

MIKPA KEIMENA



1920

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 149

ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΜΙΚΡΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ
ΥΠΟ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ 1995

ISSN 1105-7785

ISBN 9600-7036-48-4

Άνατύπωση 2013

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία

Πανεπιστημίου 22, 106 72

FAX +30 210 3644996, τηλ. +30 210 3609689

secr@archetai.gr – www.archetai.gr

ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ

Εἶκ. ἐξωφύλλου: Κεφαλὴ τοῦ χάλκινου ἀγάλματος Ποσειδῶνος.

EAM ἀρ. X15161.

Πρόλογος

Ὁ Χρῆστος Ι. Καρούζος (1900-1967) διετέλεσε μέλος τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας ἐπὶ 45 χρόνια (1919-1964) καὶ ἡ ἐπίδρασή του σὲ ἀρκετοὺς Ἑλλήνες ἀρχαιολόγους ὑπῆρξε σημαντική. Μὲ τίς μελέτες του καὶ τὸ κύριο μεγάλο ἔργο του, τῆς ἀνασυγκρότησης τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου μετὰ τὸν πόλεμο, προσέφερε νέες ἐρμηνεῖς ἔργων τέχνης, πρότυπα καὶ λύσεις σὲ ἐπιστημονικὰ ζητήματα ποὺ ἀπασχολοῦσαν τοὺς ἀρχαιολόγους. Ἡ ἰσχυρὴ προσωπικότητά του, ἡ βαθιὰ ἀρχαιογνωσία του, πέραν τῆς γνώσης τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, τῆς φιλολογίας καὶ τῆς λογοτεχνίας, τὰ κοινωνικά, φιλοσοφικά καί, μὲ τὴν ὑψηλότερη ἔννοια, πολιτικὰ ἐνδιαφέροντά του, τὸν ἀνέδειξαν σὲ βαθὺ στοχαστὴ τῶν πνευματικῶν πραγμάτων καὶ σὲ ἡγετική μορφή τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Κλάδου.

Τὰ ὅσα ἀκολούθησαν εὐθὺς μετὰ τὸν θάνατό του (30 Μαρτίου 1967) ἔως σήμερα, πολιτικὲς ἀνωμαλίες κάθε εἶδους καὶ ἔντονες κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς μεταβολές, συνέτειναν στὴ λησμονιὰ τῆς ἐξάιρετης αὐτῆς πνευματικῆς μορφῆς. Κρίθηκε λοιπὸν ὅτι μὲ τὴ συγκέντρωση σὲ τόμο τῶν μικρῶν μελετῶν τοῦ Χρήστου Καρούζου, τῶν σκορπισμένων σὲ δυσπρόσιτα περιοδικά, θὰ προσφερόταν σημαντικὴ βοήθεια σ' ἐκείνους ποὺ δὲν εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ τίς διαβάσουν. Οἱ μεγάλες ἀρχαιολογικὲς μελέτες του, δημοσιευμένες σὲ γνωστά, ἑλληνικὰ καὶ ξένα, περιοδικά, εἶναι προσιτὲς σὲ ὅλους τοὺς μελετητές.

Τὰ Μικρὰ Κείμενα ἔχουν καταταχθεῖ κατὰ αὐστηρὴ χρονολογικὴ τάξη. Ἀνάμεσά τους, στὸν τόμο, παρεμβάλλονται οἱ ἀναγραφές τῶν ἀρχαιολογικῶν μελετῶν ποὺ παραλείπονται. Ὁ ἀναγνώστης ἔχει πλήρη τὴν εἰκόνα τοῦ δημοσιευμένου ἔργου τοῦ Χρήστου Καρούζου καὶ παρακολουθεῖ τὰ κατὰ καιροὺς ἐνδιαφέροντά του, τὴν ταυτόχρονη ἀπασχόλησή του μὲ ποικίλα ζητήματα καὶ τὴν πνευματικὴ πορεία του μέσα στὰ ταραγμένα χρόνια τοῦ μεσοπολέμου καὶ σ' ἐκεῖνα ποὺ τὸν ἀκολούθησαν.

Ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, τῆς ὁποίας ὁ Χρῆστος Καρούζος διετέλεσε Σύμβουλος (1954-1967), προσφέροντας τὸν τόμο, πιστεύει ὅτι τοῦτος θὰ ἀποτελεῖ ἀνάμεσά μας τὴ διαρκὴ ὠφέλιμη παρουσία ἐνὸς ξεχωριστοῦ πνεύματος καὶ ὄχι τυπικὸ μνημόσυνο καὶ καθυστερημένη ἐκπλήρωση καθήκοντος.

‘Απ’ ἀφορμὴ ἐνὸς βιβλίου*

“Ὅσοι αἰσθάνονται πὼς ἐπιταχτικὴ ἀνάγκη τῆς ζωῆς μας εἶναι νὰ πλουτιστῇ ἀπὸ πολλὰς καὶ λαγαρὲς πηγές, δὲν εἶναι δυνατὸ παρὰ νὰ τοὺς τραβήξῃ ἀμέσως τὴν προσοχὴ μιᾶς προσπάθειας νὰ μᾶς φέρῃ πρὸς σιμὰ μὲ τρόπο ζωντανὸ τὰ καλλιτεχνικὰ φανερώματα ἐνὸς πολιτισμοῦ ἀπὸ τοὺς πρὸς ζωτικούς ποὺ φάνηκαν ποτὲ —στὴν περίπτωσή μας τὴν ἀρχαίᾳ ἐλληνικῇ ποίησιν. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὅλη ὥς τώρα ἡ πνευματικὴ δράση τοῦ κ. Μενάρδου —φιλολόγου τῆς μεταβατικῆς γενιᾶς μετὰ τὸν Κόντο καὶ τὸ Χατζιδάκη ποὺ δέχτηκε καὶ ἐργάστηκε κάτω ἀπὸ τὴν πίεση ὅλου τοῦ ὄγκου τῆς στεγνῆς τους σχολαστικότητος— ἐπέβαλλε ἀπὸ τὰ πρὶν πολλὰς ἐπιφυλάξεις ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ ἂν ἦταν ὁ κατάλληλος ἄνθρωπος νὰ καταπιαστῇ μὲ ἔργο τόσο ἐξαιρετικῆς σημασίας. Καὶ μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε ἀμέσως: ὄχι μόνο πολὺ μέτρια εἶναι ἡ ἐντύπωση ἀπὸ τὴ μεταφραστικὴ του προσπάθεια, μὰ προπάντων ὁ πρόλογος ποὺ ἔβαλε μπροστὰ εἶναι τρανὸ σημάδι γιὰ τὸ πόσο μεγάλος κίνδυνος εἶναι οἱ ἄνθρωποι τῆς γενιᾶς αὐτῆς, ποὺ ἂν καὶ ξεζουμισμένη πιά ἐννοεῖ ὥστόσο νὰ ἐπηρεάζῃ ἀκόμα τὴ ζωὴ, μ’ ὅλο ποὺ αὐτὴ ἀδιάκοπα προχωρώντας τοὺς ἔχει ξεφύγει ἐντελῶς. Γι’ αὐτὸ κυρίως ὁ πρόλογος πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ· λεπτομερειακὴ ἐξέταση τῶν μεταφράσεων δὲν εἶναι ἀναγκαία.

Θὰ ἦταν ὡς ἓνα σημεῖο προτιμότερο καὶ γιὰ τὸν ἀναγνώστη πρὸς βολικὸν βέβαια ἂν ἀντίκρυ στὶς ἀπόψεις τοῦ κ. Μενάρδου ἔβλεπε συστηματοποιημένες τὶς ἀντίθετες. Μὰ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κίνδυνον ποὺ κλείνει μέσα της μιὰ «σύνθεση», βιαστικὴ πάντα, θὰ φαινόταν ἴσως καὶ ἄδικη καὶ πολλὰς φορὲς μὲ προκατάληψη γραμμένη ἡ ἐπίκρισις· γι’ αὐτὸ τὶς παρακολουθοῦμε μιὰ-μιὰ. Πρέπει ὅμως νὰ ἐξηγηθοῦμε ἀπὸ τώρα σ’ ἓνα βασικὸ σημεῖο: καὶ ἂν δὲ λάβωμε ὑπ’ ὄψει μας τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ τελευταία δεκαετία ποὺ πέρασε ἡ ἀνθρωπότητα ἔκαμε προβληματικὴ καὶ δικαιολογεῖ τὴ δυσπιστίαν γιὰ κάθε παλιὰ ἀξία, εἶναι πάντα, νομίζω, μιὰ ἀλήθεια αὐτονόητη πὼς τὸ κέντρο τῆς ζωῆς μας δὲ μπορεῖ νὰ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ μᾶς καὶ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ μας καὶ μόνο μέσα ἀπὸ τὸ πρῆσμα αὐτὸ μπορούμε νὰ κυττάζωμε κάθε περασμένο, δικό μας ἢ ξένο —πρᾶ-

*Στέφανος, ἐκλογαὶ ἀρχαίων ποιημάτων κατὰ μετάφρασιν Σίμου Μενάρδου (ἐκδ. Ἰ. Σιδέρης, Ἀθήναι 1924), Δελτίο Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου 11 (1923-24) 204-214.

γμα πού γίνεται ἄλλωστε συνειδητὰ ἢ ἀσύνειδα πάντοτε. "Ἄν λοιπὸν λέγοντας «ἱστορικὴ ἀνάγκη» ἐννοοῦμε ἀνάγκη τῆς ζωῆς μας νὰ στρέψουμε τὸ ἐνδιαφέρον μας καὶ πρὸς τὰ περασμένα (τὴν ἐπιλογή θὰ τὴν κάμῃ μόνη της ἡ ζωὴ καὶ ἡ στροφὴ αὐτὴ θὰ εἶναι πάντα δημιουργικὴ), αὐτὸ βέβαια εἶναι κάτι πολὺ ὑπολογίσιμο· ἂν ὅμως ἐννοοῦμε ἀνάγκη πού τὰ περασμένα μᾶς ἐπιβάλλουν τάχα γιατί ἔτυχε νὰ συνδεθοῦν κατὰ κάποιον τρόπο μαζί μας, συχνότατα μάλιστα ἐξωτερικὰ ἢ φαινομενικὰ μόνο —καὶ ὁ κ. Μενάρδος, ὅπως ἦταν ἐπόμενο, ἔτσι τὴν ἐννοεῖ—, αὐτὴ τὴν ἀνάγκη τὴν ἀρνιούμεστε ἀπόλυτα, γιατί δὲν ὑπῆρξε ποτέ.

Πολὺ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ στάση πού παίρνει ἀπέναντι στὴν ἀρχαία λογοτεχνία. Ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο πρέπει νὰ μᾶς εἶναι γνώριμη εἶναι ὅχι τόσο ἡ ἐσωτερικὴ της ἀξία, ἀξία πού δὲν ὑπάρχει γιὰ ὠρισμένη μόνον ἐποχὴ καὶ χώρα ἀλλὰ εἶναι γενικὰ ἀνθρώπινη, μὰ κυρίως «πολλαπλῇ ἱστορικῇ ἀνάγκῃ»: γεννηθήκαμε στὸν ἴδιον τόπο μ' ἐκείνους, τὰ Ἑλληνικὰ γράμματα ἐξεπολίτισαν ἀρχαίους καὶ νεωτέρους βαρβάρους, εἴμαστε ἀκόμα «οἱ ἀπόγονοι τῶν ἀφανῶν συντηρητῶν, τῶν πτωχῶν βιβλιογράφων». Ἐδῶ ἔχομε ἓνα παράδειγμα πολὺ χτυπητὸ τοῦ φαινομένου πού ὁ κ. Γληνὸς ὀνομάζει «στεῖρο ἱστορισμό». Λίγο πρὶν βαθιά ἂν μποροῦσε νὰ κυττάξῃ τὰ πράγματα θάβλεπε ὅτι καὶ στοὺς ἀρχαίους καὶ στοὺς νεωτέρους χρόνους ὁ Ἑλληνισμὸς ἐπέδρασε γόνιμα σ' ἐκείνους μόνον τοὺς λαοὺς καὶ τότε μόνον ὅταν εἶχαν πιά αὐτοὶ ἐξελίξει ὥς ἓνα σημαντικὸ σημεῖο τὴ ζωὴ τους καὶ μποροῦσαν σὰν ζωντανοὶ ἄνθρωποι νὰ σταθοῦν ἀπέναντί του· ὅχι ἡ «ἱστορικὴ ἀνάγκη», ἀλλὰ ἡ ζωντανὴ μετουσίωση τῶν ἀξιῶν ἦταν πάντα τὸ κρίσιμο γεγονός. Ὁ κ. Μενάρδος μ' ὅλη τὴν πίεση τῆς σύγχρονης πραγματικότητος δὲν κατῴρθωσε οὔτε νὰ ὑποψιαστῇ ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τίς φόρμες τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ, πού αὐτὲς καθ' ἑαυτὲς τὸ πολὺ-πολὺ μόνον τὴν περιέργεια κινοῦν, ὑπάρχει κάτω τους περιεχόμενο ζωῆς πλούσιο πού ἀπλῶς μόνον φανερώθηκε μ' αὐτές· οἱ φόρμες καὶ τὰ διάφορα *modus vivendi* ἀλλάζουν φυσικά, ἐνῶ ἡ ζωὴ, οἱ *treibenden Kräfte* της μένουν πάντα οἱ ἴδιες σ' ὅλους τοὺς τόπους καὶ σ' ὅλους τοὺς καιροὺς. Τοὺς ζωντανοὺς ἀνθρώπους ἐνδιαφέρει μόνον αὐτὴ, μὲ τίς φόρμες δὲ ἀπασχολοῦνται μόνον ὥσπου νὰ τίς κατανοήσουν γιὰ νὰ μπορέσουν παραμερίζοντάς τες νὰ πλησιάσουν τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενο· ἡ ἀπλὴ περιέργεια εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα βέβαια μὰ καὶ ταπεινότερα δημιουργὰ αἷτια τῆς ἱστορίας. "Ὡστε ἂν ὑπάρχῃ τίποτε πού θὰ μᾶς ἐνδιαφέρῃ στὴν ἀρχαία λογοτεχνία εἶναι μόνον —ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού στὰ μάτια τοῦ μεταβατικοῦ ἀνθρώπου θὰ φανῇ φριχτὴ βλασφημία: ὁ πλούσιος ἀνθρωπισμὸς της, ἴδιος καὶ κοινὸ ἀπόκτημα γιὰ ὅλο τὸν κόσμον· καὶ ὅσο γι' αὐτὸ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἰδιαίτερη ἱστορικὴ ἀνάγκη.

Πολὺ οὐσιαστικώτερος εἶναι ὁ ἄλλος λόγος πού ἀναφέρει ἀμέσως κατό-

πιν' «ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς συνεισφέρει χάριν τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος χρῆμα πολλαπλάσιον τῶν ξένων». Αὐτὸ εἶναι ἀληθινὰ σημαντικόν, θὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ μόνον ὁ κ. Μενάρδος νὰ τοῦ θυμίσω ὅτι πολὺ πρὶν ἀπ' αὐτόν, ἐδῶ καὶ 40 χρόνια, τὸ εἶχε τονίσει ὁ Βερναρδάκης, παλεύοντας πρῶτος αὐτὸς μέσα στοὺς ἐπιστήμονες κατὰ τοῦ Κοντισμοῦ — τοῦ κάκου ὅμως, θάλεγε κανεὶς ἂν ἔρριχνε καὶ σήμερα μιὰ ματιὰ στὸ Πανεπιστήμιο.

Μὲ τὸν ἴδιον ἀπλοϊκὸ σωβινισμό ἐξετάζει καὶ τὸ ζήτημα ἂν ἡ δημοτικὴ εἶναι ἱκανὴ ν' ἀποδώσῃ τοὺς ἀρχαίους ποιητές. Ἐδῶ, ἐννοεῖται, ὅσο κι ἂν ἤθελε νὰ τὸ ἀποφύγῃ, ἀναγκάζεται νὰ ρίξῃ καὶ στοὺς οἰκείους μερικὰ βέλη προσπαθώντας νὰ τὰ κάμῃ ὅσο μπορεῖ πιὸ ἀνώδυνα, ἀφοῦ πρωτύτερα χρειάστηκε νὰ τοὺς δείξῃ ὅτι ὅποτε καταπιάστηκαν μὲ τὴν ἀρχαία λογοτεχνία (προπάντων στὸ σχολεῖο) τὴν παραμόρφωσαν οἰκτρά. Γενικὰ τὰ ἐπιχειρήματά του εἶναι πολὺ ρηχά. Ἀναγκάζεται πρῶτα ν' ἀπαντήσῃ στὶς ἀντιρρήσεις τοῦ στρατοπέδου του σχετικὰ μὲ τὸ λεκτικὸ τῆς δημοτικῆς: πάρα πολλὰς λέξεις, λέει, μᾶς ἔμειναν ζωντανὲς ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα — καὶ γιὰ νὰ τοὺς πείσει παραπέμπει (αὐτὸ εἶναι τὸ χρύσωμα τοῦ χαπιοῦ) στὸ Χατζιδάκη, αὐτὸν ἀκριβῶς πού τόσο λυσσασμένα πολέμησε τὴ χρησιμοποίησίν της σὲ μεταφράσεις ἀρχαίων. Καὶ τὸ ἄλλο, ὅτι ἡ δημοτικὴ ἔχει μεγάλη εὐκολία νὰ παρᾶγῃ καινούργιες λέξεις ἀκριβῶς ὅπως οἱ ἀρχαῖοι — καὶ θυμᾶται ἀνάστροφα νὰ ποῦμε ἔτσι, τὸν Κόντο: «οὐδ' ὁ Κόντος θὰ ἠδύνατο νὰ ἰσχυρισθῇ ὅτι τὸ ἄρραπτος (ἄρραφτος) δὲν εἶναι ἀρχαῖον, ἀφοῦ ἔλεγαν ἄβλαπτος καὶ ἄθαπτος»: ἐδῶ παίζει ὁ κ. Μενάρδος μὲ τὸ συνηθισμένο του ἐκεῖνο σπινθηροβόλο πνεῦμα πού καὶ ἄλλοτε (στὴ διάλεξή του γιὰ τὸ Ροῖδη ἔξαφνα) μᾶς ἔφερε κρύες ἀνατριχίλες γιὰτὶ πρέπει νὰ ἔχῃ ἔρθει κανεὶς ἀπὸ ἄλλον κόσμον γιὰ νὰ μὴν ξέρῃ ὅτι ὁ Κοντισμὸς μόνο μὲ τὸ «κεῖται ἢ οὐ κεῖται» ἐκωδώνει τις λέξεις τῆς γλώσσας μας. Μὰ γιὰ νὰ λείψουν καὶ οἱ τελευταῖοι δισταγμοὶ τοῦ στρατοπέδου του παίρνει τὴ στάση ἄκρου ἐθνικιστῆ: ὄχι μόνο μπορεῖ ἡ γλῶσσα μας ἀλλὰ εἶναι καὶ ἡ μόνη κατάλληλη ἀπ' ὅλες τις νεώτερες ν' ἀποδώσῃ τοὺς ἀρχαίους ποιητές. Τὸ μοναδικό του ἐπιχείρημα, ὅτι πολλὰς λέξεις ἀναγκάζονται οἱ ξένοι νὰ τὶς ἀποδώσουν μὲ περίφραση εἶναι ἀνάλογο στὴν ἀστείότητα μὲ τὴν ἔλλειψη ἐπιστημονικῶν ὄρων στὴ δημοτικὴ: γιὰτὶ τὸ μόνο πρᾶγμα πού ἔχει οὐσιαστικὴ σημασία γιὰ τὸ ζήτημά μας εἶναι τὸ ἂν μιὰ γλῶσσα ἔχει καλλιτεχνικὰ καλλιεργηθῇ ἀρκετά. Αὐτὸ τὸ λύνει λέγοντας ὅτι τ' Ἀκριτικὰ ποιήματα, ἡ Κρητικὴ λογοτεχνία, ὁ Σολωμός, ὁ Παλαμᾶς, ὁ Γρυπάρης, ἀποτελοῦν ἐπιβλητικὴ παράδοση. Τὸ πόσο αὐτὸ εἶναι σωστὸ καὶ γιὰ ποῖο λόγο δὲν εἶναι ὅλη αὐτὴ ἡ παράδοση ἀληθινὰ ζωντανὴ γιὰ μᾶς τὸ ἐξετάζω πιὸ κάτω: ἐδῶ προσθέτω μόνον ὅτι μ' αὐτὰ ὅλα κάθε ἄλλο παρὰ πού θέλω νὰ πῶ ὅτι δὲ μπορεῖ ἡ δημοτικὴ ν' ἀποδώσῃ τοὺς ἀρχαίους, ἀρνούμαι

μονάχα τὴ σωβινιστικὴ ἀποψη τοῦ κ. Μενάρδου καὶ ὑποστηρίζω ὅτι στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ γλῶσσα μας βρίσκεται σὲ μειονεχτικώτερη θέση ἀπὸ ὠρισμένες ξένες (π.χ. τὰ Γερμανικά, τὰ Ἰταλικά).

Τὸ μέρος τοῦ προλόγου, ὅπου ξεσπαθώνει γιὰ τὴ διγλωσσία καὶ ὑποστηρίζει τὴν ἐπίσημη καθιέρωσή της ὄχι γιὰτι καμιά σύγχρονη ἀνάγκη τὴν ἐδημιούργησε, παρὰ γιὰτι τὴν εἶχαν, τάχα, καὶ οἱ ἀρχαῖοι (γιὰ νὰ συμπεράνη ὅτι καὶ σ' αὐτὸ «εἴμεθα γνήσια τεκνία τῶν προγόνων» καὶ τὸ ρωμαϊκὸ φιλότιμο ἐξαγνίζεται στὰ μάτια του γιὰτι λέει, εἶναι ἀρχαία κληρονομία!) εἶναι ἓνα ἀκόμη σημάδι κακόπιστης στενοκεφαλιᾶς ποὺ ἀπελπίζει. "Αδिका θὰ τοῦ θυμίσει κανεῖς:

ὅτι εὐσυνείδητα κοροϊδεύει συγχίζοντας γλῶσσα καὶ ὕφος:

ὅτι ὁ "Ομηρος (ποὺ ὅσο κι ἂν εἶναι αὐλικὸς ποιητὴς τὸ ὕλικο του, γλῶσσα καὶ μῦθος, τὸ πῆρε ἀπὸ τὰ δημοτικὰ τραγούδια· ὁ τεχνικὸς ποιητὴς φαίνεται ἄλλοι)· ἀποτελοῦσε πραγματικὰ ζωντανὴ καὶ ἀδιάκοπη παράδοση γιὰ ὅλους τοὺς Ἑλλήνες ὡς τὸν 5ον-4ον αἰῶνα π.Χ. (ἄλλωστε 300 χρόνια μόλις τοὺς χωρίζουν), ὅπως πραγματικὰ ζωντανὴ παράδοση θὰ ἦταν καὶ γιὰ μᾶς τὰ Ἀκριτικὰ τραγούδια, τὰ Ἑκατόλογα, τὰ Κρητικά, ὁ Σολωμός, ἂν δὲ μεσολαβοῦσαν οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖνοι ἀκριβῶς στοὺς ὁποίους τόσο κουτοπόνηρα προσπαθεῖ νὰ δώσῃ συχωροχάρτι («οἱ διδάσκαλοι ἐκεῖνοι —οἱ καθηγηταὶ τοῦ Πανεπιστημίου— ἐκαλλώπιζαν (!) τὸ ὕφος των· ἄς κυττάξωμεν ἡμεῖς σήμερον τὸ ἰδικόν μας», σελ. ζ') γιὰτι τῆς δράσης αὐτῶν συνέπεια ἦταν ὅτι πολὺ νωρὶς ἐχάσαμε τὴν ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τοὺς ζωντανοὺς ἐκείνους δημιουργοὺς καὶ πολὺ ἀργότερα οἱ λόγοι προσπάθησαν νὰ τοὺς ξαναφέρουν κοντὰ μας· ἂν θέλαμε νὰ βροῦμε ἀνάλογο φαινόμενο στὴν ἀρχαία λογοτεχνία θὰ ἔπρεπε νὰ θυμηθοῦμε τοὺς Ἀλεξανδρινοὺς λογίους καὶ τὶς ὁμηρικὰς τοὺς σπουδές, ἀλλὰ τέτια δὲν ἦταν βέβαια ἡ σχέση τῶν κλασσικῶν Ἑλλήνων μὲ τὸν "Ομηρὸν τους·

ὅτι ἀντίθετα οἱ στίχοι τοῦ Παύλου τοῦ Σιλεντιαρίου (ποῦθε ξέρει πῶς «ἐσαγήνευε τὰς πατρικίας τῆς αὐλῆς τῆς Θεοδώρας»;) ἦταν τόσο στίχοι καὶ τόσο Ὀμηρικοί, ὅσο ἦταν κι αὐτὸς χριστιανὸς μ' ὅλες τὶς χριστιανικὰς «ἐκφράσεις» του·

ὅτι γιὰ τοὺς χορικοὺς ποιητὲς τὰ πράγματα δὲν εἶναι καθόλου τόσο ἀπλὰ ποὺ τὰ φαντάζεται, μεγάλη σημασία εἶχε κι ἐδῶ ἡ ζωντανὴ παράδοση τῆς λατρείας, καὶ ὅτι ἐπὶ τέλους τὰ Δωρικὰ δὲ μποροῦσαν νὰ ξαφνίζουν οὔτε τοὺς Ἀθηναίους, γιὰτι παρέκει, λίγα χιλιόμετρα μακριὰ τους, τὰ μιλοῦσαν·

ὅτι ἂν ἐδιάβαζε πραγματικὰ, ἀντὶ νὰ τὸν ἀναφέρῃ μονάχα στὶς βιβλιογραφίες του, τὸν «Πλάτωνα» τοῦ Wilamowitz θάβλεπε νὰ διαπιστώνεται ἐκεῖ, ὅτι ὁ Πλάτων ἔγραφε τὰ ἴδια ἀκριβῶς Ἀττικὰ ποὺ καὶ ὁ Ἀριστοφάνης χωρὶς νὰ σκοπεύῃ καθόλου νὰ προκαλέσῃ γέλοια. "Αδिका θὰ τοῦ θυμίζε κανεῖς ὅλα

αὐτὰ τὰ χιλιοεπωμένα πράγματα· ὁ μεταβατικὸς ἄνθρωπος ἔμαθε βέβαια καὶ μερικά ἄλλα νεώτερα ὀνόματα ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους γραμματικούς ποὺ ἀναγνώριζεν ὁ Χατζιδάκης, μὰ δὲ μπορεῖ ὥστόσο νὰ μὴ βλέπῃ τὴ ζωὴ ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς «προγόνους», τέτιους μάλιστα ὅπως αὐτὸς ὁ ἀνεδαφικὸς —ὁ οὔτε ἀρχαῖος βέβαια οὔτε σύγχρονος— τοὺς πλάθει. Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ζωντανοὺς νέους Γερμανοὺς φιλολόγους, ὁ Dornseiff προσπαθώντας σ' ἓνα βιβλίο του («Pindars Stil» 1921) νὰ ἰδῇ κάποιο φῶς μέσα στὸν παράξενο γιὰ μᾶς ἀκόμα, μ' ὅλες τὶς ἐργασίες γενιῶν φιλολόγων, κόσμος τοῦ Πινδάρου καὶ νὰ ξεχωρίσῃ τί ἀπὸ τὸ ὕφος του ὀφείλεται στὴν παράδοση καὶ τί στὴν ἐνσυνείδητη προσωπικότητά του ἔχει ὁδηγούς του σ' αὐτὸ μεγάλους νεώτερους τεχνίτες —τὸ Baudelaire, τὸ Mallarmé, τὸ Verlaine, τὸν Hölderlin, τὸ Stephan George, τοὺς μοντέρνους ἐσσαιγίστες ἀκόμη κλπ. ἔτσι ὁ ζωντανὸς ἄνθρωπος· ὁ κ. Μενάρδος —ἴδιος μεσαιωνικὸς φιλόσοφος— συμβουλευέται γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ κανονίσωμε τὰ ζητήματα τῆς γλώσσας μας τὸν Ἀριστοτέλη μὲ τὸν πιὸ πρόχειρο καὶ κοινοτοπικὸ τρόπο ποὺ μπορεῖ νὰ φανταστῇ κανεῖς· θυμᾶται πάντα τοὺς στερεότυπους ἐκείνους ἀφορισμοὺς «ἐτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν» «διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον ἐπὶ τῶν μέτρων» κλπ., ποὺ μᾶς κατάντησαν πληγὴ ἀφόρητη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἄρχισαν νὰ γράφονται ἐγχειρίδια καλλιτείας καὶ ποὺ ὁ Dornseiff πολὺ σωστὰ χαρακτηρίζει ὡς niedlichen Rationalismus.

Ὑψώνεται μ' ἐλαφρὴ συνείδηση σὲ κριτὴ ἱστορικῶν γεγονότων καὶ χαρακτηρίζει ὡς «Λατινικὴ πενία» τὸ νὰ γράφεται ἡ ἴδια γλῶσσα καὶ στὴν ποίηση καὶ στὸν πεζό· ὅτι αὐτὸ εἶναι πενία καὶ ὅτι εἶναι μόνον Λατινικὴ τὸ θεωρεῖ βέβαιο· ὅτι ὅμως ἡ τέτια «πενία» εἶναι πιὸ κοντά μας ἀπὸ τοὺς προγόνους, ἔτσι στυλιζαρισμένους ὅπως μᾶς τοὺς ἐμφανίζει μὲ τὸν Ἀριστοτέλη του, δὲν τοῦ περνᾷ οὔτε στιγμή ἀπὸ τὸ νοῦ.

Τὸ ἴδιο πνεῦμα τὸν διέπει καὶ στὴν ἐξέταση τῶν μετρικῶν ζητημάτων τῆς γλώσσας μας· συσταίνει πάλι «ν' ἀποβλέψωμεν ὅχι εἰς τὴν ταρίχευσιν τῶν νεκρῶν ἀλλὰ εἰς τὴν δυνάμωσιν τῆς ζωῆς» τάχα· μὰ εἶναι μοιραῖο νὰ μὴ μποροῦμε νὰ συνεννοηθοῦμε οὔτε στίς πιὸ ἀπλὲς ἐννοιες ἐπάνω· ζωντανὰ θεωρεῖ τὰ μέλη τῆς ἐκκλησίας, ἐκεῖνα δηλαδὴ ἀκριβῶς τὰ πράγματα ποὺ ἔχουν χάσει καὶ γιὰ τὴν Ἐκκλησίαν τὴν ἴδια κάθε ζωὴ. Καὶ καταντᾷ ἔτσι ὁ ἄνθρωπος ποὺ βρίσκει ὠραῖο τὸν τονικὸ τρίμετρο τοῦ Βλεμμύδη («ῥήτωρ ὁ πυρίπνους σὺ τῆς Ἐκκλησίας», νὰ θεωρῇ ἀντίθετα «ἥκιστα ῥυθμικόν» τὸ δεκατρισύλλαβο τοῦ Πολυλά. Θὰ πῇ ὅτι εἶναι ζήτημα γούστου· δὲν ἔχω ἀντίρρηση, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ καθένας βέβαια θὰ προτιμῇ νὰ ἔχῃ κακὸ γοῦστο μαζί μὲ τὸν Πολυλὰ παρὰ νὰ βρίσκῃ ὠραῖα τὰ πράγματα ποὺ βρίσκει ὁ κ. Μενάρδος¹.

Τῆς τυφλῆς στείρας προγονολατρείας ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ τῆς θολῆς

ἀσύγχρονης ἀντίληψης πού ἔχει γιὰ τὸν ἀρχαῖο κόσμο ἀπὸ τ' ἄλλο ἀξιοθρήνητο ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ «σύνθεση» πού δοκιμάζει νὰ κάμῃ τελειώνοντας ὁ κ. Μενάρδος: εἵμαστε πάντα γι' αὐτὸν ὅχι ζωντανοὶ ἄνθρωποι σημερινοί, μὰ προπάντων «τεκνία τῶν προγόνων»· ἡ ποίησή μας γιὰ νὰ εἶναι ἄξια τοῦ ὀνόματός της δὲν ἔχει παρὰ νὰ δεχτῇ ὡς προγραμματικές της ἀρχές ἐκεῖνα πού κατὰ τὸν κ. Μενάρδο εἶναι τ' ἀθάνατα χαρίσματα τῆς ἀρχαίας ποίησης· προπάντων ὅμως οἱ ποιητές μας πρέπει νὰ μείνουν ἄγνοι «νεοσσοὶ ἑλληνικοί, ὅχι νὰ γίνουν κραγέται κολοιοὶ τῶν ξένων» (ἓνα βῆμα ἀκόμη καὶ φτάνομε στὴ θεωρία τοῦ «ντόπιου πράγματος», ἡ *mentalité* εἶναι ἐντελῶς ἡ ἴδια). Ἡ Ἑλλάδα, ἐννοεῖται, εἶναι γι' αὐτὸν μία, ἀθάνατη καὶ χαριτωμένη, ἡ ἴδια πάντοτε ἀπὸ τὸν Ὅμηρο καὶ τοὺς κλασσικοὺς, ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς Ἀλεξανδρινούς, τοὺς Βυζαντινοὺς, τὴν Τουρκοκρατίαν, ὡς τὸν Παλαμᾶ. Ἐνδιαφέρει νὰ ἰδοῦμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὴν ἀρχαία ποίηση: Οἱ μακάριοι ἐκεῖνοι ἄνθρωποι δὲν ἐβασανίζονταν ἀπὸ καμιὰν ἀνάγκη τῆς ζωῆς, ἀλλὰ «αὔρας κάπτοντες καὶ σιτούμενοι ἐλπίδας» δὲν ἔκαναν ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ θαυμάζουν τὴν ἱλαρὴ τους χώρα (τὶ ἔχει νὰ τραβήξῃ ἀκόμη ὁ Taine ἀπὸ τοὺς ὄψιμους μελετητές του!), τὴν ἐγέμισαν μὲ ὁμορφους θεοὺς, Νεράϊδες καὶ Σατύρους καὶ ἡ ποίησή τους ἄλλο δὲν εἶναι παρὰ τὸ καθρέφτισμα τοῦ τρισευτυχισμένου αὐτοῦ κόσμου. Μήπως κατὰ τύχην οἱ θυμίζουν αὐτὰ τοὺς «θεοὺς τῆς Ἑλλάδας» τοῦ Schiller; τοῦτο δὲν πρέπει νὰ σᾶς παραξενέψῃ· ὁ κ. Μενάρδος «ἐδιδάχθη» μὲν ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Canat «La renaissance de la Grèce antique» (καὶ τὶ δὲν ἔχει διδαχθῇ ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ἀπὸ βιβλία, μὰ τὶ ἔμαθε θὰ θέλαμε νὰ ξέρωμε) ὅτι κατὰ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα οὔτε οἱ Ἑλληνιστὲς δὲν καταλάβαιναν καλὰ καλὰ τὶ ἦταν ἡ Ἑλληνικὴ τέχνη, αὐτὸ ὅμως δὲν ἐμπόδισε νὰ μὴν προχωρήσῃ οὔτε βῆμα πέρα ἀπὸ τὸ Schiller στὴν ἀντίληψή του γι' αὐτή. Ἡ εἰκόνα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων πού ἐπλαθεν ὁ Schiller δὲν μᾶς ξαφνίζει καθόλου, μέσα στὴν ὀνειρευτὴ αὐτὴ Ἑλλάδα καθρεφτίζονταν τὰ ἰδανικά τῆς ρωμαντικῆς Γερμανίας τῆς ἐποχῆς του. Τὸ βλέπομε αὐτὸ καθαρὰ καὶ στὸν Winckelmann (*die edle Einfalt und stille Größe*, ἡ εὐγενικὴ ἀπλότης καὶ τὸ ἥρεμο μεγαλεῖο!), στὸ Lessing, καὶ στὸ Γκαῖτε τὸν ἴδιον. Ὡστόσο τοῦ Schiller τοῦ ἰδιοῦ τοῦ πέρασε ἀργότερα μιὰ ὑποψία μήπως καὶ στοὺς ἀρχαίους τὰ πράγματα δὲν ἦταν ἔτσι πού τὰ εἶχε φανταστῇ (βλ. τὸ δίστιχό του *der Genius mit der umgekehrten Fackel*: *lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel; aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht*)². Δὲν περνοῦν τριάντα χρόνια —στὸ ἀναμεταξὺ ἡ οἰκονομικὴ ἐπιστήμη ἔχει πάρει ἓνα ὀρμητικὸ φτερούγισμα— καὶ ὁ Böckh κυττάει τὴν ἀρχαιότητα ἀπὸ καινούργια ἄποψη, ὡς κρατικὸ οἰκονομικὸ ὄργανισμὸ (*Staatshaushaltung der Athener* 1817), ἐνῶ λίγο ἀργότερα οἱ Ἀγγλοὶ πού εἶχαν τόσο ἀναπτυγμένη πολιτικὴ ζωὴ μᾶς χαρίζουν

μὲ τὸν Grote τὴν πρώτη ἀληθινὴ ἱστορία τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας. Ἐπειτα οἱ ἄλλες ἀνακαλύψεις ὅλο καὶ ξανοίγουν καινούριες ἀπόψεις, ἐκεῖνες μάλιστα —εἶναι ἀπλὴ τάχα σύμπτωση;— ποὺ τὰ σύγχρονα προβλήματα κάθε ἐποχῆς εἶχαν προετοιμάσει καὶ καταστήσει ἀναγκαῖες. Γίνεται, ἐννοεῖται, γρήγορα φανερό —θὰ ὑποστήριζα μάλιστα ὅτι ἐπικυρώνεται κάθε φορὰ ἀπλῶς καὶ βρίσκονται ντοκουμέντα γιὰ μιὰ προϋπάρχουσα διάθεση— πὼς ἡ Ἑλλάδα τοῦ Schiller ἦταν ὠραία μὰ ψεύτικη: οἱ θεοὶ τῆς δὲν ἦταν παρὰ ἡ ἐξέλιξη καὶ πολλὲς φορὲς πολὺ διάφανα λείψανα ἰδεῶν πρωτόγονων, ἄγριων, γεννήματα τῆς τρομαγμένης ψυχῆς ἐνὸς λαοῦ primitif, ποὺ ἐπηρεάστηκε μάλιστα καὶ ἀπὸ διαφορώτατους ἄλλους ξένους. Τὸ ἴδιο διαπιστώνεται καὶ γιὰ τὴν τέχνη (ἡ ἔρευνα ἐπάνω σὲ κοινωνικὴ βάση ἔχει πιά τὸν ἀντίχτυπό τῆς καὶ στὴν ἱστορία, τῆς ἔχει πλατύνει τὴ ματιά): ὄχι μόνο βρῆκαν ἐδῶ οἱ Ἕλληνες ὅταν ἤρθαν ἀκμαῖο πολιτισμὸ ποὺ τὸν ἀφάνισαν, ἀλλὰ καὶ ἀργότερα καὶ τὶς πρῶτες παρορμήσεις καὶ ἓνα πλῆθος καλλιτεχνικὰ μοτίβα δέχτηκαν ἀπὸ τοὺς ξένους, Ἀνατολίτες καὶ Αἰγυπτίους. Βεβαιώνεται ὅτι στοὺς κλασσικοὺς χρόνους ἀκόμα ἡ ζωὴ ἐσκέπαζε τὰ πιὸ ἀντίθετα στοιχεῖα (ὀρθολογιστὲς φιλόσοφοι — μυστικιστικοὶ καθαρμοὶ ὀλόκληρων πόλεων, Αἰσχύλος Εὐριπίδης Σωκράτης — μυστήρια Ὀρφικοὶ Πυθαγόρειοι, Περικλῆς — λαὸς ποὺ τὸν ἀναγκάζει νὰ κουτσοuréφη τὸ σχέδιο τῶν Προπυλαίων γιὰ νὰ μὴν πειραχτοῦν κάποια παλιὰ ἱερά): στὴν τραγωδίᾳ τὴν ἴδια, ὅπως καὶ παλαιότερα στὸ ἔπος καὶ τὴ λυρική, ἔχομε ἀπηχήσεις ζωηρὲς φανατισμένων πολιτικῶν ἀγώνων καὶ ἄλλων ζητημάτων τῆς σύγχρονης ζωῆς, σχεδὸν δράματα μὲ «θέση»: βλέπομε ἀκόμη ὅτι μὲ τὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ ἡ ἐλληνικὴ τέχνη —καὶ ἡ ζωὴ ὀλόκληρη— χάνει τὴν πρωτερινὴ βάση τῆς, γίνεται ἄλλο πράγμα· ἡ Ἀνατολὴ τὴν ποτίζει ὀλόκληρη ξανά. Οἱ ἄψυχες πιά ρωμαντικὲς φαντασιώσεις περὶ ὁμορφίᾳς, περὶ γαλήνης, περὶ αἰωνίας ἐλληνικότητος καὶ τ.τ. ἔχουν διαλυθῇ καὶ μόνο γιὰ τὸν κ. Μενάρδο ἐξακολουθοῦν νὰ ζοῦν. Ἐννοεῖται ὅτι δὲ θὰ τὸν παραπέμψω σὲ κανένα βιβλίον γιὰ νὰ «διδασχθῇ» τὴν ἐξέλιξη αὐτὴ τῆς ἐπιστήμης, εἶναι ἐντελῶς περιττό· ἂν ἦταν ζωντανὸς ἄνθρωπος μέσα στὴν ἐπιστήμη του δὲ θὰ ξέπεφτε στὸν παιδικίστιον αὐτὸ ρωμαντισμὸ, δὲ θὰ τοῦ ξέφευγαν ἀλήθειες ποὺ μόνες μποροῦν νὰ ικανοποιήσουν τὴν ἐποχὴ μας. Καὶ προπάντων θὰ τὸν ἔβγαζε ἀπὸ τὴ μακαριότητά του, μιὰ τεράστια ζύμωση ποὺ γίνεται τώρα κάτω ἀπὸ τὰ μάτια μας: πραγματικὰ ἡ φιλολογικὴ ἐπιστήμη ξαναγεννιέται σχεδὸν καὶ —ποιοὺς θὰ τὸ φανταζόταν;— ὁ Nietzsche θριαμβεῖ στὴ φιλολογία τώρα πιά, ὄχι μὲ ὠρισμένες λεπτομέρειες τῆς φιλοσοφίας του, μὰ γενικὰ μὲ τὸ πνεῦμα του, μὲ τὴν ἀναγνώριση τῶν δύο θεμελιωδῶν ψυχικῶν διαθέσεων τοῦ Ἑλληνισμοῦ, τῆς ὀρθολογιστικῆς-«πλαστικῆς» καὶ τῆς μυστικιστικῆς-

«μουσικῆς», καὶ τὴν προσεχτικὴ παρακολούθησιν τῶν ἐκδηλώσεων τοῦς (τῆς τελευταίας μάλιστα), μὲ τὸν πόθο τῶν νέων νὰ προχωρήσουν ἀπὸ τὴ σκέτη ἀρχαιογνωσία ὡς τὸ φλογερὸ πυρῆνα τῆς ζωῆς καὶ τὴν ολοκλήρωσίν της. Τὸ σαρκαστικὸ ἐπιφώνημα «Zukunfts-Philologie!» (ἡ φιλολογία τοῦ μέλλοντος!) τοῦ Wilamowitz ὅταν κατακρεουργοῦσε τὴ «Γέννησιν τῆς τραγωδίας» ἦταν μιὰν ἀληθινὴν προφητείαν ποὺ καὶ ὁ ἴδιος δὲν ὑποψιάζοταν. Ἔργα σὰν τὸν «Πίνδαρον» τοῦ Dornseiff, σὰν τὸν «Ποσειδώνιον» τοῦ Reinhart, σὰν τὴν «ἱστορίαν τῆς ἑλληνικῆς φιλοσοφίας» τοῦ Joel, σὰν τὰ «Ἑλληνικὰ πρότυπα» τοῦ Blumenthal τὸ δείχνουν καθαρά. Παραδέχομαι πὼς εἶναι ἔσως πολὺ νὰ ἔχῃ κανεὶς τὴν ἀξίωσιν ἀπὸ τὸν κ. Μενάρδο νὰ συλλάβῃ τὴν τελευταία αὐτῇ κίνησιν στὴν ἡλικίαν ποὺ βρίσκεται· μὰ τὸ ἀσυγχώρητο εἶναι ὅτι, καθὼς ἔδειξα, οὔτε τῆς ἐποχῆς τοῦ δὲν ἐστάθηκε ἄξιος.

Ἡ σύγχυσις ὅμως, ποὺ πολλὰς φορὰς πάει νὰ πιστέψῃ κανεὶς ὅτι δὲν εἶναι ἀσύνειδη, δὲ σταματᾷ ἐδῶ. Εἶναι γνωστὸ πὼς ἀφοῦ οἱ φιλόλογοι κάμποσο καιρὸ θαμπωμένοι ἀπὸ τὴν κλασσικὴ τελειότητα, δὲν ἀναγνώριζαν καμιάν ἄλλαν λογοτεχνικὴ παραγωγὴ ἔξω ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν, ἔφτασαν τέλος, πιεζόμενοι ἀπὸ τὰ πράγματα, νὰ ἰδοῦν κάποτε καθαρώτερά καὶ ἔτσι ἓνα μέρος τῶν κλασσικῶν φιλολόγων στράφηκαν στὰ Βυζαντινά· ὅταν ἀπηχῆσεις τῆς κίνησεως αὐτῆς ἔφτασαν καὶ σ' ἐμᾶς ἔγινε ὅ,τι καὶ μὲ τὴν κλασσικὴ ἀρχαιότητα πρωτύτερα· ἐθεωρήθηκε ἐθνικὴ ἀνάγκη νὰ μελετηθῇ ὁ Βυζαντινὸς πολιτισμὸς γιατί ἦταν τάχα κατ' εὐθεΐαν συνέχεια τοῦ ἀρχαίου καὶ ἄμεσος πρόγονός μας· ἡ μεσαιωνικὴ «παράδοσις» ἀποτέλεσε ἓνα νέο sacrosanctum, γύρω στὸ ὁποῖο καὶ σήμερα ἀκόμη βλέπομε ἓνα μεγάλο μέρος τῶν διανοουμένων μας καὶ τῆς κοινωνίας μας νὰ παραδέρνῃ θλιβερά. Ἐξω δὲν ἄργησαν νὰ πιστοποιήσουν ὅτι τὸ Βυζάντιον κάθε ἄλλο παρὰ Ἑλληνικὸ κράτος μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ, ὅχι μόνον ἡ γένεσός του δὲν εἶχε τίποτε τὸ Ἑλληνικὸ (ἐννοοῦμε συνέχεια τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος) ἀλλὰ καλὰ-καλὰ καὶ ἑλληνικὴ συνείδησις ὡς τὰ τελευταῖα τοῦ σχεδὸν χρόνιαν δὲν εἶχε ἀποχτήσῃ· αὐτὸ τοῦλάχιστο δείχνουν οἱ ἐπίσημες ἐκδηλώσεις τοῦ καὶ στὴν πολιτικὴν του, καὶ στὴ ζωὴν του καὶ στὴν τέχνην του, ποὺ καὶ μόνες σχεδὸν μᾶς ἐσώθηκαν. (Ὁ Spengler πολὺ σωστὰ θεωρεῖ τὸ Βυζάντιον σὰν μιὰ ἀπὸ τίς πρῶτες ἐκδηλώσεις τοῦ «Ἀραβικοῦ» πολιτισμοῦ). Ἐδῶ οἱ κλασσικοὶ μας φιλόλογοι ἀνέχθησαν τίς μελέτες αὐτὰς ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος, γιατί τάχα μᾶς βοηθοῦσαν νὰ καταλάβωμε καλύτερα τοὺς ἀρχαίους, καὶ ἀπὸ τ' ἄλλο γιατί στρέφονταν πάντα γύρω ἀπὸ τὴ σεβάσμιαν παράδοσιν (κυρίως τὴ γραφτὴ φυσικὰ, ὁ Χατζιδάκης δὲν ἀναγνωρίζει ἄλλην), τὴν καθάρια ἑλληνικὴν μὲ τούτῃ τὴ μοναδικὴν στὸν κόσμον ιδιότητα, ὅτι διατηρήθηκε τέττα 3 χιλιάδες χρόνια. Σιωπηρὰ ἀναγνώριζαν κάποτε ἀπὸ τίς ξένες ἐπιδράσεις τίς ἀνατολικὰς· μόλις ὅμως ἔφταναν στίς ἀναμφισβήτητες Δυτικὰς ἐκεῖ ξυπνοῦσε θαρρεῖς

μαζεμένο ὅλο τὸ τυφλὸ μῖσος τοῦ ὄχλου τῆς Πόλης κατὰ τῶν Φράγκων ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ σχίσματος ὡς τὸ πέσιμό της ἀκόμα (τὴν πιὸ κωμικὴ μὰ καὶ ἀποκρουστικὴ τῆς ὄψης παίρνει ἡ μανία αὐτὴ στὴν τελευταία «Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας» τοῦ Βουτιεριδῆ). Ἐντελῶς μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ εἶναι γραμμένο τὸ μέρος ὅπου ἐξετάζει —ξῶδερμα ἐννοεῖται καὶ πάντα ἀοριστολογικὰ— τὴ μεσαιωνικὴ καὶ νεώτερη ποίησή μας: τὸ «θαυμαστότερον καὶ ἐλληνικώτερον» γνῶρισμα τῆς ἐθνικῆς μας τέχνης εἶναι ἡ ἐμψύχωση καὶ προσωποποιεῖα τῆς φύσης, πού πῆρε καὶ ἐξέλιξε μάλιστα· καὶ ἔπειτα ἡ περιφημὴ *stille grösse*, τὸ «συγκρατούμενον μεγαλεῖον», ἡ ἀποφυγὴ τῆς ὑπερβολῆς. Οἱ ἀποδείξεις του εἶναι δυὸ-τρεῖς πασίγνωστοι δημοτικοὶ στίχοι καὶ πολλὴ κούφια ὠραιολογία. Τοῦ κάκου ὁ Πολίτης, ὑπομνηματίζοντας σοφὰ τὴ δημοτικὴ παράδοση ἔδειξε ὅσο γιὰ τὸ πρῶτο, ὅτι τὸ δῆθεν κατ' ἐξοχὴν ἐθνικὸ αὐτὸ χάρισμά της καὶ ἔνα πλήθος ἀκόμη ἄλλα εἶναι κοινὸ κτῆμα ὅλου τοῦ κόσμου, πρᾶγμα πού ὀφείλεται ὅχι μόνον σὲ μερικὲς κοινὲς ψυχικὲς ιδιότητες ὅλων τῶν λαῶν, μὰ πολλὰς φορὲς ἀποδειγμένα σὲ ἀλληλεπίδραση (κρίμα ὅτι καὶ ἐκεῖνος ποτισμένος ἀπὸ σωβινιστικὸ ἐθνικισμὸ δὲν ἔφτασε στὸ συνθετικὸ πόρισμα πού ἦταν ἡ λογικὴ συνέπεια τῆς ὑπομνηματικῆς του ἀνάλυσης). Καὶ φτάνει ἀκόμα ὁ κ. Μενάρδος (μὲ τὸ σκοπὸ νὰ χτυπήσῃ τὴ Σολωμικὴ ποίηση γιὰ ὠρισμένες ὑπερβολικὲς τῆς ἐκφράσεις πού δὲν εἶναι «ἐλληνικὲς» —ὁ Ραγκαβῆς δὲν πέθανε!), παραχαράσσοντας τὴν ἱστορίαν, νὰ πῇ «βάρβαρον = ρωμαϊκὸν» πρᾶγμα τὴν ὑπερβολήν, κάτι δηλαδὴ πού οἱ Ρωμαῖοι τὸ ἀπόχτησαν διὰ μέσου τῶν Ἑλλήνων καὶ πολὺ πιὸ ὕστερα ἀπ' αὐτοὺς, ὅταν ἡ Ἀνατολὴ μὲ τὴν Ἑλληνιστικὴν ἐποχὴ μπῆκε πάλι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς ἱστορίας, καὶ πού στὴ δημοτικὴ μας ποίηση τὴν ἴδιαν τὸ βλέπομε κάθε τόσο. Ἀλλὰ τὸ ἐκπληκτικώτερον εἶναι τοῦτο: ἀποσιωπᾷ ἐντελῶς ἔνα μέρος τῆς περιφημῆς «παράδοσός» μας, πού ἴσια ἴσια σὲ ὠρισμένες ἐποχὲς ἔδωσε τὸν κυρίαρχο τόνο στὴ ζωὴ μας, ἐννοῶ τὸ «Βαρλαάμ», τὸ «Συντίπα», τὸ «Φυσιολόγο», γιὰτὶ ὅχι καὶ τὸν Ἀγαθάγγελο; Βέβαια τὰ Ἀνατολίτικα αὐτὰ τερατολογήματα εἶναι «ἥκιστα» ἐλληνικά, καὶ ἂν μιλοῦσε γι' αὐτὰ θὰ βρισκόταν μπροστὰ στὸ ἀμείλικτο ἐρώτημα: ποιοὶ ἐπὶ τέλους εἶναι τὸ κριτήριον πού ἐξαγιάζει τὴ μιὰ ἐπίδραση, ἐνῶ καταδικάζει κάθε ἄλλη; Καὶ βρῆκε πιὸ κόμμοδο νὰ προσπεράσῃ σιωπηρὰ τὸ σκόπελο αὐτό. Καὶ ὅμως οἱ σελίδες αὐτές, ὅπου γενικεύονται ἐντελῶς ἀστήριχτα μερικὰ ὠρισμένα φαινόμενα καὶ παίρνουν τὴν ὄψιν αἰώνιου ἐθνικοῦ γνωρίσματος ἐνῶ παραβλέπονται ἄλλα σημαντικὰ γεγονότα πού δείχνουν ὅτι ἡ ζωὴ πάντα τῆς ἦταν καὶ θὰ εἶναι τὸ πιὸ ρευστὸ πρᾶγμα πού μόνον ἕνας ἀφελῆς ἐπίγονος τολμᾷ νὰ στυλιζάρῃ, ἔχουν τὴν ἀξίωση νὰ γίνουν οἱ προγραμματικὲς ἀρχὲς τῆς ποίησός μας. Ἀσφαλῶς ἐθνικὴ στιχοπαραγωγὴ γίνεται ἔτσι, ποίηση ὅμως ποτὲ καὶ ὁ Σολωμὸς θὰ μένῃ πάντα ἐλληνικώτερος = πιὸ αἰώνιος ἀνθρώπινος ἀπὸ κάθε Βαλαωρίτη.

Ήταν πολὺ φυσικὸ ὅτι ὅταν, μὲ τὴν τόσο ἄψυχη ἀντίληψή του γιὰ τὴν ἀρχαία τέχνη, θέλησε νὰ αἰσθητοποιήσῃ τὸ πῶς ἐννοεῖ τὴ μίμησὴ της, ἡ σα-
πουνόφουσκα ἔσπασε κωμικά· «ἐλληνικώτατον» θεωρεῖ τὸ Γύζη, ἡ χωριατο-
πούλλα του λέει ἔχει «ἀττικὴν εὐγένειαν καὶ χάριν!» δηλαδή, γιὰ ὄνομα τοῦ
Θεοῦ, πὺ βρίσκει τὴν «ἀττικότητα»; Ἐκτὸς ἂν ἐννοῇ τὰ δυὸ λ πὺ ἀνερῶ-
τηγα τῆς ἔβαλε!

Καὶ ἦταν ἀκόμη φυσικώτερο νὰ μὴν ὑποψιασθῇ καθόλου τι δίκαιο μα-
χαίρι εἶναι ὁ Βεράρεν καὶ ὁ Ταγγόρ, πὺ γιὰ τὸν κ. Μενάρδο ὑπάρχουν μο-
νάχα ὡς ὀνόματα καὶ πὺ ἡ ζυπασμάρα του τὸν ἔσπρωξε νὰ θυμηθῇ. «Ἡ
δικαία ἐπιτυχία τοῦ πρώτου καὶ ὁ νωπὸς θρίαμβος τοῦ δευτέρου διδάσκει,
λέει, ὅτι ὁ κόσμος ἀγαπᾷ τέχνας τοπικὰς, ὅχι κοινὰς εὐρωπαϊκὰς ἀπομιμή-
σεις». Ἡ ἐπιτυχία των σ' ὅλο τὸν κόσμον, θὰ τοῦ ἀπαντήσω, διδάσκει ὅτι ἡ
ποίησή τους εἶναι πρῶτα-πρῶτα *ποίησις ἀνθρώπινη*, τὸ τοπικὸ δὲ στοιχεῖο
μόνον ἓνα μοτίβο διακοσμητικόν· τὸ τελευταῖο αὐτό, ὅπου ὑπάρχει, προσθέτει
βέβαια στὴνποίησή τους ἀκόμη κάτι πὺ τραβᾷ, μὰ μόνο του δὲ θὰ ἦταν
ικανὸ νὰ τραβήξῃ παρὰ τοὺς ἀρχαιολόγους τοῦ μέλλοντος· ἡποίησις αὐτὴ ἀπὸ
τοὺς σημερινούς της ἀναγνώστες δὲ ζητᾷ καθόλου ἱστορικὰς οὔτε γεωγραφικὰς
γνώσεις, παρὰ μόνον ἀναπτυγμένο γοῦστο, ἀπαραίτητο γιὰ τὴν αἴσθησις κάθε
ποίησις.

Θὰ ἦταν ἀφόρητα ἀνιὰρὸ νὰ μιλήσωμε γιὰ ὅλες τὶς λεπτομέρειες τοῦ
προλόγου αὐτοῦ· ὅποιος ἔχει τὴν ὑπομονὴ νὰ τὸν διαβάσῃ ὅλον θὰ βρῇ παντοῦ
τὴν ἴδια ἀπελπιστικὴ σύγχυσις καὶ αὐθαίρετη γενίκευσις γεγονότων, τὴν ἴδια
ἄβαθη ὠραιολογία, τὴν ἴδια ζυπασιά, τὸ ἴδιο ψυχικὸ καὶ διανοητικὸ κοκκάλι-
σμα· κατάστασις πὺ δὲν μποροῦσε νὰ μὴν ἀποτυπώσῃ τὴ σφραγίδα της καὶ
στὴ μεταφραστικὴ του προσπάθειά. Θὰ μιλήσωμε σύντομα καὶ γι' αὐτή.

Τὶς μεταφράσεις συνοδεύουν σύντομα σημειώματα γιὰ κάθε περίοδο λο-
γοτεχνικὴ καὶ γιὰ κάθε ποιητὴ· μὰ ὁ κ. καθηγητὴς ὅχι μόνο σπανιώτατα κα-
τορθώνει νὰ διατυπώσῃ μιὰ προσωπικὴ του ἐντύπωσις ὑποφερτὴ, ἀλλὰ καὶ
ὅ,τι παίρνει ἀπὸ ἄλλοῦ τὸ ξαναδίνει ἄψυχο καὶ νεροουλό. Καὶ οἱ πληροφορίες
γιὰ τὴ μετάφρασις ἢ μίμησις ἀρχαίων ποιημάτων ἀπὸ νεώτερους, ὅσο χρήσιμες
εἶναι ὅταν δίνονται μὲ τὸ σκοπὸ καὶ μὲ τρόπο πὺ νὰ φανοῦν οἱ προτιμήσεις
ὑστερωτέρων ἐποχῶν ἢ καὶ ὠρισμένων καλλιτεχνῶν καὶ γενικώτερα ἡ τύχη τῆς
ἀρχαίας λογοτεχνίας στοὺς νεώτερους, τόσο ἀντιπαθητικὰς εἶναι ὅταν σκοπὸς
τοὺς εἶναι μόνον ἡ ἐπίδειξις γραμματολογικῆς σοφίας, ὅπως συμβαίνει ἐδῶ.

Ὅσο γιὰ τὶς μεταφράσεις τὶς ἴδιες εἶπαμε πῶς ἡ γενικὴ ἐντύπωσις εἶναι
κατώτερη καὶ ἀπὸ μέτρια. Σὰν νὰ μὴν ἔφταναν οἱ ἄλλες δυσκολίες τῆς δου-
λειᾶς αὐτῆς, ὁ κ. Μενάρδος ὑπερτιμώντας ἀφάνταστα τὶς δυνάμεις του προσ-
θέτει καὶ τὴ ρίμα. Κι ἔτσι ἀναγκάζεται ἄλλοτε νὰ πλαταίνει τοὺς στίχους μὲ

παραγεμίσματα, ἀνόητα ἢ κωμικὰ τὰ περισσότερα, ὅπως: στὸ 1^ο τοῦ Μιμνέρμου (τὰ φύλλα) αἶψ' αὐγῆσι' αὖξεται ἥελιου — καὶ μεγαλώνει τα γοργός ὁ ἥλιος ἀπαλά! στὸ 2^ο τοῦ Ἀρχιλόχου πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος — στὸ κοντάρι μου γερμένος τακτικά' στὸ 2^ο τοῦ Ἀλκαίου προσθέτει δυὸ ἀνύπαρκτους στίχους: στὸ 4^ο τῆς Σαπφῶς καὶ πλάσιον ἄδν φωνείσας ὑπακούει — καὶ πρὸς τῇ γλυκειά σου λαλιά ἀπαντᾷ κι ἀναγαλλιάζει: στὸ 4^ο τοῦ Ἀσκληπιάδῃ λύχνε, σὲ γὰρ τρεῖς ὥμοσεν Ἡράκλεια — λύχνε, σ' ἐσένα τρεῖς φορὲς ὠρκίσθη ἡ Φρύνη ἐμένα !!! κλπ. ἄλλοτε πάλι τοὺς ἀπογυμνώνει ἀπὸ οὐσιώδη κοσμητικὰ ἢ καὶ τοὺς ἀλλάζει ριζικά, ὅπως: στὸ 3^ο τοῦ Μιμνέρμου ἄκρον ἐφ' ὕδωρ εὐδονθ' — στὸ κῦμα πλαγιασμένο: στὸ 10^ο τοῦ Ἀρχιλόχου θυμέ, ἀμηχάνοιοι κήδεσιν κυκώμενε, ἀνάδν — ψυχῇ, σὺ κατατρεγμένη πάρε θάρρος τρομερό !! ὁλόκληρο τὸ πρῶτο τῆς Σαπφῶς ποὺ ἔγινε σχεδὸν ἀγνώριστο: στὸ 2^ο τοῦ Ἀσκληπιάδῃ ἥδιον αὖτις ἐκ χειμῶνος ἰδεῖν εἰαρινὸν στέφανον — γλυκὸ στὸ ναύτη πούπαθε νὰ δῇ τὸ χειμαδιό: στὸ 3^ο τοῦ Μελεάγρου εἴ τι φίλημα μνημόσυνον ψυχρᾷ θάλπετ' ἐν εἰκασίᾳ — ἂν τὸ φιλί μου φάντασμα στὸν ὕπνο τῆς πετᾶ !! τὸ 2^ο τοῦ Ρουφίνου ἔπαθε πανωλεθρία

Εὐρώπῃς τὸ φίλημα, καὶ ἦν ἄχρι χεῖλεος ἔλθῃ,
 ἡδύ γε, κἄν ψαύσῃ μῶνον ἄχρι στόματος·
 ψαύει' δ' οὐκ ἄκροισ τοῖς χεῖλεσιν, ἀλλ' ἐπιφράξαν
 τὸ στόμα τὴν ψυχὴν ἐξ ὀνύχων ἀνάγει.

Μέλι εἶν' τῆς Μέλῃς τὸ φιλί (!) κι ἀκρόστομ' ἂν ἀκόμα
 φιλήσῃ κι' ἂν τὰ χεῖλῃ τῆς σοῦ' γγίξῃ τᾶκριβᾶ.
 Μ' αὐτὴ δὲν γγίξει μοναχὰ τὰ χεῖλῃ· αὐτὴ τὸ στόμα
 ζουλᾷ σου κι ἀπ' τὰ νύχια σου καὶ τὴν ψυχὴ τραβᾷ.

Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ παρὰ ν' ἀγανακτήσῃ κανεὶς ὅταν βλέπῃ τὸν κ. Μενάρδο ν' αὐτοδιορίζεται τιμητῆς τῶν ἡθῶν ὅλων τῶν ἐποχῶν καὶ νὰ παραμορφώῃ, γιὰτὶ δὲν συμβιβάζονται μὲ τὶς ἡθικὲς τοῦ ἀρχέ, ἀβρὰ κομψοτεχνήματα ὅπως τὸ 5^ο τοῦ Ἀσκληπιάδῃ ἢ τὸ 3^ο τοῦ Πλάτωνος

Τὴν ψυχὴν, Ἀγάθωνα φιλῶν, ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον
 ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Σὰν σ' ἐφιλοῦσα τὴν ψυχὴν στὰ χεῖλῃ εἶχα Γλυκέρα (!)
 ἦρθ' ἡ φτωχοῦλλα ὡς νάθελε νὰ διαβῇ πέρα πέρα (!)

Σημειώνομε περαστικὰ καὶ τά: γαλάκτινα στήθεα — ἀφρογάλατα (!) στήθῃ (Διοσκορίδῃ 1^ο) παμμήτωρ γῇ — παμμάννα γῇ !! (Αἰσχύλου Προμηθ. 90) καὶ τοὺς στίχους τῆς Κορίννης ὅπου γιὰ ν' ἀποδώσῃ τάχα τὴ διάλεκτό της γράφει ὅλοι ψήφιζαν μὰ δῶναν πιὸ πολλοὺς στὸν Κιθαιρῶναν!

Γιὰ τοὺς ὀρθογραφικοὺς τοῦ Χατζιδακισμοῦ περιττὸ νὰ μιλήσωμε· δὲν νομίζει μόνον ὁ κ. Μενάρδος ὅτι πρέπει νὰ ἐξηγήσῃ πῶς στὸ στίχο τοῦ Σημωνίδη «δὲν εἶναι ἄλλη γυναῖκα σ' ὅλη τὴ στερεὰ» τὸ στερεὰ θὰ πῇ στεριά; καὶ γιὰτὶ καὶ τὸ μπουκιά δὲν τὸ γράφει μπουκκεά;

Τὰ παραπάνω δείγματα δὲν εἶναι διαλεγμένα ἐπίτηδες· ὅλο τὸ βιβλίον εἶναι γεμᾶτο ἀπὸ τέτοια καὶ οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς μεταφράσεις αὐτὲς δὲν διαβάζονται οὔτε ἂν θελήσῃ κανεὶς ν' ἀγνοήσῃ τὰ πρωτότυπα. Καλύτερη ἀπ' ὅλες καὶ σχετικὰ πετυχημένη θεωρῶ τὴ μετάφραση τοῦ Μουσαίου.

Θὰ σταματήσω ἀκόμη σ' ἓνα σημεῖο, γιὰ τὸ ὁποῖο δὲ θὰ μιλοῦσα καθόλου ἂν ὁ κ. Μενάρδος δὲν ἦταν καθηγητὴς τῶν Ἑλληνικῶν γραμμάτων στὸ Πανεπιστήμιο: πρόκειται γιὰ τὴ μετάφραση δυὸ στίχων τοῦ Σόλωνος

*θνητοὶ δ' ὦδε νοεῦμεν ὁμῶς ἀγαθὸς τε κακὸς τε
ἐνδην ἦν αὐτὸς δόξαν ἕκαστος ἔχει.*

*Οἱ ἄνθρωποι καλοὶ κακοὶ τὸν ἴδιο νοῦ κρατοῦμε
καθεὶς δένει γιὰ σίγουρον ὅ,τι ἔχει στὰ μυαλά.*

Τὸ ἀκατανόητο ἐνδην τὸ γράφει ἐνδεῖν = δεῖν (ἐν τῇ κεφαλῇ) δόξαν ἢ ἐλπίδα, ἀφοῦ, λέει, καὶ σήμερα λέμε τό χει δεμένο (= βέβαιο) πῶς θὰ γίνῃ δῆμαρχος· ἐξέχασε ὅμως ὅτι ἡ φράση σ' ἐμᾶς εἶναι μόνο συνθηματικὴ (τὴ λέμε καὶ πληρέστερη τό δεσε σέ φιλό μαντήλι), δὲν ἔχει τὴν παράλογη μεταφορικὴ σημασία πού δίνει στὸ ἀρχαῖο ἐνδεῖν = δένω μὲς στὸ κεφάλι μου τὴ γνώμη!· κ' ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ ὁ στίχος μὲ τὴν ἐρμηνεία πού τοῦ δίνει μένει ξεκάρφωτος ἐνῶ ἔχει στενωτάτη σχέση μὲ τὸ ὦδε τοῦ προηγουμένου στίχου. Ἐπῆγε δηλαδὴ ὁ κ. Μενάρδος νὰ ἐφαρμόσῃ τὴ μέθοδο τοῦ Δ. Βερναρδάκη, μὲ τὸν ἀντίστροφο ὅμως τρόπο, γιὰτὶ ἐκεῖνος ἀκριβῶς ἐσεβότανε πολὺ τὰ κείμενα· μὰ ἄλλα τὰ μάτια τοῦ λαγοῦ... Ὅσο γιὰ τὸ ἀκατανόητο ἐνδην τὸν πληροφορῶ ὅτι στὰ N. Jahrb. f. d. Kl. Alt. XLIX 1922, 203 ἐδημοσιεύτηκε μιὰ πολὺ λογικώτερη ἐρμηνεία τοῦ (ἔρδεν).

Συμπληρώνω μὲ δυὸ λόγια τὰ παραπάνω γιὰ νὰ τελειώνω. Ἐπαναλαμβάνω πῶς μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ πού ξεχωρίσαμε εἶναι στίγματα τῆς γενιᾶς τοῦ ὀλόκληρης πού σχεδὸν ντετερμινιστικὰ καθορίζονται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ του. Ἄν μάλιστα μὲ μιὰ ματιὰ θελήσωμε νὰ διατρέξωμε τὴν ἱστορίαν τῆς ἐπιστήμης στὴν Ἑλλάδα θὰ ἰδοῦμε ὅτι, μετὰ τὸν Ἀσώπιον (μ' ὅλα τοῦ τὰ ἐλαττώματα πού ὀφείλονται φαίνεται σ' ἓνα εὐθύς ἐξ ἀρχῆς ὄχι καλὸ κατατόπισμα) καὶ τὸ μοναδικὸ Βερναρδάκη, ἡ φιλολογικὴ μας ἐπιστήμη ἀργότερα δὲν ἐγνώρισε ἀληθινὰ ζωντανὸ ἄνθρωπον. Καὶ ἂν στὴν Εὐρώπῃ ὁ Wilamowitz, παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπὸ τὴ «Βιλιτώ» τοῦ P. Louys, θεωρεῖ τοὺς φιλολόγους ὑπευθύνους γιὰ τὶς ψεύτικες ιδέες πού ὁ πολὺς κόσμος ἔχει ἀκόμα

για την αρχαιότητα, αυτό ισχύει έντελῶς καὶ σ' ἐμᾶς, μὲ τὴ διαφορὰ μόνον ὅτι ἐδῶ τὸ κακὸ εἶναι ἀφάνταστα μεγαλύτερο: οἱ φιλόλογοί μας δὲν ἔδωσαν ἀπολύτως τίποτε στοὺς συγχρόνους τους ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα. Ἡ μεταβατικὴ μάλιστα αὐτὴ γενιὰ ποὺ —πολὺ χαρακτηριστικὸ— σχεδὸν μόνον ἀπὸ τὸ Χατζιδάκη ἐμπνεύστηκε ξεπέρασε στὸ σημεῖο αὐτὸ κάθε ἄλλῃ· πίστη τῆς ἔγινε τὸ δόγμα «ἡ ἐπιστήμη γιὰ τὴν ἐπιστήμη» ποὺ ὁ Χατζιδάκης ἐστάθηκε ὁ πιὸ κακόπιστος ἀπολογητὴς του. Δουλεύαν (;) κλεισμένοι πάντα στὸ μικρὸ τους κελύφι, ἀδιάφοροι γιὰ τὴ ζωὴ στὴν ὁποία δὲν ἐπρόσφεραν τίποτε, ἀργοπορημένα ἐπιχειρήματα τοῦ ὀρφικοῦ «σῶμα-σῆμα»: ἀνθρωποι-τάφοι. Καὶ εἶδαμε ἔτσι —βλέπομε ἀκόμη— ἐπιστήμονες συνειδητοὺς δημοτικιστὲς νὰ θεωροῦν καθῆκον τους, ἴσως καὶ τιμὴ τους, νὰ γράφουν στὰ πανηγυρικὰ τεύχη τῶν «σοφῶν διδασκάλων» τους, τοῦ Κόντου καὶ τοῦ Χατζιδάκη, καὶ νὰ νομίζουν ὅτι ξεπληρώνουν τὸ χρέος τους στὴ ζωὴ ἂν γράφουν ὅτι κάποια ἀρχαία τετρακόττα θυμίζει «Τιτσιάνειον Χριστόν» ἢ ἂν βάλουν μέσα στὶς περιγραφὰς τῶν ἀνασκαφῶν τους καὶ μερικοὺς στίχους —καὶ βρίσκουν κατὰ κανόνα τοὺς πιὸ ἀντιπαθητικοὺς— τοῦ Παλαμᾶ. Ἡ ἀντίρρηση ὅτι «τέτια ἦταν ἡ ἐποχὴ τους κλπ.» εἶναι τὸ πολὺ-πολὺ μιὰ ἀκαδημαϊκὴ ἐξήγηση τοῦ πράγματος (ποὺ δὲν ισχύει μάλιστα γιὰ ὅλους), δὲν εἶναι δικαιολογία καὶ προπάντων δὲν εἶναι τίτλος ἐπιβολῆς γιὰ μᾶς τοὺς σημερινούς· κι ἔπειτα ὁ κ. Μενάρδος κι ἓνα πλῆθος ἄλλοι μαζί μ' αὐτὸν στάθηκαν πολὺ πιὸ κάτω ἀπὸ τὸ niveau τῆς δυναμικότητος τῆς ἐποχῆς τους τῆς ἰδίας. Ἀρχισε νὰ ἐργάζεται στ' ἀχνάρια τοῦ Χατζιδάκη καὶ ὁ διδάσκαλος τὸν ὕψωσε στὸν ἑβδομο οὐρανό· ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ὁ περισσότερος κόσμος πολὺ λίγο ἐνδιαφέρθηκε νὰ μάθῃ τὶ πραγματικὰ κατάφερε ἐκεῖ. Ἀργότερα οἱ κραυγὲς τῶν νέων τὸν μισοξύπνησαν, ὅπως καὶ μερικοὺς ἄλλους· μισοεῖδε, πολὺ θαμπά, ὅτι ἄλλο ζητοῦσε ἡ ζωὴ ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη καὶ καθὼς δὲν εἶχε πατήσῃ ποτέ του σὲ στερεὸ ἔδαφος νόμισε πὼς μπορούσε νὰ τῆς τὸ δώσῃ. Μὰ «τὴ φύση μπορεῖς νὰ τὴ σπρώξῃς μόνον ὡς ἐκεῖ ποὺ ὑποχωρεῖ»· δὲν ἄργησε νὰ ἐκδικηθῇ καὶ τὸν ξανάριξε στὶς παροιμίες τῶν Κυπρίων. «Ὡς μείνῃ ἐκεῖ, δὲ θὰ τὸν ἐνοχλήσῃ κανεὶς· ἀπ' αὐτὸν καὶ τοὺς ὁμοίους του οἱ νέοι ἔχουν μόνον μιὰν ἀπαίτηση: μιὰ καὶ δὲν ἔχουν νὰ τοὺς δώσουν τίποτε, νὰ τοὺς ἀφήσουν ἡσυχους νὰ δουλέψουν, γιὰτὶ δὲν ἐννοοῦν νὰ χάσουν οὔτε μιὰ στιγμὴ στρέφοντας τὸ κεφάλι κατὰ τὸ μέρος τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρέπει να όμολογηθῇ μία σχετική έπιτυχία του: ή απόδοση τοῦ αρχαίου ήρωελεγείου με δυό 15συλλάβους από τοὺς όποίους ό δεύτερος είναι καταληκτικός είναι πολλές φορές πετυχημένα (όχι παντοῦ). Καί μιá του άνακρίβεια: ό έντεκασύλλαβος τῆς Έρωφίλης δέν είναι dantesco· ἄς κυττάξῃ πρόχειρα στὰ «Έργα» τοῦ Μαβίλη (2α έκδ., σ. 197) να ίδῇ ποιός λέγεται endecasillabo Dantesco.

2. «'Ο Cenius με τήν άνεστραμμένη δᾶδα: χαριτωμένος βέβαια φαίνεται με τή σβυσμένη του δᾶδα· μά, κύριοί μου, ό θάνατος δέν είναι τόσο αίσθητικός» (άναφέρεται στίς γνωστές παραστάσεις τῶν ρωμαϊκῶν σαρκοφάγων).

Ἀπὸ τὸ Ἡράκλειον τοῦ Κυνοσάργους

(Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 8, 1923, 85-102)

[Τὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα]

Ι. Ὁ σκοπὸς τῶν ἐπαρχιακῶν Μουσείων*

«Ὅ,τι ὑπάρχει στὴν πραγματικότη-
τα εἶναι λογικόν».

Ὑποστηρίχθηκε —καὶ παλιότερα καὶ τελευταῖα ἀπὸ τὸν περίφημο Spengler, τὸν ἀντιπροσωπευτικώτερο τύπο τῆς σύγχρονης ἀντιδραστικῆς φιλοσοφίας— πὼς ὁ ἱστορισμός, τὸ ἱστορικὸ δηλ. ἐνδιαφέρον καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα τῶν περασμένων, εἶναι γέννημα τοῦ νεώτερου πολιτισμοῦ καὶ ἦταν ὁλότελα ἀκατανόητος γιὰ τοὺς ἀρχαίους· μὰ αὐτὸ δὲν εἶναι ἀλήθεια καὶ τὰ ἐπιχειρήματα ποὺ φέρανε εἶναι ὅλα ψεύτικα. Τὸ γεγονὸς εἶναι ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ γιὰ τὰ περασμένα, ὅσομποροῦσε κάθε φορὰ τὸ μυαλὸ τῶν ἀνθρώπων νὰ προχωρήσει, δὲν ἔλειψε ἀπὸ καμμιά περίοδο τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας. Παρουσιάστηκε ὅμως μὲ διαφορετικὰς κάθε φορὰ μορφάς· τὸ μόνον σταθερὸ τοῦ γνῶρισμα εἶναι ὅτι ποτὲ δὲν ἔμεινε ἀνεπηρέαστο ἀπὸ τὰ γενικώτερα ἐνδιαφέροντα τῆς κοινωνίας ἢ τῆς τάξεως στὴν ὁποῖαν ἀνῆκε καὶ ποὺ τὰ ὑπαγόρευαν κάθε φορὰ οἱ ὑλικὰς τοὺς ἀνάγκες. Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἀμεσώτερα στὴν περίπτωσή μας εἶναι ὅτι ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τῆς νεώτερης ἱστορικῆς ἐπιστήμης, ἡ μέθοδος τῆς ἱστορικῆς ἔρευνας, εἶναι στὰ κύρια τῆς συστατικὰ ἢ ἴδια μὲ κείνη ποὺ κληρονομήσαμε ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν περίοδο ἐκείνη ποὺ εἶναι ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα καὶ ποὺ δημιούργησε (γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἀνθρωπότητα) τὴν ἐπιστήμην ὅπως τὴν ἐννοοῦμε σήμερα: Εἶναι ἡ περίοδος ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰ. (ἂς ποῦμε 430) π.Χ. καὶ κορυφώνεται στοὺς λεγόμενους ἐλληνιστικοὺς ἢ ἀλεξανδρινοὺς χρόνους. Γιὰ τὴν ἱστορικὴ ἐπιστήμην τότε πρώτη φορὰ δόθηκε ἡ σημασία ποὺ δίνουμε κ' ἐμεῖς σήμερα στὴ συλλογή, στὴν κατὰ τάξιν καὶ στὴν κριτικὴν ἐκτίμηση τοῦ κάθε λογῆς ἱστορικοῦ ὑλικοῦ, εἴτε προφορικὴ παράδοση ἦταν, εἴτε γραμμένο εἴτε ἄλλο μνημεῖο. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὕτη χρονολογοῦνται καὶ τὰ πρῶτα Μουσεῖα.

**Λαϊκὴ Φωνή* (Βόλου) 24-26 Ἀπριλίου 1926.

Δέν μπορούμε βέβαια νά ἰσχυριστοῦμε πῶς τὸ ἐνδιαφέρον ἐκείνων ποὺ τὰ ἔκαμαν δὲν ἦταν κάτι πιὸ ἄμεσα σχετιζόμενο μὲ τὴ ζωὴ τους (καλλιτεχνικὴ εὐχαρίστηση ἔξαφνα) καὶ πῶς ὅ,τι ἐμάζεψαν στὰ πρῶτα ἐκεῖνα Μουσεῖα ἦταν καὶ γι' αὐτοὺς ἀπλὰ ἱστορικὰ ντοκουμέντα (τῆς κοινωνικῆς ἢ πολιτικῆς ἱστορίας ἢ καὶ τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης)· μὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεχωρίσει κανεὶς ποῦ σταματᾷ τὸ πρῶτο καὶ ποῦ ἀρχίζει τὸ δεύτερο καὶ δίχως ἄλλο στὴν πραγματικότητά ὑπῆρχαν καὶ ὑπάρχουν καμμιά φορὰ ἀκόμα μαζὶ καὶ τὰ δύο. Ὅπως δὴ ποτε, ἔστω καὶ μὲ τὴν ἀνάκατη καὶ ἀόριστη αὐτὴ μορφή, τὴν ἀνάγκη τῶν Μουσείων δὲν ἔπαψαν πιά νὰ τὴν αἰσθάνονται ἀπὸ τότε κι' ὕστερα οἱ πολιτισμοὶ ποὺ ἀκολούθησαν καὶ τὰ ξαναβρίσκομε πάλι στὸ Βυζάντιο πρῶτα καὶ ἀργότερα ὅταν ἤρθε ἡ κατάλληλη κοινωνικοῖστορικὴ στιγμή καὶ στὴ Δύση.

Ὁ 19ος αἰ. ἀναστατώνει μαζὶ μὲ τὶς ὑλικὲς βάσεις τῆς κοινωνίας καὶ ὁλόκληρο τὸ ἰδεολογικὸ τῆς ἐποικοδόμημα, καὶ τὴν ἱστορικὴ ἐπιστήμη λοιπόν. Δέν εἶναι ὁ τόπος ἐδῶ νὰ μποῦμε σὲ λεπτομέρειες. Ἀς σημειωθεῖ μονάχα ὅτι ἡ καταπληχτικὴ εἰδίκευση καὶ ὁ διαφορισμὸς στὸν τρόπο τῆς παραγωγῆς φέρνει ἀντανάκλαστικὰ ἀνάλογη κίνηση καὶ στὴν ἱστορικὴ ἐπιστήμη (μέσα σ' αὐτὴ περιλαμβάνεται κ' ἡ ἀρχαιολογία), ἐνῶ ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος παρόμοιες ἀφορμὲς ποὺ ξεκινοῦν ἀπ' τὴν ἴδια πηγὴ (παγκόσμια οἰκονομία) τῆς πλαταίνουν ἀφάνταστα τὸν ὀρίζοντα. Ἐχομε λοιπὸν στὸ 19ο αἰῶνα ταυτόχρονα εἰδίκευση καὶ ἄπλωμα τοῦ ἱστορικοῦ ἐνδιαφέροντος, περισσότερο βάθος καὶ περισσότερο πλάτος.

Ἡ ὄψη τῶν Μουσείων ἀλλάζει κι' αὐτὴ ριζικά· τὸ κύριο περιεχόμενό τους, τὰ ἔργα τῆς τέχνης δηλ. ποὺ ὅλο καὶ πληθαίνουν, δὲν παύει βέβαια νὰ δίνει σὲ πολλοὺς κύκλους ἀκόμα καὶ ἄμεση καλλιτεχνικὴ συγκίνηση ἢ καὶ καλλιτεχνικὰ ἰδανικά· μὰ καθὼς προχωροῦμε στὴν ἐποχὴ μας καὶ πειθόμαστε, κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τῆς ὑλικῆς πραγματικότητος, γιὰ τὴν ἀπόλυτη σχετικότητά (ἃς μοῦ συγχωρηθεῖ τὸ ὀξύμωρο) κάθε ἀξίας, ἀκόμα καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς, ἡ ἰδιαιτέρη αὐτὴ σημασία τῶν μνημείων γίνεται κάπως παράσιτη, νὰ ποῦμε, καὶ κεῖνο ποὺ περνᾷ στὴν πρώτη γραμμὴ εἶναι ἡ σημασία τους ὡς μνημείων τῆς ἱστορίας τοῦ πολιτισμοῦ. Καὶ ἄλλη ὅμως σημαντικὴ μεταβολὴ γίνεται: τὰ τοπικὰ καὶ χρονικὰ σύνορα τῶν καλλιτεχνικῶν συλλογῶν πλαταίνουν, ὅπως εἴπαμε, πολὺ· οἱ ἐπιστήμονες μαζεῦουν ἐντατικὰ καὶ μελετοῦν μνημεῖα κι' ἀπὸ ἄλλες χῶρες κι' ἀπὸ ἄλλες ἐποχὲς ἔξω ἀπὸ τὴν κλασικὴ Ἑλλάδα· κι' αὐτὸ ὀφείλεται λιγώτερο στὸ πλούσιο νέο ὑλικὸ ποὺ δίνουν οἱ ἀνασκαφές (γιατὶ καὶ παλιότερα δὲν ἔλειψαν τέτοια, μὰ δὲν τὰ πρόσεχαν) καὶ περισσότερο στοὺς κοινωνικοὺς λόγους ποὺ εἶδαμε παραπάνω. Ἀπὸ τίς ἴδιες αἰτίες τὸ ἀρχαιολογικὸ ἐνδιαφέρον γίνεται καὶ πιὸ εἰδικό. Εἶναι δυσκολώτατο

νά τις διατυπώσουμε ἐδῶ σύντομα καὶ καθαρά, προπάντων γιατί δὲν εἶναι καθόλου ἀπλὲς ἀλλὰ μπλέκονται μαζί τους κι' ἄλλοι συντελεστές πού ξεκινοῦν κι' αὐτοὶ ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ, ἀπὸ τοὺς νέους κοινωνικοὺς ὅρους. "Ενας τέτοιος ἔξαφνα εἶναι ἡ ἐξαιρετικὴ σημασία πού ἔδωσαν οἱ ἐπιστήμονες καὶ διανοοῦμενοι ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰ. περίπου ὡς τὶς ἀρχές τοῦ δικοῦ μας στοῦ ρόλου τῆς φυλῆς ἢ ράτσας μέσα στὸν πολιτισμό· δὲν εἶναι καθόλου δύσκολο ν' ἀποδειχτεῖ πῶς γεννήθηκε ἡ θεωρία αὕτη (ὁ σοβαρώτερος ἀντιπρόσωπός της σ' ἐμᾶς ἦταν ὁ "Ιων Δραγούμης)· ἡ θεωρία αὕτη, πού εὐθύς ἐξ ἀρχῆς πολεμήθηκε ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀνοιχτομάτηδες κοινωνιολόγους, χτυπήθηκε ἀργότερα κι' ἀπὸ τοὺς ἐπίσημους ἐιδικοὺς ἐπιστήμονες, ἀπὸ τοὺς φυσιολόγους, καὶ ἔπεσε. Εἶχε ὅμως καὶ εὐεργετικὴ ἐπίδραση· παραβλέποντας ἔστω τὸ βασικὸ ἐκεῖνο γεγονός πού ἐπηρεάζει ὅλες τὶς κοινωνικὲς ἐκδηλώσεις, τὴν οἰκονομικὴ βάση, ἐπρόσεξε ὅμως τουλάχιστο πολὺ ὅλα τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα πού ἀποτελοῦν τὴν ἰδιαίτερη φυσιογνωμία κάθε πολιτισμοῦ (αὐτὸ κάνει καὶ σήμερα ἀκόμα ὁ Spengler, παίρνοντας ἔτσι τὸ ἀποτέλεσμα γιὰ αἰτία) καὶ συντέλεσε ἔτσι νὰ μαζευτεῖ πλούσιο ἱστορικὸ ὕλικό.

Φτάσαμε τώρα στοὺς λόγους πού ἔδωσαν ἰδιαίτερη σημασία στὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα. Ὁ διαφορισμός πού εἶδαμε στὴν ἐπιστήμη καὶ ἡ ἐπικράτηση τῶν φυλετικῶν θεωριῶν ἔκαμαν ὥστε καὶ μέσα στοῦ πλαισίου ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ πολιτισμοῦ νὰ ἐρευνηθοῦν μὲ προσοχὴ καὶ οἱ συχνὰ πολὺ λεπτὲς ἀποχρώσεις πού παρουσίαζε κατὰ τόπους καὶ πού ἀντιστοιχοῦσαν (ὅπως ἐπίστευαν) στὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ καὶ χαρίσματα τοῦ κομματιοῦ ἐκεῖνου τῆς φυλῆς πού βρέθηκε στὸν τόπο αὐτόν· συχνὰ δὲν ἐλάβαιναν καθόλου ὑπόψη ἂν τὰ ἰδιαίτερα αὐτὰ γνωρίσματα ἦταν ἀρκετὰ ὥστε νὰ γίνεи λόγος γιὰ βορειοελληνικὸ ἢ γιὰ Πελοποννησιακὸ πολιτισμὸ ἔξαφνα· τὸ γεγονός ἐφαινόταν ἀναμφισβήτητο σὲ κάθε ἐπαρχία —ἐπίστευαν— ὁ γενικώτερος πολιτισμὸς εἶχε ἰδιαίτερη φυσιογνωμία καὶ καμμιά φορὰ μάλιστα μιλοῦσαν γιὰ τὴν ἐξέλιξί της ἄσχετα μὲ τὶς διπλανὲς καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ γενικὸ πλαίσιο. Προπάντων στὴ Γερμανία διαμορφώθηκε λαμπρὰ ἡ τάση αὕτη. Τὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα ἐκεῖ πῆραν ἰδιαίτερη ἀνάπτυξη. Στὶς πρωτεύουσες, εἶπαν, τὰ Μουσεῖα ἦταν προωρισμένα νὰ δείχνουν τὴν ἐξέλιξη τοῦ γενικοῦ πολιτισμοῦ, ὁλόκληρης τῆς χώρας (ἢ τῆς φυλῆς)· στὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα ἔπρεπε νὰ καθρεφτίζεται ἡ ἰδιαίτερη, ἡ τοπικὴ φυσιογνωμία του. Καὶ προσπάθησαν ὅσο ἦταν δυνατό νὰ βάλουν τὴν ἀρχὴ αὕτη σ' ἐνέργεια, χωρὶς νὰ πετύχουν πάντοτε. Ὅπως δὴποτε ἡ τάση αὕτη, ἀνταποκρινόμενη σὲ ὠρισμένες κοινωνικὲς ἀπαιτήσεις πού ὑπῆρχαν τότε στὴν πραγματικότητά, ἦταν τότε λογικὴ (κατὰ τὸν ὀρισμὸ τοῦ "Εγελου). Ἀπὸ καιρὸ ὅμως ἔπαψε νὰ εἶναι τὸ τελικὸ αἶτημα πού ἤθελαν

ν' αποδείξουν· ἡ ἐξήγηση τῆς ἐξέλιξης τοῦ πολιτισμοῦ ἀπὸ τὶς ιδιότητες τῆς ράτσας, δὲν πιστεύεται πιά. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει πὼς τὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα δὲν ἔχουν λόγο νὰ ὑπάρχουν· μόνο πὺν ἡ λογικότητά τους ἄλλαξε περιεχόμενο. Γιατὶ εἶναι γεγονὸς ὅτι πάντοτε μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ πολιτισμοῦ μιᾶς ἐποχῆς ὠρισμένοι ὄροι ὑλικοῖστορικοὶ (ποὺ ὅμως —δὲν πρέπει νὰ τὸ ξεχνοῦμε— βρίσκονται σὲ ἀδιάκοπη ροὴ καὶ ὑπὸκείνται πάντα σὲ πᾶνί-σχυρες οἰκονομικὲς ἐπιδράσεις) κάνουν ὥστε κάπως νὰ ξεχωρίζει ἡ ζωὴ μιᾶς ἐπαρχίας ἀπὸ τὴν ἄλλη μὰ ἐκεῖνο πὺν περισσότερο σήμερα προσέχομεν εἶναι πὼς καὶ ὡς ποιοὺ σημειὸ τὸ κάθε μέλος συμμετέχει στὴν ὅλη πολιτιστικὴ ἐξέ-λιξη, ἐκεῖνο πὺν κυριαρχεῖ σήμερα στὴν ἀντίληψή μας εἶναι ὄχι τόσο ἡ τοπικὴ ὅσο ἡ χρονικὴ σχετικότητα. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἡ ὀργάνωση τῶν ἐπαρχια-κῶν Μουσείων ἔχει καὶ σήμερα μέγιστη σημασία.

Πρέπει τώρα νὰ ἰδοῦμε πὼς μέσα στὸ γενικὸ αὐτὸ πλαίσιο, πὺν δοκιμά-σαμε νὰ σχεδιάσουμε, τοποθετεῖται τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου.

II. Τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου

Εἶναι πολὺ ἀμφίβολο ἂν στὸ μυαλὸ τῶν πρώτων πὺν δημιούργησαν στὴν Ἑλλάδα τὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα, καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτὰ καὶ τὸ Μουσεῖο Βόλου (καὶ ἀξίζουν οἱ πρῶτες αὐτὲς προσπάθειες κάθε τιμὴ ἀπὸ μέρος μας), εἶναι λοιπὸν ἀμφίβολο ἂν στὸ μυαλὸ τους ὑπῆρχε συνειδητὴ καμμιὰ ἀπὸ τὶς σκέψεις πὺν εἶδαμε στὸ προηγούμενο ἄρθρο σχετικά μὲ τὸν προορισμὸ τῶν ἐπαρχια-κῶν Μουσείων. Ἦταν ἀντίθετα πολὺ φυσικὸ νὰ ἐργάζονται οἱ περισσότεροὶ τοὺς δίχως ἄρα πολὺ καθαρὴ ἐπίγνωση καὶ ὑπακούοντας μονάχα στὰ γενικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς. Εἶναι ζήτημα ἂν ἐπιζητήθηκε ποτὲ σ' ἐμᾶς συνειδητὰ καὶ συστηματικὰ νὰ ἐκπληρωθοῦν οἱ ὄροι πὺν εἶδαμε γιὰ τὰ ἐπαρχιακὰ Μου-σεῖα. Ὅπωςδὴποτε τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου (βοηθώντας ἀφάνταστα καὶ ἡ τύχη) τὸν ἀπόχτησε τὸ χαρακτήρα αὐτόν. Τὸ περιεχόμενό του ἔχει ἐξαιρετικὰ τοπικὸ χρῶμα.

Ὅλοι θυμοῦνται τὸν ἐνθουσιασμὸ πὺν γέννησε ἀμέσως ἡ εὔρεση τῶν ζω-γραφισμένων στηλῶν τῶν «Παγασῶν» (γρ. Δημητριάδος) καὶ πὺν στὴν ἀρχὴ ἦταν φυσικά, ἀρετὰ τυφλὸς καὶ ἄκριτος. Σιγὰ-σιγὰ, πρὸ πάντων μὲ τὴν κρι-τικὴ τῶν ξένων, γινήκαμε πιὸ νηφάλιοι. Τὸ μεγάλο πλῆθος τῶν ζωγραφιῶν αὐτῶν —οἱ ἐξαιρέσεις μετριοῦνται στὰ δάχτυλα τοῦ ἐνὸς χεριοῦ— στέκεται ἀπὸ καθαρὰ αἰσθητικὴ ἄποψη, κι' ἂν ἀκόμα λάβομε ὑπόψη πὼς πρόκειται γιὰ ἐπαρχιακὸ κέντρο, σὲ πολὺ χαμηλὸ σκαλοπάτι. Ἐπίστεψαν στὴν ἀρχὴ πὼς τὰ ζωγραφισμένα αὐτὰ ἐπιτάφια μνημεῖα θ' ἀποτελοῦσαν τὸ πιὸ σίγουρο μέσο

για ν' αποχτήσουμε κάποια ιδέα και για τή μεγάλη ζωγραφική τῶν ἀρχαίων, πού χάθηκε δίχως ν' ἀφήσει κανένα της λείψανο καί για τήν ὁποία τόσα θαυμάσια διηγοῦνται οἱ συγγραφεῖς τους· μὰ κι' αὐτό δὲν ἄργησε νὰ φανεῖ πόσο ὑπερβολικό καί ἀστήριχτο ἦταν· οἱ τοιχογραφίες τῆς Πομπηίας ἐξακολουθοῦν ἀκόμα νὰ μένουν οἱ μόνες, ἔστω καί ὠχρές, ἀπηχῆσεις τῶν συνθέσεων τῆς μεγάλης ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς. Μὲ τήν τελευταία αὐτή πολὺ-πολὺ μακρινὲς καί ὄχι σίγουρες σχέσεις ἔχουν οἱ ζωγραφισμένες στῆλες μας, ἐνῶ ἀντίθετα συνδέονται στενὰ μὲ τὰ σύγχρονα ἢ καί προγενέστερά τους ἀττικά ἐπιτύμβια καί ἀναθηματικά ἀνάγλυφα· ἡ σύγκριση δὲ αὐτῇ, ἀπὸ καλλιτεχνικῆ ἀποψη, δὲν ἔχει καθόλου εὐνοϊκὸ πόρισμα γιὰ τὶς ζωγραφιὲς τοῦ Μουσείου μας. Μόνο γιὰ τὰ τεχνικὰ μέσα τῶν ἀρχαίων ζωγράφων ἐμάθαμε κάτι περισσότερο, ἢ καί ὄχι πολὺ σπουδαῖο. Κοντολογίς ἐφάνηκε γρήγορα πῶς ὁ πρῶτος ἐνθουσιασμὸς ἔπρεπε νὰ μετριαστεῖ σημαντικά.

Καί ὅμως τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν ὑποτιμᾷ καθόλου τὴ σημασία τῶν στηλῶν ὡς μνημείων τῆς ἱστορίας τοῦ ἀρχαίου πολιτισμοῦ. Οἱ ζωγραφισμένες αὐτὲς στῆλες ἀποτελοῦν μιὰ σπεσιαλιτέ, ἃς ποῦμε ἔτσι, τοῦ Μουσείου τοῦ Βόλου. Βλέπομε ἀπ' αὐτὲς μιὰ συνήθεια τῶν ἀνθρώπων, πού κατοικοῦσαν στὴν περιοχὴ τοῦ Παγασητικοῦ (καί ἴσως καί σ' ἄλλα μέρη τῆς Θεσσαλίας), σχετικῇ μ' ἓνα σημαντικό γεγονός τῆς ζωῆς τους, μὲ τὴ λατρεία τῶν νεκρῶν, πού παρουσιάζεται μὲ μορφή διαφορετικῇ ἀπ' ὅ,τι τὴ βλέπομε ἄλλοῦ. Σὲ ἄλλα μέρη ἔστηναν ἀνάγλυφα ἐπάνω στοὺς τάφους, ἐδῶ στῆλες ζωγραφισμένες. Γιατί; Ποιοὶ ἦταν οἱ λόγοι πού ἔκαμαν ὥστε ἐδῶ νὰ πάρει τέτοια ιδιαίτερη ἀνάπτυξη ἡ ζωγραφικὴ βιοτεχνία; Πολλὰ γενικώτερα θὰ μπορούσαμε νὰ διδαχτοῦμε ἀπ' αὐτό.

Εἶναι κρίμα ὅμως πού τὸ ζήτημα δὲν ἐξετάστηκε σχεδὸν καθόλου ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῇ κ' ἔτσι δὲν μπορεῖ γιὰ τὴν ὥρα νὰ δοθεῖ καμμιά ἀπάντηση στὸ παραπάνω ἐρώτημα. Τὸ νὰ μᾶς παραπέμπουν σὲ μιὰ παλιότερη ντόπια παράδοση ζωγραφικῆς μετατοπίζει μονάχα τὸ ζήτημα, γιατί ἐπὶ τέλους πῶς πρωτοσχηματίστηκε ἡ παράδοση αὐτή; ἃς ἀφήσουμε ὅτι ντόπια καλλιτεχνικὴ ζωὴ ἔντονη δὲν ὑπῆρξε ποτὲ στὴ Θεσσαλία. Ξένες λοιπὸν ἐπιδράσεις δημιούργησαν τὴν ἰδιοτροπία αὐτὴ τῶν ζωγραφισμένων στηλῶν; καί ποιὲς ἦταν αὐτές; Ζητήματα ἄλυτα ἀκόμα, ὅπως καί ἓνα ἄλλο βασικώτερο καί γενικώτερο: σὲ ποιῶν κοινωνικῶν στρωμάτων τὶς ἀπαιτήσεις ἀνταποκρινότανε ἡ ὁποιαδήποτε αὐτὴ καλλιτεχνικὴ κίνηση (ντόπια ἢ ξένη);

Ὅλα αὐτὰ δείχνουν σὲ πόσο μεγάλα προβλήματα μᾶς ξανοίγει τὸ νοῦ μιὰ μικρὴ ἔστω καί λεπτομερειακὴ τοπικὴ ἀπόχρωση πού πῆραν ἐδῶ οἱ συνήθειες τῶν ἀρχαίων οἱ σχετικὲς μὲ τοὺς νεκρούς. Μὰ ὅπως εἶπαμε τὴ γνώση μας αὐτὴ τὴ χρωστοῦμε τὸ περισσότερο στὴν τύχη· συνειδητὴ προσπάθεια δὲν

ἔγινε σχεδὸν καμμιὰ· καὶ ὥς ἐδῶ μὲν τὸ πρᾶγμα ἐξηγεῖται γιὰ τοὺς λόγους πού εἶδαμε στὴν ἀρχή· τὸ κακὸ ὅμως εἶναι ὅτι καὶ ἀφοῦ ἡ πρώτη ἀφορμὴ δόθηκε, τυχαῖα ἔστω, δὲν ἀκολούθησε καμμιὰ συστηματικὴ προσπάθεια, γιὰ νὰ ἐκμεταλλευτοῦμε πρῶτα, ἀπὸ τὴν ἄποψη πού ἐθίξαμε παραπάνω, τὸ ὑλικὸ πού παρουσιάστηκε κι' ἔπειτα γιὰ νὰ συμπληρώσουμε τὶς γνώσεις μας πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή.

Δὲν εἶναι καμμιὰ ὑπερβολὴ ἂν ποῦμε ὅτι τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου ἀφέθηκε σχεδὸν ὁλότελα στὴν τύχη του· καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι ἐνῶ ὑπῆρχαν ὅλοι οἱ ὅροι γιὰ νὰ γίνεи ἕνα ἐπιστημονικὸ ἴδρυμα σοβαρό, ἕνα κέντρο ἐπιστημονικῆς ἀκτινοβολίας, ἀντίθετα ὅχι μονάχα δὲν παρουσίασε καμμιὰ ἐξέλιξη μὰ βαδίζει γοργὰ πρὸς τὸν ἐκμηδενισμό του. Ὁ ξεπεσμός του αὐτὸς ἔχει δύο ὅψεις, μιὰ ἐξωτερικὴ καὶ μιὰν ἄλλη ἐσωτερικώτερη. Ἀρχίζομε ἀπὸ τὸν ἐξωτερικό. Καὶ ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ ἐδῶ νὰ παρενθῶ μιὰ παρατήρηση πού, χωρὶς νὰ ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὸ ζήτημά μας, εἶναι ὅμως ἡ πρώτη πού κάνει κάθε λογικὸς ἄνθρωπος καὶ ἔγινε κιόλας ἀπὸ πολλούς· ἦταν ἀδύνατο νὰ ὑπάρξει πιὸ ἀποτυχημένη ἐμπνευση ἀπὸ τὸ νὰ χτιστεῖ τὸ Μουσεῖο ἐκεῖ πού βρίσκεται σήμερα, στὴ νοτιοανατολικώτατη ἄκρῃ τῆς πόλης πού εἶναι κιόλας ὑπερβολικὴ σὲ μᾶκρος· τὸ γεγονός ὅτι τὸ Μουσεῖο γειτονεῖ σήμερα μὲ νοσοκομεῖο, ἀπομονωτήριο λοιμωδῶν νοσημάτων, ἀσβεστοκάμινα καὶ λουτρά εἶναι ἀρκετὴ ἀπόδειξη πὼς ἡ θέση ἐκεῖνη, μόνο γιὰ τὰ τελευταῖα αὐτὰ ἦταν κατάλληλη· ὅχι μόνο ξένος πού βρίσκεται γιὰ λίγες ὥρες περαστικὸς ἀπ' τὸ Βόλο δὲν μπορεῖ νὰ ἔρθῃ ἐκεῖ πέρα, ἀλλὰ οὔτε ντόπιος, οὔτε καὶ ἄλλος ἐπιστήμονας ἀκόμα ἂν δὲν ἔχει εἰδικὸ ἐνδιαφέρον· ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος, ἔστω καὶ μὲ τὴν κρύα αὐτὴ κλασικιστικὴ του μορφή, δὲν προσθέτει σήμερα ἐκεῖ πού εἶναι τίποτε στὸν ἐξωραϊσμό τῆς πόλεως. Μὰ τὸ κακὸ δὲν ξεγίνεται βέβαια. Προχωροῦμε στὰ σημάδια τοῦ ἐξωτερικοῦ του ξεπεσμοῦ. Ἀπὸ τὸ σχετικὰ μεγάλο γιὰ τότε Μουσεῖο δύο μονάχα αἶθουσες κατορθώθηκε νὰ διαρρυθμιστοῦν καὶ νὰ περιλάβουν ταχτοποιημένα ἀρχαῖα· οἱ ἄλλες πέντε παρουσιάζουν ἀπαίσιο θέαμα βρωμερῆς ἀποθήκης, ὅπου λίγα κομμάτια εἶναι στημένα στοὺς τοίχους, ἕνα πλῆθος ἄλλα εἶναι ριγμένα χάμω τὸ ἕνα ἐπάνω στὸ ἄλλο, ἕνας σωρὸς ἀγγεῖα ἀξιόλογα εἶναι τοποθετημένα ἐπάνω σὲ ξύλινα ράφια, καὶ ὅλα αὐτὰ διανθίζονται μὲ παχύτατες σκόνες καὶ σοβάδες γκρεμισμένους ἀπ' τοὺς τοίχους. Τὰ ὑπόγειά του εἶναι γεμάτα ἀπὸ ζεμπίλια καὶ κάσσει με ἀρχαῖα πού κινδυνεύουν νὰ καταστραφοῦν γιατί ἔτσι πού εἶναι σήμερα ἡ κατάσταση δὲν ὑπάρχει πουθενὰ θέση νὰ τοποθετηθοῦν. Γιατὶ κατάντησε τὸ Μουσεῖο ἔτσι; γιὰ τὸ λόγο ὅτι τὰ περιμένομε ὅλα ἀπ' τὸ Ὑπουργεῖο, ἐνῶ εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ ἀρχαιολογικὸ τμῆμα ἔχει προϋπολογισμό πού τοῦ ἐπιβάλλει πολὺ περιορισμένες κινήσεις. Καὶ ὅμως ὑπῆρχε καὶ ὑπάρχει τρόπος νὰ γίνουν οἱ ἐργασίες πού

ἐπιβάλλονται καὶ δίχως τὴν πρωτοβουλίαν τοῦ Κέντρου: νὰ τραβηχτεῖ ἡ προσοχὴ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ τόπου ἐπάνω στὸ ζήτημα. "Εἴτσι ὁμως —θίγομε ἓνα πρόβλημα γενικώτερο— τὸ νὰ λέμε ὅτι ἂν ὁ τόπος ἐνδιαφερότανε, ἡ κατάστασις θὰ ἦταν καλύτερη κλπ., εἶναι σκέψη καθαρὰ οὐτοπιστικὴ· γιὰ νὰ μὴ γίνεи κάτι θὰ πεῖ πὼς κάποιος λόγος ὑπῆρχε.

Εἶναι ἀλήθεια περίεργο καὶ δυσκολοεξήγητο πῶς, ἐνῶ ὑπάρχουν ὅλοι οἱ ὕλικοι ὅροι (φυσικοὶ καὶ οἰκονομικοὶ) γιὰ ν' ἀποχτήσῃ κι' ὁ Βόλος πνευματικὴ ζωὴ, ἀντανακλαστικὴ ἔστω, καὶ νὰ γίνεи τὸ πνευματικὸ κέντρο τῆς Θεσσαλίας ἴσως ὁλόκληρης (θὰ ἐρχότανε τότε μονάχο του τὸ ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τ' ἀρχαῖα, ποὺ τώρα βρίσκονται σὰν ξένα μέσα σὲ ἀδιάφορο περιβάλλον καὶ συνδέονται στενὰ μὲ τὸ κέντρο), ὡστόσο δὲν ἔγινε. Ἀκοῦμε συχνὰ σχετλιασμοὺς γιὰ τὴν ἐρήμωσις τῶν ἐπαρχιῶν καὶ τὸν ἀθηναϊκὸ ὑδροκέφαλο· μὰ τὸ πρᾶγμα αὐτὸ εἶναι τὸ φυσικώτερο τοῦ κόσμου γιὰ ὅποιον ἔμαθε κοινωνιολογία καὶ ἱστορία. Εἶναι γνωστὸ πὼς τὸ πέρασμα μιᾶς χώρας στὴ βιομηχανικὴ οἰκονομία συνοδεύτηκε πάντοτε ἀπὸ ἐρήμωσις τῆς ὑπαιθροῦς χώρας καὶ σχηματισμὸ μεγάλων βιομηχανικῶν κοσμοπόλεων. Ἐπειτα εἰδικὰ γιὰ τὴ Θεσσαλία καὶ τὸ Βόλο δὲν ἰσχύει ὁλότελα τὸ φαινόμενο αὐτό· ἡ Θεσσαλία ἔχει ἀρκετὰ δική της οἰκονομικὴ ζωὴ καὶ ὁ Βόλος, ποὺ εἶναι ὁ μόνος πόρος τῆς πρὸς τὴ θάλασσα, πᾶει νὰ γίνεи, γιὰ τὸ γενικὸ λόγὸ ποὺ εἶδαμε, μεγάλο βιομηχανικὸ κ' ἐμπορικὸ κέντρο. Ἡ ἄλλη ἐξήγησις ποὺ δίνουν στὸ φαινόμενο τῆς ἐλλειψῆς πνευματικῆς ζωῆς, τὸ ὑλιστικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας, εἶναι ἀκόμα ἀπλοϊκώτερη: ὅποιος πάλι ἔχει μορφωθεῖ κοινωνιολογικὰ ξέρεи πὼς ἡ ἐποχὴ μας δὲν εἶναι καθόλου ὑλιστικώτερη ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη, πὼς ἡ οἰκονομικὴ ζωὴ ἦταν πάντα ἡ βάση κάθε κοινωνίας (ὁ ρυθμὸς τῆς μόνο ἄλλαξε στὶς ἡμέρες μας, ἔγινε πιὸ γοργός) καὶ πὼς τὸ οἰκονομικὸ πρόβλημα ἦταν πάντα στὸ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος κάθε ἐποχῆς. Ἐπειτα τοὺς μεγάλους φεουδάρχες ποὺ στήριζαν ἄλλοτε καθ'αὐτὸ οἰκονομικὰ τὴν τέχνη τοὺς ἀντικατάστησαν σήμερα οἱ κεφαλαιοῦχοι καὶ τὸ κράτος (κι' αὐτὸ θὰ γίνεи ὡσότου νάρθῃ ἡ ἐποχὴ ποὺ καὶ ἡ πνευματικὴ ζωὴ θὰ γίνεи ἀπόχτημα τῶν πλατειῶν μαζῶν, ἐποχὴ ποὺ τὴ βλέπομε κιόλας νὰ θαμποχαράζει), γιὰτὶ δὲν ἔγινε κ' ἐδῶ αὐτό; Λεῖπει ἡ παράδοσις, λένε: μὰ καὶ πάλι μετατοπίζεται τὸ ζήτημα χωρὶς νὰ λύνεи: ὑπῆρξαν πρωτύτερα ἐδῶ ὅροι εὐνοϊκοὶ γιὰ τὸ σχηματισμὸ παράδοσις (ἀφοῦ βέβαια πιστεύομε πὼς δὲν τὴν κάνουν λίγα ἄτομα τὴν παράδοσις) καὶ γιὰτὶ δὲν δημιουργήθηκε τότε; Χρειάζεται ἄραγε ἀκόμα νὰ ἔρθῃ σὰν στεφάνωμα τῆς οἰκονομικῆς καὶ ἡ πολιτικὴ αὐθυπαρξία τοῦ τόπου γιὰ νὰ σχηματιστεῖ κ' ἐδῶ πνευματικὸ κέντρο (ὅπως τὸ βλέπομε στὴ Γερμανία); Δὲν ξέρω, τὸ πρόβλημα εἶναι καὶ γιὰ μένα ἄλυτο καὶ μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον θὰ ἔβλεπα κι' ἄλλες γνῶμες νὰ διατυπώνονται. Ἰσως-ἴσως, χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνομε, ἡ

«παράδοση» αυτή να δημιουργείται τώρα κάτω από τὰ μάτια μας, κάποια σημάδια υπάρχουν· και φυσικό είναι τὸ πνευματικὸ ἐνδιαφέρον ν' ἀρχίσει ἀπὸ κεῖ ὅπου ἄμεσα συμφέροντα ὑλικά τοῦ τὸ ἐπιβάλλουν (ἐπιστημονικὴ προστασία τῆς ἐλιᾶς ἔξαφνα, κλπ.).

Ἐλπίζω νὰ μὴν ἦταν περιττὴ ἡ παρέμβαση ποὺ ἔκανα· διαπιστώσαμε ἓνα γεγονός καὶ προσπαθήσαμε νὰ καταλάβομε γιατί τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου μὲ τόσο καλὸ μέλλον ποὺ τοῦ προωριζότανε, παρατημένο στὴν τύχη του ἀπὸ τὸ Κέντρο, δὲν ἐγνώρισε οὔτε τοῦ τόπου τοῦ ἴδιου τὸ ἐνδιαφέρον. Εἶδαμε τὴν ἐξωτερικὴ του ἀξιοθρήνητη κατάσταση. Ἀπὸ τὴν ἐσωτερικώτερη ἀποψη ποὺ σημείωσα πιὸ πάνω, γιὰ τὴ συστηματικὴ δηλ. ἔρευνα καὶ ἀναζήτηση μνημείων ποὺ θὰ φώτιζαν καὶ θα παρουσίαζαν ἀναγλυφικά τὴν ἱστορικοκοινωνικὴ φυσιογνωμία τοῦ τόπου καθὼς καὶ γιὰ τὴν καλύτερη ἐπιστημονικὴ ἐκμετάλλευση τοῦ ἤδη γνωστοῦ ὑλικοῦ δὲν ἔγινε ἐπίσης τίποτε.

Ἀναφέρω συγκεκριμένο παράδειγμα: λίγη ὥρα μακρὰ μας βρίσκονται τὰ ἐρείπια τῶν Παγασῶν, ἐνωμένων σχεδὸν ἀργότερα μὲ τὴ Δημητριάδα, ποὺ ἦταν στὴν ἐποχὴ τους σημαντικώτατο ἐμπορικὸ κέντρο μὲ διεθνεῖς οἰκονομικὲς σχέσεις (διαδέχτηκαν στὴ σημασίᾳ αὐτὴ τὴ Μυκηναϊκὴ Ἰωλκὸ)· κι' ἂν δὲν ἦταν αὐτὸ γνωστὸ ἀπ' ἄλλοι ἔφταναν γιὰ νὰ τὸ δείξουν τὰ ὀνόματα ποὺ βλέπουμε στὶς νεκρικὲς τῆς στῆλης ἀνθρώπων φερμένων ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου, ἡ πιθανώτατη ὑπαρξὴ Αἰγυπτιακοῦ ἱεροῦ τῆς Ἰσιδος κλπ. Μὲ κανένα τρόπο δὲν ἔπρεπε τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ σπουδαῖα αὐτὰ κέντρα νὰ σταματῇ στὶς ζωγραφισμένες ἐπιτύμβιες στῆλες. Κ' ἐπειδὴ εἶναι γνωστὸ γιὰ τὴ Δημητριάδα πὼς χτίστηκε κατὰ τὸ 293 π.Χ. σ' ἐποχὴ ἀπὸ τίς ἀξιολογώτερες τῆς ἐλληνικῆς ἱστορίας ὅπου ἀνάμεσα σ' ἄλλα χαρακτηριστικὰ βλέπομε γιὰ πρώτη φορὰ νὰ γίνονται πόλεις ἐπάνω σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πρὶν καθωρισμένο σχέδιο (ὅπως στὴ Μ. Ἀσία), θὰ ἦταν ἀκόμα ἐνδιαφέρον νὰ βλέπαμε ἂν καὶ πὼς ἐφαρμόστηκε ἐδῶ ὁ τρόπος αὐτός.

Καὶ μὲ τὴ σημερινή τους κατάσταση τὰ ἐρείπια τὰ ἴδια καὶ ὁ χώρος δίνουν ἀφθονες ὑποσχέσεις στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα.

Καὶ ξαναγυρνοῦμε πάλι στὸ ἴδιο ἐρώτημα: τὸ ὑπουργεῖο εἶναι ἀδύνατο νὰ τὰ προφτάσει ὅλα, μὰ γιατί δὲν ἐνδιαφέρθηκε ὁ τρόπος;

Ὑπάρχουν, μοῦ φαίνεται, καὶ ὅσο προχωροῦμε θὰ ὑπάρχουν περισσότερο οἱ ἀντικειμενικοὶ ὁροι γιὰ νὰ γίνῃ τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου ὁ πρῶτος πυρῆνας ἐνὸς αὐθύπαρκτου ἐπιστημονικοῦ ἱστορικοῦ ὀργανισμοῦ μὲ πλούσια δική του ζωὴ καὶ γενικώτερα μιὰ ἀπὸ τίς πολλὰς ἐνδεχόμενες ἐστίες πνευματικῆς ἀκτινοβολίας. Καὶ κουνάει κανεῖς, ἀλήθεια, λυπητερὰ τὸ κεφάλι του ὅταν λαβαίνει ἀπὸ τὸν δεῖνα ἐπαρχιακὸ ἐπιστημονικὸ (Μουσειακὸ ἢ ἄλλον) ὀργανισμό τῆς Γερμανίας, πρόσκληση γιὰ ἀνταλλαγὴ δημοσιευμάτων ἢ παράκληση γιὰ τὴν

ἀνακοίνωση τῶν ἐδῶ ἐργασιῶν κλπ. Μὰ μοῦ φαίνεται νὰ βλέπω πῶς βαδίζομε πρὸς τὸ τέλος τῆς λυπηρῆς αὐτῆς κατάστασης· ἀφοῦ οἱ ἀντικειμενικοὶ ὅροι ὑπάρχουν, δὲν θ' ἀργήσῃ, φαντάζομαι, νὰ ἔρθῃ ἡ ὥρα ποὺ οἱ ἐκπρόσωποι τῆς τοπικῆς ζωῆς, οἱ δῆμοι, στὴν πιδὲ πλατεῖα ἔννοια, θ' ἀποχτήσουν καὶ συνείδηση καθαρὴ ἐκείνου ποὺ ὡς τώρα ὑποσυνείδητα μονάχα κάνουν ὅταν τὸ κάνουν: τῆς πλατεῖας τοὺς κοινωνικῆς ἀποστολῆς. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ ἡ πνευματικὴ ἐστία ποὺ ζητοῦμε θ' ἀρχίσῃ νὰ δημιουργεῖται, πλάϊ στὸν ἐμπορικὸ καὶ βιομηχανικὸ θ' ἀρχίσει νὰ ὑπάρχει καὶ ὁ πνευματικὸς Βόλος.

4

Κλασσικιστική κεφαλή τοῦ Μουσείου Βόλου

(*Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 9, 1924-25, 85-94)

5

Ἀρχαῖστικά

(*Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 10, 1926, 91-110)

6

Εἰδήσεις
ἐκ τῆς Β' Ἀρχαιολογικῆς Περιφέρειας

(*Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 10, 1926, Παράρτημα, 7-16)

7

Τὸ Ἀμφιάρειο τοῦ Ὠρωποῦ

(Ἀθήνα 1926)

Ἀπάντηση στὸν κ. Καζαντζάκη*

Στὸ πρῶτο φύλλο τῆς «Ἀναγέννησης» δημοσιεύτηκε τοῦ κ. Καζαντζάκη ἓνα λυρικό-φιλοσοφικό πεζοτράγουδο. Τὰ τραγούδια τὰ κρίνει κανένας μονάχα ἀπὸ αἰσθητική ἄποψη, ἂν εἶναι καλὰ ἢ ὄχι. Ὁ κ. Καζαντζάκης σίγουρα δὲν εἶχε καθόλου στὸ νοῦ του νὰ γράψῃ μελέτη καὶ νὰ προκαλέσῃ ἐπιστημονικὴ συζήτηση. Ἄν καὶ λέει, πὼς δὲν ἔκαμε ἄλλο παρὰ ν' ἀποδώσῃ πιστὰ μιὰ στιχομυθία τοῦ μ' ἓνα μπολσεβίκο ἀρχηγό, δὲν κατεβαίνει στὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπιστημονικῆς συζήτησης. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ δογματίζῃ ἢ νὰ ποιητικολογῇ. Ἀς προσπαθήσωμε ὥστόσο, παραμερίζοντας τὸ φανταχτερό περίβλημα, ποὺ ἀρέσει στὸν κ. Καζαντζάκη νὰ ντύνη τίς ιδέες του, νὰ ἰδοῦμε τί οὐσιαστικά ἀπομένει.

Ἐνῶ, λέει, ὑπάρχουν νόμοι, ποὺ διέπουν σταθερὰ τὰ φυσικὰ φαινόμενα καὶ μποροῦμε βρίσκοντας τίς διαφορὰς σχέσεις των νὰ κάνωμε καὶ προβλέψῃς γι' αὐτά, τέτοιοι νόμοι δὲν ὑπάρχουν στὰ κοινωνικὰ φαινόμενα. Γιατί; δὲ θέλει νὰ δώσῃ καμιά ἐπιστημονικὴ ἀπόδειξη τοῦ ἰσχυρισμοῦ του. Τὸν δικαιολογεῖ μονάχα μὲ βάσιν τὸν αὐθαίρετο χωρισμὸ τοῦ Bergson ἀνάμεσα σὲ χρόνον ποσοτικό, μαθηματικό καὶ χρόνον ποιοτικό, ψυχολογικὸ (διάρκεια), τοποθετώντας στὸν πρῶτον τὰ φυσικὰ καὶ στὸ δεύτερον τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα. Κι ἐπειδὴ στὴν περιοχὴ τοῦ δεύτερου αὐτοῦ χρόνου δὲν ὑπάρχουν νόμοι (γιατὶ ἡ κάθε στιγμή του, λέει, εἶναι δημιουργικὴ, γεννᾷ κάτι νέο, ἀπρόβλεπτο), ἄρα δὲν ὑπάρχει καὶ ἐπιστήμη τῶν κοινωνικῶν φαινομένων.

Μὰ τί θὰ πῇ ἐπιστήμη; Στὴ φύση εἶναι ἀποδειγμένο, πὼς μιὰ κανονικότητα ὠρισμένη διέπει ὅλα τὰ φαινόμενα καὶ μάλιστα κανονικότητα αἰτιώδης, ποὺ θὰ πῇ τοῦτο μονάχα: Κάθε φαινόμενο ἔχει τὴν αἰτία του, ποὺ φέρνει τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα κάθε φορὰ, ποὺ ἐνεργεῖ. Ἡ κανονικότητα αὕτη ὑπάρχει ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἂν ἐμεῖς τὴν ξέρωμε ἢ ὄχι, εἶναι δηλ. ἀντικειμενικὴ. Ἡ δουλειὰ τῆς ἐπιστήμης εἶναι νὰ βρῇ τὴν κανονικότητα αὕτη. Καὶ τοῦτο ὄχι γιατί ἔτσι τὸ θέλει ὁ Α ἢ ὁ Β, μὰ γιατί ἡ ἀνθρώπινη κοινωνία ζῇ ἀναγκαστικὰ μέσα στὴν ὅλη φύση, ἀποτελεῖ μέρος ἀπὸ τὸ «σύστημά της» καὶ παίρνει τὴ ζωὴ της

*Ἀναγέννηση 1, Νοέμβριος 1926, 137-142.

ἀπ' αὐτῇ· εἶναι λοιπὸν ὑποχρεωμένη νὰ ζητᾷ ἀδιάκοπα νὰ βρῇ ποιοὶ νόμοι διέπουν τὴ φύση, γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ διατηρήσῃ μέσα σ' αὐτὴ τὴ ζωὴ μας.

Ἄλλὰ ἡ κοινωνία δὲν ἐκμεταλλεύτηκε πάντα μὲ τὸν ἴδιον τρόπο τὴ φύση γιὰ νὰ ζήσῃ. Περιττὸ νὰ τοὺς ἀναφέρωμε ὅλους, σημειώνομε μονάχα δυὸ σημαντικούς χρονολογικοὺς σταθμούς: τὸ ἀλέτρι (περίοδο γεωργικῆς οἰκονομίας) καὶ τὴ μηχανὴς (περίοδο βιομηχανικῆς οἰκονομίας). Ἀνάλογα μὲ τὴ σχέση, ποὺ εἶχε μὲ τὴ φύση ἡ ἀνθρώπινη κοινωνία, δηλ. ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο τῆς παραγωγῆς τῶν ἀγαθῶν, ποὺ τῆς χρειάζονταν γιὰ νὰ ζήσῃ ἐβρισκε καὶ διατύπωνε τοὺς νόμους, ποὺ διέπουν τὸ φυσικὸ κόσμον. Παρατηροῦμε δηλαδή στὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξιν ὡς τώρα, μιὰ σταθερὴ καὶ κανονικὴ ἀναλογία ἀνάμεσα στὴν παραγωγικὴ σχέση, ποὺ εἶχε ἡ κοινωνία μὲ τὴ φύση ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος, καὶ στὶς ιδέες, ποὺ εἶχε ἡ κοινωνία γιὰ τὴ φύση καὶ γιὰ τὸν ἑαυτὸ της τὸν ἴδιον ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος. Ἡ κοινωνία λοιπὸν εἶναι ντετερμινιστικὰ καὶ καθαρὰ τοποθετημένη μέσα στὸ πλαίσιο τῆς φύσης καὶ ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς φυσιολογικῆς σύστασης τῶν ἀτόμων της καὶ ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς ζωικῆς της λειτουργίας.

Ἐκθέτομε τὶς γενικὲς γραμμὲς μονάχα τοῦ ζητήματος, χωρὶς νὰ μποῦμε σὲ λεπτομέρειες, ποὺ θὰ μᾶς ἔφερναν μακριά. Ἀλλωστε αὐτὰ εἶναι σήμερα κοινοτοπίες γιὰ τὴν ἐπιστήμην. Ἐπρεπε μόνο νὰ φανῇ, πὼς δὲν ὑπάρχει μεγαλύτερη αὐθαιρεσία ἀπὸ τὸ νὰ χωρίζωμε τὴ ζωὴ τῆς φύσης ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς κοινωνίας, ποὺ εἶναι ἀξεχώριστα δεμένῃ μὲ τὴν πρώτη καὶ πὼς ὅση κανονικότητα ἔχει ἐκείνη, ἄλλῃ τόση εἶχε καὶ ἡ δεύτερη. Καμιὰ οὐσιαστικὴ διαφορὰ δὲν ὑπάρχει ἐχτὸς ἀπὸ τὴν ἀκόλουθον, ποὺ δὲν εἶναι ὅμως πρωταρχικὴ οὔτε κρίσιμη. Τὰ φυσικὰ φαινόμενα γίνονται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους, τὰ κοινωνικὰ χωρὶς ἀνθρώπους εἶναι ἀκατανόητα, γίνονται δηλ. μὲ αὐτοὺς. Οἱ ἄνθρωποι ὅμως, ἓνα ὠρισμένο δηλ. μέρος τῆς φύσης, ἀπόκτησαν μὲ τὴν ἐξέλιξιν ὠρισμένες ιδιότητες, ποὺ τὶς λέμε πνευματικὲς ἢ ψυχικὲς, μὰ ποὺ ἔχουν καὶ αὐτὲς τὴν αἰτία τους, διέπονται ἀπὸ τὴν ἴδια αἰτιώδη κανονικότητα. Ἡ ἐπιστήμη δὲν τὸ ἀρνίεται ἔξαφνα, πὼς οἱ ἄνθρωποι ἔχουν θέληση καὶ πὼς κάνοντας κάτι βάζουν μπροστὰ τους ἓνα λίγο ἢ πολὺ συνειδητὸ σκοπὸ (τὸ κλασσικὸ παράδειγμα τῆς μέλισσας μὲ τὴν κανονικώτατην κερήθραν της ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος — καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο, τοῦ ἀρχιτέχτονα μὲ τὸ οἰκοδόμημά του, ποὺ τὸ προσχεδιάζει μέσα στὸ νοῦ). Προσπαθεῖ ὅμως νὰ ἐξηγήσῃ τὴ θέληση, ὅπως ἐξηγεῖ καὶ τὴ φύση, νὰ βρῇ δηλ. γιὰτὶ ὁ ἄνθρωπος θέλει ἔτσι ἢ ἄλλιῳς. Ἐχουν λοιπὸν νόμους καὶ τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα, τὸ ἴδιον ὅπως καὶ τὰ φυσικὰ καὶ ἄρα ὑπάρχει καὶ σ' αὐτὰ πρόβλεψις καὶ ἐπιστήμη τους.

Καὶ δὲ μποροῦμε, λέει ὁ κ. Κ., νὰ προβλέψωμε μιὰ ἐπανάσταση ἔξαφνα, ὅπως μιὰν ἐκλειψὴν σελήνης. Καὶ ὅμως καὶ αὐτὸ γίνεται. Ἡ ἀληθινὴ ἐπιστήμη, ποὺ κατῴρθωσε νὰ διακρίνῃ τοὺς πραγματικοὺς νόμους τῆς κοινωνικῆς ἐξέλι-

ξης, τὴν ἀναγκαστικὴν τάσιν τῆς, ἔκαμε ἄπειρες προβλέψεις γιὰ οἰκονομικὰς κρίσεις, γιὰ πολέμους, γιὰ ἐπαναστάσεις, γιὰ τὴν στάσιν διαφόρων ὁμάδων, τάξεων καὶ κομμάτων, γιὰ τὴν σίγουρην ἐξέλιξιν χωρῶν, ποὺ βρίσκονται σὲ οἰκονομικὸν στάδιον καθυστερημένον κλπ.—προβλέψεις, ποὺ βγῆκαν ὅλες ἀληθινές. Καὶ τόσο πιὰ ἔχει γίνεαι φανερόν, πῶς νόμοι σταθεροὶ διέπουν καὶ τὴν ἀνθρώπινην ἱστορίαν, ὥστε καὶ διανοούμενοι κάθε ἄλλο παρὰ μαρξιστὲς δοκίμασαν νὰ διατυπώσουν τέτοιους νόμους (Lamprecht, Breysig, Schneider κ.ἄ.). Καὶ ἀκόμα καὶ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης γιὰ τὴν ἐξέλιξίν τῆς (Wœlfflin, Kühn, Déonna, ὁ τελευταῖος μάλιστα καὶ προβλέψεις). Ἄν δὲν πέτυχαν ὅλοι, εἶναι γιὰτὶ δὲν ξεκίνησαν πάντα ἀπὸ τῆ σωστῆς ἀφετηρίας, ποὺ θὰ ἰδοῦμε ποιά εἶναι¹. Τὸ μόνον, ποὺ δὲν καταρωθῆκε ἀκόμα, εἶναι νὰ μποροῦμε νὰ προβλέψωμε τὸ χρονικὸ σημεῖον, ποὺ θὰ συμβῇ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο· καὶ αὐτὸ γιὰτὶ δὲν ἔχομε ἀκόμα τέτοιαις γνώσεσι γιὰ τοὺς νόμους τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης ποὺ νὰ μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν μὲ ἀκριβεῖς ἀριθμούς· «δὲν ξέρομε δηλ. ἀκόμα τὴν ταχύτητα τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης, ἔχομε ὅμως τὰ μέσα νὰ γνωρίσωμε τὴν κατεύθυνσίν τῆς». Ἀλλὰ μήπως οἱ φυσικαὶ ἐπιστῆμες εἶναι σὲ θέσιν νὰ τὰ προβλέψουν ὅλα; Ἐνα μικρὸν ἀνάλογον παράδειγμα: 1 κόκκος σῆτος ἅμα σπαρθῇ δίνει 5, 6, 8, 10 ἢ καὶ 2 μονάχα κόκκους ἀνάλογα μὲ τὰς φυσικὰς συνθῆκας, ποὺ θὰ ἐπικρατήσουν. Ἄς δοκιμάσῃ ὁ εἰδικὸς νὰ προβλέψῃ μὲ ἀκρίβειαν, ὅτι ἡ χρονία θὰ εἶναι τέτοια ἢ τέτοια καὶ ἡ ἀπόδοσις τόση ἢ τόση! Καὶ αὐτὸ γιὰτὶ «δὲν μπορεῖ νὰ βρῇ ποιὲς ἀπὸ τὰς ἀρίφνητες κάθε φορὰ πιθανότητες ἀναγκαστικὰ θὰ ἐπικρατήσουν» (εἶναι τὰ ἴδια τὰ λόγια, ὅπου μ' αὐτὰ ὁ κ. Κ. φέρνει τάχα σὲ δύσκολην θέσιν τὴν κοινωνιολογίαν²).

Μιλᾷμε παραπάνω πάντα γιὰ «ἀληθινὴν ἐπιστήμην» καὶ πρέπει νὰ ἐξηγήσωμε καθαρώτερα τί ἐννοοῦμε. Στὴν περιοχὴ τῶν κοινωνικῶν, πνευματικῶν καὶ ἡθικῶν φαινομένων πολλὰς ἀνοησίες παρουσιάζονται μὲ τ' ὄνομα τῆς «ἐπιστήμης» καὶ τέτοια εἶναι τὰ περισσότερα δημιουργήματα ἐκείνων, ποὺ ἐκπροσωποῦν τὴν μισθωτὴν «ἀπὸ καθέδρας» ἐπίσημην ἐπιστήμην γιὰ γνωστούς ἀντικειμενικοὺς λόγους. Οἱ περισσότερες ἐργασίαι, ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τοὺς κύκλους αὐτοὺς στὴν καλύπτειν περίπτωση δὲν εἶναι παρὰ συλλογὰς ὑλικοῦ. Ἔργο ὅμως τῆς ἐπιστήμης εἶναι, ὅπως εἶδαμε, ὅχι νὰ συλλέγῃ μονάχα γεγονότα, μὰ καὶ νὰ τὰ ταχτοποιῇ, νὰ τὰ ἐνώνῃ συστηματικὰ, νὰ βρῇ τὴν αἰτιώδικη κανονικότητά τους καὶ ἐπομένως καὶ νὰ βγάξῃ συμπεράσματα καὶ γιὰ τὴν πράξιν καὶ νὰ διατυπώσῃ τοὺς σχετικοὺς νόμους. Ἡ ἀληθινὴ ἐπιστήμη δὲν ξεχωρίζει τὴ θεωρίαν ἀπὸ τὴν πράξιν σ' ὅποιοδήποτε κλάδον τῆς, γιὰτὶ ἔτσι συμβαίνει στὴν πραγματικότητά. Ἡ ἀληθινὴ λοιπὸν ἐπιστήμη τῶν κοινωνικῶν φαινομένων εἶναι ἐκείνη, ποὺ βρῆκε τὸ θεμελιώδικο νόμον τους, τὸ βασικὸ συντελεστὴ τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης, ἐκεῖνον ποὺ, ὅποιοδήποτε φαινέωρον τῆς

όμαδικής ζωής — από τὰ πιὸ πρωτόγονα ὡς τὰ πιὸ ὑψηλὰ — κι ἂν πάρουμε νὰ ἀναλύσωμε, θὰ τὸν βροῦμε πάντα στὸ βάθος νὰ δρᾷ ἀποφασιστικὰ καὶ τελειωτικά: ὁ συντελεστὴς αὐτὸς εἶναι, ὅπως καὶ παραπάνω ὑποδηλώσαμε, ὁ τρόπος ὅπου ἡ ἀνθρώπινη κοινωνία κατορθώνει μέσα στὴ φύση νὰ διατηρῇ τὴν ὑλικὴ τῆς ζωῆς, δηλ. ὁ τρόπος, ποὺ παράγονται τὰ ὑλικά ἀγαθὰ ἢ μὲ ἄλλα λόγια ἡ *οἰκονομικὴ βάση τῆς κοινωνίας*. "Οἱ οἱ ἄλλοι φαινομενικοὶ συντελεστές (οἱ ἀνθρώπινες ιδεολογίες στὶς διάφορες ἐποχές) εἶναι πάντα δευτερογενεῖς, ἀντανταχλαστικοὶ καὶ ὅταν ἔρχονται σὲ σύγκρουση μὲ τὸν πρῶτο, πάντα ἐκεῖνος νικάει.

Γίνεται τεράστια ἐργασία γύρω στὸ σιδερένιο αὐτὸ νόμο, ἐξετάζεται συστηματικὰ ἀπ' ὅλες τοὺς μεριές καὶ ὄχι μονάχα οἱ ἱστορικὲς ἐρευνες ἀποδείξαν τὴν ἀλήθεια τοῦ (καὶ εἶναι αὐτὲς οἱ μόνες ἐπιστημονικὲς ἐργασίες ποὺ ἀξίζουν τὸ ὄνομά τους) μὰ καὶ οἱ ἐφαρμογές τοῦ στὴ σύγχρονη ρέουσα πραγματικότητα ποτὲ δὲν διαψεύστηκαν. Δίνει ἔτσι ὅλες τὶς ἐγγυήσεις, πῶς εἶναι σίγουρες καὶ οἱ προβλέψεις τοῦ γιὰ τὸ μέλλον, ποὺ ὅλο καὶ πραγματώνονται. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ γιὰ τὴ ζωὴ τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας εἶναι γνωστὴ μὲ τ' ὄνομα *οἰκονομικὸς «ντετερμινισμός»* ἢ «ἱστορικὸς ὕλισμός» ἢ «οἰκονομικὴ θεωρία τῆς ἱστορίας». Τὰ ὀνόματα ὅμως αὐτὰ εἶναι ἀπατηλὰ καὶ γιὰ ἄλλους λόγους καὶ γιὰ τὸν ἀκόλουθο. Ἡ «οἰκονομικὴ θεωρία τῆς ἱστορίας» δὲν εἶναι μονάχα μιὰ ἐπιστημονικὴ μέθοδος γιὰ τὴν ἱστορικὴ ἐρευνα, ὅπως καὶ κάθε ἄλλη (λ.χ. ἡ ἐγελιανὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν «παγκόσμιο νοῦ», ἡ ἡρωϊστικὴ θεωρία τοῦ Καρλαίλ, ἡ θεωρία τῆς ράτσας κλπ.), ἀλλὰ εἶναι ἡ *Ἐπιστῆμη ὁλόκληρη τῆς ζωῆς*, τὸ μόνο πραγματικὸ μέσο, ποὺ ἔχομε ὄχι μονάχα γιὰ νὰ τὴν κατανοήσωμε, μὰ καὶ γιὰ νὰ τὴν «ἀλλάξωμε» ἢ νὰ τὴν «ἐξελιξωμε» (ἂν ἐπιτρέπωνται αὐτὲς οἱ προσωπικὲς ἐκφράσεις), δηλ. νὰ τοποθετηθοῦμε στὸ δρόμο ἐκεῖνο — καὶ δὲν εἶναι πολλοί, ἔνας εἶναι — ποὺ ἀναγκαστικὰ παίρνει ἡ ἐξέλιξη τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Σφιχτὰ δεμένη μὲ τὴ ζωὴ τὴν ἴδια, τὴ βοηθεῖ νὰ πάη μπροστά.

Μὰ γιὰ τὸ συμπέρασμα αὐτὸ τῆς ἀληθινῆς ἐπιστῆμης τῶν κοινωνικῶν φαινομένων ὁ κ. Κ. ἔχει ἀντιρρήσεις (ποὺ τὶς διατυπώνει, ὅπως συνηθίζει, ἐπικολυρικά). Παραδέχεται τὴ σχετικὴ ἀλήθεια τοῦ νόμου αὐτοῦ γιὰ τὴ μελέτη τῶν περασμένων ἱστορικῶν περιόδων, ἐπειδὴ τὰ περασμένα ἔπαψαν νὰ ζοῦν καὶ δὲν ξετυλίγονται δημιουργικά³, ἐνῶ ἡ σύγχρονη ζωὴ «μυθωδῶς πλούσια» δὲν ὑπάγεται σὲ νόμους καὶ δὲν ἐπιδέχεται πρόβλεψη. Στὸν αὐθαίρετο αὐτὸν ἰσχυρισμὸ ἀπαντήσαμε παραπάνω. Ἐπειτα, λέει, καὶ γιὰ τὴν ἱστορικὴ ἐρευνα ἀκόμη ὁ νόμος αὐτὸς εἶναι μονομερής, ὄχι ἀπόλυτος, γιατί πολλές φορές κι ἄλλοι παράγοντες, ποὺ δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα οἰκονομικῶν αἰτίων κυρι-
αρχοῦν καὶ καθορίζουν τὸ ξετύλιγμα ἐνὸς λαοῦ. Τὸν ἰσχυρισμὸ τοῦ τὸν στηρί-

ζει σέ δυο ιστορικά παραδείγματα· τὸ ἓνα εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀραβικὴ ἱστορία· οἱ ἴδιοι οἰκονομικοὶ ὅροι, λέει, ὑπῆρχαν ἐκεῖ πολλοὺς αἰῶνες καὶ ξαφνικὰ ἓνας ἄνθρωπος γεννιέται, ὁ Μωάμεθ, ποὺ κάνει νὰ γεμίσουν οἱ ἔρημες τζαμιὰ καὶ οἱ Ἀραβες νὰ κυριέψουν τὸν κόσμον. Δὲν τὴν ξέρω τὴν Ἀραβικὴ ἱστορία καὶ ἔτσι δὲ μπορῶ νὰ παρακολουθῆσω τὸν κ. Κ. Μὰ δυσκολεύομαι καὶ νὰ πιστέψω τίς βεβαιώσεις του· πρῶτα-πρῶτα γιατί δὲ φαίνονται νὰ εἶναι καρπὸς σοβαρῆς ἀσχολίας μὲ τὴν Ἀραβικὴ ἱστορία⁴ καὶ ἔπειτα, γιατί ἂν ἦταν σωστὲς θὰ ἦταν τὸ μοναδικὸ παράδειγμα, ποὺ θὰ ἔβγαζε ψεύτρα ὅλη τὴν ἄλλη ἱστορία.

Μὰ ἡ ἱστορία τοῦ Χριστιανισμοῦ, τὸ δευτέρου ἱστορικὸ τοῦ ἐπιχειρήμα, μᾶς εἶναι πολὺ πιὸ γνῶριμη. Κι ἐδῶ ἔχομε ἓνα σπαρταριστὸ παράδειγμα τεράστιας γκάφας, ποὺ ὅμως εἶναι πολὺ φυσικὴ σὲ ὅσους ἀποκαλυπτικὰ καὶ μυστικόπαθα στέκουν ἀντίκρυ στὰ πράματα· τὸ Χριστιανισμὸ τὸν φαντάζεται ξαφνικὸ δημιούργημα μόνου τοῦ ἱδρυτῆ του. Ἔχουν γίνεи τεράστιες ἔρευνες γιὰ τὸ κοσμογονικὸ αὐτὸ κοινωνικὸ κίνημα⁵, ποὺ ἀπόδειξαν μὲ τρόπο ἀναμφισβήτητο τὰ ἀκόλουθα ἀτράνταχτα γεγονότα· τίς οἰκονομικο-κοινωνικὲς πρῶτα καὶ ἔπειτα πολιτικὲς ἀλλαγές, ποὺ συνέπεια εἶχαν, ἀπὸ τὸ τέλος κιόλας τοῦ 5ου αἰ. καὶ πρὸ πάντων ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ ἔπειτα, τὴ ριζικὴ ἀνατροπὴ τῆς κλασικῆς ἑλληνικῆς κοσμοθεωρίας σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα (πολιτικὴ, ἐπιστήμη, φιλοσοφία, τέχνη, θρησκεία κλπ.), τὴν ἰδεολογικὴ ἔτσι προπαρασκευὴ τῆς χριστιανικῆς νοοτροπίας· τὴν ἀποσυνθετικὴ ἐπίδραση, ποὺ εἶχε γιὰ τὴν ἑλληνορωμαϊκὴ κοινωνία ὁ ξεπεσμὸς τῆς οἰκονομίας τῶν σκλάβων· μὲ βασικὸ αἷτιον τὴ ζωϊκὴ αὐτὴ παρακμὴ τὴν ψυχικὴ διάθεση τῆς πλατείας μάζας τοῦ λαοῦ, ποὺ περίμεναν μὲ λαχτάρια τὸ Λυτρωτὴ καὶ νόμιζαν, πῶς τὸν βρίσκουν πότε στὸ Ρωμαῖο αὐτοκράτορα καὶ πότε στὸν πρῶτο τυχαῖο γόητα καὶ θαυματοποιὸ (Ἀπολλώνιος Τυανεύς, ὁ Ἀλέξανδρος τοῦ Λουκιανοῦ κλπ.). Δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ μεγαλύτερη διαστρέβλωση τῆς ἱστορικῆς ἀλήθειας ἀπ' αὐτὴ, ποὺ παρουσιάζει ὁ κ. Κ. Καὶ στὸ κάτω-κάτω καὶ ἂν αὐτὰ ὅλα δὲν τὰ εἶχε ὑπόψει του, πῶς δὲν τοῦ ἀνοίγει τὰ μάτια ὁ τρόπος, ποὺ ἀφωμοίωσαν οἱ μάζες τὴ διδασκαλία τοῦ Χριστοῦ, ποὺ καὶ ὁ ἴδιος τὸν παραδέχεται;

Κοντολογῆς καμιά σοβαρὴ ἐπιστημονικὴ ἀντίρρηση δὲν ἔχει προβληθῇ ὡς τώρα (οὔτε μπορεῖ ποτὲ) ἐνάντια στὰ πορίσματα τῶν ἐρευνῶν, ποὺ ἔχουν γίνεи στηριγμένες στὴν ἐπίγνωση τοῦ βασικοῦ ἐκείνου κοινωνικοῦ νόμου· τὸ κακὸ εἶναι μονάχα, ὅτι τέτοια μελέτη δὲν ἔγινε ἀκόμη γιὰ ὅλες στίς ἱστορικὲς περιόδους, γιατί δὲν εἶναι πάρα πολλοὶ οἱ ἀληθινοὶ ἐπιστήμονες.

Τὸ τελευταῖο ἐπιχειρήμα τοῦ κ. Καζαντζάκη εἶναι, ὅτι «καὶ οἱ πιὸ φανατικοὶ μαρξιστὲς δέχονται, πῶς τὰ οἰκονομικὰ αἷτια δὲν εἶναι σκοπός, εἶναι μέσο. Κι αὐτὸ θὰ πῇ, πῶς ὑπάρχει κάποια ἄλλη ἀνάγκη στὸν ἄνθρωπον δυνατότερη, βαθύτερη καὶ αὐτὴ πολεμᾷ ξέροντάς το, εἴτε μὴ». Πρῶτα-πρῶτα

θαμάζω τὴ διατύπωση, ποὺ προέρχεται μάλιστα ἀπὸ φιλοσοφημένο μυαλό: Τὰ αἷτια δὲν εἶναι σκοπός (!) ἀλλὰ μέσο (!). Ἐπειτα ὅμως δειχνεταὶ καὶ κάτι ἄλλο σοβαρώτερο: πὼς δὲ γνωρίζει πολὺ καλὰ ὁ κ. Κ. τὴ θεωρία, ποὺ πολεμάει. Ἡ ἐπιστήμη ἀρνιέται ὁλότελα καὶ ἀπόλυτα, πὼς ἡ ἱστορικὴ ἐξέλιξη ἔχει κάποιο σκοπὸ, γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγον, ὅτι δὲν ὑπάρχει κανένας, ποὺ νὰ τῆς τὸν ἔθεσε. Ἀλλιῶς θὰ ἔπεφτε σὲ θεολογικὲς *Spéculations*. Οἱ ἄνθρωποι βάζουν βέβαια κάθε φορὰ κάποιο σκοπὸ στὴ ζωὴ τους, ἐκεῖνο, ποὺ τοὺς ἀναγκάζει νὰ ἔχουν ἡ ἱστορικὴ ἐξέλιξη, ποὺ κι αὐτὴ πάλι διέπεται ἀπὸ τὸ βασικὸ νόμο τῆς οἰκονομικῆς βάζης τῆς κοινωνίας. Γιὰ νὰ περιοριστοῦμε στὸ παράδειγμα, ποὺ διάλεξε ὁ κ. Καζαντζάκης: τὸ προλεταριάτο π.χ. θέλει νὰ καταλάβῃ τὴν ἐξουσία καὶ νὰ ἐφαρμόσῃ τὸ σοσιαλισμὸ, γιὰτὶ βλέπει πὼς αὐτοῦ φέρνουν οἱ οἰκονομικοὶ ὅροι, ποὺ γεννιοῦνται μέσα στὰ σπλάχνα τῆς σημερινῆς κοινωνίας καὶ πὼς μέσα σ' αὐτὴ τὴν κοινωνία τὸ προλεταριάτο δὲν ἔχει καμιά θέση. Ἔτσι γίνεται τὸ προλεταριάτο φορέας τῆς ἐξέλιξης. Ἄν ὁ καθένας χωριστὰ τὸ ξέρει αὐτό, δὲν ἔχει σημασία· ἡ συνισταμένη ὅμως ἀπ' ὅλες τὶς ἀτομικὲς αὐτὲς συνειδήσεις ἢ τὰ ὑποσυνείδητα, ἢ ταξικὴ δηλαδὴ συνείδηση, σ' αὐτὴ τὴν ἐπίγνωση στηρίζεται. Ἐπιμένει ὁ κ. Καζαντζάκης νὰ ὀνομάζῃ μυστικιστικὰ *πίστη*, τὴ θολὴ γνώση, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶχαν τὰ ἄτομα γιὰ τὸ ρόλο τῆς τάξης τους; Μὰ καὶ πάλι ὑπάρχουν ἀμείλιχτα «γιατί»: Γιατὶ ὠρισμένα μονάχα τμήματα τῆς μάζας εἶχαν τὴν Α «πίστη» καὶ ὄχι τὴ Β; Ἄν θελήσῃ νὰ σκεφτῇ σοβαρὰ ἐπάνω στὰ προβλήματα αὐτά, θὰ καταντήσῃ στὸ τέλος σίγουρα κι αὐτὸς νὰ «πιστέψῃ» στὴν κανονικότητα τῶν κοινωνικῶν φαινομένων καὶ στὸ νόμο τοῦ οἰκονομικοῦ ντετερμινισμοῦ. Κι ἂν δὲ θελήσῃ ὅμως, δὲν εἶναι δύσκολο στηριζόμενος κανένας στὶς δυὸ αὐτὲς βάσεις νὰ βρῇ γιὰ ποιοὺ λόγους δὲ θέλῃ.

Τὸ συμπέρασμά μας ἀπὸ τὰ παραπάνω εἶναι φανερό, καθὼς καὶ ἡ ἀπάντησις στὰ τέσσερα ἐρωτήματα τῆς «Ἀναγέννησης». Τὸ συμπέρασμα τοῦ κ. Καζαντζάκη θολό, μυστικιστικόν, ἀπειθάρχητο καὶ ἀναρχικόν, ἔνα μονάχα δείχνει: πὼς ἄλλο πρῶμα εἶναι νὰ ὁραματιστῇ ὁ ποιητὴς τὸν «ἄρτιο κύκλον» (Νίτσε;), καὶ ἄλλο νὰ νοιώσῃ τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας⁶.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ὁ ἴδιος ὁ κ. Καζαντζάκης δοκιμάζει νὰ διατυπώσῃ στὴ σ. 23 ἕνα νόμο γιὰ τὸ πότε ἐπικρατοῦν τὰ οἰκονομικὰ αἷτια καὶ πότε οἱ ἄλλες «βαθύτερες ὁρμές», νόμο ὁλότελα ψεύτικο βέβαια καὶ αὐθαίρετο, ποὺ δείχνει ὅμως πὼς κι ὁ ἴδιος πιστεύει ὑποσυνείδητα στὴν κανονικότητα τῶν κοινωνικῶν φαινομένων.

2. Για τις προβλέψεις της κοινωνικής επιστήμης, που δεν είναι ακόμα τέλειες και ακριβείς, πρέπει να έχουμε υπόψη μας και τα πραγματικά εξωτερικά εμπόδια, που υπάρχουν για τέτοια εργασία μέσα σε μιαν αναρχούμενη κοινωνία σαν τη σημερινή, όπου τ' αλληλοσυγκρούμενα συμπεφέροντα εμποδίζουν ακόμα και τη γνώση πολλών αντικειμενικών όρων· δε μπορεί δηλ. καλά καλά ή επιστήμη να έχει όλο το υλικό μπροστά της για να το μελετήσει.

3. Πώς συμβιβάζει τον ισχυρισμό του αυτό με τη μπερξονική (και δική του) αντίληψη του ποιοτικού «ψυχολογικού» χρόνου που, αντίθετα με τον ποσοτικό «μαθηματικό» χρόνο, είναι όχι διαδοχή, μα αλληλοδιείσδυση στιγμών;

4. Οί λυρισμοί του μάλιστα θυμίζουν αρκετά τους ακόλουθους αφορισμούς του Καρλάιλ στους «Ήρωές» του (τέλος του κεφαλαίου για το Μωάμεθ): «Ένας φτωχός λαός ποιμενικός, που πλανιέται άγνωστος μέσα στην έρημο από τότε, που χτίστηκε ο κόσμος: έξαφνα ένας Προφήτης-Ήρωας του στάλθηκε από ψηλά μ' ένα λόγο, που μπορούσαν να τον πιστέψουν· και ιδέστε, ο άγνωστος γίνεται γνωστός απ' όλο τον κόσμο, ο μικρός γίνεται μεγάλος, όσο ο κόσμος· λιγώτερο από έναν αιώνα ύστερα, ή 'Αραβία είναι από τη μιὰ μεριά στη Γρενάδα, από την άλλη στο Delhi... 'Η πίστη είναι μεγάλη, δίνει ζωή. 'Η ιστορία ενός έθνους γίνεται γόνιμη, έξυψωτική της ψυχής μεγάλη, μόλις αυτό πιστέψει...» (από τη Γερμανική μετάφραση του T. Neuberger).

5. Πρβ. και εργασίες του Kautsky (είναι ο θεωρητικός της Γερμανικής σοσιαλδημοκρατίας), Harnack, Deissmann, Lietzmann (θεολόγοι), Cicotti, Eduard Meyer (ιστορικοί), Wendland, Eduard Norden (κλασικοί φιλόλογοι) κ.ά.

6. Μια παρατήρηση ακόμα: ο κ. Κ. φορτώνει στον «μπολσεβίκο άρχηγό» που μ' αυτόν «συζητούσε», κάμποσες άνοησίες (σ. 19, 20 κ.ά.), που δείχνουν πώς η δεν ήταν μπολσεβίκος η άσκηση των κατάλαβε η είναι άνυπαρχτος.

Δευτερολογία

[‘Η συζήτηση για τούς κοινωνικούς νόμους]*

Λυπᾶμαι πού, ὑποχρεωμένος ν’ ἀπαντήσω σέ κριτικές ἀπὸ διάφορα μέρη, δὲν θὰ κατορθώσω νὰ ἔχῃ ἡ ἀπάντησή μου δικό της ὀργανικὸ ξετύλιμα. Θὰ παρακολουθήσω ἔτσι μιὰ-μιὰ τὶς ἐπικρίσεις, πού ὅμως σὲ πολλὰ ἐκφράζουν τὶς ἴδιες ἀντιρρήσεις.

Ἀρχίζω ἀπὸ τὸ προεισαγωγικὸ σημείωμα τοῦ κ. Καζαντζάκη («Ἀναγέννηση» σελ. 136-7). Τὸ ξεχώρισμα πού κάνει «τῶν ἀνθρώπων, πού ζητοῦν νὰ λύσουν φιλοσοφικά προβλήματα» δὲν τὸ βρίσκω οὔτε σωστὸ οὔτε βολικὸ λοιπόν. Δὲν εἶναι ἀλήθεια, πὼς οἱ «ὕλιστές» ἱκανοποιοῦνται μὲ τὴ λέξη ἴσια ἴσια ἂν ὑπάρχουν ἄνθρωποι, πού προσπαθοῦν μὲ κοπιαστικές καὶ ὑπομονετικές ἔρευνες νὰ δώσουν πραγματικὸ περιεχόμενο στὴ «λέξη ὕλη» εἶναι αὐτοὶ μονάχα. Πρέπει νὰ γίνῃ ἀντιστροφή τῶν δυὸ κατηγοριῶν τοῦ κ. Κ. καὶ νὰ καταταχτοῦν στὴν πρώτη, σ’ ἐκείνους δηλ. πού δέχονται γιὰ ἱκανοποιητικὴ ἀπάντηση λέξεις μόνο, ὅλες οἱ τάξεις τῆς δεύτερης κατηγορίας του καὶ πρῶτοι πρῶτοι οἱ φικτσιοναλιστές. Ὅχι μονάχα δὲν εἶναι παρὰ ἀπλὴ λέξη ἡ περὶ φημη Fiction (ὅταν παραδέχεσαι, πὼς τὸ «ἀρχέγονο ζῶο» δὲν ὑπῆρξε ποτέ, τὶ ἀπομένει;), ἀλλὰ καὶ α) ἀντὶ νὰ προχωροῦμε μαζί της στὴ γνώση¹, γυρίζομε αἰῶνες πίσω, ξεπέφτομε στὴ μυθοπλασία, στὴ μυθολογία, μὲ τὴ διαφορά, πὼς τότε μὲν δὲν πίστευαν καθόλου, πὼς οἱ μῦθοι ἦταν πλάσματα, ἐνῶ τώρα μὲ τὴ Fiction ἐμεῖς β) αὐτοκοροϊδεύομαστε ἐνσυνείδητα.

Ξέρω, πὼς εἶναι πολὺ τῆς μόδας ὁ φικτσιοναλισμός, ἡ φιλοσοφία «τοῦ ὡσάν νά...» (des als ob), πού ὑποστηρίζει πὼς εἶναι «ἀναγκαῖα μερικὰ συνειδητὰ πλάσματα (Fiktionen) γιὰ βάση τῆς ἐπιστημονικῆς μας ἔρευνας, τῆς αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης καὶ τῆς πραχτικῆς πίστης» (Vaihinger). Μὰ ὑπάρχουν πολλοὶ πού τὸν θεωροῦν ξεφυλλισμένο νεοκαντιανισμό καὶ γιὰ νὰ βρεθῇ ἡ πηγὴ του θάπρεπε νὰ γίνῃ πλατιά κοινωνιολογικὴ ἀνάλυση. Γεγονὸς εἶναι, ὅτι ὁ φικτσιοναλισμός κάθε ἄλλο παρὰ ἔχει κυριέψει ὁλόκληρη τὴ σημερινὴ φιλο-

* Ἀναγέννηση 1, Γενάρης 1927, 267-271.

σοφία· ἔχει πιάσει μονάχα σ' ὠρισμένα στρώματα (συνειδητὰ ἴσως) κι ἐπηρέασει καὶ κάμποσους ἄλλους (ἀσύνειδα).

Ἀντίθετα, ὁ χαρακτηρισμὸς τῶν διανοούμενων τοῦ τύπου τοῦ κ. Κ. ὡς μυστικιστῶν (ὑπερτιμοῦν τὸ συναίσθημα, τὴν ἀνορθόλογη πίστη εἰς βάρος ὅλου τοῦ ἄλλου πνευματικοῦ μας κόσμου) στηρίζεται ἀπόλυτα στὰ πράματα.

Ἐρχομαι στὸ δεύτερο σημείωμα τοῦ κ. Κ. Βρίσκω κι ἐγὼ πὼς πελαγώνουμε, μὰ ἴσια ἴσια ἐξαιτίας τῆς καινούργιας τάχα θέσης τῶν ζητημάτων, ἔτσι ποὺ ἀραδιάζονται στὴ σελ. 204. Μόνο ποὺ δὲ ρωτᾶει ἂν ὑπάρχει θεός. Μὰ εἶναι ἀνάγκη πρῶτα νὰ σταματήσω λίγο σὲ μερικὲς παρατηρήσεις, ποὺ κάνει γιὰ τὴν ἀπάντησή μου. Ἡ πρώτη εἶναι πὼς συχίζω, λέει, τὰ φυσικὰ φαινόμενα μὲ τὰ βιολογικὰ καὶ θεωρῶ τὴν ἐξέλιξη ἐνὸς κόκκου σταριοῦ φυσικὸ φαινόμενο (τὴν ἴδια γκάφα μοῦ ἀποδίνει καὶ ἡ κ. Λαμπρίδη). Καὶ ὅμως τέτιο πρᾶμα δὲν ὑπάρχει πουθενὰ στὴν ἀπάντησή μου (βλ. τὴν ἀρχὴ τῆς σελ. 139). Τὸ μόνο ποὺ εἶπα, εἶναι ὅτι καὶ οἱ φυσικὲς ἐπιστῆμες δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τὰ προβλέψουν ὅλα καὶ παράδειγμα ἔφερα τὸ σπειρὶ τοῦ σταριοῦ. Μὰ ποῦ κατατάσσει λοιπὸν ὁ κ. Κ. καὶ ἡ κ. Λ. τὴ βιολογία; Ἐγὼ ξέρω ὅτι καὶ ὅσοι ξεχωρίζουν, ἔτσι μὲ τὸ μαχαῖρι, τίς ἐπιστῆμες σὲ ἐπιστῆμες τῆς φύσης καὶ σ' ἐπιστῆμες τοῦ πνεύματος ἢ τοῦ πολιτισμοῦ, τὴ βιολογία τὴν κατατάσσουν στὶς πρῶτες. Τὴ φυσικὴ φιλοσοφία ἀκόμα (Naturphilosophie) τὴ χωρίζουν σὲ «φιλοσοφία τοῦ ἀνόργανου» (Phil. des anorganischen) καὶ «φιλοσοφία τοῦ ὀργανικοῦ» (Phil. des organischen). Ὡστε δὲν ὑπάρχει ἀπὸ μέρος μου οὔτε καν κακὴ χρῆση ὄρων. Ἡ ἀλήθεια ὅμως εἶναι ὅτι κάτω ἀπὸ τὴν παραξήγησή μας αὐτὴ κρύβεται πιθανώτατα μιὰ οὐσιαστικώτατη διαφορὰ μας: γιὰ τὴν ἐπιστῆμὴ παραδέχεται, ὅτι δὲν ὑπάρχει στὴν ὕλη κανένα ἰδιαίτερο ὀργανικὸ στοιχεῖο, ἀλλὰ πὼς ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς βρίσκονται στὸν ἀνόργανο κόσμον καὶ ἡ συνένωσή τους ἀποτελεῖ τὴ χημικο-φυσικὴ βάση τῆς ζωῆς (ποὺ εἶναι τὸ ἀντικείμενον τῆς βιολογίας) καὶ πὼς «ὅσο βαθύτερα προχωρεῖ ἡ ἀνάλυση τῆς ὕλης καὶ τῶν δυνάμεων τῆς τόσο δυσκολώτερον εἶναι νὰ ὀρίσωμε ἓνα αὐστηρὸ σύνορον ἀνάμεσα ὀργανικοῦ καὶ ἀνόργανου κόσμου» (H. Schmidt, καθηγητὴς στὴ Jena)· ἐνῶ γιὰ τὸν κ. Καζ., ἂν καὶ δὲν ἐκφράστηκε πολὺ καθαρά, ὅπως καὶ γιὰ τοὺς μπερζονιστὰς, νεοβιταλιστὰς κλπ., βαθύτατον χάσμα χωρίζει τὰ φαινόμενα τοῦ ἀνόργανου κόσμου ἀπὸ τὰ βιολογικὰ (ὅπως καὶ ἀπὸ τὰ κοινωνικὰ), δὲν ὑπάρχει λοιπὸν καὶ σ' αὐτὰ οὔτε κανονικότητα αἰτιώδικοι οὔτε πρόβλεψη· γιὰτί, φαντάζομαι, αὐτὸ θέλει νὰ πῇ ὅταν κἀνὴ τὴν παρατήρησιν, πὼς ἐσύχισα τὴν ἐξέλιξιν τοῦ σταριοῦ μὲ τὰ φυσικὰ φαινόμενα.

Ὅσο γιὰ τίς ὑπόλοιπες παρατηρήσεις τοῦ κ. Κ. καὶ τὰ πέντε κατοπινὰ ἐρωτήματα, ποὺ εἶναι συνέπεια τους, ἀληθινὰ θὰ μᾶς ἔφερναν τρομερὰ μα-

κριά. Τοῦτο μονάχα θὰ παρατηροῦσε κανέννας γιὰ τὴ θεωρία τῆς γνώσης· ὁ διαλεχτικὸς ὕλισμός (πού ἴσια ἴσια γεφύρωσε τὸ χάσμα, πού ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὶς φυσικὲς καὶ πνευματικὲς ἐπιστῆμες καὶ τὰ σχετικοποιεῖ ὅλα) ἀποδείχνει, πῶς ἡ γνωστικὴ ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου, ὅχι μονάχα στὸ περιεχόμενο της (στὶς γνώσεις), ἀλλὰ καὶ στὴ μορφή της (ἂν δηλ. ἐπικρατῇ ἔξαφνα ἡ φαντασία ἢ ἡ νόηση κλπ.), δὲν εἶναι τίποτε τὸ ἀμετάβλητο καὶ τὸ ἀπόλυτο, μὰ κάτι πολὺ σχετικὸ μὲ τὸ ἱστορικὸ στάδιο τῆς κοινωνίας. Ἡ «Ἀναγέννηση» ξαναθέτει τὸ πρόβλημα: ὁ ἀνθρώπινος νοῦς μπορεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅπως στὰ φυσικὰ φαινόμενα, νὰ συλλαβαίνει σχέσεις τῶν κοινωνικῶν φαινομένων, νὰ βρίσκει κανονικότητα καὶ νομοτέλεια μέσα σ' αὐτά, νὰ προβλέπει καὶ νὰ ἐνεργῇ; ὑπάρχει δηλ. ἐπιστῆμη τους μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, πού ὑπάρχει ἡ ἐπιστῆμη τῶν φαινομένων τοῦ φυσικοῦ κόσμου; Ἡ ἀπάντησή μου ἦταν ἀπόλυτα καταφατική, μ' ἐπιχειρήματα, πού ἀκόμα ὁ κ. Κ. δὲν ἀπάντησε σὲ κανένα τους.

Ἡ ἐπίκριση τῆς κ. Λαμπρίδης ταυτίζεται οὐσιαστικὰ στὰ περισσότερα μὲ τὸ σημείωμα τοῦ κ. Κ. Ἐχει καὶ μερικὰ στοιχεῖα ὅμως, πού σ' αὐτὰ δὲ μπορῶ νὰ τὴν παρακολουθῶ. Ἐξαφνα, τὸ «ἂν συμφέρη, γιὰ νὰ προκόψῃ ἡ γνώση, νὰ ἐφαρμόσωμε τὴν κατηγορίαν τῆς αἰτιότητος στὰ κοινωνικὰ φαινόμενα, πού ἔτσι τὰ φτωχαίνουμε», εἶναι μιὰ βάση, πού τὴν ἀρνιέται ὁλότελα, γιὰτὶ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἐπιστῆμη. Ἀφήνω τὸ ἄλλο ζήτημα: ὅτι, καθὼς φαίνεται, ἡ κ. Λ. τὴν κατηγορίαν τῆς αἰτιότητος τὴ δέχεται σὰν *argiori*, ὅπως ὁ Κάντ, ἐνῶ ἡ ἐξέλιξη τῆς θεωρίας τῶν «κατηγοριῶν» πέρασε ἀπὸ πολλὰ στάδια γιὰ νὰ καταλήξῃ σήμερα στὴ διατύπωση ὅτι οἱ «κατηγορίες» (μὰ κανέννας δὲ συμφωνεῖ στὸν ἀριθμὸ τους) εἶναι ὅχι ἀπριорικές, μὰ οἱ τελευταῖες βαθμίδες τῆς λογικῆς ἐκείνης ἐπεξεργασίας τοῦ περιεχόμενου τῶν αἰσθήσεων, πού ἄρχισε μὲ τὶς ἐμπειρικὲς ἐπὶ μέρους ἔννοιες.

Μὰ ἡ κ. Λ. μοῦ ὑποβάλλει καὶ ιδέες, πού δὲν τὶς ἔχω καθόλου. Δὲν ἦταν ποτὲ δυνατὸ νὰ ὑποστηρίξω, πῶς «πρέπει νὰ κανονίζωμε τὴ στάση μας καὶ πράξεις μας ἀπὸ ἐπιστημονικὰ κριτήρια» ἐγὼ πού μαζὶ μὲ τὸ διαλεχτικὸ ὕλισμὸ δέχομαι, ὅτι «δὲν εἶναι ἡ συνείδηση τῶν ἀνθρώπων πού καθορίζει τὴν ὑπαρξὴ τους, μὰ ἀντίστροφα ἡ κοινωνικὴ τους ὑπαρξὴ, πού καθορίζει τὴ συνείδηση τους». Γιὰ νὰ ξυπνήσῃ στὰ ἄτομα ἡ συνείδηση, χρειάζεται διαφωτισμός· μὰ κανέννας διαφωτισμὸς δὲ θὰ μπορούσε νὰ τοὺς δημιουργήσῃ καμιά συνείδηση ἢ νὰ στρέψῃ τὴ βούληση τους πρὸς ἓνα σκοπὸ, ἂν δὲν ὑπῆρχαν δοσμένοι ἀντικειμενικὰ οἱ ὅροι τῆς δημιουργίας της ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ στάδιο τῆς κοινωνίας, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς· οὐτε πού θὰ ἐρχότανε κανὲν στὸ νοῦ κανενὸς νὰ κάμῃ τέτιο διαφωτισμὸ.

Μιάν ἄλλη παρατήρηση τῆς κ. Λ. εἶναι, πὼς οἱ παραγωγικώτεροι ἐπιστήμονες εἶναι ἐκεῖνοι, ποὺ ἀναγνωρίζουν τὰ ὅρια τῆς ἐπιστήμης καὶ πὼς ἡ ἀπόλυτη πεποίθηση σ' αὐτὴ εἶναι ἀστήριχτη καὶ παλιωμένη πιὰ (κι ὁ κ. Καζαντζάκης μιλάει γιὰ «ἀρχαιολογικὲς πίστεις» μου). Καὶ ὁμως, εἶναι ἄλλο πρᾶμα ν' ἀναγνωρίζῃ κανένας, πὼς ὠρισμένα σύνορα δὲν ξεπεράστηκαν ἀκόμα (ἀφοῦ ὁμως γκρεμίστηκαν ὡς τώρα ἕνας σωρὸς τέτιοι, αἰώνιοι τάχα, φραγμοὶ) κι ἄλλο νὰ βεβαιώνῃ, πὼς δὲ θὰ ξεπεραστοῦν ποτέ. Βρέθηκε βέβαια κάποιος φυσιολόγος, ποὺ κήρυξε τὸ «ignorabimus» (δὲ θὰ μάθωμε ποτέ), μὰ βρέθηκε καὶ κάποιος ἄλλος, ποὺ τοῦ ἀντίταξε τὸ «impavidi progrediamur» (προχωροῦμε ἄτρομοι)· τι βγαίνει ἀπ' αὐτό; Δυστυχῶς γιὰ τοὺς ἰδεαλιστὲς, ποὺ δὲν καταδέχονται ποτὲ νὰ ἐξετάσουν τὴ σχέση τῶν κηρυγμάτων αὐτῶν μὲ τὴν ἱστορικὴ στιγμή τῆς κοινωνίας ἀπ' ὅπου βγῆκαν, τὰ δυὸ αὐτὰ πράγματα εἶναι πολὺ σχετικὰ μεταξύ τους. Γιὰ τοῦτο πάντα ὑπῆρξαν ἀντιδραστικοὶ καὶ προοδευτικοὶ ἐπιστήμονες. Καὶ κανένας δὲ μπορεῖ ν' ἀρνηθῇ, πὼς περνοῦμε ἐποχὴ παγκόσμιας ἀντίδρασης. Παλιωμένες, ξεπερασμένες οἱ ἀντιλήψεις τοῦ διαλεχτικοῦ ὕλισμοῦ; Δὲν εἶναι ἀλήθεια.

Κάποιος εἶπε, πολὺ ἔξυπνα, πὼς κάθε καινούργια ἰδέα, ποὺ ἔχει ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα, περνάει, ὥσπου νὰ ἐπιβληθῇ, ἀπὸ τ' ἀκόλουθα στάδια, α) ἡ φάση τῆς νεκρικῆς σιωπῆς· δὲν τὴ λαβαίνουν ὑπόψει καθόλου· β) ἡ φάση τῆς γελοιοποίησης· δὲν τὴν παίρνουν στὰ σοβαρά· γ) ἡ φάση τοῦ φανεροῦ πολέμου· χρησιμοποιοῦν καὶ βία ἀκόμη ἐνάντια της· καὶ δ) ἡ φάση τῶν διομολογήσεων, τοῦ συμβιβασμοῦ· ἀρχίζουν τότε νὰ λένε «μὰ αὐτὰ τὰ λέγαμε κι ἐμεῖς πάντοτε». Στὸ τελευταῖο τοῦτο στάδιο βρίσκεται ἡ ἐπίσημη ἐπιστῆμη μὲ τὸ διαλεχτικὸ ὕλισμό. Κηρύχνουν οἱ ἐκπρόσωποι της τὴ χρεωκοπία του, ἀφοῦ δέχτηκαν ὁμως ὅλη του τὴν εὐεργετικὴ ἐπίδραση... μὲ τὴ διαφορὰ, ὅτι δὲν ἐννοοῦν «νὰ θυσιάσουν στὸ βωμὸ του τὴν πνευματικὴ τους ἀπροκαταληψία». Ἀναγκασμένος εἶμαι τώρα νὰ ἀναφέρω καὶ ὀνόματα: ἀπέναντι σ' ὅλους τοὺς ἐπίσημους ἐκπρόσωπους τῆς ἐπιστημονικῆς ἀντίδρασης ὑπάρχουν πολλοί, πού, χωρὶς νὰ εἶναι συνειδητοὶ ὁπαδοὶ τοῦ διαλεχτικοῦ ὕλισμοῦ (μερικοὶ μάλιστα εἶναι κι ἐχτροὶ του), ἡ σκέψη τους ὁμως ἐγονιμοποιήθηκε ἀπ' αὐτόν: π.χ. οἱ ἱστορικοὶ Beloch, Ed. Meyer, Pöhlmann, W. Otto, Glotz κλπ. (ὁ ἱταλὸς Cicotti εἶναι καὶ συνειδητὸς ὁπαδὸς του)· τὶς βιταλιστικὲς πλάνες τῆς σύγχρονης βιολογίας τὶς χτυπάει σφοδρὰ ὁ ἱστοριοῦλιστὴς βιολόγος τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ἰένας Jul. Schaxel· ὁ ἴδιος ὁ περιβόητος Spengler, ποὺ ἐλεγάτῃς ἀγρία τὸν ἱστορικὸ ὕλισμό καὶ τὸν πολεμάει τὸ ἴδιο ἀγρία, ἔφτασε κάπου νὰ πῇ, ὅτι ἀνάμεσα στὸ διαφορικὸ λογισμό καὶ στὴ δυναστικὴ κρατικὴ ἀρχὴ τοῦ Λουδοβίκου 14ου, ἀνάμεσα στὴν Εὐκλείδεια γεωμετρία, ἀνάμεσα στὴν προοπτικὴ τοῦ χώρου τῆς δυτικῆς ἐλαιογραφίας καὶ στὸ ξεπέραςμα τοῦ χώρου μὲ τὸ

σιδηρόδρομο και τὸ τηλέφωνο, ἀνάμεσα ἀκόμα στὰ κοντραπούντα τῆς μουσικῆς καὶ στὸ οἰκονομικὸ πιστωτικὸ σύστημα ὑπάρχει βαθύτατη σχέση μορφῆς» κλπ. «Ὡς ἀφήσωμε ἓνα πλῆθος ἄλλους διανοούμενους καὶ φιλόσοφους, ποὺ τὸν δέχονται πάντα σὰν εὐρετικὴ ἀρχὴ καὶ ἐπιστημονικὴ μέθοδος ἢ τὸν συμπληρῶνουν μὲ τὸ νεοκαντιανισμό κλπ. (Stammler, Simmel, Max Adler, Karl Vorländer κ.ἄ.). Καὶ ἀκόμα ἂς μὴ λάβωμε καθόλου ὑπόψει τὴν ἐπιστήμη ἐνὸς νέου κόσμου, τῆς Ρουσσίας. Σταματῶ, γιατί δὲν ὑπάρχει ἀνιερώτερο πρᾶμα ἀπὸ τὸ ἀράδιασμα ὀνομάτων· γιὰ τοῦτο πρέπει νὰ λείψῃ μιὰ καὶ καλὴ ἢ κατηγορία, πὼς ἢ τάδε ἀντίληψη εἶναι παλιωμένη κλπ. καὶ ὅσοι τὴ λένε σωστότερο εἶναι ν' ἀποδείξουν ἐπιστημονικὰ τὸ γιατί δὲ στέκεται.

Στὸ βάθος ὅμως μένει πάντα γιὰ τὴν κ. Λ. ἡ πίστη της στὸν μπερζονικὸ χωρισμὸ τοῦ χρόνου σὲ ποσοτικὸ καὶ ποιοτικὸ καὶ στηριζόμενη σ' αὐτὸν ἀρνιέται πάλι τὴν ἴδια βάση στὰ φαινόμενα τοῦ ἀνόργανου κόσμου (φυσικὰ) καὶ στὰ βιολογικὰ «ποὺ μέρος τους εἶναι τὰ κοινωνικὰ». Καὶ ὅμως τὸ ξεχώρισμα τοῦτο κρέμεται στὸν ἀέρα· ὁ χαρακτηρισμὸς ποὺ τοῦ ἔκαμα, πὼς εἶναι αὐθαίρετος, δὲ δείχνει καμιά περιφρόνηση, ὅπως νομίζει ἡ κ. Λ., ἐκφράζει μονάχα τὸ γεγονός, πὼς εἶναι ἀναπόδειχτος. Ἡ ἐπιστημονικὰ ἀποδειγμένη ἀλήθεια εἶναι, ὅτι ποτὲ ἡ ποιότητα δὲν εἶναι κάτι ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴν ποσότητα καὶ φανερῶνεται μονάχα κάτω ἀπὸ ὀρισμένους ὁρους σὰν συνέπεια τῆς τελευταίας, ἔχει δηλ. αἰτιώδικη σχέση μαζί της².

Ὁ κ. Γεωργούλης λέει μερικὰ πράγματα περίεργα: «ἂν θέλετε νὰ κάμετε ἀληθινὴ κριτικὴ, πρέπει νὰ σταθῇτε στὴν ἄποψη τοῦ συγγραφέα καὶ ὄχι νὰ πάρετε μιὰν ἄλλη ἄποψη καὶ νὰ κρίνετε». Μὰ ἀφοῦ ἴσια-ἴσια τὴν ἄποψη ἐκείνη τὴν ἀρνιέμαι καὶ ὅλο τὸ ἄρθρο ἐκεῖνο γράφτηκε γιὰ ν' ἀποδειχτῇ, πὼς τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ κ. Κ. γιὰ τὴ «θέση» του δὲν στέκονται καὶ γιὰ νὰ ἐκτεθοῦν τὰ ἐπιχειρήματα τῆς ἀντίθετης; ἢ θὰ ἦταν ἀρκετὸ νὰ συμφωνήσῃ κανένας προκαταβολικὰ μὲ τὴν ἄποψη του καὶ νὰ κοιτάξῃ ἔπειτα μόνο ἂν τὴν ἔβγαλε πέρα καλὰ, χωρὶς ἀντιφάσεις; καὶ ὅμως καὶ αὐτὸ ἀκόμα ἔγινε (βλ. σελ. 139 σημ. 1 καὶ 140 σημ. 1).

Ἡ ἀντίληψη τοῦ κ. Γ. γιὰ τὸ ἔργο τῆς φιλοσοφίας, πὼς δηλ. δουλειά της εἶναι νὰ ζητάει τὰ χαρτιά μιᾶς κάποιας γνησιότητας ἀπὸ κάθε ἐπιστήμη, εἶναι καθαρὰ στατικὴ καὶ ἀντιδιαλεχτικὴ (= ἔξω ἀπὸ τὴ ζωὴ). Στὰ παλιὰ χρόνια ἡ φιλοσοφία ἀντικατάσταται ὅλες τὶς ἐπιστῆμες· σιγά-σιγά τῆς ξέφυγαν μία-μία· καὶ εἶναι πολλοί, ποὺ τῆς προλέγουν, ὅτι μιὰ μέρα μονάχα σὰν ἐπιστήμη τῶν νόμων τῆς νόησης θὰ μείνῃ. Κάθε ἀληθινὴ ἐπιστήμη αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη, πέρα ἀπὸ τὴ συλλογὴ καὶ τὴ συστηματοποίηση τοῦ ὕλικου, νὰ ἐξετάσῃ ἢ ἴδια βαθεῖα τὶς ἀρχές της στηριγμένη στὴν πεῖρα, ποὺ συγκομίζει,

στην έμπειρία· άρνιέται κάθε άπριοριστική κριτική κι όταν ακόμα προέρχεται από τη φιλοσοφία (βλ. όσα λέγονται πιο πάνω για τις «κατηγορίες»).

Κατά τάλλα ή κριτική του κ. Γ. στis σκέψεις, που ρητά διατύπωνα έφυγε έτσι μακριά σέ συμπεράσματα αδιάφορα για τó ζήτημα μας και ξένα με μένα: την πεποίθηση μου στη γνώση των ιστορικών νόμων δέν την έστήριξα στis σχετικές απόπειρες για διατύπωση, που έγιναν ως τώρα, που ó ίδιος τις χαρακτήρισα άποτυχημένες και δοκίμασα νά έξηγήσω την αίτία (σελ. 138)· δέν έχει καμιά σχέση με τó διαλεχτικό ύλισμό «ή μελλούμενη βασιλεία των ιστορικών νόμων [αυτοί υπάρχουν και δρούν από άνέκαθεν. Χ. Κ.] ή τής κοινωνικής μηχανικής, που οί έξισώσεις της θ' άντικαταστήσουν την κοινωνική δράση» όλα αυτά είναι μεταφυσικά παιγνιδίσματα.

Τελειώνοντας ó κ. Γ. βρίσκει, πώς ή φράση μου «θα πιστέψη και ó κ. Καζ.» είναι άυτοαναίρεση του άρθρου και τραγική πνευματική άυτοχτονία. Βιάστηκε πολύ· άλλιώς θα πρόσεχε, ότι τη λέξη «θα πιστέψη» την είχα μέσα σέ εισαγωγικά, που θα πη, ότι τη δανειζόμουνα από τον κ. Καζ. για νά χρησιμοποιήσω τη φρασεολογία, που ήρεσε σ' εκείνον, χωρίς νά τής δίνω καθόλου τó ίδιο νόημα και χωρίς νά παραδέχομαι καν τον τρόπο του σχηματισμού τής «πίστης», που ύποστήριζε ó κ. Κ. και παραδέχεται, φαίνεται, και ó κ. Γ. (τό δείχνουν καθαρώτατα τά λόγια μου στis σελ. 141-2). Βασική άρχή κάθε συζήτησης είναι νά μñν παίζωμε με τις λέξεις.

Για νά τελειώνω: ή διατύπωση τής ιστορικοϋλιστικής αντίληψης στο άρθρο εκείνο («Αναγέννηση» σελ. 137-142) που άποτέλεσε την άφορμή των έπικρίσεων, ήταν πολú καθαρή· ακόμα όμως περιμένει νά τής άντιταχτούν έπιχειρήματα πραγματικά, γιατί κανένas από τους συζητητές ως τώρα δέν τό έκαμε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. 'Ο G. Sorel, ειλικρινέστερος, τις έλεγε πραγματικά μύθους π.χ. «ó μύθος τής γενικής άπεργίας».

2. "Όποιος θάθελε νά έμβαθύνη έπιστημονικά και φιλοσοφικά στο ζήτημα αυτό, μπορεί νά κοιτάξη του Engels τον «Anti-Dühring» μέρος I κεφ. XII: Quantität und Qualität (του βιβλίου αυτού ύπάρχει και γαλλική μετάφραση από τον E. Zaskine, 1911).

Οἱ Βερναρδάκηδες καὶ ὁ δημοτικισμὸς*

Ὁ μελετητὴς τῆς νεώτερης ἱστορίας μας πρέπει νὰ προσέξῃ φυσικὰ σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιοσπούδαστες ἐκδηλώσεις τῆς νεοελληνικῆς κοινωνίας καὶ τὴν ἐπιστῆμην τῆς καὶ μέσα σ' αὐτὴ πάλι ἄρκετὰ θὰ τραβήξῃ τὸ ἐνδιαφέρον του καὶ ἡ φιλολογικὴ μας ἐπιστῆμη. Βέβαια ἡ σεβάσμια γιὰ τὴν ἡλικία τῆς philologia classica σπανιώτατα συμβαίνει νὰ κινᾷ τὰ βήματά της μαζὶ με τὴν ἐποχὴ τῆς· τὸ πιὸ συχνὸ εἶναι νὰ μένῃ πίσω καθυστερημένη λίγα ἢ πολλὰ χρόνια καὶ νὰ ζῇ με νοοτροπία καὶ φόρμες παλιωμένες πιά κι ἐπιζήμιες· ἴσως μόνο ἡ νομικὴ ἐπιστῆμη νὰ μπορῇ νὰ τῆς παραβγῇ στὴ συντηρητικότητά. Μὰ ὅπως εἶναι φυσικόν, οὔτε ἡ philologia classica κατορθώνει νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὸ γενικὸ νόμο, παρ' ὅλη τὴ λυσσασμένη συχνὰ ἀντίδραση. Καὶ βλέπομε ἔτσι ἄργα ἢ γρήγορα τὶς ζωντανὲς ιδέες, ἀποτέλεσμα καινούργιων ἀναγκῶν τῆς ἐποχῆς νὰ σπάζουν τὰ ἐμπόδια καὶ νὰ δίνουν καινούργιο αἶμα σ' ἓναν ὀργανισμό πολὺ γέρικον ἀλήθεια. Ἡ νίκη τῶν νέων αὐτῶν ιδεῶν εἶναι πάντα σίγουρη, γιὰτὶ ἡ πραγματικότητά, πού ἐκπροσωποῦν, εἶναι ἀτσαλένια· μπορεῖ ὅμως νὰ μὴν εἶναι ἄμεσα σταθερὴ ἢ ὀλοκληρωτικὴ· αὐτὸ μάλιστα εἶναι συχνότατο σ' ἐποχὲς καὶ σὲ τόπους, ὅπου ἡ κοινωνικὴ ζωὴ σχηματίζεται ἀκόμη καὶ παλεῖει ὀλοένα νὰ βρῇ τὴν κοίτην τῆς. Καὶ σὲ τέτια ἐποχὴ καὶ τέτιο τόπο παρουσιάστηκαν οἱ Βερναρδάκηδες, ὁ μεγαλύτερος πρῶτα ἀδερφὸς Δημήτρης καὶ ἄργότερα κι ὁ Γρηγόρης. — Ἐχομε ὅλοι μας μιὰν ἀόριστη ἔστω ιδέα γιὰ τὴν κατάστασιν, πού βρῆκε ἐρχόμενος ἐδῶ ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη ὁ Δημ. Βερναρδάκης πρὶν ἀπὸ 75 ἐπάνω κάτω χρόνια [τὸ 1849]. Πρέπει μονάχα νὰ τονιστῇ, ὅτι ἐνῶ στὴν πολιτικὴ μας ζωὴ τὰ χρόνια ἐκεῖνα, γύρω ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα, εἶναι γεμάτα σφοδροὺς ἀγῶνες κι ἐπαναστάσεις ἀκόμα, πού μόνο μιὰ ἐπιπόλαιη παρατήρησις θὰ τ' ἀπόδινε σὲ προσωπικὲς φιλοδοξίες ἢ σὲ ἀναμμένα καὶ παραστρατημένα μυαλὰ ιδεολόγων, βλέπομε ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος τὴν ἐπιστῆμην καὶ ἰδιαιτέρα τὴ φιλολογικὴ νὰ εἶναι ἥσυχον προσκολλημένη στὸ ἰδανικὸ ἐκεῖνο, πού γιὰ μιὰ στιγμὴ κι ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα, ὅπως καὶ στὴν Εὐρώπῃ λίγο πρὶν, ὑπῆρξε ἐπαναστατικὸ κι ἀναδημιουργικόν, μὰ γρήγορα ὅμως σὲ μᾶς γιὰ εἰδικοὺς λόγους ξέπεσε σὲ στεῖρον ἱστορικὸ ὄνειροπό-

* Ἀναγέννησις 1, Μάρτιος 1927, 426-431.

λημα φεουδαλικό και συντηρητικό στη βαθύτερη κοινωνική ουσία του: έννοῶ τὸ ἀρχαϊστικό ιδανικό, τόσο στη γλῶσσα ὅσο και σὲ ἄλλα φαινόμενα. Βέβαια ἐνδιαφερόθηκε και οἱ τοτινοὶ φιλόλογοι γιὰ τὴ ζωντανή μας γλῶσσα, ὅπως και γιὰ τὰ δημοτικὰ τραγούδια. Μὰ κι ἐδῶ παρατηροῦμε ἓνα φαινόμενο τυπικό, ποὺ τὸ βλέπομε σὲ διαφορώτατες ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς μιᾶς κοινωνίας: νὰ ὑποστηρίζεται τὸ ἴδιο ιδανικό σὲ διάφορες ἐποχὲς μὲ διαφορετικό κάθε φορά περιεχόμενο και σκοπούς· γιὰ ν' ἀναφέρω ἓνα χαρακτηριστικό παράδειγμα, ἄς θυμηθοῦμε ὅτι: ἐπιστροφή στη φύση κήρυξαν οἱ κλασικιστὲς τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰῶνα, ἐπιστροφή στη φύση οἱ ρομαντικοὶ τοῦ 19ου, ἐπιστροφή στη φύση και οἱ ρεαλιστὲς τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰῶνα, τὸ ἴδιο δηλ. κήρυγμα, ἄλλες ὅμως οἱ ἀφετηρίες και οἱ σκοποὶ. Ὑπάρχει ἴσως κοινωνιολογικὴ διαφορά ἀκόμα και μεταξύ τοῦ προεπαναστατικού δημοτικισμοῦ και τοῦ μεταψυχαραϊκοῦ δημοτικισμοῦ· και μῶλο, ποὺ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ιδεολογικῆς μορφῆς συνδέονται βέβαια μεταξύ των, διαφέρουν ὅμως τὰ γενετικά τους αἷτια και προπάντων οἱ ἱστορικὲς στιγμές, ὅπου γεννήθηκαν. Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς πρᾶμα βλέπομε, ἂν παρακολουθήσωμε τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἐπιστημονικοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν φιλολόγων μας γιὰ τὴ δημοτικὴ γλῶσσα και τὰ δημοτικὰ λογοτεχνικὰ μνημεῖα. Οἱ φιλόλογοι τῆς ἐποχῆς, ποὺ βρισκόμαστε, ἐνδιαφερόθηκαν κι αὐτοὶ γιὰ τὴ ζωντανή μας γλῶσσα και τὰ μνημεῖα τῆς και τὰ μελετήσανε· ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη μάλιστα χρονολογοῦνται και ἀρκετὲς ἐργασίες συλλογῆς γλωσσικοῦ και λαογραφικοῦ ὕλικου. Μὰ τὰ μελετοῦσανε γιὰ ν' ἀποδείξουν, πῶς ἡ ἄμεση καταγωγή μας ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες ἦταν ἀναμφισβήτητη· στη γλῶσσα ζητοῦσανε λείψανα τῶν ἀρχαίων διαλέκτων (τὴν ἔλεγαν μάλιστα αἰολοδωρικὴ), στὰ λαογραφικὰ μνημεῖα ἔβρισκαν τὶς ἴδιες τὶς ἀρχαῖες ἐλληνικὲς συνήθειες και προλήψεις· ὅλα αὐτὰ δείχνουν μιὰ γνήσια φεουδαλικὴ νοοτροπία. Ἀκόμα και οἱ πιὸ ζωντανοὶ ἀπ' αὐτοὺς, ὅπως ὁ Ἀσώπιος, ποὺ συχνὰ φανέρωσε τὴν ἀγάπη του γιὰ τὰ δημοτικὰ τραγούδια, τὸν Ἑρωτόκριτο, τὸ Σολωμό, δὲν ξεκινοῦσαν στὸ βάθος ἀπὸ πολὺ διαφορετικὴ ἀφετηρία. Ἡ διαφορά εἶναι κολοσσιαία ἀπ' αὐτοῦ ὥς τὸν τρόπο τῆς ἐργασίας, ποὺ ἐγκαινίασε γιὰ τὴ Λαογραφία, ἔξαφνα ὁ Πολίτης. Τῶν τελευταίων ἡ ἐργασία πέφτει περίπου στὴν ἐποχὴ τῆς ρεαλιστικῆς ἐθνικῆς πολιτικῆς, στὴν ἐποχὴ τοῦ ψυχαραϊκοῦ δημοτικισμοῦ· και ἀκόμα και τὸ μετατόπισμα τοῦ κέντρου τοῦ ἐπιστημονικοῦ τους ἐνδιαφέροντος ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα στὸ Βυζάντιο, εἶναι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη χαρακτηριστικό. Εἶναι ἀδύνατο νὰ κατανοήσωμε καλὰ τὴν ἐξέλιξη αὐτῆς τῆς ἐπιστημονικῆς ἐργασίας γύρω στη δημοτικὴ και τὰ μνημεῖα τῆς καθὼς και τοῦ δημοτικιστικοῦ κινήματος, ἂν τὴν ἐξετάσωμε σὰν μιὰ σκέτη ιδεολογικὴ ἐξέλιξη. Τὸ λόγο τῆς μεταβολῆς δὲ θὰ μπορέσωμε ποτὲ νὰ τὸν βροῦμε μέσα στὶς ιδέες, ἀλλὰ μέσα στὴν ὅλη ἱστορικὴ ἐξέ-

λιξη, μέσα στην κοινωνιολογική διαφορά τῶν δυο αὐτῶν ἐποχῶν. Τὸ ἔργο τοῦ Δημ. Βερναρδάκη εἶναι ὡς ἓνα σημεῖο ἢ μετάβαση ἀπὸ τῆ μιᾶς στὴν ἄλλη. Ἦταν φαίνεται φυσικὰ ἀνήσυχη ιδιοσυγκρασία κι ὁ νοῦς του εἶχε πλατύτερους ὀρίζοντες. Τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα τὴν ἀγαποῦσε καὶ τὴ θαύμαζε, ὅχι ὅμως σὰν τοὺς ἄλλους συναδέλφους του μὲ τὸ ιδανικὸ νὰ ξαναζωντανέψῃ τοὺς τύπους της, ἀλλὰ τὸ πνεῦμα της δημιουργικά. Τὸν τραβάει στὴ Γερμανία ἀκαταμάχητα ὁ Σαίξπηρ, ποὺ τὸν πιστεύει πιὸ κοντὰ στὴ νεώτερη ψυχολογία μας κι ἀπ' αὐτὸν εἶναι ἐπηρεασμένος στὰ πρῶτα του δραματικὰ δοκίμια, ποὺ εἶναι ὅμως ἀποτυχημένα. Τὴ δημοτικὴ δὲν τὴν περιφρονεῖ οὔτε τὴ θεωρεῖ ἀκατάλληλη γιὰ ὄργανο ἐκφραστικὸ τοῦ ἔθνους· ὑποστηρίζει ἐνθερμα τὴν τάση τοῦ Κοραΐ, ποὺ τότε εἶχε ξεχαστεῖ καὶ δείχνεται μάλιστα καὶ πιὸ ριζοσπαστικὸς κηρύχνοντας, πὼς τὸ τυπικὸ καὶ οἱ λέξεις τῆς ἀρχαίας εἶναι γιὰ μᾶς τὰ πιὸ ἄχρηστα πράγματα. Ἐκεῖνο, ποὺ τὸν συνδέει ἀκόμα μὲ τὴν καθυστερημένη συντηρητικὴ ἀντίληψη τῶν σύγχρονων του φιλολόγων εἶναι ἴσως ἡ ἀποστροφή του γιὰ τοὺς Βυζαντινούς.

Κι ἐρχόμαστε πιά γύρω στὰ 1880, χρονολογία ἀπὸ κάθε ἀποψη ἀξιοσημείωτη. Παρουσιάζεται τὸ 1881 μὲ τὸν «Ἐλεγχο τοῦ Ψευδαττικισμοῦ». Ἡ ἀντίθεση του μὲ τὸ συνεπέστερο καὶ γι' αὐτὸ καὶ πιὸ ἀποκρουστικὸ ἀντιπρόσωπο τῆς παλιᾶς φεουδαλικῆς ἀντίληψης τῶν φιλολόγων, τὸν Κόντο, ποὺ τότε φτάνει στὸ ὀξύτερο τῆς σημείο, καθρεφτίζει καὶ μιὰ δική του ἐξέλιξη πιὸ ἀποφασιστικὴ καὶ πιὸ συγχρονισμένη. Καυτηριάζει θανάσιμα τὴν Κοντικὴ μανία γιὰ τοὺς ἀρχαίους ἀττικούς τύπους, μανία, ποὺ ἔφτανε στὸ σημεῖο νὰ θέλῃ νὰ διορθώῃ καὶ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς ἀκόμα, κι ἔχει συνείδηση, πὼς αὐτὸς ἀνῆκει σὲ μιὰν ἄλλη γενιὰ φιλολόγων ζωντανότερη γιὰ τότε στοὺς χρόνους περίπου, ποὺ ἔβγαλαν στὴ Γερμανία τὸ Wilamowitz. Διακρίνει καθαρά, χωρὶς φυσικὰ νὰ μπορῇ νὰ προχωρήσῃ βαθύτερα, πόσο ὁ Κοντισμὸς συνδεότανε στενὰ μὲ τὸ τοτινὸ γενικὸ κατάντημα τοῦ ἔθνους, ποὺ γι' αὐτὸ βαθιὰ πονεῖ (αὐτὸ εἶναι χαρακτηριστικὸ κι εἶναι ἓνα σημεῖο ἀκόμα, ποὺ τὸν συνδέει μὲ τὴν κίνηση, ποὺ ἐκπροσωποῦν οἱ Πολίτης - Ψυχάρης). Πολὺ ἀξιόπρόσεχτα εἶναι ἑξαφνα τὰ μέρη ἐκεῖνα τοῦ «Ἐλέγχου τοῦ Ψευδαττικισμοῦ», ὅπου παραλλήλίζει τὴν κατάσταση τοῦ Πανεπιστημίου μὲ τῆς πολιτείας καὶ διαπιστώνει μιὰν αἰτιώδη σχέση ἀνάμεσα τους ἂν καὶ δὲν λείπουν βέβαια ἰδέες του συζητήσιμες κι ἀμφισβητήσιμες· τέτια εἶναι π.χ. ἡ οὐτοπικὴ κατὰ τὴ γνώμη μου ἰδέα του, πὼς καταστρεπτικὴ ἦταν ἡ ἐπίδραση τῆς ξένης ἐπιστήμης στὴν ἑλληνικὴ, ποὺ ἔκαμε ὥστε νάρχισῃ ἡ δική μας ἀπὸ κεῖ, ποὺ τελείωσε στὶς ἡμέρες του ἡ ξένη, ἀπὸ τίς μονογραφίες δηλ. ἐνῶ θάπρεπε, ὑποστηρίζει, νὰ ἔκανε πρῶτα κι ἡ ἑλληνικὴ ἐπιστήμη ὅλη τὴν ἐξέλιξη τῆς ξένης, δηλαδὴ νάρχισῃ κι αὐτὴ ἀπὸ τὰ μεγάλα γενικὰ ἔργα. — «Ποῦ δὲ τρέχει, ἐρω-

τάει, ἡ γλῶσσα; κατὰ κρημνῶν ἢ πρὸς μονὰς σωτηρίους; ὅπου τρέχει, ἀποκρινόμεθα, ἐν γένει ἡ ἐλληνικὴ πολιτεία... Οἱ μὲν ἀγάλλονται καὶ σκιρτῶσιν, ὅτι προέβημεν τόσον πολὺ εἰς τὸ ἔργον τῆς γλωσσικῆς παλιγγενεσίας, ὥστε δὲν μᾶς χωρίζουσι πλέον ἀπὸ τῆς γλώσσης τοῦ Ξενοφῶντος παρὰ δύο τρία ἐλεεινὰ μόρια καὶ λεξείδια· οἱ δὲ ὅτι κινδυνεύομε νὰ μεταβάλωμεν ὅσονοῦπω τὴν ἡμετέραν γλῶσσαν εἰς κυκεῶνα πρωτοφανῆ καὶ μοναδικὸν ἐν τῇ ἱστορίᾳ τῶν γλωσσῶν τοῦ πολιτισμένου κόσμου. Εἰς τοὺς δευτέρους τούτους τοὺς ἀπαισιόδόξους ἔχει τὸ δυστύχημα νὰ συγκαταλέγῃ ἑαυτὸν καὶ ὁ γράφων. Κατὰ τὴν ταπεινὴν ἡμῶν γνώμην κρηπὶς καὶ βάσις τῆς ἡμετέρας γλώσσης, στερεὰ καὶ ἀμετακίνητος, ἔπρεπε νὰ εἶναι πάντοτε αὐτὴ ἡ ζῶσα γλῶσσα τοῦ χάριτι θεῖα ζῶντος ἐλληνικοῦ ἔθνους... ὅ,τι ἔπρεπε νὰ μετεγχυθῇ οὕτως εἰπεῖν εἰς τὴν σημερινὴν τοῦ ἔθνους γλῶσσαν ἐκ τῆς ἀρχαίας, ἦτο κυρίως μὲν καὶ κατὰ πρῶτον λόγον τὸ πνεῦμα αὐτῆς, ἡ ὑφὴ τοῦ λόγου... εἶτα δὲ αἱ λέξεις ὅπου ἔχομεν ἀπαραίτητον χρεῖαν, διότι δὲν ὑπῆρχον ἐν τῇ δημῳδῇ εἴτε αὐταὶ αὗται, εἴτε ἄλλαι συνώνυμοι. Τὸ τυπικὸν τῆς ἀρχαίας, ὡς τὸ νεκρότατον τοῦ μεγάλου νεκροῦ μέρος, ἔπρεπε νὰ μένῃ βαθύτατα καὶ εἰς αἰῶνα τὸν ἅπαντα θαμμένον εἰς τὰ σπλάγχνα τῆς γῆς...» [σελ. 2-3-4]. Καὶ ἄλλοι ἐκφράζεται μ' ἐκπληκτικὸ ριζοσπαστισμὸ: «πρὸ πολλοῦ θὰ ἦτο συντετελεσμένη καὶ ἡ ἀνείλωσις καὶ ἡ ὑφαντούργησις αὕτη καὶ τὴν σήμερον ἤθελεν ἔχει ἡ πατρὶς ἡμῶν πλήρη καὶ τελείαν γλῶσσαν, ἐὰν δὲν διεσώζετο ἀπὸ τοῦ βαρβαρικοῦ κατακλυσμοῦ ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ φιλολογία, ἐξ ἧς ἡ μὲν Δύσις ἀνεζωογονήθη, ἡμεῖς δὲ ἀπενεκρώθημεν καὶ ἀπονεκρούμεθα ὁλονὲν ἐξ αὐτῆς. Τὸ μέγα καὶ ἐτώσιον ἄχθος, ὅπερ κατὰ δυσμοίριαν ἀνεπανόρθωτον εἴμεθα καταδικασμένοι νὰ φέρωμεν οἱ Ἕλληνες ἐπὶ τῶν ἀσθενῶν ἡμῶν ὤμων, εἶναι τὸ μέγα καὶ ἀνηλεές, ἀλλὰ βαρὺ καὶ δυσβάστακτον ὄνομα τῶν μεγάλων ἡμῶν προπατόρων. Αἱ ὑποχρεώσεις αὗται εἶναι ἰδανικαί, κατὰ φαντασίαν, ἀλλὰ ὑπάρχουσι» [σελ. 441]. Καὶ σημειῶστε, ὅτι αὐτὰ δὲν τὰ λέει κανένας σημερινὸς μαλλιάρος, ἀλλὰ ὁ ἐθνικιστῆς, ὑπέρμαχος τῆς παράδοσης φιλόλογος Βερναρδάκης. Λυπᾶται, πού δὲν ἐπικράτησε καὶ στὸν πεζὸ λόγον τὸ παράδειγμα τῶν Κρητικῶν ποιητῶν καὶ πεζογράφων (τοῦ Ἀγαπίου, τοῦ Σκούφου, τοῦ Μηλιάτη), λυπᾶται ἀκόμα περισσότερο γιὰ τὸν Κοραῆ, ὅσο κι ἂν τοῦ ἀρέσῃ τὸ προσωπικὸ του ὕφος, πού θέλησε νὰ διορθώσῃ, ἔστω καὶ μὲ μετριοπάθεια τὴ δημοτικὴν, γιὰτὶ καὶ αὐτὸς τὴ θεωροῦσε βάρβαρη, καὶ ἔδωκε ἔτσι τὴν ἀφορμὴν γιὰ νὰ ὀργιάσουν οἱ ὑστερώτεροι καὶ ἐμπόδισε νὰ ἐπικρατήσῃ ἡ μόνη σωστὴ λύσις, ὅπως λέει, τοῦ Βηλαρᾶ, τοῦ Κανταρτζῆ καὶ τῆς σχολῆς τους [σελ. 419]. Τί πρέπει λοιπὸν νὰ γίνη; «ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται... ὁ ἀττικισμὸς ὀρθῶς κατανοούμενος θέλει ὀδηγήσῃ τοὺς λογίους εἰς τὴν θεραπείαν τοῦ κακοῦ... ἅς διορθώσωμεν τὴν γλῶσσαν ὅχι ψιττακίζοντες τὸ νεκρὸν γράμμα τῆς νεκρᾶς Ἀττικῆς διαλέκτου, ἀλλὰ μιμούμε-

νοι τοὺς Ἀττικοὺς ποιητὰς καὶ συγγραφεῖς... ἐκεῖνοι δὲν ἐπιτιτάνισαν ὡς ὄρνεα τοὺς παλαιότερους τύπους... ἀλλ' ἔσπευσαν νάφομοιωθῶσιν ἐγκαίρως καὶ καθολοκληρίαν ἐν τῇ πεζογραφίᾳ πρὸς τὴν ζῶσαν γλῶσσαν τοῦ Ἀττικοῦ λαοῦ. Ἄς ἀποσκορακίσωμεν λοιπὸν καὶ ἡμεῖς ἀπὸ τῆς καθαρευούσης ὁλον τὸν φορητὸν τῶν λέξεων καὶ τῶν τύπων ὅσους ὡς τόσα καρφία ἐνεπήξαμεν εἰς τὸ σῶμα τῆς ζώσης γλώσσης τοῦ ἔθνους. Ἐὰν ἡ γλῶσσα ἔχει διαλέκτους, εὐκόλον νὰ εὐρώμεν τι τὸ κοινὸν ἐν ἀπάσαις... ἐὰν ἡ λεξικὴ ὕλη τῆς δημοτικῆς δὲν ἐπαρκῇ, εἶναι εὐκόλον νὰ δανεισθῇ τις ἐκ τῆς ἀρχαίας, ἀλλὰ τότε μόνον... Ἡ σημερινὴ ἑλληνικὴ ὀφείλει νὰ χωρῇ βαθμηδὸν ὁλον ἐν πρὸς τὴν ζῶσαν γλῶσσαν τοῦ λαοῦ, μέχρις οὗ ἐπὶ τέλους ἡ γραπτὴ γλῶσσα τοῦ ἔθνους συναφομοιωθῇ κατ' οὐσίαν καὶ ἐπαρκῶς πρὸς τὴν καθομιλουμένην, τὴν μόνην ἀληθῆ, τὴν μόνην πραγματικὴν τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους γλῶσσαν. Ἡ ἀνακαίνις αὕτη, ἐὰν κανὲν ἄλλο καλὸν δὲν μᾶς προμηθεύσῃ, θὰ μᾶς ἀπαλλάξῃ τοῦλάχιστον ἀπὸ τοῦ ξενισμοῦ, διότι τότε θὰ βαδίζωμεν εἰς τὸ καθαρώτατον φῶς τῆς ἡμέρας, τῆς μητρικῆς ἡμῶν γλώσσης, ἥτις εἶναι ἄριστος μὲν κριτὴς καὶ διδάσκαλος παντὸς ὅ,τι ἑλληνικόν, ἡ λυδία δὲ λίθος παντὸς ὅ,τι ὀθνεῖον καὶ ξενικόν» [σελ. 464-465]. Ὑπογραμμίζω τὰ τελευταῖα τοῦ λόγια, καθὼς καὶ τὸν περιφρονητικὸν τοῦ χαρακτηρισμὸν τῆς καθαρεύουσας, ποὺ τὴν ἔλεγε «φραγκάττικον», γιατί εἶναι χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸν ἀναγεννώμενον τότε ἑλληνικὸν ἐθνικισμόν. Κατὰ τὰλλα, ἡ λύση ποὺ δείχνει εἶναι αὕτη, ποὺ ζήτησε κι ὁ Ροῦθης ἀργότερα. Τὸ μόνο ἴσως ἀπομεινάρι παλιῶν προλήψεων καὶ στὸ βιβλίον αὐτὸ εἶναι ἡ ἀποστροφή του πρὸς τοὺς βυζαντινοὺς, ποὺ γι' αὐτὸν εἶναι ταυτόσημοι μὲ κάθε βυζαντινισμόν· ἴσως δὲν εἶχε ἄδικο, βλέποντας νὰ ξαναζοῦν μὲ τὸν Κοντινισμόν, ὅλες οἱ σκιερὲς ὁφείες τοῦ μεσαιωνικοῦ Βυζαντίου.

Ὅλες αὐτὲς οἱ τάσεις τοῦ Δ. Βερναρδάκη φαίνονται ἀκόμα, πιὸ κατασταλαγμένες λίγα χρόνια ἀργότερα, στὴν ἐκδοσὴ τοῦ Εὐριπίδου. Ὁ πρῶτος τόμος μὲ τὴ μεγάλη του εἰσαγωγή, ποὺ βγήκε τὸ 1888, τὸν ἴδιο δηλ. χρόνον μὲ τὸ «Ταξίδι» τοῦ Ψυχάρη, εἶναι ντοκουμέντο πρῶτης τάξεως γιὰ τὴν κοινωνικὴ μας ἱστορία. Δὲν εἶναι ἀφιερωμένος στὸν τότε διάδοχον Κωνσταντῖνον μὲ λόγια, τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὰ, γιὰ τὸν ἀναγεννώμενον ἑλληνικὸν ἐθνικισμόν; Κηρύχεται πιὸ ἀποκλειστικὰ (γινόμενος ἔτσι ἓνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους ἀποστολοὺς τοῦ «Νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ» καὶ πρόδρομος τοῦ Ἰδα), ἐνάντιος σὲ κάθε ξενικὸ ἐπηρεασμὸν μας, ἀκόμα καὶ στὴν ἐπιστήμη καὶ ὑποστήριξιν, πῶς οἱ σημερινοὶ Ἕλληνες μὲ τὴ ζωντανή τους γλῶσσα καὶ τίς συνήθειες τους,μποροῦν πολὺ καλύτερα ἀπὸ τοὺς ξένους νὰ καταλάβουν τοὺς ἀρχαίους καὶ νὰ ἐρμηνεύσουν τὰ κείμενα τους, χωρὶς νὰ εἶναι ἀνάγκη ἀπὸ τίς χιλιάδες διορθώσεις τῶν Εὐρωπαίων φιλολόγων· ὑπερασπίζεται φανατικὰ τοὺς μεσαιωνικοὺς βιβλιογράφους, ποὺ τόσο τοὺς κακομεταχειρίζοντοσαν οἱ Εὐρωπαῖοι σοφοί,

λέγοντας τους βάρβαρους, άμαθείς κ.τ.τ. "Ήδη λίγα χρόνια πρωτότερα άρχισε νά γράφη κλασικιστικά δράματα κι άπαρνιέται φανερά πιά τίς πρώτες λογοτεχνικές του προτίμησες, τὸ Σαίξπηρ δηλ., βάζοντας άπέναντι του τούς άρχαίους τραγικούς, τὸν Εὐριπίδη κυρίως, καί ακόμα καί τὸ Racine καί κατηγορεῖ τούς Γερμανούς, πῶς άπό πολιτικούς λόγους στήν εποχή τοῦ Λέσσιγκ, άνακάλυψαν τὸ Σαίξπηρ καί τὸν ὕψωσαν, άπό αντίδραση κατὰ τῶν Γάλλων, στὸν ἔβδομο οὐρανό· καί πῶς γιὰ ὁμοίους λόγους ὁ Schlegel σέ διαλέξεις, πού ἔκαμε στήν αντιδραστική αὐλή τῆς Βιέννης, ἔχαντάκωσε μέ τήν κριτική του τὸν Εὐριπίδη — καί δίνει ἔτσι, ἄς τὸ σημειώσωμε πραχτικά, σῆνα φαινόμενο τῆς ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας, μιὰ πιθανώτατη ἐξήγηση ματεριαλιστική (κατὰ τὸ ἥμισυ βέβαια, γιατί βαθύτερα δέ μποροῦσε ὁ Βερναρδάκης νά πάη) πρᾶμα πολὺ τιμητικὸ γι αὐτὸν στήν εποχή του. Γίνεται μένα λόγο άπολογητῆς τῆς παράδοσης ἐκείνης, πού αὐτὸς καί οἱ πιὸ ζωντανοὶ σύγχρονοι του ἐπίστευαν ὡς τῇ μόνῃ άκμαία καί ἱκανῇ νάποτελέσῃ τῇ βάση δικοῦ μας πολιτισμοῦ, τῆς λαϊκῆς δηλαδή παράδοσης. "Ὅσο γιὰ τὴ σχέση του μέ τούς άρχαίους ἢ ἐργασία του στὸν Εὐριπίδη δείχνει, πόσο ζωντανὰ τούς αἰσθανότανε (οἱ σημείωσες του εἶναι γεμάτες άπό παρατηρήσεις λεπτότατες, πού μόνο στὸ Wilamowitz ξαναβρίσκομε)· ακόμα καί τὴ μίμηση τους ἔτσι, πού τὸ βλέπομε στὰ κλασικιστικά του δράματα, κι αὐτὰ ὅμως άποτυχημένα, τὴν ἐννοοῦσε πολὺ διαφορετικά άπ' ὅ,τι οἱ παλιότεροι ἐκεῖνοι συνταγολόγοι τῶν Βουτσινάϊων καί Λασσανεῖων ποιητικῶν διαγωνισμῶν· μὰ τὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ άσθενικό του. 'Ὅπωςδῆποτε ὅλα τὰ παραπάνω δείχνουν, πῶς ἔχομε μπροστά μας ἕνα ἐξαιρετικά ζωντανὸν ἄνθρωπο (ζωντανότερον ἴσως άπό πολλούς, πού ἀναφέρομε συχνότερα) ἐποχῆς μεγάλων ζυμώσεων.

Σταμάτησα, ἴσως μάλιστα περισσότερο άπ' ὅ,τι θὰ περίμενε κανένας, στή δράση τοῦ Δημήτρη Βερναρδάκη, γιατί αὐτὴ μᾶς δίνει τὰ κύρια σημεῖα, γύρω στὰ ὁποῖα στρέφεται κι ὁ νεώτερος ἀδερφός του Γρηγόρης. Παρουσιάζεται ὁ τελευταῖος καμιά δεκαπενταριά χρόνια ἀργότερα άπό τὸν ἀδερφό του· μέ ψυχρόσύνθεση ὅμως κάπως διαφορετικώτερη: ἀντίθετα μέ τὸ Δημήτρη, πού τὸ ἐνδιαφέρον του τὸ τράβηξε τὸ ἴδιο ζωηρὰ καί ἡ κλασικὴ φιλολογία καί ἡ ἱστορία καί τὸ γλωσσικό μας ζήτημα κι ἡ δημιουργικὴ λογοτεχνία, ὁ Γρηγόρης Βερναρδάκης, περιορίστηκε άπό τὴν ἀρχὴ κι ἔμεινε ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του στήν κλασικὴ φιλολογία· δὲ φαίνεται νά ἔχη συνείδηση τῆς πλατύτερης σημασίας τῶν προβλημάτων, πού χωρίζουν τὸν ἀδερφό του κι αὐτὸν άπό τούς ἄλλους φιλόλογους, πρᾶμα, πού τὸ εἶχε ὁ ἀδερφός του· γενικὰ φαίνεται, πῶς ἦτανε μυαλὸ μικρότερης envergure, παρὰ ὁ Δημ. Βερναρδάκης κι ἐπειδὴ καί τὰ χρόνια εἶχαν πιά περάσει, οἱ ἀγῶνες ὅπου, συνεχίζοντας καί τὴν παράδοση τοῦ ἀδερφοῦ του, ἔλαβε μέρος, εἶναι κάπως ὠχρότεροι καί ἄχρωμοι καί ἔχουν

περισσότερο στενό προσωπικό χαρακτήρα, ενώ στους αγώνες του αδερφού του διακρίνει κανείς καθαρότερα τὸν Kulturkampf. Ἦδη στὰ 1867, πού φοιτητὴς ἀκόμα, δημοσίεψε σχόλια στὶς δημηγορίες τοῦ Θουκυδίδη, χτυπάει κι αὐτὸς τὴ μανία τῶν ξένων σοφῶν γιὰ τὶς διορθώσεις καὶ ὅσο γιὰ τὴ γλῶσσα, σημειώνει κάπου δειλά: «χάριν εὐφωνίας καὶ δι' ἄλλους ἔτι λόγους τὰ μόρια «θα» καὶ «να» συντάσσω μὲ ὀριστικὴν καὶ τοῦτο εἰρήσθω, ἵνα μὴ σκανδαλισθῶσι τινες», γιὰτὶ οἱ Ἕλληνες γραμματικοὶ ἦταν ἔτοιμοι νὰ τὸν κηρύξουν μιὰ καὶ καλὴ ἀγράμματο. Στὴ Γερμανία ὅπου σπούδαζε, ἀσχολήθηκε ἀποκλειστικὰ σὲ μελέτες σχετικὲς μὲ τὴν κριτικὴ τῶν κειμένων καὶ παλαιογραφικῆς· κι ἀνάλαβε σὲ λιγάκι νὰ ἐκδώσῃ στὴ σειρὰ τοῦ Teubner τὰ «Ἡθικὰ» τοῦ Πλουτάρχου. Ἡ ἔκδοσή του αὐτὴ χτυπήθηκε ἀπὸ πολλὲς μεριὲς στὴ Γερμανία, πολλῶν πληγώθηκε φαίνεται ἡ ἐθνικὴ τους φιλοτιμία κι ἀπὸ τότε, ἂν δὲ γελιέμαι, χρονολογίεται κάποια ἔχτρα του μὲ τὸ μεγάλο Wilamowitz, πού ὡς τὰ σήμερα ἀκόμα, μιλάει σαρκαστικώτατα γι αὐτήν, ἅμα τοῦ δοθῇ εὐκαιρία· ἀντίθετα, τὸ μέρος του πῆρε ἕνας ἄλλος λιγώτερο σημαντικὸς φιλόλογος, ἀντίπαλος τοῦ Wilamowitz, ὁ Blass, πού ἔβρισκε στὸ Βερναρδάκη «σπάνια κριτικὴ ὀξύτητα» (rarum acumen)· καὶ ἡ ἀλήθεια εἶναι, πῶς μὲ τοῦ τελευταίου αὐτοῦ τὴ νοοτροπία συγγένευε περισσότερο ὁ Βερναρδάκης. Ἐδῶ πάλι οἱ δικοὶ μας φιλόλογοι, πού δὲν ξεχνοῦσαν τί εἶχαν τραβήξει τόσα χρόνια ἀπὸ τὸν ἀδερφό του, δὲν ἄφησαν τὴν εὐκαιρία ἀνεκμετάλλευστῃ· κάποιοις μάλιστα ἀπὸ τοὺς ὁπαδοὺς τοῦ Κόντου τοῦ χτύπησε καὶ τὰ λατινικὰ τοῦ προλόγου του. Γεγονὸς εἶναι, ὅτι ἡ ἔκδοσή αὐτὴ τοῦ Βερναρδάκη εἶναι ἀπόλυτα στὸ ἐνεργητικὸ του· γιὰτὶ ὅσο κι ἂν ὁ τύπος τοῦ φιλόλογου, πού ἀντιπροσωπεύει ὁ Γρηγόρης Βερναρδάκης, δὲ θὰ μᾶς ικανοποιῶσε σήμερα, ἡ ἀλήθεια εἶναι, ὅτι ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς μετρημένους Ἕλληνες φιλόλογους, πού βρισκόντουσαν ἐντελῶς ἄνετα μέσα σ' ὀλόκληρὴ τὴν ἀρχαία λογοτεχνία. Ἡ μέθοδος του γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῶν ἀρχαίων κειμένων εἶναι ἡ ἴδια μὲ τοῦ ἀδερφοῦ του, δὲν τὴν ἀκολουθεῖ ὁμως μὲ τόση αὐστηρὴ συνέπεια· τὴ βλέπομε καλύτερα γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρωμε πολλὲς ἄλλες μικρότερες φιλολογικὲς διατριβές του, στὸ μεγάλο του ἐρμηνευτικὸ λεξικὸ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων συγγραφέων. Σ' αὐτὸ ἔχει κατατάξει ἀλφαβητικὰ κι ἐρμηνέψει τὰ δύσκολα χωρία ὅλων τῶν ἀρχαίων συγγραφέων, ἐργασία πού τὴν ἔβγαλε πέρα μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἐπιτυχία. Πιστεύει κι αὐτός, ὅτι μὲ τὴ βοήθεια τῆς σημερινῆς ζωντανῆς μας γλώσσας, πού ἔχει φυλάξει πολλὰ ἀπὸ τὸ πνεῦμα, τοὺς τρόπους καὶ τὰ ἰδιώματα ἀκόμα τῆς ἀρχαίας, μπορεῖ, σὰν Ἕλληνας, νὰ καταλάβῃ πολλὰ πράγματα καλύτερα ἀπὸ τοὺς ξένους φιλόλογους καὶ νὰποφύγῃ ἔτσι διορθώσεις τῶν κειμένων ἄσκοπες κι ἀνόητες πολλὲς φορές. Μὰ δὲν ἀνάγει σὲ σύστημα ἀλύγιστο τὸ δόγμα τοῦ ἀδερφοῦ του: ὄχι «διορθώσεις, ἀλλὰ ἐρμηνεία χρειάζονται τ' ἀρχαῖα κείμενα» δό-

γμα, πού ἐκεῖνον τὸν ἔφερε πολλές φορές σὲ ὁμορφες ἔστω λεπτεπίλεπτες σοφιστεῖες· οὔτε τυφλώνεται ἀπὸ θαυμασμό στὸ μεγάλο του ἀδερφὸ σὲ σημείο, πού νὰ παραδέχεται ἀδίσταχτα κάθε του γνώμη. Ἔτσι, γιὰ νὰ αναφέρω ἓνα παράδειγμα, τὴν ἐρμηνεία τοῦ Δημήτρη Βερναρδάκη, στὸν περίφημο ἀριστοτελικὸ ὁρισμὸ τῆς τραγωδίας, πού τῆς ἀφιερώνει πύρινες λαμπρὲς σελίδες στὸν Εὐριπίδη του, τὴν ἀναφέρει στὸ λεξικὸ του, σὰν μιὰ μονάχα ἀπὸ τίς δυνατὲς ἐρμηνεῖες κι οὔτε κἀν σὰν τὴν πιὸ πιθανή. Ἐννοεῖται ὅτι καὶ τὸ Λεξικὸ του αὐτὸ χτυπήθηκε ἄγρια ἀπὸ τοὺς Κοντικούς μὰ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν τέλεια ἀνικανότητα τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν νὰ συλλάβουν τὴ βαθύτερη καὶ γενικώτερη σημασία ὁποιουδήποτε ἔργου, εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι, ἄξιοι συνεχιστὲς τῆς παράδοσης τοῦ δασκάλου τους, τὸν κατακεραυνώσανε γιὰ σφάλματα σὰν καὶ τοῦτο: ὅτι τὸ «καλύτερος», ἐπέμενε νὰ τὸ γράφῃ μὲ δυὸ λ καὶ ι κι ὄχι μ' ἓνα λ καὶ υ, κι ἄλλα τέτια. Κι ὅμως τὸ λεξικὸ τοῦ Βερναρδάκη εἶναι, ὄχι μόνον ἐπιστημονικὴ δημιουργία ἀπὸ τίς ἐλάχιστες, πού ἔχει νὰ δείξῃ ἡ ἑλληνικὴ ἐπιστήμη, ἀλλὰ καὶ προσφορά πολὺτιμη στοὺς κύκλους, πού ἡ μελέτη τῶν ἀρχαίων τοὺς τραβάει ἀκόμη· τὴν τελευταία αὐτὴ σημασία του τὴν υπογραμμίζει χαρακτηριστικὰ τὸ γεγονὸς, ὅτι κανένας σχεδὸν ἀπὸ τοὺς φιλόλογους μας, ἂν ἐξαίρεσωμε δυὸ τρεῖς συνεργάτες τῆς Ζωγραφείου Βιβλιοθήκης, δὲν αἰστάνθηκε τὴν ὑποχρέωση νὰ δώσῃ στὸν κόσμῳ μιὰν ἐπιστημονικὴ ἐρμηνευτικὴ ἔκδοση κι ἐνὸς ἔστω ἀρχαίου κειμένου· μιὰ μονάχα ἐξαίρεση ὑπάρχει, κι αὐτὴ ὅμως δὲν εἶναι καθόλου τιμητικὴ γιὰ τὸ περιβάλλον ἀπ' ὅπου βγῆκε καὶ καλύτερα νὰ ἔλειπε κι αὐτή: Εἶναι οἱ ἐκδόσεις τοῦ μακαρίτη Μιστριώτη.

Καὶ στὸ γλωσσικὸ ζήτημα ἡ στάση του ἦταν ἡ ἴδια μὲ τοῦ ἀδερφοῦ του, ἂν καὶ ἐκδηλώθηκε πολὺ λιγώτερο πολεμικὸς παρὰ ἐκεῖνος· καὶ καθὼς εἶχε μείνει σ' ὅλη του τὴ ζωὴ ὁ τυπικὸς κλασικὸς φιλόλογος ἐνδιαφέρθηκε περισσότερο γιὰ τὴν ὄψη πού ἔπαιρνε τὸ ζήτημα στὸν κύκλῳ τῆς ἐπιστημονικῆς του ἐργασίας, δηλ. στὴν ἐρμηνεία τῶν ἀρχαίων. Τὴν ἔγραφε κι αὐτὸς τὴν καθαρεύουσα, μὰ τὴν περιφρονοῦσε σὲ σημείο μάλιστα πού νὰ φτάσῃ νὰ πῇ πὼς δὲν τὸν ἐνδιέφερε καθόλου γιὰ τὸ τί δρόμο θάπαιρνε ἡ ἐξέλιξί της. Γιὰ τὴ δημοτικὴ ὅμως δὲν παράλειπε εὐκαιρία νὰ δείξῃ τὴν ἀγάπη του καὶ τὴν προτίμησή του: ὄχι μόνον στὰ τυπωμένα ἔργα του βάζει πάντοτε σχεδὸν κοντὰ στὴν καθιερωμένη καθαρευουσιάνικη ἐρμηνεία καὶ τὴ ζωντανή, πού φανερὰ προτιμάει, ἀλλὰ καὶ στὸ Πανεπιστήμιον ἔδειχνε ζωνηρὴ εὐχαρίστηση, ὅταν κανένας φοιτητῆς τοῦ ἐρμήνευε τὸν Αἰσχύλῳ ἔξαφνα σὲ δημοτικὴ κι ἀποστόμωνε μὲ ἥσυχο ἀλλὰ σταθερὸ κι αὐστηρὸ τρόπο τοὺς ἀντίθετους, πού τυχὸν θορυβοῦσαν· ἄλλοτε πάλι δῆλωσε, πὼς ἀφιέρωνε κάθε μέρα ὥρες ὁλόκληρες στὴ μελέτη της. Πρέπει νὰ σημειώσωμε μὲ εἰλικρίνεια, πὼς πολὺ στενὰ βέβαια ἀντιλαμβάνονταν τὸ ζήτημα· λέγοντας δημοτικὴ ἐννοοῦσε μονάχα τὴ γλῶσσα τῶν δημοτι-

κῶν τραγουδιῶν καὶ τῆς στοματικῆς λαϊκῆς παράδοσης τῆς ἀνεπηρέαστης ἀπὸ τῆ νεώτερη ζωῇ· δὲν ἀπασχολήθηκε καθόλου μὲ τὰ προβλήματα, ποὺ ἀντιμετώπισαν οἱ δημοτικιστὲς στὴν πράξη, ὅταν ἀποφασιστικὰ χρησιμοποίησαν τὴ ζωντανὴ γλῶσσα γιὰ νὰ ἐκφράσουν ὅλον τὸν ἐσωτερικὸ κόσμον ἐνὸς σύγχρονου ἀνθρώπου, γιατί, ὅπως εἴπαμε, ἀμέσως ἀπ' τὴν ἀρχὴ τοποθετήθηκε σ' ἓνα ἐπίπεδο πολὺ στενότερο κι ἔτσι δὲν παραδεχότανε καμιά ἐξέλιξη τῆς δημοτικῆς. Μὰ ὅλα αὐτά, σὲ μιὰ ὠρισμένη ἐποχῇ, δὲν εἶχαν τόση σημασία ὅση ἡ γενικώτερη διάθεση κι αὐτὴ ἦταν ἡ ἴδια μὲ τοῦ ἀδερφοῦ του, ἡ ἴδια μὲ τοῦ Νικόλαου Πολίτη κι ἄλλων τοτινῶν φιλολόγων. Στούς διάφορους ἀγῶνες μας ἡ καρδιά του ἦταν μαζί μας.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω φαίνεται, πὼς οἱ ἀγῶνες τῶν Βερναρδάκηδων κατὰ τοῦ Κοντισμοῦ εἶχαν κάθε ἄλλο παρὰ σκέτα προσωπικὰ κίνητρα οὔτε ἦταν ἀγῶνας τῆς ἀλήθειας κατὰ τῆς ψευτιᾶς· ἡ μεταφυσικὴ αὐτὴ ἐξήγηση δὲν λέει στὸ βάθος τίποτε· τέτιοι ἀγῶνες, ἔτσι ἀπόλυτα παρμένοι, εἶναι ἀπλούστατα ἀνύπαρχοι. Ὁ ἀγῶνας τῶν Βερναρδάκηδων εἶναι ἡ ἰδεολογικὴ μονάχα ἐκφραση μιᾶς πολὺ βαθύτερης πάλης ἱστορικῶν στοιχείων, ποὺ εἶναι φυσικὰ ἀσυμβίβαστα, τῆς πάλης δυὸ ἱστορικῶν περιόδων. Ὁ ἴδιος ἀγῶνας δόθηκε καὶ σ' ἄλλα ἐπίπεδα, καὶ στὸ πολιτικὸ ἔξαφνα, χωρὶς οὔτε ἐκεῖ νὰ εἶναι πρωταρχικός. Δὲν πρέπει νὰ μᾶς γελάη τὸ γεγονός, ὅτι ὅλοι οἱ ἐκπρόσωποι τῆς πάλης αὐτῆς δὲν εἶχαν καθαρὴ συνείδηση τοῦ τι ἀντιπροσώπευαν (γιὰ μερικοὺς εἶναι μοῦ φαίνεται ἀναμφισβήτητο πὼς τὴν εἶχαν), οὔτε πολὺ λιγώτερο, ὅτι τὰ ὅπλα τὰ ἐπαιρναν πολλὲς φορὲς ἀπὸ τὸ ἴδιο ὄπλοστάσι (ἀπὸ τὴν παράδοση ἔξαφνα)· βλέπομε καθαρὰ πόσο ἦταν στὴν πραγματικότητά διαφορετικὰ τὰ τέρματα τῶν δυὸ κατευθύνσεων: ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος ὄνειροπόλο ἀποτράβηγμα σ' ἓνα ψεύτικο παρελθόν (ποὺ μόνο στὴ φαντασία ὑπῆρχε), ἀποστροφή βαθύτατη πρὸς τὸ «τρισβάββαρον καὶ βοσκηματῶδες» παρόν, καὶ στὴν πραγματικότητα ἓνα τέλειο ξεχαρβάλωμα τοῦ τόπου ὑλικὸ καὶ διανοητικὸ, ποὺ ἔφερνε αἰῶνες πίσω· ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος, ἀπόλυτη ἐμπιστοσύνη στό, ὅπως λέει ὁ Βερναρδάκης, «χάριτι θεῖα ζῶν ἑλληνικὸν ἔθνος», ζωντανὴ σύλληψη τῶν γόνιμων, γιὰ μιὰ δυσμενῆ ἱστορικὴ στιγμή, κι ἐξελίσξιμων στοιχείων τοῦ παρελθόντος, καὶ στὴν πραγματικότητά μιὰ πολιτικὴ ρεαλιστικὴ, ἡ μόνη ποὺ ἔφερνε τὸν τόπο μπροστά.

Ἀλλὰ ὁ ἀγῶνας, ὅπως καὶ στ' ἄλλα ἐπίπεδα, ἔτσι οὔτε καὶ στὸ ἰδεολογικὸ δὲν ἐκρίθηκε τότε τελειωτικά· ἄς μὴ γελιομάστε ὁ Κοντισμός, ἔτσι πλατιὰ παρμένος, δὲν ἀφανίστηκε καὶ τὸν βλέπομε μὲ διάφορες μορφὲς νὰ ἐπιζῇ ὡς τὰ σήμερα. Ἀπὸ τότε πολλὰ πράγματα ἄλλαξαν, νέοι ἱστορικοὶ παράγοντες προστέθηκαν, οἱ ἱστορικὲς στιγμὲς εἶναι πολὺ διάφορες, μὰ ἡ πάλη ἐξακολουθεῖ, γιατί ὑπάρχουν πάντα τὰ αἷτια ποὺ τὴν τρέφουν. Ἐνα ἐρώτημα γεννιέ-

ται φυσικά: ὁ ἀγώνας τῶν Βερναρδάκηδων ικανοποιεῖ σήμερα; θέλω νὰ πῶ ὅχι πὼς ἔπρεπε νὰ πολεμήσουν διαφορετικὰ (θὰ ἦταν σκέψη καθαρὰ οὐτοπική), ἀλλὰ ἂν σήμερα ὁ ἀγώνας εἶναι ὁ ἴδιος· στοῦ ἐρώτημα αὐτὸ ἡ ἀπάντηση δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι καταφατική: γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ μορφολογικὰ ζητήματα, γιὰ μᾶς σήμερα τὸ βάρος δὲν βρίσκεται στὴν εἰδική περίπτωση τῆς κατανόησης κι ἀπόδοσης τῶν ἀρχαίων, δὲν εἶναι ἐκεῖνοι ἡ ἀφορμή, ὅπως γιὰ τὸ Γρηγόρη Βερναρδάκη ἔξαφνα, οὔτε τὸν νιώθουμε σήμερα τὸν ἀγῶνα θεωρητικὸ μονάχα καὶ χωρισμένον ἀπὸ τὴν πράξη, ποὺ τὴν πιστεύουμε ἀντίθετα σὰν μιὰν ἄμεση κι ἐπιταχτική ἀνάγκη· οὔτε τέλος μπορεῖ κανένας νὰ δεχτῇ τὴ λύση τοῦ βαθμιαίου καθαρισμοῦ τῆς καθαρεύουσας, ποὺ πρότεινε ὁ Δημήτρης Βερναρδάκης, πιστεύουμε ὅμως, ὅπως κι ἐκεῖνος, πὼς ἡ τύχη τοῦ ἀγῶνα μας εἶναι στενὰ δεμένη μὲ τὸ γενικώτερο νεοελληνικὸ πρόβλημα, ποὺ δὲν εἶναι δὲ καὶ εἰδικὰ νεοελληνικόν· μὰ γιὰ τὴν ἔκβαση του, γιὰ τὴν ὑλική μας νίκη δηλαδή, δὲν ἀμφιβάλλουμε οὔτε στιγμή.

Ἡ δράση τῶν ἀδερφῶν Βερναρδάκηδων ἔδωκε ἀφορμὴ στοῦ νὰ θυμηθοῦμε πόσο γενικώτερα προβλήματα ἀντιμετωπίζουμε ἀκόμα καὶ σὲ εἰδικὰ ζητήματα τῆς κλασικῆς φιλολογίας, ποὺ ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται πὼς βρίσκεται τόσο μακριὰ ἀπὸ τὴ ζωὴ, καὶ μέσα σὲ ποιοῦ πλαίσιο πρέπει νὰ ἐξετάζονται γιὰ νὰ κατανοηθοῦν σωστά. Εἰδικώτερα γιὰ τὸ Γρηγόρη Βερναρδάκη, ἔχομε ὅλο τὸ δικαίωμα, ἂν καὶ δὲν ξεσπάθωσε πολεμικὰ κατὰ τοῦ καθαρευουσιανισμοῦ καὶ δὲν ἔγραψε ποτὲ τὴ δημοτική, ἔχομε τὸ δικαίωμα νὰ ποῦμε πὼς «ἦταν δικός μας»· θὰ τὸ ἔχωμε καμάρι μας αὐτὸ καὶ θὰ τιμοῦμε πάντα εὐλαβητικὰ τὴ μνήμη του.

11

Karl Krumbacher, *Ἡ βυζαντινὴ λογοτεχνία*

(Μετάφραση, 1927)

12

Karl Kors, *Μαρξισμὸς καὶ φιλοσοφία*

(Μετάφραση μετὰ τὸ ψευδώνυμο Χ. Καστρίτης, Γκοβόστης 1927)

Ἡ «Σαμοθράκη» τοῦ Ἰδα*

Δὲν ξέρω —οὔτε μπορῶ ἐδῶ ποὺ βρίσκομαι νὰ τὸ ἐξακριβώσω— ἂν τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Ἰωνα Δραγούμη τὸ πρόσεξαν καὶ τὸ μελέτησαν κι ἀπὸ ἄλλη ἀφετηρία ἔξω ἀπὸ τὴν καθαρὴ λογοτεχνική. Ἐγὼ ὁ ἴδιος, ὅταν ἐδῶ καὶ τέσσερα χρόνια, ἀναγκασμένος νὰ πάω στὴ Σαμοθράκη, ζήτησα νὰ ξαναδιαβάσω τὸ βιβλίο καὶ μὴ μπορώντας νὰ τὸ βρῶ (γιατὶ ἦταν ἐξαντλημένο) θέλησα νὰ τὸ ξαναθυμηθῶ, εἶδα πὼς ἀπὸ τὸ ἔργο του, ποὺ πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια εἶχα διαβάσει, δὲ μοῦ εἶχαν μείνει στὴ μνήμη παρὰ οἱ λογοτεχνικὲς του χάρες καὶ προπάντων τὸ πλούσιο ὕφος του. Πρόσεξα ὥστόσο στὴ Σαμοθράκη, ὅσο μποροῦσα, τὰ φανερῶματα τῆς ζωῆς τοῦ νησιοῦ, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ συγκρίνω κάποτε μὲ τὴν πραγματικότητα τὸ βιβλίο τοῦ Ἰδα.

Ἡ «Σαμοθράκη» τοῦ Ἰδα ξανατυπώθηκε πέρυσι γιὰ δευτέρη φορά. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρισης ποὺ ἔκανα ἦταν, πὼς ἡ πραγματικότητα τοῦ νησιοῦ στάθηκε γιὰ τὸν Ἰδα μονάχα μιὰ πολὺ μακρινὴ καὶ συχνὰ πολὺ τραβηγμένη ἀφορμή. Ἐπειτα μάλιστα ἀπὸ ἓνα προσεχτικὸ ταξίδι καὶ ἂν βρισκόταν κανένας μὲ τὰ ἴδια λογοτεχνικὰ χαρίσματα, θὰ μπορούσε ἐξαίρετα νὰ γράψει μιὰ πολὺ πιὸ πιστὴ «Ἀντι-Σαμοθράκη». Δὲν πρόκειται ὅμως τώρα καθόλου γι' αὐτό. Μὰ ἡ δευτέρη ἔκδοση τοῦ ἔργου τούτου τοῦ Ἰδα δίνει ἀφορμὴ σὲ κάποιο κριτικὸ ἀντίκρισμα τοῦ ιδεολογικοῦ του περιεχόμενου, ποὺ στὶς σημεινὲς συνθήκες εἶναι ἴσως περισσότερο ἀπὸ ποτὲ ἄλλοτε ἐπίκαιρο. Μιὰ τέτια προσπάθεια, ἀπλὴ ἀπόπειρα, θὰ γίνῃ ἐδῶ.

* Ἀς ἰδοῦμε τὸ βιβλίο τὸ ἴδιο.

«Θάλασσα». Ἡ φθινοπωριάτικη δροσάτη θάλασσα, ἀπλωμένη μπροστά του, ὅπως τὴν κοιτάζει πολὺν καιρὸ ἀπὸ τὸ ἔρημο ἀκρογιάλι τῆς Θράκης, τοῦ πλημμυρίζει τὴν ψυχὴ μὲ λογῆς λογῆς συναισθήματα, ποὺ τὰ περιγράφει μὲ ὕφος γεμάτο νεανικὸ αἰσθησιασμό. Πότε τοῦ γεννᾷει ζεστοὺς ἰδανικοὺς πόθους· ἄλλοτε ξανοίγει στὸ βάθος τοῦ ὀρίζοντα τὴν εὐγενικὴ μορφὴ ἑνὸς ψηλοῦ νησιοῦ —τῆς Σαμοθράκης— καὶ αὐτὸ τοῦ γεννᾷει ἓνα αἶσθημα εὐτυχίας δυνατὸ μὰ δίχως μορφὴ. Ὑστερα νιώθει πὼς εἶναι μόνος στὸν κόσμον δίχως κα-

* Ἀναγέννηση 2 (1927-1928) 82-86 καὶ 132-138.

νένα δεσμό με την κοινωνία. Αυτό μπορεί τώρα να τον στενοχωρεί κάπως, άλλοτε όμως το θεωρεί εξαιρετική δύναμη. Έπειτα το χειμώνα θαυμάζει τη δύναμη της θάλασσας, που δε λογαριάζει τίποτα, παρὰ σκοτώνει τους άνικανους, και λυπάται που δεν είναι το ίδιο αλύγιστη και αύστηρη και η πατρίδα. Περνάει κάποτε με φουρτούνα το τρομερό θρακικό πέλαγος κι ενώ τα κύματα αφρίζουν άγρια και ό βοριάς φυσομανάει, αυτός τα παρακολουθεί ήσυχος από το πλοίο, χορέβοντας μαζί τους, και νιώθει πώς είναι το ίδιο μοναχικός, έλεύτερος και νικητής σαν κι αυτά· και, καθώς ψηλά στα σύννεφα μόλις ξεχωρίζει το γνώριμο του σκοταδιασμένο νησί, ποθεί δυνατό να βρεθεί εκεί πάνω. Ό ίδιος πόθος του γεννιέται κι άλλοτε με καλοκαιριά, που το νησί το λούζουν άπαλά ό ήλιος, τα θαλασσινά νερά και ό άέρας, και του φαίνεται σαν ζωντανός βράχος.

Τό λαμπερόχρωμο αυτό preludio μάς μπάζει μέσα στην ψυχοσύνθεση του "Ιδα. Άνάμεσα σε περιγραφές, που μόνο για την όμορφιά τους γράφτηκαν, ξεχωρίζουν ώστόσο κάποια βασικά χαρακτηριστικά της ψυχοσύνθεσης του. Η ψυχολογία του είναι αντικοινωνική, άτομικιστική. Στέκεται έκστατικός μπροστά στην αλύγιστη δύναμη και την έτσι δίχως σκοπό νίκη. Τis χάρες αυτές τις πιστέβει και δικές του κι έτσι προικισμένη όνειρέβεται και την πατρίδα του.

«Τά σύνορα». Τό νησί το κοιτάζει άπ' έξω πρώτα, έτσι που το ζώνει σφιχτά ή άπέραντη θάλασσα. Είναι τα σύνορα του καθαρά και ξάστερα. Τό επέβαλε στους ανθρώπους μια για πάντα με καταστροφική δημιουργία ή φύση, που για τον "Ιδα είναι πάντα ή άγρια, δυνατή, πρωτόγονη φύση, και προπάντων ή θάλασσα. Αυτή χωρίζει τους νησιώτες αιώνες όλόκληρους από τον άλλο κόσμος, αυτή έμπόδιζε με την τρομερή κι αναπάντεχη συχνά άγριότητα της την επικοινωνία, και τους έκαμε να γίνουν άλλοι άνθρωποι. Κι οι στεριανοί, τό ίδιο έχουν σύνορα, τα βουνά. Μπορεί τα σύνορα να είναι άλλοτε στενά, άλλοτε πλατιά. Όμως τα τελευταία, τό συχνότερο, κρύβουν άνθρωπομαζώματα, όχι δυνατό λαό. Αντίθετα με τα στενά σύνορα, τα άτομα μαζέβονται στον έαυτό τους, συμπυκνώνεται ή ψυχή τους και θέλουν πάντα ν' ανεβούν ψηλότερα, όπως τό νησί αυτό, ή Σαμοθράκη, που σφιγμένο όλόγυρα από τη θάλασσα ξεπετάει την κορφή του στα ύψη. Τέτιοι είναι χάρη στα σύνορα τους, στη θάλασσα, οι Έλληνες. Τους χρησιμέβει όμως και για να τους άνοίγει δρόμο σε άλλους τόπους.

Δέν άργεί κανένας να ξανοίξει, κάτω από τό ποιητικό αυτό ντύσιμο, τη θεωρία του φυσικού περιβάλλοντος, τόσο της μόδας άλλοτε. Ό "Ιδας θα δυσανασχετούσε πολύ, άν του έκαναν αυτή την παρατήρηση. Προέρχεται ή θεωρία

αὐτὴ ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη, καὶ γιὰ τὴν ἐπιστήμη δὲν ἔχει μεγάλη ὑπόληψη. "Ὅπως θὰ θύμωνε ἴσως ἀκόμα περισσότερο, ἂν τοῦ πρόβαλαν τὴν ἀντίρρηση: τὸ φυσικὸ περιβάλλο μένει πάντα τὸ ἴδιο, γιατί τότε οἱ ἄνθρωποι ἀλλάζουν; Κι ἂν αὐτὸ δὲν τὸ δέχεστε, γιατί τὰ κάθε λογῆς φανερῶματα τοὺς δὲ μένουν τὰ ἴδια; Μ' ἄλλα λόγια, πῶς γίνεται καὶ ξετυλίγεται ἡ ἱστορία; Ἡ θάλασσα εἶναι πάντα τὸ ἴδιο ἄγρια ἢ ἡμερῇ γιατί λοιπὸν ἀπὸ ὠρισμένη μονάχα ἐποχὴ κι ἔπειτα ἄρχισαν τὰ καράβια τῶν ἀνθρώπων νὰ τὴν αὐλακώνουν κι ἔπρεπε πολὺς καιρὸς ἀκόμη νὰ περάσει, ὥσπου νὰ μπορέσουν οἱ ποιητὲς νὰ παρακολουθοῦν ἀτάραχοι ἀπὸ τὸ κατὰστρομα τῇ φουρτούνα της κάνοντας στοχασμοὺς γιὰ νίκη, ἐλευτερία κτλ.; Τὸ φυσικὸ περιβάλλο εἶναι ἀνίκανο νὰ ἐξηγήσει τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη. Ἡ ἐπιστήμη δίνει ἄλλη ἐξηγήση, πολὺ «πεζή» βέβαια, μὰ τὴ μόνη ἀληθινή. Ἡ φύση εἶναι μιὰ ὕλικὴ προϋπόθεση μονάχα· ἡ δύναμη ὅμως ποὺ κινεῖ τὴν ἀνθρωπότητα εἶναι ἡ κοινωνικὴ ζωὴ στηριγμένη στὴν πρωταρχικὴ ἀνάγκη νὰ διατηρηθεῖ μέσα στὸ φυσικὸ αὐτὸ περιβάλλο ἡ ὕλικὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων. Κι αὐτό, μονάχα τὰ τεχνικὰ μέσα τὸ ἐξασφαλίζουν. Αὐτὰ εἶναι ποὺ ἀλλάζουν, προοδεύουν, καὶ μαζί τοὺς κινεῖται καὶ ξετυλίγεται ὁλόκληρο τὸ πελώριο ἐποικοδόμημα, ποὺ λέγεται κοινωνικὴ ἰδεολογία (πολιτεία, δίκαιο, θρησκεία, τέχνη, ἐπιστήμη κτλ.) καὶ γεννιέται ἡ ἀνθρώπινη ἱστορία.

«*Ἡ χώρα*». Τέλος πατάει τὸ πόδι του στὴ Σαμοθράκη. Ἀπὸ τοὺς πρώτους ποὺ βλέπει εἶναι ἕνας ἡλίθιος, ντυμένος γυναικεία, ποὺ τρελάθηκε ἀπὸ ἔρωτα. Ἡ ἱστορία του ἀφήνει τὸν Ἰδα ἀσυγκίνητο. Καὶ σὰν τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ νὰ ἦταν τὸ συμβολικὸ leit-motiv τῆς πρώτης του ἐντύπωσης ἀπὸ τὸ νησί (ἡ πηγὴ του βιβλιακῆ, ὅπως θὰ ἰδοῦμε), τὸ ἴδιο ἀδιάφορος μένει γιὰ ὅλα τὰ μέρη ποὺ πρώτη φορὰ κι ὕστερα ἀπὸ τόση λαχτάρα βλέπει ἀπὸ κοντά. Κι ὡστόσο, πιστὸς στὴν ψέφτικὴ θεωρία του, ἐπιμένει πάλι, πῶς ἡ μορφή ἐνὸς τόπου αὐτὴ εἶναι ποὺ πλάθει καὶ τὴν ἱστορία του «κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσιν αὐτοῦ». Μὰ γιατί νὰ εἶναι ἔτσι βαρὺς καὶ ψυχρὸς ἐκεῖνο τὸ πρωτὶ; Ἰσως, λέει, «μιλοῦσαν μέσα του κάποιες βαθυτέρες φωνές» ποὺ δὲν τὶς ξεκαθαρίζει.

Αὐτὴ τοῦ ἡ διάθεση, ποὺ τὴν πιστέβουμε ἀληθινή, εἶναι τόσο στενὰ προσωπικὴ. Καὶ κάποιος ἄλλος, ἐδῶ καὶ τέσσερα χρόνια, ξεμπαρκαρίστηκε ἕνα βράδυ μὲ τὸ σούρουπο στὸ πιὸ ἐρημικὸ ἀκρογιάλι τοῦ ἴδιου νησιοῦ, δίπλα σ' ἕνα μικρὸ ποτάμι δασωμένο ἀπὸ τὰ πολλὰ πλατάνια, καὶ δὲ βρῆκε ἄλλον γιὰ νὰ τοῦ δείξει τὸ δρόμο γιὰ τὰ σπίτια, παρὰ μιὰ γριά ποὺ κατοικοῦσε σὲ μιὰ καλύβα καμωμένη μέσα στὴν κουφάλα ἐνὸς δέντρου. Οἱ πρῶτες τοῦ ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸ νησί ἦταν πολὺ δυνατὲς κι ἡ ψυχὴ τοῦ παλλόταν ἀπὸ συγκίνηση. Ἰσως νὰ ἔφταιγε σ' αὐτὸ καὶ ἡ φλογισμένη ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς ἀναμνήσεις φαντασία του. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς δὲ νόμισε, πῶς τὰ στενὰ προσωπικά του

συναιστήματα μπορούν να ενδιαφέρουν κι άλλους ανθρώπους, ἅμα δὲ καθρεφτίζουν μέσα τους τίποτε ἀπὸ τὸ γενικότερο *πραγματικό* περιεχόμενο τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς του, καὶ ποτέ του δὲ σκέφτηκε, πὼς τὰ στιγμιαία παιγνιδίσματα τῆς φαντασίας του μπορούσαν ν' ἀποτελέσουν τὴν ἀφετηρία τῆς κριτικῆς ἐνὸς τόπου καὶ τῆς ἱστορίας του. Μὰ ὁ Ἰδας δὲ γνώρισε τέτοιους δισταγμούς. Πρώτα πρώτα εἶναι ἕτοιμος νὰ ὑποστηρίξει τὴν πιὸ ἐγωκεντρικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς κι ἔπειτα, ὅταν εἶναι κανένας τεχνίτης στὸ γράψιμο, τοῦ τὰ συχωρεῖ ὅλα, ὅπως θὰ ξαναἰδοῦμε πιὸ κάτω.

Τὸ ἴδιο ἀσυγκίνητος μένει περνώντας ἀπὸ τὰ ἐρείπια τῆς Παλιάπολης, τῆς ἀρχαίας πόλης τῆς Σαμοθράκης, καὶ βιάζεται νὰ πάει στὴ Χώρα τῶν σημερινῶν Σαμοθρακικῶν ἐλπίζοντας νὰ νιώσει καλύτερα τὴν Παλιάπολη. Φτάνει στὸ σημερινὸ χωριό, μὰ κι ἐκεῖ ἀκόμα ἡ πλούσια ὁμορφιὰ τῆς φύσης δὲ μπορεῖ νὰ τοῦ διώξει τὰ στενόχωρα αἰσθήματα του. Μὲ τοὺς λίγους χωριάτες ποὺ τὸν τριγυρίζουν, κάνει κοντινοὺς περίπατους κι ἀκούει ἀπὸ τὸ στόμα τους τὴν ἱστορία τοῦ χαλασμοῦ τῆς Σαμοθράκης στὸ 21 ἀπὸ τοὺς Τούρκους. Τὰ ἄτομα φταῖνε ποὺ δὲν ἦταν παλληκάρια. Ἐδῶ σταματᾷ, δὲ μπορεῖ νὰ ξεκολλήσῃ ἀπὸ τὴν ἀτομικιστικὴ του ἀφετηρία. "Ἄν τὴν ἄφηνε, θὰ τοῦ γεννιόταν μιὰ βασικότερη ἀπορία ποὺ θὰ τὸν ἔφερνε στὴ σωστὴ λύση: Γιατί τὰ ἄτομα στάθηκαν ἔτσι; Γιατί στὸ μικρὸ τοῦτο μίζερο νησί, μὲ τοὺς μικροχτηνοτρόφους καὶ τοὺς καρβουνιαραίους του, δὲν ἔπιασεν ἡ ἐπανάσταση, ὅπως καὶ σὲ τόσα ἄλλα μέρη μὲ ἀνάλογη κοινωνικὴ κατάσταση, ἐνῶ ἄλλου θέρειψε;

Καὶ κάνει πάλι ὄνειρα μοναξιᾶς. Νὰ ἔμενε πάντα σ' ἓνα νησί κρυμμένος, νὰ τὸ ἔκανε δικό του ἢ νὰ τὸ ὀρίζε σὰν βασιλιάς. Φαντάζεται τάχα, πὼς θὰ μπορούσε ν' ἀλλάξῃ τὴν ψυχροσύνηση τῶν ὑπηκόων του, ποὺ ὠρισμένο εἶδος κοινωνικὴ ζωὴ αἰώνων τὴν εἶχε σχηματίσει, καὶ πὼς θὰ μπορούσε νὰ μορφώσει τὰ ἄτομα ὅπως αὐτὸς ἤθελε. Μολονότι δὲν τὸ λέει καθαρά, ὅμως αὐτὸ θὰ ἐννοεῖ. Πολλοὶ τέτιοι κοινωνικοὶ ἀναμορφωτὲς ἔχουν ὡς τώρα φανεῖ. Ζήτησαν σὲ κάποιον ξεχωριστὸ μέρος, νησί συχνά, νὰ ἐφαρμόσουν στὴν πράξη τίς θεωρίες τους μὲ βάση τὴν ἀλλαγὴ τῶν ἀτόμων ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ὡς τὸν Cabet μὲ τὴν «Ἰκαρία» του. Ὅλοι τοὺς ἀπότυχαν οἰχτρά, ὅταν δὲν γελοιοποιήθηκαν. Εἶναι τὸ πολὺ διδαχτικὸ παράδειγμα τῶν οὐτοπιστῶν. Ἡ ἐπιστῆμη ὅμως ἀκολουθεῖ ἄλλο δρόμο. Ἀρχίζει ἀπὸ τὰ θεμέλια μιᾶς κοινωνίας, ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς παραγωγῆς καὶ τὴν τεχνικὴ της, δηλ. ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῆς οἰκονομικῆς της βάσης, καὶ προσπαθεῖ νὰ ξεδιαλύνει ποιὲς εἶναι οἱ πραγματικὲς της τάσεις καὶ ποιὲς οἱ ἀντιφάσεις καὶ οἱ συγκρούσεις της. Ἐτσι φέρνει στὴ συνείδηση τῶν ἀνθρώπων τὸ δρόμο ποὺ ἀναγκαστικὰ θὰ πάρει ἡ ἐξέλιξη, καὶ κατορθώνει μ' αὐτὸν τὸν τρόπο νὰ πετύχει ὅ,τι κανένα ἄτομο, καὶ τὸ πιὸ δυνατό, δὲ θὰ μπορέσει ποτέ: νὰ κινητοποιήσῃ πλατιὲς μάζες, τίς τάξεις ἐκεῖνες ποὺ

είναι ο πραγματικός φορέας τῆς ἐξέλιξης, καὶ ν' ἀλλάξει ἔτσι, μὲ τραχιούς ἀγῶνες συχνά, μιὰ πραγματικότητα ποὺ ἔπαψε νὰ εἶναι τέτια.

«Παλιάπολη». Ξεκινώντας ἀπὸ τοὺς σημερινούς Σαμοθρακίτες, ἀγωνίζεται νὰ νιώσει τὴν ἀρχαία τους ἱστορία, γιατί γιὰ τὸν Ἴδα δὲν ὑπάρχει ἀμβολία, πὼς χάρη στὸ νησί τους καὶ στὴ θάλασσα ποὺ τοὺς ζώνει, οἱ σημερινοὶ νησιῶτες εἶναι οἱ ἴδιοι μὲ τοὺς ἀρχαίους. Μὰ ἡ ψυχὴ του εἶναι ἀκόμη γεμάτη ἀντίφαση. Τὶ ἦταν ἐκεῖνα τὰ ξακουστά στὴν ἀρχαιότητα μυστήρια τῶν Καβείρων ποὺ γινόντουσαν ἐδῶ; «Ποιὸς μπορεῖ, λέει, νὰ ξέρει; μὰ καὶ μὲ τὶ δικαίωμα γυρέβουν οἱ τωρινοὶ ἄνθρωποι νὰ ξεσκαλίσουν τὴν ὑπόστασή καὶ νὰ ξεσκεπάσουν τὰ μυστήρια τῶν Μεγάλων Θεῶν; Ἡ ἀδιακρισία τῶν ἀνθρώπων δὲ λέγεται· τὶ ἔβλεπαν ἢ τὶ ἔκαναν οἱ μυημένοι, εἶναι σὲ μᾶς ἀδιάφορο, ὅμως ὅ,τι ξέρουμε θὰ τὸ ποῦμε». Ὡστόσο ἀποφασίζει νὰ καταφύγει ἐπὶ τέλους στὴν ἐπιστῆμη καὶ διηγιέται ὅ,τι εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἱστορία, σταματώντας μὲ ἰδιαίτερη χαρὰ στὰ λόγια ἢ στὶς πράξεις μερικῶν «ξεχωριστῶν» ἀντρῶν τῆς ἀρχαιότητας: Πὼς ὁ Λύσαντρος, ἅμα ὁ ἱερέας, ποὺ τὸν μουῦσε, τοῦ ζήτησε νὰ τοῦ πεῖ τὸ μεγαλύτερο του κρίμα, τοῦ ἀποκρίθηκε περήφανα «τραβήξου ἐσὺ καὶ ἄς μὲ ρωτήσουν οἱ Θεοὶ νὰ τοὺς πῶ τὴν ἀλήθεια». Πὼς ἐκεῖ γνωρίστηκε ὁ Φίλιππος μὲ τὴν Ὀλυμπιάδα καὶ ἀπὸ τὸν ἔρωτα τοὺς γεννήθηκε ὁ Μ. Ἀλέξαντρος κλπ. Μὲ τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ καὶ ἄλλες παρόμοιες λεπτομέρειες ξεμπερδέβει μὲ τὴν παλιά ἱστορία τῆς Σαμοθράκης. Μὰ ποῦ θέλει νὰ φτάσει; Ἱστορικὸ ὁδηγὸ δὲν εἶχε βέβαια στὸ νοῦ του νὰ γράψει. Τὸ θεωροῦσε, ὅπως θὰ ἰδοῦμε, δουλειὰ κατώτερων «λογικῶν» ἀνθρώπων. Φαντάζεται ὅμως πὼς ἡ ἱστορία, καὶ ἔτσι πρωτόγονα καὶ ἀκοινωνιολόγητα παρμένη, τοῦ δίνει ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν ἀκόλουθη θεωρία του:

«Κοινότητα». Οἱ Μεγάλοι Θεοὶ τῆς Σαμοθράκης, οἱ Κάβειροι πέθαναν καὶ ἀντίκρι τους στὴν πανύψηλη κορυφὴ τοῦ Ἴθω, οἱ ἄνθρωποι προσκυνοῦν τώρα τὸν Ἐνα Θεὸ μὲ τοὺς Ἁγίους του. Γιατὶ οἱ ἄνθρωποι πρέπει ὅπως ὅπως νὰ γλυτώνουν πάντα, εἴτε μοναχοὶ τους εἴτε μὲ τῶν Θεῶν τὴ βοήθεια, ἀδιάφορο ποιῶν Θεῶν. Ἔτσι οἱ Θεοὶ περνοῦν καὶ χάνονται, οἱ ἄνθρωποι ὅμως μένουν, ἐπειδὴ ἀπὸ κάθε θρησκείας τὶς ρίζες δυνατότερες εἶναι οἱ ρίζες τῆς φυλῆς. Δὲ θὰ σταματήσουμε πολὺ στὴν ἀντίληψη αὐτὴ τοῦ Ἴδα γιὰ τὶς θρησκείες. Ὁ ἐχτρὸς αὐτὸς τῆς λογικῆς μᾶς παρουσιάζει ἓνα λογικὸ σχῆμα τοῦ χειρότερου εἶδους, ἅδαιο ἀπὸ κάθε συγκεκριμένο περιεχόμενο. Ἐπειτα ξεχνάει τὴν ἐξήγηση ποὺ ἀποπειράθηκε σὲ προηγούμενα κεφάλαια («Σύνορα», «Παλιάπολη») νὰ δώσει τῆς λατρείας τῶν Καβείρων ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος (στὸ Θρακικὸ πέλαγος συχνὰ σεισμοί, καταποντισμοί, ἡφαιιστιόγενα νησιά, τρικυμίες — οἱ Κάβειροι Θεοὶ ἢ δαιμόνοι τῆς φωτιᾶς, προστάτες τῶν ναυτικῶν κλπ.), οὔτε τοῦ γεννιέται ἡ ἀπορία: πὼς ἀφοῦ ἡ

φύση δὲν ἄλλαξε, ἡ μορφή τῆς θρησκείας ἄλλαξε. Ἐνας ἄλλος, ποὺ θὰ εἶχε τὸ ἐπιστημονικὸ «σαράκι» μέσα του, θὰ ἔδινε ἄλλο δρόμο στὴ σκέψη του. Ποιοὶ τάχα κοινωνικοὶ ὅροι γέννησαν στοὺς ἀνθρώπους τὴ θρησκευτικότητα — γιὰτὶ οὐτὲ αὐτὴ εἶναι ζήτημα ἀτομικῆς ψυχολογίας — καὶ θὰ ὑπάρχουν πάντα αὐτοὶ οἱ ὅροι, ἄρα καὶ θρησκεία; Καὶ ποιοὶ πάλι εἶναι κάθε φορὰ οἱ ὅροι ποὺ δίνουν σὲ κάθε ἐποχὴ ὠρισμένη μορφή καὶ περιεχόμενο στὴ θρησκευτικότητα;

Μὰ ἐκεῖνος βιάζεται νὰ φτάσει ἄλλοῦ. Πῶς κατόρθωσε νὰ διατηρηθεῖ ἡ φυλὴ τόσους αἰῶνες; Χάρη στὴν τοπικὴ αὐτοδιοίκηση. Αὐτὴ εἶναι ὁ κοινωνικὸς ὁργανισμός, ποὺ καὶ ἔπλασε τὴ φυλὴ τέτια ποὺ εἶναι καὶ τὴ βάσταξε αἰῶνες τώρα, ἡ κοινότητα. Γιατὶ τὴν ὑπαρξὴ της στοὺς Ἕλληνες νομίζει ὁ Ἰδας πῶς μπορεῖ νὰ τὴ βεβαιώσει ἀπὸ τὴν πανάρχαιη ἐποχὴ ὡς τὰ σήμερα. Ποιοὶ λόγοι τὴ δημιουργήσαν, δὲν τοὺς καλοξεδιαλύνει, μᾶς λέει, ὁ ἄνθρωπος· ἡ θάλασσα ὅμως, ποὺ πλάθει τ' ἀκρογιάλια καὶ τὰ νησιὰ καὶ ξεχωρίζει καὶ τίς στεριὰς μπαίνοντας ἀνάμεσα τους, θὰ εἶναι κάποια αἰτία.

Εἶναι τόσο γεμάτος πλάνες καὶ μπερδέματα ὁ δρόμος ποὺ ἀκολούθησε ἐδῶ γιὰ τὴν κατανόηση ἑνὸς κοινωνικοῦ φαινομένου σὰν τὴν κοινότητα, ποὺ γιὰ νὰ βροῦμε ἄκρη θὰ ἔπρεπε νὰ πάμε πολὺ μακριά. Μερικὲς παρατηρήσεις ἴσως φτάνουν. Πρῶτα πρῶτα ἡ φυλὴ, ἔτσι ποὺ τὴ φαντάζεται σὰν μιὰ φυσιολογικὴ λειτουργία μὲ ὠρισμένες ἀναλλοίωτες ιδιότητες εἶναι ὁλότελα ἀνύπαρκτη. Οὔτε ἡ κοινωνιολογία οὔτε ἡ βιολογία τὸ παραδέχεται πιά. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ διαμορφώθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὰ μέσα ἐπάνω κάτω τοῦ περασμένου αἰῶνα κι ἔπειτα καὶ — γιὰ δυστυχία τῶν ἐλληνόπληχτων «διανοούμενων» μας — δὲν ἔχει κὰν ἐλληνικὴ τὴν καταγωγὴ της (Cobineau, Chamberlain, Gumpłowicz) (μὲ τίς θεωρίες αὐτὲς τὶ σχέση μπορεῖ νὰ ἔχει ἡ ἀντίληψη τοῦ ἀρχαίου Ἀθηναίου, ἔξαφνα, ποὺ μόλις γεννιόταν βρισκόταν ν' ἀνήκει σὲ μιὰν ἀπὸ τίς 10 «φυλές»;) καὶ δὲν ὑπάρχει πιὸ ἀβάσιμος ἰσχυρισμὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ «φυλὴ» ἀπὸ βιολογικὴ ἄποψη, εἶναι ἡ ἴδια ὅπως καὶ πρὶν ἀπὸ 3.000 χρόνια.

Ἐπειτα, ἡ τοπικὴ αὐτοδιοίκηση, ἡ κοινότητα, τὸ «κοινωνικὸ αὐτὸ πρωτοκύτερο» παρουσιάζεται στὴν ἱστορία μὲ τεράστιες μεταλλαγές, καὶ ὑποχωρεῖ ἢ καὶ ξεμηδενίζεται σχεδὸν ὅπου ἐμφανίζεται κάποια γενικότερη ὁργάνωση συμφερόντων, κάποια ἔστω καὶ πρωτόγονη ἀπόπειρα κράτους (ἡγεμονία Ἀθηνῶν, Σπάρτης κλπ.). Δὲν παρουσιάζεται μονάχα στὴν ἐλληνικὴ ἱστορία, παρὰ καὶ σὲ πάρα πολλοὺς ἄλλους λαοὺς (ἡ ρωσικὴ Mir, ἡ γερμανικὴ Mark κλπ.) γιὰ νὰ σβῦσει ὁλότελα μπροστὰ στὰ νεώτερα μεγάλα κράτη. Βασίστηκε παντοῦ, ὅπως ἔδειξε ἡ ἔρευνα, ἐπάνω στὴν κοινότητα οἰκονομικῶν συμφερόντων, καὶ ὅταν αὐτὰ ἔλειψαν ἢ πῆραν ἄλλη μορφή, ὅταν ἔξαφνα, ἡ κοινωνία πέρασε ἀπὸ τὸ φεουδαλικὸ στάδιο στὸ κεφαλαιοκρατικόν, ἔσβυσε καὶ ἡ κοινό-

τητα. "Αν ξανασυστήθηκαν μέσα σὲ νεώτερα κράτη οἱ κοινότητες, μοιάζουν ὅμως τόσο λίγο μὲ τὴ μεσαιωνικὴ ὅσο κι ἐκείνη μὲ τὶς ἀρχαῖες ἐλληνικὲς πολιτεῖες κι αὐτὲς πάλι μὲ τὴν πρωτόγονη κομμουνιστικὴ κοινότητα. Τὶ σχέση μπορεῖ νὰ ἔχει λοιπὸν μὲ τὴ «διατήρηση τῆς ἐλληνικῆς φυλῆς» ἡ κοινότητα, ποὺ ἔτσι ἀπόλυτα παρμένη, δίχως συγκεκριμένο περιεχόμενο, δὲ θὰ πεῖ τίποτα, καὶ ποὺ μάλιστα δὲν ἔλειψαν ἐρευνητὲς (Krumbacher) νὰ τὴν ἀποδώσουν σ' ἐπίδραση τῆς σλάβικης χωρικῆς Mir; Ἐπειδὴ τὴν παίρνει γιὰ καθαρὸ ἐλληνικὸ φαινόμενο καὶ δὲ λαβαίνει τὸν κόπο νὰ παρακολουθήσει τὴν ἐξέλιξη τοῦ μέσα στὴν ἱστορία, οἰχτεῖρει τοὺς πρώτους νομοθέτες τοῦ νεοελληνικοῦ κράτους, ποὺ μὲ μιὰ μονοκοντυλιὰ κατάργησαν τὶς κοινότητες. Μπορεῖ νὰ ἔχει δίκιο, μὰ θὰ ἔπρεπε, θαρρῶ, νὰ μπεῖ κάποτε καὶ νὰ ἐξεταστεῖ καὶ τὸ ἀκόλουθο ρῶτημα: Οἱ νεοἝλληνες ἐκεῖνοι νομοθέτες μὲ τὴν κατάργηση αὐτὴ σκότωσαν κάτι ποὺ ἦταν ἀκόμα καὶ στὴν ἐποχὴ τους πραγματικὰ ζωντανὸ καὶ ἀκμαῖο σὰν καθολικὸ φαινόμενο βέβαια. Γιατὶ ἂν σὲ ὠρισμένα μέρη γιὰ εἰδικoὺς λόγους ἀνθούσαν ἀκόμα οἱ κοινότητες, αὐτὸ εἶναι ἄλλο ζήτημα. "Ας ἀπαντήσουν οἱ πιὸ εἰδικοί. Γιὰ τὴ Σαμοθράκη ὅμως ἀναγκάζεται καὶ ἄθελα τοῦ ὁ "Ἰδας νὰ ἐξιστορήσει πάρα κάτω («Οἱ Σκλάβοι») πόσο μίζερα λειτουργοῦσε στὶς ἡμέρες τοῦ ὁ θεσμὸς αὐτὸς καὶ πῶς βρισκόταν σχεδὸν σὲ ἀποσύνθεση, ἐπειδὴ δὲ μπορούσε πιά νὰ ὑπηρετήσῃ τὰ συμφέροντα, ἀφοῦ δὲν ἦταν τὰ ἴδια γιὰ ὅλους.

Κρίμα ποὺ τὴ βάση αὐτὴ τὴ μόνη πραγματικὴ, τὰ οἰκονομικὰ συμφέροντα δηλ., τὴ θυμάται πολὺ σπάνια. Τότε μπορεῖ καὶ βλέπει κάπως καθαρότερα, ὅπως ἔξαφνα ὅταν, θέλοντας νὰ ξεκαθαρίσει τὴ σχέση κατακτητῶν καὶ καταχτημένων καὶ τὴν αἰτία τῆς κάποιας αὐθυπαρξίας ποὺ οἱ πρῶτοι ἀφήνουν¹ στοὺς δεύτερους, διακρίνει πῶς «κάθε κατάχτηση εἶναι νέα ἰσοροπία ἀπὸ συμφέροντα». Μὰ λὲς καὶ κάτι τὸν σπρώχνει ἀπὸ μέσα του νὰ παρατήσῃ γρήγορα τὸ στέρεο ἔδαφος. "Οἱ οἱ ξένοι κατακτητὲς, λέει, σεβάστηκαν τὶς κοινότητες, μόνο οἱ Ἕλληνες οἱ ἴδιοι τὶς κατάργησαν, ἐνῶ πολλὲς φορὲς τοὺς γλύτωσε ἀπὸ τὸ θάνατο. Μήπως ἔχασαν καὶ τὴ θέληση τῆς αὐτοσυντηρησίας; «'Αλλὰ καὶ τὶ ἀξίζει νὰ θέλει νὰ ζεῖ μιὰ φυλὴ ἂν δὲν θέλει καὶ νὰ νικήσῃ;» Τὶ θὰ πεῖ νὰ θέλει νὰ ζεῖ μιὰ φυλὴ καὶ πότε καὶ πῶς παρουσιάζεται αὐτὴ ἡ θέληση, καὶ εἶναι τάχα ζήτημα τῆς βούλησης τῶν ἀτόμων, τὰ προβλήματα αὐτὰ δὲν τὸν ἐνδιαφέρουν παρὰ τὸν συνεπαίρνει ὁλόκληρον ἡ φράση ἐκείνη: «ἡ θέληση τῆς νίκης» (ἡ ὁμοιότητα τῆς μὲ τὴ νιτσεικὴ «θέληση τῆς δύναμης» δὲν εἶναι μονάχα στὶς λέξεις).

«Νίκη». Εἶχε πεῖ πρωτύτερα («Κοινότητες») πῶς «σκοπὸς τῶν κατακτητῶν δὲν εἶναι νὰ ἐξαντληθοῦν πολεμῶντας ἀπὸ πείσμα μονάχα νὰ σβύσουν

κάθε ξένη ζωή γύρω τους», παρά ν' αναγκάσουν τους λαούς ν' αναγνωρίσουν την έξουσία τους. Μά τώρα τὰ ξεχνάει ὅλα αὐτά. Σὰ νὰ τοῦ πῆρε τὰ συλλοϊκά του ἡ λέξη «Νίκη» καί, θυμούμενος καί τὴν ἄλλη ἐκείνη τὴ φτερωτὴ μαρμαρένια Νίκη τῆς Σαμοθράκης (τὸ γνωστότατο ἐλληνιστικὸ ἄγαλμα, ποὺ Γάλλοι τὸ πῆραν ἀπὸ τὸ νησί στὸ Λοῦβρο τοῦ Παρισιοῦ), νιώθει νὰ τοῦ φουτρώνουν καί τοῦ ἴδιου φτερά, ποὺ γιὰ πολλὴν ὥρα τὸν σηκώνουν στὰ σύννεφα μακριὰ ἀπὸ κάθε πραγματικότητα. Καί μεθώντας ἀπὸ τὰ λόγια του τὰ ἴδια, ξεσπάει σ' ἓνα λυρικό ξεχειλίσμα ἀσυγκράτητο, σ' ἓναν ξώφρενο ὕμνο στὴ Νίκη καί στὸ Νικητὴ, πού, τώρα, «χωρὶς σκοπὸ ἀγωνίζεται γιὰ τὴ Νίκη» καί «δὲν πολεμάει γιὰ κανέναν ἄλλο σκοπὸ παρὰ γιὰ νὰ νικήσει». Σὰν ὕμνος μπορεῖ νὰ εἶναι ὁμορφος, ἂν καί κατὰφορτος ἀπὸ ὑπερβολὲς καί στολίδια. Τὰ νοήματα ὅμως ἀδύνατο νὰ τὰ παρακολουθήσει κανένας. Εἶναι ζήτημα μάλιστα, ἂν κι ὁ ἴδιος ἔδινε πολλὴ σημασία σ' αὐτά, ἀφοῦ ἐκεῖνο ποὺ προπάντων θαυμάζει εἶναι ὁ «τεχνίτης στὸ γράψιμο».

Καί ἴσα ἴσα βρίσκει εὐκαιρία στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο («Τὸ Φεγγάρι») νὰ εἰρωνεφετῇ σαρκαστικά τὴν ἐπιστήμη, βάζοντας ἀντίκρυ τῆς τῆ φαντασία. Φεγγάρι ὀνομάζεται τὸ ψηλὸ βουνὸ τῆς Σαμοθράκης μ' ἓνα πολὺ περιέργο νταντελλωτὸ τραχὺ περίγραμμα, ποὺ τὸ σχηματίζουν ἅπειρες μυτερὲς κορφές. Τοῦ διηγῆθηκαν πὼς ἓνας Ἕλληνας ἐλληνιστὴς ἦρθε ἐπίτηδες ἀπὸ τὴν Ἀγγλία στὴ Σαμοθράκη γιὰ νὰ ἰδεῖ ἂν ἀλήθεια βλέπει κανένας ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ Φεγγαριοῦ τὴν Τροία, ὅπως λέει ὁ Ὅμηρος. Ἡ ἱστορία αὐτὴ τὸν διασκεδάζει πολὺ, γιατί δείχνει ποῦ φτάνει ἡ ἐπιστημονικὴ μανία, ποὺ δὲ διστάζει νὰ πασπατέβει, νὰ ψαχνεῖ, νὰ ἀναποδογυρίζει κάποτε καί τὴν τέχνη ἀκόμα (!) γιὰ νὰ βρεῖ ἀποκάτου τὴν ἀλήθεια. Αὐτὸν ὅμως ἀπὸ μικρὸ τὸν ἐνθουσιάζουν τὰ λόγια τοῦ Πιλάτου: «Τὶ ἐστὶν ἀλήθεια;» σάμπως ὑπάρχει κανένα ψέμα; «καί γιατί τὸ ψάχνουν τόσο πεισματάρικα γιὰ ν' ἀνακαλύψουν τὴν Ἀλήθεια, ἐνῶ θὰ ἦταν πολὺ εὐκόλο νὰ τὴν πλάσουν»; Ὑπάρχουν πολλὲς μικρὲς ἀλήθειες ποὺ τίς πλάθει ὁ καθένας πάντα ἀνάλογα μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία του, τὴ δύναμη του ἢ τὴν ἀδυναμία του. «Δὲν ταιριάζει νὰ πιστέβει κανεὶς πὼς εἶναι ἡ Ἀλήθεια ὅσα πλάθει, γιατί αὐτὸ εἶναι ψέμα. Ἄν ὅμως αὐτὸ τὸ ψέμα βοηθεῖ τὸν ἄνθρωπο νὰ ζήσει»;

Οἱ στοχασμοὶ τοῦ αὐτοῦ ποὺ θὰ τίς ὑπόγραφαν μ' ἐνθουσιασμό κι ἓνα σωρὸ ἄλλοι διανοητὲς μας (οἱ ἴδιοι ποὺ ἐνθουσιάστηκαν καί μὲ τὸ στενὸ ρελατιβισμό τοῦ Pirandello), δείχνουν ἐξακολουθητικὰ τὴν ἴδια ἀτομικιστικὴ καί ἰδεαλιστικὴ ἀφετηρία, ποὺ μὲ τὰ ξεκάρφωτα λογικόφανα σχήματα τῆς ἐμποδίζει τὴν κατανόηση καί τοῦ πιὸ ἀπλοῦ φαινομένου. Βέβαια δὲν ὑπάρχει ἀπόλυτὴ ἀλήθεια. Ὅσοι τὸ ὑποστηρίζουν ἐκφράζουν, χωρὶς νὰ ἔχουν πάντοτε συνείδηση τοῦ τί λένε, τοὺς πόθους μιᾶς κοινωνίας ποὺ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν

αίωνια διατήρηση μιᾶς ὠρισμένης κοινωνικῆς κατάστασης. Ἡ σχετικότητα ὅμως τῆς ἀλήθειας δὲν κρεμιέται καθόλου ἀπὸ τὸ κάθε ἄτομο. Ἡ ἔρευνα ἔδειξε, πὼς ἡ ἀλήθεια ἀλλάζει μὲ τὶς ἐποχὲς καὶ μὲ τὶς κοινωνικὲς τάξεις. Κρίμα ποὺ δὲν ὑπάρχει ὁ καιρὸς καὶ ὁ τόπος ποὺ χρειάζεται, ἀλλιῶς δὲ θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει πανηγυρικὴ διάψευση τῶν λόγων τοῦ Ἰδα ἀπὸ μιᾶ ἀνά-
λυση τῆς δικῆς του «ἀλήθειας». Θὰ φαινόταν καθαρὰ πὼς ἡ «ἀλήθεια» του εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ δημιουργία τοῦ ἀτόμου του, οὔτε ἄλλων «ἀτόμων».

Μὲ τοὺς στοχασμοὺς αὐτοὺς γιὰ τὴν ἀλήθεια καὶ τὸ ψέμα ποὺ βοηθεῖ τὸν ἄνθρωπο νὰ ζήσει (τὸ «ζωτικὸ ψέμα» τοῦ Ἰψεν) τριγυρίζει στὸ βουνό. Καὶ πάλι τὸν συνεπαίρνει ἡ φαντασία του, γιατί εἶναι τὸ ἴδιο τὸ βουνό ποὺ πάτησαν κι οἱ θεοὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου². Ἐπειτα ἡ πλούσια φυτεία τῆς μιᾶς πλευρᾶς τοῦ βουνοῦ, ἡ ξεραῖλα κι οἱ μυτερὲς πέτρες τῆς ἄλλης, τ' ἀγριοκάτσικα τοῦ βουνοῦ, τὰ νερά του, οἱ ἐκκλησιές του, οἱ τοπωνυμίες του ὅλα τὸν μαγέβουν. Φτάνει σ' ἓνα χωριὸ καὶ συναντᾷ τὸ δάσκαλο. Εἶναι ἓνας ξυπόλυτος καὶ κουλός, πού, ἀφοῦ δὲ μπορεῖ νὰ δουλέψει ἀλλιῶς, χρησιμοποιεῖ τὰ λίγα γράμματα ποὺ ξέρεي γιὰ νὰ βγάζει τὸ ψωμί του μαθαίνοντας στὰ παιδιὰ νὰ συλλαβίζουν. Χαίρεται ποὺ δὲν ἀπάντησε στὸ χωριὸ αὐτὸ «κανέναν ἀπὸ τοὺς τρομεροὺς ἐκείνους κορέους, τελειόφοιτο καμιᾶς Μεγάλης τοῦ Γένους Σχολῆς, ποὺ σκοτώνουν τὰ παιδιὰ μὲ τὰ μακαρονικά τους». Δὲ δυσκολεύεται κανένας νὰ συμφωνήσῃ μαζί του σ' αὐτό, ἀδιάφορο ἂν μᾶς ἱκανοποιεῖ περισσότερο κάποιο βαθύτερο κοίταγμα καὶ τῆς πραγματικότητος αὐτῆς ποὺ λέγεται νεοελληνικὴ παιδεία.

Ἡ ψυχὴ του εἶναι γεμάτη εἰδυλιακὴ διάθεση. Κερνάει τοὺς χωριάτες κρασί, πηγαίνει στὸ φτωχικὸ παρακλήσι κι ἀνάβει ἓνα κερί, σταματᾷ σι' ἀλώνια, ὅπου ὁδηγᾷ τ' ἄλογα μιὰ κοπέλα καὶ θυμάται ἓνα σχετικὸ δημοτικὸ τραγούδι. Μπορεῖ κανένας πολλὰς φορὲς νὰ σεβαστεῖ τὰ φευγαλέα ἀτομικὰ συναισθήματα τῆς στιγμῆς ἐνὸς ἀνθρώπου, χωρὶς βέβαια νὰ ξεχάσῃ ποτὲ τὸ στενὸ αὐτὸ χαραχτήρα τους. Μὰ εἶναι τόσο τυπικὸ τὸ φαινόμενο ἀνάμεσα στοὺς λόγιους, νὰ φεύγουν ἀπὸ τὶς πολιτεῖες, καὶ νὰ πηγαίνουν νὰ ξεσκάσουν γιὰ λίγες μέρες στὰ χωριά καὶ νὰ γυρνοῦν θερμοὶ ἀπολογητὲς τῆς ἀπλῆς χωριάτικης ζωῆς καὶ καταφρονητὲς τοῦ ἄψυχου πολιτισμοῦ τῶν μηχανῶν μας. Παίρνουν βέβαια καὶ βιβλία μαζί τους γιὰ νὰ σκοτώσουν τὶς ἀτέλειωτες ὥρες τῆς ἀνίας στὸ χωριό. Τὸν πόνο καὶ τὴ βαθεῖα θλίψη ποὺ πλακώνει τὸ ἐλληνικὸ χωριὸ δὲν ἔχουν μάτια νὰ τὸν ἰδοῦν. Ὁ λόγιος θὰ βρεθεῖ σὲ καμὶὰ γιορτὴ καὶ θὰ ἐνθουσιαστεῖ μὲ τὰ τραγούδια καὶ τὸ χορὸ ποὺ θὰ ἰδεῖ. Ὅσο γιὰ τὶς ἄλλες ἡμέρες, ποὺ τὸ χωριάτῃ θὰ τὸν ψένει στὸ χωράφι ὁ ἥλιος ἀπὸ τὸ πρωὶ ὡς τὸ βράδι καὶ γυρνώντας θὰ πέσει, χωρὶς καλὰ καλὰ νὰ φάει, νὰ κοιμηθεῖ ψόφιος

σωματικά καὶ διανοητικά —ἔτσι τὸν ὑποχρεώνουν νὰ ζεῖ τὰ πρωτόγονα μέσα παραγωγῆς ποὺ ἔχει— αὐτὰ ὁ λόγιος δὲ θὰ τὰ ἰδεῖ, γιατί ἢ θὰ διαβάξει τὶς ὥρες ἐκεῖνες ἢ θὰ κάνει τίποτε κοντινὲς ἐκδρομὲς μέσα στὰ ἔλατα. Ὁ καλλιτέχνης πάλι ἐνθουσιάζεται μὲ τὴ φύση ἢ μὲ τὴν «ἀπλὴ καὶ γερὴ, γεμάτη ψυχὴ, λογικὴ» τῶν ἀρχιτεκτονικῶν γραμμῶν τοῦ χωριάτικου σπιτιοῦ καὶ θὰ σιχαθεῖ τὸ μιζοβάρβαρο ρυθμὸ τῆς μεγάλης πολιτείας, ὅπου ὥστόσο βιαστικά θὰ γυρίσει μόλις παραστενοχωρηθεῖ. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς εἶναι ὠραῖο πρᾶμα ν' ἀλλάζεις ἐντυπώσεις. Δὲν πρέπει ὅμως ἡ ἐναλλαγὴ αὐτὴ νὰ γίνεται ἢ ἀφετηρία νὰ κρίνεις μιὰ ἐποχὴ ὁλόκληρη, ἕναν πολιτισμὸ ὁλόκληρο. Ἄν τὸ λογικὸ τῶν λογίων μποροῦσε νὰ προχωρήσει καὶ πιὸ πέρα ἀπὸ τὴ λογικὴ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν γραμμῶν, δὲ θὰ ἦταν δύσκολο νὰ ἰδοῦν, πὼς τοῦ ἀγρότη, ποὺ τὰ πρωτόγονα μέσα παραγωγῆς τὸν ὑποχρεώνουν νὰ δουλέβει ἐξαντλητικά ὅλη τὴν ἡμέρα ἔξω, δὲν τοῦ μένει ὥρα νὰ κάτσει σπίτι του. Τὸ χρειάζεται μονάχα γιὰ νὰ βρεῖ στέγη νὰ κοιμηθεῖ. Καμιὰ ἄλλη ἀνάγκη δὲ μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ, ὅσο δὲν ξεκολήσει ἀπὸ τὸ ἀλέτρι τοῦ Ἡσίοδου ποὺ μόλις τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ζεῖ καὶ νὰ ζένεται. Ἡ σκέψη του ἀδύνατο νὰ κινηθεῖ τὸν πνίγει ἢ παράδοση, ἢ συνήθεια, ἢ ρουτίνα. Στὰ νησιὰ ἢ στὰ χωριά ὅσα ζοῦν μὲ τὸ ἐμπόριο, τὰ πρᾶματα ἀλλάζουν κιόλας. Τὸ βλέπουν αὐτὸ καὶ οἱ καλλιτέχνες, γιατί σχεδιάζουν καὶ νησιώτικα σπίτια. Τὸ ἐμπόριο δίνει κέρδη πολλά, συχνὰ ἀμύθητα, ποὺ ἀφήνουν πολὺν καιρὸ διαθέσιμο στοὺς ἀνθρώπους, καὶ δημιουργοῦνται ὅλο καὶ νέες ἀνάγκες μιὰ καὶ μποροῦν νὰ ικανοποιηθοῦν. Μένουν πιὸ πολὺν καιρὸ στὰ σπίτια τους οἱ ἄνθρωποι καὶ αὐτὸ τοὺς κάνει νὰ τὰ θέλουν περιποιημένα, μὲ καλύτερη καὶ πιὸ ἀναπαυτικὴ διαρύθμιση καὶ στολισμένα. Τὸ γοῦστο ἀλλάζει ὅσο προχωροῦμε, ἔστω καὶ ἀργὰ ἀργά. Καὶ μ' αὐτὰ ἐπὶ τέλους μποροῦν νὰ συγκινηθοῦν οἱ λόγιοι, ὅσο δὲν τὸ πάτησε ἀκόμα τὸ μέρος ὁ μηχανισμός. Ὅμως τὶς μεγάλες βιομηχανικὲς πολιτεῖες, ποὺ καὶ αὐτὲς λογικά ξετυλίχτηκαν καὶ ἔχουν τὶς δικές τους ἀνάγκες ἀδύνατο νὰ τὶς ὑποφέρουν —στὰ γραψίματα τους βέβαια γιατί πραγματικά ἐκεῖ ζοῦν καὶ βασιλεύουν. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι κούφιος ρωμαντισμός! Ρεαλισμὸς εἶναι νὰ ἐνθουσιάζεσαι μὲ τὶς λυγερὲς τοῦ χωριοῦ, ἐνῶ οἱ φτωχὲς αὐτὲς ἀποβλέπουν μὲ τόση λαχτάρᾳ στὰ καλὰ τῆς βιομηχανικῆς πολιτείας. Καὶ καταριούνται οἱ λόγιοι τὶς μηχανές, μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ βαριούνται νὰ νιώσουν, πὼς μοναχὰ μ' αὐτὲς θὰ ξεσκλησθῇ τὸ δύστυχο χωριὸ τοῦ ἐλληνικοῦ κάμπου.

Πολλὰ θὰ μποροῦσε κανένας νὰ πεῖ ἀκόμη γιὰ τὸ φιλολογικὸ αὐτὸ ἰδανικὸ τῶν λογίων, γιὰ τὴν ἀπλὴ χωριάτικη ζωὴ. Εὐτύχημα εἶναι ποὺ δὲ μένει τέτια. Ὁ ἄλλος ἐκεῖνος ποὺ μετὰ τὸν Ἰδα, ἐδῶ καὶ τέσσερα χρόνια, πέρασε ἀπὸ τὴ Σαμοθράκη, εἶδε μὲ χαρούμενη ἐκπληξὴ ἀλλιώτικα πρᾶματα. Βαπόρια περνοῦν τώρα ἀρκετὰ συχνὰ ἀπὸ τὸ νησὶ ποὺ δὲν εἶναι πιά τούρκικο, ξένοι

πολλοὶ πάνε τὸ καλοκαίρι στὰ θερμά της λουτρά, ἑταιρίες κάνουν ἔρευνες γιὰ τὰ μεταλεία της, οἱ ἐμπόροι της ἔχουν νταραβέρια ἄμεσα μὲ τὸν Πειραιᾶ κι ἀνεβοκατεβάζουν τὶς τιμὲς μὲ τὴ λίρα, τὰ παιδιά της πῆγανε συχνὰ στρατιῶτες καὶ ἡ ιδιότροπη προφορά τους σάμπως νάρχισε ν' ἀδυνατίζει, οἱ κοπέλες της φοροῦν κάλτσες ἀθηναϊκές, τὰ σπίτια ποὺ χτίζονται τῶρα δὲν ἔχουν βέβαια «ρυθμὸ» μὰ κάνουν ζωερὴ καὶ ἀναπαυτικὴ ἀντίθεση μὲ τ' ἄλλα τὰ παλιὰ θλιβερὰ καλυβόσπιτα, καὶ τὰ λίγα δημοτικὰ τραγούδια ποὺ ἄκουσε ὁ Ἰδας σὰν νὰ τὰ μισοξέχασαν· δυὸ τρεῖς νέοι ποὺ ρωτήθηκαν δὲν τὰ ἤξεραν. Γιὰ ἓνα φεγγάρι μάλιστα ποὺ τὸ νησί τὸ εἶχαν καταλάβει οἱ Ἀγγλογάλλοι πῆγε καὶ ἀσύρματος τηλέγραφος κι ἔμειναν κιόλας ἀπὸ τότε καὶ κάποιες ἀρώστιες, λέει, ἄσκημες, ἄγνωστες πρὶν.

Ἡ εἰδυλιακὴ «κοινότητα» τοῦ Ἰδα, μίзерη καὶ στὶς ἡμέρες τοῦ ἀκόμῃ, δὲν ὑπάρχει πιά. Ἐκεῖνος θὰ κουνούσε μὲ οἶχτο τὸ κεφάλι του, ἂν δὲν ξεσπούσε ἀκράτητῃ ἡ ὀργή του. Τὸ εὐτύχημα εἶναι γιὰ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ποὺ ἡ δύναμη τῆς κοινωνικοῖστορικῆς πραγματικότητος δὲν τὰ λογαριάζει τὰ ψέφτικα ἰδανικά μας.

«Οἱ Σκλάβοι». Ἀμα παρατάει τὰ φαντασιώματα τοῦ ὁ Ἰδας σὰ νὰ βλέπει κάπως πιὸ καθαρά. Γυρνώντας στὴν πραγματικότητα τοῦ νησιοῦ πόσο τὴ βλέπει ἀπογοητευτικὴ γιὰ τὰ ὄνειρα του. Εἶχε πεῖ πρὶν, πῶς ἓνα ἀπὸ τ' ἀγαθὰ τῆς κοινότητος εἶναι ποὺ ὁ λαὸς ξέρει καλύτερα τοὺς καλοὺς καὶ τοὺς ἄξιους γιὰ νὰ κοιτάζουν τὰ συμφέροντα τοῦ τόπου κι αὐτοὺς ἐκλέγει. Κι ὅμως ἐδῶ ἀναγκάζεται νὰ ὁμολογήσει, πῶς προεστοὶ καὶ τζορματζήδες δὲν ἔχουν ἄλλο θεὸ ἀπὸ τὰ συμφέροντα τους καὶ γίνονται ἓνα μὲ τοὺς λίγους ἀντιπρόσωπους τῆς τότε τούρκικης ἐξουσίας καὶ μ' ἄλλους ξένους τοκογλύφους, γιὰ νὰ βυζαίνουν τοὺς δύστυχους νησιῶτες ὡς τὸ κόκαλο. Τὸ ἴδιο κι ὁ δεσπότης ποὺ μένει ἄλλοῦ καὶ δὲ νοιάζεται παρὰ γιὰ τὰ χρονιάτικα δικαιώματα του, ἔτσι ποὺ οἱ νησιῶτες ἀναγκάζονται πάλι νὰ ζητήσουν ἀπὸ τὴν τούρκικη ἐξουσία προστασία, μὲ πλάγια μέσα καὶ ἀπὸ πιὸ ψηλά, μὰ τοῦ κάκου. Καὶ ὅμως ἀντὶ αὐτῇ ἡ παρατήρηση νὰ τοῦ ἀνοίξει τὰ μάτια γιὰ τὶς βαθύτερες αἰτίες, θυμώνει ἀπλούστατα, ἐπειδὴ οἱ νησιῶτες μένουν σκλάβοι κι ἔγιναν πονηροὶ κι ἐπιφυλαχτικοὶ καὶ μόνο μὲ πλάγια μέσα προσπαθοῦν νὰ γλυτώσουν ἀπὸ τὰ δεινὰ τους, ἀντὶ νὰ σηκωθοῦν καὶ νὰ πάρουν παληκαρίσια τὸ ντουφέκι — ἔστω κι ἂν ὅσες φορὲς τὸ δοκίμασαν χαντακώθηκαν. Καὶ τὰ τραγούδια τους τραγούδια σκλάβων εἶναι, λέει. Ἐνὰ ἀπ' αὐτὰ «τραγουδεῖ τὴ δοξασμένη τὴ σκλαβιά, ποὺ κατὰ τὴν παράδοση ὁ ἀγὰς τοῦ νησιοῦ πλάγιαζε πρῶτος μὲ κάθε ἀνύπαντρη γυναῖκα, προτοῦ τὴν πάρει ὁ γαμπρὸς στὸ νυφικὸ κρεβάτι». Πρέπει νὰ τοὺς εἶχε ἐκμηδενίσει, βέβαια, ἡ σκλαβιά γιὰ νὰ τὸ δέχονται ἀδιαμαρτύρητα. Μὰ ποιά σκλαβιά; Στὴ δυτικὴ Εὐρώπῃ δὲν πῆγαν τούρκοι κι ὅμως κι ἐκεῖ,

όλο τὸ Μεσαίωνα, ἓνα ἀπὸ τὰ προνόμια εὐγενῶν φεουδαρχῶν ἦταν καὶ τὸ περίφημο *jus primae noctis*, τὸ δικαίωμα τῆς πρώτης νύχτας, νὰ πλαγιάζει πρῶτος ὁ βαρῶνος ἢ ὁ κόμης μὲ τὴ νιόπαντρη γυναίκα τοῦ δουλοπάροικου χωριάτη του. Καὶ χύθηκε αἷμα πολὺ —οἱ γνωστοὶ στὴν ἱστορία τῆς μεσαιωνικῆς Εὐρώπης «πόλεμοι τῶν χωρικῶν»— γιὰ νὰ γλυτώσουν οἱ φτωχοὶ ἀγρότες μαζὶ μὲ ἄλλα καὶ ἀπὸ τὴν εὐγένεια αὐτῆ τῶν ἀρχόντων τους. Κι ἐδῶ στὴν Ἀνατολή, μὲ τοὺς Τούρκους τάχα τὴν πρωτοδοκίμασαν οἱ σκλάβοι τῆς Ὑπαιθρῆς χώρας; Εἶχαν κι οἱ βυζαντινοὶ ἐπιβάλλει κάποιον φόρο «παρθενοφορίας» ποὺ τὸν κράτησαν κι οἱ Τούρκοι ἔπειτα. Δὲν ξέρουμε καλὰ καλὰ τί ἦταν, μὰ ὑπάρχει ἡ γνώμη πὼς δὲν εἶναι ἄσχετος μὲ μιὰ τέτια συνήθεια. Ἡ ἐδῶ τὴν βρήκαν οἱ Τούρκοι καὶ τότε οἱ δύστυχοι Σαμοθρακίτες δὲν ἔπαθαν τίποτε ἀναπάντεχο, ἢ τὴν ἔφεραν μαζὶ τους ἀπὸ τὴν Ἀσία καὶ τότε τὰ ἴδια τραβοῦσαν καὶ οἱ Τούρκοι χωριάτες καὶ οἱ καταχτητὲς δὲν εἶχαν καμιὰ ἐξαιρετικὴ ἀπαίτηση ἀπὸ τοὺς νέους τους σκλάβους. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι πολὺ καθολικότερο καὶ παρουσιάζεται, φαίνεται, σὲ κάθε φεουδαρχικὴ κοινωνία. Σκλαβιάς βέβαια γένημα εἶναι, μὰ σκλαβιάς ὄχι πολιτικῆς παρὰ μιᾶς πολὺ βασικότερης, τῆς οἰκονομικῆς, ποὺ ἀποτέλεσμα τῆς εἶναι ὅλες οἱ ἄλλες σκλαβιὲς κι ὅλες οἱ δουλικὲς ιδιότητες καὶ ιδέες.

Τὰ ἤξερε αὐτὰ ὁ Ἰδας; Μὰ κι ἂν τὰ ἤξερε, ζήτημα εἶναι ἂν θὰ τοὺς ἔδινε σημασία. Πρῶτα πρῶτα αὐτὰ τὰ λέει ἡ «επιστήμη» ποὺ δὲν πολυλογαριάζεται. Κι ἔπειτα τοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεκολήσει ἀπὸ τὴν ἀτομικιστικὴ-ιδεαλιστικὴ του ἀφετηρία. Στὴ γῆ ἀπάνω πάντα θὰ ὑπάρχουν, λέει, σκλάβοι καὶ ἐλεύτεροι, τὰ ἄτομα φταῖνε ποὺ εἶναι σκλάβοι, ἐπειδὴ ἂν εἶχαν τὴ θέληση θὰ μπορούσαν μόνον τοὺς νὰ λυτρωθοῦν. Οἱ «δυνατοὶ ἄνθρωποι» δὲν ἔχουν καμιὰ ὑποχρέωση νὰ δικαιολογήσουν τοὺς ἀφορισμούς τους.

«Φαρδὺς ὁ Σαμοθρακίτης». Ὡστόσο ἡ χτεσινὴ ἱστορία τῆς Σαμοθράκης ἔχει καὶ μιὰ πνευματικὴ ὅαση, ποὺ τραβάει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Ἰδα: τὸ Φαρδύ, ἓναν τύπο ἀρκετὰ περίεργο. Διηγίεται σύντομα τὴν ἱστορία του: Ἐφυγε ἀπὸ τὸ νησί του, πῆγε στὴ Σμύρνη ὅπου ἔμαθε περισσότερα γράμματα, στὴ Μασσαλία σπούδασε ἐμπειρικὰ κάπως γιατρικὴ, ἔπειτα δάσκαλος στὶς Καρὺς τῆς Κορσικῆς ἔγραψε ἓνα βιβλιαράκι γιὰ τὴ μανιάτικὴ αὐτὴ ἀποικία καὶ τέλος ξαναγύρισε στὴν πατρίδα του, ὅπου ἔκανε τὸ δάσκαλο καὶ τὸ γιατρὸ κι ἔγραψε διάφορα ἄρθρα καὶ μελέτες γιὰ πολλὰ πράγματα ἱστορικὰ καὶ ἀρχαιολογικά, γιὰ τὴ θρησκεία, λαογραφικά, σατυρικά καὶ διηγήματα καὶ πολλὰ γιὰ τὴν ἀναμόρφωση τῆς ὀρθογραφίας μας. Ἡθελε τὴ φωνητικὴ μὲ λατινικὰ ψηφία, μὰ ἔκανε μόνον τὸ πρῶτο βῆμα καὶ κατάργησε τὰ πνεύματα καὶ τοὺς τόνους. Ἡ δροσερὴ πολυπραγμοσύνη τοῦ Φαρδὺ τὸν συγκινεῖ τὸν Ἰδα. Μὰ

σκοντάφτει στις ιδέες του για την ὀρθογραφία καὶ στὶς ἄλλες του γενικά νεω-
τεριστικὲς ἀντιλήψεις, ποὺ τοῦ δίνουν ἀφορμὴ νὰ τὸν ξανακοιτάξει ὁλόκληρο,
νὰ τὸν βρεῖ πολὺ «λογικὸν» καὶ ν' ἀρνηθεῖ ἄλλη μιὰ φορὰ τὴ Λογικὴ, τὴν Ἐπι-
στήμη καὶ τὴν Ἀλήθεια. Ὁ Φαρδὺς, λέει ὁ Ἰδας, θὰ σκέφτηκε ἔτσι: «Ὁ
Ἀρίσταρχος, ὁ ἀρχαῖος Σαμοθρακίτης γραμματικὸς, πρωτόβαλε τοὺς τόνους
καὶ τὰ πνεύματα στὶς ἐλληνικὲς λέξεις κι ἐγὼ ὁ Φαρδὺς, ὁ γραμματισμένος
Σαμοθρακίτης, ἄς τοὺς βγάλω. Θὰ μοιάσουμε ἔτσι περισσότερο μὲ τοὺς ἀρ-
χαίους προγόνους μας». Δὲν ξέρω —δὲν ἔχω μπροστά μου κανένα γραφτὸ τοῦ
Φαρδὺ— ἂν ἡ χοντροκομμένη λογικὴ ποὺ ὁ Ἰδας κάνει γιὰ λογαριασμὸ ἐκεί-
νου τοῦ ἀνήκει πραγματικά. Δὲν ἔχει ὅμως σημασίᾳ. Ἐνας ποὺ δὲ θὰ σταμα-
τοῦσε στὰ ἄτομα ξεχωριστά, θὰ ἤθελε νὰ ἐξετάσει γενικότερα, πῶς καὶ γιατί
δημιουργήθηκε στὸ ἄτομο ἡ ἀνάγκη ν' ἀπλοποιήσει τὴν ὀρθογραφία, ἀνάγκη
ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ ἔμεινε στὸ ὑποσυνείδητο καὶ εἶναι πηγῆς κοινωνικῆς, καὶ θ'
ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὸ τί στὴ συνείδηση του σκέφτεται τὸ ἄτομο γιὰ τὸν ἑαυτὸ
του.

Μὰ ὁ Ἰδας καὶ τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἀπλοποίηση τῆς ὀρθογραφίας,
σὰν ἀποτέλεσμα λογικῆς διανόησης, τὴ θεωρεῖ καταθλιπτικὴ τῆς ζωῆς, γιατί
δὲ μπορεῖ νὰ χωρέσει ἡ ζωὴ στὰ στενὰ συστήματα τῆς ἀλύγιστης λογικῆς, καὶ
ἀκόμα τὴ θεωρεῖ καὶ ἄσκοπη σκιαμαχία. Καὶ ἡ ἀποψη τῆςπραχτικῆς ἀνάγ-
κης; Δὲν ὑπάρχει. Καθένας μὲ τὴ δύναμη του, καθένας μὲ τὴ λογικὴ του,
καθένας μὲ τὴν ἀλήθεια του. Δὲν τοῦ ἀρέσει κανένας Φαρδὺς, ἐπειδὴ ὅλοι
τοὺς ἔχουν θεὸ τὴ λογικὴ. Τὸν Πλάτωνα (ὄνομα ποὺ θὰ πεῖ κι αὐτὸ Φαρδὺς)
ποὺ κι αὐτὸς λογικέφτηκε πολὺ, τὸν συχωρεῖ ἐπὶ τέλους «γιατὶ ἦταν τεχνίτης
στὸ γράψιμο». Θὰ ἦταν πολὺ πιὸ χρήσιμος, λέει, ὁ Φαρδὺς, ἂν ἀντὶ νὰ κατα-
πιαστεῖ μὲ τόσα ζητήματα περιόριζε τὸ νου του κι ἔγραφε ἓνα βιβλίον γιὰ τὴ
Σαμοθράκη, μὰ «δὲν τὸν ἄφηνε ἡ λογικὴ νὰ ἀναλύσει τὸν ἑαυτὸ του ὡς τὸ
βάθος». Ἡ λογικὴ του τοῦ θυμίζει τὴ διαλεχτικὴ τοῦ Πλάτωνα ποὺ μπορεῖ νὰ
εἶναι τέχνη εὐχάριστη μὰ τὴ σιχάθηκε, ἐπειδὴ παραρέσει στοὺς Ἑλλήνες ἀπὸ
τότε ποὺ ξέπεσαν καὶ εἶναι ἀρώστια τρομερή. Κάνει τοὺς ἀνθρώπους θεωρη-
τικoὺς καὶ σκοτώνει τὴ δράση. Κι ἐπειδὴ ὁ Φαρδὺς πίστεβε, ὅπως κι ὁ Κο-
ράκης, πῶς «διὰ τῆς ἐξαπλώσεως τῶν φώτων» θὰ σωθεῖ τὸ ἐλληνικὸ ἔθνος, ὁ
Ἰδας τὸν ἀποστομώνει: «Ὁχι, κύριε Φαρδὺ, δὲν θὰ σωθεῖ τὸ ἔθνος μὲ τὰ
γράμματα παρὰ μὲ τὸν πόλεμο..., γιατί ὁ πόλεμος κάνει τὸν ἄνθρωπο καὶ ὁ
σκλάβος μόνο μὲ τὸ νὰ πολεμᾷ γίνεται ἐλεύθερος». Ἀπλοικὴ βέβαια ἡ σκέψη
τοῦ συμπαθητικοῦ ἐκείνου προοδεφτικοῦ, τοῦ μακαρίτη τοῦ Φαρδὺ, γιατί τὸ
διανοητικὸ ζῦπνημα θὰ μπορούσε νὰ ἔρθει μόνο ἔπειτα ἀπὸ ἓνα πιὸ βασικὸ
ξεμούδιασμα, τὸ οἰκονομικόν. Μὰ καὶ τοῦ Ἰδα ὁ ἀφορισμὸς δὲν εἶναι καλῦτε-
ρος. Παίρνει γιὰ βασικὴ αἰτία τὴ θέληση γιὰ πόλεμο, κάτι ποὺ θὰ ἦταν μο-

νάχα συνέπεια, καὶ δὲ ρωτᾷε ποτὲ πῶς θὰ γενηθεῖ. Κι ἔπειτα μ' ὅλο τὸ μίσος του γιὰ τὴ διαλεχτική, τὰ ὁμορφα λόγια καὶ οἱ φαινομενικοὶ λογικοὶ στοχασμοὶ τοῦ ἀρέσουν τόσο πού δὲν πολυπροσέχει τὶ στὸ βάθος ὑπάρχει ἀποκάτω τους.

Ἐπάνω στὸν ἴδιο αὐτὸ βασικὸ ψυχολογικὸ κανβά, μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ πού ἐξακολουθητικὰ εἶδαμε ὡς τώρα νὰ προβάλουν, εἶναι κεντημένο καὶ τὸ ἀκόλουθο κεφάλαιο «στὸ Μετόχι», πού μ' αὐτὸ τελειώνει οὐσιαστικὰ τὸ βιβλίο. Ἐπειδὴ κι ἐδῶ παρασέρνεται συχνὰ ἀπὸ τὰ λόγια του τὰ ἴδια, εἶναι δύσκολο νὰ εἰπωθοῦν μὲ αὐστηρὴ λογικὴ συντομία τὰ διανοήματα του. Ὡστόσο οἱ γενικὲς γραμμές, πιστὰ ἀποδομένες καὶ σχεδὸν μὲ τὰ ἴδια του τὰ λόγια, εἶναι οἱ ἀκόλουθες: "Λυπάμαι τὸ ἔθνος «μου» καὶ τὴ φυλὴ «μου» (εἶναι ἀξιοπρόσεχτοι καὶ οἱ φραστικοὶ του τρόποι ἀκόμη) γιὰ τὸ κατάντημα τους. Δὲν ἔχω τίποτε ἄλλο νὰ τοὺς δώσω παρὰ τὸ ἐγώ μου, χωρὶς νὰ γυρέβω καμὶαν ἀνταμοιβή. Βαριέμαι μάλιστα ἅμα μὲ προσέχει ὁ ἕνας κι ὁ ἄλλος καὶ προτιμῶ νὰ χάνομαι στὶς ἐρημιές. Καὶ στὸ κάτω κάτω κάνω ἔτσι καὶ τὸ κέφι μου, γιὰτὶ ὁ ἄνθρωπος μόνο τὸ ἐγώ του ἔχει. «Ἐγωϊσμός» θὰ πεῖ ἄνθρωπος καὶ ἡ καλλιέργεια τοῦ ἐγώ μου εἶναι καὶ χρέος μου καὶ δικαίωμα μου". Εἶναι ὁλότελα χριστιανικὴ ἡ ἀντίληψη πῶς εἶναι κακὸς ὁ ἐγωϊσμός. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ μερικοὶ φιλόδοξοι πού τοὺς βαστάει ἕνας ἀκούραστος καὶ ἀστείρεφτος ἐθνουσιασμός γιὰ τὸν ἑαυτό τους. Αὐτοὺς δὲν τοὺς λέω καλοὺς, γιὰτὶ δὲ μ' ἀρέσουν. "Ἄν ἦσαν τουλάχιστο Νάρκισσοι καὶ θαύμαζαν τὴν ὁμορφιά τους, μάλιστα! Μὰ οὔτε καὶ κακοὺς τοὺς λέω, μόνο κοντόφθαλμους. Γιὰτὶ ἐγώ δὲν ξεχνῶ καὶ τ' ἄλλα πράγματα καὶ νιώθω πῶς τὰ πλούτη μου τὰ ἔχω κληρονομήσει ἀπὸ τοὺς πεθαμένους τῆς φυλῆς μου. Οἱ νεκροὶ μᾶς ἔφτιαξαν. Ἡ ἀλήθεια αὕτῃ δὲ μᾶς εἶναι βάρος, γιὰτὶ μπορούμε νὰ τὴν παραδεχτοῦμε καὶ νὰ τὴν ξεχάσουμε πάλι. Ἀλλιῶς θὰ ἦταν ἀδυναμία μας. Καὶ ὁ δυνατότερος πάντα θὰ νικᾷ. Οἱ ἀδύνατοι ἔχουν ὅπλα τὴν κατεργαριά, μὰ δὲν πρέπει αὐτοὶ νὰ γίνουν ὅλος ὁ λαὸς γιὰτὶ θὰ χειροτερέψει ὁ ἄνθρωπος. Μὲ τὴν ἀνισότητά ὑπάρχει καὶ κάποια ἰσοροπία καὶ κάποια ποικιλία στὴ ζωὴ. Ἡ ἰσότητά καὶ ἡ δικαιοσύνη εἶναι θεωρίες! Οἱ δικές μου ὅμως θεωρίες εἶναι ἡ ζωὴ μου, μιὰ φωτεινὴ προβολή, πού βγαίνει ἀπὸ τίς πράξεις μου. Ὁ ἀντιμιλιταρισμός, ὁ σοσιαλισμός κτλ. εἶναι ἰδανικὰ ἀνθρώπων ἀπόλεμων, τῶν Ἑβραίων, καὶ «δὲ μπορούσαν νὰ μὴν ἐπικρατήσουν τώρα στὴν Εὐρώπη, ἀφοῦ εἶναι σαχλά». Ὁ πόλεμος ὅμως εἶναι τὸ πιὸ χρήσιμο καὶ ὑγιεινὸ καὶ ροδοκόκκινο τῆς ζωῆς πράμα. Δὲν εἶναι στὸ χέρι μας νὰ μὴν ἀνήκουμε σὲ κανένα ἔθνος, σὲ καμιὰ φυλὴ. Ὁ κοσμοπολιτισμός γενιέται ἀπὸ ἐθνικὴ ἢ πολιτικὴ κούραση. Μὰ στὸ βάθος τὸ αἶσθημα μου δὲν εἶναι φιλοπατρία καὶ μ' ἀρέσει καλύτερα νὰ μὴ μπορῶ νὰ ἐξηγήσω καλὰ καλὰ μιὰ πράξη μου γιὰτὶ ἔτσι χάνεται ὁ πλοῦτος τῶν αἰτιῶν. Προπάν-

των ἔχω ἀνάγκη νὰ κινηθῶ καὶ τὸ κάνω αὐτὸ μέσα στὸν κάμπο μὲ τὰ σύνορα ὅπου γενήθηκα. Ἐπειδὴ γενήθηκα μέσα στὸ ἐλληνικὸ Ἔθνος καὶ τυχαίνει νὰ εἶμαι καὶ περήφανος, τοῦ μένω πιστός. Γιατὶ νὰ κουράσω τὸν ἑαυτὸ μου νὰ βγῶ ἀπὸ τὸ ἔθνος μου; Ὅπως πάλι μὲ κουράζει νὰ ἔχω τὸ νοῦ μου ἀδιάκοπα σ' αὐτό: «ἐγὼ» εἶμαι καὶ πρέπει ἐγὼ ν' ἀπλωθῶ ὅσο παίρνει καὶ δὲ λογαριάζω τὸ ἔθνος μου παρὰ τὸ πολὺ γιὰ ὄργανο μου ἀφοῦ εἶναι κι ἀποκούμπι μου». Ἄν τοῦ βγεῖ ἡ ζωὴ μου χρήσιμη, καλὰ, ἀλλιῶς δὲ φταίω ἐγώ. Κι ἄνθρωπος πιὸ τέλειος θὰ γίνω, ἅμα δὲν ξεχάσω τὴν πατρίδα μου, ἐπειδὴ γιὰ νὰ φτάσω στὴν ἔννοια τῆς ἀνθρωπότητος δὲ μπορῶ μονομιᾶς καὶ χρειάζονται στάδια πολλὰ στὸ ἀναμεταξύ. Μὲ τὴν αἵσθηση τῆς πατρίδας μποροῦμε καὶ καταλαβαίνουμε τὰ ἔθνη καὶ ἀπὸ τὰ ἔθνη τὸν ἄνθρωπο».

Θὰ ἦταν ματαιοπονία νὰ προβάλει κανένας ἀντιρήσεις στὰ λόγια αὐτά. Γιατὶ λόγια εἶναι καὶ στὶς λέξεις μονάχα ὑπάρχει κάποια λογικὴ ἀλληλουχία, στὰ νοήματα καμιά. Ἡ καλύτερα δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ ποῦμε «νοήματα». Εἶναι κατασκευάσματα ἐνὸς πολὺ πρωτόγονου ὀρθολογισμοῦ — ὅσο κι ἂν φαινομενικὰ τὴν περιφρονεῖ τῇ Λογικῇ ὁ Ἴδας — ποὺ δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ συγκεκριμένο περιεχόμενο τῶν συλλογισμῶν ποὺ κάνει, παρὰ μόνο γιὰ τὸ λογικὸ μηχανισμό. Καὶ τὸ χειρότερο, γιὰ νὰ πεῖ τὰ λόγια αὐτά, σκηνοθετεῖ δυὸ διαλόγους ἕναν μὲ κάποιον καλόγερο στὸ Μετόχι κι ἕναν ἄλλο νεκρικὸ μὲ τὸ Φαρδύ, βάζοντας στὸ στόμα τους τόσο ἀφάνταστα χοντρές ἀνοησίες, ποὺ σοῦ γενιέται φυσικὰ ἡ ἀπορία ἂν εἶχε καθόλου καταγίνει ποτὲ πραγματικὰ μὲ τίς θεωρίες ποὺ πολεμάει. Καὶ θὰ ἦταν ματαιοπονία νὰ τὸν παρακολουθήσουμε στοὺς ἀφορισμούς, γιατί ὅσοι ἔχουν τὸ ἀτύχημα νὰ μὴ συνεπαίρνονται ἀπὸ χτυπητὰ λόγια, κάνουν κάτι πολὺ πιὸ «πεζὸ» καὶ «κουραστικὸ» ἀντὶ νὰ δεοντολογοῦν στὸ βρόντο. Γιὰ νὰ καταλάβουν κάποιο κοινωνικὸ φαινόμενο ἢ καὶ νὰ ριψοκιντунέψουν κάποια σχετικὴ γνώμη, ἀρχίζουν ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ του ἀνάλυση, προσπαθώντας νὰ φτάσουν ὡς τὴν πιὸ βαθειὰ του πηγὴ, ποὺ «κατὰ τελευταῖον λόγον» εἶναι πάντα ἡ οἰκονομικὴ βάση μιᾶς κοινωνίας.

Καὶ ἂν ὅχι τίποτε ἄλλο, τουλάχιστο «φεύγοντας ἀπὸ τὸ νησί» (εἶναι ὁ ἐπίλογος τοῦ βιβλίου τοῦ Ἴδα) ἢ λαχτάρα τους γι' αὐτὸ ἢ ἡ θλίψη τους θὰ ἔχει κάποιο χεροπιαστὸ περιεχόμενο, θὰ βλέπουν ἴσως καὶ καθαρότερα τὶ εἶδος «νέα ἔργα» τοὺς περιμένουν. Ἔτσι δὲ «θ' ἀποκαεῖ ἡ ἀγάπη τους» καὶ δὲ θὰ «κατεβεῖ νὰ τὰ πάρει καὶ νὰ τὰ σβήσει ὅλα ἡ μαύρη Νύχτα».

Μὰ καὶ κάτι ἄλλο κερδίζουν ὅσοι ἔτσι κοπιαστικὰ προσπαθοῦν νὰ καταλάβουν κάποιο φαινόμενο. Βλέποντας ποῖα εἶναι τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης ἡ βαθύτερη πηγὴ — καὶ δὲν εἶναι ποτὲ ἀτομικὴ, παρὰ κοινωνικὴ — γίνονται πιὸ δίκαιοι καὶ γιὰ τὰ ἄτομα τὰ ἴδια, ποὺ δὲν εἶναι σὲ κάθε ἐποχὴ παρὰ οἱ ἄπλοϊ

φορεῖς τῶν ἰδανικῶν ὠρισμένων κοινωνικῶν τάξεων. Μπορεῖ νὰ πολεμοῦν ὅσα ἄτομα στὴ ζωὴ τους ἐνσαρκώνουν τὶς ἀντίθετες ιδέες, μὰ ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἀνήκουν στὴν ἱστορία δὲ ζητοῦν πιά ἄσκοπες εὐθύνες ἀπ' αὐτὰ τὰ ἴδια. Ἡ περίπτωση τοῦ Ἰδα δὲν εἶναι διαφορετική. Καὶ θὰ ἦταν μιὰ ριζικὴ παραγνώριση, ἂν ἡ ἀπόπειρα μου τούτῃ χαρακτηριζόταν σὰν ἀσέβεια στὸ πρόσωπο του.

Ἐξω ὅμως ἀπὸ τὶς ἔμμεσες κοινωνικὲς του πηγές, ὅπου θὰ ξαναγυρίσουμε, ἔχει ὁ Ἰδας δίχως ἄλλο καὶ κάποιες πιὸ ἄμεσες λογοτεχνικὲς, βιβλιακὲς, πού, ὅπως θὰ ἰδοῦμε, δὲν ἀναιροῦν τὶς πρῶτες. Ἀντίθετα ὑποτάσσονται σὲ κεῖνες. Θὰ χρειάζοτανε πολὺ μεγαλύτερη προπαρασκευὴ γιὰ νὰ τὶς δείξει κανένας σ' ὁλόκληρο τὸ ἔργο του. Εἰδικὰ ὅμως γιὰ τὴ «Σαμοθράκη» φαίνεται, πὼς εἶναι ἐπηρεασμένος πολὺ καὶ ἀπὸ τὸ «ταξίδι τῆς Σπάρτης» τοῦ Maurice Barrès. Πρώτα πρώτα, χρονικὰ τὸ πρᾶμα εἶναι μπορετό. Τὸ «Voyage de Sparte» φάνηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1906, ἡ «Σαμοθράκη» πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ «Νουμὰ» τὸ 1909. Ἐπειτα δὲ λείπουν οἱ ὁμοιότητες στὴν ἐξωτερικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἔργου, ἂν καὶ πολλὲς ἀπ' αὐτὲς θὰ μπορούσαν νὰ ἦσαν τυχαῖες. Χρησιμοποιοῦν κι οἱ δυὸ σὲ σημαντικὸ βαθμὸ τὸ λογοτεχνικὸ μέσο τοῦ διαλόγου γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὶς ιδέες τους. Ὅπως ὁ Ἰδας στὸ Φαρδύ, ἔχει κι ὁ Barrès ἀφιερῶσει ἓνα του κεφάλαιο στὸ Louis Ménard, ἓναν πολὺ περίεργο τύπο ἐλληνιστῆ, χημικοῦ, ποιητῆ, δημοκράτη, σοσιαλιστῆ κλπ. πού κατὰ περίεργη σύμπτωση εἶχε κι ἐκεῖνος ἀγωνιστεῖ γιὰ τὴν ἀπλοποίηση τῆς γαλλικῆς ὀρθογραφίας. Ἐνα δυστύχημα, πού εἶδε ὁ Barrès ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο του μόλις πρωτοπάτησε στὴν Ἀθήνα (ἓνα κάρο πλάκωσε ἓνα παιδί) καὶ πού τοῦ ἔσφιξε τὴν καρδιά, τοῦ χρησιμέβει γιὰ σύμβολο ὅλης του τῆς στενοχώριας πού νιώθει ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα, γιὰτὶ δὲ μπορεῖ νὰ τὴν αἰστανθεῖ καὶ τοῦ φαίνεται σὰν ξένη. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο χρησιμοποιοῖ κι ὁ Ἰδας, ὅπως θυμάστε, τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ἡλίθιου πού πρωταντίκρισε ἀσυγκίνητος πατώντας τὸ πόδι του στὴ Σαμοθράκη. Γενικότερα τὸ ὕφος τους εἶναι ὅμοια γεμάτο αἰσθησιασμό. Κι ἄλλες τέτιες ὁμοιότητες θὰ μπορούσε κανένας ν' ἀναφέρει.

Μὰ οἱ ἐσωτερικὲς ἀναλογίες εἶναι σπουδαιότερες. Ἡ βασικὴ τους ψυχικὴ διάθεση εἶναι τὸ ἴδιο ἀτομιστικὴ κι ἐγωκεντρικὴ, κι ἔχουν τὸν ἴδιο θαυμασμό τοῦ δυνατοῦ ἀτόμου (Barrès, Voyage κλπ. ἔκδ. 1922, σ. 4-5 «ἂν ἀγαπῶ λιγάκι τὴν ἀθρωπότητα, εἶναι ἐπειδὴ κλείνει κάτι τέτια ἐξαιρετικὰ ὄντα...») — πρβλ. ὁλόκληρο τὸ «στὸ Μετόχι» τοῦ Ἰδα). Τὸ ἴδιο ἀντικοινωνικὰ εἶναι τὰ συναισθήματα τους. Τὴν ὑπέρτατη ἱκανοποίηση ἀπὸ ἓνα ἔργο τέχνης ἢ καὶ ἀπὸ μιὰ πράξη δὲ βρίσκει ὁ Barrès καλύτερο μέσο νὰ τὴν ἐκφράσει ἀπὸ τὸ «μὲ ἀπομονώνει», «ἀπομονώνομαι» (je m'isole σ. 87, 94, 144, 145, 244 κλπ. — πρβλ. τὸ αἶσθημα τοῦ Ἰδα γιὰ τὴ μοναξιά σ. 6, 13, 16, 90, 99). Ἰδιος ὁ σεβασμός τους

για την παράδοση, με τὰ ἴδια σχεδὸν λόγια γιὰ τοὺς νεκροὺς ποὺ ἀποτελοῦν τὴ ζωντανή μας πραγματικότητα (Barrès σ. 159 — "Ἰδας σ. 104-106). Τὴ λογικὴ καὶ τὴν ἐπιστήμη τὴν περιφρονεῖ καὶ ὁ Barrès βαθύτατα (πὼς λέει κάπου κάπου κι ἐπιστημονικὲς ἀνακρίβειες, ὅπως στὶς σ. 70, 263 κλπ. δὲν ἔχει καὶ πολλὴ σημασία!) Μιλáει πολὺ σαρκαστικὰ γιὰ τὴν ἐπιστήμη ποὺ ἀναποδογυρίζει ἔργα τέχνης γιὰ νὰ βρεῖ ἀποκάτω τὴν ἀλήθεια (σ. 63 — "Ἰδας σ. 60). Ἐνῶ θαυμάζει τὸ Ménard δὲ μπορεῖ νὰ χωνέψει τὴ μανία τοῦ γιὰ τὴν ἀπλοποίηση τῆς ὀρθογραφίας καὶ ἂν τοῦ φέρει κανέναν τὴν ἀντίρρηση, πὼς ὑπάρχουν κανόνες πολὺπλοκοὶ καὶ λέξεις δύσκολες, τὸν ἀποστομώνει ἀπλοῦσταστα: «Καὶ ποῖός σ' ἐμποδίζει, κύριε μου, νὰ κάνεις λάθη; Δὲ θὰ σὲ προστιμάρουν!» (σ. 20, βλ. τὴν ἀνάλογη στάση τοῦ "Ἰδα σ. 92-95). Παραδέχονται κι οἱ δυὸ ἕναν ἀγεφύρωτο δυαδισμό λογικῆς καὶ αἰσθήματος καὶ μόνο ὅ,τι μὲ τὸ τελευταῖο ἄμεσα ἀποχτοῦν τὸ θεωροῦν σωστὸ καὶ ζωντανὸ (Barrès σ. 49, 79, 80, 244, 251 — "Ἰδας σ. 118 καὶ ὅλο τὸ «στὸ Μετόχι»). Πιστέβουν κι οἱ δυὸ ἀδίσταχτα στὴ ντετερμινιστικὴ φύση τῆς φυλῆς καὶ τοῦ ἐθνισμοῦ, στὶς αἰώνιες ρίζες τῆς φυλῆς καὶ τῆς πατρίδας (οἱ περίφημοι «déracinés» τοῦ Barrès) καί, μολονότι ἔχθροὶ κι οἱ δυὸ τῆς λογικῆς, πιστέβουν στὴ δημιουργία μιᾶς ἀνώτερης ράτσας μὲ λογικὴ ἐπιλογὴ (Barrès σ. 102, 135, 145, 157, 199 — "Ἰδας «στὸ Μετόχι»). Κάπου παίρνει κι ὁ Barrès ἀφορμὴ ἀπὸ ἕναν φίλο τοῦ Ἀρμένη νὰ μιλήσει γιὰ σκλάβους κι ἐκφράζει τὸν ἴδιο θαυμασμό γιὰ τὴ χτηνώδικη ἐπιβολὴ τῶν, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ, «νόμων τοῦ κόσμου» καὶ τὴν ἴδια περιφρονητικὴ δυσπιστία γιὰ τὸ πνεῦμα ποὺ δὲ γίνεται δύναμη (Barrès σ. 121, 122 — "Ἰδας σ. 51, 96, 97 καὶ «στὸ Μετόχι»). Ἡ «καλλιέργεια τοῦ ἐγῶ» τοῦ "Ἰδα ἴσως δὲν εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ «culte du moi» τοῦ Barrès καὶ οἱ φράσεις «mon peuple, ma roue, ma nation» βρῖσκονται πολὺ συχνὰ καὶ στὸ στόμα τοῦ "Ἰδα. Τέλος ἔχουν τὸ ἴδιο μοναρχικὸ ἰδανικὸ μὲ τὴν ἴδια περίπου δικαιολογία (Barrès σ. 169 — "Ἰδας σ. 84, «Κοινότητες» καὶ ἄλλου).

Ἡ ἀντιπαράβολὴ θὰ μποροῦσε νὰ ἐξακολουθήσει, μὰ δὲν εἶναι ἀνάγκη. Ἄς μὴ ξεχνοῦμε πὼς πρόκειται γιὰ ἐπίδραση ἰδεολογικῆς προπάντων, ὅχι γιὰ λογοτεχνικὴ μίμηση, πὼς δὲν πρέπει λοιπὸν νὰ περιμένουμε καὶ τίς ἴδιες ἐντελῶς λέξεις. Ἐχει κάποιον βαθύτερο λόγο ἡ ἰδεολογικὴ αὐτὴ ἐπίδραση. Ὁ Barrès, ποὺ κι αὐτὸς πολιτέφτηκε καὶ κατάγεται ἀπὸ τὴ Λωραίνη (Γερμανικὴ ἀκόμη τότε στὸ μεγαλύτερο τῆς μέρος), εἶναι τυπικὸς ἐκπρόσωπος τῶν τάσεων τῆς κυρίαρχης τάξης στὴν πατρίδα τοῦ, τῆς ἀστικῆς, μὲ τίς χαρακτηριστικὲς θεωρίες τῆς γιὰ τὴ φυλὴ καὶ τὸ ἔθνος καὶ μὲ τὴν ἀκόμα χαρακτηριστικότερη ἀτομιστικὴ ἢ σωστότερα ἀναρχικὴ τῆς κοσμοθεωρία (καθρέφτισμα τῆς οἰκονομικῆς τῆς βάσης). Συνέπεια ὁ ὕμνος στὸν πόλεμο, στὸ δυνατό, στὸ νικητὴ. Μὰ ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος ἀντιδιαλεχτικὴ καὶ στατικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς,

δηλαδή άπλοϊκή ύποσυνείδητη πίστη σέ κάποιον άπόλυτο και άμετακίνητο όρθό λόγο και άδυναμία νά διακρίνει τά στοιχεία τής νέας κολεκτιβιστικής ζωής πού διαμορφώνονται μέσα στη σημερινή κοινωνία την Ίδια. "Αμα έρθουμε στην Έλλάδα πρέπει πρώτα νά λογαριάσουμε τις ιστορικές αναλογίες, πού δέν ήσαν τότε έντελώς οι Ίδιες μέ τη Γαλλία. "Η κυρίαρχη τάξη έδώ μόλις πριν άπό καμιά τριανταριά χρόνια είχε άρχίσει νά συνειδητοποιείται, και ή εξέλιξη της στά 1909 δέν είχε ακόμα καθόλου τελειώσει. "Ομως οι οικονομικοί νόμοι δέν ξέρουν άπό εξαιρέσεις. "Ήσαν λοιπόν τά ιδανικά της κι έδώ ανάλογα. "Ο Ίδας ήταν άπό τά πιό φωτισμένα παιδιά της, υπήρχαν μέσα του όλες οι προϋποθέσεις γιά νά τόν επιδράσει ό Barrès, πού ειδικά μαζί του τόν συνδέει και τó ζήτημα του άλυτρωτισμού ("Έλληνες κάτω άπό Τούρκους — Γάλλοι κάτω άπό Γερμανούς). Και νά πού οι βιβλιακές επιδράσεις δέν ξεπερνούν τó κάδρο των γενικότερων κοινωνικών.

Δέ λείπουν βέβαια πού και πού ιδεολογικές διαφορές. "Ο Barrès έξαφνα είναι θερμός υπέρμαχος τής θρησκείας, ό Ίδας κάπως πιό αδιάφορος. Κι αυτό έπειδή στη Γαλλία είχε άπό πολύν καιρό φανεί δυνατός έχθρός τής άστικής τάξης ή έργατική, και ή άστική γιά νά προφυλαχτεί είχε συμμαχήσει μέ τη φεουδαρχική εκκλησία, ένω στην Έλλάδα όχι ακόμα (και στο ζήτημα αυτό όμως φαίνεται πώς κι ό Ίδας πήρε άργότερα συντηρητικότερο δρόμο). Κάποια άλλη άσυνέπεια θά έβρισκε κανένas ίσως και στους δυό τη μοναρχική τους ιδεολογία. Μά υπάρχουν πολλοί τρόποι πού γίνεται κανένas εκπρόσωπος των ιδανικών μιās τάξης και μπορούμε νά βρούμε όλα τά διαβαθμίσματα άπό τó όλοτελα συνειδητό ως τó ασύνειδο. Τό πρώτο γίνεται προπάντων σ' έποχές πού μιá τάξη βρίσκεται σέ άμεση επίθεση ή άμυνα ενάντια μιās άλλης, τó δεύτερο σέ περίοδο ήρεμότερης ή άδιαμόρφωτης ακόμα εξέλιξης. Κι έχτός άπό τη γενική αυτή αίτία, ίσως νά έπαιξε μέρος και κάποια ειδικότερη άτομική. "Όσο και νά πολιτέφτηκαν και οι δυό, πάντα όμως έμειναν κι οι δυό τους περισσότερο λογοτέχνες παρά πολιτικοί: ή φαντασία είναι ένα πολύ γλυστερό καλντερίμι³.

Τό άρθρο τούτο δέν είναι άλλο άπό μιá απόπειρα πού έγινε μέ πολύ λιγοστά μέσα κι έχει πολλά χάσματα και ίσως και σφάλματα. "Ομως ξεκίνησε άπό τη μόνη σωστή άφετηρία. "Ο σκοπός ήταν διπλός: Πρώτα ή εξέταση τής πραγματικής σημασίας τής ιδεολογίας του Ίδα γιά σήμερα —και σ' αυτό απάντησε μέ μιá άπόλυτη άρνηση της. "Επειτα προσπάθησε ακόμα νά τοποθετήσει τόν Ίδα στο πραγματικό του περιβάλλο (κοινωνικής τάξης κι εποχής) και νά ευκολύνει έτσι την ιστορική του κατανόηση.

"Εδώ κι έξη χρόνια του σταμάτησε ξαφνικά ή ζωή μέ τραγικό θάνατο. "Ο Ποιητής είπε νά κρύψουμε τó πρόσωπο άπό ντροπή (απώς έπесе γραφή νά

μὴν τὸ πεῖ»). Ἄλλος βρῆκε πῶς τὸ «ἀσύλληπτο χαμόγελο, ποὺ ἔμεινε στὸ νεκρὸ τοῦ πρόσωπο, μαζὶ μὲ τὸ αἷμα τοῦ σφραγίζει τὴ μορφὴ τοῦ τόσο ποὺ ἐντυπωνόμενο μέσα μας, ἐπικυρώνει τὴ ζωὴ μας ὡς ἀνθρώπων καὶ ὡς ἔθνους». Σεβαστὰ εἶναι τὰ στιγμιαία συναισθήματα τῶν ἀτόμων. Ἄν ὅμως ὁ ἄγριος θάνατος τοῦ μᾶς ἀγγίζει καὶ μᾶς βαθύτατα στὴν καρδιά, εἶναι γιὰτὶ προπάντων τὸν βλέπουμε στὴν ἀρχὴ μιᾶς πάλης ὅχι ἐφήμερα πολιτικῆς, παρὰ βαθύτερης καὶ κοσμογονικότερης πού, μὲ τοὺς νέους παράγοντες ποὺ ἡ κοινωνικὴ ζωὴ δημιούργησε, εἶναι γιὰ τὴν ἱστορικὴ περίοδο ποὺ περνοῦμε ἡ τελειωτικὴ. Ἄμα τὸ νιώσει κανένας αὐτὸ πάβει ὁ ἀγώνας νὰ εἶναι ἀποκαρδιωτικὸς καὶ ἡ Μοίρα ἀνεξιχνίαστη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ὅταν τὴν ἀφήνουν! Κι αὐτὸ ἀλλάζει μὲ τίς ἐποχὲς καὶ μὲ τὰ συμφέροντα. Ὑπάρχει κάποιος λόγος, ποὺ ὁ Κεμάλ δὲ φέρθηκε καθόλου σὰν τὸ Μωάμεθ τὸ Β'.

2. «Κάθε πέτρα ἑλληνικὴ τί εὐγενικὴ ποὺ εἶναι! Κάθε μιὰ εἶναι πατημένη καὶ ἀπὸ κάποιο θεό». Ὑπάρχει στὴ γῆ κανένα βουνὸ ποὺ νὰ μὴν τὸ πάτησαν κάποτε οἱ «θεοὶ» τῶν λαῶν; Ποιὰ εἶναι ἡ ἰδιαίτερη εὐγένεια τῆς ἑλληνικῆς πατησιᾶς;

3. Ἴσως ὅμως στὸν Ἰδα νὰ μὴν ἦταν πάντα τόσο δυνατὸ τὸ μοναρχικὸ ἰδανικό. Ὑπάρχει τουλάχιστο ἓνα χωρίο στὴ «Σαμοθράκη» ποὺ δικαιολογεῖ τὴν ἀμφιβολία αὐτὴ (σ. 85-86).

14

Walter Kranz, *Ὁ νεότερος οὐμανισμὸς
στὴ Γερμανία*

(Ἀναγέννηση 2, 1928, 199-204, μετάφραση μετὰ ἀρχικὰ Χ. Κ.)

15

Karl Schoeder, *Μεταφυσικὴ τῆς Ἱστορίας*

(Ἐπίλογος στὸν «Ἐπεσμὸ τῆς Δύσης» τοῦ Oswald Spengler, Ἀναγέννηση 2, 1928, 293-303, μετάφραση μετὰ τὸ ψευδώνυμο Χρήστος Καστρίτης)

16

Φρ. Ἐνγκελς, *Ἡ Φιλοσοφία*

(Μετάφραση τοῦ πρώτου κεφαλαίου τοῦ ἔργου *Anti-Dühring*, μετὰ τὸ ψευδώνυμο Χ. Καστρίτης, Σοσιαλιστικὴ Βιβλιοθήκη ἀριθ. 5, Ἀθήνα 1928)

17

Τὸ χάλκινο ἄγαλμα τοῦ Ἀρτεμισίου

(Ἐλεύθερον Βῆμα, Κυριακὴ 13 Ἰανουαρίου 1929)

18

Ein attisches Weihrelief

(*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*
54, 1929, 1-5)

19

The find from the sea of Artemision

(*Journal of Hellenic Studies* 49, 1929, 141-144)

20

Ἴσοκεφαλία, Καβείριον Θηβῶν, Καιρός, Καλᾶς,
Καλλίμαχος, Κάλων, Καμαραϊκὰ ἀγγεῖα,
Κούναχος, Κανηφόροι, Καρυάτιδες

(Ἄρθρα στὸ 13ο τόμο τῆς Μεγάλης Ἑλληνικῆς Ἐγκυκλοπαίδειας, δημοσιευ-
μένα γύρω στὸ 1929/30)

21

Ὁ Ποσειδῶν τοῦ Ἀρτεμισίου

(Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 13, 1930, 41-104)

Νίκου Μπέρτου: *Τζιόττο**

Δέν πρέπει νά παραξενευόμαστε γιατί δέν ἔχομε ἱστορία τῆς τέχνης στήν 'Ελλάδα —ἐννοῶ τήν ἐπιστήμη,— ἀφοῦ σ' ὅλους τοὺς κύκλους τῆς ζωῆς κα-
νένα φαινόμενο δέν εἶναι τυχαῖο. Θέλετε ἄλλα παράλληλα φαινόμενα; δέν
ἔχομε ἱστορία τῆς λογοτεχνίας, ἄς ποῦμε μονάχα τῆς νεώτερης (ὅσες ἱστορίες
τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας γράφτηκαν ὡς τώρα ἀνήκουν ἀκόμα σ' ἓνα ἐν-
διάμεσο εἶδος ἀνάμεσα ἐπιστήμης καὶ λογοτεχνικῆς κριτικῆς). Οἱ ἀρχαιολόγοι
πάλι, πού «κατὰ τεκμήριον» ἀσχολούμαστε μὲ τὴν ἀρχαία τέχνη, νιώθομε
κατὰ τὰ 9/10 τόσο ἀπὸ τέχνη, ὅσο κι' οἱ περισσότεροι φιλόλογοί μας ἀπὸ
λογοτεχνία. Κ' ἓνα σωρὸ τέτοια.

Χρειάζεται ὅμως μιὰ ἐξήγηση, πού σ' ἄλλους τόπους ἴσως καὶ νᾶτανε
περιττή. Γράφονται βέβαια καὶ στήν 'Ελλάδα κριτικὲς καὶ μελέτες γιὰ ἔργα
τέχνης, παλιὰ καὶ σύγχρονα, κάπου-κάπου μάλιστα καὶ καλές. Μὰ αὐτὸ εἶναι
ἄλλο πρᾶμα, καὶ ἄλλο ἢ ἐπιστήμη τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, καὶ εἰδολογικὰ
ἀκόμα ἂν τὸ πάρωμε. Ἡ διαφορὰ ὅμως εἶναι καὶ οὐσιαστική. Ὁ τεχνοκρίτης,
πού μπορεῖ νὰ εἶναι λογοτέχνης, καλλιτέχνης ἢ καὶ ἀπλὸς φιλότεχνος, στὴ
μελέτῃ του θὰ μιλήσῃ, εἴτε τὸ θέλει, εἴτε ὄχι, πολὺ περισσότερο γιὰ τὸν ἑαυτὸ
του ἀπέναντι στὸ ἔργο, γιὰ τὸ πῶς τὸ ἔζησε αὐτὸς τὸ ἔργο, καὶ πολὺ λιγώ-
τερο γιὰ τὸ ἔργο τὸ ἴδιο. Ὅταν ὁ Baudelaire ἔξαφνα γράφει γιὰ τὸν Delacroix,
τοῦτο ἔχει ἀνυπολόγιστη σημασία σὰν «ἐξομολόγηση» τοῦ μεγάλου λογοτέ-
χνη, εἶναι ντοκουμέντο τῆς ψυχικότητός του καὶ τῆς αἰσθητικῆς του· γιὰ τὸν
Delacroix ὅμως τὸν ἴδιο ἔμμεσα μονάχα μᾶς φωτίζει μὲ τὸ νὰ μᾶς δείχνει εἴτε
ἀπὸ ποιά ἱστορικοκοινωνικὴ στιγμὴ βγῆκε ὁ Delacroix, εἴτε τι ἀπήχηση βρῆκε
στοὺς γύρω του καὶ τί παρορμήσεις, λοιπόν, μπορεῖ νὰ δέχτηκε ἀπ' αὐτοὺς
κ.τ.τ. Ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης κοιτάζει προπάντων νὰ καταλάβῃ τὴ γένεση
τῶν ἔργων τῆς τέχνης (ἀφοῦ εἶναι κρίκοι στήν ἀλυσίδα τῶν πρὶν καὶ τῶν μετὰ
ἀπ' αὐτὰ) καὶ τὴν εἰδικὴ μορφή τους· κάνει δηλαδὴ ἀνάλυση μορφολογικὴ τοῦ
ἔργου καὶ τὸ τοποθετεῖ στὸ ἱστορικὸ καὶ πνευματικὸ περιβάλλον ἀπ' ὅπου
βγῆκε. Εἰδικώτερα, γιὰ τὴ σύγχρονή μας ἐπιστημονικὴ φάση τῆς ἱστορίας τῆς
τέχνης, πρέπει νὰ σημειωθῇ καὶ κάτι ἄλλο: ὁ τεχνοκρίτης μιλάει γιὰ τὸ ἔργο

**Νέα Ἑστία* 10 (1931) 1169-1171.

τῆς τέχνης ἀξιολογικά, τὸ παίρνει σὰν ἀξία τῆς ζωῆς τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ τῶν γύρω του· ἂν τὸ ἔργο ἐκεῖνο εἶχε ἄλλην ἀξία ζωῆς, δὲν τὸν ἐνδιαφέρει, ἅμα γι' αὐτὸν σήμερα δὲν σημαίνει τίποτα — μπορεῖ λοιπὸν νὰ τὸ ἀδικῇ, πολὺ νόμιμα. Ὁ ἱστορικὸς ὅμως τῆς τέχνης, νόμιμα κι' αὐτός, ἀπὸ τίς κατηγορίες τῶν τεχνοτροπιῶν καὶ τῶν διαφορῶν στὶ ἐξωστράκισε τελειωτικὰ τὴν ἔννοια τῆς ἀξίας· θεωρεῖ δηλαδὴ ὅλες τίς ἐποχὲς τῆς τέχνης ἰσάζιες (καὶ τὴ γεωμετρικὴ καὶ τὴν ἀρχαϊκὴ καὶ τὴν κλασσικὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ κλπ.) — ἀλλὰ βέβαια μέσα στὴν κάθε τέχνη ὑπάρχουν ἄξια κι' ἀνάξια ἔργα. Κοιτάζει νὰ καταλάβῃ τί ἤθελε ἡ κάθε τεχνοτροπία νὰ ἐκφράσῃ καὶ βεβαιώνεται πὼς πάντα ὅ,τι ἤθελε τὸ μπόρεσε κίόλας (Wollen-Können) καὶ δὲν κάθεται νὰ τῆς κάμῃ κριτικὴ γιὰτὶ δὲν πέτυχε ἐκεῖνο ποὺ ἐμεῖς θὰ θέλαμε! Παύουν τώρα μονομιᾶς οἱ ἀρχαϊκὲς τέχνες, ἔξαφνα, νὰ εἶναι προετοιμασία μονάχα τῆς κλασσικῆς καὶ οἱ μεσαιωνικὲς ξεπεσμός της μονάχα, ἀφοῦ ὅλες φέρνουν, ἐχτὸς ἀπ' τὴν ἄρνηση, καὶ δικό τους θετικὸ περιεχόμενο ζωῆς. Ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης δὲν ἐπιβάλλει ἀξίες, προσπαθεῖ νὰ τίς ἐξηγήσῃ καὶ νὰ τίς κάμῃ κατανοητές. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς κι' αὐτὸς εἶναι στενὰ δεμένος μὲ τίς ἀξιολογικὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς του· μὰ ἡ ἀνάλυση τῶν σχέσεων αὐτῶν, καθὼς καὶ ἡ ἐξήγησις τοῦ πὼς ὁ τεχνοκρίτης κι' ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης, μῆλῃ τους τὴ φαινομενικὴ ἀντίθεση, σμίγουν διαλεχτικὰ σὲ μιὰν ἀνώτερη ἐνότητα — αὐτὰ εἶναι δουλειὰ μακροῦ λόγου, ἐνῶ ἐμεῖς ἐδῶ γενικώτατα μονάχα μποροῦμε νὰ μιλήσουμε, μῶλο τὸ φόβο νὰ παρεξηγηθοῦμε ἐπικίντυνα.

Γεγονὸς εἶναι ὅτι, ὕστερα ἀπὸ τὸ εἰσαγωγικὸ μάθημα τοῦ καθηγητῆ τῆς Θεσσαλονίκης Δ. Εὐαγγελίδη, ποὺ τύπωσε πρὶν ἀπὸ λίγους μῆνες ὁ Δημητράκος πάλι, ἡ ἐπιστήμη τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα μὲ τὸ βιβλίο τοῦ Μπέρτου γιὰ τὸ Τζιόττο. Καὶ εἶναι μιὰ ιδιαίτερη καὶ ἀκέρια χαρὰ ὅτι τὸ πρῶτο της αὐτὸ φανέρωμα εἶναι τόσο ἄξιο. Ἡ ἱκανοποίηση εἶναι ἀπόλυτη. Πρῶτα-πρῶτα, ὁ συγγραφέας, βλέποντας πόσο εἶναι καινούργιο γιὰ μᾶς τὸ εἶδος τῆς δουλειᾶς του, ξεκαθαρίζει μὲ ἀξιοζήλευτη μεθοδικότητα τὸ ἔδαφός του: δίνει ἕνα στοχαστικὸ χαρακτηρισμὸ τῆς Ἀναγέννησης, ἐξηγεῖ τὴ γέννησίν της (ὄχι βέβαια ἀπὸ τὸ πέσιμο τῆς Πόλης!) καὶ τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν προηγούμενὴ της βυζαντινὴ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεσαιωνικὴ τέχνη καὶ κοσμοθεωρία, φτάνοντας ἔτσι σιγὰ-σιγὰ στὸν πρόδρομο τοῦ Τζιόττο, τὸν Τσιμαμπόυε, καὶ στὸ κεντρικὸ πρόβλημα τῆς μελέτης του, στὴν ἐμφάνισις τοῦ Τζιόττο τοῦ ἴδιου. Τὶς γενικὲς ἀρχὲς ποὺ καθορίζουν τὴν ἐπιστημονικὴ μέθοδο τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, τίς βάζει τεχνικὰ μέσα στὴν ἀνάπτυξη τοῦ θεματός του. Παρουσιάζει ἔπειτα ἐπιβλητικὴ τὴ μορφή τοῦ καλλιτέχνη, περιγράφοντας διεξοδικὰ καὶ θερμὰ καμμιά δεκαριά ἔργα του, μὲ γοῦστο διαλεγμένα. Σταματᾷ ὕστερα καὶ δείχνει ἕνα-ἕνα τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα

πού, κατὰ τὸ συγγραφέα, ἀποτελοῦν ὅ,τι καινούργιο φέρνει ὁ Τζιόττο στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς του: τὸ νατουραλισμὸ του, τὸν τρόπο πού διηγίεται μὲ τίς τοιχογραφίες του, τὴν πνευματικὴ συγκέντρωση καὶ τὴ μεγάλη δραματικὸτητα τῶν ἔργων του, καὶ δίνει μὲ λίγες καθαρές γραμμὲς τὴν ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη τοῦ καλλιτέχνη. Τέλος ξαναγυρίζει στὴ μορφολογικὴ ἐξέταση τῶν τοιχογραφιῶν του καὶ ἀναλύει, μὲ πολὺ λεπτὴ αἴσθηση καὶ γυμνασμένο μάτι, τὴ τζιοττικὴ γλῶσσα, τὴν καλλιτεχνικὴ ἐκείνη φόρμα πού εἶναι εἰδικὰ δική του καὶ πού μαυτὴν ἐκφράστηκε τόσο τέλεια, ὥστε νὰ μᾶς ἐπιβάλλεται ἀσυζήτητα. Ὁ θαυμασμός μας γιὰ τὴ σφιχτὴ ἀλληλουχία τῆς ἀνάπτυξης τοῦ συγγραφέα μέσα σὲ ἑκατὸν ὀγδόντα τόσες σελίδες εἶναι ἀνεπιφύλαχτος. Μὰ γίνεται ἀκόμα μεγαλύτερος γιὰ τὸ γλωσσικὸ ντύσιμο πού τῆς ἔδωσε. Ἐγραψε τὴν ὠραιότερη δημοτικὴ πού εἶδαμε ὡς τώρα σὲ ἐπιστημονικὰ βιβλία, ἐξαιρετικὰ πλούσια, στρωτὴ, εὐλύγιστη καὶ μὲ συνέπεια ὑποδειγματικὴ. Κάθε τόσο σὲ ξαφνίζουν εὐχάριστα ὁμορφοὶ ἐξελληνισμοὶ ὄρων πού τοὺς φανταζόσουν δυσκολομετάφραστους: «ζήσιμο, ζησίματα» (erlebnisse), «κατάματα» (en face), «κόντεμα» (raccourci), «ἀνοιχτόσκουρο» (chiaro-scuro) κλπ. Μόνο τὴν ἀπόδοση τοῦ «στὶλ» μὲ τὸ «ρυθμὸς» τὴ βρίσκω ἀποτυχημένη· φέρνει πολλὴ σύγχυση μὲ τὴν ἄλλη σημασία πού ἔχει καὶ πρέπει νὰ κρατήσῃ ἡ λέξη («ρυθμικὴ κίνηση», ὅρος τῶν ἀρχαίων τεχνοκριτῶν), καὶ μάλιστα σὲ μᾶς τοὺς κακομαθημένους Ρωμιούς πού μεταχειριζόμαστε μὲ φοβερὴ ἀναμελιὰ τοὺς ὅρους (τὶ κατὰχρηση γίνεται τοῦ «πλαστικός», «γραφικός» κλπ.).

Ὅταν δυὸ ἄνθρωποι εἶναι συνεννοημένοι καὶ σύμφωνοι ἐπάνω στὶς βασικὰς ἔννοιες, οἱ διαφωνίες πού μπορεῖ νὰ ἔχουν σὲ εἰδικὰ σημεῖα δὲν ἔχουν πολλὴ σημασία· τουλάχιστο εἶναι πολὺ πιθανὸ πὼς θὰ καταλάβῃ ὁ ἓνας τὸν ἄλλον. Βέβαια κ' οἱ διαφωνίες αὐτὲς ἴσως δὲν εἶναι τυχαῖες. Ὁ συγγραφέας εἶναι φανερό πὼς εἶναι ἄξιος μαθητὴς τοῦ μεγάλου Wölfflin. Ἡ σπουδαία ὑπηρεσία τοῦ τελευταίου αὐτοῦ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης στάθηκε προπάντων ὅτι ἐφώτισε πλούσια καὶ μὲ καινούργιες ἀπόψεις τὴ μορφή τῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ (καὶ τὸ θεωρητικώτερό του «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» τὰ δυὸ αὐτὰ στὶλ ἀναλύει). Μόλο πού δημοσίεψε τίς ζωγραφιὰς τῆς «Ἀποκάλυψης τοῦ Bamberg», φαίνεται ὅτι μὲ τὴ μεσαιωνικὴ τέχνη θερμὴ ἐσωτερικὴ σχέση δὲν εἶχε πάρα πολὺ. Ἴσως μὲ τὸ γεγονὸς αὐτὸ νὰ εἶναι σχετικὸ τὸ ὅτι κι' ὁ Μπέρτος, χαρακτηρίζοντας τὴ βυζαντινὴ τέχνη, κάνει, κατὰ τὴ γνώμη μας, πολλὰς παραχωρήσεις στὴν κοινὴ προκατάληψη καὶ στὸ θρεμμένο μὲ τὴν κλασσικὴ αἰσθητικὴ γοῦστο τοῦ κοινοῦ καὶ δέχεται πολλὰς ὑποτιμητικὰς παρατηρήσεις γιὰ τὴν τέχνη ἐκείνη· τὸ μεγαλύτερό τους μέρος τὸ παίρνει βέβαια πίσω στὶς σελ. 41 κέ. καὶ τὴν ἀποκατασταίνει ὡς ἓνα σημεῖο. Μένει ὅμως π.χ. ὅτι ἡ βυζαντινὴ τέχνη δὲν ἔχει ἔκφραση —καὶ ὅμως

ἐξπρεσσιονιστική προπάντων εἶναι ἡ τέχνη αὐτή· ἢ ὅτι ἡ μεσαιωνικὴ τέχνη δὲν ἔχει ἀτομικὰ καλλιτεχνήματα— ἐνῶ ἄλλο πρᾶμα εἶναι ἡ ἐνσυνείδητη προσωπικότητα, πού βέβαια μονάχα ἀπὸ τὶς κλασσικὲς τέχνες κι' ἔπειτα παρουσιάζεται, κι' ἄλλο ἡ ἀσύνειδη καλλιτεχνικὴ ἀτομικότητα πού ὑπάρχει καὶ στὴν ἀρχαϊκὴ ἐλληνικὴ καὶ στὴ βυζαντινὴ καὶ στὴ γοτθικὴ καὶ σ' ὅλες γενικὰ τὶς τέχνες. Δὲν ἔπρεπε νὰ κουραστῇ νὰ τονίζει κάθε φορά, ὅτι ἄλλο εἶδος ἔκφραση ἔχουν ἐκεῖνες κι' ἄλλο τοῦτες· καὶ θὰ πρέπη νὰ ἐξοστρακίσῃ μιὰ γιὰ πάντα ἀπὸ τὴ φρασεολογία του φράσεις ὅπως: «ἂν κρίνωμε τὰ ἔργα τοῦ Τζιόττο μὲ τὴν ἀντίληψιν τῆς τελειοποιημένης πιά τεχνικῆς μορφῆς» (140), ἢ «διακόσια χρόνια ἀργότερα ὁ Ραφαῆλος ἔδωκε τὴν τελικὴ λύσιν στὸ πρόβλημα» (156), φράσεις πού ξαναβάζουν ἀπὸ τὴν πίσω πόρτα τὴν κλασσικὴ τέχνη καλλιτεχνικὸ κριτὴ ἐπάνω σὺν τὶς ἄλλες. Ὁ Wœlfflin πρέπει ἀπαραιτήτως νὰ συμπληρωθῇ ἢ νὰ διορθωθῇ μὲ τοὺς μεγάλους Βιεννέζους Riegl καὶ Dvorák καὶ μὲ τὸ διάδοχό του στὸ Μόναχο Pinder. Καὶ ἄλλες μικροπαρατηρήσεις θὰ μπορούσε κανένας νὰ κάμῃ· ἓνας φίλος π.χ. βρῆκε πῶς, ἀντὶ γιὰ τὸ μέτριο μενταγιὸν τοῦ Τζιόττο, πού ἔχει προμετωπίδα τὸ βιβλίον, πόσο ὠραιότερο θὰ τανε νὰ μπαίνει ἡ εἰκόνα του πού ἔκαμε ὁ ἀσύγκριτος Uccello! Μὰ δὲν ἀξίζει πραγματικὰ νὰ μεμψιμοιροῦμε περισσότερο. Μὴν ξεχνοῦμε πῶς, στὸ κάτω-κάτω, καὶ ἐδῶ πρέπει νὰ συλλογιστοῦμε τί ἤθελε νὰ δώσῃ ὁ συγγραφέας καὶ πῶς στὴ βούλησίν του αὐτὴ ἡ ἰκανότητά του ἀνταποκρίθηκε τέλεια καὶ ἀψεγάδιαστα. Ὁ ἀναγνώστης κλείνοντας τὸ καὶ ἀπὸ ἀποψη ἐμφάνισις ἐξαιρετικὰ φροντισμένο βιβλίον, μὲ τὸ ἀξέχαστο κεφάλιν τῆς Μαγδαληνῆς στὸ ξώφυλλον, ἔχει τὴ βεβαιότητα πῶς ἡ ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς ἐπιστήμης — ἂν γραφῇ ποτὲ— θὰ σταματήσῃ σαυτὸ μὲ ὠλωσδιόλου ἰδιαιτέρη προσοχή: κάτι πολὺ καινούργιον ἀρχίζει μαυτὸ κι' ἄμποτε νὰ ἐξακολουθήσῃ.

Ἀπάντηση στὸν κ. Ζαχ. Παπαντωνίου*

Ἄν ἐνόμισα πὼς ἔπρεπε νὰ ἀπαντήσω στὸν κ. Παπαντωνίου, τὸ ἔκανα ὄχι γιὰ νὰ ὑπερασπίσω τὴν ἔκθεση τοῦ κ. Στέρη· πρῶτα πρῶτα γιὰτὶ πιστεύω πὼς τέτοιο πρᾶγμα ἢ ἔκθεση δὲν τὸ χρειάζεται καὶ ὕστερα γιὰτὶ μπορεῖ κανεὶς πολὺ καλὰ νὰ ἀρνηθῇ ἓνα ἀτομικὸ φανέρωμα χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει τίποτε γιὰ τὸ γενικώτερο ψυχικο-πνευματικὸ κόσμον ἀπὸ ὅπου βγῆκε καὶ τὸ ἀτομικὸ ἐκεῖνο φανέρωμα· ἀλλὰ πάλι τὸ νὰ νομίζομε πὼς ἐξοφλοῦμε καὶ μὲ τὴν κίνηση ὁλόκληρη καὶ μὲ τὴν ἀτομικὴ ἐκδήλωση, κολλώντας τους μερικὰ ὑποτιμητικὰ ἐπίθετα, κι' αὐτὸ δὲν τὸ θεωρῶ σωστὸ καὶ μοῦ θυμίζει κάποιες βάνουσες περιόδους τῶν γλωσσικῶν μας καυγάδων, καὶ τὸ ἐπίθετο «μαλλιαρός». Ἐκεῖνο ποὺ θέλω μὲ τὰ γραφόμενά μου τοῦτα, εἶναι νὰ συζητήσω λίγο τὴ βάση τῆς κριτικῆς τοῦ κ. Παπαντωνίου καί, ἂν μπορέσω, νὰ τοῦ γενήσω μιὰν ἔστω καὶ ἀλαφρὴ ἀμφιβολία, μήπως αὐτὰ ποὺ κηρύσσει στὸ τελευταῖο του ἄρθρο δὲν ἔχουν τόσο ἀπόλυτο κύρος.

Δέχομαι ὅτι «τέχνη εἶναι ἐκεῖνο ποὺ προκαλεῖ ἐντός μας μιὰ συνολικὴ καὶ ἀκαριαία διέγερση τοῦ ψυχικοῦ μας κόσμου, ποὺ κινεῖ μέσα στὸν ἄνθρωπο τὴν ψυχικὴ ζωὴ ὁλόκληρη, τὴν αἰσθητικότητα μαζί καὶ τὴ διάνοια». Τὸ μεγάλο ζήτημα εἶναι, τίνος τὴν αἰσθητικότητα καὶ τὴ διάνοια κινεῖ; ποιοὶ εἴμαστε αὐτοὶ οἱ «ἐμεῖς»; τὸ ξέρομε ὅλοι πὼς, εὐτυχῶς γιὰ τὴ ζωὴ, δὲν εἴμαστε ὅλοι οἱ ἴδιοι, μποροῦμε νὰ ζοῦμε στὴν ἴδια ἐποχὴ ἀλλὰ δὲν ἔχομε τὰ ἴδια χρόνια. Ὡστε, πρῶτα-πρῶτα διαπιστώνομε τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτοὶ οἱ «ἐμεῖς» ποὺ μιλάμε γιὰ τὴ σύγχρονή μας τέχνη δὲν εἴμαστε ὁλόκληρη ἡ ἐποχὴ μας ἀλλὰ μονάχα ἓνα κομμάτι της καὶ μάλιστα, στὴν περίπτωσι τοῦ κ. Παπαντωνίου, ἓνα ἀπὸ χρονολογικὴ ἄποψη σχετικὰ παλαιότερο συστατικὸ της.

Ἡ δεύτερη διαπίστωση: αὐτοὶ οἱ ἐμεῖς, πρὶν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, ὅταν εἴμαστε τὸ σχετικὰ νεώτερο συστατικὸ τῆς ἐποχῆς μας, ἀκούσαμε ἀπὸ τοὺς παλιότερους μας γιὰ τὰ ἰδανικὰ καὶ τὶς ἀγάπες μας ποὺ εἴχαμε τότε, γιὰ τὸν ἐξπρεσιονισμό π.χ., ἀκριβῶς τὰ ἴδια πράγματα ποὺ λέμε ἐμεῖς σήμερα στοὺς εἴκοσι χρόνια νεώτερους μας γιὰ τὶς δικές τους ἀγάπες, γιὰ τὸν κυβισμό καὶ τὴν ἀφηρημένη τέχνη, καὶ μάλιστα στὸ ὄνομα τοῦ ἴδιου ἀκριβῶς ὀρισμοῦ τῆς

*Στέρης: 18 κριτικὰ ἄρθρα γύρω ἀπὸ μιὰ ἔκθεση - Ἀθήνα (1931) 41-45.

τέχνης πού ἐδεχθήκαμε παραπάνω· τὸ γεγονὸς αὐτό, τὸ ὅτι δηλαδή αὐτοὶ οἱ «ἐμεῖς» ἀλλάζομε διαρκῶς καὶ διαδοχικῶς μετατοπιζόμεστε, δὲν πρέπει νὰ μᾶς μάθει ὅτι ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ εἶναι ἀναγκαία καὶ ὅτι δὲν πρέπει νὰ μιλοῦμε γιὰ ἓνα νεώτερό μας κίνημα ἐν ὀνόματι τοῦ ψυχικοῦ μας κόσμου, ἀλλὰ πρέπει νὰ καθορίζομε πάντοτε τὶ ψυχικὸ κόσμο ἀντιπροσωπεύομε;

Θέλω νὰ πῶ μὲ αὐτὰ ὅτι δικαίωμα ἀναφαίρετο τοῦ κ. Παπαντωνίου εἶναι νὰ μὴ τοῦ λείει τίποτε ἢ σύγχρονη ἀφηρημένη τέχνη καὶ νὰ τὴν ἀρνεῖται, μονάχα πρέπει νὰ τὸ κάνει στὸ ὄνομα τοῦ προσωπικοῦ του γούστου ἢ καλύτερα τῶν ἀντιλήψεων πού εἶχεν ἡ ἐποχὴ του καὶ ὄχι στὸ ὄνομα γενικῶν ὀρισμῶν γιὰ τὴν τέχνη.

Καὶ ἡ ἱστορία τῆς παλαιότερης τέχνης ἀδιάκοπα τὸ ἴδιο γεγονὸς διαπιστώνει: ἂν ἀφαιρέσουμε μονάχα τὰ κινήματα πού συνειδητὰ στηρίχθηκαν στὴ μίμηση παλαιότερων ἐποχῶν, ὅπως οἱ διάφοροι κλασικισμοὶ καὶ ἀκαδημαϊσμοί, ὅλα τὰ ἄλλα ὅσα πραγματικὰ ἔφεραν τὴν τέχνη μπροστά, τίς ἴδιες κατηγορίες ἄκουσαν πάντοτε — ἂν θυμηθοῦμε γιὰ συμβολικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ δώθε, τὸ Μηχαηλάγγελο, τὸ Γκρέκο, τὸ Ρέμπραντ, τὸ Σεζὰν καὶ τόσους ἄλλους. Καὶ ὅταν δεχτοῦμε ὅτι ὅλες οἱ τεχνотροπίες ἔχουν νόμιμο δικαίωμα νὰ «παραμορφώνουν» ὅπως καὶ ὅσο ἤθελαν τὴ φυσικὴ μορφὴ — γιὰτὶ αὐτὴ βέβαια ἐννοεῖ ὁ κ. Παπαντωνίου ὅταν μιλάει γιὰ «τὸ γερὸ στοιχεῖο τῆς μορφῆς» — εἶναι κοντὰ στὸ νοῦ, πῶς δὲν ἔχουμε δικαίωμα νὰ ἔρθουμε ἐμεῖς καὶ νὰ βάλουμε ὅριο καὶ τέρμα στὴν παραμόρφωση καὶ ὅτι τὰ ὅριά της εἶναι ἄπειρα, κλείνουν μέσα τους ἀκόμα καὶ τὴν τέλεια ἄρνηση τῆς φυσικῆς μορφῆς. Ἀπὸ ποῦ θὰ τὸ πάρομε τὸ δικαίωμα αὐτό; δὲν ὑπάρχουν στὴν ἱστορίᾳ τῆς τέχνης περίοδοι ὁλόκληρες πού ἡ ἀγνοοῦν ὁλότελα τὴν ἀνθρώπινη καὶ τίς ἄλλες ὀργανικὲς μορφές, ἢ τίς ὑποτάσσουν σὲ νόμους διαφορετικοὺς ἀπὸ ἐκείνους τῶν φυσικῶν ὀργανισμῶν; — γεωμετρικὴ καὶ ἀρχαϊκὴ ἐλληνικὴ, πρωτοχριστιανικὴ, ρωμανικὴ καὶ βυζαντινὴ, ὠρισμένες ἀνατολικές. Μοῦ φτάνει νὰ παραπέμψω στὰ βαθύτατα βιβλία τοῦ περίφημου Βιεννέζου ἱστορικοῦ τῆς τέχνης Α. Riegl. Μὴ μοῦ πεῖτε πῶς αὐτοῦ πρόκειται γιὰ διακοσμητικὲς τέχνες, πρόκειται πάντα γιὰ τὴν τέχνη. Ὁ χωρισμὸς σὲ ἀληθινὴ τέχνη καὶ σὲ διακοσμητικὴ ἢ «ταπητουργία», εἶναι αὐθαίρετος καὶ καμωμένος ad hoc. Ἡ τέχνη εἶναι ἐνιαία καὶ ἂν σήμερα ἡ ζωγραφικὴ μας μοιάζει μὲ τάπητες, εἶναι γιὰτὶ καὶ οἱ τελευταῖοι αὐτοὶ ὑποτάσσονται στὸ γενικὸ μας γούστο καὶ στίς ἀπαιτήσεις τοῦ σημερινοῦ αἰσθητηρίου, ὅπως καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ Ραφαήλ ἔκαναν τάπητες ἐπάνω σὲ ἀχνάρια του· γιὰτὶ αὐτὸ δὲν τὸ θεωροῦμεν ὑποτιμητικὸ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Ραφαήλ;

Ἐπίσης δὲν εἶναι σωστό, πῶς οἱ παλαιότερες τέχνες, ὅσες δὲν εἶχαν ἀκόμη ἀρνηθῇ ὁλότελα τὴ φυσικὴ μορφὴ, βρισκόντουσαν σὲ ἀμεσώτερη σχέση

μέ τῇ ζωῇ καί τὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς τοὺς παρὰ ἡ σημερινὴ «καθαρὴ τέχνη». Δὲν φαντάζομαι φυσικὰ νὰ πιστεύει ὁ κ. Παπαντωνίου, ὅτι ἀρκεῖ νὰ πάρεις ὠρισμένο κοινωνικὸ ἢ ἱστορικὸ θέμα γιὰ σκοπὸ, γιὰ νὰ κάνεις μὲ αὐτὸ τέχνη πλησιέστερη στὴ ζωὴ (παράδειγμα ἀποκρουστικὸ οἱ ἱστορικοὶ πίνακες τοῦ Πιλότυ, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς φασιστικῆς τέχνης). Ἐγὼ δὲν πιστεύω — ὅσο κι' ἂν τὸ ὑποστηρίζουν οἱ θιασῶτες ἀκριβῶς τῆς ἀφηρημένης τέχνης, ποὺ ἀπρόσκλητος ὑπερασπίζομαι — ὅτι ἡ τέχνη ἔχει πηγὴ καθαρὰ αἰσθητικὴ καί ὅτι εἶναι καί αὐτοσκοπός, ἀλλ' ἀντίθετα πὼς εἶναι στενὰ δεμένη μὲ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ τῆς ἐποχῆς της καί αὐτὴν ἐξυπηρετεῖ, εἴτε τὸ θέλει εἴτε ὄχι (δὲν ἐννοῶ φυσικὰ σώνει καί καλὰ πραχτικὴ ἢ σκόπιμη ἐξυπηρέτηση). Μὰ φυσικὰ ἄλλη κοινωνία καί ἄλλη ζωὴ καθρέφτιζε ἡ τέχνη τῆς φυσικῆς μορφῆς καί ἄλλη, μίαν ὁλότελα καινούργια ποὺ ἔρχεται νὰ μπεῖ στὴ θέση τῆς παλιᾶς, καθρεφτίζει ἡ ἀφηρημένη. Τὸ ζήτημα εἶναι καί πάλι στὸ ὄνομα ποιᾶς ζωῆς καί ποιᾶς κοινωνίας μιλοῦμε;

Ἐγὼ θεληματικὰ ἀρχαιολόγος καί ἔτσι ἀνήκω σὲ κείνους — δὲν εἶναι σήμερα πάρα πολλοὶ — ποὺ ἡ ἀσχολία μὲ τοὺς ἀρχαίους καί μὲ τὴν τέχνη των τοὺς ἐστάθηκε ἡ μεγάλη ἀγάπη τῆς ζωῆς τους. Μὰ ἀκριβῶς γι' αὐτὸ πιστεύω πὼς θὰ μείνω πιστὸς στοὺς ἀρχαίους, μονάχα ἂν μείνω πιστὸς στὴ δημιουργικὴ ὁρμὴ τους, ποὺ δὲν ξέρει κανένα σύνορο καί εἶναι τόσο ἄπειρη ὅσο εἶναι καί ἡ ζωὴ.

Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας

(Ἀθήνα 1934)

Χρῆστος Τσουντας*

Μεγάλος νοῦς, ἀνώτερος ἄνθρωπος, ἔσβυσε ἡσυχὰ καὶ μακριὰ ἀπὸ τὸ θόρυβο, ποὺ συστηματικὰ τὸν ἀπόφυγε σ' ὅλη του τὴ ζωή, ὁ Χρῆστος Τσουντας. Ποιὸς ὅμως δὲ θυμᾶται μὲ συγκίνηση τὸν «κατ' ἐξοχήν» δάσκαλο, ποὺ μιλοῦσε μὲ συγκρατημένη θερμότητα γιὰ τὸν παλιὸ ἐλληνικὸ κόσμο, τὸ σεμνὸν ἄνθρωπο μὲ τὴν ἐκπνευματισμένη σωκρατικὴ ἀσχῆμια καὶ τὸ ἐταστικὸ γλαυκὸ βλέμμα;

Σὰν ἐρευνητὴς καὶ συγγραφέας ὁ Τσουντας μένει μιὰ ἀπὸ τίς δυὸ-τρεῖς ἐπιστημονικὲς φυσιογνωμίες τῆς νεώτερης Ἑλλάδας. Ὄταν ὁ νέος στενημαχίτης (γεννημένος τὸ 1857) γύρισε ἀπὸ τὸ Μόναχο, ὅπου εἶχε περάσει μερικὰ χρόνια δίπλα στὸ Heinrich Brunn, τὸ μέγαλον ἱστορικὸ τῆς ἀρχαίας τέχνης, ἄρχισε ἀνασκαφικὴ καὶ συγγραφικὴ δράση τόσο εὐδόκιμη, ποὺ ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία τὸν ἔστειλε ἔφορο τῶν ἀνασκαφῶν στὶς Μυκῆνες γιὰ νὰ συνεχίσει καὶ ταχτοποιήσει τὸ ἔργο τοῦ Σλίμαν. Ὁ ὑπέρλογος ἐνθουσιασμὸς τοῦ Γερμανοῦ ὁραματιστῆ εἶχε ἀφήσει μιὰ χαώδη κατὰσταση, καὶ μόνο τὸ ἐρευνητικὸ, δημιουργικὸ ἀλλὰ πειθαρχημένο μυαλὸ τοῦ Τσουντά μπόρεσε νὰ δώσει λύση σὲ προβλήματα ποὺ κανεὶς ὥς τότε δὲν τὰ εἶχε ὑποψιαστεῖ καὶ νὰ ὁλοκληρώσει τὴν εἰκόνα τοῦ Μυκηναϊκοῦ κόσμου.

Τὸ βιβλίο του «Μυκῆναι καὶ Μυκηναῖος πολιτισμὸς», ἔργο γερὰ στηριγμένο καὶ σπάνιας φρεσκάδας, εἶναι τὸ κλασικώτερο ἐπιστημονικὸ νεοελληνικὸ βιβλίο, ποὺ μὲ τὴν ἀγγλικὴ μετάφραση τοῦ Manatt ἔγινε χτῆμα καὶ τῆς παγκόσμιας ἐπιστήμης.

Καὶ ἔρχονται ὕστερα χρόνια γόνιμης δράσης μὲ τίς ἀνασκαφὲς στὶς Κυκλάδες, ὅπου ἀπεκάλυψε τὸν πολιτισμὸ τῆς χαλκῆς ἐποχῆς· στὴ Λακωνικὴ, μὲ τὰ εὐρήματα τοῦ τάφου τοῦ Βαφιοῦ καὶ τοῦ Ἀμυκλαίου· καί, κορύφωμα τῆς περιόδου αὐτῆς, οἱ ἐργασίαι του στὴ Θεσσαλία καὶ τὸ περίφημο βιβλίο «Προϊστορικαὶ ἀκροπόλεις Διμηνίου καὶ Σέσκλου», ἓνα θαῦμα συνθετικότητας καὶ διαύγειας. Γιατὶ ὁ Τσουντας, ἀντίθετα μὲ πολλοὺς ἄλλους, εἶδε τὴν ἀνασκαφικὴν ἐρευνα σὰν ἀρχὴ μονάχα καὶ ὄχι σὰν τέλος, σὰ μέσο καὶ ὄχι σὰν

**Νέα Ἑστία* 15 (1934) 564.

αὐτοσκοπό, δὲν ξιπάστηκε ποτὲ ἀπὸ τὰ εὐρήματα, ἀλλὰ τὰ χρησιμοποίησε γιὰ τὴν ἀποκατάσταση σβυσμένων κόσμων.

Τότε ἀκριβῶς (1904) ὁ Τσουντας ἔγινε καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο. Τὸν ἐπίεσαν φοβερὰ γιὰ νὰ δεχτεῖ, μὰ ὅταν τέλος δέχτηκε, ἡ διδασκαλία τὸν ἀπορρόφησε ὁλόκληρον. Εὐσυνείδητος ὅπως ἦταν, αἰστάνθηκε ὅλη τὴ βαριά σημασία τοῦ ἔργου αὐτοῦ· ἡ εἰκόνα του σὰν πανεπιστημιακοῦ δασκάλου δὲ θὰ σβύσει εὐκόλα.

Ἕνας τέτοιος νοῦς δὲ μπορούσε νὰ μὴν ἔχει καὶ γιὰ τὰ ζητήματα τῆς ζωῆς μιὰν ὁλοκάθαρη, ζυγισμένη γνώμη. Ὁ Τσουντας στὶς ιδέες του ἦταν, μὲ τὴν πιὸ οὐσιαστικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, προοδευτικὸς (ἅς τὴν περιφρονεῖ τὴ λέξη ἢ σκοταδοφιλία τῶν χρόνων μας) καὶ δημοτικιστής. Γεννημένος σὲ μεταβατικὴ ἐποχὴ δὲ μεταχειρίστηκε τὴ δημοτικὴ, πίστεψε ὅμως στὴν ιδέα τοῦ δημοτικισμοῦ ὅσο λίγοι καὶ δὲν ἐδίστασε, αὐτὸς ὁ ἀποτραβηγμένος, νὰ τρέξει μάρτυρας στὴν ἱστορικὴ δίκη τοῦ Ναυπλίου.

Τρία χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸ ὄριο τῶν 70 χρόνων παραιτήθηκε ἀπὸ τὴν πανεπιστημιακὴ του ἔδρα, κουρασμένος ὁ ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητος ἄνθρωπος ἀπὸ τὴ νέα πραγματικότητα. Κ' ἔτσι πρόφτασε νὰ χαρίσει στὸν τόπο του τὴν «Ἱστορία τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τέχνης», ἓνα διδαχτικὸ ἐγχειρίδιο, ποὺ μπορεῖ νὰ μὴ στέκεται στὸ ἴδιο ἐπίπεδο δημιουργικότητος μὲ τὰ προηγούμενά του ἔργα (γιατὶ ἄλλωστε δὲν γράφτηκε καὶ μὲ τέτοιες ἀξιώσεις), ἔχει ὅμως παραπάνω ἀπὸ τὰ ἀνάλογα ξενόγλωσσα ἐγχειρίδια μιὰν ἰδιαίτερη θερμότητα στὴν κατανόηση τοῦ «ἥθους» τῶν ἀρχαίων καλλιτεχνημάτων· καὶ ἡ ικανότητά του νὰ πλάθει ἐπιστημονικοὺς ὁρους ἀκριβολογημένους καὶ ξάστερους εἶναι καὶ στὸ ἔργο του αὐτὸ θαυμαστή.

Μὲ τὸ θάνατο τοῦ Χρήστου Τσουντα χάσαμε μιὰ σπάνια ἀνθρώπινη καὶ ἐπιστημονικὴ συνείδηση.

Βασικά ζητήματα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης (Α' καὶ Β')*

Α'

Εἶνε φαντάζομαι, αὐτονόητο ὅτι ἓνας ἄνθρωπος, ποὺ ἐδῶ καὶ 4-5 χρόνια ἐχαιρέτισε μὲ ἀνυπόκριτο ἐνθουσιασμό τὰ πρῶτα στὴν Ἑλλάδα φανερώματα τῆς ἐπιστημονικῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, αἰσθάνεται καὶ τώρα τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφράσει τὴ χαρὰ του ποὺ στὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» ὁ κ. Πρεβελάκης ἀφιέρωσε συστηματικὰ τὴ στοργή του καὶ τὸ πνεῦμα του σ' αὐτὴ τὴν ἄγνωστη ἀκόμα γιὰ μᾶς γῆ, ποὺ εἶνε ὅλη μάγια ταυτόχρονα ὅμως καὶ τὴ στενοχώρια του καὶ τὴν ἀνησυχία του, γιατί βλέπει ὅτι ἡ καλὴ πρόθεση μένει πολὺ πιὸ δῶθε ἀπὸ τὸ σκοπὸ τῆς.

Δὲν ὑπάρχει ἐλπίδα ὅτι θὰ μπορέσουμε ποτὲ νὰ κάμωμε πραγματικὰ δική μας καὶ τὴν καινούργια τούτῃ ἐπιστήμη, ὅπως καὶ κάθε ἄλλη, ἂν δὲν συνηθίσουμε τὸν ἑαυτό μας νὰ ἀπαιτεῖ κάθε φορὰ ἀπὸ τίς λέξεις αὐστηρὰ καθορισμένα πράγματα καὶ ιδέες, ἂν δὲν κηρύζουμε τὸν «περίπου» θανατικὸν ὄχτρό μας. Εἶνε ἡ μεγαλύτερή μας κατάρρα ὅτι ἐνθουσιαζόμαστε ἀόριστα καὶ γενικὰ μὲ διάφορες ἀόριστες καὶ γενικὲς ιδέες, μὰ τόσο ἀόριστα καὶ γενικὰ ὥστε, ὅταν ἔξαφνα ὁ Γκαῖτε ρωτᾷ ἓναν Ἑλληνα φοιτητὴ, τί τοὺς ἔλεγε τελοσπάντων ὁ καθηγητὴς τῆς Γιένας, ποὺ τόσο τὸν ἐνθουσίασε μὲ τὰ μαθήματά του γιὰ τὴν ἐλευθερία, ὁ φοιτητὴς γίνεται κολόνα ἀλατιοῦ (ἄρθρο Σ. Κουγέα γιὰ τὴν πρώτη νεοελληνικὴ μετάφραση τῆς Ἰφιγένειας τοῦ Γκαῖτε στὸ φετεινὸ τόμο τῶν «Ἑλληνικῶν» σ. 368).

Πρῶτο φανέρωμα τοῦ στίγματός μας αὐτοῦ εἶνε ἡ ἀκυρολεξία. Βέβαια τούτῃ κρύβει συχνὰ καὶ πραγματικὴ ὀλοκληρωτικὴ ἄγνοια (ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ μορφωμένους λογοτέχνας μας ἔξαφνα λέει διαρκῶς τὸ ἀέτωμα τοῦ ἀρχαίου ναοῦ «μετώπη», ἐπειδὴ γαλλικὰ τὸ ἔμαθε πῶς λέγεται fronton καὶ ἄκουσε, χωρὶς ποτὲ νὰ τὸ ἰδεῖ γραμμένο, πῶς κάποιον μέλος τοῦ δωρικοῦ ναοῦ λέγεται «μετόπη»): συχνότερα ὅμως ἐκφράζει αὐτὴ τὴν αἰώνια ρωμαϊκὴ «κατὰ προσέγγισιν» γνώση. Καὶ ὅταν μὲν πρόκειται γιὰ λογοτεχνικὴ δημιουργία, ποὺ

*Νεοελληνικὰ Γράμματα, ἀριθμ. 38 (1935) 5-6 καὶ 39 (1936) 5-6.

ούτε αφετηρία της ούτε σκοπός της, αλλά μονάχα τυχαίο ή έμμεσο αποτέλεσμα της είναι ή γνώση, τὸ πρᾶμα δὲν ἔχει καὶ πολλή σημασία· στὴν ἐπιστήμη ὅμως τ' ἀποτελέσματα εἶνε φοβερά.

Ἔνας καὶ μοναδικὸς εἶνε ὁ τρόπος νὰ χτυπηθεῖ ἡ ἀρρώστια μας αὐτή: κάθε φορὰ πού μπροστὰ στοὺς καρπούς τοῦ ζωντανοῦ ἐπιστημονικοῦ πνεύματος τῆς Δύσης βρισκόμαστε ἐμεῖς οἱ ἀνίδεοι ἀπὸ ἐπιστήμη Ρωμιοὶ —καὶ σὲ τέτοια κατάσταση ζοῦνε ὅλες ἀνεξάαιρετα οἱ ἐπιστῆμες στὴν Ἑλλάδα, ἀκόμα καὶ κεῖνες πού φαίνονται γερά ριζωμένες στὸν τόπο (ὅπως π.χ. ἡ ἀρχαιολογία· μὰ ἐγώ, ὅποτε ἀκούσω ὅτι ἡ ἀρχαιολογία ἀκμάζει στὴν Ἑλλάδα, συλλογιζομαι ὅτι τὸ ἴδιο βάσιμα θὰ μπορούσε κανένας νὰ ὑποστηρίξει ὅτι στὴ Σαντορίνη ἀνθεῖ ἡ ἡφαιστειολογία)— κάθε φορὰ λοιπὸν πρέπει νὰ ξανακάνουμε μὲ τὸ μυαλό μας, μὲ τὴν καρδιά μας καὶ μὲ ὁλόκληρο τὸ εἶναι μας ὅλη τὴν ἐργασία, πού χρειάστηκε νὰ γίνηι καὶ γίνεταί ὁλοένα ἐκεῖ πού ἡ ἐπιστήμη εἶνε ζωντανή. Ὅτι βέβαια οἱ ἀντικειμενικοὶ ὅροι, πού δημιουργεῖ ἡ κοινωνία μας, ὅχι μονάχα δὲν βοηθοῦν τὸ ἄτομο στὴ δουλειὰ αὐτή, ἀλλὰ καὶ εἶνε μοναδικὰ εὐνοϊκοὶ γιὰ νὰ τὸ πνίξουν ἢ νὰ τὸ κάμουν νὰ παραστρατήσῃ καὶ ὅτι χρειάζεται νὰ στέκεσαι ἀδιάκοπα μὲ ἐφ' ὅπλου λόγχῃ γυρισμένη κατὰ τοῦ ἑαυτοῦ σου γιὰ νὰ μὴν ἀποκοιμηθεῖ ἡ συνείδησή σου ἢ νὰ μὴν ξεγλυστρήσῃ (καὶ πάλι δὲν εἶνε σίγουρο τὸ ἀποτέλεσμα), γι' αὐτὸ δὲν ἔχω καμμιά ἀμφιβολία· τοῦτο ὅμως εἶνε ἄλλη κουβέντα.

Φοβᾶμαι λοιπὸν ὅτι ὁ τρόπος τῆς ἐργασίας τοῦ κ. Πρεβελάκη εἶνε περισσότερο ἀπ' ὅσο ἔπρεπε, σύμφωνος... μὲ τὰ «ἐθνικά μας ἰδεώδη» πού διαπιστώσαμεν παραπάνω. Θὰ ἐξετάσουμε σήμερα ἀποκλειστικὰ τοὺς βασικοὺς ὁρισμοὺς πού ἔδωσε στὸ πρῶτο του ἄρθρο γιὰ τὴ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ (Νεο-ελ. Γράμ. ἀρ. 12) μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ξεκαθαρίσῃ πρῶτα-πρῶτα τὸ ἔδαφος. Ἀντιγράφω ἐδῶ τὸ σχετικὸ κομμάτι.

«Μορφὴ (φόρμα) σημαίνει τὴν κατασκευὴ τοῦ διαστήματος καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς ὕλης ἀπὸ ὁρισμένη τεχνική, εἴτε γιὰ ἄγαλμα πρόκειται εἴτε γιὰ ζωγραφικὴ, γιὰ ἀρχιτεκτονική, σχέδιο ἢ γκραβούρα. Σύμφωνα μὲ τὸν ὁρισμὸ αὐτό, πού ἀπαλλάσσει τὴ φόρμα ἀπὸ τὴν πολυσημία της καὶ ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινό της περιεχόμενο, μπορούμε νὰ ἐκφράσουμε σὲ μιὰν ἀρχὴ τὴ στάση τοῦ τεχνίτη ἀντίκρου στὴν ὕλη του. Ἡ ἐλληνικὴ τέχνη, θὰ ποῦμε, βλέπει τὰ ἀντικείμενα μὲ τὸ πλαστικὸ τους νόημα, σὰ φόρμες μὲ περιεχόμενο, πλοῦτο καὶ πυκνότητα πού ὁ τεχνίτης πασίζει ν' ἀπεικονίσει στὶς τρεῖς τοὺς διαστάσεις. Τὸ ὄραμα τοῦ κόσμου ἔχει γι' αὐτὴν μιὰ γλυπτικότητα, ἕναν ὄγκο πού στὸ καλλιτέχνημα μπορεῖς νὰ τόνε βεβαιώσεις μὲ τὴν ἀφή ἢ μὲ τὸ μάτι, κάνοντας τὸ γῦρο τῆς φόρμας. Τὸ ἀντίθετο, ἡ ἀνατολικὴ τέχνη δὲν βλέπει στὸν αἰσθητὸ κόσμο παρὰ τὴ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα· τὸ δικό της ὄραμα εἶνε ζω-

γραφικό. Τις κινήσεις που η ελληνική τέχνη αναπτύσσει ελεύτερα μέσα στο διάστημα, η ανατολική τις ισοπεδώνει σε μιάν επιφάνεια, που μιὰ φανταχτερή πολυχρωμία έρχεται να ζωογονήσει. Το ανατολικό αυτό πάθος για τη φτωχή φόρμα και την πολυχρωμία δημιουργεί ιδιαίτερο τύπο αρχιτεκτονικής, όπου την αναγλυφικότητα των όγκων την αντικαθιστά το αρχιτεκτονικό κόσμημα κι' ό μαρμαρίνος καπλαμάς, καταργεί τη γλυπτική και στη ζωγραφική το σχέδιο το υποτάζει στο χρώμα. 'Η νόηση της φόρμας από τον Έλληνα είχε γλυπτική, από τον ανατολίτη ζωγραφική. Για τον πρώτο, το χρώμα είχε το φυσικό παρακλόουθο του ανάγλυφου· για το δεύτερο το χρώμα είχε ή μητρική του γλώσσα, το κύριο μέσο της έκφρασης. Οί δυο αυτοί αντιθετικοί τρόποι να βλέπεις ξεχωρίζουνε την τέχνη σε μιμητική και διερμηνευτική. Το γλυπτικό θραμα οδηγεί από φυσική ακολουθία στην πιστή αναπαράσταση του πραγματικού, στην όφθαλμαπάτη και στο τέχνασμα, δηλαδή σε μιὰ τέχνη με μέτρο τον άνθρωπο. Το αντίθετο, ή ζωγραφική νόηση της φόρμας, σύλληψη έλλειπτική και αθύορμητη, αδιάφορη για τον προοπτικό νόμο, οδηγεί στη λεύτερη διερμήνευση, επιτρέπει τη σχηματοποίηση και την εξιδανίκεψη, εύνοει μιὰ τέχνη άρμόδια να εκφράσει τη θεϊκή μεγαλωσύνη».

'Ο όρισμός της φόρμας, που τὰ στοιχεΐα του είχε παρμένα από το Focillon¹, είχε άποτυχημένως· δεν τονίζει καθόλου την ενέργεια του δημιουργού της, του ανθρώπου ως ιστορικού προϊόντος και παράγοντος, και άντς γι' αυτό ξαναφέρνει στο πρώτο έπίπεδο την παλιά πρόληψη του Semper για τον κυρίαρχο ρόλο που παίζει ή τεχνική και το υλικό στη δημιουργία του καλλιτεχνικού έργου, σαν να ήταν αυτόνομες μονάδες — αντίληψη μηχανιστική και μεταφυσική. Μας λείπει όμως ό τόπος για αναλυτικώτερη κριτική του όρισμού τούτου, που εφαρμοζόμενος στην ιστορική πραγματικότητα έχει όλέθρια αποτελέσματα. 'Αλλά στην ανάπτυξη, που ακολουθεί τον όρισμό, δεν γίνεται πια λόγος για στάση του τεχνίτη άντίκρου στην ύλη του, παρὰ για στάση άντίκρου στ' αντικείμενα, για θραμα του κόσμου· ώστε ό δῆθεν όρισμός εκείνος πάει χαμένος. "Αν πάλι λέγοντας ό κ. Π. ύλη έννοούσε τη φύση, τον κόσμο, έπρεπε να το πει καθαρά. Πρώτο λοιπόν και βασικό μπέρδεμα.

Δυό, λέγει ό κ. Π., είχε οί τρόποι «της στάσης» του τεχνίτη άντίκρου στην ύλη του, ό πλαστικός ή γλυπτικός της ελληνικής τέχνης και ό ζωγραφικός της ανατολικής. 'Η έπιστημονική ιστορία της τέχνης παλεύοντας πενήντα χρόνια τώρα με το πρόβλημα τούτο κατώρθωσε με τις εργασίες προπάντων του Wickhoff, του Riegl, του Schmarsow, του Woelfflin κ.ά. να δώσει καθαρή διατύπωση και αύστηρούς καθορισμούς στις έννοιες του πλαστικού (άπτικού κατά το Riegl) και του ζωγραφικού (όπτικού κατά το Riegl), έτσι ώστε να μη δημιουργείται πια καμμιὰ σύγχυση στα μυαλά των έρευνητών και των αναγνω-

στῶν τους. Ὁ Woelfflin ἀφιέρωσε τὸ κλασσικὸ τοῦ ἔργο «Βασικὲς ἔννοιες τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης» στὸ ξακαθάρισμα τοῦ ζητήματος αὐτοῦ. Ἄς μοῦ συχωρεθεῖ γιὰ εὐκολία μου νὰ ἀντιγράψω ἀπὸ τὴν Εἰσαγωγὴ ἑνὸς «Ὁδηγοῦ τοῦ Μουσείου τῆς Θήβας» τὸ κομμάτι ποὺ συνοψίζει τὴν κατασταλαγμένη ἀποψη τῆς ἐπιστήμης γιὰ τὴ σημασία τῶν δυὸ τούτων ὄρων. «Μιὰ τεχνοτροπία εἶνε πλαστική, ὅταν τὸ νόημα καὶ τὴν ὁμορφιὰ τῶν πραγμάτων τὴ βρίσκει στὸ περίγραμμα· ὅταν δίνει ἀξία στὴ γραμμὴ ποὺ ἀπομονώνει τὰ πράγματα ἢ τὰ συστατικὰ τους στοιχεῖα τὸ ἓνα ἀπὸ τ' ἄλλο μὲ καθαρὰ σύνορα (παράταξη)· ὅταν τονίζει περισσότερο τὶς ἀπτικές ἀξίες τῆς φόρμας καὶ μιλάει περισσότερο στὸ αἰσθητήριό τῆς ἀφῆς μας παρὰ στὸ μάτι μας. Ἡ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία βλέπει ὅχι μὲ γραμμὲς παρὰ μὲ μᾶζες· τὰ σύνορα τῶν πραγμάτων παλεύουν καὶ οἱ φόρμες περνοῦν ἀνεπαίσθητα ἢ μιὰ μέσα στὴν ἄλλη πρὸς ὅλες τὶς μεριές (καὶ πρὸς τὸ βάθος) σὰν ἓνας λεκὲς ποὺ ἀπλώνεται ἀπεριόριστα, μὰ δένονται ταυτόχρονα μέσα σὲ μιὰν ἀνώτερη ἐνότητα (ὑπόταξη σ' ἓνα ἡγετικὸ στοιχεῖο)· τὸ καλλιτέχνημα στηρίζεται στὶς ὀπτικές ἀξίες τῆς φόρμας καὶ μιλάει πρὸ πάντων ἢ καὶ ἀποκλειστικὰ στὸ μάτι μας. Φυσικὰ κάθε εἶδος τέχνης, καὶ ἡ γλυπτικὴ καὶ ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, μπορεῖ νὰ εἶνε πλαστικὸ ἢ ζωγραφικὸ στὴν τεχνοτροπία του. Χρονολογικὰ ἡ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία παρουσιάζεται πάντα ἀργότερα ἀπὸ τὴν πλαστικὴ (ποὺ εἶνε ὁ ἐκφραστικὸς τρόπος ὄλων τῶν ἀρχαϊκῶν καὶ κλασσικῶν τεχνῶν), χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὴν ἐξαφανίζει ὀριστικὰ». (Στοὺς ὅρους πλαστικὸς καὶ ζωγραφικὸς ἔτσι παρμένους θ' ἀντιστοιχοῦσαν οἱ γαλλικοὶ *sculptural* καὶ *pictural*. Τὸ γαλλικὸ *plastique* εἶνε λέξη φοβερὰ τριμμένη καὶ πολύχρηστη· σημαίνει καὶ τὸ εὐπλαστο —*matière plastique et changeante* λέει π.χ. ὁ Focillon—, μὲ τὸ *arts plastiques* μεταφράζουν τὸ *Bildende Künste* κλπ.).

Ὅποιος συγκρίνει τοὺς ὁρισμοὺς τούτους, ποὺ ἔχουν γίνεи κοινὸ πιά καὶ δοκιμασμένο ἐργαλεῖο στὴν ἱστορία τῆς τέχνης (πέρασαν μάλιστα μὲ ἐπιτυχία καὶ στὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας), μὲ τοὺς ὁρισμοὺς τοῦ κ. Π. βλέπει ὅτι οἱ τελευταῖοι ἀναποδογυρίζουν ἀκριβῶς τὰ πράγματα: Ἐκεῖνο ποὺ γιὰ τὴν ὑπόλοιπη ἱστορία τῆς τέχνης εἶνε πλαστικὸ, γιὰ τὸν κ. Π. εἶνε ζωγραφικὸ καὶ ἀντίστροφα. Καὶ ἐπειδὴ ὁ κ. Π., ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ φυλλάδιό του «Δοκίμιο γενικῆς εἰσαγωγῆς στὴν ἱστορία τῆς τέχνης», εἶνε κι' αὐτὸς πληροφορημένος ὅτι κανονικὰ ἡ ἱστορία τῆς τέχνης μεταχειρίζεται διαφορετικὰ τοὺς ὅρους τούτους, πρῶτο χρέος του ἦταν νὰ μᾶς εἰδοποιήσει ὅτι αὐτὸς θὰ τοὺς δώσει καινούργια σημασία. Ἀλλοιῶς δημιουργεῖ φοβερὴ σύγχυση στοὺς ἀναγνώστες του, ποὺ πρόκειται ἀκριβῶς νὰ τοὺς διαπαιδαγωγῇ. Ἡ μήπως ἡ σύγχυση ἔγινε πρῶτα-πρῶτα μέσα σ' αὐτὸν τὸν ἴδιον;

Τοῦτο εἶνε πιθανώτατο· γιὰτὶ στὸ δικό του θεωρητικὸ πλαίσιο, ποὺ τὸ

δανείζεται από το Focillon, το ξεχώρισμα της καλλιτεχνικής φόρμας σε δύο τύπους, πλαστικό και ζωγραφικό, δεν μπορεί να βρεῖ θέση. Οἱ ἄλλοι ἱστορικοὶ τῆς τέχνης, ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, ξεκίνησαν ὄχι ἀπὸ τὴν τεχνική, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη ἱστορική πραγματικότητα ποὺ λέγεται ἄνθρωπος, ποὺ χωρίζεται βέβαια σὲ δημιουργὸ καὶ σὲ θεατὴ, δὲν παύει ὅμως γι' αὐτὸ νὰ ἀποτελεῖ μιὰ βαθύτερη ἐνότητα· στὸν «πλαστικὸ» δημιουργὸ ἀντιστοιχεῖ καὶ «πλαστικὸς» θεατὴς κλπ.). Διαπίστωσαν λοιπὸν δύο τρόπους ποὺ ὁ ἄνθρωπος ὁραματίζεται καὶ πραγματοποιεῖ καὶ χαίρεται τὴν καλλιτεχνική φόρμα.

Μὲ τὸν πρῶτο, τὸν «πλαστικὸ», βλέπει καὶ ἐχτελεῖ τὴ φόρμα τόσο καθαρὰ περιγραμμένη καὶ κλειστὴ στὸν ἑαυτὸ της καὶ τὰ συστατικά της στοιχεῖα διατηροῦν τόσην ἀτομικὴ ἀξία μέσα στὴ μεταξύ τους σχέση, ὥστε σὲ προκαλεῖ νὰ τὴν πιάσεις μὲ τὸ χέρι —ἀκόμα κι' ἂν πρόκειται γιὰ ζωγραφιὰ, ἀκόμα κι' ἂν πρόκειται γιὰ ναὸ (ἔχει κι' αὐτὸς τὸ νόημα καὶ τὴ λογικὴ ἐνὸς σώματος χεροπιαστοῦ). Ἀπὸ τοῦτο τὸ χαρακτηριστικὸ πῆρε κι' ὁλόκληρος ὁ τρόπος τὸ ὄνομα πλαστικός· ὁ πλάστης εἶνε ἐκεῖνος ποὺ κατ' ἐξοχὴν πιάνει ὁλοένα καὶ ἐξελέγχει τὴ φόρμα του μὲ τὸ χέρι· τὸ ὄνομα ὅμως εἶνε συμβατικὸ, γιὰτις κι' ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς ἐργασίας τοῦ γλύπτη δὲν εἶνε κανένα παντοτεινὸ βαρυσήμαντο γνῶρισμα τῆς ἐιδικῆς τεχνικῆς του· ἔρχεται ἐποχὴ (ἡ «ζωγραφικὴ») ποὺ κι' ὁ γλύπτης ἐμπιστεύεται πολὺ περισσότερο στὸ μάτι του παρὰ στὸ πιάσιμο μὲ τὸ χέρι του· γι' αὐτὸ ὁ Riegl προτίμησε τὸν λιγώτερο παρεξηγῆσιμον ὄρο «ἀπτικὸς».

Ὁ τρόπος ὅμως αὐτός, ὅσο κι' ἂν φαίνεται παράδοξο, ἀποκλείει τὴν καλλιτεχνικὴ ἐκμετάλλεψιν τοῦ βάθους· ἔστω κι' ἂν τὸ βάθος ἀντικειμενικὰ ὑπάρχει, καλλιτεχνικὰ εἶνε ἀνύπαρχτο. Ἐνὰ «πλαστικὸ» ὁλόγλυφο ἄγαλμα (οἱ ἀρχαῖοι κοῦροι, ὁ χάλκινος Ποσειδῶν τοῦ Ἀρτεμισίου, ὁ δορυφόρος τοῦ Πολυκλείτου, ὁ καβαλλάρης τοῦ Bamberg, οἱ Συναγωγές τῶν γοτθικῶν ἐκκλησιῶν, οἱ δύο καβαλλάρηδες καὶ οἱ δύο Δαβὶδ τοῦ Ντονατέλλο καὶ τοῦ Βερόκκιο κλπ.) ἔχει μιὰ μονάχα ὄψη, ποὺ μόνο μ' αὐτὴ φανερώνεται ὁλόκληρο τὸ νόημα τοῦ ἔργου· πίσω ἀπ' αὐτὴν εἶνε σὰ νὰ ὑπάρχει ἕνα ἐπίπεδο ποὺ μᾶς ἐμποδίζει νὰ τριγυρίσουμε τὸ ἔργο ἀπ' ὅλες τὶς μεριές κι' ἂν τὸ κάνομε, ἢ θὰ ἰδοῦμε τίποτε παραμορφωμένες ὀψεις, ποὺ ὑπολογίστηκαν ἔτσι γιὰ νὰ ἐξυπηρετοῦν τὴν κύρια ὄψη τοῦ ἔργου, ἢ θὰ ἰδοῦμε πάλι ἄλλες τρεῖς ὀψεις (δεξιὰ, ἀριστερά, πίσω) ποὺ εἶνε κι' αὐτὲς καθαρὲς ἐπιφάνειες ἀραδιασμένες ἢ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη, ὄχι ὅμως συνδυασμένες μεταξύ τους ἔτσι ποὺ ὑποχρεωτικὰ νὰ μᾶς τραβᾶει ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη· ἔχομε δηλαδὴ «ἄθροισμα» καὶ ὄχι «γινόμενον». Ἡ πιὸ «ἄδολη» μορφή τῆς πλαστικῆς ἢ ἀπτικῆς φόρμας εἶνε τὸ ἀρχαῖο καὶ τὸ κλασικὸ ἀνάγλυφο πού, ὅσο βάθος κι' ἂν ἔχει, ἢ πλάκα τοῦ φόντου τοῦ ὅμως, ἀπ' ὅπου βλασταίνουν κατὰ μπρὸς οἱ μορφές, μᾶς καρφώνει

σὲ μιὰ μοναδικὴ θέσῃ ἀντίκρυ τοῦ καὶ παράλληλά του. Τὸ ἴδιο εἶνε καὶ οἱ ζωγραφικαὶ τῶν ἐποχῶν αὐτῶν· τὸ ἴδιο καὶ οἱ ναοὶ ποὺ εἶνε «ἄθροισμα» τεσσάρων ἐπιφανειῶν. (Ἐνὰ βασικὸ ἐλάττωμα τῆς θεωρίας τοῦ Focillon καὶ τοῦ ἄρθρου τοῦ Βαλερὺ γιὰ τὴ γλυπτικὴ, ποὺ μεταφράστηκε στὰ «Νεοελ. Γράμ.», εἶνε ὅτι ἰδιότητες τῆς γλυπτικῆς μιᾶς ὠρισμένης ἐποχῆς τὶς κάνουν αἰώνια καὶ ἀμετακίνητα γνωρίσματα τοῦ κλάδου αὐτοῦ τῆς τέχνης, ποὺ ἰσχύουν τάχα γιὰ πάντα καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶνε νὰ παραγνωρίζεται τέλεια ἡ οὐσία τῆς καλλιτεχνικῆς πραγματικότητος ποὺ εἶνε ἱστορικὴ, δηλαδὴ ρευστὴ, καὶ μπορεῖ νὰ φτάσει καὶ ὡς τὴν ἄρνηση τῆς ἀρχῆς της).

Μὲ τὸ δεῦτερο τρόπο, τὸ «ζωγραφικόν», ἐπεὶδὴ τὸ περίγραμμα τῆς φόρμας χάνει πολὺ ἢ καὶ ὀλόκληρην τὴν ἀξία του, ἐπεὶδὴ τὰ συστατικὰ της στοιχεῖα χύνονται τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο καὶ ὀλόκληρη ἡ φόρμα μέσα στὸ περιβάλλον της ἀνοίγει πρὸς ὅλες τὶς μεριές, τὸ ὄργανο ποὺ ὀραματίζεται, πραγματοποιοῦν καὶ χαίρεται τὴ φόρμα εἶνε τώρα πιὰ κυρίως τὸ μάτι· γι' αὐτὸ κι' ὁ Riegl, ἀποφεύγοντας νὰ δανειστεῖ ὄρο ἀπὸ τὴν τεχνικὴ, ὀνομάζει τὸν τρόπο αὐτὸν «ὀπτικόν». Καὶ μόνο μέσα στὸν τρόπο αὐτὸν ἔχει θέσῃ τὸ τέχνασμα καὶ ἡ ὀφθαλμαπάτη, ποὺ ὁ κ. Π. τὰ παίρνει γιὰ γνώρισμα τοῦ «πλαστικοῦ». Τὰ ἀγάλματα τοῦ Λυσίππου καὶ τῆς σχολῆς του (Ἀποξυόμενος, τύχη Ἀντιοχείας), ἡ Νίκη τῆς Σαμοθράκης, τὰ γλυπτὰ τοῦ βωμοῦ τῆς Περγάμου (ὅς εἶνε ἀνάγλυφα!), ὁ Λαοκόων, τὰ ἀγάλματα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελου στὸν τάφο τῶν Μεδίκων, ὁ Μωϋσῆς του, ἡ Pietà του τῆς Φλωρεντίας, ἡ ἀρπαγὴ τῆς Σαβίνας τοῦ Giambologna, τὰ ἔργα τοῦ Μπερτίνι κλπ. ἔχουν πραγματικὸ «καλλιτεχνικόν» βάθος, ἔχτὸς ἀπὸ τὸ ἀντικειμενικὸ τους· ἡ κάθε ὄψη τους, ἡ κάθε λεπτομέρεια ὑπάρχει μονάχα σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς ἄλλες· μόνη της καὶ χωρισμένη ἀπὸ τὶς ἄλλες δὲν λείει τίποτε. Κι' ὅταν ἀκόμα τὰ ζωγραφικὰ αὐτὰ γλυπτὰ ἔχουν μιὰ κύρια ὄψη ὑπολογισμένη ἀπὸ τὸν τεχνίτη τους, αὐτὴ ξετυλίγεται ὅχι ἐπάνω σὲ μιὰν ἐπιφάνεια ἀλλὰ σὲ βάθος. Τέτοια εἶνε καὶ ἡ «ζωγραφικὴ» ζωγραφικὴ (ὅλη ἡ βενετσάνικη ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου αἰῶνος καὶ ὠθε, οἱ ἀντιπλαστικοὶ σάρκινοι ὄγκοι τῶν μορφῶν τοῦ Ροῦμπενς καὶ γενικὰ ὅλη ἡ ζωγραφικὴ τοῦ μπαρόκου καὶ τοῦ ροκοκὸ κλπ.), τέτοια καὶ ἡ «ζωγραφικὴ» ἀρχιτεκτονικὴ (Ἑλληνιστικὴ, ρωμαϊκοὶ ναοί, ἐκκλησιᾶς καὶ παλάτια τοῦ μπαρόκου καὶ τοῦ ροκοκὸ κλπ.).

Φυσικὰ τὰ δυὸ αὐτὰ πλαίσια, ποὺ μέσα τους ὑπάρχει καὶ νοεῖται ἡ καλλιτεχνικὴ φόρμα καὶ ποὺ παραπάνω τὰ παρουσιάσαμε ἐπίτηδες τόσο αὐστηρὰ γιὰ νὰ γίνουν εὐκολώτερα καταληπτὰ, δὲν εἶνε στὴ ζωὴ ποτὲ ἀλύγιστα καὶ σφιχτά· μέσα τους ἐπιτρέπουν μεγάλη ἐλευθερία καὶ ὅλες τὶς ἀτομικὰς πρωτοτυπίες, τὰ σύνορά τους δὲν εἶνε ποτὲ κομμένα μὲ τὸ μαχαίρι —χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει ὅτι τὰ σύνορα αὐτὰ εἶνε ἀνύπαρχτα· μόλις ἐπισκοπήσουμε ἀπὸ

λίγο ψηλότερα την ιστορική εξέλιξη, τὰ βλέπομε ἀμέσως νὰ διαγράφονται πολὺ καθαρά. Σὲ τοῦτο ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ γονιμότητα τοῦ ζευγαριοῦ αὐτοῦ τῶν ἐννοιῶν γιὰ τὴν ἔρευνα, ὅτι, μὲ τὸ νὰ συλλαβαίνονται αὐστηρότερα τὰ γενικὰ γνωρίσματα καὶ νὰ καθορίζονται καλὰ τὰ πλαίσια, καταλαβαίνονται καλύτερα καὶ τοποθετοῦνται σωστότερα οἱ εἰδικές περιπτώσεις καὶ τὰ ἐπὶ μέρους φαινόμενα: ὅσο δὲν ξέρομε τὸ γένος, πολὺ λίγα πράγματα καταλαβαίνομε καὶ ἀπὸ τὸ εἶδος.

Κατηγορήθηκε τὸ ζευγάρι αὐτὸ ὅτι δὲν ἐξαντλεῖ ὅλη τὴν ιστορική ἐξέλιξη, ἀλλὰ ἀφήνει ἔξω πολλὰς περιόδους, π.χ. τὶς ἀρχαῖες. Εἶνε βέβαια σωστὸ ὅτι ὁ Woelfflin, γιὰ νὰ συλλάβει καλύτερα τὰ γνωρίσματα τῶν δυὸ αὐτῶν ἐννοιῶν, περιορίστηκε στὶς ἐποχὲς ποὺ αὐτὰ παρουσιάζονται πιὸ καθαρά, στὴν κλασικὴ καὶ στὸ μπαρόκο· ξέρει ὅμως καὶ ὁ ἴδιος, καὶ τὸ λέει ρητὰ, ὅτι καὶ οἱ προκλασικὲς ἐποχὲς εἶνε πλαστικὲς, τοὺς λείπει μονάχα ἡ συνειδηση τῆς «πλαστικότητάς» τους, εἶνε ἐπιπεδικές, ἀλλὰ ἀσυνεῖδα ἐπιπεδικές κλπ. Μένει ὅμως τὸ βασικὸ γεγονός ὅτι ἡ τέχνη, κάθε φορὰ ποὺ βρίσκεται στὴν «ἀρχή» της, ἀρχίζει μὲ μέσα καὶ μὲ φόρμες πλαστικὲς-ἀπτικές, ποὺ τὶς διαμορφώνει ὁλόένα καὶ καθαρώτερες καὶ πιὸ συνειδητὲς ὡς τὸ κλασικὸ της στάδιο· καὶ ὅτι μετὰ τὴν κλασικὴ ἐποχὴ διαμορφώνεται σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ τὰ ἀντιπλαστικὰ στοιχεῖα, ποὺ γεννήθηκαν μέσα στὸ πλαστικὸ στάδιο, τὸ ζωγραφικὸ στίλ· κι' αὐτὸ ζεῖ κάμποσον καιρὸ ὥσπου, ἀπὸ διάφορες ἀφορμὲς καὶ κάτω ἀπὸ ὀρισμένες συνθήκες, νὰ παραχωρήσει τὴ θέση του πάλι στὸ πλαστικὸ, μὰ τώρα πιά ἐπάνω σὲ καινούργια βάση. "Ἄν σταθοῦμε στὴν πρώϊμη ἐλληνικὴ τέχνη, ποὺ κοιταγμένη ἀπὸ ψηλότερα παρουσιάζεται ὁλόκληρη «πλαστικὴ», διακρίνομε μέσα της κάποια στάδια χαλαρώτερα, λιγώτερο «πλαστικά» ἢ, ἂν θέλετε, «ζωγραφικώτερα» ἀπὸ τ' ἄλλα. Τὴ γεωμετρικὴ ἐποχὴ, καθαρὰ «πλαστικὴ», τὴ διαδέχεται κατὰ τὰ μέσα τοῦ 8ου αἰῶνος π.Χ. ἡ λεγόμενη ἀνατολίζουσα περίοδος, ποὺ κρατᾷ καμμιά ἑκατοστὴ χρόνια καὶ ποὺ μὲ τὸ μεγαλύτερο πλοῦτος τῶν μοτίβων της, μὲ τὴ χαλαρώτερη καὶ κάπως ἀνάκατη σύνταξί της, μὲ τὴ σχεδὸν ἀνυπόταχτη καὶ φευγαλέα κίνηση τῶν μορφῶν της καὶ τῶν γραμμῶν τους κ.τ.τ. δείχνει πνεῦμα λιγώτερο πλαστικὸ ἀπὸ τὴ γεωμετρικὴ περίοδο. Ἡ περίοδος ποὺ τὴν ἀκολουθεῖ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 7ου αἰῶνος καὶ κάτω, ἡ λεγομένη δαιδαλική, ὑποβάλλει τὸν καινούργιο αὐτὸ πλοῦτο, ποὺ ἀποχτήθηκε μέσα στὴν ἀνατολίζουσα περίοδο, πάλι σὲ αὐστηρὴ πειθαρχία, σχεδὸν γεωμετρικὴ. "Ὅμως καὶ ἡ ἀνατολίζουσα περίοδος δὲν σπάζει τὸ «πλαστικὸ» πλαίσιο, τὰ ἐκφραστικὰ της μέσα, τὸ περίγραμμα δηλ. καὶ τὸ χρῶμα, μένουν μέσα στὰ πλαστικὰ σύνορα. Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶνε ἡ οὐσία τοῦ ζητήματος· ἡ ἀνατολίζουσα περίοδος μπορεῖ νὰ εἶνε «ζωγραφικώτερη» ἀπὸ τὴν προηγούμενὴ της καὶ ἀπὸ τὴν κατοπινὴ της, μὰ «ζωγραφικὴ» δὲν εἶνε ἀκόμα· μιὰ

περίπτωση, όπου ο συγκριτικός βαθμός του επιθέτου εκφράζει πολύ λιγώτερα από το θετικό.

Από τα παραπάνω φάνηκε καθαρά τί χάος χωρίζει τις αντιλήψεις και τις μεθόδους της επιστημονικής ιστορίας της τέχνης απ' αυτήν που παρουσιάζουν τα άρθρα του κ. Π. Θα μπορούσε να αντιταχθεί το επιχείρημα ότι, μ' όλα ταύτα, αν ένας έρευνητής πάρει για άφετηρία μιαν άλλη αρχή, π.χ. την τεχνική, μπορεί πάλι να δημιουργήσει μέθοδο και εργαλεία έρευνας (έννοιες) διαφορετικά από τ' άλλα, που θα έχουν αυτά μέσα τους τη δικαιολογία της υπαρξής των, θα γίνουν το ίδιο γόνιμα και θα πρέπει βέβαια να κριθούν με τα δικά τους κριτήρια και όχι με τα κριτήρια των άλλων. Δεν ισχύει όμως αυτό για τις ιδέες του κ. Π.

Είδαμε ότι ο κ. Π. αναποδογυρίζει τις έννοιες πλαστικό και ζωγραφικό ξεκινώντας από την ειδική τεχνική των διαφόρων κλάδων της τέχνης. Πρώτα-πρώτα πρέπει να τον έρωτήσουμε τί απόγιναν τα άλλα είδη των τεχνικών που ισόβαθμα τα παράταξε δίπλα στη γλυπτική και στη ζωγραφική, δηλαδή ή αρχιτεκτονική, το σχέδιο ή η γκραβούρα; προδίνουν κι' αυτές «στάση του τεχνίτη αντίκρυ στην ύλη του» τόσο βασικής σημασίας, ώστε να σφραγίζουν με το χαραχτήρα τους όλόκληρες εποχές ή λαούς και να μπορούμε να μιλάμε για αρχιτεκτονικές εποχές ή λαούς, για λαούς και εποχές γκραβούρας κλπ.; Η απάντηση είναι σίγουρα αρνητική και τουτό δείχνει πόσο ή φτηνή βάση της ειδικής τεχνικής είναι ανίκανη να κρατήσει άπάνω της τίποτε.

Μα οι βεβαιώσεις του κ. Π. δεν έχουν ούτε έσωτερική συνέπεια. Όταν λέει ότι στη «γλυπτική» τέχνη τον όγκο τον βεβαιώνουμε με την άφή ή με το μάτι ξεχνάει ότι, και σύμφωνα με τη δική του άφετηρία ή άφή ανήκει σέ άλλη κατηγορία και το μάτι σέ άλλη. Ακόμη καθαρώτερα φαίνεται τουτό στον καθορισμό που κάνει της «ζωγραφικής» τέχνης, ότι το ζωγραφικό όραμα δεν βλέπει στον αίσθητό κόσμο παρά τη γραμμή και το χρώμα —δυο πράματα δηλαδή που υποφέρονται μεταξύ τους σαν τη φωτιά με το νερό· δυο πράματα, που δεν μπορούν να συνυπάρξουν παρά με το να υποταχτεί το ένα στο άλλο και να πάρει το χαραχτήρα του άλλου: ή δηλαδή (στο «πλαστικό» στάδιο) το χρώμα θα υποταχτεί στη γραμμή και οι τόνοι του θα μπαίνουν άκέραιοι ό ένας δίπλα στον άλλο, χωρίς «φθορά» και μεταβάσεις, για να μη χαλάσουν τη γραμμή· ή στο («ζωγραφικό» στάδιο) ή γραμμή θα υποταχτεί στο χρώμα, θα γίνει άβέβαιη για να επιτρέπει τις ανεπαίσθητες μεταβάσεις, θα γίνει και ή ίδια χρώμα (έστω κι' αν είναι ένα σχέδιο με μολύβι, έστω κι' αν μιλάμε για άγαλμα). Τουτό κι' ό ίδιος ό κ. Π. φαίνεται ότι το ξέρει ή το έχει διαβάσει, άφοϋ λίγο παρακάτω λέει ότι ή ανατολική ζωγραφική (που γι' αυτόν είναι «ζωγραφική» τύπου) υποτάζει το σχέδιο στο χρώμα· μα τότε, πώς συμβιβάζεται αυτό με την αντίθετη βεβίωση που έκαμε παραπάνω;

Φτάσαμε λοιπόν σὲ τέτοιο ἀξεδιάλυτο σκοτάδι, πού τὸ ζευγάρι τῶν ἐνωϊῶν τοῦ κ. Π. (εἴτε πιστέψουμε ὅτι τὸ δανείστηκε ἀπὸ τὴν ἄλλη ἱστορία τῆς τέχνης καὶ χωρὶς νὰ τὸ καταλάβει τὸ ἀνακάτωσε μὲ στοιχεῖα ξένα του ὡς τὸ σημεῖο νὰ τὸ ἀναποδογυρίσει, εἴτε δεχτοῦμε ὅτι τῶφτιαξε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καινούργιο μὲ ἀφετηρία δική του ἄλλη ἀπὸ τὴ συνηθισμένη) ἀποδείχεται ἄχρηστο καὶ ἀνεφάρμοστο στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ἄρα ψεύτικο. Ἐπειδὴ ὁ λόγος μας πῆρε πολὺ μάκρος εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ περιοριστοῦμε σὲ βεβαιώσεις, χωρὶς νὰ δώσουμε καὶ τίς ἀποδείξεις καὶ νὰ ποῦμε ὅτι δὲν εἶνε σωστὸ πῶς ἡ «ἐλληνικὴ τέχνη» βλέπει τ' ἀντικείμενα μὲ τὸ πλαστικὸ τους νόημα, γιατί ἡ ἐλληνικὴ τέχνη στὴν πραγματικότητά γινώρισε καὶ τὰ δυὸ εἶδη τῆς φόρμας, καὶ τὸ πλαστικὸ-ἀπτικὸ καὶ τὸ ζωγραφικὸ-ὀπτικὸ, ἔστω κι' ἂν συγκρινόμενη μὲ τὴ ρωμαϊκὴ π.χ. μένει πάντα πλαστικώτερη ἀπ' αὐτήν. Ἀντίθετα, οἱ ἀρχαῖες ἀνατολικές τέχνες, παρὰ τὴ βεβαίωση τοῦ κ. Π., μ' ὅλες τίς διακυμάνσεις πού παρουσιάζει ἡ ἐξέλιξή τους δὲν ξεπέρασαν σχεδὸν καθόλου τὸ πλαστικὸ-ἀπτικὸ πλαίσιο· δὲν ἀποτελοῦν δηλαδὴ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐλληνική, ἀλλὰ τουναντίον στὴν ἀρχὴ πᾶνε μαζί της, ὥστε ὁμως ἡ τελευταία ξεμακραίνει ἀπ' αὐτὲς καὶ προχωρεῖ ἄλλοῦ. Γιά τίς συνέπειες πού ἔχει στὸ ἱστορικὸ διάγραμμα τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἡ βασικὰ λαθεμένη καὶ ἄγνοη θεωρητικὴ βάση τοῦ κ. Π., ἀρμόδιοι εἶνε φυσικὰ νὰ μιλήσουν οἱ ἐιδικοί βυζαντινολόγοι· ἐγὼ ὁμως ὁμολογῶ ὅτι φοβᾶμαι πολὺ καὶ γι' αὐτές.

Τέλος, τὸ ἴδιο λαθεμένη καὶ ἄτυχη εἶνε ἡ βεβαίωση τοῦ κ. Π. ὅτι τὸ γλυπτικὸ ὄραμα φέρνει ἀπὸ «φυσικὴ ἀκολουθία» στὴ μιμητικὴ τέχνη, ἐνῶ τὸ ζωγραφικὸ στὴ διερμηνευτικὴ (ἐκφραστικὴ θὰ λεγε ἓνας ἄλλος, ἐξπρεσιονιστικὴ). Καὶ ἡ ἐλληνικὴ τέχνη καὶ οἱ νεώτερες εὐρωπαϊκὲς γινώρισαν μέσα στὸ πλαστικὸ τους στάδιο πρῶτα περιόδους πού ἦταν καθαρὲς τέχνες ἐκφρασης καὶ ἐξέφρασαν ὑψηλότατα τὴ θεϊκὴ μεγαλωσύνη (ἀρχαῖκές τέχνες)· καὶ μέσα στὸ πλαστικὸ τους στάδιο πάλι γινώρισαν, στίς παραμονὲς τῆς κλασικότητάς τους, καὶ τὴν ἄλλη μορφή, τὴ μιμητικὴ, γιὰ νὰ μὴν τὴν ξεχάσουν πιά. Καὶ ὁ λόγος εἶνε ὅτι ἀπὸ φυσικὴ ἀκολουθία δὲν βγαίνει τίποτε, μὰ ἀπολύτως τίποτε· γιατί τὸ φυσικὸ δεδομένο τὸ πλάθει ἀδιάκοπα καὶ πλάθεται μαζί του ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας, ἡ παραγωγικὴ σχέση τῆς κοινωνίας μὲ τὰ φυσικὰ δεδομένα, πού εἶνε σχέση διαλεχτική· ἡ σχέση αὕτη εἶνε τὸ «φυσικὸ δεδομένο».

Τὰ ἴδια βασικὰ ἐλαττώματα καὶ πρὸ παντὸς ἀδιαφορία γιὰ τὰ γεγονότα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης βρῖσκομε καὶ στὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. γιὰ τὰ ζητήματα τῆς παράστασης τοῦ χώρου πού θὰ τὰ ἰδοῦμε στὸ ἐπόμενο ἄρθρο.

B'

Στή δεύτερη σειρά τῶν ἄρθρων του (Νεοελ. Γράμ. ἀρ. 17 καὶ 18) ὁ κ. Π. ἐπαναλαμβάνει τὸν ὀρισμὸ τῆς φόρμας, ποὺ πῆρε ἀπὸ τὸ Focillon καὶ ποὺ εἶδαμε στὸ προηγούμενο ἄρθρο, γιὰ νὰ τὴν ξεχωρίσει ἀπὸ τὸ σημεῖο. Ἐνῶ, λέει, ἡ φόρμα αὐτοσημαίνεται, τὸ σημεῖο εἶναι μόνο τὸ ροῦχο ἐνὸς νοήματος ἀνεξάρτητου ἀπὸ τὴν πλαστικὴ (⋮) θέλει βέβαια νὰ πεῖ μορφικὴ, καλλιτεχνικὴ) ἀξία τοῦ σημείου· μπορεῖ μάλιστα ἡ πλαστικὴ αὐτὴ ἀξία νὰ καταλύσει τὸ ἀρχικὸ νόημα τοῦ σημείου καὶ νὰ τὸ ὀδηγήσει σὲ ἄλλες ἐκδοχές· παράδειγμα ἡ κινεζικὴ καλλιγραφία, ποὺ ἀπόχτησε μὲ τὸν καιρὸ μιὰ πλαστικὴ ἀξία διαφορετικὴ ἢ ἐπ'ἀλλήλη στὸ ἀρχικὸ νόημα καὶ ἡ κουφικὴ διακόσμηση, ποὺ βγῆκε ἀπὸ τὴν ἀραβικὴ καλλιγραφία. Πλάϊ ὅμως στὸ πλαστικὸ νόημα ἡ φόρμα ἐπιτρέπει, λέει, βέβαια καὶ πλῆθος ἄλλες ἐκδοχές ποὺ εἶναι ὅλες δικαιολογημένες: τὸ γλυπτικὸ ἔργο, λόγου χάριν, ποὺ ἔγινε σύμφωνα μ' ἓνα πρόγραμμα γιὰ νὰ ἐκφράσει μιὰ θεολογικὴ ἀξία, θὰ ἔχει ἄλλο νόημα γιὰ τὸ θεολόγο, ἄλλο γιὰ τὸ γλύπτη κι' ἄλλο γιὰ τὸν πιστό. Αὐτὰ λέει ὁ κ. Π., δηλαδὴ ὁ πανταχοῦ παρών, ἀόρατος ὅμως γιὰ τὸν Ἑλληνα ἀναγνώστη, Focillon². Περιέχουν μιὰ μερικὴ ἀλήθεια ποὺ κιντυνεύει ὅμως μὲ τὶς τεράστιες διαστάσεις ποὺ τῆς δίνονται νὰ μεταβληθεῖ τὴν ἴδια στιγμὴ στὸ ἀντίθετό της, σὲ τεράστιο λάθος.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὶς ἀμέσως παρακάτω βεβαιώσεις τοῦ κ. Π. γιὰ τὴ σχέση τῆς φόρμας μὲ τὴν ὕλη καὶ μὲ τὴν τεχνικὴ. Ἐδῶ ὅμως μοῦ φαίνεται ὅτι ὁ κ. Π. παίρνει τὰ πράγματα πολὺ πιὸ ἐξωτερικὰ κι' ἐπιφανειακὰ ἀπ' ὅ,τι ἐπιτρέπει καὶ ἡ ἴδια ἡ μέθοδος τοῦ Focillon. «Τὸ ξύλο, λέει, ὁ χαλκός, τὸ μάρμαρο καλοῦνε καθένα τους ἰδιαίτερη κατηγορία καλλιτέχνες· ὑπάρχουν μαρμαρογλύφοι ἀπὸ γενετῆς ποὺ εἶναι ἀνίκανοι νὰ ἐρμηνέψουν τὸ ξύλο ἢ τὸ χαλκό: παράδειγμα ὁ Ροντέν». Νὰ ὅμως ποὺ ὁ ζωγράφος Ζᾶκ-Ἐμίλ Μπλάνς μᾶς βεβαιώνει (Νεοελ. Γράμ. ἀρ. 19) ὅτι ὁ Ροντέν «δὲν στοχαζόταν σὰ δουλευτῆς τοῦ μαρμάρου. Στὸ ἔργο του ταιριάζει ὁ μπροῦτζος, ὁ μπροῦτζος ὁ λυτὸς σὰν τὸ κερί, ποὺ διατηρεῖ ἀπάνω του τὴ σφραγίδα ἀπὸ τὴ νευρικὴ δαχτυλιὰ ποὺ βυθίστηκε στὸν πηλό, ὅπως σὲ ζωντανὴ σάρκα... ὁ Ροντέν ὁ «λιθοπελεκητής» δὲν ἐκφράζεται ὀλοκληρωτικὰ παρὰ μεταδίδοντας στὸν πηλό τὸ φρικίασμα τοῦ ζωντανοῦ κορμιοῦ. Καὶ ἔχει δίκιο. Ἄν θέλαμε νὰ παραδεχτοῦμε τέτοιες, ἀνυπόστατες, μιὰ γιὰ πάντα καθορισμένες ιδιότητες τοῦ κάθε ὕλικου, θὰ ἔπρεπε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ μάρμαρο ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ «μαρμαρώνει» τὶς φόρμες (μὲ τὴν ἔννοια ποὺ καταλαμβάνει τὴ λέξη ὁ λαὸς μας), τὶς κάνει σταθερές, τὶς καρφώνει στὸν τόπο τους· καὶ ὑπάρχουν πραγματικὰ ἐποχές (ὅλες οἱ πλαστικὲς-ἀπτικὲς ἐποχές) ποὺ ἀλήθεια ἔχει τὴν ιδιότητα αὐτὴ τὸ μάρμαρο· μὰ

στις εποχές τουτες όλες οι φόρμες είνε σάν μαρμαρωμένες, είτε από χαλκό είνε είτε από ξύλο είτε από χρώμα· ή ιστορική εποχή είνε λοιπόν πού με τὸ μέσο τοῦ οποιουδήποτε ὑλικοῦ «μαρμαρώνει» τὶς φόρμες, ὅχι τὸ μάρμαρο. Οἱ μορφές ὅμως καὶ οἱ φόρμες τοῦ Ροντέν, καὶ ὅταν είνε ἐχτελεσμένες με μάρμαρο, είνε —εἴτε τὴ στάση τους κοιτάξομε εἴτε τὴν ἐπιφάνειά τους— ἓνα τρεχούμενο ποτάμι ζωῆς καὶ κίνησης, ἡ ἐπιφάνειά τους στάζει σάν βρεγμένη ἀπὸ τὸ φῶς καὶ τὸν ἴσκιο πού κυνηγιοῦνται ἀδιάκοπα μέσα στοὺς λάκκους τῆς κ' ἐπάνω στὰ ψηλώματά της· γι' αὐτὸ μπροστὰ στὸ μάρμαρο τοῦ Ροντέν ὁ νοῦς μας πάει ἀμέσως σὲ μιὰ μαλακὴ μάζα, στὸ κερί ἢ στὸ μπροῦτζο ἢ στὸν πηλὸ πού πλάθονται. Ὁ Ροντέν «ζωγραφίζει» με τὴν πλαστικὴ του, εἴνε ἱμπρεσιονιστής, ἡ ἀτομικὴ του μεγαλοφυΐα εἴνε ριζωμένη μέσα στὴν ἴδια ιστορικὴ στιγμὴ πού γέννησε τὸ Renoir καὶ τὸ Degas (R. Hamann). Κοπέλλια τῆς φόρμας εἴνε τὸ εἰδικὸ ὑλικὸ καὶ ἡ εἰδικὴ τεχνικὴ τοῦ καλλιτέχνη· ἀφέντης εἴνε ἡ καλλιτεχνικὴ βούληση ἢ οἱ καλλιτεχνικὲς βουλήσεις τῆς ὀρισμένης κοινωνίας μιᾶς ὀρισμένης ἐποχῆς.

Τὸ κλῖμα δὲν ἀλλάζει δυστυχῶς οὔτε ὅταν ὁ κ. Π. περνάει στὰ προβλήματα πού δημιουργεῖ ἡ παράσταση τοῦ «διαστήματος» στὴ ζωγραφικὴ· τὸ ἀποτέλεσμα εἴνε πάλι ἀπελπιστικὸ ἀνακάτωμα ἐννοιῶν καὶ πραγμάτων. Εἴμαστε κι' ἐδῶ ὑποχρεωμένοι ν' ἀρχίσομε ἀπὸ τοὺς ὅρους: ἂν θέλομε νὰ καταλαβαῖνομε γιὰ τί πρᾶμα μιλοῦμε, πρέπει παντοῦ σχεδὸν ὅπου ὁ κ. Π. λέει διάστημα νὰ διαβάζομε χῶρο. Εἴνε δυὸ λέξεις πού με κανένα τρόπο δὲνμποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀδιάφορα ἢ μιὰ γιὰ τὴν ἄλλη. Ἡ λέξη «διάστημα», καὶ ἀπὸ τὴν ἐτυμολογία της καὶ ἀπὸ τὴ χρήση της, σημαίνει κάτι πού ἔχει ἀρχὴ καὶ τέλος (πρβ. διάσταση) ἐνῶ τοῦ «χώρου» (καὶ τοῦ φυσικομαθηματικοῦ καὶ τοῦ φιλοσοφικοῦ καὶ κάθε νοουμένου χώρου, ἄρα καὶ τοῦ καλλιτεχνικοῦ) ἡ οὐσία εἴνε τὸ νὰ μὴν ἔχει πέρατα· μπορεῖ ἐμεῖς ἀπόξω νὰ κόβομε μέσα στὸ χῶρο ἓνα κομμάτι του πεπερασμένο· ὁ ἴδιος ὅμως ὁ χῶρος εἴνε ἄπειρος. Τὴν κακὴ αὐτὴ ἀπόδοση τῆς ἐννοίας τοῦ χώρου με τὴ λέξη διάστημα τὴ χρωστοῦμε, μαζὺ με ἄλλες παρόμοιες καὶ μεγαλύτερες ἀκόμα εὐεργεσίες, στὸν πολὺν ἐκεῖνο ἀστρονόμο, τὸν περίπυστον Αἰγινήτη· καὶ ὁ μακαρίτης ὁ Πάλλης τοῦ ἔκαμε ἀμέσως τότε τὴν κριτικὴ πού χρειαζότανε (Κούφια καρύδια σ. 381). Ἀφορμὴ τῆς σύγχυσης στάθηκε ὅτι καὶ ὁ Αἰγινήτης καὶ ὁ κ. Π. ξεκίνησαν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸ γαλλικὸ *espace*, πού εἴνε πράγματι διαφορομένη ἐννοία καὶ μπορεῖ νὰ σημαίνει καὶ τὸ διάστημα πού διατρέχομε (*un espace parcouru*, γερμ. *Strecke*) καὶ τὸν ἄπειρο χῶρο (γερμ. *Raum*)· ὁ Πάλλης ὅμως, πού ἤξερε Γερμανικὰ καὶ εἶχε μεταφράσει καὶ Κάντ, ἤξερε βέβαια ὅτι τὸ *Raum*, πού δὲν δίνει χέρι σὲ καμμιά παρεξήγηση, μόνο «χῶρος» μπορεῖ νὰ μεταφραστεῖ.

Ἡ ἀκόλουθη περικοπή τοῦ κ. Π. δείχνει καθαρά τί φοβερή σύγχυση μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ ἡ κακὴ χρῆση τῶν ὄρων, ποὺ εἶνε συνέπεια μιᾶς «περίπου» γνώσης τῶν πραγμάτων. «Ἡ περιοχὴ τοῦ ἔργου τῆς ζωγραφικῆς εἶνε τὸ διάστημα (δὲν φαίνεται ἀκόμα καθαρά τί ἔχει στὸ νοῦ του, ἂν διάστημα μὲ δυὸ διαστάσεις ἢ «διάστημα» μὲ τρεῖς διαστάσεις = χῶρο). ὅχι τὸ διάστημα τοῦ γεωμέτρου ἢ τὸ φυσικὸ διάστημα ποὺ διατρέχομε, παρὰ τὸ πλασματικὸ (;) διάστημα ποὺ τὸ ἐρμηνεύει ἡ τεχνικὴ, ἡ ὕλη, τὸ φῶς, ἡ κίνησις (ἄρα ἐννοεῖ τὸν τριδιάστατο ἄπειρο χῶρο, γιὰ αὐτὸς μονάχα εἶνε πού, μὴν ὄντας ἅμεσα αἰσθητὸς, χρειάζεται τὸ σύμβολο τοῦ φωτός, τῆς κίνησης, τῆς ὕλης κλπ. γιὰ νὰ παρασταθεῖ). Ἡ φόρμα χαρακτηρίζει ποιοτικὰ αὐτὸ τὸ διάστημα ἢ ἐπιστήμη ποὺ θέτει τοὺς νόμους τῆς ἐρμηνείας του εἶνε ἡ προοπτικὴ [πάλι λοιπὸν γιὰ τὸν τριδιάστατο χῶρο πρόκειται]. Ὁ ὀρισμὸς τῆς ζωγραφικῆς ὡς τέχνης τοῦ διαστήματος μᾶς ἔχει ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τὶς γραφικὲς τέχνες: τὰ ἔργα τῶν γραφικῶν τεχνῶν μᾶς παρουσιάζονται πάντα μέσα σ' ἓνα πλαίσιο, ἄρα τὸ διάστημα ὅπου μέσα του ἀναπτύσσεται ἡ σκέψις τοῦ καλλιτέχνη εἶναι πάντα καθορισμένο...». Οἱ δυὸ τελευταῖες αὐτὲς προτάσεις εἶναι τὸ κορύφωμα τοῦ πελαγώματος: γιὰτί, ἀφίνω ποὺ εἶναι ἀνήκουστος ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ἀπὸ τὶς γραφικὲς τέχνες πηγάζει ὁ ὀρισμὸς τῆς ζωγραφικῆς ὡς τέχνης τοῦ διαστήματος, πῶς δὲν καταλαβαίνει ὁ κ. Π. ὅτι τὸ πλασιωμένο διάστημα τῶν γραφικῶν τεχνῶν, δηλαδὴ τὸ φύλλο τοῦ χαρτιοῦ ποὺ στολίζει ὁ καλλιτέχνης, εἶναι ὁλότελα διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ ἄλλο ἐκεῖνο «διάστημα» (= χῶρο) ποὺ εἶπε παραπάνω πῶς ἐρμηνεύεται ἀπὸ τὴν τεχνικὴ, τὴν ὕλη, τὸ φῶς, τὴν κίνησις μὲ νόμους ποὺ μᾶς τοὺς δίνει ἡ προοπτικὴ;

Ὑστερα ἀπ' αὐτὸ τὸ θαλάσσωμα οἱ ἱστορικὲς πληροφορίες, ποὺ δίνει ὁ κ. Π. γιὰ τὸ πῶς ἐξελίχθηκε ἡ παράστασις τοῦ χώρου στὴ νεώτερη ζωγραφικὴ, πῶς νὰ μὴν εἶναι μπερδεμένες, δίχως νόημα καὶ δίχως ἀντικείμενο ἀκόμα; Ἀπὸ τὰ πραγματικὰ προβλήματα τῆς παράστασις τοῦ χώρου περνάει πάντοτε ἀπ' ἔξω, δὲν ὑποψιάζεται καθόλου τὴν ὑπαρξή τους. Καὶ τὰ προβλήματα αὐτὰ εἶναι (πρόχειρα διατυπωμένα): πῶς καὶ πότε ἡ κοινωνία καὶ ἡ τέχνη τῆς ἄρχισαν νὰ αἰσθάνονται ὅτι, ἔξω ἀπὸ τὸ χῶρο ποὺ λίγο ἢ πολὺ δημιουργεῖ τὸ ἔργο τῆς τέχνης μὲ τὸ νὰ ὑπάρχει (ἀρχαῖκὴ ἑλληνικὴ περίοδος), ὑπάρχει καὶ ὁ ἅμεσα γύρω του χῶρος ποὺ τὸ τυλίγει καὶ ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι κι αὐτὸς καλλιτεχνικὸ στοιχεῖο (κλασικὴ περίοδος): πῶς τὸ χῶρο αὐτὸ τὸν αἰσθανόντουσαν κι αὐτόνε σὰν ἓνα σῶμα ξεχωριστό, μεγαλύτερο βέβαια καὶ ποὺ ἐπαιρνε μέσα του τ' ἄλλα σῶματα καὶ τὰ καλλιτεχνήματα ἀπ' ὅλους τοὺς τὶς μεριές, μὰ πάντα σὰν ἓνα σῶμα μὲ πέρατα (ὁ Ἀριστοτέλης ὀρίζει τὸ χῶρο ὅχι μὲ τρεῖς διαστάσεις παρὰ μὲ ἕξ σημεῖα: ἀπάνω-κάτω, ἐμπρὸς-πίσω, δεξιὰ-ἀριστερά).

πῶς σιγὰ-σιγὰ ὁ χῶρος αὐτὸς παίρνει ὅλο καὶ πιὸ μεγάλες διαστάσεις καὶ τεράστιο βάθος (ἐλληνιστικὴ καὶ ρωμαϊκὴ τέχνη), μὰ ποτὲ στὴν ἀρχαία τέχνη δὲν ἔφτασε νὰ γίνεῖ ἐνιαῖος καὶ ἄπειρος, γιατί οἱ ἀρχαῖοι ἦταν ἀδύνατο νὰ ξεκολλήσουν ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τοῦ πεπερασμένου σώματος· πῶς τὰ σύνορα αὐτὰ τὰ σπάζει καὶ τὸ χῶρο αὐτὸν τὸν ἐξαφανίζει σύρριζα ἡ χριστιανικὴ καὶ μεσαιωνικὴ τέχνη γιὰ νὰ βάλει στὴ θέση τοῦ ἑνα οὐδέτερο, «ἄοσμο καὶ ἄγευστο» φόντο· πῶς τέλος μονάχα ἐπάνω στὴ βάση αὐτὴ μπόρεσε νὰ βλαστήσει ἡ ἔννοια τοῦ ἄπειρου χώρου καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἐκμετάλλευσή της καὶ πῶς μονάχα ἐπάνω στὴ βάση αὐτὴ μπορούσε νὰ γεννηθεῖ ἡ γεωμετρικὴ προοπτικὴ τοῦ Alberti (ὀπτικὴ πυραμίδα μὲ κορυφὴ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ), ποὺ εἶναι ὁλότελα ἄγνωστη σ' ὁλόκληρὴ τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ (κι ἂς λέει τὸ ἀντίθετο ὁ κ. Π.). Δὲν μπορούμε νὰ ἀπλωθοῦμε περισσότερο στὰ ζητήματα αὐτά· ὁ Erwin Panofsky ἔχει γράψει σχετικὰ μιὰ βαθύτατη μελέτη.

Θὰ κρατήσουμε ὅμως ἀκόμη ἓνα παράδειγμα τῶν θολῶν παραστάσεων τοῦ κ. Π. «Τὸ διάστημα τοῦ Τζιόττο, λέει, παύει νὰ εἶναι ἓνας χρυσὸς κάμπος καὶ γίνεται ἓνα περιβάλλο. Τὸ διάστημά του εἶναι τὸ διάστημα τοῦ θεατρικοῦ σκηνογράφου· ὅπως στὸ θέατρο μὲ μερικὸς χαρακτηριστικὸς συνδυασμοὺς ὑποδηλώνουν τὸ διάστημα, ἔτσι κι ὁ Τζιόττο παρασταίνει τὸ διάστημα στὴ ζωγραφικὴ του χωρὶς καμμιά διάκριση τῆς ἀτμοσφαιρικῆς ποιότητος κλπ.». Ἐδῶ ὁ κ. Π. ἔπαθε, μοῦ φαίνεται, μιὰ γκάφα. Ἐδιάβασε στὸ Focillon ὅτι «οἱ μορφές τοῦ Τζιόττο παίρνουν θέση μέσα σ' ἓνα περιορισμένο περιβάλλον, ἀνάλογο μὲ τὸ ἀτελιὲ ἐνὸς ἀγαλματοποιοῦ ἢ, ἀκόμα καλύτερα, μὲ τὴ σκηνὴ ἐνὸς θεάτρου... ὁ σκηνικὸς αὐτὸς χῶρος κλπ.». (Vie des formes σ. 42-43), δὲν κατάλαβε ὅμως καλὰ τί διάβασε. Ὁ Focillon δανείστηκε ἀπὸ τὴ γερμανικὴ ἱστορία τῆς τέχνης τὴν ἔκφραση Raumbühne (= σκηνὴ καμωμένη ἀπὸ χῶρο), ποὺ τὴ χρησιμοποιοῦν ἀκριβῶς γιὰ τὸ χῶρο τοῦ Τζιόττο, γιὰ νὰ δηλώσουν ὅτι στὶς ζωγραφιὲς τοῦ Τζιόττο ὁ χῶρος, ποὺ δὲν ἔχει καὶ πάρα πολὺ βάθος, παρασταίνεται κλειστὸς στὶς τρεῖς μεριές (δεξιὰ, ἀριστερὰ καὶ πίσω) καὶ ἀνοιχτὸς μονάχα μπροστὰ κατὰ τὴ μεριὰ τοῦ θεατῆ, ἀκριβῶς ὅπως ἡ ρηχὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου. Ἐτσι κατάλαβε φυσικὰ καὶ ὁ Focillon τὸ πρᾶγμα.

Ἡ μεσιανὴ ἀναφορικὴ πρόταση τοῦ Focillon, παρεξηγησὶμη ἀλήθεια, ἐσύγχισε τὸ μυαλὸ τοῦ κ. Π. καὶ τοῦ ἔφερε στὸ νοῦ τὴν ἰδέα τοῦ θεατρικοῦ σκηνογράφου· καὶ μᾶς παρουσίασε τὸν Τζιόττο σὰν ἓνα εἶδος Κλώνη ποὺ «μὲ μερικὸς χαρακτηριστικὸς συνδυασμοὺς ὑποδηλώνει τὸ διάστημα» — ποιόν; τὸν Τζιόττο ποὺ δὲν ὑποδήλωσε ποτέ του τίποτε, γιατί (ὅπως κάθε πρῶϊμος τεχνίτης) ὅ,τι ἤθελε νὰ πεῖ τὸ παράστησε πεντακάθαρα.

Ἐδῶ πρέπει νὰ σταματήσω τὴ λεπτομερειακὴ κριτικὴ τῶν ἄρθρων τοῦ κ. Π. Εἶναι ἄχαρο πρᾶμα ἴσως γιὰ κεῖνον ποὺ τὴ διαβάξει καὶ ἀσφαλῶς γιὰ κεῖνον ποὺ τὴ γράφει. Σκοπὸς μου δὲν ἦταν ν' ἀποδείξω ὅτι ἡ τὰδε λεπτομέρεια δὲν ἦταν σωστή, ἀλλὰ ὅτι καὶ τὰ λεπτομερειακὰ αὐτὰ λάθη εἶναι καρπὸς μιᾶς πολὺ θεμελιωδέστερης στραβῆς καὶ ψεύτικης στάσης τοῦ μελετητῇ ἀπέναντι στὰ προβλήματα. Τὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. (ἡ δεύτερη μάλιστα σειρά) δὲν κάνουν ἄλλο παρὰ νὰ συνοψίζουν τὰ σχετικὰ κεφάλαια ἀπὸ τὸ τελευταῖο βιβλίον τοῦ Focillon, χωρὶς, ὅπως εἶπαμε καὶ στὴν ἀρχή, νὰ ἀναφέρει οὔτε μιὰ φορὰ τὸ ὄνομά του. Τὸ κακὸ δὲν εἶναι ὅτι ὁ κ. Π. παραδόθηκε ὀλόψυχα στὸ θεωρητικὸ σύστημα τοῦ Focillon, ἀλλὰ ὅτι τοῦ παραδόθηκε ἄκριτα, ἀγνοώντας ἢ πολὺ λειψὰ πληροφορημένος γιὰ τὴν ὑπόλοιπη ἔρευνα τῆς τέχνης· γι' αὐτὸ οὔτε τὸ σύστημα τοῦ Focillon μπόρεσε νὰ τὸ κάμει πραγματικὰ δικό του οὔτε καμμιά σκέψη γεννήθηκε μέσα του ἐπάνω σ' αὐτό.

Καὶ ἐπειδὴ παραπάνω ἔκαμα ὑπαινιγμοὺς γιὰ τὴ συζητήσιμη ἀλήθεια καὶ ἀξία τῶν θεωριῶν τοῦ Focillon, θὰ πῶ ἐδῶ καθαρώτερα τὴ γνώμη μου. Δὲν ὑποτιμῶ καθόλου τὴ σημασίαν τοῦ ἐρευνητικοῦ του ἔργου. Θὰ ἦταν καὶ ἀσυνειδησία μου, γιατί δὲν τὸ κατέχω καλὰ. Τὸ τελευταῖο του ὅμως θεωρητικὸ βιβλίον ἀπογοητεύει. Εἶναι συγκινημένο, μὲ γοῦστο γραμμένο, μὲ ὕφος ζωντανὸ ἀλλὰ συγκρατημένο, μὲ πολλὰ καλὰ λεπτομερειακὰ παρατηρήσεις· ἂν ὅμως σκοπὸς του δὲν ἦταν οἱ κάποιες σωστὲς παρατηρήσεις, ἀλλὰ ἓνα καθολικώτερο θεωρητικὸ οἰκοδόμημα, ἱκανὸ ὅχι φυσικὰ ν' ἀντικαταστήσει τὴ ζωντανὴ πραγματικότητά τῆς τέχνης μὰ νὰ τὴν ἐκφράσει σὲ ἄλλη γλῶσσα, τότε τὸ βιβλίον αὐτὸ μποροῦσε καὶ νὰ μὴν ἔχει γραφεῖ καθόλου. Ὅτι ἡ φόρμα εἶναι ὁ κόσμος τῆς τέχνης, ὅτι δὲν εἶναι ἀπλὴ εἰκονογράφηση τῆς ζωῆς, ἀλλὰ κόσμος ξεχωριστὸς καὶ ἀναντικατάστατος, τὸ ξέραμε: τὴ γνώση αὐτὴ τὴν ἐφαρμόζει στὴν πράξη ἢ ἱστορία τῆς τέχνης πενήντα χρόνια τώρα καὶ τὴ διατύπωσε φιλοσοφικὰ ἢ αἰσθητικὰ τοῦ Croce (μόνο ποὺ ὁ Focillon σπρώχνει, γιὰ μεθοδικοὺς ἴσως λόγους, τὰ πράγματα τόσο πολὺ στὴν ἄκρη, ποὺ ἡ τέχνη κινδυνεύει νὰ χάσει κάθε ἐπαφὴ μὲ τὴν ἄλλη ζωὴ). Πέρα ἀπ' αὐτὸ ὁ Focillon δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ ἀραδιάζει, χωρὶς βέβαια νὰ τὶς ἐξαντλεῖ, τὶς διαφορὰς ἀπειράριθμες δυνατότητες ποὺ ἔχει γιὰ νὰ φανερωθεῖ ἡ ζωὴ τῆς φόρμας, ἡ τέχνη. Εἶπα ἐπίτηδες ἀραδιάζει· πραγματικὰ ὁ Focillon δὲν ἐκθέτει, δὲν διαρθρώνει τὶς διαφορὰς δυνατότητες σὲ ομάδες μὲ νόημα (νόημα ποὺ τὸ παίρνουν ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητά τῆς τέχνης, νόημα ποὺ εἶναι τὸ διανοητικὸ καθρέφτισμα τῆς πραγματικῆς ἀλληλουχίας τοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι). Ἡ εἰκόνα του εἶναι χάος· καὶ τοῦτο μπορεῖ νὰ γίνῃ καὶ κεῖνο καὶ τ' ἄλλο καὶ ὅλα τὰ πράγματα! Κατ' ἀρχὴν βέβαια ὅλα τὰ πράγματα εἶναι δυνατό· ἂν θεωρήσουμε τὸ φαινόμενο τέχνη στὴν ἀπειρότητά του, οἱ δυνατότητές της

είναι άπειρες. Μά ποιός άντιλέγει σ' αυτό; άλλά και τί κερδίσαμε μ' αυτό; με τόν νά τόν παραδεχτούμε δέν προχωρήσαμε ούτε βήμα από τόν τόπο μας μέσα στην κατανόηση του φαινομένου. Γιατί τόν πρόβλημα είναι: πώς και γιατί από τίς άπειρες αυτές δυνατότητες κάθε φορά ένα μέρος τους μονάχα πραγματοποιείται; και γίνεται τόν «διάλεγμα» αυτών των δυνατοτήτων κάθε φορά έτσι τυχαία ή γίνεται σύμφωνα με κάποιαν αναγκαιότητα και με όρισμένους νόμους; —νόμους βέβαια πού ποτέ δέν πρόκειται νά διατυπωθούν τελειωτικά και μιá για πάντα, αλλά θά τροποποιούνται και θά τελειοποιούνται από την πράξη εις αιώνα τόν άπαντα.

Και τότε θ' άπαντήσουμε άδίσταχτα μαζί με τόν Woelfflin ότι «δέν είναι όλα τά πράματα σ' όλες τίς εποχές δυνατά». Κ' έρχεται άμέσως ύστερα ή δουλειά για νά έξακριβωθούν οι όροι κι ό τρόπος πού γίνεται κάθε φορά ή πραγματοποίηση των δυνατοτήτων, πού, αν είναι άπειρες *sub specie aeternitatis*, είναι όμως πολύ περιορισμένες σε κάθε εποχή, άκόμα και στην πιό έλεύτερη. Τουτό είναι τόσο σωστό, ώστε ό διάδοχος του Woelfflin στο Μόναχο W. Pinder, μανιακός έχτρός του ντετερμινισμού, τονίζει ότι αυτό είναι ένα από τά έλάχιστα σημεία όπου συμφωνεί με τόν Woelfflin. Ξέρω ότι στην Έλλάδα ύπάρχει μιá κατηγορία λογίων, πού φαντάζεται ότι στοχάζεται κάτι πολύ βαθύ λέγοντας πώς «ή ζωή είναι μυθωδώς πλούσια», «ό πλοῦτος τής ζωής είναι άρίφνητος» κ.τ.τ. Όμολογώ ότι άνήκω στους άμουςους εκείνους πού ακούγοντας τίς φράσεις αυτές άγωνίζονται πολύ για νά συγκρατήσουν ένα χασμουρητό· γιατί οι φράσεις αυτές είναι σαν την άνυπόφορης άνίας ταυτολογία τής τυπικής λογικής $A = A$, σαν ένα άτελείωτο σημειωτό βήμα. Πρέπει νά μπάσουμε την αντίθεσή τους, ότι ό άπειρος αυτός πλοῦτος είναι ιστορικά περιορισμένος, για νά μπορέσει με τή σύγκρουση αυτή νά δουλέψει τόν μυαλό παραπέρα και νά έξυπηρετήσει τή γνώση μας και τή ζωή μας.

Ή θεωρία του Focillon είναι στο βάθος μηχανιστική, άρα μεταφυσική. Τουτό φανερώνεται και με την άυτονομία πού χαρίζει στην ειδική τεχνική και στο ειδικό ύλικό του κάθε κλάδου τής τέχνης και άκόμη καθαρώτερα με τόν ότι, όταν μιλάει για τίς μεταβολές πού παθαίνει ή φόρμα, τίς έρμηνεύει μέ... την έμφυτη ιδιότητα πού έχει ή φόρμα νά παθαίνει τουτό ή εκείνο. Τά σώματα καίγονται, έλεγαν γύρω στα 1800 οι φυσικοί, έπειδή έχουν την ιδιότητα του φλογιστού, κολυμπούν έπειδή έχουν τή δύναμη νά κολυμπούν κλπ. Φαίνεται ότι ύπάρχουν πάλι τώρα άνθρωποι πού ίκανοποιούνται με τέτοιες «έξηγήσεις». Κοντολογίς, και χωρίς ίχνος άσέβειας στο πρόσωπο του Focillon και στην άλλη του εργασία, θά τολμήσω νά πώ ότι τόν θεωρητικό του αυτό βιβλίο δέν έχει παρά ή άυτονόητα ή άχρηστα πράματα.

Θὰ ἔχει κάμει ἴσως ἐντύπωση τὸ ὅτι παντοῦ, ὅπου πιὸ πάνω μιλάω γιὰ τὴν πραγματικότητα τῆς τέχνης, δὲν παραλείπω νὰ τὴν ὀνομάζω ἱστορική. Ὅπως καὶ μένα μοῦ ἔκαμε ἐντύπωση, καὶ τὸ πῆρα γιὰ κακοσημαδιά, τὸ ὅτι ὁ κ. Π. ἀρχίζει τὴ δεύτερη σειρὰ τῶν ἄρθρων του (Νεοελ. Γράμ. ἀρ. 17) μὲ τὸν ἰσχυρισμὸ «ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης ταξινομεῖ τὰ καλλιτεχνήματα κάτω ἀπὸ τὰ χρονικὰ σημεῖα ὅπου ἀντιστοιχοῦν, ὁ μορφολόγος (ὁ σχολιαστὴς ἢ ἐρμηνευτὴς τῆς φόρμας) μελετᾷ σ' αὐτὰ πρὶν ἀπ' ὅλα τὴ στάση τοῦ τεχνίτη ἀντίκρου στὴν ὕλη του». Ἐδῶ ἔχομε τὸ κλειδὶ τῆς πλάνης τοῦ κ. Π. Καὶ τὰ δυὸ μέλη τοῦ ἰσχυρισμοῦ του εἶναι ἀνυπόστατα. Κοντεύουν νὰ κλείσουν 200 χρόνια τώρα ἀπὸ τότε ποὺ μὲ τὸ Winckelmann ἡ ἱστορία τῆς τέχνης ἔπαψε νὰ εἶναι σκέτη ἀρχαιοδιφία· οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης δὲν ἀσχολοῦνται μὲ τὴ χρονολογικὴ κατάταξη τῶν καλλιτεχνημάτων ἀπὸ ἀπλὴ περιέργεια, παρὰ τὴ χρονολόγησή τὴ θεωροῦν μονάχα μέσο — ἀλλὰ τὸ πρῶτο — γιὰ τὴν ὅσο γίνεται πιὸ βαθειά, πιὸ ἐξαντλητικὴ κατανόηση τῶν προβλημάτων ποὺ παρουσιάζει ἡ ζωὴ τῆς φόρμας, δηλ. ἡ ἱστορία τῆς τέχνης. Στὰ τελευταῖα μάλιστα πενήντα χρόνια ἡ μέθοδος τοῦ νὰ βασίζεται ἡ χρονολόγησις ὅλο καὶ πιὸ πολὺ σὲ ἐσωτερικὰ γεγονότα τῆς φόρμας τῆς ἴδιας ἐκλεπτύνθηκε σὲ τεράστιο βαθμό· κι ὅταν ἀκόμα χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴ χρονολόγησις ἐξωκαλλιτεχνικὰ τεκμήρια (ἱστορικὰ περιστατικά, ἐνδείξεις ἀπὸ τὴ φορεσιὰ ἢ ἀπὸ τὸ χτένισμα, ἀπὸ τὸ θέμα κλπ.), τοῦτο γίνεται γιὰ νὰ μπορέσει νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ ὅσο εἶναι δυνατό πιὸ ἀντικειμενικὴ βάση, ποὺ ἀπάνω της θὰ στηριχθεῖ ἡ θεωρητικὴ κατασκευὴ τῆς ἐξέλιξης καὶ ποὺ θὰ χρησιμεύει ταυτόχρονα κάθε τόσο καὶ γιὰ τὴ βάση τῆς τελευταίας. Ἄν συζητοῦν οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι (τιμητικὴ ἐξαίρεση κάνουν φυσικὰ πάντα οἱ Ἕλληνες) γιὰ τὸ ἂν ἕνα ἔργο εἶναι 50 ἢ 100 χρόνια παλιότερο ἢ νεώτερο, τὸ κάνουν ὄχι ἀπὸ σκέτη περιέργεια (= εἶδος κουτσομπολίδ) ἢ ἀπὸ σχολαστικὴ μανία ἀκρίβειας, ἀλλὰ γιὰ νὰ νιώθουν, ὅτι ἡ χρονολογία ποὺ θὰ ποῦν συμβολίζει τὸ μοναδικὸ τρόπο ἢ τουλάχιστο τὸν πολὺ περιορισμένον ἀριθμὸν τρόπων τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς τῆς φόρμας στὴν ὀρισμένη ἐποχὴ. (Ἄς συλλογιστοῦμε πόσο θὰ καταλάβαινε τὴν τέχνη τοῦ καιροῦ μας ἕνας ποὺ θὰ ἔλεγε ὅτι μιὰ ζωγραφιὰ τοῦ Picasso ἔγινε τὸ 1890 ἢ μιὰ ζωγραφιὰ τοῦ Manet τὸ 1920).

Καὶ μόνο γιὰ τὸ ὁ κ. Π. δὲν πρόσεξε τὰ γεγονότα αὐτά, μπόρεσε νὰ ἀντιτάξει στὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης σὰν διαφορετικὸν τύπον τὸ «μορφολόγο» (ἀφίνω τὸ πόσο ἄσκημα εἶναι διαλεγμένη ἡ λέξις αὕτη, ποὺ σήμερα σημαίνει χίλια δυὸ πράγματα). Ὁ δεύτερος αὐτὸς τύπος τοῦ ἐρευνητῆ, ποὺ πρὶν ἀπ' ὅλα μελετᾷ στὰ ἔργα τῆς τέχνης τὴ στάση τοῦ τεχνίτη ἀντίκρου στὴν ὕλη του, εἶναι ἀνύπαρχος· ἐγὼ δὲν ξέρω κανέναν — ἔξω ἴσως ἀπὸ τὸν κ. Π. (κι αὐτὸς ὅμως δὲν ἔδειξε ἀκόμα στὴν πράξιν τί λογῆς θὰ εἶναι τὸ καινούργιο τοῦτο σόϊ τῶν

μελετητῶν). Καὶ εἶναι ὁ τύπος τοῦτος ἀνύπαρχτος, γιατί ἀπλούστατα αὐτὴ ἡ πρωταρχικὴ καὶ «πρὶν ἀπ' ὅλα» στάση τοῦ τεχνίτη ἀντίκρου στὴν ὕλη του, δηλαδὴ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ συνάρτησή του, εἶναι ἀνύπαρχτη· ὑπάρχει μονάχα σὰν κομμάτι τῆς ὅλης ἱστορικῆς ἀλληλουχίας τοῦ τεχνίτη μὲ τὴν κοινωνία τοῦ τόπου του καὶ τῆς ἐποχῆς του. Οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης δὲν κά- νουν ἄλλο παρὰ νὰ μελετοῦν τὴ ζωὴ τῆς φόρμας, ἀφοῦ αὐτὴ, ἡ φόρμα, ἀποτε- λεῖ τὴν εἰδοποιὸ διαφορά πού ξεχωρίζει τὸ θέμα τους ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα τῶν ἄλλων ἐπιστημῶν. Δὲν μποροῦν ὅμως νὰ ξεχάσουν ποτὲ πῶς κι αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ κομμάτι τῆς ζωῆς τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας· ἓνα κομμάτι πού χειραφε- τεῖται βέβαια ὡς ἓνα σημεῖο ἀπὸ τ' ἄλλα φανερώματα τῆς ζωῆς, δὲν γίνεται ὅμως ποτὲ ὁλότελα αὐτόνομο καὶ παίρνει κάθε τόσο φόρα ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη κοινωνικὴ ζωὴ· καὶ πῶς ὅλες αὐτὲς οἱ σχέσεις ὑπόκεινται σὲ ἀδιάκοπη ροή, γιατί δὲν ὑπάρχει ζωὴ ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστορία.

Γράφοντας τὰ ἄρθρα του ὁ κ. Π. ξεκίνησε, φαντάζομαι, ἀπὸ τὴν πρόθεση νὰ διαπαιδαγωγήσει τὸ καλλιτεχνικὰ ἀμόρφωτο κοινὸ μας καὶ νὰ τὸ σηκώσει σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία ἢ τὴν ἀόριστη ἀπόλαυση ἢ τὸ σνομπισμὸ ὡς τὴν πραγματικὴ κατανόηση καὶ τὴν οὐσιαστικὴ χαρὰ τοῦ καλλιτεχνήματος. Δὲν πιστεύω λοιπὸν ὅτι γιὰ τὸ σκοπὸν αὐτὸ εἶναι ἀρκετὲς τοῦτες οἱ —λιγώτερο ἢ περισσότερο φτηνές— θεωρητικὲς ἀναζητήσεις. Χρειάζεται, ἂν πρόκειται νὰ πετύχει αὐτὸς ὁ σκοπὸς καὶ ὄχι κανένας ἄλλος, νὰ συνδυαστεῖ μεθοδικὰ καὶ συστηματικὰ ὁ θεωρητικὸς διαφωτισμὸς μὲ συχνές καὶ πλατεῖες μορφικὲς ἀναλύσεις ἔργων ἢ περιόδων τῆς τέχνης καὶ μάλιστα ἐκείνων πού εἶναι εὐκο- λώτερα προσιτὰ στοὺς Ἑλλήνες ἀναγνώστες, εἴτε ἀπὸ τὴν ἀρχαία εἴτε ἀπὸ τὴ μεσαιωνικὴ εἴτε ἀπὸ τὴ νεώτερη τέχνη. Τὸ ἔργο αὐτό, μονάχα ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης μπορεῖ νὰ τὸ κάμει.

Ἐπειδὴ ὅμως βρισκόμαστε στὴν Ἑλλάδα, δὲν εἶνε ἴσως περιττὸ νὰ το- νίσω, ὅτι ὅλα ὅσα εἶπα στὰ δυὸ τοῦτα ἄρθρα ἀναφέρονται ἀποκλειστικὰ στὴν ἐπιστημονικὴ ἱστορία τῆς τέχνης καὶ μόνο γι' αὐτὴν ἔχουν ἰσχὺ. Φαντά- ζομαι πῶς κι ὁ κ. Π. σ' αὐτὸ τὸ εἶδος κατατάσσει καὶ τίς δικές του μελέτες καὶ προσπάθειες. Ὑπάρχει ὅμως παράλληλα καὶ ἡ τεχνοκριτικὴ, ἡ critique d'art, πού μπορεῖ νὰ γίνει ἀπὸ καλλιτέχνη ἢ ἐρασιτέχνη ἢ φιλότεχνο ἢ λογοτέ- χνη καὶ πού ἀποτελεῖ ἓνα ἰδιαιτέρο ξεχωριστὸ εἶδος καὶ ἀπαιτεῖ ἰδιαιτέρα κριτήρια.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «... l'espace traité par une technique qui se définit comme matière et comme mouvement... la forme comme construction de l'espace et de la matière, qu'elle soit architecturée, sculptée, peinte ou gravée» (Vie des formes σ. 2-3). 'Ο Focillon όμως φυλάχθηκε από την κακοτοπιά του όρισμού και δέν έκαμε τὰ μερικά αὐτὰ γνωρίσματα τῆς φόρμας μοναδικόν «ὄρο τῆς οὐσίας» τῆς.

Σὲ τέτοιες περιπτώσεις, ὅπου ἡ αὐστηρὴ διατύπωση καὶ ὁ κοφτερός όρισμός εἶνε τὸ πᾶν, οἱ ἐπιστήμονες συνηθίζουν ν' ἀναφέρουν πάντοτε τὴν πηγὴ τους. 'Η ἐπίδραση τῶν ἀμφίβολης γονιμότητος θεωριῶν τοῦ Focillon ἐπάνω στίς μελέτες του κ. Π. εἶνε βαρειά, τὸ ὄνομά του όμως δέν ἀναφέρεται οὔτε μιὰ φορά στὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. Πρβ. καὶ τὴν φωτεινὴ κριτικὴ τῶν καθηγητῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Θεσ)νίκης Κ. Ρωμαίου καὶ Δ. Εὐαγγελίδη στὰ «Πρακτικὰ διαδικασίας πρὸς πλήρωσιν τῆς ἔδρας τῆς Νεωτέρας Τέχνης» (1935).

2. Πρβ. «Τὸ σημεῖο σημαίνει, ἐνῶ ἡ φόρμα αὐτοσημαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἡμέρα ὅπου τὸ σημεῖο θ' ἀποχτήσῃ μιὰ μορφικὴ ἀξία, πὺ προέχει, ἡ τελευταία αὐτὴ ἐνεργεῖ ἐπάνω στὴν ἀξία τοῦ σημείου ὡς τέτοιου, μπορεῖ νὰ τὸ κατευθύνῃ σὲ μιὰ καινούργια ζωὴ... ἔτσι ἐξηγοῦνται ἴσως ὅλες οἱ διακοσμητικὲς ποικιλίες τοῦ ἀλφαβήτου καὶ ἡ αἴσθησις τῆς καλλιγραφίας στίς τέχνες τῆς μακρυνῆς 'Ανατολῆς... ὁ ἀγῶνας τῆς ἐπαλληλίας αὐτῆς τῆς μορφῆς καὶ τοῦ σημείου θὰ μᾶς ἔδινε ἓνα ἄλλο παράδειγμα μὲ τὸ διακοσμητικὸ μεταχείρισμα τοῦ ἀραβικοῦ ἀλφαβήτου καὶ μὲ τὴ χρῆσις τῶν κουφικῶν χαρακτήρων πὺ ἔκαμε ἡ δυτικὴ χριστιανικὴ τέχνη... 'Επιτρέπεται νὰ ρωτήσομε τὸν ἑαυτὸ μας ἂν ὁ θεολόγος, πὺ ὑπαγορεύει τὸ πρόγραμμα, ὁ καλλιτέχνης πὺ τὸ ἐκτελεῖ, ὁ πιστὸς πὺ παίρνει μάθημα ἀπ' αὐτό, δέχονται τὴ φόρμα καὶ τὴν ἐρμηνεύουν καὶ οἱ τρεῖς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο...» (Vie des formes σ. 4-5).

Ἡ «συζήτηση» γιὰ τὰ βασικὰ ζητήματα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης*

Τὰ «Νεοελ. Γράμματα» εἶχαν τὴν καλωσύνη νὰ παραχωρήσουν τὶς στή-
λες τους γιὰ ἓναν «πόλεμο στοχαστικὸ καὶ περιπαθῆ γύρω ἀπὸ τὴν εὐγενῆ
ὑπόθεση τῆς ἐπιστήμης τῆς τέχνης». Στὴν Ἑλλάδα ὅμως, ποὺς ξέρεи γιὰ
πόσον καιρὸ ἀκόμη, τέτοιος πόλεμος εἶναι ἀδύνατος· ὄχι περιπάθειες, μόνο
ἐμπάθειες σηκώνει γιὰ τὴν ὥρα ὁ τόπος μας.

Τῆς δικῆς μου κριτικῆς ἀφετηρία δὲν ἦταν τὸ πρόσωπο τοῦ κ. Πρεβε-
λάκη. Δὲν ἔχω νὰ κάνω τίποτε μαζί του. Ἐπὶ πλεόν, εὐτυχῶς γιὰ τὴν περί-
πτωση ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, δὲν ἔχομε καὶ τὴν ἴδια δουλειά: ἐγὼ εἶμαι ἀρχαιο-
λόγος, ἡ εἰδικὴ ἀσχολία μου εἶναι ἡ ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης· ὁ κ. Π. εἶναι,
καθὼς μᾶς πληροφορεῖ ὁ ἴδιος, «μορφολόγος» καὶ ἐπικὸς ποιητῆς (στὸ μέσα
ξώφυλλο τοῦ «Δοκιμίου» του διαβάζομε: «Κύρια ἔργα τοῦ συγγραφέα. Τυπω-
μένα: 1. Στρατιῶτες, ἔπος. Ἀθήνα 1928 κλπ.)). Δὲν εἴμαστε λοιπὸν κἀν ἀν-
τίτεχνοι, ὅπως θᾶλεγεν ὁ Πλάτων, κ' ἐπομένως δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ φοβηθεῖ
ὅτι θὰ τοῦ πάρω τὴν ἔδρα ποὺ κυνηγáει στὸ Πανεπιστήμιο. Ἀφετηρία μου
ἦταν τὸ ἄδολο ἐνδιαφέρον μου γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ ζωὴ τοῦ τόπου μας καὶ ἡ
ἄδολη στενοχώρια μου γιὰ μερικὰ θλιβερά φαινόμενα ποὺ παρουσιάζει μό-
νιμα, ὅπως εἶναι οἱ θολὲς ιδέες, οἱ συγχυσμένες ἔννοιες, ἡ περίπου γνώση τῶν
πραγμάτων, ἡ προχειρολογία, ἡ ἀκυρολεξία —πράγματα ποὺ ἀναιροῦν κάθε
προϋπόθεση ἐπιστήμης. Στὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. σταμάτησα, ἐπειδὴ τὰ ἐθεώ-
ρησα τυπικὴ ἐκδήλωση τῶν ιδιοτήτων μας αὐτῶν κ' ἐπειδὴ τὸ θέμα τους γει-
τονεύει πολὺ κ' ἐφάπτεται μὲ τὶς εἰδικώτερες ἀσχολίες μου.

Ἄν ἤθελα νὰ χτυπήσω τὸ ἄτομο τοῦ κ. Π. θὰ ἔδινά ἄλλο περιεχόμενο
στὴν κρίση μου. Καί, περιοριζόμενος μονάχα σὲ ὅ,τι ἔχει δημοσιέψει, θ' ἄρ-
χιζα π.χ. ἀπὸ τὸ βιβλίο του γιὰ τὸ Γκρέκο (1930) ποὺ ἰσχυρίζεται πὼς τὸ
ἔγραψε μ' ἐπιμέλεια, ὅπου ἀραδιάζει ἀντιγράφοντάς τὴν ἀπ' ἄλλοῦ ἓνα σωρὸ
γερμανικὴ βιβλιογραφία χωρὶς νὰ ξέρει γρὺ γερμανικά (μεταφράζει π.χ. τὸ
Hofmuseum τῆς Βιέννης, τὸ Μουσεῖο τῆς Αὐλῆς, σὲ Μουσεῖο Χόφ) καί, τὸ
σπουδαιότερο, τὸ ἔγραψε χωρὶς νὰ ἔχει ἰδεῖ μὲ τὰ μάτια του οὔτε ἓναν πίνακα

*Νεοελληνικά Γράμματα Β' (1936) ἀριθμ. 43, 5-6 καὶ 14-15.

τοῦ Γκρέκο· (βλ. καὶ Κ. Οὐράνη Sol y Sombra, σ. 107). Ἡ θὰ σταματοῦσα στὸ «Δοκίμιο γενικῆς εἰσαγωγῆς στὴν ἱστορία τῆς Τέχνης» (πειράχτηκε ὁ κ. Π. πὺ τὸ ὠνόμασα φυλλάδιο: φανταστεῖτε, λέει, φυλλάδιο μὲ 62 σελίδες! Πρόκειται γιὰ 53 σελίδες κείμενο σχ. 16ου, πὺ κάποιος φίλος λογάρισε μὲ ἀκρίβεια ὅτι δὲν θὰ γέμιζαν καλὰ-καλὰ 4 σελίδες τῶν «Νεοελληνικῶν Γραμμάτων»!)- ἀλλὰ αὐτὸ τὸ ξετίναξε ἡ κριτικὴ τοῦ καθηγητῆ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Θεσσαλονίκης Δ. Εὐαγγελίδη. Ἡ θὰ στεκόμουν π.χ. στὸ ἄρθρο του γιὰ τὸν Τιντορέττο, ὅπου τὸν ἀναγνωρίζει μὲν γιὰ μεγάλο ζωγράφο, τοῦ τραβάει ὅμως λίγο καὶ τὸ αὐτί, ἐπειδὴ «ὅπου ἀπίστησε στὸ δαιμόνιό του ἡ ἀνελικρινεῖα κ' ἡ ἀτέλεια εἶναι φανερὲς καὶ στὸ βέβηλο μάτι», καί... τοῦ δείχνει πῶς ἔπρεπε νὰ ζωγραφίσει τὸ «Θαῦμα τοῦ Ἀγ. Μάρκου» γιὰ νὰ εἶναι καλὸ κλπ. Ἡ θὰ ἔκανα λεπτομερειακὴ ἀναίρεση ὅλων τῶν ἀνακριβειῶν πὺ σὰν μερμηγκία πᾶνε κι' ἔρχονται μέσα στὰ ἄρθρα του πὺ ἔκρινε (τυχαῖα μοῦ πέφτει στὸ μάτι ἡ φράση του π.χ. ὅτι «ἡ ἐλληνιστικὴ τέχνη φέρνει τὰ γνωστὰ χαρακτηριστικά της, τὴ σαφήνεια, τὸ αἶσθημα τῆς ἀρμονίας, τὸν ἀρχαῖο κανόνα τοῦ ἀνθρωπίνου κορμιοῦ, μιὰν κλίση πρὸς τὴν ἀπρόσωπη ἔκφραση τῶν μορφῶν...»), ὅπου χρειάζεται ν' ἀντικαταστήσεις ἔνα-ἔνα τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ μὲ τὸ ἀκριβῶς ἀντίθετό τους γιὰ νὰ βρεῖς ποῖα εἶναι ἡ ἀλήθεια γιὰ τὴν τέχνη αὐτὴ τοῦ ἀρχαίου μπαρόκου). Ὅλα αὐτὰ στὴν ἐπὶκρισή μου τὰ παραμέρισα. Τούτη ἡ τάση μου βγαίνει καθαρότατα ἀπὸ ὁλόκληρη τὴν ἐπὶκριση, ὅπου δὲν κάνω ἄλλο παρὰ νὰ συζητῶ τίς ιδέες του, καὶ τὴν ἐτόνισα καὶ ρητὰ 1-2 φορές. Ὅλα ἀνώφελα. Ὁ κ. Π. ἐξεμάνη, νόμισε ὅτι τὰ ἔβαλα μὲ τὸ ἄτομό του (γιατὶ τὸ πίστεψε αὐτό, θὰ τὸ μαντεύει ὁ ἀναγνώστης: διακυβεύονται συμφέροντα πολὺ χεροπιαστά)- βάλθηκε λοιπὸν στὴν ἀπάντησή του νὰ ἀναιρέσει ὅχι τίς ιδέες μου, ἀλλὰ τὸ πρόσωπό μου. Ὅπως δὴποτε, ἀφοῦ προκαλοῦμαι, εἶμαι ὑποχρεωμένος ν' ἀπαντήσω.

Ἡ ἐπὶκρισή μου κατηγοροῦσε τὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. ὅτι χρησιμοποιοῦσαν ὅρους γνωστὸς στὴν ἐπιστημονικὴ ἱστορία τῆς τέχνης (τὸ πλαστικὸ καὶ τὸ ζωγραφικὸ) μὲ σημασία ὅχι ἀπλὰ διαφορετικὴ, ἀλλὰ ἀκριβῶς ἀνάποδη ἀπὸ τὴ συνηθισμένη· ὅτι καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς αὐτὸ καὶ ἐπειδὴ, κι' ἔτσι πὺ τοὺς μεταχειριζότανε ὁ κ. Π., τοὺς εἶχε δώσει ὀρισμοὺς φοβερὰ μπερδεμένους, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν ἀπόλυτη σύγχυση· καὶ τέλος ὅτι μὲ τὴ δική του ἐκδοχὴ οἱ δυὸ αὐτὲς ἔννοιες ἐφαρμοζόμενες στὴν ἱστορία τῆς τέχνης ἀποδείχνονται ἄγονες, ἄρα σφαλερὲς στὴ βία τους καὶ στὴ σύλληψή τους. Στὴν ἀπάντησή του τώρα ὁ κ. Π. εἰδοποιημένος πιά ἀπὸ τὴν ἐπὶκρισή μου, προσπαθεῖ νὰ δώσει πιὸ καθαρὴ διατύπωση καὶ κάποια τάξη στὶς ιδέες του (ὅσο εἶναι τοῦτο δυνατό σ' ἓνα ἀνθρώπο πὺ νομίζει ὅτι λογοτεχνικὸ στὺλ (= στόμφορ καὶ

βρόντος) για τὸ ζωγραφικὸ (= δῆθεν ἰσοπεδωτικὸ, αὐθόρμητο, χρωματικὸ, διερμηνευτικὸ) καὶ τὸ γλυπτικὸ (= δῆθεν ὀγκηρὸ, διανοητικὸ, μιμητικὸ) τρόπο τῆς ἀπεικόνισης τῶν πραγμάτων· βεβαιώνει ὅτι αὐτὸς πρῶτος διατύπωσε καὶ ἐφάρμοσε τὴ θεωρία αὐτὴ καὶ ρωτᾷ, οἱ δικές του ἔννοιες γλυπτικὸ καὶ ζωγραφικὸ εἶναι ταυτόσημες μὲ τίς ἔννοιες τοῦ Βαῖλφλιν «γραμμικὸ» καὶ «ζωγραφικὸ» καὶ ποιά τάχα σύγχυση μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ; Ἀπαντῶ:

α) Ἡ σύγχυση θὰ γίνεῖ ἀναπόφευκτα, γιατί τὰ ὀνόματα τῶν ἐννοιῶν εἶναι τὰ ἴδια καὶ στοὺς δύο. Ὁ κ. Π. ἐπιμένει νὰ ὀνομάζει τίς ἔννοιες τοῦ Βαῖλφλιν γραμμικὸ καὶ ζωγραφικὸ. Τοῦτο δείχνει ἢ ὅτι ὁ κ. Π. δὲν εἶδε ποτὲ μὲ τὰ μάτια του τὸ βιβλίον τοῦ Β. ἢ ὅτι παραποιεῖ ἐπίτηδες τὰ πράγματα· γιατί ὁ τίτλος τοῦ σχετικοῦ κεφαλαίου στὸ Β. εἶναι «Γραμμικὸ (σχεδιαστικὸ, πλαστικὸ) καὶ ζωγραφικὸ. Ἀπτική καὶ ὀπτική εἰκόνα καὶ μέσα στὸ κείμενο ὁ Β. μεταχειρίζεται πάντα ἰσοδύναμα τοὺς ὅρους γραμμικὸ καὶ πλαστικὸ. β) Ἡ σύγχυση εἶναι ἀναπόφευκτη, γιατί οἱ ἔννοιες τοῦ κ. Π. εἶναι στοὺς μὲν ὁρίσμούς του ἀκριβῶς τὸ ἀνάποδο ἀπὸ τίς ἔννοιες τοῦ Β., ὅταν ὁμως ἐφαρμόζονται στὴν ἱστορία τῆς τέχνης διασταυρῶνονται μὲ τίς ἐφαρμογές τοῦ Β. καὶ ἄλλοτε μὲν ταυτίζονται μ' αὐτές, ἄλλοτε δὲ εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀνάποδό τους, ὅπως δέχεται κι' ὁ ἴδιος ὁ κ. Π. γ) Πῶς νὰ τοῦ ταραῶξ τὴν εὐδαιμονία τοῦ κ. Π. ὅτι αὐτὸς πρῶτος διατύπωσε κ' ἐφάρμοσε τὴ θεωρία αὐτή, λέγοντάς του ὅτι τὸ «γλυπτικὸ» του καὶ τὸ «ζωγραφικὸ» του εἶναι παμπάλαιες διακρίσεις τῆς συστηματικῆς αἰσθητικῆς· ὅτι μέσα στοὺς ὁρισμούς του διακρίνεις βάνουσα χρησιμοποιημένες καὶ ἀπογυμνωμένες ἀπὸ κάθε λεπτότητα ιδέες τοῦ Σοπενάουερ καὶ τοῦ Νίτσε· καὶ ὅτι μποροῦσε, γιὰ νὰ εἶναι ἀκόμα πρωτοτυπώτερος, νὰ ὀνομάσει τὸ γλυπτικὸ του καὶ τὸ ζωγραφικὸ του «ἀρσενικὸ» καὶ «θηλυκὸ» καὶ νὰ παραστήσει τὴν παγκόσμια ἱστορία ὡς πάλιν τοῦ ἀρσενικοῦ μὲ τὸ θηλυκὸ (= τοῦ ἀπολλωνιακοῦ μὲ τὸ διονυσιακὸ, τῆς διάνοιας μὲ τὴν εὐαισθησία, τοῦ ὁρισμένου μὲ τὸ ἀόριστο, τῆς Δύσης μὲ τὴν Ἀνατολὴ κ.τ.τ.), γιὰ νὰ ἔχει τὴν ἱκανοποίηση ὅτι καὶ στὴ φιλοσοφία τῆς ἱστορίας ἀνοίγει πρῶτος αὐτὸς καινούργιους δρόμους. Εἶναι ἐπίσης περιττὸ νὰ θυμίσω τίς ἀδιάκοπες παραινέσεις τῶν νεωτέρων ποὺ ἀσχολήθηκαν μὲ καλλιτεχνικὰ καὶ αἰσθητικὰ προβλήματα καὶ βρῆκαν μπροστά τους τίς ἴδιες τοῦτες μεγαλοφυεῖς θεωρίες ποὺ «πρῶτος διατυπώνει κ' ἐφαρμόζει ὁ κ. Π. (π.χ. R. Hamann, *Ästhetik* 2, σ. 115: Ἡ ἰδιομορφία ὁμως ἑνὸς αἰσθητικοῦ ζησίματος δὲν ταυτίζεται μὲ κεῖνο ποὺ ἐκφράζουν τὰ ὀνόματα τῶν διαφορῶν τεχνῶν. Ἡ θεωρία τῶν τεχνῶν λέγοντας πλαστικὴ ἔννοεῖ τὴν ἀπεικόνιση μὲ κυβικὸ ὕλικο, πέτρα, χαλκὸ, κερί — ζωγραφικὴ τὴν ἀπεικόνιση κυβικῶν σχέσεων ἢ σχέσεων χώρου ἐπάνω σὲ μιὰ ἐπιφάνεια. Ἡ ἄποψη λοιπὸν τοῦ χωρισμοῦ τῶν τεχνῶν εἶναι

άποψη τεχνική και ως τέτοια έχει τεράστια σπουδαιότητα για την τεχνική του δημιουργού, γιατί η γνώση μιᾶς τεχνικῆς καθορίζεται από τὸ ὕλικό· ἕνας καλὸς γλύπτης μπορεῖ νὰ εἶναι κακὸς ζωγράφος καὶ ἀντίστροφα, ἀκόμα κι' ἂν ἀπεικονίζουν τὴν ἴδια μορφή κι' οἱ δύο. Ἀντίθετα ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀνθρώπου ποὺ τὸ ζεῖ αἰσθητικὰ τὸ καλλιτέχνημα, μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἴδια καὶ ἀπὸ τὶς δύο τέχνες... Οἱ αἰσθητικές κατηγορίες τοῦ πλαστικοῦ καὶ τοῦ ζωγραφικοῦ δὲν ταυτίζονται λοιπὸν μὲ τὶς τεχνικές...).

Τὸ ὅτι οἱ δύο ἔννοιες τοῦ κ. Π. ἐφαρμοζόμενες στὴν ἱστορία τῆς τέχνης φανερώνονται ἀπόλυτα ἄγονες τὸ εἶχα πιστοποιήσει στὴν ἐπίκρισή μου μὲ σύντομη ἀναδρομὴ στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς καὶ τῶν ἀρχαίων ἀνατολικῶν τεχνῶν τῆς Μεσογείου καὶ μὲ μερικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴ νεώτερη δυτικὴ τέχνη. Τὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἐννοιῶν του στὴ βυζαντινὴ τέχνη δὲν τὴν παρακολούθησα. Εἶχα βέβαια τὴν ἐντύπωση ὅτι κι' ἐδῶ τὰ πράγματα δὲν ἦταν ὅπως τὰ παράσταινε ὁ κ. Π. Εἶχα ἀκόμα καὶ βεβαιώσεις βυζαντινολόγων ὅτι αὐτὰ ποὺ ὁ κ. Π. παρουσίαζε μὲ μετριοφροσύνη ἀπαράμιλλη ὡς πρωτότυπα πράγματα ποὺ δὲν βρίσκονται στὰ ἐγχειρίδια, ὡς «ἀνέκδοτο τρόπο νὰ ἰδεῖ τὸ θέμα του» κ.τ.τ. ἦταν κοινότατα καὶ παρμένα ἀπὸ ἄρθρα ἐλληνικῶν ἐγκυκλοπαιδικῶν λεξικῶν καὶ ἐγχειριδίων. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ δική μου ἀπασχόληση μὲ τὰ βυζαντινὰ δὲν εἶναι ἀπὸ πρῶτο χέρι οὔτε τόση, ὥστε νὰ μοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἔχω ἄμεσα σχηματισμένη καὶ ἐγκυρὴ γνώμη γιὰ τὰ ζητήματα αὐτά, ἐθεώρησα χρέος μου ν' ἀφήσω τὴν κριτικὴ ρητὰ στοὺς βυζαντινολόγους· καὶ εἶπα μονάχα, στηριζόμενος στὰ πορίσματα τῆς ὑπόλοιπης ἱστορίας τῆς τέχνης καὶ στὸ γεγονός ὅτι ὁ κ. Π. δὲν ἀσχολήθηκε ποτὲ σοβαρὰ καὶ ἀπὸ πρῶτο χέρι μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη (ὅπως καὶ μὲ καμμιάν ἄλλη), ὅτι φοβᾶμαι πολὺ καὶ γιὰ τὶς βυζαντινολογικὲς θεωρίες του. Στὴν ἀπάντησή του ὁ κ. Π., χρησιμοποιώντας κακόπιστα μιὰ φράση τῆς σύνταξης τοῦ περιοδικοῦ (ποὺ ἐγὼ δὲν ἔχω καμμιά εὐθύνη γι' αὐτὴν οὔτε τὴ συμμερίζομαι), μὲ εἰρωνεύεται, πῶς καταδέχομαι ἐγὼ «ὁ μοναδικὸς σπεσιαλίστ στὰ ζητήματα τῆς τέχνης» νὰ εἰσηγοῦμαι τὴν ἐκκρεμοδικία αὐτὴ καὶ βρίσκει τὴν ἐπιφύλαξή μου ἀμίμητη· δὲν ἔχω καμμιά ἀμφιβολία ὅτι γι' αὐτὸν ἔτσι εἶναι: ὅποιος δὲν ἔχει ποτὲ δοκιμάσει τὴν ἀνάγκη ποὺ ἔχει κάθε γνήσιος ἐπιστήμονας, νὰ ὁμολογεῖ καθαρὰ τὴν ἄγνοιά του (ἀπαραίτητη προϋπόθεση τῆς ἐπιστημονικῆς γνώσης), τέτοια στάση τὴ βρίσκει ἀκατανόητη.

Τὸ νόστιμο εἶναι ὅτι ὁ κ. Π. δὲν ὑποψιάζεται πόση ἱλαρότητα προκαλεῖ ὅταν, ἀντὶ νὰ μοῦ φέρει ἐπιχειρήματα ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ γεγονότα τῆς τέχνης (ποὺ ὅμως προϋποθέτει σοβαρὰ καὶ ἀπὸ πρῶτο χέρι ἀπασχόληση μ' αὐτὰ καὶ ὄχι μὲ ἐγχειρίδια καὶ λεξικά), ἀντικρούει ὅσα λέω γιὰ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ καὶ τὶς ἀρχαῖες ἀνατολικὲς τέχνες μὲ γνώμες ἀπὸ τὸ (λαμπρότατο, δὲν ἀμφι-

βάλλω) βιβλίο του κ. Δανιηλίδη περί... «Νεοελληνικής Κοινωνίας και Οικονομίας» ή, άλλου, από το φιλοσοφικό βιβλίο του Σπέγκλερ: ανθρώπων δηλαδή που δεν ασχολήθηκαν άμεσα, έρευνητικά, πρωτότυπα με την ιστορία της τέχνης, μά παίρνουν τις πληροφορίες τους από δεύτερο και τρίτο χέρι. Με την ευκαιρία αυτή μιὰ λέξη για τὸ Σπέγκλερ, τὸ βαρὺ πυροβολικὸ τοῦ κ. Π. Με κατηγορεῖ καὶ με περιφρονεῖ ὁ κ. Π. γιατί ἀγνοῶ τὴ Σπεγκλερική θεωρία καὶ τὴν ἔξοχη σημασία της. Ἡ «μοῖρα καὶ ἡ cosmicité τῆς ψυχῆς» τοῦ κ. Π. περιμεναν νὰ θυμηθεῖ τὸ 1931 ὁ ἐκδότης Γκαλιμάρ νὰ μεταφράσει γαλλικὰ τὸ βιβλίο τοῦ Σπέγκλερ γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ συναντηθοῦν μαζί του. Ἄλλοι, κοινότεροι θνητοί, εἶχαν γνωρίσει τὸ ἔργο τοῦτο ἀπὸ τὸ 1924 τουλάχιστο, εἶχαν μιλήσει γι' αὐτό, τὸ εἶχαν ἐπίσης ἀναφέρει καὶ χρησιμοποιοῦν (βλ. Δελτ. Ἑκπαίδ. Ὀμίλου 1924, σ. 210. Ἀναγέννηση 1926, σ. 280)· τὸ ἐλάττωμά τους εἶναι μόνο ὅτι ντρέπονται νὰ κάνουν λόγο ἀδιάκοπα γιὰ τὸ ἄτομό τους. Ἄν ὁ Σπέγκλερ λέγοντας ὅτι οἱ ἀρχαῖοι δὲν εἶχαν τὴν ἔννοια τῆς τεχνικῆς, τῶν μαθηματικῶν, τοῦ χώρου, τῆς ἱστορίας κλπ. ἐβεβαίωνε μονάχα τὸ γνωστὸ γεγονὸς πὼς ὅ,τι οἱ ἀρχαῖοι ὀνόμαζαν ἔτσι εἶναι πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ ἐμεῖς ἔχομε κάτω ἀπὸ τὰ ἴδια ὀνόματα, δὲν θὰ εἶχε κανεὶς νὰ ἀντεῖπει τίποτε. Ὁ Σπέγκλερ ὅμως ἰσχυρίζεται ὅτι τὰ ἀρχαῖα ἐκεῖνα εἶναι ὁ ἀντίποδας, ἡ ἀντίθεση, ἡ καθαρὴ ἄρνηση τῶν δικῶν μας· ὅτι τὰ ἀρχαῖα ἐκεῖνα δὲν εἶναι οἱ πρῶτες ἐκδηλώσεις τοῦ ἴδιου αὐτοῦ πνεύματος ποὺ δημιουργήσε, με τὴ βοήθεια τῆς συνεισφορᾶς τοῦ μεσαιωνικοῦ πνεύματος, στοὺς νεώτερους χρόνους ἀνάλογα (ἀλλὰ διαφορετικὰ) με τ' ἀρχαῖα ἐκεῖνα, ἀλλὰ ὅτι κανένα γεφύρι δὲν φέρνει ἀπὸ ἐκεῖνα σὲ τοῦτα. Ἡ ἀντιδιαλεχτικὴ σκέψη τοῦ Σπέγκλερ, ποὺ ἐξαντλεῖται μέσα στὴν ἀδιαλλαξία τοῦ «ἢ ναι ἢ ὄχι» μπορεῖ νὰ φανατίζει = σκοτίζει, δὲν πείθει = δὲν φωτίζει κανένα φαινόμενο. Κριτικὴ τοῦ ἔχουν κάμει ἄνθρωποι πολὺ σπουδαιότεροί μου.

Ὅσο γιὰ τὴν οὐσία τώρα, ἂν εἶναι ἢ δὲν εἶναι γόνιμες οἱ πρεβελαικὲς ἔννοιες, δὲν θὰ ξαναγυρίσω στὸ ζήτημα, ἀφοῦ ἀποδείχτηκε τὸ ἄσκοπο κάθε σοβαρῆς συζήτησης με τὸν κ. Π. Θὰ προσθέσω μονάχα ὅτι καὶ με τίς καινούργιες του διατυπώσεις καὶ με τὰ παραδείγματα ποὺ βάζει δὲν γλυτώνει ἀπὸ τὸ θαλάσσωμα, ὅπου ἀκατανίκητα τὸν φέρνει ὁ ἐξωτερικὸς τρόπος ποὺ καταπιάνεται τὰ ζητήματα. Ὁ ἀναγνώστης ἂς συγκρίνει προσεχτικὰ τίς δυὸ εἰκόνες τῆς πρώτης ἀπάντησης τοῦ κ. Π. («Νεοελ. Γράμματα» ἀρ. 40), τὴ μία τοῦ Ντύρερ καὶ τὴν ἄλλη τοῦ Γκρέκο (ἡ τελευταία αὐτὴ δὲν βρίσκεται στὴν πινακοθήκη τοῦ Μονάχου, πρᾶμα ποὺ δὲν ἔπρεπε νὰ τὸ ἀγνοεῖ ἕνας εἰδικὸς γκρεκολόγος), γιὰ νὰ ἰδεῖ ὅτι καὶ τοῦ δεύτερου ἡ φόρμα, ποὺ γιὰ τὸν κ. Π. εἶναι διδίαστατη (ψευτο «ζωγραφικὴ»), εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο: με τὴ ζωερὴ κίνηση ποὺ δημιουργοῦν οἱ φωτεινοὶ τόνοι, ποὺ μαζεύονται σὰν σὲ ἐστία

γύρω στα μπλεγμένα χέρια και στο λαιμό και από κεϊ τινάζονται περιστροφικά και πρὸς τὴν περιφέρεια και πρὸς τὸ βάθος, και με τὴν ὑποστήριξη τῶν φωτοσκιάσεων γεννιέται κάθε στιγμή ἡ ιδέα τοῦ βάθους, τῆς τρίτης διάστασης (ὅλων τῶν περιόδων τοῦ Γκρέκο τὰ ἔργα τὴν ἔχουν και τὴν ἐκμεταλλεύονται καλλιτεχνικά)· ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἡ εἰκόνα τοῦ Γκρέκο δὲν ἀποτελεῖ καμμιά ἀντίθεση με τὴν εἰκόνα τοῦ Ντύρερ. "Ἀς ἀνοίξει ἀκόμα ὁ ἀναγνώστης μιὰ ὁποιαδήποτε ἱστορία τῆς τέχνης με πολλὲς εἰκόνες και θὰ ἰδεῖ ὅτι οἱ πρεβελαικὲς αὐτὲς ἔννοιες (ἡ ψευτο«ζωγραφικὴ» ἐπιπεδικότητα και ὁ ψευτο«γλυπτικὸς» ὄγκος) τίθενται και ἀναιροῦνται κάθε στιγμή ἀπὸ τὸν ἴδιο λαό, τὴν ἴδια ἐποχὴ, τὸν ἴδιο καλλιτέχνη. "Ὅχι πὼς δὲν ὑπάρχουν καθόλου κάποιες σταθερὲς τάσεις και χαρακτηριστικὰ στὴν τέχνη κάθε λαοῦ. "Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης τίς ξέρει και τίς προσέχει· μὰ ὁ ρόλος τους εἶναι πολὺ σχετικὸς, ἄλλοτε ἐκμηδενίζεται σχεδὸν κι' ἄλλοτε μεγαλώνει· εἶναι πειθήνιο ὄργανο στὰ χέρια τῆς καλλιτεχνικῆς βούλησης τῆς ὀρισμένης ἱστορικῆς στιγμῆς (ποὺ ἡ σύνθεσή της δὲν φωτίζεται και πολὺ με τὸ νὰ τὴν ἀναγάγομε σὲ γεωγραφικούς, φυλετικούς ἢ... μεταφυσικούς παράγοντες). "Ὅπως τὸ εἶχα τόνισει στὴν ἐπίκρισή μου, κάθε τέτοια γενικότητα περιέχει μιὰ μερικὴ ἀλήθεια (και μάλιστα στὸ στόμα ἐκείνου ποὺ πρῶτος τὴ βρῆκε και τὴ διατύπωσε), ποὺ κιντυνεύει ὅμως με τίς τεράστιες διαστάσεις ποὺ τῆς δίνονται νὰ μεταβληθεῖ τὴν ἴδια στιγμή στὸ ἀντίθετό της, σὲ τεράστιο λάθος.

Στὴν ἐπίκρισή μου, φανερώνοντας τὴν τιμιότητα τῆς πρόθεσής μου, εἶχα παραθέσει αὐτούσια τὰ κομμάτια ἀπὸ τὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. ποὺ ἔκρινα. Γι' αὐτὸ κι' ὁ κ. Π. δὲν μπόρεσε νὰ με κατηγορήσει παρὰ γιὰ παρανόηση (ποὺ αὐτὸς τὴ θεωρεῖ σκόπιμη, μὰ δὲ με νοιάζει γιὰ τὴ συκοφαντία, ὅποιος με διάβασε θὰ κρίνει). "Ὁ κ. Π. ὅμως μέθοδο γιὰ νὰ ἀμύνεται ἔχει τὴν παραποίηση.

Εἶχα πεῖ ἐγώ, προσπαθώντας νὰ ἐξαντλήσω κάθε δυνατό τρόπο ἐρμηνείας τῶν ἀοριστιῶν τοῦ κ. Π., ὅτι «μ' ὅλα τοῦτα, ἂν ἕνας ἐπιστήμονας πάρει γιὰ ἀφετηρία μιὰν ἄλλη ἀρχή, π.χ. τὴν τεχνική, μπορεῖ πάλι νὰ δημιουργήσει μέθοδο ἐρεύνης κλπ.» Δὲν εἶναι ἡ δική μου περίπτωση! φωνάζει ὁ κ. Π. Διαβάστε ὅμως τὸ κομμάτι του ποὺ ἔκρινα: «μορφὴ σημαίνει τὴν κατασκευὴ τοῦ διαστήματος και τὴν ἐρμηνεία τῆς ὕλης ἀπὸ ὀρισμένη τεχνική, εἴτε γιὰ ἄγαλμα πρόκειται, εἴτε γιὰ ζωγραφικὴ, γιὰ ἀρχιτεκτονική, σχέδιο ἢ γκραβούρα. Σύμφωνα με τὸν ὀρισμὸν αὐτόν, ποὺ ἀπαλλάσσει τὴ φόρμα ἀπὸ τὴν πολυσημία της κι' ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινό της περιεχόμενο, μπορούμε κλπ.» Κι' ἐπειδὴ ἐγώ τοῦ εἶπα, κρίνοντας τὸ ἴδιο τοῦτο κομμάτι, ὅτι ἔτσι ξαναφέρνει στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τὴν παλιὰ πρόληψη τοῦ Ζέμπερ γιὰ τὸν κυρίαρχο

ρόλο τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ ὕλικου στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, μοῦ ἀπαντᾷ ὅτι αὐτὸς καθόρισε τὴν τεχνικὴ σὲ τρόπο πού δὲ μοιάζει καθόλου μὲ τὴ θεωρία τοῦ Ζέμπερ· ἀντιγράφει λοιπὸν ἓνα ἄλλο κομμάτι ἀπὸ τὴ δεύτερη σειρὰ τῶν ἄρθρων του καὶ βεβαιώνει, ψέματα, ὅτι ἐγὼ κρίνω τὸ δεύτερο τοῦτο κομμάτι! Μὲ τὸ τελευταῖο τοῦτο ἡ ἐπίκρισή μου δὲν ἀσχολήθηκε καθόλου α) γιατί δὲν εἶναι κι' αὐτὸ παρὰ ὠραιολογικὴ μετάφραση καὶ σύνοψη τῶν μετρημένων παρατηρήσεων τοῦ Φοσιγιὸν καὶ β) γιατί, παρ' ὅλα τὰ φουσκωμένα λόγια, παρ' ὅλες τὶς βεβαιώσεις ὅτι ἡ τεχνικὴ δὲν εἶναι ταυτόσημη μὲ τὴν πατροπαράδοτη καὶ κοινὴ πραχτικὴ, ὅταν λές ὅτι «στὴν ποιότητα, πού ἐπιβάλλει στὴ φόρμα τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ ἐργαλεῖο, τὸ χέρι λαχταρᾷ νὰ προστέσῃ μιὰν ἄλλη ποιότητα κλπ.» ὑψώνεις τὴν καθαρὴν πραχτικὴν τεχνικὴν σὲ αὐτόνομη μονάδα.

Καὶ οἱ παραποιήσεις συνεχίζονται. Γιὰ νὰ ἀναιρέσω τὴν πρεβελαικὴν θεωρίαν ὅτι ἀπὸ φυσικὴ ἀκολουθία τὸ ψευτο«γλυπτικὸν» δράμα φέρνει στὴ μιμητικὴ τέχνη καὶ τὸ ψευτο«ζωγραφικὸν» στὴ διερμηνευτικὴ, εἶχα φέρει μερικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης καὶ τελείωνα μὲ τὴ γενικὴ παρατήρηση (πού δὲν ἀναφέρεται εἰδικὰ στὴν τέχνη) ὅτι ἀπὸ φυσικὴ ἀκολουθία δὲν βγαίνει τίποτε, γιατί τὸ φυσικὸ δεδομένο τὸ πλάθει ἀδιάκοπα καὶ πλάθεται μαζύ του ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπίνης κοινωνίας, ἡ παραγωγικὴ σχέση τῆς κοινωνίας μὲ τὰ φυσικὰ δεδομένα, πού εἶναι σχέση διαλεχτικὴ. Ἡ πρεβελαικὴ τώρα ἐρμηνεία τῆς γενικῆς αὐτῆς παρατήρησης: «μὲ ἄλλα λόγια ὁ κ. Κ. πιστεύει πὼς ἡ τέχνη εἶναι τὸ ἐπιφανόμενον ἐνὸς συστήματος παραγωγικῶν καὶ καταναλωτικῶν σχέσεων καὶ συνεπῶς ἡ ἔρευνά της ὀφείλει ν' ἀρχίζει ἀπὸ τὶς σχέσεις αὐτὲς γιὰ νὰ φτάσῃ ὕστερα στὶς εὐγενεῖς ἀναθυμιάσεις τους!» Ὁλόκληρη ἡ ἐπίκρισή μου, πού τονίζει κάθε τόσο τὴ χειραφέτηση (ὅχι ὅμως ἀπόλυτη ἀνεξαρτησία) τῆς ζωῆς τῆς φόρμας ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπην κοινωνικὴν ζωὴν, ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ φόρμα δὲν εἶναι σκέτη εἰκονογράφηση τῆς ζωῆς, ἀλλὰ κόσμος ξεχωριστὸς καὶ ἀναντικατάστατος, καὶ ὅτι ἔργο τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης εἶναι ἡ μελέτη τῆς ζωῆς τῆς φόρμας, ξεσκεπάζει ὀλοφάνερη τὴ συκοφαντικὴ πρόθεση τοῦ κ. Π.

Μιὰ ἄλλη μέθοδος ἄμυνας τοῦ κ. Π. εἶναι, τώρα πού εἰδοποιήθηκε ἀπὸ τὴν ἐπίκρισή μου γιὰ τὰ λάθη του, νὰ καμώνεται πὼς ὅτι σωστὸ γεγονὸς περιέχει ἡ ἐπίκρισή μου τὸ ἥξερε κι' αὐτὸς καὶ πὼς τὸ κείμενό του μπορεῖ μὲν νὰ ἐπιτρέπει καὶ τὴ μιὰ ἐκδοχὴ (τὴ σωστὴ) καὶ τὴν ἄλλη (τὴ σφαλερή), αὐτὸς ὅμως βέβαια τὴ σωστὴ εἶχε στὸ νοῦ του!

Τοῦ εἶχα δεῖξει στὴν ἐπίκρισή μου ὅτι μὲ τὸ νὰ παρατάξῃ ἰσοδύναμα τὶς τεχνικὰς τοῦ ἀγάλματος, τῆς ζωγραφικῆς, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τοῦ σχεδίου ἢ

τῆς γκραβούρας (πού καθορίζουν τάχα τὴ φόρμα στοὺς διάφορους λαοὺς καὶ ἐποχές) ἔφτανε σὲ σίγουρο ἀδιέξοδο. Στὴν ἀπάντησή του τώρα προσπαθεῖ ν' ἀποδείξει ὅτι ἀπὸ τὸ ὑπὸ συζήτησιν κείμενό του βγαίνει κι' ἄλλο νόημα, πιὸ ὑποφερτό. Ἐπειδὴ ὅμως καταλαβαίνει πόσο ἡ προσπάθειά του εἶναι ἀδύνατη, δέχεται ὅτι μπορεῖ νὰ βγεῖ καὶ τὸ νόημα πού λέω ἐγώ, ἔχει ὅμως πάλι λείει συμμάχους στὴν ιδέα του τὸ Φοσιγιὸν καὶ τὸ Σπέγκλερ. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ λένε τὸ πολὺ σωστὸ πρᾶμα ὅτι μιὰ ὀρισμένη τέχνη (ἄλλοτε ἡ πλαστική, ἄλλοτε ἡ ζωγραφικὴ, ἄλλοτε ἡ ἀρχιτεκτονικὴ — καὶ ὄχι μόνον αὐτές, παρὰ καὶ ἡ λογοτεχνία καὶ ἡ μουσικὴ) παίρνει ιδιαίτερη ἀνάπτυξη σὲ ὀρισμένες ἐποχές, τὶς ἐκφράζει περισσότερο, ἐπηρεάζει καὶ τὸν ιδιαίτερο χαραχτῆρα τῶν ἄλλων τεχνῶν. Τὸ ξέρει ἡ ἱστορία τῆς τέχνης αὐτὸ πολὺ καλὰ (βλ. π.χ. τὸ βιβλίον τοῦ Πίντερ «τὸ πρόβλημα τῆς γενιᾶς στὴν ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης», ιδίως τοὺς δυὸ προλόγους του καὶ τὸ σχετικὸ κεφάλαιο), χωρὶς νὰ περιμένει νὰ τῆς τὸ ὑποδείξει ὁ Σπέγκλερ. Ὁ κ. Π. ὅμως μὲ τὸ ὑπὸ συζήτησιν κείμενό του ἔθεσε σταθερά, αἰώνια γνωρίσματα κάθε μιᾶς ἀπὸ τὶς τεχνικὲς πού παράταξε ἰσοδύναμα καὶ ἀπ' αὐτὰ πῆγε νὰ βγάλει σταθεροὺς τύπους ὀργανικῆς ἀνάπτυξης τῶν τεχνῶν στοὺς διάφορους λαοὺς. Τοῦτο εἶναι πού τὸ ἀρνήθηκα κατηγορηματικά.

Τὸ ἴδιο κάνει καὶ στὸ ζήτημα τῶν ὄρων «χῶρος» καὶ «διάστημα». Τοῦ εἶχα στὴν ἐπίκρισή μου θυμίσει ὅτι δὲν εἶναι ταυτόσημα πράγματα, ὅτι τὴν παρατήρηση αὐτὴ τὴν εἶχε ἤδη κάμει ὁ Πάλλης τοῦ Αἰγινῆτη, ὅτι αὐτὸς (ὁ κ. Π.) τοὺς μεταχειριζότανε ἀδιάφορα τὸν ἓνα στὴ θέση τοῦ ἄλλου μὲ ἀποτελεσμα μιὰ ἀφάνταστη σαλάτα καὶ ὅτι ἔπρεπε πάντα νὰ μιλάει γιὰ χῶρο καί, στὴ ζωγραφικὴ, γιὰ «προβλήματα τῆς παράστασης τοῦ χώρου». Ὁ κ. Π. ἀπαντᾷ ὅτι σωστὴ εἶναι ἡ παρατήρησή μου, ἀλλὰ σωστὴ μόνον γιὰτὶ δὲν εἶναι δική μου, παρὰ τοῦ Πάλλη· ὅτι τὴν κριτικὴ τοῦ Πάλλη τὴν ἤξερε κι' αὐτός! καὶ ὅτι τοὺς ὄρους χῶρο (τριδιάστατο) καὶ διάστημα (διδιάστατο) τοὺς ξεχωρίζει κι' αὐτὸς πάντα μὲ σαφήνεια. Ξαναδιαβάστε τὸ κομμάτι πού ἔκρινα γιὰ νὰ ἰδεῖτε ἂν εἶχα δίκαιο νὰ τὸ χαρακτηρίσω τέλειον πελάγωμα: ὅποιος δὲν ξέρει τὰ πράγματα καὶ δὲν μεταφράσει τὶς θολὰς ἐκφράσεις τοῦ κ. Π. σὲ καθαροὺς ὄρους, δὲν θὰ καταλάβει τίποτε. Ἴδου μερικὰ παραδείγματα τῆς σαφήνειάς του: «ὄχι τὸ διάστημα τοῦ γεωμέτρη ἢ τὸ φυσικὸ διάστημα πού διατρέχομε [χῶρος εἶναι ἐδῶ ἡ σωστὴ λέξις γιὰ τοὺς ἄλλους], παρὰ τὸ πλασματικὸ διάστημα πού τὸ ἐρμηνεύει ἡ τεχνικὴ, ἡ ὕλη, τὸ φῶς, ἡ κίνησις [μῆπως ἡ τεχνικὴ, τὸ φῶς τὸ ζωγραφικὸ κλπ. ἐρμηνεύουν τὸ κομμάτι τοῦ μουσαμᾶ πού πρόκειται νὰ χρωματιστεῖ; δὲν πρόκειται μὲ τὴ βοήθεια τῶν μέσων αὐτῶν νὰ ἐρμηνευτεῖ, νὰ παρασταθεῖ ἐπάνω στὸ μουσαμᾶ ὁ βαθὺς ἄπειρος χῶρος;]». «Ὅπως στὸ θέατρο μὲ μερικὸς χαρακτηριστικοὺς συνδυασμοὺς

υποδηλώνουνε τὸ διάστημα [= χῶρο· ἀλλιῶς, μήπως ὑποδηλώνεται τὸ διδιάστατο διάστημα τοῦ πανιοῦ ποὺ εἶναι στὸ βάθος τῆς θεατρικῆς σκηνῆς;], ἔτσι κι' ὁ Τζιόττο παρασταίνει τὸ διάστημα [= χῶρο· ἢ μήπως παρασταίνει ἐπάνω στὸν τοῖχο τοῦ φρέσκου του τὸ διδιάστατο διάστημα τοῦ τοίχου του;]» κλπ. κλπ. Καὶ ἐπαναλαμβάνω ἄλλη μιὰ φορὰ τὴ βεβαίωση ὅτι ὁ ἰσχυρισμὸς τοῦ κ. Π., πὼς ὁ ὀρισμὸς τῆς ζωγραφικῆς ὡς τέχνης τοῦ διαστήματος μᾶς ἔχει ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τὶς γραφικὲς τέχνες τάχα, εἶναι ἓνας πρεβελαικὸς αὐτοσχέδι-
ασμὸς ἀνήκουστος.

Εἶναι ὅμως φανερὸ πιά ὅτι, μιλώντας στὴν ἐπίκρισή μου γιὰ τὰ προβλή-
ματα τῆς παράστασης τοῦ χώρου στὴ ζωγραφικὴ καὶ γιὰ τὶς λεπτὲς διαφορὲς
ποὺ παρουσιάζει ἡ ἀρχαία προοπτικὴ ἀπὸ τὴ νεώτερη, μιλοῦσα γιὰ φινέτσες
ἀπρόσιτες στὸ πνεῦμα καὶ στὶς πρωτόγονες γνώσεις τοῦ κ. Π. Ἐνῶ ἐγὼ βε-
βαιῶνω, μὲ πλήρη συναίσθηση τοῦ τί κάνω, ὅτι ὁλόκληρη ἡ ἀρχαία προοπτικὴ
(καὶ στὶς ζωγραφιὲς τῆς Πομπηΐας ἀκόμη!) δὲν εἶναι γεωμετρικὴ (ὅπως ἔλεγε
αὐτός): δηλαδὴ ὅτι δὲν παρασταίνει τὰ ἀντικείμενα καὶ τὸ χῶρο, ποὺ τὰ περι-
βάλλει, στηριζόμενη σὲ μαθηματικούς ὑπολογισμοὺς μὲ βάση μιὰ ἐνιαία καὶ
μοναδικὴ ὀπτικὴ ἀφετηρία, ἀλλὰ ὅτι τ' ἀντικείμενα τὰ παρασταίνει σύμφωνα
μὲ τὶς παραμορφώσεις ποὺ ἀντιλαμβάνεται ἄμεσα τὸ μάτι καὶ ὅτι ὁ χῶρος
τῆς εἶναι συνταιριασμένος, ὅχι ἀτόφιος καὶ ἐνιαῖος (πρβ. «τὸ Μουσεῖο τῆς
Θήβας», σ. 28-29 καὶ 51) καὶ ὅτι γεωμετρικὴ λέγεται ἡ προοπτικὴ τῆς νεώ-
τερης τέχνης μόνο ὕστερα ἀπὸ τοὺς πειραματισμοὺς τοῦ Οὐτσέλλο, τοῦ Μαζά-
τσιο κλπ. καὶ κυρίως ὕστερα ἀπὸ τὴ διατύπωση τοῦ Ἀλμπέρτι (ἡ εἰκόνα εἶναι
«intercissione della piramide visiva») —ἐνῶ λοιπὸν ἐγὼ αὐτὰ βεβαιῶνω, ὁ κ. Π.
μὲ πληροφορεῖ ὅτι οἱ Ἀθηναῖοι τῆς ἐποχῆς τοῦ Αἰσχύλου μποροῦσαν νὰ θαυ-
μάσουν ἐπάνω στὴ σκηνὴ μιὰ πλαστὴ ἀρχιτεκτονικὴ «χαραγμένη» (!) ἀπὸ τὸν
«Ἀγάθαρχο» (διάβαζε: Ἀγάθαρχο· δέχομαι ὅτι πρόκειται γιὰ τυπογραφικὸ
λάθος καὶ ὅχι γιὰ ἀμαθὴ μεταγραφὴ τοῦ γαλλικοῦ Agatharque) καὶ ὅτι τὸ
μωσαϊκὸ τοῦ Μ. Ἀλεξάντρου στὸ Μουσεῖο τῆς Νεαπόλεως ἔχει σπουδαία
προοπτικὴ — ποῦ νὰ τὰ ξέρω ἐγὼ ὁ ἀρχαιολόγος αὐτὰ τὰ πράγματα! Καὶ τὶς
πληροφορίες του αὐτὲς τὶς παίρνει ὅχι ἀπὸ τίποτε εἰδικὲς σοβαρὲς μελέτες γιὰ
τὴν ἱστορίαν τῆς ἀρχαίας ἢ τῆς νεώτερης προοπτικῆς, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ ἐγχειρίδια
τοῦ Blanc καὶ τοῦ Hourtick, ποὺ περιορίζονται νὰ δώσουν στοιχειώδεις γνώ-
σεις κι' ἐπιπλέον εἶναι γραμμένα ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ δὲν ἀσχολήθηκαν ποτέ
τούς μὲ τὴν ἀρχαία τέχνη, μὲ τὰ προβλήματά της καὶ μὲ τὴν ἱστορίαν της·
πρῶτοι αὐτοὶ θὰ γελοῦσαν ἂν ἔβλεπαν ὅτι οἱ γενικὲς γνώσεις ποὺ περιέχουν
τὰ βιβλία τους, παρμένες ἀπὸ δεύτερο καὶ τρίτο χέρι, χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ
στὴν Ἀνατολὴ γιὰ ἐπιχειρήματα σοβαρὰ σὲ συζήτηση γιὰ τὴ διαφορὰ τῆς

ἀρχαίας ἀπὸ τῇ νεώτερη προοπτικῇ. Τέτοια διανόηση νὰ τὴν παραπέμπεις στὴ βαθύτατη μελέτῃ τοῦ Panofsky, ὅπως εἶχα κάνει στὸ ἄρθρο μου, εἶναι βέβαια χαμένος κόπος.

Ὅπως ἐπίσης χαμένος κόπος ἦταν τὸ ὅτι θέλησα νὰ τὸν κάμω νὰ καταλάβει ὅτι, μιλώντας γιὰ τὸ πῶς παρασταίνει ὁ Τζιόττο τὸ χῶρο, παρεξήγησε τὴν πηγὴ του, τὸ Φοσιγιόν (ναί!! κι' αὐτοῦ ὁ Φοσιγιόν ἦταν ἡ πηγὴ του!), καὶ μίλησε γιὰ τὸ «θεατρικὸ-σκηνογραφικὸ» διάστημα στὸ Τζιόττο, παραμορφώνοντας ἔτσι τέλεια τὴν οὐσία τοῦ προβλήματος τοῦ χώρου στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Τζιόττο, γιὰ τὴ βάζει μέσα στοιχεῖα ἐντελῶς ξένα τῆς. Καὶ καμώνεται τώρα ὅτι τὴν ἤξερε τάχα κι' αὐτὸς τὴν ἔκφραση Raumbühne καὶ τῆς κάνει μάλιστα καὶ κριτικὴ καὶ τὴ βρίσκει ἀνεπαρκῆ! Καὶ μιλάει γιὰ ἀτέλεια τῆς γεωμετρικῆς προοπτικῆς καὶ γιὰ ἔλλειψη ἀτμοσφαιρικῆς ποιότητος στὸ χῶρο τοῦ Τζιόττο (ἀλήθεια τόσο πρωτόφαντῃ, ὅσο καὶ τὸ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι δὲν εἶχαν σιδηρόδρομο): μὲ τοῦτο καὶ μόνο δείχνει ὅτι εἶναι ἀνίκανος ν' ἀνακαλύψει ποῦ βρίσκεται τὸ πρόβλημα: τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι οἱ δῆθεν «ἐλλείψεις» ποὺ ἐμεῖς βρίσκομε στὸ παλιὸ ἔργο, ἀλλ' ἡ ἀνακάλυψις τῆς θετικῆς καλλιτεχνικῆς του βούλησης, ὅχι τὸ τί δὲν ἔχει, ἀλλὰ τὸ τί ἔχει τὸ ἔργο. Τοῦτο ὅμως εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀνακαλυφτεῖ ἅμα δὲν ξεκινήσουμε ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο, ἂν δὲν ἀφήσομε τοὺς ἀρνητικὸς χαρακτηρισμοὺς. Καὶ ἀπεικονίζει, γιὰ νὰ διαφωτίσει τὴ θολὴ καὶ χωρὶς ἀντικείμενο σκέψις του, τὸν «Ἀγ. Φραγκίσκο» τοῦ Λούβρου· σὰν εἰδικὸς στὴ νεώτερη τέχνη ὁ κ. Π. θὰ ξέρει ἴσως ὅτι τὸ ἔργο αὐτό, παρὰ τὴν ἐπιγραφή του opus loci Florentini, ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἐργασία τοῦ μεγάλου Βιεννέζου καθηγητῆ Ντβόρσακ, κανέναν σοβαρὸς ἱστορικὸς τῆς τέχνης δὲν τὸ θεωρεῖ ἔργο τοῦ Τζιόττο. Ἐπρεπε λοιπὸν νὰ διαλέξει ἓνα ἄλλο αὐθεντικώτερο. Ὅπωςδὴποτε ὅμως ὁ πίνακας τοῦ Λούβρου δὲν τὸν βοηθεῖ σὲ τίποτε.

Τὴ μεγαλύτερη ὅμως διασκέδαση ὁ κ. Π. μᾶς τὴ φυλάει γιὰ τὸ τέλος τῆς ἀπάντησός του. Τοῦ εἶχα δεῖξει ὅτι ἔκανε γκάφα λέγοντας πῶς ὁ Ροντέν εἶναι μαρμαρογλύφος ἀπὸ γενετῆς ἀνίκανος νὰ ἐρμηνέψει τὸ χαλκόν. Τί ἀπαντᾷ ὁ λαμπρὸς Νεοέλληνας; Εἶναι τυπογραφικὸ λάθος! Ἡ ἀρχικὴ φράσις, λέει, ἦταν «ὑπάρχουνε χαλκοπλάστες ἀπὸ γενετῆς (παράδ. ὁ Ροντέν), ποὺ τὸ μάρμαρο ἢ τὸ ξύλο τοὺς εἶναι ὁλότελα ἀνοίκειο. Κ' ὑπάρχουνε μαρμαρογλύφοι ἀπὸ γενετῆς ποῦναι ἀνίκανοι νὰ ἐρμηνέψουν τὸ ξύλο ἢ τὸ χαλκόν». Ὁ μηχανισμὸς λοιπὸν τοῦ τυπογραφικοῦ παροράματος ἦταν, κατὰ ταῦτα, ὁ ἐξῆς: ὁ στοιχειοθέτης παρέλειψε τὴν πρώτη φράσις καὶ ἄρχισε ἀπὸ τὴ δεύτερη, ἀπὸ τὴν ὁποία ὅμως παρέλειψε καὶ τὸ ἀρχικὸ «καί!»! ὅταν ἔφτασε στὸ «ἀπὸ γενετῆς» γύρισε στὴν πρώτη φράσις, ἐπειδὴ ὑπῆρχε κ' ἐκεῖ ἓνα «ἀπὸ γενετῆς» καὶ στοιχειοθέ-

τησε τὸ «παράδ. ὁ Ροντέν»· ὕστερα ὅμως δὲν ἐξακολούθησε «ποὺ τὸ μάρμαρο κλπ.», ἀλλὰ ξαναπετάχτηκε στὴ δεύτερη φράση καὶ παρουσίασε τὸν κ. Π. νὰ λέει ἀνοησίες. Μὰ γιὰ νὰ γίνουν ὅλοι τοῦτοι οἱ σατανικοὶ συνδυασμοί, πρέπει νὰ ἐξαγόρασά ἐγὼ τὸ στοιχειοθέτη, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία!

Καὶ τὸ ωραιότερο. Εἶχα ἀποδείξει στὴν ἐπίκρισή μου ὅτι ὁ κ. Π. ὅχι μόνο πῆρε αὐτούσιο καὶ ἄκριτα τὸ θεωρητικὸ του πλαίσιο ἀπὸ τὸ Φοσιγιόν, ἀλλὰ ὅτι ἀντέγραψε ἀπὸ τὸ βιβλίο του ὁλόκληρες φράσεις, χωρὶς ν' ἀναφέρει οὔτε μιὰ φορὰ τ' ὄνομά του. Τ' ἄρθρα τοῦ κ. Π. ἦταν βέβαια ἐκλαϊκευτικά καὶ δὲν εἶχα καμμιάν ἀξίωση νὰ τὰ γεμίσει μὲ παραπομπές σὲ βιβλία. "Ὅταν ὅμως παίρνομε αὐτούσιες φράσεις ἀπὸ ἓνα συγγραφέα, ὁ ὁποῖος μὲ τὶς φράσεις αὐτὲς ὑπερενίκησε φοβερὲς δυσκολίες γιὰ νὰ διατυπώσει τὴ σκέψη του καὶ ἔτσι σὲ γλυτώνει ἐσένα ἀπὸ τὸν κόπο ν' ἀγωνιστεῖς νὰ βρεῖς διατύπωση, κάθε ἐπιστήμονας θὰ βάλει μέσα σὲ παρένθεση τουλάχιστο τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα ἢ τουλάχιστο θὰ βάλει τὶς δανεισμένες φράσεις μέσα σὲ εἰσαγωγικά γιὰ νὰ ὑποδηλώσει ἔτσι τὸ δάνεισμα. Δὲν γλυτώνει ὁ κ. Π. μὲ τὴ δικαιολογία ὅτι στὸ περίφημο «Δοκίμιό» του εἶπε τί χρωστáει στὸ Φοσιγιόν· δὲν πρόκειται ἐδῶ οὔτε γιὰ πνευματικὸ χρέος οὔτε γιὰ ἐπίδραση οὔτε γιὰ «συγγένεια πνεύματος» (μεγάλη του τιμὴ τοῦ Φοσιγιόν!)· ἐδῶ πρόκειται γιὰ κοινότατη ἀντιγραφή, δηλαδὴ γιὰ νεοελληνικὰ πράγματα, πολὺ νεοελληνικά!

"Ὅλα τὰ μεγάλα πνεύματα τῆς ἀνθρωπότητας, ἀπὸ τὸ Μιχαηλάγγελο ὡς τὸ Σπέγκλερ, εἶχαν προμαντέψει τὴ συζήτησή μου μὲ τὸν κ. Π. καί, μεροληπτώντας γιὰ τὸν «πνευματικὸ συγγενῆ» τους κ. Π., εἶχαν φροντίσει μὲ τ' ἀποφθέγματά τους νὰ τοῦ δώσουν ἐπιχειρήματα. Οὔτε ὁ Γκαῖτε δὲν κάνει ἐξαίρεση. Εἶχα πεῖ στὴν ἐπίκρισή μου ὅτι δὲν βρίσκω πολὺ βαθυστοχάστη τὴ φράση μερικῶν νεοελλήνων λογίων «ἡ ζωὴ εἶναι μυθωδῶς πλούσια», ἀλλὰ ὅτι πραγματικὰ γόνιμη γίνεται ἅμα συμπληρωθεῖ μὲ τὴν ἀντίθεσή της, ὅτι «ὁ ἄπειρος αὐτὸς πλοῦτος εἶναι ἱστορικὰ περιωρισμένος». 'Ο κ. Π. φαντάζεται τὸν Γκαῖτε ἔτοιμο νὰ τὸν βοηθήσει. Τί λέει ὅμως ὁ Γκαῖτε; «τὰ πράγματα τ' οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς ἀποτελοῦν ἓνα τόσο ἀπέραντο βασίλειο, πού, γιὰ νὰ μπορέσεις νὰ τὸ ἀγκαλιάσεις χρειάζονται ὅλα τὰ ὄργανα ὅλων τῶν ὄντων ἐνωμένων». Δηλαδή; Τὸ χωρὶς ἀρχὴ καὶ χωρὶς τέλος σύμπαν, ὁ ἀπέραντος αὐτὸς πλοῦτος, εἶναι ἀσύλληπτος γιὰ τὴν ὁμάδα τῶν ἀνθρώπων ποὺ ζοῦν σὲ μιὰν ὀρισμένη ἐποχὴ. Αὐτοὶ μονάχα μ' ἓνα κομμάτι του σχετίζονται κάθε φορὰ. Τὶ ἄλλο θὰ πεῖ τὸ «ὁ ἄπειρος πλοῦτος τῆς ζωῆς εἶναι ἱστορικὰ περιωρισμένος»; Γιατὶ ὁ Γκαῖτε, ὁ μέγας, τὴν ἐζοῦσε, τὴ νοοῦσε, τὴν τραγούδησε αὐτὴ τὴ σύνθεση τῶν ἀντιθέσεων.

Γιὰ νὰ τελειώνω, ἡ ἀπάντηση τοῦ κ. Π. δὲν μὲ βοηθάει νὰ πάρω πίσω οὔτε ἓναν ἀπὸ τοὺς χαρακτηρισμοὺς ποὺ εἶχα κάμει γιὰ τὰ ἄρθρα του στὴν πρώτη ἐπίκρισή μου· ἀντίθετα μάλιστα, τοὺς δίνει καινούργια ἐπιχειρήματα καί, ἂν γινόντουσαν τώρα, θὰ ἔπρεπε, νὰ εἶναι πολὺ βαρύτεροι.

Ἐννοεῖται ὅτι, ὅσοδὴποτε ἀπαντήσεις κι' ἂν μοῦ κάμει ὁ κ. Π., δὲν πρόκειται πιά νὰ μὲ παρασύρει στὸ ν' ἀπασχοληθῶ μαζί του. Καὶ τοῦτο ὄχι ἀπὸ καμμιὰ ὑπερτροφικὴ πεποίθηση στὶς ιδέες μου, ἀλλὰ γιὰ τὸν ἀκόλουθο λόγο. Ξαναδιαβάζω τὴν πρώτη ἐπίκρισή μου γιὰ νὰ ἰδῶ τί ἦταν ἐκεῖνο ποὺ ἔκαμε τὸν κ. Π. ἑξάλλο. Δὲν βρίσκω παρὰ δυο-τρεῖς μετριώτατες ἐκφράσεις ποὺ ἐλέγχουν τὸν ἐπιστημονικὸ του καταρτισμὸ (πρᾶμα ποὺ ὅποιος θέλει τὸ ἀποχτάει) καὶ ἀφίνουν ἀπείραχато τὸ ἥθος του καὶ τὴν ἄλλη του ὑπόσταση. Ὁ κ. Π. ὅμως δὲν θέλησε ν' ἀφήσει οὔτε γι' αὐτὰ καμμιὰ ἀμφιβολία στὸν ἀναγνώστη του. Μὲ μεταχειρίζεται λοιπὸν ὡς ἐξῆς: «κάθε ἄνθρωπος [δηλαδὴ ὁ Καροῦζος] κάνει μέσα του τὸ πρόσωπό μας [δηλ. τοῦ κ. Π.] ἀπὸ τὴ στόφα τῆς καρδιᾶς του». «Ὁ κ. Κ. ἀνήκει σὲ ἐκκλησία, σὲ δόγμα, ἔχει ἱεροὺς κανόνες καὶ ταμποῦ κ' εἶναι ὁ ἀκαταπόνητος διαφεντευτὴς τους. Τοῦτο μάλιστα προσαρμόζεται μὲ τὸ βαθμὸ τῆς ἐργήγορσης καὶ τῆς ἐργατικότητάς του [εἶμαι δηλ. κοιμισμένος καὶ τεμπέλης], γιὰτὶ τὸν ἀπαλλάσσει ἀπὸ ἓνα ὀργανωμένο ἔργο, πολεμικὸ ἢ ἐπιστημονικὸ, καὶ τοῦ ἐπιτρέπει τὸν κλεφτοπόλεμον ἐκεῖνο, τὸ σίγουρο λιανοτούφεκο, ποὺ πότε τὸν μπάζει στὰ φέουδα τῆς φιλοσοφίας καὶ πότε στὰ λιβάδια τῆς τέχνης, ἐπιθετικόν, ἀσύδοτο, ἀνοικονόμητο καὶ τοῦ ἐξασφαλίζει τὴ δόξα τῆς ἡμέρας καὶ τὰ φιλότιμα χειροκροτήματα τῆς ἐταιρείας ἐκείνης ποὺ τὸν παρακολουθεῖ καὶ τὸν ἐμψυχώνει», «ἔτσι καθορίζεται, χωρὶς προκλητικότητες (!) καὶ χωρὶς ἐπιφωνήματα, ποὺ τ' ἀφίνω στὴν ἀποκλειστικὴ ἐκμετάλλευση τοῦ κ. Κ., ἡ θεμελιακὴ μας ἀντίθεση, ἀντίθεση πνεύματος, ποὺ ἐπιτρέπει νὰ συγκρούονται φιλοσοφίες, θεωρίες καὶ συνάμα χαραχτῆρες». «Γιὰτὶ ἡ θεωρία τούτη [τοῦ Σπέγκλερ] θὰ θέτει πάντα σὲ δοκιμασία ὄχι μονάχα τὴ μέθοδο τοῦ ἐπιστήμονα, ὄχι τὴ συλλογιστικὴ του δεξιότητα, παρὰ τὴν ἴδια τὴν προσωπικότητά του, τὴν ἴδια τὴν cosmicité τῆς ψυχῆς του [δηλ. τοῦ Καροῦζου]», «Ἀποκαλύπτουν τὴν εὐτέλεια ἐνὸς διανοητικοῦ μηχανισμοῦ, ποὺ γυρεύοντας [ὁ Καροῦζος] νὰ μοῦ τὸν ἀποδώσει, τὸν προδίδει ὡς αὐθεντικὰ κι' ἀποκλειστικὰ δικόν του». «Τὸ θάρρος τῆς ἀγνοίας [τοῦ Καροῦζου] εἶναι ἀκαταγώνιστο, ἀλλὰ συντροφευμένο ἀπὸ τὴ σοφιστεία αὐτοπροδίδεται καὶ γελοιοποιεῖται ἢ ἀμαρτωλὴ αὐτὴ σοφιστεία...» κλπ. κλπ. Βέβαια δὲν πρόκειται ν' ἀπαντήσω στὶς «περίσσια πολιτισμένες» αὐτὲς ἐκφράσεις τοῦ εὐγενικοῦ κ. Π., καὶ γιὰτὶ προέρχονται ἀπὸ τὸν κ. Π. καὶ γιὰτὶ μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ κατανικήσω τὴν ἀντιπάθεια ποὺ ἔχω στὸ ν' ἀπασχολῶ ὅποιονδὴποτε μὲ τὸ ὑποκείμενό μου. Δὲν θὰ μὲ μπόδιζαν λοιπὸν αὐτὲς νὰ συνεχίσω τὴν

ιδεολογική συζήτηση. "Όταν όμως ο άνθρωπος, που αξιώνει να πιστέψουμε πώς ό,τι έγραψε ως τώρα τὸ ἔκαμε ὄχι γιὰ νὰ κουρσέψει τὴν πανεπιστημιακὴ καθέδρα, ἀλλὰ γιὰτὶ «πάσκιζε κάθε φορὰ νὰ παρουσιάσει μιὰν ὄψη τῆς ἐνδό-μυχης πνευματικῆς ἀνησυχίας του», ὅταν ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς γράφει: «ἡ θεωρία αὐτὴ ποὺ πρῶτος ἐγὼ διατύπωσα κ' ἐφάρμοσα...», «λυπᾶμαι ποὺ δὲν ἔχω ἐδῶ τὴ δυνατότητα ν' ἀπλωθῶ στὰ οἰκόπεδα τοῦ ἀρχαιολόγου κ. Κ. καὶ νὰ τοῦ κάμω τὴ συνοπτικὴ ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης...», «τὸ δέντρο ποῦχει τὸν καρπὸ [= τὸν κ. Πρεβελάκη] τὸ πετροβολάει ὁ κόσμος» κλπ. κλπ. — μπροστὰ στὴν ἀπέραντη αὐτὴ μακαριότητα (ποὺ εἶναι κείνη ποὺ μᾶς κάνει τόσο ἀξιοζήλευτη τὴν παιδικὴ ἡλικία καὶ καμμιά φορὰ καὶ τὴ μω-ρία) ὁμολογῶ ὅτι ἀφοπλίζομαι ἐντελῶς.

Ἑξήγηση*

Μιλώντας γιὰ «ἀρχαιολογία», δὲν ἐννοοῦν σ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου τὸ ἴδιο πρᾶμα. Ἀς σταθοῦμε στὴν Εὐρώπη καὶ ἄς προσπαθήσουμε νὰ διαπιστώσουμε ἐμπειρικὰ τίς διαφορές. Στὴν Ἰταλία καὶ στὴν Ἑλλάδα ὁ τόπος εἶναι γεμᾶτος ἀρχαῖα. Ἐνα μεγάλο τους μέρος ἐρέθιζε ὅλους τοὺς αἰῶνες τὰ μάρματα τῶν ἀνθρώπων, καμμιά φορὰ καὶ τὸ μυαλό τους. Στὴ Γερμανία δὲν εἶχε ὁ τόπος ἀπομεινάρια τῆς «κλασικῆς» ἀρχαιότητος· γεννήθηκε ὅμως ἐκεῖ — ὄχι τυχαῖα — ὁ Βίνκελμαν. Στὴν Ἰταλία καὶ στὴν Ἑλλάδα ὁ ἀρχαιολόγος ἦτανε, σὰν πραγματικότητα ἢ σὰν ἰδανικό, ἓνας πολύξερρος ἄνθρωπος μὲ ἀπεριόριστη καὶ ἀκαθόριστη περιέργεια γιὰ τὴν ἀρχαιότητα. Ἐπρεπε νὰ ξέρει ἀπὸ ἱστορία τῶν ἀρχαίων, ἀπὸ μύθους, ἀπὸ συνήθειες τῆς ζωῆς τους, ἀπὸ τὰ συγγράμματά τους, ἀπὸ τίς ἐπιγραφές τους, νὰ καταλαβαίνει κάτι ἀπὸ τὰ ἀγάλματά τους, ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονική τους, ἀπὸ φυσικὴ ἱστορία καὶ ἄλλα πολλά. Ὁ τύπος αὐτὸς ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸν τύπον ἐκεῖνο τῶν αὐλικῶν συλλογῶν, ποὺ προηγήθησαν ἀπὸ τὰ καθαυτὰ Μουσεῖα Τέχνης καὶ ποὺ οἱ Γερμανοὶ τὰ ἔλεγαν Kunsthammren: ἦταν μαζεμένα ἐκεῖ μέσα ἔργα τέχνης καὶ φυσιογνωστικὰ περίεργα πράγματα, ἀνάκτα· τὸ Μουσειάκι τοῦ Brindisi, ποὺ ἔχει ἀρχαῖες πέτρες, ἓνα μπαλσαμωμένο πουλὶ καὶ ἓνα κομμάτι ἐχτρικοῦ ἀεροπλάνου γκρεμισμένου τὸν καιρὸ τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ πολέμου, εἶναι ἴσως ὁ τελευταῖος ἀντιπρόσωπός τους (ξέχασα: ὑπάρχουν καὶ μερικὰ ἑλληνικά, ποὺ ἐκθέτουν ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῆς τέχνης καὶ σκελετοὺς πεθαμένων, κεφάλια ἀπὸ μούμιες κλπ.). Ἡ πράξη τοῦ Βίνκελμαν στὴ Γερμανία δὲν εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ εἰδίκεψη καὶ ὁ περιορισμὸς τῆς δουλειᾶς τοῦ ἀρχαιολόγου σ' ἓνα ὀρισμένο ἀντικείμενο, ἀλλὰ τὸ ὅτι ξεχώρισε τὸν ἀρχαιοδίφη ἀπὸ τὸν ἀρχαιολόγο. Ξεκινώντας γεμᾶτος ἀγωνία καὶ πάθος ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς του, ἐκοίταξε τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα σὰν γεγονότα τῆς τέχνης τους, ἔχοντας πολῦτιμο κλειδί γιὰ τὴν κατανόησίν της τὴ λογοτεχνία τους. Ἡ ξεκάρφωτη ἀράδα τῶν κάθε λογῆς περιστατικῶν, ποὺ μάζευαν οἱ ἀρχαιοδίφες, ἔγινε μέσα στὸ πνεῦμα του ζωὴ κινούμενη, ὀργανικὴ, γεμάτη νόημα. Διαιστάνθηκε ὅτι ἡ τέχνη εἶναι συσταστικὸ τῆς ζωῆς ὁμόλογο μὲ τ' ἄλλα πνευματικὰ φαινέματα,

**Νέα Ἑστία* 19 (1936) 57-58.

πού όμως δὲν ταυτίζεται μὲ κανένα ἄλλο οὔτε ἀντικατασταίνεται ἀπὸ ἄλλο. Χωρὶς ν' ἀδιαφορήσει γιὰ τὰ ἐξωκαλλιτεχνικά γεγονότα τῆς ἀρχαίας ζωῆς, τὰ ὑπόταξε ὅμως στὸ σκοπὸ τῆς κατανόησης τῆς τέχνης. Χειραφέτησε λοιπὸν ἔτσι τὴν τελευταία αὐτή, σὰν σκοπὸ καὶ σὰν μέθοδο, καὶ τὴν ἔκαμε καὶ στάθηκε στὰ πόδια της (ὅτι γιὰ τὸν Βίνκελμαν ἡ καλλιτεχνικὴ φόρμα ἐνσαρκώνεται κυρίως στὸ ἦθος τῶν μορφῶν, εἶναι ἓνα γνώρισμα πού τὸν δένει στενὰ μὲ τὸ ζωντανώτερο μέρος τῆς ἐποχῆς του).

Καὶ ἐπειδὴ οἱ ἱστορικοὶ λόγοι, πού δημιούργησαν τοὺς δυὸ αὐτοὺς διαφορετικοὺς τύπους στὶς παραπάνω χώρες, δὲν ἔπαψαν ἀκόμα νὰ δουλεύουν, τὰ πράγματα δὲν ἔχουν ἀλλάξει πολὺ καὶ σήμερα. Στὴν Ἰταλία καὶ στὴν Ἑλλάδα ὁ ἀρχαιολόγος εἶναι φιλόλογος + ἱστορικὸς + θρησκευολόγος + γεωλόγος + ζωολόγος + μάστορης τῆς ἀνασκαφικῆς τέχνης + διοικητικὸς ὑπάλληλος + ... Ἡ λεγόμενη «νέα κωμωδία» τῶν ἀρχαίων εἶχε πλάϊ στὶς μάσκες, πού ἦταν σταθερὲς γιὰ τὸν κάθε τύπο (τὸν ἀπαλό, τὸν ἀγροῖκο, τὸν κόλακα, τὸν παράσιτο κλπ.), καὶ μίαν ἄλλη προωρισμένη γιὰ ὅλους τοὺς ρόλους πού δὲν ἔμπαιναν σὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς εἰδικοὺς τύπους· τ' ὄνομά της ἦταν «νεανίσκος πᾶν-χρηστος» = νέος καλὸς γιὰ ὅλες τὶς δουλειές. Τέτοιο πρόσωπο παίζει στὴν Ἰταλία καὶ στὴν Ἑλλάδα ἡ ἀρχαιολογία, δίπλα στὴν καθαρὴ φιλολογία, στὴν καθαρὴ ἱστορία κλπ. Στὴ Γερμανία, ἀπὸ τὸν Βίνκελμαν καὶ ὕστερα, ἀρχαιολογία σημαίνει ἀποκλειστικὰ ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης, καὶ τίποτε ἄλλο. Ἡ ἀρχαία τέχνη ἀπόκτησε τὴν ἐπιστημονικὴ τῆς ἱστορίας κοντὰ ἓναν αἰῶνα πρωύτερα ἀπὸ τὴ νεώτερη, καὶ ἡ ἀρχαιολογία ἔγινε ἡ μᾶνα τῆς ἱστορίας τῆς νεώτερης τέχνης. Γύρω στὰ μισὰ τοῦ 19ου αἰῶνα κόντεψε νὰ ὑποταχθεῖ ξανὰ στὴ φιλολογία· τὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας τέχνης κινοῦσαν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀρχαιολόγων σχεδὸν μονάχα σὰν εἰκονογράφηση τῶν ἀρχαίων συγγραφέων, καὶ ἡ ἀρχαία λογοτεχνία ὑπῆρχε μονάχα γιὰ νὰ τοὺς ἐρμηνεύει τὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων τῆς τέχνης. Δὲν ἦταν ἀπλὸ παραστράτημα τῶν ἀρχαιολόγων, ἀλλὰ καθολικώτερο φαινόμενο τῆς ἱστορικῆς ἐκείνης στιγμῆς. Ὅταν αὐτὴ πέρασε, εἶχε γεννηθεῖ ἡ ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης καὶ ἀναπτυχθεῖ σὲ τέτοιο σημεῖο, πού ἦτανε σὲ θέση νὰ πληρώσει τὸ χρέος της στὴν ἀρχαιολογία καὶ νὰ τὴ βοηθήσει νὰ ξαναβρεῖ τὸ δρόμο της. Ἀληθινὰ, ἐδῶ καὶ πενήντα τώρα χρόνια, κάτω ἀπὸ τὴν εὐεργετικὴ ἐπίδραση τῆς ἱστορίας τῆς νεώτερης τέχνης, ἡ ἀρχαιολογία γνώρισε μεγάλῃ ἐσωτερικῇ ἀνθισῇ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ. Μὲ πλουσιώτερα τώρα ἐφόδια καὶ ἐπάνω σὲ πλατύτερη βάση, ἀπομονώνει μεθοδικὰ τὸ καλλιτεχνικὸ γεγονός, γιὰ νὰ τὸ πιάσει στερεώτερα, καὶ ταυτόχρονα μὲ τὴν ἴδια πράξῃ βλέπει βαθύτερα τοὺς δεσμούς του μὲ τ' ἄλλα φαινόμενα τῆς ζωῆς· οἱ μέθοδός της ἔγιναν τόσο λεπτές καὶ εὐαίσθητες, πού κατορθώνει,

στηριζόμενη σὲ ἑσωκαλλιτεχνικά γεγονότα, νὰ συλλαβαίνει τὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῶν ἀρχαίων καὶ τὴν ἐξέλιξή της πολὺ πραγματικώτερα παρὰ ὅταν μόνη βοήθειά της εἶχε τὶς ἐξωτερικὲς πληροφορίες. Δὲν ξεχνάει τὴ σχέσιν της μὲ τὴ φιλολογία, μὰ τώρα ἡ ἀρχαία λογοτεχνία δὲν τὴ βοηθαίει μόνο νὰ λύσει προβλήματα περιεχομένου, ἀλλὰ κυρίως γιὰ νὰ νιώσει ἐπάνω σὲ ποιοῦ πνευματικὸ ἔδαφος ἐβλάστησε καὶ τὸ εἰδικὸ καλλιτεχνικὸ (μορφικὸ) γεγονὸς καὶ νὰ συλλάβει μὲ τὸν παραλληλισμὸ αὐτὸ τὴν κοινὴ οὐσίαν τους. Ἀνάλογη ἦταν καὶ ἡ βάση τοῦ Βίνκελμαν· μόνο πού τώρα ἡ φόρμα δὲν καταλήγει στὸ «ἦθος» τῶν μορφῶν, ὅπως γιὰ τὸν Βίνκελμαν, ἀλλὰ ἔχει μιὰ σχετικὴ ἀνεξαρτησία.

Ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι στὴν Ἀγγλία, μὲ τὶς τόσο πολῦτιμες, ἀνεξάρτητες καὶ πρωτότυπες προσωπικότητές της, ἡ ἀρχαιολογία ἀκολουθεῖ κάμποσον καιρὸ τώρα σταθερὰ στὸ ζήτημα τοῦτο τὸ δρόμο τῆς γερμανικῆς. (Τῆς γαλλικῆς ἀρχαιολογίας τὸ ὄνομα δὲν ἐμελετήθηκε καθόλου παραπάνω· εἶναι γιὰ αὐτὴ ἀποτελεῖ μιὰν ἰδιαιτέρη περίπτωσιν, πολὺπλοκὴ καὶ παράξενη, πού χρειάζεται προσεχτικὴ ἐξέτασιν. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι τὸν καιρὸ τοῦ Βίνκελμαν, ὁ περιφημότερος ἀρχαιολόγος τῆς Γαλλίας ἦταν ὁ κόμης de Caylus, πολυτεχνίτης τύπος, ὅχι πολὺ διαφορετικὸς ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς σοφοὺς τοῦ καιροῦ του· ὁ Diderot δὲν μποροῦσε νὰ τὸν ὑποφέρει:

Ci-gît un antiquaire acariâtre brusque
qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque!

Ὁ τύπος τοῦ antiquaire μοιάζει νὰ βαραίνει ἀκόμα ἐπάνω στὴ γαλλικὴ ἀρχαιολογία. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ λησμονιέται πὼς ἡ Γαλλία εἶχε καὶ ἔχει σύγχρονη τέχνη ἐξαιρετικὰ ζωντανή, πρᾶμα πού βρίσκεται ἴσως σὲ σχέσιν ἀντίστροφα ἀνάλογη μὲ τὴ δυνατότητα νὰ γεννηθεῖ ἐκεῖ μεγάλη ἱστορία τῆς τέχνης).

Ἄς ξαναγυρίσωμε στὴν Ἑλλάδα. Ὁ παρατηρητὴς αἰσθάνεται βέβαια τὴν ἀνάγκη νὰ κουνήσει θλιβερὰ τὸ κεφάλι γιὰ τὸ θέαμα πού θὰ ἰδεῖ (λίγες ἐξαιρέσεις δὲν σώζουν τὴν κατάστασιν). Ἄν ὅμως δὲν εἶναι φαταλιστὴς (ἔστω καὶ χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνει) καὶ πιστεύει ὅτι οἱ ἱστορικοὶ λόγοι δουλεύουν ἔχοντας γιὰ σύνεργον τὴ βούλησιν τῶν ἀνθρώπων, θ' ἀντικρύσει τὴν κατάστασιν σὰν πρόβλημα πού κάποτε γεννήθηκε καὶ ἐπομένως κάπου θὰ ὑπάρχει καὶ ἡ λύσις του. Οἱ δυσκολίες εἶναι δυὸ κυρίως: πρῶτα, ὅτι ἡ λύσις τῶν πνευματικῶν προβλημάτων δὲν βρίσκεται μέσα στὴν περιοχὴ τοῦ καθαροῦ πνεύματος, ἀλλὰ πιὸ βαθεῖα, μέσα στὸν ἀγῶνα τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας· καὶ δεύτερον, ὅτι ἡ τάχα ἐπιστημονικὴ κίνησις στὴν Ἑλλάδα δὲν ἔχει οὔτε πνευματικὰ θεμέλια γερά. Τὸ χρέος ἐκείνων, πού πιστεύουν ὅτι ἡ λύσις θὰ ἔρθῃ ἅμα θὰ βοηθήσουν οἱ ἀντικειμενικοὶ ὁροί, εἶναι νὰ δουλέψουν καὶ ἀπὸ τὸν πνευματικὸ τομέα, γιὰ

νά δημιουργηθοῦν οἱ ὅροι αὐτοί. Πιστεύω λοιπὸν ὅτι ἡ ἀρχαιολογία ἢ δὲν θὰ γίνεи στὴν Ἑλλάδα ποτὲ ἐπιστήμη (ἀλλὰ θὰ ἐξακολουθήσει νὰ εἶναι, ὅπως ἕως τώρα, πρῶτο καὶ ὠμὸ ὑλικό), ἢ θὰ τὸ κάνει αὐτὸ τὸ πρῶμα μονάχα σὰν ἱστορία τῆς τέχνης. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια μέλλει ἡ ἀρχαιολογία ν' ἀπασχολήσει τούτη τὴ στήλη. Τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα καὶ τ' ἄλλα σχετικὰ φανερώματα τῆς ἀρχαίας ζωῆς τὴν ἐνδιαφέρουν κοιταγμένα ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Καὶ τὴν ἀξία τῆς ἀρχαιολογίας τὴ βλέπει ὄχι τόσο ἢ ὄχι μονάχα στ' ἀποτελέσματά της, ἀλλὰ στὸ γεγονὸς ὅτι κι' αὐτὴ σὰν ἐνέργεια εἶναι κομμάτι τῆς πνευματικῆς, δηλαδὴ τῆς κοινωνικῆς ἱστορίας.

«Λέαγρος ἀνέθηκεν Γλαύκωνος δώδεκα θεοῖσιν»*

Ἦταν-δὲν ἦταν τρία χρόνια περασμένα πού ὁ Ἴππαρχος καί ὁ Ἰππίας εἶχαν διαδεχτεῖ στήν τυραννίδα τῶν Ἀθηνῶν τὸν πατέρα τους Πεισίστρατο, ὅταν γεννήθηκε ὁ Λέαγρος, κατὰ τὰ 525 π.Χ. Μία ἐποχὴ γεμάτη κοινωνικό, ἠθικό καί πνευματικό τέντωμα, ὅπου τὸ παλιὸ κομμάτι τῆς ζωῆς, φτασμένο σὲ ἄκρη λεπτότητα καί πλοῦτο, προδίνει μὲ τοῦτο ἴσα-ἴσα πὼς βρίσκεται στὴν ὕστατη φάση του, —ἐνῶ τὸ καινούργιο προβάλλει βέβαια ἀπαιτητικό μὲ τὶς πρωτόφαντες καταχτήσεις του, δὲν εἶναι ὅμως ἀκόμα ἔτοιμο νὰ χτυπηθεῖ μὲ κεῖνο. Οἱ χωριάτες γκρινιάζουν πὼς ἀπὸ τὰ χωράφια τοὺς δὲν παίρνουν παρὰ «κακὰ καὶ ὀδύνas, καὶ τούτων τῶν κακῶν καὶ τῶν ὀδυνῶν Πεισίστρατον δεῖ λαβεῖν τὴν δεκάτην». Ὁ Ἴππαρχος ὅμως ἔχει χαραχτῆρα παιχιδιάρικο, ἀγαπάει τὸν ἔρωτα καὶ τὶς Μοῦσες· μαζεύει στὴν αὐλὴ του λυρικοὺς ποιητὲς σὰν τὸ Λᾶσο τὸν Ἑρμιονέα (τὸ δάσκαλο τοῦ Πινδάρου), τὸ Σιμωνίδη τὸν Κεῖο, στέλνει καράβι καὶ φέρνει ἀπὸ τὴ Σάμο τὸν Ἀνακρέοντα. Ἡ Ἀθήνα ἀντηχεῖ ἀπὸ τοὺς νυχτερινοὺς κώμους του, ἀπὸ τὶς ἐτοιμασίες γιὰ τὶς πομπὲς τῶν Παναθηναίων, ἀπὸ τὸ πελέκημα τῶν μαρμάρων γιὰ τοὺς ναοὺς καὶ τ' ἀγάλματα.

Αὐτὰ ὅμως δὲν ἀποτελοῦν τὴν καινούργια ζωὴ· ἀντίθετα, εἶναι οἱ τελευταῖες ὁμορφιὲς τοῦ ἀκριβοῦ ἐκείνου λουλουδιοῦ πού λέγεται «ῥιμη ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ» καὶ πού δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ μαραθεῖ. Τὸ καινούργιο, τὸ μέλλον, τὸ ἐκφράζουν στὸ πνευματικό-καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο τὸ δράμα καὶ ἡ ἐρυθρόμορφη ζωγραφικὴ. Ὅταν ὁ ἀγγειογράφος τῆς μελανόμορφης περιόδου (αὐτὸς πού ὑπογράφει μὲ τὸ «ἔγραψεν») ἐζωγράφιζε ἐπάνω στὸν κόκκινο πηλὸ τοῦ ἀγγείου τὶς μαῦρες σιλουέττες δὲν ἤθελε τίποτ' ἄλλο παρὰ: τὴν ὁμορφὴ φόρμα, πού εἶχε πετύχει ὁ ἀγγειοπλάστης (αὐτὸς πού ὑπογράφει μὲ τὸ «ἐποίησεν»), νὰ τὴν κάμει ἀκόμα πιὸ ὁμορφὴ, στολίζοντάς τὴν ἀπέξω μὲ μορφὲς καὶ κοσμήματα σοφὰ συνταιριασμένα, πού ἀποτελοῦν μιὰ διακοσμητικὴ ἐπιφάνεια βαλμένη ἐπάνω στὸ τοίχωμα τοῦ ἀγγείου καὶ ὑποταγμένη στὴν τεχτονικὴ φύση του. Τὸν ἐρυθρόμορφο ἀγγειογράφο ὅμως δὲν τὸν ἱκανοποιεῖ πιὰ ἡ ἐξωτερικὴ αὐτὴ σχέσις, τὸ κόλλημα αὐτὸ τῆς διακόσμησης ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ

**Νέα Ἑστία* 19 (1936) 213-216.

ἄγγειου. Τὸ ἄγγεῖο μένει καὶ γι' αὐτὸν τὸ πρωταρχικὸ πρᾶμα, ἡ καινούργια ὅμως πλαστικὴ του αἴσθηση ἀπαιτεῖ νὰ τὸ βλέπει ὀλοκάθαρα περιγραμμένο σὰν ὀργανικὸ σῶμα· τὸ βάφει λοιπὸν ὅλο μαῦρο καὶ φυλάγει μόνο γιὰ τὶς μορφές καὶ τὰ κοσμήματα τὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ πηλοῦ· καὶ «τὸ ἀφηρημένο τοῦτο μαῦρο εἶναι γιὰ τὶς κόκκινες μορφές ὅ,τι ὁ ἀέρας γιὰ τὸ σῶμα», οἱ κόκκινες μορφές μὲ τὸ μαῦρο περιβάλλον τοὺς ἀποτελοῦν, ὅπως στὸ κλασικὸ ἀνάγλυφο οἱ μορφές μὲ τὴν πλάκα τοῦ φόντου, μιὰ ὀργανικὴ σύνθεση (σύνθεση ποὺ φυσικὰ δὲν πρόκειται νὰ εἶναι τελειωτικὴ καὶ σταθερή). Ἡ καινούργια τούτη λύση δοκιμάζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ δεκαετία 540-530 π.Χ. Παράλληλο φαινόμενο στὴ λογοτεχνία εἶναι ὅτι ἀπὸ τὸ λυρικὸ διονυσιακὸ διθύραμβο, ὅπου τὸ διακοσμητικὸ ἐπίθετο παίζει τόσο σημαντικὸ ρόλο, γεννιέται ἡ τραγωδία: ξεχώρισμα — ἀλλὰ ὄχι ἀκόμα ἀντίθεση — τοῦ ὑποκριτῆ ἀπὸ τὸ χορὸ καὶ ὀργανικὴ συνάφεια μαζί του. Στὰ 534 νικάει ὁ Θέσπις.

Μέσα σὲ τοῦτον τὸν καινούργιον ἀέρα γεννήθηκε ὁ Λέαγρος. Τὴν ἴδια πάνω-κάτω χρονιά γεννήθηκε κι ὁ Θεμιστοκλῆς (καὶ ὁ Αἰσχύλος!). Ἦταν φίλοι ὥσπου νὰ μεγαλώσουν, μαζί θὰ ἔζησαν τὶς ταραγμένες στιγμὲς τῆς Ἀθήνας, τὰ πρῶτα χτυπήματα τοῦ παλιοῦ μὲ τὸν καινούργιο κόσμο. Θὰ ἦταν 12 χρονῶν, ὅταν ὁ Ἀρμόδιος μὲ τὸν Ἀριστογείτονα σκότωσαν, τὸ 514 π.Χ., τὸν Ἱππαρχο· ὕστερα ἀπὸ 4 χρόνια διώχτηκε κι' ὁ Ἱππίας, καὶ ἡ τυραννίδα γκρεμίστηκε, ἐνῶ ὁ δῆμος ἄρχιζε νὰ μάχεται μονάχος του «ὑπὲρ τοῦ νόμου ὅκωσπερ τείχεος» (ὅπως συμβούλευε τὸν ἴδιο πάνω-κάτω καιρὸ ὁ μεγάλος Ἡράκλειτος τοὺς Ἐφέσιους). Μαζί ὑπηρετήσανε ἀπὸ 18-20 χρονῶν τὰ δυὸ χρόνια τῆς «ἐφηβείας» τοὺς. Μαζί θὰ γλέντησαν καὶ τὴ νιότη τοὺς· τὰ σκάνταλα τοῦ Θεμιστοκλῆ ἔμειναν ἱστορικὰ («Θεμιστοκλῆς δέ, οὐπω Ἀθηναίων μεθυσκομένων οὐδ' ἐταίραις χρωμένων ἐκφανῶς, τέθριππον ζεύξας ἐταίριδων διὰ τοῦ Κεραμεικοῦ πληθύνοντος ἑωθινὸς ἤλασεν»). Γιὰ τοῦ Λεάγρου τὴ νιότη δὲ μᾶς μιλάει κανένας συγγραφέας, μᾶς μιλοῦν ὅμως πολὺ πιὸ ζωντανὰ οἱ ἀγγειογράφοι. Κανένας νέος, οὔτε στὸν καιρὸ του, οὔτε πρὶν, οὔτε ὕστερ' ἀπ' αὐτόν, δὲν εἶδε, ἀνάμεσα στὶς κόκκινες μορφές τῶν ἀγγείων, τ' ὄνομά του γραμμένο μὲ θαυμασμὸ τόσες φορὲς ὅσες ὁ Λέαγρος ὁ «καλὸς» στὴ δεκαετία 510-500, ὅταν δηλαδὴ ἦταν 15-25 χρονῶν (τόσο ποὺ στὴν ἀρχαιολογικὴ διάλεχτο ἔχει σφραγίσαι τὴ δεκαετία αὐτὴ μὲ τὸ μουσικώτατο ὄνομά του). Τὰ παιδιὰ αὐτά, σχεδὸν πάντα ἀπὸ μεγάλο σόι, μπουμπούκια γεμᾶτα ἐλπίδες, μέσα στὴν παλαίστρα ἔφτιναν ἀπὸ τὸ κορμὶ καὶ τὸ πνεῦμα τοὺς ἕνα πανάκριβο κρᾶμα· ποιοὺς μποροῦσε ν' ἀντισταθεῖ στὴ γοητεία τοὺς καὶ νὰ μὴν τὰ καμαρώνει; — ἕνα αἶσθημα ποὺ δύσκολα μπορεῖ νὰ ξεχωριστεῖ ἀπὸ τὸ ἐρωτικόν. Οἱ ἀγγειογράφοι τοῦ Κεραμεικοῦ χαιρόντουσαν κάθε μέρα τὸ ζωηρὸ θέαμά τοὺς. Καί, ἐπειδὴ οἱ σκηνές ποὺ ζωγραφίζανε στὰ ἀγγεῖα ἦταν γιὰ τοὺς ἀρχαίους κάτι

πολύ κοντά στη γῆ και χειροπιαστά ζωντανό (ἀκόμα και οἱ μυθολογικές), τί φυσικώτερο παρά νὰ φανερώσουν τὸ θαυμασμό τους γιὰ τοὺς νέους αὐτοὺς μὲ τὸ νὰ δώσουν στὶς μορφές τῶν θεμάτων τους τὰ γνωστότερα ὀνόματα τῆς Ἀθήνας ἢ νὰ τονίσουν μὲ ἰδιαίτερη φράση τὴν ὁμορφιά τους; Οἱ ἀγγειογράφοι ὅμως ἦταν, τὸ συχνότερο, μέτοικοι χωρὶς πολιτικά δικαιώματα, και εἶχαν πάντοτε ἀνάγκη ἀπὸ τὴν προστασία ἑνὸς δυνατοῦ Ἀθηναίου πολίτη και κάποιου λοιπὸν αὐθόρμητη περιποίηση πρὸς τὸ δυνατό σόι τοῦ ὠραίου και δημοτικοῦ παιδιοῦ δὲ λείπει ἀπὸ τίς ἐκφράσεις αὐτές. (Καμμιά φορά, πολὺ σπάνια ὅμως, ἐβρισκαν τρόπο νὰ βεβαιώσουν μὲ δραστηκὰ λόγια και τὸ δίκονε τους τὸν ἔρωτα γιὰ κάποιον σύντροφό τους). Σὲ μᾶς ὅμως ἐχάρισαν μ' αὐτὴ τους τὴ συνήθεια ὀλοζώντανες ἀναμνήσεις ἀπὸ τόσους ἱστορικοὺς Ἀθηναίους: τὸν Ἱππάρχο (ἴσως ὄχι τὸν τύραννο, μὰ κάποιον ἄλλο τοῦ σπιτιοῦ του), τὸν Ἀλκμεωνίδη Μεγακλῆ, τὸ Μιλτιάδη, τὸν ἀδερφό του Στρησαγόρα, τὸν ἀδερφό τοῦ Κλεισθένη Ἱπποκράτη, τοῦ ἴδιου τοῦ Λεάγρου τὸ γιό Γλαύκωνα κι' ἄλλα ὀνόματα ἀπὸ τὰ πρῶτα σπῆτια τῆς Ἀθήνας — Καλλίας, Κλεινίας, Ἀλκιβιάδης, Χαρμίδης, Λάχης, Λύσις κλπ.—, ποὺ δὲν μπορούμε ὅμως πάντα νὰ τὰ ταυτίσουμε μὲ ὠρισμένα πρόσωπα. (Γύρω στὰ 460-450 π.Χ. οἱ ἀγγειογράφοι συχνὰ ἔχουν νὰ κάμουν μὲ τὸν «καλόν» Εὐαίωνα. Ἐτσι λεγόταν ἓνας γιός τοῦ Αἰσχύλου, κι' αὐτὸς ποιητὴς τραγωδιῶν· νὰ εἶναι τάχα ὁ ἴδιος; κ' ἔξαφνα παρουσιάζεται, στὴ Χαϊδελβέργη, μιὰ λήκυθος μὲ πολὺ χαλασμένη ζωγραφιά, μὰ ποὺ ἡ ἐπιγραφή της μᾶς κάνει νὰ τιναχτοῦμε: *Εὐαίων καλὸς Αἰσχύλου*. Εἶναι πάνω-κάτω ἀπὸ τὰ χρόνια ποὺ παραστάθηκε ἡ «Ὁρέστεια» [456 π.Χ.]).

Γιὰ τὸ Λεάγρο, τὸ μεγαλύτερο και μονιμώτερον ἐνθουσιασμό τὸν τρέφει ὁ ζωγράφος Εὐφρόνιος και μερικοὶ ἄλλοι σύντροφοι τοῦ ἐργαστηριοῦ του. "Ὅ,τι θέμα κι ἂν ζωγραφίσει ἐπάνω στὶς κύλικες και στοὺς κρατῆρες του, στοὺς ψυκτῆρες και στὶς πελίκες του, τὸ Λεάγρο θὰ ὑμνήσει. "Ἀν θελήσει νὰ παραστήσει ἕναν ἔφηβο στὰ χρόνια τῆς θητείας του, καβαλλάρη, μὲ τὴν κεντημένη του χλαμύδα και τὸν πέτασο, θὰ εἶναι ὁ Λεάγρος και θὰ σφραγίσει τὸ θέλητρο τῆς εἰκόνας του μὲ τὸ «Λεάγρος καλὸς». "Ἀν παραστήσει τὰ παιδιὰ στὴν παλαίστρα, τὰ ὀνόματά τους θὰ εἶναι Ἱππάρχος, Ἀντιφῶν, Πόλυλλος και «Λεάγρος καλὸς». "Ἀν τὰ παραστήσει νὰ γλεντοῦν, θὰ βάλει τὸν ἴδιο ἔφηβο νὰ παίζει τὴ λύρα κι ἀπὸ τὸ στόμα του νὰ βγαίνει ἓνας στίχος τῆς Σαπφῶς (*μάομαι και ποθέω...*)· ὁ σύντροφός του ὅμως ἀντίκρυ, ποὺ παίζει μὲ τὴν κύλικά του, θὰ εἶναι ὁ «παῖς Λεάγρος καλὸς». Σ' ἓνα ἄλλο ἀγγεῖο, γυναῖκες, ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ οἱ Ἀθηναῖοι δὲν τίς ἔμπαζαν μέσα στὴ φαμελιά τους, μὰ δὲ μπορούσαν και νὰ καταλάβουν χαρὰ χωρὶς αὐτές, γλεντοῦνε· ἄλλη πίνει, ἄλλη αὐλεῖ, και μιὰ, ἡ Σμικρά, παίζοντας μὲ τὴν κύλικά της τὸν «κότταβον»,

προσπαθεί νὰ μαντέψει ἂν τὴ θέλει ὁ Λεάγρος (ποὺ δὲν εἶναι μπροστά), καὶ τὸ φωνάζει: «τὴν τάνδε λατάσσω, Λεάγρε». Ἄλλοῦ τὸν παρασταίνει μεθυσμένον, ἄλλοῦ σὲ ἀκόμα χειρότερες στιγμές. Καὶ ὄχι μονάχα ὅσο ἦταν νέος, ἀλλὰ καὶ ἀργότερα, σαραντάρη πιά ἢ πενηντάρη, —μιά ἀκόμη ἀπόδειξη πὼς τὸ «καλὸς» δὲν ἦταν εἰδικὰ ἐρωτικὴ ἐκδήλωση, ὅπως τὴν ἐννοοῦμε ἐμεῖς, ἀλλὰ πιὸ ἀτόφιος θαυμασμός πρὸς τὸν «τέλειο» Ἀθηναῖο, ποὺ μέσα του δὲν ἔχει ἀκόμα θέση ὁ δυῖσμός ὕλη-πνεῦμα. Συγκινητικὸ εἶναι ὅτι ὁ Εὐφρόνιος ἔμεινε πιστὸς μὲ τὸ θαυμασμό του στοῦ σπίτι τοῦ Λεάγρου· εἶχε γεράσει πιά καὶ εἶχε ἀποχτήσει δικό του ἀγγειοπλαστεῖο (δὲν ὑπογράφει πιά μὲ τὸ «ἐγραψεν», ἀλλὰ μόνο «ἐποίησεν»), ὅταν σὲ μιὰ πολύχρωμη κύλικα, ποὺ ἔφτιαξε κατὰ τὸ 480-470, ἔβαλε τὸν ἀγγειογράφο του νὰ παινέσει τὸ γυιὸ τοῦ Λεάγρου καὶ νὰ γράψει δίπλα στοὺς νέους ποὺ παραβγαίνουν στὴν καβάλλα τὸ «Γλαύκων καλός». Κι' ὁ Λεάγρος εἶχε γεράσει στοῦ μεταξύ· τὸ 460 οἱ Ἀθηναῖοι τὸν στέλνουν, ἐξηντάρη πιά, στρατηγὸ στὴ Θράκη, καὶ ἐκεῖ σκοτώνεται.

Αὐτὰ ξέραμε γιὰ τὸ Λεάγρο, —ὅταν πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ οἱ Ἀμερικανοὶ ἀρχαιολόγοι, σκάβοντας στὴν Ἀγορά, βρίσκουν ἓνα τμῆμα ἀπὸ τὸ χτίριο τοῦ βωμοῦ τῶν 12 θεῶν, καὶ μπροστά του, στὴν ἀρχαία της θέσης, μιὰ μικρὴ βάση ἀγάλματος μὲ τὴν ἐπιγραφή «Λεάγρος ἀνέθηκεν Γλαύκωνος δώδεκα θεοῖσιν». Ἡ καρδιά μας χτυπάει ὄχι λιγώτερο δυνατὰ ἀπ' ὅσο τοῦ χωριάτη ποὺ σκάβοντας τὸ χωράφι του πέφτει ἀπάνω σ' ἓνα σταμνὶ μὲ φλουριά. Τί πολῦτιμο λείψανο πόσων εὐτυχισμένων στιγμῶν τῆς τέχνης εἶναι τούτη ἡ μικρὴ βάση! Τὸ χάλκινο ἀγαλματάκι της χάθηκε βέβαια· ἀλλὰ τ' ἀχνάρια τῶν ποδιῶν δείχνουν πὼς ἦταν ἄγαλμα νέου παιδιοῦ ποὺ πατοῦσε καὶ στὰ δυὸ πόδια μὲ ὀλόκληρο τὸ πέλμα, ἐλύγιζε ὅμως ἐλαφρὰ στοῦ γόνατο τὸ δεξιὸ πόδι καὶ τὸ ἔστριβε λίγο πρὸς τὰ ἔξω. Τὴν ἔχουμε ζωντανὴ μπροστά μας τὴ στάση αὐτὴ μὲ τὸ ἄλλο μικρὸ θαῦμα τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκρόπολης, τὸ ἄγαλμα ἀρ. 698, τὸ γνωστὸ μὲ τ' ὄνομα «ὁ νέος τοῦ Κριτίου». Μικρὴ εἶναι ἐξωτερικὰ ἡ ἀλλαγὴ ποὺ παρουσιάζει ὁ νέος αὐτὸς ἀπέναντι στοῦ παλιότερου τύπου τοῦ κούρου, ποὺ πατώντας γερά καὶ μὲ τὰ δυὸ πόδια ἐπρόβαλλε συστηματικὰ τὸ ἀριστερὸ πόδι ἀλύγιστο· ὁ νέος τοῦ Κριτίου πατάει καλὰ μὲ τὸ ἀριστερὸ καὶ προβάλλει λίγο τὸ δεξιὸ λυγίζοντάς το ἐλαφρὰ, μὰ τούτῃ ἡ μικρὴ κίνηση ἐκφράζεται μὲ ὀλόκληρο τὸ σῶμα, μὲ τὴ θέση τῆς μέσης, μὲ τὸ μετατόπισμα τῶν γλουτῶν καὶ τῆς πλάτης, μὲ τὸ στρίψιμο τοῦ κεφαλιοῦ. Ὁ ἀρχαϊκὸς κούρος στέκεται σὰ νὰ τὸν ἔχει τοποθετήσει στερεὰ κάποιος ἄλλος ἀπ' ἔξω. Ἰδέστε καὶ τὴν κύλικα τοῦ Λεάγρου: ὁ Εὐφρόνιος ἐνδιαφέρεται τόσο πολὺ νὰ ὀργανώσει τὴν εἰκόνα του καὶ νὰ σφίξει τοὺς ἄξονές της καλὰ μέσα στοῦ στρογγυλὸ της πλαίσιου, ὥστε δὲν τοῦ περισσεύει διάθεση ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ πὼς θὰ φανερώσει μορφικὰ τὴ δύναμη τῆς κίνησης (ἀκόμη κι' ὁ πέτασος τι προσε-

χτικὰ πὺ κάθεται στὸ κεφάλι!)· κ' ἐδῶ κάποιος ἀπέξω ἔχει τοποθετήσει στερεὰ τὸ ἄλλογο πὺ καλπάζει μὲ τὸν καβαλλάρη του. Ὁ νέος τοῦ Κριτίου ὅμως, καὶ μὲ μόνο τὸ ξεχώρισμα τῶν ποδιῶν σὲ στάσιμο καὶ σὲ ἄνετο σκέλος, μᾶς βεβαιώνει πὺς καταλαβαίνει τώρα πιά νὰ σταθεῖ μονάχος του, στηριζόμενος στὶς ξυπνημένες του δυνάμεις, μέσα σ' ἓνα χῶρο πὺ ἀρχίζει νὰ τὸν αἰσθάνεται πὺς ὑπάρχει γύρω του. Μὲ τὴν ἴδια πειστικὴ γλῶσσα καὶ τὴν ἴδια ἀκαταμάχητη γοητεία θὰ μᾶς μιλοῦσε τὸ χάλκινο ἀγαλματάκι τῆς βάσης τοῦ Λεάγρου. Τὸ μικρὸ, ἀλλὰ κοσμοϊστορικὸ τοῦτο βῆμα, πὺ ἡ τέχνη εἶχε ἀρχίσει νὰ τὸ δοκιμάζει λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 500, ὅταν ἀκόμα ὁ Λεάγρος ἦταν νέος, τὸ πραγματοποιοῦ γύρω στὰ 480, τώρα πὺ οἱ ἀγγειογράφοι πατινεύουν πιά τὸ γιό του, τώρα πὺ δίπλα στοὺς ἐφήβους γράφουν τὸ «Γλαύκων καλὸς Λεάγρου»· τώρα ἀφιέρωσε κι' αὐτὸς τὸ ἀγαλματάκι του. Μιὰ λήκυθος, ζωγραφισμένη καμμιά δεκαριά χρόνια ἀργότερα, μᾶς δείχνει τὸ γιό του ἔφηβο, νὰ τρέχει μὲ τὰ δόρατα στὸ χέρι καὶ τὸν πέτασο πεσμένο στοὺς ὤμους, γυρίζοντας τὸ κεφάλι του καὶ χειρονομώντας μὲ τὸ δεξί του χέρι κατὰ πίσω. Ἡ καλλιτεχνικὴ φόρμα ἔχει τώρα μιὰν ἀπλοχωριά, ἓνα βάθος καὶ μιὰ σοβαρότητα, ἄγνωστα πρὶν (στάση τῆς μορφῆς μέσα στὸ χῶρο, ὅχι μόνο στὴν ἐπιφάνεια, ἦθος, ἀκόμη καὶ χτένισμα!). Συγκρίνετέ την μὲ τὴν κύλικα τοῦ Λεάγρου: αὐτὴ μᾶς αἰσθητοποιεῖ τὴ σφιγμένη ἐκείνη ὑπαρξή, τὴ γεμάτη ἀπὸ σωματικὸ καὶ ψυχικὸ τέντωμα, πὺ διαδέχτηκε τὴν ξενοιασιά τοῦ ὤριμου ἀρχαϊσμοῦ, δέχτηκε μὲ αὐτοπεποίθηση τὸν ἀγῶνα μὲ τὴν Ἀνατολή, χτυπήθηκε μαζί της καὶ τὰ ἔβγαλε πέρα. Τώρα πιά στὴ γενιά τοῦ Γλαύκωνος, πὺ μαζί της μεγάλωνε ὁ Σοφοκλῆς, θὰ φαινότανε κάπως ἀνάβαθη καὶ τὸ πνεῦμα της λιγάκι στιφό.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Τὸ παραπάνω σύντομο σκιτσάρισμα δὲν ἔχει καθόλου τὴν ἀξίωση ὅτι θίγει ὅλες τὶς κύριες ἀπόψεις τοῦ προβλήματος οὔτε ὅτι, ὅσες θίγει, τοὺς δίνει ὀριστικὴ διατύπωση, ἀλλὰ ὅτι δείχνει τὸ δρόμο πὺ φέρνει στὴ σωστή («ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω») διερεύνησή του.

Καινούργια εύρηματα*

Μερικά από τὰ ἀρχαιολογικά εύρηματα τοῦ τελευταίου καιροῦ παρουσιάζουν πολὺ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης:

Ὁ διευθυντὴς τῆς ἀγγλικῆς ἀρχαιολογικῆς σχολῆς Humphry Payne εἶναι ἀπὸ τοὺς πολὺ λίγους ἀρχαιολόγους ποὺ ἡ ἐπιστημονικὴ τους δράση δὲν ἔχει τυχοδιωχτικὸ χαραχτήρα, δηλαδὴ δὲν γίνεται στὸ βρόντο οὔτε γιὰ χάρη τῆς ἀπρόβλεπτης περιπέτειας· εἴτε δημοσιεύει (ἓνα μεγάλο θεμελιακὸ βιβλίο γιὰ τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη τῆς Κορίνθου καὶ ἄλλες πολλὲς μικρότερες πραγματεῖες), εἴτε σκάβει (ἀνακάλυψε καὶ ἐξερεύνησε ἓνα πολύτιμο κορινθιακὸ ἱερὸ τῆς Ἀκραίας Ἡρας στὴν Περαχώρα), ζητάει νὰ λύσει συγκεκριμένα προβλήματα ποὺ σιγὰ-σιγὰ γεννήθηκαν καὶ ὠρίμασαν μέσα του μὲ ὀργανικὴ λογικὴ. Γι' αὐτό, ὅ,τι βρεῖ ἢ ὅ,τι πεῖ ἔχει πάντα βαθύτερο νόημα, δὲν εἶναι ποτὲ ἀδιάφορο. Ἔτσι καὶ τώρα ἐργαζόμενος στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης γιὰ τὴν ἔκδοση ἐνὸς λευκώματος μὲ εἰκόνες ὅλων τῶν ἀρχαϊκῶν μαρμαρίνων γλυπτῶν, ποὺ τὴ σπάνια ὁμορφιά του θὰ τὴ χαροῦμε σὲ λίγον καιρό, ἔκαμε δυὸ σπουδαῖες ἀνακαλύψεις. Πρῶτα-πρῶτα βρῆκε ὅτι μιᾶς θεᾶς (ἡ κόρης ἀπλῆς;), ντυμένης μὲ ἰωνικὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ποὺ παρουσιάστηκε πρὶν ἀπὸ 200 χρόνια στὴ Μασσαλία καὶ σήμερα εἶναι στὸ Μουσεῖο τῆς Λυόν, τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματός της καὶ μερικὰ ἄλλα κομμάτια βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης (ἀριθ. 269, ἀπὸ τὶς ἀνασκαφές τοῦ Καββαδία)· καὶ ἀποκατάστησε ἔτσι τὸ ἄγαλμα μιᾶς κόρης τῶν χρόνων λίγο ὕστερα ἀπὸ τὰ 550 π.Χ., τῆς παλιότερης ἀπὸ τὶς ἀττικὲς κόρες τῆς Ἀκρόπολης, ὅπου βλέπομε νὰ σφύζει ἡ πληθωρικὴ ζωὴ τῶν συγχρόνων της ἰωνικῶν ἀγαλμάτων, παιδεμένη ὅμως ἀπὸ τὸ ἀττικὸ πνεῦμα. Τὸ δεύτερο εύρημά του φέρνει πάλι ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη στὴ Γαλλία: βρῆκε ὅτι τὸ κεφάλι ἐνὸς καβαλλάρη τοῦ Μουσείου της (ἀριθ. 590) εἶναι ἓνα περίφημο κομμάτι τοῦ Λούβρου γνωστὸ μὲ τ' ὄνομα «κεφάλι Ram-pin». Ξαναστένεται τώρα μπροστὰ μας ἓνα ἔργο καμμιὰ εἰκοσαριὰ χρόνια παλιότερο ἀπὸ τὴν προηγούμενη κόρη, πολὺ ἀλλιόωτικο ἀπ' αὐτὴν στὸ στίλ, μὲ πιὸ ἐπιτηδευμένη κομψότητα, ἐσωτερικὰ πιὸ ἀπλοῖκὸ καὶ πιὸ ἀνοιχτό-

**Νέα Ἑστία* 19 (1936) 370-371.

καρδο από εκείνη —και όμως ολοφάνερα από το ίδιο άττικό σόϊ. Τὰ δυο αὐτὰ εὐρήματα μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ ἀναστατώνουν, μᾶς ξαφνίζουν ὁμως πολὺ εὐχάριστα καὶ πλουτίζουν τὴν πνευματικὴ μας ἐμπειρία.

Ὁ πύργος τοῦ ναοῦ τῆς Ἀπτέρου Νίκης παρουσίαζε, λέει, ἐπικίνδυνα ρήγματα. Ἡ «ἀρμόδια» νεοελληνικὴ ὑπηρεσία ἐβγάλε ἀμέσως φερμάνι «λύσατε τὸν ναὸν τοῦτον καὶ ἐν τρισὶν ἡμέραις ἐγερῶ αὐτόν». Ἄς εἶναι, δὲν εἶναι τὴν ᾧ ὥρα κι' ὁ τόπος νὰ μιλήσωμε γιὰ τὴν ἱστορίαν αὐτήν, γιὰ τὸ ἂν ὑπῆρχε σοβαρὴ ἀνάγκη νὰ γίνηι, ἂν γίνεταί με τὸν πιὸ σωστὸ τρόπο καὶ ποιοὶ θὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα. Βρέθηκε λοιπὸν με τίς ἐργασίαις αὐτὲς μιὰ ἀκόμα πλάκα ἀνάγλυφον (Νίκη φτερωτὴ) ἀπὸ τὸ θωρακεῖο τοῦ Πύργου. Τὰ ἀνάγλυφα αὐτὰ τοῦ θωρακεῖου ἀντιπροσωπεύουν λαμπρὰ τὴν τέχνη τῶν γύρω στὰ 410 π.χ. χρόνων: μιὰν ἐκλεπτυσμένην καὶ πιὸ ὑγρὴν φάσιν τῆς ἀττικῆς τέχνης, ποὺ ξοδεύει ἀκόμα ἀπὸ τὸν πλοῦτον ποὺ ἐπλάσε ὁ Φειδίας στὸν Παρθενῶνα, σπρώχνει τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκείνου στὶς τελευταῖες τοὺς συνέπειες, κυνηγᾷ κάπως ἐπίμονα τὴν χαριτωμένη ἐντύπωση, εὐνοεῖ τὸ μανιερισμό.

Ἐδῶ καὶ 7-8 χρόνια εἶχαν βρεθεῖ στὴ θάλασσα, κοντὰ στὸ Ἀρτεμίσιον τῆς Εὐβοίας, τρία χάλκινα ἀριστουργήματα: ἓνας πρῶϊμος κλασικὸς Ποσειδῶνας, τὸ μπροστινὸ μέρος ἐνὸς ἀλόγου ποὺ καλπάζει κι' ἓνας μικρὸς νέγρος ποὺ ἦταν καβάλλα στὸ ἴδιο αὐτό, πιθανώτατα, ἄλογο. Τὸ παιδί αὐτὸ με τὴ ζωηρὰ φυγόκεντρον κίνησίν του, εἶναι σίγουρα ἓνα ἐλληνιστικὸ ἔργον τῶν μέσων πάνω-κάτω τοῦ 2ου αἰ. π.Χ. Γιὰ τὸ ἄλογο ὁμως γεννήθηκε ζήτημα: ἦταν κι' αὐτὸ σύγχρονον με τὸ παιδί; Μιὰ νατουραλιστικὴ τέχνη, ὅπως εἶναι ἡ ἐλληνιστικὴ, δὲν θὰ τὸ ἔκανε, ἴσως, πιὸ φυσικόν· καὶ ὁμως τοῦ λείπει ἡ διάλυσις ἐκείνη τῆς ἐπιφάνειας ποὺ ἀγαπάει ἡ ζωγραφικὴ ἐλληνιστικὴ τέχνη, ἡ τόσο εὐαίσθητη στοὺς ὀπτικοὺς ἐρεθισμούς· τοῦ ἀλόγου ἡ ἐπιφάνεια, μ' ὅλες τίς ἀνατομικὰς λεπτομέρειες, εἶναι κρουστὴ καὶ σφιχτὰ κλειστὴ πρὸς τὰ ἔξω, πολὺ πλαστικὴ, στὰ γύρω τοῦ λαιμοῦ μάλιστα καὶ τῆς χαίτης σχεδὸν αὐστηρή. Μήπως ἦταν ἔργο σύγχρονον με τὸν Ποσειδῶνα καὶ στὴν ἀρχὴ εἶχε ἀπάνω του ἄλλον καβαλλάρη, ποὺ ἀργότερα χάλασε καὶ τὸν ἀντικαταστήσανε με τὸν ἐλληνιστικὸν ποὺ βρέθηκε σήμερον μαζί του; Τὶς τελευταῖες μέρες βρέθηκε, στὴ θάλασσα πάλι, λίγον μακρύτερα ἀπὸ τὸ πρῶτον μέρος, καὶ τὸ πίσω σῶμα τοῦ ἀλόγου. Βλέπομε τώρα πιὸ ζωντανὰ πῶς ἡ κίνησις τοῦ ἀλόγου ἔχει ἐξαιρετικὴ δύναμιν: πατάει στὰ δυὸ πισινὰ του πόδια καὶ τινάζεται τεταωμένο κατὰ μπρὸς με τὰ μπροστινὰ πόδια στὸν ἄέρα. Ἡ ἐντύπωση εἶναι καταπληχτικὴ. Φυσικὰ, γιὰ νὰ σταθεῖ τεχνικὰ, εἶχε ἀνάγκη καὶ ἀπὸ κάποιον ἄλλον στήριγμα, κάτω ἀπὸ τὴν κοιλίαν ἴσως. Καὶ τὸ καινούργιον κομμάτι δὲν λύνει, αὐτὸ

μόνο του, τὸ ζήτημα τῆς χρονολογίας τοῦ ἀλόγου καὶ τῆς σχέσης του μὲ τὸ μικρὸ νέγρο· ὅχι πῶς ἀνήκει στὰ δύσκολα προβλήματα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, ἀλλὰ χρειάζεται προσεχτικὴ μελέτη, ποὺ κανένας ἀκόμα δὲν τὴν ἔκαμε.

«Παλιὰ Σαμιώτικα ἀγάλματα»*

«Ἡ Σάμο, τὸ ὁμορφο, τὸ μεγάλο καὶ πλούσιο νησί, μὲ τὰ ἐλαφρὰ δονούμενα βουνά της καὶ τὰ μαλακὰ βαθιὰ χρώματά της, στέκεται μπροστὰ στὶς πόρτες τῆς Ἀσίας, στενὰ δεμένη μὲ τὸ γιὰ τὴν τελευταίαν καὶ ἐντελῶς ἀνοιγμένη σ' αὐτόν. Τὰ ἑλληνικὰ φύλα, ποὺ ἀπὸ τὴν Πελοπόννησο προχώρησαν ὡς τὸ μέρος τοῦτο κι' ἐγιναν ἐδῶ Ἴωνες, ἐγκαταστάθηκαν στὸ νησί πολὺ προτοῦ ὃ Ὅμηρος νὰ τραγουδήσει, ὅχι μακριὰ ἀπ' αὐτὸν τὸν τόπο, τὶς πράξεις τῶν προγόνων τους, τῶν μυκηναϊκῶν ἡρώων. Αὐτὸς εἶναι ὁ μεγαλύτερος καὶ καθαρώτερος διαλαλητὴς τοῦ φύλου τούτου· δείχνει ὅχι μονάχα σ' αὐτό, ἀλλὰ σ' ὁλόκληρο τὸν ἑλληνικὸ λαὸ τοὺς καινούργιους τοὺς δρόμους· τ' ὄνομά του φέγγει μπροστὰ καὶ στὴν εἰκαστικὴ τέχνη τῆς ἀνατολικῆς Ἰωνίας». Πόσο τολμηροὶ κι' ἐπιχειρηματικοί, πόσο δοσμένοι στὸ κυνήγημα τῆς ζωῆς καὶ στὴ χαρὰ ἦταν οἱ Σαμιῶτες τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, τὸ ξέρομε ἀπὸ τὴν ἱστορίαν· οἱ σελίδες ποὺ ἀφιέρωσε ὁ Ἡρόδοτος στὴν ἀρχαϊκὴ Σάμο εἶναι ἕνα μάγεμα. Τὸ καράβι τοῦ Κωλαίου περνάει κατὰ τὰ 630 π.χ. τὸ Γιβραλτάρ, φτάνει στὴν Ταρτησσὸ μὲ τὸ πολὺ ἀσῆμι (Ἀνταλούζα) καὶ φέρνει πίσω ἀμύθητο θησαυρό. Ἀλλὰ ἐνῶ ὁ πλοῦτος ὁ στεργιανός, αὐτὸς ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὰ παχιά χωράφια, εἶναι μᾶλλον κοιμισμένος, ὁ πλοῦτος ποὺ κερδίζεται μὲ τὸ θαλασσινὸ ἐμπόριο εἶναι σπύθα μοναχῇ. Οἱ Σαμιῶτες δὲν κάθονται ἥσυχοι, ἀπλώνονται ὅλο καὶ περισσότερο καὶ μοιράζονται σιγὰ-σιγὰ μὲ τοὺς Δωριεῖς τῆς Αἰγίνης τὴν κυριαρχίαν τῆς θάλασσας ἀπὸ τὸ Αἰγαῖο ἕσαμε τὴν Αἴγυπτο. Στὸ νησί τους ἐπάνω καταπιάνονται τὰ πιὸ ἀπόκοτα, γιὰ τὸν καιρὸ ἐκεῖνο, πράγματα: φωνάζουν τὸ Μεγαρίτη Εὐπαλῖνο καὶ τρυπάει τὸ βουνὸ ἀπὸ τὴ μιὰ πλαγίαν στὴν ἄλλη σὲ μᾶκρος 1500 μ. γιὰ νὰ φέρουν νερὸ στὴν πόλιν τους· κλείνουν τὸ λιμάνι τους μ' ἕνα μῶλο ποὺ φτάνει σὲ 20 ὀργιές βάθος καὶ 360 μ. μᾶκρος· καὶ γιὰ τὴ μεγάλη τους θεά, τὴν Ἥρα (ποὺ ἐδῶ εἶναι ὅχι τόσο ἡ γυναίκα, ὅσο ἡ παρθενικὴ νύφη τοῦ Διός), ὁ ντόπιος ἀρχιτέκτονας Ροῖκος τοὺς χτίζει τὸ μεγαλύτερο ναὸ ποὺ εἶχαν ἰδεῖ ὡς τότε οἱ Ἕλληνες. Μὲ τὸν Πολυκράτη, γύρω στὰ 530 π.χ., κορυφώνεται ἡ ἀκμὴ τους, ἀρχίζει ὅμως γρήγορα καὶ ὁ κατῆφορος. Αὐτὸς δὲν κιοτεύει μπροστὰ σὲ τίποτα, δὲ λογαριάζει οὔτε φίλο, οὔτε

**Νέα Ἑστία* 19 (1936) 663-665.

όχτρο, οί δουλειές του πᾶνε ὅλο δεξιά· καί νά πετάξει ἀκόμα κάτι στή θάλασσα (τὸ πανάκριβο δαχτυλίδι του), θά ξαναπάει ἄσφαλτα στὰ χέρια του. Τόση εὐτυχία δὲν μπορεῖ νά βγεῖ σὲ καλὸ, φίλοι καὶ δικοί του τρέμουν μπροστὰ στὸ κακὸ ποὺ δὲ θ' ἀργήσει, καὶ ἀποτραβιοῦνται. Ὁ Πολυκράτης ὅμως, μέσα στὴν ἀνατολίτικη χλιδὴ τῆς αὐλῆς του, ποὺ τὴ στολίζουν τεχνίτες τῆς λύρας σὰν τὸν Ἀνακρέοντα καὶ τὸν Ἴβυκο καὶ ὁμορφοὶ νέοι σὰν τὸ Βάθυλλο, χαίρεται ὥς τὰ τελευταῖα τὴν τερατώδη τύχη του.

Τί λογῆς ἦταν ἡ τέχνη τοῦ νησιοῦ αὐτοῦ; Τὸ ὅτι σήμερα τὴν ξέρομε πολὺ καλύτερα παρὰ ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια, τὸ χρωστοῦμε στίς ἀνασκαφές τῆς Γερμανικῆς Σχολῆς. Ὁ Ἑρνέστος Μποῦσορ, διευθυντὴς ἄλλοτε τῆς Σχολῆς καὶ σήμερα καθηγητὴς στὸ Μόναχο, κι' αὐτὸς ἀπὸ τοὺς λίγους ἀρχαιολόγους ποὺ ἡ ἐπιστήμη δὲν τοὺς εἶναι ζήτημα τύχης καὶ ποὺ οἱ ἀνασκαφές τοῦ Ἑρραίου τῆς Σάμου εἶναι σχεδὸν προσωπικὸ τοῦ ἔργου, συγκέντρωσε τελευταῖα, σ' ἓνα ὠραιότατο βιβλίο μὲ τὸν παραπάνω τίτλο, ὅλα τὰ ἀξιόλογα κομμάτια τῆς ἀρχαῖκῆς σαμιώτικῆς πλαστικῆς. Μερικὰ βρέθηκαν καὶ σ' ἄλλα μέρη τοῦ νησιοῦ, τὰ περισσότερα ὅμως στὸ Ἑρραῖο. Ἀγαπημένο ὕλικὸ τὸ μάρμαρο τὸ ντόπιο, μὰ ὄχι λιγώτερο καὶ ὁ χαλκὸς (οἱ Σαμιῶτες καλλιτέχνες Ροῖκος καὶ Θεόδωρος ἔφεραν πρῶτοι στὴν Ἑλλάδα τὴν τέχνη νά χύνουν μεγάλα κούφια ἀγάλματα). Ἀπὸ τὰ εὐρήματα αὐτὰ βλέπομε πόσο καταπληχτικὰ πλούσια ζωὴ ἔβραζε μέσα στὸ Ἑρραῖο, τὸ καμάρι τῆς Σάμος, ποὺ τὰ παιδιὰ της δὲ λυπήθηκαν χρήματα καὶ κόπους γιὰ νά τὸ στολίσουν ὅσο μποροῦσαν μεγαλοπρεπέστερα.

Δέκα τουλάχιστο κολοσσιαῖα ἀγάλματα γυμνῶν νέων, μιáμιση ὥς τρεῖς φορὲς μεγαλύτερα ἀπὸ τὸ φυσικὸ, καὶ καμμιά εἰκοσαριά ἄλλα μικρότερα διαπιστώθηκαν μὲ τίς ἀνασκαφές —ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ «κρυστάλλινα», σφιχτά, πειθαρχημένα, ὀλάνοιχτα πρὸς τὸν κόσμον ἔργα τῶν πρώτων μετὰ τὴν δαιδαλικὴν περίοδο χρόνων (κατὰ τὰ 600 π.Χ.)— γιὰ νά περάσουμε στὰ μαλακώτερα, πλουσιώτερα, πολυπλοκώτερα ἔργα τῶν μέσων τοῦ 6ου αἰ. —καὶ νά φτάσουμε στὰ τρυφερὰ μὰ καὶ τρυφηλὰ ὄντα, ὑπερεκλεπτοσμένα σὲ βαθμὸ ἐπικίνδυνον γιὰ τὴ ζωὴ, τῶν χρόνων τοῦ Πολυκράτη καὶ μετὰ. Καί, καθὼς θά περνοῦμε ἀνάμεσά τους, ἄλλοτε θά μᾶς σταματήσῃ ἓνα δυνατό πρῶϊμον χάλκινο ἀγαλματάκι, ἄλλοτε τὸ κορμὶ καὶ τὰ μαλλιά ἐνὸς τολμηρότατου κιθαρῶδοῦ, ἄλλοτε ἓνα ὠραιότατο πόδι ποὺ μᾶς λέει τὸ ἴδιο μὲ τὴν ἐπιγραφή του καμαρωτὸ-καμαρωτὸ πὼς εἶναι «περικαλλὲς ἀγαλμα», ἄλλοτε τέλος θά μᾶς ξαφνίσει δυσάρεστα ἓνα νεανικὸ κορμὶ μὲ τὴν ἐπιμονὴ ποὺ ἔχει νά τονίζει τίς πτυχές τῶν λιπωδῶν μερῶν τῆς κοιλιᾶς καὶ τῆς ἡβικῆς χώρας.

Ἔρχονται ὕστερα τὰ γυναικεῖα ἀγάλματα, ποὺ δὲ θά ἦταν λιγώτερα ἀπὸ

τὰ ἀντρικά (18 διαπιστώθηκαν μὲ τὶς ἀνασκαφές) καὶ ποὺ εἶτε εἰκόνιζαν τὴν ἴδια τὴ θεὰ —ὅπως τὸ ἔξοχο ἐκεῖνο ἄγαλμα ποὺ τῆς εἶχε ἀφιερῶσει κατὰ τὰ 570 π.Χ. ὁ Χηραμύης (σήμερα στὸ Λοῦβρο), ὅπου στὴν εὐχυμὴ κολόνα τοῦ σώματος τῆς θεᾶς κάποιο «ξεπνοϊσμένο ἀγέρι» κάθισε ἐπάνω καὶ τὴν ἐντυσε μ' ἓνα ἱμάτιο ποὺ εἶναι περισσότερο ἄρωμα ἄπιαστο παρὰ ὕφασμα εἶτε εἶναι ἀπρόσωπα κορίτσια, τρυφερά, ντυμένα μ' ἐξαιρετικὴ φροντίδα, σὲ τρόπο ποὺ τὰ ἀπλὰ φορέματά τους νὰ παρουσιάζουν ἐπιφάνεια μὲ γραμμὲς τεμνόμενες καὶ ἀσύμμετρες καὶ νὰ κάνουν τὴν ἐντύπωση τοῦ τυχαίου καὶ στιγμιαίου, χτενισμένα ἔτσι ποὺ τὰ μαλλιά τους νὰ στολίζουν τὸν ὦμο σὰν ἓνα πλέγμα ἀπὸ μαργαριτάρια, ἀνασηκώνοντας μελετημένα τὸ χιτῶνα τους λίγο στὸ πλάϊ, σύμβολα τῆς πιὸ ὁμορφῆς ζωῆς, ποὺ οἱ ἄνθρωποι τὰ χάριζαν στὴ θεϊκὴ νύφη γιὰ νὰ τὰ βλέπει καὶ νὰ χαίρεται· εἶτε, τέλος, παρασταίνουν ὠρισμένα ἄτομα (χωρὶς φυσικὰ τοῦτο νὰ σημαίνει ὅτι στοὺς τεχνίτες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, καὶ γιὰ πολὺν καιρὸ ἀκόμη, τοὺς πέρασε ποτὲ ἀπὸ τὸ νοῦ νὰ δώσουν ἀτομικὰ χαρὰ κτηριστικὰ στὰ πρόσωπα ποὺ ἔκαναν, ποὺ γιὰ ἓναν ὁποιονδήποτε λόγῳ ἀφιέρωναν τὴν εἰκόνα τους στὸ ἱερό,— ὅπως τὸ πολῦτιμο ἐκεῖνο γκροῦπο ποὺ ἔκαμε ὁ Γενέλεως μιᾶς ἰέρειας τῆς Ἥρας μὲ τὰ πέντε παιδιὰ της: ἡ μιά της θυγατέρα, ἡ Φίλεια, εἶναι καθιστὴ, δηλαδὴ παντρεμένη, καὶ μιλώνοντας γιὰ λογαριασμὸ καὶ τῶν ἄλλων, μᾶς λέει τ' ὄνομα τοῦ τεχνίτη τους: «ἡμᾶς ἐποίησε Γενέλεως»)· δίπλα της θὰ ἦταν ὁ ἄντρας της ἢ ὁ ἀδελφός της· παραπέρα ἡ ἀδερφή της Φιλίππη, κορίτσι ἄγουρο σχεδὸν ἀκόμα· ἔπειτα ἄλλες δυὸ ἀδερφές· καὶ τέλος ἡ μάνα τους, πλαγιασμένη μὲ τὸ μισό της σῶμα σ' ἓνα στρῶμα, συμβολίζοντας ἔτσι ἴσως κάποια λατρευτικὴ πράξη: «ἡ ἐντύπωση ἀπὸ τὶς ἔξη μορφές, ὅταν ἀκόμα ἐφάνταζαν μέσα στὸ στολίδι τῶν χρωμάτων τους καὶ ἀπὸ τὰ δώδεκά τους μάτια ἀχτιδοβολοῦσαν τὴ ζωὴ τους ποὺ ξυπνοῦσε, πρέπει γιὰ τοὺς συγχρόνους τους, ποὺ τ' ἀγάλματα αὐτὰ μὲ τὶς ἐπιγραφές των τοὺς ἐμιλοῦσαν σὰν ζωντανὰ ὄντα, νὰ ἐσήμαινε ἓναν καινούργιο κόσμον».

Ὑστερα ἔρχονται μερικὰ ἀγάλματα ντυμένων ἀντρῶν: ἓνας σπάνιας ποιότητος χάλκινος αὐλητής, ποὺ στέκεται σταθερὰ καὶ ὅμως στιγμιαῖα, ποὺ εἶναι χτισμένος γερά καὶ ὅμως εὐκίνητα, μὲ περίγραμμα ἁρμονικὸ ἀλλὰ τεντωμένο, μὲ σάρκα ὄχι φειδωλὴ ἀλλὰ καὶ σφιχτὴ, ἀκριβὸ ἀπομεινάρει ἀπὸ ἓναν κόσμον ὁλόκληρο τέτοιων μορφῶν ποὺ ξέρομε πῶς ἐζωντάνευαν τὸ ἱερό· ἓνα προστυχότερο μαρμάρينو ἄγαλμα χοντροῦ πλαδαροῦ, γυναικωτοῦ ἀνατολίτη· κάποιοι πολεμιστές· τέλος μερικοὶ πλαγιασμένοι, στηριγμένοι στὸν ἀριστερό τους ἄγκωνα, μὲ τὴν κοῦπα τοῦ ποτοῦ στὸ χέρι. Ἀκολουθοῦν μερικὲς μορφές μὲ ζωηρὴ κίνηση, ὅπως εἶναι ἓνα χάλκινο παιδί ποὺ τρέχει καὶ τὸ ἐντελῶς μοναδικῆς ὁμορφίᾳς χάλκινο ἀγαλματάκι ἐνὸς μικροῦ καβαλλάρη ἀπὸ τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ Πολυκράτη: «ὁ τεχνίτης του τὴ δυναμωμένη κινητικότητα τῶν χρό-

νων του τὴν ἔχυσε μέσα σὲ μεγάλες, σιγαλὲς φόρμες, σωστότερα τὴ συνέθεσε μαζί μὲ μιὰν ἀβυσσαλέα ἡρεμία. Ἡ συνένωση αὐτὴ φαίνεται μυστικὸ δικό του καὶ τοῦ νησιοῦ, ἡ ἀνθρωπιὰ τοῦ παιδιοῦ σφραγισμένη ἀπὸ τὴν αὐλὴ τοῦ τυράννου». Τὸ μαγικὸ αὐτὸν κόσμον τὸν κλείνουν τὰ ζῶα, φρέσκα κομμάτια ζωῆς ποὺ τὰ γέννησε ἡ δροσιὰ τῆς ἰωνικῆς αἰσθησης ἀνταμωμένη μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνατολίτικου παραμυθιοῦ: μιὰ μαρμάρινη χελώνα· ἓνα τεντωμένο βατραχάκι· ἓνας ἄλλος ἔξοχος χάλκινος βάτραχος πού, καθὼς ἄκουσε νὰ τρέχει νερὸ ἀπὸ τὸ χάλκινο λιονταροκέφαλο μιᾶς ὑδρορρόης, πῆγε καὶ στέριωσε τὴ πλατσουτὴ μούρη του ἐπάνω στὸ σβέρκο τοῦ λιονταριοῦ· τέλος ἓνας μικρὸς χάλκινος σκύλος ὅλος κίνηση, μὲ τὸ κεφάλι του — ἓνα ἀγαθότατο πλατὺ κεφάλι Ἀνατολίτη — γυρισμένο μὲ ἀφοσίωση στὸν ἀφέντη του.

Ὅλος αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι σὰν τὸ πολύχρωμο πλῆθος ἐνὸς λαϊκοῦ πανηγυριοῦ· μὰ ἂν τὰ καλοκοιτάξει κανεὶς τὰ σώματα αὐτά, βλέπει πῶς τὰ ἔχει γεννήσει ἡ ἴδια μητέρα-αἰσθησις: αὐτὴ τὰ κάνει πληθωρικὰ ἀπὸ σάρκα μαλακὴ (ἐνῶ τὸ πάχος, στὰ ἀγάλματα τῆς στεριανῆς Ἑλλάδας, εἶναι ἀπὸ μῦς καὶ νεῦρα), μὲ ἐπιφάνεια ποὺ ἀποτελεῖ αὐτὴ μόνη τῆς ἓνα ἰδιαίτερο θέλγητρο καὶ γι' αὐτὸ δουλεύεται μὲ τρυφερὴ προσήλωση (ἐνῶ στὰ στεριανὰ ἡ ὁμορφιά τῆς ἐπιφάνειας βγαίνει ἀπὸ τὴ σχέση τῆς μὲ τὸν ὀργανισμό ποὺ σκεπάζει, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σώματος), μὲ κίνηση μᾶλλον ἀργὴ ποὺ δὲ βάζει σ' ἐνέργεια τίς ἀρθρώσεις τοῦ σώματος ἀλλὰ γλυστράει σχεδὸν ἀπὸ τὸ ἓνα μέλος στὸ ἄλλο καὶ κάνει τὸ βάρος πάντα νὰ ρεεῖ πρὸς τὰ κάτω (στὰ στεριανὰ ἔργα τί θαυμαστὸ μέσο ποὺ ἀποτελοῦν οἱ ἀρθρώσεις καὶ γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ ἡ κίνηση καί, ὡς τομές, γιὰ νὰ χτιστεῖ στερεὰ ἡ μορφή). «Ἡ πλαστικὴ τέχνη τοῦ φύλου αὐτοῦ, στὴ βαθύτερη ρίζα τῆς πιὸ πολὺ δεμένη μὲ τὸ μυκηναϊκὸ παρελθὸν παρὰ ἡ δωρική, ἐβγάλε ὁλοένα ἀκριβὰ λουλούδια μοναδικοῦ ἀρώματος, μὰ τὴν ἡγεσία πολὺ σπάνια τὴν εἶχε. Προπάντων — καὶ τοῦτο ἀνήκει στὴν οὐσία τῆς — ἀνθισε στὶς ἐποχὲς τῆς διάλυσης τῆς αὐστηρῆς πλαστικῆς διαμόρφωσης, ἔτσι π.χ. στὴν ὕστερη ἀρχαϊκὴ καὶ στὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ. Γιὰ πολὺν καιρὸ ἄφησε τὴν ὑπεροχὴ στὴν ἀδερφή τῆς τὴ ζωγραφικὴ, ἐλάτρεψε τὸ ὡραῖο φαινόμενο· μεγάλα ὀνόματα ζωγράφων φέγγουν ἐδῶ, καὶ μιὰ ἐφεύρεση ποὺ τόσο ἐκίνησε τὸν κόσμον, ὅπως ἡ προοπτικὴ, ἐβλάστησε μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἰωνικῆς ἐπιστήμης σὲ τοῦτο τὸ ἔδαφος, μὲ τὴ συμμετοχὴ καὶ τῆς Σάμος. Αἰσθησιακὴ ἐξευγένιση τῆς ἐπιφάνειας, ποὺ στὸ βάθος ἀφήνει ἀπείραχτη τὴν ἡρεμὴ μᾶζα καὶ τὴ μαλακὴ ρυθμικότητα τοῦ πλαστικοῦ σώματος, ἦταν πάντα σὲ ἰδιαίτερο βαθμὸ γνῶρισμα τῶν ἀγαλμάτων τῆς ἀνατολικῆς Ἰωνίας: τίς ἀπλὲς πλαστικὲς διαμορφώσεις τοῦ δέρματος, τῶν μαλλιῶν καὶ τοῦ ρούχου, ποὺ τῆς ἔδωσε ἡ δύση, πῶς τίς ἀλλάζε ὁλοένα σὲ γοητευτικὸ στολίδι! Καὶ ἡ ἡρεμία καὶ ἡ κίνηση τῆς μορφῆς, σιγανὰ γλυστρώντας, ἐλάχιστα διαρθρωμένη,

έχουν έδω, σ' αυτό τὸ ὄχι δωρικὸ ἔδαφος, μπροστὰ στὶς πόρτες τῆς Ἀνατολῆς, τὸ ἰδιαίτερο νόημά τους. Ἄν τὴν κοιτάξουμε ξεκινώντας ἀπὸ τὴ δυτικὴ τέχνη, μπορεῖ ἡ πλαστικὴ αὐτὴ νὰ φαίνεται καμμιά φορὰ παράξενη, ἀκόμα καὶ ἀντιπλαστικὴ (μὲ τὴν πιὸ αὐστηρὴ ἔννοια)· καὶ ὅμως εἶναι ἓνας καθαρὸς γεμᾶτος ἦχος, ποὺ συχνὰ ἐμάγεψε τὸ δυτικὸ τεχνίτη καὶ τὸν ἐλευτέρωσε».

Εἶναι τέτοιο τὸ μέσα καὶ ἔξω πλοῦτος τῆς ὁμορφιάς αὐτῆς τῶν σαμιώτικων ἔργων, ποὺ κάθε δοκιμὴ νὰ μιλήσει κανεὶς γι' αὐτὰ καταδικάζεται ἀπὸ πρὶν σὲ ἀπελπιστικὴ φτώχεια. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἰδιαίτερη σημασία τοῦ βιβλίου τοῦ Μποῦσορ. Ἔχει ἐξήντα ἀραιὰ τυπωμένες σελίδες κείμενο καὶ διακρίσεις τριανταδυὸ εἰκόνες· τὸ βάρος λοιπὸν πέφτει ὀλοφάνερα στὰ ἔργα ποὺ ἀπεικονίζονται, αὐτὰ τὰ ἴδια πρέπει νὰ μιλήσουν γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους· τὰ λόγια τοῦ συγγραφέα δὲ φουντώνουν γύρω στὰ ἔργα ἔτσι ποὺ νὰ τὰ πνίξουν, τὰ συνοδεύουν μονάχα διακριτικά. Καὶ ὅμως, καὶ ἀπὸ τὰ λίγα κομμάτια ποὺ μεταφράστηκαν ἐδῶ, θὰ φάνηκε πόσο βαρύτιμη καὶ βαρεῖα ἀπὸ νόημα εἶναι ἡ κάθε λέξη τοῦ Μποῦσορ. Φανταχτερὲς ἐκφράσεις, ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ μεθοῦν ἢ θαμπώνουν, δὲ μποροῦν νὰ ἔχουν θέση μέσα στὸ κάθε ἄλλο παρὰ φτωχὸ ὕψος του, ποὺ εἶναι σχεδὸν ντροπαλὸ καὶ μόλις ἐπιτρέπει νὰ μαντέψουμε τοὺς παλμούς του, ἀλλὰ γίνεται μ' αὐτὸ ἴσα-ἴσα ἓνα ἀκαταμάχητο γήτεμα τῆς ψυχῆς. Γιατὶ ἡ σχέση τοῦ Μποῦσορ μὲ τὸν κόσμον τῆς ἀρχαίας τέχνης μπορεῖ νὰ ξεκίνησε ἀπὸ τὴν περιέργεια, πέρασε δίχως ἄλλο ἀπὸ τὴ σοφία, μὰ ἔφτασε σιγὰ-σιγὰ στὸ θαυμασμὸ τοῦ ἀπλοῦ ἀνθρώπου μπροστὰ στὸ θᾶμα τῆς τέχνης. Ὅτι ἡ ἀπλότητά του αὐτὴ, ποὺ εἶναι πηγαία στὸν ἐσώτατο πυρῆνα της ἀλλὰ καὶ ἀποτελεσματὸς μεγάλης καλλιέργειας, ἔχει διατηρήσει μέσα της ὅλο τὸν πολὺπλοκο χαραχτῆρα ἑνὸς ζωντανότατου ἀνθρώπου τῆς ἐποχῆς μας, γίνεται φανερὸ σὲ κάθε λέξη. Καὶ τοῦτο τὸ —φαινομενικὰ— ἀντίνομο κρᾶμα εἶναι ἓνα μοναδικὸ θέλγητρο. Μὰ γιὰ τὴν προσωπικότητα τοῦ Μποῦσορ θὰ μοῦ δοθεῖ γρήγορα ἀφορμὴ νὰ ξαναμιλήσω.

'Ακρωτηριασμένα ἀρχαῖα, ἱμπρεσιονισμός, ἐξπρεσιονισμός*

Τὸ βιβλίον ποὺ ἀπασχόλησε αὐτὴ τὴ στήλη τὴν τελευταία φορά, τὰ «Παλιὰ Σαμιώτικα ἀγάλματα» τοῦ Ἑρνέστου Μποῦσορ, θέτει κ' ἓνα ἄλλο ἐνδιαφέρον ζήτημα. Δὲν εἶναι πολλὰ τὰ ἀκέρια ἀγάλματα ποὺ ἀπεικονίζονται στὸ βιβλίον αὐτό· τὰ περισσότερα τὰ ἔχουν σακατέψει τὰ ἱστορικὰ περιστατικὰ καὶ ὁ καιρὸς. Ἴσως μάλιστα μερικοὶ βροῦν ὅτι πάρα πολλὰ μικρὰ κομμάτια μπῆκαν σ' ἓνα βιβλίον προωρισμένο ὅχι γιὰ τοὺς εἰδικούς ἀρχαιολόγους, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὸ χαρεῖ ὁ κόσμος. Ἐπάνω σ' αὐτὸ πρέπει νὰ γίνουν δυὸ παρατηρήσεις.

Ἡ πρώτη ἀναφέρεται στὴν εἰδικὴ φύση τοῦ ἀντικειμένου: ἄλλο πρᾶμα εἶναι τὸ κομμάτι ἐνὸς ἀρχαίου καὶ ἄλλο τὸ κομμάτι ἐνὸς μετακλασικοῦ (ἐλληνιστικοῦ ἢ ρωμαϊκοῦ) γλυπτοῦ, καὶ τοῦτο ἄσχετα μὲ τὴν ποιότητα ὁλόκληρου τοῦ ἔργου. Στὸ μετακλασικὸ ἔργο, τὸ σύνολο ὑπάρχει μέσα στὸ ὄραμα τοῦ καλλιτέχνη πρὶν ἀπὸ τὰ μέρη, ἀποτελεῖ μιὰ μονάδα ἀνώτερη, τὸ μέρος μόνο σχετικὰ μ' αὐτὴν ἔχει νόημα (ὑπόταξη). Ἐνα τέτοιο κομμάτι μόνο του, ἔξω ἀπὸ τὴ σχέση του μὲ τὸ σύνολο, δὲν φανερώνει τὴν ἀξία του, εἶναι ἀνόητο καὶ ἄσωμο. Στὴν ἀρχαίᾳ ὁμως ἐποχὴ δὲ δουλεῖ μέσα στὴ συνείδηση κανένα χειραφετημένο καλλιτεχνικὸ ὄραμα, ἀλλὰ ἄμεσο αἶσθημα ζωῆς. Γιὰ τὸν ἀρχαῖο λοιπὸν τεχνίτη τὸ ξεχώρισμα ὅλου καὶ μέρους εἶναι ἀνύπαρχτο καὶ ἀκατανόητο· μέρος καὶ ὅλο εἶναι ἓνα πρᾶμα, τὸ τέλειο σύνολο συνταιριάζεται μόνο ἀπὸ τέλεια μέρη (παράταξη)· τέλος, μὲ τὸ νὰ μὴν ἔχει γεννηθεῖ ἀκόμα ἀπόσταση ἀνάμεσα πνεύματος καὶ σώματος, ἡ ἔκφραση τοῦ ἔργου δὲν συγκεντρώνεται μόνο στὸ πρόσωπο, παρὰ εἶναι χειροπιαστὴ σ' ὁλόκληρο τὸ σῶμα: γι' αὐτό, ἓνα κομμάτι ἀρχαίου ἔργου ἔχει ὁλωσδιόλου ἰδιαιτέρη ἀξία. Τὸ ἴδιο συμβαίνει ὡς ἓνα σημεῖο καὶ στὴν κλασικὴ τέχνη (ὅπου πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ ὅρος «κλασικός» δὲν ἐκφράζει τὴν ἀξία ἀλλὰ τὸ ἱστορικὸ φαινόμενο), ἀλλὰ ἐδῶ τὸ ἄμεσο αὐτὸ αἶσθημα τῆς ζωῆς ἔχει ὑψωθεῖ σὲ καλλιτεχνικὸ ὄραμα: πρόκειται γιὰ μιὰ μοναδικὰ σφιχτὴ ἐνότητα τῶν δυὸ στοι-

*Νέα Ἑστία 19 (1936) 872-873.

χείων, πού βαστάει μόνο καμμιὰ τριανταριά χρόνια καί προηγείται ἀπὸ τὴν αὐτονόμηση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὁράματος. Συνέπειαι: ἓνα κλασικὸ κομμάτι ἐκφράζει ἀξία καὶ καθεαυτὸ καὶ ὡς μέρος τοῦ συνόλου. Ἐνα ἀρχαῖο κομμάτι ὅμως μᾶς μαθαίνει ὅσα σχεδὸν καὶ τὸ ἀκέραιο. «Ἀπὸ τὸ γόνατο σοῦ ἔρχεται νὰ συμπεράνεις γραμμὴ τὴν ὄψη καὶ τὴ ματιὰ τῆς μορφῆς», λέει ὁ Μποῦσορ. Ἡ φράση αὐτή, πού δὲν ἔχει ἔχνος ὑπερβολῆς, μᾶς φέρνει στὴ δεύτερη παρατήρηση, τὴ σχετικὴ μὲ τὴ στάση τοῦ δικοῦ μας πνεύματος ἀπέναντι στὸ κομματιασμένο ἀρχαῖο. Μᾶς θυμίζει ὅτι ἀπὸ τὸ ἴδιο αἶσθημα γεννήθηκε καὶ τὸ ὠραῖο ἐκεῖνο σονέτο τοῦ Ράινερ-Μαρία Ρίλκε γιὰ ἓνα «ἀρχαῖο κορμί Ἀπόλλωνος». Δυστυχῶς, ἡ πρόχειρη καὶ πολὺ πεζὴ μετάφραση πού ἀκολουθεῖ, δὲ βρίσκεται σὲ καμμιὰν ἀναλογία μὲ τὸ πρωτότυπο:

«Δὲν τὸ γνωρίσαμε τὸ ἀνάκουστο κεφάλι του, / πού μέσα του ὠρίμαζαν οἱ βολβοὶ τῶν ματιῶν. Ἀλλὰ / τὸ κορμί του εἶναι ἀκόμα πυρωμένο σὰ λυχνοστάτης, / ὅπου τὸ βλέμμα του, μονάχα τραβηγμένο πίσω, / βασιτιέται καὶ λάμπει. Ἀλλιῶς δὲν θὰ μπορούσε ἡ πλώρη / τοῦ στήθους νὰ σὲ θαμπώνει, καὶ μέσα στὸ σιγανὸ γύρισμα / τῶν γοφῶν δὲν θὰ μπορούσε νὰ πηγαίνει ἓνα χαμόγελο / πρὸς τὸ κέντρο ἐκεῖνο πού βαστοῦσε τὴ γέννηση. / Ἀλλιῶς ἡ πέτρα τούτη θὰ στεκόταν παραμορφωμένη καὶ σακάτικη / κάτω ἀπὸ τὸ διάφανο ἀνώφλι τῶν ὤμων / καὶ δὲν θ' ἄστραφτε σὰν δορὰ ἀρπαχτικοῦ / καὶ δὲν θὰ ξέσπαζε ἀπ' ὅλες τῆς τῖς ἄκρες / σὰν ἀστέρι: γιατί αὐτοῦ δὲν εἶναι κανένα μέρος / πού νὰ μὴ σὲ βλέπει. Πρέπει ν' ἀλλάξεις τὴ ζωὴ σου».¹

Καὶ ἓνας Ἑλληνας λογοτέχνης, ὁ Μητσάκης, ἐμπνεύστηκε ἀπὸ ἓνα ἀκρωτηριασμένο ἀρχαῖο ἄγαλμα τὸ δίγλωσσο «Παράπονο τοῦ μαρμάρου». Δὲν εἶναι ἡ καθαρὴ καλλιτεχνικὴ τοῦ ἀξία πού μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τὸ ἐλληνικὸ πεζογράφημα (πού δὲν εἶναι, πιστεύω, περισσότερο ἀπὸ μιὰ καλὴ μαθητικὴ ἐκθεση)· εἶναι ὅμως χρήσιμο γιὰ νὰ συγκρίνομε τὴ στάση δυὸ ἀνθρώπων, πού συμβολίζουν δυὸ διαφορετικὲς ἐποχές, ἀντίκρου στὸ ἴδιο ἀντικείμενο. Ὁ Μητσάκης, γεννημένος τὸ 1868, εἶναι νατουραλιστὴς τῆς ἐποχῆς τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ. Στὸν ἱμπρεσιονισμό, τὸ ἀντικείμενο τῆς ὄρασης δέχεται μᾶλλον παθητικὰ τὴν ἐνέργεια τῆς ὑποκειμενικῆς ιδιοσυγκρασίας τοῦ παρατηρητῆ καὶ τῆς ἐπιτρέπει νὰ κάμει ἀπάνω του ὅ,τι θέλει καὶ νὰ τοῦ μεταβιβάσει ὅλες τῖς στιγμαϊαῖες ἐντυπώσεις του («καὶ παρατηρῶν αὐτὸν ἐπὶ μακρόν, μὲ τὸ ἀδιόρατον νέφος τῆς θλίψεως ὅπερ καλύπτει τὸ μέτωπόν του, νομίζεις σχεδὸν —εἶναι ἄραγε ὁπτικὴ μόνον ἀπάτη;— ὅτι σιγηλὸν δάκρυ μαρμαίρει ἐνίοτε μεταξὺ τῶν λιθίνων βλεφάρων του...»), «θὰ ἔλεγες», «θὰ ὑπέθετες» κλπ. Πρβ. τό, ἐπίσης χωρὶς καμμιὰ καλλιτεχνικὴ ποιότητα, «Ἀγαλμα» τοῦ Δροσίνι: «Τὴν κε-

φαλή σου ό χρόνος άν ίσως έχει κόψει, με τή δική του γνώμη και τήν έπιθυμιά καθένας σου χαρίζει και μιá καινούργιαν όψη...»). Για τόν ίμπρεσιονισμό, ή πραγματικότητα είναι μόνο σχέση τοῦ υποκειμένου με τó αντικείμενο, όπου όμως τó αντικείμενο κρατεί στάση ύποταχτικού· τó υποκείμενο τοῦ ίμπρεσιονιστῆ στέκεται φαινομενικά στο ίδιο σκαλοπάτι με τó αντικείμενο, ούσιαστικά όμως ή υποκειμενική στιγμιαία του διάθεση περιεργάζεται τó τελευταίο τοῦτο με περισσή αὐτοπεποίθηση.

Ό Ρίλκε, πού ἦταν 25 χρονῶν τó 1900, μεγάλωσε με τή γενιά πού εἶδε νά γεννιέται ό έξπρεσιονισμός. Ἀλλά για τοῦτον οἱ ρόλοι τοῦ υποκειμένου και τοῦ αντικειμένου αντιστρέφονται. Τó αντικείμενο, αὐτό τó παραμορφωμένο ἀπό τὰ χτυπήματα τοῦ ίμπρεσιονισμοῦ και ξεκολλημένο ἀπό τήν πραγματική του ἀλληλουχία, σά νά παίρνει τώρα ἐκδίκηση: γίνεται αὐθύπαρχτη, ἀναρχική, τερατόμορφη πραγματικότητα, πού ό ἄνθρωπος, τοποθετώντας τó ἄτομό του σέ χαμηλότερο σκαλοπάτι, τή βλέπει με δέος, τή δέχεται ὅπως εἶναι, παθαίνεται μαζί της, λογικεύεται ὅπως θέλει αὐτή, και ζητάει νά ταυτιστεῖ μαζί της, ὅχι ὅμως σάν ισάξιο στοιχεῖο, ἀλλά σάν ἓνα ὄν ἀδύναμο πού γυρεύει προστασία. Ό έξπρεσιονιστής παραιτεῖται ἀπό κάθε δικαίωμα κριτικῆς ἀπέναντί της, ή συνείδησή του ἐργάζεται για νά ἐξουθενώσει τó λογικό του, ή ἐνόρασή του γονατίζει μπροστά στο αντικείμενο, ἔτοιμη νά δεχτεῖ τίς «αἰώνιες», τάχα, προσταγές του. (Τίποτε δέν εἶναι τόσο διδαχτικό ὅσο ή σύγκριση ἐνός ίμπρεσιονιστικοῦ πορτραίτου τοῦ Liebermann ἢ τοῦ Renoir μ' ἓνα έξπρεσιονιστικό τοῦ Van Gogh, τοῦ Munch ἢ τοῦ Kokoschka: ή χτυπητή ἀντίθεση τῆς ἀλαζονικότητας τῶν πρώτων με τή συντριβή και τήν ταπεινοσύνη τῶν δεύτερων φωτίζει καθαρά τή διαφορετική στάση τῶν καλλιτεχνῶν τους μπροστά στον κόσμο). Τώρα ἀκούγεται καθαρά τó παράγγελημα «ἀπό μέσα πρὸς τὰ ἔξω».

Ἀλλά ἔτσι ἄλλαξε, βέβαια, και ή σχέση μας με τó κομματιασμένο ἀρχαίο. Και τοῦ ρομαντισμοῦ ή στάση μπροστά στο ἐρείπιο, ή Ruinenromantik, ἦταν παθητική, ἀλλά αἰσθηματική· ούσιαστικό στοιχεῖο τῆς αἰσθητικῆς του εἶναι ό πόνος για τή φθορά, πού δημιουργεῖ ἔτσι καινούργια ὁμορφιά. Ἡ στάση τοῦ ίμπρεσιονιστικοῦ νατουραλισμοῦ (πού εἶναι και ἐποχή ιστορισμοῦ) εἶναι ἐνεργητική· αὐτός, μπροστά στο ἐρείπιο, ἀναπολεῖ τó ἀκέραιο και διαμαρτύρεται για τήν καταστροφή. Τοῦ έξπρεσιονισμοῦ ὅμως ή παθητικότητα βλέπει στο κομματιασμένο μνημεῖο τήν ἴδια ὁμορφιά πού εἶχε τó ὁλόκληρο: καλὰ-καλὰ δέν τόν ἀπασχολεῖ πιὰ τó ὁλόκληρο. (Ότι με τόν έξπρεσιονισμό ή ψυχική και γνωστική μας ἐμπειρία πλουτίστηκε σημαντικά, εἶναι φανερό· ὅτι ὅμως πάλι ή σωστή ἀλληλουχία τῶν δυὸ ὄρων, τοῦ υποκειμένου και τοῦ αντικειμένου, δέν ἀποκαταστάθηκε ἀκόμη, εἶναι ἐπίσης βέβαιο).

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. «Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt, Sonst könnte nicht der Bug der Brust dich blenden, und im leisen Drehen / der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen / zu jener Mitte, die die Zeugung trug. / Sonst stünde dieser Stein, entsellt und kurz / unter der Schultern durchsichtigem Sturz / und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle / und bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern; denn da ist keine Stelle / die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern».

«'Αρχαιολογική 'Εφημερίς 1934-35»*

Ένα ἄρθρο εἰσαγωγικὸ γιὰ τούτῃ τῇ στήλῃ (δημοσιευμένο στὸ πρωτο-
 χρονιάτικο φύλλο τῆς «Νέας 'Εστίας» τοῦ 1936) εἶχε καθορίσει τὸ σκοπὸ καὶ
 τὰ ἐνδιαφέροντά της, καθὼς καὶ τὸ νόημα τοῦ ὅρου «ἀρχαιολογία» ἄλλοῦ καὶ
 στὸν τόπο μας· ὁ τόμος τοῦ περιοδικοῦ ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ σήμερα ἐπι-
 βεβαιώνει ὅ,τι εἰπώθηκε ἐκεῖ γιὰ τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιολογία, πὼς δηλαδὴ δὲν
 ἔχει περιεχόμενο.

Παίρνοντας κανεῖς ἓνα ξένο ἀρχαιολογικὸ περιοδικὸ στὰ χέρια του,
 (προπάντων γερμανικόν, ἀγγλικόν ἢ ἀμερικάνικον, ἀλλὰ καὶ ἰταλικόν καὶ γαλ-
 λικόν), θὰ βρεῖ μέσα ἢ ἄρθρα μὲ πορίσματα ἀνασκαφῶν, ἢ ἄρθρα σχετικὰ μὲ
 ζητήματα τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας (καμμιά φορὰ καὶ τῆς μεσαιωνικῆς) τέ-
 χνης. Ἡ φετινὴ «'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς» ὅμως —ἀνάλογοι εἶναι καὶ οἱ
 ἄλλοι της τόμοι— περιέχει τὰ ἑξῆς:

Α') Τρία ἄρθρα ὅπου δημοσιεύονται μεμονωμένα μνημεῖα. Στὸ πρῶτο,
 «Οἱ Νιοβίδαι τῆς 'Ινάτου», ὁ γνωστὸς γιὰ τὶς προϊστορικές του ἐργασίες ἀρ-
 χαιολόγος κ. Σ. Μαρινᾶτος δημοσιεύει ἓνα μικρὸ σύμπλεγμα τῆς Νιόβης μὲ
 τὴν κόρη της, ἀντίγραφο ἀπὸ τὴ γνωστὴ πολυάριθμη ομάδα τῶν Νιοβιδῶν τῆς
 Φλωρεντίας, καὶ ἓνα ἀγαλματάκι 'Αρτέμιδος ποὺ τοξεύει. Καὶ τὰ τρία βρέ-
 θηκαν σ' ἓνα ρωμαϊκὸ σπίτι στὴν 'Ινατο τῆς Κρήτης. Τὰ ἔργα εἶναι παρα-
 πάνω ἀπὸ ἀσήμαντα, καὶ δὲν μᾶς μαθαίνουν τίποτε· ὁ συγγραφέας ὅμως μὲ
 ψυχολογικὴ δεινότητα ἀνακαλύπτει στὴ Νιόβη «ἀγέρωχον περιφρόνησιν πρὸς
 τὴν σκληρὰν θεάν, ἣτις καταχρᾶται τῆς θείας της δυνάμεως ἀπέναντι ὄντων
 ἀσθενεστερῶν καὶ —τὸ σπουδαιότερον— ἀθώων». — Στὸ «Ψηφιδωτὸν τῆς
 Πλατυτέρας ἐν τῇ Μονῇ Δαφνίου» ὁ βυζαντινολόγος κ. Α. Ξυγγόπουλος δη-
 μοσιεύει ἓνα ψηφιδωτὸ τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ βήματος τῆς ἐκκλησιᾶς τοῦ Δα-
 φνιοῦ, ποὺ φανερώθηκε τελευταῖα μὲ κάποιες ἐργασίες του καὶ παρασταίνει
 τὴ Θεοτόκον καθισμένην σὲ θρόνον καὶ κρατῶντας στὰ γόνατά της τὸν 'Ιησοῦ.
 —Στὸ ἄρθρο τοῦ ἀρχαιολόγου κ. 'Ι. Παπαδημητρίου «'Ο ναὸς τῶν ἁγίων
 'Ιάσονος καὶ Σωσιπάτρου ἐν Κερκύρα» δημοσιεύονται σχέδια, φωτογραφίες
 καὶ ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς αὐτῆς ἐκκλησιᾶς τοῦ 12ου αἰ.

**Νέα 'Εστία* 20 (1936) 1451-1452.

Β') Ένα άρθρο του κ. Κ. Γερογιάννη «Ἡ ἑλληνικὴ θρησκεία καὶ ἡ ζωολατρεία». Ὁ συγγραφέας ἐπίστεψε ὅτι ἄξιζε νὰ γράφει εἴκοσι σελίδες γιὰ νὰ πολεμήσει μὲ γνώμες νεωτέρων ἐρευνητῶν, ποὺ ἀρνοῦνται ἀρχικὸ ζωομορφισμὸ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ θρησκεία, τὶς γνώμες ἄλλων μελετητῶν ποὺ τὸν δέχονται· ἡ μέθοδός του εἶναι νὰ βρῖσκει λογικὲς ἀντιφάσεις μέσα στὶς διαφορὲς γνώμες. Οὔτε ἐγὼ πιστεύω ὅτι ἡ ἑλληνικὴ θρησκεία ξεκίνησε ἀπὸ τὴ ζωολατρεία, μὰ νομίζω ὅτι μόνο καινούργιες ἢ παρεξηγημένες πηγὲς ἢ καινούργιες ἀπόψεις ἐπάνω στὶς γνωστὲς πηγὲς δικαιολογοῦν τὸ νὰ ξαναγράψει κανεὶς γιὰ τὸ ζήτημα αὐτό.

Γ') Δυὸ ἄρθρα ἱστοριοτοπογραφικά: τὸ ἓνα, «Τὸ Πελαργικόν, τὸ Ἀσκληπιεῖον καὶ αἱ ὁδοὶ αἱ ἀνάγουσαι πρὸς τὰ Προπύλαια», εἶναι γραμμένον ἀπὸ τὸν ἀριστοτέχνη τῆς ἀρχαίας τοπογραφίας κ. Α. Κεραμόπουλο καὶ φωτίζει πολὺ τὰ προβλήματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν ἀρχαία εἴσοδο τῆς Ἀκρόπολης· τὸ ἄλλο, τοῦ κ. Ἰ. Σαρρῆ, «Τὰ κάστρα τῶν Σκορτῶν Ἀράκλοβον καὶ Ἀγ. Γεώργιος», τοποθετεῖ μὲ πιθανότητα τὰ δυὸ αὐτὰ φράγκικα κάστρα τοῦ Μοριᾶ στὰ ἀρχαία φρούρια τοῦ Σαμικοῦ καὶ τῆς Λυκόσουρας.

Δ') Τέλος τέσσερα ἐπιγραφικὰ ἄρθρα: ὁ κ. Χ. Μακαρόνας δημοσιεύει μὲ πολλὴ ἐπιμέλεια καὶ μέθοδο μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ Φιλίππου τοῦ Ε' τῆς Μακεδονίας. Ὁ κ. Φ. Σταυρόπουλος δημοσιεύει μιὰ ἐπιγραφή τῶν μέσων τοῦ 5ου αἰ., ποὺ περιέχει ἀπολογισμοὺς τῆς χρηματικῆς περιουσίας τοῦ ἱεροῦ τῆς Νεμέσεως τοῦ Ραμνοῦντος. Ὁ κ. Ν. Γιαννόπουλος, ἐπιγραφὲς ἀπὸ διάφορα μέρη τῆς Θεσσαλίας. Καὶ ὁ κ. Α. Κεραμόπουλος, κάμποσες Βοιωτικὲς.

Κανένα ἀπὸ τὰ ἄρθρα αὐτὰ δὲν κατεβαίνει κάτω ἀπὸ τὸ μέτριον· ἀλλὰ καὶ πολὺ λίγα βρῖσκονται πιὸ πάνω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο μιᾶς ὑποφερτῆς φροντιστηριακῆς ἐργασίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Πανεπιστημίου. Ὅλων ἡ γλῶσσα εἶναι μιὰ καθαρεύουσα ὠχρὴ καὶ φθισικὴ (χωρὶς νὰ εἶναι ὅλοι ὑπεύθυνοι γι' αὐτήν). Καὶ ἄδικα θὰ ζητήσῃ κανεὶς στὸ περιοδικὸ αὐτὸ ἄρθρα σχετικὰ μὲ ζητήματα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης (γιατὶ τοῦτα προϋποθέτουν τὸ νὰ ἐπισκοπεῖς ομάδες ὁλόκληρες ἀπὸ μνημεῖα ἢ ἀπὸ προβλήματα, ὅχι ξεκάρφωτα ἀντικείμενα γιὰ δημοσίευσιν, — ἱκανότητα σπανιώτατη σὲ μᾶς τοὺς Ἑλλήνες ἀρχαιολόγους)· ἢ ἄρθρα ποὺ νὰ ἐκθέτουν μὲ λογικὴ καὶ συνθετικὴ διάρθρωση πορίσματα ἀνασκαφῶν καμωμένων μὲ κάποιο νόημα (κάνουν ἀνασκαφὲς βέβαια οἱ Ἑλλήνες ἀρχαιολόγοι, μὰ, ἐπειδὴ ἀπὸ τὶς ἀνασκαφὲς αὐτὲς λείπει τὸ ἀρχικὸ νόημα, οἱ Ἑλλήνες κατάντησαν νὰ μὴ δημοσιεύουν παρὰ ἀντίγραφα ἀπὸ τὸ πρόχειρο ἡμερολόγιό τους στὰ «Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας». Πόση ἀντίθεση μὲ τὰ ἄρθρα ποὺ ἐδημοσίευσεν ὁ Τσουντας στὴν ἴδια τούτη «Ἐφημερίδα» γιὰ τὶς ἀνασκαφὲς του!)

Μὰ δὲν πρόκειται τόσο γιὰ τὴν ἀξία τῶν ἄρθρων τοῦ τόμου αὐτοῦ. Μόνο βλέποντας κανεῖς τὸ ἀρκετὰ παρδαλὸ περιεχόμενό του, ρωτᾷ τὸν ἑαυτό του: τί τὰ συνδέει τοῦτα τὰ ἄρθρα μεταξύ τους, ὥστε νὰ μαζευτοῦν ὅλα μαζὶ σ' ἓναν τόμο; Τὸ θέμα τους; "Οχι. Κανένας κοινὸς πνευματικὸς ἀγώνας; "Οχι, Θεὸς φυλάξει! Τότε; "Ισως τὸ γεγονὸς ὅτι ὅλα ἀναφέρονται στὴν πρὶν ἀπὸ τὸ 1833 ἐλληνικὴ ἱστορία (τὸ σύνορο αὐτὸ βάζει καὶ ... ὁ νόμος ΒΧΜΣΤ' γιὰ νὰ ὀρίσει ποιὰ μνημεῖα εἶναι ἀρχαιολογικά). Καλά: μὰ τότε γιὰτί ὁ τίτλος τοῦ περιοδικοῦ νὰ μὴν εἶναι «'Απὸ ὅλα δι' ὅλους;»

Τὰ πενήνταχρονα τῆς Ἀγγλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς*

Κλείνουμε φέτος πενήντα χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ ιδρύθηκε ἡ Ἀγγλικὴ Σχολή. Θὰ εἶχε πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ ἐξετάσει κανεὶς τὰ πνευματικὰ καὶ πολιτικὰ ρεύματα ποὺ ἔφεραν τὰ διάφορα εὐρωπαϊκὰ κράτη, κατὰ τὰ μισὰ τοῦ περασμένου αἰώνα, νὰ προσέξουν καὶ τὴν Ἀθῆνα μετὰ τὴ Ρώμη καὶ νὰ ιδρῶσιν καὶ ἐδῶ κέντρα ἱστορικῶν σπουδῶν, καθὼς καὶ τὸ πὼς φανερώθηκε μὲ τὴν εὐκαιρίαν αὐτὴ ἡ ἰδιοτυπία τοῦ κάθε ἔθνους.

Ἀμεσώτερο ὅμως ἐνδιαφέρον παρουσιάζει σήμερα γιὰ τὸν ἀναγνώστη νὰ τοῦ θυμίσουμε τὸ θετικὸ ἔργο τῆς Σχολῆς μέσα στὰ πενήντα αὐτὰ χρόνια, ποὺ εἶναι σημαντικώτατο.

Ἐγκαινιάστηκε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1886, τρίτῃ στῇ σειρά, ὕστερ' ἀπὸ τὴ Γαλλικὴ καὶ τὴ Γερμανικὴ. Σὲ λίγο ἐπιχειρεῖ τὴν πρώτη τῆς μεγάλη ἀνασκαφὴ στὴ Μεγαλόπολη καὶ φέρνει στὸ φῶς τὰ σπουδαιότερα χτῆριά της, ποὺ, ἂν ἡ διατήρησή τους δὲν εἶναι καθόλου καλὴ, τὸ ἐνδιαφέρον τους ὅμως εἶναι μεγάλο: τὸ Θέατρο (τὸ μεγαλύτερο τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας), τὸ Θερσίλιο (δηλαδὴ τὸ βουλευτήριον τῆς Ἀρκαδικῆς Συμπολιτείας, ποὺ μὲ τὴν παράξενη διάταξιν τοῦ ἐσωτερικοῦ του θυμίζει τὸ Τελεστήριον τῆς Ἐλευσίνας), τὴν ἀγορά, καὶ διάφορα ἄλλα ἱερά. Σὲ λίγα χρόνια ἀναλαβαίνει τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Σπάρτης. Ἐδῶ δὲν ἔχομε οἰκοδομήματα ποὺ νὰ κάνουν ἐντύπωση (δὲν τὸ εἶχε πεῖ ὁ Θουκυδίδης, ὅτι «Λακεδαιμονίων εἰ ἢ πόλις ἐρημωθείη, λειφθείη δὲ τάτε ἱερὰ καὶ τῆς κατασκευῆς τὰ ἐδάφη, πολλὴν ἂν οἶμαι ἀπιστίαν τῆς δυνάμεως προελθόντως πολλοῦ χρόνου τοῖς ἔπειτα πρὸς τὸ κλέος αὐτῶν εἶναι... Ἀθηναίων δὲ τὸ αὐτὸ τοῦτο παθόντων διπλασίαν ἂν τὴν δύναμιν εἰκάζεσθαι ἀπὸ τῆς φανερᾶς ὀψεως τῆς πόλεως ἢ ἔστιν»;) Ἀλλὰ στίς Ἀγγλικὰς ἀνασκαφὰς χρωστοῦμε κάτι πολὺ σπουδαιότερο: ὅτι γνωρίσαμε τὸν ἀρχαῖον πολιτισμὸν τῆς Σπάρτης, μὲ τίς περίεργες λατρεῖες τῆς (ἱερὸ ὄρθιαις Ἀρτέμιδος κ.ἄ.) καὶ τὸν καλλιτεχνικὸν τῆς πλοῦτον (ἀνάγλυφα σὲ κόκκαλο, ἀγγεῖα, γλυπτὰ), ποὺ ἔχει ζωηρὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ, μὰ δείχνει πὼς τουλάχισ-

**Νέα Ἑστία* 20 (1936) 1522-1524.

στο σ' αυτό το επίπεδο οί Σπαρτιάτες δὲν ἦταν καθόλου ξενηλάτες, γιατί δέχτηκαν δυνατὲς ἐπιδράσεις ἀπ' τὴν τέχνη τῆς ἀνατολικῆς Ἑλλάδας (τὸ ξέραμε κι' ἀπὸ τὴν παράδοση, ὅτι γιὰ σπουδαῖα μνημεῖα καλοῦσαν ἴσα-ἴσα τοὺς πνευματικούς τους ἀντίποδες, τοὺς Ἴωνες καλλιτέχνες: θρόνος Ἀμυκλαίου Ἀπόλλωνος, Σκιάς).

Στὰ ἴδια πάνω-κάτω χρόνια πέφτουν καὶ οἱ μεγάλες ἀνασκαφές τῆς Κνωσοῦ. Τὰ καταπληχτικὰ εὐρήματα τοῦ Σλίμαν στὶς Μυκῆνες ὁ μέγας μας Τσουντας τὰ ἔκαμε γρήγορα χτῆμα τῆς ἐπιστήμης καὶ διηγήθηκε πρῶτος αὐτὸς τὴν οὐσία τους καὶ τὴν ἱστορία τους· εἶχε γίνει ἔτσι φανερό ὅτι ὁ Μυκηναϊκὸς πολιτισμὸς δὲν ἀποτελοῦσε εὐθύγραμμη συνέχεια τῆς παλιότερης προϊστορικῆς ἐποχῆς τῆς Ἑλλάδας. Οἱ ἀνασκαφές τῆς Κνωσοῦ ἤρθαν σὰν ἀπολυτρωτικὴ ἀπάντηση σ' ἓνα ἀγωνιώδες ἐρώτημα τῆς ἀρχαιολογίας τῆς ἐποχῆς ἐκείνης: ποιά ἡ πηγὴ τοῦ Μυκηναϊκοῦ πολιτισμοῦ. Στὶς ἀνασκαφές αὐτές, ποὺ τίς συνέλαβε καὶ τίς ἔφερε σὲ τέλος ὁ Ἑβανς, ἡ Ἀγγλικὴ Σχολὴ τῶν Ἀθηνῶν συνεργάσθηκε πολὺ, καθαυτὸ δικές της ὁμῶς δὲν εἶναι ἂν λιγοστεύει ἔτσι κάπως ἡ ὑπηρεσία της γιὰ τὴν ἐξερεύνηση τοῦ Μινωικοῦ παλατιοῦ, λιγοστεύει ὁμῶς κι' ἡ εὐθύνη της γιὰ ὅ,τι ἔγινε ἐκεῖ κάτω ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς αὐστηρῆς ἐπιστήμης καὶ τοῦ καλοῦ γούστου. Ἀντίθετα, ὁλωσδιόλου δικό της ἔργο εἶναι ἡ ἐξερεύνηση τῆς προϊστορικῆς πόλης τῆς Φυλακωπῆς στὴ Μήλο· ἦρθε ὕστερ' ἀπ' τίς ἐργασίες τοῦ Τσουντα πάλι στὶς Κυκλάδες, νὰ συμπληρώσει τίς γνώσεις μας γιὰ τὸν ἰδιαίτερο προϊστορικὸ πολιτισμὸ τῶν νησιῶν, καὶ φανέρωσε στὸ μέρος ἐκεῖνο, ποὺ ἦταν τότε κέντρο τῆς ἐμπορίας τοῦ ὀψιανοῦ, μιὰ πόλη ἀπὸ τὴν πρωτομινωικὴ ἐποχὴ, μιὰ δευτέρη ἀπὸ τὴ μεσομινωικὴ μὲ ὠραῖες τοιχογραφίες στὰ σπίτια, καὶ μιὰ τρίτη μὲ παλάτι καὶ περίβολο, ὅπου φανερώνεται πιά ἡ ἐπίδραση τοῦ ὑστεροελλαδικοῦ (Μυκηναϊκοῦ) πολιτισμοῦ. Γιὰ κάμποσα χρόνια ὕστερα, ἡ Ἀγγλικὴ Σχολὴ ἀφιερώνεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὶς προϊστορικὲς ἔρευνες (μαζὶ μὲ τὴν Ἀμερικανικὴ Σχολὴ εἶναι ἐκείνη ποὺ ἐργάστηκε περισσότερο καὶ συστηματικώτερα γιὰ τὴν προϊστορικὴ Ἑλλάδα). Ὁ Τσουντας καὶ πάλι μὲ τίς ἀνασκαφές του στὴ Θεσσαλία εἶχε ἀνακαλύψει τὸ Νεολιθικὸ πολιτισμὸ καὶ μὲ τὸ βιβλίό του («Προϊστορικαὶ Ἀκροπόλεις Διμηνίου καὶ Σέσκλου») τὸν εἶχε κάμει ἀμέσως κατανοητὸ στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἐπιστήμη, εἶχε κατατάξει τὰ εὐρήματα καὶ μάλιστα τὰ ἀγγεῖα καὶ εἶχε διαγράψει τὴν ἐξέλιξή του. Οἱ Ἄγγλοι παρακολουθοῦν τ' ἀχνάρια του καὶ συμπληρώνουν μὲ τίς ἔρευνές τους στὴ Θεσσαλία καὶ στὴν κοιλάδα τοῦ Σπερχειοῦ τὴν εἰκόνα τῆς χρονικῆς καὶ τοπικῆς πορείας τοῦ πολιτισμοῦ ἐκείνου. Ἀνάλογος σκοπὸς τοὺς φέρνει ὕστερα στὶς Μυκῆνες, ὅπου συμπληρώνουν τίς ἀνασκαφές τοῦ Τσουντα στὴν Ἀκρόπολη, καθορίζουν ἀκριβέστερα τὴ χρονολογία τοῦ παλατιοῦ καί, μὲ τὸ πλῆθος τῶν νέων ἀγ-

γείων που βρήκαν, την εξέλιξε της ύστερομυκηναϊκής αγγειογραφίας. Ἀργότερα, τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τοῦ προϊστορικοῦ πολιτισμοῦ τῆς Ἑλλάδας, τῶν σχέσεών του μὲ τοὺς ἄλλους πολιτισμοὺς τῶν Βαλκανίων καὶ ἀκόμη τὸ πρόβλημα τοῦ δρόμου ποὺ ἀκολούθησαν κατεβαίνοντας τὰ διάφορα Ἑλληνικὰ φύλα, τοὺς φέρνει νὰ σκάψουν στὴ Μακεδονία, στὴν κοιλάδα τοῦ Ἀξιοῦ. Τὰ εὐρήματά τους ἦταν πολλὰ καὶ ἐνδιαφέροντα, μὰ ἡ ἐπιστημονικὴ τους μελέτη βρίσκεται ἀκόμη στὸ στάδιο τῆς ζύμωσης. Τέλος, ἡ ἀνακίνηση τοῦ ζητήματος τῆς Ὀμηρικῆς Ἰθάκης τὰ τελευταῖα χρόνια ἐτράβηξε τὴν προσοχὴ τους καὶ στὸ θρυλικὸ αὐτὸ νησί.

Καὶ μιὰν ἄλλη πλευρὰ τῆς δράσης τῆς Ἀγγλικῆς Σχολῆς χρωστοῦμε ἐμεῖς νὰ θυμηθοῦμε: τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔδειξε γιὰ τὴ μελέτη τῆς νέας Ἑλλάδας. Πολλὲς ἀπὸ τίς καλύτερες δυνάμεις τῆς Σχολῆς (ὅπως καὶ τῆς Γαλλικῆς — αὐτὲς οἱ δυὸ μόνες σχεδὸν ἀπ' ὅλες τίς ξένες ἀρχαιολογικὲς Σχολές) ἔχουν ἀφιερωθεῖ στὴ μελέτη τῶν γλωσσικῶν μας μνημείων καὶ τῆς λαϊκῆς μας τέχνης: τὰ ὀνόματα τοῦ Dawkins καὶ τοῦ Wace εἶναι τὰ πιὸ γνωστά.

Ἕνας καινούργιος ἀέρας φύσηξε μέσα στὴν Ἀγγλικὴ Σχολὴ ὅταν τὸ 1929 ἦρθαν νὰ πάρουν τὴ διεύθυνσή της τὰ νιάτα τοῦ Πείν. Στὴν ἐπιστημονικὴ ζωὴ τῆς Σχολῆς ἔδωσε ὅχι μόνον καινούργια φρεσκάδα, μὰ κι' ἕναν ἀλλοιώτικο ρυθμὸ κίνησης κι' ἕνα σταθερὸ προσανατολισμὸ πρὸς τὸ μεγάλο, πρὸς τὸ Κύριο. Οἱ ἐργασίες τῆς Σχολῆς στὴν Περαιχώρα, ποὺ ἔφεραν στὸ φῶς τὸ σπουδαιότατο Κορινθιακὸ ἱερὸ τῆς Ἀκράϊας Ἥρας καὶ εὐρήματα πολύτιμα τῆς ἀρχαιολογικῆς τέχνης, οἱ ἐπίμονες μελέτες τοῦ Πείν γιὰ διάφορες πλευρὲς τῆς τέχνης αὐτῆς καὶ τέλος ἡ τεραστία δουλειά του στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης τὸ μαρτυροῦν (βλ. Α. Πολίτη, «Νέα Ἑστία», 1 Ἰουνίου). Τῆς τελευταίας αὐτῆς τὸν καρπὸ, τὸ πολύτιμο λεύκωμα τῶν ἀρχαϊκῶν μαρμαρίνων γλυπτῶν τῆς Ἀκρόπολης μὲ τὴν εἰσαγωγὴν του, δὲν πρόφτασε νὰ τὸ ἰδεῖ τυπωμένο· τώρα ποὺ βγῆκε (καὶ θὰ μιλήσουμε ἄλλοτε γι' αὐτὸ στὴ «Νέα Ἑστία»), ἐπιβεβαιώνει ὅ,τι ἔγραψε ὁ δάσκαλός του Beazley στὸ θάνατό του: «πολὺ εἶναι αὐτὸ ποὺ χάσαμε, μὰ κι' αὐτὸ ποὺ μένει εἶναι πολὺ». Δὲν εἶχε προφτάσει ἀκόμη νὰ συνέλθει ἀπὸ τὸ χτύπημα τοῦτο ἡ Ἀγγλικὴ Σχολή, καὶ προχτὲς δέχτηκε ἄλλο: ὁ προσωρινὸς καὶ πιθανὸς ὀριστικὸς διάδοχος τοῦ Πείν, μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ σοβαρὲς ἐλπίδες τῆς σύγχρονης Ἀγγλικῆς Ἀρχαιολογίας, ὁ Alan Blakeway, πέθανε κι' αὐτὸς νεώτατος στὴν Ἀγγλία. Μὲ ὅλη μας τὴν καρδιά μετέχομε στὰ ὀδυνηρὰ τοῦτα πένθη τῆς Ἀγγλικῆς Σχολῆς ὅπως καὶ μὲ ὅλη μας τὴν καρδιά πιστεύομε ὅτι πάντα θὰ βρίσκει μέσα στὸν ἀστείρευτο πλοῦτο τῆς φυλῆς της δυνάμεις νὰ συνεχίσουν τὸ λαμπρὸ της δρόμο.

Ζωντάνεμα*

Δέν πρόκειται νά μιλήσω γιά τίς συχνές τόν τελευταῖο καιρό προσπάθειες σέ διάφορα μέρη τῆς Εὐρώπης νά στρέψουν τήν προσοχή τοῦ κόσμου πρὸς τήν ἐλληνική ἀρχαιότητα (ἡ ἀρχαιοφιλία αὐτὴ θυμίζει συχνά τὸ «φιλελληνισμό» τῶν Καβαφικῶν ἡγεμόνων τῆς ἀκρινῆς περιφερείας τοῦ ἐλληνιστικοῦ κόσμου), ἀλλὰ γιά τὴ θέση τοῦ σκεπτομένου ἀτόμου ἀπέναντι στὴν ἀρχαιότητα.

Θὰ ξεκινήσουμε ἀπὸ τὴ διαπίστωση ὅτι: ἡ ἐλληνική ἀρχαιότητα, μὲ τὸ νὰ παρουσιάσει στὴν παγκόσμια ἱστορία ἓνα ὁλότελα καινούργιο γεγονός, μὲ τὸ νὰ πάρει δηλαδὴ σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ τὴν κατοχὴ τῶν θεῶν τὴ γνώση καὶ τὴ μοῖρα καὶ νὰ τίς κάμει χτῆμα τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας, καθόρισε τόσο πολὺ τὴν κατοπινὴ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητος καὶ τῆς ἐπάτησε μιὰ τόσο ἀνεξίτηλη βούλα, ποὺ ἀναγκάζει ἀπὸ κεῖ καὶ δῶθε κάθε ἱστορικὴ ἐποχὴ νὰ λογαριάζεται κάθε φορὰ μαζί της. Γιὰ ν' ἀπαντήσουμε στὸ ἐρώτημα πότε ἡ συζήτηση αὐτῆς τῶν κατοπινῶν ἐποχῶν μὲ τὴν ἀρχαιότητα ἔβγαине μὲ ἐνεργητικὸ γιά τίς πρῶτες καὶ πότε μὲ παθητικὸ, γιά ν' ἀπαντήσουμε δηλαδὴ στὸ ἐρώτημα πότε καὶ μὲ ποιους ὁρους ἡ ἀρχαιότητα βοήθησε τὴ ζωὴ νὰ πάει μπροστὰ καὶ πότε τὴν ἐπίεσε καὶ τὴν ἐτυράνησε, χρειάζεται πλατύτερος τόπος ἀπ' ὅσον διαθέτει τούτῃ ἡ στήλη¹. Τοῦ σημερινοῦ ἄρθρου θέμα εἶναι τὸ πῶς ὅχι μιὰ ὁλόκληρη ἱστορικὴ ἐποχὴ, ἀλλὰ τὸ σκεπτόμενο ἄτομο, ἀναγκασμένο ἀπὸ τὴ βασικὴ αὐτὴ αἰτία νὰ ἀντικρύζει τὴν ἀρχαιότητα, στέκεται ζωντανὰ ἀπέναντί της, —μέσα πάντοτε στὰ χρονικὰ καὶ τοπικὰ πλαίσια ὅπου ζεῖ.

Ἡ γνώμη μου εἶναι ὅτι γιά τὸ ἄτομο αὐτὸ ἓνας μόνος τέτοιος τρόπος ὑπάρχει, σήμερα τουλάχιστο: Εἶναι ἡ κριτικὴ στάση. Ἡ λέξη ὅμως χρειάζεται ἐρμηνεία, ἐπειδὴ γιά τὸ νεοελληνικὸ μυαλό, ποὺ τοῦ λείπει ἡ φιλοσοφικὴ παράδοση καὶ ἐξάσκηση, κριτικὴ θὰ πεῖ σχεδὸν πάντα ἐπίκριση καὶ «ἐγὼ ξέρω καλύτερα». "Ὅτι πρωταρχικὴ προϋπόθεση τῆς κριτικῆς εἶναι ἡ κατανόηση τοῦ ἀντικειμένου ποὺ κρίνεται, εἶναι μιὰ ἀλήθεια ποὺ στὴ νεώτερη Ἑλλάδα πρέπει ἀκόμα νὰ ἀνακαλυφτεῖ. Καὶ τῆς κατανόησης πάλι βάση εἶναι ἡ

**Νέα Ἑστία* 20 (1936) 1668-1670.

συναίσθηση τῆς απόστασης, ἡ ἀναγνώριση ὅτι τὸ ἀντικείμενο τῆς σκέψης μας, ἡ ἀρχαιότητα, εἶναι κάτι βασικὰ διαφορετικὸ ἀπὸ μᾶς, —ἀλλὰ τόσο μόνο: τίποτε περισσότερο καὶ τίποτε λιγώτερο, οὔτε ἀνώτερη οὔτε κατώτερη οὔτε τὸ ἴδιο. Κάθε *a priori* ποιοτικὸς χαραχτηρισμὸς μᾶς φράζει τὸ δρόμο νὰ τὴν καταλάβουμε. Καὶ ὄχι περισσότερο ἢ ταύτιση ἢ ὑποτίμηση, παρ' ὅσο ἡ ἀποθέωση τῆς ἀρχαιότητος. Μὲ τοὺς δυὸ πρώτους τρόπους καταργεῖται ἡ ἀπόσταση, μὲ τὸν τρίτο φεύγει τὸ ἀντικείμενό μας τόσο μακριά, πὺ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸ γνωρίσουμε. Ἄν τὰ δυὸ πρώτα εἶναι «ἀσέβεια», δηλαδὴ μαρτυροῦν τὴν ἀδιαφορία μας νὰ γνωρίσουμε τὴν ἀληθινὴ φύση τοῦ ἀντικειμένου μας, ἡ ἀποθέωση εἶναι κι' αὐτὴ —χωρὶς παραδοξολογία— μιὰ ἀσέβεια ἀπὸ τὴν ἀνάποδη: τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πάλι ὅτι γλυτώνουμε *a priori* ἀπὸ τὴν ὑποχρέωση νὰμποῦμε ὅσο γίνεται πιὸ βαθιὰ μέσα στὴ φύση καὶ στὴ σημασία τοῦ ἀντικειμένου μας.

Ἄν τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ τῆς σκέψης μας, ἡ ἀρχαιότητα, ἦταν μονάχα διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ ὑποκείμενό μας, δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ προχωρήσουμε πολὺ, γιατί δὲν θὰ ὑπῆρχαν σημεῖα ἐπαφῆς μεταξὺ μας. Ἡ ἀρχαιότητα ὅμως εἶναι ὄχι μόνο διαφορετικὴ ἀπὸ μᾶς, ἀλλὰ καὶ ἀνάλογη, γιατί καὶ μεῖς καὶ κείνη εἴμαστε κομμάτια τῆς ἴδιας ἱστορίας. Ἐμεῖς ἀποτελοῦμε μέσα στὴν ἱστορία ἓνα στάδιο πιὸ προχωρημένο, πιὸ ἐξελιγμένο (*ὄχι μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ποιοτικὰ ἀνώτερου*) ἀπὸ ἐκείνη, ἓνα στάδιο πὺ σὰν ἀνώτερη μονάδα περιέχει μέσα του καὶ τὸ προηγούμενο ἐκεῖνο. Καὶ ὅπως στὸ φυσικὸ κόσμο ἓνας ἀνώτερος ὀργανισμὸς μᾶς βοηθάει νὰ καταλάβουμε καὶ τὴ λειτουργία τοῦ πρωτογόνου μαλακίου, ὄχι ὅμως καὶ ἀνάποδα, ἔτσι καὶ στὴν ἱστορία, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μόνη, δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ καταλάβουμε τὸν ἑαυτό μας, ἐνῶ ξεκινώντας ἀπὸ τὸν ἑαυτό μας, ἔχομε τὴν προϋπόθεση νὰ καταλάβουμε τὴν ἀρχαιότητα —φτάνει μόνο νὰ μὴν ταυτίσουμε συνειδητὰ ἢ ὑποσυνειδητὰ τοὺς δυὸ ὅρους, γιατί τότε θὰ φτάσαμε σὲ τέλειο σκοτάδι. Οὔτε τὰ προβλήματα πὺ ἀντιμετωπίζομε οὔτε οἱ λύσεις πὺ αὐτὰ ἐπιδέχονται μποροῦν ποτὲ νὰ εἶναι τὸ ἴδιο μὲ κείνο πὺ ἔγινε μιὰ φορὰ στὴν ἀρχαιότητα· μπορεῖ νὰ εἶναι ὅμοιο, μπορεῖ καὶ ἀντίθετο, θὰ εἶναι κατ' ἀρχὴν διαφορετικὸ, θὰ εἶναι ὅμως καὶ κατ' ἀρχὴν ἀνάλογο ἢ ὁμόλογο.

Ἄς ἐφαρμόσουμε τὰ παραπάνω. Ἐχοντας ἔξαφνα νὰ κάνομε μ' ἓνα σημερινὸ ἔργο τῆς λογοτεχνίας ἢ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, ἂν θέλομε νὰ τὸ ἰδοῦμε σοβαρὰ καὶ νὰ μὴν ἀρκεστοῦμε στὴν πρόχειρη παραδοχὴ τοῦ ἢ ἀπόρριψή του, μποροῦμε νὰ τὸ κοιτάξομε (κομματιάσομε γιὰ μεθοδικούς λόγους κάτι πὺ στὸ ἔργο τῆς τέχνης εἶναι μιὰ ἐνιαία πράξη) α' ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἀτομικῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος τοῦ δημιουργοῦ του, β' ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς καλλιτεχνικῆς του φόρμας ὡς ἱστορικοῦ φαινομένου, γ' ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν πιὸ βα-

θιῶν πηγῶν του, τῶν ἀνθρωπίνων, ὅπου τέχνη καὶ ζωὴ δὲν χωρίζονται πιά καὶ δ' ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν τάσεών του, ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ποῦ θέλει νὰ μᾶς πᾶει τὸ ἔργο αὐτὸ καλλιτεχνικὰ καί, ἂν προχωρήσουμε, πιὸ βαθιά, ἀνθρώπινα. Μιὰ τέτοια ἐξέταση μπορεῖ νὰ καταλήξει ἢ στὸ νὰ δεχτοῦμε καταφατικὰ καὶ τὶς τέσσερες αὐτὲς ἀπόψεις τοῦ ἔργου, νὰ τὸ παραδεχτοῦμε δηλαδὴ πέρα-πέρα, ἢ στὸ νὰ δεχτοῦμε μερικὲς ἀπ' αὐτές καὶ ν' ἀπορρίψουμε τὶς ὑπόλοιπες καὶ νὰ παραδεχτοῦμε τότε μερικὰ μόνο τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο, ἢ στὸ νὰ ἀρνηθοῦμε καὶ τὶς τέσσερες καὶ ν' ἀπορρίψουμε τότε συνολικὰ τὸ ἔργο. Αὐτὸς εἶναι, μοῦ φαίνεται, ὁ μόνος τρόπος ποὺ δημιουργεῖ ζωντανὴ σχέση μετὰ τοῦ καλλιτεχνικοῦ δημιουργήματος καὶ τοῦ κοινοῦ του. Αὐτὸς ὅμως εἶναι καὶ ὁ μόνος τρόπος νὰ σταθεῖ τὸ σημερινὸ σκεπτόμενο ἄτομο ζωντανὰ ἀπέναντι στὰ γεγονότα τῆς ἱστορίας γενικώτερα καὶ τῆς τέχνης ειδικώτερα τῶν ἀρχαίων: νὰ τὰ ἰδεῖ δηλαδὴ σὰν νὰ ἦταν αὐτὰ σημερινὰ ἢ, πρᾶμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο, σὰν νὰ ἦταν αὐτὸς σύγχρονός τους —φτάνει μόνο νὰ μὴν ξεχάσει ποτὲ τὴν κατ' ἀρχὴν διαφορὰ τους καὶ νὰ μὴ μεταφέρει τὰ σημερινὰ κριτήρια (δηλαδὴ τὶς συγκεκριμένες τοῦ ἀπόψεις γιὰ τὰ σημερινὰ προβλήματα) στὴν περασμένη ἐποχὴ. Ἀλλὰ καὶ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τῆς ζητήσῃ τίποτε περισσότερο, δηλαδὴ κριτήρια γιὰ τὰ σημερινὰ πράγματα.

Ὁ καρπὸς μιᾶς τέτοιας ἐργασίας δὲν εἶναι ποτὲ στεῖρος ἱστορισμός, γιατί ὁ τρόπος αὐτὸς παίρνει ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο γεγονὸς ὅλη τὴν οὐσία του (= τὸ γίγνεσθαι, τὴν πηγὴ του καὶ τὴ συνέπειά του), πλουτίζει τὸ μελετητὴ καὶ τὸν ὀπλίζει, χωρὶς νὰ τὸν δεσμεύσῃ σὲ τίποτε (ἂν δηλ. θὰ χρησιμοποιοῦσῃ αὐτὸ τὸν πλοῦτο καὶ πῶς). Ἄν ἡ στάση μας ἀπέναντι στὸ γεγονὸς ἐκεῖνο εἶναι καταφατικὴ, ἐμπόδιο δὲν θὰ μᾶς γίνῃ ποτὲ οὔτε θὰ μᾶς παραπλανήσῃ, γιατί ἔχομε χωνέψῃ ὅτι κάτι ἄλλο εἴμαστε ἐμεῖς. Ἄν τὸ ἀπορρίψουμε, θὰ τὸ ἔχομε ὄχι ἀρνηθεῖ (= ἀγνοήσῃ ἢ παρανοήσῃ, τὶς περισσότερες φορές), ἀλλὰ θὰ τὸ ἔχομε ξεπεράσῃ κριτικὰ (ἀνώτερη ἐνότητα ἀρνήσεως καὶ θέσεως). Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι ὅτι θὰ καταλάβομε πιὸ σωστὰ τὴ γένεση καὶ τὴ θέση τῶν σημερινῶν προβλημάτων. Ὅχι ὁ a priori θαυμασμός ἢ ταύτιση ἢ ὑποτίμηση, ἀλλὰ ἡ κριτικὴ αὐτὴ διάθεση ἀποτελεῖ τὸ μόνο δυνατὸ τρόπο ζωντανῆς καὶ γόνιμης συζήτησης τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου μετὰ τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα· ἡ ἀναγνώριση τῆς βασικῆς διαφορᾶς της ἀπὸ μᾶς, τῆς ἀπόστασής μας ἀπ' αὐτήν, εἶναι ὁ μόνος ἀληθινὸς σεβασμὸς πρὸς τὸν κοσμοϊστορικὸ της ρόλο.

Δὲν ἀποτελεῖ προπάντων ζωντάνεμα τὸ νὰ βρίσκομε, λιγώτερο ἢ περισσότερο ἐξυπνα, πρόχειρες καὶ φαινομενικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὰ γεγονότα τῆς ἀρχαιότητος καὶ τῆς ἐποχῆς μας. Εἶναι ὁ πιὸ συνηθισμένος τρόπος ὄχι μονάχα τῶν ἐρασιτεχνῶν, ἀλλὰ καὶ πολλῶν ἐδικῶν, γιὰ νὰ κάμουν πιὸ ἐνδιαφέροντα τὰ γραψίματά τους. Ἡ φιλοσοφία τοῦ γκαϊτικοῦ Βάγνερ «πόσο

θαυμάσια ἔχομε προχωρήσει» εἶναι πολὺ φτηνὴ· μὰ δὲν εἶναι λιγώτερο φτηνὴ ἢ φιλοσοφία τοῦ «ἔτσι ἦταν πάντα».

Οἱ ἄττικοὶ ἀγγειογράφοι ἔξαφνα συνήθιζαν νὰ γράφουν ἀνάμεσα στὶς μορφὰς τῶν εἰκόνων τοὺς «ὁ δεῖνα καλός». Νὰ νομίζομε λοιπὸν ὅτι ζωντανεύομε τὸ πρᾶγμα, ἂν παραβάλομε τὴ συνήθεια αὐτὴ τῶν «ἀπλοϊκῶν ἀγγειογράφων» μὲ τὸ ντελίριο ποὺ ἔχει πιάσει τὸ σημερινὸ κοινὸ γιὰ τὰ ἀστέρια τοῦ κινηματογράφου, τοῦτο εἶναι πολὺ φτηνὴ ἐξυπνάδα· καί, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ χοντρά πραγματικὰ λάθη ποὺ ὑπάρχουν σὲ μιὰ τέτοια ἐξίσωση, ἡ προχειρότητα τῆς σύγκρισης εὐνοεῖ τόσο τὴ διανοητικὴ βαναυσότητα, ποὺ ὅσα κι' ἂν ποῦμε ὕστερα γιὰ τὶς ἀρχαῖες ἐλληνικὲς ἀξίες εἶναι ἀνίκανα νὰ διορθώσουν τὸ κακὸ. (Ποιὸ ἦταν τὸ πραγματικὸ νόημα τῶν ἐπιγραφῶν αὐτῶν εἶδαμε στὴ «Νέα Ἑστία», 1 Φεβρ. 1936, σ. 213). "Ὅσο γιὰ τὴν «ἀπλοϊκότητα» τῶν ἀγγειογράφων, θὰ θυμηθοῦμε τὴ φράση τοῦ Beazley: «Μερικοὺς νεώτερους κριτικοὺς τοὺς ἐνοχλεῖ στὰ ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας κάποια ἀνοχὴ γιὰ τὶς χυδαῖες λεπτομέρειες, ποὺ φαίνεται ἀπλοϊκὴ —στὸν ἀπλοϊκόν»). Ἡ παίρνομε νὰ μιλήσομε γιὰ τὸ σατυρικὸ δρᾶμα τῶν ἀρχαίων καὶ γιὰ νὰ τὸ φέρομε τάχα πιὸ κοντὰ μας, τὸ παρομοιάζομε μὲ τὸ σημερινὸ μπαλέτο!

Χειρότερο εἶναι ὅτι ἄνθρωποι λεπτοὶ καὶ καλλιεργημένοι, συνήθως λογοτέχνες εὐαίσθητοι στὴν ποιότητα ὅταν πρόκειται γιὰ λογοτεχνικὸ ἔργο, πέφτουν κατὰ κανόνα μέσα στὸ λάκκο, ἐνθουσιάζονται μὲ τέτοιες ἐξυπνάδες καὶ τὶς θεωροῦν «εὕρημα». Εὕρημα; ἔστω — ἀλλὰ εὕρημα «κεραμεοῦν τε καὶ φαῦλον».

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. "Ὡς σημειωθοῦν μονάχα πρόχειρα τὰ ἑξῆς: Γιὰ ὅλους τοὺς σκοποὺς μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἡ ἀρχαιότητα, φυσικὰ μὲ πολὺ διαφορετικὰ ἀποτελέσματα. Δυὸ τουλάχιστο φορὲς ὡς τώρα στὴν ἱστορία χρησιμοποιήθηκε γιὰ νὰ ἀντιμετωπιστεῖ μιὰ κατάσταση ποὺ εἶχε τὴν ὄψη πολιτικοῦ καὶ κοινωνικοῦ χάους καὶ νὰ πάρει τὴν ὄψη τῆς σταθερότητας: στὴν ἐποχὴ τῶν Αὐγούστου-Ἀδριανοῦ καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ Ναπολέοντα· τῶν τάσεων αὐτῶν ἡ ἐκδήλωση στὴν τέχνη ἦταν ἕνας παροδικὸς κλασικισμός. Καὶ μιὰ φορὰ μονάχα ὡς τώρα ἡ ἀρχαιότητα χρησίμεψε γιὰ νὰ βοηθήσει καινούργιες δυνάμεις, ποὺ ξυπνήσαν, νὰ ξετυλιχτοῦν πέρα-πέρα, μιὰ φορὰ ἐργάστηκε ἀπελευθερωτικά: στὸ τέλος τοῦ μεσαίωνα καὶ στὴν ἀρχὴ τῶν νέων χρόνων· τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἡ κλασικὴ τέχνη τῆς Ἀναγέννησης (κι αὐτὴ παροδική, ἀλλὰ μὲ πολὺ μονιμώτερες συνέπειες). Στὴν πρώτη περίπτωσι, ἐμπνευστὲς τοῦ κλασικισμοῦ συνειδητοὶ ἦταν ἕνας μικρὸς κύκλος ἀνθρώπων· μιὰ ἀριστοκρατικὴ τάση εἶναι ἀπαραγνώριστη. Στὴ δεύτερη περίπτωσι, μάταια θὰ ζητήσομε τὴν ἀπὸ πάνω ξεκινημένη ἐμπνευση· οἱ ρίζες τῆς κλασικότητος τῆς Ἀναγέννησης βρίσκονται χαμηλά, σ' ἕνα ἔδαφος πλατιὰ καὶ βαθιά ὀργωμένο. Ἡ προετοιμασία τῆς (μέσα ἀπὸ στάδια πολὺ ἀντιφατικά, ὅπως εἶναι φυσικὸ) εἶναι πολύχρονη· ὁ κλασικισμὸς τοῦ Αὐγούστου καὶ τοῦ Ναπολέοντα ἔρχονται σὰν ἀπότομη ἀντίδρασις (ποὺ δὲν σημαίνει ὅτι δὲν ἔχουν καὶ αὐτοὶ τὴν ἱστορικὴ λογικὴ τους). Ὁ χριστιανισμὸς πάλι, ὅσες φορὲς πῆρε ἐπιθετικὴ στάση κατὰ τῆς ἀρχαιότητος, εἶναι φανερό ὅτι ἀναγνώριζε, μὲ τὴν ἄρνησίν του αὐτὴν Ἰσα-Ἰσα, τὴν πραγματικὴ ὑπαρξὴ τοῦ ἐλληνικοῦ γεγονότος καὶ τῶν συνεπειῶν του.

36

Eine naxische Amphora
des früheren 7. Jahrhunderts

(*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 52, 1937, 166-197)

37

Ἀρχαϊκὴ κεφαλὴ λέοντος ἐν Σίφνῳ

(*Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς* 1937 B', 599-603)

38

Ἀνασκαφὴ ἐν Νάξῳ

(Μὲ Νικόλαο Κοντολέοντα, *Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*
1937, 115-122)

Δωδώνη*

Στους τόπους και στα χρόνια που βάσταξαν άπάνω τους την κλασική 'Ελλάδα (δηλ. τοπικά στην άπό την "Οθρυ και κάτω στερια με τα νησιά, χρονικά άπό τὸ 500 π.Χ. και κάτω) τὸ μαντεῖο τοῦ Δωδωναίου Διὸς ἦταν ἓνα πολὺ μεγάλο ὄνομα. Καθὼς ἡ "Ηπειρος ξέκοψε νωρίς άπό την ὑπόλοιπη ἑλληνική ἱστορία κι' ἔμεινε πίσω, ἡ «προσήγορος δρυς» που φάνέρωνε τὴ βουλή τοῦ Διὸς με τὸ θόρυβο που ἔκανε ὁ ἀέρας στα φύλλα της ἦταν γιὰ τοὺς κλασικοὺς "Ελληνες περίφημη, ἀλλὰ οὔτε στην ἰδιωτική οὔτε στην πολιτική τους ζωὴ τὴν ἀνακάτευαν συχνά (τὸ πρᾶμα γίνεται πιὸ χτυπητὸ μόλις θυμηθοῦμε τὸ Δελφικὸ μαντεῖο). Γιὰ τοὺς "Ηπειρώτες φυσικά και γιὰ τοὺς βορειοδυτικοὺς "Ελλαδίτες δὲν εἶχε οὔτε στιγμή χάσει τὴ σημασία του τὸ μαντεῖο ἐκεῖνο, μὰ τὴν εἶχαν χάσει (ἢ δὲν τὴν εἶχαν ἀκόμα ἀποχτήσει) αὐτοὶ οἱ ἴδιοι, — ἄρα και τὰ ζητήματα που τοῦ ἔβαζαν ἦταν τὰ περισσότερα ἀσήμαντα: νὰ ταξιδέψουν; νὰ παντρευτοῦν; θὰ κάμουν παιδιὰ με τὴ δεῖνα γυναῖκα; ποιὸς εἶναι ὁ κλέφτης; Στα παλιὰ χρόνια ὅμως, στα χαράματα τῆς ἑλληνικῆς ἱστορίας, τὸν καιρὸ που και οἱ ἄνθρωποι ἀκόμα ἦταν ἀπό πουρναρόξυλο (ὅπως εἶπε κάποιος, θυμούμενος μιὰ θαυμαστική φράση τοῦ "Αριστοφάνη γιὰ τοὺς Μαραθωνομάχους) και ἡ τέχνη τοὺς παράστανε σὰν γεωμετρικά σχήματα, ἡ φηγὸς τῆς Δωδώνης θὰ ἦταν πολὺ πιὸ ζωηρὰ τυπωμένη μέσα στὸ λογισμὸ τῶν "Ελλήνων. Καὶ πόσο ἀξιοπρόσεχτο εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἓνας ποιητῆς τῶν χρόνων τούτων ἀπὸ τὴν ἄλλη ἄκρη, ὁ "Ιωνας "Ομηρος, βάζει τὸν "Αχιλλέα νὰ παρακαλεῖ στην Τροία τὸ Δωδωναῖο Δία νὰ τοῦ φυλάξει τὸν Πάτροκλό του (με τοὺς περιφημοὺς στίχους: Ζεῦ ἄνα Δωδωναῖε Πελασγικέ, τηλόθι ναίων, Δωδώνης μεδέων δυσχειμέρου, ἀμφὶ δὲ Σελλοὶ σοὶ ναίουσ' ὑποφῆται ἀνιπτόποδες χαμαιεῦναι... Π 233).

Εἶναι φυσικὸ ὅτι γιὰ τὸ πανάρχαιο αὐτὸ μαντεῖο θὰ θέλαμε νὰ ξέρομε περισσότερα και ζωντανότερα πράγματα ἔξω ἀπὸ τὰ λίγα που διηγοῦνται οἱ ἀρχαῖοι. Τόσα ἄλλα ἱερὰ ἢ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα τὰ ζωντάνεψε, γιὰτὶ ὄχι και τὴ Δωδώνη; Σ' αὐτὸ ὅμως ἡ Δωδώνη στάθηκε μᾶλλον κακότυχη. Τὸ μέρος

**Νέα Ἑστία* 21 (1937) 222-224.

ήταν τούρκικο· λαθραίες ανασκαφές στόλιζαν κάθε τόσο τὰ ξένα μουσεῖα με ωραιότατα χάλκινα ἀγαλματάκια, πού τὸ χῶμα τῆς Δωδώνης τοὺς εἶχε δώσει μιὰν ἐντελῶς ἐξαιρετικὴ σταχτοπράσινη πάτινα. Ὁ Καραπάνος ἔτρεξε νὰ κάμει συστηματικὲς ἀνασκαφές γιὰ νὰ γλυτώσει τὸ μέρος ἀπὸ τὴ διαρπαγὴ (1875-76). Μὰ οὔτε αὐτὸς ἦταν ἀρχαιολόγος, οὔτε ἡ ἀρχαιολογία τοῦ καιροῦ του ἦταν πολὺ μεθοδική (κι' ἄλλα ἐλληνικὰ ἱερά, μὲ τὸ νὰ γίνεῖ πολὺ νωρὶς ἡ ἀνασκαφὴ τοὺς, ἔπαθαν ἐπιστημονικὴ καταστροφὴ). Οἱ ἀνασκαφές λοιπὸν ἐκεῖνες, μ' ὅλο πού ἔδωσαν ὥραϊα εὐρήματα, ὅχι μόνον ἄφησαν πολλὰ ζητήματα σκοτεινά, ἀλλὰ καὶ μερικὰ προβλήματα τὰ χάλασαν ἀπὸ τὴ ρίζα τοὺς. Ὅταν τὸ μέρος ἔγινε ἐλληνικόν, διάφοροι θέλησαν νὰ ξαναπιάσουν τὴν ἔρευνα τῆς Δωδώνης. Τέλος ἡ τιμὴ ἔμεινε στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία· τὴν ἀνασκαφὴ τὴν ἐμπιστεύτηκε στὸν Ἡπειρώτη ἀρχαιολόγο καὶ καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Θεσσαλονίκης κ. Δ. Εὐαγγελίδη, πού βοηθημένος καὶ ἀπὸ ἰδιωτικὲς χρηματικὲς ἐνισχύσεις σκάβει μὲ μικρὲς διακοπὲς ἀπὸ τὸ 1929 ὡς τὰ σήμερα. Σύντομες πληροφορίες γιὰ τ' ἀποτελέσματα τῶν ἀνασκαφῶν τοῦ ἔδινε κάθε χρόνο στὰ «Πρακτικὰ τῆς Ἀρχ. Ἑταιρείας». Εἶναι ὅμως μεγάλο εὐτύχημα ὅτι δὲν περιορίστηκε στὶς πρόχειρες αὐτὲς ἐκθέσεις, ἀλλὰ ὅτι δημοσίεψε φέτος στὸ 10ο τόμο τῶν «Ἡπειρωτικῶν Χρονικῶν» μιὰ μεγάλῃ μελέτῃ πλούσια εἰκονογραφημένη γιὰ τὰ πορίσματα τῆς ἀνασκαφῆς τοῦ 1935 κυρίως, ὅπου ὅμως —καὶ δείχνει μ' αὐτὸ πόσο βαθιὰ καταλαβαίνει τί ἀπαιτήσεις ἔχει ἀπὸ τὸν ἐρευνητὴ ἢ πραγματικὴ ἐπιστῆμη— χρησιμοποιεῖ πρόθυμα τὴν εὐκαιρίαν γιὰ νὰ ξανακοιτάξῃ καὶ νὰ ταχτοποιήσῃ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ ὕλικόν πού ἔδωσαν καὶ οἱ προηγούμενες ἀνασκαφές του. Ἔχομε ἔτσι μιὰ, προσωρινὴ ἔστω, γενικώτερη εἰκόνα τῆς δεύτερης αὐτῆς περιόδου τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Δωδώνης, πρᾶγμα τόσο πιὸ ἀξιοσημείωτο, ὅσο γίνεται πιὸ σπάνιο στὶς ἐλληνικὲς ἀρχαιολογικὲς ἐπιχειρήσεις τῶν τελευταίων χρόνων. (Κεῖμα μόνον πού καὶ ἀπὸ τούτῃ τῇ μελέτῃ δὲν λείπει ἓνα γενικὸ ἐλάττωμα τῶν ἀρχαιολογικῶν μας δημοσιευμάτων: οἱ εἰκόνες της, ἢ γιὰ τὸ κλισὲ εἶναι καμωμένα ἀπὸ μέτριες φωτογραφίες, ἢ γιὰ τὸ εἶναι ἀπρόσεχτα τυπωμένα, δὲν εἶναι καθόλου ικανοποιητικὲς καὶ συχνὰ δὲν δείχνουν τίποτε· καὶ τὰ ὥραϊα χάλκινα ἀγαλματάκια δὲν ἐγλύτωσαν ὅλα ἀπὸ τὴ φρικαλέα συνήθεια τῶν ἐλλήνων τσιγκογράφων νὰ κόβουν τὸ φόντο τοῦ κλισὲ σύρριζα γύρω στὴ μορφή, ἔτσι πού στὴν εἰκόνα βλέπομε τὸ περίγραμμα πού θέλησε γιὰ τὴ μορφή ὅχι ὁ ἀρχαῖος καλλιτέχνης, ἀλλὰ ἡ ψαλλίδα τοῦ τσιγκογράφου).

Πρῶτα-πρῶτα ὁ συγγραφέας ἐξιστορεῖ τὸ προϊστορικὸ ὕλικόν, πού πρώτη φορὰ παρουσιάστηκε στὴ Δωδώνη μὲ τὶς ἀνασκαφές του. Εἶναι κυρίως ἀγγεῖα πήλινα, καμωμένα μὲ τὸ χέρι χωρὶς τροχόν, σκέτα ἢ μὲ πλαστικὴ διακόσμηση (ἐξογκώματα, κυματιστὲς γραμμές, στρογγυλὰ ἐπίπεδα, δισκάκια βαλμένα σὲ

κάποια τάξη) και λίγα χαράγματα. Είπα ότι ο συγγραφέας *έξιστορεί* το προϊστορικό υλικό του. Πραγματικά, δεν *α*ραδιάζει μπροστά μας ξεκαρφωτα κομμάτια, αλλά τὰ διαρθρώνει σὲ ομάδες σύμφωνες μὲ τὸ βαθύτερο νόημα τῆς κάθε φόρμας, ποὺ τὸ μάτι του εὐκολὰ τὸ ἀδράχνει, σὲ κατηγορίες διακοσμῆσεων καὶ σχημάτων ποὺ λογικὰ τουλάχιστο πρέπει νὰ ἔχουν καὶ γενετικὴ σχέση μεταξύ τους. "Όσοι θυμούνται μὲ πόση τέχνη ὁ συγγραφέας πραγματεύθηκε ἄλλοτε τὶς ἀρχαϊκὲς ἐπιτύμβιες στῆλες τῆς Σάμου καὶ ἀργότερα τοὺς τόπους τῶν πρωτοχριστιανικῶν καὶ βυζαντινῶν ναῶν, θὰ εἶναι βέβαιοι ὅτι τὸ προϊστορικό αὐτὸ ἀγγειολογικὸ υἱικό, ὅπου οὔτε ὀνόματα οὔτε ἀπόλυτες χρονολογίες οὔτε ἄλλα ἐξωκαλλιτεχνικά γεγονότα μᾶς βοηθοῦν, ἀλλὰ μόνο ἡ ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη τῆς φόρμας τῆς ἴδιας μᾶς ὁδηγεῖ, ἔπесε σὲ καλὰ χέρια. Βέβαια, γιὰ νὰ μεταβληθεῖ ἡ λογικο-μορφικὴ αὐτὴ διάρθρωση σὲ πραγματικὴ ἱστορία, γιὰ νὰ μποροῦμε δηλαδὴ νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι καθρεφτίζει καὶ χρονολογικὰ τὴν πραγματικὴ ἐξέλιξη, χρειάζονται καὶ ἄλλα βοηθήματα, καὶ κυρίως, στὴν προϊστορικὴ ἀρχαιολογία, νὰ ξεχωριστοῦν προσεχτικὰ τὰ ἀπανωτὰ στρώματα τῆς ἐπίχωσης· στὴ Δωδώνη ὅμως τὸ πάχος τῆς ἐπίχωσης εἶναι σήμερα τουλάχιστο πολὺ λίγο, καὶ στρωματογραφικὲς παρατηρήσεις δὲν μπόρεσαν νὰ γίνουν. Κατὰ τὸ συγγραφέα, τὰ ἀγγεῖα τῆς Δωδώνης ἀρχίζουν ἀπὸ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ, δηλαδὴ λίγους αἰῶνες πρὶν ἀπὸ τὸ 2000 π.Χ. 'Εδῶ θὰ σημειώσω μιὰν ἀπορία μου: τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ σχήματα τῶν ἀγγείων, ποὺ ἀπεικονίζει στίς εἰκ. 1-3, μὲ τὰ γεμᾶτα χυμὸ τοιχώματά τους, μὲ τὶς ἐλαστικὲς τοὺς καμπύλες, μὲ τὶς ἀπότομες γωνιὲς καὶ μὲ ὀλόκληρο τὸ τέντωμα τῆς τεκτονικῆς τους, θυμίζουν πάρα πολὺ τὰ νεολιθικὰ ἀγγεῖα τῆς κεντρικῆς 'Ελλάδας (Μουσεῖο Χαιρώνειας), ποὺ τὰ χωρίζει ἓνα ἀγεφύρωτο χάσμα ἀπὸ τὰ χαλαρὰ καὶ ἄτονα σχήματα τῶν πρωτοελλαδικῶν ἀγγείων, δηλαδὴ τῶν ἀγγείων τῆς ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ ποὺ ἀκολουθοῦν ἀμέσως μετὰ τὰ νεολιθικά. Πῶς στὴ Δωδώνη τὰ ἴδια αὐτὰ σχήματα εἶναι ὄχι νεολιθικά, ἀλλὰ τῆς ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ πιά; Στὴ νεολιθικὴ ἐποχὴ μᾶς φέρνουν ἀλλιῶς καὶ τὰ λίγα λίθινα ἐργαλεῖα ποὺ βρέθηκαν, καὶ κάποιοι τρόποι διακόσμησης, ποὺ στὴ Θεσσαλία καὶ στὴν κεντρικὴ 'Ελλάδα τουλάχιστο εἶναι, ὅπως σημειώνει καὶ ὁ συγγραφέας, νεολιθικοί. 'Εκτὸς ἀπὸ τὰ χρονολογικὰ βάζει καὶ ἐθνολογικὰ προβλήματα τὸ προϊστορικό υἱικό τῆς Δωδώνης (σχέση μὲ τὸν προϊστορικὸ πολιτισμὸ τῆς Μακεδονίας, Θεσσαλίας κλπ.), ποὺ θὰ κατὰλάβομε τὴ σημασίαν τους ἂν θυμηθοῦμε τὸ ρόλο ποὺ πρέπει νὰ ἔπαιξαν τὰ μέρη ἐκεῖνα σὰν δρόμος ἢ σταθμὸς ὅταν κατέβαιναν τὰ διάφορα ἑλληνικὰ φύλα (τὸ ὄνομα τὸ ἴδιο "Ελλην κρύβεται στὸ ὄνομα τῶν ἱερέων τοῦ Δωδωναίου Διός, τῶν Σελλῶν). Μὰ τὸ υἱικό αὐτὸ εἶναι γιὰ τὴν ὥρα ἀκόμη πολὺ λίγο καὶ πρέπει νὰ συμπληρωθεῖ μὲ ἄλλες ἀνασκαφές.

Ἀκολουθοῦν τὰ εὐρήματα τῶν ἱστορικῶν χρόνων. Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ λείψανα ἦταν λίγα καὶ ὄχι πολὺ σπουδαῖα (ἕνας-δυὸ ναῖσκοι σὰ θησαυροί, μερικὰ βάθρα γιὰ ἀναθήματα). Καθαυτὸ ναὸς γιὰ τὸ Δία δὲν πιστεύει ὁ συγγραφέας πῶς ὑπῆρχε, —φυσικά, ἀφοῦ κατὰ τὸν Ἡσίοδο ὁ Ζεὺς κατοικοῦσε στὴ ρίζα τῆς φηγοῦ καὶ ἡ λατρεία θὰ ἦταν συγκεντρωμένη γύρω στὸ μαντικό του δέντρο καὶ στὴν πηγὴ. Ἄν θυμηθοῦμε ὅμως ὅτι οἱ ἀνασκαφές τοῦ Ἡραίου τῆς Σάμου π.χ. ἔδειξαν πῶς οἱ Σαμῖωτες λάβαιναν κάθε λογῆς φροντίδες γιὰ νὰ προστατέψουν τὴν ἱερὴ λυγαριά, εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψουμε ὅτι ἡ δρῦς τῆς Δωδώνης δὲν ἄφησε ὁλότελα ἴχνος μέσα στὸν περίβολο τοῦ μαντείου, ὅτι δὲν ἦταν ἔστω καὶ μὲ κάποιο ἀπλὸ περιχέλωμα τονισμένη ἡ θέση του. Μὰ ἴσως οἱ παλιότερες ἀνασκαφές τοῦ Καραπάνου ἀνακάτεψαν πολὺ τὰ πράματα, ἴσως ὅμως νὰ φωτιστοῦμε καὶ γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ ὅταν προχωρήσουν περισσότερο οἱ τωρινές ἀνασκαφές. Ἀπὸ τὰ κινητὰ εὐρήματα, τὰ περισσότερα καὶ καλύτερα ἀρχίζουν ἀπὸ τοὺς γεωμετρικοὺς χρόνους καὶ φτάνουν ἴσαμε τοὺς πρώτους κλασικοὺς. Τὰ πιὸ σπουδαῖα εἶναι τὰ χάλκινα ἀγαλματάκια πολεμιστῶν, ποὺ καὶ ἄλλοτε βγῆκαν πλούσια ἀπὸ τὰ χώματα τῆς Δωδώνης. Σημειώω ἕνα νόστιμο γεωμετρικὸ πολεμιστῆ, λακωνικὸ φαντάζομαι ἔργο (κοντόχοντρος λαϊμός, πολὺ τονισμένη ἀλλὰ σφιχτὴ ἔδρα)· οἱ σκόπιμες ἀντιθέσεις ποὺ παρουσιάζουν οἱ ὑπερβολικὰ φτενές ἀρθρώσεις του μὲ τὰ πιὸ γεμᾶτα σαρκώδη μέρη τὸ φανερώνουν ἔργο μιᾶς μανιερίστικης περιόδου τῆς γεωμετρικῆς τέχνης, μετὰ τὰ μέσα τοῦ 8ου αἰ. π.Χ. Τὸ λακωνικὸ ἐργαστήρι ἐβγαλε καὶ ἀργότερα πολλὰ ἔργα στὴ Δωδώνη· καὶ στὶς παλιότερες ἀνασκαφές εἶχαν βρεθεῖ ἀρκετά, καὶ στὶς τωρινές οἱ δυὸ καλύτεροι πολεμιστὲς εἶναι δυὸ ἀληθινὰ μικρὰ ἀριστουργήματα τῆς ἀρχαϊκῆς λακωνικῆς τέχνης ἀπὸ τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 8ου αἰ. π.Χ., ποὺ ὁ συγγραφέας ξεσκεπάζει μὲ σίγουρο καὶ εὐαίσθητο μάτι τὶς χάρες τους. Καὶ ἀπὸ τὸ Κορινθιακὸ ἐργαστήρι προμηθεύτηκαν οἱ προσκυνητὲς τῆς Δωδώνης πολλὰ καλὰ χάλκινα ἀναθήματα, προπάντων ἀγγεῖα. Τὰ ἄλλα χάλκινα ἀντικείμενα ποὺ βρέθηκαν ἦταν πόρπες καὶ παρόμοια εἶδη στολισμοῦ, τρίποδες καὶ σκεύη διάφορα. Πήλινα ἀγγεῖα τῶν χρόνων αὐτῶν ἐλάχιστα βρέθηκαν.

Ἡ μελέτη τοῦ κ. Εὐαγγελίδη κλείνει μὲ τὶς ἐπιγραφές. Μερικὲς μᾶς μαθαίνουν κάποιες λεπτομέρειες τῆς τοπικῆς ἱστορίας. Μὰ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῆς θρησκείας πιὸ ἐνδιαφέρουσες εἶναι οἱ μολυβένιες ἐκεῖνες πλακίτσες, ὅπου οἱ προσκυνητὲς ἔγραφαν τί ἤθελαν νὰ μάθουν ἀπὸ τὸ μαντεῖο καὶ ποὺ καμμιά φορὰ ἔχουν στὴν πίσω μεριὰ γραμμένη καὶ τὴν ἀπάντησή του. Μιὰ ἑξαφνα, ὅπου κάποιοι ρωτοῦν τὸ Δία καὶ τὴ Διώνη ἂν θὰ κάμουν καλὰ νὰ μεταχειριστοῦν κάποιονε Δῶριο γιὰ «ψυχαγωγό», εἶναι σὰ μιὰ ζωηρὴ εἰκονογράφηση στὶς πληροφορίες τῶν ἀρχαίων γιὰ τοὺς Θεσσαλοὺς «ψυχαγω-

γούς»: ἦταν γόητες, ποὺ ἔλεγαν πὼς μποροῦσαν μὲ διάφορα μάγια καὶ γητέματα νὰ ἀνεβάζουν στὸν κόσμον τὶς ψυχὲς τῶν πεθαμένων (κι ὁ Δάντης ἀκόμα ξέρει τὴ Θεσσαλὴ μάγισσα Ἐριχθώ, «ποὺ τέσ σκιὲς ξανακαλοῦσε στὰ κορμιά τους» κι' ἀνάγκασε τὸ Βιργίλιο νὰ κατεβεῖ ζωντανὸς στὸν Ἄδη («Κόλαση» Θ').

Εὐχαριστώντας εἰλικρινὰ τὸν κ. Εὐαγγελίδη γιὰ ὅ,τι μᾶς ἔδωσε σήμερα, εὐχόμαστε νὰ βρεῖ τὰ οἰκονομικὰ μέσα γιὰ νὰ ἐξακολουθήσει τὶς ἀνασκαφές του ὡς τὸ τέλος. Ἴσως τότε μπορέσει κάποιος —καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον ὁ ἴδιος ὁ κ. Εὐαγγελίδης— νὰ μᾶς παρουσιάσει τὴ συνολικὴ εἰκόνα τῆς θρησκευτικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς ἱστορίας τοῦ ἱεροῦ, ὅπως τὸ κάνει τελευταῖα γιὰ τὸ Ἑραῖο τῆς Σάμου τόσο ὑποδειγματικὰ ὁ Buschor.

Note sur une stèle funéraire de Delphes
et quelques monuments apparentés

(*Bulletin de Correspondance Hellénique* 62, 1938, 97-103)

Ἡ Νίκη τῆς Πάρου*

Ἄν ἐσυγκινοῦσε τὴν καρδιά τοῦ ἀρχαίου προσκυνητῆ, δὲ χτυπάει λιγώτερο σήμερα τὴ φαντασία τοῦ αἰσθαντικοῦ ἀνθρώπου ποὺ θὰ ἔρθει στὴ Δῆλο, τὸ θέαμα ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ «βουνοῦ» τῆς, τοῦ Κύνθου: γιατί εἶναι ὀλοφάνερο πὼς ὅλα τ' ἄλλα νησιὰ τῆς θάλασσας αὐτῆς, μικρὰ καὶ μεγάλα, ἔχουν στήσει χορὸ λατρείας γύρω ἀπὸ τὴ «μαύρη κ' ἔρμη πέτρα» ποὺ ὁ Ἀπόλλων θέλησε νὰ τῆς χαρίσει τὴ γέννησή του (βλέπε τὸν ὕμνο τοῦ Καλλιμάχου στὴ Δῆλο). Πρῶτα καὶ καλύτερα, ἡ Νάξος καὶ ἡ Πάρος. Μὲ καθαρὸ καιρὸ βλέπεις τὰ ἀδρὰ σώματά τους νὰ πάλλονται τόσο κοντά, ποὺ θαρεῖς πὼς δὲ σὲ χωρίζει ἀπ' αὐτὲς παρὰ μιὰ τουφεκιὰ τόπος. Ἡ δεύτερη κρατεῖ τὸ μάτι περισσότερη ὥρα: ἓνα τρίγωνο σχεδὸν πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα, ἄρα ἓνα σχῆμα ἀπλό: οἱ πλευρές του ὅμως, καμπύλες ἐδῶ, λυγίζοντας ἐκεῖ ἐλαφρά, δὲν τὸ ἀφήνουν νὰ πάρει τὴν ἀπόλυτη ἀγνότητα καὶ τὴν κυάδα τῆς ἀδολῆς μορφῆς (forme pure), παρὰ τοῦ δίνουν κάτι ἀπὸ τὴ ζεστασιὰ τῆς ζωῆς. Πρέπει νὰ πᾶμε στὴν Πάρο, στὸν τόπο τοῦ Ἀρχιλόχου καὶ τοῦ μοναδικοῦ μαρμάρου.

Ὅσοι ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ τὴ σημασία καὶ τὴν ποιότητα τῆς συμβολῆς τοῦ κάθε ἑλληνικοῦ τόπου στὴ δημιουργία τοῦ καλλιτεχνικοῦ πολιτισμοῦ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας, ξέρουν πὼς δὲν εἶναι ἀσήμαντη τῆς Πάρου ἡ προσφορά. Στὴν περιοχὴ τῆς ποίησης ἔδωσε τὸν Ἀρχίλοχο. Οἱ ἀρχαῖοι τὸν βάζουν ἀδιάκοπα δίπλα στὸν Ὅμηρο (ὁ Ἡράκλειτος κιόλας!)· τόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ δική μας λύπη πού, μὲ τὰ λίγα κομμάτια του ποὺ ἔχουμε, δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ἐκτιμήσουμε σωστὰ τὴν κρίση αὐτῆ τῶν ἀρχαίων, οὔτε ν' ἀπομονώσουμε τὰ εἰδικὰ παριανὰ γνωρίσματά του: ὁ σβέλτος του ἱάμβος, — ἡ εἰρωνεία του, ποὺ δὲν κουράζεται νὰ χρησιμοποιοῖ σεβάσμιες ἐκφράσεις, καθαγιασμένες ἀπὸ τὸ ὁμηρικὸ ἔπος, μὲ ἀπροσδόκητο νόημα, καὶ νὰ ἐπινεοῖ ἀναπάντεχα ὀξύμωρα, — ὁ ψόγος του ποὺ δὲν ξέρει καμμιά περιστροφή καὶ δὲν τοῦ γλυτώνει κανένα πρόσωπο (οὔτε ὁ ἑαυτός του): τί ἀπ' αὐτὰ χρωσιέται στὴν ἐποχὴ του καὶ τί στὸ νησί του;

Στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης ὅμως εἴμαστε πιὸ τυχεροί, γιατί ἔχουμε στὴ διάθεσή μας πολὺ περισσότερο ὕλικό. Εἶναι ἀρκετοὶ τὸν τελευταῖο καιρὸ οἱ

**Νέα Ἑστία* 23 (1938) 269-271.

μελετητές τῆς ἀρχαίας τέχνης ποὺ πασκίζουν νὰ ξεχωρίσουν τὴν καλλιτεχνικὴ συνεισφορὰ τῆς Πάρου στὴν ἀγγειογραφία καὶ στὴν πλαστικὴ ἀπὸ τὸν 8ο αἰ. π.Χ. ἴσαμε τὰ κλασικὰ χρόνια· καὶ ὁ ὑποφαινόμενος ἐλπίζει πὼς δὲ θ' ἀργήσει νὰ τελειώσει καὶ νὰ φανεῖ μιὰ ἐργασία τοῦ ἀφιερωμένη στὴν παριανὴ πλαστικὴ τοῦ 6ου καὶ τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. "Ἄς δοκιμάσουμε νὰ διατυπώσουμε, ἔστω καὶ προσωρινά, μὲ λίγες φράσεις, τὴν οὐσία τῆς τέχνης αὐτῆς. Μιὰ δυνατὴ ἐπιθυμία γιὰ κίνηση καὶ κάποια ἰδιαίτερη ἐλαστικότητα φωλιάζει μέσα στὶς φόρμες τῆς, ἀπὸ τότε ποὺ συλλαβαίνουμε τὴν ὑπαρξή της ὡς τὴν ὥρα ποὺ ἀποτραβιέται ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ζωὴ. Καθαρὲς γραμμὲς ἢ ἐπιφάνειες, μὲ βέβαια σύνορα μεταξύ τους, δείχνουν πάντα οἱ παριανὲς ζωγραφιὲς ἢ τὰ γλυπτὰ, — ἀλλὰ μαλακὲς καὶ ἐλαστικὲς, ἱκανὲς νὰ λυγίζουν μὰ καὶ νὰ πετάγονται πάλι τεντωμένες. Ἡ εὐκίνησία τους (εἴτε γιὰ κόσμημα πρόκειται, εἴτε γιὰ ὀργανικὴ μορφή) εἶναι παράξενη, ἔχει κάτι ἀπὸ τὸ ἀπότομο τίναγμα τοῦ ἐλατήριου. Καὶ τὸ καταπιάνονται πολὺ νωρὶς οἱ Παριανοὶ τεχνῖτες νὰ τὴν παραστήσουν τὴν κίνηση, ἃς εἶναι καὶ μ' ἐξωτερικὰ μόνο σημάδια, τὸν καιρὸ ποὺ ἄλλες σχολὲς οὔτε τὸ συλλογίζονται καθόλου.

Στὸ Μουσειάκι τῆς Πάρου, ποὺ φιλοξενεῖται γιὰ τὴν ὥρα στὰ πολὺ φτωχικὰ καὶ σκοτεινὰ κελλιά τῆς Ἑκατονταφυλιανῆς, θὰ βρεῖ ὁ αἰσθαντικὸς παρατηρητὴς κάμποσα γλυπτὰ νὰ τὸν σταματήσουν: ἓνα πρῶιμο ἀρχαῖο ἀνάγλυφο Ἀρτέμιδος καὶ Ἑρμοῦ, δυὸ-τρία κορμιὰ κούρων, κάποια κόρη, ἓνα ὠριμὸ ἀρχαῖο κεφαλάκι, μιὰ μικρὴ Σφίγγα, ἓνα ἔξοχο κορμὶ πολεμιστῆ κλπ. Κι' ἔξαφνα θὰ προβάλει μπροστὰ τοῦ ἀναπάντεχα ἓνα μαρμάρينو ἄγαλμα κοριτσιοῦ, κάπου 1.40 μ. ψηλὸ, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τὸ καμάρι κι' ἐνὸς πολὺ πιὸ ἀλαζονικοῦ Μουσείου, καὶ ποὺ θὰ κάμει νὰ ἀστράψουν μπροστὰ τοῦ μονομιᾶς οἱ χάρες τῆς παριανῆς πλαστικῆς.

Ἀστράφτουν δὲν εἶναι καὶ τόσο μεταφορικὴ ἔκφραση. Πρῶτα-πρῶτα, γιὰ τὸ ὕλικο τοῦ ἀγάλματος, τὸ πιὸ ὁμορφὸ παριανὸ μάρμαρο, λεπτόκοκκο καὶ διάφανο, ὁ περίφημος *λυχνίτης*, φεγγοβολάει ὅταν πέσει φῶς ἀπάνω του καί, ὅπως τὸ πεντελικὸ χρυσίζει μὲ τὸν καιρὸ, τοῦτο πέρνει τὴν πιὸ σπάνια καὶ πιὸ ἀρχοντικὴ ἀπόχρωση τοῦ φιλντισιοῦ. Ἐπειτα ὅμως καὶ ἡ κίνησή του ἔχει κάτι ἀπὸ τὸ ξαφνικὸ καὶ ἀπότομο τῆς ἀστραπῆς. "Ἄς τὴ μελετήσουμε προσεχτικώτερα. Δυὸ ρίζες φτερῶν πίσω στὶς πλάτες τοῦ κοριτσιοῦ μαρτυροῦν πὼς εἶναι Νίκη ποὺ πετάει· μὲ τὸ δεξὶ τῆς χέρι κατεβασμένο κρατοῦσε πλάι στὸ γοφὸ τὸν πέπλο τῆς, μὲ τὸ ἀριστερὸ ἀνασήκωνε ὡς τὸ ὕψος τοῦ κεφαλιοῦ μιὰν ἄκρη τοῦ πίσω ἀποπτύγματος, τὸ κεφάλι ἔστριβε ἐλαφρὰ πρὸς τ' ἀριστερὰ τῆς. Εἶναι ὀλόγλυφο ἄγαλμα, κι' ὅμως θὰ τὸ νόμιζε κανεὶς ἀνάγλυφο: τόσο πολὺ ἀποφεύγει ὁ τεχνίτης τῆς κίνηση πάρα πολὺ ρητὴ κατὰ τὸ μέρος τοῦ θεατῆ. Σὰ νὰ αἰσθάνεται πιὸ σίγουρη μέσα στὸ ρηχὸ ἀναγλυφικὸ χῶρο, ἡ Νίκη κινεῖ

τὸ ἀριστερό της πόδι πρὸς τὰ πλάγια καὶ λοξά, τὸ δεξιὸ περισσότερο πρὸς τὰ μπροστά, τὸ κορμί της σχεδὸν παράλληλα πρὸς τὸν ὑποθετικὸν κάμπο τοῦ ἀναγλύφου. Ἄν παρακολουθήσουμε τὴν κίνησίν της ἀπὸ τὰ κάτω πρὸς τὰ ἐπάνω, βλέπουμε τὴ διαγώνια σχεδὸν γραμμὴ τῶν κνημῶν νὰ γυρίζει στὸν ἀριστερὸ γοφὸ ἀπότομα πρὸς τὴν ἀντίστροφη μεριά, κατὰ τὸ δεξιὸν ὦμο, γράφοντας ἔτσι ἓνα δοξάρι γεμάτο τέντωμα· κι αὐτὸ πάλι μετριάζεται μὲ τὶς σχεδὸν κατακόρυφες πτυχές ποὺ πλαισιώνουν τὸ στῆθος ἢ μὲ τὶς πιὸ καμπύλες στὸ πλάι τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ. Μὰ ὅλες τοῦτες οἱ ὑπολογισμένες κινήσεις δὲν προετοιμάζονται ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὥστε νὰ βγαίνει ἡ ἐντύπωση τοῦ ἐνι-αίου, παρὰ γεννιοῦνται, θαρρεῖς, ἀπὸ ἀντίδραση ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη: εἶναι τὸ ἀπότομο τίναγμα τοῦ ἐλατήριου, χαρακτηριστικὸ γνησιώτατα παριανό.

Τὸ σῶμα καὶ τὸ ροῦχο τοῦ κοριτσιοῦ εἶναι στὸ βάθος γιὰ τὸν τεχνίτη μας ὅχι δυὸ θέματα, παρὰ ἓνα μόνο· ἡ διαφορετικὴ τους ποιότητα, ἡ ἀπόστασή τους δὲν τοῦ κίνησε ἀκόμα τὴν προσοχή· ἔτσι, ἄλλοῦ κερδίζει τὸ σῶμα καὶ ἄλλοῦ πάλι τὸ ροῦχο. Προπάντων ὅμως στὴν ἐπιδερμίδα τοῦ ἔργου του, εἴτε τῆς σάρκας εἶναι εἴτε τοῦ ρούχου, ὁ τεχνίτης αὐτός, σὰν Ἰώνας ποὺ εἶναι, ἔχει βάλει ὅλη του τὴν ἀγάπη· μόνο ὅποιος χαϊδέψει τὸ ἄγαλμα μὲ τὸ χέρι του μπορεῖ νὰ τὴν αἰστανθεῖ πόσο μεγάλη ἦτανε. Ἰδέστε τὶς ἀπίθανες ἐκεῖνες ψιλές πτυχές, ἴδια τέλια μουσικοῦ ὀργάνου, ποὺ στολίζουν τὴν ἐπιφάνεια τοῦ τεντωμένου ρούχου ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω: ἡ ἀντικειμενικὴ τους δικαιολογία εἶναι πολὺ μικρή, ἀλλὰ τόσο πιὸ ἐξαίσιος ἡ διακοσμητικὴ τους λειτουργία. Ἐνῶ πάλι τὸ πῶς δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ρούχου καὶ ἡ ἐλαστικὴ τους κίνηση προδίδουν ἰδιοσυγκρασία βαθύτατα παριανή.

Ἄν τώρα σκεφτοῦμε πῶς ἡ Νίκη τῆς Πάρου εἶναι σύγχρονη μὲ τὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς τῆς Ὀλυμπίας, θὰ ἔγινε δηλαδὴ κατὰ τὰ 470-460 π.Χ. καὶ ἄρα θὰ εἶναι καμμιά σαρανταριὰ χρόνια παλιότερη ἀπὸ τὴ Νίκη τοῦ Παιωνίου, ἡ ἀγάπη ποὺ ἀμέσως αἰστανθήκαμε γιὰ τὸ παριανὸ κορίτσι θὰ γυρίσει στὸ θαυμασμὸ (ὅποιος, ἔχοντας στὸ νοῦ τοῦ Παιωνίου τὸ ἔργο, μιλήσει γιὰ τὴ λιγώτερη λευτεριά τῆς παριανῆς Νίκης, ὅχι μόνο θὰ ἔχει πεῖ μιὰ *vérité de La Palisse*, μὰ καὶ θὰ ἔχει ζημιώσει τὸν ἑαυτό του πρῶτο στερώντας του μιὰ σπάνιας ποιότητος χαρά). Λίγα χρόνια ἀκόμη πρωτύτερα, οἱ Νῆκες, ὅπως κι' ὅλες οἱ φτερωτὲς μορφές τῆς ἐλληνικῆς μυθολογίας, πετοῦσαν μὲ τὸν τρόπο ποὺ εἶχε σοφιστεῖ ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη: μὲ τὰ πόδια λυγισμένα στὰ γόνατα σὲ ὀρθὴ γωνία πετοῦσαν μόνο πρὸς τὰ πλάγια, δεξιὰ ἢ ἀριστερά. Στὰ χρόνια ὅμως τῆς παριανῆς Νίκης ὁ ἔξυπνος ἐκεῖνος τρόπος φαινότανε ὅχι πιὰ ἀπλός, παρὰ ἀπλοϊκός. Τώρα οἱ πετούμενες αὐτὲς μορφές πρῶτα-πρῶτα ὀρθώνονται σιγὰ-σιγὰ. Καὶ εἶναι ὠραῖο, ὅτι ἀπὸ τὴ σύγχρονή τους λογοτεχνία ἔχουμε ἀκριβέστερη διατύπωση γιὰ τὴ διαφορὰ τοῦ ἀρχαϊκοῦ πετάγματος ἀπὸ τὸ

κλασικό: «καμψίποδα» λέει ακόμη στα 467 π.Χ. ο Αίσχύλος την Έρινύα («Έπτά», 773) ενώ για τὸ Σοφοκλῆ λίγα χρόνια ἀργότερα εἶναι πιὰ «τανύπους» («Αἶας», 824). Ἐπειτα: οἱ πετούμενες αὐτὲς μορφές, καθὼς μποροῦν τώρα καὶ στέκονται ὀρθιες, ξεθαρρεύονται περισσότερο μέσα στὸ χῶρο. Ἡ κίνησή τους γίνεται ὄχι μόνο μέσα στὶς δυὸ διαστάσεις ἐνὸς ἰδεατοῦ ἀναγλυφικοῦ χώρου, ἀλλὰ ἀρχίζει νὰ ἐκμεταλλεύεται καὶ τὴν τρίτη, τὴν ἀπὸ τὰ ἐμπρὸς πρὸς τὰ πίσω, τὸ βάθος.

Εἶναι τάχα σύμπτωση ὅτι στὴν ἀρχαία πλαστικὴ (ὅσο μποροῦμε νὰ κρίνουμε σήμερα) ἡ πρώτη «τανύπους» καὶ τριδιάστατη Νίκη ποὺ συναντοῦμε εἶναι τούτη τῆς Πάρου; Μήπως τὸ ξεκαινούργωμα τῆς καλλιτεχνικῆς αὐτῆς μορφῆς εἶναι πραγματικὰ παριανὸ τόλμημα; Ἄν ἀπαντούσαμε καταφατικά, θὰ ταίριαζε περίφημα μὲ τὶς ιδιότητες ποὺ εἶδαμε ν' ἀποτελοῦν τὸ βαθύτερο ἔνστικτο τῆς παριανῆς τέχνης. Ὅπως καὶ νὰ εἶναι, —αὐτὴ ἡ ἰδιοσυγκρασία προδίνεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι τὴν καινούργια κατάκτηση ὁ τεχνίτης τῆς Νίκης τὴν ἐπιχειρεῖ μὲ μέσα μᾶλλον ἐξωτερικά, περισσότερο μὲ σημάδια συμβολικὰ παρὰ μὲ πραγματικὲς ἐκφράσεις.

Μὰ ἐδῶ κοντὰ παραμονεύει ὁ θάνατος: ὅποιος καταπιάνεται πράγματα προτοῦ νὰ ἔρθει ἡ ὥρα τους, «ἔστω καὶ μ' ἐξωτερικὰ μέσα», κινδυνεύει συχνὰ νὰ μείνει στὸ τέλος ὀριστικὰ καὶ μόνο ἐξωτερικός· στὸ μεταξὺ, ἡ ζωὴ ἔχει ἀναθέσει σὲ ἄλλον ν' ἀποτελειώσῃ τὸ ἔργο. Ὅπως πολλῶν ἄλλων τόπων, ἔτσι καὶ τῆς Πάρου ἡ τέχνη, μὲ ὅ,τι ἦταν ἀποκλειστικὰ δικό της, ξεψυχάει στὰ χρόνια τοῦ Παρθενῶνα. Ἡ ἀττικὴ τέχνη, ποὺ ἀπὸ τὸν παλιὸ καιρὸ ἤξερε νὰ δουλεύει τὰ προβλήματα ἀπὸ μέσα, ἦταν ἡ μόνη ποὺ βρῆκε στὴν ὥρα τους τὶς βιώσιμες λύσεις. Ἀκόμη στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 6ου αἰ. π.Χ. τὸ πιὸ ὁμορφο στολίδι τῆς Ἀθηναϊκῆς Ἀκρόπολης εἶναι οἱ Κόρες οἱ δουλεμένες ἀπὸ Παριανοὺς γλύπτες, γνησιώτατα κορίτσια τοῦ νησιοῦ. Τώρα ἓνα πολὺ προικισμένο, φαίνεται, παιδί τῆς Πάρου, ποὺ μπορεῖ νὰ γεννήθηκε στὰ χρόνια τῆς Νίκης, ὁ Ἀγοράκριτος, φεύγει καὶ πάει στὴν Ἀθήνα, ποὺ εἶχε ὑποτάξει τὴν Πατρίδα του, νὰ μάθει τὴν τέχνη ἀπὸ τὸ Φειδία. Προκόβει καλὰ, γίνεται ὁ ἀγαπημένος μαθητὴς τοῦ δασκάλου του, ἀναλαβαίνει σπουδαῖες δουλειὲς στὴν Ἀττικὴ, π.χ. τὸ ἄγαλμα τῆς Νεμέσεως γιὰ τὸ ναὸ τοῦ Ραμνοῦντος (ἔχουν σωθεῖ ἀπ' αὐτὸ ἓνα μικρὸ κομμάτι τοῦ κεφαλιοῦ στὸ Βρεττανικὸ Μουσεῖο καὶ τὰ ἀνάγλυφα τῆς βάσης της στὸ Ἐθνικὸ μας Μουσεῖο). Μὰ οἱ ἀρχαῖοι τεχνοκρίτες δὲν μποροῦσαν καλὰ-καλὰ νὰ ξεχωρίσουν τὰ δικά του ἀγάλματα ἀπὸ τοῦ Φειδία: δηλαδὴ τὰ ἔργα του ἦταν τόσο παριανὰ, ὅσο εἶναι κι' ὁ Θεοτοκόπουλος βυζαντινὸς ζωγράφος.

Οἱ καινούργιες ἀνασκαφές τῆς Ὀλυμπίας· τὰ πρῶτα εὐρήματα*

Ὅταν μαθεύτηκε πὼς ἐγινότανε σκέψη νὰ ξαναρχίσουν οἱ ἀνασκαφές τῆς Ὀλυμπίας γιὰ νὰ βγεῖ στὸ φῶς ὁλόκληρο τὸ στάδιο, στοιχεῖο ἀπὸ τὰ κύρια τῆς ἔννοιαις «Ὀλυμπία», ὑπῆρξαν πολλοὶ ποὺ ἀμφισβήτησαν πὼς πηγὴ τοῦ σχεδίου αὐτοῦ ἦταν ἡ ἄδολη ιδέα. Ἄλλοι πάλι ὑποστήριξαν πὼς ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ σταδίου εἰδικά, ποὺ ἦταν γνωστὸ πὼς δὲν εἶχε καθαυτὸ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση, παρὰ ἦταν μόνον συγύρισμα τῆς φυσικῆς μορφῆς τοῦ ἐδάφους, δὲν ἔμελλε νὰ προσφέρει τίποτε σημαντικὸ οὔτε στῶν ἐπιστημόνων, οὔτε στῶν ἀπλῶν τὴν περιέργεια. Οἱ σκεπτικιστὲς τῆς δεύτερης τουλάχιστο κατηγορίας εἶναι σήμερα ὑποχρεωμένοι νὰ ὁμολογήσουν πὼς ἔπесαν πάρα πολὺ ἔξω.

Κυκλοφόρησε τελευταῖα λεπτομερὴς ἔκθεσις γιὰ τ' ἀποτελέσματα τῶν ἀνασκαφῶν τῆς πρώτης χρονιᾶς, γραμμένη ἀπὸ τοὺς A. von Gerkan, R. Hampe καὶ U. Jantzen. Τὸ ὅτι οἱ Γερμανοὶ ἐπιστήμονες τὰ ἔφεραν τόσο γρήγορα καὶ ὅμως τόσο καλὰ δουλεμένα στὴ δημοσιότητα, πρέπει νὰ χαιρετιστεῖ πολὺ θερμά, καὶ τοὺς φανερώνει κύριους τοῦ ἔργου ποὺ ἀνέλαβαν, ὅχι κατώτερος του, ὅπως τόσες ἄλλες φορὲς εἶδαμε. Ἡ πρώτη λοιπὸν αὐτῇ ἀνακοίνωσις ἀποτελεῖ ἀπόδειξις πὼς, ἂν οἱ ἀνασκαφές αὐτὲς δὲν ἐγινόντουσαν, καὶ ἡ γνωστικὴ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ μας ἐμπειρία θὰ εἶχαν στερηθεῖ ἀπὸ ντοκουμέντα ἀληθινὰ πολύτιμα (ὑπογραμμίζω τὴ λέξη, γιατί ἡ κατάχρησις ποὺ τῆς κάνουν οἱ νεο-έλληνες δημοσιογράφοι κοντενεῖ νὰ τὴν κάμει ὑποπτη, ὅπως ἔχει ἀχρηστέψει καὶ τόσες ἄλλες). Ἀκόμη καὶ ὁ ἀπλὸς φιλότεχνος ἀξίζει νὰ ξεφυλλίσαι τὴν πλούσια εἰκονογράφησίν της.

Ἡ ἀνασκαφὴ ἄρχισε ἀπὸ τὴ βορινὴ πλευρὰ τοῦ σταδίου στὴν πλαγιά τοῦ Κρονίου. Ἐπειδὴ εἶναι ἀκόμη στὴν ἀρχὴ της, τὰ τοπογραφικὰ ζητήματα τοῦ σταδίου δὲν ἔχουν ξεκαθαριστεῖ ἀρκετά. Οἱ παρατηρήσεις πάλι οἱ σχετικὲς μετὰ τὴ στρωματογραφία τοῦ μέρους ἐκείνου ἐνδιαφέρουν μόνον τοὺς εἰδικούς. Σπουδαῖο θὰ ἦταν τὸ ὑπόλοιπο ἀπὸ τὸν πάτο ἐνὸς καμινιοῦ καμωμένου μετὰ πηλὸ σκληρὰ ψημένο — ἂν μπορούσε ν' ἀποδειχτεῖ πὼς τὸ καμίνι αὐτὸ εἶχε

**Νέα Ἑστία* 24 (1938) 1135-1138.

γίνει για τὸ χύσιμο χαλκίνων ἔργων, στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. Τὴν ἐρμηνεία αὐτὴ τοῦ μικροῦ λειψάνου τὴν ὑποστηρίζουν οἱ δυὸ τελευταῖοι ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς ποὺ ἀναφέραμε, καὶ ὁ εἰδικὸς καθηγητὴς τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Βερολίνου K. Kluge. Κατὰ τὸν τελευταῖο, γιὰ κάθε χύσιμο ἔκαναν ἐπίτηδες κι' ἀπὸ ἓνα τέτοιο εἰδικὸ καμίνι, ποὺ ἄρα δὲν ἦταν μόνιμο, παρὰ χαλοῦσε ὕστερ' ἀπὸ τὸ χύσιμο: ὥστε γιὰ τοὺς ἀρχαίους καμίνι καὶ φόρμα γιὰ τὸ χύσιμο ταυτίζονται —κολοσσιαία καὶ βασικὴ διαφορὰ τῆς ἀρχαίας ἀπὸ τὴ νεώτερη τεχνική. Ἡ χαρὰ μας νὰ κατείχαμε ἓνα ἀπομεινάρι ἀπὸ τὴν ὑλικὴ πλευρὰ τῆς τέχνης τῶν μεγάλων χαλκοπλαστῶν τοῦ κλασικοῦ αἵωνα εἶναι τόση, ὥστε λυπόμαστε ποὺ ἡ ἐρμηνεία αὐτὴ δὲν εἶναι καθόλου βέβαιη, κι' ὅσο προχωροῦν μάλιστα οἱ ἀνασκαφές, γίνεται πιὸ ἀπίθανη.

Περισσότερο ἐνδιαφέρον ἔχουν γιὰ τοὺς ἀναγνώστες τῆς «Νέας Ἑστίας» τὰ κινητὰ εὐρήματα, ποὺ ὄχι μόνον εἶναι ἄφθονα, ἀλλὰ καὶ ὅλα σχεδὸν διεγείρουν ζωντὴ τὴν προσοχή. Ἄς ἀφήσουμε τὰ ἀγγεῖα. Πολλὰ ἦταν τὰ ὅπλα ποὺ βρέθηκαν: βέλη, αἰχμὲς δοράτων, κνημίδες, περικεφαλαῖες, ἀσπίδες κλπ. Οἱ εἰκοσιδυὸ χάλκινες περικεφαλαῖες ἀποτελοῦν ὁμορφὴ σειρὰ, ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ 700 π.Χ. πάνω-κάτω μὲ παράξενα πρῶϊμα σχήματα, γιὰ νὰ φτάσει σιγὰ-σιγὰ στὴν ἰσοροπημένη μορφή τοῦ κανονικοῦ κορινθιακοῦ κράνους (αὐτὸ ποὺ ἔχουν οἱ γνωστότερες παραστάσεις τῆς Ἀθηνᾶς). Ἀπὸ τὶς δεκαεφτά ἀσπίδες σώθηκαν φυσικὰ μόνον τὰ χάλκινα μέρη τους, δηλαδὴ τὰ ἐλάσματα ποὺ ἦταν καρφωμένα στὸ σανιδένιο δίσκο τους ἀπέξω κι' ἀπὸ μέσα. Ἡ διακόσμησή τους κάνει καὶ τὶς ἀσπίδες πραγματικὰ καλλιτεχνήματα: ἓνα ὠραιότατο κεφάλι ἀλόγου, ἓνα ἄλλο ταύρου, ἓνας κόκκορας, ἓνα γοργόνειο κ.ἄ. ἦταν «ἐπίσημα», δηλ. σύμβολα στὸ ἐξωτερικὸ τῶν ἀσπίδων (θυμηθεῖτε τὶς περιγραφές τοῦ ἀγγέλου στοὺς «Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας» καὶ στὶς «Φοίνισσες»)· οἱ χάλκινες λουρίδες τοῦ ἐσωτερικοῦ τους εἶναι στολισμένες μὲ πολλὰς ἀπανωτὲς ζῶνες μυθολογικῶν παραστάσεων στὴν ὠραία τεχνοτροπία τοῦ 7ου αἰ. π.Χ. (ὅπου ἀνῆλθον οἱ περισσότερες), μὲ τεκτονικὴ αὐστηρή, σύνθεση σφιχτὴ καὶ διακοσμητικὴ ποὺ ἔχει γίνεи ὀρθὸς λόγος. Ἄς λάβουμε τώρα ὑπόψη μας α') πῶς τὰ στολίδια αὐτὰ δὲν εἶναι (στὴ θεαματικὴ τους λειτουργία ἀπλὰ διακοσμητικὰ μοτίβα, οὔτε (στὸ περιεχόμενό τους) ἀπλὰ παραμύθια, ἀλλὰ σύμβολα ἐνὸς κόσμου μὲ δυνατὸ πνεῦμα καὶ ζωντὴ φαντασία, ποὺ βάζοντας λογικὴ στὸ μῦθο καὶ μῦθο στὴν πραγματικότητα, ἐταύτιζε τὰ δυὸ αὐτὰ στοιχεῖα καὶ πίστευε στὴν πραγματικὴ δύναμη τῶν συμβόλων αὐτῶν (ἡ ὑπαρξὴ τους ἐπάνω στὴν ἀσπίδα ἦταν προστασία γιὰ κείνον ποὺ τὴ φοροῦσε καὶ τρόμος γιὰ τὸν ἐχτρώ)· καὶ β') πῶς διάφορες βλάβες, ξυσίματα, βουλιάγματα στὴν ἐπιφάνεια τοῦ χαλκοῦ, ἀποδείχνουν πῶς οἱ ἀσπίδες αὐτὲς ἦταν πραγματικὰ ὅπλα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὴ μάχη καὶ ἀφιερῶθηκαν ὕστερα στὸ Δία ἀπὸ τὸ νικητή.

και θα αίστανθοῦμε ἀμέσως πόσο ζωντανὰ πράγματα, και ὅχι μονάχα ὥραϊα, εἶναι τοῦτα τὰ ὅπλα.

Ἐρχονται ὕστερα οἱ χάλκινοι τρίποδες, πού εἶναι βάσεις σέ χάλκινους λέβητες· τὸ πλῆθος τους και στίς παλιές ἀνασκαφές και τώρα δείχνει πῶς στοὺς γεωμετρικοὺς και στοὺς πρώιμους ἀρχαίκοις χρόνους ὁ λέβητας μὲ τὸν τρίποδά του ἦταν πολὺ ἀγαπητὸ ἀφιέρωμα στὴν Ὀλυμπία. Καὶ μὲ τὸ σχῆμα τους και μὲ τὴ διακόσμησή τους ἀξιῶνουν πολὺ δίκαια μιὰ καλὴ θέση στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Τὰ κοσμήματά τους εἶναι ἐγγάρακτα στὰ πόδια, πλαστικά στὰ χερούλια και στὴν περιφέρεια: μικροὶ πολεμιστές, ἀλογάκια, θηλυκοὶ φτερωτοὶ δαίμονες (εἶδος σειρήνων) πού κολλημένοι στὴν περιφέρεια τοῦ λέβητα φυλᾶνε τὸ περιεχόμενό του —μίμηση ἀσσυριακοῦ μοτίβου· καθὼς μάλιστα βρέθηκε στὴν ἀνασκαφὴ μιὰ γνήσια ἀνατολίτικη τέτοια «σειρήνα» και μιὰ ἐλληνική, ἔχομε πάλι τὴν εὐκαιρία νὰ ἰδοῦμε πόσο ἡ χαλαρότητα τῆς φόρμας και τῆς ἔκφρασης τῆς πρώτης ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ ἐπιβλητικὸ τέντωμα τῆς ἐλληνικῆς (πού τὸ χρωστᾷ σὲ κάποιο ἀδιαφιλονίκητο ἐσωτερικὸ κέντρο), πόσο ἡ πρώτη ἔχει μόνο «θέση» μέσα στὸ χῶρο, ἡ δευτέρη ὁμως «στάση».

Θ' ἀναφέρω σύντομα μερικά ἄλλα ἀφιέρωματα: Ἐνα χάλκινο ἀγαλματάκι γέρου φαλακροῦ πού περπατᾷ ἀκουμπώντας στὸ ραβδί του, ὠραιότατο σπαρτιατικὸ ἔργο τῶν μέσων τοῦ 6ου αἰ. π.Χ. Ἐνα μικρὸ χάλκινο δρομέα, πού παρασταίνεται τὴν ὥρα πού ξεκινᾷ, μὲ τὴν ἀναθηματικὴ ἐπιγραφή «τοῦ Διὸς εἰμί», ζωντανὸ κομμάτι τοῦ 500-490 π.Χ., ἀργίτικο ἴσως ἔργο. Ἐνα πέτρινον ἀλτῆρα (βάρος τῶν χεριῶν στὸ πῆδημα) ἀφιερωμένο γιὰ νίκη στὸ πένταθλο· ἀπὸ τὴν ἀναθηματικὴ ἐπιγραφή «Ἀκματίδας Λακεδαιμόνιος νικῶν ἀνέθηκε τὰ πέντε ἀσσκονικτεῖ» μαθαίνομε ὅτι ὁ Ἀκματίδας ἐνίκησε χωρὶς νὰ παρουσιαστεῖ ἀντίπαλος, χωρὶς νὰ σκονιστεῖ καθόλου (ὁ τεχνικὸς ὅρος συχνότερα λέγεται ἀκονιτεῖ). Ἐνα σφυρήλατο χάλκινο ἔλασμα, ὅπου μὲ τὰ λιτὰ μὰ ὀλοκάθαρα και δραστικὰ ἐκφραστικὰ μέσα τῆς τέχνης τῶν μέσων τοῦ 7ου π.Χ. αἰῶνα, παρασταίνονται μέσα σ' ἓνα δάσος δυὸ Κένταυροι πού προσπαθοῦν νὰ χῶσουν στὴ γῆ και νὰ πλακώσουν μὲ δέντρα τὸν ἡγεμόνα τῶν Λαπιθῶν Καινέα, ἀφοῦ τίποτα δὲν μποροῦσε νὰ τὸν λαβώσει. Ἐνα ὅμοιο, μόνο λίγο νεώτερο και πιὸ μαλακὸ στὸ σχέδιο, μὲ παράσταση τοῦ Ἀμφιαράου καθὼς ἀνεβαίνει στὸ ἄρμα γιὰ νὰ φύγει τὸν πόλεμο και φοβερίζει τὴ γυναῖκα του Ἐριφύλη (πού τὸν πρόδωσε γιὰ τὸ ὁμορφο στολίδι πού κρατεῖ στὸ χέρι της) μπροστὰ στὴ βέργα πού βαστάει στὸν ὦμο τὸ γιό του τὸν ἐκδικητὴ. Ἐνα ἄλλο, τῆς ἴδιας πάνω κάτω ἐποχῆς, ὅπου ἓνα τεράστιο φίδι ἔχει κουλουριαστεῖ γύρω ἀπὸ ἓνα φτωχὸ ἀγρίμι και τοῦ δαγκάνει τὴ μέση. Θὰ σταθῶ ὁμως περισσότερο σὲ δυὸ ἔργα πού οἱ ἀναγνώστες τῆς «Νέας Ἑστίας» ἀξίζει νὰ τὰ γνωρίσουν καλύτερα.

Τὸ πρῶτο εἶναι πάλι ἓνα χάλκινο ἔλασμα σφυρήλατο, τῆς ἴδιας ἐποχῆς,

ἀλλὰ πολὺ μεγαλύτερο· μπορούμε νὰ γράψουμε γύρω τοῦ ἑνα πλαίσιο τετράγωνο ($0.80 \times 0.80 \mu.$), ποὺ παρασταίνει ἕνα γρύπα. Τὸ μυθικὸ τοῦτο ζῶο τὸ ἔχομε τόσο πολὺ χορτάσει καὶ ἀηδιάσει σὰν διακοσμητικὸ παραγέμισμα, ποὺ ὁ σύγχρονος θεατῆς εὐκολὰ θὰ προσπεράσει καὶ τὸ καινούργιο εὔρημα· ἂν ὁμως προσέξει λίγο καὶ μπορέσει νὰ βαφτιστεῖ «στὴν κολυμπήθρα τοῦ αἰσθηματος καὶ τῆς φαντασίας», θὰ ξαναἰδεῖ τὸ μοτίβο αὐτὸ παρθενικό, ἀμάλαχτο ἀπὸ τὴ χρήση, μὲ ὅλη του τὴν πρωτόπλαστη δύναμη. Οἱ ἀρχαῖοι "Ἕλληνες ἤξεραν πῶς στὶς βορειότατες παρυφές τῆς Εὐρώπης, πιὸ πάνω ἀπὸ τὴ Σκυθία, τὰ τέρατα αὐτὰ (σῶμα λιονταριοῦ, φτερὰ καὶ κεφάλι αἰτιῶ) φυλάνε το χρυσάφι ποὺ βγάζει ἡ γῆς καὶ πολεμοῦν ἀδιάκοπα μὲ τοὺς Ἀριμασποὺς (τοὺς ἀνθρώπους μὲ τὸ ἕνα μάτι) γιὰ νὰ μὴ τοὺς τὸ ἀρπάξουν. Τόσο ζωντανὰ πλάσματα εἶναι τὰ παραμυθένια αὐτὰ ὄντα γιὰ τοὺς "Ἕλληνες ἐκείνους, ὥστε στὸ ἔλασμα τοῦτο παρασταίνεται ὄχι γρύπας, ἀλλὰ μιὰ γρύπισσα ποὺ βυζαίνει τὸ μικρὸ της. Τὸ θερίο, πιὸ ἄγριο τώρα ποὺ εἶναι μάννα, μὲ σηκωμένο τὸ ἕνα πόδι καὶ ὀλάνοιχτο τὸ στόμα του, φυλάει τὸ μικρὸ ἀλλὰ τέλειο γρυπάκι, ποὺ λαγιασμένο κάτω ἀπὸ τὴ μάννα του βυζαίνει ἀπὸ τὸ ἄφθονο μαστάρι· ἔτσι τὸ ἐραλδικὸ σχῆμα τῆς στάσης τοῦ θηρίου ἀπόχτησε καινούργιο, πραγματικώτερο νόημα. Δὲν ἀποκλείεται ἕνας πολὺ ἐξυπνος σύγχρονος θεατῆς νὰ μᾶς ρωτήσῃ, πῶς μπορεῖ τὸ γρυπάκι μὲ τὸ ἀετίσιο ράμφος του νὰ πιάσῃ τὴ ρόγα, καὶ νὰ μᾶς ἀποστομώσῃ· ὁ θεατῆς αὐτὸς ἂς ἀνέβῃ μιὰ καὶ καλὴ καὶ τὰ ὑπόλοιπα σκαλοπάτια τῆς ἐξυπνάδας του, καὶ ἂς ρωτήσῃ, πῶς γίνεται νὰ ὑπάρχουν ὁλότελα τέτοια θηρία... Ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ὁμως ἀξία καὶ τὴν ἐξοχὴ τεχνικὴ τοῦ ἐλάσματος, τὸ σχέδιο τῆς εἰκόνας μας δίνει πολὺ χλωμὴ ἰδέα, γιὰτὶ δὲ δείχνει μὲ τί σοφὸ καὶ θαυμαστὸ συνδυασμὸ πλαστικῶν καὶ ἐγχαράκτων λεπτομερειῶν κερδίζεται ἡ ἀνάγλυφη φόρμα.

Τὸ δεύτερο εἶναι ἕνα πῆλινο κεφάλι Σφίγγας, ψηλὸ $0.14 \mu.$, ἀπὸ τ' ἀκρωτήρια τῆς στέγης κάποιου θησαυροῦ (ἴσως τῶν Γελῶν), θαυμάσια διατηρημένο μὲ τὸ κιτρινωπὸ ἐπίχρισμα τοῦ προσώπου καὶ τὸ σκοῦρο καστανὸ χρῶμα τῶν ματιῶν, τῶν φρυδιῶν, τῶν βλεφαρίδων καὶ τῶν μαλλιῶν. Ὁ σημερινὸς καλλιτέχνης μπορεῖ καὶ νὰ μὴν ἐνθουσιαστεῖ πολὺ μὲ τίς καθ'αυτὸ πλαστικὲς ἀρετὲς τοῦ κεφαλιοῦ, ὁ θεατῆς ὁμως κι' ὁ μελετητῆς ἔχουν κι' αὐτοὶ τὸ δικαίωμα νὰ εἶναι λιγώτερο ἀποκλειστικοὶ καὶ τὴ δυνατότητα νὰ εἶναι πιὸ δίκαιοι. Εἶναι τόσο λεπτῆς οὐσίας τὸ κεφάλι τοῦτο, μὲ τὰ γεμᾶτα καὶ τρυφερά, μὰ ὄχι πλάδαρὰ μάγουλα, μὲ τὸ σχεδὸν εἰρωνικὰ στραβωμένο στόμα καὶ τὸ συγκαταβατικὸ βλέμμα τῶν γλυκῶν ματιῶν, ποὺ ἡ καρδιά μας ἀνοίγει ἀμέσως νὰ δεχτεῖ μέσα της τὴ χάρη τοῦ φίνου αὐτοῦ λουλουδιοῦ τοῦ ἰωνικοῦ πολιτισμοῦ (γιατὶ σίγουρα εἶναι ἔργο κάποιου Ἰωνα τεχνίτη) τῶν γύρω στὰ 530 π.Χ. χρόνων.

Τέτοιο σημαντικὸ πλοῦτο ἔβγαλαν στὸ φῶς οἱ καινούργιες ἀνασκαφές

τῆς Ὀλυμπίας μὲ τὶς πρῶτες κιόλας κασμαδιές. Μαρτυρεῖ τόση ψυχικὴ ζωὴ
στοὺς ἀφιερωτὲς καὶ τόσο ζωηρὸ σφυγμὸ στὰ καλλιτεχνικὰ ἐργαστήρια τῆς
πρώϊμης ἐκείνης Ἑλλάδας, πού, ὅσες φορές κι' ἂν τὸ ἔχομε ὡς τώρα διαπι-
στῶσει, κάθε φορὰ μᾶς φαίνεται σὰν καινούργιο γεγονός.

Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας*

Μὲ κάποια καθυστέρηση γιορτάστηκαν τὴν περασμένη βδομάδα τὰ 'Εκατὸ Χρόνια τῆς 'Αρχαιολογικῆς μας 'Εταιρείας. Καὶ καθὼς μὲ τὴν εὐκαιρία αὕτῃ ὁ νοῦς μας πάει πίσω στὴν 'Απριλιάτικη μέρα τοῦ 1837, ὅπου ἀπάνω στὴν 'Ακρόπολη εἰκοσιτέσσερις ἄνθρωποι, μὲ πρωτοβουλία τοῦ Μπέλιου καὶ τῶν Ραγκαβῆδων, ἔδρυσαν τὴν 'Εταιρεία γιὰ νὰ βοηθήσει τὴν Κυβέρνηση στὴν ἀνασκαφὴ καὶ στὴ συντήρηση τῶν ἀρχαίων μνημείων, ξυπνάει μὲ τὴ συναισθηματικὴ μας συμμετοχὴ μαζὶ καὶ τὸ διανοητικὸ μας ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ βαθύτερο ἰδεολογικὸ κίνητρο τῆς πράξης αὐτῆς.

Ξέρομε πόσο ἔχει κατακριθεῖ ὁ νεοελληνικὸς κλασικισμός. Οἱ πολέμιοί του συνηθίζουν νὰ τοῦ κατηγοροῦν ὄχι μόνον τὴν «κρυάδα» τῶν αἰσθητικῶν του ἀποτελεσμάτων, ἀλλὰ καὶ τὶς «ὀλέθριες» συνέπειές του στὴν ὅλη πνευματικὴ ζωὴ τοῦ τόπου: ἡ προγονοπληξία ἔκαμε τὸν πολιτισμὸ μας νὰ παραστρατίσει, νὰ ξεκόψει ἀπὸ τὴν ἄμεσή μας λαϊκὴ παράδοση, ποὺ ψυχὴ της ἦταν ἡ Πόλη καὶ ἡ 'Εκκλησία. 'Αλλὰ ἔτσι ἀπλοποιοῦν ὑπερβολικὰ τὸ πρόβλημα. Καὶ γιὰ μὲν τὴν πρώτη κατηγορίαν, ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς μας ἴσα-ἴσα ἀποκατασταίνει σιγὰ-σιγὰ τὸν κλασικισμὸ ὄχι ἀπὸ ψυχολογικὴ ἀντίδραση στὴν προηγούμενη γενιά, ἀλλὰ γιατί, πολεμώντας τὴν ἐμπρεσσιονιστικὴ διάλυση τῆς μορφῆς καὶ γυρεύοντας τὴν καθαρὴ, σταθερὴ καὶ ἀπλὴ φόρμα, βρίσκει ψυχικὴ συγγένειαν μὲ τὴ ροπὴ τοῦ κλασικισμοῦ. "Ὅσο γιὰ τὸ δεύτερο λόγο, αὐτὸς θίγει τὸ θεμελιακὸ πρόβλημα τοῦ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ. 'Αλλὰ πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι ὡς τώρα τὸ ζήτημα τὸ πῆραν στὰ χέρια τοὺς διανοοῦμενοι μὲ μονόπλευρη μόρφωση καὶ μονόπλευρους σκοποὺς a priori βαλμένους, συχνότερα ἀκόμα δημοσιογράφοι ἢ καὶ πολιτικοί, ὄχι ὅμως κανέναν ἀληθινὸς ἱστορικός. "Ὅταν τὸ ζήτημα μελετηθεῖ ἀπὸ μέσα του, τότε καὶ ὅσοι βρίσκομε ἀξιοθρήνητο τὸν ἀγεφύρωτο διχασμὸ τοῦ πολιτισμοῦ μας, τὸ γεγονὸς δηλαδὴ ὅτι δὲν πέρασε ὀργανικὰ ἀπὸ τὰ διάφορα στάδια, ἀλλὰ ὅτι ὁ εὐρωπαϊσμὸς (πρώτη του μορφῆς

*Νέα 'Εστία 24 (1938) 1493-1494. 'Αναδημοσίευση: 'Ενημερωτικὸ Δελτίο τῆς ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας 6 (1989) 15-18.

ὁ κλασικισμός) ἤρθε σὰν ἐχτρός τῆς λαϊκῆς παράδοσης, θὰ ὑποχρεωθούμε νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι στὴ λύση αὐτὴ δὲν ἔφεραν ἀτομικὰ λάθη, ἀλλὰ ἡ ἱστορία ἡ ἴδια, ὅτι δηλαδή *ἦταν ἀδύνατο νὰ γίνει ἄλλο τίποτε*. Ὅπως καὶ νὰ εἶναι, σχετικὰ μὲ τὰ αἰσθήματα τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἱδρυσαν τὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, πρέπει νὰ τονίσουμε ὅτι ἡ ἀγάπη γιὰ τὴν ἀρχαιότητα στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ περασμένου αἰῶνα δὲν ἦταν οὔτε ξενομανία οὔτε ἀπλὴ προγονολατρεία, ἀλλὰ προπάντων λατρεία τῶν ἰδεῶν ποὺ ἐδonoῦσαν τότε βαθύτατα τὶς ψυχὲς τῶν ἀνθρώπων, λατρεία τῆς ἐλευθερίας καὶ τοῦ ὑψηλοῦ ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ εἶχαν πολεμήσει γι' αὐτά. Τέτοια ἰδανικὰ ποῦ ἦταν λογικὸ νὰ τοὺς φέρουν, στὸ Βυζάντιο καὶ στὴν Τουρκοκρατία, ἢ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα;

Φυσικὸ βέβαια ἦταν νὰ καμαρώνουν κιόλας γιὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐκεῖνοι ποὺ πρῶτοι φύτεψαν στὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου τὰ ἰδανικὰ αὐτά, ἦταν παιδιὰ τοῦ ἴδιου τούτου τόπου· καὶ φυσικὸ ἀκόμη νὰ πονοῦν γιὰ τὰ μνημεῖα ὅπου τὰ ἰδανικὰ αὐτὰ εἶχαν φωλιάσει τόσοι αἰῶνες — ἀφοῦ μάλιστα ἦταν ζωντανὸς ἀκόμη ὁ καημός τους γιὰ τὶς πρόσφατες λεηλασίες τῶν μνημείων ποὺ εἶχαν ὀργανώσει συστηματικὰ στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας κάθε λογῆς ἀνιδιοτελεῖς καὶ ἰδιοτελεῖς ἐνδιαφερόμενοι, εὐρωπαῖοι ἐρασιτέχνες, πρόξενοι, λεβαντίνοι πράχτορες κλπ.

Νομίζω ὅτι ἀργότερα μόνο, ἀπὸ τὰ μισὰ τοῦ αἰῶνα καὶ ἐδῶθε ἴσαμε τὰ χρόνια τοῦ Τρικούπη, ἢ σχετικὰ δημιουργικὴ ἐκείνη προγονολατρεία ἐπῆρε τὴ μορφή ποὺ ἀντιπαθοῦμε, ἔγινε τυφλὴ προγονοπληξία καὶ καυχησιὰ γιὰ πατραγαθία, ἀπὸ λαχτάρα ἰδανικοῦ ποὺ κατάντησε μικρόψυχη αὐταρέσκεια καὶ οὐσιαστικὴ ἀπουσία ἰδανικοῦ. Εἶναι, μοῦ φαίνεται, καὶ στὴν πολιτικὴ μας ἱστορία ἡ περίοδος αὐτὴ ἀπὸ τίς πιὸ ἄδοξες. Ἀλλὰ εἶναι δίκαιο νὰ τονιστεῖ ὅτι ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία ὄχι μόνο δὲν ἦταν συνεργὸς στὸν ξεπεσμό αὐτὸ τῆς λατρείας τῶν προγόνων, ἀλλὰ καὶ ἐσωτερικὰ στὴ δουλειά της δὲν ἐπηρέαστηκε ἀπ' αὐτόν. Δὲν ἔγινε ποτέ της σὰν τὸ Πανεπιστήμιο, ταμπούρι τοῦ κοντισμοῦ. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι στὰ χρόνια αὐτὰ (1859-1894) κεφαλὴ της εἶχε ἓναν ἄνθρωπο ποὺ ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἡ κλασικὴ μόρφωση εἶχε πάει βαθιὰ στὴν ψυχὴ του, δὲν ἦταν ἀρχαϊστής, ποὺ εἶχε πολυμερῆ ἐνδιαφέροντα καὶ ἦταν εὐαίσθητος στὴ γοητεία τῆς ποίησης καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς: Τὸ Στέφανο Κουμανοῦδη.

Καταπληκτικὰ ἔργα δὲν εἶχε νὰ δείξει στὰ χρόνια αὐτὰ ἡ Ἑταιρεία — ἂν καὶ δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε πὼς στὰ χρόνια αὐτὰ ἔγιναν ἢ ἄρχισαν οἱ ἀνασκαφὲς τοῦ Διονυσιακοῦ Θεάτρου, τῆς Ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς, τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου, τοῦ Κεραμικοῦ, τῆς Ἑλευσίνος, τοῦ Ἀμφιαρείου, τοῦ Ραμνοῦντος, τῶν Μυκηνῶν καὶ προπάντων τῆς Ἀκρόπολης τῶν Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Ἀσκληπιείου τῆς Ἐπιδαύρου (ἀλλὰ οἱ δυὸ τελευταῖες εἶναι τὸ πρῶτο, καὶ πόσο σταθερὸ

κιάλας, ξεπέταγμα τοῦ νεαροῦ τότε Καββαδία). Μὰ ἔκαμε προπάντων κάτι ποὺ δὲν εἶναι λιγώτερης σημασίας καὶ λιγώτερο ἄξιο τιμῆς: στὰ παραγμένα ἐκεῖνα χρόνια ἔσωσε, ἐμάζεψε, συντήρησε μὲ συγκινητική ἀφοσίωση κινητὰ καὶ ἀκίνητα μνημεῖα, καὶ τὸ σπουδαιότερο, δημιούργησε αὐτὴ πρώτη καὶ μόνη ἐπιστημονικὸ προσωπικὸ: νέους πού, ὅταν μετὰ τὰ 1880 ἄρχισε νὰ φυσάει ἀέρας ἀναδημιουργίας, ἔδωσαν μὲ τὴν ἐργασία τους μοναδικὴ αἴγλη στὸ ἴδρυμα ποὺ τοὺς εἶχε πλάσει. Τὸ περιοδικό της, ἡ 'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίδα, ὑψώνεται τώρα στὸ ἐπίπεδο τῶν καλύτερων Εὐρωπαϊκῶν.

Δυὸ ἄνθρωποι ἔρχονται ἀμέσως στὸ νοῦ, ποὺ σιγὰ-σιγὰ ἔγιναν σύμβολα γιὰ δυὸ διαφορετικὲς πλευρὲς τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐργασίας: ὁ Καββαδίας καὶ ὁ Τσουντας. 'Ενα δαιμόνιο ἐκέντριζε τὸν Καββαδία ἀδιάκοπα γιὰ δράση καὶ τὸν ἔκανε ἀχόρταγο· ἕνα ἀλάθευτο ἔνστιχτο τὸν ὀδηγοῦσε πάντα στὸ σωστὸ δρόμο· τὰ δυὸ αὐτὰ τὰ συντρίφευε μιὰ ιδιότητα σπάνια σὲ πυρετικὲς φύσεις: νὰ μὴν ἀρκεῖται στὸ νὰ βάζει τὰ θεμέλια (καὶ τί γερὰ!) μιᾶς δουλειᾶς, ἀλλὰ καὶ νὰ τὴ βγάζει πέρα χωρὶς ἡ θέρμη του νὰ πέφτει ποτέ. Φύση στοχαστικὴ ὁ Τσουντας, τὸ δαιμόνιό του ἦταν μᾶλλον Σωκρατικῆς ποιότητος· ἑταστικό, μὲ ἄσβεστο τὸν πόθο γιὰ οὐσιαστικὴ γνώση· κριτικὴ ποὺ λαχταροῦσε πάντα νὰ ἀνασυνθέσει ὕστερ' ἀπὸ ἐπίμονη ἀνάλυση, καὶ προίκιση μοναδικὴ γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ· ὁ κύκλος τῶν προβλημάτων του, ποὺ ξεκινοῦσε κατὰ κανόνα ἀπὸ τὰ μικρὰ γιὰ νὰ φτάσει ἐπίσης κατὰ κανόνα στὰ μεγάλα, ὅλο πλάταινε, χωρὶς ἡ φρεσκάδα τοῦ πνεύματός του νὰ πάθει ποτέ διόλκιψη: θὰ μείνει μέσα σ' ὁλόκληρη τὴ νεοελληνικὴ ἐπιστήμη (ὄχι μόνο στὴν ἀρχαιολογία) μιὰ ἀπὸ τίς λίγες εὐτυχισμένες στιγμὲς της, ὅπου ἡ ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ τιμιότητα, ἡ φρονιμάδα στὴ μέθοδο καὶ ἡ προσωπικὴ δροσιὰ χύθηκαν σ' ἕνα πολυτιμότερο κρᾶμα. Καὶ οἱ δικές του ἐργασίες ὅλες (Μυκῆνες, Κυκλάδες, Θεσσαλία κλπ.) ἀπὸ τὴν 'Αρχαιολογικὴ 'Εταιρεία ἔγιναν.

Τώρα ποὺ ψυχὴ της ἦταν ὁ Καββαδίας (1895-1920) προχώρησαν καὶ ἦρθαν σὲ πέρας μεγάλες ἀνασκαφές (ὅπως τοῦ 'Ασκληπιείου τῆς 'Επιδαύρου) καὶ ἄλλες μικρότερες (Σουνίου, 'Ελευσίνας, Θέρμου, Ρηνεῖας, Θηβῶν κλπ.), τὰ δημοσιεύματά της πλήθυναν, ἡ 'Ελλάδα γέμισε Μουσεῖα χτισμένα μὲ χρήματα τῆς 'Εταιρείας, ἡ ὑπηρεσία ὁργανώθηκε, καὶ γενικὰ ἡ 'Εταιρεία μεγάλωσε τόσο, ποὺ ν' ἀποτελεῖ σήμερα ἐπιστημονικὸ Ἰνστιτοῦτο μοναδικὸ στὸν τόπο μας καὶ μὲ στερεωμένη τὴ φήμη του μέσα στὴ διεθνῇ ἐπιστήμη. Στὰ χρόνια ποὺ ἀκολούθησαν τὴν ἀποχώρηση τοῦ Καββαδία καὶ ποὺ πέφτουν σὲ μιὰ παραγμένη πάλι περίοδο τῆς ἱστορίας μας, τὸ ἔργο τῆς 'Εταιρείας δὲν ἐσταμάτησε· εἶναι ὅμως ἔργο τῶν ἡμερῶν μας πιά αὐτό, ἀνθρώπων ποὺ ζοῦν ἀνάμεσά μας, καὶ ἡ ἀντικειμενικότητα ἐπιβάλλει νὰ μὴν ἀπλωθεῖ ὁ λόγος σ' αὐτά.

Εἶπα πὼς ἡ 'Αρχαιολογικὴ Ἑταιρεία εἶναι ἓνα ἐπιστημονικὸ 'Ἰνστιτοῦτο μοναδικὸ στὴν Ἑλλάδα, καὶ μ' αὐτὸ θέλω νὰ πῶ τοῦτο: δὲν πιστεύω νὰ ὑπάρχει στὸν τόπο μας ἄλλο ἴδρυμα (μὲ πόρους μάλιστα ἰδιωτικοὺς τὸ περισσότερο) ὅπου ἡ ιδέα καὶ τὰ μέσα τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας καὶ προπάντων ἡ ἀδιάσπαστη παράδοσή της νὰ καλλιεργοῦνται σὲ τόσο βαθμό. Πόσο πολύτιμο πρᾶγμα εἶναι ἡ συνέχεια τῆς παράδοσης στὴν πνευματικὴ ἐργασία, ὅλοι τὸ νιώθουμε, καὶ πόσο σπάνιο στὴν Ἑλλάδα ὅλοι τὸ ξέρομε. Αὐτὸ τὸ πολύτιμο πρᾶγμα εἶναι ποὺ θέτει καὶ τὸ σοβαρώτερο πρόβλημα στὴν 'Αρχαιολογικὴ Ἑταιρεία: ὅλων τῶν ἰδρυμάτων τοῦ εἴδους τῆς ἡμετέρας δυσκολία εἶναι πῶς θ' ἀνανεωθοῦν μὲ λεπτότητα γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν τὴ ζωντανία χωρὶς νὰ σπάσει ἡ παράδοση, πῶς τὸ παλιὸ αἷμα θὰ σμίξει μὲ τὸ καινούργιο.

44

Note on some sculptures
in the Acropolis Museum

(Annual of the British School at Athens 39, 1938/39, 100-105)

45

Ἀνασκαφαὶ ἐν Νάξῳ

(Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1939, 119-124)

Φειδίας καὶ Σολωμός*

Ἐναν αἰῶνα τώρα παιδεύεται ἡ ἐπιστήμη νὰ πιάσει τὴ μορφή τοῦ μόνου καλλιτέχνη πού ἡ ἀρχαία τεχνοκριτική δὲν τόλμησε νὰ κρίνει ἢ νὰ ἀναγνωρίσει, ἀλλὰ μόνο νὰ θαυμάσει· ἐκείνου πού, κι' ὅταν ἡ ἐλληνικὴ τέχνη πῆρε μὲ τὸν καιρὸ ἄλλους δρόμους κι' ἄλλαξε ὄψη, αὐτὸς ἐξακολουθοῦσε νὰ ζεῖ «ἀσυνόριστος δεσπότης σὲ μιὰ βαθειὰ γωνιὰ τοῦ αἵματός της». Καὶ ὅμως, ἡ ἀτομικότητα τοῦ Φειδία μένει ἀκόμα ἄπιαστη. Τὰ λίγα πού ξέρουμε μὲ ἀπόλυτη βεβαιότητα γιὰ τὴ ζωὴ του καὶ τὸ ἔργο του, εἶναι ἀνίκανα νὰ δώσουν αἶμα στὸν ἀχνό του ἴσκιό καὶ νὰ τὸν κάμουν ζωντανή μορφή. Ἡ ἔρευνα, πασχίζοντας νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο αὐτό, πέρασε καὶ καλὲς καὶ κακὲς στιγμές: οἱ πρῶτες ἦταν ὅταν, εὐκολόπιστη στὴν πράξη, ἂν ὅχι καὶ στὴ θεωρία, συνταίριαζε ἀρχαῖες πληροφορίες μὲ μνημεῖα πού μᾶς σώθηκαν καὶ τὰ ἔβλεπε νὰ ἐπικυρώνουν πέρα-πέρα τὸν ἀρχαῖο θαυμασμό· οἱ κακὲς στιγμὲς ἦρθαν ὅταν ἡ ἔρευνα, ὀλιγόπιστη τώρα, βρῆκε πὼς τὰ συνταϊριάσματα ἐκεῖνα δὲ μποροῦσαν ν' ἀντισταθοῦν στὴν κριτικὴ τῆς, καὶ πὼς ὁ θαυμασμός τῶν ἀρχαίων δὲν εἶχε πιά γιὰ μᾶς ἀντικείμενο. Σήμερα ἀκόμα περνάει στενόχωρες στιγμές. Νὰ ξαναχυρίσει ἀπλὰ καὶ μόνο στὴ μακαριότητα τῆς πρώτης ἐκείνης περιόδου, σὰν νὰ μὴν εἶχε ποτὲ βγεῖ στὴ μέση ἡ κριτικὴ, δὲ γίνεται· νὰ ἡσυχάσει πάλι μὲ τὴν ἄρνηση τῆς κριτικῆς καὶ ν' ἀπελπιστεῖ πὼς θὰ κατορθώσει νὰ πάρει μὲ συνείδηση μέρος στὸ θαυμασμὸ τῶν ἀρχαίων γιὰ ἕναν καλλιτέχνη πού ἡ δημιουργία του πρέπει ἐπιτέλους ν' ἄφησε στὸν τόπο τῆς καὶ στὸν καιρὸ τῆς σημάδια ἐξαιρετικά, οὔτε αὐτὸ εἶναι δυνατό. Ἀγωνίζεται, λοιπόν, τίμια, νὰ μὴ βιαστεῖ καὶ νοθέψει τὴ μορφή τοῦ Φειδία μὲ στοιχεῖα πού δὲν τῆς ἀνήκουν —μὰ καὶ ἀντίθετα, νὰ μὴ βιαστεῖ καὶ πετάξει γνήσια κομμάτια τῆς τέχνης του.

Ἡ μέθοδος τοῦ συνδυασμοῦ τῶν ἀρχαίων μαρτυριῶν γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Φειδία, μὲ μνημεῖα πού ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς σὲ ὑστερώτερα ἀντίγραφα καὶ ἀνταποκρίνονται πάνω-κάτω στὶς μαρτυρίες, ἀποδειχτήκε ὅχι πολὺ γόνιμη γιὰ νὰ συλλάβουμε τὴν προσωπικὴ του τεχνοτροπία. Εἶναι πιθανώτερο νὰ φτάσουμε στὸ σκοπὸ αὐτό, ἂν ξεκινήσουμε ἀπὸ τὰ πρωτότυπα ἔργα τῶν χρόνων

**Νέα Ἑστία* 25 (1939) 644-646.

του, και κατορθώσουμε ανάμεσα σ' αυτά να χωρίσουμε πρώτα εκείνα που είναι πιθανόν ότι άντλούν τη ζωή τους από τόν άέρα τής τέχνης του· και ίσως, αν προχωρήσουμε με προσοχή και με θάρρος, και βοηθήσει κι' ή τύχη (είτε με τη μορφή ενός άγνωστου ή παρεξηγημένου μνημείου, είτε με τη μορφή τής όξυδέρκειας ενός έρευνητή), κατορθώσουμε να ιδοῦμε και τοῦ ίδιου τοῦ χειριῶ του τ' άχνάρια...

Τέτοιο έργο υπάρχει: ό Παρθενών με τά γλυπτά του. Τό συσχετισμό τους με τό Φειδία τόν δικαιολογοῦν σέ μεγάλο βαθμό, αν και δέν τόν μαρτυροῦν ρητά, οί πληροφορίες τοῦ Πλουτάρχου για τίς έργασίες τοῦ Περικλέους στήν 'Ακρόπολη και τή θέση που είχε σ' αὐτές ό Φειδίας (πάντα δέ διείπε και πάντων ήν έπίσκοπος Φειδίας... πάντα δ' ήν σχεδόν έπ' αὐτῷ και πᾶσιν έπεστάτει τοῖς τεχνίταις δια φίλιαν Περικλέους κλπ.). 'Επίμονες άπανωτές προσπάθειες γίνονται γύρω στα γλυπτά αὐτά, άλλες πιό αναλυτικές, άλλες με περισσότερη λαχτάρα να φτάσουν γρήγορα στο σκοπό, που όμολογημένος ή άνομολόγητος, είναι πάντα ό Φειδίας. Πιστεύω πως βρίσκονται σε καλό δρόμο, και ίσως κάνουμε άλλοτε λόγο γι' αὐτές. Μά για τήν άπόλυτη αξία τών γλυπτών αὐτών —που είναι άσχετη με τίς έρευνές μας, αν και τίς τροφοδοτεῖ— δέν υπήρξε ποτέ σοβαρά δεύτερη γνώμη. Εὔκολα καταλαβαίνουμε πως οί άνθρωποι, όταν μάλιστα δέχονταν περισσότερο τήν τελεολογική αντίληψη τής ιστορίας, πίστεψαν ότι όλοι οί προηγούμενοι αἰῶνες τής ελληνικής τέχνης δούλεψαν μόνο και μόνο για να γεννηθεῖ ή όμορφιά αὐτή, και ότι όλοι οί κατοπινοί μέσα στον «ξεπεσμό» τους δέ ζοῦσαν παρὰ με τ' άπομεινάρια τής όμορφιάς εκείνης. Μά και όσοι πιστεύουν μόνο στήν αναγκαιότητα τής ιστορικής πορείας, με τούς πολλούς κοντινούς μερικούς σκοπούς, μά με κανένα τελικό σκοπό, όσοι δηλαδή (όπως κι' ό υπογραφόμενος) τήν κλασική τέχνη τήν καταλαβαίνουν σαν ιστορική κατηγορία, όχι σαν αξιολογική, νιώθουν ότι μέσα στήν όμορφιά τοῦ Παρθενῶνος, τήν έντελῶς καινούργια, τή λιγόζωη και μοναδική, έχει κατασταλάξει ή πολυτιμότερη οὐσία τής ελληνικής τέχνης.

Νομίζω πως ό Σολωμός έγνώρισε και θαύμασε τά γλυπτά αὐτά, και πως γι' αὐτά μιλάει στο ιταλικό του ποίημα «Σαφῶ», γραμμένο, όπως λένε ό Κουαρτάνος κι' ό Καλοσγοῦρος, στήν Κέρκυρα κατά τά 1851. (Εἶναι κρῖμα που ό Horst Rüdiger, στο ειδικό βιβλίο του για τήν ιστορία τής φήμης και τής δόξας τής Σαφῶς, 1933, δέν είχε υπ' όψη του τό σολωμικό ποίημα, κρῖμα γιατί είναι και καθαυτό ωραῖο και παρουσιάζει μιὰ προσωπική αντίληψη ένδιαφέρουσα για τήν ιστορία τής σχέσης τοῦ νεώτερου κόσμου με τή Σαφῶ).

'Η Μοῦσα τής Λέσβου, που φανερώνεται μιὰ νύχτα στον ποιητή και τοῦ διηγίεται για τό δράμα που είδε μιὰ μέρα τοῦ τρίτου της 'Απρίλη, λέει πως ή σκιά τής γυναικός που πρόβαλε τότε έμπρός της: Ch'era tremenda, eppur ser-

bava in volto / L'alta beltà che poi die' Fidia al marmo: *τρομερή' ταν, κι' ὅμως εἶχε τ' ἄγια κάλλη* / *πού κατόπι τῆς πέτρας ἔδωσε ὁ Φειδίας* (Καλοσγοῦρος). Τὸν τελευταῖο στίχο, πού μελετάει τὸ Φειδία, τὸν ἀθετεῖ ὁ κ. 'Η. Βουτιερίδης στὴν τελευταία του κριτική μελέτη γιὰ τὸ Σολωμό, γιὰτὶ ὁ Σολωμός δὲ θὰ μπορούσε νὰ γράψει τέτοια «ἀνοησία»: «νὰ παρουσιάζει τὴν ποιήτρια σὰν προφήτισσα —καὶ μάλιστα σὰν προφήτισσα τριῶν χρόνων— πού νὰ προμαντεύει πὼς ὕστερ' ἀπὸ διακόσια τόσα χρόνια θὰ γεννηθεῖ ἄνθρωπος πού θὰ λέγεται Φειδίας, πού θὰ γίνει ἀγαλματοποιὸς καὶ πού θ' ἀποτυπώσει σὲ μάρμαρο τὰ ἄγια κάλλη τῆς μορφῆς πού εἶδε στὸν ὕπνο του τὸ κοριτσάκι Σαπφώ». Τέτοια τερατολογία δὲ θὰ μπορούσε βέβαια νὰ τὴν ὑποφέρει τὸ γοῦστο τοῦ Σολωμοῦ στὸ ποίημά του. Μὰ πραγματικὰ ἡ ἀνοησία αὐτὴ εἶναι ἀνύπαρκτη, καὶ δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ πετάξουμε τὸν πολῦτιμο στίχο: γιὰτὶ δὲν εἶναι τὸ κοριτσάκι τῶν τριῶν χρόνων πού προφητεύει, ἀλλὰ ἡ πεθαμένη Σαπφώ τῆς ὀπτασίας τοῦ ποιητῆ πού τοῦ διηγίεται «ἦταν ὄνειρο αὐτὸ ἧ ὄραμα ἢ ἄλλο, ὁ νοῦς μου ἐκείνη τὴ μορφή δὲν λησμονάει πού *τρομερή' ταν κλπ.*» —κι' αὐτὴ, φυσικά, ἤξερε πὼς στὸ μετὰξὺ εἶχε ὑπάρξει ὁ Φειδίας. Ἐπειτα, κι' ἀπὸ καθαρὰ φιλολογικὴ ἄποψη: στὸ ἰταλικὸ πρωτότυπο, ὁ στίχος *l'alta beltà, che poi die' Fidia al marmo*, μένει κολοβὸς ἂν σταματήσουμε στὸ *beltà* μὰ καὶ στὴ μετάφραση τοῦ Καλοσγοῦρου ἀκόμα, μ' ὅλο πού ὁ στίχος τελειώνει μὲ τὸ «τ' ἄγια κάλλη», τὸ νόημα χωρὶς τὴ συνέχεια μὲ τὸ Φειδία κόβεται πολὺ ἀπότομα. Καὶ κατὰ ἄλλο ἀκόμα: δὲν ξέρω ἂν σώζεται σήμερα τὸ χειρόγραφο πού εἶχε ἐμπρὸς του ὁ Κουαρτάνος, ἢ κανένα ἀντίγραφό του· ἀπὸ τὴ σημείωση ὅμως τοῦ Κουαρτάνου δὲ βγαίνει καθόλου ὅτι ὁ ἐπίμαχος στίχος δὲν ὑπῆρχε στὸ χειρόγραφο ἐκεῖνο, ἀφοῦ λέει μόνο (Εὐρισκόμενα, 1859, σ. 435): *così di memoria abbiamo introddoto nel testo il verso 36, che nello sbizzo sta: l'alta beltà delle Fidiache forme* (ἔτσι ἀπὸ θύμησή μας ἐβάλαμε στὸ κείμενο τὸ στίχο 36, πού στὸ σχέδιο εἶναι... κλπ.).

Ὡστε ὁ στίχος αὐτὸς εἶναι αὐθεντικός, καὶ μένει μόνο νὰ ἰδοῦμε τί ἀκριβῶς θέλει νὰ πεῖ. Πιστεύω ὅτι ἡ μέθοδος ἐρμηνείας πού εἶναι σύμμετρη μὲ τὴν ποιητικὴ τοῦ Σολωμοῦ, εἶναι νὰ παίρνουμε τὰ λόγια τῶν στίχων του πρῶτα ὅσο γίνεται πιὸ συγκεκριμένα καὶ χεροπιαστά, ὄχι ἀόριστα καὶ γενικά —καὶ ὕστερα, ὅταν ὑπάρχει λόγος, νὰ προχωροῦμε στὸ βαθύτερο καὶ στὸ ὑπερβατικὸ ἀκόμη νόημά τους: βλ. τοὺς στοχασμούς του, π.χ. «τὸ ποίημα ἃς ἔχη ἀσώματη ψυχὴ, ἢ ὅποια ἀπορρέει ἀπὸ τὸ Θεὸ καὶ ἀφοῦ σωματοποιηθῇ εἰς τὰ ὄργανα καιροῦ, τόπου, ἐθνικότητος, γλώσσας μὲ τοὺς διαφορετικοὺς στοχασμούς, αἰσθήματα, κλίσεις κ.ἄ. (ἃς γένη ἓνας μικρὸς σωματικὸς κόσμος ἱκανὸς νὰ τὴ φανερώσῃ) τέλος ἐπιστρέφει εἰς τὸ Θεόν». Σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ αὐτή, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ρωτήσουμε ποιά εἶναι ἡ γυναῖκα πού παρουσιάζ-

στηκε τῆς Σαπφῶς· καὶ τί ἀκριβῶς εἶχε στὸ νοῦ του ὁ ποιητὴς ὀνομάζοντάς την τρομερή, μὰ καὶ στολισμένη μετὴν ὑψηλὴ ὁμορφιὰ τῶν φειδιακῶν ἀγαλμάτων.

Ἡ σκιὰ τῆς γυναικός, ποὺ προβάλλει ἐμπρὸς στὴ Σαπφῶ ὅταν ἦταν κοριτσάκι τριῶν χρονῶν, καὶ μιλώντας τῆς «μὲ ἤχο βαθύ καὶ ἄγνωστο στὶς φωνές μας» (ἄρα σὰν ἀπὸ κάποιον ἄλλο κόσμο), τῆς δίνει νὰ ζήσει «λίγα χρόνια καὶ θλιμμένη στὴ γῆ ποὺ θὰ θαυμάζει», καὶ τῆς βάζει στὴν κόμη τὴν ἀθάνατη δάφνη (τῆς δόξας βέβαια), πρέπει νὰ εἶναι ἡ Μοῖρα ἢ μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς Μοῖρες· σύμφωνα καὶ μετὴν ἀρχαία καὶ μετὴν νέα ἐλληνικὴ μυθολογία, δὲν ὑπάρχει ἄλλο ὑπερφυσικὸ ὄν ποὺ νὰ ἔχει τέτοια ἐξουσία ἐπάνω στὸν ἄνθρωπο. Καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι παρουσιάζεται στὸν τρίτο χρόνο, ἐνισχύει τὴν ἐρμηνεία αὐτῆ· συχνότερα βέβαια συνηθίζουν οἱ Μοῖρες νὰ παρουσιάζονται τὴν τρίτῃ μέρα, ἀλλὰ τότε ἡ Σαπφῶ, μωρὸ τριῶν ἡμερῶν, δὲ θὰ εἶχε αἰστανθεῖ τίποτα —ἐνῶ ὁ Σολωμὸς τὴ θέλει νὰ ξέρει ἀπὸ μικρὴ τὴ μοῖρα τῆς καὶ νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ἡσυχάσει ἀπὸ τότε.

Ἀλλὰ γιὰ νὰ ζωντανέψει ὁ Σολωμὸς μπροστὰ στὰ μάτια του καὶ στὰ δικά μας τὴ θεϊκὴ, ἀπρόσιτη ὁμορφιὰ τῆς Μοίρας, θυμᾶται τὰ φειδιακὰ ἀγάλματα. Γιατί; Γιατί, πιστεύω, ὁ Σολωμὸς ἤξερε πὼς ὁ Φειδίας εἶχε κάμει (ἢ τουλάχιστον ἐπίστευαν τότε πὼς εἶχε κάμει) ἀγάλματα Μοιρῶν ἀκριβῶς, ποὺ ἦταν γνωστά: πρόκειται γιὰ τὰ τρία ἀκέφαλα γυναικεῖα ἀγάλματα τῆς δεξιᾶς μεριᾶς τοῦ ἀνατολικοῦ αἱετώματος τοῦ Παρθενῶνος, ποὺ βρίσκονται ἀπὸ τὰ 1816 στὸ Βρεττανικὸ Μουσεῖο. Πρώτῃ ἀπὸ τὰ δεξιά, ἀμέσως μετὰ τὸ ἄρμα τῆς Σελήνης ποὺ εἶναι στὴ γωνιά, ἡ ξακουστὴ Ἀφροδίτη, μετὰ τὸ πανέμορφο σῶμα σκεπασμένο καὶ τονισμένο ἀπὸ τὸν ἔξοχο χιτῶνα, ξαπλωμένη ὅπως τῆς ταιριάζει μετὰ νωχέλεια, ἀκουμπάει τὸ κορμὶ στὸν κόρφο τῆς συντροφισσᾶς τῆς καὶ φιλενάδας τῆς Πειθοῦς· ἔπειτα ἡ Πειθὸς ἢ ἰδία, ποὺ κάθεται μετὰ τὴν Ἀφροδίτη, ἀρκετὰ ἄβολα μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μπορέσει ν' ἀκουμπήσει ἀπάνω τῆς ἄνετα ἐκείνη. Μετὰ τὸ σύμπλεγμα αὐτὸ ἡ τρίτῃ θεὰ ποὺ ἀκολουθεῖ πρὸς τὸ κέντρο, ἡ Ἑστία, δὲν συνδέεται ἄμεσα· κάθεται κι' αὐτὴ, ἀλλὰ πολὺ πιὸ σοβαρά, καὶ μόνο τὸ ἀνθρώπιο τῆς σῶμα τὴν ἐνώνει μετὰ τὶς δυὸ πρῶτες. Μ' αὐτὰ τὰ ὀνόματα εἶναι σήμερα γνωστὲς οἱ τρεῖς θεὲς τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ Ἀ. αἱετώματος (ποὺ ἀντίστοιχον ἔχουν στὴν ἀριστερὴ πλευρᾶ μιὰν ἀνάλογη τριάδα, τὸν ὅχι λιγώτερο ξακουστὸ Διόνυσον καὶ τὸ σύμπλεγμα τῆς Δήμητρος καὶ τῆς Κόρης). Στὸν καιρὸ τοῦ Σολωμοῦ ὅμως τὶς ἐρμήνευαν διαφορετικὰ (οἱ μαρτυρίες συγκεντρωμένες στὸ βιβλίον τοῦ Α. Michaelis γιὰ τὸν Παρθενῶνα): ἐνόμιζαν ὅτι οἱ τρεῖς θεὲς τῆς δεξιᾶς μεριᾶς ἀποτελοῦν μιὰ ὁμάδα, μετὰ τὸ ἴδιο νόημα καὶ οἱ τρεῖς ἄρα πὼς ἦταν οἱ Μοῖρες, ποὺ δὲν ἔπρεπε, καθὼς πίστευαν, νὰ λείπουν ἀπὸ τὴ γέννηση τῆς Ἀθηνᾶς. Πὼς ὅμως τὰ

ἀγάλματα αὐτὰ ἦταν ἔργα τοῦ Φειδία, τὸ εἶπαν ἀμέσως οἱ καλλιτέχνες κι' οἱ ἀρχαιολόγοι μόλις ἔγιναν γνωστὰ στὸ Λονδίνο, ξεκινώντας ἀπὸ τὶς πληροφορίες τοῦ Πλουτάρχου, καὶ ὅλος ὁ κόσμος τὸ πίστευε τότε. Εἶναι ἀδύνατο ὁ Σολωμός (στὸν καιρὸ μάλιστα τῆς ἀγγλικῆς προστασίας) νὰ μὴν εἶχε ἀκούσει καὶ διαβάσει γιὰ τὰ θαυμάσια αὐτὰ ἀπομεινάρια τῆς φειδιακῆς τέχνης, ποὺ ὅλος ὁ κόσμος τὰ δέχτηκε κατάπληκτος καὶ τὰ ὕμνησε, καὶ νὰ μὴν εἶχε γνωρίσει τὶς εἰκόνες τοὺς ἀπὸ δημοσιεύματα (δὲν ξέρω ἂν τὰ σχετικὰ παλιὰ βιβλία ὑπάρχουν στὴ βιβλιοθήκη τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας ἢ σὲ ἄλλες ιδιωτικὲς τῆς Κέρκυρας, μὰ εἶναι εὐκόλο νὰ ἐξακριβωθεῖ). Εἶναι λοιπὸν λογικὸ νὰ δεχτοῦμε, ὅτι ὁ Σολωμός, μιλώντας γιὰ τὴ φειδιακὴ ὁμορφιὰ τῆς Μοίρας τῆς Σαπφῶς, ἔβλεπε μπροστὰ του τ' ἀγάλματα ἴσια-ἴσια ἐκεῖνα τοῦ Παρθενῶνος.

Στὴ Γερμανία ὁ Γκαῖτε εἶχε σκύψει μ' εὐλάβεια μπροστὰ στὴν ἀποκάλυψη αὐτὴ τῆς φειδιακῆς ὁμορφιάς. Δὲν εἶναι ωραία ἡ τύχη νὰ μιλάει στοὺς νέους Ἕλληνες πρῶτος γιὰ τὴν ὁμορφιὰ αὐτὴ ὁ Σολωμός, ὅχι μὲ σκοποὺς ρητορικοὺς (ὅπως καὶ πρὶν ἴσως ἀπ' αὐτόν, ἀλλὰ προπάντων ἀργότερα ἅπειροι νεοέλληνες λογομάγειροι), ἀλλὰ ἔχοντάς τὴν ζήσει ἀληθινὰ μέσα στὸ θερμό του στῆθος;

Ἀρχαῖστικά

(Διατριβὴ ἐπὶ διδακτορίᾳ, Ἀθῆναι 1939)

Δύο βιβλία για τὴ Σπάρτη*

«... ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες, Πάτροκλον τρόφασιν, σφῶν δ' αὐτῶν κήδεα ἐκάστη». Τὰ δικά μας βάσανα τροφοδοτοῦν τό, ζωηρὸ πάλι σήμερα, ἐνδιαφέρον τῆς ἐπιστήμης γιὰ τὴν ἀρχαία Σπάρτη. Ἀλλὰ τὰ δυὸ βιβλία, ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν τώρα, γεννοῦν σκέψεις καὶ γιὰ ἓνα σπουδαῖο μεθοδολογικὸ πρόβλημα.

Τὸ πρῶτο βιβλίον ἐγράφηκε ἐδῶ καὶ τρία χρόνια ἀπὸ τὸν κ. Η. Berve, τὸ νέον ἀκόμη καὶ ἄξιον ἱστορικὸ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Λειψίας (μὴ διάλεξή του πέρσι στὸ Πανεπιστήμιό μας, γιὰ τὴν πολιτικὴ σημασία τοῦ μαντείου τῶν Δελφῶν, ἐξάφνισε εὐχάριστα ὅσους εἶχαν παραξενευτεῖ μὲ τὸ ἀσυνήθιστο στὸν τόπο μας εἶδος τοῦ ἀνθρώπου). Τὸ πνεῦμα ποὺ ἐνσαρκώνει ἡ ἱστορία τῆς Σπάρτης βρίσκει στὸ συγγραφέα θερμὴ ἀγάπη καὶ θαυμασμό. Ἡ ἱστορία αὕτῃ εἶναι βέβαια σὲ πάρα πολλὰ σημεῖα σκοτεινὴ (γνώρισμά της τοῦτο σύμψυτο καὶ ὄχι τυχαῖο). Καί, ἀκόμη, εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ ὁμοιόμορφη στοὺς αἰῶνες ποὺ ἔζησε, ὅπως τὴ φαντάζονται οἱ περισσότεροὶ ὑμνογράφοι της: εἶναι ἐξακριβωμένο ἀπὸ τὶς ἀρχαιολογικὰς ἀνακαλύψεις, συνδυασμένες μὲ λίγες ἀρχαῖες πληροφορίες, ὅτι ἡ ἀρχαῖκή Σπάρτη (ἃς ποῦμε 750-550 π.Χ.) δὲν ἦταν ἡ ἀλύγιστη, καχύποπτη, ξενηλατικὴ, ἀγέλαστη μὲ τὸ ἑαυτὸ της καὶ ἄχαρη γιὰ τοὺς ἄλλους Σπάρτη ποὺ ἐγνώρισαν οἱ Ἀθηναῖοι τοῦ 5ου αἰῶνα· ἡ Σπάρτη ἐκείνη δὲν θὰ ἦταν σημαντικὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὶς ἄλλες πολιτεῖες τῆς ἀρχαϊκῆς Ἑλλάδας, τὶς περιέργες καὶ τολμηρὲς καὶ ἀνοιχτόκαρδες καὶ πολύχρωμες. Ἡ ἀγάπη ὁμως τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴν ἡρωῖδα του τὸν βοηθεῖ νὰ μὴ σταθεῖ μὲ ἀμνηχανία μπροστὰ στὰ κενὰ αὐτὰ καὶ στὶς ἀντιφάσεις τῆς ἱστορίας της· ζώντας καὶ συναισθημαστικὰ τὶς τύχες της, νιώθει πὼς μπορεῖ νὰ μαντέψει τὴν ἐσωτερικὴ της λογικὴ (πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν τυπικὴ λογικὴ) ἥ, ὅταν ἔρθει ἡ ὥρα, νὰ βρεῖ τὴν αἰτία τῆς μεταβολῆς τῆς ὅψης της καὶ τὶς κρυφὲς πηγές της.

Ἡ νέα προπάντων μορφή της, ἐκείνη ποὺ τόσο πάγωνε τοὺς Ἕλληνες τοῦ 5ου αἰῶνα, αὕτῃ εἶναι ποὺ γοητεύει τὸ συγγραφέα. Γιὰ χάρη της προπάντων

**Νέα Ἑστία* 27 (1940) 122-124.

είναι πού αξίζει να έρευνηθεῖ καί ἡ πιό παλιά τῆς ἱστορία, πού μπορεῖ νά εἶναι διαφορετική ἀπό τήν κατοπινή, ἀλλά ὄχι καί διαμετρικά ἀντίθετη (στούς Σπαρτιᾶτες μάλιστα, πού τόση εὐλάβεια εἶχαν γιά τήν παράδοση). "Αν μεταχειριζότανε ἀριστοτελική φρασεολογία, ὁ συγγραφέας θά ἔλεγε ὅτι τότε μόνάχα ἡ Σπάρτη «ἔσχε τήν ἑαυτῆς φύσιν», ὅταν ἀπόχτησε τή γνωστή μας ἀπό τόν 5ον αἰῶνα φυσιογνωμία της. Καί τόση εἶναι ἡ ἀγάπη του γι' αὐτή τήν ιδιαίτερη μορφή της, ὥστε, ὅταν κατὰ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα, μέ τήν ἡττα Ἰσα-Ἰσα τῆς Ἀθήνας, ἡ ὄψη τῆς Σπάρτης ἄλλαξε ἄλλη μιὰ φορά, ἀλλά γιά νά μοιάσει τώρα περισσότερο μέ τίς ἄλλες ἐλληνικές πολιτεῖες τοῦ 4ου αἰῶνα, τὸ ἐνδιαφέρον του γι' αὐτήν χάνεται ἀπότομα. Δέ σβύνει ἀπό τήν ἱστορία ἡ Σπάρτη μέ τήν ἡττα τῶν Λεύκτρων (371)· ἀλλ' ὁ Berne, ὁ ἐραστής, προτιμáει νά τήν ξεγράψει ἀπό τή ζωή: ἔχει ἔτσι τήν παρηγοριά ὅτι ἡ ἀγαπημένη του δέν ρεῖει ἀπό γεράματα στό κρεβάτι (= τὸ κούρευμα ἀπό τίς «διαλυτικές ἐμποροκρατικές δυνάμεις» πού ἔπαθαν οἱ ἄλλες πολιτεῖες), ἀλλά ὅτι ἡ μοῖρα τῆς ἔγραφε ὁμορφο θάνατο. Τὸ βιβλίο του σταματáει αὐτοῦ.

Τὸ ἀπότομο τοῦτο τέλος —πού συγγενεύει πολὺ μέ λογοτεχνικὸ εὐρημα— βάζει κιόλας τὸ ἐρώτημα: οἱ ἀρετὲς τῆς ἀγάπης, τοῦ ταυτισμοῦ τοῦ συγγραφέα μέ τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης του, ὡς μεθόδου τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας, εἶναι ἀπεριόριστοι ἢ ἔχουν σύνορα; Γεγονός εἶναι ὅτι μέ τὸ ἔργο τοῦ Berne κατατροπώνεται ἀκόμη μιὰ φορά ἡ ἀντίθετη μέθοδος, ἡ a priori καχυποψία. "Ἐνα παράδειγμα ἀπὸ τὰ πολλά: Κάθε τόσο οἱ Σπαρτιᾶτες, τὸν καιρὸ πού εἶχαν πιά μπεῖ σοβαρὰ στὸν πανελλήνιο ἀγῶνα κατὰ τῆς περσικῆς ἐπιδρομῆς, στὴν κρίσιμη στιγμή ἀνέβαλλαν νά ξεκινήσουν ὥσπου νά βγεῖ τὸ καινούργιο φεγγάρι ἢ ὥσπου νά κάμουν κάποια ἐπίσημη γιορτὴ πού ἐτύχαινε νά πέφτει τὴν ἐποχὴ ἐκείνη (Μαραθῶνας, Θερμοπύλες κλπ.). Πρόφαση, εἶπαν οἱ τετραπέρατοι τῆς a priori καχυποψίας, πού ἀποδείχνει πῶς τὴν ἀρχηγία στὸν ἀγῶνα αὐτὸν δέν τὴν ἀξίζει ἡ Σπάρτη, καί δίκαια τὴν πῆραν οἱ Ἀθηναῖοι. Δέν καταδέχτηκαν ποτὲ νά ρωτήσουν, τί εἶχε νά κερδίσει ἡ Σπάρτη ἂν μέ τὴν κακόπιστη ἀργοπορία της ἐγονάτιζαν οἱ ἄλλοι καί ἔπεφτε ὅλο τὸ βάρος τοῦ ἔργου ἐπάνω της —πρᾶγμα πού ἀποδείχνει πῶς ἡ «κριτική» δέν εἶναι τῆς ἀκρίσιας τὸ ἀντίθετο. Ὁ Berne μέ τὴν ἀγάπη του βρῖσκει ωραία τὴ σωστὴ ἐξήγηση: μέ τὴν ἱστορία πού εἶχαν πίσω τους καί μέ τὴν ἀριστοκρατικὴ τους ἀνατροφή, οἱ Σπαρτιᾶτες τὴ μάχη τὴν ἔπαιρναν μόνο σὰν ἓνα ἀγῶνα ἀθλητικῆς μορφῆς, ὅπου θά νικούσε ὁ πιό δυνατὸς ὅπως στὸ Στάδιο (γι' αὐτὸ ποτὲ δέν καταδίωξαν μετὰ τὴ μάχη τοὺς νικημένους, ποτὲ δέν ἐπολιόρκησαν σοβαρὰ πόλη), ἡ μόνη τους στρατηγικὴ ἦταν ἡ σφιχτὴ ἀτσαλένια φάλαγγα· ἀλλά γιά τέτοια μάχη δέν εἶχε καμμιά σημασία τὸ ἂν θά γινότανε λίγες ἡμέρες πρωτότερα ἢ ἀργότερα, ἐνῶ εἶχε τεράστια σημασία τὸ νά μὴ θυμώσουν οἱ

θεοὶ —σὲ τοῦτο ὅλοι οἱ Ἕλληνες, φίλοι κι' ἐχθροί, συμφωνοῦσαν (ἐκεχειρία!). Τὸ ἀναμφίβολο αὐτὸ γεγονὸς ἐξηγεῖ ὡς τὸ βάθος τὴν ἀργοκίνητη συμμετοχὴ τῶν Σπαρτιατῶν¹. Καὶ ὅμως, καὶ ἡ ἐξήγηση τοῦ Berne μετατοπίζει μονάχα τὸ πρόβλημα: ὁ τρόπος αὐτὸς τοῦ ἀγώνα ἦταν ἀποτελεσματικὸς μόνο ὅσο ὁ ἀγώνας ἦταν μὲ Ἕλληνες καὶ μόνο ὅσο δὲν εἶχε παρουσιαστεῖ ἄλλη ταχτική (ξαφνικῶν ἀποβάσεων, γρήγορων χτυπημάτων κλπ.). ἀπὸ τότε ὅμως ποὺ φανερώθηκαν καινούργιοι ὅροι, ὁ παλιὸς «ἀγωνιστικὸς» τρόπος μποροῦσε νὰ φέρει καταστροφές. Οἱ Σπαρτιάτες, μὴ μπορώντας νὰ ξεκολλήσουν ἀπ' αὐτόν, ἦταν εἰλικρινεῖς, πιστοὶ στὴ φύση τους, καὶ γι' αὐτὸ ἴσα-ἴσα καταδικασμένοι ἀπὸ ἐσωτερικοὺς λόγους, νὰ μὴ μπορέσουν νὰ ὀδηγήσουν τὴν Ἑλλάδα στὸν καινούργιο της δρόμο, ἀλλὰ μόνο νὰ τὴν ἐμποδίζουν πιά. Ἀλλὰ στὸν Berne δὲν ἐπιτρέπει ἡ ἀγάπη νὰ βάλει καθόλου αὐτὸ τὸ ζήτημα, πολὺ λιγώτερο νὰ βγάλει τὸ πόρισμά μας: καινούργιο σημάδι πῶς ἡ «ἀδυναμία γιὰ τὴ Σπάρτη» γίνεται ἀργὰ ἢ γρήγορα «ἀδυναμία» ἀπλή. Στὸ πολὺλογο καὶ πολὺ ἐποικοδομητικὸ ὕφος τοῦ βιβλίου, γιὰ μένα ὄχι εὐχάριστο, δὲ θὰ σταθῶ.

Τὸ δεύτερο βιβλίο εἶναι ἔργο τοῦ καθηγητῆ τῆς Σορβόνης κ. P. Roussel, γνωστῆς αὐθεντίας τῶν ἱστορικῶν ἐρευνῶν, καὶ βγῆκε φέτος. Ἴσως δὲ θὰ γράφοταν καθόλου, ἂν ἔλειπε τὸ πρῶτο. Ἀλλ' αὐτὸ δὲν τὸ ὑποπτεύεται παρὰ μόνο ὁποῖος ἔχει διαβάσει καὶ κεῖνο, —τόσο μακριὰ ἀπὸ τὴν πολεμικὴ κρατιέται τὸ βιβλίο τοῦ Roussel. Ψύχραιμα πλησιάζει καὶ τὴν, πολὺ ἀλλόκοτη γιὰ κάθε μὴ Σπαρτιάτη, ἱστορίᾳ τῆς Σπάρτης. Βλέπει ὅτι οἱ δυὸ ἀπλὲς λύσεις, τοῦ θαυμασμοῦ ἢ τῆς περιφρόνησης, ἀναιροῦνται καὶ οἱ δυὸ ἀπὸ τὰ γεγονότα ποὺ ξέρουμε καὶ ἀπὸ τῶν ἴδιων τῶν ἀρχαίων τίς γνῶμες. Ἡ ὑψηλὴ εὐσυνειδησία του, ὁ φόβος μήπως βεβαιώσει κάτι ποὺ δὲν ἔχει ἀρκετὸ στήριγμα, τὸν ἀναγκάζουν φυσικὰ νὰ τονίσει τὰ κενὰ καὶ τὰ ἀντιφατικὰ φαινόμενα τῆς σπαρτιατικῆς ἱστορίας, καὶ νὰ μᾶς κάμει πολὺ προσεχτικὸς μπροστὰ στὶς προσπάθειες νὰ γεφυρωθοῦν ὅπως-ὅπως τὰ χάσματα (τοῦτο εἶναι τόσο πιὸ δικαιολογημένο, ὅσο τὸ βιβλίο του, ὅπως καὶ τοῦ Berne, γράφτηκε γιὰ τοὺς πολλοὺς —μὰ τέτοιες παραινέσεις τίς χρειάζονται συχνότατα καὶ οἱ εἰδικοί). Ἐπιμένει λοιπὸν στὴν ἀρχαῖκὴ Σπάρτη, ποὺ ἡ καλλιτεχνία της (πολλὲς σχέσεις μὲ τὴν ἰωνικὴ, πρβ. καὶ τὸν ἀρχιτέκτονα τῆς Σκιάδος Θεόδωρο ἀπὸ τὴ Σάμο, τὸν καλλιτέχνη τοῦ Ἀμυκλαίου θρόνου Βαθυκλῆ ἀπὸ τὴ Μαγνησία), οἱ θρησκευτικὲς γιορτές της (μὲ ποιητὲς σὰν τὸν Τέρπανδρο ἀπὸ τὴ Λέσβο, τὸ Θαλήτα ἀπὸ τὴν Κρήτη, τὸν Ἀλκμάνα ἀπὸ τίς Σάρδεις, ποὺ ἔγινε καὶ πολίτης τῆς φοβερᾶ κλειστῆς Σπάρτης), ὀρισμένα ἱστορικὰ γεγονότα ἀκόμη (σχέσεις μὲ τὴ Σάμο κ.ἄ.) τὴν παρουσιάζουν, ὅπως εἴπαμε, ζωνρὴ καὶ πρόσχαρη, ἀνοιχτὴ στὸν κόσμον, ἀρκετὰ εὐκίνητη. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε γι' αὐτήν,

ὅπως ὁ Ἀριστοτέλης γιὰ τὴν τραγωδία, ὅτι μόνον «ὀψὲ ἀπεσεμνύνη». Δὲν ξέρομε καλὰ ποιῆς αἰτίες προκάλεσαν (ἴσως ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ βου αἰ. κι' ὕστερα) τὴν ἀλλαγὴ, καὶ ποιοὶ τὴν ἔφεραν. Καὶ ἂν δὲν ἦταν ἀπότομη, καὶ ἂν ἦταν μόνο ξετύλιγμα παλιῶν δωρικῶν ἀρετῶν (μὰ μήπως εἶναι τουλάχιστο βέβαιον, πὼς ὅλοι οἱ πολῖτες τῆς Σπάρτης ἦταν καθαροὶ Δωριεῖς; Ὁ συγγραφέας θυμίζει πὼς τὸ 508 π.Χ. ἓνας βασιλιάς τους, ὁ Κλεομένης, ἀποκρίνεται στὴν ἰέρεια τῆς Παρθένου πὼς δὲν εἶναι Δωριεύς, ἀλλὰ Ἀχαιός), — ἦταν ὅμως τόσο βαθειά, ὥστε ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ, ξαφνίζομαστε μὲ τὴ Σπάρτη ποὺ ξέρομε ἀργότερα. Στὴν καθαυτὴ «σπαρτιατικὴ» περίοδο τῆς Σπάρτης (5ος αἰ.), ποὺ εἶναι καὶ τὸ πιὸ ντελικάτο μέρος τῆς ἱστορίας της καὶ ὅπου ἀνήκει καὶ τὸ δράμα τῆς σύγκρουσής της μὲ τὴν Ἀθήνα, ἡ ἔγνοια τοῦ συγγραφέα εἶναι νὰ μὴ τὴν παρεξηγήσει καὶ τὴν ἀδικήσει, καὶ τὸ κατορθώνει πολὺ καλά. Ἀλλὰ ἐπειδὴ ἡ ψυχὴ του δὲν ταυτίζεται μὲ μιὰ ὀρισμένη μορφή τῆς Σπάρτης, δὲν μπορεῖ νὰ σταματήσει τὴ διήγησή του ἀπότομα, ὅπως ὁ Berve. Ναί, ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα καὶ κάτω ἡ ὕπαρξη τῆς Σπάρτης εἶναι ζωντόνεκρη, ὅπως ὅλη ἡ πολιτικὴ ζωὴ τῆς ἐλληνιστικῆς Ἑλλάδας· μὰ π.χ. οἱ εὐγενικὲς προσπάθειες τῶν μεταρρυθμιστῶν βασιλιάδων της ὄχι μόνο εἶναι συναρπαστικὰ δράματα, ἀλλὰ καὶ καθορίζονται στὴν πηγὴ τους καὶ στὴ μορφή τους ἀπὸ τὴν παλιὰ σπαρτιατικὴ ἱστορία. Καὶ στὸ κάτω-κάτω, τώρα προπάντων εἶναι ποὺ τὸ παράξενο αὐτὸ φαινόμενο Σπάρτη γίνεται ἀντικείμενο τῶν θεωριῶν τῶν φιλοσόφων, ποὺ ἀποροῦσαν γιὰ τὴν ἀκατάσχετη διάλυση τῆς κοινωνίας γύρω τους. Πολὺ σωστὰ λοιπὸν ὁ συγγραφέας μᾶς ὁδηγεῖ ὡς τὰ τελευταῖα της χρόνια, ὅταν ἡ Σπάρτη, χωρὶς παρὸν πιά, κρατεῖ σταθερὰ ἢ ξαναζωντανεῖ ἐκείνους τουλάχιστο τοὺς θεσμούς, ποὺ δὲν ἀποτελοῦν κίνδυνο γιὰ τοὺς κυρίαρχους τῆς ἱστορίας Ρωμαίους· τὴ γλῶσσα καὶ τοὺς τίτλους τῶν ἀρχόντων.

«Κάτι κρυφὸ μυστήριο ἔχει στενέψει» τὴν καρδιά μας, ἀφοῦ κλείσουμε τὸ βιβλίο. Λαχταροῦμε γιὰ τὸ λογικὸ σύνολο, ποὺ θὰ ἔδινε νόημα καὶ στὰ παράξενα καθέκαστα. Ἡ λαχτάρᾳ αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἱκανοποιηθεῖ. Τοῦτο ξανατονίζει ὁ συγγραφέας στὸ τελευταῖο κεφάλαιο, ὅπου εἶχε τὴν ὡραία ιδέα νὰ διηγηθεῖ σύντομα γιὰ τὴν ἐξιδανικευμένη Σπάρτη (πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν πραγματικὴ) ποὺ ἔδωσε τροφὴ στὴ σκέψη τῶν φιλοσόφων καὶ τῶν πολιτικῶν, ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ὡς τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση, καὶ ποὺ σήμερα πάλι γεννᾷ ἐνα καινούργιο μυστικισμὸ.

Εἶναι φανερὸ σὲ πόσο διαφορετικὸν ἀέρα ζοῦν τὰ δυὸ βιβλία. Ὁ Berve παθαίνεται βαθιὰ μὲ τὸ δράμα τῆς ἡρωίδας του, καὶ παθαίνοντας ὁ ἴδιος μαζὶ της, εἶναι σὲ θέση νὰ ἐξηγήσει τὴν ἐσωτερικὴ λογικὴ τῶν πράξεών της — ὄχι ὅμως καὶ τὰ διαλείμματα τῆς λογικῆς αὐτῆς καὶ προπάντων ὄχι τὴ λογικὴ

τῶν ἀντίπαλων ἡρώων· ἡ θέρμη του εἶναι ἱκανὴ νὰ παρασύρει, νὰ ἀνοίξει καὶ ἄλλων τὰ μάτια γιὰ τὴ Σπάρτη, καὶ νὰ τοὺς τὰ κλείσει πρὸς ὅλες τὶς ἄλλες μεριές. Ὁ Roussel τὴν παρακολουθεῖ σὰ θεατῆς ποὺ ἐνδιαφέρεται χωρὶς συμφέρον· ἐπειδὴ δὲν βάζει τὸν ἑαυτό του μέσα στὸ δρᾶμα, κι' ἐπειδὴ προσέχει ὅλους τοὺς συντελεστές του, μπορεῖ καμμιά φορὰ νὰ τοῦ ξεφύγουν μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ βαθιὰ σκιρτήματα τῆς σπαρτιατικῆς ψυχῆς, μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ κρυφούς κρίκους τοῦ διαλόγου τῆς μὲ τὸν ἑαυτό της· ἀφήνει ὅμως στὸν ἀναγνώστη ἀνοιχτὸ τὸ δρόμο τοῦ νοῦ καὶ τῆς καρδιᾶς, χωρὶς νὰ τοῦ δίνει «φαντασία καὶ πάθος» ἔτοιμα. Κριτικὴ δὲν κάνει παρὰ μόνο ὅπου πρόκειται νὰ ἐξακριβωθοῦν συγκεκριμένα γεγονότα, γιὰ τὴν ἀξία τῶν δυνάμεων ποὺ κινοῦν τὴ ζωὴ τῆς Σπάρτης δὲν τοῦ φεύγει λέξη. Ὅριζει μὲ ἀκρίβεια τὴν ἀπορία καὶ προετοιμάζει ἔτσι τὴν ἀπάντηση, ποὺ ὅμως δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι θὰ μπορέσει νὰ δοθεῖ ποτέ. Ὁ ἄλλος εἶναι σὲ θέση νὰ δώσει κιόλας ἀπάντηση (ἀλλὰ τὴν ἀπάντηση τῆς Σπάρτης, ὄχι τῆς ἱστορίας) μὲ τὴ μέθοδο τοῦ ταυτισμοῦ του μὲ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀπορίας του ἤ, σωστότερα, τῆς ὑποταγῆς του σ' αὐτὸ —καὶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ (πιθανὴ συνάρτηση τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ) ἡ γερμανικὴ ἐπιστῆμη στὰ τελευταῖα εἰκοσιπέντε χρόνια εἶχε μεγάλες ἐπιτυχίες σ' ὅλους τοὺς κλάδους τῶν ἱστορικῶν ἐπιστημῶν. Μά, ἐπειδὴ ἡ ἱστορικὴ πράξις προϋποθέτει δυὸ τουλάχιστο πρόσωπα, δὲ σταματᾷ τὸ χρέος μας μὲ τὸ ν' ἀφομοιώσουμε τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου— μένει ἀκόμη νὰ τὰ κοιτάξουμε καὶ τὰ δυὸ ἀπέξω καὶ νὰ τὰ φέρουμε στὴν πραγματικὴ τους σχέσι. Γιατὶ ἡ μέθοδος αὐτὴ εἶναι τὸ μισὸ μονάχα ἀπὸ τὸ χρυσὸ κανόνα τοῦ Βάκωνος «πρέπει ὁ φιλόσοφος νὰ ὑποταχτεῖ πρῶτα στὴ φύσις γιὰ νὰ τὴν κυριέψει», ποὺ ἐφαρμόστηκε ἀπὸ τὶς φυσικὲς ἐπιστῆμες μὲ τόση ἐπιτυχία. Ὁ Σολωμὸς θὰ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους Εὐρωπαίους ποὺ ἔνιωσε τὴ σημασία του καὶ γιὰ τὸν κόσμον τοῦ πνεύματος. Ἀλλὰ οἱ πνευματικὲς ἐπιστῆμες, ἀτίθασσες πάντοτε, πότε ἀλαζονικὲς καὶ πότε ταπεινές, σπᾶν τὸν ἐπραγματοποίησαν ὁλόκληρο. Ἀκρο παράδειγμα τῆς ἀλήθειας του καὶ τῆς δυνάμεις του ἔχουμε ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα τοῦ Θουκυδίδου. (Θὰ ὑπάρχουν ἴσως καὶ στοὺς νεώτερους χρόνους ἀνάλογες ἢ μικρότερες ἐπιτυχίες· αὐτὴ τὴ στιγμή θυμοῦμαι μόνο μὲ πόση ἱκανότητα διαδοχικῆς συμπάθειας γιὰ τὰ πρόσωπά του καὶ ἀνεξαρτησίας του ἀπ' αὐτὰ ὁ Romain Rolland στὸν «Γκαῖτε καὶ Μπετόβεν» διηγῆθηκε τὴ γνωριμία καὶ τὴν ἀσυνεννοησία τῶν δυὸ γιγάντων).

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. "Ας τὸ σημειώσουμε, περαστικά, ὅτι ἡ ἱκανοποιητικὴ αὐτὴ ἐξήγηση εἶναι ἐπιτυχία καὶ μιᾶς εἰδικώτερης μεθόδου ποὺ χρησιμοποιήθηκε με ὠραῖα ἀποτελέσματα στὴν κλασσικὴ φιλολογία (προπάντων μετὰ τὸν πόλεμο): "Ὅταν προσπαθοῦμε νὰ καταλάβουμε καὶ νὰ κρίνουμε ἓνα ἔργο, νὰ παραμερίζουμε ὁλότελα τὶς δικές μας συνηθισμένες ἔννοιες καὶ νὰ ζητοῦμε πρῶτο ἀπ' ὅλα ποιοὶ εἶναι τὸ γένος του, γιατί αὐτὸ θὰ μᾶς φανερώσει ἀμέσως καὶ τὴν ἰδιαίτερη φύση του καὶ τοὺς νόμους τῆς μορφῆς του (αὐστηρότατους στὴν ἀρχαιότητα), καὶ τότε μόνο νὰ ἐξετάζουμε τὴν ἀτομικὴ του διαμόρφωση· ὁλέθριο εἶναι ν' ἀρχίζουμε ἀπὸ τὸ τελευταῖο, σὰ νὰ εἴχαμε νὰ κάμουμε με σύγχρονό μας ποίημα ἢ φιλοσόφημα: ἀπόδειξη τὰ ὅσα ἔχουν πάθει ἡ Σαπφώ, ὁ Πλάτων κλπ.

Wilhelm Dörpfeld*

Δὲν πιστεύω κανένα ἄλλο ὄνομα ξένου ἀρχαιολόγου νὰ ἦταν τόσο γνωστό στὴν Ἑλλάδα ὅσο τὸ δικό του. Γιὰ τὴ γενιά, ποὺ προηγήθηκε ἀπὸ τὴ δική μας, ὁ Dörpfeld στάθηκε ὁ τύπος τῆς ξένης ἀρχαιολογικῆς αὐθεντίας. Τὸ γεγονός ὅτι ὁλόκληρη σχεδὸν ἡ ζωερὴ δράση του ἐξαντλήθηκεν ἀπάνω στὸ ἔδαφος τῆς Ἑλλάδας, τὸ ξάφνισμα καὶ οἱ συζητήσεις ποὺ προκαλοῦσαν οἱ ἀπανωτὲς ἀνακαλύψεις του, μὰ ὅχι λιγώτερο καὶ ἡ πραγματικὴ σημασία τους, δικαιολογοῦν πληρέστατα τὴ φήμη του αὐτή.

Γεννήθηκε τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1853 στὸ Barmen τῆς Πρωσσίας τοῦ Ρήνου. Καὶ ἀφοῦ σπούδασε στὸ Πολυτεχνεῖο τοῦ Βερολίνου, ἤρθε εἰκοσιτεσσάρων χρονῶν μαζί με τὸ δάσκαλό του Adler τὸ 1877 στὶς ἀνασκαφὲς τῆς Ὀλυμπίας. Εἶναι δύσκολο γιὰ μᾶς σήμερα, ποὺ οἱ μεθοδολογικὲς ἐπιτυχίαι τῶν χρόνων ἐκείνων μᾶς ἐγίναν αὐτονόητο χτῆμα, νὰ αἰστανθοῦμε πέρα-πέρα πόσο φρέσκη βγῆκε ἀπὸ τὴν παλιὰ ἀνασκαφὴ τῆς Ὀλυμπίας (1875-1881) ἡ διανόηση τῶν ἀρχαιολόγων καὶ τί φτερὰ ἀπόχτησε. Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ καινούργια πράγματα ἦταν τὸ σημαντικὸ πρόσωπο ποὺ ἐμελλε ἀπὸ τότε καὶ ὕστερα νὰ παίξει στὴ διερεύνηση τῶν ἐρειπίων ὁ ἀρχιτέχτονας, καὶ συγκεκριμένα ἡ προσωπικότητα Ἰσα-Ἰσα τοῦ Dörpfeld. Ἔως τότε ὁ ἀρχαιολόγος, φιλόλογος πιὸ πολὺ, μαθημένος μετὰ ὑπομονετικὰ κείμενα τῶν ἀρχαίων, ὅταν βρισκότανε μπροστὰ στὸ μνημεῖο δὲν ἐζητοῦσε ἀπὸ τὸν ἀρχιτέχτονα παρὰ ἓνα καλὸ σχέδιο, ποὺ τὸν ξαναπήγαινε στὰ ἀγαπημένα του χαρτιά —μὰ καὶ τοῦτος δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ τοῦ δώσει πολὺ περισσότερα πράγματα. Ὁ Dörpfeld πρῶτος, καὶ γιὰ πολὺν καιρὸ μόνος ἀπὸ τοὺς ἀρχιτέχτονες, εἶδε στὸν ἐρειπιῶνα μνημεῖα τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης φτιαγμένα ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ τὸ μυαλό τους καὶ τὰ χέρια τους εἶχαν νὰ παλέψουν μετὰ ὕλην. Ἐναν ὀργανισμό λοιπὸν μετὰ ζωὴ καὶ ἱστορία, ποὺ ἔπρεπε μετὰ ὅλα τὰ μέσα, μετὰ ὅσο γίνεται πλατύτερη καὶ ἀκριβολογημένη μάθηση καὶ μετὰ ὅλο μας τὸ πάθος, νὰ ξαναστηθεῖ ὁλοζώντανος μπροστὰ μας. Ἀπ' αὐτὸν τὸ ἔμαθαν καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι. Θὰ ἦταν ἀδύνατο οἱ, σοβαρώτατοι ὡστόσο, ἀρχαιολόγοι τῆς ἀνασκαφῆς τῆς Ὀλυμπίας νὰ ἀνα-

**Νέα Ἑστία* 27 (1940) 638-640.

γνωρίσουν και νὰ ἀναπαραστήσουν τὴ φυσιογνωμία τῆς Ἀλτεως μὲ τὴ μακραίωνα ζωὴ της χωρὶς τὴ συμμετοχὴ τοῦ Dörpfeld.

Ἡ δίδυα του γιὰ τὴν ἔρευνα, ἡ ἐσωτερικὴ του ἀνάγκη νὰ δουλεύει, ἀλλὰ καὶ ἡ (ὡς τὶς τελευταῖες του ἡμέρες) καταπληχτικὴ ἀντοχὴ του στὴ δουλειά, τὸν ὀδηγοῦν στὰ κατοπινὰ χρόνια παντοῦ ὅπου ἀκούει νὰ χτυπᾷ τὸ τσαπὶ τῆς ἀνασκαφῆς ἢ ὅπου μπορεῖ αὐτὸς νὰ τὸ βάλει νὰ χτυπήσει. Σκάβει μὲ τὸ Schliemann στὴν Τροία, στὶς Μυκῆνες, στὴν Τίρυνθα καὶ μὲ τὴ συνεργασία αὐτῇ τὰ ὁράματα τοῦ κυνηγοῦ ἐκείνου μυθικῶν βασιλιάδων βρίσκουν γερὸ θεμέλιο τὴν ἐπιστημονικὴ συνείδηση τοῦ νεαροῦ ἀρχιτέχτονα, ποὺ γίνεται σιγὰ-σιγὰ ἀρχαιολόγος. Συμμετέχει καὶ στὶς ἑλληνικὲς ἀνασκαφὲς τῆς Ἀκρόπολης, ὅπου πρῶτος αὐτὸς προσέχει καὶ ἀναγνωρίζει ἀνάμεσα στὸν Παρθενῶνα καὶ στὸ Ἑρέχθειο τὸν ἀρχαῖο ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς, τὸ Ἑκατόμπεδο. Ὅλων σχεδὸν τῶν ἀνασκαφῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καὶ τῶν γερμανικῶν καὶ τῶν ἑλληνικῶν, τὰ σχεδιαγράμματα ἢ εἶναι δικὰ του ἢ ἐκμεταλλεύονται τὶς δικές του γνώσεις (Ἐλευσίνα, Ἐπίδαυρος, Ἀμφιάρειο Ὠρωποῦ κλπ. Γιὰ τὴν συνεργασία του στὶς ἑλληνικὲς ἀνασκαφὲς ἐδημοσίεψε ὁ ἴδιος ἓνα ἄρθρο στὸν τόμο τῆς ἐκαικονταετηρίδας τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐφημερίδας, 1937). Αὐτὸς μὲ τὰ σχέδιά του (καὶ μὲ τὰ ἄρθρα του) ἀνοίγει κάθε φορὰ τὰ μάτια τῶν ἀρχαιολόγων γιὰ τὰ μνημεῖα ποὺ ἔσκαβαν, αὐτὸς τοὺς ἐρμηνεύει μὲ τὶς γραμμὲς καὶ μὲ τὰ χρώματα τὴν τοπικὴ καὶ τὴ χρονικὴ σχέση τῶν χτιρίων, δηλ. τὴ μορφή καὶ τὴ ζωὴ τῶν μνημείων —ποὺ εἶναι ὁ σπουδαιότερος σκοπὸς τῆς ἀνασκαφῆς.

Τὸ 1887 ἔγινε διευθυντὴς τοῦ γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου καὶ ἀπὸ τότε, χωρὶς νὰ πάψει νὰ βοηθᾷ τοὺς ἄλλους, ἀφιέρωσε τὶς δυνάμεις του σὲ μεγαλύτερες καὶ πιὸ ὑπεύθυνες ἐργασίες. Τὸ 1896 ἀναστατώνει τὸν ἐπιστημονικὸ κόσμον μ' ἓνα βιβλίον του γιὰ τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο (γραμμμένο μὲ συνεργασία τοῦ ἀρχαιολόγου Reisch). Λίγα χρόνια πρωτύτερα κάποιος φιλόλογος ξεκινώντας ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ ἀττικοῦ δράματος εἶχε διακρίνει ὅτι οἱ ὑποκριτὲς του δὲν μπορούσαν νὰ παίζουν σὲ σκηνὴ αὐστηρὰ χωρισμένη ἀπὸ τὸ ἔδαφος τοῦ χοροῦ. Ὁ Dörpfeld ὅμως, ποὺ στὸ μεταξὺ εἶχε σκάψει στὸ Διονυσιακὸ θέατρο καὶ εἶχε μελετήσῃ καὶ ὅλα σχεδὸν τὰ ἄλλα ἀρχαῖα θεάτρα, λογαριάστηκε μὲ τὰ μνημεῖα τὰ ἴδια, ποὺ τὰ καταλάβαινε ὅσο κανένας ἄλλος, καὶ ἔδειξε ὅτι ἡ σκηνή, καὶ ὅταν ἔγινε πέτρινη, δὲν ἦτανε τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ φόντο τῆς δράσης τῶν ὑποκριτῶν, ποὺ ἔπαιζαν ἐπάνω στὴν ὀρχήστρα. Δὲν ἐλύθηκαν βέβαια ὅλα τὰ προβλήματα τῆς ἀρχαίας σκηνῆς. Πολλὲς σημαντικὲς λεπτομέρειες —ὅπως τὸ πότε τὸ παίξιμον τῶν ὑποκριτῶν ἀνέβηκε στὴ σκηνή (σωστότερα ἐπάνω στὸ προσκήνιον), ἂν στὸ τέλος τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς κιόλας ἢ στὴν ἑλληνιστικὴ ἢ στὴ ρωμαϊκὴ μόνο (ὅπως ὑποστήριξε πάντα μὲ φανατισμὸ ὁ Dörpfeld) — συζητιοῦνται ἀκόμα ζωηρά. Τὴν ἐξέλιξη, καὶ ἀπὸ τὴν

ἀποψη τῆς μορφῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς πνευματικῆς ἱστορίας, τὴν παρουσίασε ὁ Dörpfeld ὑπερβολικὰ ἀπλῆ καὶ ἀλύγιστα εὐθύγραμμη. Μὰ χωρὶς τὴ γενναία ἀπελευθερωτικὴ πράξη, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ βιβλίον ἐκεῖνο, θὰ μέναμε ἀκόμα βαλτωμένοι μέσα στὶς πληροφορίες τοῦ Βιτρούβιου.

Ἀπὸ τὸ 1900 καὶ ὕστερα τὸν τραβοῦν ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἢ ἀνασκαφὴ τῆς Περγάμου, ποὺ τὴ διευθύνει αὐτὸς καὶ δημοσιεύει ταχτικὰ ἄρθρα γιὰ τὰ χτίριά της, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ μελέτη τοῦ προϊστορικοῦ πολιτισμοῦ τοῦ Αἰγαίου. Τότε (1904) δημοσιεύει τὸ βιβλίον «Τροία καὶ Ἴλιον», ὅπου ὁ ἀξεδιάλυτος σωρὸς τῶν χαλασμάτων τῆς πόλης τοῦ Πριάμου ἀποχτάει ἐπιτέλους μορφὴ καὶ ὀργανικὴ ἀλληλουχία. Μὰ προπάντων σκάβει γιὰ νὰ μεταβάλλει τοὺς τόπους καὶ τὰ γεγονότα τῆς Ἑλλάδας τοῦ τρωϊκοῦ πολέμου σὲ πράγματα χεροπιαστὰ (Πύλος, Λευκάδα, Κέρκυρα κλπ.). Ἐδῶ ὅμως ἡ μαθηματικὴ λογικὴ τοῦ ἀρχιτέκτονα βρῖσκει δυνατὴ ἀντίσταση ἀπὸ τὴν πολὺ πιὸ περίπλοκη λογικὴ τῆς ἱστορικῆς, τῆς πνευματικῆς, τῆς καλλιτεχνικῆς πραγματικότητος. Ὁ ἀρχιτέκτονας δὲν διστάζει· μεταθέτει καὶ τοὺς τόπους καὶ τοὺς χρόνους καὶ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἱστορίας: ἡ ὁμηρικὴ Πύλος δὲν εἶναι ἡ ὕστερῶτερη! ἡ ὁμηρικὴ Ἰθάκη εἶναι στὴ Λευκάδα! ὁ μυκηναϊκὸς πολιτισμὸς εἶναι δημιούργημα τῶν Φοινίκων καὶ ἔχει ἄμεσο διάδοχό του τὸ λεγόμενο «ἀνατολίζοντα», κι' αὐτὸν Φοινικικό! ὁ γεωμετρικὸς πολιτισμὸς (ὁ πολιτισμὸς τῶν ὁμηρικῶν χρόνων, ποὺ γιὰ τὴν ἀρχαιολογικὴ ἐπιστῆμη χωρίζει τὸ μυκηναϊκὸ ἀπὸ τὸν ἀνατολίζοντα) εἶναι ἀνύπαρχτος σὰν ξεχωριστὴ ἱστορικὴ περίοδος! κλπ. Ἡ τόλμη αὐτὴ προκαλεῖ στὴν ἀρχὴ τὸ ξάφνιασμα καὶ σὲ λίγο τὴν ἐπίθεση —πολὺ δικαιολογημένα, κατὰ τὴν ταπεινὴ μου γνώμη. Μὰ στὶς ἐπιθέσεις ὁ Dörpfeld ἀντεπεξέρχεται μὲ νεανικὴ θέρμη, ποὺ φανερώνεται προπάντων σὲ τοῦτο: δὲν ἀμφιβάλλει οὔτε στιγμὴ ὅτι οἱ γνῶμες του δὲν εἶναι γνῶμες παρὰ ἡ φωνὴ τῶν πραγμάτων ἢ ἴδια! Τὸ 1912 τέλος ἀφήνει τὴ διεύθυνση τοῦ Ἰνστιτούτου, ὕστερα ἀπὸ εἰκοσιπέντε χρόνια. Ἀπὸ τότε κι' ἔπειτα ἡ ζωτικότητά του ἡ ἀνεξάντλητη φανερώνεται (ἂν ἐξαιρέσουμε τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Κέρκυρας, ποὺ κάνει μαζί μὲ τὸν Κάϊζερ ὡς τὰ 1914) προπάντων σὲ βιβλία: «Ἡ Ὀδύσεια τοῦ Ὀμήρου» (1924), ἡ «Παλιὰ Ἰθάκη» (1927), «Παλιὰ Ὀλυμπία» (1935), «Παλιὰ Ἀθήνα» (1937-39· γιὰ τοῦτο μίλησε τελευταῖα ἡ Σ. Παπασπυρίδη-Καρούζου στὴ «Νέα Ἑστία», 15 Ἀπριλίου 1940 σ. 516).

Ἐδῶ δὲν ἦταν δυνατό νὰ δώσουμε παρὰ μικρὴ μόνο ἐπιλογὴ ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα γεγονότα τῆς πολύχρονης καὶ πλατειᾶς δράσης τοῦ Dörpfeld, καὶ πρέπει τώρα νὰ τὴ συμπληρώσουμε μὲ μιὰ γενικὴ ματιά. Γιατὶ στεκόμαστε μὲ σεβασμὸ μπροστὰ στὴ φυσιογνωμία του καὶ ἐμεῖς καὶ οἱ νεώτεροι; Ἀπὸ τίς ἐπιμέρους ἀνακαλύψεις του οἱ περισσότερες, ὅπως εἶναι φυσικό, συμπληρώ-

νονται ή τροποποιοῦνται τόσο πού ή σημερινή μας γνώση διαφέρει πάρα πολὺ ἀπὸ τὴν πρώτη της διατύπωση. Δὲν εἶναι μόνο τὰ καινούργια πράγματα πὸν ἔρχονται στὸ φῶς, εἶναι καὶ ή σχέση μας μὲ τὰ πράγματα πὸν ἄλλαξε. Ὁ μηχανισμὸς τῆς σκέψης τοῦ Dörpfeld ἦταν ποζιτιβιστικὸς καὶ νατουραλιστικός· καὶ τὸ λέω αὐτὸ ὄχι γιὰ νὰ κατηγορήσω τὸν ἴδιον, πὸν ἦταν ἀδύνατο νὰ ἀρνηθεῖ τὴν ἐποχή του, οὔτε ὅμως καὶ τὴν ἐποχή του (ὅπως συνηθίζεται πολὺ στὰ χρόνια μας ἀπὸ ὠρισμένους κύκλους), μὰ μόνο γιὰ νὰ θυμίσω πὼς κι ὁ δημιουργικὸς ἐκεῖνος νοῦς εἶχε ὠρισμένα ἀντικειμενικὰ ὅρια. Προσθέτω σ' αὐτὸ τὴ ζωηρὴ καὶ φανατικὴ ἰδιοσυγκρασία του, πὸν γκρέμιζε βέβαια πολλὰ ἐμπόδια, ἔβαζε ὅμως στὴ θέση τους ἄλλα. Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ εἶδη τῶν περιορισμῶν φανερώνονται στὰ λόγια πὸν εἶπε κάποτε σ' ἓνα συμπατριώτη του ἀρχαιολόγο, ὅταν τοῦτος προσπαθοῦσε νὰ τοῦ ἐρμηνέψει τὴν ἀρχαίῃ παράσταση ἐνὸς θρόνου μὲ τοὺς μορφικοὺς κανόνες τῆς τέχνης ἐκείνης (σύνθεση δυὸ διαφορετικῶν ἀπόψεων) καὶ ὄχι μὲ ρεαλιστικὴ ἀνάλυση τῆς κατασκευῆς τοῦ θρόνου: «σὰν ἀρχιτέκτονας πὸν εἶμαι, τοῦ ἀπάντησε ὁ Dörpfeld, σὰς ἀπαγορεύω νὰ τυπώσετε τέτοια ἐρμηνεία». Εἶναι φυσικὸ λοιπὸν ὅτι μεγαλύτερη σημασία ἔχει ή ἀνατρεπτικὴ καὶ κριτικὴ πλευρὰ τῆς ἐργασίας του παρὰ ή θετικὴ. Καὶ ὅμως ή σημασία τῆς ἐργασίας αὐτῆς δὲν εἶναι μόνο ἱστορικὴ (πὸν καὶ μόνο αὐτὸ θὰ ἦταν σπουδαῖο), δὲν τελειώνει μὲ τὸ ξεφρεσκάρισμα τῆς ἀτμόσφαιρας. Ἐδῶ βγαίνει στὴ μέση ή ἀτομικὴ του μορφή, ή γερὴ καὶ τολμηρὴ προσωπικότητά του, ὅπου εἶχαν συμπυκνωθεῖ πολλὲς ἀπὸ τίς πιὸ καλὲς καὶ πιὸ γόνιμες δυνάμεις τοῦ καιροῦ του. Οἱ ὁδηγίες πὸν ταχτικὰ ἔκανε στοὺς τόπους τῶν ἀνασκαφῶν ἔχουν μείνει στοὺς παλιότερους ἀξέχαστες γιὰ τὴν ὀλοκάθαρη μονόχυτη ἀρχιτεκτονικὴ τους καὶ τὴν ἀπλὴ τους ζωντάνια. Τέτοιος ἔμεινε ὡς τίς τελευταῖες του ἡμέρες. Ὅταν τὸν Ὀχτώβρη τοῦ 1938, στὰ ἐκατόχρονα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, βγῆκε στὴν Ἀκαδημία, τυφλὸς μὰ μὲ σταθερὸ βῆμα καὶ συγκινημένος μὰ κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του, νὰ χαιρετήσῃ τὸ ἔργο τῆς Ἑταιρείας, ὀρθώθηκε μπροστὰ μας ἓνας γέρικος δρῶς, ἀτράνταχος ἀπὸ τὰ χρόνια, πὸν τὰ κλαριά του μποροῦσαν ἀκόμα νὰ χαρίσουν ἴσκιο.

Ἕνας θησαυρὸς κ' ἕνας ἀγώνας*

[Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη]

Καὶ παιδεία μὲν οὐδεπώποτε γέγονεν
Καδμεία, νῖκαι δὲ ἀνθρώποις, πολλὰ δὲ
τοιαῦτα γεγονασίν τε καὶ ἔσονται.

Πλάτων (Νόμοι Α 641 c).

Ἵπάρχουν ἔργα τέχνης ποὺ γιὰ νὰ τὰ αἰστανθοῦμε χρειάζεται πρῶτα νὰ τὰ καταλάβουμε· γιὰ νὰ προκαλέσουν τὴ συγκίνηση ἀπαιτοῦν ἀπὸ τὸ θεατὴ τοὺς εἰδικὴ ἄσκηση ἢ εἰδικὲς γνώσεις. Δὲν πιστεύω καθόλου πὼς αὐτὸ χωρὶς ἄλλο εἶναι ἐλάττωμα. Εἶναι ὅμως καὶ μιὰ τέχνη, ἡ τέχνη ποὺ ἐμόρφωσαν καὶ μᾶς παράδωσαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ποὺ μιλάει ἅμεσά σὲ κάθε ἄνθρωπο (φτάνει νὰ μὴν ἔχασε τὴν πηγαία του ικανότητα νὰ αἰσθάνεται) χωρὶς νὰ τοῦ βάζει καμμιὰ προϋπόθεση. Βέβαια, φανερώνει πολὺ περισσότερα μυστικὰ καὶ πολλαπλασιάζει τὴ χαρὰ σ' ἐκεῖνον ποὺ μὲ ἀγάπη, δηλαδὴ μὲ καιρὸ καὶ μὲ κόπο προσπαθεῖ νὰ μπεῖ στὸ νόημά της. Μὰ γιατί ὁ κάθε ἄνθρωπος —κι ἂς μὴν ἔχει ἰδεῖ ποτέ του ἐλληνικὸ ἔργο, κι ἂς μὴν ξέρει τίποτε ἀπὸ ἐλληνικὴ μυθολογία καὶ ἱστορία— αἰσθάνεται τὴν καρδιά του νὰ χτυπάει δυνατώτερα μόλις ἀντικρίσει ἕνα ἀρχαῖο ἐλληνικὸ ἄγαλμα ἢ ἀνάγλυφο ἢ ζωγραφιά, ἀκόμη κ' ἕνα συντρίμμι, ἕνα ἀρχαῖο χέρι ἢ πόδι, ἕνα κλασσικὸ μάτι;

Στὸ κολοσσιαῖο τοῦτο ἐρώτημα οἱ ἀκόλουθε γραμμὲς δὲν μποροῦν νὰ δώσουν ἀπάντηση ποὺ νὰ μὴν ἀφήνει κανένα ζήτημα ἄλυτο (τέτοια ἀπάντηση δὲν ὑπάρχει ἔτοιμη, πρέπει κάθε ἐποχὴ καὶ κάθε ἄτομο νὰ παλέψει σοβαρὰ γιὰ νὰ τὴν κατακτήσει). Ὅ,τι ἐπιδιώκουν μὲ τοὺς γενικοὺς χαρακτηρισμοὺς δὲν εἶναι νὰ δώσουν ὅλα τὰ καίρια γνωρίσματα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ἀλλὰ αὐτὰ ποὺ θὰ δώσουν νὰ εἶναι ὅλα ἀπὸ τὰ καίρια. Εἶναι ὅμως λογικό, ὅτι οἱ γενικοὶ χαρακτηρισμοὶ δὲν ἐφαρμόζονται ἀποκλειστικὰ σ' αὐτὴν καὶ μόνο, δὲν ἀνήκουν στὶς εἰδικὲς κατηγορίες τῆς καθαρῆς μορφῆς, ἀλλὰ ξεχωρίζουν

*Νέα Ἑστία 28, Χριστούγεννα 1940, 2-6. Ἀνατύπωση: Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 35-42.

καὶ τῇ λογοτεχνίᾳ καὶ τῇ φιλοσοφίᾳ καὶ στὸ τέλος-τέλος καὶ ὁλόκληρῃ τὴν ἱστορία τῶν Ἑλλήνων· γιατί τὸ ἴδιο πνεῦμα ὁδήγησε τὸ μάτι καὶ τὸ χέρι τους στὴ δημιουργία τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς.

Ἡ πρώτη ἐντύπωση, ζωερὴ καὶ βαθειά, ποὺ ἔχομε ἀπὸ κάθε ἐλληνικὸ κομμάτι εἶναι πὼς βλέπομε κάτι γερὰ ριζωμένο στὸν κόσμον τοῦτο, στὴ γῆ. Αὐτὸ δὲν σημαίνει καθόλου πὼς δὲν ὑψώνεται πάνω ἀπ' αὐτόν· πρόκειται μόνο γιὰ τὸ γερό του ρίζωμα. Ἀπὸ κάθε ἐλληνικὸ αἰσθανόμεαστε, σχεδὸν μὲ τὸ σῶμα μας, νὰ βγαίνει ἡ ζεστασιά τοῦ ζωντανοῦ. Ὁ τεχνίτης τοῦ 9ου καὶ 8ου αἰῶνα π.Χ., ποὺ ἔχει τὴν ἰκανότητα νὰ παραστήσει ζωὴ μὲ γεωμετρικὸ σχῆμα, δὲν κάνει ἀφαίρεση ἀπὸ τὴ ζωὴ παρὰ ἀντίστροφα θερμαίνει μὲ τὴν πνοή του καὶ τὸ σχῆμα: ξέρεί ποῦ καὶ μὲ ποιὸ τρόπο θὰ μεταχειριστεῖ τὸ κάθε στοιχεῖο καὶ πὼς θὰ τὸ πλαισιώσει γιὰ νὰ εἶναι τὸ ἔργο του σημάδι (σύμβολο, ἂν προτιμᾶτε) ὁλόκληρου τοῦ κόσμου ποὺ αἰσθανότανε γύρω του καὶ μέσα του. Ὅταν οἱ ὅροι τῆς ζωῆς του ἀλλάζουν κατὰ τὸ τέλος τοῦ 8ου αἰ. καὶ ἡ γεωμετρικὴ αὐτὴ μορφή τῆς ἔκφρασής του ἔχει ἐξαντλήσει ὅλες τῆς τῆς δυνα-τότητες, γυρίζει κατὰ τὸν παραμυθένιον κόσμον τῆς τέχνης τῆς Ἀνατολῆς, πλουτίζεται μ' αὐτόν καὶ ἀμέσως σχεδὸν τὸν φέρνει στὸ μέτρο τοῦ δικοῦ του. Ἐχει ἄπειρη γοητεία τὸ θέαμα τοῦ δαιδαλικοῦ Ἑλλήνα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 7ου αἰ. καὶ ὕστερα ποῦ, χτεσινὸς ἀκόμη μαθητῆς, τολμάει τῶρα τὰ πιὸ ἀπόκοτα ἔργα σὲ ὑπερφυσικὰ ἀναλογίες, μὰ γερὰ θεμελιωμένα στὴ φύση· ἔργα ποὺ τραβοῦν μαζί τους τὸν ἄνθρωπον ψηλὰ στὴν ιδέα, ποὺ ἀποτελοῦν τὴ μορφή τοῦ θαυμασμοῦ του καὶ τοῦ σεβασμοῦ του γιὰ τῆς ἀναπάντεχες δυνάμεις τῆς φύσης, ὅχι τὴν ἔκφραση τοῦ τρόμου του. Καθὼς περνοῦν, ἀπανωτὰ μὲ ἔνταση καὶ χαλάρωση, τὰ χρόνια τοῦ 6ου αἰ., τοῦ ἀρχαϊκοῦ, ξανοίγει ὅλο καὶ καινούργια μυστικὰ τοῦ κόσμου του, τοῦ ἐσωτερικοῦ καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ, τὸ πνεῦμα του ἀκονίζεται καταπληχτικά, ἡ ψυχὴ του καλλιεργεῖται ἀπὸ διαφο-ρὲς καὶ ἀντιθέσεις· μὰ ποτὲ δὲν χάνει τὸν κόσμον τοῦτον ἀπὸ τὰ μάτια του. Ὡσπου εἶναι ὥριμος πιὰ γιὰ τὴν κλασσικὴ τριακονταετία (450-420 π.Χ.), ποὺ τὸ διαλεχτικὸ τῆς θαῦμα μόνο μὲ φτωχὰ ὀξύμωρα μποροῦμε νὰ τὸ διατυ-πώσομε: ὅπου ἡ ἡρεμία εἶναι μορφή φοβεροῦ ψυχικοῦ καὶ πνευματικοῦ ἀγῶνα, ἡ καθολικότητα μορφή τῆς πιὸ πλούσιας ἀτομικότητος, ἡ ἰδανικότητα ἔκ-φραση τῆς πιὸ κοντινῆς πραγματικότητος. Δὲν κρατεῖ πολλὰ χρόνια τὸ θαῦμα αὐτό· ἡ μονόπλευρὴ ἐνδοσκοπήση τοῦ ἀτόμου ἐπικρατεῖ σὲ λίγο, καὶ στοὺς ἐλληνιστικοὺς χρόνους φτάνει ἕως τὴν ἐξέγερσίν του ἢ —τὸ ἀντίστοιχόν της— τὴν ἐγκαρτέρησιν. Μὰ ὁ σύνδεσμος μὲ τὸν κόσμον δὲν κόβεται ἀκόμη: τὸ πάθος καὶ ἡ ἀγωνία, ἡ συστροφή τῶν ἐλληνιστικῶν ἔργων πηγάζουν ἀπὸ ἀγῶνα ποὺ γίνεται μέσα σὲ τοῦτον τὸν κόσμον ἢ μὲ τοῦτον τὸν κόσμον.

Εἶναι φανερό ἀπὸ τὰ παραπάνω κιόλας, ὅτι ποτὲ δὲν λείπει ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸ ἔργο ἡ ιδέα: μὲ τὴ μιὰ ἢ μὲ τὴν ἄλλη μορφή, ἄλλοτε μὲ τὸ μέσο τοῦ σχήματος κι ἄλλοτε μὲ τὸ μέσο τῆς ἔκφρασης ἢ —στὶς πιὸ εὐτυχημένες ὥρες— ταυτίζοντας σχῆμα καὶ ἔκφραση, τὸ ἐλληνικὸ ἔργο δείχνει πάντα ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του· σπανιώτατα ἐπιτρέπει τὴν ἀπλὴ «αἰσθητικὴ» θεώρηση, γιατί συγκλονίζει τὸν ἄνθρωπο ὡς τὰ τρίςβαθα τῆς καρδιᾶς. (Πολὺ ἐπιπόλαια καὶ φτηνὰ κρίνουν ὅσοι —καὶ εἶναι πάντα σπουδασμένοι, λόγιοι— βρίσκουν ὅτι δὲν θερμαίνει τὴν ἐλληνικὴ τέχνη ἡ «μεταφυσικὴ ἀγωνία»). Ἀφετηρία του ὅμως δὲν εἶναι ποτὲ ἡ ιδέα, ἀλλὰ τὸ γεγονός, τὸ συγκεκριμένο, ποὺ ἔχει σύγυρο περιγράμμα καὶ σχεδὸν χεροπιαστό· καὶ αὐτὸ τοῦ χαρίζει τεράστια δύναμη. Ἐδῶ βρίσκεται μιὰ μεγάλη ἀντίθεση τῆς ἐλληνικῆς μὲ τὴν τέχνη τῶν νεωτέρων χρόνων. Στὰ ἔργα τῆς τελευταίας θὰ βροῦμε πάντα ἄμεση ἢ ἔμμεση πηγὴ τὶς ιδέες. Ἀλλὴ μιὰ φορὰ δὲν πρέπει νὰ νομίσουμε ὅτι αὐτὸ χωρὶς ἄλλο εἶναι ἐλάττωμα. Μὰ τίς μεγάλες τῆς ἐπιτυχίης ἡ νεώτερη τέχνη τὶς ἐκέρδισε (καὶ τοῦτο μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ καμάρι της) στὴν πάλῃ μὲ κιντύνους ποὺ ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ δὲν τοὺς ἀντάμωσε πουθενά· γι' αὐτὸ ὅμως καὶ ἔπεσε συχνὰ χαμηλὰ καὶ οἰκτρὰ ὅσο ποτὲ ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ. Βέβαια, καὶ ὁ ἰδεατὸς κόσμος τῶν ἀρχαίων ἔχει πάντα σύνορα, ὅσο καὶ ἂν τὰ ἐπλάτυναν οἱ βαθύτεροι νόες τους. Τὸ ἀληθινὸ ἄπειρο δὲν τὸ διανοήθηκε ποτὲ ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας. Ὁ χῶρος ὅπου ζοῦν τὰ ἔργα τῆς ἐλληνικῆς τέχνης δὲν ἐγνώρισε τίς τρεῖς διαστάσεις, ἀλλὰ μονάχα ἔξ περιστάσεις (πρόσω-ὀπίσω, ἄνω-κάτω, δεξιὰ-ἀριστερά). Μὰ τί θαυμάσιο φυλαχτὸ στάθηκαν γιὰ τὴν τέχνη τὰ πολύτιμα αὐτὰ σύνορα τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ τέρματος. Ὁ Γκαίτε τὸ εἶδε πολὺ καθαρά, ὅταν ἔγραφε στὸν Herder: «οἱ ἀρχαῖοι παράσταναν τὴν ὑπαρξή, ἐμεῖς συνηθίζομε νὰ παρασταίνομε τὴν ἐντύπωση ποὺ κάνει· ἐκεῖνοι ζωγράφιζαν τὸ τρομερό, ἐμεῖς ζωγραφίζομε τρομερά· ἐκεῖνοι τὸ εὐχάριστο, ἐμεῖς εὐχάριστα... ἀπ' αὐτοῦ βγαίνει ὅλη ἡ ὑπερβολή, ὅλη ἡ ἐπιτήδευση, ὅλη ἡ ψεύτικη χάρη, ὅλο τὸ ὀγκηρό· γιατί ὅταν ἓνας ἄνθρωπος δουλεύει τὴν ἐντύπωση καὶ γιὰ τὴν ἐντύπωση, δὲν πιστεύει ποτὲ ὅτι τὴν ἔκαμε ἀρκετὰ αἰσθητὴ»¹.

Ὅτι ὅμως ἡ τέχνη τῶν Ἑλλήνων δὲν ἔχασε ποτὲ ἀπὸ μπροστά της τὴν ιδέα, φαίνεται καθαρὰ καὶ ἀπὸ τὸ ἀκόλουθο γεγονός: ἐνῶ ἡ στάση της ἀπέναντι στὴ ζωὴ ἦτανε πέρα-πέρα καταφατικὴ, δὲν ἐκιντύνεψε ποτὲ σοβαρὰ νὰ πνιγεῖ μέσα στὴν ἄμορφη πληθωρικότητα τῆς ζωῆς. Ὁ Herder ὑπερασπίζοντας τὴν Αἰγυπτιακὴ τέχνη ἀπέναντι στὸ Winckelmann ἔγραψε μιὰ ὠραία φαντασία, ποὺ δείχνει καὶ ὀξυδέρκεια ἀναπάντεχη στὸν καιρόν του: «Ἄν ἓνας Αἰγύπτιος τῆς ἐποχῆς ἐκείνης [τῶν «κλασσικῶν» αἰώνων τῆς Ἑλλάδας] ἔμπαινε σ' ἓνα ἐλληνικὸ Μουσεῖο θὰ τρόμαζε, θὰ ξαφνιζότανε καὶ ἴσως στὸ τέλος θὰ γύριζε ἀλλοῦ μὲ περιφρόνηση. Τί ἀνακάτωμα, θὰ ἔλεγε, τί θράσος!

Ξιφομάχε, πόσην ὥρα θὰ ρίχνεσαι μπροστά; καὶ σύ, νεανία, πόσο θ' ἀπλώνεις τὸ χέρι στὸ στεφάνι; καὶ σύ, Ἀφροδίτη, ὀλοένα βγαίνεις ἀπὸ τὸ λουτρό; καὶ σεῖς, παλαιστές, δὲν ἐνίκησατε ποτέ; πόσο ἀλλιώτικα σ' ἐμᾶς! Ἐμεῖς παρασταίνομε ἐκεῖνο ποὺ διαρκεῖ αἰώνια, τὴ στάση τῆς ἡρεμίας καὶ τῆς ἱερῆς σιωπῆς».

Δίκαιο θὰ εἶχεν ὁ Αἰγύπτιος (καὶ ὁ Herder ἐμπῆκε καλὰ μέσα στὸν κόσμο του) νὰ σαστίσει μπροστὰ στὰ ἀπεικίσματα τῆς ρευστῆς ζωῆς· μὰ ἔτσι δὲν μποροῦσε νὰ προσέξει πόσο τεράστιο ἦταν τὸ κατόρθωμα τοῦ Ἑλλήνα, ποὺ δὲν ἐσάστισε μπροστὰ στὸν κοχλασμό τῆς ζωῆς τῆς Ἰδίας. Πρῶτος αὐτὸς στὴν ἱστορία ἐνίωσε πὼς ἡ ἀδιάκοπη ἀλλαγὴ, ποὺ εἶναι γνώρισμα τῆς ζωῆς, φαινομενικὰ μονάχα εἶναι ἄμορφη καὶ ἄπιαστη. Οἱ ἄλλοι, πρὶν καὶ ὕστερα ἀπὸ τοὺς Ἑλλήνες, τρόμαξαν ἀπὸ τὶς ἀτελείωτες μεταμορφώσεις της καὶ μόνη βοήθεια γιὰ νὰ τὶς ἀντιμετωπίσουν βρῆκαν τὸ νὰ μὴ τὶς βλέπουν. Ὁ Ἑλληνας, μάλιστα ἐκατάλαβε καὶ εἶπε «ναί!» στὸ γεγονός τῆς ἀλλαγῆς, βρῆκε ἀμέσως καὶ τὸ νόμο τῆς λειτουργίας της. Ἔτσι μπόρεσε πρῶτος αὐτὸς (καί, ὡς τὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης, μόνος) νὰ ἀδράξει καὶ νὰ παραστήσει τὸ πιὸ ἄπιαστο πρᾶγμα, τὴν κίνηση, μὲ τὸ μέσο τοῦ ρυθμοῦ. Ἐχομε ξεχάσει τελευταῖα (ἐπειδὴ ἔχομε χάσει ξανὰ καὶ τὸ πρᾶγμα) ὅτι ὁ ρυθμὸς ὄχι μόνον δὲν ταυτίζεται (οὔτε ἐτυμολογικὰ) μὲ τὴ ρευστότητα, μὲ τὸ ἄμορφο κυμάτισμα, μὰ εἶναι ἴσα-ἴσα τὸ ἀντίθετό του: σημαίνει ἴσα-ἴσα τὸ σταθερὸ στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει μέσα σὲ κάθε ροή —καὶ σ' αὐτὰ τὰ κύματα τῆς φουρτούνας— ποὺ τὴν ἀρθρώνει καὶ ποὺ δίνει σχῆμα στὴν κίνηση. Μὰ οἱ Ἑλλήνες ἐνίωσαν γρήγορα τὴ διαλεχτικὴ αὐτὴ τῆς κίνησης καὶ δὲν τὴν ξέχασαν ποτὲ πιά: ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἐπλασαν τὸ δισκοβόλο δὲν ἐδείλιασαν μπροστὰ σὲ κανένα θέμα. Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ νόμου τοὺς ἐχάρισε τεράστια ἐλευθερία, ἀνέλπιστη γιὰ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους. Καὶ ἀφοῦ ὅ,τι εἶναι ὁ ρυθμὸς γιὰ τὴν κινούμενη ζωὴ εἶναι τὸ σχῆμα γιὰ τὴν ἀκίνητη, εἶναι φανερό πὼς ὁ σπόρος γιὰ τὴ θαυμάσια ἐκείνη ἀνθιση εἶχε δείξει κιόλας μὲ τὴ γεωμετρικὴ τέχνη τί πλούσιες δυνατότητες ξετυλιγμοῦ ἔκρυβε μέσα του. Βεβαιωνόμαστε ἄλλη μιὰ φορὰ πὼς ἡ πνευματικὴ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, χτῆμα καὶ δημιουργημὰ ἀνθρώπων, ποὺ ἐβλεπαν τὰ σύνορα τῆς δυνάμεις τους μὰ εἶχαν ἐμπιστοσύνη στὸν ἄνθρωπο, τὴν ἐπροφύλαξε ἀπὸ τὸν κίνδυνο νὰ σκλαβωθεῖ ἢ στὴν ὀξω νοῦ χλιδῇ τῆς Ἀνατολῆς ἢ στὰ πέτρινα μαθηματικὰ τῶν Αἰγυπτίων.

Ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ποὺ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα της εἶδαμε τώρα, φανερώνουν καὶ ἐκ τῶν ὑστέρων, μὲ τὸ ἀποτέλεσμα, σὲ ὅποιον δὲν τὸ ξέρει ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῆς ἱστορικῆς της πορείας, πόσο ὀργανικὰ ξετυλίχτηκε ἡ ζωὴ της —τόσο ποὺ νὰ βάζει ὀλοένα τοὺς ἱστορικοὺς

σὲ πειρασμὸ νὰ τὴ συγκρίνουν μὲ τὴ ζωὴ ἑνὸς φυσικοῦ ὀργανισμοῦ, ἐνῶ κάθε φορά ἀποδείχτηκε πὼς ἡ σύγκριση αὐτὴ δὲν ἐρμηνεύει τίποτε, καὶ μάλιστα συγχίζει. Καταλαβαίνομε ὅμως τὸν πειρασμὸ τους, ὅταν σκεφτοῦμε πὼς ἡ ἐλληνικὴ τέχνη πέρασε ὅλες τὶς δυνατὲς φάσεις τῆς ζωῆς στὴ σειρά, χωρὶς πηδήματα, ἄλλοτε μὲ ἀργὸ κι ἄλλοτε μὲ γρήγορο ρυθμὸ, πραγματοποιώντας ἔτσι μιὰν ἀκαταμάχητη λογικὴ, ἔχοντας ὅμως καὶ τὴ χάρη νὰ λείει μὲ κάθε τῆς μεταμόρφωση σ' ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα κατὰ καινούργιο καὶ ἀπροσδόκητο. Αὐτὴ ἡ λογικὴ ἀναγκαιότητα τοῦ ξετυλιγμοῦ τῆς τῆς δίνει πάλι μοναδικὴ θέση ἀπέναντι σ' ὅλες τὶς ἄλλες καὶ στὴ νεώτερη εὐρωπαϊκὴ. "Ὅχι πὼς ἡ τελευταία αὐτὴ, ἂν τὴν ἀράομε στὸ σύνολό της, παρουσιάζει παράλογα πηδήματα ἢ ἀκατανόητα κενά. Μὰ ὕστερα ἀπὸ τὸ τέλος τῆς ἀρχαιότητος τὰ ὅρια τῆς πολιτικῆς καὶ πνευματικῆς οἰκουμένης ἐπλάτηναν σιγά-σιγά ὥς τὸ «ἄπειρο» καὶ εἶναι φυσικὸ ὅτι μὲ τὶς καινούργιες συνθῆκες, γεμᾶτες ἄλλους κιντύνους καὶ ἐλπίδες, κανένας λαὸς δὲν μποροῦσε νὰ ἐκπροσωπήσῃ ἕνα πρόβλημα σ' ὅλες του τὶς φάσεις καὶ ὅτι κάθε μέλος τῆς κοινότητος τοῦ πολιτισμοῦ ἔδινε θέλοντας καὶ μὴ κάθε φορά τὴ θέση του σὲ ἄλλο. Ἡ ἐξήγηση ὅμως αὐτὴ δὲν ἀλλάζει τὸ γεγονὸς, ὅτι μόνο ἡ ἐλληνικὴ τέχνη χαρίζει ὥς τώρα τὸ θέαμα τοῦ ὀργανικοῦ, κλειστοῦ, ἀρκετοῦ στὸν ἑαυτὸ του συνόλου.

Φοβοῦμαι ὅτι ἡ ἀφοριστικὴ καὶ ἐλλειπτικὴ μορφὴ ποῦ, χωρὶς νὰ τὸ θέλω καὶ ἀπὸ ἐξωτερικὴ ἀνάγκη, πῆραν οἱ παραπάνω γραμμές, θὰ δώσει λαβὴ σὲ παρεξηγήσεις, πολὺ εὐκόλες στὶς ἡμέρες ποῦ ζοῦμε τώρα καὶ ἐπικίντυνες. Μὲ παρηγορεῖ ἡ ἰδέα ὅτι τὸ νὰ παρεξηγηθοῦν τὰ δικὰ μου λόγια εἶναι στὸ κάτω-κάτω μικρὸ κακό. Κέρδος ἀντίθετα μεγάλο εἶναι ἂν τὰ λόγια αὐτὰ δώσουν ἀφορμὴ νὰ ξαναθυμηθοῦμε στὶς ἡμέρες ποῦ τώρα ζοῦμε κάποιες μόνιμες ἀξίες, ποῦ πρώτη ἡ ἐλληνικὴ τέχνη τοὺς ἔδωσε τὸ αἶμα τῆς ζωῆς· ποῦ μπορεῖ νὰ τὶς ἐξέχασε συχνὰ ἡ ἀνθρωπότητα, στὴν πραγματικότητά ὅμως δὲν τὶς ἔχασε ποτὲ πιὰ: τὴν ἀπόλυτη, χωρὶς καμμιὰ ὑπεκφυγὴ, εἰλικρίνειά της — ἀποτέλεσμα τοῦ σεβασμοῦ ποῦ αἰσθάνεται ἡ ἀτομικὴ συνείδηση πρὸς τὸ ἀντικείμενο, πρὸς τὸν «ζυνὸν λόγον».

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Ἐπειδὴ, ὅταν μιλοῦμε γιὰ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη, συχνὰ θὰ μελετοῦμε τὰ σεβαστὰ αὐτὰ ὀνόματα (προπάντων ἂς μὴ λησμονοῦμε ποτὲ τὸ ἅγιο ὄνομα ἑνὸς μάρτυρα τῆς πνευματικῆς ἱστορίας, τὸν Hölderlin, ποῦ ἀγάπησε θερμὰ καὶ τὴν ἐπαναστατημένη Ἑλλάδα τοῦ 1770), ἡ σωστὴ ἱστορικὴ προοπτικὴ ἐπιβάλλει νὰ θυμολογῶμε καὶ τὰ παράξενα λόγια τοῦ Φρειδερίκου τοῦ Μεγάλου τῆς Πρωσίας: ἀπαντώντας στὸ Βολταῖρο, ποῦ εἶχε συνηγορήσει γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν Ἑλλήνων κατὰ τὰ Ὀρλωφικά (1770) καὶ προσπαθῆσει νὰ τὸν συγκινήσει μὲ τὶς ἀναμνήσεις τῆς κλασσικῆς Ἑλλάδας, τοῦ γράφει ὅτι «τὸ ἐπικὸν αὐτοῦ ποίημα *Henriade* ἀντικατέστησε τὴν Ἰλιάδα, αἱ τραγωδίαι του τὰς τοῦ Σοφοκλέους, τὰ ἱστορικὰ συγγράμματά του τὰ τοῦ Θουκυδίδου, ἡ δὲ φιλοσοφία του εἶναι πολὺ ἀνωτέρα τῆς τοῦ Πλάτωνος, τοῦ Ἀριστοτέλους καὶ τοῦ Ζήνωνος...»

Περικαλλές ἄγαλμα - 'Εξεποίησ' οὐκ ἄδαῃς

(*'Επιτύμβιον Χρήστου Τσούντα*, Ἀθήνα 1941, 535-578. Β' ἔκδοσις: Βιβλιοθήκη τοῦ Φιλολόγου, Ἴκαρος 1946. Ἐπανεκδόσις: Ἑρμῆς 1982. Γερμανικὴ μετάφρασις στὴ συλλογὴ τοῦ G. Pfohl, *Inschriften der Griechen*, 85-125, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt, 1972)

Σύντομη κρίση: 'Αλ. Παπαδιαμάντης*

Μακάρι νὰ γελιέμαι, ἀλλὰ φοβοῦμαι πὼς ὁ τρόπος ποὺ μιλοῦμε γιὰ τὸν Παπαδιαμάντη ὡς σήμερα ἀκόμη, κάθε φορά ποὺ δίνεται ἀφορμή, δὲν εἶναι οὔτε ἀνάλογος μὲ τὸ μέγεθος τῆς σημασίας του, οὔτε ὠφέλιμος γιὰ τὴν πνευματική μας προκοπή. Ἐκεῖνο ποὺ εἶχε τονίσει στὰ 1911 κιόλας ὁ Ξενόπουλος, ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη ἐγνώρισε μόνο πρωτόγονο θαυμασμό καὶ ὄχι ἀληθινὴ κριτική, καὶ ὅτι γιὰ τὴν κριτικὴ αὐτὴ ἔλειπε ἡ κυριώτερη προϋπόθεση, δηλαδὴ καὶ τὰ ἐξωτερικὰ ἀκόμη στοιχεῖα γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ἐσωτερικῆς του ἐξέλιξης, φοβοῦμαι πὼς ἐξακολουθεῖ καὶ σήμερα νὰ εἶναι σωστό. Γιατὶ ναὶ μὲν σήμερα πάρα πολλὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἐγίναν γνωστά, χάρη στὶς βιβλιογραφικὰς ἐργασίες τῶν τελευταίων χρόνων, τὰ στοιχεῖα ὅμως αὐτὰ μένουν ἀκόμη ἀχρησιμοποίητα, ἰδιωτικὴ ὑπόθεση λίγων ἐρευνητῶν· ἐνῶ εἶναι βέβαιο ὅτι, στὴν πνευματικὴ προπάντων ζωὴ, γιὰ τὴν παρουσία ἐνὸς πράγματος σημασία ἔχει ὄχι μόνο ἡ ἀντικειμενικὴ του ὕπαρξη, ἀλλὰ καὶ τὸ ἂν ἐμεῖς τὸ βλέπουμε. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη λοιπὸν φοβοῦμαι ὅτι ὀλόκληρος ὁ Παπαδιαμάντης γιὰ τὸν πνευματικὸ μας κόσμον εἶναι ἀκόμη ἀπών.

Δὲν εἶναι μόνο ποὺ δὲν βρίσκονται πιά τὰ ἔργα του. Καὶ ὅσες ἐκδόσεις ἐγίναν ἄλλοτε, ἦταν οἱ περισσότερες κακὰ μαζέματα, χωρὶς καμμιά λογικὴ (δηλαδὴ, στὸ βάθος, χρονολογικὴ) τάξη, ἢ μὲ φαινομενικὴ μονάχα φροντίδα. Οὔτε, φοβοῦμαι, στάθηκε ἀκόμη κανένας ἱκανὸς νὰ χρησιμοποιήσει τὰ πολλὰ στοιχεῖα ποὺ ἐγίναν γνωστά καὶ νὰ ἱστορήσει τὴν πνευματικὴ φυσιογνωμία τοῦ Παπαδιαμάντη, ὄχι μὲ τὸ νὰ τὴν ταυτίζει (λίγο ἢ πολὺ αὐθαίρετα) μὲ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο ἀπὸ τὰ καλύτερα διηγήματά του, ἀλλὰ μὲ τὸ νὰ τὴ συλλάβει καὶ σὰ σύμβολο ὀρισμένης ἐποχῆς τῆς νεοελληνικῆς ἱστορίας, καὶ σὰν ἔργο ποὺ ξεμακραίνει σιγὰ σιγὰ ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς γέννησής του, ἀντικειμενικοποιεῖται καὶ ἀποχτάει καινούργια ἰδική του ἱστορία. Φαίνεται πὼς ὅ,τι ἔχει γραφεῖ γιὰ τὸν Παπαδιαμάντη, μικρὸ ἢ μεγάλον, δὲν ἔχει καὶ σήμερα ἀκόμη ξεπεράσει τὸ ἀλλόκοτον εἶδος τοῦ λυρικοφιλοσοφικοῦ πεζοτράγουδου· καὶ δὲν εἶναι γνωστὸ πόσον καιρὸ ἀκόμη θὰ τὸν φυλάξει ἡ τύχη του ἀπὸ τὴν «ἀναθεώρηση» ποὺ ἔπαθαν τελευταῖα ὁ Μαβίλης καὶ ὁ Πολυλάς.

**Νέα Ἑστία* 30, Χριστοῦγεννα 1941, 154.

Ὁ ὑπογραφόμενος δὲν εἶναι σὲ θέσιν νὰ προσφέρει στὴ μνήμη τοῦ Παπα-
διαμάντη ἄλλο ἀπὸ τοὺς φόβους αὐτοὺς· εἶναι ἡ ἀτομικὴ ἔκφραση μιᾶς ὅχι
ἀτομικῆς ἀνάγκης: νὰ μὴν ἀδυνατίσει μέσα στὴν πνευματικὴ μας ζωὴ ἡ τίμια
ζωὴ του καὶ γίνει «συμβατικὸ παραμῦθι» (*fable convenue*).

Πλάτωνος, *Ἰππίας Μείζων*

(Θεσσαλονίκη 1973, μετάφραση με τὴ συμβολὴ τοῦ Ι. Θ. Κακριδῆ. Ἡ μετάφραση ἔγινε τὸ 1942-1944)

N. Γ. Παπαδάκης*

Θα ήταν στα 1918, ένας νέος φοιτητής, *ἀγουρος*, με όλες τις σημασίες, μὰ «φανατικός για γράμματα», γνώρισε στους Δελφούς τὸν Παπαδάκη, ἔφορο τῶν ἀρχαιοτήτων τῆς περιφέρειας· δὲν εἶχε ἀκούσει ποτὲ τ' ὄνομά του, ἐνῶ πολλὰ εἶχε ἀκούσει γιὰ ἄλλους ἀρχαιολόγους. Ὁ Παπαδάκης ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὸ νέο καὶ τὸν κάλεσε νὰ τοῦ δείξει τὴν ἄλλη μέρα τὰ ἀρχαῖα καὶ τὸ Μουσεῖο· ἐκεῖ ἐξάφνισε τὸ νέο, πρῶτα μὲ τὴν ἐντολὴ πού εἶχε δώσει στὸ φύλακα νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τὸν καλεσμένο του εἰσιτήριο, καὶ ὕστερα μὲ τὸν ἰδιαιτέρου τρόπο πού ἡ πάντοτε χρωματισμένη φωνή του ἄλλαζε μπροστὰ στὸ κάθε ἀντικείμενο περνώντας εὐκολὰ ἀπὸ τοὺς ψιλοὺς στοὺς βαθιοὺς τόνους —κάτι πού ἄφησε ἐντύπωση στὸ νέο. Ἐνα ἄλλο ἀπόγεμα, τὸν πῆρε καὶ διαβάσανε στὴ Λέσχη τῶν Κνιδίων τὸν Ὑμνο τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ τοῦ μίλησε μὲ περίσσια γνώση γιὰ τὸ ρυθμὸ τῶν στίχων, γιὰ τὴν ἀρχαία προφορά, πού ἡ διαφορὰ τῆς ἀπὸ τὴ σημερινὴ ἦταν χειροπιαστὴ στὴν ἐπιγραφή, γιὰ τὰ ἐπίθετα τὰ ποιητικά, γιὰ τοὺς ὑστερικοὺς ὑπαινιγμοὺς καὶ γιὰ ἕνα σωρὸ ἄλλα πράγματα, χωρὶς νὰ κουράζεται καὶ χωρὶς νὰ λιγοστεύει ἡ ὀρεξὴ του. Ὁ νέος γοητεύτηκε τόσο, πού κάθε φορὰ πού πῆγαινε νὰ τὸν ἰδεῖ ἡ καρδιά του ἀγωνιοῦσε ἀπὸ προσδοκία. Μιὰ μέρα σηκωθήκανε μαζὶ μὲ λίγους ἄλλους, προτοῦ χαράξει ἀκόμα καὶ ξεκινήσανε γιὰ τὸ Κωρύκιο· καθὼς ἀνεβαίνανε στὸ πρῶνὸ ἀγιάζι ἀλαφροὶ τὴν Κακὴ Σκάλα θυμήθηκε (ὁ Κρητικός!) τὸ «Excelsior» τοῦ Μαβίλη· ὅλο ἔλεγε καὶ ξανάλεγε τὸ «κι' ἀνεβαίνουν οἱ βλάμηδες λεβέντες...» ἢ πρότεινε νὰ σταθοῦνε «νὰ θαυμάσουνε τὴ θέα» τοῦ Κορινθιακοῦ —πονηρά, καθὼς ὁμολόγησε ὕστερα, γιὰ νὰ ξαποστάσει λίγο ἀπὸ τὸ λαχάνιασμα. Ὅταν ἔφτασαν χώθηκαν μέσα στὸ «Σαρανταῦλι», μὲ τὸ γέρο-Γαλάτο μπροστὰ, ἴσαμε τὴν πιὸ βαθιὰ γωνιά, καὶ μόλις ξαναβγήκανε στὸ φῶς στρώθηκε νὰ ξαναδιαβάσει τὴν ἐπιγραφή τῆς μπασιᾶς· συνεπῆρε πάλι τὸ νοῦ τοῦ νέου μὲ τὸ καινούργιο του διάβασμα «*Νυμφῶν καὶ Πανὸς κλύουσα Ἀμαράντα ἐλήφθη*» καὶ τὰ ἄπειρα πού τοῦ εἶπε γιὰ τοὺς νυμφόληπτους· καὶ τοῦ μένει —λέει ὁ νέος— ζωντανὴ στὴ μνήμη ἡ μέρα ἐκείνη σὰν νὰ εἶναι χτές. Μὲ τὸν καιρὸ ὁ νέος εἶχε ξεθαρρευτεῖ καὶ τοῦ μιλοῦσε καὶ γιὰ τὰ δικά του διαβάσματα· σχεδὸν λογο-

**Νέα Ἑστία* 37 (1945) 279-280.

μαχήσανε για τὴ «Γέννηση τῆς Τραγωδίας» τοῦ Νίτσε, ποὺ ὁ νέος τὴν ἀγαποῦσε καὶ τὴν πίστευε θαυμαστὸ κλειδί γιατὸ αἶνιγμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἐνῶ ἐκεῖνος ἐπέμενε ὅτι τὸ αἶνιγμα αὐτὸ μόνο μὲ τὶς σοβαρὲς ἐξακριβωμένες φιλολογικὲς ἐρευνες λυνότανε, ὁμολογώντας ὅμως ὅτι τὸ Νίτσε δὲν τὸν εἶχε διαβάσει —«ἐπειδὴ δὲν εἶχε διαβάσει ἀκόμη ἀρκετὸν Γκαίτε καὶ ἄλλους νεώτερους ποιητὲς καὶ φιλόσοφους, πολὺ μεγαλύτερους» κ' ἐπειδὴ τὸν ἐνοχλοῦσε ὁ ἀδιάκοπος καὶ ἐξάλλος διονυσιασμὸς του.

Στὸ γλωσσικὸ ζήτημα συμφωνοῦσανε σχεδὸν πέρα-πέρα μόνο ποὺ ἐκεῖνος ἐσεβότανε πολὺ τὸ Χατζηδάκη καὶ δὲν τοῦ πολυάρεσε ἡ ἀπλοποίηση τῆς ὀρθογραφίας «καὶ μάλιστα ἡ κατάργηση τῆς ὑποτακτικῆς». Ζητοῦσε μὲ ζωηρὸ ἐνδιαφέρον πληροφορίες γιατὴ σύγχρονη λογοτεχνία μας καὶ μὲ ποιο περιοδικὸ θὰ μπορούσε νὰ τὴν παρακολουθεῖ καλύτερα: ὕστερα ἀπὸ λίγα χρόνια στὸ γραφεῖο του μπορούσε κανένας νὰ ἰδεῖ ὅλους τοὺς τελευταίους τόμους τοῦ «Νουμᾶ». Τὸν ἄλλο χρόνο πῆρε μαζί του τὸ νέο σὲ μιὰν ἀνασκαφὴ ἐπάνω στὴν Οἶτη. Σηκωνότανε τὴν αὐγὴ νὰ πάει στοὺς ἐργάτες, προσέχοντας νὰ μὴν τὸν ξυπνήσει· φρόντιζε νὰ ἔχουν τοῦλάχιστο κάθε Κυριακὴ καλὸ φαγὶ καὶ τότε εὐχαριστημένος ἔλεγε «τώρα δὲν ἔχω καμμιά ἀντίρρηση γιατὶ τίποτε —οὔτε γιατὴ τὴν ὑποτακτικὴ». Νευρικός τὸν πρῶτο καιρό, ποὺ τὰ εὐρήματα ἀργοῦσαν, ἔδινε ὅμως ὀλοένα κουράγιο στὸ νέο μὲ τὴν πεποίθησή του πὼς σίγουρα θὰ ἔρθουν· πέταγε σὰν παιδί καὶ δὲν ξεκόλλαγε ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ, ὅταν ἤρθαν, καὶ τὸν δασκάλευε γιατὸ κάθε τι· διαβάσανε μαζί καὶ τοῦ ἐρμήνευε μὲ ἀφθονία τὶς «Βάχχες» μ' ὅλο ποὺ δὲν συμπαθοῦσε πολὺ τὸν κόσμον τοῦ Διονύσου. Καὶ τέλος ὁ νέος ἔφυγε ἀφήνοντάς τον εὐτυχισμένον ποὺ βρῆκε αὐτὸ ποὺ ἤθελε καὶ περισσότερα ἀπ' ὅσα περίμενε καὶ παίρνοντας μαζί του ζωηρὴ ἐντύπωση γιατὸ πόσο πλούσια καὶ πηγαία (ὅσο καὶ ἡ καλλιτεχνική), μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ εὐχαρίστηση τοῦ σοφοῦ ποὺ ἐρευνᾷ μόνο ἀπὸ πάθος γιατὸ τὰ προβλήματα του χωρὶς κανένα ἄλλο σκοπὸ δίπλα.

Νομίζω πὼς οἱ ἐντυπώσεις, ποὺ ξανάδωσα παραπάνω, τοῦ νέου ἐκείνου εἶχαν κρατήσει οὐσιαστικὰ στοιχεῖα τῆς προσωπικότητος τοῦ Παπαδάκη. Καὶ θὰ μπορούσα νὰ τελειώσω ἐδῶ, ἂν δὲν πίστευα πὼς εἶναι χρήσιμο γιατὸς πνευματικὸς ἔλληνας νὰ ξέρουν περισσότερα καὶ πιὸ θετικὰ πράγματα γιατὸ ἓναν πνευματικὸ ἄνθρωπον ποὺ ἔβαζε, λές, τὰ δυνατὰ του νὰ μὴν προκαλέσει κανενὸς τὴν προσοχή. Γεννήθηκε τὸ 1863 στὸ χωριὸ Βρύσες τῆς περιφέρειας τοῦ Ρεθέμνου. Σπούδασε ἐδῶ φιλολογία καὶ ὕστερα πῆγε καθηγητὴς στὴν Καισάρεια, στὴν Κύπρον καὶ τέλος στὴν Ἀθήνα. Ὑστερα ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία τὸν ἔστειλε καὶ σπούδασε ἀρχαιολογία στὸ Βερολίνο, στὸ Μόναχο καὶ στὴ Βόννη. Ὅταν γύρισε ζήτησε, φυσικά, θέση ἀρχαιολογική, μὰ —πάλι φυσικά— γιατὸν Παπαδάκη δὲν βρέθηκε τέτοια θέση. Τὸν κέρδισε

τουλάχιστο ἡ παιδεία μερικὰ ἀκόμη χρόνια, γιατί ξαναπῆγε καθηγητὴς στὴν Κρήτη, στὴν Πάτρα καὶ γυμνασιάρχης στὴ Χίο. Μὲ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1909 ἀνοίξε τὸ ἀρχαιολογικὸ στάδιο καὶ γι' αὐτόν. Τὸν διώρισαν κατὰ τὰ 1911 ἔφορο ἀρχαιοτήτων, καὶ ἡ ἀρχαιολογικὴ περιφέρεια ποὺ τὸν ἀπόχτησε στὴν τύχη (Βοιωτίας-Εὐβοίας-Φθιωτιδοφωκίδος-Εὐρυτανίας) θὰ κατάλαβε σὲ λίγο τί τυχερὴ ποὺ ἦταν: δὲν εἶναι πολλοὶ οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι ποὺ ἐγνώρισαν τίς περιφέρειές τους τόσο ἀπὸ κοντὰ καὶ βαθιὰ ὅσο ὁ Παπαδάκης τῇ δικῇ του. Νευρικός, διψώντας γιὰ γνώση πραγματικὴ καὶ ἀνήσυχος γιὰ τὴν τύχη τῶν ἀρχαίων ποὺ τοῦ ἦταν ἐμπιστευμένα, κινιόταν ἀδιάκοπα παντοῦ, στίς πολιτείες, στὰ χωριά, στὰ κατσάβραχα, προπάντων σ' αὐτὰ (μὴ δὲν ἤξερε ἀπὸ «μαδάρες»;) Μέσα σὲ δεκαπέντε χρόνια ἔσκαψε στὴν Ἑρέτρια τὸ ἱερὸ τῆς Ἰσιδος, στὰ Χάλια ἕναν προϊστορικὸ συνοικισμό, στὴν Κορώνεια τῆς Βοιωτίας, στὴ Λοκρίδα, σ' ἄλλα μέρη ἀκόμη καὶ πρὸ πάντων —τὸ μόνιμο ἱνδαλμά του— στὴν Οἶτη τὴν Πυρὰ τοῦ Ἡρακλέους, ποὺ τὴ βρῆκε τέλος ὕστερα ἀπὸ ἐπίπονες ἀναζητήσεις· ἐσυγύρισε καὶ κατὰγραψε τὸ Μουσεῖο τῆς Χαλκίδας (γιὰ τὸν καιρὸ του τὸ πιὸ νόστιμο ἐπαρχιακὸ Μουσεῖο), τῆς Χαιρώνειας, ἄλλα μικρότερα· πλήρωνε μὲ βαρεῖες θέρμες τὴν ἐξακρίβωση κάποιας ἐπιγραφῆς στὸ Δύστο· ἀπὸ τὴν παλιὰ καὶ τὴ νέα ἱστορία τοῦ ἑλληνισμοῦ ἐγίναν μέσα του ζωντανὲς μορφὲς κάθε ράχης, διάσελο, πηγὴ κάθε τοπωνύμιου. Κυνήγησε τοὺς ἀρχαιοκάπηλους καὶ μὲ τὸ πιστόλι, τὸ ἴδιο πιστόλι, ποὺ εἶχε μαζί του (ὁ Κρητικός!) καὶ στὴν Οἶτη γιὰ νὰ μὴν ἀρπάξουν οἱ ληστὲς τὰ χρήματα τῆς ἀνασκαφῆς. Γιατὶ ἴσια-ἴσια τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ δὲν πιστεύω νὰ βρίσκει εὐκολὰ τὸ ταίρι του σὲ ἄλλον. Δὲν ἐρητόρευε γιὰ τὸ «καθῆκον», ὅπως οὔτε γιὰ ἄλλο τίποτε· ὅμως ἡ ὑψηλὴ ἀντίληψή του γι' αὐτὸ γινόταν φανερὴ πράξη, ἄμεσα ὑποχρεωτικὴ καὶ γιὰ ὅσους τὸν πλησίαζαν. Κάτι σὰν αἶσθημα ἱεραποστολῆς τὸν ὀδηγοῦσε στὴν ὑπαλληλικὴ του δράση, τόσο ποὺ ὁ Παπαδάκης ὄχι μόνον δὲν ἐπιζητοῦσε τὴν ἀναγνώριση, ἀλλὰ καὶ ἔκρινε τὸν ἑαυτὸ του μὲ σπάνια αὐστηρότητα: σ' ἕνα συγκινητικὸ ἔγγραφο τοῦ ἀναγγέλλει στὸ Ὑπουργεῖο μὲ συντριβὴ τὴν καταπάτηση τοῦ χώρου τοῦ Καδμείου (στὴ Θήβα) ἀπὸ ἕνα κακόπιστο γείτονα καὶ θεωρώντας καὶ τὸν ἑαυτὸ του ὑπεύθynu γιὰ ἀμέλεια (ποὺ ἦταν ἡ ἀφέλεια τῆς δικῆς του ἀγνότητας) ζητεῖ ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο ὁ ἴδιος τὴν τιμωρία του. Μὲ τέτοιο ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ ὀργανισμό ἦταν ριζωμένη καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ του δράση, ποὺ τὴν τροφοδοτοῦσε καὶ μιὰ ἄδολη ἐφεση γιὰ γνώση, ξένη ἀπὸ κάθε καιρικὴ ἐπιδίωξη καὶ ἐπιτυχία. Ἡ ἐπιστημονικὴ του παραγωγὴ ἦταν γρήγορα πολὺ σοβαρὴ καὶ ἀναγνωριζότανε καὶ ἐδῶ καὶ ἔξω· ὅλοι ἤξεραν ὅτι ὁ ἔφορος αὐτὸς τῶν ἀρχαιοτήτων ἦταν ἴσως ὁ πιὸ γερός κλασσικὸς φιλόλογος τῆς τελευταίας ἑλληνικῆς τριακονταετίας. Ἀλλὰ αὐτὸς πανεπιστημιακὴ θέση δὲν ἐζήτησε

ποτέ· καὶ μόνο στὰ 1926 πῆγε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης. Γιὰ τὴν καθηγητικὴ του δράση ἐκεῖ, ἄλλοι μποροῦν νὰ μιλήσουν καλύτερα. Ξέρω μόνο πὼς ἡ ἀνάγκη τῆς ψυχῆς του νὰ θυσιάσει τὸν ἑαυτό του γιὰ νὰ βοηθήσει τοὺς νεώτερους συναδέλφους καὶ μαθητές του βρῆκε ἐκεῖ πιά ἐλεύθερο τὸ δρόμο της. Τὴν ἐπαφὴ μὲ τοὺς νεώτερους τὴν εὐκόλυνε κ' ἓνα ἄλλο του ἀξιαγάπητο χάρισμα, τὸ ὅτι δὲν ἤξερε καθόλου ἀπὸ μισαλλοδοξία. Ἡ στάση του στὸ γλωσσικὸ ζήτημα τὸ δείχνει καθαρά. Ἦταν μαθητὴς τοῦ Χατζηδάκη ἀπὸ τοὺς πιδὸ ἀγαπητοὺς καὶ τιμοῦσε ἐξαιρετικὰ τὸ δάσκαλό του (ὕπογραφοτάνε πάντα Ν. Γ. Παπαδάκης), χωρὶς ὅμως ἡ κρίση του νὰ θολώνεται ἀπὸ τὶς φανατισμένες θεωρίες ἐκείνου: Ὁ ἴδιος ἔγραφε πάντοτε στὴν καθαρεύουσα, μιὰ καθαρεύουσα ἄψογη, πυκνὴ, γεμάτη νεῦρο —καὶ νεῦρα, πού ξεespoῦσαν, θαρρεῖς, μὲ τὶς πολλὰς παρενθέσεις— πραγματικὰ χαριτωμένη. Καταδίκαιζε ὅμως τὴ διγλωσσίαν, ἀγαποῦσε πολὺ θερμὰ τὴ δημοτικὴ καὶ ἔδινε θάρρος σὲ ἐκείνους πού πάσκιζαν νὰ τὴν κάμουν ἐκφραστικὸ ὄργανο ἱκανὸ καὶ γιὰ τὴν ἐπιστήμην. Ξέρω μάλιστα ἀπὸ ἓνα στενὸ του φίλο καὶ συνάδελφο, ἀπὸ τὸ σεβαστό μου κ. Κ. Ρωμαῖο, ὅτι τὸν τελευταῖο καιρὸ ἔγραφε μιὰ ἐργασία του γιὰ τὶς «Τραχίνιες» στὴ δημοτικὴ, γιὰ νὰ ἀφήσει ἔτσι μιὰ ἔμπραχτη ὁμολογία τῆς πίστεως του στὸ μέλλον της. Πέθανε ὅμως τὸ φετεινὸ Γενάρη χωρὶς νὰ προφτάσει νὰ τὴν τελειώσει.

Καὶ πίσω ἀπ' ὅλα αὐτὰ ὁ ὀλοκάθαρος, ἄκακος, πιστὸς τοῦ ἰδανικοῦ καὶ ἐνθουσιαστικὸς ἄνθρωπος, ὁ ἀληθινὰ χαριτωμένος. *Ὡς χαρίεν ἄνθρωπος, ὅταν ἄνθρωπος ᾗ.*

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Τὰ κυριώτερα δημοσιεύματά του εἶναι: Ἀποβατικὸν ἀνάγλυφον ἐκ τοῦ Ἀμφιαρείου ('Αρχ. Ἐφημ. 1910). Πτυκτὸν κάτοπτρον ἐκ Θηβῶν (αὐτοῦ, 1914). Ἀνασκαφὴ Ἰσείου ἐν Ἐρετρίᾳ ('Αρχ. Δελτ. 1915). Περὶ τὸ Χαρόπειον τῆς Κορωνείας (αὐτοῦ, 1916). Ἐκ Βοιωτίας (αὐτοῦ, 1923). Λοκρικὸς θεσμός ('Αρχ. Ἐφημ. 1924). Τιμαὶ εἰς Ἐφέσιον Τραγικὸν ('Επετηρὶς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσ/νίκης τ. Α'). Ἱερὸς νόμος Βενδιδείων ('Αρχ. Ἐφημ. 1937). Ἐκτύπωμα πῆλινον Εὐρύπης ἐκ Κρήτης ('Επιτύμβιον Χρήστου Τσουντα).

[Ἡ πνευματικὴ Ἑλλάδα ἐμπρὸς τὸ δράμα
τῆς κατοχῆς]

(Συνέντευξη στὰ *Ἐλεύθερα Γράμματα* 6, Σάββατο 16 Ἰουνίου 1945.
Ἀναδημοσίευση: *Μέντωρ* 31, 1994, 170-176)

[Περὶ τῆς πορείας τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας]*

I

«Ὑποβάλλω δι' Ὑμῶν τὰς θερμὰς εὐχαριστίας μου πρὸς τὸ Δ. Συμβούλιον τῆς Ἑταιρείας, τὸ ὁποῖον μοῦ ἔκαμε τὴν τιμὴν νὰ μὲ ἐκλέξῃ μέλος του. Πρὸς τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἑταιρείαν τρέφω πάντοτε αἰσθήματα θαυμασμοῦ καὶ τιμῆς διὰ τὸ μακρὸν ἔργον της, διότι εἶναι γνωστόν, ὅτι χάρις εἰς αὐτὴν κυρίως ἡ ἑλληνικὴ ἐπιστῆμη ἠδυνήθη νὰ ἀνασκάψῃ τόσους σπουδαίους ἀρχαιολογικοὺς τόπους, ἡ χώρα ἀπέκτησε τόσα Μουσεῖα καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν Ἑλλήνων διὰ τὴν προγονικὴν των κληρονομίαν διετηρήθη ζωηρόν. Πλὴν τοῦτου αἰσθάνομαι καὶ ἀτομικῶς βαθεῖαν εὐγνωμοσύνην πρὸς τὴν Ἑταιρείαν διὰ τὴν σημαντικὴν οἰκονομικὴν ἐνίσχυσιν, τὴν ὁποίαν προθύμως μοῦ παρέσχε πρότινων ἐτῶν διὰ νὰ τελειοποιήσω τὰς σπουδὰς μου ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ. Ὅθεν εἶναι μεγάλη ἡ ἐπιθυμία μου νὰ βοηθήσω καὶ ἐγὼ κατὰ τὸ μέτρον τῶν δυνάμεών μου εἰς τὴν πραγμάτωσιν τοῦ ὑψηλοῦ ἐθνικοῦ σκοποῦ τῆς Ἑταιρείας. Δυστυχῶς εὐρίσκομαι εἰς ἀδυναμίαν νὰ τὸ πράξω, διὰ τοὺς ἀκολουθούτους λόγους:

Εἶναι γεγονός ὅτι ἀπὸ 25/ετίας περίπου μαρασμώδης κατάστασις χαρακτηρίζει τὴν ζωὴν τῆς Ἑταιρείας. Δὲν ἐννοῶ τόσον τὸν περιορισμὸν τῶν ἀνασκαφῶν, ὁ ὁποῖος ὀφείλεται κατὰ πολὺ εἰς οἰκονομικὰς δυσχερείας, μολονότι καὶ αὗται δὲν νομίζω ὅτι ἔχουν ἐξωτερικὴν μόνον αἰτίαν. Σπουδαιότερον θεωρῶ τὸ ὅτι ἐμαράνθη πᾶσα σχεδὸν ἐπιστημονικὴ κίνησις ἐν αὐτῇ, διότι δὲν ἀποτελοῦν τοιαύτην κίνησιν τὰ ἀτομικὰ ἐπιτεύγματα τῶν ἀρχαιολόγων. Ἀκόμῃ καὶ ἐπιστημονικαὶ ἀνακοινώσεις, αἱ ὁποῖαι θὰ ἔδιδον τὴν εὐκαιρίαν πρὸς ἑκθεσιν νέων γνώσεων καὶ συζήτησιν νέων ἀπόψεων, ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν δὲν γίνονται πλέον. Πολὺ ὀλιγώτερον ἐδόθη ἡ δέουσα προσοχὴ εἰς τὴν δημιουργίαν θερμότερας σχέσεως τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ μὲ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν τέχνην καὶ ἱστορίαν καὶ εἰς τὴν ἀνάπτυξιν ζωηροτέρου κοινωνικοῦ ἐνδιαφέροντος περὶ τὰς ἀρχαιολογικὰς σπουδὰς, διὰ συχνῶν ἐκλαϊκευτικῶν ὁμιλιῶν καὶ δη-

*Δύο ἐπιστολὲς πρὸς τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιό της, τῆς 23 Ἰουλίου καὶ 23 Αὐγούστου 1945. Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς (1987) 172-178.

μοσιευμάτων, εἰς ἐποχὴν μάλιστα κατὰ τὴν ὁποίαν γενικώτερον αἱ κλασσικαὶ σπουδαὶ ἀντιμετωπίζουσιν ἀδιαφορίαν ἢ καὶ ἐχθρότητα πολλὰχόθεν προερχομένην καὶ οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποι αὐτῶν ἐν Εὐρώπῃ καὶ Ἀμερικῇ διαρκῶς τονίζουν τὴν ἀνάγκην ἀνανεώσεως ἐσωτερικῆς τῶν κλασσικῶν σπουδῶν, ὥστε νὰ δυνηθοῦν καὶ πάλιν νὰ ἀκτινοβολήσουν εἰς πλατύτερα στρώματα τῆς κοινωνίας. Χαρακτηριστικὴν ἐπίσης διὰ τὴν μαρασμώδη κατάστασιν τῆς Ἑταιρείας μας θεωρῶ τὴν στενότητα καὶ ἀκαμψίαν τῶν ἐπισήμων αὐτῆς γλωσσικῶν ἀρχῶν.

Ἐκ τοῦ γεγονότος ὅμως, ὅτι ἡ κατάστασις αὕτη συνεχίζεται ἀμετάβλητος ἐπὶ τόσα ἔτη ἐπιτρέπεται νὰ ἐξαγάγω τὸ συμπέρασμα, ὅτι τὸ Δ. Συμβούλιον δὲν τὴν εὐρίσκει δυσάρεστον. Ἀλλ' ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ὁ ὑπογεγραμμένος, ὁ ὁποῖος ἄλλως βλέπει καὶ αἰσθάνεται τὰ πράγματα, ἂν ἐδέχετο νὰ μετᾶσχη τοῦ Δ. Συμβουλίου, θὰ ἀπετέλει ἐν αὐτῷ ἀσήμαντον μειονότητα καὶ δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ προσφέρῃ καμμίαν βοήθειαν, ἐφ' ὅσον φρονεῖ ὅτι ὁ ὀργανισμὸς τῆς Ἑταιρείας ἔχει ἀνάγκην οὐσιώδους ἀνακαινίσεως καὶ ὅτι ἡ συνέχισις τῆς παραδόσεως ἐπιτυγχάνεται μόνον διὰ τῆς ἀδιαλείπτου ἀνανεώσεως αὐτῆς, οὐχὶ δὲ διὰ τῆς τυπικῆς συντηρήσεως.

Διὰ τοὺς λόγους τούτους λυποῦμαι εἰλικρινῶς μὴ δυνάμενος νὰ ἀποδεχθῶ τὴν τόσον τιμητικὴν ἐκλογὴν μου, διὰ τὴν ὁποίαν καὶ πάλιν εὐχαριστῶ τὸ Δ. Συμβούλιον θερμῶς».

II

«Μὲ μεγάλην δυστυχῶς καθυστέρησιν, ὀφειλομένην εἰς ἄλλας ἐπείγουσας ἐργασίας μου, ἔχω τὴν τιμὴν νὰ ἀπαντήσω εἰς τὸ ὑπ' ἀρ. 66/11 τρ. μ. ἔγγραφον τοῦ Δ. Συμβουλίου τὰ ἀκόλουθα:

Ἦτο μακρὰν ἀπ' ἐμοῦ ἡ πρόθεσις νὰ προκαλέσω συζήτησιν περὶ τὸ ἔργον τῆς Ἑταιρείας κατὰ τὴν τελευταίαν 25/ετίαν, ὅταν ἀπηύθυνα πρὸς Ὑμᾶς τὴν ἀπὸ 23 Ἰουλίου ἐπιστολήν μου. Ὁ μόνος, σαφέστατος δέ, σκοπὸς τῆς ἐπιστολῆς μου ἐκείνης ἦτο νὰ ἐκθέσω Ὑμῖν εἰλικρινῶς καὶ τιμίως, ὡς πάντοτε συνηθίζω, καὶ οὐχὶ δι' ὑπεκφυγῶν, τοὺς λόγους διὰ τοὺς ὁποίους ἠδυνάτουν νὰ δεχθῶ τὴν ὑπὸ τοῦ Δ. Συμβουλίου ἐκλογὴν μου ὡς μέλους του. Ἐν τῇ Ὑμετέρᾳ ὅμως ἀπαντῇσιν λέγονται πράγματα, ἡ ἐπὶ τῶν ὁποίων σιωπῇ μου θὰ ἠδύνατο νὰ παρερμηνευθῇ ὡς σημαίνουσα τὴν ἀποδοχὴν αὐτῶν καὶ ὑπ' ἐμοῦ. Ὅθεν ἀναγκάζομαι νὰ παρατηρήσω τὰ ἑξῆς:

Ἡ κρίσις μου περὶ τῆς σημερινῆς καταστάσεως τῆς Ἑταιρείας εἰς οὐδεμίαν ἀντίφασιν εὐρίσκεται πρὸς τὰ αἰσθήματα τιμῆς, τὰ ὁποῖα τρέφω διὰ τὸ μακρὸν ἔργον αὐτῆς κατὰ τὸν παρελθόντα αἰῶνα καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ παρόντος,

τὸ παγκοσμίως ἀναγνωρισθὲν κατὰ τὰς ἐορτὰς τῆς ἑκατονταετηρίδος, τὰς ὁποίας ὄχι ἀπλῶς παρηκολούθησα, ἀλλὰ εἰς τὰς ὁποίας καὶ συμμετέσχον ἄλλωστε καὶ διὰ τῆς ἀποστολῆς μικρᾶς ἐργασίας μου εἰς τὸν πανηγυρικὸν τόμον τῆς 'Αρχ. 'Εφημερίδος. Δὲν πηγάζει δὲ ἡ κρίσις μου αὕτη ἐκ τῆς ἀντιλήψεως, ὅτι πρέπει ἡ 'Αρχ. 'Εταιρεία νὰ μεταβάλλῃ σκοπὸν, ἀλλ' ἀκριβῶς ἐκ τῆς ἀντιλήψεως, ὅτι εὐκταῖον εἶναι νὰ συνεχίσῃ τὸ λαμπρὸν ἔργον τῆς πρώτης αὐτῆς 80/ετίας. Διότι οὐδ' ἐπὶ στιγμὴν ἐφαντάσθην, ὅταν ὡς φοιτητῆς παρηκολούθησα σειρὰν διαλέξεων ὁργανωθεῖσαν περὶ τὸ 1920 ἐν τῇ 'Αρχ. 'Εταιρείᾳ, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἀνακοίνωσιν τοῦ κ. Ρωμαίου περὶ τοῦ ἀετώματος τῆς Κερκύρας, τοῦ μακαρίτου Ξανθουδίδου περὶ τῶν ἐν Κρήτῃ ἐργασιῶν του, ἐκλαϊκευτικᾶς ὁμιλίας τοῦ κ. Κεραμοπούλου περὶ Δελφῶν καὶ αὐτοῦ τοῦ σημερινοῦ Γεν. Γραμματέως ὁμοίαν περὶ Περγάμου, οὐδ' ἐπὶ στιγμὴν, λέγω, ἐφαντάσθην, ὅτι τοῦτο ἀπετέλει ἐκτροπὴν τοῦ σκοποῦ τῆς 'Εταιρείας ἀπὸ τοῦ ἐπιστημονικοῦ πρὸς τὸ θορυβῶδες καὶ διαφημιστικόν· οὔτε ὅτι ἀπετέλει ἐκτροπὴν ἀπὸ τοῦ ἐπιστημονικοῦ σκοποῦ τῆς 'Εταιρείας ἡ κατὰ τὰ αὐτὰ ἔτη λειτουργήσασα παρ' αὐτῇ 'Αρχαιολογικῇ Σχολῇ, τῶν μαθημάτων τῆς ὁποίας καὶ ἐγὼ διακούσας εὐγνωμόνως ἀναμνησκόμαι.

"Ἀπασα ἡ κίνησις ἐκείνη, ἡ ὁποία ἐνεφάνιζε τὴν 'Αρχ. 'Εταιρείαν ὡς ζῶντα καὶ ζωηρὸν ὁργανισμόν, ἐνεκρώθη σχεδὸν διὰ μιᾶς μετὰ τὸ 1920. 'Η κρίσις μου περὶ τοῦ μετὰ ταῦτα μαρασμοῦ τῆς 'Εταιρείας, πρὸς τὴν ὁποίαν εἶναι φυσικὸν ὅτι διαφωνεῖ τὸ Δ. Συμβούλιον, διότι ἄλλως θὰ εἶχε ἀντιδράσει κατ' αὐτοῦ, δυνατόν νὰ θεωρηθῇ ὑπὸ τῶν διαφωνούντων ὡς πεπλανημένη, δὲν δύναται ὅμως οὐδὲ λογικῶς νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἀνακριβής, διότι ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ ἀκριβοῦς καὶ τοῦ ἀνακριβοῦς ἰσχύει μόνον ὡς πρὸς τὰ πράγματα καὶ ὄχι ὡς πρὸς τὴν περὶ αὐτῶν κρίσιν τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρίβειαν δὲ περὶ τὰ πράγματα οὐδεμίαν περιεῖχεν ἡ ἐπιστολή μου. "Ὅσα ἐνδεικτικῶς εἶχον μνημονεύσει ἐν αὐτῇ ὡς ἐκδηλώσεις τοῦ μαρασμοῦ τῆς 'Εταιρείας εἶναι πάντα, ὡς γεγονότα, ἀναμφισβήτητα. 'Αναφέρονται δὲ εἰς ὁλόκληρον τὴν τελευταίαν 25/ετίαν καὶ ὄχι εἰς τὴν ἀπὸ τῆς δουλείας καὶ ἐντεῦθεν περίοδον καὶ τὴν ἐξάτμισιν τῆς περιουσίας τοῦ ἰδρύματος. 'Επὶ τῇ εὐκαιρίᾳ ταύτῃ τονίζω, ὅτι ἀδυνατῶ νὰ ἐννοήσω ποίων «γνωστῶν καὶ εἰς ἐμὲ» κύκλων τὰ οἰκονομικὰ μέτρα ὑπαινίσσεται τὸ Δ. Συμβούλιον, διότι τὰ μόνα γνωστά μου οἰκονομικὰ μέτρα εἶναι ὁ περὶ σταθεροποιήσεως τῆς δραχμῆς νόμος τῆς γνωστῆς καὶ εἰς Ὑμᾶς κυβερνήσεως τοῦ κ. Παπανδρέου. Πέραν τούτου πιστεύω ἀκραδάντως ὅτι, ἂν ἡ 'Εταιρεία ἔδρα ὡς ἀκμαῖος καὶ ζωηρὸς ὁργανισμός, καὶ οἱ οἰκονομικοὶ πόροι θὰ ἐξευρίσκοντο ἀφθονώτεροι.

'Η παρατήρησις Ὑμῶν ἀφ' ἑτέρου, ὅτι οὐδεὶς οὐδένα ἡμπόδισε νὰ κάμῃ ἀνακοινώσεις ἐν τῇ 'Εταιρείᾳ, ἀστοχεῖ τοῦ σκοποῦ της, διότι τὸ ὑπ' ἐμοῦ

λεχθὲν ἦτο, ὅτι αὐτὴ ἡ Ἑταιρεία οὐδέποτε ἐσκέφθη νὰ ὀργανώσῃ σειρὰν τοιούτων ἀνακοινώσεων, ὅπερ φανερώνει ὅτι δὲν ἐκτιμᾷ τὴν σημασίαν των. Δὲν εἶναι δὲ εὐκόλουν νὰ ἐννοήσῃ τις διατὶ συσχετίζεται ὑφ' Ὑμῶν ἡ παρατήρησίς μου περὶ τῆς ἀπουσίας τοιαύτης πρωτοβουλίας παρὰ τῇ Ἑταιρείᾳ μὲ τὰς σποραδικὰς ἀνακοινώσεις, αἱ ὁποῖαι ἐγένοντο πρὸ πενταετίας καὶ ἐφέτος (ἅπαξ) ἐν τῷ Ἑθν. Ἀρχ. Μουσείῳ, τὸ ὁποῖον ἄλλως δὲν φαντάζομαι ὅτι ἡ Ἀρχ. Ἑταιρεία θεωρεῖ ὡς ἀνταγωνιστήν.

Τέλος οἱ περὶ τῶν στενῶν καὶ ἀκάμπτων γλωσσικῶν ἀρχῶν τῆς Ἑταιρείας λόγοι μου δὲν εἶναι «ὕπαινιγμός» ἀπλοῦς μαρτυρῶν βαθυτέραν ἀντίθεσιν. Εἶναι βεβαίως γνωστόν, ὅτι πιστεύω εἰς τὴν ὅλως ἰδιαίτεραν ἀξίαν τῆς ζωντανῆς γλώσσης τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ διὰ τὴν πνευματικὴν μας προκοπὴν (ἀξίαν οἶαν ἀδυνατῶ νὰ ἀναγνωρίσω εἰς τὴν χαρτίνην καθαρῆς) καὶ τὴν ἀνάγκην τῆς καθιερώσεως αὐτῆς ὡς γραπτῆς γλώσσης τοῦ Ἑθνους. Ἐπειδὴ ὅμως ἐκ φύσεως δὲν εἶμαι μισαλλόδοξος οὐδὲ ἀμφιβάλλω περὶ τῆς τελικῆς κατισχύσεως τῆς ζωντανῆς γλώσσης, δὲν διστάζω νὰ γράψω καὶ εἰς τὴν καθαρῆς, ὡς ἀνάγκης θεωρῶ τοῦτο ἀναγκαῖον. Ἀντιστρόφως, ὑποβαλὼν πρὸ ὀκτῶ καὶ πλέον ἐτῶν εἰς τὴν Ἑταιρείαν πρότασιν ἐκδόσεως ὑπ' αὐτῆς εἰς ξένην γλῶσσαν τοῦ ὁδηγοῦ μου τοῦ Μουσείου τῶν Θηβῶν (γεγραμμένου εἰς ζωντανὴν ἑλληνικὴν) οὐδεμιᾶς ἔτυχόν ποτε ἀπαντήσεως. Ἀσχέτως ὅμως πρὸς ταῦτα, ἐν τῇ ἐπιστολῇ μου ἐλέγετο σαφῶς, ὅτι τὴν γλωσσικὴν ταύτην στενότητα καὶ ἀκαμψίαν θεωρῶ ἀπλῶς χαρακτηριστικὴν, ἥτοι σύμβολον τῆς καταστάσεως τοῦ μαρασμοῦ, σαφέστατα δὲ ἐξεφράζετο ἐκεῖ καὶ ἡ ἀντίληψίς μου περὶ τῆς ἀνάγκης τῆς ἀνακαινίσεως τοῦ ὀργανισμοῦ (δὲν ἐννοῶ ἀπλῶς τῆς ὀργανώσεως) τῆς Ἑταιρείας πρὸς τὸν σκοπὸν ἀκριβῶς τοῦ νὰ συνεκισθῇ ἡ παράδοσις αὐτῆς καὶ νὰ ἀποτραπῇ ὁ κίνδυνος τῆς βαθμιαίας ἀπονεκρώσεως. Ἀλλως δὲ εἰς τὴν συναίσθησιν τῆς γενικωτέρας ἀνάγκης ἀνανεώσεως καὶ τωνώσεως τῶν ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν ἔχω ὁδηγοὺς καὶ τὰ παρ' ἡμῖν πράγματα καί, εὐτυχῶς, τοὺς κρατίστους ἀντιπροσώπους τῶν σπουδῶν τούτων ἐν τῇ Εὐρώπῃ καὶ τῇ Ἀμερικῇ.

Γενικῶς τὴν ἐπιστολήν μου διέκρινε πλήρης σαφήνεια ὡς πρὸς τὰς ἀντιλήψεις μου καὶ τὰ κίνητρα τῆς ἀποφάσεώς μου καὶ ἀπουσία οἵα σδῆποτε ὑπεκφυγῆς. Διὰ τοῦτο θεωρῶ ἐξόχως θλιβερόν, ὅτι ἡ Ὑμετέρα ἀπάντησις καταλήγει ὑποπτεύουσα λόγους τῆς ἀρνήσεώς μου μὴ ἐκτιθεμένους εἰς τὴν ἐπιστολήν μου καί, τὸ χειρότερον, ἄλλα πρόσωπα ἔχοντα τὰς αὐτὰς διαθέσεις ἀπέναντι τῆς Ἑταιρείας, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον εἶναι καὶ αὐθαίρετον καὶ προσβλητικὸν δι' ἐμέ.

Πάντως ἡ ἰδική μου διάθεσις ἀπέναντι τῆς Ἑταιρείας ἦτο καὶ εἶναι ἐπιστήμονος τιμῶντος βαθύτατα τὸ παρελθὸν αὐτῆς ἔργον, θλιβομένου διὰ τὸ

παρὸν καὶ ἀνησυχοῦντος διὰ τὸ μέλλον αὐτῆς, ἐπιθυμοῦντος δὲ εἰλικρινῶς νὰ βοηθήσῃ εἰς τὴν συνέχισιν τοῦ ἄλλοτε γονίμου ἔργου της. Ἡ ἀπάντησις ὅμως τοῦ Δ. Συμβουλίου ἐρμηνεύουσα τὴν διάφορον τῆς ἰδικῆς του ἀντίληψίν μου ὡς διάθεσιν ἐχθρικὴν κατὰ τῆς Ἑταιρείας καθ' ὅλου, μὴ ἀποδεχομένη δὲ ὡς λυπηρὰν τὴν σημερινὴν κατάστασιν, μὲ πείθει ἔτι μᾶλλον περὶ τῆς ὀρθότητος τῆς ἀποφάσεώς μου νὰ μὴ ἀποδεχθῶ τὴν ἐκλογὴν μου, τὴν ὁποίαν ὁμολογῶ, ὅτι εἶχον θεωρήσει ὡς τιμητικὴν ὄχι μόνον ἐξ ἀντικειμένου ἀλλὰ καὶ ἐξ ὑποκειμένου (καὶ ἐν τῇ σκέψει δηλ. τοῦ Δ. Συμβουλίου), οὐχὶ δὲ ὡς ὀφειλομένην ἀπλῶς εἰς τὴν ὀλοσχερῇ ἔκλειψιν πάντων τῶν παλαιότερων συναδέλφων».

‘Η τέχνη καὶ ἡ ἐποχή*

Στὰ δικαστήρια ζητοῦν ἀπὸ τὸ μάρτυρα νὰ πεῖ ὄχι μόνο πράγματα ποὺ νὰ τὰ ξέρει, ἀλλὰ καὶ ὅλα ὅσα ξέρει· ὄχι μονάχα ἀλήθεια ἀλλὰ καὶ ὅλη τὴν ἀλήθεια. Ἀναγνωρίζεται λοιπὸν ἔτσι ἀπὸ τὴν πράξη ἡ διαλεκτικὴ ἀρχή, ὅτι ἓνα κομμάτι ἀλήθειας, ἂν τοῦ δώσουμε μέγεθος μεγαλύτερο ἀπ’ ὅσο πραγματικὰ ἔχει, μεταβάλλεται τὴν ἴδια στιγμή στὸ ἀντίθετό του· ὥστε ὅσο πιὸ μικρὴ ἡ ἀλήθεια τόσο πιὸ μεγάλο τὸ λάθος.

Ἄν τῶρα στὸ ἐρώτημα, τί ξέρομε γιὰ τὴ σχέση τῆς τέχνης μὲ τὴ ζωὴ, ἀπαντούσαμε ὅτι ἡ τέχνη εἶναι μιὰ ἐνέργεια τοῦ ἀνθρώπου αὐτόνομη, θὰ λέγαμε ἀλήθεια, ὄχι ὅμως καὶ ὅλη τὴν ἀλήθεια· καὶ πάλι, δὲν θὰ τὴ λέγαμε ὁλόκληρη, ἂν ἀπαντούσαμε ὅτι ἡ τέχνη καθρεφτίζει (δηλαδὴ ξαναδίνει παθητικὰ) τὴ ζωὴ. Γιατὶ ξέρομε, πιστεύω, πολὺ περισσότερα πράγματα γιὰ τὸ ζήτημα ποὺ μᾶς προβάλλουν. Ξέρομε δηλαδὴ, νομίζω, σήμερα ὅτι: ἡ τέχνη εἶναι ἐνέργεια τῆς ἀνθρώπινης ομάδας, ἀφοῦ ἔξω ἀπ’ αὐτὴν δὲν ξέρομε καμμιὰ τέχνη· ἐνέργεια αὐτόνομη, ὄχι ὅμως καὶ ἄσχετη ἢ ἀπομονωμένη ἀπὸ τὶς ἄλλες ἐνέργειες τῆς ομάδας· ἐνέργεια ποὺ πραγματοποιεῖ κάθε φορὰ μὲ τὴν πράξη ὀρισμένων ἀτόμων τὸ καλλιτέχνημα, ἀφοῦ ἔργο τέχνης μὴ ἀτομικὸ δὲν ξέρομε κανένα καὶ εἶναι ἀδιάφορο ἂν οἱ δημιουργοὶ ἔχουν ἢ ὄχι τὴ συνείδηση τοῦ ἀτόμου. Μέσα στὸ ἀτομικὸ αὐτὸ ἔργο τέχνης περισώζονται μετουσιωμένα ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ περιέχονται στοὺς παραπάνω ὁρισμοὺς (καὶ μποροῦμε νὰ τὰ ξαναβροῦμε μὲ τὴν ἀνάλυση), ὄχι ὅμως πάντοτε μὲ τὸν ἴδιον τρόπο οὔτε μὲ τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα, ἀλλὰ διαφορετικὰ, ἀνάλογα μὲ τὴν ἱστορικὴ στιγμή ὅπου ζεῖ ὁ καλλιτέχνης. Αὐτά, νομίζω, εἶναι ἐπάνω-κάτω ὅσα ξέρομε σήμερα γιὰ τὸ ζήτημά μας καὶ αὐτὰ θὰ εἶναι ἡ ἀλήθεια, ὥσπου νὰ μάθομε καὶ ἄλλα, καινούργια ἢ διαφορετικὰ πράγματα.

Α΄. Ἄς ἀκριβολογήσουμε περισσότερο γιὰ τὴν αὐτονομία τῆς τέχνης καὶ γιὰ τὴ συνάφειά της μὲ τὶς ἄλλες ἀνθρώπινες ἐνέργειες.

Μιλώντας γιὰ αὐτονομία θέλομε νὰ ποῦμε ὅτι, ὅποιαδήποτε καὶ ἂν εἶναι ἡ ἀφορμὴ τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου, τοῦ καθολικοῦ καὶ τοῦ ἀτομικοῦ, ἡ

**Νέα Ἑστία* 38 (1945), 890-895. Ἀνατύπωση: *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 121-136.

τέχνη σάν σύνολο ἀπομακρύνεται λιγώτερο ἢ περισσότερο ἀπὸ τὴν πρώτη πηγή της καὶ γίνεται ἓνας ξεχωριστὸς κόσμος, ὅπου δὲν ἔχουν πέραση ἀμετάβλητη οἱ νόμοι ποὺ ἴσχυαν σὲ κείνη· ὁ ξεχωριστὸς αὐτὸς κόσμος ἀναπτύσσει καινούργιους νόμους δικούς του, ποὺ ἔχουν δική τους ἀλληλουχία καὶ λογική καὶ δὲν εἶναι καθρέφτισμα ἀπαράλλαχτο τῶν νόμων τῆς πρώτης-πρώτης ἐκείνης πηγῆς καὶ τῆς λειτουργίας τους. Ἀλλὰ τοῦ ξεχωριστοῦ αὐτοῦ κόσμου, δηλ. τῆς τέχνης, τὸ γνῶρισμα ποὺ τὸν ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς ἄλλους, ἡ εἰδοποιὸς διαφορά, εἶναι ἡ ἐντελῶς εἰδικὴ σημασία ποὺ ἔχει στὴν τέχνη ἡ μορφή, ποὺ μέσα της σμίγουν καὶ λυώνουν δεδομένα καθαρὰ μορφικά (δηλαδὴ μέσα τοῦ ὕφους ἢ τοῦ ρυθμοῦ, μέσα τεχνικά) καὶ δεδομένα ψυχολογικοῦ ἢ διανοητικοῦ ὕλικου. Γι' αὐτὸ ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης, ἡ λειτουργία τῶν εἰδικῶν της νόμων, ἡ ἰδιαίτερη νομοτέλειά της στὴ μορφή πρὸ πάντων δουλεύει καὶ πραγματοποιεῖται. Τοῦτο ὅμως ἔχει γιὰ ἀποτέλεσμα ὅτι κάθε καλλιτεχνικὸ ρεῦμα, ἢ, μέσα στὸ κάθε ρεῦμα, κάθε καλλιτεχνικὸ ἔργο μὲ τὸ νὰ εἶναι καλλιτεχνικὸ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συνδεθῇ πρῶτα-πρῶτα μορφικά μὲ τὰ σύγχρονά του ἢ μὲ τὰ προηγούμενα καλλιτεχνικά ρεύματα καὶ ἔργα· δηλαδὴ, μέσα στὸ κάθε ρεῦμα ἢ ἔργο λύνονται ἢ συνεχίζονται ἢ καὶ ἀναγνωρίζονται γιὰ στεῖρα προβλήματα μορφικά, ποὺ τὰ ἔθεσαν τὰ προηγούμενα ἢ τὰ σύγχρονα ρεύματα καὶ ἔργα· κάθε φορὰ θέτονται προβλήματα ποὺ συνδέουν τὰ καινούργια ρεύματα μὲ τὴ μορφικὴ πρῶτα-πρῶτα ἱστορία τῶν ἄλλων ρευμάτων, καὶ τῶν φιλικῶν καὶ τῶν ἐχθρικῶν (γιατὶ καὶ ἡ ἀναγνώριση, ὅτι ἓνα πρόβλημα μορφικὸ εἶναι στεῖρο ἢ ὅτι εἶναι στεῖρο ἐπειδὴ εἶναι μονάχα μορφικὸ, κι αὕτῃ θέτει ἓνα μορφικὸ πρόβλημα ἢ ἓνα πρόβλημα σχέσης τῆς μορφῆς καὶ τοῦ «ἄλλου» περιεχομένου, ποὺ εἶναι κι αὐτὸ πρόβλημα μορφικὸ πάλι).

Εἴπαμε πρωτύτερα ὅτι ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης δουλεύει καὶ πραγματοποιεῖται στὴ μορφή «πρὸ πάντων». Μ' αὐτὸ θέλομε νὰ ποῦμε, ὅτι ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης ἔχει τὴν τάση καὶ τὴ δύναμη νὰ ἐπιδράσει καὶ στὸ ἄλλο συστατικὸ τῆς μορφῆς, στὸ ψυχικο-διανοητικὸ, καὶ νὰ τὸ τροποποιήσῃ σύμφωνα μὲ τὶς μορφικὲς ἐπιδιώξεις της —γιατὶ πρέπει νὰ ξαναθυμίσουμε ὅτι ἡ μορφή, ἡ εἰδοποιὸς διαφορά τῆς τέχνης, δὲν εἶναι ἄδολο παράγωγο ἀπὸ ἄδολα μορφικά στοιχεῖα· τὰ ἐξωμορφικά αὐτὰ συστατικὰ τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς ἐξακολουθοῦν νὰ δουλεύουν μέσα στὴ μορφή, ὅχι μόνο φιλικὰ ἀλλὰ καὶ ἐχθρικά. Τοῦτο μᾶς φέρνει στὸ νὰ ἐξετάσουμε ἀκριβέστερα τὴ συνάφεια τῆς αὐτόνομης ἀνθρώπινης ἐνέργειας, ποὺ εἶναι ἡ τέχνη, μὲ τὶς ἄλλες ἀνθρώπινες ἐνέργειες.

Δεχόμαστε γιὰ ἀφετηρία τῆς τέχνης τὴν ἀνάγκη τοῦ «ἀνθρώπου» γιὰ ἔκφραση, ὅχι τὴν ἀνάγκη γιὰ μίμηση, ποὺ εἶναι ἓνα μονάχα ἀπὸ τὰ μέσα τῆς ἔκφρασης. Πιστεύουμε λοιπὸν ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ὅχι καθρέφτισμα αὐτόματο ἢ

αντίγραφο τῆς ζωῆς, ἀλλὰ πρῶτα-πρῶτα ἔκφραση μιᾶς ἀνθρώπινης ομάδας μετὰ τὸ μέσο τῶν ὀρισμένων ἐκείνων ἀτόμων, ποὺ ἐκφράζοντας τὸν ἑαυτό τους ἐκφράζουν ἀτομικὰ χρωματισμένο, δηλαδὴ τροποποιημένο, τὸ πνεῦμα τῆς ομάδας. Μέσα στὸ πνεῦμα αὐτὸ ἔχουν λυώσει σὲ ἓνα ἢ ψυχὴ τῆς καὶ ὁ νοῦς τῆς: ἐπιθυμίες, λαχτάρεις, φόβοι, βάσανα, θυμοί, ἀγάπες, περιέργειες, ἐπιδοκιμασίες, ἀποδοκιμασίες κλπ. Χωρὶς νὰ μποροῦμε νὰ συλλάβουμε ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῆς πορείας τοῦ ὧμοῦ αὐτοῦ ὕλικου ὡς τὴν καλλιτεχνικὴ μορφή, ξέρομε ὅμως ὅτι μιὰ τροποποίηση παθαίνει τὸ ὕλικὸ αὐτὸ ἀπὸ τὸ ἄτομο, ποὺ θὰ τὸ αἰσθανθῇ γιὰ νὰ τὸ ἐκφράσει· μιὰν ἄλλη τροποποίηση ἀπὸ τὸ ὅτι τὸ αἶσθημα αὐτὸ πρέπει νὰ γίνεи πρῶτα πνευματικὴ ἐνέργεια (καὶ ὄχι ἑξάφνα σωματικὴ ἢ νευρικὴ κίνηση)· μιὰν ἄλλη, τέλος, ἀπὸ τὸ ὅτι πρέπει ἡ πνευματικὴ ἐνέργεια νὰ μορφοποιηθῇ καὶ γι' αὐτὸ νὰ συνδεθῇ μετὰ τὸν ποικίλο κόσμον τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν.

Εἶναι ὅμως φανερό, ὅτι τὸ «ὕλικό», τὸ ἐξωμορφικὸ αὐτὸ συστατικὸ τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς (δηλαδὴ τοῦ τελειωμένου καλλιτεχνήματος), δὲν ἐξαφανίζεται ὁλοκληρωτικὰ καθὼς περνάει ἀπὸ τὶς μεταμορφώσεις αὐτές· χάνει μόνον τὸν ὧμὸ ὕλικό του χαρακτῆρα, ἀλλὰ δὲν γίνεται ποτὲ ἓνα μετὰ τὴν «καθαρή», «ἄδολη» μορφή. Πρωτύτερα εἴπαμε γιὰ τὴν εἰδοποιὸ διαφορὰ τῆς τέχνης, γιὰ τὴ «μορφή», πῶς μέσα τῆς σμίγουν καὶ λυώνουν συστατικὰ διαφορετικῆς οὐσίας (μορφικὰ καὶ «ψυχολογικά»): πῶς μπορεῖ ὅμως νὰ φανταστῇ κανένας ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα αὐτό, τὸ «ἀμάλαγμα» αὐτὸ (ἡ μορφή), δὲν θὰ ἔχει ἐπηρεαστῇ ἀπὸ τὴν παρουσία τῶν ξένων ἐκείνων συστατικῶν; Ἐδῶ ἔχομε μιὰ διαλεκτικὴ ἀντίθεση, πηγὴ μιᾶς διαλεκτικῆς συνέχειας: εἶναι δηλαδὴ λογικὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὰ ἐξωμορφικὰ αὐτὰ στοιχεῖα, ποὺ τὰ φέρνει ἡ συνάφεια τῆς τέχνης μετὰ τὶς ἄλλες ἀνθρώπινες ἐνέργειες, θὰ ἐπηρεάσουν μετὰ κάποιον τρόπο, ἀλλιώτικον κάθε φορὰ, καὶ τὴ μορφή — ὅπως, ἀντίστροφα, εἶδαμε πρωτύτερα ὅτι ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης δουλεύει βέβαια στὴ «μορφή» πρὸ πάντων, τροποποιεῖ ὅμως καὶ τὸ «ἄλλο» τῆς περιεχόμενο.

Ὡστε, γιὰ νὰ συνοψίσουμε τὰ παραπάνω, ἂν παραστήσουμε ἀριθμητικὰ ἓνα ἔργο τέχνης ἢ γενικώτερα ἓνα καλλιτεχνικὸ ρεῦμα μετὰ τὴ μονάδα, ποὺ θὰ περιέχει μέσα στὴν ἐνότητά της καὶ τὰ δυὸ γνωρίσματα τῆς τέχνης, δηλαδὴ καὶ τὴν αὐτονομία καὶ τὴ συνάφεια, μποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ποτὲ ἓνας ὁποιοσδήποτε ἀπὸ τοὺς δυὸ αὐτοὺς συντελεστὲς δὲν θὰ εἶναι ἴσος μετὰ τὸ μηδέν. Ἡ μονάδα ἐκείνη δὲν θὰ εἶναι ποτὲ «συνισταμένη» τοῦ $1 + 0$, ἀλλὰ πάντοτε δυὸ κλασμάτων ποὺ θ' ἀντιπροσωπεύουν τοὺς δυὸ συντελεστὲς, ἔστω κι ἂν ἡ ποσοτικὴ σχέση τῶν δυὸ κλασμάτων φτάσει νὰ εἶναι $99/100 + 1/100$. Γιατὶ πρέπει νὰ μὴν ξεχνοῦμε καὶ τοῦτο: ὅτι τὰ δυὸ στοιχεῖα (ἡ αὐτονομία καὶ ἡ συνάφεια) δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἀντιπροσωπεύονται μετὰ ἴσα ποσὰ στὴν καλλιτε-

χνική μονάδα· ότι δηλαδή ή αρχή τῆς μεσότητος, πού καί γιά τόν Ἀριστοτέλη εἶναι ἀρετή προπάντων στήν Ἡθική καί εἶναι πιό πολύπλοκη ἀπό τήν ἀριθμητική μεσότητα, δέν ἔχει καμμιά ιδιαίτερη δύναμη στήν τέχνη. Ἀντίθετα μάλιστα, καί ἡ ἱστορική μας πείρα καί ἡ λογική τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου (πού, ἂν δέν ταυτίζονται πέρα-πέρα, δέν εἶναι ὅμως καί ἀντίθετες) μᾶς μαθαίνουν ὅτι: ἐπειδὴ πρόκειται γιά φαινόμενα ὅπου, στήν πορεία πρὸς τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα, τὴν τελευταία λέξη τὴν ἔχει ἡ μορφή, τὸ κλάσμα τῆς αὐτονομίας (τοῦ παράγοντα δηλαδή πού ἀναφέρεται προπάντων στὴ μορφή) ἔχει πάντοτε τὴν τάση νὰ εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ κλάσμα τῆς συνάφειας μὲ τὴν ἄλλη ζωή.

Β'. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού δεχόμαστε 1) ὅτι ἡ πηγὴ τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀνάγκη τοῦ «ἀνθρώπου» (τοῦ ἐκπρόσωπου τῆς ἀνθρώπινης ὁμάδας) νὰ ἐκφραστῇ, 2) ὅτι ἡ ἐκφραστὴ τοῦ αὐτοῦ τότε μονάχα εἶναι καλλιτεχνική, ὅταν ἡ μορφή τῆς ἔχει μὲ τὸ περιεχόμενό της τὴν ἐντελῶς ιδιαίτερη ἐκείνη ταύτιση πού περιγράψαμε παραπάνω· καί 3) ὅτι ἡ αὐτονομία (ἡ σχετική) τῆς τέχνης καί τροφοδοτεῖται προπάντων ἀπὸ τὰ μορφικὰ προβλήματα, ἀλλὰ καί αὐτὰ προπάντων τροφοδοτεῖ —ἀπὸ τὴ στιγμή πού τὰ δεχόμαστε αὐτὰ βγαίνει ἀναγκαστικὰ τὸ συμπέρασμα ὅτι μὲ ὅποιοδῆποτε μορφικὸ τρόπο καί στὸ πείσμα κάθε περιεχομένου μπορεῖ νὰ γίνῃ ἔργο τέχνης. Δὲν ὑπάρχει εἶδος μορφῆς, πού νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ἐκφραστῇ μ' αὐτὴν ὁ ἄνθρωπος καί νὰ πραγματοποιήσῃ ἔργο τέχνης. Τὸ ἔργο τῆς τέχνης ἔχει τὴ δικαίωσή του πρῶτα-πρῶτα μέσα στὸν ἑαυτό του· καί μονάχα ἔτσι, ὄντας δικαιωμένο στὸν ἑαυτό του καί πραγματικὸ ἔργο τέχνης, ἐπενεργεῖ καί πέρα-πέρα ἀπὸ τὸν ἑαυτό του στοὺς ἀνθρώπους ὡς ἔργο τέχνης, ἀκόμη καί μὲ ἀποτελέσματα ἐξωκαλλιτεχνικά. Ἄν ἐπενεργεῖ ἄλλωῶς στοὺς ἀνθρώπους, μόνο μὲ ὤμους συναισθηματικούς ἢ νευρικούς ἐρεθισμούς ἢ μὲ τὴν πειθὴ τῆς λογικῆς, αὐτὴ ἡ περίπτωσις δέν μᾶς ἐνδιαφέρει, ἀφοῦ δέν εἶναι ἡ εἰδικὴ καλλιτεχνικὴ τοῦ ὑπόστασις πού ἐπενεργεῖ.

Ὡστε, μὲ ὅποιαδῆποτε τεχνοτροπία, μὲ ὅποιαδῆποτε μορφικὰ μέσα ἢ τρόπους μπορεῖ νὰ γίνῃ ἔργο τέχνης, ἄρα καί μεγάλο ἔργο τέχνης. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ μάλιστα μποροῦμε κιόλας νὰ ποῦμε ὅτι δέν ὑπάρχει πρόοδος στήν ἱστορία τῆς τέχνης (ὅπως ὑπάρχει π.χ. στήν ἱστορία τῆς ἐπιστήμης), δέν ὑπάρχουν δηλαδή τεχνοτροπίες, τεχνικὲς μέθοδοι, μορφικοὶ τρόποι πού εὐνοοῦν τὰ μεγάλα ἔργα τέχνης καί ἄλλοι πού τὰ δυσκολεύουν, δέν ὑπάρχουν τεχνοτροπίες χειρότερες καί καλύστες, μεγαλύτερες καί μικρότερες.

Αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια, ἀλλὰ καί πάλι ὅχι ὅλη ἡ ἀλήθεια. Δὲν ὑπάρχουν καλύστες ἢ χειρότερες τεχνοτροπίες, ὑπάρχουν ὅμως τεχνοτροπίες «δημοτικώτερες» καί «ἐσωτερικώτερες», μὲ πλατύτερη καί μὲ στενότερη βάση. Εἴ-

δαμε ότι η αυτονομία της τέχνης δεν σημαίνει, ούτε για τη στιγμή που γεννιέται το έργο της τέχνης ούτε για την κατοπινή του ζωή ανάμεσα στους ανθρώπους, απομόνωσή του από την υπόλοιπη ανθρώπινη ζωή. Και η ζωντανή πείρα από τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία και η ιστορία της τέχνης μάς μαθαίνουν, ότι ναι μεν ο καλλιτέχνης δουλεύει από την ανάγκη να εκφράσει τον εαυτό του, αλλά ίσα-ίσα μέσα στην ανάγκη αυτή της έκφρασης βρίσκεται, όπως το φανερώνει και η λέξη, η ανάγκη να βγάλει έξω από τον εαυτό του το δημιουργημά του για να το ιδούν και άλλοι. Ποιοί;

Έδω η ιστορία μάς μαθαίνει ότι οι «άλλοι» αυτοί δεν είναι πάντοτε οι ίδιοι: άλλοτε είναι περισσότεροι, άλλοτε λιγότεροι· άλλοτε είναι από τις πιο διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, άλλοτε από όρισμένες μόνο· άλλοτε είναι απληροφόρητοι για τα ειδικά καλλιτεχνικά προβλήματα και μυστικά, άλλοτε «νέες γυμνασμένοι και βαθεῖς». Μας μαθαίνει ακόμη η ιστορία ότι, όπως οι «άλλοι», οι θεατές, δεν είναι πάντοτε οι ίδιοι, έτσι και από τη μεριά των δημιουργών τα καλλιτεχνικά ρεύματα που τους εκφράζουν βρίσκονται σε μια όρισμένη ανταπόκριση με το «κοινό» τους (το διαφορετικό κάθε φορά) —αδιάφορο αν οι καλλιτέχνες την ώρα που δημιουργούν συλλογίζονται για ποιούς δημιουργούν ή όχι.

Μαθαίνουμε, εξάφνα, από την ιστορία, ότι στις αρχαϊκές και στις κλασσικές εποχές (ο όρος «κλασσικός» εδώ δεν σημαίνει αξία, αλλά ιστορική περίοδο, που συνήθως δεν κρατάει παραπάνω από μια γενιά) μια ιδιαίτερη και περίεργη ψυχική και πνευματική κοινότητα, που είναι συνέπεια όρισμένων αντικειμενικών όρων, παίρνει μέσα της πρώτα-πρώτα καλλιτέχνες και κοινό· και τους βάζει σε μιάν ανταπόκριση, που δεν είναι καθαρά αισθητική, που θα ήταν όμως μεγάλο λάθος να την θεωρούσαμε αναισθητική, άσχετη με την αισθητική, αφού η χαρά για την όμορφα είναι από τα πιο δυνατά συναισθήματα της κοινότητας αυτής.

Γεννάει ακόμη από μέσα της η κοινότητα αυτή μιάν άλλη, πιο στενή, για τους καλλιτέχνες σαν ειδικούς τεχνίτες, πράγμα που έχει τη συνέπεια, ότι η μορφική (ήρα και η τεχνική) πραγματοποίηση του καλλιτεχνικού συναισθήματος γίνεται απ' όλους, με βήματα όχι πολύ βιαστικά, μα γερά και που δεν θέλουν να σταματήσουν ποτέ· όπου καθένας είναι πρωτότυπος χωρίς καλὰ-καλὰ να το καταλαβαίνει, με τον προσωπικό τρόπο που μεταχειρίζεται τα γνωστά μέσα (και έτσι τα αλλάζει, θέλοντας και μή) και όχι πασχίζοντας να βρεί με κάθε θυσία καινούργια. Τοῦτο όμως δεν εμποδίζει τους πολύ μεγάλους να πραγματώνουν στο έργο τους ανυποψίαστες δυνάμεις του «ρυθμού» του καιρού τους και να τοῦ δίνουν καινούργια ὄψη. Και τοῦ κοινού ή ψυχῇ «σέρνεται μαζί τους» χωρίς πολύ κόπο. Μία άλλη ὄψη τοῦ ἴδιου γεγονότος είναι ότι

φτιάνεται έτσι μιὰ κοινή γιὰ όλους τούς καλλιτέχνες μορφική καί τεχνική βάση, πού παρακάτω ἀπ' αὐτήν δὲν ὑπάρχει πιά τέχνη, πού εἶναι ὅμως τόσο ὑψηλή, ὥστε δίπλα στὰ πολὺ μεγάλα ἔργα ζοῦν ἀβίαστα μέσα στὸν ἀέρα τους καί τὰ μετριώτερα. Καί ὅπως ἓνα συντρίμμι ἀρχαῖου ἢ κλασσικοῦ ἔργου κρατάει τὴ σημασία του καί χωρισμένο ἀπὸ τὸ σύνολό του (γνώρισμα τοῦτο σύμφυτο τῆς ἀρχαϊκῆς καί τῆς κλασσικῆς μορφῆς), ἔτσι καί τὰ μετριώτερα αὐτὰ ἔργα, πού ἀποτελοῦν ὑψηλὸ καί ἄξιο βάθρο γιὰ τ' ἄλλα, συγκινοῦν καί ἔξω ἀπὸ τὴν ἀλληλουχία τους, σὰν τὰ σολωμικά ἀποσπάσματα.

Μᾶς μαθαίνει ὅμως ἀκόμη ἡ ἱστορία, ὅτι τὶς ἐποχὲς αὐτὲς τὶς διαδέχονται μὲ ἀναγκαιότητα ἄλλες, ἐποχὲς ρομαντισμοῦ πιδὶ αἰσιόδοξου ἢ πιδὶ νοσταλγικοῦ, κλασσικισμοῦ πιδὶ ἐνεργητικοῦ ἢ πιδὶ παθητικοῦ, μὲ διάφορες περιόδους καί ρεύματα σχηματολατρίας (manierismus, ἡ λέξη χωρὶς καμμιὰ ὑποτιμητικὴ σημασία), ὅπου κοινὸ καί καλλιτέχνες τὴν κοινότητα ἐκείνη, πού εἶδαμε πρωτύτερα, τὴν αἰσθάνονται σὰ δέσμευση πιά· ὅπου τά, συνειδητὰ τώρα, ἄτομα τραβοῦν καθένα τὸ δρόμο του στὴ δημιουργία (καί στὴ θέα τῆς δημιουργίας) μὲ θέληση πρωτοτυπίας, τολμηρὰ ἀλλὰ καί ἐπικίνδυνα, μὲ μεγάλες ἐπιτυχίες ἀλλὰ καί μὲ ὀλέθρια ξεγλυστρήματα: τώρα πιά δὲν ὑπάρχει ἡ κοινὴ ἐκείνη πλατεῖα καί ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ βάση πού ἐφύλαγε ἀπὸ τὰ βαθεῖα πεσίματα. Καί ὅπως τὸ συντρίμμι ἐνὸς ἔργου τῶν ἐποχῶν αὐτῶν δὲν λείει πολλὰς φορὲς τίποτε, ἐνῶ μπορεῖ ν' ἀνήκει σὲ ἀριστούργημα (καί τοῦτο γνώρισμα σύμφυτο τῆς μετακλασσικῆς μορφῆς), ἔτσι ἀπορεῖ κανένας πῶς μποροῦν δίπλα σὲ τέτοια ἀριστουργήματα νὰ γεννιοῦνται καί φοβερὲς ἀσχήμιες καί πῶς δίπλα στοὺς λεπτοὺς καί καλλιεργημένους καί πληροφορημένους θεατὲς ἢ κριτὲς τῶν πρώτων ὑπάρχουν καί ἄλλοι ὀλότελα στομωμένοι καί βάνανσοι, πού κατορθώνουν μάλιστα συχνὰ νὰ καθορίζουν αὐτοὶ τὴν ἐπίσημη σχέση τῆς ομάδας μὲ τὴν τέχνη.

Ἀλλὰ ἡ ἀναγκαιότητα τῆς διαδοχῆς αὐτῆς εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ ἀξιοθρήνητη. Γιατί, πρῶτα-πρῶτα ἡ μεταβολή, ἂν παραμερίζει καί ἀχρηστεύει ὀρισμένα ἀγαθὰ, φέρνει ὅμως ταυτόχρονα ἓναν ἄλλο πλοῦτο καινούργιο. Ἐπειτα, δὲν θὰ μπορούσε κανένας νὰ πεῖ, γιατί ἡ ὁμορφιά καί ἡ ἀξία βρίσκεται μόνο ἐκεῖ πού ἡ ἐπιτυχία σιγουρεύεται μὲ ἓνα πλῆθος μικρότερα κατορθώματα καί ὅχι ἐκεῖ πού ἡ μεγάλη ἐπιτυχία συνδέεται ἀπὸ τὴ ρίζα της μὲ τὸ μεγάλο κίνδυνο καί πληρώνεται ἀκριβὰ μὲ πολλὰς ἀποτυχίες. Καί στὸ κάτω-κάτω ἡ ἱστορία μᾶς μαθαίνει ὅτι δὲν εἶναι στὸ χέρι μας οὔτε στὸ χέρι μόνο τῶν δημιουργῶν νὰ ἔχομε τοῦτο τὸ εἶδος τῆς τέχνης ἢ τὸ ἄλλο, ἀλλὰ στὸ χέρι παραγόντων ὑπερατομικῶν καί ὑπερκαλλιτεχνικῶν, πού νὰ μὲν διατηροῦν μέσα τους κάτι ἀπὸ τὶς ἀτομικὲς μας προσπάθειες καί τὰ καλλιτεχνικά μας αἰτήματα, ἔχουν ὅμως δύναμη πλατύτερη καί μεγαλύτερη ἀπ' αὐτά. Στὸ χέρι

τὸ δικό μας εἶναι νὰ διατυπώνουμε κάθε φορά τὶς λαχτάρες μας καὶ νὰ προετοιμάζουμε ἔτσι τὴν ικανοποίησή τους — μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι φροντίσαμε νὰ καταλάβουμε τί ἀπὸ τὶς ἄπειρες δυνατότητες εἶναι κάθε φορά πραγματοποιήσιμο, ὅτι φροντίσαμε τουλάχιστο ν' ἀκούσουμε σωστὰ τὰ «ἄξεδιάλυτα παραμαντέματα» τῆς Σφίγγας, τῆς ἱστορικῆς ὥρας. Εἶναι γνωστὸ ὅτι «δὲν εἶναι δυνατὰ ὅλα τὰ πράγματα σ' ὅλους τοὺς καιροὺς».

Γ'. Ἴσως ἡ μακριὰ αὐτὴ εἰσαγωγή δὲν ἦταν ἄχρηστη γιὰ ν' ἀπαντήσουμε στὸ εἰδικὸ ἐρώτημα τῆς *Νέας Ἑστίας*: «Ἡ τέχνη μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ εἶναι αὐτόνομη, ἐντελῶς ἀνεξάρτητη ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ ὑπηρετοῦν τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη σκοπιμότητα ἢ ὀφείλει νὰ κάνει ἐξαίρεση τουλάχιστο γιὰ τὰ κοινωνικὰ προβλήματα τοῦ καιροῦ της καὶ νὰ προσφέρει ὑπηρεσίες καθορισμένες ἀπὸ τοὺς θεωρητικοὺς τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου κοινωνικοῦ συστήματος; Καί, ἂν ἔχει αὐτὴ τὴν ὑποχρέωση, πῶς πρέπει νὰ τὴν τοποθετεῖ μέσα στὶς προσπάθειες καὶ στὶς πραγματοποιήσεις της;»

Τὰ παραπάνω ἔδωσαν κιόλας τὴν ἀπάντηση στὸ πιὸ οὐσιαστικὸ μέρος τοῦ ἐρωτήματος: Ἡ τέχνη εἶναι, ἔτσι κι ἄλλιῳς, αὐτόνομη, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ εἶδαμε στὸ πρῶτο μέρος. Ἀλλὰ δὲν εἶναι ἀγνή» (καὶ ὅταν ἀκόμη τὸ ἐπιδιώκει) ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ τὰ φέρνει ἡ συνάφεια μὲ τὴ ζωὴ καὶ ὑπηρετοῦν κάποια ἐξωκαλλιτεχνικὴ σκοπιμότητα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ μορφή· ἡ ἐξυπηρέτηση μπορεῖ νὰ γίνεται εἴτε θετικὰ εἴτε ἀρνητικὰ (μὲ τὴν οὐδετερότητα τῆς τέχνης). Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης καὶ ἡ συνάφειά της μὲ τὴν ὑπόλοιπη ζωὴ δὲν εἶναι λογικὲς ἢ ἱστορικὲς ἀντιθέσεις, ὥστε ἅμα λέμε «ναί» γιὰ τὴ μιὰ νὰ πρέπει νὰ ποῦμε «ὄχι» γιὰ τὴν ἄλλη. Ἡ σκοπιμότητα μπορεῖ νὰ εἶναι ὅποιαδήποτε καὶ νὰ ἔχει στενότερο ἢ πλατύτερο χαρακτήρα. Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, βλέπομε γιὰ ὀρισμένες ἐποχὲς καθαρῶτα πόσο αὐθόρμητα ἡ τέχνη ταυτίζεται μὲ τὰ ἰδανικὰ τῆς πόλης ἢ καὶ τῆς αὐλῆς καὶ τὰ ἐξυπηρετεῖ· καὶ τὸ βλέπομε καθαρὰ ὄχι μόνο ἀπὸ τὴν τέχνη τὴν ἴδια, ἀλλὰ καὶ στὰ αἰτήματα τοῦ κοινοῦ της (Σωκράτης, Ἀριστοφάνης, Πλάτων, Ἀριστοτέλης κλπ.). Κάνει, τὸ λιγώτερο, χοντρὸ λάθος ὅποιος βεβαιώνει τὸ ἀντίθετο. Τὸ ἴδιο διαπιστώνουμε καὶ γιὰ πολλὰς ἄλλες ἐποχὲς τῆς ἱστορίας. Χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει — δὲν εἶναι καθόλου περιττὸ νὰ τὸ ἐπαναλαβαίνομε — ὅτι στὶς ἐποχὲς ποὺ ἡ τέχνη μάχεται τὴν ἐξωκαλλιτεχνικὴ σκοπιμότητα δὲν γεννιοῦνται ἔργα τέχνης, καὶ μάλιστα μεγάλα ἔργα τέχνης.

Ἀλλὰ, γενικώτερα, στὸ ζήτημα τῆς αὐτονομίας τῆς τέχνης καὶ τῆς συνάφειάς της μὲ τὴ ζωὴ δὲν ἔχουν, κατὰ τὴ γνώμη μου, θέση τὸ «πρέπει» καὶ τὸ «ὀφείλει». Ἡ, τὸ πολὺ-πολύ, ἔχουν θέση μόνο στὸ στόμα τοῦ δημιουργοῦ ποῦ, ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ πραγματοποιήσῃ τὸ καλλιτεχνικὸ του «πιστεύω» (τόσο

πιό μονοκόμματο και αδιάλλακτο όσο γνησιώτερο είναι), το μεταμορφώνει ασυναίσθητα μέσα του σε νόμο, που αυτός τον ανακάλυψε τάχα, και που πρέπει να έχει απόλυτη πέραση σαν τον φυσικό. Για έναν όμως που είναι μόνο θεατής, μελετητής, ιστορικός, κριτικός (αν δεν είναι κι ο ίδιος μονόπλευρα καλλιτέχνης), το ερώτημα της Ν. Έστίας έχει νόημα μόνο αν το πάρουμε σαν ερώτημα ιστορικό· όχι δηλ. τί πρέπει να κάνει η τέχνη, αλλά *πού τείνει ή τέχνη σήμερα*, ή τέχνη πού, έτσι κι αλλιώς, είναι αυτόνομη και δεμένη με τη ζωή: στην αδιαφορία για την έξωκαλλιτεχνική σκοπιμότητα ή στην αναγνώρισή της;

Πρώτα-πρώτα, και μόνο το γεγονός ότι το ερώτημα βγαίνει όλο και πιο επίμονα τα τελευταία χρόνια, φανερώνει, πιστεύω, ότι κάποια αλλαγή στην κατάσταση των προβλημάτων της τέχνης έτοιμάζεται καιρό τώρα. 'Από τη μεριά του κοινού το ερώτημα προς τους καλλιτέχνες έχει πολλές μορφές, έξαφνα «για ποιόν γράφετε;» ή «ποιά ή σημασία του θέματος στην τέχνη;» κ.τ.θ. 'Από τη μεριά των καλλιτεχνών πάλι το ίδιο κρυφό ερωτηματικό, νομίζω, προδίνουν οι άπανωτές και χωρίς ανάσα προσπάθειές τους για να ανανεώσουν με κάθε τρόπο και με κάθε θυσία τα μέσα της εκφραστικής μορφής. Τis προσπάθειες αυτές τις χαρακτηρίζει από τη μιὰ μεριά ο συνειδητός ατομικισμός κι από την άλλη το γεγονός ότι το αποτέλεσμα αναπαύει τους καλλιτέχνες πολύ λιγώτερο παρά ή προσπάθεια, και μάλιστα τους πιο μεγάλους απ' αυτούς: φανερό λοιπόν έλλειψη πλατειάς κοινότητας και στη ρίζα της καλλιτεχνικής εργασίας και στη χαρά για τον καρπό της, έτσι που κανένα τμήμα της συνολικής προσπάθειας δεν αποτελεί αυτόνομη άφετηρία για τον καλλιτέχνη. "Ότι κοινότητα τέτοια δεν υπάρχει ούτε ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο κοινό του βγαίνει και από τα ερωτήματα που βάζει το τελευταίο στον πρώτο και από τη στενοχώρια που πιάνει τον πρώτο μπροστά στο κοινό.

Τώρα, ποιὰ κατεύθυνση φαίνεται να πάρει ή αλλαγή που μαντεύουμε; 'Η σημερινή κατάσταση μπορεί να θεωρηθῇ σαν το τελευταίο στάδιο μιᾶς πορείας, που ἄρχισε πάνω-κάτω στα μέσα του περασμένου αἰώνα κι έχει φτάσει τώρα σ' ένα τυφλοσόκακο, όπου φανερώνεται ότι και οι τελευταίες συνέπειες της ἀρχῆς εκείνης πραγματοποιήθηκαν πιὰ όλες. Με τον ἱμπερσιονισμό και τους προδρόμους του ή τέχνη γύρισε αποφασιστικά στην αποκλειστική ἐξερεύνηση ειδικῶν μορφικῶν και τεχνικῶν προβλημάτων (χρώματος, υπαίθριου φωτισμοῦ). 'Η στάση του μπροστά στο πρόβλημα του θέματος είναι χαρακτηριστική. Τό θέμα είναι με πολλούς τρόπους στοιχείο της μορφῆς και ή ιστορία της τέχνης δείχνει ότι π.χ. ή προτίμηση για ὀρισμένα θέματα, ή προσοχή γενικά στο θέμα ή ή αδιαφορία γι' αυτό, είναι ουσιαστικό συστατικό μιᾶς τεχντροπίας, ἐνός «ρυθμοῦ». Για τον ἱμπερσιονισμό όλα τὰ θέματα του είναι τό

ἴδιο, πού θά πεῖ ὅτι μέ τὸ θέμα ἀσχολεῖται τόσο μονάχα ὅσο βοηθάει τὸν καλλιτεχνικὸ ἢ καὶ ἀπλὰ τεχνικὸ σκοπὸ. Τὸν ἴδιο δρόμο συνεχίζει, μέ μέσα πολὺ διαφορετικά, καὶ ὁ ἀντίπαλός του ἐξπρεσσιονισμός καὶ μάλιστα τὰ παρά-γωγά του ἢ διάδοχα ρεύματα, ἀπὸ τὸν κυβισμό ὡς τὸν συρρεαλισμό: πάθος γιὰ τὰ προβλήματα τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς ἔντονο καὶ ἀποκλειστικὸ τόσο, ὥστε τὸ θεματικὸ περιεχόμενο καταντάει πολὺ ἐνοχλητικὸς ξένος· δὲν εἶναι καλύτερα νὰ τὸν διώξουμε μιὰ καὶ καλή, ἀφοῦ οὐσία εἶναι ἡ ἀπρόσβλητη μορφή (μέ ὅποιαδήποτε μέθοδο κι ἂν πετυχαίνεται, ἀκόμη καὶ μέ τὴν «αὐτόματη ἔκφραση») καὶ τὸ θέμα πρόφαση μόνο; Ἀνάλογα καὶ ταυτόσημα φαινόμενα βλέπομε καὶ στὴ λογοτεχνία τῶν ἰδίων χρόνων.

Μόνο ἀνίδεος θά ἀρνηθῇ, ὅτι τὰ καλλιτεχνικά αὐτὰ ρεύματα ἐπλούτισαν καταπληκτικά τὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ πολιτισμὸ μας —καί, φυσικά, ὄχι στὸ πείσμα τῆς μεθοδικῆς τους μονομέρειας, ἀλλὰ ἴσα-ἴσα ἐξ αἰτίας της, μέ τὸ μέσο της. Καὶ μόνο τυφλὸς δὲν βλέπει ὅτι γεννήθηκαν ἔτσι ἀριστουργήματα, πού πρέπει νὰ καμαρώνει ἡ ἀνθρωπότητα γι' αὐτὰ ὅσο καὶ γιὰ τὰ παλιότερα. Ὅτι ὅμως ὅλα αὐτὰ κερδίθηκαν μέ προσπάθειες πού ἔχουν ὄλο καὶ πιὸ ἔντονο τὸ χαρακτήρα τῆς ἀτομικῆς, ἀκόμη καὶ τῆς ἀτομικιστικῆς ἀγωγίας, τὸ σημειώσαμε κιόλας πρωτύτερα· καὶ εἶναι αὐτονόητο ὅτι ἡ ἀγωνία γίνεται ἀβάσταχτη κάποτε. Ὅσο γιὰ τὸ πρόβλημα τοῦ θέματος θά προσθέ-σουμε ἀκόμη, ὅτι ἡ τέχνη τῶν ἡμερῶν μας δείχνει καὶ μέ τὴ στάση της σ' αὐτὸ πόσο εἶναι στενὰ δεμένη μέ τὴν ἐποχὴ της, πόσο τὴν ἐκφράζει καὶ ἄρα πόσο τὴν «ἐξυπηρετεῖ»: ἀδιαφορώντας γιὰ τὸ θεματικὸ περιεχόμενο, δὲν ἐκφράζει ἔτσι κάποια οὐσιαστικὴ ροπὴ ἐνὸς τμήματος τουλάχιστο τῆς σύγχρονης ἱστορίας, πού θά μπορούσε κανένας νὰ τὴ βρεῖ, ἔξαφνα, στὴ διατύπωση «ἡ κίνηση εἶναι τὸ πᾶν, ὁ σκοπὸς δὲν εἶναι τίποτε»; Βέβαια, καὶ μέ τὴν ἀρνητικὴ της στάση δὲν τὸ ἐξαφάνισε τὸ πρόβλημα τοῦ θέματος· ἀντίθετα, τὰ ἔργα της φανερώνουν ὅτι τὸ μαντεύει ὀλοένα ἀποπίσω της νὰ παραμονεύει. Στὸ δρόμο αὐτόν, πού περπατήθηκε ἕναν αἰῶνα τώρα, λογικὸ τέρμα εἶναι ἡ σιωπή, ὅπως ἀκούστηκε συχνὰ ἀπὸ τὸ στόμα κριτικῶν πού τὸν συμπαθοῦν. Ὅλα δείχνουν, ὅτι ἡ σπεῖρα τῆς ἐξέλιξης ἐτοιμάζεται νὰ γυρίσει σὲ ἄλλη κατεύθυνση —πού δὲν σημαίνει ποτὲ πρὸς τὰ πίσω.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω φαίνεται, νομίζω, τί δὲν μπορεῖ νὰ ἐξακολουθήσει ἔτσι ὅπως ἦταν ὡς τώρα: ἡ αὐστηρότατη ἀπομόνωση, πού συνήθισαν νὰ κάνουν στὴ συνείδησή τους οἱ καλλιτέχνες (στὴν πράξιν δὲν γίνεται ποτὲ ἐντελῶς), τῶν μορφικῶν προβλημάτων τοῦ ἔργου τους ἀπὸ τ' ἄλλα του συστατικά, γιὰ ν' ἀποκτήσουν τὰ πρῶτα χημικὴ καθαρότητα· ὁ ἔντονος ἀτομικιστικὸς χαρακτήρας τῶν ἐξερευνήσεων στὸ πεδίο αὐτὸ πού οἱ καλλιτέχνες ἀπομόνωσαν γιὰ δικό τους, καὶ ἀντίστοιχα ἡ ἔλλειψη μιᾶς πλατειᾶς κοινῆς

ἀφρητριάς πού θά ἔκανε ἓνα μεγάλο τμήμα τῆς προσπάθειάς τους αὐτονόητη γερή βάση γιά ὅλους· τὸ ἐπακόλουθο τῶν προηγουμένων, δηλ. ὁ νευρικός ρυθμός τῆς πορείας τῆς τέχνης, ὁ γεμάτος ἀναπάντεχα (ὁμορφα κάποτε, μὰ πάντοτε ἀναπάντεχα), ἡ δημιουργία γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη μιᾶς ἀτμόσφαιρας μὲ ἀραιότερο καὶ λεπτότερο ἀέρα, ὅπου ὅμως δύσκολα ἀνασαίνουν πολλοὶ μαζί. "Ὅλα αὐτὰ βασανίζουν καὶ τοὺς δυὸ συντελεστές τῆς ζωῆς τῆς τέχνης, καὶ τοὺς καλλιτέχνες καὶ τὸ κοινό τους.

Μὲ ποιὰ ὅμως συγκεκριμένη μορφή θά πραγματοποιηθῇ ἡ ἀλλαγὴ, εἶναι ἄσκοπο νὰ τὸ προδιαγράψουμε. Βέβαια, «δὲν εἶναι δυνατὰ ὅλα τὰ πράγματα σ' ὅλους τοὺς καιροὺς». Μὰ ποιὸς εἶναι ὁ καιρὸς μας ἀκριβῶς; Μποροῦμε μόνο νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἀλλαγὴ, ὅπως πάντα στὴν ἱστορία, προετοιμάζεται ὄχι μόνο μέσα στὴν τέχνη ἀλλὰ καὶ μέσα στὴν ἄλλη ζωὴ καὶ ὅτι δὲν εἶναι νοητὴ ἡ πρώτη χωρὶς τὴ δεύτερη, ἀδιάφορο ἂν χρονικὰ θά συμπέσουν. Μποροῦμε ἀκόμη νὰ ποῦμε ὅτι, ὅσο κι ἂν τὸ ἐπιθυμοῦν οἱ ἀντιδραστικοὶ (οἱ φανεροί, ἀλλὰ καὶ οἱ προοδευτικοὶ πού δὲν τὸ ξέρουν πὼς εἶναι ἀντιδραστικοί), ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ μὲ κανένα τρόπο δὲν θά σημαίνει ξαναγύρισμα σκέτο σὲ καλλιτεχνικοὺς τρόπους παλιότερους πού ἀγνοοῦσαν τὰ προβλήματα τοῦ καιροῦ μας, σὰν νὰ μὴν εἶχε ὑπάρξει ποτὲ στὴ ζωὴ ὁ συρρεαλισμός, ὁ κυβισμός, ὁ ἐξπρεσιονισμός, ὁ ἱμπρεσιονισμός. Ἴσως ἀκόμη μποροῦμε νὰ ἀποτολμήσουμε τὴν πρόβλεψη ὅτι, σύμφωνα μὲ τὴν ὥς τώρα ἱστορικὴ μας πείρα καὶ ἂν καινούργιοι παράγοντες δὲν τροποποιήσουν τὴν ἐνέργεια τῶν ἱστορικῶν νόμων, ἡ τέχνη μας πάει μᾶλλον πρὸς ἓνα στάδιο ἀρχαῖο παρὰ πρὸς ἓνα στάδιο κλασσικό· τὰ προβλήματα δηλαδὴ πού εἶδαμε νὰ τὴν ἀπασχολοῦν θά τὰ λύσει ὄχι μὲ τὴ μορφή τῶν κλασσικῶν ἢ μετακλασσικῶν ἐποχῶν, ἀλλὰ μ' ἓνα τρόπο πού θά εἶναι ἀνάλογος περισσότερο μὲ τὸν τρόπο πού ἔχουν οἱ ἀρχαῖκὲς ἐποχές, ἐποχὲς καινούργιου ξεκινήματος (πρᾶγμα πού δὲν ἀποκλείει καὶ σύντομα κλασσικιστικὰ διαλείμματα). Τότε καὶ τὸ ζήτημα τῆς ἐξωκαλλιτεχνικῆς «σκοπιμότητας» τῆς τέχνης θά βρεῖ λύση πού θά θυμίζει περισσότερο τὶς ἐποχὲς αὐτές.

Μποροῦμε ὅμως μὲ μεγαλύτερη βεβαιότητα νὰ ποῦμε ἀπὸ τώρα κάτι ἄλλο: Σὲ καμμιά περίπτωση τὸ πρόβλημα τῆς σκοπιμότητος γιὰ τὴν τέχνη, ἡ στενότερη καὶ ἀποτελεσματικώτερη σύνδεσή της μὲ τὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ζωὴ τῆς ομάδας, δὲν μπορεῖ νὰ λυθῇ μὲ συνθήματα πού τῆς δίνονται ἀπ' ἔξω ἀπ' ὅποιονδήποτε. Εἶναι ἀντίθετο μὲ τὴ λογικὴ τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας ὅτι τὸ ἐξωκαλλιτεχνικὸ σύνθημα μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ «ζωντανότερη» ἢ πιὸ ἐνδιαφέρουσα τέχνη· γιὰτὶ φέρνει μέσα σ' αὐτὴ ἓνα στοιχεῖο ψυχροῦ ὑπολογισμοῦ καὶ τῆς ἐπιβάλλει νὰ τὸ κρατήσῃ ἀμετουσίωτο, ἀφοῦ ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ τὸ ἔχει ἀδιάκοπα στὸ νοῦ του καὶ νὰ μὴ τὸ χάσει ἀπὸ

τὰ μάτια του, ἀντὶ νὰ ἔχει γιὰ μόνη ἔγνοια τὸ πῶς θὰ δώσει μορφή στὰ κινήματα τῆς ψυχῆς του καὶ τοῦ πνεύματός του, ποὺ μέσα τους μπορεῖ νὰ βρίσκεται καὶ τὸ σύνθημα, μπορεῖ ὅμως καὶ ὅτιδήποτε ἄλλο. Καί, ὅπως εἶναι ἀντίθετο μὲ τὴν ἐσωτερικὴ λογικὴ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, εἶναι ἀντίθετο καὶ μὲ τὴν πεῖρα τῆς ἱστορίας.

Ἡ μακριὰ τούτῃ ἀπάντηση στὴν ἔρευνα τῆς Ν. Ἐστίας δὲν περιέχει καινούργια καὶ ἄγνωστα πράγματα. Εἶναι ἀλήθεια, ὅτι αὐτὸς ποὺ τὴν ἔγραψε μονάχα γιὰ λίγες βασικὲς ιδέες θὰ μπορούσε νὰ κατανομάσει τίς πηγές ἀπ' ὅπου ἔρχονται. Καὶ ὅμως δὲν θὰ μπορούσε νὰ βεβαιώσει οὔτε γιὰ μιὰ ἀπὸ τίς παραπάνω σκέψεις πῶς δὲν τὴν ἔχει κιόλας ἀνταμώσει ἢ, ἀφοῦ τὴ διατύπωσε, πῶς δὲν τοῦ φαίνεται σὰν αὐτονόητη. Τοῦτο τὸν κάνει νὰ αἰσθάνεται κάποιον ξαλάφρωμα. Τοῦ φαίνεται ὅτι σμίγοντας στίς ιδέες μὲ πολλοὺς ἄλλους (ποὺ δὲν τοὺς γνωρίζει πιά ἕναν-ἕναν) ἔχει ἀρκετὲς ἐλπίδες νὰ μετέχει κι αὐτὸς στὴν ἀλήθεια, τῇ σχετικῇ βέβαια, ἐκείνῃ ποὺ εἶναι ἰσχυρὴ γιὰ μιὰ συγκεκριμένη στιγμή. Τοῦ ἔχουν ἐντυπωθῇ ἀπὸ τότε ποὺ τὰ πρωτοδιάβασε (στὰ «Προλεγόμενα» τοῦ Πολυλᾶ) τὰ λόγια τοῦ Ἡράκλειτου: «τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζῶουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν... διὸ καθ' ὃ,τι ἂν αὐτοῦ τῆς μνήμης κοινωνήσωμεν, ἀληθεύομεν, ἃ δὲ ἂν ιδιάσωμεν, ψευδόμεθα».

Ἡ ἔκδοση τοῦ «Σοφιστῆ»*

Στὴν εἰσαγωγή τῆς μετάφρασης τοῦ «Φαίδρου» τῆς Βιβλιοθήκης Φέξη (1912) εἶχα ἄλλοτε διαβάσει ὅτι «καὶ ὁ νεαρὸς φιλόσοφος κ. Δ. Γληνός» εἶχε ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν ἠθικὴ τοῦ Πλάτωνα καὶ εἶχε μελετήσῃ τὸν ἀρχαῖο φιλόσοφο μὲ βάση τὶς νέες ἔρευνες (μετάφραση καὶ εἰσαγωγή ἔχουν γίνῃ ἀπὸ τὸν Κ. Σ. Γούναρη, φιλόλογο καὶ ποιητῇ, ποὺ σκοτώθηκε στοὺς βαλκανικοὺς πολέμους· ἦταν μέλος τοῦ «Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου» καὶ τὸ «Δελτίο τοῦ Ε.Ο.» τοῦ 1913 εἶνε ἀφιερωμένο καὶ στὴ μνήμη του· μιὰ φωτογραφία του τὴν προσέχουμε ἀπὸ φοιτητὲς στὸ διάδρομο τοῦ ὑπουργείου τῆς Παιδείας). Τὰ λόγια αὐτά, ποὺ φέρουν μαζί τους κάποιον ἀέρα ἀπὸ τὰ δημιουργικὰ ἐκεῖνα καὶ αἰσιόδοξα χρόνια τοῦ νεοελληνικοῦ ἀστισμοῦ, ἦταν φυσικὸ νὰ τὰ θυμηθῶ, ὅταν ἔμαθα λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, ὅτι ὁ Γληνὸς ἐτοίμαζε γιὰ τὴ σειρὰ τοῦ Ζαχαρόπουλου μερικοὺς ἀπὸ τοὺς πιὸ σπουδαίους καὶ πιὸ δύσκολους διαλόγους τοῦ Πλάτωνα. Στὰ τριάντα χρόνια ποὺ εἶχαν περάσει, ὁ Γληνὸς γινότανε ὅλο καὶ λιγότερο νεαρὸς καὶ ὅλο καὶ περισσότερο φιλόσοφος — ὁ ἀστισμὸς ὅμως γινότανε ὅλο καὶ λιγότερο δημιουργικὸς καὶ ὅλο καὶ πιὸ ἀπαισιόδοξος, φαρμακομύτης, ἀντιδραστικὸς. Καὶ ὁ Γληνός, ποὺ «νεαρὸς φιλόσοφος» εἶχε πάρῃ στὰ σοβαρὰ τὰ ἰδανικὰ ἐκεῖνα τῆς ἀναδημιουργίας καὶ ἤθελε νὰ βοηθήσῃ νὰ πραγματοποιηθῶν, σιχάθηκε κάποτε γιὰ τὴν ἱστορικὴ προδοσίαν του τὸν ἀστισμό, τοῦ γύρισε ἀποφασιστικὰ τὶς πλάτες καὶ ἔκαμε δικό του τὸ ἰδανικὸ τῆς καινούριας ἀπελευθερωτικῆς προσπάθειας τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ, ποὺ πρωτοπόρο εἶχε τὴν ἐργατιά. Ἔτσι πλουτισμένος καὶ σὰν ξαναγεννημένος ὁ Γληνός, πῶς θὰ μετουσίωνε τώρα τὸ μεγάλο ἀρχαῖο φιλόσοφο καὶ πῶς θὰ τὸν ἔδινε ζωντανὸ στὸ λαὸ μας;

Στὰ 1940 βγῆκε ὁ «Σοφιστῆς» μεταφρασμένος καὶ μὲ μακρὰ καὶ πολὺ-πλευρὰ προλεγόμενα. Πρέπει νὰ σταθοῦμε πρῶτα στὸ ἔργο τὸ ἴδιο, δηλαδὴ στὴ μετάφρασή του, ὅπως θὰ ἤθελε καὶ ὁ Γληνός ὁ ἴδιος καὶ ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ

*Τόμος *Στὴ μνήμη Δημήτρη Α. Γληνοῦ*, Ἱστορικὴ Βιβλιοθήκη ἀρ. 4. Τὰ «Νέα Βιβλία» Α.Ε., Ἀθήνα 1946, 13-24. Ἡ μελέτη ὑπογράφεται μὲ τὸ ψευδώνυμο Χ. Λογάρης.

και ἡ φιλοσοφική του μέθοδος, πού εἶνε και δική μας: ὁ μαρξισμός πρῶτα-πρῶτα ἀναγνωρίζει και σέβεται τὸ ἀντικείμενο και τὴν ἰδιομορφία του και ἀπαιτεῖ τὴ σωστή του γνώση και ἐχτίμηση.

Ἡξαίρε βέβαια ὁ Γληνὸς καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον μὲ πόσο τρομαχτικὰ δύσκολο ἔργο καταπιανόταν. Ἡξαίρε, ἐπειδὴ ἦταν και καλὸς φιλόλογος, πὼς ὁ ἀψηλὸς, ἀλλὰ γεμάτος ζωντανὸς χυμὸς στοχασμὸς τοῦ Πλάτωνα παλεύοντας μ' ἓνα θαυμαστό, πλαστικό, μὰ ἄδρὸ ἀκόμα γλωσσικὸ ὄργανο (θυμηθεῖτε τὸ Θουκυδίδη) κατόρθωσε νὰ τὸ δαμάσει, νὰ τὸ κάμει ὑπάκουο σὲ κάθε του κέφι και νὰ βρεῖ μιὰ ἔκφραση τόσο πλούσια, ἀλλὰ και τόσο μοναδικὰ ταιριαστὴ μὲ τὸ περιεχόμενό της, πὺ φοβερίζει, θαρρεῖς, κάθε στιγμή τὸ μεταφραστὴ νὰ τὸν χαντακώσει. Ἡξαίρε ὅμως κιόλας ὁ λαγαρὸς ἐκεῖνος φιλοσοφημένος νοῦς και παλαίμαχος δημοτικιστῆς, πὼς οἱ γλῶσσες δὲν εἶνε μόνο μοναδικὴ ἡ καθεμιὰ παρὰ και συγγενικὲς μεταξύ τους· πὼς τὴν πάλῃ ἐκείνη τοῦ Πλάτωνα ἔχουμε χρέος νὰ τὴν κάνουμε και ἐμεῖς ἀδιάκοπα γιὰ νὰ ἔχουμε τὸ κέρδος και τὸ παλιὸ νὰ τὸ κάμουμε πιδὸ δικό μας και τὸ δικό μας νὰ τὸ ἐκφράσουμε καλύτερα· και πὼς ἡ πάλῃ αὐτὴ μόνο μὲ τὴ ζωντανὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ ἔχει νόημα νὰ γίνεται, γιὰτὶ μόνο σ' αὐτὴ βρίσκεται ἀκόμη πολλὴ ἀρχαία οὐσία και αὐτὴ μονάχα εἶνε ἱκανὴ νὰ δώσει καρπούς. Καὶ πῆρε θαρρετὰ τὸν κίντυνο ἀπάνω του.

Το ἀποτέλεσμα ἦταν μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία. Ὁ «Σοφιστὴς» τοῦ Γληνοῦ εἶνε στὰ νεοελληνικὰ μιὰ χαρὰ ἀληθινή, γιὰτὶ πολὺ λίγα εἶνε τὰ μέρη πὺ βγῆκαν κάπως ἀφύσικα και μᾶς κάνουν νὰ θυμηθοῦμε πὼς διαβάζουμε μετάφραση. Πέτυχε νὰ ἐκφράσει φυσικὰ στὰ νεοελληνικὰ τὸ σύνθετο στοχασμὸ τοῦ ἀρχαίου και δὲν παρασύρθηκε ἀπὸ τὴν πρόληψη, ὅτι ἡ δημοτικὴ μονάχα μικρὲς παραταχτικὲς πρότασες σηκώνει, πράγμα πὺ κάνει τόσα σημερινὰ ἐπιστημονικὰ γραφτὰ νὰ κοντανασαίνουν ἀνυπόφορα. Αἰσθανόμαστε ἀκόμα, πὼς ὁ Γληνὸς μεταφράζοντας ξαναστοχάστηκε ὄχι μονάχα τὸν πλατωνικὸ στοχασμό, ἀλλὰ και τὴν ἔκφρασή του κ' ἔτσι κατόρθωσε νὰ τὴ μεταφέρει μὲ τὸν τρόπο πὺ ταιριάζει σὲ κεῖνον και νὰ φυλάξει πολὺ ἀπὸ τὸ προσωπικὸ της χρῶμα. Πολλὲς ἀπὸ τὶς εἰδικὲς πλατωνικὲς λέξεις και ἀπὸ τὰ «μόρια», τὶς συχνὲς ἐκεῖνες περίφημες λεξοῦλες πὺ εἶνε οἱ ἄρμοι τοῦ πλατωνικοῦ διαλόγου και τὸν κάνουν νὰ κινιέται τόσο ζωντανά, εἶνε ἀριστουργηματικὰ γυρισμένες στὴ γλῶσσα μας. Ἴσως δὲν εἶχε ὅλες τὶς φορὲς τὸν καιρὸ νὰ ζυγίσει και νὰ ἐξακριβώσει ἂν κάποιες ἔκφράσεις ἦταν τῆς καθημερινῆς ὁμιλίας ἢ τοῦ λογοτεχνημένου ὕφους κ' ἔτσι ἔχουμε κάποτε τὸ αἶσθημα πὼς ὁ τόνος τῆς προφορικῆς κουβέντας κρατήθηκε στὴ μετάφραση περισσότερο ἀπ' ὅσο ἔπρεπε. Δὲν θὰ φτάσουμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ μετάφραση αὐτὴ τοῦ «Σοφιστῆ» εἶναι ἡ ὀριστικὴ του νεοελληνικὴ μετάφραση, ὅπως θὰ μπορούσε ἴσως κανένας νὰ τὸ πεῖ

για τὸν Αἰσχύλο τοῦ Γρυπάρη. Εἶνε ὁμως βέβαιον πὼς τὸ δύσκολο αὐτὸ πλατωνικὸ ἔργο ἐγίνε γιὰ μᾶς μὲ ἄξιο τρόπο ζωντανό, ἀλλὰ καὶ πὼς ἡ γλῶσσα μας βγῆκε πολὺ πῶς δυναμωμένη ἀπὸ τὴ δοκιμασία αὐτή: ὅποιοι καταπιαστεῖ νὰ μεταφράσει ἄλλο πλατωνικὸ ἔργο ἔχει τώρα εὐκολότερο τὸ δρόμον καὶ ἀνεχτίμητη βοήθεια (ἀλλὰ γι αὐτὸ καὶ μεγαλύτερη εὐθύνη) μὲ τὴ μετάφραση τοῦ Γληνοῦ, ἀνάλογη σ' αὐτὸ μὲ τὴν Ἰλιάδα τοῦ Πάλλη. Γιὰ πόσες ἄλλες νεοελληνικὲς μεταφράσεις μποροῦμε νὰ ποῦμε τὸ ἴδιον;

Γιὰ νὰ πετύχει τόσο καλὰ ὁ Γληνὸς στὸ σπουδαιότατον τοῦτο ἔργο, στὴν ἐρμηνεία καὶ στὴν μετάφραση τοῦ ἀρχαίου φιλοσοφικοῦ κειμένου, εἶχε στοχαστεῖ χρόνια πολλὰ ὅχι μόνον τὰ προβλήματα ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὸ πλατωνικὸ ἔργο (καθὼς εἶδαμε, ἀπὸ τὰ φοιτητικὰ του χρόνια ἀκόμα), ἀλλὰ καὶ ὅσα ζητήματα σχετικὰ μὲ τὴν ἀρχαία μας κληρονομιά ἔχει δημιουργήσει ἡ ιδιότυπη ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ. Καὶ τοὺς στοχασμούς του αὐτοὺς σκέφτηκε νὰ τοὺς δώσει στὰ μακρὰ του προλεγόμενα — πολὺ σωστά, ἀφοῦ σὲ ὅλους μας εἶνε φανερὸ καὶ μᾶς βασανίζει τὸ γεγονός, ὅτι τόσοσ καιρὸς ἔχει περάσει ἀπὸ τότε ποὺ ἡ νεοελληνικὴ κοινωνία ὀργανώθηκε σὲ ἐλεύτερον κράτος καὶ ὁμως τὰ προβλήματα αὐτά, θεμελιακὰ γιὰ τὴν πνευματικὴ μας προκοπή, μένουν ἀκόμα ἄλυτα ἢ (στὰ τελευταῖα μάλιστα χρόνια) παρουσιάζονται καὶ μὲ στραβὴν τοποθέτηση, ποὺ θὰ ἔχει γιὰ ἀποτέλεσμα νὰ μὴ βροῦν ποτὲ τὴ σωστὴ λύση. Σὰν μαρξιστὴς ποὺ ἦτανε ἡξαίρε βέβαια ὅτι ἡ στραβὴ αὐτὴ τοποθέτηση τῶν προβλημάτων δὲν εἶναι τυχαία, οὔτε μόνον ἀτομικὸ παραστράτημα τῶν «ἀνθρώπων τοῦ πνεύματος», ἀλλὰ ὅτι εἶνε σὲ βᾶθος ἀποτέλεσμα ὀρισμένης κάθε φορὰ στάσης τῶν τάξεων ἐκείνων ποὺ ὀρίζουν ἀπὸ τὸ 21 καὶ δῶθε τὴν κοινωνικὴν μας ζωὴ. Ἡξαίρε ὁμως ἀπὸ τὸ μαρξισμό πάλι, ποὺ ἡ οὐσία του εἶνε ὅλη διαλεκτικὴ καὶ ρεαλιστικὴ, πὼς οἱ ἄνθρωποι, ποὺ ἀπ' αὐτοὺς καὶ μὲ τὸ μέσον τους γίνεται κάθε μεταβολή, εἶνε ὅχι μηχανεὲς παθητικὲς, ἀλλὰ ὄντα ζωντανὰ μὲ ψυχικὲς ἐνέργειες πολὺπλοκες καὶ μὲ πνευματικὴν ζωὴν ποὺ ἔχει ὀρισμένη ἱστορία καὶ δύναμη· ἄρα ἡ μεταβολὴ στὸ καλὺτερον δὲν θὰ γίνε ποτὲ ὅπως πρέπει ἢ ὅσο θὰ μπορούσε γρήγορα, ἂν τὰ φορτώσουμε μοιρολατρικὰ ὅλα στὴν ἀλλαγὴ τῶν ὑλικῶν ὄρων καὶ δὲν πασκίζουμε στὸ μεταξὺ μὲ ἐπιμονὴ νὰ φωτίσουμε τὸ νοῦ τῶν ἀνθρώπων βάζοντας μπροστά τους σωστά τὰ προβλήματα. Ἀπὸ τὴν ἐπίγνωση καὶ τὴν ἀνάγκη αὐτὴ, δείχνει στὰ τέσσερα κεφάλαια τῆς εἰσαγωγῆς μ' ἓνα οὐσιαστικὸν διάγραμμα ὅλον τὸ πλάτος καὶ τὸ βάθος τῶν προβλημάτων, ποὺ βάζει σὲ μᾶς τοὺς Νεοέλληνες (τοὺς συγκεκριμένους δηλαδὴ ἀνθρώπους καὶ μὲ τὴ συγκεκριμένη ἱστορία) τὸ ἀντίκρισμα ἑνὸς σημαντικοῦ φιλοσοφικοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν μας κληρονομιά καὶ τίς συνέπειες ποὺ τὸ τέτιον ἢ τέτιον ἀντίκρισμα ἔχει γιὰ τὴν

ζωή τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Θὰ προσπαθήσουμε παρακάτω νὰ δώσουμε, χρησιμοποιώντας μάλιστα ὅσο γίνεται τὰ ἴδια τὰ λόγια τοῦ Γληνοῦ, μιὰν ἰδέα γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ σημασία τῆς εἰσαγωγῆς αὐτῆς.

Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ θεμελιακὸ ἐρώτημα, ἂν μπορούμε σήμερα νὰ ἐρμηνεύσουμε στὰ νεοελληνικὰ τὸ «Σοφιστὴ» μὲ τρόπο γόνιμο γιὰ τὸν ἀναγνώστη, συλλογίζεται βαθιὰ τί τεράστια πράγματα ἐκφράζει ἡ κάθε λέξη τοῦ ἐρωτήματος αὐτοῦ. Καὶ βλέπει ἀμέσως πὼς οὔτε θ' ἀγγίζαμε καθόλου τὴν οὐσία του, ἂν πιστεύαμε ὅτι τὴν ἀπάντηση θὰ τὴ βρίσκαμε στὴν ἀτομικὴ ἱκανότητα τοῦ μεταφραστῆ καὶ τοῦ ἀναγνώστη, γιὰτὶ ἡ ἀτομικὴ αὐτὴ ἱκανότητα εἶνε, στὸ πραγματικὸ της περιεχόμενο, ἡ συνισταμένη ἀπὸ ὄρους ὑπερατομικοὺς, ἀντικειμενικοὺς. Τοῦτο τὸν φέρνει νὰ ἐκθέσει στὸ πρῶτο κεφάλαιο τῆ θέσης τῶν ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν στὴν Ἑλλάδα μὲ θαυμαστὴ ξαστεριά καὶ λογικὴ ἀκολουθία.

Μὲ ποῖο κριτήριον θὰ κοιτάξουμε, γιὰ νὰ τοὺς καταλάβουμε, αὐτοὺς τοὺς ἀντικειμενικοὺς καὶ ὑπερατομικοὺς ὄρους, ἀφοῦ ἀνάλογα μὲ τὸ κριτήριον θ' ἀλλάξει καὶ ἡ εἰκόνα μας; Μὲ τὸ κριτήριον τῆς ἀλήθειας, βέβαια. Ἀλήθεια ὁμως εἶνε μόνο ἐκείνη ποὺ εἶνε σπέρμα ζωῆς καὶ κριτήριό της ἔχει τὴν πράξη — δηλαδή, ἐπειδὴ μιλοῦμε γιὰ ἱστορικὸ κόσμον, τὴν ἱστορικὴ δικαίωση. Τὶ μᾶς μαθαίνει ἡ ἱστορία ὡς τώρα γιὰ τίς ἀνθρωπιστικὰς σπουδές; Ἡ ἱστορικὴ μνήμη, ποὺ ἀποτελεῖ σημαντικὸ παράγοντα στὴ ζωὴ τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας, ἔχει δυὸ μορφές: τὴν ἐπιβίωσιν, δηλαδή τὴ φυσικὴ καὶ χωρὶς καμμιὰ προσπάθεια συντήρηση τοῦ χτεσinoῦ μέσα στὸ σημερινὸ (φαινόμενο γενικὸ σ' ὅλες τίς ἀνθρώπινες κοινωνίες)· καὶ τὴν ἀναβίωσιν, δηλαδή τὴ συνειδητὴ καὶ σκόπιμη στροφὴ πρὸς τὰ περασμένα, ποὺ ζητᾷ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὸ σήμερα καὶ νὰ τὸ δυναμώσῃ μὲ τὸ ἐξιδανικευμένο χτές. Στὴ δευτέρῃ αὐτὴ μορφή τῆς ἱστορικῆς μνήμης ἀνήκουν οἱ ἀνθρωπιστικὰς σπουδές. Καὶ ἡ προσπάθεια αὐτὴ γιὰ τὴν ἀναβίωσιν τῶν ἀξιῶν τοῦ ἀρχαίου πολιτισμοῦ (ποὺ τὴ βλέπουμε σ' ὅλες τίς κοινωνίες τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ ὧθε) εἶνε ἀποτέλεσμα τῆς ἀληθινὰ παραδειγματικῆς καὶ ὑποδειγματικῆς σημασίας τῆς ἀρχαίας (προπάντων τῆς ἑλληνικῆς) ἱστορίας γιὰ ὁλόκληρὴ τὴν κατοπινὴ ἀνθρωπότητα — σημασίας ποὺ συχνὰ τὴν ἔχουν τόνισαι, μὰ ποὺ ὁ Γληνὸς τὴν ἐκθέτει ἄλλῃ μιᾷ φορὰ πολὺ ὠραῖα καὶ πιὸ οὐσιαστικά.

Τὸ πῶς ὁμως καὶ τί θὰ μετουσιώσουμε ἀπὸ τίς ἀρχαίες ἀξίες κρέμεται κάθε φορὰ ἀπὸ τὴν κοσμοθεωρητικὴ ἀφετηρία καὶ ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ ρόλον τῆς πνευματικῆς ἡγεσίας, δηλαδή τῆς ἀρχουσας τάξης τῆς κάθε κοινωνίας. Ἐξετάζοντας ἀπὸ τὴν ἄποψιν αὐτὴ τὴν ἱστορία τῶν ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν βλέπουμε πολλοὺς τρόπους θεώρησης τῶν ἀρχαίων: ἄλλοτε γοητεύτηκαν οἱ νεό-

τεροι από τις αρχαίες μορφές και θέλησαν να τις μιμηθούν, ενώ άλλοτε (στούς πιό δημιουργικούς καιρούς) μελέτησαν βαθιά και την ουσία, πού εκφράστηκε με τις μορφές εκείνες· άλλοτε πάλι ενδιαφερόντουσαν μόνο για όρισμένες πλευρές του αρχαίου κόσμου, ενώ άλλοτε ήθελαν να τον συλλάβουν ολόκληρο συνθετικά· τέλος, άλλοτε τον είδαν σαν ένα «απόλυτο πρότυπο και άξεπέραστο υπόδειγμα», ενώ στούς πιό δημιουργικούς καιρούς ο αρχαίος κόσμος ήταν ένα «υπέροχο παράδειγμα». Στο βάθος, δυο τύποι θεώρησης υπάρχουν: ο φορμαλιστικός, πού προσέχει μόνο τὸ ἐξωτερικὸ σχῆμα καὶ τὸ μελετάει, εἶνε ὅμως ἀνίκανος νὰ βρεῖ καὶ νὰ ἐξηγήσει τὴ σχέση τῆς μορφῆς καὶ τοῦ ἀντικειμενικοῦ «εἶναι», τῆς οὐσίας καὶ γι' αὐτὸ ἀρνιέται τὴν τελευταία· καὶ ὁ ρεαλιστικός, πού δέχεται μὲν τὴν ἀντικειμενικὴ οὐσία, ὅταν ὅμως εἶνε στατικὸς τὴ χωρίζει ἀπὸ τὴ μορφή· ἔτσι μπλέκει πάλι ἄλυτα τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης οὐσίας καὶ μορφῆς. Ἡ λύση βρίσκεται στὸ νὰ δεχτοῦμε τὴν πρωταρχικὴ ἐνότητα οὐσίας καὶ μορφῆς, οὐσίας καὶ γένεσης, τοῦ «εἶναι» καὶ τοῦ «γίγνεσθαι» καὶ νὰ ἐρμηνέψουμε τὴ μορφή πὼς εἶνε «ἡ περαστικὴ κινούμενη ἰσορροπία τῶν δυνάμεων». Τὴν ἐρμηνεία ὅμως αὐτὴ εἶνε σὲ θέση νὰ τὴ δώσει μόνο ἡ κοσμοθεωρία ἐκείνη, πού ὁ Γληνός, γιὰ νὰ περάσει τότε τὸ γραπτὸ του ἀπὸ τὴ μεταξικὴ λογοκρισία, τὴν ὀνόμασε «δυναμικὸ ρεαλισμὸ», πού θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ τὴ λέμε πιό σωστά, νομίζω, μὲ τὸ γνωστότερο καὶ ἱστορικότερο ὄνομά της «διαλεχτικὸ ρεαλισμὸ ἢ ὕλισμὸ» — καὶ ν' ἀποφύγουμε ἔτσι τὴ λέξη «δυναμικός», πού τὴν ἐλέρωσε ἐλεεινὰ καὶ τὴν ἔκαμε ἄχρηστη γιὰ μᾶς ὁ φασισμὸς (θὰ ἔπρεπε μάλιστα νὰ ἐξοστρακίσουμε ἀπὸ τὴ γλώσσα μας, γιὰ μιὰ γενιὰ τουλάχιστο, τὴ λέξη «δυναμικός» καὶ τίς ὁμοιές της γιὰ ν' ἀποχτήσουν πάλι σιγά-σιγὰ τὴν πρώτη τους ἀξία).

Δὲν ἔχει κανένα νόημα νὰ δώσω ἐδῶ περίληψη ἀπὸ τὸ πλούσιο περιεχόμενο τοῦ πρώτου κεφαλαίου τῆς εἰσαγωγῆς, γιατί πρέπει καθέννας νὰ τὸ διαβάσει ὑπομονετικά γιὰ νὰ τὸ ἀφομοιώσει καὶ νὰ κάμει τὸν πλοῦτον αὐτὸ δικάνε του. Θὰ ἤθελα μόνο νὰ τονίσω, ὅτι προχωρώντας μὲ τὸ θαυμάσιο ἐκείνο καὶ λεπτὸ ὄργανο τοῦ διαλεχτικοῦ ρεαλισμοῦ (πού ἀντικρίζει τὴν ἱστορία «σὰν μιὰ αἰτιοκρατημένη κίνηση καὶ ἀναζητᾷ τὴν ὀλόπλευρὴ αἰτιακὴ σχέση πού γεννᾷ τὴν κάθε μορφή, τὸ πράγμα, τὸ φαινόμενο, τὸ σύμβημα, τὸν ἄνθρωπο, τὸ ἄτομο, τὴν κοινωνικὴ ὁλότητα..., τὴν κάθε ἀξία») ὁ Γληνός, πού δὲν εἶχε κιόλας τὸν καιρὸ νὰ κάμει εἰδικὴ λεπτομερειακὴ ἐξερεύνηση τῆς ἱστορίας τῶν ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν στὴ νεότερη Ἑλλάδα, πετυχαίνει ὥστόσο νὰ δώσει μιὰν εἰκόνα τοὺς μεστή καὶ διαρθρωμένη μὲ νόημα καὶ νὰ ἐξηγήσει τὸ τραγικὸ φαινόμενο: ἐνῶ στὸ λαό μας τὰ σπέρματα ἀπὸ τὴ φυσικὴ ἐπιβίωση τῶν ἀρχαίων ἦταν ζωντανά, καὶ ἔτσι σ' ἐμᾶς ἡ συνειδητὴ προσπάθεια τῆς ἀναβίωσης τῶν ἀρχαίων ἀξιῶν θὰ ἔπρεπε καὶ θὰ μπορούσε νὰ σμίξει ἄμεσα μὲ

τὴν ἐπιβίωσίν τους, ὥστε καὶ τὰ δύο μαζί νὰ κάμουν τὸ λαό μας τὸν πρῶτο καὶ καλύτερο φορέα τοῦ ἰδανικοῦ τοῦ «ἀνθρωπισμοῦ», ποῦ (πέρα ἀπὸ τοὺς ἐθνικοὺς ἀνταγωνισμοὺς) εἶνε τὸ μορφωτικὸ τέρμα γιὰ ὅλους τοὺς πολιτισμένους ἀνθρώπους — ἀντὶ λοιπὸν νὰ γίνεῖ αὐτό, οἱ ἀνθρωπιστικὲς σπουδές, ὅπως καλλιεργήθηκαν στὸν τόπο μας τοὺς δυὸ τελευταίους αἰῶνες, κατάντησαν νὰ γίνουν ἐμπόδιο στὴν προκοπὴ τοῦ λαοῦ μας, νὰ τοῦ θολώσουν τὸ νοῦ, νὰ τοῦ παραλύσουν τὴ δημιουργικὴ δύναμη καὶ νὰ τὸν παραπλανήσουν νὰ κυνηγάει ἄπιαστες σκιές καὶ εἰδῶλα κενὰ (ὀλοφάνερα τὰ ὀλέθρια ἀποτελέσματα στὴ γλώσσα — ἀκόμα καὶ σήμερα! — ἀλλὰ καὶ γενικότερα στὴν πνευματικὴ μας ζωή: δὲν ἔχει ἀκόμα κατορθώσει ν' ἀποχτήσῃ σοβαρὴ καὶ οὐσιαστικὴ σχέση μὲ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, ὅπως οἱ σημαντικότερες εὐρωπαϊκὲς). Ἡ εὐθύνη πέφτει ὀλόκληρη καὶ βαρεῖα στὴν παρασιτικὴ ὀλιγαρχία, ποῦ ἐξουσίαζε τὴ νεο-ελληνικὴ κοινωνία καὶ στὴν πνευματικὴ της ἡγεσία.

Σήμερα, ἡ ἀπλοϊκὴ καὶ ἀνάβαθη τυπολατρεῖα τῶν παλιότερων φιλολόγων μας ἔχει λείψει βέβαια σχεδὸν ἐντελῶς· πάει ἀκόμα νὰ λείψει πιά καὶ ὁ ἀρκετὰ ἀπλοϊκὸς καὶ στατικὸς ρεαλισμὸς τῶν πρώτων δημοτικιστῶν φιλολόγων, ποῦ ἦρθε σὰν ἀντίδραση στὸ κακὸ τῶν πρώτων. Ἀλλά, ἔτσι ποῦ ἡ πλατεῖα θεωρητικὴ θεμελίωση δὲν ἔχει ἀκόμα βαθιὲς ρίζες στὸν τόπο μας, οὔτε κ' ἔχουμε ἔργα ἀρκετὰ ποῦ νὰ δημιουργήσουν σχολή, καινούρια ρεύματα τῆς ἐπιστήμης τῆς κλασικῆς φιλολογίας μᾶς ἔρχονται ὀλοένα ἀπὸ τὴν Εὐρώπη καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴ μεσοπολεμικὴ φασιστικὴ ἢ πρωτοφασιστικὴ Γερμανία, ποῦ ὁ Γληνὸς βλέπει μὲ ὀξυδέρκεια τὸν κίνυνό τους: τὴν ὑποτίμηση ἢ περιφρόνηση γιὰ τὴν αἰτιακὴ καὶ γενετικὴ ἀλληλουχία τῶν ἀντικειμενικῶν ἐκείνων ὄρων (ὕλικῶν καὶ συνειδησιακῶν), ποῦ γέννησαν τὶς μορφές καὶ τὰ γεγονότα τοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι· τὸν ἀναπόφευχτο φορμαλισμό· τὴν ἐκστατικὴν λεξιμαγεία — ποῦ ὀδηγοῦν καὶ τὰ τρία στὴ συνειδητὴ ἢ ἀσύνειδη μυθοπλαστίαν, ἅρα στὴ διαστροφὴ τῆς ἱστορίας, ἅρα στὸ χτύπημα τῆς ἐπιστήμης, τῆς ἀλήθειας, τῆς ζωῆς. Ὁρμηνεύει λοιπὸν τὸ δημοτικισμό, ἂν θέλῃ νὰ πετύχει στὴν ἀναγεννητικὴ του προσπάθεια, νὰ ξεπεράσῃ, κριτικὰ καὶ μὲ ἀληθινὴ ὀλόπλευρη ἐπιστημονικὴ ἐργασία καὶ τὸ νεοφορμαλισμὸν αὐτὸ καὶ νὰ δοθεῖ μὲ πάθος στὸ ἔργο ἐκεῖνο ποῦ θ' ἀποτελέσει τὸ στεφάνωμα τῶν μόχθων του, στὸ δημιουργικὸ ξαναζήσιμο τῶν ἀρχαίων ἀξιών. Τὸ σπουδαιότερο μέσο γι' αὐτὸ θὰ εἶνε ἡ μετὰφραση (ποῦ εἶνε καὶ βάσανος τῆς ἐρμηνείας)· γιὰτὶ μονάχα ὅταν μεταφράζουμε σωστὰ κάνουμε ἀληθινὰ «λαϊκὰ ἀναγνώσματα», ὅπως μποροῦν καὶ πρέπει νὰ γίνουν.

Καί, στεκόμενος στὸ κατώφλι τοῦ αὔριο, ὁ καθαρὸς καὶ αἰσιόδοξος νοῦς του διαπιστώνει, ὅτι, ὅσο κι ἂν ὁ τόπος μας εἶνε μικρὸς καὶ ὁ λαὸς μας ὀλιγάριθμος καὶ ἡ δυναμικὴ τῆς ὕλικῆς μας ὑπόστασης δὲν ἐπιτρέπει νὰ παίζουμε

βαρυσήμαντο και καθοριστικό ρόλο στις κατευθυντήριες γραμμές του σύγχρονου πολιτισμοῦ, ὅμως «στό γεγονός ὅτι εἴμαστε οἱ Ἕλληνες» — δηλαδή ὁ λαὸς ποὺ μὲ τὴν ἱστορική του παρουσία ἐπάνω στὴ γῆ ἔχει συνεισφέρει στοιχεῖα τόσο σημαντικά γιὰ τὴν αὐτοεπίγνωση καὶ ἐξύψωση τῆς πολιτισμένης ζωῆς καὶ ἀκατάλυτα ἀπὸ τὸ πέρασμα τοῦ καιροῦ — στό γεγονός αὐτό μπορούμε νὰ βροῦμε ἀπὸ τώρα ἓνα σταθερὸ βᾶθρο καὶ γιὰ τὴν αὐριανή μας ζωὴ καὶ γιὰ τὸ ρόλο μας στὴν αὐριανὴ εἰρηνικὴ ὑπερεθνικὴ «ἀλληλεγγύη πολιτισμοῦ», ὅπου κάθε λαὸς καὶ κάθε ἄτομο θὰ συνεισφέρει τὶς ἰκανότητές του γιὰ τὴν κοινὴ εὐτυχία. Καὶ ὁραματίζεται, γερὰ στυλωμένος στὴν πραγματικότητα, ἓνα ἑλληνικὸ (καὶ ἀργότερα διεθνικὸ) *Ἰνστιτοῦτο ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν* στὴν Ἀθήνα, κεντρικὴ φωτοβόλα ἐστία γιὰ τὶς ἀνθρωπιστικὲς σπουδὲς σ' ὅλο τὸν κόσμο, ποὺ θὰ ἐκφράζει ἓναν ἑλληνισμό γερὰ ριζωμένο στὴ γῆ του καὶ ἄξιο δημιουργικὸ ἐργάτη μέσα στὰ μεγάλα ἐκπολιτιστικὰ ρεύματα ποὺ διασταυρῶνονται τώρα καὶ πάλι ἀνάμεσα σ' Ἀνατολή, Δύση, Βορῆα καὶ Νότο.

Πρώτῃ προϋπόθεση ὅμως γι' αὐτὸ εἶνε ὅτι θὰ ἐργαζόμαστε ἀληθινὰ γιὰ τὴν προκοπὴ καὶ τὴν ἐξύψωση τοῦ λαοῦ μας, ὅλου τοῦ λαοῦ μας, ὅχι μιᾶς «πνευματικῆς ἀριστοκρατίας» τάχα, ποὺ ἔχει ξεκόψει ἀπὸ τὸ λαὸ καὶ ὅσο φωνάζει πῶς εἶνε ἐθνικὴ τόσο καὶ ξεσκεπάζεται κάθε μέρα πῶς δὲν εἶνε παρὰ μιμητικὴ οὐραγία τῆς ξένης πνευματικῆς ἡγεσίας. Ἡ δεύτερη, τὸ ἴδιο σοβαρὴ, προϋπόθεση εἶνε νὰ ἔχουμε στὴ δουλειά μας αὐτὴ συναίσθηση γιὰ τὴ βαρειά εὐθύνη μας ἀπέναντι στοὺς λαὸ ποὺ θέλουμε νὰ ἐξυψώσουμε καὶ νὰ τοῦ προσφέρουμε ἐργασίες ποὺ μπορούν ἴσως νὰ μὴν εἶνε τέλειες ἀκόμα (γιὰ λόγους ἀντικειμενικούς), δὲν ἐπιτρέπεται ὅμως νὰ εἶνε ἐπιπόλαιες, πρόχειρες, ἀντιπνευματικὲς, ἀσυνειδητές. Αὐτὸ πρέπει ἰδιαίτερα νὰ τὸ συλλογιστοῦν ὅλοι οἱ ἀριστεροί. Σμίγει σ' αὐτὸ ὁ Γληνὸς μὲ τὸ μεγάλο λόγο τοῦ Μάρξ, ποὺ ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Ἐνγκελς, καὶ τὰ καλύτερά του ἔργα δὲν τὰ βρίσκει ἀρκετὰ καλὰ γιὰ τοὺς ἐργάτες καὶ θεωροῦσε ἔγκλημα νὰ τοὺς προσφέρουμε κάτι ποὺ εἶναι παρακάτω ἀπ' ὅ,τι καλύτερο ὑπάρχει (γράμμα στὸν Konrad Schmidt, 5 Αὐγούστου 1890). Καὶ πόσο ὁ ἴδιος ὁ Γληνὸς τὸ ἐνιωθε τὸ χρέος αὐτό, τὸ δείχνουν τὰ ἀκόλουθα κεφάλαια τῆς εἰσαγωγῆς.

Τὸ δεύτερο κεφάλαιο περιέχει «μερικὸς στοχασμοὺς γιὰ τὸν Πλάτωνα» μὰ ὁ τίτλος αὐτὸς λέει πολὺ λιγότερα ἀπ' ὅσα δίνει πραγματικὰ τὸ κεφάλαιο. Ὁ Γληνὸς ἐδῶ ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ δείξει, στὴν πράξη καὶ συγκεκριμένα, ὅσα γενικὰ εἶπε στοὺς προηγούμενο κεφάλαια: τοὺς σοβαροὺς κιντύνους ποὺ κλίνουν μέσα τους οἱ πιὸ πρόσφατες μέθοδοι τῆς φιλολογικῆς ἐπιστῆμης καὶ ἰδιαίτερα τῆς γερμανικῆς, ποὺ ἔχουν γι' ἀποτέλεσμα τὴ φανερὴ ἢ ἀποσκεπασμένη ἄρ-

νηση τῆς ἐπιστήμης καὶ τὸν ἀχαλίνωτο ὑποκειμενισμό, ποὺ κρύβεται κάτω ἀπὸ τὴν ἀναστήλωση τοῦ «θαύματος» (χωρὶς γιὰ τοῦτο νὰ παραγνωρίζει τὶς λεπτομερειακὲς ἐπιτυχίες τῶν μεθόδων αὐτῶν)· καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τὴν ἀλήθεια καὶ τὴ γόνιμη δύναμη τῆς μεθόδου τοῦ διαλεχτικοῦ ρεαλισμοῦ.

Μὲ θαυμαστὴ πάλι ξαστεριά, ἀπλότητα (ὄχι ἀπλοποίηση) καὶ λογικὴ αὐστηρότητα ἐκθέτει πρῶτα τὶς γενικὲς ἀρχὲς ποὺ πρέπει μ' αὐτὲς νὰ ἐξετάζουμε τὰ προβλήματα ἐνὸς ἱστορικοῦ δεδομένου, ὅπως εἶνε ὁ Πλάτωνας. Κάθε ἱστορικὸ δεδομένο ἔχει μέσα του στοιχεῖα κοινοσυνειδησιακὰ (δημιουργήματα τῆς ὁμαδικῆς συνείδησης), στοιχεῖα ἀτομικοσυνειδησιακὰ (ἀτομικὰ δημιουργήματα στὴν κάθε εἰδικὴ περιοχὴ) καὶ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν προσωπικότητα τοῦ δημιουργοῦ του: τὸ ἔργο τῆς ἀτομικῆς δημιουργίας εἶνε προέχταση τῆς κοινοσυνειδησιακῆς, τὸ ὕλικό καὶ ἡ ἄμεση ἢ ἀπώτερη πηγὴ τῆς ἀτομικῆς δημιουργίας μένει πάντα τὸ κοινοσυνειδησιακὸ δημιούργημα.

Νὰ προσέξουμε ὅμως καλὰ, ὅτι οὔτε ἓνας ἀπὸ τοὺς ὅρους τοῦ ὀρισμοῦ αὐτοῦ δὲν εἶνε χωρὶς σημασία. Κανέναν λοιπὸν δὲν ἐπιτρέπεται νὰ παραμελήσουμε στὴν ἐρευνά μας, παρὰ θὰ μεταχειριστοῦμε ὅλες τὶς εἰδικότερες ἐπιστήμες ποὺ χρειάζονται γιὰ τὸ κάθε συστατικὸ τοῦ ἔργου: τὴ βιολογία καὶ τὴν ψυχολογία (ὅπως τελειοποιήθηκε μὲ τὶς νεώτερες ἐρευνες τοῦ Freud, τοῦ Adler, τῆς μορφολογικῆς ψυχολογίας κλπ.), ποὺ θὰ μᾶς ἐξηγήσουν, ὅσο τοῦτο μπορεῖ νὰ γίνῃ μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε, τὴν ψυχοφυσικὴ ἰδιοσυστασία τοῦ δημιουργοῦ· τὴν κοινωνιολογία καὶ τὴν ἱστορία, ποὺ θὰ μᾶς ἐξηγήσουν τὶς ἐπιρροὲς τοῦ φυσικοῦ καὶ τοῦ κοινωνικοῦ (καὶ τὰ δυὸ μαζὶ = τοῦ ἱστορικοῦ) περιβάλλοντος ἐπάνω στὸ δημιουργό· καὶ τὴν ἱστορία τῆς εἰδικῆς περιοχῆς ὅπου πραγματώθηκε τὸ ἀτομικὸ ἔργο (πολιτικῆς ἢ θρησκείας ἢ τέχνης ἢ ἐπιστήμης κλπ.), γιὰτὶ μ' ὅλα τὰ δημιουργήματα τῆς περιοχῆς αὐτῆς θὰ λογαριαστεῖ ὁ δημιουργός, ὅλα θὰ γίνουν θετικοὶ ἢ ἀρνητικοὶ παράγοντες γιὰ νὰ ἀνοίξει αὐτὸς τὸ δικό του δρόμο. Ἀλλὰ ἡ θεώρησή μας αὕτη θὰ ξεκινήσει βέβαια ἀπὸ πολλὰς πλευρὲς, πρέπει ὅμως νὰ εἶνε ἐνιαία καὶ νὰ μὴ χάνει ἀπὸ μπροστὰ τῆς τὸ σύνολο, γιὰτὶ μονάχα ἔτσι τὸ πόρισμά μας θὰ εἶνε πραγματικὴ ἀνασύνθεση καὶ τοῦ προσώπου καὶ τοῦ ἔργου. Μένει βέβαια ἀκόμα, καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴ δουλειὰ αὕτη, ἡ ὀλοκληρωτικὴ ἐνατένιση, ἡ «θέα» καὶ ἡ «βίωση», τὸ συνολικὸ καὶ ἐνεργητικὸ ἀντίκρισμα τοῦ ἀντικειμένου μας· καὶ γιὰ τὸ ἀντίκρισμα αὐτὸ θὰ χρειαστεῖ πάντα νὰ δουλέψει ἡ ἀνασυνθετικὴ φαντασία καὶ ἡ καρδιὰ τοῦ ἐρμηνευτῆ καὶ τοῦ θεατῆ. Ἀλλὰ γι αὐτὸ ἴσα-ἴσα, γιὰ νὰ γίνῃ ἡ ἱστορικὴ ἀναβίωση ἀληθινὸ παιδεύμα, χρειάζομαστε ἀπαραίτητα ὅλη τὴν ἐργασία ποὺ ὑποδηλώσαμε παραπάνω, καὶ ὄχι νὰ καταφεύγουμε στὸ «δαίμονα» καὶ στὶς ἔννοιες τῆς πρωτόγονης μαγείας: μόνο ἡ παθητικὴ ἔκσταση καὶ ἡ μοιρολατρεία τρέφονται σήμερα ἀπὸ τὸ θᾶμα καὶ τὸ μυστήριο,

κάθε όμως «παιδεία», κάθε σκόπιμη και γόνιμη ψυχοκινητική παρόρμηση σταματάει.

Ύστερα από τη γερή αυτή θεμελίωση προχωρεί στο κύριο έργο του, στον Πλάτωνα. Δέ μπορεί φυσικά να δώσει μέσα σ' ένα εισαγωγικό σημείωμα και πρόχειρα την καινούρια εικόνα του Πλάτωνα και της πλατωνικής δημιουργίας, που θα ήταν το πόρισμα από ένα τέτιο καινούριο κοίταγμα και ρίχνει μόνο μια γρήγορη ματιά σε μερικά πλατωνικά προβλήματα. Σε δεκαπέντε εξαιρετες σελίδες δείχνει τι ούσιες τεράστιες σε πλάτος και σε βάθος και πρωταρχικής σημασίας για το πλατωνικό έργο κρύβονται κάτω από μερικές απλές φράσεις — όπως, εξάφνα, το ότι ο Πλάτωνας γεννήθηκε στην Αθήνα, το 428 π.Χ., τον τέταρτο χρόνο του πελοποννησιακού πολέμου, από άριστοκρατικό και πλούσιο σπίτι, πώς ήταν το ύστερογέννητο παιδί του πατέρα του και της μάνας του (που όμως χήρεψε και ξαναπαντρεύτηκε), πώς από τότε που γνώρισε το Σωκράτη έμεινε κοντά του πιστός μαθητής, όπαδός και φίλος ως το θάνατό του κ.τ.ό. Αποδείχνει έτσι πώς ή έπιστημονική ιστορία, και γενικά και ειδικότερα για τον Πλάτωνα, βρίσκει ακόμα στην αρχή της και καθορίζει με ύποδειγματική μεθοδικότητα την έχταση και το βάθος του συνολικού πλατωνικού προβλήματος, που περιέχει: την ακριβολογημένη ιστορική θεώρηση όλόκληρου του έργου του· την εξέταση της ένότητάς του· το έσωτερικό ξετύλιγμα της πλατωνικής φιλοσοφίας (γιατί τη σκέψη του Πλάτωνα, που δεν έσταμάτησε ποτέ στην ανάζητήσή του με κανένα αποτελειωμένο σύστημα και έμεινε πάντα νέος, δεν έχουμε δικαίωμα έμεις από τὰ ύστερα να την προβάλλουμε όλη σ' ένα επίπεδο και να της αφαιρούμε την εξέλιχτική προοπτική)· το συσχετισμό του με την εξέλιξη της αρχαίας έλληνικής κοινωνίας και σκέψης (που μέσα σ' όλόκληρη την ανθρώπινη ιστορία είναι ή πιό πρωτότυπη και άνεχτίμητη προσπάθεια του έλληνικού λαού, αρχίζοντας από το κοσμικό σύμπαν για να γυρίσει προς την κοινωνική όλότητα και το άτομο και τέλος να καταλήξει σε μια συνθετική ένατένιση του συνόλου)· τὰ σύνορα του πλατωνικού στοχασμού και την έπιρροή του επάνω στην κατοπινή διάνοηση — όλα δηλαδή όσα είναι απαραίτητα και για την κατανόηση και για την έρμηνεία και για τη μετουσίωση από μᾶς (άξιοποίηση) του πλατωνικού στοχασμού.

Είνε γνωστό, πώς οι περισσότεροι πλατωνιστές τῶν τελευταίων χρόνων όχι μόνο δεν ασχολούνται με το σύνολο τούτων τῶν προβλημάτων (αυτό είναι ίσως πολὺ μεγάλη δουλειά για τη ζωή ενός ανθρώπου), αλλά και πετοῦν στην άκρη τὰ περισσότερα και σπουδαιότερα απ' αυτά, για χάρη της «έσωτερικής» έρευνας του πλατωνικού στοχασμού καθαρού από κάθε ξένο πράγμα, επειδή εκείνα είναι τάχα μόνο «έξωτερικά», μόνο γύρω από τον Πλάτωνα. Οι άν-

θρωποι αὐτοὶ ἴσα-ἴσα (καὶ μάλιστα οἱ πλατωνιστὲς τοῦ τόπου μας) εἶνε ποὺ κατηγοροῦν τὸ διαλεχτικὸ ρεαλισμὸ (ἱστορικὸ ὕλισμὸ) γιὰ μονομέρεια, ἀνεπάρκεια καὶ βαναυσότητα. Ὅποιος διαβάσει τὶς σελίδες αὐτὲς τοῦ Γληνοῦ θὰ δεῖ ἀμέσως ποῦ βρίσκεται ἡ ἀληθινὴ ὁλομέρεια καὶ λεπτότητα τῆς μεθόδου καί, ἀκόμα, ποῦ βρίσκεται ὁ ἀληθινός, βαθὺς καὶ οὐσιαστικὸς σεβασμὸς πρὸς τὸ ἀντικείμενο: οἱ κήρυκες τοῦ «ἐσωτερισμοῦ» θεοποιοῦν μὲ τὰ λόγια τὸ ἀντικείμενό τους, γιὰτὶ στὸ βάθος φαντάζονται πὼς μαζὶ μὲ ἐκεῖνο ἀνεβαίνει ἔτσι ψηλότερα καὶ ὁ ἑαυτὸς τους· καὶ γελοιογραφοῦν ταυτόχρονα τὴν ἐπίπονη καὶ γεμάτη αὐταπάρνηση ἔρευνα ἐκείνων ποὺ φανερώνουν μὲ τὴν πρᾶξη καὶ σὲ κάθε στιγμή τῆς δουλειᾶς τους τὸν πραγματικὸ τους σεβασμὸ στὸ ἀντικείμενο: ἐκείνων ποὺ πρῶτα-πρῶτα τοῦ ἀναγνωρίζουν ὑπαρξὴ ἀντικειμενικὴ καὶ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ ὑποκείμενό τους· ποὺ δὲ λυποῦνται κανέναν κόπο γιὰ νὰ τὸ μελετήσουν ἀπὸ κάθε πλευρά· ποὺ μόνο ὕστερα ἀπὸ τὴ δουλειὰ αὐτὴ ἀποτολμοῦν νὰ τὸ ἀξιολογήσουν καὶ μόνο τότε, δυναμωμένοι ἀπὸ τὴ μελέτη, ἀφήνουν ὁλόκληρο τὸν ἑαυτὸ τους ἐλεύθερο νὰ «ζήσει» τὸ ἀντικείμενό τους καὶ νὰ τὸ ἀξιοποιήσει.

Στὸ τρίτο κεφάλαιο τῆς εἰσαγωγῆς τοποθετεῖ σύντομα τὸ «Σοφιστὴ» μέσα στὸ πλατωνικὸ ἔργο, ὅπου ἡ τετραλογία τοῦ «Παρμενίδη», τοῦ «Θεαίτητου», τοῦ «Σοφιστῆ» καὶ τοῦ «Πολιτικοῦ» σημαίνει μιὰ καινούρια τεράστια διαλεχτικὴ ἐξόρμηση τοῦ Πλάτωνα καὶ ἀποτελεῖ μιὰ χαρακτηριστικὴ φάση, κριτικὴ, μεταρρυθμιστικὴ καὶ ἀναθεωρητικὴ, στὴν ἐξέλιξη τοῦ στοχασμοῦ του. Ἐπειδὴ ὅμως εἶναι πολὺ δύσκολα τὰ ὄντολογικὰ καὶ γνωσιολογικὰ προβλήματα ποὺ ἐρευνάει ὁ «Σοφιστής» (καὶ μάλιστα μὲ μέθοδο καινούρια στὴν ἱστορία, τὴ διχοτομικὴ διαίρεση), ὁ ἐρμηνευτὴς πρέπει νὰ βοηθήσει τὸ μελετητὴ τοῦ διαλόγου μὲ μιὰν ἀνάλυση, ποὺ νὰ παρακολουθεῖ τὸν ἐσωτερικὸ ρυθμὸ τῆς ἀναζήτησης καὶ νὰ τὸν δείχνει καθαρότερα καί, ἀκόμα, νὰ δίνει καὶ ὅσα ἄλλα στοιχεῖα ὁ διάλογος προϋποθέτει. Αὐτὸ κάνει ὁ Γληνός, φημισμένος τεχνίτης γιὰ τέτια δουλειά, στὸ τέταρτο κεφάλαιο, ὅπου ἐκθέτει τὸ περιεχόμενο τοῦ «Σοφιστῆ». Ἡ ἀριστουργηματικὴ αὐτὴ ἀνάλυση, ἔργο ματιᾶς δυνατῆς καὶ βαθειᾶς, ἀρχιτεκτονικῆς κατακάθαρης καὶ ζωντανῆς μοναδικῆς —εἶνε ἀνεχτίμητο βοήθημα γιὰ νὰ καταλάβει ὁ ἀναγνώστης τὸ δύσκολο γραπτὸ καὶ γιὰ νὰ μπορέσει ἔπειτα νὰ σταθεῖ καὶ μόνος του στὰ δικά του πόδια, νὰ ἀκοῖσει τὸ στοχασμὸ του μὲ τὸ ἀκριβὸ ἐκεῖνο ἀκόνι καὶ ν' ἀφήσει μ' ἐμπιστοσύνη τὸν πλατωνικὸ στοχασμὸ νὰ ἐνεργήσει ἀπάνω του. Θὰ ἤθελα ἀκόμα νὰ πῶ πὼς ἡ ἐξαιρετικὴ αὐτὴ ἀνάλυση θὰ ἔπρεπε νὰ γίνεῖ ὑπόδειγμα σὲ κάθε παρόμοια ἐργασία γιὰ τὸν τρόπο ποὺ μᾶς μαθαίνει, πῶς, ἀφοῦ μποῦμε μέσα στὸ ἀντικείμενο καὶ προσπαθήσουμε νὰ καταλάβουμε τὰ δικά του μυστικά, νὰ βγοῦμε ἔπειτα πάλι ἔξω καὶ νὰ τὸ κοιτάξουμε στὴ σχέση του μὲ τ' ἄλλα καὶ μὲ μᾶς.

Ἐδῶ πρέπει νὰ προσθέσω πῶς ὁ Γληνός, πού στὰ προηγούμενα κεφάλαια μᾶς ἔμαθε θαυμάσια τὴ σωστή καὶ νέα (στό σύνολό της) μέθοδο τῆς ἔρευνας, ὥστος δὲ μπορούσε ἀκόμα νὰ εἶνε ὁλότελα πρωτότυπος στὰ πορίσματά του. Ἡ ἐργασία του στό «Σοφιστὴ» εἶνε ἓνα παράδειγμα, λαμπρὸ βέβαια, ἀπὸ τούτῃ τὴν ἄποψη: ὅτι δείχνει μόνο πῶς, ἅμα μεταχειριστοῦμε τὴ σωστή μέθοδο καὶ ἅμα γίνουιν με τὴ σωστή αὐτὴ μέθοδο ὅλες οἱ μερικὲς προεργασίες πού χρειάζονται, θὰ γίνουιν καινούριες ὅλες μας οἱ γνώσεις — αὐτὲς ὅμως τίς εἰδικὲς προεργασίες δὲν εἶχε βέβαια τὸν καιρὸ νὰ τίς κάμει ὁ ἴδιος. Στὰ περισσότερα λοιπὸν ζητήματα πάει μαζί με τοὺς σοβαρότερους ὡς σήμερα ἐρευνητές, ἀλλὰ τοὺς παρακολουθεῖ με βásiμη κριτικὴ καὶ ἐκεῖ ὅπου δὲν εἶνε ἀκόμα αὐτὸς ἔτοιμος νὰ δώσει ἄλλη λύση· γι' αὐτὸ εἶπα «πάει μαζί», ὅχι «ἀκολουθεῖ»: ἦταν ἱκανὸς ὅσο πολὺ λίγοι Ἕλληνες νὰ εἶνε αὐθυπόστατος. Σωστή, κατὰ τὴ γνώμη μου, καὶ εὐεργετικὴ γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ Πλάτωνα εἶνε ἡ προσοχὴ πού δίνει ὁ Γληνός καὶ ὁ τονισμὸς πού κάνει στίς ἐρμηνεῖς ἐκεῖνες, πού ἐνιωσαν καὶ παρακολούθησαν τὸ δυναμογόνον στοιχεῖο καὶ τὴν ἀδιάκοπη ζωντάνια τοῦ πλατωνικοῦ στοχασμοῦ, δηλαδὴ τὴν τάση του καὶ τὴ δύναμή του νὰ κινεῖται ὅλο κατὰ μπρός, νὰ μὴν ἡσυχάζει ὀριστικὰ με καμμιὰ του κατάρχηση, νὰ μετριέται με τίς ἀντίπαλες ιδέες (ἀντίπαλους πραγματικούς, ὅχι ἐννοιολογικὰ κατασκευάσματα, ὅπως προτιμοῦν οἱ «ἐσωτερικοὶ») καὶ στό μέτρημά του αὐτὸ νὰ συμπληρώνει, νὰ διορθώνει ἢ καὶ νὰ καταδικάζει τὸν παλιότερο ἑαυτὸ του καὶ νὰ τὸν ἀλλάζει.

Κάπου-κάπου στὴν προσπάθειά του αὐτὴ ὁ Γληνός προχωρεῖ σὲ καινούριες ἐρμηνεῖς, πού γιὰ τοὺς ἀντικειμενικοὺς λόγους πού εἶδαμε παραπάνω, δὲν ξαίρω ἂν ἔχουν θεμέλιο ἀρκετὰ στέρεο. Τέτια εἶνε, ἔξαφνα, ἡ ἐρμηνεία πού κάνει (σελ. 355 σημ. 99) στό χωρίο 234 d-e, πού τὸ θεωρεῖ πολὺ σημαντικό ἀπὸ ἄποψη γνωσιολογικὴ καὶ ἄξιο νὰ προσεχτεῖ πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅτι ἔγινε ὡς τώρα, γιατί, λέει, ἐκεῖ «ὁ Πλάτωνας μᾶς δείχνει ἓνα δραστικότατο μέσο πού χρησιμεύει γιὰ νὰ ἐλέγχει καὶ νὰ διορθώνει τὴ γνώση· καὶ τὸ μέσο τοῦτο εἶνε ἡ πράξις, ἡ ἄμεση ἐπαφὴ με τὴν πραγματικότητα, ἡ πείρα πού βγαίνει ἀπὸ τ' ἀποτελέσματα τῆς ἐνέργειάς μας... Ἡ πράξις σὰν κριτήριον τῆς ἀλήθειας εἶνε μιὰ πολὺ σημαντικὴ γνωσιολογικὴ ἀρχὴ καὶ ἔχει ἐξαιρετικὴ σπουδαιότητα νὰ τὴ βρίσκουμε διατυπωμένη καὶ στὸν Πλάτωνα». Τὸ πλατωνικὸ χωρίο εἶναι τὸ ἀκόλουθο: «...οἱ περισσότεροι [ἀπὸ τοὺς νέους]... ὅταν περάσει ἀρκετὸς καιρὸς καὶ προχωρήσουν τὰ χρόνια τους καὶ πλησιάζουνε κοντύτερα τὴν πραγματικότητα καὶ τὰ παθήματα τοὺς ὑποχρεώνουνε ν' ἀγγίζουμε με περισσότερη κατανόηση τὰ πράγματα, δὲν θ' ἀναγκαστοῦν ἄραγες ν' ἀλλάξουνε τίς γνώμες πού σχημάτισαν τότες, ἔτσι πού... ν' ἀναποδογυριστοῦνε σύρριζα ὅλα τὰ φρασσεολογικὰ ἐκεῖνα φαντάσματα ἀπὸ τ' ἀποτελέ-

σματα πού παρουσίασεν ἡ πράξις;». Νομίζω ὅμως ὅτι ἡ ἄμεση συνέχεια τῶν λόγων τοῦ Πλάτωνα μετριάζει πάρα-πολύ (ἂν δὲν τὴ σβύνει ὁλότελα) τὴ σημασία τους σὰν ἀρχῆς γνωσιολογικῆς: «...καὶ γι' αὐτὸ δὲ ἐμεῖς ὅλοι ἐδῶ θὰ προσπαθήσουμε καὶ προσπαθοῦμε κιόλας νὰ σὲ φέρουμε ὅσομποροῦμε κοντύτερα, χωρὶς τὰ παθήματα». Ἡ ἰδέα, ὅτι μὲ τὴν πεῖρα μαθαίνουμε, εἶνε παλιὰ ἐλληνικὴ ἰδέα· θυμηθεῖτε τοὺς περίφημους στίχους τοῦ Αἰσχύλου: *τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδῶσαντα, τῷ πάθει μάθος θέντα κυρίως ἔχειν* ('Αγαμ. 176/8)· κι ἀκόμα πιὸ παλιὰ τὸν 'Αλκιμᾶνα: *πεῖρά τοι μαθήσιος ἀρχὰ* (ἀπ. 109 Diehl). Μὰ ἄλλο πράγμα ἡ λαϊκὴ σοφία καὶ ἄλλο ἡ φιλοσοφία καὶ οἱ γνωσιολογικὲς τῆς ἀρχές. Λυπᾶμαι μόνο πού δὲ βρῆκα τὴν εὐκαιρίαν νὰ συζητήσω μὲ τὸν ἴδιο τὸ Γληνὸ τὸ πρόβλημα αὐτό.

Αὐτὸ εἶνε τὸ ἔργο, πού ὁ ἄλλοτε «νεαρὸς φιλόσοφος» καὶ πλατωνιστῆς Γληνός, ὠριμασμένος πιά καὶ ξανανιωμένος μέσα στὸν ἀγῶνα τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ, ἐφιλοτέχνησε μὲ πόνο καὶ μὲ πόθο γιὰ χάρη τοῦ λαοῦ καὶ γιὰ χάρη τοῦ Πλάτωνα, πού καὶ τῶν δυὸ τὴν ἀναγεννητικὴ δύναμη τὴν εἶχε ζήσει βαθιὰ καὶ λαχταροῦσε νὰ τοὺς ταιριάξει γιὰ νὰ βγοῦν δυναμωμένοι καὶ οἱ δυὸ. Πρόφτασε τάχα νὰ δουλέψει καὶ στοὺς ἄλλους διαλόγους τῆς δύσκολης αὐτῆς πλατωνικῆς τετραλογίας; «Ἄν δὲν βρέθηκε τίποτε στὰ κατάλοιπά του γιὰ τὸν «Πολιτικὸν» ἔξαφνα, πού ὅπως εἶχαμε μάθει εἶχε ἀρχίσει νὰ τὸν δουλεύει, ἡ ζημιὰ μας εἶνε κ' ἐδῶ ἀνυπολόγιστη. Μένει τουλάχιστο ὁ «Σοφιστής» του. Ἐκεῖνοι πού εἶνε ἢ θὰ εἶνε οἱ πραγματικοὶ πνευματικοὶ ἡγέτες τοῦ λαοῦ, πού ἀγωνίζεται νὰ ἐλευθερωθεῖ, ἄς ξεφυλλίζουν νύχτα καὶ μέρα τὸ πλατωνικὸ κείμενο μὲ τὴ μετάφραση καὶ τὴν εἰσαγωγή καὶ τίς ἐρμηνεῖες καὶ τίς ὁρμήνιες τοῦ Γληνοῦ καὶ θὰ εἶνε πολὺ καλύτερα ἀρματωμένοι γιὰ τὸ ἔργο τους.

Ὅσο γιὰ τὴν περίφημη ἀστικὴ «πνευματικὴ ἡγεσία», πού τὴ χαρακτηρίζει, στὸν τόπο μας μάλιστα, παχυλὴ αὐτοϊκανοποίηση καὶ εὐαισθησία μουλαριοῦ, αὐτὴ δὲν πῆρε σχεδὸν εἴδηση ἀπὸ τὴν ἐργασία τοῦ Γληνοῦ, αὐτὴ τὴν ἀληθινὰ *γένει γενναίαν* (ἀρχοντογεννημένη) ἐργασία, πού κρατεῖ ζωντανὴ τὴν καλύτερη παράδοση τοῦ νεοελληνικοῦ ἀνθρωπισμοῦ (Κοραῖ, Δ. Βερναρδάκη), δυναμωμένη ἀπὸ τὴν καλύτερη παράδοση τοῦ μαρξισμοῦ. Μονάχα ὁ Κ. Γεωργούλης (στὴν ἀξιόλογη νεκρολογία του γιὰ τὸ Γληνὸ, «Νέα Ἑστία» 1944 τ. 198/9) δείχτηκε ἱκανὸς νὰ ἐχτιμήσει θετικὰ τὴ σημασία καὶ τοῦ ἔργου αὐτοῦ τοῦ Γληνοῦ.

Ἄν κανένας βρῖσκει τὴν παραπάνω κρίση ἄδικη, ἄς διαβάσει μίαν «κριτικὴν» πού δημοσιεύτηκε στὴ «Νέα Ἑστία» (1942 τ. 365) γιὰ τὸ πρῶτο κεφάλαιο τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ Γληνοῦ καὶ ἔχει συντάχτη τὸ γνωστὸ (αὐτοδιορισμένο) Κάτωνα τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς, ὕμνητὴ χιτλερικῶν βιβλίων καὶ βιβλίων

πού εἶνε «γραμμένα με αἷμα» καὶ ἄλλων *ήχηρῶν παρομοίων*. Ἡ «κριτικὴ» αὐτὴ ἀγωνίζεται νὰ ρίξει κάτω τὴν κριτικὴ πού ἔκαμε ὁ Γληνὸς στὶς νεοελληνικὲς ἀνθρωπιστικὲς σπουδές. Μάχεται, φυσικά, μετὰ τὰ αἰωνόβια ὄπλα τῶν Κατάνων: ἄλλοτε μετὰ τὸ (σχεδὸν συμπαθητικὸ) θάρρος τῆς ἀγνοίας, ἄλλοτε μετὰ τὸ (λιγότερο συμπαθητικὸ) θράσος τῆς ἡμιμάθειας καὶ ἄλλοτε μετὰ τὴ φαρμακίλα τῆς γελοιοποιημένης ἀπὸ τὴ ζωὴ ἀντίδρασης. Ἀραδιάζει λοιπὸν κάμποσα ἀκαταλόγιστα πράγματα γιὰ τοὺς εὐρωπαίους καὶ τοὺς Ἕλληνες φιλόλογους, γιὰ τὸν ἀνθρωπισμὸ κλπ. Καὶ πάνω ἀπ' ὅλα πυργώνεται μιὰ ἀπολιθωτικὴ ἀποκάλυψη· ὅτι εἴχαμε καὶ στὸν τόπο μας ἓναν «ἀπὸ ἄλλη πνευματικὴ ὕλη πλασμένον, μετὰ τραγικότητα ὅμως καὶ παλμὸ ἰσάξιο τοῦ Winckelmann, τοῦ Hölderlin ἢ τοῦ Dilthey» — τὸν Ἰωάννη Συκουτρῆ, τὸ δάσκαλό του. Τώρα ὑπάρχουν κ' ἓνα-δυὸ ἐλαφρυντικὰ γιὰ τὸ συντάχτη τῆς παραδειγματικῆς αὐτῆς «κριτικῆς»: πρῶτα-πρῶτα στὴν ἴδια κριτικὴ χαντακώνει (συνεχίζοντας καὶ σ' αὐτὸ τὸν κοντισμὸ τοῦ δασκάλου του) καὶ τὸν Κοραῆ, πού ἡ δημοκρατικὴ καὶ προοδευτικὴ του ἰδεολογία δαιμονίζει τὸν κ. συντάχτη («εἶνε καιρὸς πρῶτα-πρῶτα νὰ σταματήσει ἡ ὑμνολογία τοῦ Κοραῆ ὡς νεοανθρωπιστῇ φιλόλογου. Ὁ Κοραῆς..., κατὰ τὰ ἄλλα εἶνε περίεργη καὶ ἀσφαλῶς ὄχι ἀξιολίμητη σύνθεση βυζαντινοῦ φιλόλογου καὶ διανοουμένου τοῦ γαλλικοῦ διαφωτισμοῦ κλπ.») — πῶς μπορούσε νὰ ὑποφέρει καὶ νὰ καταλάβει τὸ ἔργο τοῦ Γληνοῦ; Ὑστερα θέλω γιὰ τὴν τιμὴ τοῦ κ. συντάχτη, νὰ πιστεύω ὅτι ὁ γαλλικὸς διαφωτισμὸς, ὁ Winckelmann, ὁ Hölderlin, ὁ Dilthey κλπ., δὲν εἶνε γιὰ τὸ συντάχτη ἄλλο τίποτε ἀπὸ ὀνόματα, ἀφοῦ ὡς ὀνόματα πάλι πηγαίνοντες ἐρχόντουσαν στὸ στόμα τοῦ δασκάλου.

Θὰ τελειώσουμε φέρνοντας μπροστά μας ἓνα ἀπὸ τὰ «χρυσότερα ὀνειράτα» τοῦ Γληνοῦ, τὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν. Ποιὸν ἄλλον θὰ μπορούσε κανένας νὰ φανταστεῖ καλύτερον ἐμψυχωτὴ τοῦ ἀπὸ ἐκεῖνον; Πιστεύουμε πῶς ἡ αὐριανὴ Ἑλλάδα, ἡ ἀληθινὰ ἐλεύθερη, ἐκεῖνη πού θ' ἀποσπάσει τίς ἱστορικὲς τῆς τύχες ἀπὸ τὰ χέρια τῆς ἀνάξιας παρασιτικῆς ὀλιγαρχίας καὶ θὰ τίς δώσει στὸ λαό της — ἡ αὐριανὴ Ἑλλάδα θὰ τὸ κάμει πράγμα τὸ ὄνειρο αὐτό. Ἡ ἱστορία μᾶς ἀποδείχνει κάθε ἡμέρα τὴν ἀλήθεια πού ἔχουν τὰ λόγια ἐνὸς παλιότερου σοσιαλιστῆ ἡγέτη (τοῦ Ζωρές, νομίζω) στοὺς ἀντίπαλους: «ἐμεῖς εἴμαστε οἱ ἀληθινοὶ κληρονόμοι τῆς ἐστίας τῶν προγόνων, γιὰτὶ ἐμεῖς ἐπῆραμε τὴ φωτιά της — κ' ἐσεῖς ἐκρατήσατε τίς στάχτες της».

En feuilletant les vieilles publications

(*Bulletin de Correspondance Hellénique* 70, 1946, 263-270)

Ἐνα νέο μνημεῖο τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης
τῆς Νάξου

(*Ναξιακὸν Ἀρχεῖον*, Νάξος 1947, 3-16)

Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς*

Ὅταν ἤρθε ἡ κουβέντα στὴ γιορτὴ τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς τῆς Ἀθήνας γιὰ τὰ ἑκατὸ χρόνια της, ὁ σοφὸς φίλος μου (πανθομολογούμενη αὐθεντία στὴ θετικὴ ἐπιστήμη του, ποὺ ὅμως ζεῖ τόσο ἀκέρια τὴ ζωὴ τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης καὶ εἶναι τόσο ἐνήμερος στὰ ζητήματά τους, ὥστε θὰ τὸν ζήλευαν οἱ περισσότεροι «εἰδικοὶ») θυμήθηκε τὴ σπουδαία συμβολὴ τοῦ Sainte-Beuve στὴν ἵδρυση τῆς Σχολῆς καὶ ἔφερε ἀμέσως ἀπὸ τὴν πνευματικώτατη βιβλιοθήκη του τὸ σχετικὸ τόμο τῶν ἔργων τοῦ μεγάλου κριτικοῦ:

«Ἡ πρώτη ιδέα τῆς Σχολῆς τῆς Ἀθήνας, τοῦ νὰ ἱδρυθεῖ μιὰ τέτοια Σχολή, εἶναι δική μου. Μοῦ εἶχε ἔρθει τὸ 1841 κιόλας καθὼς διάβαζα ἐλληνικὰ μὲ τὸν Ἡπειρώτη Πανταζίδη [δὲν ἔχει ἐξακριβωθεῖ ποιοὺς ἦταν, ἴσως ἓνας φίλος τοῦ Κοραῆ]. Αἰστάνθηκα πόσο ὠφέλιμο ἦταν νὰ σχετιστεῖ κανεὶς, νὰ ἐπικοινωνήσῃ μὲ τὸ ἀληθινὸ ρεῦμα τῆς γλώσσας, ποὺ ἓνα μέρος της εἶχε μείνει ζωντανό. Μίλησα γιὰ τὴν ιδέα αὐτὴ στὸ φιλέλληνα κ. Ἐυνάρδο, στὸν πρεσβευτὴ κ. Πισκατόρη. Ἦταν ἡ ἐποχὴ ποὺ ὁ κ. Βιλλεμαὶν ἦταν στὸ Ὑπουργεῖο τῆς Παιδείας. Ὁ Κουζέν, ποὺ μιὰ μέρα τοῦ μίλησα λίγο γι' αὐτό, μοῦ εἶπε: *σουτί!*, σὰν νὰ μοῦ ἔλεγε: *ἄς περιμένουμε!*, μὰ δὲν ξαναγύρισε στὴν ἐξουσία. Ὅταν ὁ Salvandy ἀντικατάστησε τὸν κ. Βιλλεμαὶν, ἓνα βράδυ στῆς κ. d'Arbouville μιλοῦσα γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ αὐτὴ ιδέα μὲ τὴν κ. Πισκατόρη. Ὁ Salvandy βλέποντας νὰ μιλάω πολὺ ζεστὰ μὲ ρώτησε τί ἔλεγα· μόλις τοῦ τὸ ἐξήγησα χαμογέλασε χωρὶς ν' ἀπαντήσῃ τίποτε, μοῦ ἔριξε μιὰ ματιὰ ποὺ σημάδευε βαθιὰ καὶ πῆγε σ' ἄλλη μεριὰ τοῦ σαλονιοῦ. Ὅστερα ἀπὸ λίγες ἡμέρες ἡ ιδέα εἶχε ἐκκολαφθεῖ. Δὲν μοῦ ξαναμίλησε πιά γι' αὐτό, οὔτε ὅταν δημοσίεψα στὰ Débats ἓνα ἄρθρο γιὰ νὰ τὸν κινήσω περισσότερο. Θὰ ἤθελε πολὺ νὰ πιστέψω ὅτι εἶχε κάμει κιόλας μόνος του τὴ σκέψη αὐτή. Ὅ,τι γράφω ἐδῶ εἶναι αὐστηρότατα σωστό».

Καὶ ἀπὸ τὸν ἄλλο τόμο ποὺ εἶχε τὸ ἄρθρο τοῦ Journal des Débats τῆς 25 Αὐγούστου 1846: «... λίγα μόνο θὰ ποῦμε ἐδῶ γιὰ τὴν ιδέα τὴν ἴδια καὶ γιὰ

**Νέα Ἑστία* 42 (1947), 1131-1134.

τὰ ὠφελήματα πού θά μπορούσαν νά βγοῦν ἀπ' αὐτή, ἄν, ὅπως τὸ ἐλπίζομε, ἐρμηνευτεῖ ἀνάλογα μὲ τὸ ἀληθινὸ της μέγεθος καὶ ἡ ἐχτέλεσή της συμμορφωθεῖ μὲ τὸ πνεῦμα... Δυὸ λογισμὸν στοχασμοὶ ἐρχόντουσαν νὰ συνδυαστοῦν... Στὴν Ἰταλία ἡ ἀρχιτεκτονικὴ δὲν ἔχει ἐκεῖνο τὸ βαθμὸ καθαρότητος καὶ πρώτης ἀπλότητος πού κάνει τὴν κλασσικὴ τελειότητα· τὴν τελειότητα αὐτή, τὴ χωρὶς κανένα σημάδι προσπάθειας καὶ κανένα περίσσιο φόρτωμα, πρέπει νὰ τὴ ζητήσομε κάτω ἀπὸ τὸν οὐρανὸ τῆς Ἀθήνας, στὴν ἰδανικὴ καὶ ἐλαφρὴ ὁμορφίᾳ τῶν ναῶν, στὴ θαυμαστὴ καὶ σιγανὴ συμφωνία τῶν γραμμῶν τῶν μνημείων μὲ τὶς φυσικὰς γραμμὰς τοῦ τόπου καὶ τοῦ ὀρίζοντα... Προσθέσετε ὅτι ἀπὸ τὴν Ἀθήνα θά μπορούσε κανεὶς πολὺ καλύτερα νὰ ἐξερευνήσῃ πρὸς ὅλες τὶς διευθύνσεις, ἀπὸ τὰ βάθη τῆς Πελοποννήσου ὡς τοὺς γιαιλοὺς τῆς Ἰωνίας, τὸ παρθένο αὐτὸ ἔδαφος... "Ὅσο γιὰ τὴ γλῶσσα, γιὰ τὴ φιλολογία, οἱ στοχασμοὶ παίρνουν κι αὐτοὶ τὸν ἴδιον δρόμο, καταλήγουν στὸν ἴδιον τόπον σὰν σὲ κέντρο ὁλοφάνερο φωτὸς καὶ τελειοποίησης [ἀκολουθοῦν σκέψεις καὶ παρατηρήσεις, ὅπου αἰσθανόμαστε τὴν ἐπίδραση τῶν ἰδεῶν τοῦ Κοραΐ, πού τὸν ὀνοματίζει κιόλας μιὰ στιγμή: «ὁ μεγάλος Κοραΐς»]... Τὸ πόρισμα τῶν στοχασμῶν αὐτῶν εἶναι ὅτι ἡ ἵδρυση μιᾶς γαλλικῆς Σχολῆς στὴν Ἀθήνα γιὰ ἕναν ὀρισμένον ἀριθμὸ νέων ἀρχιτεκτόνων καὶ νέων φιλολόγων θά ἔσμιγε τὰ συμφέροντα καὶ τῆς τέχνης καὶ τῆς σοφίας... "Ἄς φανταστοῦμε πέντε ἔξη νέους διὰ λεχτοὺς νὰ τοὺς ὀδηγεῖ ἕνας δάσκαλος καλλιτέχνης μαζὶ καὶ σοφός... ὁ πῶ μικρὸς περίπατος θά εἶχε τὸ ἀντικείμενό του. Νὰ διαβαστοῦν οἱ χοροὶ τοῦ *Οἰδίποδος* στὸν Κολωνό· καὶ τοῦ *Ἰωνος* στοὺς Δελφούς· οἱ ὠδὲς τοῦ Πινδάρου μπροστὰ στοὺς τόπους πού ἐξυμνοῦν· τὸ πέρασμα τῆς Ἀρκαδίας μὲ τὸν Ξενοφῶντα στὸ χέρι στ' ἀχνάρια τοῦ Ἐπαμεινώνδα πού νικαίει... προπάντων θά κέρδιζε κανένας ἀπ' αὐτά, μαζὶ μὲ τὴν ἀκριβῆ γνώση, μιὰ ζωντανὴ κατανόηση, τὴ ζωὴ καὶ τὴ γοητεία πού μεταδίδονται ὕστερα καὶ εἶναι ὁ ἀληθινὸς πυρὸς τῶν γραμμάτων... 'Ὁ ἀριθμὸς τῶν προσώπων πού ἔχουν ἐπισκεφτεῖ τὴν Ἑλλάδα μεγαλώνει κάθε μέρα, καὶ ἡ ἐντύπωσή τους ὅλων εἶναι ὅτι τὸ νεαρὸ αὐτὸ κράτος, ξαναγεννημένο, αὐξάνει γρήγορα μέσα στὴ δραστηριότητα καὶ στὴν πρόοδο· κανένα ἄλλο κράτος δὲν εἶχε νὰ κάμει καὶ δὲν ἔκαμε περισσότερα πράγματα μέσα σὲ εἴκοσι πέντε χρόνια. Ποτὲ δὲν ὑπῆρξε, μᾶς λένε καλοὶ μάρτυρες, τόσο μαζὶ παρελθόν, παρὸν καὶ μέλλον σὲ τόσο μικρὸ χώρο...». Στις 13 Σεπτέμβρη 1846 δημοσιεύθηκε τὸ Βασιλικὸ Διάταγμα τῆς ἱδρύσεως τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς τῆς Ἀθήνας.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὅτι ἡ ἐμπνευση ἢ ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ Sainte-Beuve δὲν θά ἔδινε στὴν πράξη εὐκολὰ καρπὸ, ἂν δὲν μπολιαζόταν ἐπάνω του ὁ πολιτικὸς ὑπολογισμός. Οἱ δημόσιοι ἄντρες τῆς Γαλλίας θά λογάριαν

βέβαια, χώρια από την ωφέλεια τῆς τέχνης καὶ τῆς ἐπιστήμης, πόσο ἡ ὕπαρξή μιᾶς τέτοιας Σχολῆς στὴν Ἀθήνα (μοναδικῆς τότε ἀκόμη) τοὺς ἐβοηθοῦσε σημαντικὰ καὶ στὸν εἰδικώτερο ἀνταγωνισμό μὲ τὴν τοτινὴ πολιτικὴ τῶν ἄλλων Μεγάλων Δυνάμεων καὶ στὸ μόνιμο ἐνδιαφέρον τοὺς γιὰ τοὺς καθολικοὺς τῆς ἀνατολῆς, γιὰ τὴ «συνένωση τῶν δυνάμεων τῆς ἐκκλησίας καὶ τοῦ Κράτους, ποὺ ἂν δὲν μπορούσε νὰ πραγματοποιηθεῖ μέσα στὴ Γαλλία, μπορούσε ὅμως πολὺ καλὰ ἔξω» (Radet). Τὴν πολιτικὴ ἀτμόσφαιρα τῶν χρόνων ἐκείνων τὴν κρατοῦν ζωντανή γιὰ μᾶς καλύτερα ἀπὸ κάθε τι οἱ σελίδες τοῦ Μακρυγιάννη. Τὴν ξαναβρίσκομε ὅμως ἴδια καὶ μέσα στὸ ἀντικειμενικὸ καὶ ὠραῖο βιβλίον τοῦ G. Radet «Ἡ ἱστορία καὶ τὸ ἔργο τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς τῆς Ἀθήνας» (1901). Βεβαιωνόμαστε μάλιστα ἔτσι, ὅτι δὲν ἦταν καὶ τόσο ὑπερβολὴ τῆς ἀναμμένης φαντασίας τοῦ Μακρυγιάννη ἡ ἀγανάχτησή του, ποὺ «ὁ μέγας βασιλέας τῆς Γαλλίας ὁ Φίλιππος» ἀγωνιζότανε «ν' ἀλλάξει τὴν θρησκείαν ἐνοῦ ξεψυχισμένου καὶ μικρούτσικου ἔθνους — νὰ πάρει μισὸ δράμι νεροῦ νὰ τὸ ρίξει εἰς τὴν θάλασσα νὰ τὴν γλυκάνει, νὰ πιεῖ νερὸ αὐτός».

Καὶ ὅμως, δὲν πιστεύω νὰ εἶναι πολλὰ τὰ ἀνάλογα ἰδρύματα ποὺ ἔχουν γιὰ «ιδρυτικὴ τους πράξη» τὴν ἔμπνευση καὶ τὸν ἐνθουσιασμό ἐνὸς γνήσιου καὶ ζωντανοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου τῆς σημασίας τοῦ Sainte-Beuve, πού, περισσότερο καὶ ἀπὸ τὰ κέρδη τῆς σοφίας, περίμενε ἀπὸ τὴν πραγματοποίησιν τῆς «ιδέας του» ν' ἀποχτήσῃ τὸ πνεῦμα μιᾶς καινούργιας πηγῆς δροσισμοῦ. Καὶ πρέπει νὰ σημειώσωμε ὅτι, ὅσο κι ἂν ἄλλαξαν μὲ τὸν καιρὸ πολλὰς φορὲς οἱ ἐπίσημοι κανονισμοὶ τῆς Σχολῆς, τὸ ἰδανικὸ τοῦ Sainte-Beuve, ποὺ ὁ Radet τὸν ὀνομάζει «notre père spirituel», ἔμεινε μὲ κάποιον τρόπο πάντοτε ζωντανὸ στὴν ἐκατόχρονη δράση τῆς Σχολῆς.

Καταστάλαξε βέβαια μὲ τὸν καιρὸ ἡ δραστηριότητα τῆς Σχολῆς στὴν ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα, ποὺ δίκαια εἶναι σήμερα τὸ σπουδαιότερο καμάρι της. Ἐδῶ δὲν μπορούμε καλὰ-καλὰ οὔτε νὰ ὑποδηλώσουμε τὴν ἔκτασή της καὶ τὸν πλοῦτό της. Δὲν ὑπάρχει τόπος τῆς Ἑλλάδας καὶ τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ ποὺ νὰ μὴν ἐρευνηθῇκε μὲ κάποιον τρόπο ἀπὸ μέλη τῆς Σχολῆς. Ὅσο γιὰ τὶς ἀνασκαφές, εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ Γαλλικὴ Σχολὴ ἔχει κάμει ἴσως περισσότερες ἀπ' ὅσες ὅλες μαζὶ οἱ ἄλλες ξένες Σχολές τῆς Ἀθήνας (καὶ ὄχι μόνο ἐξαιτίας τῆς μεγαλύτερης ἡλικίας της, ἀλλὰ καὶ ἐξαιτίας τοῦ προσανατολισμοῦ της). Σὲ ὅσες ἀπαριθμεῖ ὁ Radet ὡς τὰ 1900 θὰ ἔπρεπε νὰ προστεθοῦν σήμερα πάρα πολλὰς ἀκόμη. Στὰ πρῶτα της 20-30 χρόνια ὅμως κυριαρχοῦσε ἓνας ἄλλος πολὺ ὠραῖος τύπος ἐργασίας. Πυκνὲς ἐρευνητικὲς ἀποστολές, μὲ ἓνα ἢ καὶ περισσότερα μέλη, ἔβαζαν κάθε μιὰ στόχο της μιὰ ὀρισμένη ἐλληνικὴ περιοχὴ καί, μὲ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς στὸ χέρι ἢ στὸ κεφάλι, τὴν ἐγύριζε

καλά, ἐκοίταζε νὰ καταλάβει τὴν ἰδιομορφία τοῦ τόπου, τὴ φυσικὴ καὶ τὴν ἱστορικὴ (παλιὰ καὶ σύγχρονη), νὰ ξεδιαλύνει τὰ τοπογραφικὰ καὶ ἱστορικὰ τῆς ζητήματα, νὰ ξαναβρεῖ τὰ μνημεῖα τῆς, νὰ ζωντανέψει ἀκόμα μέσα στὸν τόπο τὴν ἀρχαία λογοτεχνικὴ δημιουργία. Καὶ ὕστερα δημοσίευαν μεθοδικὰ τὰ πορίσματά τους σὲ βιβλία, τὰ διάφορα Voyages ἢ Mémoires, ποὺ μερικὰ τους ἔχουν γίνει κλασσικὰ τοῦ εἴδους (π.χ. τοῦ Heuzey) καὶ πολλὰ δὲν ἔχουν ἀκόμη ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ καλύτερα. Ἐγιναν βέβαια καὶ ἀνασκαφές στὰ χρόνια ἐκεῖνα, ὅχι ὅμως μὲ τόσο πυρετὸ ὅπως ἀργότερα καὶ πρὸ πάντων ὅχι μὲ τὸν ἴδιο σκοπὸ. Γιατὶ καὶ τὶς ἐπιστημονικὲς ἀνασκαφές τοῦ καιροῦ ἐκείνου, ὅπως καὶ τὶς ἐρασιτεχνικές, τὶς ἐκέντριζε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἡ ἐλπίδα νὰ βροῦν σπουδαῖα ἢ τουλάχιστο ἐνδιαφέροντα μνημεῖα, ἀρχιτεκτονικὰ, γλυπτὰ, ἐπιγραφικὰ. Μόνο μετὰ τὴ δεκαετία 1870-80, καὶ μάλιστα ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Ὀλυμπίας, ἄλλαξε στὴ βάση του ὁ σκοπός, ἄρα καὶ ἡ μέθοδος τῆς ἀνασκαφικῆς ἐρευνας. Στόχος κατ' ἐξοχὴν ἦταν τώρα τὸ σύνολο (ἀδιάφορο ἂν μικρὸ ἢ μεγάλον), καὶ ἀπὸ ἀποψη τοπικὴ: ἓνα ὁλόκληρον ἱερόν, ἢ συνοικισμὸς ἢ τουλάχιστο ἓνα σύμπλεγμα ἀπὸ χτίρια μὲ κάποιον ἐσωτερικὴ συνοχὴ καὶ ἀπὸ ἀποψη χρονικὴ: ἡ γενετικὴ ἱστορία τοῦ μνημειακοῦ συνόλου μέσα στὸν τόπο, ἡ ἐξακρίβωση τῆς ἱστορικῆς του ἀλληλουχίας (ἀπὸ τὴν πρώτη του, ἂν ἦταν δυνατό, καταβολὴ ὡς τὶς τελευταῖες τοῦ ἡμέρες), ποὺ θὰ ἦταν μόνον ἱκανὴ νὰ ἐρμηνέψει τὴν ἐνδεχόμενη καλλιτεχνικὴ του μορφὴ ἢ γενικώτερα τὴ φυσιογνωμία τοῦ. Τοῦτο δὲν ἐσήμαινε βέβαια ἀδιαφορία γιὰ τὰ ὠραῖα ἢ σπουδαῖα εὐρήματα, οἱ δυὸ σκοποὶ τῆς ἀνασκαφῆς μένουν στὸ βάθος πάντα ζευγαρωμένοι.

Ἀπὸ τὶς πρῶτες μεγαλύτερες ἀνασκαφικὲς ἐρευνες τῆς Σχολῆς, ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀπόλλωνος στὸ Πτῶο (1884-91, τὴν ξανάπιασαν ἀργότερα) —ἐνὸς σπουδαίου παλαιοῦ βοιωτικοῦ ἱεροῦ στὴν τυπικὴ βοιωτικὴ Περδικόβρυση, ποὺ ἔχει καὶ σήμερον τὸν ἴδιο ἀπόμερο χαραχτῆρα, καὶ τὴν ἴδια ξεχασμένη ὁμορφιὰ ὅπως τότε ποὺ ἔγραφε ὁ Πλούταρχος «περὶ τῶν ἐκλελειπότων χρηστηρίων»— ἡ ἀνασκαφὴ λοιπὸν τοῦ Πτώου ἔδωσε, ἐχτὸς ἀπὸ ἄλλα ὁμορφα πρᾶγματα, πρώτη ἴσως τόσους πολλοὺς «κούρους», ποὺ ἀφοῦ πρῶτα παραξένεψαν, ὑπόταξαν ὕστερα καὶ μάγεψαν τοὺς θεατές τους: τὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τοῦ χρωστάει μερικοὺς ἀπὸ τοὺς καλύτερούς του. —Γιὰ τοὺς Δελφοὺς ὅ,τι καὶ νὰ πεῖ κανεὶς εἶναι ἀπελπιστικὰ λίγο. Εἶναι κιόλας πιὸ γνωστοὶ σ' ὅλον τὸν κόσμον. Μόνο νὰ μὴν ξεχνοῦμε, ὅτι δὲν ἔχει ἀκόμη καθόλου ἀνάλογα προχωρήσει ἢ ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν σημερινῶν πνευματικὴ ἀφομοίωση τοῦ καταπληχτικοῦ καλλιτεχνικοῦ, πνευματικοῦ, ἡθικοῦ πλούτου ποὺ εἶναι συγκεντρωμένος στὸν ἐξάισιον ἐκεῖνον ἱερὸν τόπον. Μπορεῖ μάλιστα καὶ ἀπὸ τὴν εἰδικώτερη ἀρχαιολογικὴ ἀποψη νὰ μᾶς ξαφνίσουν ἀκόμη οἱ Δελ-

φοί, όπως έδειξε στὰ 1939 ἡ τυχαία σχεδὸν εὕρεση ὠραίων χρυσῶν καὶ ἐλεφαντίνων κομματιῶν (ἡ σοβαρώτερη περίοδος τῆς δελφικῆς ἀνασκαφῆς ἦταν πάνω-κάτω 1890-1900). Ὑστερα ἡ Δῆλος, τὸ τόσο τυπικὸ αὐτὸ νησί τοῦ Αἰγαίου, γρανίτης ποὺ μόνο ἡ ἀρμύρα τῆς θάλασσας τὸν «μαλακώνει» κάπως· λίγες ἀδρασκειλῆς τόπος, ποὺ ὅμως ὁ Ἀπόλλων τὸν ἀγάπησε ὅσο κανένα ἄλλο μέρος, γιατί γεννήθηκε ἐκεῖ, καὶ τὸν ἔκαμε τεράστιον στὴν ἱστορία τῶν ἀνθρώπων, «*τηλέφαντον κυνέας χθονὸς ἄστρον*». Σώθηκε λοιπὸν ἐκεῖ γιὰ τοὺς καλὸτυχους πιστοὺς τοῦ Ἀπόλλωνος ἓνα μοναδικὸ σύνολο, ποὺ οἱ αἰῶνες μόνο στίς λεπτομέρειες τὸ εἶχαν πειράξει: ἱερὰ πολλά, παλιὰ καὶ πιὸ νέα, ὅλα ὅμως μὲ φυσιογνωμία ἰδιαίτερη, εἴτε ἀπὸ τὴν ἰωνικὴ τους καταβολὴ εἴτε ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τοὺς ἄλλους πολιτισμοὺς τῆς Μεσογείου καὶ τῆς Ἀνατολῆς· ἔργα τέχνης μὲ ἀνώτερη ποιότητα, ποὺ φανερώνουν πόσο οὐσιαστικὴ ἦταν ἡ συμβολὴ τῶν ἀκριβῶν αὐτῶν νησιῶν στὸ ἔργο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, τὰ νεκροταφεῖα τῆς, ἀπειράχτα τὰ περισσότερα, μὲ ἄφθονα καὶ ὁμορφα τὰ τεκμήρια τῆς ἀγάπης τῶν ζωντανῶν στοὺς νεκροὺς τους· πλῆθος κείμενα σημαντικὰ· καὶ μιὰ ὁλόκληρη πόλη, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἐμπορικῆς τῆς ἀκμῆς (στοὺς ἐλληνιστικοὺς χρόνους), ἀπαρτισμένη, ἔτοιμη θαρρεῖς νὰ ξαναρχίσει τὴ ζωὴ τῆς, μὲ τὰ δημόσιά τῆς χτίρια, μὲ τὰ πλούσια καὶ τὰ φτωχὰ σπίτια τῆς, «τὰ στενορρύμια καὶ τίς ροῦγες», μὲ τίς νεοπλουτικὲς λέσχες τῶν ξένων ἐμπόρων καὶ τίς παράξενες λατρεῖες τους —μοναδικὴ στὴν Ἑλλάδα, καὶ πόσο διδαχτικὴ γιὰ τίς πηγές τῆς Πομπηίας.— Ἡ Θάσος εἶναι ἡ τρίτη σταθερὴ ἀγάπη τῆς Σχολῆς: τὸ ὠραῖο αὐτὸ ἰωνικὸ νησί τῆς Μακεδονικῆς θάλασσας, μὲ τὴ βορεινὴ πρασινάδα καὶ τὸν Παριανὸ πολιτισμὸ του, ἄρχισε νὰ σκάβεται λίγα χρόνια πρὶν νὰ ξαναγίνει ἐλληνικὸ καὶ δὲν ἔπαψε ὡς σήμερα νὰ δίνει ἔργα τέχνης (ἀρχιτεκτονικὰ, γλυπτὰ) ὁμορφα ἢ νόστιμα, σημαντικὲς ἐπιγραφές, μνημεῖα ἰδιότυπης θρησκευτικῆς ζωῆς.

Ἀλλὰ εἴπαμε ὅτι τὸ ἔργο τῶν ἑκατὸ χρόνων τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς —καταγραμμένο στοὺς ἑβδομήντα τόμους τοῦ περιοδικοῦ τῆς *Bulletin de Correspondance Hellénique* καὶ σὲ πάρα πολλὰς δεκάδες ξεχωριστῶν τόμων —παρουσιάζει τέτοιο πλοῦτο, ποικιλία καὶ κάθε λογῆς ἐνδιαφέρον, ὥστε κάθε ἀπόπειρα πρόχειρης σκιαγράφησης εἶναι ἀπόκοτο πρᾶγμα.

Ἀλλὰ ἀπὸ τὴ δράση τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς ἐπήγασε καὶ κάτι ἄλλο, ποὺ σχετίζεται πιὸ ἄμεσα μὲ τὴ σύγχρονη Ἑλλάδα: περισσότερο, θαρρῶ, παρὰ σὲ κάθε ἄλλη ξένη Σχολή, ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἐκεῖ μέσα ἓνα ἐνδιαφέρον μόνιμο γιὰ τοὺς ζωντανούς Ἕλληνες, γιὰ τὴ συνέχεια τῆς ζωῆς τοῦ τόπου τούτου. Βέβαια τὸ ἐνδιαφέρον ἄρχισε, ἅς ποῦμε ἔτσι, φυσιο-λογικὰ ἀπὸ τὴν περιέργεια: εἶναι ἡ στάση ἐνὸς ἀνθρώπου σίγουρου γιὰ τὸν

ἐαυτό του πού ἀντικρίζει τὸ ξένο μὲ συγκατάβαση, ἀλλὰ στὸ βάθος καὶ μὲ κάποια ἀμνηχανία. Ἀπὸ τὸ σπόρο αὐτὸν ὅμως βγήκε τὸ πραγματικὸ ἐνδιαφέρον, πού καρπὸ εἶχε τὴν ἐχτίμηση καὶ τὴν ἀναγνώριση τῆς θετικῆς σημασίας τοῦ σημερινοῦ Ἑλλήνα στὴ ζωὴ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ. Στὸ στάδιο τῆς περιέργειας βρισκόμαστε π.χ. ὅταν ὁ Ἀμποῦ γράφει: «ἀπὸ τὰ ἐρείπια τῆς Ἑλλάδας ὁ ἐλληνικὸς λαὸς δὲν εἶναι τὸ λιγώτερο ἐνδιαφέρον», πού εἶναι μιὰ ἀπλὴ ἐξυπνάδα. Καμμιά τριανταριὰ χρόνια ὅμως πρωτότερα ὁ Μακρυγιάννης εἶχε πεῖ στὸ ναύαρχο Ντερινὺ ἕναν πολὺ ἀλλιώτικο λόγο: «ἡ τύχη μας ἔχει τοὺς Ἑλληνες πάντοτε ὀλίγους. Ὅτι ἀρχὴ καὶ τέλος, παλαιότερον καὶ ὡς τώρα, ὅλα τὰ θερία πολεμοῦν νὰ μᾶς φᾶνε καὶ δὲν μποροῦνε· τρῶνε ἀπὸ μᾶς καὶ μένει καὶ μαγιά».

Λοιπόν, ἐρείπιο ἢ μαγιά; «ἀπομεινάρι θαυμαστὸ» (ἔστω καὶ μεγαλείου) ἢ προζύμι πού, ὅ,τι καὶ νὰ τοῦ κάμεις, αὐτὸ θ' ἀναδώσει; Ἡ διαφορὰ εἶναι κολοσσιαία· ἀκόμη περισσότερο, τὰ δυὸ πράγματα εἶναι ἀσύμμετρα, ἀδύνατο νὰ περάσεις ποτὲ ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο. Τώρα, τὸ σπουδαῖο εἶναι ὅτι οἱ Γάλλοι ἀνθρωπιστές, πού ἐρχόντουσαν ἐδῶ, ἔδωσαν σιγὰ-σιγὰ μὲ τὴν πνευματικὴ καὶ τὴν ἀνθρώπινη στάση τους ἀπόλυτα δίκαιο στόν, ἄγνωστό τους βέβαια, Μακρυγιάννη —πρᾶγμα πού μαρτυρεῖ ὀξεῖα αἴσθηση τῆς πραγματικότητος. Καὶ δὲν ἐννοῶ μόνο τίς ἐργασίες τῶν Γάλλων νεοελληνιστῶν, πού κι αὐτὲς συνδέονται λίγο-πολύ μὲ τὴ Σχολὴ τῆς Ἀθήνας οὔτε μόνο τὰ εἰδικὰ βιβλία πού ἔγραψαν μέλη τῆς Σχολῆς γιὰ τὴ σύγχρονη Ἑλλάδα, ἀλλὰ μιὰ ἐργασία πιὸ σιγανή, πιὸ σταθερὴ καὶ πιὸ βαθειά. Γιατὶ ἀπὸ τὴ Σχολὴ τῆς Ἀθήνας πέρασε σημαντικὸ ποσοστὸ τῶν δασκάλων τῆς Γαλλίας, οἱ κλασσικὲς τους ἀγάπες δυνάμωσαν καὶ ζωήρεψαν πολὺ ἀπὸ τὸ ζήσιμο τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας· καὶ στὰ σχολεῖα τους ὕστερα, ὅπου μαθήτεψαν λογῆς-λογῆς μεγάλοι τοῦ πνεύματος καὶ τῆς πράξης, καλλιεργώντας τὴν ἀγάπη γιὰ τίς ἀνθρώπινες ἀξίες τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ, προκαλοῦσαν καὶ τὴ θερμότερη ψυχικὴ συμμετοχὴ στὴν ἀκατάλυτη ζωὴ τοῦ παράξενου τούτου λαοῦ. Τέτοιας ἐργασίας καρπὸς θὰ εἶναι ὅτι —ὕστερα ἀπὸ τὸ (γενικώτερο ἄλλωστε) ἀντιρρωμαντικὸ καὶ περιγελαστικὸ διάλειμμα καμμιά εἰκοσαριὰ χρόνων μετὰ τὰ 1850— ἦρθε, ὅχι σὰν ἀπλὴ ἀντίδραση ἀλλὰ σὰν ρεαλιστικὸ διδάγμα, σιγὰ-σιγὰ ἡ ἀναγνώριση ἀπὸ τοὺς Γάλλους ὅτι, ὅπως ἡ σημερινὴ Ἑλλάδα εἶναι ὁ καλύτερος ἐρμηνευτὴς γιὰ τὴ ζωντανὴ αἴσθηση τῆς πάντα ἀγαπημένης καὶ τιμωμένης ἀρχαίας, ἔτσι καὶ τὰ μέτρα τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας εἶναι ἴσως τὰ καταλληλότερα γιὰ τὸ «δυνάμει» (ὅχι βέβαια γιὰ τὸ «ἐνεργείᾳ») τῆς σημερινῆς. Τὰ δείγματα εἶναι ἄφθονα, καὶ κάποτε συναρπαστικά.

Ἄς ἀφήσουμε τοὺς πολιτικούς, ἃς μέινουμε στοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων. Ἄν π.χ. ὁ Thibaudet, ἕνα πνεῦμα μὲ τόσες βαθειὲς ρίζες, τόσο φλογερὸ

ένδιαφέρον και τόσο άκονισμένη αίσθηση στὰ πράγματα τοῦ παρόντος, ὅχι μόνο ἔρχεται στὴν Ἀθήνα καὶ γράφει βιβλίο γιὰ τὴν Ἀκρόπολη, ἀλλὰ καὶ ξεκινάει γιὰ τὸν πόλεμο μὲ τὸν Θουκυδίδη στὸ χέρι καὶ βρίσκει σ' αὐτὸν τὸν καλύτερο ὑπομνηματισμὸ τοῦ 14-18· ἢ ὅταν ὁ Coreau, ὁ τόσο Γάλλος καὶ σύγχρονος, πηγαίνοντας τὸ καλοκαίρι στὸ Σούνιο χαιρετάει τὰ «ἡλιομανῆ» τζίτζικια στὴν πανάρχαια γλῶσσα τους, ἑλληνικά, μὲ τοὺς στίχους τοῦ Ἀριστοφάνη — αὐτὸ ἴσως νὰ μὴν εἶναι καὶ τόσο καινούργιο. Ὁ Réguy ὅμως, ποὺ ἓνα πρωτὶ πετάει τὴν ἐφημερίδα γιὰτὶ τὴν αἰσθάνεται φριχτὰ ἀνεπίκαιρη καὶ ἀνοίγει τὸν Ὅμηρο γιὰ νὰ ξαναβρεθεῖ μέσα στὴ ζωὴ τῆς ἡμέρας — αὐτὸς ὁ τυπικὸς normalien, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει ἔρθει καὶ στὴ σχολὴ τῆς Ἀθήνας, τὸ 1912 ποὺ πῆραμε τὴ Θεσσαλονίκη θριαμβεύει καὶ χαιρεκακεῖ ποὺ γελοιοποιήθηκαν οἱ «πρόφ», οἱ Σορβονάροι, ποὺ βεβαίωναν πῶς οἱ Ἕλληνες δὲν θὰ μπαίνανε στὴ Θεσσαλονίκη (τὸ διηγίεται ὁ J. Benda): αὐτὸ εἶναι ἤδη, νομίζω, πολὺ περισσότερο. Τέτοια ψυχικὴ διάθεση πρέπει νὰ εἶναι σὲ μεγάλο βαθμὸ καρπὸς τῆς πεποίθησης, ποὺ οἱ νεαροὶ ὑπότροφοι τῆς ἐδῶ Σχολῆς, ὅταν γύριζαν στὴ Γαλλία ἑλληνιστές, ἱστορικοί, ἀρχαιολόγοι, ἔπαιρναν μαζί τους ἀπὸ τὴ σύγχρονη Ἑλλάδα καὶ τὴ μετέδιδαν σὲ συναδέλφους καὶ μαθητές, μὲ τὴν κουβέντα ἢ μὲ τὸ γράψιμο, αὐτούσια ἢ μετουσιωμένα σὲ κάτι ἄλλο. Ἄλλες ἐκδηλώσεις πιὸ πρόσφατες, πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο κιόλας, καὶ μάλιστα μὲ χαρακτηριστὶ ὅλο καὶ πιὸ καθολικὸ, γιὰ τὴν ἔλξη ποὺ ἡ σημερινὴ Ἑλλάδα ἐξασκεῖ στὴν καρδιὰ τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων τῆς Γαλλίας, ἀκόμη μάλιστα καὶ γιὰ τὸ πῶς μὲ τὴ βοήθεια τῆς σημερινῆς ξαναβρῆκαν τὴν ἀγάπη τῆς κλασσικῆς Ἑλλάδας, εἶναι πολὺ πιὸ γνωστές· καθὼς καὶ ἡ βαθεῖα ἐχτίμησή τους γιὰ τὴν ἀντίσταση τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ καὶ τὴ νίκη του ἐπάνω στὸ φασισμό: ἡ ἀλύγιστη πάλη του τοὺς ἐνθουσίασε γιὰτὶ ἦταν ἀκριβῶς ὅ,τι οἱ περισσότεροὶ τους περίμεναν.

Σ' αὐτό, στὴν ἀναγνώριση ὅτι ὁ ἐλληνικὸς λαός, ζωντανὸς πάντοτε, εἶναι πολὺ δυνατὴ «μαγιά», ἡ ἐργασία ἡ πολὺπλευρη, καὶ ἡ ἄμεση καὶ ἡ (ἀκόμη πιὸ βαθεῖα καὶ πιὸ καρπερὴ) ἔμμονη, τῆς ἐδῶ Σχολῆς ἔχει συντελέσει σημαντικά. Ἕνας ἀκόμη κρίκος — καὶ μάλιστα πιὸ γερός, ἐπειδὴ πιὸ ψυχικὸς — στὸ στενὸ δεσμὸ ποὺ ἐνώνει τὴν πνευματικὴ Ἑλλάδα μὲ τὴν πνευματικὴ Γαλλία καὶ ποὺ ἐκπροσωπεῖ ἡ Γαλλικὴ Ἀρχαιολογικὴ Σχολὴ τῆς Ἀθήνας.

Τὰ ταξίδια καὶ οἱ ἀρχαῖοι*

Τί ἦταν τὸ ταξίδι γιὰ τοὺς ἀρχαίους; Τὸ νὰ φύγουν ἀπὸ τὸ καθημερινό τους περιβάλλον γιὰ νὰ πᾶνε στὸ ξένο, τὸ ἀκουσμένο ἢ τὸ ἄγνωστο, τί ἐσήμαινε γιὰ τὴν ἀτομικὴ τοῦ καθενὸς ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ζωή;

Στὰ 1942 ὁ ἀρχαιολόγος Μ. Βέγκνερ ἐβγαλε ἓνα βιβλίο μὲ τὸν τίτλο «Ἡ χώρα τῶν Ἑλλήνων, ταξιδιωτικὲς περιγραφὲς ἐφτὰ αἰώνων». Περιέχει, γερμανικὰ μεταφρασμένα, ἀρκετὰ κομμάτια ἀπὸ περιηγητὲς διαφόρων ἐθνῶν καὶ κάθε μὀρφωσης, ποὺ ἤρθαν στὸν τόπο μας στὰ τελευταῖα ἐφτακόσια χρόνια, καθὼς καὶ μακρὰ ἐπιλεγόμενα τοῦ ἀνθολόγου, ποὺ ἂν τὰ εἶχε συντάξει λιγώτερο βιαστικὰ θὰ ἦταν πολὺ περισσότερο χρήσιμα. Ἡ ψυχολογία μας στὰ χρόνια τῆς κατοχῆς μᾶς ἐμπόδισε νὰ προσέξομε πόσο γόνιμη καὶ ὠραία ἦταν ἡ ιδέα τῆς ἀνθολογίας αὐτῆς (ἔστω κι ἂν ὁ συντάκτης της δὲν τὴν ἐβγαλε πέρα μὲ τὸν καλύτερο δυνατὸ τρόπο). Γιατὶ ἀποτελεῖ ἓνα συναρπαστικὸ κεφάλαιο τῆς πνευματικῆς ἱστορίας τῆς Εὐρώπης ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα καὶ δῶθε τὸ πῶς ἀλλάζει μὲ τὰ χρόνια ὁ τρόπος ποὺ οἱ Εὐρωπαῖοι βλέπουν τὸν κλασσικὸ ἱστορικὸ κόσμο καὶ τὸ φυσικὸ του περιβάλλον, δηλ. πῶς ἀλλάζει τὸ ψυχικὸ κίνητρο τοῦ περιηγητῆ ἄρα καὶ ὁ στόχος του καὶ τὸ συγκεκριμένο περιεχόμενο τῆς ὁρασῆς του. Εἶναι μιὰ ζωντανότατη εἰκονογράφηση τῆς ἐξέλιξης τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος, ποὺ δὲν εἶναι εὐθύγραμμη πορεία ἀλλὰ ροὴ γεμάτη γοητευτικὸς κυματισμούς. Οἱ νεώτεροι Ἕλληνες ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν ἀνθολογία αὐτὴ καὶ θὰ ἔπρεπε ἓνας δικός μας νὰ ἀναλάβει κάποτε τὴν ἐργασία αὐτὴ ποὺ τὴ φαντάζομαι πολὺ διδακτικὴ. Γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες ὡς ταξιδευτὲς, ἂν καὶ ὑπάρχουν μερικὲς προεργασίες, δὲν ἔχει γίνῃ ἀκόμα συγκεντρωτικὴ μελέτη, καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς πνευματικῆς ἱστορίας. Ὅμως οἱ γενικὲς γραμμὲς τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ ταξιδιοῦ εἶναι ἀπὸ τώρα φανερές.

Στὸ βάθος, οἱ διάφοροι τύποι, οἱ ψυχικοὶ μαζὶ καὶ ἱστορικοί, τοῦ ἀρχαίου Ἕλληνα ταξιδευτῆ, δὲν εἶναι ριζικὰ διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς νεώτερους εὐρωπαίκοις τύπους ποὺ ξέρομε. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπροσδόκητο. Τροποποιώντας ἐλαφρὰ τὸν περίφημο λόγο τοῦ Μονταίνι, ὅτι «κάθε ἄνθρωπος ἔχει ἐπάνω του

* Ἐλευθερία, Πέμπτη 25 Δεκεμβρίου 1947. Ἀναδημοσίευση: *Μέντωρ* 28 (1993) 203-208.

άκέρια τή μορφή τῆς ἀνθρώπινης ιδιότητος», θά μπορούσαμε νά ποῦμε χωρίς φόβο ὑπερβολῆς, ὅτι ὁ ἀρχαῖος Ἑλληνας ἔχει ἐπάνω του ἀκέρια τή μορφή τῆς ιδιοτυπίας τοῦ Εὐρωπαίου. Αὐτό δὲν εἶναι ἰσοδύναμο μὲ τὸ γνωστὸ ρητορικὸ σχῆμα, ὅτι ὅλα τὰ βρῆκαν καὶ τὰ εἶπαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες. Οὔτε τὰ φαινόμενα οὔτε ἡ πορεία τους εἶναι ἐντελῶς τὰ ἴδια στὴν ἀρχαία καὶ στὴ νεώτερη ἱστορία, εἶναι ὅμως ἀνάλογα, δηλαδὴ καὶ μοιάζουν καὶ διαφέρουν. Ἀλλὰ καὶ ἡ ὁμοιότητα καὶ ἡ διαφορὰ χρειάζονται προσοχὴ γιὰ νὰ συλλάβομε σωστὰ τὶς ἀποχρώσεις.

Ὁ πρῶτος τύπος τοῦ ταξιδευτῆ πού λογικὰ μᾶς ἔρχεται στὸ νοῦ καὶ πού εἶναι καὶ ἱστορικὰ ὁ πρῶτος, εἶναι ὁ ἔμπορος. Ἐναν τέτοιον τύπο, μὲ ὅλη τὴ γοητεία τῆς πρώϊμης ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, μᾶς παρουσιάζει ὁ Ἡρόδοτος, τὸ Σαμιώτη Κωλαῖο, κατὰ τὰ 650-600 π.Χ. Καπετάνιος καὶ ἔμπορος, ξεκίνησε μὲ τὸ καράβι του γιὰ τὴν Αἴγυπτο, μὰ οἱ ἄνεμοι τὸν τραβοῦσαν ὄλο καὶ πὺρ δυτικά, ὥσπου «θείη πομπῇ» ἔφτασε στὸ Γιβραλτάρ, πέρασε τὶς στῆλες τοῦ Ἡρακλῆ καὶ ἄραξε τέλος στὴν Ταρτησό, ἐκεῖ κατὰ τὰ Γάδειρα, θρυλικὴ γιὰ τὰ πλούσια μεταλλεῖα της, ἀπάτητη ἀκόμη ἐκεῖνον τὸν καιρό. Γέμισαν ἀσῆμι οἱ Σαμιῶτες τοῦ Κωλαίου καὶ ἅμα γύρισαν στὴ Σάμο ἀφιέρωσαν πλουσιώτατα δῶρα στὸ Ἡραῖο, ἴσως καὶ τὸ ἴδιο τὸ τυχερὸ καράβι τους: ἂν τὸ τελευταῖο εἶναι σωστό, τότε γιὰ τὸ καράβι τοῦ Κωλαίου ἔγιναν τὰ μαρμάρινα στηρίγματα σὲ σχῆμα καραβιοῦ πού βρέθηκαν στὴν ἀνασκαφὴ τοῦ ἱεροῦ λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο.

Μὲ τί τρόπο ὠφελήθηκαν οἱ σύγχρονοί του ἀπὸ τὶς γνώσεις πού μάζεψε χωρίς ἄλλο ὁ Κωλαῖος στὸ ταξίδι του, δὲν ξέρομε. Ἀλλὰ τὸν τύπο του τὸν ἀκολουθεῖ ἀπὸ κοντὰ ὁ τύπος τοῦ ἐμπόρου πού ξενιτεύεται γιὰ νὰ κερδίσει ὄχι μόνον χρήματα, ἀλλὰ καὶ μάθηση πολλή. Γιατὶ γιὰ ἐμπόριο ξεκίνησε καὶ ὁ πρῶτος Ἑλληνας φιλόσοφος, ὁ Μιλήσιος Θαλῆς, καὶ ὅμως περηφανευότανε στοὺς συντοπίτες του πολὺ περισσότερο γιὰ τὴ μαθηματικὴ καὶ ἀστρονομικὴ του σοφία, πού ἀπόκτησε στὴν Αἴγυπτο καὶ ἴσως καὶ σ' ἄλλα μέρη τῆς Ἀνατολῆς, καθὼς καὶ γιὰ τὶς ἄλλες του θεωρητικὲς συλλήψεις, παρὰ γιὰ τὴν ἐξυπνάδα του νὰ κερδίζει χρήματα. Τέτοια μορφή ἐμπόρου εἶναι κι ὁ Σόλων ξακουσμένος στὸν καιρό του γιὰ τὴ σοφία του καὶ γιὰ τὰ ταξίδια πού ἔκαμε «θεωρίης εἵνεκεν». Μὰ μήπως καὶ στὸν 4ον αἰῶνα ἀκόμη ὁ Πλάτων ὁ ἴδιος, πού βέβαια ταξίδευε μὲ ἀποκλειστικὴ ἔγνοια τὸν πνευματικὸ του πλουτισμό, ὅταν ἔφυγε γιὰ τὴν Αἴγυπτο δὲν φόρτωσε λάδι στὸ καράβι γιὰ νὰ ἔχει τὰ ἔξοδα τοῦ ταξιδιοῦ;

Πιὸ ἐπιβλητικὴ ἀπ' ὅλους ὅμως προβάλλει πάλι ἡ ἀρχαϊκὴ μορφή τοῦ Ἀναξίμανδρου. Συνεχιστὴς τοῦ Θαλῆ, εἶναι πρὶν ἀπὸ τὸν Ἡράκλειτο ὁ

τολμηρότερος και βαθύτερος φιλόσοφος τοῦ ἑξῆς αἰῶνα. Κι αὐτὸς παιδὶ τῆς ξακουστῆς Μιλήτου, ποὺ γίνηκε ἡ μητρόπολη πολλῶν δεκάδων ἀποικιῶν· κι αὐτὸς μὲ ποικίλη δράση μέσα στὸ ζωηρὸ ἐκεῖνον πληθυσμὸ τῶν ἐμπόρων και καραβοκύρηδων, τῶν «ἀειναιυτῶν», πολυταξιιδεμένος, ἀρχηγὸς μάλιστα στὸν ἀποικισμὸ τῆς Ἀπολλωνίας τοῦ Πόντου. Μὰ τὴν πλούσια πείρα του ἀπὸ τὴ θεώρηση τῶν φαινομένων τοῦ κόσμου τὸ βαθὺ πνεῦμα του τὴ μεταμόρφωσε ἐντελῶς φυσικὰ και ἀβίαστα σὲ καθολικὴ «κοσμοθεωρία» χαρακτηριστικὰ ἐλληνικὴ, μιὰ κατασκευὴ δηλαδὴ ποὺ εἶναι ἄψογη λογικὴ ἐπεξεργασία τῆς ἐμπειρίας μὲ τόλμη καταπληχτικὴ. Στὴ φιλοσοφία του (μὲ κεντρικὴ ἀρχὴ τὸ «ἄπειρον», ποὺ πρῶτος αὐτὸς τὸ ἔθεσε) δὲν θὰ σταθοῦμε αὐτὴ τὴ στιγμὴ. Μὰ εἶναι και ὁ πρῶτος ποὺ «ἐτόλμησε τὴν οἰκουμένην ἐν πίνακι γράψαι», νὰ κάμει δηλαδὴ τὸ χάρτη της. Ἀπὸ μερικὰ στοιχεῖα μπορούμε νὰ εἰκάσουμε πῶς ἀπάνω-κάτω θὰ ἦταν ὁ χάρτης αὐτός: τὴν κυκλικὴ (ἢ κυλινδρικὴ, ὅχι σφαιρικὴ) γῆ τὴν τριγυρίζει ὁ μεγάλος ποταμὸς ποὺ τὸ ρεῦμα του δὲν σταματáει ποτὲ νὰ ρέει γύρω-γύρω, ὁ πατέρας ὅλων τῶν ἄλλων, ὁ Ὁκεανός· μιὰ πλατεῖα γραμμὴ νεροῦ, ποὺ ἐρχόταν ἀπὸ τὸν Ὁκεανὸ και ἐβγαίνει πάλι σ' αὐτὸν και ποὺ τὴν ἀποτελοῦσαν ἀπὸ τὰ δυτικὰ πρὸς τὰ ἀνατολικὰ ἡ Μεσόγειος, ὁ Εὐξεῖνος και ὁ ποταμὸς Φάσις σὲ μιὰ εὐθεῖα σχεδὸν γραμμὴ, χωρίζε τὴν οἰκουμένην σὲ δυὸ ἡμικύκλια, ποὺ τὸ βορεινὸ ἦταν ἡ Εὐρώπη· ἀλλὰ και τὸ κάθε ἡμικύκλιο χωρίζεταν στὰ δύο ἀπὸ ἓνα μεγάλο ποτάμι: στὸ βορεινὸ, στὴν Εὐρώπη, ὁ Ἰστρος (Δούναβις) ἔρρεε ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ βορρᾶ πρὸς τὸ νότο (στὸν Εὐξεῖνο)· στὸ νότιο ὁ Νεῖλος ἔρρεε ἀκριβῶς ἀντίκρου τοῦ ἀπὸ τὸ νότο πρὸς τὸ βορρᾶ (Μεσόγειο) κι ἐχώριζε τὸ ἡμικύκλιο τοῦτο στὰ δύο, τὴ Λιβύη και τὴν Ἀσία.

Πολλοὶ θὰ ἔχουν τὴ διάθεση νὰ χαμογελάσουν γιὰ τὸν «πρωτόγονο» αὐτὸ χάρτη και γιὰ τὶς νηπιακὲς γνώσεις τοῦ συντάκτη του. Πρέπει νὰ τοὺς κάμει ὅμως πρὸς φρόνιμους ἡ ἀνάμνηση τῶν ἁπειρων λαθῶν τῆς ἐξακριβωμένης ἐπιστήμης ὡς τὶς ἡμέρες μας ἀκόμη. Πρέπει ἔπειτα ν' ἀναλογιστοῦν ὅτι χωρὶς τὸ «νηπιακὸ» ἐκεῖνο χάρτη δὲν θὰ εἴχαμε ξεκολλήσει ἀκόμη ἀπὸ τὶς κοσμολογίες τῶν Αἰγυπτίων και τῶν Χαλδαίων (θὰ βρεθοῦν μερικοὶ ποὺ θὰ ποῦν: μακάρι! ἀλλ' αὐτὸ εἶναι ἄλλο ζήτημα). Καὶ τέλος, θὰ ἀναγνωρίσουν ὅτι εἶναι ἄξια τοῦ μεγαλύτερου θαυμασμοῦ ἡ ἀκοίμητη ἔγνοια τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος νὰ συλλέγει κάθε τόσο προσεχτικὰ τὰ φαινόμενα και ἀμέσως νὰ τὰ «ρυθμίζει», δηλαδὴ νὰ τὰ βάζει σὲ τάξη πνευματικὴ, γιὰ νὰ ἀνακαλύψει τὴν ἀλληλουχία τους και τὸ νόημά τους· και τὴν κατασκευὴν αὐτὴ νὰ τὴν ἐλέγχει θαρραλέα κάθε τόσο και νὰ τὴν διορθώνει μὲ τὰ καινούργια φαινόμενα ποὺ ἀνακάλυπτε. Ὁ ἀρχαῖος χάρτης τοῦ Ἀναξίμανδρου μὲ τὸν κύκλο τῆς γῆς τὸν τριγυρισμένον ἀπὸ τὸν ὠκεανὸ και μοιρασμένον στὰ τέσσαρα ἀπὸ τὶς κύριες θάλασσες

καὶ τὰ ποτάμια, καὶ ποιὸς ξέρει μὲ πόσες ἄλλες ὀλοζώντανες λεπτομέρειες, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πρὸ ὁμορφες ἀποδείξεις τῆς βαθύτατης ἀνάγκης τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος γιὰ «ρυθμό» καὶ ἂν τὸν εἶχαμε, θὰ μᾶς ἐγοήτευε ἀσφαλῶς ὅσο καὶ τὸ ὠραιότερο ἀρχαῖο ἄγαλμα ἢ ζωγραφιά.

Στὸν τύπο τοῦ Ἀναξίμανδρου ποὺ ἦταν πολὺ συχνὸς στὸν ἀρχαῖο (6ον) καὶ στὸν κλασσικὸ (5ον) αἰῶνα (μὲ μεγάλες διαφορὲς βέβαια στὴν ποιότητα), βλέπομε τὸ ἀπεριόριστο πνευματικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Ἑλλήνα νὰ μπολιάζεται ἐπάνω στὴν καθημερινὴ πράξη τῆς ζωῆς καὶ νὰ φουντώνει ἐξάίσια. Γενικά, στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, καὶ μάλιστα στὰ χρόνια αὐτά, δὲν ἀπομονώνεται εὐκόλα ἡ πρακτικὴ καὶ ἡ πνευματικὴ καὶ ἡ ψυχικὴ πλευρὰ τῆς ἐνέργειας. Γίνεται ὅμως αὐτὸ σιγὰ-σιγὰ περισσότερο καθὼς προχωροῦμε στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια. Βέβαια ὁ βαθύτερος σύνδεσμος τῶν τριῶν πλευρῶν, ποὺ εἴπαμε, δὲν κόβεται ποτέ· ὅμως τονίζεται τώρα περισσότερο —καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν ἀπόχρωση— ἡ ψυχικὴ ἀνάγκη ποὺ σπρώχνει τοὺς Ἑλλήνες νὰ ταξιδέψουν, «νὰ ἰδοῦν τὰ μάτια τους καὶ νὰ χορτάσουν».

Ὁ ἐξοχώτερος τύπος τῆς ἀπόχρωσης αὐτῆς εἶναι τὰ ταξίδια τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου, ποὺ τὰ ἔκαμε στὸ περιθώριο τῶν πολεμικῶν τοῦ ἐπιχειρήσεων, ἀλλὰ μὲ ἐπιμονὴ καὶ συνέπεια ποὺ δείχνουν ὅτι ὀλόκληρος ὁ ἰδιαίτερος ψυχικὸς τοῦ κόσμος μετεῖχε σ' αὐτὰ τόσο ὅσο καὶ σ' ὅλα τ' ἄλλα ἔργα του. Μὲ μιὰ πολὺ χαρακτηριστικὴ καὶ ἀποκαλυπτικὴ φράση εἰσάγουν κάθε φορὰ οἱ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς τὴν ἐξιστὴρηση τοῦ κάθε ταξιδιοῦ του: «*πόθος ἔλαβεν αὐτόν*», λένε, ὅταν ἔφτασε στὸ Δούναβι νὰ τὸν περάσει καὶ νὰ ἰδεῖ τί εἶναι ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά του· ἢ στὸ Γόρδιον, νὰ ἀνεβεῖ στὴν ἀκρόπολη καὶ νὰ ἰδεῖ τὴν περίφημη ἄμαξα καὶ τὸ δεσμό της· ἢ νὰ πάει στὴν ὁαση τῆς Λιβύης γιὰ τὸ μαντεῖο τοῦ Ἀμμωνος· ἢ νὰ κατεβεῖ τὸν Εὐφράτη καὶ τὸν Τίγρη ὡς τὴ θάλασσα· ἢ νὰ πάει στὴν Κασπία θάλασσα καὶ νὰ μάθει ἂν ὁ ὠκεανὸς συνδέεται ἅμεσα μαζί της. Ὅτι ἀπὸ κάθε ταξίδι του ἔβγαине καὶ κάποιον πρακτικὸ ἀποτέλεσμα γιὰ τὴν πολιτικὴ του, εἶναι φυσικό. Ὅτι ὅμως τὰ ἀλλεπάλληλα αὐτὰ ταξίδια, ποὺ ἔμμεσα μόνον συνδεόντουσαν μὲ τὸν ἅμεσο σκοπὸ τοῦ παρουσιαζόντουσαν στὴ συνείδηση τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ στὰ μάτια τῶν συντρόφων του σὰν ἀσίγαστη καὶ ἀχόρταγη λαχτάρα τῆς ψυχῆς του νὰ μάθει καὶ νὰ κάμει κάτι δύσκολο, σὰν «πόθος» —αὐτὸ εἶναι τὸ καινούργιο.

Εἶναι ἄλλωστε ὁ Μ. Ἀλέξανδρος ὁ ἐξοχώτερος ἀντιπρόσωπος τοῦ τύπου αὐτοῦ, ἀλλὰ ὄχι ὁ μόνος. Δὲν ἦταν πολὺ διαφορετικὸς ὁ περίφημος Πυθέας ὁ Μασσαλιώτης, ποὺ στὰ ἴδια ἐπάνω κάτω χρόνια (κατὰ τὰ 300 π.Χ.) πέρασε μὲ τὸ καράβι του τὸ Γιβραλτάρ καὶ πῆγε, πρῶτος αὐτὸς ἀπὸ τὸν πολιτισμένον κόσμον, στὴν Ἀγγλία καὶ ἀκόμα καὶ στὴν Ἑλικολάνδη ἢ τὴ Δα-

νία, αντίκρυσε από μακριά και την 'Ισλανδία και περιέγραψε ύστερα με εκπληκτική ακρίβεια (όπως βεβαιώνουν σήμερα οι ειδικοί) τους τόπους που πέ-
ρασε και τὰ ἀπίστευτα γιὰ ἓνα μεσογειακὸ ἄνθρωπο φυσικὰ καὶ οὐράνια φαι-
νόμενα πού εἶδε τὸ μάτι του ἐκεῖ ψηλά.

Ἡ ὅλο καὶ πιὸ δυνατὴ καὶ πιὸ ἔντονα ψυχικὴ αὐτὴ ἀνάγκη τοῦ ταξιδιοῦ (σημάδι βαθύτερης ἱστορικῆς καὶ ψυχολογικῆς μεταβολῆς) δημιουργεῖ, μὲ ὁμαλὴ ἐξέλιξη, στὰ ἑλληνιστικὰ καὶ στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια τὸν τύπο τοῦ περιη-
γητῆ, πού ταξιδεύει χωρὶς κανένα συγκεκριμένο πρακτικὸ σκοπὸ, ἀλλὰ μόνο
γιὰ νὰ ἱκανοποιήσῃ τὴν περιέργειά του. Ἐχομε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἐκείνους
πού γύριζαν σ' ὅλα τὰ περίφημα παλῆὰ ἱστορικὰ μέρη καὶ περιγράφουν τὰ
μνημεῖα τους, ὅπως εἶναι ὁ Πολέμων (3ος αἰ. π.Χ.) ἢ ὁ Παυσανίας (2ος
αἰ. μ.Χ.): ὡς τύποι πνευματικοὶ ἀνάγονται στὸ γενικώτερο τοῦτο ρεῦμα, τὰ
ἔργα τους ὅμως ἐνδιαφέρουν περισσότερο τὴν ἱστορία τῆς ἐπιστήμης. Ἀπὸ
τὴν ἄλλη μεριά ὅμως οἱ ἄνθρωποι ταξιδεύουν τώρα πολὺ περισσότερο καὶ
πολὺ εὐκολώτερα στοὺς πιὸ ἀπόμερους τόπους. Ὑπολόγισαν ὅτι στὰ αὐτο-
κρατορικὰ χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς τὸ πέρασμα π.χ. ἀπὸ τὴς Ἰνδίες ὡς τὸ
Γιβραλτάρ, δηλαδὴ ἀπὸ τὴ μιὰ ὡς τὴν ἄλλη ἄκρῃ τῆς τοτινῆς «οἰκουμένης»,
δὲν θὰ ἔπαιρνε περισσότερὸ ἀπὸ 2½-3 μῆνες· ἄρα ὅτι δὲν χρειαζότανε πολὺ
περισσότερος χρόνος ἀπὸ ὅσους χρειάζεται γιὰ τὸ γύρο τῆς σημερινῆς οἰκουμέ-
νης. Αὐτὸ δείχνει ὅτι καὶ οἱ ψυχικὲς καὶ πνευματικὲς διαστάσεις τῶν δύο αὐ-
τῶν ἐποχῶν, τῆς ὑστερινῆς ἀρχαιότητος καὶ τῶν νεωτέρων χρόνων, εἶνε ἀνά-
λογες (εἴπαμε καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ ἄρθρου· ὅχι οἱ ἴδιες).

Δὲν ὑπάρχει δηλαδὴ ἀμφιβολία, ὅτι στὰ μεταγενέστερα αὐτὰ ταξίδια τῆς
ἀρχαιότητος ψυχολογικὸ κίνητρο εἶνε, ὅπως καὶ σήμερα, κάποιος καθολικώ-
τερος ψυχικὸς κόρος καὶ ἐπιθυμία φυγῆς. Ὅμως —καὶ ἐδῶ βλέπομε πάλι τὴν
ἀπόχρωση πού ξεχωρίζει τὸν ἀρχαῖο ἀπὸ τὸν νεώτερο κόσμο— τὸν κόρο αὐ-
τὸν τὸν συμπεραίνομε μᾶλλον ἀπὸ τὰ γεγονότα τῆς ἀρχαίας πνευματικῆς
ζωῆς, τὸν αἰσθανόμαστε νὰ τὸν χρωματίζει· ποτὲ δὲν τὸν βλέπομεν ἀπομονω-
μένον ἀπὸ τὴν ἄλλη ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ζωὴ καὶ καλλιεργημένον μονό-
πλευρα σὰν ἰδιαίτερη ψυχικὴ ἐμπειρία. Δὲν ὑπάρχουν στὴν ἀρχαία λογοτεχνία
στίχοι ἀνάλογοι μὲ τοὺς σπαρχτικούς τούτους τοῦ Μπωντελαίρ: (τὸ ταξίδι):
*«Πικρὴ γινῶσι πού παίρνομε ἀπ' τὸ ταξίδι! Ὁ κόσμος, μονότονος καὶ μικρός,
σήμερα, χτές, αὔριο, πάντοτε, μᾶς δείχνει τὴ δική μας εἰκόνα, μιὰν ὅσση φρί-
κης μέσα σὲ μιὰν ἔρημο ἀνίας»* —στίχους πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τελευταῖον,
θυμίζουν πολὺ καὶ τὸν δικό μας Καβάφη («Μονοτονία», «Ἡ πόλις»). Ὁ τύ-
πος τοῦ σπληνικοῦ ταξιδευτῆ, πού ἀσφαλῶς δὲν ἦταν ἄγνωστος στοὺς μετα-
γενέστερους ἀρχαίους χρόνους, δὲν ὑψώθηκε ποτὲ στὴν ἀρχαιότητα ἀτόφιος
ὡς τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης, γιὰτὶ μέσα στὴν ἀρχαία κοσμοθεωρία καὶ βιοθεω-

ρία ή ειδική αυτή ψυχική κατάσταση δεν μπορούσε να απομονωθῇ και να καλλιεργηθῇ αποκλειστικά.

Εἶναι πάντοτε στήν ἀρχαιότητα πιό ἀκέρια ή ἐσωτερική ζωή, και ὁ χαρακτήρας της αὐτὸς λιγοστεύει τὴ δυνατότητα τῆς ἔντονης ἐπικράτησης ἐνὸς μόνον στοιχείου της· ζευγαρώνει μὲ κάποιον τρόπο πάντοτε τὸ ὑποκειμενικὸ μὲ τὸ ἀντικειμενικόν.

Αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν χαρακτήρα τῆς ἀκεραιότητος διαπιστώνομε και στὴ σχέση τῶν ἀρχαίων μὲ τὸ τοπεῖο. Ἐκφράσεις τῶν αἰσθημάτων τοῦ ἀνθρώπου μπροστὰ στὴ φύση και στὰ φαινόμενά της ἔχομε συχνότατα σ' ὀλόκληρη τὴν ἀρχαία λογοτεχνία και μάλιστα τέτοιες ποὺ φανερώνουν ἔκτακτη ψυχική και πνευματική ἔνταση τοῦ ὑποκειμένου ποὺ αἰσθάνεται. Ἡ ἔνταση αὐτὴ τοῦ αἰσθητηρίου και τῆς ψυχῆς τοῦ ἀρχαίου περισώζεται ἀκέρια μέσα στὴν ἐπιγραμματική μορφή ποὺ τῆς δίνουν μὲ λίγους σφιχτοὺς στίχους ἢ φράσεις οἱ ποιητὲς και οἱ πεζογράφοι. Θέμα ὅμως γιὰ ἰδιαίτερη ἀνάπτυξη δὲν ἀποτελεῖ ποτὲ ἡ ἔντονη αὐτὴ αἴσθηση τῆς φύσης και τοῦ τοπεῖου και ἡ συναισθηματικὴ προσήλωση τοῦ ἀρχαίου Ἑλλήνα στὸ γύρω του κόσμος· ὁ ἀρχαῖος δὲν τὰ ἀπομονώνει ποτὲ ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο, και ἡ ζωή και ἡ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου τὸν ἐνδιαφέρει περισσότερο. Οὔτε ἡ τέχνη τοὺς θεώρησε τὸ τοπεῖο θέμα ἀξιόλογο αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ πάντοτε πλαίσιο τῆς ἀνθρωπίνης ἐνέργειας· και τότε ὅμως τὸ παρασταίνει μὲ σημάδια μόνο, δὲν τοῦ δίνει σημαντικὴ ἰδιαίτερη ἀνάπτυξη.

Μόνο στὰ μεταγενέστερα ποιήματα και μυθιστορήματα ἔχομε πραγματικές περιγραφὲς τοῦ τοπεῖου γραμμένες μὲ εἰδικὸ ἐνδιαφέρον και μὲ φανερό σκοπὸ τὴν ἔξαρση τοῦ χαρακτήρα του (π.χ. Δάφνης και Χλόη, Αἰθιοπικὰ κλπ.) ἀλλὰ και τότε τὸ τοπεῖο εἶναι πάντοτε μὲ κάποιον τρόπο συνέχεια ἢ ἐπέκταση τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς —ἀνάλογο μὲ τὰ τοπεῖα τῶν Πομπηϊανῶν τοιχογραφιῶν ἢ μὲ τὰ τοπεῖα τῆς Ὀδύσσειας στὸ Βατικανόν.

Πολὺ χαρακτηριστικὲς και διδακτικὲς ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι μερικὲς πιὸ καθημερινὲς και ἀνεπίσημες ἐκφράσεις τῶν αἰσθημάτων ποὺ δοκίμαζε ὁ ἀρχαῖος Ἑλληνας μέσα σ' ἓνα τοπεῖο. Τὶς βρίσκομε στὰ ἴδια τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα. Συνήθιζαν και ἐκεῖνοι κάποτε νὰ χαράζουν, ὅπως και οἱ νεώτεροι, τὰ ὀνόματά τους στὰ μνημεῖα ποὺ πῆγαιναν νὰ ἰδοῦν. Στὸ Σούνιο π.χ. ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλα ἀρχαῖα ὀνόματα, βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὴν περίφημη ὑπογραφή τοῦ Βύρωνος τὸ ὄνομα κάποιου Ζώσιμου ἀπὸ τὴ Φώκαια. Τί αἰσθάνθηκε ὁ Βύρων, στὸ Σούνιο τὸ ξέρομε ἀπὸ τοὺς στίχους του. Μὰ και ὁ Ζώσιμος εἶπε κάτι γιὰ τὰ δικά του αἰσθήματα: *«ἐμνήσθη Ζώσιμος Φωκαεὺς τῆς...»* ἡ ὅποιαδῆποτε συγκίνησή του ἀπὸ τὸ μέρος ὅπου βρέθηκε μεταμορφώθηκε ἀμέσως στὴν ἀνάμνηση ἐνὸς προσώπου. Καὶ ἡ περίπτωσή του δὲν εἶναι καθόλου μοναδική. Ἐ-

χομε καὶ ἄλλα ὅμοια ἐπιγραφικὰ παραδείγματα καὶ ξέρομε καὶ ἀπὸ τὸν Πλούταρχο (στὰ χρόνια τοῦ ἀνήκει καὶ ἡ ὑπογραφή τοῦ Ζώσιμου) ὅτι συχνὰ διάβαζε κανεὶς ἐπάνω στὰ μνημεῖα τέτοια χάράγματα: ἐμνήσθη ὁ δεῖνα τοῦ ἡ τῆς δεῖνος ἐπ' ἀγαθῶ φίλων ἄριστος ὅδε τις κλπ.

Μὰ ἔχομε κάτι ἀκόμη καλύτερο ἀπὸ παλιότερα χρόνια, ἓνα ἐπίγραμμα ἀπὸ τὸν 3ον αἰ. π.χ. (τὸ βρῆκε ὁ ἀλησμόνητος ἀρχαιολόγος Ν. Παπαδάκης). Βρίσκεται στὰ μέρη τοῦ Λιδορικιοῦ ψηλὰ στὸ βουνό. Κάποιος θ' ἀνέβηκε ἐκεῖ ἐπάνω νὰ κόψει ξύλα ἢ νὰ βοσκήσει τὰ πράματά του ὅταν θὰ εἶχε καλοκαιριάσει πιὰ βέβαια. Θὰ ἔβλεπε τὰ χιόνια στὶς κορυφές νὰ λιγοστεύουν, ἡ φύση γύρω του θὰ ἦταν χλιαρή, ἢ θὰ λαύριζε κιόλας. Πῆρε τότε ἓνα μαχαίρι ἢ ἓνα καρφὶ καὶ χάραξε, ἀνάβαθα καὶ ἀδέξια σὲ μιὰ πέτρα τοὺς ἀκόλουθους στίχους: «*λυώνω σὰν χιόνι στὰ βουνὰ γιὰ τὴ χρυσῇ τῇ Μανασαρῶ, τὴν ὁμορφὴν ῥάφτρα· ὦ μέλι, πολὺ σὲ θυμᾶμαι, γιὰτὶ εἶσαι τόσο καλὴ*». "Ὅ,τι αἰσθάνθηκε ἐκείνη τὴν ὥρα ἀπὸ τὴ φύση χύθηκε ὅλο μέσα στὴ γλυκεῖα ἀνάμνηση τῆς Μανασαρῶς. Γιατὶ δὲν ὑπάρχει καμμιά ἀμφιβολία ὅτι ὁ ἀρχαῖος αὐτός, ποιητῆς τῆς στιγμῆς, ἤθελε μὲ τοὺς στίχους του νὰ πεῖ ἀκριβῶς ὅ,τι καὶ ὁ Σολωμός, ποιητῆς σωστός αὐτός γιὰ ὅλη του τὴ ζωὴ: «*ἡ φύσις ἡὔρε τὴν καλὴ καὶ τὴ γλυκεῖα τῆς ὥρας /καὶ μὲς στὴ σκιά πού φούντωσε καὶ κλεῖ δροσιές καὶ μύσχους/ ἀνάκουστος κελαῖδισμός καὶ λιποθυμισμένος*». Ἄς παραμερίσουμε ἐντελῶς τὴ διαφορὰ τῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαίους καὶ στοὺς σολωμικοὺς στίχους καὶ ἅς συλλογιστοῦμε μονάχα καλὰ τί μορφὴ παίρνει στὸν ἓνα καὶ στὸν ἄλλον τὸ ἴδιο αἶσθημα: θὰ ἔχομε ὁλόσωμη μπροστά μας τὴ διαφορὰ τοῦ ἀρχαίου καὶ τοῦ νεώτερου εὐρωπαϊκοῦ κόσμου. Καί, θὰ καταλάβομε τότε καλύτερα μὲ ποιὸν τρόπο εἶναι σωστὸ αὐτὸ ποὺ εἶπαν, ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες τὸ αἶσθημά τους ἀπὸ τὴ φύση καὶ ἀπὸ τὸν τόπο τους τὸ παραστήσανε στὶς μορφές τῶν ἀγαλμάτων τους.

Ἡρωϊκὸ καὶ ἐμπορικὸ πνεῦμα,
 θρησκευτικὴν συνείδησιν
 εἰς τὴν διαχείρισιν τῶν ἀρχαίων*

I

Συμβαίνει κάποτε νὰ γίνεται στὴν πραγματικότητα ἐκεῖνο ποὺ στὴ διήγηση φαίνεται ἀσύστατη φαντασία ἢ πολὺ εὐκόλῃ φάρσα. Σ' αὐτὴ τὴν κατηγορίᾳ τῶν ἀδυνάτων καὶ ἀπιστεῦτων πραγμάτων ἀνήκει ἡ εἰδὴση ποὺ δόθηκε στὶς ἐφημερίδες ἀπὸ τὴ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων τοῦ ὑπουργείου τῆς Παιδείας, ὅτι γιὰ ν' ἀντιμετωπίσῃ τὶς ἐπιτακτικὰς ἀνάγκες τῶν ἀρχαιολογικῶν μας Μουσείων καὶ μνημείων σκέπτεται ἀπλούστατα... νὰ πουλήσῃ μερικὰ ἀρχαῖα! Ἐπειδὴ ὁ ἀπίστευτος αὐτὸς λόγος κοντεῦει νὰ γίνῃ πρᾶγμα καὶ ὁ κίνδυνος τῶν ἀρχαιοτήτων εἶναι μεγάλος, ἀναγκάζομαι νὰ μιλήσω δημόσια, μολονότι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὑποχρεώθηκα νὰ ἀφήσω ὕστερα ἀπὸ τριάντα χρόνια τὴν ὑπηρεσίᾳ μὲ εἶχε κάμει νὰ προτιμῶ τὴ σιωπὴ.

Ἡ μήπως δὲν πρόκειται κὰν γιὰ σκέψη, ἀλλὰ γιὰ ἀπόφαση κιόλας; Γιατὶ τὰ δημοσιευθέντα εἶναι ἀσαφῆ καὶ ἀντιφατικά. Ἀφοῦ π.χ. ἐγράφηκε ὅτι θὰ πουληθοῦν μόνο ἀγγεῖα, ἀλλοῦ γίνεται λόγος καὶ γιὰ γλυπτὰ. Ἀλλοῦ ὅτι ἐτοιμάζεται νομοσχέδιο ποὺ θὰ ὑποβληθῇ στὴν κρίση τῆς Βουλῆς, ἀλλοῦ ὅτι πρόκειται μόνο γιὰ τὴν ἐκτέλεση ἑνὸς παλίου νόμου. Ὅπως δὴποτε, ὥσπου νὰ ἔχωμε ὑπεύθυνη ἐπίσημη ἀνακοίνωση —καὶ ἔχει ἐπιτακτικὸ χρέος ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων, ἀφοῦ αὐτὴ ἔδωσε τὴν εἰδὴση στὶς ἐφημερίδες, ν' ἀνακοινώσῃ ἀμέσως ὑπεύθυνα καὶ καθαρὰ γιὰ τί πρόκειται— μένομε στὸ βασικὸ γεγονός: ὅτι γιὰ νὰ βρῇ τὰ χρήματα ποὺ χρειάζονται γιὰ τὰ μουσεῖα σοφίστηκε νὰ βγάλῃ στὸ ξεπούλημα ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα τους.

Συναισθάνεται βέβαια καὶ ἡ ἴδια τὸ τερατῶδες τοῦ πράγματος. Φτάνει νὰ διαβάσῃ κανεὶς τίτλους ὅπως «Τὸ Κράτος θὰ πωλήσῃ ὠρισμένης ἀρχαιότητος», «Θὰ ἐκποιηθοῦν τὰ πλεονάζοντα ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα» καὶ νὰ εἶνε Ἑλλήνας γιὰ νὰ συγκλονισθῇ· καὶ ἔτσι πράγματι τὸ δέχθηκε ἡ κοινὴ γνώμη.

* Τὸ Βῆμα, 12 καὶ 14 Σεπτεμβρίου 1948.

"Οποιος όμως μπορεί και κάνει τέτοιες τερατώδεις σκέψεις δεν διστάζει βέβαια να τις δικαιολογήσει με ανακρίβειες ἴσης τερατωδίας. Προσθέτει λοιπὸν ἀτάραχη ἡ «ἀρμόδια ὑπηρεσία», ὅτι ἡ σκέψη ἢ ἀπόφασί της αὐτὴ εἶνε καρπὸς «μακρᾶς καὶ ἐπισταμένης ἐρεύνης, ἐκ τῆς ὁποίας διεπιστώθη, ὅτι εἰς πλεῖστα ἀρχαιολογικὰ μουσεῖα ὑπάρχουν διάφορα ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα, ἀγγεῖα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, τὰ ὁποῖα λόγῳ τοῦ μεγάλου ἀριθμοῦ καὶ τῆς ὁμοιότητός των ἔχουν χαρακτηρισθῇ ὡς πλεονάζοντα καὶ μὴ ἐκθέσιμα». "Οσοι ἔως προχθὲς ἀκόμη ἦταν στὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσία καὶ ξέρουν τί γίνεται ἐκεῖ μέσα εἶνε σὲ θέση νὰ βεβαιώσουν ὅτι τέτοια «μακρὰ καὶ ἐπισταμένη ἔρευνα» τοῦ ζητήματος δὲν ἔγινε ποτέ· γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο, ὅτι ἡ σημερινὴ Διεύθυνση τῆς Ἀρχαιολογίας ὄχι μόνον δὲν εἶνε σὲ θέση νὰ κάμῃ μελέτη, ἀλλὰ καὶ ἀπεχθάνεται τὸ νὰ λύνωνται τὰ ζητήματα ὕστερα ἀπὸ μελέτη καὶ ἐματαιώσε πάντοτε καὶ συστηματικὰ κάθε σχετικὴ προσπάθεια, ἐπειδὴ τὴν βολεύει πολὺ καλύτερα ἡ ὑφαρπαγὴ τῶν ζητημάτων. Προκαλοῦμε λοιπὸν τὴ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων νὰ ἀνακοινώσῃ ὑπεύθυνα καὶ καθαρὰ πότε καὶ σὲ ποιὸν ἀρχαιολόγους ἀνετέθη ἡ μελέτη τοῦ ζητήματος τῆς πωλήσεως τῶν ἀρχαίων καὶ τί ἐπακριβῶς λέει ἡ γραπτὴ ἐκθεση, ποὺ πρέπει βέβαια νὰ ὑπέβαλαν οἱ μελετήσαντες ὕστερα ἀπὸ τὴν «μακρὰν καὶ ἐπισταμένην ἔρευναν» ποὺ ἔκαμαν. Ὁ κ. ὑπουργὸς πρέπει νὰ ὑποχρεώσῃ τὴ Διεύθυνσή του νὰ ἀναλάβῃ καθαρὰ τὶς εὐθύνες της μπροστὰ σ' ὅλο τὸν κόσμον.

Ἡ ἔνοχη συνείδηση ὅμως προσπαθεῖ νὰ ἀποκοιμίσῃ καὶ ἀλλοιῶς τὸ κοινό: θὰ πουληθοῦν μόνον τὰ ἄχρηστα ἀρχαῖα. «Τὰ μουσεῖα ἔχουν πλεονάζοντα κατὰ ἑκατοντάδας τὰ ἀγγεῖα κυρίως καὶ γλυπτὰ μετακλασικῆς ἐποχῆς». Καὶ αὐτὰ «λόγῳ τοῦ μεγάλου ἀριθμοῦ καὶ τῆς ὁμοιότητός των ἔχουν χαρακτηρισθῇ ὡς πλεονάζοντα καὶ μὴ ἐκθέσιμα». Δὲν εἶνε πιστευτὸ ὅτι ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία, ποὺ διευθύνεται ἀπὸ ἀρχαιολόγους, ἐξεστόμισε τέτοια πράγματα. Πρῶτα-πρῶτα κάθε πραγματικὸς ἀρχαιολόγος ξέρεῖ ὅτι δὲν ὑπάρχουν οὔτε δύο ἀρχαῖα ὅμοια μεταξὺ τους. Καὶ ἂν δὲν τὸ ἔχει διαπιστώσει ἑκατοντάδες φορὲς ὁ ἴδιος, πρέπει τοῦλάχιστο νὰ ἔχῃ ἀκούσει τὶς φοβερὲς διχογνωμίες, ποὺ ἐπροκάλεσε στὶς παλιῆς Γερμανικὲς ἀνασκαφὲς τῆς Ὀλυμπίας ὁ ὅρος ποὺ ὑπῆρχε στὴ σύμβαση, ὅτι οἱ Γερμανοὶ μπορούσαν νὰ πάρουν μερικὰ ἀπὸ τὰ «διπλᾶ». Καὶ ἡ πεῖρα ἐκείνη ἔκαμε τοὺς τότε Ἕλληνες ἀρχαιολόγους —ἀλλὰ τὰ ὀνόματα τῶν ἀρχαιολόγων ἐκείνων ἦταν βέβαια Κουμανούδης, Καββαδίας, Τσουντας...— νὰ μὴν ξαναδεχτοῦν ποτὲ πιά τέτοιον ὅρο γιὰ «διπλᾶ», σὲ συμβάσεις ἀνασκαφῶν μὲ ξένες ἀρχαιολογικὲς σχολὰς (π.χ. στὶς Γαλλικὲς τῶν Δελφῶν, τῆς Δήλου κλπ.). Ἄν ὑπῆρχαν ἀρχαῖα ὅμοια καὶ ἀδιάφορα γιὰ τὰ Μουσεία μας, δὲν θὰ ἦταν τὸ φυσικώτερο πρᾶγμα τοῦ κόσμου νὰ τὰ πάρουν τὰ ἐπίσημα ξένα ἰδρύματα, ποὺ ξοδεύουν κι' ὅλας γιὰ τὶς

ἀνασκαφές, τὴ στιγμὴ ποὺ ἐμεῖς τὰ «μὴ ἐκθέσιμα» τὰ πουλᾶμε; (ἄς συλλογισθῇ ἡ «ἀρμόδια» Δ/νση ὅσο μπορεῖ καλὰ τὶς συνέπειες καὶ τὴν εὐθύνη της!).

Ξέρουν ὅμως ἀκόμη οἱ ἀρχαιολόγοι, ὅτι «μὴ ἐκθέσιμα» ἀρχαῖα δὲν σημαίνει καθόλου «πλεονάζοντα» καὶ ἄχρηστα γιὰ τὰ Μουσεῖα μας ἢ γιὰ τὴν ἀρχαιολογικὴ ἐπιστήμη. Βέβαια τὰ ἀρχαῖα τοῦ μουσείου δὲν ἐκθέτονται ὅλα στὶς κύριες αἰθουσές τους. Αὐτὸ τὸ ἐπιβάλλουν λόγοι ἐξωτερικοὶ πρῶτα, δηλ. ἡ ἔλλειψη χώρου, ἀλλὰ καὶ λόγοι οὐσιαστικώτεροι: τὸ ὑπερβολικὸ πλῆθος τῶν ἐκθεμάτων, καλῶν καὶ μετρίων μαζύ, κουράζει γρήγορα τὸ θεατὴ καὶ ἀμβλύνει τὸ αἰσθητήριό του. Ἐκθέτονται λοιπὸν μόνο τὰ καλύτερα καὶ τὰ γιὰ ὁποιοδήποτε λόγο ἐνδιαφέροντα καὶ διδακτικά — ἢ τοῦλάχιστο πρέπει νὰ ἐκθέτῳ. Ἐρώτησεν ὅμως ποτὲ ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων τοὺς ὑπεύθυνους προϋσταμένους τῶν μουσείων ποῖα εἶνε ἡ σημασία καὶ τί ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ ἀποθηκευμένα ἢ τὰ ἀποθηκευτέα, δηλαδή τὰ κατώτερα στὴν ποιότητα ἀρχαῖα τους; Ποτέ, καὶ δὲν ἐρώτησε ἀπὸ σκοποῦ.

Δὲν ἐρώτησε καν, μπροστὰ στὰ μάτια τους, τοὺς ὑπεύθυνους ἐπιστήμονες τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, τοῦ μόνοι ποὺ ἔχει συγκεκριμένη πεῖρα γιὰ τὸ ζήτημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ. Ὄταν δηλαδή κατὰ τὸ 1931 ἐβγῆκε γιὰ πρώτη φορὰ προεδρικὸ Διάταγμα γιὰ τὴν πώληση τῶν ἀρχαίων — γιὰ τὶς παληές αὐτὲς διατάξεις, ποὺ δὲν ἐφαρμόσθηκαν ποτέ, θὰ μιλήσωμε παρακάτω — ἀναθέσανε σ' ἓνα ὑπάλληλο τοῦ Μουσείου καὶ ξεχώρισε ἀπὸ τὰ ἀποθηκευμένα ἀρκετὲς ἑκατοντάδες ἀγγεῖα ποὺ θεωρήθηκαν ἀσήμαντα: τὸ κριτήριον ἦταν ἂν ἔχουν «ὁμορφὴ δουλειά» ἢ ὄχι. Τὸ ἀποτέλεσμα ὅμως εἶνε, ὅτι ὁ ὑπεύθυνος ἐπιστήμονας τῆς εἰδικῆς συλλογῆς τοῦ Μουσείου βρῆκε ἐκεῖ μέσα ἀμέτρητες φορὲς ἀγγεῖα ὄχι μόνο καλῆς ποιότητος, ἀλλὰ καὶ τέτοια πού, ἂν καὶ εἶνε πρόχειρης ἐργασίας, εἶνε ὅμως σημαντικά, εἴτε γιὰ τὸ Μουσεῖο μας τὸ εἶδος αὐτὸ δὲν ἀντιπροσωπεύεται, εἴτε γιὰ τὸ εἶνε γενικὰ σπάνια, εἴτε γιὰ τὸ παριστάνεται ἓνα θέμα μοναδικό, εἴτε γιὰ τὸ, ἔστω καὶ χωρὶς διακόσμηση, ἔχουν σχῆμα ὠραῖο ἢ ἐξαιρετικὰ ὠραῖα διατήρηση κλπ. — ὅλα δηλαδή ἀγγεῖα ποὺ δὲν πρέπει νὰ φύγουν ἀπὸ τὸ Μουσεῖο.

Ἀλλὰ θὰ ἐμάθαινε ἀκόμη ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων καὶ ἄλλα πράγματα ἐνδιαφέροντα, τοῦλάχιστο γιὰ τοὺς πραγματικοὺς ἀρχαιολόγους. Πάρα πολλές φορὲς ὑπεύθυνοι ἐπιστήμονες τοῦ Μουσείου ἐβγαλαν ἀπὸ τὶς ἀποθήκες του, ὅπου ἦταν ξεχασμένα, εὐρήματα πολὺ παλὰ (π.χ. τοῦ Κεραμικοῦ κ.ἄ.), σημαντικὰ ἢ «ἀσήμαντα» στὴν πρώτη ματιά, ἀλλὰ σπουδαῖα γιὰ τὴν ἐπιστήμη: τὰ εὐρήματα αὐτά, δημοσιευμένα ἢ μνημονευόμενα στὶς παληές ἐκδόσεις, τὰ θεωροῦσαν χαμένα καὶ μόνο χάρη στὴ γνώση τῶν δημοσιεύσεων τὰ ἐταῦτισαν οἱ ὑπεύθυνοι. Τέτοια θὰ ὑπάρχουν ἀσφαλῶς καὶ μέσα σὲ κεῖνα ποὺ ξεχωρίστηκαν τὸ 1931 ὡς «περιττά» γιὰ τὸ Μουσεῖο.

Ἄλλὰ δὲν πρόκειται, θὰ πῇ ἴσως ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων, νὰ πουληθοῦν εὐρήματα ἀνασκαφῶν (εἶδαμε ὅμως ὅτι ἡ προέλευση ἀπὸ ἀνασκαφῆς ἔχει πολλὰς φορὰς ξεχασθῇ στὰ Μουσεῖα)· πρόκειται μόνο γιὰ τὰ ἀρχαῖα ποὺ μπῆκαν στὰ Μουσεῖα ἀπὸ κατασχέσεις. Τέτοιο ἐπιχείρημα ὅμως μόνο ἐμπειρικός ἀρχαιολόγος μπορεῖ νὰ τὸ προβάλλῃ. Γιατὶ οἱ ἄλλοι ξέρουν ὅτι σὲ πολλὰς περιπτώσεις ἡ ἐπέμβαση τῶν ἀρχαιοκαπήλων ἔκαμε, ὥστε ἓνα εὐρημα ἀπὸ περισσότερα κομμάτια, ὅχι ὅλα σημαντικά, νὰ σκορπισθῇ σὲ δύο-τρία μουσεῖα χωρὶς νὰ εἶνε ἐξακριβωμένη ἡ προέλευσή του· καὶ μόνο ὕστερ' ἀπὸ καιρὸ μιὰ τυχαία πληροφορία ἐφάνέρωσε τὴν ἐνότητα τοῦ εὐρήματος καὶ τὴν ἱστορικὴ του σπουδαιότητα, ὅπως ἔγινε π.χ. μετὰ τὰ εὐρήματα τοῦ τάφου τοῦ Δεξιλέω· Σ' αὐτὴ τὴν κατηγορίᾳ ἀνήκουν πολλὰ ἀρχαῖα τῆς ἀποθήκης τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ποὺ προέρχονται ἀπὸ κατασχέσεις καὶ στὴν πρώτη ματιὰ φαίνονται ὅχι σπουδαῖα. Γιατὶ καὶ αὐτὰ ἀπὸ ἀνασκαφῆς προέρχονται, λαθραῖες βέβαια καὶ ἄγνωστες πρὸς τὸ παρόν, ἀλλὰ ποὺ μποροῦν νὰ μαθευτοῦν αὐριο, νὰ πληροφορηθοῦμε τὸν τόπο ποὺ βρέθηκαν καὶ τότε τὰ «ἀδιάφορα» ἀρχαῖα ν' ἀποκτήσουν ἐντελῶς καινούργια σημασία.

Τὸ συμπέρασμα ἀπὸ τὰ παραπάνω εἶνε φανερὸ καὶ κάθε πραγματικὸς ἀρχαιολόγος τὸ ξέρεῖ ἀπὸ καιρὸ, κανένα ἔστω καὶ κομματιασμένο ἀρχαῖο, ἔστω καὶ κατώτερο στὴν ποιότητα, ποὺ μπαίνει στὸ Μουσεῖο, δὲν εἶνε ὀριστικὰ καὶ τελεσίδικα ἀσήμαντο, κανένα «δὲν πλεονάζει», κανένα δὲν εἶνε γιὰ πέταμα, δηλ. γιὰ πούλημα. Αὐτὴν ὅμως ἀκριβῶς τὴν ἀπάντηση, ποὺ θὰ τοὺς ἔδινε ἡ πεῖρα τῶν ὑπευθύνων ἐπιστημόνων τῶν Μουσείων ἀπὸ τὶς ἀποθήκες τῶν «μὴ ἐκθεσίμων» καὶ ἡ πεῖρα ὅλων τῶν ἀρχαιολόγων, φαίνεται ὅτι ἤθελε ν' ἀποφύγῃ ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων γιὰ λόγους ποὺ θὰ ἰδοῦμε, καὶ δὲν ἐρώτησε κανέναν! Τότε ὅμως —θὰ ἀπορήσῃ φυσικὰ ὁ ἀναγνώστης— πῶς προβλέφθηκε ἀπὸ παλαιότερο νομοθέτη τέτοιο πρᾶγμα; Πρόκειται γιὰ τὸ νόμο 491 τοῦ 1914, ποὺ ὅμως δὲν εἶνε αὐθυπόστατος καὶ πρωτόρρυθμος νόμος, ἀλλὰ τροποποίηση, πολὺ ἐπιπόλαιη καὶ ἀσυλλόγιστη, ἐνὸς εἰδικοῦ ἄρθρου τοῦ αὐστηροῦ νόμου ΒΧΜΣΤ' τοῦ 1899, ποὺ θὰ ἰδοῦμε σὲ λίγο. Ὁ νόμος τοῦ 1914 ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα μόνο ἄρθρο, ποῦ, ἀφοῦ λαβαίνει διάφορες προφυλάξεις γιὰ τὸ πῶς θὰ χαρακτηρισθοῦν «ἄχρηστα» τὰ ἀρχαῖα, προβλέπει Β. Διάταγμα γιὰ νὰ κανονίσῃ τὶς λεπτομέρειες. Ἦταν ὅμως τόσο καινούργιο καὶ ξένο πρᾶγμα στὶς παραδόσεις καὶ στὸ πνεῦμα τῆς Ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας τὸ πούλημα ἀρχαίων, ὥστε τὸ Διάταγμα αὐτὸ δὲν ἐτόλμησαν νὰ τὸ προκαλέσουν καὶ ὁ νόμος δὲν ἐφαρμόσθηκε. Ἐπέρασαν δεκαεφτά χρόνια καὶ μόνο τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1931 ξαναθυμήθηκαν τὸ νόμο καὶ ἐβγαλαν τὸ κανονιστικὸ Προεδρικὸ Διάταγμα. Τότε, τὸ 1931, ἔγινε, ὅπως εἴπαμε, μιὰ δοκιμὴ στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο νὰ ξεκαθαρισθοῦν ἀπὸ τὶς ἀποθῆ-

κες του τὰ «ἄχρηστα»· τὸ ἀποτέλεσμα τὸ εἶδαμε ἐπίσης: ἕως τώρα τὰ 50% τοῦλάχιστο ἀπὸ τὰ «ἄχρηστα» αὐτὰ βγαίνουν χρήσιμα ἢ καὶ χρησιμώτατα γιὰ τὸ Μουσεῖο καὶ σπουδαῖα γιὰ τὴν ἐπιστήμη —καὶ ἔχει ἀκόμη ὁ Θεός! Ἡ πεῖρα αὐτὴ καὶ ἄλλες γενικώτερες ἐπικρίσεις ἔκαμαν, ὥστε νὰ ἐγκαταλειφθῇ ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ ἀπόφαση ἐκείνη —ὥσπου ἡ σημερινὴ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων, ὕστερα ἀπὸ ἄλλα δεκαεφτὰ χρόνια, τὴν ἐξέθαψε. Ἀφοῦ ὁμως ἡ σημερινὴ Διεύθυνση ἀποφάσισε νὰ ξεφυλλίσῃ τοὺς παληοὺς νόμους, ὥφειλε, μὲ καθαρὴ συνείδηση, νὰ συμβουλευθῇ ὅλες τὶς σχετικὰς διατάξεις γιὰ νὰ καταλάβῃ τὴν οὐσία τοῦ ζητήματος ἀπὸ τὴν ἱστορία του. Καὶ πρὸ πάντων ἔπρεπε νὰ μελετήσῃ βαθειὰ τὸ ὅλο πνεῦμα καὶ τὸ εἰδικὸ ἄρθρο τοῦ νόμου ΒΧΜΣΤ' τοῦ 1899, ποῦ εἶνε ἡ «φαινὴ κρηπίς» τῆς ἀρχαιολογικῆς μας ὑπηρεσίας, ἀπὸ τὴν πιὸ δοξασμένη ἐποχὴ της. Στὸ ἄρθρο 24 ὁ νόμος αὐτὸς ὀρίζει ὅτι ἀρχαῖα ἀπὸ τὰ μουσεῖα μας μποροῦν νὰ βγοῦν μονάχα γιὰ ἀνταλλαγὴ μὲ ἀρχαῖα ἄλλων ξένων μουσείων —καὶ τότε ὁμως μόνο μὲ ἀπόφαση τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐπιτροπῆς ποῦ νὰ λαμβάνεται παμψηφεί, δηλαδὴ καὶ μιὰ μόνο ἀντίθετη γνώμη ἐματῶνε ὀριστικὰ τὴ σκέψη τῆς ἀνταλλαγῆς καὶ τῆς ἐξαγωγῆς. Δὲν ξέρω φοβερώτερο καὶ συγκλονιστικώτερο μάθημα γιὰ τὴν συναίσθηση τῆς εὐθύνης καὶ τὴν εὐθιξία ποῦ πρέπει νὰ ἔχουν οἱ δημόσιοι ἄνδρες. Αὐτὴ ἦταν ἡ ἡθικὴ, τὸ ἀνθρώπινο καὶ ἐθνικὸ φρόνημα, τὸ πάθος γιὰ τὸν τόπο τους καὶ τὴν ἱστορία του τῶν ἀρχαιολόγων ἐκείνων —Κουμανούδη, Τσουντα, Καββαδία...— ποῦ ἔσωσαν τὰ ἀρχαῖα μας, γέμισαν τὴν Ἑλλάδα μουσεῖα καὶ μᾶς ἔφτιασαν μιὰ ὑπηρεσία ἀρχαιοτήτων, ποῦ ἦταν καύχημα τοῦ Κράτους. Ἡ σύγκριση μὲ τὴ σημερινὴ κατάσταση τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας φωτίζει τρομαχτικὰ, σὰν ἀστραπή, τὸ βυθὸ ὅπου ἔχομε φτάσει.

Εἶχε ὁμως καὶ ἄπειρη σοφία ὁ νόμος τῶν ἀρχαιολόγων ἐκείνων ποῦ προέβλεπε τὴν ἀνταλλαγὴ. Πραγματικὰ, ὁ μόνος λόγος ποῦ μπορεῖ νὰ συγχωρήσῃ τὴν ἐξαγωγὴ ἐνὸς ἔστω καὶ κατώτερου ἀρχαίου ἀπὸ τὰ μουσεῖα μας εἶνε νὰ τὸ ἀντικαταστήσωμε μὲ κάτι ἄλλο ποῦ μᾶς λείπει. Ποῦ θὰ τὰ βροῦμε ὁμως τὰ ἀνταλλάξιμα ἀρχαῖα, ὅταν ὅσα δὲν ἐκθέτομε τὰ χαρακτηρίζομε «πλεονάζοντα» καὶ τὰ πουλοῦμε; Ἀναφέρομε μιὰ μόνο πρόσφατη περίπτωση: μιὰ ἀπὸ τὶς ὠραιότερες κύλικες τοῦ περίφημου ἀγγειογράφου Εὐφρονίου, ἀφιερωμένη στὴν Ἀκρόπολη, συναρμολογήθηκε σιγὰ-σιγὰ στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἀπὸ πολλὰ κομμάτια ποῦ βρέθηκαν στὶς ἀνασκαφὰς καὶ ἄλλα ποῦ εἶχαν πάει σὲ ξένα χέρια. Τελευταῖα παρουσιάσθηκε ἓνα ἀκόμη κομμάτι της στὸ Μουσεῖο τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Σικάγου. Τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τὸ ζήτησε ἐπίσημα καὶ ἡ ἀπάντησις ποῦ μᾶς ἔδωσαν ἦταν, ὅτι εὐχαρίστως θὰ τὸ ἀνταλλάξουν μὲ κάτι ἄλλο: ἀπὸ ποῦ θὰ τὸ πάρωμε αὐτὸ τὸ ἄλλο, παρὰ ἀπὸ τὰ ἀποθηκευμένα μας, ποῦ πρέπει καὶ γιὰ τέτοια ὥρα ἀνάγκης νὰ τὰ ἔχωμε πάντοτε ἐλεύθερα στὴ

διάθεσή μας. "Ωστε και τὰ ἐλάχιστα ἐκεῖνα ἀρχαῖα πού, ὕστερα ἀπὸ πολλή μελέτη καὶ ζύγισμα, θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ κρίνωμε, σήμερα τοῦλάχιστο, ὅχι σημαντικὰ γιὰ τὰ Μουσεῖα μας, μόνο γιὰ τέτοιο σοβαρὸ σκοπὸ ὅπως εἶνε ἡ ἀνταλλαγήμποροῦν νὰ διατεθοῦν· μπορεῖ ἀκόμα καὶ γιὰ σκοποὺς διδακτικούς, ὅπως ὁ καταρτισμὸς διδακτικῶν συλλογῶν στὰ Πανεπιστήμιά μας ἢ σὲ ὠρισμένα ἀνώτερα σχολεῖα· ἢ γιὰ δῶρο τοῦ Κράτους μας σὲ ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις ἢ τέλος γιὰ ἀνταλλαγή με γύψινα ἐκμαγεῖα καλλιτεχνημάτων ἄλλων Μουσείων κ.τ.τ. "Ὅχι ποτὲ γιὰ πούλημα!

II

Οἱ ἀνάγκες τῶν Μουσείων μας καὶ τῶν ἀρχαιολογικῶν μας χώρων εἶνε μεγάλες καὶ ἐπιτακτικὲς καὶ τὰ χρήματα πού θὰ εἰσπράξωμε ἀπὸ τὸ πούλημα τῶν ἀρχαίων θὰ διατεθοῦν γι' αὐτές, ἀφοῦ ἀπ' ἄλλοῦ δὲν μπορούμε νὰ βροῦμε —ἀντιτείνει ἡ Διεύθυνση τῆς Ἀρχαιολογίας, με τὴν ἐλπίδα ὅτι λέγοντας μιὰ φράση, πού τὸ μισὸ μέρος της εἶνε ἀληθινό, θὰ κατορθώσῃ νὰ περάσῃ μαζί καὶ τὸ ἄλλο μισό. Εἶνε δυστυχῶς πολὺ σωστὸ ὅτι ἡ κατάστασις καὶ τῶν μουσείων καὶ τοῦ πολυτίμου περιεχομένου τους καὶ τῶν ἀρχαιολογικῶν χώρων εἶνε ἀξιόθρηνη καὶ ὅτι ἡ παράτασίς της θὰ προκαλέσῃ καταστροφὲς ἀνεπανόρθωτες. "Ἀς παραμερίσωμε δὲ γιὰ σήμερα τὸ θέμα, ὅτι ἡ Διεύθυνσις τῶν ἀρχαιοτήτων δὲν εἶνε σὲ θέσιν νὰ δώσῃ συγκεκριμένους πληροφορίες γιὰ τὶς πραγματικὲς ἀνάγκες τῶν ἀρχαιοτήτων ἢ γιὰ τὶς δαπάνες πού ἀπαιτοῦνται, γιὰτὶ ἀπεχθάνεται, ὅπως εἶπαμε, τὴ μελέτη· οὔτε ἐργάστηκε σοβαρὰ γιὰ νὰ βρῇ τὰ ποσὰ αὐτά. Θὰ ἦταν ὅμως φοβερὸ ἂν πιστεύῃ, καὶ κάμῃ καὶ ἄλλον κόσμον νὰ πιστέψῃ, ὅτι πουλῶντας ἀρχαῖα θὰ ἐβγάζαμε ποσὰ ἱκανὰ νὰ θεραπεύσουν ὅποι-αδήποτε σοβαρὰ ἀνάγκη τους. Καὶ ἂν ἀκόμη ἐπουλοῦσαμε σήμερα χωρὶς καμμιά διάκρισις ὅλα τὰ ἀποθηκευμένα, κλείνοντας τὰ αὐτιά μας σὲ κάθε ἀντίθετο ἐπιχείρημα, εἶνε ζήτημα ἂν θὰ εἰσπράτταμε 30-50 ἑκατομμύρια δραχμῶν. "Ἀς γίνωμε ὅμως ὑπεραισιόδοξοι καὶ ἄς δεχτοῦμε 100 ἢ 200 ἑκατομμύρια —ποσὸ φανταστικὸ γιὰ ὅποιον ξέρει τὰ πράγματα. Καὶ με τὰ 200 αὐτὰ ἑκατομμύρια κλείνει πιά ἡ πηγὴ αὐτὴ τοῦ «πλουτισμοῦ» μας! 'Ἀλλὰ τί θὰ πρωτοκάνωμε με τέτοιο κωμικὸ ποσό; Τὸ μόνο πιθανὸ εἶνε, ὅτι τὰ χρήματα αὐτὰ θὰ ἔχουν ἐξοδευθῇ προκαταβολικά, πρὶν ἀκόμη ἀρχίσῃ ἡ πώλησις τῶν ἀρχαίων, γιὰ τὴ σύστασις καὶ τὴν ἐτοιμασίαν «καταλλήλων αἰθουσῶν ἐκθέσεως τῶν πωλουμένων ἀρχαιοτήτων»!

Τὸ πρόβλημα πῶς θὰ βρεθοῦν, μέσα στὴ σημερινὴ μάλιστα κατάστασις, τὰ σεβαστὰ ποσὰ πού χρειάζονται γιὰ νὰ ξαναγίνουν τὰ Μουσεῖα, νὰμποῦν τὰ ἀρχαῖα στὴ θέσιν τους ὅπως πρέπει, νὰ προληφθῇ ἡ καταστροφὴ τῶν ἀρ-

χαιολογικῶν χώρων, μένει βέβαια ἄλυτο καὶ ὁξύ. Ἡ πεῖρα ὅμως ἔχει ἀποδείξει ἔως τώρα πάντοτε, ὅτι καὶ τὸ οἰκονομικὸ αὐτὸ ζήτημα εἶνε πρόβλημα ἀνθρώπων, ὄχι χρημάτων. Ἡ πατρογονικὴ μας κληρονομία συγκινεῖ πραγματικὰ ἀκόμη καὶ βαθιὰ τοὺς ἀνθρώπους. Τὰ χρήματα, δημόσια ἢ ἰδιωτικά, θὰ βρεθοῦν χωρὶς ἄλλο —φτάνει τὴν ὑπόθεση τῶν ἀρχαίων νὰ τὴν ὑποστηρίξουν ἄνθρωποι ποὺ τὴν πιστεύουν, ἄνθρωποι μὲ ἄδολο ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ ἀρχαῖα, γιὰ νὰ μποροῦν νὰ κινήσουν καὶ τῶν ἄλλων τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴν ἐμπιστοσύνη. Ἄν στὴν Ἱταλία ἀνοίγουν τὰ Μουσεῖα καὶ συντηροῦν τὰ μνημεῖα χωρὶς δὲ τὸ Κράτος νὰ πουλάῃ «ἄχρηστα» ἀρχαῖα, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ ἴδιο θὰ κάμουν καὶ πολὺ εὐκολώτερα οἱ Ἕλληνες.

Τώρα ἐφτάσαμε στὸν κόμπο τοῦ ζητήματος: ποῖος λοιπὸν εἶνε ὁ πραγματικὸς σκοπός, γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ σημερινὴ Διεύθυνση τῶν ἀρχαιοτήτων ἐξέθαψε, ὕστερα ἀπὸ 34 χρόνια, τὸν δύο φορές ἀχρηστευμένο παλιὸν ἐκεῖνο νόμος; Τὸ κλειδί γιὰ τὴ λύση τῆς ἀπορίας τὸ δίνει ὁ ἀναγκαστικὸς νόμος 1947 τοῦ 1939. Μὲ τὸ νόμον αὐτό, ποὺ ἀναστάτωσε τὴν ὑπηρεσία καὶ γι' αὐτὸ καταργήθηκε στὸ μεγαλύτερό του μέρος, ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸν ἀρχαιολογικὸν ὀρίζοντα μιὰ εἰδικὴ καὶ ἀνεξάρτητὴ Ὑπηρεσία Διαχειρίσεως Ἀρχαιολογικῶν Πόρων, ἡ πολὺ γνωστὴ στοὺς ἀρχαιολόγους Ὑ.Δ.Α.Π., μὲ προϋστάμενο ἓνα καθηγητὴ τῶν λογιστικῶν σὲ μέσῃ ἐμπορικῇ σχολῇ· ἀπὸ τότε καὶ ἔπειτα αὐτὴ εἶνε ποὺ διαχειρίζεται ὅλες τὶς ἀρχαιολογικὲς εἰσπράξεις, αὐτὴ εἶνε ἀρμόδια γιὰ τὴ δημιουργία νέων πόρων κλπ. —καὶ μάλιστα ἔξω ἀπὸ κάθε ἔλεγχου τῶν ἀρχαιολόγων. Γιατὶ γιὰ χάρη της ἡ Διεύθυνση τῆς Ἀρχαιολογίας παρενέβαλε σὲ ἄλλο νόμο εἰδικὴ διάταξη καὶ κατήγγησε τὸν ἔλεγχου τῶν ἐργασιῶν της ἀπὸ τὸ Ἀρχαιολογικὸ Συμβούλιο, ποὺ προέβλεψαν παλαιότεροι νόμοι, ὥστε νὰ μὴ ἐνοχλῆται ὁ διαχειριστὴς καὶ νὰ μὴ ξέρουν οἱ ἀρχαιολόγοι τὰ ἔργα του καὶ τὰ σχέδιά του.

Γιὰ χάρη της εἶνε ποὺ ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων διέλυσε πρόθυμα τὴ θαυμασία ἐπιστημονικὴ συγκρότηση τοῦ ἄλλοτε Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου καὶ παρεχώρησε στὸ λογιστὴ προϋστάμενό της τὸ μοναδικὸ στὸν κόσμον καὶ βαρύντιμο ἐπιστημονικὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, κάπου 30.000 πλάκες γιὰ ἐμπορικὴ ἐκμετάλλευση —παρὰ τὴν ἀντίθετη ἀπόφαση τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου. Σ' αὐτὴν εἶνε ποὺ ὁ ἴδιος Διευθυντὴς τῆς Ἀρχαιολογίας, συνεχίζοντας τὴ διάλυση τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου χωρὶς νὰ ἐρωτήσῃ οὔτε Συμβούλιο, οὔτε κανέναν, παρεχώρησε γιὰ ἐμπορία καὶ ὁλόκληρο τὸ στὸκ τῶν ἀποθηκευμένων δημοσιευμάτων του, κάπου 5.000 τόμους, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ πολὺτιμες σειρὲς τοῦ περιοδικοῦ *Athenische Mitteilungen* τῆς πολύτομης ἐκδόσεως τῆς Τίρυνθος κλπ. Αὐτὸς

και ὁ λογιστὴς προϋστάμενός της εἶνε πού ἐποφθαλμιοῦν ἀπὸ τότε πού ἐμφανίσθηκαν στὸν ἀρχαιολογικὸν ὀρίζοντα (1939), καὶ τὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο καὶ προσπαθεῖ νὰ ἐκβιάσῃ τὴν ἄμεση καὶ ἐνεργὸ ἐπέμβασή της στὴν ἐπιστημονικὴ καὶ διοικητικὴ του λειτουργία, παρὰ τὴν ἀντίδραση τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου. Τὸν περασμένο Δεκέμβριο ἀκόμα τὸ Μουσεῖο πέρασε ἀπὸ τὸν ἔσχατο κίνδυνο: ἡ λογιστικὴ αὐτὴ ὑπηρεσία δοκίμασε ἄλλη μιὰ φορὰ, μὲ τὴν ἐνεργὸ ὑποστήριξη τοῦ τότε γενικοῦ Γραμματέως καὶ ἄλλων κύκλων τοῦ ὑπουργείου καὶ μὲ τὴν ἔνοχη ἀνοχὴ τῆς Διευθύνσεως τῶν Ἀρχαιοτήτων νὰ ἐγκαταστήσῃ πραξικοπηματικὰ μέσα στὸ Μουσεῖο ἀνεξέλεγκτα μηχανουργεῖα καὶ ἐργαστήρια, ὅπου θὰ ἔφτιανε ποικίλες ἀπομιμήσεις ἀρχαίων, καὶ μπακάλικα, ὅπου θὰ τὰ πουλοῦσε· ἀπέτυχε ὅμως μπροστὰ στὴν ἀπελπισμένη ἀντίσταση ἐκείνων πού εἶδαν χειροπιαστὰ τὸν κίνδυνο τῆς ἀσφάλειας τῶν ἀρχαίων καὶ τὴν τέλεια ἐξαχρείωση τῆς ιδέας των. Πῶς τὴν ἐπλήρωσαν τὴν ἀντίστασή τους αὐτὴ, εἶνε ἄλλη ἱστορία. Καὶ ὅλα αὐτὰ τὰ ζητοῦσε ἡ ΥἸΑΠ μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐξεύρῃ πόρους γιὰ τὴν προστασία τῶν ἀρχαίων!!

Γιὰ χάρη τῆς Ἰδίας, καὶ χωρὶς ἄλλο μὲ εἰσήγησή της, ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων, ἀποφεύγοντας σκόπιμα νὰ ἐρωτήσῃ γιατί τάχα ὁ παλιὸς ἐκεῖνος νόμος δὲν ἐφαρμόστηκε, τριάντα τέσσερα χρόνια, τὸν ἔβγαλε ἀπὸ τὰ σκοινισμένα συρτάρια —καὶ πάλι μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐξοικονομήσῃ χρήματα γιὰ τ' ἀρχαῖα! Καὶ τὰ μὲν «χρήσιμα» ἀρχαῖα δὲν πρόκειται βέβαια νὰ ἰδοῦν χρήματα ἀπὸ τὰ «ἄχρηστα» ἀδέρφια τους, γιὰ τοὺς ἀντικειμενικοὺς λόγους πού εἶδαμε παραπάνω. Στὴν ΥἸΑΠ ὅμως, πού εἶνε κατὰ «ἀμάχητον τεκμήριον» ἡ μόνη «ἀρμόδια» ὅταν πρόκειται γιὰ ἐμπόριο, ἔστω καὶ ἀρχαίων, ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων θὰ ἀναθέσῃ βέβαια τὴν ὀργάνωση τοῦ ἐμπορίου αὐτοῦ καὶ πρὸ πάντων τίς δαπάνες της, τὴν ἐτοιμασίαν τῶν «καταλλήλων αἰθουσῶν ἐκθέσεως» στὰ Μουσεῖα, τὸν «εὐπρεπισμό» τους, καὶ τὴν κατασκευὴν βιτρινῶν, τὴν πρόσληψη τοῦ «κατάλληλου» προσωπικοῦ, ἀλλὰ καὶ τὴν «διαπαιδαγώγησιν» του κλπ. Ἄν ἡ «ὀργάνωση» τοῦ ἐμπορίου αὐτοῦ φάῃ προκαταβολικὰ ὅλο του τὸ «κέρδος», δὲν σημαίνει τίποτα· ἡ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων καὶ ἡ ΥἸΑΠ θὰ ἔχουν κάμει ἀπλούστατα, τὸ καθῆκον τους.

Ἄν τὸ πούλημα τῶν ἀρχαίων, ἐκτὸς ἀπὸ τίς ἐπιστημονικὰς ζημίες πού εἶδαμε θὰ ἐξευτελίσῃ τὸ Κράτος τὸ ἴδιο, πού θὰ μιάνῃ τὰ μουσεῖα του μὲ μπακάλικα ἀρχαίων· ἂν τὸ Κράτος θὰ ἐξαχρειώσῃ ἔτσι ὀριστικὰ τὴν ἡθικὴν ὑπόστασιν τῶν ἀρχαίων καὶ τοῦ Μουσείου μεταβάλλοντάς τα ἀπὸ ἄθικτα ἱερά, πού ἐκήρυσσε ἕως τώρα ὅτι εἶνε, σὲ ἀγοραῖα ἀντικείμενα ἐμπορίου, μὲ στάμπα μάλιστα ἐπίσημη· ἂν τὸ ἐμπόριο αὐτό, ἀνεξέλεγκτο ἀπὸ τὰ Μουσεῖα, θὰ ἀποτελέσῃ πιθανώτατα καὶ πηγὴ παντοειδῶν ἄλλων καταχρήσεων καὶ ἀκόμη κίνδυνο γιὰ τὴν ἀσφάλεια τὴν ἴδια τῶν μουσείων —ὅλους αὐτοὺς τοὺς

κινδύνους τούς παίρνει απάνω της ή Διεύθυνση τῶν ἀρχαιοτήτων ἀπὸ τὴν ἔγνοια της νὰ βρῇ οἰκονομικοὺς πόρους γιὰ τ' ἀρχαῖα, καὶ γιὰ νὰ βρεθοῦν πόροι πρέπει πρῶτα-πρῶτα νὰ ἐξασφαλισθῇ ἡ εὐρωστία τῆς ὙΔΑΠ! Ἐτσι καὶ τὸ εἰδικὸ ταμεῖο ἀρχαιολογικῶν ἀπαλλοτριώσεων, ποὺ ἐπέτρεψε τὸ ὑπουργεῖο τῶν Οἰκονομικῶν ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια νὰ ἰδρυθῇ καὶ νὰ προικοδοτηθῇ μὲ τὰ εἰσιτήρια τῶν Μουσείων κλπ., δὲν κάνει μὲν ἀπὸ τότε ποὺ ἰδρύθηκε ἡ ὙΔΑΠ ἀπαλλοτριώσεις — ὅσο καὶ ἂν φωνάζουν οἱ ὑπεύθυνοι ἀρχαιολόγοι — καὶ ψίχουλα μόνο δίνει γιὰ καμμιὰν ἀρχαιολογικὴ ἀναστήλωση· ἀλλὰ καὶ αὐτὸ γίνεται μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἀνταποκριθῇ ἡ ὙΔΑΠ στὰ ὑπέρογκα μὲν, ἀλλὰ «παραγωγικὰ» ἔξοδά της, ἐπιπλώσεις, ἀγορὲς ὑλικῶν κλπ., ὥστε νὰ μπορέσῃ μεθαύριο νὰ ἔχῃ κέρδη καὶ νὰ ἐνισχύῃ τὰ ἀρχαῖα...

Θὰ ἔχῃ ὅμως πιθανώτατα γεννηθῇ στὸν ἀναγνώστη καὶ μία ἄλλη ἀπορία: καλὰ, μὰ στὴ Διεύθυνση τῶν ἀρχαιοτήτων δὲν ὑπάρχουν ἀρχαιολόγοι ποὺ νὰ ξέρουν καὶ αὐτοὶ ὅσα ἐδιαβάσαμε ἐδῶ; Προτιμῶ νὰ μὴν ἀσχοληθῶ μὲ τὰ πρόσωπα καὶ παρακαλῶ μόνο τὸν ἀναγνώστη νὰ θυμηθῇ ὅτι ἡ σημερινὴ Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων εἶνε γέννημα τυπικὸ τῆς κατοχῆς. Μέσα στοὺς τρεῖς-τέσσαρες ἀνθρώπους, ποὺ διοικοῦν τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσία, εἶνε καὶ ἓνας-δυὸ «ἀρχαιολόγοι». Τὸ δυστύχημα εἶνε ὅτι ὁ τίτλος δὲν κάνει τὸν ἀρχαιολόγο. Οὔτε ὁ θολὸς καὶ ἀβέβαιος κόσμος ἐνὸς ὑπερήλικος, ποὺ θυμᾶται ὅτι πρὶν ἀπὸ πολλὰς δεκαετίες βρισκότανε στὴν ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία, κάνει τὸν ἀρχαιολόγο ποὺ θὰ εἶνε ὁ ἐμπνευστὴς καὶ φωτισμένος ὁργανωτὴς καὶ ἐπόπτης μιᾶς ὑπηρεσίας ἰδρυμάτων καλλιτεχνικῶν καὶ ἐπιστημονικῶν, ὅπως εἶνε τὰ Μουσεῖα. «Ἐκ γὰρ τοῦ καρποῦ τὸ δένδρον γινώσκειται». Κανένας πραγματικὸς ἀρχαιολόγος δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ξεχάσῃ τόσο τὸν ἑαυτό του καὶ τ' ἀρχαῖα, ὥστε νὰ σταθῇ δίπλα σὲ μιὰ Διεύθυνση Ἀρχαιοτήτων ποὺ φαίνεται νὰ πιστεύῃ ὅτι τὰ ἀρχαῖα ὑπάρχουν γιὰ νὰ ἐξυπηρετοῦν τοὺς τρεῖς-τέσσαρες ἀνθρώπους της. Καὶ τοὺς πραγματικοὺς ἀρχαιολόγους, ποὺ οἱ παλιοὶ νόμοι ἔβαλαν δίπλα της, δηλαδὴ τὸ Ἀρχαιολογικὸ Συμβούλιο, ἀπλούστατα δὲν τοὺς ρωτᾷει ἢ δὲν τοὺς λαβαίνει ὑπ' ὄψιν («συμβουλευτικὸν σῶμα εἶνε τὸ Συμβούλιον»!).

Δὲν ἦταν καθόλου λίγα ὥς τώρα τὰ σημάδια τῆς βαθεῖας ἀποσυνθέσεως τῆς ὑπηρεσίας τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τοῦ κινδύνου τῶν ἀρχαίων ἀπὸ τὴν κατάστασιν αὐτή. Τὸ «Βῆμα» σὲ πρόσφατα ἄρθρα του ἐτόνισε μερικὰ ἀπ' αὐτὰ καὶ ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ἀκόμη. Ἡ τερατωδία ὅμως τοῦ νέου σχεδίου τῆς Διευθύνσεως τῶν ἀρχαιοτήτων, νὰ πουληθοῦν ἀρχαῖα γιὰ νὰ βρεθοῦν σὲ γόνιμη δουλειὰ οἱ «ἡμέτεροι», ἔρχεται νὰ κάμῃ γιὰ ὅλους χειροπιαστὸ τὸ κατάντημα. Ὁ

κ. Ὑπουργὸς ποὺ δὲν φαίνεται ἔως τώρα νὰ ἔχη ἀρκετὰ ἐνημερωθῇ στὴν κατάσταση τῶν ἀρχαιολογικῶν πραγμάτων, μπορεῖ τώρα νὰ ἀναμετρήσῃ ποῖοι εἶνε οἱ σύμβουλοί του. Μπορεῖ ἴσως ἀκόμη νὰ καταλάβῃ τώρα καλύτερα, γιατί, καὶ ἂν ἔχη μείνει στὸν ὑπεύθυνο καὶ ἐνεργὸ ἀρχαιολογικὸ κλάδο κανέναν πραγματικὸς ἀρχαιολόγος, ὑποχρεώνεται σιγὰ-σιγὰ νὰ φύγῃ: εἶνε ἐμπόδιο στὰ σχέδια τῆς Διευθύνσεως τῶν ἀρχαιοτήτων· ἀλλὰ καὶ τοῦ γίνεται ἀδύνατο νὰ μείνῃ κάτω ἀπὸ μιὰ Διεύθυνση ποὺ δημιουργεῖ γύρω της «τᾶδειο παντοῦ τὸ κρῦο τῆς ἀθεΐας», ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Παλαμᾶς: ὅπου δὲν πιστεύουν σὲ τίποτε, γιατί τὸ ἐμπόριο χρειάζεται τὸν ψυχρὸ ὑπολογισμὸ καὶ μάχεται τὴ θερμὴ τῆς πίστεως. Οἱ πραγματικοὶ ἀρχαιολόγοι ἔχουν γιὰ ἰδανικὸ, ἀνέφικτο ἴσως, ἀλλὰ μὲ πραγματικὴ ὑπόσταση, τοὺς παλιοὺς ἐκείνους ἀρχαιολόγους ποὺ ἔβλεπαν ἀρχαῖα καὶ μποροῦσαν νὰ σταυροκοπηθοῦν, ποὺ μόνο μὲ «ἀπόφασιν παμψηφεὶ λαμβανομένην» τολμοῦσαν νὰ ἀνταλλάξουν ἓνα ἀρχαῖο μ' ἓνα ἄλλο γι' αὐτὸ δὲν ἔχουν θέση σὲ μιὰ ὑπηρεσία ποὺ κοντεύει νὰ μᾶς παραστήσῃ σὰν ἓνα κλάδο, ὅπου διαγκωνίζεται «ὁ Ποσαπαίρνεις μὲ τὸ Θεσιθήρα», γιὰ νὰ θυμηθοῦμε ἄλλῃ μιὰ φορὰ τὸν Παλαμᾶ.

Σημερινοὶ τεχνοκρίτες καὶ Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τέχνη*

Τὸ θέμα ποὺ καλύπτει ὁ τίτλος τῆς ἀποψινῆς ὁμιλίας εἶναι πολὺ μεγάλο. Μέσα σὲ λίγη ὥρα δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε παρὰ μόνο μὲ γενικὸ τρόπο γιὰ τὴ στάση τῆς σημερινῆς τεχνοκριτικῆς ἀπέναντι στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη, πρᾶγμα ὅχι πολὺ χρήσιμο σὲ ἓνα θέμα τόσο σοβαρό. Θὰ μπορούσαν, ἄλλωστε, οἱ γενικότητες αὐτὲς νὰ συνοψισθοῦν στὰ ἑξῆς: οἱ σημερινοὶ τεχνοκρίτες —οἱ ἄνθρωποι δηλ. ποὺ μὲ καλλιτεργημένη εὐαισθησία καὶ ἐνημερωμένοι στὰ καλλιτεχνικὰ προβλήματα μεσολαβοῦν ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῆς καινούργιας τέχνης τῶν ἡμερῶν μας καὶ στὸ κοινὸ γιὰ νὰ τοῦ τὰ ἐρμηνεύσουν καὶ νὰ ὀδηγήσουν τὴν προσοχὴ τοῦ ἐκεῖ ποὺ πρέπει— βλέπουν, κατὰ κανόνα, μὲ τρόπο θετικό, δηλ. μὲ ἀνεπιφύλακτη ἀναγνώριση, τὸ ἔργο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, τὴν αἰσθάνονται τέχνη ζωντανή, οἱ κρίσεις τους εἶναι πολλὲς φορὲς διαφωτιστικές. Καὶ —ὅσο καὶ ἂν φανῇ παράξενο— οἱ καλλιτέχνες οἱ ἴδιοι, οἱ δημιουργοὶ τῆς νέας τέχνης ἀπὸ τὸν Cézanne καὶ δῶθε, ἐκφράζουν μὲ τὴν πράξη, δηλ. στὰ ἔργα τους, ἀλλὰ κάποτε καὶ μὲ λόγους, τὴν ἴδια θερμὴ ἀναγνώριση, καὶ οἱ κρίσεις τους εἶναι ἀκόμη πιὸ οὐσιαστικές. Αὐτὸς εἶναι ὁ κανόνας. Ὡστόσο, θεωρῶ ὠφελιμώτερο νὰ σταθοῦμε ὅχι στὸν κανόνα, ἀλλὰ στὶς ἐξαιρέσεις, δηλ. στοὺς λίγους ἐκείνους τεχνοκρίτες ποὺ διατυπώνουν θεμελιακὲς ἐπικρίσεις κατὰ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης καὶ καταλήγουν νὰ ἀρνοῦνται τὸ εἶδος τῆς τέχνης ποὺ ἀντιπροσωπεύει αὐτή. Καὶ τὸ θεωρῶ ὠφελιμώτερο, ἐπειδὴ κίνητρο τῆς ἀποψινῆς ὁμιλίας εἶναι ὅχι τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τύχη τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ἀλλὰ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ δική μας ζωὴ, γιὰ τὸ σὲ τί μᾶς πλουτίζει καὶ σὲ τί μᾶς φτωχαίνει.

Ἄν ἐπρόκειτο γιὰ τὴν τύχη τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ἡ ἱστορικὴ ζωὴ, ποὺ συνεχίζεται ὡς σήμερα, ἀπαντᾷ χωρὶς διφορούμενα, ὅτι, ἡ ἐλληνικὴ τέχνη ἔπαιξε καὶ παίζει μέσα στὸν εὐρωπαϊκὸ κόσμον πρόσωπο σημαντικώ-

*Διάλεξη ποὺ δόθηκε στὸ «Ἀθῆναιον» στὶς 11 Δεκεμβρίου 1948, δημοσιευμένη μὲ περικοπὲς στὴ *Νέα Ἑστία* 45 (1949) 136-144 καὶ μὲ τίτλο «Ἡ γραμμὴ στὸ κλασσικὸ ἐλληνικὸ σχέδιο». Ἀναδημοσιεύτηκε μὲ τὸν ἀρχικὸ τίτλο, *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 104-120.

τατο, πού δὲν συγκρίνεται μὲ καμμιᾶς ἄλλης. Γιὰ ποιὲς αἰτίες γίνεται αὐτὸ καὶ ποιὲς ἀξίες —καλλιτεχνικὲς καὶ γενικώτερα ἀνθρώπινες— ἐδημιούργησε ἡ ἐλληνικὴ τέχνη, δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει αὐτὴ τῇ στιγμῇ.

Διδακτικὸ εἶναι νὰ προσέξουμε ὅτι τὸ ρόλο τῆς αὐτὸν ἡ ἐλληνικὴ τέχνη τὸν ἔπαιξε ὅχι μόνον στὴν ἱστορικὴ περιοχὴ πού εἶναι καθαυτὸ δική της, δηλ. στὴν ἀρχαιότητα, οὔτε μόνον στὶς ἐποχὲς πού ἀπόβλεψαν μὲ θαυμασμό καὶ ἀγάπη πρὸς τὴν ἀρχαιότητα, ὅπως ἡ 'Αναγέννηση· ἀλλὰ τὸν ἔπαιξε καὶ σὲ ἐποχὲς πού οἱ ἄνθρωποι εἶχαν συνείδηση ἐχθρικὴ γιὰ τὴν ἀρχαιότητα καὶ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη, ὅπως ἦταν προπάντων ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴ μεσαιωνικὴ τῆς περίοδο, δηλ., ἄς ποῦμε, ἀπὸ τὸν 6ον αἰῶνα μ.Χ. ὡς τὸν 14ον. Αὐτὸ ἔγινε καὶ στὸ Βυζάντιο καὶ στὴ Δύση. Κανένας δὲν ἀμφισβητεῖ ὅτι βάση καὶ ἀφετηρία γιὰ τὴ δημιουργία τῆς νέας μορφῆς τῆς χριστιανικῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ καὶ ὅτι ἡ ἀφετηρία αὐτὴ δουλεύει ὑποσυνείδητα ὡς τὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα. 'Αλλὰ τὸ πιὸ σημαντικὸ εἶναι ὅτι καὶ ἡ μεσαιωνικὴ συνείδηση ἡ ἴδια ἀντίκρισε πολλὰς φορὲς μέσα στὴν ἐξέλιξή της τὴν ἀρχαία τέχνη μὲ φιλία, μὲ ἀναγνώριση καὶ μὲ θαυμασμό. 'Απόδειξη, τὸ πόσο συχνὰ μιλοῦν οἱ ἱστορικοὶ τῆς χριστιανικῆς τέχνης γιὰ «ἀναγέννηση» πρὶν ἀπὸ τὴν καθαυτὸ 'Αναγέννηση τοῦ 15ου αἰ. 'Ἐτσι, στὴ δυτικὴ τέχνη πιστοποιοῦν μὴν «ἀναγέννηση» στὴν ἐποχὴ κιόλας τοῦ Καρόλου τοῦ Μεγάλου, τὸν 8ον αἰῶνα μ.Χ., καὶ ἀργότερα μιὰ «πρωτοαναγέννηση». "Αν ἔρθομε δὲ στὴ βυζαντινὴ τέχνη, ἐδῶ οἱ «ἀναγεννήσεις» εἶναι τόσο συχνὲς πού σαστίζει ὁ νοῦς. Οἱ βυζαντινολόγοι βεβαιώνουν ὅτι «ἀναγέννηση μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀκμῆς καὶ συνάμα τῆς ἐπιστροφῆς σὲ ἀρχαία πρότυπα» εἶναι καὶ ἡ ἐποχὴ τοῦ 'Ιουστινιανοῦ καὶ ἡ ἐποχὴ τῶν Μακεδόνων καὶ ἡ ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν καὶ ἡ ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων —ἴσως νὰ ξέχασα καὶ καμμία (Χατζηδάκη, *Μυστράς*, σ. 32). 'Ο ὄχλος αὐτὸς τῶν «ἀναγεννήσεων» μᾶς ζαλίζει κάπως, ὥρες-ὥρες θαρροῦμε πὼς ἡ λέξη «ἀναγέννηση» στὴ βυζαντινὴ τέχνη κοντεύει νὰ γίνῃ ἀπλὴ χρονολογικὴ μονάδα, σχεδὸν κάτι συνώνυμο μὲ τὸν ὄρο «δυναστεία» τῆς ἀρχαίας αἰγυπτιακῆς ἱστορίας —πρέπει νὰ ὁμολογήσομε ὅμως, ὅτι δὲν ἔφτασαν ἀκόμη οἱ βυζαντινολόγοι τίς 30 δυναστεῖες τῆς αἰγυπτιακῆς ἱστορίας. "Ας μᾶς συγκωρήσουν οἱ ἐκπρόσωποι τῆς ἀδελφῆς ἐπιστήμης τὸ ἄθωο πείραγμα· σημειώνομε μόνον ὅτι, γιὰ νὰ μιλοῦν οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης τοῦ χριστιανικοῦ μεσαίωνα τόσο συχνὰ γιὰ «ἀναγέννηση», τοῦτο εἶναι ἀπόδειξη ὅτι ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη ἔπαιξε τὸ σημαντικότερο μέρος τῆς καὶ μέσα σὲ περιβάλλον ἐχθρικό. Αὐτὸ εἶναι στοιχεῖο χρήσιμο γιὰ τὴν ἱστορικὴ μας προοπτικὴ. Ἐξέρομε, βέβαια, ὅτι στοὺς αἰῶνες πού πέρασαν ἡ ἐκτίμηση τῆς ἀρχαίας τέχνης πολλὰς φορὲς ἀνέβηκε καὶ κατέβηκε. "Ενας Γάλλος, ἂν δὲν γελιέμαι, εἶπε ἐπάνω-κάτω, ὅτι κάθε κλασσικισμὸς σημαίνει στὴν ἀρχὴ τὸ θρίαμβο καὶ ὕστερα τὸ θάνατο τῶν κλασσι-

κῶν. Γενικά ἔχει δίκαιο· ὅμως ἡ λέξη θάνατος εἶναι ὑπερβολικὴ γιὰ ὅλων τῶν ἔθνων τοὺς κλασσικούς. Ὅπως δὴ ποτε, τὸ θάνατο οἱ ἀρχαῖοι ἔλληνες δὲν τὸν ἔχουν γνωρίσει παρὰ μόνο στὶς ποιητικὲς ἐκφράσεις, κάποτε καὶ σὲ κανένα καλλιτεχνικὸ *μανιφέστο* — ἀλλὰ καὶ αὐτὰ ποιητὲς τὰ γράφουν συνήθως ποὺ κατὰ τὸ Σολωμὸ «ἔχουν εὐκολο τὸ χεῖλος» (*Διάλογος*).

Αὐτὰ γιὰ τὴν τύχη τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης. Ὅταν ὅμως ἐνδιαφερόμαστε γιὰ τὴ δική μας ζωὴ, συμφέρει νὰ ἰδοῦμε πῶς ὅσοι παραγνωρίζουν τὴν ἀξία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης ἢ ἀσχολοῦνται ψυχρὰ μὲ τὸ νὰ τῆς βρίσκουν ψεγάδια, καταδικάζουν τὸν ἑαυτὸ τους στὸ νὰ μὴν τὴν καταλάβουν ποτὲ καὶ στεροῦν τὸν ἑαυτὸ τους ἀπὸ μιὰ ἐξαιρετικὰ σπουδαία πηγὴ ἐσωτερικοῦ πλουτισμοῦ. Καὶ δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ ἀντιπαραθέσουμε στὶς γνώμες αὐτὲς ἄλλες εὐνοϊκὲς ἀπὸ τοὺς ἴδιους καλλιτεχνικοὺς κύκλους· οὔτε πρέπει νὰ ξοφλήσουμε μὲ τὶς ἀρνητικὲς κρίσεις λέγοντας ὅτι δὲν εἶναι παρὰ τὸ γοῦστο τῆς μόδας, ποὺ θὰ περάσει. Ἐνας ἀπὸ τοὺς τεχνοκρίτες, ποὺ θ' ἀποτελέσουν ἀκριβῶς τὸ κύριο ἀντικείμενο τῆς κριτικῆς τῆς ἀποψινῆς διάλεξης, ὁ Ἀγγλος Eric Newton, γράφει πολὺ σωστὰ ὅτι «τὸ γοῦστο τῆς μόδας εἶναι πάντοτε ὑποπτο, ἀλλὰ ποτὲ δὲν εἶναι γιὰ περιφρόνηση». Μᾶς κάνει, ἂν τὸ προσέξουμε, νὰ καταλάβουμε ποῦ βρίσκεται τὸ λάθος· ὁ ἔλεγχος ὅμως τοῦ λάθους πρέπει νὰ γίνει μὲ τὰ πράγματα, δηλ. μὲ τὴν τέχνη τὴν ἴδια.

Διάλεξα γιὰ τὸν ἔλεγχον αὐτὸν δύο σύγχρονους, ἢ σχεδὸν σύγχρονους, Ἀγγλοὺς τεχνοκρίτες, ἐπειδὴ — ὅσο ξέρω — εἶναι οἱ μόνοι ποὺ στὰ τελευταῖα χρόνια ἔδωσαν συστηματικὴ διατύπωση καὶ ἀνάπτυξη στὴν ἄρνησή τους. Ὁ πρῶτος εἶναι ὁ Roger Fry, ποὺ πέθανε τὸ 1934, σπουδαῖος κριτικὸς ποὺ μετὰ τὸν πρῶτο πόλεμο ἐργάστηκε, λένε, ὅσο κανένας ἄλλος στὴν Ἀγγλία γιὰ νὰ γίνει κατανοητὴ καὶ ν' ἀγαπηθῇ ἡ καινούργια ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸν Cézanne καὶ δῶθε. Λίγο προτοῦ πεθάνει ἐδίδαξε στὸ Cambridge, σὲ μιὰ εἰδικὴ ἔδρα, γενικὴ ἱστορία τῆς τέχνης, καὶ τὰ μαθήματά του αὐτὰ βγῆκαν μετὰ τὸ θάνατό του σὲ βιβλίο (*Last Lectures*, 1939), ὅπου ἓνα μεγάλο κεφάλαιο ἀφιερώνεται στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη. Ὁ ἄλλος, ποὺ ἡ ἐπὶ κρισί του συμπίπτει μὲ τοῦ Fry καὶ φαίνεται νὰ πηγάζει ἀπ' αὐτήν, εἶναι ὁ Eric Newton, καλλιτεχνικὸς κριτικὸς τοῦ *Manchester Guardian* καὶ τῶν *Sunday Times*· ἔγραψε ἓνα μικρὸ βιβλίο (Pelican) γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ ἀπὸ τοὺς παλαιολιθικοὺς χρόνους ἕως σήμερα, μὲ πάλι ἓνα κεφάλαιο γιὰ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη. Ἀπὸ τὸ βιβλίο του παίρνομε ἀγαθὴ ἐντύπωση καὶ γιὰ τὴν καλὴ του πίστη: λέει καθαρὰ ὅτι ἀντικείμενό του δὲν εἶναι τόσο τὰ γεγονότα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης ὅσο τὸ νὰ μεταδώσει τὸν ἐνθουσιασμό του γιὰ τὴν τέχνη καὶ τοὺς τεχνίτες ποὺ ἀγαπᾷ (σ. 24) καὶ ὁμολογεῖ ὅτι τὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη τὸ ἔγραψε χωρὶς ἐνθουσιασμό καὶ γι' αὐτὸ εἶναι ἀνιάρῳ στὸ

διάβασμα (σ. 58). Έρχεται φυσικό τὸ ἐρώτημα: τότε, γιατί τὸ ἔγραψε; Εἶναι ὅμως ὠφελιμώτερο νὰ ἰδοῦμε τίς κατηγορίες τίς ἴδιες. Τὰ σπουδαιότερα κεφάλαια τῆς ἀρνητικῆς αὐτῆς θεωρίας γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι, μοῦ φαίνεται, δύο: τὸ πρῶτο, ποὺ ἀναφέρεται στοὺς ἐκφραστικούς της τρόπους καὶ ὅπου κατηγορεῖ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη ὅτι προσπάθησε πάντα νὰ ἐκφράσει τὴν τελειότητα τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος καὶ ποτὲ τὴν πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ του πλευρά, εἶναι θέμα πάρα πολὺ πλατὺ καὶ δὲν θὰ τὸ ἐξετάσομε ἀπόψε. Ἄλλωστε, εἶναι ἴσως πιὸ εὐκόλη ἢ ἀνασκευή του. Τὸ δεύτερο ἀναφέρεται στὰ εἰδικὰ μορφικὰ καὶ τεχνικὰ μέσα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, πιὸ συγκεκριμένα στὸ σχέδιο τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς, καὶ σ' αὐτὸ θὰ περιοριστοῦμε σήμερα.

Στὸ ἑλληνικὸ σχέδιο, λέει ἡ θεωρία αὐτή, ἡ γραμμὴ δὲν ἔχει (ποτὲ) ὑποβλητικὴ δύναμη (evocative power), ἐπειδὴ ὁ Ἕλληνας τεχνίτης εἶναι ἀνίκανος νὰ αἰσθανθῇ τὴ σχέση ἑνὸς ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του, ἀπομονώνει τὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ἐπιθυμεῖ πάντοτε τὴν τελειότητα, τὴν ὁμαλὴ συνέχεια τῆς καμπύλης, χωρὶς νὰ προσέχει τί εἶχε νὰ ἐκφράσει. "Οἱ οἱ μεγάλοι ζωγράφοι, λέει ἡ θεωρία αὐτή, ἀπὸ τὸν Giotto ὡς τὸν Degas, ἀκολούθησαν στὸ σχέδιό τους ἀκριβῶς τὸν ἀντίθετο τρόπο καὶ μόνο τοῦ Dürer τὸ σχέδιο εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ ἑλληνικό, ἀλλὰ τοῦ Dürer ἡ συμμαχία, λένε οἱ ἐπικριτές, εἶναι ἀμφίβολος ἀξίας (Fry, κατὰ *Journal of Hell. Studies* 1940, 106). Τί ἐννοοῦν μὲ τὴν «ὑποβλητικὴ δύναμη» φαίνεται καλύτερα, ἂν προσέξομε στὸ πῶς ἐξηγοῦν τὴν ἀπουσία τῆς δυνάμεις αὐτῆς ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ σχέδιο. Τὸ ἑλληνικὸ σχέδιο, θέλουν νὰ ποῦν, βλέπει ὅχι ἓνα σύνολο ποὺ τὰ μέρη του ἔχουν μιὰ ὀρισμένη σχέση μεταξύ τους, ἀλλὰ κομμάτια τέλεια ποὺ ἀθροίζονται καὶ ἀποτελοῦν ἓνα σύνολο· ἡ γραμμὴ τοῦ ἑλληνικοῦ σχεδίου εἶναι ἓνα τόσο αὐστηρὸ περίγραμμα ὥστε χωρίζει καθαρὰ τὸ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ ἄλλο ἀντὶ νὰ τὰ συνδέει· δὲν κατορθώνει λοιπὸν νὰ δώσει τὴ σχετικὴ θέση τῶν μερῶν μεταξύ τους, νὰ ὑποβάλλει μὲ τὸ σχέδιο ἐπάνω σὲ μιὰ ἐπιφάνεια τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους τοῦ ὅγκου τοῦ σώματος, τοῦ βάθους μιᾶς σύνθεσης, μιᾶς ὁμάδας. Γιατί, γιὰ νὰ τὸ κατορθώσει αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, θὰ ἔπρεπε νὰ θυσιάσει ἓνα ποσοστὸ ἀπὸ τὴν ἀκεραιότητα, τὴν τελειότητα καὶ τὴν ὁμαλότητα τῆς γραμμῆς του· αὐτὸ εἶναι μάλιστα καὶ ἀπαραίτητο ὅταν τὸ σχέδιο ἐκφράζει π.χ. κίνηση, ψυχικὰ συναισθήματα ποὺ χρειάζονται μορφασμούς, συστροφή κλπ. Ὁ Ἕλληνας ὅμως καλλιτέχνης, ἀδιάφορος γιὰ τὴν ἑκφραση καὶ γιὰ τὴν σχέση τῶν ἀντικειμένων μεταξύ τους, δὲν ἐννοεῖ νὰ θυσιάσει τίποτε ἀπὸ τὴν ἀπόλυτὴ ἀκεραιότητα καὶ ὁμαλότητα τῆς γραμμῆς του, κι ἔτσι τὸ σχέδιό του καταντάει κρῦο, δὲν εἶναι «ὑποβλητικό», δὲν ἔχει καμμιά ἐπέκταση μέσα στὴν φαντασία μας καὶ στὴν ψυχὴ μας, δὲν ἔχει νὰ πεῖ τίποτε ἄλλο ἀπὸ ὅσα δείχνει ἄμεσα στὸ μάτι. Στὴν ἐπίκριση αὐτὴ ἔχομε ν' ἀπαντήσομε: 1) δὲν εἶναι σωστὸ ὅτι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη

δὲν ἐγνώρισε ποτὲ τὸ λεγόμενο «ὕποβλητικὸν» σχέδιο, ἀλλὰ μόνο τὴν «κοφτερή» καὶ «χωριστική» γραμμὴ πού δὲν δημιουργεῖ πειστικὲς σχέσεις βάθους καὶ χώρου στὰ σώματα, 2) δὲν εἶναι σωστὸ χωρὶς περιορισμοὺς ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ κοφτερὴ καὶ χωριστικὴ γραμμὴ δὲν ὑποβάλλει τίποτε, ἀλλὰ ἐξαντλεῖται μὲ τὴν ὁρατὴ «χειροπιαστὴ» τελειότητά της.

Παράδειγμα «ὕποβλητικοῦ» σχεδίου: *Cahiers d'Art* 1930, ἀριθ. 10, σ. 813 (εἰκονογράφηση στὶς Ὀβιδίου Μεταμορφώσεις): δὲν θὰ ὑποστηρίξει, βέβαια, κανένας ὅτι ὁ ἄνθρωπος πού τράβηξε τὶς ὥραϊες αὐτὲς λεπτὲς γραμμὲς ἦταν ἀνίκανος νὰ αἰσθανθῇ τὴ σχέση τοῦ ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του καὶ ὅτι τὸ σχέδιο αὐτὸ δὲν ἔχει ὑποβλητικὴ δύναμη· μὲ ἀπλὲς μόνο γραμμὲς, μὲ τὴ φορὰ



τους μόνο, χωρὶς τὴ βοήθεια λεπτῶν γραμμῶν γιὰ φωτοσκίαση, χωρὶς τὸ ἄγγιγμα κανενὸς χρωματικοῦ τόνου, δίνεται ὁ ὄγκος —δεξιὸ πόδι ἀριστερῆς γυναικας— ἡ σχέση του πρὸς τὸ βάθος μὲ τοὺς ἄλλους ὄγκους —ὀλόκληρη ἡ σκυφτὴ δεξιὰ γυναίκα, τὸ κεφάλι της, τὸ ἀριστερό της πόδι, ἡ μᾶζα τῶν μαλλιῶν σὲ ὅλες— καὶ ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ἀγαπᾷ τὴν ὁμορφὴ ἀκεραιότητα τῆς γραμμῆς, αἰσθάνεται τὴν ὁμορφιὰ τῆς πληρότητας —μπράτσο σκυφτῆς καὶ μηρός της, πρόσωπό της αὐγουλό, μπράτσο καὶ προφίλ ὀρθιας ἀριστερά, 3/4 προφίλ ὀρθιας δεξιὰ κλπ.— ἀλλὰ τὴ δίνει τόσο μόνο ὅσο θέλει, κάπου-κάπου τὴν κόβει ἢ τὴν τσακίζει. Τὸ σχέδιο αὐτό, ἐνῶ δὲν εἶναι καθόλου ἀκαδημαϊκὸ = ψυχρὰ κανονικὸ, ἀλλὰ ὅλο ἀπρόοπτα γεμάτο φαντασία, στέκεται πολὺ

κοντά στο κλασσικό· και το εκπληκτικό είναι ότι το έχει κάμει ο πιο ανατρεπτικός σύγχρονος ζωγράφος, ο Picasso, δείχνοντας έτσι στην πράξη αυτό που είπαμε παραπάνω, πόσο ξέρει και τιμᾷ τις ἀρετὲς τῆς ἐλληνικῆς τέχνης: γιατί ὄχι μόνο ἐξωτερικά, «φυσιογνωμικά», προσάρμοσε τὶς μορφές του με τὶς ἐλληνικές, ἀλλὰ και τὸ εἶδος τοῦ σχεδίου του θυμίζει ἐλληνικά ἀγγεῖα, καὶ μάλιστα τὶς τελευταῖες λευκὲς ληκύθους καὶ ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἱ. Πράγματι, ἂν παραμερίσουμε τὴν ἐντελῶς προσωπικὴ ἐξαίσια ποιότητα τοῦ σχεδίου τοῦ Picasso, τὸ εἶδος τοῦ σχεδίου του τὸ ξαναβλέπομε πολὺ ὅμοιο σὲ ἔργα ταπεινῶν ἀγγειογράφων, ὅπως σ' ἓνα ἀγγεῖο Ἀττικὸ γύρω στὰ 340 π.Χ. (ὅταν ὁ Μ. Ἀλέξανδρος πολεμᾷ στὴ Χαιρώνεια): εἶναι φανερό πῶς «ἡ γραμμὴ ποὺ ἰχνογραφεῖ γρήγορα δείχνει τὸν μεγάλο πλοῦτο τῶν καμπυλῶν καὶ τὴν ὀρμὴ τῆς κίνησης τῶν σωμάτων αὐτῶν» καὶ πῶς «ἡ γραμμὴ ὑποδηλώνει μονάχα (δὲν τὰ λέει ὅλα) καὶ κατορθώνει ἔτσι χαλαρώνοντας τὴν (ἀδιαπέραστη) κλασσικὴ πυκνότητα τῆς φόρμας νὰ δώσει στρογγυλότητα καὶ «μοντελαρίσμα»... τὰ περιγράμματα φεύγουν, δὲν χωρίζουν κοφτερά —εἶναι φανερό ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἔχει αἴσθηση τῆς σχέσης τῶν μερῶν καὶ θέλει νὰ τὴ δείξει: τὸ κάνει, βέβαια, τόσο μόνο ὥστε ὁ «τοῖχος τῶν μορφῶν» (Buschor, *Griechische Vasen*, σ. 249 εἰκ. 264) ποὺ ἀποτελεῖ τὴ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου νὰ συμπίπτει με τὸ τοίχωμα τοῦ ἀγγείου καὶ νὰ μὴ τὸ «σπάζει» —ἂν αὐτὸ εἶναι προτέρημα ἢ ἐλάττωμα θὰ τὸ ξαναἰδοῦμε. Ἄν ὁ ἀγγειογράφος δείχνει τὶς ικανότητες αὐτές, καταλαβαίνει κανεὶς τί θὰ ἦταν ἡ σύγχρονη καθ'αυτὸ ζωγραφικὴ ὥστε δὲν εἶναι σωστὸ ὅτι ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη ἀγνοεῖ τὸ λεγόμενο «ὑποβλητικὸ σχέδιο».

Ἀλλὰ λίγο ἂν προσέξομε θὰ ἰδοῦμε ὅτι καὶ τὸ ἄλλο εἶδος τοῦ σχεδίου ποὺ εἶναι τάχα τὸ μόνο ἐλληνικό, ἐκεῖνο ὅπου ἡ γραμμὴ δὲν θυσιάζει τίποτε ἀπὸ τὴν τελειότητά της καὶ τὴν ὁμαλὴ συνέχεια καὶ χωρίζει ἀντὶ νὰ σχετίζει τὸ ἀντικείμενο με τὰ γύρω του, καὶ αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ σχεδίου μπορεῖ νὰ ἔχει ταυτόσημη «ὑποβλητικὴ δύναμη»: Αἶας π.χ. στὸν ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκία τῆς Boulogne. Βέβαια, ἂν κοιτάξομε μόνο τὸ χαραγμένο σχέδιο, ποὺ ἡ γραμμὴ του εἶναι τὸ ἴδιο γεμάτη παντοῦ, θὰ ποῦμε ὅτι χωρίζει τὰ μέρη μεταξύ τους καὶ δὲν δείχνει τὴν πρὸς τὸ βάθος διαβάθμισή τους. Ἄν ὅμως προσέξομε τὸ τράβηγμά της, τὸ σύρσιμό της, τὴ φορά της, τὸ σχῆμα της καὶ ἀκόμα περισσότερο τὸ ταίριασμά της με τὴν κυρτότητα τοῦ ἀγγείου —ποῦ ἄλλοι ἔχομε πειστικότερη παράσταση ἑνὸς στρογγυλοῦ βαθιοῦ πλαστικοῦ ὄγκου; Ἐδῶ ὅμως ἀκριβῶς εἶναι ὁ κόμπος: ὅτι τὸ σχέδιο τῆς ἀγγειογραφίας πρέπει νὰ τὸ βλέπομε πάντοτε στὴ λειτουργία του (fonction), ἐπάνω στὴν κυρτὴ ἐπιφάνεια καὶ στὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου, καὶ τότε πλουτίζεται με ἐντελῶς καινούργιες ιδιότητες: ποτὲ ἡ ἀρχαία ἀγγειογραφία δὲν ταυτίζεται ἐντελῶς με ἓνα σκίτσο

ἐπάνω σ' ἓνα ὀρθογώνιο φύλλο χαρτιοῦ· ἂν τὴ βλέπομε ἔτσι, ἐμεῖς φταῖμε, καὶ δείχνουμε ὅτι εἴμαστε λιγώτερο εὐαίσθητοι ἀπ' ὅσο φανταζόμαστε (ἄλλιῶς θὰ αἰσθανόμαστε ὅτι γι' ἄλλιῳτική ἐπιφάνεια προορίζονταν). Κάνοντας μιὰ σύντομη παρένθεση στὸ πρόβλημα τῆς ἔκφρασης ἃς σημειώσαμε τί συνταρακτικὴ ψυχικὴ ἔνταση ὑπάρχει στὴ μουγκάδα καὶ στὴν ἐρημιὰ τῆς εἰκόνας αὐτῆς τῆς αὐτοκτονίας καὶ στὴν τεντωμένη προσοχὴ τοῦ Αἴαντος, καὶ πόσο φτωχὸς θὰ ἦταν ἐκεῖνος ποὺ θὰ ἔλεγε ὅτι ὁ ζωγράφος δὲν ἔκαμε ἄλλο παρὰ νὰ παραστήσει ἓνα ὑλικὰ τέλειο σῶμα χωρὶς ψυχικὴ ἢ πνευματικὴ ἔκφραση (ἓνας ἀέρας τραγωδίας, τῶν χρόνων τοῦ Θεσπίδος).

Στὸν Αἴαντα τοῦ Ἑξηκκία (κατὰ τὰ 540/30 π.Χ.) ὁ χῶρος δὲν παρασταίνεται· τὸ δένδρο καὶ ἡ πανοπλία εἶναι σημάδια χώρου, σύμβολα· ἡ κόκκινη ἐπιφάνεια καὶ ἡ γραμμὴ ὅπου πατάει ἡ μορφὴ, οὐδέτερα. Ὡστόσο, οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες ἔχουν ἡ ἀποκοτῶν συνείδηση ὅτι ἓνα σῶμα ἢ μιὰ πράξη «πιάνουν τόπο», δημιουργοῦν χῶρο, ποὺ ἔχει ὄχι μόνον πλάγια σύνορα, δεξιά καὶ ἀριστερά, ἀλλὰ καὶ ἓνα μπρὸς καὶ ἓνα πίσω, δηλαδὴ κάποιο βάθος· καὶ αὐτὸ τὸ «πιάσιμο τοῦ τόπου» θέλουν νὰ τὸ παραστήσουν. Τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα γίνεται καμμιά 60ριὰ χρόνια μετὰ τὸν Ἑξηκκία, στὰ χρόνια τῶν Περσικῶν πολέμων, στὰ χρόνια ὅπου τὸ πνεῦμα τῶν Ἑλλήνων ἀποκτᾷ πλάτος, ἀλλὰ μαζὶ καὶ βάθος ποὺ προκαλεῖ ἱλιγγο: ἀπόδειξη ἡ ποίηση τοῦ Αἰσχύλου, οἱ ἀντίθετες φιλοσοφίες, ἡ φιλοσοφία τοῦ Ἡράκλειτου καὶ τοῦ Παρμενίδη. Ἡ μεγάλῃ μορφὴ στὴν τέχνη τῶν χρόνων αὐτῶν εἶναι ὁ ζωγράφος Πολύγνωτος, γύρω στὰ 470 π.Χ. Οἱ ἀρχαῖοι μιλοῦν μὲ ἀπεριόριστο θαυμασμὸ γιὰ τὸ «ἦθος» τῶν ἔργων του· καὶ περιγράφουν, ἐξωτερικὰ ὅμως μόνον, μερικὰ ἀπὸ τὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἔδωσε στὴ ζωγραφικὴ ἐντελῶς νέα ὄψη. Ὅρισμένα μοτίβα ποὺ ὁ Πολύγνωτος εἶναι ὁ «πρῶτος εὐρετής» τους, ἀπίστευτα τολμηρὰ ἀφοῦ παρουσιάζονται πρῶτη φορὰ στὴν παγκόσμια ἱστορία, ἔχουν καὶ τεχνικὸ ἐνδιαφέρον γιατί εἰσάγουν στὴν εἰκόνα καινούργιες στάσεις, κινήσεις κ.τ.δ., ἀλλὰ δείχνουν καὶ μιὰ καινούργια ἐμβάθυνση πνευματικὴ καὶ ἠθικὴ. Ἐπίσης περιγράφεται ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους καὶ μιὰ ἄλλῃ καινοτομία του σημαντικὴ, ὅτι παράσταται τὶς μορφές ὄχι πιὰ νὰ πατοῦν ὅλες στὴν ἴδια γραμμὴ, ἀλλὰ νὰ στέκονται σὲ διάφορα ἐπίπεδα ἢ σωστότερα σὲ διάφορα ὕψη. Οἱ ἀρχαῖοι τὸν αἰσθανόντουσαν σὰν τὸν μεγάλο ἀρχηγὸ καὶ εἰσηγητὴ τῆς καινούργιας περιόδου τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἀλλὰ δίπλα στοὺς νεώτερούς του τὸν ἔβλεπαν σὰν primitif· οἱ νεώτεροι μελετητὲς τὸν ἔχουν παραβάσει συχνὰ μὲ τὸν Giotto, ἀλλὰ κάποιες πλευρὲς τῆς τέχνης του θυμίζουν κιόλας τὴν καθ'αυτὸ Ἀναγέννηση, τεχνίτες 150 χρόνια νεώτερους ἀπὸ τὸν Giotto, γιατί ὁ ρυθμὸς τῆς ἐξέλιξης στὰ ἑλληνικὰ κλασσικὰ χρόνια εἶναι πολὺ πιὸ ραγδαῖος. Καὶ ὅμως, δὲν πρέπει νὰ φαντασθοῦμε ὅτι ἄλλαξαν ἀμέσως ριζικὰ καὶ τὰ καθ'αυτὸ τεχνικὰ μέσα τῆς

ζωγραφικής, τὸ χρώμα καὶ τὸ σχέδιο. Τὸ χρώμα ἐξακολούθησε καὶ στὰ χρόνια τοῦ Πολύγνου νὰ εἶναι, ὅπως καὶ στὰ ἀρχαῖα, γέμισμα τοῦ σχεδίου, δηλ. μιὰ χρωματισμένη ἐπιφάνεια ἐπίπεδη, ἐνιαία, χωρὶς μεταβατικούς τόνους, ποὺ πλάθουν, μοντελάρουν. Ἀλλὰ καὶ τὸ εἶδος τοῦ σχεδίου φαίνεται ὅτι δὲν ἔχει οὐσιαστικά ἀλλάξει: δὲν ἔχει γίνει ἀκόμα «ὕποβλητικό», ὅπως τὸ ἐννοοῦν ὁ Fry καὶ ὁ Newton, ἀλλὰ μένει ὁλοφάνερο, καὶ ἀκέραιο, ποὺ τὰ λέει ὅλα, καὶ κοφτερό, ποὺ χωρίζει τὶς ἐπιφάνειες.

Ἀπήχηση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Πολύγνου, ἀλλὰ βέβαια σὲ πολὺ κατώτερη ποιότητα, ἔχομε σὲ μερικὰ ἀγγεῖα τῶν χρόνων ἐκείνων. Παράδειγμα: Ὁ Ἀπόλλων, ἡ Ἀρτεμις καὶ οἱ Νιοβίδες στὸν κρατῆρα τῶν Νιοβιδῶν τοῦ Λούβρου. Τὸ καινούργιο αἶσθημα ὅτι τὸ σῶμα καὶ ἡ πράξη «πιάνει τόπο» φανερώνεται ὅχι μόνο μὲ τὰ «σύμβολα τοῦ τοπείου» (γραμμές, δέντρο) ἀλλὰ καὶ μὲ ὀρισμένες στάσεις —καινούργια μοτίβα (Νιοβίδης ἀριστερά, νεκρὸς Νιοβίδης δεξιὰ κάτω). Ἐδῶ ὅμως εὐκολὰ οἱ ἐπικριτὲς θὰ ἀποδείξουν μιὰν ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ χαρακτῆρα τοῦ σχεδίου καὶ στὸν ἐπιδιωκόμενο σκοπὸ: ἡ γραμμὴ εἶναι ἡ ἴδια παντοῦ, ἀκέρια καὶ τέλεια καὶ χωριστική, δὲν «ὕποβάλλει» σχέση τοῦ σώματος μὲ τὰ γύρω του ἢ τοῦ μέρους τοῦ σώματος μὲ τὰ διπλανά του, δὲν ὑποδηλώνει τὴ σχετικὴ τους θέση —ὅλα εἶναι μιὰ ἐπιφάνεια— πλάκα· ἀπ' ὅπου οἱ ἐπικριτὲς συμπεραίνουν ὅτι ὁ Ἕλληνας σχεδιαστὴς ἦταν ἀνίκανος νὰ αἰσθανθῇ τὴ σχέση αὐτή. Τὸ συμπέρασμα εἶναι πολὺ βιαστικό. Ὅτι τὴ σχέση τὴν αἰσθάνεται, τὰ σημάδια τὸ δείχνουν καθαρά· τί τὸν ἐμποδίζει ὅμως νὰ παραστήσει τὴ σχέση αὐτὴ καὶ μὲ τὸ σχέδιό του (ὅχι βέβαια ἀπλὴ ἀνικανότητα), αὐτὸ πρέπει νὰ ἐξετάσομε. Ὅταν ὁ Newton συγκρίνει τὴν Παναγία τοῦ Simone Martini μὲ μιὰ τοῦ Ραφαήλ —ὅπου (ἄσχετα μὲ τὸ τοπεῖο), ὁ πρῶτος (σύγχρονος τοῦ Giotto) τὴν παράστησε νὰ πιάνει ὅσο τὸ δυνατό λιγώτερο βάθος καὶ τόπο, ἀντίθετα μὲ τὸν δεύτερο— δικαιολογεῖ τὸν Martini λέγοντας ὅτι «ὁ Ραφαήλ αἰσθανότανε τὴ ζωγραφιὰ σὰν μιὰ ἄποψη κοιταγμένη ἀπὸ μιὰ τρύπα ἀνοικμένη στὸν τοῖχο, ὁ Simone Martini σὰν μιὰ διακόσμηση χρωματισμένη ἀπάνω στὸν τοῖχο». Ἀλλὰ «τὸ τίμιο παιχνίδι» (Fair Play) ἐπιβάλλει νὰ ἀναγνωρίσουν οἱ ἐπικριτὲς στὸ ἐλληνικὸ σχέδιο ἐκεῖνο ποὺ πάντοτε ἐτόνισαν οἱ μελετητὲς τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ὅτι ἦταν ἀνυπόφορη γιὰ τὸν Ἕλληνα μιὰ εἰκόνα ποὺ θὰ ἀνοίγε μιὰ «αἰσθητικὴ» τρύπα στὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου (πολὺ ζωντανὸ γι' αὐτόν) — καὶ ἀργότερα στὰ ἀγγεῖα ποτὲ δὲν ἔσπρωξε στὸ «βάθος» πάρα πολὺ ὥστε νὰ «σπάσει» τὸ τοίχωμα. Αὐτὸ περιορίζει καὶ τὸ «εἶδος» τοῦ σχεδίου (ὁ περιορισμὸς ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν τοιχογραφία). Ἀλλὰ καὶ κάτι ἄλλο ἀκόμη: ὁποῖος βλέποντας τὸ μωσαϊκὸ τοῦ Monreale (Σικελία, 12ος αἰώνας) —ἀντὶ νὰ μιλήσει γιὰ τὶς χρωματικὲς του ἀξίες, γιὰ τὴν ποιότητα τῆς γραμμῆς τοῦ σχεδίου του, γιὰ τὴ σύνθεσή του,

για τὴν τέχνη του ἐν γένει— ἀρχίζει νὰ ἀναπτύσσει πῶς ὁ τεχνίτης του δὲν αἰσθάνεται καὶ δὲν μπορεῖ νὰ παραστήσει καλὰ τὴ σχέση τοῦ ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του (γιατὶ κι ἐδῶ σχέδιο καὶ χρῶμα τὰ κάνουν ὅλα πλάκα), θὰ ποῦμε ὅτι λέει αὐτονόητα, ἀνιάρὰ καὶ ἄχρηστα πράγματα. Καὶ στὸ ἐλληνικὸ ἀγγεῖο τὸ «τίμιο παιχνίδι» ἐπιβάλλει νὰ κρίνομε μόνο τὴν τέχνη του καὶ νὰ ποῦμε ὅτι ναὶ μὲν ἡ γραμμὴ τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν εἶναι στεγνὴ, σωστὴ ἀλλὰ χωρὶς πολλὴ φαντασία, «ἀκαδημαϊκὴ», ὅχι ὅμως καὶ ὅτι εἶναι ἀνίκανος νὰ αἰσθανθῇ τὴ σχετικὴ θέση τῶν ἀντικειμένων, καὶ γι' αὐτὸ τὸ σχέδιό του δὲν μπορεῖ νὰ «ὑποβάλει». Βέβαια, ἐκτιμᾷ πολὺ ὁ Ἑλληνας σχεδιαστὴς τὴν ὁμορφιὰ τῆς «ἀκέριας γραμμῆς ποὺ ἔχει ὁμαλὴ συνέχεια». Ἀλλὰ καὶ ὁ Γάλλος ἀρχιτέκτων τοῦ 13ου αἰ. Villard de Honnecourt —ποὺ ἀπὸ τὸ βιβλίο του *Libre de Portraiture* βλέπομε πῶς αἰσθανότανε καὶ σὲ τί ἀπέβλεπε μὲ τὸ σχέ-



διό του: γεωμετρικὴ τάξη— τὸ ἴδιο ἔκαμε στὴν ἐξάισια μορφή του (Ἰησοῦς στὴ Γεθσημανῇ): δὲν θυσιάζει τίποτε ἀπὸ τὴν ἀρτιότητα τοῦ σχεδίου του καὶ ἀφήνει ἐντελῶς ἀσαφῇ τὴ σχέση τῶν μερῶν μεταξύ τους· δὲν ξέρω νὰ τὸν κατηγόρησε κανεὶς γι' αὐτό. Στὸν Ἑλληνα ἀγγειογράφο γιατί τὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ δικαίωμα προσπαθοῦν οἱ ἐπικριτὲς νὰ ἐξευτελίσουν;

Ἡ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου τῶν Νιοβιδῶν («Ἀργοναῦτες») δίνει εὐκαιρία νὰ προσέξομε καὶ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς Πολυγνώτειας τέχνης, τὴν καινούργια πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ ἐμβάθυνση τῆς ἀνθρώπινης πράξης ποὺ δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ δραστικὴ ἐξωτερίκευση: ὅχι μόνο τὰ καινούργια μοτίβα (καθιστοὶ κλπ.) —ποὺ ἐνῶ δίνουν ἀφορμὴ στὴ μελέτη καινούργιων ἀπόψεων τοῦ ἀνθρώπινου σώματος εἶναι ταυτόχρονα καὶ ψυχικὸ μετεώρισμα ἄγνωστο πρὶν (καὶ σὰν ἐνδοσκόπηση)— ἀλλὰ ὅλη ἡ εἰκόνα παρασταίνει μάχη, ὅμως τὴ δηλώνει μόνο μὲ τὴν ἀτμόσφαιρά της προτοῦ ν' ἀρχίσει, τὴ μετατοπίζει στὴ στάση, στίς κουβέντες, στίς σκέψεις ἐκείνων ποὺ θὰ πολεμήσουν. Καὶ ἔνας

φλωρεντινός κρατήρας, έμπνευσμένος από παρόμοιες παραστάσεις, δείχνει έναν που κοιμάται, άλλον που του δένουν ένα φυλαχτό κλπ. Καί τὰ δύο έμπνευσμένα (όχι αντίγραφα) από την εικόνα τής Ποικίλης Στοᾶς, όπου παρασταίνότανε ή μάχη τής Οινόης (Άργείας) μεταξύ Άθηναίων και Λακεδαιμονίων «γέγραπται δὲ οὐκ εἰς ἀκμὴν ἀγῶνος οὐδὲ τολμημάτων εἰς ἐπίδειξιν τὸ ἔργον ἤδη προῆκον, ἀλλὰ ἀρχομένη τε ή μάχη καί εἰς χειρὰς ἔτι συνιόντες» (*Recueil Milliet*, σ. 136, ἄρ. 116). Για νὰ ξαναβροῦμε κάτι ἀνάλογο με τὴν καινούργια αὐτὴ σύλληψη τής μάχης —τόσο πιὸ ἐσωτερική, ψυχική, ἀνθρώπινη— πρέπει νὰ ἔρθομε στὰ χρόνια τοῦ Μιχαηλάγγελου: τὸ 1506 ἀέλαβε νὰ ζωγραφίσει στὸ *Palacio Vecchio* τής Φλωρεντίας, ἀντίκρυ στὴ ζωγραφιὰ (πού χάλασε) τοῦ Λεονάρδου τής μάχης τοῦ Anghiari (ἀντίγραφο Rubens), τὴν μάχη τῶν Φλωρεντινῶν καὶ Πιζάνων στὶς Cascine στὸν Άρνο: ἄνθρωποι που κολυμποῦν στὸ ποτάμι κλπ. (ἔκαμε μόνο τὸ carton).

Ξαναγυρίζομε, μετὰ τὴν παρέκβαση αὐτὴ γιὰ τὸν νέο τρόπο τής ἔκφρασης, στὰ προβλήματα τοῦ σχεδίου. Άν οἱ ἐπικριτὲς ὑποστηρίζουν ὅτι ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ ἢ ἔστω καὶ ἡ ἀγγειογραφία δὲν ἐγνώρισαν ποτὲ ἄλλο εἶδος γραμμῆς καὶ σχεδίου ἀπὸ τὸ παλιὸ αὐτό, παραμορφώνουν τὴν πραγματικότητα. Εἶδαμε κιόλας στὴν ἀρχὴ μιὰν ἀγγειογραφία τῶν χρόνων τοῦ Μ. Άλεξάνδρου που τοὺς διαψεύδει. Άλλὰ τὰ ἱστορικὰ τεκμήρια εἶναι πολυαριθμότερα καὶ παλιότερα. Στὰ χρόνια τοῦ Παρθενῶνος καὶ τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου γίνεται ἡ δεῦτερη μετὰ τὸν Πολύγνωτο μεγάλη μεταβολὴ στὴ ζωγραφικὴ. Άφήνομε τὸν Άγάθαρχο τὸ «σκηνογράφο» καὶ τὸν Άπολλόδωρο τὸ «σκιαγράφο», που καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ παρανόμια τους δείχνουν ἀπασχόληση με τὰ ζητήματα τής προοπτικῆς (ὅπως στὰ χρόνια τῶν Masaccio, Ucello, Piero della Francesca) καὶ τοῦ χρώματος, καὶ περιοριζόμαστε στὸ σχέδιο: καὶ μόνο ἀπὸ μερικὲς πλάκες τής Ν. Ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος θὰ ἔπρεπε νὰ συμπεράνομε ὅτι οἱ ζωγράφοι δὲν σχεδιάζουν πιά με τὴν παλιὰ ἀκέρια κοφτερὴ γραμμὴ, ἀλλὰ με τὴ λεγόμενη «ὕποβλητική».

Τὸ λένε ὅμως καὶ ρητὰ οἱ ἀρχαῖες πληροφορίες, καὶ ἐξαίρουν τὸ νέο εἶδος τής γραμμῆς στὴν τέχνη τοῦ Παρράσιου, τοῦ ζωγράφου που ἔκαμε τὰ σχέδια γιὰ τὴν τορευτικὴ (σφυρήλατη) παράσταση τής ἀσπίδας τής Προμάχου. Σὲ μιὰ συζήτηση μαζί του ὁ Σωκράτης (Ξενοφῶντος Άπομνημονεύματα) τοῦ λέει, ὅτι ξέρετε, βέβαια, σεῖς οἱ ζωγράφοι «τὰ κοῖλα καὶ τὰ ὑψηλὰ καὶ τὰ σκοτεινὰ καὶ τὰ φωτεινὰ καὶ τὰ σκληρὰ καὶ τὰ μαλακὰ καὶ τὰ τραχέα καὶ τὰ λεῖα καὶ τὰ νέα καὶ τὰ παλαιὰ σώματα διὰ τῶν χρωμάτων ἀπεικάζοντες ἐκμιμεῖσθαι» — χαρακτηρισμοὶ ἀνεφάρμοστοι στὶς ζωγραφιὲς τῶν χρόνων τοῦ Πολυγνώτου. Ίσως ὅμως θὰ μπορούσε κανένας νὰ θεωρήσει τὴν κρίση αὐτὴ πολὺ φιλολογικὴ καὶ ὑπερβολικὴ. Άλλὰ, λίγο ἀργότερα, μιὰ ἄλλη κρίση γιὰ

τὸν Παρράσιο τὸν δείχνει καὶ μόνο μὲ τὴ φρασεολογία τῆς ἐμπειρότατο τεχνοκρίτη, ποὺ ἐννοεῖ κάθε λέξη του νὰ ἐκφράζει αὐστηρὰ ἓνα συγκεκριμένο πρᾶγμα: «ὄλοι οἱ καλλιτέχνες ὁμολογοῦν ὅτι ὁ Παρράσιος ἐθριάμβευσε στὶς ἄκρες γραμμὲς (= περιγράμματα, contours). Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ μεγάλη λεπτότητα τῆς ζωγραφικῆς· γιατί τὸ νὰ ζωγραφίζεις σώματα καὶ τὰ ἐσωτερικὰ τῶν πραγμάτων (= ἐσωτερικὲς λεπτομέρειες) εἶναι βέβαια δύσκολο, ἀλλὰ πολλοὶ δοξάστηκαν σ' αὐτό· νὰ δίνεις ὅμως τὴν ἄκρη τῶν σωμάτων (= περίγραμμα) καὶ νὰ κλείνεις μέσα σ' αὐτὸ (τὸ περίγραμμα) τὸ ρυθμὸ τῆς μορφῆς στὰ σημεῖα ἀκριβῶς ὅπου παύει ἡ μορφή, αὐτὸ σπανιώτατα τὸ βρίσκομε στὸ περπάτημα τῆς τέχνης. Γιατὶ πρέπει ἡ ἄκρη (τὸ περίγραμμα) νὰ περιβάλλει τὸ σῶμα καὶ νὰ τελειώνει ἔτσι ὥστε νὰ ὑπόσχεται ἄλλα πράγματα πίσω του καὶ νὰ φανερώνει καὶ ἐκεῖνα ποὺ κρύβει... Συγκρινόμενος ὅμως ὁ Παρράσιος μὲ τὸν ἑαυτὸ του πετυχαίνει λιγώτερο στὸ νὰ δώσει τὰ μέσα τῶν σωμάτων (in mediis corporibus)». Αἰσθανόμαστε ἀμέσως τὴν καίρια ματιὰ ἐνὸς ὀξύτατου τεχνοκρίτη ποὺ πάει στὴν καρδιὰ τῶν καλλιτεχνικῶν προβλημάτων. Ὁ Πλίνιος μᾶς πληροφορεῖ ὅτι εἶναι ὁ Ξενοκράτης ὁ Ἀθηναῖος, γλύπτης τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου αἰ. π.Χ. Καὶ ὅ,τι ἄλλο σώθηκε ἀπὸ τὸ σύγγραμμά του γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, ἐξίσου εἶναι βαρύτιμο· πέρα ἀπὸ τὶς βασικὲς ἐννοιες, μὲ τὶς ὁποῖες συνέλαβε αὐτὸς τὰ καλλιτεχνικὰ προβλήματα, δὲν ἔχει οὐσιαστικὰ προχωρήσει ἢ αἰσθητικὴ τῆς τέχνης. Ἡ κρίση ὅμως αὐτὴ λέει καθαρώτατα ὅτι ὁ Παρράσιος κατόρθωσε «μὲ τὴν εὐαισθησίᾳ τοῦ περιγράμματός του νὰ συλλάβει τὴ στρογγυλότητα τοῦ σώματος καὶ νὰ κάμει αἰσθητὸ τὸ βάθος του» (B. Schweitzer, *Zur Kunst des Antike*, *Ausgewählte Schriften* (1963), Bd. I, σ. 110). Ἡ γραμμὴ τοῦ Παρράσιου πρέπει νὰ ἦταν τέτοια ὥστε «περιγράφοντας ἓνα σῶμα νὰ μὴν περιορίζει μόνο τὶς συμπαγεῖς ἐπιφάνειές του ἀλλὰ νὰ δημιουργεῖ καὶ σχέσεις ὄγκων... μιὰ γραμμὴ πλούσια σὲ κίνηση καὶ ἐνέργεια· νὰ εἶχε μιὰ δική της αἰσθητικὴ αὐτονομία... καὶ ὅχι νὰ εἶναι ἀπλὸ σύνορο ἐπιπέδων ἐπιφανειῶν» (B. Bandinelli, *Storicità dell' arte classica*, σ. 72). Εἶναι ἀκριβῶς τὸ «ὑποβλητικὸ» σχέδιο, ποὺ δὲν μποροῦν νὰ τὸ βροῦν οἱ ἐπικριτὲς στὴν ἑλληνικὴ τέχνη. Ἀπὸ τὸν Παρράσιο δὲν ἔχομε βέβαια τίποτε· ἀλλὰ ἡ καινοτομία του ποὺ προκάλεσε τόσο θαυμασμὸ δὲν μπορούσε νὰ μὴν ἀφήσει σημάδια ἀκόμη καὶ στὴν ἀγγειογραφία (μ' ὅλη τὴ βαρεὶα ἀντίθετη παράδοση καὶ τὸ δέσιμό της στὸ τοίχωμα τοῦ ἀγγείου, ποὺ τὴν περιόριζαν): Στὶς προχωρημένες λευκὲς ληκύθους τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. βραχύνσεις, σκιές, διαφάνειες στὸ ροῦχο, ἀκόμη καὶ ὑγρὸ χρῶμα στὰ μάτια. Ἴσως καὶ ἀπὸ τοῦ ἴδιου τοῦ Παρράσιου ἓνα ἔργο παίρνομε κάποια ἐξωτερικὴ καὶ ἀχνὴ ἰδέα: τὸ φημισμένο ποτήρι τοῦ Hoby (Κοπεγχάγη), ἀσημένιο τορευτικὸ (σφυρήλατο), ἀκαδημαϊκὸ ἔργο γύρω στὰ χρόνια τοῦ Χριστοῦ (Αὐγούστου), ἀντιγράφει πιθανώτατα τὸ πλού-

σιο και μεγαλοπρεπές μοτίβο του Φιλοκτήτη του Παρράσιου. Παραβάλλον-
τας το σχεδιάσμα του βραχίονος και του χεριού του Φιλοκτήτη με το χέρι του
Farinata του Andrea del Castagno (με όλες τις βασικές διαφορές του αρχαίου
από το νέο) αισθανόμαστε πόσο συγγενικό είναι στο βάθος, πώς και το άρ-
χαίο δημιουργεί αναμφισβήτητα σχέσεις όγκων, πώς η γραμμή του «υπόσχε-
ται και άλλα πράγματα πίσω της και φανερώνει και εκείνα και κρύβει».

Δέν θα συνεχίσουμε πιδό πέρα την εξέταση του ελληνικού σχεδίου και της
γραμμής του. Σταματούμε τη συζήτηση με τους επικριτές ακριβώς σ' ένα
έδαφος που είναι ευνοϊκό για τα δικά τους επιχειρήματα: δηλ. σ' ένα στάδιο
της εξέλιξης, όπου η αρχαία ζωγραφική λύνει ακόμη τα προβλήματά της με
τρόπο «γραμμικό-πλαστικό» (Schweitzer ό.π., σ. 110). 'Αφήσαμε λοιπόν έξω
ακριβώς την καθαρώτερα «ζωγραφική» της περίοδο, από τον 4ον αιώνα και
ύστερα, όταν με τα γνήσια ζωγραφικά μέσα του χρώματος και της σκιάς αι-
σθητοποιεί το στρογγυλό σώμα και το βάθος του χώρου — μιá ιδέα για τα
τεράστια έπιτεύγματά της και στην περιοχή αυτή παίρνομε και από μωσαϊκά
(Μ. 'Αλεξάνδρου) και από ρωμαϊκές ακόμη τοιχογραφίες (έλληνιστικές π.χ.
τάφων Βουλγαρίας). 'Αλλά και έδω που σταθήκαμε, στο «γραμμικό-πλα-
στικό» στάδιο της ελληνικής ζωγραφικής, τα πράγματα διαψεύδουν την έπι-
χειρηματολογία των επικριτών. 'Ο ίσχυρισμός τους ότι ό έλληνας καλλιτέχνης
δέν μπορούσε να σχεδιάσει «υποβλητικά», έπειδή ήταν άνίκανος να αισθανθώ
τη σχέση των αντικειμένων μεταξύ τους και έπειδή τον κατέστρεψε ή μανία
της τελειότητας της γραμμής, προδίνουν έντελώς πρόχειρη και έπιφανειακή
γνώση των μνημείων της ελληνικής ζωγραφικής και της ιστορίας της. Στερούν
λοιπόν οι ίδιοι τον έαυτό τους από μιá έξαιρετη πηγή πλουτισμού και δροσι-
σμού της ψυχικής και καλλιτεχνικής τους έμπειρίας, μιá πηγή από τις σημαν-
τικώτερες που ξέρει ή ιστορία του ανθρώπου. Είναι σαν μιá τιμωρία για την
άδικία που κάνουν στην ελληνική τέχνη. Στο βάθος, αυτή ή βιαστική και άκα-
τάδεκτη άπασχόληση των επικριτών με την ελληνική τέχνη φανερώνει την
άνομολόγητη πεποίθησή τους ότι ή νεώτερη τέχνη, από την 'Αναγέννηση έως
τις ήμέρες μας, είναι ή μόνη που άξίζει το όνομα, ή μόνη δηλαδή που έθεσε
καλλιτεχνικά προβλήματα σοβαρά και τους έδωσε λύση ολοκληρωτική και τε-
λειωτική. Φοβούμαι ότι, όσο κι άν ντρεπόμαστε να το παραδεχτούμε, πέ-
φτομε και ξαναπέφτομε κάθε λίγο στην κατάσταση του άπλοϊκού εκείνου μα-
θητή του Φάουστ, του Βάγνερ, που ήθελε να διαβάξει τα παλιά βιβλία, για να
βλέπει πώς σκεφτόντουσαν πριν από μās οι σοφοί και πόσο θαυμάσια έχομε
έμεϊς προχωρήσει. Θα έφτανε να συλλογιστούν οι επικριτές τουτο: από τα
δικά μας καλλιτεχνικά προβλήματα και από τις λύσεις μας, που φαίνονται πιδό
αυτονόητα πράγματα, πόσα ήταν αυτονόητα προτού να τα θέσει και να τα

λύσει πρώτη ἡ ἐλληνικὴ τέχνη; — θὰ ἀπαντοῦσαν τότε μόνοι τους: σχεδὸν κανένα. Εἶναι ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὴν πρόθεσίν μου τὸ νὰ ἀρνηθῶ τὴν ἀτομικὴ ἀξία τῆς τέχνης μας, τῆς νεώτερης καὶ τῆς νεώτατης. Ὅταν ὅμως μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ ζυγίσουμε τὸ βάρος τοῦ παλίου καὶ τοῦ καινούργιου καὶ νὰ ἀποτιμήσουμε τὴν ἀξία τους ἢ ὅταν μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ διαλέξουμε ἢ τὸ καινούργιο ἢ τὸ παλιό, νομίζω ὅτι ὅλοι μας θὰ προτιμήσουμε νὰ ἐμπιστευθοῦμε στὴν κρίση ἐνὸς καλλιτέχνη τοῦ περασμένου αἰῶνα, ἐνὸς δημιουργοῦ ποὺ κάθε ἄλλο παρὰ συμμορφώθηκε μὲ τὰ καθιερωμένα καὶ ἀναστάτωσε τὴ ζωγραφικὴ τοῦ καιροῦ του τόσο, ὥστε στὴν ἀρχὴ μόνο ἓνας ποιητῆς σὰν τὸν Baudelaire τὸν κατὰλαβε: ἐννοῶ τὸν Delacroix, ποὺ μᾶς βεβαιώνει ὅτι: «στὴν τέχνη τὸ καινούργιο εἶναι ὅ,τι ὑπάρχει πιὸ παλιό».

Ρόδος: Ίστορία - Μνημεῖα - Τέχνη

(Ἀθήνα 1949. Ἀνατύπωση: Ἑσπερος, Ἀθήνα 1973)

Οἱ ἀρχαὲς τῆς αἰσθητικῆς ὁρασης στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ.*

Τὸ θέμα τῆς ἀποψινῆς ὁμιλίας εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν, καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς πρώτης-πρώτης ἐμφάνισής τους. Καὶ ξέρετε ὅτι, ὅταν ἐξετάζομε φαινόμενα τοῦ ψυχικοῦ καὶ πνευματικοῦ μας πολιτισμοῦ καὶ ζητοῦμε νὰ καταλάβομε τὴ γένεσή τους καὶ τὴν οὐσία τους, ἡ ἱστορία μᾶς φέρνει —κατὰ κανόνα σχεδὸν ἀνεξαίρετο— πάντοτε στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα. Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριὰ εἶναι γεγονὸς ὅτι οἱ ἐκδηλώσεις αὐτὲς τοῦ ψυχικοῦ καὶ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ παρουσιάστηκαν στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα μὲ τόσο ὁμαλὴ ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα, «φυσιολογικὰ» ὅπως λένε, καὶ ἡ ἀνάπτυξή τους ἐπῆρε τόσο παραδειγματικὸ (musterhaft) χαρακτῆρα, ὥστε ἡ ἱστορικὴ αὐτὴ ἀναδρομὴ δὲν ἱκανοποιεῖ μόνο τὴν περιέργεια τοῦ ἱστορικοῦ, ἀλλὰ εἶναι καὶ ὁ ὁμαλώτερος καὶ καλύτερος δρόμος ποὺ μᾶς εἰσάγει καὶ στὴν οὐσία τῶν προβλημάτων αὐτῶν.

Ἐνα ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα ἀρχαῖα αἰσθητικὰ κείμενα, καὶ μάλιστα χρονολογικὰ τὸ πρῶτο συστηματικὸ ποὺ σώθηκε ὡς ἐμᾶς, καὶ ποὺ οἱ μελετητὲς δὲν τὸ ἔχουν ἀκόμη ἀρκετὰ ἐκμεταλλευθῆ, εἶναι ὁ Πλατωνικὸς διάλογος ποὺ ἔχει τὸν τίτλο «Ἰππίας Μείζων ἢ περὶ τοῦ καλοῦ» — γιὰ διάκριση ἀπὸ τὸν «ἐλάσσονα». Μερικοί, καὶ σπουδαῖοι, φιλόλογοι ἔχουν ἀρνηθῆ τὴ γνησιότητα τοῦ διαλόγου αὐτοῦ· νομίζω ὅτι δίκαιο ἔχουν ἐκεῖνοι ποὺ τὸν θεωροῦν γνήσιο ἔργο τοῦ Πλάτωνος· ἀλλὰ τὸ πρᾶγμα δὲν ἔχει πολλὴ σημασία γιὰ τὸ θέμα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ· γιὰτὶ καὶ ὅσοι τὸν ἀθετοῦν, δέχονται, οἱ περισσότεροι, ὅτι εἶναι ἔργο κάποιου ἀπὸ τὸ Σωκρατικὸ ἢ Πλατωνικὸ κύκλο στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Ἡ σημασία τοῦ διαλόγου αὐτοῦ βρίσκεται, βέβαια, προπάντων στὸ ὅτι εἶναι ἡ πρώτη συστηματικὴ καὶ μεθοδικὴ ἐξέταση ἑνὸς κεντρικοῦ προβλήματος τῆς αἰσθητικῆς, τοῦ τί δηλ. εἶναι «τὸ ὁμορφο», «ἡ ὁμορφιά», «τὸ καλὸν» ὅπως εἶναι ὁ ἀρχαῖος ὅρος· πρώτη φορὰ συλλαμβάνονται σωστὰ καὶ τὸ πρόβλημα καὶ οἱ δυσκολίες του. Δὲν ἐξαντλεῖται ὅμως ἡ σημασία του μ' αὐτό· ἂν ἐρευνήσομε λίγο περισσότερο θὰ πεισθοῦμε ὅτι ὁ

* *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 43-56. Τὸ χειρόγραφο εἶναι χρονολογημένο στὶς 11-12-1949.

διάλογος αὐτὸς δὲν εἶναι ἀπλὴ ἐξέταση ὅλων τῶν θεωρητικῶν δυνατοτήτων ποὺ ἔχει ὁ ἀνθρώπινος νοῦς γιὰ νὰ ὀρίσει («τὸ καλόν») δὲν εἶναι μόνο διαλεκτικὴ ἄσκηση, ὅπου οἱ ἔννοιες γεννιοῦνται μὲ λογικὴ κατασκευὴ ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀλλὰ συζητεῖ καὶ ἀναιρεῖ γινῶμες ποὺ εἶχαν διατυπωθῇ πραγματικὰ ἀπὸ ἄλλους ἀνθρώπους στὰ χρόνια ἐκεῖνα, ἔστω καὶ ἂν δὲν τις κατονομάζει· εἶναι λοιπὸν ὁ διάλογος αὐτὸς καὶ μιὰ ἔμμεση πηγὴ σπουδαία γιὰ τὴν γνώση τῶν αἰσθητικῶν ἰδεῶν στὰ προπλάτωνικὰ ἢ σωκρατικὰ χρόνια — ποὺ γιὰ τις αἰσθητικές τους ἀντιλήψεις πολὺ λίγα πράγματα ξέρομε.

Συζητεῖ λοιπὸν στὸ διάλογο αὐτὸν ὁ Σωκράτης μὲ τὸ σοφιστὴ Ἰππία ὀρισμοὺς τῆς ὁμορφιάς, «τοῦ καλοῦ»: π.χ. μήπως τὸ «καλόν» εἶναι τὸ κάθε φορὰ *ταιριαστό* = τὸ *πρέπον*· ἢ μήπως εἶναι τὸ *χρήσιμον* γιὰ κάποιον ὀρισμένο σκοπὸ· ἢ μήπως εἶναι τὸ *ὠφέλιμον* = *αἴτιον ἀγαθοῦ*· ἢ μήπως εἶναι ἐκεῖνο ποὺ περνώντας ἀπὸ τὰ αὐτιά καὶ ἀπὸ τὰ μάτια μᾶς προκαλεῖ εὐχαρίστηση· ἢ μήπως εἶναι τὸ *δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ*· ἢ μήπως εἶναι, τέλος, *ἡδονὴ ὠφέλιμος*, δηλαδὴ συνδυασμὸς τοῦ εὐχάριστου καὶ τοῦ ὠφέλιμου. Ὅλους αὐτοὺς τοὺς ὀρισμοὺς ὁ Σωκράτης τοὺς ἀποδείχνει ἀνεπαρκεῖς ἢ παράλογους, καὶ τοὺς ἀπορρίπτει· ὁμολογεῖ ὅμως ὅτι δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ προτείνει ὁ ἴδιος κανέναν ἄλλον καλύτερο, καὶ ἔτσι ἡ ἀναζήτησις τοῦ σωστοῦ ὀρισμοῦ τοῦ «καλοῦ» καταλήγει στὸ λογικὸ ἀδιέξοδο καὶ στὴν ἀπορία — γιὰ τὴν ὥρα τουλάχιστο· γιατί ἀργότερα θὰ ξαναπιάσει ὁ Πλάτων τὸ θέμα ἐπάνω σὲ ἄλλη βάση — ἀλλ' αὐτὸ εἶναι ἄλλο ζήτημα.

Ἀπ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς ὀρισμοὺς τοῦ ὠραίου ποὺ ἀπαριθμήσαμε ὁ πιὸ «αἰσθητικός», ἐκεῖνος δηλαδὴ ποὺ ἀποβλέπει πιὸ ἄμεσα στὸ καλλιτεχνικὸ φαινόμενο εἶναι ἐκεῖνος ποὺ ὀρίζει ὅτι τὸ «καλόν» εἶναι τὸ *δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ* (= ὅ,τι περνώντας μέσα ἀπὸ τ' αὐτιά μας καὶ ἀπὸ τὰ μάτια μας, μᾶς προκαλεῖ εὐχαρίστηση), αὐτὸ εἶναι τὸ ὠραῖο· γιατί ἀπὸ τις πέντε αἰσθήσεις τοῦ ἀνθρώπου ἡ ἀκοὴ καὶ ἡ ὄρασις εἶναι καθ' αὐτὸ αἰσθητικές. Σ' αὐτὸν τὸν ὀρισμὸ θὰ σταθοῦμε ἀπόψε, καὶ μάλιστα στὸ μισὸ μέρος του, στὴν ὄρασις: στὸ *δι' ὄψεως ἡδύ*.

Θ' ἀρχίσουμε μὲ μιὰ παρατήρησις ποὺ φαίνεται σὰν παραδοξολογία, ἀλλὰ δὲν εἶναι: αὐτὸ τὸ *δι' ὄψεως ἡδύ*, αὕτη τὴν εὐχαρίστησις ποὺ μᾶς δίνει ἡ ὄρασις, δὲν θὰ τὴν εἶχαν ἀνακαλύψει καὶ ξεχωρίσει ὡς ἰδιαιτέρη μορφὴ ἡδονῆς, ἂν δὲν εἶχαν ἀνακαλύψει τὴν ὄρασις τὴν ἴδια. Τὸ γεγονὸς, ὅτι ἔχομε μάτια καὶ βλέπομε καὶ τὸ ξέρομε πὼς βλέπομε, δὲν σημαίνει ἀκόμη καθόλου ὅτι ἔχομε συνείδησις τοῦ τί εἶναι στὸ βάθος αὕτη ἡ ἐνέργεια τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὄρασις, ποιὲς συνέπειες ἔχει γιὰ τὴ σχέση μας μὲ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμον οὔτε ποιὲς συνέπειες ἔχει γιὰ τὸν ἐσωτερικὸ μας κόσμον. Ἡ συνηθισμένη ὄρασις ποὺ μεταχειριζόμαστε ἀσυνείδητα ὅλοι μας στὴν καθημερινὴ ζωὴ γιὰ τις τρεχοῦμε-

νες ανάγκες μας είναι ενέργεια πολύ διαφορετική από τη συνειδητή ὄραση· ὁ κοινὸς θεατὴς καὶ ὁ συνειδητὸς θεατὴς εἶναι δύο ἐντελῶς διαφορετικοὶ τύποι. Ὁ τύπος ὅμως τοῦ συνειδητοῦ θεατῆ δὲν ὑπῆρξε πάντοτε στὴν ἱστορία.

[Μερικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν τέχνη μᾶς δείχνουν μὲ ἐμπειρικό τρόπο σαφέστατα τὴ διαφορὰ τῶν δύο τύπων τῆς ὄρασης, τῆς ὑποσυνειδητῆς ἀπὸ τὴ συνειδητῆ: *Τυραννοκτόνοι* (ὁ Ἰππαρχος σκοτώνεται τὸ 514, ὁ Ἰππίας φεύγει τὸ 510, ὁ Κλεισθένης ἐπικρατεῖ τὸ 508 — τότε πάνω-κάτω ἔγινε τὸ σύμπλεγμα τοῦ Ἀντήνορος, τὸ καινούργιο ἔγινε τὸ 477) — *Ἀγγεῖο Würzburg* — *Ἀγγεῖο τάφου Δεξιλέω* (ποὺ σκοτώθηκε στὰ 395/94): οἱ παλαιοὶ ἀγγειογράφοι ἔβλεπαν τ' ἀγάλματα καὶ τοὺς ἄρεσαν, μὰ δὲν ἤξεραν πὼς ἔβλεπαν· ὁ νεώτερος ξέρει πὼς εἶναι θεατὴς: ὁ πρῶτος «ἔκανε πρόζα χωρὶς νὰ τὸ ξέρει», ὁ δεύτερος τὸ ξέρει. Τὸ *Ἀγγεῖο «Περσῶν»* τοῦ Βατικανοῦ (ἀπὸ ἐπανάληψη τοῦ ἔργου τοῦ Αἰσχύλου ποὺ παίχτηκε τὸ 472) κατὰ τὰ 450 — ἀντίθετα τὸ *Ἀγγεῖο τῆς Ἀνδρομέδας* (τοῦ Εὐριπίδη, ποὺ παίχτηκε τὸ 412 π.Χ.): τὸ δεύτερο εἰκόνα σὰν φαντασμαγορία.]¹

Μέσα στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ. λοιπόν, ἀνάμεσα στὶς ἀρχές του καὶ στὸ τέλος του, ἔγινε κάποτε αὐτὸ ποὺ ὀνομάσαμε «ἀνακάλυψη τῆς ὄρασης» ἢ σωστότερα «συνειδητοποίηση τῆς ὄρασης». Τὴ μεταβολὴ αὐτὴ δὲν τὴ διαπιστώνομε μόνο ἐμπειρικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς τέχνης. Εἶναι μεγάλο εὐτύχημα ὅτι ἔχομε καὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία ὠραῖα τεκμήρια ποὺ εἶναι σὰν ρητὴ ἐπιβεβαίωση τῶν παρατηρήσεων αὐτῶν, κι ἔτσι αἰσθανόμαστε πιὸ ἡσυχοὶ ὅτι δὲν παραμορφώομε τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα. Τὰ λογοτεχνικὰ τεκμήρια ἀποδείχνουν καθαρὰ ὅτι ἡ συνείδηση τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων καταγράφει ἀμέσως μὲ χαρὰ τὴν καινούργια κατάκτηση, τὴ συνειδητὴ ὄραση. Χαρακτηριστικὸ ὅμως εἶναι ὅτι τὰ σημάδια αὐτὰ τῆς καινούργιας συνείδησης τὰ συναντοῦμε ἄφθονα γιὰ πρώτη φορὰ στὸν Εὐριπίδη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου τὸ 430 π.Χ. καὶ κάτω (χρονολογία Μήδειας: 431), οὔτε ὅμως στὸν Αἰσχύλο οὔτε στὸ Σοφοκλῆ. Ἀπὸ τὰ πολλὰ σχετικὰ τεκμήρια δὲν μποροῦμε ν' ἀναφέρομε ἀπόψε πάρα λίγα μόνο.

Καινούργιο εἶναι πρῶτα-πρῶτα ὅτι ὁ Εὐριπίδης μεταχειρίζεται κάθε εὐκαιρία γιὰ νὰ σταθῇ μ' ἐπιμονὴ στὴν πράξη τὴν ἴδια τῆς θεάς, γιὰ νὰ ἐξάρει τὴ θεά μὲ ζωηρὲς ἐντυπωσιακὲς λέξεις, ὅπως δὲν ἔκαναν ποτὲ πρωτύτερα. Στὸ τέλος π.χ. τῆς «Ἀνδρομάχης», ὅταν ὁ ἄγγελος ἐξιστορεῖ στὸ γέρο Πηλέα πὼς οἱ Δελφοὶ ἐσκότωσαν τὸν ἕγγονό του Νεοπτόλεμο, ἀρχίζει τὴ διήγησή του μὲ τοὺς ἐξῆς στίχους: «σὰν ἤρθαμε στὴν ξακουσμένη γῆ τοῦ Φοίβου / τρεῖς ἡμέρες μὲ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου / ἀφήσαμε τὰ μάτια μας νὰ χορτάσουν ἀπὸ τὴ θεά (ἀεπὶ τὸ κλεινὸν ἤλθομεν Φοίβου πέδον / τρεῖς μὲν φαεινὰς ἡλίου διεξόδους / θεὰ διδόντες ὄμματ' ἐξεπίμπλαμεν)». Βλέπετε πόσο τονίζει ἓνα

γεγονός, πὺ εἶναι αὐτονόητο, ὅτι δηλ. ὅποιος πῆγαινε στοὺς Δελφοὺς γιὰ χρησμὸ καθότανε, βέβαια, καὶ νὰ ἰδεῖ ὅλο τὸ ὁμορφο ἱερό, καὶ πόση ἔμφαση δείχνουν οἱ λέξεις: εἶναι πράγματα χαρακτηριστικὰ καὶ ἐντελῶς ἄγνωστα πρωτότερα.

Ἀκόμη πιὸ ἐντονὴ εἶναι ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ καινούργιου στοιχείου τῆς θεάς σ' ἓνα ἔργο τοῦ Εὐριπίδου, στὸν «Ἴωνα», πὺ γράφτηκε κατὰ τὰ 415 π.Χ. (Wilamowitz, Ἴων, σ. 24) καὶ διαδραματίζεται κι αὐτὸς στοὺς Δελφοὺς: τὸ δρᾶμα αὐτὸ — ἀπὸ τὰ πιὸ ποιητικὰ τοῦ Εὐριπίδου — εἶναι πλημμυρισμένο ἀπὸ τὴ χαρὰ τοῦ θεάματος, πὺ ἀποτελεῖ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς ποιήσεώς του: πόσο ζωηρὰ χαίρεται ὁ χορός, καθὼς ἀνεβαίνει μέσα στὸ πυθικὸ τέμενος τῇ γνωστῇ μας Ἱερὰ ὁδό, τὸ «*διδύμων προσώπων καλλιβλέφαρον φῶς*» (189), «*τῇ φωτεινῇ ματιᾷ ἀπὸ τὰ ὁμορφα βλέφαρα τῶν διδύμων προσώπων*», δηλαδὴ τὰ ὁμορφα ἔργα πὺ τὸν κοιτάζουν κι ἀπὸ τίς δύο μεριές τοῦ δρόμου· καὶ μεταδίνει καὶ σ' ἐμᾶς τὴ χαρὰ του αὐτὴ ὁ χορός, γιὰ τὴ τὰ πρόσωπά του διαλέγονται διεξοδικά, μέσα σὲ 40 στίχους (184-218), γιὰ τίς καλλιτεχνικὲς παραστάσεις πὺ βλέπουν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ καὶ τίς δείχνουν ὁ ἓνας στὸν ἄλλον ξαφνιασμένοι καθὼς τίς ἀναγνωρίζουν μιὰ-μιὰ. Ἡ ἴδια χαρὰ τῆς θεάς εἶναι πὺ κάνει τὸν ποιητὴ καὶ πιὸ κάτω στὸ δρᾶμα, πρὸς τὸ τέλος, ν' ἀφιερῶσει τριάντα τόσους στίχους γιὰ νὰ περιγράψει τὰ «ἱστορημένα» ἱερὰ ὑφάσματα πὺ μεταχειρίστηκε ὁ Ξοῦθος γιὰ νὰ στήσῃ τὴ σκηνὴ τοῦ συμποσίου, «*θαύματ' ἀνθρώποις ὀράων*» (1141/2) καὶ στολίζει μὲ τὰ ἱστορίσματα τοὺς στίχους (παρόμοιες σκηνὲς δὲν ὑπάρχουν στὴν παλιότερη ποίηση).

Δὲν ἀρκεῖ ὅμως στὴ λογοτεχνία τῶν χρόνων τούτων νὰ καταγράψῃ ἀπλὰ τὴν καινούργια κατὰκτηση τῆς συνειδητῆς θεάς, ὅπως ἔδειξαν τὰ τεκμήρια πὺ εἶδαμε καὶ ἄλλα ἀκόμη πὺ παραλείψαμε (ὁ Θουκυδίδης, ἔξαφνα, ἔχει μερικὰ πολὺ ἀποκαλυπτικὰ χωρία). Ἀπὸ τὴ στιγμὴ πὺ ἀνακάλυψαν τὴ συνειδητὴ θεὰ δὲν ἦταν δυνατόν νὰ μὴν προσέξουν καὶ τοὺς ξεχωριστοὺς τρόπους τῆς, τὰ μυστικὰ τῆς, καὶ τίς ἰδιαιτέρες συνέπειές τῆς. Στὴν καλλιτεχνία ἔχομε τὰ ἀποτελέσματα, στὴ λογοτεχνία ὅμως ἔχομε τὴν ἀπόδειξη ὅτι ἡ συνείδηση καταγράφει καὶ τὴν καινούργια αὐτὴ γνώση. Προσέχουν π.χ. τώρα — ἐπειδὴ ἔτσι ἔβλεπαν τοὺς ζωγράφους νὰ κάνουν — ὅτι ὁ θεατὴς γιὰ νὰ ἰδεῖ καλὰ πρέπει ν' ἀποτραβηχθῇ λιγάκι μακριὰ ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο: «*αὐπῆσσε μιν*» λέει ἡ Ἑκάβη στὸν Ἀγαμέμνονα, «*στάσου μακριὰ ὅπως ἓνας ζωγράφος καὶ ἰδὲς με καὶ κοίταξε τὰ πάθια μου*» («οἰκτερον ἡμᾶς ὡς γραφεὺς τ' ἀποσταθεὶς ἰδοὺ με κἀνάθηρσον οἷα ἔχω κακά»). Σὲ παλιότερα χρόνια τέτοια παρομοίωση εἶναι ἀνήκουστη. Σήμερα μποροῦν μερικοὶ νὰ ἔχουν τὸ αἶσθημα ὅτι στὴν κατάσταση πὺ βρίσκεται ἡ Ἑκάβη ἄκαιρα καὶ ἄτοπα θυμήθηκε τὸ ζωγράφο πὺ ἀποτραβιέται γιὰ νὰ ἰδεῖ καλύτερα· ἀλλὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι γιὰ

μᾶς ἡ ἐνέργεια αὐτὴ τοῦ ζωγράφου εἶναι κάτι αὐτονόητο καὶ τριμμένο πολὺ· στὰ χρόνια τοῦ Εὐριπίδη ὅμως ἡ ἐπίγνωση αὐτὴ εἶναι ἐντελῶς φρέσκη καὶ ὁ ποιητὴς ποὺ τὴ μεταχειρίστηκε ὄχι μόνο δὲν φοβήθηκε πῶς τὰ λόγια τῆς Ἑκάβης θὰ γινόντουσαν ἔτσι κάπως ψυχρά, ἀλλὰ ἀντίθετα θέλησε μὲ τὴν ἔκφραση τῆς φρέσκης αὐτῆς πνευματικῆς καὶ ψυχικῆς ἐμπειρίας νὰ κάμει τὰ λόγια της πιὸ ἐντυπωσιακά, πιὸ συναρπαστικά.

Ἔτσι ὅμως μαθαίνουν ἢ συνειδητοποιοῦν καὶ ἄλλα «μυστικά» τοῦ καινούργιου τρόπου τῆς θέας, π.χ. ὅτι ἡ ὄψη ἐνὸς ἀντικειμένου ἀλλάζει ἀπὸ μακρὰ γιὰ ἐκείνον ποὺ τὸ ἤξερε ἀπὸ κοντά. Καὶ αὐτὸ τὸ γεγονός, ποὺ εἶναι ἡ ἀφορμὴ τῆς προοπτικῆς στὴν τέχνη, σπεύδει νὰ τὸ μεταχειριστῇ ὁ Εὐριπίδης: ὅταν ὁ Ἴων πάλι, ποὺ εἶχε ὑποσχεθῇ στὸ νομιζόμενο πατέρα τοῦ Ξοῦθου νὰ φύγει μαζί του στὴν Ἀθήνα, διστάζει τὴν τελευταία στιγμή, ἀπαντᾷ στὴν ἐρώτησιν τοῦ πατέρα του: «δὲν φαίνεται ἴδια ἡ μορφή τῶν πραγμάτων ὅταν εἶναι μακρὰ καὶ ὅταν τὰ βλέπομε ἀπὸ κοντά» («οὐ ταῦτ' ὅν εἶδος φαίνεται τῶν πραγμάτων πρόσωθεν ὄντων ἐγγύθεν θ' ὀρωμένων») (585/6). Οἱ στίχοι αὐτοὶ τοῦ Εὐριπίδη, ποὺ ἐκμεταλλεύονται τόσο πρόθυμα τὴν καινούργια γνώση, εἶναι τὸ προανάκρουσμα τῶν ἀκόμη πιὸ διεξοδικῶν παρατηρήσεων ποὺ κάνει λίγο ἀργότερα, καὶ μάλιστα μὲ τὰ ἴδια λόγια σχεδόν, ὁ Πλάτων στὸν «Ἰππία» ἀκριβῶς καὶ στὴν «Πολιτεία» καὶ ἄλλοι γιὰ τὶς προοπτικὲς παραμορφώσεις ποὺ παθαίνουν τὰ πράγματα ὅταν τὰ βλέπομε ἀπὸ κάποια ἀπόσταση.

Ἐδῶ ἔχει τὴ θέση της —καὶ ἀποκτᾷ μάλιστα ἔτσι μεγαλύτερη σημασία— μιὰ ἱστορία γιὰ τὸν Φειδία καὶ τὸν μαθητὴ τοῦ Ἀλκαμένη ποὺ τὴ διηγεῖται ὁ βυζαντινὸς στιχουργὸς Τζέτζης, ἀλλὰ ποὺ ἔχει ἀποδειχθῇ ὅτι εἶναι παρμένη ἀπὸ καλὴ ἀρχαία πηγή: οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν παραγγεῖλει στοὺς δυὸ καλλιτέχνες δυὸ ἀγάλματα τῆς Ἀθηνᾶς ποὺ ἐμελλαν νὰ στηθοῦν ψηλὰ ἐπάνω σὲ κολόνες· ὁ μαθητὴς Ἀλκαμένης ἔκαμε τὸ ἄγαλμά του κανονικό, «λεπτὸν ὁμοῦ καὶ γυναικεῖον». Ὁ Φειδίας ὅμως ποὺ ἦταν «ὀπτικὸς καὶ γεωμέτρης» καὶ ἤξερε ὅτι ὅσα εὗρισκονται ψηλὰ φαίνονται μικρότερα, «ἐποίησε τὸ ἄγαλμα ἀνεφγὸς τὰ χεῖλη, τοὺς μυζωτῆρας τε αὐτοῦ ἔχον ἀνεσπασμένους καὶ τᾶλλα πρὸς ἀνάλογον ὕψους τοῦ τῶν κιόνων». Κάτω φάνηκε τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀλκαμένη πολὺ καλύτερο, «Φειδίας ἐκινδύνευε βληθῆναι δὲ τοῖς λίθοις». Ὅταν ὅμως στήθηκαν τὰ ἀγάλματα στὶς κολόνες «τὸ μὲν Φειδίου ἔδειξε τὸ εὐγενὲς τῆς τέχνης, τὸ Ἀλκαμένους γελαστὸν καὶ γέλως Ἀλκαμένης». Ἡ ἱστορία αὐτὴ ποὺ, καθὼς ἔχει ἀποδείξει ἡ ἔρευνα, πηγάζει ἀπὸ ἀξιόπιστο ἀρχαῖο συγγραφέα, εἶναι πολὺ χρήσιμη καὶ γιὰ νὰ ὀρίσουμε μὲ κάποια περισσότερη ἀκρίβεια τοὺς χρόνους ὅπου ἡ καινούργια συνειδητὴ θέα μπαίνει σιγὰ-σιγὰ στὴ θέση τῆς παλιᾶς ὑποσυνειδητῆς θέας: Πράγματι, ἂν συνδυά-

Γνωρίσματα και χαρακτήρας τῆς ἐλληνικῆς τέχνης

Θὰ ἤθελα ὕστερα νὰ δικαιολογήσω καὶ νὰ ἐξηγήσω σύντομα τὸ θέμα μου. Δύο ἦταν οἱ λόγοι ποὺ μ' ἔκαμαν νὰ προτιμήσω γιὰ θέμα «τὰ γνωρίσματα καὶ τὸ χαρακτήρα τῆς κλασσικῆς τέχνης τῶν Ἑλλήνων» — ἓνας ἐπίκαιρος καὶ ἓνας μονιμώτερος.

1. Ὁ ἐπίκαιρος — ἢ πιὸ σωστά, καθὼς θὰ ἰδεῖτε, ἓνας λόγος ἀντίστροφα ἐπίκαιρος: μὲ ἄλλα λόγια, ἐδιάλεξα νὰ μιλήσω γιὰ τὴν κλασσικὴ τέχνη ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἡ κλασσικὴ τέχνη δὲν εἶναι σήμερα τῆς μόδας, εἶναι τέχνη ἀνεπίκαιρη. Γι' αὐτὸ ἔχουν ἀποκρυσταλλωθῇ γύρω της ἅπειρες καὶ ριζικὲς παρεξηγήσεις. Πρὶν ἀπὸ 35-40 χρόνια ἐβρισκόμαστε στὴν ἀνάγκη νὰ ὑπερασπίζομε ὅχι τὴν κλασσικὴ ἀλλὰ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐλληνικὴ τέχνη, δηλαδὴ τὴν περίοδο ποὺ τελειώνει μὲ τοὺς Περσικοὺς πολέμους· τὴν ὑπερασπίζαμε τότε ἐναντίον ἐκείνων ποὺ εἶχαν τὸ μάτι τοὺς γυρισμένο πάντα στὴν κλασσικὴ τέχνη καὶ ἔβρισκαν, ὅτι ἡ ἀρχαϊκὴ ἦταν ἐνδιαφέρουσα μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ προετοίμαζε τὴν κλασσικὴ τελειότητα, ὅπως ἔλεγαν, ἢ ἔβλεπαν στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη μόνο τὴ χάρη ποὺ ἔχει κάθε τι ἄγουρο καὶ ἀδέξιο. Σ' αὐτοὺς τοὺς μονόπλευρους θαυμαστές τῆς κλασσικῆς ἐλληνικῆς τέχνης ἡμαστέ τότε ὑποχρεωμένοι νὰ τονίζομε ὅτι: ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη εἶναι ἀξία θετικὴ καὶ αὐθύπαρκτη, ποὺ δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ κανένα συμπλήρωμα καὶ καμμιά συνέχεια· ἀκόμη καὶ ἂν γιὰ ἓναν ὁποιοδήποτε ἐξωτερικὸ λόγῳ εἶχε συμβῇ νὰ κοπῇ ἡ ἐλληνικὴ ἱστορία στοὺς Περσικοὺς πολέμους καὶ δὲν εἶχε διαδεχθῇ τὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο ἡ κλασσικὴ, καὶ πάλι ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη δὲν θὰ ἔπαυε νὰ εἶναι μία ἀπὸ τίς πιὸ λαμπρὲς καὶ πιὸ θετικὲς καλλιτεχνικὲς δημιουργίες ὅχι μόνο στὴν ἀρχαία ἀλλὰ καὶ στὴν παγκόσμια τέχνη. Δὲν εἶναι ὅμως λιγώτερο παράξενο, ὅταν σήμερα εἴμαστε ὑποχρεωμένοι πολλὰς φορὲς νὰ ὑπερασπίζομε ἀντίθετα: τὴν κλασσικὴ τέχνη ἐναντίον τῶν τυφλῶν θαυμαστῶν τοῦ πρωτογόνου καὶ τοῦ πρωτογονισμοῦ στὴν τέχνη (primitivisme), οἱ ὅποιοι γι' αὐτόν καὶ μόνο τὸ λόγῳ βάζουν τὴν

* *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 20-30. Διέλεξη ποὺ δόθηκε στὴ ΧΕΝ Θεσσαλονίκης στὶς 8 Φεβρουαρίου 1957 μὲ τίτλο «Ἡ κλασσικὴ μορφὴ τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης».

τὸ ἀπεικασμα, τὸ ὁμοίωμα τῶν πραγμάτων. Δὲν ἔχομε δυστυχῶς τὸν καιρὸ νὰ σταθοῦμε σὲ μιὰ ἀποκαλυπτικὴ φράση τοῦ Δημόκριτου, ποὺ ὀνομάζει τὰ ὀνόματα τῶν θεῶν «ἀγάλματα φωνήεντα τῶν θεῶν», γιατί χρειάζεται μεγαλύτερη ἀνάλυση γιὰ νὰ δείξει τὸ νόημά της. Καὶ περιοριζόμαστε στὸ Γοργία. Ὁ Ἐπίχαρμος στὰ μέσα τοῦ 5ου αἰ. εἶχε πεῖ, μὲ ἀπόλυτη καταφρόνηση γιὰ τὶς αἰσθήσεις μας, τὸ περίφημο «νοῦς ὁρᾷ καὶ νοῦς ἀκούει, τᾶλλα κωφὰ καὶ τυφλά». Ὁ Γοργίας τώρα ἀναποδογυρίζει τὴ σχέση καὶ βάζει τὴν ὄραση κυρίαρχη ἐπάνω στὴ νόηση: «ἔτσι λοιπὸν ἡ ὄραση χαράζει μέσα στὴ συνείδηση εἰκόνες τῶν πραγμάτων ποὺ βλέπομε» («οὕτως εἰκόνας τῶν ὁρωμένων πραγμάτων ἡ ὄψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι»). Ἴσως δὲν κάνει ἀρκετὴ ἐντύπωση ἡ ἔκφραση ὡς κοινὴ στὴ σημερινὴ ψυχολογία. Ἀλλὰ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 5ου αἰ. οὔτε τὴν ἰδέα αὐτὴ θὰ εἶχαν συλλάβει οὔτε θὰ τὴν εἶχαν διατυπώσει μὲ τέτοιες ἐκφράσεις. Γενικώτερα, ὁ Δημόκριτος καὶ ὁ Γοργίας ἔχουν σπουδαῖο μέρος στὴν ἱστορία τῶν ἀρχῶν τῆς αἰσθητικῆς καὶ θὰ τοὺς ξανασυναντήσουμε.

Τώρα καταλαβαίνομε καλύτερα ποιὸ εἶναι τὸ βαθύτερο νόημα τῆς διαφορᾶς ποὺ διαπιστώσαμε στὴν ἀρχὴ τῆς ὁμιλίας, ὅταν συγκρίναμε τὸ παλιὸ ἀγγεῖο τῶν Τυραννοκτόνων μὲ τὸ νεώτερο τοῦ ἴδιου θέματος καὶ τὸ παλιὸ ἀγγεῖο τῶν Περσῶν μὲ τὸ νεώτερο τῆς Ἀνδρομέδας. Εἶναι ἀκριβῶς καινούργια συνείδηση γιὰ τὴν ἰδιαίτερη ὑπόσταση τῆς θεᾶς καὶ γιὰ τὴν ἰδιαίτερη ὑπόσταση τοῦ ἀποτελέσματος τῆς θεᾶς, δηλ. τῆς «εἰκόνας», τῆς ἀπεικόνισης — αὐτὴ εἶναι ποὺ μεταβάλλει καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο παρασταίνει ἡ τέχνη τὰ θέματά της. Τὸ δράμα στὸ θέατρο προκαλεῖ τώρα πιά τὸ ἐνδιαφέρον ὄχι μόνο ὡς δράση, ὡς πλοκὴ γεγονότων, ὡς διήγηση, ἀλλὰ — καὶ προπάντων — ὡς θέαμα. Γι' αὐτὸ στίς ἀγγειογραφίες τώρα παρουσιάζονται ὅλο καὶ πιὸ συχνὰ καὶ οἱ ἡθοποιοὶ ἀτόφιοι μὲ τὴ στολὴ τους ὅπως στέκονται ἐπάνω στὴ σκηνή (π.χ. Würzburg, ἀγγεῖο ταραντίνικο), ἢ καὶ ἡ ἴδια ἡ σκηνή (Οἶνοχόη Βλαστοῦ).

Ὅλα αὐτὰ μαρτυροῦν ὅτι τώρα πιά στὴ φαντασίᾳ τῶν ἀνθρώπων κυριαρχεῖ τὸ θέαμα καὶ ἡ ὀπτικὴ εἰκόνα τῶν ἀντικειμένων πολὺ περισσότερο παρὰ τὰ ἀντικείμενα τὰ ἴδια. Ἀλλὰ ἴσως τὸ πιὸ ἐκπληκτικὸ ἀποτέλεσμα τῆς μεταβολῆς εἶναι ὅτι μόνο τώρα παρασταίνεται καθαρὰ στὸ θέατρο καὶ στὴν καλλιτεχνία ἡ θεὰ ἡ ἴδια, ἀπομονωμένη καὶ αὐτόνομη, δηλαδή ἡ εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου ποὺ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ θεατῆς. Ἐνὰ πρῶτο παράδειγμα εἶδαμε στὸν «Ἰωνα» τοῦ Εὐριπίδη μὲ τὸ χορὸ ποὺ λέει τί βλέπει στὴν Ἱερὰ ὁδό. Ἀκόμη πιὸ ἔντονο ὅμως εἶναι τὸ πρᾶγμα στίς «Φοίνισσες»: ἐννοοῦμε τὴ μεγάλη σκηνή, ὅπου ὁ παιδαγωγὸς καὶ ἡ Ἀντιγόνη ἀνεβασμένοι στὴ στέγη τοῦ σπιτιοῦ, καὶ ἔχοντας, βέβαια, γυρισμένη τὴν πλάτη ἢ τὸ πλευρὸ στοὺς πρα-

γματικούς θεατές, κοιτάζουν τὰ ἀργίτικα φουσάτα καὶ τοὺς ἐφτὰ λοχαγούς τους καὶ περιγράφουν, πότε ἡ Ἀντιγόνη μὲ τὴν ἐρώτησή της καὶ πότε ὁ παιδαγωγὸς μὲ τὴν ἀπάντησή του, τὸ «κατάχαλκον πεδίου» ποὺ ἀστραποβολάει ἀπὸ τὸν Ἴσμηνὸ ὡς τῇ Δίρκῃ· σ' ὅλο αὐτὸ τὸ χρονικὸ διάστημα, ποὺ κρατάει 120 στίχους, οἱ πραγματικοὶ θεατὲς κάτω δὲν βλέπουν ἐπάνω στὴ σκηνὴ παρὰ δύο ἄλλους θεατὲς πάλι, ποὺ δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ἀγναντεύουν, δύο ὑποκριτὲς ποὺ πραγματοποιοῦν τὴ θεά καὶ μόνο, τίποτε ἄλλο. Πόσο ἀλλιώτικα εἶχε μεταχειριστῇ τὸ ἴδιο θέμα ὁ Αἰσχύλος στοὺς «Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας»: ἐκεῖ ὁ ἄγγελος διηγεῖται μόνο στὸν Ἑτεοκλῆ τί εἶδε ἔξω. Στὸν Εὐριπίδῃ ἔχομε σὰν ἓνα δεύτερο θέατρο ἐπάνω στὴ σκηνή, κάτι δηλ. ποὺ εἶναι ἀνάλογο καὶ συγγενικό, ἂν καὶ ὅχι ἐντελῶς ὅμοιο, μὲ τὸ δεύτερο θέατρο ἐπάνω στὴ σκηνή ποὺ ἀγαπάει νὰ μεταχειρίζεται ὁ Σαίξπηρ (π.χ. *Ἀμλέτος*, *Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας*).

Καὶ στὴν τέχνη ἔχομε τώρα ἀνάλογα καὶ ταυτόσημα παραδείγματα τοῦ καθαροῦ θεᾶσθαι, τοῦ νέου τύπου τοῦ θεατῆ: ἀλλιώτικος θεατὴς εἶναι ἡ γυναῖκα ποὺ καθρεφτίζεται στὸ παλιὸ ἄγγεῖο, γύρω στὰ 480-70, μὲ τὴν ὅση συμμετοχὴ μὲ ὅση θὰ ἐστόλιζε ἓνα βωμὸ ἢ θὰ ἔξαινε μαλλιά — καὶ ἐντελῶς ἀλλιώτικος θεατὴς ἡ γυναῖκα τοῦ ἀγγείου τῆς Ὀξφόρδης ποὺ βυθίζεται στὸ θέαμα μιᾶς δαχτυλιδόπετρας (*C.V.* πίν. 46, 1. 47, 2): τὸ θεᾶσθαι εἶναι ἡ μόνη, ἡ εἰδικὴ ἔκφρασή της. Τὸ ἐπιτύμβιο, τέλος, τῆς Ἥγησως — ὅπου τὸ στολίδι ποὺ ἔχει πάρει στὸ δεξί της χέρι εἶναι καὶ μορφικὰ (σύνθεση τῆς ὅλης εἰκόνας) καὶ ψυχικὰ τὸ οὐσιωδέστατο κέντρο τῆς ὅλης πολύτιμης δημιουργίας — εἶναι τὸ ἀβρότατο μνημεῖο τῆς θεάς.

Καταλαβαίνομε, βέβαια, εὐκόλα πόσο ὁ καινούργιος αὐτὸς τρόπος νὰ βλέπουν τὰ πράγματα, ὁ καθαυτὸ ὀπτικός, ἀποτέλεσμα τῆς συνειδητῆς θεάς, θὰ ἔφερε μεταβολὴ ὅχι μόνο στὸν τρόπο ποὺ παρασταίνει ἡ τέχνη τὰ θέματά της ἀλλὰ καὶ στὰ ἰδιαίτερα τεχνικὰ της μέσα, δηλ. στὴ γραμμὴ τοῦ σχεδίου, στὸ χρῶμα, στὴν πλαστικότητα. Τὸ θέμα εἶναι τεράστιο καὶ μονάχα τὸ ἀγγίζομε ἐδῶ. Ἦδη στὰ παραδείγματα ποὺ εἶδαμε ἦταν φανερὴ ἡ μεταβολὴ ἀπὸ τὸ ἀπτικὸ στὸ ὀπτικό. Τὴν ξαναβλέπομε ἂν συγκρίνομε π.χ. τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἀποξυόμενου στοὺς Δελφοὺς (470-60, χρόνοι Ὀλυμπίας), μιὰ πλάκα τῆς Β. ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος (ἱππεῖς, π.χ.), καὶ ἓνα ἐπιτύμβιο τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνος, ὅπως τῆς Θεανῶς-Κτησίλεω Ἐρυθραίου.

Ὅσα τεκμήρια εἶδαμε ὡς τώρα ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία φανερώνουν σαφέστατα ὅτι ἡ συνειδητοποίηση τῆς ὁρασης, τῆς θεάς, καὶ ἡ αὐτονόμησή της μέσα στὴ συνειδητὴ ἔχουν στὰ χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου ὅλο τὸ θέλγητρο τοῦ καινούργιου, τῆς φρέσκης ἐμπειρίας· ἀποκαλύπτει στοὺς καλλιτέχνες καὶ στοὺς πνευματικὸς ἀνθρώπους καινούργια θέλγη-

τρα από τὸν κόσμον τὸν ἀνθρώπινον καὶ τὸ φυσικόν· ἀλλὰ ἀποκαλύπτεται καὶ αὕτη ἡ ἴδια ἡ αὐτόνομη ὄραση, ἡ καθαρὰ αἰσθητική, ὡς ἓνα ἰδιαίτερον καὶ πολὺ ἰσχυρὸν θέλγητρο τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ πνεύματος· πράγμα πού μᾶς φέρνει ἄμεσα στὸν Πλατωνικὸ ὀρισμὸ τοῦ «καλοῦ» ἀπὸ τὸν ὁποῖο ξεκινήσαμε, στὸ «δι' ὀψεως ἡδύ». Καὶ γιὰ νὰ μὴν ὑπάρξει ἀνησυχία ὅτι αὐτὸ εἶναι μόνον θεωρητικὴ κατασκευὴ δική μας ἢ λογικὸ συμπέρασμα ἀπ' ὅσα εἶδαμε, ἔχομε ρητὲς σύγχρονες μαρτυρίες. Θὰ παραλείψομε πάλι πολλὰς ἐκφράσεις τοῦ Εὐριπίδη, πού ἐξαίρουν — μὲ τὰ ἴδια σχεδὸν λόγια τοῦ Πλατωνικοῦ ὀρισμοῦ — τὴν ἰδιαίτερη ἡδονὴ τῆς θεάς (γλυκεῖα σὰν μέλι). Ἀλλὰ τὸ ἴδιο λέει καὶ ἓνας ἀληθινὸς καὶ μεγάλος φιλόσοφος, ὁ Δημόκριτος, πού ζυγίζει βέβαια τὰ λόγια του: «οἱ μεγάλας εὐχαριστήσεις γεννιοῦνται ἀπὸ τὴ θεὰ τῶν ὁμορφῶν ἔργων»: («αἱ μεγάλαι τέρψεις ἀπὸ τοῦ θεᾶσθαι τὰ καλὰ τῶν ἔργων γίνονται»). Πρέπει, μάλιστα, μὲ τὴν εὐκαιρίαν αὕτη νὰ τονίσουμε, ὅτι, μολονότι ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν ἔργων τοῦ λίγα μόνον καὶ σύντομα ἀποσπάσματα σώζονται, αἰσθανόμαστε ὅμως καὶ ἀπὸ αὐτὰ ὅτι γενικώτερα στὴ φιλοσοφία τοῦ Δημοκρίτου, πού εἶχε γράψει καὶ βιβλία σχετικὰ μὲ τὴν τέχνη, παίζει σπουδαιότατο μέρος ἡ θεὰ καὶ ὁ θεατὴς καὶ ὁ στοχασμὸς του κοιτάζει ἐταστικὰ τὴ νέα αὕτη ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ἐμπειρία.

Ἀκόμη πιὸ διεξοδικὸς καὶ ἀποκαλυπτικὸς εἶναι στοὺς χρόνους ἐκείνους ἓνας ὄχι καθαυτὸ φιλόσοφος, ἀλλὰ, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα, «φιλοσοφημένος λόγιος», ὁ σοφιστὴς Γοργίας, πού τὸν εἶδαμε καὶ πρωτύτερα. Ὅτι σώζεται ἀπὸ τὰ ἔργα του μᾶς δείχνει ὅτι ὁ Γοργίας εἶχε σκεφτῇ γόνιμα γιὰ τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα καὶ ὅτι εἶχε εὐαίσθητες κεραῖες γιὰ τὶς πνευματικὰς ἀναζητήσεις τοῦ καιροῦ του. Λέει π.χ. γιὰ ν' ἀποδείξει τὴν ἐπίδραση τῆς ὁρασης ἐπάνω στὴν ψυχὴ: «ἀλλὰ καὶ οἱ ζωγράφοι ὅταν ἀπὸ πολλὰ χρώματα καὶ σώματα φτιάσουν ἓνα τέλειον σῶμα καὶ σχῆμα τέρπουσιν τὴν ὄραση· καὶ τῶν ἀνδριάντων πάλι τὸ φτιάσιμον καὶ τῶν ἀγαλμάτων ἡ ἐργασία εἶναι ἓνα γλυκὸ θέαμα (εὐχάριστο: *θέαν ἡδεῖαν*) στὰ μάτια». Ἀλλὰ σώζεται καὶ μιὰ ἄλλη, πιὸ σημαντικὴ, αἰσθητικὴ σκέψη του: «ἡ τραγωδία, λέει, εἶναι ἓνα ξεγέλασμα, ὅπου καὶ ὁ ποιητὴς πού μᾶς ἀπάτησε ἔχει πιὸ δίκαιο ἀπὸ ἐκεῖνον πού δὲν κατόρθωσε νὰ μᾶς ἀπατήσῃ καὶ ὁ θεατὴς πού ἀπατήθηκε εἶναι πιὸ ἐξυπνος ἀπὸ ἐκεῖνον πού δὲν ἀπατήθηκε». Τὸ φρόνημα τῆς παρατήρησης αὐτῆς φωτίζεται περισσότερο μὲ ἓνα παράλληλον χωρίον ἀπὸ ἓνα σύγχρονόν του σοφιστικὸν ἔργον, τοὺς λεγόμενους «δισσοὺς λόγους», πού ἔχουν πολὺ τὴν ἐπίδραση τοῦ Γοργία καὶ λέει τὰ ἀκόλουθα: «ὅταν συζητοῦμε γιὰ τὸ δίκαιο καὶ γιὰ τὸ ἄδικο, δὲν πρέπει νὰ παίρνομε γιὰ μάρτυρες τὴν ποίησιν καὶ τὶς τέχνες, γιατί σ' αὐτὰς δὲν ὑπάρχει δίκαιο καὶ ἄδικο· στὴν τραγωδοποιίᾳ, στὴ ζωγραφικὴ ἐκεῖνος πού ἐξαπατᾷ περισσότερο, φτιάνοντάς πλάσματα ὅμοια μὲ τ' ἄλη-

θινά, αὐτὸς εἶναι ἄριστος· γιατίι οἱ ποιητῆς καὶ οἱ τεχνίτες σκοπὸ ἔχουν ὄχι τὴν ἀλήθεια ἀλλὰ τὴν ἡδονὴ τῶν ἀνθρώπων».

Μὲ τὰ λόγια αὐτὰ κηρύσσεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἀνθρώπινη ἱστορία ἡ ἀνεξαρτησία τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν ἠθική, ἡ αὐτονομία τῆς καλλιτεχνικῆς ἢ αἰσθητικῆς ἐνέργειας. Ὡστε σωστὰ εἶπε κάποιος ὅτι ὁ Γοργίας μὲ τὴ θεωρία του τῆς «δικαίας ἀπάτης» στὴν τέχνη γίνεται ὁ πρῶτος εἰσηγητὴς μιᾶς νέας ἐπιστήμης, τῆς αἰσθητικῆς. Ἀλλὰ, καθὼς εἶδαμε, καὶ ὁ Γοργίας συσχετίζει τὴν ἡδονὴ μὲ τὸ θέαμα καὶ μάλιστα τονίζει ὅτι ἡ ποίηση καὶ ἡ καλλιτεχνία, δηλαδὴ γενικὰ ἡ τέχνη, μὲ τὸ μέσο τῆς «δικαιολογημένης ἀπάτης» ἔχει σκοπὸ τὴν ἡδονή. Εἶναι, λοιπόν, πιθανώτατο ὅτι ἡ ἀναίρεση ἀπὸ τὸν Πλάτωνα τοῦ ὀρισμοῦ ποῦ ταυτίζει (τὸ καλὸν) μὲ τὸ «δι' ὀψεως καὶ ἀκοῆς ἡδὺ» στόχο ἔχει τὶς αἰσθητικὰς αὐτὲς γνώμες τοῦ Γοργία καὶ τοῦ κύκλου του.

Κάθε φορὰ ποῦ μιλοῦμε γιὰ τὴν ἰδιαίτερη ὑπόσταση τῆς ὄρασης καὶ γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀξία τοῦ θεάματος δὲν μποροῦμε νὰ μὴ θυμηθοῦμε τοὺς θαυμάσιους στίχους ποῦ τραγουδεῖ, πρὸς τὸ τέλος τοῦ δευτέρου Φάουστ, ὁ Λυγκεύς ἀπὸ τὸν πύργο του: «γεννημένος νὰ βλέπω, διαταγμένος νὰ κοιτάω, ὀρκισμένος στὴ βίγλα, πῶς μοῦ ἀρέσει ὁ κόσμος. Ματιάζω μακρυὰ, βλέπω κοντά, τὸ φεγγάρι καὶ τ' ἄστρα, τὸ δάσος, τὸ ἀλάφι. Ἔτσι βλέπω σ' ὅλα τὸ αἰώνιο κόσμημα (τὸν αἰώνιο κόσμο — die ewige Zier) κι ὅπως αὐτὰ μ' ἀρέσουν ἀρέσω κ' ἐγὼ στὸν ἑαυτό μου. Εὐτυχισμένα ἐσεῖς μάτια, ὅ,τι κι ἂν ἔχετε ἰδεῖ — ἅς εἶναι ὅ,τι ἤθελε — ἦταν ὅμως τόσο ὁμορφο». (...ihr glücklichen Augen—was je ihr gesehen —es sei, wie es wolle— es war doch so schön).

Αὐτὴ τὴν ἐξαίσια εὐδαιμονία τοῦ θνητοῦ ἀπὸ τὸ θέαμα, ποῦ τὴ γνώρισε τόσο καλὰ ὁ Goethe, δὲν θὰ εἶχε φανταστῇ κανένας, ὅσοδὴποτε μεγάλος ποιητής, νὰ τὴν κάμει ποίημα, ἂν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες καὶ πνευματικοὶ ἄνθρωποι στὸ 2ο μισὸ τοῦ 5ου αἰῶνος π.Χ. δὲν εἶχαν ἀναγνωρίσει τὴν ἰδιαίτερη ὑπόσταση τῆς ὄρασης καὶ τῆς θέας καὶ δὲν τῆς εἶχαν δώσει τὴν αὐτονομία.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Τῶν ἔργων αὐτῶν ἀκολουθοῦσε πάντα προφορικὴ τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση.

Ἡ πνευματικὴ ἀνανέωση στὴ μελέτῃ τῆς ἀρχαίας τέχνης*

«Ἐκεῖνα λοιπὸν ποὺ ἔβαλαν σὲ τάξῃ οἱ ἄνθρωποι ποτὲ δὲν μένουν τὰ ἴδια, οὔτε σωστά οὔτε μὴ σωστά· ἀλλὰ ὅσα ἔβαλαν σὲ τάξῃ οἱ θεοὶ μένουν πάντοτε σωστά καὶ τὰ σωστά καὶ τὰ μὴ σωστά· τόσο μεγάλη διαφορά ἔχουν».

(Ἕνας ὁπαδὸς τοῦ Ἡρακλείτου γιὰ τὴ διαφορά νόμου καὶ φύσης).

Εἶναι γνωστὸ μὲ ληξιαρχικὴ ἀκρίβεια πότε γεννήθηκε ἡ ἐπιστήμῃ τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας τέχνης, ποὺ τὸ λαϊκὸ της ὄνομα εἶναι «ἀρχαιολογία». Ξέρομε ὅλοι ὅτι: τὸ 1764 μὲ τὸ βιβλίο «Ἱστορία τῆς τέχνης τῆς ἀρχαιότη-
τας» τοῦ Johann Joachim Winckelmann —ἐνὸς ἀπὸ τοὺς «ἥρωες» τοῦ νεώτε-
ρου εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος— ἡ λεγόμενη ἀρχαιολογία, ποὺ ἕως τότε ἦταν μιὰ ἀπασχόληση μὲ κάθε λογῆς παράξενα πράγματα τῆς ἀρχαιότητος (κουριόζα, antiquailles), μιὰ ἐμπειρία μὲ πολὺ παρδαλὸ περιεχόμενο, ἔγινε ἐπιστήμῃ μὲ καθαρὰ καθορισμένο ἀντικείμενο καὶ ιδιαίτερη μέθοδο κατάλληλῃ γιὰ τὴν ἔρευνα ἐνὸς πνευματικοῦ φαινομένου. Τὸ ἔργο τοῦ Βίνκελμανν ὅρισε μιὰ γιὰ πάντα, ὅτι ἡ ἐπιστήμῃ αὕτῃ ἀντικείμενο ἔχει τὴν τέχνη τῆς ἀρχαιότητος.

Βέβαια, μέσα στὰ διακόσια σχεδὸν χρόνια ποὺ πέρασαν ἀπὸ τότε, τὰ σύνορα τῆς λεγόμενης ἀρχαιολογίας πολλὲς φορές ἐσάλεψαν. Μερικὲς φορές ἔφτασαν οἱ ἐρευνητὲς νὰ θεωρήσουν δικό της θέμα κάθετι ποὺ δὲν ἦταν καθαρὴ φιλολογία καὶ καθαρὴ ἱστορία: μυθολογία, λατρεία, ἰδιωτικὸ βίο, ἐπιγραφικὴ κλπ. Ἔτσι ἡ λεγόμενη ἀρχαιολογία κόντεψε ὥρες-ὥρες νὰ γίνῃ ἓνα ἄπιαστο συνονθύλευμα ἐρευνῶν χωρὶς κοινὸ σκοπὸ καὶ μέθοδο. Ὅμως κάθε φορὰ ἡ ἀνάμνηση τοῦ ἔργου τοῦ Βίνκελμανν καὶ τῶν καρπῶν του ἔβγαίνει στὴ συνείδηση καὶ καλοῦσε τὴν ἀρχαιολογία σὲ αὐτοεπίγνωση. Ἐγινότανε πάν-

* Νέα Ἑστία 48, Χριστούγεννα 1950, 79-87. Ἀνατύπωση: Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 78-103.

τοτε φανερό, ότι οι άλλοι εκείνοι κλάδοι που αναφέραμε, όπως και η φιλολογία και η ιστορία, ήταν μόνο βοηθήματα για τη μελέτη της αρχαίας τέχνης, ενώ η μελέτη της τέχνης, από τη φύση της, δεν μπορούσε να έχει άλλες πηγές παρά τα ίδια τα μνημεία της τέχνης ούτε άλλη μέθοδο παρά την κατάλληλη για την τέχνη. "Οτι βέβαια η ιστορία της τέχνης είχε να ωφεληθεί πολλά από τις βοηθητικές μαθήσεις (άλλα και αντίστροφα, και μάλιστα περισσότερο, αυτές από εκείνη), τοῦτο δὲν ἀμφισβητήθηκε ποτέ σοβαρά, δὲν ἀλλάζει ὅμως τίποτε ἀπὸ τὴν οὐσία τοῦ ζητήματος.

Παρουσιάζει, λοιπόν, γενικώτερο ενδιαφέρον και χρησιμότητα για τη γνώση τοῦ ἑαυτοῦ μας νὰ ἰδοῦμε ἂν ἡ μελέτη τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ἑνὸς ἀντικειμένου τόσο παλιού, πού ὅμως ἡ ἀντοχή του μετριέται θαυμαστά με τὸ χρόνο καὶ τὴν ἀλλαγὴ, ἀνανεώθηκε στὰ τελευταῖα πενήντα χρόνια, με ποῖο τρόπο καὶ πρὸς ποιά κατεύθυνση. "Ἀς διατυπώσουμε τὸ ἐρώτημα καὶ ἄς προσπαθήσουμε ν' ἀπαντήσουμε ἐμπειρικά πρῶτα.

Τὸ ἐρώτημα μπορεῖ νὰ διατυπωθεῖ ἔτσι: τὰ βιβλία ἢ οἱ μερικώτερες μελέτες, πού παίρνουν τὸ θέμα τους ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης καὶ ἔχουν γραφεῖ κατὰ τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα ἢ ἀκόμα στὶς ἀρχές τοῦ σημερινοῦ, ἄς ποῦμε ὡς τὰ 1910 ἐπάνω-κάτω, ἔχουν τάχα καμμιά διαφορά ἀπὸ τὰ ἀνάλογα πού φάνηκαν ὕστερα ἀπὸ τὴ χρονολογία τούτης; Καὶ ποιά διαφορά; "Ἀς σημειώσουμε ἀμέσως, γιὰ νὰ προλάβουμε πιθανὴ παρεξήγηση, ὅτι (γιὰ λόγους ἐσωτερικῶν καὶ ἐξωτερικῶν) δὲν θὰ ἐξετάσουμε καθόλου στὸ ἄρθρο τοῦτο τὶς διαφορὲς πού πηγάζουν ἀπὸ τὶς ἀνακαλύψεις καινούργιου ὕλικου, μνημείων ἀγνώστων ἕως τότε, οὔτε βέβαια τὶς διαφορὲς πού ἀνάγονται στὴν ἀτομικὴ ποιότητα τῆς δουλειᾶς τῶν διαφόρων ἐρευνητῶν· ἐδῶ μιλοῦμε μόνο γιὰ διαφορὲς στὴν πνευματικὴ ἐπεξεργασία τοῦ ὕλικου, στὸν τρόπο τῆς πνευματικῆς ἐργασίας, στὸν ἐσωτερικὸ της χαραχτῆρα.

Ἡ ἀπάντηση εἶναι ὅτι πραγματικὰ ὑπάρχει τέτοια διαφορά, καὶ σημαντική, πού μποροῦμε νὰ τὴ συλλάβουμε εὐκολώτερα στὰ ἀκόλουθα σημεία (δὲν ἔχω τὴν ἀξίωση ὅτι ἀπαριθμῶ παρακάτω ὅλα τὰ καίρια στοιχεῖα τῆς διαφορᾶς, νομίζω ὅμως ὅτι ὅσα ἀναφέρονται εἶναι ἀπὸ τὰ καίρια):

Στὶς παλιότερες ἐργασίες, πού ἐκπροσωποῦν τὸ πνεῦμα τοῦ περασμένου αἰώνα, εἶναι πρῶτα-πρῶτα ὀλοφάνερη ἡ ἐπιθυμία νὰ ἀναγνωριστοῦν τὸ γρηγορώτερο καὶ με κάθε μέσο τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ἀρχαίων καλλιτεχνῶν πού ἡ γραφτὴ παράδοση τῶν ἀρχαίων ὁμόφωνη τὰ χαρακτηρίζει ἀριστουργήματα. Ἡ ἀφετηρία λοιπὸν τῆς ἐρευνας εἶναι προπάντων φιλολογικὴ. Τὰ μέσα της εἶναι πρῶτα-πρῶτα φιλολογικὰ (τί λένε οἱ γραφτεῖς πηγές)· ὕστερα ἔρχεται ἡ

συγκέντρωση τῶν κάθε λογῆς μνημείων —πρωτοτύπων, ἀντιγράφων, μικρο-τεχνημάτων— πού μπορούν νά σχετιστοῦν μέ τῖς φιλολογικῆς πηγές, καί ἡ σύγκρισή τους μ' αὐτές. Ἀποτέλεσμα τῆς ἐργασίας αὐτῆς εἶναι μερικῆς φορές, ὄχι πολλές, ἡ ταύτιση τοῦ ἀρχαίου ἀριστουργήματος μέ κάποιο ἀπό τὰ ρωμαϊκά ἀντίγραφα τῶν Μουσείων μας, ἄλλοτε βέβαιη (ὁ Δορυφόρος τοῦ Πολυκλείτου κλπ.) καί ἄλλοτε πιθανή (ἡ Λημνία Ἀθηνᾶ τοῦ Φειδία κλπ.). Ἡ μέθοδος αὐτή τῆς ἔρευνας τρέφεται βέβαια ὡς ἓνα σημεῖο ἀπό τὴ νόμιμη ἐπιθυμία νά μπορέσουμε νά ἰδοῦμε μέ τὰ μάτια μας τ' ἀριστουργήματα πού ὕμνεϊ ἡ γραφτὴ παράδοση· ὀφείλεται ὅμως πολὺ καί στὸ θρίαμβο τοῦ φιλογυμικο-ἱστορικοῦ πνεύματος στῖς ἱστορικῆς ἔρευνες, πού ἓνας κλάδος τους ὅμοιος μέ τοὺς ἄλλους θεωρήθηκε καί ἡ ἱστορία τῆς τέχνης.

Στῖς νεώτερες ἐργασίες ἡ ἐπιθυμία τῆς γνωριμιᾶς τῶν ἀριστουργημάτων τῆς γραφτῆς παράδοσης δὲν ἔχει ἐξαφανιστεῖ —κάθε ἄλλο—, ἡ μέθοδος ὅμως τῆς ἀναζήτησης εἶναι πολὺ διαφορετικὴ: ἡ φιλογυμικὴ πηγὴ μεταβάλλεται ἀπὸ ἀφετηρία σὲ τέρμα, ποθητὸ ἀλλὰ ὄχι βέβαιο. Δυσπιστοῦν τώρα πρὸς τὴν ἄμεση σύνδεση τῆς μαρτυρίας μέ τὸ μνημεῖο τῆς τέχνης, προτοῦ δηλαδὴ νά ξεκαθαριστεῖ κριτικὰ ποιά εἶναι ἡ ἀξία τῶν μνημείων ὡς πηγῆς, τί μαρτυροῦν τὰ ἴδια γιὰ τὸν ἑαυτό τους, γιὰ τὴν ἐποχὴ τους, γιὰ τὴν ἐποχὴ ὅπου ἀνήκουν τὰ ἀριστουργήματα πού ἀναζητοῦμε. Τοῦτο μπορεῖ νά γίνῃ μόνο μέ τὴ σύγκριση τῶν μνημείων μεταξύ τους, ἀφοῦ αὐτὰ εἶναι οἱ πραγματικῆς πηγῆς τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Καί μόνο ἀπ' αὐτὴ τὴ σύγκριση θὰ βγοῦν τὰ κριτήρια τῆς κατὰτάξης τῶν μνημείων, ὄχι ἀπὸ φιλογυμικῆς πληροφορίας. Στὸ τέλος μόνο τῆς προσεχτικῆς καί ἐπίπονης αὐτῆς ἐργασίας θὰ φανεῖ ἂν τὰ πορίσματά της μπορούν νά ταυτισθοῦν ἢ νά συνδεθοῦν μέ τῖς φιλογυμικῆς μαρτυρίες, ἂν ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ὀνόματα τῶν γραφτῶν πηγῶν θὰ ἔρθῃ νά λαμπρύνῃ κάποιο ἀπὸ τὰ ἐξαίσια μνημεῖα μας πού ὡς τὴν ὥρα μένει ἓνα ἀνώνυμο ἀριστούργημα. Τῖς περισσότερες φορές ἡ ἔρευνα αὐτὴ, πού ξεκινάει ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης καί στηρίζεται σ' αὐτὰ ὡς τὸ τέλος, τελειώνει μέ μιὰ ἐγκαρτέρηση στὴν, προσωρινὴ τουλάχιστο, ἀδυναμία μας νά ὀνοματίσουμε τὸ δημιουργό. Ἄν ὅμως ἡ ἔρευνα αὐτὴ σπάνια μᾶς πλουτίζει μέ μεγάλα ὀνόματα —πού βέβαια δίνουν ἰδιαίτερη θερμότητα καί ἀνθρωπιά στὴν ἱστορία— μᾶς ἐξοικειώνει ὥστόσο θαυμαστὰ μέ ἓνα πλῆθος «χέρια» δημιουργῶν, ἀνώνυμα ἔστω, πού τὸ καθένα τους δείχνει μέ τὰ μνημεῖα τὰ ἴδια τὴν πολὺτιμη ἀτομικότητά του· τὰ χέρια αὐτὰ τὰ παρακολουθοῦμε κάποτε νά δουλεύουν πολλές δεκαετίες πιστὰ στὴν ἰδιοσυγκρασίαν τους καί ὅμως ὅλο ἐξελλισσόμενα — καί τοῦτο εἶναι πάλι ἓνα ἄλλο εἶδος ζωντάνιας, πού μᾶς μεταφέρει ἄμεσα μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα καί στὸ μόχθο τοῦ ἐργαστηρίου.

Μιὰ ἄλλη ἐκδήλωση τῆς διαφορᾶς αὐτῆς εἶναι ὅτι οἱ παλαιότερες ἐργα-

σίες μεταχειρίζονται για βοήθημα στην εκμετάλλευση τῶν φιλολογικῶν πηγῶν τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης χωρὶς καμμιά διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ ἑλληνικὰ πρωτότυπα καὶ στὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα· τόσο πού, μολονότι ἡ μέτρια ποιότητα τῶν ἀντιγράφων ἀλλὰ καὶ ἡ περιορισμένη ἀξιοπιστία τους ἦταν πάντοτε φανερή, ἡ ἔρευνα ἐκεῖνη δὲν ἔβγαζε μὲ συνέπεια τὰ ἀναγκαῖα συμπεράσματα καί, χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνει, ἐνόθευε τὴν εἰκόνα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, πού ἔφτιαχνε, μὲ στοιχεῖα ξένα καὶ ἀσυμβίβαστα. Ἡ νεώτερη ἔρευνα εἶναι καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πολὺ πιὸ αὐστηρή· μόνιμη καὶ κύρια ἔγνοια της εἶναι ἡ ἀνίχνευση τοῦ γνησίου. Βάζει λοιπὸν γιὰ θεμέλιο στὴν ἔρευνά της τὸ αὐστηρὸ ξεχώρισμα τοῦ ἀντιγράφου ἀπὸ τὸ πρωτότυπο· χωρὶς νὰ ξεγράφει προγραμματικὰ τὰ ἀντίγραφα, τὰ μεταβάλλει ὅμως σὲ δευτερεύουσες πηγές καὶ προσπαθεῖ νὰ προχωρήσει ὅλο καὶ πιὸ βαθιὰ στὴν οὐσία τῶν πρωτοτύπων, νὰ συλλάβει τὰ μυστικὰ τῆς κρυφῆς τους δύναμης, ἔστω κι ἂν τὰ πρωτότυπα αὐτὰ εἶναι τὶς περισσότερες φορές ἔργα μὲ μετριώτερες ἀξιώσεις ἢ ἔργα τῆς λεγόμενης «μικροτεχνίας», ἔργα πού σπανιότατα ἔχουν τὴ λάμπη τοῦ μεγάλου ὀνόματος, ἀκτινοβολοῦν ὅμως πάντοτε τὴν ἰσχυρὴ ἐπενέργεια τοῦ γνησίου καὶ τῆς αὐθόρμητης ποιότητάς. Καὶ μόνο ἔτσι, μὲ αἰσθητήριο ἀκονισμένο ἀπὸ τὴν ἐξοικείωση μὲ τὰ πρωτότυπα καὶ μὲ κριτήριο πιὸ ταιριασμένο πρὸς τὸ γνήσιο ἑλληνικὸ, προσπαθεῖ ἡ ἔρευνα νὰ ἐχτιμήσει ποια εἶναι ἡ ἀξία καὶ ἡ πραγματικὴ σημασία τῶν ἀντιγράφων καὶ πόσο μποροῦν νὰ βοηθήσουν στὴν ἀποκατάσταση τῆς εἰκόνας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Εἶχε ἔτσι συχνὰ σημαντικὲς ἐπιτυχίες (μιὰ ἀπὸ τὶς πρόσφατες: ἡ ἀνανέωση καὶ ἡ στερεώτερη θεμελίωση τῆς ἐμπιστοσύνης μας στὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενῶνος γιὰ τὴ σύλληψη τῆς δημιουργίας τοῦ Φειδία). Ἀλλὰ καὶ ὅταν ἀκόμη —πολὺ συχνότερα— στὸν πόθο μας γιὰ τὴ γνωριμιὰ τῆς μεγάλης προσωπικότητας ἀπαντᾷ συμβουλευόντας φρονιμάδα, μᾶς ἔχει πλουτίσει στὸ μεταξὺ μὲ ἐξαίρετη πεῖρα· καὶ δὲν εἶναι μόνο πού «ἡ Ἰθάκη ἔδωσε τὸ ὥραϊο ταξίδι», κρατιέται ζωντανὴ καὶ ἡ ἐλπίδα πὼς κάπου κάποτε θὰ φανεῖ καὶ ἡ ἴδια.

Προχωρώντας τώρα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐξωτερικὰ στὰ πιὸ ἐσωτερικὰ αἰσθανόμεσθε καὶ μιὰν ἄλλη διαφορὰ. Ἡ παλιότερη ἔρευνα δὲν ἀγνοοῦσε βέβαια τὴν τεχνολογικὴ καὶ μορφολογικὴ ἀνάλυση τῶν ἔργων πού ἐξέταζε. Πρῶτα-πρῶτα ὅμως δὲν ἐξεχώριζε καθαρὰ τὸ μοτίβο, δηλαδὴ τὴν εἰκονογραφικὴ πλευρὰ τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὰ καθαυτὰ καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα τῆς φυσιογνωμίας τοῦ ἔργου, ἐκεῖνα πού ἀποτελοῦν τὸ βαθύτερο ὕφος καὶ τὸ «ρυθμὸ» (style) ἐνὸς ἔργου ἢ μιᾶς ἐποχῆς. Καὶ προπάντων: ἡ ἀνάλυση ἐξαντλοῦσε, μὲ μεγάλη καὶ χρήσιμη ἐπιμονή, τὶς ὁρατὲς λεπτομέρειες τῆς μορφῆς (φόρμας), ἀλλὰ παραμελοῦσε τὸ βαθύτερο οὐσιαστικὸ σύνδεσμό τους· δύσκολα ἢ σπάνια προχωροῦσε ἀπὸ τὰ κομμάτια στὸ σύνολο, στὴ λειτουργία (fonction) τῶν λεπτο-

μερειῶν μέσα στο σύνολο, σὰν νὰ μὴν αἰσθανότανε καλὰ-καλὰ τὴ σημασία τῆς πρωταρχικῆς καλλιτεχνικῆς ἐνότητος ἑνὸς ἔργου.

Ἡ νεώτερη ἔρευνα ἔχει κληρονομήσει ἀπὸ τὴν προκατόχῃ τῆς τὸ ἔργα-λεῖο τῆς ἀνάλυσης, ποὺ τὸ ἐτελειοποίησε μάλιστα θαυμαστά, καὶ τὴν πείρα τῆς μεταχείριστός του· προσπαθεῖ ὅμως (δηλαδή: ἂν δὲν τὸ πετυχαίνει πάντοτε στὴν πράξιν, ἔχει τουλάχιστο γιὰ ἰδανικό), ἅμα ἐξακριβώνει τὶς λεπτομέρειες, νὰ μὴ τὶς ἀπομονώνει, ἀλλὰ νὰ συλλαμβάνει ταυτόχρονα τὴν ἀλληλουχία τους καὶ τὴ λειτουργία τους μέσα στο σύνολο, πιστεύοντας ὅτι ἔτσι πλησιάζει καλύ-τερα στὴν οὐσία τοῦ ἔργου καὶ ἀκόμη ὅτι μὲ τὸ νὰ μὴ χάνει ἀπὸ τὰ μάτια τῆς τὴν ἐνότητα συλλαβαίνει καὶ περισσότερες λεπτομέρειες καὶ καλύτερα. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι ὅσα, ἀρνητικὰ ἢ θετικὰ, λέγονται παραπάνω γιὰ τὴν ἐνότητα καὶ τὰ μέρη ἑνὸς ἔργου, ἰσχύουν καὶ γιὰ μιὰ ὁλόκληρη σειρά ἔργων, γιὰ ἓνα καλλιτεχνικὸ ρεῦμα, γιὰ τὴν τεχνοτροπία μιᾶς ὁλόκληρης ἐποχῆς. Ἐπίσης εἶναι αὐτονόητο —εἴτε γιὰ ἓνα ἔργο πρόκειται εἴτε γιὰ ὁμάδα— ὅτι τὸ πόρι-σμα τῆς ἀνάλυσης, ὅταν ἐκφράζει τὸ νόημα τοῦ συνόλου καὶ τῶν μερῶν, ὅταν δηλαδὴ ὁδηγεῖ πραγματικὰ στὴν κατανόηση τῆς ἐνότητος καὶ τῶν στοιχείων τῆς καὶ εἶναι ἐργαλεῖο χρήσιμο γιὰ πλατύτερη ἐφαρμογή, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν περιέχει μέσα του ἓνα μικρότερο ἢ μεγαλύτερο ποσοστὸ ἀφαίρεσης ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο καὶ ἀπὸ τὸ μερικό, κάποια θεωρητικὴ γενίκευση καὶ συστημα-τοποίηση, ποὺ πρέπει βέβαια ὕστερα νὰ ἐλέγχεται κάθε τόσο μὲ τὴ βοήθεια τοῦ συγκεκριμένου καὶ νὰ διορθώνεται. Ἀλλὰ ὁ θετικισμὸς τοῦ περασμένου αἰῶνα δυσπιστοῦσε κατ' ἀρχὴν σὲ κάθε τι ποὺ δὲν ἦταν ἐμπειρικὴ, χειροπια-στὴ διαπίστωση.

Ἡ παλιότερη ἔρευνα δὲν ἄγνοοῦσε ἐπίσης τὴν καλλιτεχνικὴ κρίση γιὰ τὰ ἔργα ποὺ μελετοῦσε, μολοντί συχνὰ περιοριζότανε στὸ νὰ ἐξαίρει τὸ νόημά τους ἢ τὸ αἶσθημά τους σὰν νὰ ἦταν κάτι ξεχωριστὸ ἀπὸ τὴ «φόρμα» τους· δὲν ἀπόφευγε κατ' ἀρχὴν τὴν —ἄς ποῦμε ἔτσι— «αἰσθητικὴ ἐκτίμησή» τους (ἀπόφευγε ὅμως τὸν ὄρο, ὅπως ἄλλωστε τὸ κάνει καὶ ἡ σημερινὴ τεχνοκριτικὴ καὶ ἱστορία τῆς τέχνης, ἀπὸ δικαιολογημένη, νομίζω, δυσπιστία πρὸς τὴν πραχτικὴ ἀξία τῶν φιλοσοφικῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν). Ἀλλὰ μεταχειριζό-τανε γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸν κριτήρια ποὺ ἀποτελοῦσαν μιὰ θεωρητικὴ προκατά-ληψη καὶ ὅπωςδὴποτε δὲν εἶχαν στόχο τὴ θετικὴ φυσιογνωμία καὶ ἰδιομορφία τῶν ἐποχῶν οὔτε τὴν ποιότητα τῶν ἔργων. Τὰ κριτήρια ἦταν ἢ ἐπιβίωση τοῦ κλασσιτισμοῦ: τὰ προκλασσικὰ ἔργα = προετοιμασία τῶν κλασσικῶν, τὰ κλασσικὰ = ἡ τελείωση τῆς τέχνης, τὰ μετακλασσικὰ = παρακμή· ἢ στενὰ νατουραλιστικά: ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης = σταθερὴ πρόοδος ἀπὸ τὴ σχηματο-ποίηση πρὸς τὴ φυσικότητα· ἢ κάποιο εἶδος κρᾶμα ἀπὸ τὰ δύο. Γενικώτερα ἡ κρίση, στὴν καλύτερη περίπτωσι καὶ ὅταν ἦταν πραγματικὰ καλλιτεχνικὴ,

είχε κάτι από την υποκειμενική ιδιοτροπία, τη βεβαιότητα και την αὐταρέσκεια τοῦ ἱμπρεσσιονισμοῦ.

Ἐντὶ τοῦ αὐτοῦ τὴν κριτικὴν θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἡ νεώτερη ἔρευνα στέκεται μπροστὰ στὶς διαφορὲς φάσεις τῆς τέχνης καὶ στὰ ἔργα τοὺς σχεδὸν «μὲ συντριβὴ καὶ μὲ ταπεινοσύνη», σὰν τὶς Ἑστιάδες τοῦ Γρυπάρη. Δὲν ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτὸ της νὰ ἀξιολογήσει τὶς διαφορὲς ἐποχὲς τῆς τέχνης μὲ κριτήριο τὴν τέχνη μόνη. Ἡ τέχνη δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ ἱκανοποιεῖ τὴν ἀνάγκη τῶν ἀνθρώπων γιὰ ἔκφραση, καὶ ὅσο μένομε μέσα στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης ὅλες οἱ φάσεις ἔχουν τὴν ἴδια ἀξία. Ἀποτέλεσμα τῆς στάσης αὐτῆς εἶναι, ὅτι ἡ ἔρευνα δὲν προσέχει τώρα τὶς ἀρνητικὲς πλευρὲς κάθε τέχνης (τί τῆς λείπει), ἀλλὰ πλησιάζει ἀνεμπόδιστα τὴ θετικὴ βούληση, τὴ θετικὴ ἐπιδίωξη κάθε ἐποχῆς καὶ διατυπώνει μὲ θετικὸ τρόπο τὰ γνωρίσματά της: ὅχι τί δὲν ἔχουν ἀκόμη τὰ ἀρχαῖα ἔργα, ποὺ τὸ ἔχουν πιά τὰ κλασσικά· οὔτε τί δὲν ἔχουν πιά τὰ μετακλασσικά κλπ.—ἀλλὰ τί θέλει καὶ τί ἔχει νὰ πεῖ κάθε ἐποχὴ· καὶ ἡ σύγκριση μὲ ἄλλες ἐποχὲς πρέπει νὰ βοηθήσει μόνο στὸ νὰ ξεχωρίσει καλύτερα ἢ δικὴ της ἀτομικότητα. Μόνο ἔτσι στάθηκε δυνατό νὰ «ἀνακαλυφθεῖ» ἀπὸ πνευματικὴ ἀποψη, γύρω στὰ χρόνια τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου καὶ ἀμέσως μετὰ, ἡ ἀρχαῖκή καὶ ἡ προκλασσικὴ ἑλληνικὴ τέχνη, ἐνῶ ἡ ὕλική της ἀνακάλυψη εἶχε ἀρχίσει καμμιὰ σαρανταριὰ χρόνια πρωτότερα· ἡ κατανόηση τῆς πραγματικῆς σημασίας, τῆς ἀπόλυτης ἀξίας καὶ τοῦ μυστικοῦ τῆς δύναμης τῆς τέχνης ἐκείνης ἐπενήργησε στοὺς πνευματικοὺς ἀνθρώπους καὶ στοὺς καλλιτέχνες σὰν ἀποκάλυψη. Ἀνάλογη ἦταν τὸν ἴδιο ἐπάνω-κάτω καιρὸ ἡ «πνευματικὴ ἀνακάλυψη» τῆς τέχνης τῆς ὑστερινῆς ἀρχαιότητος καὶ τοῦ πρώτου μεσαίωνα.

Ὡστε δὲν ἀξιολογεῖ ποτὲ ἡ νεώτερη ἔρευνα; Βεβαιότατα. Ἡ διαφορὰ εἶναι, ὅτι ὅταν πρόκειται γιὰ διαφορὲς φάσεις τῆς τέχνης, συμβουλευέται καὶ ἄλλους παράγοντες ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης καὶ προπάντων προσέχει τί πρόσωπο παίζει κάθε φορὰ ἡ τέχνη (π.χ. ἂν ἐκτελεῖ ἀποκλειστικὰ αἰσθητικὴ λειτουργία ἢ εἶναι καθολικώτερη «παιδεία» μὲ τὴν ἀρχαία σημασία τῆς λέξης κ.τ.τ.). Ἀξιολογεῖ ὅμως ἡ ἔρευνα ἐπίσης μέσα στὴν κάθε μιὰ φάση τὰ δημιουργήματά της, ἀλλὰ ἀποβλέποντας στὴν ποιότητα τοῦ κάθε ἔργου (σὲ κάθε ἐποχὴ ὑπάρχουν ἀνώτερα καὶ κατώτερα ἔργα) καὶ μὲ κριτήρια ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὸ χαρακτῆρα τῆς ἰδικῆς τοὺς ἐποχῆς.

Τελειώνομε τὴν ἀπαρίθμηση τῶν διαφορῶν τῆς νεώτερης ἀπὸ τὴν παλιότερη ἔρευνα μὲ ἓνα ἐξωτερικὸ γνῶρισμα, ποὺ ὅμως αἰσθητοποιεῖ ἐντυπωσιακὰ τὶς ἐσωτερικὲς διαφορὲς: ἐννοοῦμε τὴν εἰκονογράφηση τῶν βιβλίων γιὰ τὴν ἀρχαία τέχνη. Δὲν εἶναι μόνο ἡ τεράστια τεχνικὴ πρόοδος ποὺ ἀντικατάστησε τὶς ξυλογραφίες, χαλκογραφίες, ἀνεπαρκεῖς φωτογραφίες τῶν παλιότερων ἔρ-

γων με θαυμάσιες και ἐξάιρετα τυπωμένες φωτογραφικές εἰκόνες. Στὴν παλιότερη ἔρευνα, τὴν προσανατολισμένη περισσότερο πρὸς τὴ φιλολογία, τῆς ἦταν ἀρκετὲς εἰκόνες ποὺ ἔδιναν τὴ γενικὴ ὄψη τοῦ καλλιτεχνήματος, κι αὐτὴν παρμένη τὶς περισσότερες φορὲς στὴν τύχη. Ἡ νεώτερη ἔρευνα, προσανατολισμένη περισσότερο πρὸς τὴν τεχνοκριτικὴ, ἀπαιτεῖ εἰκόνες ποὺ νὰ φανερώουν με τὸν πληρέστερο δυνατὸ τρόπο τὴν ἰδιομορφία καὶ τὴν ποιότητα τοῦ καλλιτεχνήματος, ἀκόμη καὶ τὰ λιγώτερο χτυπητὰ στοιχεῖα τοῦ ὅρους του· χρειάζεται ἀφθονες καὶ διδαχτικὲς λεπτομέρειες, ἀναζητεῖ τὴν πιὸ χαρακτηριστικὴ, τὴν πιὸ γνήσια ὄψη τοῦ ἔργου, ἐκείνη ποὺ θέλησε ὁ καλλιτέχνης ὁ ἴδιος καὶ ποὺ φανερώνει καθαρώτερα τὶς ιδιότητες τοῦ ἔργου.

Τέτοιες εἶναι οἱ πιὸ χαρακτηριστικὲς διαφορὲς τῆς νεώτερης ἀπὸ τὴν παλιότερη ἔρευνα. Προτοῦ νὰ περάσουμε στὴν ἐρμηνεία τους δὲν εἶναι ἴσως περιττὸ νὰ τονίσουμε τοῦτο: ἂν στὴ διατύπωσή μας ὑποχρεωθήκαμε νὰ μεταχειριστοῦμε ἀρνητικούς χαρακτηρισμούς γιὰ τὴν παλιότερη ἐποχὴ, αὐτὸ δὲν ἔγινε ἀπὸ διάθεση χαιρέκακης ἐπὶκρισης τῶν περασμένων ἢ ἀπὸ ἀλαζονικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ πόσο ἐμεῖς ἔχομε προοδέψει. Οἱ ἀρνητικὲς, γιὰ σήμερα, ιδιότητες τῆς παλιότερης ἔρευνας ἦταν βέβαια περιορισμοὶ τῆς ἐποχῆς της, περιορισμοὶ ὅμως ποὺ ἡ ἔρευνα ἐκείνη τοὺς αἰσθανότανε σὰν ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς προκατόχης. Ὅτι καὶ τὶς καταχτήσεις τῶν δικῶν μας χρόνων μιὰ ἄλλη ἐποχὴ θὰ τὶς αἰστανθεῖ σὰν ἀνεπάρκειες καὶ περιορισμούς εἶναι πιθανώτατο, σύμφωνα με τὴν ἔως τώρα πείρα μας. Ἀκόμη θὰ ἔπρεπε νὰ σημειωθεῖ ὅτι, προσπαθώντας ἐδῶ νὰ κάνουμε εὐκολώτερα ἀντιληπτὴ τὴ διαφορά, ὑποχρεωθήκαμε βέβαια νὰ ἀπλοποιήσουμε κάπως τὰ πράγματα καὶ νὰ τὰ παραστήσουμε πιὸ σχηματικὰ ἀπ' ὅ,τι εἶναι στὴν πραγματικότητα. Σχηματικὴ εἶναι πρῶτα-πρῶτα ἡ εἰκόνα ποὺ δώσαμε τῆς παλιότερης μεθόδου καὶ τῆς νεώτερης, γιὰ τὴν πραγματικότητα οὔτε ἡ μιὰ οὔτε ἡ ἄλλη εἶναι τόσο ἀλύγιστες, καὶ παρουσιάζουν, ἀνάλογα με τὴ στιγμή καὶ με τὰ ἄτομα τῶν ἐρευνητῶν, ἅπειρες τροποποιήσεις καὶ διαθλάσεις. Σχηματικὴ ὅμως εἶναι, ὕστερα, καὶ ἡ χρονικὴ τομὴ. Βέβαια γύρω στὰ 1900-1910 γίνεται ἡ ζύμωση καὶ ἀρχίζει νὰ φανερώνεται ἡ μεταβολή. Ἐπιβιώσεις ὅμως τοῦ παλιοῦ βλέπομε φυσικὰ καὶ σήμερα ὄχι μόνο σὲ εὐρωπαϊκὲς χώρες περιφερειακές, ὅπως ἡ δικὴ μας, ἀλλὰ καὶ σὲ κεντρικώτατες. Καὶ ἀντίστροφα, τὸ νέο προπαρασκευάζεται ἀναμφίβολα με μερικὲς ἐργασίες πρὶν ἀπὸ τὸ 1900. Καὶ ὑπάρχουν βέβαια καὶ οἱ μεταβατικὲς μορφές. Ὅλες ὅμως αὐτὲς οἱ ἀποχρώσεις, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἐμπράγματη ἱστορία, θὰ ἐσχότιζαν τὴν σύντομη ἔκθεση ποὺ μᾶς χρειάζεται ἐδῶ.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω γίνεται φανερό, ἐπάνω σὲ ποιὰ κατεύθυνση πραγμα-

τοποιήθηκε ή μεταβολή στην ιστορία τής αρχαίας τέχνης: πρὸς τὴν ὅλο καὶ πιὸ αὐστηρή, ὅλο καὶ πιὸ διεισδυτικὴ μορφολογικὴ ἀνάλυση. Ἡ νεώτερη ἔρευνα προσπαθεῖ νὰ συλλάβει τὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ κόσμον τοῦ ἔργου τῆς τέχνης *στή μορφή* (φόρμα), πού εἶναι ὁρος τῆς ὑπαρξῆς τοῦ ἔργου τῆς τέχνης — ὄχι *πρὶν ἀπὸ τὴ μορφή* (= τί «αἰσθήματα» καὶ «ιδέες» ἀποφάσισε ὁ καλλιτέχνης νὰ δείξει στὸ ἔργο) ἢ *δίπλα στὴ μορφή* (= θέμα, διδαχτικὸς σκοπὸς κλπ.). Ὅ,τι ἄλλο ἐπικαλεῖται ἡ νεώτερη ἔρευνα — θρησκεία, λογοτεχνικὴ δημιουργία κλπ. — τὸ κάνει γιὰ νὰ ἐξακριβώσῃ τὴ μορφή (φόρμα) καὶ τὸ μῆνυμά της ἢ νὰ ἐλέγξει τὰ πορίσματά μας γιὰ τὴ μορφή ἢ γιὰ βοήθημα στὴν ἐρμηνεία της.

Ἡ μεταβολὴ ὅμως αὐτὴ δὲν συντελέστηκε μὲ ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη μέσα στὴν ιστορία τῆς αρχαίας τέχνης, ἀλλὰ ἦταν ἀποτέλεσμα ἐξέλιξης στὴν ιστορία τῆς νεώτερης τέχνης. Εἶδαμε ὅτι ἡ τέχνη γενικὰ ἔγινε ἀντικείμενο ἐπιστημονικῆς ιστορικῆς ἐξέτασης γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1764 μὲ τὴ δημιουργικὴ πράξη τοῦ Winckelmann, ὥστε πρωτοῦρθε στὸ φῶς ὡς ιστορία τῆς αρχαίας τέχνης. Αὐτὴ στάθηκε μεθοδικὸ πρότυπο καὶ γιὰ τὴν ιστορία τῆς νεώτερης τέχνης, πού γεννιέται στὰ χρόνια τοῦ ρωμαντισμοῦ, γύρω στὰ 1830. Ἀλλὰ στὰ ἴδια χρόνια καὶ ἀργότερα ἡ ιστορία τῆς αρχαίας τέχνης προσανατολίζεται, καθὼς εἶδαμε, πρὸς τὴ φιλολογία καὶ τὴν ιστορία, γίνεται ὅλο καὶ πιὸ πολὺ γενικώτερη «ἀρχαιολογία». Ἀντίθετα, ἡ ιστορία τῆς νεώτερης τέχνης (ἴσως ἐπειδὴ ἐδῶ οἱ δυσκολίες στὶς φιλολογικὲς πηγὲς καὶ στὴν ἐρμηνεία τῶν θεμάτων εἶναι πολὺ μικρότερες καὶ τὸ ἐξακριβωμένο ὕλικὸ — ἔργα τέχνης — ἀφθονώτατο) κατόρθωσε πολὺ εὐκολώτερα νὰ ἐξειδικεύσῃ τὴ μέθοδό της καὶ νὰ τὴν τελειοποιήσῃ — μολονότι καὶ αὐτὴ ἐγνώρισε περιόδους «φιλολογισμοῦ», ποιητικῆς ἐρμηνείας τῆς τέχνης κ.τ.τ., ὅπως καὶ ἀντίστροφα στὴν ιστορία τῆς αρχαίας τέχνης ἕνας Brunn π.χ. — δάσκαλος τοῦ Wölfflin (καὶ τοῦ δικοῦ μας Τσουντα) — ἢ ἕνας Furtwängler προλαβαίνει σὲ πλεῖστα τὴ νεώτατη ἐξέλιξη. Ἐπίσης στὴν ιστορία τῆς νεώτερης τέχνης οἱ γενικώτερες πνευματικὲς ζυμώσεις τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰ., ἀλλὰ καὶ ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης τῆς ἴδιας εἶχαν πιὸ ἄμεσα καὶ πιὸ νωρὶς ἀντίχτυπο στὴ μέθοδό της καὶ στὸν προσανατολισμό της. Ἀπ' αὐτοῦ λοιπὸν ἤρθαν οἱ ἀνανεωτικὲς παρορμήσεις στὴν ιστορία τῆς αρχαίας τέχνης.

Δυὸ κυρίως εἶναι οἱ μεγάλοι ιστορικοὶ τῆς νεώτερης τέχνης, ἀληθινὲς προσωπικότητες ἀκέρειες, πού τὸ ἔργο τους, ἀφοῦ ἐπέδρασε βαθύτατα καὶ ἀναμόρφωσε τὴν ἐπιστήμη τους, βοήθησε νὰ ξεκαינוργωθεῖ καὶ ἡ ιστορία τῆς αρχαίας τέχνης: ὁ Αὐστριακὸς Alois Riegl (1858-1905) καὶ ὁ Ἑλβετὸς Heinrich Wölfflin (1864-1945). Καὶ τῶν δυὸ ἡ δράση ἀρχίζει γύρω στὰ 1890.

Ὁ Riegl καθαρίζει μὲ τὸ πρῶτο ἀξιοσημεῖωτο ἔργο του (Stilfragen 1893)

τὴν ἱστορία τῆς τέχνης ἀπὸ τὸ ἐμπόδιο τῆς (χαρακτηριστικῆς γιὰ τὸ 19ο αἰ.) θεωρίας τοῦ Semper: ὅτι δηλαδὴ ἡ μεταβολὴ τῆς φόρμας ὀφείλεται στὴ μεταβολὴ τοῦ σκοποῦ, τοῦ ὕλικοῦ καὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, γιὰτὶ αὐτὰ τὰ τρία τάχα εἶναι ποὺ δημιουργοῦν τὸ «ρυθμὸν» (style) κάθε ἐποχῆς. Ἐξετάζοντας ὀρισμένα διακοσμητικὰ φυτικὰ μοτίβα στὶς ἀνατολικὰς τέχνες καὶ στὴν ἐλληνικὴ ὁ Riegl δείχνει καθαρὰ τὴν ἐσωτερικὴ πορεία τῆς ἐξέλιξης τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν. Κατάχτηση ὅμως σημαντικώτατη καὶ μὲ ἀνυπολόγιστες συνέπειες πραγματοποιεῖ μὲ τὸ μεγάλο του ἔργο «Ἡ ὕστερη ρωμαϊκὴ καλλιτεχνικὴ βιοτεχνία» (Spättrömische Kunstindustrie 1901). Ὁ τίτλος ἐλάχιστα καλύπτει τὸ πλουσιώτατο περιεχόμενο τοῦ ἔργου: στὸ θέμα ποὺ ἀποτέλεσε τὴν ἀφορμὴ του, στὰ δημιουργήματα τῆς μικροτεχνίας τῶν ἐσχάτων ρωμαϊκῶν χρόνων καὶ τῶν πρώτων χρόνων τῆς μετανάστευσης τῶν λαῶν (κοσμήματα, πόρπες κλπ.), ἀφιερώνεται μόλις τὸ ἓνα τρίτο τοῦ βιβλίου. Ἡ αἰτία εἶναι ὅτι, γιὰ νὰ κάμει ὁ Riegl κατανοητὴ τὴ μορφή, τὰ καλλιτεχνικὰ μέσα, τὴν καλλιτεχνικὴ πηγὴ τῆς δημιουργίας καὶ τὶς ἐπιδιώξεις τῶν ἔργων αὐτῶν, ὑποχρεώθηκε νὰ ὑποβάλει σὲ ἐξέταση καὶ ὅλους τοὺς ἄλλους κλάδους τῆς τέχνης στὰ ἴδια χρόνια, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, τὴ γλυπτικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Καὶ ὄχι μόνον αὐτό. Τὴν τέχνη τοῦτῆς τῶν χρόνων τῆς «ἀγωνίας τῆς ἀρχαιότητος» τὴν θεωροῦσαν ὅλοι σὰν ἓνα μεγάλο ξεπεσμό ἀπὸ τὴν τελειότητα τῆς κλασσικῆς τέχνης· ἓνα ἀγεφύρωτο χάσμα χωρίζε τὶς δυό, ποὺ μόνον μὲ τὴν ἐπικράτηση τῶν «βαρβάρων»μποροῦσαν νὰ τὸ ἐξηγήσουν, χωρὶς καὶ νὰ κάμουν ποτὲ τὸν κόπο νὰ μελετήσουν συγκεκριμένα τὴν ἀρχὴ καὶ τὴν πορεία τοῦ «ἐκβαρβαρισμοῦ» αὐτοῦ. Ἡ ἐπανεξέταση ὅμως τοῦ προβλήματος ἀπὸ τὸν Riegl ἔφερε σὲ πορίσματα ἀπροσδόκητα καὶ ἀπὸ ὀρισμένη ἀποψὴ ἐπαναστατικά. Ἐπισκοπώντας τὴν τέχνη τῶν κλασσικῶν ἐλληνικῶν χρόνων καὶ πιὸ πίσω τὴν αἰγυπτιακὴ διαπιστώνει μιὰν ἀναμφίβολη ἐσωτερικὴ λογικὴ στὴν ἐξέλιξη ἀπὸ τὸν καθαρὰ «ἀπτικὸν» χαραχτῆρα τῶν παλιῶν ἀνατολικῶν τεχνῶν (ὅπου ἡ φόρμα διατυπώνεται μὲ τόσο αἰσθητὰ σύνορα ὥστε νὰ μιλάει στὸ αἰσθητήριον τῆς ἀφῆς) ὡς τὸν καθαρὰ «ὀπτικὸν» χαραχτῆρα τῆς τέχνης τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων· ἀνάμεσα στοὺς δυὸ αὐτοὺς πόλους ἡ ἐλληνικὴ τέχνη ἀποτελεῖ ἓνα ἀμάλαγμα τῶν δυὸ δυνατοτήτων τοῦ «ἀπτικοῦ» καὶ τοῦ «ὀπτικοῦ» μὲ τὴν τάση νὰ χειραφετήσῃ τὴ δεύτερη. Οἱ μεταβολὲς λοιπὸν τῆς τέχνης ὀφείλονται στὴ μεταβολὴ τῆς «καλλιτεχνικῆς βούλησης» (Kunstwollen) τῆς ἀνθρώπινης ὁμάδας, ὅχι στὴ μεγαλύτερη ἢ μικρότερη ἱκανότητα (Können) τῆς τέχνης. Αὐτὴ ἡ «καλλιτεχνικὴ βούλησις» εἶναι ποὺ ἀλλάζει ἀπὸ λαὸ σὲ λαὸ καὶ ἀπὸ ἐποχὴ σὲ ἐποχὴ, αὐτῆς τῆς βούλησης ἡ κατεύθυνσις εἶναι ποὺ καθορίζει κάθε φορὰ τὴ μορφή τῆς τέχνης.

Οἱ ἀπελευθερωτικὲς γιὰ τὸ πνεῦμα συνέπειες τοῦ ἔργου αὐτοῦ —μπο-

ροῦμε πάλι νὰ εἰποῦμε τῆς πράξης αὐτῆς— τοῦ Riegl ἦταν καταπληχτικές καὶ ἔτσι τὶς αἰσθανόμαστε ἅμεσα σχεδὸν ὡς τὰ σήμερα. «Ὁ Riegl, μὲ τὸ νὰ δείξει τὴ συγκρατητὴ ἐξέλιξη τῆς ἀρχαίας τέχνης ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο ὡς τοὺς ὑστερορωμαϊκοὺς χρόνους μέσα στὸν κάθε κλάδο τῆς τέχνης χωριστά, ἐξέλιξη ποὺ βάση εἶχε τὶς μεταβολές τῆς καλλιτεχνικῆς βούλησης, πρόσφερε μιὰ ὑπηρεσία ποὺ ἀπόκτησε παραδειγματικὴ σημασία καὶ προκάλεσε θεμελιακὴ μεταβολὴ σὲ ὅλες τὶς ἀξιολογικὲς κρίσεις». Δὲν ἐκέρδισε μόνο ἡ τέχνη τῆς ὑστερινῆς ἀρχαιότητος (δηλαδή: ἐμεῖς ἐκερδίσαμε μὲ τὴν κατανόησή της), ποὺ ἀποδείχτηκε πὼς ἦταν λογικὴ συνέπεια καὶ ἀναγκαία συνέχεια τῆς κλασσικῆς, καὶ μάλιστα ἓνας προοδευτικὸς σταθμὸς πρὸς ὅ,τι καινούργιο ἔφερε ἡ μεσαιωνικὴ καὶ ἡ νεώτερη τέχνη (προπάντων στὴ σχέση σωμάτων καὶ χώρου). «Ὅλες οἱ περίοδοι τῆς τέχνης, ὅλοι οἱ «ρυθμοί», ἐγλύτωσαν ἀπὸ ἓνα φοβερὸ φραγμὸ ποὺ ἐμπόδιζε νὰ ἰδοῦμε τὴν ἀληθινὴ τους φυσιογνωμία καὶ ν' ἀκούσουμε τὸ ἀληθινὸ μίλημά τους: οἱ ἀρχαϊκὲς καὶ μετακλασσικὲς τέχνες ἐγλύτωσαν ἀπὸ τὶς θεωρίες τῆς «ἀνικανότητος» καὶ τοῦ «ξεπεσμοῦ»: «γιατὶ κάθε ρυθμὸς ἔχει μέσα του τὰ δικά του μέτρα γιὰ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, γιὰ τὸ τέλειο καὶ τὸ μέτριο, γιὰ τὸ ὁμορφὸ καὶ τὸ ἄσχημο» (ὥστε βεβαιότατα μὲν ὑπάρχουν κακὰ ἔργα, ὅχι ὅμως κακοὶ ρυθμοί). Ἔτσι μόνο, ὅταν δηλαδὴ τὴν ὄρασή μας δὲν τὴ θολώνει τὸ μέτρημα μὲ μιὰν ἄλλη ἐποχὴ, μποροῦμε νὰ ἀντιληφθοῦμε μὲ θετικὸ τρόπο τὰ ἐκφραστικὰ μέσα κάθε τέχνης, τὸν ἀληθινὸ της χαραχτῆρα, καὶ νὰ ἰδοῦμε πόσο καλὰ ἐξέφρασε ἐκεῖνο ποὺ αὐτὴ ἤθελε νὰ πεῖ, ὅχι ἐκεῖνο ποὺ ἄλλες τέχνες θὰ ἤθελαν ἢ ἐμεῖς θὰ θέλαμε.

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλα συγγενικὰ ἐμπόδια ἐλευτέρωσε τὴν ἐπιστήμη ἡ ἐργασία τοῦ Riegl, δηλαδὴ ἀπὸ θεωρίες ποὺ ἀποδείχτηκαν ξένες πρὸς τὴν οὐσία τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου καὶ ἀπονεκρωτικὲς γιὰ τὴν ἔρευνα. Τέτοιες θεωρίες-ἐμπόδια εἶναι (ὅπως συνοψίζει ὁ H. Sedlmayr) οἱ ἀκόλουθες: ἡ ἰδέα ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἓνα ἐπιφαινόμενο καὶ ὄχι —ὅπως εἶναι τὸ σωστὸ— μιὰ δυνατὸτητα ἐκφρασης τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος ποὺ δὲν παράγεται ἀπὸ καμμὶαν ἄλλη καὶ δὲν ἀντικατασταίνεται μὲ καμμὶαν ἄλλη ἡ ἰδέα ὅτι τὸ πρωταρχικὸ καὶ μόνο πραγματικὸ εἶναι τὰ ἐπὶ μέρους ἄτομα καὶ ὄχι οἱ ὁμάδες καὶ τὰ δημιουργήματά τους· ἡ ἰδέα ὅτι ἡ φύση καὶ τὸ λογικὸ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι κάτι ἐνιαῖο καὶ ἀμετάβλητο (ἰδέα ποὺ κατάγεται ἀπὸ τὸν Κάντ: «γενικὰ, οἱ ιδέες τοῦ Riegl συμβιβάζονται μὲ τὶς ιδέες ποὺ ἀνήκουν ὀργανικὰ στὸν Καντιανισμὸ σὰν τὴ φωτιά μὲ τὸ νερό»)· ἡ ἰδέα ὅτι ὁ καλλιτέχνης δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ «μιμεῖται» ἢ νὰ «σχηματοποιεῖ» μιὰ φύση ποὺ μένει πάντοτε ἡ ἴδια. Πολεμώντας τὶς ιδέες αὐτὲς καὶ ὑποστηρίζοντας θεωρητικὰ καὶ πραχτικὰ τὸ ἀντίθετό τους ὁ Riegl «ἂν κοιταχτεῖ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν τελευταίων εἴκοσι χρόνων τοῦ περασμένου αἰῶνα, φαίνεται φαντασιολόγος· σήμερα ἔγινε αὐτονόητος».

Θὰ ἀναφέρομε ἀπλὰ δυὸ ἀπὸ τὶς τελευταῖες σημαντικὲς ἐργασίες τοῦ Riegl, πού πέθανε μόλις 47 χρονῶν: τὰ μαθήματά του γιὰ τὴ «Γένεση τῆς τέχνης τοῦ μπαρόκου στὴ Ρώμη» (τυπωμένα τὸ 1907) καὶ τὸ σπουδαιότατο «Πορτραῖτο ομάδων στὴν Ὀλλανδικὴ τέχνη» (1902). Προσθέτομε, ὅτι ὅχι μόνο ἐδημιούργησε γνήσια καὶ καθαρὴ ἀτμόσφαιρα στὴν ἐπιστήμη, ἀλλὰ ὅτι μὲ τὴν ἐργασία του, ὅπου ἡ θεωρία καὶ ἡ ἔρευνα τοῦ μερικοῦ ζευγαρώθηκαν μὲ σπάνια ἐπιτυχία, ἔδωσε ἐξάίρετα παραδείγματα διείσδυσης στὴν καλλιτεχνικὴ μορφή καὶ στὸ πνεῦμα τῆς (γιατὶ καὶ τὸ πνευματικὸ ἔδαφος τῆς τέχνης τὸ ἐπρόσεξε) καὶ ἐπλούτισε ἀνυπολόγιστα τὴν ὀπτικὴ, τὴν πνευματικὴ καὶ τὴν ψυχικὴ μας ἐμπειρία. Καὶ θὰ ἰδοῦμε ὅτι στάθηκε εὐεργετικὴ καὶ γιὰ τὴν ἐπὶ μέρους ἔρευνα.

Ὁ δεῦτερος μέγας τῶν ἴδιων χρόνων, πού ἡ δράση του ὅμως συνεχίζεται ἀκμαία καὶ στὰ χρόνια τοῦ πρώτου πολέμου, ὁ Heinrich Wölfflin, μαθητῆς τοῦ H. Brunn καὶ τοῦ Jacob Burckhardt, ξεκινάει ἀπὸ ἀφετηρίες κάπως διαφορετικὲς παρὰ ὁ Riegl, τὸ ἔργο του ὅμως δουλεύει στὴν ἴδια ἡ τουλάχιστο σὲ παράλληλη κατεύθυνση. Σ' ἓνα πρώιμο βιβλίο του, «Ἀναγέννηση καὶ μπαρόκο» (1888), προσπαθεῖ νὰ ξεχωρίσει καθαρὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἀναγέννησης ἀπὸ τοῦ μπαρόκου, νὰ συλλάβει τὴν ἀντίθεσή τους, νὰ δώσει στὰ ἀντιθετικὰ γνωρίσματά τους τὴν ἀκριβολογημένη διατύπωση τῆς λογικῆς ἐννοίας, νὰ βρεῖ μέσα στὴν τέχνη μιὰ ἐξήγηση τῆς μεταμόρφωσης. Ἦδη ἐδῶ διαφαίνεται ἡ θεμελιακὴ σημασία πού ὁ Wölfflin αἰσθάνεται ὅτι ἔχουν γενικώτερα οἱ δυὸ αὐτοὶ ρυθμοὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Στὸ φημισμένο βιβλίο «Ἡ κλασσικὴ τέχνη, εἰσαγωγὴ στὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση» (*Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance* 1899), πού σήμερα εἶναι πιά κι αὐτὸ κλασσικὸ, φανερώνεται σίγουρη πιά καὶ στερεὴ ἡ μαστοριά του στὴν περιγραφὴ τῶν ἔργων τῆς τέχνης πού εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἐρμηνεία τῆς φόρμας τους. Ἀπ' ὅλους ἀναγνωρίζεται ὅτι ὁ Wölfflin, πού ἔχει καὶ κλασσικὴ διαύγεια στὴ γλωσσικὴ ἔκφραση, εἶναι ὁ ἄφταστος Δάσκαλος τῆς μορφολογικῆς ἐρμηνείας (W. Passarge). Ξεκινάει πάντοτε ἀπὸ τὴν ἄμεση αἴσθηση τοῦ καλλιτεχνήματος καὶ ὕστερα μόνο ἔρχεται στὴ διατύπωση ἐννοιῶν, πού τοὺς ἔδωσε συστηματικὴ ἀνάπτυξη στὰ ὠραῖα κεφάλαια τοῦ 2ου μέρους τῆς «Κλασσικῆς τέχνης» (τὸ καινούργιο αἶσθημα, τὸ καινούργιο ἰδανικόν, ἡ καινούργια αἰσθητικὴ). Γενικώτερα στὰ ἔργα τοῦ Wölfflin «πράξη καὶ θεωρία, καλλιτεχνικὴ διαίσθηση καὶ ἐπιστημονικὴ ἀφαίρεση, ὄραση καὶ ἐννοια, ἱστορία καὶ συστηματοποίηση ἀλληλοδιαποτίζονται μὲ μοναδικὸ τρόπο».

Στὰ 1915 μὲ τὸ ἐπίσης κλασσικὸ βιβλίο του «Βασικὲς ἐννοιες τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, τὸ πρόβλημα τῆς ἐξέλιξης τοῦ ρυθμοῦ στὴ νεώτερη τέχνη» (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neu-*

eren Kunst) ἐκθέτει τὰ πορίσματα τῆς ὥριμης πιά ἐμπειρίας του πιδὸ συστηματικά, ἀλλὰ μὲ τὴν ἴδια πάντοτε μαγευτικὴ μέθοδο τῆς πορείας ἀπὸ τὴν ἄμεση αἴσθηση στὴν ἔννοια: πάντοτε ὁ Wölfflin θέλει νὰ διδάξει τὸ βλέπειν, νὰ ὁδηγήσει τὸ μάτι γιὰ νὰ διαβάξει σωστὰ τὸ καλλιτέχνημα. Τὸ τελικὸ ἰδανικὸ τῆς ἐπιστημονικῆς του προσπάθειας εἶναι μιὰ «ἱστορία τῆς καλλιτεχνικῆς ὁρασης» τοῦ εὐρωπαϊοῦ καλλιτέχνη. Ξεκινáει ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τοῦ κλασσικοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ μπαρόκου, ποὺ εἶναι γιὰ τὸν Wölfflin δυὸ ρυθμοὶ ἰσάξιοι ἀλλὰ κατὰ γένος διαφορετικοί, καὶ τοὺς συγκρίνει σὰν δυὸ τύπους καλλιτεχνικῆς μορφῆς (φόρμας). Συνάγει ἔτσι τὰ πέντε πασίγνωστα ἀντιθετικὰ ζευγάρια τῶν «βασικῶν» ἐννοιῶν: γραμμικὸ (πλαστικὸ) — ζωγραφικὸ (ὁ Riegl προτιμáει «ἀπτικὸ = φόρμα μὲ ἀπτὰ σύνορα» καὶ «ὀπτικὸ = ὁρατὴ χρωματικότητα»)· ἐπιφάνεια — βάθος· κλειστὴ φόρμα — ἀνοιχτὴ φόρμα· πολλαπλότητα — ἐνότητα· ἀπόλυτη — σχετικὴ σαφήνεια τοῦ ἀντικειμένου. Οἱ ἐννοιες αὐτὲς ἰσχύουν βέβαια πρῶτα-πρῶτα γιὰ τὸ κλασσικὸ καὶ τὸ μπαρόκο· ἀλλὰ καὶ κάθε ἄλλος εὐρωπαϊκὸς ρυθμὸς πραγματοποιεῖ μέσα στὴν πορεία του τὴν ἴδια ἀντίθεση (π.χ. κλασσικὴ γοτθικὴ καὶ ὑστερογοτθικὴ τέχνη): ἡ ἐξέλιξις ἀπὸ τὸ γραμμικὸ στὸ ζωγραφικὸ δὲν ἀντιστρέφεται ποτέ. Ἡ γονιμότητα τῶν ἰδεῶν τοῦ Wölfflin φάνηκε ἀπὸ τὴν ἐξαιρετικὴ ἐπίδραση ποὺ εἶχαν ἐπάνω στὴν ἔρευνα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Χώρα ἀπὸ τὴ λεπτότητα καὶ τὴ δύναμη τῶν μορφικῶν ἀναλύσεων του καὶ τὴν εὐεργετικὴ συμβολή του σὲ πλῆθος μερικῶν προβλημάτων, ὁ Wölfflin μὲ τὸν αὐστηρὰ συνεπῆ προσανατολισμὸ του στὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς πέτυχε νὰ βγάλει στὸ φῶς μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ σαφήνεια τὴν οὐσία τῆς ἐξέλιξης τῆς μορφῆς (W. Passarge).

Στὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια ἡ ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης —ἀφοῦ ἡ μορφολογικὴ ἀνάλυση ἔγινε αὐτονόητο ἐργαλεῖο τῆς ἔρευνας καὶ τὰ μορφολογικὰ πορίσματα ἡ μόνη σίγουρη βάση κάθε ἐκτίμησης καὶ ἐρμηνείας— στρέφεται ὅλο καὶ περισσότερο στὴν ἐξερεύνηση τοῦ πνεύματος ὅπου ἔχει κάθε φορὰ τὶς ρίζες τῆς ἡ συγκεκριμένη μορφῆς τῆς τέχνης. Γιατὶ ἡ τέχνη εἶναι βέβαια αὐτόνομη ἐκδήλωση τοῦ ἀνθρώπου —δηλαδὴ τρόπος ἔκφρασης μὲ τὴ δική του νομοτέλεια— ὅχι ὅμως καὶ ἄσχετη μὲ τὶς ἄλλες του ἐκδηλώσεις. Ἀνταμώνει ἔτσι ἡ ἱστορία τῆς τέχνης τὴν ἱστορία τοῦ πνεύματος. Ὅμως ἡ στροφὴ αὐτὴ τῆς νεώτατης ἐπιστήμης δὲν εἶναι καινούργια βαθειὰ τομὴ, δὲν εἶναι ἀλλαγὴ κατεύθυνσης, ἀλλὰ περιέχεται μέσα στὴ ριζικώτερη μεταβολὴ ποὺ περιγράψαμε παραπάνω. Ὁ καλύτερος δάσκαλος τῆς ἔρευνας τούτης, ὁ Max Dvorschak, ποὺ ἐλάμπρυνε κι' αὐτὸς τὴ Βιεννέζικη Σχολή, συνεχίζει καὶ ἀναπτύσσει τὸ ἔργο τοῦ Riegl, ποὺ ἔχει ἀφήσει καὶ γιὰ τὴν ἀποψη αὐτὴ πολὺτιμες ὑποθήκες. Ἀλλὰ καὶ ὁ Wölfflin, μολονότι γιὰ λόγους μεθοδικοὺς ἐπέ-

μεινε περισσότερο στη μορφολογική ανάλυση, δὲν ὑποτίμησε ποτὲ τὴν ἀλληλουχία τῆς μορφῆς καὶ τῆς στάσης τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὸν κόσμο.

Καὶ μὲ τὰ λίγα αὐτὰ στοιχεῖα δὲν θὰ εἶναι δύσκολο στὸν ἀναγνώστη νὰ παραλληλίσει μόνος του τὴν ἐξέλιξη τῆς μελέτης τῆς νεώτερης τέχνης μὲ τὴν ἀνανέωση τῆς μελέτης τῆς ἀρχαίας τέχνης καὶ νὰ καταλάβει τὴν εὐεργετικὴ ἐπίδραση τῆς πρώτης ἐπάνω στὴ δεύτερη στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ αἰῶνα μας.

Συνοψίζοντας τ' ἀποτελέσματα τῆς μεταβολῆς θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ μελέτες γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ποὺ εἶδαν τὸ φῶς στὰ χρόνια ποὺ ἐξετάζουμε (μιλοῦμε, βέβαια, γιὰ ὅσες ἀξίζουν τὸ ὄνομα), ἔχουν τὸ χαρακτηριστικό, ὅτι κρατοῦν τὸ μελετητὴ κοντὰ στὴν οὐσία τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου, δὲν τὸν βγάζουν ἔξω ἀπὸ τὴ γνήσια ἀτμόσφαιρα τῶν πραγματικῶν καλλιτεχνικῶν προβλημάτων. Τοῦτο ὀφείλεται προπάντων στὸ ὅτι τώρα ἡ ἱστορία τῆς τέχνης μεταχειρίζεται τρόπους ἀνίχνευσης, παρατήρησης καὶ σύγκρισης, χαρακτηρισμῶν καὶ προπάντων ἔννοιες ὁδηγητικές ποὺ δὲν ἀναπληρώνουν φυσικὰ ποτὲ τὸ ἔργο τῆς τέχνης (εἶδαμε ὅτι ἡ τέχνη εἶναι τρόπος ἔκφρασης ἀναντικατάστατος), εἶναι ὅμως πολὺ πιὸ ἐπάλληλες (*adéquates*) μὲ τὴ λειτουργία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας.

Εἶναι ὅμως ἐξίσου σπουδαῖο, καὶ ἀποδείχνει τὴν ὀρθότητα καὶ τὴ γονιμότητα τῆς νέας μεθόδου (ὅτι δηλαδὴ πετυχαίνει τὸ στόχο της), τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἐπίμονος αὐτὸς προσανατολισμὸς πρὸς τὸ καλλιτέχνημα εἶχε εὐεργετικῶτατα ἀποτελέσματα καὶ μεγάλες ἐπιτυχίες καὶ στὴν ἐπιμέρους ἔρευνα τῆς ἀρχαίας τέχνης. Πρῶτα-πρῶτα στὴν ἀκριβέστερη χρονολόγηση τῶν ἔργων: τὴν ἀκρίβεια στὴ χρονολογία τὴν ἐπιδιώκει ἡ ἔρευνα ὄχι ἀπὸ περιέργεια, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν καινούργια σωστὴ ἐπίγνωση ὅτι ἡ χρονολογία δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ διατυπώνει συμβολικὰ τὸν περιορισμένον ἀριθμὸ τῶν δυνατοτήτων ποὺ ἔχει μιὰ ἐποχὴ γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ (ὁ Wölfflin δὲν κουράζεται νὰ ἐπαναλαμβάνει, ὅτι δὲν εἶναι ὅλα τὰ πράγματα σὲ ὅλες τὶς ἐποχὲς δυνατό, *es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich*: ἄς συλλογιστοῦν τὰ λόγια αὐτὰ οἱ πρόχειροι ἐπικριτὲς τῆς νεώτερης καὶ νεώτατης τέχνης). Ὡστε ἀκριβέστερη χρονολόγηση σημαίνει καλύτερη σύλληψη τῆς ἀτομικῆς ἔκφρασης τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ καλλιτέχνη. Καὶ ἀφοῦ ἡ ἔρευνα ἐγλύτωσε καὶ ἀπὸ τὴν πρόληψη, ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης εἶναι «σταθερὴ πρόοδος ἀπὸ τὴ σχηματοποίηση (*stylisation*) στὸ νατουραλισμὸν», πέτυχε ἀκρίβεια ἄγνωστη ἄλλοτε στοὺς χρονολογικοὺς προσδιορισμούς, ποὺ ἐπικυρώθηκαν συχνότατα καὶ ἀπὸ ἐξωτερικὰ τεκμήρια. — Ὁ λόκληρες φάσεις τῆς ἀρχαίας τέχνης σημαντικώτατες, ὅπως π.χ. ἡ ἑλληνιστικὴ περίοδος (δυόμισι αἰῶνες καὶ περισσότεροι), ἦταν ἕως πρὶν ἀπὸ τριάντα χρόνια ἀκόμη κυριολεκτικὸ χάος· οἱ χρονολογίες ποὺ ἔδινε ἡ ἔρευνα ἦταν τόσο

αυθαίρετες και τόσο τυχαίες, ώστε ξεγαλνει μιὰ ἀλλόκοτη εἰκόνα, ὅπου ἦταν ἀδύνατο νὰ καταλάβει κανεὶς γιατί τὸ λεγόμενο «παλιότερο» δὲν ἦταν «νεώτερο» καὶ ἀντίστροφα (ἄς φανταστοῦμε μιὰ ἱστορία τῆς λογοτεχνίας ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ καθορίσει ἂν ὁ «Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου» εἶναι παλιότερος ἢ νεώτερος ἀπὸ τοὺς «Ἐλευθεροὺς πολιορκημένους» καὶ γιατί). Μόνον ἅμα ἡ ἔρευνα ἐτόλμησε νὰ μεταχειριστεῖ «ὀδηγητικὲς ἐννοιες», ὅμοιες ἢ ἀνάλογες μ' ἐκεῖνες ποὺ εἶχε ἐπεξεργαστεῖ ἡ ἐπιστήμη γιὰ τὴ νεώτερη τέχνη, τὸ χάος ἐκεῖνο πῆρε κάποια μορφή — μορφή ποῦ, ὅσο κι ἂν ἦταν σχηματικὴ στὴν ἀρχή, ἀπόχτησε ὅμως σιγὰ-σιγὰ (μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀνανεωμένης πιά λεπτομερειακῆς ἔρευνας) τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ. Ἡ ἀνακάλυψη, εἴτε στὴ ζωγραφικὴ εἴτε στὴ γλυπτικὴ, πολλῶν ἀνώνυμων τεχνιτῶν (ποὺ μερικὲς φορὲς εἶναι μεγάλοι καλλιτέχνες) καὶ ἡ ἀνασύστασις τῆς δημιουργίας τους (οὐνεγε), ποὺ πολλὰς φορὲς κρατᾷ δεκαετίες ὀλόκληρες καὶ μᾶς ἄφησε πολλὰ ἔργα, εἶναι μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία τῆς νέας μεθόδου. Καὶ μιὰ μερικώτερη ἐντυπωσιακὴ συνέπειά της εἶναι ὅτι μάτια εὐαίσθητα καὶ γυμνασμένα ἀναγνώρισαν εὐκολα, ἀπὸ τὸ ρυθμὸ (style) καὶ μόνο, πὼς κομμάτια ποὺ βρίσκονται σὲ διάφορα καὶ ἀπομακρυσμένα Μουσεῖα ἀνήκουν στὸ ἴδιο ἔργο (χτυπητὸ παράδειγμα: ἡ ἀνακάλυψη τοῦ H. Payne ὅτι τὸ κάτω μέρος μιᾶς Κόρης τῆς Ἀκρόπολης συμπληρώνει τὴ λεγόμενη «Ἀφροδίτη» τῆς Lyon καὶ —ἀκόμη πιὸ δύσκολο— ὅτι τὸ κεφάλι Rampin τοῦ Λούβρου ἀνήκει στὸ σῶμα ἐνὸς καβαλλάρη τῆς Ἀκρόπολης).

Ἄλλὰ καὶ γιὰ τὴ νεώτατη στροφή τῆς ἔρευνας πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸ περιεχόμενο τῆς τέχνης, ποὺ τὸ θέλει μέσο ἐρμηνείας τῆς συγκεκριμένης πνευματικῆς ρίζας τῆς μορφῆς (φόρμας), καθὼς καὶ γιὰ τὴ στροφή πρὸς τὴν πνευματικὴ ρίζα τοῦ ὕλικου καὶ τῆς τεχνικῆς, εἶναι χαρακτηριστικὸ καὶ διαφωτιστικὸ τὸ ἀκόλουθο χωρίο τοῦ Riegl (ἓνα ἀπὸ τὰ πολλὰ): «τὸ νὰ δεῖξομε τὴν ἀλληλουχία τῆς τέχνης καὶ τῆς κοσμοθεωρίας στὰ ἐπὶ μέρους δὲν εἶναι ἔργο τοῦ ἱστορικοῦ τῆς τέχνης, ἀλλὰ τοῦ ἱστορικοῦ τοῦ πολιτισμοῦ. Ἄλλὰ ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὴ συνεργασία στὸ ἔργο τοῦτο καὶ γιὰ μόνο τὸ λόγο, ὅτι ἔχει μεγάλο συμφέρον ἀπὸ τὴ λύση τοῦ προβλήματος αὐτοῦ, ὥστε νὰ μὴ μπορεῖ νὰ περιμένει ν' ἀποτελειώσουν σιγὰ-σιγὰ οἱ σχετικὲς ἐργασίες ἀπὸ ἄλλους. Ὅλες οἱ ἐξωκαλλιτεχνικὲς περιοχὲς τοῦ πολιτισμοῦ —κράτος, θρησκεία, ἐπιστήμη κλπ.— παίξουν ἀδιάκοπα τὸ μέρος τους μέσα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, μὲ τὸ νὰ παρέχουν στὸ ἔργο τῆς τέχνης τὴν ἐξωτερικὴ ἀφορμὴ, τὸ περιεχόμενο. Εἶναι ὅμως φανερό, ὅτι ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης τότε μόνο θὰ μπορέσει νὰ κρίνει σωστὰ τὸ ὕλικὸ μοτίβο καὶ τὴ σημασία του μέσα σ' ἓνα ὀρισμένο ἔργο τέχνης, ὅταν θὰ ἔχει διακρίνει μὲ ποιοὺ τρόπο ἢ βούληση, ποὺ ἔδωσε τὴν ἀφορμὴ στὸ μοτίβο ἐκεῖνο, ταυτίζεται μὲ τὴ

βούληση που έφτιασε τη δεινά μορφή έτσι ή αλλιώς στο περίγραμμα και στο χρώμα. Με άλλα λόγια: η εικονογραφία που τώρα [= στα χρόνια του Riegl] καλλιεργείται στην έρευνα της τέχνης τόσο μονόπλευρα και σαν αυτοσκοπός, τότε μόνο θα κερδίσει την αληθινή της αξία για την ιστορία της τέχνης, όταν τη φέρομε σε έσωτερική συμφωνία με την αίσθητή εμφάνιση του έργου της τέχνης ως φόρμα και χρώμα, ως επιφάνεια και χώρο».

Τέτοια είναι τα ευεργετικά αποτελέσματα, τα γενικώτερα και τα μερικώτερα, που είχε στη μελέτη της αρχαίας τέχνης η εξοικείωση των μελετητών με τις μεθόδους της επιστήμης της νεώτερης τέχνης. Τουτό σημαίνει, στο βάθος, δυνάμωμα της συνείδησης ότι η αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη δεν είναι άλλο παρά η αρχαία φάση της όλης ευρωπαϊκής· επομένως έχει, βέβαια, σαν αρχαία φάση που είναι, ιδιαίτερη υπόσταση και ιδιαίτερα προβλήματα, δεν παύει όμως για αυτό να είναι τέχνη και ν' απαιτεί μέθοδο εξέτασης όχι ριζικά διαφορετική. Μια ιδιαίτερη απόχρωση στη μέθοδο αξίζει να σημειωθεί: η ιστορία της αρχαίας τέχνης χειραφετήθηκε, όπως είδαμε, από τη γενικώτερη αρχαιογνωσία και κράτησε πάντοτε, αναγκασμένη από τα πράγματα, στενό σύνδεσμο με την κλασσική φιλολογία, με την επιστήμη δηλαδή εκείνη που απ' όλες τις νεώτερες πνευματικές επιστήμες ανέπτυξε την πιο ακριβή μέθοδο στη μεταχείριση των πηγών. Είναι λοιπόν ευεργετική κληρονομιά από την οικόγένειά της το ότι *μόνιμη έγνοια* της ιστορίας της αρχαίας τέχνης είναι η μεγαλύτερη δυνατή αντικειμενική εξακρίβωση και η βάσανος των θεωρητικών της κατασκευών (constructions)· την υποχρεώνει μάλιστα σ' αυτό η φοβερή αποσπασματική παράδοση των πηγών και των βοηθημάτων της. Για την ιδιότητά της αυτή συχνά ζηλεύουν την επιστήμη της αρχαίας τέχνης οι ιστορικοί της νεώτερης: 'Ο W. Pinder π.χ. αναπτύσσοντας, έδω και 25 χρόνια, τη θεμελιακή σημασία της «γενεᾶς» στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης, αισθάνεται σαν μια έγγυση πώς βρίσκεται στο σωστό δρόμο το γεγονός ότι συμφωνούν μαζί του προπάντων ιστορικοί της αρχαίας τέχνης, «αντιπρόσωποι μιας επιστήμης που δεν συμπαθεί το μυστικισμό και σέβεται την έμπειρίαν».

Θα τελειώσουμε με τα όνόματα δυο επιστημόνων που, διαφορετικοί μεταξύ τους, αντιπροσωπεύουν όμως με τον πιο γνήσιο τρόπο τη νέα φάση της μελέτης της αρχαίας τέχνης σε όλες της τις μορφές και αποτελούν το αγγαί-σμά της: έννοούμε τον Sir John D. Beazley και τον Ernst Buschor.

‘Η πνευματική ανανέωση της μελέτης της αρχαίας τέχνης στα τελευταία πενήντα χρόνια, σε μια εποχή δηλαδή που θεωρείται γενικά σαν μια από τις πιο ταραγμένες και πιο εικονοκλαστικές, περιέχει μια διπλή δοκιμασία: δοκι-

μάσθηκε τὸ ἀκατάλυτο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης (ἀποδείχτηκε ἄλλη μιὰ φορά ὅτι «τρέμει μὰ δὲν βουλιάει»)· δοκιμάστηκε ὅμως καὶ ἡ ἱκανότητα τῆς ἐποχῆς μας νὰ συνειδητοποιήσῃ μιὰ ἀπὸ τὶς βαθύτερες καὶ γερότερες ρίζες τῆς. Ἡ δοκιμασία ἦταν νίκη καὶ τῶν δυό, καὶ ἡ ἀρχαία τέχνη ἀπόχτησε καινούργια φρεσκάδα.

Φιλοσοφικώτερα πνεύματα θὰ συνδέσουν εὐκόλα τὴν ἀνανέωση αὐτὴ μὲ τὰ γενικώτερα πνευματικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ πληροφορημένοι στὰ ζητήματα τῆς τέχνης θὰ διακρίνουν μὲ ποιοὺς τρόπους καὶ ἡ ἐξέλιξη τῆς ζωντανῆς τέχνης (τὰ κινήματα τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, τοῦ κυβισμοῦ, τοῦ συρρεαλισμοῦ κλπ.) ἐβοήθησε, ἔμμεσα ἢ ἄμεσα, τὴ μελέτη τῶν ζητημάτων τῆς παλιᾶς τέχνης.

Ἡ ἀνανέωση αὐτὴ ἀποτελεῖ χωρὶς ἄλλο πρόοδο. Τοῦτο δὲν σημαίνει, στὴ συνείδηση τουλάχιστο τοῦ ὑπογραφόμενου, λίθο ἀναθέματος κατὰ τοῦ δυσφημισμένου 19ου αἰώνα, ποὺ τόσο ἄρεσε σὲ ὀρισμένους κύκλους νὰ τὸν ἐξευτελίσουν. Γιατὶ καὶ τούτῃ ἡ πρόοδος εἶναι μιὰ κατάχτηση ποὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐξαγοράσθηκε μὲ κάποια ἀπώλεια, καὶ κατάχτηση μερικὴ καὶ ὄχι μόνιμη. Δὲν εἶναι ἄγονος θεωρητικὸς σχετικισμὸς, εἶναι τὸ μοιράδι τοῦ ἀνθρώπου ποὺ μᾶς κάνει νὰ χαιρόμαστε τὸ ἀποτέλεσμα τῆς μεταβολῆς καὶ τὸν καινούργιο πλοῦτο, ἐνῶ ξέρομε ὅτι ἄλλη ἀλλαγὴ θὰ μᾶς πάρει πίσω ἓνα μέρος του. Τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀγάπης μας, ἡ τέχνη (ἀκόμη καὶ πιὸ στενά: ἡ ἀρχαία τέχνη), ὅπως δὴποτε μένει. Εἶναι καὶ στὰ ζητήματα τῆς ἐπιστημονικῆς μεθόδου ἰσχυρὸς ὁ λόγος ποὺ εἶπε, κοντὰ στὰ 400 π.Χ., ἓνας ὁπαδὸς τοῦ Ἡράκλειτου (Diels-Kranz Vorsokratiker I σ. 186): «τὰ μὲν οὖν ἄνθρωποι διέθεσαν, οὐδέποτε κατὰ τωὐτὸ ἔχει οὔτε ὀρθῶς οὔτε μὴ ὀρθῶς· ὅσα δὲ θεοὶ διέθεσαν αἰεὶ ὀρθῶς ἔχει καὶ τὰ ὀρθὰ καὶ τὰ μὴ ὀρθὰ· τοσοῦτον διαφέρει».

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Για τὰ θέματα τοῦ ἄρθρου τούτου μπορεῖ νὰ συμβουλευτεῖ κανεὶς τὰ ἀκόλουθα βιβλία. Για τὴν ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης: Εἰσαγωγή τοῦ H. Sedlmayr στὸ βιβλίο ALOIS RIEGL, *Gesammelte Aufsätze* (1929), W. PASSARGE, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* (1930). Για τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης: E. BUSCHOR, *Begriff und Methode der Archäologie* καὶ B. SCHWEITZER, *Das Problem der Form in der Kunst des Altertums*, καὶ τὰ δύο στὸ *Handbuch der Archäologie I* (1939). Ἀληθινὸς θησαυρὸς, γιὰ τὶς πληροφορίες ποὺ ἔχει συγκεντρώσει ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν πνευματικὴ τους ἐπεξεργασία, εἶναι τὸ βιβλίο τοῦ καθηγητῆ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βασιλείας KARL SCHEFOLD: *Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung seit 1939* (Bern 1949, ἐλβ. φρ. 18.80). Ἀνήκει στὴ σειρὰ «Wissenschaftliche Forschungsberichte», ποὺ ἐκδίδεται ἀπὸ τὸν οἶκο A. Francke τῆς Βέρνης καὶ σκοπὸ ἐκεῖ νὰ πληροφορήσει τὸ παγκόσμιον ἐπιστημονικὸ κοινόν, ποὺ μὲ τὰ πολεμικὰ καὶ τὰ μεταπολεμικὰ ἐμπόδια ἔχασε τὴν ἐνημέρωσή του, γιὰ τὶς προόδους τῆς διεθνοῦς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας στὰ χρόνια αὐτὰ (ἡ σειρὰ περιέχει ἢ προβλέπει ἰδιαίτερα τεύχη γιὰ τὴ φιλοσοφία, τὴν ψυχολογία, τὴ γενικὴ ἐπιστήμη τῆς λογοτεχνίας, τὴν ἐλληνικὴ λογοτεχνία, τὴ λατινικὴ, τὴ βυζαντινολογία, τὴ ρωμανικὴ φιλολογία, τὴν ἀγγλική, τὴ γερμανικὴ, τὴν ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης, τὴν ἀρχαία ἱστορία κλπ.). Τὸ βιβλίο τοῦ Schefold, καρπὸς σπάνιας αὐτοθυσίας, εὐσυνειδησίας καὶ ἐνημερότητας, πληροφορεῖ στίς 250 σελίδες του γιὰ ὅτιδήποτε ἀξιόλογο ἔχει δημοσιευτεῖ στὰ τελευταῖα 10 χρόνια σὲ βιβλία καὶ σὲ περιοδικὰ τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς. Ἀλλὰ, χῶρια ἀπὸ τὴν καταπληκτικὴ ἱκανότητα τοῦ συγγραφέα νὰ κυριαρχήσει ἐπάνω σὲ τέτοιο τεράστιο ὕλικό, ἐκεῖνο ποὺ κάνει τὸ βιβλίο αὐτὸ ἀνεκτίμητο καὶ ἀπαραίτητο ὁδηγὸ εἶναι, ὅτι οἱ πληροφορίες του δὲν εἶναι ἀπλὲς βιβλιογραφικές, ἀλλὰ οὐσιαστικές, δοσμένες ἀπὸ ἔμπειρο ἐρευνητὴ, διαρθρωμένες ἀπὸ πνεῦμα διορατικὸ καὶ προπάντων εὐαίσθητο γιὰ τὸ βαθύτερο νόημα τῶν πραγμάτων, γιὰ τὴν πραγματικὴ βαρύτητα τῆς κάθε καινούργιας γνώσης, γιὰ τὴν ἀξία τῆς κάθε ἐργασίας. Τὸ δείχνουν καὶ οἱ 32 εἰκόνες ποὺ συνοδεύουν τὸ βιβλίο καὶ ποὺ τὶς διάλεξε ὁ συγγραφέας γιὰ νὰ παρουσιάσει μ' αὐτὲς ἔργα ποὺ μὲ τὴν ποιότητά τους ἀποτελοῦν πραγματικὸ πλουτισμὸ καὶ μὲ τὴν ἰδιομορφία τους φωτίζουν παλιότερα προβλήματα ἢ θέτουν καινούργια. Τὸ ὅτι στίς κρίσεις τοῦ συγγραφέα περιέχεται συχνὰ καὶ ἡ ἀτομικὴ του συμβολὴ στὴν ἔρευνα μεγαλώνει τὴν ἀξία τοῦ βιβλίου. Για τὰ θέματα τοῦ παραπάνω ἄρθρου ἡ εἰκοσαετίδῃ εἰσαγωγή τοῦ βιβλίου, ποὺ ἐξιστορεῖ σύντομα ἀλλὰ μὲ οὐσιαστικὸ τρόπο τοὺς πραγματικούς σημαντικοὺς σταθμοὺς τῆς ἐξέλιξης ἀπὸ τὸν Winckelmann ὡς τὰ σήμερα, εἶναι καὶ μὲ τὶς πληροφορίες τῆς ἐξαίρετο βοήθημα (γιὰ τὸ θέμα τῆς ἀνανέωσης στὰ τελευταῖα 50 χρόνια χαρακτηριστικὴ ἡ φράση τοῦ συγγραφέα, ὅτι στίς νεώτερες ἱστορικὲς ἐπιστῆμες ἡ ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης εἶναι ἡ πιὸ παλιὰ καὶ ταυτόχρονα μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ νέες). Ἡ παντοτινὴ νεότητα τῆς ἐπιστήμης τῆς ἀρχαίας τέχνης καθρεφτίζεται ὡραῖα στὸ ἔργο τοῦτο ἐνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀξιους ἐκπροσώπους τῆς.

Δελφοὶ

(*Παιδεία* Ε', τεύχη 52-63, 15 Ἰανουαρίου-15 Δεκεμβρίου 1951, σ. 51-61, 113-119, 158-165, 204-210, 269-278, 343-351, 403-411, 449-455, 497-501. Πλήρες τὸ κείμενο μὲ συμπλήρωμα, βιβλιογραφία καὶ πίνακες, Ἑρμῆς 1974)

An early classical disc relief from Melos

(*Journal of Hellenic Studies* 71, 1951, 96-110)

Ὁ Παρθενών*

Στις «Νεφέλες» τοῦ Ἀριστοφάνη, τὴν ὥρα ποὺ οἱ Παρθένες κατεβαίνουν στὴν Ἀθήνα, ἀκοῦμε τούτους τοὺς στίχους (299 ἐ.): «...πᾶμε στὴ χώρα τὴ λαμπερὴ τῆς Παλλάδος, τὴ γῆ τοῦ Κέκροπος νὰ ἰδοῦμε μὲ τὰ καλὰ παλληκάρια, τὴν πολυαγαπημένη, γεμάτη δωρήματα στοὺς θεοὺς τ' οὐρανοῦ καὶ ναοὺς μὲ τὴ σκεπὴ τὴν ψηλὴ καὶ ἀγάλματα, ποὺ ἔρχονται οἱ θεοὶ στίς γιορτές νὰ τὰ ἰδοῦν...». Στούς στίχους αὐτοὺς, ποὺ γράφτηκαν τὸ 423 π.Χ., δηλαδὴ ἐννιά μόλις χρόνια ἀφοῦ εἶχαν τελειώσει ὁ Παρθενὼν καὶ τὰ Προπύλαια κι' ἐνῶ χτιζόταν ἀκόμη τὸ Ἐρέχθειο, αἰσθανόμαστε ἀπαραγνώριστο τὸ καμάρι τοῦ Ἀθηναίου ποιητῆ γιὰ τὰ χτίρια καὶ τ' ἄλλα ἔργα τῆς τέχνης ποὺ εἶχαν δώσει τότε-δὰ σ' ὅλη τὴν Ἀκρόπολη τὴν ἀπίθανη ὁμορφιὰ τοῦ ὄνειρου. Καὶ εἶναι συγκινητικὸ τὸ κάλεσμα ποὺ μᾶς κάνει ἓνας μεγάλος ποιητῆς τῶν ἡμερῶν ἐκείνων νὰ χαροῦμε καὶ νὰ καμαρώσουμε μαζί του μιὰ μεγάλη ἀνθρώπινη δημιουργία.

Τὸ κάλεσμα τοῦ ποιητῆ ἰσχύει καὶ σήμερα καὶ πάντοτε, γιὰτὶ μέσα στὴν «παιδεία» τοῦ ἀνθρώπου ὁ Παρθενὼν ἔχει μιὰν ἀπὸ τίς πιὸ κεντρικὲς θέσεις. Μὲ τὸν ὄρο «παιδεία» (ὅπως ἔχει ἀναπτύξει ὠραῖα ὁ Werner Jaeger στὸ ὁμῶνυμο βιβλίῳ του) δὲν πρέπει βέβαια νὰ ἐννοοῦμε μόνο τὴν ὁργανωμένη δράση τῆς κοινωνίας ποὺ μαθαίνει στοὺς ἀνθρώπους γράμματα, ἀλλὰ κάτι πολὺ βαθύτερο καὶ καθολικώτερο, ποὺ ὑπάρχει καὶ χωρὶς τὰ γράμματα καὶ τοὺς γραμματισμένους: ἐννοοῦμε τὴν ἔμφυτη ἀνάγκη ποὺ ἔχει ὅποιαδὴποτε ἀνθρώπινη κοινότητα νὰ διαμορφώσει τὸ κάθε μέλος της, καὶ κυριολεκτικὰ νὰ τὸ «πλάσει» (ἡ ἔκφραση εἶναι πλατωνικὴ), σύμφωνα μὲ ἓναν τύπο ἰδεατόν, ἀλλὰ ποὺ νὰ ἔχει ὀρισμένο ἐξωτερικὸ χαραχτῆρα καὶ ἐσωτερικὴ συνέπεια· σύμφωνα δηλαδὴ μὲ μιὰν εἰκόνα ποὺ ἔχει ἡ κοινότητα γιὰ τὸ ἰδανικὸ τοῦ ἀνθρώπου καὶ ποὺ δίνει μὲ ὀρισμένες ὑποχρεώσεις ἐκείνους ποὺ τὸ πιστεύουν καὶ τὸ ἐπιδιώκουν. Μέσα ὅμως στὴν ἱστορία τῆς «παιδείας» μὲ τὴν ἔννοια αὐτὴ —ποὺ ταυτίζεται ἔτσι σχεδὸν μὲ τὴν ἔννοια «πολιτισμός», «καλλιέργεια» τοῦ ἀνθρώπου (culture)— οἱ Ἑλληνες ἔφεραν, ἀντίκρου στοὺς παλιούς

* *Παιδεία καὶ Ζωή* 1 (1952) τευχ. 6-7, 264-74, τευχ. 8-9, 332-340 καὶ τευχ. 10, 408-412.

ιστορικούς λαούς της 'Ανατολής (όσο κι' αν τιμούμε τη θρησκευτική, καλλιτεχνική, πολιτική δημιουργία των λαών εκείνων), κάτι έντελως καινούργιο: την ἀνακάλυψη τοῦ ἀνθρώπου, καὶ πὶο συγκεκριμένα: τὴ συνείδηση τῶν καθολικῶν νόμων ποὺ διέπουν τὴν οὐσία καὶ τὴ φύση τοῦ ἀνθρώπου. Ἀπὸ τότε καὶ ὕστερα ἰδανικὸ τῆς «παιδείας» ἔγινε ἡ ἀνθρωπιά: ἡ ἀγωγή τοῦ ἀτόμου ὥσπου νὰ φτάσει τὴν ἀληθινὴ μορφή, τὸν ἀληθινὸ τύπο τοῦ ἀνθρώπου.

Ἡ θαυμαστὴ αὐτὴ ἀνακάλυψη τῶν Ἑλλήνων συμπυκνώθηκε καὶ φανερώθηκε χειροπιαστὴ καὶ μὲ τρόπο παραδειγματικὸ στὸν Παρθενῶνα — σ' αὐτὸ τὸ σχετικὰ μικρὸ χτίριο, στὶς ἀρχιτεκτονικὲς του γραμμές, στὴν ἐξωτερικὴ καὶ στὴν ἐσωτερικὴ μορφή τοῦ χώρου του, στὴ μορφή τοῦ κάθε μέλους του, εἴτε ἀρχιτεκτονικὸ εἶναι εἴτε γλυπτό. Τὸ πὶο σημαντικὸ καὶ πὶο βαθὺ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς, μοναδικῆς καὶ τέλειας στοῦ εἶδος τῆς, τέχνης του εἶναι ὅτι: τὸ ἰδανικὸ ἐκεῖνο τῆς ἀνθρωπιᾶς ποὺ φύτεψαν οἱ Ἕλληνες μέσα στοὺς αἰῶνες, ἔστω καὶ ἂν συχνὰ ληθαργεῖ, ζυπνᾷ στὸ ἀντίκρυσμα τοῦ Παρθενῶνος τόσο ἄμεσα καὶ ἔντονα καὶ προβάλλει μπροστὰ στὴν ψυχὴ μὲ τέτοια ἐνάργεια, ὥστε — ὅχι πιά οἱ κλασικιστὲς, ρομαντικοὶ νοσταλγοὶ ἐνὸς ἀνεπίστρεπτου παρελθόντος — ἀλλὰ, ὅπως θὰ ἰδοῦμε, καλλιτέχνες ζωντανοὶ καὶ ἐπαναστατικοὶ τῶν ἡμερῶν μας νὰ κηρύσσουν, ὅτι «μέσα στὸν καθένα μας προϋπάρχει ὁ Παρθενῶν», γιὰτὶ ὑπάρχει μέσα μας «ἡ ἀνάγκη τοῦ Παρθενῶνος».

Οἱ ἱστορικὲς προϋποθέσεις

Α) **Ἡ Ἀκρόπολη.** Ὁ Παρθενῶν, γέννημα μιᾶς ἐξαιρετικῆς ἱστορικῆς στιγμῆς καὶ τῆς μεγαλοφυΐας δυὸ-τριῶν ἀνθρώπων, ἔχει ὥστόσο βαθύτατες ρίζες θρησκευτικῆς, πνευματικῆς, καλλιτεχνικῆς, ὑλικῆς ἀκόμη (χτιριακῆς), μέσα στὴν παλιότερη Ἀκρόπολη, καὶ δὲν εἶναι νοητὸς χωρὶς αὐτές.

Στὸ τέλος τῆς λεγόμενης μυκηναϊκῆς ἐποχῆς, κοντὰ στὰ 1000 π.Χ., βλέπομε τὴν Ἀκρόπολη κατοικημένη καὶ ὀχυρωμένη. Τὴν τριγυρίζει τότε ἕνα τεῖχος ἀπὸ πέτρες μόλις πελεκημένες καὶ ἀσύνδετες μεταξὺ τους («κυκλώπειο»), ποὺ οἱ κλασσικοὶ Ἀθηναῖοι τὸ διατήρησαν μὲ θρησκευτικὴ εὐλάβεια καὶ τὸ ὀνόμαζαν «Πελασγικόν» ἢ «Πελαργικόν» (σῶζεται φανερὸ καὶ σήμερα ἕνα μεγάλο κομμάτι του, πίσω ἀπὸ τὰ Προπύλαια). Ἀπὸ τὸ παλάτι τοῦ βασιλιᾶ τῆς σῶζονται ἴσως δυὸ πώρινες βάσεις γιὰ κολόννες ξύλινες μέσα στὰ ἐρείπια ποὺ βλέπομε ἀνάμεσα Ἐρεχθείου καὶ Παρθενῶνος (τριγυρισμένες σήμερα μὲ κάγκελλα). Τὸ σημαντικὸ γιὰ τὶς παλιὲς βαθειὲς ρίζες τῆς λατρείας στὴν Ἀκρόπολη εἶναι ὅτι: δὲν εἶναι τυχαία σύμπτωση ὅτι πολὺ κοντὰ στὸ μυκηναϊκὸ ἀνάκτορο, λίγα μέτρα βορειότερα καὶ πιθανώτατα μέσα στὴν αὐλὴ του, βρίσκονται συγκεντρωμένα τὰ πὶο ἱερὰ σημεῖα ποὺ ἔδειχναν στοὺς ἀρ-

χαίους Ἀθηναίους χειροπιαστή τὴν ἀγάπη τῶν θεῶν γιὰ τὴν ἀκρόπολη καὶ τὸ ζωνηρὸ μέρος ποὺ ἐπαιζαν στὴ ζωὴ τῶν πρώτων ἡρώων καὶ βασιλιάδων τους: τὸ σημάδι τῆς τρίαينας τοῦ Ποσειδῶνος (ἢ τοῦ κεραυνοῦ ποὺ σκότωσε τὸν Ἑρεχθέα) κάτω ἀπὸ τὴ Β πρόσταση τοῦ κλασσικοῦ Ἑρεχθείου· ἐκεῖ κοντὰ ὁ (κρυφὸς) τάφος τοῦ Ἑρεχθέως· ἢ «Ἑρεχθίδς θάλασσα», τὸ δῶρο τοῦ Ποσειδῶνος, μέσα στὸ κλασσικὸ Ἑρέχθειο· ἢ «πάγκυφος» ἐλαία, τὸ δῶρο τῆς Ἀθηνᾶς, στὸ Πανδρόσειο (Δ ἀπέξω ἀπὸ τὸ Ἑρέχθειο)· ὁ τάφος τοῦ Κέκροπος, πολὺ κοντὰ στὴν πρόσταση τῶν Καρυατίδων καὶ ἴσως ἀπὸ κάτω της. Ὅπως δηλαδὴ καὶ στ' ἄλλα μυκηναϊκὰ ἀνάχτορα, ἔτσι κι' ἐδῶ ἡ λατρεία ποὺ πρόσφερε ὁ συνοικισμὸς τῆς Ἀκρόπολης καὶ τῆς περιοχῆς της στοὺς θεοὺς του ἦταν στενὰ δεμένη μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ βασιλιᾶ καὶ γινότανε μέσα στὸ παλάτι του. Ἡ μυκηναϊκὴ θρησκεία εἶχε ἐκδηλο χθόνιο καὶ μητριαρχικὸ χαραχτῆρα: ὁ Ποσειδῶν δὲν ἔχασε καὶ ἀργότερα ποτὲ τὸ χαραχτῆρα αὐτόν, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν Ἀθηνᾶ πολλὰ σημάδια δείχνουν ὅτι τότε ἦταν πρὸ πάντων χθόνια καὶ μητριαρχικὴ θεὰ (φίδι κλπ.).

Ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν κατάλυση τῆς βασιλείας στὴν Ἀθῆνα ἡ λατρεία, ποὺ σιγὰ-σιγὰ ζευγαρώθηκε μὲ τὴν καινούργια πνευματικὴ τῆς Ὀλυμπιακῆς — Ὀμηρικῆς θρησκείας, δὲν ξεκόλλησε ποτὲ ἀπὸ τὸν τόπο τοῦ μυκηναϊκοῦ παλατιοῦ. Δὲν ξέρομε ποὺ ἐφύλαγαν στὰ χρόνια τοῦ Ὀμήρου (8ος αἰ. π.Χ.) καὶ λίγο ἀργότερα τὸ παλιὸ «διῖπετὲς ξόανον» τῆς Ἀθηνᾶς: δηλαδὴ τὸ ξύλινο ὁμοίωμά της ποὺ δὲν ἦταν φτιαγμένο ἀπὸ χέρι ἀνθρώπου, ἄρα ἦταν μᾶλλον ἄμορφο, ἔμοιαζε ὅμως μὲ θεὰ καθιστῆ (ὅπως ταιριάζει στὴ μητριαρχικὴ θεὰ) καὶ ποὺ τὸ στόλιζαν μὲ διάφορα χρυσὰ κοσμήματα καὶ μὲ καινούργιο πέπλο κάθε χρόνο. Προϋποθέτει ὅμως τὸ ξόανον αὐτό, δηλαδὴ ἡ εἰκόνα τῆς καθιστῆς Ἀθηνᾶς Πολιάδος (ποὺ θὰ πεῖ: ἢ Ἀθηνᾶ τῆς Ἀκρόπολης) ἕναν ἔστω καὶ πολὺ μικρὸ ναό, τὸ σπῖτι τῆς θεᾶς, ποὺ θὰ ἦταν πολὺ κοντὰ στὰ ἱερὰ σημάδια καὶ στὴ θέση τοῦ παλιοῦ μυκηναϊκοῦ παλατιοῦ — ἢ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἕνα τμῆμα τοῦ παλατιοῦ ἐκείνου. Καὶ ἴσως αὐτὸν ἐννοεῖ ἡ Ὀδύσσεια ἅμα λέει, ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ, ἀφοῦ ὁδήγησε τὸν Ὀδυσσεά στὸν Ἀλκίνοο, ἔφυγε, «ἔκετο δ' ἐς Μαραθῶνα καὶ εὐρυάγνυαν Ἀθήνην, δύνε δ' Ἑρεχθῆος πυκινὸν δόμον» (ἡ' 80-1. Μνεῖα τοῦ ναοῦ της καὶ στὴν Ἰλιάδα Β' 547-51). Ὅπως καὶ νά'ναι, στὶς ἀρχὲς τοῦ 6ου αἰ., στὰ χρόνια τοῦ Σόλωνα, ἔχομε ἕναν σίγουρο ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς Πολιάδος, στὴ θέση πάντοτε τοῦ μυκηναϊκοῦ παλατιοῦ καὶ δίπλα στὰ ἱερὰ σημάδια: εἶναι τὰ ἐρείπια ποὺ βλέπομε ἀνάμεσα στὸ ὑστερώτερο Ἑρέχθειο καὶ στὸν Περικλεῖο Παρθενῶνα (πολὺ κοντὰ στὸ πρῶτο). Χτίστηκε κατὰ τὰ 580-570 π.Χ. καὶ ἦταν πώρινος, δωρικὸς, διπλὸς «ἐν παραστάσι» (δηλ. πρόναος καὶ ὀπισθόδομος εἶχαν ἀπὸ δυὸ κολόννες ἀνάμεσα στὶς δυὸ παραστάδες) — ἴσως ὅμως ἦταν

ἀπὸ τότε κιόλας «περίπτερος» (με ἐξωτερικὴ κιονοστοιχία γύρω στὶς 4 πλευρὲς τοῦ ναοῦ). Τὰ ἀετώματά του τὰ στόλιζαν πώρινα ἀγάλματα, καταπληχτικὲς συνθέσεις τοῦ καλύτερου γλύπτη τῆς ἐποχῆς, τοῦ «καλλιτέχνη τοῦ Μοσχοφόρου»: στὸ Α ὁ Ἡρακλῆς ποὺ παλεύει μὲ τὸν Τρίτωνα μπροστὰ στὸν «τρισώματο δαίμονα» (ποὺ δὲν εἶναι βέβαιον ὅτι ὀνομά του), στὸ Δ λιοντάρι στὴ μέση καὶ φίδια στὶς γωνιές. Ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι τὴν ἐσωτερικὴ διαίρεση τοῦ ναοῦ τὴν ξαναβρίσκομε, ἐλαφρὰ τροποποιημένη, στὸν Περίκλειο Παρθενῶνα.

Χώρα ὅμως ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο αὐτὸ ναό, ποὺ ἦταν δυνατὴ ἔκφραση εὐλάβειας πρὸς τὴν παλιὰ μητριαρχικὴ θεά, τὴν καθιστῇ Ἀθηνᾶ Πολιάδα, καὶ συνέχιζε πιθανώτατα ἕναν παλιότερο ναό της, ἡ Ἀθηνᾶ ἀπόχτησε τὸν ἴδιο καιρὸ κι' ἕναν δεύτερο ναό. Πρέπει νὰ ἔγινε κι' αὐτὸς στὰ χρόνια τοῦ Σόλωνα καὶ μάλιστα στὴν ἀρχὴ τῆς δράσης του (ἄρχων τὸ 594 π.Χ.): γιὰ τὴν ἴδια ἀρχέγονη ὁρμὴ καὶ δύναμη ποὺ δείχνουν τὰ νομίσματά του, τὰ πρῶτα ἀττικὰ νομίσματα (μπροστὰ κεφάλι Ἀθηνᾶς μὲ κράνος, πίσω γλαῦξ), βλέπομε καὶ στὴν τέχνη τοῦ πιὸ σίγουρου κατάλοιπου ποὺ ἔχομε τοῦ ναοῦ αὐτοῦ: ἐννοοῦμε τὸ πώρινο σύμπλεγμα μιᾶς λέαινας ποὺ σπαράζει ἕναν ταῦρο, ἕνα ἐξαιρετικὰ ἐντυπωτικὸ ἔργο ποὺ στόλιζε τὸ ἀέτωμα καὶ φανερώνει καὶ σήμερα ἄμεσα πόσο ἰσχυρὸ ἦταν τὸ ὄραμα τῆς θεότητος στὰ χρόνια ἐκεῖνα. Ὁ ναὸς αὐτός, μὲ τίς διαστάσεις ποὺ συμπεραίνομε ἀπὸ τὸ ἀέτωμά του (πλάτος 17 μ. περίπου), πρέπει νὰ ἦταν στὴ θέση τοῦ κλασσικοῦ Παρθενῶνος, καὶ ἂν σώζεται τίποτε ἀπὸ τὰ θεμέλιά του θὰ εἶναι κάτω ἀπὸ τὸ σημερινὸ Παρθενῶνα· ἴσως στὸν παλιὸν τοῦτο ναὸ ἀνήκει ἕνα μακρὸ λάξευμα τοῦ βράχου, κοντὰ στὴ Β πλευρὰ τοῦ Περίκλειου Παρθενῶνος, μακρὸ περίπου 32 μ. = 100 παλιοὶ ἀττικοὶ πόδες (ὥστε πιθανώτατα αὐτὸς εἶναι τὸ ἀρχαῖο «Ἐκατόμπεδον»). Ἄλλες ὅμως λεπτομέρειες γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ του μορφή δὲν ξέρομε. Τοῦτον τὸν δεύτερο ἀρχαῖο ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς οἱ ἀρχαιολόγοι τὸν ὀνομάζουν «πρωταρχικὸ Παρθενῶνα» (γερμανικὰ Urparthenon), θεωρώντας τὸν ἔτσι πρόδρομο τοῦ Περίκλειου Παρθενῶνος. Γιὰτί, πραγματικά, στὸν δεύτερο αὐτὸ ναὸ της ἡ Ἀθηνᾶ, χωρὶς νὰ πάψει νὰ εἶναι γενικὰ ἡ «Ἀθηνᾶ τῆς Ἀκρόπολης» (Ἀθηνᾶ Πολιάς), ἐλατρευτότανε ὅμως εἰδικώτερα μὲ τὴ νεώτερη καὶ πνευματικώτερη μορφή της ποὺ ξέρομε ἀπὸ τὸν Ὅμηρο: ὡς ἡ ἔξυπνη, φρόνιμη, πολεμόχαρη, ἀγαπημένη κόρη τοῦ Διός, ποὺ βγαίνει πάνοπλη ἀπὸ τὸ κεφάλι του, ἡ Παρθένος (ὅπως κι' ἄλλοι στὴν Ἀκρόπολη λατρεύνοντοσαν ἄλλες ὑποστάσεις της: Ἀθηνᾶ Νίκη, Ἀθηνᾶ Ὑγεία κλπ.). Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἄγαλμά της στὸ ναὸ αὐτὸν τὴν παράσταине ὄχι καθιστὴ καὶ ἄοπλη, ὅπως τὸ ἄγαλμα τῆς Πολιάδος (κληρονόμου τῆς παλαιᾶς μητριαρχικῆς θεᾶς), ἀλλὰ ὀρθια, ἐνοπλη, σὲ στάση ἐπιθετικὴ. Τέτοια βλέπομε τὴν εἰκόνα της καὶ στοὺς λεγόμε-

νους Παναθηναϊκούς ἀμφορεῖς, δηλαδή στοὺς ἀμφορεῖς πού, γεμάτους λάδι ἀπὸ τὶς ἐλιές της, τοὺς ἔδιναν βραβεῖα στὴ μεγάλη γιορτὴ της, στὰ Παναθηναία, πού ἀναδιοργανώθηκαν στὰ χρόνια αὐτὰ (566 π.Χ.).· στὴ γιορτὴ αὐτὴ, κάθε τέσσερα χρόνια, ἐπρόσφερναν στὴ θεὰ καὶ ἕναν ὁμορφο πέπλο, στὸν ὁποῖο κορίτσια ἀπὸ τὰ καλύτερα σπίτια τῆς Ἀθήνας ἐκεντοῦσαν τὴ μάχη τῶν θεῶν μὲ τοὺς Γίγαντες ὅπου ἡ Ἀθηνᾶ ἢ Παρθένος εἶχε δοξαστεῖ. Καταλαβαίνομε ἔτσι καλύτερα γιατί στὸν Περικλείο Παρθενῶνα, πού εἶναι ὁ διάδοχος ἐκείνου τοῦ «πρωταρχικοῦ Παρθενῶνος», ἡ ζωφόρος παρασταίνει τὴν πομπὴ τῶν Παναθηναίων καὶ τὸ ἄγαλμα τοῦ Φειδία δείχνει τὴ θεὰ πάνοπλη.

Ὁ Πεισίστρατος, πού ἄρπαξε τὴν ἐξουσία στὰ 561/60 π.Χ., ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴ λατρεῖα τῆς θεᾶς καὶ ἔδωσε μεγαλύτερη λαμπρότητα στὰ Παναθηναία· ἀλλὰ ἔργα του στοὺς δυὸ ναοὺς δὲν μπορούμε νὰ βεβαιώσουμε. Οἱ γυιοὶ του ὅμως Ἰππίας καὶ Ἰππαρχος, πού τὸν διαδέχτηκαν στὰ 527 π.Χ., ἐργάστηκαν καὶ γιὰ τοὺς ναοὺς της. Στὸν παλιὸ ναὸ τῆς Πολιάδος —συναγωνιζόμενοι μὲ τοὺς ἀντίπαλούς τους Ἀλκμεωνίδες πού ἐκεῖνον τὸν καιρὸ δούλευαν στὸ ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνος στοὺς Δελφούς (βλ. «Παιδεία» τοῦ 1951 σελ. 115 καὶ 404)— ἔχτισαν καὶ αὐτοὶ κατὰ τὰ 520 π.Χ. «περίσταση» γύρω ἀπὸ τὸ ναὸ (ἢ τὴν ἀνάνεωσαν, ἂν ἦταν κι' ὁ παλιὸς περίπτερος), πώρινη, ἀλλὰ μὲ μεγάλες μετόπες καὶ ἀετώματα μαρμάρινα (στὸ Α Γιγαντομαχία, τὸ καινούργιο θέμα γιὰ τὸ δόξασμα τῆς θεᾶς, στὸ Δ λιοντάρια πού σπαράζουν ταῦρο, συνέχεια τῶν παλιῶν θεμάτων). Ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ ναὸ τῆς πολέμικῆς Παρθένου ἔκαμαν, φαίνεται, οἱ Πεισιστρατίδες μεγάλα σχέδια: γκρεμίζουν τὸν «πρωταρχικὸ Παρθενῶνα» καὶ στὴ θέση του χτίζουν ἕνα τεράστιο καὶ βαθὺ πώρινο θεμέλιο γιὰ ναὸ πλάτους περίπου 100 ποδῶν, πώρινον, ἀλλὰ —ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὶς ἀναλογίες του— στὸ σχέδιο τῶν μεγάλων φανταχτερῶν ἰωνικῶν διπτέρων τῆς Μ. Ἀσίας· δὲν προφταίνουν ὅμως νὰ πᾶνε ψηλότερα ἀπὸ τὴν πρώτη βαθμίδα τοῦ κρηπιδώματος καὶ πέφτουν ἀπὸ τὴν ἐξουσία (514 π.Χ. φόνος Ἰπάρχου, 511 διώξιμο Ἰππία). Ἡ νεαρὴ Ἀθηναϊκὴ δημοκρατία τοῦ Κλεισθένη ἔχει κι' αὐτὴ μεγάλη εὐλάβεια στὴ θεά, ἀντιδρᾷ ὅμως στὴν ὑπερβολικὰ ἰωνίζουσα καὶ ἐκλεπτυσμένη καλαισθησία τῶν Πεισιστρατιδῶν· συνεχίζει λοιπὸν τὸ χτίσιμο τοῦ νέου ναοῦ ἐπάνω στὸ ἴδιο τεράστιο πώρινο θεμέλιο, μὲ λίγο μικρότερες διαστάσεις, ἀλλὰ τὸν κάνει μαρμάρينو καὶ δωρικὸ περίπτερον ἀπλὸν (ὄχι ἰωνικὸ δίπτερο). Φτάνει κι' αὐτὸς ὁ ναὸς ὡς τοὺς δύο πρώτους κάτω σπονδύλους τῶν κιόνων, καὶ τότε ξεσπάει ἡ θύελλα τῶν περσικῶν πολέμων καὶ τὸ χτίσιμο σταματᾷ πάλι. Οἱ δυὸ αὐτοὶ Παρθενῶνες πού δὲν τελείωσαν ποτέ, ὁ πώρινος τῶν Πεισιστρατιδῶν (I) καὶ ὁ μαρμάρινος τοῦ Κλεισθένη (II), εἶναι οἱ ἄμεσοι διάδοχοι τοῦ «πρωταρχικοῦ Παρθενῶνος» τοῦ Σόλωνος καὶ οἱ ἄμεσοι προκάτοχοι τοῦ

Παρθενῶνος τοῦ Περικλῆ (III). "Αν ἡ γνώμη αὐτὴ εἶναι, ὅπως κ' ἐγὼ πιστεύω, σωστή, οἱ Πέρσες, ἅμα εἰσέβαλαν στὴν Ἀττικὴ (Ξέρξης 480, Μαρδόνιος 479 π.Χ.) βρῆκαν τὸ μαρμάρينو Παρθενῶνα τοῦ Κλεισθένη (τὸν II) φτασμένον ὡς τοὺς δευτέρους σπονδύλους τῶν κιόνων καὶ τριγυρισμένον μὲ τὶς ξύλινες σκαλωσιές· καθὼς ἐχάλασαν ὅλη τὴν Ἀκρόπολη, ἔβαλαν καὶ σ' αὐτὸν φωτιά, ποὺ ἄφησε μάλιστα πολλὰ σημάδια στὰ μαρμάρινα μέλη καὶ στὰ πώρινα θεμέλια ἀκόμη (ὕπάρχουν ὥστόσο καὶ ἄλλες γνώμες, π.χ. ὅτι οἱ Παρθενῶνες I καὶ II εἶναι καὶ οἱ δυὸ μεταπερσικοί, ὁ I τοῦ Θεμιστοκλέους, ὁ II τοῦ Κίμωνος· ἢ ἀκόμα ὅτι καὶ οἱ τρεῖς, I-III, εἶναι ἀλλεπάλληλες τροποποιήσεις τοῦ σχεδίου στὰ χρόνια τοῦ Περικλῆ).

"Όταν ξαναγύρισαν οἱ Ἀθηναῖοι στὸν τόπο τους βρῆκαν χαλάσματα μόνο. Φροντίζουν ὅμως πρῶτα γιὰ τὴν ὀχύρωση τῆς πόλης καὶ τῆς Ἀκρόπολης (Θεμιστοκλῆς, Κίμων). Στὸν Παρθενῶνα, πέρα ἀπὸ τὴν ἰσοπέδωση τοῦ ἰσιώματος ἀνάμεσα στὸ πώρινο θεμέλιό του καὶ στὸ Ν τεῖχος (Κιμώνειο), δὲν φαίνεται νὰ γίνεται τίποτε σημαντικό· ἴσως δὲν ἔχουν καὶ ἀρκετὰ χρήματα. Κατὰ τὸ 460 π.Χ. ὅμως, ὕστερα ἀπὸ τὴ δολοφονία τοῦ Ἐφιάλτη, τὸν διαδέχεται ὁ Περικλῆς στὴν ἀρχηγία τῆς προοδευτικῆς μερίδας, τῆς ἀντίθετης στὴ συντηρητικὴ καὶ φιλολακωνικὴ πολιτικὴ τοῦ Κίμωνος (τ' ὄνομα τοῦ Περικλῆ, ἀπὸ κάποια ὠραία σύμπτωση, πρωτακούγεται στὰ 472 π.Χ., ὅπου νέος ἀκόμα, καμμιά 25αριὰ χρονῶν, ἦταν χορηγὸς στοὺς «Πέρσες» τοῦ Αἰσχύλου). Καὶ ἀπὸ τὰ 454 π.Χ., ἅμα μεταφέρθηκε ἀπὸ τὴ Δῆλο στὴν Ἀκρόπολη (δηλαδὴ ἀπὸ τὴν προστασία τοῦ Ἀπόλλωνος στὴν προστασία τῆς Ἀθηνᾶς) τὸ κοινὸ ταμεῖο τῆς ἀττικοῖωνικῆς συμμαχίας κι' ἀποφασίστηκε νὰ δίνεται στὴ θεὰ τὸ 1/60 τῶν συμμαχικῶν εἰσφορῶν (1 μνᾶ στὸ τάλαντο), ὑπάρχουν πιά ἀρκετὰ χρήματα. Στὰ 447 π.Χ. λοιπὸν ὁ Περικλῆς ἀρχίζει τὸ σημερινὸ νὰό, μεγαλύτερον ἀπὸ τὸν II (69.51 × 30.86 μ.), ἀλλὰ πάλι μαρμάρινον δωρικὸ περίπτερο. Ἐσκόνταψε ὅμως τὸ ἔργο στὴ σφοδρὴ ἀντίδραση τῶν συντηρητικῶν. Ὁ Πλούταρχος παρατηρεῖ πικρὰ (Περικλῆς ιβ') ὅτι «ἐκεῖνο ἀκριβῶς ποὺ ἔδωσε τέτοιο στολισμὸ στὴν Ἀθῆνα καὶ τὴν ἔκαμε μιὰ χαρὰ τῶν ματιῶν, καὶ ξάφνισε τόσο τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, καὶ εἶναι ὁ μόνος μάρτυρας ποὺ ἔχει ἡ Ἑλλάδα πὼς δὲν εἶναι ψέματα ἡ ἱστορία τῆς παλιᾶς δυνάμεως καὶ εὐτυχίας της, δηλαδὴ τὴ διαμόρφωση τῶν ἀναθημάτων, αὐτὸ ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Περικλῆ εἶχαν περισσότερο στὸ μάτι οἱ ἐχθροὶ καὶ τὸ κατηγοροῦσαν μὲ φωνές στὶς συνελεύσεις τοῦ δήμου». Οἱ συντηρητικοί, ποὺ ἀρχηγὸς τους ἦταν τὴν ὥρᾳ ὁ συγγενὴς τοῦ Κίμωνος Θουκυδίδης ὁ Μελησίου Ἀλωπεκῆθεν, μεταχειριζόντουσαν τὴν τυπικὴ μέθοδο τῶν ἀντιδραστικῶν, υἱοθετώντας τὰ ἐπιχειρήματα τῶν ἐχθρῶν τῆς Ἀθῆνας: «ὁ λαὸς μας, ἔλεγαν, κακοφημίζεται καὶ κατηγορεῖται ποὺ μεταφέρει ἀπὸ τὴ Δῆλο τὰ κοινὰ χρήματα τῶν Ἑλλήνων. Καὶ τὸ πιὸ

εὐπρόσωπο ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα κατὰ τῶν κατηγορῶν, ὅτι δηλαδὴ ἀπὸ τοῦ φόβου τῶν βαρβάρων σηκώσαμε τὰ κοινὰ ἀπὸ ἐκεῖ καὶ τὰ φυλᾶμε σὲ σίγουρο μέρος, αὐτὸ τὸ κατέλυσε ὁ Περικλῆς· καὶ δίνουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι περιφρονούμε φοβερὰ καὶ κυβερνοῦμε αὐταρχικὰ τὴν Ἑλλάδα, ἀφοῦ βλέπει ὅτι μὲ τὰ χρήματα ποὺ ἀναγκάζεται νὰ εἰσφέρει γιὰ τὸν πόλεμο, ἐμεῖς χρυσώνουμε ἀπὸ πάνω ὡς κάτω τὴν ἀκρόπολη καὶ τὴ στολίζουμε σὰν φαντασμένη γυναῖκα καὶ τῆς κρεμοῦμε πολύτιμα πετράδια καὶ ἀγάλματα καὶ ναοὺς χιλίων ταλάντων» (Πλούταρχος αὐτ.). Καί, ἐπειδὴ μὲ ὅλα τὰ ἀντίθετα ἐπιχειρήματα τοῦ Περικλῆ ἡ ἀντίδραση δὲν ἡσύχαζε καὶ ἡ κατάσταση ἔπρεπε νὰ ξεκαθαριστεῖ, ὁ Περικλῆς, παίρνοντας ἀπάνω του τὸν κίνδυνο νὰ ἐξοστρακιστεῖ ὁ ἴδιος, ἀναγκάστηκε νὰ ἀναμετρηθεῖ τελειωτικὰ μαζί της καὶ «πρὸς τὸν Θουκυδίδην εἰς ἀγῶνα περὶ τοῦ ὁστράκου καταστάς καὶ διακινδυνεύσας ἐκείνον μὲν ἐξέβαλε, κατέλυσε δὲ τὴν ἀντιτεταγμένην ἐταιρείαν» τὸ 443 π.Χ. Ἡ οἰκοδόμηση συνεχίστηκε ἔντονα καί, ἐννιά χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ ἄρχισε, ὁ Παρθενῶν ἦταν στὰ κύρια μέρη του ἑτοιμος καὶ στεγασμένος, ὥστε στὰ 438 π.Χ. ἐγκαινιάστηκε ὁ ναὸς καὶ τὸ χρυσελεφάντινο ἄγαλμα τῆς θεᾶς, ἔργο τοῦ Φειδία, ποὺ θὰ τοῦ εἶχε παραγγελεθῇ μόλις ἄρχισε ὁ ναός. Ἐξακολούθησαν ὅμως οἱ ἐργασίες στὰ ἐξωτερικά του μέρη, μάλιστα στὰ γλυπτὰ τῶν ἀετωμάτων, καὶ τελείωσαν ὀριστικὰ τὸ 432 π.Χ. Τὸ τεράστιο ἔργο (χιτίριο, γλυπτὰ μετοπῶν, ζωφόρου, ἀετωμάτων, ἄγαλμα) τελείωσε μέσα σὲ 15 μόνο χρόνια. Ὑπολογίζουν ὅτι ξοδεύτηκαν γιὰ τὸ ναὸ ἐπάνω-κάτω 700 τάλαντα (= 4.200.000 ἀρχαῖες δραχμές), καὶ ἄλλα 1000 τάλαντα γιὰ τὸ ἄγαλμα — ποσὰ παραμυθένια. Στὰ πέντε τελευταῖα χρόνια τοῦ Παρθενῶνος (437-432 π.Χ.) ὁ Περικλῆς ἔχτισε καὶ τὰ ἀντάξια τῆς καινούργιας Ἀκρόπολης Προπύλαια μὲ ἀρχιτέκτονα τὸν Μνησικλῆ. Καὶ ἕνα χρόνο ἀφοῦ εἶχαν τελειώσει ὁ Παρθενῶν καὶ τὰ Προπύλαια, τὸ 431 π.Χ., ξεσπάει ὁ Πελοποννησιακὸς πόλεμος.

Β) Ὁ Περικλῆς. Εἶναι εὐκόλο νὰ φανταστοῦμε τὴν ἐντατικὴ δραστηριότητα ἐπάνω στὴν Ἀκρόπολη στὰ 15 αὐτὰ χρόνια τοῦ Παρθενῶνος, ὅπου ὁ Περικλῆς ὁ ἴδιος ἦταν «ἐπιστάτης», δηλαδὴ μέλος τῆς ἐφορευτικῆς ἐπιτροπῆς καί, φυσικά, ἡ ψυχὴ της, μὲ σύμβουλο δίπλα του τὸν ἀντάξίό του Φειδία καὶ μὲ ἀρχιτέκτονες τὸν Καλλικράτη καὶ τὸν Ἰκτῖνο. Ἐχει ἄλλωστε ἀφιερώσει στὰ ἔργα αὐτὰ ὁ Πλούταρχος μιὰ φημισμένη σελίδα, γεμάτη ζωηρότητα στὴν περιγραφή καὶ μεστή ἀπὸ οὐσιαστικὲς πληροφορίες, ἀλλὰ καὶ θερμὴ ἀπὸ τὸ αἶσθημα ποὺ προκαλοῦσε πενταχόσια χρόνια ἀργότερα ἡ ὁμορφιὰ καὶ ἡ φρεσκάδα τῶν ἔργων αὐτῶν σὲ ἕναν Ἕλληνα ποὺ ἐβλεπε γύρω του τὸ μαρασμό. Εἶναι ρητὴ ἡ μαρτυρία τοῦ Πλουτάρχου (καὶ τῶν πηγῶν του) ὅτι «πάντα διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ [= Περικλεῖ] Φειδίας, καίτοι μεγάλους ἀρχιτέκτονας ἐχόντων καὶ τεχνίτας τῶν ἔργων [καὶ τὰ ἀπαριθμεῖ: τὸν

Παρθενῶνα, τὸ ἐν Ἐλευσῖνι τελεστήριον, τὸ Μακρὸν τεῖχος, τὸ Ὠδεῖον, τὰ Προπύλαια]. Ὁ δὲ Φειδίας εἰργάζετο μὲν τῆς θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἔδος, καὶ τοῦτου δημιουργὸς ἐν τῇ στήλῃ εἶναι γέγραπται· πάντα δ' ἦν σχεδὸν ἐπ' αὐτῷ καὶ πᾶσιν, ὡς εἰρήκαμεν, ἐπεστάτει τοῖς τεχνίταις διὰ φιλίαν Περικλέους». Ὁ στενὸς αὐτὸς σύνδεσμος τῶν δυὸ μεγάλων, ποὺ εἶχαν βέβαια μεγάλη διαφορὰ στὴν κοινωνικὴ τάξη, ἀνῆκαν ὅμως στὴν ἴδια γενεά, στάθηκε μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ εὐλογημένες συγκυρίες τῆς ἱστορίας. Ἀλλὰ γιὰ νὰ παίξει ὁ Φειδίας τέτοιο σπουδαῖο πρόσωπο στὴν καλλιτεχνικὴ πολιτεία τοῦ Περικλῆ, πρέπει ὁ Περικλῆς νὰ αἰσθανότανε ὅτι στὰ δικά του ἰδανικὰ ἔδινε μορφὴ ὁ Φειδίας. Ὁ Περικλῆς ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει ὄχι ὡς πολιτικός, ἀλλὰ ὡς τύπος ἀνθρώπου. Τρία προπάντων γνωρίσματά του εἶναι, νομίζω, ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικά:

1ο. *Ἡ προσήλωσή του στοῦ ἰδανικοῦ τῆς ἐλευθερίας.* Ἀντίθετα μὲ τὸν Κίμωνα, ποὺ ἀριστοκρατικὸς στὶς πολιτικὲς του πεποιθήσεις εἶχε τρόπους ποὺ κολάκευαν τὸ λαό, ὁ Περικλῆς ἀπόφευγε τὸν κόσμο — καὶ ὅμως στὸν «δῆμον» ἐπίστευε, ὄχι στὰ «ὀτζάκια». Εἶχε ἀγωνιστεῖ μαζί μὲ τὸν ἀρχηγό του Ἐφιάλτη γιὰ νὰ καταλυθεῖ τὸ 462 π.Χ. «τὸ κράτος τῆς ἐξ Ἀρείου Πάγου βουλῆς», τὸ τελευταῖο προπύργιο τῆς πολιτικῆς δύναμης τῶν ἀριστοκρατικῶν γενῶν, ἀλλὰ καὶ ὀλοκλήρωσε ὕστερα τὸ ἔργο ἐκείνου ἐπεκτείνοντας σ' ὅλες τίς τάξεις τὸ δικαίωμα νὰ ἐκλέγονται στὰ διάφορα ἀξιώματα καὶ εὐκολύνοντας τὴν πραγματοποίησιν τῆς μεταρρύθμισης αὐτῆς μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς «μισθοφορίας» (= τῆς πληρωμῆς μισθοῦ σ' ὅσους ἐκλεγόντουσαν στ' ἀξιώματα). Ἐπραγματοποίησε πέρα-πέρα τὸν οὐσιαστικώτερο ὀρισμὸ τοῦ φιλελευθέρου ποὺ ἔχει δοθεῖ ὡς τώρα: «φιλελεύθερος εἶναι βέβαια ἐκεῖνος ὁποῦ αὐθορμήτως ζητεῖ νὰ δώσει ἐλευθερίες. Ἐκεῖνος ὁποῦ ζητεῖ νὰ λάβει ἐλευθερίες, ἡμπορεῖ νὰ εἶναι, ἀλλὰ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν εἶναι φιλελεύθερος» (Λασκαρᾶτος. *Ἡ ὀξυδέρκεια τοῦ κ. Κ. Θ. Δημαρᾶ τὸν ἔσωσε ἀπὸ τὴν ἀφάνεια: «Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας», τόμ. Β' σελ. 55*). Ἐτσι ἔδωσε στὸν Ἀθηναϊκὸ λαό — ἐνῶ ἦταν 15 χρόνια συνέχεια στὴν ἐξουσία — τὸ δικαίωμα νὰ δικάσει τοὺς στενότερους φίλους του, τὸν Δάμωνα, τὸν Ἀναξαγόρα, τὸν Φειδίαν, τὴν Ἀσπασίαν τὴν ἴδια, τέλος τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτό του, καὶ δέχτηκε τίς ἀποφάσεις του. Μόνο ἔτσι καταλαβαίνομε τὴν πραγματικὴ σημασίαν τῆς περιφημῆς κρίσης τοῦ Θουκυδίδου «ἐγίγνετό τε λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή» (Β. 65), ποὺ συχνὰ τὸ νόημά της διαστρεβλώνεται. Τὸν ἐκυβέρνησε βέβαια τὸ λαὸ αὐτὸν ὁ Περικλῆς, ἀλλὰ ἀφοῦ πρῶτα (κατὰ τὸ χρυσὸ παράγγελμα τοῦ Βάκωνος καὶ τοῦ Σολωμοῦ) τοῦ ὑποτάχθηκε καὶ στάθηκε ἀρκετὸς νὰ τὸν κυριέψει. Εἶναι ὁ τύπος τοῦ πραγματικὰ ἐλευθέρου ἀνθρώπου.

2ο. *Ἡ πνευματικὴ θρησκευτικότητα.* Ὁ κύκλος του ἦταν ἄνθρωποι, ὅπως ὁ Δάμων, ὁ εἰσηγητὴς τῆς «μισθοφορίας», «ἀνθρώπων χαριέστατος» κατὰ τὸν Πλάτωνα (Λάχης 180 d), φιλόσοφος, μουσικὸς σπουδαῖος καὶ θεωρητικὸς πολιτικός· ὁ Ἀναξαγόρας, ὁ φιλόσοφος ποὺ ἐμπέδωσε τὴν πίστη ὅτι μονάχα ὁ «νοῦς» κινεῖται μόνος του καὶ αὐτὸς δίνει κίνηση στὴν ἀδρανῆ ὕλη· ὁ Ἰππόδαμος ὁ Μιλήσιος, ὁ γνωστὸς ἀρχιτέκτονας καὶ θεωρητικὸς κοινωνικῶν μεταρρυθμίσεων· ὁ Πρωταγόρας ὁ Ἀβδηρίτης, ὁ σοφιστὴς, εἰδικευμένος στὰ ζητήματα τῶν νόμων· ὁ Φειδίας ὁ ἴδιος. Θὰ γελιόταν ὅμως ὅποιος θὰ νόμιζε ὅτι στὴ συντροφιά αὐτὴ ἦταν ξένη ἡ θρησκευτικὴ συγκίνηση καὶ πίστη, ὅτι ἦταν ἓνα εἶδος ἀνθρώπων «ἐξωθρησκευτικῶν» (agéligeux). Τὸ αἶσθημά τους γιὰ τὴ θρησκεία θὰ ἦταν βέβαια ἀλλιώτικο ἀπὸ τὸ πάθος ποὺ συγκλονίζει τὴ θρησκευτικὴ συνείδηση στὴν ποίηση τοῦ Αἰσχύλου. Καὶ βέβαια οἱ εἰλικρινεῖς δεισδαιμονίες τοῦ λαοῦ καὶ οἱ πολὺ λιγώτερο εἰλικρινεῖς δεισδαιμονίες τῶν πολιτικῶν τῆς συντηρητικῆς μερίδας δὲν ἦταν δικές τους. Ὅποιος ὅμως ἐξετάσει προσεχτικὰ τὰ ἔργα ποὺ ἔγιναν μὲ τὴν πρωτοβουλία τοῦ Περικλῆ, τὸ νόημά τους, τὴ μορφή προπάντων ποὺ πῆρε ἡ ἔκφραση τοῦ νοήματος αὐτοῦ, βλέπει καθαρά ὅτι τὰ τεράστια αὐτὰ ἔργα δὲν εἶναι ἀπλὴ πολιτικὴ ἢ κρατικὴ ἐπίδειξη, ἀλλὰ ὅτι πηγάζουν ἀπὸ γνήσια θρησκευτικότητα (ἴσως μάλιστα ὀρισμένες λεπτομέρειες, π.χ. ἡ γνωστὴ ἱστορία γιὰ τὸν τεχνίτη ποὺ γλύστρησε ψηλὰ ἀπὸ τὰ Προπύλαια καὶ ποὺ ὁ Περικλῆς τὸν γιάτρεψε μὲ θεραπεία ποὺ τοῦ «συνέταξε» ἡ θεὰ στ' ὄνειρό του, μαρτυροῦν ἰδιαίτερη προσήλωση στὴ λατρεία τῆς Ἀθηνᾶς καὶ σὲ ὅ,τι αὐτὴ ἐκπροσωπεῖ). Ὁ Περικλῆς πιστεύει στὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ καὶ στὰ σύνορα τοῦ ἀνθρώπου.

3ο. *Ἡ ἀνθρωπιά του.* Ὁ μεγάλος αὐτὸς ἦταν ἓνας ὁλόκληρος ἄνθρωπος, οὔτε ὑπεράνθρωπος οὔτε ἀπάνθρωπος. Κρατιότανε μακριὰ ἀπὸ τὸν κόσμο, στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου δὲν παρουσιαζότανε παρὰ σὲ σοβαρὲς περιστάσεις, δὲν ἤξερε ἄλλο δρόμο παρὰ ἀπὸ τὸ σπίτι του στὴν ἀγορὰ καὶ στὸ βουλευτήριο — ἀλλὰ τὸν ὑπόταξε ἡ φυσικὴ καὶ πνευματικὴ γοητεία τῆς Ἀσπασίας καὶ γιὰ χάρη της χώρισε τὴ γυναῖκα του. Ἀναγκάστηκε νὰ κάμει πολλοὺς πολέμους — ἀλλὰ τὸν ἐκλόνισαν οἱ πολλοὶ νεκροὶ τῆς ἐκστρατείας τῆς Σάμου τὸ 440/439 π.Χ., καί, στὸν ἐπιτάφιο ποὺ ἔβγαλε, ὁ πόνος τοῦ κόσμου βρῆκε στὸ στόμα του τὴ θαυμαστὴ ἔκφραση, ὅτι τῶρα ποὺ ἡ πόλη ἔχασε τὰ νιάτα της ἔμεινε σὰν μιὰ χρονιά χωρὶς ἄνοιξη (Ἀριστοτέλης, Ρητορικὴ, AVII καὶ ΓΧ 7). Προσπαθοῦσε νὰ συγκρατεῖ τὰ αἰσθήματά του καί, γιὰ τὸν ὑπομονετικὸ, μαλακὸ καὶ ἀτάραχο τρόπο του, τὸν ἔλεγαν Ὀλύμπιο — ἀλλὰ τσάκισε ἡ καρδιά του καὶ δὲν κράτησε τὰ κλάματα ἅμα ἔχασε καὶ τοὺς δύο του γιουὺς στὸ μεγάλο λοιμό.

Ἄμα ἀφαιρέσαμε τὰ ἐντελῶς ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Περικλῆ, τὰ

βασικά του γνωρίσματα είναι γνωρίσματα ενός ιδιαίτερου τύπου ανθρώπου —ή ἂν προτιμοῦμε— μορφολογική ἔκφραση ενός ἰδιαίτερου «ρυθμοῦ» (style) ἀνθρώπου: τοῦ κλαστικοῦ ἀνθρώπου. Αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπινου τύπου ἔκφραση εἶναι τὸ ἰδανικὸ τῆς ἐλευθερίας, ποὺ πειθαρχεῖ στὸ νόμο («τὸ μῆτ' ἀναρχον μῆτε δεσποτούμενον» Αἰσχύλος, Εὐμεν.)· τὸ ἰδανικὸ τῆς πνευματικῆς θρησκείας, ποὺ τιμᾷ καὶ βάζει ψηλὰ τὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ ἔχει συνείδηση τῶν συνόρων καὶ τῆς τάξης ποὺ τοῦ ὄρισαν στὸν κόσμον οἱ θεοί· τὸ ἰδανικὸ τέλος τῆς ἀνθρωπιᾶς, ποὺ ἀκριβῶς ἐπειδὴ ξέρει τὸ μοιράδι («μοῖρα») τοῦ ἀνθρώπου, τὸν συμπονάει γιὰ τὴν πολλαπλὴ ἀνεπάρκειά του. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοί, ἡ «κλασσικὴ γενιά» ἃς ποῦμε, ὅπου ἀνήκουν καὶ ὁ Περικλῆς καὶ ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Φειδίας, γεννήθηκαν κοντὰ στὸ 500 π.Χ. ἢ λίγο μετὰ, ἦταν δηλαδὴ περίπου 10 χρονῶν στὸ Μαραθῶνα, περίπου 20 χρονῶν στὴ Σαλαμῖνα καὶ περίπου πενηντάρηδες ἅμα ἄρχισε νὰ χτίζεται ὁ Παρθενὼν τὸ 447 π.Χ. Αὐτῆς τῆς γενεᾶς ἔργο εἶναι ἡ κλασσικὴ τέχνη. Πρέπει νὰ φέρομε στὸ νοῦ μας, καὶ νὰ τὸ ξανασυλλογιστοῦμε, τὸ περίφημο χορικὸ τῆς «Ἀντιγόνης» τοῦ Σοφοκλῆ (ποὺ οἱ Ἀθηναῖοι τὸν ἐκλέξανε — ἀκριβῶς, λένε, γιὰ χάρη τῆς «Ἀντιγόνης» — συστράτηγο τοῦ Περικλῆ στὴν ἐκστρατεία τῆς Σάμου τὸ 411 π.Χ., ἐνῶ δηλαδὴ χτιζόταν ὁ Παρθενὼν) «πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει...»:

πολλά' ναι τὰ θάματα,
 πιὸ θᾶμα ἅπ' τὸν ἄνθρωπο, τίποτα·
 ... παντοσόφιστος·
 ἀνεφόδιαστον τίποτα
 δὲν τὸν βρίσκει ἅπ' ὅ,τι ναι νά' ρθει·
 μόνο ἅπ' τὸ θάνατο
 γλυτωμὸ δὲν θὰ βρεῖ πουθενά...
 κ' ἐνῶ ἔχει σοφία νὰ μηχανεύεται
 τέχνες π' οὔτε μποροῦσε νὰ ἐλπίσει κανεῖς,
 πότε γυρνάει στὸ κακὸ
 καὶ στὸ καλὸ πότε πάλι...

(μετάφρ. Γρυπάρη).

Τὸ χορικὸ αὐτὸ ἐκφράζει αὐθεντικὰ τὴν πνευματικὴ στάση, τὴν πνευματικὴ «κορμοστασιά» θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, τῶν ἀνθρώπων ἐκεῖνων καὶ τῶν χρόνων ἐκεῖνων καὶ φωτίζει τὴν ἐξαιρετὴ θερμότητα τῆς τέχνης τους· θὰ εἶναι χρήσιμο ἂν τὸ θυμόμαστε μελετώντας τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενῶνος.

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ

Προτοῦ νὰ μποῦμε στὴν ἀνάλυση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς τοῦ Παρθενῶνος εἶναι λογικὸ νὰ ἔχομε μιὰ γενικὴ εἰκόνα τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἀνάλυσης, δηλαδὴ τοῦ ναοῦ ὡς συνόλου. Διαλέγομε γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸν μιὰ παλιὰ ἀναπαράσταση ἀπὸ τὸ θεμελιακὸ βιβλίον τοῦ Michaelis γιὰ τὸν Παρθενῶνα ποὺ ἐπειδὴ εἶναι περισσότερο ἀπὸ 80 χρόνια παλιὰ ἔχει μὲν διάφορα λάθη στὶς λεπτομέρειες, εἶναι ὅμως πιὸ θερμὴ καὶ χρωματικὴ ἀπὸ ἄλλες, γιὰτὶ τὸν δείχνει, ὅπως εἶναι καὶ στὴν πραγματικότητά, ἀναπόσπαστον ἀπὸ τὸ φυσικὸ του περιβάλλον, μέσα στὴν Ἀττικὴ, μπροστὰ στὴ θάλασσα, μὲ βάθος τὴν Αἴγινα ἀριστερὰ καὶ τὴ Σαλαμῖνα δεξιὰ.

Καθὼς δείχνει ὁ ναὸς ἐπάνω στὸ βράχο ὅλο του τὸν ὄγκο, μὲ τὴν ἐντελῶς συγκεκριμένη μορφή ποὺ τοῦ δίνουν τὸ γενικὸ σχῆμα καὶ τὰ καθέκαστα μέλη του, ἔχει κανένας τὸ αἶσθημα πὼς ἀντικρίζει ἕνα θαυμαστὸ ἀκέραιο ἄγαλμα τοποθετημένο ἔξω στὸ φῶς (ὅπως ἦταν ὅλα τ' ἀρχαῖα ἄγαλματα), ντυμένο ἕνα λαμπρὸ ροῦχο μὲ πλούσιες ρυθμικὲς πτυχές. Ἡ εἰκόνα αὕτῃ δὲν εἶναι ἐντελῶς μεταφορικὴ ἔκφραση: εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι ὁ ἑλληνικὸς ναός, καὶ μὲ τὴ μορφή του καὶ μὲ τὴν τοποθέτησή του μέσα στὸ χῶρο, εἶναι πρῶτα-πρῶτα ἕνα πλαστικὸ σῶμα, ποὺ ὅλα τὰ συστατικὰ του στοιχεῖα ἔχουν τὴν ἴδια ἀξία π.χ. ἡ πλαγινὴ ὄψη ὅχι λιγώτερο ἀπὸ τὴν πρόσοψη κλπ. Τὸ κύριο καλλιτεχνικὸ βάρος πέφτει στὴν ἐξωτερικὴ του μορφή, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι σ' αὐτὴν φανερῶνεται τὸ ἀρχιτεκτονικὸ πνεῦμα, ὁ ἀγῶνας τοῦ βάρους καὶ τῆς ἀντίστασης· ἡ διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου ἔρχεται σὰν συνέπεια τῆς ἐξωτερικῆς μορφῆς, ἔχει δευτερεύουσα καλλιτεχνικὴ ἀξία, δὲν εἶναι ὅμως αὐτὸ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀφετηρία. Ἀντίθετα, στὴ μεσαιωνικὴ καὶ στὴ νεώτερη ἀρχιτεκτονικὴ τὸ κύριο καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον στρέφεται στὴ διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου, αὐτὸς εἶναι ἡ ἀφετηρία, τὸ χτίριο δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ πλάθει καὶ νὰ δίνει μορφή σ' αὐτὸ τὸ ἐσωτερικὸ κενό, καὶ αὐτοῦ τοῦ διαμορφωμένου ἐσωτερικοῦ συνέπεια εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τοῦ χτιρίου, ὅπου τὸ ἐνδιαφέρον περιορίζεται σχεδὸν μόνο στὴν πρόσοψη. Τὴν ἀνάγκη τοῦ νὰ πάρει μορφή ὁ ἐσωτερικὸς χῶρος τὴ βλέπουμε καὶ στὴ ρωμαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ (Πάνθεο Ρώμης κλπ.). Θὰ ἰδοῦμε ὅμως ὅτι τὸ πρῶτο σπέρμα τῆς καινούργιας αὐτῆς ἀνάγκης, τῆς διαμόρφωσης τοῦ ἐσωτερικοῦ κενοῦ ὡς ἰδιαίτερης ἀξίας, βρίσκει τὸν Παρθενῶνα ἀκριβῶς.

Ἡ κάτοψη δείχνει μὲ μιὰ ματιὰ τὸ σύνολο, τὰ μέρη του καὶ τὴ μεταξύ τους σχέσις. Ὁ Παρθενὼν εἶναι, ἐξωτερικά, περίπτερος, τὸ «πτερὸν» ἢ ἡ «περίστασις» του ἔχουν ἀπὸ 8 κολόννες στὶς στενὲς καὶ ἀπὸ 17 στὶς μακρὲς πλευρές. Τὸ πτερὸ αὐτὸ περιβάλλει ναὸ ἀμφιπρόστυλο ἐξά-

στυλο (ἀπὸ 6 κολόννες στὶς δυὸ στενὲς πλευρές), ποὺ τὰ μέρη του εἶναι: ὁ πρόναος· ὕστερα ὁ κυρίως ναός, ὅπου ἦταν τὸ ἄγαλμα καὶ ποὺ δυὸ σειρὲς κολόννες τὸν χωρίζουν σε τρεῖς «ὑποστάσεις»· πίσω ἀπ' αὐτόν, ἓνα μικρότερο δωμάτιο, ποὺ καθὼς θὰ ἰδοῦμε ὀνομαζότανε Παρθενών, ποὺ ὅμως δὲν εἶχε πόρτα πρὸς τὸ ναὸ ἀλλὰ μόνο πρὸς τὸν (ἀντίστοιχο τοῦ προνάου) ὀπισθόδομο. Δείχνει ὅμως κιόλας ἡ κάτοψη, γιὰ ὅποιον τὴ μελετήσει μὲ προσοχή, καὶ ποῖα θὰ εἶναι ἡ ἀνωδομία τοῦ ναοῦ· γιὰτὶ οἱ ἀρχιτέκτονες, ἀφοῦ διαλέξουν μιὰν ὀρισμένη θέση τοῦ πτεροῦ καὶ τῶν κιόνων του σχετικὰ μὲ τὸν ἀπὸ μέσα ναό, δένονται ὕστερα ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ καὶ γιὰ τὴν ἀνωδομία τοῦ ὅλου χτιρίου, ἐξαιτίας τῆς σταθερῆς σχέσης ποὺ ἔχουν στὸ δωρικὸ ρυθμὸ ὅλα τὰ κάθετα μέλη του μεταξύ τους, οἱ κολόννες μὲ τὶς τρίγλυφες, τὶς μετόπες κλπ. Γενικώτερα ὁ ἐλληνικὸς ναός (ἀλλὰ καὶ ὅλα τὰ σπουδαῖα ἔργα τοῦ Μεσαίωνα καὶ τῆς Ἀναγέννησης), ὅπως κι' ἂν τὸν ἐξετάσουμε, εἴτε ὀρίζοντια εἴτε κάθετα, ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα τοῦ ἀτόφου ὀργανισμοῦ. Στὴν ἀνωδομία τοῦ Παρθενῶνος ἔχομε ὅλα τὰ κανονικὰ καὶ ἀνεξάρτητα στοιχεῖα τοῦ δωρικοῦ ρυθμοῦ. Ἡ ἀδιάκοπη ὅμως λειτουργία, ποὺ ἐκτελεῖ τὸ κάθε στοιχεῖο μὲ τὴ μορφή του καὶ μὲ τὴ θέση του μέσα στὸ σύνολο καὶ εἶναι ἐξαιρετο σύμβολο τῶν δυνάμεων ποὺ παλεύουν γιὰ νὰ στηθεῖ γερὰ καὶ νὰ σηκωθεῖ ψηλὰ τὸ χτίριο, ἔχει διατυπωθεῖ στὸν Παρθενῶνα μὲ ἀσύγκριτη εὐαισθησία καὶ μὲ μιὰ ἐνάργεια σχεδὸν δραματικὴ.

Στὸν Παρθενῶνα, ὅπως καὶ σὲ κάθε ἐλληνικὸ ναό, τὸ κρηπίδωμα (ἢ κρηπίς) κάτω-κάτω μὲ τὰ τρία ψηλὰ σκαλιὰ του εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι δὲν ἐξυπηρετεῖ τὴν πρακτικὴ ἀνάγκη ν' ἀνεβαίνει ὁ ἄνθρωπος στὸ ναό, ἀλλὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀνάγκη νὰ ἀποχτήσῃ τὸ χτίριο μιὰ στερεὴ βάση μὲ μορφή κατ'ἀλληλῇ ποὺ καὶ νὰ τὸ συνδέει ἀλλὰ καὶ νὰ τὸ ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ γύρω-γύρω ἄμορφο ἔδαφος: ἀρχίζει πλατύτερη κάτω καὶ —μὲ τὰ τρία σκαλιὰ— στενεύει καθὼς ἀνεβαίνει καὶ πλησιάζει στὸ χτίριο. Κάνει στὸ ναὸ τὴν ἴδια λειτουργία ὅπως τὸ βᾶθρο στὰ ἀγάλματα (καθὼς παρατήρησε ὁ Τσουντας κιόλας, Ἱστορία τῆς Ἑλλ. Τέχνης σ. 91)· ἐννοοῦμε ὅμως τὰ βᾶθρα τῶν ἀρχαϊκῶν καὶ τῶν κλασσικῶν ἀγαλμάτων, ποὺ εἶναι σχετικὰ χαμηλὰ καὶ σκαλωτὰ καὶ οὔτε ὑψώνουν ἀπότομα καὶ ξεκομμένα τὰ ἀγάλματα ἀπὸ τὸ γύρω ζωντανὸ ἔδαφος, ὅπως τὰ ἐλληνιστικὰ καὶ τὰ νεώτερα, οὔτε τ' ἀφήνουν νὰ μπερδεύονται καὶ νὰ συγχέονται μὲ τὴν ἄμορφη ζωὴ τῆς πλατείας, ὅπως σὲ μιὰ ὀρισμένη περίοδο τοῦ ἱμπερσσιονιστικοῦ νατουραλισμοῦ ἔκαμε ὁ Rodin μὲ τοὺς «Πολῖτες τοῦ Καλαί». Ἡ ἀπόδειξη, ὅτι δὲν εἶναι πραχτικὸς ἀλλὰ καλλιτεχνικὸς ὁ σκοπὸς τῶν σκαλιῶν τοῦ κρηπιδώματος, εἶναι ὅτι τὰ μέτρα τους ἔχουν ἀναλογία μὲ τὰ μέτρα τοῦ χτιρίου καὶ ὄχι μὲ τοῦ ἀνθρώπου: στὸν Παρθενῶνα τὸ ὕψος τοῦ σκαλιοῦ φτάνει 0,55 μ., ποὺ δὲν τ' ἀνεβαίνει ἄνθρωπος,

αλλά όπως συνήθιζε να λέει ο Τσούντας, μόνο θεοί γι' αυτό ανέβαιναν στο ναό από τα χαμηλότερα σκαλάκια μπροστά στις δύο εισόδους του Παρθενώνος που είχαν ύψος και βάθος το μισό των μεγάλων.

Στην επάνω επιφάνεια του τελευταίου σκαλιού, στο στυλοβάτη, εκεί δηλαδή που πατούν (χωρίς ιδιαίτερη βάση, φυσικά) οι δωρικές κολόννες παίρνομε τις διαστάσεις του αρχιτεκτονικού μνημείου: πλάτος 30,89 μ. × μάκρος $69,54 = 100 \times 225$ άττικοί πόδες («πούς» = 0,296 μ.) 'Η αναλογία αυτή, όπου το μάκρος είναι κάτι περισσότερο από το διπλάσιο του πλάτους ($4:9 \approx 2n + 1$) είναι χαρακτηριστική για τη νέα εποχή· οι παλιότεροι ναοί ήταν πολύ περισσότερο στενόμακροι (άκόμη κι' ο άμεσος μαρμαρινός προκάτοχός του, ο Παρθενών II. Το ίδιο πνεύμα βλέπομε και στον αριθμό των κιόνων των στενών και των μακρών πλευρών του περσού (8×17 , δηλαδή πάλι $n: 2n + 1$). 'Αλλά και στις αναλογίες των κιόνων: το ύψος της δωρικής κολόννας έχει πάντα όρισμένη σχέση με την κάτω διάμετρό της· στον Παρθενώνα το ύψος της (10,43 μ.) είναι $5\frac{1}{2}$ διαμέτροι, ενώ παλιότερα στον αρχαϊκό της Κορίνθου είναι 4 διαμέτροι και λίγο αργότερα από τον Παρθενώνα ή λυγερή κολόνα του ναού του Σουνίου φτάνει τις 6 διαμέτρους. Σ' όλες τις αναλογίες του Παρθενώνος βλέπομε το γνήσιο κλασσικό αίσθημα του μέτρου, που όμως είναι κάθε άλλο παρά στατικό: αποφεύγει τη στατικότητα των πολύ απλών, ακεραίων πολλαπλασίων, δεν αγαπά όμως και το μονόπλευρο δυναμισμό, δηλαδή τον υπερβολικό τονισμό ενός στοιχείου σε βάρος άλλου, αλλά με άκρα λεπτότητα υποδηλώνει (μόνο υποδηλώνει) την τάση προς την ισόρροπη αναλογία· δεν θέλει ούτε αυτή την αίστηρή και χωρίς φαντασία ισόρροπη αναλογία ούτε τον έκδηλο συναισθηματισμό ή πάθος της μονόροπης αναλογίας.

Έχει πολλές φορές περιγραφεί ή θαυμαστή λειτουργία της σειράς των κιόνων, της κιονοστοιχίας, για την αισθητική ανύψωση του μνημείου ώσπου να φτάσει ψηλά στο όριζόντιο πάλι στοιχειό της έπίστεψης του χτιρίου, του θριγκού — λειτουργία που την εκτελούν οι κολόννες με το γενικό σχήμα τους, με το στένεμά τους προς τ' άπάνω (μείωσις), με τις 20 ραβδώσεις τους. Κι' έδω όμως ή φαινομενική απλότητα των μέσων κρύβει άκρα λεπτότητα αίσθηματος· το στένεμα της κολόννας ζευγαρώνεται με το έλαφρό εκείνο και έλαστικό φούσκωμα (έντασις) που κάνει τις κατακόρυφες γραμμές του περιγράμματός της να φεύγουν έλαφρά από την εύθεια και να κυρτώνονται, καθώς ανεβαίνουν. Το έλαφρό αυτό έλαστικό φούσκωμα είναι έξαιρετο σύμβολο της ζωντανής ενέργειας των δυνάμεων που σηκώνουν το χτίριο (πίεσης, αντίστασης, προσπάθειας για άνέβασμα). Είναι όμως και πάλι χαρακτηριστικό για το καινούργιο κλασσικό αίσθημα της αναλογίας που σημειώσαμε πρωύτερα (της ούτε στατικής, αίστηρά ισόρροπης, ούτε μονόπλευρα δυναμικής,

μονόρροπης), ότι στὸν Παρθενῶνα τὸ μέγιστο τῆς ἔντασης αὐτῆς πέφτει στὰ $2/5$ τοῦ συνολικοῦ ὕψους τῆς κολόννας (= 4,81 μ. πάνω ἀπὸ τὸ στυλοβάτη) καὶ εἶναι 0,017 ἔξω ἀπὸ τὴν εὐθεῖα κατακόρυφη, ἐνῶ στὸ Θησεῖο πέφτει ἀκριβῶς στὴ μέση τοῦ κορμοῦ τῆς κολόννας καὶ εἶναι μικρότερη, καὶ στὰ Προπύλαια εἶναι πιὸ πάνω ἀπὸ τὴ μέση καὶ δυνατώτερη ἀπὸ τοῦ Παρθενῶνος.

Ἡ κιονοστοιχία αὐτὴ τοῦ πτεροῦ τοῦ Παρθενῶνος, χάρη στὰ μέτρα ποὺ διάλεξαν οἱ ἀρχιτέκτονες καὶ χάρη στὶς ἀτομικὲς λεπτότητες τῶν μελῶν, ζευγαρώνει μὲ μοναδικὸ τρόπο τὴ στερεότητα καὶ τὴ σταθερότητα μὲ τὴν ἐλαφράδα καὶ τὴν ἄνεση. Καμμιά κολόνα δὲν εἶναι ὅμοια μὲ τὴν ἄλλη, καθὼς θὰ ἰδοῦμε, ἐξαιτίας τῆς περιφρῆμης καμπύλωσης τῶν γραμμῶν τοῦ Παρθενῶνος. Καὶ ὅμως εἶναι ὅλες μαζί μία θαυμάσια ρυθμικὴ ἐνότητα ποὺ ἀποτελεῖ τὴ φυσιογνωμία καὶ τὴν ἔκφραση τοῦ χτιρίου. Τὴν ἔχουν παραβάλει μὲ τὴν πλούσια καὶ μεγαλοπρεπῆ πτυχολογία ἐνὸς ἀγάλματος, καὶ ἡ παρομοίωση εἶναι σωστή, γιατί καθὼς τυλίγει ἡ σειρὰ τῶν κίωνων σὲ κάποια ἀπόσταση τοὺς τοίχους τοῦ ναοῦ μαζεύεται ἀνάμεσα καὶ πίσω ἀπὸ τὰ φωτισμένα μέτωπά τους σκοῦρος Ἰσκιος, ὅπως ἀνάμεσα στὶς ράχες τῶν πτυχῶν.

Ἡ ὁμοιότητα ὅμως σταματᾷ ἐδῶ, γιατί ἡ ἀπόλυτη γενικὴ ὁμοιομορφία τῶν μελῶν τῆς κιονοστοιχίας καὶ ἡ ἔλλειψη τῆς ὀργανικότητος τῆς ὕλης, ποὺ ἔχει τὸ ροῦχο, μᾶς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ ἄγαλμα, ἀπὸ τὴ γλυπτικὴ, καὶ μᾶς κρατᾷ μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μὲ τὰ δικά της ρυθμικὰ μέσα. Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ αὐτὴ ρυθμικότητα σπουδαῖο μέρος παίζουν καὶ τὰ κενὰ ποὺ ἀφήνουν μεταξύ τους τὰ γεμᾶτα σώματα τῶν κίωνων· γιατί οἱ κίονες, μὲ τὸν ὀρισμένον ὄγκο τους, μὲ τίς ἀναλογίες τους καὶ μὲ τὴ μορφὴ τῶν μελῶν τους, δίνουν καὶ στὰ κενὰ αὐτὰ (στὰ μετακίονια) μιὰ ἐντελῶς συγκεκριμένη μορφή· συνέπεια εἶναι ὅτι τὸ «κενὸ» αὐτὸ γίνεται μιὰ σπουδαία «ρυθμικὴ μονάδα» ποὺ ἐναλλάσσεται μὲ τὴν ἄλλη μονάδα, μὲ τὸ σῶμα τῆς κολόννας. Καὶ εἶναι μάλιστα ἡ φυσιογνωμία τῆς ρυθμικῆς αὐτῆς μονάδας τοῦ κενοῦ ἐντελῶς ἀτομικὴ καὶ ἀσύγχυτη μὲ ἄλλα· ἂν τὸ συγκρίνομε μὲ τὰ μετακίονια ἄλλων ναῶν (π.χ. τοῦ «Ποσειδῶνος» στὸ Paestum) ἀμέσως αἰσθανόμαστε ἄλλη μορφή, ἄλλες ἀναλογίες καὶ προπάντων ἄλλη ρυθμικὴ κίνηση.

Ψηλά, ἐκεῖ ποὺ τελειώνουν, οἱ κάθετες κολόννες μᾶς μεταφέρουν στὴν ὀρίζοντια ἐπίστεψη τοῦ μνημείου, στὸ θριγκό, μὲ διάφανη λογικὴ: τὸ κιονόκρανο μὲ τὸ στρογγυλὸ καὶ ἀπλωτὸ πρὸς τὰ ἐπάνω μέλος του, τὸν ἔχῃνο, συνεχίζει ἀλλὰ καὶ τροποποιεῖ χαρακτηριστικὰ τὴ μορφὴ καὶ τὴν ἐνέργεια τῆς κολόννας, καὶ μὲ τὴν τετράγωνη πλάκα του, τὸν ἄβακα, μεταβιβάζει στὸ ὀρίζοντιο ἐπιστύλιο. Στὸν Παρθενῶνα ὁ ἔχῃνος, ὅχι πολὺ πλακωτὸς (ὅπως παλαιότερα), ἀλλὰ ἀνορθωμένος καὶ ἀρκετὰ τεντωμένος, κάνει πιὸ αἰσθητὴ

τῇ δυνατῇ ἀντίστασι τῆς κολόννας στὸ βάρος ποὺ πιέζει ἀπὸ πάνω. Γενικὰ ὅμως θὰ γελιόταν ὁποῖος θὰ νόμιζε ὅτι ψηλά, στὸ θριγκό, ἐπικρατεῖ τέλος ὀριστικὰ καὶ ἀναντίρρητα ἡ ὀριζόντια κατεύθυνση. Ἀντίθετα συνεχίζεται, μὲ καινούργια μορφή βέβαια, τὸ ἀγώνισμα τῶν ἀντίρροπων τεκτονικῶν δυνάμεων, αὐτὸς ὁ συναρπαστικὸς διάλογος τῆς ὀριζόντιας μὲ τὴν κατακόρυφη, τοῦ βάρους μὲ τὴν ἀντίσταση, καὶ ἡ προσπάθεια γιὰ ζωντανή (δηλαδή ὄχι στατική καὶ νεκρή) ἰσορροπηση. Μόνον πού, καθὼς ταιριάζει στὸ ψηλὸ μέρος τοῦ χτιρίου, ἡ «σκηνὴ» αὐτὴ παίζεται ἐδῶ πιὸ ἀνάλαφρα, τὰ μέλη ποὺ μετέχουν ἔχουν πολὺ μικρότερες διαστάσεις παρὰ κάτω ἀπὸ τὸ θριγκό, ὁ «διάλογος» ἐξακολουθεῖ, ἀλλὰ γυρίζει στὴ «στιχομυθία». Ὁ πρῶτος δυνατὸς λόγος πέφτει στὴν ὀριζόντια δύναμη: τὸ ἀδιάσπαστο μακρὺ ἐπιστύλιο ἀποκατασταίνει γιὰ μιὰ στιγμή τὴν ἡρεμὴ ἐνότητα τοῦ χτιρίου, ποὺ εἶχε ἀρχίσει κάτω μὲ τὴν κρηπίδα, ἀλλὰ εἶχε χωριστεῖ σὲ μικρότερες ρυθμικὲς ἐνότητες μὲ τίς κολόννες. Ἀμέσως ὅμως ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο, στὸ διάζωμα, ξαναρχίζει ἡ ἐναλλαγὴ τῶν κατακορύφων τριγλῦφων μὲ τὰ ἀνάμεσά τους «κενά», δηλαδή μὲ τίς σχεδὸν τετράγωνες μετόπες, καὶ μάλιστα σὲ ρυθμὸ πολὺ πυκνότερο παρὰ κάτω στὶς κολόννες, ἀλλὰ μὲ διαστάσεις πολὺ μικρότερες. Μιὰ τελευταία ἀπήχησή της εἶναι ἀμέσως ἐπάνω ἀπὸ τὸ διάζωμα (τρίγλυφες καὶ μετόπες) τὸ ὀριζόντιο γεῖσο, ποὺ ζώνει γύρω-γύρω μιὰ τελευταία φορὰ τὸ χτίριο καὶ ποὺ στὴν ἀποκάτω ἐπιφάνειά του ἔχει μιὰν ἀκόμη πιὸ πυκνὴ σειρὰ ἀπὸ μικροὺς πίνακες (προμόχθους) μὲ σταγόνες. Τὸ ὀριζόντιο αὐτὸ γεῖσο στὶς δυὸ στενὲς πλευρὲς τοῦ ναοῦ εἶναι ταυτόχρονα καὶ βάση τῶν δυὸ ἀετωμάτων. Γενικὰ πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι στὸ θριγκό τοῦ χτιρίου μιλοῦν μὲν ἔντονα οἱ ἀντίρροπες αὐτὲς δυνάμεις, χάνουν ὅμως καὶ ἓνα μεγάλο ποσοστὸ ἀπὸ τὴν ὕλικότητά τους καὶ γίνονται ἐλαφρότερες, γιατί μὲ τὴ διαδοχὴ τῶν διαφόρων στοιχείων ποὺ ἀναφέραμε, μὲ τὴν προεξοχὴ καὶ ἐσοχὴ τους, δημιουργοῦνται ἔντονος φωτοσκιώσεις καί, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὁ ἴσκιος ἐλαφρώνει τὴν ὕλη. Τὰ ἀετώματα τέλος, στὶς δυὸ στενὲς πλευρὲς, κλείνουν τὴν ἀσταμάτητὴ αὐτὴ πάλῃ σὲ μιὰ τριγωνικὴ συμφωνία καί, σὰν σύμβολο τῆς συμφωνίας αὐτῆς, στέλνουν τρία λουλούδια πρὸς τὸν οὐρανό: ἐννοοῦμε τὰ ἀκρωτήρια στὶς τρεῖς γωνιὲς τους, ποὺ στὸν Παρθενῶνα μάλιστα ἔχουν ἰδιαιτέρη ὁμορφιά: καὶ ὅμως μὲ τίς κατηφοριστὲς γραμμὲς τους τὰ ἀετώματα ξαναστέλνουν τὰ μάτια μας πάλι πρὸς τὰ κάτω κι' ἔτσι τὸ αἶσθημά μας ἐπαναλαμβάνει πάλι καὶ πάλι αὐτὸν τὸν ἄψογα ρυθμισμένον ἀγῶνα.

Οἱ κιονοστοιχίες αὐτὲς τῆς περιστάσεως ἢ τοῦ πτεροῦ περιβάλλουν μὲ μεγαλοπρέπεια τίς τέσσερες πλευρὲς τοῦ καθαυτοῦ ναοῦ, ποὺ ἔχει ὄχι τὸ ἀπλὸ σχῆμα τοῦ «ναοῦ ἐν παραστάσι» (2 κολόννες ἀνάμεσα στὶς 2 παραστάδες), ἀλλὰ τὸ πολὺ πλουσιώτερο τοῦ ἀμφιπρόστυλου ἐξάστυλου: δη-

λαδή μπροστά στις παραστάδες, όπου καταλήγουν οι τοίχοι του σηκοῦ στις δυο στενές πλευρές, και μέσα από την περίπτωση, υπάρχει μια ιδιαίτερη εξέστυλη πρόσταση. Έχει κι' αυτή δωρικές κολόννες, αλλά τοῦτο είχε για συνέπεια στὰ ψηλὰ μέρη μιὰ ιδιαίτερη δυσκολία. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ψηλὰ στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τῶν τοίχων τοῦ σηκοῦ, ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὴ σκεπὴ τῆς περίπτωσης, ἀποφασίστηκε νὰ μπεῖ γύρω-γύρω μιὰ ἀδιάκοπη γλυπτὴ ζωφόρος, ἡ περίφημη ζωφόρος τῶν Παναθηναίων, ποὺ ὅμως εἶναι στοιχεῖο ξένο στὸ δωρικὸ ρυθμὸ καὶ ἀνήκει στὸν ἰωνικὸ ρυθμὸ, ποὺ δὲν ἔχει τρίγλυφες καὶ μετόπες. Στὶς μακρὲς πλευρὲς ἡ ζωφόρος αὐτὴ δὲν συγκρούεται πουθενὰ μὲ τὰ δωρικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Παρθενῶνος· στὶς στενὲς ὅμως σκοντάφει στὶς δωρικὲς κολόννες τῆς πρόστασης, ποὺ ἀπαιτοῦν γιὰ συνέχεια ἀπὸ πάνω τους τρίγλυφες καὶ μετόπες. Ἡ εὐαισθησία τοῦ Φειδία καὶ τοῦ Ἰκτίνου δὲν δέχτηκε νὰ κόβεται ἀπότομα ὁ δωρικὸς ρυθμὸς στὰ κιονόκρανα καὶ νὰ κολοβώνεται: γι' αὐτὸ στὴ ζωφόρο τῶν δύο στενῶν πλευρῶν, μόνο, ἔβαλαν ἀποκάτω τῆς τὴν ἴδια ταινία τοῦ ἐπιστυλίου μὲ τοὺς ἴδιους κανόνες καὶ τὶς σταγόνες ποὺ ὑπάρχει καὶ ἀπέξω στὴν περίσταση κάτω ἀπὸ τὶς τρίγλυφες καὶ τὶς μετόπες — πρᾶγμα ποὺ ἐπέτρεψε μιὰ πραγματικὴ, ἀλλὰ διακριτικὴ ἀλληλοδιείσδυση τῶν δύο ρυθμῶν.

Θὰ εἴμαστε σύντομοι στὴν περιγραφὴ τῆς ἐσωτερικῆς διαίρεσης τοῦ ναοῦ, ποὺ φαίνεται καλὰ στὴν ἀτοψή. Ἀπὸ τὸν πρόναο, ποὺ καὶ οἱ ἀρχαῖες ἐπιγραφὲς οἱ σχετικὲς μὲ τὸν Παρθενῶνα τὸν ὀνομάζουν «*πρόνεων*» ἢ «*προνήϊον*», μπαίνομε μὲ μιὰ μεγάλη πόρτα στὸ μεγάλο χῶρο ποὺ οἱ ἐπιγραφὲς τὸν ὀνομάζουν «*ὁ νεὼς ὁ ἐκατόμπεδος*»: ἔχει πραγματικὰ μᾶκρος 29,89 (= 100 πόδες $\times$ 0,296) $\times$ πλάτος 19,10· ἀλλὰ τὸ ὄνομα «ἐκατόμπεδος» ἦταν κιόλας καθυγιασμένο ἀπὸ τὴ χρῆση τοῦ στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ, ἴσως μάλιστα, καθὼς εἶδαμε, στὴν ἴδια τούτη θέση γιὰ τὸν «*πρωταρχικὸ Παρθενῶνα*» (Urparchon). Στὸ μεγάλο αὐτὸ χῶρο, τὸν «ἐκατόμπεδο νεὼν» τῶν ἐπιγραφῶν, βρισκότανε τὸ χρυσελεφάντινο ἄγαλμα τῆς θεᾶς, τὸ ἔργο τοῦ Φειδία, καθὼς μᾶς τὸ λένε καὶ οἱ ἐπιγραφές, ἀλλὰ τὸ βλέπομε καὶ ἀπὸ τὰ πώρινα θεμέλια τοῦ βάθρου του, ποὺ ξεχωρίζουν πολὺ καθαρὰ μέσα στὴ μαρμάρινη στρώση τοῦ δαπέδου. Μιὰ διπλὴ κιονοστοιχία (ποὺ ἦταν διπλὴ καὶ στὸ ὕψος, δῖ το-νος) ἐχώριζε τὸ χῶρο αὐτὸν σὲ τρεῖς ὑποστάσεις, ὅπως καὶ στοὺς περισσότερους δωρικοὺς ναοὺς. Ἀλλὰ κ' ἐδῶ ὁ Παρθενὼν ἔχει κάτι καινούργιο: ἐνῶ στοὺς ἄλλους ναοὺς οἱ δυὸ πλευρικὲς κιονοστοιχίες ἔφταναν σχεδὸν ὡς τὸν πίσω τοῖχο τοῦ σηκοῦ, ὅπου τὶς ὑποδεχόντουσαν μικρὲς παραστάδες, ἐδῶ δὲν προχωροῦν ὡς τὸν τοῖχο, ἀλλὰ γυρίζουν καὶ κλείνουν πίσω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα μὲ μιὰ τρίτη κιονοστοιχία, δημιουργώντας ἔτσι γύρω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα σὰν ἓνα τρίπλευρο περιστύλιο, ποὺ γιὰ τὴ σημασία του θὰ ξαναμιλήσομε. Ὁ χῶρος

αὐτὸς ἦταν ὁλότελα κλειστὸς πρὸς τὰ πίσω, χωρὶς πόρτα στὸ κολλητὸ δωμάτιο. Αὐτὸ ἀκριβῶς, τὸ πίσω ἀπὸ τὸν «ἐκατόμπεδο» χώρο τοῦ ἀγάλματος δωμάτιο, ὀνομαζότανε κατὰ τὶς ἐπιγραφὰς «Παρθενών», καὶ ὅχι, ὅπως θὰ περιμέναμε, ἡ προηγούμενη αἴθουσα μὲ τὸ ἄγαλμα. Τὸ πρᾶγμα εἶναι περίεργο, ἀλλὰ εἶναι γεγονός, ὅτι τὸ ὄνομα αὐτὸ δὲν ἔχει σχέση μετὰ τὸ ὄνομα τοῦ ἀγάλματος, τὸ «Παρθένος», ποὺ φαίνεται ὅτι στὰ κλασσικὰ χρόνια ἦταν μόνο τὸ λαϊκὸ ἐπώνυμό του. Σημαίνει ἀπλᾶ: ὁ ἰδιαίτερος θάλαμος τῆς Παρθένου θεᾶς, καὶ πραγματικὰ ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὰς μαθαίνομε ὅτι ἐδῶ ἐφύλαγαν τὰ πολύτιμα πράγματα καὶ τὰ χρήματα ποὺ ἀποτελοῦσαν τὴν περιουσίαν της· ἐδῶ ἐφύλαγαν καὶ τὴ χάλκινη στήλη μετὰ τὴν ἐπιγραφὴν ποὺ ἔδινε τὴν ἀκριβῆ περιγραφὴν τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος καὶ τὸ βάρος τῶν πολυτίμων ὑλικῶν του, γιὰ νὰ γίνεται κάθε χρόνῳ ὁ ἔλεγχος, καὶ ποὺ ἔγραφε τὸ ὄνομα τοῦ Περικλῆ ὡς «ἐπιμελητοῦ» τῶν δαπανῶν καὶ τὸ ὄνομα τοῦ Φειδίου ὡς «δημιουργοῦ» τοῦ ἀγάλματος. Ἀπὸ τὸν ἰδιαίτερο αὐτὸν θάλαμο τῆς Παρθένου τὸ ὄνομα «Παρθενών» χρησιμοποιήθηκε ἀργότερα γιὰ ὁλόκληρο τὸ μνημεῖο, στὴν ἀρχὴ ἀνεπίσημα (γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Δημοσθένης, κατ' Ἀνδροτίωνος, στὰ 355/4 π.Χ.), ὕστερα καὶ ἐπίσημα.

Πῶς ἐφωτιζόταν ὁ ναός, καὶ μάλιστα ὁ σηκὸς μετὰ τὸ χρυσελεφάντινο ἄγαλμα; Τὴ θεωρία τοῦ «υπαίθρου» ναοῦ (χωρὶς σκεπὴ) δὲν τὴν πιστεύει σήμερα κανένας. Κύρια πηγὴ φωτισμοῦ θὰ ἦταν οἱ πόρτες ὅταν ἀνοίγαν· ἀλλὰ καὶ κλειστὲς ἄφηναν λίγο φῶς, γιατί τὰ πορτόφυλλα δὲν ἔφταναν ὡς τὸ ἀνώφλι. Ἰσως ὅμως βοηθοῦσαν καὶ οἱ μαρμάρινες κεραμίδες τῆς σκεπῆς, ἂν δὲν εἶχαν ἀποκάτω ξύλινη ὀροφή: εἶναι περίεργο ὅτι οἱ κεραμίδες τοῦ Παρθενῶνος δὲν εἶναι ἀπὸ πεντελικὸ μάρμαρο (ὅπως τὸ ὑπόλοιπο χτίριο καὶ ὅπως ἄλλοι), ἀλλὰ ἀπὸ παριανό, ποὺ ἀντέχει λιγώτερο στὸν καιρὸ, ἔχει ὅμως καταπληκτικὴ διαφάνεια. Καθὼς εἶχαν πολὺ μικρὸ πάχος (0,03 μ.) μπορούσαν μὲ ἥλιον σὰν τῆς Ἀττικῆς νὰ δίνουν ἀρκετὸ φῶς στὸν ἄνθρωπον ποὺ τὸν γέμιζε ἰλαρὴ ἀνταύγεια τὸ φωτερὸ ἄγαλμα τῆς Παρθένου καὶ τοῦ ἐτόνιζε τὴ μεγαλοπρέπεια ἢ τριπλὴ δέιτον χιονοστοιχία γύρω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα.

Ἡ ἀτομικὴ φυσιογνωμία του

Ὅταν φέρνομε στὸ νοῦ μας τὸν Παρθενῶνα ὡς σύνολο, δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε τὸ σπουδαῖο μέρος ποὺ ἔπαιζε στὴ γενικὴ ἐντύπωση ἢ πολυχρωμία, ποὺ δὲν ἔλειπε ἄλλωστε ἀπὸ κανένα ἀρχαῖο ναό. Μέσα στὰ πλούσια χρώματα τῆς ζωντανῆς φύσης ἔνα χτίριο, ποὺ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ του παρασταίνει μὲ τόσο συγκεκριμένον τρόπο τὴ λειτουργίαν τῶν δυνάμεων ποὺ τὸ χτίζουν καὶ τὸ ὑψώνουν, ἂν μείνει κατάσπρῳ, θὰ εἶναι γιὰ τοὺς Ἕλληνας ἀνυπόφορη ἀφαίρεση καὶ

νέκρα. Ἀντίκρου ὅμως στὴν παρδαλή καὶ ἄπιαστη πολυχρωμία τῆς ὀργανικῆς φύσης ἢ ἀρχιτεκτονικῇ ἀντιτάσσει, σύμφωνα μὲ τὴ δική της φύση καὶ μὲ τὸ δικό της πνεῦμα, μιὰ χρωματικότητα περιορισμένη, κανονισμένη, σταθερή, μὲ τόνους ἀκέρειους καὶ καθαρούς (ὄχι μισοὺς καὶ μεταβατικούς), ποὺ ἐξαίρει μόνο τὰ μέλη ἐκεῖνα ποὺ ἀρθρώνουν τὴν ἀρχιτεκτονική, ὄχι ἐκεῖνα ποὺ πιέζουν ἢ βαστάζουν: αὐτὰ —τὸ τρίβαθρο κρηπίδωμα, οἱ τοῖχοι τοῦ σηκοῦ, οἱ κολόννες, τὰ κιονόκρανα κ.τ.τ.— κρατοῦν τὸ θερμὸ ἄσπρο τόνο τοῦ ἐλληνικοῦ μαρμάρου καὶ μένουν ἀχρωμάτιστα· χρωματίζονται οἱ «ἀρθρώσεις» τους, π.χ. οἱ δακτύλιοι στὸ ὑποτραχήλιο τῆς κολόννας καὶ στὸ κιονόκρανο, ἡ ταινία τοῦ ἐπιστυλίου, ἡ κάτω ἐπιφάνεια τοῦ γείσου, οἱ τρίγλυφες μὲ τοὺς κανόνες καὶ τοὺς προμόχθους, τὰ γλυπτὰ τῶν μετοπῶν καὶ τῶν ἀετωμάτων κλπ. Ἔτσι, δυὸ κύρια χρώματα, τὸ κόκκινο καὶ τὸ γαλάζιο, ποὺ τὰ συνοδεύει ποῦ καὶ ποῦ τὸ χρυσαφί, στεφανώνουν καὶ σημαδεύουν τὸ χτίριο μέσα στὸ χρῶμα τοῦ οὐρανοῦ καὶ στὸ φῶς τοῦ ἡλίου, τονίζοντας σταθερὰ τὶς προεξοχές καὶ τὶς ἐσοχές τοῦ θριγκοῦ, ποὺ ἀλλιῶς τὸ φῶς θὰ τὶς ἐξομοίωνε καὶ θὰ ἀνακάτευε γιὰ τὸ μάτι τὴ λειτουργία τους.

Στὴν ἀνάλυση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Παρθενῶνος, ποὺ ἔδωσε τὸ περασμένο ἄρθρο, συναντήσαμε κιόλας μερικὲς λεπτομέρειες, ποὺ δείχνουν τὸν ἀτομικὸ τρόπο τῆς ἐφαρμογῆς τῶν θεμελιακῶν ἀρχῶν τῆς ἀρχαίας ἀρχιτεκτονικῆς στὸν Παρθενῶνα. Ὑπάρχουν κι' ἄλλα στοιχεῖα ποὺ κάνουν πιὸ ξεχωριστὴ τὴν ἀτομικότητά του, π.χ. ἡ ἀσύγκριτη ἀκρίβεια καὶ τελειότητα τῆς ἐκτέλεσης ὅλων τῶν λεπτομερειῶν. Εἶναι σὰν ἓνα θαῦμα τὸ πῶς οἱ ἄρμοι τῶν μελῶν —φτάνει νὰ μὴν ἔχουν πάθει εἰδικὴ φθορά— εἶναι ἀκόμη καὶ σήμερα τόσο σφιχτὰ κλειστοί, ὥστε τὸ μάτι δυσκολεύεται νὰ τοὺς παρακολουθήσει. Ἐχει κανένας πραγματικὰ τὸ αἶσθημα ὅτι, ὅπως τὸ τονίζει καὶ ὁ Πλούταρχος, καὶ οἱ πιὸ ταπεινοὶ τεχνῖτες ξεσυνερίζόντουσαν πῶς θὰ ὑψώσουν τὴν ἀπλὴ μαστοριά τους σὲ καλλιτεχνία (*«τῶν δημιουργῶν ἀμιλλωμένων ὑπερβαλέσθαι τὴν δημιουργίαν τῇ καλλιτεχνίᾳ»*). Ἄν ἡ νεώτερη αἰσθητικὴ ἀποφεύγει (καὶ σωστὰ τὸ ἀποφεύγει) νὰ θεωρεῖ τὸν Παρθενῶνα ἀπόλυτο καλλιτεχνικὸ μέτρο γιὰ τὴν προγενέστερη καὶ γιὰ τὴν ὑστερώτερη ἀρχιτεκτονική,μποροῦμε ὅμως ἄφοβα νὰ ποῦμε ὅτι, ὅσο γιὰ τὴν τεχνικὴ τελειότητα τῆς ἐκτέλεσης, εἶναι ἓνα ἄφταστο καλλιτέχνημα.

Ἄλλα στοιχεῖα πάλι εἶναι πιὸ «ἐσωτερικὰ» (μολονότι στὸν Παρθενῶνα δύσκολα ξεχωρίζονται ἐσωτερικὸς καὶ ἐξωτερικὸς χαρακτήρας) καὶ εἶναι ἀποφασιστικὸς συντελεστὴς τῆς μοναδικότητάς του. Ἐδῶ ἀνήκει ἡ φανερὴ θέληση τοῦ ἀρχιτέκτονα, χωρὶς νὰ ἀρνηθεῖ τοὺς θεμελιακοὺς κανόνες τοῦ δωρικοῦ ναοῦ, νὰ μεταμορφώσει τὴ «συμμετρία» του —παίρνομε τὴ λέξη «συμμετρία» στὴν ἀρχαία τῆς σημασία— σύστημα μέτρων, δηλαδὴ ἀναλογίας τῶν

μερῶν μεταξύ τους καὶ μὲ τὸ σύνολο. Ἄν συγκρίνομε τὸν Παρθενῶνα μὲ τὸ κλασσικὸ δημιούργημα τοῦ δωρικοῦ ρυθμοῦ, ποὺ εἶναι ὁ ναὸς τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία, εἴκοσι χρόνια μόνον παλιότερος, βλέπομε καθαρὰ ὅτι ὁ Ἰκτῖνος ἀποφάσισε νὰ ἀπελευθερώσει τὴν τάση τοῦ χτιρίου πρὸς τὸ ὕψος καὶ νὰ τὸ δείξει ἐλαφρότερο, νὰ ἀφαιρέσει ὅσο ἦταν δυνατό ὑλικὸ βάρος ἀπὸ τὴ σύγκρουση τῆς ὀριζόντιας πίεσης καὶ τῆς κάθετης ἀντίστασης, τροποποιώντας μόνον τὶς ἀναλογίες τοῦ κιονοκράνου σχετικὰ μὲ τὴν κολόννα, καθὼς καὶ τοῦ ἐπιστυλίου, τοῦ διαζώματος κλπ.

Ἀλλὰ καὶ στὴν κάτοψη τοῦ ναοῦ μιὰ καινοτομία εἶναι τολμηρὴ καὶ δεῖχνει πρὸς τὸ ἀπώτερο μέλλον. Ὁ σηκὸς πλαταίνει πολὺ, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ περιστάση καὶ ἡ πρόσταση στενεύουν γιὰ νὰ πάρει περισσότερο ἀνάπτυξη ὁ ἐσωτερικὸς χώρος τοῦ σηκοῦ· γιὰ χάρη τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ σηκοῦ περιορίζονται —πρῶτη φορὰ ἐδῶ— ὅλα τ' ἄλλα στοιχεῖα τῆς κάτοψης. Ἔτσι μπόρεσε ὁ Ἰκτῖνος νὰ στήσῃ μέσα ἄνετα τὸ ἄγαλμα τῆς Παρθένου, στὴν κατάλληλη ἀπόσταση ἀπὸ τὴν εἴσοδο, καὶ νὰ τὸ περιβάλει δεξιὰ, ἀριστερὰ καὶ πίσω μὲ τὴν τριμελῆ κιονοστοιχία, ποὺ στέκεται ἐπίσης ἐλεύθερη μέσα στὸν ἄντρο (ἐντελῶς διαφορετικὰ στὸ ναὸ τῆς Ὀλυμπίας, ὅπου τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς ἦταν σὰν στριμωγμένον μέσα στὴ στενὴ διπλὴ κιονοστοιχία τοῦ σηκοῦ). Τέτοια διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου εἶναι, μέσα στὴν ἐλληνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ γενικὰ ἀδιαφορεῖ γι' αὐτόν, μιὰ ἰδέα ἐπαναστατικὴ, ποὺ ἐμελλε νὰ δώσει καρποὺς πολὺ ἀργότερα. Μόνον στὸν Παρθενῶνα μπορούμε νὰ μιλήσουμε κάπως δικαιολογημένα γιὰ «πλάγια κλίτη» ὅπως στὶς χριστιανικὲς ἐκκλησίες (K. Weickert)· ὁ χώρος τῶν τριῶν κιονοστοιχιῶν, ποὺ περιβάλλουν δεξιὰ, ἀριστερὰ καὶ πίσω τὸ ἄγαλμα, εἶναι ἡ πρώτη ὑποδήλωση τῆς χριστιανικῆς ἀψίδας μέσα στὴν ἀρχαία ἀρχιτεκτονικὴ (M. Raphael). Καὶ ἐπειδὴ ἡ μεταμόρφωση αὕτη τοῦ ἐσωτερικοῦ ἐγίνε γιὰ χάρη τοῦ ἀγάλματος, ἐπιτρέπεται νὰ εἰκάσουμε, ὅτι ἡ ἰδέα αὕτη πηγάζει ἀπὸ τὸν Φειδία τὸν ἴδιον.

Ἴσως ὅμως ἡ πιὸ καταπληκτικὴ λεπτότητα καὶ εὐαισθησία ποὺ ἔδειξε ὁ ἀρχτέκτονας στὴ μεταχείριση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τῆς τέχνης του, καὶ ποὺ κάνει ἄμεσα αἰσθητὴ καὶ στὸν μὴ εἰδικὸ τὴ μοναδικότητα τοῦ Παρθενῶνος, εἶναι ἡ εἰδικὴ διαμόρφωση ποὺ ἔδωσε στὶς γραμμὲς καὶ στὶς ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ μὲ τὶς ξακουστὲς καμπυλότητες. Μὲ δυὸ λόγια: δὲν ὑπάρχει στὸν Παρθενῶνα καμμιά σχεδὸν γραμμὴ ἢ ἐπιφάνεια ἀκριβῶς ὀριζόντια οὔτε καμμιά γραμμὴ ἢ ἐπιφάνεια ἀκριβῶς κατακόρυφη, ἀλλὰ οἱ μὲν ὀριζόντιες καμπυλώνονται πρὸς τὰ ἐπάνω (κυρτώνονται), οἱ δὲ κατακόρυφες γέρνουν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ χτιρίου (ἐξαίρεση κάνουν οἱ κολόννες τῶν προστάσεων τοῦ προνάου καὶ τοῦ ὀπισθοδόμου, μέσα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴν περίσταση, ποὺ ἔχουν κατακόρυφο τὸν ἄξονά τους). Καὶ ἀκριβέστερα: καμπύλες πρὸς τὰ ἐπάνω εἰ-

ναι οἱ βαθμίδες τοῦ κρηπιδώματος (στὴ μέση τῆς Α πρόσοψης γίνονται 0,07 μ. ψηλότερες παρὰ στίς γωνιές, στὴ μέση τῶν μακρῶν πλευρῶν 0,11 μ.)· τὸ ἴδιο κάνουν καὶ οἱ γραμμὲς τοῦ ἐπιστυλίου καὶ τῶν πιὸ ἐπάνω μελῶν τοῦ θριγκοῦ, μόνο ποὺ ἡ καμπύλωση εἶναι λίγο μικρότερη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ κολόννες γέρνουν πρὸς τὰ μέσα τοῦ χτιρίου, οἱ γωνιαῖες μάλιστα ἔχουν ἐπὶ πλέον καὶ διαγώνια κλίση, ὥστε π.χ. ὁ κατώτατος σπόνδυλος τῆς γωνιαίας κολόννας εἶναι ἀπέξω 0,04 μ. ψηλότερος παρὰ ἀπὸ μέσα (γεννιέται ἔτσι μιὰ θεωρητικὴ «πυραμίδα», γιατί ὑπολόγισαν ὅτι, ἂν οἱ γωνιαῖες κολόννες προεκταθοῦν, οἱ ἄξονές τους θὰ συναντηθοῦν σὲ ὕψος 1782,13 μ.). Ἀλλὰ καὶ οἱ τοῖχοι τοῦ σηκοῦ γέρνουν πρὸς τὰ μέσα, ὅπως καὶ τὸ ἐπιστύλιο καὶ τὸ διάζωμα τῶν τριγλῶφον καὶ τῶν μετοπῶν, ἐνῶ τὸ γεῖσο καὶ οἱ ἀκροκέραμοι γέρνουν μπροστά. Τέλος, σὰν νὰ μὴν ἔφταναν ὅλες αὐτὲς οἱ ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν ὀριζόντια καὶ τὴν κατακόρυφη, ὁλόκληρο τὸ ἐπάνω ἀπὸ τίς κολόννες μέρος τοῦ χτιρίου, ὁ θριγκός, εἶναι καὶ λίγο κοῖλος, τὸ μέτωπό του δηλαδὴ εἶναι στὴ μέση τοῦ ὅλου μάκρους λίγο πιὸ πίσω παρὰ στίς ἄκρες· οἱ κοιλάνσεις αὐτές, ὅσο ἐλαφρὲς κι' ἂν εἶναι, συντελοῦν ὅμως ἀναμφισβήτητα στὸ σκιοφωτισμὸ, στὴ διαβάθμιση τῶν τόνων τοῦ φωτὸς ποὺ πέφτει ἐπάνω τους.

Καταλαβαίνομε πόσο ὅλες αὐτὲς οἱ λεπτότητες ἔκαμαν περίπλοκη τὴν ἐκτέλεση τῆς οἰκοδομῆς καὶ τί δυσκολίες κατόρθωσαν νὰ ὑπερνικήσουν ὁ ἀρχιτέκτονας, ὁ πρωτομάστορας καὶ οἱ ἀπλοὶ μαστόροι, ἀφοῦ κανένα ἀπὸ τὰ ὅμοια μέλη δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἴδιο μὲ τὸ ἄλλο καὶ τὸ καθένα χρειαζότανε ἀτομικευμένη ἐκτέλεση. Ποιὰ ἡ αἰτία ἢ ποιὸς ὁ σκοπὸς τῆς περιπλοκῆς αὐτῆς ἐκτέλεσης; Οἱ συζητήσεις δὲν ἔχουν ἀκόμη σταματήσει. Παλιότερα ἀρνήθηκαν ὁλότελα τὴ σκόπιμη χρῆση τῶν καμπυλῶν ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη καὶ τίς ἐξήγησαν μὲ τυχαία κίνηση τοῦ ἐδάφους — πρᾶγμα ἀδύνατο, ἀφοῦ ἀκριβῶς ἡ ΒΑ γωνία τοῦ Παρθενῶνος εἶναι θεμελιωμένη στὸ βράχο καὶ ὅμως ἔχει τὴν ἴδια καμπύλωση καὶ ἀφοῦ θὰ ἦταν ἀδύνατο ἡ καθολικὴ μετατόπιση τῶν μερῶν νὰ εἶχε γίνῃ μὲ τόση ὁμοιομορφία καὶ κανονικότητα. Καὶ ἡ ἐξήγηση ὅμως ἐκείνων, ποὺ στηρίζονται στὸ Βιτρούβιο καὶ δέχονται ὅτι οἱ καμπυλώσεις σκοπὸ ἔχουν νὰ ἀποκαταστήσουν ὀπτικά καὶ αἰσθητικά τὴν εὐθεῖα, ἀστοχεῖ: τὰ ἄκρα, λένε, μιᾶς μακριᾶς ὀριζόντιας γραμμῆς κάτω ἀπὸ τὸν ὀρίζοντα σηκώνονται, ἡ γραμμὴ κοιλαίνεται· ἡ κύρτωσή της λοιπὸν ἔχει σκοπὸ, λένε, νὰ ἀντισταθμίσει τὴν παραμόρφωση αὐτὴ καὶ νὰ δείξει τὴ γραμμὴ σὰν εὐθεῖα. Ἀλλὰ (ἂς ἀφήσουμε τὸ ζήτημα, ἂν ἡ εὐθεῖα αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ἔχει μεγαλύτερη ὁμορφία ἀπὸ τὴν καμπύλη), ἂν ἦταν ἔτσι, τότε, ἐπειδὴ οἱ ὀριζόντιες πάνω ἀπὸ τὸν ὀρίζοντα κυρτώνονται, θὰ ἔπρεπε στὰ ψηλὰ μέρη τοῦ ναοῦ (ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο κ' ἐπάνω) νὰ ἔχομε ἀντίστροφο ἀντιστάθμισμα, δηλαδὴ καμπύλωση τῶν ὀριζοντίων πρὸς τὰ κάτω, κοίλανση — καὶ ὅμως εἴ-

δαμε ότι και εκεί ψηλά έχουμε κύρτωση πάλι, όπως και κάτω. Πρέπει, για να βρούμε την πιθανή εξέγηση, την πιθανή αφετηρία του αρχαίου καλλιτέχνη και το σκοπό του, να γενικεύσουμε το ζήτημα.

Πρώτα-πρώτα ο αρχιτέκτονας του Παρθενώνος δεν σοφίστηκε τις καμπύλες «εκ του μηδενός»: έχουν παρατηρηθεί π.χ. και στο ναό της Κορίνθου (περίπου 100 χρόνια παλιότερον από τον Παρθενώνα) και χωρίς αμφιβολία υπάρχουν και στον Παρθενώνα II, που αποτέλεσε το θεμέλιο του σημερινού. Πουθενά όμως δεν τις έχουν μεταχειριστεί με τόση λεπταισθησία και τόση συνέπεια, από το πρώτο μέλος ως το τελευταίο, όση στον Παρθενώνα. Συγγενικό φαινόμενο είναι η «ένταση» της κολόννας, δηλαδή το ελαφρό εκείνο φούσκωμα της στο κατάλληλο σημείο του ύψους της, που αίσθητοποιεί με ενέργεια μοναδική την ενέργεια του αποπάνω βάρους και τη νικηφόρα αντίσταση της κολόννας. Στην ίδια κατηγορία των καλλιτεχνικών αναζητήσεων ανήκουν πιθανότατα και οι συστηματικές ασυμμετρίες των αρχαϊκών κούρων, που πρώτος τις έπρόσεξε και τις έμελέτησε ο καθηγητής Κ. Ρωμαίος: έννοούμε τις μεθοδικές εκείνες αποκλίσεις από το αυστηρά κατακόρυφο και οριζόντιο ισοζύγισμα των μελών και από την αυστηρή συμμετρία («μετωπικότητα»), που μολονότι είναι τόσο ελαφρές, ώστε το απρόσεχτο μάτι τις παρατρέπει και μόνο με ιδιαίτερη προσοχή και με το μέτρημα τις βλέπομε, εν τούτοις συντελούν καταπληχτικά στην εξαιρετική ζωντάνια των αρχαϊκών αγαλμάτων (ή ζωντάνια είναι άσχετη με τη φυσικότητα). Αλλά και τους ναούς τους αίσθανόντουσαν οι αρχαίοι όχι απλά σαν σχήματα που τὰ χαράζει κανένας στο χαρτί, αλλά, ως ένα βαθμό, σαν «σώματα» με κέντρο και άκρα: απόδειξη είναι η σπουδαία ανακάλυψη του Κ. Ρωμαίου πάλι ότι στους ναούς τὰ αρχιτεκτονικά μέλη, και ιδιαίτερα οι κέραμοι, έχουν στροφή και κίνηση, δηλαδή απόκλιση από την οριζόντια και την κατακόρυφη — κίνηση που ξεκινάει από τον εγκάρσιο άξονα της μακρᾶς πλευρᾶς ως κέντρο και πηγαίνει δεξιά και αριστερά προς τις δύο άκρες, δηλαδή προς τὰ αετώματα.

Όταν έτσι αίσθάνονται το «σῶμα» του χτιρίου και τὴ «ζωή» του οἱ αρχαῖοι, γίνεται πιθανό ότι οἱ καμπυλώσεις εκείνες και οἱ αποκλίσεις από την κατακόρυφη είναι σαν μιὰ γενίκευση τῆς «έντασης», τοῦ ελαφροῦ εκείνου φουσκώματος τῶν κιόνων, σ' ὁλόκληρο τὸ χτίριο (ὅπως τὸ παρατήρησε ὁ Michaelis ιδόλας): εἶναι μία καθολικὴ «ένταση» τοῦ χτιρίου που τὸ ἐμψυχώνει, που φανερώνει με τὸν ἐναργέστερο τρόπο στὸ αἶσθημά μας (ἀν' ὃχι ἀμέσως στὰ μάτια μας) τὴν προσπάθεια τῶν δυνάμεων τῆς ἀνύψωσης καὶ τῆς πίεσης, που κάνει τὸ χτίριο νὰ «ἀνασαίνει», ἀντὶ νὰ στέκεται βαρὺ καὶ ἀκίνητο. Ἡ καμπύλωση τῶν γραμμῶν ἀφαίρεσε ἀπὸ τὸν Παρθενῶνα τὸ χαρακτήρα τοῦ ἀγο-

ραίου και του κοινοῦ, πού δίνουν στὰ ἔργα οἱ ἀλύγιστες εὐθεῖες (Choisy), καὶ ἔκαμε πολυτιμότερη τὴν ἀτομικότητά του¹.

Θὰ ἄξιζε νὰ γραφεῖ ἰδιαιτέρο κεφάλαιο γιὰ τὴν ἐκτίμηση τῆς ὁμορφιᾶς τοῦ Παρθενῶνος ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους, γιὰτὶ ἡ μελέτη αὐτὴ ὅχι μόνον θὰ ἦταν ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὴν πνευματικὴ ἱστορία τῶν νεωτέρων χρόνων, ἀλλὰ καὶ θὰ ἔδειχνε πὼς κάθε καλλιτεχνικὴ τάση ἀνακάλυπτε ὅλο καὶ καινούργιες πλευρὲς τῆς ἀξίας τοῦ παλίου ἀριστουργήματος, γιὰτὶ τὸ μεγάλο ἔργο εἶναι ἀνεξάντλητο. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἄμεσο ἐνδιαφέρον ἔχει γιὰ μᾶς τοὺς σημερινούς ὁ ἀνεπιφύλακτος θαυμασμός τῶν συγχρόνων μας, τῶν δημιουργικῶν καλλιτεχνῶν τῆς σημερινῆς ζωντανῆς τέχνης: τοὺς συναρπάζει ὅλους καὶ τοὺς καθυποτάσσει τὸ ὄραμα τοῦ Παρθενῶνος, τῆς θερμῆς καὶ γεμάτης ἀνθρωπιᾶς γεωμετρίας του, τοῦ «κόσμου» του (μὲ ὅλες τὶς σημασίες τῆς λέξης, ἀρχαῖες καὶ νεώτερες). Ὅλοι βρίσκουν σ' αὐτὸν τὴ δικαίωσή τους. Αὐτὸς εἶναι πού κάνει τὸν ζωγράφο F. Léger νὰ πεῖ ὅτι «οἱ Ἕλληνες μένουν πάντοτε οἱ δάσκαλοι τοῦ αὔριο». Ἀνθρωποὶ μὲ τὶς πιὸ διαφορετικὲς προϋποθέσεις καὶ τὶς πιὸ διαφορετικὲς ἐπιδιώξεις ἀνταμώνουν κάποτε μπροστὰ στὸν Παρθενῶνα κι' αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νὰ προσκυνήσουν. Ἔτσι ἐκεῖνο πού εἶπε ὁ Παλαμᾶς «μὲ σένα τὸ ξανάνιωμα τοῦ κόσμου ν' ἀρχινάει / τοῦ κόσμου τὸ ξανάνιωμα μὲ σέ νὰ παίρνει τέλος» (Ἡ Φλογέρα τοῦ Βασιλιᾶ) δὲν εἶναι στὸ βάθος τίποτε διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ πού λέει σήμερα ὁ Ozenfant «μέσα στὸν καθένα μας προϋπάρχει ὁ Παρθενῶν... γιὰτὶ ὑπάρχει μέσα σέ ὅλους μας ἡ ἀνάγκη τοῦ Παρθενῶνος».

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Ὁ Ἕλληνας ἀναγνώστης ἔχει σήμερα στὴ διάθεσή του τρεῖς ἀξιόλογες μελέτες πού φωτίζουν τὸ θέμα: Π. Μιχελῆ «Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ὡς τέχνη» (κεφάλαιο γιὰ τὶς ὀπτικὲς ἀπάτες), Κ. Ρωμαίου «Οἱ κέραμοι τῆς Καλυδῶνος», Ἀ. Ορλάνδου «Αἰσθητικὴ ἀνάλυσις τοῦ δωρικοῦ ναοῦ καὶ εἰδικώτερον τοῦ Παρθενῶνος» (ὁ τελευταῖος ἐτοιμάζει ἀπὸ χρόνια καὶ μεγάλο εἰδικὸ βιβλίον γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος).

Ἡ Διεύθυνσις Ἀρχαιοτήτων*

Κύριε Διευθυντά,

Πολὺς κόσμος, φαντάζομαι, θὰ ἔχη ἐκπλαγῇ μὲ τὸν θόρυβον ποὺ ἐδημιουργήθη γύρω ἀπὸ τὴν ἐνέργειαν τοῦ κ. Ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας, νὰ περιορίσῃ τὸν κ. Α. Ὀρλάνδον εἰς τὴν Διεύθυνσιν τῆς Ἀναστηλώσεως μόνον, διακόπτων τὴν πρὸ τριετίας γενομένην προσωρινὴν εἰς αὐτὸν ἀνάθεσιν καὶ τῆς Διευθύνσεως τῶν Ἀρχαιοτήτων. Αἱ ἐνέργειαι τοῦ κ. Ὑπουργοῦ ὑπῆρξαν ἀπολύτως σύμφωνοι πρὸς τοὺς Νόμους, καὶ ἐγένοντο κατόπιν ψυχραίμου σταθμίσεως τῆς καταστάσεως τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας. Τοῦτο ὅμως δὲν ἀπεθάρρυνε «ἐκείνους» τοὺς κακόγλωσσους ποὺ ψέγουν ὅ,τι δοῦσι —κι ἀπόκει δὲν κατέχουσι τὴν Ἄλφα σκιᾶς νὰ ποῦσι— ὅπως θὰ ἔλεγεν ὁ ποιητὴς τοῦ Ἑρωτοκρίτου. Χάριν ἐκείνων οἱ ὅποιοι ἀγνοοῦντες τὰ πράγματα ἀποροῦν περὶ τοῦ τί συμβαίνει, ἅς ἐπιτραπῇ εἰς ἓνα ἐκ τῶν παλαιότερων ὑπαλλήλων τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, νὰ δώσῃ μερικὰ στοιχεῖα ἀπαραίτητα πρὸς σχηματισμὸν ἀμερολήπτου κρίσεως.

Παρατρέχομεν τὰ στενῶς προσωπικὰ ζητήματα, τὰ ὅποια βεβαιότατα δὲν εἶναι ἔτσι ποὺ τὰ παρουσιάζουν οἱ θορυβήσαντες. Ἡ ἀνασκευὴ ἄλλωστε τῶν τοιούτων ἀνακριβειῶν εἶναι ἔργον τοῦ κ. Ὑπουργοῦ. Ἐπίσης δὲν θὰ ἀναλάβωμεν τὴν ὑπεράσπισιν τοῦ συναδέλφου κ. Μηλιάδη, ὡς μὴ ἔχοντος ἀνάγκην τοιαύτης. Περιοριζόμεθα μόνον εἰς τὰ γενικὰ δεδομένα τοῦ θέματος. Ποία εἶναι ἡ σχέσις τῶν καθηγητῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς μὲ τὴν Διεύθυνσιν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, καὶ ποία ἡ ἐν αὐτῇ δρᾶσις των; Μὲ ἄλλους λόγους, τί ὀρίζουν οἱ Νόμοι καὶ τί ἔκαμαν οἱ καθηγηταὶ εἰς τὴν Διεύθυνσιν τῶν Ἀρχαιοτήτων;

Μέχρι τοῦ 1932, τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν διηύθυνε πάντοτε Ἐφορος Ἀρχαιοτήτων, γινόμενος Ὁργανικὸς Ὑπάλληλος τοῦ Ὑπουργείου τῆς Παιδείας. Μόνον κατὰ τὸ 1933 —σημειώσατε τὴν χρονολογίαν, ἀρχὴν γενικωτέρων ἀνωμαλιῶν εἰς τὴν ζωὴν τοῦ τόπου μας— ἀνετέθη ἡ διεύθυνσις εἰς καθηγητὴν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, προσωρινῶς πάντοτε. Μικρὰ διακοπὴ ἔγινε κατὰ τὸ 1937, ἀλλὰ διὰ προσωπικοὺς λόγους, διότι ἀφοῦ ὁ τότε

*Ἐπιστολή, *Τὸ Βῆμα* 17 Ἰουνίου 1952.

Διευθυντής τῆς Ὑπηρεσίας Ἐφορος ἔγινε διὰ τῆς δημιουργίας εἰδικῆς Ἐδρας Καθηγητῆς, ἐπανήλθομεν εἰς τοὺς καθηγητὰς προσωρινοὺς Διευθυντάς. Ἔτσι ἀπὸ τὸ 1933 ἕως σήμερον ὁ Ἀρχαιολογικὸς κλάδος ζῇ ὑπὸ τὸ καθεστῶς τῆς «προσωρινῆς» Διευθύνσεώς του ὑπὸ καθηγητῶν. Ἐπὶ κατοχῆς μάλιστα ἐπεράσαμεν καὶ ἀπὸ τὴν περιπέτειαν τοῦ νὰ ἀνατεθῇ ἡ Διεύθυνσις καὶ εἰς πρὸ πολλοῦ συνταξιούχον καθηγητὴν, διατηρηθέντα μέχρι τοῦ 1949. Παρὰ ταῦτα, οὐδεὶς ἐτόλμησε ποτὲ νὰ ἀφαιρέσῃ καὶ ἐπισήμως ἀπὸ τὸν Ἀρχαιολογικὸν κλάδον τὸ δικαίωμά του νὰ αὐτοδιοικῆται ὅπως καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι κλάδοι. Ὁ σήμερον ἰσχύων Νόμος, Νομοθετικὸν Διάταγμα 1521 τοῦ 1942 —συνταχθεὶς ὑπὸ καθηγητοῦ τοῦ Πανεπιστημίου— ὀρίζει ὅτι «Διευθυντῆς Ἀρχαιοτήτων διορίζεται Ἐφορος Ἀρχαιοτήτων ἀ' τάξεως, δυνατόν δὲ νὰ ἀνατίθεται ἡ θέσις αὕτη εἰς ὁμότιμον ἢ τακτικὸν Καθηγητὴν τῆς Κλασσικῆς ἢ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου». Εἶναι σαφεστάτῃ ἡ προτίμησις ὑπὸ τοῦ Νόμου τῶν Ἐφόρων Ἀρχαιοτήτων, σαφεστάτῃ δὲ ὑπῆρξε καὶ ἡ ὑπεύθυνος νομικὴ γνωμάτευσις ὅτι μόνον μετὰ τὴν ἐξάντησιν τῆς δυνατότητος τοῦ διορισμοῦ Ἐφόρου δύναται ὁ Ὑπουργὸς νὰ καταφύγῃ εἰς τοὺς καθηγητὰς, διότι ἄλλως ἡ πρᾶξις του προσβάλλεται εἰς τὸ Συμβούλιον τῆς Ἐπικρατείας. Ὅταν ὅμως παρὰ τὰ ἀναμφισβήτητα ταῦτα πράγματα οἱ Νόμοι ἀχρηστεύονται αὐθαιρέτως καὶ διὰ διαφόρων ἐνεργειῶν κατορθώνονται ὥστε ἐπὶ μίαν εἰκοσαετίαν ὁ Ἀρχαιολογικὸς κλάδος νὰ διοικῆται ὑπὸ προσωρινῶν Διευθυντῶν-Καθηγητῶν, τοῦτο καὶ μόνον ἀποτελεῖ σύμπτωμα βαρυτάτης νόσου.

Αὐτὰ ἀπὸ νομικῆς πλευρᾶς. Ἄς ἔλθωμεν τώρα καὶ εἰς τὴν οὐσίαν. Τὶ ἔδειξαν οἱ καθηγηταὶ κατὰ τὴν εἰκοσαετῇ διοίκησιν ὑπ' αὐτῶν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας;

Ὅσα θὰ εἴπωμεν ἀναφέρονται εἰς ὁλόκληρον τὴν περίοδον καὶ ὄχι εἰδικῶς εἰς τὴν τελευταίαν τριετίαν. Μὲ δύο λέξεις: Παντελῇ ἔλλειψιν συναισθήσεως εὐθύνης καὶ ἀπέναντι τοῦ σκιδωδῶς προϊσταμένου των Ὑπουργοῦ, καὶ ἀπέναντι τοῦ κλάδου τὸν ὁποῖον διώκουν, καὶ τῆς καταστάσεως εἰς τὴν ὁποίαν τὸν περιήγαγον. Ἐχοντες καὶ ἄλλας θέσεις, ἀντιλαμβανόμενοι δὲ τὴν ἐν τῷ ὑπουργείῳ διοίκησιν ὡς πάρεργον καὶ ἀραιῶς ἐπισκεπτόμενοι τὸ γραφεῖον των, ἡσθάνθησαν πάντοτε τὰ ἔργα τῆς διοικήσεως καὶ τὰ προβλήματα τῆς Ὑπηρεσίας ὡς ἐνοχλητικὴν ἀσχολίαν κατωτέραν αὐτῶν. Καὶ ἡ τὰ ἄφηναν νὰ συσσωρεύονται ἄλυστα ἢ τὰ ἔλυναν προχείρως κατὰ τὰς ὑποδείξεις καὶ τὰ συμφέροντα τοῦ στενοῦ αὐτῶν περιβάλλοντος. Τὸ ζῶηρον ἐνδιαφέρον των τὸ ἐφύλαξαν πάντοτε μόνον διὰ ζητήματα εὐνοοῦντα τὸ προσωπικὸν αὐτῶν συμφέρον ἠθικὸν καὶ ὕλικόν. Ἡ ἔλλειψις συναισθήσεως εὐθύνης ἔφθανε κάποτε τὴν ἀσυνειδησίαν — ἀναφέρομεν τὸ παράδειγμα καθηγητοῦ ἀνασκάπτοντος ἐπὶ

ἔτη ἐκεῖ ὅπου παραθέριζεν ἐπὶ τρεῖς μῆνας δι' ἑνός! ἐργάτου καὶ ἀπορροφῶντος οὕτω ὁλόκληρον τὴν πίστωσιν ὁδοιπορικῶν καὶ ἀποζημιώσεων τῆς Διευθύνσεως Ἀρχαιοτήτων. — Μὴ ἐξαρτώμενοι πειθαρχικῶς κατ' εὐθείαν ἐκ τοῦ Ὑπουργοῦ, μετεβλήθησαν εἰς ἄνευ στέμματος ἀνυπευθύνους ἄνακτας — μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ Βασιλεὺς καθὼ ἀνεύθυνος, βασιλεύει ἀλλὰ δὲν κυβερνᾷ — καὶ ἐκαλλιέργησαν μεθοδικῶς τὸ σύστημα τῆς «στενῆς ὁμάδος» καὶ τοῦ «διαίρει καὶ βασιλεύει» μὲ ἀποτέλεσμα τὴν πλήρη ἐξάρθρωσιν τῆς Ὑπηρεσίας καὶ τὴν ἔλλειψιν παντὸς ἀξιολόγου ἔργου. Δὲν εἶναι κατόπιν τούτου ἄπορον πῶς τὰ μεγαλύτερα καὶ σπουδαιότερα Μουσεῖα μας μένουν ἀκόμη σήμερον κλειστά ἢ ἡμιτελῆ — Ἑθνικόν, Ἀκροπόλεως, Ὀλυμπίας, Δελφῶν κλπ. — πρὸς μεγίστην ἠθικὴν καὶ ὕλικὴν ζημίαν τοῦ τόπου. Τιμᾷ δὲ μεγάλως τὸν ἕως χθὲς διευθύνοντα τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν καθηγητὴν κ. Α. Ὁρλάνδον τὸ γεγονὸς, ὅτι προσφάτως ἀκόμη δι' ἐπισήμου δηλώσεώς του εἰς τὸ ἀρμόδιον Συμβούλιον κατέστησε γνωστὸν ὅτι δὲν δύναται νὰ ἐπαρκέσῃ καὶ εἰς τὰ καθήκοντα τοῦ Διευθυντοῦ τῶν Ἀρχαιοτήτων, καὶ ὅτι θεωρεῖ ὅχι μόνον νόμιμον ἀλλὰ καὶ πλεόν συμφέρουσαν εἰς τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν τὴν ἀνάληψιν τῆς Διευθύνσεως ὑπὸ Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων ἔχοντος ὡς ἀποκλειστικὸν ἔργον τὴν διοίκησιν αὐτῆς.

Θὰ ἡδυνάμην νὰ τεκμηριώσω τὰ ἀνωτέρω ἐκτεθέντα μὲ ἀτελείωτον σειρὰν γεγονότων. Ἀλλ' αὐτὸ θὰ μᾶς ἔφερεν εἰς προσωπικὰ καὶ εἴπαμεν ὅτι αὐτὰ εἶναι ἄλλη ἱστορία. Τοῦτο μόνον δύναμαι νὰ εἴπω: Ὁ ὑπογραφόμενος, ὑπηρετῶν εἰς τὸν Ἀρχαιολογικὸν κλάδον ἀπὸ τοῦ 1920, δὲν ἐνθυμεῖται περίοδον χειροτέραν διὰ τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν καὶ διὰ τὰ ἐπιστημονικὰ καὶ ἄλλα καθήκοντα αὐτῆς ἀπὸ τὴν περίοδον τοῦ 1933 καὶ ἐντεῦθεν. Ὅταν ἤρχισε τὸ ἀνορθωτικὸν του ἔργον ὁ Ἐλευθέριος Βενιζέλος τὸ 1910, εὗρῃκε καὶ εἰς τὴν διοίκησιν τῆς Ἐκπαιδεύσεως καθηγητὰς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς καὶ τοὺς ἀπομάκρυνεν ἐκεῖθεν ὀριστικῶς. Ὡνομάζοντο δὲ οἱ καθηγηταὶ ἐκεῖνοι Νικόλαος Πολίτης, Σπυρίδων Λάμπρος κλπ. Εὗρῃκε καὶ εἰς τὴν Γενικὴν Ἐφορίαν τῶν Ἀρχαιοτήτων ἕνα καθηγητὴν (1904-1909) καὶ τὸν ἀπεμάκρυνεν ἐπίσης· ὠνομάζετο δὲ ὁ καθηγητὴς ἐκεῖνος Παναγιώτης Καββαδίας. Ἀλλὰ ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία δὲν ἦταν τόσο τυχερὴ ὅσον ἡ Ἐκπαίδευσις καὶ ἀπὸ τοῦ 1933 δοκιμάζει πάλιν τὰ εὐεργετήματα τῆς Διοικήσεως τῶν Καθηγητῶν.

Ὡς πρὸς τὸν ἐγερθέντα θόρυβον, περιορίζομαι νὰ ὑπενθυμίσω ἕνα σοφὸν λόγον τοῦ Εὐριπίδου: «Μὴ θυμῶνεται μὲ τὰ πράγματα, γιὰτὶ αὐτὰ δὲν τὰ μέλει καθόλου — οὐδὲ τοῖς πράγμασι θυμοῦσθαι χρεῶν, αὐτοῖς γὰρ οὐδὲν μέλει.

Σημείωμα περὶ τῆς στάσεως τῶν Ἑλλήνων Ἀρχαιολόγων ἐναντι τοῦ ζητήματος τῆς ἐκθέσεως ἔργων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης ἐν Ἀμερικῇ*

Χάριν τῆς δημιουργίας πνεύματος συζητήσεως νηφαλίου καὶ ρεαλιστικοῦ πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι: ὄχι σήμερον τὸ πρῶτον, δηλαδὴ ἐν ἡμέραις περικοπῶν τῶν πιστώσεων, ἀλλὰ ἤδη πρὸ δύο ἐτῶν, τὴν ἄνοιξιν τοῦ 1950, τὸ Μητροπολιτικὸν Μουσεῖον τῆς Νέας Ὑόρκης ἀπέστειλεν ἐδῶ τὸν ἑφορὸν του κ. Μπότμερ μὲ μακρὸν κατάλογον τῶν ἐλληνικῶν ἀριστουργημάτων καὶ μὲ τὴν πρότασιν μεταφορᾶς των καὶ ἐκθέσεώς των εἰς τὸ Μητροπολιτικὸν Μουσεῖον. Αὕτη ὑποβληθεῖσα εἰς τὸ Ἀρχαιολογικὸν Συμβούλιον, ἀπερρίφθη παμφηρεῖ, ὡς ἀντικειμένη εἰς ρητὴν αὐστηρὰν ἀπαγόρευσιν τοῦ ἀρχαιολογικοῦ νόμου.

Ἡ διάταξις τοῦ ἀρχαιολογικοῦ νόμου ἡ ἀπαγορεύουσα τὴν ἐκ τῶν Μουσείων τοῦ Κράτους ἐξαγωγήν ἀρχαίων ἔξω τοῦ Κράτους δι' οἰονδήποτε σκοπὸν πλὴν τοῦ τῆς ἀνταλλαγῆς δὲν εἶναι κενὸς τύπος, ἀλλὰ σοφὴ πρόνοια καὶ δὲν πρέπει νὰ μεταβληθῇ διὰ τοὺς ἐξῆς σοβαροὺς οὐσιαστικοὺς λόγους:

1. Ἡ ἀπόλυτος μοναδικότης τῶν ἔργων τῆς ἀρχαίας τέχνης (πᾶν ἀρχαῖον καλλιτέχνημα εἶναι *unicum*) καθιστᾷ τελείως ἀσύγκριτον τὴν περίπτωσιν περιφερομένης ἐκθέσεως τῶν ἀρχαίων ἔργων μὲ οἰανδήποτε ἐκθεσιν ἀριστουργημάτων τῆς νέας τέχνης: θὰ ᾔτο μέγα δυστύχημα ἢ βλάβη ἐνὸς πίνακος τοῦ Ρέμπραντ ἢ τοῦ Γκρέκο κλπ., ὑπάρχουν ὅμως καὶ δεκάδες ἄλλων πινάκων των· ἄλλ' οὐδὲν ὑπάρχει δεύτερον ἔργον ὅχι μόνον τοῦ καλλιτέχνου τοῦ Ἠνίοχου, τοῦ Ποσειδῶνος τοῦ Ἀρτεμίου, τοῦ Ἑρμοῦ, ἀλλὰ καὶ τῶν Κορῶν τῆς Ἀκροπόλεως, τῶν Ἀρχαϊκῶν Κούρων, τοῦ Ἐπιτυμβίου τῆς Ἥγησοῦς, τοῦ Νέου τοῦ Ἰλισσοῦ, τῶν Πλακῶν τοῦ Παρθενῶνος κλπ. οὐδὲ ἄλλο ἀντάξιον αὐτῶν. Δι' ὃ οὐδὲ ἔχει ἐπιχειρηθῇ μέχρι τοῦδε πουθενὰ περιφερομένη ἐκθεσις ἔργων τῆς ἀρχαίας τέχνης (μαρμαρίνων ἢ χαλκῶν). Τὸ ἐπιχείρημα λοιπὸν τῶν

*Χρονολογεῖται στὸ 1952. Ἐνημερωτικὸ Δελτίο τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 16 (1991) 83-85.

ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε ἐκθέσεων ἔργων τῆς ἀρχαίας τέχνης εἶναι ἄνευ ἀξίας διὰ τὴν ἰδικήν μας περίπτωσιν.

2. Τὸ ἐπιχείρημα ὅτι διὰ τῶν σημερινῶν τεχνικῶν τελειοποιήσεων ἐκμηδενίζονται οἱ ἐκ τῶν μετακομίσεων κίνδυνοι, εἶναι ἐπίσης οὐχὶ σοβαρόν. Ἴσως περιορίζονται πράγματι εἰς τὸ ἐλάχιστον οἱ κίνδυνοι τῆς μεταφορᾶς μόνον, ἂν αὕτη γίνῃ π.χ. διὰ θωρηκτοῦ, ὅχι ὅμως καὶ οἱ κίνδυνοι τῆς συσκευασίας καὶ τῆς ἀποσυσκευασίας, ὅταν μάλιστα πρόκειται περὶ ἔργων μαρμαρίνων ἢ χαλκῶν συγκεκολλημένων ἐκ περισσοτέρων τεμαχίων (Ἡνίοχος 3 τεμάχια, Ἑρμῆς ἀκόμη περισσότερα κλπ.) καὶ ὅταν ἡ συσκευασία καὶ ἀποσυσκευασία αὕτη πρέπει νὰ ἐπαναληφθοῦν δεκαπεντάκις διὰ νὰ περιέλθῃ ἡ ἔκθεσις τὰς κυριωτέρας πόλεις τῆς Ἀμερικῆς. Εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο εἶναι ἄκρως διδακτικόν τὸ ὑπόμνημα τοῦ Διευθυντοῦ τῆς Πινακοθήκης τοῦ Λούβρου René Hughes διαμαρτυρομένου κατὰ τῶν κινητῶν ἐκθέσεων, κοινοποιηθὲν μάλιστα καὶ πρὸς τὸ Συνέδριον τῶν Κριτικῶν τῆς Τέχνης (AICA)· ἐν τούτῳ καταγγέλλει ὅχι μόνον ὅτι καὶ βλάβαι ἔγιναν εἰς τάπητας ἀπὸ καρφιά, ἀλλὰ καὶ ὅτι, καὶ ὑπὸ τὴν ἀρίστην συσκευασίαν, αὕτη καὶ μόνῃ ἡ ἐλαφροτάτη δόνησις τῆς κινήσεως βλάπτει τὸ «ζωγραφικὸν στρώμα» (*couche picturale*) καὶ τὸ ἐκθέτει εἰς μεταγενεστέρας ἀπολεπίσεις ἢ ραγάδας. Καὶ παρ' ἡμῖν οἱ εἰδικοὶ γλύπται καὶ τεχνικοὶ ἀντιτίθενται ρητῶς κατὰ πάσης οὐσιώδους μετακινήσεως τῶν γλυπτῶν τῶν Μουσείων μας. Ὡστε οἱ κίνδυνοι εἶναι πᾶν ἄλλο ἢ ἀνύπαρκτοι καὶ μάλιστα προκειμένου περὶ ἔργων μοναδικῶν (καὶ ὅχι τῆς νεωτέρας τέχνης).

Οἱ δύο οὗτοι λόγοι εἶναι πλέον ἢ ἱκανῇ ἀντένδειξις κατὰ πάσης σκέψεως μεταβολῆς τοῦ νόμου μας, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε εἶναι ἀπλῇ ἀντιγραφὴ τοῦ νόμου τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου. Μικρὰ δοκιμὴ τῶν προτεινόντων τὴν ἔκθεσιν Ἀμερικανῶν καὶ Ἑλλήνων παρὰ τῷ Βρεττανικῷ Μουσείῳ διὰ τὰ μάρμαρα π.χ. τοῦ Ἑλγιν ἢ τὰ γλυπτὰ τοῦ Μαισωλείου τῆς Ἀλικαρνασσοῦ ἢ οἰονδήποτε ἄλλο ἀρχαῖον θὰ ἔπειθε τούτους περὶ τοῦ πρωτοφανοῦς τῆς σκέψεώς των.

Ἐνεκα τῆς ρητῆς ταύτης ἀπαγορεύσεως τὸ Ἀρχαιολογικὸν Συμβούλιον ἔχει ἀπορρίψει μέχρι τοῦδε πάντοτε ὁμοίας αἰτήσεις τῆς Ἑλβετίας, τῆς Γαλλίας, τοῦ Βελγίου, τῆς Ἀγγλίας (Σέλτμαν 1946)· ἀπέρριψε δὲ καὶ κατὰ τὸ 1938 τὴν αἴτησιν τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀλλὰ τότε ὁ I. Μεταξᾶς, καθ' ὃν χρόνον δὲν ἴσχυον τὸ Σύνταγμα καὶ οἱ Νόμοι, ἀπέστειλε ὑπὸ ἰδίαν του εὐθύνην δικτατορικῶς πέντε ἐκ τῶν δευτερευόντων καλλιτεχνημάτων, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐκραγῇ ὁ πόλεμος, νὰ παραμείνουν τὰ πράγματα ἐκεῖ ἐπὶ δέκα ἔτη καὶ νὰ μᾶς ἐπιστραφοῦν δι' ἑλληνικοῦ ἀτμοπλοίου, χωρὶς οὔτε τὰ ἔξοδα μεταφορᾶς οὔτε τὰ ἀσφάλιστρα νὰ μᾶς πληρωθοῦν. Θὰ ἀπετέλει τώρα πρωτοφανῇ ἀσυνέπειαν ἡ αἰφνιδία μεταβολὴ τοῦ νόμου, ἀδικοιολόγητον καὶ προσβλητικὴν διὰ ἐκείνους εἰς τοὺς ὁποίους ἡρνήθημεν ἄλλοτε, ду-

ναμένη νὰ γίνη ἀφορμὴ δυσμενῶν καὶ περιφρονητικῶν σχολίων εἰς βάρος μας, ἀλλὰ καὶ *κάκιστον προηγούμενον ἀπέναντι οἰασδήποτε μελλούσης ὁμοίας αἰτήσεως.*

Τὰ ἀνωτέρω ἄγουν τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσίαν νὰ ἐμμένῃ σταθερῶς καὶ ἀπαρεγκλίτως εἰς τὰς αὐστηρὰς ἀπαγορεύσεις τοῦ νόμου ὥστε ἡ συζήτησις περὶ τῶν ἄλλων προβαλλομένων ἐπιχειρημάτων στερεῖται ἀντικειμένου. Ἐν τούτοις σημειώνομεν καὶ περὶ τούτων συντόμως τὰ ἐξῆς: 1) Τὰ οἰκονομικὰ ὀφέλη ἐξογκοῦνται ὑπὸ τῶν προτεινόντων ὑπὲρ πᾶσαν λογικὴν. Ἐχομεν θετικὰς πληροφορίας παρὰ Ἀμερικανῶν καθηγητῶν, ὅτι καὶ αἱ ἐκθέσεις τῶν ἔργων τῆς νεωτέρας τέχνης, μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν τῶν μεγάλων δαπανῶν, ἄφησαν καθαρὸν κέρδος ἐλαχίστας χιλιάδας δολλαρίων· οἱ αὐτοὶ δὲ δὲν προβλέπουν καὶ ἐκ τῆς ἐλληνικῆς ἐκθέσεως μὲ τὰς πολλαπλασίας δαπάνας περισσότερα ἀπὸ δεκάδας τινὰς χιλιάδων δολλαρίων. 2) Θὰ ἀπογυμνωθοῦν τὰ Μουσεῖα μας ἀπὸ τὰ κυριώτερα ἀντικείμενα τοῦ θαυμασμοῦ τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν ξένων περιηγητῶν. Ἦδη οἱ καλλιτέχναι καὶ οἱ σπουδασταὶ τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν διεμαρτυρήθησαν. Ἡ τουριστικὴ κίνησις θὰ μειωθῇ σημαντικῶς συνεπεία τῆς ἀπογυμνώσεως. Θὰ ἀπογυμνωθοῦν δὲ τὰ Μουσεῖα μας ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ ἐπὶ ἄγνωστον χρονικὸν διάστημα, διότι 3) ἡ διεθνὴς κατάστασις ἐγκυμονεῖ καθημερινῶς ἀπρόοπτα, ἀπευκατὰ μὲν ἄλλ' ὄχι ἀπίθανα. Ἡ εὐθύνη μας ἀπέναντι ὅχι μόνον τῶν Ἑλλήνων ἀλλὰ καὶ τοῦ διεθνοῦς πολιτισμένου κόσμου εἶναι τεραστία.

Τόσον προνοητικὸς ἦτο ὁ θεσπίσας τὴν ἀπαγόρευσιν Καββαδίας καὶ τόσον θρησκευτικῶς εὐλαβεῖς πρὸς τὴν προγονικὴν παρακαταθήκην οἱ τότε ὑπεύθυνοι, ὥστε ὥρισαν ὅτι καὶ ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν ἀχρήστων ἀρχαίων γίνεται μόνον δι' ἀποφάσεως τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου, λαμβανομένης *παμφηφεῖ*, ὥστε καὶ μία μόνη ἀντίθετος ψῆφος τὴν ματαιώνει (σπανία περίπτωσις νεο ἐν τῇ ἐλληνικῇ νομοθεσίᾳ). Δὲν θὰ εὐρεθῇ οὔτε σήμερον Ἑλλὴν ἀρχαιολόγος ἔτοιμος νὰ λησμονήσῃ τὸ ἀπέναντι τῆς Ἱστορίας χρέος τοῦ ὡς θεματοφύλακος μιᾶς κληρονομίας μοναδικῆς καὶ νὰ συνοδεύσῃ παρὰ τὴν ἐξεγχειρομένην συνείδησίν του τοιαύτην ἐκθεσιν τῶν ἀγίων τοῦ Ἔθνους ἔξω τῶν ὁρίων τῆς Ἑλλάδος ὡς φωνασκῶν διαφημιστής.

73

[Τὸ πρόβλημα τῶν ἀνασκαφῶν]

(Χρονολογεῖται στὶς 17 Δεκεμβρίου 1952, *Μέντωρ* 23, 1992, 165-170)

74

Χρονικὸν τῆς ἀνασυστάσεως τοῦ ἐφήβου
τῶν Ἀντικυθήρων

(Ἰανουάριος - 22 Ἀπριλίου 1953)

(*Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς* 1969, 59-79)

75

Φροντίσματα

(*Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς* 1953-54 Γ', 19-29)

Ἦθος ἀνθρώπων δαίμων*

Κουβέντιαζα τελευταῖα γιὰ τὸ Δελμοῦζο μ' ἓναν γνωστό μου. Εἶναι ἄνθρωπος τῆς ἐπιστήμης, ὄχι ὅμως ἐκπαιδευτικός, καὶ συνομήλικος μὲ τὸν αἰῶνα μας. Μοῦ φάνηκε ἐνδιαφέρον νὰ ρωτήσω ἓναν τέτοιο ἄνθρωπο, ποιὲς καὶ τί λογῆς στιγμὲς τῆς ζωῆς του τοῦ φέρνει σήμερα στὸ νοῦ τὸ ὄνομα Δελμοῦζος. Ἀπ' ὅσα μοῦ εἶπε νομίζω ὅτι ἀξίζουν νὰ μεταφερθοῦν ἐδῶ ἐκεῖνα ποὺ θὰ μπορούσαν ν' ἀποτελοῦν μέρος τῆς πείρας ὅλων τῶν ἐπιστημόνων τῆς γενιᾶς του: εἶναι μιὰ ιδιαίτερη ἐμπειρία, ἔλεγε ὁ φίλος μου, ποὺ ἀκόμα καὶ οἱ 10 χρόνια νεώτεροι δὲν μποροῦν νὰ τὴν ἔχουν δεχτεῖ μέσα τους μαζὶ μὲ τὸν ἀνασασμό τους, ἀλλὰ μόνο νὰ τὴν ἔχουν διδαχτεῖ σὰν βιβλίο, ὄχι γιατί ἔλειψε ἡ ὑλικὴ προϋπόθεση (ὁ Δελμοῦζος βρίσκεται εὐτυχῶς ἀκόμα ἀνάμεσά μας), ἀλλὰ γιατί ἄλλαξε σημαντικὰ ἡ πνευματικὴ καὶ ἠθικὴ ἀτμόσφαιρα. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἔλεγε ὁ φίλος μου, θυμᾶται κάποτε τὰ λόγια τοῦ Νέστορος «οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι».

Ἦτανε, λέει, μαθητὴς τοῦ Ἑλληνικοῦ Σχολείου τότε ποὺ πρωτάκουσε τ' ὄνομα αὐτὸ στὴν ἐπαρχιακὴ πόλη: «ὁ Ἀλέκος ὁ Ντελμοῦζος». Στὸ σπίτι του ὁ ταχυδρόμος εἶχε φέρει ἓνα παράξενο βιβλίο μὲ ξώφυλλο σταχτί-μαβὶ ποὺ εἶχε τὸν τίτλο ὄχι μὲ κεφαλαῖα γράμματα ἀλλὰ μὲ μεγάλα πεζά: «σὰν παραμῦθι». Ἄκουσε τοὺς δικούς του νὰ μιλᾶνε γιὰ ἓνα σκολεῖο στὸ Βόλο ποὺ ἔκλεισε καὶ θυμᾶται τὸν παπποῦ του νὰ παραξενεύεται, πῶς ὁ Ἀλέκος, τόσο καλὰ σπουδασμένος, ἔγινε μαλλιαρός. Δοκίμασε καὶ τὸ μαθητοῦδι νὰ διαβάσῃ τὸ βιβλίο ἐκεῖνο μὲ τὸ χοντρὸ εὐρωπαϊκὸ χαρτί ποὺ μύριζε, μὰ πολὺ λίγα πράγματα κατὰλαβε. Θυμᾶται μονάχα πῶς, καθὼς ἐκαμάρωνε κιόλας γιὰ τ' ἀρχαῖα ποὺ τότε-δὲ τὰ καταχτοῦσε, εἶπε στὸν παπποῦ του πῶς οἱ μαλλιαροὶ δὲν ξέρουν, φαίνεται, καλὰ γράμματα.

Στὴ δεύτερη ὅμως τοῦ Γυμνασίου, θὲς ἀπὸ κάτι διαβάσματα θὲς ἀπὸ κάτι κουβέντες μ' ἓναν νέο θεῖο του φοιτητὴ, τὸ μαθητοῦδι ἔγινε κι αὐτὸ «μαλλιαρὸς» — κρυφὸς στὴν ἀρχή, ἀπὸ φόβο μὴν τὸν κακοπάρουν οἱ δασκάλοι του, μὰ γι' αὐτὸ ἴσια-ἴσια περήφανος μέσα του ποὺ ἀνακάλυψε τὴν ἀλήθεια. Φυσικὰ ξαναπῆρε τότε τὸ «σὰν παραμῦθι» καὶ μαγεύτηκε. Καὶ νά, σὲ λίγο,

* *Παιδεία καὶ Ζωὴ* 2-3 (1953-54), τευχ. 18-19, 192-194.

τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1914, ἡ δίκη τοῦ Ναυπλίου. Εἶναι ζήτημα, λέει ὁ φίλος μου, ἂν ξαναγνώρισε ἀπὸ τότε τὴ σύνθετὴ εὐδαιμονία ποὺ τοῦ ἔδινε τὶς ἡμέρες ἐκεῖνες ἢ παρακολούθησεν τῆς δίκης ἀπὸ τῆ «Νέα Ἑλλάδα» τοῦ Κουτούπη, μὲ τὴν ἀγανάχτησιν, τὴν ἀγωνία, τὸν ἐνθουσιασμό, τὸ ψηλὸ φρόνημα ποὺ τοῦ προκαλοῦσε. Καὶ σκέφτεται σήμερὰ ὁ φίλος μου ὅτι, ναί, τέτοιες στιγμές, μοναδικές, μπορεῖ νὰ γνωρίσει κάθε νέος σ' ὁποιαδήποτε ἐποχὴ κι ἂν ἀνήκει· ὅμως ἀπὸ τότε κ' ὕστερὰ δὲν θυμᾶται, λέει, νὰ ξαναπαρουσιάσθηκε στὴν Ἑλλάδα ἓνα τέτοιο ζήτημα, ποὺ ἐνῶ σχετίζεται, βέβαια, στενὰ καὶ ἄμεσὰ μὲ τὰ πρόσκαιρα περιστατικά, ἡ πνευματικὴ ὅμως καὶ ἠθικὴ του σημασία νὰ εἶναι τόσο ἄδολη, τόσο ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὶς καιρικὰς βλέψεις καὶ σκοπιμότητες (πολιτικὰς ἢ ἄλλας). Κάτι τέτοια πράγματα, λέει, εἶναι ποὺ ξεχωρίζουν τὰ χρόνια ἐκεῖνα (τῆς «Ἀνόρθωσης») ἀπὸ τὰ κατοπινά.

Ὑστερὰ ἀπὸ δύο χρόνια ἤρθε φοιτητὴς στὴν Ἀθῆνα καὶ πρώτη του δουλειὰ ἦταν νὰ πάει μαζί μὲ τὸ θεῖο του νὰ γνωρίσει τὸ Δελμοῦζο, στὸ σπίτι τῆς Κολοκυθοῦς. Ἐπειδὴ εἶχε ἀκούσει πῶς εἶχε ξεκινήσει ἀπὸ ποιητῆς, τὸν εἶχε φανταστεῖ ἐπάνω-κάτω στὸν τύπο τοῦ Βαλαωρίτη, μὲ τὰ μαλλιά τὸν ἀνήφορο, στρογγυλοπρόσωπο, μὲ τὴν ἔκφραση ἀνοιχτὴ πρὸς τὸν ἔξω κόσμον γιὰ νὰ δέχεται τοὺς ἐρεθισμοὺς του. Ἀντὶ γι' αὐτὸ εἶδε ἓναν ἄνθρωπον λιγνὸ καὶ εὐκίνητον, ἓνα πρόσωπο χωρὶς πολλὴ σάρκα, ὅπου ἐπικρατοῦσε τὸ ὕψος μᾶλλον παρὰ τὸ πλάτος, μὲ μάτια ποὺ ἀποτραβηγμένα στὰ μέσα τῆς κόχης καὶ κυβερνημένα ἀπὸ μέσα ἐκοίταζαν ἐταστικά. Μιλοῦσε μᾶλλον ἄργά, μὲ φράσεις ὄχι μακρυές, τονισμένες περισσότερο στὸ τέλος τους, ποὺ ἦταν σὰν μιὰ ἀδιάκοπη ὑπόμνηση τοῦ «ὀρθά-κοφτά». Γελοῦσε ὅμως κιόλας συχνὰ καὶ ἀνοιχτά. Τὸν βρῆκε νὰ ἐτοιμάζει, μὲ ἓνα βιβλίον τοῦ Βιλαμόβιτς στὸ χέρι, τὸ μάθημα γιὰ τὸν Αἰσχύλον, ποὺ ἔκανε σὲ κάτι μαθητρίες του. Μίλησαν γιὰ τὴν ἐπιστήμη, τὴ φιλολογία. Ὁ Δελμοῦζος προσπάθησε, ὄχι μὲ ἄμεσες παραινέσεις καὶ ἑτοιμὰ συμβουλὲς παρὰ μὲ γενικὰς κουβέντες, νὰ δυνάμωσει στὸ φίλον μου τὴν ἐμπιστοσύνην στὸν ἑαυτὸ του καὶ στὴ γερὴ δουλειά. Ὅταν σηκώθηκε νὰ φύγει τοῦ ἔδωκε διάφορα δημοσιεύματά του καὶ τὸ βιβλίον γιὰ τὴ Δίκην τοῦ Ναυπλίου: ἄλλες πάλι στιγμὲς σπάνιας ψυχικῆς εὐεξίας ποὺ πέρασε, λέει, μέσα στὸ τρᾶμ γυρίζοντας σπίτι του μὲ τὸ χοντρὸ κόκκινον βιβλίον στὸ χέρι.

Ἀξιομνημόνευτο, συνεχίζει ὁ φίλος, εἶναι ὕστερὰ τὸ θέαμα τοῦ Δελμοῦζου στὰ 1917-1920 στὸ Ὑπουργεῖον, ὅπου μαζί μὲ ἄλλους δουλεῖ ἐντατικὰ γιὰ τὴν ἐμπέδωση τῆς γλωσσικῆς καὶ ἐκπαιδευτικῆς μεταρρύθμισης. Ἀλλὰ γι' αὐτὰ ἔχουν εἰπωθεῖ πολλά. Ὁ φίλος κρατᾷ στὴ μνήμη του ζωηρὰ τὰ γαλήνια καὶ σοβαρὰ μαθήματα τοῦ Δελμοῦζου στὴ μεγάλη αἴθουσα τῆς Ἀκαδημίας, γιὰ τὸν Ἐρωτόκριτον ἔξαφνα, ποὺ πρώτη φορὰ τότε ἐρμηνεύεται θερμὰ καὶ συνδέεται οὐσιαστικὰ μὲ τὴν πανάρχαια καὶ ἀδιάσπαστη παρά-

δοση, ἐνῶ ἀπὸ κάτω μερικοὶ δασκάλοι γελοῦν μὲ τοὺς Κρητικούς ιδιωτισμοὺς — καὶ ἐνῶ δίπλα στὸ Πανεπιστήμιο ὁ Χατζηδάκης δημοσκοπεῖ καὶ προσπαθεῖ νὰ φανατίσει καὶ νὰ ξεσηκώσει τὰ παιδιά. Τέλος οἱ ἐκλογές τοῦ 1920, οἱ ἡμέρες ποὺ ἀκολουθοῦν, ὁ Δελμούζος ποὺ φεύγει γιὰ τὴ Γερμανία.

Τὸν ξαναθυμᾶται μετὰ τὸ γυρισμό του ἀπ' ἐξω, τὴ χαρὰ ὅλων ποὺ τὸν ξανάβλεπαν, τὶς ὁμιλίες ποὺ ἔκαμε στὸν Ἐκπαιδευτικὸ Ὅμιλο γιὰ τὰ ρεύματα καὶ τοὺς ἀνεμοστρόβιλους τῶν ἰδεῶν στὴ μεταπολεμικὴ Γερμανία, ποὺ τὴ βλέπει μὲ τὸ μάτι τοῦ ἔμπειρου γνώστη· ἡ εἰκόνα ποὺ δίνει εἶναι ἀντικειμενικὴ καὶ θερμὴ, παρουσιάζει τὴν ἐσωτερικὴ δικαιολογία τῆς καθεμιᾶς τάσης, ἀλλὰ ἡ δική του στάση δὲν εἶναι παθητικὴ, σημαδεύει τὸν κίνδυνο, τὴ μοιραία κατάληξη τῶν πειραματισμῶν ποὺ δὲν ἔχουν ξεκαθαρισμένο σκοπὸ ἢ ποὺ κρύβουν τὸ σκοπὸ τους (κάποιος πολὺ «προοδευτικὸς» παιδαγωγὸς στὴ Γερμανία, στὴν ἐρώτηση τί θέλει νὰ κάμει μὲ τὸ σκολειό του, τοῦ εἶχε ἀπαντήσει «πειραματίζομαι»).

Τέλος οἱ δραματικὲς συζητήσεις τοῦ 1927 στὸν «Ὅμιλο», μοιραία ἀπήχηση τῶν κοσμογονικῶν ἀναστατώσεων ποὺ παίρνουν σιγὰ-σιγὰ μέσα καὶ τὴν Ἑλλάδα στὰ χρόνια ἐκεῖνα. Ὁ φίλος μου συμπαθοῦσε τὴν κριτικὴ ποὺ ἔκαναν οἱ «προοδευτικοὶ» στὶς «συντηρητικὲς», ὅπως τὶς ὀνόμαζαν, γνῶμες καὶ προτάσεις τοῦ Δελμούζου, ποὺ ἐπέμενε νὰ ἀπομακρύνει ὁ Ὅμιλος τὴν πολιτικὴ ἀπὸ μέσα του. Στὸ τέλος ὅμως ἡ θέση τῶν προοδευτικῶν καταντοῦσε νὰ ὑποστηρίζει, ὅτι ἔπρεπε ὁ Ὅμιλος νὰ κρύψει ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμο τὸ γεγονὸς ὅτι πολλὰ μέλη του διαφωνοῦσαν· καὶ γιὰ χάρη τοῦ σκοποῦ αὐτοῦ προσπαθοῦσαν νὰ ἀποφύγουν τὴ διάσπαση τοῦ Ὁμίλου. Ὁ φίλος μου τὸ εὑρίσκει αὐτὸ σωστὸ καὶ χρήσιμο, διαφωνῶντας μὲ τὸ Δελμούζο, καὶ τοῦ τὸ εἶπε μιὰ μέρα. Ὁ Δελμούζος ξαναπῆρε ἀμέσως τὴν ὀρθή-κοφτὴ ἔκφρασή του καὶ τοῦ εἶπε: «αὐτὸ εἶναι ἀνήθικο· ἢ θὰ βγοῦμε καὶ θὰ ποῦμε ὅτι πολιτευόμαστε ἢ θὰ κρατηθοῦμε πραγματικὰ ἔξω ἀπὸ τὴν πολιτικὴ καὶ θὰ κάνομε ἓναν συγκεκριμένον πνευματικὸ ἀγῶνα μὲ καθαροὺς σκοπούς· *tertium non datur*». Ὁ φίλος μου ταραχτήκε, λέει, μέσα του· ὅτι τὸ δῖλημμα ἦταν σωστό, τὸ ἔβλεπε· προσπαθοῦσε ὅμως νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο γυρεύοντας νὰ πείσει τὸν ἑαυτό του, τουλάχιστο, ὅτι ἄλλη εἶναι ἡ ἠθικὴ τοῦ ἀτόμου καὶ ἄλλη ἡ ἠθικὴ τῆς ομάδας. Γιὰ λίγον καιρὸ ἡσύχασε κάπως μὲ τὴν ἐφεύρεση αὐτή. Ἀλλὰ ἀπὸ τότε, λέει, πολλὰς φορὲς θυμήθηκε τὸ Δελμούζο· γιατί πολλὰς φορὲς ἀποδείχτηκε χειροπιαστὰ, ὅτι δὲν εἶναι ἀντίθετες οἱ δυὸ αὐτὲς φάσεις τῆς ἠθικῆς, ὅτι καὶ οἱ δυὸ ἔχουν ρίζα κοινὴ, ὅτι τὸ τεχνητὸ καὶ σκόπιμο αὐτὸ ξεχώρισμα ἔχει γιὰ συνέπεια, σὲ ἄτομα καὶ ομάδες, τὴν πώρωση καὶ τὴν τύφλωση, ἅμα δὲν φέρει στὴν ἀηδία καὶ στὴν ἐξέγερση.

Ὅσα ἄλλα μοῦ διηγήθηκε ὁ φίλος ἀπὸ τὰ ὑστερότερα καὶ ἀπὸ τὰ τελευ-

ταῖα χρόνια προσθέτουν ὄχι λεπτομέρειες οὐσιαστικές, ἀλλὰ κάτι πιὸ σημαν-
 τικό: τὸ θαλερὸ τῆς ἡθικῆς καὶ πνευματικῆς αὐτῆς φυσιογνωμίας. Αὐτό, λέει,
 δὲν τὸν παραξενεύει, γιατί πιστεύει στὴν ἀλήθεια τοῦ λόγου τοῦ Ἡράκλειτου,
 ὅτι μοῖρα γιὰ τὸν ἄνθρωπο εἶναι ὁ χαρακτήρας του καὶ ἡ μοῖρα, φυσικά, δὲν
 γερνάει (μόνο ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ ξέρομε ποιοὺς εἶναι ὁ ἀληθινὸς χαρακτήρας
 τοῦ καθενὸς κ' ἔτσι βρίσκομε πολλές φορές ἀναπάντεχη μία μεταβολὴ ποὺ δὲν
 εἶναι μεταβολή). Καὶ τελείωσε τὴ διήγησή του ὁ φίλος λέγοντας, ὅτι πολλές
 φορές ἄκουσε τὴ θεωρία, ὅτι ἄλλο πρᾶγμα εἶναι ἡ πνευματικὴ καὶ ἄλλο ἡ
 ἡθικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου· τὴ θεωρία αὐτή, λέει, δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ τὴν
 κάμει δική του. Φυσικά δὲν ταυτίζει τὴν ἡθικὴ μὲ τὴν καθημερινὴ ἡθικολογία
 οὔτε ξεχνᾷ τὴν «humaine condition». Δὲν ξέρει ὅμως, λέει, ἕως τώρα καμμιά
 περίπτωση ποὺ ν' ἀποδείχνη ὅτι ὁ χαρακτήρας τῆς πνευματικῆς ἐργασίας
 ἐνὸς ἐπιστήμονα, ἑξαφνα, δὲν βρίσκεται σὲ καμμιά σχέση μὲ τὸ ἀνθρώπινο
 «ἦθος» του· ὅτι ἡ πνευματικὴ ἐντιμότητα, ὁ ἄδολος πνευματικὸς κόπος ποὺ
 ἀποβλέπει στὸν πνευματικὸ του στόχο χωρὶς παράπλευρους σκοπούς, συμβιβά-
 ζεται μὲ θολὸ ἦθος (ἐνῶ π.χ. συμβιβάζονται μὲ θολὸ ἦθος ἡ ἄσκηση τῆς ἱκανό-
 τητας, τὰ «ἐπιτεύγματα» τῆς ἔρευνας κ.τ.τ.). "Όταν, μοῦ λέει, οἱ συνομήλικοί
 του ἐπιστήμονες γιὰ νὰ ἐγκαρδιωθοῦν σὲ δύσκολες στιγμὲς φέρνουν στὸ νοῦ
 τους τοὺς λίγους «ἀνθρώπους» ποὺ συνάντησαν στὴ ζωὴ τους, ἓνας ἀπ' αὐτοὺς
 εἶναι ὁ Δελμοῦζος.

Ραδιοφωνικές οδηγίες Μουσείου*

— Προτού ν' αρχίσουμε, κ. Καρούζο, μπορείτε νὰ μᾶς ἐξηγήσετε μὲ λίγα λόγια, ποιὰ ἀρχὴ ἀκολογήσατε στὴν καινούργια ἔκθεση καὶ σὲ ποιὸ σκοπὸ ἀποβλέψατε;

— Εὐχαρίστως. Πρῶτα-πρῶτα πρέπει νὰ ἔχετε ὑπ' ὄψιν σας ὅτι ἐξ αἰτίας τῶν πολεμικῶν περιπετειῶν τὸ κτίριο εἶχε πάθει, μέσα καὶ ἔξω, σοβαρὲς ζημιὲς καὶ εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ ριζικὴ ἐπισκευή. Ὑποχρεωθήκαμε λοιπὸν νὰ περιορισθοῦμε στὶς λίγες αἴθουσες ποὺ εἶχαν μείνει ἄθικτες. Αὐτὸ μᾶς ἀνάγκασε νὰ ἐκθέσουμε μιὰ ἐκλογὴ ἀπὸ ἔργα τέχνης (καὶ μόνο ἀπὸ ἔργα πρώτης τάξεως)

— ἄλλιῶς θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναβληθῇ τὸ ἄνοιγμα τοῦ Μουσείου γιὰ πάρα πολλὰ χρόνια. Προσπαθήσαμε ὅμως νὰ μεταβάλομε τὴν ἀνάγκη, σὲ ἀρετὴ· ἐκθέσαμε λοιπὸν μαζὶ μαρμάρινα γλυπτὰ, χάλκινα καὶ ἀγγεῖα σὲ τρόπο ποὺ νὰ εἶναι διδακτικὸς, γιὰτὶ τὰ συγγενικὰ ἔργα μπῆκαν κοντὰ-κοντὰ, ὥστε νὰ διαφωτίζουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο, ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ ἀραιά, ὥστε νὰ μὴ χάνει τὸ κάθε ἔργο τὴν ἀτομικότητά του καὶ νὰ μὴν τὰ βλέπει ὁ θεατὴς σὰν μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὁμοιόμορφα πράγματα· ἀφ' ἑτέρου πιστεύομε, ὅτι τὸ αἶσθημα τῆς ἄνεσης, ποὺ ἀποκτᾷ ἔτσι ὁ θεατὴς, κάνει τὴν ἐκθεση καὶ ἐλκυστικὴ.

— Σωστά. Ἀκούσαμε πολλοὺς Ἕλληνες καὶ ξένους, εἰδικούς καὶ μὴ, ποὺ τὸ θεωροῦν κρῖμα ἂν στὴν ὀριστικὴ ἔκθεση ἐγκαταλειφθῇ ὁ σημερινὸς τρόπος. Καὶ τὰ μυκηναϊκὰ τοῦ Μουσείου, γιὰτὶ δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐκτεθῇ;

— Τὰ μυκηναϊκὰ ἀποτελοῦν ὀργανικὸ κομμάτι τοῦ προϊστορικοῦ πολιτισμοῦ τῆς Ἑλλάδος καὶ θὰ ἐκτεθοῦν μαζὶ μὲ ὁλόκληρη τὴν προϊστορικὴ συλλογὴ. Φοβοῦμαι ὅμως ὅτι ἡ ἀνυπομονησίᾳ τῶν πολλῶν γιὰ τὰ μυκηναϊκὰ, κίνητρα ἔχει ὅχι τόσο τὸ καλλιτεχνικὸ ἢ ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον ὅσο τὸ «νὰ ἰδοῦν τὰ μάτια μας καὶ νὰ χορτάσουν» ἀπὸ χρυσάφι — ζητοῦν δηλαδὴ κυρίως τὰ εὐρήματα τῶν βασιλικῶν τάφων. Αὐτὸ δὲν μὲ παραξενεύει πολὺ, ἀφοῦ καὶ ἓνας ἀρχαῖος λόγιος, ὁ σοφιστὴς Ἰππίας, ἅμα τοῦ ζήτησε ὁ Σωκράτης νὰ δώσει ἓναν ὀρισμὸ τῆς ὁμορφιάς ἀποκρίθηκε ἀδίστακτα: «ὁμορφιά εἶναι τὸ χρυσάφι»· φυσικὰ δὲν δυσκολεύθηκε ὁ Σωκράτης νὰ τὸν κάμει νὰ ὁμολογήσει ὅτι τὴν ἴδια ἀκριβῶς ὁμορφιά ἔχουν στὴν τέχνη καὶ ἡ πέτρα καὶ τὸ ξύλο ἀκόμη. Τὸ δυστύχημα εἶναι ὅτι ὑπάρχουν ἀρκετοὶ ποὺ θεωροῦν τὸ χρυσάφι

*26 Σεπτεμβρίου - 10 Ὀκτωβρίου 1953· *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 142-168.

ἀκόμη πιό ὁμορφο ἅμα τὸ κάμουν δικό τους· αὐτοὺς τὸ πεζὸ ἀστυνομικὸ δελτίο τοὺς ὀνομάζει διαρρηκτες καὶ κλέφτες. Οἱ ὑπεύθυνοι ἐνὸς Μουσείου πρέπει νὰ τοὺς ἔχουν κι αὐτοὺς ὑπ' ὄψη τους· ὅσο διαρκοῦν οἱ ἐπισκευὲς τοῦ κτιρίου, δὲν ὑπάρχει ἀσφάλεια ἀπ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν θαυμαστῶν τοῦ χρυσοῦ. Ἐχω ὅμως τὴ βásiμη ἐλπίδα, ὅτι μέσα στὸν ἐρχόμενο χειμῶνα ἢ τὸ πολὺ ὡς τὴν ἄνοιξη θὰ ἔχει τελειώσει τὸ τμήμα ἐκεῖνο τοῦ Μουσείου, τὸ Ὑπουργεῖο κάνει ὅ,τι μπορεῖ γι' αὐτό, καὶ τότε θ' ἀρχίσουμε τὴν ἐκθεση τῶν προϊστορικῶν, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα πρωτεύουσα θέση θὰ κατέχουν τὰ ἐξαίρετα Κυκλαδικὰ καὶ τὰ Μυκηναϊκά. Στὸ μεταξύ ὅμως ἄς μὴ ξεχνοῦμε ὅτι ἡ ἀνώτερη καλλιτεχνικὴ ὁμορφιὰ ποὺ ἀναβλύζει ἀπὸ τὸ μάρμαρο, τὸ χαλκὸ καὶ τὸν πηλὸ τῶν ἄλλων ἔργων τῆς ἐκθεσης εἶναι ἀνεξάντλητη.

— Ὡραία. Ἄς ἀρχίσουμε τώρα τὴν ἐπίσκεψη τῆς ἐκθέσεως.

— Μάλιστα. Στὸν προθάλαμο ἔχουν μπεῖ προσωρινὰ τρία ἔργα ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ δύο πρῶτα ἀνήκουν στὴν Ἀκρόπολη καὶ θὰ ξαναγυρίσουν ἐκεῖ σὲ λίγο: εἶναι, πρῶτα-πρῶτα, ἡ ἔξοχη Κόρη μὲ τὸ δωρικὸ πέπλο, ἴσια σὰν λαμπάδα, ἀλλὰ ὀλοζώντανη, χαμογελαστὴ καὶ δροσερή, μὲ ἀρκετὰ ζωηρὰ χρώματα στὰ μαλλιά της καὶ στὰ μάτια. Εἶναι ἔργο μὲ λεπτότατες πλαστικὲς ἀρετές, ποὺ τὸ ἔκαμε κατὰ τὸ 540-530 π.Χ., στὰ χρόνια δηλαδὴ τοῦ Πεισιστράτου, ὁ σπουδαιότερος ἴσως ἀρχαῖκὸς γλύπτης τῶν Ἀθηναίων, ποὺ δὲν ξέρομε μὲν τὸ ὄνομά του, ξέρομε ὅμως καὶ ἄλλα ἐξαίρετα ἔργα του, ὅπως ἓνα ἀνάγλυφο μὲ τὸ κεφάλι ἐνὸς δισκοφόρου ποὺ θὰ τὸ συναντήσουμε πιό μέσα στὴν ἐκθεση. Τὸ μικρὸ ἀνάγλυφο ποὺ βλέπετε ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Κόρη ἀνήκει κι αὐτὸ στὴν Ἀκρόπολη: εἶναι τὸ πολὺ γνωστὸ ἀνάγλυφο τῆς «συλλογισμένης Ἀθηνᾶς», κι αὐτὸ σπουδαῖο ἔργο ποὺ ἔγινε κατὰ τὰ 460-450 π.Χ., ἴσως στὸ περιβάλλον τοῦ Μύρωνος ἢ καὶ τοῦ πρώϊμου Φειδία. Τὸ τρίτο ἔργο, ὁ κοσμηγάπητος χάλκινος «τζόκεϋ», ἀνήκει στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἀλλὰ μῖπῃκε ἐδῶ, γιατί μέσα στὴν κύρια ἐκθεση δὲν ἀντιπροσωπεύεται ἀκόμη ἡ ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ, ὅπου ἀνήκει ὁ τζόκεϋ. Βρέθηκε, καθὼς ξέρετε, στὴ θάλασσα στὸ Ἀρτεμίσιο τῆς Εὐβοίας μαζί μὲ πολλὰ κομμάτια τοῦ ἀλόγου του καὶ ἀργότερα θὰ γίνεῖ προσπάθεια νὰ ἀνασυντεθοῦν ἄλογο καὶ καβαλλάρης μαζί. Εἶναι εὐχάριστο ὅτι ἡ δημοτικότητά του συμπίπτει μὲ τὴν ἐκτίμηση τῶν ἱστορικῶν τέχνης. Ὁ μικρὸς αὐτὸς νέγρος, ποὺ κυβερνάει μὲ ἀσφάλεια τὸ μεγάλο γι' αὐτὸν ἄλογο, ἔχει μιὰ ἔξοχη κίνηση φυγόκεντρη, ὅπως λένε, ποὺ τινάζει τὰ ἄκρα τοῦ σώματος καὶ τὸ κορμὶ καὶ τὸ κεφάλι πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις: ἡ ἐλληνιστικὴ πλαστικὴ εἶναι ἡ πρώτη ποὺ ἐκμεταλλεύεται καλλιτεχνικὰ τὴν τρίτη διάσταση, τὸ βάθος, μὲ πλήρη συνέπεια καὶ τὸ ἔργο τοῦτο θὰ ἔγινε κατὰ τὰ 200 π.Χ. ἢ λίγο ἀργότερα. Τὸ σπουδαῖο ὅμως εἶναι ὅτι στὴν κίνηση αὐτὴ μέσα χύθηκε ὁλόκληρο τὸ αἶσθημα τῆς ζωτικότητος ποὺ προδίδουν οἱ ζωηρὲς

χειρονομίες τοῦ παιδιοῦ καὶ τὸ μεταδίδουν καὶ σὲ κείνους ποὺ τὸ βλέπουν. Νομίζει κανεὶς, ὥρες-ὥρες, ὅτι βλέπει μπροστά του τὸ θαυμαστὸ ἐκεῖνο πλάσμα τοῦ Σαίξπηρ, τὸν Πούκ, στὸ *Ὁνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας*, νὰ χοροπηδᾷ καλῶντας τὰ ἀερικὰ νὰ μεταμορφώσουν τὴν καθημερινὴ πεζότητα σὲ μαγεία.

— Ἀλήθεια, τώρα ποὺ τὸ λέτε, τὸ αἰσθάνομαι.

— Ἄς προχωρήσουμε τώρα στὴν πρώτη αἴθουσα. Περιέχει —μιὰ καὶ δὲν ἔχομε ἀκόμη ἐκθέσει προῖστορικὰ— ἔργα τῆς ἐποχῆς ποὺ ἀκολουθεῖ τὴ μυκηναϊκὴ, ἃς ποῦμε ἀπὸ τὸ 1100 π.Χ. καὶ κάτω· εἶναι τὰ πρῶτα ἱστορικὰ χρόνια, ποὺ ἡ ἀρχὴ τους συμπίπτει μὲ τὴν κάθοδο τῶν Ἑρακλειδῶν· ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι ἡ πρώτη καθαρὰ ἐλληνικὴ τέχνη, καὶ ὅμως δὲν εἶναι πρωτόγονη ἢ τέχνη δοκιμῶν, ἀλλὰ δείχνει μιὰν ὀριμότητα καὶ μιὰ τελειότητα μοναδική.

— Μιὰ ἀτμόσφαιρα γεωμετρίας ἐπικρατεῖ στὴν αἴθουσα αὕτη, ἂν καὶ δὲν ἔχει τὴν κρυὰδα τῶν ἀφηρημένων γεωμετρικῶν σχημάτων.

— Ἀκριβῶς ἔτσι εἶναι. Γι' αὐτὸ καὶ ὀνομάζεται ἡ τέχνη αὕτη, ποὺ κρατεῖ ὡς τὰ 700 π.Χ. περίπου, γεωμετρικὴ, καὶ εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τίς ἀνάλογες τέχνες τῶν ἄλλων λαῶν ποὺ γιὰ τὴν αὐστηρὴ συνέπειά της ἀξίζει τὸ ὄνομα αὐτό. Γιὰ νὰ καταλάβομε τὰ μυστικά της ἃς κοιτάξομε καλύτερα ἓνα ἀριστούργημά της, ἐδῶ στὴ μέση τοῦ μεγάλου ἀμφορέα τοῦ Διπύλου, ἀπὸ τὸ νεκροταφεῖο δηλαδὴ τοῦ Κεραμεικοῦ. Δὲν ὑπάρχει πιὸ ἀπότομη ἀντίθεση πρὸς τὴ νατουραλιστικὴ τάση τῆς τέχνης τῶν μινωϊκῶν καὶ τῶν μυκηναϊκῶν παλατιῶν. Ἐδῶ τὸ τεράστιο σῶμα τοῦ ἀγγείου εἶναι κατάκοσμο μὲ ζῶνες κοσμημάτων ἀπὸ ὅπου ἔχει ἐξοστρακισθῇ ὁ ὀργανικὸς κόσμος· ἀκόμη καὶ οἱ ἄνθρωποι, στὴν παράσταση τοῦ ὤμου, ἢ τὰ ζῶα στὸ λαιμὸ, κοντεύουν νὰ ταυτισθοῦν μὲ γεωμετρικὰ σχήματα· τὰ ἄλλα κοσμήματα τῶν ζωνῶν εἶναι καθαρὰ γεωμετρικὰ σχήματα, ρόμβοι, τεθλασμένες γραμμές, μαῖανδροι κλπ. Πόση ὅμως σοφία αἰσθητικὴ ὑπάρχει στὴ σύνταξη, ἃς ποῦμε ἔτσι, τῶν διαφόρων κοσμημάτων ποὺ χωρίζονται σὲ ζῶνες διαφορετικοῦ πλάτους, ἀνάλογα μὲ τὴ θέση ποὺ ἔχουν στὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου· ἀλλὰ καὶ πόση κίνηση, δηλαδὴ ζωὴ, ὑπάρχει στὴ διαδοχὴ καὶ στὴν ἐναλλαγὴ τῶν ζωνῶν αὐτῶν μὲ τὰ κοσμήματα καὶ πόσο θαυμαστὰ βοηθοῦν ὥστε στὴν ἐντύπωσή μας τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου νὰ ὑψώνεται καὶ νὰ στέκεται· ἀσύγκριτος εἶναι σ' αὐτό, προπάντων, ὁ μαῖανδρος ποὺ ἔχει ἱκανότητα νὰ μεταμορφώνεται σὰν τὸν Πρωτέα καὶ —ἀνάλογα μὲ τὴ λειτουργία ποὺ ἐκτελεῖ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή τοῦ ἀγγείου— εἶναι ἄλλοῦ χαμηλὸς καὶ ὀριζόντιος καὶ ἄλλοῦ ὑψώνεται λαμπρὸς σὲ δύο καὶ τρία πατώματα. Ὁ Ruskin, ὁ γνωστὸς Ἀγγλὸς αἰσθητικὸς τοῦ περασμένου αἰῶνα, κατηγορήσε, ξέρετε, τὸ μαῖανδρο ὡς ἄψυχο κόσμημα· θὰ τὸν ἤξερε ὅμως,

φαντάζομαι, από την άνιαρή όψη που του έδωσε ο κλασικισμός· μπροστά όμως στον ζωντανό μαιάνδρο της γεωμετρικής τέχνης αισθανόμαστε άμεσα, ότι το κόσμημα αυτό είναι μια έξοχη και μεγαλειώδης καλλιτεχνική σύλληψη.

— Μεταχειριστήκατε πριν δύο-τρεις φορές την έκφραση «τό σώμα του άγγείου». Πραγματικά, καθώς ο άμφορέας αυτός στέκεται στη μέση του χώρου, όρατός από παντού, έχει κανένας τό αίσθημα ότι βλέπει μπροστά του ένα άγαλμα.

— Έχετε απόλυτα δίκαιο. Στα χρόνια εκείνα δεν έχομε ακόμη μεγάλη πλαστική, αλλά μόνο μικρά πήλινα ή χάλκινα ή έλεφάντινα πλαστικά έργα. Και όμως, όπως τό δείχνουν έργα σαν τους μεγάλους αυτούς άμφορείς και κρατήρες, σ' αυτά τό χρόνια μορφώνεται όριστικά ή πλαστική και ή αρχιτεκτονική μαζί αίσθηση των Έλλήνων, που θά δώσουν, 100-150 χρόνια άργότερα, έξαιρετα έργα στο μάρμαρο. Ο άμφορέας τούτος του Διπύλου, καμωμένος μεταξύ του 800 και 750 π.Χ., είναι ισάξιός με ένα πλαστικό έργο· ξέρετε, μάλιστα, ότι τέτοιος ήταν και ο άρχικός προορισμός του: στεκόταν δηλαδή στα χρόνια του όρθιος επάνω στον τάφο, όπως άργότερα ένα έπιτύμβιο άγαλμα ή μια ανάγλυφη στήλη· και άκριβώς έπειδή έγινε για έπιτύμβιο «σήμα» ή κύρια και μεγαλύτερη παράσταση στον ώμο του άγγείου είναι ή «πρόθεσις» του νεκρού, δηλαδή τό κρεβάτι με τό νεκρό στο σπίτι του και γύρω του οί δικοί του που τον μοιρολογούν. Δεν έχομε καιρό για νά σταθοΰμε πολύ και στα άλλα γεωμετρικά έργα του διαμερίσματος τούτου, όπως στα ώραία πήλινα της προθήκης άριστερά που δείχνουν την άρχή του γεωμετρικού ρυθμού και τό λέμε πρωτογεωμετρικά, κατά τό 1000 π.Χ., ή στον άξιαγάπητο μικρό άμφορέα, δίπλα, με τό θαυμάσιο άλογο στο λαιμό, ή στα γεωμετρικά σπιτάκια δίπλα στον άμφορέα Διπύλου, που ήταν άφιερωμένα τό ένα στην Ήρα της Περαχώρας και τό άλλο στην Ήρα του Άργους, ή στον μεγάλο γεωμετρικό κρατήρα του Διπύλου αντίκρυ, με την παράσταση της έκφορās του νεκρού, που είναι νεώτερος από τον άμφορέα. Όλος ο πλοΰτος, ή λάμψη, τό άνώτατο καλλιτεχνικό έπίπεδο, ή κλασική τελειότητα της γεωμετρικής τέχνης θά φανούν καλύτερα μόλις ανοίξει ή καθ' όλα έτοιμη γεωμετρική αίθουσα στον 2ον όροφο. Για νά καταλάβομε καλύτερα την πνευματική άτμόσφαιρα, μέσα στην όποία γεννήθηκαν τό έργα αυτά, πρέπει νά θυμόμαστε ότι αυτά είναι τό χρόνια της έπικής ποίησης· ότι προς τό τέλος της γεωμετρικής έποχής, μεταξύ 750-700 π.Χ., ζει ο Όμηρος, ανάμεσα σε τέτοια άκριβώς μνημεία. Προς τό τέλος της γεωμετρικής έποχής χαλαρώνεται ή αύστηρότητα του γεωμετρικού ρυθμού και στη διακόσμηση εισάγονται καινούργια στοιχεία, πλούσια βλάστηση, άγρια θηρία, μυθικά όντα, όπως Κένταυροι, Σφίγγες κλπ. Χαρακτηριστικό δείγμα της μεταβολής είναι αυτός ο πίθος, άριστερά από τό γεωμετρικό κρατήρα, με την έκφορά του νεκρού: στην κύρια όψη του, που

δυστυχῶς δὲν σώζεται καλὰ, ἕνας πολεμιστὴς ἀποχαιρετᾷ τὴ γυναῖκα του ποὺ κρατεῖ στὴν ἀγκαλιὰ τὸ παιδί τους — δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ ἐννοοῦνται ὁ Ἑκτωρ καὶ ἡ Ἀνδρομάχη· στὴν πίσω ὄψη ὅμως βλέπομε ἕνα μαγικὸ κόσμο βλάστησης καὶ πουλιῶν, γεμάτον χυμοὺς ποὺ φουσκώνουν καὶ καμπυλώνουν τὶς μορφές — διαφορετικὰ ἀπὸ τὶς μορφές τῶν γεωμετρικῶν ἀγγείων. Τῆς νέας αὐτῆς περιόδου, ποὺ ὀνομάζεται συμβατικὰ «ἀνατολίζουσα» καὶ κρατᾷ περίπου ἀπὸ τὸ 700 ὡς τὸ 650 π.Χ., τὰ χρόνια δηλαδὴ τοῦ Ἡσιόδου καὶ τοῦ Ἀρχιλόχου, ἔχομε ἐδῶ κι ἄλλα χαρακτηριστικὰ παραδείγματα, ὅπως αὐτὴ τὴν ὕδριαν, κοντὰ στὸν τοῖχο, μὲ χορὸ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν καὶ λιοντάρια καὶ φυτὰ, ποὺ βρέθηκε στὸν Ἀνάλατο.

— Δὲν εἶναι ἡ ἱστορικὴ τοποθεσία, κοντὰ στὶς Τζιτζιφιές, ὅπου καταστράφηκαν οἱ Ἑλλήνες προσπαθώντας νὰ λύσουν τὴν πολιορκία τῆς Ἀκρόπολης ἀπὸ τὸν Κιουταχῆ, ὅπως τὸ διηγεῖται τόσο ἔξοχα ὁ Μακρυγιάννης;

— Ἀκριβῶς αὐτὴ· τῆς ἴδιας τέχνης εἶναι κι αὐτὴ ἡ λεκάνη, στὴ μέση, ἀπὸ τὴ Θήβα· ἕνας-δύο μικροὶ ἀμφορεῖς ἀπὸ τὴ Θήρα κλπ. Καὶ ἀφοῦ ἤρθαμε στὰ νησιά, μπῆκε ἐδῶ, μπροστὰ στὸν τοῖχο, τὸ πρῶτο μαρμάρينو ἄγαλμα ποὺ μᾶς σώθηκε ἀπὸ τὴν ἀρχαία πλαστικὴ, ἡ πασίγνωστη Ἀρτεμις ποὺ τὴν ἀφιέρωσε στὴ Δῆλο ἡ Ναξιῳτίσσα Νικάνδρα, ὅπως μᾶς λέει ἡ ἐπιγραφή. Πρέπει νὰ ἔγινε κατὰ τὰ 650 π.Χ. Τὰ χρόνια αὐτὰ σημειώνουν μιὰ καινούργια ἐξόρμηση τοῦ γεωμετρικοῦ πνεύματος, ποὺ ὅμως τώρα ἐφαρμόζεται ἐπάνω στὴν πλουσιώτερη καὶ πιὸ χυμώδη ὕλη τῆς «ἀνατολίζουσας» περιόδου καὶ γεννᾷ ἔτσι τὰ πρῶτα μεγάλα πλαστικὰ μνημεῖα. Τὴν καινούργια αὐτὴ περίοδο, ἀπὸ τὰ 650-600 π.Χ. περίπου, τὴν ὀνομάζομε Δαιδαλική, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχαία γραφτὴ παράδοση γιὰ τὸν πολυῦμνητο Δαίδαλο καὶ τὶς ριζικὲς καινοτομίες του. Βλέπομε πραγματικὰ στὴν Ἀρτεμι τῆς Νικάνδρας πόσο λογικά, γεωμετρικὰ καὶ ἀρχιτεκτονικὰ, ὀργανώνει καὶ ἀρθρώνει τὸ σῶμα καὶ τὰ μέλη ὁ καλλιτέχνης, ἔστω καὶ ἄν, πιστὸς στὶς προτιμήσεις τοῦ νησιοῦ του, τὸ δίνει μὲ ἐλάχιστο βάθος, σὰν στήλη. Ὅλα σχεδὸν τὰ ἔργα μπροστὰ στὸ δεξιὸ τοῖχο τοῦ διαμερίσματος αὐτοῦ ἀνήκουν στὸ δαιδαλικὸ ρεῦμα: ὅπως αὐτὸς ὁ ὠραίος καὶ πολύχρωμος ἀμφορεὺς ἀπὸ τὴ Μῆλο, μὲ τὸν Ἀπόλλωνα καὶ δύο Μοῦσες ἐπάνω σὲ ἄρμα, μὲ φτερωτὰ ἄλογα, καὶ μπροστὰ τὴν ἀδερφή του Ἀρτεμι μὲ τὸ ἐλάφι της. Ἐτσι ὁραματίζονται οἱ ἄνθρωποι τῶν χρόνων ἐκείνων τὴν ἐνέργεια τῶν θεϊκῶν δυνάμεων. Στὸ τέλος τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, γύρω στὰ 600 π.Χ., ἀνήκει καὶ τὸ ἐξαίρετο ἐπιτύμβιο μνημεῖο ἀπὸ τὴν Τανάγρα ποῦ, ὅπως μαθαίνομε ἀπὸ τὶς ἐπιγραφές του, ὁ πατέρας Ἀμφάλης τὸ ἔστησε στοὺς δύο γιούς του, τὸν Κίτυλο καὶ τὸ Δέρμυ. Τὰ δυὸ ἀδέρφια, σχεδὸν ὁλόγλυφα μπροστὰ στὴν πλάκα, μᾶς παρουσιάζονται ἀγκαλιασμένα — βλέπετε τοῦ καθενὸς τὸ χέρι πάνω ἀπὸ τὸν ὦμο τοῦ ἄλλου — ὁ καθένας μὲ τ' ὄνομά του γραμμένο

πλάϊ στο πόδι του (ὁ Δέρμυς ἀριστερά μας, ὁ Κίτυλος δεξιά μας), ἐλαφρὰ διαφορετικοὶ στὰ μέτρα τους καὶ μὲ καταφανεῖς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη ἀρχιτεκτονικὴ αὐστηρότητα· καὶ ὄχι παρατακτικὰ τοποθετημένοι ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο, ἀλλὰ ἤδη μὲ σύνθεση πρὸς τὸ κέντρο, ἀφοῦ προβάλλουν τὰ δύο μεσιανὰ πόδια τους καὶ μένουν πίσω τὰ δύο ἀκρινά: τὸ σύνολο, ἓνα μνημεῖο γερὰ ἀρχιτεκτονημένο, πιστὸ στὸ δαιδαλικὸ γεωμετρικὸ πνεῦμα, καὶ ὅμως, μὲ τὴν ἐξατομίκευση τοῦ κάθε ἀδερφοῦ καὶ μὲ τὶς ἐλαφριεὲς κινήσεις τοῦ ζευγαριοῦ, θερμὸ καὶ ζωντανό, γύρω στὰ 600 π.Χ.

— Καὶ αὐτὰ τὰ δύο γυναικεῖα καθιστὰ ἀγάλματα ποὺ βλέπομε δεξιά καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ πέρασμα στὴ 2ῃ αἴθουσα τί εἶναι; Τὸ ἀριστερὸ μοῦ φαίνεται, ὕστερα ἀπ' αὐτὰ ποὺ εἶδαμε, ὅτι θὰ εἶναι καὶ αὐτὸ δαιδαλικό.

— Ἀκριβῶς ἔτσι εἶναι. Βρέθηκε στὰ Ἀγιοργίτικα τῆς Τεγέας καὶ παρασταίνει μιὰ θεὰ καθιστή. Θὰ ἔχει γίνει γύρω στὰ 640-630 π.Χ. καὶ θυμίζει πολὺ ἓνα τυπικὸ δαιδαλικὸ ὅμοιο ἄγαλμα ἀπὸ τὴν Ἑλεύθερνα τῆς Κρήτης· ἡ Κρήτη εἶναι στὰ χρόνια αὐτὰ σπουδαῖο κέντρο τοῦ δαιδαλικοῦ πνεύματος. Τὸ ἄγαλμά μας φαίνεται ἀπλὸ καὶ πρωτόγονο, καὶ ὅμως προσέξτε ὅτι ἔχει καὶ αὐτὸ ἀπροσδόκητες λεπτότητες: δὲν εἶναι αὐστηρὰ συμμετρικὰ τὰ μέλη του, ἀλλὰ παρουσιάζουν πολλὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν εὐθεῖα στοὺς ὤμους, στὰ χέρια, στὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ κλπ. ἀκόμη καὶ τὸ κάθισμα εἶναι ψηλότερο δεξιά παρὰ ἀριστερά· οἱ ἀσυμμετρίες αὐτὲς δίνουν ἀπροσδόκητὴ κίνηση καὶ ζωντάνια στὸ ἄγαλμα. Ἀνάλογο, ἀλλὰ κάπως νεώτερο, ἀπὸ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 6ου αἰ., εἶναι καὶ τὸ ἄγαλμα δεξιά, Ἀρκαδικὸ καὶ αὐτό, ἀπὸ τὴν Ἀσέα· κάτω στὰ πόδια του ἔχει μιὰ ἐπιγραφή ποὺ διαβάζεται Ἀγεμὼ ἢ Ἀγεσώ· θὰ εἶναι τὸ ὄνομα κάποιας τοπικῆς θεᾶς· ἂν εἶναι ὄνομα θνητῆς, τὸ ἄγαλμα θὰ εἶναι ἐπιτύμβιο, ἀλλ' αὐτὸ φαίνεται λιγώτερο πιθανό.

— Ἀς πᾶμε τώρα στὴ 2ῃ αἴθουσα.

— Κυριαρχεῖ ἐδῶ ὁ λυγερὸς κοῦρος τῆς Μήλου, ἀλλὰ εἶναι τὸ σχετικὰ νεώτερο ἔργο μέσα στὸ περιβάλλον του καὶ ἂς μὴ ἀρχίσουμε ἀπ' αὐτό. Ἰδέστε πρῶτα στὴν ἀντικρυνὴ βιτρίνα κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο, ποὺ ἔχει ὠραιότατα μικρὰ χάλκινα τοῦ 7ου προπάντων αἰῶνα, δηλαδὴ τῆς ἀνατολίζουσας καὶ τῆς δαιδαλικῆς περιόδου, ἓνα πουλί, ἓνα λιοντάρι, μιὰ σφίγγα, μιὰ σειρῆνα, τὸν τρισχαριτωμένο αὐτὸ κύκλιο χορὸ ποὺ τὸν χορεύουν ἀγκαλιασμένοι εὐθυμοὶ γεωμετρικοὶ ἄνθρωποι· δύο σπουδαῖα ἀγαλματάκια ἐπιτρέπουν νὰ συλλάβετε ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν δρόμο ποὺ περπατάει ἡ τέχνη ἀπὸ τοὺς τελευταίους γεωμετρικοὺς χρόνους: συγκρίνετε τὸν φλογερὸ ὕστερογεωμετρικὸ πολεμιστὴ ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ποὺ θυμίζει τοὺς ἄντρες τῆς ὑδρίας τοῦ Ἀνάλατου, ποὺ εἶδαμε πρὸ ὀλίγου, ἔργο γύρω στὰ 700 π.Χ., μὲ τὸν ὠραῖο μικρὸ κοῦρο ἀπὸ τοὺς Δελφούς, τυπικὸ ἀλλὰ λεπτὸ δαιδαλικὸ ἔργο κατὰ τὸ 640-630 π.Χ., καὶ

θὰ ἰδεῖτε ὅτι τῶρα μόνον, μὲ τὴν αὐστηρὴ ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ ἐπιβάλλει στὴν πλαστικὴ ὕλη ὁ δαιδαλικὸς ρυθμὸς, ἐσήμανε ἡ ὥρα τῶν μεγάλων πλαστικῶν μνημείων. Πραγματικά, κοιτάξτε πίσω ἀπὸ τὴ βιτρίνα αὐτὴ, μπροστὰ στὸν τοῖχο, τὸ μεγάλο ἀλλὰ καὶ μεγαλειῶδες τοῦτο κεφάλι, ποὺ ὅπως ἀποδεικνύει τὸ χέρι του —τὸ κρεμασμένο δίπλα του στὸν τοῖχο— ἀνήκει σ' ἓνα ὑπερφυσικῶν διαστάσεων κοῦρο.

— Ἐπιτρέπετε μιὰ μικρὴ διακοπή; τί ἀκριβῶς θὰ πεῖ κοῦρος;

— «Κοῦρος» εἶναι τὸ ἀρσενικὸ τοῦ «Κόρη» στὴν ἰωνικὴ διάλεκτο, ὅπου καὶ ἡ κόρη λέγεται κούρη, ὅπως παράλληλα μὲ τὸ κόρη ὑπάρχει καὶ Κόρος, ἀλλὰ τὸ τελευταῖο αὐτὸ μπορεῖ νὰ προκαλέσει σύγχυση. Σημαίνει λοιπὸν Κοῦρος τὸ νέο παλληκάρι καὶ ὁ ὅρος αὐτὸς εἶναι μιὰ ἐπιτυχία τοῦ μακαρίτη Λεονάρδου, ἐνὸς σοφοῦ καὶ συμπαθέστατου Ἑλλήνα ἀρχαιολόγου· ἄλλοτε τοὺς ἀρχαίκοις αὐτοὺς νέους τοὺς ἔλεγαν Ἀπόλλωνες, ἀλλὰ καὶ οἱ θνητοὶ ἔτσι ἀκριβῶς παρασταίνονται· γι' αὐτὸ ὁ ὅρος Κοῦρος, πού, ἐνῶ εἶναι οὐδέτερος ἐκφράζει ὅμως ἀκριβέστατα τὴ νεανικότητα τῶν μορφῶν αὐτῶν, ἔχει ἐπικρατήσει ἀπὸ χρόνια σὲ ὅλες τὶς Εὐρωπαϊκὰς γλώσσες γιὰ τὰ ἀρχαῖα γυμνά ἀντρικὰ ἀγάλματα· ὅπως Κόρη ὀνόμασαν οἱ ἀρχαῖοι τὰ γυναικεῖα, γενικὰ ἀγάλματα.

— Εὐχαριστῶ. Ἄς γυρίσουμε τῶρα στὸ κεφάλι. Τὸ χαρακτηρίσατε πρὶν ὡς μεγαλειῶδες. Ὁμολογῶ ὅτι μὲ καταπλήσσει τὸ κεφάλι αὐτό, ἀλλὰ δὲν τὸ καταλαβαίνω ἀπολύτως.

— Δὲν πειράζει· ἡ κατάπληξη εἶναι καλὸς δρόμος γιὰ τὴν κατανόηση καὶ γιὰ τὸ θαυμασμό, χρειάζεται μόνο καὶ λίγη ὑπομονή· οἱ περισσότεροι ὅμως, ἅμα τοὺς ξαφνίζει κάτι ἀσυνήθιστο στὴν τέχνη, βιάζονται νὰ τὸ ἀποδοκιμάσουν. Πρῶτα-πρῶτα ἅς ἰδοῦμε τί παρασταίνει. Βρέθηκε κι αὐτὸ κοντὰ στὸ Δίπυλο, στὸ νεκροταφεῖο δηλαδὴ τοῦ Κεραμεικοῦ· εἶναι λοιπὸν ἀπὸ ἓναν ἐπιτύμβιο κοῦρο ποὺ στεκόταν ἀσφαλῶς ἐπάνω στὸν τάφο κάποιου Ἀθηναίου ἀπὸ τὰ δυνατὰ ἀριστοκρατικὰ γένη τῶν χρόνων ἐκείνων, γιὰτὶ βέβαια ἓνα ἄγαλμα ψηλότερο ἀπὸ δύο μέτρα δὲν εἶναι ἐπιτύμβιο μνημεῖο γιὰ τὸν καθέναν (μὲ τὴν εὐκαιρίαν ἀναλογισθῆτε τί καλλιτεχνικὰ ἀριστουργήματα εἶχε ἤδη στὰ ἀρχαῖα χρόνια τὸ νεκροταφεῖο τοῦ Κεραμεικοῦ). Χρονολογικὰ τὸ κεφάλι ἀνήκει περίπου στὰ 620-610 π.Χ., δηλαδὴ στὰ χρόνια περίπου τῆς νομοθεσίας τοῦ Δράκοντος, καμμιά εἰκοσαριά χρόνια πρὶν νὰ γίνῃ ἄρχων ὁ Σόλων. Ἡ σοβαρὴ καὶ ἐπιβλητικὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου αὐτοῦ βγαίνει ὅχι μόνο ἀπὸ τὰ μάτια ἀλλὰ ἀπὸ ὁλόκληρη τὴ γεωμετρία τοῦ κεφαλοῦ καὶ τὴν ἔντονη δῆλωση τῶν λεπτομερειῶν, ὅπως τὰ μάτια, τὰ αὐτιά, οἱ ἀστράγαλοι τῆς κόμης, καὶ ποὺ δὲν τὴ φωτίζει ἀκόμη τὸ χαμόγελο τῶν Σολωνικῶν χρόνων — ἡ ἔκφραση αὐτὴ εἶναι ἀκριβῶς ὅ,τι πρέπει νὰ περιμένουμε στὰ χρόνια ὅπου στὴν ψυχὴ καὶ στὴ φαντασίαν τῶν ἀνθρώπων οἱ θεϊκὲς δυνάμεις, ποὺ ρυθμίζουν τὴ ζωὴ τους, ἔχουν κάτι τὸ ἀμείλικτο.

— 'Αρχίζω σιγά-σιγά νὰ βλέπω. 'Αλλά γιατί τὸ πρόσωπο εἶναι τόσο στενὸ καὶ ψηλὸ καὶ τὰ μάγουλα πᾶνε τόσο βαθιὰ πίσω;

— Κάνετε λάθος νὰ βλέπετε τὰ μέρη τοῦ προσώπου χωριστά, ἀπομονωμένα. Προσέξτε ὅμως, ὅτι τὸ πρόσωπο πλασιώνεται πίσω ἀπὸ τὰ μαλλιά ποὺ ἔχουν μεγάλο πλάτος. 'Ιδέστε το ὡς σύνολο, θυμηθῆτε ὅτι τὸ κεφάλι αὐτὸ εἶναι κορυφὴ ἑνὸς ἀγάλματος δύο μέτρων κι ἐπάνω καὶ θὰ ὁμολογήσετε ὅτι αὐτὴ ἡ ἀναλογία πλάτους, βάθους καὶ ὕψους εἶναι ἡ μόνη σωστή. 'Ἡ ἐσωτερικὴ ὅμως μεγαλωσύνη καὶ ἡ δύναμη τοῦ κεφαλιοῦ αὐτοῦ βρίσκεται πρῶτα-πρῶτα στὴ σύνθεση τῶν στοιχείων του· πόση ἔνταση π.χ. ὑπάρχει στὴ σχέση τοῦ προσώπου, ποὺ στενεύει πρὸς τὰ κάτω, μὲ τὴν κόμη, ποὺ εἶναι ἓνα ὠραιότατο πλέγμα ἀπὸ ἔντονους ἀστράγαλους, καὶ καμπυλώνεται καὶ στενεύει ἀντίστροφα μὲ τὸ πρόσωπο καὶ συνεχίζεται καὶ στὸ κρανίον· ἡ ἔνταση αὐτὴ τῶν σχέσεων δίνει ἐξαίρετη ζωντάνια στὸ κεφάλι, ὅπως καὶ ἓνα πλήθος ἀσυμμετρίας καὶ ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν ἴδια γραμμὴ, ἀπὸ τὴν κατακόρυφη καὶ ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο. Τέλος, ἡ πλαστικὴ διατύπωση τῶν ἐπιπέδων, ποὺ ἀπλοποιεῖ ὥσπου νὰ μείνει ἡ οὐσία, ἀλλὰ χωρὶς ν' ἀφήσει οὔτε ἓνα σημεῖο νεκρὸ καὶ ἄψυχο, ἔχει μιὰν ἀσύγκριτη τόλμη ποὺ μᾶς συνεπαίρνει ἀμέσως μόλις τὴν καταλάβουμε. Εἶναι ἀληθινὰ καταπληκτικὸ πῶς ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς κατῴρθωσε τὸ γενικὸ σχῆμα τοῦ κεφαλιοῦ, ποὺ εἶναι ἀκόμη δαιδαλικό, καὶ τὰ ἐπὶ μέρους σχήματα τῶν ματιῶν, τῶν αὐτιῶν, τῆς κόμης, ποὺ φαίνονται τόσο ἀφηρημένα καὶ μακρὰ ἀπὸ τὴ φύση, νὰ τὰ ἐμψυχώσει μὲ μιὰ ζωτικότητα ποὺ οἱ περισσότεροὶ ἀναζητοῦν μόνο στὰ νατουραλιστικὰ ἔργα. Καὶ νὰ συλλογιστῇ κανεὶς ὅτι, ἅμα ἔγινε τὸ ἀριστοῦργημα αὐτὸ δὲν εἶχαν περάσει παρὰ μόνον 30-40 χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ οἱ Ἕλληνες ἄρχισαν νὰ κάνουν μαρμάρινα ἔργα, ἀπὸ τὰ χρόνια δηλαδὴ τῆς Ἀρτέμιδος τῆς Νικάνδρας — ἀλλὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι πατοῦν ἐπάνω στὸ ἀτράντακτο θεμέλιο τῆς γεωμετρικῆς τέχνης. Ἐπιμείναμε περισσότερο στὸ κεφάλι αὐτό, γιατί ἀκριβῶς οἱ ἀρχὲς τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης παρουσιάζουν τὶς μεγαλύτερες δυσκολίες στὴν κατανόηση καὶ στὴν αἴσθηση. Τώρα, γιὰ νὰ ἀνασάνετε λίγο ἀπὸ τὴν ἔνταση ποὺ μᾶς μετέδωσε τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου, κοιτάξτε, στὴν ἀντικρινὴ βιτρίνα, ἐκεῖνον τὸν ὠραῖο χάλκινο κρουνοὸ σὲ μορφὴ λεοντοκεφαλῆς, ἀπὸ τὸ Ἡραῖο τῆς Σάμου, τῶν ἰδίων περίπου χρόνων· ἦταν προσαρμοσμένος στὸ σωλῆνα κάποιας βρύσης ἢ σὲ κάποια δεξαμενὴ· ἡ παιχιδιάρικη ὅμως φαντασία τοῦ Ἴωνα καλλιτέχνη σοφίστηκε μαζὶ καὶ ἓνα βάτραχο, ποὺ, ἀκούγοντας τὸ νερὸ νὰ τρέχει, πῆγε καὶ κάθισε ἐπάνω στὸ κεφάλι τοῦ λεονταριοῦ· καὶ εἶναι τρισχαριτωμένη ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν ἄγριο μορφασμὸ τοῦ λεονταριοῦ καὶ στὸ βάτραχο, ποὺ ἔχει καβαλλήσει τὸ λιοντάρι ἀπὸ πᾶνω στὴν πλακωτὴ μύτη του, ἄφοβος καὶ ὅλος ἀγαλλίαση ποὺ βρίσκειται μέσα στὸ στοιχεῖο του. Πολλὰ ἄλλα ὠραῖα χάλκινα καὶ πήλινα τῆς βιτρί-

νας αὐτῆς δὲν ἔχομε δυστυχῶς τὸν καιρὸ νὰ τὰ ἰδοῦμε ἕνα-ἕνα. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτά, δαιδαλικά ἔργα σημαντικὰ εἶναι στὸν τοῖχο οἱ πώρινες μετόπες τῶν Μυκηνῶν καὶ οἱ πῆλινες τοῦ Θέρμου, ποὺ ἕνα δεῖγμα τους ἔχει ἐκτεθῆ. Θαυμάσια ἐπιβεβαιώνεται ἡ ὑψηλὴ στάθμη τῆς ἀττικῆς τέχνης καὶ συμπληρώνεται ἡ εἰκόνα τοῦ ψυχικοῦ κόσμου στὰ δαιδαλικά χρόνια μὲ τὴν ἐπιβλητικὴ σειρὰ αὐτῶν τῶν ἑξοχῶν μεγάλων ἀγγείων ἀπὸ τὸν τύμβο τῆς Βάρης, ποὺ βρέθηκαν λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο· σ' ἕνα ἀπὸ αὐτὰ βλέπομε μιὰν ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες παραστάσεις τοῦ Προμηθέως, πού, δεμένον στὸν Καύκασο, τὸν λυτρώνει ἀπὸ τὸν γύπα ὁ Ἡρακλῆς, ἐνῶ στὴ βάση τοῦ λέβητος μιὰ ὠραία πομπὴ κοριτσιῶν μὲ λουλούδι στὸ χέρι βαδίζει πρὸς κάποιον ναό, τοῦ Προμηθέως ἴσως. Ἀνάλογος στὴ μεγαλωσύνη καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο σπουδαῖο ζωγράφο εἶναι δίπλα καὶ ὁ ἀμφορεὺς μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἡρακλέους ποὺ σκοτώνει τὸν κένταυρο Νέσσο.

— Ἀλήθεια, μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἔργων αὐτῶν αἰσθάνεται κανεὶς πόσο μεγάλα ἦταν τὰ ὁράματα τοῦ κόσμου καὶ τῶν θεϊκῶν του δυνάμεων, ποὺ ἔβαζαν σὲ κίνηση τὴν ψυχὴ καὶ τὴ φαντασία τῶν Ἀθηναίων ἐκείνων.

— Καὶ τώρα, ἄς περάσομε στὴν καθαυτὴ ἀρχαίῃ περίοδο, ἀπὸ τὰ 600-500 π.Χ. περίπου: εἶναι ἡ τέχνη ποὺ διαδέχεται τὴ δαιδαλικὴ καὶ αἰσθανόμαστε μιὰ ἀλλιώτικη, πρὸ ἀνθρώπινη ζεστασιά. Θὰ σὰς ἐπιστήσω μόνο τὴν προσοχή, γιὰ νὰ τὸ ἰδεῖτε ἄλλοτε μὲ τὴν ἡσυχία σας, στὸ χαμογελαστὸ τοῦτο πώρινο κεφάλι ἐνὸς κούρου ἀπὸ τὸ Ἱερὸ τοῦ Ἀπόλλωνος στὸ Πτῶο τῆς Βοιωτίας, κατὰ τὰ 580 ἢ 570 π.Χ., ποὺ εἶναι σπουδαῖο γιὰ τὴ συνειδητὴ καὶ σοφὴ ἀπλότητά του. Τώρα, ἄς ἀφήσομε τὸ πνεῦμα μας νὰ ποτιστῇ καὶ νὰ δροισιστῇ ἀπὸ τὴ μαγεία τοῦ κούρου τῆς Μήλου, ποὺ ἦταν κι αὐτὸς ἐπιτύμβιο ἄγαλμα, καί, καθὼς σῶζεται ἀκέρειος, στέκεται λυγερός καὶ σβέλτος στὴ μέση τῆς αἵθουσας, ἃν καὶ φαίνεται ἀκίνητος· γιὰτὶ εὐκίνησις πραγματικὴ ἀποκτᾷ ἡ κορμοστασιά τοῦ νέου μὲ τὴν ἀνάταση τοῦ σώματός του, μὲ τὶς λεπτὲς ἀσυμμετρίες τῶν μελῶν του καὶ μὲ τὶς ἐλαφρὲς στροφές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες καταφανέστερη εἶναι ἡ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ ἀριστερά του. Εἶναι ἀσφαλῶς Κυκλαδίτικο ἔργο καὶ στὸ κεφάλι του εἶναι ἄμεσα αἰσθητὸ τὸ ἀξιαγάπητο, μαλακὸ ἦθος τοῦ νησιώτη, ποὺ ἀγαπᾷ νὰ ὀνειροπολεῖ μπροστὰ «στὸ γιὰλὸ ποὺ τοῦ φύγαν τὰ καῖκια / καὶ τοῦ μείναν τὰ κρίνα καὶ τὰ φύκια».

Ἐγινε κατὰ τὰ 550 π.Χ. ἀλλὰ ἡ τέχνη του θὰ μᾶς αἰχμαλωτίζει πάντοτε.

— Μὲ ὅσα εἶδαμε ὥς τώρα, κ. Καροῦζο, ἡ ἀρχαίῃ τέχνη μπῆκε στὴν καρδιά μου. Τώρα μόνο ξεκαθάρισα πόσον ἐσωτερικὸ πλοῦτο, πόση ἀνεπτυγμένη εὐαισθησία, πόση κλασσικὴ τελειότητα κλείνουν τὰ ἔργα της. Θὰ ἰδοῦμε καὶ ἄλλα;

— Ναί, στὴν τρίτῃ αἵθουσα: μ' αὐτὴν τελειώνει ἡ ἀρχαίῃ τέχνη καὶ ἔχει ἐπίσης ἀριστουργήματα, πρὸς εὐκολονόητα μάλιστα. Δὲν προφταίνουμε νὰ

σταθοῦμε σὲ ὄλα· ἀλλὰ ὄλα εἶναι ἄξια προσεκτικῆς μελέτης, ὄλα εἶναι διαλεγμένα γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ τους σημασία.

— Αὐτὴ, ἐδῶ ἀριστερά, ἡ μορφή μὲ τὰ φτερά τί εἶναι;

— Εἶναι ἡ ὀνομαστὴ Νίκη τῆς Δήλου: κι αὐτὴ ἓνα ὠραῖο νησιώτικο ἔργο, κατὰ τὰ 550 π.Χ., ὅπου τὸ αἶσθημα τῆς κίνησης καὶ τοῦ πετάγματος τὸ ἔχομε ὄχι μόνο ἀπὸ τὸ σχῆμα τῶν λυγισμένων χειρῶν καὶ ποδιῶν, ἀλλὰ, καθὼς βλέπετε, καὶ ἀπὸ τὶς διαγώνιες στροφές τῶν πλαστικῶν ὀγκῶν της.

— Καὶ αὐτὸ ἀντίκρυ, τὸ κεφάλι τοῦ νέου μὲ τὸ φωτοστέφανο;

— Ἐδῶ θὰ σταθοῦμε λίγο: εἶναι τὸ ἐπάνω κομμάτι μιᾶς θαυμάσιας ἀντικτικῆς ἐπιτύμβιας στήλης: σώζει τὸ κεφάλι ἐνὸς νέου ποὺ κρατεῖ ψηλὰ τὸ δίσκο ποὺ θὰ ρίξει, ἔτσι ὥστε ὁ δίσκος γύρω στὸ κεφάλι μοιάζει σὰν φωτοστέφανος· ἡ τέχνη, μὲ τὴν ὁποία δόθηκε, σὲ ἀνάγλυφο, ἡ στερεὴ ἀλλὰ καὶ τόσο λεπτὴ πλαστικότητά τῆς μορφῆς, καὶ τὸ σχέδιό της εἶναι ἔξοχα· τοῦτο εἶναι τὸ ἄλλο ἔργο τοῦ σπουδαίου ἀνώνυμου καλλιτέχνη τῆς πεπλοφόρου Κόρης, ποὺ τὴν εἶδαμε τὴν ἄλλη φορὰ στὸν προθάλαμο, παλιότερο ἀπὸ ἐκείνην κάπου 30 χρόνια, δηλαδὴ κατὰ τὰ 560 π.Χ.· δὲν ἔχετε παρὰ νὰ τυπώσετε στὸ νοῦ σας τὴ μορφή τοῦ νέου καὶ νὰ ξαναγυρίσετε στὴν Κόρη γιὰ νὰ κάμετε τὴ σύγκριση.

Πρέπει ὅμως νὰ προσπεράσουμε ἓναν πολὺ ὠραῖο μελανόμορφο ἀμφορέα μὲ μουσικὸ θέμα, καὶ δίπλα του ἓναν λέβητα μὲ τὴ ζωηρότατη παράσταση μιᾶς ὁμηρικῆς μάχης, καθὼς καὶ ἐκεῖνον τὸν ἐξαιρετὸν ἀμφορέα μὲ τὴ θαυμάσια λιτὴ διακόσμησή του, ποὺ τὴν ἀποτελεῖ μόνο ἓνα κράνος.

— Ἐδῶ ὅμως, πίσω μας, δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο, αὐτὴ τὴ στήλη τὴν ξέρω.

— Ναί, εἶναι ἡ ἐπιτύμβια στήλη μὲ τὸν ὀπλίτη Ἀριστίωνα κατὰ τὰ 510 π.Χ.· ἡ ἐπιγραφή «ἔργον Ἀριστοκλέους» μᾶς δίνει καὶ τ' ὄνομα τοῦ καλλιτέχνη της, ὁ ὁποῖος φανερῶνει ἐξαιρετὴ εὐαισθησία στὴ σύνθεση τῶν διαφόρων ἐπιπέδων τοῦ ἀναγλύφου.

— Αὐτὴ ἐκεῖ, ἀριστερά, δὲν εἶναι ἡ λεγόμενη βάση τοῦ Πουλοπούλου;

— Βέβαια. Ἐχει ἀνάγλυφες σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν νέων στὴν παλαίστρα, καὶ δίκαια τὴν ἀγαπάει ὅλος ὁ κόσμος, γιὰτὶ εἶναι ἓνα χαριτωμένο καὶ ἐκλεκτὸ ἔργο, κατὰ τὰ 505 π.Χ. Ἦταν ἡ βάση ἐνὸς ἐπιτύμβιου κούρου.

Ἐξαιρετικὴ ὁμορφιὰ ἔχει, ὅπως αἰσθάνεσθε ἀμέσως, καὶ ἡ στήλη τοῦ ὀπλιτοδρόμου, στὸν τοῖχο τοῦ βάθους.

— Ἐχετε δίκαιο· τί ὠραία ποὺ εἶναι ἡ κίνηση τοῦ κορμιοῦ καὶ τῶν ἄκρων καὶ πόσο ἔξοχα ἰσορροπεῖ ὅλη ἡ μορφή ἐπάνω στὴν πλάκα τοῦ ἀναγλύφου!

— Ἀκριβῶς.

Τώρα θὰ σταθοῦμε λίγο περισσότερο σὲ ἓνα σπουδαῖο ἔργο, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ νέα ἀποκτήματα τοῦ Μουσείου: τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀριστοδίκου, στὴ μέση τῆς αἴθουσας· βρέθηκε κοντὰ στὴν Ἀνάβυσσο, τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1944, καὶ

όλοι ἐδῶ στὸ Μουσεῖο θυμοῦνται πῶς ἡ μορφὴ του ἦρθε νὰ μᾶς φαιδρύνει λίγο καὶ νὰ μᾶς δώσει κουράγιο σὲ ἐφιαλτικὲς ὥρες τῆς Κατοχῆς.

— Ποῦ νὰ στεκότανε αὐτὸ τὸ ἄγαλμα;

— Εἶναι καὶ αὐτὸ ἐπιτύμβιο, ἀπὸ τὸν τάφο βέβαια κάποιου ποὺ θ' ἀνῆκε σ' ἓνα ἀπὸ τὰ δυνατὰ γένη τῶν Μεσογείων τῆς Ἀττικῆς· στὴ βάση διαβάζεται τὸ ὄνομά του σὲ γενική: «Ἀριστοδίκου» (δηλ. σῆμα ἢ εἰκὼν προσέξετε πόσο ἀγαποῦν τὰ ἀριστοκρατικὰ αὐτὰ γένη νὰ βάζουν στ' ὄνομά τους τὴ λέξη «ἄριστος»: «Ἀριστίων» εἶδαμε πρὶν, «Ἀριστόδικος» τώρα, καὶ πολλὰ ἄλλα ὅμοια).

— Πότε πρέπει νὰ ἔχει γίνει;

— Θὰ ἔχει γίνει κατὰ τὰ 500 π.Χ., στὰ πρῶτα δηλαδὴ χρόνια τῆς δημοκρατίας τοῦ Κλεισθένη, 10 χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Μαραθῶνος. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ὁ ἀνῶνυμος καλλιτέχνης, κάτοχος ὅλων τῶν ἀρετῶν τῆς καὶ ὅλων τῶν ἀφανῶν μέσων μὲ τὰ ὁποῖα ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη ἐμψυχώνει καὶ δίνει κίνηση στὰ ἔργα τῆς, παρουσιάζει τὸν νέον τοῦτον ἀττικώτατο στὸ σῶμα καὶ στὸ πρόσωπο, μὲ γερὰ δεμένο κορμὶ ἀλλὰ μὲ λεπτὲς ἀρθρώσεις καὶ ἄκρα, καὶ ἀπὸ τὶς ἀνατομικὲς λεπτομέρειες, μόνον ἐκεῖνες ποὺ θεωρεῖ σημαντικὲς γιὰ τὴν πλαστικότητα καὶ γιὰ τὴν κίνηση τοῦ ἔργου του, καὶ αὐτὲς πάλι ὑποταγμένες στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ κούρου.

— Μοῦ φαίνεται, ἐν συγκρίσει μὲ τοὺς παλιότερους κούρους, πιὸ ξετεντωμένος.

— Βέβαια, εἶναι πιὸ λυμένος, πιὸ στρογγυλὸς γύρω-γύρω, πιὸ συγκεντρωμένος, οἱ ἀσυμμετρίες τῶν μελῶν του πιὸ φανερές: αἰσθανόμαστε ἀμέσως ὅτι ἡ κορμοστασιὰ τοῦ κούρου ἢ *ισόρροπη* πάει νὰ παραχωρήσει τὴ θέση τῆς στὴν κορμοστασιὰ τοῦ κλασσικοῦ νέου, τὴν *ἀμφίρροπη*, καθὼς θὰ ἰδοῦμε ἀμέσως στὴν ἐρχόμενη αἴθουσα. Ὁ Ἀριστόδικος, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶχε τραγουδήσει κι αὐτὸς τοὺς ὠραίους στίχους τοῦ τραγουδιοῦ τῆς τυραννοκτονίας «*ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω / ὥσπερ Ἀρμόδιος κ' Ἀριστογείτων*» (πρβλ. ἀγγεῖο τυραννοκτόνων), εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς δημιουργίες τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης ποὺ τελειώνει. Ἄς προχωρήσομε.

— Μιὰ στιγμή! Αὐτὸ τὸ μικρὸ χάλκινο ἀγαλματάκι, ἀπὸ πίσω του, τί εἶναι;

— Εἶναι ἀπὸ τὴ Λακωνία, καὶ ἡ σύγκριση τὸ δείχνει ἐντελῶς σύγχρονο μὲ τὸν Ἀριστόδικο: αὐτὸς ὁ Ἀθηναῖος καὶ αὐτὸς ὁ Λάκων (γιατὶ ἐντελῶς λακωνικὴ εἶναι ἡ φυσιογνωμία του ἔστω κι ἂν παρασταίνει κάποιον θεό, Ἀπόλλωνα ἴσως), στὴ ζωὴ δὲν θὰ χώνευαν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον· ἐδῶ ὅμως, στὸν κόσμον τῆς τέχνης, δὲν σᾶς φαίνονται σὰν δυὸ φίλοι ποὺ ξεσυνερίζονται; Ἄς περάσομε τώρα στὴν 4ῃ αἴθουσα, στὴν κλασσικὴ τέχνη τοῦ 5ου αἰ.

— Ἀ! ἐδῶ, βλέπω, θὰ χαροῦμε τὸν μεγάλο χάλκινο Ποσειδῶνα τοῦ Ἀρτεμίου!

— Ναί. Ἀλλὰ μὴ βιάζεστε· θὰ ἔρθει φυσικά, στὴν ὥρα του, ἀφοῦ προε-

τοιμαστοῦμε μὲ τὰ ἔργα ποὺ ἱστορικὰ ὁδηγοῦν σ' αὐτόν. Γιὰ νὰ συνεχίσουμε λοιπὸν αὐτὰ ποὺ λέγαμε μὲ τὸν Ἀριστόδικο, δηλαδὴ γιὰ νὰ συλλάβετε τὴν κοσμοϊστορικὴ ἀλλαγὴ ποὺ φέρνει ἡ γέννηση τῆς κλασσικῆς τέχνης, δὲν ἔχετε παρὰ νὰ προσέξετε, ἐδῶ ἀριστερὰ μόλις μπαίνομε, τὸ μαρμάρινο τοῦτο ἄγαλμα τοῦ νέου.

— Μὰ τὸ θυμοῦμαι ἄλλοτε στὴν Ἀκρόπολη.

— Βέβαια, καὶ ἐκεῖ θὰ ξαναγυρίσει. Μὲ τὴν εὐκαιρίαν ὅμως ποὺ βρίσκεται στὸ Ἔθν. Μουσεῖο μπορούμε εὐκόλα νὰ ἰδοῦμε πῶς, ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο κοῦρο, ἀλλὰ καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ἀρχαῖο κοῦρο, βγῆκε ὁ τύπος τοῦ κλασσικοῦ νέου. Τὸ ἄγαλμα τοῦτο, λίγο μικρότερο ἀπὸ τὸ φυσικὸ, δείχνει ἕνα παλληκάρκι ὡς 18 χρονῶν· θὰ εἶχε νικήσει, ἴσως στοὺς ἀγῶνες τῶν Παναθηναίων, καὶ ἡ οἰκογένειά του τὸν ἀφιέρωσε στὴν Ἀκρόπολη βάζοντάς τον ἔτσι στὴν προστασία τῆς ἀγαπημένης Παρθένου τῶν Ἀθηνῶν.

— Ἀξιολάτρευτο παιδί! Ξέρομε ποιὸς ἔκαμε τὸ ἄγαλμα αὐτό;

— Ὅχι· ἀλλὰ πρόσωπο καὶ κορμὶ μοιάζουν τόσο πολὺ μὲ τὸν Ἀρμόδιο τοῦ ἑξοχοῦ ζευγαριοῦ τῶν Τυραννοκτόνων, ποὺ τὸ ἔκαμαν στὰ 477 π.Χ. ὁ Κριτίος καὶ ὁ Νησιώτης, ὥστε εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι οἱ ἴδιοι θὰ ἔκαμαν, 4-5 χρόνια πρωτύτερα, καὶ τοῦτον τὸ νέο καὶ γι' αὐτὸ εἶναι γνωστὸς μὲ τ' ὄνομα «ὁ νέος τοῦ Κριτίου». Συγκρίνετε λοιπὸν τὴ στάση του μὲ τὴν στάση τοῦ Ἀριστοδίκου ποὺ εἶδαμε.

— Προβάλλει, βλέπω, τὸ δεξιὸ πόδι του, ὅχι τὸ ἀριστερό, ὅπως οἱ κοῦροι.

— Βέβαια· ἡ σταθερὴ προβολὴ τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ, ποὺ ἐχαρακτήριζε τοὺς κούρους, ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς ἐγκαταλείπεται — καὶ μ' αὐτὸ ἀκόμη τὸ ἐξωτερικὸ μέσο θέλουν οἱ καλλιτέχνες νὰ δείξουν ὅτι ξέκοψαν πιά ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ κούρου. Ἀλλὰ δὲν εἶναι αὐτὸ μόνο. Ἐνῶ στὸν Ἀριστόδικο τὸ βάρος τοῦ σώματος ἦταν ἰσορροπημένο καὶ στὰ δυὸ σκέλη ἐπάνω, μὲ ἐλαφρὲς διαφορὲς βέβαια, στὸν νέο τοῦ Κριτίου τὸ σῶμα μοιράζεται στὰ δυὸ· καὶ τὸ μὲν ἀριστερό του μέρος πατάει στερεὰ καὶ πιέζει τὸ ἔδαφος, ἐνῶ τὸ δεξιὸ γέρνει λίγο πρὸς τὰ κάτω καὶ στηρίζεται πιὸ ἀναπαυτικὰ στὸ λυγισμένο δεξιὸ πόδι· ἔτσι, καὶ ἡ γραμμὴ τῆς λεκάνης καὶ τῶν γλουτῶν γέρνει πρὸς τὰ δεξιὰ του, ἡ κατακόρυφη ἀπὸ τὸ στῆθος στὸν ἀφαλὸ καὶ ἡ ραχοκοκκαλιὰ λυγίζουν καὶ καμπυλώνονται, καὶ τὸ κεφάλι, ποὺ συγκεντρώνει ὅλες τὶς κινήσεις, στρέφει κι αὐτὸ λίγο πρὸς τὰ δεξιὰ του καὶ πρὸς τὰ κάτω.

— Τί μικρὲς διαφορὲς ἀπὸ τὸν Ἀριστόδικο καὶ ὅμως πόσο ἀλλάζει ἡ ἐντύπωση.

— Φυσικά· τώρα γίνεται πολὺ πιὸ ἄμεσα αἰσθητό, ὅτι τὸ ἀνθρώπινο σῶμα, κυβερνημένο ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ, στέκεται μόνο του χρησιμοποιοῦντας τὶς ἀντίρροπες ἐσωτερικὲς δυνάμεις του, τὸ βάρος καὶ τὸ ἀντίβαρο. Γι' αὐτὸ ὀνομάσαμε πρὶν τὴν κορμοστασίαν τοῦ κούρου ἰσόρροπη, τὴν κορμοστασίαν τοῦ

κλασσικοῦ νέου ἀμφίρροπη. Προσέξτε ὅμως ὅτι, με ὅλες αὐτὲς τὶς μετατοπίσεις τῶν μελῶν, ὁ καλλιτέχνης δὲν χάνει ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἐνότητα καὶ σταθερότητα τοῦ ἔργου· με τὴ διαφορὰ ὅτι στὸν κοῦρο ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ εἶναι καὶ ἐξωτερικὰ χτυπητὴ, ἐνῶ τώρα μεταμορφώνεται σὲ ἐσωτερικὸ σκελετό. Ἀλλὰ καὶ ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου ἔγιναν πιὸ ἐσωτερικά. Προσέξτε τὴν ἔκφρασή του.

— Ναί. Δὲν χαμογελάει πιά ὅπως οἱ κοῦροι.

— Βεβαίότατα. Κι αὐτὸ χαρακτηριστικὸ τῆς νέας τέχνης. Στὴ θέση τῆς ἀρχαϊκῆς «εὐθυμίας» αἰσθανόμαστε μιὰ σχεδὸν «βαρυθυμία» ἢ τουλάχιστο μιὰ σοβαρότητα, σὰν νὰ σκύβουν οἱ ἄνθρωποι συλλογισμένοι ἐπάνω στὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ εἶναι κι αὐτὴ ἀμφίρροπη — μὴ ξεχνοῦμε ὅτι βρισκόμαστε στὰ χρόνια τοῦ Αἰσχύλου. Ἐννοεῖται ὅτι, ὅπως πάντοτε, ὅλα αὐτὰ θὰ ἦταν κακὴ φιλολογία, ἂν τὸ ἔργο δὲν μᾶς ἐκυρίευε πρῶτα-πρῶτα με τὴν ἔξοχη πλαστικὴ ἐκτέλεσή του — ἰδέστε τί θαυμάσια ποὺ δίνει τὸ δροσερὸ καὶ σφιχτὸ σῶμα τοῦ νέου καὶ πόση ἀνεπιτήδευτη ἀγνότητα εἶναι χυμένη σ' ὁλόκληρο τὸ κορμί· καὶ ἔτσι, μόνο με τὴν τέχνη του, μαθαίνομε τί αἰσθήματα καὶ μορφὲς κινοῦσαν τὴν ψυχὴ καὶ τὴ φαντασίᾳ τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτὴ, ἡ ἀπόλυτη καλλιτεχνικὴ του ἀξία, εἶναι ποὺ κάνει πιὸ σπουδαία καὶ τὴ σημασία του γιὰ τὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης.

— Ἐχετε δίκαιο. Καὶ αὐτὲς ἐδῶ οἱ δύο μικρὲς κόρες ἀντίκρυ του, ποὺ σώζουν πολὺ ζωηρὰ καὶ τὰ χρώματά τους, δὲν εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη;

— Ναί, μπῆχαν ἐδῶ προσωρινά· καὶ δίπλα στὸ νέο τοῦ Κριτίου θυμίζουν ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν ἀρχαϊκὸ κόσμο στὰ χρόνια τῶν Πεισιστρατιδῶν καὶ τοῦ Κλεισθένη ποὺ πέρασε πιά ἀνεπιστρεπτί· ὅπως στὸν ἴδιο κόσμῳ ἀκόμη ἀνῆλθον κι αὐτὰ τὰ δυὸ μικρὰ χάλκινα, ἐδῶ στὴ μέση, ὁ νέος ἄλτης καὶ τὸ ὠραιότατο κεφάλι τοῦ Διδῶ ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία. Ἄς προχωρήσουμε ὅμως στὴ νέα ἐποχὴ, στὸν κόσμῳ τοῦ «αὐστηροῦ ρυθμοῦ».

— Γιατὶ τὸν ὀνομάζετε «αὐστηρὸ ρυθμό»;

— Αὐστηρὸ ρυθμὸ ὀνομάζομε τὰ πρῶτα τριάντα περίπου χρόνια τῆς κλασσικῆς τέχνης, ἃς ποῦμε ἀπὸ τὴ ναυμαχία τῆς Σαλαμῖνος (480 π.Χ.) ὡς τὰ χρόνια τοῦ Παρθενῶνος περίπου (450 π.Χ.). Ὁ ὅρος, κατὰ μίμηση τῆς ὁρολογίας τῶν ἀρχαίων τεχνοκριτῶν, εἶναι πολὺ ταιριαστὸς γιὰ τὴν χαρακτηρίζει ὅχι μόνο τὴν καινούργια σοβαρὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου, ἀλλὰ καὶ τὴν κίνηση τῆς ὅλης μορφῆς χωρὶς μαλακὰς μεταβάσεις, καθὼς καὶ τὸ σφιχτὸ καὶ κρουστὸ ποὺ ἔχει ἡ πλαστικότητά τους.

— Αὐτὴ ἐκεῖ ἡ στενόμεληρ στήλη, δεξιὰ, με τὸ γέρο καὶ τὸ σκυλί, θὰ ἀνήκει ἐδῶ, φαντάζομαι. Εἶναι χαριτωμένη.

— Ἀκριβέστερα ἀνήκει στὸ μεταίχμιο τοῦ ἀρχαϊκοῦ καὶ τοῦ αὐστηροῦ,

κατὰ τὰ 480 π.Χ. Εἶναι πραγματικά θελκτική. Βρέθηκε στὸν Ὀρχομενὸ καὶ εἶναι ἐπιτύμβια. Παρασταίνει τὸν ἡλικιωμένο Βοιωτὸ νὰ παίζει μὲ τὸ σκυλί του δείχνοντάς του μιὰν ἀκρίδα, ποὺ τὸ σκυλί σηκώνεται στὰ πιασινὰ νὰ τὴν πιάσει. Αὐτὸ τὸ θερμὸ μοτίβο, ποὺ δίνει συναισθηματικὰ τὸν ἄνθρωπο μὲ τὰ ζῶα, εἶναι πολὺ ἀγαπητὸ στὰ χρόνια ἐκεῖνα. Ὁ δικός μας τεχνίτης ἔδωσε τὴν ἀνάγλυφη μορφή πολὺ ἐπίπεδη, ἀλλὰ ἦταν Ναξιώτης, καθὼς μᾶς λέει ἡ ὑπογραφή του...

— "Α! ἔχει καὶ ἐπιγραφή;

— Ναί, θὰ τὴν ἰδοῦμε ἀμέσως· καὶ ἔτσι ἐπίπεδο ἀγαποῦσε νὰ δίνει τὸ σῶμα ἢ ναξιώτικη τέχνη ἀπὸ τὸν καιρὸ ἀκόμη τῆς Ἀρτέμιδος τῆς Νικάνδρας, καθὼς θυμᾶστε. Ἐχει ὅμως ὁμορφα οἰκονομήσει τὴ στάση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ σκυλιοῦ μέσα στὴ στενόμεκρη στήλη καὶ εἶναι σπουδαῖος σχεδιαστής· κοιτάξτε, ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλα, αὐτὰ τὰ ὠραῖα κυκλικά κύματα τῶν ἀπλῶν πτυχῶν, ἀπὸ τὸ στῆθος ὡς τὰ γόνατα, πόσο καλὰ ἐκφράζουν τὸ στρογγύλεμα τοῦ κορμοῦ, καὶ βοηθοῦν στὸ ἀνέβασμα καὶ στὴ συγκέντρωση τῆς μορφῆς. Εὐχαριστημένος λοιπὸν ὁ τεχνίτης μας ἀπὸ τὴ δουλειά του, ὑπογράφει ἀποκάτω καμαρωτός: «Ἀλξήνωρ ἐποίησεν ὁ Νάξιος· ἀλλ' ἐσίδεσθε» δηλαδή: «ὁ Ἀλξήνωρ τὸ ἔφτιασε ὁ Ναξιώτης· μὰ γιὰ κοιτάξτε το!».

— "Α! Μὰ ὁ στίχος του εἶναι κι αὐτὸς χαριτωμένος, σὰν τὸ ἔργο του! Καὶ τοῦτος ὁ παχουλὸς νέος τῆς στήλης, ἀντίκρου στὴ στήλη τοῦ Βοιωτοῦ, τί εἶναι;

— Βρέθηκε στὴ Θεσσαλία καὶ εἶναι κι αὐτὴ ἐπιτύμβια, ἀλλὰ καμμιά εἰκοσαριὰ χρόνια νεώτερη ἀπὸ τὴ βοιωτική. Ἐπροσέξατε τὸ πάχος του· τὴν ἄφθονη καὶ μαλακὴ σάρκα τὴν ἀγαποῦν τὰ Ἴωνικὰ ἐργαστήρια, ποὺ ἔχουν πολὺ ἐπιδράσει στὰ Θεσσαλικά, ἀλλὰ τὸ ἴδιο ἰδανικὸ ἔχουν γιὰ τὸ ἀντρικὸ σῶμα καὶ οἱ πλούσιοι γαιοκτῆμονες τῆς Θεσσαλίας. Ὁ νέος τοῦτος, μὲ τὸ λαγὸ στὸ ἓνα χέρι καὶ τὸ μῆλο στὸ ἄλλο, εἶναι τυπικὸς Θεσσαλός: ἰδέστε τὸν χοντρὸ μάλλινο χιτῶνα καὶ τὴ χλαμύδα ποὺ φορεῖ, καὶ τὸ σκιάδι ποὺ ἔχει στὸ κεφάλι: αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο στὸ κάμα τοῦ Θεσσαλικοῦ κάμπου, ὅπως τὸ λέει κι ὁ Σοφοκλῆς στὸν *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν*.

— Αὐτὸ τὸ ἔργο μὲ τὸ τοπικὸ του χρῶμα ἔχει πολλὴ νοστιμιά.

— Βέβαια, ἀλλὰ καὶ πολλὴ καλαισθησία, ὅπως τὸ δείχνει καὶ τὸ ἀνθέμιο τῆς στήλης ἀπὸ πάνω, ἡ δὲ πλαστικὴ του ἐκτέλεση μαρτυρεῖ, καὶ αὐτὴ, τὴν προτίμηση γιὰ τὴν παχουλὴ καὶ μαλακὴ μᾶζα. Ἀς γυρίσουμε ὅμως τῶρα ἀπὸ τὴν περιφέρεια τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς (γιατὶ περιφέρεια εἶναι καὶ ἡ Νάξος καὶ ἡ Βοιωτία καὶ ἡ Θεσσαλία) στὸ κέντρο, ἀπ' ὅπου ἐκπορεύονται σταθερὰ οἱ δυνατοὶ παλμοὶ τῆς δημιουργίας: κέντρο δὲ εἶναι πάντοτε, μαζὶ μὲ τὴ ΒΑ Πελοπόννησο, ἡ ἀσύγκριτη Ἀττική. Πᾶμε ἀριστερά, πίσω ἀπὸ τὸ παραβὰν τοῦ νέου τοῦ Κριτίου.

— "Α! νά πάλι μιὰ γοητευτικὴ μορφή νέου σὲ ἀνάγλυφο.

— Ναί, πάλι ἓνα νέο παλληκάρι: κάποιος σοφὸς ἀρχαιολόγος, ποὺ καὶ ὁ νοῦς του συλλαβαίνει δυνατὰ καὶ ἡ καρδιά του αἰσθάνεται ζωηρά, εἶπε, ὅχι ἄδικα, ὅτι τὸ «ἄσμα ἀσμάτων» τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας εἶναι ἡ μορφή τοῦ νέου.

— Τί κάνει ὁ ἔφηβος αὐτός;

— Ὁ νέος αὐτός, 16-18 χρονῶν, θὰ νίκησε σὲ κάποιους ἀγῶνες, καὶ τώρα, σκύβοντας ἐλαφρά, βάζει μὲ τὸ δεξί του χέρι ἓνα στεφάνι στὸ κεφάλι. Οἱ πολλὲς τρύπες γύρω στὴν κόμη του, ἅδειες σήμερα, ἦταν γιὰ νὰ στερεώνεται τὸ στεφάνι ποὺ θὰ ἦταν χάλκινο ἢ χρυσό.

— Πότε ἔγινε τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ καὶ ποῦ βρέθηκε;

— Πρέπει νὰ ἔγινε καμμιά δεκαριά χρόνια μετὰ τὸ νέο τοῦ Κριτίου, κατὰ τὰ 470 π.Χ. Βρέθηκε στὸ Σούνιο, ὅχι μακριὰ ἀπὸ τὸ ἱερό· καὶ γι' αὐτὸ τὸ ἀνάγλυφο εἶναι γνωστὸ μὲ τ' ὄνομα «ὁ αὐτοστεφανούμενος τοῦ Σουνίου». Πόση ψυχικὴ εὐγένεια καὶ γνήσια ἀρχοντιά πρέπει νὰ εἶχαν οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ γιὰ νὰ κατορθώσουν νὰ δώσουν, σὰν κάτι πολὺ αὐτονόητο καὶ φυσικό, τὴ σεμνότητα καὶ σοβαρότητα μὲ τὴν ὁποία βάζει ὁ νέος τὸ στεφάνι του, σὰν νὰ ἐκτελεῖ κάποια ἱεροτελεστία: τὴ διαβάζει κανεὶς σ' ὅλη τὴ στάση του· κι ἂν ἦτανε χαλασμένο τὸ πρόσωπο, θὰ ἦταν ἄμεσα αἰσθητὴ: εἶναι ἡ κορμοστασιά τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ξέρεи τὴν ἀξία του, καὶ ταυτόχρονα καταλαβαίνει ὅτι εἶναι μηδαμινὴ μπροστὰ στὴν τάξη ποὺ ἔχουν ὀρίσει οἱ θεϊκὲς δυνάμεις τοῦ κόσμου.

— Μὰ ἔτσι δὲν εἶναι πάντοτε;

— Κάθε ἄλλο. Αὐτὸ τὸ κράμα θαυμασμοῦ πρὸς τὸν ἄνθρωπο καὶ συμπόνιας γιὰ τὴν ἀδυναμία του, αὐτὸ τὸ μέτρημα τῆς μοίρας τοῦ ἀνθρώπου μὲ τοὺς νόμους τοῦ κόσμου καὶ τὸ αἶσθημα ὅτι αὐτὴ ἡ μοῖρα καὶ αὐτὸ τὸ μέτρημα ἀποτελοῦν τὴν ἀξία καὶ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἀνθρώπου, αὐτὸ εἶναι κατ' ἐξοχὴν γνώρισμα τῆς κλασσικῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ποὺ κορυφώνεται δραματικά στὴν τέχνη τοῦ Παρθενῶνος, δηλαδὴ στὸν Φειδία· γι' αὐτὸ εἶναι τόσο θερμὴ ἡ γνήσια κλασσικὴ τέχνη. Ἀλλες ἐποχὲς τῆς τέχνης θὰ ἔδιναν τὸ νέο αὐτὸν ποὺ φορεῖ τὸ στεφάνι ἢ συναισθηματικὸ ἢ καὶ ταπεινὸ ἢ νὰ καμαρώνει ἀσυλλόγιστα — ἀλλὰ νὰ καμαρώνει συλλογισμένος, αὐτὸ μόνον ἡ τέχνη τῶν χρόνων ἐκείνων τὸ συνέλαβε καί, φυσικά, ἡ ἀνάλογη περίοδος τῆς Ἀναγέννησης.

— Εἶπατε ὅτι κι ἂν ἦταν τὸ πρόσωπο χαλασμένο θὰ τὰ βλέπαμε ὅλα αὐτά· δὲν θὰ ἦταν ὅμως κρίμα;

— Πάρα πολὺ μεγάλο κρίμα. Ἦθελα μόνον νὰ πῶ, ὅτι δὲν πρέπει νὰ συγκεντρώνουμε τὸ ἐνδιαφέρον μας ἀποκλειστικὰ στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου καὶ νὰ προσπαθοῦμε ἐκεῖ μόνον νὰ διαβάσουμε τὸ ψυχικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Στὴν τέχνη, τὸ ἔργο εἶναι ἀποτυχημένο καί, ὅπως λένε, φιλολογικὸ, ἂν

τὸ ψυχικὸ τοῦ περιεχόμενου δὲν φανερώνεται μὲ ὅλα ἀνεξαιρέτως τὰ στοιχεῖα τῆς φόρμας του, χωρὶς νὰ μπορεῖς νὰ ἀλλάξεις τίποτε. Κοιτάξτε ὁμῶς τὸ νέο τοῦ Σουνίου. Ἡ στάση του καὶ οἱ κινήσεις του, ποὺ τὸν ἐκφράζουν ὅσο τουλάχιστον καὶ τὸ πρόσωπο, θὰ ὁμολογήσετε, βέβαια, ὅτι εἶναι ἀποκλειστικὰ ἔργο τοῦ καλλιτεχνικοῦ σχεδίου, ὅπως καὶ ὅλες οἱ σημαντικὲς λεπτομέρειες τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ κορμιοῦ. Ὅσο γιὰ τὴν πλαστικὴ ἀπόδοση ἔχει, βέβαια, σημασία μεγάλη ἡ παράδοση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐργαστηρίου, ἡ μαστοριὰ τῶν τεχνιτῶν στὸ ἀνάγλυφο κ.τ.δ. Ἀλλὰ καὶ πάλι, στὸ ἂν ἔδωσε περισσότερες ἢ λιγώτερες λεπτομέρειες, στὸ πόσο ἔντονα ἔδωσε τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο ἐπίπεδο, στὸ πόσο κρουστὸ ἢ πιὸ χαϊδεμένο ἔδωσε τὸ κορμί, σ' ὅλα αὐτὰ εἶναι χυμμένη ἡ ἴδια ψυχικότητα ποὺ προσπαθήσαμε νὰ περιγράψουμε.

— Στὴ λογοτεχνία τῶν χρόνων ἐκείνων ὑπάρχουν παράλληλες μορφές;

— Βεβαίως. Φτάνει νὰ θυμηθοῦμε πῶς ὕμνεῖ ὁ Πίνδαρος τοὺς νέους γιὰ τὶς νίκες τοὺς στοὺς ἀγῶνες. Ἀκόμη ὁμῶς καὶ ὁ Αἰσχύλος εἶναι φανερό ὅτι μὲ τὸν ἴδιο τρόπο αἰσθανότανε τὴ νίκη τῆς Σαλαμῖνος ὅταν ἔγραφε τοὺς *Πέρσες*, στὰ 472 π.Χ., δηλ. πέντε-ἕξι χρόνια πρὶν νὰ γίνη τὸ ἀνάγλυφο τοῦ «αὐτοστεφανουμένου».

— Συγγενικὸ δὲν εἶναι, στὸ ἀντικρυνὸ παραβάν, καὶ τὸ κεφαλάκι ἐκεῖνο ποὺ ἔχει τοποθετηθῇ ἐπάνω σὲ φόντο θαλασσὶ; ἔχει μιὰ παρθενικὴ γοητεία.

— Βέβαια, μολονότι θὰ εἶναι λίγο νεώτερο. Πραγματικὰ διστάζει κανεὶς ἂν εἶναι κεφάλι κοριτσιοῦ ἢ ἀγοριοῦ· πιθανώτερο φαίνεται τὸ δεύτερο. Προσέξτε πόση σημασία ἔχουν τὰ φουσκωμένα βλέφαρα γιὰ τὴν ἔκφραση, ποὺ σὰν νὰ αἰωρεῖται ἀνάμεσα στὸ δάκρυ καὶ στὸ χαμόγελο· καὶ πόσο κρουστὸ μαζὶ καὶ τρυφερὸ βγῆκε ἀπὸ τὴν εὐαίσθητη σμίλη τοῦ τεχνίτη αὐτὸ τὸ ἄγουρο καὶ ὁμῶς ψυχικὰ τέλειο πρόσωπο. Τέτοιες μορφές, ὅπως τὸ νέο τοῦ Σουνίου καὶ τοῦτο τὸ κεφαλάκι, πρέπει νὰ τὶς ἔχομε στὸ νοῦ μας διαβάζοντας τὴ λογοτεχνία τῶν χρόνων ἐκείνων γιὰ νὰ μὴ μένει ἡ ποίηση ἐκείνη στὸ χαρτί. Ὅπως διαβάζοντας Αἰσχύλο, πρέπει νὰ ἔχομε μπροστὰ στὰ μάτια μας ἢ τὸν Ἀπόλλωνα τῆς Ὀλυμπίας ἢ τοῦτον ἐδῶ τὸ μεγάλο χάλκινο θεὸ τοῦ Ἀρτεμίου.

— Ἀ! Ἐμάντενα ὅτι, ὅπου καὶ νά'ναι, ἔρχεται ἡ ὥρα του· γιὰ τὴν πραγματικὰ ὕστερα ἀπ' ὅσα εἶδαμε, διαισθανόμουν ὅτι ἡ μεγάλη αὐτὴ μορφή δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἔχει γίνῃ σὲ καμμιά ἄλλη ἐποχή. Πῶς βρέθηκε;

— Τὸ βρῆκε τυχαῖα μιὰ ἀνεμότρατα τὸ 1928 στὸ βυθὸ τῆς θάλασσας ἔξω ἀπὸ τὸ Ἀρτεμίσιο τῆς Εὐβοίας· στὸ ἴδιο ἀρχαῖο ναυάγιο ἀνήκει καὶ ὁ τζόκεϋ καὶ τὸ ἄλογό του. Εἶναι τὸ μεγάλο καμάρι τοῦ Ἑθνικοῦ μας Μουσείου καὶ γιὰ τὸ εἶναι σπουδαῖο ἔργο καὶ γιὰ τὸ πρωτότυπα χάλκινα μεγάλα ἔργα τοῦ 5ου αἰ. εἶναι σπανιώτατα, ἐνῶ ὁ χάλκινος ἦταν τὸ κύριο ὑλικὸ τῆς πλαστικῆς στὰ χρόνια ἐκεῖνα.

— Τί ἀκριβῶς κάνει ὁ θεός; ἀλλὰ καὶ πῶς τὸ ξέρομε πῶς εἶναι θεός;

— Βλέπετε ὅτι, ἀνοίγοντας τὰ πόδια γιὰ νὰ πατήσῃ στερεά, τεντώνει τὸ ἀριστερὸ χέρι σὰν νὰ δείχνει τὸ στόχο, στρίβει καὶ τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἐκεῖ, καὶ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ἐλαφρὰ λυγισμένο πρὸς τὰ πίσω, εἶναι ἔτοιμος νὰ ρίξῃ κατὰ πρὸς τὸ στόχο. Κάποιος ἔχει ὑποθέσει πὼς εἶναι ἀθλητὴς ποὺ θὰ πετᾶξαι τὸ κοντάρι. Εἶναι ὅμως ἐντελῶς ἀπίθανο ὅτι ἓνα ἄγαλμα δυὸ μέτρων παρασταίνει θνητὸ ἀθλητὴ· καὶ ἡ ἡθικὴ φυσιογνωμία τοῦ προσώπου τὸ ἀποκλείει ἐπίσης. Γι' αὐτὸ ὅλοι σχεδόν, εὐθὺς ἀπὸ τὴν ἀρχή, αἰσθάνθηκαν πὼς ἓνας θεὸς βρίσκεται μπροστὰ μας.

— Γιατὶ ὅμως διαφωνοῦν ἂν εἶναι Ζεὺς ἢ Ποσειδῶν;

— Καὶ τῶν δυὸ ὁ τύπος εἶναι πολὺ ὅμοιος, μάλιστα στὰ χρόνια αὐτά.

— Ἐσεῖς τί πιστεύετε; ἔχει οὐσιαστικὴ σημασία τὸ πρᾶγμα;

— Ἀλλιῶς σφίγγει τὸ χέρι τοῦ ὁ Ζεὺς γιὰ νὰ τινάξῃ τὸν κεραυνό· ἐνῶ ἐδῶ τὰ δάχτυλα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ εἶναι ἔτσι ἀνοιγμένα, ὥστε εἶναι φανερό ὅτι ἓνα μακρουλὸ ἀντικείμενο θὰ γλυστρήσῃ ἀπὸ μέσα τους. Πιστεύω λοιπὸν ἀνέκαθεν, μαζί μὲ τοὺς πολλοὺς ἄλλους, ὅτι εἶναι ὁ Ποσειδῶν. Ὅσο γιὰ τὴν σημασία τοῦ πράγματος μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι διπλή: πρῶτα-πρῶτα, δὲν ὑπῆρχε τᾶχα καμμιά ἀπόχρωση, ἔστω καὶ πολὺ λεπτή, ποὺ νὰ ξεχώριζε γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ἐκείνους τὴ φυσιογνωμία τοῦ Διὸς ἀπὸ τοῦ Ποσειδῶνος; Ἄν, ὅπως κι ἐγὼ πιστεύω, ὑπῆρχε, πρέπει νὰ προσπαθήσομε νὰ τὴ συλλάβομε, γιὰτὶ θὰ ἔχει κάποια ἐπίδραση καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ του μορφή. Ἐπειτα: αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ καλλιτεχνικὴ του μορφή πὼς εἶναι πιὸ ἱκανοποιητικὴ; ὅταν ἡ μεγάλη εὐθεΐα τῆς τρίαινας κλείνει διαγώνια τὸ μεγάλο ἄνοιγμα τῶν χειρῶν ἢ ὅταν ἡ μικρὴ γραμμὴ τοῦ κεραυνοῦ τὸ ἀφήνει ἀνοιχτό; πιστεύω λοιπὸν ὅτι, καὶ φυσιογνωμικὰ καὶ καλλιτεχνικά, «Ποσειδῶν» εἶναι ἡ ὀρθότερη ἐρμηνεία.

— Ἐγώ, βέβαια, δὲν τολμῶ οὔτε νὰ διαφωνήσω οὔτε νὰ συμφωνήσω μαζί σας. Ἀλλὰ ἡ δυνατὴ ὁμορφιά τοῦ ἔργου εἶναι ἀναμφισβήτητη.

— Αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ σημαντικώτερο. Πὼς εἶναι δυνατό νὰ μὴν αἰσθανθοῦμε ἀμέσως τὴν ἐπιβολὴ αὐτῆς τῆς χειρονομίας ποὺ ἀναπτύσσει ὅλο ὁ θεϊκὸ σῶμα μπροστὰ μας καὶ πλαταίνει μαζί καὶ τὴ δική μας τὴν ὑπαρξή; αὐτὴ ὅμως ἡ μεγαλειώδης ἐλευθερία τῆς στάσης τοῦ αὐτοπεριορίζεται, καθὼς βλέπετε, ὑπακούοντας στοὺς νόμους ποὺ δημιουργεῖ ἄφ' ἑνὸς ἡ ἐπιφάνεια μέσα στὴν ὁποία ἀναπτύσσεται ἡ στάση τοῦ καὶ ἄφ' ἑτέρου ἡ ρυθμικὴ ἀντιστοιχία τῶν κινήσεων· κι ἔτσι γεννιέται μέσα μας τὸ ἐπίσης ἀπολυτρωτικὸ συναίσθημα τῆς σιγουριᾶς. Ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση, τέλος, ἡ εὐαισθησία στὸ πλάσιμο τῶν ἐπιπέδων καὶ ἡ ἀκρίβεια τῆς δουλειᾶς, εἶναι τέλεια. Μοῦ φαίνεται ὅτι τὴ θεϊκὴ αὐτὴ μορφή, ποὺ θὰ ἔγινε κατὰ τὰ 460-455 π.Χ., τίποτε δὲν τὴ χαρακτηρίζει τόσο καλὰ ὅσο δυὸ στίχοι τῆς Ὁρέστειας, ποὺ παίχτηκε τὸ 458 π.Χ.: «μὰ ἀλήθεια, χάρη εἶναι καὶ μόνο /ποὺ κυβερνοῦν μὲ αὐστηροσύνη/ οἱ θεοὶ τὸν κόσμον ἀπ' τὸ ψηλὸ τους θρόνον».

— Ξέρομε ποιός είναι ό σπουδαίος τοῦτος καλλιτέχνης;

— "Όχι με βεβαιότητα. Εἶναι ὅμως ὁ Ποσειδῶν ἔργο ἀδελφῶ ἐνός ἀγάλματος τοῦ 'Απόλλωνος, πού ἔνα ρωμαϊκό ἀντίγραφό του ἔχομε καί μεῖς, τόν «'Απόλλωνα τοῦ 'Όμφαλοῦ». "Αν τοῦ τελευταίου αὐτοῦ καλλιτέχνης εἶναι ὁ Κάλαμις, ὅπως ἔχουν ὑποθέσει με ἀρκετὴν πιθανότητα, τότε ὁ ἴδιος καλλιτέχνης, περίφημος στὴν ἀρχαιότητα, ἔκαμε καί τὸν Ποσειδῶνα.

— Δύσκολα χωρίζεται κανεῖς ἀπὸ τέτοια ἔργα... ὑπάρχουν κι ἄλλα στὸ ἴδιο πνεῦμα;

— Βέβαια. Κι ἐδῶ ἔχομε μερικά συγγενικά. 'Αλλὰ γιὰ νὰ ξαναβρεῖτε τὴν ἴδια ὑψηλὴ ποιότητα πρέπει νὰ πᾶτε στ' ἀετώματα τῆς 'Όλυμπίας.

— Νὰ σᾶς ρωτήσω τώρα καί κάτι ἄλλο; μιὰ φίλη μου ἀρχαιολόγος, πού ἔχει μέσα της πολλὴ ποίηση, μοῦ εἶπε ὅτι ἐδῶ κοντὰ εἶναι ἡ στήλη ἐνός μουσικοῦ, πού τῆς ἔφερε στὸ νοῦ τὸ φημισμένο βιολιστὴ τοῦ Μεσολογγιοῦ, τὸν Μπαταριά τοῦ Παλαμᾶ καί τοῦ Μαλακάση. Ποιὰ εἶναι;

— 'Εδῶ, πίσω μας, μπροστὰ στὸ μικρὸ παραβάν. Δὲν εἶναι πολὺ τραβηγμένη ἡ σύνδεση πού ἔκαμε ἡ φίλη σας, γιὰτὶ καί ἡ στήλη βρέθηκε στὴν 'Ακαρνανία· καί βλέπετε πόσο ὁ 'Ακαρνὰν αὐτὸς κατέχεται ὅλος ἀπὸ τὴ μουσική, καθὼς ὑψώνει τὸ κεφάλι ἀκουμπώντας στὸ πλαίσιο τῆς στήλης καί κρατώντας στὰ χέρια τὴ λύρα· θὰ εἶναι ὅμως, φαντάζομαι, ἔνθεος ὄχι μόνο ἀπὸ τὸν 'Απόλλωνα ἀλλὰ καί ἀπὸ τὸν Διόνυσο. Εἶναι ἔνα ἔργο σχεδὸν λαϊκῆς τέχνης, γνήσιο καί νόστιμο, κατὰ τὰ 470 π.Χ.

— "Όλο ὥραϊα πράγματα εἶναι στὴν αἴθουσα αὐτή.

— Ναί, ἀλλὰ δὲν μπορούμε νὰ σταθοῦμε σὲ ὅλα. Σημειῶστε, γιὰ νὰ τὰ ἰδεῖτε ἄλλοτε, αὐτὰ τὰ ὥραϊα κομμάτια στὴ βιτρίνα τοῦ τοίχου, ἀριστερά, ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα τῆς βάσης τοῦ ἀγάλματος τῆς Νεμέσεως στὸ Ραμνοῦντα, πού ἦταν ἔργο τοῦ περίφημου 'Αγορακρίτου. Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ κοσμήματα τοῦ 'Ηραίου τοῦ "Αργους μαζὶ με αὐτὸ τὸ θαυμάσιο γυναικεῖο κορμὶ ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τοῦ ἴδιου ναοῦ. Δεξιά, τὸ καθιστὸ γυναικεῖο ἄγαλμα, ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τοῦ Σουνίου, ἔνα γλυκὸ νησιώτικο ἔργο κατὰ τὰ 440 π.Χ. Καί στὸν τοῖχο τοῦ βάθους, δεξιά, τὴν ἐξοχη αὐτὴ ἐπιτύμβια στήλη ἀπὸ τὴ Σαλαμῖνα ἡ ἀπὸ τὴν Αἴγινα, κατὰ τὰ 430 π.Χ., με τὴν ἀλησμόνητη μορφή τοῦ νέου πού εἶναι σὰν ἀδερφὸς τῶν μορφῶν τοῦ Παρθενῶνος. Προτιμῶ νὰ σταθοῦμε λίγο σὲ τοῦτο τὸ μεγάλο ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο, ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν πόρτα, γιὰτὶ καί ὥραϊο εἶναι καί ἴσως συνδέεται στενὰ με ἔνα κεφαλαϊῶδες ἔργο τῆς ἀρχαίας φιλοσοφίας καί λογοτεχνίας.

— Ποιὸ ἔργο;

— Θὰ τὸ ἀκούσετε. Βλέπετε μιὰ γυναῖκα πού κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι ἔνα ἀνοιγμένο συκῶτι ζῶου· εἶναι λοιπὸν μιὰ ἱέρεια· μπροστὰ της μιὰ φοινικιά, τὸ δέντρο τοῦ 'Απόλλωνος· εἶναι λοιπὸν ἱέρεια τοῦ 'Απόλλωνος. Βρέθηκε

στη Μαντίνεια τῆς Ἀρκαδίας καὶ θὰ ἔγινε κατὰ τὰ 420-400 π.Χ. Ὅλα τὰ στοιχεῖα αὐτὰ συγκλίνουν στὸ νὰ κάμουν πιθανώτατη τὴν εἰκασία ἐνὸς Γερμανοῦ ἀρχαιολόγου, ὅτι μπροστὰ μας ἔχομε ὄχι καμμὶαν ἄλλη παρὰ τὴν περίφημη Διοτίμα, τὴν ἡρωίδα τοῦ Συμποσίου τοῦ Πλάτωνος· «ἢ δὴ καὶ ἐμὲ τὰ ἐρωτικὰ ἐδίδαξε» λέει ὁ Σωκράτης γιὰ τὴ θαυμαστὴ αὐτὴ γυναῖκα. Δὲν θὰ τὸ βρεῖτε, βέβαια, παράξενο ὅτι, ἀπὸ τότε ποὺ διατυπώθηκε ἡ ἐρμηνεία αὐτῆς, ἡ καρδιά μας μπροστὰ στὸ ἀνάγλυφο τοῦτο χτυπάει δυνατώτερα. Ἄν θέλετε, ξαναπιάστε τὸ Συμπόσιο νὰ τὸ διαβάσετε.

Ἡ ἀρχαϊκὴ πλαστικὴ*

Ἐδῶ καὶ τριάντα περίπου χρόνια ἡ ἀρχαϊκὴ ἐλληνικὴ τέχνη ἄρχιζε μόλις νὰ ἀνεβαίνει στὴν ἐκτίμηση τῶν ἀνθρώπων. Βέβαια οἱ καλλιτέχνες τῆς πρωτοπορίας ὅταν τὴν ἐγνώριζαν, τὴν ἀγαποῦσαν καὶ τὴν ἐκτιμοῦσαν γιατί τὴν αἰσθανόντουσαν πὶο κοντὰ στὶς δικές τους προσπάθειες. Οἱ ἀρχαιολόγοι ὁμως ποὺ μελετοῦσαν τὴν ἱστορία της καὶ τὰ μνημεῖα της, ἔχοντας γιὰ μέτρο σύγκρισης τὴν κλασσικὴ ἐλληνικὴ τέχνη, τὴν ἐκτιμοῦσαν μόνο ἐπειδὴ αἰσθανόντουσαν τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη σὰν προετοιμασία τῆς κλασσικῆς· ἐκρατοῦσαν ἀπέναντί της τὴ στάση τῆς συγκατάβασης (*condescendance*)· τὶς διαφορὲς της ἀπὸ τὴν κλασσικὴ τὶς ἐθεωροῦσαν ἐλλείψεις ἢ ἐλαττώματα (*imperfections*), καὶ ἡ πὶο εὐνοϊκὴ ἔκφρασή τους ἦταν «ἡ ἀρχαϊκὴ ἀπειρία» (*inexpérience*). Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι καὶ τὸ πολὺ κοινὸ ἢ δὲν ἤξερε τίποτε γιὰ τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαϊκὴ τέχνη ἢ εἶχε πολὺ θολὴ γνώση γι' αὐτήν. Ἀπὸ τότε ὁμως ἡ κατάστασις ἄλλαξε ριζικά. Οἱ ἴδιοι οἱ ἀρχαιολόγοι κατάλαβαν γρήγορα — καὶ μὲ τὶς ἐργασίες τους βοήθησαν νὰ τὸ καταλάβει ὅλος ὁ κόσμος — ὅτι οἱ διαφορὲς ἐκεῖνες ἀπὸ τὸ κλασσικὸ εἶναι ἡ ἴδια ἡ οὐσία τοῦ ἀρχαϊκοῦ, εἶναι ἡ διαφορετικὴ «βούλησις» τοῦ ἀρχαϊκοῦ, καὶ ἀποτελοῦν θετικὴ ἀξία ποὺ δὲν εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ κανένα συμπλήρωμα. Θὰ γινότανε καταγέλαστος σήμερα ὅποιος θὰ χαρακτήριζε γιὰ «ἀγούρα» ἢ γιὰ δημιουργήματα «ἀρχαϊκῆς ἀπειρίας» ἔργα ὅπως τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν, τὸ ἀέτωμα τῆς Κερκύρας, ἡ Ἥρα τῆς Σάμου στὸ Λοῦβρο, οἱ Κοῦροι, μερικὲς Κόρες τῆς Ἀκρόπολης — γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρομε παρὰ ἐλάχιστα μόνο ἀπὸ τὰ ἀρχαϊκὰ ἀριστουργήματα, ποὺ εἶναι ἔργα μοναδικῆς ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς εὐφορίας καὶ καταπληκτικῆς σοφίας καὶ πείρας.

Ἀρχαϊκὴ ὀνομάζουμε τὴν περίοδο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ποὺ ἀρχίζει ἐπάνω κάτω κατὰ τὰ 650 π.Χ., στὰ χρόνια τῶν πρώτων νομοθετῶν καὶ τῶν ἀρχῶν τῆς λυρικῆς ποίησης, καὶ τελειώνει κατὰ τὰ 490 π.Χ., στὰ χρόνια τῶν περσικῶν πολέμων καὶ τῶν πρώτων τραγωδιῶν τοῦ Αἰσχύλου. Ἐκεῖ κατὰ τὰ 650 π.Χ. αἰσθανόμαστε ὅτι τὸ γεωμετρικὸ ἐλληνικὸ πνεῦμα ὅπως εἶχε διαμορφωθεῖ μέσα στὸ θαυμαστὸ σχολεῖο τῆς γεωμετρικῆς τέχνης, ἐνεργεῖ πάλι

* Ἀδημοσίευτο χειρόγραφο. Βλ. τὴν ἐπόμενη μελέτη.

και επιβάλλεται επάνω στην πλούσια ύλη που έμπασε στην ελληνική τέχνη ή λεγόμενη «άνατολίζουσα» (orientalisante) περίοδος, τη δαμάζει και την υποχρεώνει να συμμορφωθεί με τις αρχιτεκτονικές απαιτήσεις: τώρα για πρώτη φορά ή πλαστική «μάζα» (masse) γίνεται αληθινός πλαστικός «όγκος» (volume). Αυτό το ζευγάρι του ενεργητικού γεωμετρικού πνεύματος και της παθητικής «άνατολίζουσας» ύλης είχε καρπούς με τεράστια σημασία για όλη την κατοπινή ελληνική τέχνη. Τώρα γεννιούνται τα πρώτα μνημεία στην αρχιτεκτονική (ναοί) και στην πλαστική (αγάλματα), δηλαδή έργα που να έχουν και εξωτερικά μέγεθος και στερεότητα αντίστοιχα με το μέγεθος της έσωτερικής έντασης. Τα αγάλματα των χρόνων αυτών, μεγάλα ή μικρά, είναι στην πρώτη ματιά πιο ακίνητα, πιο «δεσμευμένα», και στην έκφρασή τους λιγότερο φλογερά από τα μικρά πλαστικά έργα της «άνατολίζουσας» περιόδου. Και όμως αυτά είναι τα πρώτα που δείχνουν όντα που φαίνονται να «βλέπουν», δηλαδή που ή ματιά τους είναι κυβερνημένη από μέσα και έχει σκοπό, και που φαίνονται ικανά αν θελήσουν να περπατήσουν: αυτές ακριβώς είναι οι άρετες που θαυμάζουν οι Έλληνες στα έργα του «Δαιδάλου», ενός γλύπτη μισοπραγματικού και μισοθρυλικού και είναι οι άρετες αυτές αποτέλεσμα της μορφοποιητικής ενέργειας του γεωμετρικού νόμου επάνω στην οργανική ύλη. Είχε δίκαιο κάποιος που είπε ότι, άμα παρουσιάστηκαν τα πρώτα «δαιδαλικά» έργα ύστερα από τα «άνατολίζοντα» θα τους φάνηκε των Ελλήνων σαν να ζύπνησαν από μπερδεμένα όνειρα.

Αυτά τα γνωρίσματα έχουν οι δύο κύριοι τύποι αγαλμάτων που στάθηκαν το σπουδαιότερο έκφραστικό όργανο της αρχαϊκής πλαστικής: ο «κοῦρος» (ή λέξη σημαίνει το νέο παλληκάρι), δηλαδή ή γυμνή αντρική μορφή που προβάλλει το άριστερό πόδι· και ή κόρη, δηλαδή ή ντυμένη γυναικεία μορφή. Έξωτερικά και οι κοῦροι θυμίζουν τα ανάλογα αίγυπτιακά και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι άμα, γύρω στα 650 π.Χ., οι Έλληνες αποζήτησαν και οι ίδιοι τη μνημειακή μορφή, θα δέχτηκαν ισχυρές παρορμήσεις από τα έντυπωτικά κολοσσικά αγάλματα των Αιγυπτίων. Και όμως οι διαφορές είναι σημαντικές και χαρακτηριστικές των δύο διαφορετικών λαών: αντίθετα με τους αίγυπτιους ανδριάντες οι έλληνικοί κοῦροι είναι ολότελα γυμνοί· έπειτα, οι αίγυπτιοι ανδριάντες άκουμπούν, πάντοτε σχεδόν, τη ράχη τους σε πλάκα, που είναι το υπόλοιπο του όγκου απ' όπου λαξεύτηκε το άγαλμα, πράγμα που είναι και από αίσθητική άποψη στοιχείο πολύ στατικό· οι έλληνικοί κοῦροι όμως ξεπετάγονται ελεύθεροι ζωηροί, γεννοῦν όχι μόνο με την έκφραση του προσώπου αλλά και με την κορμωσασιά τους το αίσθημα ότι είναι σαν ζωντανά όντα, ικανά να σταθούν με τις δικές τους δυνάμεις και να κινηθούν. Αυτή ακριβώς ή πρωταρχική, στενή και βαθειά σύζευξη του στοιχείου της σταθερό-

τητας, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μὲ τὴ φροντίδα γιὰ ζωτικότητα, γιὰ κίνηση — αὐτὴ εἶναι ποὺ χωρίζει ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη ἀπὸ τὶς ἄλλες καὶ εἶναι ἡ αἰτία τῆς καταπληχτικῆς ὑστερώτερης πορείας της, μετὰ τὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Ἀντίκρυ στοὺς ἐλληνικοὺς κούρους τὸ μεγαλεῖο τῶν αἰγυπτιακῶν ἔργων εἶναι, ὅπως εἶπε κάποιος, σὰν «μαρμαρωμένα μαθηματικά».

Ἡ ἀρχαϊκὴ περίοδος ἀπὸ τὶς πολυτιμότερες καὶ λαμπρότερες τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, δουλεύει μὲ πάθος γιὰ τὴ δίπλευρὴ αὐτὴ ἀπαίτηση, τὴν πραγματώνει μὲ τὸν σοφώτερο τρόπο, τὴν πλουτίζει καὶ τὴ βαθαίνει. Ἡ κίνηση γίνεται σιγὰ-σιγὰ πιὸ αἰσθητὴ καὶ ἡ τεκτονικὴ πιὸ ἐσωτερικὴ· ἡ ἐνότητα τῶν στοιχείων τῆς φόρμας μεγαλύτερη· ἡ ὀργανωμένη διάταξή τους εἶναι πάντα σαφής, ἀλλὰ μὲ ἐλαφρὲς ἀσυμμετρίες, στροφές καὶ τὰ ὅμοια ξεφεύγει πάντα, ὅπως καὶ ἡ ζωὴ, ἀπὸ τὸ αὐστηρὸ ἀμετάβλητο μαθηματικὸ σχῆμα. Ἡ ἔκφραση θερμαίνεται μὲ τὸ περίφημο ἀρχαϊκὸ χαμόγελο, ποὺ πρωτοφανερόνεται κατὰ τὰ 600 π.Χ. καὶ πού, ὅπως τὸ αἰσθάνθηκε ἓνας μεγάλος ποιητής, ὁ Rainer Maria Rilke, ἀχτινοβολεῖ ἀπ' ὁλόκληρο τὸ σῶμα.

Ὅπως εἶπαμε καὶ στὴν ἀρχή, ἡ ἐλληνικὴ ἀρχαϊκὴ τέχνη δὲν εἶναι ἀπλὴ προετοιμασία τῆς κλασσικῆς, ἀλλὰ πρῶτα-πρῶτα αὐθύπαρκτὴ ἀξία. Τὰ ἀρχαϊκὰ ἔργα εἶναι τέλεια αὐτὰ καθ' ἑαυτά. Καὶ ὅταν φανερώθηκε ἡ μεταβολὴ πρὸς τὸ κλασσικόν, ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη δὲν βρισκότανε σὲ ξεπεσμό, βρισκότανε σὲ ἀκμή. Καὶ ὅμως ἡ μεταβολὴ ἐγίνε. Ἡ αἰτία ἦτανε, ὅτι καὶ ἡ γενικώτερη ἐξέλιξη τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὰ ἀρχαϊκὰ ἔργα, καὶ αὐτὰ τὰ ἴδια τὰ ἔργα μὲ τὶς συγκεκριμένους καλλιτεχνικὰ ἐπιτυχίες ποὺ πραγματώνουν, τροποποιοῦν ὁλοένα τὰ καλλιτεχνικὰ αἰτήματα ἢ δημιουργοῦν καινούργια. Καὶ ἡ μεταβολὴ ἦρθε στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 5ου αἰ.

Ἡ κλασσικὴ πλαστικὴ*

Νὰ συγκρίνομε τίς διάφορες περιόδους τῆς τέχνης μεταξύ τους γιὰ νὰ βγάλομε συμπεράσματα γιὰ τὴν ἀξία ἢ τὴν ἀπαξία μιᾶς περιόδου σχετικὰ μὲ μιὰν ἄλλη, εἶναι ὁ ἀσφαλέστερος δρόμος γιὰ νὰ μὴν καταλάβομε τίποτε καὶ νὰ φτάσομε στὸ παράλογο καὶ στὸ γελοῖο. Πρὶν ἀπὸ καμμιά τριανταριὰ χρόνια ἤμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ὑπερασπίζομε τὴν ἀρχαίκτη τέχνη ἐναντίον ἐκείνων ποὺ ἔχοντας ἀφετηρία τὴν κλασσικὴν περίοδο ἔβρισκαν τὴν ἀρχαίκτη ἐνδιαφέρουσα μόνον ἐπειδὴ ἦταν ἡ προετοιμασία τῆς κλασσικῆς «τελειότητος» ἢ ἔβλεπαν σ' αὐτὴ μόνον τὴ χάρη τοῦ ἄγουρου καὶ τῆς ἀπειρίας. Δὲν εἶναι ὅμως λιγώτερο κωμικὸ ὅταν εἴμαστε ὑποχρεωμένοι σήμερα, πολλὰς φορές, νὰ ὑπερασπίζομε τὴν κλασσικὴν τέχνη ἐναντίον κάποιων φανατικῶν νεοφώτιστων τοῦ πρωτογονισμοῦ ποὺ τὰ αἰσθητήριά τους ἔχουν τόσο ἀμβλυνθῇ ὥστε μόνον ἀπὸ ὠμές ἐκδηλώσεις-ἐξωτερικεύσεις δέχονται αἰσθητικὴ συγκίνηση καὶ βρίσκουν τὰ περισσότερο διακριτικὰ καὶ περισσότερο συνειδητὰ μέσα τῆς κλασσικῆς τέχνης ψυχρά. Θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν δίκαιο ἂν κατηγοροῦσαν τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο κλασσικὸ ἔργο ὡς κατώτερο — ἀλλὰ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποδείξουν ὅτι εἶναι κατώτερο στὴν ποιότητα· σὲ καμμιά περίπτωσιν δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κατώτερο ἐπειδὴ εἶναι κλασσικόν. Κ' ἐδῶ μᾶς δείχνουν τὸ σωστὸ δρόμο οἱ σύγχρονοι πραγματικοὶ καλλιτέχνες ποὺ συγκινοῦνται παντοῦ ὅπου συναντήσουν τὴν ποιότητα, χωρὶς νὰ σκοτίζονται σὲ ποιὸ εἶδος τῆς τέχνης ἀνήκει. Παράδειγμα ξακουστὸ ὁ Picasso, ποὺ μᾶς φανερώνει μὲ τὰ ἔργα του, καὶ μάλιστα ὄχι μόνον μὲ τὰ κλασσικίζοντα, πόσο συγκινεῖται ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς γραμμῆς τοῦ κλασσικοῦ ἐλληνικοῦ σχεδίου.

Ἡ περίοδος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ποὺ οἱ κατοπινοὶ αἰῶνες τὴν ὀνόμασαν κλασσικὴ, ἀρχίζει, ὅπως εἶδαμε στὴν προηγούμενη ὁμιλία, στὰ χρόνια τῶν Περσικῶν πολέμων, γύρω στὰ 480 π.Χ., πιάνει ὁλόκληρο σχεδὸν τὸν 5ον καὶ τὸν 4ον αἰ. π.Χ. Ἀνταποκρίνεται ὅμως περισσότερο στὰ πράγματα ἂν ξεχωρίσομε τὴν κλασσικότητα τοῦ 5ου αἰ. ἀπὸ τὴν ἄλλη τοῦ 4ου, μολονότι, βέ-

* *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 31-34. Ἡ ὁμιλία αὕτη ἀποτελοῦσε, πιθανώτατα, μέρος τῶν μαθημάτων στὸ «Ἀθῆναιον» (Νοέμβριος 1953 - Ἰανουάριος 1954) καὶ τμήματά της παραλλαγμένα περιέχονται στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ βιβλίου *Ἀνθολόγημα θησαυρῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου*.

βαια, τομή πραγματική δὲν ὑπάρχει. Τὴν πρώτη περίοδο τῆς κλασικότητας τὴν λαμπρύνουν μορφές ὅπως ὁ μεγάλος ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῶν γλυπτῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία, ὁ μοναδικὸς Φειδίας, ὁ Πολύκλειτος καὶ οἱ μαθητές του. Ἀλλὰ καὶ ἡ δεύτερη περίοδος, ὁ 4ος αἰ., γέννησε σπουδαῖες μορφές ὅπως ὁ Πραξιτέλης, ὁ Σκόπας, ὁ Λεωχάρης καὶ ἄλλοι γιὰ νὰ κλείσει —καὶ μαζί του ὅλη ἡ ἑλληνικὴ κλασικότητα— μὲ τὴν καταπληκτικὴ μορφή τοῦ Λυσίππου.

Ἡ οὐσία τῆς μεταβολῆς ποὺ μεταμόρφωσε τὴν ἀρχαϊκὴ ἑλληνικὴ τέχνη σὲ κλασσικὴ βρίσκεται σὲ τοῦτο: ὅπως τὸ δείχνουν διαφορὰ σημάδια στὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς περιόδου, οἱ ἴδιοι οἱ ἀρχαῖκοι εἶχαν αἰσθανθῇ ὅτι ἀνάμεσα στὴν ἀπαίτηση γιὰ ἀκεραιότητα καὶ τάξη στὰ στοιχεῖα τῆς φόρμας —ιδιότητες ποὺ τόσο ἐκαλλιέργησε ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη— καὶ στὴν ἀπαίτηση γιὰ κίνηση ὑπάρχει ἕνας κρυφὸς ἀνταγωνισμός: μόνον θυσιάζοντας ἕνα ποσοστὸ τῆς πρώτης μποροῦσαν νὰ πετύχουν καλύτερα τὴ δεύτερη. Τὴ στιγμή ποὺ ἀποτολμοῦν τὴ θυσία αὐτή, ἀνάμεσα στὰ 490-480 π.Χ., γεννιέται ὁ κλασσικὸς ρυθμός. Καὶ στὴ μεταβολὴ αὐτὴ βρίσκονται οἱ γερεὲς ρίζες ὁλόκληρης τῆς νεώτερης εὐρωπαϊκῆς τέχνης. Χειροπιαστὸ σημάδι τῆς μεταβολῆς εἶναι ἡ κορμοστασιά καὶ ἡ ἔκφραση, ποὺ στὸ βάθος εἶναι τὸ ἴδιο πρᾶγμα. Ἡ ἀρχαϊκὴ κορμοστασιά εἶναι σχεδὸν ἰσόροπη, τὸ βάρος μοιράζεται σχεδὸν ἴσια στὰ δυὸ σκέλη. Ἡ κλασσικὴ κορμοστασιά εἶναι ἀντίρροπη ἢ ἀμφίρροπη, τὸ σῶμα μπορεῖ νὰ ρίξει περισσότερο βάρος στὴ μιὰ πλευρά, ἄρα λιγώτερο στὴν ἄλλη, νὰ πατήσῃ γερώτερα στὸ ἕνα πόδι, ἄρα νὰ ἐλαφρώσῃ τὸ ἄλλο: εἶναι ἡ στάση ποὺ οἱ Ἴταλοι τῆς Ἀναγέννησης ὀνόμασαν κοντραπόστο. Τὴν ἐνδυμασίαν τῆς ἀρχαϊκῆς ἀκεραιότητος τὴν ἀποτελεῖ τὸ ἀλησμόνητο ἀρχαῖκὸ χαμόγελο· τὴν κλασσικὴ θεωρεῖ τὴ σφραγίζει μιὰ σοβαρότητα, μιὰ σεμνότητα, μιὰ συγκέντρωση πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ ποὺ φαίνεται σχεδὸν σὰν βαρυθυμία. Τὸ πνευματικὸ ἔδαφος ὅπου ἔχει τὶς ρίζες τῆς καὶ βυζαίνει δυνάμεις ἡ κλασσικὴ μορφή θὰ τὸ συλλάβομε καλύτερα, μόνον ἂν συμβουλευθοῦμε τὴν ἀττικὴ τραγωδίαν.

Ἡ κλασσικὴ τέχνη κορυφώνεται στὸν Φειδίαν. Λέγοντας κορύφωση δὲν ἐννοοῦμε μεγαλύτερη τελειότητα τῆς τέχνης· εἶδαμε ὅτι δὲν βαθμολογοῦνται μὲ τόσο ἀπλοϊκὸ τρόπο οἱ περίοδοι τῆς τέχνης. Ἐννοοῦμε ὅτι ἡ βούλησις τῶν ἀνθρώπων τῆς κλασσικῆς περιόδου ἐκφράζεται στὴν τέχνη τοῦ Φειδία μὲ μοναδικὴ πληρότητα, συνέπεια καὶ καθαρότητα. Μὲ τὸν Φειδίαν βρίσκομε διατυπωμένη αὐθεντικὰ τὴ βαθύτατη οὐσία τῆς κλασσικῆς τέχνης: ἐκεῖνο τὸ μοναδικὸ κρᾶμα θαυμασμοῦ γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ συμπόνιας γιὰ τὴν ἀνεπάρκειάν του· τὸ μέτρημα τῆς μοῖρας του μὲ τοὺς νόμους τοῦ κόσμου καὶ τὸ αἶσθημα ὅτι αὐτὴ ἡ μοῖρα καὶ αὐτὸ τὸ μέτρημα ἀποτελοῦν τὴν ἀξία καὶ τὴν ὁμορφίαν τοῦ ἀνθρώπου. Πρέπει ὅμως, γιὰ νὰ κρίνομε τὴ φόρμα τῆς τέχνης του καὶ νὰ

μπούμε στο νόημά της, να διορθώσουμε τὰ ἐλαττώματα τῶν ρωμαϊκῶν ἀντιγράφων τῶν ἔργων του μὲ τὴν πρωτότυπη τέχνη τοῦ Παρθενῶνος, ὅπου, ἂν εἶναι δύσκολο νὰ ξεχωρίσουμε τὸ χέρι, αἰσθανόμαστε ὅμως παντοῦ τὸν ἀνασασμό του. Καὶ οἱ πιὸ «τέλειες» μορφές τοῦ Φειδία δὲν εἶναι ποτὲ ψυχρές, γιὰτὶ διακρίνομε στὴ φόρμα τους νὰ πέφτει ἐπάνω σὰν ἴσκιος ἡ ἔγνοια τῆς φθορᾶς, τοῦ θανάτου, καὶ αἰσθανόμαστε μέσα μας ἓνα νυγμό. Πρώτη στὴν ἱστορία ἡ ἐλληνικὴ τέχνη αἰσθάνθηκε ἔτσι τὴν ἀνθρωπιὰ καὶ τῆς ἔδωσε μορφή. Αὐτὸ τὸ ἀπόχρημα ὁ ἐλληνοχριστιανικὸς πολιτισμὸς καὶ ἡ τέχνη του δὲν τὸ ξέχασαν ποτὲ ἐντελῶς.

Ἡ δεύτερη φάση τῆς κλασσικότητος, ὁ 4ος αἰ., ἀναπτύσσει περισσότερο δυνάμεις καὶ τάσεις, ὅπως τὸ πάθος, ἡ χάρη, ἡ ὄνειρικὴ ρέμβη, ποὺ ὑπάρχουν ὅλες ἤδη στὴ Φειδικὴ τέχνη, ἀλλὰ σὲ αὐθόρμητη καὶ αὐτονόητη ἰσορρόπηση μὲ ὅλες τὶς ἄλλες, ἐνῶ ὁ 4ος αἰ. τίς ἀναπτύσσει πρὸ μονόπλευρα. Πρέπει ὅμως, γιὰ νὰ μὴν ἀδικήσουμε τὸν 4ο αἰ., νὰ θυμόμαστε πάντα ὅτι αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι τὸ μεγαλύτερο θῦμα τοῦ ρωμαϊκοῦ κλασικισμοῦ. Τὸν 4ο αἰ. ἀγάπησε μὲ πάθος καὶ αὐτὸν ἐνόθευσε περισσότερο ὁ κλασικισμὸς τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων, τόσο ποὺ ἔκαμε δυσκολώτερη σὲ μᾶς τὴν αἴσθηση καὶ τὴν ἀναγνώριση τοῦ πότε καὶ πόσο ἡ ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ οὐσία βρῆκε φόρμα ταιριαστὴ ἢ παράταιρη. Πρέπει κι ἐδῶ νὰ διορθώνομε ὁλοένα τὰ δολερὰ στοιχεῖα τῶν ὑστερωτέρων ἀντιγράφων μὲ τὶς αὐθεντικὲς μεγάλες δημιουργίες τοῦ 4ου αἰ., ὅπως εἶναι τὰ γλυπτὰ τοῦ Μαυσωλείου τῆς Ἀλικαρνασσοῦ ἢ μερικὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα.

Τὴ φάση αὕτὴ τὴν κλείνει ὁ μέγας Λύσιππος, ἀλλὰ ἀνοίγει ταυτόχρονα μιὰ καινούργια. Θὰ ἄρχισε νὰ ἐργάζεται ἐπάνω-κάτω στὰ ἴδια χρόνια μὲ τὸν Πραξιτέλη, ἄρχισε δηλαδὴ ὡς κλασσικός. Ἀλλὰ στὰ τελευταῖα ἔργα του, προπάντων στὸν περίφημο Ἀποξυόμενο, ἡ δυνατὴ ἰδιοφυΐα του κάνει ἓνα τολμηρότατο βῆμα καὶ ἀπελευθερώνει νέες δυνάμεις, ποὺ ἀναπτύσσονται μὲ συνέπεια καὶ πληρότητα στὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ. Γι' αὐτὸ δίκαια τὸν εἶπαν πατέρα τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἔχουν πεῖ καὶ τὸ Μιχαηλάγγελο πατέρα τοῦ μπαρόκου.

‘Ο παιδαγωγικὸς ρόλος τῶν μουσείων*

Χαιρετίζω θερμὰ καὶ μὲ εὐλικρινὴ χαρὰ τὸ Stage τῆς UNESCO στὴν Ἀθήνα: πρῶτα-πρῶτα, ἐδῶ στὴν Ἀθήνα χαιρόμαστε πάντα καὶ μάλιστα παθαινόμαστε γιὰ κάθε κίνηση καὶ συζήτηση ποὺ ἔχει ἀντικείμενο τὰ ζητήματα τοῦ πνεύματος· καὶ δεύτερο, γιὰ τὸ Stage σας ἔχει γιὰ θέμα τὸν παιδαγωγικὸ ρόλο τῶν Μουσείων στὴν ἀγωγή, θέμα ποὺ τὸ θεωροῦν πολὺ σπουδαῖο ὅσοι, ὅπως καὶ ἐγὼ ὁ ἴδιος, πιστεύουν ὅτι τὸ Μουσεῖο ὁποιοδήποτε εἶδους, εἴτε μὲ ἐπιστημονικὸ προσανατολισμὸ εἴτε καλλιτεχνικὸ εἴτε καὶ τὰ δύο, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ εἶναι μόνο σὰν ἓνα εἶδος ἀνατομικοῦ ἐργαστηρίου γιὰ εἰδικούς, ἀλλὰ πρέπει νὰ εἶναι ἢ νὰ γίνεи σπουδαῖο τμῆμα τῆς ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς ζωῆς ἐνὸς λαοῦ.

Αἰσθάνομαι λοιπὸν τὸ χρέος νὰ βοηθήσω, στὸ μέτρο τῶν δυνάμεών μου, στὴν ἐπιτυχία τῶν συζητήσεων τοῦ Stage σας ξεκινώντας ἐγὼ ἀπὸ τὴ σκοπιά τοῦ Μουσείου ποὺ εἶναι ἀφιερωμένο στὴν Ἱστορία τῆς τέχνης. Ἐπειδὴ ἡ ὁμιλία μου θὰ εἶναι πολὺ σύντομη θὰ θέσω πρῶτα-πρῶτα, χωρὶς ὅμως νὰ τίς συζητήσω, δύο προϋποθέσεις, ὑπὸ μορφὴ «ἀξιωμάτων», χρήσιμες γιὰ τὴ μετὰξὺ μας συνεννόηση γιὰ νὰ προλάβουν παρεξηγήσεις.

1) Πρώτη προϋπόθεση: δέχομαι κι ἐγὼ μαζί μὲ πολλοὺς ἄλλους, ὅτι ἓνα Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς τέχνης κύριο καὶ εἰδικὸ προορισμὸ ἔχει νὰ ἐξυπηρετήσει ὄχι τὴν Ἱστορία tout court, ἀλλὰ τὴν Ἱστορία τῆς τέχνης. Ὅτι τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης εἶναι καὶ μνημεῖα τῆς ἱστορίας, μερικὲς φορὲς ἅμεσα καὶ σχεδὸν πάντα ἔμμεσα καὶ ὅτι μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς ἱστορίας δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Ἀλλὰ ἡ ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου, εἴτε τὴν πάρομε γενικώτατα, εἴτε τὴν πάρομε εἰδικώτερα, ἔχει ἀπαιτήσεις ποὺ δὲν συμβιβάζονται ἢ δύσκολα συμβιβάζονται μὲ τίς ἀπαιτήσεις τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης καὶ ἂν ἐπιμένομε μολταῦτα νὰ τίς συμβιβάσομε θὰ κάμομε κάτι τερατῶδες, αὐθαίρετο καὶ ποὺ θὰ δυσαρεστεῖ καὶ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη. Ἐνα ὀργανωμένο Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς τέχνης εἶναι σὰν εἰκονογράφηση ἐνὸς

* *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 137-141. Διάλεξη ποὺ δόθηκε στὸ συνέδριο τῆς Unesco στὴν Ἀθήνα (13 Σεπτεμβρίου - 10 Ὀκτωβρίου 1954) μὲ θέμα «Ἡ ἀποστολὴ τῶν μουσείων στὴν ἐκπαίδευση».

έγχειρίδιου 'Ιστορίας τῆς τέχνης — μόνο ὅμως κατὰ σύμπτωση μπορεῖ νὰ «εἰκονογραφήσει» έγχειρίδιο 'Ιστορίας.

2) Δεύτερη προϋπόθεση, πού επίσης δέν ἔχω καιρό νὰ τῇ συζητήσω, ἀλλά πού βγαίνει, εἶναι συνέπεια τῆς πρώτης: προορισμένο νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὴν 'Ιστορία τῆς τέχνης τὸ Μουσεῖο χρεωστεῖ νὰ ἐξάρει μὲ κάθε τρόπο καὶ νὰ βγάλει στὸ φῶς τὸν καλλιτεχνικὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἀξία τῶν ἔργων. Δέν ἔχω καμμιά ἀμφιβολία ὅτι ὁ ρόλος τῆς τέχνης δέν ἦταν ποτέ, ἀκόμη καὶ στίς ἐποχές τίς πιδ «αἰσθητικές», ἀπλὸς αἰσθητικὸς ἢ χημικὰ καθαρὸς — ἀλλὰ ὅτι εἶχε σπουδαῖες συνέπειες στὴν ψυχὴ, στὸ πνεῦμα, στὸ φρόνημα τῶν ἀνθρώπων. Ἀλλὰ δέν ἀμφιβάλλω επίσης ὅτι, ὅπως μέσα στὴ ζωὴ, ἔτσι καὶ μέσα στὸ Μουσεῖο ἡ τέχνη μόνο μένοντας πιστὴ στὴν εἰδικὴ φύση της, στὸν εἰδικὸ καλλιτεχνικὸ χαρακτήρα, μπορεῖ νὰ ἐνσταλάξῃ μέσα στὴν ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων τὴν πολύτιμη οὐσία της καὶ ὅλα τὰ διδάγματα ὅσα μποροῦν νὰ βγοῦν ἀπ' αὐτὴ, μὲ τὴ θεώρηση καὶ τὴ βύθιση τοῦ θεατῆ μέσα στὸ ἔργο τῆς τέχνης — μὲ τρόπο δηλαδὴ ριζικὰ διάφορον ἀπ' ὅτι τὸ κάνει μιὰ ἐπιστημονικὴ πραγματεία ἢ τὸ κύριο ἄρθρο τῆς ἐφημερίδας. Γιὰ τὴν εἰδικὴ αὐτὴ ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ἀγωγὴ τοῦ κοινοῦ, τὴν καλλιτεχνικὴ, πού θὰ τὸ κάμει ἱκανὸ νὰ δεχθῇ τὴν πολλαπλὴ ἐπίδραση τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, δέν εἶναι ἀρκετὴ ἡ ζωντανὴ τέχνη ἀλλὰ χρειάζεται ἀπαραίτητα τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης πού θὰ κάμει φανερό ὅτι, στὸ βάθος, παλιὰ τέχνη καὶ ζωντανὴ τέχνη εἶναι μία. Τὴν ἄλλη του μόρφωση μπορεῖ νὰ τὴν ἀποκτήσῃ τὸ κοινὸ σὲ διάφορα ἄλλα ἰδρύματα — μόνο τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης εἶναι ἱκανὸ νὰ καλλιεργήσῃ καὶ νὰ ἀναπτύξῃ τὴν καλλιτεχνικὴ του εὐαισθησία, πού ὕστερα γίνεται καὶ γενικώτερη εὐαισθησία.

Ἀφοῦ βάλαμε τίς δύο αὐτές προϋποθέσεις, ὅτι δηλ. 1) τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης πρέπει νὰ ἀποβλέπῃ στὴν 'Ιστορία τῆς τέχνης καὶ ὄχι ἀπλὰ στὴν 'Ιστορία καὶ 2) ὅτι συνεπῶς τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης χρέος ἔχει νὰ ἐξάρει καὶ νὰ φωτίσῃ τὸν εἰδικὸ καλλιτεχνικὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου — ἄς περάσομε τώρα στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης θὰ βοηθήσῃ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀγωγὴ τοῦ ἀνθρώπου τοῦ κοινοῦ. Αὐτὸ βέβαια, φαντάζομαι, τὸ Stage σας θὰ τὸ συζητήσει πλατύτερα. Ἡ δική μου συμβολὴ θὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ εἶναι μόνο τούτη: νὰ ἐπισύρω τὴν προσοχή σας σὲ δύο κινδύνους πού ἀπειλοῦν νὰ ματαιώσουν ἢ νὰ κλονίσουν τὴν εἰδικὴ αὐτὴ παιδαγωγικὴ μας προσπάθεια. Οἱ κίνδυνοι αὗτοι δέν εἶναι καινούργιοι, οὔτε τώρα πρώτη φορὰ ἐπισημαίνονται — μὰ εἶναι πάντοτε χρήσιμο νὰ τοὺς ἔχομε μπροστά μας καὶ σήμερα μάλιστα πού ἡ ταχύτητα θεωρεῖται ἀξία ἰδιαίτερη. Ὁ πρῶτος κίνδυνος βρίσκεται στὴν πλευρὰ τῶν διδασκόντων τὸ κοινόν· ὁ δεύτερος ἔρχεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ κοινοῦ τοῦ ἴδιου. Τὸν πρῶτο κίνδυνο, πού βρίσκεται στὴν πλευρὰ τῶν διδασκόντων, θὰ τὸν ὀνόμαζα τὸν κίνδυνο τοῦ παιδαγωγισμοῦ. Εἶναι ἡ ὑποσυνεί-

δητη τάση, ἐπιμένω ὑποσυνείδητη τάση, τῶν ἐξ ἐπαγγέλματος παιδαγωγῶν νὰ πιστεύουν, ὅτι ὁ κύριος παράγοντας στὴ μετάδοση τῶν γνώσεων εἶναι ὄχι τόσο νὰ κατέχει ὁ διδάσκων καλὰ τὶς γνώσεις ποὺ θὰ μεταδώσει, ὅσο τὴ μέθοδο ποὺ θεωρεῖται σὲ κάθε ἐποχὴ καλύτερη γιὰ τὴ μετάδοση τῶν γνώσεων. Γιὰ νὰ τὸ διατυπώσω ὑπερβολικὰ καὶ κάπως χοντρά: παιδαγωγισμὸ ὀνομάζω τὴ θρησκοληψία τῆς παιδαγωγικῆς, δηλαδή τὴν ὑποσυνείδητη πρόληψη ὅτι παιδαγωγικὴ εἶναι ἡ μέθοδος ποὺ μᾶς κάνει ἱκανοὺς νὰ διδάσκειμε τὸ πᾶν χωρὶς νὰ ἔχομε μάθει καὶ νὰ κατέχομε τίποτε. Αὐτὸ εἶναι, βέβαια, παραλογισμὸς καὶ γιὰ τοῦτο μόλις συζητήσῃ κανεὶς μὲ παιδαγωγούς, δηλαδή μόλις τὸ πρόβλημα ἀνεβεῖ στὸ φῶς τῆς συνείδησός τους, θὰ σπεύσουν νὰ ἀρνηθοῦν καὶ νὰ καταδικάσουν τὸν παραλογισμὸ αὐτό. Ἀλλὰ ἐπιμένω ὅμως ὅτι ἐξακολουθεῖ νὰ ζεῖ στὸ ὑποσυνείδητο, ἀπ' ὅπου δύσκολα ξεριζώνεται καὶ ἀπ' ὅπου ἡ πρόληψη ξέρεي νὰ ὑποκρίνεται καὶ νὰ ντύνεται χίλιες δύο μορφές. Στὴν πράξη λοιπὸν βλέπω ὅτι ἡ πρόληψη αὐτὴ εἶναι σχεδὸν παντοδύναμη στὴν πλευρὰ τῶν διδασκόντων καὶ ὅτι μέσα ἀπὸ τὴ φωλιὰ τοῦ ὑποσυνείδητου μπορεῖ νὰ μᾶς παίξει πολλὲς φάρσες τὴν ὥρα ποὺ καλοῦμε τὸν ἑαυτὸ μας νὰ ἐργαστῇ σοβαρὰ καὶ τὰ ἀποτελέσματα μποροῦν νὰ εἶναι γελοῖα ἢ καὶ βλαβερά, σὲ κάθε περίπτωση: ἀποτυχία ἔχομε λοιπὸν τὸ χρέος, ἂν, ὅπως πιστεύω, ὁ κίνδυνος αὐτὸς παραδοκεῖ πάντοτε κάθε στιγμὴ, νὰ τονίζομε καὶ νὰ ξανατονίζομε ὅτι δὲν ἀξίζει νὰ χάνομε πολὺ καιρὸ συζητώντας ποιὸς εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος διδασκαλίας, ἀλλὰ πῶς οἱ διδάσκοντες πρέπει νὰ μορφωθοῦν περισσότερο, καλύτερα ἢ βαθύτερα στὸ θέμα ποὺ θὰ διδάξουν. Πιστεύω ὅτι κανένας σοβαρὸς παιδαγωγὸς δὲν θ' ἀμφισβητήσῃ ὅτι τὸ πρόβλημα τῆς διδασκαλίας εἶναι σὲ πολὺ μικρότερο ποσοστὸ ἢ ψυχολογία τοῦ ἀκροατῆ καὶ σὲ πολὺ μεγαλύτερο ἢ γερὴ κατάρτιση τοῦ διδάσκοντος στὸ θέμα του. Ἡ ὕλη μὲ τὴν ὁποία ἔχει νὰ παλαίψῃ ὁ διδάσκων εἶναι πρῶτα ἡ ἐπιστήμη, οἱ γνώσεις ποὺ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ μεταδώσει καὶ ὕστερα μόνο ἡ ἱκανότητα τοῦ ἀκροατῆ νὰ καταλάβῃ. Ἐγὼ ἀκούσει ὅτι ἓνας μεγάλος Γερμανὸς παιδαγωγός, ὁ Kerschensteiner, ἔλεγε ὅτι εἶναι ἱκανὸς ἂν πάρει στὰ χέρια του ἓναν ποὺ ξέρεي καλὰ μαθηματικὰ π.χ. νὰ τὸν κάμει μὲ 2-3 μαθήματα ἱκανὸ νὰ τὰ διδάξῃ μὲ τὸ θαυμαστότερο τρόπο. Φοβοῦμαι ὅτι ὅπου ἔχομε φτωχὰ ἀποτελέσματα διδασκαλίας πάντοτε σχεδὸν ἔχομε νὰ κάνομε ὄχι μὲ κακὴ μέθοδο ἀλλὰ μὲ λειψὴ μόρφωση διδάσκοντος. Γιὰ τὸ ζήτημα ποὺ εἰδικώτερα μᾶς ἀπασχολεῖ, τὴ διδασκαλίαν μέσα σ' ἓνα Μουσεῖο τέχνης μὲ σκοπὸ τὴ μετάδοση γνώσεων ἀπὸ τὴν Ἱστορίαν τῆς τέχνης καὶ τὴν καλλιέργειαν τῆς εὐαισθησίας τοῦ θεατῆ: ὁποῖος θὰ καθοδηγήσῃ τὸ κοινὸ κατὰ ὁποιοδήποτε τρόπο, προφορικὰ ἢ μὲ γραφτὲς ἐπεξηγήσεις, πρέπει νὰ κατέχει γερὰ τὸ θέμα του — καὶ ἄς μὴν ἀσχοληθῇ πολὺ-πολὺ μὲ τὸ πῶς θὰ τὰ πεῖ. Καὶ εἰδικώτερα πρέπει νὰ θυμᾶται

τὸ ἐξῆς: ἐπειδὴ πρόκειται ὄχι γιὰ κανένα ἄλλο εἶδος τοῦ ἐπιστητοῦ, ἀλλὰ εἰδικὰ γιὰ τὴν τέχνη, ποὺ ἀπευθύνεται πρῶτα-πρῶτα στὸ μάτι μας καὶ ἀφοῦ γνώση τῆς τέχνης σημαίνει ὄχι ἀπλὰ ἀπόκτηση γνώσεων μὲ διανοητικὴ ἐργασία ἀλλὰ προπάντων ἀνάπτυξη τῆς εὐαισθησίας τῆς ὁρασῆς μας, σ' αὐτὸ τὸ πεδίο πρέπει νὰ εἶναι καλὰ μορφωμένος ὁ διδάσκων. "Saper vedere" εἶναι κατὰ τὸν Leonardo da Vinci ὁ κύριος σκοπὸς τοῦ καλλιτέχνη καὶ συνεπῶς καὶ τὸ ἔργο τῆς 'Ιστορίας τῆς τέχνης' ὅποιοι λοιπὸν θέλει νὰ μάθει τοὺς ἄλλους νὰ βλέπουν πρέπει νὰ προσπαθήσει σοβαρὰ νὰ μάθει ὁ ἴδιος καλὰ νὰ βλέπει.

Τόσο γιὰ τὸν πρῶτο κίνδυνο, ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν δασκάλων, τὸν κίνδυνο τοῦ παιδαγωγισμοῦ, τὸν κίνδυνο τῆς ὑπερτίμησης τῆς μεθόδου σὲ βάρος τῆς ὕλης τῆς ἴδιας, ποὺ ὅταν δὲν φροντίζομε μὲ σεβασμὸ καὶ εὐλάβεια νὰ μάθομε τὰ μυστικά της καὶ τὴν κακομεταχειριζόμαστε μᾶς ἐκδικεῖται.

Ἔρχομαι στὸ δεύτερο κίνδυνο ποὺ βρίσκεται στὴν πλευρὰ τοῦ κοινοῦ. Θὰ τὸν ὀνομάσω τὸν κίνδυνο τῶν «κλασσικῶν εἰκονογραφημένων». Ἴσως δὲν εἶναι φανερὸ ἀμέσως ἀπὸ τὸν τίτλο σὲ τί συνίσταται ὁ κίνδυνος αὐτός, ἀλλὰ τὸν μεταχειρίζομαι γιὰτὶ μ' αὐτὸ τὸν τίτλο ἐμφανίστηκε καὶ ἐπισημάνθηκε στὸν τόπο μας. Ἀκριβέστερη μετάφραση εἶναι ὄχι *les classiques illustrés* ἀλλὰ *les auteurs classiques par l'illustration*. Ἐδῶ δηλαδὴ καὶ δύο χρόνια ἕνας ἔξυπνος ἐπιχειρηματίας σοφίστηκε νὰ ἐκμεταλλευθῇ καὶ τὸν κατὰ συνθήκη σεβασμὸ τοῦ κοινοῦ πρὸς τοὺς κλασσικοὺς συγγραφεῖς, αὐτὴ τὴν *fable convenue*, καὶ τὴν τάση τοῦ σημερινοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν εὐκόλη καὶ γρήγορη κατάρκτηση τῶν πραγμάτων ποὺ φαντάζεται πῶς τοῦ καλυτερεύουν τὴ θέση.

Zum "Schreitmotiv" des Kasseler Apollon

(*Festschrift B. Schweitzer*, Neue Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft, Stuttgart 1954, 161-165)

‘Ο ἑλληνικὸς τόπος καὶ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη*

Ἡ ἱστορία λέει, ὅτι κάποτε ἓνας σοφιστής, πού γύριζε στήν Ἑλλάδα γιά νά δείξει τή δεξιότητά του, ἔφτασε καί στή Σπάρτη. Λογαριάζοντας, ὅτι θά ἄρесе στούς Σπαρτιάτες ν’ ἀκούσουν ὠραῖα λόγια γιά τόν κατ’ ἐξοχήν Δωρικό ἥρωα, ἄρχισε νά ἀπαγγέλλει ἓναν ἔπαινο στόν Ἡρακλῆ. Μά στίς πρῶτες λέξεις του κιόλας τόν ἔκοψε ἓνας Σπαρτιάτης ἀπό κάτω μέ τήν ἐρώτηση: «καί ποιὸς τόν κατηγορεῖ τόν Ἡρακλῆ;» Δέν θά εἶναι πολὺ εὐκολώτερη ἡ θέση ἐκείνου πού θά θελήσει σήμερα νά μιλήσει ἐπαινετικά γιά τήν ὁμορφιά τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου. Δέν τὴν ἀρνιέται κανεὶς εἴτε μέσα στήν Ἑλλάδα εἴτε ἔξω ἀπ’ αὐτήν. Εἶναι ἀλήθεια, ὅτι ἀπὸ τότε πού οἱ Εὐρωπαῖοι ἄρχισαν νά τὴν προσέχουν περισσότερο, ἐδῶ καὶ 200 περίπου χρόνια, μερικοί, προπάντων βόρειοι, αἰσθάνθηκαν κάποτε νά τοὺς λείπει στήν Ἑλλάδα ἡ ζωνρὴ καὶ ἄφθονη πρασινάδα τῆς πολλῆς ὑγρασίας. Σήμερα ὅμως ὅλοι — γεωγράφοι ἢ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ἢ καλλιτέχνες ἢ καὶ λαϊκοί — ἔχουν καταλάβει, ὅτι δέν μπορεῖ νά εἶναι τέτοιο τὸ ἔδαφος, ὅπου ἐφύτρωσε ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς καὶ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη (τὸ ξερικὸ χωράφι δέν δίνει πάντοτε καρπὸ, ἂν ὅμως πετύχει ἡ χρονιά, ἢ γεύση τοῦ καρποῦ του δέν συγκρίνεται μέ τοῦ ποτιστικοῦ). Ἡ προσπάθεια τῶν σημερινῶν εἶναι νά συλλάβουν ὅσο γίνεται πιὸ σφιχτά, ὅσο γίνεται πιὸ ταιριαστά τὴν πρωτοτυπία καὶ τίς διάφορες ὀψεις τῆς ὁμορφίᾳς τοῦ ἑλληνικοῦ τόπου· γιατί ἡ πολυμορφία τοῦ λίγου αὐτοῦ τόπου καὶ ἡ πολλαπλότητα τῶν στιγμῶν του — στοιχεῖο σύμφυτο τῆς πρωτότυπης ὁμορφίᾳς του — εἶναι τόση, ὥστε ἡ διατύπωσή της εἶναι γύμνασμα ἄξιο τοῦ πιὸ μεγάλου καλλιτέχνη. Μπορεῖ κανεὶς νά ἐπαναλάβει γι’ αὐτὸν ἐκεῖνο πού ἔλεγε γιά τὸ «ὄν» ὁ Γοργίας: «εἰ καὶ καταληπτόν, ἀλλὰ τοί γε ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον τῷ πέλας» (καὶ ἂν ἀκόμη μπορεῖ κανεὶς νά τὸ συλλάβει, δέν μπορεῖ ὅμως νά τὸ ἐκφράσει καὶ νά τὸ ἐξηγήσει στόν ἄλλον). Αὐτὴ τὴ σημασία ἔχει, στὸ βάθος, ἡ διαπίστωση τῶν σπουδαιότερων μελετητῶν τῆς ἀρχαιότητος, ὅτι ὄχι στίς περιγραφὰς (μέ λέξεις ἢ μέ χρώματα), ἀλλὰ στήν ποίηση καὶ στ’ ἀγάλματα καὶ στοὺς ναοὺς τῶν Ἑλλήνων, δηλαδή στόν κόσμον τῶν συμβόλων, θά βροῦμε

* Νέα Ἑστία 58, Χριστούγεννα 1955, 399-405. Ἀνατύπωση: Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 3-8.

έκφραση τοῦ ἑλληνικοῦ τόπου ἰσοδύναμη μὲ τὸν πρωτότυπο χαρακτήρα του. Δὲν εἶναι πολὺ συχνὸ νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλάει μὲ τὰ ἴδια σχεδὸν λόγια γιὰ τὸν τόπο ἢ γιὰ τὰ μνημεῖα του.

Τὸ αἰσθανόμαστε αὐτὸ ἄμεσα προπάντων στὰ μεγάλα ἑλληνικὰ ἱερά, ὅπου τὸ θέμα ἀποχτάει καὶ ἄλλη ξεχωριστὴ θερμότητα. Πουθενὰ ἄλλοῦ δὲν βλέπομε τὴ βαθειὰ καὶ στενὴ συνάφεια τῶν παραγόντων καὶ τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ, δηλαδὴ τοῦ τόπου, τῆς θρησκείας, τῆς ἱστορίας, τῆς τέχνης, τόσο ζωντανὴ καὶ συναρπαστικὴ καὶ διδακτικὴ ὅσο στὰ ἀρχαῖα ἱερά. Μέσα σ' αὐτὰ συγκεντρώθηκε μὲ τὸν καιρὸ καλλιτεχνικός πλοῦτος τεράστιος καὶ ἐξαιρετικὸς σὲ ποιότητα, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἦταν ἐστίες θρησκευτικῆς ζωῆς βαθειᾶς καὶ ἔντονης. Τὰ κτίρια, τὰ γλυπτὰ καὶ τὰ ζωγραφικὰ ἔργα τοῦ ἱεροῦ τὰ ἀφιέρωναν οἱ ἀρχαῖοι στὸ θεὸ ἐπειδὴ αἰσθανόντουσαν ὡς αὐτονόητο χρέος νὰ τοῦ δείξουν καὶ μὲ ὑλικὸ τρόπο τὴν εὐγνωμοσύνη τους γιὰ τὴ νίκη ἢ γιὰ ὅποιαν ἄλλη ἐπιτυχίαν· καὶ ἔπρεπε νὰ εἶναι τέτοια, ὥστε νὰ ἀρέσουν στὸ θεό, νὰ τὸν κάνουν νὰ καμαρώνει γιὰ τὸ σπίτι του (ἄγαλμα — ἀγάλλεσθαι τὸν θεὸν) καὶ νὰ τοὺς εἶναι καὶ στὸ μέλλον εὐνοϊκός· ἔπρεπε νὰ εἶναι «τέλεια», ἐξαίρετα στὸ ὑλικὸ καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα. Μὲ τέτοιο πνεῦμα ἀφιερωμένα τὰ ἀρχιτεκτονικὰ ἢ γλυπτικὰ ἢ ζωγραφικὰ μνημεῖα τοῦ ἱεροῦ θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν ὅλα ὡς ἐπίγραμμα τοὺς στίχους τοῦ Σολωμοῦ:

*Κ' εἶναι δικό σου δόξασμα, δικός σου πλοῦτος εἶναι,
πνεῦμα καλόν, ποῦ σ' ἄρесе φωνὴ νὰ μοῦ χαρίσεις.*

Εἶναι πολυσύνθετη ἡ συγκίνηση ποὺ προκαλεῖ στὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ μας κόσμον ἓνα ἀρχαῖο ἱερό. Ἀπὸ τὰ στοιχεῖα του ὁ τόπος δὲν εἶναι τὸ λιγώτερο σημαντικόν. Καὶ ὅχι μόνον γιὰ τὴν τέτοια ἢ τέτοια ὁμορφίαν του, ἀλλὰ γιὰτὶ, ἂν προσέξομε καλύτερα, καταλαβαίνομε ὅτι κάθε θεὸς ἔχει διαλέξει τὸν τόπον του (ἢ, πρᾶγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο, οἱ ἄνθρωποι γιὰ λογαριασμό του). Δὲν πάει ὁποιοσδήποτε θεὸς σ' ὅποιονδήποτε τόπον. Βέβαια, εἶναι δύσκολο σήμερον νὰ ἐξηγήσομε, γιὰτὶ οἱ ἀρχαῖοι αἰσθάνθηκαν τὴν παρουσίαν ἑνὸς ὀρισμένου θεοῦ σ' ἓνα συγκεκριμένον τόπον: πρῶτα-πρῶτα ἔχομε ἐλάχιστα μέσα γιὰ νὰ ἐξακριβώσομε τὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸν κόσμον τῶν πρώτων ἐκείνων Ἑλλήνων, ποὺ ἀναγνώρισαν στὸν χαρακτήρα ἑνὸς τόπου τὴν οὐσίαν καὶ τὴν μορφήν ἑνὸς ὀρισμένου θεοῦ· ἀκόμη δὲν μπορούμε νὰ ἐξακριβώσομε τί ρόλον ἔπαιζαν τὰ κατάλοιπα, ὑλικά καὶ πνευματικά, ποὺ ἄφησαν οἱ προκατόχοι τους λαοί· τέλος, καὶ τοῦ κάθε συγκεκριμένου θεοῦ ὁ χαρακτήρας δὲν ἔμεινε ἀναλλοίωτος μέσα στὴν ἱστορίαν. Καὶ ὅμως, ἔστω καὶ ἂν ἐμεῖς δὲν μπορούμε νὰ συλλάβομε γιὰ ποιά ἀκριβῶς αἰτία καὶ μὲ ποιὸν ἀκριβῶς τρόπο ἓνας ὀρισμένος θεὸς δέ-

θηκε μ' έναν όρισμένο τόπο, αίσθανόμαστε, ότι είναι αδύνατο ό χαρακτηήρας τοῦ τόπου νά μὴν ἔχει καμμὶ ἂν ἀπολύτως σχέση μετὸ χαρακτηήρα τοῦ δικοῦ του θεοῦ: π.χ. δὲν μπορεῖ νά εἶναι τυχαῖο γεγονός, ότι ἡ Δήμητρα καὶ ἡ Περσεφόνη δὲν λατρεύτηκαν ἐπάνω σὲ βράχια· ἢ ότι ό 'Απόλλων, στήν 'Ελλάδα, δὲν ἐλατρεύτηκε ποτέ, σὰν κυρίαρχος θεός, σὲ τόπους δόλοτελα καμπίσίους: τὸ λέει μάλιστα καθαρὰ ό «όμηρικὸς» ὕμνος στὸν 'Απόλλωνα: «...σοῦ ἄρεσαν ὅλες οἱ βίγλες καὶ οἱ βουνοκορφές καὶ τὰ ποτάμια ποὺ τραβοῦν στὴ θάλασσα καὶ οἱ βράχοι τοῦ γιалоῦ ποὺ γέρνουν στὴ θάλασσα καὶ τὰ λιμάνια της».

Μὲ ὅλες λοιπὸν τίς δυσκολίες αὐτές, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ότι θὰ συλλάβομε μέρος τουλάχιστο, ἀλλὰ σημαντικό, τῆς οὐσίας τοῦ κάθε θεοῦ ἂν προσέξομε τὸ χαρακτηήρα τοῦ τόπου ὅπου λατρεύτηκε. "Ἄλλη εἶναι ἡ μαλακὴ ὁμορφία τῆς κοιλάδας τῆς 'Ολυμπίας κάτω ἀπὸ τὸ «όγρὸ τὸ Κρόνιο τὸ δασό», ὅπου ἐξουσιάζει ἡ "Ηρα μετὸ Δία· ἀλλιώτικους θεοὺς (ἀκόμη καὶ ἂν εἶχαν τὸ ἴδιο ὄνομα) ἐλάτρευαν στὸ ἐκπνευματισμένο, ριγηλὸ καὶ σχεδὸν ἄυλο ἄττικὸ τοπεῖο· ἀλλιώτικος εἶναι ό ἀνήμερος ἥλιος ἐπάνω στὸ γρανίτη τῆς μικρῆς Δήλου μετὸ λίγο νερὸ ποὺ τὸ μάζευε, σὰν κούπα, ἡ ἱερὴ λίμνη, ὅπου γεννήθηκε ό Φοῖβος ό ἐκηβόλος· ἄλλος τόπος οἱ Δελφοί, ὅπου ό ἴδιος αὐτὸς θεός ἐδιάλεξε νά φανερώνει τὴν ἀλάθευτη βουλή τοῦ Διός, τόπος μετὸ κοσμογονικὸ χαρακτηήρα, ὅπου, καθὼς λέει ό «όμηρικὸς» ὕμνος, ό Φοῖβος «ἀνέβηκε γρήγορα τρέχοντας στὶς ράχες κ' ἔφτασε στὰ μέρη τῆς Κρίσας κάτω ἀπὸ τὸν Παρνασσὸ μετὰ τὰ χιόνια τὰ πολλὰ, ἐκεῖ ὅπου κάνει γόνατο κατὰ τὴ δύση, κι ἀποπάνω κρέμεται βράχος κι ἀποκάτω πάει τοῦ μάκρους τραχεῖα λαγκάδα...».

Τὸ θαυμαστὸ εἶναι, ότι σὲ κανέναν ἐλληνικὸ ἐρειπιῶνα δὲν αίσθανόμαστε ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὸ χαρακτηήρα τοῦ τόπου καὶ στήν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή τῶν μνημείων του. Τὸ ὕλικὸ καὶ τὸ χρῶμα του, ἡ κάτοψή τους, οἱ ἀναλογίες τους καὶ ἡ μορφή τῶν μελῶν τους, ἡ σύνταξη τῶν μνημείων σὲ μικρὲς ὁμάδες, ὅπου τὸ κάθε στοιχεῖο, ἐνῶ βοηθεῖ γιὰ τὸ σύνολο, δὲν χάνει τὴν αὐτοπαρξία του καὶ ὅπου ἡ κάθε ὁμάδα δὲν λησμονεῖ τὴν ὑπαρξὴ τῆς ἄλλης, δείχνουν ἀσύγκριτη εὐαισθησία γιὰ τὸν τόπο, τόση ὥστε φαίνεται σὰν αὐτὸς νά καλεῖ τὰ μνημεῖα νά εἶναι τέτοια· καὶ τοῦτα πάλι ἔχουν τόσο πολὺ κρατήσῃ τὴν οὐσία τῆς μορφῆς τοῦ τόπου, δίνοντάς της σταθερότητα καὶ διάρκεια, ὥστε δὲν εἶναι σπάνιο νά μᾶς ὀδηγήσουν, αὐτὰ πρῶτα, στὸ νά προσέξομε τὴν ἰδιομορφία τοῦ τόπου.

'Ἀλλὰ τὰ μνημεῖα αὐτὰ τῆς ἐλληνικῆς εὐαισθησίας παίρνουν ἀμέσως καὶ ξεχωριστὴ θερμότητα ἅμα τὰ αίσθανοῦμε μέσα στὴ ζωὴ, μέσα στήν ἱστορία. "Ἄν κατορθώσομε νά περάσομε τὸ μεγαλύτερο κίνδυνο, ἂν ἀποφύγομε νά στρεβλώσομε τὴ μοναδικότητά τους ἐφαρμόζοντας ἐπάνω τους τίς δικές μας

έννοιες και τὰ δικά μας μέτρα και σταθμά, ἂν σταθοῦμε μπροστά τους με ὑπομονή βάζοντάς τους διακριτικά ἐρωτήματα, χωρίς νὰ βιαστοῦμε νὰ δώσομε τὴν ἀπάντηση ποὺ ἔχομε ἐτοιμάσει προτοῦ ἀκόμη νὰ ξεκινήσομε με τὸ ἀεροπλάνο, τότε τὰ μνημεῖα αὐτὰ θὰ γίνουν ὁ καλύτερος ἐρμηνευτὴς τοῦ ποιά εἶναι ἡ οὐσία τῆς ἐλληνικῆς ἱστορίας και ποιά ἡ μοναδική της σημασία γιὰ τὸν ἄνθρωπο. "Ας σταθοῦμε μιὰ στιγμή σὲ μιὰ πλευρά της μονάχα. Πόσες φορές στὰ ἐλληνικά ἱερά, περνώντας ἀνάμεσα στὰ ἀφιερώματα ποὺ ἔχει κάμει μιὰ πόλη γιὰ τὴ νίκη της ἐναντίον κάποιας ἄλλης και βλέποντας τὴ φανερὴ πρόθεσή της ὅχι μόνο νὰ ἐξυψώσει τὸν ἑαυτὸν της ἀλλὰ και ν' ἀγγίξει τὴν καρδιὰ τοῦ ἀντιπάλου της, δὲν ἔχομε ἀκούσει τίς γνωστὲς κοινοτοπίες ποὺ καταδικάζουν αὐτὴ τὴν ἔκφραση τοῦ «ἀδελφικοῦ μίσους» και τὰ ὅμοια. 'Αλλὰ και ὅταν τέτοιες σκέψεις πηγάζουν ὅχι ἀπὸ πεποίθηση στὴ δική μας ἐξυπνάδα και ἀνωτερότητα, παρὰ ἀπὸ πραγματικὸ ἐνδιαφέρον και γνήσια μελαγχολία (ὅπως π.χ. στὸν Πλούταρχο, ποὺ βρισκόμενος στὸ τέλος τῆς ἀρχαιότητος ἔβλεπε ἀπομονωμένο πλὴ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἐνδοελληνικῶν ἐκείνων πολέμων και τὸ ἀποτέλεσμα αὐτὸ ἦταν πραγματικὰ τὸ ἀδυνάτισμα ὅλης τῆς 'Ελλάδας και ὁ ἀφανισμὸς τῆς ἐλευθερίας της), και πάλι οἱ σκέψεις αὐτὲς περιέχουν ἓνα ποσοστὸ μονάχα τῆς ἀλήθειας. "Αν μελετήσομε ὅμως με λιγώτερη αὐτοπεποίθηση και με περισσότερο σεβασμὸ τὰ ἀφιερώματα ἐκεῖνα και τὰ λόγια ποὺ τὰ συνοδεύουν, αὐτὰ θὰ μᾶς ὀδηγήσουν πολὺ κοντὰ στὴν κινητήρια δύναμη τῆς 'Ελληνικῆς ἱστορίας. Τὰ παλιὰ αὐτὰ ἀφιερώματα, τὰ ἀρχαῖα και κλασσικά, ἐκφράζουν ὅχι μῖσος ἀλλὰ κάποιαν ἄλλη ἔμφυτη ἀνάγκη τῶν 'Ελλήνων: ξεσυνερίζονται γιὰ τὸ ποιὸς θὰ εἶναι ὁ καλύτερος, ὁ δυνατότερος, ὁ πρῶτος. Εἶναι χαρακτηριστικὸ, ὅτι ὅσο βρισκότανε στὴν ἀκμὴ της ἡ «πόλις-κράτος», δηλαδὴ στὰ ἀρχαῖα και τὰ κλασσικά χρόνια ὡς τὸν 4ον αἰ., ὅλοι σχεδὸν οἱ ἐνδοελληνικοὶ πόλεμοι γίνονται μ' ἓνα πνεῦμα και μ' ἓναν τρόπο ποὺ μοιάζει σὰν ἄμιλλα σὲ ἀθλητικὸ ἀγῶνα: οἱ νικητὲς στήνουν τρόπαιο, παίρνουν τὰ λάφυρα και συνήθως ξαναγυρίζουν στὸν τόπο τους χωρίς νὰ ἐκμεταλλεθοῦν τὴ νίκη ὡς τίς τελευταῖες της συνέπειες (σπανιώτατα και μόνο γιὰ εἰδικούς λόγους φτάνουν ὡς τὴν ἐξόντωση τοῦ ἀντιπάλου).

«Χαλεπὰ τὰ καλὰ» ἔλεγαν οἱ παλιοί. Δὲν ἀνήκει στὶς εὐκολες και πρόχειρες ἀπολαύσεις ὁ ἐλληνικὸς τόπος με τὰ μνημεῖα του. Χρειάζεται ἀργὸ περπάτημα, συγκέντρωση, σιγανὴ μελέτη. "Αν περάσομε βιαστικοὶ ἢ μέ, ἔστω και ὑποσυνείδητο, καμάρια γιὰ τὸ πόσο ἐμεῖς ἔχομε προοδεύσει (wie herrlich weit wir es gebracht haben, ὅπως ἔλεγεν ὁ Βάγνερ στὸ Φάουστ), ὅχι μόνο δὲν θὰ κερδίσουμε τίποτε ἀπὸ τὸν πλοῦτο του, ἀλλὰ και θὰ φύγομε ζημιωμένοι. Πολλὲς φορές ὁ τόπος τοῦτος και ἡ ἱστορία του, δηλαδὴ ἡ ζωὴ του, μᾶς βάζει αἰνίγματα· και ὁ γέρος παιδαγωγὸς στὸν «'Ιωνα» τοῦ Εὐριπίδη μᾶς ἔχει προ-

ειδοποιήσει: «αἰπείνᾳ τὰ μαντεῖα». Ἄλλὰ δὲν ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ὥς τώρα ποτέ, ὅτι ἡ ποιότητα (ἀκόμη καὶ τὸ μέγεθος) τῆς χαρᾶς καὶ τῆς ὠφέλειας τοῦ ἀνθρώπου εἶναι κατ' εὐθεΐαν ἀνάλογη μὲ τὸν κόπο του.

Eine Mädchenstatue kimonischer Zeit in Skyros

(Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung
71, 1956, 245-253)

Τὸ προοίμιον τῶν «Κυπρίων ἐπῶν»*

Ι. *Εἰσαγωγικὴ σημείωσις.* Ὅπως εἶναι γνωστόν, ὑπὸ τὸν τίτλον «Κύπρια» μνημονεύεται συχνὰ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς ἔπος, τοῦ ὁποίου ἐλάχιστα ἀποσπάσματα ἔχουν σωθῇ, ἀλλὰ τοῦ ὁποίου γνωρίζομεν μὲ ἀρκετὴν ἀκρίβειαν τὸ περιεχόμενον. Ἀνήκει εἰς τὸν λεγόμενον «ἐπικὸν κύκλον» καὶ ὁ «ἄδηλος» ποιητὴς των χαρακτηρίζεται ὡς «εἷς... τῶν κυκλικῶν» ὀρίζονται δέ, ἀπὸ παλαιὸν σχολιαστὴν, ὡς κυκλικοὶ ποιηταί, «οἱ τὰ κύκλῳ τῆς Ἰλιάδος, ἢ τὰ πρῶτα ἢ τὰ μεταγενέστερα ἐξ αὐτῶν τῶν Ὀμηρικῶν συγγράψαντες»¹.

Τὴν ὕλην τοῦ ἔπους τούτου, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων κυκλικῶν, μανθάνομεν μὲ κάποιαν συνοχὴν μόνον ἀπὸ τὴν ἐπιτομὴν τῆς *Χρηστομαθείας* τοῦ Πρόκλου· ἄλλως, ἀπὸ τὰ ὀλίγα ἀποσπάσματα καὶ τὰς μαρτυρίας τῶν ἀρχαίων περὶ ὠρισμένων λεπτομερειῶν, δὲν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐννοήσωμεν καὶ νὰ ἀποκαταστήσωμεν τὴν ἀλληλουχίαν τῶν γεγονότων². Ἀπὸ τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Πρόκλου βλέπομεν, ὅτι τὰ «Κύπρια», εἰς 11 βιβλία, ἔναντι τῶν 24 τῆς Ἰλιάδος, διηγοῦντο ὅσα γεγονότα τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου προηγῆθσαν ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ περιγράφει ἡ Ἰλιάς (δηλ. ἀπὸ τὴν μῆνιν τοῦ Ἀχιλλέως καὶ τὰς συνεπειὰς τῆς), ἀλλὰ καὶ τὴν προῖστορίαν των καὶ τὴν ἀπωτάτην αἰτίαν τοῦ πολέμου. Εἶναι δὲ αὐτονόητον διὰ ποιητὴν ἀρχαῖον, καὶ μάλιστα ποιητὴν τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων, ὅτι ἡ ἀπωτάτη ἀρχὴ γεγονότος τόσον συνταρακτικοῦ, ὅπως ἦτο εἰς τὸ πνεῦμα τῶν ἀρχαϊκῶν Ἑλλήνων ὁ Τρωϊκὸς πόλεμος καὶ τὰ τρομακτικὰ ἐπακόλουθά του, δὲν ἤμπορεῖ νὰ ζητηθῇ εἰς αὐτόβουλον ἐνέργειαν τῶν ἀνθρώπων ἀλλὰ εἰς τὴν θέλησιν τῶν θεῶν.

Ἦρχιζε λοιπὸν ἡ διήγησις τῶν «Κυπρίων» μὲ τὴν ἀπόφασιν τοῦ Διὸς νὰ ἐλευθερώσῃ τὴν Γῆν ἀπὸ τὸ μέγα βάρος τῶν μυριάδων ἀνθρώπων ποὺ τῆς ἐπίεζε τὰ στήθη. Πρὸς χάριν τῆς ὁ Ζεὺς ἀποφασίζει νὰ διεγείρῃ φονικὸν πόλεμον μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων. Κατὰ τὸ σχέδιόν του ἡ Νηρηΐς Θέτις νυμφεύεται τὸν θνητὸν Πηλέα, ἀπὸ ὅπου θὰ γεννηθῇ ὁ Ἀχιλλεύς, ἐνῶ ἐκ τοῦ Διὸς αὐτοῦ γεννᾶται ἡ Ἑλένη. Ἐγεννήθησαν οὕτω τὰ κύρια πρόσωπα τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου, ὁ ὁποῖος ἐξεκίνησεν, ὅπως εἶναι γνωστόν, ἀπὸ τοῦτο: εἰς τὸν γάμον ἀκριβῶς τοῦ Πηλέως καὶ τῆς Θέτιδος, ὅπου παρευρέθησαν διὰ νὰ συνευωχη-

*Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 32 (1957) 225-232.

θοῦν καὶ οἱ θεοί, ἡ Ἑρίς προεκάλεσε μεταξὺ τῆς Ἀθηνᾶς, τῆς Ἥρας καὶ τῆς Ἀφροδίτης φιλονικίαν περὶ τοῦ ποία ἦτο ἡ ὠραιότερα· τὴν φιλονικίαν ὁ Πάρις ἔκρινεν ὑπὲρ τῆς Ἀφροδίτης, ἐπειδὴ αὐτὴ τοῦ ὑπεσχέθη ὡς δῶρον τὸν γάμον τῆς Ἑλένης. Καὶ ὁ μὲν Πάρις κατὰ συμβουλήν της ἔπλευσεν εἰς τὴν Σπάρτην, ἀπ' ὅπου ἀπήγαγε τὴν Ἑλένην· ἀλλὰ αἱ δύο καταφρονηθεῖσαι θεαί, ἡ Ἥρα καὶ ἡ Ἀθηνᾶ, καταδιώκουν μὲ τὸ ἀσίγαστον (ὅπως βλέπομεν εἰς τὴν Ἰλιάδα) μῖσος των καὶ τὸν Πάριν καὶ τὸν οἶκον τοῦ πατρός του καὶ τὸ Ἴλιον ὀλόκληρον, μέχρι τοῦ ἐντελοῦς ἀφανισμοῦ των³. Ἡ διήγησις τῶν «Κυπρίων», περιλαμβάνουσα τὰς ἱστορίας τὰς σχετικὰς μὲ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γεγονότα τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου, ἀλλὰ παρεκβατικῶς καὶ ἄλλας ἐμμέσως σχετιζομένας μὲ αὐτὰς κατέβαινε μέχρι τοῦ χρονικοῦ σημείου, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἀρχίζει ἡ διήγησις τῆς Ἰλιάδος, διότι ἐτελείωναν, κατὰ τὸν Πρόκλον, μὲ τὴν «Διὸς βουλὴν ὅπως ἐπικουφίσῃ τοὺς Τρῶας Ἀχιλλέα τῆς συμμαχίας ἀποστήσας». Ἐπομένως τὸ κυκλικὸν τοῦτο ἔπος, ἔχον ὑπ' ὄψει του τὴν Ἰλιάδα τοῦ Ὀμήρου, συνεπλήρωνε πρὸς τὰ ἄνω τὴν διήγησιν αὐτῆς, ὅπως ἄλλα κυκλικὰ ποιήματα (Αἰθιοπίς, μικρὰ Ἰλιάς, Ἰλίου πέρσις) τὴν συνεπλήρωναν πρὸς τὰ κάτω μέχρι τῆς ἀλώσεως τῆς Τροίας.

Ποῖος ἦτο ὁ ποιητὴς τῶν Κυπρίων, δὲν ἐγνώριζαν μὲ βεβαιότητα οἱ ἀρχαῖοι. Παλαιὰ παράδοσις, τὴν ὁποίαν ἐγνώριζεν ἴσως ἡδὴ ὁ Πίνδαρος, ἀσφαλῶς δὲ ὁ Ἡρόδοτος, ὁ ὁποῖος τὴν ἀπορρίπτει, ἐθεώρει ὡς ποιητὴν των τὸν Ὀμηρον τὸν ἴδιον. Ἄλλοι πάλιν ἀρχαῖοι τὰ ἀπέδιδαν εἰς ἕνα ἀπὸ τοὺς ἀγνώστους ἄλλοθεν κυκλικοὺς ποιητάς, ὅπως τὸν Στασίνον τὸν Κύπριον ἢ τὸν Ἡγησίον τὸν Σαλαμίνιον ἢ κάποιον Ἡγησίαν ἢ Ἀλικαρνασσέα τινά· διὰ τοῦτο συχνὰ τὰ ἀναφέρουν χωρὶς ὄνομα ποιητοῦ (Πλάτων, Ἀριστοτέλης κλπ.)⁴. Τὸν δὲ τίτλον «Κύπρια» μερικοὶ ἀρχαῖοι ἐξηγοῦσαν ἀπὸ τὴν πατρίδα τοῦ Κυπρίου ποιητοῦ των Στασίνου καὶ ἄλλοι ἄλλως· φαίνεται ὅμως πλέον πιθανὴ ἡ ἐρμηνεία ἀπὸ τὸ ὄνομα τῆς Κύπριδος, τῆς κατ' ἐξοχὴν θεᾶς τῆς Κύπρου Ἀφροδίτης⁵, τῆς ὁποίας ἔργον ὑπῆρξεν ἡ ἀπαγωγὴ τῆς Ἑλένης ὑπὸ τοῦ Πάριδος καὶ ὁ ἐπακολουθήσας φοβερὸς πόλεμος.

Τὰ Κύπρια ὡς ἔπος συνετάχθησαν βέβαια μετὰ τὴν Ἰλιάδα καὶ τὴν προϋποθέτουν, ἀφοῦ πρὸς τὴν διήγησιν αὐτῆς ἔχουν προσαρμόσει τὸ θέμα των ἀπὸ ἀπόψεως περιεχομένου καὶ χρονικῆς διαδοχῆς οὕτως, ὥστε τὰ γεγονότα τῆς Ἰλιάδος νὰ συνεχίζουν λογικῶς καὶ χρονικῶς ἀμέσως τὴν διήγησιν τῶν Κυπρίων. Ἀλλ' εἶναι ἄγνωστον πόσον ἀκριβῶς χρόνον ἐγράφθησαν μετὰ τὴν Ἰλιάδα, ἡ ὁποία ἔχει ποιηθῇ περὶ τὰ μέσα τοῦ 8ου αἰ. π.Χ. Ὁ 7ος αἰ. φαίνεται καὶ διὰ λόγους ἐξωτερικοὺς (π.χ. γλωσσικοὺς) καὶ ἐσωτερικοὺς ἡ πιθανωτέρα χρονολογία διὰ τὰ Κύπρια. Οἱ μῦθοι ὅμως ποὺ ἀπετέλεσαν τὴν ὕλην των

είναι βέβαια πάρα πολύ παλαιότεροι, ἀσφαλῶς προομηρικοί, καὶ θ' ἀνάγωνται εἰς χρόνους ὄχι διαφορετικούς ἀπὸ τοὺς χρόνους τῶν ἐν γένει μύθων τοῦ Τρωϊκοῦ κύκλου⁶.

II. *Τὸ προοίμιον τῶν «Κυπρίων»*. Τὰ ὀλίγα ἀποσπάσματα ἢ ἀρχαῖα τεκμήρια ποὺ σώζονται καὶ ἡ ὑπόθεσις τοῦ Πρόκλου δὲν εἶναι ἀρκετὰ στοιχεῖα διὰ νὰ κρίνωμεν τὸ ἔπος τοῦτο ὡς ποίημα καὶ νὰ σχηματίσωμεν προσωπικὴν γνώμην περὶ τῆς ἀξίας του. Βλέπομεν ὅτι τὸ ὕφος του, παρὰ μερικὰ νεωτερικὰ στοιχεῖα, δὲν εἶναι ἐν γένει διάφορον ἀπὸ τὸ ὁμηρικόν — ἀλλὰ τοῦτο πρέπει νὰ τὸ περιμένωμεν, ἀφοῦ τὰ ἐξαίσιμα ἔπη τοῦ Ὀμήρου ἐπέβαλαν εἰς τὸν ἔντεχνον λόγον ἐπὶ μακρὸν χρόνον τὸ ὕφος των ὡς τὸν μόνον δυνατὸν τρόπον ἐκφράσεως. Ὅτι ὅμως τὸ ἐπικὸν ὕφος ἤμποροῦσε νὰ ἔχῃ προσλάβει εἰς τὰ Κύπρια, ἔστω καὶ ἀκουσίως τοῦ ποιητοῦ των, κάποιο προσωπικὸν χρῶμα, εἴτε μὲ μερικὰς νέας λέξεις εἴτε μὲ νέον περιεχόμενον αἰσθημάτων καὶ ιδεῶν εἰς παλαιὰς λέξεις εἴτε ἄλλως, τὸ ἀποδεικνύει ὁ Ἡσίοδος. Σημαντικώτερον ὅμως διὰ τὴν κρίσιν μας θὰ ἦτο, ἂν ἐγνωρίζαμεν τὴν σύνθεσιν τῆς διηγήσεως καὶ τὴν ὅλην οἰκονομίαν τοῦ ποιήματος. Ὁ Ἀριστοτέλης (Ποιητ. 23) θεωρεῖ τὸν ποιητὴν τῶν «Κυπρίων» κατώτερον ἀπὸ τὸν Ὀμηρον, ὁ ὁποῖος εἶναι «θεσπέσιος» καὶ κατὰ τοῦτο, ὅτι συνθέτει τὸν μῦθον «περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος», ὥστε ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα ἢ ἀπὸ τὴν Ὀδύσειαν μίαν μόνον τραγωδίαν ἤμπορεῖ νὰ ποιηθῇ ἢ τὸ πολὺ δύο, ἐνῶ τὰ «Κύπρια» ἔχουν «μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ», ὥστε ἤμποροῦν νὰ γίνουν ἀπ' αὐτὰ (ὅπως καὶ ἀπὸ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα) πάρα πολλὰι τραγωδίαι. Ἀλλ' εἰς τὴν κρίσιν αὐτὴν, ἡ ὁποία καθ' ἑαυτὴν εἶναι ὀρθή, ὁ Ἀριστοτέλης ἀφετηρίαν καὶ μέτρον συγκρίσεως ἔχει ἐνδιαθέτως τὴν κλασσικὴν μορφήν τῆς τραγωδίας, ἀποβλέπει ἐπομένως εἰς εἰδικὸν στόχον. Καὶ θὰ ἦτο δυνατόν, ἀφοῦ μάλιστα δὲν ἀναφέρεται εἰς τὴν ὅλην καλλιτεχνικὴν ποιότητα τῶν «Κυπρίων», νὰ παρακάμψωμεν τὴν κρίσιν αὐτὴν ὡς στηριζομένην εἰς κανόνα φαινομενικὸν μόνον καὶ περιορισμένης ἰσχύος, τὸν ὁποῖον καὶ ἡ ἀρχαία ποίησις ἔχει ἐπανειλημμένως ἀγνοήσει, ἂν τοῦλάχιστον ἤμεθα εἰς θέσιν νὰ ἀντιτάξωμεν εἰς τὸ ἀρνητικὸν ἐκεῖνο γνῶρισμα τῶν «Κυπρίων» ἄλλας θετικὰς ἀρετάς· διότι εἶναι πάντοτε περισσότερον ἀποκαλυπτικὸν καὶ ἐνδιαφέρον ὄχι τὸ τί δὲν ἔχει ἐν ἔργον τέχνης ἀλλὰ τὸ τί ἔχει. Θὰ ἠθέλαμεν τοῦλάχιστον νὰ γνωρίζωμεν, ἂν ὁ ποιητὴς τῶν «Κυπρίων» ἐχειρίζετο τὰ γεγονότα μὲ τρόπον ὥστε νὰ γεννῶνται αὐτομάτως καταστάσεις δραματικαὶ καὶ νὰ ἐνσαρκώνωνται οἱ χαρακτῆρες εἰς μορφὰς ζωντανάς· ἢ ἂν ὁ ποιητὴς εἶχεν ἀποβλέψει εἰς τὴν φανεράν ἢ κρυφὴν ἀλληλουχίαν τῶν γεγονότων καὶ εἶχε ρυθμίσει τὴν διαδοχὴν των, μὲ ἄλλους λόγους πῶς ἐξετυλίσσετο ἡ διήγησις· ἢ νὰ γνωρίζωμεν, ποῖαι εἰκόνες τοῦ κόσμου καὶ τῆς ζωῆς καὶ τῶν θεϊκῶν δυνάμεων κατεῖχον τὴν φαντασίαν τοῦ ποιητοῦ.

Εἰς τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ δὲν ἡμποροῦμεν νὰ ἀπαντήσωμεν. Ἴσως ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν (παλαιότεραν τοῦ Πινδάρου καὶ τοῦ Ἡροδότου), ὅτι τὰ Κύπρια ἦσαν ἔργον τοῦ Ὀμήρου, ἐπιτρέπεται νὰ συμπεράνωμεν τοῦλάχιστον, ὅτι τὸ ἔπος αὐτὸ δὲν ἦτο ἐντελῶς ἀνάξιον τῆς Ἰλιάδος καὶ τῆς Ὀδυσσεΐας· πάντως δὲ οἱ ἀρχαῖοι καὶ κλασσικοὶ Ἕλληνες, ὅπως βλέπομεν καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς τέχνης, τὸ ἐγνώριζαν πολὺ καλὰ. Ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ συλλογισμὸς δὲν μᾶς φωτίζει ἀρκετά· καὶ θὰ ἔπρεπεν ἡ κρίσις μας περὶ τῶν «Κυπρίων» νὰ μείνῃ καθ' ὁλοκληρίαν συμβατικὴ καὶ ἄνευ οὐσίας ἢ νὰ παραιτηθῶμεν ἀπὸ κάθε κρίσιν, ἃν δὲν ἐσφύζοντο ἐπτὰ στίχοι ἀπὸ τὸ προοίμιον τοῦ ἔπους, οἱ ὅποιοι φανερώουν, ὅτι ἐδῶ τοῦλάχιστον τὴν φαντασίαν τοῦ ποιητοῦ ἐκίνησεν ὄραμα ἐπιβλητικὸν καὶ συγκλονιστικόν:

*ἦν ὅτε μυρία φῦλα κατὰ χθόνα πλαζόμεν' ἀνδρῶν
ἐκπάγλως ἐβάρυνε] βαθυστέρνου πλάτος αἰῆς.
Ζεὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε καὶ ἐν πυκιναιῖς πρᾶπίδεσσι
σύνθετο κουφίσσαι παμβώτορα γαῖαν ἀνθρώπων
ριπίσσας πολέμου μεγάλην ἔριν Ἰλιακοῖο,
ὄφρα κενώσειεν θανάτῳ βάρους· οἱ δ' ἐνὶ Τροίῃ
ἦρωες κτείνοντο, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή⁷.*

Καὶ εἰς πρόχειρον μετάφρασιν: «ἦταν καιρὸς ποὺ ἀμέτρητα γένη ἀνθρώπων ἐγύριζαν στὶς στεριὰς ἐδῶ κ' ἐκεῖ κ' ἐβάραιναν φοβερὰ τὴ γῆ τὴν πλατεία μὲ τὰ βαθεῖα στῆθι. Καὶ ὁ Ζεὺς σὰν τὸ εἶδε τὴ συμπόνεσε καὶ στὸ γερὸ μυαλὸ του στοχάστηκε νὰ ξαλαφρώσῃ ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους τὴ γῆ ποὺ τρέφει τὰ πάντα καὶ ξάναψε τὴ μεγάλη φιλονικία τοῦ πολέμου γιὰ τὸ Ἴλιον, ὥσπου ν' ἀδειάσῃ μὲ τὸ θάνατο τὸ βάρους· καὶ στὴν Τροία τὰ παλληκάρια σκοτωνόν- τουςαν καὶ τοῦ Διὸς ἡ ἀπόφασι γινόταν».

Εἶναι φανερὰ ἡ ἀνωτέρα ποιότης τοῦ προοιμίου τούτου⁸. Ἡ φαντασία περὶ τῆς μητέρας γῆς, ποὺ τὸ πλατὺ βαθὺ στῆθος τῆς πιέζεται ἀβάστακτα ἀπὸ μυριάδας ἀνθρώπων, οἱ ὅποιοι ἀνίδεοι καὶ ἄσκοποι πλανῶνται ἐπάνω τῆς, ἀνακαλεῖ ἐμπρὸς μας μορφήν, τῆς ὁποίας ἡ μεγαλωσύνη καὶ τὸ πνευματικὸν ὕψος δὲν μετριάξουν καθόλου τὴν ἔκτακτον ἀνθρωπίνην θερμότητα. Τὸ κατορθώνουν αὐτὸ δύο στίχοι πυκνοί, ἀνεπίδεκτοι φραστικῆς διευρύνσεως, ἐπιδεκτικοὶ ὅμως βαθείας ψυχικῆς προεκτάσεως: «ἦν ὅτε μυρία φῦλα κατὰ χθόνα πλαζόμεν' ἀνδρῶν / ἐκπάγλως ἐβάρυνε βαθυστέρνου πλάτος αἰῆς». Ἡ συνέχεια μὲ τὸν συμπονοῦντα Δία, ὁ ὁποῖος διὰ νὰ ἐλαφρώσῃ τὴν γῆν, ποὺ τρέφει τὰ πάντα, στοχάζεται σοφὰ νὰ ἀνάψῃ τρομερὸν πόλεμον γύρω ἀπὸ τὸ Ἴλιον, καὶ τὰ παλληκάρια, τὰ ὁποῖα, ἐνῶ σκοτώνονται εἰς τὴν Τροίαν, ἐκτελοῦν τὴν βουλήν τοῦ Διὸς, εἶναι ὅχι ὀλιγώτερον μεγαλειώδης, ὑψηλὴ καὶ τρα-

γική. Αί ένσυνείδητοι δέ άντιθέσεις, αί όποϊαι έκφράζονται με την παράθεσιν ώρισμένων λέξεων, άλλοτε ήχηραι και άλλοτε ύπόκωφοι, κρατοϋν εις έντασιν την συγκίνησιν.

Ήλλά πλην τής ποιητικής του άξίας τό προοίμιον αύτό είναι και ώς περιεχόμενον, ώς στοχασμός, άξιοσημείωτον. Ό ποιητής, θέμα έχων τά προηγθέντα του Τρωϊκού πολέμου και τās πρώτας φάσεις αύτου, αισθάνεται την ανάγκην νά έννοήσῃ ό ίδιος και νά εξηγήσῃ και εις τους άλλους την αίτίαν τών καταπληκτικών αύτών γεγονότων, που είχαν μέν συμβῆ 500 περίπου χρόνια πριν άπ' αύτόν, αλλά ή ποίησις τά διετῆρει νωπά εις την μνήμην τών Γεωμετρικών Έλλήνων και όχι μόνον τουτο, αλλά οί Έλληνες έκείνοι ήσθάνοντο τά γεγονότα αύτά ώς αποτελοϋντα αδιάσπαστον ένότητα με τά γεγονότα τών ήμερών των. Διότι πρέπει πάντοτε νά ένθυμούμεθα, ότι διά τους αρχαϊκούς και τους κλασσικούς ακόμη Έλληνας δέν ύπάρχει καμμία διαφορά και απόστασις ποιοτική μεταξύ τής μυθικής ιστορίας και τής συγχρόνου των και ότι τά γεγονότα τών ήμερών των είναι άμεσος χρονική συνέχεια και λογική συνέπεια τών γεγονότων τών μυθικών χρόνων. Ή λέξις «μύθος» δέν σημαίνει ακόμη παραμύθι, αλλά διήγησιν, όπως και ό «λόγος». Ό Ήσιόδος διά νά εξηγήσῃ τόν γύρω του κόσμον και τους νόμους του διηγείται την γενεαλογίαν τών θεών· τά δέ φαινόμενα τής ζωής τών ήμερών του τά έρμηνεύει προς τόν αδελφόν του Πέρσην με την ιστορίαν του Προμηθέως και τής Πανδώρας, αλλά έκκορυφώνει και «έτερον λόγον», τόν περί τών πέντε διαδοχικών γενών τών ανθρώπων από τό χρυσοϋν έως τό σιδηροϋν γένος τών ήμερών του⁹ (βλέπε και τόν «Άσκραϊον» τής «Άσάλευτης Ζωής» του Παλαμά). Έτσι και ό ποιητής τών «Κυπρίων» προσπαθεϊ νά κατανόσῃ τά βαρυσήμαντα περιστατικά του πολέμου τής Τροίας: άνερχόμενος την άλληλουχίαν τών γεγονότων με την βοήθειαν τών «μύθων», που είχαν δι' αύτόν την άξίαν ιστορικών παραδόσεων, καταλήγει εις την άπόφασιν του Διός. Τοϋτο άκριβώς, ή «Διός βουλή», ό σοφός στοχασμός του Διός νά ανακουφίσῃ την γῆν διά του πολέμου, φαίνεται ότι είναι ή νέα δικαιολογία, την όποιαν εισφέρει ό ποιητής εις την ιστορίαν του Τρωϊκού πολέμου¹⁰.

Δέν είναι αδύνατον τά επί μέρους θέματα του προοιμίου — τά βαρύνοντα την γῆν πλήθη τών ανθρώπων, ή βουλή του Διός — νά είναι καθ' έαυτά παλαιότεροι «μύθοι», διηγήσεις· άλλ' ή συγχώνευσίς των με τόν Τρωϊκόν «μύθον» είναι χωριστόν ζήτημα. Οί παλαιοί μύθοι, είτε ἦσαν παραδόσεις περί τών θεών είτε ιστορικοί, είχαν έν γένει πολύ τόν χαρακτήρα «διηγήματος» (Novelle) («τῇ [= φόρμιγγι] δ γε θυμόν έτερπεν, αἶδε δ' άρα κλέα α'νδρῶν»)¹¹. Είς τό έρώτημα λοιπόν, από ποϋ εξεκίνησεν ό Τρωϊκός πόλεμος, οί παλαιοί μύθοι θά έδιδαν άρκετήν άπάντησιν με την ιστορίαν τής φιλο-

νικίας τῶν τριῶν θεαινῶν περὶ ὠραιότητος, τῆς κρίσεως τοῦ Πάριδος, τῆς εὐνοίας τῆς Ἀφροδίτης πρὸς τὸν Πάριν, τῆς ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης κλπ. Τὰ Κύπρια ὁμῶς προχωροῦν καὶ πέραν τῆς φιλονικίας τῶν τριῶν θεαινῶν καὶ ἀνάγουν τὴν αἰτίαν τοῦ πολέμου εἰς τὴν σοφὴν ἀπόφασιν τοῦ Διὸς νὰ ἐλαφρώσῃ τὴν βασανιζόμενῃ γῆν. Τοῦτο μαρτυρεῖ ἄλλο πνεῦμα: εἶναι τὸ νέον πνεῦμα τῶν χρόνων τοῦ 7ου π.Χ. αἰ., οἱ ὅποιοι, ἀφοῦ ἡ Ἰλιάς εἶχε δώσει πρωτύτερα μορφήν ἐξαισιάν εἰς τὴν τραγικὴν σύλληψιν τῆς ζωῆς, ἐρωτοῦν τώρα περὶ τῆς ἀπωτάτης, τῆς πρώτης ἀρχῆς τῶν πραγμάτων· τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων, ποῦ ἐρωτοῦν μὲ τὸ στόμα τοῦ Ἡσιόδου, τί «*πρώτιστα γένητο*»¹². Ἡ ἀπάντησις τῶν «Κυπρίων» εἰς τὸ ἐρώτημα περὶ τῆς ἀπωτάτης αἰτίας τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου μόνον μέσα εἰς τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων τούτων ἡμπορεῖ νὰ κατανοηθῇ· καὶ τοῦτο εἶναι κάτι νέον, τὸ πρῶτον νέον καὶ σημαντικὸν στοιχεῖον, τὸ ὅποιον πρέπει νὰ προσέξωμεν εἰς τὸ προοίμιον τοῦτο.

Τὸ δεύτερον ἀξιοσημεῖωτον στοιχεῖον τοῦ προοιμίου εἶναι ὅτι, ἂν τὸ γυνώσκωμεν ἀπὸ τὴν μυθολογικὴν του μορφήν, θὰ εὐρεθῶμεν πρὸ τῆς ἀπλῆς καὶ ἀπαισιοδόξου ιδέας, ὅτι ἡ πολυανθρωπία φέρει κατ' ἀνάγκην εἰς ἀναταραχὴν καὶ πολέμους. Ἡ διάγνωσις αὕτῃ περὶ τῆς αἰτίας τῶν πολέμων μᾶς εἶναι σήμερον οἰκεία ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τῶν φιλοσοφικῶν καὶ τῶν οἰκονομικῶν θεωριῶν· πρώτην φορὰν ὁμῶς τὴν συνταντῶμεν εἰς τὰ Κύπρια, τοῦλάχιστον εἰς τὴν Ἑλλάδα¹³. Δὲν θὰ ἔπρεπεν ἐν τούτοις νὰ ἐπαναπαυθῶμεν εἰς τὴν διαπίστωσιν αὐτὴν, διότι θεωρῶ πολὺ περισσότερον ἀξιοσπούδατον τὴν ἐλληνικὴν διάγνωσιν, ὅτι ἡ πολυανθρωπία φέρει εἰς τὸν πόλεμον κατ' ἀπόφασιν τῶν Θεῶν. Θὰ ἦτο σοβαρὸν λάθος νὰ ἀποβλέψωμεν μὲ συγκατάβασιν εἰς τὴν μυθικὴν εἰκόνα τοῦ ἀρχαϊκοῦ Ἑλληνος ποιητοῦ καὶ νὰ τὴν θεωρήσωμεν ὡς ἐπίπλαστον στοιχεῖον, ποῦ παραμορφώνει τὴν ὀρθὴν οὐσίαν τῆς σκέψεως· πρέπει τούναντίον, νὰ τὴν ἀναγνωρίσωμεν ὡς οὐσιαστικώτατον συστατικόν της, χωρὶς τὸ ὅποιον ἡ σκέψις χάνει κάθε σημασίαν καὶ ἀφανίζεται. Μὲ ἄλλους λόγους, δὲν θὰ ἔπρεπε τὴν εἰς τοὺς νεωτέρους χρόνους γενομένην διατύπωσιν τοῦ «νόμου» τῆς σχέσεως τοῦ ὑπερπληθυσμοῦ καὶ τοῦ πολέμου νὰ τὴν θέσωμεν, ὡς δῆθεν «ἐπιστημονικὴν διαπίστωσιν», ὑψηλότερα ἀπὸ τὴν δῆθεν «ἀπλοϊκὴν» ἢ «μεταφυσικὴν» σύλληψιν τοῦ ἀρχαϊκοῦ ποιητοῦ. Ὁ λόγος, ποῦ πρέπει νὰ μᾶς κάμῃ μετριόφρονας ἀπέναντι τοῦ ἀρχαϊκοῦ ποιητοῦ, εἶναι, νομίζω, ἀπλοῦς: Καὶ ἀφότου οἱ ἄνθρωποι μὲ τὴν διεισδυτικὴν μέθοδον τοῦ ἀπαθοῦς συλλογισμοῦ διεπίστωσαν τὴν αἰτιώδη σχέσιν πολυανθρωπίας καὶ πολέμου, δὲν κατώρθωσαν ὁμῶς οὔτε νὰ κατέχουν πλήρως ὅλους τοὺς παράγοντας τοῦ «νόμου» τούτου, οὔτε νὰ γίνουν κύριοι τῆς λειτουργίας του, δὲν ἐπέτυχαν — ἀδιάφορον διὰ ποίους λόγους — νὰ «προβλέπουν διὰ νὰ προλαμβάνουν»· φοβοῦμαι, ὅτι δὲν ὑπάρχει τοιοῦτον παράδειγμα εἰς τὴν ἱστορίαν («ἐπειθ' ὑμῖν

εὐρῶν ἀπαγγελίῳ», θὰ ἔλεγεν ὁ Σιμωνίδης). Ἀλλὰ τότε διατὶ ἔχει ἄδικον καὶ διατὶ εἶναι ἀπλοῖκός ὁ ἀρχαῖκός ποιητής, ὁ ὁποῖος, βλέπων ἀπὸ τὴν πεῖραν του (ἀπὸ τὴν στενὴν ἔστω, ἀλλὰ διὰ τοῦτο ἀκριβῶς ἔντονον πεῖραν τῆς ζωῆς τῆς «πόλεως»), ὅτι τὸ κακὸν τοῦ πολέμου πίπτει ἐπάνω εἰς τοὺς ἀνθρώπους, ποὺ εἶναι ἀνίσχυροί καὶ νὰ τὸ προβλέψουν καὶ νὰ τὸ ἀποφύγουν, πιστεύει ὅτι ἡ αἰτιώδης σχέσις πολυανθρωπίας καὶ πολέμου εἶναι νόμος ἀπαρσάλευτος καὶ σύμφυτος μὲ τὴν ἀμετακίνητον τάξιν τοῦ κόσμου, ἄρα θείας καταγωγῆς; Ποῦ ἔβλεπον οἱ Ἕλληνες τὸ χάσμα μεταξὺ τῶν ἀνθρωπίνων καὶ τῶν θείων ἢ φυσικῶν «νόμων», τὸ διατυπώνει κατὰ τὸν 5ο π.Χ. αἰ. ὁ ἥρακλειτίζων συγγραφεὺς τοῦ «περὶ διαίτης» μὲ βαθεῖαν ἀπλότητα: «νόμος γὰρ καὶ φύσις, οἷσι πάντα διαπρησόμεθα, οὐχ ὁμολογεῖται ὁμολογεόμενα. νόμον μὲν ἄνθρωποι ἔθεσαν αὐτοὶ ἐωυτοῖσιν, οὐ γινώσκοντες περὶ ὧν ἔθεσαν, φύσιν δὲ πάντων θεοὶ διεκόσμησαν. τὰ μὲν οὖν ἄνθρωποι διέθεσαν, οὐδέποτε κατὰ τωυτὸ ἔχει οὔτε ὀρθῶς οὔτε μὴ ὀρθῶς· ὅσα δὲ θεοὶ διέθεσαν αἰεὶ ὀρθῶς ἔχει καὶ τὰ ὀρθὰ καὶ τὰ μὴ ὀρθὰ. τοσοῦτον διαφέρει»¹⁴.

Αἱ σκέψεις αὐταὶ ἀνακαλοῦν φυσικὰ εἰς τὸν νοῦν μας τὴν παρατήρησιν τοῦ Ἀριστοτέλους «φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας» (Ποιητ. 3). Πάντως τὸ προοίμιον τῶν «Κυπρίων» εἶναι ἄξιον πολλῆς ἀγάπης. Ποιητικῶς ἀνήκει εἰς σφαῖραν ἀνωτέραν. Εἶναι ὅμως καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψιν τῆς ἱστορίας τοῦ ἀνθρωπίνου στοχασμοῦ σημαντικόν, ἀπὸ τὴν πλευρὰν δὲ τῆς τραγικῆς ἀντιλήψεως τῆς ζωῆς ἔχει παντοτινὴν θερμότητα, ὅπως κάθε ἀληθινὴ ποίησις. Ὁ Γάλλος ποιητής Charles Péguy, ποὺ ἔπεσεν εἰς τὸν πόλεμον τὸ 1914, ἔγραφε: «Homère est nouveau ce matin, et rien n'est peut-être aussi vieux que le journal d'aujourd'hui»¹⁵.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τὰ ἀποσπάσματα τοῦ ἐπικοῦ κύκλου καὶ αἱ σχετικαὶ ἀρχαῖαι μαρτυρίαι ἔχουν συγκεντρωθῇ εἰς E. BETHE, *Homer II* (Leipzig 1922) 149 κέ. (δὲν εἶδα τὴν 2αν ἐκδ., 1929) καὶ TH. ALLEN, *Homeri opera V* (Bibl. Oxon. 1952) 93 κέ. (παλαιότεραι ἢ ἑλλιπέστεραι αἱ συλλογαὶ KINKEL, *Loeb Class. Libr.* κλπ.). Ὁ ἀνωτέρω μνημονεύμενος ὀρισμός, ἀπὸ σχολιαστὴν τοῦ Κλήμεντος τοῦ Ἀλεξανδρ., BETHE 149 ἀρ. 1 (πρβ. καὶ 200), ALLEN 117. Μεγαλυτέραν χρονικὴν καὶ θεματικὴν ἔκτασιν ἔδιδεν εἰς τὸν ἐπικὸν κύκλον ἡ *Χρηστομάθεια* τοῦ Πρόκλου BETHE 148/3 (καὶ 200 κέ.) ALLEN 96 κέ. — Ἀφορμὴν εἰς τὰ ἀκολουθοῦσας σκέψεις ἔδωσαν τὰ κατωτέρω μνημονευόμενα ἔργα τοῦ K. REINHARDT καὶ τοῦ O. GIGON.

2. BETHE ἔ. ἀ. 207. Δοκιμὴν ἀποκαταστάσεως, ἥτοι «ἀποκαθάρσεως καὶ συμπληρώσεως» τῆς ὑποθέσεως τῶν διαφόρων ἐπῶν τοῦ Τρωϊκοῦ κύκλου διὰ συνδυασμοῦ τῆς περιλήψεως τοῦ Πρόκλου μὲ τὰς ἄλλας ἀμέσους ἢ ἐμμέσους μαρτυρίας, βλ. αὐτ. 194-200.

3. Βλ. K. REINHARDT, *Das Parisurteil* (Frankfurt M. 1938) 14 κέ. (ὅτι ἡ κρίσις τοῦ Πάριδος εἶναι ἡ μόνη ἐξήγησις τοῦ ἐμμόνου μίσους τῆς Ἥρας καὶ τῆς Ἀθηνᾶς κατὰ τῶν Τρώων εἰς τὴν Ἰλιάδα). Ἡ μελέτη αὕτη ἀναδημοσιεύεται εἰς τὸν τόμον K. REINHARDT, *Von Werken und Formen*, Godesberg, 1948, 11-36.

4. Αἱ διάφοροι μαρτυρίαι παρὰ BETHE 151 κέ., ALLEN 97 κέ., 116 κέ. Πρβ. P.V.D. MÜHLL, *Krit. Hypomn. zur Ilias* (Basel 1952) 10 σημ. 20 (ὅτι πιθανῶς ὀρθὴ ἡ περὶ τοῦ Στασίνου παράδοσις). — Περὶ τῶν «Κυπρίων» ἐν γένει βλ. καὶ LILLY B. GHALLI KAHIL, *Les enlèvements et le retour d'Hélène* (Paris 1955) 27 κέ., ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

5. K. REINHARDT, *ξ. ἀ.* 6.

6. Διὰ τὴν γνωστὴν μας μορφήν τῶν Κυπρίων ὁ Bethe (ξ. ἀ. 339 κέ.) χρονολογῶν τὴν Ἰλιάδα περὶ τὸ 600 π.Χ., ἀναγκάζεται νὰ κατέλθῃ μέχρι τοῦ 500 π.Χ. (δηλαδὴ σχεδὸν εἰς τοὺς χρόνους κατὰ τοὺς ὁποίους ὁ Πίνδαρος, Ἰσως καὶ ὀλίγον ἀργότερον ὁ Ἡρόδοτος γνωρίζουν παράδοσιν περὶ τοῦ Ὀμήρου ὡς ποιητοῦ των) — ἐντελῶς ἀπιθάνως!

7. Τὸ κείμενον, παραδιδόμενον ἀπὸ τὰ σχόλια Α εἰς Ἰλιάδος Α 5, παρὰ BETHE 154, ALLEN 118. Αὐτόθι καὶ αἱ διάφοροι γραφαὶ καὶ εἰκασίαι. Ἡ συμπλήρωσις τοῦ 2ου στίχου κατὰ τὸν Schneidewin.

8. Πρβ. καὶ BETHE 291.

9. Βλ. περὶ αὐτῶν ED. MEYER, *Genethliakon f. ROBERT* 159 κέ., W. UXKULL - GYLLENBAND, *Griechische Kulturents ehungslehren* (Berlin 1924) 2, W. KULLMANN, *Philologus* 99, 1955, 174 σημ. 10.

Οἱ περισσότεροι φιλόλογοι πιστεύουν γενικῶς ὅτι ἡ φράσις τῶν Κυπρίων «Διὸς δ' ἐτελείετο βουλὴ» ἦτο ἀνάμνησις τοῦ 5ου στίχου τοῦ Α τῆς Ἰλιάδος, ὅπου ὁμῶς ἡ «Διὸς βουλὴ» ἀναφέρεται εἰς τὰ «μυρὶ Ἀχαιοὺς ἄλγεα κλπ.» (βλ. π.χ. P.V.D. MÜHLL, *Krit. Hypomn. zur Ilias* 13 κέ.). Ἐσχάτως ὁ W. KULLMANN, *Philologus* 99, 1955, 167 κέ. καὶ 100, 1956, 132 κέ., ὑποστηρίζει — ὅχι πειστικῶς, νομίζω — ὅτι ἡ «Διὸς βουλὴ», μὲ τὸ περιεχόμενον ποῦ τῆς δίδει τὸ προοίμιον τῶν Κυπρίων («κουφίσσαι... γαῖαν ἀνθρώπων»), εἶναι ἐκείνη τὴν ὁποίαν ὑπαινίσσεται πολλαχοῦ ἡ Ἰλιάς [ὁ φίλος καθηγητῆς Ἰ. Κακριδῆς μοῦ ὑπέδειξε τὰ ἄρθρα τοῦ W. Kullmann].

11. Ἰλ. I 189, περὶ τοῦ Ἀχιλλέως: βλ. K. REINHARDT, *Das Parisurteil* 21 κέ.

12. Πρβ. O. GIGON, *Der Ursprung d. griech. Philosophie* (Basel 1945), 22 κέ.

13. Ἀργότερα τὴν ἐπαναλαμβάνει ὁ Εὐριπίδης (Ὁρέστης 1638 κέ., Ἑλένη 36 κέ. Ἡλέκτρα 1282 κέ., βλ. BETHE ξ. ἀ. 154)· εἶναι ἀξιοσημείωτον, ὅτι ἡ εὐαισθησία τοῦ ποιητοῦ τούτου τὴν ἐπρόσεξε. Διὰ τὸ θέμα μας δὲν ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν ἢ εἰς τοὺς μύθους ἄλλων παλαιῶν λαῶν ἀπαντοῦν ἀνάλογοι ἐρμηνεῖαι τῆς «αἰτίας» τῶν πολέμων, ἐπειδὴ αὐταί, καὶ ὅταν ὑπάρχουν (πρβ. W. KULLMANN, *Philologus* 99, 185 κέ.), διαφέρουν χαρακτηριστικῶς ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴν καὶ δὲν ἔγιναν ἐνωρὶς γνωστὰ εἰς τὴν εὐρωπαϊκὴν σκέψιν.

14. DIELS, *Vorsokratiker* 22 c i, 11 = I 185 κέ. Πρβ. K. REINHARDT, *Parmenides* (Bonn 1916) 84.216 (ὅτι γνωστοθεωρητικὴ ἡ σημασία τοῦ χωρίου). Τοῦ αὐτοῦ, *Sophokles* (Frankfurt M. 1933) 202.

15. Note sur Bergson: μνημονεύεται ἀπὸ τὸν R. MILLIEX, *A l'école du peuple Grec* (1946) σ. 48 σημ. 2.

Γνωρίσματα καὶ χαρακτήρας τῆς ἐλληνικῆς τέχνης

Θὰ ἤθελα ὕστερα νὰ δικαιολογήσω καὶ νὰ ἐξηγήσω σύντομα τὸ θέμα μου. Δύο ἦταν οἱ λόγοι ποὺ μ' ἔκαμαν νὰ προτιμήσω γιὰ θέμα «τὰ γνωρίσματα καὶ τὸ χαρακτήρα τῆς κλασσικῆς τέχνης τῶν Ἑλλήνων» — ἓνας ἐπίκαιρος καὶ ἓνας μονιμώτερος.

1. Ὁ ἐπίκαιρος — ἡ πιὸ σωστά, καθὼς θὰ ἰδεῖτε, ἓνας λόγος ἀντίστροφα ἐπίκαιρος: μὲ ἄλλα λόγια, ἐδιάλεξα νὰ μιλήσω γιὰ τὴν κλασσικὴ τέχνη ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἡ κλασσικὴ τέχνη δὲν εἶναι σήμερα τῆς μόδας, εἶναι τέχνη ἀνεπίκαιρη. Γι' αὐτὸ ἔχουν ἀποκρυσταλλωθῇ γύρω της ἅπειρες καὶ ριζικὲς παρεξηγήσεις. Πρὶν ἀπὸ 35-40 χρόνια ἐβρισκόμαστε στὴν ἀνάγκη νὰ ὑπερασπίζομε ὄχι τὴν κλασσικὴ ἀλλὰ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐλληνικὴ τέχνη, δηλαδὴ τὴν περίοδο ποὺ τελειώνει μὲ τοὺς Περσικοὺς πολέμους· τὴν ὑπερασπίσαμε τότε ἐναντίον ἐκείνων ποὺ εἶχαν τὸ μάτι τοὺς γυρισμένο πάντα στὴν κλασσικὴ τέχνη καὶ ἔβρισκαν, ὅτι ἡ ἀρχαϊκὴ ἦταν ἐνδιαφέρουσα μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ προετοίμαζε τὴν κλασσικὴ τελειότητα, ὅπως ἔλεγαν, ἡ ἔβλεπαν στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη μόνο τὴ χάρη ποὺ ἔχει κάθε τι ἄγουρο καὶ ἀδέξιο. Σ' αὐτοὺς τοὺς μονόπλευρους θαυμαστές τῆς κλασσικῆς ἐλληνικῆς τέχνης ἤμαστε πότε ὑποχρεωμένοι νὰ τονίζομε ὅτι: ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη εἶναι ἀξία θετικὴ καὶ αὐθύπαρκτη, ποὺ δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ κανένα συμπλήρωμα καὶ καμμιὰ συνέχεια· ἀκόμη καὶ ἂν γιὰ ἓναν ὁποιοδήποτε ἐξωτερικὸ λόγο εἶχε συμβῇ νὰ κοπῇ ἡ ἐλληνικὴ ἱστορία στοὺς Περσικοὺς πολέμους καὶ δὲν εἶχε διαδεχθῇ τὴν ἀρχαϊκὴν περίοδο ἡ κλασσικὴ, καὶ πάλι ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη δὲν θὰ ἔπαυε νὰ εἶναι μία ἀπὸ τίς πιὸ λαμπρὲς καὶ πιὸ θετικὲς καλλιτεχνικὲς δημιουργίες ὄχι μόνο στὴν ἀρχαία ἀλλὰ καὶ στὴν παγκόσμια τέχνη. Δὲν εἶναι ὅμως λιγώτερο παράξενο, ὅταν σήμερα εἴμαστε ὑποχρεωμένοι πολλὰς φορὲς νὰ ὑπερασπίζομε ἀντίθετα: τὴν κλασσικὴ τέχνη ἐναντίον τῶν τυφλῶν θαυμαστῶν τοῦ πρωτογόνου καὶ τοῦ πρωτογονισμοῦ στὴν τέχνη (primitivisme), οἱ ὁποῖοι γι' αὐτὸν καὶ μόνο τὸ λόγο βάζουν τὴν

* *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 20-30. Διέλεξη ποὺ δόθηκε στὴ ΧΕΝ Θεσσαλονίκης στὶς 8 Φεβρουαρίου 1957 μὲ τίτλο «Ἡ κλασσικὴ μορφή τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης».

ἀρχαϊκή τέχνη πολὺ ψηλότερα ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἢ καὶ σβήνουν τὴν κλασσικὴ ὀλότελα: τὰ αἰσθητήρια τῶν σημερινῶν ἀνθρώπων ἔχουν τόσο πολὺ χορταστικά ἀμβλυνθῇ, ἀπὸ ποικίλους ἐρεθισμούς, ὥστε αἰσθητικὴ συγκέντρωση μποροῦν νὰ δεχτοῦν μόνο ἀπὸ ἔντονες καὶ ὠμὲς ἐξωτερικεύσεις, ὅπως τὶς βλέπομε στὰ πρῶϊμα στάδια τῆς τέχνης· γι' αὐτὸ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς σημερινούς τεχνοκρίτες βρίσκουν ὅτι τὰ μέσα τῆς κλασσικῆς τέχνης, ποὺ εἶναι περισσότερο διακριτικά καὶ περισσότερο συνειδητά, εἶναι ψυχρά. "Ἄν κατηγοροῦσαν ὅχι ὀλόκληρη τὴν κλασσικὴν περίοδο συλλήβδην, ἀλλὰ τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο κλασσικὸ ἔργο ὡς κατώτερο, θὰ μποροῦσαν νὰ ἔχουν δίκιο, ἀλλὰ τότε πρέπει πρῶτα νὰ ἀποδείξουν ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι κατώτερο στὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητά γιὰτί, ὅπως δὲν εἶναι βέβαια ἀρκετὸ νὰ ἀνήκει ἓνα ἔργο στὴν κλασσικὴ τεχνοτροπία γιὰ νὰ εἶναι ἄρτιο καλλιτέχνημα, ἔτσι καὶ ἀντίστροφα: σὲ καμμιά περίπτωσι δὲν μπορεῖ τὸ ἔργο νὰ εἶναι κατώτερο ἢ ἀδιάφορο μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ εἶναι κλασσικόν. Εὐτύχημα εἶναι ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς σημερινούς καλλιτέχνες, ὅχι τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς, ἀλλὰ τοὺς τολμηροὺς καὶ ἀληθινὰ δημιουργικοὺς, ἀναγνωρίζουν ἀμέσως καὶ παραδέχονται τὴν ποιότητά ἐνὸς ἔργου παντοῦ ὅπου τὴ συναντήσουν, χωρὶς νὰ σκοτίζονται σὲ ποιοῦ εἶδος τέχνης ἀνήκει. Ὁ ἴδιος ὁ Picasso ἔχει φανερώσει συχνὰ μὲ τὰ ἔργα του πόσο συγκινεῖται ἀπὸ τὶς πλούσιες ἀξίες τῆς γραμμῆς τοῦ κλασσικοῦ ἑλληνικοῦ σχεδίου.

Θὰ ἤθελα ἀκόμα νὰ θυμίσω, ὅτι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιανάγνωστες μελέτες γιὰ τὸ «τί εἶναι τὸ κλασσικόν» τὴν ἔχει γράψῃ ὁ ξακουστὸς γιὰ τὰ καινούργια ἐκφραστικά του μέσα Ἀγγλος ποιητὴς T. S. Eliot, ποὺ εἶναι γνήσιος ποιητὴς.

2. Ἐρχόμαστε τώρα στὸ δεύτερο λόγο ποὺ μ' ἔκαμε νὰ προτιμήσω τὸ ἀποψινὸ θέμα. Αὐτὸς δὲν ἔχει σχέση μὲ τὰ περιστατικά τοῦ καιροῦ μας, ἀλλὰ ἔχει μόνιμη σημασία. Ὁ λόγος αὐτὸς εἶναι, ὅτι τὸ οὐσιαστικώτερο ἴσως χαρακτηριστικὸν τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ἐκεῖνο ποὺ ξεχωρίζει ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες ἀρχαῖες τέχνες τῆς γύρω Ἀνατολῆς (Αἰγύπτου, Μεσοποταμίας, Φοινίκης κλπ.), εἶναι ἀκριβῶς ἡ κλασσικὴ μορφή, αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔφθασε σὲ κλασσικὴ καθόλου· καὶ ὅτι ἀκριβῶς μὲ τὴν κλασσικὴν τῆς μορφήν ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔκαμε ὥστε ν' ἀλλάξῃ ριζικὰ πορεία ὀλόκληρη ἢ κατοπινὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης. Βέβαια, καὶ στὴν ἀρχαϊκὴν περίοδο ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔχει ἐντελῶς δική της φυσιογνωμία ἀσύγχυτη μὲ ὅποιαδήποτε ἄλλη: ἐκεῖνη ἡ δραστικὴ καὶ ἄγρυπνη ἢ χαμογελαστὴ ἔκφρασις ποὺ ξεχωρίζει τὶς τεντωμένους ἀρχαῖους ἑλληνικὲς μορφὰς ἀπὸ τὶς αἰγυπτιακὰς π.χ. —ὅσο καὶ ἂν ἐξωτερικὰ μοιάζουν— εἶναι ἔκφρασις πνεύματος ποὺ ἔχει τὴν τόλμη νὰ μετρίεται μὲ τὰ γύρω του. Ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν γεωμετρικῶν χρόνων κιόλας, δηλαδὴ τῶν χρόνων τοῦ Ὀμήρου, αἰσθανόμαστε ὅτι, ἐκεῖνο ποὺ ἔλεγαν στίς

ἀρχές τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου οἱ Κορίνθιοι γιὰ τοὺς Ἀθηναίους, σὲ κάποιο ἀνώτερο ἐπίπεδο, εἶναι γιὰ ὅλους τοὺς Ἑλλήνες σωστό, δηλαδή ὅτι «εἶναι γεννημένοι γιὰ νὰ μὴν ἔχουν οὔτε οἱ ἴδιοι ἡσυχία οὔτε τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ν' ἀφήνουν στὴν ἡσυχία» (Θουκυδ. Ι 70). Αὐτὸ τὸ ἐνεργητικό, τὸ ἀνήσυχο καὶ δραματικὸ πνεῦμα, αὐτὸ εἶναι ποὺ ἔφερε μὲ ἀναγκαιότητα στὴ γένεση τῆς κλασσικῆς τέχνης. Στὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο, ὅπως εἴπαμε, ὁ δρόμος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης εἶναι, βέβαια, διαφορετικὸς ἀπὸ τὸ δρόμο τῶν ἀνατολικῶν, πηγαίνει ὅμως ὥστόσο παράλληλα μὲ αὐτὲς —δὲν ἔχει ἄλλη κατεύθυνση— γι' αὐτὸ καὶ οἱ ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες.

Ἀλλὰ τὸ βαρυσήμαντο γεγονός εἶναι ὅτι οἱ ἀνατολικὲς τέχνες ἔζησαν ὡς τὸ τέλος καὶ ἔσβησαν ὅλες ὡς ἀρχαϊκὲς· μόνη ἡ ἐλληνικὴ ἔφτασε σὲ κλασσικὴ μορφή, ἐδημιούργησε τὴν κλασσικότητα. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι, ἂν μιλήσουμε γιὰ τὴν ἐλληνικὴ κλασσικότητα, πραγματικὰ ἀγγίζομε τὴ βαθύτερη οὐσία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης γενικὰ.

Τί ἐννοοῦμε ὅμως μὲ τὸν ὅρο «κλασσικός», «κλασσικότητα»; Γιὰ νὰ συν-ενοηθοῦμε πρέπει πρῶτα-πρῶτα νὰ ξεχωρίσουμε αὐστηρὰ τὸ γνήσιο κλασσικὸ ἀπὸ τὴ μίμηση τοῦ κλασσικοῦ, τὸ «κλασσικὸ» ἔργο ἀπὸ τὸ «κλασσικιστικόν», τὴν «κλασσικότητα» ἀπὸ τὸν «κλασσικισμόν». Ἀλλιῶς, ἡ σύγχυση ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ πολὺ διαφορετικὰ πράγματα δημιουργεῖ τὰ σοβαρώτερα ψυχικὰ ἐμπόδια στὸ νὰ καταλάβομε καὶ νὰ δεχτοῦμε τὸ μήνυμα τῆς γνήσιας κλασσικῆς τέχνης. Δύο φορές ὡς τώρα ἐγνώρισε ἡ ἱστορία τῆς τέχνης τὸν καθαυτὸ κλασσικισμό: στὴν ἀρχαιότητα, στὸν 2ο αἰῶνα μ.Χ., στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ, κ' ἔπειτα, στοὺς νεώτερους χρόνους, ἀπὸ τὰ 1800 καὶ δῶθε· καὶ ὁ ἀρχαῖος καὶ ὁ νεώτερος κλασσικισμὸς εἶναι ἡ νοσταλγία τοῦ κλασσικοῦ· ὁ κλασσικισμὸς εἶναι εἰλικρινὴς στὸν ἐνθουσιασμό του καὶ ξανάφερε βέβαια στὴ συνείδηση τῶν ἀνθρώπων τὴν ἀξία τῆς κλασσικῆς τέχνης — ἀπόδειξε ὅμως ταυτόχρονα, ὅτι δὲν εἶναι στὸ χέρι μας νὰ γινόμαστε ὅποτε θέλομε κλασσικοί. Ξαναεἶδε μερικὲς μόνο ἀπὸ τίς ἀρετὲς τῆς γνήσιας κλασσικῆς τέχνης, προπάντων τὴν «εὐγενικὴ ἀπλότητα καὶ τὸ ἤρεμο μεγαλεῖο», καὶ θέλει νὰ τίς κάμει δικές του· τὸ διανοητικὸ ὅμως στοιχεῖο ὑπερέχει τόσο, ὥστε κάθε κλασσικισμὸς ὑποφέρει ἀπὸ ἀθεράπευτη ὑποθερμία — καὶ αὐτὸ εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀντίθεσή του μὲ τὴ γνήσια κλασσικὴ τέχνη ποὺ εἶναι θερμότατη. Τὸ κλασσικιστικὸ ρεῦμα εἶναι ἀντίδραση ἐναντίον τοῦ ἀρχαίου καὶ τοῦ νεωτέρου μπαρόκ, ποὺ οἱ ἄνθρωποι σὲ κάποια στιγμή τὸ αἰσθάνονται σὰν κουφωμένο πιὰ χωρὶς ψυχικὸ περιεχόμενο, σὰν ἐξωτερικὴ πόζα· ἐνῶ ἀντίθετα ἡ γνήσια κλασσικὴ τέχνη, καὶ στὰ χρόνια τοῦ Παρθενῶνος καὶ στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης, εἶναι καρπὸς εὐφορίας ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς· μέσα στὸν καρπὸν αὐτὸν ἔχουν δεθῇ ὅλοι οἱ πλούσιοι χυμοὶ τῆς ἀρχαϊκῆς δημιουργίας· καὶ ἀκόμη

καθώς θὰ δοῦμε, προϋπόθεση τῆς κλασσικῆς τέχνης εἶναι ἡ τραγικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς, ποὺ τὴν εἶχε προετοιμάσει ἡ ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ. Ἐκάμε ὅμως καὶ κάποιο ἄλλο κακὸ ὁ κλασσιциσμός: μὲ τὸ νὰ ὑψώσει τὴν κλασσικὴ τέχνη σὲ ὑπόδειγμα καὶ πρότυπο, σὲ ἀπόλυτὴ ἰδέα, τῆς ἀφαίρεσε τὴν ἀνθρωπιὰ, τὴ ζέστα, τὸ κόκκινο χρῶμα τῆς ζωῆς, τὴν ἔβγαλε —σὰν νὰ ποῦμε— ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου καὶ τὴν ἔφερε στὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ — ἀλλὰ τὸ φεγγάρι, καθὼς ξέρετε, εἶναι φιλικὸ καὶ γιὰ τὰ φαντάσματα: ἓνα φάντασμα τῆς κλασσικῆς τέχνης ἀγαπάει ὁ κλασσιциσμός.

Ἐδῶ δὲν μεταχειριζόμαστε τὸν ὅρο «κλασσικὴ τέχνη» μὲ τὴ σημασίαν τῆς ἀπόλυτης ἀξίας, μὲ τὴ σημασίαν τοῦ ὑποδειγματικοῦ, τῆς ἀπόλυτης «ιδέας». Στὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης —καὶ αὐτὸ κάνομε ἀπόψε— ὅλοι οἱ ἀνάλογοι ὅροι ἔχουν χάσει σιγὰ-σιγὰ τὴν ἔννοια τῆς ἀξίας ἢ τῆς ἀπαξίας. Ἔτσι π.χ. ὁ ὅρος *γοτθικὴ τέχνη*, ἔχασε πολὺν καιρὸ τώρα τὴ σημασίαν τῆς «τέχνης τῶν βαρβάρων» καὶ ὁ ὅρος «μπαρόκο» τὴ σημασίαν τοῦ «παράξενος, ἀλλόκοτος». Οἱ ὅροι δηλαδὴ ἐνῶ ἦτανε *ἀξιολογικοὶ* ἔγιναν *ἱστορικοὶ* καὶ σημαίνουν μόνον μιὰ ὀρισμένη ἐποχὴ τῆς τέχνης. Ἔτσι καὶ ὁ ὅρος «κλασσικὴ τέχνη» —ἄσχετα μὲ τὴ σημασίαν τῆς ἀξίας, ποὺμποροῦμε κάποτε νὰ τοῦ δίνουμε— ἔγινε ἱστορικός, δηλαδὴ ὄνομα ποὺ καλύπτει μιὰ ὀρισμένη ἱστορικὴ περίοδο μὲ ὀρισμένα γνωρίσματα καὶ χαρακτηριστῆρα. Ὅταν μιλοῦμε πρὸ γενικά, κλασσικοὺς αἰῶνες τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ὀνομάζομε τὸν 5ον καὶ τὸν 4ον, τὸ μεταξὺ τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν Περσικῶν πολέμων ἕως τὰ χρόνια τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου. Ὅταν ὅμως θέλομε νὰ συλλάβομε τὴ γνήσια κλασσικότητα στὴν πρὸ ἄδολη μορφὴ της καὶ νὰ διατυπώσομε τὰ καίρια γνωρίσματα ποὺ ξεχωρίζουν ριζικὰ τὴν κλασσικὴν περίοδο ἀπὸ ἄλλες καὶ φανερώνουν τὸ καινούργιο καὶ μοναδικὸ τῆς κλασσικῆς τέχνης, τότε βλέπομε ὅτι στενεύει πολὺ ἡ χρονικὴ τῆς ἔκτασις: γιὰτὶ μόνον γιὰ μιὰ πολὺ σύντομη χρονικὴ περίοδο ἰσχύουν τὰ αὐστηρὰ κλασσικὰ γνωρίσματα, ἐκεῖνα ποὺ κάνουν τὴ φυσιογνωμίαν της ἀσύγχυτὴ μὲ ὅποιανδήποτε ἄλλης, ποὺ τὴν ἐκφράζουν αὐθεντικὰ καὶ ὀδηγοῦν στὴν κατανόησιν τοῦ κλασσικοῦ καὶ κάνουν τὴν ἔννοια καὶ τὸν ὅρο «κλασσικὸν» ἐργαλεῖο χρήσιμο στὴ μελέτη. Καὶ στὴν τέχνην τῆς Ἀναγέννησης ἡ καθ'αυτὸ κλασσικὴν περίοδος εἶναι τὰ χρόνια τοῦ Λεονάρδου, τοῦ Ραφαῆλ καὶ τὰ πρῶτα τοῦ Μιχαηλάγγελου, ἃς ποῦμε 1480-1520. Γιὰ τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν τέχνην ἡ καθ'αυτὸ κλασσικὴν περίοδος, τὸ κορυφωμα τῆς κλασσικότητος, δηλαδὴ ἡ στιγμή ποὺ ἡ κλασσικὴ τέχνη δείχνεται μὲ μοναδικὴν πληρότητα, καθαρότητα καὶ συνέπεια εἶναι πάλιν τὰ 30-40 χρόνια ποὺ ἀρχίζουν μὲ τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅταν ἀρχίζει νὰ χτίζεται ὁ Παρθενών, καὶ τελειώνουν μὲ τὴν 1ῃ ἢ 2ῃ δεκαετίαν τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου, ἃς ποῦμε 450-420, 410 π.Χ.

Ποιὰ εἶναι τὰ γνωρίσματα τῆς κλασσικότητος αὐτῆς; Ἄς προσπαθήσομε

νά τὰ γνωρίσουμε πρῶτα ἐμπειρικά, συγκρίνοντας προκλασσικά καὶ κλασσικά ἔργα. Στὴ σύγκριση θὰ μεταχειριστοῦμε μοιραῖα καὶ τὴν ἀρνητική διατύπωση, λέγοντας τί δὲν ἔχει ὁ ἓνας ρυθμὸς ποὺ τὸ ἔχει ὁ ἄλλος· ἀλλὰ τὸ ξανατονίζουμε, ὅτι αὐτὸ δὲν σημαίνει καὶ ἀξία κατώτερη τοῦ ἐνὸς ἀπὸ τὸν ἄλλο.

Ἄς προσπαθήσουμε τώρα νὰ διατυπώσουμε μὲ κάποια λογικὴ τάξη ὅσα γνωρίσαμε μὲ ἐμπειρικὸ τρόπο. Ἡ πρώτη ἐντύπωση εἶναι, ὅτι τὴν κλασσικὴ τέχνη τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ καὶ τὴ χαρακτηρίζει φυσικότητα καὶ ἐλευθερία ἀπόλυτη. Ἡ ἐντύπωση αὕτη εἶναι ἐπιφανειακὴ καὶ ἀπατηλὴ· γιατί ἡ βαθύτερη μελέτη τῶν πραγμάτων δείχνει πρῶτα-πρῶτα, ὅτι ἡ κλασσικὴ τέχνη πειθαρχεῖ θεληματικὰ σὲ νόμους ἐσωτερικούς, πὺδ κρυμμένους, ποὺ εἶναι μάλιστα πιὸ περιοριστικοὶ παρὰ οἱ φανεροὶ νόμοι τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης· καὶ ὕστερα βλέπουμε, ὅτι αὕτη ἡ ἐλευθερία καὶ φυσικότητα δὲν εἶναι ἄμεση καὶ κύρια ἀπασχόληση, δὲν εἶναι τὸ κεντρικὸ πρόβλημα τῆς κλασσικῆς τέχνης, ἀλλὰ ὅτι ἐλευθερία καὶ φυσικότητα ὑπάρχουν μὲν, ἔρχονται ὅμως μόνο σὰν ἀποτέλεσμα ἄλλων ἐπιδιώξεων τοῦ κλασσικοῦ πνεύματος ποὺ εἶναι πολὺ πιὸ οὐσιαστικές.

Ὅταν συγκρίνομε τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη μὲ τὴν κλασσικὴ, ὅταν δηλ. ἐξετάζουμε τὴν ἀρχαϊκὴ ὅχι μὲ τὰ δικά της κριτήρια, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς κλασσικῆς τέχνης, αἰσθανόμαστε σὰν νὰ λείπει ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ μορφή ἢ ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ σύνθεση ἡ ἐνότητα, καὶ μάλιστα ἐνότητα ποὺ νὰ ἔχει ἓνα δικό της ἐσωτερικὸ κέντρο. Ἡ ἀρχαϊκὴ μορφή μᾶς φαίνεται σὰν ἓνα πλάσμα ποὺ κάποιος ἀπέξω τὸ ἔχει ὠραῖα «φτιάσει», συναρμολογήσει καὶ τοποθετήσει. Τέτοια μορφή ἢ σύνθεση ὁ κλασσικὸς ἄνθρωπος θὰ τὴν αἰσθανότανε σὰν ἄθροισμα ἀπὸ δροσερὰ κομμάτια ζωντανῶν μερῶν, ὅχι ὅμως σὰν ἓνα ζωντανὸ ὄργανισμό, συνειδητὸ καὶ αὐτόβουλο, ποὺ ἡ ἐνότητά του νὰ πηγάζει ἀπὸ δικές του ἐσωτερικὲς δυνάμεις. Τὰ κλασσικά ὅμως ἔργα φανερώνουν, ὅτι ἡ κύρια ἐπιδίωξη τῆς κλασσικῆς τέχνης εἶναι ἀκριβῶς αὕτη ἡ κλειστὴ ἐνότητα, ἀπόρροια ἐνὸς ἐσωτερικοῦ κέντρου ποὺ κυβερνάει καὶ ὁλόκληρη τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῆς μορφῆς.

Αὐτὸ ἐκδηλώνεται μὲ πολλοὺς τρόπους. Ἄς ἀπαριθμήσουμε τοὺς κυριώτερους.

Πρῶτα-πρῶτα τὸ δέσιμο τῶν μερῶν, ἡ ἁρμογὴ τους παύει στὴν κλασσικὴ τέχνη νὰ εἶναι καὶ ἐξωτερικὰ φανερὴ καὶ γίνεται πιὰ στὸ ἐσωτερικόν, μὲ τρόπο ὅχι χτυπητό· εἴτε μιὰ ἀρχαϊκὴ σύνθεση ἐξετάζουμε εἴτε ἓνα σῶμα, ἔχομε τὴν ἐντύπωση, ὅτι ὁ ἀρχαϊκὸς γιὰ νὰ αἰσθάνεται στερεὴ τὴν κατασκευὴ του πρέπει νὰ βλέπει καὶ νὰ πιάνει τοὺς ἁρμούς, τὶς ἀντιστοιχίες, τὶς συμμετρίες, τὴν ἰσορροπία· γι' αὐτὸ καὶ ἡ στάση εἶναι σὰν σταθερὴ καὶ ἀμετακίνητη, οἱ κινήσεις πολὺ γωνιώδεις. Καὶ στὴν κλασσικὴ τέχνη ἔχομε, βέβαια, τὸ αἶσθημα τῆς

στερεής συνοχής των μερών ή και της ισορροπίας και της ήρεμίας — αλλά οι άρμοι της αλληλουχίας είναι πιο έσωτερικοί, δεν είναι χτυπητοί, δεν τους βλέπομε άν δεν τους αναζητήσομε, τὰ γωνιάσματα της σύνθεσης τὰ αντικατασταίνει μιὰ εϋροια γραμμών. Δέν είναι τυχαίο ότι στο μεταίχμιο της αρχαϊκής και της κλασσικής εποχής, γύρω στὰ 500 π.Χ., ό 'Ηράκλειτος κηρύσσει ότι «ή κρυμμένη άρμογή είναι πιο δυνατή από τή φανερή» («άρμονία άφανής φανεράς κρείττων»): εκείνη τή στιγμή σημαίνει ή ώρα για τή γέννηση της κλασσικής τέχνης, άνοίγει ό δρόμος για τήν κλασσική τέχνη.

Έτσι όμως ή έμφυτη και άκατάλυτη αγάπη που έχει ή έλληνική τέχνη προς τó γεωμετρικό πνεϋμα και τόν κανόνα μεταμορφώνεται. 'Η προσήλωση στην ασφάλεια και στην τελειότητα που δίνει τó γεωμετρικό σχήμα ήταν στην αρχαϊκή τέχνη και έξωτερικά φανερή, τó γεωμετρικό σχήμα ήταν σάν πλαίσιο της μορφής, περισσότερο ή λιγώτερο φανερό, που εξασφάλιζε τή μονιμότητά της· τώρα τó γεωμετρικό σχήμα γίνεται —να ποϋμε έτσι— μόνο έσωτερικός σκελετός, που έχει, βέβαια, συνέπειες και στην έξωτερική εμφάνιση της μορφής, προπάντων όμως της δίνει τήν απαραίτητη εκείνη έσωτερική ασφάλεια για να κινηθεϊ ή να σταθεϊ με έλευθερία και άνεση.

Άκριβώς ένα από τὰ εύκολώτερα αντιληπτά διακριτικά γνωρίσματα του αρχαϊκού και του κλασσικού είναι ή στάση: ή αρχαϊκή στάση είναι άκριβοδί-καιη ισορρόπηση και σχεδόν ίσος ό καταμερισμός του βάρους του σώματος και στὰ δύο πόδια (κοϋρος)· ή κλασσική στάση είναι ή άνετη σχέση του βάρους με τó αντίβαρο, ή νέα αίσθηση ότι ή ισορρόπηση πετυχαίνεται όχι μόνο με τó άκριβοδίκαιο ίσιο μοίρασμα του βάρους αλλά και με τή μετατόπιση του βάρους, με τó γεγονός ότι όταν τó περισσότερο βάρος πέσει σέ ένα μέρος του σώματος τó άλλο μέρος αλαφρώνει και σηκώνεται (Δορυφόρος). 'Η αρχαϊκή στάση είναι ισορροπη, τήν κλασσική μπορούμε να τήν ονομάσουμε αντίρροπη ή άμφίρροπη: είναι αυτό που οί καλλιτέχνες της 'Ιταλικής Αναγέννησης όνόμασαν *κοντραπόστο*.

"Όλα αυτά, μαζί με τήν προοπτική, που δέν έχομε καιρό να τήν εξετάσομε έδω, δείχνουν, ότι ή ανάγκη της ένότητας με ένα έσωτερικό κέντρο είναι έπιτακτική. Τί είδους όμως είναι ή ένότητα αυτή και σέ τί αποβλέπει; 'Η κτυπητή πολυμέρεια της αρχαϊκής τέχνης, ό παρατακτικός χαρακτήρας της, όπου κανένα στοιχείο δέν κυριαρχεί επάνω σέ άλλα, δέν είναι σπουδαιότερο από τὰ άλλα, αλλά όλα είναι ισάξια, φαίνεται τώρα, στὰ κλασσικά χρόνια, σάν κάτι δυσκίνητο, λιγώτερο ζωντανό άπ' όσο θέλουν, κάτι ψυχρό.

'Εκείνο που θέλουν οί κλασσικοί καλλιτέχνες είναι, να κάνει μέν τó έσωτερικό κέντρο (που κυβερνάει) αίσθητή τήν ύπαρξή του σ' όλα τὰ μέρη, χωρίς όμως τὰ μέρη να χάνουν έντελώς τó ένδιαφέρον τους, τή σημασία τους και τήν

ὑπαρξή τους. Στὴν κλασσικὴ τέχνη γίνεται μιὰ ἐντελῶς μοναδικὴ σύνθεση τῆς παράταξης καὶ τῆς ὑπόταξης, τοῦ μέρους καὶ τοῦ ὅλου, τῆς πολλαπλότητας καὶ τῆς ἐνότητας. Ὁ Wölfflin ξεχωρίζοντας τὴν κλασσικὴ φόρμα ἀπὸ τὴ μετακλασσικὴ (= ἐλληνιστικὴ, μπαρόκο) λέει, ὅτι τὴν ἔννοια τῆς ἐνότητας τὴν ἀγνοεῖ ἡ προκλασσικὴ τέχνη (= ἀρχαϊκὴ), τὴν ἔχουν ὅμως καὶ ἡ κλασσικὴ καὶ ἡ μετακλασσικὴ· ἀλλὰ στὴ μὲν μετακλασσικὴ ἓνα στοιχεῖο ἀπεριόριστα ἡγετικὸ ὑποτάσσει ὅλα τὰ ἄλλα, τὰ μέρη συναιροῦνται σ' ἓνα μοναδικὸ μοτίβο (παράδειγμα ἡ ἰσπανικὴ Pietà τοῦ Valladolid) — ἐνῶ ἡ κλασσικὴ ἐνότητα πετυχαίνεται μὲ τὴν ἁρμονία ἐλευθέρων μερῶν. Ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη = πολυμέρεια, ἡ ἐλληνιστικὴ = μονομέρεια, ἡ κλασσικὴ = ὁλομέρεια.

Οἱ μορφικὲς μεταβολὲς ποὺ ἀπαριθμήσαμε, δηλαδή: ἡ κρυμμένη ἁρμογὴ — ἡ μεταμόρφωση τοῦ γεωμετρικοῦ πλαισίου σὲ ἐσωτερικὸ σκελετὸ — ἡ ἀντίρροπη στάση (κοντραπόστο) — ἡ προοπτικὴ — ἡ συγκέντρωση καὶ ἡ ὁλομέρεια — ὅλες αὐτὲς οἱ μεταβολές, ποὺ σημαίνουν ριζικὴ ἀνανέωση τῆς τέχνης καὶ χαρακτηρίζουν τὸν κλασσικὸ ρυθμὸ, ἐκφράζουν μιὰ ψυχικότητα πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ. Ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη μὲ τὸ ὁλόδροσο ἐξωτερικὸ της δίνει τὴν ἐντύπωση, ὅτι μ' αὐτὴν ἐκφράζεται μιὰ χαρούμενη αὐτοπεποίθηση, μιὰ αὐθόρμητη καὶ ἀκλόνητη βεβαιότητα, ὅτι τὸ ἐνστικτὸ ἐξωτερικεῦεται ἀδέσμευτο. Τὴν ἔκφραση τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, ἀκόμη καὶ σὲ σκληρὲς σκηνές, μπορούμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε *εὐθυμία* = καλὴ καρδιά, ἀνοιχτὴ καρδιά. Ἀντίκρου σ' αὐτὴν ἡ κατεξοχὴν κλασσικὴ ἔκφραση εἶναι ἡ *βαρυθυμία*: μιὰ σοβαρότητα ἐνσυνείδητη καὶ κυριαρχημένη ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο, ὅχι ἐξουθενωτικὴ. Σάμπως τώρα μόνο νὰ γεύονται οἱ ἄνθρωποι τὸν καρπὸ τῆς γνώσης, σκύβουν συλλογισμένοι στὸ βάθος τοῦ ἑαυτοῦ τους καὶ τοῦ κόσμου, γνωρίζουν τίς ἀντίρροπες δυνάμεις καὶ τὴν ἀντίφαση, τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς δυνατῆς μοίρας δηλαδή: μιᾶς κάποιας ἀνώτερης τάξης τῶν πραγμάτων τοῦ κόσμου, ποὺ βάζει σύνορα στὸν ἄνθρωπο, καὶ γίνονται μονομιᾶς σοβαροί· ἀλλὰ τὴ μοῖρα αὐτὴ τὴν καταφάσκουν καὶ τὴ δέχονται, θαρρεῖς καὶ τὴ διάλεξαν μοναχοὶ τους.

Βαρύθυμη εἶναι ἡ ἔκφραση καὶ στὴν Ἱταλικὴ Ἀναγέννηση. Στὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα μαζί μὲ τὴν τέχνη τοῦ Φειδία καὶ τῶν γύρω ἀπ' αὐτόν, ἡ γνησιώτερη ἐκδήλωση τοῦ κλασσικοῦ πνεύματος καὶ ἡ πολυτιμότερη δημιουργία του καί, ταυτόχρονα, τὸ ἀσφαλέστερο μέσο γιὰ νὰ εἰσχωρήσουμε στὸ νόημα τῆς κλασσικῆς τέχνης καὶ νὰ καταλάβουμε τὸ μήνυμά της εἶναι ἡ τραγωδία: προπάντων ὁ τελευταῖος Αἰσχύλος καὶ ὁ Σοφοκλῆς· ἀλλὰ καὶ μιὰ ἀκόμη μεγάλη πνευματικὴ φυσιογνωμία: ὁ Θουκυδίδης — ὅχι ὡς ἱστορικός ἀλλὰ ὡς καλλιτέχνης: μὲ πόση θερμὴ συμμετοχὴ καὶ κατανόηση τῆς ἀνθρώπινης μοίρας ὁ Θουκυδίδης σκύβει ἐπάνω στὴν ἄβυσσο τῶν ἀνθρωπίνων παθῶν καὶ μᾶς δίνει τὸ δρᾶμα τους — ποὺ τὰ ἐκφραστικά του μέσα ἔχουν μιὰ λιτότητα καὶ

μετριοπάθεια πού είναι γι' αυτό ακριβώς πιά συγκλονιστική. Ἡ λεγόμενη κλασσική γαλήνη είναι θερμή, ἐπειδὴ εἶναι στὸ βάθος δραματική καὶ τραγική — δὲν εἶναι ψυχρή καὶ ἀπόκοσμη ὅπως ἡ ἐπιτηδευμένη σκόπιμη γαλήνη τοῦ κλασσικισμοῦ. Σωστά ἔχουν πεῖ, ὅτι ἡ ἡρεμὴ ἔκφραση τῆς κλασσικῆς τέχνης εἶναι σὰν τὴν ἡρεμὴ ἐπιφάνεια ἐνὸς βάθους ἀμέτρητου (βαθιὰ νερά). Ἡ τραγικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς εἶναι ὁ δημιουργὸς τῆς κλασσικῆς τέχνης — χωρὶς αὐτὴν δὲν ὑπάρχει πουθενὰ καὶ ποτὲ κλασσικὴ τέχνη.

Τί τὸ κάλλιστον*

I. Ὁ διάλογος «Ἰππίας Μείζων», ποὺ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους ἐκδότες ὀνομάζεται «περὶ τοῦ καλοῦ ἀνατρεπτικός», εἶναι, ὅπως πιστεύω μαζί με πολλοὺς ἄλλους, γνήσιο ἔργο τοῦ Πλάτωνος ἀπὸ τὰ πρῶϊμα¹. Στὸ διάλογο αὐτὸν ὁ Πλάτων μετὰ τὸ στόμα τοῦ Σωκράτη, ποὺ ἐλέγχει κάθε φορά τις πρόχειρες ἀπαντήσεις τοῦ Ἰππία, προσπαθεῖ νὰ ὀρίση «τί εἶναι ἡ ὁμορφιά»: «οὐ τί ἐστὶ καλόν, ἀλλ' ὅ,τι ἐστὶ τὸ καλόν». Δοκιμάζονται πολλοὶ ὀρισμοί, ἀλλὰ ὁ Σωκράτης τοὺς ἀνατρέπει ἕναν-ἕναν, ἐπειδὴ κανένας ἀπ' αὐτοὺς δὲν μπορεῖ νὰ ὀρίση «τὸ καλόν» ἔτσι ποὺ νὰ ἐξαντλῇ τὸ περιεχόμενό του χωρὶς ν' ἀφήνῃ τόπο σὲ ἀμφιβολίες καὶ ἀντιφάσεις. «Χαλεπὰ τὰ καλὰ» εἶναι τὸ ἀρνητικὸ πόρισμα τῆς συζήτησης· καὶ ὁ Πλάτων παρατάει, γιὰ τὴν ὥρα, τὸ ἐρώτημα χωρὶς ἀπάντησιν. Πιστεύω ἀπὸ πολλὰ χρόνια (καὶ βλέπω τώρα, ὅτι καὶ σ' αὐτὸ δὲν εἶμαι μόνος), ὅτι τοὺς διαδοχικοὺς αὐτοὺς ὀρισμοὺς τοῦ καλοῦ, ποὺ ἀνατρέπονται ἀπὸ τὸ Σωκράτη, θὰ τοὺς κατανοήσωμε σωστότερα, ἂν τοὺς μελετήσωμε προσεχτικὰ ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅχι μόνον τοῦ ἐννοιολογικοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ πραγματικοῦ τους περιεχομένου· ἂν, μετὰ ἄλλα λόγια, ἀναζητήσωμε σ' ὁλόκληρῃ τὴν προπλατωνικὴ λογοτεχνία ὅ,τι ἄμεσο ἢ (πολὺ συχνότερα) ἔμμεσο μπορούμε νὰ κερδίσωμε γιὰ τὰ θέματα αὐτά· γιὰτὶ ὁ Πλάτων παλεύει ὅχι μόνον μετὰ διάφορες ἑννοίες, ποὺ εἶναι θεωρητικὰ δυνατές, ἀλλὰ καὶ μετὰ ὀρισμένη ἱστορικὴ πραγματικότητα, ποὺ ἔχει ἡλικία πολλῶν αἰώνων. Τέτοια ἀναζήτηση θὰ μπορούσε, φαντάζομαι, νὰ φωτίσῃ σημαντικὰ τὸ πῶς αἰσθανόντουσαν οἱ ἀρχαῖοι καὶ οἱ κλασσικοὶ Ἕλληνες, πρὶν ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Πλάτωνος, τὸ «καλόν» καί, παραπέρα, ποιά ἦταν ἡ σχέση τους μετὰ τὴν ἴδια τους τὴν τέχνη. Τέτοιας προσπάθειας μέρος εἶναι οἱ παρατηρήσεις ποὺ ἀκολουθοῦν.

II. Ἐνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους φιλολόγους, ποὺ μετὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Wilamowitz ἀνοιξαν καινούργιους δρόμους στὴ φιλολογικὴ ἐπιστήμη, ὁ Karl Reinhardt, μιλώντας γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ ἀφηρημένου στοχασμοῦ στοὺς Ἕλληνες, ὑποστήριξε ὅτι: γιὰ νὰ ἀναπτυχθῇ μέθοδος στοχασμοῦ καθαρὰ ἐννοιολογικοῦ, ποὺ κάνει ριζικὴ ἀφαίρεσιν κάθε ἐμπειρίας καὶ ἐποπτείας, χρειάζονται ἀφηρημένα ὀνόματα «ποὺ νὰ μὴν ἔχουν τὸ φόβο νὰ ξανασμίξουν γρή-

* Ἑλληνικά 15 (1957) 286-292. Ἀνατύπωση: Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 57-66.

γορα με τὰ συγκεκριμένα αντικείμενα ἀπ' ὅπου βγῆκαν». Τέτοια ἀφρημένα, πού βοήθησαν σημαντικά στὴν ἀνάπτυξη τῆς μεθόδου αὐτῆς, εἶχε, λέει ὁ Reinhardt, ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα τὰ οὐσιαστικοποιημένα οὐδέτερα ἐπιθέτων ἢ μετοχῶν, ὅπως: τὸ καλόν, τὸ αἰσχρόν, τὸ θερμόν, τὸ ψυχρόν, τὸ ὑγρόν, τὸ ξηρόν ἢ τὰ ἄπειρον, ὄν, ἔν, ὅμοιον, ταύτόν, σοφόν, ἀγαθόν, κακόν κλπ. Γιατί, λέει, τὶς παλιές ἰδιαίτερες λέξεις πού ἐκφράζουν ἔννοιες κατηγορουμένου (Prädikatsbegriffe), ὅπως κάλλος, θερμὴ, αἶσχος καὶ τὰ ὅμοια, πολὺ εὐκολα τὶς φανταζόμεστε δεμένες ἀκόμη με συγκεκριμένους φορεῖς· γι' αὐτὸ δὲν εἶναι χρήσιμες στὸ θεωρητικὸ στοχασμό².

Φοβοῦμαι ὅτι ἡ στοχαστικὴ αὐτὴ παρατήρηση, ξεκινώντας ὥσως ὑποσυνείδητα ἀπὸ τὶς προϋποθέσεις τῆς νεώτερης νόησης, ἀντιστρέφει τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα. Πρῶτα-πρῶτα ἂς ἐπιτραπῇ στὸ γλωσσικὸ αἶσθημα ἐνὸς νεώτερου Ἑλλήνα νὰ παρατηρήσῃ ὅτι τὰ ἐπίθετα ἀπὸ φυσικοῦ τους δὲν στέκονται μόνα τους, καί, ὅταν ἀκόμη οὐσιαστικοποιηθοῦν με τὸ ἄρθρο, δείχνουν ἀδιάκοπα (θά'λεγε κανεὶς, με τὸ δάχτυλο) κατὰ τὴ μεριά τοῦ οὐσιαστικοῦ πού λείπει (κάτι σὰν τὸ σῶμα, χρῆμα, πρᾶγμα)· καὶ τὸ κάνουν αὐτὸ πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅσο τὸ οὐσιαστικὸ κάλλος, ἔξαφνα, ἢ θερμὴ γεννοῦν τὴν ἰδέα κάποιου συγκεκριμένου φορέα. Ἐπειδὴ ὅμως μπορεῖ νὰ παρατηρηθῇ ὅτι ἡ ἀντίρρηση αὐτὴ εἶναι θεωρητικὴ ἢ ὑποκειμενικὴ, προσθέτω ὅτι ὁ κυριότερος λόγος πού κάνει ἀμφίβολη τὴ γνώμη τοῦ Reinhardt εἶναι ὅτι τὰ οὐδέτερα αὐτὰ τῶν ἐπιθέτων τὰ ἀγαποῦν ἐξαιρετικὰ καὶ οἱ ποιητὲς τῶν χρόνων ἐκείνων, ἄνθρωποι δηλαδὴ πού γι' αὐτοὺς ἴσια-ἴσια τὸ συγκεκριμένο, τὸ αἰσθησιακὸ, εἶναι ἀξία πρωταρχικὴ, «μέγα καλὸ καὶ πρῶτο».

Ἀπὸ ἀμέτρητα παραδείγματα ἰδοὺ μιὰ μικρὴ καὶ πρόχειρη ἐκλογή. «Ὅττι καλὸν φίλον ἐστί, τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί» λέει ὁ Θέογνις (17) ὅτι τραγοῦδῃσαν κάποτε οἱ Μοῦσες· ἢ «κάλλιστον τὸ δικαιοτάτον...» (255). Ὁ Πίνδαρος εἶναι γεμάτος: «Εἰ πόνος ἦν, τὸ τερπνὸν πλέον πεδέρχεται» (Νέμ. 7, 109). «Τὸ δὲ μόρσιμον οὐ παρφυκτόν» (Πυθ. 12, 53). «Εἰ δέ νιν [= τὸν πλοῦτο] ἔχων τις οἶδεν τὸ μέλλον» (Ὀλ. 2, 103). «Τεκμαίρει καὶ νυν Ἀλκιμίδας τὸ συγγενὲς ἰδεῖν ἄγχι καρποφόροις ἀρούραισιν» (Νέμ. 6, 14 κέ.). «Τὸ δὲ συγγενὲς ἐμβέβακεν ἔχνεσιν πατρὸς» (Πυθ. 10, 20). «Τὸ γὰρ ἐμφυὲς οὗτ' αἰθῶν ἀλώπηξ οὗτ' ἐρίβρομοι λέοντες διαλλάξαιντ' ἂν ἦθος» (Ὀλ. 11, 20 κέ.). Εἶναι ἰσοδύναμο με τὸν πληθυντικὸ, πρᾶγμα σημαντικὸ: «Σὺν γὰρ ὕμμιν τά τε τερπνὰ καὶ τὰ γλυκὴ ἄνεται πάντα βροτοῖς» (Ὀλ. 14, 7 κέ.). «Τὰ μὲν ὦν οὐ δύνανται νήπιοι κόσμῳ φέρειν, ἀλλ' ἀγαθοί, τὰ καλὰ τρέψαντες ἔξω» (Πυθ. 3, 146 κέ.). Καὶ ἄπειρα ἄλλα³. Μὰ καὶ στοὺς ἄλλους ποιητὲς δὲν εἶναι σπάνια. Ὁ καθένας θυμᾶται τὸ περίφημο

τοῦ Αἰσχύλου «τὸ μήτ' ἀναρχον μήτε δεσποτούμενον ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλευῶ σέβειν καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἕξω βαλεῖν» (Εὐμ. 696 κέ.). Ἵσως ὁμως πιὸ διδαχτικοὶ ἀκόμη εἶναι οἱ στίχοι τῶν Χοηφόρων «ἀλλ' ὦ μεγάλοι Μοῖραι, Διόθεν τῇδε τελευτᾶν ἢ τὸ δίκαιον μεταβαίνειν» (606-8): τὸ δίκαιο περπατάει (ὅπως καὶ ἡ Δίκη) — θὰ μπορούσε ὁμως τόσο εὐκόλα νὰ πῇ «ἡ δικαιοσύνη μεταβαίνειν»; Στὸ Σοφοκλῆ «τὸ γὰρ νεάζον ἐν τοιοῖςδε βόσκεται χώροις αὐτοῦ» (Τραχ. 144) = ἀνάλογο μὲ τοῦ Εὐριπίδη «τῷ νέῳ δ' ἐσφαλμένοι ζητοῦσι τὸν τεκόντα» (Ἡρακλῆς 75, πρβ. καὶ τὸ σχόλιο τοῦ Wilamowitz). «Τὸ γὰρ εὐγενὲς ἐκφέρεται πρὸς αἰδῶν» (Ἄλκ. 601). Ἀντίθετα, ὅταν διαβάζουμε στὸν Εὐριπίδη (Ἡρακλῆς 337/8) «πατρῶν ἐς μέλαθρον, οὗ τῆς οὐσίας ἄλλοι κρατοῦσι, τὸ δ' ὄνομ' ἔσθ' ἡμῶν ἔτι», αἰσθανόμαστε, ὅπως ἐσημείωσε ὁ Wilamowitz, ἀμέσως τὴν ἐπίδραση τῆς φιλοσοφικῆς γλώσσας τοῦ καιροῦ του: ἡ λέξις «οὐσία» εἶναι δημιούργημα τοῦ 5ου αἰῶνα, πιὸ νέα ἀπὸ «τὸ ὄν»⁴.

Νομίζω λοιπὸν ὅτι τὰ οὐδέτερα ἐκεῖνα ἐπιθέτα μαρτυροῦν ἴσια-ἴσια πόσο ἡ προσωκρατικὴ νόηση εἶναι ἀκόμη στερεὰ δεμένη μὲ τὸ συγκεκριμένο, μὲ τὸ ὑλικό. Ἡ ἴδια ἡ συζήτηση τοῦ Σωκράτη μὲ τὸν Ἰππία δίνει, θαρρῶ, τὴν ἀπόδειξη (Ἰππ. Μείζ. 292 c-d): «οὐχ οἷος τ' εἶ μεμνησθαι ὅτι τὸ καλὸν αὐτὸ ἡρώτων, ὃ παντὶ ὃ ἂν προσγένηται ὑπάρχει ἐκείνῳ καλῶ εἶναι, καὶ λίθῳ καὶ ξύλῳ καὶ ἀνθρώπῳ καὶ θεῷ καὶ πάσῃ πράξει καὶ παντὶ μαθήματι; αὐτὸ γὰρ, ἔγωγε, ὠνθρωπε, κάλλος ἐρωτῶ ὅ,τι ἐστίν...». Δὲν εἶναι σὰν ἓνα crescendo ἀφηρημένων οἱ δυὸ ἐκφράσεις «τὸ καλὸν αὐτὸ-αὐτὸ κάλλος»; Ἡ πρώτη μπορούσε ἀκόμη νὰ παρεξηγηθῇ, ἡ δευτέρη ὄχι. Ὅταν ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη πασχίζει σοβαρὰ νὰ γλιτώσῃ ἀπὸ κάθε δεσμὸ μὲ τὸ συγκεκριμένο, ἡ γλώσσα πλᾶθει γιὰ τὶς καινούργιες ἔννοιες ἄλλες λέξεις, προπάντων μὲ τὴν κατὰληξιν -ότης- στὸν Πλάτωνα εἶναι συχνὰς καὶ ὁ Ἀντισθένης ἀκόμη προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀνασχεύσῃ λέγοντας «ἵππον μὲν ὀρῶ, ἵππότητα δ' οὐχ ὀρῶ».

Τὰ παραπάνω δὲν εἶναι βέβαια ἀρκετά, γιὰ νὰ λύσουν τὸ πρόβλημα τῆς γένεσης καὶ τῆς ἐξέλιξης τῶν ἀφηρημένων· φαίνεται ὁμως ἀπ' αὐτά, νομίζω, ὅτι ἡ λύση του δὲν βρίσκεται στὸ δρόμο πού ἀκολούθησε ἡ σκέψη τοῦ Reinhardt⁵.

III. Ἄλλη ἀπόδειξη πὼς τὸ οὐσιαστικοποιημένο οὐδέτερο τοῦ ἐπιθέτου εἶναι ἀκόμη στενὰ δεμένο μὲ τὸ συγκεκριμένο καὶ ὄχι ἀρκετὰ ἀφηρημένο εἶναι ὅτι μὲ τὸν ἴδιο τρόπο οὐσιαστικοποιεῖται εὐκολώτατα καὶ ὁ ὑπερθετικὸς βαθμὸς τοῦ ἐπιθέτου: ὅταν, ὅπως εἶδαμε πρωτύτερα, ὁ Θεόγνις λέει «τὸ δικαιοτάτον», εἶναι φανερὸ πὼς τοῦτο συγκρίνεται μὲ ἄλλα «πράγματα» λιγότερο δίκαια.

Μέσα στὸν κύκλο αὐτὸν τῶν ἰδεῶν εἶναι πολὺ ἄξιο προσοχῆς, ὅσο καὶ

γοητευτικό, ὅτι, ὅπως καὶ γιὰ ἄλλες ἀξίες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, ἔτσι καὶ γιὰ τὴν ὁμορφιὰ οἱ Ἕλληνες (ἀλλὰ καὶ ἄλλοι λαοὶ) πολὺ προτοῦ θελήσουν νὰ μάθουν τί εἶναι «τὸ ὁμορφο» ρώτησαν μὲ τόλμη «τί εἶναι τὸ πιὸ ὁμορφο ἂπ' ὅλα» — ὄχι «τί τὸ καλὸν» ἀλλὰ «τί τὸ κάλλιστον». Καὶ εἶναι ἴσως χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν ἐλληνικὸ ἀτομικισμὸ πὼς κανένας δὲν ἱκανοποιεῖται μὲ τὸ «κάλλιστον» τοῦ ἄλλου, ἀλλὰ ὅλο μπαίνει τὸ ἐρώτημα ξανὰ καὶ ξανὰ καὶ ὅλο καινούργιες ἀπαντήσεις δίνουν. Ἀξίζει νὰ μαζευτοῦν κάποτε τὰ διάφορα αὐτὰ «κάλλιστα», νὰ μελετηθοῦν μὲ προσοχὴ καὶ νὰ καταταχτοῦν σύμφωνα μὲ τὴ χρονολογία τους (ὅπου αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἐξακριβωθῇ), ποὺ εἶναι ἡ μόνη σίγουρη βάση, γιὰ νὰ μποῦν σὲ τάξη καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ νοήματος. Τὰ λίγα παραδείγματα ποὺ ἀκολουθοῦν ἔχουν σκοπὸ νὰ δείξουν ὅτι τέτοια μελέτη θὰ ἦταν γιὰ πολλὰ ζητήματα διαφωτιστικὴ.

Τὸ ἐρώτημα φαίνεται νὰ ἔχη προβάλει, τὸ ἀργότερο, κατὰ τὰ τέλη τοῦ 7ου αἰῶνα. Ὁ Σιμωνίδης ὁ Ἀμοργῖνος στὴν ἐλεγεία, ὅπου συμβουλεύει τοὺς θνητοὺς νὰ χαίρωνται καρτερικὰ τὴ λιγοστὴ ζωὴ τους, τοὺς ὀρμηνεύει μὲ τοὺς ὠραίους στίχους «ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χῖος ἔειπεν ἀνὴρ· οἷη περ φύλλων γενεὴ τοίῃ δὲ καὶ ἀνδρῶν» (D. 29, 1/2): βλέπομε ἐδῶ κιόλας πὼς τὸ κατηγορούμενο τῆς ὁμορφίᾳς δίνεται σὲ μιὰ βιοσοφικὴ κρίση. Ἀλλὰ τὸν ἴδιο ἐπάνω-κάτω καιρὸ τὸ βλέπουμε νὰ ὑπάρχη καὶ μὲ τὴν (πιὸ ἀκριβὴ γιὰ τοὺς Ἕλληνες) σημασία τῆς χαρᾶς τοῦ ματιοῦ, καὶ μάλιστα μὲ τολμηρότατο περιεχόμενο: γιὰτὶ στὸ Θαλῆ τὸ Μιλήσιο ἔδιναν οἱ ἀρχαῖοι τὸ ἀπόφθεγμα «τί τὸ κάλλιστον; κόσμος» (Diels ⁵¹ 71, 11). Μπορεῖ νὰ μὴν τὸ εἶπε ὁ ἴδιος, ἂν εἶναι σωστὸ ὅτι πρῶτος ὁ Ἀναξίμανδρος ἢ ὁ Ἀναξίμενης μεταχειρίστηκε τὴ λέξη αὐτὴ στὴ σημασία «σύμπαν»· μὰ γνήσιος ἀρχαῖός, καὶ μάλιστα πρῶτος, εἶναι ὁ λόγος ἐξάπαντος· ἡ πιὸ βαρυσήμαντη ἀπόδειξη εἶναι πὼς ὁ Ἡράκλειτος τὸν ξέρει: «ὥσπερ σάρμα εἰκὴ κεχυμένων ὁ κάλλιστος κόσμος» (ἀπ. B 124): ἐνῶ γιὰ τὸν Μιλήσιο τὸ σύμπαν εἶναι ἓνα «καλοσυγυρισμένο στολίδι» (= κόσμος), ὁ βαθὺς Ἐφέσιος λέει ὅτι αὐτὸς «ὁ κάλλιστος κόσμος» φαίνεται σὰν σωρὸς πραγμάτων σκορπισμένων στὴν τύχη. — Καὶ τῆς Σαπφῶς τὸ «κάλλιστον», ὅπως καὶ τῶν συγχρόνων τῆς Μιλησίων, εἶναι τοῦ ματιοῦ χαρὰ (27a D.): «οἷ μὲν ἱππῆων στρότον, οἷ δὲ πέσδων, οἷ δὲ νάων φαῖς ἐπὶ γᾶν μέλαιναν ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅττω τις ἔραται»· ἔτσι κι' ἡ Ἑλένη, λέει, προτίμησε ἂπ' ὅλα τὸν Πάρι· ἔτσι κι' αὐτὴ, ἡ Σαπφώ, θὰ ᾔθελε καλύτερα νὰ ἰδῇ τὴν Ἀνακτορία, τὸ ἀγαπητερό της περπάτημα καὶ τοῦ προσώπου της τὴν ἀστραφτερὴ λάμψη («τὸ σεῖσμα καὶ τὸ διῶμα» της), παρὰ τῶν Λυδῶν τὰ ἄρματα καὶ τὰ φουσάτα τῶν πεζῶν. Ἐχει ὁμως ἰδιαίτερη σημασία ὁ συσχετισμὸς τοῦ «καλλίστου» μὲ τὴν ἀγάπη τοῦ καθενός, γιὰτὶ αὐτὸ εἶναι κάποια ἀρχὴ ὁμολογημένου ὑποκειμενισμοῦ, ποὺ εἶναι σύμφυτος μὲ τὴν οὐσία τοῦ ἐλληνικοῦ ἀρχαῖοῦ λυρισμοῦ.

Σ' ἓνα «δροσάτο ὕστερο ἀστέρι» τῆς ἀρχαϊκῆς ποίησης βλέπομε τὴν ἔννοια τοῦ «καλλίστου» νὰ περνᾷ καὶ στὸ δίκαιο (ὅπως, ἀντίστροφα, ὁ Ἀναξίμανδρος εἶχε μεταφέρει τὴ «δίκη» καὶ τὴν «ἀδικία» στὴ φύση): εἶναι τὸ ἐπίγραμμα πού, κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη, ἦταν γραμμένο στὸ προπύλαιον τοῦ Λητῶου τῆς Δήλου, ἀλλὰ πού τὸ διαβάζομε καὶ στὸ Θεόγνι (255 κέ. D. Πρβ. Diels ⁵I σελ. 64 σημ. στὸ στ. 7): «κάλλιστον τὸ δικαιοτάτον, λῶστον δ' ὑγιαίνειν, πάντων ἡδιστον δ' οὐ τις ἐρᾷ τὸ τυχεῖν»⁶. Μπορεῖ ὁ συσχετισμὸς τῆς ὁμορφίᾳς μὲ τὸ δίκαιο νὰ εἶναι πιὸ παλιὸς (στὸ κυκλικὸ ἔπος «Τηλεγονία» ἡ βασίλισσα τῶν Θεσπρωτῶν ὀνομάζεται Καλλιδίκη)· ἀπὸ δῶ καὶ κάτω ὅμως δὲν χάνεται ποτὲ πιά. Ἀναφέρομε μόνο τὸν Ἡρόδοτο μὲ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὰ χρόνια του τροποποίησιν τῆς ἔκφρασης (3, 80): «πληθος δὲ ἄρχων πρῶτα μὲν οὖνομα πάντων κάλλιστον ἔχει, ἰσονομίην». Ὁ Πλάτων, πού δὲν συμπαθοῦσε τὴ δημοκρατία, ἴσως θυμῆθηκε αὐτὰ ἴσια-ἴσια τὰ λόγια τοῦ Ἡροδότη τοῦ ἢ ἄλλα ἀνάλογα, καὶ γιὰ νὰ τὰ ἐξευτελίσῃ τὰ παίρνει κατὰ λέξιν: ναὶ —φαίνεται σὰν νὰ συνεχίζῃ εἰρωνικὰ— ὁμορφο εἶναι, ἀλλὰ μόνο ἐπειδὴ τὰ πολύχρωμα, τὰ παρδαλὰ πράγματα, ἀρέσουν στοὺς πολλοὺς: «κινδυνεύει καλλίστη αὕτη τῶν πολιτειῶν εἶναι· ὥσπερ ἱμάτιον ποικίλον πᾶσιν ἄνθεσι πεποικιλμένον, οὕτω καὶ αὕτη πᾶσιν ἡθεσιν πεποικιλμένη καλλίστη ἂν φαίνοιτο. Καὶ ἴσως μὲν καὶ ταύτην, ὥσπερ οἱ παῖδες τε καὶ αἱ γυναῖκες τὰ ποικίλα θεώμενοι, καλλίστην ἂν πολλοὶ κρίνειαν», ξαναγυρίζοντας ἔτσι πάλι στὸ ὁμορφο θέαμα⁷.

Μέσα στὴ σφαίρα τῆς βιοσοφίας, κι' ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἀρχαϊκὰ ἀκόμη, εἶναι τὰ «κάλλιστα» τοῦ Βακχυλίδη: «ἀλλ' ἐφ' ἐκάστῳ [καιρὸς] ἀνδρῶν ἔργματι κάλλιστος» (14, 16 κέ.) μὲ φανερὴ ἀνάμνησιν τοῦ ἀρχαϊκοῦ ἀποφθέγματος τοῦ Χίλωνος «καιρῷ πάντα πρόσεστι καλὰν», πού εἶχε τυπωθῇ βαθιὰ στὸ νοῦ τῶν Ἑλλήνων καὶ δὲν τὸ λησμονοῦσαν ποτέ⁸. Στὸν ἐπίνικο 10, 47 κέ. διαβάζομε «τὸ μὲν κάλλιστον, ἐσθλὸν / ἄνδρα πολλῶν ὑπ' ἀνθρώπων πολυζήλων εἶμεν· οἶδα καὶ πλούτου μεγάλαν δύνασιν κλπ.». Ἐτσι γράφει στὴν ἐκδοσὴ του ὁ B. Snell σύμφωνα μὲ τὴν ἐρμηνεία τοῦ Wilamowitz, ὅτι ὁ «ἐσθλὸς ἀνὴρ» (= «ἀνὴρ ἀγαθὸς γενόμενος») εἶναι ἐκεῖνος πού νίκησε στοὺς πανελλήνιους ἀγῶνες, ὁ «ἐλλάνικος»⁹. Ἡ γραφὴ τοῦ παπύρου ὅμως φαίνεται σὰν νὰ φέρνῃ στὴν ἀνάγνωσιν «ἐσθλῶν» (ἔχι «ἐσθλόν»)· καὶ τότε, πῶς θὰ ἔπρεπε νὰ στίξωμε, δηλαδὴ νὰ καταλάβωμε τὴ φράση: «τὸ μὲν κάλλιστον ἐσθλῶν, / ἄνδρα πολλῶν ὑπ' ἀνθρώπων πολυζήλων εἶμεν»; ἢ «τὸ μὲν κάλλιστον, ἐσθλῶν / ἄνδρα πολλῶν ὑπ' ἀνθρώπων πολυζήλων εἶμεν», ὅπως ἐτύπωναν παλιότερα οἱ Blass-Suess; Ἡ χρονολογικὴ καὶ νοηματικὴ κατάταξιν τῶν «καλλίστων» θὰ βοηθοῦσε, ἴσως, νὰ ἰδοῦμε ποῦ πρέπει νὰ τοποθετήσωμε τὸ «κάλλιστον» τοῦτο τοῦ Βακχυλίδη: κοντὰ στοὺς Πινδαρικοὺς

ἐπίνικους, πού σύμφωνα μέ τὸ ἀριστοκρατικὸ ἰδανικὸ γιὰ τὴν «ἀρετὴν» ἐξυψώνουν τοὺς νικητὲς τῶν πανελλήνιων ἀγώνων; ἢ π.χ. κοντὰ στὸ σχόλιο τοῦ Σιμωνίδη γιὰ τὸ Σκόπα, πού ἐκφράζει τὴν καινούργια σχετικότητα τῶν ἀνθρωπίνων κρίσεων (ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι χαλεπόν... ἔμοιγ' ἐξαρκεῖ δς ἂν μὴ κακὸς ἢ μὴδ' ἄγαν ἀπάλαμνος... οὐ μιν ἐγὼ μωμήσομαι· τῶν γὰρ ἡλιθίων ἀπείρων γενέθλα...);

Στὰ κλασσικὰ χρόνια τὸ πρόβλημα τοῦ «καλλίστου» φαίνεται πὼς χάνει πολὺ ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον του. Ἡ ἔκφραση ἐπιζῇ βέβαια καὶ οἱ ποιητὲς ὅλο καὶ τὴν παραλλάζουν. Περίεργοι εἶναι οἱ ἀκόλουθοι στίχοι ἀπὸ τὴν «Βάκχες» τοῦ Εὐριπίδη (877-81): «τί τὸ σοφὸν ἢ τί τὸ κάλλιον παρὰ σοφῶν γέρας ἐν βροτοῖς ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν; ὅ,τι καλὸν φίλον αἰεί». Νὰ μὴ λησμονοῦμε ὅμως ὅτι οἱ στίχοι αὐτοὶ ἀνήκουν σὲ χορικὸ δράματος, πού σχεδὸν ἀρχαῖζει, ἀκόμη καὶ μορφολογικά¹⁰. Ἴσως καὶ κάποια φιλοσοφικὰ ρεύματα (Πυθαγόρειοι) ἐξακολουθοῦν νὰ συντηροῦν τὴν ἔκφραση αὐτή. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἀρχαῖοι οἱ ἴδιοι ἐπρόσεξαν ὅτι τὸ ἐρώτημα εἶναι καθυατὸ ἀρχαῖκό: «...τὰ δὲ τί μάλιστα, οἷον τί τὸ δικαιοτάτον; ...τί τὸ σοφώτατον; ...τί κάλλιστον; ...ἕκαστον γὰρ τῶν τοιούτων μάλιστὰ τί ἐστίν. ἔστι δ' αὕτη ἢ αὕτη τῇ τῶν ἐπὶ σοφιστῶν λεγομένη σοφία. καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἐξήτουν οὐ τί ἐστὶ τὰγαθόν, ἀλλὰ τί μάλιστα; οὐδὲ τί τὸ χαλεπόν, ἀλλὰ τί τὸ χαλεπώτατον; ...οὐδὲ τί τὸ ράδιον, ἀλλὰ τί τὸ ρᾶστον...» (Ἰάμβλιχος, στὸν Diels I σ. 464). Ὅμως γιὰ τὴ νέα φάση τοῦ ἐλληνικοῦ στοχασμοῦ, τὴν κλασσική, πού ἀρχίζει μέ τὸ Σωκράτη, τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ἐρώτησης, στὸν τύπο τοῦ «τί μάλιστα», δὲν εἶναι πιὰ τὸ κατάλληλο¹¹. Ἔτσι τὸ ἐρώτημα «τί τὸ κάλλιστον» ἀποτραβιέται σιγὰ-σιγὰ γιὰ νὰ κάμῃ τόπο στὸ «τί τὸ καλόν».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. π.χ. P. FRIEDLÄNDER, Platon II (Berlin-Leipzig 1930) 105 κέ. Τελευταῖα M. SORETH, Der Platonische Dialog Hippias maior (München 1953) (Zetemata, 6) καὶ κριτικὴ τοῦ O. GIGON, Gnomon 27 (1955) 14 κέ. — Πρέπει νὰ σημειωθῇ, ὅτι οἱ παρατηρήσεις καὶ σκέψεις τοῦ ἄρθρου τούτου, πού εἶχε κίνητρο ἱστοριοαρχαιολογικὸ καὶ ὄχι καθαρὰ φιλολογικόν, δὲν ἐξαντλοῦν τὸ θέμα ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ πλευρὰ καὶ εἶναι μόνο μιὰ πρώτη δοκιμὴ.

2. K. REINHARDT, Parmenides und die Geschichte der griech. Philosophie (Bonn 1916) 250 κέ.

3. F. DORNSEIFF, Pindars Stil (Berlin 1921) 75.

4. Euripides Herakles, erklärt von U. V. WILAMOWITZ-MOELLENDORF (Berlin 21895) 78.

5. Ἴσως πὶν φρόνιμη εἶναι ἡ διατύπωση τοῦ O. GIGON (Der Ursprung der griech. Philosophie, Basel 1945, 60 κέ.), ὅτι τὸ «ἄπειρον» τοῦ Ἀναξιμάνδρου, πού ἀντικατασταίνει (ὡς «ἀρχή») τὸ Χάος τοῦ Ἡσιόδου, θυμίζει μὲν τὴν «ἀπείρονα γαῖαν», τὸν «πόντον ἀπείρονα» τοῦ Ὀμήρου, ἀλλὰ

τὸ οὐσιαστικοποιημένο οὐδέτερο ἐπίθετο, ποὺ δὲν συνοδεύει πιά κανένα οὐσιαστικό, ἐκφράζει μὲ τὴ μορφὴ τοῦ κιόλας «τὴν ἀφαίρεση, τὸ χωρισμὸ ἀπὸ τὰ λογῆς-λογῆς ὁρατὰ πράγματα τοῦ κόσμου». — 'Απὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἂν «τὸ ἄπειρον» τοῦ 'Αναξιμάνδρου εἶναι τὸ πρῶτο-πρῶτο τῆς σειρᾶς αὐτῆς τῶν οὐδετέρων ἐπιθέτων, θὰ μπορούσε κανένας νὰ πιστέψῃ ὅτι τὸ οὐδέτερο γένος τοῦ Χάους ἴσια-ἴσια στάθηκε πρότυπο γιὰ τὰ πρῶτα οὐσιαστικοποιημένα οὐδέτερα ἐπίθετα· δηλαδὴ ρίζα τοὺς καὶ θεμέλιο θὰ ἦταν πάλι τὸ συγκεκριμένο.

6. [Γιὰ τοὺς στίχους τῆς Σαπφῶς καὶ γιὰ τὸ Δηλιακὸ ἐπίγραμμα πρβ. H. FRÄNKEL, *Wege und Formen frühgriech. Denkens* (München 1955) 90 κέ. = *Gött. Nachr.* 1924].

7. Πολιτεία H 557 c, πρβ. καὶ 561 e (καὶ ἐκδ. Chambry, τῆς Coll. Budé, III 33 σημ. 1).

8. DIELS *Vorsokr.*⁵ I 61, 12 κέ. = 88 B 7. Βλ. καὶ αὐτ. III (Wortindex) 223 στὴ λ. *καιρός* καὶ πρβ. Θέογνι 401 (ὅπου παραπέμπουν οἱ ἐκδ. τοῦ Βαχχυλίδη). [Πολὺ ἄργά ἐγνώρισα τὴ σπουδαία μελέτη τοῦ D. SCHULZ, *Zum Kanon Polyklets* στὸν *Hermes* 83 (1955) 200 κέ., ἰδιαίτερα 204 (σημ. 4) κέ.].

9. Sappho u. SIMONIDES (Berlin 1913) 187 κέ.

10. Βλ. τὴ σχολιασμένη ἔκδοση τοῦ E. R. DODDS (Oxford, Clarendon, 1953) XXXIII κέ., 176 κέ.

11. 'Ισως κι' ὁ ἴδιος ὁ Πλάτων, στὸν «Ἱππία Μείζονα», φανερώνει ἔμμεσα πὼς τὴν ἔκφραση αὐτὴ τὴ θεωρεῖ ἀπαρχαιωμένη καὶ ἀκατάλληλη γιὰ τὴ φιλοσοφικὴ ἔρευνα: ὅταν ὁ Σωκράτης ρωτᾷ τέταρτη φορὰ «τί αὖ λέγεις τὸ καλὸν εἶναι;», ὁ Ἱππίας ἀποκρίνεται «λέγω τοῖνον ἀεὶ καὶ παντὶ καὶ πανταχοῦ καλὸν εἶναι ἀνδρὶ, πλουτοῦντι, ὑγιαίνοντι, τιμωμένῳ ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων, ἀφικομένῳ εἰς γῆρας, τοὺς αὐτοῦ γονέας τελευτήσαντας καλῶς περιστέλλαντι, ὑπὸ τῶν αὐτοῦ ἐκγόνων καλῶς καὶ μεγαλοπρεπῶς ταφῆναι» (291 c-e)· τὴν ἀπάντησιν αὐτὴ ὁ Σωκράτης τὴν ὀνομάζει «διθύραμβον» (292 c).

Εἰσαγωγικὸ σημείωμα*

Ὅσοι μὲ τὸ βιβλίο τοῦτο πρωτογνωρίζουν τὸν Τσουντα θὰ αἰσθανθοῦν βέβαια, κι ἀπ' αὐτὸ μόνον, τὸ ἐσωτερικὸ ἐκεῖνο ἐλαφρὸ τίναγμα ποὺ προκαλεῖ ἡ ἀνεπάντεχη γνωριμιὰ μιᾶς προσωπικότητος. Ἀλλὰ καὶ τὴν προσωπικότητά του θὰ τὴν σταθμίσουν ἀκριβέστερα καὶ ἀπὸ τὸ βιβλίο θὰ ἔχουν ψυχικὸ κέρδος μεγαλύτερο, ἂν κατέχουν μερικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸν ἀθόρυβο ἀλλὰ μεστὸ πνευματικὸ βίο τοῦ Τσουντα.

Γεννημένος στὰ 1857 στὴ Στενὴμαχο τῆς Θράκης καὶ ἀφοῦ ἐτελείωσε τὶς σπουδές του στὴ Γερμανία, ἔγινε στὰ 1883, εἴκοσι ἔξ χρόνων, ἔφορος τῶν ἀρχαιοτήτων. Μὲ τὶς πρῶτες του ἐργασίες στὰ πρόσφατα τότε εὐρήματα τῆς Ἀκρόπολης καὶ ἄλλα μνημεῖα ἐπιβλήθηκε τόσο, ὥστε ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία ἐδιάλεξε τὸ 1886 αὐτόν, τὸν νέον τῶν 29 χρόνων, γιὰ νὰ τοῦ ἀναθέσει τὸ μέγα ἔργο τῆς ἐρευνας τῶν Μυκηνῶν ὕστερα ἀπὸ τὶς πρόσφατες τότε ἐκπληχτικὲς ἀνακαλύψεις τοῦ Schliemann. Πόσο μοναδικὴ ἐπιτυχία ἦταν ἡ ἐκλογὴ αὐτῇ τῆς Ἑταιρείας τὸ μαρτυροῦν ὄχι μόνον οἱ πολυάριθμες μελέτες του στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίδα (1887-1902) ἀλλὰ καὶ τὸ ὥριμο ἐκεῖνο συνθετικὸ ἀριστοῦργημα «Μυκῆναι καὶ Μυκηναϊκὸς Πολιτισμὸς» (1893), ποὺ εἶναι σχεδὸν ἀπίστευτο ὅτι τὸ ἔγραψε τριάντα πέντε χρόνων. Γιὰ νὰ κατανοήσῃ καλύτερα καὶ βαθύτερα τὸ Μυκηναϊκὸ πολιτισμὸ προχώρησε ὕστερα στὴ συστηματικὴ ἐρευνα τῆς προϊστορίας τῶν Κυκλάδων (1894-1897) καὶ τέλος τοῦ νεολιθικοῦ πολιτισμοῦ τῆς Θεσσαλίας (1899 ἔ.). Ἐβαλε ἔτσι πρῶτος αὐτὸς τὰ θεμέλια στὴν ἐπιστημονικὴ ἀρχαιολογία τῆς προϊστορικῆς Ἑλλάδας, ἐξαίρετα γερὰ καὶ ἀνθεκτικὰ· ἐπάνω τους χτίζουν, καθὼς οἱ ἴδιοι τὸ τονίζουν κάθε τόσο ἀπὸ εὐγνωμοσύνη, ὅλοι οἱ ἄξιοι τοῦ ὀνόματος ἐρευνητὲς τῆς προϊστορικῆς Ἑλλάδας, Ἕλληνες καὶ ξένοι. Ἡ ἐκλογὴ του στὸ Πανεπιστήμιον τὸν βρῆκε κατὰμεσα στὴν εὐφορία τῆς ἐρευνᾶς του (1901). Χρειάστηκε ἡ ἰσχυρὴ ἐπιμονὴ σεβαστῶν θαυμαστῶν του, γιὰ νὰ νικήσῃ τὴν ἀντίστασίν του. Δὲν ἐγελάστηκαν οἱ θαυμαστὲς του ἐκεῖνοι, γιατί ὁ Τσουντας, μὴ καὶ δέχτηκε, πῆρε καὶ τὸ διδαχτικὸ του ἔργο σοβαρὰ σὰν ἀποστολὴ· τόσο σοβαρὰ, ὥστε

*Εἰσαγωγικὸ Σημείωμα στὸ βιβλίο τοῦ Χρήστου Τσουντα *Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης*, Β' ἔκδοσις, 1957, 5-8.

τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, τὴ γνησιώτερη χαρὰ τῆς ζωῆς του, τὴν ἔκοψε πιὰ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του σχεδὸν ὁλοκληρωτικά. Στάθηκε μοναδικὸς δάσκαλος γιὰ εἴκοσι τόσα χρόνια, ἀλλὰ ἔφυγε ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιον μὲ τὴν ψυχὴ κουρασμένη, τὸ 1925, προτοῦ νὰ φτάσει στὸ ὄριο τῆς ἡλικίας (αἰσθάνθηκε ὅμως τὸ χρέος νὰ πάει τὸ 1926-27 στὸ νεοῖδρυμένο τότε Πανεπιστήμιον τῆς Θεσσαλονίκης, πού εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ προσωπικότητες θεμελιωτῶν σὰν τὴ δική του γιὰ νὰ τὸ δυναμώσουν στὰ πρῶτα του βήματα). Καὶ τότε, χωρὶς νὰ ἔχει καμμιά τυπικὴ ὑποχρέωση, ἀλλὰ ὑποχωρώντας πάλι στὴν ἐπιμονὴ νέων θαυμαστῶν του καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιθυμίαν (πού τοῦ τὴν ἐδυνάμωσε ἡ πείρα του στὸ Πανεπιστήμιον) νὰ συμπληρώσει τὸ μορφωτικὸ του χρέος, ἐδημοσίεψε τὸ 1928, ἔξ ἑκτονία προτοῦ πεθάνει (1934), τὴν «Ἱστορίαν τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Τέχνης» γιὰ νὰ δώσει στοὺς νέους, πού μοχθοῦν νὰ μάθουν, καὶ «εἰς τὸ μορφωμένον ἑλληνικὸν κοινὸν ἀρτίαν κατὰ τὸ δυνατόν, ἀλλὰ συνάμα καὶ εὐσύνοπτον εἰκόνα τῆς ἐξελιξέως τῆς τέχνης εἰς τὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα».

Καὶ ἀλήθεια, σπάνιον βιβλίον ἑλληνικὸ δικαίῳ τὸν χαρακτηρισμὸ «ἄρτιον» τόσο πολὺ ὅσο ἡ «Ἱστορία» τοῦ Τσουντα. Σκοπὸς τῆς δὲν μπορούσε βέβαια νὰ εἶναι ἡ πληρότητα ἐκείνη πού τὰ δίνει ὅλα χωρὶς ἐξαίρεση· καὶ ὅμως ὅχι μόνον δὲν λείπει τίποτα οὐσιαστικόν, ἀλλὰ δὲν λείπει καὶ καμμιά λεπτομέρεια πού εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς οὐσίας ἢ τὴν κάνει ἐναργέστερη ἢ τῆς δίνει τὸ χρῶμα πού πρέπει. Τὸ δείχνει αὐτὸ εὐκόλα, χωρὶς ἀπὸ τὸ ἴδιον τὸ κείμενον, καὶ τὸ εὐρετήριο, πού εἶναι φανερό ὅτι ὁ «παιδαγωγικώτατος» Τσουντας τὸ ἔκαμε ὁ ἴδιος καὶ μὲ ἰδιαίτερη προσοχὴ (καὶ ὁ «προχωρημένος ἀρχαιολόγος», ἂν κάμει τὸν κόπον νὰ τὸ περάσει, θὰ ἴδῃ ὅτι πολλὰς φορὰς θὰ ἀπορήσει). Ἀλλὰ βέβαια ἡ μεγάλη ἐπιτυχία φαίνεται μόνον στὸ κείμενον τὸ ἴδιον. Ὁ Τσουντας ἐκθέτει μὲ μεθοδικότητα ἀσύγκριτη τὰ πράγματα θεμελιώνοντας ὁλοένα μὲ προσοχὴ τὸ καινούργιον ἐπάνω στὸ γνωστὸ καὶ ἐναλλάσσοντας σοφὰ τὸ γενικὸ μὲ τὸ μερικόν. Ἡ ἐξιστόρησός του εἶναι ἐξαίρετα ζυγισμένο ταίριασμα τῶν διδαγμάτων πού βγαίνουν ἀπὸ τὰ μνημεῖα, τῶν πληροφοριῶν πού δίνει ἡ ἀρχαία γραφτὴ παράδοση καὶ τῶν κρίσεων ἢ συναισθημάτων ἐνὸς σημερινοῦ ζωντανοῦ ἀνθρώπου. Καὶ — ἴσως ὅχι λιγώτερον σπουδαῖον — εἶναι πραγματικὴ ἐξιστόρησις· ἡ ἱστορία δὲν χάνει καλὰ-καλὰ οὔτε στὰ συστηματικὰ μέρη τῆς, τὸν πρωταρχικὸν χαραχτῆρα τῆς διήγησος, πού τὸν ἔχει ἀπὸ φυσικοῦ τῆς. Ὅσο γιὰ τὴν ἀκρίβειαν τῶν πραγμάτων, αἰσθάνεται κανεὶς, ὅ ὁ Τσουντας δὲν ἔχει γράψει οὔτε μιὰ λέξιν ἀβασάνιστα. Καὶ ἔχει σὲ ἑκτακτὸ βαθμὸ τὸ αἶσθημα τῶν «ἀναλογιῶν», δηλαδὴ τοῦ ποιῆσαι εἶναι οἱ πραγματικὲς διαστάσεις τῆς ἀξίας ἢ τῆς ἱστορικῆς σημασίας μιᾶς ἐποχῆς ἢ ἐνὸς μνημείου — βέβαια, μὲ βάση τὰ κριτήρια πού εἶχε ἐπεξεργαστεῖ ἡ ἐποχὴ του. Ὅλες αὐτὲς τὶς ἀρετὲς τὶς κρατεῖ σὲ ἐνέργειαν ἀλλὰ καὶ τὶς ὑψώνει περισσότερον ἢ

συγκρατημένη αλλά παντοῦ αἰσθητὴ ψυχικότητα τοῦ κειμένου αὐτοῦ, πού πηγάζει ἀπὸ τὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ χαραχτῆρα τῆς εἰκόνας τοῦ ἀρχαίου κόσμου πού εἶχε δουλέψει μέσα στὸ θερμὸ στῆθος τοῦ ὁ Τσουντας.

Οἱ ἀρετὲς αὐτὲς βρῆκαν τὴν ἀρμόδια ἔκφραση στὸ ὕφος του. "Ὅποιος διαβάσει κάπως προσεχτικὰ τὸ βιβλίον τοῦτο θὰ καταλάβει ἀμέσως ὅτι ὁ Τσουντας ἔχει προσέξει καὶ ζυγίσει ὅσο πολὺ λίγοι τὴν ἔκφρασή του (λέξεις, τύπους, σύνταξη, ρυθμὸ φράσης). Ὁ Τσουντας ἀγαποῦσε τὴ δημοτικὴ καὶ μιὰ τελευταία μελέτη του τὴν ἔγραψε στὴ δημοτικὴ γιὰ νὰ μείνει σὰν «ἄρθρο πίστεως» του σ' αὐτὴ («Ἡ Αὐλίδα στὸ μῦθο τοῦ Τρωικοῦ πολέμου, Ἑλληνικά 1934). Ἀλλά, καὶ παλαιότερα πού ἔγραψε τὴν καθαρεύουσα πιδὺ αὐστηρή, καὶ τώρα στὸ βιβλίον τοῦτο, πού ἡ καθαρεύουσά του εἶναι πιδὺ εὐλύγιστη καὶ ἀρκετὰ διάφανη ὥστε νὰ ξανοίγεται πίσω της εὐεργέτης ἡ δημοτικὴ, βλέπει κανεὶς ὅτι κύρια ἔγνοια τοῦ Τσουντα ἦταν, πῶς ἡ γλωσσικὴ ἔκφρασή του θὰ εἶναι τὸ ταιριαστὸ ντύμα τῶν νοημάτων καὶ τῶν αἰσθημάτων του — ἔγνοια ἀνάλογη μὲ τοῦ ποιητῆ (χωρὶς ὅμως νὰ παρασυρθεῖ ποτὲ ὁ Τσουντας στὸ νὰ εἶναι ἄτοπα «ποιητικὸς»). Ἡ ἀκριβολογία του ἔμεινε παροιμιακὴ. Μακριὰ ἀπὸ κάθε μεγαληγορία, τὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὸ ἐπίθετο τοῦ Τσουντα εἶναι καίρια («δεξιὸς ἱππηλάτης» εἶναι ὁ Ἡνίοχος τῶν Δελφῶν, «θεὰ τῆς βαθείας σκέψεως καὶ τῶν πολεμικῶν κλόνων» ἡ Λημνία, ἡ «μορφικὴ ἀγλαΐα τῶν Ὀλυμπίων θεῶν, τὸ «δριμὺ βλέμμα» τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Belvedere κλπ.)· καὶ χωρὶς νὰ εἶναι ἡχηρά, δείχνουν ὅμως τὸν Τσουντα εὐαίσθητο καὶ στὴν ὁμορφίᾳ τοῦ ἥχου. Ἡ γλῶσσα του ἀποχτᾷ μοναδικὴ ἑλληνικότητα ὅχι μὲ τὸ νὰ κυνηγᾷ λέξεις «ἀρχαιοπινεῖς», ἀλλὰ συνταιριάζοντας κοινὲς καὶ λογιώτερες ἔτσι πού νὰ ξυπνοῦν στὸν Ἕλληνα ἀναγνώστη ζωντανὰς ἀναμνήσεις καὶ παραστάσεις. Ἐξαιρετο ἐνστικτο καὶ δύναμη γλωσσοπλάστη, μαζί μὲ σπάνια φιλολογικὴ κατάρτιση, φανερῶνει ὁ Τσουντας στοὺς ἐπιστημονικοὺς ὅρους, πού κατὰ κανόνα ἔχουν πρωτοπλαστεῖ σὲ ξένες γλῶσσες: ἐκφορικὴ οἰκοδομὴ (encorbellement), ἄνετο καὶ στάσιμο σκέλος (Spiel-Standbein) αὐτοσκιὰ καὶ ἀποσκιὰ (Schlagschatten, ἴσως ἀνάμνηση καὶ τοῦ δημοτικοῦ ἀπόσκιον), ψαλιδοκαμάρα-πιθοκαμάρα (βαγενοκαμάρα), βλαστόσπειρα κλπ. Ἀριστα χαρακτηρίζει τὸν πνευματικὸ του κόσμον καὶ τὴν ἰσοδύναμη ἔκφρασή του, τὸ ὅτι, χωρὶς νὰ ζητᾷ νὰ στολίσαι τὸ ὕφος του, ὅμως τὸ στολίζει μὲ τὸ μοναδικὸν τρόπο πού ἔχει νὰ μεταχειρίζεται στὴν κατάλληλη θέση μιὰ φράση ἑνὸς ἀρχαίου πεζογράφου ἢ ποιητῆ γιὰ νὰ χαρακτηρίσει μιὰν ἱστορικὴ περίοδο ἢ ἓνα πρόσωπο ἢ μιὰ κίνηση. Ὁ γραφτὸς λόγος τοῦ Τσουντα (ὅπως τὸ ἔκανε καὶ ὁ προφορικός του) αἰχμαλωτίζει σὰν τὴ σιγανὴ μουσικὴ τοῦ νεροῦ, πού, ἐνῶ κυλάει στὸ αὐλάκι σχεδὸν «ἄψοφτί», μόλις τὸ κύλημά του τὸ κόφτει μιὰ ἀλλαγὴ στάθμης ἢ κάποιον ξεχωριστὸ ἀντικείμενον ἀμέσως «κελαρύζει» (ἀγαπημένη μεταφορικὴ

έκφραση τοῦ Τσουντα). Καὶ ὅμως, ὁ «μουσικὸς» αὐτὸς λόγος εἶναι ταυτόχρονα θαυμαστὸ μέσο ἄσκησης γιὰ ὅσους θέλουν νὰ μάθουν νὰ σκέπτονται καὶ νὰ ἐκφράζονται λογικὰ — ὁ μεγάλος καὶ μὸς τοῦ Τσουντα ἀπὸ τὴν ἀναστροφή του μὲ τοὺς νεώτερους.

Ἐπιμείναμε στὰ μορφικὰ γνωρίσματα τῆς «Ἱστορίας», ἐπειδὴ εἶναι γνωρίσματα πλούσιας οὐσίας. Καθὼς τὸ βιβλίο τοῦτο διαβάζεται εὐκόλα, ὁ βιαστικὸς ἀναγνώστης κιντυνεύει νὰ μὴν εὐεργετηθεῖ ἀπ' αὐτὸ ὅσο πρέπει καὶ ὅσο μπορεῖ τὸ βιβλίο νὰ τὸν εὐεργετήσῃ. Χρειάζεται διάβασμα ἤσυχο καὶ προσεχτικὸ, μὲ τὴ σκέψη συγκεντρωμένη, ζυγίζοντας τὴν κάθε φράση. Τότε τὸ βιβλίο τοῦτο γίνεται καὶ μὲ τὴν οὐσία του καὶ μὲ τὴ μορφὴ του, σχεδὸν ἀνεξάντλητο.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Βιβλιογραφία τῶν ἔργων τοῦ Τσουντα βρίσκει κανεὶς στὸν τόμο *Ἐπιτύμβιον Χρήστου Τσουντα*, Ἀθῆναι 1941, 684 κέ.

Gilbert Murray (1866-1957)

[Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸ ἔργο του]*

Ὅποιος δὲν εἶναι ἐρευνητὴς στὸν τομέα τῆς κλασσικῆς φιλολογίας εἶναι φυσικὸ νὰ μὴν αἰσθάνεται τὸν ἑαυτὸ του πολὺ ἀρμόδιο νὰ μιλήσει γιὰ τὸν G. Murray, τὸν μεγάλου φιλόλογου ποὺ πέθανε τελευταῖα, τὸ σπουδαιότερο Ἀγγλο-ἑλληνιστὴ τοῦ καιροῦ του, ὅπως δέχονται (ἢ ἐδεχόντουσαν) ὅλοι. Ὁ ὑπογραφόμενος, ποὺ μὲ τὰ πράγματα τῆς κλασσικῆς φιλολογίας ἔχει περίπου τὴ σχέση τοῦ γείτονα καὶ συγγενῆ (σχέση ἄλλοτε ἐνθαρρυντικὴ καὶ ἄλλοτε ἀποθαρρυντικὴ) ὑποχώρησε, ὕστερα ἀπὸ πολὺ δισταγμὸ, στὴ φιλικὴ ἐπιμονὴ τῆς «N. Ἑστίας», ἐπειδὴ συμμερίστηκε τὴν ἐπιθυμίαν νὰ μὴν περάσει ὁλοτελὴ ἀπαρατήρητη ἀπὸ τίς στήλες τῆς ἡ ἀπώλεια μιᾶς σημαντικῆς πνευματικῆς μορφῆς· καὶ μάλιστα μιᾶς μορφῆς ποῦ, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀγωνίστηκε μὲ ἐπιτυχία νὰ συντηρήσει καὶ νὰ βαθύνει τὴν ἀγάπην πρὸς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴ λογοτεχνία, ἔγινε δημοφιλέστατη, καὶ μὲ τὸ κύρος τῆς ἔπαιξε, ἀνάμεσα στοὺς δύο πολέμους, σπουδαῖο πρόσωπο στὶς προσπάθειες τῶν ἐθνῶν νὰ κάμουν τίς σχέσεις τοὺς πιὸ ἀνθρωπινές. Γιὰ τοὺς λόγους ποὺ εἴπαμε, τὸ ἄρθρο τοῦτο θὰ περιοριστεῖ στὸ νὰ μεταδώσει ἐντυπώσεις προπάντων ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Murray ποὺ παρουσιάζουν γενικώτερο ἐνδιαφέρον.

Ἀλλὰ καὶ τὰ ἔργα του ποὺ ἀνήκουν στὴν καθαρὴ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα δὲν ἔχουν ποτὲ τὴν περιορισμένη ἐκείνη εἰδίκευση (ἀνιάρη, ἐπειδὴ δὲν αἰσθάνεται τίς ἀποχρώσεις καὶ τὴν ἀξία) ποὺ συνηθίσαμε νὰ ὀνομάζουμε σχολαστικότητα. Σὲ ὅλα, ἡ ἔρευνα τῆς λεπτομέρειας, ποὺ γίνεται βέβαια πάντα μὲ ὀξύτατη προσοχὴ καὶ ἀγάπην, χρησιμεύει στὴ διαφώτιση κάποιου πιὸ θεμελιακοῦ ἢ πιὸ καθολικοῦ προβλήματος· δὲν χάνει ποτὲ τὸ χαρακτηριστὴ τῆς πάλης μὲ ἕνα ζήτημα πνευματικὸ, ποὺ δὲν εἶναι ἀπλὰ διανοητικὸ καὶ γνωστικὸ, δὲν εἶναι δηλαδὴ ἀπλὴ περιέργεια γιὰ λεπτομέρειες ἀσύνδετες μεταξὺ τοὺς, ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ τίς ὑπερτιμοῦμε. Ἀπὸ τίς ἐρευνητικὰς αὐτὰς ἐργασίες του, τὸ βιβλίον του γιὰ τὴν «Ἀνάπτυξη τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔπους» (1η ἐκδ. 1907) ἔχει πολλὰς

*Νέα Ἑστία 62 (1957) 1059-1062.

σπουδαῖες ἢ ὥραῖες διαπιστώσεις (αὐτὲς δὲν λείπουν ἀπὸ κανένα βιβλίο του), ἀλλὰ ὡς ἔρευνα δὲν ἀποτελεῖ, νομίζω, σταθμὸ ἢ πρόοδο στὶς ὁμηρικὲς μελέτες: Βολφιανῆς καταγωγῆς ὁ Murray καὶ δεμένος μὲ τὶς ὑπερκριτικὲς καὶ ἀρνητικὲς θεωρίες τοῦ 19ου αἰῶνος γιὰ τὴν ὁμηρικὴ ποίηση, δὲν ἀνανέωσε τὸ θέμα καὶ σήμερα φαίνεται μονάχα αἰρετικὸς.

Ἀντίθετα, γενικὴ εἶναι ἡ ἀναγνώριση γιὰ τὴν πρόοδο ποὺ ἀποτέλεσε ἡ ἔκδοσή του τοῦ κειμένου τοῦ Εὐριπίδη (1901-1910, τρεῖς τόμοι στὴν *Bibl. Oxoniensis*). Εἶναι καὶ σήμερα ὡς σύνολο ἡ πιὸ ἀξιόπιστη καὶ παστρική ἔκδοση τοῦ Εὐριπίδη ποὺ ἔχομε. Αὐτὸ δὲν σημαίνει λίγα πράγματα. Ὅλοι ξέρομε ὅτι δὲν εἶναι ἀπλὸ πρόβλημα ἡ ἔκδοση ἑνὸς ἀρχαίου κειμένου, ὅτι δὲν εἶναι μόνον ζήτημα πλατεῖᾶς καὶ βαθειᾶς γνώσης τῆς γλώσσας. Σὲ κάθε τέτοια ἔκδοση δοκιμάζεται ἡ εὐαισθησία καὶ τῆς προσωπικότητος τοῦ ἐκδότη καὶ τῆς ἐποχῆς του (πόσο διδαχτικὲς εἶναι οἱ περιπέτειες τῶν ἐκδόσεων τῶν «Δοκιμίων» τοῦ Montaigne ἢ τῶν «Σκέψεων» τοῦ Pascal, ποὺ θὰ ἔπρεπε πολὺ νὰ τὶς μελετήσουν καὶ οἱ ἐκδότες τοῦ Σολωμοῦ). Ὁ μεγάλος σκοπὸς μένει πάντα νὰ συναντήσουμε καὶ νὰ δώσουμε τὸ συγγραφέα. Χρειάζεται καὶ τέλεια κατοχὴ τῆς ἐπιστημονικῆς μεθόδου (= κατανόηση τῆς παράδοσης τοῦ κειμένου) καὶ πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ μέθεξι. Στὸ τέλος ἓνα κείμενο «ἔντιμο» εἶναι ζήτημα προσωπικῆς ἐρμηνευτικῆς ικανότητος, πλουτισμένης καὶ ἀπὸ τὴν πείρα τῶν ἄλλων, ποὺ θὰ μπορέσει νὰ ἐκτιμήσει τὴν ποιότητα τοῦ κειμένου καὶ τὴν ἰδιομορφία, ἥγουν εἶναι ἀνάλογη μὲ κείμενα ποὺ πρέπει νὰ ἔχει ὁ κριτικὸς τῆς λογοτεχνίας. Οἱ ζηλευτὲς αὐτές, ἐπειδὴ ὄχι κοινές, ἰδιότητες ἀναγνωρίστηκαν ὁμόφωνα στὴν ἔκδοση τοῦ Εὐριπίδη τοῦ Murray, ποὺ ἀποτέλεσε σημαντικὴ πρόοδο στὴν κατάχτηση τῆς γνησιότητος τοῦ κειμένου ἑνὸς σπουδαίου ποιητῆ. Ἡ ἔκδοση τοῦ κειμένου τοῦ Αἰσχύλου (1937, στὴν *Oxoniensis* πάλι), ἀξιοσπούδαστη ὅπως κάθε τι τοῦ Murray, δὲν ἔχει, νομίζω, μέσα στὸ ἔργο του τὴν ἴδια σημασίαν ποὺ εἶχε τὸ κείμενο τοῦ Εὐριπίδη. Ἄς περάσουμε σὲ δύο-τρία ἔργα του ποὺ ἀποτείνονται σὲ πλατύτερο κοινόν.

Ἐκεῖνοι ποὺ ἔτυχε νὰ σπουδάζουν φιλολογία στὰ χρόνια τοῦ πρώτου πολέμου, καὶ ἦταν «φανατικοὶ γιὰ γράμματα», δὲν ξεχνοῦν τι ἀπελευθερωτικὴ ἐπενέργεια εἶχε στὸ πνεῦμα τους καὶ τι ξαλάφρωμα τῆς ψυχῆς ἦτανε (μαζὶ μὲ τὸ μάθημα δυὸ-τριῶν καθηγητῶν) ἡ μετάφραση τῆς «Ἱστορίας τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας» τοῦ Murray ποὺ ἄρχισε τότε νὰ κυκλοφορεῖ σὲ τεύχη ὁ Σ. Μενάρδος (1916-1922). Φανταζόμενοι πῶς «φιλολογία» ἦταν πραγματικὰ ἀγάπη στὸ λόγο, τὴν ποίηση ἢ τὸν πεζό, τὰ ἔχαναν ὅταν γυρεύοντας νὰ βοηθηθοῦν ἔπεφταν ἐπάνω σὲ «συγγράμματα» ποὺ μόνον τὸ πάχος τὰ ξεχώριζε ἀπὸ τὰ σχολικὰ — ἀλλὰ παχυλὸ ἦταν καὶ τὸ πνεῦμα τους. Ἡ γραμματολογία

τοῦ Murray τοὺς ἦρθε δῶρο τοῦ Θεοῦ. Βρῆκαν ἐπὶ τέλους ἓνα βιβλίο ποὺ ἀνῆκε στὴ γνώριμή τους κατηγορία τῆς ἱστορίας τῶν λογοτεχνιῶν, μιὰν ἱστορία τῆς ἀρχαίας λογοτεχνίας ὅπου τὸ στοιχεῖο «ἀρχαία» δὲν ἀφάνιζε τὸ στοιχεῖο «λογοτεχνία». Ἡ ἀπελευθερωτικὴ τοῦ δύναμη βρίσκει στὸ ὅτι δὲν ξαναδίνει συμβατικὲς γνώσεις καὶ κρίσεις, ἀλλὰ φρέσκες ἐντυπώσεις, διαγνώσεις καὶ εὐρήματα ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ ἔρχεται σὲ προσωπικὴ σχέση μὲ τὰ ἀρχαῖα ποιήματα ἢ πεζὰ καὶ ἔχει τὴν ικανότητα, ἀφοῦ ἔμαθε ὅ,τι ἔλεγαν ὡς τότε γι' αὐτά, νὰ τὰ ξαναδεῖ σὰν ἀτομικὸ τοῦ ζήτημα· ποὺ συγκεκριμένο σκοπὸ τῆς μεγάλης ἀρχαιογνωσίας τοῦ ἔβαλε νὰ ἐξαντλήσει τὰ μυστικὰ τῆς γοητείας τῆς λογοτεχνίας ἐκείνης καὶ νὰ συναντήσῃ πίσω ἀπὸ τὰ ἔργα τοὺς συγγραφεῖς τοὺς σὰν ζωντανὲς μορφές. "Ὅτι ἓνας τέτοιος ἄνθρωπος εἶναι καὶ τεχνίτης στὸ γράψιμο, ἔρχεται πιά σὰν φυσικό. Τὸ ὕφος τοῦ ἔχει σαφήνεια, ποὺ δὲν τὴ χρωστáει στοὺς κοινὸς τόπους καὶ στὶς καθημερινὲς «ἀλήθειες» ὅπου ἡσυχάζει ὁ κοινὸς νοῦς. Ξέρεῖ νὰ δώσει ἐνδιαφέρον στὴν ἀφήγηση, ἄλλοτε κάνοντάς την δραματικὴ, ὅσο χρειάζεται (μὲ τὸ μέσο κάποιας χαρακτηριστικῆς ἱστορίας γιὰ τὸ συγγραφέα ποὺ μελετάει — πῶς π.χ. σταμάτησε τὸν Ξενοφῶντα ὁ Σωκράτης μὲ τὸ ραβδί του στὸ σοκάκι, ἢ κάποιας καίριας φράσης τοῦ κ.τ.δ.). ἄλλοτε μὲ ἐκφράσεις ποὺ φαίνονται σὰν πλασμένες ἐπίτηδες γιὰ τὴ συγκεκριμένη περίπτωσι. Τὸ πολὺ ἐγγλέζικο, ἀλλά, φαντάζομαι, καὶ προσωπικὸ ὕφος τοῦ κάνει ἐντύπωση ἀκόμη καὶ στὴν ὑποτονικὴ μετάφραση τοῦ Μενάρδου (μ' ὅλη ὅμως τὴν ἐπιφύλαξη αὐτὴ τοῦ ἀξίζει ἔπαινος ποὺ διάλεξε νὰ δώσει αὐτὸ τὸ βιβλίο στοὺς Ἑλλήνες ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων, ὡς τὰ σήμερα δὲν μπῆκε τίποτε καλύτερο στὴ θέση του).

Βέβαια καὶ στὸ βιβλίο αὐτὸ τὰ «σύνορα» τῆς ἐποχῆς τοῦ —πρωτοβγῆκε τὸ 1897— τὰ αἰσθανόμαστε πολὺ, ὅχι τόσο ἐπειδὴ νεώτερες ἀνακαλύψεις ἄλλαξαν τὶς γνώσεις μας, ὅσο γιὰτὶ ὁρισμένα γοῦστα τοῦ συγγραφέα εἶναι γνήσια ἐκφραση τῶν χρόνων του. Βέβαια, ὁ μαθημένος στὴν προρραφηνετικὴ καλαισθησία βρίσκει τὸ ἀρχαῖο ἀττικὸ ἀλφάβητο «ἄκομψον»· βέβαια, τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα ἔχουν «ἐκφρασιν γελαστὴν ἀλλὰ λιθίνην», τὰ χορικά τοῦ Προμηθέως κάτι ἀπὸ τὸ «Weltschmerz τοῦ 19ου αἰ.» (!) κ.τ.δ. Ἀλλὰ ποῖος ποτὲ βγῆκε ὁλότελα ἔξω ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἢ τὴν ἀγνόησε ἀτιμώρητα; Ὁ νέος ποὺ θὰ πάρει ὅλα ὅσα λείει ὁ Murray γιὰ τελειωτικὲς ἀλήθειες θὰ πᾶσει ἔξω· μπορεῖ ὅμως νὰ κερδίσει τὴν πεποίθησι, ὅτι στὴν ἀσχολία του μὲ τὰ ἀρχαῖα «συγγράμματα» δὲν πρέπει νὰ ξεχνάει ὅτι ἔχει νὰ κάμει μὲ λογοτεχνήματα καὶ ὅτι χρέος του εἶναι νὰ τὰ ξαναανακαλύψῃ ὁ ἴδιος.

Τὸ βιβλίο «Πέντε φάσεις τῆς Ἑλληνικῆς Θρησκείας» (1913, 1925) εἶναι ἴσως πιὸ ἀποκαλυπτικὸ γιὰ τὴν πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ ἰδιοστασία τοῦ Murray. Πρωτύτερα ὅμως ἄς σημειωθεῖ, ὅτι τὸ βιβλίο αὐτὸ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ

καλύτερα που μπορούν να εισαγάγουν ένα σημερινό (ή μήπως, σωστότερα, χτεσινό;) σκεπτόμενο άνθρωπο στο πρόβλημα της ελληνικής θρησκείας, να τον κάμει να αίστανθεϊ πώς στη «μυθολογία» υπάρχει θρησκεία γνήσια, όχι απλή αισθητική χαρά για τη διήγηση (Lust zu fabulieren). Και του βιβλίου τούτου η κύρια αξία είναι, πάλι, όχι ότι δίνει γνώσεις σίγουρες για πάντα ή τελειωτικές αλήθειες, αλλά ότι είναι γραμμένο από πνευματικό άνθρωπο που αγωνίζεται τίμια να καταλάβει φαινόμενα παράξενα, που έχουν σπουδαϊότητα και για μας. Και το βιβλίο τούτο είναι γραμμένο με τη σοβαρότητα και τη χάρη του τεχνίτη που και ξέρει τη δουλειά του και την προσέχει (πόσο έξυπνα και νόστιμα συνδέει π.χ. τον όρο των ανθρωπολόγων *Urdummheit* για την πρωτογονική «βλακεία» των προϊστορικών με το «εὐηθία ἡλίθιος» του Ἡροδότου για τὰ βαρβαρικά φύλα αντίθετα με τὸ ἑλληνικό. Ἡ πόσο ἐντυπωσιακά, ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικά, εἰσάγει τὸ κεφάλαιο γιὰ τὸν 4ο. αἰ. π.χ. μετὰ τὴ διήγηση τοῦ Ξενοφῶντος γιὰ τὴν «οἰμωγή» ποὺ «ἐκ τοῦ Πειραιῶς διὰ τῶν μακρῶν τευχῶν εἰς ἄστυ διῆκεν» ἅμα ἡ Πάραλος ἔφερε κάποια νύχτα τοῦ 405 π.Χ. τὴν εἶδηση γιὰ τὴν καταστροφή τῶν Αἰγῶς ποταμῶν). Πλάϊ σ' αὐτὰ εἶναι καὶ στὸ βιβλίο τοῦτο φανεροὶ οἱ «περιορισμοὶ» τῆς ἐποχῆς ἢ τῆς γενιᾶς τοῦ συγγραφέα: π.χ. γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ἑλληνικῆς θρησκείας δίνει κυριαρχικὴ σημασία στὶς ἐρμηνεῖες τῶν πρωτογονικῶν θρησκειῶν ἀπὸ τοὺς ἀνθρωπολόγους. Ὁ ποιητὴς T. S. Eliot (βλ. πιὸ κάτω) θὰ πεῖ ἀργότερα, ὅτι ἔτσι «ὁ κῆπος κοντεύει νὰ μοιάζει με ζούγκλα». Ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Murray αἰσθάνεται τὸν κίνδυνο: ἂν, λέει, ὁ «πόλεμος» ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρωπολόγους καὶ στοὺς φιλόλογους ἦταν ἀναπόφευκτος θὰ πῆγαινε μετὰ τὸ μέρος τῶν δευτέρων, ἐπειδὴ τὸ ἔργο τους εἶναι «τὸ σπανιότερο, σκληρότερο, λιγώτερο δημοτικὸ καὶ ἴσως μονιμώτερης ἀξίας, καὶ ἔχει αὐτὴ τὴ στιγμὴ περισσότερὴ ἀνάγκη νὰ τὸ διαφεντέψουν». Καὶ στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς Ὀλύμπιους θεοὺς ὑπερασπίζει τὴ θρησκευτικὴ τους ἀξία ἐναντίον τῆς J. Harrison.

Πέρα ἀπ' αὐτὰ ὅμως, τὸ βιβλίο ἔχει καὶ κάτι ἀπὸ τὴ θερμότητα τῆς ἐξομολόγησης, ἄμεσης ἢ ἔμμεσης. Προϋπόθεση γιὰ τὴν ἐκτίμησή μας εἶναι, βέβαια, νὰ μὴ ταυτίζομε τὴ γνήσια θρησκευτικὴ ἢ τὴ θρησκεία μετὰ ὀρισμένη μορφὴ θρησκείας (τοῦτο παραμερίζει ἀπὸ τὴ συζήτηση τοὺς καθολικοὺς π.χ., ἀλλὰ καὶ ἰδεολογίες ποὺ φιλοδοξοῦν νὰ τοὺς ἀντικαταστήσουν). Μετὰ τὴν προϋπόθεση αὐτή, ὅποιος διαβάσει τὸ βιβλίο τοῦτο δὲν μπορεῖ νὰ μὴ συγκινηθεῖ βλέποντας, ὅτι μέσα σ' αὐτὸ ἔχει πάρει μορφὴ, καὶ μορφὴ εὐγενική, ὁ ἀγώνας ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ, ἐνῶ ἔχει «θρησκεία» του τὴ λογοκρατία, ἐνῶ πιστεύει στὴν ἀκατάλυτὴ ἀξία τῆς νόησης γιὰ τὴ διερεύνηση τῆς ἀλήθειας, πασχίζει ὅμως νὰ καταλάβει καὶ νὰ συναισθανθεῖ μιὰ θρησκεία, ποὺ στὴν ἀρχὴ φαίνεται σὰν νὰ μὴν εἶναι κανὴν θρησκεία, ὅπως ἐννοοῦν τὸν ὅρο οἱ πολλοί.

ένος ανθρώπου πού, ἐνῶ γιὰ τὸν ἑαυτό του ἔχει διαλέξει τὴν καρτερίαν τοῦ ἀγνωστικισμοῦ («δὲν ὑπάρχει στὰ θέματα αὐτὰ δρόμος βασιλικός, δημοσιάν»), ὅμως συναισθάνεται ὅτι «στὴ θρησκεία ὅλα τὰ ἄρθρα πίστεως καὶ οἱ ὅρισμοί εἶναι ἀπλὴ μεταφορικὴ ἔκφραση, χρῆση τῆς ἀνθρώπινης γλώσσας γιὰ κάποιον σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν ἔχει πλαστεῖ»· πού δέχεται τὴ σταθικὴ διδασκαλία σὰν τὸ μόνο «σύστημα διαγωγῆς πού μποροῦν νὰ παραδεχτοῦν ὅσοι δὲν παραδέχονται ἀποκάλυψη, διατηροῦν ὅμως κάποια πίστη στὸ σκοπὸ τῶν πραγμάτων», ἀλλὰ συναισθάνεται κιόλας τὶς «εὐγενικὲς συγκινήσεις» τῶν θρησκευομένων ἀνθρώπων — προτιμώντας βέβαια τὶς πνευματικώτερες καὶ ἡρεμώτερες, ἱκανὸς ὅμως νὰ συναισθανθεῖ καὶ τὶς πιὸ πύρινες, μ' ὅλο πού τὶς φοβᾶται.

Γενικώτερα κάνει ἐντύπωση ἡ ἱκανότητά του νὰ κρίνει πνευματικὲς καταστάσεις, πού δὲν εἶναι δικές του, ὅχι μόνο ἀπέξω, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μέσα, δηλαδὴ νὰ τὶς δικαιώνει. Στὴν πάλη τῶν παλαιῶν θεῶν μὲ τοὺς Χριστιανούς «ὁ ἱστορικὸς θὰ προσπαθῇ μόνον νὰ συμπαθῇ καὶ τοὺς δυὸ» καὶ θὰ διακρίνει ὅτι ὁ «ἐσώτερος ἄνθρωπος» ἐνώνει τοὺς χριστιανούς τοῦ 4ου αἰ. περισσότερο μὲ τοὺς σύγχρονους τοὺς ἐθνικοὺς παρὰ τοὺς σημερινούς χριστιανούς. Αἰσθανόμαστε (φτάνει νὰ μὴν εἴμαστε «καθολικοὶ») ἀνακούφιση ἀπὸ τὴν ἡμερὴ ἀνθρωπιὰ πού ἀποπνέει τὸ βιβλίον αὐτὸ καὶ πού εἶναι ἀκριβὸς καρπὸς τῆς καθημερινῆς ἀναστροφῆς τοῦ Murray μὲ τοὺς Ἕλληνας· μιὰν ἀνθρωπιὰ πού σήμερὰ ἔχομε εὐκολὰ τὴν τάση νὰ τὴν ἐξετελέζουμε (ἔχομε βαρεθεῖ καὶ μεῖς ν' ἀκοῦμε ὁλοένα γιὰ τὸ «δίκαιο Ἀριστείδην»), ἀλλὰ ὅποτε εἴμαστε εἰλικρινεῖς τὴ νοσταλγοῦμε. Καὶ κάτι ἄλλο πρέπει κανεὶς νὰ τιμῇ στὸ βιβλίον τοῦτο: ἀκριβῶς μὲ αὐτὴ τὴν πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ στάση του ὁ Murray μπόρεσε νὰ ξανοίξει καὶ νὰ κάμει ἅμεσα αἰσθητὲς κάποιες πλευρὲς τῆς ἐλληνικῆς θρησκείας οὐσιαστικῆς· δὲν εἶναι αὐτὲς ὁλόκληρη ἡ ἐλληνικὴ θρησκεία (οὔτε ὁ Murray τὸ ὑποστηρίζει), τοῦτο ὅμως δὲν σημαίνει πὼς εἶναι ἀνυπαρχτες οὔτε πρέπει νὰ τὶς ξεχνοῦμε, ὅταν ἐμεῖς θεωροῦμε ἄλλες γιὰ πιὸ σπουδαῖες.

Τὸ βιβλίον του «ὁ Εὐριπίδης καὶ ἡ ἐποχὴ του» (1913, ἀναθεωρημένο τὸ 1946, μεταφρασμένο κ' ἐλληνικὰ) ἔχει τὴν ἴδια σπουδαιότητα μὲ τὰ παραπάνω καὶ δείχνει τὴν ἴδια ἡμερὴ ζωηρότητα τοῦ συγγραφέα. Ὁ στόχος του εἶναι πάλι ἡ ποίηση, πού στὴν περίπτωσιν τοῦ Εὐριπίδη δὲν εἶναι πάντοτε ἅμεσα αἰσθητὴ στοὺς σημερινούς καὶ ἔχει πολλὰς φορὲς ἀμφισβητηθεῖ. Ὁ Murray, πού δὲν ἡσυχάζει ποτὲ μὲ τὸ συμβατικὸ θαυμασμό, ἀφοῦ τὴν ξανανακάλυψε ὡς σημερινὸς ἄνθρωπος, θέλει νὰ δείξει καὶ στοὺς ἄλλους τὴν ἀξία πού ἔχει καὶ γι' αὐτούς. Ἡ ποίηση δίνει, φυσικὰ, ἰδιαιτέρον ἐνδιαφέρον καὶ στὴν προσωπικότητα τοῦ ποιητῆ, στὸ πῶς αὐτὴ σχηματίστηκε. Μεταχειριζόμενος ὁ Murray καὶ τὶς γνώσεις του καὶ «τὴ φαντασία του μὲ τρόπο ἐνεργὸ καὶ κριτικὸ» ζητεῖ νὰ ἰδεῖ ζωντανὴ τὴ μορφήν τοῦ Εὐριπίδη μέσα στὸ γίγνεσθαι

της, από ποῦ ξεκίνησε, πῶς σιγά-σιγά ἐπραγμάτωσε τὴν «ἐαυτῆς φύσιν», πῶς τελειώθηκε αὐτὸς ὁ «calvus et calvinista» (φαλακρὸς καὶ καλβινιστῆς), ὅπως τὸν λέει θυμούμενος τὴν ἔκφραση κάποιου νεώτερου. Φυσικὰ καὶ τὸ βιβλίο τοῦτο τοῦ Murray ἔχει μαζὶ μὲ τὶς δικές του ἀρετὲς καὶ τὴ σφραγίδα τῶν χρόνων του, ὅπως καὶ τ' ἄλλα. Γενικά, τὰ βιβλία ποὺ μελετήσαμε ὡς τώρα ἐλπίζω ὅτι εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικά του.

Ἄλλὰ ὁ Murray θέλησε νὰ δώσει στοὺς σημερινούς καὶ πιὸ χειροπιαστὴ ἀπόδειξη τῆς ἀξίας τῆς ποίησης τοῦ Εὐριπίδη: μετὰφρασε σὲ στίχους ὁχτῶ ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα δράματά του (ὅπως καὶ Σοφοκλῆ καὶ Αἰσχύλο καὶ Ἀριστοφάνη). Τέτοιες μεταφράσεις εἶναι ἀπὸ τὰ παράτολμα ἐκεῖνα ἐγχειρήματα ποὺ πρέπει νὰ γίνονται καὶ νὰ ξαναγίνονται κάθε τόσο, ἐπειδὴ μὲ τὸ ἀγώνισμα τοῦτο καὶ ἡ νεώτερη γλῶσσα μπορεῖ νὰ βγεῖ δυναμωμένη (ὅπως τὸ εἶχαν πολὺ σωστὰ ἰδεῖ οἱ μαθητὲς τοῦ Σολωμοῦ) καὶ ἐπειδὴ τῆς «κλασσικῆς» ποίησης ἡ αἴσθηση ἀλλάζει ἀδιάκοπα (ἄλλα στοιχεῖα αἰσθάνεται κάθε ἐποχὴ ἐντονώτερα). Τὸ ἀποτέλεσμα δὲν εἶναι ποτὲ τελειωτικό. Ἄλλὰ στὴ μετὰφραση ἀρχαίου ποιητῆ ἢ δὲν ἔχει ἐλπίδα νὰ φτάσει σὲ κάποιο βαθμὸ ἐπιτυχίας (ὀλοκληρωτικὴ δὲν ὑπάρχει) παρὰ ὅποιος εἶναι καὶ ἀληθινὸς φιλόλογος καὶ ἀληθινὸς ποιητῆς — σπάνιο ζευγάρωμα. Ὁ Γρυπάρης, ποὺ προτίμησε νὰ κάμει ἔργο τῆς ποίησής του τὸν Αἰσχύλο, εἶναι ἡ καλύτερη περίπτωση — καὶ πάλι... (δὲν εἶπε ὁ ἴδιος συγκινητικά, ὅτι μόνο ὦρες-ὦρες αἰσθανότανε τοὺς ὤμους του πλάϊ-πλάϊ μὲ τὸ γίγαντά του;) Ὁ Wilamowitz, ποὺ μετὰφρασε κι αὐτὸς ἑμμετρα πολλὰς τραγωδίες, δὲν κατῴρθωσε νὰ περισώσει τίποτε σχεδὸν ἀπὸ τὴν ποίησή τους καὶ ἔγραψε, φαίνεται, ἀνυπόφορα γερμανικά, ὅπως τὸ ἐτόνισε προπάντων ὁ κύκλος τοῦ Stephan George. Ἦθελε βέβαια ὁ Wilamowitz τὴ μετὰφρασή του νὰ εἶναι προπάντων ἐρμηνευτικὴ, δηλαδὴ ἡ ὑπεύθυνη συνολικὴ ἐρμηνεία ἐνὸς φιλόλογου· ἀλλὰ τότε, γατὶ δὲν τὶς ἔκαμε πεζές; Καὶ ὁ Murray λέει γιὰ τὸν Εὐριπίδη, ὅτι «ἔχομε μεγάλη ἀνάγκη ἀπὸ καλὴ πεζὴ μετὰφρασή του, ποὺ νὰ βγάζει ἀληθινὰ ὀλόκληρο τὸ νόημα τοῦ ἐλληνικοῦ κειμένου». Ὡστε μὲ τὶς ἑμμετρες μεταφράσεις του ζήτησε κάτι ἄλλο: νὰ δώσει τὴν ποίηση τοῦ Εὐριπίδη μὲ ἰσοδύναμους σημερινούς στίχους. Ἄλλὰ ἐδῶ, κριτῆς ἀρμοδιώτερος ἀπὸ κάθε ἄλλον, ὁ T. S. Eliot, ποιητῆς διάσημος καὶ ὡς κριτικὸς, φημισμένος καὶ γιὰ τὸν οὐμανισμό του, ἐχαρχτήρισε τὴν προσπάθεια τοῦ Murray πέρα-πέρα ἀποτυχημένη καὶ τὸν μεταφρασμένον Εὐριπίδη του νεκρὸν (σ' ἓνα παλιὸ ἄρθρο τοῦ κριτικοῦ τόμου τοῦ *The sacred Wood*, 1η ἔκδ. 1920, ποὺ τὴν ὑπόδειξή του τὴ χρωστῶ στὸν κ. Γ. Π. Σαββίδη). Ὑστερα ἀπὸ τὴν κρίση αὕτη δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει δεύτερη, ἄλλωστε ὁ Eliot δίνει καὶ ἀποδείξεις τῆς ἀποτυχίας: ἡ μετὰφραση προσθέτει ἐπιθετα στὰ οὐσιαστικά τοῦ Εὐριπίδη ἀλλάζει τὶς κυριολεξίες μὲ μεταφορικὰς ἐκφράσεις

κ.τ.δ. Οί άλλαγες αὐτές, προσθέτει ὁ Eliot, ἔχουν καὶ χρῶμα ὀρισμένο, ἀπὸ τοὺς ποιητὲς πού ἀκολούθησε ὁ Murray, τὸν Swinburne, τὸν William Morris: «ὁ ποιητὴς κ. Murray εἶναι ἓνας πολὺ ἀσήμαντος ὁπαδὸς τοῦ προρραφαηλιστικοῦ κινήματος».

Ἡ κρίση ἐνὸς τόσο σπουδαίου ποιητῆ ἔχει ἀξία ὀριστική. Πέρα ἀπ' αὐτὴν ὅμως, ἔχει κανένας τὴν ἐντύπωση, ὅτι ὁ Eliot σὰν νὰ δυσπιστεῖ σ' ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Murray. Ἐγινε παραπάνω πολλὲς φορὲς λόγος γιὰ τοὺς περιορισμοὺς πού ἡ ἐποχὴ τοῦ ἔβαλε γύρω στὸ Murray. Λεῖπουν τάχα αὐτοὶ ἀπὸ τὸν κριτικὸ τοῦ; Ὁ Eliot (πού θὰ ἦταν καμμιά τριανταριά χρονῶν ὅταν ἔγραφε γιὰ τὸν Murray) εἶναι καθολικὸς καὶ ὁ οὐμανισμὸς τοῦ ἔχει κάπως λατινικώτερο χρῶμα (γιὰ τὸν Eliot ὁ πιὸ κλασσικὸς ἀρχαῖος ποιητὴς εἶναι, ἂν θυμοῦμαι καλὰ, ὁ Βιργίλιος, ἡ Σαπφὼ ἴσως ὄχι ἀνώτερη ἀπὸ τὸν Κάτουλλο κλπ.). Ἡ ποίησή τοῦ ἐνηλικιώθηκε καὶ μεγάλωσε σὲ συνειδητὴ ἀμάχη καὶ ἔχθρα μὲ τὴν προρραφαηλιστικὴ αἰσθητική. Πρέπει νὰ τὰ θυμούμαστε αὐτὰ διαβάζοντας τὴν κρίση τοῦ γιὰ τὸν Murray. «Χρειαζόμαστε, λέει ὁ Eliot, ἓνα μάτι πού νὰ μπορεῖ νὰ ἰδεῖ τὸ παρελθὸν μέσα στὴ θέση τοῦ καὶ μὲ τίς ξεκάθαρες διαφορὲς τοῦ ἀπὸ τὸ παρὸν, καὶ ὅμως τόσο ζωηρά, ὥστε νὰ μᾶς εἶναι τόσο παρὸν ὅσο τὸ παρὸν». Ἡ ἀνάγκη αὕτη ἦτανε καὶ θὰ εἶναι πάντα ἰσχυρή. Ἀπὸ τέτοιαν ἀκριβῶς ἀνάγκη, ὅπως τὴ διατυπώνει ὁ Eliot, βγῆκε στὸν καιρὸ τοῦ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Murray καὶ ὁ Murray ἦταν ἀπὸ κείνους πού μπορούσαν νὰ τὴν πραγματώσουν. Μὰ κάνει μεγάλη διαφορὰ ἂν τὸ «δημιουργικὸ μάτι», τὸ «δημιουργικὸ ἔνστικτο» εἶναι τριάντα χρόνων στὰ 1896 (Murray) ἢ στὰ 1918 (Eliot). Δὲν θὰ εἶναι καὶ στὸ μέλλον δύσκολο γιὰ τὸν ἐνήμερο μελετητὴ νὰ αἰσθανθεῖ, ὅπως καὶ ὁ Eliot γιὰ τὸν Murray καὶ τοὺς προρραφαηλίτες, ὅτι πολλῶν σημερινῶν φιλολόγων τὰ ἔργα εἶναι οὐσιαστικὰ ὁμόλογα μὲ τὴν ποίηση καὶ τὴν κριτικὴ τοῦ Eliot (ἀκόμη κι ἂν οἱ φιλόλογοι αὐτοὶ δὲν τὸ ξέρουν). Ἐτσι θὰ γίνεται, πάντοτε, δὲν μπορεῖ νὰ μὴ γίνεται. Τοῦτο δὲν λιγοστεύει τὴ σημασία τῆς δημιουργικῆς προσωπικότητος τοῦ Murray, γιατί δὲν σώνεται ἡ ἀξία της μαζὶ μὲ τὴν ἐποχὴ τοῦ. Ὅσο γιὰ τὴ δική μας ἐποχὴ, ὁ Θεὸς τὸ ξέρεי πῶς θὰ κρίνεται ἀργότερα.

Μιὰ φωτογραφία τοῦ Murray δημοσιευμένη μπροστὰ στὶς «Πέντε φάσεις τῆς ἐλληνικῆς θρησκείας» τὸν δείχνει σὲ πλαγινὴ ὄψη ὅταν θὰ ἦταν ἐξηνταπεντάρης, φαντάζομαι. Κεφάλι μὲ γραμμὲς λεπτές, μὲ ἐπιφάνειες χωρὶς πολλὴ σάρκα καὶ ἀρκετὰ ὁμαλές, πρὸς τὸ πηγούνι κάπως μυτερό, ἀπὸ τὰ μάτια κ' ἐπάνω ἀρκετὰ ψηλὸ καὶ καμπύλο, ἄνετο καὶ ἀρχοντικό, κρατημένο λοξά, σὰν ἀνάμεσα στὴν προσήλωση καὶ στὴ δημιουργικὴ ἀφηρημάδα. Τὸ μάτι μαζεύεται γιὰ νὰ πάρει δύναμη νὰ περάσει τὰ ματογυάλια — ἀλλὰ μὲ τὸ νὰ εἶναι ἡ φωτογραφία παρμένη ἀπὸ τὸ πλάϊ χάθηκε τὸ «πιὸ τίμιον», ἡ

ματιὰ (κάτι ἤξεραν οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες ποῦ παρὰστάναν μὲν τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὸ πλάϊ, τὸ μάτι ὅμως πάντα ὁλόκληρο ἀπὸ μπροστά). Τὸ στοιχεῖο τῆς βούλησης ὑπάρχει, εἶναι ὅμως ὁλοφάνερα κυριαρχημένο ἀπὸ τὸ πνεῦμα. Κ' ἔτσι βγαίνει γαλήνια, ἢ τουλάχιστο γαληνεμένη, ἡ μορφή ἐνὸς καθηγητῆ, ποῦ θέλει νὰ χειραγωγεῖ ὅχι μὲ τὴν κίνηση ἀλλὰ μὲ τὸ λόγο. Αὐτὰ ἐπάνω-κάτω κατόρθωσε νὰ πιᾶσει ἡ φωτογραφικὴ μηχανή· μιὰ μηχανὴ πού, καθὼς ἔλεγε κάποιος, εἶναι «ἓνας Κύκλωπας» = μὲ ἓνα μόνο μάτι καὶ δίχως γνώση. Ἀλλὰ ἄς μὴ τῆς ρίξομε ὅλα τὰ ἄδικα. Ἀκόμη κι ὁ Dürer στὴ χαλκογραφία τοῦ Ἑράσμου ἔγραψε κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα: «τὴν κρεῖττω τὰ συγγράμματα δείξει». Ἀς διαβάσομε λοιπόν, καλύτερα, τὸν Murray γιὰ νὰ τὸν γνωρίσομε· ἀξίζει.

Σολωμικὸς εὐγενισμὸς*

Ἔχουν υποστηρίξει πολλές φορές, καὶ τὸ ἀναγνωρίζουν οἱ περισσότεροι ἀπ' ὅσους ἀσχολοῦνται μὲ τὰ γράμματα καὶ τὶς τέχνες, ὅτι γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία μονάχα οἱ δημιουργοὶ οἱ ἴδιοι ἔχουν νὰ ποῦν αὐθεντικά, οὐσιαστικά καὶ διαφωτιστικά πράγματα — ὅταν θέλουν καὶ μποροῦν νὰ μιλήσουν (καὶ οἱ κριτικοὶ ἀκόμη, οἱ γνήσιοι, ὅταν βρίσκουν νὰ φανερῶσουν κάτι οὐσιαστικὸ στὰ ἔργα ποὺ ἀναλύουν καὶ κρίνουν, εἶναι στὸ βάθος κι' αὐτοὶ ἄνθρωποι τῆς τέχνης). Καὶ ἐπειδὴ πιστεύω ὅτι εἶναι σωστὴ ἡ γνώμη αὐτή, θὰ φανεῖ ἴσως παράξενο, ὅτι ἄνθρωπος ὅχι τῆς τέχνης ἀλλὰ τῆς ἐπιστήμης προβαίνει ἀπόψε νὰ μιλήσει γιὰ τὸν πρῶτο μας ποιητὴ — ἕναν ποιητὴ ποὺ εἶναι στὴ μεγαλυσύνῃ του ἀσύγκριτος καὶ ὥρες-ὥρες αἰσθανόμαστε ὅτι ἔχει γνωρίσει ἀπὸ τὸ Α ἕως τὸ Ω τὰ ποιητικὰ προβλήματα.

Ὁ ἀποψινὸς ὁμιλητὴς ὅμως δὲν ἔρχεται μὲ τὴν ἀπόκοτη ιδέα νὰ φωτίσει τέτοια προβλήματα. Ἀλλὰ πιστεύει, ὅτι ἡ ποίηση τοῦ Σολωμοῦ, ἡ ὑπαρξὴ τῆς καὶ μόνῃ, δὲν μπορεῖ νὰ ἀφήσει ἀδιάφορη καὶ ἀτάραχη τὴν ἐπιστήμη· οὔτε μπορεῖ τὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ νὰ μὴ τὴ συναντήσῃ κάποτε ἡ ἐπιστήμη, ἂν εἶναι γνήσια πνευματικὴ ἐνέργεια καὶ ὄχι διανοητικὴ δεξιότης ἢ ἐπάγγελμα. Δὲν θὰ μείνει ἀπὸ τὴ συνάντησιν αὐτὴ οὔτε ἀσυγκίνητη οὔτε ἀνευεργέτη. Αἰσθάνεται λοιπὸν καὶ ἡ ἐπιστήμη ζωρὴ τὴν ὁρμὴ νὰ φανερῶσιν καὶ νὰ καταθέσῃ τὴν εὐγνωμοσύνη της στὸν Ποιητὴ. Ἐρχεται ἄλλωστε ὁ ἀποψινὸς ὁμιλητὴς ἀπὸ μιὰν ἐπιστήμη, τὴν ἱστορίαν τῆς (ἀρχαίας) τέχνης, ὅπου, ὅσοι τὴν καλλιεργοῦν, ἀποχτοῦν γρήγορα τὴ συναίσθησιν, ὅτι ἡ τέχνη εἶναι τῆς ζωῆς τὸ «μέγα καλὸ καὶ πρῶτον» καὶ αὐτὴν χρεωστοῦν νὰ ὑπηρετοῦν μὲ ταπεινοσύνη.

Καὶ στὴν περίπτωσιν τοῦ Σολωμοῦ, ἡ πρωταρχικὴ δύναμις ποὺ βάζει σὲ κίνησιν τὸν ἐσωτερικὸν μας κόσμον εἶναι κάτι πανάρχαιο καὶ παντοτεινόν· ἡ κατάπληξιν καὶ ὁ θαυμασμός ποὺ δοκιμάζουν οἱ ζωντανοὶ ἄνθρωποι γιὰ μιὰν ἀνθρώπινη, πάλιν, δημιουργίαν ποὺ τὴν αἰσθάνονται σὰν ἔμψυχη μορφή ἰκανή, ὅπου παρουσιαστῇ, νὰ γεννήσῃ «εὐδαιμονίαν» (θέλω νὰ πῶ ὅχι μακαριότητα,

*Ὁμιλία στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν στίς 16 Νοεμβρίου 1957. Νέα Ἑστία 62, Χριστούγεννα 1957, 70-77. Ἀναδημοσίευση: Νέα Ἑστία 122 (1987) 1149-1158.

άλλα ψυχική εὐφορία). "Οτι τέτοια δημιουργία, «εὐδαιμονική», εἶναι ἡ ποίηση τοῦ Σολωμοῦ, ἀπὸ ὁποιαδήποτε πλευρά της, δὲν ἔχει ποτὲ ἀμφισβητηθεῖ. Οἱ ἀρχαῖοι "Ελλήνες φτιάνοντας ἓνα ἔργο τέχνης δὲν κρατιοῦνται νὰ μὴ φανερώσουν πυκνὸ τὸν ἐνθουσιασμό τους καὶ γράφουν συχνὰ ἐπάνω του «περικαλλὲς ἄγαλμα», πὺ σημαίνει «πανέμορφο καμάρι καὶ χαρά». Ἐμεῖς τὴ δική μας ἀναγállιαση ἀπὸ τὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν κάμουμε καλύτερα αἰσθητὴ παρὰ ἴσως ἀπευθύνοντας στὸν ποιητὴ δυὸ δικούς του στίχους:

*Εὐτυχισμὸς ἃ δὲν εἶναι τὸ θαῦμα τῆς φωνῆς σου
καλὸ στὴν γῆ δὲν ἄνθισε στὸν οὐρανὸ κανένα.*

Θὰ αἰσθανθοῦμε ὅμως, ἀφοῦ δοκιμάσουμε τὸ θαῦμα, καὶ τὴν ἐπιθυμία νὰ προχωρήσουμε σὲ ἐξακριβώσεις. Μᾶς κινεῖ βέβαια σ' αὐτὸ καὶ ἡ ἐρευνητικὴ διάθεση ποὺ εἶναι σύμφυτη μὲ τὴν ἐπιστήμη. Ἀλλὰ μᾶς καλεῖ σ' αὐτὸ ἀκατανίκητα καὶ τὸ ἴδιο πνεῦμα τοῦ Σολωμοῦ, τὸ «φιλέρευνο πνεῦμα» του, ὅπως τὸ λέει ὁ Πολυλάς (Προλ. σ. 11 ἐκδ. Πολίτη) καὶ ὅπως τὸ αἰσθανόμαστε σὲ κάθε στοχασμὸ ποὺ μᾶς ἄφησε, ἀλλὰ καὶ σὲ κάθε στίχο του σχεδὸν γιὰτὶ καθένας τους ὡς σύλληψη καὶ ὡς ἔκφραση φαίνεται κι ἀπὸ μιὰ ἀνακάλυψη. "Ομως θὰ ἦταν ἀπλοϊκὸ νὰ ζητήσουμε νὰ ἐξακριβώσουμε τὸ θαῦμα τὸ ἴδιο τῆς ποίησης τοῦ Σολωμοῦ (ποιὸς ποτὲ κατάλαβε τὴ γέννηση τοῦ θαύματος καὶ ἄκουσε ἢ εἶδε «τὸ θεϊκό του πάτημα»);). "Οχι γιὰ τὸ θαῦμα λοιπόν, ἀλλὰ γιὰ τὸ θαυμασμό μας πρέπει νὰ ἀκριβολογήσουμε: αὐτὸς εἶναι ποὺ δὲν μᾶς ἀφήνει ἡσυχους προτοῦ νὰ προχωρήσουμε μέσα στὸ ἀντικείμενό του, στὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ καὶ νὰ γνωρίσουμε τὸ ἔξοχο πνεῦμα ποὺ τὸ ἐδημιούργησε. Καὶ μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε ἀμέσως: θὰ γνωρίσουμε ἓνα πνεῦμα, ποὺ ἡ ἀσφάλεια τῆς διαγνωστικῆς του δυνάμεις, ἢ σχεδὸν ἴσια καὶ χωρὶς σημαντικὲς περιπλανήσεις γραμμὴ τῆς πορείας του (ἢ ἡ «εὐθυωρία» του, γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε τὴν πλατωνικὴ ἔκφραση), οἱ αὐστηροὶ κανόνες ποὺ ἀποτελοῦν τὶς αὐτόματες συνήθειές του, δηλαδὴ τὸ ἦθος του, εἶναι ιδιότητες ποὺ καὶ μὲ τὴ σπανιότητά τους ἀκόμη ἀπαρτίζουν ιδιαίτερη εὐγένεια: πνεῦμα ὅμως ποὺ ἔχει καὶ τὴν ἀκόμη σπανιώτερη χάρη, νὰ εὐγενίζει μὲ τὴν τέχνη ὁποιοδήποτε ὑλικὸ ἢ αὔλο πρᾶγμα ἤθελε βρεθεῖ μέσα στὴν κίνησή του.

Τὸ πρῶτο καὶ σπουδαιότερο ἀντικείμενο τοῦ θαυμασμοῦ μας στὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ θὰ εἶναι, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο παρὰ ἐκεῖνο ποὺ μ' αὐτὸ στέκεται ὁλόρθη ἢ πέφτει ἢ ποίηση: ἡ μορφή, ἡγουν ἡ γλωσσικὴ ἔκφραση ποὺ ἔχει τὸ ἴδιο ἀκριβῶς περίγραμμα μὲ τὸ νόημα ἀλλὰ ἀπεριόριστο ψυχικὸν ἀντίλαλο. Ὁ ἴδιος ὁ Σολωμὸς ἔτσι αἰσθάνεται τὴν ποίηση καὶ ἔτσι τὴν πρα-

γματώνει: ὅλη τὴν οὐσίαν τῆς ποιήσεώς του, τὰ θεμελιώδη στοιχεῖα της, τὸ Κοινὸ καὶ τὸ Κύριο (Proprio), τὰ θέλει «συρριζωμένα καὶ ταυτισμένα μετὰ τὴ γλῶσσαν» (Στοχ. Ἑλ. Πολ. 4). Αὐτὴ τὴν ὁρμήνειαν δίνει στὸν ἑαυτὸ του γράφοντας τὸ Β' Σχεδιάσμα τῶν Ἑλευθέρων Πολιορκημένων, στὰ χρόνια 1833/4¹. Ἀλλὰ μόνο ἡ καίρια διατύπωση ἀνήκει στὰ χρόνια αὐτά. Τὸ νόημα τῆς ὁμῶς καὶ ἡ θεμελιακὴ σημασία του γιὰ τὴν ποίηση ἦταν ἡ ἔγνοια ποὺ τὸν ἐσταύρωνε πολλὰ χρόνια πρωτότερα. Μὲ ρητὴ διατύπωση, ἀλλὰ πιὸ ἀπλή, τὴ βρίσκομε τὸ 1828/9 σὲ μιὰ σημείωση «τῆς Γυναίκας τῆς Ζάκυθος»: «καὶ ἡ μορφή ἃς εἶναι τὸ ντύμα γιὰ τὸ ἀληθινὸ βαθὺ νόημα τοῦ κάθε πράγματος» (e la forma sia l'abito del vero senso profondo d'ogni cosa)².

Τὸ Σολωμό, ναί, τὸν ἐσταύρωνε ἡ ἔγνοια αὐτὴ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ. Ἐμεῖς ὁμῶς διαβάζοντας ἔτοιμους τοὺς στίχους του σπάνια αἰσθανόμαστε κάτι ἀπὸ τοὺς πόνους του, τοῦλάχιστο ἀπὸ τὸν «Κρητικὸν» καὶ κάτω, ἀπὸ τὸ 1833 καὶ ὕστερα. Ἀλλὰ κι αὐτὸ τὸ χρονικὸ σύνορο εἶναι ἴσως αὐθαίρετο: γιατί, ἐχτὸς ἀπὸ πλεῖστα κομμάτια ποιημάτων του πρὸ παλιῶν, τὴν ἴδια συγκίνηση ἀπὸ τὴν ἔκφραση ποὺ πέτυχε μᾶς μεταδίνει καὶ ὁ πεζὸς λόγος τῆς ἀνεχτίμητης «Γυναίκας τῆς Ζάκυθος». Πρέπει νὰ πᾶμε στὶς περίφημες παραλλαγές, ποὺ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ συνόδευαν τὴ δημιουργία τοῦ ποιητῆ, καὶ στὴν αὐτοκριτικὴ τῶν σημειωμάτων του, γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν ἀγωνία τοῦ δημιουργοῦ, ὁ ὁποῖος ἐκεῖ ὅπου ἐμεῖς, ἡσυχοὶ, χαιρόμαστε κάθε φορὰ τὴν εὐδαιμονία ἀπὸ μιὰν ἐπιτυχία του ἐκεῖνος βασανίζεται γιὰ τὴν ἐπιτυχία, τὴ μία καὶ μόνη. Βασανίζεται τόσο, ὥστε ὅχι μόνο παραλλάζει ὁλοένα τὶς λέξεις ἢ τὴ θέση τους, ἀλλὰ καὶ δὲν διστάζει γιὰ τὸν ἴδιο στίχο νὰ δοκιμάζει, ἀπὸ τὴ μιὰ παραλλαγή στὴν ἄλλη, καὶ λέξεις μετὰ τὴν ἀντίθετη ἀκριβῶς σημασία. Στὸν «Πόρφυρα» π.χ., ὠριμὸ ἔργο τοῦ 1847/9, ὁ νέος Ἀγγλὸς ποὺ κολυμπᾷ ἀκούει ἔξαφνα τὸ κελεύθισμα ἐνὸς πουλιοῦ καὶ λέει: «κοντά' ναι τὸ χρυσόφτερο καὶ κατὰ δῶ γυρμένο / π' ἄφησε ξάφνου τὸ κλαδὶ γιὰ τοῦ γιαλοῦ τὴν πέτρα...» σὲ μιὰ παραλλαγή ὁμῶς τὸ φαντάζεται ἀλλιῶς: «μακριά' ναι τὸ χρυσόφτερο καὶ κατὰ δῶ γυρμένο...»³. Ἀλλὰ καὶ στὸν «Κρητικὸν» (1833) βλέπομε τὸ Σολωμὸ νὰ παιδεύεται μετὰ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ νὰ μὴν ἀποφασίζει εὐκολὰ ἀνάμεσα στὰ ἀντίθετα νοήματα: ὁ νέος Κρητικὸς ποὺ βρίσκεται μέσα στὸ πέλαγο μετὰ τὴν ἀρρεβωνιαστικιά του ἐκφράζει μετὰ εἰκόνα ἐντυπωτικῆς ἐνέργειας τὴν προσήλωσή του στὸ ἀκριβὸ ὄραμα τῆς φεγγαροντυμένης: «τέλος σ' ἐμὲ ποὺ βρίσκομουν ὁμπρὸς τῆς μες στὰ ρεῖθρα / καταπῶς στέκει στὸ Βοριᾶ ἢ πετροκαλαμῆθρα...» ἀλλὰ ὁ ποιητὴς δοκιμάζει, ἢ εἶχε δοκιμάσει, στὶς παραλλαγές, μήπως τὸ νόημα ἔβγαινε ἔξω καλύτερα μετὰ τὴν ἀντίστροφη εἰκόνα: «ἐγὼ τὸ σίδερο, κι αὐτὴ ἡ πετροκαλαμῆθρα» καὶ πάλι: «ὥσάν Βοριᾶς αὐτῇ, κ' ἐγὼ σάν πετροκαλαμῆθρα».

Καὶ ὅμως δὲν ὑπάρχει δεύτερη γνώμη γιὰ τὸ ὅτι ἐκείνη τὴν ἐπιτυχία, τὴν μία καὶ μόνη, τὴν κατόρθωσε ἀρκετὲς φορές. Μιλήσαμε πρωτύτερα γιὰ τοὺς ἔτοιμους στίχους τοῦ μὲ τὴ συνηθισμένη σημασία τοῦ «ἀποτελειωμένου». Ἀλλὰ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει καὶ τὴ σημασία, ὅτι τοὺς βρῆκε κάπου «ἔτοιμους». Χωρὶς παραδοξολογία, αὐτὸ εἶναι ἴσως ὁ μεγαλύτερος ἔπαινος ποὺ μπορεῖ νὰ τοῦ γίνεῖ: ἔκφραση τόσο ἀκέρια, ἀτόφια, ἀκλόνητη καὶ τελειωτική, καὶ ὅμως τόσο φρέσκη καὶ ἀκόπιαστη, γεννᾷ τὴν ψευδαίσθηση πὼς τοῦ χαρίστηκε «Ἄνωθεν». Πόσο ἀγνώριστη ἔχει γίνεῖ ἡ γλῶσσα μας στοὺς στίχους τούτους π.χ.

*Ἐλεγα πὼς τὴν εἶχα ἰδεῖ πολὺν καιρὸν ὀπίσω
κάν σέ νὰ ὁ ζωγραφιστὴ μὲ θαυμασμὸ περίσσο
κάνε τὴν εἶχε ἐρωτικά ποιήσει ὁ λογισμὸς μου
κάν τ' ὄνειρο, ὅταν μ' ἔθρεφε τὸ γάλα τῆς μητρός μου.*

(Κρητικὸς 21)

Πολὺ σωστὰ μερικοὶ κριτικοὶ μας μελετώντας τὸ Σολωμὸ θυμήθηκαν τὸν ὄρο ποὺ ἄλλοι αὐθεντικοὶ δημιουργοὶ τοῦ ποιητικοῦ λόγου μεταχειρίστηκαν γιὰ τοὺς στίχους ἐκείνους ποὺ ἡ αἰνιγματικὴ τελειότητά τους δὲν ἀφήνει νὰ αἰσθανθοῦμε κανένα κόπο κατασκευῆς καὶ ποὺ τοὺς ὠνόμασαν «στίχους δοσμένους»⁴. Χωρὶς, πιθανώτατα, νὰ θυμᾶται τὸ χαρακτηρισμὸ αὐτὸν ὁ Ἀποστολάκης, ἀπὸ ἄλλη ἀφορμὴ, ἐκφράζει ὠραῖα τὸ ἴδιο αὐτὸ οὐσιαστικώτατο γνώρισμα: «Παντοῦ καὶ πάντοτε ἡ ἀληθινὴ ποίηση εἶναι ἀχειροποίητη ἔκφραση»⁵. Ἀλλὰ τὸ ἴδιο αἶσθημα τοῦ «ἀχειροποίητου» ἔχομε καὶ στὸν πεζὸ τοῦ λόγου. Δὲν ὑπάρχει σχεδὸν λέξη τοῦ ποὺ νὰ μὴν αἰσθανόμαστε ὅτι μ' αὐτὴ πρώτη φορὰ φανερώνεται ὅλος «ὁ χυμὸς καὶ τὸ βάρος» τοῦ πράγματος, ιδιότητες ποὺ τίς ἀπαιτεῖ ρητὰ ὁ Σολωμὸς καὶ ἀπὸ τοὺς σατιρικοὺς ἀκόμη στίχους τοῦ⁶. Ἰδοὺ π.χ. ἀπὸ τὴν ἀνεχτίμητη, ἐπειδὴ εἶναι καὶ τόσο λίγη, πεζογραφία τοῦ Σολωμοῦ ἡ φράση τούτη, ὅπου ἡ μάνα λέει, πὼς καταράστηκε τὴν κόρη της, τὴν τρομερὴ Γυναῖκα τῆς Ζάκυθος: «Γιὰ τοῦτο σῶδωσα τὴν κατάρρα μου γονατισμένη καὶ ξέπλεκη εἰς τὴν πίκρα τῆς ψυχῆς μου, ὅταν ἀσήμειναν ὅλες οἱ ἐκκλησίαις τὴν ἡμέρα τοῦ Πάσχα» (Κεφ. 8, 3) — φράση ὅπου ἡ τέχνη τοῦ λόγου μεταμορφώνει τὸ ἐφιαλτικὸ περιεχόμενον σὲ θαυμαστὸ καὶ ὑψηλὸ, ὅπως κάποιες εἰκόνες τοῦ Goya, καὶ ποὺ μὲ τὴ δύναμή της φέρνει στὸ νοῦ τὴ συνταραχτικὴ ἐκείνη σκηνὴ στὴν Ἰλιάδα, ὅπου ἡ Ἀλθαία, γονατιστὴ κι αὐτὴ (πρόχυν καθεζομένη) καταριέται τὸ γιό της, τὸ Μελέαγρο (I 566/72).

Καὶ μαζί μ' αὐτὲς τίς ιδιότητες, πόση εὐγένεια, πόση ἀρχοντικὴ ἄνεση καὶ ἀσφάλεια, κατορθώνει νὰ δίνει στὶς λέξεις ἡ τέχνη τοῦ ποιητῆ. Σ' αὐτὰ θὰ προστεθεῖ, μάλιστα ἀπὸ τὸν «Κρητικὸ» (1833) καὶ κάτω, καὶ τὸ «ξάστερο βάθος τοῦ λόγου»: ἡ ἔκφραση εἶναι τοῦ Πολυλᾶ, ποὺ τὴ μεταχειρίζεται γενι-

κώτερα ως γνώρισμα τοῦ καθαροῦ ἑλληνισμοῦ»⁷. Κατάγεται ὁμως ἡ ἐπιτυχημένη αὐτὴ ἔννοια καὶ ἡ ἔκφρασή της ἀπὸ μιὰν ἀγαπημένη εἰκόνα τοῦ Σολωμοῦ, ποὺ συμβολίζει γι' αὐτὸν τὸ εἰδικὸ «γέρας» τοῦ ἑλληνικοῦ τόπου. Ἔτσι π.χ. στοὺς Ἑλεῦθερους Πολιορκημένους: «ἀλλὰ στῆς λίμνης τὸ νερό, π' ἀκίνητό 'ναι κι ἄσπρο, / ἀκίνητ' ὅπου κι ἂν ἰδεῖς καὶ κάτασπρ' ὡς τὸν πάτο, μὲ μικρὸν ἴσκιον ἄγνωρον ἔπαιξ' ἡ πεταλούδα...» (Γ' 6, 11-13). Καὶ πάλι στὴ «Γυναῖκα μὲ τὸ μαγνάδι»: «καὶ μέσ στοῖς πλοῦτος ξάστερο ξαγνάντευες τὸ βάθος, / ὅπως μέσ στὰ βαθιὰ νερὰ τοῦ καθαροῦ πελάγου / τὴν πέτρ' ἀκίνητη θωρεῖς μὲ χλωρασιὰ ντυμένη» (μετάφρ. Καλοσγούρου). Ἔχουν κάμει στοὺς νεώτερους χρόνους τόση κατάχρηση τοῦ γνωρίσματος τῆς διαύγειας γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν τὰ ἔργα τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος, ὥστε τὸ γνώρισμα αὐτὸ ἔχει χάσει σχεδὸν κάθε χρησιμότητα. Διαύγεια ἔχουν καὶ τὰ ρηχὰ νερὰ καὶ ἡ κοινοτοπία. Μονάχα ὅταν ἡ διαύγεια εἶναι γνώρισμα τοῦ βάθους, μόνο τὸ «ξάστερο βάθος» χαρακτηρίζει πραγματικὰ τὴν οὐσία τοῦ ἑλληνισμοῦ. Καὶ εἶναι αὐτὸ τὸ «ξάστερο βάθος τοῦ λόγου» τοῦ Σολωμοῦ ποὺ κάνει ὥστε νὰ αἰσθανόμαστε, ὅτι τὸ μάτι μας πάει βαθιὰ ὡς τὴν οὐσία τοῦ κόσμου, ἐνῶ, μαζί, ἀναγαλλιάζομε μὲ τὴν ὁμοφίᾳ τῆς τέχνης σὰν νὰ βλέπομε στὴν πρώτη ἡμέρα τῆς Δημιουργίας τὴ ζωὴ «ποὺ τὸ πουλὶ μισοπλασμένο ἀκόμα / εἶχε πρωτύτερα αἰσθανθεῖ μὲ τὸν κελαῖδισμό του / καὶ τὸν ἄερα ἐχτύπουνε μὲ τὸ ζεστό φτερό του».

Δὲν ἔχουν παραλείψει βέβαια οἱ μελετητὲς νὰ προβάλουν καὶ νὰ ὑμνήσουν ὅπως τοῦ ἀξίζει τὸ τεράστιο κατόρθωμα τοῦ Σολωμοῦ στὴν ἔκφραση. Πρέπει ὁμως, εἶναι γιὰ μᾶς σωτήριο, νὰ θυμίζομε ξανὰ καὶ ξανὰ τὴν ἀνυπολόγιστη καί, ἀκόμη σήμερα, ἀνεξάντλητη σημασία τοῦ δαφνηφόρου ἀγῶνα τοῦ Σολωμοῦ μὲ τὴ γλῶσσα, πού, μαζί μὲ τὸ «νόημα τῆς τέχνης», ἐγένεψε τὴ συνείδησή του σ' ὅλη του τὴ ζωὴ. Καὶ κάνει πραγματικὰ κατάπληξη μὲ πόση «εὐθυωρία» εἶδε καὶ μὲ πόση δύναμη συνέλαβε τὴ σημασία τῆς γλώσσας καὶ τὸ βάθος τοῦ γλωσσικοῦ προβλήματος ὁ νέος τῶν 26 χρόνων. Γιατὶ δὲν εἶναι ὑπερβολὴ ἂν ποῦμε, ὅτι ὁλόκληρο τὸ μέγιστο γλωσσικὸ κατόρθωμα τοῦ Σολωμοῦ βρίσκεται, καὶ ὡς πνευματικὴ ἀφετηρία καὶ ὡς μέθοδος γιὰ τὴν πραγματοποίησή του, στὸν ἀνυπολόγιστης σημασίας «Διάλογο» τοῦ 1824. Μὲ τὰ χρόνια ἐπλούτηνε καὶ ἐβάθυνε βέβαια ἡ γλωσσικὴ του ἐμπειρία, ἀλλὰ οὔτε θέση στοῖς γλωσσικὸ ζήτημα ἄλλαξε οὔτε ἰδανικὸ γλῶσσας. Στὰ 1856 ὁ Tommaseo, πνεῦμα κριτικὸ καὶ εὐαίσθητο, ἔγραφε: «τὸ δύσκολο εἶναι (ὅπως καλὰ λέει ὁ Σολωμὸς) νὰ πάρεις ἀπὸ τὴν κοινὴ συνήθεια τοὺς ἤχους, νὰ τοὺς κάμεις νὰ ἐξηγοῦν πράγματα ὅχι κοινὰ, ταιριάζοντάς τους ὥστε νὰ λέν, ὅτι ἔως τώρα δὲν εἶπε κανεὶς καὶ ὁμως ὅλοι νὰ τοὺς καταλαβαίνουν καὶ νὰ τοὺς αἰσθάνονται». Μπορεῖ βέβαια ἡ διατύπωση αὐτή, ποὺ μαρτυρεῖ βαθειὰ ἐμπειρία

τοῦ θέματος, νὰ βγαίνει ἀπὸ συζητήσεις ποὺ ἔκανε ὁ Tommaseo μὲ τὸ Σολωμὸ στὰ χρόνια 1849-1854 στὴν Κέρκυρα. Οὐσιαστικά ὅμως τὰ λόγια αὐτὰ δὲν κάνουν ἄλλο παρὰ νὰ συνοψίζουν τὶς σελίδες ἐκεῖνες τοῦ «Διαλόγου», ὅπου ὁ Σολωμὸς μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ Dante ἐξηγεῖ, πῶς ὁ μεγάλος συγγραφέας «εὐγενίζει» τὴν κοινὴ γλῶσσα. Ἀλλὰ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ποιητικὴ ἀνύψωση εἶχε αἰσθανθεῖ στὴ γλῶσσα τοῦ Σολωμοῦ ἤδη ὁ Τρικούπης στὰ 1825 κρίνοντας τὸν τοτεδᾶ δημοσιευμένο Ὕμνο στὴν Ἐλευθερία: «ἡ εὐρυχωρία τῆς φαντασίας τοῦ ποιητοῦ ἐπλάτυνε καὶ αὐτὰ τὰ στενὰ ὅρια τῆς κοινῆς μας γλώσσας, τὴν ὁποῖαν καὶ ἀνέβασεν εἰς τὰ ὕψη τῶν ἰδεῶν του». Καὶ τὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἰδανικὸ διατυπώνει, πὺρ σύνθετα, ὁ ποιητὴς τὸ 1833 στὸ περίφημο γράμμα του στὸν Τερτσέτη: «χαίρομαι νὰ παίρνονται γιὰ ξεκίνημα τὰ δημοτικὰ τραγούδια, θὰ ἔλεα ὅμως ὁποῖος μεταχειρίζεται τὴν κλέφτικη γλῶσσα νὰ τὴ μεταχειρίζεται στὴν οὐσία της καὶ ὄχι στὴ μορφή της, μὲ νιώθεις; Κι ὅσο γιὰ τὴν ποίηση, πρόσεξε καλὰ, Γιώργη μου, γιατί βέβαια καλὸ εἶναι νὰ ρίχνει κανεὶς τὶς ρίζες του πάνω σ' αὐτὰ τ' ἀχνάρια, δὲν εἶναι ὅμως καλὸ νὰ σταματᾷ ἐκεῖ· πρέπει νὰ ὑψώνεται κατακόρυφα. Δὲν ξέρω ἂν φανέρωσα καλὰ τὴ σκέψη μου ἔτσι βιαστικά ποὺ γράφω. Ἡ κλέφτικη ποίηση εἶναι ὁμορφὴ καὶ ἐνδιαφέρουσα καθὼς μ' αὐτὴν παράστησαν ἀνεπιτήδευτα οἱ κλέφτες τῇ ζωῇ τους, τὶς ἰδέες τους καὶ τὰ αἰσθήματά τους. Δὲν ἔχει τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον στὸ δικὸ μας στόμα· τὸ ἔθνος ζητᾷ ἀπὸ μᾶς τὸ θησαυρὸ τῆς δικῆς μας διάνοιας, τῆς ἀτομικῆς, ντυμένον ἐθνικά»⁸.

Εἶναι φανερό, ὅτι ὁ Σολωμὸς ἔδωσε τέτοια σημασία στὸ χρέος του πρὸς τὴ γλῶσσα, ἐπειδὴ πολὺ νωρὶς ἐκατάλαβε, ὅτι μὲ αὐτὴν ἡ ποίησή του ἦταν «συρριζωμένη καὶ ταυτισμένη» ἡ γλῶσσα λοιπὸν μαζί μὲ τὸ «νόημα τῆς τέχνης» ἀποτέλεσαν τὰ δύο οὐσιωδέστατα συστατικὰ τῆς «ποιητικῆς» του (ἃς δώσωμε, πρόχειρα τουλάχιστο καὶ ἐμπειρικά, τὸ ὄνομα «ποιητικὴ» στὸ ἰδανικὸ ἢ στὰ ἰδανικά ποὺ εἶχε ὁ Σολωμὸς γιὰ τὴ μορφή καὶ τὸ χαραχτῆρα τῆς ποίησής του). Εἶναι ἄλλη μιὰ φορὰ ἐκπληχτικὸ πόσο ἐνωρὶς στὸ ἔργο τοῦ Σολωμοῦ σαλεύει ὁ σπόρος τῆς ποιητικῆς του ὅπως μᾶς εἶναι γνῶριμη ἀπὸ τὸ ὥριμο ἔργο του καὶ ἀπὸ τοὺς στοχασμούς του, καὶ μὲ πόση συνέπεια τὴ βλέπομε νὰ φυτρώνει καὶ νὰ βλασταίνει πλούσια ἀπὸ τὸν πρῶτο ἐκεῖνο σπόρο. Ἡ «δύναμη» τοῦ σπόρου αὐτοῦ ἔχει γίνεи «ἐνέργεια» πιά ἤδη στὴν περιλάλητη σημείωση ποὺ ἔγραψε ὁ νέος τῶν 26-27 χρόνων στὸ ποίημα «Εἰς τὸ θάνατο τοῦ Λόρδ Μπάϋρον» (1824/5). Ὅλη της τῇ σημασία ὅμως τὴν ἀποχτᾷ ἡ σημείωση αὐτὴ μόνον ἂν προσέξομε, ὅτι ἀποτελεῖ καὶ ἐπίκριση κατὰ τῆς τέχνης τοῦ ὑμνούμενου Μπάϋρον: «ὁ Μπάϋρον ἐπαρόμοιαζε εἰς διάφορα πράγματα τὸν Μίλτον... Ἀλλὰ ἐτοῦτο τὸ μοιάσιμο δὲν τὸ εὐρίσκεις παρὰ ὅπου ὁ Μπάϋρον τὸ ἠθέλησε, γιατί ὁ Μίλτον ἐμελετοῦσε πολὺ τοὺς στίχους του. Ἡ

δυσκολία την όποίαν αίσθάνεται ό συγγραφέας (όμιλῶ γιά τό μεγάλο συγγραφέα) δέν στέκει είς τό νά δείξει φαντασία καί πάθος, άλλα είς τό νά υποτάξει αὐτά τά δύο πράγματα μέ καιρό καί μέ κόπο είς τό νόημα τῆς τέχνης». Ἀλλά ἡ ἴδια ἀκριβῶς λεπτή αὐτή συνείδηση, μόνο, πλουσιώτερη καί βαθύτερη, εἶναι πού ἀργότερα στά χρόνια τῶν Ἑλεύθερων Πολιορκημένων ὁρμηγεύει τόν ἑαυτό της μέ τόν ἀκόλουθο στοχασμό: «ὅλο τό Ποίημα ἄς ἐκφράζει τό νόημα, ὡσάν ἕνας αὐτοῦπαρχτος κόσμος, μαθηματικά βαθμολογημένος, πλούσιος καί βαθύς. Μέσα είς αὐτό τό δρόμο μονάχα συγχωρεῖται νά προξενήσει τινάς, μέ τά διάφορα ἀκόλουθα ἐφευρήματα, τές πλέον μεγάλες καί φοβερές ἐντύψεις. Αὐτό δέν ἔγινε ποτέ ἀρκετά καλά. Ὅσοι ἐδοκίμασαν νά τό κάμουν (ὡς ὁ Εὐριπίδης, καί μ' αὐτόν οἱ περισσότεροί τῶν νεωτέρων, οἱ ὅποιοι εἶναι παιδιά του), ἔμειναν ἔξω ἀπό τήν Ἰδέα, καί ὅποιος ἔχει νοῦ δέν τό ὑποφέρει». Καί ἀνάμεσα στά δυό αὐτά κείμενα τό καταπληχτικό τοῦτο χωρίο ἀπό τό Ἐγκώμιο τοῦ Φώσκολου, στά τέλη τοῦ 1827: «... στά ποιητικά πράγματα... χρειάζεται νά συλλάβομε μέ τό μέσο δυνατῶν συνδυασμῶν τό ἀληθινό, κόβοντας τά ψεύτικα μέρη, ὥστε [τό ἀληθινό] νά μείνει στό πνεῦμα τοῦ ἄλλου ἀκαταμάχητο (αὐτό πού ὀνομάζεται στοχάζεσθαι), καί πλαταίνοντάς το νά τό καταστήσομε ἔμφυχο μέ ἀρμόδιες φόρμες (καί αὐτό εἶναι ἡ φαντασία), καί νά ἔχομε τήν καρδιά ὑπάκοη στίς ἐντυπώσεις τῶν ἀντικειμένων αὐτῶν (αὐτό εἶναι τό αἰσθάνεσθαι)...»⁹. Στό χωρίο αὐτό ὁ ποιητής, 29 χρόνων, προσπαθεῖ νά ἀναλύσει τήν πνευματική λειτουργία πού δημιουργεῖ τό ποίημα καί πού τήν θέλει σύνθετη ἀπό στοχασμό, φαντασία καί αἴσθημα. Ἀξιοπροσοχῆς εἶναι, ὅτι γενεσιουργό πυρῆνα, καί ἄρα σταθερή ἐγγύηση γιά τό ποίημα, θέλει τό στοχασμό, τή σύλληψη τοῦ ἀληθινοῦ. Ἀλλά εἶναι καί ἄλλιῶς πολύτιμο τό χωρίο τοῦτο: ἀπό τή μιᾷ μεριά, εἶναι τό σπέρμα τοῦ στοχασμοῦ τῶν Ἑλ. Πολ. πού εἶδαμε· καί ἀπό τήν ἄλλη, ἀνακαλεῖ στό νοῦ μας καί τήν περίφημη ἀπάντηση πού ἔδωσε, 19 χρόνων, στόν Monti «πρέπει πρῶτα μέ δύναμη νά συλλάβει ὁ νοῦς κ' ἔπειτα ἡ καρδιά θερμά νά αἰσθανθεῖ ὅ,τι ὁ νοῦς ἐσυνέλαβε», πού βεβαιώνεται ἔτσι κι' ἀπό ἐσωτερικούς λόγους ὅτι εἶναι αὐθεντική καί ὅτι δέν εἶναι γέννημα ἀπλοῦ πείσματος. Τό ἴδιο ἔγραφε, 26 χρόνων, στό «Διάλογο», γιά τίς δύο φλόγες, μία στό νοῦ, ἄλλη στήν καρδιά, πού εἶναι ἀναμμένες ἀπό τή φύση είς κάποιους ἀνθρώπους· καί στή σημείωση τοῦ Ὑμνου τῆς Ἑλευθερίας γιά τήν ἀρμονία τοῦ στίχου πού δέν εἶναι πρᾶγμα ὅλο μηχανικό, άλλα εἶναι ξεχείλισμα τῆς ψυχῆς. Καί ἀργότερα, ὁ ὥριμος «ἀοιδός» θά λατρεῖ πάντοτε, ὡς τό τέλος, τήν «ἡδίστην συζυγίαν» τοῦ λογισμοῦ καί τοῦ ὄνειρου.

Οὐσιωδέστατο πρόβλημα τῆς ὥριμης «ποιητικῆς» τοῦ Σολωμοῦ, καί ἕνα ἀπό τά πιό δύσκολα, εἶναι πῶς ἡ τέχνη, χωρίς νά ἐξευτελίζει τήν ἀξιοπρέπειά

της και χωρίς να άπιστεϊ στο δικό της σκοπό, τόν αίσθητικό, θα είναι χρησίμη στα ήθικα συμφέροντα τής ανθρωπότητας. Γι' αυτό σταματούμε, έξαφνα, σ' ένα στοχασμό του στο «Σατιρικό τοῦ 1833»: «κάμε καλύτερα ένα σύνθεμα μάλλον μακρύ, πού να είναι μισό σοβαρό και ύψηλò και μισό δηκτικό και κωμικό. Στο πρώτο μέρος μπορεί να είναι ή 'Αρχή τοῦ καλοῦ, πού μάχεται με την 'Αρχή τοῦ κακοῦ στο δεύτερο. Έτσι τò σύνθεμα θα μπορέσει να έχει ωφέλεια για όλους κρύβοντας κάτω από τò πέπλο τής ποίησης ένα ενεργητικό μέρος βαθύ...». 'Αναγνωρίζεται ἐδῶ ó «σπερματικός λόγος» όχι μόνο τής οὔσιας ἀλλὰ και τής μορφῆς τῶν συνθετωτέρων, βέβαια, στοχασμῶν τῶν «Ελευθερίων Πολιορκημένων»¹⁰.

Γενικώτερα, ὅποιοι μελετήσει τήν πνευματική άτομικότητα τοῦ Σολωμοῦ, μέσα στα 40 περίπου χρόνια πού πέρασαν ἀπό τότε πού ἄρχισε να δημιουργεῖ ἕως τò θάνατό του, ὡς ἀδιάκοπο «γίγνεσθαι» και όχι ὡς ἀποτελεσμένο «εἶναι», δὲν μπορεί να μὴν καταπλαγεῖ βλέποντας πόσο ή κίνηση τοῦ πνεύματός του όχι μόνο εἶναι σταθερή ἀλλὰ και δὲν ἀλλάζει κατεύθυνση — πράγμα πού δὲν ἀποκλείει καθόλου, ὅτι στήν πορεία του αὐτήν τὰ «ἀγρυπνα» μάτια του ἐγνώρισαν και ἐπρόσεξαν πολλά καινούρια πράγματα. Δὲν θέλω καθόλου να ἀρνηθῶ τις ἐπιδράσεις πού δέχτηκε ὁ Σολωμός, ὅσες εἶναι σήμερα και ὅσες ἀκόμη θα γίνουν αὔριο γνωστές. Ἐξίσου σημαντικό ὅμως εἶναι, ὅτι τò δρόμο του τὸν ὀριζε, ὡς ένα βαθμό τοῦλάχιστο, ὁ ἴδιος· και ὅτι ή κριτική του δύναμη ἔμπαινε ἀμέσως σ' ἐνέργεια για να ἐλέγξει τήν καινούργια ἐμπειρία και να κρατήσσει στο τέλος ὅ,τι αὐτὸς ἀποζητοῦσε. Βέβαια, ὅπως ἐτόνισε ὁ Πολυῶς (Προλεγ. 26 ἔκδ. Πολ.) «ή ἔλλειψη τῶν σημαντικωτέρων χειρογράφων ματαιώνει πάντα περισσότερο τήν προσπάθεια να ἀκολουθήσουμε τὸν ποιητὴν εἰς τήν ἀδιάκοπην πρόοδον τοῦ πνεύματός του». Και ὅμως, ὅποτε τὰ γραφτὰ τοῦ Σολωμοῦ, εἴτε τὰ ἀνέκαθεν γνωστά, εἴτε ὅ,τι ἀγνωστο παρουσιάστηκε ἀργότερα, ή ἀκόμη και μερικὲς αὐθεντικὲς πληροφορίες, μᾶς ἐπιτρέπουν να γνωρίσουμε κάποιους σταθμούς τοῦ δρόμου του, ξαφνιζόμεστε βλέποντας πάντα τήν ἴδια κατεύθυνση. Θαρρεῖ κανένας πὼς ὁ Σολωμός, διαβάζοντας, στοχαζόμενος, γράφοντας, μιλώντας, ἄλλο δὲν ἔκαμε παρά «ἐδιζήσατο ἐαυτόν», σὰν τὸν 'Ηράκλειτο. 'Η πινδαρική εὐχή «γένοιο οἶος ἐσσι μαθὼν» (Πυθ. 2, 131) σπάνια πραγματοποιήθηκε με τόσο πληρότητα.

Θὰ μπορούσε ἐδῶ να παρατηρηθεῖ, ὅτι μιλώντας τόσο πολὺ για τήν «ποιητική» τοῦ Σολωμοῦ ξεμακρύναμε ἀπὸ τήν ποίησή του, πού εἶναι πολὺ πιὸ σπουδαῖο δῶρο του σὲ μᾶς. Ἀλλὰ χωρίς να ξαναπιάσουμε τὴ συζήτηση ποιὸ ἀπὸ τὰ δυὸ ενεργοῦσε πρωτύτερα στο Σολωμό, ή ποιητική του θεωρία ή ή ποίησή του, νομίζω ὅτι μπορεί κανένας ἀφοβα να ὑποστηρίξει ὅτι στο Σολωμό τοῦλάχιστο δὲν ὑπάρχει ἀξιοσημείωτη ἀπόσταση χρόνου και ἀπόσταση

ουσίας από τη μιὰ στήν ἄλλη. Εἰδικώτατα καὶ αὐθεντικώτατα Σολωμικὴ εἶναι ἡ ἔκφραση «μὲ λογισμό καὶ μ' ὄνειρο», οἱ δυὸ πολύτιμες λέξεις πού, ζευγαρωμένες πάντοτε δηλώνουν κάπως τὸ ἄδηλο μυστικὸ τοῦ ἐνιαίου πνεύματος¹¹.

Ἄλλὰ καὶ ἡ ποιητικὴ καὶ ἡ ποίηση τοῦ Σολωμοῦ προκαλοῦν καὶ γιὰ ἓναν ἀκόμη λόγο τὸ θαυμασμό: ἄς συλλογιστοῦμε πόσο τὸ ἐλληνικὸ πνευματικὸ ἔδαφος ἦτανε σχεδὸν χέρσο γιὰ τὴν εἰδικὴ ἐκλεχτὴ καλλιέργεια, γιὰ τὴν ὁποία ἡ φύση εἶχε προορίσει τὸ πνεῦμα τοῦ Σολωμοῦ, καὶ τί κατόρθωσε αὐτὸς νὰ βγάλει ἀπὸ ἐκεῖνο. Στὸ τεράστιο γλωσσικὸ του κατόρθωμα μικρὴ βοήθεια μπορούσε νὰ ἔχει (μεθοδικὴ ἢ πραχτικὴ) ἀπὸ τοὺς προκατόχους του φίλους τῆς γλώσσας τοῦ λαοῦ, Καταρτζῆ, Χριστόπουλο, Βηλαρᾶ· καὶ γιὰ τὴ γλώσσα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν γρήγορα εἶδε πὼς ἦτανε λαμπρὸ θεμέλιο, ὅχι ὅμως ὅλο τὸ καινούργιο χτίριο. Καὶ ὅμως ἐμόρφωσε καὶ ἐχάρισε στὸ ἔθνος μας γλώσσα πού εἶναι ἡ κατ' ἐξοχὴν ἱκανὴ νὰ ἐκφράζει τὴ λαχταριστὴ ζωὴ τοῦ πνεύματος καὶ ὅχι «ξερὸς λογικὸς μηχανισμός, ἱκανὸς ὥσάν τὰ μαθηματικὰ σχήματα, νὰ ὑπηρετεῖ τὸν νοῦ» μόνο (Πολυλᾶς, Προλεγ. 15 Πολ.). Μόνο ἀπὸ τὸ Σολωμὸ καὶ ὕστερα αἰσθανόμαστε, ὅτι ἀρχίζει ἡ ἐποχὴ τῆς κοινῆς λογοτεχνικῆς καὶ πνευματικῆς γλώσσας, στήν ὁποία ζοῦμε καὶ σήμερα. Στὴν ποίηση, πάλι, αἰσθάνθηκε βέβαια ἀμέσως καὶ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τὶ ἀνυποψίαστες πηγὲς λυρισμοῦ ἀνώτερου ὑπῆρχαν στὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ στὰ ποιήματα τῆς Κρήτης, ἀλλὰ κι' αὐτὰ ἦταν γιὰ τὸ Σολωμὸ ἡ ἀρχὴ μόνο, ὅχι τὸ τέρμα. Γιὰ κάποιον «νέο εἶδος» τὸν ἐσπρωχνε ἡ φύση του νὰ μοχθήσει· καὶ αὐτὸ τὸ «νέο εἶδος» τὸν βασανίζει τόσο, ὥστε πότε μιλάει εἰρωνικὰ γι' αὐτὸ —ὅπως τὸ 1828 στὶς σημειώσεις τῆς «Γυναίκας τῆς Ζάκυνθος»—καὶ πότε μὲ ἀναστεναγμοὺς —ὅπως τὸ 1830 σ' ἓνα γράμμα του πρὸς τὸ Γεώργιο Μαρκορά¹². Ἐλεψε κατὰ δυστυχίαν, λέει ὁ Πολυλᾶς (Προλ. 21 Πολ.), τοῦ Σολωμοῦ ἡ ἐμψύχωση ἀπὸ πνευματικοὺς ἀνθρώπους — ἐμψύχωση πού ὁ Σολωμὸς θὰ τὴν ἔπαιρνε μόνος του καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίθεση σοβαρῶν ὁμοτέχνων του. Ἄν ἐξαιρέσουμε τὸ Μάντζαρο (πού στὰ 1850, ὕστερα ἀπὸ γνωριμία 22 χρόνων, ἔγραψε μὲ εὐαισθησία καὶ ὀξυδέρκεια ἓναν πολὺ λεπτὸ χαραχτηρισμὸ τοῦ Σολωμοῦ) καὶ ἴσως ἐλάχιστους ἄλλους στὰ τελευταῖα ἐφτὰ-ὀχτῶ χρόνια τῆς Κέρκυρας, ὅλον τὸν καιρὸ ὁ Σολωμὸς, μοναδικός, ἦτανε καὶ μοναχικός. Στὸν Tommaseo ἔλεγε: «εἶμαι στήν Κέρκυρα, δὲν εἶναι ὅμως ἐδῶ ἡ ζωὴ μου»¹³. Ὅλο ἔδινε, δὲν ἔπαιρνε. Γιὰ τὸ θαυμαστὴ τοῦ Σολωμοῦ αὐτὸ εἶναι συγκλονιστικό· γιατί εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψουμε, ὅτι ἡ κατάσταση αὐτὴ μπορεῖ νὰ εὐνοήσει τὴ δημιουργία. Θὰ εἶχε ἴσως μόνο, στὶς ὥρες τῆς δημιουργίας, κάποιες στιγμὲς δυνατῆς χαρᾶς ἀπὸ τὶς μερικὲς ἐπιτυχίες. Μπορεῖ κανεὶς νὰ φανταστεῖ ὅτι ἴσως τέτοιων στιγμῶν ἡ εὐδαιμονία σώθηκε στοὺς

ύψηλούς εκείνους στίχους του για την ώρα της Δημιουργίας του κόσμου όπου δεν υπήρχε ακόμη κανένα αὐτὶ νὰ ἀκούσει τὴ βουή της καὶ «ὁ Πλάστης ὀλομόναχος / ἀγρίκαε με χαρά», στίχους ποὺ φέρνουν στὸ νοῦ τὸ ὠραῖο τοῦ Ἑμπεδοκλῆ γιὰ τὸν Σφαῖρον: «μονίη περιηγεί γαίῳ»¹⁴.

Ἡ κριτικὴ ἀνάλυση τῶν ποιημάτων τοῦ Σολωμοῦ, ἀπ' τὸν Πολυλᾶ (ποὺ καλὰ τὸν εἶπαν «πρῶτο καὶ τελειωτικὸ κριτικὸ του»)¹⁵ ὡς τὶς ἡμέρες μας, τὰ ἔχει ἀνεβάσει σὲ ψηλὸ στυλοπόδι γιὰ τὴν ἐξάισια ποιότητά τους καὶ ἔκαμε ἐναργέστερα τὰ στοιχεῖα τῆς ἁδολῆς γοητείας του. Καὶ ἡ σοβαρὴ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα τῶν χειρογράφων καὶ ἄλλων πηγῶν ἔχει φωτίσει πολλὰς πλευρὰς τῆς ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς ἱστορίας του. Εἶναι πιθανόν, ὅτι θὰ γίνουν καὶ ἄλλες ἀνακαλύψεις στὴν κατεύθυνση αὐτὴ καὶ θὰ μπορέσουμε ἴσως νὰ μάθομε ἀκόμη μερικὰ στοιχεῖα γιὰ τὶς πνευματικὲς πηγὰς ἀπ' ὅπου δέχτηκε παρορμήσεις καὶ ἐπιδράσεις. Διαβάζομε, ἔξαφνα, κάποτε ἓνα στίχο ποὺ μᾶς σταματάει με τὴν ψυχικὴ εὐρύτητα καὶ τὴν ἀπαλότητά του:

κόσμοι ἀγαθοὶ καὶ σιγανοὶ καὶ μυριαγαπημένοι

καὶ θὰ παίρναμε ὄρκο πὼς εἶναι τοῦ Σολωμοῦ, καὶ ὅμως εἶναι τῆς «Ἐρωφίλης»¹⁶. Ἐπίσης φαντάζομαι, ὅτι θὰ πέσουν ἀκόμη μερικὰ στεγανὰ χωρίσματα μέσα στὸ ἔργο καὶ στὴ ζωὴ τοῦ Σολωμοῦ ποὺ στέκουν ἀκόμη ὀρθία ἀπὸ συνήθεια καὶ κάνουν, ὥστε, χωρὶς νὰ τὸ θέλομε, ἐλληνικὰ καὶ ἰταλικὰ γραφτὰ καὶ βιοτικὰ γεγονότα τῆς ἰδίας ἐποχῆς τοῦ Σολωμοῦ νὰ τὰ βλέπομε σὰν κομμάτια ἄσχετα μεταξὺ τους — μολονότι καὶ πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση ἡ ἔρευνα ἔχει κάμει σπουδαῖα βήματα. Ἔτσι θὰ συλλάβομε πιὸ ἀκέρια τὴν πνευματικὴ μορφή του καὶ θὰ τὴν αἰσθανθοῦμε θερμὴ στὴν κίνησή της, ὅπως ἦταν προτοῦ ἡ αἰωνιότητα τοῦ θανάτου μεταβάλλει ἐπὶ τέλους τὸν ποιητὴ στὸν ἑαυτό του, κατὰ τὸν γνωστὸ στίχο τοῦ Mallarmé.

Δὲν θὰ μπορέσουμε εὐκολὰ νὰ ἐξαντλήσομε τὶς αἰτίες τοῦ θαυμασμοῦ μας πρὸς τὸ Σολωμικὸ ἔργο, ἐπειδὴ καὶ ἡ ὥρα μᾶς στενεύει καὶ προπάντων οἱ ἀξίες τοῦ πνεύματος εἶναι σὰν τὰ κάλλη τοῦ οὐρανοῦ «ποὺ μέρη τόσα φαίνονται καὶ μέρη ἔναι κρυμμένα». Τὸ χρέος τῶν ἀνθρώπων καὶ τῆς ἐπιστήμης νὰ μελετοῦν ἀδιάκοπα καὶ σοβαρὰ τὸν ποιητὴ εἶναι πολὺ μικρὸ τίμημα γιὰ τὶς πλούσιες εὐεργεσίες ποὺ ἔχουν νὰ δεχτοῦν ἀπ' αὐτόν, ἂν βέβαια ἡ ἐπιστήμη εἶναι πνευματικὴ ἐνέργεια. Ἔχουν πρῶτα-πρῶτα νὰ δεχτοῦν τὴν εὐδαιμονία ποὺ γεννᾷ ἡ ποίηση μετὰ τὴ δύναμή της νὰ μᾶς ξαναβαφτίζει καὶ νὰ μᾶς ξαναβγάξει παρθενικούς· τὴν ἐμφύχωση ποὺ αἰσθανόμαστε ἀπὸ τὴ συνάντησή ἐνὸς γνήσιου πνεύματος· τὴν εὐγένεια ποὺ μεταδίνει ἡ ποίησή του στὰ αἰσθήματα καὶ στὰ νοήματα ποὺ ἔχουν χωνευτεῖ μέσα της· στὴν ἀγάπῃ τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς Ἑλλάδας, στὴν ιδέα τοῦ ἔθνους, στὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου. Ἀκόμη

μπορεῖ ἡ ἐπιστήμη, ἂν μελετᾷ τὸ Σολωμικὸ ἔργο μὲ ἀγάπη, νὰ βλέπει ξαφνικά καὶ μερικά συγκεκριμένα θέματα δικά της νὰ παίρνουν ἀπὸ τὸν ποιητὴ καινούργια ζωηρότητα: ἅς ἐπιτραπεῖ π.χ. νὰ σημειώσω ἐδῶ, ὅτι ὁ μελετητὴς τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, ποὺ ξέρεῖ ποιά πρωταρχικὴ ἀντινομία ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν ὄραση καὶ στὴ σκέψη καὶ πόσο θεμελιακὴ σημασία ἔχει στὴν τέχνη ἡ ἀντινομία αὐτὴ τόσο γιὰ τὸν καλλιτέχνη ὅσο καὶ γιὰ τὸν θεατὴ τῆς τέχνης, θὰ χαρεῖ χαρὰ μεγάλη διαβάζοντας στὴ γυναιῖα τῆς Ζάκυθος: «καὶ ἄρχισα νὰ συλλογιστῶ... καὶ τό μάτι, προσηλωμένο στὸν καθρέφτη, ἐμποδίστηκε ἀπὸ τὸ λογισμό. Ἄλλὰ ἀκολούθως ὁ λογισμὸς ἐμποδίστηκε ἀπὸ τὸ μάτι». Ἡ θαυμάσια παρατήρηση, μὲ τὴ λατρευτὴ διατύπωση, συγγενεύει μὲ τὰ λόγια τοῦ Γκαῖτε: «ὁ στοχασμὸς εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρων ἀπὸ τὴ γνώση, ἀλλὰ ὄχι καὶ ἀπὸ τὴ θέαση».

Ἔχει ὅμως τέλος ἡ ἐπιστήμη νὰ δεχτεῖ ἀπὸ τὸν ποιητὴ μας μιὰ εὐεργεσία πιὸ βαρύτερη ἥσως καὶ ποὺ θὰ μᾶς «εὐγενίσει» ὄχι λιγώτερο: τὴ διαρκὴ παρουσία τῆς ἠθικῆς τοῦ πνεύματος. Γιατὶ τὸ «Καλόν», ποὺ ἐμεῖς συνηθίζουμε νὰ τὸ ἀναλύουμε σὲ αἰσθητικὴ χαρά, γνωστικὴ ὠφέλεια καὶ ἠθικὴ ἀνύψωση, βγαίνει ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Σολωμοῦ ἀμέριστο, ἀκομμάτιαστο, ἀκέραιο — ὅπως στὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ χρόνια. Εἰδικώτατα ἡ ἐπιστήμη ἔχει νὰ προσέξει τὴν ὁρμήνεια ποὺ μᾶς ἔρχεται καὶ ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ ἀπὸ τὰ πεζὰ λόγια τοῦ ποιητῆ μας, ποὺ δίκαια τὸν ὠνόμασαν «ἠθικὴ μεγαλοφυΐα»¹⁷. Στιγματίζει «ἐκείνους ποὺ ἔχουν ἐπάγγελμα τὴν πολυμαθεῖα ὄχι ὡς μέσο σοφίας (sapientia) ἀλλὰ ὡς σκοπόν». (Ἐγκ. Φωσκ. σ. 189 Πολ.) καὶ εἶναι ἀδιάλλαχτος «ἐχθρὸς τῆς ὑποκρισίας, τῆς μικροσοφίας καὶ τῆς ψευδοσοφίας» (Πολυλᾶς 24 Προλ.)¹⁸. Καὶ κάτι πιὸ σπουδαῖο ἀκόμη: ὁ ποιητὴς ποὺ, ἐνῶ ἐξάφνιζε ὅλους μὲ τὴ μοναδικὴ εὐκολία ἀλλὰ καὶ τὴν ὑψηλὴ ποιότητα τῶν αὐτοσχεδιασμῶν του, ἀρνιέται σκληρὰ στὸν ἑαυτό του τὴν τελειωτικὴ ἔγκριση, ποὺ προσπαθεῖ ἀδιάκοπα νὰ καλυτερέψει ὅ,τι γράφει καὶ δημοσιεύει ἐλάχιστα, δίνει ὁ ἴδιος συγκλονιστικὸ ὑπόδειγμα τῆς ἠθικῆς τῆς δουλειᾶς ποὺ δὲν ξέρεῖ τέλος¹⁹. Καὶ μάλιστα δουλειᾶς, ποὺ δὲν τὴ θολώνει οὔτε ἡ ἐλαφρότερη ἰδιοτέλεια, ποὺ προσπαθεῖ τὴν ὥρα ποὺ γίνεται νὰ κρατήσῃ μακριὰ καὶ τὴν ἰδέα ἀκόμη τοῦ ἐπαίνου²⁰.

Ἄλλωστε, ὁ ποιητὴς καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ζοῦν, εὐτυχῶς, μέσα στὸ ἔργο του καὶ κάθε τόσο αἰσθανόμαστε τὸν ἑλεγχό τους. Εἶναι ὅμως ἑλεγχος ποὺ ἡ μαγεία τῆς μορφῆς κάνει νὰ τὸν ἀκοῦμε σὰν ἓνα γήτεμα, ποὺ μᾶς καλεῖ νὰ ἀνεβαίνομε πάντοτε στὶς καθαρὲς πηγές:

Ἐγύρισε ἡ παράξενη τοῦ κόσμου ταξιδεύτρα
 μοῦπε μὲ θεῖο χαμόγελο βρεμένο μ' ἓνα δάκρυ:
 κόψ' τὸ νερὸ στὴ μάνα του, μπάσ' το στὸ περιβόλι,
 στὸ περιβόλι τῆς ψυχῆς τὸ μοσχαναστημένο

(Ἑλ. Πολ. Γ' 10)

Ἕνας ἄλλος μεγάλος ποιητής, ὁ Rainer Maria Rilke, ἄμα βρέθηκε μιὰ μέρα μπροστὰ σ' ἓνα ἀρχαῖο ἀγαλμα κούρου στὸ Λοῦβρο αἰσθάνθηκε ἀπὸ τὸ ἀκέφαλο κορμὶ νὰ τοῦ ἔρχεται κάτι σὰν ἐπιταγὴ καὶ τὴ μετέφερε στὸ ποίημά του: «πρέπει ν' ἀλλάξεις τὴ ζωὴ σου» (du musst dein Leben ändern). Αὐτὸ τὸ «κάτι σὰν ἐπιταγὴ» αἰσθανόμαστε νὰ βγαίνει καὶ ἀπὸ τὸ ἀπόσπασμα, ἔστω, τοῦ ἔργου τοῦ Σολωμοῦ. Μακάρι οἱ Ἕλληνες, καὶ ὅχι τελευταῖοι οἱ ἐπιστήμονες, νὰ τὸν γνωρίζομε πάντοτε ἔγκαιρα τὸ Σολωμό.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Ἄς σημειωθεῖ, ὅτι γιὰ τὸ Σολωμό μιλάει ἐδῶ ἓνας ἄνθρωπος τῆς ἐπιστήμης, πού ὅμως δὲν εἶναι εἰδικὸς ἐρευνητῆς τῆς νεώτερης ἐλληνικῆς λογοτεχνίας οὔτε —πολὺ περισσότερο— Σολωμίστης. Βιβλιογραφία γιὰ τὰ Σολωμικὰ θέματα, βρῖσκει κανεῖς στὸ καλοζυγισμένο βιβλίο τοῦ Μαν. Κριαρᾶ, *Διονύσιος Σολωμός (ὁ βίος - τὸ ἔργο)* (1957).

1. Ὑπάρχουν σημάδια πού δείχνουν, νομίζω, ὅτι οἱ *Στοχασμοί* γράφονται γιὰ τὸ Β' σχεδίασμα καὶ ἐπάνω-κάτω σύγχρονα μ' αὐτό. Ἀλλά, ἀντὶ νὰ κάνομε εἰκασίες, ἀνυπομονοῦμε νὰ πληροφορηθοῦμε θετικὰ πράγματα ἀπὸ τὴ δημοσίευση τῶν χειρογράφων ἀτόφιων.

2. Σημ. 8 στὴν ἔκδ. Πολίτη, *Σολωμοῦ Ἄπαντα* Β' 1 (1955) 54, 66. Πόσο σημαντικὴ εἶναι τὸ τονίζει ὁ Ζ. Λορεντζᾶτος, *Δοκίμιο* I (1947) 21, 43 κέ. Γιὰ τὴ χρονολογία βλ. Λ. Πολίτη, *Ἡ γυναίκα τῆς Ζάκυθος* (1944) 35/6.

3. Βλ. καὶ Πόρφυρας 6, 1: τὰ σημείωσε ὁ R. Levesque, *Solomos* (1945) 94.

4. Κ. Δημαρᾶς, *Δημοτικισμὸς καὶ Κριτικὴ* (= *Νέα Ἑστία* 26 (1939) 1498 κέ.) 65 κέ. τοῦ ἀνάτυπου.

5. Γ. Ἀποστολάκης, *Ὁ Κρυστάλλης καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι* (1937) 67.

6. Στοχασμὸς 3 στὸ *Σατιρικὸ τοῦ 1833* (ἔκδ. Πολίτη ὅ.π. Β' 1, 283 καὶ 353).

7. «Ὁ καθαρὸς Ἑλληνισμὸς στέκεται εἰς τὴ ζωντανὴ φωνή, εἰς τὸ σεμνὸ κάλλος τῆς μορφῆς καὶ εἰς τὸ ἑξάστερο βάθος τοῦ λόγου» (Πρβ. σ. 19 ἔκδ. Πολ.). Donna Velata: "e in tanta dovizia chiaro vedevi il fondo, come in fondo alle acque chiare e profonde del mare vedi l'immoto sasso vestito di verdura" (ἔκδ. Πολ. Β' 1, 205).

8. Τὸ θέμα τοῦ «Διαλόγου» ἀνανεώθηκε μὲ τὴ μελέτη τοῦ Κ. Δημαρᾶ, *Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση* 3 (1947/8), 274 κέ. Βλ. καὶ Μαν. Κριαρᾶ ὅ.π. 54 κέ., 71 κέ. (πρβ. καὶ ἔκδ. Πολίτη Β' 1, 287-290). Ὁ Tommaseo γιὰ τὴ γλωσσικὴ θεωρίαν τοῦ Σολωμοῦ: *Παρνασσός* 16 (1893) 533 [= Μαν. Κριαρᾶ, *Σολωμός*, 74, ἔκδ. Δεβιάζη, 291/2]. Γράμμα τοῦ Σολωμοῦ στὸν Τερτσέτη μεταφρασμένο ἀπὸ τὸν Λ. Πολίτη, *Ὁ Σολωμὸς στὰ γράμματά του*, 1957, 32 κέ. Προσπαθῶ,

ἀλλὰ (ὅπως φαίνεται στὸ κείμενο) δὲν κατορθῶναι νὰ βρῶ καμμιά οὐσιαστικὴ ἀλλαγὴ ἀπὸ τὶς σελίδες ἐκεῖνες τοῦ *Διαλόγου* ποὺ συζητοῦν τὸ θέμα τῆς ἐπιστολῆς, δηλαδὴ τὸ τί μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ κατορθώσει ἡ κοινὴ γλῶσσα στὰ χέρια τοῦ ποιητῆ καὶ πῶς εὐγενίζεται ἀπ' αὐτὸν (πρβ. στὴν ἔκδ. Πολ. Β' 1, 29 ἀπὸ τὸ αὐτόγραφο τοῦ πρώτου σχεδίου τοῦ *Διαλόγου* τὸ κομμάτι γιὰ τὸ Σαίξπηρ: «παντελῶς δὲν ἐγνώριζε παρὰ τῇ γλῶσσᾳ τοῦ λαοῦ του, καὶ ἔβγαλε ἀπὸ τὰ σπλάχνα τῆς ὄλῃν τὴν ὕλῃν μὲ τὴν ὁποῖαν ἔκαμε καὶ κἀνει τόσο ἀνατρίχιασμα εἰς τὸ ἔθνος του»). Καὶ στὸ γράμμα πρὸς τὸν Τερτσέτη πρέπει νὰ προσέξουμε, ὅτι ὁ λόγος εἶναι γιὰ τὴν ποίηση καὶ γιὰ τὴ γλῶσσα τῆς, ἀπ' ἀφορμὴ ἑνα ποίημα τοῦ Τερτσέτη (τῇ γλῶσσᾳ τῶν πεζῶν του, λογικώτερη, τὴν κατακρίνει). Ἡ παρατήρηση τοῦ Τρικούπη γιὰ τὴ γλῶσσα τοῦ ὕμνου (τὸ ἄρθρο του *Ξαναδημοσιευμένο* στὴν ἔκδ. *Δεβιάζης* σ. λβ'-λζ' καὶ *Γύρω στὸ Σολωμό*, ἔκδ. *Στοχαστῆ Β'*, 196 κέ.) μπορεῖ νὰ ἀπηχεῖ τὶς φιλολογικὲς συζητήσεις ποὺ εἶχε κἀμει μὲ τὸ Σολωμὸ στὰ 1822. Ἵσως καὶ ἄλλες ἀπηχήσεις ἀπὸ τὶς κουβέντες ἐκεῖνες ὑπάρχουν στὸ ἄρθρο του, π.χ. ἡ παρατήρηση ὅτι «ἡ θερμότης τῆς καρδίας του ἀποφεύγει πάντοτε τὴν ψυχρότητα τῆς *Μυθολογίας*» (καὶ ὁ Πολυλᾶς στὰ προλεγόμενα δὲν δίνει ἄλλη πληροφορία γιὰ τὸ στενὸ φίλο τοῦ Σολωμοῦ Ἰταλὸ λόγιο Torti παρὰ ὅτι ἦταν «ὑπέρμαχος τῆς σχολῆς ἡ ὁποία, ἐναντίον εἰς τὴν γνώμη καὶ εἰς τὸ παράδειγμα τοῦ Μόντη, ἐξόριζε ἀπὸ τὴν νέαν ποίηση τὴν παλαιὰ *Μυθολογία*»).

9. "...nelle cose poetiche, per le quali si chiede di afferrare per mezzo di forti combinazioni il vero, risecando le parti false onde resti nell'altrui mente inoppugnabile (lo chē si chiama pensare) di ridurlo ampliandolo animato di convenienti forme (e questo è immaginare), di avere il cuore obbediente alle impressioni di questi oggetti (il chē è sentire)... la imitazione è cosa impossibile". Σβυσμένο ἀπὸ τὸ Σολωμὸ (ὅπως καὶ ἄλλα κομμάτια τοῦ λόγου, εἴτε γιὰ νὰ συντομέψει τὸ χρόνο τῆς ἐκφώνησής του εἶτε γιατί δὲν εἶχαν ἄμεση σχέση μὲ τὸ κύριο θέμα) δημοσιεύεται μόνον στὴν ἔκδ. *Πολίτη Β' 1*, 196 σημ. 1. Σημασία ἔχει ὅχι τόσο ἡ ἀκρίβεια ἢ μὴ τῶν ὀρισμῶν ὅσο ἡ δύναμη τῆς σκέψης καὶ ὁ κύκλος τῶν ιδεῶν ὅπου κινεῖται. Πρβ. καὶ (σ. 196) "La mente d'Ugo procedeva dal concetto dell'arte sua, a quelle esterne apparenze...". Γιὰ τὶς δυσκολίες τῆς ἐκφρασης ὁ Σολωμὸς φαίνεται σὰν νὰ θυμᾶται τὰ δικὰ του βάσανα μιλώντας γιὰ τὶς πιθανὲς στενοχώριες τοῦ Φώσκολου στὴν Ἀγγλία μὲ τὴν ξένη γλῶσσα (σ. 199 κέ.): "e gran danno, che fa apparire di sè medesimo d'assai minore l'uomo, è quel dire le cui forme non escono col pensare, ma dopo").

10. Βλ. ἔκδ. *Πολίτη Β' 1*, 285 καὶ 303. Σύγκρινε στοὺς Ἑλ. Πολ. τοὺς *Στοχασμοὺς 4* καὶ 11 («γιὰ τὴν ἡθικὴ θέση, τὰ μεγαλύτερα συμφέροντα τῆς Ἀνθρωπότητος»). Ἀπὸ τὸ 1827, σύγκρινε στὸ Ἑγκώμιο τοῦ Φώσκολου ὅσα λέει γιὰ τὴν πρόθεση τῆς Ἰλιάδας καὶ τοῦ "Jacopo Ortis" (ἔκδ. Πολ. 6.π., 188 κέ.) καὶ τῶν «Τάφων» (196 κέ.). Σύγκρινε ἐπίσης τὸν τελευταῖο *Στοχασμὸ* τῶν Ἑλ. Πολ. («σκέψου τὴν ἰσοζυγία τῶν δυνάμεων μεταξὺ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἐκεῖνοι... τοῦτες») μὲ τὴν σημ. 24 τῆς Γυν. τῆς Ζάκ. ἔκδ. Πολ. 6.π., Β' 1, σ. 56 καὶ 68.

11. Κρητικὸς 21.15/16. Ἑλ. Πολ. Γ' 1.

12. Βλ. στὴ Γυν. τῆς Ζάκυθος σημ. 77/8 (πρβ. καὶ σημ. 9) ἔκδ. *Πολίτη Β' 1*, 61 κέ. 74. Γράμμα στὸ Γεώργιο Μαρκοῦ: Α. Πολίτη, ὁ Σολωμὸς στὰ γράμματά του (1957) 29. Σύγκρινε καί, ἀπὸ τὰ 1827, στὸ Ἑγκώμιο τοῦ Φώσκολου, τὸ κομμάτι γιὰ τὸ Μιχαηλάγγελο, ποὺ μὴν ἀκολουθώντας τοὺς παλιοὺς «ἐκοψε στὸ πλῆθος τῶν καλλιτεχνῶν τὸ νῆμα τῆς κρίσης, ποὺ ἀποτελεῖται σχεδὸν πάντα ἀπὸ συγκρίσεις: ἐνῶ οἱ λίγοι ἐκεῖνοι ποὺ εἶχαν προχωρήσει πολλὸ μέσα στὴν τέχνη...» (ἔκδ. Πολ. 6.π., Β' 1, 194). Τὸν ξαναθυμᾶται τὸ Μιχαηλάγγελο γι' αὐτὸ στὸ γράμμα του στὸ Γαλβάνη τῆς 25.3.1834: Ντ. Κονόμου, Σολωμοῦ Ἀνεκδ. γράμματα, 1950, 72). Ἀληθινὸ χρυσωρυχεῖο εἶναι τὸ «Ἑγκώμιο» γιὰ τὴ διερεύνηση τοῦ πνευματικοῦ (ἡθικο-καλλιτεχνικοῦ) κόσμου τοῦ Σολωμοῦ, βλ. π.χ. στίς σ. 195/6 πῶς διατυπώνει τὴν κρίση του γιὰ τὴν τέχνην τῶν «τάφων».

13. Παρνασσός δ.π.

14. Οι στίχοι αὐτοὶ τοῦ «εἰς Μοναχὴν» τοῦ 1829, προσθέτουν ἓνα καινούργιο, οὐσιαστικό, στοιχείο στὴν ἀνάλογη περιγραφή τῆς Δημιουργίας ποὺ δίνουν τὸ 1824 οἱ στροφές 7-11 τοῦ «εἰς Μπαῖρον» — 'Ο 'Εμπεδοκλῆς γιὰ τὸν Σφαῖρον: Diels, Vorsokratiker ⁵¹ 324 (31 B 28) — 'Η ἀγάπη του πρὸς τὴ μοναξιά, γιὰ χάρη τῆς δημιουργίας, εἶναι κι αὐτὴ πρώϊμη (πολὺ πρὶν ἀπὸ τὰ γράμματα στὸ Μαρκορᾶ, Λ. Πολίτη ὁ Σολωμὸς στὰ γράμματά του, 29 κέ.): τὸ 1824 γράφει στὸ *Διάλογο*: «μοῦ ἄρεσε πάντοτε ἡ γαλήνη [= τῆς θάλασσας] ὅπου ἀπλώνεται καθαρώτατη· τὴν ἐθεωροῦσα σὰν τὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου ὅπου ἀπομακραίνει ἀπὸ τὲς ἀνησυχίες τοῦ κόσμου καὶ μὲ εἰλικρίνεια φανερώνει ὅ,τι ἔχει μέσα του».

15. Θεμ. 'Αθανασιάδης, Διον. Σολωμὸς (1954) 5.

16. 'Ιντερμέδιο Α' 73. 'Απὸ τὰ 1893 ὁ Παλαμᾶς, στὴν *Ἑστία*, ἔχει σημαδέψει αὐτόν «τὸ γλυκύτατο στίχο τῆς 'Ερωφίλης» (Πεζοὶ Δρόμοι Α', 1928, 42).

17. Θεμ. 'Αθανασιάδης δ.π.

18. Πρβ. στὸ 'Εγκ. τοῦ Φώσκ. ὅσα λέει γιὰ τὴ σοβαρὴ καὶ γιὰ τὴν περιγελαστικὴ «σοφία» τῆς «Κόμης τῆς Βερενίκης» τοῦ Φώσκολου (ἔκδ. Πολίτη, 189 κέ.), τὰ λόγια ποὺ βάζει στὸ στόμα τοῦ Φώσκολου τὴν ὥρα ποὺ πεθαίνει (δ.π. 205 κέ.) κλπ.

19. Στὰ 1825 κιόλας γράφει σ' ἓνα γράμμα του «... τώρα ἀσχολοῦμαι μὲ κάτι ἐντελῶς διαφορετικὸ κ' ἐγὼ ξέρω νὰ κυριαρχῶ τὴν ἐμπνευση ποὺ μὲ κυριαρχεῖ» (Λ. Πολίτη, 'Ο Σολωμὸς στὰ γράμματά του, 21). — Νομίζει κανεὶς ὅτι ὁ Σολωμὸς ἔχει δώσει ἀφορμὴ στὰ ἀκόλουθα λόγια, ποὺ ἀντιγράφονται ἐδῶ γιὰ τὴ ζυγισμένη τους διατύπωση ἀπὸ ἐμπειρότατο καλλιτέχνη: "La rigueur des refus, la quantité des solutions que l'on rejette, des possibilités que l'on s'interdit, manifestent la nature des scrupules, le degré de conscience, la qualité de l'orgueil et, même, les pudeurs et diverses craintes que l'on peut ressentir à l'égard des jugements futurs du public. C'est en ce point que la littérature rejoint le domaine de l'éthique: c'est en cet ordre de choses que peut s'y introduire le conflit du naturel et de l'effort; qu'elle obtient ses héros et ses martyrs de la résistance au facile; que la vertu s'y manifeste, et donc quelquefois l'hypocrisie" (P. Valéry, *Lettre sur Mallarmé*, Variété II, 228 κέ.)

20. Γράμμα στὸ Γ. Μαρκορᾶ τὸ 1830, Λ. Πολίτη δ.π. 29, Πόρφυρας, *Σχεδιάσμα* «... se si fossero spalancati i mondi segreti all'intorno per piovvergli corone [= οἱ κόσμοι γύρω ν' ἄνοιγαν κορόνες νὰ τοῦ ρίξουν] l'avrebbero trovato indifferente, comme il pensiero che l'opra nessuno mai la saprà [=... πῶς ποτὲ κανεὶς δὲ θὰ τὸ μάθει]. Immacolata e santa spesso è l'ispirazione dell'uomo...» (ἔκδ. Πολίτη Β' 1, 235). — 'Απὸ κάπως διαφορετικὴ πλευρὰ ἐξετάζεται ἡ ἀνθρώπινη αὐτὴ ἀδυναμία στὸ 'Εγκ. τοῦ Φώσκ. ἔκδ. Πολ. Β' 1, 191.

Ein lakonischer Apollon

(*Charites* 3, 1957, 33-37, tafel V-VI. Ἀναδημοσίευση σὲ ἐλληνικὴ γλώσσα μετὰ τὸν τίτλο «Λακωνικὸς Ἀπόλλων», *Πελοποννησιακὰ Γ'*, 1959, 9-16, πίν. 1-3α)

Ἑκατὸ χρόνια ἀνασκαφῶν στὴν ἀρχαία ἀγορά*

Ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, ποὺ ἔχω τὴν τιμὴ νὰ ἐκπροσωπῶ αὐτὴ τὴ στιγμὴ (ἐπεὶδὴ ὁ Γενικὸς Γραμματεὺς τῆς κ. Ὁρλάνδος ἀπουσιάζει) προσέρχεται μὲ εἰλικρινῇ χαρὰ στὴν ἀποψινὴ συγκέντρωση. Ἡ συνάδελφος Ἀμερικανικὴ Σχολὴ Κλασσικῶν Σπουδῶν εἶχε τὴν εὐστοχὴ ἔμπνευση νὰ σᾶς καλέσῃ ἐδῶ γιὰ νὰ δοθῇ εὐκαιρία νὰ τιμηθῇ ἡ ἐργασία ὅλων ὅσοι ἐπὶ 100 χρόνια, ἀπὸ τὸ 1859 ἕως σήμερα, ἐμόχθησαν γιὰ νὰ φτάσῃ στὴν πραγμάτωση τὸ ἰδανικὸ τους: νὰ ξαναἰδῇ τὸ φῶς τῶν Ἀθηνῶν ἡ ἀρχαία τῆς Ἀγορά. Ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία χαίρει πρῶτα-πρῶτα, γιὰτὶ βλέπει ὅτι, χάρη στὸ λαμπρὸ ἔργο τῶν Ἀμερικανῶν συναδέλφων, πενήντα-τριῶν χρόνων προσπάθεια καὶ μόχθος δικὸς τῆς βρῆκε τέλος τὴν πληρῶσή του μὲ τὴν ὡραία εἰκόνα τῆς Ἀγορᾶς ποὺ ἔχομε αὐτὴ τὴ στιγμὴ μπροστὰ μας· χαίρει ὅμως ἐπίσης, καὶ χαίρω καὶ ἐγὼ ιδιαίτερα, γιὰτὶ θέλομε νὰ βλέπουμε στὴν ἀποψινὴ συγκέντρωση τὴν πανηγυρικὴ διακήρυξη τῆς πεποιθήσεως ὅλων τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων, ὅτι στὰ ἔργα τοῦ πνεύματος ἐγγύησι γιὰ τὴν προκοπὴ τους εἶναι ἡ συναίσθησις ὅτι δὲν ἀρχίζομε νὰ γράφωμε ἐμεῖς τὴν ἱστορίαν ἀπὸ τὸ κενό, ἀλλὰ ὅτι συνεχίζομε τὸν πνευματικὸ κόπο πολλῶν γενεῶν, ποὺ ἔδωσε ἀποτελέσματα στερεά· ἡ βαθεῖα συνεΐδησις, ὅτι πνεῦμα σημαίνει συνέχεια καὶ διάρκεια.

Δὲν εἶναι ἡ ὥρα τώρα νὰ ἐκθέσωμε τὸ τεράστιο ἔργο τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας γιὰ τὰ μνημεῖα τῶν ἀρχαίων Ἀθηνῶν: τί Διονυσιακὸ θέατρο, τί Ἀσκληπιεῖο, τί Στοὰ Εὐμένους καὶ Ὡδεῖον Ἡρώδου, τί Κεραμεικός, τί —τὸ πιὸ θαυμαστό— ἡ Ἀκρόπολις, καὶ ἄπειρα ἄλλα. Ἀλλὰ καὶ ἐδῶ στὴν κλασσικὴ Ἀγορὰ τὰ δύο ἐντυπωτικώτερα μνημεῖα τῆς: 1) ἡ λεγομένη Στοὰ τῶν Γιγάντων, ποὺ ἀποδείχτηκε ὅτι εἶναι ἡ βορεινὴ πρόσοψη τῆς 2ας περιόδου τοῦ Ὡδείου ὅπως καὶ τοῦ Γυμνασίου τοῦ 400 μ.Χ., ποὺ ἦταν ἴσως τὸ Πανεπιστήμιο τῶν τελευταίων χρόνων τῆς εἰδωλογατρίας· καὶ 2) ἡ Στοὰ τοῦ Ἀττάλου, μνημεῖο τῆς λατρείας ἑνὸς Ἑλλήνα ἡγεμόνα τῆς Μ. Ἀσίας πρὸς τὸ ἀθηναϊκὸ πνεῦμα: καὶ τὰ δυὸ ἦρθαν στὸ φῶς ἐξ ὁλοκλήρου χάρη στίς πολυχρόνιες ἀνασκαφὰς τῆς Ἀρχ. Ἑταιρείας. Ἀξίζει νὰ διαβάζωνται πάντοτε τὰ παλιὰ

*Ὁμιλία ποὺ ἐγίνε στίς 25 Αὐγούστου 1959. Νέα Ἑστία 65 (1959), 1226-1228. Ἀνατύπωση μὲ τὸν τίτλο: «Ἐγκαίνια στοᾶς Ἀττάλου», Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 169-175.

ἐκεῖνα κείμενα, στὰ Πρακτικὰ τῆς Ἀρχ. Ἑταιρείας, πού ἐκθέτουν χρόνο μετὸ χρόνο τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἀνασκαφῶν, ἄλλοτε μετὰ χαρὰ γιὰ τὰ ἀποτελέσματα καὶ ἐλπίδες, ἄλλοτε μετὰ μερικές ἀπογοητεύσεις, ἀλλὰ ποτὲ μετὰ ἀποκαρδίωση. Ὡρες-ῶρες θαρρεῖ κανεὶς πὼς διαβάζει κάτι ἀνάλογο μετὰ τίς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων.

Ἀκοῦστε πὼς ἄρχισε στὰ τέλη τοῦ 1858 ἡ Ἑταιρεία, πού εἶχε τότε εἴκοσι δύο μόνο χρόνων ζωὴ, τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Στοᾶς τῶν Γιγάντων· τὸ ἐκθέτει ὁ καθηγητὴς Εὐθύμιος Καστόρχης, μέλος τῆς Ἐφορίας (ὅπως ὠνομαζότανε τότε τὸ Συμβούλιο) τῆς Ἑταιρείας: «εὐθὺς ἀπὸ τῶν πρώτων ἡμερῶν τῆς ἐνάρξεως τῶν ἐργασιῶν τῆς διανοήθη ἡ Ἐφορία οὐ μόνον περὶ πορισμοῦ χρημάτων..., ἀλλὰ καὶ περὶ τῆς σκοπίμου αὐτῶν χρήσεως κατὰ τὰ ὑπὸ τοῦ κανονισμοῦ διατασσόμενα. Ὅθεν τὰ μέλη τῆς Ἐφορίας περιελθόντα μετὰ τοῦ ἀρχιτέκτονος καὶ Δ/τοῦ Πολυτεχνείου κ. Λυσάνδρου Καφταντζόγλου παρετήρησαν τὰς ἐν τῇ πόλει ἀρχαιότητας, ἐπὶ τῷ σκοπῷ ἵνα ἴδωσι τίνα τῶν σφζομένων μνημείων δέονται ἀμέσου βοήθειας πρὸς συντήρησίν των καὶ πὺ ἐπιτυχέστερον ἡδύναντο νὰ ἐπιχειρήσωσιν ἀρχαιολογικὴν ἀνασκαφήν. Ὡς πρὸς τὸ δεύτερον δύο θέσεις εἴλκυσαν τὴν προσοχὴν τῆς Ἐφορίας, τὸ χορηγικὸν μνημεῖον τοῦ Λυσικράτους ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Τριπόδων καὶ ὁ παρὰ τῷ Θησείῳ καὶ τῇ ἐκκλησίᾳ τῆς Βλασταροῦς χώρος, ἐπιλεγόμενος τῶν Ἐπωνύμων ἢ Φορβάντειον, ἔθνα ἐφαίνοντο τρία κολοσσιαῖα καὶ τερατόμορφα ἀγάλματα». Στὸ Λυσικράτειο τοὺς ἐμπόδισαν οἱ ἀξιώσεις τῶν γειτόνων. «Ὅθεν ἤρξατο ἀμέσως τῇ ἐγκρίσει τοῦ Ὑπ. τῆς Παιδείας ἀνασκάπτειν τὸν παρὰ τὸ Θησεῖον χώρον, διότι οὗτος ἦτο ἐλεύθερος πάσης φιλονεικίας ἐξαγορασθεὶς ἤδη ὑπὸ τῆς Κυβερνήσεως παρὰ τῶν πρώην ἰδιοκτητῶν». Καὶ ἀκολουθοῦν φρονιμώτατες ἐπιστημονικὲς παρατηρήσεις πὺ ἐγιναν κατὰ τὴν ἀνασκαφὴν. Ποιᾶς ιδέας «ἀπόστολοι» ἀληθινοὶ ἦταν οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖνοι εἶναι δύσκολο νὰ τὸ ποῦμε μετὰ μιὰ λέξη· ἡ λέξη ἀρχαιολατρία, ὅπως τὴ μεταχειριζόμαστε σήμερα, δὲν εἶναι ἀρκετὴ· γιατί ἡ ἀρχαιολατρία ἦταν γιὰ τοὺς χρόνους ἐκεῖνους καὶ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ἐκεῖνους πηγαία ἀξία ζωῆς. Ἀς φέρωμε ὅμως ἀκόμη στὸ νοῦ μας καὶ τὴν ὅλη κατάσταση στὰ χρόνια ἐκεῖνα, πὺ δὲν ὑπῆρχε οὔτε ἓνα συγκροτημένο Μουσεῖο στὴν Ἑλλάδα καὶ οἱ λίγες συλλογὲς ἀρχαίων ἦταν φτωχότατες: «τίνος Ἑλλήνος ἡ καρδία δὲν πιέζεται ὑπὸ λύπης ἀναλογιζομένου ὅτι τὰ τέκνα τῆς Ἑλλάδος δὲν δύνανται σήμερον νὰ γνωρίσωσι τὴν ἀρχαίαν τῆς Ἑλλάδος τέχνην εἰ μὴ ἐκτὸς τῆς Ἑλλάδος», λέει στὰ 1860 ὁ πρόεδρος τῆς Ἑταιρείας Φίλιππος Ἰωάννου.

Στὰ 1860 τὴν ἐκθεσὴ τῶν πεπραγμένων τὴν κάνει πιά, ὡς Γραμματεὺς τῆς Ἑταιρείας, ὁ Στέφανος Κουμανούδης, μιὰ ἀπὸ τίς φωτεινότερες φυσιογνωμίες πὺ ἐχάρισε ὁ ὑπόδουλος Ἑλληνισμὸς στὸν ἐλεύθερο, ὅχι ἀπλὰ σπου-

δαῖος ἐπιγραφικός, ὅπως τὸν ξέρουν οἱ περισσότεροι, ἀλλὰ γνήσιος σοφός, γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ ἀνθρωπιστικὴ παιδεία ἦταν βαθειὰ καὶ καθολικὴ ἀξία, καὶ θερμὸς ἐραστὴς τοῦ λόγου καὶ τῆς τέχνης, ποὺ ἐπὶ 34 χρόνια (ὡς τὸ 1894) ἦταν ἡ ψυχὴ τῆς Ἑταιρείας καὶ τὴν ἀνέβασε σὲ πνευματικὸ ἐπίπεδο θαυμαστό. Στὰ 1860 ἀρχίζει ἀμέσως ἀπὸ τὴ θέση τῆς Παναγίας τῆς Πυργιώτισσας τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Στοᾶς τοῦ Ἀττάλου, ποὺ τότε δὲν ἤξεραν τὸ ὄνομά της καὶ τὴν ἐπίστευαν ἄλλοι ὡς τὸ Γυμνάσιο τοῦ Πτολεμαίου καὶ ἄλλοι ἄλλο, καὶ τὴ συνεχίζει στὰ 1861 μὲ ἀπειρες δυσκολίες, ποὺ τὶς παρεμβάλλουν οἱ περίοικοι. «Ἄν (λέει στὰ 1861) οἱ παροικοῦντες καὶ ἐποικοῦντες ἔτι ἐν τῇ θέσει ἐκεῖνη ἦσαν εὐκολώτεροι εἰς εὐλόγους διαπραγματεύσεις πρὸς παραχώρησιν τῶν ἀναγκαιούντων εἰς τὰς σκαφὰς οἰκοπέδων των, καὶ ἂν ἡ Ἑταιρεία ἢ ἡ Κυβέρνησις εἶχον περισσότερα νὰ διαθέσωσι χρήματα πρὸς ἀγορὰν αὐτῶν, ἡ ἀνασκαφὴ αὕτη ἦθελε περαιωθῇ κατ' εὐχὴν καὶ τὸ μέρος ἐκεῖνο τῆς πόλεως ἦθελεν ὠραῖσθῃ μεγάλως ἀναδεικνυμένου καθ' ὅλον τὸ ἐξαίσιον μῆκος του τοῦ ἀρχαίου οἰκοδομήματος... νῦν δὲ τὰ ἐκεῖ, ὅπως διετέθησαν ὑπὸ τῆς ἀτελειώτου μεινάσης ἀνασκαφῆς, ὁμολογητέον ὅτι εἶναι ὡς τὰ καθ' Ὁμηρον οἰκία τοῦ Πλούτωνος, σμερδαλέα, εὐρώεντα τά τε στυγέουσι θεοὶ περ, καὶ οὐχ ἥκιστα οἱ ἄνθρωποι, ἐκτὸς τῶν εἰδικῶν ἀρχαιολόγων». Τέλος τὸ 1862 βρίσκει τὴ μεγάλη ἐπιγραφὴ τοῦ ἐπιστυλίου καὶ δίνει πρῶτος αὐτὸς τὸ ἀληθινὸ της ὄνομα στὴ Στοά: «ἤδη δὲ ἔληγεν ὁ Ἀπρίλιος μῆν, ὅτι ἐν τῇ πολυθύρῳ ἀρχαίᾳ οἰκοδομῇ τῇ παρὰ τὴν Πυργιώτισσαν, μετακινουμένων τινῶν πετρῶν χάριν διευθετήσεως τοῦ ὕλικου... ἀνεφάνη ἔμπροσθεν τοῦ κατωφλίου τῆς 10ης ἀπὸ Β θύρας κατακείμενον μέγα ἐπιστυλίου τμήμα ἐνεπίγραφον: Βασιλεὺς Ἀτταλος Βασιλέως Ἀττάλου καὶ βασιλίσσης Ἀπολλωνίδος... Καὶ εὐθὺς τῷ ἀναγινώσκοντι παρίστατο ἡ ἐννοια, ὅτι ἔχει πρὸ ὀφθαλμῶν οὐδὲν ἄλλο οἰκοδόμημα εἰ μὴ τὴν ὑπὸ Ἀττάλου Στοάν...». Εἶναι ἡ ἐπιγραφὴ, ποὺ οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι, καὶ ὅλοι οἱ Ἕλληνες, πιστεύω, ἔχουν τὸν καῦμό ὅτι δὲν μποροῦν δυστυχῶς νὰ τὴ βλέπουν νὰ τοὺς χαιρετίζει στὴ γλῶσσα τους, ψηλὰ ἀπὸ τὴ θέση της, ὅπως ἐδῶ καὶ δύο χιλιάδες τόσα χρόνια.

Στὰ 1862 κιόλας ἡ Στοὰ τοῦ Ἀττάλου εἶχε ἀποκαλυφθῇ σχεδὸν ὁλόκληρη, ἀλλὰ ἡ Ἑταιρεία δὲν ἔπαψε νὰ στρέφῃ τὴ φροντίδα της στὴ στοά, ποὺ τὴν εἶχε καμάρει, μὲ συμπληρωματικὲς ἀνασκαφὰς καὶ μὲ ἔργα συντηρήσεως, διευθετήσεως καὶ ἐξωραϊσμοῦ ὡς τὰ 1902. Ἐπίσης καὶ στὴ Στοὰ τῶν Γιγάντων ξαναγύριζε κάθε τόσο ὡς τὸ 1912. Ἀλλὰ γενικώτερα ἡ ἀποκάλυψη ὁλόκληρης τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν ἦταν μόνιμο ὄραμα καὶ περιπαθὲς μέλημα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας· καί, γιὰ νὰ παραλείψω ἄλλες ἐργασίες, τὸ 1907/8, συνεχίζοντας ἔρευνες τοῦ Doerpfeld στὰ 1896/7, ὁ Καββαδίας μαζὶ μὲ τὸ νεαρὸ τότε ἀρχαιολόγο μακαρίτη Γ. Οἰκονόμο ἐζήτησαν νὰ ἐξακριβώ-

σουν τὰ κατὰ τὴν Δ πλευρὰ τῆς Ἀγορᾶς κάτω ἀπὸ τὸ Θησεῖο, στὰ γύρω τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀπόλλωνος Πατρώου, ποὺ βρῆκαν καὶ τὸ κολοσσιαῖο ἀγαλμὰ του.

Ἀλλὰ δὲν ἦταν μόνο τῆς Ἑταιρείας μόνιμη στοργή ἡ Ἀγορὰ τῶν Ἀθηναίων· ὄχι κανένας μικρότερος, ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ Χαρίλαος Τρικούπης, ὁ μεγάλουργός, ἔκαμε μὲ νόμο τοῦ 1887 προνομιούχο τὸ λαχεῖο τῆς Ἑταιρείας, δηλαδὴ ἀπαγόρευσε τὴν ἔκδοση καὶ κυκλοφορία μέσα στὸ Κράτος κάθε ἄλλου λαχείου, «ἵνα, ὅπως λέει ὁ Καββαδίας, οὕτω γίνῃ δυνατὸν νὰ πληρωθῇ καὶ ὁ διακαὴς αὐτοῦ (δηλ. τοῦ Τρικούπη) πόθος τοῦ νὰ ἐξαγορασθῶσιν αἱ πρὸς βορρᾶν τῆς Ἀκροπόλεως ἀπὸ τοῦ Θησείου μέχρι τοῦ Πύργου τῶν Ἀνέμων ιδιωτικαὶ οἰκίαι, ὅπως ἀποκαλυφθῶσιν οὕτως αἱ ἀρχαῖαι Ἀθῆναι, καὶ τοῦ νὰ ἀγορασθῇ πρὸς τοῦτοις ἅπας ὁ πρὸς μεσημβρίαν καὶ δυσμὰς τῆς Ἀκροπόλεως μέχρι τοῦ μνημείου τοῦ Φιλοπάππου καὶ τῆς Πυκνὸς χώρος καὶ μεταβληθῇ εἰς δάσος, ὅπως μὴ ἐν τῷ μέλλοντι κτισθῶσιν ποτε ἐκεῖ οἰκίαι καὶ οὕτως ἐπαναληφθῇ καὶ ἐνταῦθα, ὅ,τι ἀτόπως πρὸς Β τῆς Ἀκροπόλεως τὸ πάλαι ἐγένετο».

Ἀλλὰ δὲν πρόκειται οὔτε πρέπει ἀπόψε νὰ διηγηθοῦμε τὴν ἱστορία, τὴ συχνὰ τόσο συναρπαστικὴ, τῆς ἐλληνικῆς περιόδου τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Ἀγορᾶς. Θὰ ἤθελα μόνο, μέσα στὸν κύκλο τῶν σκέψεων ποὺ προκαλεῖ ἡ ἀποψινὴ συγκέντρωση καὶ ἡ θεμελιώδης σημασία τῆς συνέχειας καὶ τῆς διάρκειας γιὰ τὰ ἔργα τοῦ πνεύματος, νὰ τονίσω πόσο χρήσιμο εἶναι νὰ ξαναγυρίζουμε πάντοτε στὰ παλιὰ ἐκεῖνα, «ἀποστολικά» κείμενα καὶ νὰ σταθῶ, γιὰ παράδειγμα, σὲ μιὰ ἐξαίρετη καὶ ὀξυδερκέστατη ἔκθεση τοῦ Λυσάνδρου Καφταντζόγλου στὰ Πρακτικὰ τῆς Ἀρχ. Ἑταιρείας τοῦ 1871 γιὰ τὶς ἐργασίες στὴ Στοὰ τῶν Γιγάντων, ὅπου διατυπώνει τὶς ἀποδείξεις ὅτι τὸ προστῆρον αὐτὸ εἶχε γίνῃ ἀρχικὰ γιὰ παλιότερο οἰκοδόμημα· ὅτι ὡς θέμα ἀρχιτεκτονικὸ θυμίζει τὰ ἀγάλματα τῆς ἄνω κιονοστοιχίας τοῦ μνημείου τῶν Incantadas τῆς Θεσ/νίκης, πρᾶγμα ποὺ ξεχάστηκε, καὶ σήμερα νομίζεται, ὅτι τὴ σύγκριση αὐτὴ τὴν πρωτόκανε στὰ 1926 ὁ Ὁλλανδὸς Van Essen· καὶ ὅτι, κατὰ τὴν πληροφορία τοῦ φίλου τοῦ Καφταντζόγλου, Ἀγγλοῦ ἀρχιτέκτονος Donaldson, ἓνας ἀπὸ τοὺς Γίγαντες αὐτοὺς βρίσκεται σχεδιασμένος στὸ σημειωματᾶριο τοῦ Giuliano Da Sangallo (Cod. Barberini) — πρᾶγμα ποὺ ἐπίσης φαίνεται νὰ ξεχάστηκε: εἶναι δὲ ὁ Giuliano Da Sangallo ὁ σπουδαῖος ἀρχιτέκτων τῆς Ἀναγεννήσεως, στὴν ὑπηρεσία τοῦ Πάπα Ἰουλίου τοῦ Β', γνωστὸς στοὺς ἀρχαιολόγους καὶ ἄλλιῶς καὶ γιὰτὶ βρέθηκε μαζί με τὸν φίλο του Μιχαὴλ Ἀγγελο στὴν ἀνακάλυψη τοῦ Λαοκόοντος τὸ 1506.

Σ' ὅλον τὸν περασμένο αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ σημερινοῦ βλέπει κανεὶς ἀναδιφώντας τὰ κείμενα πόσο ἡ ἐπιθυμία νὰ ἐλευθερωθῇ ἡ Ἀγορὰ τῶν Ἀθηναίων ἦταν φλογερή, ὄχι μόνο στοὺς ἀρχαιολόγους ὅλων τῶν ἐθνῶν ἀλλὰ καὶ σ' ὅλους ὅσους εἶχε θρέψει, ἅμεσα ἢ ἔμμεσα, ἡ ἐλληνικὴ παιδεία — καὶ ξέρομε

ὅτι κάθε τρόφιμος τῆς ἐλληνικῆς παιδείας δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι καὶ φιλαθῆναιος. Εἶναι ἀμέτρητο πλῆθος τὰ βιβλία καὶ οἱ μελέτες ποὺ γραφόntonτουσαν κάθε τόσο γιὰ τὴν Ἀγορά. Ὁ μεγάλος δάσκαλος τῆς ἐπιστημονικῆς ἀνασκαφῆς καὶ τῆς τοπογραφικῆς ἔρευνας, ὁ Γουλιέλμος Doerpfeld, σπάνια ἰδιοφυΐα, εἶχε δοθῇ μὲ ὅλη του τὴ ζωηρὴ ἰδιοσυγκρασία στὴ μελέτῃ τῶν ζητημάτων της· καὶ ὄχι μόνο ὁ ἴδιος ἐρευνήσε ἓνα μέρος της, ὅπως θ' ἀκούσετε, ἀλλὰ καὶ ὅλων τῶν συγχρόνων του οἱ μελέτες ἔχουν ὠφεληθῇ ἀπὸ τὴ σοφία του. Μετὰ τὰ 1912 οἱ πόλεμοι καὶ οἱ συνέπειές τους διέκοψαν τὶς ἐργασίες τῆς Ἑταιρείας στὴν Ἀγορά. Καὶ ἤδη στὰ 1925, ὕστερα ἀπὸ τὴ μικρασιατικὴ καταστροφή, μὲ τὰ ὀξύτατα προβλήματα τῆς ἀποκαταστάσεως τῶν προσφύγων ὁ κίνδυνος νὰ μείνῃ γιὰ πάντα θαμμένη κάτω ἀπὸ τὰ σπῖτια ἡ Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν ἔγινε τόσο ἄμεσος, ὥστε ἡ ἐλληνικὴ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία ἐστράφηκε, γιὰ νὰ σωθῇ ἡ Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν, «πρὸς τοὺς ἐνταῦθα ἐργαζομένους ἀντιπροσώπους τῶν ἀρχαιολόγων τῶν ξένων Ἐθνῶν», ὅπως λέει μὲ συγκρατημένο πόνο στὸ τεῦχος «Ἡ ἀνασκαφὴ τῶν ἀρχαίων Ἀθηνῶν» ὁ μακαρίτης Κ. Κουρουنيώτης, ποὺ εἶχε ἐργασθῇ καὶ αὐτὸς στὴν Ἀγορά. Ἡ ἀπάντησις ἤρθε γρήγορα ἀπὸ τὴν Ἀμερικανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Σχολή. Καὶ τώρα ἔχομε μπροστὰ μας τὰ θαυμάσια ἀποτελέσματα τῆς ἀφοσίωσης τῶν Ἀμερικανῶν συναδέλφων στὸ ὄραμα τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς ἐπίμονης ὑποδειγματικῆς ἐργασίας τους ἀπὸ τὸ 1931 καὶ ἔπειτα.

Ἀντίθετα μὲ τὴ Ρώμη, ἡ Ἀθήνα ἔπαθε πολλὰ. Τὰ 400 σχεδὸν χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας δὲν ἔκοψαν βέβαια τὴν ἀκατάλυτὴ συνέχεια τῆς μυστικῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς της, ἦταν ὅμως μιὰ ἀταίριαστὴ ἀναστάτωση τῆς ἱστορίας της ποὺ τὰ ἀποτελέσματά της —ὄχι τόσο τὰ ὕλικά οὔτε τὰ ψυχικά καὶ πνευματικά ὅσο στὴ διανοητικὴ μας ὀργάνωση— τὰ δοκιμάζομε ἴσως καὶ σήμερα. Ἀλλὰ ἡ Ἀθήνα, ἡ ἰδέα τῆς Ἀθήνας στάθηκε πιὸ δυνατὴ ἀπ' ὅλα, καὶ ἐλπίζομε ὅτι θὰ τὸ κατορθώνῃ πάντοτε. Τῆς τὸ ἔχει προεῖπει καὶ ἓνας χρησμός τοῦ Ἀπόλλωνος, ἓνας χρησμός ἀρκετὰ παλιὸς ἀφοῦ τὸν ξέρεи ὁ Ἀριστοφάνης:

*εὐδαιμον πολίεθρον Ἀθηναίης ἀγελείης,
πολλὰ ἰδὼν καὶ πολλὰ παθὼν καὶ πολλὰ μογῆσαν,
αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεται ἤματα πάντα.*

*Πόλῃ καλότυχῃ τῆς Ἀθηνᾶς, τῆς θεᾶς ὅπου κουρσεύει,
πολλὰ εἶδες καὶ πολλὰ ἔπαθες καὶ πολλοὺς μόχτους εἶχες,
μὰ θὰ γενεῖς αἰτὸς στὰ σύννεφα ὅσο κρατοῦν οἱ ἡμέρες.*

Φροντίσματα

(*Θεωρία, Festschrift für H. W. Schuchhardt, 1960, 113-122*)

Τὰ κυβερνητικὰ μέτρα πρὸς ἀναδιοργάνωσιν τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας τῆς Ἑλλάδος*

Ὁ φίλος κ. Ν. Κοντολέων, πρώην συνάδελφος ἐν τῇ ἐνεργῷ ἀρχαιολογίᾳ καὶ σήμερον καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, διαφωνεῖ πρὸς τὸν Σύλλογον τῶν Ἑλλήνων Ἀρχαιολόγων, ὁ ὁποῖος διὰ ψηφίσματος δημοσιευθέντος εἰς τὸ φύλλον σας τῆς 3ης Αὐγούστου ἐκφράζει τὴν εὐγνωμοσύνην του, ἅνευ οὐδεμιᾶς ἐπιφύλαξεως, διὰ τὰς ὑπὸ τοῦ κ. Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως ἐξαγγελθείσας ριζικὰς ἀποφάσεις του ὑπὲρ τῆς ἀνυψώσεως τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας καὶ τῆς ἐπαξίας προβολῆς τῶν μνημείων τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ.

Πιστεύομεν ὅτι ὁ κ. Κοντολέων, διαφωνῶν πρὸς τὰ αἰσθήματα ἀνακουφίσεως μὲ τὰ ὁποῖα ἔγιναν δεκταὶ ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων ἀρχαιολόγων αἱ ἀποφάσεις τοῦ κ. Πρωθυπουργοῦ, τοὺς ἀδικεῖ καὶ ἐπὶ πλέον εὐρίσκεται ἐν πλάνῃ. Φειδόμενοι τοῦ χώρου σας καὶ τοῦ χρόνου τῶν ἀναγνωστῶν σας, δὲν θὰ σταματήσωμεν εἰς τὴν μακρὰν «θεωρητικὴν» εἰσαγωγὴν τοῦ ἄρθρου του, τῆς ὁποίας ἄλλωστε ἡ ὀρθότης εἶναι συζητήσιμος. Εἶναι ὅμως καὶ περιττόν, διότι «τίς ψέγει τὸν Ἡρακλέα;», ποῖος ἐκ τῶν ἐπιστημόνων τῆς ἐνεργοῦ ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας ἀρνεῖται ὅτι εἶναι βαθύτατα πνευματικὴ ἡ οὐσία τοῦ ἔργου του καὶ δὲν γνωρίζει, ὅτι εἴτε ἀνασκαφὰς κἀναι εἴτε δημοσιεύει πραγματείας εἴτε περὶ τῶν Μουσείων καὶ τῶν ἀρχαιολογικῶν χώρων φροντίζει εἴτε «ἐκλαίκευει», ἀποδίδων εἰς τὸν ἐλληνικὸν λαὸν τὰ ὀφειλόμενα αὐτῷ, δὲν δύναται νὰ ἀπιστήσῃ εἰς τὸν πνευματικὸν χαρακτῆρα πάσης ἀρχαιολογικῆς ἐργασίας φέρων τὴν εὐθύνην διὰ τὴν τήρησιν τοῦ χαρακτῆρος τούτου καὶ διὰ τὴν ἐκπλήρωσιν τοῦ πνευματικοῦ πρὸς τὸ ἔθνος μας καὶ πρὸς τὰ ἄλλα ἔθνη χρέους; Ἡμεῖς τουλάχιστον δὲν γνωρίζομεν κανένα. Δὲν πιστεύομεν ὅτι ὁ Ν. Κοντολέων, ἐκπροσωπῶν σήμερον τὴν πανεπιστημιακὴν ἀρχαιολογίαν, τὸ ἀρνεῖται εἰς τοὺς ἄλλοτε συναδέλφους του. Τοῦτο ὅμως ἀκριβῶς εἶναι ἐκεῖνο πὺρ ἔχει τὴν ἀποφασιστικὴν σημασίαν: ἡ ὑπαρξὶς τοῦ αἰσθήματος τῆς ὑψηλῆς εὐθύνης εἰς τοὺς ἐπιστήμονας τῆς ἐνεργοῦ ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας. Διότι τὴν ἐμπιστοσύνην τοῦ κ. Κοντολέοντος, ὅτι τοιοῦτον αἶσθημα εὐθύνης ὑπάρχει «εἰς

*Καθημερινή, 9 Αὐγούστου 1960.

τοὺς παράγοντας τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας» καὶ μόνον τούτου, οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι τῆς ἐνεργοῦ ὑπηρεσίας, μετὰ πικρὰν πεῖραν τριάκοντα σχεδὸν ἐτῶν δὲν τὴν συμμερίζονται καθόλου. Ὑπάρχει ἔμπρακτος ἀπόδειξις: καθιγῆται Πανεπιστημίου διηύθυναν ἀπὸ τοῦ 1933 μέχρι τοῦ 1958 τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν ἐκ τοῦ Ὑπουργείου τῆς Παιδείας, ἀσκοῦντες τὴν διεύθυνσιν ὡς δεύτερον ἢ τρίτον, ἢ καὶ τέταρτον πάρεργον ἔργον· οὐδεὶς ἔλαβεν οἰοδήποτε μέτρον ὑπὲρ τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τῆς ὑπηρεσίας αὐτῶν, οὐδεμίαν δὲ ἀνταπόκρισιν εὔρε ποτὲ τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης τῶν ἀνισχύρων ἐπιστημόνων τῆς ἐνεργοῦ ἀρχαιολογίας εἰς τοὺς «παράγοντας» τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας. Ἄν δὲ κατὰ τὰ δύο τελευταῖα ἔτη εἰσῆλθον εἰς τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσίαν δέκα ἕξ νέοι ἐπιμεληταί, τοῦτο ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι ἡ ὑπηρεσία ἀπέκτησεν ἀπὸ τοῦ θέρους τοῦ 1958 τακτικὸν διευθυντὴν ἔφορον· κατὰ τὸ αὐτὸ διάστημα ἀπέκτησε καὶ ὑπὲρ τοὺς 40 νέους φύλακας.

Τὴν πεποίθησιν τοῦ κ. Κοντολέοντος, ὅτι «τὸ Ὑπουργεῖον τῆς Προεδρίας δὲν δύναται νὰ βαρύνεται μὲ ὁμοίαν εὐθύνην» οἱ ἀρχαιολόγοι, οἱ καθημερινῶς μοχθοῦντες καὶ ἀγωνιζόμενοι σκληρῶς ἐντὸς τῆς ἐνεργοῦ ἀρχαιολογίας, ἀδυνατοῦν νὰ τὴν συμμερισθοῦν. Πάντως δὲν ἀποτελεῖ ἔνδειξιν περὶ τούτου τὸ ὅτι ὁ Ἑλληνικὸς Ὁργανισμὸς Τουρισμοῦ, νομικὸν πρόσωπον δημοσίου δικαίου, ὑπάγεται ἐμμέσως εἰς τὸ Ὑπουργεῖον τοῦτο. Ἄν δὲ ὁ Ε.Ο.Τ. βλέπει πολλὰ ἀρχαιολογικὰ θέματα ἀπὸ ἄλλης σκοπιᾶς, ἀπούσης τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας (καὶ οἱ ἀπόντες ἔχουν πάντοτε ἄδικον), ἡ ἄμεσος διαφώτισις τῶν ὑπευθύνων τῆς Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως ὑπὸ ἰδικῆς τῆς ὑπηρεσίας, εἰδικῆς καὶ ἀρμοδίας, τῆς ἀρχαιολογικῆς, δὲν πιστεύομεν ὅτι προοιωνίζεται κακὰ ἀποτελέσματα. Οὔτε καὶ τὴν ἀνησυχίαν τοῦ κ. Κοντολέοντος ἐννοοῦμεν ὅτι εἰς τὴν Προεδρίαν τῆς Κυβερνήσεως αἱ ἀνάγκαι τῆς ὑπηρεσίας θὰ ἀντιμετωπισθοῦν «διὰ τοῦ διορισμοῦ ἐκτάκτων», ἀφοῦ εἰς τὰ ἐξαγγελθέντα ὑπὸ τοῦ κ. Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως πρῶτα μέτρα περιλαμβάνεται ρητῶς, πλὴν τῆς ὅλης προαγωγῆς τοῦ κλάδου, καὶ ἡ προσθήκη 80 θέσεων τεχνικῶν καὶ φυλάκων.

Ἀπὸ ποῖον Ὑπουργεῖον ὁ κ. Πρόεδρος τῆς Κυβερνήσεως δύναται νὰ κάμῃ περισσότερα ὑπὲρ τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τῆς ὑπηρεσίας των, αὐτὸ τὸ κρίνει ὁ ἴδιος. Οἱ ἀρχαιολόγοι δὲν ἀνησυχοῦν ὅπουδήποτε καὶ ἂν μετατεθοῦν, διότι ἔχουν συνείδησιν τῆς πνευματικῆς ὑποστάσεώς των καὶ τῆς ἀποστολῆς των. Ἄλλωστε καὶ εἰς τὴν Γαλλίαν τὰ Μουσεῖα καὶ τὰ ἱστορικὰ μνημεῖα ὑπάγονται ἤδη εἰς τὸ Ὑπουργεῖον τοῦ κ. Μαλρώ, εἰς τὴν Γερμανίαν τὰ Ἀρχαιολογικὰ Ἰνστιτοῦτα εἰς τὸ Ὑπουργεῖο Ἑσωτερικῶν κ.ο.κ. Τὸ μόνον ποῦ ἐπιζητοῦν οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι, οἱ καθημερινῶς μοχθοῦντες καὶ ἀγωνιζόμενοι ἐντὸς τῆς ἐνεργοῦ ὑπηρεσίας, εἶναι νὰ ἀποκτήσουν ὑπηρεσίαν ἀξιοπρεπεῖ, ἀνταξίαν τῆς ἀποστολῆς των, ἀποδοτικὴν καὶ ἱκανὴν νὰ ἀναποκριθῇ

εἰς τὰς ἀπαιτήσεις καὶ τὰς θυσίας τοῦ Ἑθνους καὶ τοῦ Κράτους, ἀπηλλαγμένην κακῶν κληρονομιῶν, αἱ ὁποῖαι ἐδημιούργησαν καταστάσεις διὰ τὰς ὁποίας οἱ ἀρχαιολόγοι τῆς ἐνεργοῦς ὑπηρεσίας ἐντρέπονται, χωρὶς καὶ νὰ δύνανται νὰ τὰς ἐλέγχουν (βλ. τὴν περίφημον ὙΔΑΠ καὶ ἄλλα πολλά).

Ἄλλωστε καὶ εἰς αὐτὸ ἀκόμη τὸ Ὑπουργεῖον Παιδείας συνετάχθη τελευταίως νέος ὀργανισμός, ὁ ὁποῖος πρόκειται νὰ τεθῇ εἰς ἐφαρμογὴν διὰ διατάγματος. Ὁ νέος αὐτὸς ὀργανισμός, περιλαμβάνει ἐπίσης, καθὼς διεδόθη, ἓνα μέτρον διὰ τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσίαν, τὸ ἐξῆς: Αἱ δύο Διευθύνσεις, Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως, ὑπάγονται τοῦ λοιποῦ ὑπὸ μίαν ἐνιαίαν Ὑπηρεσίαν, τὴν ὁποίαν θὰ διευθύνῃ τακτικὸς ἢ ὁμότιμος καθηγητὴς Πανεπιστημίου τῆς κλασσικῆς ἢ βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας, διοριζόμενος δι' ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ. Ἐκ τῶν δύο Διευθύνσεων, ἡ Διεύθυνσις Ἀρχαιοτήτων θὰ δύναται ἐπίσης νὰ διευθύνεται καὶ ὑπὸ καθηγητοῦ Πανεπιστημίου. Αὐτὰ τουλάχιστον διαδίδουν οἱ πρὸς τοὺς ἐνδιαφερομένους καθηγητὰς προσκείμενοι. Προνοεῖ δηλαδή, σὺν τοῖς ἄλλοις, ὁ νεόκοπος οὗτος ὀργανισμός, ὥστε ἡ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία νὰ διευθύνεται καὶ ἀπὸ ἀνθρώπους ἡλικίας 70 ἕως 100 ἐτῶν τὸ πολὺ, διότι διὰ τοὺς ὁμοτίμους δὲν ὑπάρχει ὄριον ἡλικίας, πλὴν τοῦ ὀριζομένου δι' ἑκάστον ὑπὸ τοῦ Θεοῦ. Ἄν ἡ διάδοσις αὐτῇ εἶναι ἀληθινὴ — καὶ φαίνεται ὅτι εἶναι — ἐξηγεῖται ἡ ταραχὴ τῶν μὴ ἀρχαιολογικῶν κύκλων ἐκ τῶν ἀποφάσεων τοῦ κ. Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως, τὴν ὁποίαν ἀπηχεῖ τὸ ἄρθρο τοῦ κ. Κοντολέοντος: πράγματι λόγοι ὑψηλῆς «σκοπιμότητος» ἐπιβάλλουν νὰ μὴ ἀποσπασθῇ ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία ἀπὸ τοὺς «παράγοντας» τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, ὅπως τοὺς ὀνομάζει ὁ κ. Κοντολέων. Οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι ὅμως διαφωνοῦν καὶ βλέπουν, κατόπιν τῆς μακρᾶς τῶν πείρας, τὴν ἀπόπειραν αὐτὴν τοῦ νέου θανασίμου ἐναγκαλισμοῦ τῆς ὑπηρεσίας τῶν ὑπὸ τῶν «παραγόντων» τούτων ὡς σημαίνουσιν τὴν ἀφευκτον καὶ πλήρη ἀπονέκρωσίν της.

Ἀριστόδικος. Ἀπὸ τὴν ἱστορία
τῆς πλαστικῆς τῶν ὑστεροαρχαϊκῶν χρόνων
καὶ τοῦ ἐπιτυμβίου ἀγάλματος

(Ἐκδοση τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου, Ἀθήνα 1961. Ἐκδοση στὰ γερμανικά: *Aristodikos, zur Geschichte der spätarchaischen griechischen Plastik und der Grabstatue*, Stuttgart, 1961)

Stelenfragment aus Amorgos

(*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 76, 1961, 115-120)

Ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη καὶ ἀφαίρεση*

Νομίζω, ὅτι δὲν κάνω λάθος, ἂν προϋποθέσω, ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ, πού παρακολουθεῖ τὴ σειρὰ τούτῃ τῶν ὁμιλιῶν, ἔχει ἀντικείμενο ὄχι τόσο τὰ ἱστορικὰ τῆς τέχνης, ὅσο τὴ ζωντανὴ τέχνη τῶν ἡμερῶν μας, καὶ μάλιστα τὴν πιὸ ἀμφισβητούμενη μορφή της, τὴ λεγόμενη ἀφηρημένη τέχνη. Γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, πού βρίσκονται ἀνάμεσά σας, θὰ ἤθελα νὰ σημειώσω ἀμέσως, ὅτι ἡ ἀποψινὴ ὁμιλία δὲν ἀποτείνεται τόσο πολὺ σ' αὐτοὺς γιατί πιστεύω ὅτι οἱ καλλιτέχνες δὲν ἔχουν, γενικά, νὰ μάθουν πολλὰ πράγματα ἀπὸ ἓνα πού ἀγαπáει τὴν τέχνη, δὲν δουλεύει ὅμως στὴν τέχνη ἀλλὰ στὴν ἱστορία της. Ἡ ὁμιλία ἀποτείνεται στὸ κοινὸ τῶν θεατῶν τῆς τέχνης. Ἀπ' αὐτοὺς —ἐὰν ἐξαιρέσω ἐκείνους πού χωρὶς καμμιά ἐπιφύλαξη ἀρνιοῦνται τὴ σημερινὴ τέχνη— οἱ περισσότεροι νομίζω ὅτι στέκονται μπροστά της μὲ γνήσιο ἐνδιαφέρον, μὲ τὴν τίμια προσπάθεια νὰ γνωριστοῦν καὶ νὰ ἐξοικειωθοῦν καὶ νὰ ἀνοίξουν μαζί της σχέσεις πνευματικές, πού σημαίνει, κατὰ τὴ γνώμη μου, σχέσεις ψυχικὲς μαζί καὶ διανοητικές. Αὐτοὺς μπορεῖ μιὰ ἱστορικὴ ἀναδρομὴ νὰ τοὺς βοηθήσει νὰ ἰδοῦν νηφαλιώτερα μερικὰ προβλήματα τῆς τέχνης καὶ νὰ ἀποφύγουν μερικὲς συγχύσεις.

Ἔχοντας λοιπὸν στὸ νοῦ μου αὐτοὺς τοὺς «ἀνθρώπους τῆς καλῆς θέλησης» θὰ προσπαθῶ νὰ δώσω ἀπάντηση στὰ ἀκόλουθα τρία ἐρωτήματα:

1. Ὅλοι ξέρουν ὅτι ἡ νεώτερη τέχνη, πού μιὰ φάση της εἶναι καὶ ἡ σημερινή, ἡ ἀφηρημένη, ξετυλίχτηκε ὀργανικά ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη ὅπως τὴ βλέπομε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῶν ἱστορικῶν χρόνων, δηλαδὴ ἀπὸ τὰ 1100 περίπου π.Χ., ὠς τὰ 500 μ.Χ. περίπου, πού μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἀρχίζει ἡ μεσαιωνικὴ περίοδος. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ρωτήσομε: εἶναι σύμφωνη μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση ἡ ἀφαίρεση; ἢ μᾶς βγάζει ἐντελῶς ἔξω ἀπ' αὐτήν;

2. Ἀν μέσα στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση ἔχει νόμιμη ὕπαρξη ἡ ἀφαίρεση, σὲ ποιὲς ἱστορικὲς στιγμὲς ἐνεργεῖ;

3. Τί ἀποτελέσματα παρουσίασε; μοιάζουν μὲ τὰ σημερινά; Πρέπει ὅμως νὰ τονίσω ὅτι μὲ τὰ τρία αὐτὰ ἐρωτήματα δὲν θὰ κάμω ἄλλο παρὰ νὰ ἀγγίξω

* Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 67-77. Γράφτηκε μεταξὺ Φεβρουαρίου 1961 καὶ 31 Ἰανουαρίου 1962.

μόνο μερικές από τις πλευρές του τεράστιου θέματος «'Αρχαία ελληνική τέχνη και αφαίρεση».

Θὰ ἀπαντήσω προκαταβολικά στα ἑρωτήματα αὐτά, γιατί ἴσως ἔτσι θὰ παρακολουθήσετε καλύτερα τὴν ὑπόλοιπη ὁμιλία. 1ο ἑρώτημα: εἶναι μέσα στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ παράδοση ἡ ἀφαίρεση; ἂν λέγοντας «ἀφαίρεση» ἐννοοῦμε ἐλεύθερη καὶ αὐτεξούσια στάση τῆς τέχνης ἀντίκρυ στὴ γύρω πραγματικότητα, ποὺ φτάνει καὶ ὡς τὸν τέλειο παραμερισμό της —καὶ ἐδῶ αὐτὸ ἐννοῶ— ἡ ἀπάντηση εἶναι ὅτι ἡ ἐλληνικὴ τέχνη τὴν ξέρει καὶ τὴν ἀφαίρεση αὐτή. 2ο ἑρώτημα: σὲ ποιὲς ἱστορικὲς στιγμὲς βρίσκεται σὲ ἐνέργεια ἡ ἀφαίρεση; ἀπάντηση: ἡ ἀφααιρετικὴ αὐτὴ μέθοδος, ποὺ εἶναι ὅμως ταυτόχρονα καὶ ἐνέργεια ἀνασυνθετικὴ, ἔχει ἀποτελέσματα αἰσθητὰ ἀκόμη καὶ στὴν κλασσικὴ περίοδο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης· ἀλλὰ μὲ πιο καθαρὴ μορφή βλέπομε τὴν ἀφαίρεση στὸ 12ο/11ο αἰ., δηλαδὴ στὰ χρόνια τοῦ τέλους τῆς μυκηναϊκῆς περιόδου, ποὺ εἶναι ἡ προϊστορικὴ περίοδος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, καὶ στοὺς τρεῖς αἰῶνες ποὺ ἀκολουθοῦν, 10ο ἕως 8ο, τοὺς αἰῶνες δηλαδὴ τῆς γεωμετρικῆς τέχνης, ποὺ εἶναι ἡ πρώτη ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ βαρυσήμαντη δημιουργικὴ πράξη τῆς καθαυτὸ ἐλληνικῆς τέχνης. 3ο ἑρώτημα: μοιάζουν τὰ ἀποτελέσματα ἐκείνης τῆς ἀρχαίας ἀφαίρεσης μὲ τῆς σημερινῆς; ἐδῶ ἡ ἀπάντηση δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀπλή, ἐπεὶδὴ τὰ ἱστορικὰ φαινόμενα εἶναι μοναδικὰ καὶ ἀνεπανάληπτα. Μπορεῖ τὰ φαινόμενα δύο ἱστορικῶν περιόδων νὰ τὰ αἰσθανόμαστε σὰν ἀντίστοιχα, σὰν «ὁμόλογα» — δὲν μποροῦν ὅμως ποτὲ νὰ εἶναι τὰ ἴδια καὶ νὰ μοιάζουν οὐσιαστικά, ἐπεὶδὴ τὰ ἱστορικὰ τοὺς συστατικὰ εἶναι a priori διαφορετικά. Λοιπόν: τόσο ἡ ἀφαίρεση ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ὑστερομυκηναϊκὴ περίοδο ὅσο καὶ ἐκείνη ποὺ χαρακτηρίζει τὴ γεωμετρικὴ περίοδο ἔχει ἀναλογία μὲ τὴ σημερινή, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἡ ἴδια. Νομίζω, μάλιστα, ὅτι ἓνα θέμα ἄξιο νὰ ἐρευνηθῇ εἶναι, ἂν ἡ σημερινὴ ἀφαίρεση ἀντιστοιχεῖ περισσότερο μὲ τὴν ὑστερομυκηναϊκὴ ἢ μὲ τὴν «ἀφαίρεση» τῆς γεωμετρικῆς περιόδου, ὅπου ἡ ἐλληνικὴ τέχνη παραμερίζει ὁλότελα καὶ ριζικὰ τὸν ὀργανικὸ κόσμον ἀκριβῶς τὴν ὥρα ποὺ ξεκινάει, καὶ ἴσως ἀκριβῶς ἐπεὶδὴ ξεκινάει, νὰ τὸν συλλάβει καὶ νὰ τὸν κατακτήσει ἄλλη μιὰ φορὰ μὲ καινούργιο τρόπο.

Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη δὲν στάθηκε ποτὲ ἀδιάφορη γιὰ τὴν πραγματικότητα ποὺ τριγυρίζει τὸν ἄνθρωπο. Ἀλλὰ ἡ στάση τοῦ πνεύματος τῶν Ἑλλήνων ἀπέναντί της δὲν ἦταν ποτὲ παθητικὴ οὔτε ὑποταγὴ σὲ ἀνεξιχνίαστη μοίρα· ἡ στάση τοῦ ἦταν ἐταστικὴ, ἡ ἀποδοχὴ τῆς μοίρας τοῦ ἀνθρώπου ἦταν περήφανη καὶ ἀφοῦ πρῶτα τὸ πνεῦμα τοὺς τὴν εἶχε ἐξιχνιάσει. Καὶ ἡ ἐλληνικὴ τέχνη, γέννημα αὐτοῦ τοῦ πνεύματος, στάθηκε ἀντίκρυ στὸν ἐξωτερικὸν κόσμον σὰν αὐτεξούσιο πλάσμα, ποὺ ἔχει τὴν ἀπόλυτὴ ἐλευθερία νὰ εἶναι διαφορετικὸ

ἀπ' αὐτόν, ἔχει τὴν ἐλευθερίαν νὰ δίνει ἄλλοτε λιγώτερα καὶ ἄλλοτε περισσό-
τερα ἀπὸ τὸν κόσμον αὐτόν ἢ καὶ τὰ δυὸ μαζί, καὶ λιγώτερα καὶ περισσότερα ἢ
καὶ τίποτα, ἀνάλογα μὲ τὸ πῶς συλλαβαίνει κάθε φορά ὁ Ἑλληνας τὸν κόσμον:
«ὄψις γὰρ ἀδήλων τὰ φαινόμενα», εἶπε ὁ Ἀναξαγόρας καὶ ὁ Δημόκριτος.

Αὐτὴ τὴν κυριαρχικὴ ἐλευθερίαν τῆς τέχνης ἀντίκρου στὸν ἐξωτερικὸ κό-
σμον, ποὺ βαθύτερο κίνητρο ἔχει τὴν ἀπεριόριστη ἀναζήτηση τῆς οὐσίας τῶν
κοινῶν νόμων τοῦ κόσμου καὶ τοῦ πνεύματος, τὴ βλέπομε πραγματοποιημένη
στὴν ἐλληνικὴ τέχνη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς καθ'αυτὸ δικῆς τῆς ἱστορίας, ἀπὸ τοὺς
γεωμετρικοὺς χρόνους, ἀπὸ τὸ 1000 π.Χ. ἐπάνω-κάτω. Ἀλλὰ καὶ θεωρητικὰ
τὴν ἐπίασε τὸ ἐλληνικὸ πνεῦμα καὶ τὴ διατύπωσε μὲ τὸ στόμα τοῦ βαθύτερου
ἴσως καὶ πάντως τοῦ πιὸ μοναδικοῦ Ἑλλήνα φιλοσόφου: ὅσο κι ἂν τρομάξουν οἱ
κλασικιστές, ὁ φιλόσοφος αὐτὸς δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν Πλάτωνα (θὰ
ἀνοίξω μιὰ παρένθεση γιὰ νὰ πῶ ὅτι κλασικιστές ἐδῶ ὀνομάζω ὄχι, βέβαια,
ἐκείνους ποὺ συγκινοῦνται ἀπὸ τὴν κλασσικὴ τέχνη, ἀπὸ τὴ θερμὴ καὶ τραγικὴ
τῆς ἀνθρωπιά, ποὺ τὴν βλέπουν σὰν μιὰ ἀπὸ τίς τιμητικὰς γιὰ τὸν ἄνθρωπον
ῥες τῆς ἱστορίας, ποὺ στέκονται μὲ θαυμασμὸ μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν «χρυσό-
πηγὴ» [ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Σολωμός] ὅλης τῆς κατοπινῆς τέχνης — σ' αὐτοὺς
ἀνήκει καὶ ὁ ἀποψινὸς ὁμιλητής· ἀλλὰ ἐδῶ ὀνομάζω κλασικιστές ἐκείνους
ποὺ πιστεύουν ὅτι ἡ κλασσικὴ ἐλληνικὴ τέχνη εἶναι ὁ κανόνας καὶ ὁ ὑπογραμ-
μὸς τῆς τέχνης γενικά, τὰ «τέχνης τέρματα» [Παρράσιος] καὶ ὅτι στὸ χέρι
μας εἶναι νὰ γινώμαστε, ἂν θέλουμε, κλασσικοί). Λέει, λοιπόν, ὁ Πλάτων στὸν
«Κρατύλον» μὲ τὸ στόμα τοῦ Σωκράτη: «στὴν ποιότητα καὶ στὴν κάθε εἰκόνα
δὲν πρέπει νὰ ζητοῦμε τὴν ἴδια ὀρθότητα (ὅπως στὴν ποσότητα, ὅπου π.χ. ἂν
ἀφαιρέσουμε ἢ προσθέσουμε ἓναν ἀριθμὸ στὸ δέκα παύει νὰ εἶναι δέκα), ἀλλὰ τὸ
ἀντίθετο: οὔτε πρέπει ἡ εἰκόνα νὰ ξαναδῶσει ὅλα τὰ στοιχεῖα τέτοια ποὺ
εἶναι στὸ πρᾶγμα ποὺ ἀπεικονίζει, ἂν πρόκειται νὰ εἶναι εἰκόνα... πρέπει [δη-
λαδή], ἀγαπητέ, νὰ ζητοῦμε κάποιαν ἄλλη ὀρθότητα στὴν εἰκόνα καὶ ὄχι, ἂν
τῆς λείπει τίποτε ἢ ἂν ἔχει περισσότερα πράγματα, νὰ λέμε σώνει καὶ καλὰ
ὅτι δὲν εἶναι εἰκόνα· δὲν καταλαβαίνεις πόσο μακριὰ εἶναι οἱ εἰκόνες ἀπὸ τὸ
νὰ ἔχουν τὰ ἴδια πράγματα μὲ ἐκεῖνα, τῶν ὁποίων εἶναι εἰκόνες;» (432 b-d).

Ἡ σπουδαία σύλληψη στὸ χωρίο αὐτὸ τοῦ Πλάτωνος εἶναι, νομίζω, ὄχι
τόσο ἡ βεβαίωση, ὅτι ἀπὸ τὴν εἰκόνα μποροῦν νὰ λείπουν μερικὰ στοιχεῖα τοῦ
εἰκονιζόμενου — αὐτὸ θὰ τὸ δεχότανε καὶ ὁ νατουραλιστής, λέγοντας ὅτι
ποτέ, βέβαια, ἡ τέχνη δὲν φτάνει τὴ φύση· ἀλλὰ προπάντων ἡ βεβαίωση, ὅτι ἡ
εἰκόνα μπορεῖ νὰ ἔχει καὶ περισσότερα πράγματα ἀπὸ τὸ εἰκονιζόμενο χωρὶς
νὰ πάψει νὰ εἶναι εἰκόνα. Γιατὶ αὐτὸ εἶναι ποὺ θεμελιώνει ἀκλόνητα τὸ αὐτε-
ξόσυιο τῆς τέχνης ἀντίκρου στὴν πραγματικότητά, ἀφοῦ ἡ τέχνη τῆς προσθέτει
πράγματα ποὺ δὲν ὑπάρχουν (ἢ δὲν εἶναι φανερά) στὴν πραγματικότητά, ἄρα

μπορεῖ νὰ εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπ' αὐτήν. ("Ἀς σημειωθῇ ἐδῶ, παρενθετικά, ὅτι ἂν ἓνας λόγος τοῦ περίφημου Θεόφιλου, ποὺ ἀναφέρει ὁ Σεφέρης, εἶναι πραγματικὰ δικός του, τότε πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ἐνστικτο ἔφερε τὸ Θεόφιλο νὰ συναντηθῇ μὲ τὸν Πλάτωνα: γιὰ ἓνα καρβέλι ποὺ τὸ εἶχε ζωγραφίσει ὄρθιο εἶπε, λέει, ὁ Θεόφιλος, «ἔννοια σου, μόνο τὰ ἀληθινὰ ψωμιὰ πέφτουν, τὰ ζωγραφισμένα στέκονται» ('Αγγλοελ. Ἐπιθ. 1947, ἀριθ. 1). Γι' αὐτοὺς ἄλλωστε καὶ ἄλλους παρόμοιους λόγους ὁ Πλάτων δὲν θεωρεῖ τὴν τέχνη κατὰλληλο μέσο γιὰ τὴ γνώση τῆς ἀλήθειας — ἀλλ' αὐτὸ εἶναι ἄλλο θέμα. Γεγονὸς εἶναι ὅτι, πραγματικά, πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος κιόλας τοῦ 5ου αἰ., εἶχε γίνῃ συνειδηση ὅτι γιὰ τὴν θέα τῶν καλλιτεχνημάτων χρειάζεται ἡ εἰδικὴ αἰσθητικὴ ὄραση, ποὺ διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὴν κοινὴ, τὴν καθημερινὴ ὄραση. Ὑπάρχουν πολλὲς ἀποδείξεις γι' αὐτό, ἀλλὰ διδακτικὴ εἶναι καὶ ἡ ἱστορία ποὺ διηγεῖται ὁ Λουκιανὸς γιὰ τὸ ζωγράφο Ζεῦξι: εἶχε ζωγραφίσει μιὰ θηλυκὴ Ἴπποκένταυρο, μισὴ γυναῖκα καὶ μισὴ ἄλογο, μὲ δυὸ μωρὰ Κενταυράκια ποὺ βύζαιναν τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ γυναικεῖο στήθος τῆς καὶ τὸ ἄλλο ἀπὸ τὸ ἀλογίσιο. Ἄμα τὴν ἔδειξε ὁ Ζεῦξις οἱ θεατὲς φώναζαν ἀπὸ ἐνθουσιασμό γιὰ τὴν παράξενη αὐτὴ ἐπινόηση καὶ γιὰ τὴν ιδέα («γνώμην») τῆς ζωγραφιᾶς, ποὺ ἦταν νέα καὶ ἐντελῶς πρωτότυπη. Ἄμα ὅμως ὁ Ζεῦξις εἶδε ὅτι τοὺς θεατὲς τοὺς ἀπασχολοῦσε τὸ θέμα τῆς ζωγραφιᾶς καὶ τοὺς ἔφερε μακριὰ ἀπὸ τὴν τέχνη, «ἐμπρός, εἶπε στὸ μαθητὴ του, σκέπασε τὴν εἰκόνα καὶ πάρτε τὴν πίσω στὸ σπίτι· τοῦτοι ἐδῶ ἐπαινοῦν τὴ λάσπη τῆς τέχνης μου (ἡμῶν τὸν πηλὸν τῆς τέχνης)», ὅχι τὴν τέχνη». Σπουδαῖο εἶναι ὅτι τοῦ Ζεῦξιδος ὁ λόγος καὶ τοῦ Πλάτωνος ἡ διαπίστωση γιὰ τὸ αὐτεξούσιο τῆς τέχνης γίνονται ἀκριβῶς ὅταν ἡ τέχνη ἔχει κατακτήσει καὶ δίνει ἀξία καλλιτεχνικὴ σ' ὅλο τὸν πλοῦτο τῆς ρέουσας πραγματικότητος, ἑξωτερικὸ καὶ ψυχικὸ, καὶ ὅμως ἀρνεῖται στὴν πλούσια αὐτὴ πολύμορφη πραγματικότητα τὸ δικαίωμα νὰ γίνῃ κριτήριό τῆς τέχνης, γιατί δὲν εἶναι παρὰ ἡ «λάσπη» τῆς τέχνης.

"Ἀς ἰδοῦμε τώρα ἐμπειρικὰ πῶς καὶ μὲ ποιά ἀποτελέσματα μεταχειρίστηκε τὴν ἀφαιρετικὴ ἐλευθερία τῆς ἡ ἐλληνικὴ τέχνη. Ἀς προσπαθήσουμε νὰ βάλομε σὲ κάποια τάξη τὶς ἐντυπώσεις μας ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἐπισκοπήσαμε.

Ἡ ἀφαιρετικὴ τάση καὶ οἱ ἀφαιρετικὲς μέθοδοι τῆς ὑστερομυκηναϊκῆς τέχνης ὁδήγησαν σὲ σχηματοποίησιν, ποὺ ἀποτελεῖ συχνὰ πλήρη κατάρρευση τῆς ὀργανικῆς μορφῆς καὶ φτάνει σὲ σχῆμα σχεδὸν γεωμετρικόν.

Ἀλλὰ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σχεδὸν βρίσκεται ὅλη ἡ οὐσία τοῦ προβλήματος: δηλαδή: ἀκόμη καὶ στὰ πιὸ «γεωμετρικὰ» σχήματα τῆς ὑστερομυκηναϊκῆς τέχνης νιώθουμε ὅτι στὸ νοῦ ἢ στὸ συναίσθημα τοῦ τεχνίτη ὑπάρχει — καὶ ὅχι σὲ πολὺ μεγάλη ἀπόσταση — ἡ μορφή καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ὀργανικοῦ κόσμου μὲ τὰ ἀκαθόριστα καὶ ἄστατα σύνορα καὶ ἐπιβάλλει τὶς ἀπαιτήσεις του,

πού εἶναι, τὸ λιγώτερο, εὐλυγισία καὶ ἐλεύθερο σχέδιο. Ἡ τέχνη ὅμως ποὺ διαδέχεται τὴν ὑστερομυκηναϊκὴν, ἡ καθαυτὸ γεωμετρικὴ, δηλαδὴ ἡ ἀρχὴ τῆς καθαυτὸ ἐλληνικῆς τέχνης, τερματίζει ἀπότομα καὶ κόβει ἀπὸ τὴ ρίζα ἐκεῖνη τὴ συναισθηματικὴ προσκόλλησιν στὸν ὀργανικὸ κόσμον, μὲ τὸν ὁποῖον εἶναι σὰν συνυφασμένη ὅλη ἡ κρητομυκηναϊκὴ τέχνη. Ἡ ὑστερομυκηναϊκὴ σχηματοποίηση καὶ ἀφαίρεση εἶναι —σὰν νὰ ποῦμε— «πονηρεμένη» ἀπὸ τὶς ἀγάπες καὶ τὶς ἀναμνήσεις τῆς παλιότερης φυσιοκρατικῆς τάσης, τὰ μοτίβα εἶναι οἱ ἴδιες οἱ παλιές ὀργανικὲς μορφές ἀποστεγνωμένες. Τώρα, στὴν καθαυτὸ γεωμετρικὴ τέχνη, τὰ μοτίβα δὲν πρέπει οὔτε ἀπὸ μακρὰ νὰ θυμίζουν τὴν ὀργανικὴ ὕλη· γράφονται λοιπὸν ὅχι ἐλεύθερα μὲ τὸ χέρι, ὅπως ἔκαναν οἱ κρητομυκηναῖοι, ἀλλὰ μὲ τὸ χάρακα καὶ μὲ τὸ διαβήτη· καὶ ἅμα ἀργότερα γίνονται δεκτὰ στὴ διακόσμηση ὁ ἄνθρωπος καὶ τὰ ζῶα, θὰ συμμορφωθοῦν κι αὐτὰ ὅσο γίνεται πρὸ αὐστηρὰ μὲ τὰ γεωμετρικὰ κοσμήματα.

Ἀλλὰ ἡ βαθύτερη διαφορὰ βρίσκεται στὸ ὅτι ἡ στάσις τῆς γεωμετρικῆς τέχνης δὲν εἶναι μόνον ἀρνητικὴ. Καθαρίζοντας τὸ ἔδαφος ἀπὸ τὰ κακομοίρικα καὶ ἄγωνα πιά κατὰλοιπα τῆς παλιότερης καλλιτεχνικῆς αἰσθησεως, ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ γιὰ νὰ συλλάβει μὲ καινούργιον τρόπο τὸν κόσμον. "Οτι σ' αὐτὸ τείνει ἡ γεωμετρικὴ τέχνη τὸ φανερόν, ἔμμεσα τουλάχιστον, τρία χαρακτηριτικά: 1) Τὸ ἐντελὲς ἰδιαιτέρον καὶ ἐπίμονον ἐνδιαφέρον ποὺ δείχνει γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τοῦ σώματος τοῦ ἀγγείου π.χ., ποὺ δὲν ἀνέχεται τίποτα τυχαῖον καὶ χαλαρό· ἡ λειτουργία τῶν μελῶν του, τοῦ ποδιοῦ, τοῦ ὤμου, τοῦ χειλιοῦ, ἔχει σαφήνεια καὶ σταθερότητα ἔντονη καὶ ἀπαραγνώριστη. 2) Ἡ διάταξις τῆς διακόσμησης ἐπάνω στὸ ἀγγεῖον καὶ ἡ σύνταξις τῶν στοιχείων της μετὰ τοὺς ὑπηρετοῦν μὲ τὴν ἴδια σαφήνεια καὶ λογικὴ τὴ λειτουργία τῶν μελῶν τοῦ σώματος τοῦ ἀγγείου. 3) Καὶ στίς δύο αὐτὲς ἐπιδιώξεις, καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ σώματος τοῦ ἀγγείου καὶ στὴ σύνταξιν τῆς διακόσμησης, βλέπομε καὶ τὴν ἄλλη κυριαρχικὴ ἐπιθυμία τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος, ὅτι: ὁποιαδήποτε μορφή πρέπει νὰ δημιουργεῖ ἀπὸ μέσα της τὰ σύνορά της, ὁ ἐσωτερικὸς της πλοῦτος νὰ μὴ μένει ἀπεριόριστος, ἀλλὰ νὰ καταλήγει ὀργανικὰ καὶ νὰ ἀόχυνεται» πίσω ἀπὸ ἕνα καθαρὸ περίγραμμα ποὺ τὸ γέννησε ὁ ἴδιος ἀπὸ μέσα του — ὅχι ὅπως οἱ ὑστερομυκηναϊκὲς μορφές, ποὺ φαίνονται σὰν κομμένες τυχαῖα ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ πλοῦτον καὶ σὰν νὰ κοιλαινόνται ὑποχωρώντας στὴν πίεσίν του. Βλέπομε δηλαδὴ ἀμέσως στὴν αὐγὴ τῆς καθαυτὸ ἐλληνικῆς τέχνης νὰ ἐνεργεῖ μέσα της ἐκεῖνο ποὺ ἀποτελεῖ τὴ μεγάλη της κατάρκτησιν καὶ τὴ μεγάλη της δόξα: τὴ μόνιμην ἐπιθυμίαν νὰ δέσει τὴν κίνησιν τῆς ζωῆς μὲ τὴ διάρκειαν καὶ τὴ σταθερότητα, νὰ ζευγαρώσῃ τὴν πολυμορφίαν ἢ τὴν ἀλλαγὴν μὲ τὸν κανόνα, τὸ νόμον καὶ νὰ διατηρήσῃ καὶ τὰ δύο αὐτὰ ἀντίμαχα στοιχεῖα ἐνεργὰ μέσα στὴν καλλιτεχνικὴ μορφή (μὲ τὸ

μέσο τοῦ «ρυθμοῦ»). Ἀνάλογα μὲ τὶς διάφορες πλευρὲς τοῦ κοινοῦ αὐτοῦ νόμου, ποὺ σημάδευε κάθε φορά τὸ ἐλληνικὸ πνεῦμα, ἄλλαζε καὶ ἡ μορφή τῆς τέχνης. Ἀλλὰ χρειάστηκε νὰ ἀρχίσει παραμερίζοντας τέλεια ὅλες τὶς χάρες τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, νὰ πάρει ἀπόσταση ἀπέναντί του γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὸν ξαναβρεῖ, νὰ τὸν ξαναἰδεῖ καθαρώτερο καὶ νὰ καταλάβει τὸ βάθος του, νὰ προχωρήσει δηλαδὴ πίσω ἀπὸ τὸ πλάτος του καὶ τὴν ἐπιφάνειά του, ποὺ εἶχε μαγέψει τὴν κρητομυκηναϊκὴ τέχνη.

Τέτοια ριζικὴ ἀποστροφή ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο, ὅπως στὴν πρώτη φάση τῆς γεωμετρικῆς τέχνης, δὲν ξαναφάνηκε πιά μέσα στὸ χῶρο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης. Στὸ τέλος τῆς ἀρχαιότητος, ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Μ. Κωνσταντίνου καὶ ὕστερα, διακρίνομε πάλι κάποια τάση πρὸς τὴν ἀφαίρεση. Εἶναι σὲ μερικὰ ἔργα ἀπαραγνώριστη ἡ ροπή τῆς τέχνης νὰ μεταβάλλει τὶς παλιὲς ὀργανικὲς μορφὲς τὶς κληρονομημένες ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη, ποὺ ἦταν κατ' ἐξοχὴν πλαστικές, σὲ παιχνίδι τῶν γραμμῶν τοῦ σχεδίου, ποὺ πᾶνε νὰ μεταβληθοῦν σὲ αὐθύπαρκτα σχήματα μὲ αὐτεξούσια ὁμορφιὰ καὶ αὐτεξούσιο νόημα. Ἀλλὰ, γιὰ λόγους ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ, ἡ τάση αὕτη δὲν ἔφτασε σὲ τέτοια συνέπεια, ὥστε νὰ ἀφανίσει ἀπὸ τὴν εἰκόνα τὴν ὀργανικὴ μορφή. Ἀφαίρεση πραγματικὴ, σπρωγμένη ὡς τὶς ἄκρες συνέπειες, ὡς τὸ νὰ μεταβάλλει ριζικὰ π.χ. ἓνα κεφάλι σὲ σύμπλεγμα γραμμῶν τέτοιων ὥστε τὸ κεφάλι ἢ ὅποια ἄλλη μορφή νὰ μὴ γνωρίζονται πιά, ἔχομε, ἀντίθετα, στὴν περιφέρεια τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ κόσμου, π.χ. στὰ νομίσματα τῶν Κελτῶν. Ἀπὸ τὸ 2ο αἰῶνα κίόλας π.Χ. τὸ φαινόμενο εἶναι ἐξαιρετικὰ συναρπαστικὸ καὶ ἀποκαλυπτικὸ, ἀλλὰ βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὸ ἀποψινὸ θέμα.

Ἡ ἀναδρομὴ αὕτη στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη — ποὺ γιὰ νὰ χωρέσει στὰ σύνορα τῆς ὥρας ἔπρεπε νὰ ἀπλοποιήσῃ καὶ νὰ δώσῃ πολὺ σχηματικὰ τὸν πλοῦτο τῶν φαινομένων — προκαλεῖ μερικὲς σκέψεις καὶ γιὰ τὴ σύγχρονη τέχνη. Πρῶτα-πρῶτα πρέπει νὰ τονίσωμε ὅτι: ἡ σημερινὴ τέχνη ἔχει ἀναμφισβήτητο καὶ πληρέστατο δικαίωμα ἐσωτερικὸ, ποὺ πηγάζει ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς νόμους τῆς καὶ τὴν ἱστορία τῆς, νὰ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀφαίρεση. Καὶ δὲν πιστεύω ὅτι ἡ ἀφηρημένη τέχνη τῶν ἡμερῶν μας ἔχει πολὺ περισσότερα μέτρια ἢ κακὰ ἔργα ἀπὸ ὅσα ἔχουν οἱ παλιότερες μορφὲς τῆς τέχνης. Ἴσως ὅμως ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ σημερινὴ ἀφηρημένη τέχνη καὶ στὴν ἀφηρημένη τέχνη τῶν ἄλλων ἐποχῶν κάποια διαφορά: Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κοινοῦ τῶν θεατῶν σήμερα δὲν αἰσθάνεται [— ἢ τουλάχιστο δὲ τὸ αἰσθάνεται ἀκόμη —] ὅτι ἡ ἀφαίρεση εἶναι ἓνας τρόπος ἐκφράσεως ἀβίαστος καὶ σὰν αὐθόρμητος, ὑποχρεωτικὸς γιὰ ὁλόκληρὴ τὴν ἀνθρώπινη κοινότητα, ποὺ ἔξω ἀπ' αὐτὸν δὲν ὑπάρχει ἄλλος· ὅτι εἶναι ἓνα στυλ, ἓνας «ρυθμός», ποὺ τοὺς δένει ὅλους καὶ εἶναι γιὰ ὅλους αὐτονόητος — ἐνῶ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ αἶσθημα τοῦ αὐθόρμητου

και για όλους υποχρεωτικού ἔχομε με τὴ γεωμετρικὴ τέχνη, ποὺ σὰν νὰ μὴν τὸ αἰσθανόντουσαν κὰν ὡς ὑποχρέωση. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι ἡ ἀφαίρεση, ποὺ εἶναι γιὰ τὴν τέχνη καὶ ἐσωτερικὴ ἐπιταγὴ καὶ νομιμώτατο δικαίωμα, φαίνεται σὲ μεγάλο μέρος τοῦ κοινοῦ σὰν αὐθαιρεσία ὀρισμένων ἀτόμων. Αὐτὸ ὅμως ὀφείλεται σὲ λόγους, ποὺ εἶναι δυσκολώτατο νὰ τοὺς ξεκαθαρίσομε ἐδῶ, ἀλλὰ ποὺ βρίσκονται ἀσφαλῶς ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης καὶ ποὺ ἡ τέχνη δὲν ἔχει καμμιά εὐθύνη γι' αὐτούς. "Αὐα δὲν ὑπάρχει στὴ ζωὴ τῆς ἀνθρώπινης κοινότητος «δεσμὸς» — ὄχι «δεσμά», ἀλλὰ δεσμός, αὐθόρμητος καὶ ἀβίαστος καὶ σὰν αὐτονόητος, πῶς περιμένομε διαφορετικὰ πράγματα στὴν τέχνη καὶ στὴ σχέσις τοῦ κοινοῦ με τὴν τέχνη;

"Ἰσως ἡ ἀναδρομὴ αὐτὴ στὴν ἑλληνικὴ τέχνη προκαλεῖ καὶ κάποιον ἄλλο ἐρώτημα. Εἶδαμε, ὅτι στὴ μετὰβασιν ἀπὸ τοὺς ὑστερομυκηναϊκοὺς χρόνους στοὺς γεωμετρικοὺς ξεχωρίζονται δύο εἴδη ἀφαίρεσης: ἡ ὑστερομυκηναϊκὴ, ποὺ σχηματοποιεῖ, ἀποστεγνώνει, στίβει τὸ χυμὸ καὶ ἐκγεωμετρίζει τὶς παλιὰς μορφὰς τῆς κρητομυκηναϊκῆς φυσιοκρατίας· καὶ ἡ καινούργια, ἡ καθαυτὸ γεωμετρικὴ ἀφαίρεση, ποὺ σαρώνει ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης κάθε ἔχνος τοῦ ὀργανικοῦ κόσμου καὶ καθαρίζει παστρικά τὸ ἔδαφος, γιὰ νὰ τὸν συλλάβει με καινούργιον τρόπο. Μὲ ποιὰ ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς μορφὰς τῆς ἀφαίρεσης συγγενεὺς ἡ σημερινὴ ἀφηρημένη τέχνη; με τὴν πρώτη ποὺ εἶναι τὸ τέλος τοῦ παλιοῦ ἢ με τὴ δεύτερη ποὺ εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ καινούργιου; Πρέπει ὅμως ἐδῶ ἀμέσως νὰ τονίσω, ὅτι τὸ ἐρώτημα αὐτὸ δὲν ἔχει καμμιά σημασίαν γιὰ τὴν ἀξία τῆς σημερινῆς τέχνης: εἴτε τὸ πρῶτο συμβαίνει εἴτε τὸ δεύτερο, ἡ ἀξία τῶν καλῶν ἔργων τῆς σημερινῆς τέχνης εἶναι ἀκλόνητη. Λοιπὸν — μποροῦμε νὰ ξαναρωτήσομε: ἐδῶ εἶναι δυσκολώτατη ἢ ἴσως δὲν ὑπάρχει ἀπάντησις. Ποτὲ δὲν ξεχωρίζει με τὴν τρίχα τὸ παλιὸ ἀπὸ τὸ καινούργιον· καὶ λιγώτερο ἀπ' ὅλους τὸ καταλαβαίνουν οἱ ἄνθρωποι ποὺ ζοῦν μέσα στὴν ἐποχὴ αὐτῇ. Τὸ ἐρώτημα ὅμως ὑπάρχει καὶ εἶναι νόμιμον. Βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τοῦ καινούργιου ἢ σημερινῆς ἀφηρημένης τέχνης; ἡ ἐντύπωσή μου, ὕστερα ἀπ' ὅσα εἶπαμε, εἶναι ὅτι τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς τῆς αἰσθανόμεσθε μᾶλλον σὰν τὸ τέλος τοῦ παλιοῦ. Ὁ Herbert Read, γιὰ νὰ ὀρίσει τὴ γραμμὴ ποὺ χωρίζει τὴ μοντέρνα τέχνη ἀπὸ τὴν προηγούμενη, παίρνει γιὰ κριτήριον τὰ λόγια τοῦ Paul Klee: «ἡ τέχνη δὲν ξαναδίνει τὰ ὁρατὰ πράγματα, ἀλλὰ κάνει κάποια πράγματα ὁρατά». Ἀπόλυτοι σύμφωνοι — ἀλλὰ γιὰ τὸ ἐρώτημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, δηλαδή: «ἡ σημερινὴ τέχνη εἶναι τὸ τέλος τοῦ παλιοῦ ἢ ἡ ἀρχὴ τοῦ καινούργιου;» ἔχει, νομίζω, κάποια σημασία τοῦτο: σ' αὐτὰ τὰ ἄόρατα ποὺ κάνει ὁρατὰ ἡ μοντέρνα, ἡ ἀφηρημένη τέχνη δίνει μερικὰ τουλάχιστον ἀπὸ τὰ γνωρίσματα, με τὰ ὁποῖα τὸ μάτι μας ἔχει συνηθίσει νὰ βλέπει τὰ ὁρατὰ πράγματα γύρω μας — δηλ. με ὄγκον ἢ βάθος ἢ ἀτμόσφαιρα ἢ εὐλυγισίαν ἢ, τουλάχιστον,

μὲ τὸ αἶσθημα ὅτι ἡ ζωγραφία εἶναι κομμάτι ἀπὸ κάτι πολὺ μεγαλύτερο καὶ πλατύτερο καὶ βαθύτερο· ἡ ἐλληνικὴ γεωμετρικὴ τέχνη ὅμως, ποὺ εἶναι ἀρχὴ τοῦ καινούργιου, στάθηκε ἀπόλυτα ριζοσπαστικὴ. Ἀλλὰ καὶ πάλι: ἔχω ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴν ἀπάντηση ποὺ ἔδωσα ἔμμεσα λέγοντας τὴν ἐντύπωσή μου.

Ὅποιος ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἱστορία δὲν μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι διστακτικὸς. Ὁ ποιητὴς Hofmannsthal εἶπε κάτι ὠραῖο καὶ βαθύ: «*γιατὴ τὴ σοβαρώτερη ματιὰ ὁ χρόνος γίνεται χῶρος*» δηλαδή: τὰ περασμένα μεταβάλλονται σὲ ζωντανές μορφές ποὺ τίς αἰσθάνεται κανεὶς γύρω του καὶ μπορεῖ νὰ μιλήσει ἄμεσα μαζί τους. Ἀλλ' αὐτὸ εἶναι προνόμιο τοῦ γνήσιου ποιητῆ. Ὁ Jacob Burckhart ὅμως, ἰδιοφυῆς ἱστορικὴ, ποὺ ὅχι μόνον ἀνανέωσε τὴν ἱστορικὴ γνώση μὲ τὰ ἔξοχα ἔργα του γιὰ τὸν Μ. Κωνσταντῖνο, γιὰ τὴν Ἀναγέννηση καὶ τὴν τέχνη της, γιὰ τὸν ἀρχαῖο ἐλληνικὸ πολιτισμὸ κ.ἄ. ἀλλὰ καὶ σκέφτηκε βαθύτατα γιὰ τὴν ἱστορικὴ γνώση, εἶπε: «*τὸ ρητὸ 'Ἡ Ἱστορία εἶναι δασκάλα τῆς ζωῆς' (Historia vitae magistra) ἀποκτάει κάποιον ἀνώτερο καὶ ταυτόχρονα μετριοφρονέστερο νόημα. Μὲ τὴ μελέτη τῆς παλιᾶς πείρας θέλομε ὅχι τόσο νὰ γίνουμε ἔξυπνοι —γιὰ μιὰν ἄλλη φορά— [δηλαδή ξέρομε τί θὰ κάνομε τὴν ἐρχομένην φορά], ὅσο γνωστικοὶ (γιὰ πάντα)*». Ὅσοι θέλουν νὰ μένουν πιστοὶ στὴν ὑπόθεσιν ποὺ μᾶς ἔδωσε ἡ σοφία τοῦ μεγάλου δασκάλου, δὲν βιάζονται νὰ βγάλουν συμπεράσματα καὶ κρίσεις, ἀλλὰ παρακολουθοῦν τὰ φαινόμενα τῶν ἡμερῶν μας μὲ προσοχή, ἀλλὰ καὶ μὲ συμπάθεια.

97

Ὁ ζωγράφος Ἀλέκος Κοντόπουλος

(Ζυγός 7, 1962, 5)

98

«Ἀσπιλ' ἐν νέοισιν»

(*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*
77, 1962, 121-129)

'Αρχή τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραίτου καὶ ἀνάπτυξή του στὸν 5ο καὶ 4ο αἰ. π.Χ.*

Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβουμε γιατί γενικά τὸ πορτραῖτο, τὰ καλλιτεχνικά του προβλήματα καὶ ἡ ἱστορία του, προκαλοῦν τόσο πολὺ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μελετητῶν τῆς τέχνης. Εἶναι πρῶτα-πρῶτα τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο, ποὺ δίνει ἰδιαίτερη θερμότητα στὸ θέμα αὐτό. Ἀφήνω κατὰ μέρος τοὺς συναισθηματικούς δεσμούς τῶν ἀνθρώπων μεταξὺ τους. Ὑπάρχουν καὶ ἀντικειμενικοί λόγοι. Κάθε φορὰ ποὺ πάει ὁ νοῦς μας σ' ἓνα μεγάλο πνευματικὸ ἄνθρωπο ἢ σ' ἓνα σπουδαῖο ἱστορικὸ πρόσωπο, αἰσθανόμαστε τὴν ἀνάγκη νὰ γνωρίσουμε τὴ φυσιογνωμία του. Δὲν εἶναι πάντοτε ἀπλὴ περιέργεια, ἀλλὰ στὸ βάθος ἡ νόμιμη ἐπιθυμία νὰ συσχετίσουμε τὴ σπουδαιότητα τοῦ ἀνθρώπου ἐκείνου μὲ τὴ φυσιογνωμία του, τὴν ἔκφρασή του. Συχνά, βέβαια, ἀπογοητευόμαστε ἀλλὰ τὸ λάθος εἶναι σχεδὸν πάντοτε δικό μας: ἢ δηλαδὴ ἔχει ὑπερτιμηθῇ ἡ σημασία τοῦ ἀνθρώπου ἐκείνου, ἢ ἐμεῖς δὲν ἐρμηνεύουμε σωστὰ τὰ χαρακτηριστικά του. Καὶ τὸ ἀντίστροφο ὁμῶς συμβαίνει: συχνὰ βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἓνα πορτραῖτο ἀγνώστου, καὶ τότε προσπαθοῦμε νὰ προχωρήσουμε στὸ ἐσωτερικὸ του, νὰ διακρίνουμε τί ἄνθρωπος ἦταν αὐτός, ποιὸς ὁ χαρακτήρας του ἢ τὸ πνεῦμα του. Αὐτὸ κιόλας φανερώνει ὅτι ἀπὸ τὸ πορτραῖτο ἀπαιτοῦμε νὰ μᾶς δείξει κάτι περισσότερο, κάτι πῶς μέσα ἀπὸ τὶς γραμμὲς καὶ τὶς ἐπιφάνειες τοῦ προσώπου. Τοῦτο εἶναι πολὺ σημαντικὸ καὶ τὸ σημειώνουμε ἀπὸ τώρα, γιατί αὐτὸ εἶναι πραγματικὸς πυρήνας τοῦ ὅλου προβλήματος τοῦ πορτραίτου.

Τί ὀνομάζουμε ὁμῶς, τέλος πάντων, πορτραῖτο; Ὁ ὀρισμὸς δὲν εἶναι καθόλου εὐκόλος, ὅπως θὰ ἰδοῦμε. Γι' αὐτὸ ὁ μεγάλος Χρῆστος Τσουντας, μὲ τὸ βαθὺ πεντακάθαρο πνεῦμα του, μᾶς εἶχε δώσει ἓνα ἐμπειρικὸ μέσον γιὰ νὰ ξεχωρίζουμε στὰ ἔργα τῆς τέχνης τὸ πορτραῖτο ἀπὸ τὰ ἰδανικὰ κεφάλια, δηλαδὴ κεφάλια θεῶν ἢ μυθικῶν προσώπων: πορτραῖτο, ἔλεγε, εἶναι τὸ κεφάλι ἐκεῖνο ποῦ, βλέποντάς το, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸν ἄνθρωπο αὐτὸ σὰν

* *Ἀρχαία Τέχνη*, Β' ἔκδ. συμπληρωμένη, 1981, 176-191. Χρονολογεῖται στίς 5 Μαρτίου 1963.

κάπου νὰ τὸν ἔχουμε συναντήσει, κάπου τὸν ἔχουμε ἰδεῖ στὸ δρόμο. Τὸ κριτήριο αὐτὸ εἶναι πραγματικὰ πολὺ χρήσιμο γιὰ τὸ ξεχώρισμα τοῦ πορτραίτου ἀπὸ τὰ ἰδανικὰ κεφάλαια. Ἀλλὰ τώρα ἀρχίζω τὰ πιὸ σπουδαῖα ἐρωτήματα! Τὸ πορτραῖτο αὐτὸ ξαναδίνει πιστὰ τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τοῦ συγκεκριμένου ἐκείνου ἀνθρώπου, καὶ ὅσο πιὸ πιστὰ τὰ ξαναδίνει, τόσο πιὸ καλὸ πιὸ ἐπιτυχημένο πορτραῖτο εἶναι; Θὰ ἔλεγε κανεὶς πρόχειρα, ὅτι τὸ πιὸ πιστὸ πορτραῖτο εἶναι ἡ φωτογραφία. Καὶ ὅμως τοῦτο εἶναι μεγάλη αὐταπάτη· ἡ ἀξιοπιστία τῆς φωτογραφικῆς μηχανῆς εἶναι μῦθος. Ἀποδείξει: οἱ φωτογραφίες τῶν ἀνθρώπων ποὺ περπατοῦν, τοὺς παρασταίνουν ἢ μὲ τὸ ἓνα πόδι στὸν ἀέρα ἢ μὲ τὰ δυὸ πόδια τους στὴ γῆ, ἀλλὰ ἀλύγιστα (ἰδιαίτερα διασκεδαστικές φωτογραφίες εἶναι σοβαρῶν ἀξιωματούχων στὶς τελετές): εἶναι πιστότατες καὶ ὅμως παραμορφώνουν τελικὰ τὴ ζωντανὴ πραγματικότητα, γιατί διαιωνίζουν κάτι ποὺ εἶναι μόνο μιὰ στιγμή φευγάλεα, ἀπειροελάχιστο πολλοστημόριο τῆς ζωντανῆς πραγματικότητος, καὶ γι' αὐτὸ ἡ φωτογραφικὴ εἰκόνα εἶναι καὶ ἄψυχη καὶ παραμορφωτικὴ. Πῶς λοιπὸν μπορούμε νὰ ἔχουμε ἐμπιστοσύνη στὴ φωτογραφικὴ μηχανὴ ὅταν διαιωνίζει ἓνα πρόσωπο, ἀφοῦ καὶ ἀπὸ τὸ πρόσωπο δὲν μπορεῖ νὰ συγκρατήσῃ παρὰ κάποιες στιγμές του; Δὲν κάνει καμμιά διαφορὰ ὅτι τὸ βάδισμα εἶναι κίνηση, ἐνῶ τὸ πρόσωπο μπορεῖ νὰ μείνῃ ἀκίνητο! Νὰ μὴν ξεχνᾶμε ὅτι μόνο τὸ πρόσωπο τοῦ νεκροῦ ἀνθρώπου εἶναι πάντοτε τὸ ἴδιο (ὁ Mallarmé γιὰ τὸν Poe), τὸ ζωντανὸ πρόσωπο ποτέ.

Πρέπει λοιπὸν νὰ εἶναι καλλιτέχνης ὁ φωτογράφος, ἢ νὰ γίνῃ ἡ τύχη καλλιτέχνης, ὥστε νὰ συμβεῖ νὰ πάρῃ ἡ μηχανὴ τὸν ἄνθρωπο στὴν πιὸ γόνιμη, στὴν πιὸ ἀποκαλυπτικὴ στιγμὴ του, ἐκείνη δηλαδὴ ποὺ συμπυκνώνει ὅσο γίνεται περισσότερα καὶ οὐσιαστικότερα στοιχεῖα ἀπὸ ὁλόκληρο τὸν ζωντανὸ ἄνθρωπο. Ἀς πετάξουμε λοιπὸν μιὰ γιὰ πάντα στὰ ἄχρηστα τὴν ἀξιοπιστία τῆς φωτογραφίας. Ὅπως γιὰ τὸ περπάτημα, ἡ τέχνη μόνο μπορεῖ νὰ ἀπεικονήσῃ σωστὰ τὴν περίπλοκη πραγματικότητα τοῦ βαδίσματος, ἔτσι στὸ πορτραῖτο ἡ τέχνη μόνο μπορεῖ νὰ δώσῃ (ἔστω καὶ μὲ τὸ μέσον τῆς φωτογραφίας) σωστὴ εἰκόνα τοῦ ἔμψυχου ἀνθρώπου. Φτάνει βέβαια ὁ λεγόμενος καλλιτέχνης νὰ εἶναι πραγματικὰ καλλιτέχνης.

Στὴν ἀρχαιότητα ἡ φωτογραφία ἦταν ἄγνωστη. Τὸ θέμα τοῦ πορτραίτου εἶχε σ' ἐκείνους ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀφετηρία καὶ στέκονταν σὲ διαφορετικὴ βάση. Προσέχουν βέβαια καὶ ἐκεῖνοι νὰ ἀπεικονίσουν τὴν πραγματικότητα μὲ «ἀκρίβεια» — αὐτὴ εἶναι ἡ Ἀριστοτελικὴ ἔκφραση... στὴν εἰκόνα νὰ ἀναγνωρίσουν τὸ πρᾶγμα ἢ τὸ πρόσωπο: «γι' αὐτό, λέει ὁ Ἀριστοτέλης, χαίρουν οἱ ἄνθρωποι βλέποντας τίς εἰκόνες, γιατί κοιτάζουν, καταλαβαίνουν καὶ συλλο-

γίζονται (συμπεραίνουν) *τί είναι τὸ καθένα, π.χ. ὅτι αὐτὸς εἶναι ὁ δεῖνα*, «ὅτι οὗτος ἐκεῖνος» [Ποιητική 4, 1448β, 15 κέ.: διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς ἐκείνας ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος]. Θέλουν τὴν «ὁμοιότητα» — καὶ αὐτὸς ὁ ὅρος ἀρχαῖος εἶναι: ὁ Θεόφραστος βάζει τὸν κόλακα νὰ λέει στὸ θῦμα του «τί ὅμοια πού εἶναι ἡ εἰκόνα σου!» (Κολακείας 12 — καὶ τὴν εἰκόνα ὁμοίαν εἶναι).

Ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ λέξη «εἰκὼν» — πού εἶναι ὁ ἀρχαῖος ὅρος γιὰ τὸ πορτραῖτο, τόσο τὸ ζωγραφικὸ, ὅσο καὶ τὸ γλυπτὸ αὐτό, σημαίνει: «ὁμοίωμα» καὶ παράγεται ἀπὸ τὸ «εἶοικα» μοιάζω. Ἐδῶ ὅμως προβάλλουν σοβαρότατα προβλήματα γιὰ τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἱστορία τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πορτραίτου. Οἱ παραπάνω μαρτυρίες καὶ ἄλλες πολλὲς ἀκόμη, βεβαιώνουν τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἀτομικοῦ πορτραίτου στὰ κλασσικὰ κίόλας χρόνια, στὸν 5ο καὶ 4ον αἰ. π.Χ., πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ, γιατί εἶναι βαρυσήμαντα γιὰ τὴν γένεση καὶ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἐλληνικοῦ πορτραίτου. Τί περιεχόμενο ὅμως καὶ τί εὐρύτητα ἔδιναν στὴν ἔννοια τῆς «ὁμοιότητος» καὶ τῆς «ἀκρίβειας» οἱ δύο αὐτοὶ κλασσικοὶ αἰῶνες; Πότε πρωτοπαρουσιάζεται ἡ ἀπαίτηση τῆς ὁμοιότητος; Ὑπάρχει μέσα στὰ διακόσια αὐτὰ χρόνια ἐξέλιξη στὴν ἀντίληψη τῆς ὁμοιότητος; Τὴν ἀπάντηση θὰ μᾶς τὴ δώσουν τὰ ἴδια τὰ ἔργα τῆς τέχνης.

Ἀλλὰ οἱ δυσκολίες εἶναι μεγάλες, ὅπως δείχνουν οἱ διχογνωμίες τῶν διαφόρων μελετητῶν, γιὰ τοὺς ἐξῆς προπάντων λόγους:

1. Δὲν ἔφτασε ὡς ἐμᾶς κανένα σχεδὸν πρωτότυπο ἐλληνικὸ πορτραῖτο, ἀλλὰ μόνο ἀρχαῖα ἀντίγραφα καμωμένα στοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους, ἄλλα καλύτερα, ἄλλα χειρότερα. Βλέπουμε ὅμως ἀπὸ τίς σπάνιες περιπτώσεις ὅπου ἔχουμε κάποιο πρωτότυπο, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς μικροτεχνίας, τί τεράστια ποιοτικὴ ἀπόσταση χωρίζει τὰ πρωτότυπα ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα, πρᾶγμα πού δυσκολεύει τρομερὰ τὴν κρίση καὶ προπάντων τὴ χρονολόγηση τοῦ πρωτοτύπου.

2. Πολὺ συχνὰ σώζονται περισσότερα ἀρχαῖα ἀντίγραφα τοῦ ἴδιου πορτραίτου, γιατί ἡ ζήτησις ἦταν μεγάλη, παρουσιάζουν ὅμως πάντοτε διαφορὰς μεταξύ τους, ὅχι μόνο στὴν ποιότητα τῆς δουλειᾶς ἀλλὰ καὶ σὲ λεπτομέρειες καὶ στὴν ἔκφραση· σὲ ποιοὶ ἀπ' ὅλα νὰ στηρίξουμε τὴν κρίση μας; Τὸ πιθανότερο εἶναι, μερικὲς φορὲς ἔχει καὶ ἀποδειχθεῖ, ὅτι τὸ καθένα ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα ἔχει συγκρατήσῃ ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ οὐσιαστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ πρωτοτύπου πορτραίτου πού ἀντιγράφουν. Ἀλλὰ δὲν εἶναι καθόλου εὐκολο νὰ ἀνασυνθέσουμε τὸν χαρακτήρα τοῦ πρωτοτύπου πορτραίτου ἀθροίζοντας τὰ διάφορα στοιχεῖα πού μᾶς δίνουν τὰ ἀντίγραφα του καὶ νὰ φτάσουμε ἔτσι στὴ

γνήσια ἀρχική δημιουργία. Καί δυσκολεύεται ἔτσι πάλι καὶ ἡ χρονολόγησι τοῦ πρωτοτύπου.

Τὴ σωστὴ ὁμως χρονολόγησι τοῦ πρωτοτύπου τὴ χρειάζομαστε ὄχι γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουμε τὴν περιέργειά μας, ἀλλὰ γιὰτὶ ἀλλιῶς δὲν μπορούμε νὰ μάθουμε πῶς κάθε ἐποχὴ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ἔνιωσε τὸ πρόβλημα τοῦ πορτραίτου καὶ πῶς τὸ ἔλυσε.

3. Μεγάλῃ δυσκολίᾳ δημιουργεῖ τὸ γεγονός ὅτι: ἐνῶ τὰ πρωτότυπα ἐλληνικὰ πορτραῖτα ἦταν πάντοτε ὁλόσωμα ἀγάλματα, τὰ ἀντίγραφα τοὺς ποὺ ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς εἶναι —σύμφωνα μὲ τὴν αἴσθησι καὶ τὶς ἀνάγκες τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων— σχεδὸν πάντοτε κεφάλια μόνο ἢ προτομές, τοποθετημένα σὲ τετράγωνες ἐρμαικὲς στῆλες. Αὐτὸ ὁμως εἶναι πραγματικὴ παραμόρφωσι, γιὰτὶ, ἀπὸ τὰ λίγα παραδείγματα ὁλόσωμου πορτραίτου ποὺ σώθηκαν, βλέπουμε ὅτι τὸ κεφάλι εἶναι ἀναπόσπαστο ὀργανικὸ στοιχεῖο τοῦ σώματος, ἡ στάσι καὶ ἡ ἔκφρασι τοῦ κεφαλιοῦ δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ ὀργανικὴ συνέχεια καὶ τὸ ἀναγκαῖο τέλος τῆς στάσι καὶ τῆς ἔκφρασι τοῦ σώματος· μόνο μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀτόφιᾳ ἐνότητι σώματος καὶ κεφαλιοῦ μπορούμε νὰ κατανοήσουμε σωστὰ καὶ τὸ κεφάλι καὶ τὸν χαραχτήρα του. Κάθε χειρισμὸς εἶναι σὰν τομὴ «ποὺ τρέχει αἷμα».

Μὲ ὅλες αὐτὲς τὶς μεγάλες, καὶ κάποτε ἀπρόβλεπτες δυσκολίες, ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα δὲν παύει νὰ μελετᾷ καὶ νὰ ξαναμελετᾷ τὴν ἰδιομορφίαν καὶ τὰ μυστικὰ τοῦ ἐλληνικοῦ πορτραίτου. Γιατὶ ἰδιαίτερα τοῦ ἐλληνικοῦ; Εἶναι βέβαια πρῶτα-πρῶτα τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς φυσιογνωμίες τῶν μεγάλων μορφῶν τῆς ἐλληνικῆς ἱστορίας. Ἀλλὰ καὶ ἄλλοι βαθύτεροι λόγοι: ἄλλῃ ἐπὶ τέλους ἡ παγκόσμια σημασία τοῦ Μεγ. Ἀλεξάνδρου καὶ ἄλλῃ τοῦ Σέσωστρι. Τὸ αἰγυπτιακὸ πορτραῖτο στάθηκε ξένο γιὰ τὸν εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ: ἐπήγασε ἀπὸ διαφορετικὲς θρησκευτικὲς αἰτίες, ἀναπτύχθηκε μὲ τὸν δικό του τρόπο καὶ χάθηκε νωρὶς ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ ὀρίζοντα. Τὰ προβλήματα ὁμως ποὺ ἀποτελοῦν τὴ βαθύτερη οὐσία τῆς τέχνης τοῦ πορτραίτου, ὅπως τὰ γνώρισε στὴν ἐξέλιξί της ἡ τέχνη τοῦ νεώτερου κόσμου, καὶ ποὺ πηγάζουν ὅλα ἀπὸ τὸ κεντρικὸ πρόβλημα: τί εἶναι τὸ ἀνθρώπινον ἄτομον καὶ ποιά ἡ θέσι του μέσα στὴν τάξι τοῦ κόσμου — τὰ προβλήματα αὐτὰ τὰ ἔθεσε καὶ τὰ ἔλυσε μὲ τρόπο «παραδειγματικὸ» (ὄχι ὑποδειγματικὸ), πρῶτο καὶ μόνο τὸ ἐλληνικὸ πορτραῖτο τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου αἰ. καὶ καθόρισε ἔτσι, μὲ τὸ ἐνδιάμεσο τοῦ ρωμαϊκοῦ, ὅλη τὴν κατοπινὴ ἐξέλιξι.

Τὸ σπουδαιότερο χαρακτηριστικὸ τοῦ πορτραίτου ἐνὸς ἀτόμου εἶναι ἡ ἀτομικὴ ἔκφρασι, ἡ ἐξατομικευμένη ἔκφρασι τῶν γενικῶν ἀνθρώπινων συναισθημάτων (χαρᾶς, λύπης, σοβαρότητις κλπ.) ἐκεῖνη ποὺ κάνει μιὰν ὀρισμένη φυσιογνωμία ἀσύγκριτη μὲ ὅποιανδήποτε ἄλλῃ. Γιὰ τὴν ἔκφρασι αὐτὴ συνερ-

γούν διάφορα μέσα: τὸ κόψιμο τοῦ προσώπου, τὰ μέρη του, ἡ σχετικὴ θέση τους, ἡ κόμμωση, ἕνας μορφασμός, ἡ στάση τοῦ κεφαλιοῦ, εἴτε μερικὰ ἀπ' αὐτά, εἴτε ὅλα μαζί. Ἀλλὰ, εἶδαμε ὅτι ἡ θρυλούμενη πιστότητα τῆς φωτογραφίας εἶναι ὕπουλη καὶ ἄχρηστη· μόνον ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ ξέρει, ὅτι τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα ἐνὸς ἀνθρώπου πλάθονται ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ· καὶ ἂν τὸ πορτραῖτο ἐπιδιώκει νὰ εἶναι γνήσια εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου, πρέπει ὁ ἐσωτερικὸς αὐτὸς κόσμος νὰ φαίνεται καὶ νὰ μιλάει. Μόνον λοιπὸν ὁ καλλιτέχνης διακρίνει ποῖα στοιχεῖα τῆς φυσιογνωμίας ἐξυπηρετοῦν τὴν ἔκφραση τῆς προσωπικότητος, καὶ δίνει στὰ ὑπόλοιπα δευτερεύουσα καὶ πρωτεύουσα θέση, ἢ καὶ τὰ παραλείπει γιὰ νὰ μὴ θολώνουν τὴ γνησιότητα. Ὅλα αὐτὰ ὅμως προϋπόθεση ἔχουν τὴ φυσιογνωμικὴ παρατήρηση· αὐτὴν ὁ καλλιτέχνης τὴν κατέχει βέβαια σὲ ἀνώτερο βαθμὸ, ἀλλὰ, λίγο-πολύ, ἀνάλογη πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἐκτίμηση τῶν φυσιογνωμικῶν στοιχείων ἀπ' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς του. Πρέπει δηλαδὴ οἱ ἄνθρωποι νὰ ἔχουν σχηματίσει ὑποσυνείδητα μιὰ γενικὴ, ἰδανικὴν εἰκόνα τῶν ἀνθρώπων τῆς φυλῆς του καὶ νὰ ἔχουν προσέξει ὅτι μολαταῦτα, τὰ ἄτομα ξεμακραίνουν — μὲ τὸ ἓνα ἢ μὲ τὸ ἄλλο γνῶρισμα — ἀπὸ τὴν ἰδανικὴν ἐκείνην εἰκόνα καὶ πρέπει νὰ δίνουν σημασίαν στὰ ἰδιαιτέρα αὐτὰ ἀτομικὰ γνωρίσματα. Ποῖα ὅμως σημασία; μεγάλη; μικρότερη; Καὶ πῶς ἐρμηνεύουν τὰ γνωρίσματα αὐτά, τὰ — ἄς ποῦμε — μὴ «κανονικὰ»;

Ἐδῶ βρίσκεται τὸ σπέρμα τῆς ἐξέλιξης στὸ καλλιτεχνικὸ θέμα τοῦ πορτραῖτου (δηλαδὴ τῶν διαφορῶν ποὺ βλέπουμε στὴν ἀντίληψη καὶ πραγμάτωση τοῦ πορτραῖτου ἀπὸ τὶς διάφορες ἐποχὲς τῆς τέχνης). Γιατὶ ἄλλοιῶς μεταχειρίστηκε καὶ ἄλλοιῶς ἀξιολόγησε τὴ φυσιογνωμικὴ παρατήρηση ἡ κάθε ἐποχὴ. Τί ἐξέλιξη παρουσίασε στὴν ἑλληνικὴ τέχνη ἡ φυσιογνωμικὴ παρατήρηση; Οἱ Ἕλληνες ἐπρόσεξαν βέβαια ἀνέκαθεν στὴ ζωὴ τὶς φυσιογνωμικὲς διαφορὰς τῶν ἀτόμων· τὸ βλέπουμε στὸν Ὅμηρο. Ἀλλὰ στὴ γεωμετρικὴ περίοδο τὸν προχωρημένον 9ο καὶ τὸν 8ο αἰ. ἡ τέχνη περιορίζεται στὸ νὰ παρασταίνει τὴν οὐσίαν μόνον τοῦ ἀνθρώπινου σώματος καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν του, μὲ σχῆμα ποὺ πλησιάζει τὸ γεωμετρικὸ καὶ συνταιριάζεται θαυμάσια μὲ τὴν ὑπόλοιπην γεωμετρικὴ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου. Δὲν ἔχουν λοιπὸν στὴ γεωμετρικὴ τέχνη καμμιά θέση οἱ φυσιογνωμικὲς ἰδιοτροπίες τοῦ ἀτόμου. Κάποιες ἀβέβαιες ἀρχὲς παρουσιάζονται ἴσως στὴν τέχνη τοῦ 7ου αἰ. Ἀλλὰ στὸν 6ον αἰ. πιά, στὴν ὥριμην καὶ στὴν ὑστερινὴ ἀρχαϊκὴ περίοδο (περ. 600-480), ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Σόλωνα ὡς τοὺς Περσικοὺς πολέμους, ἔχουμε ἀναμφισβήτητα παραδείγματα ἀπὸ μερικὲς ἀτομικὲς λεπτομέρειες ποὺ βγαίνουν ἔξω ἀπὸ τὸν ἰδανικὸ τύπον τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως τὸν ἔχει δημιουργήσει ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη. Ἀλλὰ, τὶς λεπτομέρειες αὐτὲς ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη τὶς μεταχειρίζεται σὰν ἐξωτερικὰ σημάδια ποὺ

βοηθοῦν γιὰ νὰ ἀναγνωρίζεται τὸ συγκεκριμένο ἄτομο, δὲν σπάζουν ὅμως τὸ πλαίσιο τοῦ γενικοῦ ἀρχαϊκοῦ τύπου· ὁ ἰδανικὸς τύπος τῆς ἀρχαϊκῆς μορφῆς ποὺ ἐκφράζει, ἐξωτερικεύει τὸν ἀρχαϊκὸ πνευματικὸ κόσμο, εἶναι πολὺ πιὸ ἰσχυρὸς καὶ ἐπιβάλλεται στὴν ἐντύπωση πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ λεπτομέρεια, ἢ ρεαλιστικὴ λεπτομέρεια μένει ἀπομονωμένη σὰν κάτι τυχαῖο ποὺ δὲν ἔχει ἐπίδραση βαθύτερη στὸ σύνολο (ἂν ἀφαιρέσουμε τὴ στραβὴ μύτη, ἢ τὰ κομμένα μαλλιά, ἐρχόμαστε ἀμέσως στὸν τύπο τοῦ κούρου). Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ μεταχείριση τῶν ἀτομικῶν λεπτομερειῶν ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες γίνεται αὐθόρμητα, ἀπὸ ἐνστικτο, χωρὶς νὰ ἔχει περάσει ἀπὸ τὴ συνείδηση· ἡ συνείδηση δὲν ἔχει ἀκόμη ἀναγνωρίσει πόσο μεγάλη σημασία ἔχουν οἱ ἀτομικὲς λεπτομέρειες γιὰ τὴν ἐξωτερικεύση τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου. Δηλαδή: ἡ φυσιογνωμικὴ ὄραση εἶναι ἀκόμη ὑποσυνείδητη.

Ριζικὴ μεταβολὴ βλέπουμε μὲ τὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Στους χρόνους τοῦ λεγόμενου «αὐστηροῦ ρυθμοῦ», ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν Περσικῶν πολέμων ὡς τὸν Παρθενῶνα (περ. 480-450, Θεμιστοκλῆς, Κίμων). Ὁ ἰσόρροπος κόσμος τοῦ ἀρχαϊκοῦ κούρου, ποὺ τὸν χαρακτηρίζει ἡ ἀκεραιότητα, ἡ ἀκρίβεια καὶ ἡ διάφανη τάξη τοῦ σώματος καὶ τῶν μερῶν του τελειώνει στὴ θέση τῆς ἰσόρροπης στάσης, ποὺ δὲν ἀνέχεται παρὰ ἐλάχιστη μόνον κίνηση καὶ πολὺ μετρημένη, βγαίνει καὶ κυριαρχεῖ ἡ ἀμφίρροπη στάση, δηλαδή ἡ ἄνιση κατανομὴ τοῦ βάρους ἀνάμεσα στὶς δυὸ πλευρὲς τοῦ σώματος, μὲ κίνηση καὶ ἀντικίνηση, τὸ κοντραπόστο τῆς Ἀναγέννησης — κάτι ποὺ γιὰ τοὺς ἀρχαϊκοὺς καλλιτέχνες θὰ ἦταν ἐλαττωματικὸ, ἀντίθετο τοῦ κανονικοῦ· ἀντὶ γιὰ τὴ χαμογελαστή, «καλόκαρδη», «εὐθυμη», ἔκφραση τοῦ ἀνθρώπου νεανικοῦ σώματος (ἢ ἀρχαϊκὴ τέχνη καὶ γιὰ τοὺς γέροντες ἀκόμα ἀγνοοῦσε τὰ σημάδια τῶν γηρατειῶν) κυριαρχεῖ τώρα ἡ σοβαρή, ἡ συλλογισμένη ἔκφραση — κάτι ποὺ στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη θὰ ἦταν τὸ μὴ ὁμαλὸ, τὸ μὴ κανονικὸ, τὸ μὴ ἄξιο νὰ παρασταθεῖ. Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἔκφραση τοῦ «μὴ ὁμαλοῦ» τὴ βρίσκει ἡ τέχνη τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἐνδιαφέρουσα καὶ τὴν παίρνει γιὰ ἔργο του. Ἐτσι μόνον ἀνοίγει ὁ δρόμος γιὰ τὴ συστηματικὴ παράσταση τῆς τυχαίας, τῆς ἀσυνείδητης λεπτομέρειας, τώρα ἀναγνωρίζεται πόση ἀξία ἔχουν οἱ ἀτομικὲς λεπτομέρειες τῆς φυσιογνωμίας γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸν ἐσωτερικὸν κόσμον τοῦ ἀνθρώπου. Τὰ ἔργα τῆς τέχνης τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ εἶναι γεμάτα ἀπὸ ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες ποὺ καταπλήσσουν. Εἶναι φαινόμενο παράλληλο μὲ τὸ κοντραπόστο καὶ ἔχει τὴν ἴδια πηγὴ. Ἡ φυσιογνωμικὴ ὄραση δὲν εἶναι πιὰ ὑποσυνείδητη, ὅπως ἡ ἀρχαϊκὴ, ἀλλὰ ἀρχίζει νὰ γίνεται συνειδητὴ, ὥστε καὶ στὸ θέμα τοῦ πορτραίτου, ὅπως καὶ σὲ ὅλα τὰ πιὸ σοβαρὰ καλλιτεχνικὰ θέματα, ὁ αὐστηρὸς ρυθμὸς ἦταν μιὰ βαρυσήμαντη ἀλλαγὴ.

Ἀλλὰ ὁ ὑπερατομικὸς πνευματικὸς κόσμος ποὺ δένει μεταξὺ τους τοὺς

άνθρώπους τῆς ἀρχαίας «πόλης» μὲ κάποιαν ἀνώτερη δύναμη, βάζει ὀρισμένα ὅρια στὸ πόσο ἐκμεταλλεύεται ἡ τέχνη τὶς ἀτομικὲς ιδιομορφίες γιὰ τὴν παράσταση τοῦ ἀτόμου.

Στὰ χρόνια τοῦ Φειδία καὶ τοῦ Παρθενῶνα (περ. 450-430 π.Χ.) μᾶς περιμένει μιὰ ἐκπληξη: ἡ ἐξέλιξη δὲν προχωρεῖ μὲ ἀπλόν, εὐθύγραμμο τρόπο, δηλαδή σὲ πορτραῖτα ἀκόμη πιὸ ρεαλιστικά. Καὶ ὅμως ἡ συμβολὴ τῆς φειδικῆς τέχνης στὸ πορτραῖτο γενικὰ εἶναι βαρυσήμαντη, ἀλλὰ παρουσιάζει δύο πλευρὲς φαινομενικὰ ἀντιφατικές: στὴν παράσταση τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου δὲν παραδέχεται τὸ μοναδικὸ καὶ ἀνεπίστρεπτο (τῆς ἀτομικῆς φυσιογνωμίας), τὸ παράξενο καὶ τὸ ἀλλιώτικο, ἀλλὰ θέλει νὰ συλλάβει καὶ νὰ παραστήσει γενικὸ καὶ σταθερὸ νόμο, τὸν ὑπερατομικὸ ποὺ ἐνεργεῖ μέσα στὸ ἄτομο.

Ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ τρισεύγενη ἀνώτερη φυσιογνωμικὰ π.χ. στὸ πορτραῖτο τοῦ Περικλῆ καὶ ὀρισμένα ἄλλα ποὺ τοῦ μοιάζουν, ἀκόμη καὶ μερικὰ κεφάλια Κενταύρων. Ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος ὅμως δὲν ἀχρηστεύει τὶς νέες φυσιογνωμικὲς κατακτήσεις τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, παρὰ ἴσα-ἴσα τὶς ἀναπτύσσει καὶ τὶς τελειοποιεῖ — μόνο ποὺ δὲν τὶς ἐφαρμόζει στὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ σὲ ὄντα δαιμονικὰ ὅπως οἱ Κένταυροι, οἱ Σάτυροι κλπ., ὄντα ποὺ ἀπὸ τὴ φύση τοὺς εἶναι «μὴ κανονικά», «ἔξω ἀπὸ τὸν κανόνα». Σ' αὐτὰ ἐφαρμόζει τὴ συνειδητὴ φυσιογνωμικὴ ὄραση τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, δηλαδή τὰ ἐξάνθρωπιζει καὶ παρασταίνει μὲ αὐτὰ τὶς παράξενες πλευρὲς τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου, τὶς μὴ κανονικὲς, τὶς μοναδικές, μὲ ἄλλα λόγια τοὺς ἀτομικοὺς χαραχτῆρες. Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ φειδικὴ τέχνη ὁλοκληρώνει θαυμαστὰ τὶς φυσιογνωμικὲς γνώσεις τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, πού, καθὼς συμβαίνει μὲ τὴ χαρὰ τῆς πρώτης ἀνακάλυψης, εἶχαν μείνει κάπως βιαστικὲς καὶ ἐπιφανειακὲς καὶ μισές· τὶς κατακτήσεις αὐτὲς ἡ φειδικὴ τέχνη τὶς ἀποκορυφώνει στὰ ἐξάνθρωπισμένα κεφάλια τῶν Κενταύρων καὶ ταυτόχρονα ἀποκαλύπτει μέσα στὴν ἀνθρώπινη ὑπόσταση ἀνυποψίαστα βάθη ἢ τὴν ἀνεβάζει σὲ ἀπίστευτο ὕψος.

Ἦταν πολὺτιμη καὶ καινούργια αὐτὴ ἡ ἐμπειρία ποὺ πρόσφερε στὴν ἀνθρωπότητα ἡ τέχνη τοῦ Φειδία γιὰ τὸ πόσο ἐσωτερικὸ βάθος κρύβεται μαζί καὶ φανερώνεται στὴ φυσιογνωμία τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου. Τὸ ἐπόμενο βῆμα ἦταν ὅτι στὶς δυὸ ἢ τρεῖς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 5ου αἰ. ἡ ἀνεχτίμητη αὐτὴ κατάκτηση ἐφαρμόζεται πιὰ καὶ στὶς εἰκόνες ἐξεχόντων ἀνθρώπων, ποὺ εἶχαν παίζει σπουδαῖο πρότυπο στὴν πνευματικὴ ἢ στὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς «πόλης». Ἀπὸ τὰ πρῶτα δείγματα τῆς νέας αὐτῆς μορφῆς τοῦ πορτραίτου εἶναι, στὴν Ἀθῆνα τουλάχιστον (γιατὶ στὴν Ἰωνία ἴσως εἶχαν ἀρχίσει καὶ παλαιότερα), τὰ πορτραῖτα τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ Σωκράτη. Ὁ Σωκράτης ἀκριβῶς εἶναι ἀπὸ τοὺς πρῶτους ποὺ ἐνοιωσαν τὴ βαθειὰ σημασία τῆς καινούργιας φειδικῆς ἐμπειρίας. Ὁ Ξενοφῶν τὸν βάζει νὰ διαλέγεται μὲ τὸ ζωγράφο Παρράσιο

καὶ μὲ τὸ γλύπτῃ Κλείτωνα (ποὺ εἶναι ἴσως ὁ ἴδιος ὁ Πολύκλειτος) καὶ τοὺς μαθαίνει ὅτι μποροῦν καὶ ὀφείλουν νὰ μιμοῦνται στὰ ἔργα τους ὄχι μόνο τὸ ἐξωτερικὸ τοῦ σώματος, ἀλλὰ καὶ τὸ τῆς «*ψυχῆς ἥθος*», καὶ πιὸ ἀναλυτικὰ «*τὸ μεγαλοπρεπές, καὶ ἐλευθέριον καὶ τὸ ταπεινόν τε καὶ ἀνελεύθερον καὶ τὸ σωφρονικόν τε καὶ φρόνιμον καὶ τὸ ὑβριστικόν τε καὶ ἀπειρόκαλον*», γιατί, λέει, ὅλα αὐτὰ καὶ ἄλλα φανερώνονται («*διαφαίνειν*») «*διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἐστώτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων*». Θὰ μποροῦσε νὰ εἰπεῖ κανεὶς, ὅτι ὁ Ξενοφῶν διατυπώνει ἐδῶ ἀντιλήψεις δικές του ποὺ ἀνῆκουν στὸν 4ον αἰ. Ἀλλὰ ἔχουμε καὶ ἄλλη σοβαρὴ μαρτυρία ἀπὸ τὸν ἀμεσώτατο κύκλο τοῦ Σωκράτη: ὁ μαθητὴς του Φαίδων ἀπὸ τὴν Ἡλίδα, σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς διαλόγους ποὺ εἶχε γράψει, εἶχε διηγηθεῖ τὴν ἱστορία τοῦ Σωκράτη μὲ κάποιον Ζώπυρο, ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ποὺ εἶχε ἔλθει στὴν Ἀθήνα καὶ ἔλεγε ὅτι ἦταν «*φυσιογνώμων*», ὅτι ἤξερε νὰ διακρίνει τὴ φύση καὶ τὸ ἥθος τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸ σῶμα, τὰ μάτια, τὴν ὄψη, τὸ μέτωπο κλπ. Τοῦ παρουσίασαν καὶ τὸ Σωκράτη ποὺ δὲν τὸν ἐγνώριζε, καὶ ἀφοῦ τὸν κοίταξε καλὰ ὁ Ζώπυρος εἶπε, ὅτι ἦταν βραδύνους καὶ πολὺ φιλογύνης, δικαιολογώντας μὲ τίς ἀνατομικὲς ἰδιομορφίες τῇ διάγνωσή του· οἱ μαθητὲς τοῦ Σωκράτη ἔσκασαν βέβαια στὰ γέλια, ἀλλὰ ὁ Σωκράτης πῆρε σοβαρὰ τὸ μέρος τοῦ Ζώπυρου, λέγοντας ὅτι δὲν εἶχε πέσει καθόλου ἕξω: — «*ἦν γὰρ ἄν τοιοῦτος, ὅσον ἐπὶ τῇ φύσει, εἰ μὴ διὰ τὴν φιλοσοφίαν ἀσκησιν ἀμείνων τῆς φύσεως ἐγίνετο*».

Ὡστε ἡ φειδιακὴ τέχνη, μ' ὅλο ποὺ ἡ ἴδια εἶχε ἀποφύγει τὸ ἀτομικὸ πορτραῖτο, ἐκληροδότησε ὅμως στοὺς πνευματικοὺς ἀνθρώπους τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. τὴ συνειδήση γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ἀξία τῆς ἀτομικῆς φυσιογνωμίας, καὶ γέννησε τὴν ἀπαίτηση ἐνὸς πορτραίτου ἐξατομικευμένου, ποὺ νὰ φανερώ- νει μὲ τὴν κορμοστασίαν καὶ μὲ τὴν φυσιογνωμίαν τοῦ ἀτόμου τὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ὑπόστασή του, τὸν χαρακτήρα του, τὸ «*ἥθος*» του. Σ' αὐτὴ τὴ βάση ἐπάνω στηρίζεται ὅλο τὸ πορτραῖτο στὸν 4ο αἰῶνα, ὡς τὰ χρόνια τοῦ Μεγ. Ἀλεξάνδρου. Μεταχειρίζεται ἄλλοτε περισσότερα καὶ ἄλλοτε λιγότερα ρεαλιστικὰ στοιχεῖα, ἐκεῖνα καὶ ὅσα κάθε καλλιτέχνης κρίνει χρήσιμα γιὰ τὸ θέμα του. Ὁ στόχος ὅμως τοῦ πορτραίτου στὰ χρόνια αὐτὰ μένει πάντα ὁ ἴδιος: θέλει νὰ δώσει τὸ μόνιμο χαρακτήρα, τὸ «*ἥθος*», ποὺ βγαίνει ἀπὸ ὁλόκληρη τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ἐνὸς ἀτόμου — ὄχι τίς τυχαῖες μεταλλαγές του.

Γι' αὐτό, ὅλα τὰ πορτραῖτα τοῦ 4ου αἰ., εἴτε πνευματικοὺς ἀνθρώπους εἴτε πολιτικοὺς ἀνθρώπους παρασταίνουν, ἀποπνέουν κάποια ἰδιαίτερη πνευματικότητα, ὅπου φανερώνεται ἡ συνάφεια τῆς ἀτομικῆς περίπτωσής μὲ τὸ γενικὸ νόμο, μὲ τὴν τάξη τοῦ κόσμου.

Δυὸ λόγια μόνο γιὰ τὴν ἐξέλιξη μετὰ τὰ χρόνια τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου. Ἀπὸ διαφορὲς ἀρχαῖες μαρτυρίες (τὸν Θεόφραστο καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸν γλύ-

πτη Λυσίστρατο, τὸν ἀδελφὸ τοῦ Λυσίππου), συμπεραίνουμε ὅτι τὰ χρόνια αὐτά, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 4ου αἰ. καὶ κάτω, ζητοῦν ἀπὸ τὸ πορτραῖτο ἀκόμη μεγαλύτερη «ὁμοιότητα». Τοῦτο σημαίνει ὅχι μόνο ὅτι μεταχειρίζονται ἀκόμη περισσότερες καὶ ἐντονότερες ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες, ἀλλὰ ὅτι, καθὼς μᾶς δείχνουν τὰ ἴδια τὰ ἐλληνιστικὰ πορτραῖτα, προσέχουν τώρα, πέρα ἀπὸ τὸ πνευματικὸ καὶ συναισθηματικὸ στοιχεῖο, τὸ «θυμικὸ» στοιχεῖο τοῦ ἀτόμου — ἡ ψυχὴ μὲ τίς διακυμάνσεις της μιλάει πρὸς ἀδέσμευτα: παράδειγμα ὁ θαυμαστὸς ψευδο-Σενέκας. Τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἐλληνικοῦ πορτραῖτου στοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους καὶ στὴν ὕστατη ἀρχαιότητα, πού εἶναι σπουδαιότατη, καὶ τὴν ἐπίδρασή του στὸ ρωμαϊκὸ πορτραῖτο, δὲν μπορούμε οὔτε νὰν νὰ τὴν ἀγγίξουμε ἐδῶ.

Τελειώνοντας, ἃς ξαναθυμηθοῦμε μιὰ στιγμή τὴν ἀρχὴ τοῦ ἐλληνικοῦ πορτραῖτου. Γύρω στὰ 500 π.Χ. ἡ λίγο ἀργότερα ὁ μεγάλος Ἑφέσιος Ἡράκλειτος σημαδεύει μὲ τρίσβαθὴ διδασκαλία του ριζικὴ μεταβολὴ στὴν ἐλληνικὴ σκέψη. Ἀνάμεσα στὰ βαρύτιμα λόγια του εἶναι καὶ τοῦτο: «ἐδίδιξά μιν ἑμεαυτόν», «ἐψάξα νὰ βρῶ τὸν ἑαυτό μου» (ἢ «ἐρευνῆσα τὸν ἑαυτό μου»). Μὲ τὰ λόγια αὐτὰ βγαίνει στὸ προσκήνιο ἡ ἀτομικὴ συνείδηση καὶ εἶναι σὰν νὰ χτυπάει ἡ ὥρα πού γεννιέται τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου: ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ πρὶν κοσμοϊστορικὰ γεγονότα στὸν ἀνθρώπινο πολιτισμὸ.

Σύντομη ἐρμηνεία τῶν εἰκόνων:

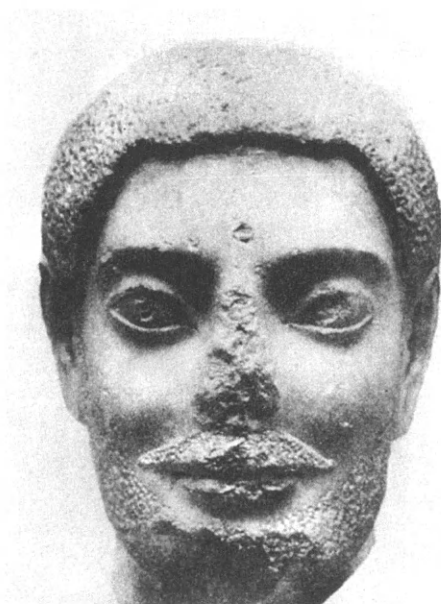
Εἰκ. 1. Rodin (1840-1917). Ὁ Balzac (ἔργο τοῦ 1898. Balzac, 1799-1850) φυσικὰ δὲν ἐπὶόζαρε ποτέ, μ' ὅλο πού ὁ Rodin συμβουλευτήκε ντοκουμέντα καὶ ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς φυσιογνωμίας του τὰ κράτησε. Προπάντων ὅμως εἶναι φανερό ὅτι συμβουλευτήκε τὸ ἔργο του γιὰ νὰ γνωρίσει τὸ ἄτομο: ἔτσι γνησιότατο εἶναι τὸ πορτραῖτο του, τὸ πρὶν δυνατό ἀπ' ὅλα τοῦ Balzac: ἀπογυμνώνοντάς τον ἀπὸ τὸ συμβατικὸ φόρεμα, πού τὸν ἐξομοιώνει μὲ ὅλους ἐμᾶς, ἔκανε νὰ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴν ρόμπα ἡ μορφὴ τοῦ πύρινου δημιουργοῦ, ἡ τιτανικὴ του ἰδιοσυγκρασία, πού μὲ τὴν αὐτοπεποιθὴση τοῦ ἀρχοντα μοιάζει νὰ δίνει στοὺς κωμωδοὺς τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς ἐντολὰς μὲ νεύματα. Εἶναι τοῦτο χωρὶς ἄλλο τὸ πρὶν γνήσιο πορτραῖτο τοῦ Balzac.

Εἰκ. 2-3. Ὁ «Πεισίστρατος» καὶ ὁ πυγμαῖος τῆς στήλης τοῦ Κεραμεικοῦ. Ἀτομικὰ στοιχεῖα στὸ πρῶτο εἶναι τὸ κομμένο μουστάκι, τὸ κοντὸ γένι, τὸ περίγραμμα τῆς κόμης στὸ μέτωπο, τὰ κοντὰ μαλλιά. Στὸ δεύτερο, τὰ μαλλιά, ἡ καμπουριασμένη μύτη, χαλασμένη ἀπὸ τὴν γροθιά τοῦ ἀντιπάλου! Μὲ αὐτὰ ἀναγνώριζαν ὀρισμένα ἄτομα, ἀλλὰ τὰ σημάδια αὐτά, ἐξωτερικὰ καὶ ἀπομονωμένα μέσα στὸ σύνολο, ἂν τὰ παραμερίσουμε, φτάνουμε εὐκολὰ στὸν κοῦρο: ἀπόδειξη: καὶ τῶν δύο τὰ μάτια εἶναι ὅμοια μὲ ὀρισμένων Σφιγ-

1



2



3



γῶν, τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη. Ἄρα δὲν εἶναι ὁλοκληρωτικὰ πορτραῖτα, δὲν ἀπο-
βλέπουν στὸ σύνολο «ἄτομον».

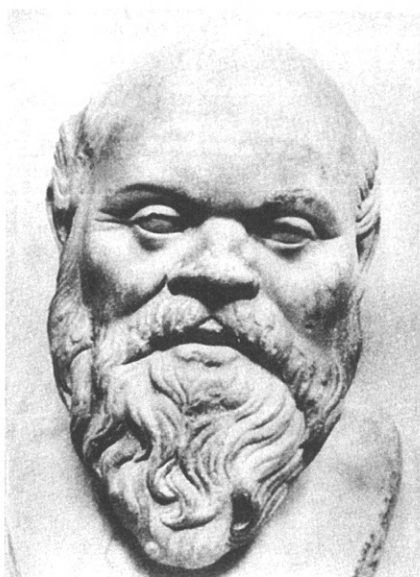
Εἰκ. 4. Κεφάλια Κενταύρων τοῦ Παρθενώνα. Μὲ τοὺς Κενταύρους, δίνει ἡ φειδιακὴ τέχνη συνέχεια καὶ ἀποκορύφωση στὶς ἀνακαλύψεις τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ καὶ δίνει μ' αὐτὰ τὰ ἔξω τοῦ κανόνα ὄντα, Κενταύρους κλπ. Τὰ ἔξω τοῦ κανόνα εἶναι χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀνθρώπου: τοῦ γκρινιαρὴ καὶ χολερικοῦ γέρου, τοῦ πονηροῦ καὶ ἀκόλαστου γέρου, τοῦ φαλακροῦ ξωμάχου, ἀλλὰ καὶ τοῦ εὐγενικοῦ ποὺ σὰν νὰ θλίβεται μαχόμενος: μοναδικὴ καὶ ὀξύτατη σύλληψη τοῦ βάθους τῆς ἀνθρώπινης διείσδυσης, πρωτοφανέρωτο στὰ ἄγνωστα βάθη τῆς καὶ τὰ εὐγενικὰ καὶ τὰ ταπεινά.



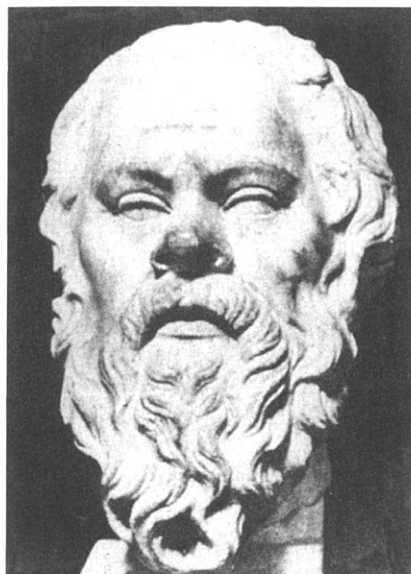
4

Εἰκ. 5-6. Δύο πορτραῖτα τοῦ Σωκράτη. Στὸ πρῶτο, τὸ παλαιότερο, ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ: μύτη, κεφάλι, παρειές, μάτια, σὰν Σιληνός· ἀβέβαια, ἀδιόρατα ἔξυπνος, εἰρηνικός, ἀλλὰ πολὺ πιὸ γήινος, ὕλικός, ἀπὸ τὸν δεύτερο, ποὺ ἀνάγεται σ' ἓνα ἀρχέτυπο τοῦ Λυσίππου: ἐδῶ εἶναι ὁ Σωκράτης ἐξαῦλωμένος, ἐκπνευματισμένος, ὁ ἐκστατικὸς στοχαστής, ὁ ἄνθρωπος τῆς Ποτίδαιας.

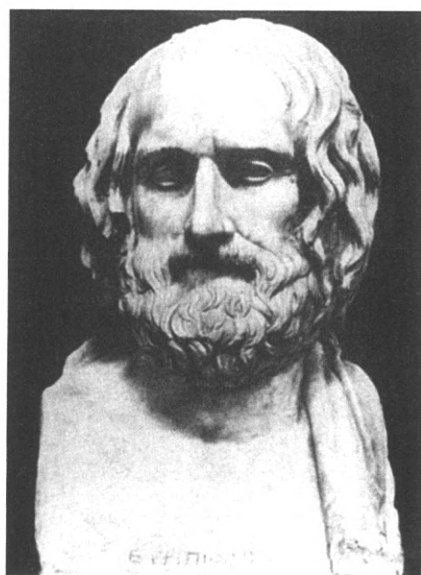
Εἰκ. 7. Εὐριπίδης. Ἀδιάφορος γιὰ τὸ ἐξωτερικὸ του, ταυτόχρονα τὰ πεσμένα μαλλιά του εἶναι θαυμάσιο πλαίσιο γιὰ τὴ συγκέντρωση στὸ ἐσωτερικὸ του καὶ μόνο· ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἔχει πονέσει γιὰ τὴ μοίρα τοῦ ἀνθρώπου, δὲν ξεγελιέται ἀπὸ τὰ φαινόμενα· ἔνιωσε καὶ μένει συλλογισμένος, μὲ ἐγκαρτέρηση, ὁ «γέρων ᾄοιδός» ποὺ λυτρώνεται καὶ λυτρώνει μὲ τὴ λατρεία τῶν Μουσῶν.



5

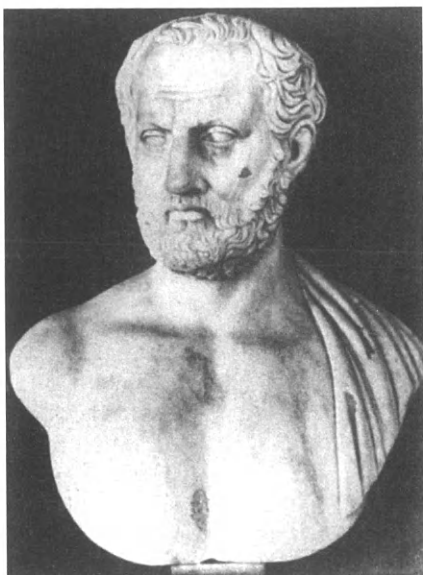


6

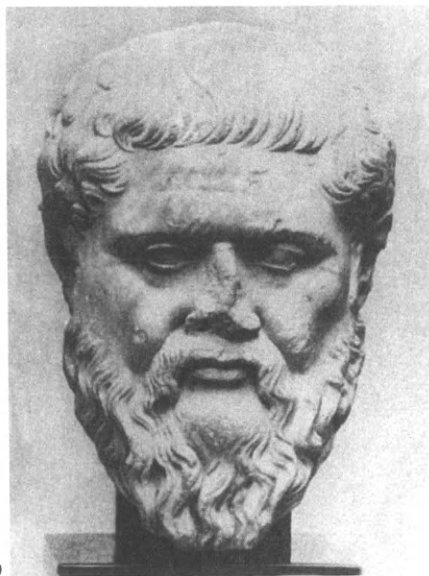


7

Εἰκ. 8. Θουκυδίδης. Εἶναι ἡ μορφή ἑνὸς πνευματικοῦ ἄρχοντα, ποὺ ὁ νοῦς του συνέλαβε τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν ἀδυναμία τῆς ἀνθρώπινης μεγαλουργίας (τὸ ἀθηναϊκὸ κράτος τοῦ Περικλῆ) καὶ μὲ τὸ μισὸ του μέρος ὑποφέρει, πονάει (μπαίνει ἔτσι στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἀντιμαχόμενων παθῶν) καὶ μὲ τὸ ἄλλο μισὸ ἀτάραχος, βγαίνοντας ἔξω ἀπὸ τὰ πάθη, μεγάλος καλλιτέχνης, τὰ ἀναδημιουργεῖ καὶ στέλνει τὸ μήνυμα «αὐτὰ ποὺ ἔγιναν στὸν πελοποννησιακὸ πόλεμο σὰν ἀνθρώπινα ἔργα θὰ ξαναγίνουν, καὶ σᾶς τὸ λέω γιὰ νὰ τὸ ξέρετε».



8

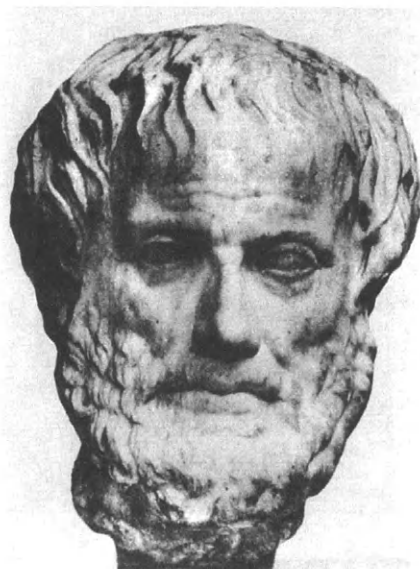


9

Εἰκ. 9. Ὁ Πλάτων, ἀπὸ τὸ ἀρχέτυπο τοῦ γλύπτου Σιλανίωνος. Παρασταίνεται σχεδὸν ἐξηντάρης (427-347), ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἄφησε τὰ νεανικά του ὄνειρα νὰ γίνεи ποιητῆς ἢ πολιτικὸς καὶ τὸν ἔκανε ἔμφρονα καὶ βαρύθυμο τὸ μεγάλο πάθημα τῆς ζωῆς του: ὁ θάνατος τοῦ Σωκράτη καὶ οἱ ἀποτυχίες του νὰ ἀλλάξει τὴν πολιτικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου. Λιτὴ καὶ αὐστηρὴ ἀρχιτεκτονική, ἀνάλογη μὲ τὴ σοβαρότητα τοῦ στοχασμοῦ του. Ἡ εὐθεῖα τῶν φρυδιῶν του ποὺ ὑπογραμμίζει τὴν πηγὴ τῆς ματιᾶς του πρὸς τὰ μέσα καὶ τὴν εὐθυβολία της, χωρὶς παραπλάνησεις, τὴν προσήλωσιν στὸ στόχο τῆς σκέψης του, δαμάζοντας τὰ πάθη του καὶ τὶς ἀγάπες του. Ἡ σοβαρότητα τοῦ ἀνθρώπου ποὺ δίνει «ὑποθήκες».

Εἰκ. 10. Ὁ Ἀριστοτέλης (381-322). Καὶ ἐδῶ τὰ ἀντίγραφα παρουσιάζουν μεγάλες διαφορὲς μεταξύ τους. Τὸ ἀντίγραφο τῆς Κοπεγχάγης ἔχει πάν-

τως μεγάλη πλαστική ευαισθησία. Στην έκφραση θυμίζει κάπως την πνευματική άταραξία του Εὐριπίδη, αλλά, αντίθετα με τὸν Πλάτωνα — ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ σύλληψη τῆς τάξης τοῦ κόσμου, τῆς δικαιοσύνης καὶ τῆς ἀρετῆς τοῦ κόσμου καὶ ἡ ἐπιμονὴ ὅτι πρέπει ἡ ἀνθρώπινη ζωὴ νὰ συμμορφωθῇ μετὰ τὴν δικαιοσύνην τοῦ κόσμου, δηλαδή: ὁ ἀνακαινιστής, ὁ ἰδρυτὴς μιᾶς πνευματικῆς θρησκείας — στὸν Ἀριστοτέλη ἡ ἐταστικὴ ματιὰ δείχνει παρατήρηση τοῦ ἀνθρώπου πού, πρὶν νὰ σχηματίσει ὁποιαδήποτε κρίση θέλει



10

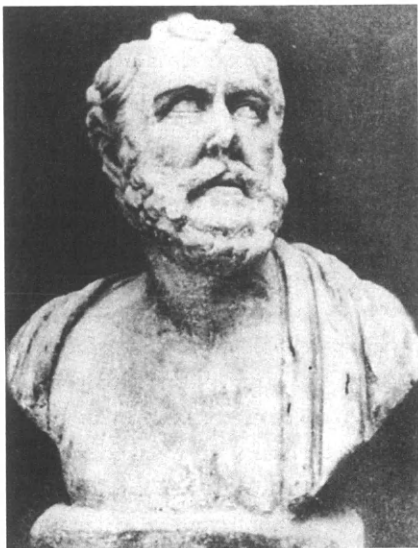


11

νὰ ἐξετάζει ὅλα τὰ στοιχεῖα, ὕλικά, πνευματικά, ἠθικά τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας, ἐπέτυχε μόνος αὐτὸς ἀπὸ τοὺς συνεργάτες του νὰ τὰ ταχτοποιήσει καὶ νὰ τὰ ὀργανώσει μέσα στὸ γιγάντιο, τεράστιο θόλο τοῦ κρανίου του καὶ τώρα σὰν νὰ ἔχει καταβληθεῖ ἀπὸ τὴν τεράστια αὐτὴ προσπάθεια πὺ τελείωσε.

Εἰκ. 11. Ὁ Ψευδοσενέκας. Κατὰ τὸν 2ον αἰ. π.Χ. (ὅπως θέλει ὁ Scheffold). Πρέπει ν' ἀγαπήθηκε πολὺ — ἀφοῦ τὰ ἀντίγραφα τοῦ ἀρχετύπου εἶναι περισσότερα ἀπὸ 40 — καὶ γιὰ τὴν τέχνην του, ἴσως καὶ γιὰ τὸ παριστανόμενο πρόσωπο, πὺ μένει ἀνώνυμο. Ἐξαιρετὸ πλαστικὸ ἔργο, τεράστια καὶ ἡ ψυχρότητά του, πολὺπλευρη, πλούσια, ποικίλη. Τοῦ ἔχει ἀυλακώσει τὸ τραχύ, χωριάτικο πρόσωπο καὶ ὀργώσει τὴν βασανισμένην ἐκφραση ἡ ὀδύνη· πὺ ἔχει πληγωθεῖ ἀπὸ τὴν ζωὴ καὶ ὅμως ἀκόμη τὴν ἀτενίζει σαστισμένος, ἀμήχανος, μετὰ ἀνείπωτη ἀγαθότητα (: «σὰν νὰ ἔχαν ποτὲ τελειωμὸ τὰ πάθη κ' οἱ καῦμοι τοῦ κόσμου»).

Εἰκ. 12. Πολέμων (ἀπὸ τῆ Λαοδίκεια). Ἐβγαλε λόγο τὸ 131 μ.Χ. στὰ ἐγκαίνια τοῦ Ὀλυμπίου τῆς Ἀθήνας πού τὸ τέλειωμά του χρηματοδότησε ὁ Ἀδριανός. Ἐζῆσε ἀπὸ τὸ 84 ἕως τὸ 145 μ.Χ. Ἀλαζονεία, αὐτοπεποίθηση, πού θὰ μιλοῦσε μὲ ἡχηρὴ φωνή, ἀλλὰ μὲ κενοὺς λόγους· καὶ ἡ δῆθεν ἀνάτασῃ του πρὸς τὸ ὑψηλὸ εἶναι ἐξωτερικὴ, σὰν φωτογραφία ρετουσαρισμένη· φέρνει στὸ νοῦ πολλοὺς σύγχρονους ρήτορες «Τὸ πορτραῖτο καλὸ, αὐτὸς ὅμως ὄχι



12



13



14

καλός»· τὰ λόγια εἶναι τοῦ Ζαχ. Παπαντωνίου. Πολλὰ ἦταν ἄλλωστε τὰ ἐλαττώματα τῆς ἐποχῆς του.

Εἰκ. 13. Κεφάλι ἐνὸς ἱερέα ἀπὸ τὴν Ἑλευσίνα. Σὰν νὰ τὸν ἐβύθισε σὲ συλλογὴ καὶ σὲ πίκρα ἢ εἰσβολὴ τῶν Ἑρούλων 267-269 μ.Χ. «Καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν». Στὶς παραμονές πιά τοῦ Διοκλητιανοῦ καὶ τοῦ Μεγ. Κωνσταντίνου, μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, κυρίως στὸ βλέμμα, ποὺ ἀπὸ ἐδῶ καὶ κάτω ἔπαιζε τεράστιο ρόλο.

Εἰκ. 14. Ὁ Ἑρασμος τοῦ Dürer (σκίτσο τοῦ 1520, πορτραῖτο τοῦ 1526). Τὸ σκίτσο πιστό, ἀλλὰ ποῦ φαίνεται ἡ τεράστια πνευματικὴ σημασία τοῦ Ἑρασμου; Θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἓνα ὁποιοδήποτε γεροντάκι. Ὁ ἴδιος ὁ Dürer τὸ ἐπεξεργάζεται καὶ τὸ ἀλλάζει· τὸ ἄλλο, ποῦ εἰκονίζεται ἐδῶ, εἶναι γνωστότερο πορτραῖτο τοῦ πνευματικοῦ Ἑρασμου. Καὶ ὅμως «τὴν κρείττω τὰ συγγράμματα δείξει» (τὴν καλύτερη εἰκόνα θὰ δείξουν τὰ συγγράμματα) διαβάζουμε στὸν πίνακα ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ πρόσωπό του στὴν εἰκονιζόμενη ἐδῶ χαλκογραφία τοῦ 1706 παρμένη ἀπὸ ἓνα μετάλλιο τοῦ Quentin Metsys — ὁμολογία τοῦ πόσο εἶναι δύσκολο ἢ ἀκατόρθωτο, νὰ δίνεις μὲ τὸ ἐξωτερικὸ ὁλόκληρο τὸν ἐσωτερικὸ ἄνθρωπο.

[Ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν]*

Ἀρχίζω μὲ μίαν ὁμολογίαν πίστεως κατηγορηματικὴν καὶ ἀπερίφραστον: θεωρῶ ἀνεκτίμητον ἀγαθὸν καὶ ἀληθινὴν εὐδαιμονίαν ἀξιοζήλευτον, τὸ νὰ ἔχη μάθει κανεὶς τόσα ἀρχαῖα ἐλληνικά, καὶ ἀρκετὰ λατινικά, ὥστε νὰ παίρνη στὰ χέρια του ἓνα ἀρχαῖον συγγραφέα μὲ τὸ αὐτὸ θάρρος ὅπως καὶ ἓνα νεώτερον. Συμβαίνει νὰ μὴ μοῦ εἶναι ὁλωσδιόλου ἄγνωστος ἡ ἐξαιρετικὴ αὐτὴ εὐτυχία, καὶ ἐπειδὴ εἶμαι δημοκρατικὸς ἄνθρωπος, εὐχομαι διακαῶς νὰ τὴν ἐγνώριζαν ὅλοι οἱ Ἕλληνες. Ἡ πραγματικότης ὅμως εἶναι ὅτι τὰ 90% τοῦ ἔθνους, ἂν μὴ περισσότεροι, μένουν ἀμέτοχοι τῆς εὐτυχίας αὐτῆς. Πῶς θὰ ἦτο δυνατόν οἱ τυχεροὶ ἐκεῖνοι νὰ γίνουν περισσότεροι; καὶ πῶς θὰ ἡμπορούσαμεν νὰ βοηθήσωμεν καὶ τοὺς ὑπολοίπους, ὥστε νὰ μὴ μένουν ἐντελῶς ἀπόκληροι τῆς εὐδαιμονίας αὐτῆς; Θὰ ἔλεγα μάλιστα ὅτι τὰ δύο αὐτὰ βασανιστικὰ ἐρωτήματα εἶναι ἡ σοβαρώτερα ἀπόδειξις, ὅτι οἱ σχετικῶς ὀλίγοι ἐκεῖνοι προνομιούχοι συναισθάνονται ἀληθινὰ τὸ μέγεθος τῆς εὐτυχίας των.

Ἔρχομαι τώρα εἰς τὸ κύριον θέμα. Οἱ προταθέντες περιορισμοὶ τῆς διδασκαλίας τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν εἰς τὰ γυμνάσια — μολονότι δὲν γνωρίζομεν ἀκόμη ἐπαρκῶς τὰς λεπτομερείας των — δὲν ἀφήνουν οὔτε ἐμὲ ἀσυγκίνητον, ἀλλὰ προεκάλεσαν καὶ εἰς ἐμέ, ὅπως καὶ εἰς ἄλλους, καὶ ἀπορίας καὶ ἀνησυχίας. Πιστεύω ὅμως ἀκραδάντως ὅτι — ἂν κατ'ἀρχὴν πρέπη ἡ Ἀκαδημία νὰ προβῇ εἰς κάποιαν ἐκδήλωσιν — δὲν θὰ εἶναι ἐνέργεια ἀρκετὴ οὔτε σοβαρὰ καὶ ἀξία τῆς Ἀκαδημίας ἡ ἀπλῆ διακήρυξις περὶ μὴ περιορισμοῦ τῆς διδασκαλίας τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν. Θὰ ἡδύνατο μάλιστα τοιαύτη γενικὴ διακήρυξις νὰ παρερμηνευθῇ καὶ ἀπλῶς ὡς ἀποτέλεσμα τοῦ νόμου τῆς ἀδρανείας, ὅπως τὸν γνωρίζομεν ἀπὸ τὴν Φυσικὴν.

Διότι, ἐπὶ τέλους, ὁ προτεινόμενος περιορισμὸς παρουσιάζεται ὡς λύσις κάποιου προβλήματος, τοῦ ποῖα δηλαδὴ θὰ εἶναι ἡ σχέσις τῆς ἀνθρωπιστικῆς καὶ τῆς τεχνικῆς παιδείας. Θὰ θεωρήσωμεν λοιπὸν σιωπηρῶς τὸ πρόβλημα, τόσον τὸ γενικὸν ὅσον καὶ τὰ μερικώτερα πού προκύπτουν ἐξ αὐτοῦ, ὡς ἀνύπαρκτα καὶ θὰ τὰ ἀντιπαρέλθωμεν; Ἀλλὰ τότε εἶναι ἀδύνατον νὰ βοηθήσω-

*Ὁμιλία στὴν ὁλομέλεια τῆς Ἀκαδημίας, στίς 28 Μαΐου 1964. Πλάτων 16 (1964), ἑκτακτον αὐτοτελὲς παράρτημα (III) 19-25.

μεν οὐδ' ἐπ' ἐλάχιστον εἰς τὴν ἐφαρμογὴν ἐκείνου ποὺ θεωροῦμεν ὀρθὸν καὶ ὠφέλιμον εἰς τὸ ἔθνος. Πρέπει νὰ κατανοήσωμεν καὶ νὰ δεχθῶμεν ὅτι τὰ προβλήματα ταῦτα εἶναι πραγματικά καὶ σοβαρά, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰς προτιμήσεις τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου, καὶ πηγάζουν ἀπὸ αὐτὸν τοῦτον τὸν χαρακτήρα τῆς συγχρόνου ζωῆς. Μήπως ἀκριβῶς τὸ πρόβλημα τῆς σχέσεως ἀνθρωπιστικῆς καὶ τεχνικῆς παιδείας δὲν ἦτο τὸ περιεχόμενο τοῦ προσφάτου συνεδρίου τῆς Fondation Européenne de la Culture; Δυνατὸν αἰ ὑπὸ τοῦ Ὑπουργείου τῆς Παιδείας προτεινόμεναι λύσεις νὰ εἶναι ἐν ὅλῳ ἢ ἐν μέρει ἐσφαλμέναι. Ἀλλὰ διὰ νὰ τὰς κρίνωμεν πρέπει νὰ προχωρήσωμεν βαθέως εἰς τὸ ἐσωτερικὸν τοῦ προβλήματος, νὰ μεταφερθῶμεν δηλαδὴ εἰς τὸ ἔδαφος τοῦ ὑποθετικοῦ ἀνταγωνιστοῦ καὶ τότε μόνον μποροῦμε νὰ τὸν ὀδηγήσωμεν εἰς τὸν ὀρθὸν δρόμον. Δὲν νομίζω μάλιστα ὅτι τοὺς εἰσηγητὰς τῶν νομοθετημάτων πρέπει νὰ τοὺς θεωροῦμεν ὡς ἀντιπάλους, ἐφ' ὅσον καὶ αὐτοὶ ὡς βάσιν τῆς ἀγωγῆς θέλουν τὴν ἀνθρωπιστικὴν παιδείαν· καὶ δὲν ἔχομεν τὸ δικαίωμα νὰ μὴ τοὺς πιστεύσωμεν. Ἀντιθέτως χρεωστοῦμεν, πέραν τῶν ὕμνων πρὸς τὴν κλασσικὴν παιδείαν, νὰ δώσωμεν συγκεκριμένας συμβουλὰς, ὡς ἀποτεινόμενοι πρὸς ἀνθρώπους ἀγωνιζομένους τὸν αὐτὸν ἀγῶνα.

Ἄλλη σοβαρὰ ἀπόδειξις τῆς πραγματικότητος τοῦ προβλήματος εἶναι ὅτι τοῦτο δὲν εἶναι κἄν σημερινόν, ἀλλὰ πολὺ παλαιότερον: τοῦλάχιστον ἀπὸ τῆς πρώτης ἢ δευτέρας δεκαετίας τοῦ αἰῶνος μας συζητοῦνται τὰ θέματα αὐτὰ ζωηρότατα εἰς τὴν Γαλλίαν καὶ τὴν Γερμανίαν· εἰς τὴν Γερμανίαν μάλιστα μεταξὺ τοῦ 1920 καὶ 1930 ἀπὸ τὰς ζωηρὰς αὐτὰς συζητήσεις ἐξεπήγασεν ἡ κίνησις τοῦ Junghumanismus μὲ ἐπικεφαλῆς κορυφαίους φιλόλογους ὅπως ὁ W. Jäger, ὁ W. Kranz, ὁ W. Schadewaldt, ὁ Rodenwaldt, ἀλλὰ καὶ ὁ Ed. Spranger κ.ἄ. οἱ ὅποιοι, δεχόμενοι ὡς ἀναγκαῖον τὸν περιορισμὸν τῆς διδασκαλίας τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν, ὑπέδειξαν ὡς ἀντιστάθμισμα ὠρισμένα ἄλλα πρακτικὰ μέσα, ἐξέδωσαν δὲ διὰ τὴν ἐφαρμογὴν των βιβλία καὶ περιοδικά. Ἀλλὰ πολὺ παλαιότερον ἔχει τεθῇ τὸ πρόβλημα καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα, ὅπου μάλιστα τοῦτο συνδέεται καὶ μὲ τὴν ἄλλην ἀποκαρδιωτικὴν διαπίστωσιν: ὅτι παρὰ τὴν ὑποχρεωτικὴν πολὺωρον διδασκαλίαν τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν εἰς τὰ γυμνάσια οὔτε τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν μανθάνομεν, οὔτε τὴν βαρύτεμον πνευματικὴν δημιουργίαν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος γινόμεθα ἱκανοὶ νὰ κατανοήσωμεν καὶ νὰ ἀφομοιώσωμεν, ὅπως εἰς ἄλλας εὐτυχεστέρας εὐρωπαϊκὰς χώρας. Δὲν ἔχει δὲ σχέσιν τὸ θλιβερὸν τοῦτο γεγονός μὲ τὴν διατυμπανιζομένην σημερινὴν ἀγραμματοσύνην: ἀκούσατε: «οὐδεὶς σήμερον ἀναγιγνώσκει τοὺς Ἑλληνας συγγραφεῖς καὶ ποιητάς, ἐκτὸς ἐκείνων ὅσοι τοὺς διδάσκουσιν. Ὀλίγιστοι δὲ καὶ ἐξ ἐκείνων οἵτινες τοὺς διδάσκουσιν εἶναι ἱκανοὶ νὰ ἀναγνώσωσι καὶ νὰ ἐννοήσωσι τοὺς ποιητάς καὶ συγγραφεῖς τούτους...

Ποσάκις παρευρέθημεν εἰς ἐξετάσεις ὅπου... ἤμεθα βέβαιοι ὅτι, ἂν ἔστρεφέ τις τὴν σελίδα... ἢ αὐτὴ ἀγρυζία τοῦ ἐξεταζομένου μαθητοῦ ἤθελε καταλάβει καὶ τὸν ἐξετάζοντα διδάσκαλον. Τοῦτο συμβαίνει ἀπανταχοῦ σχεδὸν παρ' ἡμῖν σήμερον, καὶ ἐν ἅπασιν τοῖς διδακτηρίοις, ἀπὸ τοῦ κατωτάτου μέχρι τοῦ ἀνωτάτου...»: 1883 (Ψευδαττικ. ἔλεγχος, 458). Οὐδεὶς ἀγνοεῖ τὰς ἐξαιρέσεις, ἀλλὰ τὰ πράγματα δὲν μεταβάλλονται.

Ἐνώπιον τῆς ἐνδημικῆς αὐτῆς ἀρρωστίας τῆς κλασσικῆς μορφώσεως εἰς τὴν Ἑλλάδα ἡμεῖς οἱ φίλοι τῶν κλασσικῶν σπουδῶν τί ἐπράξαμεν — πέραν τῶν συνήθων σχετλιασμῶν — διὰ νὰ τὰς στηρίξωμεν, καὶ νὰ τὰς ἀνανεώσωμεν, νὰ βοηθήσωμεν εἰς τὴν ὑπερνίκησιν ἢ τὴν ἐλάττωσιν τῶν δυσκολιῶν, νὰ ἀντιμετωπίσωμεν ἐνὶ λόγῳ τὸ πρόβλημα μὲ τρόπον θετικὸν ὅπως ἔκαμαν οἱ Γερμανοὶ φιλόλογοι; δὲν ἔχομεν τάχα καμμίαν εὐθύνην διὰ τὴν ἐπιδείνωσιν τῆς δυσχεροῦς θέσεως τῶν κλασσικῶν γραμμάτων εἰς τὸν τόπον μας;

Ἄν ὅμως θέλωμεν νὰ δώσωμεν θετικὴν βοήθειαν, τοῦτο προϋποθέτει ὅτι θὰ ἀντιμετωπίσωμεν ἐν πλήρει συνειδήσει τὸ πρόβλημα ὡς σημερινοὶ ζωντανοὶ — δόξα τῷ Θεῷ — Ἕλληνες. Ἡ ἐπίγνωσις τοῦ μοναδικοῦ προνομίου τοῦ λαοῦ μας, νὰ ἔχῃ ὑπερτρισχιλιετῇ ἀδιάκοπον ἱστορίαν, σημαίνει τοῦτο: συναισθανόμεθα ὅτι καὶ εἴμεθα καὶ δὲν εἴμεθα ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ὅτι αἱ ἱστορικαὶ μας περιπέτειαι ἠχρήστευσαν ἢ μετεμόρφωσαν πολλὰ συστατικὰ τῆς παραδοσεώς μας, μᾶς ἐπροίκισαν δὲ καὶ μὲ ἄλλα νέα καὶ ὅτι μόνον μὲ τὰ ζωντανὰ πνευματικά μας ἐφόδια ἠμποροῦμεν νὰ λύσωμεν τὰ πνευματικά μας προβλήματα. Ἐν περιλήψει πιστεύω, ὅτι ἡ βοήθειά μας πρὸς τὰς κλονιζομένας κλασσικὰς σπουδὰς θὰ εἶναι ἀποτελεσματικὴ μόνον ἂν κατανοήσωμεν 1) ὅτι τὸ πρόβλημα ποῦ μᾶς ἀπασχολεῖ δὲν ἐτέθη αὐθαίρετως, ἀλλὰ προέκυψεν ἐκ τῆς ζωῆς, καὶ 2) ὅτι θὰ τὸ ἀντιμετωπίσωμεν μὲ τρόπον θετικὸν καὶ μὲ τὰ πνευματικά μέσα ποῦ εἶναι ἀπότοκα τῆς ζωῆς τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ καὶ δημιουργὰ ζωῆς.

Δύο κυρίως ἀπὸ τὰ ἐξαγγελθέντα ἐν γενικότητι μέτρα προεκάλεσαν εἰς τοὺς κύκλους μας ἀνησυχίας ἢ ἀπορίας Α) ὁ περιορισμὸς τοῦ χρόνου διδασκαλίας τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν, καὶ Β) ἡ προτεινομένη εἰς ἀντιστάθμισμα εὐρεῖα χρήσις τῶν μεταφράσεων.

Α) Εἰς τὸ πρῶτον θέμα θὰ εἶμαι σύντομος, ἐπειδὴ τοῦτο συνδέεται καὶ μὲ παιδαγωγικὰ ζητήματα, τὰ ὅποια δὲν κατέχω καλῶς. Προτείνεται, ἂν τὰ δημοσιευθέντα εἶναι ἀκριβῆ, νὰ καταργηθῇ εἰς τὸν πρῶτον τριετῆ κύκλον τῆς μέσης παιδείας ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ, ἢ ὅποια θὰ διδάσκεται μόνον εἰς τὸν δεύτερον τριετῆ κύκλον, νὰ καταργηθοῦν δὲ τελείως τὰ λατινικά· καὶ τοῦτο χάριν, ὑποθέτω, τῶν τεχνικῶν καὶ ἄλλων γνώσεων, τὰς ὁποίας χρειάζεται ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος. Δεχόμενος ἀνεπιφυλάκτως ὡς εἰλικρινῆ τὴν βεβαίωσιν τῶν εἰ-

σηγητῶν τοῦ μέτρου, ὅτι θεμέλιον τῆς ἀγωγῆς θεωροῦν καὶ θέλουν τὴν ἀνθρωπιστικὴν παιδείαν, ὅπως καὶ ἐγώ, πιστεύω ἐν τούτοις ὅτι ἡ μεταρρύθμισις αὐτὴ δὲν ἐξυπηρετεῖ τὸν κοινόν μας σκοπόν. Ἐν πρώτοις νομίζω, ὅτι καμμία γενικῶς βελτίωσις δὲν θὰ εἶναι δυνατὴ ἄνευ τῆς προσθήκης καὶ 4ου ἔτους εἰς τὸν δεύτερον κύκλον· ἀλλὰ καὶ πάλιν ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν εἰς μόνον τὸν δεύτερον κύκλον θὰ εἶναι ἀνεπαρκής. Πιστεύω, ὅτι στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς πρέπει νὰ διδάσκωνται καὶ εἰς τὸν πρῶτον τριετῆ κύκλον: ὅσους θὰ μεταβοῦν εἰς τὸν 2ον κύκλον θὰ τοὺς εὐκολύνῃ πολὺ ἡ προετοιμασία αὐτῇ· ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλοι θὰ ὠφεληθοῦν πολλαπλῶς, διότι θὰ διευρύνουν τὸν πνευματικόν των ὀρίζοντα καί, συγκρίνοντες τὴν σημερινὴν γλῶσσαν μὲ τὴν παλαιότεραν φάσιν της, θὰ κατανοήσουν καλύτερον καὶ τὴν συγγένειαν ἀλλὰ καὶ τὴν ἰδιομορφίαν τῆς σημερινῆς ζωντανῆς γλώσσης, θὰ ἀποκτήσουν δὲ αὐστηροτέρας ἀπαιτήσεις καὶ ἀπὸ τὴν ἰδικήν των ἔκφρασιν. Δέχομαι λοιπὸν τὰ δίγλωσσα κείμενα εἰς τὸν 1ον τριετῆ κύκλον, ἀλλὰ τὸ ἀντίκρουσμα μεταφράσεως καὶ πρωτοτύπου δὲν θὰ ὠφελήσῃ ἄνευ παραλλήλου διδασκαλίας στοιχείων τῆς ἀρχαίας γλώσσης.

Ἄν ἡ δευτέρα βαθμὶς τῶν γυμνασιακῶν στοιχείων χωρισθῇ, ὅπως γίνεται εἰς ὅλην τὴν Εὐρώπην, εἰς κλασσικὸν καὶ εἰς θετικὸν γυμνάσιον, διὰ τοὺς φοιτῶντας εἰς τὸ δεύτερον τοῦτο ἔληξε πλέον ἡ διδασκαλία τῆς ἀρχαίας. Εἰς τὸ κλασσικὸν ὅμως τετραετὲς γυμνάσιον πρέπει τὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ νὰ διδάσκωνται ἐντατικώτερα καὶ εἰς μεγαλυτέραν ἔκτασιν, ὅπωςδὴποτε δέ, ἀλλὰ ὀλιγώτερον, καὶ τὰ λατινικά. Ὡς πρὸς τὰ τελευταῖα φρονῶ, ὅτι 4 ἔτη σπουδῆς καλῆς ἡμποροῦν νὰ ἰσοφαρίσουν τὰ 5 ποὺ ἐγνωρίσαμεν ἡμεῖς. Προϋπόθεσις ὅμως τοιαύτης ἐντατικῆς σπουδῆς τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν εἶναι, ὅτι ὁ ἀριθμὸς τῶν κλασσικῶν γυμνασίων ἀναγκαίως θὰ ἐλαττωθῇ. Τὰ μνημονευθέντα ἐδῶ ἄλλοτε παραδείγματα προγράμματος τῶν κλασσικῶν γυμνασίων ἐκ τῶν ἄλλων εὐρωπαϊκῶν χωρῶν, ἀλλὰ καὶ ἐκ Ρωσσίας ἀκόμη καὶ ἐκ Κούβας, εἶναι ἀπατηλά, ἐφ' ὅσον δὲν ἀνέφερον καὶ τὸ ποσοστὸν τῶν κλασσικῶν γυμνασίων ἐπὶ τοῦ συνολικοῦ ἀριθμοῦ, τὸ ὁποῖον ποσοστὸν εἶναι ὅπωςδὴποτε μικρόν, ἐνιαχοῦ δὲ καὶ ἐλάχιστον.

Β) Ἐρχομαι εἰς τὸ θέμα τῆς εὐρείας χρήσεως τῶν μεταφράσεων. Εἶναι μία *Verité de la Palisse*, ὅτι οὐδεμία μετάφρασις, οὐδὲ ἡ ἀρίστη δύναται νὰ ἀναμετρηθῇ μὲ τὸ πρωτότυπον· ἀρκεῖ νὰ ὑπενθυμίσω, ὅτι μὲ αὐθεντίαν καὶ δικαίωμα τὸ ὁποῖον δὲν ἔχομεν ἡμεῖς οἱ φιλόλογοι, μεταφραστῆς τοῦ ὕψους τοῦ Γρυπάρη, ὁ ὁποῖος ἦτο καὶ ἀριστος ποιητῆς καὶ δεινὸς φιλόλογος, ἐτόνισε πόσον συχνὰ ἡσθάνθη τὸν ἑαυτὸν του νικώμενον «στὸν ἄνισον ἀγῶνα μὲ τὸν Ἄφταστο» (τὸν Αἰσχ., ἐκδ. Βαλέτα σ. 266, ἀλλὰ καὶ 334). Τὸ θέμα ὅμως εὐρίσκεται ἀλλοῦ: πιστεύω, ὅτι, ἂν συλλογισθῶμεν τὸ πρᾶγμα καλῶς θὰ πει-

σθῶμεν, διὰ τοὺς τρεῖς λόγους ποὺ θὰ ἀναφέρω ἀμέσως, ὅτι —καὶ ἂν δὲν περιορισθῇ ἡ διδασκαλία τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν— ἡ μετάφρασις εἶναι ἀνάγκη πρωταρχικῆς σημασίας διὰ τὴν κλασσικὴν μας παιδείαν καὶ τὴν συνειδητὴν ἐνίσχυσιν αὐτῆς. Λέγων δὲ «ἀνάγκη» δὲν ἐννοῶ «ἀναγκαῖον κακόν», ἀλλ' ἔργον ἐξόχως εὐεργετικὸν τόσον διὰ τὴν γνῶσιν τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν ὅσον καὶ διὰ τὴν εὐκταίαν διάδοσιν τῶν ἀρχαίων συγγραφέων.

1) Ἡ μετάφρασις εἶναι ὄργανον πολύτιμον δι' αὐτὴν ταύτην τὴν εἰδικὴν ἐργασίαν τοῦ φιλόλογου, διὰ τὴν ὑπ' αὐτοῦ τοῦτου τοῦ φιλόλογου ἀληθῆ διαφώτισιν καὶ ἐρμηνείαν τοῦ ἀρχαίου κειμένου, ἐρμηνεία δὲ δὲν σημαίνει ἀπλῶς τὴν ἀνεύρεσιν τοῦ νοήματος τοῦ ἀρχαίου χωρίου. Μόνον διὰ τῆς ὀρθῆς μεταφράσεως θὰ ἐπιτύχῃ ὁ φιλόλογος νὰ διεισδύσῃ πραγματικὰ εἰς τὴν ἀρχαίαν γλωσσικὴν ἔκφρασιν, εἰς τὴν ὁποίαν συμπυκνώνεται πλούσιος πνευματικός, ψυχικός καὶ καλλιτεχνικός κόσμος. Μετὰ δηλαδὴ τὴν πρώτην χονδροειδῆ τεχνολογικὴν ἀνάλυσιν χρεωστεῖ ὁ φιλόλογος νὰ κοπιήσῃ διὰ νὰ ἐξεύρῃ εἰς τὴν γλῶσσαν του λέξεις καὶ νὰ μεταχειρισθῇ φραστικούς τρόπους καὶ πλοκὴν λόγου, ὅπου νὰ περισωθοῦν ὅσον εἶναι δυνατόν περισσότερον τὸ ἰδιαιτέρον βάρος καὶ ὁ ἐσωτερικός χυμὸς καὶ τὸ χρῶμα ποὺ ἔχει ἀποκτήσει ἡ ἀρχαία ἔκφρασις εἴτε ὡς ἐκ τῆς ἱστορίας τῶν λέξεων εἴτε ἐκ τῶν ποικίλων πνευματικῶν συνειρμῶν εἴτε ἐκ τῆς νέας συλλήψεως τοῦ συγγραφέως· πρέπει μὲ ἄλλας λέξεις ὁ φιλόλογος νὰ ἀναγνωρίσῃ καὶ νὰ κάμῃ διὰ τῆς μεταφράσεως συνειδητὸν καὶ εἰς τὸν ἑαυτὸν του τὸ ὕψος τοῦ συγγραφέως. Ὅσοι ἔχουν παρακολουθήσει φροντιστήρια μεγάλων Γερμανῶν φιλόλογων ἐνθυμοῦνται πόσον οἱ διδάσκοντες ἐπέμενον εἰς τοῦτο καὶ ἀπῆλθον ἀπὸ τοὺς ἀσκουμένους νὰ δικαιολογήσουν τὴν τοιαύτην ἢ τοιαύτην μετάφρασιν. Εἰς τὴν διὰ τῆς μεταφράσεως ἐρμηνείαν λοιπὸν πραγματώνεται καὶ κορυφώνεται ἡ ἐκ μέρους τοῦ εἰδικοῦ φιλόλογου σοβαρὰ μελέτη τοῦ ἀρχαίου κειμένου. Τὸ ἔργον εἶναι δυσκολώτατον, ἀλλ' ἂν τὸ ἀποφύγῃ ὁ φιλόλογος ἀπατᾷ ἑαυτόν.

2) Ἐχουν ὅμως περαιτέρω ἀνυπολόγιστον σημασίαν αἱ μεταφράσεις — ἐφ' ὅσον βεβαίως ἐκπληροῦν τοὺς ἀνωτέρω ὅρους— καὶ διὰ τοὺς ἐκπαιδευομένους. Πῶς θὰ στερήσωμεν ὅσους δὲν θὰ μάθουν πλέον ἀρχαῖα ἐλληνικὰ ἀπὸ τοὺς θησαυροὺς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας, ἐνῶ ἔχουν προχείρους καὶ εἰς καλὰς μεταφράσεις τὸν Dante, τὸν Shakespeare, τὸν Γκαῖτε, ἀκόμη καὶ τοὺς νεωτάτους, π.χ. τὸν T. S. Elliot, τὸν Kafka κ.ἄ.; Ἀλλὰ καὶ ὅσοι θὰ φοιτήσουν εἰς κλασσικὸν Γυμνάσιον χρειάζονται ὅχι ὀλιγώτερον τὰς μεταφράσεις. Διότι εἰς τὸ πρωτότυπον δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διδασχθοῦν ἀναλυτικῶς παρὰ 400-500 στίχους τοῦ Ὀμήρου καὶ ἐλάχιστον Ἡρόδοτον, Θουκυδίδην, Σοφοκλῆν, Πλάτωνα κλπ. Ἀλλὰ μὲ τὰ σπαράγματα αὐτὰ ἀπὸ τὴν γιγαντιαίαν πνευματικὴν δημιουργίαν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος πῶς εἶναι δυνατόν οἱ νέοι νὰ

τὴν γνωρίσουν, νὰ τὴν ἐκτιμήσουν καὶ νὰ τὴν ἀγαπήσουν; εἶναι ἀνάγκη λοιπόν, πέραν τῆς ἀναλυτικῆς μελέτης ὠρισμένων μερῶν τοῦ πρωτοτύπου, νὰ διδασκῶν καὶ ὁλόκληρον τὸν ποιητὴν, ἢ τὸν πεζογράφον, ἢ τοῦλάχιστον τὸ μέγιστον μέρος του. Τοῦτο δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθῇ παρὰ μόνον διὰ καλῶν μεταφράσεων ἐν συνδυασμῷ μὲ ἐπιτροχάδην ἀνάγνωσιν (kursorische Lektüre) πολλῶν κομματιῶν τοῦ πρωτοτύπου. Ὑπενθυμίζω ὅτι ἡ ὑπὸ τῶν Γερμανῶν φιλολόγων δημιουργηθεῖσα κίνησις τοῦ Junghumanismus, ποὺ ἀνεφέραμεν, τοῦτον ἀκριβῶς τὸν τρόπον εὔρεν ὡς ἀποτελεσματικὸν διὰ τὴν ἐδραίωσιν τῆς γνώσεως τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν καὶ διὰ τὴν διάδοσιν τῆς ἀγάπης τῶν ἀρχαίων συγγραφέων, ἐξέδωσε δὲ καὶ τὰ ἀπαιτούμενα βιβλία.

3) Εἶναι ὅμως τέλος καὶ γενικώτερον ὑψίστη ἐθνικὴ ἀνάγκη ἡ συστηματικὴ καλλιέργεια τῶν μεταφράσεων. Ἔχομεν χρὸς νὰ καταστήσωμεν προσιτὴν εἰς ὁλόκληρον τὸ ἔθνος τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν λογοτεχνίαν. Ἡ πεῖρα μας ἀπὸ τὸ πρόσφατον συνέδριον τῆς Fondation Européenne de la Culture ἔδειξεν, ὅτι ἐλάχιστοι ἀπὸ τοὺς συνέδρους ἦσαν εἰς θέσιν νὰ ἀναγνώσουν τὰ ἀρχαῖα πρωτότυπα, καὶ ὅμως εἰς ὅλους ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ λογοτεχνία ἐξυπνοῦσε συγκεκριμένους καὶ ὄχι ἀορίστους συγκινήσεις καὶ ἐναργεῖς εἰκόνας, διότι τοὺς εἶχε γίνει οἰκεία διὰ μεταφράσεων. Διατὶ θὰ μένουν ἀδικημένοι οἱ νεώτεροι Ἕλληνες; προτιμῶ δὲ καὶ ἐγὼ τὰ δίγλωσσα κείμενα, διότι, ἂν ἡ μετάφρασις εἶναι καλὴ καὶ δὲν ἀηδιάσῃ τὸν ἀναγνώστην, θὰ τὸν «ψυχαγωγήσῃ» = θὰ σύρῃ τὴν ψυχὴν του εἰς τὸ ἀρχαῖον κείμενον.

Τέλος ἡ συστηματικὴ μεταφραστικὴ προσπάθεια ἀπὸ πνευματικοὺς ἀνθρώπους προικισμένους μὲ τὰ κατάλληλα χαρίσματα καὶ ἐφόδια θὰ ἔχῃ ἐξόχως εὐεργετικὴν ἐπίδρασιν καὶ εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς ἰδικῆς μας γλωσσικῆς ἐκφράσεως· διότι ἡ ἴδια ἡ ζωντανὴ γλῶσσα μας ἐν τῇ προσπάθειᾳ νὰ περισώσῃ ὅσον εἶναι δυνατόν περισσότερα ἀπὸ τὰ ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ προτερήματα τῆς ἀρχαίας ἐκφράσεως, ἐξέρχεται ἀπὸ τὴν ἄσκησιν αὐτὴν δυναμωμένη, ἀνακαλύπτει μέσα της δυνάμεις ἀγνώστους καὶ ἀναζωογονεῖται. Εἶναι μεγάλη τιμὴ τῆς σχολῆς τοῦ Σολωμοῦ (Πολυλάς, Καλοσγοῦρος, Κογεβίνας, Θεοτόκης κ.ἄ.) ὅτι ἀντελήφθη πρώτη τὴν εἰδικὴν αὐτὴν ἀξίαν τῆς μεταφραστικῆς ἐργασίας καὶ ἀφιέρωσε τὰς καλυτέρας δυνάμεις της εἰς τὸ νὰ πλουτίσῃ τὴν ζωντανὴν μας γλῶσσαν μὲ μεταφράσεις ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴν λογοτεχνίαν. Καὶ ἐπειδὴ τὸ ἔργον αὐτὸ τῆς ἀναζωογονήσεως τῆς γλώσσης μας δὲν τελειώνει ποτέ, ἡ μεταφραστικὴ ἐργασία πρέπει νὰ συνεχισθῇ ἐντατικῶς.

Ὅφειλω ἀκόμη νὰ προσθέσω, διὰ νὰ εἶμαι σαφής, ὅτι, ἄσχετως πρὸς τὸ γενικὸν γλωσσικὸν ζήτημα, εἰς τοῦ ὁποίου τὴν συζήτησιν δὲν εἰσέρχομαι, διὰ τὸ ἀνωτέρω σκιαγραφηθὲν ἐξόχου σημασίας πνευματικὸν ἄθλημα μόνη

γλῶσσα κατάλληλος εἶναι ἡ ζωντανή γλῶσσα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, ἡ γλῶσσα τὴν ὁποίαν ἐθεμελίωσαν ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Πολυλᾶς διὰ τῆς πεζογραφίας των, ἐκαλλιέργησαν δὲ μὲ θαυμαστάς ἐπιτυχίας οἱ ἀπὸ τοῦ Παλαμᾶ καὶ ἐντεῦθεν Ἑλληνες λογοτέχναι.

Θέλω νὰ τελειώσω μὲ ἓν κήρυγμα αἰσιοδοξίας περὶ τοῦ μέλλοντος τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν. Δὲν μὲ κάμνουν ὀλιγόπιστον αἱ σημεριναὶ περιπέτειαι, τὰς ὁποίας θεωρῶ ὡς παροδικὰς καὶ δυναμένας νὰ ἀντιμετωπισθοῦν. Γνωρίζομεν ὅτι καὶ παλαιότερον τὰς ὑπέστησαν: μετὰ τοὺς δύο αἰῶνας τῆς Ἀναγεννήσεως, τὸν 15ον καὶ 16ον, ἡ στάθμη τῆς μελέτης τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν, ἀκόμη καὶ τῆς Λατινικῆς, ἔπεσεν εἰς τὴν Δ. Εὐρώπην κατὰ τὸν 17ον καὶ 18ον αἰῶνα ἀπιστεύτως χαμηλὰ· μόνον δὲ ὁ 19ος αἰὼν τὰς ἀνύψωσεν εἰς τὴν θέσιν τὴν ὁποίαν γνωρίζομεν καὶ διὰ τὴν ὁποίαν καμαρώνομεν. Αὐτὰ τὰ ἀναμφισβήτητα γεγονότα μᾶς ὑπομιμνήσκει εἰς ὥραϊον καὶ πολὺ ἀξιανάγνωστον ἄρθρον τοῦ ὁ G. Bagnani δημοσιευθὲν εἰς τὸ *A.J.A.* 1955. Πιστεύω, ὅτι αἱ κλασσικαὶ γλῶσσαι δὲν εἶναι πλέον ἀπλᾶ ἱστορικὰ γεγονότα, διότι ἡ ἰδίᾳ ἡ ἱστορία τοὺς ἔχει προσδώσει ἀναγκαιότητα ἀνάλογον μὲ ἐκείνην τῶν φυσικῶν φαινομένων, περὶ τῶν ὁποίων ὁ Σενέκας λέγει τό περίφημον «παύουν, ἀλλὰ δὲν χάνονται» (*Desinunt ista, non pereunt*). Ἡ, ἀκόμη καλύτερον, ὅτι ἰσχύει καὶ δι' αὐτὰς ἐκεῖνο ποὺ λέγει ὁ ἐλληνικὸς λαὸς διὰ τὴν γῆν, μετὰ ἀπὸ κάθε σεισμόν, «τρέμει, μὰ δὲν βουλιάει».

[Ἀπάντηση στὴν Ἑταιρεία Φιλολόγων]*

Κύριε Διευθυντά,

Ἡ Ἑταιρεία Φιλολόγων κυκλοφόρησε τελευταῖα ἓνα τεῦχος, παράρτημα τοῦ περιοδικοῦ «Πλάτωνος» μὲ τὸν τίτλο «Αἱ ἐνέργειαι τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων ἐν ᾧ περὶ τῆς ἐκπαιδευτικῆς μεταρρυθμίσεως τοῦ 1964 (Γνώμαι τῶν μελῶν τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν καὶ ἄλλων ἐκπαιδευτικῶν προσώπων καὶ ἰδρυμάτων δοθεῖσαι εἰς δημοσιότητα)», ὅπου περιέχεται καὶ ἡ γνώμη πού ὁ ὑπογράφόμενος εἶπε στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν στίς 28 Μαΐου 1964 (σ. 19-25). Αὐτὸ καὶ μόνο εἶναι πού μὲ ὑποχρεώνει νὰ μιλήσω γιὰ τὸ τεῦχος αὐτό, περιορίζομαι ὅμως σὲ πολὺ λιγώτερα ἀπὸ ὅσα θὰ εἶχα νὰ πῶ. Στὸν τίτλο του κιόλας κινεῖ τὴν προσοχὴ ἡ ἐπεξηγηματικὴ παρένθεση. Πρέπει τάχα νὰ συμπεράνωμε ἀπὸ τὴν παρένθεση αὐτή, ὅτι οἱ ἰδιαιτέρες (ὄχι δημόσιες) συνεδρίες τῆς Ἀκαδημίας τὸν περασμένο Μάη γιὰ τὰ ἐκπαιδευτικὰ νομοσχέδια καὶ ἡ δημοσίευση τῶν γνωμῶν τῶν Ἀκαδημαϊκῶν, γιὰ τὴν ὁποία οἱ ἀρχές τῆς Ἀκαδημίας εἶχαν δηλώσει τότε ὅτι δὲν εὐθύνονται, ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τίς ἐνέργειες τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων; Προτιμῶ νὰ ἀφήσω τὸ πρᾶγμα ἀσχολίαστο. Ἡ γνώμη πού εἶπε στὴν Ἀκαδημία ὁ ὑπογράφόμενος ἔτυχε σὲ ἓνα-δύο σημεῖα νὰ συμφωνῇ μὲ μερικὲς ἄλλες, π.χ. στὸ ὅτι τὰ τρία τελευταῖα χρόνια τῆς μέσης θὰ ἔπρεπε νὰ γίνουν τέσσερα· ὅτι στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς θὰ ἔπρεπε νὰ διδάσκονται καὶ στὰ τρία χρόνια τοῦ πρώτου κύκλου· ἢ ὅτι καλὸ θὰ ἦταν νὰ περιορισθῇ ὁ ἀριθμὸς τῶν καθ'αυτὸ κλασσικῶν γυμνασίων, ὅπου τὰ ἀρχαῖα νὰ διδάσκονται ἐντατικώτερα, περισσότερο τὰ ἐλληνικὰ καὶ λιγώτερο τὰ λατινικά, γιὰ νὰ συνεχισθῇ καὶ νὰ ἀνανεωθῇ ἡ οὐμανιστικὴ παράδοση. Ἀλλὰ εἶναι φανερὸ σὲ ὅποιον διαβάσῃ τὴ γνώμη μου, ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ συμφωνία σὲ λεπτομέρειες εἶναι τυχαία σύμπτωση, γιὰτὶ ἐντελῶς ἄλλοι εἶναι οἱ σκοποὶ καὶ ὁ στόχος τῶν ἐκδοτῶν τοῦ φυλλαδίου. Προσπαθῶ καὶ δὲν κατορθῶνω νὰ καταλάβω τί θέσῃ ἔχει μέσα σ' αὐτὸ μιὰ γνώμη πού καὶ μὲ τὸ πνεῦμα της καὶ μὲ τὸ γράμμα της ἔρχεται σὲ διαμετρικὴ ἀντίθεση μὲ ὅσα οἱ ἐκδότες του ἐπιδιώκουν. Νὰ δεχτῶ, ὅτι τὴν ἐτύπωσαν ἀπὸ διάθεση ἀμεροληψίας, μὲ σκοπὸ νὰ δώσουν στὸ κοινὸ τους ὅλα τὰ στοιχεῖα πού χρειάζεται γιὰ

*Τὸ Βῆμα, Τετάρτη 27 Ἰανουαρίου 1965.

νὰ σχηματίσῃ δική του κρίση; ἀλλὰ τότε θὰ ἔπρεπε νὰ τυπώσουν μαζί καὶ ὅλα τὰ ἄρθρα τῶν φιλολόγων τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ἄλλων ποὺ ἔχουν ὑπερασπίσει τὰ νομοσχέδια (ὅπως ἔκαμε τὸ 1905 ἡ Βιβλιοθήκη Μαρσαλῆ, ποὺ τύπωσε στὸν ἴδιο τόμο ὁλόκληρη τὴν ἐξαίρετη μελέτη τοῦ Krumbacher γιὰ τὸ γλωσσικὸ μας πρόβλημα καὶ τὴν ἀπάντησή τοῦ Χατζηδάκη — ἀλλὰ τότε ἦταν 1905...). Θὰ μπορούσα ἴσως νὰ ἐμπιστευθῶ στὸ ὅτι, ὅποιοι διαβάσῃ τὴ γνώμη τοῦ ὑπογραφόμενου θὰ καταλάβῃ ἀμέσως τὴν ἀντίθεση. Ἀλλὰ ὅλοι ξέρουν ὅτι στὶς ἡμέρες μας γιὰ τὸν περισσότερο κόσμον «διάβασα» σημαίνει μιὰ ματιὰ στὸν πίνακα τῶν περιεχομένων (ὅπου καὶ τ' ὄνομά μου). Καὶ πάλι δὲν θὰ μιλοῦσα, ἂν οἱ ἐκδότες τοῦ φυλλαδίου εἶχαν οἱ ἴδιοι σημειώσῃ κάπου τὴ διαφορὰ. Ἀντίθετα, αὐτοὶ βεβαιώνουν ὅτι «πάντα τὰ δημοσιεύματα ἤλεγχον τὴν ἀντιεπιστημονικότητα τοῦ νομοσχεδίου», ὅτι «τὸ ἀμαρτωλὸν νομοσχέδιον πανταχόθεν ἀποδοκιμασθὲν ἐψηφίσθη», ὅτι ὁ νέος νόμος θεωρήθηκε ἀπὸ πολλοὺς διακεκριμένους πολῖτες «ὡς δευτέρα ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως» (σ. 150-152). Ἐχω λοιπὸν χρέος νὰ τονίσω, ὅτι εἶναι τεράστια ἡ ἀπόστασις ποὺ χωρίζει τὶς ιδέες καὶ τὶς ἐνέργειες τῶν ἐκδοτῶν τοῦ φυλλαδίου ἀπὸ τὴ γνώμη τοῦ ὑπογραφόμενου, ὁ ὅποιος ἔπαιρνε θετικὴ καὶ ὄχι ἀρνητικὴ στάση ἀπέναντι στὴν ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση. 1) Εἶχα πεῖ στὴν Ἀκαδημία, ὅτι τὰ προβλήματα ποὺ ζητοῦσε νὰ λύσῃ τὸ νομοσχέδιο τοῦ Ὑπ. τῆς Παιδείας «εἶναι πραγματικὰ καὶ σοβαρά, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰς προτιμήσεις τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ ἄλλου, καὶ πηγάζουν ἀπὸ αὐτὸν τοῦτον τὸν χαρακτηῖρα τῆς συγχρόνου ζωῆς» καὶ ὅτι, μπορεῖ τὸ νομοσχέδιο νὰ εἶχε σφάλματα, ἀλλὰ ἐμεῖς οἱ φίλοι τῆς ἀνθρωπιστικῆς παιδείας «δὲν νομίζω, ὅτι τοὺς εἰσηγητὰς τῶν νομοθετημάτων τούτων πρέπει νὰ τοὺς θεωροῦμεν ὡς ἀντιπάλους ἐφ' ὅσον καὶ αὐτοὶ ὡς βάζει τῆς ἀγωγῆς θέλουν τὴν ἀνθρωπιστικὴν παιδείαν καὶ δὲν ἔχομεν δικαίωμα νὰ μὴ τοὺς πιστεύσωμεν. Ἀντιθέτως χρεωστοῦμεν, πέραν τῶν ὕμνων πρὸς τὴν κλασσικὴν παιδείαν, νὰ δώσωμεν συγκεκριμένους συμβουλὰς ὡς ἀποτετινόμενοι πρὸς ἀνθρώπους ἀγωνιζομένους τὸν αὐτὸν ἀγῶνα» καὶ παρακάτω «δέχομαι ἀνεπιφυλάκτως ὡς εἰλικρινῆ τὴν βεβαίωσιν εἰσηγητῶν τοῦ μέτρου, ὅτι θεμέλιον τῆς ἀγωγῆς θεωροῦν καὶ θέλουν τὴν ἀνθρωπιστικὴν παιδείαν». Τὰ ἐντελῶς ἀντίθετα ὑποστηρίζουν οἱ ἐκδότες τοῦ φυλλαδίου. 2) Γιὰ τὶς μεταφράσεις: ἡ γνώμη μου ὑποστηρίζει ὅτι «καὶ ἂν δὲν περιορισθῇ ἡ διδασκαλία τῶν κλασσικῶν, ἡ μετάφρασις εἶναι ἀνάγκη πρωταρχικῆς σημασίας διὰ τὴν κλασσικὴν μας παιδείαν καὶ τὴν συνειδητὴν ἐνίσχυσιν αὐτῆς. Λέγων δὲ ἀνάγκην δὲν ἐννοῶ «ἀναγκαῖον κακόν, ἀλλ' ἔργον ἐξόχως εὐεργετικόν τόσον διὰ τὴν γνῶσιν τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν ὅσον καὶ διὰ τὴν εὐκταίαν διάδοσιν τῶν ἀρχαίων συγγραφέων» καὶ εἶχα ἐξηγήσει πλατιά τοὺς λόγους (σὲ 2 σελίδες), τονίζοντας μάλιστα καὶ ξεχωριστὰ γιὰ τοὺς φιλόλο-

γους, ὅτι «εἰς τὴν διὰ τῆς μεταφράσεως ἐρμηνείαν πραγματώνεται καὶ κορυφώνεται ἡ ἐκ μέρους τοῦ ειδικοῦ φιλολόγου σοβαρὰ μελέτη τοῦ ἀρχαίου κειμένου· τὸ ἔργον εἶναι δυσκολώτατον, ἀλλ' ἂν τὸ ἀποφύγῃ ὁ φιλόλογος ἀπατᾷ ἑαυτόν». Οἱ ἐκδότες τοῦ φυλλαδίου ὑποστηρίζουν τὰ ἐντελῶς ἀντίθετα. 3) Γιὰ τὴ γλῶσσα εἶχα ὑποστηρίξει ὅτι «διὰ τὸ ἀνωτέρω σκιαγραφηθὲν ἐξόχου σημασίας πνευματικὸν ἄθλημα (δηλαδὴ τὴ διδασκαλία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς) μόνη γλῶσσα κατὰλληλος εἶναι ἡ ζωντανὴ γλῶσσα τῆς λογοτεχνίας, ἡ γλῶσσα τὴν ὁποίαν ἐθεμελίωσαν ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Πολυλᾶς διὰ τῆς πεζογραφίας των, ἐκαλλιέργησαν δὲ μὲ θαυμαστὰς ἐπιτυχίας οἱ ἀπὸ τοῦ Παλαμᾶ καὶ ἐντεῦθεν Ἑλληνας λογοτέχναι». Οἱ ἐκδότες τοῦ τεύχους θέλουν γιὰ βάση τῆς διδασκαλίας τὴ γλῶσσα ἐκείνη ποὺ ἔχει πάρει συμβατικά, χωρὶς καμμιά διακρίσιν ἱστορικὴ ἢ πραγματικὴ, τὸ ὄνομα «καθαρεύουσα». Οἱ ἐκδότες τοῦ φυλλαδίου, γιὰ νὰ ἀντικρούσουν τὴ διακήρυξιν τοῦ κ. Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως μπροστὰ στοὺς ἀντιπροσώπους τοῦ ἔθνους, ὅτι τὸ ἄρθρο τοῦ Συντάγματος γιὰ τὴ γλῶσσα εἶναι «ἐντροπή», καταφεύγουν στὴν ἐπινόησιν, ὅτι τὸ ἄρθρο τοῦτο βρίσκεται κιόλας στὸ ἄρθρο 53 τοῦ πολιτεύματος τοῦ Ρήγα. Ἀλλὰ τὸ ἄρθρο τοῦ Ρήγα λέει τὰ ἐξῆς: «Τὸ Νομοδοτικὸν Σῶμα προβάλλει νόμους καὶ δίδει ψηφίσματα ἡτοὶ προσταγὰς. Ὅλοι οἱ νόμοι καὶ προσταγαὶ γίνονται εἰς τὴν ἀπλὴν τῶν Ἑλλήνων γλῶσσαν ὡς πλέον εὐκατάληπτον καὶ εὐκόλον νὰ σπουδασθῇ ἀπὸ ὅλα τὰ εἰς τὸ βασιλεῖον τοῦτο ἐμπεριεχόμενα γένη· ὁμοίως καὶ ὅλα τὰ ἔγγραφα τῶν κρίσεων καὶ ἄλλων δημοσίων πράξεων» (ἂς διαβάσουν καὶ τὸ ἄρθρο 4 γιὰ νὰ ἰδοῦν τί ἐννοεῖ μὲ τὴν ἀπλῆ). Ὁ καθένas βλέπει ὅτι τὸ ἄρθρο τοῦ Ρήγα μιλάει γιὰ ἐντελῶς ἄλλο πρᾶγμα, ὅτι δηλαδὴ οἱ νόμοι κλπ. πρέπει νὰ γράφωνται στὴν ἀπλῆ γλῶσσα τῶν Ἑλλήνων, γιὰ τὴν καταλαβαίνουν καὶ τὴ μαθαίνουν εὐκόλα καὶ οἱ Σέρβοι, Ἀρμένηδες, Βλάχοι, Τοῦρκοι κλπ. Λοιπόν: ἐγὼ δέχομαι (καὶ πιστεύω ὅτι θὰ τὸ δεχτοῦν πρόθυμα καὶ ὅλοι οἱ δημοτικιστὲς) νὰ ἀντικατασταθῇ τὸ σημερινὸ ἄρθρο τοῦ Συντάγματος μὲ τὴ διατύπωση τοῦ Ρήγα καὶ μάλιστα μὲ τὶς ἴδιες λέξεις: θὰ τιμηθῇ ἔτσι καὶ ὁ Ρήγας, ὅπως πραγματικὰ τοῦ ἀξίζει, καὶ θὰ γλυτώσῃ ἀπὸ δικαστικὰς ἀποφάσεις ποὺ κηρύσσουν τὰ δικόγραφα ἀντισυνταγματικὰ ἅμα εἶναι γραμμένα στὴ δημοτικὴ. Τὸ φυλλάδιο τῆς «Ἐταιρείας τῶν Ἑλλήνων Φιλολόγων» μὲ τὸ περιεχόμενον, μὲ τὸ εἶδος τῆς ἐπιχειρηματολογίας του, μὲ τὸν τόνο τῆς γλώσσας του (βλ. προπάντων τὸν ἐπίλογο σ. 150-152) ἔρχεται νὰ κρατήσῃ τὸ ἴσο στὶς φωνασκίαις τοῦ τυφλωμένου φανατισμοῦ ἐναντίον τοῦ πνεύματος. Πόσο ἐπίκαιρα ἔχουν ξαναγίνει τὰ «Σατιρικὰ γυμνάσματα» τοῦ Παλαμᾶ. Καὶ ἔχουν περάσει ἀπὸ τότε ἐξήντα σχεδὸν χρόνια...

Χαρακτηριστικά τῆς ἑλληνικῆς τέχνης*

Χαρακτηριστικά τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀποψινῆς ὁμιλίας ποὺ τὸ Ὑπουργεῖο τῆς Παιδείας μὲ κάλεσε νὰ πραγματευτῶ μέσα στὰ πλαίσια τῆς 8ης Πανελλήνιας ἑκθεσης. Θὰ ἤθελα ὅμως προτοῦ ἀρχίσω νὰ τονίσω ὅτι τὸ θέμα εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ ἀπλό. Ἀπὸ τίς πολλές καὶ μεγάλες δυσκολίες θὰ περιοριστῶ ἐδῶ σὲ δύο, ποὺ μοῦ φαίνονται οἱ σπουδαιότερες: 1) Πρῶτα-πρῶτα εἶναι ἡ γενικὴ δυσκολία ποὺ προβάλλει πάντοτε ὅταν μιλοῦμε γιὰ τέχνη: ἐνῶ δηλαδὴ τὰ ἐκφραστικὰ ὄργανα τῆς τέχνης εἶναι ἡ ὄραση καὶ τὸ χέρι τοῦ καλλιτέχνη, ἐμεῖς ἐρχόμαστε νὰ διατυπώσουμε τὰ καλλιτεχνικὰ γεγονότα καὶ φαινόμενα μὲ τὸ λόγο, ποὺ εἶναι ὅμως ἕνα ἐκφραστικὸ μέσο πολὺ διαφοροτικόν. Παθαίνουν λοιπὸν μιὰ οὐσιαστικὴ ἀλλοίωση τὰ καλλιτεχνικὰ φαινόμενα καθὼς μεταφράζονται σὲ λόγο, καὶ πρέπει νὰ καταβάλουμε μεγάλη προσπάθεια γιὰ νὰ μὴν εἶναι πολὺ σοβαρὴ ἡ ἀλλοίωση αὐτή, ἀλλὰ νὰ μείνουμε κοντὰ στὰ συγκεκριμένα γεγονότα τῆς τέχνης. 2) Χώρα ὅμως ἀπὸ τῇ γενικῇ αὐτῇ δυσκολίᾳ ὑπάρχει καὶ μιὰ δεύτερη, εἰδική: πρέπει τὰ γνωρίσματα ποὺ θὰ τονίσουμε νὰ χαρακτηρίζουν πραγματικὰ τὴν οὐσίᾳ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Ἀλλά, γιὰ ἕνα φαινόμενο τόσο πολυσύνθετο καὶ τόσο βαρυσήμαντο, ἀληθινὰ κοσμοϊστορικό, ὅπως εἶναι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη, δὲν θὰ ἦταν θράσος νὰ ἰσχυριστοῦμε, ὅτι ἔχομε συλλάβει ἀκριβῶς τὰ σημεῖα ἐκεῖνα ποὺ χαρακτηρίζουν κυριώτατα τὴν πραγματικὴ οὐσία της; καὶ μάλιστα ὅλα τὰ σημεῖα; καὶ μάλιστα ἀφοῦ ξέρομε ὅτι, ἀπὸ τότε ποὺ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔγινε ἀντικείμενο σοβαρῆς μελέτης, οἱ διάφορες ἐποχὲς ἐτοποθέτησαν κάθε φορὰ ἄλλοῦ τὸ νόημά της καὶ τὸ μήνυμά της καὶ πρόβαλαν δευτερεύοντα γνωρίσματα γιὰ πρωτεύοντα, καὶ ἀντίστροφα; Ἕνας μεγάλος Γερμανὸς στοχαστής, ὁ Herder, στὰ χρόνια τοῦ Goethe, εἶπε ὅτι μονάχα ἕνας θεὸς ἢ ἕνας προφήτης ἢ ὁ Μεφιστοφελῆς (ein Teufel) θὰ μπορούσε νὰ μιλήσει μὲ πληρότητα (vollständig) γιὰ τὴν τέχνη αὐτή.

Πρέπει λοιπὸν, μετριοφρονέστερα, νὰ προσπαθήσουμε ὥστε: στηριζόμενοι στὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ὅπως τὴν κατέχομε σήμερα, ἀλλὰ —ὄχι λιγώτερο— καὶ στὴν πεῖρα μας ἀπὸ τὰ φαινόμενα ποὺ παρουσιάζει ἡ

* *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 9-19. Χρονολογεῖται στὶς 15 Ἀπριλίου 1965.

τέχνη στους νεώτερους χρόνους έως και τις ημέρες μας, να απομονώσουμε κάποια σημάδια που αισθανόμαστε ότι εξωτερικεύουν τον κεντρικό παλμό της αρχαίας ελληνικής τέχνης και την ξεχωρίζουν από την τέχνη άλλων λαών πιο παλιών ή και σύγχρονων με τους Έλληνες, όπως είναι π.χ. οι Αιγύπτιοι. Μιλάμε για την αρχαία ελληνική τέχνη, γιατί απ' αυτήν οι μελετητές έχουν συναγάγει τα γνωρίσματα που αποτελούν την έννοια «ελληνικό» και τα ίδια αυτά εσωτερικά γνωρίσματα έχουμε στο νοῦ μας όταν μιλούμε για την ελληνικότητα της σημερινής τέχνης μας.

Καλό είναι να θυμόμαστε και τούτα: ότι έως το τέλος της αρχαϊκής εποχής (500 π.Χ.) ο δρόμος της ελληνικής τέχνης και εκείνος που ακολουθούν οι ανατολικές τέχνες είναι όχι οι ίδιοι αλλά παράλληλοι: δεν είναι οι ίδιοι, γιατί στα αρχαϊκά χρόνια κιόλας βλέπουμε ότι μέσα στην ελληνική τέχνη δουλεύουν, όπως μέσα στο σπόρο, οι δυνάμεις εκείνες που την έκαμαν ύστερα να αλλάξει κατεύθυνση — αλλά εξωτερικά οι δρόμοι τους είναι παράλληλοι. Στο τέλος όμως της αρχαϊκής εποχής, γύρω στα 500 π.Χ., η ελληνική τέχνη ξεμακραίνει από την παράλληλη αυτή γραμμή της πορείας και χαράζει καινούργιο δρόμο απάτητον έως τότε, αυτόν που οδηγεί έως τις ημέρες μας — ενώ οι ανατολικές τέχνες ξμειναιαν ως το τέλος της ζωής τους αρχαϊκές.

Πρέπει όμως, για να προλάβουμε κάθε παρεξήγηση, να τονίσουμε ότι (συγκρίνοντας την ελληνική τέχνη με άλλες δεν έννοοῦμε ποτέ την ποιότητα τῶν έργων της· έργα με ανώτερη και ανώτατη ποιότητα, έχουν να δείξουν όλες οι τέχνες) δεν μιλάμε για την ποιότητα, αλλά για τη φυσιογνωμία της ελληνικής τέχνης, εκείνη που όταν την αντικρύζει ο Ευρωπαῖος την αισθάνεται πολύ πιο συγγενική με τὸν εαυτό του ἀπὸ τὴν τέχνη άλλων λαών. Τέλος σημειώνω, ότι ὁ χρόνος που διαθέτομε είναι πολύ λίγος και ὑποχρεωτικά θὰ εἶμαι σύντομος: ὅσα θ' ἀκούσετε εἶναι, καθὼς θὰ ἔλεγε ὁ Παλαμᾶς, περισσότερο «θέματα για ζετύλιγμα».

“Ας ρωτήσουμε λοιπόν: τί είναι τὸ ἐλληνικό στὴ γλυπτική; ποιά εἶναι τὰ χαρακτηριστικά με τὰ ὁποῖα ξεχωρίζεις τὴν ιδιαίτερη φύση τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ἀπὸ τὰ ἀρχαϊκά κιόλας χρόνια ἴσαμε τὸ τέλος της;

Πιστεύω, ὅτι ἔχουν δίκιο ὅσοι ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ καινούργιο και ἄγνωστο πὸν ἔφερε ὁ ἐλληνισμός στὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὸ ζῆπνημα τῆς ἀτομικῆς συνείδησης (τὸ ὅτι τὸ ἄτομο καθρεφτίζεται με ἐπίγνωση μέσα στὴ συνείδησή του). Μορφές ἀνάλογες με κάποιες ἐλληνικές μπορούμε νὰ ἰδοῦμε και σὲ ἄλλες ἀρχαῖες τέχνες· ἀλλὰ αὐτὲς εἶναι μορφές αὐθόρμητες, πὸν τὶς ὑπαγορεύει τὸ ἐνστικτο, κάποια ψυχικὴ ἀνάγκη τυφλή· στίς ἐλληνικές ὁμως μορφές αἰσθανόμαστε ἀμέσως ὅτι τώρα ψυχικὴ ἀνάγκη ἔχει γίνεῖ ἡ ἐλεύθερη

θέληση, ή ελεύθερη έκλογή. Τò θεμελιακò αὐτò γεγονòς ἔχει καί στήν τέχνη συνέπειες ἀνυπολόγιστες, πού κλείνουν μέσα τους καί θριάμβους καί κινδύνους ἄγνωστους πρίν. Ἀπό αὐτò τò θεμελιακò γεγονòς ἀπορρέουν καλλιτεχνικά φαινόμενα μερικώτερα, πού κρυσταλλώνονται, νομίζω, γύρω σέ δύο «αἰτήματα»: θὰ τὰ ὀνομάσω πρῶτα καί τὰ δύο γιά νά τὰ ἐξηγήσω ὕστερα: 1ο. Ἀπαιτοῦν οἱ Ἕλληνες, ή καλλιτεχνική «φόρμα» νά γεννάει ταυτόχρονα τò αἶσθημα τῆς σταθερότητας, δηλ. τῆς διάρκειας, ἀλλά μαζί καί τῆς κίνησης, νά εἶναι τήν ἴδια στιγμή ἀρχιτεκτονημένη μαζί καί μεταβατική (εὐμετάβλητη). 2ο. Ἀπαιτοῦν ή «φόρμα» νά γεννάει τò αἶσθημα ὅτι δέν εἶναι ἀπλή ἐπιφάνεια, ἀλλά ὅτι δημιουργήθηκε ἀπό δυνάμεις πού δουλεύουν στά ἐνδόμυχά της, ὅτι γεννήθηκε ἀπό κάποιο κύτταρο ὅλο δύναμη καί πνεῦμα· πρέπει λοιπὸν ή φόρμα νά εἶναι ή ἐξωτερίκευση ἐνὸς πνευματικοῦ βάθους.

1ο — Ἀς ἀναλύσουμε κάπως τò πρῶτο αἶτημα. Ὁ Ἕλληνας αἰσθάνεται ὁμορφὴ μιὰ φόρμα, ὅταν τοῦ γεννᾷ τò αἶσθημα τοῦ ζωντανοῦ (— τò νεκρὸ τò ἀποστρέφεται ὅπως καί ὁ πιὸ μουσικὸς θεὸς του, ὁ Ἀπόλλων): «ὁ δὲ μάλιστα ψυχαγωγεῖ διὰ τῆς ὄψεως τοὺς ἀνθρώπους, τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι», λέει ὁ Σωκρατικὸς κύκλος (Ξενοφ. Ἀπομν. Γ' 10, 6). Νά προσέξουμε ὅμως, ὅτι ή ζωντάνια αὐτὴ τῆς φόρμας δέν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὴ φυσικότητα, πρέπει αὐτὴ ή ἴδια, ἔξω ἀπὸ κάθε σύγκριση μὲ τò φυσικὸ πρότυπο, νά δείχνει τὴ ζωτικότητά της. Ἀπαιτεῖ λοιπὸν ὁ Ἕλληνας ἀπὸ τὴ φόρμα νά τοῦ δημιουργεῖ τò αἶσθημα τῆς ζωῆς. Βλέπει ὅμως ή ξυπνημένη συνείδησή του, ὅτι ή ζωὴ ἐκδηλώνεται μὲ δύο φαινόμενα ἀντιφατικά: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά εἶναι ή σταθερότητά της, ή διάρκειά της ή παντοτινὴ — ἀπὸ τὴν ἄλλη ή ἀδιάκοπη ἀλλαγὴ. Στὸ ἔργο τῆς τέχνης τὴ σταθερότητα τὴν ἐξασφαλίζει αὐτὸ πού λέμε «ἀρχιτεκτονικὴ ὀργάνωση τῆς φόρμας» — ἀλλὰ μόνη της θὰ δημιουργοῦσε τò αἶσθημα τῆς νέκρας· γιὰ νά βγεῖ λοιπὸν φόρμα ζωντανὴ διαποτίζει τὴν ἀρχιτεκτονική μὲ κινητικότητα, μὲ τὴ δύναμη τῆς κίνησης, ή ὁποία κίνησις δέν εἶναι μόνον ἐξωτερικὴ ἀλλά, καί προπάντων, ἐσωτερική: ὅταν λέμε «κορμοστασιά». Στὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς ἐλληνικῆς πλαστικῆς πότε προβάλλει ἐντονώτερα τò πρῶτο στοιχεῖο, ή σταθερότητα, καί πότε τò δεύτερο, ή δύναμη τῆς κίνησης, ἀλλὰ δέν λείπει ποτὲ κανένα ἀπὸ τὰ δύο. Στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ, ὅπου βλέπομε τὸν ἐλληνικὸ σπόρο νά μπουμπουкиάζει καί νά λουλουδίζει, τὰ ἀγάλματα — κοῦροι καί κόρες καί καθιστὰ — δείχνουν περισσότερη προσοχὴ στὸ στοιχεῖο τῆς σταθερότητας, στήν ἀρχιτεκτονική· ἀλλὰ στὰ ἴδια αὐτὰ ἀγάλματα γίνονται ἀμέσως αἰσθητὲς καί οἱ ἀξιώσεις τῆς κίνησης, πὺ ὑποταγμένες βέβαια ἀλλὰ ζωηρές, καί οἱ ἀξιώσεις αὐτὲς γίνονται φανερὲς ὅχι μόνο μὲ τὴν παλλόμενη πλαστικὴ τῶν μερῶν, ἀλλὰ καί μὲ ἀμέτρητες δυσκολοδιάκριτες μετατοπίσεις καί ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν καθαρὴ γεωμετρία· καί ὅλα μαζί

κάνουν ὥστε τὰ ἑλληνικὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα νὰ φαίνονται σὰν νὰ συγκρατοῦνται τῇ στιγμῇ ποὺ παίρνουν φόρα γιὰ νὰ κινηθοῦν — ποτὲ δὲν ἔχομε τὸ αἶσθημα αὐτὸ ἀπὸ τὰ αἰγυπτιακά.

Ἵστερα ἀπὸ τὸ λουλούδισμα αὐτὸ ἔρχονται, γύρω στὰ 500 π.Χ. ὅπως εἴπαμε, οἱ πρῶτοι καρποί, ἄγουροι ἀκόμη, ποὺ μὲ τὸ πέρασμα τῶν χρόνων ὠριμάζουν καὶ ὑπερωριμάζουν. Τώρα, στὸν καινούργιο δρόμο ποὺ ἀνοίγουν στὴν ἱστορία οἱ Ἕλληνες, ἡ συνείδηση προβάλλει ἐντονώτερη τὴν ἀπαίτηση τῆς κίνησης· πῶς θὰ συμβιβάσουν τὴ μεγαλύτερη αὐτὴ ἀπαίτηση μὲ τὴν ἄλλη ἀπαραίτητη ιδιότητα τῆς ζωντανῆς φόρμας, δηλ. μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ σταθερότητα; Τὸ πρόβλημα ποὺ ἔθεσαν οἱ Ἕλληνες τὸ ἔλυσαν, μὲ τὸ μέσον τοῦ «ρυθμοῦ», ὡς ἐξῆς: δηλαδή γιὰ νὰ παραστήσουν τὴν κίνηση ξεδιαλέγουν ἀπὸ τὴν κίνηση τὶς στιγμὲς ἐκεῖνες ποὺ ὅλες μαζί μποροῦν νὰ δώσουν ἓνα σχῆμα σταθερό· δὲν ἔχομε καιρὸ γιὰ περισσότερη ἀνάπτυξη, ἀλλὰ τὰ κλασσικὰ παραδείγματα στὴν ἑλληνικὴ πλαστικὴ εἶναι βέβαια τὰ ἔργα τοῦ Μύρωνος καὶ τοῦ Πολυκλείτου, θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ φέρομε πολλὰ ἄλλα παραδείγματα παλαιότερα καὶ νεώτερα. Μὲ τὸ «ρυθμὸ» πέτυχαν οἱ Ἕλληνες ὥστε καὶ ἡ πιὸ ζωνερὴ κίνηση νὰ διατηρεῖ αἰσθητὴ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ σταθερότητα τῆς φόρμας· ἡ διαφορὰ μὲ τὰ ἀρχαῖα ἔργα εἶναι, ὅτι ἐκεῖ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ σταθερότητα φαινότανε σὰν ἐξωτερικὴ σκαλωσιά, μὲ τὸ «ρυθμὸ» μεταμορφώνεται σὲ ἐσωτερικὸ σκελετό. Ὁ ὅρος ἀπὸ τὴν πολλὴν χρῆση ποὺ τοῦ γίνεται ἔχει τριφυτεῖ καὶ ἡ σημασία του ἔχει γίνει θολή, χρειάζεται λοιπὸν αὐστηρότερο καθορισμό. «Ρυθμός» δὲν εἶναι ἀπλὴ ἐπανάληψη μιᾶς κίνησης σὲ κανονικὰ χρονικὰ διαστήματα, αὐτὸ εἶναι μόνο ἡ ἀφετηρία τοῦ ρυθμοῦ. Οἱ ἀρχαῖοι ὅμως, ὅταν μιλοῦν γιὰ τὸ ρυθμὸ στὴν πλαστικὴ καὶ τὸν θεωροῦν σπουδαία κατὰκτηση, ἐννοοῦν τὸ ἀκίνητο ἐκεῖνο σχῆμα ποὺ τὸ ἐδημιούργησε κάποια κίνηση, ποὺ εἶναι ὅμως τέτοιο ὥστε νὰ ἔχομε τὸ αἶσθημα ὅτι ἡ κίνηση γεννιέται κάθε στιγμὴ μπροστὰ μας καὶ δὲν ἐσταμάτησε σὲ κάποιο τυχαῖο σημεῖο — ὅπως τὸ κάνουν οἱ φωτογραφίες ποὺ κατορθώνουν νὰ γελοιοποιοῦν τοὺς ἐπίσημους στίς τελετὲς γιατί τοὺς παρασταίνουν σὰν νὰ παθαίνουν καρδιακὸ ἔμφραγμα τὴν ὥρα ποὺ σηκώνουν τὸ πόδι στὸν ἄερα σὰν νὰ φοβοῦνται μὴν πατήσουν κανένα φίδι, ἐνῶ τὸ σχῆμα εἶναι ἀκίνητο. Γιὰ τὴν ἀνακάλυψη αὐτὴ χρειάστηκε ὄχι μόνο παρατήρηση ἀλλὰ καὶ ἄγρυπνη συνείδηση. Βέβαια στοὺς ἄλλους λαούς, ποὺ ἔμειναν ἀμέτοχοι στὸ ξύπνημα τῆς ἀτομικῆς συνείδησης, τὰ ἑλληνικὰ ρυθμικὰ ἔργα θὰ προξενοῦσαν ξάφνιασμα, ἴσως καὶ ἀποδοκιμασία. Ὁ Herder, ποὺ τὸν ἀναφέραμε στὴν ἀρχή, ἔχει συλλάβει ὠραῖα ποῦ βρίσκεται ἡ διαφορὰ καὶ σκηνοθετεῖ μιὰ ἐπίσκεψη ἐνὸς Αἰγύπτιου σ' ἓνα ἑλληνικὸ ἱερό, ὅπου βλέπει πλῆθος ἀγάλματα: Ἀφροδίτες, παλαιστές, νικητές, πολεμιστές· τὰ χάνει λοιπὸν καὶ λέει: «τί ἀνακάτωμα, τί θράσος. Ξιφομάχε, πόσον καιρὸ θὰ ἐπιτί-

θεσαι; και σύ, παλληκάρι, πόσην ώρα θά βάζεις τὸ στεφάνι στὸ κεφάλι σου; και σύ, Ἀφροδίτη, δὲν τελειώσες ἀκόμη τὸ λουτρό σου; και σεῖς, παλαιστές, δὲν νικήσατε τέλος πάντων ποτέ;» Βέβαια ἄλλοι ἐτοποθετοῦσε τὴν ὁμορφιὰ τῆς τέχνης τὸ κύτταρο τοῦ Αἰγυπτίου και τοῦ ἦταν δύσκολο νὰ ἀντιληφθεῖ, ὅτι ἡ ρυθμικὴ αὐτὴ κίνηση τοῦ ἐλληνικοῦ ἔργου ἔχει μ' ὅλα ταῦτα ἓνα πέρασ: τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό της, ξεκινάει ἀπὸ τὸ σῶμα και ξαναγυρίζει στὸ σῶμα τὸ σταθερό. Ἄν ὅμως μᾶς ἔλεγε ὁ Αἰγύπτιος ὅτι προτιμᾷ τὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ ἔργα, γιατί τοῦ θυμίζουν τὰ αἰγυπτιακά, θὰ τοῦ ἀπαντούσαμε ὅτι, ἂν προσέ-
ξει καλύτερα, θὰ ἰδεῖ ὅτι διαφέρουν στὸ βάθος πολὺ και ὅτι μέσα σ' αὐτὰ κιόλας τὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ λαχταρίζει ἡ ἀνάγκη και τὸ ἰδανικὸ τοῦ «ρυ-
θμοῦ». Σημειώνουμε, περαστικὰ μόνο, ἀπὸ ἔλλειψη χρόνου, ὅτι τὸ ἴδιο πνεῦμα τοῦ «ρυθμοῦ» μεταμόρφωσε και τὴν ἡρεμὴ στάση τοῦ κούρου ἀπὸ ἰσόρροπη σὲ ἀμφίρροπη, δημιουργήσε δηλαδὴ τὴ γνωστὴ στάση τῶν κλασσικῶν ἀθλητικῶν ἀγαλμάτων (μὲ τὸ κοντραπόστο).

Αὐτὰ περίπου τὰ ἀποτελέσματα εἶχε στὰ προβλήματα τῆς στάσης και τῆς κίνησης τῶν ἀγαλμάτων τὸ ἐλληνικὸ αἶτημα ἀπὸ τὴ ζωντανὴ φόρμα, νὰ εἶναι δηλαδὴ μαζὶ ἀρχιτεκτονημένη και μεταβατικὴ. Ἄλλὰ τὴν ἐνέργεια τῆς διδυμῆς αὐτῆς ἀπαίτησης τὴν παρακολουθοῦμε και στὴν καθαυτὸ πλαστικὴ διατύπωση. Τὸ σῶμα ἔχει βέβαια τέσσαρες ὀψεις, ἀλλὰ εἶναι ἓνα. Ὁρθώνεται λοιπὸν τὸ πρόβλημα: πῶς τὸ ἄθροισμα αὐτὸ τῶν τεσσάρων πλευρῶν (ἔτσι τὸ δείχνουν τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα) ἡ πλαστικὴ θὰ τὸ μεταμορφώσει σὲ μιὰ μονάδα ποὺ νὰ περιέχει τὰ στοιχεῖα αὐτά, ἀλλὰ και νὰ κάνει ἀμέσως αἰσθητὸ τὸν ἐνιαῖο ὄγκο τοῦ σώματος μὲ τὸ βάθος του; Διακρίνει γρήγορα τὸ θαυμά-
σιο ἐλληνικὸ μάτι και ἡ συνείδηση ποὺ ἀγρυπνεῖ πίσω του, ὅτι γιὰ νὰ πετύχει τὴ ζωντανὴ αὐτὴ ἐνότητα πρέπει νὰ θυσιάσει ἓνα μέρος ἀπὸ τὴ σταθερότητα τῶν στοιχείων ποὺ τὴν ἀποτελοῦν, ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν ἀκεραιότητά τους· πρέ-
πει ἄλλα νὰ τὰ προβάλει περισσότερο και ἄλλα λιγώτερο· γιὰ νὰ περνᾷ τὸ ἓνα στοιχεῖο στὸ ἄλλο χρειάζεται νὰ κόβει τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο και νὰ δώσει προοπτικὲς συνιζήσεις ἀνάλογα μὲ τὴ θέση ὅπου τοποθετεῖ ὁ καλλιτέχνης τὸ θεατὴ. Πρέπει ἀκόμη νὰ δείξει στὸ ἴδιο ἔργο, ὅτι ὁ πλαστικὸς ὄγκος δημιουρ-
γεῖ ἓνα χῶρο ἢ —ἀργότερα— ὅτι περιβάλλεται και πιέζεται ἀπὸ ἓνα χῶρο· ἀλλὰ ὁ χῶρος εἶναι γεμάτος φῶς, και τὸ φῶς εἶναι σπουδαιότατος συντελε-
στὴς τῆς πλαστικότητος — ἀλλὰ μπορεῖ νὰ εἶναι και ὁ καταλυτής, ὁ ὀλεθρός της. Ὅλα αὐτὰ τὰ προβλήματα και ἄλλα ἀκόμη τὰ διακρίνει ὁ Ἕλληνας γλύ-
πτης και δίνει —ἀπὸ τὸν 5ον αἰῶνα κιόλας, και μὲ τὸν ἴδιο τὸ Φειδία— λύ-
σεις· λύσεις ὅμως ποὺ δὲν τίς θεωρεῖ ποτὲ ὀριστικὲς και βρίσκει ὀλοένα και-
νούργιες. Καὶ στὸν τομέα λοιπὸν τῆς πλαστικῆς διατύπωσης ἀνοίγει και-
νούργιο δρόμο ἡ ἐλληνικὴ γλυπτικὴ, ποὺ ὁδηγεῖ ὡς τίς ἡμέρες μας. Ἄν σή-

μερα τὰ προβλήματα αὐτὰ καὶ οἱ λύσεις τους φαίνονται αὐτονόητα ἄς συλλογιστοῦμε ὅτι πρὶν ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη τὰ προβλήματα αὐτὰ οὔτε κἂν εἶχαν τεθῇ: στὸ δρόμο αὐτὸν θυσιάζεται συνειδητὰ πιά τὸ «εἶναι», ἡ φυσικότητα, γιὰ χάρη τοῦ «δοκεῖν», τῆς ἐντύπωσης.

2ο — Ἐρχόμαστε στὸ ἄλλο αἶτημα. Εἶπαμε, ὅτι τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ κύρια αἰτήματα, γύρω στὰ ὁποῖα κρυσταλλώνονται τὰ μερικώτερα φαινόμενα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, εἶναι, ὅτι ἡ φόρμα δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀπλὴ ἐπιφάνεια, ἀλλὰ πρέπει νὰ γεννᾷ τὸ αἶσθημα ὅτι τὴν δημιουργοῦν δυνάμεις ποὺ δουλεύουν στὰ ἐνδόμυχά της, νὰ αἰσθανόμαστε πίσω ἀπὸ τὴ φόρμα κάποιο πνευματικὸ βάθος. Λέγοντας «πνευματικὸ βάθος» δὲν ἐννοοῦμε βέβαια τίς ὥραιες ιδέες καὶ τὰ ὥραϊα αἰσθήματα — οὔτε διανοούμενος οὔτε αἰσθηματίας εἶναι ὁ πραγματικὸς καλλιτέχνης στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, ὅπως ἄλλωστε καὶ παντοῦ ἄλλοῦ. Γιὰ τὸν ἀρχαῖον Ἕλληνα: ἡ αἴσθηση καὶ παρατήρηση τῶν πραγμάτων, τὰ αἰσθήματα τῆς καρδιᾶς, ἡ φαντασία, ὁ νοῦς, ποὺ ἔρχεται νὰ βάλει τάξη, χωνεύονται ὅλα μαζὶ στὸ πνεῦμα καὶ γίνονται ἓνα. Αὐτοῦ τοῦ πνεύματος ἐνέργεια ἦταν τὸ ξύπνημα τῆς συνείδησης καὶ αὐτὸ πλάθει τὴν ἑλληνικὴ φόρμα. Καθεφτίζεται λοιπὸν (τὸ ἱστορικὸ ξετύλιγμά του) μέσα στὴν τέχνη, ἀφοῦ μάλιστα, καθὼς ξέρομε, στὴν Ἑλλάδα ἡ τέχνη ἦτανε πολὺ στενὰ δεμένη μετὰ τὴ ζωὴ. Μποροῦμε μάλιστα, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ μόνο ἀπὸ τὰ δικά της φαινόμενα, χωρὶς νὰ συμβουλευτοῦμε ἄλλες πηγές, νὰ διακρίνομε ποῖο πνεῦμα κάθε φορὰ τὴν ὁδηγεῖ, μποροῦμε νὰ ἀκοῦμε τὰ βήματά του. Ἀναφέραμε κιόλας πῶς δικό του ἔργο εἶναι τὸ ζευγάρωμα τῆς κίνησης μετὰ τὴ σταθερότητα. Καὶ ὅταν βλέπομε π.χ. ὅτι τὴν κορμοστασιά τοῦ κούρου ποὺ εἶναι σχεδὸν ἰσορροπὴ τὴ μεταμορφώνει σὲ ἀμφίρροπη, μποροῦμε νὰ συμπεράνομε ὅτι τὸ πνεῦμα ἐκεῖνο, ὅπως τὸ περιγράψαμε, ἀπόκτησε τὴν ἐπίγνωση ὅτι στοιχεῖο τῆς ζωῆς εἶναι ἡ ἀλλαγὴ, ἡ μετάβαση σὲ κάτι ἄλλο, ἡ φθορὰ ἀκόμη. Ὅταν βλέπομε τὴ συσχέτιση τοῦ πλαστικοῦ ὄγκου μετὰ τὸ χῶρο, τίς σκόπιμες παραμορφώσεις, τὴ συνέργεια τοῦ φωτὸς στὴν πλαστικὴ διατύπωση, διακρίνομε καὶ πάλι τὴν ἑλληνικὴ ἀνακάλυψη, ὅτι ἡ ζωὴ ὑπάρχει «ὑπὸ ὅρους». Ἀκόμη καθαρώτερα συλλαβαίνομε τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἐξετάζοντας τὴ μορφή ποὺ ἔδωσε ἡ ἑλληνικὴ τέχνη στὸν ἄνθρωπο. Τὸ κεντρικὸ μυστήριό ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξεδιαλύνει τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα εἶναι ὁ ἄνθρωπος μετὰ ὅλον τὸν ἐσωτερικὸ του κόσμον καὶ ἡ θέση του μέσα στὸν κόσμον ποὺ τὸν περιβάλλει. Ἐχουν πεῖ πολλὰς φορὲς, ὅτι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι ἀνθρωπομορφική. Ὁ Goethe ὅμως εἶπε, πολὺ σωστότερα νομίζω, ὅτι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι θεομορφική: δὲν ἐξανθρωπίζει τὴ θεότητα, ἀλλὰ ἀνεβάζει τὸν ἄνθρωπον καὶ τοῦ δίνει ψυχικὰ καὶ πνευματικὰ διαστάσεις ποὺ φέρνουν ἔλιγγο, ἐνῶ ταυτόχρονα ὅμως φανερώνει καὶ τὴν ἐπίγνωση, ὅτι ἡ δυνάμη του ἔχει κάποια σύνορα. Ἄν ἐξετάσομε κά-

πως βαθύτερα είτε τούς κούρους είτε τὸν Παρθενῶνα είτε τὰ καλύτερα ἑλληνιστικά ἔργα θὰ διακρίνομε, ὅτι τὸ ἴδιο αὐτὸ πνεῦμα ξετυλίγεται σὲ ὅλη τὴν ἑλληνικὴ πλαστικὴ μὲ τὶς πλούσιες καὶ συναρπαστικὰς μεταμορφώσεις ποὺ ἔφεραν οἱ χρόνοι. Ἄν τέτοιο πνεῦμα δὲν εἶναι χυμένο μέσα στὴ φόρμα καὶ δὲν τὴν ἐμψυχώνει, τότε τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ εἶναι κατόρθωμα, ἀλλὰ δὲν εἶναι καλλιτέχνημα ἑλληνικό.

Ἴσως θὰ προσέξατε, ὅτι, προσπαθώντας νὰ χαρακτηρίσουμε τὴν ἑλληνικὴ πλαστικὴ, δὲν μεταχειριστήκαμε καθόλου δύο ἔννοιες, ποὺ ὅποτε γίνεται λόγος γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη προβάλλουν πάντοτε πρῶτες καὶ κυρίαρχες στὴ συζήτηση: δὲν μεταχειριστήκαμε τὴ διαύγεια (clarté) καὶ τὸ μέτρο (mesure). Πραγματικά, ἔτσι διατυπωμένες θεωροῦμε τὶς δύο αὐτὲς ἔννοιες ἄχρηστες. 1) «διαύγεια»: κάθε κοινοτοπία, κάθε πεζολογία ἔχει διαύγεια. Καὶ ἀκόμη: πῶς θὰ ἀρνηθοῦμε τὴ διαύγεια στὴν αἰγυπτιακὴ π.χ. πλαστικὴ; Νομίζω, ὅτι τὸν σωστὸ χαρακτηρισμὸ τὸν βρῆκε καὶ τὸν διατύπωσε ὁ Σολωμὸς καὶ οἱ μαθητές του: γνῶρισμα, εἶπαν, τοῦ «καθαροῦ ἑλληνισμοῦ» εἶναι τὸ ξάστερο βάθος: μὲ ἄλλα λόγια: μονάχα ὅταν ὑπάρχει βάθος μέσα στὴ διαύγεια ἀντικρύζομε πραγματικὰ τὴν οὐσία τοῦ ἑλληνισμοῦ. Σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ ἑλληνικὰ ἔργα καὶ τὸ θέμα καὶ τὰ μέσα τῆς παράστασης φαίνονται εὐκολονόητα — φαίνονται, ἀλλὰ δὲν εἶναι, αὐτὴ εἶναι ἡ διαφορὰ: ἄλλιῶς πῶς θὰ μπορούσαν ἀμέτρητα μεγάλα πνεύματα καὶ καλλιτέχνες νὰ μελετοῦν ξανὰ καὶ ξανὰ τὰ μυστικὰ τῆς τέχνης ἐκείνης καὶ ὅλο νὰ ἀνακαλύπτουν καινούργια; Καὶ ἀντίστροφα: ὑπάρχουν στὸν τόπο μας πολλά, δυστυχῶς, ἔργα νεωτέρων Ἑλλήνων, ὅπου δὲν αἰσθανόμαστε οὔτε ἀρχιτεκτονημένη ζωὴ οὔτε πνευματικὸ βάθος, ἀλλὰ ποὺ δὲν γεννοῦν καμμιά ἀπορία: ποιά εἶναι, ὄχι ἡ τέχνη πιά, ἀλλὰ ἡ ἑλληνικότητα τῶν ἔργων αὐτῶν; Στὰ ἔργα ὅμως τῆς πραγματικῆς ἑλληνικῆς τέχνης αἰσθανόμαστε, ὅτι τὸ μάτι μας πάει βαθιά ὡς τὴν οὐσία τοῦ κόσμου, σὰν νὰ βλέπομε τὴ ζωὴ πρωτόπλαστη. Γι' αὐτὸ ὁ Goethe ὀνόμασε τὸ ἄλογο τῆς Σελήνης στὸ Ἀνατολικὸ ἀέτωμα τοῦ Παρθενῶνος «τὸ ἀρχέγονο ἄλογο» (Urpferd) καὶ τὴν ὀνομασία αὐτὴ τοῦ τὴν ἐνέπνευσε ἡ φόρμα του. Ὅχι λοιπὸν διαύγεια, ἀλλὰ ξάστερο βάθος. 2) Ἡ δεύτερη ἐπικίνδυνη ἔννοια εἶναι τὸ «μέτρο». Βέβαια, ξέρομε, ὅτι τῶν ἀρχαϊκῶν Ἑλλήνων ἡ βίαιος ἐκείνη ποὺ ἐκήρυξε μὲ τὸ στόμα τοῦ Κλεοβούλου τοῦ Λινδίου, τὸ μέτρον ἄριστον. Ἀλλὰ τί ἔννοεῖ μὲ τὶς δύο αὐτὲς λέξεις, ποὺ εἶναι τόσο βαρεῖς ἀπὸ σημασία; Πρῶτα-πρῶτα ἂν ἐξετάσουμε μὲ προσοχὴ τὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης —εἴτε στὴ γεωμετρικὴ σταθοῦμε εἴτε στὴν ἀρχαϊκὴ εἴτε στὴν ἑλληνιστικὴ— θὰ ἰδοῦμε, νομίζω, ὅτι δὲν τῆς εἶναι ξένο κανένα σχεδὸν ἀπὸ τὰ φαινόμενα ποὺ συνηθίζομε νὰ ὀνομάζομε «ἀκρότητες». Παρατρέχω τὴν κλασσικὴ δημιουργία τοῦ Φειδία, ποὺ φαίνεται ὅτι παρουσιάζει μιὰ ἐξωτερικὴ ἰσορρόπηση τῶν ἀντίρροπων δυνάμεων,

γιατί τὸ φαινόμενο εἶναι τόσο σύνθετο καὶ περίπλοκο ὥστε χρειάζεται πλα-
τειὰ ἀνάπτυξη. Ἀλλά, χωρία ἀπὸ τῆ μαρτυρία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, γιὰ τὴ
σημασία τοῦ «μέτρου» πρέπει νὰ μᾶς κάμουν προσεκτικούς κάποιοι λόγοι τοῦ
μεγάλου Ἡρακλείτου, ἕνας ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἶναι καὶ ὁ ἐξῆς: «Ἥλιος οὐχ
ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μὴ Ἑρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν».
Ἐδῶ βλέπομε ὅτι τὸ μέτρο ταυτίζεται μὲ τὸ σύνορο. Καὶ αὐτό, πραγματικά,
πιστεύω ὅτι εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος καὶ τῆς ἐλλη-
νικῆς τέχνης, αὐτὸ εἶναι — ἂν θέλετε — τὸ μήνυμά τους, ἡ ὁρμήνια τους: ὅτι
υπάρχουν κάποια σύνορα — ὅχι τὰ ἴδια πάντοτε, ἀλλὰ ἄλλοτε ἄλλα· πάντα
ὅμως κάποια σύνορα — ποὺ δὲν τὰ ξεπερνάει κανεὶς ἀτιμώρητος. Τὸ κακὸ
εἶναι, ὅτι ἡ ἀνεπάρκεια τοῦ ἀνθρώπου δὲν διακρίνει πότε ἔφτασε στὰ ἀκρινὰ
σύνορα.

Ἴσως μερικοί, τουλάχιστο, ἀπὸ σᾶς θὰ ἤθελαν νὰ μὲ ρωτήσουν «μήπως ἡ
τέχνη μας ἔφτασε πιά στὸ σύνορο;» Δὲν τὸ ξέρω ποιὸ εἶναι τὸ σύνορο. Γεγο-
νὸς εἶναι, ὅτι ἡ ἐλληνικὴ τέχνη εἶναι ἐκείνη ποὺ συνειδητοποίησε τὴν ἀναγκαιό-
τητα τῆς μεταβολῆς καὶ καθιέρωσε γιὰ πάντα στὴν ἱστορία τὴ νομιμότητα
τῆς ἀδιάκοπης ἀλλαγῆς — ἐνῶ ἡ αἰγυπτιακὴ π.χ. τέχνη ἦταν τέτοια, ὥστε
στὸν Πλάτωνα ἔκανε τὴν ἐντύπωση, ὅτι εἶχε μείνει ἡ ἴδια ὡς τις ἡμέρες του,
10.000 χρόνια· καὶ τὴν ἐθαύμαζε γι' αὐτὸ ὁ Πλάτων, ποὺ ἔβλεπε ὅτι στὸν
τόπο του ἡ τέχνη ὅλο καινούργια ὄψη ἔπαιρνε (Νόμοι Β 656d-657a). Ἑλλη-
νικὴ λοιπὸν ὑποθήκη εἶναι ἡ ἀλλαγὴ. Τί γίνεται ὅμως μὲ τὴν ἄλλη ἐλληνικὴ
ὑποθήκη γιὰ τὸ ἀκρινὸ σύνορο; Μήπως τὸ ἐφτάσαμε ἢ καὶ τὸ ξεπεράσαμε;
Αὐτὸ δὲν τὸ ξέρω, γιατί (ξαναγυρίζω στὰ λόγια τοῦ Herder ποὺ ἀνάφερα ἀρχὴ
-ἀρχῇ) ὅχι μονάχα δὲν εἶμαι θεὸς ἢ προφήτης, ἀλλὰ —μπορεῖτε νὰ μὲ πιστέ-
ψετε— δὲν εἶμαι καὶ Μεφιστοφελῆς.

Σκέψεις για τὰ αὐτόγραφα τοῦ Σολωμοῦ*

Πρὶν ἀποφασίσει ὁ ὑπογραφόμενος νὰ γράψει γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν Αὐτογράφων τοῦ Σολωμοῦ ἀπὸ τὸν κ. Λίνο Πολίτη χρειάστηκε νὰ ὑπερνικήσει σοβαροὺς δισταγμούς. Πρῶτα-πρῶτα γιατί ἔτυχε μὲ κάποιον τρόπο νὰ συνδεθεῖ τ' ὄνομά του μὲ τὴν ἔκδοση αὐτή. «Πολλάκις ἐθαύμασε», γιατί στὴν Ἑλλάδα τὰ πιὸ ἀπλὰ καὶ πιὸ αὐτονόητα πράγματα νὰ μεταβάλλονται ἀμέσως σὲ μυστήριο, σκάνταλο, ἀποκαλύψεις κλπ.; Καὶ ὅλα αὐτὰ γιὰ μιὰ σκέψη ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν ἔχει κάμει ὁ καθένας καὶ γιὰ ἓνα ζήτημα ὅπου δὲν ὑπάρχει «πρῶτος» (ὑπάρχει ἀπάντηση, ἀλλὰ θὰ μᾶς πῆγαινε πολὺ μακριά). Ἕνας ἄλλος σοβαρὸς δισταγμὸς ἦταν, ὅτι ὁ ἴδιος δὲν ἔχει ἄλλα ἐφόδια πέρα ἀπὸ τὸ θαυμασμό του πρὸς τὴν ποίηση καὶ εἰδικώτερα τὴν ἐλληνικὴ καὶ εἰδικώτερα τὸν Σολωμό — ἀλλὰ αὐτὸ δὲν τὸ πιστεύει ἀρκετὸ ὥστε νὰ μιλήσει γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν αὐτογράφων ἐκείνου ποὺ εἶναι ὁ δικός μας poeta sovrano. Στὸ τέλος, μιὰ καὶ τὸ ζήτημα εἶχε μπεῖ πιὰ στὸν εἰδικὸν ἐκεῖνο «ἐλληνικὸ δρόμο» ποὺ εἶδαμε, ἐπῆρε τὴν ἀπόφαση, γιατί ἔφτασε νὰ αἰσθάνεται κάπως σὰν συνυπεύθυνος, ποὺ ὀφείλει νὰ δώσει λογαριασμό.

Ἡ ἰδέα σχηματίστηκε σιγά-σιγά, ἀφοῦ πρωτύτερα, τὸ 1927, ἡ ἔκδοση τοῦ *Στοχαστῆ* «Σολωμοῦ ἀνέκδοτα ἔργα» εἶχε δείξει, ὅτι ὁ Πολυλάς δὲν ἔκαμε γνωστὰ ὅλα ὅσα περιέχονται στὰ χειρόγραφα τοῦ Σολωμοῦ (εἶναι μεγάλο κρῖμα, ὅτι ἡ λατρεία τοῦ κ. Β. Λαχανᾶ πρὸς τὸ σολωμικὸ ἔργο καὶ ἡ ἀφιλοκέρδειά του εἶχαν τὴν κακοτυχία νὰ συναντήσουν τὴν ὄχι καὶ πολὺ αὐστηρὴ συνείδηση ἐνὸς «λόγιου»). Μὲ τὴ συζήτηση ποὺ ἄνοιξε κατὰ τὰ 1935 γιὰ νέα «κριτικὴ» ἔκδοση τοῦ Σολωμοῦ ἦταν φυσικὸ νὰ θυμηθεῖ ὁ ὑπογραφόμενος ἀνάλογα παραδείγματα ἀπὸ τὶς ξένες φιλολογίες.

Πασίγνωστη ἦταν ἡ περίπτωση τῶν «Στοχασμῶν» τοῦ Pascal: τὸ 1670, ὀχτῶ χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του, ὁ ἀνιψιὸς του Ε. Périer, ἀπὸ τὰ χαρτιά ποὺ βρῆκε (ἀκατάταχτα, ἀσυμπλήρωτα, μὲ διαγραφές κλπ.), ἔκαμε γιὰ τὸ Port-Royal μιὰν ἔκδοση μὲ δική του κατὰταξη καὶ μὲ κάμποσες μεταβολές στὸ κείμενο καὶ παραλείψεις. Στὸ 19ο αἰ. σκέφτηκαν ἐπὶ τέλους νὰ συμβουλευτοῦν

* *Ἐποχές*, τεύχ. 30 Ὀκτωβρίου 1965, 66-69.

τὰ ἴδια τὰ αὐτόγραφα στὴ Bibliothèque Nationale· ἀπὸ τῆ φιλολογικῇ αὐτῇ ἐργασία βγῆκε ἡ φημισμένη ἔκδοση τοῦ L. Brunshvicg στὰ 1897 (φωτοτυπικῇ στὰ 1905), ἀκριβέστατη στὸ κείμενο, ἀλλὰ μὲ δική του κατὰταξη, «συστηματικῇ» (ποὺ κατακρίθηκε ἀργότερα, καὶ γι' αὐτὸ δοκιμάστηκαν ἄλλες).

Ἀκόμα καὶ κείμενα τυπωμένα ἀπὸ τὸ συγγραφέα τοὺς ἐγέννησαν φιλολογικὰ προβλήματα ἀνάλογα μὲ τὰ χειρόγραφα. Σ' ἓνα ἀντίτυπο τῆς τελευταίας ἔκδοσης τῶν «Δοκιμίων» ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν Montaigne (1588) ἔκαμε ὁ ἴδιος μὲ τὸ χέρι του πολλὰ προσθήκες καὶ διορθώσεις· μετὰ τὸ θάνατό του (1592) τυπώθηκε ἡ διορθωμένη αὐτῇ ἔκδοση (1595). Ἀλλὰ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ. ἐξακρίβωσαν ὅτι κι αὐτὴ δὲν ἦταν ἀπόλυτα πιστῇ. Ἀνατρέξανε λοιπὸν στὸ ἴδιο τὸ διορθωμένο ἀτομικὸ ἀντίτυπο τοῦ Montaigne (στὴ δημοτικῇ βιβλιοθήκῃ τοῦ Bordeaux) καὶ τὸ ξανατύπωσαν (φωτοτυπικῇ στὰ 1912). Ἀλλὰ καὶ πάλι, γιὰ διάφορους λόγους, οὔτε ἡ ἔκδοση τοῦ 1595 οὔτε οἱ πρὶν ἀπ' αὐτὴν μποροῦν νὰ ἀγνοηθοῦν ἐντελῶς· οἱ σημερινὲς ἐκδόσεις (ἀκόμα καὶ σχολικὲς) παραθέτουν πάντα παραλλαγές ἀπὸ ἐκεῖνες, γιατί, καθὼς παρατηρεῖ ὁ A. Thibaudet στὴν ἔκδοση τῆς Pléiade, «ὁ σκοπὸς τοῦ Montaigne στὰ Δοκίμια ἦταν νὰ κάμει γνωστὴ τὴν ἀτομικότητά του (de se faire connaître) μὲ τὸ μέσο ἐνὸς βιβλίου, ὅχι νὰ γράψῃ ἓνα βιβλίο ἀπρόσωπο. Κάθε τι ποὺ συμβάλλει στὴ γνωριμία αὐτῇ ἔχει τὴ θέση του ἂν ὅχι μέσα στὰ Δοκίμια, τουλάχιστο στὰ περιθώρια τῶν Δοκιμίων» (πόσο αὐτὸ ταιριάζει ἰδιαίτερα στὸ Σολωμικὸ ἔργο εἶναι φανερό).

Τὰ αὐτόγραφα τοῦ Leonardo da Vinci (κατὰ περίεργη σύμπτωση οἱ σύγχρονοί του τὸν θεωροῦσαν κι αὐτὸν «ἀγράμματον», *omo senza lettere*), πολλὰς χιλιάδες φύλλα, ἀπὸ τίς ὁποῖες σώζονται κάπου 5000, ἔχουν περάσει ἀπερίγραπτες περιπέτειες. Ἄμα πέθανε ὁ μαθητὴς του Francesco Melzi, ποὺ τὰ εἶχε κληρονομήσει, σκορπίστηκαν στοὺς τέσσερις ἀνέμους (Λονδῖνο, Παρίσι, Μιλάνο, Τουρίνο, Βατικανό, κ.ά.). Γραμμένα μέσα σὲ πολλὰ χρόνια (περίπου 1480-1515) καί, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ φαίνεται, χωρὶς πολὺ αὐστηρὸ σχέδιο, ἀποτελοῦν σήμερα ἓνα πραγματικὸ χάος. Ἀπὸ τίς πολλὰς κατατάξεις ποὺ ἔχουν προταθεῖ καμμιά δὲν ἔγινε δεχτὴ ἀπ' ὅλους. Κ' ἐδῶ δὲν μποροῦσε στὸ τέλος νὰ γίνῃ τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ἐκδοθοῦν χωριστὰ τῆς κάθε βιβλιοθήκης τὰ χειρόγραφα ἀτόφια. Τὰ παραδείγματα ἀπὸ τίς ξένες φιλολογίες μποροῦν βέβαια νὰ πολλαπλασιαστοῦν, ἀλλὰ ἄς ἀναφέρομε γιὰ τελευταῖο, ὅτι ἀκόμα καὶ τοῦ Baudelaire τὰ λεγόμενα *Journaux intimes* (*Fusées*, *Mon cœur mis à nu*, *Carnet*), παρουσίασαν ὅμοια φιλολογικὰ προβλήματα, ὅπως βλέπει κανεὶς στὴν ἔκδοση τοῦ J. Crepet (*Mercure de France*, 1938).

Φανταζότανε λοιπὸν ὁ ὑπογραφόμενος ὅτι ἦταν «κοντὰ στὸ νοῦ», πῶς

όποιαδήποτε καινούργια εργασία στο έργο του Σολωμού έπρεπε ν' αρχίσει, δέν μπορούσε παρά ν' αρχίσει από τὸ νὰ ἐξακριβωθεῖ (μὲ τὴν αὐστηρότητα ποὺ ἐπιβάλλει ἡ εὐλάβεια) καὶ νὰ γίνεи γνωστὸ σὲ ὅλους τὸ «τί κεῖται» πρῶτα-πρῶτα. Ἀντικειμενικὴ ἀπόδειξη — ἂν χρειάζοτανε — γιὰ τὸ αὐτονόητο αὐτὸ πρᾶγμα εἶναι τὸ γεγονὸς, ὅτι καὶ τοῦ Πολυλᾶ ἡ ἀτίμητη εργασία (ἐννοῶ τὴν ἔκδοση) ἀπ' αὐτοῦ ἄρχισε, ἀπὸ τὴ σχολαστικὰ πιστὴ («πανομοιότυπη») ἀντιγραφὴ τῶν αὐτογράφων τοῦ ποιητῆ (Λ. Πολίτη, Γύρω στὸ Σολωμό, 175 κέ. καὶ Αὐτόγραφα τ. Β'. σελ. 7'). Ὅτι σήμερα ἔπρεπε νὰ προχωρήσουμε καὶ στὴ δημοσίευση, γι' αὐτὸ συνηγοροῦσαν ὄχι μόνον ἐξωτερικοὶ λόγοι (ἀποδειγμένοι κίντυνοι κλοπῆς, πυρκαγιᾶς κλπ.), ἀλλὰ καὶ ἐσωτερικοί, ποὺ θὰ τοὺς ἰδοῦμε παρακάτω.

Ἡ ἔκδοση ἔγινε ἐπὶ τέλους. Ἡ ἠθικὴ τοῦ πνεύματος ἀπαιτεῖ νὰ τονίζεται ξανὰ καὶ ξανὰ πόση εὐγνωμοσύνη καὶ πόση τιμὴ ὀφείλεται στοὺς πρωτεργάτες τῆς ἔκδοσης. Πρῶτα-πρῶτα στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ θερμάνθηκε ἀμέσως μὲ τὴν πρόταση τοῦ ἀρμόδιου καθηγητῆ καὶ τῆς ἀρμόδιας Σχολῆς καὶ πῆρε πρόθυμα ἐπάνω του τὴν εὐθύνη νὰ δώσει στὸ ἔθνος αὐτούσιο τὸν ποιητὴ του (ἡ Ἀθῆνα, ποὺ δέν ἐφιλιώθηκε ποτὲ οὐσιαστικὰ μὲ τὸ ἑφτανησιώτικο πνεῦμα, στάθηκε μᾶλλον ἀδιάφορη· ἓνας φίλος ὅμως, λίγο ὑπερβολικὸς πάντα, μὲ διόρθωσε: δέν ἦταν ἀδιαφορία, ἀλλὰ ὑποσυνείδητη ἀντίδραση, ποὺ ἔχει τὴ λογικὴ της: οἱ Ἀθηναῖοι ἔχουν πληροφορηθεῖ, ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ Πολυλᾶ τουλάχιστο, ὅτι ὁ Σολωμὸς ἦταν «θανάσιμος ἐχθρὸς τῆς ὑποκρισίας, τῆς μικροσοφίας καὶ τῆς ψευδοσοφίας»). Ὑστερα, ὀφείλεται τιμὴ καὶ εὐγνωμοσύνη στὸ Βασιλικὸ Ἰδρυμα Ἑρευνῶν, ποὺ μὲ τὴ γενναία του χρηματικὴ βοήθεια ἔδειξε — καὶ μάλιστα στὴν καλύτερη περίπτωση ποὺ μπορούμε νὰ φανταστοῦμε — φωτισμένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν πνευματικὴ μας προκοπὴ, γιὰ μιὰν ἔρευνα ἀνιδιοτελεῖ καὶ χωρὶς ἴσως ἄμεση ἀπόδοση. Τέλος στὸν ἴδιο τὸν ἐκδότη, τὸν καθηγητὴ Λίνο Πολίτη. Ἀπὸ χρόνια πολλὰ τὸν «κατέχει», στὴν κυριολεξία, ἡ μοναδικότητά τῆς πνευματικῆς μορφῆς τοῦ Σολωμοῦ καὶ τοῦ ἔργου του καὶ ἔχει γίνεи τὸ μόνιμο ἐπίκεντρο τῆς ἐπιστημονικῆς του ἔρευνας· ἦταν λοιπὸν ὅσο λίγοι σὲ θέση νὰ συλλάβει τὸ πόσο βαρεὶά γίνεται ἡ εὐθύνη ἐκείνου ποὺ ἀποφασίζει νὰ δουλέψει μὲ τὴ σολωμικὴ δημιουργία, ἐξαιτίας τῆς μοναδικότητάς ὄχι μόνον τοῦ Σολωμοῦ τοῦ ἴδιου ἀλλὰ καὶ τοῦ πρώτου ποὺ τὸν παρουσίασε, τοῦ Πολυλᾶ. Ἡ ἔκδοση ἀπόδειξε ὅτι στάθηκε ἄξιος τῆς εὐθύνης. Πέρα ἀπὸ τὴ γερὴ ἐπιστημονικὴ θεμελίωση, ἡ ἔκδοση εἶναι καὶ καρπὸς ἀνυπολόγιστης αὐταπάρνησης, ποὺ εἶναι βέβαια αὐτονόητη σὲ τέτοια ἔργα, ἀλλὰ ὄχι καὶ συχνὴ στοὺς ἐπιστήμονές μας: ἔτσι μόνον μπόρεσε νὰ βγεῖ ἄξια ἐμπιστοσύνης.

Με παλιότερες μελέτες του, ξανατυπωμένες στο βιβλίο του «Γύρω στο Σολωμό» (1958), ο Λ. Πολίτης είχε δώσει μιὰ πρώτη ιδέα για τὴ σπουδαιότητα τοῦ περιεχομένου τῶν χειρογράφων. Ἡ ἔκθεση φωτογραφιῶν τῶν αὐτογράφων στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, ἐδῶ τὸ 1957, ἔκαμε τὸ πρᾶγμα χειροπιαστό· στὸν κατάλογο τῆς ἔκθεσης κιόλας ὁ κ. Octave Merlier, ποὺ τόσα τοῦ χρωστοῦν τὰ ἑλληνικὰ γράμματα, εἶχε καὶ σημαδέψει καὶ διαφωτίσει μερικὰ νέα στοιχεῖα ποὺ κερδίζομε γιὰ τὸν πνευματικὸ κόσμον τοῦ Σολωμοῦ. Τώρα πιά τὰ ἔχομε μπροστά μας ἀτόφια καὶ στὴν πιὸ ἄδολη μορφή ποὺ μπορούσαμε νὰ εὐχηθοῦμε. Ποιὸς εἶναι ὁ πρῶτος ἀπολογισμὸς αὐτῆς τῆς «γένει γενναίας» πνευματικῆς προσπάθειας;

Πρῶτα πρέπει νὰ δοξάσουμε καὶ πάλι «τὸ καλὸ πνεῦμα ποὺ χάρισε φωνή» τοῦ Σολωμοῦ, γιατί θέλησε, ὥστε ἔγκαιρα, στὴν τελευταία του δεκαετία (1847-1857), νὰ βρίσκεται κοντά του ὁ Πολυλᾶς: ἂν αὐτὸς ὁ ἀπίστευτα ὥριμος νέος τῶν 22-32 χρόνων (εἶχε γεννηθεῖ τὸ 1825) δὲν ἦταν ἐκεῖ νὰ ἀπαρτίσει ἀπὸ ὅσα χειρόγραφα βρέθηκαν τὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ καὶ νὰ τὸ φωτίσει μὲ τὴ γνώση του καὶ τὴν ἐξαίρετη διάγνωσή του — ἂν δὲν ἦταν δίπλα του ὁ Πολυλᾶς, θὰ εἶχε πρῶτα-πρῶτα λείψει ἀπὸ τὴν πνευματικὴ μας ζωὴ γιὰ 100 καὶ περισσότερα χρόνια ὁ πολυτιμότερος Σολωμὸς (φανταστεῖτε νὰ εἶχαν πέσει τὰ χειρόγραφα στὰ χέρια π.χ. τοῦ Σπ. Ζαμπέλιου: ξέρομε τὸν τρόπο τῆς δουλειᾶς του ἀπὸ τὰ δημοτικὰ τραγούδια, καὶ ἂς μὴ μιλήσουμε γιὰ τὸ πνεῦμα του)· καὶ ἂν γινόντουσαν σήμερα γιὰ πρώτη φορὰ γνωστά, οἱ μελετητὲς θὰ ἔσπεκαν μπροστά τους σαστισμένοι καὶ ἀμήχανοι, καὶ μὲ πολλαπλάσιους κόπους θὰ καταλάβαιναν πολὺ λιγώτερα ἀπὸ τοὺς «θησαυροὺς τῆς διανοίας» ἐκείνης. Στὸν Πολυλᾶ χρωστοῦμε, ὅτι ἡ σολωμικὴ δημιουργία, ἡ ἐκπληχτικὴ ἰδιομορφία της καὶ οἱ διαστάσεις της, ἔχουν γίνει σὲ ἄρκετὸ βαθμὸ γνωστές, ὥστε ὅ,τι καινούργιο ἔρχεται νὰ μὴν εἶναι κάτι ὀλότελα ἀναπάντεχο καὶ ἀσύλληπτο, ἀλλὰ νὰ βρίσκει τὴ θέση του μέσα στὴ δημιουργία αὐτὴ καὶ νὰ βοηθᾷ στὸ νὰ τὴν ἀφομοιώσουμε περισσότερο. Ἡ ἄψογη ἔκδοση τῶν αὐτογράφων εἶναι καὶ ἓνα μνημεῖο στὸν Πολυλᾶ, ποὺ τοῦ τὸ στήνουν τὰ ἴδια τὰ πράγματα (θὰ ἄξιζε, νομίζω, νὰ φανερώναται αὐτὸ καὶ μὲ μιὰ ἀφιέρωση).

Καταλαβαίνομε τώρα καλὰ, γιατί ὁ Πολυλᾶς, μ' ὅλο ποὺ ἔκαμε ὁ ἴδιος «πανομοιότυπη» ἀντιγραφὴ τῶν αὐτογράφων, δὲν τὴν ἔδωσε ἔτσι στὴ δημοσιότητα, ἀλλὰ ταχτοποίησε τὰ «εὕρισκόμενα», συνδέοντας τὰ κομμάτια καὶ ἀφαιρώντας ὅ,τι ἔκρινε ὄχι ἄμεσα χρήσιμο: «καὶ στὴν ἔκδοση ὅπως καὶ στὸν πρόλογο μοναδικὴ ἔννοια τοῦ Πολυλᾶ ἦταν ἡ λαχτάρα του νὰ κάμει νὰ νοιώσουν τὸν ποιητὴ... τὴν ἐπαύριο τοῦ θανάτου τοῦ ποιητῆ δὲν μπορούσε νὰ παρουσιαστεῖ τὸ ἔργο του σὲ τόσο σημεῖο ἀποσπασματικὸ καὶ διαλυμένον» (Πολίτης, Γύρω στὸ Σολωμό, 177). Ἡ τάξη τοῦ Πολυλᾶ δὲν θὰ παραμεριστεῖ

ποτέ και για τὸ λόγο, ὅτι μέσα σ' αὐτὴν ὑπάρχει «πολὺς Σολωμὸς ποὺ θὰ πήγαινε χαμένος» (Πολίτης), καὶ μάλιστα γνησιώτατος Σολωμὸς. Ἀλλὰ σήμερα, ποὺ τὸ ἰδιαίτερο καὶ μοναδικὸ τῆς δημιουργίας του κατανοήθηκε ἐπὶ τέλους, εἶναι καὶ αὐτά, ποὺ ἄφησε ἔξω ὁ Πολυλᾶς καὶ ἡ ἀρχικὴ μορφή τῶν συνθεμάτων τοῦ ποιητῆ, ὅπως τὴ δείχνουν τὰ αὐτόγραφα, πολυτιμότατα. Πρῶτα-πρῶτα προκαλοῦν τὴ συγκίνηση πῶς, κάποιες στιγμὲς τουλάχιστο, βλέπομε ἀπαρατήρητοι τὸν ποιητὴ νὰ δουλεύει, νὰ συλλογιέται καὶ νὰ παλεύει: ἡ πρωταρχικὴ διατύπωση, στὴ γλῶσσα ποὺ τὸν βολεῦει, οἱ ἐπίμονες ἀπανωτὲς δοκιμὲς νὰ βρεῖ τὴ μία καὶ μόνη ποὺ θὰ ἦταν γι' αὐτὸν ἡ ἀληθινὴ (il Vero), ἄρα καὶ ἡ μόνη καλὴ, ἡ αὐτοκριτικὴ του, οἱ στοχασμοὶ του, μᾶς κυριεύουν ὡς τὰ ἐνδόμυχα (πρβ. τὴν ὠραία σελίδα, Γύρω στὸ Σολωμό, 185). Ἀλλὰ πέρα ἀπ' αὐτό, πόσα καινούργια πράγματα μᾶς μαθαίνουν: ἄγνωστους στίχους ἢ παραλλαγές, ἄγνωστα ἔργα, ὑλικὸ ἄλλων δοκιμῶν του, στοχασμῶν, διαβασμάτων, ποὺ φανερῶνουν ἀλληλουχίες ἄγνωστες, ὡς τώρα, σχεδιάσματα ποὺ δημιουργοῦν κάποιες ἐνότητες μέσα στὸ ἔργο του, σὲ τρόπο ποὺ αὐτὸ φαίνεται τώρα σὲ μερικὲς περιπτώσεις λιγώτερο ἀποσπασματικὸ καὶ μὲ περισσότερη συνοχή (πρβ. Γύρω στὸ Σολωμό, 180). Καὶ τὸ ὅχι λιγότερο σημαντικὸ: τὰ καινούργια πράγματα ποὺ μαθαίνομε εἶναι περισσότερα, ἀλλὰ ὅχι διαφορετικὰ στὴν οὐσία ἢ ξένα ἀπὸ τὸν Σολωμό ποὺ εἶχε κάμει γνωστὸν ὁ Πολυλᾶς.

Συνοψίζοντας μπορούμε νὰ ποῦμε, ὅτι ἡ ταχτοποίηση τοῦ Πολυλᾶ δὲν πρόκειται νὰ ἀντικατασταθεῖ ριζικὰ μὲ ἄλλη καὶ γιὰ τοὺς λόγους ποὺ εἶδαμε καὶ ἐπειδὴ τὰ αὐτόγραφα δίνουν ὅχι τελειωμένα ἔργα, ὅχι τὴ σειρὰ ποὺ θέλησε ὁ ποιητής, ἀλλὰ σχεδιάσματα μόνο. Ὅμως εἶναι σπουδαῖο, ὅτι τὴν τάξη ἐκείνη τὰ καινούργια στοιχεῖα ἢ τὴν ἐπιβεβαιώνουν ἢ τὴ διαφωτίζουν καὶ τὴν κάνουν πιὸ κατανοητὴ ἢ τὴ διορθώνουν ἐλαφρὰ — πάντα ὅμως τὴ συμπληρῶνουν· καὶ μάλιστα προσφέρουν ἓνα συμπλήρωμα ἀναγκαῖο, ἀγκαλὰ καὶ ἀφήνουν τὸ αἶσθημα ὅτι μᾶς χρειάζονται ἀκόμα πολλὰ. Στὰ μερικώτερα ὠφελήματα δὲν μπορούμε νὰ σταθοῦμε ἐδῶ. Κάποια ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔχει κιόλας ἐκθέσει ὁ ἐκδότης τῶν αὐτογράφων στὶς παλιότερες μελέτες του· ἀκόμα καὶ τὰ εὔρετῆρια στὸ Β' τόμο τῶν Αὐτογράφων, καὶ μάλιστα τὸ 3ο, δίνουν μὴν ιδέα τῆς ἅπλης τοῦ σολωμικοῦ κόσμου, τοῦ πλήθους τῶν στοιχείων ποὺ προσφέρονται στὴν ἔρευνα ἢ τῶν νέων ἐρωτημάτων ποὺ θέτουν. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο τὰ καινούργια πράγματα ποὺ μαθαίνομε ἢ ποὺ διαφωτίζουν τὰ γνωστά. Μὲ τὸ νὰ δημοσιευτοῦν τὰ αὐτόγραφα ἀτόφια παρακολουθοῦμε τώρα ἀπὸ κοντὰ τὴ σολωμικὴ δημιουργία στὴ γένεσή της καὶ στὸ μεγάλωμά της, ἀντὶ νὰ μένομε μὲ τήν, νὰ μὲν, πιὸ βέβαιη, ἀλλὰ καὶ ἀσάλευτη καὶ κάπως ἄπιαστη

και απόμακρη μορφή της που βγαίνει από την έκδοση του Πολυλά: τη βλέπομε να σχηματίζεται στρώματα-στρώματα, βλέπομε τη θαυμαστή πρωταρχική «δύναμη» να γίνεται ολοένα «ένεργεια», που φτάνει συχνότατα, αν όχι πάντοτε, στην «έντελέχεια». 'Ο Πολυλάς είχε σημειώσει «ως πρὸς τὴν ἱστορία τοῦ πνευματικοῦ ξετυλιγμοῦ του, τὰ εὕρισκόμενα συγγράμματα μόλις δείχνουν ναί μὲν σημαντικά, ἀλλὰ ὀλίγα καὶ ἀραιὰ τὰ ἴχνη μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ποιητὴς ἐπροχωροῦσε εἰς ἀπάτητο μονοπάτι μέσα στὸν κόσμον τῆς φαντασίας». 'Ο Πολυλάς στηριζότανε στὴ γνώση τῶν αὐτογράφων· τώρα που τὰ γνωρίζομε καὶ ἐμεῖς βλέπομε ὅτι «γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πνευματικοῦ ξετυλιγμοῦ του» μαθαίνομε κάτι περισσότερο ἀπ' ὅ,τι μᾶς εἶχε ἀφήσει νὰ φανταστοῦμε ὁ Πολυλάς.

Προϋπόθεση ὅμως εἶναι, ὅτι ὁ μελετητὴς θὰ κατορθώσει νὰ ἀποκαταστήσει σ' αὐτὰ που σώθηκαν τὴν ἐσωτερικὴ τάξιν τῆς γένεσός τους. Μὲ τοὺς δυὸ τόμους που δημοσιεύθηκαν βρισκόμαστε, ὡς αὐτὴ τὴ στιγμή, μπροστὰ σ' ἓνα λαβύρινθο «σημειωμάτων», πεζῶν ἢ στιχουργημένων, που καὶ μισὰ εἶναι καί, μὲ τὸν τρόπο που ἔγραφε ὁ Σολωμός, μπλέκονται τὸ ἓνα μὲ τ' ἄλλο καὶ γεννοῦν ἀπορίες καὶ γιὰ τὸ περιεχόμενο καὶ γιὰ τὴ χρονικὴ διαδοχὴ. Γιὰ ν' ἀρχίσει κανεὶς νὰ βλέπει πιὸ ξάστερα χρειάζεται, χωρὶς ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ προετοιμασία, μελέτη βαθειά, ὑπομονετικὴ, κοπιαστικὴ ὥσπου νὰ ξεχωρίσουν τὰ χρονικὰ «στρώματα» καὶ οἱ «κύκλοι τῶν ιδεῶν». 'Αλλὰ τέτοια δουλειὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὴν κάμει ὁ κάθε πνευματικὸς ἄνθρωπος γιὰ τὸν ἑαυτό του, νὰ γίνῃ δηλαδὴ φιλόλογος ἐρευνητὴς· μόνα τοὺς ὅμως, ὅπως εἶναι τώρα, δὲν προσφέρονται στὴ γενικὴ χρῆση. "Όλα τὰ ἀπαραίτητα ἐφόδια γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ τὰ κατέχει ἀναμφισβήτητα ὁ ἐκδότης τῶν Αὐτογράφων, καὶ μάλιστα, κατὰ τὴν ταπεινὴ γνώμην τοῦ ὑπογραφόμενου, εἶναι ὁ μόνος σήμερα. 'Εκφράζομε τὴν εὐχὴ νὰ δώσει γρήγορα ὁ κ. Πολίτης στὴ δημοσιότητα καὶ τὸν τρίτον τόμον (σὲ σχῆμα μάλιστα πιὸ εὐχρηστο), που θὰ εἶναι «μιά φιλολογικώτερη ἐκδοση, ὅπου θὰ παρουσιαστοῦν ἐμφανέστερα τὰ διαδοχικὰ κάθε φορὰ στάδια τῆς ἐπεξεργασίας, τὰ κείμενα θὰ δοθοῦν στὴν καθιερωμένη σήμερα ὀρθογραφία καὶ θὰ μεταφραστοῦν τὰ ἰταλικά σχεδιάσματα». 'Ο τόμος αὐτὸς δὲν πρέπει ν' ἀργήσει πολὺ. "Εως τὴ στιγμή ἐκείνη τὰ πολύτιμα ἀπομεινάρια θὰ εἶναι σὰν ἓνα «ἀρχεῖον» καλὰ φυλαγμένο, ἀλλὰ θὰ μένουν ἄνεργα γιὰ τὴν πνευματικὴ μας ζωὴ — ἄρα σχεδὸν σὰν νὰ μὴν ὑπάρχουν· δὲν θυμοῦμαι ποῖος σπουδαῖος ἱστορικὸς τῆς τέχνης ἔχει πεῖ, ὅτι στὰ πνευματικὰ ζητήματα, ἀποφασιστικὸ γεγονός γιὰ τὸ ἂν ἓνα στοιχεῖο ὑπάρχει ἢ ὄχι, δὲν εἶναι νὰ ὑπάρχει τὸ στοιχεῖο καθεαυτό, ἀλλὰ νὰ τὸ βλέπομε μέσα στὸν πνευματικὸ μας ὁρίζοντα.

“Ας μοῦ ἐπιτραπεῖ τώρα νὰ διατυπώσω ἓνα ἐρώτημα, ποὺ φαντάζομαι ὅτι μὲ τὴν πανομοιότυπη ἐκδοση θὰ γεννήθηκε καὶ σὲ ἄλλους. Παλιὸ ἄλυτο ζήτημα: εἶναι αὐτὰ ὅλα ὅσα ἄφησε ὁ Σολωμὸς πεθαίνοντας; ἡ ἀπορία ἔχει σχέση ὄχι, βέβαια, μὲ τὴν ἀξία καὶ τὴ βαρύτητα τοῦ ἔργου του, ποὺ καὶ ἔτσι στέκεται ἀκλόνητη, ἀλλὰ μὲ τὴν ἐσωτερικὴ του σύσταση, μὲ τὴν ἐσωτερικὴ «κατασκευὴ» του (ὅρος τοῦ Σοφοκλῆ γιὰ τὸν ἑαυτοῦ του: structure). Ὁ κ. Πολίτης ἔγραφε τὸ 1954 «ἄλλα χειρόγραφα ἔργων τοῦ Σολωμοῦ... δὲν ἔχομε οὔτε φαντάζομαι νὰ ὑπάρχουν. Αὐτὰ εἶναι ὅλα ὅσα πῆρε στὰ χέρια του ὁ Πολυλᾶς καὶ — μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε σίγουρα — ὅλα ὅσα ἄφησε ὁ Σολωμὸς» (Γύρω στὸ Σολωμό, 178-179). Ὅτι ἄλλα ἀπ’ αὐτὰ δὲν πῆρε στὰ χέρια του ὁ Πολυλᾶς, φαίνεται βέβαιο. Ὅσο γιὰ τὸ δεύτερο μέρος τῆς βεβαίωσης, μήπως θὰ ἦταν φρονιμώτερο νὰ ποῦμε ὅχι «ὅλα ὅσα ἄφησε ὁ Σολωμὸς», ἀλλὰ «ὅλα ὅσα βρέθηκαν στοῦ Σολωμοῦ»; Οἱ λόγοι ποὺ κάνουν τὸν ὑπογραφόμενο (ποὺ ὁμως θυμίζει, ὅτι εἶναι «λαϊκὸς» ἀντίκρου στοὺς «κληρικοὺς» μελετητὲς τῆς λογοτεχνίας) νὰ ἀπορεῖ εἶναι οἱ ἀκόλουθοι: 1) Δὲν ὑπῆρξε ποτὲ αὐτόγραφο ὁλόκληρου τοῦ «Διαλόγου» (λίγα κομμάτια αὐτόγραφα σώθηκαν) καὶ τοῦ «Ἐγκώμιου στὸ Φώσκολο» (ἀντίγραφο διορθωμένο ἀπὸ τὸ Σολωμὸ σώθηκε); Ἄν ὑπῆρξαν καὶ χάθηκαν, γιὰ τὴν νὰ μὴ χάθηκαν καὶ ἄλλα; 2) Εἶναι γνωστό, ὅτι μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του (τὰ πρώιμα τουλάχιστο) εἶχε δώσει νὰ τοῦ τὰ ἀντιγράψουν μέσα στ’ αὐτόγραφα πάλι εἶναι μερικὰ πολὺ καθαρογραμμένα ἀπὸ τὸν ἴδιον. Πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ὅλα ὅσα εἶχε γράψει ὁ Σολωμὸς ἔδιναν τὴν εἰκόνα μεπερδεμένων σημειωμάτων, γραμμένων ὅπου τύχει (ἀκόμα καὶ σὲ ἐπιστολὲς ποὺ εἶχε λάβει, σὲ λογαριασμοὺς καταστημάτων κ.τ.ῶ.); ὅτι δὲν εἶχε πεθυμήσει ποτὲ νὰ ἰδεῖ οὔτε ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὰ ποιήματά του καθαρογραμμένο, ἔστω καὶ σὲ μιὰ προσωρινὴ ἢ ἐνδιάμεση μορφή (ὅπως ἔκαμε σὲ κάποια κομμάτια τοῦ Πόρφυρα καὶ σὲ ἰταλικά τῆς τελευταίας δεκαετηρίδας); 3) Δὲν πᾶει πολὺς καιρὸς ποὺ βρέθηκαν στὴ Ζάκυνθο πολλὰ χειρόγραφα μεταφράσεων ποὺ εἶχαν γίνεи γιὰ τὸ Σολωμὸ ἀπὸ τὸν Ν. Λούντζη ἢ καὶ ἄλλους (Γύρω στὸ Σολωμό, 227-247). Δὲν εἶναι βέβαια αὐτόγραφα τοῦ Σολωμοῦ, ἀλλὰ εἶχαν περάσει σίγουρα ἀπὸ τὰ χέρια του (ἓνα ἀπ’ αὐτὰ ἔφτασε στὴν Ἑθν. Βιβλιοθήκη μὲ δυὸ βιβλία τοῦ Tommaseo ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ βιβλιοθήκη τοῦ Σολωμοῦ). Βέβαια, αὐτὰ μπορεῖ νὰ τὰ εἶχε κρατήσει μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ποιητῆ ὁ ἀδερφός του (ποὺ γαμπρός του ἦταν ὁ Ν. Λούντζης). Μποροῦμε ν’ ἀποκλείσουμε ὅτι καὶ ἄλλα χειρόγραφα, τοῦ Σολωμοῦ πιά, πῆραν, στὴν ἀρρώστεια ἐπάνω ἢ μετὰ τὸ θάνατό του, ἄλλο δρόμο; 4) Ἐρχεται ὁμως, τέλος, καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ Πολυλᾶ, καθαρὴ καὶ ξάστερη: οἱ φίλοι του ἐγνώριζαν πολὺ περισσότερα ἀπ’ αὐτὰ ποὺ βρέθηκαν: τὸ ἐπεισόδιο τῆς Μάρθας στοὺς Ἑλ. Πολιορκημένους, ποὺ «ὁ ποιητὴς τὸ ἐθεωροῦσε ὡς ἓνα

ἀπὸ τὰ ὀλίγα ὅπου εἶχε πετύχει τὴν ἔννοια τῆς τέχνης του», καὶ ὁμως δὲν βρέθηκε «ὄχι στίχος, ἀλλ' οὔτε ἡ παραμικρὴ νύξιν εἰς τὰ εὐρισκόμενα χειρόγραφα» (Προλεγ. μα')· πολλότατους στίχους τοῦ Σ τῆς Ἰλιάδος· πολλὰ ὀχτάστιχα τοῦ Λάμπρου· ὀλόκληρον τὸν Πόρφυρα· μέρη τῶν Ἑλ. Πολιορκημένων, τῶν ὁποίων δὲν σώζεται ἵχνος κλπ. (Προλεγ. νδ'). Τὸ ἴδιο λέει καὶ γιὰ τὸν «Κρητικό», ἄγνωστον στοὺς φίλους του: ὁ ποιητὴς πρέπει νὰ «εἶχε συνθέσει ἢ τουλάχιστον σχεδιάσει» δεκαεπτὰ κεφάλαια, ποὺ συνέχειά τους εἶναι τὰ σωζόμενα. Ἄν ἀμφισβητήσουμε τίς μαρτυρίες αὐτὲς τοῦ Πολυλά εἶναι σὰν νὰ πρηνίζομε μόνοι μας τὸ κλαδὶ τοῦ δέντρου, ποὺ καθόμαστε ἐπάνω του, καὶ κιντυνεύομε νὰ πέσομε κάτω μαζί του. Φαίνεται λοιπὸν πιθανό, ὅτι μερικὰ τουλάχιστο χειρόγραφα χάθηκαν.

Διαφορετικὸ θέμα εἶναι τὸ τί μπορούσαν νὰ περιέχουν τὰ χειρόγραφα αὐτά: ἂν δηλαδὴ θὰ εἶχαμε σ' αὐτὰ τὴν τελειοποιημένη καὶ ὀριστικὴ μορφή τῶν Ἑλ. Πολιορκημένων, τοῦ Πόρφυρα κλπ. Ὁ κ. Πολίτης τὸ ἀποκρούει καί, βοηθημένος ἀπὸ τὴν πεῖρα τῆς «πορείας τοῦ σύγχρονου λυρισμοῦ», πιστεύει ὅτι «τ' ἀποσπάσματα τοῦ Σολωμοῦ σήμερα μπορούμε νὰ τὸ καταλάβομε πῶς δὲν εἶναι ἀποσπάσματα παρὰ ξεχωριστὲς λυρικὲς ἐνότητες, μικρόκοσμοι λυρικοί, μὲ αὐτόνομη δική τους ὀργάνωση καὶ ἐσωτερικὴ νομοτέλεια» (Γύρω στὸ Σολωμό, 179 κ.ά.). Ἴσως ἔχει δίκαιο. Ἀλλὰ τὸ θέμα ἔχει καὶ μιὰν ἄλλην πλευρά: Μπορεῖ βέβαια ὁ Σολωμὸς νὰ μὴν ἔδωκε ποτὲ ὀριστικὴ μορφή σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἔργα του (μολονότι ὁ Πολυλᾶς πάλι, Προλεγ. μθ', λέει ὅτι κατὰ τὸ 1849 «ἐτελείωσε καὶ τὸν Πόρφυρα καὶ ἔμελλε νὰ τὸ δημοσιέψῃ» — μ' αὐτὸ συνδέεται ὁ περίφημος λόγος του «τὸ ἔθνος πρέπει νὰ μάθει νὰ θεωρεῖ ἐθνικὸν ὅ,τι εἶναι Ἀληθές» — καὶ μολονότι ὀρισμένα, ἰταλικά τουλάχιστο, ποιήματα τῶν χρόνων αὐτῶν βλέπομε πῶς τὰ ἐτελείωσε). Καὶ ὁμως: τὸ γεγονὸς ὅτι μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του (τὸν Κρητικό, τοὺς Ἑλ. Πολιορκημένους, τὸν Πόρφυρα, τὸ *Carmen seculare* κλπ.) τὰ εἶχε συλλάβει, τουλάχιστο, ὡς μεγαλύτερα σύνολα, δὲν εἶχε κανένα ἀποτέλεσμα στὴ μορφή ποὺ πῆραν ἢ ἔπαιρναν ὁλοένα τὰ κομμάτια τους ποὺ ξέρομε; Δὲν ὀρμηνεύει ξανὰ καὶ ξανὰ τὸν ἑαυτὸ του «κοίταξε τὸ καθετὶ νὰ εἶναι σύντομο καὶ βαθὺ στὸ ἀποτέλεσμα, ὑποτάζοντας τὰ μέρη στὸ γενικόν» (Γύρω στὸ Σολωμό, 186); καὶ ὅλοι σχεδὸν οἱ «στοχασμοὶ» τῶν Ἑλ. Πολιορκημένων, καὶ πολλοὶ ἄλλοι, δὲν δείχνουν πόσο θεμελιακὴ σημασία ἔδινε στὴν ἀρχὴ αὐτὴ καὶ πόσο τὸν ἐπαίδευε ἡ ἔγνοια τῆς;

Μήπως εἶναι λοιπὸν φρονιμώτερο νὰ μείνομε στοὺς ὅρους τοῦ Πολυλά: «τὰ εὐρισκόμενα» καὶ «ἀποσπάσματα»;

Ἀλλὰ, οἱ ἀμφιβολίες αὐτὲς δὲν ἀγγίζουν, οὔτε ἀπὸ μακριά, τὴν οὐσίαν καὶ τὴν σημασίαν τοῦ γεγονότος ὅτι δόθηκαν στὸ ἔθνος τὰ αὐτόγραφα τοῦ ποιητῆ: μετὰ τὸν Πολυλά (καὶ χάρις σ' αὐτὸν) γνωρίζομε ἕναν Σολωμὸ ὃχι διαφορετι-

κὸν ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ μᾶς εἶχε δώσει ὁ Πολυλᾶς, ἀλλὰ γνωρίζομε ἀκόμη περισσότερο Σολωμό, καὶ γνησιώτατον πάντα. Ἡ εὐγνωμοσύνη τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων γιὰ τὴν ἐκδοσὴ αὐτῇ θὰ εἶναι μεγάλη. «Ἄμποτε νὰ μὴν ἀργήσῃ ἡ ὥρα» νὰ βγεῖ καὶ ὁ τρίτος τόμος, γιὰ νὰ ἀποκτήσουν ὕπαρξιν καὶ αὐτὰ τὰ πολύτιμα σπαράγματα μέσα στὴ ζωντανὴ διάρκειά τοῦ σολωμικοῦ ἔργου καὶ νὰ γίνουν ἐνεργὰ γιὰ ὅλους. Ὅποιος σκύβει στὰ αὐτόγραφα αἰσθάνεται σὰν ν' ἀντικρύζει κάποια βαθύτερη ζωὴ «ποὺ τὸ πουλὶ μισοπλασμένο ἀκόμα / εἶχε πρωτύτερα αἰσθανθεῖ μὲ τὸν κιλαῖδισμό του / καὶ τὸν ἀέρα ἐχτύπουνε μὲ τὸ ζεστὸ φτερό του».

«Τηλαυγές μνημα»

(Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον Γ', 1966, 253-280. Γερμανικὴ μετάφραση στὸ *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* XX, 1969, 7 κέ.)

Dante

(Ὁμιλία ποὺ ἔγινε στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν στίς 22 Ἰανουαρίου 1966.
Ἑρμῆς 1972)

Κ. Α. Ρωμαῖος*

Εἶναι πικρὴ ἡ ἐντολὴ ποῦ μοῦ ἔδωσε ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν νὰ ἀπευθύνω ἀπὸ μέρους τῆς τὸν τελευταῖο χαιρετισμὸ στὸν Κωνσταντῖνο Ρωμαῖο, τὸ τιμημένο μέλος τῆς, τὸν σεβαστὸ καὶ ἀγαπημένο διδάσκαλο. Τὸν ὀνομάζω διδάσκαλο, μολονότι δὲν εἶχαμε ὅλοι τὴν εὐτυχίαν νὰ καθίσουμε κάτω ἀπὸ τὴν ἔδραν του· ἀλλὰ πραγματικὰ αὐτὸ ἦτανε γιὰ ὅλους μας: ὅταν ὁ μεγάλος Τσουντας μᾶς ἐσύσταινε νὰ μελετήσουμε τὰ ἄρθρα τοῦ Ρωμαίου γιὰ νὰ μάθουμε τί σημαίνει ἀληθινὴ ἐπιστημονικὴ μέθοδος· ὅταν ἀκούγαμε ξαφνισμένοι τὴν ἀλησμόνητὴν ἐκεῖνη ὁμιλίαν του στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία γιὰ τὸ ἀέτωμα τῆς Γοργοῦς στὴν Κέρκυρα, ὅπου μᾶς μετέδωσε τὸν ἐνθουσιασμό του (σπάνιον τότε ἀκόμη) γιὰ τὸ κραταῖο ἐκεῖνο καλλιτέχνημα καὶ μᾶς ἄνοιξε τὰ μάτια γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ βλέπομε ἓνα ἔργο τέχνης· ὅταν τὰ δημοσιεύματά του, τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο, μᾶς ἔδειχναν ὅτι πρέπει νὰ στηριζόμαστε βέβαια στὴν πιὸ αὐστηρὴ μεθοδικὴ ἔρευνα καὶ στίς πιὸ ἐξακριβωμένες γνώσεις, ἀλλὰ νὰ μὴ σταματοῦμε σ' αὐτὸ καὶ νὰ μὴ λησμονοῦμε, ὅτι, γιὰ νὰ προχωρήσουμε ὡς τὴν οὐσίαν τῶν φαινομένων, πρέπει νὰ ἐνεργήσει τὸ πνεῦμα, ποῦ εἶναι κάτι πιὸ καθολικὸ ἀπὸ τὸ νοῦ· ἢ ὅταν στὴν Ἀκαδημία παρακολουθοῦσαμε μὲ ἰδιαίτερη προσοχὴ τὰ λόγια του τὰ γνωστικά, γιὰτὶ δὲν ἐμιλοῦσε παρὰ ἅμα εἶχε νὰ πεῖ κάτι οὐσιαστικὸ καὶ δικό του, ποῦ ἔβγαινε ἀπὸ τὸν δικό του ἀγῶνα μὲ τὰ θέματα: πάντοτε καὶ γιὰ ὅλους ἦταν ὁ διδάσκαλος.

Δὲν εἶναι ἡ ὥρα καὶ ὁ τόπος γιὰ νὰ ἐξιστορήσουμε τὸ ἔργο του, ἡγουν τὴ ζωὴ του — γιὰτὶ στὸ Ρωμαῖο ἔργο καὶ ζωὴ εἶχαν γίνει ἓνα πρᾶγμα μοναδικὸ καὶ ἀδιαίρετο. Ἀλλὰ δὲν θὰ ἦταν καὶ εὐκόλο τὸ ἐγχεῖρημα. Γιατί, ἐνῶ ἡ ἐξωτερικὴ του ζωὴ ἐπέρασε ἀπλὴ χωρὶς ἀπροσδόκητες μεταβολές, ἡ ἐσωτερικὴ του ζωὴ, ἡ πνευματικὴ, ὑπῆρξε, μετὰ τὸν Τσουντα, φαινόμενο στὴν Ἑλλάδα. Γεννήθηκε τὸ 1874 στὰ Βούρβουρα τῆς Κυνourίας, τὰ ἀγαπημένα του Βούρβουρα (καὶ τὸ ἐκαμάρωνε). Ἀφοῦ ἐτελείωσε τὸ ἐδῶ Πανεπιστήμιο ἐσπούδασε στὴ Γερμανίαν ἀρχαιολογία μαζί μὲ ἓναν ἀδελφικὸ καὶ ἀντάξιο φίλο του, τὸν αἰείμνηστο Νικόλαο Παπαδάκη. Ἄμα ἐγύρισε κατὰ τὸ 1904 διορίστηκε πρῶτα στὴν Ἐκπαίδευση καὶ τὸ 1908 ἔφορος ἀρχαιοτήτων, ἀξί-

**Νέα Ἑστία* 80 (1966) 1196-1198.

ωμα πού τὸ ἐτίμησε εἴκοσι χρόνια. Τὸ 1928 ἐξελέγη καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου ἐδίδαξε ἔντεκα χρόνια καὶ ὅπου, αὐτὸς ὁ συνειδητὸς νότιος, ἐργάστηκε μὲ μοναδικὸν ἐνθουσιασμὸ καὶ ὑποδειγματικὴ ἀφοσίωση στὸ πατριωτικὸ του ἔργο, καὶ μὲ τὴ διδασκαλίαν καὶ μὲ τὶς σπουδαιότατες ἀνασκαφές του. Καὶ τὸ 1945 ἐξελέγη τακτικὸ μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Ἀλλὰ πόσο στὰ χρόνια αὐτὰ ἡ μικρὴ ἐκείνη σπίθα, πού πρωτοφανερῶθηκε γύρω στὰ 1900 μὲ λαογραφικὲς καὶ τοπογραφικὲς συμβολές, ἐφούντωσε καὶ ἐξέστανε τὴν τυπολατρικὴ ἐπιστήμην μας καὶ τὴν ἐπλούτισε μὲ καινούργιο βάθος καὶ πλάτος. Καμμιά περιοχὴ τῶν γνώσεων καί, ἀκόμῃ σπουδαιότερο, τοῦ πνεύματος δὲν τοῦ ἦταν ἀδιάφορη· καὶ ἡ σχέση του μὲ τὰ θέματα αὐτὰ δὲν ἦταν ἀπλὴ ἀκόρεστη περιέργεια, ἀλλὰ σχέση ζωντανῆ, ἄμεση, γεμάτῃ περιπάθεια. Ἀρχίζε ἀπὸ τὰ μικρὰ γιὰ νὰ προχωρήσει πάντα στὶς «μεγάλαις οὐσίαις». Ἐκαμε πολλὰς ἀνασκαφάς, ἀλλὰ καὶ μ' αὐτὰς ὑπηρετοῦσε πάντοτε τὶς ἴδιαις «οὐσίαις».

Ἡ τοπογραφία ἡ ζυμωμένη μὲ τὴν ἱστορίαν, δηλαδὴ μὲ τὴν ἑλληνικὴ συνέχεια, τὸν ἀπασχόλησε ζωηρὰ καὶ ἐπίμονα, ἀπὸ ἀνάγκη νὰ ξαναζήσει ὁ ἴδιος ἀτομικὰ τὶς ἡμέρας πού εἶδαν οἱ τόποι τῆς Κυνουρίας, τῆς Λακωνίας, τῆς Ἀρκαδίας καὶ ὕστερα καὶ ἄλλων ἑλληνικῶν χώρων· γιὰ τοῦτο στὸν τομέα αὐτὸν οἱ ἔρευνές του στάθηκαν ἐξαιρετικὰ γόνιμες. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπο τὸν αἰχμαλώτισε ἡ σπουδὴ τῆς θρησκείας τῶν Ἑλλήνων· ἐκεῖ ὅπου οἱ περισσότεροι ἄλλοι δὲν ἔβλεπαν παρὰ μόνον ἓνα ἀντικείμενο γιὰ περιγραφὴ καὶ γιὰ λεπτομερειακὴ ἐξακριβώση, ὁ Κ. Ρωμαῖος, πού κατεῖχε βέβαια καὶ τὶς λεπτομέρειες ὅσο λίγοι, τὴν αἰσθάνθηκε καὶ τὴν ἐμελέτησε σὰν ἐκδήλωση μιᾶς μόνιμης ψυχικῆς ἀνάγκης τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, στὴν ὁποία συμμετεῖχε καὶ αὐτὸς καὶ ἡ ὁποία μπορεῖ μέσα στοὺς αἰῶνες νὰ ἀλλάξῃ μορφές, δὲν ἔπαψε ὅμως νὰ ἐκφράζει τὴν εἰδικὴ στάση τῶν Ἑλλήνων ἀπέναντι στὰ προβλήματα τοῦ κόσμου. Ἡ ψυχικὴ αὐτὴ συμμετοχὴ του, ἡ πλατύτερη καὶ βαθειὰ γνώση τῶν ἱστορικῶν φαινομένων καὶ ἡ αἴσθησις τῶν μνημείων ξεχωρίζει ὅλες τὶς θρησκευτολογικὰς καὶ τὶς λαογραφικὰς του ἐργασίας (θυμίζω π.χ. τὰ Τεγεατικὰ ἀνάγλυφα, τὶς μελέτες του γιὰ τὰ Ἀναστενάρια).

Ἦδη στὸν τρόπο αὐτὸν τῆς ἀσχολίας του μὲ τὴ θρησκείαν προδιαγράφεται καὶ ἡ ἄλλη μεγάλη ἀγάπη τοῦ Ρωμαῖου, ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν τέχνην, καὶ ἰδιαίτερα τὴν ἑλληνικὴν: πρῶτα-πρῶτα γιὰτὶ ἡ ρίζα τῆς θρησκείας καὶ τῆς τέχνης εἶναι κοινὴ· καί, ὕστερα, γιὰτὶ ὅποιος μ' αὐτὸν τὸν τρόπο αἰσθάνεται τὶς θρησκευτικὰς ἐκδηλώσεις εἶναι ὡς ἓνα σημεῖο ὁ ἴδιος καλλιτέχνης. Καὶ στὴ σπουδὴ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, πού ὁ Ρωμαῖος τὴν ἐθεωροῦσε ὡς τὸ κύριο ἔργο τῆς ἀρχαιολογίας, κάθε σχεδὸν μελέτη του ἦτανε σταθμὸς στὴν

ἐπιστήμη μας. Για όλους τούς κλάδους ἐνδιαφέρθηκε, καὶ γιὰ τὶς ἐπιγραφές καὶ γιὰ τὰ ἀγγεῖα καὶ γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ γιὰ τὴν πλαστικὴ, περισσό-
τερο ὅμως γιὰ τὶς δυὸ τελευταῖες. Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τὸν ἐμάγευε τὸ πρό-
βλημα, πῶς τὰ ἐλληνικὰ κτίρια, ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα ὡς τὰ λιγότερο σημαν-
τικά, μεταδίδουν στὸν θεατὴ τὴν εὐδαιμονία ἐκεῖνη ποὺ μόνο ἓνα ἔμψυχο ὄν
μπορεῖ νὰ μεταδώσει, πῶς τὸ ἀκίνητο κτίριο τὸ αἰσθανόμαστε νὰ κραδαίνεται
ἐλαφρὰ σὰν ἀπὸ κάποιον ἐσωτερικὸ παλμό. Καὶ ἀνακάλυψε, ὅτι τὸ μυστικὸ
τῆς κίνησής τους βρίσκεται στὴν ἀπίστευτὴ εὐαισθησία μὲ τὴν ὁποία οἱ ἀρ-
χαῖοι μεταχειρίστηκαν τὰ διάφορα μέτρα, τὶς ἀναλογίες καὶ τὶς ἀποκλίσεις
ἀπὸ τὴν κάθετη καὶ τὴν ὀριζόντια. Στὸ πρόβλημα τοῦτο ἀφιέρωσε ἐπίμονες
καὶ λαμπρὲς ἔρευνες (θυμίζω μόνο ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα δημοσιεύματά του τὶς
μελέτες γιὰ τὰ ἀκρωτήρια τῆς Φιγαλείας, γιὰ τὶς κεραμώσεις τῶν ναῶν τῆς
Κέρκυρας καὶ τοῦ ἱεροῦ τῆς Λαφρίας στὴν Καλυδῶνα, γιὰ τὸ μακεδονικὸ τάφο
τῆς Βεργίνας).

Ἀπὸ τὶς ἔρευνές του αὐτὲς ἄστραψε φῶς ξαφνικὰ καὶ γιὰ τὴν πλαστικὴ,
ποὺ ἐπίσης τὸν ἀπασχολοῦσε πάντοτε ζωηρά: εἶδε ὅτι καὶ ἐδῶ ἡ οὐσία τῆς
ὁμορφίᾳς τῶν ἐλληνικῶν ἀγαλμάτων δὲν εἶναι τὸ ἐλκυστικὸ ἐξωτερικὸ τους,
ἀλλὰ βρίσκεται καὶ πάλι στὸ ὅτι ἡ κίνησή τους εἶναι κάτι λεπτότερο καὶ βαθύ-
τερο: τὰ πιὸ ἀκίνητα καὶ «μετωπικά» ἀγάλματα, ὅπως εἶναι οἱ ἀρχαῖοι κοῦ-
ροι, τὰ ἐμψυχώνει κάποια κίνηση ἀνεπαίσθητη καὶ κρυφὴ, ἀλλὰ σημαντικὴ,
ποὺ τὸ μάτι μας εὐκολὰ τὴν παραβλέπει, ἀλλὰ ποὺ τὸ ἀποτελέσμα της τὸ
αἰσθανόμαστε, ἀκαθόριστα ἔστω καὶ τὴ βρίσκομε ἀμέσως μόλις πάρομε νὰ
μετρήσουμε τὰ μέρη τῶν ἀγαλμάτων, ὅποτε βλέπομε ἀπροσδόκητες σοφές
ἀσυμμετρίες. Γιὰ τὸ φαινόμενο αὐτὸ τῶν ἀρχαίων ἀγαλμάτων ἐτοίμαζε ἀπὸ
καιρὸ, μὲ ἐπίμονες ἔρευνες, ἰδιαιτέρο βιβλίο, ποὺ θὰ ἦταν ἐξαιρετὴ προσφορὰ
στὴν ἱστορίᾳ τῆς τέχνης, ἀλλὰ ποὺ δὲν πρόφτασε νὰ τὸ τελειώσει, —ὅποιος
τὸν ἔβλεπε ὡς τὶς τελευταῖες του ἡμέρες νὰ ἔχει μιὰ κάτοψη μπροστά του καὶ
νὰ μετράει καὶ νὰ λογαριάζει στὸ χαρτί, θυμότανε τὸν πλατωνικὸ μῦθο γιὰ
τοὺς τέττιγες: τὰ τζιτζίκια, λέει ὁ Πλάτων, ἦτανε ἄλλοτε ἄνθρωποι, ποῦ,
ἅμα πρωτακούστηκε τὸ τραγούδι τῶν Μουσῶν, μαγεύτηκαν τόσο, ὥστε ξέ-
χασαν τὸ φαγητὸ καὶ τὸ πιότὸ καὶ πέθαναν· ἀπ' αὐτοὺς ἐβγήκε «τὸ γένος τῶν
τεττίγων», ποὺ οἱ Μοῦσες τοῦ ἐδώρησαν τὸ προνόμιο νὰ μὴ χρειάζεται τροφή,
ἀλλὰ «ἄσιτον καὶ ἄποτον» νὰ τραγουδάει ὡς τὴν τελευταία του ὥρα. Ἐνὰς
τέτοιος ἀγαπημένος τῶν Μουσῶν ἦταν ὁ Ρωμαῖος. Ἴσως καὶ ἀλλιῶς δὲν εἶναι
ἀταίριαστη αὐτὴ ἡ ὑπόμνηση, γιατί ὁ Ρωμαῖος ἀγαποῦσε καὶ τὴ μουσικὴ καὶ
τὸ χορὸ καὶ τὴν ποίηση καὶ τὰ αἰσθανότανε κατάβαθα. Καὶ ἡ φιλοσοφία δὲν
τοῦ ἦταν ἀδιάφορη· ὁ ἴδιος ὁμολογεῖ, ὅτι πολλὰ ὀφείλει στὸν Bergson.

Τὸ πιὸ πολύτιμο ὅμως εἶναι, ὅτι ὅλα αὐτὰ γιὰ τὸν Ρωμαῖο δὲν ἦτανε

παρά προσάναμμα για να ανάψει στην καρδιά του και στο πνεῦμα του ή δική του φλόγα. Ὁ νοῦς του ταξίδεψε πολύ και ἀφομοίωσε ἐκλεκτὴ πνευματικὴ τροφή. Τὸ δείχνει καὶ ὁ ὠραῖος τόμος μὲ τὸν τίτλο «Μικρὰ μελετήματα», ὅπου οἱ φίλοι του τῆς Θεσσαλονίκης εἶχαν τὴν ἐξαίρετη ἔμπνευση νὰ συγκεντρώσουν μερικὲς ἀπὸ τὶς μελέτες του. Ἀλλὰ ξεκινοῦσε πάντα ἀπὸ τὰ δικά του, ὅσοδήποτε μικρὰ καὶ ἂν ἦταν, καὶ ξαναγύριζε μὲ ἀγάπη σ' αὐτά. Χαρακτηριστικὸ εἶναι, ὅτι ἡ πρώτη του ἀρχαιολογικὴ δημοσίευση, στὰ 1904, ἐξετάζει ἓνα τοπογραφικὸ θέμα τοῦ χωριοῦ του, τὴν ταύτιση τοῦ μικροῦ Ἀρκαδικοῦ Ἀλφειοῦ. Καὶ ἡ τελευταία ποὺ δημοσίευσε τὸ 1963 εἶναι ἡ «Ἱστορία τῆς γενιᾶς μου», δηλαδὴ τῆς οἰκογένειάς του, τοῦ σπιτιοῦ του: γεμάτη μετριοφροσύνη, τὴν ἔγραψε ὄχι γιὰ νὰ προβάλει τὸν ἑαυτό του, κάθε ἄλλο, ἀλλὰ γιὰ νὰ διδάξει στοὺς χωριανούς τὴ δραματικὴ ἱστορία τους. Θὰ μπορούσε νὰ πεῖ μαζί μὲ τὸν Γρυπάρη: «λίγο μὰ καὶ δικό μου φῶς μὲ φτάνει»— ἴσως ὅμως γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἦτανε πολὺ τὸ φῶς τοῦ Ρωμαίου.

Εἶναι φυσικὸ, ὅτι ἓνας τέτοιος πνευματικὸς ἄνθρωπος, καὶ στὸ βάθος καλλιτέχνης, θὰ ἔδινε πρωταρχικὴ σημασία στὴ γλωσσικὴ ἔκφραση. «Δὲν εἶναι», γράφει, «οὔτε ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ γλῶσσα οὔτε ἡ νέα οὔτε καμμιά γλῶσσα στὸν κόσμος, σὰν ὑλικό, λέξεις καὶ φράσεις γραμμένες στὸ λεξικό, ἔργο καλλιτεχνικὸ ...τὸ σπάνιο λουλούδι τὸ καλλιτεχνικὸ θὰ τὸ ἰδοῦμε νὰ ἀνθίζει στὴν ἐξαιρετικὰ δυνατὴ καὶ πετυχημένη γλωσσικὴ παράσταση, ἃς εἶναι ὅ,τι θέλει τὸ περιεχόμενο». Ὁ Ρωμαῖος, εἴτε καθαρεύουσα γράφει εἴτε δημοτικὴ, ἔχει ὕψος ἀτομικὸ ἀνώτερης στάθμης, καὶ ὁ λόγος του ἔχει σχεδὸν πάντοτε τὴ θερμότητα τοῦ διαλόγου μὲ τὸ ἀντικείμενό του ἢ μὲ τὸν ἑαυτό του.

Παρουσιάζονται κάθε τόσο, ἀλλὰ ὄχι συχνά, μερικοὶ ἄνθρωποι, μὲ τοὺς ὁποίους θαρρεῖ κανεὶς, ὅτι τὸ πνεῦμα ἀποχτάει συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του. Μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Ρωμαῖο δὲν ἔχασε μόνο ἡ ἐπιστῆμη ἓναν ἀληθινὸ δημιουργό, ἀλλὰ χάνει καὶ ἡ συνείδηση τοῦ πνεύματος ἓναν ἀπὸ τοὺς σοβαρώτερους ἐκπροσώπους της. Φτωχότεροι τώρα, σὲ ἀποχαιρετοῦμε, μὲ τὰ λόγια τοῦ Σολωμοῦ: «εἶναι ἐλαφρὸ τὸ χῶμα σου σὰν τῆς ἐλιᾶς τὸ φύλλον».

Εἰσαγωγή στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη

(Χρήστου καὶ Σέμνης Καρούζου, *Ἀνθολόγημα Θησαυρῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου*, Μ.Ι.Ε.Τ. 1981, 21-29. Ἡ εἰσαγωγή χρονολογεῖται στὸ 1966 καὶ περιέχει τμήματα ἀπὸ ἄλλα κείμενα: 1) Ἕνας θησαυρὸς καὶ ἕνας ἀγώνας, 2) Ἡ κλασικὴ πλαστικὴ)

Statuette d'un stratège en bronze

(*Revue Archéologique* 1968, 185-192)

Ἑξηγήσεις

Γιὰ τὴ γνῶση τῶν συμβάντων τοῦ βίου τοῦ Χρήστου Καρούζου καὶ τοῦ ἔργου του ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ συμβουλευτεῖ τὸ βιβλίον τοῦ ὑπογραφομένου, *Ἡ περιπέτεια τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιολογίας στὸν βίον τοῦ Χρήστου Καρούζου* (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀρ.150). Στις ἐδῶ Ἑξηγήσεις διευκρινίζονται σημεῖα τῶν κειμένων ποὺ δημοσιεύονται, τὰ ὁποῖα ἀφοροῦν κυρίως γεγονότα τῆς ἱστορίας τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, ἄγνωστα στοὺς πολλοὺς ἢ λησμονημένα. Οἱ παραπομπές γίνονται μὲ τὸν ἀριθμὸ τοῦ δημοσιεύματος.

8. Ἀπάντηση στὸν κ. Καζαντζάκη· 9. Δευτερολογία. Τὰ δύο ἄρθρα δημοσιεύθηκαν ὡς ἀπάντηση σὲ κείμενο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη. Ὅπως λέγει ὁ ἴδιος ὁ Καρούζος, συζητεῖ μὲ τὸν Καζαντζάκη «περὶ τοῦ ἂν ὑπάρχουν ἱστορικοὶ νόμοι καὶ δυνατότητες προβλέψεων», ἄποψη ποὺ ἀπέρριπτε ὁ συγγραφέας τοῦ *Ζορμπᾶ*. Τὰ κείμενα τοῦ Καρούζου ἀπηχοῦν τὸν μαρξισμό τῆς Δευτέρας Διεθνοῦς (1889-1914) κατὰ τὸν ὁποῖο νόμοι ὁδηγοῦν τὰ πράγματα στὸ ἐπιθυμητὸ ἀποτέλεσμα.

62. Τὰ ταξίδια καὶ οἱ ἀρχαῖοι. Οἱ στίχοι τοῦ Baudelaire εἶναι τοῦτοι:

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!*

Τὰ ἀρχαῖα χαράγματα τοῦ ναοῦ τοῦ Σουνίου πραγματεύεται ὁ Bruno Snell, *Antike Besucher des Tempels von Sounion, Athenische Mitteilungen* 51 (1926) 159-62. Τὸ ἐπίγραμμα τῆς Μανασσαρώς εἶναι δημοσιευμένο τελευταῖα ἀπὸ τὸν G. Klaffenbach, *IG IX, 1², 3, 662*:

*τήκομαι ὥστ' ἐν ὄρεσι
χιῶν διὰ τὴν κατὰ χρ[υ]-
σον Μνάσαρον, ὠραί-
αν ἀπήτριαν· ὦ μέλι, πολ-
ὴν μνημοσύνην σου
ἔχω χρητοσύνης
ἔνεκεν.*

63. 'Ηρωϊκὸ καὶ ἐμπορικὸ πνεῦμα (I καὶ II). Τὸν 'Ιούλιο τοῦ 1948 ὁ Χρῆστος Καροῦζος ἀποχώρησε ἀπὸ τὴν 'Αρχαιολογικὴ 'Υπηρεσία ἔπειτα ἀπὸ παραίτηση ποὺ εἶχε ὑποβάλλει στὶς 20 Φεβρουαρίου. Αἰτία τῆς παραίτησης ἦταν ἡ σύγκρουσή του μὲ τὸν Διευθυντὴ 'Αρχαιοτήτων 'Αντώνιο Κεραμόπουλο ὡς πρὸς τὸν τρόπο διαχείρισης ἀπὸ τὴν 'ΥΔΑΠ ('Υπηρεσία Διαχειρίσεως 'Αρχαιολογικῶν Πόρων) τῆς ἐπιστημονικῆς περιουσίας τοῦ Γερμανικοῦ 'Αρχαιολογικοῦ 'Ινστιτούτου (ἐκδόσεις καὶ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο) τὸ ὁποῖο στὶς 12 'Οκτωβρίου 1944 εἶχε παραδοθεῖ στὸ 'Ελληνικὸ Δημόσιο. Μεταξὺ τῶν ἐμπορικῶν σχεδίων τῆς 'ΥΔΑΠ ἦταν καὶ ἡ ἐφαρμογὴ τοῦ ἄρθρου 53 «περὶ πωλήσεως ἀχρήστων ἀρχαίων» τοῦ Ν 5351/1932 «Περὶ 'Αρχαιοτήτων», μὲ σκοπὸ τὴ συλλογὴ χρημάτων γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Υπηρεσίας. Τὸ σχέδιο δὲν ἐφαρμόστηκε ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀντίδραση τοῦ Καροῦζου μὲ τὴν ὁποία ἐκφράζονταν οἱ ἀπόψεις μεγάλου μέρους τοῦ 'Αρχαιολογικοῦ Κλάδου. Τὶς προθέσεις τῆς Διευθύνσεως 'Αρχαιοτήτων ἐπιβεβαίωσε ἐπισήμως ὁ Διευθυντὴς τῆς 'ΥΔΑΠ μὲ ἐπιστολὴ του (*Τὸ Βῆμα*, 28 Σεπτεμβρίου 1948). μάλιστα κάκισε τὸν Καροῦζο γιὰ τὴν ἀντίδρασή του, ἡ ὁποία, ὅπως ἔγραφε, εὐνοοοῦσε τὴν ἀρχαιοκαπηλία...

71. 'Η Διεύθυνσις 'Αρχαιοτήτων. Μετὰ τὴν παραίτηση τοῦ 'Αντωνίου Κεραμοπούλου ἀπὸ τὴν 'Αρχαιολογικὴ 'Υπηρεσία χρέη Διευθυντοῦ 'Αρχαιοτήτων ἐκτελοῦσε ὁ 'Αναστάσιος 'Ορλάνδος. Δημοσιεύματα τῶν ἐφημερίδων ἐναντίον τῆς πολυθεσίας τοῦ 'Ορλάνδου, κατὰ τὸ 1952, ἀνάγκασαν τὸν 'Υπουργὸ Παιδείας 'Ιω. Μιχαήλ νὰ ζητήσῃ τὴν παραίτησή του ἀπὸ τὴ θέση τοῦ Διευθυντοῦ 'Αρχαιοτήτων καὶ νὰ προκηρύξῃ τὴν πλήρωση τῆς θέσης αὐτῆς μὲ 'Εφορὸ 'Αρχαιοτήτων. Μεταξὺ τῶν ὑποψηφίων ἦταν καὶ ὁ Γιάννης Μηλιάδης. 'Η ὑποψηφιότητά του ὅμως προκάλεσε ἀντίδραση ἐκ μέρους ἐκείνων ποὺ ἐπιθυμοῦσαν νὰ γίνῃ Διευθυντὴς καθηγητὴς Πανεπιστημίου. 'Ο μόνος, τότε, στὴν 'Αθήνα, ἦταν ὁ Σπυρίδων Μαρινᾶτος. 'Ο 'Αναστάσιος 'Ορλάνδος ἐκ τῶν πραγμάτων ἀποκλειόταν.

Μὲ τὴν ἐπιστολὴ του ὁ Καροῦζος ἀναλύει τὸ θέμα τῆς αὐτοδιοικήσεως τῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Υπηρεσίας, ἡ ὁποία ἀπὸ τὸ 1933 διευθυνόταν ἀπὸ καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου, τὸν Γ. Οἰκονόμο (1933-1937), τὸν Σπ. Μαρινᾶτο (1937-1939), τὸν 'Αντ. Κεραμόπουλο (1941-1949), τὸν 'Αναστ. 'Ορλάνδο (1949-1952).

Διορισμὸς 'Εφόρου στὴ θέση τοῦ Διευθυντοῦ 'Αρχαιοτήτων δὲν ἔγινε καὶ τὴν 'Υπηρεσία διηύθυναν τὰ ἐπόμενα χρόνια ὁ ζωγράφος Κων. Πάγκαλος (1952-1954) καὶ ὁ μηχανικὸς Γεώργιος Πάνζαρης (1954-1955). Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 1955 ἔγινε Διευθυντὴς, γιὰ δεύτερη φορὰ, ὁ Σπ. Μαρινᾶτος καὶ στὴ

θέση παρέμεινε έως τὸ φθινόπωρο τοῦ 1958 ὅποτε ἀνέλαβε Διευθυντὴς ὁ Ἐφορος τῶν Ἀρχαιοτήτων Ἰω. Παπαδημητρίου.

72. Σημείωμα περὶ τῆς στάσεως τῶν Ἑλλήνων ἀρχαιολόγων. Τὸ ζήτημα ἀποστολῆς ἀρχαίων στὸ Ἐξωτερικὸ γιὰ ἐκθεση μὲ σκοπὸ τὴ συλλογὴ χρημάτων ἢ τὴν ὑποστήριξη πολιτικῶν καὶ διπλωματικῶν θεμάτων, εἶναι παλαιὸ καὶ ἔχει ἐξεταστεῖ πολλές φορές.

Μόλις κατὰ τὸ 1939 γιὰ πρώτη φορὰ ἐκτέθηκαν στὴ Ν. Ὑόρκη ἀρχαῖα ἀπὸ ἐλληνικὰ μουσεῖα. Τὸ 1970 ἐκτέθηκε μιὰ ἀρχαῖκὴ Κόρη τῆς Ἀκροπόλεως, στὴν ἐκθεση EXPO '70 τῆς Ὀζάκα. Ἀπὸ τὸ 1979 καὶ κατόπιν οἱ ἐκθέσεις ἀρχαίων ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα στὸ Ἐξωτερικὸ ἀριθμοῦνται σὲ πολλές δεκάδες.

Ἡ γνώμη τοῦ Καρούζου ἦταν πάντοτε ἀρνητικὴ καὶ ὡς Διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, κατὰ τὸ διάστημα 1950-1964, δὲν συγκατατέθηκε στὴν ἐξαγωγή ἀρχαίων γιὰ ἐκθεση.

76. Ἦθος ἀνθρώπων δαίμων. Τὸ κείμενο τοῦτο εἶναι αὐτοβιογραφικόν. Ὁ Καρούζος γνώρισε τὸν Ἀλέξανδρο Δελμούζο στὴν Ἀθῆνα τὸ 1916 καὶ μὲ τὴν ἐπίδρασή του ἔγινε μέλος τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου στὸν ὅποιον κυριαρχοῦσαν ὁ Δημήτριος Γληνὸς καὶ ὁ Δελμούζος. Τὸ 1927 ὁ Ὁμιλος διασπάστηκε γιὰ λόγους ἰδεολογικοῦς.

Ὁ Γληνὸς ὑποστήριζε ὅτι «κάθε σημαντικὴ κοινωνικὴ μεταρρύθμιση, ἄρα καὶ ἡ ἐκπαιδευτικὴ, γίνεται μὲ μέσο τὴν πάλῃ τῶν κοινωνικῶν τάξεων». Ἦταν ἀρχὴ μαρξιστικὴ τῆς ὁποίας τὴν ἐφαρμογὴ στὸν Ὁμιλο ἀπέρριψε ὁ Δελμούζος. Ἐπιθυμοῦσε νὰ παραμείνει ὁ Ὁμιλος καθαρὰ ἐπιστημονικὸ καὶ παιδαγωγικὸ ὄργανο. Ὁ Καρούζος ἀσπάστηκε τὴν ἀποψη τοῦ Γληνοῦ. Τὸ 1953 στὸ κείμενο τοῦτο ὁμολογεῖ ὅτι, ὀρθὲς ἦσαν οἱ ἀπόψεις τοῦ Δελμούζου καὶ ὄχι τοῦ Γληνοῦ. Τὴ νέα του αὐτὴ ἀποψη ὑποστηρίζει ρητῶς καὶ ἐπισήμως καὶ σὲ ὑπηρεσιακὴ ἐκθέσή του.

93. Τὰ κυβερνητικὰ μέτρα. Στις 29 Ἰουλίου 1960 ἀνακοινώθηκε ἐπίσημα ὅτι ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία μεταφερόταν ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας στὸ Ὑπουργεῖο Προεδρίας Κυβερνήσεως. Ἐπρόκειτο γιὰ τὴ μεγαλύτερη καινοτομία στὴν ἱστορία τῆς Ὑπηρεσίας ποὺ προκάλεσε σφοδρὲς ἀντιδράσεις, κυρίως ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ἀθῆνας. Ὁ Νικόλαος Κοντολέων, καθηγητὴς τῆς κλασικῆς ἀρχαιολογίας, μὲ ἄρθρο του στὴν *Καθημερινή* (7 Αὐγούστου 1960), διατυπώνει τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὸ κυβερνητικὸ μέτρο πρὸς τὸ ὁποῖο εἶναι ἐντελῶς ἀντί-

θετος, θεωρώντας ὅτι ἡ θέση τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας εἶναι στὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας, ὅπως συνέβαινε ἀπὸ τὴ στιγμὴ τῆς ἱδρύσεώς της. Στὸ ἄρθρο αὐτὸ ἀπαντᾷ ὁ Καροῦζος.

Β. Χ. Π.

Περιεχόμενα

Πρόλογος	ζ'
1. 'Απ' άφορμή ένός βιβλίου	1
2. 'Από τὸ 'Ηράκλειον τοῦ Κυνοσάργους	15
3. [Τὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεία]	16
4. Κλασσικιστικὴ κεφαλὴ τοῦ Μουσείου Βόλου	25
5. 'Αρχαῖστικά	25
6. Εἰδήσεις ἐκ τῆς Β' 'Αρχαιολογικῆς Περιφερείας	25
7. Τὸ 'Αμφιάρειο τοῦ 'Ωρωποῦ	25
8. 'Απάντηση στὸν κ. Καζαντζάκη	26
9. Δευτερολογία ['Η συζήτηση γιὰ τοὺς κοινωνικοὺς νόμους]	33
10. Οἱ Βερναρδάκηδες καὶ ὁ δημοτικισμὸς	39
11. Karl Krumbacher, 'Η βυζαντινὴ λογοτεχνία	49
12. Karl Kors, Μαρξισμὸς καὶ φιλοσοφία	49
13. 'Η Σαμοθράκη τοῦ "Ιδα	50
14. Walter Kranz, 'Ο νεότερος οὐμανισμὸς στὴ Γερμανία	69
15. Karl Schoeder, Μεταφυσικὴ τῆς 'Ιστορίας	69
16. Φρ. "Ενγκελς, 'Η Φιλοσοφία	69
17. Τὸ χάλκινο ἄγαλμα τοῦ 'Αρτεμισίου	69
18. Ein attisches Weihrelief	70
19. The find from the sea of Artemision	70
20. 'Ισοκεφαλία, Καβείριον Θηβῶν, Καιρός, Καλᾶς, Καλλίμαχος, Κάλων, Καμαραῖκὰ ἀγγεῖα, Κούναχος, Κανηφόροι, Καρυάτιδες	70
21. 'Ο Ποσειδῶν τοῦ 'Αρτεμισίου	70
22. Νίκου Μπέρτου: Τζιόττο	71
23. 'Απάντηση στὸν κ. Ζαχ. Παπαντωνίου	75
24. Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας	78
25. Χρῆστος Τσουντας	79
26. Βασικὰ ζητήματα τῆς ιστορίας τῆς τέχνης (Α' καὶ Β')	81
27. 'Η «συζήτηση» γιὰ τὰ βασικὰ ζητήματα τῆς ιστορίας τῆς τέχνης	99
28. 'Εξήγηση	112
29. «Λέαγρος ἀνέθηκεν Γλαύκωνος δώδεκα θεοῖσιν»	116

30. Καινούργια εὑρήματα	121
31. «Παλιὰ Σαμιώτικα ἀγάλματα»	124
32. Ἀκρωτηριασμένα ἀρχαῖα, ἱμπρεσιονισμός, ἐξπρεσιονισμός	129
33. «Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς 1934-35»	133
34. Τὰ πενήντ' ἔτη τῆς Ἀγγλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς	136
35. Ζωντάνεμα	139
36. Eine naxische Amphora des früheren 7. Jahrhunderts	143
37. Ἀρχαῖκη κεφαλὴ λέοντος ἐν Σίφνῳ	143
38. Ἀνασκαφὴ ἐν Νάξῳ (μὲ Ν. Κοντολέοντα)	143
39. Δωδώνη	144
40. Note sur une stèle funéraire de Delphes et quelques monuments apparentés	149
41. Ἡ Νίκη τῆς Πάρου	150
42. Οἱ καινούργιες ἀνασκαφές τῆς Ὀλυμπίας· τὰ πρῶτα εὑρήματα	154
43. Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας	159
44. Note on some sculptures in the Acropolis Museum	163
45. Ἀνασκαφαὶ ἐν Νάξῳ	163
46. Φειδίας καὶ Σολωμός	164
47. Ἀρχαῖστικά	169
48. Δύο βιβλία γιὰ τὴ Σπάρτη	170
49. Wilhelm Dörpfeld	176
50. Ἕνας θησαυρὸς καὶ ἕνας ἀγῶνας [Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη]	180
51. Περικαλλὲς ἀγάλμα - Ἐξεποίησ' οὐκ ἀδαῆς	185
52. Σύντομη κρίσις: Ἀλ. Παπαδιαμάντης	186
53. Πλάτωνος, Ἰππίας Μείζων	188
54. Ν. Γ. Παπαδάκης	189
55. [Ἡ πνευματικὴ Ἑλλάδα ἐμπρὸς στὸ δρᾶμα τῆς κατοχῆς]	193
56. [Περὶ τῆς πορείας τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας]	194
57. Ἡ τέχνη καὶ ἡ ἐποχὴ	199
58. Ἡ ἔκδοσις τοῦ «Σοφιστῆ»	210
59. En feuilletant les vieilles publications	223
60. Ἕνα μνημεῖο τῆς ἀρχαῖκῆς τέχνης τῆς Νάξου	223
61. Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς	224
62. Τὰ ταξίδια καὶ οἱ ἀρχαῖοι	231

63. Ἡρωϊκὸ καὶ ἐμπορικὸ πνεῦμα, θρησκευτικὴν συνείδησιν εἰς τὴν διαχειρίσιν τῶν ἀρχαίων	238
64. Σημερινοὶ τεχνοκρίτες καὶ Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τέχνη	248
65. Ρόδος: Ἱστορία-Μνημεῖα-Τέχνη	261
66. Οἱ ἀρχαῖοι τῆς αἰσθητικῆς ὁρασης στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ.	262
67. Ἡ πνευματικὴ ἀνανέωση στὴ μελέτη τῆς ἀρχαίας τέχνης	272
68. Δελφοὶ	289
69. An early classical disc relief from Melos	289
70. Ὁ Παρθενών	290
71. Ἡ Διεύθυνσις Ἀρχαιοτήτων	312
72. Σημείωμα περὶ τῆς στάσεως τῶν Ἑλλήνων Ἀρχαιολόγων ἔναντι τοῦ ζητήματος τῆς ἐκθέσεως ἔργων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης ἐν Ἀμερικῇ	315
73. [Τὸ πρόβλημα τῶν ἀνασκαφῶν]	318
74. Χρονικὸν τῆς ἀνασυστάσεως τοῦ ἐφήβου τῶν Ἀντικυθήρων	318
75. Φροντίσματα	318
76. Ἦθος ἀνθρώπων δαίμων	319
77. Ραδιοφωνικὲς ὁδηγίαι Μουσείου	323
78. Ἡ ἀρχαϊκὴ πλαστικὴ	342
79. Ἡ κλασσικὴ πλαστικὴ	345
80. Ὁ παιδαγωγικὸς ρόλος τῶν μουσείων	348
81. Zum "Schreitmotiv" des Kasseler Apollon	352
82. Ὁ ἑλληνικὸς τόπος καὶ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη	353
83. Eine Mädchenstatue kimonischer Zeit in Skyros	358
84. Τὸ προοίμιον τῶν «Κυπρίων ἐπῶν»	359
85. Γνωρίσματα καὶ χαρακτῆρας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης	367
86. Τί τὸ κάλλιστον	375
87. Εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα	382
88. Gilbert Murray (1866-1957)	386
89. Σολωμικὸς εὐγενισμὸς	394
90. Ein lakonischer Apollon	408
91. Ἐκατὸ χρόνια ἀνασκαφῶν στὴν ἀρχαία ἀγορὰ	409
92. Φροντίσματα	414
93. Τὰ κυβερνητικὰ μέτρα πρὸς ἀναδιοργάνωσιν τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας τῆς Ἑλλάδος	415

94. Ἀριστόδικος. Ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς πλαστικῆς τῶν ὕστεροαρχαϊκῶν χρόνων καὶ τοῦ ἐπιτυμβίου ἀγάλματος	418
95. Stelenfragment aus Amorgos	418
96. Ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη καὶ ἀφαίρεση	419
97. Ὁ ζωγράφος Ἀλέκος Κοντόπουλος	427
98. «Ἄσπιλ' ἐν νέοισιν»	427
99. Ἀρχὴ τοῦ ἐλληνικοῦ πορτραίτου καὶ ἀνάπτυξή του στὸν 5ο καὶ 4ο αἰ. π.Χ.	428
100. [Ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν]	444
101. [Ἀπάντηση στὴν Ἑταιρεία Φιλολόγων]	451
102. Χαρακτηριστικὰ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης	454
103. Σκέψεις γιὰ τὰ αὐτόγραφα τοῦ Σολωμοῦ	462
104. «Τηλαυγὲς μνημα»	471
105. Dante	471
106. Κ. Α. Ρωμαῖος	472
107. Εἰσαγωγὴ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη	476
108. Statuette d'un stratège en bronze	476
Ἐξηγήσεις	477

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΜΙΚΡΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ
ΑΡ. 149 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟ 1995
ΣΤΙΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
Ε. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ - Α. ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ Ο.Ε.
ΤΟ 2013 ΕΓΙΝΕ ΑΝΑΤΥΠΩΣΗ
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ
«ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΕΡΠΙΝΙΑ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΥΑΓΓ. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.»
ΛΕΟΝΤΙΟΥ 9 - ΑΘΗΝΑ