
 75 «Ἄν εἶσαι φίλος, διάβαινε, κι ἂν εἶσαι ἐχθρὸς μου, φύγε,
 κι ἂν εἶσαι ὁ πικροχάροντας, ἄλλα παιδιὰ δὲν ἔχω,
 κ’ ἡ δόλια ἡ Ἀρετούλα μου λείπει μακριὰ στὰ ξένα.
 — Σήκω, μανούλα μου, ἀνοιξε, σήκω, γλυκερία μου μάνα!
 — Ποιὸς εἶν’ αὐτός, ποῦ μοῦ χτυπάει καὶ μὲ φωνάζει μάνα;
 80 — Ἀνοιξε, μάνα μου, ἀνοιξε, κι ἐγὼ εἶμαι, ἡ Ἀρετὴ σου.

Κατέθηκε, ἀγκαλιάστηκαν κι ἀπέθαναν κ’ οἱ δύο.

"Εχομε ἐδῶ μιὰ «παραλογή», ἓνα δηλ. ἐπικολυρικό δημοτικό τραγούδι ἀντίστοιχο μὲ τὴ μπαλλάντα τῆς ἔντεχνης ποίησης, πού ἔχει ὑπόθεσή της μιὰ συγκινητικὴ οἰκογενειακὴ τραγωδία συνταιριασμένη μὲ ἓνα θαῦμα, τόσο πιστευτὸ κι αὐτὸ ἀπὸ τὸ λαό.

Περιεχόμενο. Μιὰ πολυμελὴς οἰκογένεια, ἡ χήρα μάνα μὲ τὰ δέκα παιδιά της, ἑννιά γιούς καὶ μιὰ κόρη, ζοῦν μονιασμένοι κι εὐτυχισμένοι. Καὶ κορώνα τῆς εὐτυχίας τῆς μάνας κι ὅλης τῆς φαμελιάς εἶναι ἡ ὁμορφιά τῆς κόρης. Ἡ λάμψη τῆς ὁμορφιάς τῆς Ἀρετῆς φαίνεται πῶς ἦταν πολὺ δυνατὴ, ἀφοῦ ξεκίνησαν προξενητάδες ἀπὸ πολὺ μακρινὸ τόπο, ἀπὸ τὴ θρυλικὴ χώρα τοῦ πλούτου, ἀπὸ τὴ Βαβυλώνα. Ἡ ὥς τότε οἰκογενειακὴ γαλήνη ταραάζεται ἀπὸ αὐτὴ τὴν προξενιά. Σίγουρα θὰ ἦταν πολὺ καλὴ τύχη γιὰ τὴν Ἀρετὴ. Ἔτσι μόνο μπορεῖ νὰ δικαιολογηθῇ ἡ ἐπιμονὴ τοῦ ἑνὸς ἀδελφοῦ, τοῦ Κωσταντῆ, νὰ δεχτοῦν τὴν πρόταση, γιὰ νὰ εὐτυχῇ ἡ ἀδελφή του, κι ἄς ξενητευτῇ τόσο μακριὰ κι ἄς μὴ μποροῦν νὰ τὴ βλέπουν τόσο συχνά. Οἱ ἄλλοι ἀδελφοὶ δὲ συμφωνοῦν κ' ἡ μάνα εἶναι πιὸ ἀμετάπειστη. Πῶς μποροῦν νὰ χωριστοῦν, ἴσως γιὰ πάντα, μιὰ τέτοια θυγατέρα κι ἀδελφή; Πόσες τέτοιες συζητήσεις θάγιναν, πόση εὐγλωττία καὶ πόση ἐπιμονὴ θὰ εἶχε ὁ Κωσταντῆς, γιὰ νὰ μπορέσῃ στὸ τέλος νὰ πείσῃ καὶ τοὺς ἑννιά ἀδελφοὺς! Ἴσως νὰ ἦταν ὁ μεγαλύτερος κι ὁ φυσικὸς ἀντικαταστάτης τοῦ πεθαμένου πατέρα μέσα στὸ πατριαρχικὸ σπίτι. Ἴσως νὰ ἦταν ὁ πιὸ ἔξυπνος κι ὁ πιὸ δυνατὸς χαρακτήρας, ἀφοῦ ἦταν καὶ κοσμογυρισμένος. Μὰ τῆς μάνας ἡ ἀρνησιμὴ ἀκόμη δὲν κλονίζεται. Δὲ δέχεται νὰ χωριστῇ τὴ θυγατέρα της, γιατί φοβᾶται πῶς δὲ θὰ τὴν ξαναἰδῇ οὔτε στὶς μεγάλες στιγμὲς τῆς ζωῆς τοῦ σπιτιοῦ, στὶς λύπες ἢ στὶς χαρές, στὴν ἀρρώστια ἢ στὸ θάνατο. Ἐδῶ πιά δηλώνει ἀδυναμία ἢ λογικὴ κ' ἡ εὐγλωττία τοῦ Κωσταντῆ. Μόνο ἐπιχείρημά του ἀπομένει ὁ μέγας λόγος, ὁ ὄρκος. Ὁρκίζεται στὸ Θεὸ καὶ στοὺς Ἀγίους πῶς ὁ ἴδιος θὰ τρέξῃ νὰ φέρῃ στὴ μάνα του τὴ μοναχοθυγατέρα της, ὅταν τὴ χρειαστῇ. Μὰ δὲ μπόρεσε νὰ πραγματοποιήσῃ τὸν ὄρκο του. Λίγο καιρὸ ἔπειτα ἀπὸ τὸ γάμο τῆς Ἀρετῆς ἔπεσε θανατικό, κάποια θανατηφόρα ἐπιδημία, πού ἀφάνιζε καμιά φορὰ πόλεις ὁλόκερες στοὺς περασμένους αἰῶνες, καὶ ξεκλήρισε τὴν ἄλλοτε εὐτυχισμένη μητέρα. Παντέρημη πιά καὶ παραλογισμένη ἀποζητάει τὴν παρηγοριὰ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς μοναχοθυγατέρας της. Εἶναι βέβαια ἀνίκανη νὰ σκεφτῇ πῶς, ἂν ἦταν κοντά της ἡ Ἀρετὴ, ἴσως νὰ πέθαινε κι αὐτή. Μὲς στὸν ἄβυσταχτο πόνο τῆς μιὰ μόνη ἰδέα τὴ βασανίζει. Ἄν ἡ Ἀρετὴ

είναι τώρα τόσο μακριά της, υπεύθυνος είναι ο μακαρίτης ο Κωσταντής, που την ξεγέλασε με τον όρκο του. 'Η απόγνωσή της τη φέρνει στην τρέλλα κ' ή τρέλλα τη σπρώχνει στην πιο ανήκουστη μητρική πράξη: να καταραστή άπάνω στον τάφο του το πεθαμένο παιδί της. 'Εδω κόβεται ή οικογενειακή τραγωδία.

Καί μπαίνει στη μέση το θαύμα. Την κατάρρα της συφοριασμένης μάνας δέν την παίρνει εύκολα ο άνεμος. Την κατάρρα της μάνας δέν τη βαστάει ούτε ο τάφος, δέν την άντέχει ούτε το θαμένο κουφάρι. Καί βρυκολακιάζει ο Κωσταντής καί τρέχει νά φέρη την άδελφή του στη μάνα του, γιά νά μείνη πιστός στον όρκο του κ' ύστερα νά βρῇ την αιώνια ανάπαυσή του. "Αλογό του παίρνει το σύγγεφο με χαλινάρι το άστρο καί με συντροφιά του το φεγγάρι. Με άφάνταστη γρηγοράδα φτάνει στής άδελφῆς του την ώρα που χτενιζόταν έξω στη φεγγαράδα. 'Ανυπόμονος άπαντάει με ύπεκφυγές στίς άγωνιώδεις έρωτήσεις της καί την καταφέρνει νά την πάρη άμέσως μαζί του. Στο δρόμο τά πουλιά, παραξενεμένα από το παράταιρο ζευγάρι, έκδηλώνουν την άπορία τους με ανθρώπινη γλώσσα. 'Η 'Αρετή, άκούοντας τά πουλιά νά λένε καί νά ξαναλένε πώς «περπατούν οί ζωντανοί με τούς άπεθαμένους», ρωτάει στην άρχή άνυποψίαστη τόν άδελφό της, που της άπαντάει πάλι με ύπεκφυγές, έπειτα όμως φοβάται καί τότε μονάχα κοιτάζοντάς τον προσεχτικά βλέπει πώς δέν είναι πιά ο λεβέντης Κωσταντής, αλλά το λείψανό του. Κι αύτός πάλι της δικαιολογεΐται πώς βαρειά άρρώστια τόν έχει τόσο άλλαξει. 'Η 'Αρετή δέν προφτάνει νά ξαναρωτηση. Φτάνει στην έκκλησιά του χωριού τους, όπου ξαφνικά χάνεται από μπροστά της ο Κωσταντής με το έξωτικό άλογό του. Δέν βλέπει πιά τίποτε, άκούει μονάχα πώς άνοιξε πάλι ο τάφος του βρυκόλακα καί τόν σκέπασε. 'Εδω τελειώνει το θαύμα.

Κι έρχεται το τέλος της οικογενειακής τραγωδίας. Μονάχη πάει στη μητέρα της ή 'Αρετή. 'Ο παρατημένος κῆπος, το έρημο καί σαραβαλιασμένο σπίτι της φανερώνουν πώς άπ' έκεϊ πέρασε ή συφορά. Χτυπάει την πόρτα. 'Η μάνα της διστάζει νά πιστέψη πώς γύρισε ή θυγατέρα της. Στο τέλος της άνοίγει. Μάνα καί κόρη άγκαλιάζονται καί ξεψυχοϋν από τη μεγάλη συγκίνησή τους.

Τά πρόσωπα της οικογενειακής τραγωδίας ζοϋν με συναισθήματα καί έθιμα καθάρωτατα έλληνικά, μερικά από τά όποια ή σημερινή ζωή τά έχει βέβαια ξεπεράσει, αλλά μάς είναι άναγκαΐα ή γνώση τους.

για νά μπορέσωμε ν' ἀπολαύσωμε αὐτὸ τὸ ποιητικὸ μας ἀριστούργημα:

Ἡ ἀπόχτηση πολλῶν ἀγοριῶν καὶ μιᾶς κόρης εἶναι ἡ πιὸ μεγάλη εὐτυχία γιὰ μιὰ μάνα. Ἡ ὁμορφὴ κόρη φτάνει στὰ δώδεκα χρόνια της, χωρὶς νά βγῇ ἀπὸ τὸ σπίτι της, γιατί σίγουρα μπορεῖ κάποιον βάσκανο μάτι νά ἦταν μεγάλος κίνδυνος γι' αὐτήν.⁽¹⁾ Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος, ποὺ ἔρχεται σὲ τόσο μικρὴ ἡλικία ἢ προξενιά. Ὁ πατέρας εἶναι πεθαμένος, γιατί, ἂν ζοῦσε, θὰ εἶχε πρῶτος, ἴσως μόνος, τὸ λόγο γιὰ τὴν παντρειά τῆς θυγατέρας του. Κι ἀφοῦ δὲ ζῇ ὁ πατέρας, ἔχουν τὸ λόγο ἢ μητέρα κ' οἱ ἀδελφοί, κι ἐπικρατεῖ ἡ γνώμη τοῦ καλύτερου ἀδελφοῦ, ποὺ πιθανώτατα θὰ ἦταν κι ὁ μεγαλύτερος. Στὴν Ἀρετὴ δὲν πέφτει λόγος, εἶναι ὑποχρεωμένη νά ὑπακούσῃ ἀδιαμαρτύρητα στὴν ἀπόφαση τῆς μάνας καὶ τῶν ἀδελφῶν της, ὅχι γιατί δὲν τῆς δίνουν σημασία—ἴσα-ἴσα αὐτὴ εἶναι ἡ πολυχαϊδεμένη τους—ἀλλὰ γιατί, ἅπειρη αὐτὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ, δὲ μπορεῖ νά ἐκτιμῇ τὴν τύχη, ποὺ τῆς προσφέρεται. Ἡ πατριарχική νοοτροπία τῆς ζωῆς σὲ ὅλη τὴν ἀκμὴ της.

Ἐπειτα αὐτὸς ὁ καημὸς τῆς ξενιτιᾶς, ὁ πολυτραγουδημένος μὲ νότες τόσο πονεμένες, ξεχειλίζει κι ἀπὸ τὴν ἐπιμονὴ τοῦ Κωσταντῆ κι ἀπὸ τὴν ἄρνηση τῶν ἄλλων. Ταξιδιάρικο πουλὶ ὁ Κωσταντῆς θέλει νά βρίσκῃ κάποτε-κάποτε ἀποκούμπι στῆς πολυαγαπημένης ἀδελφῆς του, ἀταξιδευτοὶ ἢ μάνα κ' οἱ ἄλλοι ἀδελφοί τρομάζουν καὶ μόνο μὲ τὴν ιδέα πῶς θὰ χωριστοῦν ἀπὸ τὴν Ἀρετὴ. Ποιὸς ξέρει πόση πίκρα καὶ πόση λαχτάρα θὰ τοὺς εἶχαν ποτίσει τὰ ταξίδια τοῦ Κωσταντῆ τους.

Κ' ἡ ἐλληνικὴ εὐσέβεια βαρύνει στὸ μῦθο. Ὁ Κωσταντῆς πέθανε μὲ τὸ κρίμα τοῦ ἀνεκπλήρωτου ὄρκου, ποὺ τὸν παιδεύει μέσα στὸν τάφο του καὶ τὸν κάνει βρυκόλακα — ἡ πιὸ μεγάλη τιμωρία ἑνὸς πεθαμένου — γιὰ νά μπορέσῃ νά κόμῃ τὸ χρέος του κι ἔτσι νά ἐξαγνιστῇ. Ξένη βέβαια γιὰ τὴν ἐλληνικὴ νοοτροπία εἶναι ἡ κατάρρα τῆς μάνας πάνω στὸν τάφο τοῦ πεθαμένου παιδιοῦ της. Μά, εἴπαμε, ἡ μάνα εἶναι παραλογισμένη ἀπὸ τὴ συφορά της καὶ δὲν ξέρει πιά τί κάνει.

Ἀκόμη ἡ φυσιολατρεία. Τὸ σύγνεφο, τὰ ἀστέρια, τὸ φεγγάρι, τὰ πουλιά, εἶναι οἱ ἀχώριστοι σύντροφοι τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ καὶ συμπάσχουν ἐδῶ μαζί του ὅπως σὲ ὅλα τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια.

(1) Ἀπὸ τὸ σεβαστὸ μου κ. Κ. Γεωργούλη πληροφοροῦμαι πῶς τὸ ποίημα θεωρεῖται παλαιότερο ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας, πιθανώτατα τοῦ 11ου αἰῶνα. Τὸν εὐχαριστῶ πολὺ γιὰ τὴν πληροφορία.

Πιο πάνω όμως από όλα τα άλλα συναισθήματα κι ἔθιμα κυρίαρχη νότα και δεσμός ἀκατάλυτος τῶν ψυχῶν ἡ οἰκογενειακὴ ἁγάπη, ἡ τόσο πολυτραγουδημένη ἀπὸ τὴ δημοτικὴ μας ποίηση, ἀποπνέει κι ἐδῶ τὸ πεντάκριβό της ἄρωμα. Πόσο λατρεύει ἡ μάνα τὴν κόρη της, ποὺ θὰ ἦταν πιθανώτατα καὶ τὸ στερνοπαίδι της. Τυπικὸ παράδειγμα παθολογικῆς ἀγάπης τῆς Ἑλληνίδας στὸ στερνοπαίδι της, ὅταν μάλιστα τύχη νὰ εἶναι χήρα μὲ πολλὰ παιδιά. Ἀλλὰ κ' ἡ ἀγάπη τῶν ἀδελφῶν πόσο εἶναι θερμὴ. Ὁλὴ ἡ διαφωνία τοῦ Κωσταντῆ μὲ τοὺς ἄλλους ξεκινάει ἀπὸ τὴ μεγάλη ἀγάπη γιὰ τὴν Ἀρετῇ. Ἡ μάνα κ' οἱ ὀχτῶ γιοί της, ποὺ ζοῦν ἀμετακίνητοι ἀπὸ τὸ χωριό τους, δυσκολεύονται πολὺ νὰ χωριστοῦν τὴν Ἀρετῇ, ὅσο κι ἂν τὴν περιμένη μιὰ ἐξαιρετικὴ τύχη. Ἡ Ἀρετῇ μὲ τὴν ὁμορφιά της καὶ μὲ τὴν καλωσύνη της, τῶρα τὸ νοιώθουν, ἔχει γίνει ὁ κεντρικὸς ἄξονας τῆς οἰκογενειακῆς εὐτυχίας τους. Γιὰ τὸν Κωσταντῆ, ταξιδιάρη πρᾶματευτῇ, ἡ ἀγάπη τῆς ἀδελφῆς δὲν εἶναι βέβαια ψυχρότερη, παρουσιάζει ὅμως μιὰ διαφορετικὴ ἀπόχρωση. Κοσμογυρισμένος αὐτός, μὲ τὴν πείρα τῶν τόπων κι ἀνθρώπων, ξέρεي πολὺ καλύτερα ἀπὸ τὴ μάνα καὶ τοὺς ἀδελφούς του ποιά τύχη χάνει ἡ Ἀρετῇ, ἂν διώξουν τὴν προξενιά. Καὶ δὲν ἀναγνωρίζει τὸ δικαίωμα οὔτε στὴ μάνα οὔτε στ' ἀδελφία νὰ ἐμποδίσουν τὴν καλὴ ἀποκατάσταση τῆς κόρης ἀπὸ λόγους κάπως ἐγωϊστικούς. Ἐπειτα ὁ ἴδιος δὲν πρόκειται νὰ δοκιμάσῃ τόσο τὴν πίκρα τοῦ χωρισμοῦ, ὅσο οἱ ἄλλοι. Συχνὰ ὁ δρόμος του θὰ τὸν φέρῃ στὸ σπιτικὸ τῆς Ἀρετῆς. Κ' οἱ ἄλλοι ἀδελφοὶ ἀναγκάζονται στὸ τέλος νὰ παραδεχτοῦν πῶς τὸ δίκιο εἶναι μὲ τὸ μέρος τοῦ Κωσταντῆ. Ἀντρες κι ἀδελφοὶ οἱ ἄλλοι μεταπείθονται. Ἡ μάνα ὅμως πῶς ν' ἀπαρνηθῇ τὴ μοναχοκόρη της; Τὶ σπαραγμοὺς ψυχῆς βογγάει μέσα στὴν ἄρνησή της! (στ. 13—14). Ὁ Κωσταντῆς νοιώθει τὸ μητρικὸ σπαραγμὸ καὶ συνταράζεται κι ὁ ἴδιος. Κι ἔτσι ἀσυλλόγιστα δίνει τὸν ὄρκο του.

Ὁ Κωσταντῆς εἶναι ὁ γνησιώτερος ἑλληνικὸς χαραχτήρας ἀπὸ όλα τὰ πρόσωπα τοῦ ποιήματος. Ἀκονισμένη λογικὴ καὶ βαθὺ συναίσθημα κυβερνᾷ τὴν ψυχὴ του. Ἀνάλογα μὲ τὴν περίστασι πότε τὸν κυβερνάει ἡ εὐγλωττὴ λογικὴ καὶ πότε τὸ αὐθόρμητο συναίσθημα. Καὶ τὰ δυὸ πετυχαίνουν τὸ σκοπὸ τους. Ὁ Κωσταντῆς, ὁ πρωταγωνιστὴς τῆς οἰκογενειακῆς τραγωδίας, εἶναι ὁ διαλεχτὸς μέσα σ' ὅλη τὴν οἰκογένεια. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν τὸν χωράει ὁ τόπος του. Εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς ἀναρίθμητους Ἑλληνες Ὀδυσσεῖς, ποὺ ρίχνονται ἄφοβα στὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς ἀποφασισμένοι νὰ τὴν

καταχτήσουν. Είναι ὁ "Ελληνας λεβέντης. Ἡ λεβεντιά του συνδυασμὸς ὁμορφιάς, παλληκαριάς κι ἐξυπνάδας, δὲ χάνεται ὁλότελα οὔτε μὲ τὸ βρυκολακιάσμά του. Ὁ Κωσταντῆς βρυκολακιάζει, γιατί μένει χρεώστης ἑνὸς μεγάλου ἠθικοῦ χρέους, ποὺ ἀνάλαβέ στη ζωὴ του μὲ ἓνα βαρὺ ὄρκο, καὶ γιατί ἡ ἀνήκουστη κατάρρα τῆς μάνας του δὲν τὸν ἀπαλλάσσει οὔτε ἔπειτα ἀπὸ τὸ θάνατό του ἀπὸ αὐτὸ τὸ χρέος του. Κοιτάχτε τον ὅμως προσεχτικὰ αὐτὸ τὸ βρυκόλακα. Ἐχει τίποτε τὸ ἀποκρουστικὸ, τὸ φρικιαστικὸ, ὅπως φαντάζεται στις περισσότερες περιπτώσεις ὁ ἑλληνικὸς λαὸς τοὺς βρυκόλακες; Μόνον ἡ ἔκτορφη νιότη του μαράθηκε μὲ τὸ θάνατο. Κατὰ τὰ ἄλλα ὁ Κωσταντῆς εἶναι ὁ ἴδιος κι ἀπαράλλαχτος, ὅπως ἦταν καὶ ζωντανός. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν τὸν ὑποπτεύθηκε ἡ Ἀρετὴ. Κι ἐμεῖς τὸν παρακολουθοῦμε στὸ ταξίδι του μὲ θαυμασμό, σχεδὸν μὲ καμάρι, γιατί ξεχνιόμαστε καὶ θαρροῦμε πὼς ἔχομε μπροστά μας τὸ λεβέντη κι' ἔχι τὸ βρυκόλακα Κωσταντῆ.

Μορφή Τὸ δραματικὸ στοιχεῖο εἶναι τὸ κυριώτερο τεχνικὸ γνῶρισμα ὅλων τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, περισσότερο τῶν «παραλογῶν». Κι ἀπὸ ὅλες τις «παραλογές» αὐτὴ ἐδῶ ἴσως εἶναι ἡ πιὸ δραματικὴ. Ἐνας σημερινὸς δραματογράφος θὰ μπορούσε ν' ἀναπτύξη, χωρὶς καμιά ἀλλαγὴ, τὸ μῦθο τοῦ ποιήματος στις παρακάτω ὁχτὼ εἰκόνες. Κάθε μιὰ ἀπὸ αὐτὲς τις δραματικὲς εἰκόνες ἔχει καὶ τὴ δική της ὑποβλητικὴ σκηνογραφία, γιὰ νὰ δονῇ, ἀνάλογα μὲ τὸ σκοπὸ τῆς μέσα στὸ σύνολο, ὠρισμένες χορδὲς τῆς εὐαισθησίας μας. Ἄν ὁ δραματογράφος εἶχε τὴν ἱκανότητα νὰ συνταιριάσῃ ἁρμονικὰ τὸ πραγματικὸ μὲ τὸ φανταστικὸ, ὅπως τὰ συνταίριασεν ὁ ἀνῶνυμος λαϊκὸς τραγουδιστής, σίγουρα θὰ μᾶς ἔδινε ἓνα δραματικὸ ἀριστοῦργημα, ἰσάξιο μὲ τὸ δημοτικὸ ποιητικὸ ἀριστοῦργημα. Ὁ Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ποὺ ἔχει δραματολογήσει τὸ μῦθο τοῦ ποιήματος στὸ ἔργο του «Ὁ Ὀρκος τοῦ Πεθαμένου», τὸν ἔχει μεταπλάσει ἐλεύθερα διατηρώντας μόνον τὸν κύριο πυρήνα του. Κ' ἡ κριτικὴ τὸν κατηγοροῦσε πὼς δὲ μπόρεσε νὰ πλησιάσῃ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀρτιότητα τοῦ προτύπου του. Οἱ εἰκόνες τοῦ ποιήματος, ποὺ θὰ μπορούσαν ν' ἀναπτυχθοῦν σὲ εἰκόνες δράματος εἶναι αὐτές:

1) *Ἡ οἰκογενειακὴ εὐευχία κ' ἡ ἀγρυπνὴ φροντίδα τῆς μάνας γιὰ τὴν Ἀρετὴ* (στ. 1—5). Μάτι κακόβουλο δὲν πρέπει νὰ ἰδῇ τὴν ὁμορφιά τῆς κόρης. Γι' αὐτὸ μόνον ἡ νύχτα χαρίζει στὴ μητέρα τὴ σιγουριά, γιὰ νὰ ἐκδηλώσῃ ὅλη τὴ στοργή τῆς μὲ τὴ φροντίδα γιὰ τὴν ὁμορφιά τῆς Ἀρετῆς

κάτω από την προστατευτική σκέπη του σπιτιού. Ἡ νύχτα ἢ σκοτεινὴ εἶναι ἢ ἀπαραιτήτη σκηνογραφία γιὰ τὸ λούσιμο καὶ τὸ χτένισμα, ἢ ἀστροφεγγιὰ γιὰ τὸ πλέξιμο τῶν μαλλιῶν τῆς Ἀρετῆς. Πόσο γλυκεῖες εἶναι αὐτὲς οἱ μητρικὲς ἔγνοιες καὶ πόση ἀναγάλλια πλημμυρίζει τὶς ψυχὲς καὶ τῆς μάνας καὶ τῆς κόρης. Κ' οἱ πέντε ἡρεμοὶ στίχοι, ἔτσι ὅπως ἀπευθύνονται στὴ μάνα, ἀντηχοῦν σὰν καλοτύχισμα στὴν οἰκογενειακὴ εὐτυχία.

2) *Ἡ οἰκογενειακὴ διαφωνία γιὰ τὴν προξενιά τῆς Ἀρετῆς, ὁ ὄρκος τοῦ Κωσταντῆ κ' ἡ ἀπόφαση* (στ. 6—17). Σκηνογραφία τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἑλληνικοῦ λακοῦ σπιτιοῦ. Ἡ γαλήνη δὲν εἶναι ποτὲ μόνη σὲ κανένα σπίτι, οὔτε καὶ στὸ πιὸ εὐτυχισμένο. Ἔρχεται κάποτε γοργὰ ἡ τρικυμία, ποὺ ὅμως τὴν κατασιγάζει ἡ ἀγάπη. Τὴ γοργότητα τοῦ ἐργομοῦ τῆς τρικυμίας, ποὺ τὴν ξεσήκωσε σὰν βοραιδάκι ἡ προξενιά, τὴν παριστάνουν οἱ τρεῖς πρῶτοι διηγηματικοὶ στίχοι, γιὰ νὰ παρασήτσουν οἱ ὑπόλοιποι ἑννιά διαλογικοὶ στίχοι τὴν ἴδια τρικυμία, ποὺ ἀποκορυφώνεται καὶ ξεθυμαίνει μὲ τὸν ὄρκο τοῦ Κωσταντῆ.

3) *Ἡ κατάρα τῆς συφοριασμένης μάνας πάνω στὸν τάφο τοῦ πεθαμένου Κωσταντῆ* (στ. 18—28). Πόσο ἀντίθετη ἐδῶ ἡ σκηνογραφία. Ἡ παγερὴ ἐρημιὰ τοῦ νεκροταφείου μὲ ἀράδα-ἀράδα τοὺς τάφους τῶν ἑννιά ἀδελφῶν. Καὶ πάνω στὸν τάφο τοῦ Κωσταντῆ ἀναμαλλίᾳ καὶ παραλογισμένη ἡ μάνα, δευτέρη Νιόβη, τραγικώτερη ὅμως, γιὰτὶ δὲν τὰ βάζει μὲ τοὺς ἀδικους θεοὺς, ἀλλὰ καταριέται τὸ ἴδιο τὸ πεθαμένο παιδί της. Τὶ γρήγορα ποὺ ἦρθε μέσα στὴν εὐτυχία ὁ συντριμμὸς κ' ἡ φρίκη! Τὶ εὐκολοχάλαστο παιχνιδάκι ποὺ εἶναι στὰ χέρια τῆς Μοίρας ἡ ἀνθρώπινη εὐτυχία! Οἱ ἔξι πρῶτοι στίχοι μᾶς ἐξιστοροῦν ἀδρά-ἀδρά τὴν καταδρομὴ τῆς Μοίρας. Οἱ ὑπόλοιποι πέντε στίχοι εἶναι ὁ ἀνατριχιαστικὸς μονόλογος, ἡ ἀνήκουστη κατάρα τῆς μάνας.

4) *Τὸ βρυκολάκισμα τοῦ Κωσταντῆ* (στ. 29—34). Ἡ βαρειά κατάρα τῆς μάνας ἔκαμε τὸ τρομερ θαῦμα της, ποὺ μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα τὸ ἀντικρῦζομε. Τρομερὴ ἀλλὰ καὶ ὠραία, ὄχι ἀποκρουστικὴ, ἡ εἰκόνα τοῦ βρυκόλακα—καβαλλάρη πάνω στὸ σύγνεφο, μὲ χαλινάρι τὸ ἄστρο καὶ συντροφιά τὸ φεγγάρι. Εἰκόνα δηλ. ὑψηλὴ, ποὺ γεννάει τὸ δέος. Σκηνογραφία κι ἐδῶ ἡ νύχτα μὲ τὴν ἀστροφεγγιά, ἀλλὰ τώρα μέσα στὸ νεκροταφεῖο, ὅπου τόσα σημεῖα καὶ τέρατα βλέπει ἡ λαϊκὴ φαντασία. Κι ὅλο αὐτὸ τὸ ἀριστουργηματικὸ αἰσθητικὸ κατόρθωμα μόνον μὲ πέντε ἀδρά περιγραφικοὺς στίχους.

5) Τὸ ἀπρόοπτο γιὰ τὴν Ἀρετὴ συναντήματά της μὲ τὸν Κωσταντῆ κ' ἡ παραπλάνησής της ἀπὸ αὐτὸν νὰ τὸν ἀκολουθήσῃ (στ. 34—41). Ἐδῶ τὸ ξάφνιασμα κ' ἡ ἀβουλή ὑποταγῇ τῆς ὥς τώρα καλότυχης καὶ γι' αὐτὸ ἀνυποψίαστης Ἀρετῆς. Ἡ σκηνογραφία ἀλέγγρα ὅπως στὴν πρώτη εἰκόνα. Δύο στίχοι ἀδρότατοι, ὁ ἓνας περιγραφικὸς κι ὁ ἄλλος διηγηματικὸς στὴν ἀρχή, τὸ μονόστιχο κάλεσμα τοῦ Κωσταντῆ, σὲ τρεῖς στίχους ἡ ἀπάντησή τῆς Ἀρετῆς στὴ μέση, ἀρκετοὶ γιὰ νὰ ἐκφρασθῇ ἡ ἀγωνία τῆς Ἀρετῆς, ἓνα ἄλλο μονόστιχο κάλεσμα τοῦ Κωσταντῆ κι ἓνας στίχος σκηνογραφικὸς στὸ τέλος, τὸ ἄρπαγμα δηλ. τῆς Ἀρετῆς πρὶν προφτάσῃ νὰ καλοσκεφτῇ. Ἡ γοργὴ ἐναλλαγὴ τῶν ἀδρῶν διηγηματικῶν, περιγραφικῶν καὶ διαλογικῶν στίχων παριστάνει θαυμάσια τὴ γοργότητα τοῦ γεγονότος.

6) Τὰ παράξενα λόγια τῶν πουλιῶν κ' ἡ στιχομυθία τῆς Ἀρετῆς καὶ τοῦ Κωσταντῆ (στ. 42—65). Ἡ ἀγωνία τῆς Ἀρετῆς γιὰ τὴν τύχη τῆς μάνας καὶ τῶν ἀδελφῶν της μεταμορφώνεται σιγὰ-σιγὰ μὲ τὰ παράξενα λόγια τῶν πουλιῶν σὲ ἀγωνία, πολὺ ἐντονώτερη βέβαια, γιὰ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ της. Σκηνογραφία ἡ νύχτα μέσα στὸ δάσος μὲ τὰ ἀγουροξυπνημένα πουλιά ἀπὸ τὸ πέρασμα τοῦ βρυκόλακα. Ἐξί στίχοι διηγηματικοί, οἱ τρεῖς στὴν ἀρχὴ κ' οἱ τρεῖς σκόρπιοι ἓνας-ἓνας παρακάτω, μιλᾶνε καὶ ξαναμιλᾶνε, ὅπου εἶναι ἀνάγκη, γιὰ τὸ ξάφνιασμα τῶν πουλιῶν κι ὁ τελευταῖος γιὰ τὸ ἀποκορύφωμα τῆς ἀγωνίας τῆς Ἀρετῆς. Ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι στίχοι εἶναι μία δραματικώτατη στιχομυθία ἀνάμεσα στὰ ξαφνιασμένα πουλιά, ποὺ μιλᾶνε μὲ ἀνθρώπινη γλῶσσα στὴν Ἀρετὴ, καθὼς σιγὰ-σιγὰ κορυφώνεται ἡ ἀγωνία της, γιατί τώρα μόνο ὑποπτεύεται κάτι τὸ τρομερό, καὶ στὸ βρυκόλακα, ποὺ ἀπαντᾷ ὅλο μὲ ὑπεκφυγές, βιαστικὸς νὰ τελειώσῃ τὸ ἔργο του.

7) Ἡ ξαφνικὴ ἐξαφάνισή τοῦ Κωσταντῆ (στ. 66—68). Ἐδῶ τελειώνει τὸ θαῦμα κι ἀποκαλύπτεται στὴν Ἀρετὴ ἡ φριχτὴ ἀλήθεια. Ξαφνικὰ χάθηκε ὁ βρυκόλακας, ὅπως ξαφνικὰ παρουσιάστηκε, ἀφοῦ ἔκαμε τὸ χρέος του. Σκηνογραφία τὸ ἔμπα τοῦ χωριοῦ μὲ τὴν ἐκκλησίαν καὶ τὸ νεκροταφεῖο. Τρεῖς μόνο στίχοι διηγηματικοί μαζί καὶ περιγραφικοὶ κλείνουν μιὰ εἰκόνα μὲ τραγικὸ μεγαλεῖο. Οἱ στίχοι αὐτοὶ μᾶς ὑποβάλλουν τὴν ὑποψία πὼς ὁ πόνος τῆς Ἀρετῆς εἶναι πολὺ πιὸ δυνατὸς ἀπὸ τὴν ἀντοχὴ μιᾶς γυναίκας. Κι ἔτσι δικαιολογεῖται τὸ λύγισμά της κι ὁ θάνατός της στὸ τέλος τοῦ ποιήματος.

8) Τὸ θλιβερὸ συναντήμα τῆς Ἀρετῆς μὲ τὴ μάνα της

κι δ θάνατός τους (στ. 69—81). Θλιβερός επίλογος μιᾶς ἀνθρώπινης ἱστορίας, πού ἄρχισε τόσο χαρούμενα. Πόσο χτυπητή ἡ ἀντίθεση. Ὑποβλητικώτατη ἡ σκηνογραφία μέ τόν παρατημένο κῆπο, τὰ μαραμμένα δέντρα, τὰ ξεραμένα λουλούδια. τὸ χορταριασμένο κατώφλι, τὰ σαραβαλιασμένα παράθυρα. Κι ὁ θάνατος, φυσικὸ τέλος κάθε ἀνθρώπινης τραγωδίας, τόσο γρήγορος, ἀληθινὴ ἀπολύτρωση μέσα στὴ μεγάλη σφοδρά. Οἱ πρῶτοι ἔξι στίχοι, διηγηματικοὶ μαζί καὶ περιγραφικοί, ἡ σκηνογραφία. Τρεῖς στίχοι ἡ μισοξεψυχησμένη ἀπάντηση τῆς ἀπελπισμένης μάνας στὸ χτύπημα τῆς πόρτας. Τρεῖς στίχοι ἀκόμη διαλογικοί, οἱ δύο γεμάτοι ἀπὸ τὴν ἀγωνία τῆς Ἀρετῆς κι ὁ τρίτος ἡ ἀπεγνωσμένη ἀπάντηση τῆς μάνας. Κι ὁ τελευταῖος στίχος διηγηματικός, ὁ λυτρωτικὸς θάνατος μάνας καὶ κόρης. Ἡ τραγωδία τελειώνει ὄχι μέ σπαραγμούς ἀλλὰ μέ τὸ πνίξιμο τῆς ζωῆς ἀπὸ τὸ βουδὸ πόνο, πού εἶναι πιὸ τρανὸς καὶ πιὸ καταλυτικός.

Δογοτεχνικὴ ἀξία. Βλέπομε πόσον ψυχικὸ πλοῦτο κατώρθωσε νὰ συγκεντρώσῃ καὶ νὰ αἰσθητοποιήσῃ στοὺς 81 στίχους τοῦ ποιήματος ὁ λακκὸς ποιητής. Θρίαμβος τοῦ ἐλληνικοῦ μέτροῦ, τῆς καλλιτεχνικῆς λιτότητας, τοῦ κληρονομημένου ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους χρόνους αἰσθήματος τοῦ περιττοῦ χωρὶς ὅμως τὴν παραμικρὴ ἀοριστία. Θαυμαστός συνδυασμὸς βραχυλογίας καὶ σαφήνειας. Κι ὅλο αὐτὸ τὸ ἀριστουργηματικὸ κατόρθωμα χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἐκζητήση, χωρὶς καμιὰ κυνηγημένη πρωτοτυπία. Κυρίαρχος ἐκφραστικὸς τρόπος ὁ διάλογος ἢ καλύτερα ἡ στιχομυθία, πού αἰσθητοποιεῖ τὴ γοργότητα τοῦ μύθου. Ἐτοι γοργότατα ἔπρεπε νὰ γίνουν ὅλα, γιατί τὸ θαῦμα δὲν εἶναι ποτὲ ἀργοκίνητο. Ἡ διήγησις κ' ἡ περιγραφή ἀδρότατες, ὅπου τόσα λίγα, τὰ ἐντελῶς ἀπαραίτητα, διαγράφουν τὸ ὁλοκάθαρο περίγραμμά τους. Πόσα ὅμως δὲν ὑποβάλλουν, γεγονότα, εἰκόνες συναισθήματα, στοχασμούς. Καὶ τ' ἄλλα, τὰ λεπτομερέστερα ἐκφραστικὰ μέσα, οἱ εἰκόνες, οἱ παρομοιώσεις, τὰ σύνθετα, τὰ ἐπίθετα, τόσο λιτά, τόσο κοινοτοπικά, θὰ λέγαμε, ἀφοῦ εὐκόλα θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ συναντήσωμε καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα δημοτικὰ τραγούδια. Τίποτε τὸ πρωτοφανέρωτο, τίποτε τὸ πρωτάκουστο. Κι ὅμως ὅλα μαζί, αὐτὰ τὰ κοινοτοπικά ἐκφραστικὰ μέσα, ἁρμονικὰ συνταιριασμένα μέσα στὸ ρωμαλέο*δημοτικὸ δεκαπεντασύλλαβο, συνθέτουν ἕνα ἀπὸ τὰ ποιητικὰ μας ἀριστουργήματα, γιατί τοὺς ἔχει φυσήσῃ τὴν ἀθανασία ἢ πραγματικὰ μεγάλη ποίηση τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ.

ΕΙΣ ΤΟΝ ΙΕΡΟΝ ΛΟΧΟΝ (¹)

(ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟΥ)

Ἄς μὴ βρέξῃ ποτὲ
τὸ σύννεφον, καὶ ὁ ἄνεμος
σκληρὸς ἄς μὴ σκορπίσῃ
τὸ χῶμα τὸ μακάριον
ποῦ σᾶς σκεπάζει.

Ἄς τὸ δροσίῃ πάντοτε
μὲ τ' ἀργυρᾷ τῆς δάκρυα
ἢ ροδόπεπλος κόρη·
καὶ αὐτοῦ ἄς ξεφυτρώνουν
αἰώνια τ' ἄνθη.

ὦ γνήσια τῆς Ἑλλάδος
τέκνα· ψυχαὶ ποῦ ἐπέσατε
εἰς τὸν ἀγῶνα ἀνδρείως,
τάγμα ἐκλεκτῶν Ἡρώων,
καύχημα νέον·

σᾶς ἄρπαξεν ἡ τύχη
τὴν νικητήριον δάφνην,
καὶ ἀπὸ μυρτιᾶν σᾶς ἐπλεξε
καὶ πένθιμον κυπάρισσον
στέφανον ἄλλον.

Ἄλλ' ἂν τις ἀπεθάνῃ
διὰ τὴν πατρίδα, ἡ μύρτος
εἶναι φύλλον ἀτίμητον,
καὶ καλὰ τὰ κλαδιὰ
τῆς κυπαρίσσου.

Ἄφ' οὗ εἰς τοῦ πρώτου ἀνθρώπου
τοὺς ὀφθαλμοὺς ἡ πρόνοος
φύσις τὸν φόβον ἔχυσε
καὶ τὰς χρυσᾶς ἐλπίδας
καὶ τὴν ἡμέραν·

ἐπὶ τὸ μέγα πρόσωπον
τῆς γῆς πολυβοτάνου,
εὐθύς τὸ οὐράνιον βλέμμα
βαθυσκαφῇ ἐφανέρωσε
μνήματα μύρια.

Πολλὰ μὲν σκοτεινά·
φέγγει ἐπ' ὀλίγα τ' ἄστρον
τὸ τῆς ἀθανασίας
τὴν ἐκλογὴν ἐλεύθερον
δίδει τὸ θεῖον.

(¹) Α. Κάλβου «Ἡ Λύρα».

Ἕλληνες τῆς πατρίδος
καὶ τῶν προγόνων ἄξιοι·
Ἕλληνες σεῖς, πῶς ἤθελεν
ἀπὸ σᾶς προκριθεῖν
ἄδοξος τάφος;

Ὁ Γέρων φθονερός
καὶ τῶν ἔργων ἐχθρός
καὶ πάσης μνήμης ἔρχεται,
περιτρέχει τὴν θάλασσαν
καὶ τὴν γῆν ὄλην.

Ἀπὸ τὴν στάμναν χύνει
τὰ ρεύματα τῆς λήθης
καὶ τὰ πάντα ἀφανίζει.
Χάνονται οἱ πόλεις, χάνονται
βασίλεια κι ἔθνη.

Ἄλλ' ὅτε πλησιάσῃ
τὴν γῆν ὅπου σᾶς ἔχει,
θέλει ἀλλάξῃ τὸν δρόμον του
ὁ Χρόνος, τὸ θαυμάσιον
χῶμα σεβάζων.

Αὐτοῦ, ἀφ' οὗ τὴν ἀρχαίαν
πορφυρίδα καὶ σκῆπτρον
δῶσωμεν τῆς Ἑλλάδος,
θέλει φέρειν τὰ τέκνα τῆς
πάσα μητέρα.

Καὶ δακρυχέουσα θέλει
τὴν ἱερὰν φιλήσῃν
κόνιν καὶ εἰπεῖν τὸν ἔνδοξον
Λόχον, τέκνα, μιμήσατε,
Λόχον Ἑρώων.

Ἡ ἐθνικὴ μας ἱστορία ἔχει τόσα καὶ τόσα παραδείγματα ἡρωϊσμοῦ κι αὐτοθυσίας. Ἡ θυσία ὅμως τῶν Ἱερολοχιτῶν στὸ Δραγατσάνι εἶναι ἀπὸ τὶς εὐγενέστερες καὶ τὶς συγκινητικώτερες. Ἀπὸ ὅλες τὶς εὐρωπαϊκὲς χῶρες τὰ Ἑλληνόπουλα παράτησαν τὰ φοιτητικὰ καὶ μαθητικὰ τους θρανία κι ἔτρεξαν αὐθόρμητα στὸ πρῶτο κάλεσμα τῆς ἐπαναστατημένης Πατρίδας. Κ' ἡ τύχη τους ἦταν νὰ πέσουν, περισσότερο μάρτυρες παρὰ ἥρωες μιᾶς ιδέας, ὅλοι σχεδὸν στὴν πρώτη μάχη. Ἔτσι μᾶς ἄφησαν «ἐθνικὴ παρακαταθήκη» τὸ ὠραῖο δίδαγμά τους: Τίποτε δὲν ἀξίζει στὴ ζωὴ, οὔτε κ' ἡ ἴδια ἡ ζωὴ στὴν πρώτη ἀνθησὶ τῆς, ὅσο ἡ ἐθνικὴ ἐλευθερία.

Περιεχόμενο. Ὁ ποιητὴς πετάει μὲ τὰ φτερὰ τῆς φαντασίας πάνω ἀπὸ τὸ νεοσκαμμένο τάφο τῶν Ἱερολοχιτῶν. Ἡ πρώτη του σκέψη εἶναι πὼς ὁ τάφος αὐτὸς πρέπει νὰ μείνῃ ἀπείραχτος ἀπὸ τὴ μανία τῶν στοιχείων κι ἀπὸ τ' ὀλέθριο πέρασμα τοῦ χρόνου. Κι ἀρχίζει τὸ ποίημά του μὲ μιὰν εὐχὴ: Ἡ βροχὴ κι ὁ ἄνεμος νὰ μὴ περάσουν ποτὲ πάνω ἀπὸ τὸν τάφο. Μονάχα ἡ δροσιὰ τῆς αὐγῆς νὰ τὸν ποτίζει, γιὰ νὰ εἶναι πάντα στολισμένος μὲ λουλούδια. Μιὰ τέτοια εὐχὴ ἀξίζει σ' αὐτοὺς, ποὺ ἡ τύχη τοὺς ἄρπαξε τὸ δάφνινο στεφάνι τῆς νίκης καὶ τοὺς τὸ ἄλλαξε μὲ τὸ ἀπὸ μυρτιά καὶ κυπαρίσσι στεφάνι τοῦ μαρτυρίου. Ἀλλὰ καὶ τὸ δεῦτερο στεφάνι εἶναι ἀνεκτίμητο, ὅταν πεθαίνῃ κανεὶς γιὰ τὴν Πατρίδα. Ὁ θάνατος, συνεχίζει ὁ ποιητὴς, εἶναι τόσο παλιὸς ὅσο κ' ἡ ζωὴ. Ἡ γῆ εἶναι γεμάτη ἀπὸ τάφους, ποὺ οἱ περισσότεροί τους κρύβουν ἄγνωστους κι ἀδιάφορους γιὰ μᾶς ἀνθρώπους. Σὲ λίγους μονάχα ἀπὸ τοὺς τάφους αὐτοὺς λάμπει ἡ ἀθανασία. Ὁ Θεὸς ὅμως ἔχει δώσει τὴν ἐλευθερίαν σ' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους νὰ κάμουν τὴν ἐκλογὴν τους. Οἱ Ἱερολοχίτες, ποὺ ἦταν Ἑλληνόπουλα κι ἀντάξιοι ἀπόγονοι τῶν προγόνων μας, δὲ μποροῦσαν νὰ διαλέξουν ἄδοξο τάφο. Ἀλλὰ τ' ἀνθρώπινα ἔργα κ' ἡ ἀνάμνησή τους ἔχουν ἓνα πολὺ μεγάλο ἐχθρό, τὸ γέρο Χρόνο. Αὐτὸς κρατώντας μιὰ στάμνα περνάει στεριὰς καὶ θάλασσας καὶ χύνει τὸ νερὸ τῆς λήθης, ποὺ ἀφανίζει τὰ πάντα. Πόλεις, βασιλεία, ἔθνη, ὅλα χάνονται μὲ τὴ σειρὰ τους. Μονάχα σὰν πλησιάσῃ στὸν τάφο τῶν Ἱερολοχιτῶν, θὰ προσπεράσῃ μὲ σεβασμό. Σ' αὐτὸν τὸν τάφο, ὅταν θὰ εἶναι ἐλεύθερη πιά ἡ Πατρίδα, κάθε Ἑλληνίδα θὰ φέρῃ τὰ παιδιὰ της κι ἀφοῦ δακρύσῃ καὶ φιλήσῃ τὸ ἱερὸ χῶμα, θὰ τοὺς λέῃ: «Αὐτοὶ εἶναι, παιδιὰ μου, οἱ ἐθνικοὶ μας ἥρωες, αὐτοὺς ὀφείλετε νὰ μιμηθῆτε».

Ὁ ποιητὴς, ὁ γνησιώτερος ἐκπρόσωπος ὅλου τοῦ Ἑθνους, βεβαιώνει τοὺς Ἱερολοχίτες πὼς ἡ μνήμη τους θὰ εἶναι ἀθάνατη καὶ πὼς ἡ θυσία τους θὰ εἶναι παράδειγμα γιὰ μίμηση τῶν ἐλληνικῶν γενεῶν. Αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο νόημα τοῦ ποιήματος.

Μορφή. Ἐδῶ ἔχομε ἓνα μοιρολόγι, ποὺ χωρίζεται σὲ πέντε τμήματα. Στὶς δύο προλογικὲς στροφές ὁ ποιητὴς εὐχεταὶ στοὺς νεκροὺς νὰ μὴ πειράξῃ οὔτε ἡ βροχὴ οὔτε ὁ ἄνεμος τὸν τάφο τους. Στὶς τρεῖς ποὺ ἀκολουθοῦν, τοὺς βεβαιώνει πὼς τὸ στεφάνι τοῦ μαρτυρίου τους ἀξίζει ὅσο καὶ τὸ στεφάνι τῆς δόξας. Σὲ τέσσερες κατοπινὲς στροφές ὑπερήφανος τοὺς ἐπαινεῖ, ποὺ μόνοι τους διάλεξαν ἑνδοξοτάφο. Σὲ τρεῖς στροφές ἀκόμη προφητεύει ὅτι ἡ μνήμη τους

θά εἶναι αἰώνια. Καὶ τελειώνει μὲ τὶς δυὸ στροφές τοῦ ἐπιλόγου, στὸν ὁποῖο, χωρὶς τὸν παραμικρὸ δισταγμὸ, ἀνακηρύσσει τὴν θυσία τῶν Ἱερολοχιτῶν ἐθνικὸ παράδειγμα.

Ἀξίζει νὰ συγκρίνωμε τὸν τρόπο, ποὺ ἀρχίζει τὸ ποιήμα, μὲ τὸν τρόπο, ποὺ τελειώνει. Ἀρχίζει μὲ μιὰν εὐχή. "Ἄς μὴ ξεχνοῦμε πὼς πάντα εὐχόμαστε γιὰ κάτι, ποὺ δὲν τὸ ἔχομε σίγουρο. Τελειώνει ὅμως μὲ τὸν πιὸ κατηγορηματικὸ τρόπο. Καμιά, οὔτε ἡ παραμικρή, ἀμφιβολία πὼς ἡ θυσία τῶν Ἱερολοχιτῶν θά εἶναι αἰώνιο δίδαγμα γιὰ τὶς ἑλληνικὲς γενεές. Στὴν ἀρχή, μόλις ἀντίκρουσε τὸ νεοσκαμμένο τάφο, κάποιος φόβος ἔπιασε τὸν ποιητὴ, μήπως ἡ νεροποντὴ κι ὁ ἄνεμος μιὰ μέρα τὸν ξεαφανίσουν. Περνάει ὅμως ἡ πρώτη ἐντύπωση. Στοχαστικώτερα ὁ ποιητὴς ἀντικρύζει τὸν τάφο ἀνάμεσα στοὺς μύριους τάφους τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ μέλλοντος. Κι ὁ στοχασμὸς του μεγαλόφτερος ἀπλώνεται καὶ πάει κι ἀγκαλιάζει ὅλη τὴ ζωὴ στὴν ἀσταμάτητη ροὴ της. Βλέπει πόλεις, βασιλεία, ἔθνη νὰ ἐξαφανίζονται, τὸ καθένα μὲ τὴ σειρά του. Μονάχα τὴν Ἑλλάδα βλέπει ἀθάνατη. Μπορεῖ νὰ ξεπέφτη καὶ νὰ ξαναὑψώνεται, ποτὲ ὅμως δὲν πεθαίνει. Αὐτὸ μᾶς λέει ἡ προτελευταία στροφή τοῦ ποιήματος. "Ὅσο εἶναι βέβαιο λοιπὸν πὼς ἡ ἀθάνατη Ἑλλάδα θά ξαναπάρῃ τὸ ἀρχαῖο μεγαλεῖο της, τόσο βέβαιο πὼς οἱ γενεές της θά φρονηματίζονται ἀπὸ τὴ θυσία τῶν Ἱερολοχιτῶν.

Εἶναι πολὺ φυσικὸ ὁ στοχασμὸς νὰ βλέπῃ φιλοσοφικώτερα καὶ βαθύτερα ἀπὸ τὴν πρώτη ἐντύπωση. Ἰδεαλισμὸς κι αἰσιοδοξία ἀποπνέει ἀπὸ τοὺς στίχους αὐτοῦ τοῦ ποιήματος.

Ἀπὸ τὸ πρῶτο κοίταγμα τῶν τμημάτων τοῦ ποιήματος βλέπομε τὴ θαυμαστικὴ συμμετρία του. Δύο στροφές ὁ πρόλογος, δύο στροφές ὁ ἐπίλογος, ἀπὸ τρεῖς στροφές τὸ δεύτερο καὶ τὸ τέταρτο τμῆμα καὶ τέσσερες στροφές τὸ τρίτο τμῆμα. Κι ἂν κοιτάξωμε προσεχτικώτερα, θά ἴδοῦμε ὅτι τὸ τρίτο τμῆμα εἶναι τὸ μεγαλύτερο, γιατί σ' αὐτὸ πέφτει τὸ μεγαλύτερο βάρος τοῦ ποιήματος. Ἡ ἀθανασία τῶν Ἱερολοχιτῶν εἶναι ἀσφαλισμένη, γιατί μὲ ἐλεύθερη τὴ βούλησή τους διαλέξανε τὸν ἐνδοξο τάφο τους. Καὶ δὲ μπορούσαν νὰ κάμουν ἄλλη ἐκλογή, ἀφοῦ ἦταν Ἑλληνόπουλα, ἄξιοι ἀπόγονοι ἐνδόξων προγόνων.

Αὐτὸ τὸ ποιήμα εἶναι ἀπὸ τὰ συμμετρικώτερα μέσα σ' ὅλη τὴ νεώτερη λογοτεχνία μας.

"Ἄς προσέξωμε τώρα τὴν πλαστικὴ ἀρτιότητα τοῦ ποιήματος. Καὶ μὲ τὴν πρώτη ἀνάγνωση εἶναι ἀδύνατο νὰ μὴ σταθοῦμε μὲ θαυμασμὸ μπροστὰ στίς

ὥ ρ α ῖ ε ς εἰ κ ό ν ε ς τ ο υ : Ἡ Αὐγή δακρύζει πάνω στὸν τάφο καὶ ξεφυτρώνουν τ' ἄνθη. Ἡ Τύχη ἀρπάζει ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν μαρτύρων τὸ δάφνινο στεφάνι καὶ τοὺς πλέκει ἓνα ἄλλο ἀπὸ μυρτιά καὶ κυπαρίσσι. Ἡ Φύση χύνει μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ ἀνθρώπου τὸ φόβο καὶ τὶς ἐλπίδες. Ὁ ἥλιος φανερώνει σ' ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς ἀμέτρητους τάφους. Ἀνάμεσα στοὺς σκοτεινοὺς τάφους φωτίζονται καὶ μερικοὶ ἀπὸ ἓνα ἀστέρι, τὴν ἀθανασίᾳ. Ὁ γέρο Χρόνος χύνει ἀπὸ τὴ στάμνα τοῦ τὸ νερὸ τῆς λήθης κι ἀφανίζει τὰ πάντα. Ἡ Ἑλληνίδα μητέρα γονατισμένη πάνω στὸν τάφο καὶ μὲ δάκρυα στὰ μάτια παραδειγματίζει τὰ παιδιὰ της. Εἰκόνες ἄξιες γιὰ τὸ κοντύλι ἑνὸς μεγάλου ζωγράφου. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ τρίτῃ κ' ἡ ἐνάτῃ στροφή δὲν εἶναι τόσο παραστατικὲς ὅσο οἱ ἄλλες. Ὁ ποιητὴς σ' αὐτὲς ἐκφράζεται σὰν πρὸ ἀφηρημένα καὶ κάπως κοινοτοπικά. Νὰ εἶναι τάχα ἀδυναμία του; Ἡ μήπως θέλει νὰ μᾶς δείξῃ πὼς εἶναι ἀρκετὰ τὰ ὀνόματα Ἑλλάδα καὶ Ἕλληνες, γιὰ νὰ ζωντανέψουν στὴν ψυχὴ τοῦ ἀκροατῆ καὶ τοῦ ἀναγνώστη ἓνα ὁλόκληρο κόσμον αἰσθημάτων; Καὶ βέβαια ἐμᾶς τοὺς Ἕλληνες αὐτὲς οἱ στροφὲς ἴσως ἴσα μᾶς ἐνθουσιάζουν περισσότερο. Ἴσως ἓνας ξένος νὰ τὶς βρῇ αἰσθητικὰ κατώτερες ἀπὸ τὶς ἄλλες στροφές. Αὐτὲς οἱ δύο στροφὲς εἶναι χαρακτηριστικὲς κι ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν συναισθημάτων τοῦ ποιητῆ. Αὐτὲς φανερώνουν περισσότερο ἀπὸ τὶς ἄλλες τὸν πατριδολάτρη Κάλβο.

Ἄν τώρα θελήσωμε νὰ ἰδοῦμε μιὰ-μιὰ χωριστὰ τὶς εἰκόνες τοῦ ποιήματος, θὰ ξεχωρίσωμε τὴν ἰδιαίτερη χάρη τῆς κάθε μιᾶς:

Εἰδυλλιακὴ ἡ εἰκόνα τῆς κόρης-Αὐγῆς, ποὺ χύνει πάνω στὸν τάφο τ' ἀργυρά της δάκρυα, κι ἔτσι ξεφυτρώνουν τ' ἄνθη. Ὁ ποιητὴς καὶ μαζί του ὁ ἀναγνώστης παθαίνουν τὴν αὐταπάτῃ πὼς σ' αὐτὸν τὸν τόπο ἔχουν μπροστὰ τοὺς τὴν πιὸ ὁμορφὴ ἐκδήλωση τῆς ζωῆς κι ὅχι ἓνα τάφο. Μήπως δὲ στολιζόμε τοὺς τάφους τῶν νεκρῶν μας μὲ λουλούδια, γιὰτὶ πιστεύουμε πὼς ἔτσι τοὺς κρατᾶμε ἀκόμα στὴ ζωὴ; Ἀλλὰ ποιοὶ νεκροὶ ζοῦν περισσότερο μαζί μας ἀπὸ τοὺς ἥρωες καὶ τοὺς μάρτυρές μας, ποὺ οὐσιαστικὰ αὐτοὶ διαμορφώνουν καὶ καθοδηγοῦν τὴ ζωὴ μας;

Μυστηριακὴν ἐπισημότητα εἶναι ντυμένη ἡ εἰκόνα τῆς θεᾶς Τύχης, ποὺ ἀλλάζει τὸ στεφάνι τῶν ἡρώων μὲ τὸ στεφάνι τῶν μαρτύρων. Ποιὸς ξέρει, μᾶς ἀφήνει νὰ στοχαστοῦμε ὁ ποιητὴς, ποιά ἀνεξερεύνητὴ θεία βούληση ἐνεργεῖ αὐτὴ τὴ στιγμή.

Θλιβερές είναι οί εικόνες τοῦ τρίτου τμήματος, πού κυρίως συνθέτουν μιὰ γενικώτερη εικόνα τῆς ζωῆς, ὅπως τήν ἀντικρύζει ὁ Κάλβος. Θά ἦταν εικόνες ἀπαισιοδοξίας, ἂν δέν είχαν καί τὰ φωτεινά τους σημεία. Οἱ χρυσές ἐλπίδες, τὸ φῶς τῆς ἡμέρας, ἡ ἀθανασία τῆς μνήμης καί περισσότερο ἀπὸ ὅλα ἡ ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου νὰ διαλέξη τὴ μοῖρα του, δίνουν τὴν ἀξία στὴ ζωὴ μας. Τὴν ἴδια διάθεση τῆς θλίψης καί τοῦ πόνου, πιὸ ἔντονα μάλιστα, δοκιμάζομε κι ἀπὸ τὴ μεγάλη λειώδη εἰκόνα τοῦ ὀλέθριου γέρου, τοῦ Χρόνου. Ἐδῶ ἔχομε μιὰ ἀπὸ τίς καλθικὲς εἰκόνες, ὅπου ὁ ποιητὴς πετυχαίνει τὸ δυσκολώτερο εἶδος τῆς αἰσθητικῆς ὁμορφιάς, τὸ ὕψος. Κι ἐδῶ ὅμως, τὴν τελευταία στιγμή, ὁ ποιητὴς δέ μᾶς ἀφήνει νὰ παραδοθοῦμε στὴν ἀπαισιοδοξία. Ὅλα τὰ ἀφανίζει ὁ Χρόνος ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μνήμη τῶν ἐθνικῶν μας ἡρώων καί μαρτύρων.

Γεμάτη αἰσιοδοξία καί παλμὸ ζωῆς εἶναι ἡ τελευταία εἰκόνα τῆς ἐλεύθερης Ἑλληνίδας μητέρας, πού πάνω στὸν ἴδιο τάφο φρονηματίζει τὰ παιδιὰ της. Ἀναγαλλιάζει ἡ ψυχὴ μας καμαρώνοντάς την. Ὁ ποιητὴς ξαναγυρίζει σὲ μιὰ συγγενικὴ εἰκόνα μὲ τὴν πρώτη εἰκόνα τῆς κόρης Αὐγῆς. Στὴν ἀρχὴ βλέπει μιὰ θεὰ νὰ ποτίζει τὸν τάφο μὲ τὰ δάκρυά της, γιὰ νὰ τὸν στολίσῃ μὲ λουλούδια. Τώρα βλέπει τὴν Ἑλληνίδα, τὴν αἰώνια Ἑλληνίδα μητέρα, νὰ ποτίζῃ τὸν ἴδιο τάφο μὲ τὰ δάκρυα τῆς εὐγνωμοσύνης της. Ὑπάρχει λοιπὸν τίποτε πιὸ ἀθάνατο καί πιὸ δοξασμένο ἀπὸ αὐτὸν τὸν τάφο;

Εὐκολο εἶναι νὰ προσέξωμε τὴν ἀδρότητα καί τὸ συγκρατημένο χρωματισμὸ τῶν εἰκόνων τοῦ ποιήματος. Ὁ ποιητὴς περιορίζεται νὰ μᾶς δώσῃ τίς κύριες γραμμὲς του καί δέν ἀφήνει σὲ καμιὰ τὸ συναισθηματικὸ του κόσμον νὰ ξεχειλίσῃ ἀδέσμευτος. Εἶναι φανερὴ ἡ κυριαρχία τοῦ λογικοῦ.

Τὰ λίγα συνηθισμένα ἐπιθέτα σχεδὸν δέν προσθέτουν τίποτε στὴν πλαστικὴ ἀρτιότητα τοῦ ποιήματος. Οὔτε μεταχειρίζεται κανένα ἄλλο ἐκφραστικὸ μέσο ὁ ποιητὴς. Ἰκανοποιεῖται μὲ μόνη τὴν ἀδρὴ παραστατικὴ τέχνη τῶν εἰκόνων.

Αὐτὸ τὸ ποίημα, ὅπως κι ὅλα τὰ ὀλιγάριθμα ποιήματα τοῦ Κάλβου, εἶναι γραμμένο σὲ ἀνομοιοκατάληκτο ἰαμβικὸ μέτρο. Ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς δίνει ἄλλα ὀνόματα στοὺς στίχους του (ἑφτασύλλαβοι καί πεντασύλλαβοι στίχοι μὲ συνιζήσεις καί τόνους). Ὁ τονισμὸς ὅμως τῶν στίχων του ἔχει μεγάλην

ἐλευθερία καὶ ποικιλία καὶ χαρίζει πάντα τὸ ρυθμό, πού ταιριάζει στὸ λογικὸ περιεχόμενο τοῦ ποιήματος καὶ στὴν πλαστικότητα του. Γενικὰ μπορούμε νὰ χαρακτηρίσωμε τὸ ρυθμὸ αὐτοῦ τοῦ ποιήματος ἀργό, σοβαρὸ καί, πρὶν ἀπ' ὅλα, ἀντιρρητορικό. Ποιὸς ἄλλος ρυθμὸς θὰ τοῦ ταίριαζε περισσότερο; Ὅσο κι ἂν ψάξωμε, πουθενὰ δὲ θὰ σκοντάψωμε σὲ κακοφωνίες ἢ συσσωρευση συμφώνων, πού δὲν ἀφήνουν τὸ στίχο νὰ κυλήσῃ εὐκόλα κι ἀβίαστα στὴν ἀπαγγελία.

Γιὰ νὰ πετύχῃ τὴν πλαστικὴ καὶ τὴ μουσικὴ ἀρτιότητα, ὁ Κάλβος δὲν πάλεψε νὰ κατακτήσῃ τὴν ἀσχημάτιστη γλῶσσα τῆς ἐποχῆς του, ὅπως τὸ κατῴρθωσεν ὁ Σολωμός. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτή, τὴ γλωσσικὴ, ὁ Κάλβος δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ διεκδικήσῃ τὴ θέσιν ἐθνικοῦ ποιητῆ. Ἐθνικὸς ποιητὴς εἶναι, γιατί σ' ὅλα του τὰ ποιήματα ὕμνησε τὴν Πατρίδα. Ὁ Κάλβος τράβηξε διαφορετικὸ δρόμο ἀπὸ τὸ Σολωμό. Διάλεξε τὸ λεξιλόγιό του, χωρὶς προτίμηση, κι ἀπὸ τὴν ἀρχαία κι ἀπὸ τὴ ζωντανὴ γλῶσσα τῆς ἐποχῆς του. Κατῴρθωσεν ὅμως μὲ τὴ θαυματουργὴ ποιητικὴ του δύναμη νὰ μᾶς παρουσιάσῃ τόσο ὁμορφο αὐτὸ τὸ γλωσσικὸ ἀνακάτωμα. Κι ἔτσι βρίσκομε τόσο φυσικὰ τὸ «θέλει ἀλλάξειν» καὶ τὸ «σεβάζων» κοντὰ στὸ «ξεφυτρώνουν» καὶ στὰ «κλαδιά». Τὸ ἴδιο κατῴρθωσε καὶ στὸν πεζὸ μας λόγο ὁ Παπαδιαμάντης.

Λογοτεχνικὴ ἀξία. Ὁ ἰδεαλισμὸς κ' ἡ αἰσιοδοξία, τὸ κυριαρχημένο ἀπὸ τὸ λογικὸ συναίσθημα, ἡ συμμετρία, ἡ ἄδρῃ παραστατικότητα τῶν εἰκόνων κι ὁ ἀντιρρητορικὸς ρυθμὸς κατατάσσουν τὴν ποίησιν τοῦ Κάλβου στὴν κλασσικὴ ἢ τεχνοτροπία. Ὅλα αὐτὰ τὰ αἰσθητικὰ γνωρίσματα ἔχουν συνθέσει μὲ τόσην ἰσορροπία αὐτὸ τὸ ποίημα, ὥστε ἀνεπιφύλαχτα νὰ μπορούμε νὰ τὸ ἀνακηρύξωμε τὸ τυπικὰ κλασσικώτερο ἔργο τοῦ Κάλβου. Στὸ «Φιλόπατρι» καὶ στὸν «Ὁκεανό» μπορεῖ νὰ βροῦμε στροφές δυνατώτερες. Ὡς σύνολο ὅμως κανένα ἄλλο ποίημα δὲν εἶναι τελειότερο ἀπὸ τὸ «Εἰς τὸν Ἱερὸν Λόχον».

Ὁ Κάλβος στὴν ποίησίν του ἔχει ἐπηρεαστῇ ἀπὸ τὴν ἀρχαία μας ποίησιν, πού τὴν εἶχε βαθεῖα μελετήσῃ. Οἱ πινδαρικοὶ «Ἐπίνικοι» εἶναι τὰ ποιητικὰ πρότυπά του. Σ' αὐτὸ ὅμως τὸ ποίημα ἴσως ἀπαντοῦμε τὰ λιγώτερα δάνεια ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ «ροδόπεπλο κόρη» (τὴν Αὐγὴ) καὶ τὸ «καύχημα νέον» (ὑπαινιγμὸς γιὰ τὸν Ἱερὸ Λόχο τῶν Θεβαίων) δὲν ἀπαντοῦμε κανέναν ἄλλον ὑπαινιγμὸ σχετικὸ μὲ τὴν ἀρχαιότητα. Βέβαια δὲ λογαριάζομε καὶ τὶς ἀρχαίες λέ-

ξεις, πού τις ξανάφερε στη ζωή ο Κάλθος. Αυτό το φαινόμενο είναι κοινό σ' όλα τα ποιήματά του κ' είναι ή μεγάλη αδυναμία της πρωτοτυπίας του. Όπωςδήποτε έδω έχομε ένα από τα πιο πρωτότυπα ποιήματα του Κάλθου.

Η πρωτοτυπία αυτού του ποιήματος κι όλων των καλθικῶν ποιημάτων στηρίζεται στην πρωτοτυπία των περισσοτέρων έκφραστικῶν μέσων (πρό πάντων των εικόνων), στην πετυχημένη ανάμιξη της αρχαίας και νέας γλώσσας μας, ώστε να δημιουργηται ένα προσωπικό καλθικό ύφος, κι ακόμη στη μετρική πρωτοτυπία της καλθικής στροφής.

Η αδυναμία κι αυτού του ποιήματος κι όλων των καλθικῶν ποιημάτων είναι πάλι ή γλώσσα. Το ιδιότυπο γλωσσικό ύφος του Κάλθου, και μ' όλη τη γοητεία του, φανερώνει πως ο ποιητής κατώρθωσε ν' αναμίξει με επιτυχία αρχαία και νέα γλωσσικά στοιχεία, δεν κατώρθωσεν όμως να δημιουργήσει γλωσσική παράδοση, όπως το κατώρθωσεν ο Σολωμός κι αργότερα ο Παλαμάς. Δεν παρουσιάζει δηλαδή τη μεγαλύτερη ικανότητα του μεγάλου ποιητή, τη γ λ ω σ σ ο π λ α σ τ ι κ ή ι κ α ν ό τ η τ α. Δεν πάλεψε με την πλούσια αλλά άκατέργαστη γλώσσα της εποχής του και δεν κατάφερε να τη δουλέψει, να την πλάση, να την όμορφήνη, ώστε να δημιουργήσει ένα νέο σταθμό στην εξέλιξή της. "Αν ξεχωρίσωμε τα γλωσσικά στοιχεία της εποχής του, θα ιδούμε ότι ή κάθε μία γλωσσική ομάδα χωριστά δεν παρουσιάζει καμιάν ανανέωση. Στοιχεία γνωστά και πολυμεταχειρισμένα. Νέο στην ποίησή μας είναι ή πετυχημένη ανάμιξη αυτών των δύο γλωσσικῶν ιδιωμάτων, που δέ μόρεσεν όμως να δημιουργήσει γλωσσική παράδοση. Γι' αυτό ο Κάλθος δεν έχει κανένα μαθητή. Μονάχα το μέτρο του χρησιμοποίησεν ο κ. Σκίπης στη συλλογή του «Κάλθεια Μέτρα».

"Αν δεν είναι μεγάλος ποιητής ο Κάλθος, σαν το Σολωμό και τον Παλαμά — δεν έχομε κανέναν άλλο στο ανάστημά τους — είναι όμως ένας από τους καλύτερους ποιητάς μας. Και το ποίημά του «Είς τον 'Ιερόν Λόχον» είναι ένα από τα καλύτερά του κι ένα από τα καλύτερα πατριδολατρικά ποιήματά μας, που έμόρφωσαν και θα μορφώνουν τα Έλληνόπουλα στους αιώνες των αιώνων της εθνικής μας ζωής.

3. Ο ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ

(Απόσπασμα από το τρίτο σχεδιάσμα των «Ἐλευθέρων Πολιορκημένων»)

(ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ)

Ἔσθῃς ὁ Ἐρωτας χορὸν μετὸν ξανθὸν Ἀπρίλη,
κ' ἡ φύσις ἤρρε τὴν καλὴν καὶ τὴν γλυκεῖάν της ὥρα
καὶ μες στὴ σκιά, ποὺ φούντωσε καὶ κλεῖ δροσιῆς καὶ μόσχους,
ἀνάκουστος κηλαδισμὸς καὶ λιποθυμισμένος.
Νερὰ καθάρια καὶ γλυκὰ, νερὰ χαριτωμένα,
χύνονται μες στὴν αὔρυσσο τὴν μοσχοβολημένην,
καὶ παίρνουνε τὸ μόσχο της, καὶ ἀφήνουν τὴν δροσιὰ τους,
καὶ οὐλα στὸν ἥλιο δείχνοντας τὰ πλούτια ττῆς πηγῆς τους,
τρέχουν ἐδῶ, τρέχουν ἐκεῖ, καὶ κάνουν σὰν ἀηδόνια.
Ἔξ' ἀναθρύζει κ' ἡ ζωὴ ἔς γῆ, ἔς οὐρανὸν, σὲ κῶμα.
Ἀλλὰ στῆς λίμνης τὸ νερό, π' ἀκίνητό 'ναι καὶ ἄσπρο,
ἀκίνητ' ὅπου καὶ ἂν ἰδῆς, καὶ κάτασπρ' ὥς τὸν πάτο,
μὲ μικρὸν ἴσκιον ἄγνωρον ἔπαιξ' ἡ πεταλούδα,
πούχ' εὐωδιάσει το' ὕπνους της μέσα στὸν ἄγριο κρίνο.
Ἄλαφροῖσκιωτε καλέ, γιὰ πὲς ἀπόψε τί 'δες;
Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!
Χωρὶς ποσῶς γῆς, οὐρανὸς καὶ θάλασσα νὰ πνένε,
οὐδ' ὅσο καν' ἡ μέλισσα κοντὰ στὸ λουλουδάκι,
γύρου σὲ κάτι ἀτάραχο, ποὺ ἀσπρίζει μες στὴ λίμνη,
μονάχο ἀνακατώθηκε τὸ στρογγυλὸ φεγγάρι,
καὶ ὁμορφὴ βγαίνει κορασιὰ ντυμένη μετὸ φῶς του.

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ ἀνήκει στὸ σπουδαιότερο ἔργο τοῦ Σολωμοῦ, τοὺς «Ἐλεύθερους Πολιορκημένους». Μετὰ αὐτὸ τὸ μεγαλόπνευστο ποίημά του ὁ ἔθνικὸς ποιητὴς προσπάθησε νὰ ἐξυμνήσῃ τὸ ἀκατάβλητο ψυχικὸ μεγαλεῖο τῶν πολιορκημένων Μεσολογγιτῶν, ποὺ καμιά δύναμη δὲ στάθηκε ἱκανὴ νὰ τοὺς κάμῃ νὰ δειλιάσουν. Τὸ χρέος, τὸ καθήκον τοὺς δηλαδὴ ν' ἀγωνιστοῦν ὡς τὴν τελευταία πνοή τους καὶ νὰ προσφερθοῦν ἐκούσια θύματα στὸ βωμὸ τῆς Πατρίδας, ἔχει τόσο κυριαρχήσει στὶς ψυχὰς τους, ὥστε ὅλα τ' ἀγαθὰ τῆς ζωῆς νὰ μὴν ἔχουν τὴ δύναμη νὰ τὶς κλονίσουν.

Ἐμεῖς δὲ θὰ ἐξετάσωμε τὸ πολυθρύλητο πρόβλημα τῶν ἀποσπασμάτων καὶ τῶν πεζῶν σκέψεων, ποὺ μᾶς ἀφησεν ὁ ποιητὴς ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔργο τῆς ζωῆς του. Ἄλλος εἶναι ὁ σκο-

πὸς μας: Ἀπολαμβάνοντας τὴν αἰσθητικὴ ἀξία ἐνὸς ἀποσπάσματος, ποὺ εἶναι καὶ τὸ σπουδαιότερο καὶ τὸ πιὸ ὁλοκληρωμένο ἀπὸ ὅλο τὸ ποίημα, θὰ προσπαθήσωμε νὰ ἐξωτερικεύσωμε τὴν αἰσθητικὴ μας συγκίνηση, ἀναζητώντας τὰ ἰδιαίτερα καλλολογικὰ γνωρίσματα τῆς τέχνης τοῦ Σολωμοῦ τῇ στιγμῇ τῆς μεγαλύτερης ἀνάπτυξής της.

Περιεχόμενο. Τὸ ἐνστικτο, ποὺ λεγέται αὐτοσυντήρηση, εἶναι τὸ μόνο ἐμπόδιο, ποὺ δὲν ἀφήνει ὅλους τοὺς ἀνθρώπους ν' ἀνεβαίνουν στὸ ὕψος τῶν ἡρώων. Ἀλλὰ κι ὅλοι οἱ ἡρωϊσμοὶ δὲν ἔχουν τὴν ἴδια ἀξία, γιατί δὲν παρουσιάζονται στὶς ἴδιες περιστάσεις. Ἡρώας εἶναι ὁποῖος ἀψηφώντας τὸν κίνδυνο ρίχνεται σὲ θανάσιμη πάλη μὲ δυνατώτερό του ἐχτρὸ καὶ νικάει ἢ θυσιάζεται—ἀδιάφορο. Ἄν ὅμως ἐξετάσωμε προσεχτικὰ τὴν περίπτωσή του, θὰ ἰδοῦμε ὅτι ἀγωνίζεται μὲ τὴν ἐλπίδα τοῦ θριάμβου καὶ τῆς σωτηρίας. Ἡρώας εἶναι κι ὁποῖος ἀπελπισμένος πιά ἀπὸ τὴ ζωὴ—ἀδιάφορο γιὰ ποιὸ λόγο—ρίχνεται σ' ἓναν ἀγώνα, ἀπὸ τὸν ὁποῖον περιμένει τὸν ἀπολυτρωτικὸ θάνατο. Ἡρώας εἶναι κι ὁποῖος ἀγαπάει πολὺ τὴ ζωὴ, ποὺ τοῦ ὑπόσχεται χίλιες χαρές, κι ὅμως ὅλα τὰ θυσιάζει στὸ ὑπέρτατο καθήκον, χωρὶς καμιὰν ἐλπίδα σωτηρίας. Γιὰ τὸν ἥρωα τῆς κατηγορίας αὐτῆς μόνο ἡ ἰδέα (πατρίδα, θρησκεία, ἐπιστήμη, πολιτικὴ ἢ κοινωνικὴ μεταρρύθμιση κλπ.) ἔχει μεγάλη ἀξία, πολὺ μεγαλύτερη κι ἀπὸ τὴν ἀξία τῆς προσωπικῆς ζωῆς. Σ' αὐτὴ τὴν κατηγορίαν ἀνήκουν κ' οἱ Μεσολογγῖτες, οἱ Ἐλεύθεροι Πολιορκημένοι τοῦ Σολωμοῦ. Μονάχα ἡ βαθειὰ συναίσθηση τοῦ χρέους τοὺς ὁδηγεῖ στὴ θυσία.

Ὁ Ἱμπραὴμ τοὺς χαρίζει τὴ ζωὴ καὶ τὴν ἐλευθερίαν τους, ἀρκεῖ νὰ παρατήσουν στὰ χέρια του τὸ Μεσολόγγι. Ἡ πείναν τοὺς πρόσφερε ἀνεκτίμητη τροφὴ ὅλα τ' ἀκάθαρτα ζῶα, ποὺ κι αὐτὰ ὅμως ἐξαντλήθηκαν. Καμιὰ ἐλπίδα σωτηρίας, ἂν δὲν παρακούσουν τὴ φωνὴ τοῦ Χρέους. Κι ὅλα αὐτὰ μέσα στὸ πιὸ ὀργιαστικὸ ξύπνημα τῆς ζωῆς, τότε δηλαδή, ποὺ κ' οἱ πιὸ ἀπελπισμένοι βρίσκουν ἓνα νόημα στὴ ζωὴ.

Εἶναι μιὰ μέρα τοῦ ἑλληνικοῦ Ἀπρίλη. Ἡμέρα χαρᾶς καὶ δημιουργικοῦ ὀργασμοῦ. Τὰ πουλιά βρίσκουν τὶς πιὸ γλυκειές καὶ πιὸ παθητικὲς νότες τοὺς τώρα τὴν ἐποχὴ τοῦ ζευγαρώματος. Τὰ νερά εἶναι ὀλόδροσα, κρουστάλλινα καὶ μυρωμένα ἀπὸ τὰ λουλούδια. Τὸ κελάρυσμά τους συναγωνίζεται τὴ μουσικὴ τῶν πουλιῶν. Καὶ τὸ πιὸ μηδαμινὸ παιχνίδι τῆς ζωῆς, μιὰ πεταλούδα, ξύπνησε μεθυσμένη ἀπὸ τὸ ἄρωμα τοῦ ωφικοῦ τῆς κρεββατιοῦ, τοῦ ἄγριου κρίνου, κι ἔχει κέφι νὰ παίζει μ' ἓνα μικρὸν ἴσκιο στὸ ἀκίνητο νερὸ τῆς λίμνης.

Ἄλλὰ κ' ἡ νύχτα δὲν ἔχει λιγώτερα μάγια. Μέσα στὴ γαλήνη τῆς ὁ ἀλαφροϊσκιωτοῦ ἀνθρώπου — αὐτὸς ποὺ ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ βλέπῃ φαντάσματα — ἀντικρὺζει τὸ ὄραμα τῆς φεγγαροντυμένης, μιᾶς πεντάμορφης δηλαδὴ κορασιᾶς, νὰ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴν ἀκύμαντη λίμνη. Κι αὐτὴ ἡ πεντάμορφη δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴ θεὰ Ἐλευθερία, ποὺ συνταυτίζεται στὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ μὲ τὴ θεὰ Ἑλλάδα.

Αὐτὴ ἡ ἀπεικόνιση τῆς ὑπέροχης ὁμορφιᾶς τῆς ἑλληνικῆς ἀνοιξῆς ἔχει γιὰ κύριο νόημα τὴν ἀνέκφραστη γοητεία, ποὺ σκλαβώνει ὅλα τὰ ἔμψυχα καὶ τ' ἄψυχα, ὥστε νὰ γίνονται ἄβουλα παιχνίδια τοῦ σκοποῦ τῆς διατήρησης καὶ τῆς ἀνανέωσης τῆς ζωῆς. Πολὺ φυσικὸ αὐτὴ ἡ γοητεία νὰ κυριαρχῇ καὶ στὶς ψυχές τῶν ἀνθρώπων, σ' ἐντονώτερο μάλιστα βαθμό. Εἶναι ὁμως ἀνίκανη νὰ παρασύρῃ καὶ τοὺς Μεσολογίτες ἥρωες μακριὰ ἀπὸ τὸ χρέος τους.

Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση τοῦ ἀποσπάσματος στὸ σχέδιο τοῦ ὅλου ποιήματος, ποὺ πρέπει νὰ τὴν ξέρουμε, γιὰ νὰ μπορέσωμε καὶ νὰ νοιώσωμε τὸ ἀπόσπασμα καὶ νὰ ἐκτιμήσωμε ἀντικειμενικώτερα τὴν αἰσθητικὴ του ἀξία.

Μορφή. Μιὰ εἰκόνα συνθετικὴ τῆς ἀνοιξῆς μᾶς χαρίζει ὁ ποιητὴς μὲ τὸν «Πειρασμό», ποὺ μποροῦμε νὰ τὴ χωρίσωμε σὲ δυὸ μικρότερες: τὴν εἰκόνα τῆς ἀνοιξιᾶτικῆς μέρας καὶ τὴν εἰκόνα τῆς ἀνοιξιᾶτικῆς νύχτας. Ἡ πρώτη ἀπὸ αὐτὲς τίς δύο μερικώτερες εἰκόνες, συνθετώτερη ἀπὸ τὴ δεύτερη, χωρίζεται σὲ τέσσερες πιὸ μικρές: α) Ὁ χορὸς τῶν θεῶν, τοῦ Ἑρώτα καὶ τοῦ Ἀπρίλη, πλαισιωμένος ἀπὸ τὴ φουντωμένη φύση, β) ἡ εἰκόνα τῶν πουλιῶν ποὺ κελαηδοῦν μέσα στὸν ἴσκιο τῶν ἀνθισμένων δένδρων, γ) ἡ εἰκόνα τῶν κρουσταλλένων καὶ μοσκομυρισμένων νερῶν τῶν ρυακιῶν καὶ δ) ἡ εἰκόνα τῆς ἀρυτρίδωτης λίμνης, ποὺ σ' ἓναν ἴσκιο τῆς παίζει μιὰ πεταλούδα. Ἡ δεύτερη, ἡ εἰκόνα τῆς ἀνοιξιᾶτικῆς νύχτας, πιὸ ἀπλὴ — ὁ ὕπνος τῆς ζωῆς ὕστερ' ἀπὸ τὸν ὀργασμὸ τῆς ἡμέρας κ' ἡ ἔλλειψη τοῦ ἡλιακοῦ φωτὸς δὲ μᾶς ἀφήνουν νὰ ἰδοῦμε — εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς φεγγαροντυμένης κορασιᾶς, ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ νερὸ τῆς λίμνης μιὰν ὥρα νεκρικῆς σιγαλιάς.

Αὐτὲς οἱ εἰκόνες, ἂν τίς προσέξωμε, θὰ ἰδοῦμε πὼς συμπλέκονται ἀναμεταξύ τους μὲ μιὰν αὐστηρὴ λογικὴ ἀκολοουθία. Πρῶτα-πρῶτα οἱ δύο εἰκόνες, τῆς ἡμέρας καὶ τῆς νύχτας: Χαρούμενη ἡ μέρα, στολισμένη σὰ νύφη καὶ σκορπώντας ὁλοῦθε τὸ γέλιο καὶ τὸ τραγούδι. Σιωπηλὴ καὶ μυστηριακὴ ἡ νύχτα σὰν τὴν ἀρχαία Σίβυλλα. (Ποιὸς

ξέρει τί σπουδαῖο ρόλο θάπαιζε στή συνέχεια τοῦ ποιήματος ἢ φεγγαροντυμένη;) Κι ὁμως οὔτε ἀπὸ τὴν ἡμέρα λείπει τὸ μυστήριον — ὅλο τὸ γέλιο καὶ τὸ τραγούδι δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἐκδηλώσεις τοῦ μυστηρίου τῆς ἀναπαργωγῆς τῆς ζωῆς — οὔτε ἀπὸ τὴ νύχτα λείπει ἡ ὁμορφιά, ποὺ κορυφώνεται μὲ τὸ φανέρωμα τῆς φεγγαροντυμένης. Ἡ ὁμορφιά καὶ τὸ μυστήριον λοιπὸν εἶναι τὰ κοινὰ γνωρίσματα, οἱ συνδετικοὶ κρίκοι τῶν δύο εἰκόνων.

Ἄν προσέξωμε τώρα τὶς μικρότερες εἰκόνες τῆς ἡμέρας, βλέπομε πῶς ἡ πρώτη δίνει τὴ γενικὴ ἐντύπωση ἀπὸ τὸ ποιητικὸ ἀντίκρουσμα ἑνὸς ἀνοιξιάρχικου τοπίου κ' οἱ ἄλλες τρεῖς μᾶς παρουσιάζουν ὠρισμένα τμήματα τοῦ τοπίου, τὰ δέντρα μὲ τὰ πουλιά, τὰ νερὰ στὸν ἀνθισμένον γκρεμὸ καὶ στὰ χλοῖσμένα λιθάδια, τὴ λίμνη μὲ τὴν πεταλούδα.

Στὸ ἀντίκρουσμα τῆς κάθε μιᾶς μερικώτερης εἰκόνας καὶ διαφορετικὴ ἐντύπωση γεννιέται στὴν ψυχὴ μας. Χαρτωμένη στὸ μεγαλεῖο τῆς ἡ εἰκόνας τοῦ χοροῦ τοῦ Ἑρωτα μὲ τὸν Ἀπρίλη, ἀναμφισβήτητα ἡ πιὸ χαριτωμένη εἰκόνα τῆς νεοελληνικῆς ποίησης. Μιὰ ἐλαφριά γλυκειὰ νάρκη ἀποπνέει ἡ εἰκόνα τῶν πουλιῶν, ποὺ κελαιδοῦν μέσα στὴ σκιά τῶν ἀνθισμένων δέντρων. Τὴν πιὸ ζωογόνα δροσιὰ μᾶς προσφέρει ἡ εἰκόνα τῶν νερῶν. Χαρτωμένη στὴ μικρότητά της, ὑπέροχη ἀντίθεση τῆς εἰκόνας τοῦ χοροῦ, ἡ εἰκόνα τῆς πεταλούδας, ποὺ παίζει μ' ἕνα ἀσήμαντον ἴσκιο. Ἡ πρώτη εἰκόνα περισσότερο ὀπτική, ἡ δευτέρη περισσότερο ἀκουστική, ἡ τρίτη ἐρεθίζει περισσότερο τὴ γεύση, ἡ τέταρτη περισσότερο τὴν ἀφή καὶ τὴν ὄσφρηση. Κ' οἱ τέσσερες μαζί φωνάζουν μ' ὅλες τὶς γοητευτικὰς φωνὰς τοὺς στὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ τῶν Μεσολογγιτῶν. «Σήμερα ἔχουν παραδοθῇ στὴν ἀπόλαυση τῆς πεντάμορφης ζωῆς θεοί, πουλιά, φυτικὸς κόσμος, ἔντομα. Παραδοθῇτε λοιπὸν κι ἐσεῖς. Γιὰ τὴ δική σας τὴ ζωὴ πλάστηκαν ὅλες αὐτὲς οἱ ὁμορφίες».

Τὸ μυστηριακὸ μεγαλεῖο τῆς νύχτας μὲ τὴ φεγγαροντυμένη μᾶς κρατᾷ ἀφ' ὧν ἀπὸ θαυμασμὸ καὶ δέος. Σίγουρα ἡ εἰκόνα αὕτῃ θὰ κινεῖ πολὺ ἐντονώτερα τὴν ψυχὴ μας στὴ συνέχεια τοῦ ποιήματος, ἂν πρόφταινε νὰ μᾶς τὴ χάριση ὁ ποιητής.

Μιὰ ὠραία παρομοίωση καὶ μιὰ πιὸ ὠραία σύγκριση: Τὸ κελάρυσμα τῶν νερῶν παρομοιάζεται μὲ τὸ κελάϊδῆμα τῶν ἀηδονιῶν. Ἡ ἀπόλυτη γαλήνη τῆς νύχτας συγκρίνεται μὲ τὸν ἀνεπαίσθητο θόρυβο, ποὺ κάνει ἡ μέλισσα πετώντας κοντὰ στὸ λουλουδάκι, καὶ παρουσιάζεται πιὸ ἥσυχη.

Τὰ κοσμητικὰ ἐπίθετα οὔτε λίγα οὔτε πολλὰ ὄχι

ὅμως καὶ διαλεγμένα μὲ προσπάθεια νὰ δείξουν πρωτοτυπία. "Αν τὰ ἐξετάσωμε ἕνα-ἕνα, θὰ σταθοῦμε περισσότερο στὰ ἀνάκουστος κηλαϊδισμός καὶ λιποθυμισμένος καὶ στὸν ξανθὸν Ἀπρίλη.

Τὰ σύνθετα λείπουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ λαϊκὸ ἐπίθετο ἀλαφροϊσκίωτε.

Καμμιά λέξη, καμμιά φράση, δὲ μᾶς παρουσιάζει γλωσσοπλαστικὴ προσπάθεια. "Ὅλες τὶς λέξεις κι ὅλες τὶς φράσεις, μιὰ-μιὰ χωριστά, θὰ μπορούσε νὰ τὶς ἔχη χρησιμοποήσει κάθε ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ.

Λιτὸ λοιπὸν εἶναι τὸ ἀπόσπασμα στὰ ἐκφραστικά του μέσα.

Μέτρο τοῦ ἀποσπάσματος εἶναι ὁ ἀνομοιοκατάληκτος δεκαπεντασύλλαβος, ὁ πολιτικὸς στίχος τῶν Βυζαντινῶν, ὁ ἔθνικός μας στίχος, ποὺ τὸν ἀπαντοῦμε στὰ περισσότερα δημοτικὰ τραγούδια. "Αν κοιτάξωμε ὅμως προσεχτικώτερα τοὺς σολωμικοὺς δεκαπεντασύλλαβους, θὰ ἰδοῦμε πὼς καὶ μ' ὅλη τὴν ἐξωτερικὴ ὁμοιότητά τους ἔχουν μεγάλη διαφορὰ ἀπὸ τοὺς δημοτικούς. Οἱ κύριοι καὶ δευτερεύοντες τόνοι τους ἀλλάζουν τόσο τεχνικὰ θέσεις, ὥστε κατορθώνει ὁ ποιητὴς νὰ νικήσῃ τὴν μονότονη ἀπήχηση τοῦ δεκαπεντασύλλαβου μέτρου. Κι ἂν προσέξωμε ἀκόμη περισσότερο, θὰ ἰδοῦμε πὼς ὅχι μόνον λείπει ὁ λότελα ἢ χασμωδία ἀπὸ τοὺς σολωμικοὺς δεκαπεντασύλλαβους, ἀλλὰ εἶναι πολὺ σπάνια κ' ἡ συνίζηση, μονάχα στὰ κάτι ἀτάραχο, ποὺ ἀσπρίζει, μονάχα ἀνακατώθηκε, κι ὁμορφη, φαινόμενο πολὺ συχνὸ καὶ στὴ δημοτικὴ καὶ στὴν ἑντεχνη νεοελληνικὴ ποίηση ὅλων τῶν μέτρων.

Ὁ Σολωμὸς κατορθώνει νὰ μὴν ἔχῃ δύο συνεχεῖς λέξεις, ποὺ ἡ πρώτη νὰ τελειώῃ σὲ φωνῆεν καὶ ν' ἀρχίζῃ ἡ δευτέρα πάλι μὲ φωνῆεν. Αὐτὴ ἡ στιχουργία στὰ χέρια ἑνὸς μέτρου ποιητῆ θάδινε στίχους στεγνοὺς κι ἄμουςους, γιατί θὰ συσώρευε πολλὰ σύμφωνα. Καὶ τὸ πιὸ ἀσυνήθιστο ὅμως αὐτὶ στὸ ρυθμὸ θὰ νοιώσῃ τὴ γλυκειὰ μουσικότητα αὐτῶν τῶν σολωμικῶν στίχων, ποὺ κανεὶς ὡς σήμερα ποιητὴς μας δὲν κατάρθωσε νὰ τὴ συλλάβῃ στὴ λύρα του. Αὐτὴ τὴ γλυκειὰ μουσικότητα, τὴν τόσο ἀπαραίτητη στὴν ὑπόθεση τοῦ ἀποσπάσματος, τὴν ἔχει ὁ ποιητὴς μὲ τὴ σοφὴ χρησιμοποίησιν πολλῶν φωνηέντων καὶ ὑγρῶν συμφώνων, ποὺ σὲ ὅλους τοὺς στίχους εἶναι πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἄφωνα, τὰ ἔνρινα καὶ τὰ συρριστικά.

Δογοτεχνικὴ ἀξία. Γιὰ νὰ μπορέσῃ κανεὶς νὰ ἐκτιμήσῃ, ὅπως τοῦ ἀξίζει, τὸ ποιητικὸ κατόρθωμα τοῦ Σολωμοῦ, πρέ-

πει νά αναλογισθῇ πῶς ἡ νεοελληνικὴ ποιητικὴ παράδοση τῆς ἐποχῆς τοῦ ἦταν ἡ κρητικὴ λογοτεχνία, μερικὰ δημοτικὰ τραγούδια δημοσιευμένα ἀπὸ τὸ Faugier, καὶ τὰ ποιήματα τοῦ Βηλαρά καὶ τοῦ Χριστόπουλου. Πρέπει ἀκόμη νάχωμε ὑπ' ὄψιν μας πῶς ὁ Σολωμὸς ἔμαθε ἀπὸ μικρὸς καὶ σπούδασε συστηματικὰ τὴν ἰταλικὴ γλῶσσα κι ὅτι μεγάλος πιά ἄρχισε νά προσέχῃ τὴν ἑλληνικὴ. Κι ὅμως αὐτὴ τῇ γλῶσσᾳ τὴν τραχειὰ κι ἀκατέργαστη, ἡ μεγάλῃ τέχνῃ τοῦ Σολωμοῦ τὴν κατεργάστηκε, τὴν ξανάπλασε καὶ μᾶς τὴ μεταμόρφωσε εὐλύγιστη καὶ μὲ τόσους μουσικοὺς κυματισμοὺς, πού δὲν ξέρω, ἂν δὲν τὴ ζηλεύουν καὶ ποιητὲς πολὺ πιὸ καλλιιεργημένων γλωσσῶν. Καὶ σήμερα ἀκόμη μ' ὅλο τὸ μεγάλο πλουτισμὸ τῆς ποιητικῆς μας γλώσσας μέσα στὰ ἑκατὸ χρόνια, προπάντων ἀπὸ τὸ Βαλαωρίτη καὶ τὸν Παλαμᾶ, πολὺ δύσκολα θὰ βροῦμε νεοελληνικοὺς στίχους τόσο μουσικοὺς σὰν τοὺς στίχους τῶν «Ἐλευθέρων Πολιορκημένων».

Ἡ τεχνοτροπία αὐτοῦ τοῦ ἀποσπάσματος κι ὅλης σχεδὸν τῆς σολωμικῆς ποίησης μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ παράθεση τῶν εἰκόνων, τὴ διαύγεια τοῦ νοήματος, τὴ σοφὰ ὑπολογισμένη ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ λιτότητα τῶν ἐκφραστικῶν μέσων μοιάζει γιὰ κ λ α σ σ ι κ ῇ. Τὸ ἄφθονο φυσιολατρικὸ στοιχεῖο πάλι τὴν πλησιάζει πρὸς τὸ ρ ω μ α ν τ ι σ μ ὸ, ἀπὸ τὸν ὁποῖον δὲν παίρνει ὅμως κανένα ἄλλο στοιχεῖο. Κ' ἡ μουσικὴ γοητεία τῶν δεκαπεντασுλλάθων αὐτοῦ τοῦ ποιήματος ἀσφαλῶς θὰ μπορούσε νά ξαναβρεθῇ μονάχα σὲ ἀξιους ποιητὲς ἐπηρεασμένους ἀπὸ τὸ σ υ μ β ο λ ι σ μ ὸ, σχολὴ πολὺ νεώτερη ἀπὸ τὸ Σολωμό. πού δὲν ἔχει ὅμως τὸ ἄλλα χαρίσματα τῆς σολωμικῆς ποίησης.

Ὁ Σολωμὸς δὲν ἀνήκει σὲ καμιά σχολή, ἢ καλύτερα ἀνήκει σ' ὅλες μαζί. Ἀνήκει ὅμως στὴ μεγάλη Ποίηση, πρόνομιο πολὺ λίγων ποιητῶν.

Ἡ πιὸ πεζὴ φαντασία θὰ ἰδῇ ὀλοζώντανον τὸ χορὸ τοῦ Ἀπρίλη μὲ τὸν Ἔρωτα καὶ τὴν ἀνάδυση τῆς Φεγγαροντυμένης μέσα ἀπὸ τὰ γαλήνια νερά τῆς λίμνης. Κι αὐτὲς οἱ εἰκόνες ποτὲ δὲ θὰ σθύσουν. Πόσες ἄλλες τέτοιες ἄσθουσες εἰκόνες κρατοῦμε ἐμεῖς οἱ διαθασμένοι; Τὸ πιὸ ἄμουσο αὐτὶ θὰ γοητεύεται μὲ τὴν ξεχωριστὴ μουσικὴ γλύκα, τὴν ἀνάμιχτη μὲ ἡδονικὴ νάρκη καὶ μυστήριον, ἀπόλυτα ἐναρμονισμένη μὲ τὸ νόημα τοῦ ποιήματος. Κι ὅποιος ἔχει τὴν ἱκανότητα νά συγκρίνῃ, εὐκόλως θὰ πεισθῇ πῶς οἱ στίχοι αὐτοὶ δὲ θυμίζουν ἄλλους στίχους κανενὸς ἄλλου, εἴτε δικοῦ μας εἴτε ξένου ποιητῆ. Ἐχουν τὴ δική τους προσωπικότητα, ἔχουν τὸ μεγαλύτερον χάρισμα, τὴν π ρ ω τ ο τ υ π ί α. Π λ α σ τ ι κ ο ἰ μ ᾶ ζ ῖ

καὶ μουσικοί, ἀνήκουν τόσο στὴν ἐπική ὅσο καὶ στὴ λυρική ποίηση. Καὶ τόσο ἄφταστοι, μ' ὅλη τὴν ἐξωτερικὴ ἀπλοτήτά τους, ποὺ οὔτε ὡς μίμηση δὲν τοὺς σίμωσαν ἄλλοι στίχοι τῶν μαθητῶν τοῦ Σολωμοῦ.

Καλὸ θὰ εἶναι γιὰ μᾶς τοὺς νεωτέρους νὰ μὴν ξεχνοῦμε πῶς ἡ ποιητικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Σολωμοῦ αὐτοὺς τοὺς στίχους τοὺς ξανάπλασε τρεῖς φορές, σὲ τρεῖς διαφορετικὲς μορφές, μέσα σὲ εἴκοσι χρόνια, στὴν ἐποχὴ τῆς ποιητικῆς ὀριμότητάς του. Ὡστε δὲν ἀρκεῖ τὸ ταλέντο, καὶ τὸ πρὸ μέγαλο, νὰ δημιουργήσῃ μονάχο του τὰ ἀριστουργήματα.

4. ΤΑ ΔΑΣΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΚΕΛΛΙ (1)

(ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ)

Τὸ δάσος, ὁ ἴσκιος, ὁ βαθὺς ἀναπαμὸς ἐκεῖ.
Μιὰ θάλασσα ὡς τὰ πόδια τοῦ φιλώντας τὰ ποὺ φτάνει.
Κ' οἱ ὀλανοιγμένοι ὀρίζοντες ἀποκαλυπτικοί,
καὶ τὰ βουνά, βασιλικὸ τοῦ δάσους τὸ στεφάνι.

Τὸ κελλί. Τοῖχοι ἀστόλιστοι, βιβλία σπαρμένα ἐδῶ.
Μιὰ γάστρα φτωχοζώντας το, σὰν ἀπὸ αἶμα, ἀνθάκι.
Σὲ μιὰ κιθάρα ἓνα τραγούδι καὶ τὸ τραγουδῶ.
Σβυστό, στὴν ἄκρη, θύμηση τοῦ κρύου καιροῦ, τὸ τζάκι.

Ἐκεῖ εἶν' ἡ πλάση, θεοῦ, καὶ ποιοῦ, ποιά εἰκόνα μυστική;
Ἐδῶ ἡ ψυχὴ, μιὰ μουσικὴ δαρτὴ ἀπὸ κάποιο κρῖμα.
Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ, κάθε φορὰ ποὺ θὰ φανῇς Ἐσύ,
σμίγεις τὸ δάσος, τὸ βουνό, τὸ λογισμό, τὸ κύμα.

Ὁ Παλαμᾶς στὴν «Ποιητικὴ» του ξεχωρίζει τὸ Λυρισμὸ τοῦ Ἐγώ, δηλαδή τὰ ὀλότελα ὑποκειμενικὰ ποιήματά του, τὸ Λυρισμὸ τοῦ Ἐμεῖς, δηλ. τὰ ποιήματά του ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἐθνικὴ μας ζωὴ, καὶ τὸ Λυρισμὸ τῶν Ὁλων, δηλ. τὰ ποιήματά του ποὺ ἀναφέρονται στὴν πανανθρώπινη ζωὴ. Αὐτὸ ἐδῶ τὸ ποίημα ἀνήκει στὸ Λυρισμὸ τοῦ Ἐγώ.

Περιεχόμενο. Ὁ ποιητὴς καθισμένος στὸ γραφεῖο του, στὸ κελλί του ὅπως τοῦ ἀρέσει πάντα νὰ τὸ ὀνομάζῃ, ρίχνει μιὰ ματιὰ μέσα ἀπὸ τ' ἀνοιχτὸ παράθυρό του στὸ ἀπέναντι δάσος, γιὰ νὰ ξεκουραστῇ ἀπὸ τὸν πνευματικὸ κάματο.

Ποιὰ ἀντίθεση! Ἐδῶ γυμνοὶ τοῖχοι, σπαρμένα βιβλία, τὸ

(1) Αὐτόγραφο τοῦ ποιητῆ, δημοσιευμένο στὸ περιοδικὸ «La Semaine Egyptienne» 15^e Avril 1930, τὸ ἀφιερῶμένο στὴ μελέτη τοῦ ἔργου του. «Περὰσματα καὶ Χαιρετισμοί».

σθυσμένο τζάκι, πού θυμίζει πώς όπου και νᾶναι ξανάρχεται ὁ χειμώνας. Θά μπορούσε κανεὶς νὰ τὸ εἰπῇ ἄχαρο τὸ κελλί, ἂν δὲ στόλιζε τὸ παραθύρι του μιὰ γάστρα μὲ ἓνα κόκκινο ἀνθάκι, λές καὶ τόθρεψε τὸ αἷμα τῆς καρδιάς τοῦ ποιητῆ, κι ἂν ἔλειπεν ἀκόμη ἡ κιθάρα μὲ τὸ τραγούδι του. Ἐκεῖ ὅμως τὸ δάσος τὸ βαθύσκιο, ξεκούρασμα ψυχῆς καὶ κορμιοῦ, κ' ἡ θάλασσα μὲ τὸ φλοῖσθό της, πού τοῦ φιλάει τὰ πόδια, ἀπέραντος κι ὀλογάλανος ὁ ὀρίζοντας, καὶ γύρω τὰ βουνά, ἓνα βασιλικὸ στεφάνι τοῦ δάσους. Ἐκεῖ πέρα στὴν πλάση, στὸ ἔργο καὶ στὴ μυστικὴ εἰκόνα τοῦ θεοῦ, πόσο θεϊκὸ μεγαλεῖο! Ἐδῶ στὴ φυλακὴ τῆς κριματισμένης ψυχῆς τοῦ ποιητῆ τί πονεμένους θρήνους!

Περνάει ὅμως κάποιο πρόσωπο μὲ θεϊκὴ δύναμη, πού σμίγει ἀξεχώριστα τὸ θεϊκὸ μεγαλεῖο τῆς πλάσης μὲ τὴν πονεμένη ψυχὴ τοῦ ποιητῆ. Μὰ ποιὸ νᾶναι αὐτὸ τὸ πρόσωπο; Χωρὶς ἀμφιβολία γυναίκα. Ὁ Παλαμᾶς εἶναι ποιητῆς γυναικολάτρης. Καὶ ποιά γυναίκα ἔχει τὴ θεϊκὴ δύναμη νὰ σμίγῃ τὴν πλάση μὲ τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ; Ποιά ἄλλη ἀπὸ τὴ θεὰ Μοῦσα, ἢ τουλάχιστο ἀπὸ τὴν πραγματικὴν γυναίκα, πού μεταμορφώνεται σὲ θεὰ Μοῦσα στὰ μάτια τοῦ ποιητῆ; Κι ἀπὸ αὐτὸ τὸ σμίξιμο δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ γεννηθῇ ἓνα ἔργο ἀνώτερο ἀπὸ τὴν ἄψυχη πλάση, ἀνώτερο ἀπὸ τὴν ἀγέλαστη ψυχὴ τοῦ ποιητῆ, ἢ Ποίηση, ἢ μόνη ἀληθινὴ ὁμορφιά.

Ὡστε τὸ κύριο νόημα, ἡ κεντρικὴ ἰδέα, εἶναι αὕτη: Ἡ Μοῦσα, ἡ προσωποποίηση δηλ. τῆς ποιητικῆς ἔμπνευσης, πρέπει νὰ σμίξῃ τὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ μὲ τὴν πλάση, νὰ δανείσῃ δηλ. ἡ ψυχὴ τὴν αἰσθαντικότητά της στὴν πλάση, καὶ νὰ δανειστῇ ἀπὸ ἐκείνη τὸ πρῶτο ὑλικό, γιὰ νὰ δημιουργηθῇ ἡ ποίηση, ἢ μόνη ἀληθινὴ ὁμορφιά. Οὔτε ἡ πλάση οὔτε ἡ ψυχὴ μόνη της εἶναι ὁμορφη.

Μορφή. Βλέπομε πὼς ὁ ποιητῆς πῆρε γιὰ θέμα του μιὰ αἰσθητικὴ ἀλήθεια. Τὸ ὠραῖο στὴν τέχνη εἶναι ἀνώτερο ἀπὸ τὸ ὠραῖο στὴ φύση. Ἡ καλύτερα τὸ ὠραῖο στὴν κυριολεξία του βρίσκεται μονάχα στὴν τέχνη. Αὐτὸ πιστεῦει σήμερα ἡ αἰσθητικὴ ἐπιστήμη.

Νὰ ἰδοῦμε τώρα πὼς ἐδούλεψεν ὁ ποιητῆς μας. Ὁ Παλαμᾶς εἶναι πρῶτα-πρῶτα ποιητῆς ὑποκειμενικός. Δὲ μπορούσε λοιπὸν παρὰ νὰ πάρῃ κι ἐδῶ στάση ὑποκειμενική. Αὐτὸς στὸ κελλί του, βασανισμένος ἀπὸ τὸ ψυχικὸ του δρᾶμα, πρῶτα κοιτάει τὴν πλάση σ' ὅλο της τὸ μεγαλεῖο, κ' ὕστερα τὴ δική του γύμνια κι ἐγκατάλειψη. Ὁ πόνος του γίνεται ἀνείπωτος. Ποιὸς ξέρει τί θὰ γινόταν, ἂν δὲν ἐρχόταν ἡ θεὰ νὰ τοῦ δείξῃ πόσο πολύτιμο εἶναι τὸ δρᾶμα τῆς ψυχῆς του! Ἔτσι πλέκει

τὰ νοήματά του. Σὲ μιὰ φυσικὴ ἐνότητα παρουσιάζεται ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς κύριες εἰκόνες τοῦ ποιήματος, ἐδῶ τὸ κελλί, ἐκεῖ τὸ δάσος, γιὰ νὰ παρουσιαστῇ πάλι φυσικώτατα ἡ Μοῦσα νὰ σθύσῃ τὴν ἀντίθεση καὶ νὰ πλάσῃ μιὰ νέα εἰκόνα, τὴ σύνθεση τῶν δύο προηγουμένων. Ἀκολουθεῖ δηλ. ὁ Παλαμᾶς στὴν πλοκὴ τοῦ ποιήματος τὴ διαλεκτικὴ μέθοδο τῆς φιλοσοφίας τοῦ Ἑγέλου: θέση=ἡ πλάσι, ἀντίθεση=ἡ ψυχὴ τοῦ ποιητῆ, σύνθεση=ἡ ποίηση.

Ἐπειτα ἀπὸ αὐτὲς τὶς κύριες εἰκόνες ἐντύπωση μᾶς κάνουν τὰ πολλὰ ἀσύνδετα. Γιατί τάχα; Ὁ ποιητὴς ἀπὸ τὴν ἔκσταση (ὅταν ἀντικρύξῃ τὸ μεγαλεῖο τῆς πλάσης), πέφτει στὸ θρῆνο (ὅταν βλέπῃ τὴ δική του κατάντια) καὶ ξαναγυρίζει πάλι στὴν ἔκσταση, πού τώρα φέρνει κάποια κάθαρση στὸ ψυχικὸ του δράμα (ὅταν ὀραματίζεται τὴ θεὰ Μοῦσα). Αὐτὸ τὸ ψυχικὸ τρικύμισμα πῶς θὰ μπορούσε καλύτερα νὰ αἰσθητοποιηθῇ, παρὰ μὲ τὰ πολλὰ ἀσύνδετα; Ἡ δευτέρη μάλιστα στροφή, πού περιγράφει τὸ ψυχικὸ δράμα τοῦ ποιητῆ, εἶναι ὅλη μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀσύνδετα.

Πόσες εἰκόνες, συναισθήματα, σκέψεις, μᾶς ὑποβάλλουν τὰ ἐπιρρήματα ἐκεῖ... ἐδῶ... κ' ἡ ἀντωνυμία ἐσὺ τοῦ προτελευταίου στίχου. Ἀλλὰ καὶ ποιά εἰκόνα, ποιοῦ ἐπίθετο, ποιά λέξη ὅποιαδήποτε αὐτοῦ τοῦ σύντομου ποιήματος δὲ μᾶς ὑποβάλλει μιὰ προέκταση εἰκόνων, συναισθημάτων, σκέψεων; Ὁ ποιητὴς μᾶς λέει πολὺ λιγώτερα ἀπὸ ὅσα ἀβίαστα μᾶς ὑποβάλλει, ὅπως βλέπομε. Κι ὅμως πολλοὶ τὸν κατηγοροῦν γιὰ κουραστικὸ ρήτορα μὲ κενὴ πλατυρρημοσύνη.

Ἐρχεται τώρα ὁ ρυθμὸς, ὁ ἄργος τοῦ ἐλεγειακοῦ δεκαπεντασύλλαβου καὶ δεκατετρασύλλαβου, μὲ τὴν ποικιλίαν τῶν τομῶν, πού μόνο στοὺς δύο τελευταίους στίχους ἀλεγγρεῖ κάπως, νὰ μᾶς δώσῃ σὲ νότες τόσο μουσικὲς ὅλο τὸ ψυχικὸ τρικύμισμα τοῦ ποιητῆ. Ἀς συγκρίνωμε αὐτὸ τὸ δεκαπεντασύλλαβο, τὸν τόσο εὐλύγιστο, τοῦ Παλαμᾶ μὲ τὸ μονότονο δεκαπεντασύλλαβο τόσων παλαιότερων καὶ συγχρόνων τοῦ ποιητῶν, καὶ θὰ ἰδοῦμε πόσο καλλιέργησε καὶ πλούτισε τὴ στιχουργία μας. Ἀς συγκρίνωμε ἀκόμη τὴ γλῶσσα ἔστω κι αὐτοῦ τοῦ σύντομου ποιήματός του μὲ τὴ γλῶσσα τῶν ὡς τὴν ἐποχὴ τοῦ ποιητῶν — δὲν ἐξαιροῦμε οὔτε τὸ Σολωμὸ οὔτε τὸ Βαλαωρίτη — καὶ θὰ ἰδοῦμε πόσο πλουσιώτερη εἶναι σὲ λεξιλόγιο, παραστατικὸτητα καὶ πρὸ πάντων σὲ μέσα ἐκφραστικὰ. Πόσο παραστατικὰ π. χ. εἶναι φτωχοζώντας. Τὰ σύνθετα τοῦ Παλαμᾶ! Ἀξίζει νὰ τοὺς ἀφιερῶσθαι μιὰ ἰδιαίτερη μελέτη κάποιος εἰδικός, γιατί

πλουτίσανε τόσο πολύ την ποιητική μας γλῶσσα. Καί μόνες αὐτὲς οἱ δύο ὑπηρεσίες του θὰ μπορούσαν νὰ τοῦ δώσουν τὴν πρώτη θέση στὴν ποίησή μας.

Δογοτεχνικὴ ἀξία. Κάπου ἄλλου ὅμως θὰ βρούμε τὸ μετ' γαλίο τοῦ Παλαμᾶ. Κι ἄλλος ποιητὴς θὰ μπορούσε νὰ ρίξη μιὰ ματιὰ ἀπὸ τὸ παράθυρό του σ' ἓνα δάσος καὶ νὰ συγκινηθῇ καὶ νὰ γράψῃ ἓνα ὠραῖο ποίημα. Κι ἔχουν γράψῃ πολλοὶ ποιητὲς μας στὸ ἴδιο πάνω-κάτω θέμα. Ὁ Παλαμᾶς ὅμως εἶναι ὁ βαθυστόχαστος. Δὲ μένει ποτὲ στὴν ἐπιφάνεια τῶν αἰσθητῶν. Προχωρεῖ στὴ βαθύτερη οὐσία καὶ σχέση τους, γιὰτὶ πιστεύει πὼς ἐκεῖ βρίσκεται τὸ μεγάλο μυστικὸ τῆς Ὁμορφιάς. Κι αὐτὸ τὸ μυστικὸ πάντα σχεδὸν τὸ ἀποκαλύπτει μὲ τὰ μάγια τῆς τέχνης του καὶ μᾶς τὸ χαρίζει μὲ τὶς νότες τοῦ πρωτάκουστου βιολιοῦ του. "Ἄς συγκρίνωμε αὐτὸ τὸ ποίημα μὲ ὅσα ἄλλων ποιητῶν μιλοῦν γιὰ παραπλήσια θέματα καὶ θὰ ἰδοῦμε τὴ διαφορὰ. Θὰ ἰδοῦμε πόσο ἀνόμοιο κι ἀσύγκριτο μένει αὐτὸ τὸ ποίημα τοῦ Παλαμᾶ. Τότε θὰ νοιώσωμε πὼς ὁ Παλαμᾶς χάρισε στὴν ποίησή μας μιὰ νότα ἐντελῶς δική του. Ἐχει δηλ. π ρ ω τ ο τ υ π ί α.

Ἀλλὰ ποῦ εἶναι ἡ περίφημη σκοτεινότητά του; Σὲ ποῖο σημεῖο σκοντάψαμε; Σὲ ποτανοῦ τὴν ψυχὴ δὲν καταστάλαξαν, σὰν ἀπόσταγμα τοῦ ποιήματος, τὸ δάσος, τὸ κελλὶ τοῦ ποιητῆ, ἡ Μοῦσα, τόσο διαφορετικὰ ἀπὸ ὅ,τι τὰ γνωρίσαμε στοὺς ἄλλους ποιητὲς;

5. Ο ΥΜΝΟΣ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ (1)

(ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ)

Μητέρα μας πολὺπαθη, ὦ ἀθάνατη,
δὲν εἶναι μόνο σου στολίδι οἱ Παρθενῶνες
τοῦ συντριμμοῦ σου τὰ σπαθιά στὰ κάμανε
φυλαχτὰ καὶ στεφάνια σου οἱ αἰῶνες.

Καὶ οἱ πέτρες, ποῦ τὶς ἔστησε στὸ χῶμα σου
τὸ νικηφόρο χέρι τοῦ Ρωμαίου,
κ' ἡ σταυροθόλωτη ἐκκλησιὰ ἀπὸ τὸ Βυζάντιο,
στὸν τόπο τοῦ πολύστυλου ναοῦ τοῦ ἀρχαίου,

Κι αὐτὸ τὸ κάστρο ποῦ μουγγρίζει μέσα του
τῆς Βενετιάς ἀκόμη τὸ λιοντάρι,
κι ὁ μιναρὲς ποῦ στέκει, τῆς ὀλόμαυρης
καὶ τῆς πικρότατης σκλαβιάς ἀπομεινάρι,

(1) «Πολιτεία καὶ Μοναξιά».

Καὶ τοῦ Σλάβου τὸ διάβα ἀντιλαλούμενο
στονόμα πού μας ἔρχεται στὸ στόμα
— μὲ τὸ γάλα τῆς μάνας πού βυζάξαμε —
σὰν ξένη ἀνθοβολία στὸ νιόπιο χῶμα,

“Ὅλα ἓνα νύφης φόρεμα σοῦ ὑφαίνουνε,
σοῦ πρέπουνε, ὦ βασίλισσα, σὰ στέμμα,
στὴν ὁμορφάδα σου ὁμορφιά ἀπιθώσανε
κ’ εἶναι σὰ σπλάχνα ἀπ’ τὸ δικό σου τὸ αἷμα.

“Ὡ τίμια φυλαχτά, στολίδια ἀταίριαστα,
“Ὡ διαθά.ά.ρικά, ἀπὸ σὰς πλάθεται αἰώνια
κόσμος ἀπὸ παλιά κοσμοσυντρίμματα,
ἢ νέα τρανή Πατρίδα ἢ παναρμόνια!

Ἐδῶ ἔχομε νὰ ἐξετάσωμε ἓνα ἀπὸ τὰ πατριδολατρικά
ποιήματα τοῦ Παλαμᾶ, ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ Λυρικοῦ
τοῦ Ἑμεῖς, ὅπως ὁ ἴδιος θέλει τὴν πατριδολατρεία.

Περιεχόμενο. Ὁ ποιητὴς καμαρώνει τὴν πολύπαθη μὰ
ἀθάνατη Πατρίδα μας. Πρῶτα-πρῶτα ξεχωρίζει στολίδι τῆς
ἀτίμητο τὰ κλασσικὰ μνημεῖα καὶ πρὶν ἀπ’ ὅλα τὸν Παρθε-
νῶνα. Δὲν εἶναι ὅμως ἀρχαιολόγος οὔτε κοντόθωρος δάσκα-
λος, εἶναι ποιητὴς. Γι’ αὐτὸ βλέποντας κοντὰ στ’ ἀνυπέρβλη-
τα κλασσικὰ μνημεῖα τὰ ρωμαϊκὰ ἐρείπεια, τὶς βυζαντινὲς ἐκ-
κλησίες, τὰ βενέτικα κάστρα, τοὺς μιναρέδες, μιλώντας κι
ἀκούοντας τὰ τόσα σλαυϊκὰ ὀνόματα, πούμενιν στὴ γλῶσ-
σα μας, δὲν τὰ νοιώθει σὰν ψεγάδια καὶ σὰν ντροπὲς τῆς Πα-
τρίδας μας. Τὰ βλέπει καὶ τὰ νοιώθει σὰν τίμια φυλαχτά καὶ
σὰν ἀτίμητα στολίδια στὸ νυφικὸ τῆς φόρεμα, σὰν χάρες ξε-
χωριστὲς στὴν ὁμορφιά τῆς.

Αὐτὰ τὰ στολίδια τῆς κι αὐτὲς οἱ χάρες τῆς, λέει ὁ Πα-
λαμᾶς, διατηροῦν αἰώνια τὴν τόσο ἀρχαία Πατρίδα μας καὶ
τὴν ξαναπλάθουν νέα, τρανή καὶ παναρμόνια. Οἱ ἱστορικὲς
περιπέτειες τῆς Πατρίδας μας, πιστεύει ὁ ποιητὴς μας, ὅχι
μόνο δὲν τὴν ἔθλαψαν, ἀλλ’ ἀπεναντίας ἦταν ἀπαραίτητες,
γιὰ νὰ διατηρηθῇ ὡς τὰ σήμερα, γεμάτη ζωὴ, υἱεὶα καὶ
νιάτα, ἱκανὴ νὰ συνεχίσῃ ἀκούραστη τὸ δρόμο τῆς. Παίρνει
μία θέση ἱστορική, πού τόσοι καὶ τόσοι τὴν ὑποστηρίζουν.

Μορφή. Ἀς προσέξωμε τώρα πῶς κι ἂν κατῶρθωσεν ὁ
Παλαμᾶς νὰ αἰσθητοποιήσῃ καλλιτεχνικὰ αὐτὴ τὴν ἱστορική
θέση.

Τὴ μορφὴ τοῦ ὕμνου βρῆκεν ὁ ποιητὴς πρὸ ταιριαστὴ γιὰ
τὸ θέμα του, κληρονομιά ἀπὸ τὸ μεγάλο Πίνδαρο, ὅπως ὁ
ἴδιος κάπου τ’ ὁμολογεῖ.

“Ὅλα τὰ ἱστορικὰ μνημεῖα τὰ παρουσιάζει ξεχωριστὰ

καί με τή χρονική ἀλληλουχία τους στίς σέσσερες πρῶτες στροφές, γιά νά τά ένωση σάν ἀπαραίτητα μέλη ένός οργανικοῦ συνόλου στίς δύο τελευταίες. "Ετσι μᾶς τονίζει πῶς δέν μπορεῖ νά νοηθῇ Ἑλλάδα, ἀν ἀγνοήσωμε ἔστω κι ἓνα ἀπ' αὐτά τά μνημεῖα.

Ἀρχίζει μέ τήν τόσο συγκινητική προσφώνηση «Μη τέ-
ρα μας πολύπαθη», γιά νά τελειώσει μέ ἓνα ἀνάκρου-
σμα ὑπερηφάνειας κι ένθουσιασμοῦ «ἡ νέα τρανή πατρί-
δα μας ἡ παναρμόνια». Σά νά θέλῃ ὁ ποιητής νά
διαλαλήσῃ στόν κόσμο: «"Αν πρωτοκοιτάξης τήν Ἑλλάδα,
θά τή συμπονέσῃς γιά τά τόσα της πάθη. "Αν μπορέσῃς ὅμως
νά τή γνωρίσῃς καλύτερα, τότε θεά τήν μακαρίσῃς, γιατί
ἴσα-ἴσα αὐτά τά πάθη της εἶναι καί τὸ μοναδικὸ προνόμιό
της μέσα στήν ἱστορική της διαδρομή, πού τή συντήρησαν καί
τή συντηροῦν ἀκόμη στήν πρώτη νεανική ἀκμή της». Γι' αὐτό
κι ὁ ἴδιος τήν προσφωνεῖ ἀπό τήν ἀρχή «ἀθάνατη».

Πρῶτο στολίδι της καί χρονικά κι ἀξιολογικά τ' ἀφθαστα
ἀρχαῖα μνημεῖα καί πρὶν ἀπ' ὅλα ὁ Παρθενώνας, τὸ κορύφω-
μα καί πρότυπο τῆς κλασσικῆς τέχνης. "Επειτα ἔρχονται μέ
τῇ σειρά του τὸ καθένα τὰ μνημεῖα τῶν κατακτητῶν, τὰ σπα-
θιά τοῦ συντριμμοῦ τῆς Πατρίδας μας, ὅπως τόσο πετυχημέ-
να τὰ αἰσθητοποιεῖ μεταφορικά ὁ ποιητής μας. Ἀλλὰ ὦ θαῦ-
μα! Οἱ αἰῶνες, προσωποποίηση τῆς ἀφηρημένης έννοίας τοῦ
χρόνου, μέ τῇ θαυματουργῇ παντοδυναμία τους πήρανε αὐτά
τά σπαθιά, πού καρφώθηκαν σὸ κορμί της σύμβολα τῆς κα-
τάπτωσης καί τῆς σκλαβιάς, καί μέσ στο ἀργαστήρι τους τὰ
ξανάπλασαν φυλαχτά καί στεφάνια της.

Ἡ ἀντίθεση αὐτῶν τῶν δύο στίχων, ἡ τόσο ἐπιγραμματι-
κή, ὀρθώνεται μπροστά μας σάν καθρέφτης, πού τὸ γυαλί
του μᾶς δείχνει ὀλοζώντανη ὅλη τήν ἱστορική διαδρομή τῆς
Φυλῆς μας. Οἱ ὑπόλοιπες στροφές, πού ἀκολουθοῦν μᾶς
παρουσιάζουν λιτά μὰ ὀλοζώντανα ὅτι ἀξιόλογο ἀπόμεινεν
ἀπὸ αὐτὴ τήν ἱστορική διαδρομή, τοῦ συντριμμοῦ τὰ σπαθιά,
πού μεταμορφώθηκαν σὲ φυλαχτά καί στεφάνια.

Ἀξιοπρόσεχτο εἶναι τὸ ὅτι ὁ Παλαμᾶς προτιμάει σάν ἀντι-
προσωπευτικὰ μνημεῖα τῶν λαῶν τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα.
Πιστεύω πῶς αὐτὴ τήν προτίμησή του τῇ στηρίζει σὲ δύο λό-
γους: 1) γιατί καί τὸ πιὸ ἀπλὸ παρουσίασμα ζωντανεῖε τὰ
πλαστικὰ μνημεῖα στήν ψυχὴ τοῦ ἀναγνώστη, πού κάθε μέρα
τ' ἀντικρύζει καί 2) γιατί ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἴσως ἐκφράζει εἰ-
λικρινέστερα καί πιστότερα τὸν ἰδιαιτέρο χαρακτήρα ένός
λαοῦ καί θυμίζει ἀμεσώτερα σὲ μορφωμένους κι ἀμόρφω-
τους τήν ἱστορική διαδρομὴ μιᾶς χώρας.

“Αν προσέξωμε, θὰ ἰδοῦμε πόσο τεχνικὰ μὰ καὶ πόσο ἀθίστατα ξέρεῖ ὁ ποιητὴς νὰ διαλέγῃ καὶ νὰ αἰσθητοποιῇ τὸ κύριο γνῶρισμα τῶν μνημείων κάθε κατακτητῆ. Ὁ Ρωμαῖος μᾶς ἄφησε πέτρες, δηλαδὴ ἐρείπια ἔργων περισσότερο τοῦ πραχτικοῦ βίου καὶ λιγώτερο ἔργων μὲ ἀπαιτήσεις καλλιτεχνικές, ποὺ δείχνονται ἀκόμη πιὸ ταπεινὰ ἔτσι ὅπως ὁρθώνονται πλὰς τοὺς Παρθενῶνες. Τὸ Βυζάντιο μᾶς ἄφησε τὴ σταυροθόλωτη ἐκκλησιά, καλλιτεχνικὸ δημιούργημα αὐτῇ, γιὰτὶ τὸ Βυζάντιο στὴν τελειότερη ἔκφρασή του εἶναι Ἑλλάδα. Ἡ Βενετία μᾶς ἄφησε τὰ κάστρα της μὲ τὸ μαρμαρίνο λιοντάρι ἀκοίμητο φύλακά τους, σύμβολο τῆς μεγάλης στρατιωτικῆς της δυνάμεις. Ὁ Τοῦρκος μᾶς ἄφησε τὸ μιναρέ, σύμβολο τοῦ θρησκευτικοῦ του φανατισμοῦ, ποὺ ἦταν ἡ βασικὴ αἰτία ὅλων τῶν δεινῶν τοῦ ραγιαῖ. Ὁ ἀπολίτιστος Σλαῦος, διαβατικὸς ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ ὑπαιθρο, δὲν εἶχε τίποτε ἄλλο νὰ μᾶς ἀφήσῃ παρὰ μόνο λίγες λέξεις ἀπὸ τὴ γλῶσσα του, ποὺ ρίζωσαν στὴ δική μας γλῶσσα, ὅπως φυτρώνει ἓνα ξένο λουλούδι στὸ ντόπιο χῶμα. Ἐγκλιματίστηκαν ὅμως τόσο καλά, ποὺ ὅλοι μας τὶς βυζαίνουμε μαζί μὲ τὸ μητρικὸ γάλα — τὴ γνήσια γλῶσσα μας.

Ὁ ποιητὴς μας προσέχοντας κι ἐκτιμώντας ἓνα-ἓνα ὅλα αὐτὰ τὰ στολίδια, δὲ μένει πιά μὲ τὴ γενικὴ ἐντύπωση, ποὺ τοῦ γέννησε στὴν ἀρχὴ τὸ ἱστορικὸ ἀντίκρουσμα τῆς Πατρίδας. Τὴ βλέπει πιὸ ἀνάγλυφη, νύφη, βασίλισσα πεντάμορφη, ποὺ ὅλα αὐτὰ τὰ στολίδια τὴ ντύνουν καὶ τῆς προσθέτουν μεγαλύτερη ὁμορφιά. Καὶ τῆς πηγαίνουν τόσο καλά, ποὺ νομίζεις πὼς δὲν εἶναι στολίδια, ἀλλὰ τὰ σπλάχνα της, ἐκεῖνα ποὺ τῆς δίνουν τὴν ξεχωριστὴ της μορφή.

Ἔτσι ἔρχεται σὰ φυσικὸ συμπέρασμα ἡ τελευταία στροφή, ἔκφραση θαυμασμοῦ καὶ προσευχῆς μαζί: Αὐτὰ τὰ τόσο διαφορετικὰ παλιὰ καὶ διαβατάρικα συντρίμμια, ὅπως ὅλα τὰ ἀνθρώπινα δημιουργήματα, σμίγουν ἀναμεταξύ τους τόσο ταιριαστά, ὥστε πλάθουν τὴν Πατρίδα νέα, δυνατὴ κι αἰώνια. Τῆς χαρίζουν δηλαδὴ ὅλα τὰ γνωρίσματα τῆς ἀθανασίας.

Μὲ μιὰν ἀντίθεση αἰσθητοποιεῖ ὁ ποιητὴς τὴν πρώτη καὶ γενικὴ ἐντύπωσή του ἀπὸ τὸ ἀντίκρουσμα τῆς Ἑλλάδας τοὺς δύο τελευταίους στίχους τῆς πρώτης στροφῆς, μὲ μιὰν ἀντίθεση πάλι ὁλοκληρώνει τὴ λεπτομερέστερη εἰκόνα τῆς Πατρίδας στὴν τελευταία στροφή.

Καὶ δύο παρομοιώσεις τοὺς τελευταίους στίχους τῆς τετάρτης καὶ πέμπτης στροφῆς.

Τὸ κοσμικὸ ἐπίθετο πρὶν ἀπὸ ὅλα εἶναι τὸ ἐκ-

φραστικό μέσο αὐτοῦ τοῦ ποιήματος. Καί μάλιστα τὸ συνηθισμένο, τὸ πολυμεταχειρισμένο ἐπίθετο. Εἶναι ὅμως τόσο καλὰ ζυγιασμένο καί τοποθετημένο, πού ζωντανεύει μπροστά μας μὲ τίς λεπτότερες ἀποχρώσεις του καί τὴν ἀθάνατη Πατρίδα καί τὰ πολλὰ καί ποικίλα μνημεῖα.

Τὸ μέτρο κ' ἡ ρίμα τίποτε ξεχωριστὸ ὅπως σ' ἄλλα ποιήματα τοῦ Παλαμᾶ.

Δογοτεχνικὴ ἀξία. Ὁ Ποιητὴς κατῴρθωσε νὰ συλλάβῃ σ' ὅλο τὸ μεγαλεῖο τῆς μία μεγάλης ιδέας, τὴν ἀθάνατη Ἑλλάδα μας. Κατῴρθωσεν ἀκόμη νὰ αἰσθητοποιήσῃ αὐτὴ τὴν ιδέα τόσο περιεκτικὰ, σχεδὸν ἐπιγραμματικὰ, μ' ὅλα τὰ κύρια γνωρίσματά της, τίς ἱστορικὲς περιπέτειές της. Ἀλλὰ καὶ μ' ὅλη τὴ συντομία τοῦ ποιήματος κρατοῦμε ὁλοζώντανο στὰ βάθη τῆς ψυχῆς μας ἓνα συνθετικὸ πῖνακα μιᾶς λαμπρῆς ἱστορίας τριῶν χιλιάδων χρόνων. Οἱ θρίαμβοι κ' οἱ καταπτώσεις, ἡ δόξα καὶ τὸ μαρτύριο, ὁ ἀέρας τῆς ἐλευθερίας καὶ τὸ ἀθάσταχτο βάρος τῆς σκλαβιάς μὲ ἓνα θαυμαστὸ τρόπο — μοναδικὸ ἴσως στὴν ἀνθρώπινη ἱστορία — συνταιριάσανε, στολίδια ἀτίμητα τῆς βασιλίσσας Ἑλλάδας. Κι ὅλα αὐτὰ τὰ στολίδια μᾶς χαρίζουν τὴ θεϊκὴ μορφή τῆς Ἑλλάδας μας τόσο ὅμοια ἀλλὰ καὶ τόσο διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Ἐλευθερίας τοῦ Σολωμοῦ. Ὅσο κι ἂν βασανίσωμε τὴ μνήμη μᾶς νὰ ξαναβροῦμε τὴν ἴδια μορφή μέσα στίς χιλιάδες στίχους τῶν πατριδολατρικῶν ποιημάτων, πού ἔχομε διαβάσει, αὐτὴ ἡ μορφή μένει μοναδικὴ σύλληψη καὶ δημιουργία τῆς ποιητικῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Παλαμᾶ. Κι ὅλη αὐτὴ ἡ πρωτότυπη δημιουργία πετυχαίνεται μὲ τὰ λιγότερα καὶ κοινότερα ἔκφραστικὰ μέσα, χωρὶς καμὶαν ἐκζήτηση καὶ χωρὶς καμιά προσπάθεια ἐντυπωσιακῆς πρωτοτυπίας.

6. ΠΟΙΟΣ ΞΕΡΕΙ ΣΤΑΛΛΑ ΤΑΣΤΡΑ (1)

(ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ)

Κι ἂν ἔχουμ' ἐδῶ πέρα
τὸν Ἑρῶτα πατέρα,
τὴ Συφορὰ βυζάστρα,
ποιὸς ξέρει στάλλα τάστρα...
Τάστρα στὸ χάος γυρίζουν.
Κάποια ἀπ' αὐτὰ ἀντικρῶζουν
τῇ Γῇ, κ' εἶναι γιγάντοι,

κ' ἡ Γῇ, μικρὸ διαμάντι.
Ποιὸς ξέρει στάλλα τάστρα
τί λαοὶ καὶ τί κάστρα,
πῶς δεῖχνεστε, πνέμα, ὕλη,
τί φίλια καὶ τί χεῖλη,
τί καημοὶ καὶ τί πόθοι!
Νὰ δοῦμε δὲν ἐδόθη

(1) «Πολιτεία καὶ Μοναξιά»,

τὸν ἴσκιό τους μπροστά μας
 μηδὲ στὰ ὀνειράτά μας!
 Τί πάθη ἐκεῖ βογγᾶνε!
 Καὶ τὰ δικά μας θάναι
 μπροστά τους ἕνα-ἕνα
 παιγνίδια κοιμισμένα.
 Κι ἐδῶ εἶναι τὰ περίσσια
 βάσανα, παιδιακίσια
 καμώματα μονάχα

Μπρὸς στὴν καρδιά πού θάχα...
 Μπροστά σέ τέτοιες λύπες
 τῆς συμφορᾶς οἱ γύπες,
 τὰ ἐρωτικά τὰ φίδια,
 σθυσμέν' ἀποκαΐδια.
 Κι ἂν ἔχουμ' ἐδῶ πέρα
 τὸν Ἔρωτα πατέρα,
 τῇ Συφορᾷ βυζάστρα,
 ποῖος ξέρει στάλλα τάστρα!

Στὸ τρίτο εἶδος τοῦ λυρισμοῦ, στὸ λυρισμὸ τῶν ὁλῶν, κατατάσσει ὁ Παλαμᾶς τὰ ποιήματά του μὲ θέματα πανανθρώπινου διαφέροντος, δηλ. φιλοσοφικά. Ἐνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Παλαμᾶ ἀνήκει σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ λυρισμοῦ. Πολλοὶ μάλιστα τὸν κατηγοροῦν γ' αὐτό, πῶς στιχουργεῖ δηλ. πολλὲς φορές θεωρίες ἐπιστημονικὲς καὶ φιλοσοφικὲς, θέματα, ὅπως λένε, ἀντιποιητικά. Τὸ ποιητικὸ δόγμα ὅμως τοῦ ποιητῆ μας εἶναι γνωστό: ποιητικὰ κι ἀντιποιητικὰ θέματα δὲν ὑπάρχουν. Ὅλα ἀξίζουν τὸ ἴδιο γιὰ τὸν ποιητῆ. Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ τὸν συγκινήσῃ καὶ νὰ τοῦ φέρῃ τὸ τραγούδι στὸ στόμα τὸ μοσκοβόλημα ἑνὸς ρόδου, τὸ κυμάτισμα τοῦ γυναίκειου κορμιοῦ, ἡ δόξα τῆς Πατρίδας, τὰ μεγάλα κι αἰώνια ἄλυτα ρωτήματα κάθε ἀνθρώπινης ψυχῆς, τὰ μεγάλα δηλ. φιλοσοφικά προβλήματα: πῶς βρέθηκε ὁ κόσμος στὴ σημερινή του μορφή καὶ τί θὰ γίνῃ μέσα στὴν αἰωνιότητα, πῶς βρεθήκαμε στὴ ζωὴ, ποῖο σκοπὸ ἔχει ἡ ζωὴ, τί θὰ γίνωμε ὕστερα ἀπὸ τὰ θάνατο, ποῖα δύναμη μᾶς κυβερνάει, τὸ πνεῦμα ἢ ἡ ὕλη;

«Μεγάλα Ὁράματα» τιλοφόρησεν ὁ ποιητὴς τὰ πολὺ-στιχα ποιήματά του, πού τὰ γέννησαν τὰ παραπάνω πανανθρώπινα προβλήματα. Ἀπ' αὐτὰ οἱ Ἀλυσίδες, ἡ Φοινικιά, οἱ Χαιρετισμοὶ τῆς Ἡλιογέννητης, ὁ Ἀσκραῖος. Καὶ σὲ συντομώτερα ὅμως ποιήματά του ξαναγυρίζει στὰ ἴδια ἀγαπημένα του θέματα. Κι ὅσο περνοῦν τὰ χρόνια, τόσο μεγαλύτερη δείχνεται ἡ προτίμησή του γι' αὐτά. Παράδειγμα τὰ τελευταῖα βιβλία του «Ὁ Κύκλος τῶν Τετραστίχων» κ' «Οἱ Νύχτες τοῦ Φήμιου», ὅπου κατορθώνει νὰ κλείνῃ μιὰ φιλοσοφικὴ σκέψη σ' ἕνα τετράστιχο ἐπίγραμμα πολλὰς φορές.

Ἐνα ἀπ' αὐτὰ τὰ συντομώτερα φιλοσοφικά ποιήματά του — στοχαστικά τὰ θέλει ὁ κ. Τσάτσος στὸ ἀξιόλογο βιβλίον του «Ὁ Παλαμᾶς» — ἐξετάζομε ἐδῶ.

Περιεχόμενο. Ἐδῶ στὴ Γῇ μιὰ ἀκατάλυτη δύναμη, ὁ Ἔρωτας, ἀνανεώνει πάντα τὴ ζωὴ, γιὰ νὰ τὴν παραδίνη

κάθε φορά στη Συφορά. Μὰ ὁ Κόσμος δὲν εἶναι μονάχα ἡ Γῆ μας. Γύρω της ἀμέτρητα ἀστερία ἀκολουθοῦν τὴν τροχιά τους, ὅπως κ' ἡ Γῆ. Τί νὰ γίνεται τάχα σ' αὐτὰ τ' ἀστερία; Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι ὁρατὰ ἀπὸ τὴ Γῆ καὶ χιλιάδες φορές μεγαλύτερά της. "Ὅση διαφορά ἔχει ἓνας γίγαντας ἀπὸ ἓνα διαμάντι, τόση εἶναι κ' ἡ διαφορά ἑνὸς ἀπ' αὐτὰ τ' ἀστερία ἀπὸ τὴ Γῆ. Κ' ἡ πρὸ ἀπλὴ λογικὴ μᾶς λέει, πὼς κι ἐκεῖ τὸ πνεῦμα κ' ἡ ὕλη πρέπει μὲ κάποιον τρόπο νὰ φανερώωνται σὲ κάποιους ζωντανοὺς ὀργανισμοὺς, μὲ κάποιες σωματικὲς καὶ ψυχικὲς λειτουργίες. Ἐκεῖνοι οἱ λαοὶ εἶναι τόσο ξένοι γιὰ μᾶς, ὥστε δὲ μπορούμε νὰ συλλάβουμε οὔτε τὸν ἴσκιον τους καὶ στὰ ὀνειράτά μας ἀκόμη. Πρέπει ὅμως κι αὐτοὶ νάχουν πάθη σὰν τὰ δικά μας. Εἶναι ἀδύνατον νὰ φαντασθοῦμε ζωντανοὺς ὀργανισμοὺς μὲ σωματικὲς καὶ ψυχικὲς λειτουργίες ἄγνωστες σὲ μᾶς, μὲ ποιοτικὴ δηλ. διαφορά. Ἡ διαφορά ἀνάμεσα σ' ἐμᾶς καὶ σ' ἐκείνους μονάχα ποσοτικὴ μπορεῖ νᾶναι. Κάτοικοι αὐτοὶ ἀστεριῶν τόσο μεγαλύτερων ἀπὸ τὴ Γῆ μας, δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ζοῦν ἐντονώτερα. "Ὅλη μας ἡ ζωὴ μπροστά τους εἶναι παιδιακίσια καμώματα. Κ' οἱ χαρὲς τους κ' οἱ λύπες τους χίλιες φορές μεγαλύτερες ἀπὸ τὶς δικές μας.

"Ἔτσι μᾶς μιλάει τὸ περιορισμένο ἀνθρώπινο λογικόν... Μπορεῖ ὅμως νὰ εἴμαστε ποτὲ σίγουροι πὼς ἔτσι εἶναι ὁ Κόσμος; Δὲ μπορεῖ νᾶναι κι ἄλλιῶς; Καταστάλαγμα λοιπὸν ἡ φιλοσοφικὴ ἀμφιβολία, ὁ σκεπτικισμὸς: τὸ ἀνθρώπινο λογικὸ μᾶς λέει πὼς πρέπει καὶ στ' ἄλλα τ' ἀστερία νὰ ὑπάρχει ζωὴ παραπλήσια μὲ τὴ δική μας, κανεὶς ὅμως δὲ μπορεῖ νὰ μᾶς βεβαιώσῃ πὼς αὕτῃ εἶναι ἡ ἀλήθεια. Αὕτῃ ἡ φιλοσοφικὴ ἀμφιβολία, εἶναι ὁ πυρήνας, τὸ κύριο νόημα τοῦ ποιήματος.

Μορφή. Μὰ αὐτὰ τὰ σκέφτηκα χίλιες φορές κι ἐγώ, θὰ μᾶς πῇ ὁ κάθε ἀναγνώστης. "Ὡστε ὁ Παλαμᾶς καταπιάνεται μὲ κοινοτοπίες; Τὴ λέξη δὲν τὴ φοβᾶται καθόλου ὁ ποιητής μας. "Ἰσα-ἴσα τονίζει μάλιστα στὴν «Ποιητικὴ» του πὼς ἡ ποίηση ἀπὸ τοὺς ἀρχαιότατους χρόνους ὡς σήμερα πάντα τὰ ἴδια θέματα, τοὺς κοινούς τόπους, τραγουδάει. Τὸν καθένα μας χίλιες φορές μπορεῖ νὰ τὸν βασάνισαν αὐτὲς οἱ σκέψεις. Ποτὲ ὅμως δὲ θὰ τις εἶδε αἰσθητοποιημένες, ὀλοζώντανες αὐτὲς τὶς ἀφηρημένες σκέψεις, ὅπως τις βλέπει ὁ Παλαμᾶς.

Σὲ τέσσερα μικρότερα τμήματα μπορούμε νὰ χωρίσωμε τὸ ποίημα: Στοὺς τέσσερους προλογικοὺς στίχους ὁ ποιητὴς βλέπει τὴν εἰκόνα τῆς γήϊνης ζωῆς, κι ἀμέσως, ἀνήσυχος ὅπως εἶναι, ρίχνει ἐρευνητικὴ τὴ ματιά του καὶ στ' ἄλλα τ' ἀστερία. Στοὺς τέσσερους κατοπινοὺς βλέπει τὴν εἰκόνα τοῦ Σύμπαντος, ὅπως τὸ γνωρίζομε ἀπὸ τὴν

Ἀστρονομία. Σὲ εἴκοσι στίχους κατόπιν προσπαθεῖ νὰ διεισδύσῃ στὸ βαθύτερο μυστικὸ τοῦ Σύμπαντος, νὰ συλλάβῃ τὴ ζωὴ σ' ὅλο της τὸ δρᾶμα. Καὶ στοὺς τέσσερους τελευταίους, στὸν ἐπίλογο, ξαναγυρίζει στὴν ἀρχικὴ του ἀμφιβολία, σὰ νὰ ὁμολογῇ πῶς ὅλη αὐτὴ ἡ ἔρευνα δὲν ἔφερε τίποτε καινούργιο στὸ φῶς.

Ἀπλὴ, φυσικὴ, ἀβίαστη διαγράφεται — σὰν κύκλος — ἡ πλοκὴ τοῦ ποιήματος. Δὲ μᾶς σταματᾷ κανένα εὐρημά της. Μονάχα ὁ σύνδεσμος. Κι... τῆς ἀρχῆς σὰ νὰ θέλῃ νὰ μᾶς πῇ πῶς τὸ ποίημα δὲν ξεπήδησε τυχαίᾳ, γέννημα μιᾶς στιγμῆς, ἀλλὰ προηγήθηκε μιὰ πολύχρονη ἔκστασις καὶ συλλογὴ τοῦ ποιητῆ μπροστὰ στὸ θαῦμα τοῦ Σύμπαντος, ποὺ καταστάλαγμα τους εἶναι τὸ ποίημα.

Ἡ αἰσθητοποίηση ὅμως τῶν λεπτομερειῶν μᾶς χαρίζει πλούσια ποιητικὰ εὐρήματα. Ὅλη τὴν πολυσύνθετη γήινη ζωὴ τὴν αἰσθητοποιεῖ ὁ ποιητὴς σὲ μιὰν εἰκόνα μετὰ-φυσικὴν μὲ ἀδρότατες γραμμὲς σὰν δημιουργήματα δύο ἀνθρωπόμορφων θεῶν, τοῦ Ἑρωτα πατέρα καὶ τῆς Συφορᾶς βυζάστρας. Ἐνας θεὸς γελαστός, ὁ Ἑρωτας, καὶ μιὰ θεὰ στυγνὴ, σὰν τὴν μοῖρα Ἀτροπο τῶν ἀρχαίων, ἡ Συφορά, ὁλοζώντανοι ὀρθώνονται μπροστὰ μας μὲ τὸ ἄκουσμα τῶν δύο στίχων.

Καὶ προχωροῦμε στὴν ἄλλη, στὴν εἰκόνα τοῦ Σύμπαντος. Τὸ χάος μὲ τ' ἀμέτρητα ἀστέρια — γίγαντες γυρίζουν αἰῶνια στοὺς χαραγμένους δρόμους τους κι ἀνάμεσά τους ἓνα μικρὸ διαμάντι ἡ γῆ. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα, μᾶς λέει ὁ ποιητὴς μὲ τὸν 60 στίχο, δὲν μᾶς δείχνει ὅλο τὸ Σύμπαν, παρὰ ἓνα ἐλάχιστο μονάχα τμῆμα του. Καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἐλάχιστο τμῆμα τοῦ Σύμπαντος εἶναι ἓνα μικρὸ στολίδι ἡ γῆ μας. Σὲ τέσσερους μικροὺς στίχους μόνο μιὰ εἰκόνα καὶ μιὰ ἀντίθεση — κάποια ἀστέρια γιγάντοι, ἡ Γῆ μικρὸ διαμάντι — μᾶς μεταφέρουν σὲ μιὰ ξάστερη νύχτα, ποὺ ἄθελά μας νοιώθομε τὴν μικρότητά μας μπροστὰ στὸ ἄπειρο μεγαλεῖο τοῦ Σύμπαντος.

Ἡ παρακάτω εἰκόνα, πρὸ λεπτομερειακῆ ἀπὸ τὶς προηγούμενες, μᾶς ἀποκαλύπτει σὰν σὲ κινηματογραφικὴ ταινία τὴ ζωὴ σ' ὅλα αὐτὰ τ' ἀμέτρητα ἀστέρια, ὅπως τὶς βλέπει ἡ ματιὰ τοῦ ποιητῆ, μὲ λαοὺς ποὺ ἀντιμάχονται, ἐρωτεύονται, ποθοῦν, ὑποφέρουν, ζοῦν στὴ συφορὰ σὰν καὶ μᾶς, ἀλλὰ πολὺ δυνατώτερα, γιατί αὐτοὶ εἶναι γίγαντες μπροστὰ μας. Δὲν ξεχνάει ὅμως ὁ ποιητὴς πῶς εἶναι ἀνθρώπος, κι ἄθελά του στοὺς ἀνθρώπους γυρίζει νὰ ἰδῇ σὲ τρεῖς συνεχεῖς ἀντιθέσεις πρὸ μικρῇ τὴν μικρότητά τους. 1) Ἀντίκρυ

στοὺς γίγαντες λαοὺς τῶν ἀστεριῶν μὲ τὰ μεγάλα πάθη βλέπει — καὶ βλέπομε μαζί του κι ἐμεῖς — τοὺς ἑαυτοὺς μας παιδάκια μὲ τὰ πάθη μας κοιμισμένα παιγνίδια. 2) Τὰ ἀνθρώπινα βάσανα, πού τόσο τάζησε καὶ τόσο τὰ τραγούδησε ὁ ἴδιος ὁ ποιητής, εἶναι παιδιακίσια καμώματα ἐμπρὸς στὰ βάσανα, πού θὰ βασάνιζαν τὴν καρδιά του, ἂν ἦταν κι αὐτὸς ἓνας ἀπὸ τοὺς γίγαντες τῶν ἀστεριῶν. 3) Οἱ λύπες αὐτῶν τῶν γιγάντων εἶναι τόσο πιὸ μεγάλες ἀπὸ τίς ἀνθρώπινες, ὥστε κ' οἱ πιὸ μεγάλες μας συμφορὲς — ἡ συμφορὰ τοῦ Προμηθεᾶ π. χ. μὲ τὸ γύπα, πού τούτρωγε τὰ σωθικά — κ' οἱ πιὸ δυνατοὶ ἔρωτες — ὁ ἔρωτας τῆς Μήδειας π. χ. πού τῆς φάρμάκεψε τὴν ψυχὴ, σὰ νὰ τὴ δάγκωσε φίδι — μπροστὰ τους εἶναι σβυσμένα ἀποκαϊδία χωρὶς τὴν παραμικρὴ φωτιά.

Στὸ προσεχτικὸ διάβασμα τοῦ ποιήματος ἐντύπωση μᾶς κάνει κ' ἡ συσσώρευση τῶν ρητορικῶν ἐρωτήσεων, πού μᾶς βοηθοῦν στὴν κατανόηση τοῦ ἀληθινοῦ νοήματος τοῦ ποιήματος, πού ὅπως εἶπαμε, εἶναι ὁ σκεπτικισμὸς, ἡ ἀμφιβολία,

Καὶ τ' ἀποσιωπητικὰ σὲ δύο σημεῖα τοῦ ποιήματος ἔχουν κι αὐτὰ τὸ λόγο τους. Μᾶς δείχνουν τὸ δισταχτικὸ σταμάτημα τῆς ποιητικῆς σκέψης μπροστὰ στὰ μεγάλα προβλήματα τῆς ζωῆς, μᾶς ὑποβάλλουν ὅλη τὴ μακροχρόνια συλλογὴ, πού συμπλήρωσε τὴ σκέψη τοῦ ποιητῆ, ἂν καὶ πάλι κάτι μένει ἀσυμπλήρωτο, κομματιασμένο στὸ ποίημα.

Ἀξίζει νὰ προσέξωμε καὶ τὴ στιχουργία τοῦ ποιήματος. Πολλοὶ κατηγοροῦν τὸν Παλαμᾶ πὼς οἱ στίχοι του εἶναι σκληροί, χωρὶς μουσικότητα. Αὐτὸ ἀληθεύει πολλὲς φορὲς καὶ πραγματικὰ μᾶς ξαφνιάζουν κάποια ἀπότομα τσακίσματα τοῦ στίχου του, ὥστε ἐπιπόλαια κρίνοντας νὰ νομίζωμε πὼς εἶναι ἄρρυθμος. Πὼς ὅλα αὐτὰ γίνονται συνειδητὰ κι ὄχι ἀπὸ ἀδυναμία τοῦ Παλαμᾶ — ἂν ἔχουν ἢ ὄχι τὸν αἰσθητικὸ τους λόγο πρέπει νὰ ἐξετάσωμε τὴν κάθε εἰδικὴ περίπτωση — τὸ δείχνει αὐτὸ τὸ ποίημα. Δὲ χρειάζεται νάχη κανεὶς ξεχωριστὸ μουσικὸ αἶσθημα, γιὰ νὰ καταλάβῃ πὼς οἱ ὁμοιοκατάληκτοι ἱαμβικοὶ ἐφτασύλλαβοι του εἶναι μουσικώτατοι, λές κι ἀκοὺς δοξαριὲς βιολιοῦ.

Ἡ μουσικὴ, πού πάντα ξεχύνει μὲ τίς νότες της κάτι τὸ ἀσύλληπτο, κάτι τὸ ὄχι ἐντελῶς καθωρισμένο, περισσότερο ἀπὸ τίς ἄδρες πινελιὲς τῶν στίχων μᾶς μεταφέρει στὸν ψυχικὸ σάλο τοῦ ποιητῆ, τὸ μόνον ἀποτέλεσμα ὅλης αὐτῆς τῆς ἀτέρμονης ποιητικῆς περιπλάνησής του. Ἡ μουσικὴ — συνισταμένη τοῦ ρυθμοῦ τῆς πετυχημένης ὁμοιοκαταληξίας, τῆς προσεχτικῆς ἐναλλαγῆς φωνηέντων καὶ συμφώνων, ἡ βαθύ-

τερη έκφραση τῆς ἀνάλογης ψυχικῆς διάθεσης — ἀνεβάζει κι ἐμᾶς σὲ τόσο σύντομο χρονικὸ διάστημα, ὅσο κρατοῦν οἱ τριανταδύα ἑφτασύλλαθοι στίχοι, θαμπωμένους ἀπὸ τὸ πανώριο ὄραμα τοῦ ποιητῆ στ' ἀπροσμέτρητα ὕψη τοῦ Ἀπειρου, γιὰ νὰ μᾶς ἀποθέσῃ πάλι ἐδῶ στὴ γῆ μας, στὴν τραγικὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου.

Δογοτεχνικὴ ἀξία. Ὅσο κι ἂν ἀρνιοῦνται πολλοὶ τὴν ἀξία ποιημάτων μὲ φιλοσοφικὸ περιεχόμενο, ὀφείλομε νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ὁ Παλαμᾶς περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον κατῴρθωσε νὰ ζωντανέψῃ τὸν ἀφηρημένο φιλοσοφικὸ στοχασμὸ στὴν ποίησή μας, λούζοντάς τον μέσα στὸ χεῖμαρρο τοῦ πάθους του. Πολλὲς φορὲς ἀκούμε μέσα σὲ τέτοια ποιήματά του νὰ χτυπᾷ δυνατὰ ἢ τόσο εὐαίσθητη καρδιά του. Στοχασμὸς καὶ συναίσθημα δύσκολα ξεχωρίζονται στὴν ποίηση τοῦ Παλαμᾶ.

ΤΟ ΜΕΛΤΕΜΙ (¹)

(ΙΩΑΝΝΗ ΓΡΥΠΑΡΗ)

Ἀδράσσει ὁ ἥλιος ὁ ἄψυς τ' ἀκόσιστο χορτάρι,
στὸ κάμα τὸ μεσημερνὸ ἀχνίζουν τὰ χαλίκια
καὶ πρὶν τὴν ὑστερνὴ δροσιὰ ἡ λαύρα νὰ τοὺς πάρῃ
τὴν ἀρμυρὴ τους μυρωδιὰ γύρω σκορποῦν τὰ φύκια.

Φωλιά καμῖνι ἀφήνοντας καὶ τῆς στεριᾶς τὰ ρεῖκια
παίρνουν τὰ φεῖδια, στὸ νερό, τίς σμυναριές ζευγάρι
κι ὅπου διπλὰ καθρεφτιστὰ κοιμοῦνται τὰ καΐκια
μόνοι ἀνεμίζουν μάρμαρο τῇ θάλασσᾳ οἱ γλάροι.

Ξάφνου κρυφὸς παροξυσμὸς· τὸ κύμα λιανοτρέμει
κι ἀνάρια ἡ θάλασσᾳ ἡ στρωτὴ στὸ σύγκρουο μελανιάζει,
γιατὶ θεριὸ ἀπ' τ' ἀνοιχτὰ πλακώνει τὸ Μελτέμι.

Στὴν πρώτη ὁ γλᾶρος ρουφαλιὰ ἀπὸ ψηλὰ χουγιάζει
καί, σπάνοντας μ' ἀφροδρσιὰ τὸ κύμα τὸ γεμάτο,
γυρνοῦν τὰ φῖδια στὴ στεριὰ κ' οἱ σμυναριές στὸν πάτο.

Περιεχόμενο. Ἐνα καυτερὸ καλοκαιριάτικο μεσημέρι σὲ μιὰ ἀκρογιαλιά. Ὁ ἥλιος φρύγει τὸ ἀθήριστο χορτάρι, τὰ χαλίκια ἀχνίζουν ἀπὸ τὴ μεγάλη ζέστη καὶ τὰ φύκια στεγνώνοντας ἀπὸ τὴ λαύρα σκορποῦν τὴ βαρειά μυρωδιὰ τους. Τὰ φῖδια ἀφήνοντας τὴν κατὰζεστη φωλιά τους μέσα στὰ ρεῖκια μπαίνουν στὴ θάλασσᾳ, ὅπου ζευγαρώνουν — μιὰ πα-

(¹) Ι. Γρυπάρη, «Σκαρβαῖοι καὶ Τερρακότες».

ραξενιά της φύσης — με τις σμύρνες. Στο άραξοβόλι είναι τόση γαλήνη, πού τὰ καΐκια καθρεφτίζονται ασάλευτα, λές κ' είναι κοιμισμένα. Ἡ θάλασσα καὶ πιὸ ἔξω εἶναι τόσο ἀκύμαντη, πού λές κ' εἶναι μάρμαρο, καὶ μόνο τῶν γλάρων τὸ φτερούγισμα τῆς δίνει μιὰν ἀνεπαίσθητη πνοὴ ἀνέμου. Αὐτὴ τὴν ὥρα τῆς ναρκωμένης γαλήνης ξάφνου σὰν κάτι νὰ ἐρεθίσῃ τὴ θάλασσα, ἓνα ἐλαφρότατο κυμάτισμα στὴν ἀρχή, ἐδῶ κι ἐκεῖ νὰ μελανιάζῃ ἢ ἐπιφάνειά της, γιὰτὶ ἀπὸ τ' ἀνοιχτά, νὰ το, ἔρχεται τὸ Μελτέμι. Στὸ πρῶτο ὀρμητικὸ ἀεροφύσημα ὁ γλάρος φωνάζει δυνατὰ, τὸ κύμα σπάει δυναμωμένο στὴν ἀκρογιαλιά καὶ τὴ δροσίζει μὲ τὸν ἀφρό του καὶ τελειώνουν τὰ παράξενα ζευγαρώματα τῶν φιδιῶν μὲ τις σμύρνες, γιὰ νὰ γυρίσουν γρήγορα τὰ φίδια στὴ στεριά κ' οἱ σμύρνες στὸν πάτο τῆς θάλασσας.

Ἡ ἀπότομη ἀλλαγὴ τῆς ζωῆς ἀπὸ τὴ νάρκη τῆς καλοκαιριότητος λαύρας στὴν ἀναζωογόνηση τῆς δροσιάς, πού φέρνει τὸ μελτέμι, εἶναι τὸ κύριο νόημα τοῦ ποιήματος.

Μορφή. Σ' αὐτὸ τὸ σονέττο ἔχομε μιὰ θαλασσογραφία ἢ σωστότερα ἓνα δίπτυχο θαλασσογραφίας. Καὶ κάθε μιὰ ἀπὸ τις τέσσερες στροφές του εἶναι καὶ μιὰ μερικώτερη εἰκόνα τοῦ διπτύχου: α) **Ἡ εἰκόνα τῆς ἀκρογιαλιάς καὶ τῆς πλησιέστερης στεριάς τὴν ὥρα τῆς πιὸ μεγάλης ζέστης τοῦ καλοκαιριοῦ.** Τὸ κατάξερο χορτάρι, τὰ χαλίκια πού ἀχνίζουν καὶ τὰ μὲ βαρεῖα μυρωδιὰ στεγνωμένα φύκια εἶναι τὰ στοιχεῖα, πού διάλεξε νὰ τονίσῃ περισσότερο ὁ ποιητής, γιὰ νὰ αἰσθητοποιήσῃ πλαστικὰ τὴν ἀβάσταχτη ζέστη. β) **Ἡ εἰκόνα τῆς ἀσάλευτης θάλασσας.** Τὰ καΐκια, πού κοιμισμένα καθρεφτίζονται, διάλεξε ἐδῶ ὁ ποιητής, γιὰ νὰ αἰσθητοποιήσῃ πλαστικὰ τὴν τέλεια γαλήνη. Στὴ θάλασσα ὅμως ποτὲ δὲ συναντᾶμε τόση ἀκίνησις ὅση στὴ στεριά, γιὰτὶ ἔστω καὶ τὸ νωθρὸ φτερούγισμα τῶν γλάρων ποτὲ δὲ σταματᾷ νὰ χαρίζει κίνηση ἀκόμη καὶ στὶς ὥρες τῆς πιὸ βαρεῖας μπανάσας. Αὐτὲς τις ὥρες γίνεται καὶ τὸ παράξενο ζευγάρισμα τοῦ φιδιοῦ μὲ τὴ σμύρνα. Νὰ δυὸ στοιχεῖα λοιπόν, πού τὰ τονίζει ὁ ποιητής, γιὰ νὰ μᾶς αἰσθητοποιήσῃ πάλι πλαστικὰ τὴ διαφορὰ τῆς θαλασσινῆς γαλήνης ἀπὸ τὴ στεριανὴ νάρκη. Ἐδῶ κλείνει ἢ μιὰ συνθετικὴ εἰκόνα τοῦ διπτύχου. Τὸ αἶσθημα τῆς ζέστης στὴν πιὸ μεγάλη του ἔνταση ἀποπνέει αὐτὸ τὸ πρῶτο κομμάτι τῆς θαλασσογραφίας. γ) **Ἡ εἰκόνα τῆς θάλασσας μὲ τὴν πρώτη πνοὴ τοῦ μελτεμιοῦ.** Τὸ ἐλαφρὸ τρεμούλιασμα τοῦ κύματος καὶ τ' ἀνάρια μελανιάσματα τῆς θάλασσας εἶναι τὰ στοιχεῖα, πού τονίζει ἐδῶ ὁ ποιητής, γιὰ νὰ αἰσθητοποιήσῃ τὴν αἰφνίδια μεταβολή. Κι

αὐτὴ ἡ αἰσθητοποίηση δὲ μπορούμε πιά νὰ εἰποῦμε πὼς εἶναι πλαστικὴ ὅπως προτιήτερα, εἶναι σὰν κάποιες φευγαλέες πινελιές, ὅπως φευγαλέα εἶναι ἐδῶ καὶ τὰ γεγονότα. δ) **Ἡ εἰκόνα τῆς θάλασσας μὲ τὸ δομητικὸ ξέσπασμα τοῦ μελτεμιοῦ.** Ὁ γλᾶρος ποὺ σκούζει ἀπὸ ψηλά, τὸ φουσκωμένο κύμα ποὺ ξεσπάει κι ὁ χωρισμὸς τῶν φιδιῶν ἀπὸ τὶς σμύρνες εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ διάλεξεν ὁ ποιητής, γιὰ νὰ αἰσθητοποιήσῃ πάλι πλαστικὰ τὴν εἰκόνα τῆς ἀναταραγμένης θάλασσας, ἀλλὰ μὲ μεγάλη κίνηση ἐδῶ ἀντίθετα μὲ τὴ στατικότητα τῶν δυὸ πρώτων εἰκόνων. Ἐδῶ τελειώνει ἡ δευτέρη σύνθετη εἰκόνα τοῦ διπτύχου. Τὸ αἶσθημα τῆς ἀναζωογόνησης μὲ τὴ δροσιὰ τοῦ μελτεμιοῦ ἀποπνέει αὐτὸ τὸ δεύτερο κομμάτι τῆς θαλασσογραφίας.

Ὅπως βλέπομε, μόνο τὰ δυὸ τρίστιχα ἀνταποκρίνονται στὸν τίτλο τοῦ ποιήματος. Τὰ δύο προηγούμενα τετράστιχα παρουσιάζουν τὴ νάρκη καὶ τὴ γαλήνη, τὴν ἀντίθεση δηλ. τοῦ μελτεμιοῦ. Μὲ τὴν ἀντίθεση, τὸ τόσο κοινὸ ἐκφραστικὸ μέσο σ' ὅλες τὶς καλὲς τέχνες, ζητάει ὁ ποιητής νὰ δυνάμωσῃ τὴν αἰσθητοποίηση τοῦ μελτεμιοῦ. Ἀξίζει νὰ προσέξωμε ἀκόμη πὼς οἱ τέσσερες εἰκόνες τοῦ ποιήματος ἀκολουθοῦν μιὰ σειρά: Πρώτη εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς τέλει ἀκινήσιος καὶ τελευταία ἡ εἰκόνα τῆς τέλει κίνησης. Τὰ δυὸ ἄκρα δηλ. τῆς ἀντίθεσης εἶναι καὶ τὰ δυὸ ἄκρα τοῦ ποιήματος. Κι ἔτσι ὅπως προχωροῦμε διαδοχικὰ ἀπὸ τὴν ἄκρα ἀκινήσιαν στὴν ἐλάχιστη κίνηση, στὴ μικρὴ κίνηση, στὴ μεγάλη κίνηση, τὰ γεγονότα παρατάσσονται μπροστὰ μας ὅχι στὴ στατικότητα τοῦ χώρου ἀλλὰ στὴ ροὴ τοῦ χρόνου, οἱ πλαστικὲς δηλ. εἰκόνες ζωντανεύουν σὲ γεγονότα χρονικῆς ἀλληλουχίας.

Πιο πολὺ οἱ μεταφορὲς καὶ λιγώτερο τὰ ἐπίθετα, τὰ σύνθετα κ' οἱ σπάνιες ἰδιωματικὲς λέξεις εἶναι τὰ πλούσια ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ ποιήματος, μὲ τὰ ὁποῖα ὁ πλαστοουργὸς τοῦ δίνει στίς εἰκόνες, ποὺ εἶδαμε, τὶς πιὸ λεπτὲς ἀποχρώσεις τους. Μεταφορὲς. Ἄν ἐξαίρεσωμε τοὺς στίχους 6 καὶ 14, ὅπου μπορούμε νὰ εἰποῦμε πὼς ἔχομε κυριολεξίες, ὅλοι οἱ ἄλλοι στίχοι ἔχουν μεταφορικὲς ἐκφράσεις. Σημειώνομε τὶς πιὸ πρωτότυπες μεταφορὲς: ὁ ἥλιος ἀδράσσει — τὰ χαλίκια ἀχνίζουν (αὐτὴ τὴν ἐντύπωση μᾶς δίνει τὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς, ὅταν πέφτῃ ἐπάνω στὰ χαλίκια) — φωλιά καμίνι — θάλασσα μάρμαρο — ἀνέμίζουν τὴ θάλασσα οἱ γλᾶροι — ἡ θάλασσα μελανιάζει στὸ σύγκρου — τὸ Μελτέμι θεριδ — ὁ γλᾶρος χουγιάζει (τὸ ρῆμα κυριολεκτεῖται στὸν ἄνθρωπο). Ἐπίθετα. Σημειώνομε

τὰ διαλεγμένα μὲ περισσότερη ἐπιτυχία: -ἀκόσιστο χορτάρι — ἄρμυρὴ μυρωδιὰ — καθρεφτιστὰ καϊκία — κρυφὸς παροξυσμὸς (ἡ πρώτη ἐλαφρὴ ἀναταραχὴ τῆς θάλασσας). Σύνθετα. Δυὸ μόνο σύνθετες λέξεις συναντοῦμε στὸ ποίημα ἀλλὰ πολὺ πετυχημένες καὶ τὶς δύο: Λιανοτρέμει (τὸ κύμα), ἀφροδροσιά. Σπάνιες ἰδιωματικὲς λέξεις: ἄδράσσει (= φρύγει) — ἀκόσιστο (= ἀθέριστο) — σμυναριές (= σμύρνες) — ρουφαλιὰ (= ὀρμητικὸ φύσημα ἀνέμου) — χουγιαῖζει (= φωνάζει). Ὁ Γρυπάρης πλούτισε τὴ ποιητικὴ μας γλῶσσα μὲ λέξεις ἀπὸ τὰ ἰδιώματα κι ἀπὸ τὴν παλαιότερη ποιητικὴ μας παράδοση, ὅπως πρὶν ἀπ' αὐτὸν ὁ Βαλαωρίτης κι ὁ Παλαμᾶς κι ἔπειτα ἀπ' αὐτὸν ὁ Σικελιανός. Γιὰ νὰ κρίνωμε, ἂν ὁ πλουτισμὸς αὐτὸς γίνεται μὲ πετυχημένο ξεδιάλεγμα, ἄς δοκιμάσωμε ν' ἀντικαταστήσωμε μιὰ ἀπὸ τὶς ἰδιωματικὲς λέξεις τοῦ ποιήματος μὲ μιὰ συνώνυμή της ἀπὸ τὶς κοινές, χωρὶς ν' ἀδυνατήσῃ ἡ αἰσθητικὴ ἐντύπωση. "Ἄς βάλωμε π. χ. στὴ θέση τοῦ ἀκόσιστο τὸ ἀθέριστο καὶ στὴ θέση τοῦ ρουφαλιὰ τὸ φύσημα ἢ ὅποιο ἄλλο συνώνυμο, καὶ θὰ ἰδοῦμε πῶς τὸ ποίημα καταστρέφεται ἀνεπανόρθωτα. Τόσο ἔχουν ριζώσει οἱ ἰδιωματικὲς λέξεις μέσα στὸ σῶμα τοῦ ποιήματος, ὥστε νὰ εἶναι ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικώτερες ὁμορφιές του.

Ὁ ποιητὴς πλαστοουργεῖ ἐδῶ τὴ ζωὴ μόνο στὶς ἀδρές της ἐκδηλώσεις καὶ μὲ ἀδρὰ χαρακτηριστικὰ μὴν ἀφήνοντας τίποτε τὸ μισοεῖπωτο ἢ τὸ μισόκρυμμένο, τίποτε τὸ ὑπονοούμενο. "Ὅλα εἶναι ὀλοφώτεινα στὴν ἑλληνικὴ ἀκρογιαλιά. Πλαστικὴ ποίηση δηλ. πέρα γιὰ πέρα χωρὶς μουσικὴ ὑποβλητικότητα.

Ἡ στιχουργία τοῦ ποιήματος εἶναι ἡ τυπικὴ μορφή τοῦ δεκατετράστιχου (σονέττου) σὲ δεκαπεντασύλλαβους ἱαμβικούς στίχους μὲ σταυρωτὲς ὁμοιοκαταληξίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἄλλες εἶναι πολὺ πετυχημένες (1:3—6: 8—9: 11—13: 14) κ' οἱ ὑπόλοιποι συνηθισμένες. Ὁ πολυμεταχειρισμένος ἐθνικός μας στίχος κυλάει ἐδῶ πρὸ παθητικὸς καὶ πρὸ σιγαλὸς ἀπὸ τὸ στίχο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Οἱ συχνότερες καταληκτικὲς τομὲς ἔπειτα ἀπὸ τὴν ὕψωση συλλαβῆ, ἡ μεγαλύτερη ποικιλία τῶν κυρίων τόνων, ἡ μεγαλύτερη συρροὴ τῶν φωνέντων, κι ἄς ὀδηγῇ κάποτε στὴ χασμωδιὰ γιὰ τὴν ὁποία κατηγορήθηκεν ὁ ποιητὴς, (ὁ αἰὼς — μεσημερνὸ ἀχνίζου — δροσιά ἢ — τὴ θάλασσα ἢ — θεριὸ ἀπ' — ρουφαλιὰ ἀπὸ), φανερώνουν πῶς ὁ ποιητὴς ἀγωνίστηκε ν' ἀνανεώσῃ τὸν παραδομένο δεκαπεντασύλλαβο καὶ κατάφερε νὰ

τοῦ δώση ἓνα τόνο προσωπικό σύμφωνο μὲ τὸ ἰδιαίτερο περιεχόμενο τῆς ποίησής του.

Λογοτεχνικὴ ἀξία. Ἡ πρώτη καὶ πιὸ χτυπητὴ ἐντύπωσή μας ἀπὸ αὐτὸ τὸ ποίημα τοῦ Γρυπάρη εἶναι ἡ ἀντικειμενικότητά του. Ὁ ποιητὴς οὔτε κυριεύεται ἀπὸ τὸ πάθιασμα τῶν ρωμαντικῶν μέσα στὴ φύση οὔτε βλέπει τὰ πλάσματά της συντρόφους κι ἀδέλφια του ὅπως ὁ λαϊκὸς τραγουδιστής. Ὁ ποιητὴς ἀντικρῦζει τὴ φύση ἀντικειμενικά, λὲς κι ἀπομένει ἀσυγκίνητος μέσα στὴν ἀγκαλιά της. Κι ἔτσι ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος προβάλλει μπροστὰ μας χωρὶς τὴν παραμικρὴ παρέμβασή τοῦ ποιητῆ. Τυπικώτατο παράδειγμα παρνασσικῆς ποίησης. Κι ὅμως σκοπὸς τοῦ ποιητῆ εἶναι νὰ μᾶς μεταδώσῃ τὴν προσωπικὴ του συγκίνηση. Καταλαβαίνομε βέβαια σὲ ποῖο κίνδυνο μπροστὰ φτάνει, ὅταν ἀποφασίζῃ νὰ αἰσθητοποιήσῃ τὴν προσωπικὴ του συγκίνηση μὲ τρόπο ὀλότελα ἀντικειμενικό. Κάτι σὰν ἀντίφασή θάλεγε κανεὶς πὼς βλέπει στὸν παρνασσισμό (ἐκφραση συναισθημάτων μὲ ἀντικειμενικά μόνο μέσα), ποῦ μοιραῖα θὰ ὀδηγῇ σὲ καλλιτεχνικὴν ἀποτυχία. Καὶ κατηγορήθηκε πραγματικά αὐτὴ ἡ τεχνοτροπία πὼς ξεπέφτει σὲ μιὰ περίτεχνη ψυχρότητα, κάθε ἄλλο παρὰ ἐνδεειγμένη στὴν ποίηση, καὶ μάλιστα στὴ λυρική. Τὴν ἴδια κατηγορία ρίχνουν μερικοὶ καὶ στὸ Γρυπάρη γιὰ ὅλη τὴ σειρά τῶν παρνασσικῶν του ποιημάτων (Σκαρβαῖοι), ὅπου ἀνήκει καὶ τὸ «Μελτέμι». Ἐδῶ, δὲ σκοπεύομε νὰ μποῦμε σὲ θεωρίες οὔτε ν' ἀναλάβωμε τὴ γενικὴ ὑπεράσπιση τοῦ ἔργου τοῦ Γρυπάρη, γιὰτὶ πιστεύομε πὼς κάθε ποιητὴς — κι ὁ πιὸ μεγάλος — ἔχει καὶ τὶς ὥρες τῆς ποιητικῆς ἀδυναμίας του, ἀδιάφορο ποῖα τεχνοτροπία ἀκολουθεῖ. Ἐδῶ μόνο γιὰ τὸ «Μελτέμι» τοῦ Γρυπάρη μιᾶμε. Τὸ ἀπαγγέλλομε δυνατὰ, τὸ ἀκοῦμε προσεχτικά, ἀγκαλιάζομε τὸν κόσμο του μὲ τὰ μάτια τῆς ψυχῆς μας, ἀγγίζομε τὴν κάθε λέξη του καὶ κάθε ἄλλο παρὰ ψυχρὸ τὸ βρίσκομε. Μιὰ λαύρα νοιώθωμε στὴν ἀρχὴ νὰ κόβῃ τὴν ἀνάσα μας καὶ νὰ μᾶς ἀποκαρῶνῃ, μιὰ δροσιὰ ἔρχεται στὸ τέλος νὰ μᾶς ἀναζωογονήσῃ. Ὁ ποιητὴς δὲ μᾶς μιλάει ἄμεσα, κάθε του ὅμως φράση, κάθε του λέξη φανερώνει ἔμμεσα τὴν ψυχικὴ του δόνηση καὶ κατορθώνει νὰ δονήσῃ καὶ τὴ δική μας ψυχὴ. Ἀκολουθεῖ βέβαια ὁ ποιητὴς ἓνα παρακινδυνευμένο τρόπο, γιὰ νὰ μᾶς μεταδώσῃ τὴ συγκίνησή του, ποῦ θὰ μπορούσε νὰ τὸν ὀδηγήσῃ στὴν ἀποτυχία. Ἄν πέτυχε ὅμως τὸν ποιητικὸ του σκοπὸ — κι ἐμεῖς πιστεύομε πὼς πέτυχε σ' αὐτό του τὸ ποίημα —, τὸ κατόρθωμά του εἶναι πιὸ ἀξιέπαινο. Ἡ ἑλληνικὴ ἀκρογία.

λιά σέ μιὰ τόσο χαραχτηριστική της ώρα, ὅπως τὴν ἔχομε
ζήσει τόσες καὶ τόσες φορές, μᾶς τραβάει καὶ πάλι κοντά
της μέσα ἀπὸ τοὺς στίχους τοῦ «Μελτεμιοῦ», ἄλλους λαυρι-
σμένους κι ἄλλους ἀφρόδροσους, τὸν καθένα στὴ θέση του.

ΘΑΛΕΡΟ (1)

(ΑΓΓΕΛΟΥ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ)

Φλογάτη, γελαστή, ζεστή, ἀπὸ τ' ἀμπέλια ἀπάνωθε
ἐκοίταζε ἡ σελήνη
κι ἀκόμα ὁ ἥλιος πύρωνε τὰ θάμνα, βασιλεύοντας
μέσ' σέ διπλὴ γαλήνη.

βαρεῖα τὰ χόρτα ἰδρώνανε στὴν ἀψηλὴν ἀπανεμιὰ
τὸ θυμωμένο γάλα,
κι ἀπὸ τὰ κλήματα τὰ νιά, ποὺ τῆς πλαγιᾶς ἀνέβαιναν
μακριὰ—πλατεῖα τῇ σκάλα,

σουρίζανε οἱ ἀμπελουργοί, φτερίζοντας, ἐσειόντανε
στὸν ὄχτο οἱ καλογιάννοι,
κι ἄπλων' ἀπάνω στὸ φεγγάρι ἡ ζέστη ἀραχνοῦφαντο
κεφαλοπάνι.

Στὸ σύρμα, μὲς στὸ γέννημα, μονάχα τρία καματερά,
τόνα ἀπὸ τ' ἄλλο πίσω,
τὴν κρεμαστὴ τους τραχηλιά κουνώντας, τὸν ἀνήφορο
ξεκόβαν τὸ βουνίσιο.

σκυφτὸ τῇ γῆς μυρίζοντας καὶ τὸ λιγνὸ λαγωνικὸ
μὲ γρήγορα ποδάρια,
στοῦ δειλινοῦ τῇ σιγαλιά βράχο τὸ βράχο ἐπῆδαγε
ζητώντας μου τὰ χνάρια.

καὶ κάτου ἀπ' τὴν κληματαριά τὴν ἄγουρη μ' ἐπρόσμενε,
στὸ ξάγναντο τὸ σπίτι,
στρωτὸ τραπέζι, πόφεγγε, λυχνάρι ὁμπρὸς τοῦ κρεμαστοῦ,
τὸ φῶς τοῦ Ἀποσπερίτη.

Ἐκεῖ κερήθρα μόφερε, ψωμὶ σταρένιο, κρύο νερὸ
ἡ ἀρχοντοθυγατέρα,
ὁπούγε ἀπὸ τὴ δύναμη στὸν πετρωτὸ τῆς τὸ λαίμω
χαράκι ὡς περιστέρα.

.....
ποὺ ὁμπρὸς ἀπὸ τὸ μέτωπο σέ δυὸ πλεξοῦδες τὰ μαλλιά
πλεμένα εἶχε σηκώσει,
σὰν τὰ σκοινιά τοῦ καραεῖοῦ, ποὺ δὲ θὰ μπόρει ἡ φούχτα μου
νὰν τῆς τὰ χερσάκω.

(1) Α. Σικελιανοῦ «Ἀντίδωρο».

Λαχανιασμένος στάθη ἐκεῖ κι ὁ σκύλος π' ἀγανάχτησε
 στὰ ὀρτὰ τὰ μονοπάτια,
 κι ἀσάλευτος στὰ μπροστινὰ μ' ἐκοίταγε, προσμένοντας
 μιὰ σφήνα, μὲς στὰ μάτια·

ἐκεῖ τ' ἀπδόνια ὡς ἄκουγα τριγύρω μου καὶ τοὺς καρπούς
 γεύομουν ἀπ' τὸ δίσκο,
 εἶχα τὴ γέψη τοῦ σταριοῦ, τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τοῦ μελιοῦ
 βαθεῖα στὸν οὐρανίσκο.

Σὰ σὲ κυβέρτι γυάλινο μέσα μου σάλευε ἡ ψυχὴ,
 πασίχαρο μελίσσι,
 ποὺ ὅλα κρυφὰ πληθαίνοντας γυρεύει σμάρια ὡσὰν τσαμπιὰ
 στὰ δέντρα ν' ἀμολήσῃ·

κι ἔνοιωθα κρούσταλλο τὴ γῇ στὰ πόδια μου ἀποκάτωθε
 καὶ διάφανο τὸ χῶμα,
 γιὰτὶ πλατάνια τριέτικα τριγύρω μου ὑψωνόντανε
 μ' ἄδρὸ γαλήνιο σῶμα.

Ἐκεῖ μοῦ ἀνοῖξαν τὸ παλιὸ κρασί, ποὺ πλέριο εὐώδιζε
 μὲς στὴν ἰδρένια στάμνα,
 σὰν τὴ βουνίσια μυρουδιά σύντας βαρεῖ κατάψυχη
 νύχτια δροσιὰ τὰ θάμνα.

Φλογάτη, γελαστή, ζεστή, ἐκεῖ ἡ καρδιά μου ἐδέχτηκε
 ν' ἀναπαυτῇ λιγάκι
 πὰ σὲ σεντόνια εὐώδερά ἀπὸ βότανα καὶ γαλανὰ
 στὴ βάψη ἀπὸ λουλάκι.

Περιεχόμενο. Ὁ ποιητὴς μὲ συντροφιά τὸ σκύλο του πηγαίνει καλεσμένος σ' ἓνα ἐξοχικὸ σπίτι κάποιου βράδου, στὶς ἀρχὲς τοῦ καλοκαιριοῦ. Γιὰ νὰ φτάσῃ ἐκεῖ, περνάει μέσα ἀπὸ ἓνα τοπίο τῆς Κορινθίας, κάπου κοντὰ στὸ Ξυλόκαστρο, ὅπου ἔζησε τόσα καλοκαίρια, κατάφυτο μὲ ἀμπέλια καὶ μὲ γεννήματα ἀθέριστα ἀκόμη. Ἡ βλάστηση, τὰ πουλιά, τὰ βώδια κι ὁ σκύλος δίνουν στὸ ἤρεμο τοπίο ἔντονη τὴν κίνηση τῆς ζωῆς. Σὲ λίγο φτάνει στὸ ἀρχοντικὸ σπίτι, ὅπου ἔχουν στρώσει τὸ τραπέζι κάτω ἀπὸ μιὰ κληματαριά. Ἐκεῖ περισσότερο ἀπὸ ὅλα τὰ φαγητὰ ἢ ματιὰ του χαίρεται τὰ χωριάτικα ἀγαθὰ, τὴν κερήθρα, τὸ σταρένιο ψωμί καὶ τὸ κρύο νερὸ κι ἀκόμη πιὸ πολὺ καμαρώνει τὴ λεβέντισσα ἀρχοντοπούλα τοῦ σπιτιοῦ. Ἐκεῖ καμαρώνει καὶ τὸ σκύλο του, ποὺ πεινασμένος προσμένει τὸ μεριδιό του ἀπὸ τὸ δεῖπνο. Ἐκεῖ ἀπολαμβάνει τὴ γλύκα τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ ἀηδονιοῦ καὶ τὴ γλύκα τῶν καρπῶν, νοιώθει τὴν καρδιά του ν' ἀναγαλλιᾶζῃ καὶ τὸ σῶμα του νὰ πατάῃ γερὸ τὴ γῇ, ποὺ θαρρεῖ πὼς βλέπει τὸ μυστικὸ της κάτω ἀπὸ τὴ διαφάνειά της. Ἐκεῖ ἡ εὐω-

διά κ' ἡ γεύση τοῦ κρασιοῦ δυναμώνει τὴν ἀναγάλλια του, ποὺ τὴν ὀλοκληρώνει ὁ γαλήνιος ὕπνος στὸ χωριάτικο κρεβάτι μὲ τὰ ὀλοκάθαρα σεντόνια.

Ὁ ποιητὴς ζῇ τὸ ἀληθινὸ νόημα τῆς ζωῆς, ποὺ τὸ φανερώνει, ὅπως πιστεύει, μονάχα ἡ γῆ μὲ τὴν ἀνόθευτη φυσικὴ ζωὴ. Σ' αὐτὴ τῇ φυσικῇ ζωῇ καὶ κοντὰ στοὺς ἀγαπημένους του χωριάτες ὁ ποιητὴς χαίρεται τὴν ὁμορφιά, τὴν ἀγνότητα, τὴν ὑγεία, τὴν ἀλήθεια καὶ τὴν καλωσύνη, ποὺ συνθέτουν τὴν ἀξία τῆς ζωῆς. Αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο νόημα τοῦ ποιήματος.

Μορφή. Μὲ τὴν πρώτη ματιὰ βλέπομε πῶς ὁ ποιητὴς παίρνει στὰ χέρια του ἓνα ἀπὸ τοὺς παλιούς καὶ τόσο πολὺ μεταχειρισμένους τρόπους, τὴν περιγραφὴ καὶ μάλιστα πιὸ λεπτομερειακὴ τὴν περιγραφὴ τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου καὶ πιὸ ἀδρὴ τὴν περιγραφὴ τῆς συναισθηματικῆς του ἀντίδρασης στὶς ἐντυπώσεις τῶν αἰσθήσεων. Μὲ τὴ διαφορὰ πῶς τὸν ἔξω κόσμον τὸν βλέπει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὥς τὸ τέλος μὲ τὰ δικὰ του μάτια, τὰ ποιητικὰ κι ἐντονώτατα λυρικά.

Ἑπτὰ εἰκόνες συνθέτουν τὸ ποίημα, ἄλλες πιὸ σύνθετες κι ἄλλες πιὸ ἀπλές, ἀνάλογα μὲ τὴ βαρύτητα ποὺ θέλει ὁ ποιητὴς νὰ πάρῃ ἡ καθεμιὰ τους μέσα στὸ ποίημα.

α) Στροφές 1—3. **Τὸ ἡλιοβασίλεμα μιὰ καλοκαιριάτικη μέρα.** Τὸ φεγγάρι κόκκινο, δεῖγμα τῆς ζέστης, ἐνῶ κάτω οἱ θάμνοι πυρῶνονται ἀκόμη ἀπὸ τὸν ἥλιο, ποὺ ἔχει γεῖρει στὸ βουνό. Οὔτε τὸ πιὸ ἐλαφρὸ ἀεράκι δὲ φυσάει στὰ πολύχρωμα χόρτα, ποὺ ἰδρώνουν κι αὐτὰ ἀπὸ τὴ ζέστη. Στὸ ἀνηφορικὸ τοπίο ἀπλώνονται τ' ἀμπέλια, καὶ μέσα στὸ φύλλωμά τους φτερουγίζουν καὶ λαλοῦν ἐδῶ κι ἐκεῖ πουλιά, ποὺ θὰ κουρνιαξοῦν σὲ λίγο. Ἡ ζέστη ἔχει περιτυλίξει τὸ φεγγάρι μὲ μιὰ πολὺ λεπτὴ νέφωση. Αὐτὴ ἡ σύνθετη εἰκόνα εἶναι μιὰ εἰδυλλιακὴ τοπιογραφία μὲ κυρίαρχο τόνον τὴν ἀγροτικὴ γαλήνη στὴν καλοκαιριάτικη ζέστη.

β) Στροφές 4—6. **Στὸ πέρασμα ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ σπαρτὰ** ἀνηφορίζουν πρὸς τὸ βουνό δύο βώδια, ἀνηφορίζει πρὸς τὸ φιλόξενο σπίτι κι ὁ ποιητὴς συντροφευμένος ἀπὸ τὸ γοργοκίνητο λαγωνικό του. Νὰ καὶ τὸ τραπέζι στρωμένο κάτω ἀπὸ τὴν κληματαριά μὲ τ' ἄγουρα σταφύλια, ποὺ τώρα, καθὼς ἔχει πιὰ σουρουπώσει, φωτίζεται ἀπὸ τὸν Ἀποσπερίτη. Ἐδῶ παρουσιάζεται ἡ εἰδυλλιακὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν ζώων μέσα στὸ εἰδυλλιακὸ τοπίο, ποὺ προηγήθηκε. Αὐτὴ ἡ σύνθετη εἰκόνα εἶναι μιὰ εἰδυλλιακὴ σκηνή.

γ) Στροφές 7—8. **Κυρίαρχο πρόσωπο μέσα στὴν εἰδυλλιακὴ σκηνὴ εἶναι ἡ κόρη τοῦ σπιτιοῦ,** ποὺ κερνάει τὸν ποιητὴ

κερήθρα, σταρένιο ψωμί και κρύο νερό. Ἡ γερωσύνη (δύναμη κ' ὑγεία μαζί), ὅπως φανερώνεται στο χάρακι τοῦ λαιμοῦ της, στο καλοδεμένο κορμί της καὶ στίς τόσο χοντρές πλεξούδες τῶν μαλλιών της, κ' ἡ παρθενική της ἀγνότητα λευκή σάν τὸ χρώμα τῆς περιστέρας, γοητεύει τὸν ποιητὴ. Ὁλοζώντανη προβάλλει ἔμπρὸς στὰ μάτια μας ἡ «ἀρχοντοθυγατέρα» μὲ τὰ ἀρχαϊκὰ της χαρακτηριστικά, θαρρεῖς κι' ἀναστήθηκε κάποια «κόρη» ἀπὸ τὸ μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης. Αὐτὴ ἡ ἀπλὴ εἰκόνα εἶναι μία ἀρχαϊκὴ προσωπογραφία μέσα στὴν εἰδυλλιακὴ σκηνή.

δ) Στροφές 9—10. *Ὁ ποιητὴς καθισμένος στὸ τραπέζι* καμαρώνει πρῶτα-πρῶτα τὴν ἐκφραστικότητά της ματιᾶς τοῦ σκύλου του, ποὺ ἔπειτα ἀπὸ τὴν κούραση τοῦ ἀνηφορίσματος πεινασμένος κι ἀσάλευτος, κοιτάζοντας στὰ μάτια τὸ ἀφεντικό του προσμένει τὸ μερίδιό του ἀπὸ τὸ δεῖπνο. Τρώγοντας ὁ ποιητὴς ἀπολαμβάνει καὶ τὸ τραγούδι τοῦ ἀηδονιοῦ, ποὺ ἀνακατεύει τὴ γλύκα του μὲ τὴ γλύκα τοῦ φαγητοῦ. Αὐτὴ ἡ σύνθετη εἰκόνα τοῦ ποιητῆ, τοῦ σκύλου, τοῦ ἀηδονιοῦ καὶ τοῦ λιτοῦ τραπεζιοῦ εἶναι μιὰ ἄλλη εἰδυλλιακὴ σκηνὴ μὲ κάτι τὸ βιβλικὸ μαζί.

ε) Στροφές 11—12. *Ὁ ποιητὴς νοιώθει τὴν ψυχὴ του ν' ἀναγαλλιᾶται καὶ νὰ μαντεύη τὸ μυστήριό τῆς ζωῆς.* Πῶς ὅμως νὰ αἰσθητόποιήσῃ αὐτὴ τὴν εὐτυχισμένη κατάστασή της ψυχῆς; Πάλι ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ ζωὴ δανεῖζεται τὴν εἰκόνα τοῦ μελισσιοῦ μέσα στὴν κυσέλη, ποὺ ὅλο σαλεύει κι ὅλο καινούργια ρίμματα ἀπολάει. Καὶ μὲ τὸ μελίσσι παρομοιάζει τὴν ψυχὴ του. Καὶ πῶς νὰ παραστήσῃ τὴ μαντικὴ δύναμη τῆς ψυχῆς του; Ἡ γῆ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του δὲν εἶναι πιὰ σκοτεινὸ χῶμα ἀλλὰ διάφανο κρούσταλλο. Κι ἔτσι ἡ ψυχὴ μπορεί νὰ ἰδῇ τὸ μυστικὸ της. Καὶ πῶς ἔγινε αὐτὸ τὸ θαῦμα; Γύρω στὸν ποιητὴ ὑψώνονται τριχρονίτικα πλατάνια, ποὺ ἔχουν ριγμένα τὰ παλιά τους φύλλα, κι ὅπως περνάει τὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ κλαδιά τους πέφτει στὰ ξερὰ φύλλα καὶ τὰ φωτίζει ἐδῶ κι ἐκεῖ. Τὸ γλύστρημα ἀπάνω στὰ φύλλα κι ὁ φωτισμός τους δίνουν στὸν ποιητὴ τὴν ἐντύπωση τοῦ διαφανοῦ κρουστάλλου. Αὐτὴ ἡ σύνθετη εἰκόνα εἶναι μιὰ μεταφορικὴ ψυχολογραφία.

στ) Στροφή 13. *Ἡ ἀναγάλλια τοῦ ποιητῆ δυναμώνει μὲ τὸ παλιὸ κρασί.* Ἐπειδὴ τοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ παραστήσῃ ἄμεσα αὐτὸ τὸ δυνάμωμα τῆς ἀναγάλλιας, τὴν παρασταίνει ἔμμεσα μὲ τὴν περιγραφὴ τῆς αἰτίας ποὺ τὴν προκάλεσε, δηλ. τοῦ κρασιοῦ, ποὺ εἶναι παλιὸ κι ἔχει τόσο μεγάλη εὐωδιά μὲσα στὴ δρύϊνη στάμνα του, ὅση εἶναι ἡ βουνίσια μυ-

ρωδιά, όταν μιὰ κατάψυχρη νυχτερινή δροσιά περνάει μέσα από τους θάμνους. Είναι τὸ κρασί ποὺ ἀνασταίνει καὶ νεκούς, ὅπως λέει ὁ λαός. Αὐτὴ ἡ ἀπλὴ εἰκόνα εἶναι μιὰ ἔμμεση ψυχρογραφία τῆς ἀναγάλλιας τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὴ γεύση καὶ τὴν εὐωδιά τοῦ κρασιοῦ.

ζ) Στροφή 14. **Ἡ ὁλοκλήρωση τῆς ἀναγάλλιας τοῦ ποιητῆ** ξαπλωμένου στὸ χωριάτικο κρεβάτι. Ἡ καρδιά τοῦ ποιητῆ στὸ τέλος τοῦ δείπνου εἶναι «φλογάτη, γελαστή, ζεστή» ἀκριβῶς ὅπως καὶ τὸ φεγγάρι στὸ τέλος τῆς καλοκαιρινῆς ἡμέρας. Καὶ τὰ σεντόνια, ὅπου βρίσκει λίγη ἀνάπαυση, εἶναι εὐωδερὰ ἀπὸ τὰ βότανα καὶ γαλανὰ ἀπὸ τὸ λουλάκι. Ἔτσι καὶ τὸ φεγγάρι φαντάζει στὸν ποιητῆ σὰν ξαπλωμένο νὰ ξεκουραστῇ ἐπάνω στὸ γαλάζιο οὐρανὸ τὸν εὐωδιασμένο ἀπὸ τῆς γῆς τὰ βότανα. Κι αὐτὴ ἡ ἀπλὴ εἰκόνα, μὲ τὴν ὁποία ὁλοκληρώνεται ἡ ποιητικὴ σύνθεση, εἶναι ἡ τρίτη ψυχρογραφία τοῦ ποιητῆ, ἡ σωστότερα ἡ τρίτη εἰκόνα τοῦ ψυχρογραφικοῦ τριπτύχου του.

Ἄν κοιτάξουμε προσεχτικὰ αὐτὲς τὶς ἑπτὰ μερικώτερες εἰκόνες τοῦ ποιήματος, θὰ ἰδοῦμε πὼς δὲν παρατάσσονται τυχαῖα ἀλλὰ μὲ μιὰ ὀρισμένη σειρά.

Πρῶτὴ ἔρχεται ἡ εἰκόνα τοῦ εἰδυλλιακοῦ τοπίου μὲ διακοσμητικὸ μόνον στοιχεῖο τὰ πουλιά, γιατί εἶναι περιεκτικὴ ὅλων τῶν ἄλλων, ἀκολουθεῖ ἡ εἰδυλλιακὴ σκηνή, γιατί εἶναι ἓνα μέρος τῆς προηγούμενης καὶ περιεκτικὴ τῶν κατοπινῶν, ἔρχεται ἀμέσως ἔπειτα ἡ ἀρχαϊκὴ προσωπογραφία τῆς κόρης, γιατί εἶναι ἡ κυρίαρχη μορφή τῆς εἰδυλλιακῆς σκηνῆς. Ὡς ἐδῶ ἔχομε τὸ ἀντικειμενικώτερο τμῆμα τοῦ ποιήματος, ἂν ἐπιτρέπεται νὰ μιλάμε γιὰ ἀντικειμενικὸ στοιχεῖο στὸ λυρισμό. Αὐτὴ ἡ σειρά τῆς περιγραφῆς ἐξυπηρετεῖ κι ἓνα ἄλλο σκοπὸ τοῦ ποιητῆ: ἀρχίζει ἀπὸ τὰ μακρυνότερα κι ὅλο πλησιάζει στὸν ἑαυτό του.

Κι ἀκολουθεῖ τὸ ὑποκειμενικώτερο τμῆμα, ἡ ἐξομολόγηση τοῦ ποιητῆ, ποὺ ἐκφράζεται μὲ πλούσια πλαστικὰ στοιχεία (εἰκόνες, παρομοιώσεις, μεταφορές). Στὴν τέταρτὴ εἰκόνα (εἰδυλλιακὴ βιβλικὴ σκηνή) παρουσιάζει πρῶτα τὸ σκύλο του κι ἔπειτα τὸν ἑαυτό του, γιὰ νὰ προχωρήσῃ στὶς τρεῖς ἄλλεπάλληλες ψυχρογραφικὲς εἰκόνες, στὶς ὁποῖες ἐκφράζεται ὅλο κι ἐντονώτερη ἡ ψυχικὴ του ἀναγάλλια. Κι ἐδῶ ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια σειρά, ἀπὸ τὰ ἐξωτερικώτερα πρὸς τὰ ἐσωτερικώτερα στοιχεῖα. Πρῶτα ἡ γλύκα τοῦ φαγητοῦ καὶ τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ ἀηδονιοῦ, ἔπειτα τὸ ψυχικὸ σκίρτημα καὶ τὸ ξαστέρωμα τοῦ νοῦ, ἡ ἀπόλαυση τοῦ διαλεχτοῦ κρασιοῦ κατόπι καὶ τέλος ὁ ὕπνος, ὑπέρτατο ἀγαθὸ τῆς ψυχῆς,

πού κατώρθωσε νὰ κλείσῃ μέσα τῆς τὴν ὁμορφιά, τὴν ὑγεία, τὴν ἀγνότητα καὶ τὴν ἀλήθεια τῆς ζωῆς.

Πόσο μᾶς θυμίζουν ὅλα αὐτὰ τὰ λυρικά στοιχεῖα τῆ λατρεία τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Δήμητρας, πού ἀργότερα κυριάρχησαν στὴν ψυχὴ τοῦ Σικελιανοῦ! Ἡ λυρική πορεία λοιπὸν τοῦ ποιητῆ ξεκινάει ἀπὸ τὴν περιφέρεια (ἢ πλάση) καὶ προχωρεῖ πρὸς τὸ κέντρο (ἢ ψυχὴ του). "Ἄλλο χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης τοῦ ποιητῆ εἶναι πὼς παρατάσσει τὶς εἰκόνες τοῦ ὅχι σὲ τοπικὴ ἀλλὰ σὲ χρονικὴ ἀλλήλου ὁυχία, κι ἔτσι τοὺς δίνει κίνηση καὶ ροή, τὰ κύρια γνωρίσματα τῆς ζωῆς. Καὶ τὰ ρήματα, σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὸν παρατατικὸ χρόνο, βοηθοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς κίνησης καὶ τῆς ροῆς. Κι ἔτσι ἡ περιγραφὴ εἶναι σύγχρονα καὶ διήγηση.

Ὁ Σικελιανὸς δὲ διαφέρεται γιὰ τὸ ἄψυχο τοπίο παρὰ μόνο γιὰ τὴ ζωὴ μὲ τὴν πλατύτερη σημασίᾳ τῆς, τὴ ζωὴ δηλ. καὶ τῶν ἐμψύχων καὶ τῶν ἀψύχων. "Ἡ γιὰ νὰ μιλήσωμε σωστότερα, σ' αὐτὸ τὸ ποίημα καὶ σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Σικελιανοῦ ὅλα ἐμψυχώνονται. Κι αὐτὸ τὸ βλέπομε στὰ περισσότερα ἐκφραστικὰ μέσα, πού συνθέτουν τὶς εἰκόνες τοῦ ποιήματος, δηλ. στὶς μεταφορές, στὶς μερικώτερες εἰκόνες, στὶς παρομοιώσεις καὶ στὰ κοσμητικὰ ἐπίθετα.

Μεταφορές. Ἡ σελήνη ἐκοίταζε, τὰ χόρτα ἰδρώνανε, ὁ χυμὸς τῶν χόρτων ἦταν· θυμωμένο γάλα, τὰ κλήματα ἀνέβαιναν, οἱ ἀμπελουργοὶ σουρίζανε, ἡ ἐλαφρὴ νέφωση ἦταν κεφαλοπάνι τοῦ φεγγαριοῦ, τὸ τραπέζι ἐπρόσμενε, τὸ φῶς τοῦ Ἀποσπερίτη ἦταν λυχνάρι, ὁ σκύλος ἀγανάκτησε.

Εἰκόνες. Κάθε στίχος σχεδὸν εἶναι καὶ μία μερικώτερη εἰκόνα. Σημειώνομε μερικές, ὅσες μᾶς δείχνουν μεγαλύτερη πρωτοτυπία: κι ἅπλων' ἀπάνω στὸ φεγγάρι ἡ ζέστη ἀραχνοῦ φαντο κεφαλοπάνι — στρωτὸ τραπέζι, πόφεγγε, λυχνάρι ὀμπρὸς τοῦ κρεμαστό, τὸ φῶς τοῦ Ἀποσπερίτη — κι ἐνοιωθα κρούσταλλο τῇ γῇ στὰ πόδια μου ἀποκάτωθε καὶ διάφανο τὸ χῶμα — πὰ σὲ σεντόνια εὐωδερά ἀπὸ βότανα καὶ γαλανὰ στὴ βάψη ἀπὸ λουλάκι.

Παρομοιώσεις. Ὁ Σικελιανὸς εἶναι ἴσως ὁ λυρικός μας ποιητῆς, πού χρησιμοποιεῖ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον ὁμότεχνό του τὶς παρομοιώσεις, ἐκφραστικὰ μέσα περισσότερο ἐπικά καὶ λιγώτερο λυρικά. Ἐδῶ ἔχομε ἀρκετὲς πρωτότυπες παρομοιώσεις: Ἡ κόρη μὲ τὸ ἰχράκι στὸ λαιμὸ ἔμοιαζε μὲ περισσότερα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ

(τὸ χαράκι τοῦ λαιμοῦ) κ' ἡ ἀγνότης τῆς κόρης ἔμοιαζε μὲ τὴ λευκότητά τῆς περιστέρας. — Οἱ πλεξοῦδες τῆς κόρης ἔμοιαζαν μὲ σκοινιά τοῦ καραβιοῦ. — Ἡ ψυχὴ σάλευε σάν τὸ μελίσσι σὲ γυάλινη κυψέλη. — Τὰ σμάρια τῶν μελισσιῶν κρέμονται στὰ δέντρα σάν τσαμπιά. — Ἡ μυρωδιά τοῦ κρασιοῦ μέσα στὴ δρύϊνη στάμνα ἦταν ὁμοιο μὲ βουνίσια μυρωδιά, ποὺ περνάει ἀπὸ τὰ θάμνα μὲ κατάψυχη νυχτερινὴ δροσιά.

Ἐπίθετα. Βλέπομε συχνότατη τὴ χρῆση τῶν ἐπιθέτων ἀπὸ τὸ Σικελιανό, ποὺ θυμίζει ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη σὲ πολλὰ τοὺς ποιήματα τὸ Βαλαωρίτη καὶ τὸν Παλαμᾶ, τοὺς τόσο ἀγαπημένους τοῦ δασκάλους. Τὰ τρία ἀπανωτὰ ἐπίθετα τῆς πρώτης καὶ τῆς τελευταίας στροφῆς, ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ σελήνη καὶ τὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ, δὲν εἶναι πλεονασμός, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσῃ ἓνας ἀπρόσεχτος. Φλογάτη ἀναφέρεται στὸ χρῶμα, γελαστὴ ἀναφέρεται στὴ διάθεση, ζεστὴ ἀναφέρεται στὴ θερμότητα. Κ' οἱ τρεῖς ἔννοιες, τόσο συγγενικές, ἀλληλοσυμπληρώνουν τὴν εἰκόνα τῆς εὐθυμῆς ζωτικότητος. Σημειώνομε ἀκόμη τὰ πιὸ πετυχημένα ἀπὸ τ' ἄλλα ἐπίθετα: βαρειὰ τὰ χόρτα — ἀψηλὴν ἀπανεμιὰ — τὸ θυμωμένο γάλα — τὴν ἄγουρη κληματαριά — στὸ ξάγναντο σπίτι — στὸν πετρωτό της λαιμὸ — πασίχαρο μελίσσι — πλατάνια τριέτικα — ἰδρένιὰ στάμνα — σεντόνια εὐώδερά.

Ἡ γλῶσσα τοῦ ποιήματος εἶναι πλουσιώτατη δημοτικὴ μὲ ἀρκετὰ ἰδιωματικὰ στοιχεῖα κι ἐλάχιστα δάνεια ἀπὸ τὴν καθαρεύουσα. Κι' ὅμως εἶναι τόσο καλὰ συνταιριασμένα ὅλα αὐτὰ τὰ γλωσσικὰ στοιχεῖα, ποὺ δὲ μᾶς παραξενεύουν κι οὔτε θὰ τολμούσαμε ν' ἀντικαταστήσωμε ἕστω καὶ μιὰ λέξη. Ἰδιωματικὲς λέξεις εἶναι: τὸ σύρμα (=τὸ πέρασμα) — σουρίζανε (=σφυρίζανε) — φτερίζοντας (= φτερουγίζοντας) — πετρωτός (= μαρμαρένιος) — τὸ λάμπο (=ἡ λάμψη) — νὰ χερρακώσῃ (=νὰ φουχτώσῃ) — τὸ κυθέρτι (=ἡ κυψέλη) — τριέτικο (=τρίχρονο) — ἰδρένιος (=δρυῖνος) = σύντας (=δ-ταν) — πᾶ (=ἀπάνω). Δάνεια ἀπὸ τὴν καθαρεύουσα: ἡ σελήνη — ὤς (=σάν — νύχτια δροσιά — σεντόνια εὐώδερά. Ὁ Σικελιανὸς ἀκολουθώντας τὰ παράδειγμα παλαιότερων τοῦ ποιητῶν, πρὶν ἀπὸ ὅλους τοῦ Βαλαωρίτη, τοῦ Παλαμᾶ καὶ τοῦ Γρυπάρη, πλουτίζει τὴν ποιητικὴ μας γλῶσσα ἀπὸ τοὺς ἀκένωτους θησαυροὺς τῶν ἰδιωμάτων καὶ κάποτε ἀπὸ τὴ λογία παράδοση.

Μέτρο τοῦ ποιήματος εἶναι τὸ ἱ α μ β ι κ ὸ σὲ τετράστι-
 χες στροφές, μὲ δεκαεξασύλλαβους ὀξύτονους ἢ παροξύτο-
 νους ἀνομοιοκατάληκτους τὸν πρῶτο καὶ τὸν τρίτο στίχο, καὶ
 μὲ ἑπτασύλλαβους παροξύτονους ὁμοιοκατάληκτους τὸ δεύ-
 τερο καὶ τὸν τέταρτο. Ἡ ὁμοιοκαταληξία καὶ σ' αὐτὸ τὸ
 ποίημα καὶ σ' ὅσα ἄλλα τῇ χρησιμοποιεῖ ὁ Σικελιανὸς δὲν
 εἶναι πάντα πλούσια. Κι ἀπὸ αὐτῇ τὴν ἀποψη μᾶς θυμίζει τὸ
 Βαλαωρίτη καὶ τὸν Παλαμᾶ. Τέτοιες φτωχὲς ὁμοιοκαταλη-
 ξίες εἶναι σελήνη — γαλήνη, ποδάρια — χνάρια,
 θυγατέρα — περιστέρα, σηκώσει — χαρὰ κώσει,
 μονοπάτια — μάτια, δίσκο — οὐρανίσκο, χῶ-
 μα — σῶμα, στίς περισσότερες δηλ. στροφές. Ὁ ρυθμὸς
 ὅμως τοῦ ποιήματος ἀνταποκρίνεται θαυμάσια στὸ περιεχό-
 μένό του. Ὁ δεκαεξασύλλαβος, ἀλέγρος ὁ παροξύτονος, πα-
 θητικὸς ὁ ὀξύτονος, κι ὁ ἑπτασύλλαβος ἀκόμη πιὸ ἀλέγρος
 σὰν γοργὴ στροφή χοροῦ, συνταιριάζονται μὲ τὴν ἐναλλαγή
 τους σ' ἕνα ἄδρὸ καὶ λεβέντικο ρυθμό, πού, ὅταν ἀπαγγέλ-
 λεται σωστά, μᾶς μεταδίνει καὶ μόνο μὲ τοὺς ἦχους τοῦ τὴν
 εὐφρόσυνη διάθεση τοῦ ποιητῆ.

Δογοτεχνικὴ ἀξία. Φυσιολατρικὸ εἶναι αὐτὸ τὸ ποίημα
 τοῦ Σικελιανοῦ ἀλλὰ μὲ μία φυσιολατρεία ἰδιότυ-
 πη. Πρῶτα-πρῶτα ἡ τόσο χαρούμενη διάθεση,
 ποὺ ἀποκορυφώνεται στὴν ψυχικὴν ἀναγállια, εἶναι μία και-
 νούργια νότα μέσα στὴν τόσο μελαγχολικὴ τίς περισσότερες
 φορές φυσιολατρικὴ μας ποίηση. Ἐπειτα ὁ ποιητὴς ἐδῶ δὲν
 ἀντικρύζει τὴ φύση σὰν κανένας κουρασμένος πρωτευουσιᾶ-
 νος ἢ ἀναιμικὸς ὠραιοπαθής. Ζῇ ὁ ἴδιος μέσα στὴ φύση καὶ
 νοιώθει τὸν ἑαυτό του ὄχι σὰν ξένο ἢ σὰν κυρίαρχο μέσα στὸν
 κόσμον τῶν ξένων καὶ τῶν ἀψύχων. Νοιώθει τὸν ἑαυτό του
 παιδί τῆς πλάσης, ἀδελφὸ μὲ ὅλα τὰ πλάσματά της κι ἀνα-
 πόσπαστα δεμένο μαζί της. Αὐτὴ ἡ ἀδελφωσύνη μὲ
 ὅλα τὰ πλάσματα τοῦ χαρίζει τὴν ἀληθινὴ ἀνθρωπιά
 του. Εἶναι λοιπὸν πολὺ φυσικὸ νὰ τὸν συναρπάξῃ ἡ ἀπλοϊκὴ
 ζωὴ τῶν ἀγροτῶν. Στὰ μάτια του ἐξωραϊζεται βέβαια ἡ
 ἀγροτικὴ ζωὴ ὄχι ὅμως ἀπὸ ρωμαντικὴ διάθεση ἀλλὰ ἀπὸ
 βαθύτερη ἐκτίμηση τῆς ὁμορφιάς, τῆς υγείας, τῆς ἀγνότητος
 καὶ τῆς ἀλήθειας. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἀνεκτίμητα χαρίσματα ἐν-
 σαρκώνονται ὑπέροχα στὴν «ἀρχοντοθυγατέρα», κ' ἡ λάμψη
 τους μέσα στὸ τόσο ταιριαστὸ τους εἰδυλλιακὸ περιβάλλον
 φωτίζει ὡς τὰ κατάβαθα τὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ.

Αὐτὴ ἡ ἰδιότυπη στάση τοῦ Σικελιανοῦ ἀπέναντι στὴ φύση,
 ποὺ ἀργότερα τὸν ὠδήγησε ὡς τὴ διονυσιακὴ καὶ τὴν ὀρφικὴ
 λατρεία, ἡ τόσο ἀντρίκια, αἰσθητοποιεῖται ἀπὸ τὴ

δυνατή πλαστική δύναμή του και από μια πλουσιώτατη γλωσσα σὲ ἐκφραστικὰ μέσα καὶ σὲ λεξιλόγιο, γλωσσα ρωμαλέα, πού, ὅσο κι ἂν θυμίζη κάποτε τὴ γλωσσα τοῦ Βαλαωρίτη, ἔχει ὅμως πολλὰ προσωπικὰ στοιχεῖα. Σ' αὐτὸ τὸ ποίημά του ἄφθονα εἶναι, ὅπως εἶδαμε, τὰ ἐκφραστικὰ του εὐρήματα. Ποιὸς ἄλλος θὰ μπορούσε νὰ ρίξη μέσα στοῦ γλωσσικό του πλοῦτο τόσες ιδιωματικές λέξεις, πού ὄχι μόνο νὰ μὴν παραξευνοῦν ἀλλὰ καὶ νὰ εἶναι ἀδύνατο ν' ἀντικατασταθοῦν μὲ ἱσάξιάς τους; "Ἄς δοκιμάσῃ π. χ. κανεῖς ν' ἀντικαταστήσῃ τις ιδιωματικές λέξεις *χερὰ κώσσει* καὶ *κυθήρτι* μὲ τις κοινές *φουχτώσει* καὶ *κυψέλη* καὶ θὰ νοιώσῃ ἀμέσως νὰ ξεθυμαίνει κ' ἡ πλαστικὴ ἀρτιότητα κι ὁ λεβέντικος ρυθμὸς τοῦ ποιήματός. Καὶ νὰ σκέπτεται κανεῖς πὼς αὐτὸς ὁ λεβέντικος ρυθμὸς εἶναι κληρονομιά τοῦ δημοτικοῦ μας τραγοδιοῦ, πού ὅμως τόσο ξανανιωμένος ἀκούγεται στὴ λύρα τοῦ Σικελιανοῦ. Εἶναι τόσο μεγάλη ἡ λογοτεχνικὴ ἀξία τοῦ «Θαλεροῦ», πού περνᾷ σχεδὸν ἀπαρατήρητες οἱ φτωχές του ὁμοιοκαταληξίες, τὰ μόνον ψεγάδια του. Πιστεύομε, μαζί μὲ ἄλλους μελετητὲς τοῦ Σικελιανοῦ, πὼς αὐτὸ τὸ ποίημά του εἶναι ἀπὸ τὰ ἀρτιώτερά του ἂν ὄχι τὸ ἀριστοῦργημά του.

II ΠΕΖΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ

1. Η ΦΟΝΙΣΣΑ

(ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ)

Περιεχόμενο. Ἡ γριά Χαδούλα Φραγκογιαννοῦ, γυναίκα φτωχή, πολυβασανισμένη στὴ ζωὴ της καὶ μητέρα πολλῶν παιδιῶν, ξαγρυπνάει κοντὰ στὴ νεογέννητη κι ἄρρωστη ἐγγονή της. Οἱ ἀναμνήσεις τῆς ζωῆς της ἀπὸ τὰ παιδικὰ της χρόνια ξανάρχονται στοῦ νοῦ της. Βλέπει πὼς πάντα ἦταν δούλα σὲ κάποιους, πρῶτα στοὺς γονεῖς της, ἔπειτα στὸν ἄντρα της, στὰ παιδιά της, τώρα στὰ ἐγγόνια της. "Ἴδια βλέπει τὴ θέση κάθε γυναίκας τοῦ τόπου της. Αὐτοὶ οἱ διαλογισμοὶ τὴ βασανίζουν ἀπὸ καιρό. Συμπέρασμα τῆς κοινωνικῆς πείρας της πὼς τὰ κορίτσια καὶ γιὰ δικό τους καλὸ καὶ γιὰ καλὸ τῆς οἰκογενείας τους δὲ θάπρεπε νὰ γεννιῶνται ἢ τουλάχιστο θάπρεπε νὰ πεθαίνουν νήπια. Γι' αὐτὸ κι ἐκεῖνη συνοδεύει μὲ εὐχαρίστηση τὰ νιογέννητα θηλυκὰ, ὅταν πεθαί-

νουν μικρά, χωρίς νά δοκιμάσουν τὰ βάσανα τῆς ζωῆς, καί πηγαίνουν ἄθωα στὸν Παράδεισο. Κι ὅμως πολὺ δυσκολώτερα πεθαίνουν τὰ κορίτσια ἀπὸ τ' ἀγόρια. Οἱ καλοὶ Χριστιανοὶ λοιπὸν θάπρεπε νὰ βοηθοῦν τὸ θάνατο. Αὐτοὶ οἱ διαλογισμοὶ τῆς φέρνουν τὴ νύστα, ἀλλὰ δὲν τὴν ἀφήνει νὰ κοιμηθῇ τὸ νεογέννητο. Παραλογισμένη ὅπως ἦταν, τὸ στραγγαλίζει. Ἐβδομάδες τὴ βασανίζει ἡ συνείδησή της. Δὲν ξέρει, ἂν ἔκαμε ἔγκλημα ἢ πράξη θεάρεστη. Καταφεύγει στὶς προσευχές, στὶς νηστείες καὶ στὶς λειτουργίες, ζητώντας ν' ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὸ δίλημμα. Μία μέρα συναντάει δύο κοριτσάκια ἐνὸς φτωχοῦ κηπουροῦ καθισμένα στὸ γύρο μιᾶς στέρνας. Ἐξηγεῖ τὴ συνάντησιν σὰν σημεῖο τοῦ "Αἱ Γιάννη πὼς ἡ πράξις της εἶναι θεάρεστη καὶ πὼς πρέπει νὰ τὴ συνεχίσῃ. Πνίγει τὰ δύο κοριτσάκια ρίχνοντάς τα στὴ στέρνα κι ἔπειτα μὲ καταπληχτικὴ ἐπιτηδειότητα καὶ ψυχραιμία κάθεται νὰ παρηγορήσῃ τοὺς γονεῖς τους. Μίαν ἄλλη μέρα μπροστά της πέφτει ἓνα κοριτσάκι σ' ἓνα πηγάδι κι ἐκείνη τ' ἀφήνει νὰ πνιγῇ. Ὁ εἰρηνοδίκης κι ὁ ἀστυνόμος τὴν ὑποπεύονται καὶ στέλνουν στὸ σπῖτι της δύο χωροφύλακες νὰ τὴ συλλάβουν. Ἐκείνη κατορθώνει νὰ ξεφύγῃ. Ἀρχίζει ἡ καταδίωξις. Στὴν ἀρχὴ κρύβεται στὸ σπῖτι μιᾶς νέας γυναίκας, ποὺ ἄλλοτε μὲ τὰ βότανά της τὴν εἶχε ἀπαλλάξει ἀπὸ τὸν ἔνοχο καρπὸ ἄνομου ἔρωτα. Ἀπ' ἐκεῖ φεύγει στὸ βουνὸ καὶ βρίσκει ἄσυλο στὶς καλύβες τῶν βοσκῶν. Ἀλλὰ κι ἐκεῖ μὲ τὴν πρῶτην εὐκαιρίαν στραγγαλίζει ἓνα μωρὸ κοριτσάκι. Ἡ καταδίωξις συνεχίζεται. Τότε ἀναγκάζεται νὰ καταφύγῃ σὲ μίαν ἔρημην σπηλιά κοντὰ στ' ἀκρογιάλι. Ἀπ' ἐκεῖ ἀποφασίζει νὰ καταφύγῃ στὸ ἀναχωρητήριον ἐνὸς μοναχοῦ, γιὰ νὰ ἐξομολογηθῇ, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ δραπετεύσῃ ἀπὸ τὸ νησί. Οἱ χωροφύλακες ὅμως τὴν προφτάνουν. Σὲ μιὰ τελευταία προσπάθειά της νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ ἓνα ἐπικίνδυνον πέρασμα παρασέρνεται ἀπὸ τὰ κύματα καὶ πνίγεται.

Ἡ ὑπόθεσις ἀναφέρεται στὴν Ὀθωνικὴ ἐποχὴ, ὅπως μαθαίνομε ἀπὸ τὸ ΙΑ' κεφάλαιον. Τόπος ἡ Σκιάθος, τὸ πολυαγαπημένο νησί τοῦ Παπαδιαμάντη, ὅπου ἔχει τοποθετήσῃ τὸ μεγαλύτερον καὶ σημαντικώτερον μέρος τοῦ ἔργου του.

Ἡ ζωὴ τῶν κατοίκων τοῦ ἄγονου νησιοῦ πάντα στενὴ καὶ στερημένη εἶναι πιὸ δύσκολη στὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἐλευθερίας ὥστε ἀπὸ τὶς θυσίες τοῦ μεγάλου Ἀγῶνα καὶ μὲ τὴν κρατικὴν κακοδιοίκησιν. Τὰ μεγάλα βάρη τῆς ζωῆς πιέζουν περισσότερο τὶς φτωχὰς γυναῖκες. "Όταν μάλιστα τύχῃ νὰ ξενητευθῇ ὁ ἄντρας ἢ νὰ εἶναι ἀνίκανος νὰ κυβερνήσῃ τὸ σπῖτι του, ἡ γυναῖκα φορτώνεται καὶ τὶς ἀντρικὰς ὑποχρεώ-

σεις. "Ετσι γεννήθηκε ἡ κοινὴ γνώμη, ποὺ καὶ σήμερα ἐπικρατεῖ σὲ πολλοὺς φτωχοὺς πληθυσμούς, πὼς ἡ γυναίκα γεννιέται μονάχα γιὰ βάσανα.

Ἡ ἥρωϊδα ψυχικῶς ἀνώμαλη, εἶναι τὸ θῦμα αὐτῆς τῆς κοινῆς γνώμης, ποὺ ἐνισχυμένη καὶ μὲ τὴν πικρὴ προσωπικὴ πείρα τῆς γίνεται ἔμμονη ἰδέα, τὴν ὁδηγεῖ στοῦ ἐγκλήμα, πιστεύοντας πὼς ἔτσι εὐεργετεῖ τὰ θύματά της καὶ κάνει θεάρεστη πράξη. Αὐτὸς εἶναι ὁ κεντρικὸς πυρήνας (τὸ κύριο νόημα) τοῦ ἔργου.

Μορφή. Ἡ πλοκὴ τοῦ ἔργου ἔχει ἐξαιρετικὴν πρωτοτυπίαν. Στὴν ἐξιστόρηση τῶν ἐγκλημάτων καὶ τοῦ θανάτου τῆς ἥρωϊδας παρεμβάλλεται τεχνικώτατα ἡ ἐξιστόρηση τῆς γενεαλογίας της καὶ τῆς προηγούμενης ζωῆς της. Ἡ μία ἱστορία διακόπτει τὴν ἄλλη σὲ κρίσιμα σημεία κρατώντας ἔτσι ἀδιάπτωτο τὸ διαφέρο τοῦ ἀναγνώστη. "Ἄλλοτε πάλι διακόπτεται ἡ διήγηση, γιὰ ν' ἀκουστῇ ἓνα παραμῦθι, ἓνα ὄνειρο, ἓνα ἐπεισόδιο τῆς ζωῆς τῶν δευτερευόντων ἡρώων (π. χ. ὁ τραυματισμὸς τῆς κόρης τῆς Φραγκογιαννοῦς ἀπὸ τὸν ἀδελφὸ της), γιὰ νὰ μᾶς παρουσιαστῇ ἓνα τοπίο, κάποιο ἐξωκκλήσι, γιὰ ν' ἀκούσωμε τὴν ἱστορίαν τοῦ ἐξωκκλησιοῦ. "Ὅλες αὐτὲς οἱ παρεκβάσεις, ἄσχετες φαινομενικά, διαφωτίζουν καλύτερα τὴν κυρίαν πράξιν. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ ἔργο ἀποχτάει ἓνα μεγάλο προσόν, τὴν ἀφέλειαν, κι ἐξυπηρετεῖ ἀκόμη σὲ μεγάλου βαθμοῦ τὴν βαθύτερην ἐνότητα καὶ ποικιλίαν. Ἡ ἀφέλεια τῆς διήγησης στοῦ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη εἶναι ἡ μεγάλῃ ὑπεροχὴ του, ποὺ κανένας ἀκόμη πεζογράφος μᾶς δὲν τὴν ἔφτασε. Δῶρο τῶν ἀπλοϊκῶν ἀνθρώπων τοῦ λαοῦ, ποὺ κοντὰ τοὺς πέρασε τὴ ζωὴν τοῦ συγγραφέως, καὶ τοῦ Ὀμήρου, ποὺ τὸν μελετοῦσε μὲ ξεχωριστὴ προτίμηση. Ὁ Παπαδιαμάντης στὴ δημιουργίαν του δουλεύει σὰν τὸν ψυχίατρο. "Ἐχει μπροστά του, ὅπως κι ἐκεῖνος, μία σκοτεινὴν ψυχροσύνη. Γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ μπῇ στοῦ λαθῦρινθό της, πρέπει νὰ ψάξῃ τὸ οἰκογενειακὸ της δέντρο ὡς τις ρίζες του. Σ' ὅλην ὁμῶς τὴν ἔρευνά του δὲν ξεχνάει πὼς δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται νὰ πάρῃ τὸ στυγνὸ ὕφος τοῦ ἐπιστήμονα. Στὰ χέρια του κρατᾷ τὴ μαγικὴ τέχνη τοῦ δημιουργοῦ. Κι ἔτσι τὸν ἀκολουθοῦμε μ' ἐμπιστοσύνη, χωρὶς νὰ μᾶς δειλιάζουν ἢ νὰ μᾶς κουράζουν τὴν ψυχὴ ὅλα τὰ φοβερά, ποὺ βλέπομε ἢ ποὺ περιμένομε. "Ὅπως ἀκριβῶς ἀκολουθοῦμε μ' ἐμπιστοσύνη τὸν Ὀμηρὸ μέσα στὰ πολύνεκρα πεδία τῶν μαχῶν.

Ἡ διήγηση, μ' ὅλην τὴν ἀφέλειά της, εἶναι γοργή, κά-

ποτε γίνεται δραματική, πάντα τέλεια προσαρμοσμένη στο χαρακτήρα τῶν γεγονότων. Κι ὅταν ἀκόμη εἶναι ἀναπόληση τῶν περασμένων, καὶ τότε κρατεῖ τὴ γοργότητα καὶ τὴν δραματικότητά της, ὅπως ταιριάζει ἡ ἀναπόληση σὲ ψυχὴ ἀνώμαλη καὶ ταραγμένη. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος δὲν κουράζει οὔτε μία στιγμή τὸν ἀναγνώστη.

Ὁ διάλογος γοργός, τὶς περισσότερες φορές στιχομυθία δραματική, δὲ λείπει σχεδὸν ἀπὸ κανένα κεφάλαιο τοῦ ἔργου, ἐντοπισμένος πάντα στὰ δραματικώτερα σημεῖα τοῦ ἔργου.

Ἡ περιγραφή, σπάνια λεπτομερειακὴ, τὶς περισσότερες φορές σύντομη, χαραγμένη μὲ ἄδρες ἀλλὰ λυρικές γραμμές, δὲ μᾶς παρουσιάζει πίνακες ζωγραφικοὺς ἀλλὰ τὸν ἀποραίτητο σκηνικὸ διάκοσμο τοῦ ἔργου, κι' αὐτὸ μὲ λιτότητα κλασσική. Καὶ στὸ σκηνικὸ διάκοσμο τῆς «Φόνισσας» ξεχωρίζομε ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τῆς τέχνης τοῦ Παπαδιαμάντη: τὴν προτίμηση τῶν ἐξωκκλησιῶν καὶ τῶν ἐρημικῶν τοπίων τοῦ βουνοῦ ἢ τῆς ἀκρογιαλίας, στολισμένων πολλὰς φορές μὲ τὸ γλυκὸ εἰδυλλιακὸ χρῶμα. Κ' οἱ ρωπογραφίες ἀκόμη μᾶς ξυπνοῦν μονάχα τὴ συμπάθεια κι ὄχι τὴν ἀποστροφή, ὅπως συμβαίνει μὲ τὶς ρωπογραφίες τοῦ «Ζητιάνου».

Ἀπὸ τὶς πολλὰς δραματικὰς σκηνὰς δύο (καὶ μάλιστα ἡ τελευταία) μένουν ἀνεξάλειπτες ἀπὸ τὴν ψυχὴ κάθε ἀναγνώστη γιὰ τὴ δύναμη καὶ τὴν πρωτοτυπία τους.

Ἡ μία στὸ ΙΣΤ' κεφάλαιο: Ἡ ἡρωίδα φεύγει ὕστερα ἀπὸ τὸ τελευταῖο ἐγκλημά της. Ἡ γιαιγιά τοῦ θύματος τὴν κυνηγάει μὲ τὶς σπαραχτικὰς φωνές της. Ἡ φόνισσα πέφτει ξαφνικὰ ἐπάνω στὸν ἀνύποπτο πατέρα τοῦ θύματος ἀλλὰ καταφέρνει μὲ μία διαβολικὴν ἐτοιμότητα νὰ τὸν ξεγελάσῃ.

Ἡ ἄλλη, τὸ ἀριστοτεχνικὸ τέλος τοῦ ἔργου: Ἡ ἡρωίδα μισοπνιγμένη βλέπει σὲ λίγη ἀπόσταση μπροστὰ της τὸ ἐκκλησιδάκι, ὅπου περίμενε τὴ σωτήριά, ἐνῶ λίγο πίσω της ἔρχονται οἱ χωροφύλακες νὰ τὴν πιάσουν. Σ' ἐκείνη τὴν ὕστατη στιγμή ἀντικρῶζει τὸ χτήμα, ποὺ εἶχε πάρει προίκα.

«ὦ! νὰ τὸ προικίό μου!» εἶπε.

Αὐταὶ ὑπῆρξαν αἱ τελευταῖαι λέξεις της. Ἡ γραῖα Χαδοῦλα εὔρε τὸν θάνατον εἰς τὸ πέρασμα τοῦ Ἀγίου Σώστη, εἰς τὸν λαϊκὸν τὸν ἐνώνοντα τὸν βράχον τοῦ ἐρημητηρίου μὲ τὴν ξηράν, εἰς τὸ ἥμισυ τοῦ δρόμου μεταξὺ τῆς θείας καὶ τῆς ἀνθρωπίνης δικαιοσύνης».

Τόσο ἀριστοτεχνικὸ τέλος, ἄξιο ἐνὸς μεγάλου συγγρα-

φέα, ἐγὼ τουλάχιστο δὲ θυμᾶμαι σὲ κανένα ἄλλο νεοελληνικὸ ἔργο.

Οἱ ποιητικὲς παρομοιώσεις χωρὶς κατάχρηση, ποὺ δὲ θὰ ταίριαζε σ' ἓνα πεζογράφημα, εἶναι πάντα ἀβίαστες καὶ πρωτότυπες. Παρμένες ἀπὸ τῆ φύσης, εἶναι τὰ χτυπητότερα στολίδια τοῦ σκηνικοῦ διακόσμου.

Γενικὰ ἡ φύση στὴ «Φόνισσα» δὲν παρουσιάζεται ὅπως στὸ «Ζητιάνο» τοῦ Καρκαθίτσα. Ἐκεῖ τὶς περισσότερες φορές εἶναι ἄχαρη, γνήσια μητέρα τῶν Καραγκούνηδων καὶ τῶν Κραθαριτῶν. Ἐδῶ τὴ συναντοῦμε στὸ ἀνοιξιὰτικο φούντωμά της, ὅταν κάθε ἑλληνικὸ τοπίο εἶναι ὁμορφο καὶ χαρίζει ἓνα γέλιο καὶ στὴν πιὸ ἄχαρη ζωὴ. Κι ἀκόμη ὠραιότερη προβάλλει ἡ φύση στὶς τελευταῖες στιγμὲς τῆς ἡρωίδας. Μία δυνατὴ ἀντίθεση (ἡ κυνηγημένη φόνισσα ἀπ' ἐδῶ, ἡ ἀνοιξιὰτικὴ φύση ἀπ' ἐκεῖ) παρουσιάζει τραγικώτερη τὴν ἡρωίδα.

Γλῶσσα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ γνωστὴ ιδιότυπη καθαρεύουσα (μικτὴ σωστότερα) γλῶσσα τοῦ Παπαδιαμάντη. Εὐκολοκίνητη καὶ μὲ στρογγυλεμένη τὴν περίοδο, μὲ πλούσιο καὶ διαλεγμένο λεξιλόγιο ἀπὸ τὴν ἀρχαία, τὴν καθαρεύουσα, τὴ σκιαθίτικη διάλεχτο (προπάντων στὸ διάλογο ἀλλὰ καὶ στὴ διήγηση μὲ τὶς παροιμίες καὶ τὶς λαϊκὲς ἐκφράσεις). Κάθε λέξη πάντα εἶναι ἡ πιὸ κατάλληλη γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀντίστοιχης ἔννοιας. Πολὺ δύσκολα θὰ μπορούσαμε ν' ἀντικαταστήσωμε καὶ μία μόνη λέξη, χωρὶς νὰ χαλάσωμε τὴν ἐνάργεια καὶ τὴ μουσικότητα τῆς φράσης. Πολὺ δύσκολα θὰ μπορούσαμε νὰ σβύσωμε καὶ μία περίοδο ἀκόμη, χωρὶς νὰ φανῇ τὸ ἔργο κάπως ξεθωριασμένο. Ἡ ἐκλογή τοῦ ἐπιθέτου πάντα πετυχημένη. Ἄν προσθέσωμε στὰ παραπάνω γνωρίσματα τὴν παρεμβολὴ ἀποσπασμάτων ἀπὸ τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ψαλμοὺς, ἔχομε τὸ π ρ ο σ ω π ι κ ὸ γ λ ὠ σ σ ι κ ὸ ὕ φ ο ς τοῦ Παπαδιαμάντη, ποὺ μὲ θαυμαστὸ τρόπο καταφέρει νὰ συνταιριάσῃ τόσα στοιχεῖα φαινομενικὰ ἀσυνταίριαστα. Ὑφός ἐντελὼς πρωτότυπο (κάποια ὁμοιότητα βρῖσκουν ἀλλὰ κι αὐτὴ ἐξωτερικὴ μὲ τὶς ὁδὲς τοῦ Κάλβου). Γι' αὐτὸ ὁ Παπαδιαμάντης περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον πεζογράφο μας δικαιωματικὰ πῆρε τὸν τίτλο τοῦ στυλίστα.

Λογοτεχνικὴ ἀξία. Σ' ὅλο τὸ ἔργο κυριαρχεῖ ἡ τραγικὴ μορφή τῆς πρωταγωνίστριας. Ὅλη ἡ δράση εἶναι τὸ ψυχικὸ δράμα της. Ἐχομε μπροστά μας τὸν πιὸ πολὺπλοκο χαραχτήρα τῆς προπολεμικῆς λογοτεχνίας μας, ποὺ ἔχει μεγάλο διαφέρο γιὰ τὴν ψυχοπαθολογία, ὅπως οἱ ἥρωες τῶν κλασσικῶν τραγωδιῶν. Ἡ Φραγκογιαννοῦ στὸ πρῶτο παρουσια-

σμά της μᾶς φαίνεται γυναίκα ἔξυπνη, πραχτική, μὲ δυνατό ἀντρίκιο χαρακτήρα, ἄξια νὰ κηδεμονεύσῃ καὶ τὸν ἄντρα της μὲ τὸν ἀδύνατο χαρακτήρα, δουλεύτρα, νοικοκυρὰ κ' οἰκονόμα. Εἶναι ὁ τύπος τῆς Ἑλληνίδας χωριάτισσας, ποὺ μὲ κάθε πονηριὰ καὶ στέρηση πασκίζει νὰ δημιουργήσῃ σιγὰ—σιγὰ ἀπὸ τὸ τίποτε μία μικρὴ κατάσταση γιὰ τὴν οἰκογένειά της καὶ ποὺ στὸ τέλος τὸ καταφέρνει. Κανεῖς δὲν ὑποπτεύεται τὴν κατοπινὴ φόνισσα. (Πόσοι τάχα ὁμαλώτατοι φαινομενικὰ ἄνθρωποι δὲ μᾶς ξαφνιάζουν μὲ κάποιαν ἀνεπάντηχη ψυχικὴν ἐκδήλωσή τους!) Ὅσο ὅμως περισσότερο τὴν πλησιάζομε, τόσο ξεχωρίζομε κάποια σημάδια τῆς νευρωτικῆς γυναίκας. Τὸ οἰκογενειακὸ της ἱστορικὸ μᾶς βάνει σὲ ὑποψίες. Ἡ μάνα της ἦταν μάγισσα κι ἓνας γιὸς της ἐγκληματίας. Ἡ ἴδια ἢ μάνα της τὴν ἀδίκησε στὴν προίκα, κι αὐτὴ, κόρη ἀκόμη, κλέβει τοὺς γονεῖς της γιὰ λογαριασμό της. Εἶναι θρησκόληπτη, πολυτεχνίτρα καὶ γιάτρισσα μὲ τὰ βότανά της. Κάτι λοιπὸν χαλασμένο ἔχει μέσα της. Ἡ ζωὴ ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια της εἶναι πολυθασανισμένη.

Τὸ ἴδιο πολυθασανισμένες βλέπει κι ὅλες τὶς ἄλλες γνώριμές της γυναῖκες. Ἡ γενικὴ ἄλλωστε πεποίθηση στὴν κοινωνία, ποὺ ζῇ, εἶναι πὼς ἡ γυναίκα γεννιέται μονάχα γιὰ βάσανα. Ἄν αὐτὸ εἶναι τὸ παράπονο τῆς καθεμιᾶς ἐνάντια στὴ μοίρα της, στὴ νευρωτικὴ φραγκογιαννοῦ γίνεται κυρίαρχη ἔμμοχη ἰδέα, ποὺ θὰ σαλέψῃ τὸ λογικὸ της: Ἀφοῦ ἡ γυναίκα γεννιέται μόνο γιὰ βάσανα, πὺὸ τυχερὴ εἶναι ὅποια πεθαίνει νήπιο. Δύσκολα ὅμως πεθαίνουν οἱ γυναῖκες σὲ μικρὴ ἡλικία. Χρέος μας λοιπὸν νὰ βοηθοῦμε τὸ θάνατο τῶν μικρῶν κοριτσιῶν. Αὐτὸς εἶναι ὁ ταραγμένος συλλογισμὸς της, ποὺ τὴν ὁδηγεῖ στὸ ἐγκλημα. Τὸ φυσικώτερο θὰ ἦταν ν' αὐτοκτονήσῃ, γιὰ ν' ἀπαλλαγῇ ἢ ἴδια ἀπὸ τὰ βάσανα. Ἡ ἴδια ὅμως μέσα στὴν τρέλλα της πιστεύει πὼς ἔχει μίαν ἀποστολή: νὰ εὐεργετήσῃ. Καὶ θὰ εὐεργετήσῃ δολοφονώντας. Δὲν εἶναι συνηθισμένη ἀπελπισμένη γυναικούλα τοῦ λαοῦ, οὔτε μισητὴ δολοφόνος. Εἶναι συμπαθὴς τραγικὴ ἢ ρωϊδα. Κάθε τραγικὸς ἥρωας σκέπτεται κι ἐνεργεῖ διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς πολλοὺς ἀνθρώπους καὶ γι' αὐτὸ βρίσκειται σ' ἀντίθεση μαζί τους. Κι ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀντίθεση θὰ ὁδηγηθῇ στὴν καταστροφὴ του. Ἡ τραγικότητά της κ' ἡ συμπάθεικὴ ἢ μὴ ἀποδοχὴ τοῦ πρώτου ἐγκλήματός της, τὸ τυχαῖο μεγάλο ψυχικὸ κλονισμὸ καὶ τὴν ἀβεβαιότητά της γιὰ τὴ θεϊκὴ ἢ μὴ ἀποδοχὴ τοῦ πρώτου ἐγκλήματός της, τὸ τυχαῖο συναπάντημα δύο μικρῶν κοριτσιῶν προβάλλει στὸ φρενιασμένο νοῦ της σὰν ἡ θεία ἀναγνώριση τῆς φιλανθρωπίας της.

Μεγαλώνει ακόμη ή τραγικότητά της, όταν παρουσιάζεται νά γιατρέψη τάχα τὰ ἴδια θύματά της (γιά νά τ' ἀποτελειώσῃ) ἢ νά παρηγορήσῃ τοὺς γονεῖς τους. Καὶ κορυφώνεται ἡ τραγικότητά της μέ τὸ θάνατό της τῇ στιγμῇ, πού περιμένει σωτηρία ἀπὸ τῇ θρησκεία. Ἐκείνη βλέπει τῇ θεῖα ἀποστολή της νά εὐεργετήσῃ, ἐμεῖς βλέπομε τὰ κακουργήματά της. Νά ἡ τραγικὴ παρεξήγηση.

Κι ὅμως ἐκτὸς ἀπὸ τῇ διεστραμμένη βιοθεωρία της διατηρεῖ ὅλη τὴν προηγούμενη πονηριά κι ἐτοιμότητά της, ὥστε νά ξεφεύγῃ ἀπὸ τὰ χέρια τῆς ἐξουσίας. Οὐτε καμιὰ ἄλλη πράξη της φανερώνει τὴν ψυχικὴ της ἀρρώστια. Ἡ βαθύτερη ψυχουσύνθεση, τὸ ξαναλέμε, τῆς Φραγκογιαννοῦς εἶναι ἡ μοναδικὴ περίπτωση μέσα στὴν προπολεμικὴ λογοτεχνία μας, πού ἀπασχόλησε καὶ θ' ἀπασχολῇ τοὺς ψυχποαθολόγους (ὁ κ. Δημ. Μωραΐτης ἔχει γράψει σχετικὴ μελέτη). Ἐμεῖς οἱ ἄλλοι θὰ βλέπωμε ὁλοζώντανη μία τραγικὴ ἡρωΐδα, ὅπως οἱ τραγικὲς ἡρωΐδες τῶν ἀρχαίων κλασσικῶν μας, πού στὰ δαιμονικὰ μάτια της θὰ καθρεφτίζεται σὲ μία καινούργια στάση ἢ αἰώνια μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ θὰ μᾶς εἶναι ἀκόμη συμπαθέστερη, γιατί ὁ πλαστοουργός της δὲν τὴν ξύπνησεν ἀπὸ τὸ μακάριον ὕπνο τῆς μυθολογίας ἢ τῆς ἱστορίας, ἀλλὰ τὴν ξεδιάλεξεν ἀπὸ τῇ φτωχογειτονιά τοῦ ἀγαπημένου νησιοῦ του, τῆς Σκιάθου. Μὲ τῇ δημιουργικὴ του ὁρμὴ τῆς φύσῃξεν ἔντονη τὴν πνοὴ τῆς ζωῆς, χωρὶς νά λογαριάσῃ προκαταβολικὰ ποιά προβλήματα θὰ γεννοῦσε στοὺς μελετητές, χωρὶς ἴσως νά τοῦ εἶναι γνωστὰ αὐτὰ τὰ προβλήματα. Ἡ ζωὴ κ' ἡ λογοτεχνία πρῶτα δημιουργοῦν τοὺς ἥρωες μέ τὴν ἔντονη προσωπικότητα κι ἔπειτα ἔρχεται ἡ ψυχολογία — ἐπιστήμη νά τοὺς μελετήσῃ ὡς τὸ βαθύτερο ἐγὼ τους.

Τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ ἔργου, ἄνθρωποι ἀσήμαντοι, μπαίνουν στὴ σκηνὴ τόσο μόνο, ὅσο τοὺς χρειάζεται ἡ Μοῖρα νά τοὺς παραδώσῃ παιχνίδια στὰ χέρια τῆς πρωταγωνίστριας. Βλέπομε νά προσπερνᾶνε οἱ νησιῶτες ἐργατικοί, μικροσυμπεροντολόγοι, μικροπόνηροι, σφιχτοχέρηδες, τραχεῖς κ' οἰνοπότες, χωρὶς καμιὰ ψυχικὴν ἀνάταση, συμπαθητικοί ὅμως στὴ μικρόχαρη ζωὴ τους. Συμπαθέστερες μᾶς εἶναι οἱ νησιώτισσες, ἐργατικὲς κι ἀφοσιωμένες στὴν οἰκογένειά τους μ' ἐγκαρτέρηση κι αὐτοθυσία. Περισσότερο γνώριμοι μᾶς γίνονται οἱ συγγενεῖς τῆς πρωταγωνίστριας. Κι ἀπ' αὐτοὺς ἔχουν περισσότερο διαφέρο γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς μητέρας τους ὁ γιός της Μῶρος μέ τὰ ἐγκληματικὰ ἔνστικτα κ' ἡ κόρη της Ἀμέρσα, τὸ ἀγοροκόριτσο, πού κρύβει τὸν ἀδελφὸ της, ἂν καὶ τῇ μαχαίρωσε. Μόνον οἱ δημόσιοι ὑπάλληλοι καὶ

περισσότερο οἱ χωροφύλακες δὲν καταχτοῦν τὴ συμπάθεια τοῦ συγγραφέα ἀλλὰ διακωμωδοῦνται γιὰ τὴ σπουδαιοφάνεια καὶ μηδαμινότητά τους. Κάποτε γίνεται πικρόχολος γιὰ τὴ διοίκηση καὶ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς ὑπαίθρου. «Τὴν πλισταϊκολογία διεδέχθη ἡ φορολογία καὶ ἔκτοτε ὅλος ὁ περιούσιος λαὸς ἐξακολουθεῖ νὰ δουλεύῃ διὰ τὴν μεγάλην κεντρικὴν γαστέρα τὴν ὧτα οὐκ ἔχουσιν». κεφ. Α'.

Συντηρητικὸς κι αὐστηρὸς τιμητῆς τῶν ἐλευθερίων ἡθῶν ὁ Παπαδιαμάντης, εἰρωνεύεται στὸ πρόσωπο τῆς δασκάλας τοῦ χωριοῦ τὴν τάση τῆς γυναίκας νὰ χειραφετηθῇ. Δὲν πιστεύει ἢ πιθανώτερα ἀγνοεῖ τὴν κοινωνιολογία, ἀπὸ τὴν ὁποία περιμένουν πολλοὶ τὴν εὐτυχία τοῦ ἀνθρώπου. Μέσα στὴ μιζέρια τῶν φτωχῶν νησιωτῶν, ποὺ τοὺς στραγγίζουν κάθε δροσιά ὁ σκληρὸς μόχτος τῆς βιοπάλης κ' ἡ κρατικὴ ἀδιαφορία, ὥστε νὰ παθαῖν κάποτε διαστροφή τὸ νόημα τῆς ζωῆς τους, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς Φραγκογιαννοῦς, ὁ Παπαδιαμάντης βρίσκει δύο ἄλλα καταφύγια παρηγοριᾶς, τὴ γελαστὴ ἑλληνικὴ φύση καὶ περισσότερο τὸ οὐράνιο φῶς τῆς χριστιανικῆς θρησκείας. Σ' αὐτὰ τὰ δύο καταφύγια, τὰ κυριότερα συστατικὰ τῆς νεοελληνικῆς ζωῆς, ἐθρόνιασε τὴν αἰσιοδοξία του ὁ Ἑλληνοχριστιανὸς συγγραφέας. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο εἶναι ὁ περισσότερο διδαχτικὸς πεζογράφος μας.

Καὶ τὴ «Φόνισσα» πολλοὶ τὴν κατατάσσουν στὴν ἡθογραφία γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους, ποὺ κατατάσσουν καὶ τὸ «Ζητιάνο». Χωρὶς, ἐπαναλαμβάνομε, νὰ δίνωμε μεγάλη σημασία στοὺς συμβατικoὺς λογοτεχνικοὺς ὅρους, ἐμεῖς τὴν κατατάσσομε στὸ ψυχολογικὸ μυθιστόρημα.

2. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ

(ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΡΚΑΒΙΤΣΑ)

Περιεχόμενο. Στὸ χωριὸ τῆς Θεσσαλίας Νυχτερέμι ὑπηρετεῖ ὁ Μεσολογγίτης τελωνοφύλακας Πέτρος Βαλαχᾶς. Ἐκεῖ ἔπειτα ἀπὸ πολύχρονη περιοδεία σ' ὅλες τὶς χῶρες τῶν Βαλκανίων φτάνει ὁ περιβόητος ζητιάνος Κώστας Τζηριτόκωστας μὲ τὸ σακάτη παραγιὸ τοῦ Μουτζούρη. Κ' οἱ δύο κατὰγονται ἀπὸ τὴν κοιτίδα τῆς ἐπαγγελματικῆς ζητιανιάς, τὰ Κράβαρα τῆς Ἀκαρνανίας. Ὅπου τοὺς ἔρχεται βολικά, ἀσκοῦν καὶ τὸ ἄλλο συγγενικὸ μὲ τὴ ζητιανιά ἐπάγγελμα, τὴν κλεψιά. Σὲ μία τελευταία ἀπόπειρα κλεψιάς ὁ Μουτζούρης

δέρνεται αλύπητα από ένα Τουρκο αγά. "Έτσι μεταφέρεται τώρα ἄρρωστος, φορτωμένος σ' ένα, κλεμένο κι αυτό, γαϊδουράκι. 'Ο ξιππασμένος για την ἄρχοντική καταγωγή του τελωνοφύλακας στο πρώτο συναπάντημά του με τὸ βρωμερό καὶ φορτικό ζητιάνο τὸν δέρνει, χωρίς καμιὰ ἀφορμή. 'Εκείνος, καὶ μ' ὅλη τὴ σωματική ρώμη του, δέχεται χωρίς ἀντίσταση τὴν ἀδικη ἐπίθεση κι ἔτσι καταφέρνει νὰ κινήσῃ τὸν οἶκτο τῶν δυσκολοσυγκίνητων Καραγκούνηδων καὶ νὰ ἐκβιάσῃ τὴν ἐλεημοσύνη τους. Καταλαβαίνει ὅμως πῶς εἶναι εὐκολώτερο νὰ ἐκμεταλλευθῇ τὶς γυναῖκες, ἂν καὶ περισσότερο σκληρὲς ἀπὸ τοὺς ἄντρες τους. "Ἐχει ἔτοιμα τὰ θαυματουργὰ βότανά του γιὰ τὸν κρυφὸ καημὸ τῆς κάθε μιᾶς, τὸ ἀγαποβότανο, τὸ σερνικοβότανο, τὸ στερφοβότανο καὶ τόσα ἄλλα. Μ' αὐτὰ καταφέρνει νὰ γδύσῃ τὰ φτωχὰ νοικοκυριά τῶν Καραγκούνηδων.

Στὸν ἀχυρώνα, ποὺ ἔχει γιὰ κατάλυμά του ὁ ζητιάνος, πεθαίνει ὁ παραγιός του καὶ τὸ πτώμα του μεταφέρεται μετὰ τὴ βοήθεια τῶν Καραγκούνηδων σ' ἓνα ἀδειανὸ δωμάτιο, στὸ ἴδιο σπῆτι, ὅπου μένει κι ὁ τελωνοφύλακας. Μὰ ἀπουσιάζει ἐκείνη τὴν ἡμέρα σὲ μία περιπέτειά του μετὰ τοὺς συνεργάτες του λαθρεμπόρους. Τσακισμένος ἀπὸ τὴν κούραση καὶ τὸ φόβο γυρίζει νύχτα ἀπαρατήρητος ὁ τελωνοφύλακας στὸ δωμάτιό του καὶ πέφτει νὰ κοιμηθῇ. Δύο παιδιὰ πᾶνε νὰ ἰδοῦν τὸ λείψανο ἀλλὰ ξαφνικὰ βρίσκουν μπροστά τους τὸν τελωνοφύλακα, ποὺ τὸν παίρνουν γιὰ βρυκόλακα. Οἱ Καραγκούνηδες, δεισιδαίμονες καὶ φοβιτσιάρηδες, τὸ πιστεύουν. 'Ο ζητιάνος βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκδικηθῇ. Καταφέρνει τοὺς χωριάτες νὰ βάλουν φωτιά, γιὰ νὰ κάψουν τὸ βρυκόλακα. 'Η φωτιά ὅμως καίει τὸ γειτονικὸ κονάκι τοῦ αγᾶ. 'Ο τελωνοφύλακας ζητώντας τρόπο σωτηρίας πέφτει ἐπάνω στὸ ἄγνωστό του πτώμα καὶ παθαίνει ἀπὸ τὸ φόβο τοῦ ἀποπληξία (ταμπλά). "Ἐρχεται ὁ αγᾶς ἀπὸ τὴ Λάρισα μετὰ τὶς ἀρχὲς καὶ ἰσρατό, πιάνουν τοὺς Καραγκούνηδες κι ἀρχίζει ἡ ἀνάκριση. 'Ο ζητιάνος μετὰ καταπληκτικὴ ἐπιδεξιότητα μεταμορφώνεται σὲ καραβοτσακισμένο ναυτικὸ ἔχοντας ἀλλάξει μετὰ τέχνη καὶ τὸ τρίχωμα τοῦ γαϊδουριοῦ του. Οἱ ἄρχοντες συγκινοῦνται ἀπὸ τὶς περιπέτειές του, τὸν ἐλεοῦν καὶ τοῦ δίνουν τὸν τελωνοφύλακα νὰ τὸν μεταφέρῃ στὴ Λάρισα, αὐτὸς ὅμως προτιμᾷ νὰ τὸν πάρῃ μαζί του, γιὰ νὰ κινῇ μετὰ τὴν κατάντια του τὸν οἶκτο τῶν ἀνθρώπων. Στὸ μεταξὺ μία Καραγκούνισσα παίρνοντας μονομιᾶς ὅλες τὶς δόσεις τοῦ σερνικοβότανου, ποὺ τῆς εἶχε προμηθεύει ὁ ζητιάνος, δὲν μπορεῖ ν' ἀντέξῃ τὸ σωματικὸ καὶ ψυχικὸ κλονισμό κι αὐτο-

κτονεῖ. "Ολοι οἱ κάτοικοι τοῦ χωριοῦ ὁδηγοῦνται δεμένοι ἀπὸ τοὺς χωροφύλακες καὶ τὸ στρατὸ στὴ Λάρισα.

Τὸ ἔργο γράφτηκε στὰ 1896. Ἡ ἐποχή, στὴν ὁποία ἀναφέρεται ἡ ὑπόθεσή του, εἶναι λίγο παλιότερη, ἀμέσως ἔπειτα ἀπὸ τὸ 1885, ποῦ ἐγινε ἡ προσάρτηση τῆς Θεσσαλίας. Οἱ βιοτικές συνθήκες τῶν κατοίκων τῆς ὑπαίθρου της, κολλήγων στὰ μεγάλα τσιφλίκια τῶν ἀγάδων, εἶναι ἐλεεινές. Ἡ ἀμάθεια, ἡ πείνα, ἡ βρῶμα κ' ἡ ἀρρώστια συντροφεύουν τὴ δουλεία αἰώνων. Δὲ ζοῦν καλύτερα ἀπὸ τὰ κτήνη τους. Ἡ ἑλληνικὴ διοίκηση πάλι δὲ δείχτηκε καλύτερη ἀπὸ τὸν Τοῦρκο ἀγά. Ἀντὶ νὰ κοιτάξῃ πῶς νὰ κάμῃ ἀνθρωπινώτερη τὴ ζωὴ τῶν Καραγκούνηδων, τοὺς στέλνει τοὺς χειρότερους ὑπαλλήλους, γιὰ νὰ τοὺς βασανίζουν καὶ νὰ τοὺς ἐκμεταλλεύωνται. Οὔτε ἡ ἐκκλησία παίζει κανένα εὐεργετικὸ ρόλο στὴ ζωὴ τους. Ὁ παπὰς τοὺς ζῇ στὴν ἴδια σωματικὴ καὶ ψυχικὴ κακομοιριά μὲ αὐτοὺς. "Εἶσι ὁ γόνιμος θεσσαλικὸς κάμπος, ἀντὶ νὰ εἶναι χαρὰ ζωῆς γιὰ τοὺς κατοίκους του, καταντάει κόλαση. Σὲ μία τέτοια κοινωνία εἶναι φυσικὸ νὰ θριαμβεύουν ἄνθρωποι σὰν τὸ ζητιάνο Τζηριτόκωστα.

Ὁ κατεργάρης, ὁ κλέφτης, ὁ ἀχόρταγος, ὁ ἄθεος κι ἀπάνθρωπος, ὅς εἶναι κι ἓνας γέρο-ζητιάνος, εἶναι ὁ φυσικὸς δυνάστης μιᾶς κοινωνίας σὰν τοὺς Καραγκούνηδες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, προωρισμένοι ἀπὸ τὴ μοῖρα τους νὰ τοὺς κἀνῃ τρισχειρότερη τὴν ἄθλια ζωὴ τους. Αὐτὸς εἶναι ὁ κεντρικὸς πυρήνας (τὸ κύριο νόημα) τοῦ ἔργου.

Μορφή. Ἡ πλοκὴ τοῦ ἔργου εἶναι ἀπλή, ἀκολουθεῖ τὴ φυσικὴ ἐξέλιξη τῆς πράξης. Γιὰ νὰ γνωρίσωμε ὅμως καλύτερα τὸ παρελθὸν τῶν ἡρώων του κι ἔτσι νὰ βροῦν δικαιολογία οἱ πράξεις τους, χρησιμοποιεῖ συχνὰ ὁ Καρκαθίτσας τὴν ἱστορικὴ ἀναδρομὴ. "Εἶσι πολλὲς φορὲς ἡ δράση σταματάει, θαρρεῖ κανεὶς πὼς σπάει κ' ἡ ἐνότητα τοῦ ἔργου, τοῦ γεννιέται ἡ προσδοκία νὰ ἰδῇ ποῦ θὰ καταλήξῃ ὁ συγγραφέας. Κι ὅμως ὅταν τελειώσῃ τὸ διάβασμα, βλέπει πόσο γερὴ εἶναι ἡ συνοχὴ τῶν μικροτέρων τμημάτων του καὶ πόσο τεχνικὰ πραγματοποιεῖται στὸ ἔργο τὸ πρῶτο αἰσθητικὸ ἀξίωμα: ἐνότητα καὶ ποικιλία. Οἱ σπουδαιότεροι ἡρώες του μᾶς παρουσιάζονται μὲ μιὰν αὐστηρὴ σειρὰ. "Ερχονται πρῶτοι οἱ Καραγκούνηδες κι ὁ τελωνοφύλακας, οἱ δευτεραγωνιστές, κι ἀκολουθεῖ ὁ ζητιάνος, ὁ πρωταγωνιστής. Μπαίνει στὴ δράση σὲ μία σκηνή, ποῦ ὁ συγγραφέας μᾶς τὴν ἔχει φωτίσει ὥς τις γωνιές της. Καὶ γενικὰ στὸ ἔργο του αὐτὸ ὁ Καρκαθίτσας ἀκολουθεῖ τὸν ἴδιον τρόπο στὴ διήγησή του. Πρῶτα μᾶς προβάλλει μ'

ὅλες τις λεπτομέρειές του τὸ φυσικὸ καὶ πρὸ πάντων τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον κ' ὕστερα μᾶς παρουσιάζει τὴ δράση. Αὐτὸς ὁ τρόπος χάνει βέχαια σὲ ὑποβλητικότητα, γιατί δὲν ἀφήνει μεγάλη προέκταση στὴ φαντασία, δικαιώνει ὅμως τὴν κοινωνικὴ φιλοσοφία τοῦ συγγραφέα, ποὺ καθαρὰ διαφαίνεται: Τὸ φυσικὸ καὶ πρὸ πάντων τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον ἔχουν τὴ μεγαλύτερη ἐπίδραση στὴ διαμόρφωση τοῦ χαρακτήρα καὶ τῆς ζωῆς ἑνὸς λαοῦ. Αὐτὸς ὁ τρόπος δὲν ἀνταποκρίνεται στὸ γοργὸ ρυθμὸ τῆς ἐποχῆς μας, δὲν παρουσιάζει ἀπότομες μεταπτώσεις, ποὺ θάπρεπε νὰ ψάξη κανεὶς στὸ ὑποσυνείδητο νὰ βρῇ τὴ ρίζα τους, οὔτε δραματικὲς συγκρούσεις. Ἀργὸν ρυθμὸν ὅμως, μονότονον, χωρὶς ξαφνικὲς ἀνατάσεις καὶ καταπτώσεις, ἀπὸ κακὴ παράδοση αἰώνων δηλητηριασμένη, εἶναι κ' ἡ ζωὴ τῶν ἡρώων τοῦ ἔργου. Ἡ ζωὴ τους εἶναι μία στατικὴ εἰκόνα δυστυχίας, ὅχι δραματικὴ σειρὰ διαφόρων ἀναμεταξύ τους εἰκόνων.

Ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ περιγραφή, ἡ διήγηση, ὁ διάλογος κι ὁ μονόλογος.

Ἡ περιγραφή, ἄλλοτε τοπογραφία, σπανιώτερα τοπιογραφία, συχνότερα ρωπογραφία (περιγραφή μηδαμινῶν προσώπων καὶ πραγμάτων) καὶ σκηνογραφία (περιγραφή σκηνῶν ἀπὸ τὴ ζωὴ) πιάνει τὴ μεγαλύτερη ἔκταση. Ἔτσι μᾶς δίνονται εἰκόνες λεπτομερειακὲς χωρὶς τίποτε τὸ μισοκρυμμένο καὶ τὸ ὑπονοούμενο. Στὰ χέρια ἑνὸς μέτριου συγγραφέα αὐτὲς οἱ εἰκόνες θὰ καταντούσαν κοινοτοπικὲς, ἀνισφύρες, ἴσως συγκεχυμένες μὲ τὴν ἐπισώρευση τῶν λεπτομερειῶν. Στὰ χέρια ὅμως τοῦ Καρκαβίτσα παίρνουν ὅλη τὴν ἐπικὴν ἐνέργεια κι ἄνεση καὶ κάποτε, ὅταν χρειάζεται, τὴ μεγαλοπρέπεια. Μερικὲς νομίζει κανεὶς πὼς εἶναι παρωδιὲς ἐπικῶν ποιημάτων: Τέτοια ἡ εἰκόνα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Τζηριτόκωστα μὲ τὰ ἱστορικὰ μπαστούνια τῶν ζητιάνων προγόνων του κρεμασμένα ἀράδα στοὺς τοίχους σὰν οἰκογενειακὰ κειμήλια. Τέτοια ἡ εἰκόνα τῆς πολιορκίας τοῦ τελωνοφύλακα ἀπὸ τὸ ζητιάνο καὶ τοὺς Καραγκούνηδες. Ἀπὸ τὰ ἐπικώτερα κομμάτια τοῦ ἔργου ἡ εἰκόνα τοῦ Πηνειοῦ, ποὺ κυλάει στὰ ρέματά του τὰ κομμένα δέντρα τῶν βουνῶν μὲ τὰ λογιῆς—λογιῆς πουλιά ἐπιβάτες του. Μία ἀπὸ τίς ἐλάχιστες τοπιογραφίες, τὰ μόνον κάπως γελαστὰ σημάδια αὐτοῦ τοῦ βαρύθυμου ἔργου του.

Ἡ διήγηση ἀντικειμενικὴ, χωρὶς τὸ παραμικρὸ ποιητικὸ στολίδι, μὲ φυσικὴ παράταξη τῶν γεγονότων, χωρὶς κυματι-

σμούς, με μόνες παρεκβάσεις τις παραδόσεις, τις προλήψεις και τις δεισιδαιμονίες των Καραγκούνηδων. Χρωματισμένη ἐδῶ κι ἐκεῖ ἀπὸ τὴν πικρόχολη εἰρωνεία ἢ τὴν ἀγανάχτηση — τὰ μόνα σημεῖα ποὺ δείχνουν τὴν ὑποκειμενικὴν ἐπέμβαση τοῦ συγγραφέα — διαβάζεται εὐχάριστα ἀπὸ τὸν κάπως καλλιεργημένο ἀναγνώστη, ἴσως ἀφήνει ἀδιάφορο τὸν ἀκαλλιέργητο, δὲ γοητεύει ὅμως κανένα. Πρέπει νὰ σταματήσει κανεὶς σ' ἓνα τέρμα, ν' ἀναπλάσῃ τὰ γεγονότα, νὰ νοιώσῃ τὴν ψυχικὴν ἀναστάτωση, ἀβίαστον ἀποτέλεσμα τῆς διήγησής, γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ τὴν ἐκτιμῇ γυμνὴ ἀπὸ κάθε φανταχτερὸ στολίδι. Πάντα ὅμως ὁ ἐραστὴς τοῦ ωραίου ὕφους θὰ σταματήσει στὴν περιγραφή κι ὄχι στὴ διήγηση τοῦ Καρκαβίτσα.

Ὁ διάλογος φωνογραφικὴ ἀπόδοση τῆς θεσσαλικῆς διαλέκτου, ζωντανεὺι με τὰ λαϊκὰ ἀνέκδοτα, τὶς παροιμίες καὶ τοὺς λαϊκοὺς στίχους, ποὺ τόσο τεχνικὰ παρεμβάλλονται σ' αὐτόν.

Ὁ μονόλογος (ἀπλὸς διαλογισμὸς πολλὰς φορές), μία ἐπίμονη ψυχικὴ ἀνατομία τῶν ἡρώων, φτάνει ὥς τις πιὸ σκοτεινὲς γωνιὲς τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης, προχωρεῖ, μπορεῖ νὰ εἰπῇ κανεὶς, καὶ στὸ ὑποσυνείδητο, γιὰ νὰ ἐκθέσῃ μπροστά μας ὁλόγυμνη τὴν ἀνθρώπινη ἀθλιότητα.

Ἡ γλῶσσα τοῦ δημοτικῆ, γενικὰ πλούσια σὲ λεξιλόγιο, νευρώδης καὶ δυσκολοκίνητη, μικροπερίοδος καὶ σὲ σύνταξη παρατακτικὴ, χωρὶς τὴν ποικιλία τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων τῶν νεωτέρων πεζογράφων μας, με κάποιες γραμματικὲς ἀνωμαλίες κι ἀσυνέπειες, διατηρεῖ ὅλη τὴν ἀρχαϊκὴ τραχύτητα τῶν πρωτοπόρων κάθε λογοτεχνίας.

Δογοτεχνικὴ ἀξία. Μὲ ὅλα αὐτὰ τὰ μορφικὰ στοιχεῖα πετυχαίνει ὁ Καρκαβίτσας νὰ δημιουργήσῃ ζωντανούς ἀνθρώπους, ἀντιπροσωπευτικοὺς τύπους τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου, ποὺ ἀναφέρεται ἢ ὑπόθεση τοῦ ἔργου. Ὁ ζητιάνος Τζηριτόκωστας εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς δυὸ—τρεῖς πλαστικώτερους τύπους τῆς λογοτεχνίας μας. Σὲ κάθε ἀνάλογη περίσταση ὀρθώνεται μπροστὰ σὰ μάτια καθενὸς, ποὺ μιὰ φορὰ τὸν γνώρισε μέσα στὸ ἔργο τοῦ Καρκαβίτσα. Ἔχει στὴ μεγαλύτερη δυνατὴ μεγέθυνση ὅλα τὰ γνωρίσματα τοῦ ἐπαγγέλματός του. Γερὸς στὸ σῶμα, σιδερένιος στὴ δύναμη κι ἀφοβος στὸν κίνδυνο, παρ' ὅλα τὰ ἐξήντα χρόνια του, καταφέρνει νὰ δείχνεται με τὴ μεγάλη ἡθοιοποιητικὴ τέχνη τοῦ ἑνα ἀσήμαντο ἀνθρώπινο κουρέλι. Βαθὺς γνώστης τῆς λαϊκῆς ψυχῆς ξέρει πῶς νὰ κινήσῃ με τὴ μαγικὴ του δύναμη τὴ δεισιδαιμονία καὶ τὴν εὐπιστία τῶν γυναικῶν. Σιωπηλὸς καὶ θεοφοβούμε-

νος φαινομενικά, ύπουλος, κλέφτης, έκδικητικός κι υπάνθρωπος έγκληματίας στο βάθος. "Ένα ανθρώπινο κτήνος τόσο περισσότερο επίφοβος, όσο καλύτερα ξέρει να μεταμορφώνεται σε άκακο άρνι. Τέτοιος ό ήρωας, ό ίκανός σ' ένα μερόνυχτο μέσα να φέρη τόσες συφορές στο ήρεμο χωριό τών Καραγκούνηδων. Τό γνησιώτερο παιδι τών Κραθάρων με την πολύχρονη κληρονομική παράδοση της ζητιανιάς, πού έχει παραμορφώσει τό σώμα και την ψυχή ενός λαού, άνίκανου να νοιώση κι αύτή την έμφυτη σε κάθε ζωο στοργή για τὰ παιδιά του, αφού έχει καταντήσει να τὰ διαστρεβλώνη από τη γέννησή τους, για να γίνουν άργότερα περίφημοι ζητιάνοι.

Αντίθετος χαρακτήρας είναι ό αντίπαλός του ό τελωνοφύλακας. Αδύνατος στο σώμα, άν και νέος, και θρασύδειλος. Επιδεικτικός και ξιππασμένος για την καταγωγή του, έρωτιάρης, γλεντζές και υπάλληλος άσυνείδητος. Κακός όσο κι ό ζητιάνος, όχι όμως επικίνδυνος από άνικανότητα. "Ανθρωπος μηδαμινός, τό τελευταίο σκαλί του έκφυλισμού μιās ήρωϊκής γενιάς.

Από τη σύγκρουση αύτών τών δύο αντιθέτων χαρακτήρων είναι μοιραίο να θριαμβεύση ό ζητιάνος.

Οί Καραγκούνηδες, με την αιώνων παράδοση του κολλήγου και του ραγιά, δουλόφρονες και κουτοπόνηροι, δειλοί χωρίς ένα ξέσπασμα άνδρισμού και στη μεγαλύτερη ταπείνωσή τους από τους Άρβανίτες του άγιά, άνίκανοι να πιστέψουν πώς είναι ελεύθεροι πολίτες. "Αντρες και γυναίκες χωρίς κανένα ευγενικό ανθρώπινο συναίσθημα, έξόν από τη στοργή τών μητέρων για τὰ άρσενικά παιδιά τους. Κι έπειτα οί στρατιωτικοί και πολιτικοί υπάλληλοι, γραφειοκράτες, ρουφετολόγοι, τυραννικοί κι άρπαγες, ταπεινά όργανα της μικροπολιτικής τών κομματαρχών. «"Οσο για συνείδηση, αύτή κοιμάται άξύπνητη από καιρό σ' όλα τὰ πατριωτικά στήθη του έθνους».

Ο άνιστόρητος αναγνώστης ίσως καταλήξη στο συμπέρασμα πώς ή ζωή, όπως μάς την παρουσιάζει ό Καρκαβίτσας, είναι αυθαίρετο δημιούργημα τών νατουραλιστικών του υπερβολών. Είναι αλήθεια πώς στην εποχήν εκείνη (1896) μεσουρανούσεν ή σχολή του Ζολά, πού είχε γίνει γνωστός και στην Ελλάδα από μεταφράσεις. Είναι άναμφισβήτητο πώς κι ό Καρκαβίτσας, όπως κ' οί άλλοι σύγχρονοί του πεζογράφοι, διάβασε κι έπηρεάστηκε ως ένα σημείο από τό Ζολά. Η κάποια άνθηση άλλωστε της νεοελληνικής πεζογραφίας συμπίπτει χρονικά με την άκμή τών μεγάλων ρεα-

λιστών καὶ νατουραλιστών Γάλλων πεζογράφων Φλωμπέρ, Ντωντέ, Ζολᾶ Μωπασσάν. Εἶναι ἀκόμη γνωστὸ πὺς τῇ μεγαλύτερῃ ἐπίδραση στὴν ἀνάπτυξη τῆς λογοτεχνίας μας εἶχε κι ἔχει ἡ γαλλικὴ λογοτεχνία.

Ὅποιος ὅμως ἔχει μελετήσει προσεχτικὰ τὴν κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ ἱστορία μας δὲ θὰ ξαφνιασθῇ καθόλου. Βέβαια ὁ συγγραφέας ἔδωσε περισσότερὴν ἔνταση στὶς κύριες ιδιότητες τῶν ἡρώων του, πού τοῦ ἦταν ἀπαραίτητες γιὰ τὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου. Ἡ αἰσθητικὴ ἐπιστήμη ὅμως σήμερα παρσδέχεται πὺς ἡ ζωὴ τῶν ἡρώων τῆς λογοτεχνίας πρέπει νὰ εἶναι ἐντονώτερη ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν ἡρώων τῆς λογοτεχνίας, πρέπει νὰ εἶναι ἐντονώτερη ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν κοινῶν ἀνθρώπων. Κανένα ἀπὸ τὰ ἐλαττώματα τῶν ἡρώων τοῦ «Ζητιάνου» δὲ μπορούμε νὰ τὸ εἰποῦμε ἀνύπαρχτο. Ἄς μὴν ξεχνοῦμε πὺς ἡ ἐθνικὴ κατάντια, ὅπως πολὺ καθαρὰ τὴν εἶδε καὶ τὴ ζωγράφισεν ὁ Καρκαβίτσας, ὠδήγησεν ἔπειτα ἀπὸ ἓνα μόλις χρόνον στὴν ντροπὴ τοῦ 1897. Στὴ σελίδα 61 προφητεύεται ὁ ξαναγυρισμὸς τῶν Τούρκων στὴν Θεσσαλία. Δὲ χάνει λοιπὸν τίποτε σὲ ἀληθοφάνεια τὸ ἔργο, ὅσο κι ἂν χάνη κάπως σὲ πρῶτο τυπία.

Ἀπαισιόδοξο θὰ μπορούσε νὰ ὀνομάσῃ κανεὶς τὸ συγγραφέα τοῦ «Ζητιάνου». Κι ὅμως δὲν εἶναι. Ἄνθρωπος μὲ μεγάλο πατριωτισμὸ (διαφαίνεται πολλὰς φορές, κάποτε εἶναι ὀλοφάνερος), πού ἀναζητᾷ καὶ βρίσκει τὰ αἷτια τῆς κακομοιρίας ἑνὸς λαοῦ, εἶναι φυσικὸ νὰ πιστεύῃ πὺς κάποια ἀλλαγὴ στὴν κοινωνικὴ καὶ κρατικὴ ὀργάνωση μπορεῖ νὰ καλλιτερέψῃ τὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ. Κι ἐδῶ ἔχομε τὸ γιατρὸ Καρκαβίτσα, πού ἔχει κάμει τὴ διάγνωση μιᾶς ἐπικίνδυνης ἐνδημικῆς ἀρρώστιας ἀλλὰ ἀκόμη δὲ βρῆκε τὸ γιατρικόν. Στενοχωριέται, ἀγαναχτεῖ, κάποτε ἴσως ἀπελπίζεται, πάντα ὅμως πιστεύει πὺς ὑπάρχει κάποιο — ἄγνωστο ἀκόμη σ' αὐτὸν — γιατρικόν. Λίγο ἀργότερα πίστεψε μὲ φανατισμὸ πὺς τὸ μόνο γιατρικόν εἶναι ὁ δημοτικισμὸς. Καὶ τὴν πίστη του προσπάθησε νὰ τὴ ζωντανέψῃ λογοτεχνικὰ στὸν ἀποτυχημένον «Ἀρχαιολόγος» του καὶ νὰ τὴν ὑπηρετήσῃ πραχτικώτερα μὲ τὸν «Ἐκπαιδευτικὸ Ὀμιλο», πού ἱδρυσεν μαζί μὲ ἄλλους δημοτικιστὲς (1910).

Πολλοὶ κατατάσσουν καὶ τὸ «Ζητιάνο» στὴν ἠθογραφίαν, ὅπως κι ὅλα τὰ ἔργα, πού ἔχουν ὑποθέσεις ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς ὑπαίθρου. Ἡθογραφία, δηλαδὴ ἀφελῆς, ρηχὴ καὶ κάπως εἰδυλλιακὴ παράσταση τῆς ἀπλοϊκῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων τῆς ὑπαίθρου, δὲν εἶναι ὁ «Ζητιάνος», ἴσως καὶ κανένα ἔργο τοῦ Καρκαβίτσα. Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ ἔργου καταλαβαίνομε

πώς ἔχομε μπροστά μας μιὰ συνθετικὴν εἰκόνα τῆς χωριάτικης κοινωνίας, πού στο βᾶθος τῆς διαγράφεται ἡ ὄχι καλύτερη ἀστική κοινωνία τῆς ἰδίας ἐποχῆς. Κοινωνικὸ μυθιστόρημα μποροῦμε νὰ τιτλοφορήσωμε τὸ «Ζητιάνο», ὅσο κι ἂν εἶναι συμβατικοὶ οἱ λογοτεχνικοὶ ὅροι καὶ πολλὰς φορές φέρνουν σύγχυση, ἀντὶ νὰ κατατάσσουν τὰ ἔργα.

3. Ο ΠΑΤΟΥΧΑΣ

(ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ)

Περιεχόμενο. Ὁ Μανώλης, γιὸς τοῦ Σαίτονικολῆ, δὲ μπορεῖ νὰ ὑποφέρει τὰ βασανιστήρια τοῦ δασκάλου του καὶ γι' αὐτὸ φεύγει στὴν ἐξοχή, ὅπου γίνεται βοσκὸς στὰ πρόβατα τοῦ πατέρα του. Ἐκεῖ περνάει εὐχαριστημένος τὰ παιδικὰ του χρόνια μὲ σπάνιες ἐπισκέψεις στο χωριό του. Ὑπερφυσικὴ εἶναι ἡ σωματικὴ διάπλάσή του. Ἔρχεται, ὅμως κάποτε ἡ ἐφηβικὴ ἡλικία μὲ τὶς ὀργανικὰς καὶ ψυχικὰς ἀναστατώσεις τῆς. Ἡ ἐρημικὴ ζωὴ τὸν στενοχωρεῖ καὶ βρίσκει μιὰ πρόφαση νὰ γυρίσῃ στο χωριό του, ὅπου ἡ διαμονὴ του γίνεται ὅλο καὶ πιὸ εὐχάριστη. Μόνο πού δυσκολεύεται νὰ προσαρμοσθῇ στο κοινωνικὸ περιβάλλον καὶ γίνεται ἥρωας κωμικῶν μικροεπεισοδίων. Μιὰ χωριάτισσα βλέποντας τὶς ὑπερφυσικὰς πατούσες του τὸν παρανομάζει «Πατούχα». Αὐτὸ τὸ παρανόμι γίνεται γρήγορα γνωστὸ σ' ὅλο τὸ χωριό. Σιγὰ—σιγὰ ὁ Μανώλης συνηθίζει στὴ νέα ζωὴ του καὶ δὲν ἀργεῖ νὰ ἐρωτευθῇ μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες κοπέλλες τοῦ χωριοῦ, τὴν Πηγὴ. Οἱ γονεῖς τῶν δύο νέων μένουσ' σύμφωνα νὰ τοὺς παντρεύουν. Ἀναβάλλουν ὅμως τὸ γάμο γιὰ ἓνα δυὸ χρόνια, γιὰ νὰ δοθῇ καιρὸς στο Μανώλη ν' ἀποκτήσῃ περισσότερη πείρα τῆς ζωῆς καὶ νὰ τοιμάσουν τὸ σπίτι καὶ τὸ νοικοκυριό τους. Ὁ Μανώλης δὲ μπορεῖ ν' ἀπουσιάσῃ οὔτε μιὰ μέρα ἀπὸ τὸ σπίτι τῆς ἀγαπημένης του. Ὁ πατέρας τῆς ὅμως κι ὁ ἀδελφός τῆς περιορίζουν τὶς συχνὰς ἐπισκέψεις του. Ἀκόμη παρυσιάζεται κι ἓνας ἀντίζηλός του, ἓνας ἀσθενικὸς χωρικός, πού φημίζεται γιὰ μάγος. Ὁ Μανώλης μαλλώνει μαζί του. Ὁ ἀδελφός τῆς Πηγῆς προτιμώντας τὸν ἀντίζηλο βρίσκει ἀφορμὴ νὰ διώξῃ τὸ Μανώλη. Τότε κι ἐκεῖνος δείχνει ἀδιαφορία γιὰ τὴν Πηγὴ. Ἡ χήρα Ζερβούδαινα, μητέρα μιᾶς ξιπασμένης μοναχοκόρης, καταπιάνεται νὰ τὸν πλέξῃ στὰ δίχτυα τῆς. Οἱ πατέρες τῶν κοριτσιῶν παραπονιοῦνται στὸν πα-

τέρα του Μανώλη για τὰ πειράγματά του κι ἐκεῖνος τὸν μαλλώνει. Ἔπειτα ἀπ' αὐτὲς τὶς μικροαπιστίες ξαναγυρίζει στὴν ἀγάπη τῆς Πηγῆς. Ὁ περιορισμὸς στὶς συναντήσεις τους κ' ἡ μεγάλη ἀναβολὴ τοῦ γάμου τὸν φέρνει στὴν ἀπόφαση ν' ἀλληλοαπαχθοῦν. Ἐπειδὴ ἀρνιέται ἡ Πηγὴ, κάνει ἀπόπειρα νὰ τὴν ἀπαγάγη ἄθελά της. Προφτάνει ὅμως ὁ ἀδελφός της στὴν κρίσιμη στιγμή, πυροβολεῖ τὸ Μανώλη μὲ τὸ κυνηγετικὸ τουφέκι του καὶ τὸν πληγώνει πολὺ ἐλαφρά. Ἀγαναχτισμένος ἀποφασίζει νὰ παρατήσῃ τὴν Πηγὴ. Σ' αὐτὴ του τὴν ἀπόφαση τὸν ἐνισχύει κ' ἡ χήρα, ποὺ τοῦ ὑπόσχεται πάντα τὴν κόρη της. Ἐκείνη ὅμως ἔχει στὸ νοῦ της ἄλλον κι ἀποκρούει τὶς συχνὲς καὶ κωμικὲς ἐνοχλήσεις τοῦ Μανώλη. Ἐκεῖνος τὸ βάζει πείσμα νὰ τὴν καταφέρῃ νὰ τὸν παντρευτῇ. Μαλλώνει μὲ τὸν πατέρα του, φεύγει ἀπὸ τὸ σπίτι καὶ γίνεται καφετζῆς, γιὰ νὰ τὴ σαγηνεύσῃ. Μαλλώνει ἀκόμη μὲ τὸν ὑποθετικὸν ἀντίζηλό του ἀλλ' ἀφοπλίζεται ἀπ' αὐτόν. Σ' ἓνα χορὸ μαζὶ μὲ ἄλλους νέους μαλλώνουν καὶ ξυλοκοποῦν μερικοὺς θρασεῖς Τούρκους. Ἀπὸ τότε ἀναγκάζεται νὰ φυγοδικῇ μῆνες στὰ βουνά. Τέλος ξαναγυρίζει στὸ χωριό, ὅπου ὅλοι τὸν καμαρώνουν γιὰ τὴν παληκαριά του. Τώρα ἡ ἀπόφασί του εἶναι νὰ παντρευτῇ τὴ θυγατέρα τῆς χήρας. Μία νύχτα μεθυσμένος τὴν κλέβει ἀπὸ τὸ κρεβάτι της. Ἀπογοητευμένος ὅμως βλέπει πὼς ἀντὶ γιὰ κείνην ἔκλεψε τὴ θυγατέρα της. Τὴ διώχνει ἀσυγκίνητος στὰ παρακάλια της. Τὸ πάθημά του αὐτὸ τὸν ξαναφέρει στὰ σὺγκαλά του καὶ δέχεται ν' ἀρραβωνιάσῃ τὴν Πηγὴ, ποὺ σ' ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα μένει σταθερὴ στὴν ἀγάπη τους.

Ἡ ὑπόθεση τοῦ ἔργου ἀναφέρεται στὰ 1863, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν μεγάλη Κρητικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1866, καὶ στὴν ἰδιαίτερη πατρίδα τοῦ συγγραφέα, ὅτῃ Βιάννο τῆς Κρήτης.

Ὁ Μανώλης μεγαλωμένος στὴν ἀγκαλιά τῆς φύσης, μὲ δασκάλους τοῦ μοναδικούς τὴν ἥρωϊκὴ κληρονομικότητα καὶ τὸ ἔντονο ἔνστικτο, δύσκολα προσαρμόζεται στοὺς κοινωνικοὺς περιορισμούς. Αὐτὴ ἡ ἔλλειψη προσαρμογῆς τὸν παρυσιάζει στὴν ἀρχὴ πρόσωπο κωμικόν, ἐνῶ στὴν πραγματικότητά δὲν ἔχει κανένα μεγάλο πνευματικὸ ἢ σωματικὸ ἐλάττωμα. Στὸ τέλος ὅμως νικάει ἡ πληροφορικότητά κι ἀπὸ κωμικὸ πρόσωπο γίνεται ἥρωϊκόν. Αὐτὸς ὁ ἀγώνας ἑνὸς πρωτόγονου ἐφήβου νὰ προσαρμοστῇ στὴν κοινωνικὴ ζωὴ εἶναι τὸ κύριο νόημα τοῦ ἔργου.

Μορφή. Ἡ πλοκὴ τοῦ ἔργου ἀρχίζει μ' ἓνα πρωτό-
στερο. Πρῶτα δηλ. μᾶς παρουσιάζει ὁ συγγραφέας τὸ
γυρισμὸ τοῦ ἐφήβου Μανώλη στὸ χωριὸ κ' ὕστερα μᾶς ἐξι-

στορεῖ τὰ παιδικὰ του χρόνια. Συχνὰ εἶναι τὰ ἀπρόοπτα ἐπεισόδια (ὅπως τὸ σπάσιμο τῆς στάμνας τῆς κόρης τῆς χήρας ἀπὸ τὸ Μανῶλη), ποὺ μᾶς ξυπνοῦν τὴν περιέργεια νὰ μάθουμε τὴ λογικὴ δικαιολογία τους. Κι αὐτὴ μᾶς τὴ δίνει ὁ συγγραφέας μ' ἓνα πρωθύστερο πάλι τρόπο. Ἡ δράση διακόπτεται σὲ κρίσιμα σημεία, γιὰ ν' ἀρχίσῃ κάποιον νέο ἐπεισόδιο, ποὺ μόνο στὸ τέλος του βλέπομε τὴ σχέση του μὲ τὴν κυρία ὑπόθεση. Ἀκόμη ἡ δράση τόσων προσώπων, ποὺ ὅλα στὸ τέλος βρίσκουν τὴ δικαιολογία τους στὴν ὑπόθεση, χαρίζει στὸ ἔργο μεγάλη ποικιλία σὲ μίαν ἐνότητα κλασσικὰ σφιχτοδεμένη. Καὶ μόνον ἀπὸ τὴν πλοκὴ ἀναγνωρίζομε εὐκόλα τὸ μελετητὴ τῶν ἀρχαίων συγγραφέων καὶ μεταφραστὴ τοῦ Λουκιανοῦ.

Στὴν τοπιολογία, ἂν καὶ παιδὶ τῆς φύσης, δὲν παρουσιάζει καμιὰ προτίμηση καὶ καμιὰ ξεχωριστὴ ικανότητα ὁ Κονδυλάκης. Κι ὅμως ἡ ὑπόθεση τοῦ ἔργου δίνει τόσες εὐκαιρίες γιὰ τοπιολογία. Γνώρισμα κι αὐτὸ τοῦ κλασσικιστῆ Κονδυλάκη. Λεπτομερέστερη καὶ τεχνικώτερη ἡ περιγραφή τοῦ ἐσωτερικοῦ τῶν κρητικῶν σπιτιῶν, σὰν νὰ θέλῃ νὰ τονίσῃ τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματα τῆς κρητικῆς ζωῆς. Οἱ εἰκόνας τῶν σπιτιῶν ἀντικειμενικὲς ἀλλὰ πάντα ζωγραφισμένες μὲ τὴ συμπάθεια τοῦ συγγραφέα γιὰ τὸ φτωχικὸ κρητικὸ νοικοκυριό.

Ὅ,τι ὅμως δίνει μεγάλη ἀξία σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ Κονδυλάκη, εἶναι οἱ πλούσιες καὶ τεχνικώτατες κωμικές, εἰδυλλιακές, συγκινητικὲς καὶ κωμικοτραγικὲς σκηνές. Τὸ συγκινητικὸ καὶ μ' ὅλη τὴν κωμικότητά του ξύπνημα τῆς ἡθῆς στὸν πρωτόγονο Μανῶλη δύσκολα θὰ τὸ ξεπεράσῃ ἓνας νεώτερος πεζογράφος μας μ' ὅλη τὴν ψυχαναλυτικὴ σοφία του. Ὁ ἔφηθος πηδάει, κυνηγáει τὰ ζῶα, φωνάζει, τραγουδάει τὸ μοναδικὸ γνῶρίμὸ του στίχο, κουβεντιάζει μὲ τὸν ἀντίλαλο τῆς φωνῆς του, ὀνειρεύεται ξυπνητός, πέφτει σὲ μελαγχολία (κεφ. Α'). Κωμικοτραγικὴ ἡ σκηνὴ τοῦ πρώτου περιπάτου τοῦ Μανῶλη καὶ τοῦ σκύλου του σ' ὅλες τὶς γειτονιὰς τοῦ χωριοῦ μὲ τὰ ἀλλεπάλληλα κωμικὰ ἐπεισόδια. Γυρίζουν στὸ σπίτι ὁ ἓνας μὲ σχισμένη τὴν καινούργια βράκα του κι ὁ ἄλλος μὲ κομμένο τὸ ἓνα τοῦ αὐτὶ (κεφ. Β').

Ἀπὸ τὶς κωμικώτερες σκηνές ἡ συνάντηση τοῦ Μανῶλη μὲ τὸν παλιό του δάσκαλο μέσα στὴν ἐκκλησιὰ τὴν ὥρα ποὺ βαφτίζει ἓνα κοριτσάκι. Ὁ δάσκαλος πάει νὰ χαιρετήσῃ τὸ Μανῶλη, ἐκεῖνος ὅμως ἔχοντας πάντα ζωντανὴ τὴν ἀνάμνηση τῶν παλαιῶν ραβδισμῶν νομίζει πὼς πρόκειται νὰ ἐπαναληφθοῦν καὶ γι' αὐτὸ ἀρπάζει ἓνα ἐκκλησιαστικὸ βιβλίον

ν' ἀμυνθῇ (κεφ. Γ'). Κωμικώτατη ἡ σκηνὴ τοῦ τραπεζιοῦ μετὰ τὰ βαπτίσια: Ὁ Μανώλης ψάλλει τόσο δυνατά, πὺν ἔμπαννε τὰ μικρὰ παιδιὰ καὶ βάζουν φοβισμένα τὰ κλάματα (κεφ. Γ').

Ἀπὸ τίς τόσες εἰδυλλικακὲς σκηνὲς τῆς ζωῆς τῶν ἐρωτευμένων ξεχωρίζομε μία. Ἡ μία ὅταν πρωτοσυναντιῶνται στὸ δρόμο ὁ Μανώλης κ' ἡ Πηγὴ μετὰ τοὺς πατέρες τους: Οἱ δύο γέροι προχωροῦν καὶ συζητοῦν γιὰ τὸ συνοικέσιο τῶν παιδιῶν τους, ἐνῶ ἐκεῖνοι βρίσκονται ξαφνικὰ μόνοι τους σὲ μεγάλη ἀμηχανία. Ὁ Μανώλης ἀπὸ τὴν ταραχὴ τοῦ σκοντάφτει καὶ μετὰ κωμικὰς κινήσεις κατορθώνει νὰ συγκρατηθῇ (κεφ. Δ').

Καὶ πόσες ἀκόμη σκηνὲς, τὴ μία πιὸ ὁμορφὴ καὶ πιὸ πρωτότυπὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη, δὲ βρίσκει κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου.

Ἀπὸ τίς πολλὰς ἀντιθέσεις ξεχωρίζομε μία: Τὴν ἀντίθεση τῆς βαρεῖας καὶ πληχτικῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ σχολείου μετὰ τὸ βάνουσο δάσκαλο καὶ τῆς ἀλέγρας καὶ ζωογόνου ἀτμόσφαιρας τοῦ ὑπαίθρου μετὰ τὰ τόσο ἄκακα καὶ στοργικὰ ζῶα, δέντρα, βράχους. Πόσο διαφορετικὸς κι ὁ Μανώλης ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο περιβάλλον.

Πλουσιώτερες εἶναι οἱ παρομοιώσεις τοῦ ἔργου, ἄλλες κωμικὲς κι ἄλλες λυρικές: Ἡ παρομοίωση τῶν βράχων καὶ τῶν δέντρων τῆς ἐρημιᾶς μετὰ γνώριμους ἀνθρώπους πολὺ πετυχημένη καὶ πολὺ ταιριαστὴ γιὰ τὴν πρωτόγονη φαντασία τοῦ ἐφήβου βοσκοῦ. — Ἡ καρδιὰ τῆς ἐρωτευμένης Πηγῆς «εἶχεν ἀρχίσει νὰ κτυπᾷ ὡς κώδων ἐορτῆς». — Τὸ ὄνομα τῆς ἀγαπημένης ἀκουγόταν ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Μανώλη «ὅτε μὲν ὑπόκωφον καὶ οἶονεϊ μασημένον εἰς φίλημα, ὅτε δὲ διάτορον ὡς μύδρος ἐκσφενδονιζόμενος ἀπὸ τὸ ἡφαίστειον τοῦ στήθους του». — Ὁ Μανώλης πειράζει τὰ κορίτσια. «Κατὰ τὰς στιγμὰς ἐκείνας οἱ ὀφθαλμοὶ τοῦ Μανώλη ἔλαμπον ὡς θρυαλλίδες βόμβας ἐτοιμῆς νὰ ἐκτραγῇ εἰς ἀνοησίας». — Ὁ Μανώλης θέλει νὰ φύγῃ στὰ βουνά, ἀλλὰ δὲ μπορεῖ. «Αἱ ἀκτῖνες δύο μαύρων ὀφθαλμῶν τὸν ἐκράτουν ἐκεῖ ὡς χρυσαῖ ἀλύσεις, δεσμευμένον καὶ σκλάβον». — Ὁ Μανώλης εἶναι ἀσυγκράτητος ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ κουζουλὰδα του, πὺν ἀνεφαίνετο ὡς ὁρμὴ ἵππου θυμοειδοῦς ἀπολυομένου μετὰ πολυήμερον περιορισμόν».

Ἡ διήγησις δροσερὴ, γεμάτη χιοῦμορ, μετὰ πνεῦμα

σπινθηροβόλο, με τὰ εὐχάριστα καὶ πολλές φορές κωμικά ἀπρόοπτα, με τὶς λαϊκὲς μεταφορικὲς ἐκφράσεις, με τ' ἀλατισμένα ἀνέκδοτα, με τὶς ματινάδες καὶ τὶς παροιμίες, κάνει ν' ἀναβλύζη ἀβίαστο τὸ γέλιο τοῦ ἀναγνώστη καὶ τοῦ μεταδίδει ὅλο τὸ κέφι τοῦ συγγραφέα. Ὁ Κονδυλάκης μελέτησε καὶ μετέφρασε τὸ Λουκιανὸ ὄχι ἀνώφελα γιὰ τὴ δική του λογοτεχνικὴ ἐξέλιξη.

Ὁ διάλογος γοργός, λιτός, τὶς περισσότερες φορές στιχομυθία σὲ δραματικὲς στιγμὲς τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου, ἄλλοτε κωμικὸς κι ἄλλοτε συγκινητικός.

Ἡ γλῶσσα του ἀπλὴ καθαρεύουσα, ἀπλούστερη στὴ σύνταξη (παρατακτικὴ καὶ μικροπερίοδος) παρὰ στὸ λεξιλόγιο καὶ στὸ τυπικόν. Τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου καὶ τὸ βαθύτερο γλωσσικὸ αἶσθημα τοῦ συγγραφέα εἶναι τόσο λαϊκά, ὥστε σχεδὸν ξεχνιέται ἡ καθαρεύουσα, νομίζει κανεὶς πὼς διαβάζει δημοτικὴ. Κι ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴ «Φόνισσα», βλέπομε καθαρὰ, πὼς ἡ καθαρεύουσα τότε μόνον παρουσιάστηκε λογοτεχνικὴ, ζωντανή, ὅταν δανείστηκε ἀπὸ τὴ δημοτικὴ τὸ οὐσιαστικώτερο γνώρισμα κάθε γλώσσας, τὴ σύνταξη. (Μία σύγκριση τοῦ Παπαδιαμάντη με τὸν Μωραϊτίδη δικαιώνει αὐτὴ τὴ γνώμη μας). Στὸ διάλογο ἔχομε τὴ διάλεχτο τῶν Σφκαίων. Τὸ λεξιλόγιο εἶναι πλούσιο, με πετυχημένες κυριολεξίες καὶ μεταφορές, με σπάνιο ἀλλὰ προσεχτικὰ διαλεγμένο ἐπίθετο.

Τὸ ὕφος του εἶναι λιτό, κλασσικόν, πολλές φορές ἐπιγραμματικόν. Σπάνια στὴν πεζογραφία μας συναντοῦμε τόσο ἀνεπτυγμένο τὸ αἶσθημα τοῦ μέτρου.

Λογοτεχνικὴ ἀξία. Μέσα στὴ δράση τοῦ ἔργου ὁλοζώντανοι ξεπετιοῦνται, ὁ ἓνας ὕστερα ἀπὸ τὸν ἄλλον, οἱ πολλοὶ καὶ τόσο διάφοροι στὸ χαραχτήρα ἥρωες, τύποι ἀντιπροσωπευτικοὶ τῆς χωριάτικης κοινωνίας τοῦ 1863. Ὁ Μανώλης, τὸ πρωτόγονο παιδί κι ἀργότερα ἔφηβος, γίγαντας στὴ σωματικὴ διάπλαση κι ἄφοβος στὴν ἐρημιὰ τῶν βουνῶν, εἶναι φυσικὸ νὰ πάθῃ κοσμοφοβία ἀπὸ τὴν πολὺχρονη ἀποφυγὴ τῆς κοινωνίας. Ὡρες—ὥρες μέσα στὸ χωριὸ καταντάει δειλός. Σὰν ἀγρίμι ἀληθινὸ δὲ φοβᾶται τοὺς ἄντρες, φοβᾶται ὅμως τὰ τουφέκια καὶ τὰ μάγια. Ὁ πνευματικὸς του ὀρίζοντας πολὺ περιορισμένος. Οἱ ἀγράμματοι χωριάτες περνοῦν γιὰ σοφοὶ μπροστά του. Ἡ λογικὴ του πολὺ ἀφελής. Δὲ μπορεῖ νὰ νοιώσῃ μερικὲς ἀπλές καὶ τόσο αὐτονόητες γιὰ ὅλους τοὺς ἄλλους κοινωνικὲς συμβατικότητες. Τὰ συναισθήματά του, ὁ ἔρωτας, ὁ θυμὸς, ὁ φόβος, τὸ πείσμα, τὸ μῖσος, ξεσποῦν αὐθόρμητα, ἀδέσμευτα ἀπὸ κάθε κοινωνικὸ χαλινόν. Εἶναι ἓνα

ἀγρίμι, πὺ μὲ μεγάλη δυσκολία θὰ προσαρμοσθῇ στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον. Ἀπὸ τῆ μίᾳ ὑπερβολῇ, τῇ συστολῇ καὶ τῇ δειλίᾳ, θὰ ξεπέσῃ στὴν ἄλλῃ, στὴ θρασύτητα καὶ τὴν ἀνταρσία. Μῆνες πολλοὺς ζῇ μέσα σ' αὐτὴ τῇ δυσαρμονίᾳ μὲ τοὺς ἄλλους χωριανούς του. Κι ἀποτέλεσμα νὰ καταντήσῃ πρόσωπο κωμικόν. Στὸ βαθύτερο ὅμως εἶναι τοῦ κρύβεται πολὺ καλὴ κληρονομικότητα. Ἡ ἐποχὴ κι ὁ τόπος τοῦ γεννοῦν μόνο παληκάρια. Παληκάρι σωστό, ἄξιο Κρητικόπουλο, θὰ δειχτῇ στὸ τέλος κι ὁ Μανώλης κι ἀντὶ γιὰ τὰ πειράγματά του θὰ κερδίσῃ τὸ θαυμασμὸ καὶ τὸ σεβασμὸ τῶν χωριανῶν του.

Ὁ Σαῖτονικολῆς, ὁ πατέρας τοῦ Μανώλη, ὁ τόσο γνώριμος τύπος τοῦ Ἑλληνα χωριάτη, ἀνοιχτόκαρδος, μὲ τ' ἄθῳα πειράγματα καὶ τὰ γαργαλιστικὰ ἀνέκδοτά του στὶς ὥρες τοῦ ἄλλᾳ καὶ μὲ τὶς πατριαρχικὲς οἰκογενειακὲς ἀντιλήψεις, τὴν ἀληθινὴ τιμιότητά του, τὴν ἐργατικότητα καὶ δραστηριότητά του, τὴ φυσικὴ ἀνωτερότητα καὶ τὸ ἐπιβάλλο στοὺς γνώριμους του. Κι ἀκόμῃ μὲ τὰ ἰδιαιτέρα γνωρίσματα τοῦ Σφακιανοῦ τῆς ἐποχῆς του, ὑπερήφανος, εὐθικτος, ἄψυς στὶς ὥρες τοῦ καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ἐθνικιστῆς κι ἐπαναστάτης. Ἡ μεγάλη τιμιότητά του τὸν ὀδηγεῖ στὴν ἀπόφαση νὰ παραδῶσῃ τὸ γιό του στὴν ὀργὴ τῶν χωριανῶν του νὰ τὸν τιμωρήσουν γιὰ τὶς ἐρωτικὲς παρεκτροπές του. Ὁ μεγάλος ἐθνικισμὸς του τὸν ὀδηγεῖ νὰ ἀγωνισθῇ μὲ κάθε εἰρηνικὸ ἢ ἐπαναστατικὸ τρόπο νὰ λευτερώσῃ τὸ χωριό του ἀπὸ τὸν ξένο κυρίαρχο. Ὁ Σαῖτονικολῆς ἐξαίρεται πάνω ἀπ' ὅλους τοὺς ἥρωες τοῦ ἔργου στὸν ἰδεώδη κρητικὸ ἀντρικὸ τύπο.

Τὸ συμπαθέστερο πρόσωπο τοῦ ἔργου εἶναι ἡ Πηγὴ, ἡ ἀγαπημένη τοῦ Μανώλη. Ὁρφανὴ ἀπὸ μητέρα, κόρη ἀτυχημένου καὶ δύστροπου πατέρα κι ἀδελφὴ πρὸ δύστροπου ἀδελφοῦ, μὲ τὴ νοικοκυρωσύνη της, τὴν ἐργατικότητά της, τὴ σεμνότητά της, τὸ ἄθῳο γέλιο καὶ τὴν καλὴ καρδιά της ὁμορφαίνει τὸ στεγνὸ οἰκογενειακὸ περιβάλλον της. Καρτερικὴ ἀκόμῃ στὶς παραξενιὲς καὶ τὶς ἀπιστίες τοῦ Μανώλη. Ἐρωτεύεται κι αὐτὴ δυνατά, μπροστὰ στὸν κίνδυνο τοῦ ἀγαπημένου της διακινδυνεύει πρόθυμα τὴ ζωὴ της, λυώνει ἀπὸ τὴ ζήλεια της, ποτὲ ὅμως δὲν ἀφήνεται νὰ παρασυρθῇ ἀπὸ κανένα πάθος. Ὁ ἰδεώδης τύπος τῆς Κρητικοπούλας, εἶναι φυσικὸ ν' ἀγαπηθῇ μὲ τὴν πατρικὴ στοργὴ τοῦ ἰδεώδους Κρητικοῦ, τοῦ Σαῖτονικολῆ.

Ἡ μητέρα τοῦ Μανώλη, ἡ ἀγαθὴ χωριάτισσα, ἡ ἀφοσιωμένη σύζυγος καὶ στοργικὴ μητέρα, ἡ ἐπιτήδεια μὲ τὴ μεγάλη καρδιά της νὰ μαλακῶνῃ τὸ θυμὸ τοῦ ἀντρός καὶ νὰ ξα-

ναφέρνῃ στὸν ἴσιο δρόμο τὸν παραστρατημένο γιό, ἀγαπάει κι αὐτὴ σὰν πραγματικὴ κόρη τῆς τὴν ὀρφανὴ Πηγὴ. γιατί βλέπει σ' αὐτὴ τὴν ἀξία διάδοχό τῆς μέσα στὸ σπίτι. Ὁ ἰδεώδης τύπος τῆς Κρητικῆς, συζύγου καὶ μητέρας.

Ἀντίθετος τύπος μὲ τὸ Μανώλη ὁ Τερερές, ἀρρωστιάρις κι ἄσχημος, μικροκαμωμένος, ἰδιόρρυθμος στὴ ζωὴ του κ' ὑποπτος πὼς εἶναι μάγος, κομπογιαννίτης γιατρός, ψάλτης, φιλάργυρος. Τὴ σωματικὴ μειονεχτικότητά του ἀγωνίζεται νὰ τὴν ἀναπληρώσῃ μὲ τὴν ὑποπτη στοὺς χωριάτες πνευματικὴ του ἱκανότητα. Φυσικὸς ἀντίζηλος τοῦ Μανώλη βγαίνει νικημένος, γιατί οἱ Κρητικοποῦλες προτιμοῦν τὸν ἄξεστο λεβέντη ἀπὸ τὸν πονηρὸ μαραζιάρη.

Ἀντίθετος τύπος μὲ τὸ Σαῖτονικολῆ ὁ Μπαρμπαρέζος, τεμπέλης, ὑποκριτής, ἀναξιοπρεπής, δειλός, ὑποπτος γιὰ τὸ ἀμφίβολο ἐθνικὸ φρόνημά του, περιφρονημένος ἀπὸ τὴν κοινωνία τοῦ χωριοῦ. Τὸ ἀντιπαθέστερο πρόσωπο τοῦ ἔργου.

Ἀντίθετος τύπος μὲ τὴν Πηγὴ ἡ Μαργή, ἡ ξιππασμένη μοναχοθυγατέρα τῆς χήρας. Ἄν καὶ εἶναι κόρη ἡθικὴ, ὁ ψευτοπολιτισμὸς τῆς, τὸ παράξενο γιὰ τοὺς χωριάτες κρινολίνο τῆς, ἡ ἀκαταδεξιὰ τῆς, ἡ περιφρόνησή τῆς γιὰ κάθε τι τὸ χωριάτικο, τὴν κάνουν ἀντιπαθητικὴ σ' ὅλους, ἄντρες καὶ γυναῖκες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Μανώλη, ποὺ βλέπει σ' αὐτὴ μίαν εὐκολώτερη ἀπὸ τὴν Πηγὴ ἐρωτικὴ κατάχτησι.

Ἀντίθετος τύπος μὲ τὴ Σαῖτονικολίνα ἡ χήρα Ζερβούδαινα. Ἐλαφρόμυαλη παριστάνει πάντα τὴ νέαν ἐρωτοτροπεῖ χωρὶς νὰ τολμάῃ νὰ γίνῃ ξετσίπωτη, παρὰ μόνο σὰ θρῆκε τὸν ἔφηβο τοῦ χεριοῦ τῆς, τὸ Μανώλη, καὶ τότε ἀκόμη μὲ τόσο συγκαλυμμένο τρόπο, ζῇ σὲ μίαν ἀδιάκοπη ἐρωτικὴν ἀγωνίαν, τεχνικώτατα ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸ συγγραφέα, πέφτει στὸ τέλος κωμικοτραγικὸ θῦμα τοῦ παράκαιρου ἐρωτισμοῦ τῆς.

Γύρω ἀπ' αὐτοὺς τοὺς κυριώτερους ἥρωες τοῦ ἔργου ζοῦν καὶ κινοῦνται ἓνα πλῆθος Κρητικοὶ καὶ Κρητικὲς, ὅλοι οἱ ἀντιπροσωπευτικοὶ τύποι τῶν χωριῶν μας, ποὺ ὁ καθένας τους εἶναι μίαν ἀναγκαίαν λεπτομέρεια, γιὰ νὰ ὁλοκληρωθῇ ἡ ἰδιαίτερη φυσιογνωμία τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς. Ὁ ψευτοαστρονόμος, ἡ κουτσομπόλα, ὁ περίεργος τρελλός, ὁ τετραπέρατος καὶ κοσμογυρισμένος μικρέμπορος, ὁ βάνανυσος δάσκαλος καὶ τόσοι ἄλλοι, ὅλοι μαζί προληπτικοί, δεισιδαίμονες, δύσπιστοι σὲ κάθε νεωτερισμὸ καὶ μὲ πολὺ στενὸ πνευματικὸν ὀρίζοντα. Τὸ μεγάλο πλῆθος τῶν ἡρώων αὐτοῦ τοῦ ἔργου μᾶς παρουσιάζει τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς, συνθετικώτερη ἀπὸ ὅ,τι μᾶς τὴν παρουσίασαν ὁ

«Ζητιάνος» κ' ή «Φόνισσα». Κι ὅλος αὐτὸς ὁ κόσμος, ἂν τούλειπεν ὁ μεγάλος κι ἄσβεστος καὺμός τῆς λευτεριάς, περνάει μία ζωὴ εὐχάριστη κι εὐτυχισμένη μέσα στὴν ἀπλότητά της. Θαρρεῖ κανεὶς πὼς οἱ σκληροὶ βιοτικοὶ ἀγῶνες δὲ μπόρεσαν νὰ στεγνώσουν τὴν ὀρμητικὴ δροσιὰ τῶν ἡρώων τοῦ ἔργου. Ἀπεναντίας ἡ εὐλογημένη ἐργασία τοὺς χαρίζει τὴν ψυχικὴ καὶ σωματικὴ υἰγεία. Ἡ μεγάλη ἀγάπη τοῦ συγγραφέα γιὰ τοὺς ἡρώες του, τοὺς χωριανούς του, πού μαζί τους ἔζησε τὰ καλύτερα χρόνια του, ἀναβλύζει ἀπὸ κάθε σελίδα τοῦ ἔργου του. Μέσα στὴν ἀγάπη του εἶναι φυσικὸ νὰ τοὺς βλέπη καλύτερους ἀπὸ τὴν πραγματικότητά, νὰ μὴν ξεχωρίζη πάντα καὶ τὶς μικρότητες καὶ τὶς μιζέριες τῆς χωριάτικης ζωῆς. Ψυχικὰ καὶ σωματικὰ ἐλαττώματα παρουσιάζουν οἱ ἡρώες του, κωμικοὶ γίνονται οἱ περισσότεροί, ἀποκρουστικοὶ ὅμως εἶναι μόνον οἱ Τοῦρκοι κι ὁ ὅμοίός τους Μπαρμπαρέζος. Ὁ «Πατούχας» ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ὁ ἀντίποδας τοῦ «Ζητιάνου».

Πολὺ δύσκολα θὰ βρῇ κανεὶς ἄλλο ἔργο τόσο δροσερό, τόσο γελαστό, τόσο αἰσιόδοξο στὴν νεοελληνικὴ λογοτεχνία.

Ὁ Κονδυλάκης, γνήσιος Κρητικός, δὲ μπορούσε νὰ τοποθετήσῃ τὸ ἔργο του, μὲ τόσο εἰρηνικὴ ὑπόθεση φαινομενικά, ἔξω ἀπὸ τὴν μπαρουτοκαπνισμένη ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς του καὶ τῆς ἰδιαίτερης πατρίδας του. «Ὅλοι ζοῦν μὲ τὶς χαρὲς καὶ τὶς λύπες τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἡ μεγάλη ὅμως ὑπόθεση τῆς ζωῆς τοὺς εἶναι ἡ ἐπανάσταση γιὰ τὴν ἐλευθερίαν τῆς Κρήτης. Ὅποιος πιστεύει κι ἐργάζεται μ' ὅποιο τρόπο γι' αὐτὴ τὴ μεγάλη ὑπόθεση εἶναι ἀγαπητὸς στοὺς χωριανούς, στὸ συγγραφέα, στὸν ἀναγνώστη. Ὁ μεγάλος ἐθνικισμὸς του κάνει μεροληπτικὸ τὸ συγγραφέα ἀπέναντι τῶν Τούρκων τοῦ ἴδιου χωριοῦ, πού τοὺς βλέπει ὅλους τεμπέληδες, οἰνοπότες, ξεπεσμένους. Καὶ μαζί μὲ τὴ φιλοπατρία ἡ θρησκευτικὴ εὐλάβεια ὀδηγεῖ σὲ κάθε πράξη τοὺς ὅλους τοὺς ἡρώες τοῦ ἔργου, ὅπως γινόταν πάντα μὲ τοὺς ὑπόδουλους Ἕλληνες, πού δὲν ξεχώρισαν ποτὲ τὸ Ἔθνος ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία.

Ὁ Κονδυλάκης δὲν πῆρε ἓνα δρᾶμα τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς μὲ τ' ἄθωα ἢ τὰ ἔνοχα θύματά του. Πῆρε ἓνα κοινότατο πρωταγωνιστὴ καὶ τὸν παρουσίασε μέσα στὴν καθημερινὴ καὶ χωρὶς διαφέρο, γιὰ ὅσους δὲν τὴ γνώρισαν, ζωὴ τοῦ χωριοῦ. Κι ὅμως κατάφερε νὰ δημιουργήσῃ ἓνα ἀπὸ τὰ δυνατότερα πεζογραφήματα τῆς λογοτεχνίας μας.

Ἡθογραφικὸ μυθιστόρημα μὲ ἔντονα τὸ κωμικόν, τὸ εἰδυλλιακόν καὶ τὸ ἡρωϊκὸ στοιχεῖο καὶ σὲ νεοκλασσικὴ τεχντροπία μπορούμε νὰ τιτλοφορήσωμε τὸν «Πατούχα».

4. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΣ

Από την αισθητική ανάλυση τῶν τριῶν διαλεχτῶν πεζογραφημάτων βγάξουμε τὰ παρακάτω γενικά συμπεράσματα.

1) Ἡ ζωὴ τοῦ ἑλληνικοῦ χωριοῦ, ὅσο κι ἂν εἶναι ἀπλοϊκὴ καὶ κλεισμένη σὲ στενοὺς ὀρίζοντες, στὰ χέρια ἀξίων πεζογράφων πλούτισε τὴ λογοτεχνία μας μὲ ἔργα μεγάλων ἀξιώσεων. Κάποιοι μελετητὲς ὀνομάσανε ὅλη τὴν ἐποχὴ τοῦ Καρκαθίτσα, τοῦ Παπαδιαμάντη καὶ τοῦ Κονδυλάκη ἐποχὴ τῆς ἠθογραφίας. "Αν στὸν ὅρο δώσωμε τὴ γενικὴ του σημασία, κάθε λογοτεχνικὸ ἔργο, κάθε ἐποχῆς καὶ κάθε λαοῦ, εἶναι κλεισμένο σὲ αὐστηρὰ ἠθογραφικὰ ὅρια, ἀφοῦ ἀπὸ τίς μεγαλύτερες ἀπαιτήσεις τῆς λογοτεχνίας εἶναι ἡ πιστὴ ἀπεικόνιση τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος, ὅπου ζοῦν καὶ ὁροῦν οἱ ἥρωες ἐνὸς ἔργου. "Αν ὅμως δεχτοῦμε τὴ στενὴ σημασία τοῦ ὅρου — κι αὐτὴ ἐπικράτησε σὰν ὅρος φιλολογικὸς — ὅτι δηλ. ἠθογραφία εἶναι ἡ φωτογραφικὴ καὶ ρηχὴ ἀπεικόνιση τῆς ἀγροτικῆς καὶ ποιμενικῆς ζωῆς, εἶναι ὀλοφάνερο πὼς αὐτὰ τὰ ἔργα, καθὼς καὶ τ' ἀξιολογώτερα ἔργα τῆς ἐποχῆς τους, δὲν ἀνήκουν στὴν ἠθογραφία.

Πολλοὶ ὑποστηρίζουν πὼς ἡ ἀστική ζωὴ, πολὺ συνθετώτερη στὶς ἐκδηλώσεις της καὶ μὲ περισσότερα προβλήματα στὴ διαμόρφωσή της, κι ὄχι ἡ τόσο ἀπλοϊκὴ καὶ σχεδὸν μονότονη ζωὴ τοῦ χωριοῦ, δίνει τὸ πλούσιο ὕλικό γιὰ τὴ δημιουργία ἀξιολόγων πεζογραφημάτων. Δὲ θὰ συμφωνήσωμε μαζί τους. Ὑπόθεση τῆς λογοτεχνίας καὶ κάθε τέχνης εἶναι ὁ αἰώνιος ἄνθρωπος καὶ τὸ ψυχικὸ του δράμα στὴν ἀτέρμονη προσπάθειά του νὰ ἐναρμονίσῃ τὸν ἑαυτό του μὲ τὸ Θεό, μὲ τὴ φύση, μὲ τοὺς συνανθρώπους του. Κι ὁ ἄνθρωπος, μ' ὅλη τὴν ἐξέλιξη τοῦ πολιτισμοῦ του καὶ μ' ὅλη τὴ διαφοροποίησιν τοῦ τόπου καὶ τῆς ἐποχῆς του, στὴ βαθύτερη ψυχοσύνθεσή του ἐλάχιστα ἐξελίσσεται. "Ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰτὶ θαυμάζομε καὶ σήμερα τὰ δημιουργήματα τῆς τέχνης τῶν ἀρχαίων, ἐνῶ βρίσκομε ξεπερασμένες τίς περισσότερες ἐπιστημονικὲς γνώσεις τους. Ἡ ἐπιστὴμη γρήγορα γερνάει καὶ ξαναγεννιέται, ἐνῶ ἡ τέχνη εἶναι ἀθάνατη. Κι ὁ σημερινὸς ὑπερπολιτισμένος Εὐρωπαῖος κι ὁ πιὸ πρωτόγονος ἄνθρωπος ζῇ, ὁ καθένας βέβαια μὲ τὸ δικό του τρόπο, τὸ ἀνθρώπινο δράμα. "Οποῖος μπορέσῃ καὶ συλλάβῃ αὐτὸ τὸ ψυχικὸ δράμα σὲ μιὰ ἀπὸ τίς πολλὰς καὶ ποικίλες ἐκδηλώσεις του καὶ τὸ αἰσθητοποιήσῃ μὲ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, πού τοῦ παρέχει ἡ γλῶσσα, ὥστε

νά μᾶς παρουσιάσῃ ἓνα ἔργο μὲ τέλεια ἀνταπόκριση περιεχομένου καὶ μορφῆς, αὐτός, εἴτε ἀπὸ τὴν ἀστική ζωὴ πάρῃ τὸ ὑλικό του εἴτε ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, θὰ μᾶς δώσῃ τὸ ἀριστούργημά του. Ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴ δυσκολοσίμωτῃ ἐπιτυχία φτάνει πάντα μόνον ὁ προικισμένος μὲ τὸ πῶ ἀνεκτίμητο δῶρο, τὴ μεγαλοφυΐα, ποῦ ἔχει ἀκόμη καὶ τὴν τύχη νὰ βρῇ τοὺς εὖνο·κούς ὁρους, γιὰ νὰ καλλιεργήσῃ κι ἀναπτύξῃ τὸ θεῖο δῶρο του.

2) Ὁ Καρκαβίτσας, ὁ Παπαδιαμάντης κι ὁ Κονδυλάκης, ἂν κι ἔζησαν πολλὰ χρόνια, ἴσως τὰ περισσότερα τῆς ζωῆς τους, στὴν Ἀθήνα, ἐπροτίμησαν νὰ πάρουν τὸ ὑλικό γιὰ τὸ λογοτεχνικό τους ἔργο ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, ὅπου κ' οἱ ἴδιοι γεννήθηκαν καὶ μεγάλωσαν. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο πολλοὶ τὸ ἐξηγοῦν ἀπὸ τὴ μόδα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, ποῦ ἔδειχνε φανερά τὴν προτίμησίν της στὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ. Ἄλλοι ὑποστηρίζουν πὼς ἡ ἑλληνικὴ ἀστικὴ ζωὴ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, ρευστὴ κι ἀδιαμόρφωτη, χωρὶς ἰδιαίτερο χαρακτήρα ἀκόμη, εἶχε λιγώτερο διαφέρο γιὰ τὸ λογοτέχνη ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ. Κι ὅμως ἔχομε καὶ πεζογράφους τῆς ἴδιας ἐποχῆς, ποῦ πῆραν τὸ ὑλικὸ τῶν ἔργων τους ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς Ἀθήνας. Ὁ σημαντικώτερος ἀπ' αὐτοὺς ἴσως εἶναι ὁ Μητσάκης. Ἄλλος λόγος λοιπὸν ἔκαμε τοὺς διαλεχτοὺς πεζογράφους μᾶς νὰ προτιμήσουν τὸ ὑλικὸ τοῦ ἑλληνικοῦ χωριοῦ: Γεννημένοι καὶ μεγαλωμένοι ἐκεῖ ἐγνώρισαν ὥς τις ἐλάχιστες λεπτομέρειες τὴ χωριάτικη ζωὴ καὶ ψυχικὰ συγγενεῖς μπόρεσαν νὰ ἐρευνήσουν ὥς τὰ σκοτεινότερα βάθη τῆς τὴν ψυχὴ τοῦ χωριάτη, ποῦ στεγνὴ καὶ πεζὴ καὶ χωρὶς διαφέρο γιὰ τὸν ξένο παρατηρητὴ, κρύβει κι αὐτὴ τὸ ἀνθρώπινο δρᾶμα. Ὁ ἀνθρώπος ἔχει βέβαια τὴν ἱκανότητα τῆς προσαρμογῆς. Ποτὲ ὅμως καμιὰ προσαρμογὴ, σὲ μεγάλη ἡλικία μάλιστα, δὲ θὰ μπορέσῃ νὰ μᾶς κάμῃ τόσο γνώριμο ἓνα κοινωνικὸ περιβάλλον, ὅσο μᾶς τὸ μετουσίωσε σ' ἓνα κομμάτι τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ μᾶς ἡ γέννηση κ' ἡ παιδικὴ ἡλικία. Κ' οἱ τρεῖς ἄλλωστε πεζογράφοι μᾶς δοκίμασαν καὶ τὸ ἀστικὸ διήγημα καὶ τὸ ἀστικὸ μυθιστόρημα. Τὸ ὑλικὸ ὅμως τῆς ἀστικῆς ζωῆς στὰ χέρια τους δὲν ἐγίνε·τόσο εὐπλάστο κι ἔτσι δὲν τοὺς βοήθησε νὰ δώσουν μ' αὐτὸ τὸ ἔργο τῆς ζωῆς τους.

Αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ἴσως εἶναι πολυτιμότερα γιὰ πολλοὺς σημερινοὺς πεζογράφους μᾶς, ποῦ βρίσκοντας στενὰ τὰ ὅρια καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ ἀστικοῦ μυθιστορήματος καταπιάνονται μὲ ὑποθέσεις κοσμοπολιτικές. Πολὺ φοβᾶμαι μὴπως στηρίζουν ὅλες τὶς ἐλπίδες τους στὸ φάρμακο τῆς μό-

δας, τὴν ψυχανάλυση, στὴν πιὸ ὀρθόδοξη ἐκδήλωσή της, τὸν πανσεξουαλισμό. Κάθε ἄνθρωπος μὲ κάποια φιλολογικὰ κατάρτιση καὶ λίγη καλὴ πίστη θάχῃ διαπιστώσει ἕνα γεγὸνός: "Ὅσα ἔργα ἢ δοκιμασίαι τῶν αἰῶνων τὰ ἐπέβαλε στὸ θαυμασμό ὅλης τῆς πολιτισμένης ἀνθρωπότητας ὅλα ἔχουν ἔκτυπη τὴ σφραγίδα τῆς ἐθνικότητας τοῦ δημιουργοῦ τους. Δὲν εἶναι μόνο ἡ γλῶσσα, ποὺ πολιτογραφεῖ ἕνα ἔργο. Εἶναι κ' ἡ ζωὴ τῶν ἡρώων του μὲ τὰ ἰδιαίτερα ἐθνικὰ χαρακτηριστικά τους, ποὺ εἶναι κι ἐθνικὰ χαρακτηριστικά τοῦ ἴδιου συγγραφέα. "Ἄν λοιπὸν ἕνας Καρκαβίτσας, ἕνας Παπαδιαμάντης, ἕνας Κονδυλάκης στάθηκαν ἀνῆμποροι νὰ δημιουργήσουν ἕνα ἀστικό μυθιστόρημα καὶ διήγημα κι ἀρκέστηκαν στὴν πιὸ γνώριμή τους χωριάτικη κοινωνία, ἃς σκεφτοῦν καλὰ οἱ νέοι μὲ τὸ ἀναμφισβήτητο ταλέντο τους, ἂν αὐτοὶ θὰ εἶναι τυχερώτεροι στὸ κοσμοπολιτικὸ μυθιστόρημα μὲ τὸ πανσεξουαλιστικὸ ὑπόστρωμα. Ἡ ἐλληνικὴ ζωὴ σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις της, ἀπὸ τὸ χωριὸ ὡς τὴν πρωτεύουσα, ἔχει πάντα πλούσιο ὕλικό γιὰ τὸν ἄξιο λογοτέχνη.

3) Μὲ ὅλη τὴ μεγάλη ἐκτίμησή μας γιὰ τὰ τρία διαλεχτὰ πεζογραφήματα, ποὺ ἀναλύσαμε, δὲ μπορέσαμε νὰ τὰ κατατάξωμε στ' ἀριστουργήματα. Αἰτία ἡ γλῶσσα τους. Πιστεύομε πὼς κάθε λογοτεχνικὸ ἀριστούργημα σημειώνει κι ἕνα σταθμὸ στὴ γλωσσικὴ ἐξέλιξη. Στὸ λεξιλόγιο, στὸ τυπικόν, στὸ συντακτικόν, στοὺς ποικίλους ἐκφραστικούς τράπους, στὶς λεπτότερες σημασιολογικὲς ἀποχρώσεις, στὴ μουσικὴ τῆς ὕφῃ μιὰ γλῶσσα πρὶν ἀπὸ τὸ λογοτεχνικὸ ἀριστούργημα ἦταν κάπως διαφορετικὴ καὶ κάπως διαφορετικὴ παρουσιάζεται ὕστερα ἀπ' αὐτό. Κι ὄχι μόνο διαφορετικὴ. Ἡ παλαιότερη γλῶσσα χτυπάει στ' αὐτιά μας σὰν πιὸ ἀκατέργαστη, σὰν πιὸ ἀρχαϊκὴ, ἂν τὴ συγκρίνωμε μὲ τὴ γλῶσσα τοῦ ἀριστουργήματος.

Ἡ γλωσσοπλαστικὴ ἰκνότητα δηλαδὴ τοῦ λογοτέχνη, νομίζομε, εἶναι τὸ τελευταῖο ἀλλὰ πιὸ αὐστηρὸ καὶ πιὸ καθολικὸ κριτήριον γιὰ τὴν ἀξιολόγησιν τοῦ ἔργου του. "Ἴσως σ' αὐτὴν τὴν καινούργια γλωσσικὴ μορφή νὰ κρύβεται ἡ βαθύτερη πρωτοτυπία τοῦ ἀριστουργήματος. Παραδείγματα οἱ μεγάλοι ἀρχαῖοι "Ἕλληνες καὶ νεώτεροι Εὐρωπαῖοι πεζογράφοι. Ἀπὸ τὴ γλῶσσα τοῦ ἔργου τους ἐπηρεάστηκε ἡ γραπτὴ καὶ προφορικὴ γλῶσσα ὅλου τοῦ ἔθνους τους σὲ σημεῖο, ποὺ νὰ διαμορφώνεται μιὰ νέα γλωσσικὴ πραγματικότητα. Ἡ καλλιέργεια τῆς γλώσσας εἶναι ἡ μεγαλύτερη ὑπηρεσία τοῦ λογοτέχνη, ποὺ προσφέρει σὰν πολῦτιμος κοινωνικὸς παράγοντας στὸ λαὸ του.

Μὲ ὅλη μας τὴ λύπη ὀφείλομε νὰ ὁμολογήσωμε πὼς κ' οἱ τρεῖς διαλεχτοὶ πεζογράφοι μας δὲ διακρίνονται γιὰ τὴ γλωσσοπλαστικὴ τους ἱκανότητα σὲ σημεῖο, πού νὰ ἐπηρεάσουν τὴ γλωσσικὴ μας ἐξέλιξη. Ὁ Παπαδιαμάντης ἐδημιούργησε ἓνα προσωπικὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα, πού μὲ ὅλη τὴν ἰδιαίτερη γοητεία του στάθηκε πάντα ξένο στὴ γλωσσικὴ ἐξέλιξη τοῦ ἔθνους. Ὁ Κονδυλάκης γιὰ πολὺν καιρὸ — καὶ τὴν ἐποχὴ πού ἔγραψε τὸν «Πατούχα» — στάθηκε ἐχθρὸς τοῦ δημοτικισμοῦ κι ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, ἂν καὶ φανατικὰ νεοφώτιστος, δὲν μπόρεσε νὰ γράψῃ σὲ ὑποδειγματικὴ δημοτικὴ. Ὁ Καρκαβίτσας δημοτικιστὴς φανατικὸς ἀναμφισβήτητα ξεχωρίζει ἀνάμεσα στοὺς δημοτικιστὲς πεζογράφους τῆς ἐποχῆς του καὶ πλουτίζει ἄρκετὰ τὴ γλῶσσα τῆς πεζογραφίας μας, λιγώτερο μὲ τὸ «Ζητιάνο» καὶ περισσότερο μὲ τὰ «Λόγια τῆς Πλώρης». Ὁ προσεχτικὸς κι ἀμερόληπτος ὅμως μελετητὴς εὐκόλα θ' ἀνακαλύψῃ τὴν ἀκατέργαστη τραχύτητα τοῦ συγγραφέα τῆς μεταβατικῆς περιόδου. Χωρὶς ἀμφιβολία τρεῖς τουλάχιστο σύγχρονοι καὶ νεώτεροι ἀπὸ τὸν Καρκαβίτσα, ὁ Βλαχογιάννης, ὁ Ξενόπουλος, ὁ Μελάς, πλούτισαν καὶ καλλιέργησαν περισσότερὸ τὴ δημοτικὴ τοῦ πεζοῦ λόγου. Ἀκόμη δὲ χωρεῖ ἀμφιβολία πὼς οἱ περισσότεροι σημερινοὶ νέοι εἶναι κατώτεροι στὴ γλωσσοπλαστικὴ ἱκανότητα ἀπὸ τοὺς καλοὺς παλαιότερους δημοτικιστὲς. Κι αὐτὸ εἶναι ἓνα μεγάλο μειονέκτημά τους μαζί μὲ τὸν κοσμοπολιτικὸ πανσεξουαλισμὸ τους, πού φοβᾶμαι πὼς ζημιώνει πολὺ τὸ ἀναμφισβήτητο — τὸ ξαναλέω — ταλέντο μερικῶν ἀπ' αὐτούς.

Ὅπωςδήποτε ὅμως, γιὰ νὰ εἴμαστε εἰλικρινεῖς, κανένας ὡς τώρα πεζογράφος μας δὲν μπόρεσε νὰ καλλιεργήσῃ τὸν πεζὸ λόγον, ὅσο καλλιέργησαν τὸν ποιητικὸ ὁ Σολωμὸς κι ὁ Παλαμᾶς. Στὴν ποίησιν ξεχωρίζομε εὐκόλα τὴν προπαλαμικὴ καὶ μεταπαλαμικὴ ἐποχὴ. Ἡ πεζογραφία μας περιμένει κι αὐτὴ τὸ Σολωμὸ ἢ τὸν Παλαμᾶ τῆς, γιὰ νὰ τερματίσῃ τὴ μεταβατικὴ ἐποχὴ, πού ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Ψυχάρη. Βέβαια ἡ ποιητικὴ μας παράδοση, πολὺ πιὸ μακροχρόνια, προπαρᾶσκευσε τὸν ἐρχομὸ τοῦ Σολωμοῦ καὶ τοῦ Παλαμᾶ. Ἡ παράδοση τοῦ πεζοῦ μας λόγου μὲ ἡλικία μισοῦ μόλις αἰῶνα μαζεύει ἀκόμη τὸ πολὺτιμο γλωσσικὸ ὕλικό, πού ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ μελλοντικοῦ πεζογράφου μας θὰ τὸ ἀρπάξῃ στὰ μαγικὰ χέρια τῆς, γιὰ νὰ πλαστοουργήσῃ μυθιστορήματα καὶ διηγήματα ἰσάξια μὲ τοὺς «Ἐλεύθερους Πολιορκημένους» καὶ τὸ «Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου». Στὸ μεταξύ θὰ χαϊρώμαστε τὰ διαλεχτὰ ἔργα σάν τὸ «Ζητιάνο», σάν τὴ «Φόνισσα» καὶ σάν τὸν «Πατούχα».

ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

Α' ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΑ

1. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΜΟΙΡΟΛΟΓΙΑ (ποιήματα) 1931
2. ΟΝΕΙΡΑ ΚΑΙ ΚΑΥΜΟΙ (ποιήματα) 1936
3. ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΡΓΙΑΛΙΤΗΣ (μελέτη) 1938

ΕΤΟΙΜΑ ΓΙΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ

1. Ο ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΡΧΑΙΟΙ ΜΑΣ (μελέτη)
 2. Η ΜΟΡΦΩΤΙΚΗ ΑΞΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ (μελέτη)
 3. Ο ΕΘΝΙΚΟΣ ΜΑΣ ΧΑΡΑΧΤΗΡΑΣ ΟΠΩΣ ΚΑΘΡΕΦΤΙΖΕΤΑΙ ΣΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ (μελέτη)
 4. ΔΥΟ ΑΝΕΚΔΟΤΕΣ ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ
-

