

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ — ΙΟΥΝΙΟΣ

1946

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",

38 — ΤΣΩΡΤΣΙΑ — 38

ΑΘΗΝΑΙ





ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ *

Και αν δέν έθεσε έτσι τὸ πρόβλημα, έτσι όμως τὸ ἔλυσε ὁ Ροΐδης, ὄχι γιατί δὲ θὰ τὸ ἤθελε ἴσως παρὰ γιατί δὲ μπορούσε νὰ τὸ λύσει ἄλλοιῶς. Τοῦ ἔλειπε—βασικά, ὑποστασιακά—τὸ χάρισμα τῆς φαντασίας, ὄχι τὰ δύναμης συνδυαστικῆς, ὅπως τὴν πίστευε ἐκεῖνος, ἀλλὰ σὰν καθαρά δημιουργικῆς, μετὰ τὸ πιὸ πολύτιμο νόημα τῆς λέξης, μ' ἐκεῖνο πού λέμε δημιουργὸ τὸ Θεό. Γιὰ τοῦτο τὰ διηγήματά του, ἐκτὸς ἀπὸ ἓνα ἴσως, τὸ «Ψυχολογία Συριανοῦ Συζύγου», δέν εἶναι καθαυτὰ διηγήματα ἀλλὰ ἱστορήματα, μερικὰ—«Τὸ Ξεστούπωμα», «Πανδαμάτειρα καὶ Πανδαμάτωρ», «Τὰ εὐτυχήματα τῆς Ἀρρώστειας»—ἱστορήματα—χρονικά, ἀλλὰ πάλιν, «Τὰ Ἐφήμερα», «Ἡ ἀμφίβολος Ζωή»—ἱστορήματα—δοκίμια, ἀλλὰ, τέλος, ἱστορήματα, πού ἀρχίζουν σὰ δοκίμια—«Ἱστορία μιᾶς γάτας»—ἢ πού ἀρχίζουν σὰ χρονικά («Ἱστορία ἐνὸς ἀλόγου»). Ὁ ἀφηγητὴς ἔχει πολλές κι ἀκριβῆς χάρεις, μένει ὁμως ἀφηγητὴς.

Αὐτὴ τὴν ἀνάγκη «ν' ἀφηγηθῆ» ὄχι τῆ ζωῆ προσώπων πού θὰ τὰ γεννοῦσε ἡ φαντασία του ἀλλὰ τὴν ἀτομικὴ του ζωὴ καὶ ἰδίως τὴν παιδική, τὴν αἰσθανόμαστε κατὰ τὰ 1890, ἐπιταχτικὴ στὸ Ροΐδη. Ἦταν πενήνταπεντάρης, ἡλικία πού τὰ χρόνια τὰ παιδιάτικα ξαναζωντανεύουν μέσα μας, ὅσο ἄλλοτε ποτὲ δυνατὰ καὶ γοητευτικὰ, σάμπως προχωρώντας πρὸς τὰ γερατειά, νὰ ζητοῦμε νὰ τὴν ξαναδράξουμε τῆ ζωῆ μας ἀπ' ἐκεῖ πού ἀρχίνησε. Δέκα χρόνια ἀργότερα σ' ἓνα ἄρθρο του γραμμένο γιὰ τὰ Χριστούγεννα, καὶ χαρακτηριστικὰ τιτλοφορημένο «Ὁ Ἀστὴρ μου», ἐξομολογιότανε με πικρία : «Εἰς οὐδεμίαν κατορθώνω νὰ ἐντρυφήσω ἐκ τῶν ὀπτασιῶν τῶν παιδικῶν μου χρόνων». «Οἱ παιδιάτικες ὀπτασίαι» εἶναι ἡ παιδιάτικη ἀγνότητα, ἡ παιδιάτικη πίστη καὶ στὴν ἀπλή τούτη φράση ἀκούγεται ὅλο τὸ βαθύ παράπονο τοῦ ἀπιστοῦ Ροΐδη. Καὶ ὅσο πιὸ ἀπόμακρη ὁμως ἔνοιωθε τὴν παιδιάτικη αὐτὴ ἀγνότητα, τόσο θὰ λαχταροῦσε νὰ ψηλαφήσει καὶ τὸ πιὸ ἀχνὸ λείψανό της, νὰ σκύψει, ἀκόμα μιὰ φορά, στὴν ἀναύρα της. Ἀναύρα μαγικὴ, ἀπ' ὅπου πνέει ὡς τὴν ὑστερὴ ὥρα μας ἡ πιὸ εὐφρόσυνη δροσιά, φερμένη ἀπὸ τὶς σκιῆς καὶ τὶς εὐωδιῆς τοῦ Παράδεισου, μῦθος πιὸ λαμπρὸς καὶ καρπερὸς ἀπὸ κάθε ἄλλον. Σὰν τὸν Ρουσσώ, καὶ ὁ Ροΐδης, γυρίζοντας τὴ ματιὰ του κατὰ τὰ παιδικὰ χρόνια του, θὰ μπορούσε νὰ μουρμου-

ρίσει : «Στιγμὲς πολύτιμες καὶ πού τόσο τὶς νοσταλγῶ! ὦ! ξαναρχινῆστε γιὰ μένα τὸ χαριτωμένο σας κύλισμα, κυλάτε, ἂν εἶναι βολετό, πιὸ ἀργὰ στὴν ἀνάμνησή μου, παρ' ὅσο κάνατε στὸ πραγματικὸ κύλισμά σας!».

Ἡ Σύρα καὶ ἡ Γένοβα καὶ ὕστερα πάλιν ἡ Σύρα ἦσαν τὰ παιδιάτικα χρόνια τοῦ Ροΐδη. Οἱ δύο αὐτὲς πόλεις θὰ εἶναι ὁ τόπος τῶν περισσότερων καὶ πιὸ ἀξιόλογων διηγημάτων του, τὸ ὕλικό τους θὰ εἶναι πρόσωπα καὶ περιστατικά καὶ αἰσθήματα πού ἀντίκρουσε καὶ ἔζησε στὶς πόλεις αὐτὲς. Δὲ θὰ εἶναι ὁμως καὶ ἡ οὐσία ἢ πιὸ πολύτιμη τῶν παιδιάτικων χρόνων, ἢ μα γεία τους. Τὸ δροσάτο παιδιάτικο βλέμμα, πιὸ ἀπέραντο ἀπὸ τὸ προαίσθημα καὶ τοῦ πιὸ γνήσιου προφήτη, ὅπως τὸ λέει ὁ Novalis, ὁ παιδιάτικος λυρισμός, δηλαδὴ σχεδὸν ὅλος ὁ λυρισμός, ἀφοῦ κάθε λυρικὸ σάλεμα στὰ παιδιάτικα χρόνια ἔχει τὴ ρίζα του, τόσο εἶναι πιὸ γνήσιο ὅσο βρίσκεται πιὸ κοντὰ τους, μένει γιὰ τὸ Ροΐδη κόσμος κλειστός, «ὀπτασία» πού δέν καταφέρνει νὰ τὴν ξαναζωντανέψει καὶ νὰ τὴν ξαναχαρῆ, γιατί ἴσως καὶ ποτὲ δέν τὴ χάρηκε. Καὶ τοῦ μένει ἀκόμα κλειστός καὶ ὁ κόσμος τῆς βασιᾶς, τῆς μεγάλης συμπάθειας πρὸς τὸν ἀνθρώπο, ἀπαραίτητης, καὶ στὸν πιὸ εὐφάνταστο, γιὰ νὰ πλάσῃ μορφῆς.

Καὶ ἀλήθεια, στὰ δέκα-δεκαπέντε διηγήματα τοῦ Ροΐδη, δέν προβάλλει καμιὰ μορφή. Μᾶς ξυπνᾷ τὴ συμπάθεια, κάποτε ζωηρά, γιὰ μερικὰ πρόσωπά του, γιὰ τὸν Ἀργύρη Ζώμα, τὸν εὐτυχισμένο περιβολάρη τῆς Σύρας, πού ἡ πολιτικὴ τὸν καταντᾷ νεκροθάφτη, ἀφοῦ γίνῃ πρῶτα νεκροθάφτης τῆς ἰδίας του ζωῆς, γιὰ τὸν Τσέκο, τὸ ἀσθενικὸ Ἰταλόπαιδο, πού τὸ ἐνώνει ἔρωτας σωστός μ' ἓνα ρωμαλέο καὶ ἀράθυμο ἄλογο, τὸν ἀψὲ Τζαναμπέτη, γιὰ τὴ Λάμια, τὴν κακοτράχαλη ἀρβανίτισσα οἰκονόμο τοῦ λυκεῖου Εὐαγγελίδη (ὅπου εἶχε φοιτήσῃ ὁ Ροΐδης), πού τὰ παθήματά της γίνονταν ἡ ἐξιλαστήρια δοκιμασία της, γιὰ τὸ Γιαμβατίστα, τὸ φτωχὸ ἀκροβάτη πού τοῦ κόβουν τὴ γάμπα του καὶ πού ἡ βασανισμένη ζωὴ του, ἡ ἐγχείρηση καὶ τὸ μαράζι γιὰ τὸ χάσιμο τοῦ σκυλιοῦ του, τὸν φέρνουν στὸν τάφο, γιὰ τὸ «Συριανὸ σύζυγο» πού καταντᾷ νὰ θέλῃ τὴ γυναῖκα του φιλάρεσκη, γιὰ νὰ τὴ ζηλεύῃ, δηλαδὴ νὰ τὴ λαχταρᾷ, καὶ πού βρίσκει ἡδονὴ στὴ ζήλια του, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ ζήλια εἶναι ὁρος ἀπαραίτητος τῆς ἐρωτικῆς εὐτυχίας, γιὰ μερικὰ ἀλλὰ ἀκόμα πρόσωπα, δευτερότερα, μετὰ τὸ ἀχνὲς καὶ πιὸ γλή-

(*) Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο καὶ τέλος.

γορες πινελιές χαραγμένα. Ὅλα ὅμως αὐτὰ τὰ πρόσωπα, ὅσο κι' ἂν συγκινούμαστε γιὰ τὰ πάθη τους, μένουν σκίτσα, δὲν ἀποχτοῦν ὄγκο καὶ διαστάσεις μορφῆς. Φταίει βέβαια καὶ ὁ φτενὸς κόσμος ἀπ' ὅπου πῆρε τὸ ὑλικό του ὁ Ροῖδης· φταίει ὅμως καὶ τὸ μάτι τοῦ καλλιτέχνη, πού δὲν μπόρεσε νὰ βαθύνῃ τὸν κόσμο αὐτόν.

Καὶ στὰ διηγήματα πού ἔχουν ἥρωες ζῶα, δὲ βαθαίνει ὁ κόσμος του, γίνεται ὅμως πιὸ θερμός. Σ' αὐτά, στὸ «Ἱστορία ἐνὸς Σκύλου» τουλάχιστον καὶ στὸ «Ἱστορία ἐνὸς Ἀλόγου», ἀλλὰ—σὲ μικρότερο βαθμὸ—καὶ στὸ «Ἱστορία μιᾶς Γάτας», αἰσθανόμαστε τὴν ψυχὴ τοῦ Ροῖδης νὰ σαλεύῃ μ' ἓνα σάλεμα πιὸ ζεστό, πού δὲν τὸ νοιώθουμε ἐκεῖ ὅπου τὰ πρόσωπά του εἶναι ἀνθρώποι, σάμπως ὁ φίλος αὐτὸς τῶν ζώων, τὸ «ἀνθρώπινον βλέμμα» τοῦ Πλούτωνα (τοῦ ἥρωα τῆς «Ἱστορίας ἐνὸς Σκύλου») καὶ τοῦ Τζαναμπέτη, νὰ τὸ βρῖσκε πιὸ ταιριαχτὸ στὰ «κατώτερα ἀδέρφια» του παρὰ στοὺς ἀνθρώπους. Καὶ πραγματικά, κανένα ἀπ' τ' ἀνθρώπινα πρόσωπά του δὲν ἔχει τὴν ἐνταση καὶ τὴν καθαρότητα, τὴν ποιότητα τῶν αἰσθημάτων πού ἔχουν τὰ ζῶα του, πράμα ὄχι τυχαῖο παρὰ ἐδραιωμένο σὲ γνώμη σταθερὴ, ἀφοῦ καὶ ὁ Ροῖδης, ὅπως καὶ τόσοι ἄλλοι—ὄχι πάντα μισάνθρωποι—πίστευε ὅτι ὄχι μόνο σὲ τίποτε δὲ διαφέρουμε ἀπὸ τὰ ζῶα, ἀλλ' ὅτι καὶ σ' ἐκεῖνα πού διαφέρουμε, δὲν εἶναι βέβαιο ἂν τὰ ξεπερνῶμε ἐμεῖς, καὶ πού θὰ τὸν ἔκανε νὰ ὁμολογήσῃ ὅτι ἦταν ὁ μοναδικὸς ἴσως ἀνθρώπος πού «ἂν τὸν ὠνόμαζαν ζῶον,—δὲν θὰ ἐθεώρει τοῦτο ὡς προσβολήν».

Ὅπως δὲ μπορεῖ νὰ συλλάβῃ καὶ νὰ πλάσῃ μορφές, ἔτσι δὲ μπορεῖ νὰ κινήσῃ καὶ μυθιστορηματικὰ τὸ ὑλικό του ὁ Ροῖδης, νὰ φαντασῇ πράξεις, καταστάσεις ψυχολογικές, συγκρούσεις, ἀδυναμία, ἢ δεύτερη τούτη, σὲ ἀμεση συνάρτησιν μὲ τὴν πρώτη, ἀφοῦ μιὰ μορφή γιὰ νὰ πάρῃ ἐνέργεια καὶ ἀναγλυφικότητα, γιὰ νὰ «ζήσῃ», πρέπει νὰ ριχτῇ στὸ καμίνι μιᾶς περιπέτειας, νὰ πράξῃ, ν' ἀγωνιστῇ, νὰ πάθῃ, δηλαδὴ ἀκριβῶς νὰ πλαστῇ. Γιὰ τὸ ζήτημα τοῦτο δὲ μᾶς εἶπε ποτὲ τις ἰδέες του ὁ Ροῖδης, μιὰ φορὰ μόνο σημείωσε ὅτι τὰ μυθιστορήματα πού μᾶς συναρπάζουν μὲ τὴν πλοκὴ τους, καὶ πού ἡ μόνη τους ἀξία βρίσκεται στὴν πλοκὴ, εἶναι ἐκεῖνα πού ἀφήνουν τὰ λιγότερα ἀχνάρια στὴ μνήμη. Τοῦ Ροῖδης τὰ διηγήματα δὲν ξέρουμε ἂν θὰ κέρδιζαν μὲ τὴν πλοκὴ καὶ τὸ μῦθο. Πάντως ἡ ἀπουσία πλοκῆς καὶ μύθου ἀπ' αὐτὰ δὲν εἶναι πολὺ αἰσθητῆ. Χαιρόμαστε ἄλλες χάρες του, τὸ φωσφόρισμα τοῦ πνεύματός του, τὴν ζελκτικὴν παρομοιώσεις του, τὸ μπρίο του, τὴν χάρη καὶ τὴν ἀνεσὴ του, τὸ ὕφος του. Τὶ θὰ πρόσθεταν, λόγου χάριν στὸ «Ψυχολογία Συριανοῦ Συζύγου» τὸ γοητευτικὸ αὐτὸ *allegretto*, τὸ νοτισμένο ὄλο ἀπὸ χαμόγελο, ἓνας πιὸ σύνθετος μῦθος καὶ ἡ «πλοκὴ»;

Καὶ ὡστόσο, οὔτε καὶ σ' αὐτὸ ἀκόμα τὸ διήγημα, τὸ καλλίτερό του καὶ τὸ μόνο πού θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ὀνομαστῇ «διήγημα», δὲν κα-

τάφερε νὰ κινήσῃ τὴ φαντασία του σὰ μιὰ δύναμη βαθύτερα ἀνασυνθετικὴ ὁ Ροῖδης, δὲ μπόρεσε νὰ ὑψώσῃ τὸ διήγημά του σὲ αὐτόνομο καλλιτέχνημα. Ξέρει πῶς νὰ δουλέψῃ, ἢ τουλάχιστον μᾶς κίνει νὰ πιστέψουμε ὅτι ξέρει πῶς θὰ πρεπε νὰ δουλέψῃ, ἀλλὰ δὲν προχωρεῖ ἀρκετὰ. Ἡ ψυχολογικὴ μετάπτωση τοῦ ἥρωα ἀπὸ τὸν ἔρωτα πού ζητᾷ νὰ χορτάσῃ στὸν ἔρωτα πού θέλει νὰ μένῃ ἀχόρταγος, γιὰ καὶ πιὸ γλυκὸς εἶναι ἔτσι καὶ μένει ξυπνός, γίνεται πολὺ ἴσια, δίχως ἐκεῖνα τὰ πῆγαινε—ἔλα καὶ τὶς μικρομάχες ἐκεῖνες, τόσο συχνές, ἀκόμα καὶ σ' ἐπικούρειους, ὅπως ὁ ἥρωάς του. Καὶ τὰ ἐπεισοδιακὰ πρόσωπα, πού τὰ χρησιμοποιεῖ, ὅσο πονεμένα ἀλλοῦ μαστορικὰ ὁ Ροῖδης, γιὰ νὰ φωτίσῃ ζωηρότερα, μὲ τὴν ἀντίθεση ἢ μὲ τὴν εἰρωνικὴ ὑπογράμμισιν, τοὺς πρωταγωνιστὰς του, ἢ σαραντάρια γεροντοκόρη κυρία Κλεαρέτη Γαλαξίδη, φρόνιμη, ἡσυχῆ, σεμνὴ, νοικοκυρά, ἐνῶ ἡ Χρηστίνα, ἡ γυναῖκα τοῦ Συριανοῦ Συζύγου, εἶναι μιὰν ἄσωτη, μιὰ κοκέτα, μιὰ ξεμυαλισμένη, καὶ ὁ Χαλδούπη, συνάδελφος, οὔτε πρῶτος οὔτε τελευταῖος, τοῦ παλιοῦ ἐκείνου Μενέλαου, καὶ πού ἴσως γι' αὐτὸ ἀκριβῶς δὲν παίρνει τὸ συζυγικὸ του ἀτύχημα κατάκαρδα, ἀφοῦ κρεμᾷ, γιὰ νὰ τοὺς καμαρώνῃ, στὸν τοῖχο τοῦ γραφείου του, τὶς εἰκόνες τῶν «ἐνδόξων συναδέλφων του, Ἡφαίστου, Ἀγαμέμνονος, Μενελάου καὶ ἄλλων», τὰ ἐπεισοδιακὰ αὐτὰ πρόσωπα, χαριτωμένα, καλοσχεδιασμένα, μένουν σκιτσάκια ὡστόσο. Τέλος, ἐκεῖνο τὸ πιὸ μόνιμα ἀνθρώπινο, πού ἄλλος συγγραφεὺς θὰ κατάφερνε ἴσως νὰ τὸ κἀνῃ νὰ διαφαίνεται, κάτω ἀπὸ τὴν ἀσημαντὴ καθαρὸ, πολὺ συνηθισμένη ἱστορία τοῦ Συριανοῦ Συζύγου, ἀλλὰ καὶ τόσο ὅμως σημαντικὴ, ἀφοῦ εἶναι ἡ αἰώνια φιλαρέσκεια τοῦ θηλυκοῦ καὶ ἡ αἰώνια ζήλεια τοῦ ἀρσενικοῦ, ὁ Ροῖδης δὲν καταφέρνει,—δὲ φαίνεται κἀν νὰ χῆ τὴν πρόθεσιν νὰ τὸ ἀφήσῃ νὰ διαφανῇ.

Πρέπει νὰ ἀρκεστοῦμε σὲ ὅ,τι μᾶς δίνει ὁ Ροῖδης· εἶναι ἐκλεχτὸ καὶ εἶναι κάμποσο καὶ ἴσως ἀπὸ μιὰ ἀποψη καὶ ὡς σήμερα ἀκόμα μοναδικό. Τὸ μοναδικό, καὶ στὴ διηγηματογραφικὴ του παραγωγή, εἶναι τὸ ὕφος. Ὁ ἐκφραστικὸς τρόπος τοῦ Ροῖδης, προσωπικὸς ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή, γίνεται στὰ διηγήματα, πιὸ λέφτερος, πιὸ ἀνετος, πιὸ πλατῆς, ξελασκάρει ἀπὸ τὴν πολλὴ στέγνα καὶ τὴν πολλὴ «διαπόνηση» πού εἶχε στὴν πρώτη περίοδο. Καὶ περπατᾷ τώρα μὲ περισσότερη σιγουριά. Οἱ ὑποστασιακὲς του ἀρετὲς ὅμως, ἀκριβῶς ἐπειδὴ εἶναι ὑποστασιακὲς, μένουν οἱ ἴδιες. Ὁ συγγραφεὺς αὐτὸς ξέρει τί θὰ πῇ σύνθεσιν λόγου, σύνολο καὶ λεπτομέρεια, καὶ ἐνότητα τόνου καὶ ρυθμοῦ καὶ ξέρει, τώρα πολὺ καλλίτερα παρὰ πρὶν, καὶ τὸ μεγάλο μυστικὸ, τὸν κόπο πού χρειάστηκε—καὶ πού πάντα χρειάζεται,—γιὰ νὰ δεθῇ μαστορικὰ, νὰ πάρῃ ἢ φράσῃ μιὰ δική της κίνηση καὶ μορφὴ, νὰ τὸν κρύβῃ. Δὲν ἀγαπᾷ «τὰς φωνὰς», δηλαδὴ τὰ πολλὰ καὶ τὰ κούφια λόγια, τὴν ρητορίαν, καὶ στὸ περιεχόμενο καὶ στὴ λέξιν, ἀλλὰ μιὰ κάποιαν ἀριστοκρατικὴν ἐπιφύλαξιν καὶ σεμνότητα, «ὑπεραρέσκουσιν εἰς τὸν καλλιτέχνην,

δοστις, ἂν εἶναι πράγματι τοιοῦτος, μισεῖ καὶ ἀποστρέφεται ὑπὲρ πᾶν ἄλλο τὴν ἐπίδειξιν, τὸν στόμφο καὶ τὴν αἰσθηματικὴν κοινοτοπίαν». Τὸ στόμφο τόσο τὸν συχαίνεται—καὶ τὸν φοβᾶται—ὥστε βλέπει ὑποπτα κάθε λυρικό σάλεμά του καὶ ὅταν πάη νὰ ξεχυθῆ, τὸ πνίγει ἢ κάνει τὸν τόνο του ὅσο γίνεται πιὸ χαμηλό. Ἡ ἀλήθεια ὁμως εἶναι ὅτι τέτοια σαλέματα λυρικά δὲ θὰ ἐνοιωθε πολλὰ καὶ βαθειὰ ὁ Ροῖδης.

Ἡ ὀλιγολογία, ἡ ἀκρίβεια, ἡ ἐνάργεια, ἡ σβελτάδα καὶ ἡ χάρη, καὶ ἡ σαφήνεια,—νὰ τι ἀγαπᾷ ὁ Ροῖδης καὶ νὰ τι βρίσκουμε καὶ στὸ ὕφος του καὶ παλιότερα καὶ στὸ ὕφος τῶν διηγημάτων. Μολονότι τόσο διανοητικός, ἀγαπᾷ νὰ δίνει στὸ κάθε τι σχῆμα αἰσθητό, γιατί ξέρει ὅτι χωρὶς τὸ αἰσθητό τέχνη δὲν ὑπάρχει. Καὶ τὸ σχῆμα αὐτὸ εἶναι πάντα ζωηρὸ καὶ λαγαρό. "Ὁ, τὶ βλέπει ὁ ἴδιος μᾶς τὸ δίνει νὰ τὸ δοῦμε κ' ἐμεῖς ζωηρὰ καὶ λαγαρὰ, π λ α σ τ ι κ ἄ. Τοῦ ἀρκούν συνήθως γι' αὐτὸ μιά—δύο πινελιές, πού ζωγραφίζουν τὸ πρᾶμα πιὸ ἀνάγλυφα ἀπὸ κάθε «περιγραφή». «Ἀλλὰ καὶ οὐδέποτε ἔτεινε τὴν δεξιάν της πρὸς χειραψίαν, ἀλλὰ πάντοτε ὑψηλὰ πρὸς ἀσπασμόν, οὐδ' ἐκάθιζε ποτὲ χωρὶς πρῶτον ὡς ἐξ ἀπροσεξίας νὰ δείξῃ καὶ ἔπειτα νὰ σκεπάσῃ μετὰ προσοχῆς τὸν πόδα, καὶ πλειστάκις, οὐδενὸς μελετῶντος ἐπίθεσιν, ἐλάμβανεν ἤθος ἀμυνομένης» (πρόκειται γιὰ τὴν ἑβδομητάρια χορεύτρια Ροζάτη Γαλέττη, τὴν «πανδαμάτεια» πού δὲν ἐννοεῖ νὰ δαμαστῆ ἀπὸ τὸν «πανδαμάτορα» χρόνο). «Ἀλβανὴ προφανῶς τὸ γένος, (εἶναι ἡ φοβερὴ καὶ τρομερὴ «Λάμια» ἡ ὑδραίισσα οἰκονόμος τοῦ Λυκείου Εὐαγγελίδη) με ἀνάστημα δίπηχυ καὶ ὤμους ἀχθοφορικούς, ὠμοῖαζε Λιάπην γυναικοφορεμένον». «Ἡ Ἀλβανὴ ἐδάγκασε τὸ χεῖλός της καὶ ἐκύταξεν ἡμᾶς ἀγρίως. Χωρὶς οὐδὲ λέξιν νὰ εἶπη ἀπέβαλε τὰ συρτὰ της κουντούρια καὶ σφίγγουσα διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς τὸ σκουπόξυλον καὶ διὰ τῆς ἄλλης τὴν καρδίαν της, διὰ νὰ κατασιγάσῃ τοὺς παλμούς αὐτῆς, ἐπροχώρησεν ἐπὶ τῶν ἀκρῶν τῶν γυμνῶν της ποδῶν, ἀθόρυβος καὶ φοβερὰ ὡς φάντασμα, πρὸς τὴν κλίνην. Ἦδη εὐρίσκετο πρὸ αὐτῆς, καὶ ὁ λόφος ἔμενεν ἀσάλευτος. Ἡ ταλαίπωρος Σεμίρα (ἡ τρισαγαριτωμένη γατούλα τοῦ Λυκείου) ἐκοιμάτο, ὡς φαίνεται, τὴν φορὰν ταύτην, μετὰ τὰ σωστά της. Ἡ βαρεῖα ράβδος ὑψώθη καὶ κατέπεσεν ἐπὶ τοῦ μαλακοῦ καὶ ἀναπάλλοντος αὐτῆς σώματος ἀπαξ, δὶς, πλειστάκις, ἀπειράκις, ὡς κόπανος πλυντρίας.¹⁾ Μόνον κατὰ τὴν τελευταίαν στιγμὴν ἠκούσθη ἐν ἡσυχον μιᾶου-μιᾶου. Ἀλλὰ τοῦτο ἐφαίνετο καταβαῖνον ἐξ ὕψους. Πάντων οἱ ὀφθαλμοὶ ἐστράφησαν πρὸς τὸ μέρος ἐκεῖνο καὶ ὄρθῃ ἐπάνω

εἰς τὸ ράφι, χασμωμένη ὡς ἂν εἶχε διακοπὴ ὁ ὕπνος της καὶ κάμπτουσα ὡς τόξον τὴν ράχιν, ἐπεφάνη εἰς τοὺς ἐκπλήκτους θεατὰς, ὑγιῆς καὶ ἀνέπαφος ἡ Σεμίρα».

Εἶτε πρόσωπα σκιτσάρει εἶτε σκηνὴ ζωγραφίζει, εἶτε αἰσθημα καὶ πάθος θέλει νὰ παραστήσῃ, τὴν κίνηση, τὴ στάση, δευτερότερα καὶ οὐσιαστικά, πρᾶματα τοῦ μέσα ἢ τοῦ ἔξω κόσμου, δὲν τραβᾷ ποτὲ σὲ μακρὸς ὁ Ροῖδης. Ἀπὸ τὰ ἐπίθετα καὶ τὰ ἐπιφωνήματα, (τὸ λέει τοῦτο μιλώντας γιὰ τὰ διηγήματα τῆς Ἀρσινόης Παπαδοπούλου), ἀπὸ τὴν «περιγραφικὴ κοινοτοπία», χίλιες φορὲς ἐκφραστικότερη εἶναι ἡ χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια, μόνη αὐτῇ, θὰ μποροῦσε νὰ προσθέσῃ, εἶναι ἐκφραστικὴ ὅπως καὶ κάθε περιγραφή πού μακραίνει, χάνει τὴν ἐκφραστικότητά της, γίνεται ἡ κινδυνεύει νὰ γίνῃ «κοινοτοπία». Τὸ «καλόν» «ἐπιτυγχάνεται» ὄχι μόνο στὰ χρόνια τοῦ Περικλῆ ἀλλὰ πάντοτε, μετὰ ἀπλᾶ μέσα. Τὴν ἀρχὴ αὐτῇ τὴν τονίζει κάθε τόσο ὁ Ροῖδης ὡς ἂν γνώμονα ἀλάθευτο, στὴ συνείδησή του ἡ λιτότητα εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἐνάργεια ἡ πλαστικὴ. Μετὰ δύο στίχους, ὄχι ἀμεσοῦς, πού ἐνεργοῦν ὁμως δυνατότερα ἀπὸ κάθε ἀμεση «περιγραφή», μᾶς κάνει νὰ νοιώσουμε ὁ Ὀμηρος τὸ μέγεθος τῆς ὁμορφιάς τῆς Ἐλένης καὶ μ' ἓνα ἀπλὸ ἐπίθετο (παῖδα φίλην) κινεῖ τὴ φαντασία μας στὸ ν' ἀναπλάσῃ τὴν ἠθικὴ εἰκόνα τῆς Χρυσῆϊδας. Ἡ ἀγάπη ὁμως τοῦ Ροῖδης γιὰ τὴ βραχυλογία φανερώνεται στὰ διηγήματα καλλιτεχνικότερα παρ' ὅσο στὰ νεανικὰ ἔργα του, μετὰ πιὸ ἀνεση, μετὰ πιὸ μέτρο, μένει πάντα «φειδωλὸς εἰς τὰς λέξεις», ὅπως, ἐξ ἀφορμῆς τῆς «Πάπισσας Ἰωάννας», ἔγραφε ἀπὸ τὰ 1866, ἓνας κριτικός, ἂν δὲν μετρᾷ τὶς συλλαβὲς του σὰν Ἰνδὸς γραμματικός, ἐξακολουθεῖ ὡστόσο νὰ μὴ λησμονῆ πόση σημασία ἔχει κ' ἐνὸς τόνου ἢ μετάθεση, δουλεύει καὶ ξαναδουλεύει κάθε τί πού γράφει, ἀλλὰ τὸ δούλεμα δὲν τὸν ρίχνει στὴν «κομψεία», ὅπως παλιότερα, καὶ δὲ φαίνεται.

Καὶ τώρα, στὰ διηγήματα, ἡ ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὸ περιττό, ἐπειδὴ βρῆκε ὁ Ροῖδης τὸ σωστὸ νόημά της, κατανατᾷ νὰ εἶναι καὶ γι' αὐτόν, ὅπως καὶ γιὰ τὸ Μιχαὴλ Ἀγγελο, ὅπως καὶ γιὰ τὸσους ἄλλους τεχνίτες, τὸ ἴδιο τὸ «καλόν», ἀρετὴ θεμελιακὴ πού κυβερνεῖ ἢ ἐπηρεάζει ὅλες τὶς ἄλλες, ἐνταση, χάρη, σαφήνεια, σκῶμμα, λὲς καὶ μαζεύοντας, πυκνώνοντας, τὰ λόγια, τὰ πρᾶγματα ἀπὸ μόνον τους γίνονται ἐκφραστικότερα, ἢ ὑλικὴ παράσταση καθαρότερη ἀπὸ ὅ,τι θὰ ἦταν ἀλλοιῶς, δραματικότερο τὸ δραματικὸ γεγονός, πιὸ αἰχμηρὸ τὸ σκῶμμα. Μιὰ ματιὰ ζωγραφίζει ὅλο τὸ σπαραγμὸ τῆς γρηᾶς, στὸ «Ἐστούπωμα», γιὰ τὴ Χριστίνα, τὴν ἡρωίδα τοῦ Συριανοῦ Συζύγου δὲ μᾶς λέει ὁ συγγραφεὺς παρὰ ὅτι ἦταν «εἰκοσιῆς ἕως εἰκοσιοκτῶ ἔτων, μελαχροινὴ, μετὰ ἀνάστημα, μετὰ στήθος, μετὰ φλόγα εἰς τὸ βλέμμα καὶ κομψότατα ὑποδηματάκια», καὶ αὐτὸ μᾶς φτάνει γιὰ νὰ πλάσουμε καὶ τὴν ὑλικὴ καὶ τὴν ἠθικὴ τῆς εἰκόνα, καὶ ὅταν μᾶς δείχνει, μετὰ μίαν μόνον φράση, τὴν ξένοιαστὴ γατούλα Σεμίρα, ὄρθῃ ἐπάνω

1) Ἡ Λάμια νόμιζε ὅτι κοπανοῦσε τὴ γατούλα, πού τῆς ἔκαμνε τρομερὴ χαλάστρα, χουζουρεύοντας στὸ κρεβάτι, ἰερότερο καὶ ἀπὸ βωμό, ὅπου ποτὲ δὲν κοιμότανε ἡ ὑδραίισσα γεροντοκόρη, προορίζοντάς το γιὰ τὴ μέρα πού θὰ γινότανε νύφη. (βλ. Α' τόμο τοῦ ἔργου αὐτοῦ, σ. 37-38).

στό ράφι νὰ χασμουριέται σὰ νὰ εἶχε κοιπῆ ὁ ὕπνος τῆς καὶ νὰ λυγᾷ σὰν τόξο τῆ ράχη τῆς, ἀναρωτιόμαστε ἂν μεγαλειότερη φράση θὰ μπορούσε νὰ ἔχη τὴν αἰχμὴ καὶ τὴ χάρη πού ἔχει ἡ μικρὴ φράση αὐτή.

Τὸ περίεργο εἶναι—ἔτσι πρέπει νὰ τὸ ποῦμε—ὅτι ὁ Ροῖδης φτάνει τώρα σὲ τέτοια ἀποτελέσματα ὄχι μὲ τὴν αὐστηρὴ καθαρεύουσα, ὅπου εἶχε δείξει καὶ ἐξακολουθοῦσε νὰ δείχνῃ τέτοια μαστοριά καὶ πού τόσα χρόνια τὴν ἔγραφε, τὸν καιρὸ μάλιστα τῆς «Ἰλιάσσης» καὶ τῶν «Καλαθομαγμάτων» καὶ ὡς τὰ 1880, συγκερασμένη—αὐτὸ ὅμως τὴν ἀσχημίζε—καὶ μὲ στοιχεῖα ἀρχαϊκά, ἀλλὰ μὲ μιὰ γλώσσα σχεδὸν νέα γι' αὐτόν, τόσο ἀπλοποιημένη, πού ἂν βγάζαμε τὰ τελικὰ ν καὶ ἀλλάζαμε μερικές λέξεις καὶ μερικούς τύπους, θάχαμε καθαρὸ λόγο δημοτικὸ. Τὴν ἀπλὴ αὐτὴ καθαρεύουσα, καὶ στὴ μορφὴ καὶ στὴ σύνθεσι, πού πάει, σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία του, νὰ «συναντηθῆ» μὲ τὴ δημοτικὴ, τὴ μεταχειρίζεται ὁ Ροῖδης καὶ στὶς μεταφράσεις τῶν μυθιστορημάτων πού κάνει τὸν ἴδιο καιρὸ, ἀκόμα καὶ στὰ λογιῶν «καθ' ἑαυτὸν» πού καταγράφει στὰ σημειωματάρια του. Καί, πράγμα ἀκόμα πιὸ χαρακτηριστικόν,—πού δείχνει πόσο τὸ ἀπλούστεμα τῆς γραφτῆς, τουλάχιστον γιὰ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ διήγημα καὶ τὸ μυθιστόρημα, μετὰ τὰ 1890, τοῦ εἶχε πιά γίνει συνείδησι,—διηγήματα, ἀπὸ χρόνια δημοσιευμένα, καὶ πού δὲν πρόβλεπε ὅτι θὰ ξαναδημοσιεύονταν ὅσο ζοῦσε, ὁλοένα τ' ἀπλοποιεῖ γλωσσικά. Ἐνα διήγημά του («παραμῦθισ»), «Ἡ Μηλιά», εἶναι γραμμένο στὴ δημοτικὴ, ὄχι, καθὼς φροντίζει νὰ ἐξηγήσῃ ὁ συγγραφέας, στὴν ψυχαρικὴ, τὴν «ἀκριβῆ» Ψυχαρικὴ. Καὶ ἴσα ἴσα, αὐτὸ τὸ διήγημα, τὸ πιὸ ἀδύνατο ἀπὸ ὅσα ἔγραψε ὁ Ροῖδης καὶ πού ἴσως καὶ ἐξ αἰτίας τῆς γλώσσας του νὰ μοιάζῃ λίγο σὰ γύμνασμα γλωσσικόν, μᾶς κάνει νὰ δοῦμε χειροπιαστὰ πόσο ὁ Ροῖδης δὲν εἶχε τὸ γνήσιο αἶσθημα τῆς δημοτικῆς καὶ τὴν ἱκανότητα νὰ τὴ μεταχειριστῆ ἐπιδέξια, καὶ πόσο λοιπὸν ἐκεῖνο τό: «Je suis un peu dans le cas de ce predicateur qui disait à ses auditeurs: Faites ce que je vous dis sans vous occuper de ce que je fais», πού τόγραφε στὰ 1889, σ' ἕνα γράμμα του στὸν Ψυχάρη, ἔκρυβε καὶ κάποια πικρία, τὴ συναίσθησι μιᾶς ἀδυναμίας, πού θὰ ἤθελε ἴσως ἀλλὰ πού ἐνοιωθε ὅτι δὲ μπορούσε νὰ τὴν νικήσῃ. Καὶ ἴσως ἡ ἀδυναμία αὐτὴ νὰ ἐξηγῆ ὄχι μόνο γιατί δὲν προχώρησε περισσότερο ἀκόμα πρὸς τὴ δημοτικὴ ὁ Ροῖδης ἀλλὰ καὶ γιατί, ὅσο περνοῦσε ὁ καιρὸς, τόσο πιὸ μεγάλη γινότανε ἡ ἀντιπάθειά του πρὸς τὴν Ψυχαρικὴ «ἀλογία». Τὸ ὅτι ὅμως δὲν προχώρησε ἀκόμα περισσότερο πρὸς τὴ δημοτικὴ, μόνο ἕνας πού θάβαζε πιὸ πάνω τὸ μέσο ἀπὸ τὸ σκοπὸ, πιὸ πάνω τὴ γλώσσα ἀπὸ τὴν τέχνη, θὰ μπορούσε νὰ τοῦ τὸ καταλογίσῃ. Γιατί ἂν ἔγραφε ὁ Ροῖδης στὴ δημοτικὴ, θὰ κέρδιζε ἡ πεζογραφία τῆς δημοτικῆς μερικές μέτριες σελίδες, θὰ ἔχανε ὅμως μερικές ἀπὸ τὶς ωραιότερές τῆς ἡ πεζογραφία μας.

Οἱ σελίδες αὐτές—καὶ τὸ τόνισαν πολλοὶ ἕως

σήμερα—δὲν εἶναι χωρὶς ἐλαττώματα. Δὲ μπορούσε καὶ μὲ τὸ Ροῖδῃ νὰ μὴ γίνῃ ὅ,τι γίνεται μὲ κάθε τεχνίτη—καὶ σ' αὐτόν οἱ ἀρετὲς ἔχουν τὰ μοιραῖα τους ἐλαττώματα, ἐλαττώματα, νὰ πῶ ἔτσι, ἀρνητικὰ ἔχει ὅμως καὶ ἄλλα, πιὸ θετικὰ. Ἡ σκέψι, ὑποστασιακὴ, στὸ θεωρητικόν τοῦτον καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ μεγάλες του χάρες, συχνὰ πιάνει περισσότερο ἀπὸ ὅσον θάπρεπε τόπο, ὄχι κὰν πάντα σὰν καθαρὴ σκέψι, ὀργανικὰ χρησιμοποιομένη («Ψυχολογία Συριανοῦ Συζύγου»)· ὁπότε μένει στοιχεῖο καλλιτεχνικόν—ἀλλὰ κάποτε καὶ σὰ γνώσι στεγνὴ, καὶ χαλᾷ ἂν ὄχι τὴν ἐνότητα τοῦ τόνου, ἀσφαλῶς ὅμως τὴ σύνθεσι τῶν διηγημάτων του. Ἐτσι, σὲ διηγήματα ὅπως τὸ «Ἀμφίβολος Ζωή», τὰ «Ἐφήμερα», ὁ «Ἅγιος Σώστης», τὸ «Ἱστορία Πιθήκου», τὸ «Πανδαμάτειρα καὶ Πανδαμάτωρ», τὰ «ὄσα ἀνέγνωσε καὶ περαιτέρω ὄσα ἐσκέφθη περὶ κόσμου καὶ ζωῆς», δὲν ἀποτελοῦν «τὸ βᾶθος εἰκόνας», καθὼς παρατηρεῖ ὁ Σίμος Μενάρδος, ἀλλὰ—κ' ἐκεῖ εἶναι τὸ μειονέκτημα—σχεδὸν τὴν ἴδια τὴν εἰκόνα, ὅλες οἱ ἰδέες καὶ οἱ γνώσεις καὶ οἱ σκέψεις καὶ οἱ θεωρίες μετακινοῦν τὸ καλλιτεχνικόν κέντρο τοῦ διηγήματος, δίνοντάς του σὰ μιὰ μορφὴ δοκιμίου. Κι ἄλλοτε πάλι, ἡ ἀποστροφή τοῦ Ροῖδῃ γιὰ κάθε τι βαρὺ καὶ μακρὺ, ἡ λαφράδα πού θέλει νὰ δίνῃ στὸ κάθε τι πού γράφει, ἀκόμα καὶ στὸ πιὸ ξερὸ ἀπὸ τὸ θέμα του, κάνει νὰ παίρνουν μερικὰ διηγήματά του τὸν τύπο τοῦ «χρονικοῦ».

Ὁ Σίμος Μενάρδος βρίσκει κάποια «στερεοτυπία» στὴ μορφὴ τῶν διηγημάτων τοῦ Ροῖδῃ· σὲ ὅλα ἢ σχεδὸν σὲ ὅλα ἀρχίζει ὁ συγγραφέας μὲ τὴν περιγραφή ἑνὸς τόπου, ὕστερα μᾶς παρουσιάζει τὸ πρόσωπο ἢ τὰ πρόσωπά του, ἔπειτα τέλος ἔρχεται ἡ διήγησι. Ἡ παρατήρησι εἶναι σωστὴ, ὅσο κι ἂν θάχε ἴσως, στὸ κάτω τῆς γραφῆς, τὴ δικαιολογία ὁ Ροῖδῃς, ὅτι ἡ σειρά πού ἀκολουθεῖ εἶναι ἡ φυσικὴ σειρά, αὐτὴ τουλάχιστον πού ἀκολουθοῦν οἱ περισσότεροι μυθιστοριογράφοι. Ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο τῆς διήγησις δὲν καταφέρνει νὰ τὸν παραλλάξῃ· ὅλες του οἱ διηγήσεις γίνονται στὸ πρῶτο πρόσωπο, τὶς διηγεῖται σὰν περιστατικὰ τῆς ζωῆς του ὁ Ροῖδῃς, πρᾶμα πού θὰ μᾶς εἶδινε τὸ δικαίωμα, θὰ μᾶς ἐπέβαλλε νὰ τὰ τιτλοφορήσουμε τὰ διηγήματά του μὲ τὸ γενικὸ τίτλο «Ἐντυπώσεις καὶ Ἀναμνήσεις».

Βαθύτερη εἶναι μιὰ ἄλλη παρατήρησι τοῦ Μενάρδου: «Καὶ δὲν διστάζω νὰ ὁμολογήσω, γράφει, ὅτι πλουσίαν φλέβα δημιουργικὴν δὲν εἶχεν ὁ Ροῖδῃς. Καὶ τοῦτο πιθανῶς διότι δὲν εἶχε συμπάθειαν.» Τὸ μειονέκτημα αὐτὸ τοῦ Ροῖδῃ τὸ τόνισα μιλώντας γιὰ τὴν ἀδυναμία του νὰ πλάσῃ μορφές. Εἶναι ὑποστασιακὸ καὶ εἶναι καὶ τὸ πιὸ σοβαρὸ του. Καὶ αὐτὸ μᾶς ἐξηγεῖ καὶ ὅλο ἢ σχεδὸν ὅλο τὸν καλλιτέχνη. Θερμὸ κέντρο ἀγάπης (γιὰ τὸν ἀνθρώπου) δὲν ὑπάρχει στὸ Ροῖδῃ, δὲν ὑπάρχει ὅμως, ὅπως συχνὰ γίνεται σὲ τύπους ἐγωκεντρικούς, καὶ λυρικὴ θέρμη. Καὶ στὰ νεανικὰ ἔργα του, καὶ τώρα, στὰ διηγήματά του, ἂν νοιώθουμε, ὄχι συχνὰ, στὴ λέξι του τὴ ζέστα τοῦ αἰσθήματος

ἢ τοῦ πάθους, δὲ νοιώθουμε ὁμως, οὔτε στιγμή, ἐκεῖνη τῆ δόνηση, πιὸ πολύτιμη ἀπὸ κάθε τι ἄλλο, πού κάνει τῆ λέξη νὰ παίρνη κάτι ἀπὸ τῆ μυστικὴ οὐσία τοῦ φθόγγου, καὶ πού εἶναι τὸ ἴδιο τὸ σάλεμα τῆς ψυχῆς. Ὁ Ροῖδης, σὰν καλλιτεχνικὴ «κατάσταση», ἀποκλείει, θάλεγε, ὅπως καὶ ὁ Βαλέρυ, τὸν ἐνθουσιασμό.

Τὸν ἀποκλείουν — δὲν ξέρουμε μὲ ζημία ἢ ὄχι — ὅλα τὰ βασικά, ἀνθρώπινα καὶ καλλιτεχνικά συστατικά τοῦ Ροῖδη· ἡ εἰρωνία του, ἡ ἀπιστία, ἡ ἀποστροφή του γιὰ κάθε διάχυση, ἡ ἀγάπη του γιὰ τῆ βραχυλογία. Ἀκόμα ἀπὸ τὸ πρῶτο του ἔργο, τὴν «Πάπισσα Ἰωάννα», τόσο ἐπιδέξια γραμμένο ἀλλὰ καὶ ἀπ' ὅπου τόσο αἰσθητὰ λείπει κάθε ὀρμη νεανικὴ, μᾶς δείχνει ὁ Ροῖδης πόσο λίγο ἀγαποῦσε νὰ «ἐγκαταλείπεται». Τὸ «μένησο ἀπίστειν», ἔμβλημα τοῦ Μέρικιέ, θὰ μπορούσε νὰ εἶναι, ὄχι στὴν τέχνη μόνο, καὶ ἔμβλημα δικό μου. "Ὅλοι οἱ ἀπίστοι καὶ σκεπτικοὶ δυσπιστοῦν, ὅλοι θέλουν νὰ ριψοκινδυνεύουν τὸ λιγότερο πού γίνεται, καὶ ὅταν ζυγώνουν τοὺς ἀνθρώπους καὶ ὅταν πᾶνε νὰ ἐκφραστοῦν. Ὅσοι ὁμως δὲ θέλουν νὰ ριψοκινδυνεύουν μένουν πάντα λίγο φτενοί· ἢ σωστότερα δὲν ριψοκινδυνεύουν ἴσως ἐπειδὴ εἶναι φτενοί.

Τὸ ὅτι φρόντιζε πάντα νὰ πατᾶ στερεὰ καὶ ἢ τόση του ἔγνοια γιὰ τὸ ὕφος, δὲ φύλαξαν τὸ Ροῖδη ἀπὸ ψεγάδια πού βλέπουμε στὸ ὕφος του ἀκριβῶς, καὶ πού τὸ ἐνὰ τουλάχιστον, τὶς ἐπαναλήψεις, σ' ἐκφραστικούς τρόπους καὶ σὲ παρομοιώσεις, ἀπορεῖ κανεὶς πῶς δὲν τὸ ἀποφυγε, στὴν ὄριμη κὰν δημιουργία του. Ἡ «σύνδεση» «τῶ ὄντι», τόσο εὐκολὴ καὶ κοινὴ, καὶ τόσο ὁμως τυπικὰ ὀρθολογικὴ, καταντᾷ ἕνα εἶδος «ίic» στὸ Ροῖδη, τῆ μεταχειρίζεται πάρα πολὺ συχνά. Εἶναι ὡστόσο ὁ μοναδικὸς σχεδὸν γαλλισμὸς του. Στὶς παρομοιώσεις, οἱ ἐπαναλήψεις του γίνονται σπανιότερες γιὰτὶ τώρα καὶ οἱ παρομοιώσεις του ἔγιναν σπανιότερες. Εἶχε καταλάβει ὁ Ροῖδης πόσο κουραστικὲς κατανοῦσαν οἱ ἀλλεπάλληλες παρομοιώσεις τῶν παλιότερων ἔργων του, χαριτωμένες, πετυχημένες, νόστιμες, ἀλλὰ καὶ στερεότυπες κάπως. "Ὅσο ὁμως καὶ ἂν τὶς ἀραιώνει, δὲν ἀποφεύγει τὴν ἐπανάληψη. Ἡ φοβερὴ Ἀρβανίτισσα τοῦ Λυκείου Εὐαγγελίδη, ἡ Λάμια, τῆ στιγμή πού πᾶει νὰ χτυπήσῃ τῆ Σεμίρα, σφίγγει μὲ τὸ ἕνα τῆς χέρι τὸ σκουπόξυλο καὶ μὲ τὸ ἄλλο τὴν καρδιά τῆς, ὅπως καὶ ἡ Ἰωάννα, ὅταν πῆγαινε στὴν ἐρωτικὴ τῆς «συνέντευξιν» κρατοῦσε μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς τὰ σανδάλια τῆς καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ τὴν καρδιά τῆς. Τὸ «domus servabat, Iapam filabat», πού τόπε καὶ τὸ ξανάπε ὁ Ροῖδης γιὰ τὸν τύπο τῆς γυναίκας πού προτιμοῦσε, δὲν τὸ συναντοῦμε στὰ διηγήματά του, οὔτε ἄλλες παλιές του συμπάθειες, τὰ αἰσθήματα πού παλεύουν στὴν ψυχὴ τοῦ δεῖνα ἢ τοῦ τάδε «ὡς ὁ Ἡσαῦ καὶ ὁ Ἰακώβ, ἐν τῆ κοιλίᾳ τῆς Ρεβέκας», ἢ τοὺς κατεργαρίους πού κυττάζονται χαμογελώντας ὅπως οἱ Ρωμαῖοι οἰωνοσκόποι· συναντοῦμε ὁμως, σὲ διηγήματα γραμμένα στὴν ἴδια περίοδο, ἴσως καὶ κοντά, κοντά, μιά ἄλλη πολὺ

ἀγαπημένη του παρομοίωση, τοὺς κατοίκους τῆς μικροπολιτείας πού γνωρίζονται μεταξύ τους ὅπως οἱ καλόγεροι τοῦ ἴδιου μοναστηριοῦ.

Στὰ 1885, σ' ἕνα «σκαλάθουρμά» του ἔγραφε ὁ Ροῖδης: «Ἡ μίμησις εἶναι ἀναντιρρήτως ἢ μᾶλλον ἀνεπτυγένη παρ' ἡμῖν ιδιότης.» Καθόλου ἀπίθανο στὸ «παρ' ἡμῖν» νὰ ἔβαζε καὶ τὸν ἑαυτό του. Πάντως πολλοὶ τὴν ιδιότητα αὐτὴν τῆς μίμησης, καὶ κάτι περισσότερο, τοῦ τὴν καταλόγισαν ὅσο σὲ κανένα ἄλλου ἑλληνα συγγραφέα. "Ὅχι ὁμως νομίζω σωστά. Ὅπως στὴν «Πάπισσα Ἰωάννα», ὅπως στὶς λογιῆς μελέτες του, καὶ στὰ λογιῆς σκαλαθούρματά του, ἰδίως ὁμως στὰ διηγήματά του δὲν «ἐμιμήθηκε» κανένα ξένο πρότυπο ὁ Ροῖδης, καὶ ὁ λόγος τοῦ Παλαμά, ὅτι ὁ «ἐραμιστὴς αὐτὸς εἶναι πρωτοπότος ἀπὸ πολλοὺς Βελλεροφορόντας τῆς φαντασίας» φαίνεται περισσότερο παρ' ὅσο γιὰ ὁποιοδήποτε ἄλλο ἔργο τοῦ Ροῖδη, γιὰ τὰ διηγήματά του, σωστός. Ὁ ἴδιος ὁ Παλαμάς, εἶναι ἀλήθεια, εἶχε γράψει παλιότερα, θέλοντας νὰ δείξῃ τῆ συγγένεια τοῦ Ροῖδη μὲ τὸ Μέρικιέ, ὅτι ὁ συγγραφέας τῶν «Παρέργων» καὶ τῶν «Συριανῶν Διηγημάτων» «κατὰ τὴν σύνθεσιν καὶ τὸ ὕφος καὶ τὴν θεωρίαν ἐκ τῶν πραγμάτων, ζωηρῶς ὑπενθυμίζει τὸν Γάλλον ὁμότεχνον, μετὰ τοῦ ὁποίου κοινὰ ἔχει τὴν ἐγκράτειαν τῆς γλώσσης ξένης πρὸς πᾶσαν λυρικὴν περιγραφικότητα καὶ ἔξαρσιν καὶ τὴν εἰρωνα ἀπαισιοδοξίαν.»

Πραγματικά, ἀνάμεσα ἑλληνα καὶ γάλλου συγγραφέα ὑπάρχουν ὁμοιότητες καὶ εἶναι αὐτὲς ἰδίως πού ἀναφέρει ὁ Παλαμάς. Οἱ δυὸ αὐτοὶ καλλιτέχνες, σὲ ὅ,τι βαθύτερο καὶ χαρακτηριστικότερο ἔχουν, στὶς τρεῖς τέσσερις ἀδρὲς ἐκείνες γραμμὲς πού πλάθουν τῆ φυσιογνωμία ἐνὸς τεχνίτη, ἀνήκουν στὴν ἴδια πνευματικὴ οἰκογένεια. Στὸ Μέρικιέ, ὑποστασιακὰ συστατικά· ἡ ἔλλειψη ἀγάπης πρὸς τὸν ἄνθρωπο, ἡ εἰρωνικὴ ἀπιστία, ἡ ἀπαισιοδοξία, ἕνας κρατημὸς στὰ αἰσθήματα καὶ στὸ ὕφος, περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι ταιριάζει θεληματικὸς, καὶ πού γίνεται στέγνα. Καὶ καλλιτεχνικὰ συστατικά βασικά, ἡ λιτότητα, ἡ ἀκριβολογία, ἡ σύμμετρη μαστορικὴ σύνθεσις, ἡ ἀποφυγὴ κάθε στόμφου, κάθε διάχυσης αἰσθηματικῆς, κάθε μακρᾶς ψυχολογικῆς ἀνάλυσης καὶ ἡ ὑποταγὴ ὅλων τῶν στοιχείων σ' ἕνα αἶτημα κύριο καὶ πρωταρχικὸ· τὸ αἰσθητικὸ. Τὰ γνωρίσματα αὐτά, διαφορετικὰ βέβαια σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ ποῖον καὶ τὶς δόσεις τοῦ μίγματος, ἴδια ὁμως, τὰ βρίσκουμε καὶ στὸ Ροῖδη. Τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν πυκνὴ ἐντονη δραματικότητα, γιὰ τὴν καθαρὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων καὶ τὸ κανονικὸ ξετύλιγμα τῆς διήγησης, (πού εἶναι δράση στὸν Μέρικιέ, αὐστηρὰ προσδιορισμένη ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες), γιὰ τὴν ἐγκράτεια, καὶ ἐκείακόμα ὅπου τὸ θέμα θάδινε λαβὴ σὲ κάποιο λσκάρισμα αἰσθηματικὸ («Ἱστορία ἐνὸς Ἀλόγου»), γιὰ μιὰ μορφή διηγήματος, ὅπου ἐνῶ ὁ συγγραφέας κάνει τῆ διήγηση στὸ πρῶτο πρόσωπο καὶ εἶναι αὐτόπτης ἢ αὐτήκοος μάρτυς τοῦ περιστατικοῦ πού ἱστορεῖ (πολλὰ διηγήματα καὶ τοῦ Ροῖδη καὶ τοῦ Μέρικιέ· τοῦ δευτέρου

ή «Κάρμεν», λόγου χάρη), ωστόσο ή «Ιστορία» ξεχωρίζει με τέλεια αντικειμενικότητα,—κλασική. Στο Ροΐδη (των διηγημάτων) βρίσκουμε ακόμα και μερικά άλλα γνωρίσματα, πού τὰ συναντούμε πιό συχνά και πιό συνειδητά κυνηγημένα—και καλλιτεχνικότερα πραγματοποιημένα—και στο Μέριμέε. Μιά σκληρότητα, πού προξενεί τόσο μεγαλείτερη αίσθηση, όσο τήν τυλίγει ό συγγραφέας («Ιστορία ενός Τουφεκιού», μέσα σ' ένα παιχνιδιάρικο ειρωνικό ντύμα και μέσα σε μια έντελώς ήρεμη διήγηση, σκληρότητα πού φτάνει κάποτε τό μίγμα εκείνο του παράξενου και του τρομαχτικού, του *guignolesque*, (τό «Αμφίβολος Ζώη» του Ροΐδη, τό «Lakis» του Μέριμέε), τόσο ανατριχιαστικού (αυτό όμως πολύ όξύτερα παρ' ό,τι στο Μέριμέε θά τό γνώρισε ό Ροΐδης στον Πόε), αρχινίσματα και τελειώματα, αλλά και παντού μέσ στο έργο «παρεμβολές» όχι όργανικά συνδεδεμένες με τό κύριο σώμα τής διήγησης («Ιστορία μιās Γάτας», «Ιστορία ενός αλόγου», στο Μερριμέ, τό τέλος τής «Carmen», είδος *hors d'oeuvre*, για τή φυλή και τή γλώσσα των γύφτων,) και πού θέλουν νά δείξουν, περισσότερο παρά μια πρωτοτυπία στη σύνθεση, τή νωχέλεια, τή θεληματική άτημελησία ενός μαέστρου πού όλα τά τολμά, ενός ανθρώπου του κόσμου, πού δέν είναι στο κάτω τής γραφής, δουλειά του νά γράφη, βιβλία, ενός «ακούσιου» συγγραφέα, όπως έλεγε με κάμποση κοκετταρία και αρκετή πόζα ό Ροΐδης, και όπως θά μπορούσε νά πη με τήν ίδια κοκετταρία και με πιό μεγάλη ακόμα πόζα, κι' ό Μέριμέε.

Όλ' αυτά τὰ γνωρίσματα ωστόσο, όσα και όσο κοινά και στον Έλληνα και στο Γάλλο, ένα μονάχα δείχνουν, ότι ό Ροΐδης και ό Μέριμέε ανήκουν στην ίδια πνευματική οίκογένεια, και ότι συνεπώς και στην περίπτωση αυτή

όπως και σε τόσες άλλες περιπτώσεις, θά ήτανε πιό ταιριαχτό, σε ό,τι αφορά τό Ροΐδη, νά μιλήσουμε περισσότερο, καθώς είπα κιόλα, για συγγένεια ή συνάντηση με τό Μέριμέε, παρά για επίδραση. Κάθε τεχνίτης έχει τέτοιες συγγένειες, δέ μπορεί νά μήν έχει, με άλλους τεχνίτες, συναντιέται μαζί τους εδώ ή εκεί. Με τό Μέριμέε ή συνάντηση του Ροΐδη ήταν πιό καιρία και σε πιότερα σημεία παρ' ό,τι με άλλους. Πρότυπα όμως ούτε στο Μέριμέε ούτε σ' άλλους δέ φαίνεται ν' αναζήτησε ό Ροΐδης. Τους συγγενικούς με αυτόν συγγραφείς τους άνακάλυψε, ζήτησε και βρήκε στα βιβλία τους κομμάτια, φανερά ή μισοκρυμμένες γωνιές του έαυτου του, τους διάβασε με περισσότερη εύχαρίστηση παρ' ό,τι τους άλλους. Και αυτοί περισσότερο παρ' όσο οι άλλοι, του στάθηκαν γόνιμοι, πλούτισαν, τόνωσαν, ποιός αυτή, ποιός εκείνη, χάρες πού του είχε δώσει ή φύση.

Τις χάρες τούτες, περισσότερο παρότι στα πρωτητερινά έργα του, τις γευόμαστε στα διηγήματα του Ροΐδη· γιατί φανερώνονται όλες σ' αυτά και γιατί είναι μεστότερες. Χάρες σπάνιες, λεπτές κ' εκλεχτές, απ' εκείνες πού γύρευε ό Στεντάλ στα έργα τής φαντασίας και πού εύφραίνουν τό πνεύμα. Τήν πνευματική αυτή εύχαρίστηση, μάς τή δίνει και ή τέχνη του Ροΐδη, άξεχώριστη από τό πνεύμα του, αλλά και τό πνεύμα του καθαυτό. Σπάνια ωστόσο, ποτέ σχεδόν ή εύχαρίστηση αυτή, και στα διηγήματα, είναι βαθιά· τέτοια πού ν' άγγίξη όχι μόνο τό νοῦ παρά και τό κέντρο, πρώτο και ύστατο, κάθε χαράς καλλιτεχνικής, τήν ψυχή μας. Γιατί τής λείπει ένα πολυτιμότατο, τό πιό πολύτιμο συστατικό, ή αγάπη, και γιατί δέν έρχεται από ένα πνεύμα πού ανασύνθεσε με τήν ένταση και τό πλάτος τής άληθινής δημιουργίας, τόν κόσμο.

Κ. ΠΑΡΑΣΧΟΣ

ΕΞΑΣΤΙΧΟ

*Δειλή σιωπᾶ προστά σε Σε κ' ή σκέψη ακόμα
κι' όσα έχει βάλει νά Σου πεϊ τ' αποξεχνᾶ.*

*Πνίγονται οι λέξεις, κ' ένας ψίθυρος στο στόμα
μονάχα φτάνει...*

*Κι' είμ' ένα πλοίο, πού για ταξίδι ξεκινᾶ,
χωρίς νά βγαίνει απ' τό λιμάνι!...*

ΗΛΙΑΣ ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ