

σύνθεση. Μὲ τὸ ξετύλιγμα, τὸν ἐμπλουτισμὸ καὶ τὴ μεταμόρφωση αὐτῆ, τὸ τελειωμένο ἔργο ἔπαψε πιά νὰ μοιάζει μὲ τὸ ἀρχικὸ ψυχολογικὸ του σπέρμα. Βγήκε ἀπὸ τὴ στενὰ ὑποκειμενικὴ ζωὴ τοῦ Καλλιτέχνη κ' ἔγινε αὐθυπόστατο πνευματικὸ ἀντικείμενο πού ἔχει τὴ δική του ἀξία. Γιὰ νὰ συλλάβει ὁ κριτικὸς καὶ νὰ βαθμολογήσει αὐτὴ τὴν ἀξία, δὲν εἶν' ἀνάγκη νὰ γνωρίζει τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα πού ἔκλεινε στὴ νεφελώδη τοῦ κατάστασι τὸ ἔργο, οὔτε νὰ συσχετίσει τοῦτο μὲ ἐκεῖνα: «Ἡ ψυχολογία θὰ βγεί ἀπὸ τὴν ποίηση, ὄχι καὶ ἡ ποίηση ἀπὸ τὴν ψυχολογία. Τῶν ποιημάτων καὶ τῶν ἔργων τέχνης, καὶ τῶν ὑποκειμενικότητων, ἡ ἀξία ἔχει σημασία βαθύτερα καλαισθητικὴ καὶ ψυχολογικὴν ἀλήθεια ἀνεξάρτητ' ἀπὸ ποιῆς, δὲν ξέρω, βιογραφικὰς λεπτομέρειες, πού μπορεῖ νὰ ἐξωτερικεύσουν μισὰ καὶ στὸ βρόντο κάποτε τὴν οὐσία πού μᾶς χαρακτηρίζει... Ἡ εἰλικρίνεια στὴ γλῶσσα τῆς τέχνης δὲν ἔχει νόημα. Καὶ ἡ συγκίνηση τοῦ Ποιητῆ καὶ ὅ,τι βαφτίζουμε εἰλικρίνεια εἶναι στὸ ποιητικὸ τὸ ἔργο καλλιτεχνικὴ συγκίνηση καὶ εἰλικρίνεια αἰσθητικὴ, κάπως διαφορετικὰ πράγματα ἀπὸ τὴν κοινὴ καὶ ἀπὸ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων τὴ συγκίνηση καὶ τὴν εἰλικρίνεια»⁽¹⁾. Τὸ ἔργο λοιπὸν τὸ καλλιτεχνικὸ ἔχει αὐτοτέλεια, τὰ δικά του μέτρα, τὴ δική του ἀλήθεια. Μπορεῖ μιά ὀρμὴ σὰν τὸν ἔρωτα νὰ τὸ γέννησε, μὰ μόλις ἀνδρωθεῖ ὄχι μόνο αὐθυπαρχτο γίνεται, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τὸ γεννήτορά του τὸν ὑποτάζει καὶ τὸν κάνει ὄργανο δικό του, σὲ βαθμὸ πού ν' ἀμφιβάλλει πιά καὶ ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης — ποιά νᾶναι ἡ πρωταρχικὴ ὀρμὴ πού τὸν ἐκίνησε: τὸ ἐρωτικὸ ἢ τὸ ποιητικὸ τὸ πάθος; «Τί παράξενο, ἂν ἔχω τὴ συνείδηση πὼς ἡ ἐρωτικὴ ὀρμὴ ἔδωκε τὸ πρῶτο σπρώξιμο στὸ στίχο μου. Καὶ ἐγένετο φῶς. Ἡ ποίησή μου πάθος ἀπὸ δῶ, καὶ ἀπὸ κεῖ ἐρεθιστικὸ μαζὶ καὶ καταπροϋντικὸ μίᾶς ἄλλης ἀρρώστιας. Κι ὅσο πιὸ πολὺ μὲ κυρίευε τὸ ποιητικὸ πάθος, τόσο πιὸ πολὺ τὸ πάθος αὐτὸ μού χρησίμευε σὰ μέθοδος ὁμοιοπαθητικὴ γιὰ νὰ μὲ λυτρώσει ἀπὸ τ' ἀρπάγια του. Ἡ κάθαρση στὸ δρᾶμα τῆς ζωῆς μου, τ' ὄνειρο τὸ ἐρωτολατρικὸ, πού ἤμουν ἀνήμερος νὰ τὸ πραγματοποιήσω στὴ ζωὴ, τὸ δημιουργοῦσα στὴν ποίηση καὶ ξεθύμαινα. Κι ἀγάγια ἀγάγια ἤρθε καὶ τῆς ποιήσεως ἡ σειρὰ νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὴν ὑποτέλειά της, νὰ γίνῃ ἀνεξάρτητη πολιτεία, νὰ ὑποτάξῃ τὸν ἔρωτα, νὰ τὸν κάνει ὄργανο τῆς ἐξουσίας της. Κ' ἔτσι ἔζησα μέσα σ' αὐτὸ τὸ ταλάντεμα. Δὲν τὸ πολυξέρω. Ἦμουν ποιητὴς γιὰτὶ ἤμουν ἐρωτόπαθος, ἢ ἐρωτοχτυπημένος βρισκόμουνα, σὰν ποιητὴς πού γεννήθηκα; Τραγουδῆσα γιὰτὶ ἀγάπησα; Ἦ μήπως ἦταν ἡ ἀγάπη

(1) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 168-169.

μου θέμα μουσικὸ τῆς ἐρωτόβλητης φαντασίας μου γιὰ νὰ πλάθω τὸ τραγούδι μου; Πιστεύω πὼς εἶναι καὶ τὰ δυὸ»⁽¹⁾.

* *

Ἔτσι σὰν ἀντικρίσουμε τὴν Τέχνη, μόνους — σὰν ἀπὸ κάποια γεωμετρικὴ λογικὴ (more geometrico) πού κλείνει μέσα του τὸ ἴδιο τὸ ζήτημα — μᾶς ἐπιβάλλονται τρία πολὺ σημαντικὰ πορίσματα:

Μὲ τὸ πρῶτο ἀναγνωρίζεται ἡ αὐτονομία τῆς Τέχνης καὶ θεωρεῖται ἡ Τέχνη αὐτόνομη πνευματικὴ λειτουργία, γιὰτὶ ἀπευθύνεται κυρίως (ἂν ὄχι ἀποκλειστικὰ) σὲ μίαν ὀρισμένη πλευρὰ τοῦ εἶναι μας, τὴν αἰσθητικὴν, πού συγκριτικὰ μὲ τίς ἄλλες (καὶ τέτοιες π.χ. εἶναι ἡ θεωρητικὴ, ἡ πραχτικὴ, ἡ θρησκευτικὴ) ἔχει καὶ αὐτὴ μιά σχετικὴν αὐθυπαρχία καὶ αὐτοτέλεια μέσα στὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ ὄριμου καὶ ψυχικὰ καλλιεργημένου ἀνθρώπου. Ἀφοῦ ὅ,τι ἀποτελεῖ τὴν οὐσία τῆς Τέχνης εἶναι ἕνα καθ' ἑαυτὸ σημαντικό νοηματικὸ περιεχόμενο ντυμένο μὲ μίαν ἀξιόλογη τεχνικὰ μορφή (χωρὶς τὴν ὁποία, ὅπως κ' ἐκεῖνη χωρὶς αὐτό, δὲν ἔχει καμιά ἀξία γιὰ τὴν καλαισθητικὰ λειτουργοῦσα συνείδηση)⁽²⁾, σκοπὸς τῆς Τέχνης οὔτε ἡ θεωρητικὴ διαπίστωση τῆς ἀλήθειας μπορεῖ νὰ εἶναι, οὔτε μιά στενὰ πραχτικὴ ἢ πλατύτερα ἠθικὴ ὠφέλεια καὶ προαγωγή — ἀλλὰ ὁ πλουτισμὸς καὶ ἡ ἔνταση τῆς αἰσθητικῆς μας ζωῆς, ἡ προσφορὰ ἐκείνης τῆς ἰδιότυπης συγκίνησης καὶ χαρᾶς, τῆς βαθύτερα ψυχικῆς εὐφορίας πού χαρίζει στὸν ἄνθρωπο (ἀποκλειστικὸ προνόμιο δικό του) τὸ κάλλος. «Τὸ ἡγεμονικὸ γνώρισμα», γράφει ὁ Παλαμάς, «πού χαρακτηρίζει κυριότατα τὸν ποιητὴ, λέγει περίφημος Ἀμερικανός, ὁ Ἐμερσον, εἶναι ἡ χαρὰ πού σκορπᾷ. Χωρὶς αὐτὴ τὴ δύναμη, κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι ποιητὴς. Τὸ ὠραῖο εἶναι ὁ σκοπὸς του. Ἀγαπᾷ τὴν ἀρετὴ ὄχι γιὰτὶ εἶναι χρέος τὴν ἀγαπᾷ γιὰτὶ εἶναι χάρη. Χαίρεται τὸν ἄντρα, τὴ γυναῖκα, τὸν ἄνθρωπο γιὰ τὸ ἀχτιδοβόλημα τῆς ἀγάπης πού ἀναβρῦζει ἀπ' αὐτοῦς τὴν ὁμορφιά, τὴ χάρη, τὴ χαρὰ, νὰ τί σκορπίζει ὁ ποιητὴς!»⁽³⁾. Ἀπὸ τὸν ποιητὴ λοιπὸν, φύση κατ' ἐξοχὴν αἰσθητικὴ, κανεὶς δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα ν' ἀπαιτήσῃ νὰ ἐκδηλωθεῖ καὶ σὰν «πραχτικὸς» ἄνθρωπος. Αὐτὸς ἀντιδρᾷ στὸν κόσμον καὶ στὴ ζωὴ ὄχι μὲ τὴ δράση, ἀλλὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἐνατένιση τῶν πραγμάτων καὶ τῶν γεγονότων. Εἶναι ὄχι ἡ Μάρθα, ἀλλὰ ἡ Μαρία τοῦ Εὐαγγελίου: «Ἡ Μάρ-

(1) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Β' σελ. 51-52.

(2) Ἡ Τέχνη, λέγει ὁ H. Croce (op. cit. σελ. 46) εἶναι ἡ ἀ priori αἰσθητικὴ σύνθεση περιεχομένου καὶ μορφῆς.

(3) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 184.

θα καὶ ἡ Μαρία τοῦ Εὐαγγελιστῆ πάντα βαθιὰ ἐντύπωση μοῦ προξένησαν γιὰ τὸ βαθύ σύμβολο ποὺ ξυπνᾶνε στὴ φαντασία τοῦ στοχαστικοῦ. Ἡ Μαρία ποὺ κάθεται σιωπηλὴ στὰ πόδια τοῦ Κυρίου καὶ τίποτ' ἄλλο δὲν κάνει παρά ν' ἀκούει τὰ λόγια του, δὲν εἶναι ἡ Ποίηση, ἀντίθετα πρὸς τὴν Πρόζα τὴν ἀδερφή της, ποὺ περισπᾶται περὶ πολλὴν διακονίαν;»⁽¹⁾ Θὰ μεμφθοῦμε τάχα τὸν ποιητὴ διότι δὲν ἔχει ἰδανικό καὶ γιὰ τὸ αὐτὸ δὲν δρᾷ, δὲν θυσιάζεται; Αὐτὸ θὰ ἦταν παράλογο. Ἀπλούστατα αὐτὸς ἔχει τὸ δικό του ἰδανικό — καὶ αὐτὸ εἶναι ἡ Ποίηση. Ὅσο τιμιότερα καὶ ἀγνότερα διακονεῖ τὴν Ποίηση, τόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ προσφορά ἢ δική του στὴν πραγματοποίηση τῶν ἄλλων ἰδανικῶν, τῶν κοινωνικῶν, τῶν ἐθνικῶν⁽²⁾ κτλ.: «Ἡ πατριδολάτρα μου ὁρμὴ πάντα εἶναι ἀχώριστη ἀπὸ μιὰ διάθεση διανοητικὴ καὶ στέκεται ἡ ἴδια στὸν ἴδιο τὸν ἐαυτὸ σκοπὸς καὶ ποτέ ὄργανο γιὰ κάτι ἄλλο, καὶ ποὺ τὸ αἰσθημά μου ποτέ δὲν ξέσπασεν ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῶν ξεχωριστῶν ἐκείνων συναισθημάτων ποὺ προέρχονται ἀπὸ στοχασμὸ μαζὶ καὶ ἀπὸ πάθος, ποὺ θετικὴ ἐφαρμογὴ καὶ πραγματοποίησις δὲν παίρνουν» ποὺ τὸ φυσικὸ τους εἶναι πάθος προερχόμενο ἀπὸ στοχασμὸ, στοχασμὸς ποὺ πάσχει⁽³⁾. Ἡ φιλοσοφία τῶν αἰσθημάτων αὐτῶν εἶναι ἡ καλολογικὴ ἀντίληψη τῶν πραγμάτων, βρῖσκονται παράλληλα ἢ ἀντίθετα μετὰ τὴν ἠθικολογικὴ ἀντίληψη τῶν πραγμάτων. Ὁ Σολωμὸς δὲν εἶναι λιγότερο ποιητὴς γιατί τοῦ ἔφτανε νὰ ξεφωνίζει ἀπάνου ἀπὸ κάποιο ὕψωμα τοῦ νησιοῦ του: Βάστα, καημένο Μισολόγγι! Μῆτε ὁ Μαβίλης περισσότερο ποιητὴς γιατί σκοτώθηκε στὴν «Ἡπειρο πολεμῶντας»⁽⁴⁾. Ἡ Τέχνη λοιπὸν εἶναι μιὰ αὐτόνομη πνευματικὴ ἐκδήλωση, μετὰ τίς δικές της ἐπιδιώξεις, τὴ δική της πειθαρχία, μετὰ τὰ μέτρα τὰ δικά της. Ὅταν μέσα στὰ ἐλατήρια ἢ στὰ κριτήριά της εἰσχωροῦν — συνειδητὰ ἢ ἀσύνειδα — ἠθικὲς ἢ θεωρητικὲς προθέσεις καὶ ἀξιολογήσεις, χάνει ἀνεπανόρθωτα τὴν παρθενικὴ τῆς ἀγνότητα, μπαίνει στὴν ὑπηρεσία σκοπῶν, ποὺ δὲν μποροῦν οὔτε πρέπει νὰ εἶναι δικό της. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ βλέποντας τὸ ζήτημα, πολὺ ὀρθὰ ὁ Παλαμᾶς ἀμφισβητεῖ τὴν καλλιτεχνικὴ γνησιότητα τῆς σάτιρας (μ' ὄλο ποὺ καὶ σ' αὐτὸ ἀκόμη τὸ εἶδος γυμνάστηκε κι ὁ ἴδιος). Γράφοντας γιὰ τὸ Λασκαράτο (στὰ 1899), σημειώνει: «Ἠθικὴν ἐγχείρησιν ἀποκαλεῖ ὁ Λασκαρά-

τος τὴν σάτυραν. Καὶ ὁ ὀρισμὸς οὗτος πλησιάζων τὴν ποίησιν εἰς τὴν ἠθικολογικὴν φιλοσοφίαν, εἰς τὴν κοινωνιολογικὴν ἀνάλυσιν, εἰς τοὺς προσωπικοὺς ὕπαινωγμούς, εἰς τὰ ἐπίκαιρα καὶ τὰ καθέκαστα, εἰς τὴν χαρακτηρογραφίαν, εἰς τὴν λιβελλογραφίαν, εἰς τὰ κηρύγματα, εἰς τὰς ἀγορεύσεις, εἰς τὴν διδασκαλίαν, τὴν συγχύζει πρὸς τὰ εἶδη τοῦ πεζοῦ λόγου, τὰ στερούμενα αὐτοτελείας, καὶ διὰ γλώσσης σαφοῦς σκοπὸν ἐπιδιώκοντα πρακτικόν καὶ ὁ ὀρισμὸς οὗτος ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὴν ποίησιν τῆς ἀθυπαρξίας τὸ στοιχεῖον τὸ ἔξω παντὸς σκοποῦ καὶ πάσης πρακτικότητος τῆς ἀφαιρεῖ τὸ ὄνειρῶδες καὶ ξενόγλωσσον ἐκείνο μυστήριον⁽¹⁾, ὅπερ βεβαίως εἶχεν ὕψιν ὁ ἀρχαῖος τεχνογράφος⁽²⁾ ὁ ὀρίσας τὴν ἐκπληξίν ὡς τελικόν σκοπὸν τῆς ποιήσεως. Ἀλλὰ καὶ ἀνεξαρτήτως τῆς σατύρας τοῦ Λασκαράτου, αὐτὸ τοῦτο τὸ σατυρικόν εἶδος εἶναι ἐκ τῶν εἰδῶν τῆς ποιητικῆς τέχνης τὸ μᾶλλον ἐγγιζόν πρὸς τὰ εἶδη τοῦ πεζοῦ λόγου. Ἐκεῖ εἶναι γνησίως ποιητικὴ ἢ σάτυρα, ὅπου παρουσιάζεται ὡς τὸ περίσσευμα τρόπον τινὰ τῆς λυρικῆς διανοήσεως, ὡς ἡ παρέκβασις τῆς δημιουργικῆς αἰθεροδρομίας. Χορικά τινα τοῦ Ἀριστοφάνους βαρύνουν διὰ τὴν ποίησιν περισσότερον ἀπὸ τὰς βωμολοχίας του καὶ τοὺς προσωπικοὺς διασυρμούς του. Τὴν σάτυραν ἀνέπτυξαν ἐξόχως οἱ Ῥωμαῖοι, κατ' ἐξοχὴν πρακτικὸς καὶ ἀντιποιητικὸς λαός⁽³⁾».

Τὸ δεύτερο πόρισμα εἶναι τοῦτο: Ἡ Τέχνη μετὰ τὴν ἰδιότυπη, τὴ μοναδικὴ στό εἶδος τῆς συγκίνησης⁽⁴⁾ ποὺ χαρίζει στοὺς πιστοὺς της, λυτρώνει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τοὺς πόνους τῆς ζωῆς. Ὅπωςδήποτε καὶ ἂν καθορίσουμε κατὰ τὴν ψυχολογικὴ τῆς ὑφὴ τὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση, εἴτε κάθαρση τὴν εἶπούμε μαζὶ μετὰ τὸν Ἀριστοτέλη, εἴτε ἀποκατάστασι μιᾶς ἀρμονίας μέσα στὸν ψυχικό μας βίον, ὅπως τὴ χαρακτηρίζουν οἱ νεώτεροι Αἰσθητικοί⁽⁵⁾, ἔνα εἶναι βέβαιον: ὅτι ἡ Τέχνη κατορθώνει νὰ μᾶς μεταμορφώνει ἐσωτερικά, νὰ μᾶς μεταθέτει σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο ζωῆς, ὅπου ὄχι ἀπλῶς λησμονοῦμε

(1) Ὡραία διαστολὴ τοῦ ποιητικοῦ ἀπὸ τὸν «πεζό» λόγο, καὶ γίνεται πολὺ πρὶν μᾶς ἐξοικειώσῃ μ' αὐτὴν ὁ Ἀδβέ Βρέμσον, ὁ λεπτὸς θεωρητικὸς τῆς «ἀδολφῆς ποίησης».

(2) Ἐννοεῖ τὸν ἀνώνυμο συγγραφέα τοῦ «Περὶ Ὑψους». Βλ. τοῦ ἔργου τούτου I, 4: «Καὶ πανταῦ καὶ πάντοτε τὸ θαυμαστό, μετὰ τὴν ἐκπληξὴ ποὺ προκαλεῖ, κυριαρχεῖ πάνω σ' ὅ,τι ἀποβλέπει στό νὰ πείσει ἢ ν' ἀρέσει» (Μετάφρ. Π. Λεκατσῆ, Περιοδ. «Νέα Ἐστία», τεύχ. I Ἰουνίου 1941, σελ. 456).

(3) «Τὰ Πρῶτα Κριτικά» σελ. 72-73.

(4) «Συγκίνηση sui generis». Βλ. «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 170.

(5) Βλ. Im. Kant «Kritik der Urteilskraft» ἐκδ. K. Kehrbach, Leipzig - Reclam σελ. 62. Joh. Volkeit «System der Aesthetik» τόμ. III (München 1914) σελ. 441-450. Καὶ τὴν ἀριστοτελικὴν κάθαρση, ἂν τὴν ἐρμηνεύουμε σύμφωνα μετὰ τὸ νόημα ποὺ δίνει στὸν δρᾶ ὁ Πλάτων (Σοφιστῆς 228 c), πρέπει νὰ τὴ συνδυάσουμε ὁπωσδήποτε μετὰ τὴν ἔννοια τῆς ψυχικῆς «συν-μετρίας».

(1) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 155.

(2) Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἡ Τέχνη - αὐτοσκοπὸς γίνεται καὶ μέσα στὴν ὑπηρεσίαν ἄλλων σκοπῶν. Βλ. «Πεζοὶ Δρόμοι» τόμ. Α', σελ. 139.

(3) Καλύτερον ὄρισμὸν καὶ περιορισμὸν τῆς αἰσθητικῆς λειτουργίας στὴν αὐτοτελείαν τῆς δὲν θὰ μπορούσε νὰ δώσει κανεὶς.

(4) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 124.

γιὰ λίγο (φτηνὴ παραμυθία), ἀλλὰ θετικὰ ὑπερνικούμε τις βασανιστικὲς ἀντινομίες τῆς κοινῆς ζωῆς, ἀνανεωμένοι, ἀναστημένοι σὲ καινούργιαν ὑπαρξήν, λυτρώμενοι. Αὐτὴ τῆ λυτρωτικῆ, τὴν καθαρτικὴν ἐπίδραση τῆς Τέχνης (ὄχι ἀπὸ τὴν ἀρνητικὴ τῆς ὄψης, ὅπως συνηθίζουσαν νὰ τὴν παρουσιάζουν οἱ Ψυχαναλυτικοί, σὰν ἀνακουφιστικὸ δηλ. ξεθύμασμα τῶν ἀνεκπλήρωτων, τῶν ἀπωθημένων στὰ βάθη τῆς ψυχῆς ἐπιθυμιῶν, ἀλλὰ κατὰ τὸ θετικὸ περιεχόμενόν της) συχνὰ τονίζει ὁ Παλαμάς — ἀπὸ τὸν Πρόλογο κίθλας τῶν «Ματιῶν τῆς ψυχῆς μου» (1892): «(Ὁ ποιητὴς) παρέχει τὴν καλλιτεχνικὴν ἐκείνην ἀπόλαυσιν ποὺ πολὺ διαφέρει ἀπὸ τὰς φυσικὰς ἀπολαύσεις, καί, καθὼς εἶπε ὠραία κάποιος, ὁμοιάζει θάνατον ἀκολουθούμενον ἀπὸ ἀνάστασιν. Μὲ τὴν ἐντύπωσιν τοῦ καλλιτεχνήματος φεύγομέν μακρὰν ἀπὸ τὸν κόσμον ποὺ μᾶς περικυκλώνει, ἀποθνήσκουμ καὶ ἀναζῶμεν μέσα εἰς τὸν παράδεισον τῆς Τέχνης». Αὐτὸ εἶναι κάτι (λέγει ἄλλοῦ) «σὰν ἀπολύτρωση»⁽¹⁾. «Μέσα στὸ στίχο λυτρώνομαι ἀπ' ὅ,τι μὲ πνίγει μέσα στὴ ζωὴ. Κερδίζω ἀπὸ τὴν Τέχνη ὅ,τι χάνω ἀπὸ τὰ πράγματα»⁽²⁾. Αὐτὴ τῆ θαυματουργικὴ δύναμη τῆς Τέχνης, τῆ «μαγεία» τῆς, — καθὼς τῆ λέει ὁ Wagner⁽³⁾, — ὁ Παλαμάς τὴν ἐνίσχυσε βαθιά, ὅπως μᾶς ἐξομολογεῖται ὁ ἴδιος, σὲ μιὰ σπαραχτικὰ θλιβερῆ στιγμῆ τῆς ζωῆς του: στὸ θάνατο τοῦ παιδιοῦ του. Μέσα του τίς στιγμὲς ἐκεῖνες πάλευε ὁ πατέρας ποὺ πονοῦσε ἀνείπωτα καὶ ὁ ποιητὴς ποὺ ζητοῦσε νὰ κάνει τὸν ἴδιο τὸν πόνο μέσο, ὄργανο γιὰ μιὰ ποιητικὴ σύνθεση. Καὶ ὁ ποιητὴς ἐνίκησε κ' ἐπλάσε τὸν «Τάφο» — ἡ λύπη ὑποτάχθηκε καὶ χώνεψε μέσα στὴν αἰσθητικὴ χαρὰ τοῦ Τεχνίτη: «Τὸ παιδί πέθανε. Τὸ ὠραῖο παιδάκι. Τὸ βλέπω ἀκόμα, καὶ κάθε φορὰ ποὺ τὸ βλέπω, μοῦ ἀνοίγεται μέσα μου μιὰ συγκίνηση δακρυοστάλαχτη ἢ στοργὴ τοῦ πατέρα; ἢ προσήλωσις τοῦ ποιητῆ; Νομίζω καὶ τὰ δύο· τὸ ἓνα ὑπαρξή δὲν ἔχει δίχως τὸ ἄλλο. Ὅμως — πρέπει νὰ τὴν ὁμολογήσω τὴν ἀλήθεια — ὁ ποιητὴς κυριαρχεῖ. Τὸ παιδάκι ποὺ σπάραζε στὸ κρεβάτι τοῦ θανάτου, τὸ παιδάκι ποὺ ἔλιωνε ἀγάλια ἀγάλια σὰν τὸ κερί, καὶ γύρω του τὸ σπῆτι ποὺ τὸ παράστεκε, καὶ γύρω του οἱ φίλοι, συμπονετικοί, τί συντριβὴ γιὰ τὸν πατέρα. Καὶ μαζὶ τί μεταλλεῖο γιὰ τὴν ἐμπνευση τοῦ ποιητῆ! Ὁ πατέρας, βουλιαγμένος, δὲ γνωρίζει ἀπὸ ποίηση, καὶ κάθε σκέψη γιὰ στίχους θὰ ἦταν προδοσία τοῦ πόνου του. Ὁ ποιητὴς, ἀκέρειος, ἐνεργεῖ. Γιὰ νὰ συλλάβει καὶ τὴν ἐντονώ-

τερη τρικυμία ποὺ ταράζεται μέσα του, ἢ ποὺ τὸν ταράζει ἀπ' ἐξω, θέλει γαλήνη. Ἡ τέχνη, μὲ ὅποια προσωπίδα κι ἂν παρουσιάζεται, εἶναι κατὰ βάθος ξανάσασμα. Ὅταν μοῦ ἦρθε στὸ νοῦ νὰ γράψω τὸν «Τάφο», εἶχα μέσα μου τὴν αἰσθητικὴ ἐκείνη χαρὰ τοῦ τεχνίτη ποὺ βρίσκει ἢ χαρὰ δὲ μπορούσε, θὰ μοῦ ἦταν ἀδύνατο νὰ μοῦ παρουσιαστεῖ χωρὶς τὴν πατρικὴ τῆ λύπη· ὅπως ὁ πόνος ἔχει τὴ γλύκα του, ἔχει καὶ ἡ γλύκα τὸν πόνο τῆς, ὅμως ἡ λύπη ἔχανε τὴν αὐθυπαρξία τῆς· γίνονταν μέσο. Πόσα τοῦ κόσμου, καὶ τὰ πιὸ ἀσυνταίριαστα, ἔρχεται στιγμῆ καὶ συναλλάσσονται καὶ συνθηκολογοῦν, γιὰ κάποιο συμπλήρωμα, κάποιο πλήρωμα, κάποιον ἀνώτερο σκοπὸ, κάποιο μουσικὸ τέλος»⁽⁴⁾.

Καὶ τὸ τρίτο πόρισμα: ἡ Τέχνη εἶναι βέβαια ἀτομικὴ ὑπόθεση, ἀλλὰ ἔχει καὶ κοινωνικὸ χαραχτήρα. Ἡ κοινωνικότητα ἐδῶ ἄς ἐννοηθεῖ ὄχι μὲ τὴ σημασία ὅτι ἡ Τέχνη τυποποιεῖ τίς συγκινήσεις καὶ προσανατολίζει κατὰ ὀρισμένο γιὰ ὄλους τρόπο τὴν εὐαίσθησία τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου (Κ. Βάρναλης), ἀλλὰ μὲ τὸ βαθύτερο νόημα ποὺ δίνει σ' αὐτὴ τὴν ιδιότητά τῆς ὁ J. M. Guyau: ἡ Τέχνη μᾶς φέρνει σὲ ψυχικὴν ἐπαφὴ ὄχι μόνον μὲ τὰ πραγματικὰ ὄντα ποὺ ζοῦν τριγύρω μας, ἀλλὰ καὶ μὲ ὄλα τὰ «δυνατά» ὄντα (êtres possibles): «Ἡ ἀλθαντικότητά μας πλατύνεται μὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ κόσμου ποὺ δημιουργεῖ ἡ Ποίηση»⁽⁵⁾. Ἡ διεύρυνση αὐτῆ, ἡ κοινωνικὴ διάταξη τοῦ ἀτόμου, γίνεται αἰσθητὴ καὶ ἀπὸ τὸ φιλότεχνο καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν τεχνίτη. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἀνάγκη ποὺ αἰσθάνεται ὁ Καλλιτέχνης νὰ δώσει δημοσιότητα στὸ ἔργο του. Ἐργάζεται πάντα γιὰ κάποιο κοινόν, πραγματικόν ἢ ποὺ τὸ δυνειρεύεται, τωρινόν ἢ μελλοντικόν. Γι' αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ ἔχει τὸ πλάσμα του «ἀντικειμενικότητα» καὶ αὐθυπαρξία, νόημα καὶ ἀξία, ἀκόμη καὶ ἄσχετ' ἀπὸ τὰ στενὰ προσωπικὰ περιστατικὰ ποὺ ἔγιναν αἰτία ἢ ἀφορμὴ νὰ δημιουργηθεῖ. Ὁ ποιητὴς, γράφει ὁ Παλαμάς, «ὅσο κι ἂν ἀδιαφορεῖ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους, ὅσο κι ἂν καταφρονεῖ τὴν ὑπόληψή τους, ὅσο κι ἂν δὲν φροντίζει γιὰ τὴν κατάκριση καὶ γιὰ τὸν ἔπαινό τους, ὅσο κι ἂν ζεῖ ἐξω ἀπὸ τὸν κόσμον, ὅσο κι ἂν τραγουδεῖ τὸ τραγούδι του κάτω ἀπὸ τ' ἄστρα πρὸς τὴ θεὰ μοναξιά, πάντα ἔχει στὸ νοῦ του κάποιον ἰδεατὸ κόσμον καὶ πρὸς ἐκεῖνον τὸ ἀφιερώνει τὸ τραγούδι

(1) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου», τόμ. Α', σελ. 172-173. Βλ. καὶ τὸ σχετικόν μὲ τοῦτο ἀφήγημα τοῦ Παλαμά πῶς παιδί μιὰ φορὰ, σὰν ἔπιασε τὸ σπῆτι τοῦ φωτιά, βγήκε ἐξω, τὸ κοίταξε — κ' ἔκλαιγε καὶ γελοῦσε: «Κ' ἔτσι ἄθελα ἐφάρμοξα, δωδεκαχρονίτης pensent τοῦ γλυκοῦ νεροῦ, τὴν ἀρχὴ κάποιων σημερινῶν φιλόσοφων ποὺ τὸν κόσμον δὲν τὸν νιώθουσε παρὰ σὰν ἓνα θέαμα γιὰ μιάν ἀπόλαυσιν καλλιτεχνική» («Πεζοὶ Δρόμοι», τόμ. Α', σελ. 72-73).

(2) «L'art au point de vue sociologique» (13ῃ ἐκδ., Paris 1913), σελ. 19.

(1) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου», τόμ. Α', σελ. 112.

(2) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου», τόμ. Α', σελ. 169.

(3) Βλ. «Zukunftsmusik» (Paris 1860, Insel-Verlag, Leipzig) σελ. 35-36 καὶ 47-50.

του, θρησκευτικά, μυστηριακά, βέβαιος πῶς ὁ κόσμος ἐκεῖνος εἶναι καμωμένος γιὰ νὰ τὸν αἰσθανθεῖ καὶ νὰ τὸν ἀγαπήσει· κόσμος φανταστικός, ποὺ κρύβεται σὲ κάποια ἀξεχώριστ' ἀκόμα μελλόμενα, ἢ ποὺ μόλις δειλά ξεμυτίζει σ' ἕναν ἢ σὲ δυὸ ἢ σὲ δέκ' ἀνθρώπους ἐδῶ κάτω, ἀδιάφορο. Καὶ ὁ πιὸ περήφανα ξέγνοιαστος ποιητὴς τὸ θυμάται καὶ τὸ συνερίζεται τὸ κοινὸ του· κι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη θάχει δίκιο ὁ ψυχολόγος ἐκεῖνος νὰ σημειώσει πῶς εἶναι ἀδύνατο ὁ ποιητὴς νὰ μὴ σκέπτεται, νὰ μὴ γράφει ἔχοντας μπροστά του κάποιο κόσμο πρὸς τὸν ὁποῖον ἀπευθύνεται»⁽¹⁾. «Ἡ κατ' ἐξοχὴν τοῦ ἀτομισμού ἐνέργεια, ἢ ἐνέργεια ἢ καλλιτεχνική, εἶται συνταιριάζεται μετὰ τὴν κοινωνικότητα... Δημοσιεύοντας ἀλληλογραφοῦμε. Ἐδῶ εἴμαστε. Καλὴ μέρα σας»⁽²⁾. Ἀποτέλεσμα τῆς κοινωνικότητας εἶναι καὶ κάτι ἄλλο πολὺ σημαντικό. Αὐτὸ τὸ φανταστικὸ ἔστω κοινὸ, ποὺ πάντα παρὸν τὸ αἰσθάνεται ὁ Καλλιτέχνης, ὅταν δημιουργεῖ, τὸν ὑποχρεώνει νὰ μὴ κλείνεται ἀπροσπέλαστος μέσα στὴν ὑποκειμενικότητά του, στὸν κόσμο τῆς ἀποκλειστικῆς δικῆς του ψυχικῆς ἐμπειρίας μετὰ τὰ ἐρμητικὰ σύμβολά του, ἀλλὰ νὰ γίνεται προσιτὸς στοὺς ἄλλους — καὶ γιὰ νὰ εἶναι προσιτός, νὰ γίνεται ἀνθρώπινος⁽³⁾. Καὶ τοῦτο τὸ ἔχει ἐξαίρετα τονίσει ὁ Παλαμᾶς: «Μπορεῖ», γράφει, «σὲ μιὰ ὑψηλότερη ζώνῃ διανοητικῇ τὸ ἐγὼ τοῦ ποιητῆ νὰ εἶναι σὰν κάτι πρωτάκουστο, παράξενο, δυσκολοκοινωνήτο. Ἡ Τέχνη τὸ μεταμορφώνει. Μετὰ τὴ δύναμή της ποὺ πηγάζει ἀπὸ μόνῃ τὴν ὠραιότητα καὶ χωρὶς κανένα, ἔξω ἀπὸ τὸν ἴδιο της τὸν ἑαυτὸ, σκοπὸ καὶ γύρεμα, δύναμη ἀπάνου ἀπ' ὅλα ἢ Ποίησις κοινωνικῇ, τὸ βαθυστόχαστο ἐγὼ τοῦ ποιητῆ, μπροσὶ τὸ μπερδεμένο, τὸ ἀκατάδεχτο, τὸ φέρνει καὶ μᾶς τὸ παρουσιάζει καταδεχτικὸ καὶ γλυκομίλητο, καὶ πόσο ἀνθρώπινον»⁽⁴⁾.

* * *

Ποίηση καὶ Γλῶσσα. Ἡ Ποίηση καὶ ἡ πειθαρχία τῆς ἐκφραστικῆς μορφῆς: ὁ ρυθμὸς, τὸ μέτρο, ἡ ρίμα — μετὰ μιὰ λέξη ὁ Στίχος. Προβλήματα πρώτου μεγέθους γιὰ τὴν Ποιητικὴ. Πῶς μπορεῖ ν' ἀποσαφηνιστεῖ ἡ ἔννοια τῆς Ποίησης, χωρὶς νὰ ἐξεταστεῖ ἡ κατ' ἐξοχὴν Τέχνη τοῦ Λόγου ὄχι

⁽¹⁾ «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Β', σελ. 31.

⁽²⁾ «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Β', σελ. 193.

⁽³⁾ Τὸ αἴτημα τοῦτο, ποὺ στὴν Τέχνη ἔχει τὴ θέση τοῦ ἐκκλειδίου αἰτήματος μέσα στὴ Γεωμετρία, τὸ ἀνατρέπει ὁ Ὑπερρεαλισμός, καὶ γι' αὐτὸ φτάνει σὲ κατασκευάσματα ποὺ εἶναι γιὰ τὸ αἰσθημά μας ὅτι εἶναι γιὰ τὴν κοινὴν ἀντίληψη οἱ μὴ-εὐκλείδειες γεωμετρίες.

⁽⁴⁾ «Τὰ Παράκαιρα» (ἐκδ. 3', Ἀθήνα, Σιδέρης), Πρόλ. σελ. ια'.

μόνο θεματολογικὰ, ἀλλὰ καὶ (ὀρθότερα θὰ ἔλεγε κανεὶς: κυρίως) μορφολογικὰ; Πρῶτα οἱ σχέσεις τῆς Ποίησης μετὰ τὴ Γλῶσσα. Ὁ Β. Croce στὸ ζήτημα τοῦτο εἶναι κατηγορηματικός: «Γλῶσσα καὶ Ποίηση», γράφει, «εἶναι τὸ ἴδιο πράγμα»⁽¹⁾. Καὶ ὁ Η. Delacroix ὀρίζει τὴν Ποίηση: «Εἶναι τὸ συναίσθημα τὸ μεταπλασμένο ἀπὸ τὴ διανόηση (intellectualisé) ποὺ γίνεται γλῶσσα»⁽²⁾. Γιατὶ πραγματικὰ ἡ Γλῶσσα εἶναι ὄχι ἀπλῶς τὸ ὄργανο, τὸ ἐκφραστικὸ μέσο τῆς Ποίησης, ἀλλὰ στοιχεῖο τῆς οὐσιαστικῆς Ποίησης καὶ Γλῶσσας δὲν μποροῦν νὰ νοηθοῦν ἢ μιὰ χωριστὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἄν ἡ Ποίηση δείχνει ὄλο τὸν πλοῦτο καὶ ξεσκεπάζει ὄλο τὸ βάθος τῆς Γλῶσσας, καὶ ἡ Γλῶσσα δείχνει ὄλο τὸν πλοῦτο καὶ ξεσκεπάζει ὄλο τὸ βάθος τῆς Ποίησης. Ποίηση καὶ Γλῶσσα — ἢ μιὰ καταξιώνει τὴν ἄλλη. Ἐτσι ἐξηγεῖται ἡ γοητεία ποὺ οἱ λέξεις ἀσκοῦν ἀπάνω στὴ γνήσια ποιητικὴ ψυχὴ, Ὡραία περιγράφει τὸ φαινόμενο τοῦτο ὁ Παλαμᾶς: «Ὁ ποιητὴς κατέχεται ὑπὸ τῆς γοητείας τῶν λέξεων, ἀνεξαρτήτως τοῦ νοήματός των· πολλάκις ἢ λέξεις τὸν συγκινεῖ ὡς γλυκύφθογγος ὄντοτος αὐτοτελής, ἐκφράζουσα πλὴν τοῦ δι' αὐτῆς σημαινομένου κάτι ἀρρήτως μουσικὸν καὶ δυσέκφραστον· καὶ ὅταν ἡ λέξις αὐτὴ πληξῆ τὴν φαντασίαν του, τὴν καθελώνει ἐπὶ τοῦ χάρτου ἀποδιώκων πᾶσαν ἄλλην κοινοτέραν συνώνυμον, ἢ ὁποῖα, μεθ' ὅλα της τὰ προσόντα, στερεῖται τῆς νέας, τῆς μαγνητικῆς ὠραιότητος ἐκείνης. Καὶ μὴ λησμονοῦμεν τέλος ὅτι ὁ ποιητὴς θέλει λέξεις· λέξεις νὰ θησαυρίζῃ καὶ λέξεις νὰ σπαταλᾷ· πολλάκις αἱ σπανιώτεραι εἶναι δι' αὐτὸν αἱ πολυτιμότεραι· ἀρκεῖ τὸ πάθος του νὰ μὴ τὸν ἀποξενώσῃ ἀπὸ τὴν φύσιν καὶ νὰ μὴ τὸν ἀπομακρύνῃ ἀπὸ τὴν ζωὴν»⁽³⁾. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος πάλι ὁ ποιητὴς εἶναι ποὺ δείχνει πόση ἐκφραστικὴ δύναμη, δροσιά καὶ παλμὸς ὑπάρχει μέσα στὶς λέξεις: «Θὰ ἔπρεπε νὰ σημειωθεῖ», γράφει πάλι ὁ Παλαμᾶς, «καὶ πλατιά νὰ δειχτεῖ ὁ κουτὸς τρόπος ποὺ νοιώθουν τὶς λέξεις οἱ δασκάλοι καὶ οἱ ἀναθρεμμένοι δασκαλικά, καθὼς καὶ οἱ πεζοὶ ἀπὸ τὸ φυσικὸ τους, ποὺ δὲν ἔχουν φαντασία, αἰσθημα, τίποτε. Τὶς νοιώθουν τὶς λέξεις σὰν ἀποκρυσταλλωμένες καὶ σὰν ἀκίνητες. Πρέπει νάρθει ὁ ποιητὴς γιὰ νὰ δείξει ὅλη τὴν ἐλαστικότητα καὶ τὴν εὐκινησία καὶ τὴν ἐκφραστικότητα τῶν ὀνομάτων ποὺ ζοῦνε, κάθε φορά ποὺ μεταχειρίζεται τὰ πιὸ ταπεινὰ λόγια μετὰ τὰ πιὸ διαλεχτὰ νοήματα»⁽⁴⁾.

Καὶ γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς μορφικῆς πειθαρχίας τοῦ Στίχου στὴν Ποίηση ὁ Παλα-

⁽¹⁾ Op. cit. σελ. 59.

⁽²⁾ Op. cit. σελ. 105.

⁽³⁾ «Τὰ Πρῶτα Κριτικά», σελ. 156-157.

⁽⁴⁾ «Πεζοὶ Δρόμοι» τόμ. Α', σελ. 77-78.

μᾶς ἐκφράζεται κατηγορηματικά. Ὁ ἄτεχνος λόγος πρέπει νὰ εἶναι εὐμορφος, καὶ μορφὴ χωρὶς περιορισμούς δὲν μπορεῖ νὰ ἐννοηθεῖ. Ἡ ποιητικὴ τεχνικὴ μὲ τοὺς περιορισμούς της, ἢ στιχουργικὴ δηλ. πειθαρχία, δὲν ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τὴν «κενότητα» τῆς ἀρχικῆς ἔμπνευσης⁽¹⁾ — ἀπεναντίας ἀναδεικνύει καθαρότερα, δίνει λάμψη καὶ ὑποβλητικὴ δύναμη στὰ νοήματα, συμπληρώνει καὶ δλοκληρώνει τὴν ἔμπνευση. Μέσα στοῦ Στίχου τὰ δεσμά βρίσκει τὴν πραγματικὴ τῆς ἐλευθερίας ὁ ἀληθινὸς ποιητής. Βέβαια, «ξέρουμε», γράφει ὁ Παλαμᾶς, «πὼς ἀπὸ μιᾶς ἀρχῆς κι ὡς τώρα — καὶ τώρα πῶς παλὺ — ὅ,τι λέμε ποίημα δὲ φανερώνεται μονάχα στὸ στίχο»⁽²⁾, ἀλλὰ πάντα «περισσότερο ἀπὸ τὴν ἰδέα προέχει ὁ στίχος» δηλαδή ἡ μορφὴ μὲ τὴν ὁποῖαν ἐκείνη ὑλοποιημένη θ' ἀρχίσει νὰ ὑπάρχει»⁽³⁾. «Τεχνικὴ δεξιότης καὶ καθαρὴ ποίηση ἓνα εἶναι»⁽⁴⁾. «Ἡ ποίηση στὴν ἐντέλεια δὲ βρίσκεται παρὰ μέσα στὸ στίχο ποῦ εἶναι στὴν ἐντέλεια καμωμένος, εἴτε παρουσιάζεται κανονικὰ καὶ ξαναγυρίζει ὁ ἴδιος μέσα στὰ μέτρα καὶ στίς ρίμες, εἴτ' ἐλεύθερος, ἀκανόνιστος, ἀνυπόταχτος, πολύτροπος. Μὰ πρέπει ὁ στίχος νὰ εἶναι στίχος. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς νέους ποιητὲς μας προσέχουν μόνο στὴν ποίηση. Τὸ στίχο τὸν ἀφήνουν τρύπιο, ξεκάρφωτο, νεροῦλό, πλαδαρό, λαθεμένο, ὅπως ὅπως. Σάν κορμί μὲ νόστιμη ὄψη καὶ μὲ μάτια ἐκφραστικά, ἀσθενικό, ραχίτικο, ποῦ ποτέ του δὲν ἔκαμε γυμναστική... Ἡ ποίηση εἶναι τὸ μεταφυσικό, σὰ νὰ ποῦμε, μέρος τῆς τέχνης· ὁ στίχος, τὸ ἐπιστημονικό· μετριέται... τὸ κριτήριό τῆς ἀλήθειας καὶ τῆς ὁμορφιάς»⁽⁵⁾. «Κάθε ποιητὴς ποῦ ἀξίζει εἶναι καὶ τεχνίτης ἀξίος. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ρυθμοποιός»⁽⁶⁾. Γιατὶ «τὸ ζήτημα δὲν εἶναι νὰ φιλοσοφήσει ὁ ποιητής, ἀλλὰ πῶς νὰ ἐκφράσει καὶ τὴ φιλοσοφικὴ του συγκίνηση σύμφωνα μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία του, τὴν ὁποία, καὶ ὅστερα καὶ μαζί πῶς νὰ ὑποτάξει τὴν ἐκδήλωσή του στοὺς νόμους τῆς ποιητικῆς ἐκφραστικῆς»⁽⁷⁾. Μερικοὶ παρεξηγοῦν τὸ νόημα τῆς ποιητικῆς ἐλευθερίας· νομίζουν ὅτι γιὰ ν' ἀποκαλυφτεῖ στὴν ἀπόλυτη καθαρότητά της ἡ ποιητικὴ οὐσία, πρέπει ὁ ποιητὴς νὰ μείνει ἀδέσμευτος, γιατί κάθε περιορισμὸς ἀλλοιώνει τὴν ἔμπνευσή του καὶ μειώνει τὴν ἀποκαλυπτικὴν ἀξία τῶν ἰδεῶν του. Ὁ Παλαμᾶς ἐπικρίνει ἐντονα τὴν ἀντίληψη αὐτή: «Ἰ-

πάρχουν», γράφει, «καλαισθητικοὶ διανοούμενοι καὶ ποιητικοὶ ἄνθρωποι ποῦ πιστεύουν πῶς ἡ ποίηση πρέπει νὰ μένει καθὼς ἔρχεται, ἱερή, ἀγγιχτή, ἀπαραβίαστη. Ἡ ἔμπνευσις, λένε, ἢ πρώτη ὄρμη, ἢ ἐλικρίνεια, τὸ αἶσθημα. Ὅλα τὰ ἄλλα ὑπολογισμός. Καὶ κάνουν φιγούρα τὰ λόγια τους, καὶ ὁποῖος δὲν εἶναι γερὰ μπασμένος στὸ «νόημα τῆς τέχνης» (γιὰ νὰ θυμηθῶ τὴ φράση τοῦ Σολωμοῦ), νομίζει πῶς ἔχουν δίκιο. Καὶ ὅμως δὲν ἔχουν. Σκέπτονται κάπως ἐπιπόλαια. Δὲν ὑποπεύονται τὴν τέχνη τῆς ποίησης, οὔτε τὴν ποίηση τῆς τέχνης, οὔτε τὸ λόγο τὸ δυσκολοδόμαστο ποῦ θέλει τεχνίτη ὑπομονητικὸ κ' ἐπίμονο δαμαστή... Ἡ μέθη τῆς ἔμπνεύσεως, βέβαια, μπορεῖ νὰ κατέρχεται, θεία χάρη, ἀπὸ ψηλά· ἀλλὰ τὸ δούλεμα τοῦ τεχνίτη δὲν τὴν ἀδυνατίζει· τὴ συνεχίζει. Ὅταν διορθῶνω καὶ ξαναδιορθῶνω ἓνα μου στίχο, ὑπηρετῶ τὴν ἔμπνευσή μου καὶ συμπληρώνομαι»⁽⁸⁾. «Ὁ ἀκέραιος ποιητής... δύσκολο νὰ νοηθεῖ χωρὶς νὰ κατέχει στὴν ἐντέλεια τὴν πλαστικὴ δύναμη καὶ χωρὶς ἡ πλαστικὴ αὐτὴ δύναμη νὰ δείχνεται, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, μὲ τὸ στίχο καὶ μὲ τὴν ὑπομονὴ τῆς πειθαρχίας ποῦ ὑπερνικᾷ τίς δυσκολίες καὶ ποῦ ὑπακούει στοὺς ἀπαράβατους κανόνες του»⁽⁹⁾. Ἐξ ἄλλου, «ὁποῖος θέλει νὰ μεγαλοουργήσει πρέπει νὰ βάζει ὅλα του τὰ δυνατά. Μονάχα στὸν καταναγκασμὸ φανερώνεται ὁ κύριος τῆς τέχνης, καὶ μόνος ὁ νόμος μᾶς δίνει τὴν ἐλευθερία»⁽¹⁰⁾. «Ὁ γνήσιος ποιητὴς κρίνει κίνητρα καὶ γόητρα τὰ ἐμπόδια ποῦ τοῦ προβάλλονται· ἡ φαντασία μὲ τοὺς κανόνες καὶ μὲ τὰ ἔτοιμα καλούπια, παίρνει τὸ φτέρωμά της διάπλατο ἐκεῖ ποῦ προσμένει νὰ κουλουραστεῖ σάν ψαλλιδισμένη»⁽¹¹⁾. Πόσο πλούσια εἶναι ἡ προσφορά τῆς στιχουργικῆς πειθαρχίας στὴν ποίηση, πόσο ἡ μορφὴ μὲ τοὺς περιορισμούς καὶ τὴ συμβατικότητά της γονιμοποιεῖ τὴν ἴδια τὴν ἔμπνευση, τὸ ἔχει εὐστοχα σημειώσει ἓνας μεγάλος λυρικός, ὁ Paul Valéry: «Στίχος — Ἡ ἀόριστη ἰδέα, ἢ πρόθεση, ἢ πληθωρικὴ ὄρμη τῆς φαντασίας ποῦ σπάει ἀπάνω στίς κανονικὲς μορφές, ἀπάνω στίς ἀνίκητες ἄμυνες τῆς συμβατικῆς προσωδίας, γεννάει νέα πράγματα καὶ σχήματα ἀπρόβλεπτα. Ὑπάρχουν ἐκπληχτικὲς συνέπειες ἀπὸ τὴν κρούση τῆς θέλησης καὶ τοῦ συναισθήματος ἐναντία στὴν ἀναισθησία τῶν συμβάσεων»⁽¹²⁾. Ὁ Παλαμᾶς αὐτὴ τὴν «κρούση» (τὴ φαντάζεται σάν ἐρωτικὴ περίπτωξη τῆς ἔμπνευσης μὲ τὸ Στίχο) τὴν ἔχει κάνει θέμα ἑνὸς

(1) Αὐτὸ λ. χ. ὑποστηρίζει ὁ Κ. Θ. Δημαρᾶς: «Ἐπὶ κεφάλαια γιὰ τὴν Ποίηση» (Ἀθήνα 1935), σελ. 51.

(2) «Πεζοὶ Δρόμοι» τόμ. Α', σελ. 149.

(3) «Τὰ Δεκατετράστιχα», Πρόλ. σελ. 20.

(4) «Τὰ Δεκατετράστιχα», Πρόλ. σελ. 14.

(5) «Πεζοὶ Δρόμοι» τόμ. Α', σελ. 114-115. Βλ. καὶ σελ. 117-118.

(6) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 71. Βλ. καὶ τόμ. Β', σελ. 189.

(7) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 135.

(8) «Πεζοὶ Δρόμοι» τόμ. Α', σελ. 154-155.

(9) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 25-26.

(10) «Τὰ Δεκατετράστιχα», Πρόλ. σελ. 9.

(11) Ἀπὸ τὸν Πρόλογο στὰ «Premiers Sonnets» τοῦ Valanachi (1925) Βλ. «Τὰ Δεκατετράστιχα», Πρόλ. σελ. 12.

(12) «Littérature» (Paris 1930), σελ. 36-37.

ποιήματός του. Ἡ Ἐμπνοή στὴν ἀρχὴ ἀγωνίζεται νὰ ξεφύγει:

Ἄ! μὴ μὲ σφίγγεις, τέρας!
Πονῶ, πονῶ, πονῶ.

Μέσα στὴν ἀγκαλιά σου
ματώνομαι, πονῶ.

Κατὰρὰ στὰ φιλιά σου.

Ὁ Στίχος τῆς ἀποκρίνεται παραινετικά:

Κι ἂν ποθεῖς νὰ πετάξεις

καὶ τὰ γέμισα ν' ἀδράξεις
τοῦ Πηγάσου, ἔρωτά μου,
ὁ ἔμὲ δλάκερη δόσου.

στὴ στενὴ φυλακώσου,
στὴ ρουφήχτρα ἀγκαλιά μου.

Στὸ τέλος ἡ Ἐμπνοή παραδίνεται καὶ ἡ πάλῃ τελειώνει μὲ τὸν ὑμέναιο. Ἡ Ἐμπνοή:

Σφίξε με, σφίγγε, τέρας,
τώρα εἶδα. Μὲ ἀνασταίνεις,
ἐσὺ εἶσαι, ποῦ μὲ δένεις,
καὶ ἡ μοῖρα καὶ ὁ πατέρας.
Πονῶ. Ἄς πονῶ. Τί πλάστρα
εἶν' ἡ βιάστρα ἀγκαλιά σου,
τὰ μπράτσα σου Πηγάσου
φτερά, καὶ τὰ φιλιά σου
εἶν' ὁ οὐρανός μὲ τ' ἀστρα (1).

Τὸ συμπέρασμα ὅλων τῶν στοχασμῶν τούτων — ἔντονα κι αὐτὸ ἀπὸ τοῦ Παλαμά τὴν πέννα διατυπωμένο: «Τὰ ζητήματα τῆς μετρικῆς τέχνης εἶναι στὴν προοπτικὴ μου ἰσομέγεθα καὶ ἰσοδύναμα μὲ τὰ προβλήματα τῆς ποιητικῆς πνοῆς, εἶναι ὁμοούσια ἢ ὁμοιοούσια — ὅπως θέλετε — πολὺ περισσότερο καὶ ἀπ' ὅ,τι ἕνας θρεμμένος μὲ τὰ ψυχοφυσιολογικὰ φαινόμενα πιστεύει ἀλληλένδετα ψυχὴ καὶ σῶμα, μὲ τὴν ἀδυναμία νὰ στοχαστεῖ τὸ ἕνα στοιχεῖο ἀσυντρόφιστο ἀπὸ τὸ ἄλλο» (2).

* * *

Ἡ «γένεση» τοῦ ποιήματος — πόσα προβλήματα θέτει στὴν Ψυχολογία τῆς Τέχνης. Πῶς σχηματίζεται μέσα στὴν ψυχὴ τῶν ποιητῶν τὸ πρῶτο σπέρμα καὶ πῶς ἔπειτ' ἀπὸ τὴν κύηση γεννοβολοῦν αὐτοὶ οἱ «ἐγκύμονες τὴν ψυχὴν», κατὰ τὴν ὥραία πλατωνικὴν ἔκφραση; (3) Τί σύσταση ἔχουν ψυχολογικὰ ἐξεταζόμενες οἱ δύο φάσεις τῆς δημιουργικῆς πορείας: ἡ σύλληψη καὶ

ἡ ἐκτέλεση; — Ἐπειτα, ποιές ψυχικὲς λειτουργίες μετέχουν κυρίως σ' αὐτὴ τὴν πράξη; Εἶναι κοινὸς τόπος τὸ λεγόμενο ὅτι τὸν κύριο ρόλο παίζει ἡ φαντασία· χωρὶς τὴ νόηση, τὴ διασκεπτικὴ κρίση, πῶς μπορεῖ νὰ συντελεστεῖ ἕνας τέτοιος πνευματικὸς ἀθλός; Εἶναι ὀρθὸ νὰ νομίζουμε ὅτι ὁ ποιητὴς δημιουργεῖ σὰν «κατεχόμενος» ἀπάνω σὲ μιὰ μέθη, ὅπως χρησιμοδοτοῦσε κατὰ τὴν παράδοση ἡ Πυθία· Ἐκτός ἀπὸ τὴν «πνοή», ποῦ εἶναι «χάρισμα», ποιά εἶναι ἡ συμβολὴ τῆς γνώσης, τῆς ὑπομονῆς, τῆς ἐπιμέλειας — στοιχείων ποῦ αποκτῶνται μὲ θέληση καὶ μὲ μόχθο — στὴ σύνθεση τοῦ ποιήματος;

Ὡς πρὸς τὴ γένεση τοῦ ποιήματος, ἔχουμε μερικὲς πολύτιμες μαρτυρίες μεγάλων λυρικῶν, ποῦ μᾶς πείθουν ὅτι πρὶν γεννηθεῖ ὁ ποιητικὸς λόγος, ἕνας κάποιος ρυθμὸς μὲ τὰ μέτρα του, μιὰ κάποια μελωδία, κάποια τέλος πάντων μουσικὴ μορφή προηγεῖται μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ καὶ διεγείρει τὴν ποιητικὴ φαντασία μὲ τὴ συγκίνηση ποῦ ἐνέχει (4), τὴν κινεῖ νὰ συνθέσει κάτι μέσα στὸ δοσμένο κ' ἔτοιμο ἤδη μουσικὸ τοῦτο πλαίσιο. Τὸ πρῶτο δηλ. σπέρμα εἶναι ἡ μορφή — στοιχεῖο ψυχοδυναμικὸ — ποῦ ἔχει ποίηση στὴν μουσικὴν ὕψη. «Σὲ μένα τὸ αἶσθημα», γράφει ὁ Schiller (5), «εἶναι στὴν ἀρχὴ χωρὶς ὀρισμένο καὶ σαφὲς ἀντικείμενο· αὐτὸ σχηματίζεται ἀργότερα. Προηγεῖται μιὰ κάποια μουσικὴ ψυχικὴ διάθεση καὶ ἔπειτα μοῦ παρουσιάζεται ἡ ποιητικὴ ἰδέα.» Καὶ ὁ Paul Valéry λέγει γιὰ τὴ γέννηση τοῦ ποιήματός του «La Jeune Parque»: «Γεννήθηκε ὅπως τὰ περισσότερα ποιήματά μου ἀπὸ τὴν ἀπροσδόκητη μέσα στὸ πνεῦμα μου παρουσία ἑνὸς κάποιου ρυθμοῦ. Ἐνα πρῶτ' δοκίμασα ἐκπληξὴ ποῦ βρῆκα μέσα στὸ κεφάλι μου στίχους δεκασούλλαβους. Αὐτὸς ὁ τύπος εἶχε πολὺ λίγο καλλιιεργηθεῖ ἀπὸ τοὺς γάλλους ποιητὲς τοῦ 18' αἰῶνα» (6). Πρὶν δηλ. νὰ ἐμφανιστεῖ ὁ ποιητικὸς λόγος μὲ τὴν ἀπολλῶνεια πλαστικὴ του δύναμη, — γιὰ νὰ μιλήσουμε μὲ τὴ γλῶσσα τοῦ Nietzsche (7), — ἡ ψυχὴ ἀναδεύεται ἀπὸ ἕναν ὄργανισμό διονυσιακὸ, ἀπὸ τὸ «πνεῦμα τῆς Μουσικῆς». Τὸ ἴδιο ἔχει διαπιστώσει καὶ ἀπὸ τὴ δική του πεῖρα ὁ Παλαμάς: «Ὁ στίχος», γράφει, «(ποῦ) τραβᾷ, (ποῦ) πιέζει, πολλὰς φορὰς σὰν ἕνας ἤχος, μὲ μόνο τὸ εἶδος τοῦ μέτρου του, κηκλικὰ, ἐξαγγελμένος· γυρεύοντας, ἔχοντας τὴν ἀπαιτησὴ νὰ σαρκῶθεῖ, ὄργα ἢ γρηγορα, νὰ μεστῶθεῖ μὲ νόημα, νὰ δαμαστεῖ,

(1) Εἴτε μιὰ συγκίνηση ἔχει τὴ μουσικὴ μορφή γεννηθεῖ, εἴτε ἡ ἴδια ἡ μορφή γεννάει τὴ συγκίνηση — καλύτερ' ἀκόμη: καὶ τὰ δύο γεννιοῦνται μαζί.

(2) Ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Goethe, 18 Mart. 1796.

(3) Fr. Lefèvre «Retretiens avec Paul Valéry» (Paris - Flammarion), σελ. 62.

(4) Ὁ ἴδιος ἀναφέρει τὴν παραπάνω παρατήρησιν τοῦ Schiller, «Die Geburt der Tragödie», N.° Werke, Kröner, τόμ. 1, σελ. 72.

(1) «Τὰ Παράκαιρα», σελ. 1-3.

(2) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Β', σελ. 189-190.

(3) Συμπόσιον 209 β.

Ε.Υ.Δ. ΤΗΣ Κ.Τ.Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

νά γίνει λόγος, νά πάει πέρα ὡς πέρα, ὡς τὴν ἔσχατη συνέπεια, τὴν ἔμπνευση»⁽¹⁾. Καὶ ἀναφέρει τὸ περιστατικὸ πού ἐγένε ἀφορμὴ νά ἰδεῖ τὸ φῶς ἢ σειρὰ τῶν ποιημάτων του «*Ἰαμβοὶ καὶ *Ἀνάπαιστοι» — μαρτυρία σπουδαιότατη γιὰ τὸν Ψυχολόγο τῆς Τέχνης. «Κανένα σχέδιο», γράφει, «ἀπὸ πρωτότερα δὲν εἶχε φυτρώσει στὴ σκέψη μου γιὰ τὸ βιβλιαράκι τῶν πρώτων μου *Ἰάμβων καὶ *Ἀναπαιστών. Τὰ ξεχωρίσματα καὶ τὸ τοποθέτημα τοῦ καθενὸς ἀπὸ τὰ τρίστροφα τετράστιχα τοῦ βιβλίου εἶναι κατοπιναὶ συγυρίσματα. Μὰ φαίνεται πῶς τῷ καιρῷ ἐκείνῳ ἡ φαντασία μου (καὶ μέσα στὴν ποιητικὴ φαντασία φωλιάζει μὲ ὄλο τὸ αἶσθημα μὲ τὰ καρδιοχτύπια τοῦ καὶ ἡ μνήμη ὅλη μὲ τίς εἰκόνες τῆς), ἡ φαντασία μου ἦταν ζωνρὰ γυρισμένη πρὸς τὸν ἀρχαιοζήλο λυρισμὸ τῶν Ὁδῶν τοῦ Κάλβου· λίγο προτιήτερα εἶχα κάνει μιὰ διάλεξη γιὰ κείνον ἀπὸ τὸ βῆμα τοῦ Συλλόγου Παρνασσοῦ... τὸ ἐκφραστικὸ μέσα στὸ στίχο του ζευγάρωμα τοῦ Ἰάμβου πού ἀνάλαφρα φαίνεται πῶς πετᾶ καὶ τοῦ ἀναπαιστού πού στερεὰ γυρεύει νά πατήσῃ, μὲ τραβοῦσε. *Ἐπειτα μέσα μου γίνονταν τότε σὰν αἰσθητότερη ἡ ἀνάγκη τοῦ ξανανιωμοῦ τοῦ ἔθνικοῦ μας στίχου, τοῦ δεκαπεντασύλλαβου, μὲ κινήματα λιγότερο ἀπλά, μὲ νέα περπατήματα. *Ἡ μελωδία του χρειάζονταν νά ὀρχηστρωθεῖ... *Ἐτσι μὲ τὴν ἀκαθόριστη αὐτὴ, τὴν ἀσυνείδητη σχεδὸν μουσικὴ προδιάθεση ζώντας, νά δέσω ἀρμονικά στὸ ἴδιο δαχτυλίδι τοῦ στίχου δυὸ πετράδια κάπως διαφορετικά, τὸν Ἰαμβο καὶ τὸν ἀνάπαιστο, λαμβάνω μιὰν ἡμέρα κάποιον λεύκωμα, ἀπὸ τὰ συνειθισμένα τῶν καιρῶν μας, μὲ τὴν παράκληση νά γράψω τοὺς ἀπαραίτητους στίχους. *Ἄν ἡ μνήμη δὲν μὲ πλανᾶ, ἦταν ἡ παράκληση μιᾶς κόρης πού δὲν γνώριζ' ἀπὸ σιμά, μὰ πού θὰ φημίζονταν ὡς ὠραία. Μιὰ παράκληση νά γράψῃς στίχους σ' ἕνα λεύκωμα... ἐδῶ στάθηκε γιὰ μένα κίνητρο πυρετοῦ γιὰ μιὰ εὔρεση, γιὰ μιὰ σύλληψη. Εἶδα δυὸ μάτια — καὶ τί μάτια! — νά γέρονον ἐπάνω στοῦ ποιητῆ τὸ τραγοῦδι, μιὰ περιέργεια, ἕνας πόθος, μιὰ εὐχαρίστηση νά τὰ φωτοσαλεύει. Καὶ τὰ μάτια γίνονταν ποιήματα καὶ τὰ ποιήματα ἦτανε μάτια. Κ' ἔφτασε αὐτό. *Ἐτοιμο τὸ τραγοῦδι, μικροκάμωτο, ἴσα ἴσα γιὰ νά χωρέσει στὴ λευκὴ σελίδα τοῦ ἀλμπόουμ, τοῦτο:

Δυὸ ματάκια γλυκόσκυφαν
σ' ἕνα κάποιο τραγοῦδι·
τὰ ματάκια σὰ χάιδεμα,
τὸ τραγοῦδι σὰ χνοῦδι κτλ.

Εἶναι τὸ 3 τῶν «*Ἰάμβων καὶ *Ἀναπαιστών»... Εἶναι ὁ σπόρος πού ξεφυτρώσανε

(1) «Πεντασύλλαβοι καὶ Παθητικὰ κρυφομιλήματα», Πρόλ. σελ. στ'.

ἀπὸ ἐκείνον τὰ ἄλλα δωδεκάστιχα πού τοὺς ἀποτελοῦν. Νόμιζες πῶς τὸ περίμεναν σύνθημα γιὰ νά ξεκινήσουν. Γιὰ ἕνα χρονικὸ διάστημα, ὅ,τι μοῦ πύρωνε τὴ φαντασία, ὅ,τι μοῦ ἐπλαθε τὸ στίχο, ὅ,τι μ' ἔφερνε στὸ ρεμβασμὸ, ὅ,τι κινούσε τὴ διαίσθηση, ὅ,τι μοῦ κυρίευε τὴ σκέψη, ἐνθύμησες, ἐντύπωση, συμπάθειες, ἀγάπες, κοιτάγματα, διαβάσματα, πρόσωπα καὶ πράγματα, μιὰ γυναίκα ἀρρενωπὴ σὰν κλέφτικο τραγοῦδι, καὶ ὁ Παρθενώνας στεφανωμένος ἀπὸ τὴν καταχνιά, ἡ σιωπὴ τῶν Πυθαγορείων καὶ τὰ μακριὰ μαλλιά τοῦ παιδιοῦ μου, ἡ Ἥγησώ καὶ ὁ Διγενὴς Ἀκρίτας, ἡ μετεμψύχωση καὶ ἡ φαληρικὴ ἀκρογιαλιά, στὸν ὕπνο μου καὶ στὸν ξύπνο μου, στὴ δουλειά μου καὶ στὴν τεμπελιά μου, στίς στιγμὲς καὶ τοῦ πεζότερου καταναγκασμοῦ καὶ τοῦ ἡδονικότερου ὄνειρου μοῦ παρουσιάζονταν, σφιχτοσφίγγοντας καὶ ἀναγκάζοντάς με νά τὰ σωματώσω μὲ τὴν πνοή μου καὶ μὲ τὸ χέρι μου, στὸ χορὸ τὸν ὅποιον, πέστε τον καλαματιανό, συρτό, καντρίλλια, ντάντσιγκ, στὸ χορὸ πού χόρευαν ἀλαφροπάτητα οἱ Ἰαμβοὶ, βαριά καὶ χτυπητὰ οἱ ἀνάπαιστοι, στὸ δωδεκάσυρτο χορὸ⁽²⁾.

*Ὅσο γιὰ τὴ συμμετοχὴ τῶν ἀνώτερων πνευματικῶν δυνάμεων καὶ ἰδίως τῆς διανοητικῆς λειτουργίας, τῆς κρίσης, στὴ σύνθεση τοῦ ποιητικοῦ ἔργου, ὁ Παλαμάς, ἀνθρώπος πού μὲ ὅλη τὴ ρωμαντικὴ του διάθεση ἀνήκει σὲ μιὰν ἐποχὴ πού ἀνθεῖ ἢ ἐπιστήμη⁽³⁾, ἐποχὴ κριτικὴ, καθὼς τὴν ὀνομάζει, ἔχει τὴ γνώμη (πού συμφωνεῖ καὶ μὲ τῶν ψυχολογικῶν ἐρευνῶν τὰ πορίσματα στὸ κεφάλαιο τοῦτο) ὅτι πρέπει ν' ἀναθεωρηθεῖ μιὰ ἀρκετὰ διαδεδομένη στοὺς κύκλους τῶν καλλιτεχνῶν καὶ στὸ πλατύτερο κοινὸ ἀντίληψη πῶς τάχα ὁ ποιητὴς δημιουργεῖ σὲ στιγμὲς πού τὸν βρίσκει κάποια «θεῖα μανία»⁽⁴⁾, ἕνα εἶδος χρησιμοδοτικῆς ἀλλοφροσύνης. Τὸ καλλιτέχνημα εἶναι ἔργο πνευματικὸ καὶ, γιὰ νά ἐκτελεστεῖ, πρέπει ἡ καλλιτεχνικὴ συνείδηση νά ἐπιστρατεύσῃ καὶ νά ἐντείνει σὲ ὑπέρτατο βαθμὸ ὅλες τίς δυνάμεις τῆς, — τοῦ θυμικοῦ ἢ διέγερση δὲν ἀρκεῖ, πρέπει νά ἐργαστεῖ ἐπινοητικὸς, μεθοδικός, ἀκμαῖος καὶ ὁ νοῦς, — συγκίνηση βέβαια, ἀλλὰ καὶ κρίση. — «*Ἡ ἰδέα τοῦ ποιητῆ», γράφει, «στὸν καιρὸ μας πιὸ πολὺ καὶ ἀγάγια ἀγάγια ἔχει γίνει, σὰ νά εἶποῦμε, διανοητικότερη. *Ἡ ἰδέα τοῦ ποιητῆ ἀνθρώπου θεόπνευστου, πού μέσα στὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς του δὲν μπορεῖ νά παραβληθεῖ παρὰ μὲ τὴ χρησιμοδότρα Πυθία, ὥρα ἐξωφρενικῆ σωστῆς μανίας, ἡ ἰδέα αὐτὴ εἶναι τώρα

(1) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Β', σελ. 188-192.

(2) Εἶχε βαθύτατο σεβασμὸ καὶ θαυμασμὸ πρὸς τὸν Κεραμ, τὸ συγγραφέα τοῦ «Μέλλοντος τῆς Ἐπιστήμης».

(3) Πλάτωνος «*Ἴων», 533β - 535α.

βαθιά παραμερισμένη στὴ μυθική, στὴ συμβολική, στὴ ρομαντικὴ ἐπὶ τέλους ἀντίληψη τῶν πραγμάτων. Ὁ ποιητὴς εἶναι ἐργάτης ποῦ φαντάζεται, ἐργάζεται, δημιουργεῖ, ἢ, καλύτερα, ἀπλούστερα, ταπεινότερα, βεῖσκει, σοβαρά, ἤσυχα, σιγαλά, ἀφάνταχτα. Ξυπνώντας καὶ κινώντας πνευματικὲς δυνάμεις καὶ χαρίσματα κ' ἐνεργεῖες λογιῆς, πλάστης πάντα σὲ μιὰ μέθη καὶ σ' ἓνα μυστήριον, ὑφασμένος κι αὐτὸς ἀπὸ τὴν οὐσία τῶν ὀνειρώων, μὰ καὶ μαζί καὶ ἀπαραίτητα τεχνίτης ὑπομονετικός, σπουδαστικός, κριτικός»⁽¹⁾. «Ὁ Λόγος, καὶ στοὺς πιὸ ἀιθερόπλαστους στίχους, πάντα δὲν εἶναι ἦχος δὲν τοῦ βολεῖ νὰ ξεχάσει πὼς γειτονέουσι καὶ συνορεύουσι καὶ, κατὰ τὴν περίστασιν, συναλλάσσονται μέσα του κρίση καὶ συγκίνηση, ποίηση καὶ πρόζα»⁽²⁾. Ὅταν ἐδιάβασε τὰ πεζὰ μελετήματα τοῦ Paul Valéry⁽³⁾, ποῦ (λαγαρὸ καθὼς εἶναι γαλακτικὸ μυαλὸ καὶ τοῦ «συμβολισμοῦ» θιασώτης) καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργίαν δειχνεῖ, κοντὰ σὸ μουσικὸ αἶσθημα, τοῦ πλαστικοῦ νοῦ, τῆς raison τὰ δικαιώματα καὶ τὴν προσφορά, γράφει πὼς «κρυφὸ ἀναγάλιασμα τὸν συγκλόνισε». «Τὸ ἱξανάβλεπα καθαρῶτερα πὼς τὸ ἠφαιστεῖο τῆς καρδιάς δὲν εἶναι ἀρκετὸ γιὰ τὴ χαρὰ τῆς δημιουργίας χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ φωτισμοῦ ποῦ βγαίνει ἀπὸ τὸ νὰ καὶ ποῦ εἶναι ὁ νοῦς.» «Ὁ ποιητὴς εἶναι ἀξεχώριστα καλλιτέχνης καὶ γεωμέτρης», ὅπως ὁ Leopardò da Vinci εἶχε συνταιριάσει ποιητικὴ καὶ μηχανικὴ⁽⁴⁾. Αὐτὸ ἀλλῶστε ἀπαιτεῖ ἢ σοβαρότητα καὶ ἢ κοινωνικότητα τῆς Τέχνης. Βέβαια, ὁ ποιητὴς εἶναι ἀπὸ τῶν ὀνειρώων τὴν οὐσία ὑφασμένος καὶ ὀράματα μᾶς προσφέρει. «Ὅμως δὲ θὰ πεῖ μ'αὐτὸ πὼς τὰ ποιητικὰ ὀράματα δὲ θὰ τὰ καπιτρώνει ὁ Λόγος καὶ πὼς δὲ θὰ τὰ θρέψει ἢ Ἐπιστήμη. Ὁ καιρὸς μας εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα κριτικός. Τῆς ἐλαφρῆς κι ἀφιλοσόφητης παραξενιάς τὰ παιγνιδίσματα καὶ τὰ παρπατήματα, ὅσο καλοδοῦλευτα κι ἂν εἶναι, δύσκολα θὰ ταιριάζουν μὲ τὴ σοβαρότητα καὶ μὲ τὸ ὕψος καὶ μὲ τὴν κοινωνικότητα τῆς Τέχνης»⁽⁵⁾. Γιὰ τοῦτο πρέπει πάντα ἢ Μελέτη νὰ συγκρατεῖ καὶ νὰ ρυθμίζει τὸ δρόμο τῆς Ἐμπνοῆς, «χρυσοχαλινώνοντας τὸν ἀχαλίνωτο Πήγασο»⁽⁶⁾.

* *

Τώρα πιά — ἀγκαλιάζοντας μὲ τὴ σκέψη ὅλη τὴν ἔκτασιν τοῦ ζητήματος — μπο-

(1) «Πεζοὶ Δρόμοι» τόμ. Α', σελ. 161-162.

(2) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 57.

(3) Θὰ εἶχεν ἀσφαλῶς ὑπ' ὄψη του τὸν τόμο τοῦ Valéry: «Variété» (Paris - Gallimard).

(4) «Ξανατονισμένη Μουσικὴ» (Ἀθήνα 1930), Πρόλ. σελ. 27.

(5) «Ὁ Δωδεκάλογος τοῦ Γόφτου», 3η ἔκδ., Πρόλ. σ. 27.

(6) «Τὰ Παράκαιρα», Πρόλ. σελ. ε' - ς'.

ρεῖ κανεῖς ἐπαρκέστερα καὶ πληρέστερα ν' ἀπαριθμῆσαι καὶ νὰ παρατάξῃς, σὲ μιὰ συνοπτικὴ θεώρηση, τὰ στοιχεῖα ποῦ μὲ τὴ σύνθεσίν τους ἀποτελοῦν τὴν ἔννοια τῆς Ποίησης. Αὐτὴ τὴ σύνοψιν τὴ βρίσκουμε ἔτοιμη μέσα σὲ μιὰν ἐξαιρετικὰ ἀξιόλογον (καὶ γιὰ τῶν νοημάτων τὴν πυκνότητα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ φραστικὸ τῆς ὕψος) σελίδα τοῦ Παλαμᾶ: «Φαντασία καὶ καρδιά, γλῶσσα καὶ ρυθμὸς, καὶ ἡ πνοὴ καὶ ὁ στίχος καὶ ὁ λογισμὸς καὶ ἡ ρίμα, καὶ ἡ ἔκστασις θρησκευτικὴ καὶ ἡ ἀνοιχτομάτα δουλεύτρα ὑπομονή, καὶ ἡ παρατήρησις ποῦ κυνηγᾷ ὄλο καὶ τὴ λεπτομέρεια, τὴ λεπτομέρεια ποῦ εἶναι τὸ καθεαυτὸ γνῶρισμα τοῦ καλλιτέχνη, ἀντίθετ' ἀπὸ τὸ φιλόσοφο ποῦ ψάχνει ὄλο καὶ τίς γενικότητες, καὶ ἢ ἀύλοποίησι τῶν ὑλικῶν καὶ ἢ σάρκα δοσμένη καὶ στ' αὔλα, καὶ τὰ ἴδια πάντα θέματα, καλὰ καλὰ οὔτε σημαντικὰ οὔτε ἀσήμαντα, γεννοβολώντας πάντα σάν καινούρια τὴν εἰκόνα, καὶ μιὰν ἀπλότητα ἐκεῖ ποῦ δὲν τὴν περιμένεις, καὶ κάτι σκοτεινὸ καὶ πολυσύνθετο ποῦ σὲ βάζει σ' ἔγνοιες καὶ σὲ ρωτήματα μπροστὰ σὲ ἀντικείμενα ποῦ τὰ θαυροῦσες ἀπλὰ καὶ φωτεινὰ, καὶ ἢ πλαστικὴ ποῦ εἶναι ἀπὸ ἀέρα, καὶ ἢ ἀρχιτεκτονικὴ ποῦ χτίζει μὲ τὰ λόγια, ἢ πιὸ ἀφιλοσόφητη φιλοσοφία ἐπὶ τέλους, νὰ ἢ Ποίησι!»⁽¹⁾. Ἡ Ποίησις ἢ μιὰ καὶ μόνη, ἐνιαία καὶ ἀδιαίρετη, μὲ ἀπειρες μορφές καὶ φανερώματ' ἀναριθμητὰ, ἀλλὰ οὐσιαστικὰ μιὰ χωρὶς διακρίσεις καὶ πρόσθετους διορισμοὺς. Γιατὶ ὁ Παλαμᾶς δὲν συμφωνεῖ μὲ τὸν abbé Brémontd καὶ τοὺς ἄλλους σταυροφόρους τῆς λεγόμενης «ἄδολης ποίησης». «Δὲν ὑπάρχει καθαρὴ Ποίησις», γράφει μὲ κάποιον θυμὸ αἰσθητὸ πίσω ἀπὸ τὰ λόγια του. «Ἐπάρχει μόνον Ποίησις, ἀπλὰ καὶ στρογγυλά, χωρὶς κανένα ἐπίθετο ποῦ νὰ τῆς εἶναι ἀπαραίτητο. Καθαρὴ ἢ ἀκάθαρτη, χωρὶς διακοσμητικὸ, ἢ καὶ μὲ κάθε λογιῆς ἐπίθετα ποῦ θὰ ταιριάζουν ἀράδα ἀράδα στὰ πρωτεϊκὰ τῆς μεταμορφώματα, ὑπάρχει μόνον ἢ Ποίησις... Εἶναι ὁ Κάλιμπαν παράπλευρα στὸν Ἄριελ, ἐκστατικὸ»⁽²⁾.

Ἔτσι σάν ὀριστεῖ ἢ Ποίησις, μὲ τόσο δηλ. πλάτος καὶ βάθος καὶ μὲ τέτοια καθολικότητα, ποιά θὰ εἶναι ἢ θέσις ποῦ πρέπει νὰ πάρει ὁ κριτικὸς στοχασμὸς ἀπέναντι σὸ πολυσυζητημένον πρόβλημα τῆς «σαφήνειας» καὶ τῆς «ἀσάφειας» τοῦ ποιητικοῦ Λόγου; Εἶναι τάχα ἢ σαφήνεια ἀρετὴ καὶ γνῶρισμα χαρακτηριστικὸ τῆς Πρόζας καὶ ἢ ἀσάφεια τῆς Ποίησης; Ἡ καὶ οἱ δύο συνυπάρχουν ἀναγκαῖα μέσα στὴν οὐσία τοῦ ἔντεχνου γενικὰ Λόγου; Ἡ τέλος πρέπει νὰ υποθέσουμε ὅτι εἶναι παραλλαγές τοῦ ὕψους, καὶ πότε δεσπόζει ἢ μιὰ, πότε ἢ ἄλλη, κατὰ τοὺς λαοὺς, τίς ἐ-

(1) «Τὰ Παράκαιρα», Πρόλ. σελ. ι - ια'.

(2) «Τὰ Δεκατετράστιχα», Πρόλ. σελ. 22 - 23.

ποχές, τὸ φυσικὸ καὶ κοινωνικὸ περιβάλλον καὶ τὴν ἀτομικὴ τῶν συγγραφέων ἰδιοσυστάσια;

Τὸ ζήτημα τοῦτο ὁ Παλαμᾶς τὸ ἐξετάζει σὲ δύο στοχαστικὰ καὶ γλαφυρὰ ἄρθρα τοῦ πού με τὸν τίτλο αὐτὸ δημοσιεύθηκαν τὸ 1895 στὴν «Εἰκονογραφημένη Ἑστία» (1). Μιὰ ἀνάξια, καθὼς τὴ λέγει, ἐπίθεση ἀπὸ τὶς στήλες τῆς «Ἐφημερίδος τῶν Συζητήσεων» κατὰ τοῦ Γρυπάρη, πού πρωτοεμφανιζότανε τότε με μερικὰ σονέτα τοῦ δημοσιευμένα στὴν «Εἰκονογραφημένη Ἑστία», τοῦ ἔδωσε ἀφορμὴ νὰ ἀσχοληθεῖ με τὸ θέμα τοῦτο, ἀφοῦ ἀλλωστὲ καὶ στὴ δική του ποιητικὴ παραγωγὴ τὴν ἀσάφεια συνήθως κατελόγιζε καὶ τότε καὶ ἀργότερα ἢ δημοσιογραφικὴ κριτικὴ. Στὸ πρῶτο ἄρθρο ἀναφέρει τὶς σχετικὰς μελέτες καὶ τὰ συμπεράσματα τοῦ G. Brandes, τοῦ H. Taine, τοῦ Paul Bourget, τοῦ Em. Hennequin, τοῦ F. Brunetière καὶ τοῦ Eug. Vèron. Ὁ Brandes — στὴν πραγματεία του γιὰ τὸν «Ἰώβ» τῆς Γραφῆς — συγκρίνει τὴν ἑβραϊκὴ με τὴν ὀμηρικὴ (σὰν ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς ἑλληνικῆς) ποίηση καὶ βρίσκει ὅτι τὸ κάλλος τῆς πρώτης ἔγκειται στὴν ἀσάφεια, ἐνῶ τῆς δεύτερης στὴ σαφήνειά της. Τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα τείνει ἀπὸ τὴ φύση του πρὸς τὴ φωτεινὴν ἀπλότητα, πρὸς τὴν ἀνάλυση τῆ λογικῆ, πρὸς τὴ λεπτόλογη περιγραφή τῶν ἀντικειμένων, με καθαρὰ τὰ περιγράμματα, χωρὶς σκιές, πρὸς τὴν ξαστεριά καὶ τὴν ἀκρίβεια. Ἀντίθετα, τὸ μυστήριον, ἡ ὑπερβολὴ καὶ ἡ ἔξαρση, τὸ «ἀκαταμετρήτως μέγα», ὁ ὄραματισμὸς καὶ τὸ μαντικὸ δαιμόνιο, ἡ ἐμπρόθετη ἀσάφεια, χαρακτηρίζουν τὸ ποιητικὸ κλίμα τῆς ἑβραϊκῆς ψυχῆς. Ἡ διαφορά πού χωρίζει τοὺς δύο τοῦτους ἀντίθετους πόλους τοῦ ὕψους ὀφείλεται στὴ διαφορετικὴ σύσταση τοῦ φυσικοῦ καὶ τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος, ὅπου ἔζησαν κ' ἔδρασαν οἱ δύο αὐτοὶ ἱστορικοὶ λαοί (2). Τὴν ἴδια περίπου ἀντίθεση βρίσκει ὁ Taine (στὸν α' τόμο τῆς «Ἱστορίας τῆς Ἀγγλικῆς Λογοτεχνίας») καὶ ἀνάμεσα στὴ Γαλλικὴ καὶ στὴν Ἀγγλικὴ ποίηση. Ἡ Ἀγγλοσαξωνικὴ ποίηση (δημιούργημα τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος με τὴ δυνατὴ καὶ

σκοτεινὴ, τὴν ἀταχτὴ καὶ ἀκανόνιστη φαντασία του) εἶναι ὑπονοητικὴ καὶ ἑλλειπτικὴ, γεμάτη ἀπὸ κάτι τὸ ἀνήσυχο καὶ τὸ ἀκαταμέτρητο, λακωνικὴ καὶ ἀσαφής. Ἡ Γαλλικὴ (σὰν τὸ λατινικὸ πνεῦμα πού λατρεύει τὸ λογικὸν εἰρμό καὶ τὴν κανονικὴν ἀλληλουχίαν) εἶναι μετρημένη, διαλογικὴ, σαφής· σχεδὸν μέχρι πεζολογίας. Τὴν ἴδια διάκριση κάνει καὶ ὁ P. Bourget (στὴ μελέτη του γιὰ τὸν Amiel) ἀντιπαραβάλλοντες τὸν Shakespeare, τὸν Goethe καὶ τὸν Carlyle πρὸς τὸν Racine, τὸν abbé Prevost καὶ τὸν Descartes: ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος, λέει, ἔχουμε τὸ βαθὺ καὶ ὑποβλητικὸ, τὸ ἀσαφῶς ἐκφραζόμενον ὠραῖο — ἀπὸ τὸ ἄλλο τὴν ὁμορφίαν, πού τὴν ἀποτελεῖ ἡ λογικὴ καὶ ἡ σαφήνεια. Ὁ Hennequin πάλι, ὁ Brunetière καὶ ὁ Vèron ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ ποιητικὸς λόγος, ἀντίθετα πρὸς τὸν «πεζό», ἔχει ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση του κάποιαν ἐκλεχτικὴ συγγένεια πρὸς τὴν ἀσάφεια. Ἡ Ποίηση, στὴν κύρια καὶ καθαρότατην οὐσίᾳ της, εἶναι μᾶλλον ἢ ἀσαφής ἀναπαράσταση τῶν καθόλου παρὰ ἢ σαφῆς ἔκφραση τῶν καθέκαστα (Hennequin). Δὲν μπορεῖ ν' ἀποφύγει τὴν ἀσάφεια ἢ Ποίηση χωρὶς τὸν κίνδυνον νὰ γίνῃ πεζὴ (Brunetière). Ὅπως στὴ Φύση ἔτσι καὶ στὴν Τέχνη οὔτε τὸ ἀπλετο φῶς οὔτε τὸ βαθὺ σκοτάδι εἶναι ποιητικά, ἀλλὰ μόνον τὸ ἡμίφως, γιατί μόνον μέσα στὸ ἡμίφως μποροῦμε κατὰ τὴν ἀρεσκείαν μας νὰ συμπληρώνουμε καὶ νὰ ἐρμηνεύουμε τὰ μισοβυθισμένα στὴ σκιά ἀντικείμενα (Vèron) (3).

Στὸ δεύτερο ἄρθρο τοῦ ἀπάνω στὸ ἴδιο θέμα ὁ Παλαμᾶς κρίνει τὶς γνώμες τῶν ξένων πού εἶχε ὁ ἴδιος ἀναφέρει, καὶ ἐκθέτει τὴ δική του θέση ἀπέναντι στὸ ζήτημα. Τὶς διακρίσεις καὶ τὶς ἀντιθέσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὶς βρίσκει λίγο ὡς πολὺ αὐθαίρετες — σχηματοποιοῦν καὶ ἀπλουστεύουν τὰ ἱστορικὰ δεδομένα περισσότερο ἀπ' ὅσο ἐπιτρέπεται. Ἡ ἄκρα καθαρὴ καὶ σαφήνεια τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος δὲν εἶναι κανόνας ἀνεξίτητος (τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ Γαλλικόν, τὸ νεολατινικὸ πνεῦμα γενικότερα (4)). Τὸ πνεῦμα τοῦτο ἐνσαρκώνει ὁ Ὅμηρος ἀλλὰ καὶ ὁ Πίνδαρος, ὁ Σοφοκλῆς ἀλλὰ καὶ ὁ Αἰσχύλος, ὁ Ἀνακρέων ἀλλὰ καὶ οἱ Ὀρφικοί, ὁ Λουκιανὸς ἀλλὰ καὶ ὁ Ἡράκλειτος. Ἀλλωστὲ καὶ σ' αὐτὸ τὸν Ὅμηρον ὑπάρχουν πρόσωπα καὶ πράγματα (ἢ Ἑλένη, ὁ Ὀδυσσεύς, ἡ Κίρκη, τὸ νηπενθές, τὸ πλοῖο τῶν Φαιάκων, ὁ κῆπος τοῦ Ἀλκινόου κ. ἄ.) πού μᾶς συγκινοῦν ὄχι με ὅσα ἀπλῶς ἐκφράζουν, ἀλλὰ κυρίως με ὅσα ὑπονοοῦν, δηλ. σὰ σύμ-

(1) Ἐχουν περιληφθεῖ μέσα στὸν τόμο τῶν «Πρώτων Κριτικῶν», σελ. 173-187.

(2) Ἀντίθετα πρὸς τοὺς ῥομαντοὺς καὶ ἀνιγμὰ γεμάτωνους δρυμοὺς τοῦ Βορρᾶ, ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ φύση, πού εἶναι διάφανη καὶ γλαστῆ, λείπει τὸ «μυστήριον». Πρβλ. τοὺς ὠραίους στίχους τοῦ Ἀγγελου Σικελιανού:

Καθὼς στὸν ἴδιο Σου τὸ διάλογο,
Ἄττικῆ,
πού πρὶν ἢ ἐρώτηση εἰπωθεῖ,
παρθένα καρτερεῖ ἢ ἀπάντηση στὸ νοῦ.

(3) «Τὰ Χώματα» ἀπὸ τὸν «Πρόλογο στὴ Ζωή». Βλ. «Ἀντίβωρο», Ἀθήνα 1943, σελ. 20.

(4) «Τὰ Πρῶτα Κριτικά», σελ. 173-179.

(5) «Μήπως αἱ ἀγγλοσαξωνικαὶ φιλολογίαι δὲν εἰδεικνύουν ἐξοχὰ ἐξόχου σαφηνείας ποιήματα, ὡς εἰδεικνύουν αἱ νεολατινικαὶ ἐξοχὰ πάλιν ὑψηλῆς ἀσαφείας καλλιτεχνήματα;» («Τὰ Πρῶτα Κριτικά», σελ. 181).

βολα ποιητικά⁽¹⁾. Ἐπειτα οὔτε ἀνέκκλητα νὰ διευκρινηθοῦν τὰ πνευματικὰ γνωρίσματα τῶν πολιτισμένων λαῶν εἶναι δυνατό, οὔτε οἱ διαφορὲς τους νὰ ἐξηγηθοῦν μὲ τὴ φυλετικὴ τους ἰδιοτυπία, γιατί καὶ αὐτὴ ἡ οὐσία ὅπως καὶ ἡ καθαρότητα τῆς φυλῆς εἶναι γιὰ τὴν ἐπιστὴμὴ ἐννοίες προβληματικές. Ἄλλο τόσο σκοτεινὲς καὶ δυσκολοκαθόριστες εἶναι οἱ ἐννοίες τοῦ φυσικοῦ καὶ τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος. «Μήπως ὅ,τι ὀνομάζεται milieu δὲν εἶναι τι πολυσύνθετον, καὶ ἐπομένως δυσεξήγητον; Μήπως ἡ ποίησις καὶ ἡ φιλολογία καθόλου δὲν ἀποτελεῖ ἀφ' ἑτέρου καὶ δύναμιν αὐθόπαρκτον καὶ αὐτοτελή, ἥτις ἀναπτύσσεται κατὰ νόμους ἀνεξαρτήτους τῆς ἐπιδράσεως τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου; Μήπως πᾶρά τὸ καθόλου πνεῦμα μιᾶς τινοῦς φυλῆς ἢ φιλολογίας δὲν ἀναπτύσσεται τὸ ἀτομικὸν πνεῦμα, ἀντίθεσις καὶ διαψεύσις τοῦ καθολικοῦ; Μήπως ὁ ἄνθρωπος, ἂν εἶναι «συνέχεια τῆς φύσεως», ὡς ἀπεκλήθη, ἀλλὰ δὲν εἶναι πολλακίς καὶ ἡ τρόπον τινὰ ὑπερφυσικὴ ἀντίδρασις κατὰ τῆς φύσεως ταύτης;»⁽²⁾ Ὅσο γιὰ τὴν ἀσάφεια (τὴν ἑλλειπτικὴ καὶ ὑπονοητικὴ ἔκφραση, τὴ συνοπτικὴ καὶ πυκνὴ διατύπωση, τὴν ἀλληγορίαν καὶ τὸ σύμβολο) καὶ τὴ θέση τῆς μέσας τὸν ποιητικὸν λόγον, πρέπει νὰ κατανοηθεῖ — παρατηρεῖ ὀρθότατα ὁ Παλαμᾶς — ὅτι ἄλλο ζήτημα εἶναι οἱ ἐξ ἀντικειμένου καθορισμοὶ καὶ τὰ καλλογικὰ γιὰ τὴν ἀσάφεια καὶ τὴ σαφήνεια στὴν Ποίησιν διδάγματα, «καὶ ἄλλο ζήτημα αἱ ἐντυπώσεις τῶν ἀναγινωσκόντων ποιήματα, οἱ ὁποῖοι, κατὰ γενικὸν κανόνα καὶ συνοπτικώτατα, πᾶν ὅ,τι δὲν καταλαμβάνουν χαρακτηρίζουν ὡς ἀσαφὲς καὶ ἀποκρούουν ὡς ἀνόητον, μόνον δὲ ὅ,τι ἐννοοῦν τὸ ἐγκολποῦνται ὡς σαφὲς καὶ τὸ σέβονται ὡς σοφόν»⁽³⁾. Ἄν ἐξετάσει κανεὶς ἀντικειμενικὰ καὶ χωρὶς προκατάληψη τὸ ζήτημα σὰν κριτικὸς καὶ καλλολόγος, θὰ φτάσει στὸ ἐξῆς συμπέρασμα: «Ὅ,τι ὀνομάζομεν σαφήνεια ἐν τῇ ποιήσει δὲν εἶναι ἀπολύτως καὶ πάντοτε πλεονέκτημα, καθὼς καὶ ὅ,τι καλοῦμεν ἀσάφεια δὲν εἶναι ἀπολύτως καὶ πάντοτε ἐλάττωμα τῆς ποιήσεως. Ἀντιθέτως δέ, τὸ χαρακτηριστικὸν στοιχείον τοῦ ὕψους ἐξ ἴσου ποιητικῶν ἀριστουργημάτων εἶναι ἡ ἀσάφεια⁽⁴⁾. Κατὰ

τὰς περιστάσεις σαφήνεια καὶ ἀσάφεια εἶναι ἰσοβαρεῖς νόμοι τῆς ποιήσεως»⁽⁵⁾. Ἡ σαφήνεια ἀντιπροσωπεύει «τὸ καθαρὸν καὶ τὸ πλαστικὸν κάλλος», ἡ ἀσάφεια «τὴν σκοτεινὴν καὶ τὴν μουσικὴν ὠραιότητα»⁽⁶⁾. «Καὶ ἀνεξαρτήτως τόπου καὶ χρόνου, ὡς ὑπάρχουν ποιητὰ τοῦ ἀσαφοῦς καὶ ποιητὰ τοῦ σαφοῦς, οὕτω ὑπάρχουν καὶ ἀναγνώσται εἰς τῆς ἀσαφείας τὰ βᾶθη ἀνευρίσκοντες τὴν ποίησιν, ὡς ὑπάρχουν ἕτεροι μόνον ἐν τῇ σαφηνείᾳ ἀποθαυμάζοντες τὸ ποιητικόν, ὡς ὑπάρχουν ἄλλοι οἵτινες, εὐρύτερον ἴσως βλέποντες, αἰσθάνονται τὴν ποίησιν ὡς τὸ ἀρμονικώτερον κράμα ἀφ' ἑνὸς τοῦ πνευματικοῦ καὶ μουσικοῦ καὶ ὄνειρῶδους καὶ ἀσαφοῦς, καὶ ἀφ' ἑτέρου τοῦ ὕλικου καὶ πλαστικοῦ καὶ πραγματικοῦ καὶ σαφοῦς, καὶ ἔκφρασιν ἄμεσον ὁμοῦ καὶ ὑπονοουμένην, ἀπλὴν ἐν ταύτῳ καὶ πεπλεγμένην, ἀμφοτέρων τῶν στοιχείων τούτων, συνηνωμένων ὡς ἐν τῇ φύσει οὕτω καὶ ἐν τῇ τέχνῃ»⁽⁷⁾.

•••

Ἡ μελέτη αὐτὴ δὲν ἔχει τὴν ἀξίωσιν ὅτι ἐξαντλεῖ τὸ πραγματικὸν πλοῦσιον περιεχόμενον τῆς παλαμικῆς Ποιητικῆς. Σκοπὸν ἔχει μόνον νὰ χαραχθεῖ τίς μεγάλες, τίς κύριες γραμμὲς τῆς καὶ νὰ δείξει πόσο σημαντικὴ εἶναι γιὰ τὸν Αἰσθητικὸν καὶ τὸν Ψυχολόγον τῆς Τέχνης, καθὼς καὶ γιὰ τὸ στοχαστικὸν Κριτικόν, ἡ σπουδὴ τῆς. Ἀπὸ τῆς σύντομης αὐτῆς ἐπισκόπησης τῶν σπουδαιότερων θέσεων τῆς φαίνεται, νομίζω, καθαρά, ὅτι τὰ ζητήματα ποῦ θέτει στὰ πεζὰ μελετήματά του ὁ ποιητὴς μας (ἄλλοτε διαβατικά καὶ πρόχειρα καὶ ἄλλοτε συστηματικότερα καὶ πιὸ ἐπίμονα), τὰ ἐξετάζει μὲ ὀξύνοια καὶ ἐνημερότητα καὶ τὰ διασαφηνίζει μὲ τρόπον ποῦ μαρτυρεῖ τὸ βᾶθος καὶ, μαζί, τὸ πλάτος τοῦ στοχασμοῦ του. Ἐκεῖνο ποῦ χαρακτηρίζει τὴν παλαμικὴ σκέψιν σὰν ἀντιμετωπίζει τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα (θὰ μπορούσε μάλιστα κανεὶς νὰ γενικέψει λέγοντας: ὅ,τι χαρακτηρίζει τὴ σκέψιν τοῦ Παλαμᾶ στὸ κάθε τί ποῦ ἐξετάζει), ὅ,τι ἀκόμη ἀποτελεῖ τὴν ἰδιορρυθμίαν καὶ τὸ θέλητρό της, εἶναι τὸ κράμα ἐκεῖνο τοῦ ρωμαντικοῦ ἰδεαλισμοῦ καὶ τοῦ ἐπιστημονικοῦ θετικισμοῦ ποῦ ὑπάρχει στὶς θεωρητικὰς βάσεις τοῦ πνεύ-

(1) «Τὰ Πρῶτα Κριτικά», σελ. 180.

(2) «Τὰ Πρῶτα Κριτικά», σελ. 181.

(3) «Τὰ Πρῶτα Κριτικά», σελ. 181.

(4) Οἱ ὁπαδοὶ τῆς «ἀσαφείας» ἐπικαλοῦνται συχνὰ τὰ λόγια τοῦ Goethe πρὸς τὸν Eckermann: «Ὅσο πιὸ ἀκαταμέτρητη καὶ γιὰ τὴ διάνοιαν ἀκατάληπτη εἶναι μιὰ ποιητικὴ παραγωγή, τόσο καλύτερη εἶναι» (op. cit. τόμ. III, σελ. 123). Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθεῖ, ὅτι σύμφωνα μὲ τὰ συμφραζόμενα ὁ Goethe ο' σὴ τὴ συζήτησίν του τονίζει μονόπλευρα τὴ μιάν ἀποψη τοῦ ζητήματος ἀπὸ ἀντίδραση πρὸς ἐκείνους ποῦ, ἀνίκανοι νὰ νοιώσουν τὰ βαθύτερα συγκινησιακὰ στοιχεῖα ποῦ περικλείνει ὁ ποιητικὸς λόγος, ζητοῦν κάθε φορὰ ἀπὸ τὸ ποίημα ἰδέας καὶ στοχασμοὺς σαφεῖς καὶ εὐκόλα κατανοήσιμους. (βλ. op. cit. τόμ. III, σελ. 121).

(5) «Τὰ Πρῶτα Κριτικά», σελ. 173.

(6) «Τὰ Πρῶτα Κριτικά», σελ. 182. Ἐδῶ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ θυμηθεῖ τίς δύο «μορφὲς τοῦ ὄφους» (Stilformen) ποῦ διακρίνει ὁ Heinrich Wölfflin στὴ Ζωγραφικὴν, στὴν Πλαστικὴν καὶ στὴν Ἀρχιτεκτονικὴν σὰν ἐναλλάσσουσας φάσεις κατὰ τὴν ἱστορικὴν τους διαδρομὴν. Ἡ μία, «γραμμικὴ» (das Lineare), ποῦ χαρακτηρίζει τὴν «κλασσικὴν» τέχνην, καὶ ἡ ἄλλη «γραφικὴ» (das Malerische), γνώρισμα τῶν ἐποχῶν ἰαροκκ. Ἡ πρώτη ἐπιδιώκει τὸ πλαστικόν, ἡ δευτέρη τὸ «μουσικόν» κάλλος. βλ. H. Wölfflin «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» (6η ἐκδ., München 1923) σελ. 20-29.

(7) «Τὰ Πρῶτα Κριτικά» σελ. 183.

ματός του. Φύση ρωμαντική με φλογερὸν ἰδεαλισμό, εἶναι συνάμα θρεμμένος μετὰ τῆς «θετικῆς» φιλοσοφίας τῆ μελέτη, καὶ ἡ πίστη του στὴν ἀλήθεια καὶ στὴν εὐστάθεια τῆς ἐπιστημονικῆς κριτικῆς δὲν τὸν ἀφήνει νὰ μετεωρίζεται σκοτεινὰ μαντικὸς καὶ οἰστρηλατημένος στὰ σύννεφα μιᾶς ἀνερμάτιστα δογματικῆς ἰδεολογίας. Ἀπεναντίας, προσπαθεῖ νὰ συμβιβάσει αὐτὲς τὶς ἀντίρροπες μέσα τοῦ τάσεις καὶ νὰ τὶς ταιριάσει σὲ ἁρμονικὴ συμβίωση συνθέτοντας τὰ γόνιμα στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν καὶ στὶς δύο. Τῆ «διπροσωπία» του ὁ ἴδιος τὴν ὁμολογεῖ: ἰδεαλιστὴς σὰν ποιητῆς, εἶναι θετικιστὴς στὴ φιλοσοφία του· ὁ Spencer ἔξαφνα ἢ ὁ Haeckel δὲν τὸν συνεπαίρνουν, ἀλλὰ τὸν πείθουν καὶ τοὺς ἐμπιστεύεται «νὰ τὸν ὀδηγήσουν ὅπου». Ἄν ζοῦσε στὰ ἀρχαῖα χρόνια, ποιητῆς του μπορεῖ νὰ ἦταν ὁ Πλάτων· ἀσφαλῶς ὁμως φιλόσοφος του θὰ ἦταν ὁ Ἀριστοτέλης ἢ ὁ Δημόκριτος (¹). «Ἐπιστημονικὸς θετικισμὸς καὶ μεταφυσικὸς ἰδεαλισμὸς, ἀχώριστα, σὲ κάποιο σάλεμα ἢ σὲ κάποιο πλεύρωμα ποὺ πάει νὰ γίνεῖ ἁρμονία. Χαρακτηριστικὰ γωρῖσματα μιᾶς διανοητικῆς διπροσωπίας μέσα μου. Δείχνεται, παραδειγματικά, τοῦ εἴδους αὐτοῦ ὁ δυαδισμὸς, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα: Στὴν ἀντίθεση (²) ποὺ μοῦ εἶχαν

(¹) «Πεζοὶ Δρόμοι» τόμ. Α', σελ. 92.

(²) Στὸ κείμενο θὰ ἔχει γίνεῖ ἐδῶ κάποιο τυπογραφικὸ λάθος. Νὰ ἀναγνώσῃτε καλύτερα: αἰσθηθῆ.

προξενήσει δυὸ ἀντίθετης ὁλως διόλου κατασκευῆς πνευματικῆς μεγάλοι διανοούμενοι: ὁ Ταιν καὶ ὁ Ἀμιέλ. Καὶ στὸν τρόπο ποὺ εἶχε προσηλωθεῖ ἀπάνω τους ὁ νοῦς μου. Θαυμάζω τὸν ἕνα. Κατηγορηματικὸς, ἀλύγιστα, μοῦ ξεσκεπάζει τὴν ἀλήθεια. Μοῦ σβύνει μιὰ δίψα, μοῦ δίνει κάτι σὰ θετικὸ καὶ σὰ βέβαιο. Τὸν ἄλλο πῶς τὸν ἀγαπῶ! Πρωτεῖκός, ἀσύλληπτος, ὁλος εὐλύγιστος καὶ εἰκόνα καὶ ἀστάθεια» (³). Στὸν αἰσθητικὸ φιλόσοφο δὲν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ εὐχηθεῖ καλύτερη πνευματικὴ κρᾶση. Χωρὶς ἕναν κάποιο ἰδεαλισμὸ (⁴) δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ νοηθεῖ ἡ Φιλοσοφία τῆς Τέχνης. Ἀλλὰ καὶ δίχως πάλι τὴ στενὴ ἐπαφὴ μετὰ τὰ «πράγματα» καὶ τὴ μεθοδολογικὴ πειθαρχία τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης, ἡ ἀλήθεια δὲν κατακτᾶται σὲ καμὴν ἔρευνα — ἐπομένως καὶ στὴν Αἰσθητική. Ἀκριβῶς γιατί ἀρδεύεται καὶ ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς πηγές, ἡ Ποιητικὴ τοῦ Παλαμᾶ — μετὰ ὅλες τὶς ἀντιρρήσεις καὶ τοὺς ἐνδοιασμοὺς ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει κανεὶς σὲ τοῦτο ἢ σ' ἐκεῖνο τὸ σημεῖο τῆς — ἔχει ἐξαιρετικὸ γιὰ τὸ μελετητὴ ἐνδιαφέρον καὶ μιὰν ἀξία ποὺ εὐκόλα δὲν μπορεῖ ν' ἀμφισβητηθεῖ.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

(³) «Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου» τόμ. Α', σελ. 108. Βλ. καὶ σελ. 137.

(⁴) Ὁ ἰδεαλισμὸς σὰν πίστη πρὸς τὰ πρωτεῖα τοῦ πνευματικοῦ κόσμου.

ΓΙΑ ΤΑ ΠΕΝΗΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΛΑΜΑ

*Τὸ καρᾶβι πλιὰ νοθηρὸ δὲν περιμένει
τὸν καλὸ τὸν Καπετάνιο. Τώρα μιὰ
κι ἄγρυπνος τὸ κυβερνᾶ, μετὰ τὰ πανιὰ
τὰ μεγάλα, τριγυρνᾶ τὴν Οἰκουμένη.*

*Ἄλλοι νάφτες, ἄλλοι δέφτεροι ἐκεῖ μέσα,
οκλάβοι ἐλέφτεροι. συντάζονται μετὰ βιά,
σὰν προστάζει κάθε τόσο: Μπρὸς παιδιὰ,
Ἔγια μόλα, Παληγάγια μου, ἔγια λέσα!...*

Ἀνέκδοτο, 7 τοῦ Μάρτη 1936.

Μ. ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ