



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 272

ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΤΟΜΟΣ Ι

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ

ΥΠΟ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ 2011

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

I

ΤΟ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΕΥΧΑΡΙΣΤΕΙ ΤΟ ΙΔΡΥΜΑ ΚΩΣΤΑ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗΣ ΟΥΡΑΝΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΛΥΨΗ ΤΗΣ ΔΑΠΙΑΝΗΣ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία
Πανεπιστημίου 22, Ἀθήναι 106 72
FAX 210 3644996, τηλ. 210 3609689
secr@archetai.gr – www.archetai.gr

ISBN SET 978-960-8145-88-7
ISBN 978-960-8145-89-4

Εἰκόνα ἐξωφύλλου: Ἀττικὴ λήκυθος ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια, ΕΑΜ 1816. Χαρακτικὸ σὲ ξύλο καὶ χαλκὸ (βλ. σ. 57).

Εἰκόνα ὀπισθοφύλλου: Ἐρυθρόμορφη κύλιξ τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐφρονίου, Μουσεῖο Μονάχου (βλ. σ. 309).

Γενικὴ ἐπιμέλεια ἔκδοσης

Ἐλευθερία Κονδυλάκη Κόντου

ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΤΟΜΟΣ Ι

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ
ΥΠΟ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ 2011



Ἡ Σέμνη Καρούζου (1897-1994) τὸ 1938.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1	Ἡ δημιουργικὴ ὄραση, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 12 Ἰουνίου 1950**	1
2	Ἡ Ἀθήνα καὶ τὰ παλιά της κτίρια, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 19 Ἰουνίου 1950.	4
3	Εὔρημα τῶν ἀμερικανικῶν ἀνασκαφῶν, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 26 Ἰουνίου 1950.	7
4	Ἕνας γιαιοφιλόσοφος τῆς Ἀναγέννησης, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 3 Ἰουλίου 1950	11
5	Ἕνας Ἀγγλος ἀνθρωπιστής, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 10 Ἰουλίου 1950	14
6	Στὶς νέες οἰκοδομὲς τῆς Ἀθήνας, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 17 Ἰουλίου 1950	17
7	Οἱ Ἕλληνες στὴν Ἰσπανία, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 24 Ἰουλίου 1950	20
8	Ἐντυπώσεις ἐνὸς Ἑλβετοῦ, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 7 Αὐγούστου 1950	24
9	Ἀπὸ μιὰ περιήγηση στὴν Πελοπόννησο, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 16 Αὐγούστου 1950	27
10	Προβλήματα τῆς ἀναστήλωσης τῶν ἀρχαίων, <i>Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος</i> , 31 Αὐγούστου 1950	31
11	Ἡ ἀρχαϊκὴ κόρη τῆς Λυῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 29 Δεκεμβρίου 1956**	35
12	Μελέτες γιὰ τὸ Θησεῖο, <i>Ἐλευθερία</i> , 12 Ἰανουαρίου 1957	40
13	Ἕνα πρόβλημα τῆς τέχνης, <i>Ἐλευθερία</i> , 9 Φεβρουαρίου 1957	44
14	Ἕνα ἀρχαῖο τέμενος, <i>Ἐλευθερία</i> , 23 Φεβρουαρίου 1957	49
15	Ὁ Γιάννης Κεφαλληνός, <i>Ἐλευθερία</i> , 9 Μαρτίου 1957	54
16	Ὁ Ἀσκληπιὸς στὴ Ρώμη, <i>Ἐλευθερία</i> , 23 Μαρτίου 1957*	58
17	Τὸ Μουσεῖο Θερμῶν τῆς Ρώμης, <i>Ἐλευθερία</i> , 6 Ἀπριλίου 1957*	63
18	Ἡ Ἥγησὼ στὸν Κεραμεικὸ, <i>Ἐλευθερία</i> , 4 Μαΐου 1957	67
19	Ὁ Ἡρακλῆς στὸ σατυρικὸ δράμα, <i>Ἐλευθερία</i> , 2 Ἰουνίου 1957	72
20	Ὁ ἀμφορεὺς τῆς Ἐλευσίνας, <i>Ἐλευθερία</i> , 15 Ἰουνίου 1957	76
21	Μία μεγάλη δωρεά, <i>Ἐλευθερία</i> , 29 Ἰουνίου 1957	80

22	Οἱ ἀρχαῖες τραγωδίαι, <i>Ἐλευθερία</i> , 13 Ἰουλίου 1957	85
23	Ἐνας παραλληλισμός. Προτομὲς ἀρχαῖες καὶ νέες, <i>Ἐλευθερία</i> , 3 Αὐγούστου 1957	89
24	Ὁ Ἀρισταῖος, <i>Ἐλευθερία</i> , 17 Αὐγούστου 1957	94
25	Τό «Ἑτρουσκικὸ ἀγγεῖο», <i>Ἐλευθερία</i> , 14 Σεπτεμβρίου 1957*	98
26	Ὁ Λαοκόων, <i>Ἐλευθερία</i> , 11 Ὀκτωβρίου 1957*	102
27	Ὁ μῦθος τοῦ Τηρέα, <i>Ἐλευθερία</i> , 16 Νοεμβρίου 1957*	106
28	Γκαῖτε καὶ ἀρχαῖοι, <i>Ἐλευθερία</i> , 30 Νοεμβρίου 1957**	111
29	Ναυάγια στὴν ἀρχαιότητα, <i>Ἐλευθερία</i> , 14 Δεκεμβρίου 1957*	117
30	Τὸ Μουσεῖο τῆς Φερράρας, <i>Ἐλευθερία</i> , 1 Ἰανουαρίου 1958*	121
31	Ἡ ὁδὸς Τριπόδων, <i>Ἐλευθερία</i> , 11 Ἰανουαρίου 1958	125
32	Ὁ βαρῶνος Στάκελμπεργκ, <i>Ἐλευθερία</i> , 25 Ἰανουαρίου 1958	129
33	Ὁ κρατὴρ τοῦ Βίξ, <i>Ἐλευθερία</i> , 5 Ἀπριλίου 1958	133
34	Ἀρχαῖοι Κοῦροι, <i>Ἐλευθερία</i> , 19 Ἀπριλίου 1958	137
35	Ὁ Ζεῦξ στὴν Πέλλα, <i>Ἐλευθερία</i> , 22 Ἀπριλίου 1958	142
36	Οἱ ἀρχαῖοι Κοῦροι καὶ ἡ «λανθάνουσα κίνησις» των, <i>Ἐλευθερία</i> , 3 Μαΐου 1958	146
37	Ὁ ἀθηναϊκὸς Κεραμεικός, <i>Ἐλευθερία</i> , 31 Μαΐου 1958	150
38	Ἡ νέα αἴθουσα τοῦ μουσείου, <i>Ἐλευθερία</i> , 17 Μαΐου 1958	154
39	Ἡ μορφή τοῦ Αἴαντα στὴν ἀρχαία τέχνη, <i>Ἐλευθερία</i> , 28 Ἰουνίου 1958	159
40	Τὰ 100 χρόνια ἐνδὸς μεγάλου Μουσείου, <i>Ἐλευθερία</i> , 15 Αὐγούστου 1958**	164
41	Τὰ διπλὰ ἀρχαῖα, <i>Ἐλευθερία</i> , 22 Αὐγούστου 1958	169
42	Θρακικὲς μελέτες, <i>Ἐλευθερία</i> , 29 Αὐγούστου 1958	174
43	Ἀρχαῖα μνημεῖα τῆς Κέρκυρας, <i>Ἐλευθερία</i> , 20 Σεπτεμβρίου 1958	179
44	Ἡ μνημειακὴ πλαστική, <i>Ἐλευθερία</i> , 4 Ὀκτωβρίου 1958	183
45	Τὰ εὐρήματα τῆς Βραυρῶνος, <i>Ἐλευθερία</i> , 18 Ὀκτωβρίου 1958	188
46	Ἡ Σφίγγα τῆς Αἰγίνας, <i>Ἐλευθερία</i> , 1 Νοεμβρίου 1958	193
47	Ἐπαναπατρισμός ἀριστοκρατῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 15 Νοεμβρίου 1958	198
48	Στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου, <i>Ἐλευθερία</i> , 29 Νοεμβρίου 1958	203
49	Στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, <i>Ἐλευθερία</i> , 13 Δεκεμβρίου 1958	208
50	Τό «δημόσιον σῆμα», <i>Ἐλευθερία</i> , 10 Ἰανουαρίου 1959	214
51	Τό «δημόσιον σῆμα», <i>Ἐλευθερία</i> , 24 Ἰανουαρίου 1959	219
52	Ἡ Τελέσιλλα καὶ τὸ Ἄργος, <i>Ἐλευθερία</i> , 7 Φεβρουαρίου 1959	224
53	Ὁ Δεινοκράτης καὶ ὁ Ἄθως, <i>Ἐλευθερία</i> , 21 Μαρτίου 1959	229
54	Ἡ κόρη τῆς Νιόβης, <i>Ἐλευθερία</i> , 4 Ἀπριλίου 1959*	234
55	Τὰ χορηγικὰ ἀνάγλυφα, <i>Ἐλευθερία</i> , 18 Ἀπριλίου 1959	239
56	Τὰ ἀρχαῖα Ἀνθεστήρια, <i>Ἐλευθερία</i> , 16 Μαΐου 1959 (ἀναδημοσίευση: <i>Νέα Ἑστία</i> 65, 1959, 748-750)	244
57	Ὁ κλασικισμὸς καὶ ὁ Κλεάνθης, <i>Ἐλευθερία</i> , 6 Ἰουνίου 1959	249

58	Ὁ νέος τῆς Γκρόττα Φερράτα, <i>Ἐλευθερία</i> , 25 Ἰουλίου 1959*	254
59	Τὸ κοιμητήρι τῆς Ρώμης, <i>Ἐλευθερία</i> , 8 Αὐγούστου 1959*	258
60	Προαριστοφάνειοι χοροὶ πουλιῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 5 Σεπτεμβρίου 1959	263
61	Ἡ ἑλληνικότητα τῆς Ρώμης, <i>Ἐλευθερία</i> , 19 Σεπτεμβρίου 1959*	268
62	Via della Greca, <i>Ἐλευθερία</i> , 3 Ὀκτωβρίου 1959*	273
63	Τὰ Μουσεῖα τοῦ Καπιτωλίου, <i>Ἐλευθερία</i> , 17 Ὀκτωβρίου 1959*	278
64	Τὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου, <i>Ἐλευθερία</i> , 31 Ὀκτωβρίου 1959*	283
65	Τὸ Ἰλίου Μέλαθρον, <i>Ἐλευθερία</i> , 14 Νοεμβρίου 1959	289
66	Οἱ ἱππεῖς τῆς Δωδώνης, <i>Ἐλευθερία</i> , 12 Δεκεμβρίου 1959	294
67	Γεροντολογία. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες καὶ τὰ γερατειά, <i>Ἐλευθερία</i> , 25 Δεκεμβρίου 1959	299
68	(α) Ἡ χρονολόγησις ἀρχαίων ἔργων, <i>Ἐλευθερία</i> , 6 Ἰανουαρίου 1960	305
69	(β) Ἡ χρονολόγησις ἀρχαίων ἔργων, <i>Ἐλευθερία</i> , 20 Φεβρουαρίου 1960	311
70	Ὁ θάνατος τοῦ Βίνκελμαν, <i>Ἐλευθερία</i> , 23 Ἰανουαρίου 1960*	317
71	Ἡ Ἐριφύλη τοῦ Λέτσε, <i>Ἐλευθερία</i> , 9 Ἀπριλίου 1960*	322
72	Ἡ Διοτίμα τοῦ Συμποσίου, <i>Ἐλευθερία</i> , 29 Μαΐου 1960	327
73	Οἱ γλαῦκες τῆς Πύλου, <i>Ἐλευθερία</i> , 25 Ἰουνίου 1960	332
74	Ἑλληνικὰ ἔργα στὴ Βασιλεία, <i>Ἐλευθερία</i> , 23 Ἰουλίου 1960, (ἀναδημοσίευσ. <i>Νέα Ἑστία</i> 68 (1960) 1060-1062)	338
75	Ὁ Ἑρασμος, <i>Ἐλευθερία</i> , 6 Αὐγούστου 1960	343
76	Ὁ Ἡρακλῆς στὸν Ἀδην, <i>Ἐλευθερία</i> , 20 Αὐγούστου 1960	349
77	Τὰ Μουσεῖα τοῦ Μονάχου, <i>Ἐλευθερία</i> , 3 Σεπτεμβρίου 1960	354
78	Παλαιὰ πρόσωπα καὶ πράγματα, <i>Ἐλευθερία</i> , 17 Σεπτεμβρίου 1960	359
79	Τὸ Μουσεῖο τῆς Φλωρεντίας, <i>Ἐλευθερία</i> , 1 Ὀκτωβρίου 1960*	364
80	Ὁ Πλάτων τοῦ Λαυρεντίου, <i>Ἐλευθερία</i> , 15 Ὀκτωβρίου 1960*	369
81	Κίβδηλα «ἀρχαῖα» ἔργα, <i>Ἐλευθερία</i> , 29 Ὀκτωβρίου 1960 (ἀναδημοσίευσ. <i>Ὁ Μέντωρ</i> 69, 2003, 146-151)	374
82	Ἡ καύσις τῶν νεκρῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 12 Νοεμβρίου 1960	380
83	Νέμεσις, ἡ ἀδυσώπητη θεά, <i>Ἐλευθερία</i> , 26 Νοεμβρίου 1960	386
84	Ὁ χορὸς τῶν Ὀρῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 17 Δεκεμβρίου 1960	392
85	Τὰ ἀρχαῖα χάλκινα ἀριστουργήματα, <i>Ἐλευθερία</i> , 25 Δεκεμβρίου 1960	397
86	Μαρμάρινες σαρκοφάγοι, <i>Ἐλευθερία</i> , 7 Ἰανουαρίου 1961	402

Ἡ ὅσες ἀναγραφὰς ἀκολουθοῦνται ἀπὸ ἓνα ἀστερίσκο (*) περιλαμβάνονται στὸν τόμο *Περίπατοι στὴν Ἰταλία* (Ἑρμῆς 1983)· ὅσες ἀκολουθοῦνται ἀπὸ δύο ἀστερίσκους (**) περιλαμβάνονται στὸν τόμο *Ἡ Δημιουργικὴ Ὅρασις* (Ἐνωση Φίλων τῆς Ἀκροπόλεως, Ἀθήνα 1997).

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΣΥΜΒΟΛΑ

IG

Ὁ Μέντωρ

[]

Inscriptiones Graecae

Ὁ Μέντωρ, Χρονογραφικὸ καὶ Ἱστοριοδιφικὸ Δελτίο τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας

Σὲ ὀρθογώνιες ἀγκύλες περιέχονται ἐξηγήσεις σημείων τοῦ κειμένου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἡ ἔκδοση τῶν δύο τόμων μὲ ἐπιφυλλίδες τῆς Σέμνης Καρούζου εἶναι προ-
σφορὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας ἐνὸς πολὺ σημαντικοῦ πνευματικοῦ
ἔργου, ἀγνώστου ἐντελῶς στοὺς σημερινούς ἀρχαιολόγους καὶ φιλότεχνους. Ἡ
τελευταία ἐπιφυλλίδα δημοσιεύτηκε στίς 19 Ἰουνίου 1965, πρὶν ἀπὸ 46 χρό-
νια, σχεδὸν μισὸν αἰῶνα. Λίγοι εἶναι σήμερα ποὺ τὴν εἶχαν διαβάσει καὶ
ἀκόμη πιὸ λίγοι ἐκεῖνοι ποὺ εἶχαν διαβάσει καὶ τὴν πρώτη, τῆς 12 Ἰουνίου
1950, πρὶν 61 χρόνια.

Τὰ κείμενα τῶν ἐφημερίδων ἔχουν κατὰ κανόνα ἐφήμερο χαρακτήρα καὶ
χάνονται, σχεδὸν εὐθύς, στὴ λησμονιά. Λίγα ξεχωρίζουν, φιλολογικά, ιστορι-
κά, τεχνοκριτικά, λιγότερα ἀκόμη πολιτικά, ἀλλὰ σχεδὸν ὅλα ἀκολουθοῦν τὴ
μοίρα τοῦ χαρτιοῦ ὅπου τυπώθηκαν. Ἡ ἀναζήτησή τους στὰ ἀρχεῖα τῶν ἐφη-
μερίδων ἦταν καὶ εἶναι πολὺ δύσκολη· ἀπαιτεῖ πολὺ χρόνο ποὺ σήμερα δια-
τιμᾶται ἀκριβά.

Τῶν ἐδῶ κειμένων τῆς Σέμνης Καρούζου εἶχα διατηρήσει πολλὰ τῆς
Ἑλευθερίας ἀπὸ τὰ φοιτητικά μου χρόνια, ἀρκετὰ μοῦ ἔδωσε ἡ Ἑβη
Τουλούπα, τὴν ὁποία εὐχαριστῶ γιὰ τὸ συνεχὲς ἐνδιαφέρον της. Τὰ ὑπόλοι-
πα, ἄτακτα καὶ ὀρισμένα ἑλλιπῆ, βρέθηκαν στὰ χαρτιά τῆς συγγραφέως τους
καὶ σχηματίστηκε σχεδὸν πλήρης ἡ συλλογή τους. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα, λίγα
ὅπως οἴημι, ἀλλὰ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὀριστεῖ ὁ χρόνος τῆς δημοσίευσής
τους γιὰ νὰ ἀναζητηθοῦν. Εἶναι ἔλλειψη, πιστεύω μικρή, ποὺ ἴσως στὸ μέλ-
λον κάποιος ἀρχαιολόγος «φανατικὸς γιὰ γράμματα» τὴν ἀναπληρώσει.

Ἡ ἔκδοση τῶν ἐπιφυλλίδων ἀποφασίστηκε ἀπὸ τὸ Συμβούλιο τῆς Ἀρχαιο-
λογικῆς Ἑταιρείας στίς 19 Δεκεμβρίου 2003. Παρόλο ποὺ ἡ τυπογραφικὴ
ἐργασία ἄρχισε σχεδὸν ἀμέσως, ἀπαιτήθηκε πολὺς χρόνος καὶ προσοχὴ γιὰ
νὰ ἀπαλλαγοῦν τὰ κείμενα τῶν ἐπιφυλλίδων ἀπὸ τὰ ἄφθονα τυπογραφικά
λάθη καὶ τὶς παραμορφώσεις τῶν λέξεων, γιὰ τὴν εὕρεση τῶν χωρὶς παρα-
πομπὴ χωρίων τῶν ἀρχαίων συγγραφέων καὶ γιὰ τὴ συγκέντρωση τῆς εἰκο-

νογράφησης. Κατὰ τὸν δημοσιογραφικὸ κανόνα, τὰ κείμενα τῶν ἐφημερίδων δὲν ἐλέγχονται ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς πρὶν ἀπὸ τὸ τύπωμά τους.

Γιὰ τὴν ἀναδημοσίευση τῶν ἐπιφυλλίδων ἔδωσαν πρόθυμα τὴν ἄδεια οἱ κληρονόμοι τῆς Σέμνης Καρούζου, οἱ κυρίες Μαρία Παύλου (†), Πηνελόπη Γ. Μαυραγάνη, Χαρούλα Π. Οἰκονομοπούλου, Ἀρτεμις Π. Ἰωαννίδου, Μαρία Π. Ἰωαννίδου, Αἰκατερίνη Π. Ἰωαννίδου καὶ ὁ κύριος Παναγιώτης Γ. Μαυραγάνης. Τὸ Συμβούλιο θερμὰ εὐχαριστεῖ γιὰ τὴν ἄδεια· γίνονται προσιτά, καὶ ὠφέλιμα γιὰ πάντα, σημαντικὰ κείμενα τῆς μεγάλης Ἑλληνίδας ἀρχαιολόγου.

Ἡ Σέμνη καὶ ὁ Χρῆστος Καρούζος εἶχαν τὸ χάρισμα νὰ ἐκθέτουν καὶ νὰ ἀναλύουν καὶ γιὰ τοὺς μὴ εἰδικοὺς τὰ θέματα καὶ τὰ ζητήματα τῆς ἀρχαιολογίας. Συνάμα εἶχαν τὸ χάρισμα τῆς ωραίας νεοελληνικῆς καὶ συνέχιζαν τὴν παράδοση παλαιότερων τοὺς ἀρχαιολόγων, τοῦ Χρήστου Τσοῦντα, τοῦ Κωνσταντίνου Ρωμαίου καὶ τοῦ φίλου τοὺς Γιάννη Μηλιάδη, μὲ μεγαλύτερη ὁμως εὐρύτητα θεμάτων.

Τὰ κείμενα τῆς Σέμνης Καρούζου κατατάσσονται ἐδῶ κατὰ τὴ σειρὰ τῆς πρώτης τοὺς δημοσίευσης. Ἡ ἴδια εἶχε κάνει θεματικὴ κατάταξη μερικῶν ἐπιφυλλίδων στὸν τόμο «Περίπατοι στὴν Ἰταλία». Μὲ τὴ χρονολογικὴ κατάταξη παρακολουθοῦμε τὰ ἐνδιαφέροντα τῆς συγγραφέως, τὴν πνευματικὴ καὶ γλωσσικὴ τῆς πορεία καὶ τὴν ἀρχαιολογικὴ ἐπικαιρότητα τῆς ἐποχῆς τῆς, στοιχεῖα ἀναγκαῖα γιὰ τὴ γνώση τῆς προσωπικότητος καὶ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου τῆς.

Ὁ Χρῆστος καὶ ἡ Σέμνη Καρούζου εἶναι δύο πνευματικὲς μορφὲς ποὺ ἔδωσαν στὴν Ἑλλάδα νέο νόημα στὴν ἐξήγηση καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς ἀρχαίας Τέχνης, ὅπως οἱ σύγχρονοι ὁμότεχνοί τους στὴ Δύση. Ὅσοι μελετοῦν τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ κόσμον θὰ τὸν κατανοήσουν καλύτερα, ἓνα μέρος τῆς δημιουργίας του τουλάχιστον, τὴν Τέχνη, βλέποντας τὰ πράγματα ὅπως τὰ εἶδε ἡ Σέμνη Καρούζου, στοχαστικὴ ἐρμηνεύτριά του.

Β.Χ.Π.

Ἡ δημιουργικὴ ὄραση

12 VI 1950

Σκορπισμένα μέλη ἀρχαίων ἔργων

Πολλοί, ἀνάμεσα στοὺς μελετητὲς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, πιστεύουν ὅτι χρειάζεται πολὺ λιγώτερη φυσικὴ προίκιση καὶ ἄσκησις, ὅτι λιγώτερες λειτουργίαι τοῦ νοῦ ἐπιστρατεύονται γιὰ νὰ γίνῃ μιὰ καλὴ ἀνασκαφή, παρὰ γιὰ νὰ συνταιριασθῇ ἓνα ἀρχαῖο, ποὺ τὰ μέλη του εἶναι σκορπισμένα σὲ διάφορα Μουσεῖα καὶ δὲν ἔχει ἀνακαλυφτῇ ἀκόμα ἡ ὁμοιογένειά τους. Γιὰ νὰ γίνῃ ἀποδοτικὴ μιὰ ἀνασκαφή, προϋπόθεσις εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμό, καὶ ἡ γνώσις τῆς ἱστορίας καὶ τῆς τοπογραφίας μιᾶς ἀρχαίας θέσεως, δὲν πρέπει ὅμως νὰ ξεχνιέται καὶ ἡ παρεμβολὴ μιᾶς ιδιότροπης θεᾶς, τῆς Τύχης, ποὺ μηχανεύεται δολερὰ, χωρὶς τὴν ἀνάμιξις τοῦ ἀνθρώπου.

Ἐνα χρόνον πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμον, μιὰ πρόχειρη ἀνασκαφικὴ ἔρευνα σ' ἓνα σημεῖον τοῦ ἀρχαίου χώρου τῶν Δελφῶν, ἔδωκε ἓνα ἀναπάντεχον εὖρημα: πλῆθος χρυσᾶ καὶ ἐλεφάντινα ἀντικείμενα ποὺ ἀνῆκαν σὲ χρυσελεφάντινα ἀγάλματα, ἀφιερωμένα τὸν ὅτον αἰῶνα π.Χ. στὸν Ἀπόλλωνα ἀπὸ κάποιον δυνάστη τῆς Ἀνατολῆς. Πῶς ἦταν δυνατόν νὰ ὑποπτευθῇ κανεὶς ὅτι κάποτε κατεστράφησαν ἀπὸ πυρκαϊὰ τὰ ἀγάλματα αὐτὰ καὶ ὅτι οἱ ἱερεῖς ἢ ἐπιστάτες τοῦ ἱεροῦ ἔθαψαν – σύμφωνα μὲ τὴν εὐλαβικὴν ἀρχαίαν συνήθειαν νὰ μὴν πετιοῦνται ἀφιερώματα ἀκόμα καὶ ὅταν ἀχρηστεύονταν – σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τῇ θέσῃ τὰ πολύτιμα ὑπολείμματά τους;

Διαφορετικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Σχλῖεμαν, τοῦ πραγματοποιοῦ, ποὺ ἡ ὁρμὴ τῆς φλογερῆς ιδιοσυγκρασίας του, μαζὶ μὲ τὴν ρομαντικὴ ἀγάπην τοῦ Ὀμήρου, τὸν ἔφεραν στοὺς βασιλικοὺς τάφους τῶν Μυκηνῶν. Δὲν ἦταν ὅμως ἔως ἓνα σημεῖον καὶ τῆς Τύχης δῶρημα, ὅτι οἱ τάφοι ἐκεῖνοι μὲ ὅλον τὸ πλῆθος τοῦ χρυσοῦ δὲν εἶχαν συληθῇ ἔως τὸν 19ον αἰῶνα;

Μιὰ ἀνάλογη ὁρμὴ δὲν θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ συνταιριαστοῦν κομμάτια ἀρχαίων ποὺ τὸ ἓνα βρίσκεται στὴ Ρώμῃ, ἔξαφνα, τὸ ἄλλο στὴν Κοπεγχάγη ἢ στὸ Λένινγκραντ, ἂν δὲν συνοδεύεται ἀπὸ μακρόχρονη καλλιτεχνικὴ καὶ ἀρχαιολογικὴ παιδεία. Γιὰ νὰ ἀπομονωθοῦν καὶ νὰ συνδεθοῦν δυὸ τρία κομμάτια μέσα ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν ἄλλων ἐκθεμάτων ἐνὸς Μουσείου, πρέπει νὰ περάσῃ ὁ ἐρευνητὴς ἀπὸ διάφορα ἐπίπινα στάδια προπαρασκευῆς: πολὺχρονη γνωριμία μὲ τὰ Μουσεία, βαθειὰ γνώσις τοῦ ἀρχαίου κόσμου καὶ ὅλης τῆς ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας

έως τις ημέρες του. Ἡ ἄσκησις αὐτῆς τῆς ὀπτικῆς μνήμης – ποὺ ἡ ὑπαρξὴ τῆς εἶναι ἡ ἀρχικὴ προϋπόθεσις γιὰ τὴν ἀσχολίαν μὲ κάθε μνημεῖο τέχνης – παίρνει μὲ τὸν καιρὸ μιὰν ὀξύτητα καθαρὰ δημιουργικὴ. Οἱ καρποὶ τῆς εἶναι κάποτε καταπληκτικοί. Θὰ περιοριστῶ ἐδῶ νὰ ἀναφέρω μερικὰ κλασικὰ παραδείγματα.

Ἀνάμεσα στὶς ἄλλες ἐπιτυχίες τοῦ τιτανικοῦ ἐπιστήμονα Ἀδόλφου Φουρτβαϊγκλερ (πατέρα τοῦ γνωστοῦ ἀρχιμουσικοῦ), ποὺ πέθανε στὴν Ἀθήνα τὸ 1910 καὶ εἶναι θαμμένος στὸ Ἀΐνερ Νεκροταφεῖο, στάθηκε καὶ ἡ ἀνασύστασις τοῦ μαρμάρινου ἀντιγράφου ἑνὸς ξακουσμένου χάλκινου ἀγάλματος καὶ ἔργου τοῦ Φειδία, τῆς Λημνίας Ἀθηνᾶς, ποὺ ἦταν στημένο στὴν Ἀκρόπολιν.

Παρατήρησε φειδιακὰ γνωρίσματα σ' ἓνα κεφάλι τοῦ Μουσείου τῆς Βολωνίας καί, ἐνῶ ἔως τότε τὸ θεωροῦσαν ἐφηβικό, αὐτὸς εἶδε ὅτι ἦταν τῆς Ἀθηνᾶς τῆς Παρθένας. Ἐπειτα, μὲ τῆς ἀστραπῆς τὴ σαῖτιά, σκέφτηκε νὰ τὸ συνδέσει μ' ἓνα κορμὸ τοῦ Μουσείου τῆς Δρέσδης, γεμάτο φειδιακὴ μεγαλωσύνη. Ὅταν ἓνα γύψινο ἐκμαγεῖο τοῦ κεφαλίου τῆς Βολωνίας τοποθετήθηκε πάνω στὸ κορμὶ τῆς Δρέσδης, ὅχι μόνον κόλλησε ὁμαλὰ πάνω του, ἀλλὰ πρόβαλε καὶ ὁλόκληρη ἡ Ἀθηνᾶ, τὸ σέμνωμα τῆς Ἀκροπόλεως, ποὺ τὴν εἶχαν παραγγεῖλει στὸ Φειδία Ἀθηναῖοι κληροῦχοι τῆς Λήμνου (γι' αὐτὸ λεγόταν καὶ «Λημνία»). Δὲν ἦταν βέβαια τὸ ἴδιο τὸ χάλκινον ἔργο, ἀλλὰ ἓνα πιστὸ μαρμάρينو ἀντίγραφό του, στὴν ἴδια κλίμακα, κανωμένο στὴ Ρωμαϊκὴ ἐποχὴ. Ὅμως μέσα ἀπ' αὐτὸ προβάλλει τὸ πνεῦμα ἑνὸς Φειδία. Καὶ τοῦτο εἶναι ἓνα ἀνεκτίμητο βίωμα.

Πιὸ συνταραχτικὰ στάθηκαν λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο τὰ εὐρήματα τοῦ ἑξοχου Ἀγγλου ἀρχαιολόγου Παῖνιν, ποὺ πέθανε νεώτατος τὸ 1936 καὶ εἶναι θαμμένος στὶς Μυκῆνες. Αὐτὴ τὴ φοράν δὲν ἀφοροῦσαν οἱ ἀνακαλύψεις, ὅπως τοῦ Φουρτβαϊγκλερ, ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα κλασικῶν ἔργων, ἀλλὰ δύο δροσερὰ πρῶϊμα Ἀττικὰ γλυπτὰ τοῦ βου αἰῶνα π.Χ.

Καμάρι τοῦ Μουσείου τῆς Λυὼν εἶναι ἓνα ἀρχαϊκὸ γυναικεῖο κορμί, μαζὶ μὲ τὸ γελαστό του κεφάλι, γνωστὸ μὲ τὸ ὄνομα «Ἡ Ἀφροδίτη μὲ τὸ περιστέρι», ἀπὸ τὸ πουλὶ ποὺ κρατᾷ στὸ χέρι τῆς. Βρισκόταν στὴ Γαλλία ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνα καὶ κατὰ μιὰ φήμην βρέθηκε – οὔτε λίγο, οὔτε πολὺ – κοντὰ σὲ ἀρχαῖα ἐρείπια, μέσα στὴ Μασσαλία, πού, ὅπως ξέρουμε, εἶναι ἐλληνικὴ πόλις, ἀποικία τῶν Φωκαέων.

Καθὼς μάλιστα οἱ Μαρσεγέζοι ἔχουν καύχημα τὴν ἐλληνικὴ καταγωγὴ τους (ἀντίθετα μὲ ἄλλους γνησιώτερους Ἑλληνες), συμβαίνει δὲ νὰ εἶναι καὶ θερμοὶ μεσογειακοὶ ἄνθρωποι, εἶχαν πιστέψει χωρὶς δισταγμό, ὅτι τὴν Ἀφροδίτη τῆς Λυὼν τὴν ἔφεραν στὰ ἀρχαῖα χρόνια οἱ θαλασσοπόροι Φωκαεῖς ἀπὸ τὴν πατρίδα τους γιὰ νὰ στολίσουν κάποιο ἱερὸ τῆς ἀποικίας. Ἦρθε ὅμως ἡ ὄρασις τοῦ ἐπιστήμονα νὰ διαλύσει τὸ ὁμορφο παραμῦθι καὶ νὰ ἀποδώσει στὴν «Ἀφροδίτη» τὴ λαμπρότερη καταγωγὴ τῆς. Μελετώντας ὁ Παῖνιν τὸ 1935 τὰ γλυπτὰ τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκρόπολης μὲ σκοπὸ νὰ τὰ παρουσιάσει σὲ νέα ἔκδοσις, πλησίασε τόσο τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Ἀττικῆς τέχνης, ὥστε εὐκόλα κατέταξε στὸ Ἀττικὸ

ἐργαστήριο καὶ τὸ ἄγαλμα τῆς Λυών. Ὅταν ἐπείοθηκε ὅτι δὲν παρασταίνονταν καμιά θεά, ἀλλὰ μιὰ κόρη, σὰν αὐτὲς τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκρόπολης, τότε «ἄστραψε φῶς κι ἐγνώρισεν ὁ νιὸς» ὅχι τὸν ἑαυτό του, ὅπως λέει ὁ ποιητής, ἀλλὰ τὴν προέλευσή της. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού τοῦ πέρασε ἡ ἰδέα ὅτι μπορούσε ἡ Κόρη τῆς Λυών νὰ ἔρχεται ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ἔψαξε στὰ συντρίμματα τῶν γλυπτῶν τοῦ Μουσείου τούτου καὶ σταμάτησε μπρὸς στὸ κάτω σῶμα ἐνὸς ντυμένου γυναικείου κορμιοῦ, μὲ θαυμάσια σμιλεμένες πτυχές. Ἐνα γύψινο ἐκμαγεῖο τῆς Κόρης τῆς Λυών παραγγέλθηκε βιαστικά καί, ὅταν ἔφθασε, δείχτηκε ἀμέσως ὅτι κολλοῦσε στὸ κορμὶ τῆς Ἀκρόπολης. Ἡ προέλευση λοιπὸν τῆς «Ἀφροδίτης» τῆς Λυών ἀπὸ τὴ Μασσαλία ἦταν μεσογειακὴ φαντασία. Πρέπει νὰ τὴν εἶχε μεταφέρει ἐπὶ Τουρκοκρατίας στὴ Γαλλία ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ὅπου εἶχε ἀφιερωθῇ στὴν Ἀθηνᾶ, ποῖος ξέρεي γιὰ πόσο πενιχρὸ μπαξίσι, κάποιος Γάλλος περιηγητής. Τὸ κάτω μέρος ὅμως τοῦ ἀγάλματος εἶχε μείνει στὸν ἱερὸ βράχο, γιὰ νὰ μαρτυρήσει κάποτε τὴν ἀλήθεια.

Σὰν νὰ μὴν ἔφτανε τούτη ἡ ἀνακάλυψη, ἡ συνδυαστικὴ ὄραση τοῦ Ἀγγλου ἀρχαιολόγου ἀπόδοσε στὸ ἀρχαῖο σῶμα τοῦ ἑνα μαγευτικὸ μαρμάρينو κεφάλι τοῦ Μουσείου τοῦ Λούβρου, πού θὰ ἐγίνε κατὰ τὸ 560 π.Χ., σύγχρονα σχεδὸν μὲ τὴν Κόρη τῆς Λυών. Ἀπὸ τὴν κλίσση τοῦ λαιμοῦ ὑποπεύθηκε ὁ Παῖν ὅτι τὸ κεφάλι ἀνῆκε σὲ ἄγαλμα, κάποιου καβαλλάρη. Πεισμένος γιὰ τὴν Ἀττικότητα τῆς τέχνης τοῦ κεφαλίου τοῦ Λούβρου, ἀναζήτησε καὶ βρῆκε στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης τὸ σῶμα. Τὸ στεφάνι πού φορεῖ γύρω στὴν κόμη του ἐρμηνεύτηκε τότε εὐκόλα. Ὁ νέος ἄντρας νίκησε σὲ ἱππικοὺς ἀγῶνες καὶ ἀφιέρωσε στὴν Ἀθηνᾶ τὸ ὁμοίωμά του, καθισμένο πάνω στὸ ὄμορφο ἄλογο. Ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ περιηγητῆ πού ἀπόκτησε κάποτε τὸ κεφάλι ἔφτασε τοῦτο ἕως τὸ Λούβρο καὶ ἐγίνε τὸ πιὸ ἐράσιμο ἀρχαῖκὸ στολίδι του.

Θὰ περίμενε τώρα κανεὶς ὅτι τὰ κομμάτια αὐτὰ ἐνώθηκαν κάπου καὶ ὅτι μπορεῖ πὰ ὁ ἐπισκέπτης νὰ ἰδεῖ τὸ ἀρχικὸ σύνολο. Ποιὸ ὅμως ξένο Μουσεῖο ἀποξενώθηκε ποτὲ ἀπὸ ἕνα ἐλληνικὸ ἔργο, ὅταν τὸ ἀπόκτησε; Πῶς εἶναι δυνατό, ἀπὸ τὴν ἄλλή μεριά, ἡ Ἑλλάδα νὰ στείλει στὴν ἐξορία καὶ τὰ ἄλλα μέλη ἐνὸς δικοῦ τῆς ἀγάλματος; Γι' αὐτὸ τὰ ἀρχαῖα κομμάτια μένουν σκορπισμένα καὶ μόνο ἕνα σύνθετο γύψινο ἐκμαγεῖο, στέκεται δίπλα σὲ κάθε κομμάτι, γιὰ νὰ ὑποδηλώσει τὴν ἀρχικὴ πλαστικὴ χάρη τοῦ Ἀττικοῦ ἔργου.

19 VI 1950

Ἡ Ἀθήνα καὶ τὰ παλαιά της κτίρια

Μία πρωτεύουσα χωρὶς ἱστορικὴ μνήμη

Δὲν χωράει ἀμφιβολία ὅτι τὸ μεγαλεῖο της τὸ χρωστάει ἡ Ρώμη κατὰ πρῶτο λόγο στὴν αἰωνιότητά της. Αὐτὴ ἀσκεῖ στὸν περιηγητὴ τὴ μαγεία ἐκείνη πού γίνεται πόθος νὰ ξαναγυρίσει μὲ κάθε τρόπο. Τὴν ἀρχαία περίοδο, πού, βέβαια, δὲν ἔχει τόσο παλιὲς ρίζες ὅσο ἡ Ἑλληνικὴ, τὴ διαδέχεται ἡ μεσαιωνικὴ. Ἡ Ἀναγέννηση ἀντιπροσωπεύεται καλὰ, ἂν καὶ ὄχι τόσο ὀλοκληρωμένη ὅσο στὴ Φλωρεντία. Τὰ ἔργα τοῦ Ραφαήλ στὸ Βατικανὸ καὶ τὸ κτίριο τῆς παλιᾶς καγκελλαρίας θὰ ἔφταναν ὥστόσο γιὰ νὰ μαρτυρήσουν πόσο ζωερὴ ἦταν ἡ συμμετοχὴ της στὸ πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ τοῦτο κίνημα. Ἀκολουθεῖ ἡ ἐποχὴ τῆς παντοδυναμίας τῶν Παπῶν, μὲ τὰ ἐπιβλητικὰ παλάτια τοῦ μπαρόκου, ἔργα μερικὰ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Ἀκόμη καὶ ὁ κλασικισμὸς τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα ἔχει ἀφήσει τὴ ρομαντικὴ σφραγίδα του.

Ἡ ἀδιάκοπη αὐτὴ συνέχεια τῆς ζωῆς ἐρμηνεύεται εὐκόλα ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ μοῖρα τῆς αἰώνιας Πόλης. Ὅσο ξέπεφτε ἡ Ἀθήνα, τόσο ἀνέβαινε ἡ Ρώμη, γιὰ νὰ γίνῃ τὸ κέντρο τοῦ δυτικοῦ κόσμου. Ὅταν μάλιστα πρωτεύουσα τοῦ βασιλείου τῆς Ἀνατολῆς ἔγινε ἡ Κωνσταντινούπολη, ὁ ξεπεσμός της Ἀθήνας συμπληρώθηκε. Στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας δὲν ἦταν παρὰ μιὰ ταπεινὴ κωμόπολη.

Ὅμως – καὶ τοῦτο ἔχει ἀνυπολόγιστη Ἑθνικὴ σημασία – ποτὲ δὲν ἔσβησε κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη ἡ ζωὴ. Οὔτε ὅταν ὁ Σύλλας τὸ 86 π.Χ. ἀναψε τὴ φωτιά καὶ σκόρπισε τὴ λεηλασία, οὔτε ὅταν βόρειοι βάρβαροι, οἱ Ἑρουλοὶ, στὸν 3ον αἰῶνα μ.Χ., ἔπесαν πάνω σ' ὅ,τι παλιὸ καὶ σεβάσιμο στεκόταν ὄρθιο ἀκόμη. Μόνο ἐπειδὴ κατοικήθηκε πάντα ἀπὸ Ἀθηναίους μπόρεσε, καὶ δουλωμένη ἀκόμη ἡ Ἀθήνα, νὰ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ προπύργια ἐνάντια στὶς ξένες εἰσβολές.

Παλαιότερα σῶζονταν πολὺ περισσότερα παλιὰ κτίρια, ἀμέλητοι, ἀλλὰ ζωντανοὶ μάρτυρες γιὰ τὴν ἀκατάλυτη ἑλληνικότητα τῆς πρωτεύουσας. Τὴ συμμετοχὴ της στὸ Βυζαντινὸ πολιτισμὸ ἔκφραζαν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μικρὴ Μητρόπολη, καὶ ἓνα πλῆθος ἰδιωτικὲς ἐκκλησίες. Γιὰ τὴ ζωὴ στὰ χρόνια τῆς σκλαβιάς μιλοῦσαν τὰ ἀρχοντόσπιτα μὲ τὶς χαρούμενες λουλουδισμένες αὐλές. Ἄν τὰ τελευταῖα τραβοῦσαν γιὰ τὴ «γραφικὴ» (pittoresque) ὁμορφιά τους, ἀρχίζουν στὴν Ὀθωνικὴν ἐποχὴ νὰ χτίζονται τὰ πρῶτα μνημειακὰ δημόσια κτίρια. Ἐακουσμένοι ἀρχιτέκτονες, αὐτοὶ πού δημιούργησαν στὶς Εὐρωπαϊκὲς πόλεις τὸν

ρυθμό του ρομαντικού κλασικισμού, ήλθαν να διαμορφώσουν την ελληνική πρωτεύουσα. Πόσοι από μᾶς ξέρουν ὅτι τὸ Πανεπιστήμιο εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πνευματικώτερα κτίρια τοῦ ρυθμοῦ αὐτοῦ σ' ὅλο τὸν κόσμο; Ἡ ὅτι γιὰ τὸ Μεγάλο Παλάτι (ποὺ τόσο ἀδιαμαρτύρητα πραγματοποιήθηκε ἡ «διασκευὴ» τοῦ ἔξοχου ἐσωτερικοῦ του, ὅπως καὶ τοῦ ὁμορφου λόφου του) ρωτοῦν στὰ μεγάλα Πανεπιστήμια τῆς Δύσεως τοὺς ὑποψήφιους διδάκτορες τῆς ἱστορίας τῆς Τέχνης σοφοὶ αἰσθητικοὶ καθηγητὲς νὰ εἰποῦν τί ξέρουν γιὰ τὸν δημιουργό του;

Ἦταν, βέβαια, βόρειοι οἱ πρῶτοι αὐτοὶ ἀρχιτέκτονες τῆς Ἀθήνας, Δανοὶ κυρίως καὶ Βαυαροί. Γιὰ τὴν πρωτεύουσα στάθηκε πάντως μεγάλη ἡ ἱστορικὴ αὐτὴ στιγμή καὶ ἴσως ἡ μόνη σ' ὅλο τὸν 19ον καὶ τὸν 20ον αἰῶνα, ποὺ ἔγινε στὴν Ἀθήνα μὲ πρόβλεψη ἓνα σχέδιο πολεοδομικὸ καὶ χτίστηκαν ἀληθινὰ μνημειακὰ δημόσια κτίρια. Τὴν ψυχικὴ συμμετοχὴ τῶν Ἑλλήνων στὸ κίνημα τοῦ ρομαντικοῦ κλασικισμοῦ, βεβαιώνει καὶ ἡ παρουσία ἑνὸς ἔξοχου Ἑλλήνα, τοῦ πρώτου σπουδαίου ἀρχιτέκτονα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, τοῦ Κλεάνθη. Σὲ καμὴν εὐρωπαϊκὴ πρωτεύουσα δὲν θὰ κρατοῦσε ἡ κοινωνία τὴν ἀπάθεια τῆς ἰδικῆς μας, ὅταν γκρεμίστηκε ἀπὸ τὸν τελευταῖον τοῦ ἰδιοκτήτη ἓνα ἀνεχτίμητο στολίδι τῆς πόλης, ἔργο τοῦ Κλεάνθη, ἡ ἄλλοτε Ἀγγλικὴ Πρεσβεία, στὴν πλατεῖα Κλαυθμῶνος. Τί μεγαλύτερο καύχημα θὰ ἦταν γιὰ τὴν Ἀθήνα, τί καλύτερο μαρτύριο γιὰ τὴν ἰκανότητά τοῦ τόπου νὰ δίνει, ὕστερ' ἀπὸ τόσες συμφορές, ἓναν δημιουργό, ποὺ τὸ ἔργο του ἦταν ὄχι μόνο ἀντάξιο μὲ τῶν φημισμένων Εὐρωπαίων, ἀλλὰ εἶχε ἐκφράσει μὲ ποιητικώτερη μορφή τὴν προσήλωσιν στὴν ἐλληνικὴν Ἰδέα; Ἦταν ἀκόμη τὸ πρῶτο ἐλληνικὸ κτίριον ἐνὸς προικισμένου Ἑλλήνος στὴν νέα πρωτεύουσα.

Ἀλλὰ μήπως καὶ ἐνὸς ἄλλου μεγαλόπνοου κλασσικιστῆ ἀρχιτέκτονα, τοῦ Καυταντζόγλου, δὲν παραμορφώθηκε μὲ σαχλὲς προσθήκες ἓνα ἀληθινὰ κλασσικὸ κτίριον, τὸ παλὸν Ἀρσάκειο; Ὅσο γιὰ τὸ ἄλλο ἔργο του, τὸ θαυμαστὸ Πολυτεχνεῖο, πρέπει νὰ εἰποῦμε ὅτι στάθηκε καταπληκτικὴ ἡ ἀδιαφορία τῶν «αἰσθητικῶν» ἀνθρώπων ἐμπρὸς στὴν παραμόρφωσιν ποὺ πῆρε ἡ περίλαμπρη κόγχη τῆς πίσω ὀψης τοῦ μὲ τὸ πολυώροφο μακρυνάρι, τὸ ὀρθωμένο δίπλα της. Ποῦ εἶναι οἱ διαμαρτυρίες τῶν ἐπιστημονικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν σωματοείων, γιατί – ἀλήθεια – μένουν βουβοὶ οἱ περίφημοι σύλλογοι τῶν κάθε λογῆς φίλων τῆς πρωτεύουσας;

Μιὰ ἀληθινὰ πολιτισμένη κοινωνία ἔχει ἱστορικὴ μνήμη· ξέρει πόσο ἀναγκαῖο ξεκούρασμα ἀπὸ τὴν καθημερινὴ βαναυσότητα, εἶναι τὰ παλιὰ ποὺ τὴν περιβάλλουν· ὅτι ἡ ὕψωση τοῦ ἀτόμου πάνω ἀπὸ τὴν σκληρὴν πάλη τῆς ζωῆς γίνεται πρὸ ἄμεσα μὲ τὰ ἐπιβλητικὰ κτίρια ποὺ ἐκφράσαν κάποτε μιὰ νοσταλγία. Ξέρουν ἀκόμη καλὰ ὅτι τίποτε δὲν εἶναι τόσο ἐλληνικὸ γιὰ τὸν ξένο περιηγητὴ, ἰδίως ἂν προέρχεται, ὅπως οἱ Ἀμερικανοί, ἀπὸ τόπους πολιτισμένους, ἀλλὰ χωρὶς παλαιότερη ἱστορία, ὅσο ἡ γραφικότητά τῶν στενῶν δρόμων, τὰ σπίτια ποὺ συνδέονται μὲ περασμένες μορφὲς ζωῆς.

Εἶναι καιρὸς ἀκόμη νὰ σωθοῦν τὰ Ὀθωνικὰ κτίρια. Ἀντιφεγγίζουν τὴ συγκινητικὴ προσπάθεια τοῦ νεογέννητου Κράτους νὰ δώσει στὴν πρωτεύουσα μιὰν ὄψη ἀντάξια τοῦ ἀρχαίου μεγαλείου της. Ἔχουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ, καὶ ἀνεξάρτητη καλλιτεχνικὴν ἀξία, ἀφοῦ μποροῦν νὰ μετρηθοῦν μὲ τὰ καλύτερα Εὐρωπαϊκὰ. Θὰ ἦταν ἀσυγχώρητος λεβαντισμὸς ἂν ἐπνιγε ἡ ἐμπορικὴ ἀπληστία κάθε φτέρωμα τῆς ψυχῆς, κάθε σεβασμὸ πρὸς τὸ μεγάλο, ποὺ δὲν ξαναγίνεται, ὅταν μάλιστα συμβαίνει νὰ συνδέεται τοῦτο τόσο στενὰ μὲ τὸ πρῶτο ξύπνημά μας ὥστερ' ἀπὸ σκλαβιά αἰώνων.

Χωρὶς καμὴν ἀναβολή, πρέπει νὰ ἐπεκταθῇ ἡ νομοθετικὴ προστασία καὶ στὰ Ὀθωνικὰ, καθὼς καὶ σὲ μερικὰ ἄλλα κτίρια τοῦ 19ου αἰῶνα. Δὲν θὰ ἦταν ἀνεπανόρθωτο κακὸ νὰ ἀποξενωθοῦμε ἀπὸ τὸ σεμνὸ ἐκεῖνο παλατάκι τῆς πλατείας Κλαυθμώνος, ἔξαφνα, ὅπου κατοίκησε κάποτε ὁ Ὀθων; Ἀπὸ τὸ Ὀφθαλμιατρεῖον ἢ ἀπὸ τὸ Ἰλίου Μέλαθρον; Νὰ τὰ ἰδοῦμε νὰ διαλύονται, ὅπως γίνεται αὐτὲς τὶς ἡμέρες μὲ τὸ Ὑπουργεῖο τῶν Στρατιωτικῶν, τὸ κομψὸ Κρατικὸ Φαρμακεῖο τῆς ὀθωνικῆς ἐποχῆς;

Καὶ ἂς μὴν παραβλέπουμε τὸ σπουδαιότερο: στὴ θέση τῶν παλιῶν κτιρίων ποὺ συνδέονται μὲ μεγάλα ὀνόματα ἀρχιτεκτόνων, ὑψώνονται κατὰ κανόνα ἄρρυθμα κατασκευάσματα. Ὅχι μόνο δὲν ἐκφράζουν μὲ γνώση καὶ αἴσθηση τὸ σημερινὸ πνεῦμα, ἀλλὰ συμβαίνει, ὅχι ἄδικα, νὰ ξεχνιέται καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ἀρχιτέκτονος σύγχρονα μὲ τὸ κατέβασμα τῆς πινακίδας ποὺ τὸν ρεκλαμάρει... Ποτέ – γιὰ νὰ ποῦμε ὠμὰ μιὰν ὁμολογημένην ἀλήθεια – δὲν ἐργάζονται αὐτὴ τὴ στιγμή στὴν Ἀθήνα ἀρχιτέκτονες μὲ τὸ ἀνάστημα τῶν παλιῶν ἐκείνων τοῦ κλασικισμοῦ, ἐνὸς Χάνζεν, ἐνὸς Γκαϊρτνερ, ἐνὸς Κλεάνθη, ἐνὸς Καυταντζόγλου, ποὺ ἦταν καὶ σπουδαῖοι θεωρητικοί. Θὰ ἦταν μολοντοῦτο δυνατό νὰ ὑψωθοῦν καὶ τώρα μερικοὶ στὸ νόημα τῆς Τέχνης, ἂν τοὺς εἶχαν ἀνατεθῇ μεγαλύτερα ἔργα. Γιατὶ οἱ ἐντολὲς τῶν (νεόπλουτων συνήθως) ἰδιοκτητῶν δὲν ξεπερνοῦν τὴν ἀσφυκτικὰ στενὴν ἐμπορικὴν ἐπιδίωξη. Ἀλλὰ γιὰ τέτοια κατασκευάσματα μπορεῖ νὰ βρεθοῦν πολλὰ κεντρικὰ οἰκόπεδα. Γιατὶ σώνει καὶ καλὰ νὰ πατοῦν πάνω σὲ πτώματα μεγαλουργημάτων;

Εὔρημα τῶν Ἀμερικανικῶν ἀνασκαφῶν

26 VI 1950

Ἐκεῖ ὅπου φιλοσοφοῦσαν οἱ Στωϊκοὶ

Δὲν εἶναι λίγοι καὶ ἀνάμεσα στοὺς φιλολόγους ἀκόμη, ποὺ ἀναρωτιοῦνται γιὰ τὸ ὠνομάστηκαν Στωϊκοὶ οἱ φιλόσοφοι ἐκεῖνοι πού, ὄχι μόνον στὴν Ἑλλάδα ἀνανέωσαν τὴ στάση τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι στὴ ζωὴ, ἀλλὰ καὶ στὴ Ρώμη προκάλεσαν ἓνα δημιουργικὸ διχασμὸ στὴν ἄρχουσα τάξη. Τὸ χῶρισμα τῶν ἐλληνο-θερμμένων Ρωμαίων σὲ Στωϊκοὺς ἢ σὲ Ἐπικούριους, εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς βαθειᾶς ἠθικῆς ἐπίδρασης ποὺ ἀσκοῦσε καί, ξεπεσμένη ἀκόμα ἡ Ἀθήνα, μὲ τίς πάντα ζωντανὲς φιλοσοφικὲς τῆς σχολές.

Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο γιὰ τὴ ἀρχὴ τῶν λέξεων «στωϊκός», «στωϊκότητα», ποὺ ἔχουν πάρει πὰ παγκόσμια σημασία, συγκλονίζει βαθύτατα ὄχι τοὺς φιλοσόφους, ἀλλὰ τοὺς ἀρχαιολόγους. Ἀφορμὴ τούτου εἶναι μιὰ μεγάλη, αἰσχυλικὴ φυσιογνωμία, ποὺ τὴν ἀνακαλεῖ καὶ τὸ ὄνομα μόνον τῆς Ποικίλης Στοᾶς, τοῦ σημαντικωτέρου ἴσως κλασικοῦ κτιρίου μέσα στὴν ἀρχαία ἀγορὰ τῆς Ἀθήνας. Εἶναι ἡ μορφὴ τοῦ ζωγράφου Πολυγνώτου.

Ὅταν ἄρχισαν ἐδῶ καὶ εἴκοσι χρόνια οἱ ἀνασκαφὲς τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς, κανένα ἀπὸ τὰ ὀράματα τῶν κτιρίων, ποὺ θὰ ἀνακαλύπτονταν, δὲν ἦταν γιὰ τοὺς ἐρευνητὲς τόσο καθαρὰ διαγραμμένο, ὅσο ἡ Ποικίλη Στοᾶ. Καθὼς ὅμως, ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ γνωστοῦ περιηγητῆ τοῦ 2ου αἰῶνα μ.Χ., τοῦ Παυσανία, εἶναι σχεδὸν βεβαιωμένη ἡ θέσις τῆς, στὰ βορειοανατολικά τοῦ Θησείου, εἶχαν ν' ἀντιμετωπίσουν τὸ ἐρώτημα: μήπως τὰ θεμέλια καὶ οἱ τοῖχοι τῆς Στοᾶς καταστράφηκαν ὅταν ἔγινε ἡ σιδηροδρομικὴ γραμμὴ Ἀθηνῶν-Πειραιῶς; Στὰ 1900-1905, ποὺ ἀνασκάφηκε ἡ περιοχὴ αὐτή, δὲν ἦταν χωρὶς ἄλλο μικρότερος, ἴσως μάλιστα νὰ κρατιόταν πρὸ ζεστός, παρὰ σήμερα, ὁ σεβασμὸς στὰ ἀρχαῖα. Τὸ ἐνδεχόμενο ὅμως ὅτι μολοντοῦτο εἶναι δυνατὸ νὰ πραγματοποιηθῇ ἡ καταστροφὴ, τὸ ἔκανε πιθανώτερο ἢ γνωστὴ ἔλλειψη ἀνασκαφικῆς ἐμπειρίας στὴν ἐποχὴν ἐκείνη καὶ πρὸ πάντων τὸ ὅτι ἡ ἀνασκαφὴ δὲν ἔγινε τότε μὲ τὸν ὑπομονητικὸ ἐπιστημονικὸ τρόπο. Σήμερα ἡ ἐλπίδα ὅτι ἡ Ποικίλη Στοᾶ βρίσκεται λίγο βορειότερα ἀπὸ τὸ χαντάκι τῆς σιδηροδρομικῆς γραμμῆς ἔχει πάλι ἀναζητήσει. Ἄς περιμένουμε ὅτι, ὕστερ' ἀπὸ λίγα χρόνια, ἡ θερμὴ πρόβλεψη τῶν Ἀμερικανῶν ἀρχαιολόγων, ποὺ εἶναι καὶ πραγματοποιοί, θὰ πετύχει τὴν ἐξερεύνηση καὶ τῆς ἀνέγγιχτης ἀκόμη ἀπὸ τὴν σκαπάνη βόρειας πλευρᾶς τῆς

ἀρχαίας Ἀγορᾶς. Δὲν ἦταν βέβαια τούτη ἡ μοναδική στοὰ στὴν ἀγορὰ τῆς Ἀθήνας. Ὅχι μόνον ἡ πολιτεία, ἀλλὰ καὶ ἀνοιχτοχέρηδες πλούσιοι, εἶχαν φροντίσει νὰ χτιστοῦν ἀρκετὲς τέτοιες γιὰ τὴ στέγαση τοῦ λαοῦ. Σ' αὐτὲς μαζεύονταν ἐντόπιοι καὶ ξένοι, ἄστοι καὶ χωρικοί, ἔμποροι καὶ ταξιδευτές, τεχνῖτες, ἀργόσχολοι ἢ καὶ φιλόσοφοι ἀκόμη, ἄν, ὅπως οἱ Στωϊκοί, δὲν εἶχαν τὰ μέσα ν' ἀποκτήσουν δική τους στέγη.

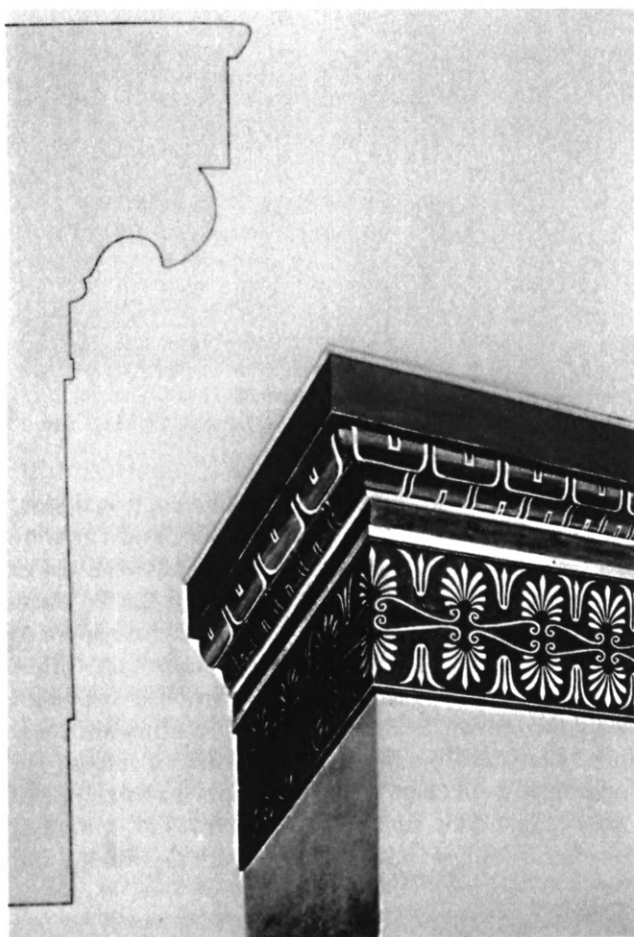
Στὸν 3ον αἰῶνα π.Χ., ὅταν συγκεντρώνονταν στὴν Ποικίλῃ Στοὰ γύρω ἀπὸ τὸν ἀρχηγό τους, τὸν Κύπριο Ζήνωνα, οἱ φιλόσοφοι ποὺ πῆραν ἀπ' αὐτὴν τὸ ὄνομά τους, οἱ Στωϊκοί, πρέπει συχνὰ νὰ σταματοῦσαν, ὅσο στερημένοι καὶ ἂν ἦταν, σὰν φιλόσοφοι, ἀπὸ «ὄραση», μπροστὰ στὶς ὑπέροχες ζωγραφιὲς ποὺ στόλιζαν τοὺς τοίχους τῆς. Τὸ ὄνομα τοῦ παλιοῦ ζωγράφου, τοῦ Πολυγνώτου, θὰ εἶχε κυκλωθῇ τότε μὲ τὸ φωτοστέφανο ἐνὸς ἥρωα. Μήπως δὲν ἔζησε κάποτε, στὰ χρυσὰ χρόνια τῆς Ἀθήνας, μήπως δὲν εἶχε τόσα καρπωθῇ ἀπὸ τὴν τέχνη του ὁ μέγας Φειδίας; Οἱ μαρτυρίες ποὺ σώθηκαν γιὰ τὶς εἰκόνες τοῦ Πολυγνώτου στὴν Ποικίλῃ Στοὰ, εἶναι δυστυχῶς πολὺ λιγώτερες ἀπὸ ὅσα ξέρουμε γιὰ τὰ ἄλλα ἔργα του στὴν ξακουσμένη Λέσχη τῶν Κνιδίων, στοὺς Δελφούς. Ἡ διεξοδικὴ περιγραφή τοῦ Πausanias γιὰ τὶς τελευταῖες, ἰδίως γιὰ τὴν παράσταση τοῦ «Κάτω Κόσμου» καὶ γιὰ τὸ «Κούρσεμα τῆς Τροίας», στάθηκε πολὺ νωρὶς ἓνας μέγας πειρασμὸς γιὰ τοὺς Εὐρωπαίους ἀρχαιολάτρες. Στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνα, ἓνας λεπταίσθητος Γάλλος, ὁ κόμης Καὺλύς, εἶχε τὴν ιδέα νὰ τὴν ἀναπαραστήσει ζωγραφικά. Ἀργότερα, τὸ 1803, οἱ ἀδελφοὶ Ριπενχάουζεν παρουσίασαν στὴν καλλιτεχνικὴν ἔκθεση τῆς Βαϊμάρης μιὰ ζωγραφικὴν ἀναπράσταση ἀπὸ τὸ «Κούρσεμα τῆς Τροίας», ποὺ ἄφησε στὸν Γκαίτε μιὰ δυνατὴν ἐντύπωση.

Εἶναι ἀνεξήγητο γιὰτὶ ὁ Πausanias δὲν μᾶς πληροφόρησε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ γιὰ τὰ μεγαλουργήματα τῆς Ποικίλης Στοᾶς. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν περιγραφή τῆς μάχης τοῦ Μαραθῶνα, ποὺ αὐτὴ δὲν τὴν ζωγράφησε ὁ ἴδιος ὁ Πολύγνωτος, πολὺ γενικὰ μᾶς λέει ὁ περιηγητὴς γιὰ τὴν ἄλλη διακόσμηση. Οὐτε μπροστὰ στὸ «Κούρσεμα τῆς Τροίας», ὅπου ὁ Πολύγνωτος ἔδωσε σὲ μιὰ Τρωαδίτισσα τὴν εἰδὴ τῆς φίλης του Ἑλπνίκης, τῆς ἀδελφῆς τοῦ Κίμωνα, δὲν στάθηκε περισσότερο ὁ Πausanias, γιὰ νὰ τὴν περιγράψει ἀναλυτικά. Ὅτι μολαταῦτα εἶδε τὶς εἰκόνες τοῦ Πολυγνώτου, γι' αὐτὸ δὲν γεννιέται ἀμφιβολία, ἀφοῦ ἔμεναν στὴ θέση τους ἕως τὰ 400 μετὰ Χριστό. Τότε, ἐπὶ τέλους, οἱ Ρωμαῖοι κατακτητὲς ἀποφάσισαν νὰ τὶς πάρουν. Ἡ δυνατότητα τοὺς δόθηκε ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ὑλικό τους, γιὰτὶ οἱ εἰκόνες ἦταν φορητές. Μᾶς τὸ λέει ἡ ἴδια ἢ συγγενὴ ἀρχαία εἰδηση τῆς ἀρπαγῆς τους: «Ὁ ἀνθύπατος ξεοῆκωσε τὶς εἰκόνες, ποὺ πάνω τους εἶχε βάλει τὴν τέχνη του ὁ Πολύγνωτος ἀπὸ τῆ Θάσσο».

Δὲν εἶχε λοιπὸν ζωγραφίσει ἀπ' εὐθείας πάνω στὸν τοῖχο ὁ Πολύγνωτος, ἀλλὰ πάνω σὲ ξύλινους πίνακες καὶ ἔπειτα τοὺς στερέωσε στὴ θέση τῆ διαλεγμένη ἀπὸ πρὶν γιὰ τὸν καθένα.

Τίποτα τὸ ἀπροσδόκητο δὲν θὰ ἀποτελέσει ἡ πράξη τῆς ἀρπαγῆς· πόσο ὅμως πρέπει νὰ ἐτάραξε τοὺς Ἀθηναίους, ὅσο ἀπαθεῖς καὶ ἂν εἶχαν γίνει ἀπὸ δεινοπαθήματα αἰώνων, ὅσο Χριστιανοὶ καὶ ἂν ἦταν πὰ οἱ περισσότεροὶ ἀπ' αὐτοὺς, ἡ εἶδηση ὅτι ὁ Ρωμαῖος γκαουλάιτερ ἔγδυσε τὴ Στοὰ ἀπὸ τὶς θεϊκὲς μορφές της!

Ὅσο γιὰ τὴν ἐντύπωση ποὺ ἔδιναν αὐτές, εἴμαστε σήμερα σὲ θέση, ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν σύγχρονων Ἀττικῶν ἀγγείων, νὰ ξέρουμε ὅτι ἓνα βαθὺ θρησκευτικὸ συναίσθημα θὰ κάρφωνε μπροστά τους ἄφωνο τὸ θεατῆ. Τέτοιο ἦταν τὸ μεγαλεῖο τῶν μορφῶν στὴ στάση καὶ στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου, παράλληλων μὲ τὶς τραγικὲς δημιουργίες τοῦ Αἰσχύλου.



Ἐπίκρανο παραστάδας τῆς Ποικίλης Στοᾶς, 5ος π.Χ. αἰ. Ἀναπαράσταση.

Μὲ τὸ νὰ ξέρουν τὴν ὑστερώτερη τύχη τῶν ζωγραφιῶν τῆς Ποικίλης Στοᾶς οἱ Ἀμερικανοὶ ἀρχαιολόγοι, δὲν γινόταν πὸ ἀδύναμο τὸ ὄνειρό τους νὰ βροῦν τουλάχιστο τὰ θεμέλιά της. Ἐνα ἀνεπάντεχο εὖρημα ἦρθε τελευταῖα νὰ ζεστάνῃ τὶς ἐλπίδες τους. Χωρὶς τὴν ὀργανωμένη προσοχὴ στὴν ἔρευνα, χωρὶς τὸ σεβασμὸ γιὰ τὸ παραμικρό, τὰ φαινομενικὰ ἀσήμαντα αὐτὰ κομμάτια θὰ παραμερίζονταν. Ὅταν οἱ ἀνασκαφεῖς τὰ συμμάζεψαν στοργικά, ἀναγνώρισαν σ' αὐτὰ τὰ πρῶτα ἴχνη τῆς Ποικίλης Στοᾶς ποὺ χάριζε ἡ πολύμοχθη ἀνασκαφὴ τῆς Ἀγορᾶς.

Μέσα σ' ἓναν σχετικὰ νεώτερον τοῖχον βρέθηκαν ἐντειχισμένα ἓνα πλῆθος πουριὰ ποὺ προέρχονταν, ἦταν φανερό, ἀπὸ κάποιο χαλασμένο ἀρχαῖο κτίριο. Τὰ ἴχνη ἀπὸ χρώματα σώζονταν καθαρώτερα στὰ κομμάτια ποὺ ἀποτελέσαν ἔπειτα, στὸ ἐργαστήριό τοῦ Μουσείου τῆς Ἀγορᾶς τὸ ἀγκωνάρι ποὺ βλέπουμε στὴν εἰκόνα. Τοῦτο δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ μιὰ ἀπὸ τὶς ἀκρινὲς παραστάδες τῆς Στοᾶς, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες ὑψώνονταν οἱ κολόνες τῆς πρόσοψης. Πίσω, στοὺς τοίχους τοῦ βάθους, ἔβλεπε κανεὶς τὶς περίφημες τοιχογραφίες. Τὰ κομμάτια ὅμως μᾶς διδάσκουν ὅτι τὸ ὄνομα «Ποικίλη» δὲν τὸ ἔδωσαν στὴ Στοὰ μόνο οἱ μεγάλες αὐτὲς εἰκόνες, ἀλλὰ καὶ ἡ διακόσμηση τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν της. Στὴν παραστάδα τῆς εἰκόνας μας βασιύεται ζωηρὸ τὸ βαθθὺ γαλάζιο χρῶμα τῆς ἐπιφάνειας, ἰδίως στὴν ἀπάνω γυμνὴ λουρίδα καὶ στὴν πλατύτερη κάτω μὲ τὴ σειρὰ τῶν ζωγραφισμένων ἀνθεμίων. Μιὰ στενώτερη πράσινη λουρίδα, γυμνὴ ἀπὸ κοσμήματα, εἶναι σὰν σύνδεσμος ποὺ μεταφέρει πάνω, στὸ γεῖσο, μὲ τὶς δυὸ σειρὲς τὰ κομμάτια.

Τὸ σοβαρὸ καὶ κομψὸ περίγραμμα τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν καὶ ἡ τέχνη τῶν κοσμημάτων τὰ χρονολογοῦν γύρω στὸ 460 π.Χ., δηλαδὴ στὰ χρόνια ποὺ ξέρουμε ὅτι χτίστηκε ἡ Ποικίλη.

Δὲν λείπουν ἀπὸ μερικὰ πουριὰ οὔτε οἱ ὁπὲς ποὺ χρειάζονταν γιὰ τὴ συγκράτηση τῶν ἱστορικῶν πινάκων, ἐκείνων ποὺ γιὰ τὴν τύχη τους μᾶς πληροφόρησε ὁ Χριστιανὸς ἐπίσκοπος:

ὁ γὰρ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο, αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος¹.

Πόσο πὸ πλούσιοι θὰ εἴμαστε ἂν ἓνας ἀνθύπατος λιγώτερο εἶχε περάσει ἀπὸ τὴ δοξασμένη τούτῃ πολιτεία!

1. [Συνέσιος, *Ἐπιστολαί*, 136, 15].

Ἕνας γιατροφιλόσοφος τῆς Ἀναγέννησης

3 VII 1950

Ἀπὸ τὰ ἀντιφeggiσματα τοῦ ἑλληνισμοῦ

Οἱ φωτιᾶς τοῦ Ἀη-Γιάννη, ποὺ ἔδωσαν ἀφορμὴ νὰ γραφοῦν τόσα καλὰ τὶς τελευταῖες ἡμέρες, ἔφεραν στὸ νοῦ μου ἓνα παλιὸ κάψιμο βιβλίων, ὁργανωμένο ἀπὸ ἓνα μεγάλο σοφὸ τῆς Ἀναγέννησης στὴ βόρειον Εὐρώπη.

Τὸ 1527, τὴν ἡμέραν τοῦ Ἀη-Γιαννιοῦ ὁ ξακουσμένος, ὁ παράξενος Παράκελσος, καθηγητὴς τῆς ἱατρικῆς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς ἑλβετικῆς πόλης Βασιλείας, ἔρριχνε στὴ φωτιά τὸν ἐπίσημο γιατρικὸ κώδικα, ποὺ ἔκλεινε τὴν ἀχρηστη πὰ καὶ σκουριασμένη θεραπευτικὴ γνώση τοῦ Μεσαίωνα. Ποιὸς ἦταν ὁ ἐπίσημος αὐτός, πού, ἀντὶ νὰ κάθεται σοβαρὸς πάνω στὴν ἔδρα, φορώντας τὴν ἐπιβλητικὴ τήβεννο, ἐτόλμησε νὰ τὰ βάλει μὲ τὴν κωδικοποιημένη σοφία;

Τὸ ὄνομα τοῦ Παράκελσου μπορεῖ νὰ μὴ λέει σχεδὸν τίποτα σ' ἐμᾶς· γιὰ τοὺς Εὐρωπαίους ἔχει κυκλωθῇ μὲ τὴ φήμῃ τοῦ μάγου, τοῦ ἀλχημιστῆ, τοῦ γιατροῦ, τοῦ ταξιδευτῆ. Τὰ ἑλληνικὰ ἐγκυκλοπαιδικὰ λεξικά τὸν λένε Ἑλβετόν, ἐπειδὴ γεννήθηκε καὶ δίδαξε στὴ χώρα τούτη. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ὅλοι οἱ πρόγονοί του ἦταν Γερμανοί, ἀπὸ τὴν νότια ἐκείνη περιοχὴ, ἀνάμεσα στὴν Ἑλβετία καὶ στὴ Γαλλία, ποὺ ἔδωσε, ὅπως καὶ ἡ δική μας ἡ δυτικὴ Ρούμελη, φτερωμένους ποιητές. Ἀναφέρω μόνο τὸν Σύλλερ καὶ τὸν ἑλληνολάτρῃ Χέλντερλιν. Τὸ πραγματικὸ ὄνομα τοῦ Παράκελσου ἦταν Θεόφραστος von Hohenheim τὸ πρῶτο, τὸ ἑλληνικόν, τοῦ τὸ εἶχε δώσει ὁ πατέρας του ὁ γιατρός, ἀπὸ θαυμασμὸ πρὸς τὸν ἀρχαῖο Βοτανικόν, τὸν μαθητὴ τοῦ Ἀριστοτέλη. Ὁ ἴδιος ὑπογράφει Θεόφραστος Παράκελσος, γιὰ νὰ συνδεθῇ μὲ τὸν ἀρχαῖο Κέλσο, ποὺ ἔζησε στὸν 1ον αἰῶνα μ.Χ. καὶ ἔγραψε κομπᾶ βιβλία περὶ ἱατρικῆς.

Στὴ μικρὴ βουνίσια ἑλβετικὴ πόλῃ, ὅπου γεννήθηκε ὁ μικρὸς Θεόφραστος καὶ πέρασε τὰ πρῶτα ἑπτὰ χρόνια τῆς ζωῆς του μὲ τὴ συντροφιά τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων, ἀναψε νωρὶς ἡ φαντασία του ἀπὸ τὴ γνωριμιὰ τῶν μετάλλων καὶ ἀπὸ τὶς κουβέντες ποὺ ἄκουγε γιὰ τὴ θεραπευτικὴ δύναμη ποὺ εἶχαν τὰ βότανα. Τὰ μυστικὰ τῆς φύσης τοῦ ἔφερναν ἕως τὸ τέλος τῆς ζωῆς του μιὰ πρωτάκουστη διεγερση. Σὰν ἐλευθερὸ πνεῦμα ποὺ ἦταν δὲν δέχτηκε νὰ ἀσκήσῃ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ γιατροῦ, ἀμέσως μόλις πῆρε τὸ δίπλωμά του, στὸ Πανεπιστήμιο τῆς ἰταλικῆς Φεράρας, ἀλλὰ ἄρχισε περιπλανήσεις σ' ὅλην τὴν Εὐρώπη, περιέργως νὰ γνωρίσῃ ἄλλους λαοὺς καὶ τόπους, ἀκριβῶς ὅπως ἔκαναν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες. Γιὰ νὰ

φτάσει κανείς τότε έως τη Ρουμανία και τη Σουηδία, όπως κατάφερε αυτός, ίσως και έως την Κωνσταντινούπολη, χρειαζόταν μιάν άσυνείθιστη άντοχή της ψυχής και του σώματος. Τό άπλωμα αυτό του όρίζοντός του και από την άλλη μεριά ή σοβαρή σπουδή των αρχαίων, ιδίως του Ίπποκράτη, τόν έγέμισε σκεπτικισμό για την ποιότητα της επίσημης γνώσης της εποχής του, στεγνωμένης πια από την άπνοια του Μεσαίωνα. Έτσι, στη Βασιλεία της Έλβετίας, όπου διορίστηκε καθηγητής, έκανε ένα πρωτάκουστο τόλμημα. Άντι να διδάσκει τὰ πανεπιστημιακά του μαθήματα στην πεθαμένη λατινική γλώσσα, όπως έκαναν όλοι οί συνάδελφοί του, έμίλησε, μόνος και πρώτος αυτός στους σπουδαστές στη ζωντανήν έθνική του γλώσσα, τη Γερμανική. Ήταν τοϋτο ή πρόφαση άκριβώς που χρειαζόνταν οί άντίπαλοί του. Τόν κατήγγειλαν, δικάστηκε και για να άποφύγει τη φυλάκιση έφυγε κρυφά δια νυχτός από τη Βασιλεία. Όταν άργότερα βρισκόταν στη Γερμανία, του άπαγόρευσαν άκόμη και το τύπωμα των βιβλίων του. Σήμερα είναι πια έξακριβωμένο ποιά συμφέροντα έκρύβονταν πίσω από τη φαινομενικά σκοταδιστική άπλως αυτή δίωξη. Ό Παράκελσος είχε σοβαρά άσχοληθι με τὰ «Γαλλικά πάθη» (που τότε διαδόθηκαν στην Εϋρώπη και έμάστιζαν τους πληθυσμούς), από έπιστημονική περιέργεια, αλλά και από την έμφυτη εκείνη συμπάθειά του για τους άνυπεράσπιστους άρρωστους. Τό συμπέρασμα όμως των παρατηρήσεών του κινδύνευσε να γίνει καταστρεπτικό για τους έπιχειρηματίες, ιδίως για τόν μεγάλο οίκο των Φούγκερ, στην Άουκσμπουργκ. Γιατί, όχι μόνο δέν πίστευε, αλλά και πολέμησε φανερά ό Παράκελσος την ιδέα ότι το ίνδικό ξύλο γκουαγιακ γιάτρευε την άρρώστεια εκείνη. Οί Φούγκερ όμως, που είχαν το μονοπώλιο της εισαγωγής του πήγαιναν έτσι να χάσουν τὰ τεράστια κέρδη τους. Έσώθηκαν ύποδαυλίζοντας την εξέγερση έναντίον του «δημοτικιστή» καθηγητή...

Άργότερα βλέπουμε τόν Παράκελσο έγκαταστημένον στο Σάλτσμπουργκ, την έράσμια αυτή πόλη του Δούναβι, κοντά στα Γερμανοαυστριακά σύνορα. Έκεί πέθανε το 1541, μόλις 48 χρονών. Άν μετρηθι ή ζωή του με τη δράση του και με το πλήθος των βιβλίων που άφησε είναι σαν να έζησε πάνω από εκατό. Καί με τὸ δέν άσχολήθηκε το στοχαστικό, άκοίμητο πνεϋμα του! Όλη ή φύση, ή γη, ό άέρας, ό οϋρανός τόν καλοϋσαν να γνωρίσει τὰ μάγια τους. Μέσα στόν «μακρόκοσμον» αυτόν έλεγε πως έζούσε, σαν άξεχώριστο μόνιό του, ό άνθρωπος, ό «μικρόκοσμος». Όχι μόνο ή υγεία μας, αλλά και οί πράξεις μας εξαρτώνται από την τροχιά των άστρων. Δίδασκε άκόμη πως ή φωτιά, το νερό, ό άέρας και ή γη είναι τὰ τέσσαρα στοιχεΐα που κρατούν τη ζωή του ανθρώπου. Άν δέν πετύχει ή άνάμιξή τους έρχεται ή άρρώστεια και ό θάνατος. Ένα από τὰ παραγγέλματα του Παράκελσου ήταν να γυρίσουν οί άνθρωποι στη φύση, έξω από τις στενές μεσαιωνικές πόλεις, τις φραγμένες από τὰ πνιγηρά τείχη. Στις βοτανικές μελέτες του συμβουλευόταν, έκτός από τους αρχαίους, και τους άπλους άνθρώπους των βουνών, που ήξεραν τόσα από τὰ βότανα. Είναι άπίστευτο, άλλ

άληθινό, ότι ο Παράκελσος έγραψε κίολας για τον κομήτη που πήρε τόσους αιώνες αργότερα το όνομα του Χάλλεϋ. Όμως οι αστρονομικές μελέτες του δεν ήταν παρά ένα μέσο για να πετύχει τη θεραπεία των ανθρώπων, αφού πίστευε πως η τροχιά των άστρων είχε τόσην επίδραση στην κατάσταση του σώματος και του θυμικού μας.

Και τι δεν του έψαλλαν στον 19ον αιώνα οι ειδικευμένοι επιστήμονες, πρό πάντων όσοι, στην πρώτην εξόρμηση του θετικισμού, έκλειναν τα μάτια τους σε κάθε κοσμικώτερη έρμηνεία! Έφτασαν να τον πουν και «Κακόφραστον» ακόμη, ανίκανοι να συλλάβουν το μεγαλείο της ψυχής και του νοῦ του. Τον άδικοῦν συγκρίνοντάς τον με τον Ίπποκράτη. Σαν να ήταν εύκολο να φτάσει ο Εὐρωπαῖος τὸν άρχαῖον Έλληνα, που δεν είχε να πολεμήσει τη σκοταδερή γνώση ενός Μεσαίωνα, αλλά να κρατήσει άναμμένη τη λαμπάδα της ξάστερης γνώσης του κλασσικοῦ αἰώνα. Ξεχνοῦσαν ότι ο Παράκελσος ήταν ο πρώτος χημικοθεραπευτής, ότι οι γεωλογικὲς παρατηρήσεις του στάθηκαν καταπληκτικὲς και για τοὺς νεώτερους επιστήμονες δεν έβλεπαν πόση πρόοδο έφερε στη φαρμακολογία, τι έπρόσφερε τέλος ή παλληκαρίσια μορφή του στη δημιουργία του άνοιχτοῦ πνεύματος της Άναγέννησης.

Ό λαὸς όμως, από κάποιο αλάθευτο ένστικτο, του είχε τη λατρεία ενός αγίου. Στα 1803, όταν ή επιδημία της χολέρας έτσάκιζε την Εὐρώπη, πρὸς αὐτὸν έστράφηκαν οι κυνηγημένοι από τὸ φάντασμά της και ζήτησαν τη βοήθειά του. Χιλιάδες άνθρωποι ξεκίνησαν απ' όλα τὰ μέρη και πήγαν στον τάφο του Παράκελσου, στὸ Σάλτσμπουργκ, πιστεύοντας ότι θὰ τοὺς έσωζε και μόνο τὸ άγγιγμα της πλάκας που από κάτω κείτονταν αὐτός!

Στὰ τελευταῖα εἴκοσι χρόνια μιλοῦν για άναγέννηση του Παράκελσου. Έμεῖς τοῦτο μόνο σημειώνουμε, ότι δεν θὰ ήταν ὁ ἴδιος, θὰ ήταν ἴσως πολὺ μικρότερος, αν δεν είχε για ὁδηγοὺς τὸν Ίπποκράτη και τοὺς άλλους άρχαίους Έλληνες πρωτομάστορες του στοχασμοῦ.

10 VII 1950

Ένας Άγγλος ανθρωπιστής

Εκείνοι που φεύγουν...

Τὴν ἀγνωμοσύνη δὲν θὰ ἦταν δίκιο νὰ τὴν προσθέσει κανεὶς στὶς ἀδύνατες πλευρὲς τῶν Ἑλλήνων. Δίνουμε μολοντοῦτο ὄχι σπάνια τὴν ἐντύπωση αὐτὴ μὲ τὸ νὰ ἀποφεύγουμε νὰ φέρουμε στὴ δημοσιότητα τὰ σχετικὰ μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση μερικῶν ἐξαίρετων ἀνθρώπων, ποὺ ἀξίζουν, ὅσο λίγοι, τὸν τιμητικὸ τίτλο τοῦ φιλέλληνο.

Ένας ἀπὸ τοὺς θερμοὺς φίλους τῆς Ἑλλάδος γιὰ τοὺς ὁποίους ἡ ἰδέα τῆς εἶναι μία ἀντιπροσωπευτικὴ ὅλων τῶν ἐποχῶν τῆς, στάθηκε καὶ ὁ καθηγητὴς τῆς ἀρχαίας ἱστορίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Ρέντιγκ ὁ ἀλησμόνητος Πέρσυ Γιούρ. Στὴ μικρὴν αὐτὴ πολιτεία, τὴ γνωστὴ σὲ μᾶς ἴσως μόνο ἀπὸ τὴ «μπαλάντα τῆς φυλακῆς τοῦ Ρέντιγκ», τοῦ Όσκαρ Ουάϊλντ, ζοῦσε καὶ ἐργαζόταν ἕως ἐδῶ καὶ τρεῖς μῆνες ἓνας ἀληθινὸς ἀνθρωπιστής, μὲ ὅλη τὴν πληρότητα ποὺ εἶχε ἡ λέξη «οὐμανισμὸς» στὴν Ἀναγέννηση καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα. Νὰ εἶναι ὄχι μόνο θερμμένο τὸ μυαλό, ἀλλὰ καὶ ζεσταμένη ἡ καρδιὰ ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴν ἑλληνικὴ κληρονομιά. Νὰ πιστεύει καὶ νὰ κρατᾷ κανεὶς τὰ ἠθικὰ παραγγέλματα τῶν Ἑλλήνων, ἰδίως τὰ σχετικὰ μὲ τὸν πολίτη. Νὰ μὴν ξεχνᾷ ὁ Ἑλληνιστὴς τὴ μόνιμη ἀξία τους, οὔτε νὰ σκύβει στὴν ἐμφάνιση τοῦ πρώτου τυχοδιώκτη τῆς πολιτικῆς, ὅπως ἔκαναν τόσοι «σοφοὶ» κάποιας ἄλλης χώρας.

Τὴ γνώση τῆς ἀρχαιότητος δὲν τὴν πῆρε ὁ Γιούρ μόνο ἀπὸ τοῦ βόρειου σπουδαστηρίου τὴ σοβαρὴ γνωριμιὰ μὲ τοὺς ἀρχαίους. Ἦρθε ἐδῶ νὰ τὴν ζωντανέψει πατώντας τὰ ἑλληνικὰ χώματα. Μαζὶ μ' ἓναν παλιὸ Ἄγγλον ἀρχαιολόγο, τὸν Μπάροους, ποὺ ἦταν φίλος τοῦ Βενιζέλου, ἀλλὰ καὶ τοῦ Ἰωνος Δραγούμη, ἦλθαν καὶ ἔστησαν τὸ τοσαντήρι τοῦ ἐρευνητῆ στὰ πεῦκα μιᾶς ἀπόμερης γωνίας τῆς Βοιωτίας, ἀπέναντι ἀπὸ τὴ Χαλκίδα, τὴ Ριτσῶνα. Κάτω ἀπὸ τὸ τραχὺ σημερινὸ ὄνομα κρυβόταν, γιὰ τοὺς γνῶστες αὐτοὺς τῆς ἀρχαιότητος, ὁ τόπος ὅπου διαδραματίσθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς φρικαλέες ἱστορίες τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου.

Οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν προσκαλέσει, γιὰ νὰ σχηματίσουν ἓνα μισθοφορικὸ σῶμα στὴν ἐκστρατεία κατὰ τῆς Σικελίας, πολλοὺς Θρᾶκες πολεμιστὲς, ἀπὸ μιὰ φυλὴ μὲ ἔνστικτα ὄχι καὶ τόσο ἥμερα. Ὅταν αὐτοὶ ἔφτασαν στὴν Ἀθήνα, ἦταν ἀργά, γιὰ τὰ πλοῖα μὲ τὸ στρατὸ εἶχαν πὰ ξεκινήσει. Γιὰ νὰ γλυτώσουν τὴν τροφὴ

καὶ τὸ μισθὸ τῶν βαρβάρων αὐτῶν, ἀποφάσισαν οἱ Ἀθηναῖοι νὰ τοὺς στείλουν τὸ γρηγορότερο πίσω. Ὁ Ἀθηναῖος στρατηγός, ποὺ τοὺς συνώδευε στὸ γυρισμὸ τους, ἀποφάσισε νὰ κάνει ἀπὸ τὴ Χαλκίδα μιὰν ἀπόβαση γιὰ νὰ ἐνοχλήσῃ τοὺς Βοιωτοὺς. Ὅταν ὅμως οἱ Θρᾶκες βρέθηκαν στὴν ὁμορφη Μυκαλησσό (τὴ Ριτωῶνα) τίποτα δὲν μοροῦσε νὰ συγκρατήσῃ τὴ μανία τους. Ἐπείσαν πάνω στὸν πληθυσμὸ καὶ τοὺς ἔοφαξαν ὅλους. Δὲν ἔκαναν ἐξαίρεση οὔτε γιὰ τὰ παιδιὰ ποὺ ἦταν μαζεμένα γιὰ μάθημα στὸ σχολεῖο:

Καὶ ἐπιπεσόντες διδασκαλεῖω παίδων, ὅπερ μέγιστον ἦν αὐτόθι καὶ ἄρτι ἔτυχον οἱ παῖδες ἐσεληλυθότες, κατέκοψαν πάντας· καὶ συμφορὰ τῇ πόλει πάσῃ οὐδεμιᾶς ἦσσαν μᾶλλον ἐτέρας ἀδόκητός τε ἐπέπεσεν αὕτη καὶ δεινὴ¹.

Εἶναι τὰ ἀξέχαστα λόγια τοῦ Θουκυδίδη ποὺ διηγήθηκε τὸ χαλασμό.

Πλούσια ἀντάμειψε ἡ βοιωτικὴ γῆ τὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν βόρειων ἐρευνητῶν. Ἐνα πληθὸς ἀγγεῖα καὶ πῆλινα εἰδώλια βγῆκαν ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ καὶ ἐσχημάτισαν τὴ μεγαλύτερη αἶθουσα τοῦ Μουσείου τῆς Θήβας, ἐνῶ τὰ πορίσματα κοινολογήθηκαν σὲ ἐξαίρετες μελέτες ποὺ βγῆκαν ἀπὸ τὴ γόνιμη αὐτὴ συνεργασία.

Ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, ὅταν ὁ Μπάροους εἶχε πὰ πεθάνει, ξαναγύρισε ὁ Γιούρ στὴ Ριτωῶνα, ἀλλὰ ὄχι μόνος. Συνεργάτισσα καὶ βοηθός του ἦταν αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ νέα γυναίκα του, ἡ γνωστὴ σήμερα ἀρχαιολόγος Ἄννα Γιούρ. Τὸ φτωχὸ χάνι ποὺ τοὺς ἐστέγαζε πῆγε νὰ τὸ μοιραστεῖ μαζί τους καὶ ἓνα τρίτο πρόσωπο, σταλμένο ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία.

Μὲ ἀνυπόκριτη χαρὰ ξανάβλεπε ὁ Γιούρ τοὺς παλιούς του φίλους, τοὺς ἐργάτες, στρατολογημένους γιὰ τὴν ἀνασκαφὴ ἀπὸ τὰ γύρω χωριά· ἦταν ἀγνὸ τὸ ξάφνιασμα τῆς νέας Ἀγγλίδας μπροστὰ στὴν ὀλοκληρωμένη ὑπόστασι τοῦ Ἑλλήνα ἀγρότη. Ἡ βαθεῖα συμπάθεια τοῦ Γιούρ γιὰ τὰ δεινὰ τους δὲν τὸν ἐμπόδιζε νὰ τοὺς μεταχειρίζεται μὲ αὐστηρότητα ὅταν ἀτακτοῦσαν. «Ὁ Δημήτριος δὲν θὰ λάβει αὐτὴν τὴν ἐβδομάδα φιλοδώρημα», ἀκούστηκε κάποτε νὰ λέει γιὰ ἓναν ἐργάτη ποὺ εἶχε κρύψει ἓνα ἀρχαῖο. Ὁ γερὸς ἐξοπλισμός του μὲ γνήσιες ἐλληνικὲς λέξεις τὸν ἔκανε πὺ ἐπίσημο δικαστὴ. Τὸ μεσημέρι, κάτω ἀπὸ τὴ σκιὰ τῶν πεύκων κείμενταν ξαπλωμένες δίπλα στοὺς ἀρχαιολόγους καὶ οἱ ἀρχαῖες κοῦκλες, μόλις βγαλμένες ἀπὸ τοὺς τάφους, ὅπου εἶχαν κρατήσει τόσους αἰῶνες συντροφιά στοὺς ταπεινοὺς νεκρούς.

Ἀπὸ τότε καὶ ἔπειτα, ἄλλοτε ὁ Πέρου, ἄλλοτε ἡ Ἄννα Γιούρ, κάποτε καὶ οἱ δυὸ μαζί, ὑπέγραφαν τὶς συχνὲς μελέτες τους γιὰ τὰ βοιωτικὰ μνημεῖα τῆς μικροτεχνίας, ὅσα εἶχαν βρῆ στὶς ἀνασκαφές τους ἢ ὅσα ἀνακάλυπταν στὰ εὐρωπαϊκὰ Μουσεῖα. Εἶχαν μάθει πὰ τὰ ξεχωριστὰ γνωρίσματά τους καὶ μετάδιναν στοὺς ἀμήτους τὴν ἀπλοϊκὴ δροσιὰ τῶν ἐπαρχιακῶν αὐτῶν ἔργων.

Πόσο ὠριμος ἦταν ὁ Ἀγγλος ἐρευνητὴς ὅταν καταπιάστηκε μὲ τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Ριτωῶνας βεβαιώνεται ἀπὸ τὸ κλασικὸ πὰ τώρα βιβλίό του, ποὺ τὸ κυκλοφόρησε τὸ 1922: *Ἡ γένεσις τῆς τυραννίδας*. Εἶναι, χωρὶς ἄλλο, ἡ ἀναλυτικώ-

τερη έρευνα για την μορφή αυτή του πολιτεύματος. Έξετάζει τους όρους που ευνόησαν τη γένεσή της σ' όλες τις αρχαίες πολιτείες, ακόμη και στην Αίγυπτο και στη Ρώμη.

Η θέση που υποστηρίζει ο Γιούρ στο βιβλίο τουτο είναι ότι η κατάλυση της παλιάς κυριαρχίας των εüπατριδων και η εγκατάσταση των τυράννων έγινε δυνατή μόνον ύστερ' από ανάπτυξη του εμπορίου στα μέσα του 7ου και στις αρχές του 6ου αιώνα π.Χ. Το αποτέλεσμα ήταν η συγκέντρωση του πλούτου στα χέρια ενός ενεργητικού, συχνά ταξιδεμένου, πολίτη, που άρπαξε με βία ή με δόλο την αρχή. Ακόμη και τη σχέση ανάμεσα στην τυραννίδα και στο κόψιμο των πρώτων νομισμάτων την ανάπτυξε πλατιά ο συγγραφέας συγκεντρώνοντας μαρτυρίες όχι μόνο από τη γραπτή παράδοση, αλλά και από τα έργα της τέχνης. Ο Πεισιστρατος στήριξε τη δύναμή του στα μεταλλεία του Λαυρίου και της Θράκης· στην Αθήνα έπρεσε η τυραννίδα, όταν οι Πεισιστρατίδες έχασαν τον έλεγχο στα θρακικά μεταλλεία.

Όσο για την καταπληκτική γνώση του αρχαίου κόσμου που προδίνει το βιβλίο, είναι βέβαια καρπός του μόχθου του συγγραφέα. Το αποτέλεσμα όμως θα ήταν αδύνατο αν στη χώρα του δεν είχε καλλιεργηθῇ σοβαρά, αιώνες ολόκληρους, η έλληνομάθεια σαν ένα από τα πιο γερὰ πνευματικά της θεμέλια.

Έως τελευταία το σπίτι των Γιούρ στο Ρέντιγκ ήταν ένα ζεστό κατάλυμα για τους μόνιμους ή περαστικούς Έλληνες σπουδαστές. Οι Γιούρ περηφανεύονταν πολύ για τους φίλους τους. Όσοι νέοι και νέες πέρασαν από εκεί ή όσοι από τους παλιούς συνδέθηκαν μαζί του στην Ελλάδα, θα κρατήσουν χωρίς άλλο σ' όλη τους τη ζωή την εικόνα μιας άριστοκρατικής μορφής ντυμένης με τον απλό χιτώνα του σοφοῦ.

1. [Θουκ. 7, 29, 5].

Στις νέες οικόδομους τῆς Ἀθήνας

17 VII 1950

Πεζότητα καὶ ποίηση

Ἐδῶ καὶ λίγους μῆνες συμπληρώνονται βιαστικὰ οἱ τελευταῖες ἐτοιμασίες γιὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ νέου μεγάλου κυρίου τοῦ «Εὐαγγελισμοῦ». Ἦταν νὰ παρασταθοῦν οἱ ἐπίσημοι, καθὼς καὶ τὸ προεδρεῖο τῆς Ἑνώσης τῶν δωρητῶν, τῆς «Ἀχέπανς». Γι' αὐτὸ κινητοποιήθηκαν ὅλες οἱ δυνάμεις ποὺ θὰ ἐφρόντιζαν τὸν ἐξωραϊσμὸ τῆς ἐσωτερικῆς αὐλῆς τοῦ νοσοκομείου.

Λίγες ἡμέρες πρὶν εἶχε στηθῇ πάνω στὴ νέα ὑψικάμινο ἡ ἑλληνικὴ σημαία. Ἐπὶ πλέον ἀνοίχτηκε στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ περιβόλου, πρὸς τὴν ὁδὸν Μαρα-ολῆ, καὶ δίπλα στὸ παλιό, ἀπλὸ ἐκκλησάκι τοῦ νοσοκομείου, ἓνα μνημειακὸ πορτάλ, ποὺ φέρνει ἀπὸ τὸ δρόμο ἴσα στὴν αὐλὴ καὶ στὴν ὑψικάμινο. Ἐνα γκαράζ χτίστηκε κοντὰ στὴν ἐκκλησία, τὰ δέντρα ποὺ ἔδιναν στὸ χῶρο τὸν ἀξέχαστο εἰρηνικὸ χαραχτήρα, ρίχτηκαν βιαστικά, ἴσως γιὰ ν' ἀφήσουν ἐλεύθερη τὴ θέα πρὸς τὴν ὑψικάμινο. Λίγες τοιμεντόφρακτες πρᾶσις προεκρίθηκαν ὥς τὸ πιὸ συγχρονισμένο στόλισμα τοῦ αὐλόγυρου τῆς ἐκκλησίας.

Καθὼς ἔτσι ἀπογυμνώθηκε ἡ αὐλὴ τῆς ἐκκλησίας στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς ἀπὸ τὸ πράσινο, ἀποτέλεσε ἓνα σύνολο τὸ ἐκκλησάκι μὲ τὸ γκαράζ, μὲ τὴν ὑψικάμινο. Ἀλλὰ – θὰ ρωτήσουν, μὲ τὴ σειρὰ τους, οἱ φανατικοὶ τῆς ἀνοικοδόμησης – πῶς ἀγνοεῖτε τὴ μνημειακὴ πύλη; Δὲν δίνει στὸ νέο περίπτερο ἓνα ἀντάξιο συμπλήρωμα τοῦ μεγαλείου του; Σ' αὐτὸ θὰ εἶχε νὰ ἀπαντήσῃ κανεὶς ὅτι ἡ νέα πύλη δὲν συνδέεται καθόλου μὲ τὴ νέα πτέρυγα, τὴ στημένη ἀπόμερα, ποὺ ἔχει, ἐξ ἄλλου, εἴσοδο ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁδὸ. Τὸ κύριο πρόβλημα τοῦ ἀρχιτέκτονα θὰ ἦταν λοιπὸν πῶς νὰ δέσῃ τὴν πύλη μὲ τὴν ἐκκλησία ἢ καλύτερα πῶς νὰ ἀπομονώσῃ τὴν τελευταία – γιατί ὅχι μὲ ψηλὰ δέντρα; – ἀντὶ νὰ παρατάξῃ δίπλα τῆς ἐπιδειχτικὰ ἓνα τόσο ρεαλιστικὸ στοιχεῖο, ὅπως εἶναι τὸ γκαράζ, ξένο πρὸς τὴν παλαιότερη φάση τῆς ἐσωτερικῆς αὐλῆς. Δὲν θὰ ποῦμε καθαυτὸ ἄσχημο τὸ πορτάλ· ἴσως μάλιστα νὰ μεταφέρθηκε μὲ ἐπιτυχία στὴ θέσῃ τούτῃ τὸ σχέδιό του ἀπὸ κάποιον ξένο περιοδικό.

Ἐνα εἶναι βέβαιον, ὅτι μὲ τὸ σύνολο τοῦτο, ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν ὑψικάμινο καὶ τελειώνει στὴν ἐκκλησία, δὲν κατάφερε ὁ ἀρχιτέκτων νὰ δώσῃ μιὰ κάποια ἀτμόσφαιρα. Εἶναι κοινὸ τὸ παράπονον τῶν γειτόνων: «Τὰ παράθυρά μας ποὺ ἀνοίγονταν ἄλλοτε σὲ μιὰ ἡρεμὴ νοσοκομειακὴ αὐλὴ, μεταδίνουν τώρα μιὰ βα-

ρυθυμία, ένα 'spleen' το ειδικό εκείνο που περιέχει το άχρωμο κενό της πεζότητας». Αναρωπιέται κανείς, λοιπόν: ήταν άραγε αδύνατο να μεταδίνεται από την πλευράν αυτή του περιβάλλου κάποιο ζεστότερο συναίσθημα; Ήταν ανάγκη να αδειάσουν από το έκκλησάκι, το τελευταίο άσυλο των νεκρών του νοσοκομείου, όλη την παλιά θρησκευτική του ποίηση; Κάτι μάς λέει πώς όχι. Φτάνει να έλειπε το πεζό αντίκρυσμα του προβλήματος από τον άρχιτέκτονα. "Αν άφηνε την καλλιτεχνική του αίσθηση να μιλήσει, θα εύρισκε μιá λύση που να συνταιριάζει εύλαβικότερα το νέο με το παλιό. Καμιά σημερινή αίσθηση δέν έπιβάλλει να άναδειχνεται τόσο έπιδειχτικά ένα γκαράζ δίπλα σε μιάν έκκλησιά. "Η να καταργηθούν τα δέντρα από τις νοσοκομειακές αύλές. Την πολύτιμη καθετή τους ένας πραγματικά σημερινός καλλιτέχνης θα ήξερε πώς να την έκμεταλλευτεί για να δημιουργήσει το χώρον εκείνο της άπομόνωσης, τον άπαραίτητο σε τέτοιο περιβάλλον.

Τί να πούμε όμως για τη μοιραία μεγαλοπρεπή ύψικάμνο που κατέχει το κέντρο της αύλης; Παραδεχόμαστε ότι ίσως στάθηκε αδύνατο να βρεθεί θέση λιγώτερο καταφανής. Δέν μπορεί μολοντούτο να μην άναρωτηθεί ο άνίδεος παρατηρητής: «Δέν υπήρχε άραγε κανένας τρόπος για να άποσκεπαστεί κάπως ένα άχαρο μέλος που δίνει μιá νότα τόσο ξένη στην πλαγιά του Λυκαβηττού, άφοι την κόβει με μιá ξερή κάθετη; Γιατί να μην άφομοιώνεται, έξαφνα, από ένα σημείο τουλάχιστο, έως κάτω, με άλλο κτίριο; Ήταν αδύνατο να βρεθεί μιá καλλιτεχνική άπάτη, ένα τέχνασμα προς όφελος της αισθητικής του άθηναϊκού λόφου;

Οι άνίδεοι δέν ρωτούν συνήθως για τις δυσκολίες, άλλα διαπιστώνουν μιá πραγματικότητα. Δύο μόνο λέξεις φθάνουν για να τη χαρακτηρίσουν: ψυχική ξεραίλα και πεζότητα.

Δέν είναι πολύ διαφορετική ή αντίδραση του παρατηρητή, που στέκεται κάτω από τις νεόκτιστες πολυκατοικίες της 'Αθήνας. 'Ελάχιστες, μέσα στο τόσο πλήθος τους, προχωρούν πέρα από τον στενά ώφελιμιστικό προορισμό. 'Υψώνοντας κανείς έξαφνα το βλέμμα του στη νέα μεγάλη οίκοδομή της γωνίας Σκουφά και Δημοκρίτου, άναλογίζεται ποιá μορφή θα μπορούσε να στήσει ένας άληθινός δημιουργός στο μοναδικόν αυτόν χώρο της πλατείας μιás μεγάλης έκκλησίας. "Ενας Εύρωπαός άρχιτέκτων θα εύρισκε άκόμη τον τρόπο να άφήσει γυμνή μιá γωνία του κτιρίου για να παραστήσει άνάγλυφο ένα κυπαρίσσι, εικόνα εκείνου του πραγματικού που ύψώνονταν άλλοτε στην αύλή του γκρεμισμένου παλιότερου σπιτιού.

Μιá άνάλογη έπινόηση για να δροσίσει τον ρεαλισμό της μεγάλης οίκοδομής του είχε σοφιστεί ένας Βιεννέζος προπολεμικός άρχιτέκτων. 'Αφήνοντας γυμνή μιá κάθετη στην πρόσοψη, την έσκεπασε μ' ένα έξοχο βαλλάρη, τυλιγμένον στην κάππα του. 'Ο διαβάτης στεκόταν με θαυμασμό κάτω από την άνάγλυφη μορφή πού, μ' ένα ποιητικώτατο συμβολισμό, διηγόταν την παλιότερη ιστορία

τοῦ χώρου. Στὴν ἴδια τούτη θέση στεκόταν κάποτε ἓνα οὐγγαρέζικο χάνι, κατάλυμα τῶν ταξιδιωτῶν τῆς καμπίσιας αὐτῆς χώρας μὲ τὰ φημισμένα ἄλογα. Καὶ ἡ ζεστὴ φαντασία τοῦ Βιεννέζου σκέφτηκε νὰ στολίσει τὴν πρόσοψη τῆς οἰκοδομῆς μὲ τὴν παραμυθένια τούτη ἐνθύμηση. "Ἄν ἦταν νεόπλουτος καυχησιάρης, θὰ ντρεπόταν γιὰ τὸν ταπεινὸ του πρόγονο...

Τὴν ἀνάγκη τῆς διακόσμησης εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι τὴ συναντοῦμε ἴσα-ἴσα στὴν πιδ ἀξιοπρόσδεκτη οἰκοδομῇ τῆς Ἀθήνας, μὲ φανερὴ τὴν ποιητικὴ διάθεση. Βρίσκεται σὲ μιὰ πλατειούλα χαμηλὰ στὴν ὁδὸ Σόλωνος καὶ εἶναι, μᾶς λείει ἡ πινακίδα, ἔργο τοῦ ἀρχιτέκτονος κ. Πατρόκλου Καραντινοῦ καὶ τοῦ συνεργάτη του. Σπάνια χρησιμοποιήθηκε σὲ σημερινὸ σπῖτι τόσο καλὰ ὁ εὐνοϊκὸς χώρος γιὰ τὴν ἀνάδειξη ἐνὸς κτιρίου. Σπάνια συναντᾶται κανεὶς κτίριο ποὺ νὰ ἀκτινοβολεῖ στὰ γύρω τὸ ψυχικὸ του περιεχόμενο.

Ζωσμένη ὁλόγυρα ἡ οἰκοδομὴ τῆς ὁδοῦ Σόλωνος μὲ μακριὰ, ἀλαφριὰ μπαλκόνια, κυττάζει μὲ τὴ στενὴ πλευρά της στὴν πλατειούλα· ἡ φαρδύτερη, ἡ μεσημβρινὴ πλευρὰ κόβεται στὴ μέση μὲ μιὰ θύρα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπόλυτα αἰσθητικὴ χρῆση τῶν μπαλκονίων χαιρετίζουμε στοὺς τοίχους τῆς στενῆς πλευρᾶς καὶ ἓναν ἀναπάντεχο νεωτερισμό. Στὴ μέση τοῦ τοίχου κάθε πατώματος εἶναι μιὰ συμβολικὴ ζωγραφιά. "Ὅλη ἡ πλατεία δέχεται, σὰν ράντισμα δροσιᾶς, τὸ χαμόγελο τῆς κατοικίας.

Κεῖνο ποὺ κάνει σκεπτικὸ τὸ θεατὴ δὲν ἀναφέρεται στὴν ποιότητα τῶν ζωγραφιῶν, ἀλλὰ στὴ διάρκειά τους. Γρήγορα θὰ σβύσουν τὰ χρώματα καί, καθὼς δὲν νοιαζόμαστε ποτὲ γιὰ τὴ συντήρηση τῆς ὁμορφιάς, θὰ καταντήσῃ νὰ ἀχρηστευθοῦν. Ἀλλὰ τότε δὲν θὰ ἐξυπηρετοῦσε καλύτερα τὴν πρόθεση τῶν ἀρχιτεκτόνων τὸ ζωγραφισμένο ἀνάγλυφο; Ὁχι λευκό, σὰν τὸν οὐγγαρέζο καβαλλάρη τῆς βιεννέζικης οἰκοδομῆς, ἀλλὰ τονωμένο μὲ χρώματα. Καὶ μάλιστα ὄχι σύμφωνα μὲ τὴν συνήθεια τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ποὺ ἤθελε χρωματιστὸ μόνον τὸ βάθος, ἀλλὰ τὰ ἀρχαῖκά ἀνάγλυφα, μὲ ζωηρὰ χρώματα βαλμένα στὴν ἐπιφάνεια ὅπως καὶ στὶς μορφές.

Μὲ τὸ ἀνάγλυφο θὰ κερδίζαμε ἓνα μόνιμο στοιχεῖο, ποὺ θὰ ἦταν καὶ πυρήνας γιὰ τὴν ἀνανέωση τῶν ζωγραφιῶν. Θὰ ξεφεύγαμε ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν κάπως κουραστικὴ σήμερα ἐπιπεδότητα τῆς πρόσοψης.

Στὴν οἰκοδομῇ τούτῃ ἔγινε ἀκόμη μὲ συνέπεια ποὺ δὲν παρατηροῦμε ἀλλοῦ ἢ ἀνανέωση τῆς ὄψης καὶ τῆς χρήσης τοῦ μπαλκονιοῦ. Ξαλαφρωμένη ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ τοιμέντου, ποὺ ἔδινε τόσο βαρβαρικὴν ὄψη στὰ ἀθηναϊκὰ μπαλκόνια τῶν προπολεμικῶν πολυκατοικιῶν, ξαναδένονταί τὼρα μὲ τὴν παλιότερη παράδοση καθὼς παίρνουν τὴν παλιὰ ἀνάεργη ὄψη.

Ἡ ξεχωριστὴ προσοχὴ ποὺ δόθηκε στὸ σημαντικώτατο τοῦτο μέλος τοῦ ἀθηναϊκοῦ σπιτιοῦ, εἶναι μιὰ ἀφορμὴ γιὰ ν' ἀντικρύσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸ πρόβλημά του. Ἀλλὰ τοῦτο θὰ γίνῃ ἄλλοτε.

Οἱ Ἕλληνες στὴν Ἰσπανία

Μακρινὲς ἐξορμήσεις τῶν ἀρχαίων

Στὴ βορειοανατολικὴ ἀκτὴ τῆς Ἰσπανίας, σχεδὸν ἀντίκρυ στὴ Σαρδηνία καὶ λίγο νοτιώτερα ἀπὸ τὴ Βαρκελώνη, βρίσκεται μία μικρὴ πολιτεία, ποὺ σήμερα λέγεται Ἀμπούρις. Τὸ ὄνομα φαίνεται γνήσιο ἰσπανικόν, ποῖος θὰ ἀμφισβητοῦσε τὴν καταγωγή του; Μόνο οἱ ἱστορικοὶ καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι ἔχουν ἀντίθετη γνώμη ἢ καλύτερα βεβαιότητα. Γιατὶ εἶναι γνωστὸ ὅτι τὴ θέση τοῦτη πρῶτοι οἱ Ἕλληνες τὴν ἀποίκισαν, ἰδρύοντας ἐδῶ ἕναν ἀπὸ τοὺς θαλάσσιους ἐκείνους διαμετακομιστικούς σταθμούς ποὺ τοὺς ἔλεγαν χαρακτηριστικὰ «Ἐμπόριον». Τῆς λέξης αὐτῆς παραφθορὰ εἶναι τὸ Ἀμπούρις.

Ἀκατάβλητα ὑψώνονται ἀκόμη τὰ εῤεῖπια τοῦ Ἐμπορίου τὰ καλοχτισμένα ἑλληνικὰ τεῖχη μὲ τοὺς τετράγωνους πύργους, τὰ τεῖχη ποὺ κύκλωναν τὴν πολιτεία. Δὲν ἦταν μικρὸς ὁ φόβος ἀπὸ τὴς ἰβηρικῆς φυλῆς τοῦ ἐσωτερικοῦ. Ἄν ἤθελαν κάποτε νὰ διώξουν τοὺς ξένους ποὺ εἶχαν βάλει πόδι στὴ γῆ τους καὶ νὰ πάρουν τὸ ὄμορφο λιμάνι ὅπου ξεφορτώνονταν τόσα ἐμπορεύματα...

Πὼς ἔφτασαν οἱ Ἕλληνες ἕως τὰ μακρινὰ ἐκεῖνα μέρη; Ἀφοῦ εἶχαν πιά γνωρίσει τὴν Αἴγυπτο καὶ τὴν Ἀνατολή, ἀφοῦ οἱ Μιλήσιοι ἀπὸ τὰ πανάρχαια χρόνια εἶχαν χτίσει ἀποικίες στὴ Μαύρῃ Θάλασσα, ἀφοῦ οἱ Χαλκιδεῖς εἶχαν πιάσει τὴν Κύμη, στὴ δυτικὴν ἀκτὴ τῆς Ἰταλίας, μία ἦταν ἡ ἀκοίμητη λαχτάρια τῶν Ἑλλήνων: νὰ γνωρίσουν τὴ Δύση, νὰ φτάσουν ἀπὸ τὴ μεριὰν αὐτὴ στὸ τέλος τοῦ κόσμου, στὰ πέρατα τοῦ Ὠκεανοῦ.

Ὅ,τι δὲν κατάφεραν αὐτοὶ νὰ πραγματοποιήσουν, τὸ φόρτωσαν μὲ τὴ φαντασία τους σὶν ἐθνικὸς τοὺς ἥρωα, τὸν Ἡρακλῆ. Ὁ μῦθος διηγόταν πὼς αὐτὸς ἔφτασε ἕως τὴν Κόκκινη Χώρα, τὴν Ἐρυθρία, ποὺ πίσω της βασιλεύει ὁ ἥλιος. Πὼς σκότωσε ἕνα τρισώματο τέρας, τὸν Γηρυόνη, πὼς ἔφτασε ἕως τὸν κῆπο τῶν Ἑσπερίδων καὶ πήρε τὰ μήλα ποὺ τοῦ ἔδωσαν τὴν ἀκατάλυτην ἥβη. Ὁ Ἄτλας, ποὺ κρατοῦσε στὰ μέρη ἐκεῖνα τὸν οὐρανόν, τοῦ παραστάθηκε καλόγνωμα σὶν τελευταῖο τοῦτον ἄθλο.

Ἦταν ἡ δύναμη τοῦ μῦθου, ἦταν ἡ ὁρμὴ τῶν Ἑλλήνων, ἦταν ἡ φήμη γιὰ τὰ ξακουστὰ μεταλλεῖα τῆς Ἰσπανίας; Τὸ πιθανώτερο εἶναι ὅτι καὶ τὰ τρία κίνητρα μαζὶ ἐσπρωξαν τοὺς θαλασσοπόρους νησιῶτες ἕως τὴν ἄγνωστη μακρινὴ Δύση.

Τὸ ὄνομα τοῦ πρώτου ταξιδευτῆ στὴν Ἰσπανία τὸ ξέρουμε ἀπὸ μιὰ χαριτω-

μένη ιστορία τοῦ Ἡροδότου. Λεγόταν Κωλαῖος καὶ ἦταν Σαμιώτης. Ἐνῶ εἶχε βάλει πλώρη γιὰ τὰ ἀκρογιάλια τῆς Ἀφρικῆς – γύρω στὰ 630 π.Χ. – οἱ ἄνεμοι ἔσπρωξαν τὸ πλοῖο του στὴ Δύση, ἔως τὴν Ταρτησοῦ, τὴν πολιτεία μὲ τὰ πλούσια μεταλλεῖα ἀργύρου, ποὺ βρισκόταν δυτικώτερα καὶ ἀπὸ τὶς στήλες τοῦ Ἡρακλῆ (τὸ Γιβραλτάρ). Τὸν καιρὸν ἐκεῖνο δὲν ἤξεραν καλὰ καλὰ οἱ ἔμποροι τὸ λιμάνι τῆς Ταρτησοῦ, ἔτσι οἱ Σαμιῶτες γύρισαν στὸ νησί τους μὲ τὸ πλοῖο φορτωμένο μετάλλευμα. Ἀφοῦ τράβηξαν τὸ δέκατο μοιράδι γιὰ τὴν Ἡρα, ἔστησαν στὸ ναό της γιὰ χάρισμα ἓνα μεγάλο χάλκινο κακκάβι.

Αὐτὸ ὅμως στάθηκε ἓνα περαστικὸ ταξίδι. Κεῖνοι ποὺ ἔμελλαν νὰ ἀφήσουν βαθύτερα τὰ ἀχνάρια τους στοὺς ἰσπανικοὺς γιαλοὺς δὲν ἦταν οἱ Σαμιῶτες, ἀλλὰ οἱ μεγαλύτεροι, ὕστερ' ἀπὸ τοὺς Μιλησίους, θαλασσοπόροι τῆς Ἰωνίας, οἱ Φωκαεῖς. Λίγα χρόνια πρὶν νὰ χτίσουν τὴ λαμπρὴν ἀποικία τους, τὴ Μασσαλία, ἔβαλαν πόδι – κατὰ τὸ 620 π.Χ. – νοτιώτερα ἀπ' αὐτήν, σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἀνατολικὲς παραλίες τῆς Ἰσπανίας. Τοὺς χρησίμευσε γιὰ βίλλα ὁ πανύψηλος βράχος ποὺ ὀρθωνόταν πάνω της. Εἶπαν γιὰ τὸ λόγο τοῦτο τὸν τόπο «Ἡμεροσκόπιον», δηλαδὴ Βίγλα. Σ' ἓνα ἄλλο λιμάνι νοτιώτερα, ἔξω ἀπὸ τὶς στήλες τοῦ Ἡρακλῆ ἔδωσαν τὸ ὄνομα Μαινάκη.

Ὅταν, κατὰ τὸ 600 π.Χ., ρίζωσαν οἱ ἀποικοὶ τῶν Φωκαέων στὴ Μασσαλία εἶδαν σιγὰ σιγὰ ὅτι τοὺς χρειάζονταν ἓνα λιμάνι βορειότερα ἀπὸ τὸ Ἡμεροσκόπιο, γιὰ νὰ πάνουν τὰ πλοῖα καὶ νὰ ἀφήνουν ἐμπόρευμα γιὰ τοὺς ἐντόπους. Ἔτσι ἔχτισαν οἱ Μασσαλιῶτες κατὰ τὸ 530 π.Χ. τὸ Ἐμπόριον, στὴ θέση, ὅπως εἶδαμε, τοῦ σημερινοῦ Ἀμπούριας.

Τὸ ἀπλωμα τῶν Ἑλλήνων καὶ σ' ἄλλα ἰσπανικὰ ἀκρογιάλια, ἦλθε νὰ τὸ σταματήσει τὸ Ἀφρικανικὸ ἐκεῖνο κράτος, ποὺ εἶχαν ιδρύσει ἄλλοι Ἀνατολίτες, οἱ Φοίνικες. Ὅταν ἡ Καρχηδὼν πάτησε στὴν Ἰσπανία, ἔκλεισε τὰ στενὰ τοῦ Γιβραλτάρ στὰ Ἑλληνικὰ πλοῖα. Πόσο ἐλεύθερα ξανοίγονταν οἱ Μασσαλιῶτες ἔξω ἀπ' αὐτὰ στὰ παλιότερα χρόνια, τὸ μαθαίνουμε ἀπὸ τὴν ἀρχαιότερη γεωγραφικὴ περιήγηση τῶν ἀκτῶν τῆς Ἰσπανίας, ποὺ τὴ χρωστοῦμε σ' ἓνα Μασσαλιώτη ἔμπορο καὶ ταξιδευτῇ. Γυρίζοντας κατὰ τὸ 530 π.Χ. ἀπὸ τὴ «χώρα τοῦ κασιτέρου» (τὴν Ἀγγλία) πίσω στὴν πατρίδα του, ἔδωσε μία περιγραφή ὅλων τῶν ἀνατολικῶν καὶ τῶν νότιων ἀκρογιαλιῶν τῆς Ἰσπανίας μὲ τὶς πολιτεῖες τους, τὰ κάστρα μὲ τοὺς ψηλοὺς πύργους, τοὺς παράξενους λαοὺς ποὺ κατοικοῦσαν βαθύτερα ἀπ' τὴ γαλαζία θάλασσα. Μᾶς ἔμεινε δυστυχῶς ἄγνωστο τὸ ὄνομα τοῦ Ἑλληνος αὐτοῦ, ποὺ ἦταν ἔμπορος καὶ σοφὸς μαζί. Ἀνοίχτηκε στὸ πέλαγος, ὅχι μόνο γιὰ κέρδος, ἀλλὰ γιὰ νὰ γνωρίσει ξένους τόπους, ἀκόμη καὶ κείνους ὅπου οἱ ἄνθρωποι ζοῦσαν σκεπασμένοι ἀπὸ τὴν καταχνιά.

Οἱ ἀνασκαφὲς ποὺ ἐπχεῖρησαν σπὺς ἑλληνικὲς πόλεις τῆς χώρας του οἱ Ἰσπανοὶ ἀρχαιολόγοι, μαζί μὲ μερικοὺς Εὐρωπαίους συναδέλφους των, ἐβεβαίωσαν ὅτι καὶ ὕστερ' ἀπὸ τὴν καρχηδονικὴ ἐπικράτηση, δὲν σταμάτησε ἡ ἐμπορικὴ ἐξόρμηση τῶν Ἑλλήνων. Στὸν 3ον π.Χ. αἰῶνα ἡ παλιὰ ἐκείνη πολιτεία, τὸ Ἐμπό-

ριον, πρέπει να είχε μίαν ξεχωριστήν ἀκμή. Περισσότερο συγκλονιστικό είναι τὸ συναπάντημα στὰ ἰσπανικὰ μουσεῖα ἑλληνικῶν ἔργων τέχνης, ποὺ βρέθηκαν στὰ ἐρείπια τῶν ἀρχαίων πόλεων. Κεῖνον, ἑξαφνα, τὸ μαρμάρινον Ἀσκληπιό, ἀπὸ τὸ Ἐμπόριον, πρέπει νὰ τὸν παράγγειλαν σ' ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἀθηναϊκὰ ἐργαστήρια τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Τὸ θαυματουργὸ φίδι, τὸ κουλουριασμένο στὰ πόδια του, θὰ τὸ προσκυνοῦσαν μαζί με τὸ Θεὸ οἱ Ἕλληνες ἄποικοι, ποὺ ἔστελναν νὰ φέρουν ἀπὸ τὴ μακρινὴ πατρίδα τὴν ἅγιαν εἰκόνα γιὰ νὰ παραστέκεται στὶς ἀρρώστιες τῶν παιδιῶν τους.

Πολὺ ἔχουν βασανιστεῖ οἱ εἰδικοὶ γιὰ νὰ ξεδιαλύσουν τὸ μυστήριον τῆς πεντάμορφης ἐκείνης «Κυρᾶς ἀπὸ τὴν Ἑλχη», τοῦ Μουσείου τοῦ Λούβρου. Πρόκειται γιὰ τὸ πάνω σῶμα ἐνὸς μαρμαρίνου ἀγάλματος ποὺ βρέθηκε στὴν ἰσπανικὴν Eiche. Τὸ παράξενο χτένισμά της, οἱ δυὸ τρεῖς σειρὲς περιδέραια με παχειὲς χάντρες ποὺ σκεπάζουν τὸ στήθος της, τὰ κρεμαστὰ σκουλαρίκια, δὲν ἀφήνουν ἀμφιβολία ὅτι εἶναι ἡ εἰκόνα μιᾶς ἐντόπιας ἀρχόντισσας. Ἐρχεται ὅμως ἐκείνη ἡ ὀλόδια γραμμὴ τῆς μύτης, τὰ τοξωτὰ φρύδια, ἡ κατατομὴ ἡ γνώριμη ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ τέχνη, γιὰ νὰ προδώσει τὴν πατρίδα τοῦ καλλιτέχνη. Εἶναι ἀκόμη τὸ δούλεμα τοῦ μαρμαρίου μετὰ τὶς ἀδρὲς γωνίες, μετὰ τὶς τρυφερὲς μεταφορὲς ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο ἐπίπεδο. Ποιὸς ἐντόπιος μαρμαρᾶς θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ σμιλέψει ἔτσι σ' ἓνα ὑλικὸ ποὺ ἀπαιτεῖ ἄσκηση καὶ μακριὰ παράδοση γιὰ νὰ πάρει ἀρμονικὴ μορφή;

Συμπέραναν λοιπὸν βάσιμα ὅσοι ζήτησαν νὰ ἐρμηνεύσουν τὴν «Κυρὰ τῆς Ἑλχης» ὅτι ἓνας γλύπτης Ἑλλήνας καὶ μάλιστα Ἀθηναῖος πρέπει νὰ πέρασε στὰ χρόνια τοῦ Περικλῆ ἀπὸ τὰ μέρη τοῦτα. Ὅτι δέχτηκε νὰ σμιλέψει τὴν εἰκόνα τῆς ἀρχόντισσας τοῦ τόπου καὶ τὴν παράστησε φορτωμένη μετὰ ὅλα τὰ στολίδια της. Ὅμως, γιὰ νὰ εἰκονίσει τὸ πρόσωπο μετὰ τὰ ἀμυδαλωτὰ μάτια, μετὰ τὶς ἴσιες γραμμὲς καὶ μετὰ τὴν ἀγέλαστην ἔκφραση, δανείστηκε τὸ σχῆμα τὸ καθιερωμένο στὴν Ἑλλάδα γιὰ τὶς μεγάλες αὐστηρὲς θεὲς τῆς πρώτης ἐποχῆς, μιὰ Δήμητρα ἢ μιὰν Ἥρα.

Υ.Γ. Σχετικὰ μετὰ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ προηγούμενου σημείωματος, αὐτὸ ποὺ ἀφοροῦσε τὰ νέα κτίρια τοῦ «Εὐαγγελισμοῦ», ὁ ἀρχιτέκτων ποὺ τὰ ἔχει ἀναλάβει – εἶναι ὁ κ. Ἀντωνιάδης, ὅπως μόλις τώρα μαθαίνω – δίνει μερικὲς ἱκανοποιητικὲς ἐξηγήσεις. Πρῶτα πρῶτα ἡ καπνοδόχα προβλέφτηκε νὰ ἀποσκεπαστεῖ τελικὰ, σὲ τρόπο ποὺ μόνο ἡ κορυφὴ της θὰ φαίνεται. Ἐπειτα ἡ στέγαση τῶν αὐτοκινήτων στὸ κτίριο, ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν πυλῶνα τῆς ὁδοῦ Μαρασλῆ, εἶναι προσωρινή· γιὰ τὸ γκαράζ τοῦ νοσοκομείου θὰ διαθεθεῖ ἄλλος χώρος. Εἶναι εὐχάριστο ὅτι τὰ δυὸ αὐτὰ ἀδύνατα σημεῖα θὰ λείψουν ἀπὸ τὴν τελικὴ διαρρύθμισή.

Μένει ὅμως τὸ γεγονός ὅτι ὁ μνημειακὸς πυλῶνας παρατάχθηκε δίπλα στὴν ἐκκλησίᾳ μετὰ τὸν τόσο διαφορετικὸ ρυθμό. Μένουν οἱ τοιμεντόφρακτες πρᾶσιες, ἀντὶ γιὰ τὰ δέντρα τῆς ἄλλοτε τόσο συμπαθητικῆς ἐσωτερικῆς αὐλῆς. Γι' αὐτὰ κρατοῦμε τὶς ἐπιφυλάξεις μας. Τὸ πρόβλημα ποὺ ἔχει ν' ἀντικρύσει (καὶ νὰ λύ-

σει) σὲ παρόμοιες περιστάσεις ὁ ἀρχιτέκτων δὲν εἶναι ἡ παράταξη τοῦ νέου μὲ τὸ παλιότερο· εἶναι πῶς θὰ πλέξει μαζί, ὅχι μὲ ἄρνηση ἢ μὲ ἐκλεκτισμό, ἀλλὰ μὲ νέα ποιητικὴ δημιουργία, τὴ νέα μορφὴ μὲ τὴν κληροδοτημένη ἀπὸ τὴς περασμένες γενιές.

Γιὰ τὸ κύριο ἔργο τοῦ κ. Ἀντωνιάδη, τὴ μεγάλη νέα πτέρυγα τοῦ «Εὐαγγελισμοῦ» ἀφήσαμε νὰ μιλήσουν ἄλλοι ἀρμοδιώτεροι.

Ἑντυπώσεις ἐνὸς Ἑλβετοῦ

Ἑλληνικὸ ταξίδι

Στὸ ποίημα τοῦ Σικελιανοῦ «Ἱερὰ Ὁδὸς» βλέπουμε νὰ ὑψώνεται σὲ σύμβολο μιὰ ἀπὸ τὶς γνώριμες ἐκεῖνες εἰκόνες τῶν πόλεων καὶ τῆς ὑπαίθρου, ὁ Ἀτοίγγανος ποὺ σέρνει πίσω, δεμένες στὶς ἀλυσίδες, δυὸ ἀρκοῦδες «ἀργοβάδιστες». Καθὼς ἡ μιὰ, φανερὰ ἡ μάνα, στολισμένη ὀλόγυρα στὸ μέτωπο μὲ πλεχτὲς χάντρες, «ἀνασηκώθη ξάφνου τρανή», φάνηκε στὸν ποιητὴ σὰν νὰ ἦταν τὸ προαιώνιο ξόανο τῆς Μεγάλης Θεᾶς, τῆς μεγάλης Μάνας, «αὐτῆς τῆς ἴδιας πού, ἱερὰ θλιμμένη, μὲ τὸν καιρὸν ὡς πῆρε ἀνθρώπινην ὄψη γιὰ τὸν καημὸ τῆς κόρης τῆς λεγόταν Δήμητρα ἐδῶ, γιὰ τὸν καημὸ τοῦ γιοῦ τῆς πιδὸ πέρα ἦταν Ἀλκμήνη ἢ Παναγία».

Δὲν εἶναι ἡ μοναδικὴ περίπτωση ποὺ ἀνακαλεῖ ὁ Σικελιανὸς τὴν παλιά, πελασγικὴ «Παναγία». Χωρὶς νὰ μπορῶ νὰ προσδιορίσω ποῦ, προβάλλει, θυμᾶμαι, καὶ σὲ ἄλλα ποιήματα ἡ περιεκτικὴ μορφὴ τῆς Μητέρας, αὐτῆς ποὺ μόνο ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἐπικράτηση καὶ τὴν ἀποδοχὴ τῆς ὀμηρικῆς θρησκείας, διαλύθηκε σιγὰ σιγὰ σὲ περισσότερες, κυρίως σὲ ὀλυμπιακὲς θεές. Ὅτι ἡ προελληνικὴ τῆς, ἡ γήϊνη ὑπόσταση, κρατήθηκε μολοντοῦτο ἀκέραιη ἕως ἀργότερα ὄχι στὴν ἐπίσημη, ἀλλὰ στὴ λαϊκὴ θρησκεία, τὸ βεβαιώνουν μερικὰ ἐξαίρετα μνημεῖα τῆς πρώϊμης ἀρχαϊκῆς τέχνης, ἰδιαίτερα τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ.

Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πεζά του ἀναφέρεται ὁ Σικελιανὸς θετικώτερα, ἀναλύοντας τὴ μεγαλωσύνη τῆς, στὴ μητριαρχικὴν ἐποχὴ, ποὺ χάνεται στὴν καταχνιά τῆς προϊστορίας. Ὅσοι θὰ ἐρευνήσουν πλατύτερα τὶς πηγὲς τῆς Σικελιανῆς ἐμπνευσης ἂς ἀναζητήσουν ποιά εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς, τὰ ἔργα Εὐρωπαίων θρησκευτολόγων, ποὺ τοῦ ἔκαναν τόσο γνώριμη τὴ μορφὴ τῆς προελληνικῆς Μητέρας. Τὸ δικό μας ἐρώτημα εἶναι ποιά ἄραγε στάθηκε στὴ διαμόρφωση τῆς ἔμμονης αὐτῆς περιέργειάς του ἡ συμβολὴ τῶν ἔργων τοῦ μεγάλου Ἑλβετοῦ, ποὺ πρῶτος βυθίστηκε, ὅσο κανεὶς ἄλλος πρὶν ἀπ' αὐτὸν στὶς ἀνεξερευνήτες ἕως τότε περιοχὲς τῆς μητριαρχικῆς κοινωνίας, τοῦ Μπαχόφεν.

Ὅπως σχεδὸν ὅλοι ὅσοι προχωροῦν ὄχι μόνο μὲ βαθειὰ γνώση, ἀλλὰ καὶ μὲ ἀπόκρυφη σύλληψη, πέρα ἀπὸ τὰ διαγραφόμενα σύνορα τῆς ἐποχῆς τους, ἔτσι καὶ ὁ Μπαχόφεν, ὁ πατρίκιος αὐτὸς τῆς ἐλβετικῆς Βασιλείας, δὲν γνώρισε ζωντανὸς τὴ δόξα.

Τὸν θάνατό του, ποὺ συνέβηκε στὶς 25 Νοεμβρίου τοῦ 1887, τὸν ἀνάγγειλε στὸ Νίτσε ἕνας φίλος του καθηγητὴς μὲ λίγα στεγνὰ καὶ ἄνοστα λόγια. Σήμερα κατατάσσουν τὸ ἔργο του στὶς σπουδαιότερες ἐκφράσεις τοῦ ρομαντισμοῦ καὶ ἡ πατρίδα του περηφανεύεται γι' αὐτὸν τόσο, ὅσο καὶ γιὰ ἓνα ἄλλο ἐξαίρετο παιδί της, τὸν συγγραφέα τοῦ *Ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ*, τῆς *Ἐποχῆς τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου*, τοῦ *Πολιτισμοῦ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης* καὶ ἄλλων σημαντικῶν βιβλίων, τὸν Γιάκομπ Μπούρχαρτ (Jacob Burchardt).

Γιὰ τὸ κύριο ἔργο τοῦ Μπαχόφεν (J.J. Bachofen), ποὺ εἶναι – ἐκτὸς ἀπὸ τὴν *Πρωτόγονη θρησκεία* – τὸ *Μητριάρχικὸ δίκαιο* εἶπαν πὼς εἶναι μιὰ ἀνακάλυψη τῆς καρδιάς, ἄρα μόνο ἡ ρομαντικὴ ἄρνηση τοῦ λογικοῦ μπόρεσε νὰ τὸ συλλάβει. Ὅμως τέτοια ἐπιτεύγματα, ποὺ ἀνιχνεύουν ἀπάτητα παρθένα δάση, δὲν παίρνουν μορφὴ μόνο μὲ τὸν παλμὸ τῆς καρδιάς καὶ μὲ τοῦ ὁραματισμοῦ τὴ μυσικὴ ἐπιφοίτηση. Χρειάζεται καὶ θετικὸς ἐξοπλισμὸς μὲ γερὴ γνώση. Στὴν περίπτωσή τοῦ Μπαχόφεν διπλὲς ἦταν οἱ πηγές της: ἡ νομικὴ ἐπιστήμη, ποὺ τὴν ἐσπούδασε κοντὰ στὸ διάσημο Σαβινύ, καθὼς καὶ ἡ κλασσικὴ του μόρφωση. Ζητώντας ἔτσι πέρα μακριὰ τὸ ἀρχαιότατο δίκαιο, ἐπλάτυνε ἀπίστευτα τὴν ἐποπτεία τῆς ἀρχαίας κοινωνίας μὲ τὴν ἀποκάλυψη τῆς προομηρικῆς, τῆς χθόνιας λατρείας τῶν πρώτων κατοίκων τῆς Ἑλλάδος, τῶν Πελασγῶν. Τὴ ρομαντικὴ προέλευση τοῦ Μπαχόφεν προδίνει ἀκόμη καὶ τὸ πάθος μὲ τὸ ὁποῖο ἀναπολεῖ σβυσμένες ἐποχές. Πόσο πλαστικὴ εἶναι ἡ περιγραφὴ του, ἔξαφνα, τῶν νομάδων τῆς Μ. Ἀσίας καὶ σὰν ἀποτέλεσμά της, τῆς γυναικοκρατίας! «Στὰ παλιὰ ἐκεῖνα χρόνια, ὅταν οἱ ἄνδρες περνοῦσαν ζωὴ ἀποκλειστικὰ πολεμικὴ, ποὺ τοὺς τραβοῦσε σὲ μακρινὲς χῶρες, μόνο ἡ γυναῖκα ἦταν σὲ θέσιν νὰ φυλάει τὰ παιδιὰ καὶ τὰ χτήματα· μόνο σ' αὐτὲς ἦταν τοῦτο ἐμπιστευμένο. Οἱ γυναῖκες μένουν στὸ σπίτι, φυλάνε τὰ παιδιά, πᾶνε τὰ ζῶα στὴ βοσκή. Ἡ πίστις στὴ δύναμή τους κρατᾷ μακριὰ τοὺς ἐχθρούς. Σὲ τέτοιες καταστάσεις ἀντιστοιχεῖ πέρα ὡς πέρα ἡ γυναικοκρατία. Τὸ κυνήγι, οἱ πορεῖες, ὁ πόλεμος, γεμίζουν τὴ ζωὴ τοῦ ἀνδρός, τὸν κρατοῦν μακριὰ ἀπὸ γυναῖκα καὶ ἀπὸ παιδί... Ἐτοί ἡ γυναικοκρατία καὶ ἡ πολεμικὴ ζωὴ ἀλληλοστηρίζονται».

Μὲ τὴν ἴδια πλαστικὴν ἐνόραση συλλαβαίνει ὁ Μπαχόφεν, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ μῦθο τῶν Ἀμαζόνων, τὴν ἀντίθετη κατάσταση, τὴν πολεμικὴ ἀπασχόληση τῆς γυναίκας. Κι αὐτὴ ὅμως ἔχει τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα, τὴ γυναικοκρατία: «Ἀποκλεισμένος ἀπὸ τὸν πόλεμο καὶ ἀπὸ τὴν ἄρπαγὴ ξεπέφτει ὁ ἄνδρας σὲ μιὰ κατάσταση ποὺ παρουσιάζεται καὶ στὴ γυναῖκα ἀκόμη ἀξιοπεριφρόνητη. Στὸν ἀργαλειὸ στέκεται ὁ Αἰγύπτιος, στὸ ἄμῳνι ὁ Μινύας· ἀπὸ τὴν ὁσμὴ τῶν προβάτων παίρνει ὁ Λοκρὸς βοσκὸς τὸ ὄνομά του (ἐννοεῖ τοὺς Ὀζόλες Λοκρούς). Ἡ εὐγένεια τοῦ φύλου τῆς γυναίκας ὑψώνεται κάτω ἀπὸ τοὺς ἴδιους ὅρους ποὺ τόσο ταπεινώνουν τὸν ἄνδρα».

Μιὰ ἀπὸ τὶς μονογραφίες τοῦ Μπαχόφεν ἔχει τὸν τίτλο *Ἡ ἀρκούδα στὴν ἀρχαία θρησκεία* (1863). Τοῦτο ὅμως μᾶς γυρίζει πάλι στὸ ποίημα τοῦ Σικελιανοῦ.

Χωρίς να θέλουμε να ισχυριστούμε ότι η εικόνα του άτσιγγανου με την άρκούδα στην «Ίερὰν ὁδὸν» κατάγεται ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ Ἑλβετοῦ σοφοῦ, φαίνεται ἀδύνατο ἕνας τόσο ξανοιγμένος στὴ σπουδὴ τῆς ἀρχαιότητος, ὅπως εἶναι ὁ Σικελιανός, διαβάζοντας σὲ θρησκευτικὰ βιβλία τὰ κεφάλαια γιὰ τὶς πρωτόγονες μορφὲς λατρείας (ποὺ ἀνάγονται λίγο ἕως πολὺ στοῦ Μπαχόφεν τὶς διαπιστώσεις) νὰ μὴ σταμάτησε στὴν πανάρχαιαν ἱερότητα τῆς ἀρκούδας· νὰ μὴν ἤξερε ποιά ἦταν στὴ Βραυρώνα ἡ μορφὴ τῆς θεᾶς πρὶν νὰ κυριαρχήσει ἡ Ἄρτεμη, ἀφοῦ καὶ στὰ κλασσικὰ χρόνια οἱ νεαρὲς ἱέρειες λέγονταν ἐκεῖ «Ἄρκτοι».

Ἔτσι, ἂν ὄχι ἄμεσα, τουλάχιστο ἔμμεσα τὸ ἔργο τοῦ κορυφαίου αὐτοῦ τῆς ἐπιστήμης τοῦ ρομαντισμοῦ, εἶναι πιθανὸ ὅτι στάθηκε μιὰ παρόρμηση γιὰ τὴν ὕψωση σὲ βαθύτερο σύμβολο μιᾶς ἀπλῆς εἰκόνας ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ σταυροδρόμι. Ἄν ἡ ἀρκούδα γίνεται στὰ μάτια τοῦ ποιητῆ, τὸ ξόανο τῆς Μεγάλης Θεᾶς, ἀφορμὴ τούτου εἶναι ὅτι σὶς βαθιεῖς μελέτες του εἶχε ξεκαθαρίσει ὅτι γιὰ τὶς προαιώνιες ἐποχὲς τῆς ζωολατρείας εἶναι βεβαιωμένη ἡ θεότητα τῆς ἀρκούδας, καὶ μάλιστα ὄχι μόνον σὲ μακρινούς τόπους, ἀλλὰ πολὺ κοντὰ μας, σὲ μιὰ ὁμορφὴ παραλία τῆς Ἀττικῆς.

Νὰ ἓνα ἀκόμη περιστατικὸ ποὺ ἡ γνώση, ἡ θετικὰ στηριγμένη, ὄχι μόνον δὲν ἀντιστέκεται στὴ μεγάλη ποίηση, ἀλλὰ, χωνεμένη μαζὶ μ' ἓνα συνηθισμένο βίωμα, γίνεται ἡ κύρια πηγὴ τῆς ἔμπνευσης.

Θὰ προχωρήσουμε τώρα πρὸς τὸ κύριο θέμα μας, ποὺ εἶναι ἓνα βιβλίο τοῦ Μπαχόφεν ὄχι ἐπιστημονικὸ, τὸ *Ἑλληνικὸ ταξίδι*. Κάτι ἀνάμεσα σὲ ἡμερολογιακὰ σημειώματα καὶ σὲ ταξιδιωτικὲς παρατηρήσεις, ἔχει τὴ ζωρότητα ἐκείνη ποὺ δίνει ἡ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὸ τοπίο, μὲ τοὺς ἀνθρώπους, μὲ τὰ σπίτια μιᾶς χώρας. Ἡ ξεχωριστὴ δραματικὴ τῆς περιγραφῆς στηρίζεται στὴν ἀδιάκοπη παρουσία τῆς ἱστορικῆς σκηνογραφίας ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν ὁποία ξετυλίγεται ἡ τόσο περιορισμένη τότε ἑλληνικὴ ζωὴ. Τί θὰ ἦταν ὁ Ἀκροκόρινθος χωρὶς τὶς πολιορκίες ποὺ οἱ σκιὲς τοὺς διαγράφονται ἀκόμη ἀπάνω του; Πόσο ἀχνότερο θὰ ἦταν τὸ σκιάφωτο τῶν ἀργύτικων βουνῶν χωρὶς τὸ μῦθο τοῦ Δαναοῦ, χωρὶς τὴν τραγωδίαν τῶν Ἀτρείδων, χωρὶς ἀκόμα καὶ τὸ θάνατο τοῦ Πύρρου!

Κεῖνο ὅμως ποὺ κρατᾷ περισσότερο στὸ *Ἑλληνικὸ ταξίδι* τὸν ἐντόπιον ἀναγνώστη – ἄμοιρο συνήθως ἀπὸ τὴν κλασσικὴ παιδείαν τοῦ Εὐρωπαίου – εἶναι οἱ περιγραφές. Ποιὰ κατάστασις βρῆκε ἓνας ἀληθινὰ σοφὸς ταξιδιώτης ἀπὸ τὴ Δύση στὸ ρημαγμένο τόπο μας τὸ 1851. Πῶς συνέλαβε τὴν ἐπιφάνεια μιᾶς χώρας ποὺ μόλις δύο δεκαετίες πρὶν εἶχε τινάξει, ὕστερ' ἀπὸ τόσο αἷμα καὶ τέτοιους ἀγῶνες, τὸν βαρὺ ἀσιατικὸ ζυγόν. Ἀφήνουμε νὰ τὰ ἰδοῦμε αὐτὰ στὸ ἄλλο σημεῖομα.

Ἀπὸ μιὰ περιήγηση στὴν Πελοπόννησο

16 VIII 1950

Ἑλληνικὸ ταξίδι

Στὸ προηγούμενο σημείωμα σταθήκαμε στὴν προσωπικότητα ἑνὸς μεγάλου ἐπιστήμονα τῆς ρομαντικῆς ἐποχῆς, τοῦ Ἑλβετοῦ ἐρμηνευτῆ τῆς προελληνικῆς θρησκείας καὶ τοῦ μητριάρχικοῦ δικαίου, τοῦ Μπαχόφεν (J.J. Bachofen). Ἐρχόμαστε σήμερα στὸ κύριο θέμα μας, ποὺ εἶναι οἱ ἡμερολογιακὲς ἐντυπώσεις του, τὸ *Ἑλληνικὸ ταξίδι*.

Τὶ ἐσήμεριζε γιὰ τὴν Πάτρα τοῦ 1851 τὸ ἄραγμα τοῦ αὐστριακοῦ Λούδ στοῦ λιμάνι τῆς τὸ συνειδητοποιοῦμε σὺς πρῶτες σελίδες ποὺ τὸ περιγράφουν. Τὸ πρῶτο ἀντίκρουσμα τῆς πολιτείας μὲ τὸ παλιὸ κάστρο ἔρχεται νὰ τὸ ταράξει ἡ κλασσικὴ παιδεία τοῦ Μπαχόφεν, προβάλλοντας τὸ ἀρχαῖο ὄραμα: «Ἐκεῖ ὅπου στὰ ἀρχαῖα χρόνια ὑψωνόταν μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἔξοχα παλάτια καὶ ἀπὸ στοεὲς στεκόταν τώρα ἓνα ἀνακάτεμα ἀπὸ ἀσήμαντα μονοπάτια, ἓνα λιμάνι γεμᾶτο μὲ τὰ ἐρείπια τῶν πρὸ διαφορετικῶν καταστροφῶν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ἐχθροῦ, ἀπὸ τὴν πυρκαϊὰ καὶ ἀπὸ δυνατὲς ἐπιχώσεις... Πάνω στὰ ἐρείπια τῆς πόλης τῆς τουρκοκρατίας βρίσκεται ἡ σημερινή. Χτισμένη σύμφωνα μ' ἓνα κανονικὸ σχέδιο, μοιάζει μολοντοῦτο περισσότερο μ' ἓνα στρατόπεδο βιαστικὰ συγκροτημένο παρὰ μὲ ὀριστικὸ καταυλισμὸ, μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴν ἔννοιαν». Σ' ἓνα σοφὸ θρεμμένον ὄχι μόνο μὲ τὰ βιβλία, ἀλλὰ καὶ καλλιτέχνη, ὅπως ἦταν ὁ Μπαχόφεν, μὲ τὴν ὄραση εὐαίσθητη γιὰ κάθε σχῆμα ἢ χρῶμα, γιὰ κάθε κίνηση, δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ γίνῃ τυραννικὴ ἡ ἐνθύμηση τῆς ἀρχαιότητος, ἔτσι ποὺ νὰ στέκεται φραγμὸς ἐμπρὸς σὲ κάθε σημερινὴν ἔκφραση. Ὁ Ἑλβετὸς βλέπει, χαίρεται, καταλαβαίνει, ἐρμηνεύει. Ἀπὸ τὶς ἀνακατεμένες φωνὲς τοῦ ποικίλου πλήθους, ποὺ πηγαινοέρχεται στὴν παραλία, ἀπὸ τὶς διάφορες διαλέκτους, ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴν ὄψη, ἀπὸ τὶς φορεσιὰς συμπεραίνει ποιά κεντρικὴ θέση εἶχε τὸ λιμάνι τοῦτο γιὰ ὅλη τὴν Πελοπόννησο: «Ἐδῶ στὸ ὕψωμα ποὺ ἀνεβαίνει μαλακὰ ἀνάμεσα στὴ θάλασσα καὶ στὸ βουνὸ θὰ βρίσκεται, τροφοδοτούμενη ἀπὸ ἓνα καρποφόρο κάμπο, ἕως τότε ποὺ ἡ τελευταία ἡμέρα θὰ ἀπλωθεῖ πάνω στὴ γῆ, ἡ πολιτεία ποὺ τὴν κατοικεῖ ἓνας λαὸς φιλόκαρδος ἐνεργητικὸς καὶ ἐπιχειρηματικὸς. Εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς τόπους ποὺ ποτὲ δὲν σκύβουν κάτω ἀπὸ τὴ μοῖρα τους».

Ἐνῶ βλέπει σιγὰ σιγὰ ὅλη τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἑλληνικοῦ γιαιλοῦ νὰ ξεδιπλώνεται μπροστά του, τραβάει ὁλόγισα – ρομαντικὸς καθὼς εἶναι καὶ ὁχι μονόπλευρος

κλασικιστής – κατά τὸ παλιὸ κάστρο μὲ τὰ τείχη, τοὺς πύργους, τὶς πολεμίστρες του, αὐτό, πού, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸν δικό μας ποιητὴ, τὸ «διπλοθεμέλιωσαν οἱ Βενετσιάνοι». Ἀνεβαίνοντας χαίρεται τὸν γαλάζιον οὐρανὸ πού προβάλλει ἀνάμεσα «στὰ ἄπειρα μικρὰ διαστήματα, ἀνάμεσα στὰ φύλλα καὶ στὰ κλαριά· τὸν πανύψηλο πλάτανο πού ἄπλωνε τὰ κλωνάρια του πάνω ἀπὸ τὴν κάμαρα μιᾶς τούρκικης βρύσης». Ὅταν βρεθεῖ ἐκεῖ πάνω τὸν δαμάζει πάλι τοῦ ἀρχαίου ἑλληνισμοῦ τὸ μεγαλεῖο: «Ἐδῶ, στὴν ψηλὴ κορυφὴ γιόρταζε ἡ ἀρχαιότητα τὸ κοινὸ πανηγύρι τῶν ἀρχαϊκῶν πόλεων. Στὸ βωμὸ τοῦ ὕψιστου Δία ἀνανέωναν κάθε χρονιά μὲ λειτουργικὲς τελετὲς καὶ μὲ ἄκακη ἐξοχικὴ χαρὰ τὴ συνείδηση τῆς συγγενικῆς καταγωγῆς των». Συνέρχεται ἀμέσως μὲ τὸ θέαμα μερικῶν νέων ντυμένων μὲ τὶς πανέμορφες ἐθνικὲς στολές, πού βιάζοντο ἀπομονωμένοι ἐδῶ καὶ ἐκεῖ στὴν αὐλὴ τοῦ κάστρου. Μιὰ γυναίκα παραπέρα ἔψηνε καφὲ τοῦ ἀντρός της. Ἐνας ἄλλος προσευχόταν. «Ἦταν μιὰ ζωὴ τόσο ποικίλη, τόσο ζωερὴ καὶ ἀνήσυχη, σὰν στὴν ἀρχὴν ἐνὸς πανηγυριοῦ. Καὶ ὅμως βρισκόμουν μέσα σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ἑλληνικὲς φυλακές».

Αὐτὸ τὸ εἶδος περιγραφῆς τὸ συναντοῦμε σ' ὅλη τὴν ἐξιστόρηση τοῦ Ἑλβετοῦ θρησκολόγου. Τὸ ἡρώϊκὸ πνεῦμα τῆς νέας Ἑλλάδας καὶ ἡ ζωγραφικὴ ὁμορφιὰ τοῦ τοπίου ἀδελφώνονται κάθε τόσο μὲ μιὰν εἰκόνα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα. Σὲ τίποτα σημερινὸ δὲν κλείνει τὰ μάτια του, ἂν καὶ ποτὲ δὲν χωρίζεται ἀπὸ τὴν ἔμμονην ἰδέα τῆς κλασσικῆς Ἑλλάδας. Ἡ διασταύρωση μάλιστα τῶν περασμένων, πού τοῦ ὑποβάλλει ἡ κλασσικὴ παιδεία του, μὲ τὴ σημερινὴ ζωὴ τὸν φέρνει κάποτε στὸ ν' ἀπολαβαίνει ξεχωριστὰ μερικὲς ἀπλοϊκὲς καταστάσεις. Γυρίζοντας, ἔξαφνα πίσω στὸ πλοῖο ξαναβρίσκει τὸν Εὐρωπαῖο πλοίαρχο σὲ βαθειὰ συλλογὴ: «Τοῦ ἦταν ἀπὸ καιρὸ γνῶριμο τὸ πνεῦμα τοῦ λαοῦ πού ἀνέβαινε τώρα στὸ πλοῖο του καὶ ἤξερε ἀπὸ τὴν παλιά του πείρα ὅτι γιὰ τὸ ὑπόλοιπο ταξίδι του ἔπρεπε ν' ἀποχαιρετήσῃ τὴν ἡσυχία καὶ τὴν τάξη. Κεῖνο ὅμως πού ἔφερνε σ' αὐτὸν ἔννοια καὶ κακοκεφιά, ἐμένα μοῦ ετοίμαζε διασκέδαση καὶ γέλιο».

Τὸ κατάστρωμα γέμισε σὲ λίγο ἀπὸ τὴ μιὰν ἕως τὴν ἄλλην ἄκρῃ ἀπὸ πλῆθος ἀνθρώπων, μὲ τὶς κάπες τους, πού καθόνταν σταυροπόδι καὶ κάπνιζαν. Ὅταν τὸ πλοῖο σαλπάρει, ἀκούγονταν δυνατὲς οἱ φωνὲς τῶν συγγενῶν πού ἦταν μαζεμένοι στὸ λιμάνι· βροντερώτεροι ἔφευγαν ἀπὸ τὸ κατάστρωμα χωρὶς διακοπὴ οἱ «σιδερένιοι ἀποχαιρετισμοὶ τῶν Ἑλλήνων». Τοῦ γιαλοῦ τὰ μηνύματα γίνονταν ὀλοένα καὶ πὺρ ἀδύνατα, γιὰ νὰ χαθοῦν στὸ τέλος μακρυὰ, σὰν μιὰ ἡχώ πού σβύνει. «Καὶ τώρα τὸ φεγγάρι στὸν οὐρανὸ ἔστηνε τὸ χρυσὸ χορό. Στὸ πλοῖο ὅλα σύχαζαν πιά. Τὸ κατάστρωμα μὲ τοὺς κοιμισμένους Ἕλληνες ἔμοιαζε σὰν στρατόπεδο σκεπασμένον μὲ σκοτωμένων κορμιά».

Τὸν ἀντικειμενικὸ σκοπὸ τοῦ ταξιδιοῦ του, πού ἦταν φαίνεται, ἡ περιήγηση τῶν ἀρχαίων θέσεων τοῦ Μωριά, τὸν πραγματοποιεῖ σταθμεύοντας πρῶτα στὰ Μέγαρα, ὅπου ἔφτασε πάνω στὸ ἄλογο. Στὸν τόπο τοῦτον ἀφιερώνει ἀρκετὲς σελίδες, ὅχι τόσο παρακινημένες ἀπὸ τὴ σημασία πού εἶχε στὴν ἀρχαιότητα, ὅσο

για να μεταδώσει τις έντυπώσεις από τα σημερινά πρόσωπα. 'Από τὸν ζακυνθινὸν ἀγωγιάτη, τὸν Δημήτρη Πομόνη, τὸν ὑπηρέτη του 'Αντρέα μὲ τὸ ἓνα μάτι καὶ ἀπὸ τόσους ἄλλους. 'Αλογα καὶ ἄνθρωποι, οἱ φορεσιές τους, τὰ πλουμιστὰ τούρκικα πιστόλια τοῦ σελαχιοῦ, πόσο μαγνητίζουν τὸ μάτι τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἱστορικοῦ! 'Όταν βρίσκει κατάλυμα στὸ σπίτι τῆς Κυρα-Ἐπαμεινώνταινας δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἐξεταστικὴ ματιά του καμμιὰ ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες ἐκεῖνες ποὺ φωτίζουν χαραχτῆρες, σχέσεις καὶ πρόσωπα. Πουθενὰ ὅμως δὲν διαγράφεται ἡ συναίσθησις τῆς ὑπεροχῆς τοῦ Εὐρωπαίου ἐμπρὸς στοὺς τραχεῖς αὐτοὺς τύπους μιᾶς χώρας ποὺ εἶχε γυρίσει πάλι στὸ πρῶτο τῆς ξεκίνημα. Πουθενὰ δὲν συναντοῦμε φτηνὸ πνεῦμα ἢ καταφρόνια γιὰ τοὺς «ἀμόρφωτους». Καθὼς περιγράφει τὴ συντροφιά τους γίνεται, ὁ πατρίκιος αὐτὸς τῆς Βασιλείας, ταπεινότερος καὶ ἀπ' αὐτούς. 'Όλο τὸ βαθὺ περιεχόμενον τῆς λέξης «ἄνθρωπισμός», ποὺ δόθηκε ἀπὸ τὴν 'Αναγέννησι καὶ ἔπειτα στοὺς ποτισμένους ἀπὸ τὴ βρυσομάννα τῆς ἑλληνικῆς παιδείας τὸ ζοῦμε στὶς περιγραφὰς τοῦ Μπαχόφεν: «Τὸ φαγητὸ ποὺ ἄχνιζε μπροστά μας, ἡ κορασιὰ ποὺ μᾶς ὑπηρετοῦσε, ἡ θέα πρὸς τὰ χωράφια καὶ πρὸς τὴ θάλασσα ἕως τῆς Σαλαμίνας τὸν ροδοχρυσωμένο βράχινο γιαλό – ὑπάρχει στὴ γῆ ἓνας Βασιλιὰς ποὺ θὰ εἶχε νὰ ντραπῇ γι' αὐτά;».

'Όταν ὅλοι τραβήχτηκαν γιὰ ὕπνο, μένει μόνος ὁ ὁδοιπόρος μὲ τὴ συντροφιά τῆς λάμπας καὶ χαράζει στὸ χαρτὶ τὶς ἀπορίες ποὺ ὑπαγορεύει τὸ κρυφὸ σαράκι τοῦ πολιτισμένου: «Πόσο ἀνόητο εἶναι νὰ βάζουμε τόσο ψηλὰ τὴν πρόοδο τοῦ δυτικοῦ μας πολιτισμοῦ καὶ τοὺς λαοὺς ποὺ μετέχουν σ' αὐτόν! Μήπως εἶναι ἄραγε περισσότερο φαινόμενο παρὰ πραγματικότητα, ἀπάτη μᾶλλον παρὰ ἀλήθεια; Μήπως πληρώνουμε ἓνα ἀγαθὸ νεοαποκτημένο μὲ τὸ χάσιμο δυὸ παλιότερων; Δὲν ἔχουν δίκιο ὅσοι λὲν πὼς ἐκεῖνο ποὺ φτάνει τὸ μεγαλεῖο τῶν ἀνθρώπωνων πραγμάτων, ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἀδυναμία τους; Πόσο πὸ ἐλεύθερο παρὰ τὸ δικό μας εἶναι τὸ γένος ποὺ ἀνάμεσά του ξεκουράζομαι σήμερα. 'Όπως τελειώνει μὲ τὸν ἥλιο τὸν καθημερινὸ μόχθο του, ἔτσι σηκώνεται πάλι τὴν αὐγὴ μαζί του καὶ ὅλη ἡ ζωὴ καὶ οἱ ἀσχολίες του κανονίζονται σὲ πλέρια ἀρμονία μὲ τὶς προσταγὰς τῆς φύσης... 'Αφοῦ ἔγραψα τοῦτα ξαλάφρωσε ἡ καρδιά μου».

Πὼς κάποτε ὁ αἰσθαντικὸς αὐτὸς ἄνθρωπος σαγηνεύεται σὲ βαθμὸ ἐξαρσης τὸ βλέπουμε στὴν περιγραφὴ τῆς ζωτικῆς ἐκείνης ποὺ τοῦ ἔφερε τὴν πρώτη μεγάλην ἀναστάτωση: τῆς Κορίνθου (φυσικὰ τῆς παλιᾶς κάτω ἀπὸ τὸ κάστρο). Σὰν προσωποποιημένη, σὰν θεὰ τὴν ἀντικρύζει καὶ τὴν προσφωνεῖ: «Κεῖνο ποὺ δένει τὴν ψυχὴ εἶναι τὸ πλῆθος τῆς λαμπρότητας ποὺ μαζέβει ὁ θεὸς γύρω σου, τὸ ὄνομά σου συνδέεται μὲ τὴν ἐνθύμησις τῆς μεγάλης ἱστορίας σου. Γιατὶ ἡ διπλὴ τούτη κορὼνα στεφανώνει τὸ λαμπερὸ μέτωπό σου, δίνει στὴν ἡλικία σου τὴ μαγεία τῆς αἰώνιας νεότητος καὶ στολίζει τὴ φτώχεια τῶν καλυβιῶν σου μὲ τὸν πλοῦτο αἰώνων ἀπὸ παλιὰ ἐξαφανισμένων». Μὴ ἔχοντας ἀκόμη μπροστά του, ὅπως ἐμεῖς, τὰ ἀρχαῖα ἐρείπια, ποὺ ἀποκάλυψαν οἱ ἀνασκαφὰς τῆς 'Αμερικα-

νικῆς Σχολῆς, προσπαθεῖ, ἀνακαλώντας τὶς ἱστορικές του γνώσεις, νὰ φυσιήσει ζωὴ στὴν εἰκόνα τῆς ἀρχαίας αὐτῆς μητροπόλεως τοῦ ἐμπορίου καὶ τῆς τέχνης.

Σύντομα διαδέχεται τὴ μεταρσίωσή του ἡ προσγείωση στὰ σημερινὰ καὶ χρωστοῦμε στὴ διαύγεια τῆς ὄρασής του μιὰ ἀπὸ τὶς σπάνιες περιγραφὲς τῆς ζωῆς στὴν τοτινὴ Κόρινθο. Τό «Ξενοδοχεῖο τῆς Ἀγγλίας», ὅπου διανυκτερεύει, τὸ κρατάει ἓνας Τσιριγώτης ντυμένος εὐρωπαϊκά. Ἀπὸ τὴν παλιά του ὑπόσταση κράτησε μόνο τὴν ψηλὴ κόκκινη σκούφια καὶ τὸ παχὺ μουστάκι, ποὺ κλείνει σὰν μισοφέγγαρο τὴ γωνιὰ τοῦ στόματος.

Εἶναι μεγάλο τὸ δόλωμα τοῦ βιβλίου καὶ θὰ ἠθέλαμε νὰ μὴν προσπεράσουμε τὴν περιγραφὴ τῶν Μυκηνῶν, ὅπως παρουσιάζονταν πρὶν ἀπὸ τὶς ἀνασκαφὲς τοῦ Σχλῖεμαν καὶ τοῦ Τσοῦντα, τοῦ Ἄργους μὲ τὶς ἀρχαῖες ἀκροπόλεις του· τοῦ Ἀναπλιοῦ, ὅπως καὶ τοῦ Ἱεροῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ μὲ τὸ ἀρχαῖο θέατρο, στὴν κατάσταση ποὺ βρίσκονταν πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ Καββαδία. Τέλος τὸν ἔσχατο σταθμὸ τοῦ ὁδοιπόρου στὴν ἀρχαία Λέρνη, τοὺς Μύλους πάνω στὸν ὁμορφογιαλὸ τοῦ Ἀργολικοῦ.

Μακάρι οἱ γραμμὲς τοῦτες νὰ παρακινήσουν κάποιον ἐραστὴ τῶν καλῶν νὰ μεταφέρει στὴ γλώσσα μας ὅλο τὸ κείμενο τοῦ βιβλίου. Δίνει μὲ σπάνιαν ἀγνότητα μιὰ περιγραφὴ τοῦ ἑλληνικοῦ τόπου, ὅπως τὸν εἶδε καὶ τὸν αἰσθάνθηκε ἐνὸς ἀληθινοῦ σοφοῦ ἢ ἀνοιχτῆ ματιᾶ, ὁ φωτεινὸς νοῦς καὶ ἡ ὀλόζεστη καρδιά.

Προβλήματα της αναστήλωσης τῶν ἀρχαίων

31 VIII 1950

Πῶς θὰ ζήσουν τὰ μνημεῖα μας

Εἶναι χωρὶς ἄλλο ἐξαιρετικὰ λεπτὸ τὸ πρόβλημα τῆς συμπλήρωσης ἀρχαίων ἔργων, ὅπως καὶ τῆς αναστήλωσης ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν καὶ τῆς συγκράτησης τοιχογραφιῶν ἢ μωσαϊκῶν σὲ ἀρχαία βυζαντινὰ κτίρια. Τὸ ποῦ θὰ σταματήσει ὁ αναστηλωτής, πῶς θὰ συνδέσει μὲ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα ἓνα ξεκρέμαστο μέλος, χρειάζεται νὰ τὸ ἐφαρμόσει σὲ κάθε περίπτωση μὲ διάκριση καὶ μὲ γνώση. Αὐτὸ ὅμως δὲν πετυχαίνεται, καὶ ἂν ἀκόμη ὑπάρχει ἡ ἔμφυτη αἴσθηση, παρὰ μὲ μακριὰ ἄσκηση καὶ μὲ ἐκπαίδευση κοντὰ σὲ παλιότερους ποῦ ἔχουν συχνὰ κρίνει καὶ λύσει μὲ ἐπιτυχία πολυπλοκώτερα αἰτήματα.

Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τοῦτο, ποῦ ἔχει κάποτε συναρπαστικὲς πλευρές, ἔρχεται τελευταῖα ὁ καλλιτεχνικὸς κριτικὸς τῆς «Καθημερινῆς», κ. Προκοπίου νὰ δώσει μερικὲς συμβουλὲς στοὺς «ἀρχαιολόγους - φιλόλογους», ὅπως τοὺς ὀνομάζει. Ἀφορμὴ καὶ κέντρο τῆς ἐπίθεσής του εἶναι οἱ συμπληρώσεις ποῦ γίνονται ἀπὸ τὴν ὑπηρεσία αναστηλώσεως σὲ ἀρχαία κτίρια καὶ σὲ Βυζαντινὲς ἐκκλησίες μὲ τὴν ὁδηγία τοῦ διευθυντῆ τῆς ὑπηρεσίας αναστηλώσεων στὸ ὑπουργεῖο τῆς Παιδείας καθηγητῆ καὶ ἀκαδημαϊκοῦ κ. Ἀναστασίου Ὁρλάνδου.

Ξεκινώντας ὁ κ. Προκοπίου γιὰ τὴν πολεμικὴ του, θέτει μερικὲς ἀρχές, αὐτὲς ἀκριβῶς ποῦ ρυθμίζουν κάθε αναστηλωτικὴ προσπάθεια. Πρέπει, λέει, νὰ συγκρατιέται ἡ κατάρρευση τοῦ ἔργου χωρὶς ἐπεμβάσεις στὰ σωζόμενα μέρη. Προκειμένου γιὰ ζωγραφιά, τὸ κενὸ νὰ παίρνει ἓναν οὐδέτερο τόνο, χωρὶς νὰ πειραχτεῖ τὸ πρωτότυπο. "Αν ἔχουμε γλυπτό, θὰ ἦταν σήμερα βανδαλισμὸς νὰ προστεθοῦν μέλη του ποῦ λείπουν, μὲ προσπάθεια μάλιστα μίμησης τῆς ἀρχικῆς τεχνοτροπίας του. Θὰ ἴδοῦμε ἀμέσως γιατί τὶς ἀρχές αὐτές, ποῦ ἔχουν γίνει πὰ κώδικας τῶν τεχνιτῶν μας, εἶναι ἴσως περιττὸ νὰ τὶς προβάλλει κανεὶς στὶς ἑλληνικὲς ὑπηρεσίες. Σὰν «ἀρχαιολόγοι - φιλόλογοι», ποῦ εἴμαστε, θὰ στηρίξουμε τὴ διαπίστωση τοῦτῃ μὲ μιὰν ἱστορικὴν ἀναδρομή.

Δὲν χωράει ἀμφιβολία ὅτι εἶναι καθαντὸ ἀντιαισθητικὴ ἡ ἐντύπωση ποῦ μᾶς δίνει τὸ ἀντίκρουσμα τοῦ περιεχομένου μερικῶν εὐρωπαϊκῶν Μουσείων, ιδίως ἐκείνων ποῦ ὁ πυρήνας τῶν ἀποτελέστηκε ἀπὸ παλιότερες ἰδιωτικὲς συλλογὲς τοῦ 16ου, 17ου ἢ 18ου αἰῶνα. Ὅλη τὴν παρανόηση περασμένων ἐποχῶν γιὰ τὴν

έλληνική τέχνη τὴν ζεῖ κανεῖς ξεχωριστὰ στὰ παπικὰ Μουσεῖα τῆς Ρώμης, ἀκόμη καὶ στὰ δημοτικὰ Μουσεῖα τοῦ Καπιτωλίου.

Δὲν εἶναι τὰ ἀθῶα ἐκεῖνα φύλλα τῆς συκιᾶς προπέτασμα τῆς φαντασίας διεφθαρμένων κληρικῶν ποὺ μᾶς ἀποδιώχνουν. Κυριώτερο ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὰ ἀρχαῖα ἔργα εἶναι οἱ νεώτερες συμπληρώσεις, τόσο τυπικὲς ἐκφράσεις τῆς ρητορικῆς ἐμφασης τοῦ μπαρόκου. Κεῖνα τὰ ἀπλωμένα χέρια στὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα ἀγαλμάτων τοῦ 5ου αἰώνα, μὲ τὸ ἀντικλασικὸ ξέσπασμα τοῦ πάθους, οἱ πολὺ ψηλὲς ἢ κοντόχονδρες κνήμες ποὺ στηρίζουν εὐγράμμα κορμιά. Ἐδῶ ἓνα νεώτερο κεφάλι ἐφήβου ὑποπτης ἀνδρικότητας στεφανώνει μιὰ πεπλοφόρο θεά. Πιὸ πέρα τὸ θηλυκότατο ἀρχαῖο κεφάλι τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τὸ βλέπουμε, χάρις στὸ κράνος ποὺ φορεῖ, νὰ ἔχει κολληθῇ πάνω στὸ τετράγωνο, σπιβαρὸ σῶμα ἐνὸς θωρακοφόρου πολεμιστῆ.

Μόνο ἀσκημένοι εἰδικοὶ εἶναι σὲ θέση μέσα ἀπὸ τὴν παράταξιν αὐτὴ ὑποκριτῶν τοῦ μελοδράματος νὰ ἀνακαλύψουν γνήσια ἑλληνικὰ ἔργα ἢ ἰδιαίτερα στὸ Βατικανό, τὶς ἄφταστες ἐκεῖνες εἰκονιστικὲς προτομὲς ρωμαίων αὐτοκρατόρων μὲ τὸ θαυμαστὰ ἀποδομένο στυγνὸ βλέμμα τους.

Δὲν στάθηκαν μολοντοῦτο μόνο οἱ ἀνιστόρητες ἐποχὲς τοῦ μπαρόκου ποὺ ἀπαιτοῦσαν νὰ ὁλοκληρώνονται μὲ κάθε τρόπο τὰ κομματιασμένα ἀρχαῖα. Ἀπὸ τὴν κληρονομιά του δὲν κατάφερε νὰ ἀπολυτρωθῇ οὔτε ἡ ἐποχὴ ἐκείνῃ ποὺ πρώτη στράφηκε μὲ ἀληθινὰ ἱστορικὸ προσανατολισμὸ πρὸς τὰ περασμένα. Μπορεῖ οἱ ποιητὲς τοῦ ρομαντισμοῦ νὰ στέκονταν μὲ δακρυσμένῃν ἔκφραση ἐμπρὸς στὰ ἀκέφαλα κορμιά τῶν ἀγαλμάτων, οἱ καλλιτέχνες τοῦ ρομαντικοῦ κλασικισμοῦ κράτησαν τὴν προτίμησιν σὺς αὐθαίρετες συμπληρώσεις. Μήπως ὁ μέγας Δανὸς γλύπτῃς Τόρβαλτσεν δὲν πριόνισε, γιὰ νὰ στηρίξει πάνω τους συμπληρωμένα μέλη, τὰ αἰγινήτικα γλυπτὰ ποὺ ἀπόκτησε ὁ Λουδοβίκος τῆς Βαυαρίας καὶ ἔγιναν τὸ καλύτερο στολίδι τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου.

Τίποτα τέτοιο δὲν συνέβηκε στὴν Ἑλλάδα. Ὅπως ἐκεῖνος ποὺ δὲν ἔχει ζήσει μέσα στὴ χλιδὴ ξανοίγεται εὐκολώτερα στὴν ἀλήθεια, ἔτσι καὶ οἱ πρῶτοι ἀρχαιολόγοι καὶ οἱ μουσειακοὶ καλλιτέχνες, ἐλεύθεροι ἀπὸ τὴν κληρονομιά τοῦ δυτικοῦ μπαρόκου, ἄφησαν ἀνέγγιχτα τὰ ἀρχαῖα, ποὺ συμμάζευαν μὲ τόση θερμὴ, αὐτὰ ποὺ ἀποτελέσαν τοὺς πρῶτους πυρῆνες γιὰ τὰ κατοπινὰ μεγάλα ἑλληνικὰ Μουσεία.

Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα, ὅταν μεσορανοῦσε ὁ θετικισμός, ἔλειψε ἡ φαντασία ἐκείνῃ ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ καταπιαστῇ κανεῖς μὲ τὴν ἀناسύσταση ἐνὸς κομματιασμένου ἀρχαίου. Τὸ αὐστηρὰ ἐπιστημονικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἐπέβαλε τὴν ἀποχὴ ἀπὸ αὐθαίρεσες. Ὡς μάλιστα μπορούμε σήμερα νὰ κατηγορήσουμε τοὺς παλιότερους γιὰ ὑπερβολικὴ ἐπιφύλαξιν στὸ κεφάλαιο τοῦτο. Ἐνὰ εἶναι μολοντοῦτο βέβαιο: δὲν ἀλλοίωσαν, δὲν ἔβαλαν χέρι σὲ κανένα ἀρχαῖο. Μιὰ θρησκευτικὴ εὐλάβεια κρατοῦσε τὰ χέρια τῶν ἀρχαιολόγων καὶ συντηρητῶν μακριὰ ἀπὸ κάθε βέβηλη χειρουργία.

Στην ἐξαίρετην αὐτὴ παράδοση τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας ἐντάχθηκε φυσικὰ καὶ ἀβίαστα ἡ δική μας ὑπηρεσία ἀναστηλώσεως ποὺ διευθύνει ὁ κ. Ὁρλάνδος. Δὲν ἔχει στὸ παθητικὸ τῆς καρμμία ἀπὸ τὶς θεαματικὲς ἐκεῖνες ὁλοκληρώσεις ποὺ μὲ τόση σπουδὴ ἐπιχειροῦν οἱ ἀντίστοιχες ὑπηρεσίες στὴν Ἰταλία (καὶ ποὺ μᾶς ἀγανακτοῦν τόσο στὰ Δωδεκάνησα). Δὲν θυμοῦμαι, ἔξαφνα, ποῦ ἀποκρουστικὸ θέαμα ἀπὸ τὸ τοιμεντένιο ἐκεῖνο θεατράκι τοῦ ἐπινείου τῆς Ρώμης, τῆς Ὅσπια. Γνήσιοι κληρονόμοι τοῦ μπαρόκου, τὸ εἶχαν καταντήσει οἱ σύγχρονοι Ἰταλοὶ ἀναστηλωτὲς ἓνα ψεύτικο, μουντὸ σκηνογράφημα.

Οὔτε ξεχνιέται εὐκόλα ἡ σοβαρότερη ἐκείνη ἀνομία πάνω στὶς αἰθέριες ζωγραφιὲς τῆς πρώτης ἐκείνης βασιλικῆς τοῦ San Clemente, κοντὰ στὸ Κολοσσαῖο. Βρίσκοντας ἀνυπόφορη τὴν ἀχνάδα τῶν ἀγγελικῶν προσώπων ποὺ ζωγράφησαν οἱ δύο μάγοι τῆς πρώτης ἀναγέννησης Μαζολίνο καὶ Μαζάτσιο, ἐτόνωσαν οἱ συντηρητὲς μὲ ζωρότερο χρῶμα τὰ περιγράμματά τους. Ἔτσι ἡ ροδζάχαρη τῆς χαλκομανίας ἦλθε νὰ σκεπάσει τὴν εὐγένεια κλασσικῶν μορφῶν.

Συνέβηκε βέβαια καὶ ἐδὼ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ποὺ χρησιμοποίησε ἡ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία στὴ στερέωση βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν νὰ ξεπεράσουν τὴν ἐντολὴ ποὺ τοὺς ἐδόθηκε. Ποιὸς ὅμως «γεωμετρικὸς» ἐπιστήμων μπορεῖ νὰ συγκρατήσει εὐκόλα ἓναν καλλιτέχνη ἀπὸ τὸ νὰ «διορθώσει» κάποιο ἀρχαιότερο ἔργο, ἀφοῦ μάλιστα εἶναι ἀδύνατο νὰ στέκεται ἀπὸ πάνω του; Εἶναι γνωστὴ στοὺς ἀρχαιολογικοὺς κύκλους ἡ σοβαρὴ διαφωνία ἀνάμεσα σ' ἓναν ὄχι τυχαῖο παλιότερο ζωγράφο, τὸν μακαρίτη Μαλέα καὶ στὸν καθηγητὴ κ. Ρωμαῖο. Ἀφορμὴ ἦταν ὅτι ὁ τελευταῖος ἤθελε νὰ βάλει φραγμὸ στοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς τοῦ πρώτου, ὅταν καταπιανόταν ὄχι μὲ τὴν ἐπισκευήν, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀντιγραφή ἀρχαίων ζωγραφιῶν τοῦ Θέρμου, στὴν Αἰτωλία.

Ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ κ. Προκοπίου τὸ σπουδαιότερο ἴσως ἔχει σχέση μὲ τὸν Παρθενῶνα. Ἡ βόρεια πλευρὰ του ἀναστηλώθηκε, λέει, ἀπὸ τὸν μακαρίτη Μπαλάνο μὲ «σιδηροπαγὲς σκυροκονίαμα». Συμπληρώνουμε ὅτι, ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ ὁ ἀναστηλωτὴς αὐτὸς ἔκανε τὸ βανδαλισμὸ νὰ κουφώνει τὶς κολόννες τοῦ Παρθενῶνα, νὰ πετᾷ δηλαδὴ ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τους τὸ ζωντανὸ πεντελικὸ μάρμαρο καὶ νὰ τὸ γεμίζει μὲ τοιμέντο, δηλαδὴ μ' ἓνα μηχανικὸ νεκρὸ ὑλικό. Ὅλοι ὅμως οἱ παροικοῦντες στὴν Ἱερουσαλὴμ ξέρουν ὅτι ὁ κ. Ὁρλάνδος ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ διαμαρτυρήθηκε τότε ἐπίσημα γιὰ τὴν πράξιν αὐτὴ μὲ τὸ φυλλάδιο ποὺ κυκλοφόρησε *Pro Partenone*. Ἀξιοσημεῖωτο εἶναι ἐξ ἄλλου ὅτι ὁ μακαρίτης Μπαλάνος δὲν ἦταν οὔτε ἀρχιτέκτων οὔτε ἀρχαιολόγος (φιλόλογος ἢ μὴ), ἀλλὰ μηχανικός, διπλωματοῦχος κάποιας ξένης σχολῆς. Διέθετε δηλαδὴ ὁ ἄνθρωπος τεχνικὴ γνῶση, ἀλλὰ ὄχι τέχνη. Χωρὶς ὅμως τὴ σύνδεση καὶ τῶν δύο εἶναι ἐπικίνδυνη κάθε προσέγγιση ἀρχαίου ἀρχιτεκτονικοῦ ἔργου.

Ὁ κ. Προκοπίου εἶναι πρόθυμος νὰ δώσει μαθήματα στοὺς ἀρχαιολόγους, σὲ ἀνθρώπους, δηλαδὴ πού, ὅσοι ἀπ' αὐτοὺς εἶναι πραγματικὰ ἀρχαιολόγοι, δηλαδὴ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης, ἔχουν ἀποκτήσει «δυναμωμένοι ἀπὸ θεωρία καὶ μά-

θηση» – για να θυμηθοῦμε τὸν Ἀλεξανδρινὸ ποιητὴ – καὶ μεγάλην ὀπτικήν εὐαισθησία καὶ μοναδικὴ ἐξοικείωση. Εἶναι γι' αὐτὸ σὲ θέση νὰ συλλαβαίνουν καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον τὶς πρὸ λεπτὲς ἀποχρώσεις τῶν καλλιτεχνικῶν ἐκφράσεων τῶν διαφορῶν ἐποχῶν.

Ὅσο γιὰ τὸ ξεκαινούργωμα τῶν κεραμιδιῶν τῆς Καπνικαρέας, μπορούμε νὰ βεβαιώσουμε ὅτι ἡ στέγη δὲν ἔχασε τὴν πλαστικότητά της καὶ κάθε ἄλλο ἐπιζητήθηκε παρὰ νὰ δοθῇ στὰ κεραμίδια ψυχρὴ κανονικότητα. Βέβαια κάθε καινούργιο μέλος παίρνει ἀναγκαστικὰ μιὰν ἀρχαϊστικὴ κρυάδα ἂν βαλθῇ δίπλα στὸ παλιό, ποὺ ἐκφράζει τὴν ἐποχὴ του, ἀντλώντας ἀπὸ μιὰ βρυσσομάννα ποὺ δὲν ἔχει στερέψει. Τὶ νὰ γίνεῖ ὅμως, τὰ παλιὰ κεραμίδια χαλοῦν καὶ ἡ σκεπὴ δὲν πρέπει νὰ χάσκει. Νομίζει ὁ κ. Προκοπίου πὼς εἶναι δυνατὸ ὁ καλύτερος γνώστης τῆς ἀρχαίας καὶ Βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς ποὺ ἔχουμε νὰ μὴν εἶδε ὅτι μοιραῖα θὰ ἔχανε κάτι ἡ σκεπὴ τῆς ἐκκλησίας μὲ τὸ ξεκαινούργιμά της; Ἀλλά, ὅπως εἶπε ὁ μεγάλος Βέλφλυν, δὲν εἶναι ὅλα δυνατὰ σὲ ὅλες τὶς ἐποχές. Ἀπόλυτη ταύτιση μὲ τὴν αἴσθηση μιᾶς περασμένης ἐποχῆς εἶναι κάτι πέρα ἀπὸ τὴν ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου.

Ἀνακεφαλαιώνοντας, θέλουμε ἀκόμη νὰ τονίσουμε ὅτι, ἂν στὶς λεπτομέρειες δὲν πετυχαίνεται πάντοτε ἡ καλύτερη ἐφαρμογὴ, στὶς ἀρχές της, ὅμως, ἡ ὑπηρεσία ἀναστηλώσεως δὲν ἔχει ξεφύγει ποτὲ ἀπὸ τὴν ἀμόλυντη ἐλληνικὴ παράδοση τοῦ 19ου αἰῶνα. Εὐχόμαστε νὰ τὶς ἐφαρμόσει καὶ σ' ἓνα ἀληθινὰ μεγάλο ἔργο ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ ἐπιχειρήσει κάποτε ἡ Ἑλλάδα.

Εἶναι ἡ ἀναστήλωση τοῦ ναοῦ τοῦ Διός, στὴν Ὀλυμπία. Ὅταν βλέπει κανεὶς, μέσα στὴν καρδιὰ τῆς Ἀλτεως, πεσμένες στὴ σειρὰ τὶς κολόννες του, τοῦ ἔρχεται νὰ τρέξει παντοῦ στὴν ξενητιά, νὰ μαζέψει χρήματα γιὰ νὰ στήσουμε ἐμεῖς πάλι κάποτε τὸ ναὸ του στὸν Ὀλύμπιο Δία.

Ὅτι ἡ δική μας ὑπηρεσία ἀναστηλώσεως θὰ εἶναι ἄξια, ἂν ἔχει τὰ μέσα καὶ τὸν καιρὸ, νὰ καταπιασθεῖ μ' ἓνα τόσο δύσκολο ἔργο, νὰ τὸ ἐκτελέσει μὲ γνώση καὶ μὲ αἴσθηση, δὲν ὑπάρχει κανεὶς στὸ διεθνὲς ἐπιστημονικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ κοινὸ ποὺ θὰ τὸ ἀμφισβητήσει.

Ἡ ἀρχαϊκὴ Κόρη τῆς Λυών

29 XII 1956

Μέσα στο παλιὸ ἐπιβλητικὸ σταχτὶ παλάτι τῆς Λυών, ποὺ στεγάζει τόσα ἔργα τέχνης, ἡ ἑλληνικὴ Κόρη λάμπει μὲ ὅλη τὴ λευκότητά τοῦ ἀττικοῦ μαρμάρου, μὲ τὸ ἀρχαϊκὸ τῆς χαμόγελο, μὲ τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς ποὺ ἐκφράζει. Δὲν σώζεται ὁλόκληρη ἀλλὰ μόνο ἕως τὴ μέση. Πάνω στο χέρι, ποὺ δὲν προβάλλεται ὅπως στὶς περισσότερες γνωστὲς Κόρες, ἀλλὰ εἶναι κοντὰ στο στήθος, στέκεται πειθήνιο ἓνα πουλί, τί ἄλλο παρὰ περιστέρι;

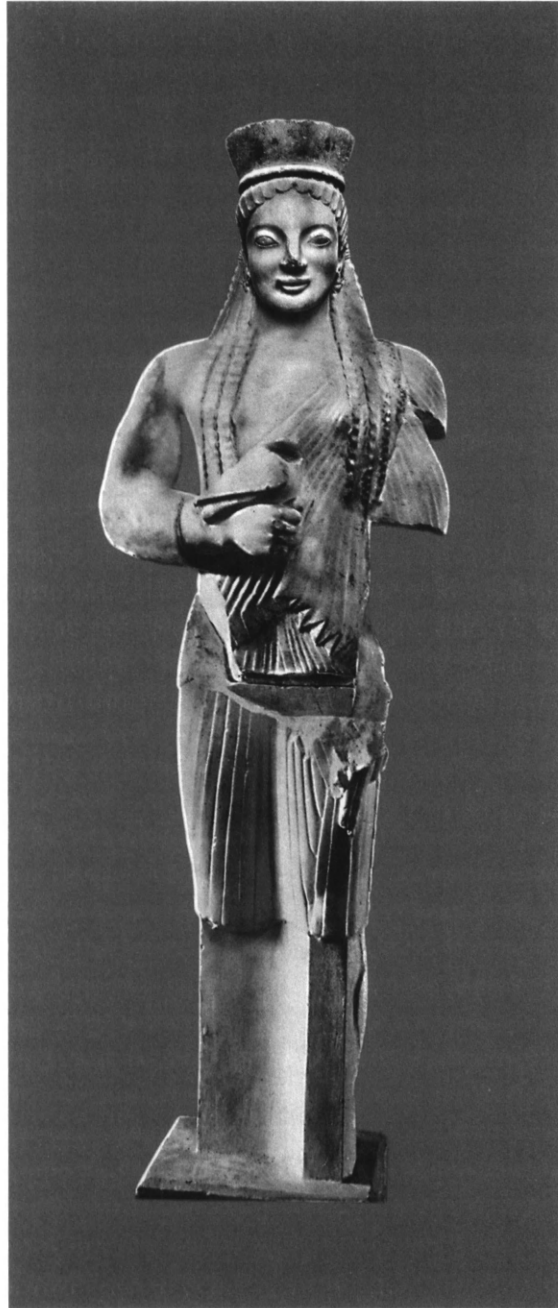
Πολλὰ ἐνθουσιαστικὰ γράφτηκαν γι' αὐτὴν, παρακίνησε σὲ συζητήσεις καὶ σὲ ἐπιστημονικὲς φιλονικίες.

Ἡ τύχη τῆς στὰ νεώτερα χρόνια ἀρχίζει ἀπὸ τὴ Μασσαλία. Πρέπει νὰ βρισκόταν ἐκεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ 1719, ἀφοῦ τότε ἓνας Βενεδικτίνος ἱερωμένος, ὁ Μονφοκόν, τὴν ἀπεικόνισε στο βιβλίον του. "Ἄν καὶ αὐτὸς τὴ θεωροῦσε αἰγυπτιακὸ ἔργο, ὁ ζωγράφος του, ἴσως ἀπὸ κάποια κρυφὴν ὑποψία γιὰ τὴ σχέση τῆς μὲ τὴν Ἀθήνα, τὴν παράστησε στο σχέδιόν του νὰ κρατᾷ μιὰ κουκουβάγια! Γύρω στὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα εὐκόλα πλάθονται μῦθοι. Ἔτσι, ἐπειδὴ στὴ Μασσαλία εἶχαν βρεθῇ λίγο πρὶν κάτι ἀρχαῖα ἐρείπια, διαδόθηκε ὅτι ἐκεῖ εἶχε φανερωθῇ καὶ ἡ Κόρη. Τί τὸ παράξενο νὰ βρεθῇ ἓνα ἀρχαῖο μάρμαρο σὲ μιὰ πόλιν ποὺ ὑπῆρξε ἀρχαῖα καὶ μάλιστα ἑλληνική;

Τὸ μῦθον αὐτὸν τὸν ἐπίστεψαν καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅταν πὰρ δὲν γεννιόταν ζήτημα γιὰ τὴν ἑλληνικότητα τῆς Κόρης τῆς Λυών. Εἶναι φανερό, ἔλεγαν μερικοί, ὅτι οἱ Φωκαεῖς ποὺ ἔχτισαν τὴ Μασσαλία εἶχαν παραγγεῖλει τὸ ἔργο σὲ κάποιον γλύπτη τῆς Ἰωνίας. Στήριζαν μάλιστα τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴ καὶ μὲ ἐπιχειρήματα. Διέκριναν στο ἔργο σμίλημα ἰωνικόν. Τὴ γνώμη τους τὴν εὐνοοῦσε καὶ τὸ ντύσιμον τῆς Κόρης ποὺ φορεῖ κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιον χιτῶνα, καὶ μάλιστα σχεδὸν ἰσλαμικὸ μὲ χειρίδες ποὺ φτάνουν, ὅπως τὸ συνήθιζαν οἱ βάρβαροι, ἕως τὸν καρπόν. Παράβλεπαν οἱ ἐρευνητὲς τὰ καθαρὰ καλλιτεχνικὰ κριτήρια, τοὺς γεροὺς ὧμους ποὺ δὲν ἦταν στὴν Ἰωνία ἰδανικὸ γιὰ τὶς γυναῖκες, ἀλλ' οὔτε καὶ γιὰ τοὺς ἄνδρες, τοὺς ἀγύμναστους καὶ μαλθακοὺς.

Ἐξάλλου τὸ πρόσωπον ἔχει πλαστικὴ πληρότητα, ἄγνωστη στὰ ἰωνικὰ ἔργα τὰ σμιλεμένα μὲ τρυφερότητα, μὲ τὸ λυρισμὸ ἐκείνον τὸ διάχυτον καὶ στὰ μάτια τῶν μορφῶν.

Τὸ ὄνομα Ἀφροδίτη, μὲ τὸ ὁποῖον ἦταν γνωστὴ ἕως τὶς ἡμέρες μας ἡ Κόρη τῆς Λυών, τῆς τὸ εἶχαν δώσει οἱ νεώτεροι κυρίως ἀπὸ τὸ περιστέρι ποὺ κρατᾷ



Ἡ Κόρη τῆς Λυών. Μουσεῖο Ἀκροπόλεως. Ὁ κορμὸς εἶναι γύψινο ἀντίγραφο τοῦ πρωτοτύπου ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Λυών.

στο σφιγμένο χέρι της. Κάποια θεϊκή αἴγλη τῆς πρόσδινε καὶ τὸ ψηλὸ ἐπίθεμα τοῦ κεφαλιοῦ, ὁ «πόλος». Ἀκόμη καὶ σήμερα διακρίνονται πάνω του, ἂν καὶ ξεθωριασμένα, τὰ ἄλλοτε ζωγραφιστὰ καλλίγραμμα ἀνθέμια.

Ἀρχικὰ ἡ Κόρη, ὅπως ὅλες οἱ ἀρχαῖκὲς τοῦ δου αἰῶνα π.Χ., ἔπλεε μέσα στὰ χρώματα. Κόκκινα ἦταν τὰ μαλλιά καὶ τὰ χεῖλη της, μαῦρα τὰ φρύδια καὶ οἱ κόρες τῶν ματιῶν. Ἄλλα χτυπητὰ χρώματα θὰ ἐτόνιζαν τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἐπανωφόρι, τὸ ἱμάτιο. Ἦταν καὶ αὐτά, ὅπως τὸ πλούσιο ντύσιμο καὶ τὸ χαμόγελο, μιὰ ἔκφραση χαρᾶς, μιὰ κάπως πρωτόγονη ἀντίληψη γιὰ τὴν ἀνταύγεια τῆς γυναικείας ὀμορφιάς.

Ἀργότερα ἡ κλασικὴ τέχνη ἀρνήθηκε τοὺς φωναχοὺς χρωματισμοὺς. Τὰ χρώματα τῶν ἀγαλμάτων, ἀπὸ σάλπισμα ζωῆς ποὺ ἦταν στὰ ἀρχαῖκα χρόνια, ἔγιναν μιὰ διακριτικὴ ὑπόκρουση.

Ἀρκετὲς γενιὲς εἶχαν τραφεῖ μὲ τὴν πίστη στὴν ἀρχαῖκὴν αὐτὴν «Ἀφροδίτη» ποὺ τάχα τὴν εἶχαν λατρέψει οἱ Μασσαλιῶτες. Ἐνας λαμπρὸς γνώστης τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς, ὁ καθηγητὴς τῆς Λυῶν Ἀνρὶ Λεσά¹, τῆς ἀφιέρωσε ὁλόκληρο βιβλίο. Ἄλλοι εὐρωπαῖοι ἀρχαιολόγοι ἔγραψαν γι' αὐτὴν μελέτες καὶ ἄρθρα. Δὲν ἐξέταζαν καλὰ - καλὰ πῶς βρέθηκε στὴ Λυῶν. Τελευταῖα μιὰ ἔρευνα τοῦ καθηγητῆ καὶ ὀνομαστοῦ ἀρχαιολόγου Σάρλ Ντυγκά² ἐξακρίβωσε μερικὰ διαφωτιστικὰ γιὰ τὶς νεώτερες τύχες της. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία μερικῶν ἐγγράφων ἀγόρασε τὴν ἑλληνικὴ Κόρη ἡ πόλη τῆς Λυῶν κατὰ τὸ 1810, ὅχι ὅμως ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῆς Μασσαλίας ὅπου βρισκόταν ἀρχικά. Γιατὶ στὸ μεταξὺ εἶχε μεταφερθῇ σὲ μιὰν ἄλλη πόλη τῆς Νότιας Γαλλίας, τὴ Νίμ, ἀφοῦ εἶχε φιλοξενηθῇ ἀρκετὸν καιρὸ ἀπὸ ἓναν ἀββὰ ἀγνώστου διαμονῆς.

Ἄλλη ἔρευνα, τεχνοῖστορικὴ, πρὶν ἀπὸ τὸν Πόλεμο, εἶχε φτάσει σὲ σπουδαῖα καὶ περισσότερα συναρπαστικὰ συμπεράσματα γιὰ τὴν ἀρχαία ἱστορία τῆς Κόρης. Ξέρουμε πᾶς σήμερα ποὺ ἦταν στημένη, τὶ παράστανε, ἀπὸ ποιά καλλιτεχνικὴ περιοχὴν ἐβγήκε. Αὐτὰ ὅλα τὰ πέτυχε ἡ λεπτὴ ὄραση ἑνὸς προικισμένου νέου ἀρχαιολόγου, ποὺ ἄφησε πρόωρα τὴ ζωὴ, τοῦ Χάμφρυ Παίην. Διευθυντῆς τῆς Βρετανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ 1931 ἕως τὸ 1936 εἶχε ἀναλάβει, ἑνδοξα κιόλας ἀπὸ τὸ πρῶτο βιβλίο του τὰ *Νεκροκορίνθια*, νὰ γράψει τὸν πρόλογο σὲ μιὰν ἔκδοση νέων καλῶν φωτογραφιῶν ἀπὸ τὶς Κόρες τῆς Ἀκρόπολης. Ἦταν τότε τὰ δημιουργικὰ χρόνια τῆς καθαυτῆς ἀρχαιολογίας, τῆς ἐπιστήμης ποὺ δὲν εἶναι στεγνὴ ἀρχαιογνωσία ἢ ἀφηρημένη ἐπισκόπηση, ἀλλὰ μιὰ θεώρηση καὶ ἐξιστόρηση τῆς ἑλληνικῆς τέχνης στηριγμένη στὴ σπουδὴ τῶν μνημείων. (Τὴν εἶπαν γι' αὐτὸ μερικοὶ ἐπιστῆμη ἐμπειρικὴ.) Τὸ ἀπαραίτητο αἰσθητήριό τοῦ ἀληθινοῦ ἀρχαιολόγου, ὅπως καὶ τοῦ καλλιτέχνη, ἡ ὄραση, εἶχε πάρει μιὰ πρωτάκουστη ἀνάπτυξη, ὕστερ' ἀπὸ προσπάθειες πολλῶν γενεῶν καὶ ὄχι χωρὶς τοὺς κρυφοὺς πνευματικοὺς κόπους τῶν σύγχρονων ἀρχαιολόγων.

Μελετώντας μία μία τὶς Κόρες τῆς Ἀκρόπολης ὁ Παίην ἄρχισε νὰ ἀμφιβάλλει γιὰ τὴν ἐθνικότητα τῆς Κόρης τῆς Λυῶν. Σταμάτησε στὸ ὅτι ἓνας παλαιότερος

ἀρχαιολόγος τὴν εἶχε συγκρίνει μὲ ἀττικά ἔργα, προχώρησε περισσότερο, ἔψαξε καὶ βρῆκε. Ἀνάμεσα στὰ συντρίμματα γλυπτῶν στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης ὑπῆρχαν μέρη ἀπὸ τὸ κάτω σῶμα μιᾶς Κόρης ποὺ φοροῦσε χιτῶνα. Ἦταν μιὰ χαρὰ οἱ πτυχές ποὺ τὶς εἶχε σμιλέψει μὲ ἀκρίβεια καὶ μὲ ἀγάπη ὁ τεχνίτης –τὶ παράξενο!– θύμιζαν τόσο τὶς πτυχές τῆς Κόρης στὴ Λυών. Ἀστράψε φῶς στὸ νοῦ τοῦ λαμπροῦ ἀρχαιολόγου. Ἄν ἦταν αὐτὰ τὰ ζηλευτὰ γλυπτὰ τὸ κάτω σῶμα τῆς Κόρης τῆς Λυών; Ἄν ἡ Κόρη τούτη εἶχε στηθῇ κάποτε πάνω στὸν Ἱερὸ Βράχο;

Στὶς περιστάσεις αὐτὲς ἡ ἀπάντηση δὲν εἶναι ἄμεση. Χρειάζεται ἓνα γύψινο ἐκμαγεῖο τοῦ ἀρχαίου ποὺ βρίσκεται μακριὰ γιὰ ν' ἀποδειχθῇ ἂν κολλοῦνε ἀναμεταξύ τους τὰ σκόρπια μέλη. Ὅταν, μὲ τὴν προθυμία τῶν μουσειακῶν ἀρχῶν τῆς Λυών, ἔφτασε ἐπιτέλους τὸ ἐκμαγεῖο τῆς Κόρης, ἦλθε καὶ ἡ βεβαιότητα. Ὅχι μόνο τὰ μάρμαρα ἀπὸ τὸ κάτω σῶμα κόλλησαν ἀκριβῶς στὴ μέση της, κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ βραχίονα, ἀλλὰ καὶ δύο κομμάτια γλυπτῶν στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης πῆραν τὴ θέση τους πάνω στὸν ἀριστερό της ὤμο. Γιὰ πρώτη φορὰ ὑψώθηκε, στήθηκε πραγματικὰ ἡ πανέμορφη Κόρη, ὅσο εἶναι τοῦτο δυνατὸ ὅταν λείπουν οἱ κνήμες καὶ τὰ κάτω ἄκρα. Μὲ τὴ συμπλήρωση φάνηκε καλύτερα κεῖνο ποὺ μαρτυροῦσε ἡ μακριὰ, ἡ πλούσια κόμη, ἡ χυμένη πάνω στὴ ράχη της. Ὅτι ὁ γλύπτης παράστησε τὴν Κόρη ὀλοσώματη, μὲ ὅμοιαν ὁμορφιά σ' ὅλες τὶς ὀψεις, ἐμπρός, πίσω καὶ στὰ πλάγια.

Δὲν ἔμενε πὰ καμιά ἀμφιβολία. Τὸ χαρμόσυνο αὐτὸ γλυπτὸ δὲν ἦταν θεὰ οὔτε εἶχε ποτὲ στηθῇ στὴν ἀρχαία Μασσαλία τῶν Φωκαέων. Ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς μαρμάρινες ἐκεῖνες γελαστὲς κόρες τῆς Ἀκρόπολης, ποὺ τὶς εἶχαν χαρίσει διάφοροι ἀναθέτες, ἀλλὰ κυρίως οἱ ἴδιοι οἱ τεχνῖτες στὴν Ἀθηνᾶ Ἐργάνη –γιὰ νὰ ἔχουν τὴν προστασία της– ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες θεότητες, σάν «ἀγάλματα», δηλαδὴ ἀγλαΐσματα. Γιὰ νὰ τὶς εὐφραίνουν μὲ τὴ νιότη καὶ μὲ τὴν ὁμορφιά τους, γιὰ νὰ εἶναι συντροφιά στὴ μοναξιά, ποὺ τὴ μισοῦσαν οἱ θεοὶ ὅπως καὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ τόπου.

Ποιὸς ξέρεי πῶς βρέθηκε στὴ Μασσαλία τὸ ἀττικὸ γλυπτό. Μπορεῖ κάποιος ἀπὸ τοὺς Τούρκους ποὺ κατοικοῦσαν στὴν Ἀκρόπολη νὰ τὸ πούλησε σὲ κάποιον ναυτικὸ τῆς Μασσαλίας ἢ σὲ κάποιον ἄλλον ἀπὸ τοὺς περαστικούς ἐκεῖνους ἐλληνολάτρες Γάλλους τοῦ 18ου αἰώνα. Δὲν θὰ τὸ μάθουμε ποτέ.

Βέβαιο εἶναι μόνο ὅτι ἡ Εὐρώπη ἀγάπησε, ἐτίμησε καὶ τελικὰ ἐφύλαξε τὴν ἀττικὴ Κόρη μέσα σ' ἓνα ναὸ τῆς Τέχνης, σ' ἓνα Μουσεῖο. Καὶ ὄχι μόνο αὐτό. Τὴ μελέτησε μὲ ἐπιμονὴ καὶ ἐξακρίβωσε τὸν ἀρχικὸ προορισμὸ της.

Μὲ τὴ λιτὴ ἐκφρασὴ τοῦ ὁ Παίην ἐτοποθέτησε τὴν κόρη καὶ αἰσθητικά: «Βρίσκεται στὴν ἀρχὴ μιᾶς νέας φάσης τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς· γιατί, μ' ὅλες τὶς ἀδυναμίες της, ἔχει πολλὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν καλύτερων ἀρχαϊκῶν ἔργων –ἐντονὴ ζωτικότητα, ἀπλότητα καὶ ἀκρίβεια μορφῆς καὶ μιὰ ἄφταστη ἀσφάλεια στὴ σχηματοποίηση τῶν λεπτομερειῶν». Οὔτε γιὰ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτησή του τῆς Κόρης κατὰ τὰ 540 π.Χ. ἀμφιβάλλει κανεὶς σήμερα.

Ἀξιοπαρατήρητο κοινωνικὸ φαινόμενο εἶναι τὸ ὅτι πρώτη αὐτὴ ἀνάμεσα στὶς Κόρες τῆς Ἀκρόπολης φοράει τὸν ἰωνικόν, τὸ χειριδωτὸ χιτῶνα. Ὅχι ὅμως καὶ ἀνεξήγητο. Στὰ χρόνια τοῦτα κορυφώνεται ἡ ἐξάρτηση τῶν Ἀθηναίων ἀπὸ τὸν ἰωνικὸ πολιτισμό, σὺν ὅποιο τοὺς εἶχε στρέψει ἡ τυραννίδα τοῦ Πεισιστράτου. Δύο δεκαετίες ἀργότερα, οἱ γιοί του κάλεσαν στὴν αὐλή τους ἕναν Ἴωνα ποιητὴ, τὸν Ἀνακρέοντα, γιὰ νὰ τοὺς διασκεδάζει. Τὸν βλέπουμε σὲ μερικὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα νὰ βαδίζει σὲ κατάσταση εὐθυμίας ἑκστασης, μὲ συνοδεία ἀριστοκρατικῶν νέων τῆς Ἀθήνας.

Ἕνα ἄνθος ἀπὸ τὰ ξένοιαστα αὐτὰ χρόνια εἶναι καὶ ἡ ξενιτεμένη Κόρη τῆς Ἀττικῆς. Γοητευόμαστε ἀπὸ τὸ ἄρωμά της, ἂν καὶ ξέρουμε ὅτι τὶς περσικὲς νίκες δὲν τὶς προετοίμασε ἡ γενιὰ τῆς Ἀθήνας, ἀλλὰ ἡ ἐπόμενη: αὐτὴ ποὺ ἐπάλεψε γιὰ τὴ δημοκρατία καὶ ἐμίσησε τὴ χλιδὴ.

1. Lechat Henri (1862-1925). Γάλλος ἀρχαιολόγος, μέλος τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς τῆς Ἀθήνας. Ἀσχολήθηκε μὲ ἔργα πλαστικῆς τῆς Ἀκρόπολης καὶ κυρίως μὲ τὸ ἔργο τοῦ Φειδία.

2. Dugas Charles (1885-1957). Γάλλος ἀρχαιολόγος, ἀπὸ τοὺς διακεκριμένους ἐρευνητὲς τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ἀγγειογραφίας καὶ γνωστὸς φιλέλληνας. Ἐργάστηκε στὴν Ἑλλάδα (1908-1911) ὡς μέλος τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς. Ἐρευνῆσε ἀνασκαφικὰ τὸ ναὸ τῆς Ἀλέας Ἀθηνᾶς στὴν Τεγέα. Διετέλεσε καθηγητὴς τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης σὺν πανεπιστήμιον τῆς Λυών.

Μελέτες για τὸ Θησεῖο

Εἶναι δύο αἰῶνες τώρα ποὺ οἱ ἀρχαιοφίλοι τῶν δυὸ ἡπείρων μελετοῦν τὸ «Θησεῖο» καὶ σκύβουν πάνω στὰ προβλήματα ποὺ παρουσιάζει ὁ ναὸς αὐτός, ὁ «καλύτερα διατηρημένος ἀπ' ὅλη τὴν ἀρχαιότητα», ὅπως ἔχουν σωστὰ τονίσει.

Γιατί, ἀλήθεια, σὲ ποιὸν ἄλλον ἀπὸ τοὺς ἑλληνικοὺς ναοὺς τοῦ τόπου μας ἢ τῆς κάτω Ἰταλίας καὶ τῆς Σικελίας, περιπατώντας ἀνάμεσα στὶς κολόννες ἔχουμε ἀπάνω μας τὴ σκεπὴ τῶν μαρμαρίνων φατωμάτων σὲ ὅλη τῆς τὴν ἔκταση ἢ βλέπουμε ὀρθωμένον τὸν τοῖχο τοῦ κυρίου ναοῦ, τοῦ σηκοῦ, ποὺ δίνει στὸ περιστύλιο τὸ ἀναγκαῖο βάθος γιὰ τὴν ἔξαρση τῆς πλαστικότητάς του;

Πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν ἀνεξαρτησία, στὸ 18ον αἰῶνα, μελέτησαν ὁ Σπιούαρτ καὶ ὁ Ρεβὲτ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ προβλήματα τοῦ ναοῦ μὲ μιὰ ζηλευτὴ καὶ γιὰ σήμερα ἐπιστημονικὴν ἀκρίβεια, συνταιριασμένη μὲ τὴν πηγαία ἐκείνη αἰσθησιμὴ τῆς μορφῆς ποὺ κάνει τόσο μαγευτικὸ τὸ μνημειακὸ σύγγραμμα τοὺς *Ἀρχαιοτέτες τῆς Ἀθήνας*. Εἶχε τόσο κυριέψει τὶς ψυχὰς τῶν Εὐρωπαίων τὸ ἐπιβλητικὸ μνημεῖο τῆς κλασσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὥστε ἀπὸ τὸ 1809 εἶναι στημένο μέσα στὴν καρδιά τῆς Βιέννης, στὸ Φόλγκς γκάρτεν, ἓνα ἀρχιτεκτονικὸ ἀντίγραφο τοῦ «Θησείου», ἔργο τοῦ Ἰταλοῦ Νόμπλε – φωτεινὸ σημεῖο βόρειας ἀπόδρασης πρὸς τὴν ἑλληνικὴν ιδέα.

Στάθηκε εὐτύχημα ὅτι ἀπὸ τὸν 5ον αἰῶνα μ.Χ., στὰ παλααιοχριστιανικὰ χρόνια, τὸ ἀρχαῖο κτίριο τροποποιήθηκε ἐλαφρὰ μόνο γιὰ νὰ στεγάσει ἓναν χριστιανό, τὸν Ἅγιο Γεώργιο. Ἐμεινε ἔτσι ὄρθιο, μὲ ὅλη τὴ μελωδία τοῦ περιστυλίου του, μὲ τοὺς τοίχους, μὲ τὴ γλυπτὴ διακόσμηση τῶν μετοπῶν καὶ τῆς ζωφόρου, δυστυχῶς ὅχι καὶ τῶν αἰτωμάτων.

Τὰ γλυπτὰ τῶν δύο αἰτωμάτων ἦταν τόσο τέλεια ξεριζωμένα, ὥστε τὰ θεωροῦσαν ὀριστικὰ χαμένα, ἓνας μάλιστα ἀρχαιολόγος ὑπέθεσε ὅτι τὰ ξεσήκωσαν ὅλα μαζί οἱ Ρωμαῖοι κατακτητὲς ἐπειδὴ πολὺ τὰ ἀγάπησαν. Ἔτσι ἔγινε δεκτὴ μὲ ἀπροκάλυπτη χαρὰ μιὰ ἀνακάλυψη τοῦ Ὀμήρου Τόμοσιν στὰ τελευταῖα χρόνια. Ἀνάμεσα στὰ γλυπτὰ ποὺ φανέρωσε ἡ ἀνασκαφὴ τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς τῆς Ἀθήνας σταμάτησε σ' ἓνα ἀκέφαλο γυμνὸ ἀνδρικό κορμὶ καὶ σ' ἓνα ἄλλο ντυμένο τῆς Ἀθηνᾶς. Στηριζόμενος στὴν ἐποχὴ τῶν γλυπτῶν καὶ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία τους – ποὺ φέρνει ἀπὸ τὴν δεμένη, τὴν ἀκόμη αὐστηρὴ τέχνη τοῦ Μύρωνος στὴν ἐλεύθερη κλασσικὴ μορφὴ – ἀλλὰ καὶ στὰ ἴχνη τῶν μορφῶν πάνω στὸ βάθος τοῦ ἀνατολικοῦ αἰτώματος, στὸ τύμπανο, ἔφτασε ὁ Τόμοσιν στὸ συμπέρα-

σμα ὅτι τὰ δύο ἀγάλματα ἀποτελοῦσαν, μαζί με ἓνα ἄλλο κάποιου καθιστοῦ θεοῦ ποὺ δὲν ἐσώθηκε, τὶς κεντρικὲς μορφὲς τοῦ ἀετώματος. Ὁ γυμνὸς ἥρωας θὰ εἶναι ὁ Ἡρακλῆς, ὁ σωτήρας τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὰ θηρία. (Πῶς νὰ μὴ σταθοῦμε στὸ ὅτι ὁ χριστιανὸς «ἥρωας» ποὺ λατρεύτηκε στὸ Θησεῖο, σχεδὸν ἕως τὶς ἡμέρες μας, ὁ Ἅγιος Γεώργιος, πάλευε καὶ αὐτὸς μετὰ τὰ θηρία γιὰ νὰ σώσει καὶ νὰ ὑψώσει τῶν ἀνθρώπων τὴ ζωή;)

Ἀπὸ ἄλλα ἴχνη πάνω στὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα ὑπόθεσε ὁ Τόμσον (Thomson) ὅτι τὸ θέμα τῆς γλυπτῆς διακόσμησης του ἦταν ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Ἡρακλῆ στὸν Ὀλυμπο, ἢ ἀποθέωσή του, ὕστερ' ἀπὸ τοὺς τόσους ἄθλους του.

Ἡ σύνθεση θὰ ἦταν ἀπλή, χωρὶς δράση καὶ ἐμπλοκή· σχεδὸν ἱερατικὴ ἀκίνησία, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε ξεπεραστῇ τὴν ἐποχὴ τούτη, γύρω στὸ 440 π.Χ., ἐπεβλήθηκε ἴσως ἀπὸ τὸ θέμα, ἐκτὸς ἂν εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς «πολυγνώτειας» ἰδιοσυγκρασίας τοῦ δημιουργοῦ, ποὺ προτιμοῦσε ἀπὸ τὴν ταραχὴ τὸ συγκρατημένο, τὸ ἀκίνητο δρᾶμα.

Περισσότερο συναρπαστικὸ εἶναι τὸ μαρμάρينو σύμπλεγμα ποὺ τὸ θέλει ὁ Τόμσον στημένο στὴν κορυφὴ τοῦ ἀετώματος, σὰν ἀκρωτήριο: δυὸ κορασιές, ἢ μία ἀνεβασμένη πάνω στὸν ὦμο τῆς ἄλλης, ποὺ εὐτυχῶς σώθηκε καὶ τὸ κεφάλι της. Εἶναι, ὅπως καὶ τὰ σώματα, μεστό, σχεδὸν τετράγωνο, με λίγες ἀδρὲς γραμμές, με ἑλαφρὸ χαμόγελο ποὺ τὸ συνοδεύει καὶ τὸ βλέμμα. Τὸ ὀλόγλυφο αὐτὸ γλυπτό, τὸ κυκλωμένο ἐκεῖ πάνω, στὴν κορυφὴ τοῦ ναοῦ, ἀπὸ τὸ φῶς καὶ ἀπὸ τὸν ἀέρα τῆς Ἀθήνας, θὰ κυριαρχοῦσε πάνω ἀπ' ὅλα τὰ δημόσια κτίρια τῆς ἀρχαίας ἀγορᾶς. Πόσο θὰ καμάρωναν ἀπὸ κάτω οἱ περιπατητὲς τὰ νιάτα αὐτὰ ποὺ ἔπαιζαν διακριτικὰ πάνω ἀπὸ τὴν κατοικία τῶν θεῶν!

Εἶναι ἀπιθάνο, ὅτι τώρα ἢ στὸ μέλλον θὰ μπορέσουμε ἐμεῖς, ἴσως οὔτε καὶ οἱ ξένοι, νὰ ποῦμε τὸ «Θησεῖο» μετὰ ἄλλο ὄνομα. Καὶ ὅμως εἶναι σήμερα ἐξακριβωμένο, ὅτι δὲν ἦταν ναὸς τοῦ Θησέα, ἀλλὰ τοῦ Ἡφαίστου. Τοῦ χωλοῦ θεοῦ ποὺ προστάτευε, ἀρχιτεχνίτης καὶ σιδηρουργὸς αὐτός, τοὺς τεχνίτες ποὺ μοχθοῦσαν ὀλημερὲς στὰ γειτονικὰ ἐργαστήρια τοῦ Κεραμικοῦ. Ὁ Πανσανίας τὸ λέει καθαρά:

Ὑπὲρ δὲ τὸν Κεραμικὸν καὶ στοὰν τὴν καλουμένην Βασίλειον ναὸς ἐστὶν Ἡφαίστου¹.

Αὐτὸς ὁ θεὸς λατρευόταν πάνω στὸ λόφο τοῦτον, τὸν Ἀγοραῖο Κολωνό, τὸ ἱερὸ τοῦ Θησέα πρέπει νὰ βρίσκονταν κάπου ἀνατολικώτερα. (Πόσοι ἀρχαιολόγοι δὲν ἀναζήτησαν καὶ δὲν θὰ ἀναζητοῦν στὰ ἀττικὰ ἀγγεῖα ἀνταύγειες ἀπὸ τὶς εὐγενικὲς ἀλλὰ ἀγέλαστες μορφὲς καὶ ἀπὸ τὴν πρῶιμη κλασσικὴ σύνθεση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ πραγματικοῦ Θησεῖου, ἔργων τοῦ ξακουσμένου Μίκωνα!)

Τὴν ἐπιστημονικὴν ὀνομασίαν «Ἡφαίστειο», ποὺ ἐπεκράτησε σήμερα τὴν εἶχαν προτείνει πρῶτοι δύο Ἕλληνες ἱστοριοδίφες τῆς ἐποχῆς, ὁ Σουρμελῆς καὶ ὁ Περβάνογλου καὶ ἂν ἡ γνώμη τους εἶχε ἀπήχηση, ἔγινε τοῦτο γιὰ τὴν ἀσπιά-

οθηκε καὶ τὴν ὑποστήριξε σὲ μιὰ μελέτη τοῦ τοῦ 1874 ὁ γνωστὸς Γερμανὸς ἀρχαιολόγος Λόλλινκ.

Στὴν ταύτιση τοῦ ναοῦ μὲ τὸ Θησεῖο, ποὺ εἶναι παλιά, ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα κιόλας, ξαναγυρίζει τελευταῖα ἓνας σημερινὸς Γερμανὸς ἀρχαιολόγος, ὁ Χέρμπερτ Κῶχ, στὸ πολυσέλιδο βιβλίο του *Μελέτες στὸ ναὸ τοῦ Θησέα στὴν Ἀθήνα* (ἐκδοση τῆς Σαξωνικῆς Ἀκαδημίας, Βερολίνου 1955). Εἴχαμε σχεδὸν ἀπελπιστῇ ὅτι οἱ ἐπίμονες καὶ σοβαρὲς ἔρευνες τοῦ ἐδῶ καὶ εἴκοσι πέντε χρόνια μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ἑλβετοῦ ἀρχιτέκτονος Στόκαρ, θὰ ἔβλεπαν τὸ φῶς. Ἄν καὶ ἀπομονωμένος ἀπὸ τὴ διεθνὴ ἔρευνα στὴν πανεπιστημιακὴ πόλὴ τῆς Ἀνατολικῆς Γερμανίας ὅπου διδάσκει ἀκόμη, κατῳρθώσε νὰ χαρίσει ἓνα βιβλίο ἀληθινὰ σοφὸ, μὲ τὴν ἀρχαία σημασία τῆς λέξης. Ὅχι φορτωμένο μὲ γνώσεις, ἀλλὰ μὲ βαθειὰ καὶ πλατεῖα γνώση τῶν πραγμάτων καὶ μὲ τὴν ἀπαραίτητη στὸν ἀρχαιολόγο γενικὴ καλλιτεχνικὴ παιδεία καὶ πνευματικὴ καλλιέργεια. Μόνο ὁ τίτλος μερικῶν κεφαλαίων διδάσκει πόσο καίρια μορφολογικὰ προβλήματα τοῦ κτιρίου ἐσπούδασε ὁ συγγραφέας: Καμπύλωση τῶν ὀριζοντίων, πολυχρωμία, ὁ πλαστικὸς διάκοσμος τοῦ κτιρίου κ.ἄ. Χαιρόμαστε τὸν ἱστορισμό του ποὺ παρακολουθεῖ τὴ σημασία τοῦ κτιρίου καὶ στὴ νεώτερη ζωὴ, τὴν ἐπίσημη, ὅπως καὶ τὴν ἰδιωτικὴ. Ἐδῶ ἐδεξιώθηκαν οἱ κληρικοὶ καὶ οἱ προεστοὶ τὸν Ὅθωνα, ὅπως τὸ παράστησε ὁ Πέτερ Ἐς στὸν γνωστὸ πίνακά του τῆς Νέας Πινακοθήκης τοῦ Μονάχου. Γύρω ἀπὸ τὸ «Θησεῖο» ἐώρταζαν τὴν ἐποχὴ τῶν Τούρκων τὰ πλήθη τοῦ λαοῦ δυὸ γιορτές, φανερὰ προχριστιανικῆς προέλευσης: τὰ Κούλουμα καὶ τὰ Ρουσάλια (ποὺ ἦταν γιορτὴ τῶν νεκρῶν καὶ τῆς ἀνοιξης).

Ἐκατὸν σαράντα εἰκόνες καὶ πενήντα ἐπτὰ πίνακες δίνουν ἓνα πλῆθος ἀπόψεις ἀπὸ τὸ κτίριο καὶ ἀπὸ τὰ γλυπτά του, καθὼς καὶ ἀνατυπώσεις ἀπὸ παλαιότερες καλλιτεχνικὲς ἀπεικονίσεις του.

Ξεχωριστὴ λεπτότητα ἔχουν, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, τὰ παλαιὰ σχέδια τῶν φατνωμάτων ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ρομαντικοῦ ἐκείνου ἀρχιτέκτονα, τοῦ Σάουμπερτ, ποὺ στάθηκε στενὸς φίλος καὶ συνεργάτης τοῦ δικοῦ μας τοῦ Κλεάνθη. Σπουδαιότερη ὅμως εἶναι ἡ συμβολὴ στὴ γνώση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ κτιρίου ποὺ δίνουν τὰ ἄφθονα σχέδια, φιλοτεχνημένα ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ μακαρίτη συνεργάτη τοῦ συγγραφέα, τοῦ Ἑλβετοῦ Στόκαρ. Ἐχουν ὑψηλὸ νόημα, εὐσυνειδησία καὶ ἀκρίβεια. Περισσότερο μᾶς κυριεύουν ὅσα δίνουν ἀπόψεις μέσα ἀπὸ τὲς γωνίες τοῦ ναοῦ, μὲ τὸ περιστύλιο, μὲ τὰ φατνώματα καὶ μὲ τὰ γλυπτά τῆς ζωφόρου. Φαίνεται ὅαν θαῦμα πῶς μπορεῖ μόνη ἡ γραμμὴ νὰ ἀποδίδει τὴν πλαστικὴ ὑπόσταση τοῦ ἀρχαίου μαρμάρου, θαῦμα ποὺ δὲν εἶναι ἀνεξήγητο γιὰ τὴν τεχνικὴ κατάρτιση τὴ συνοδεύουν ἡ βαθειὰ ἑλληνικὴ παιδεία τοῦ Εὐρωπαίου, γιὰ τὸν χάρεινε μὲ τὰ ἀπαλὰ φτερά της ἡ ἄσβεστη παράδοση τοῦ ρομαντισμοῦ.

Στὸ βαθυστόχαστο περιεχόμενο τοῦ βιβλίου, ποὺ τιμᾷ τὴ σύγχρονη ἐπιστῇ, θὰ ἀνατρέχουμε πάντα, ἀδιάφορο ἂν δὲν συμφωνήσουμε μὲ τὴν ὀνομασία «Θησεῖο» ποὺ προσπαθεῖ νὰ τὴ στερεώσῃ πάλι ὁ συγγραφέας. Ἦδη τὸ παλαιό-

τερο, τὸ συνθετικὸ ἔργο τοῦ Ζάουερ, εἶχε τὸν τίτλο *Τὸ λεγόμενον Θησεῖο*. «Ἡφαίστειο» τὸ ὀνομάζουν χωρὶς δισταγμὸ οἱ Ἀμερικανοὶ ἀρχαιολόγοι ὅσοι μελέτησαν ὕστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμο τὴν ἀρχιτεκτονικὴ του καὶ τὸ ὄνομα αὐτὸ ἔχει πὰ καθιερωθῇ.

Πῶς ὅμως εἶχε μέσα στὸ ναὸ ἐκπροσωπηθῇ ὁ κύριος θεὸς του, ὁ χωλὸς Ἡφαιστος, ὁ πρῶτος τεχνίτης τῆς Ἀθήνας; Ποιὰ ὄψη παρουσίαζε τό (ὄχι ἀσυντρόφευτο) ἄγαλμά του τὸ στημένον στὸ βάθος τοῦ σηκοῦ; Θὰ τὸ ἰδοῦμε στὸ ἐρχόμενο σημεῖωμα.

1. [Παυσ. 1, 14, 6].

Ένα πρόβλημα τῆς τέχνης

Δημιουργία, μίμησις καὶ ἐκλεκτισμός

Σ' ἓναν πίνακά του ποὺ βρίσκεται σήμερα στὴν παλαιὰ Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου, παράστησε ὁ Ροῦμπενς τὸ θάνατο τοῦ Σενέκα. Ὁρθίος πάνω σὲ μιὰ λεκάνη μὲ νερὸ δίνει ὁ δάσκαλος τοῦ Νέρωνα τὶς τελευταῖες ἐντολὲς σ' ἓνα νέον ποὺ τὶς γράφει καθιστὸς δίπλα του. Ἄλλες μορφές Ρωμαίων πλασιώνουν τὴν εἰκόνα. Ὁ Σενέκας, γυμνός, ἐκτὸς ἀπὸ ἓνα στενὸ περίβλημα γύρω στὴ μέση του, τρεμοσβύνει οἰγὰ οἰγὰ, ἀφοῦ ἄνοιξε τὶς ἀρτηρίες του, γιὰτὶ κατάλαβε πόσο μάταιη ἦταν τοῦ φιλοσόφου ἡ συναναστροφή μ' ἓναν παρανοιακὸ τύραννο.

Ἡ μορφὴ αὐτῇ, ὅπως κυριαρχεῖ στὴ μέση τοῦ πίνακα, εἶναι πιστὸ ἀντίγραφο ἐνὸς ἀρχαίου γλυπτοῦ ἀπὸ μαῦρο μάρμαρο ποὺ βρίσκεται στὸ Λοῦβρο: ἓνας γέρος ψαρᾶς μὲ τρεμουλιαστὰ σκέλη ἔχει βγῆ στὴν ἀγορὰ γιὰ νὰ ξεπουλήσει τὸ περιεχόμενο τοῦ καλαθοῦ ποὺ ἄλλοτε κρατοῦσε στὸ χέρι του. Τὸ πρωτότυπο, ἡ ἀρχικὴ δημιουργία, ἦταν ἔργο πιθανώτατα κάποιου γλύπτη τῆς ροδιακῆς σχολῆς, στὰ τέλη τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς (1ου αἰώνα π.Χ.), αὐτῆς ποὺ πρώτη πρόσεξε καὶ ἀπόδωσε μὲ χάρη καὶ μὲ ἔμπνευση τοὺς τύπους καὶ τὶς σκηνές τοῦ δρόμου. Πρέπει νὰ μελέτησε καλὰ τὸ γλυπτὸ αὐτὸ ὁ Ροῦμπενς – τότε πίστευαν ὅτι παράστανε τὸν Σενέκα – γιὰτὶ τὸ ἀντέγραψε ἀρκετὲς φορές· τρία σχέδια ἀπὸ τὸ χέρι του σώζονται στὸ Μουσεῖο τοῦ Λένινγκραντ.

Τὸ γλυπτὸ αὐτὸ μὲ τὴν κλυδωνιζόμενη κίνηση, μὲ τὴ συμπαθητικὴν ἀσκήμια του, ἄναιψε καὶ ἐφτέρωσε τὴ φαντασία τοῦ μεγάλου Φλαμανδοῦ. Τὸ μετέφερε δημιουργικά, ὅχι μὲ μηχανικὴν ἐπανάληψη, σὲ μιὰν ἀφηγηματικὴ του σύνθεση, τὸ ἀνάπλασε, τὸ ζωογόνησε.

Τέτοιες «συναντήσεις» νεωτέρων μεγάλων καλλιτεχνῶν μὲ ἀρχαῖα ἔργα ἀφθοοῦν κυρίως ἀπὸ τὴν πρώϊμη Ἀναγέννηση καὶ ἔπειτα, τὸ ἔχει ἐξακριβώσει πὰ ἡ ἔρευνα. Ἐνα πλῆθος βιβλία καὶ μελέτες γραμμένες ἀπὸ ἀρχαιολόγους καὶ ἀπὸ ἱστορικοὺς τῆς νεώτερης τέχνης ἐξετάζουν, συχνὰ καὶ ἀνακαλύπτουν, ποῖα ἀρχαῖα πρότυπα κυρίεψαν τοὺς καλλιτέχνες καὶ τοὺς παρακίνησαν σὲ νέα ὁράματα.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι στὴν πρωτοαναγέννηση κιόλας, στὸν 13ον αἰώνα, ὁ Νικολὸ καὶ ὁ Τζιοβάνι Πιζάνο ἀπὸ τὴ μελέτῃ ἀρχαίων σαρκοφάγων καὶ ἀναγλύφων μπόρεσαν νὰ διαμορφώσουν τὶς βιβλικὲς σκηνές τους στὰ ἀνάγλυφα τῆς Μητρό-

πολης τῆς Πίζας. Καὶ ὁμως ἔδωσαν ἔργα καθαρὰ ἰταλικά, ποὺ ἄνοιξαν πλατεῖς δρόμους στὴν τέχνη. Ὁχι μόνο τὰ γλυπτὰ τῶν σαρκοφάγων, ποὺ εἶναι μόνο ἀνταύγεια μεγάλων κλασσικῶν προτύπων, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ μικρὲς ἀρχαῖες δακτυλιδόπετρες ἔδωσαν στὸν Μιχαὴλ Ἀγγελό θέματα γιὰ τὰ γλυπτὰ καὶ τὶς τοιοχογραφίες του, τὶς τρομερὲς καὶ τόσο τολμηρὲς γιὰ τὴν ἐποχὴν τους.

Κανένας ἀπὸ τοὺς ἐρευνητὲς ἢ θεωρητικοὺς τῆς τέχνης δὲν σκέφθηκε ὅτι, ἂν οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ καὶ τόσο ἄλλοι ἀνάμεσα καὶ ὕστερ' ἀπ' αὐτοὺς τραβοῦσαν δικό τους, ἀνεξάρτητο δρόμο, θὰ γίνονταν πρὸ πρωτότυποι, πρὸ συναρπαστικοί. Θὰ ἦταν σὰν νὰ ἀρνιόνταν ὅλον τὸν ἀέρα ποὺ ἐδρόσισε τότε τὶς στεγνωμένες ψυχές, ἄνοιξε τὰ μάτια στὰ περασμένα ἐπιτεύγματα τῶν Ἑλλήνων, πρόσφερε θέματα, μύθους, πρὸ πάντων ἔτοιμες ἀνθρώπινες καὶ θεϊκὲς μορφές.

Τὰ ἀρχαῖα πρότυπα τρέφουν πάντα καὶ φτερώνουν κάθε ἄξιο καλλιτέχνη. Εἶναι σὰν τὶς μάστιγες ποὺ κρατοῦν μερικοὶ Ἑρωτιδεῖς στὰ ἀττικὰ ἀγγεῖα καὶ ὀδηγοῦν τοὺς νέους σὲ παραδεισένια τοπία. Αὐτὸ τὸ παραδέχτηκαν κιόλας οἱ Λατῖνοι ποιητὲς πού, μὲ τὴ συναίσθηση τῆς ὀφειλῆς τους στὴν ἑλληνικὴ παράδοση, σύστησαν νὰ φυλλομετριοῦνται νύχτα καὶ μέρα τὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων.

Μόνο σ' ἐμᾶς, ποὺ ἡ κατάρτα τῆς δουλείας δὲν μᾶς ἄφησε νὰ γνωρίσουμε τὴν ἀληθινὴν Ἀναγέννηση, ὑπάρχει καὶ ὡς πρὸς τὸ ζήτημα τοῦτο μιὰ μοιραία σύγχυση. Ἀντὶ νὰ προσέχουμε ποιὲς βαναυσότητες προκαλεῖ ἡ ἄγνοια τῆς ἀρχαίας τέχνης, τὴν ἀπορρίπτουμε σὰν ἓνα δεσμευτικὸ τάχα τῆς μοντέρνας ἔμπνευσης, σὰν ἓνα θλιβερό ὑπόλοιο τοῦ σχολαστικισμοῦ.

Ἄς ἀναφέρουμε ἓνα πρόσφατο παράδειγμα. Κρίνοντας τοὺς πίνακες τοῦ ζωγράφου Ἀλεξ. Κοντοπούλου ποὺ ἦταν τελευταῖα ἐκτεθειμένοι στὴν αἴθουσα «Ζυγός», μιὰ λεπτὴ κριτικὸς τῆς τέχνης, ἡ κ. Ἑλένη Βακαλό, ἀφοῦ σκορπίζει δίκαια ἐγκώμια ἐκφράζει στὸ τέλος μιὰν ἐπιφύλαξη. Βρίσκει ὅτι, ὅσοι ἀπὸ τοὺς πίνακές του ἐμπνέονται ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα πρότυπα εἶναι κατώτεροι ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Τὸν κατακρίνει γιατί «μεταχειρίζεται τὴν παράδοση καὶ ἀκόμη πολλὲς φορὲς τὴν ἀναγωγή σὲ προγενέστερες θεμελιωμένες μορφὲς μύθου ἢ τέχνης... Καὶ ὅσο καὶ ἂν ἡ ὑψηλοῦ τόνου ποιότητα ποὺ ὑπάρχει σὲ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Κοντοπούλου ὑπάρχει καὶ ἐδῶ, ἀποτελοῦν μιὰν ἀδυναμίαν, γιατί ἀκριβῶς βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὴ συνέπεια τῆς αἰσθητικῆς του θέσεως, περιορίζοντας τὴν πλαστικὴ γλῶσσα ἀπὸ τὸ ὁλοκληρωτικὸ δημιουργικὸ, τὸ ἐκφραστικὸ, στὸ τεχνικὸ τῆς μόνο μέρος».

Σύμφωνα μὲ τὸν δισταγμὸν αὐτὸ θὰ ἔπρεπε νὰ θεωρήσουμε σὰν «τεχνικὴ» καὶ ψυχρὴ τὴν ἀφηρημένη ἐκείνη σύνθεσή του «Ἀρχαῖο Θέατρο», ὅπου τοὺς ὄγκους, τοὺς σοφὰ διαταγμένους πάνω στὴν ἐπιφάνεια, καθὼς καὶ τὴ χρωματικὴ ἁρμονία τὰ ὑπογραμμίζει διακριτικὰ μὲ ποίηση καὶ μὲ πνεῦμα μιὰ μικρὴ ζωφόρος χορευτῶν παρμένη ἀπὸ ἓνα ὑστερογεωμετρικὸ ἀγγεῖο. Τὸ ἴδιο καὶ τὸν ἄλλο πίνακά του, τὸ «προπατορικὸ ἀμάρτημα», ὅπου πάνω σ' ἓνα ἀκαθόριστο βάθος διαγράφονται ἓνα μεγάλο καὶ ἓνα μικρότερο χέρι. Γύρω στὸ πρῶτο εἶναι κουλουριασμένο ἓνα γιγάντιο φίδι. Καὶ αὐτὸ τὸ ἔργο κι ἄς μὴν τὸ ὑποπτεύθηκε ἡ

κυρία Βακαλό, είναι έμπνευσμένο από ένα αρχαίο πρότυπο, από ένα αποσπασματικά διατηρημένο άγγείο του 560 π.Χ. πάνω-κάτω. Το θέμα εδώ είναι ή Γιγαντομαχία, ή μάχη των Θεών με τους Γίγαντες. Ξέρουμε, ότι το θαυμαστό αυτό σχέδιο, που το συναντούμε και σ' άλλα άγγεία, κατάγεται από ένα δημιουργήμα της ύφαντουργίας, χωρίς άλλο κάτι το καταπληχτικό: τον πέπλο της 'Αθηνάς που τον παράγγειλε ή πόλη της για το νέο άγαλμα της θεάς, αυτό που είχε στηθή κατά το 566 π.Χ. μέσα στον παλιό Παρθενώνα.

Πάνω σ' έναν από τους Γίγαντες, τον αντίπαλο του Διονύσου, έχει ρίξει ό Θεός μια μαγική προσταγή του τὰ ζῶα του, τους πάνθηρες και τὰ φίδια. Ένώ το σώμα του αγωνίζεται νὰ ξεφύγει από τον κλοιό, το χέρι του, το μουνδιασμένο από το κύκλωμα του φιδιού αποτελεί και μόνο αυτό μιάν έφιαλτικήν εικόνα, έκφραζει το άγχος κάποιου καταδικασμένου.

Ό Κοντόπουλος, ζωγράφος των ελληνικών Μουσείων, έχει την τύχη νὰ ζηι μέσα στα αρχαία και συχνά υποχρεώνεται νὰ τὰ αντιγράψει σέ καλλιτεχνικά σχέδια που έχουν μιὰ διεθνή αναγνώριση. Συγκινημένος από τον Γίγαντα του μελανομόρφου θραύσματος με το χέρι που τεντώνεται για νὰ έλευθερωθῇ από τὰ φίδια, μετέφερε το θέμα σ' έναν πίνακα με άλλες διαστάσεις, με σημερινή τεχντροπία, τον ύψωσε σ' ένα σύμβολο κοσμικό.

Γιατί ό δρόμος αυτός, που τόσους αιώνες τον όδεύουν πόσοι άξιοι καλλιτέχνες είναι σαφής, γιατί πρέπει ό καλλιτέχνης νὰ κλείνει τὰ μάτια του – το κύριο αυτό δώρο του Θεού, την προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας – στα παλαιά πρότυπα, νὰ στενέψει τον όρίζοντά του, με μιὰ λέξη νὰ φτωχύνει ψυχικά, αυτό δέν το καταλαβαίνουμε. Είναι σαν νὰ παραδεχόμαστε ότι στη νεοελληνική ποίηση υπόδειγμα πρωτοτυπίας στάθηκε ό 'Αχιλλεύς Παράσχος και ότι οι έλληνοθρεμμένοι Παλαμάς και Σικελιανός ή ό γεμάτος από ιστορικές εικόνες Καβάφης ήταν αδύνατοι μιμητές.

Έδώ άκριβώς βρίσκεται ή σύγχυση. "Άλλο πράγμα είναι ή καλλιτεχνική δημιουργία που παρακινείται από μεγάλα πρότυπα και άλλο ό έκλεκτισμός, δηλαδή ή παράταξη μορφών αντιγραμμένων στην τύχη από αρχαία πρότυπα, καμιά φορά από διάφορες εποχές, χωρίς καμία γνώση, περίσκεψη και αιδώ. Είναι ό έκλεκτισμός – το λένε ακόμη και τὰ έγχειρίδια – ή χειρότερη, ή πιο στείρα μορφή της καλλιτεχνικής εκδήλωσης. Γι' αυτό τον συναντούμε για πρώτη φορά στα χρόνια της ρωμαϊκής κατάκτησης και του ελληνικού ξεπεσμού, όταν σβύνη σιγά σιγά ή λαμπάδα της πανάρχαιας ελληνικής παράδοσης. Κανένας ιστορικός της τέχνης δέν θα κατατάξει ποτέ ανάμεσα στους δημιουργούς τον Πασιτέλη και τη σχολή του. Τους άκαδημαϊκούς εκείνους τους τόσο περιζήτητους γλύπτες του Ιου αιώνα π.Χ. που έδρασαν μέσα στη Ρώμη σέ κύκλους όπου οι θείες ελληνικές μορφές ταυτίζονταν με τη γλυκανάλατην έκφραση.

Μολοντούτο μερικοί καλλιτέχνες μας, ζωγράφοι και γλύπτες, αυτοί άκριβώς που ούτε καν μορφικά έφρόντισαν νὰ μελετήσουν τὰ ελληνικά πρότυπα δέ-

χονται καὶ ἐκτελοῦν χωρὶς δισταγμοῦ ἐπίσημες παραγγελίες γιὰ ἔργα μὲ ἀρχαῖα θέματα.

Καθὼς ὅμως δὲν μποροῦν νὰ κινηθοῦν μέσα στὸ μέγαν αὐτὸ κόσμον δίνουν τὰ οἰκτρὰ ἐκεῖνα, τὰ ἐκλεκτικὰ καὶ ἄμορφα ἔργα ποὺ κατεβάζουν τὴν πρωτεύουσα – καὶ ὄχι μόνον αὐτὴν – στὴ βαθμίδα μιᾶς ἄμουσης ἐπαρχίας (τὴν ἐποχὴ ποὺ τὰ ἐσωτερικὰ τῶν σπιτιῶν παρουσιάζουν μιὰν ἀληθινὰ αἰσθητικὴ ἀνανέωση).

Κανεὶς δὲν θὰ καταδίκασε τὴν χρησιμοποίησιν ἑνὸς ἀρχαῖου γλυπτοῦ ἂν τοῦτο εἶχε ἐνταχθῇ σὲ μιὰ ἀρτιωμένη σύνθεσιν, ἂν ἡ τοποθέτησή του καὶ ἡ βάναυσος ἐργασία δὲν μαρτυροῦσαν... καὶ τὴν δὲν μαρτυροῦν! Τὴν ἄλλο παρὰ ἔλλειψη καλλιτεχνικοῦ ἐνστίκτου, ἀλλὰ καὶ γενικώτερης παιδείας μαρτυρεῖ ἡ παρατακτικὴ ἐκείνη ἀνάμιξη θεμάτων ἀπὸ διάφορες ἐποχὲς καὶ ἀπὸ τοὺς πρὸ ἀντίθετους ρυθμούς. Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ἀναφέρει τὸ τυπικὸ παράδειγμα μιᾶς τέτοιας «σύνθεσης», ὅπου εἶναι ριγμένα δάνεια ἀπὸ τὴν ἀρχαῖκὴ τέχνη, δίπλα τους, ἄλλα ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, φεῦ ! καὶ τῆς τόσο πολὺμορφης, ἀλλὰ παραγνωρισμένης ἐλληνιστικῆς. Ὅλα αὐτά, ἐντελῶς ἀσύνδετα ἀναμεταξύ τους, χωρὶς ἐνιαῖο ρυθμὸ, ἀποτελοῦν τὸ κλασσικώτερον παράδειγμα ἑνὸς ἄτεχνου «παστίτσιου» (ὁ ὅρος αὐτὸς τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης χαρακτηρίζει τὴν πρὸ ἀνοῦσια ὅσιν τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκδήλωσης).

Ἐξαρτημένη ἀπὸ ἀττικὰ νομίσματα καὶ ἀπὸ ἀγγεῖα εἶναι ἡ «Θεὰ μας Ἀθηνᾶ» τοῦ Παρθένου. Πόση ὅμως νέα πνευματικότης ἐκφράζει ἡ εὐγενέστατη γραμμὴ τοῦ ἐξαιρετοῦ ζωγράφου, πόση ἀπὸ τὴν αἰωνιότητα τῆς Ἀττικῆς μεταδίδει τὸ προφίλ τῆς θεᾶς! Ὁ Παρθένος «συναντήθηκε» μὲ τοὺς ἀρχαίους, δὲν τοὺς μιμήθηκε. Εὐτυχῶς δὲν εἶναι ὁ μόνος ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες μας. Ὅμως ὁ ἀριθμὸς τῶν ἄλλων, τῶν ἀνιδεῶν ἐκλεκτικῶν, πληθαίνει ὅλο καὶ περισσότερο. Ἐνας λεπταίσθητος κάτοικος τῆς Θεσσαλονίκης παρατηροῦσε τελευταῖα μὲ πικρία ὅτι καὶ ἡ δευτέρη πρωτεύουσα διαμορφώνεται σιγὰ σιγὰ σ' ἕνα Μουσεῖο ἄτεχνων ἔργων. Ἄν οἱ δημιουργοὶ ὅλων αὐτῶν εἶχαν σταθῇ καὶ μελετήσῃ τὰ ἐλληνικὰ Μουσεῖα θὰ εἶχαν τούλάχιστον καταφέρει νὰ δεχτοῦν λίγο ἀπὸ τὸ ἦθος καὶ ἀπὸ τὴν πνοή τους, αὐτὴ ποὺ δὲν τὴν καταδέχονται ἐν ὀνόματι τοῦ μοντερνισμοῦ, νὰ μεταδώσουν μιὰ σημερινὴν εὐγένεια στὰ ἄδρῳσα δημιουργήματά τους. Θὰ εἶχαν πλουτίσει τὸ καλλιτεχνικὸν ἐνστικτὸ ποὺ τὸ βλέπουμε νὰ ἀντιπέκεται τόσο λίγο στὴν κοινοτυπικὴ μορφή.

Ὁ κίνδυνος νὰ γίνουν «τεχνικοὶ» οἱ νέοι καλλιτέχνες μας (ὅσοι δηλαδὴ δὲν ἔγιναν ἀκόμη) βρίσκεται ἀκριβῶς στὴν ἄγνοια αὐτὴ μιᾶς μεγάλης παράδοσης. Τὸ παράδειγμα τῶν Εὐρωπαίων ποὺ ἀναζητοῦν στὰ ἐλληνικὰ μνημεῖα τὸν ρυθμὸ ποὺ τοὺς ταιριάζει κάθε φορὰ – σήμερον ἀκριβῶς οἱ «μοντέρνοι» ἐκμεταλλεύονται περισσότερο τὰ προμυκηναϊκά, τὰ γεωμετρικὰ καὶ τὰ ἀρχαῖα ἰδίως μνημεῖα – θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ὁδηγῇ στὴν ἀδιάκοπὴ σπουδὴ τοῦ «ἐλληνικοῦ θαύματος». Γιατὶ ἡ ἐλληνικὴ τέχνη ποὺ τὴν ἔχουμε τόσο κοντὰ μας, εἶναι ἀφάνταστα πλούσια σὲ μορφές, σὲ ρυθμούς, σὲ χάρα καὶ σὲ πνεῦμα, σὲ βάθος καὶ σὲ ποίησιν, σὲ

σπουδαίες ανακαλύψεις. Σε καμιά άλλη περιοχή του ανθρώπινου μεγαλείου δεν ταιριάζουν ίσως τα γνωστά λόγια του Φάουστ στο μαθητή του τόν Βάγκνερ: «Αυτό που πνεῦμα τῶν καιρῶν ἐσεῖς τὸ λέτε – τὸ ἴδιο σας τὸ πνεῦμα, ἀφέντες, εἶναι – που μέσα καθρεφτίζονται οἱ καιροί». Βρίσκει κανείς ὅλα τὰ καλά στὸν ἑλληνικὸ κόσμο φθάνει κάποιος σπóρος ἀπ' αὐτὰ νὰ ὑπάρχει μέσα του.



Ἄλεξ. Κοντόπουλου (1905-1975), τοιχογραφία στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, λεπτομέρεια.
(*Ὁ Μέντωρ* 87, 2008, 15).

Ένα ἀρχαῖο τέμενος

23 ΙΙ 1957

Ἡ νέα αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου,
ποῦ ἐγκαινιάζεται σήμερα

Ἐδῶ καὶ εἴκοσι πέντε χρόνια, πρὶν νὰ προστεθεῖ πίσω ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἡ νέα πτέρυγα τῆς ὁδοῦ Μπουμπουλίνας, πρόβαλε στὸ κέντρο τῆς πίσω ὀψης του καὶ πρὸς αὐτὴ τὴν ἀνατολικὴ πλευρά, μία ἀψίδα. Γύριζε τὰ νῶτα τῆς σὲ μιὰν εὐρύχωρη πευκόφυτη αὐλή, τὴν ἐσωτερικὴν αὐλή τοῦ Μουσείου. Τὰ λίγα ἀπλᾶ σπῖτια φυλάκων καὶ τεχνιτῶν, ἀντὶ νὰ χαλοῦν τὸ πράσινο αὐτὸ εἰδύλλιο, τὸ ζωντάνευαν μὲ οἰκιακὴ ζωηρότητα, μὲ παιγνίδια παιδιῶν, μὲ ἀνθρώπινη παρουσία.

Ὁ λαμπρὸς ἀρχιτέκτων τοῦ μεγάλου κτιρίου τοῦ Μουσείου, ὁ Τσίλλερ εἶχε στηριχτῇ σὲ μιὰ παλαιότερη μουσειακὴ σύλληψη, στὸ σχέδιο γιὰ τὴν οἰκοδόμησιν ἑνὸς Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, ποῦ εἶχε φιλοτεχνήσει ἕνας καλλιτέχνης τῆς ἐποχῆς τοῦ ρομαντισμοῦ, ὁ Λάνγκε. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ Τσίλλερ παρορμήθηκε στὴ διαμόρφωσιν τῆς ἀψιδωτῆς αἴθουσας ἀπὸ τὴν ὅμοια στὸ κέντρο τοῦ γειτονικοῦ τοῦ Πολυτεχνείου. Ἄλλοτε καμάρωνε κανεὶς εὐκόλα ἀπὸ κάθε πλευρὰ τὴν ἀψίδα αὐτήν, ἕνα ἀπὸ τὰ ἐράσματα εὐρήματα στὸ μνημειακὸ κτίριον τοῦ Καυταντζόγλου. Τὴν ἔπνιξε ὅμως στὶς ἡμέρας μας χωρὶς σεβασμὸ καὶ ἀπόστασιν τὸ νεώτερον κτίριον τοῦ Πολυτεχνείου. Ἡ ἀντίστοιχη ἀψιδωτὴ αἴθουσα τοῦ Μουσείου εἶχε χειρότερη τύχη. Ὅταν τὸ 1932 ἄρχισε ἡ οἰκοδομὴ τοῦ συμπληρωματικοῦ κτιρίου (πῶς ἐχάθηκε ἔτσι ἡ εὐκαιρία νὰ ὑψώσουμε πίσω ἀπὸ τὰ δύο κλασσικιστικὰ κτίρια, τοῦ Πολυτεχνείου καὶ τοῦ Μουσείου δυὸ ἀληθινὰ μοντέρνα, ἀπλᾶ καὶ μεγαλόφρονα, ἰσάξια τῶν παλιῶν!), τότε ἀντὶ νὰ φροντίσουν νὰ ἐντάξουν κάπως ἐκείνη τὴν ἀψίδα μέσα στὴν προέκτασιν τὴν ἀγνόησαν. Καὶ ὅχι μόνον τοῦτο. Πρὶν καλὰ καλὰ ἀρχίσουν νὰ οἰκοδομοῦν γκρέμισαν πρῶτα πρῶτα αὐτήν, ποῦ ἐστέγαζε τὴν πλούσια, τὴν χαρμόσυνη, τὴν μοναδικὴν χαλκοθήκην τοῦ Μουσείου. Τὰ χαλκᾶ μεγάλα καὶ μικρὰ ἀγάλματα μοιράστηκαν ὅπως ὅπως σὲ διάφορες αἴθουσες. Ἡ παρεμβολὴ προθηκῶν ζημίωσε τὰ παλαιὰ ἐκθέματα, ἐβάρυνε τὰ γλυπτά, ἀλλὰ καὶ τὰ χάλκινα ἔμειναν σὲ ἀκαθόριστο φῶς, χωρὶς λάμψιν.

Τελικὰ ἡ ἀψιδωτὴ χαλκοθήκη, μετασχηματισμένη σ' ἕνα εἶδος διαδρόμου μὲ ἄμορφα πυκνὰ παράθυρα, ἐσύνδεσε τὸ παλαιὸ κτίριον μὲ τὸ νέο. Ἐμείνε μόνον ἡ ἀνάμνησίς τῆς, ἕνα ὄνειρο σκιᾶς, ποῦ ὅμως κρατοῦσε, φαίνεται, κάποια μυστικὴ δύναμιν. Ἦταν αὐτὴ ποῦ ἐπέβαλε ὥστε ἡ γωνία τούτη ἢ τόσο σεβαστὴ σὲ δυὸ



Ἡ νέα αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου.

Μιὰ νέα αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου εἶναι ἀπὸ σήμερον προσιτὴ εἰς τὸ κοινόν. Ἀποτελοῦσα μετὰ βασιν ἐκ τῆς νέας πτέρυγος πρὸς τὴν Μυκηναϊκὴν συλλογὴν, ἣτις ἀνοίγει προσεχῶς, διεμορφώθη εἰς ἀρχαῖον ὑπαίθριον ἱερόν. Περὶ κεντρικὸν βωμὸν εἶναι ἐκτεθειμένα ἀγάλματα καὶ ἀνάγλυφα διαφόρων προελεύσεων καὶ ἐποχῶν. Τὰ πλεῖστα εἶναι ἀναθήματα εἰς τὰς Νύμφας, τὸν Πᾶνα καὶ τὸν Ἡρακλῆ. Ἐκ τῶν ἀγαλμάτων τὰ ἀξιολογώτερα εἶναι νεαρὸς Σάτυρος εὐρεθεὶς εἰς Λαμίαν, ἀγάλματα τοῦ Πανός, καθὼς καὶ κορμὸς Ἀφροδίτης, ἀντίγραφον ἀγάλματος τῆς Θεᾶς, τὸ ὁποῖον ἀποδίδεται εἰς τὸν Πραξιτέλην. Ἔργον Βοιωτοῦ καλλιτέχνου εἶναι ἀνάγλυφον μὲ παράστασιν τοῦ προσωποποιημένου Ἑλικῶνος. Εὐρέθη εἰς τὴν κοιλὰδα τῶν Μουσῶν. Ἀνωτέρω ἀνάγλυφα ἐκ τοῦ σπηλαίου τῆς Πεντέλης, ἀφιερῶματα εἰς τὰς Νύμφας καὶ τὸν Πᾶνα. [Σχετικὸν ἄρθρον τῆς κ. Σέμνης Καρούζου δημοσιεύεται σήμερον εἰς τὴν «Ἐλευθερίαν».]

τρεις γενιές ανθρώπων, ἀντὶ νὰ γίνει ἓνα κρύο πέρασμα, ὅπως τὸ ἤθελε τὸ νέο ἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο, νὰ διαμορφωθῇ σ' ἓνα ὑπαίθριο χῶρο, σ' ἓνα ἀρχαῖο «τέμενος». Ἡ λέξη σημαίνει ἱερὸ περίβολο μὲ ἀναθήματα κάθε λογῆς, μὲ βωμούς, μὲ πράσινο, ἓναν χαρμόσυνο χῶρο προσευχῆς ἀφιερωμένο σ' ἓνα ἢ περισσότερους θεοὺς καὶ ἀγλαϊσμένο μὲ ἔργα τέχνης.

Ὁ χῶρος πῆρε κάποιο πνευματικὸ ὕψος, ὅσο τοῦτο ἦταν δυνατό, χάρις σὲς μικρὲς ἀρχιτεκτονικὲς διαρρυθμίσεις τοῦ Πατρόκλου Καραντινοῦ. (Ὅταν πρὸς τὸ τέλος τῆς ἀνοίξης ἀνοίξει ἡ μεγάλη Μυκηναϊκὴ αἴθουσα θὰ φανῇ ὅλη ἡ καλλιτεχνικὴ προσφορὰ τοῦ ἄξιου τούτου ἀρχιτέκτονα στὴ διαρρύθμιση τοῦ Μουσείου.)

Τὴν ιδέα νὰ δημιουργηθῇ ἓνα ὑπαίθριο ἱερὸ στὸ μέρος τοῦτο, τὴν παρακίνησε καὶ ἡ ὑπαρξη στὸ Μουσεῖο ἑνὸς βωμοῦ, τοῦ ἀπλοῦ καλλιγράμμου βωμοῦ τῆς Ἀφροδίτης Ἡγεμόνης, τοῦ Δήμου καὶ τῶν Χαρίτων. Τοποθετήθηκε στὸ κέντρο τῆς αἴθουσας καὶ περιστοιχίζεται, ὅπως γινόταν στὰ ἀρχαῖα χρόνια, ἀπὸ ἀναθήματα κάθε λογῆς, τὰ περισσότερα ἀνάγλυφα.

Ἡ πρώτη θέση δόθηκε, ὅστερ' ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη, σὶν Πᾶνα καὶ σὲς Νύμφες. Σ' αὐτὲς κυρίως εἶχαν ἀφιερωθῇ δύο ἀξιόλογα ἀνάγλυφα τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ. ποὺ βρέθηκαν ἐδῶ καὶ τρία χρόνια στὴ σηλιὰ τῆς Πεντέλης. Στὸ ἓνα ποὺ ἔχει τὸν κλασσικὸ τύπο ναῖσκου συνοδεύουν ἵπποτικά τὴν τριάδα τῶν Νυμφῶν ὁ Ἑρμῆς καὶ ὁ Τραγοπόδης ὁ Πᾶν. Τὸ ἐξαίρετο τοῦτο ἔργο εἶναι ἓνα ταπεινὸ ἀνάθημα καὶ πιθανῶτα δὲν τὸ ἐλάξευσε κανένας ὀνομαστὸς γλύπτης. Εἶχε ὅμως παλαιὰ παράδοση στὴν τέχνη τοῦ ἀναγλύφου ἢ μορφῇ τῆς τριάδας αὐτῆς, ἦταν οἱ ἴδιες οἱ Νύμφες ὀλοζώντανες εἰκόνες στὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη, πῶς νὰ μὴν ἀνακαλέσει εὐκολὰ τὸ ὄραμά τους πάνω στὴν ἄψυχη πέτρα; Τὸ δεύτερο ἀνάγλυφο σὲ σχῆμα σηλιάς εἶναι κάπως νεώτερο· οἱ μορφὲς προβάλλουν σχεδὸν ὀλόγλυφες, φωτοσκιασμένες, μὲ περίτεχνες κινήσεις καὶ – τὸ πῶς σημαντικό – ἀσύνδετες ἀναμεταξύ τους. Ἕνας νέος παράγοντας, ἡ ὑπαρξη τοῦ θεατῆ, τοῦ ἀγνοημένου στὰ παλαιότερα ἔργα, ρυθμίζει τὴ στάση τῶν μορφῶν, αὐτὸν ἀτενίζουν ἱερατικὰ ἀκίνητες, ἴσως καὶ κάπως ἀνέκφραστες, μακρινές.

Τὸν Πᾶνα τὸν συναντοῦμε σὲ πολλὲς γωνίες. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα μᾶς παρουσιάζουν ὀλοσώματον τὰ ἀγάλματά του τὸν ἀρκαδικὸ θεὸ ποὺ λατρεύτηκε σχετικὰ ἀργὰ στὴν Ἀθήνα, ὅστερα ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Μαραθῶνα, ἔμελλε ὅμως αὐτῆς τῆς πόλης οἱ τεχνῖτες νὰ δουλέψουν τὴ μορφὴ του μὲ ἐπιμονὴ καὶ μὲ ἀγάπη.

Κάποιος Ἀθηναῖος καλλιτέχνης ἔπλασε πιθανῶτα τὸν ἀμίμητο ἐκείνο τύπο τοῦ σοβαροῦ Πανός, τοῦ τυλιγμένου στὸ ἱμάτιό του, ποὺ τὸν σπουδάζουμε στὴν αἴθουσα τούτη σὲ μερικὰ ἀρχαῖα ἀντίγραφα. Ὁ Πᾶν ἔχει τὸν τύπο ἑνὸς Ἀθηναίου, ὅπως πάνω κάτω θὰ τὸν ἤθελε ὁ Θεόφραστος. Εἶναι προσηγής, κοινωνικός, μὲ ἀστικήν ἀξιοπρέπεια, κάπως δύσκολα συνταιριασμένη, εἶναι ἀλήθεια, μὲ τὰ τραγίσια πόδια του. Εἶπαν πῶς ὁ γλύπτης ἐμπνεύστηκε τὸν Πᾶνα ἀπὸ τὰ ἀγάλματα τῶν ποιητῶν καὶ τῶν ρητόρων, τοῦ Σοφοκλῆ, τοῦ Αἰσχίνη, ἀκόμη καὶ τῶν

φιλοσόφων που ήταν στημένα στους δημόσιους χώρους της Αθήνας. Τοῦτο δὲν εἶναι παράξενο. Οἱ Ἀρχαῖοι κατάφερναν πάντα νὰ σέβονται τοὺς θεοὺς καὶ νὰ γελοῦν μαζί τους, νὰ τρέμουν τὸν πανικό, ἀλλὰ νὰ μὴν παίρνουν πολὺ στὰ σοβαρὰ τὸν Πᾶνα.

Ἀπὸ τὸ ἱερό του στὸν Ἴλισθον προέρχεται ἓνα ἀγαλματάκι ποὺ τὸν παρασταίνει καθισμένο στὸ βράχο, μὲ ἀναδιπλωμένα τὰ τραγοπόδαρά του, μὲ μιὰ σχεδὸν παιδικὴ συλλογὴ στὸ πρόσωπό του. Οὔτε μιὰν ἀχνὴ ἰδέα τῆς πράσινης ποίησης τοῦ ἀπόμερου ἐκείνου ἱεροῦ ἔξω ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς πόλης δὲν θὰ ἀνακαλοῦσε ἡ φαντασία μας ἂν δὲν ὑπῆρχε ἡ περιγραφὴ τοῦ Πλάτωνα στὸ *Φαῖδρον*, ἓνα πολὺτιμο κτῆμα τῶν ἐλληνοθρεμμένων ὅλου τοῦ κόσμου. Σώθηκε ὅμως καὶ κάτι ἄλλο μαγικὰ ἄφαντο, ποὺ μόνο οἱ ἀκτίνες τοῦ ἡλίου στὸ βασίλειμά του διαγράφουν τὴν εἰκόνα του. Εἶναι ὁ Πᾶν ὁ σκαλισμένος στὸ βράχο δίπλα στὴν ἐκκλησιὰ τῆς Ἀγίας Φωτεινῆς. Ἄμα τὸν ἀναγνωρίσει κανεὶς μιὰ φορὰ τὸν ἀνακαλύπτει πάλι εὐκόλα νὰ πορεύεται ὀρθίος, μὲ τὸ ραβδάκι πίσω στὴ ράχη του, μὲ τὴ σύριγγα κρατημένη ἐμπρὸς στὸ στήθος μὲ τὸ πρόσωπο γυρισμένο κατὰ τὸ μέρος μας, σὰν νὰ φέρνει κάποιο μῆνυμα τοῦ Σωκράτη.

Ἄν στὴν αἴθουσα τούτῃ τιμήθηκε ὁ Ἡρακλῆς μὲ ἀρκετὰ ἀνάγλυφα ἔγινε τοῦτο καὶ ἐξ αἰτίας τῆς γειτονίας του μὲ τὸν Πᾶνα. Λατρευόταν ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸν Ἴλισθον, στὸ Κυνόσαργες, μέσα στὸ γυμνάσιο τῶν νόθων – ὁ νόθος αὐτὸς τοῦ πατέρα τῶν θεῶν. Μιὰ λατρεία του βαθύτερη, κάπως μυστηριακὴ γινόταν ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὴ σπηλιὰ τοῦ Ἴλισθοῦ, στὸν πράσινο λόφο τῆς Ἀγρας. Ἐκεῖ, κοντὰ στὸν περίκομπο ναοῦ τοῦ Ἴλισθοῦ, τὸ διαμάντι αὐτὸ τῆς Αἰθήνας ἕως ἀκόμῃ τὸ 1780, γίνονταν τὰ μικρὰ μυστήρια τῆς Ἀγρας, ποὺ ἦταν προοίμιο τῶν Ἐλευσινιακῶν. Ἐκεῖ ἦλθε ὁ Ἡρακλῆς νὰ καθαρθῇ ἀπὸ τοὺς φόνους ποὺ ἔκανε γιὰ τὸ καλὸ τοῦ ἀνθρώπινου γένους. Τὸ μεγάλο ἀνάγλυφο ποὺ βρῆκε ὁ Ἀνδρέας Σκιας στὴν κοίτη τοῦ Ἴλισθοῦ, ἂν καὶ τριμμένο ἀπὸ τὸ ρεῦμα τοῦ ποταμοῦ, παρασταίνει μιὰ συναρπαστικὰ σιωπηλὴ πορεία: τὴν πομπὴ ἑνὸς δαδούχου, τῆς Ἀθηνᾶς, μιᾶς Νίκης, μιᾶς γυναίκας καὶ ἑνὸς αὐλητῆ. Τὸ θέμα εἶναι ἡ κάθαρση, ὁ ἐξαγνισμὸς τοῦ Ἡρακλῆ. Σὲ ἄλλη πλάκα ποὺ δὲν ἐσώθηκε θὰ παρασταίνονταν ὁ ἥρωας νὰ βαδίζει, ταπεινός, μὲ σκεπασμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὴς θεᾶς τῆς Ἐλευσίνας, ποὺ κάθε χρόνο πήγαιναν στὴν Ἀγρα γιὰ νὰ βοηθήσουν ἥρωες καὶ θνητοὺς νὰ τινάξουν ἀπὸ πάνω τους τὰ ἀβάσταχτα βάρη τῆς γήϊνης δράσης τους.

Μιὰ ἄλλη πομπή, ἀνάλαφρη αὐτὴ καὶ φτερωμένη, μᾶς γοητεύει σὲς δυὸ ἀνάγλυφες πλάκες ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Ἐρωτα καὶ τῆς Ἀφροδίτης, στὴ βόρεια πλαγίᾳ τῆς Ἀκρόπολης. Μερικοὶ Ἐρωτιδεῖς γυμνοί, μὲ ἀπαλὸ βάδισμα σπεύδουν, χωρὶς ἄλλο πρὸς τὴ θεὰ τους, κρατώντας θυμιατήρια, φιάλες καὶ οἰνοχόες. Σχεδὸν δὲν διαφέρουν ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, ἔχει ὅμως τέτοια γοητεία ἡ ἐπανάληψή τους, ὥστε θὰ τοὺς βλέπαμε μὲ εὐχαρίστηση νὰ ξαναγυρίζουν ὅμοιοι καὶ ρυθμικοὶ σὲ ἀτέλειωτες σειρές. Εἶναι σὰν μιὰ μελωδία μοτσαρτικὰ ἀγγελικὴ, σ' ἓνα μονότονο πλούσιο ρυθμὸ τοῦ Μπάχ. Αὐτὸ εἶναι τὸ μυστικὸ χάρισμα τῆς

έλληνικῆς τέχνης. Μόνο αὐτὴ στὶς σπάνιες περιπτώσεις ποὺ παράστησε τέτοιες σκηνὲς ξέφυγε ἀπὸ τὴ μονοτονία τῶν πομπῶν τῆς ἀνατολικῆς τέχνης. Οἱ ἀτέλειωτες σειρὲς Περσῶν ποὺ φέρουν δῶρα, ἀπὸ τὸ παλάτι τοῦ Δαρείου στὴν Περσέπολη, εἶναι κουραστικές, γιὰτὶ εἶναι ἄρρυθμες, χωρὶς τὴν ποίηση καὶ τὴν πνοὴ τῶν ἑλληνικῶν, χωρὶς τὴ μουσικὴ τους. Ἐμελλε κάποτε ἡ θεία φωτιὰ τῆς τέχνης ποὺ βάδιζε μαζὶ μὲ τὴ θρησκεία τῆς πόλης νὰ σβύσει. Τὴ θέση τῆς τὴν πῆρε ἡ παράδοση, ὅχι ἡ δημιουργικὴ, ἀλλὰ ἡ ἐκλεκτικὴ. Στὰ πρῶτα αὐτὰ χρόνια, γύρω στὸ 100 π.Χ. χρονολογεῖται ἓνα ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν ἄλλη σπηλιὰ τοῦ Πανός (καὶ τοῦ Ἀπόλλωνα) στὴ βόρεια πλαγιά τῆς Ἀκρόπολης. Οἱ τρεῖς Νύμφες ποὺ τάχα χορεύουν χειροπιαστὲς εἶναι ἀκίνητες· μὲ τὸ ἀρχαϊστικὸ ντύσιμο προσπάθησε ὁ γλύπτης νὰ τοὺς δώσει ἱεροπρέπεια παλαιῶν καλῶν ἐποχῶν. Ὁ Ἑρμῆς καὶ ὁ Ἀπόλλωνας δὲν ζωογονοῦν πιά, εἶναι φανερό, τὸ πνεῦμα του. Οἱ μορφές τους εἶναι δάνεια ἀπὸ φημισμένα ἀγάλματα ποὺ ἀναγνωρίζονται χωρὶς κόπο. Λεῖπει ἡ ἐνότητα ἀπὸ τὴν παράσταση. Γιὰτὶ μολταῦτα τὸ ἔργο τοῦτο μᾶς κρατεῖ; Εἶναι γιὰτὶ ἔχει ἀκόμη μιὰ πλαστικὴν ὑπόσταση, μιὰν ἀρχοντιὰ κληροδοτημένη ἀπὸ τὴν πανάρχαιη ἀθηναϊκὴ παράδοση, τὴ φανερὴ ἀκόμη καὶ στὸ τρυφερό δούλεμα τοῦ μαρμάρου.

Περισσότερο ἴσως ἀπ' ὅλα τὰ ἐκθέματα ξαφνίζει ἓνα ἀνάγλυφο μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἑλικῶνα. Βρέθηκε στὴν κοιλάδα τῶν Μουσῶν. Ἡ προσωποποίηση τοῦ βουνοῦ πάνω στὴν τραχεῖα βοιωτικὴ πέτρα, ἔργο κάποιου Βοιωτοῦ καλλιτέχνη εἶναι πρωτόφαντη. Δασύμαλλος, ἀγριωπός, καθὼς προβάλλει πάνω ἀπὸ τὴν κορυφὴ ἀνακαλεῖ ὁ Ἑλικῶνας τοῦ ἀναγλύφου ὅλο τὸν κόσμον τοῦ Ἡσιόδου. Ὅχι τόσο τὶς Μοῦσες ποὺ ἔμαθαν στὸν ποιητὴ νὰ λέει «ψέματα ποὺ μοιάζουν μὲ ἀλήθειες», ὅσο τὴ μικρὴ πατρίδα του, τὴν Ἀσκρα, τὴν ἀνεμοδαρμένη τὸ χειμῶνα, τὴ ζεστὴ τὸ καλοκαίρι, τὴν ποτὲ ὑποφερτὴ.

Ὅταν ἓνα μνημεῖο ποὺ δὲν ἔχει ἀξιώσεις σπουδαίου ἔργου ζωντανεῖ ἓναν ὁλόκληρο τόπον καὶ μιὰν ἐποχὴ, δείχνει ὅτι ἂν τὸν τεχνίτη του δὲν τὸν ἐδίδαξαν, τούλάχιστο πέρασαν δίπλα του ἄφαντες οἱ Μοῦσες.

Ὁ Γιάννης Κεφαλληνός

καὶ ἡ κλασσικὴ μας τέχνη

Ὅταν, ἔδω καὶ λίγα χρόνια ἀνοίχτηκε ἡ μεγάλη γεωμετρικὴ αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἦταν περίεργοι οἱ μουσειακοὶ ὑπάλληλοι νὰ ἰδοῦν πῶς θὰ τὴν ἀντίκρυζε ὁ ἀξέχαστος Κεφαλληνός. Ἡ ζωντανὴ ἀντίδραση ἑνὸς σπουδαίου καὶ μορφωμένου καλλιτέχνη ἐμπρὸς στὰ ἀρχαῖα ἔργα ἐνδιαφέρει πάντα τοὺς ἀρχαιολόγους καὶ ἂν ἀκόμη εἶναι μονόπλευρη. Βλέπουν ποιά ἀρχαῖα πρότυπα ἐμπνέουν κάθε φορὰ τὴν τέχνη, μὲ ποιὰν ἐποχὴ συναντιοῦνται κάθε φορὰ οἱ ζωγράφοι καὶ οἱ γλύπτες, ἀκοῦν ἀπὸ τὸ στόμα τοὺς παρατηρήσεις πού, ὅταν εἶναι ἀληθινὰ προσωπικές, κινοῦν σὲ στοχασμὸ καὶ σὲ συζήτηση.

Πρὸς μεγάλη κατάπληξη τῶν παρισταμένων ὁ Κεφαλληνός ὄχι μόνο δὲν ἔδειξε κανέναν ἐνθουσιασμό, ἀλλὰ σχεδὸν οὔτε ἐστάθηκε ἐμπρὸς στὰ γεωμετρικὰ ἀγγεῖα, ἀκόμη καὶ στὰ πιδὸ μνημειακά, αὐτὰ πού ἀντιπροσωπεύουν τὴν κλασσικὴ μορφή τῆς Ἀττικῆς γεωμετρικῆς τέχνης: τὰ ἔργα τοῦ 8ου αἰῶνα πού παράστησε μὲ ἐπιμονὴ τὸν ἄνθρωπο, ἕνα πλῆθος πρόσωπα κινούμενα μὲ πρωτόφαντη ζωὴ ὕστερ' ἀπὸ αἰῶνες κυριαρχίας τοῦ ἀφηρημένου κοσμήματος. Καὶ τοῦτο κάτω ἀπὸ ἕνα σχῆμα φαινομενικὰ ἄψυχο καὶ διακοσμητικό.

Ἡ ἀπάθεια αὐτὴ ἐνὸς τέτοιου καλλιτέχνη ἐμπρὸς σὲ μιὰ πρωτότυπη, μιὰν αὐτόχθονη ἐλληνικὴ πρῶϊμη τέχνη θὰ μπορούσε ν' ἀπογοητεύσει ὅσους θεωροῦν ἐξασφαλισμένη τὴ σημερινὴ κατανόηση τοῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ. Τὰ κίνητρα τῆς στάσης του ἦταν μολαταῦτα φανερά. Τὸν καιρὸν ἐκεῖνο ὁ Κεφαλληνός εἶχε συλλάβει καὶ ἀρχίσει νὰ ἐκτελεῖ ἕνα σημαντικώτατο ἔργο πού ἔμελλε νὰ εἶναι ἀπὸ τὰ τελευταῖα τῆς ζωῆς του. Τὴν ἀντιγραφὴ πάνω σὲ χαλκὸ μερικῶν λευκῶν ληκύθων τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες καὶ καλύτερα διατηρημένες ἀνάμεσα στὸ μεγάλο πλῆθος πού κατέχει μόνο τὸ δικό μας ἀπὸ τὰ Μουσεῖα ὅλου τοῦ κόσμου.

Κεῖνο πού μάγεψε τὸν χαλκογράφο στὶς λευκὲς ληκύθους ἦταν ἡ γραμμὴ· ἡ ἐξαϋλωμένη ἐκείνη γραμμὴ πού ἐκφράζει τὸ πνευματικὸ μεγαλεῖο τῆς κλασσικῆς ζωγραφικῆς. Δὲν εἶχε ἀνάγκη νὰ διαβάσει εἰδικὰ βιβλία ὁ Κεφαλληνός γιὰ νὰ διακρίνει ὅτι πίσω ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ τῶν ἀγγειογράφων κρυβόταν, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ παλαιότατη γερὴ παράδοση καὶ ἡ κλασσικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 5ου αἰῶνα. Ὅτι ἀνακαλοῦν τὴν ἀθηναϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ Περικλῆ, τοῦ Φειδία, τοῦ

Ἀλκιβιάδῃ. Ὅτι ἀκόμῃ καὶ τῆς τέχνης τοῦ δοξασμένου ζωγράφου Παρρασίου εἶναι μερικὲς μορφὲς λευκῶν ληκύθων ἢ μόνη ἀνταύγεια. «Ἐχάσαμε ἓναν κόσμο» ἔγραψε ἓνας μεγάλος ξένος ἀρχαιολόγος θρηνηώντας τὴν ἀνεπανόρθωτη καταστροφὴ τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς. Ἄν ἐσώθηκε κάτι, τὸ χρωστοῦμε στοὺς ζωγράφους τῶν Ἀττικῶν ἀγγείων, ἰδιαίτερα τῶν λευκῶν ληκύθων τοῦ 460 - 390 π.Χ. πάνω κάτω.

Συγκεντρωμένος ἔτσι ὁ Κεφαλληνὸς μὲ πάθος στὴν κλασσικὴ ζωγραφικὴ, κυριαρχημένος ἀπὸ τὸ ὄνειρο νὰ κατορθώσει νὰ ἀποδώσει πιστὰ τὴ γραμμικὴ καὶ τὴ χρωματικὴ ὁμορφιὰ τῶν λευκῶν ληκύθων πὼς μπορούσε νὰ ἔχει καρδιὰ γιὰ τὶς σκιαγραφημένες, τὶς μαῦρες μορφὲς τῶν γεωμετρικῶν ἀγγείων, ποὺ ξέρουμε πᾶ σήμερα ὄχι μόνο νὰ μὴν τὶς καταφρονοῦμε, ἀλλὰ καὶ νὰ τὶς χαίρομαστε; Ἀντικειμενικὸς καὶ δίκαιος κριτὴς ὀφείλει νὰ εἶναι ὁ ἐπιστήμονας, ὁ ἱστορικός· στὸν σπουδαῖο καλλιτέχνη, ὅταν μάλιστα βρίσκεται σὲ πυρετικὴν ἔξαρση, ἐπιτρέπεται ἡ ἄρνηση πολλῶν πρὸς χάρι τοῦ ἑνός.

Εἶναι ὅμως πιθανὸ ὅτι ὑπῆρχε μέσα του καὶ μιὰ βαθεὶά ἀντίρρηση γιὰ τὸ γεωμετρικὸ ρυθμό. Πρέπει νὰ τοῦ ἦταν δυσάρεστη αὐτὴ ἀκριβῶς ἢ συχνὰ ἀνεξέταστη, ἢ μιμητικὴ καὶ μονόπλευρη ἀποδοχὴ τοῦ ἀπὸ τοὺς ὁπαδοὺς τοῦ μοντερνισμοῦ. Δὲν ἔκρυβε τὸ σκεπτικισμό του γιὰ τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τῆς ἀφηρημένης τέχνης, γιὰ τὴ μανία ποὺ συχνὰ προδίνει ὄχι κόρο ἀπὸ τὴ μορφικὴ πληρότητα, ἀλλὰ μιὰν ἔλλειψη εἰκόνων καὶ ἰδεῶν. Ὅλη ἡ ἀντίστασή του γιὰ μιὰν ἀπόλυτη ὑποταγὴ στὸ σύγχρονο ρεῦμα ἔδειχνε τὴ λύπη του γιατί εἶχε παραμεληθῇ ἡ μελέτη καὶ ἡ ἐκτίμηση τῆς κλασσικῆς τέχνης. Ἀκριβῶς γιατί εἶχε καταλάβει ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ποιότητα, τὸ βαθὺ ἀνθρώπινο περιεχόμενό της δὲν συγχωροῦσε ὅτι μερικοὶ στερημένοι ἀπὸ πηγαία αἴσθηση ἔκλιναν νὰ τὴ θεωροῦν γλυκερή.

Ἕνας ἐξοχος σύγχρονος ἀρχαιολόγος, ἀπὸ τοὺς καλύτερους γνῶστες τῶν ἀρχαϊκῶν μορφῶν τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ θερμὸς ὑπερασπιστὴς τῆς κλασσικῆς ἔγραφε τελευταῖα ὅτι κοινὴν ὁμορφιὰ συναντοῦμε στὴν τέχνη τοῦ κλασσικισμοῦ, τὴν ἐλληνορωμαϊκῇ. Τὴν κλασσικὴ τέχνη τοῦ 5ου αἰῶνα τὴ χαρακτηρισρίζει ἀνώτερη ὁμορφιὰ δεμένη μὲ πνευματικὸ μεγαλεῖο. Αὐτὸ ἦταν τὸ «καλὸν κάγαθόν» ποὺ τόσο τὸ ὑμνησαν καὶ προσπάθησαν οἱ ἀρχαῖοι νὰ τὸ φτάσουν.

Ὅσοι λοιπὸν θεωροῦν ἀνέκφραστη καὶ ψυχρὴ τὴν κλασσικὴ τέχνη δὲν ἔχουν, πρέπει νὰ συμπεράνουμε, αἰσθητήριο γιὰ τὴ μορφὴ της, γιὰ τὴ βαθεὶά, τὴν τραγικὴν ὁμορφιά.

Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι παράλληλα μὲ τὴν πίστη ἑνὸς τόσο σπουδαίου καλλιτέχνη στὴν κλασσικὴ τέχνη βάδιζε ἡ προσπάθεια μερικῶν ἱστορικῶν τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ποὺ ἄρχισε κιόλας πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, νὰ ἀποκαταστήσουν τὴν παραμερισμένη ἀπὸ τὸ κῦμα τοῦ πριμιτιβισμοῦ ὑψηλὴ μορφὴ τῆς τέχνης. Ποτὲ ἴσως ὅσο σήμερα δὲν ἔοκυσαν τόσοι λεπταίσθητοι καὶ σοφοὶ ἐπιστήμονες νὰ μελετήσουν τὴν προσωπικότητα τοῦ Φειδία. Στὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα ἔχουν

ἀφιερωθῇ σελίδες ποὺ λαμπρύνουν τοὺς πανεπιστημιακοὺς δασκάλους ὠρισμένων εὐρωπαϊκῶν πόλεων.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπάντηση ἀπὸ ἐλληνικὴ πλευρὰ στὶς ἀνεδαφικὲς ἐπικρίσεις τῆς κλασσικῆς τέχνης ἀπὸ τοὺς περισσότερους ὑπέρμαχους τῆς ἀφηρημένης εἶναι τὸ λεύκωμα τῶν λευκῶν ληκύθων ποὺ μᾶς χάρισε ὁ Κεφαλληνός. Ὅχι ὅμως μόνος. Κάτω ἀπὸ τὸ ἄγρυπνο μάτι του ἐργάστηκαν ἀρχικὰ μῆνες πολλοὺς, ποὺ ἔγιναν σιγὰ σιγὰ χρόνια οἱ μαθητὲς του Λουῖζα Μοντεσάντου, ὁ Βαρλάμος, ὁ Δαμιανάκης. Μὲ μιὰν ἐπιμονὴ ποὺ δὲν χαρακτηρίζει τὴ φυλὴ μας ἔσκυβαν οἱ νέοι αὐτοὶ πάνω στὰ τρυφερότερα ἐλληνικὰ ἀγγεῖα γιὰ νὰ ἀποδώσουν στὸ χαρτὶ μιὰ γραμμὴ ἀσύλληπτης τελειότητας, ἔπειτα καὶ τὰ αἰθέρια χρώματά τους. Πῶς κατάφεραν νὰ μεταφέρουν τὴν ἀρχαία γραμμὴ στὸ χαλκὸ καὶ ἔπειτα ν' ἀποτυπώσουν στοὺς πίνακες τοῦ λευκώματος γραμμὲς καὶ χρώματα αὐτὸς καὶ οἱ τρεῖς μαθητὲς εἶναι τοῦτο ἓνα θαῦμα ποὺ ἐξάφνισε τοὺς Ἕλληνες καὶ τοὺς ξένους, ὅσους εἶδαν τὴν περυσινὴν ἔκθεση στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πολυτεχνείου μας. Ἀπὸ τοὺς καλεσμένους οἱ ξένοι δὲν ἔκρυβαν τὴν ἀπορία τους γιὰ μιὰ τεχνικὴ τελειότητα ποὺ τὴ θεωροῦν, ὄχι ἄδικα, δικό τους προνόμιο· οἱ δικοὶ μας ὑπερηφανεύτηκαν, ὅλοι στάθηκαν μὲ ἐνθουσιασμὸ ἐμπρὸς στὴν ἀληθινὰ καλλιτεχνικὴν αὐτὴ μεταφύτευση τοῦ ἀρχαίου.

Ὁ δημιουργὸς τοῦ ὡραίου ἔργου ἔζησε τοῦλάχιστο τόσο, ὥστε νὰ ἰδεῖ τὴν πραγματοποιήσῃ τοῦ ὄνειρου του καὶ τὴν ἀναγνώριση τῶν μόχθων του. Ὅσο γιὰ τὶς μοιραῖες στὸν τόπο μας δυσκολίες ποὺ τοῦ ἔγιναν, στεκόταν πολὺ ψηλὰ ὥστε οὔτε νὰ τὰ σχολιάσει δὲν θέλησε ὁ φίλος τοῦ Καζαντζάκη. «Στολίζεις τὴν Ἑλλάδα», τοῦ εἶχε γράψει ἀνάμεσα σ' ἄλλα ὁ μέγας συγγραφέας γιὰ τὸ λεύκωμά του. Ἦταν τὰ καλύτερα ἀνάμεσα στὰ τόσα ἐπαινετικά ποὺ τοῦ ἔγραψαν καὶ τοῦ εἶπαν.

Ποῖα εἶναι ἡ προσφορὰ τοῦ ἔργου καὶ στὴν ἀρχαιολογικὴν ἔρευνα τοῦτο ἔγινε ἀμέσως συνείδηση στοὺς ἀρμόδιους κύκλους. Ἄς ἰδοῦμε γιατί. Τὸ 1837 εἶχε ἐκδοθῇ στὸ Βερολίνο ἓνα εἰκονογραφημένο μεγάλο βιβλίο τοῦ βαρῶνου φὸν Στάκελμπεργκ, *Οἱ τάφοι τῶν Ἑλλήνων*. Ἀφοῦ μελέτησε τὰ καλύτερα ἀρχαῖα ἀγγεῖα ποὺ βρίσκονταν στὰ χρόνια ἐκεῖνα σκόρπια στὶς ἰδιωτικὲς συλλογὲς τῆς Ἀθήνας, ἰδίως στὴ συλλογὴ τοῦ γνωστοῦ Γάλλου προξένου Φωβέλ, ἔδωσε ὁ Στάκελμπεργκ στὸ βιβλίο του περιγραφὰς καὶ χρωματιστὰ σχέδια ποὺ ἄφησαν ἐποχή. Σήμερα αἰσθάνεται κανεὶς πὼς ὑψώνεται ὅταν ξεφυλλίζει τὸ βιβλίο, ἓνα ποίημα καὶ τοῦτο τοῦ ρομαντισμοῦ.

Ἀργότερα ἡ ἐπιστημοσύνη τοῦ 19ου αἰῶνα, ἡ τεχνικὴ προκοπὴ καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς φωτογραφίας ἔκαναν τοὺς σχεδιαστὲς ἀρχαίων ἀγγείων πρὸ πραγματιστὲς ἀλλὰ καὶ στεγνοὺς. Τὰ χρωματιστὰ σχέδια τῶν λευκῶν ληκύθων σπάνια κατάφεραν ν' ἀποδώσουν τὴν τεχνοτροπία, πολὺ λιγώτερο τὴν ὑπερβατικὴν ἔκφραση τῶν μορφῶν. Γι' αὐτὸ καὶ ὅσοι ἀρχαιολόγοι γράφουν γιὰ τὶς λευκὲς ληκύθους περιορίζονται σὲ φωτογραφικὲς ἀπεικονίσεις καὶ ὅταν προσθέτουν σχέδια, δὲν τὰ θέλουν ποτὲ χρωματιστά.

Πρώτος ό Κεφαλληνός, έκατόν εΐκοσι χρόνια ύστερ' από τόν Στάκελμπεργκ, κατάφερε μέ μέσα καθαρά καλλιτεχνικά, όπως εκείνος, αλλά ίσως πολύ πιό δύσκολα, νά φέρει κοντά μας ένα μικρό αλλά σπουδαίο τμήμα από ένα είδος άττικών άγγείων τόσο εύγενικό, ώστε είναι ζήτημα αν θα κατορθώσει ποτέ νά μήν τό μικρύνει ή φωτογραφία.

Έκτός από τήν πιστήν απόδοση τών περιγραμμάτων τών ληκύθων, σημαντικό είναι ότι χρησιμοποιώντας άλλη μέθοδο καί άλλο ύλικό, κατώρθωσαν οί καλλιτέχνες νά αποδώσουν σιό λεύκωμα καί τά χρώματα τά βαλμένα ύστερ' από τό ψήσιμο τοϋ άγγείου πάνω στα άντικείμενα, στα φορέματα, στα λιγοστά έπιπλα. Μιά σπουδαία ύπηρεσία αύτή στη γνώση τών χρωμάτων πού, άψητα καθώς είναι, θα γίνονται όλοένα άχνότερα, είναι μάλιστα καταδικασμένα καί νά έξαφανισθοϋν κάποτε.

Ό μελλοντικός έρμηνευτής τοϋ καθαρά δημιουργικού έργου τοϋ λαμπροϋ Έλληνος χαράκτη θα έχει νά τó σχετίσει καί μέ τήν προσφορά του τούτη στην τέχνη καί στην έπιστήμη μαζί. Μαρτυρεί τουλάχιστο όσο καί ή άλλη χαρακτηριστική παραγωγή του τήν βαθειά ψυχικήν έπαφή του μέ τήν πνευματικότερη μορφή τής έλληνικής τέχνης, τήν κλασσική.



Άττική λήκυθος από τήν Έρέτρια, ΕΑΜ 1816. Χαρακτικό σέ ξύλο καί χαλκό (Δέκα λευκαί λήκυθοι τοϋ Μουσείου Άθηνών, Τυπογραφία Γιάννη Κεφαλληνοϋ, Είσαγωγή Σέμνης Καρούζου – Άθήνα 1953-1955).

‘Ο ‘Ασκληπιὸς στὴ Ρώμη

Μὲ πόσο συγκινημένο ξάφνιασμα ἀντικρύζει κανεὶς πάλι, ὕστερ’ ἀπὸ χρόνια, διασχίζοντας τὸ πάρκο τῆς Βίλλα Μποργκέζε, τὴν κλασικιστικὴ κρήνη σὲ σχῆμα ναΐσκου, ποὺ ἔχει στὸ γεῖσο του χαραγμένη μὲ κεφαλαῖα ἑλληνικὰ γράμματα τὴν ἐπιγραφή:

Ἀσκληπιῶ Σωτῆρι.

Μπροστὰ ἡ λιμνούλα μὲ τὰ ὀλόλευκα πουλιὰ ποὺ κολυμποῦν, ἡ παραδεισένια χλωρὴ ἡσυχία βοηθοῦν τὴν ἐνέργεια τοῦ ἑλληνόμορφου κτιρίου: νὰ μᾶς μεταφέρει σ’ ἓνα κόσμο τοῦ πνεύματος, νὰ μᾶς ὑψώσει πρὸς αὐτὸ ποὺ ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα, περισσότερο ὥμως στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰώνα, θεωρήθηκε ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ ἀνώτερο ἐπίτευγμα τοῦ ἀνθρώπου: πρὸς τὴν ἑλληνικὴ δημιουργία καὶ σκέψη.

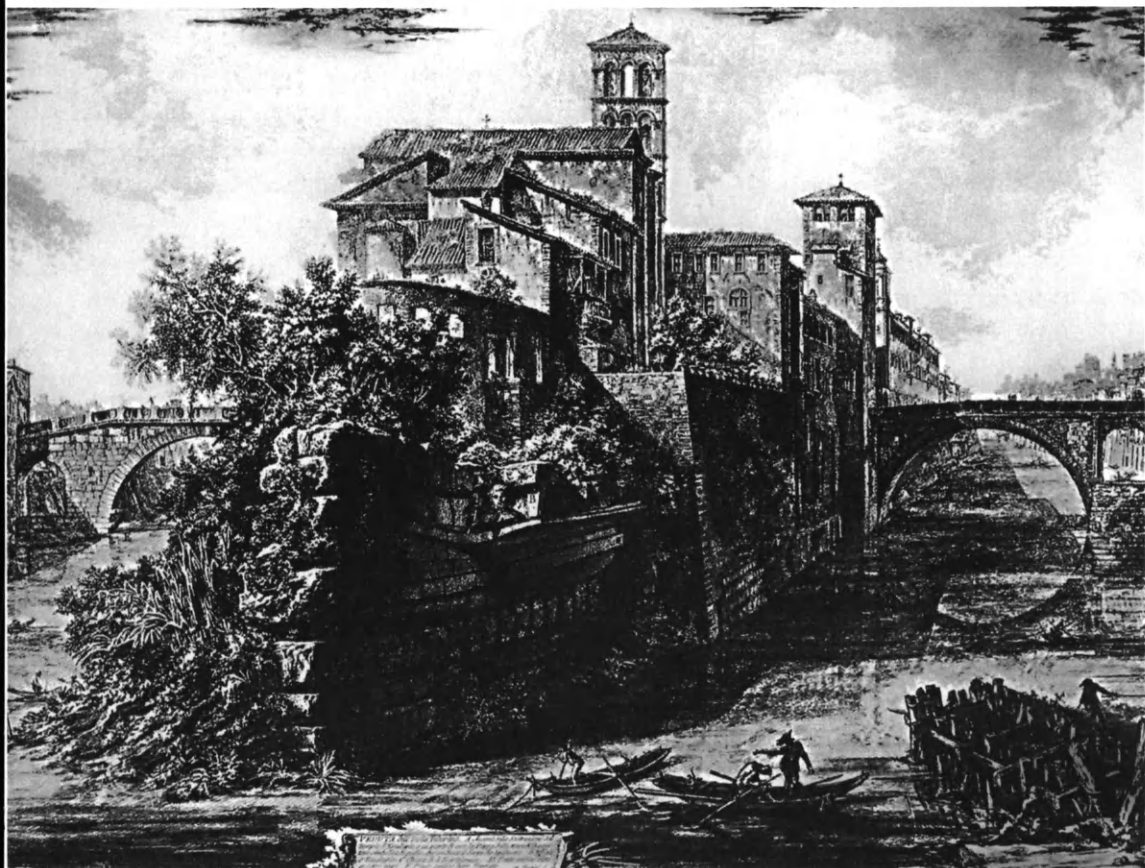
Ἡ ἀρχαία ἐπιγραφή ἔμεινε ἀπείραχτη καὶ μέσα στὰ ταραγμένα χρόνια τοῦ φασισμού καὶ τοῦ πολέμου, σὰν μιὰ διαμαρτυρία, ἀλλὰ καὶ σὰν μιὰ ἐγγύηση ὅτι στὶς πολιτείες μὲ συνείδηση τῆς ἱστορίας τους δὲν βρίσκεται εὐκόλα τὸ βέβηλο χέρι ποὺ θὰ καταλύσει μιὰ σχεδὸν θρησκευτικὴ προσήλωση σ’ ἓνα ἰδανικό. Ὁ ναῖσκος αὐτὸς τοῦ Ἀσκληπιοῦ δὲν εἶναι τὸ μόνο μνημεῖο ἑλληνικοῦ ρυθμοῦ στὴν περιοχὴν ἐκείνη. Ἀποτελεῖ συμπλήρωμα ἐνὸς κτιριακοῦ συγκροτήματος ποὺ ἔγινε ὅχι μακριὰ στὴν Πιάτσα ντὲλ Πόπολο γιὰ νὰ δοθῇ στὴν εἴσοδο τοῦ Πίντιο ἀπὸ τὴ μεριὰν αὐτὴ μιὰ μνημειακὴ μεγαλοφροσύνη.

Ἡ σημαντικὴ τούτη σύλληψη τοῦ Βαλαντιέ, τοῦ ἀρχιτέκτονα τοῦ κλασικισμοῦ μέσα στὴ Ρώμη ἔγινε γύρω στὰ 1800, ἀρχικὰ ἀπὸ ὑποκίνηση τῶν Γάλλων κατακτητῶν, ὑποστηρίχτηκε ὥμως ἔπειτα καὶ ἀπὸ τὸν Πάπα. Εἶναι ἀντάξια τῆς γεγονικῆς ἀρχαιότερης Πόρτα Ντὲλ Πόπολο, τῆς καταπληκτικῆς ἐκείνης, τῆς μαεστόζα, μὲ τὴ ρωμαϊκὴ τεριμπλετά. Μπροστὰ τῆς ξεπέζευαν στὰ ἀρχαῖα καὶ στὰ νεώτερα χρόνια οἱ στρατιῆς τῶν ἐπιδρομέων, ἀλλὰ καὶ ἓνα πληθος βόρειοι προσκυνητὲς τῆς Αἰώνιας Πόλης, ἱερωμένοι, βασιλιάδες, καλλιτέχνες, ποιητές. Ἐνας ἀπὸ τοὺς πρὸ τιτανικούς, ὁ Γκαῖτε, πλανιέται ἀκόμη ἐκεῖ σὰν νυχτερινὸ φάντασμα.

Τὰ κτίρια τοῦ Βαλαντιέ μᾶς ἡσυχάζουν ἀπὸ τὸ ἄμετρο πάθος τοῦ μπαρόκου ποὺ εἶναι ἀποτυπωμένο στὴν Πόρτα ντὲλ Πόπολο· φέρνουν μιὰν ἰσορρόπηση, τὴν κυριαρχία τοῦ πνεύματος πάνω ἀπὸ τὴς ταραχὲς τῆς ψυχῆς.

Δὲν ζήτησε ὁ Βαλαντιέ νὰ κρύψει τὴν ἐξάρτησή του ἀπὸ τὰ ἑλληνορωμαϊκὰ

πρότυπα. Ήταν ἐξ ἄλλου καὶ ἀρχαιολόγος, ἔκανε ἀνασκαφές, ὅπως ὁ Ραφαήλ, καθὼς καὶ ἀναστηλώσεις ἀρχαίων μνημείων. Ἄν καὶ δὲν ἀνήκει στοὺς μεγάλους, τὸν προσέχουμε, τὸν μελετοῦμε, γιατί εἶναι ἀπὸ τοὺς τελευταίους καλλιτέχνες ποὺ συνδέονται μὲ τὶς περασμένες ἐποχὲς τῆς Ἰταλικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἐχοντας βαθύνει στὴ μελέτῃ τῆς ἀρχαιότητος ἤξερε τὶ ἔπρεπε νὰ δανειστῇ ἀπὸ τὶς μορφές τῆς καὶ πῶς νὰ τὶς μετουσιώσει. Μήπως δὲν ἐστόλισε τὴν πρόσοψη τοῦ Ἁγίου Πανταλέοντα μὲ ἀνάγλυφα ἀντιγραμμένα ἀπὸ τὴν Κολόνα τοῦ Τραϊανοῦ; Καὶ ὅμως τὸ κομψοτέχνημά του τοῦτο εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πρὸ χαρμόσυνα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κλασικισμοῦ.



Τὸ νηοὶ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὸν Τίβερη, ὅπως τὸ εἶδε ὁ Πιρανέζι.

Μέσα στη Ρώμη όπου κυριαρχεί η βουβή, σταχτιά αυστηρότητα των παλατιών του μπαρόκου ή διαμόρφωση του Πίντσιο αποτελεί τη μόνη κλασικιστική πλατεία. Αντίθετα με άλλες ευρωπαϊκές πόλεις όπου ο κλασικισμός στάθηκε μια έκφραση πνευματικής και άλλης ζωτικότητας στην Ρώμη, ποτέ δεν υπήρξε ένα αυτόχθονο, πηγαίο κίνημα.

Η κρίση του Ασκληπιού μάς έφερε κάπως μακριά από το κύριο θέμα μας, που δεν είναι η επισκόπηση του κλασικισμού στη Ρώμη, αλλά η λατρεία του Θεού. Πώς έρμηνεύεται η τιμή που του έδωσαν στον 19ο αιώνα μέσα στην ειδυλλιακή απόμνηση γωνιών αυτή της Αιώνιας Πόλης; Είναι άραγε αρχαία ή μεταφύτευση της λατρείας του Ασκληπιού ή μήπως αποτελεί μια από τις γνωστές αναδρομές του ρομαντισμού στις θεότητες του ελληνικού Πανθέου;

Ξέρουμε καλά ότι ο Ασκληπιός πήρε στη Ρώμη από τα αρχαία χρόνια της μια σημαντική θέση. Χωρίς να συγχωνευθεί με κανέναν εντόπιο θεό ή να αλλάξει όνομα εγκαταστάθηκε νωρίς και έδωσε ιερότητα σ' ένα από τα πιο φανταστικά, τα πιο συναρπαστικά σημεία της.

Ακριβώς κάτω από το Καπιτώλιο διχάστηκε κάποτε το ρεύμα του Τίβερη και, κόβοντας ένα μέρος του λόφου, σχημάτισε ένα νησί, ένα πολύ μικρό νησάκι. Οί δύο γέφυρες που το συνδέουν και σήμερα με τις αντικρινές όχθες, ήταν στα παλαιά εκείνα χρόνια ξύλινες. Η εκκλησία του Αγίου Βαρθολομαίου, χτισμένη το 1000 μ.Χ., δίνει σήμερα στο νησί ένα χαρακτήρα τεφρής μεσαιωνικής εύλαβειας. Όμως – τι περίεργο! – η ανατολική πλευρά του βράχου με τις αρχαίες πέτρες είναι διαμορφωμένη σε πλοίο, διακρίνεται μάλιστα πάνω στη νότια πλευρά του ολοκάθαρο ένα ανάγλυφο φίδι, που δεν είναι άλλο από το φίδι του Ασκληπιού. Πώς λοιπόν έφτασε έως εδώ ο γιατρός - θεός των Ελλήνων; Εύτυχως σώθηκαν αρκετές πληροφορίες για το αυτό.

Το 293 π.Χ. έπεσε στη Ρώμη μια λοιμική. Είναι φυσικό, θα έλεγε κανείς, να ζητήσουν οι Ρωμαίοι τη βοήθεια γιατρών από τις ελληνικές πολιτείες. Πώς ήταν δυνατό να έχουν δικούς τους, αφού ποτέ δεν στάθηκαν φιλόσοφοι και παρατηρητές; Όχι πολύ μακριά, στον Κρότωνα της Κάτω Ιταλίας ήταν η φημισμένη σχολή που έστελνε από παλαιότερα χρόνια γιατρούς ακόμη και στην Περσία, για τον Μεγάλο Βασιλέα της. Όμως σε μια πανούκλα τί να κάνει η ανθρώπινη βοήθεια, ακόμη και η πιο σοφή; Έτσι τα σιβυλλικά βιβλία πρότειναν να σταλή μια πρεσβεία στην Επίδαυρο για να καλέσει τον Ασκληπιό ή τουλάχιστο το φίδι του.

Όταν έφτασε επί τέλους το πλοίο που έφερνε το ιερό φίδι, αυτό πήδησε έξω και αφού κολύπησε, κουλουριάστηκε στο νησί του Τίβερη. Ήταν λοιπόν θέλημα του Θεού να τον λατρέψουν εκεί, στη μέση του ποταμού. Το 291 π.Χ. ήταν κίβλας έτοιμος ο ναός του, ο αρχαιότερος που στήθηκε στο νησάκι, που γι' αυτό πήρε το όνομα «νησί του Ασκληπιού». Ήταν το ιερό αυτό ένα εξάρτημα της Έπιδαυρου, θα είχε πιθανά και κανένα είδος Αβάτου για την έγκοιμηση των αρρώστων.

Είναι κρῖμα ὅτι ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα δὲν ἐπρόφτασε νὰ σώσει καὶ ἄλλα ἀφιερώματα τῶν πιστῶν, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ λίγα ποὺ βρέθηκαν τυχαῖα κοντὰ στὸν Ἅγιο Βαρθολομαῖο ἢ μέσα στὸ ποτάμι: μερικὲς ἐπιγραφές, ἀλλὰ καὶ πῆλινα ἀνθρώπινα μέλη, χέρια, πόδια καὶ ἄλλα παρόμοια μὲ αὐτὰ ποὺ βρέθηκαν στὸ Ἀσκληπιεῖο τῆς Κορίνθου καὶ εἶναι καλὰ ἐκτεθειμένα στὸ ἐκεῖ Μουσεῖο. Ἕνας Ἰταλὸς ἀρχαιολόγος ὑπόθεσε ὅτι ἓνας δρόμος γεμάτος μὲ μικρὰ ἐργαστήρια ποὺ πουλοῦσαν τέτοια πῆλινα μέλη ἄρχιζε ἀπὸ τὸ πεδίο τοῦ Ἀρεῶς καὶ τελείωνε στὴν ὄχτη τὴν ἀντικρυνὴ ἀπὸ τὸ νησί.

Τὰ εὐρήματα αὐτὰ βεβαιώνουν τὴν πελοποννησιακὴ καταγωγὴ τῆς λατρείας τοῦ Ἀσκληπιοῦ· ἂν τὸν ἔφερναν ἀπὸ τὴν Ἀθήνα θὰ κυριαρχοῦσε ἡ συνήθεια νὰ τοῦ ἀναθέτουν μαρμάρινα ἀνάγλυφα σὰν ἐκεῖνα ποὺ βρέθηκαν στὸ Ἀσκληπιεῖο κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Τὸ πὺρ ἐράσμιο μνημεῖο εὐλαβείας εἶναι ὅτι, χάρις σ' αὐτὴ τὴν παράδοση, ἔδωσαν τότε οἱ Ρωμαῖοι στὸ νησί τὸ σχῆμα πλοίου. Τόσοι αἰῶνες, τόσοι ἄλλοι θεοὶ ποὺ πέρασαν ἀπὸ ἐκεῖ δὲν μπόρεσαν νὰ ἀφανίσουν τὸν Ἑλληνα θεό. Ἐμεινε ἕως τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου ἀνάμεσα στὸ διπλὸ ρεῦμα τοῦ ποταμοῦ, σὰν ἀντιπρόσωπος ἱερῶν δικαιωμάτων, σὰν ἀνταύγεια τῆς ἐλληνικῆς ἱατρικῆς, ἕως μέσα σὲ ξένους κόσμους.

Δὲν εἶναι παράξενο ὅτι ἓνα πλῆθος σχεδιαστές, χαράκτες καὶ ζωγράφοι στάθηκαν στὰ νεώτερα χρόνια ἐμπρὸς στὸ νησί τοῦ Ἀσκληπιοῦ, τὴν Ἴζολα ντὲλ Ἑσκουλάπιο καὶ θέλησαν νὰ τὸ εἰκονίσουν. Ὅλους κατάφερε νὰ τοὺς ξεπεράσει σὲ δυναμικὴ φαντασία ὁ μάγος ἐκεῖνος τῶν ἐρειπίων τῆς Ρώμης στὸν 18ον αἰῶνα, ὁ Πιρανέζι. Σὲ μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ φημισμένες βεντούτες του, σὲ μιὰ χαλκογραφία ἐτόνισε ξεχωριστὰ τὴν πλῶρη τοῦ πλοίου. Σὰν ἔμβολο ἔτοιμο γιὰ ναυμαχία, ὑποβάλλει τὴν κίνηση μέσα στὸ νερό. Δὲν ξέρω γιατί θυμίζει τὴν ἄκρη τοῦ Βενετοσάνικου τείχους τοῦ Ἴτς - Καλὲ στὸ Ναύπλιο αὐτὴ ποὺ προβάλλει κατὰ τὴν μεριὰ τῆς Ἀρβαντιᾶς.

Δὲν παράστησε ἐδῶ ὁ Πιρανέζι τὰ ἐρείπια, ὅπως ἄλλα ρωμαϊκά, μὲ τὸ σαρκασμὸ ἐνὸς Ντωμιέ ἢ ἐνὸς Γκόγια, δὲν τὰ θέλησε νὰ χάσκουν μὲ ἀνοιχτὰ τὰ μισοριγμένα τόξα τους. Παρ' ὅλη τὴ δυνατὴ φωτοσκίαση, τὰ περιγράμματα τῶν κτιρίων καὶ τῶν γεφυρῶν ἀποδόθηκαν καθαρὰ· ἡ δραματικὴ ὄψη τῶν περασμένων ποὺ ἔσβυσαν εἶναι συγκερασμένη μὲ ἀφθονὴ φυτεία, ποὺ ἀγωνίζεται νὰ τιναχτῇ μέσα ἀπὸ τὰ χαλάσματα. Πάνω στὸ νησί τὰ κτίρια, κάτω οἱ βάρκες συμπληρώνουν μιὰν εἰκόνα παλιᾶς ἱστορίας καὶ σύγχρονης ζωῆς ποὺ μόνο στὴν Αἰώνια Πόλῃ τὴ συναντοῦμε (βλ. εἰκ.).

Ἀπὸ τίς γέφυρες ποὺ συνδέουν τὸ νησί μὲ τίς ὄχθες μόνο μία, ἡ Πὸνς Φαμπρίκιους, μὲ μῆκος τόξου 24.50 μ. σῶζεται μὲ τὰ ἀρχαῖα στοιχεῖα τῆς (τὸ μακρὸς τοῦ νησιοῦ εἶναι 269 μ., σὲ πλάτος 67 μ.). Δὲν τονίζει ὅμως τόσο αὐτὴ τὸν χαρακτῆρα τοῦ τόπου, ὅσο μιὰ ἄλλη τρίτη ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ νησί, ἡ Πὸνς Αἰμίλιους, ἡ γνωστὴ μὲ τὸ λαϊκὸ τῆς ὄνομα Πόντε Ρόττο (ἡ γκρεμισμένη γέφυρα). Γιατὶ ἀλήθεια αὐτὴ ποὺ στάθηκε ἡ ἀρχαιότερη τοῦ Τίβερη (181-179 π.Χ.) εἶναι σήμερα

ρειπιασμένη. Τὸ μόνο καλὰ διατηρημένο τόξο της ἔχει ὅλη τὴν τελειότητα τῶν ἔργων ποὺ ἄφησαν οἱ Ρωμαῖοι τεχνικοὶ καὶ δίνει στὸν τόπο μιὰ σεβαστὴν ἀρχαιοπρέπεια. Τὸ πιὸ ἀξιοσέβαστο ὅμως εἶναι ὅτι κρατιέται ἔτσι τραυματισμένη καὶ ἄχρηστη ἀπὸ τὸ 1598, ποὺ ἔπese, δηλαδὴ πάνω ἀπὸ τριακόσια πενήντα χρόνια! Καὶ ρωτιόμαστε μπροστὰ της μὲ πικρία. Εἶναι δυνατὸ σήμερα ἐμεῖς νὰ μὴ «νεωτερίζαμε», νὰ μὴ βρίσκαμε κάθε τρόπο, κάθε μέσο θεμιτὸ ἢ ἀθέμιτο, γιὰ ν' ἀπαλλαγούμε ἀπὸ ἓνα τέτοιο ἐρεῖπο μέσα στὴν καρδιὰ τῆς πρωτεύουσας, ἓνα ἀρχαῖο – δὲν λέμε ὄχι – ποὺ ὅμως ἀποτελεῖ ἐμπόδιο σὲ κάποιο μεγάλο σχέδιο γιὰ τὸν συγχρονισμό (δηλαδὴ τὴν ἄψυχην ἰσοπέδωση) τοῦ τοπίου;

Δὲν εἶναι τοῦτο τὸ μόνο μνημεῖο μέσα στὴ Ρώμη ποὺ δείχνει ὅτι τὸ πνεῦμα, τὸ ποιητικὸ ἀντίκρουσμα τῆς ἱστορίας καὶ τῆς τέχνης νικοῦν τὴν ὕλη, ἀκόμη καὶ ὅταν φοράει τὸ ἀγέλαστο προσωπεῖο τοῦ ὀρθολογισμοῦ.

Τὸ Μουσεῖο Θερμῶν τῆς Ρώμης

6 IV 1957

Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο γιὰ τὸ Μουσεῖο τοῦτο, ἀνάμεσα στὰ τόσα μικρὰ καὶ μεγάλα τῆς Αἰώνιας Πόλης, μένει πάντα γιὰ τὸν ἀρχαιολόγο τὸ πρῶτο προσκύνημα. Μόνο σ' αὐτὸ δίνουν τὸν κυρίαρχο τόνο μερικὰ ἔξοχα πρωτότυπα ἑλληνικὰ γλυπτά, δὲν προσδιορίζουν τὴν ὄψη τοῦ τὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα ἑλληνικῶν ἔργων μὲ τὴν παγερότητα τοῦ κλασικιστικοῦ ἀπομιμήματος, μὲ τὴν κατάργηση τῆς σωματικῆς ὑπόστασης τοῦ ἀγάλματος (μετατροπὴ τοῦ σὲ ἐπιπεδικὸ ἀνδρεῖκελο ἀπὸ ὀλοζώντανο ἔργο) μὲ τὴν ἔκδηλη ἀποτύπωση τοῦ ρωμαϊκοῦ κακοῦ γούστου.

Στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν, τὸ Ἐθνικὸ τῆς Ρώμης, ἔχει κανεὶς νὰ σταθῇ εὐλαβικὰ ἐμπρὸς σὲ γλυπτὰ μεγάλης πνοῆς ποὺ ἀνακαλοῦν τὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα. Μπορεῖ ἀκόμη νὰ μελετήσῃ ἄνετα πολλὰ καλὰ ἀντίγραφα κλασσικῶν ἑλληνιστικῶν ἔργων, χωρὶς νὰ ζαλιζεται ἀπὸ συμπληρώσεις νεωτέρων ἐποχῶν ποὺ δίνουν μελοδραματικὸ ὕφος στὰ ἀγάλματα ἢ ὑπογραμμίζουν τὴν κενότητα τῆς ἔκφρασης μὲ θεαματικὲς χειρονομίες. Διαμορφωμένο στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα μέσα σ' ἓνα μοναστήρι τῆς προχωρημένης Ἀναγέννησης, δὲν ἔχει βέβαια τὴν ἱστορία τῶν παπικῶν καὶ τῶν δημοτικῶν Μουσείων τῆς Ρώμης, στάθηκε ὅμως γιὰ τοῦτο ἐλεύθερο ἀπὸ τὴν ἐκζητημένη καὶ θεαματικὴν ἔκθεση τῶν ἀρχαίων, ποὺ βαραίνει τόσο τὰ ἄλλα Μουσεῖα, ἰδίως τὸ Βατικανόν.

Τὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν κατέχει ἓνα σχετικὰ μικρὸ μέρος ἀπὸ τὶς τεράστιες Θέρμες, τὰ Λουτρά τοῦ Διοκλητιανοῦ, τὶς μεγαλύτερες τῆς Ρώμης, ποὺ ἐγκαινιάστηκαν στὸ 305 π.Χ., ὅταν πὰ προχωροῦσε ἡ κατάρρευση τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας.

Οἱ τοῖχοι τοῦ στερημένοι σήμερα ἀπὸ τὴν ὀρθομαρμάρωση, παρουσιάζουν μιὰν ὄψη γυμνῆ, σκελεθρωμένη, ποὺ ξαφνίζει ἰδίως τὸν Ἕλληνα τὸν συνηθισμένο σὺς σοφὲς ἀρμογὲς τῶν πέτρινων ἑλληνικῶν κτιρίων. Ὡστόσο τὸ κύριο πρόβλημα κάθε ρωμαϊκοῦ κτιρίου, ἰδίως τῶν Θερμῶν, ἡ δημιουργία ἐσωτερικοῦ χώρου μὲ πανύψηλα τόξα, μὲ πτανικὰ διαστήματα ἔχει ἐδῶ λυθῇ μὲ τεχνικὴ τόλμη καὶ μεγαλοφαντασίᾳ. Τὸ θάμπος ποὺ μᾶς κατέχει κορυφώνεται ὅταν βρεθοῦμε στὸ πλατὺ ἐκεῖνο αἶθριο, τὴν περιστυλὴν αὐλὴ τοῦ μοναστηριοῦ, τὸ «κιόστρο γκράντε» ποὺ διαμόρφωσε ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος γιὰ ν' ἀποτελέσει τὴν αὐλὴ τῆς γειτονικῆς «Παναγίας τῶν Ἀγγέλων» καὶ εἶναι σήμερα ὁ κύριος πνεύμονας τοῦ Μουσείου. Καὶ ἡ ἐκκλησία αὐτὴ ἀπὸ τὶς Θέρμες ἐσχηματίστηκε πάνω σ' ἓνα σχέ-

διο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου ποὺ σκέφτηκε νὰ τροποποιήσει τὴν κεντρικὴ αἵθουσα, τὸ Τεπντάριουμ τῶν ἀρχαίων λουτρῶν.

Πρῶτα πρῶτα βαδίζει κανεὶς ὁλόγισα πρὸς τὰ φημισμένα ἀρχαῖα, ποὺ στεγάζονται στὴ μικρότερη αὐλὴ, στὸ «Κιόστρο πίκκολο» τοῦ Μοναστηριοῦ. Ἀνῆκαν ἄλλοτε στὴν πὺδ φημισμένην ἰδιωτικὴ συλλογὴ ἑλληνικῶν ἀρχαίων τῆς Ρώμης, στὴ συλλογὴ Λουντοβίτσι. Μερικὰ ἔθρεψαν τὴν εὐρωπαϊκὴ σκέψη στὴν ἐποχὴ τοῦ ρομαντισμοῦ, σήμερα ὅμως δὲν εἶναι αὐτὰ ποὺ μᾶς κυριεύουν. Βιαζόμαστε νὰ χαιρετίσουμε πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὰ τρία ἀνάγλυφα ἀπὸ βωμὸ ἢ ἀπὸ θρόνο, ἰδιαίτερα τὸ μεσαῖο μὲ τὴν Ἀναδυομένη Ἀφροδίτῃ, ποὺ «ἡ θεία γαλήνη τὴν καλεῖ τοῦ πέλαου ἔτσι γιὰ νὰ βγῇ πρὸς τὰ γαλάζια αἰθέρια». Ποιὸς μπορεῖ ν' ἀμφιβάλει ὅτι τὸ ἀξέχαστο ὄραμά της κυνηγοῦσε τὸν Σικελιανὸ ὥσπου νὰ ξαλαφρώσει μὲ τὸ ποίημά του «Ἀναδυομένη»; (᾽Ω Δία, τὸ πέλαγο εἶν' βαρὺ, καὶ τὰ λυτὰ μου τὰ μαλλιά σὰν πέτρες μὲ βυθίζουν!¹).

Δίπλα τὸ κλασσικὸ κεφάλι τῆς θεᾶς – τὴν «Ἥρα Λουντοβίτσι» – θὰ τὸ προσπερνούσαμε σὰν παγερὸ καὶ διανοητικὸ, ὅπως κάνουμε γιὰ τόσα ἄλλα τοῦ κλασσικισμοῦ τῶν αὐτοκρατορικῶν χρόνων, ἃν δὲν μᾶς κρατοῦσε ἀκίνητους μιὰ θρησκευτικὴ προσήλωση. Γιατὶ προβάλλει πίσω του σὰν ἱερὴ σκιὰ ἓνα ἄλλο μεγάλο κεφάλι, ἀνδρικό αὐτό, μὲ πανύψηλο μέτωπο, μὲ μάτια Λυγκέα. Εἶναι τοῦ Γκαῖτε ποὺ ἀνέβασε τὸ κεφάλι αὐτὸ στὸν δικό του Ὀλυμπο καί (μὲ τὴ βοήθειά του) πλησίασε τὴν ἑλληνικὴν ἰδέα. Ἐνα γύψινο ἀντίγραφο τοῦ ποὺ εἶχε πάρει μαζί του στὴ Βαϊμάρη ὕψωνε τὸ σπῖτι τοῦ ποιητῆ σὲ ναὸ τοῦ πνεύματος.

Σήμερα βρίσκουμε πολὺ θεϊκώτερο ἓνα ἄλλο κεφάλι τῆς συλλογῆς Λουντοβίτσι, τὸ μεγάλο ὑστεροαρχαϊκὸ τῆς Ἀφροδίτης μὲ τὸ ὁλόφωτο πρόσωπο, μὲ τὸ στρογγυλὸ πηγούνι, μὲ τὸ ἀχνότατο χαμόγελο, μὲ τὶς τέσσερις ἀπανωτὲς σειρὲς βοστρύχους πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο. Ἔργο κάποιου γλύπτη τῆς Σικελίας ἢ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας, ἔχει τὴ μυστικὴ, τὴν σχεδὸν χθόνιαν ἔκφραση, τὴ σφιχτοδεμένη φόρμα ποὺ μᾶς σαγηνεύει στὰ ἔργα τῆς περιοχῆς ἐκείνης, πρῶτ' ἀπ' ὅλα στὰ γλυπτὰ ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Σελινούντος, ποὺ εἶναι στὸ Μουσεῖο τοῦ Παλέρμου. Πόσο σεβαστὸ θὰ ὀρθώνονταν μέσα σὲ κάποιο σικελικὸ ἱερὸ τὸ λατρευτικὸ ἐκεῖνο, τό «ἀκρόλιθο» ἄγαλμα μὲ τὰ πλούσια φορέματα πάνω στὸν ξύλινο πυρήνα (γιατὶ μόνο τὸ κεφάλι, τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια ἦταν μαρμάρινα), μὲ τὸν χάλκινο πέπλο ποὺ καθὼς θὰ σκέπαζε πίσω τὸ κεφάλι, ἄφηνε νὰ προβάλλει ὁλόλευκο τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὸ λαμπερὸ βάθος τοῦ μετάλλου! Καὶ ὅμως τὸν Γκαῖτε καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὲς τοῦ Βορρᾶ, τὸν Χέρντερ, τὸν Βίνκελμανν, τὸν Σίλλερ, τὸν Βίλελμ φὸν Χούμπολτ, τοὺς ἐφτέρωσε τὸ ἄλλο, ἡ θεωρούμενη Ἥρα, μὲ τὴν προσποιητὴ θεϊκότητα, μὲ τὴ φιλολογικὴν ἀναδρομὴ στὰ ἑλληνικὰ πρότυπα (γιατὶ δὲν ἦταν ἄλλο παρὰ ἓνα κεφάλι – ἀμαρτωλῆς πιθανότατα – Ρωμαίας Αὐτοκράτειρας).

Ἀντικαθρέφτισμα τοῦ κλασσικοῦ κόσμου εἶναι τὸ γειτονικὸ ἄγαλμα τοῦ Ἑρμῆ, ποὺ προτείνει τὰ δάχτυλα, ἐνῶ σκύβει μὲ μυστηριακὴ σιωπὴ τὸ νεανικὸ του πρόσωπο. Εἶναι τὸ καλύτερο ἀντίγραφο μᾶς γνωστῆς δημιουργίας τοῦ Φει-

δία: τοῦ Ἑρμῆ ψυχοπομποῦ, ποῦ γνέφει ἐλαφρὰ στὶς ψυχές, στὰ «εἶδωλα καμόντων» νὰ τὸν ἀκολουθήσουν. Μόνο ὁ δημιουργὸς τοῦ «ὑψηλοῦ κόσμου τῆς μοίρας» μποροῦσε νὰ πλάσει μιὰ τέτοια εἰκόνα τοῦ θεοῦ πού, μαζί μὲ μαγικὴν ὁμορφιὰ ἔχει καὶ ἀνείπωτη πίκρα γιὰ τὴν ἀνθρώπινη καταδίκη. Μὲ πολλὴ σοφία εἶναι συνθεμένη ἡ στάση του, ζυγισμένη ἡ κάθε κίνηση, σὲ ρυθμικὴν ἀντιστοιχία μὲ κάποια ἄλλη. Μιὰ δέσμευση μουδιάζει ἀκόμη τὸ ἀλαφρὰ λυγισμένο δεξι σκέλος ποῦ δὲν βιάζεται, θὰ ἔλεγε κανεὶς, νὰ τραβήξει πρὸς τὰ πεδία τοῦ ζόφου.

Ἐχει πολὺ ἀκόμη νὰ σταθῇ κανεὶς στὸ «πίκκολο κίόστρο», τὸ δροσισμένο στὸ κέντρο μὲ χλοερὴ σιγή. Μᾶς τραβοῦν ὅμως στὸ πρῶτο πάτωμα τὰ πρωτότυπα ἑλληνικὰ ἔργα, ποῦ εἶναι συγκεντρωμένα ἐκεῖ. Ἐνῶ ὅμως περιμένουμε νὰ ἰδοῦμε, ὅπως ἄλλοτε, ἀπομονωμένο σ' ἓνα χώρισμα τὸ πιδ θαυμαστὸ πρωτότυπο κλασσικὸ ἔργο τοῦ Μουσείου, τὸν Νιοβίδη ποῦ πεθαίνει, τὸν διακρίνουμε μὲ κόπο, στημένο μαζί μὲ τόσα ἄλλα γύρω σὲ μιὰν αἴθουσα, σὰν νὰ παραστέκονται ὅλα στὴν ὑποδοχὴ κάποιου ἐπισήμου προσώπου ἢ σὰν νὰ ἀποτραβήχτηκαν στοὺς τοίχους γιὰ ν' ἀφήσουν τὸ κέντρο ἐλεύθερο στοὺς χορευτές. Καὶ τὸ πιδ ἀνεπάντεχο: Ἀγάλματα ποῦ δὲν ἔγιναν γιὰ νὰ στηθοῦν σὰν ἀνάγλυφα ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν τοῖχο, ἀλλὰ ζητοῦν νὰ κυκλώνονται ἀπὸ ἀνοιχτὸν χῶρο, μερικὰ μάλιστα μεγάλον, γιὰ ν' ἀναπτύξουν ὅλες τὶς πλευρές τους – ὅπως ὁ ἑλληνιστικὸς ἐκεῖνος, ὁ πανύψηλος χάλκινος «Βασιλιάς» μὲ τὴν πολύτροπη κίνηση – ὑψώνονται ὅλα μαζί, πρῶϊμα ἢ ὥριμα κλασσικά, ἑλληνιστικά, ὑστεροελληνιστικά, ἐμπρὸς ἀπὸ τοὺς τοίχους μιᾶς ἀπέραντης αἴθουσας.

Πῶς νὰ σπουδάσει κανεὶς τὴν πεντάμορφη «Κόρη ἀπὸ τὸ Ἄντισιο», ἔτσι καθὼς εἶναι τριγυρισμένη ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶσων ἄλλων, ἐνῶ σκύβει ταπεινὰ τὸ γοητευτικὸ κεφάλι πρὸς τὸ δίσκο μὲ τὶς προσφορὲς ποῦ θὰ ἀπλώσει στὸ βωμὸ κάποιας θεᾶς; Ἀπὸ τότε ποῦ ἓνα κύμα στὴν ἀκρογιαλιὰ τοῦ Ἄντισιο ἀποκάλυψε, τὸ 1878, τὸν τοῖχο μιᾶς ρωμαϊκῆς ἐπαυλῆς καὶ μαζί τὴ θεϊκὴ Κόρη – τὴν ἀρπαγμένη χωρὶς ἄλλο ἀπὸ κάποιο ἑλληνικὸ ἱερὸ – πόσα δὲν ἐγράφηκαν γιὰ νὰ ἐρμηνεύσουν τὸ μυστικὸ της. Τίνος καλλιτέχνη εἶναι δημιουργία; ποῦ νὰ εἶχε ἀρχικὰ στηθῇ; τί νὰ παρασταίνει; Νὰ εἶναι ἄραγες ἡ Ἰφιγένεια, ὅπως ἐπρότεινε κάποιος ἀρχαιολόγος καὶ τὸ πίστεψαν τόσοι ἄλλοι; Πρέπει πολὺ νὰ σταθῇ μπροστά της κανεὶς γιὰ νὰ συλλάβει τὸ χτίσιμό της. Ἄν καὶ βασικὰ εἶναι ἔργο ἀναγλυφικὸ, ἡ σύνθεση δὲν συγκεντρώνεται σὲ μιὰ, ἀλλὰ σὲ δύο κύριες ὀψεις. Ὁ θεατὴς ὑποχρεώνεται νὰ πετάγεται ἀπὸ τὴ μία στὴν ἄλλη, ἀλλὰ καὶ στὶς δευτερώτερες γιὰ νὰ γνωρίσει ἄλλοῦ τὶς πτυχές τοῦ χιτώνα, ἄλλοῦ τὸ τεντωμένο δεξι σκέλος, νὰ ἐρμηνεύσει τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὴν ἀντίθετη μεριά. Εἶναι κανεὶς περὶ ἔργος νὰ ἰδεῖ πῶς σμιλεύτηκε τὸ ἀναδιπλωμένο ἱμάτιο, ἡ ὀριζόντια αὐτὴ ἀνάπαυλα στὴ μέση τῆς μορφῆς, ποῦ παίρνει τόση λυγρότητα ἀπὸ τὸ ζῶσιμο τοῦ χιτώνα ψηλά, ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὰ στήθη. Ἀντικρύζουμε γεμᾶτοι θαυμασμὸ τὸ πρόσωπο μὲ τὰ μαλλιά ποῦ βαραίνουν τὸ μέτωπο σὰν χλοερὸ στεφάνι, θέλουμε νὰ ἰδοῦμε ἀπὸ κοντὰ σὲ ὅλες τοὺς πλευρὲς τὸ ἀπίστευτο αὐτὸ ζωντάνεμα τοῦ

μαρμάρου με πτυχές κάθε λογής, βαθειές, άραιές, γραμμικές, τρεμουλιαστές, όπως μελετούμε και γευόμαστε μόνο τα πρωτότυπα έργα (γιατί ποιός υστερώτερος άντιγραφείας καταφέρνει ποτέ να αποδώσει τον παλμό που φύσηξε στο μάρμαρο ό δημιουργός που όραματίστηκε ένα έργο;).

Τήν έκθεση των γλυπτών σ' ένα Μουσείο πρέπει να καθορίζει, εκτός από το χώρο που τα κυκλώνει, εκτός από τα κοντινά εκθέματα, και ένας άλλος σπουδαίος παράγοντας: ή θέληση του καλλιτέχνη. Ποιά στάση είχε δώσει στο άγαλμα για να το άναπτύξει έναίιο μπροστά στα μάτια του θεατή, σέ ποιάν όψη παρουσιάζεται τουτό σωστά, χωρίς να έξαφανίζονται τα περιγράμματα του έργου. Στη μεγάλη τούτην αίθουσα του Μουσείου των Θερμών με τα έλληνικά πρωτότυπα έργα δέν φαίνεται όπi έχουν γίνει οί άναγκαίες δοκιμές πριν να στηθούν τα άγάλματα. Μερικά παρουσιάζονται σέ λοξη τοποθέτηση, ενώ ή σωστή στάση θα ήταν ή παράλληλη προς το βάθος· σέ άλλα, άντι για την κύρια όψη έχουμε άπέναντί μας τη βοηθητικήν όψη, αυτήν που έπρεπε να μένει άφανής, γιατί είναι συχνά επίτηδες παραμορφωμένη από το γλύπτη για να ύπηρετήσει την άνάδειξη της κύριας όψης σέ όλη της την πληρότητα.

Οί έπιστημονικές αυτές άντιρρήσεις κάθε άλλο παρά μάς διώχνουν από τα έλληνικά έργα, ούτε από το Μουσείο. Γιατί το ίδρυμα αυτό, που συνδέει την άρχαιότητα (Θέρμες) με την Άναγέννηση (μοναστήρι του Μιχαήλ Άγγέλου) είναι ένα από τα σημεία της αιώνιότητας της Ρώμης. Όχι μόνο σπουδάζουμε εκεί τόσες έποχές της έλληνικής και της έλληνορωμαϊκής τέχνης, αλλά μάς γίνεται συνείδηση ότι πολλά άπ' αυτά συντήρησαν και έπλούτισαν τον εύρωπαϊκό ούμανισμό. Χωρίς να ξεχνούμε πόσα πρόσφερε το Βυζάντιο, θυμόμαστε τα άξέχαστα λόγια με τα όποια ένας σπουδαίος άρχαιολόγος, έραστής και γνώστης της Ρώμης τελειώνει τον πρόλογο ενός βιβλίου του άφιερωμένου στα έρείπίά της: «Είναι άραγε σωστό αυτό που είπε ό Έγγελος στις παραδόσεις του για τη φιλοσοφία της παγκόσμιας ιστορίας "ή Ρώμη έσπασε την καρδιά του κόσμου"; Ή καρδιά του κόσμου ήταν έλληνική. Και αυτήν την καρδιά τη φύλαξε για τον κόσμο ή Ρώμη».

1. [Σικελιανός, *Λυρικός Βίος* (Οί Φίλοι του Βιβλίου 1946) Α' 219].

Ἡ Ἥγησὼ στὸν Κεραμεικὸ

4 V 1957

Στὰ παλαιότερα χρόνια τῆς Ἀθήνας, ὅταν ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς ἄφηνε καιρὸ γιὰ ἀπόδραση πρὸς τὰ περασμένα, γιὰ ἀνύψωση πάνω ἀπὸ τὴν καθημερινότητα, ὅταν ἡ πολυκοσμη κενὴ κοινωνικότητα δὲν εἶχε ἀμβλύνει τὸ συναισθηματικὸ κόσμο τῶν ἀνθρώπων, ἡ εὕρεση ἑνὸς ἀρχαίου ἀναστάτωνε πολὺν καιρὸ κάθε αἰσθαντικὴ καρδιά. Ὑστερ' ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Σικελιανοῦ εἶναι ζήτημα ἂν ὑπάρχει πιά ἀνάμεσά μας ὁ ποιητὴς ποὺ θὰ ἀφιέρωνε ἐμπνευσμένους στίχους σὲ ἀρχαῖα ἔργα ποὺ χάρισε ἡ ἀθηναϊκὴ γῆ, ὅπως ἔκανε ἄλλοτε ὁ Παλαμᾶς γιὰ τοὺς τάφους τοῦ Κεραμεικοῦ.

Τὸ ποίημά του γιὰ τὴν Ἥγησῶ, πολυλογώτερο καὶ γλωσσικὰ ἀπλούστερο ἀπὸ τὸ ἄλλο ποὺ ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὸ μνημεῖο τοῦ Δεξίλεω ἔχει ὥστόσο καλὲς εἰκόνες καὶ μιὰ δροσερὴ πνοή.

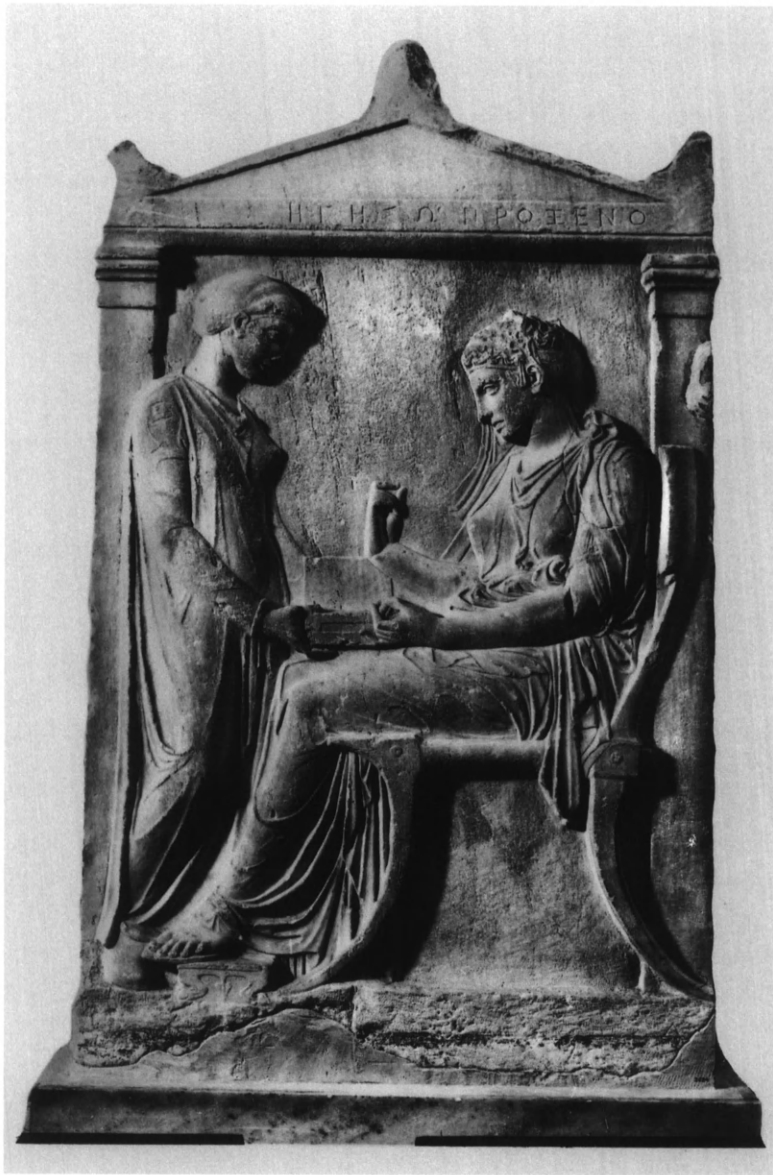
Δὲν μπορούμε πιά νὰ ξέρουμε ἂν οἱ στίχοι του στάθηκαν ἀφορμὴ ποὺ τὰ ἔργα αὐτὰ ἔμειναν τότε στὴ θέση τους, μέσα στοὺς οἰκογενειακοὺς τάφους καὶ ἐτόνιζαν τόσο τὴ φυσιογνωμία τοῦ κλασσικοῦ τούτου νεκροταφείου. Κυκλωμένο σήμερα ἀπὸ λάσπη καὶ ἀπὸ τοὺς νεκροὺς τοίχους γειτονικῶν ἐργοστασίων δὲν μαρτυρεῖ ὑψηλὴ στάθμη πολιτισμοῦ. (Πόση πράσινη ὁμορφιὰ θὰ εἶχαν δημιουργήσει γύρω μὲ κάθε θυσιά οἱ Ἴταλοι ἂν μπορούσαν νὰ ἔχουν κληρονομήσει μιὰ ὅμοια πανάγια περιοχὴ, πόση ἀπήχηση θὰ ἔβρισκε ἡ μόνιμη διαμαρτυρία τῶν ἀρχαιολόγων γιὰ τὴ βεβήλωση τούτῃ τοῦ ἱεροῦ χώρου!).

Ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὰ δύο αὐτὰ ἐπιτύμβια ἔργα εἶχαν γίνει περίφημα – γιατί ἦταν καὶ ἔξοχα ἔργα τέχνης – ἔπρεπε νὰ φυλαχτοῦν ἀπὸ τὴ διαβρωτικὴν ἐπιρροὴ τοῦ ἀττικοῦ ἡλίου πάνω στὰ ἀρχαῖα μάρμαρα. Ἐτοί ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες μεταφέρθηκε ἀπὸ μιὰ σοφὴ πρόνοια ἡ ἐπιτύμβια στήλη τῆς Ἥγησῶς στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο· τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Δεξίλεω στεγάστηκε πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο μέσα στὸ συμπαθέστατο μικρὸ Μουσεῖο τοῦ Κεραμεικοῦ καὶ μόνο τὸ τρίτο ἀπὸ τὰ τραγουδημένα μνήματα ἡ στήλη μὲ τὴν ἐπιγραφὴ

Κοράλλιον, Ἀγάθωνος γυνή¹

ποὺ ἔχει ἀνθρώπινο περισσότερο παρὰ καλλιτεχνικὸ περιεχόμενο, μένει ἀκόμη ὀρθὰ στὴ θέσῃ της.

Ἐκεῖ ποὺ εἶχε ἐκτεθῇ τότε ἡ Ἥγησῶ, στὴ στενόμακρῃ βορεινῇν αἴθουσα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου, δίπλα σὲ τόσες ἄλλες καλές, σπουδαῖες ἢ μέτριες, παλαιότε-



Ἡ ἐπιτύμβια στήλη τῆς Ἡγησοῦς (Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο). Ἐνα ἀντίγραφό τῆς στήθηκε τελευταία στὸν οἰκογενειακὸ τῆς τάφο, στὸν Κεραμεικὸ.

ρες, σύγχρονες καὶ νεώτερες ἐπιτύμβιες στήλες, στερημένῃ ἀπὸ τὸ πλαγινὸ φῶς, ποὺ βοηθάει τὴν ἀνάδειξη τῆς πλαστικῆς ὑπόστασης, ἀδικήθηκε χωρὶς ἄλλο ἀπὸ κάθε ἀποψη, ἀλλὰ ἐσώθηκε ἀπὸ τὴ σιγανὴ φθορά. Ὅμως ὁ τάφος τοῦ Κεραμικοῦ, ποὺ ἄλλοτε τόσο τὸν ἐστόλιζε ἔμεινε χωρὶς τὴν αὐτὴ παρουσία της· τὴν ἀναζητούσαμε ἰδίως γιατί τὰ δύο ἄλλα μνήματα τοῦ οἰκογενειακοῦ τάφου δὲν εἶχαν τὴν ἴδια λάμψη. Ἐτοί ὑπῆρχε πάντα διάχυτὴ ἡ ἐπιθυμία νὰ μπῇ στὴν ἄδεια θέσις ἓνα ὁμοίωμα ἀπὸ μάρμαρο ἢ ἄλλο ὑλικό, ἀφοῦ τὸ γύψινο ἐκμαγεῖο δὲν ἀντέχει στὴν ἀτμοσφαιρικὴν ἐπίδραση. Ἐπὶ τέλους, ἐδῶ καὶ λίγες ἐβδομάδες, ἓνα ἐκμαγεῖο ἀπὸ λευκὸ τοιμέντο, ποὺ ἓνας ἔμπειρος ἀρχιτεχνίτης τὸ ἐργάστηκε μὲ τὸ λιγώτερο δυνατὸ μηχανικὸ τρόπο, στήθηκε στὸ ἴδιο σημεῖο ἀπ' ὅπου εἶχε ἀφαιρεθῇ ἡ στήλη καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Ἥγησως θὰ κυριεύει πάλι τοὺς διαβάτες.

Εἶναι ἡ εὐγενέστερη ἀττικὴ ἐπιτύμβια στήλη. Ἀπὸ τίς τόσες ποὺ ἐσώθηκαν ἕως τίς ἡμέρες μας συμπεραίνουμε πόσο συχνὰ πρέπει νὰ ἔπαιρνε στὰ ἀρχαῖα χρόνια ὁ Ἄδης παιδιὰ, νέους, νέες, ὄριμους καὶ γέρους, πόσο ἀνυπεράσπιστοι ἦταν τότε οἱ ἄνθρωποι ἐνάντια στὴν ἀρρώστεια καὶ στὸ θανατικόν. Μερικὲς ἐπιτύμβιες στήλες γοητεύουν μὲ τὴν ἔκφραση τῆς ἀνείπωτης πίκρας γιὰ τὴ χαμένη ζωὴ, μιὰν ἔκφραση ἀρχοντικὰ κυριαρχημένη καὶ ὑπερήφανη. Ἄλλες γιατί ὁ γλύπτης βρῆκε ὁμορφὸ τρόπο νὰ συνδέσει τὸ νεκρὸ ἢ τὴ νεκρὴ μὲ τοὺς δικούς τους, τὴ μητέρα μὲ τὸ παιδί, τὴ γυναῖκα μὲ τὸν ἄντρα, νὰ ὑποδηλώσει μ' ἓναν ἀραχνένιο συμβολισμό ὅτι κάπου θὰ ξανασμίξουν ὅλοι μαζί, ὅπως ἦταν σὲ τούτῃ τὴ γῇ.

Οἱ ἀττικὲς ἐπιτύμβιες στήλες, ἀκόμη καὶ οἱ πὺλχερ χειρωνακτικὲς, ἔχουν μιὰ βαθεία, διακριτικὰ τραγικὴν ἀνθρωπιά, πρωτόφαντὴ τότε στὸν κόσμον. Οἱ καλύτερες εἶναι ἀληθινὰ ἔργα τέχνης, γιατί τίς ἐργάστηκαν σπουδαῖοι τεχνῖτες. Ἐνα τέτοιο θαυμαστὸ δημιούργημα μᾶς ἔδωσε καὶ ὁ γλύπτης τῆς Ἥγησως. Στὸ πρόσωπό της, στὶς κινήσεις της δὲν ἀποτύπωσε κανένα παράπονον, καμμία διαμαρτυρία. Μᾶς συγκινεῖ γιατί τὴν ἀντικρῶζουμε ἀρχοντικῇ, ἀνάλαφρῃ καὶ ὠραίᾳ, νὰ κάθεται ἄνετα στὴν κομψότατὴ καθέδρα κρατώντας στὰ δάχτυλά της – σ' αὐτὰ τὰ τόσο μελωδικὰ δάχτυλα – ἓνα περιδέραιο. Τὸ χέρι αὐτό, τὸ ἀττικώτερον ἀπὸ τὰ γυναικεῖα χέρια τῶν στηλῶν, καθὼς βρίσκεται στὸ κέντρο τῆς σύνθεσης, συγκεντρώνει τὰ βλέμματα τῶν δύο μορφῶν. Δὲν θέλησε ὁ γλύπτης νὰ βαρύνει τὴν εἰκόνα μὲ περισσότερα πρόσωπα· μόνο ἡ νεαρὴ δούλη, ποὺ κρατᾷ τὸ κουτὶ μὲ τὰ διαμαντικά – ὅπως γινόταν ἀληθινὰ στὸ σπίτι ἐκεῖνο ποὺ τὸ ἐλάμπρυνε κάποτε ἡ Ἥγησως – εἶναι ὀρθία ἀπέναντι στὴν κυρά της. Μόνο αὐτῆς τὸ πρόσωπο τὸ σκιάζει ἡ ἀθεράπευτὴ θλίψη γιὰ τὸ θάνατον. Ἡ Ἥγησως εἶναι ἐλεύθερη, ὑψωμένη πάνω ἀπὸ κάθε ἀτομικὸ γνῶρισμα, σὰν συμβολικὴ εἰκόνα τῆς περαστικῆς, ἀλλὰ ἀφηρωϊσμένης νεότητος.

Ἡ στήλη μᾶς φέρνει στὸ νοῦ μιὰν ἄλλην μαρμάρινην ὁμορφιὰ ἀπὸ τὰ νεώτερα χρόνια, τὴν «Κοιμάμενην» τοῦ Χαλεπᾶ, στὸ Ἀ' Νεκροταφεῖο γιατί καὶ τούτῃ εἶναι πάναγνη, ὑψωμένη σὲ ἄλλη σφαῖρα. Ἡ κλασσικὴ τέχνη ὅμως ἀρνήθηκε νὰ πα-

ραστήσει τούς νεκρούς νικημένους ἀπὸ τὸν «λυγρὸν» θάνατο, τὸν «ἀνθρωπο-
ραϊστὴν»· μόνο τὸν ὑποδήλωνε παρασταίνοντας τὴν καλὴν ὄψη τῆς ζωῆς, τὴν
τόσο σύντομη. Ἀντίθετα στὴν κλασικιστικὴ τέχνη τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα
συναντοῦμε ἐξαϋλωση τῶν νεκρῶν νέων μὲ τὸ μέσο τοῦ θανάτου. Οἱ Γερμανοὶ
γλύπτες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, στὰ ἔργα τους ποὺ στάθηκαν πρότυπα γιὰ τὴν «Κοι-
μάμενη», ιδίως ὁ Βόλφ καὶ ὁ Σάντορυ, εἰκονίζοντας τὸν νεκρὸ ἢ τὴν νεκρὴ νέα
νὰ κοιμοῦνται τὸν «ἀνεξύπνητον ὕπνο θανάτου», φύσηξαν πάνω τους, μὲ τὴν
εὐαισθησίᾳ τῆς ἐποχῆς, συγκερασμένη μὲ τὸ ἑλληνικὸ ἰδανικὸ, κάποια πνοὴ ἀπὸ
τὰ Ἑλύσια, ποὺ εἶχαν πάρει τότε σ' ὅλη τὴν Εὐρώπῃ ἓνα καινούργιο ποιητικὸ
νόημα.

Τὴν «ἀσημένια λάμψη» τὴ διάχυτη, ὅπως ὁμορφα ἐτονίστηκε ἀπὸ ἓναν ἀρ-
χαιολόγο, πάνω στὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἑγησῶς, τὴν εὐνόησε ὄχι μόνο ἡ πνευματικὴ
γαλήνῃ τοῦ θέματος ἀλλὰ καὶ τὸ εἶδος τῆς ἀναγλυφικῆς δουλειᾶς· οἱ μορφές καὶ
τὰ φορέματα μὲ τὶς ἀραιὲς πτυχές κρατοῦν τὴν καλλιγραμμία ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ
σχεδιάσμα, ἐνῶ σὲ ἄλλες στήλες ἢ πλαστικὴ ἔξαρση τῶν μορφῶν εἶναι ἐντονώτε-
ρη. Ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅμως ὅτι στὴν ἀρχαιότητα τὸ βάθος τῆς στήλης – ἢ ἐπιφά-
νεια ποὺ ἐπίτηδες κρατήθηκε ἐλεύθερη γιὰ νὰ μὴν ταράζονται μὲ τρίτη μορφὴ
τὰ περιγράμματα τῆς Ἑγησῶς καὶ ἡ θεϊκὴ ἡρεμία τῆς εἰκόνας – τὸ κενὸ αὐτὸ
βάθος ἦταν χρωματιστό, πιθανώτατα γαλάζιο. Ἔτσι ἀναδείχνονταν καλύτερα
ὄχι μόνο τὰ δάχτυλα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ἀλλὰ καὶ ἡ διάφανη καλύπτρα ποὺ σκε-
πάζοντας τὸ κεφάλι πέφτει κάτω ἀπὸ τὸ πρόσωπο. Τοῦ ἄλλου χεριοῦ τὴν ὀρι-
ζόντια τὴν ξαναδίνει ὁ μηρὸς ὁ γυμνὸς ἀπὸ πτυχές, ὁ διαγραφόμενος τόσο καλὰ
κάτω ἀπὸ τὸν λεπτὸ, τὸν λινὸ χιτῶνα. Τὴν ὑπογραμμίζει τέλος τὸ κυλινδρικὸ δο-
κάρι τοῦ καθίσματος, ποὺ εἶναι καὶ αὐτὸ σμιλεμένο μὲ αἴσθησι πλαστικῇ.

Δὲν συμπαθοῦσε τὶς ἀπότομες γωνίες ὁ γλύπτης, γι' αὐτὸ, ἀντὶ πάντων ἀπὸ τὰ
κεφάλια τῶν μορφῶν νὰ τραβήξῃ ὁλόκιστα τὴν ὀριζόντια ποὺ συγκρατεῖ τὸ ἀέτω-
μα, προτίμησε νὰ τὴ μεταμορφώσῃ σ' ἓνα κυλινδρικὸ ἀνάλαφρο κυμάτιο, στολι-
σμένο μὲ ζωγραφιστὰ κοσμήματα.

Ποιὰ νὰ ἦταν ἡ νέα αὐτὴ γυναίκα μὲ τὴν ἄφραστιν εὐγένεια στὴ θεωρίᾳ καὶ
στὴν κορμοστασίᾳ ποὺ τὴν ὕμνησε ἡ τέχνη καὶ τὴ σεβάστηκε ὁ χρόνος; Δὲν ξέ-
ρουμε γι' αὐτὴν τίποτα περισσότερο ἀπ' ὅ,τι λέει ἡ ἐπιγραφὴ μὲ τὰ πάγκαλα, τὰ
ἀπλὰ κλασσικὰ γράμματα:

Ἑγησῶ Προξένο².

Φαίνεται πιθανώτερο ὅτι ἦταν κόρη τοῦ Προξένου καὶ ὅτι ἐτάφηκε στὸν οἰκογε-
νειακὸ τάφο τοῦ ἀνδρός της, ἀλλὰ οὔτε οἱ τελευταῖες ἀνασκαφές στὸ κλασσικὸ
τμήμα τοῦ νεκροταφείου, ποὺ γίνονται τώρα μὲ ξεχωριστὴν ἐπιμέλεια δὲν ἐφώ-
τισαν ἔως τὴ στιγμή τούτῃ τὸ πρόβλημα.

Στὸν ἱστορικὸ τῆς ἀρχαίας τέχνης προβάλλει ἐντονώτερο ἓνα ἄλλο ἐρώτημα.
Εἶναι ἄραγε ἡ σύνθεση καὶ τὸ θέμα εὐρήματα τοῦ ἀριστοτέχνη γλύπτη ποὺ

ἔπλασε τὴ στήλη ἢ μήπως ἄλλος πρὶν αὐτὸν προχώρησε πρὸς τὴ μελετημένη, τὴ σοφὴν ἀπλότητα ποὺ ἀνακαλεῖ χορικὰ τῶν κλασσικῶν τραγικῶν καὶ οὐλίδες τοῦ *Συμποσίου*; Ξέρουμε ὅτι οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες δὲν ἔδιναν σημασία στὸ θέμα, ἀλλὰ περισσότερο στὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας καὶ στὴν ποιότητα τῆς ἐργασίας. Ὅτι πρὸ πάντων στὸν 4ον αἰῶνα ὅταν ἓνας γλύπτης ἢ ζωγράφος ἔδινε ἀναγεωμένο κάποιο παλιὸ θέμα ἢ πετύχαινε νὰ παρουσιάσει ἓνα δικό του ὄραμα, ἔσπευδαν ὄχι μόνο οἱ ἀπλοὶ μαρμαράδες ἀλλὰ καὶ πιδὲ ἀξιόλογοι τεχνῖτες νὰ τὸ ἀντιγράφουν ἐλεύθερα σὲ διάφορες παραλλαγές. Κάποτε ἀπὸ ἓνα ξακουσμένο πρωτότυπο δὲν ἔχουμε παρὰ τὴν ἀνταύγεια τῶν ἀντιγράφων, ὅπως γίνεται στὴν ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου μὲ τὴ νιόνυφη ποὺ ξεκινάει γιὰ περίπατο, ἓνα ἔργο μὲ συναρπαστικὴ σύνθεση, καὶ μὲ ἀβρὸ συμβολισμό, ἀλλὰ μὲ ἐκτέλεση κατώτερη.

Στὴ στήλη τῆς Ἑγησῶς εἶναι τόση ἡ ἐνότητα τοῦ θέματος, καὶ τῆς καλλιγραφμῆς μορφῆς, τῆς ἔκφρασης, τῆς ποιότητος, ὥστε δὲν γίνεται ἀμφιβολία ὅτι πρῶτος ὁ γλύπτης αὐτὸς ὁ ἄγνωστος σ' ἐμᾶς – νὰ ἔχουμε ἄραγε καὶ κάποιο ἄλλο ἔργο ἀπὸ τὸ χέρι του; – ἔπλασε μὲ τὸ νοῦ του, ποὺ ἀντὶ νὰ τὸν θολώσει, τὸν ἐφώτισε ἢ ἐρήμωσε τοῦ θανάτου, καὶ ἐσμίλεψε ὁ ἴδιος γύρω στὰ 400 π.Χ. τὴν Ἑγησώ. Μόνο στὴν Ἀθήνα, τὴν πολιτεία μὲ τὴν παλιὰν ἱστορία καὶ τὴν τὴν ἀρχοντιὰ μποροῦσε νὰ πλαστῇ μιὰ τέτοια εἰκόνα. Τί καὶ ἂν ἓνας Σπαρτιάτης στρατηγὸς εἶχε γκρεμίσει λίγα χρόνια πρὶν τὰ καλοχτισμένα τείχη της; Αὐτὴ ἔμεινε πάντα ἡ πρώτη, ἡ κυρίαρχη στὸ πνεῦμα καὶ στὴν τέχνη ποὺ ἐξαύλωνε τὸ θάνατο καὶ τοῦ χάριζε τὴν παντοτεινὴ ζωὴ.

1. [IG II² 11891].

2. [IG I³ 1289].

Ὁ Ἡρακλῆς στὸ σατυρικὸ δράμα

Τίποτα δὲν βεβαιώνει τὴν αἰώνιαν ἀνταύγεια τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος ὅσο ἡ παρακολούθηση τοῦ πῶς εἶδε καὶ αἰσθάνθηκε κάθε ἐποχὴ μιὰ μεγάλην ἀρχαία φυσιογνωμία τῶν γραμμάτων ἢ τῆς πολιτικῆς, πῶς ἐμπνεύστηκε ἀπὸ ἕναν καλλιτεχνικὸ ρυθμὸ, ποιά σύνθεση κατορθώθηκε ἀπὸ τὸν συμφυρμὸ τῶν ἀρχαίων μὲ τὰ νεώτερα στοιχεῖα. Τέτοιες μελέτες, ποὺ ἀπαιτοῦν βαθειὰ ἑλληνικὴ παιδεία συνδυασμένη μὲ πλατεῖα εὐρωπαϊκὴ μόρφωση εἶναι συχνότατα σοφές, ἀλλὰ καὶ ὀλοζώντανες, βαθυστόχαστες καὶ πλαστικές.

Στὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Ἀρχαιότητα καὶ Δύση*, ποὺ τὸ ἐκδίδει ὕστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμο ἕνας λαμπρὸς φιλόλογος καὶ οὐμανιστὴς – ἔμεινε ὑπερασπιστὴς τοῦ ἀνθρωπιστικοῦ ἰδανικοῦ καὶ μέσα σὲ σκοτεινὰ χρόνια, ὁ Μπροῦνο Σνέλ, καθηγητὴς τῆς ἑλληνικῆς φιλολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Ἀμβούργου –, βρίσκεται μιὰ πολυσέλιδη μελέτη μὲ θέμα: *ἡ Ἀλκηστη τοῦ Εὐριπίδη, οἱ σύγχρονοι μιμητὲς καὶ κριτικοὶ τῆς*. Ἐξετάζει πῶς εἶδαν, πῶς διασκεύασαν καὶ πῶς ἔκριναν τὸ ἀρχαῖο θεατρικὸ ἔργο μερικοὶ ἐξαίρετοι ποιητὲς καὶ στοχαστὲς τῶν νεωτέρων χρόνων, ἀπὸ τὸν Χὰνς Σάξ, ἕως τοὺς συγγραφεῖς τῶν λιμπρέτων γιὰ τὶς ὅπερες *Ἀλκηστη* τοῦ Λουλὺ καὶ τοῦ Γκλόκ, ἀπὸ τὸν Βέελαντ, τὸν Ἀλφιέρι καὶ τὸν Χέρντερ ἕως τοὺς δύο σπουδαιότερους συγγραφεῖς τοῦ 19ου αἰῶνα ποὺ διασκεύασαν τὸν ἀρχαῖο μῦθο: τὸν Μπράουνινκ καὶ τὸν Χόφμανσταλ.

Ὅλοι αὐτοὶ ἀναμετρήθηκαν μὲ τὶς μορφές ποὺ δροῦν στὴν «Ἀλκηστη» τοῦ Εὐριπίδη καὶ ἔπλασαν πάνω στὰ ἀχνάρια τοὺς νέους τύπους ποὺ ξεμακραίνουν ἀπὸ τὰ ἀρχαία πρότυπα, ἂν καὶ οἱ δημιουργοὶ τοὺς φαντάζονταν ὅτι τὰ ἀκολούθησαν πιστά.

Παρακολουθοῦμε μὲ ἀπόλαυση πῶς οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι τῆς Δύσεως ἐκράτησαν ἀδιάκοπα τὴ συναισθηματικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ τρυφερώτατο τοῦτο ἔργο τοῦ Ἀθηναίου τραγικοῦ – εἶναι μιὰ τιμὴ ποὺ τὴ ζηλεύουμε ἡμεῖς οἱ ἀπόγονοί του. Τὴν ἀναδρομὴ στὴν ἐπίδραση τῆς *Ἀλκηστῆς* ποὺ γίνεται στὴ μελέτῃ τούτῃ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴ χαρακτηρίσει σὰν μιὰ νέα προσφορὰ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος στὴν προσέγγισή του μὲ τὸν Εὐριπίδη. Κάτι ποὺ παραξενεύει στὴν ἐξιστόρηση τούτῃ εἶναι ὅτι δὲν εἶδαν οἱ Εὐρωπαῖοι χωρὶς κατάκριση τὴν εὐθυμὴ παρεμβολὴ τοῦ Ἡρακλῆ μέσα στὸ θλιμμένο σπίτι τοῦ βασιλιᾶ τῶν Φερῶν, τοῦ Ἀδμήτου. Κεῖνο τὸ φαγοπότι τοῦ ἥρωα ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὴν

ταφή της εὐγενικιάς δέσποινας, ἡ ἀκράτητη εὐθυμία του ἀνάμεσα στὴ σιγὴ τῶν δούλων φάνηκε σὲ πολλοὺς σὰν μιὰ ἀσέβεια, σὰν «ὑβρις».

Καὶ ὅμως ὁ Εὐριπίδης δὲν ἐνεωτέρισε στὸ σημεῖο τοῦτο. Ἐχοντας τὴν τύχη, ὅπως ὅλοι ὅσοι ἔζησαν στὸ μεγάλον ἐκείνον αἰῶνα, νὰ στηρίζεται σὲ μιὰ στέρεη καὶ πλούσια παράδοση ἐκμεταλλεύθηκε μὲ ἄνεση πολλὰ στοιχεῖα κληροδοτημένα ἀπὸ τὸ παλαιότερο, τὸ ἀρχαῖκὸ καὶ τὸ πρῶτο κλασσικὸ σατυρικὸ δρᾶμα. Εἶναι ἀτύχημα ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀποσπάσματα τῶν γοητευτικῶν *Ιχνευτῶν* τοῦ Σοφοκλῆ, δὲν ἐσώθηκε κανένα ἀπὸ τὰ ὁλόδροσα ἐκεῖνα σατυρικὰ δράματα ποὺ ἔκλειναν μὲ πλατὺ γέλιο τὸν ἔλεο καὶ τὸ φόβο τῶν θεατῶν. Πόσο ἐμάγευαν τοὺς Ἀθηναίους τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ ἕνα πλήθος ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα. Οἱ ἀπλοὶ τεχνῖτες τὰ ἐζωγράφισαν, φαίνεται, κυριευμένοι ἀκόμη ἀπὸ πρόσφατες θεατρικὲς παραστάσεις, ἀλλιώς δὲν θὰ μετὰδιναν μὲ τὴν πηγαία τέχνη τους τόσο ἀπὸ τὴ δροσιά τους.

Συγκεντρώνοντας ὅλα τὰ ἀγγεῖα αὐτὰ τοῦ 1ου μισοῦ τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ., μεγάλη καὶ μικρά, πολυπρόσωπα καὶ ἀπλά, σὲ συνδυασμὸ μὲ μερικοὺς τίτλους σατυρικῶν δραμάτων ποὺ εἶχαν θέμα τὸν Ἡρακλῆ μπορούμε νὰ ἀναπαραστήσουμε παρ' ὅλες τὲς παραλλαγὰς τοῦ καθενὸς ποιητῆ τὴ βασικὴ διήγηση τῶν ἔργων αὐτῶν, ποὺ τὴν ἐκμεταλλεύτηκαν μὲ φαντασία καὶ πνεῦμα. Ὁ Ἡρακλῆς κοιμᾶται ξαπλωμένος κάτω ἀπὸ τὴ σκιά ἀφοῦ, ὕστερ' ἀπὸ κάποιον ἄθλο του, ἔφαγε καὶ ἤπιε γερά. Γύρω εἶναι ἐρημιὰ, ὅμως ἀκούγονται ἀπὸ μακριὰ οἱ σύντροφοι τοῦ Διονύσου, οἱ Σάτυροι. Ἀφοῦ χορέψουν πηδηχτὰ ξαφνιάζονται βλέποντας βαθεῖα κοιμισμένον τὸν ἥρωα ποὺ τόσο τὸν τρέμουν. Εἶναι ὅμως τούτῃ τὴ φορὰ ἀδύναμος γιατί ἔχει νικηθῆ ἀπὸ τὸ δῶρο τοῦ θεοῦ. Πλησιάζουν στὶς ἄκρες τῶν ποδιῶν μὲ ἀλαφρὸ πάτημα (καὶ ὅλα αὐτὰ τὰ συνῶδευε, ἅς μὴν τὸ ξεχνοῦμε, ἡ μουσική). «Σίγα, σίγα», πρέπει νὰ ἔλεγε ὁ ἕνας στὸν ἄλλον – ὅπως σὲ μιὰ συναρπαστικὴ σκηνὴ τῶν *Ιχνευτῶν* – γιατί εἶναι φοβιτοῖαρηδες, σκιάζονται μὲ τὸ τίποτα, ψευτοπαλληκάρια. Κεῖνο ποὺ τοὺς τραβάει ξεχωριστὰ εἶναι τὰ βαρεῖα ὅπλα τοῦ Ἡρακλῆ, τὸ τόξο καὶ ἡ φαρέτρα, ἔ, καὶ νὰ τὰ ἔκλεβαν, γιατί δὲν θὰ γίνονταν καὶ αὐτοὶ ἥρωες; Σὲ μιὰν ἄλλη παραλλαγὴ ἡ φιλοδοξία τους ἦταν μικρότερη: ἤθελαν νὰ ἀρπάξουν τὰ ἀποφάγια του, ὅλα ἐκεῖνα τὰ μεριὰ καὶ τὰ κρέατα ποὺ θὰ τοὺς ἔτρεφαν γιὰ ἡμέρες. Κάποτε φτάνουν κοντά: πρῶτος ὁ ἀρχηγός τους, ὁ Σιληνὸς προτρέπει ὅσους δειλιάζουν, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς δὲν εἶναι τόσο παλληκάρι. Ἄν ξυπνοῦσε ὁ κοιμισμένος, τί θὰ τραβοῦσε πρῶτος αὐτὸς ἀπὸ τὸν νόθο γιὸ τοῦ Δία! Ἐπὶ τέλους εἶναι κοντά, τολμοῦν, ἀρπάζουν ὅ,τι βροῦν, μοιράζονται τὰ ὅπλα (ἢ τὰ μεριὰ) καὶ δρόμο. Τότε ἀκριβῶς ξυπνάει ὁ κοιμισμένος. Ὅταν τοὺς βλέπει νὰ φεύγουν, καταλαβαίνει. Μὲ λίγες δρασκελιὲς τοὺς φτάνει, τοὺς δένει ἕναν – ἕναν καὶ τοὺς σέρνει πίσω του. Ἀπὸ τὸ σαντάλι ποὺ κρατᾷ στὴν παράσταση ἑνὸς ἀγγεῖου συμπεραίνουμε τὴν πρώτη δόση τῆς τιμωρίας. Ὑψώνοντας τὸ βαρὺ καὶ μακρὺ σαντάλι του θὰ τοὺς κάνει νὰ πονέσουν ὄχι λίγο ἐκεῖ ποὺ χρειάζεται.

Πόσο δυνατὸς θὰ ἦταν ὁ ἀλαλαγμὸς τῶν θεατῶν γιὰ τὶς κραυγές τους, πῶς θὰ ἀντιχοῦσε τὸ θέατρο ἀπὸ τὸ πλατὺ γέλιο τους! Εἶναι ὅμως οἱ Σάτυροι ἄκακα παιδιὰ τῶν δασῶν καὶ οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς λυποῦνται. Δὲν εὐχονται νὰ κακοπάθουν πολὺ. Πάνω στὴν ὥρα φτάνει ὁ μέγας δάσκαλός τους ὁ Διόνυσος, ποὺ εἶχε ἀκούσει τὶς φωνές τους. Ὅταν ἀντικρὺζει τὸν Ἡρακλῆ χαμογελάει. Εἶναι φίλος καὶ ἀδελφός, χεροδύναμος βέβαια, ἀλλὰ ποὺς δὲν ξέρει τὴν ἀδυναμία του γιὰ τὸ κρασί ποὺ τὸ διαθέτει τόσο ἄφθονο ὁ θεός. Δείχνοντάς του τὸν κἀνθαρο, τὸ ἀγγεῖο ποὺ κρατεῖ, τοῦ τάζει ἄφθονο κρασί ἂν ἐλευθερώσει τὰ ἄτακτα παιδιά. Πῶς ν' ἀντισταθῇ ὁ πελώριος ἥρωας, ποὺ εἶναι καὶ αὐτὸς ἀπλοϊκός, ἓνα μεγάλο, δυνατὸ παιδί; Θὰ νικηθῇ μὲ τὴ σειρά του, θὰ λύσει τοὺς Σατύρους ἐμπρὸς στοὺς θεατὲς γιὰτὶ πρέπει πρὶν νὰ φύγουν ἀπὸ τὴ σκηνὴ νὰ χορέψουν τὸν ξενικὸν ἐκεῖνο, τὸν πολὺτροπο χορὸ μὲ τὶς ἀμέτρητες κινήσεις, τὴ «Σίκινι».

Ἀφοῦ λοιπὸν ὁ «Ἡρακλῆς Σατυρικὸς» εἶχε γίνει μία μορφὴ οἰκεία στοὺς Ἀθηναίους τοῦ 5ου αἰῶνα, τὸ μόνο πρόβλημα γιὰ τὸν Εὐριπίδη ἦταν πῶς νὰ τὸν ἐντάξει μέσα στὴν ἀφήγησή του. Εἴτε εἶναι σατυρικὸ δρᾶμα ἢ Ἀλκешτη, ὅπως βάσιμα πιστεύουν πολλοί, εἴτε ὄχι, δὲν εἶναι νοητὸς ὁ Ἡρακλῆς, ὅπως παρουσιάζεται στὸ σπίτι τοῦ Ἀδμήτου, χωρὶς τὴν ἐπίδραση τῶν παλαιότερων σατυρικῶν δραμάτων. Συνειδητὸς ἀναγεννητὴς τοῦ θεάτρου, ὁ Εὐριπίδης σκέφτηκε σωστὰ νὰ ἐκμεταλλευθῇ τὸ κύριο θέμα τῆς ἀρχαϊκῆς παράδοσης, τὸν Ἡρακλῆ. Ἐχοντας ὅμως τὴ συναίσθηση ὅτι στὴ σοφιστικὴ καὶ ἐκλεπτυσμένη ἐποχὴ του δὲν θὰ πλησίαζε κανεὶς, πολὺ λιγώτερο αὐτὸς ὁ ἴδιος, τὰ παιδιά τῶν δασῶν μὲ τὴν πίστι ἐκείνῃ ποὺ τρέφει τὴν ἔμπνευση, προτίμησε νὰ παραιτηθῇ ἀπὸ τὴν παρουσία, ἄρα καὶ ἀπὸ τὸ χορὸ, τῶν Σατύρων.

Ἄν καὶ στερημένος ἀπὸ τὴ συνοδεία αὐτὴ ὁ Ἡρακλῆς στὴν Ἀλκешτη ἐκράτησε ὥστόσο ὅλη τὴ ζωϊκὴ του πληρότητα. Μέσα στὸ ἔργο ποὺ τὸ σκιάζει ἡ ιδέα τοῦ θανάτου ἀποτελεῖ τὴν πρὸ ὁλοκληρωμένην εἰκόνα ἑνὸς φυσικοῦ ἀνθρώπου, γι' αὐτὸ καὶ ἐνίκησε τὸν ἴδιο τὸν Θάνατο. Ὅταν ἀποφασίζοντας νὰ φύγει γιὰ νὰ τοῦ πάρει τὸ θῦμα του, τὴ νέα γυναίκα, φωνάζει ὅτι θὰ κάνει νὰ πονέσουν τὰ πλευρά του, δὲν εἶναι τοῦτο παρὰ μιὰ ὥχρη ἀνάμνηση τοῦ παλαιοῦ ξυλοδαρμοῦ τῶν Σατύρων. Ἐπειδὴ ὅμως θὰ ἦταν ἀπαράδεκτος ἀπὸ τὴ νέα κοινωνία μεταθέτει ὁ Εὐριπίδης τὸ ἐπεισόδιο ἔξω ἀπὸ τὴ σκηνή. Μαντεύουμε ὅτι ὁ Ἡρώας ἔσπασε στὸ ξύλο τὸ Θάνατο, ἀλλὰ δὲν τὸ βλέπουμε. Ἐλεγε πὰ ἀπὸ τοὺς θεατὲς ἡ ἀρχαϊκὴ ἀφέλεια ποὺ τὸ ἤθελε καὶ τὸ συγχωροῦσε.

Ἀκριβῶς ἡ ἀπλοϊκὴ αὐτὴ, ἡ πρωτόγονη καλοκαγαθία τοῦ Ἡρακλῆ εἶναι ποὺ ἐνόχλησε τοὺς πολιτισμένους Εὐρωπαίους κριτικούς καὶ μιμητές. Γιατί πῶς ἄλλῳ νὰ ἐξηγήσει κανεὶς ὅτι ἀντὶ νὰ διασκεδάσουν μὲ τὴν ἀνεκτίμηση μορφὴ τοῦ σατυρικοῦ Ἡρακλῆ ἐξόδεψαν τόση σοφία γιὰ νὰ τὴν ἀναλύσουν; Ἄς τοὺς τὸ συγχωρήσουμε ἀφοῦ ἔκλεισαν τὸν Εὐριπίδη μέσα στὴν ψυχὴ τους. Ὅτι τὸν κλείνουν καὶ σήμερα τὸ βεβαιώνει ἡ μικρὴ ἀκόλουθη ἱστορία. Τὴ διηγῆται μία ἐμπνευσμένη συλλέκτρια ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἡ Αὐστριακὴ Χέτ-

βικ Λύντεκε, σ' ένα βιβλιαράκι πού τὸ τύπωσε τὸ 1948, λίγο πρὶν νὰ σκοτεινιάσει ὁ νοῦς της ἀπὸ τὶς κακουχίες τοῦ πολέμου. Ἔτσι δὲν θὰ ἴδῃ ἴσως ποτὲ τυπωμένη τὴν πολύτιμή ἐπιστημονικὴν ἐργασία της, πού ἀνέλαβε νὰ τὴν ἐκδώσει ἡ Ἀκαδημία τοῦ Βερολίνου.

Τὸ 1939 φιλοξενήθηκε ἡ Λύντεκε σ' ἓνα χωριὸ ἔξω ἀπὸ τὴ Σπάρτη, στὴ Λεβέτσοβα (Κροκίες), στὸ σπίτι τοῦ γιατροῦ Λεωνίδα Καράντζαλη ἀπ' αὐτὸν καὶ τὴ γυναῖκα του τὴν ἡμέρα τῆς Λαμπρῆς. Μόνο ὅταν σὲ λίγες ἡμέρες ἔφευγε, ἔμαθε ἡ ξένη ὅτι ἀκριβῶς τὴν ἡμέρα πού τὴ δέχτηκαν στὸ σπίτι τοὺς μόλις εἶχε γυρίσει ἡ κυρία Καράντζαλη ἀπὸ τὴν ταφὴ τοῦ γέρου πατέρα της. «Συγκλονίστηκα φοβερὰ ἀπὸ τὴ φιλόξενη αὐτὴ θυσία. Ἦταν πραγματικὰ ὅπως στὴν Ἄλκηστη τοῦ Εὐριπίδη, ὅπου ὁ Ἄδμητος κρύβει τὸ θάνατο τῆς γυναίκας του ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ πού παρουσιάζεται σὰν ξένος, γιὰ νὰ μὴν τοῦ δώσει ἀφορμὴ νὰ ἐγκαταλείψει τὸ σπίτι του. Βαθεῖα συγκινημένη εὐχαρίστησα τοὺς δύο εὐγενικοὺς ἀνθρώπους καὶ δὲν μοῦ στάθηκε εὐκόλος ὁ ἀποχαιρετισμός».

Περισσότερο συγκλονίζει ἡ ἀφήγηση αὐτὴ τῆς ἐλληνομαθημένης ξένης τὸν Ἕλληνα ἀναγνώστη. Γιατὶ ἀναλογίζεται ἀκόμη μιὰ φορὰ ὅτι μιὰ τέτοια παρουσία τοῦ Εὐριπίδη εἶναι ἀδύνατη ἐδῶ ἀνάμεσά μας, ὅτι ἀπὸ τοὺς περαστικοὺς ὅσοι ζοῦνε τὰ ἀθάνατα ἔθιμα πού σώθηκαν στὴν ὑπαιθρὸ μας, κανεὶς ἴσως δὲν σκέφτεται νὰ τὰ συνδέσει μὲ τὰ ἀρχαῖα κείμενα. Μόνο ἐδῶ ἡ σχολικὴ διδασκαλία, ἀντὶ νὰ ὀρθώνει ὁλοσώματες τὶς ἀρχαῖες μορφές, καταφέρνει νὰ τὶς μαραΐνει μὲ τὸν λίβα τῆς καθαρεύουσας. Μόνο ἐμεῖς μένουμε φτωχοὶ ἀπὸ τὸν πλοῦτον ἐκεῖνο, τὸν δικό μας, πού αἰῶνες τώρα ὑψώνει τὴ ζωὴ ξένων ἀνθρώπων.

15 VI 1957

‘Ο ἀμφορεὺς τῆς Ἑλευσίνας

Εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ μελετᾶει κανεὶς σὲ μικρὰ Μουσεῖα ἀρχαῖα ἔργα πού, δεμένα μὲ τὸν τόπο, μὲ τὴν ἱστορία, μὲ τὶς λατρεῖες του, παίρνουν ξεχωριστὴ ζωντάνια, ἀκόμη καὶ ἂν εἶναι κάπως ἐπαρχιακά, καθυστερημένα, ἔξω ἀπὸ τὴν ἐπενέργεια τῆς σύγχρονης μεγάλης τέχνης, ποτὲ ὅμως χωρὶς τὴν ἀνταύγειά της. Στὸ Μουσεῖο τῆς Ἑλευσίνας δὲν κινοῦν τόσο τὴν προσοχή τὰ λιγοστὰ γλυπτὰ πρώτης γραμμῆς, ὅσο τὰ μικρὰ ἀναθήματα. Φτωχὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ τὸ πλῆθος πού ἐλάμπρυνε ἄλλοτε τὸ πάνσοπτο τοῦτο ἱερὸ μεταδίνουν τὴν οἰκείαν ἐκείνη θρησκευτικότητα πού αἰσθάνονταν οἱ ἀπλοὶ ἀναθέτες γιὰ τὶς δυὸ θεές, τὴν Δήμητρα καὶ τὴν Περσεφόνη.

Ἐδῶ καὶ τρία χρόνια ἦλθε νὰ στολίσει τὸ συμπαθέστατο Μουσειάκι ἓνα ἔξοχο ἔργο, πού ἔχει σπουδαία καλλιτεχνικὴ καὶ ἀρχαιολογικὴ σημασία: ὁ πρωταττικὸς ἀμφορέας πού βρέθηκε στὴν ἀνασκαφὴ τοῦ ἀρχαίου νεκροταφείου, στὴ βορεινὴ πλαγιὰ τοῦ λόφου, πού κλείνει δυτικὰ τὴν Ἀκρόπολη. Ὁφείλουμε ὥστόσο νὰ τονίσουμε, ὅτι ἡ περιγραφὴ τῆς ἐλευσινιακῆς τοπογραφίας εἶναι προσωρινή. Γιατὶ κάθε χρόνο, κάθε μῆνα προχωρεῖ συστηματικά, μὲ ἀμείλικτη συνέπεια τὸ φάγωμα τῶν βράχων γύρω στὸν ἱερὸ χώρο – ἓναν ἀπὸ τοὺς ἀγιωτέρους τοῦ ἐλληνικοῦ κόσμου. Καὶ ἐνῶ πέφτουν οἱ λόφοι, φουγάρα ὑψώνονται, πυκνὲς στῆλες καπνοῦ σκοτίζουν ἀπὸ μακριὰ τὰ ἐρείπια καὶ μολέβουν ἀπὸ κοντὰ τὸ δροσερὸν ἀέρα. Ἀπέναντι ἡ Σαλαμίνα – μιὰ ἀκόμη μαγικὴ λέξη γιὰ κείνους πού δὲν περίμεναν νὰ βρεθοῦν ἐμπρὸς σὲ μιὰ τέτοια περιφρόνηση τῆς ἱερῆς κληρονομιάς. Ἡ σύγχρονὴ ζωὴ, θὰ ἀντιλέξει κανεὶς, ἡ ἐργασία πού δίνεται σὲ τόσοις ἀνθρώπους. Τὸ ἐπιχείρημα εἶναι πρόχειρο, ἓνα ὅμως ξέρουμε μὲ βεβαιότητα. Ὅτι πουθενά, σὲ κανένα ἀπὸ τὰ κράτη πού σέβονται τὴν παράδοσή τους, δὲν θὰ καταπατοῦσαν ἔτσι οἱ νέοι κύριοι τοῦ τόπου τοὺς πανάρχαιους θεούς. Βρίσκεται πάντα μιὰ τρίτη λύση, συχνὰ μερικὲς ἑκατοντάδες μέτρα μακρύτερα, φτάνει νὰ ὑπάρχει ἡ καλὴ θέληση, νὰ μὴ λείπει ὁ σεβασμὸς τῶν πατρίων. (Ἐὼς ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ἓνας μεσαιωνικὸς πύργος στημένος στὰ ἐρείπια ἐνὸς ἀρχαίου ὑψωνόταν σ’ ἓνα ἐπιβλητικὸ λόφο πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα, δυτικὰ ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα. Ὁ λόφος αὐτὸς φαγώθηκε σιγὰ σιγὰ μὲ ἐπιμονὴ γιὰ νὰ γίνῃ τοιμέντο. Στὸ τέλος ὁ πύργος πού μαρτυροῦσε συνέχεια τῆς ἱστορίας μας, πού ἦταν μιὰ ρομαντικὴ νότα καὶ ἂν θέλετε, ἓνα τουριστικὸ ἐπιχείρημα, κατάντησε νὰ στέκεται πάνω σ’ ἓνα ἀνοιχτὸ στόμα θηρίου. Οἱ ἀρχαιολόγοι ἀναγκάστηκαν νὰ ἐπιτρέψουν τὴν κατεδάφισή του.) Ἀπομονωμένος στὸ Μουσεῖο γλιτώνει κανεὶς ἐπὶ τέλους ἀπὸ τοὺς καπνοὺς καὶ ἀπὸ τὴ βαρυθυμιά.

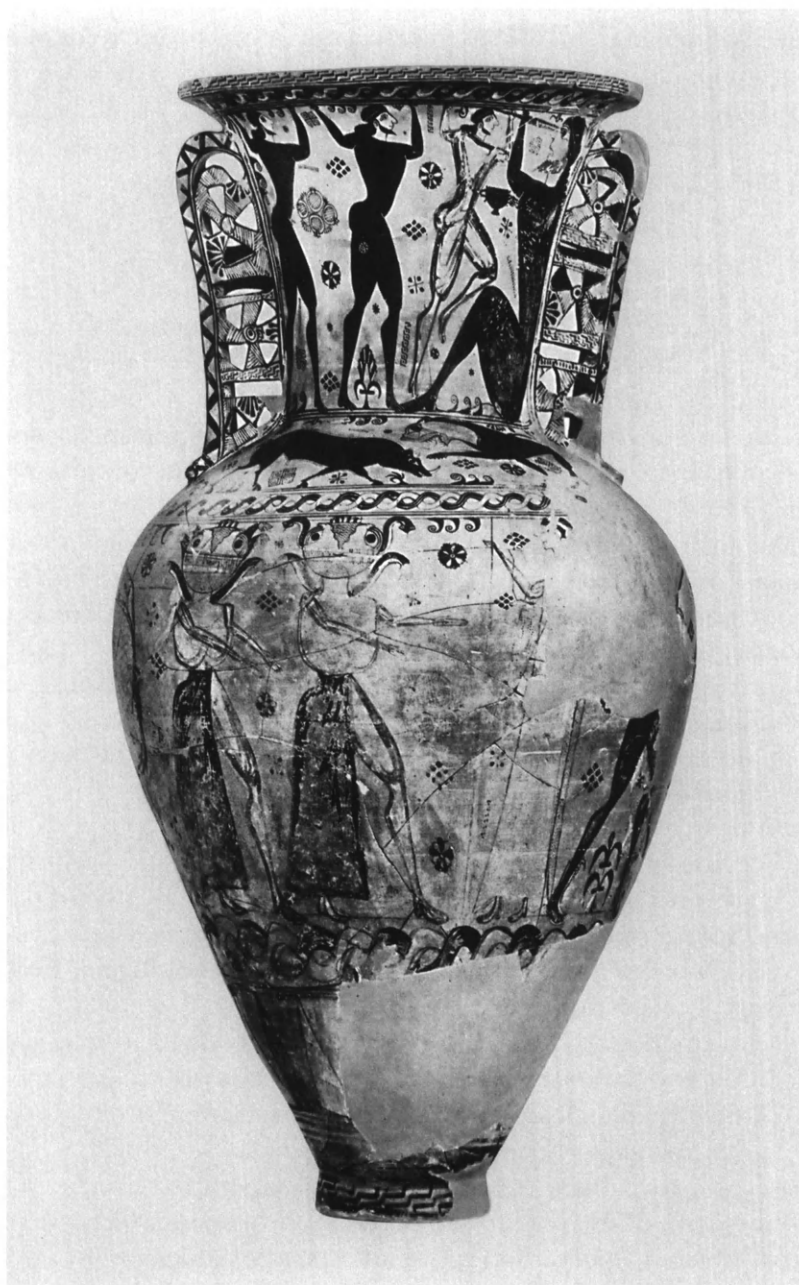
Ὁ μεγάλος ἀμφορέας ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ στᾶθήκε τὸ καλύτερο εὔρημα τῆς ἀνασκαφῆς ποὺ διηύθυνε ὁ Ἑλληνοαμερικανὸς καθηγητὴς Γεώργιος Μυλωνᾶς. Δὲν χρησιμοποιεῖτο, ὅπως πιστεύει κανεὶς στὸ πρῶτο ἀντίκρυσμα, σὰν ἐπιτάφιο ἀγγεῖο, ἀλλὰ στᾶθήκε καθαυτὸ τάφος. Μέσα του εἶχε ταφῇ ὁ νεκρὸς, ἐπειδὴ μάλιστα δὲν χωροῦσε νὰ περάσῃ ἀπὸ τὸ ἀνοιγμα τοῦ λαιμοῦ, ἀναγκάστηκαν νὰ κόψουν τεχνικὰ γύρω γύρω τὸ κάτω τμήμα τοῦ ἀγγείου καὶ ἔπειτα ἔνωσαν τὰ δύο μέρη μὲ μολύβδινους συνδέσμους ποὺ ἐσώθηκαν.

Στὴν περιοχὴ τοῦ θανάτου μεταφέρουν κυρίως οἱ Γοργόνες ποὺ στολίζουν τὴν κοιλιὰ. Τρέχουν δεξιὰ μὲ γυμνὰ τὰ ἐμπροστινὰ σκέλη τους μὲ τεντωμένα τὰ χέρια, μὲ ὀρθωμένα τὰ διπλὰ ζευγάρια φιδιῶν ποὺ κυκλώνουν τὰ τρομερὰ πρόσωπα. Βιάζονται νὰ γλιτώσουν ἀπὸ τὸ φονικό, γιατί πίσω τους εἶναι κατάκοιτη καὶ ἀκέφαλη ἡ πελώρια ἀδελφὴ τους ἡ Μέδουσα. Αὐτοῦ ποὺ τῆς πῆρε τὸ κεφάλι, τοῦ γιου τῆς Δανάης, τοῦ Περσέα, σώθηκε μόνο τὸ κάτω σῶμα δεξιὰ. Ἐμπρὸς ἀπὸ τὴς Γοργόνες στέκεται μὴ πανύψηλη λιγνὴ μορφὴ, λευκοφορεμένη. Δὲν εἶναι ἄλλη παρὰ ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ προστάτρια τοῦ ἥρωα, τοῦ κάθε ἥρωα ποὺ μοχθοῦσε γιὰ τοὺς πολλούς.

Ὁ μῦθος εἶναι γνωστὸς ἀπὸ ἄλλα μνημεῖα, ιδίως ἀπὸ τὸν νεώτερο «ἀμφορέα τοῦ Νέσσου» στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο, χρονολογουμένου γύρω στὰ 650 π.Χ. Ἐκεῖ ὅμως κυριαρχοῦν ἀπόλυτα οἱ δύο Γοργόνες, καθὼς ἀπλώνονται στὴν ἐπιφάνεια μὲ τὰ ὀλόμαυρα πρόσωπα ποὺ φοβίζουν ἀκόμη καὶ τοὺς δαίμονες. Ὁ ζωγράφος τοῦτος προχώρησε στὴν ἐνότητα θυσιάζοντας μερικὲς ἀπὸ τὴς κύριες μορφὲς τοῦ μύθου. Στὸν ἀμφορέα τῆς Ἐλευσίνας ὀρθώνονται παρατακτικὰ ἡ μία δίπλα στὴν ἄλλη, ὁ Περσέας, ἡ Ἀθηνᾶ, οἱ δύο Γοργόνες καὶ μόνο ἡ Μέδουσα εἶναι σὲ ὀριζόντια ἀδράνεια.

Ἀναπάντεχῃ εἶναι ἡ ζωγραφιὰ τοῦ λαιμοῦ. Πρῶτῃ φορὰ συναντοῦμε σὲ ἀττικὸ ἀγγεῖο τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ. τὴν τύφλωση τοῦ Πολυφήμου. Γιὰ τὴ διάδοσή της στὴν τέχνη τοῦ 7ου αἰῶνα εἴχαμε πεισθῇ ὅταν ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ἀνακαλύφτηκε στὸ Ἄργος, στὴς ἀνασκαφὲς τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς, ἓνα θραῦσμα μεγάλου ἀγγείου, στολισμένου μὲ τὸν μῦθο τοῦτον. Ὅμως εἶναι πρωτόφαντῃ, τρομερῇ ἡ δύναμη τοῦ Ἀθηναίου ζωγράφου. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἄντρες ποὺ κρατοῦν τὸν δαυλὸ ὁ πρῶτος ἐκεῖνος – ὁ Ὀδυσσεύς – πῶς σηκώνεται σχεδὸν στὸν ἀέρα γιὰ νὰ σφηνώσει τὸ ξύλο μέσα στὸ μοναδικὸ μάτι τοῦ Κύκλωπα! Τοῦτος εἶναι γιγαντικός, ἀλλὰ ἀνίσχυρος, κρατεῖ ἀκόμη στὸ χέρι τὸ κύπελλο μὲ τὸ ποτὸ ποὺ τοῦ χάρισε ὁ πολύμητις ξεγελαστικὰ.

Τὴ ζωγραφιὰ τοῦ λαιμοῦ τὴν πλαισιώνουν δύο τρυπητές, ὀλοκέντητες λαβές. Εἶναι κολλητὲς στὸ σῶμα, ὅπως στὰ πιθάρια, σωστὸ μάλιστα θὰ ἦταν νὰ δίναμε στὸ ἀγγεῖο τὸ ὄνομα «πίθος» ἀντὶ γιὰ τὸ καθιερωμένο «ἀμφορεὺς». Ἄλλα κεντρία, ζωγραφιστὰ τοῦτα, κυρίως ἡ ἀρχαϊκὴ πλεξούδα, σὲ διαφορετικὴ λειτουργία κάθε φορὰ κλείνει πάνω τὸ χεῖλος τοῦ ἀγγείου καὶ περιορίζει πάνω καὶ κάτω τὴν κύρια παράσταση. Μικρὰ στολίδια κάθε λογῆς, ρόδακες, ἀνθέμια, ἀγκίστρια εἶναι σκορπισμένα πάνω στὴν ἐπιφάνεια καὶ ἀνάμεσα στὴς μορφές. Βρισκόμαστε



Ὁ μέγας πρωτοαττικὸς ἀμφορεὺς τοῦ Μουσείου τῆς Ἑλευσίνας. Πάνω ἡ τύφλωση τοῦ Κύκλωπος Πολυφήμου ἀπὸ τὸν Ὀδυσσεῦ καὶ τοὺς συντρόφους του. Κάτω γοργόνες, Ἀθηνᾶ καὶ Περσεύς.

στη φυτικώτερη φάση της πρωτοαττικής τέχνης πρὶν ἀπὸ τὰ 650 π.Χ. Συνδυασμένη μὲ τὴν ἄφθονη χρῆση λευκοῦ ἀγνοεῖ ἀκόμη τὸ ἄλλο, τὸ αὐστηρὸ διακοσμητικὸ στοιχεῖο, τὸ χάραγμα ποὺ θὰ ἐπικρατήσῃ ἀργότερα γιὰ τὶς πτυχές, γιὰ τὰ μαλλιά, γιὰ τὶς ἀνατομικὲς λεπτομέρειες. Τώρα κυριαρχεῖ ἡ πολύχρωμη φαντασία τῆς ἀνατολίζουσας τέχνης.

Ὅχι μόνο τὰ παραπληρωματικὰ κοσμήματα, ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ σχῆμα εἶναι δανεισμένα ἀπ' ἄλλοῦ. Ὅμοια πιθάρια – ζωγραφιστὰ – βρέθηκαν στὴ Θήρα καὶ στολισμένα μὲ ἀνάγλυφες μορφές στὴν Τήνο, δὲν χωράει ἀμφιβολία, ὅτι οἱ Κυκλάδες στάθηκαν ὁ μεσολαβητικὸς σταθμὸς ἀνάμεσα στὴν Ἀνατολὴ καὶ στὴν Ἑλλάδα. Καταπληχτικὸ ὅμως εἶναι, ὅτι τὸ ρεῦμα αὐτὸ τῆς ξένης, τῆς ἀνατολικῆς ἐπίδρασης, ὅχι μόνο ἐξωγονήσῃ πολὺ ἐνωρὶς τὴν ἀττικὴ τέχνη, ὅπου ἡ γερὴ παράδοση τοῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ εἶχεν ἀρχίσει νὰ ἐκφυλίζεται ἀπὸ τὸν 8ον κιόλας αἰῶνα π.Χ., ἀλλὰ καὶ ἐθέρμαινε τοὺς καλλιτέχνες, τοὺς μετέφερε σ' ἓναν κόσμον νέον, ἐξωτικόν.

Μὲ ἀνοιχτὰ πάντα καὶ ἄγρυπνα τὰ μάτια τοὺς ἀποδέχτηκαν οἱ Ἕλληνες τὸ ἀνατολικὸ τοῦτο ρεῦμα, ζωογονήθηκαν μὲ τὴν ὁρμή του, ἀλλὰ ἀντὶ νὰ ὑποταχθοῦν, τὸ μεταμόρφωσαν, τοῦ ἔδωσαν σχῆμα ἑλληνικόν. Ἡ ἀνατολίζουσα τέχνη πῆρε διαφορετικὴν ἔκφραση στῆς κάθε μιᾶς πολιτείας τὰ καλλιτεχνικὰ ἐργαστήρια τοῦ 7ου αἰῶνα, ὅπως ἀργότερα στὸν 6ον αἰῶνα ξεχώρισαν τόσο οἱ ἰδιότητες τῶν πλαστικῶν ἔργων, ὥστε ἓνα ἀσκημένο μάτι μαντεύει εὐκόλα τοὺς τόπους τῆς καταγωγῆς τῶν.

Σφιχτὰ δεμένο μὲ τὰ ἐξωτικὰ στοιχεῖα εἶναι στὴν ἀνατολίζουσα τέχνη – μὲ μιὰ σύνδεση ποὺ ἡ ἑρμηνεία τῆς ξεπερνάει τὶς δυνατότητες τῶν ἐρευνητῶν – ἓνα ἄλλο στοιχεῖο ποὺ τὴ χαρακτηρίζει, ἡ διάδοση τῶν μύθων. Στὰ ἀγγεῖα τοῦ 7ου αἰῶνα συναντοῦμε δύο κατηγορίες μύθων, τοὺς παλαικοὺς, μὲ τὰ φανταστικὰ θηρία, καὶ ποὺ ἀσκοῦσαν ἓναν πρωτόγονο τρόπο στοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς ἄλλους, τοὺς νεωτέρους, ὅπως τοὺς ἐπλάσε τὸ ἔπος. Ἐνα σπουδαῖο ἀγγεῖο ἀπὸ τὴν Αἴγινα, ποὺ φαίνεται ὅτι ἔγινε στὸ ἴδιο ἐργαστήριον μὲ τὸν ἀμφορέα τῆς Ἑλευσίνας, εἶναι στολισμένο μὲ τὴν ἀρχαιότερη γνωστὴ παράσταση τοῦ φόνου τοῦ Αἰγίσθου. Οἱ μορφές ἔχουν καὶ ἐκεῖ ἐλαστικὴ κινητικότητα, μακριὰ σκέλη, στενὴ μέση, μικρὰ πρόσωπα καὶ μυτερὴ τὴ γενειάδα. Τὸ ἄσπρο τῶν σωμάτων ἐναλλάσσεται μὲ τὸ μαῦρο χωρὶς ἄλλη δικαιολογία παρὰ τὴν ἀνάγκη ἀποφυγῆς τῆς ὁμοιομορφίας. Ἡ φαντασία τοῦ καλλιτέχνη δὲν γνωρίζει φραγμό. Ὁ μῦθος ἔχει νικήσῃ τὸν λογισμό, ἀνοίγεται πὰ ὁ δρόμος πρὸς τὴν τραγωδίαν.

Οἱ δύο ἀφηγήσεις ποὺ στολίζουν τὸν ἀμφορέα τῆς Ἑλευσίνας ἔρχονται ἀπὸ δύο κόσμους. Κάτω τὰ «δεινὰ πέλωρα», οἱ Γοργόνες, πάνω μιὰ διήγησις παράξενη, φανταστικὴ, ἀλλὰ γνώριμη. Μποροῦμε τώρα βάσιμα νὰ συμπεράνουμε, ὅτι γύρω στὸ 650 π.Χ., πρὶν ἀκόμη καλὰ καλὰ ὀλοκληρωθῇ ἡ ἐνότητα τῶν ἐπῶν, εἶχαν ἀρχίσει οἱ μῦθοι τῆς Ὀδυσσεΐας νὰ κατακτοῦν, νὰ μαγεύουν τοὺς Ἕλληνες. Ἄν κρίνουμε μάλιστα ἀπὸ τὸ χρωματικὸ ξεχώρισμα καὶ ἀπὸ τὸν τονισμὸ τῆς φυσιογνωμίας τοῦ Ὀδυσσεΐα στὴ σκηνὴ τῆς τύφλωσης τοῦ Πολυφήμου, εἶναι φανερὸν πόσο οἰκεία εἶχε γίνοι ἀπὸ τότε καὶ στοὺς Ἀθηναίους ἡ μορφή τοῦ κοσμογυριστοῦ.

Μία μεγάλη δωρεά

Ἡ συλλογὴ τῆς κ. Ἑλένης Σταθάτου

Τις τελευταῖες ἡμέρες συμπληρώθηκε ἡ παράδοση στοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τῆς πλούσιας συλλογῆς ἀρχαίων καὶ βυζαντινῶν χρυσῶν κοσμημάτων, ἀρχαίων χαλκῶν, ἀγγείων, πηλίνων ειδωλίων, πολυτίμων λίθων κ.ἄ. ποὺ εἶχε καταρτίσει μέσα σὲ ὁλόκληρες δεκαετίες, μὲ τὴν πρόθεση νὰ τῇ χαρίσει μίαν ἡμέρα στοῦ Ἔθνους ἡ κ. Ἑλένη Ἀντωνίου Σταθάτου. Στὸ κοινὸ θὰ ἀνοιχτοῦν τὰ ἔξοχα αὐτὰ καλλιτεχνήματα ἀπὸ τὸ ἐρχόμενο φθινόπωρο, ὅταν θὰ ἔχουν τελειώσει οἱ ἀπαράιτητες προπαρασκευαστικὲς ἐργασίες μέσα στὴν ἰδιαίτερη αἴθουσα ποὺ θὰ τὰ περιλάβει.

Γιὰ ὅσους γεννιοῦνται μέσα στὴν εὐμάρεια θεωρεῖται μεγάλη τύχη ὅτι μποροῦν, ἀτάραχοι ἀπὸ κάθε ταπεινὴ φροντίδα, νὰ βαδίζουν ἐλεύθερα πρὸς τὴν ἀπόλαυση τῆς ζωῆς, πρὸς τὴν καθημερινὴν χαρά. Αὐτὸ ἐξ ἄλλου εἶναι καὶ ὁ κανόνας νὰ γίνεται. Σπάνια μόνο βρίσκονται ἀνάμεσα στοὺς εὐνοημένους αὐτοὺς μερικοὶ ποὺ βρίσκουν φυγὴ ἀπὸ τὸν κόρο τῆς πλησμονῆς, στὴ ζήτησι τῆς ὁμορφιάς, μιὰς ὁμορφιάς ποὺ ὠφελεῖ καὶ τοὺς πολλούς. Τοὺς κεντρίζει χωρὶς νὰ τὴν ξέρουν, ἡ οὐσία τοῦ Καβάφη νὰ μὴ σπαταλοῦν τὴ ζωὴ τους «στὴν πολλὴ συνάφεια τοῦ κόσμου... στὼν σχέσεων καὶ τῶν συναναστροφῶν τὴν καθημερινὴν ἀνοησία, ὡς ποὺ νὰ γίνει μιὰ ξένη φορτικὴ».

Καλότυχοι ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς εἶναι ὅσοι θερμαίνονται ἀπὸ ἓνα εὐγενικὸ πάθος γιὰ ἀγαθοεργία ἢ γιὰ τὴν τέχνη. Στοὺς τελευταίους ἀνήκει ἡ γνωστὴ κατηγορία τῶν συλλογέων ποὺ ἀγλαΐζουν τὴ ζωὴ τους κυκλωμένοι ἀπὸ καλλιτεχνήματα περασμένων ἐποχῶν.

Κάνουν ὁλόκληρες ἱστορίες οἱ τύχες τῶν ιδιωτικῶν αὐτῶν συλλογῶν – μιλοῦμε ἐδῶ γιὰ τὶς συλλογὲς ἀρχαίων ἑλληνικῶν ἔργων – ὅσων εἶχαν καταρτιστῇ στὴν Εὐρώπῃ πολὺ πρὶν διαμορφωθοῦν ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα τὰ κρατικὰ Μουσεῖα, σὲ μερικὲς μάλιστα χώρες, ὅπως τὴν Ἰταλία καὶ μέσα στὸν 19ον, ἐδῶ σ' ἐμᾶς, ἀλλὰ καὶ ἀλλοῦ ἀκόμη ἕως σήμερα. Τὴν πρὸ συναρπαστικὴν ἐξιστόρηση τῶν συλλογῶν αὐτῶν τὴν ἔδωσε τελευταῖα σ' ἓνα ἰδιαίτερο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου τοῦ Ἀρχαιολογία ὁ καθηγητὴς στοῦ Πανεπιστήμιου τῆς Κολωνίας καὶ ὀνομαστός ἀρχαιολόγος Ἄνδρ. Ρούμπφ.

Ξεχωριστὴ τιμὴ ὀφείλεται στοὺς συλλογεῖς ἐκείνους πού, ἀφοῦ εὐφράνθηκαν

στη ζωή τους με τη συντροφιά ώραίων ἔργων εἶχαν τὴν πρόνοια, γιὰ νὰ τὰ φυλάξουν ἀπὸ τὴ μοιραία διάλυση, νὰ τὰ χαρίσουν στὰ ἔθνη τους, κάνοντάς τα κτῆμα τῶν πολλῶν.

Μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ δικῶν μας τέτοιων δωρητῶν ἐλάμπρυνε μὲ ἀρχαῖα ἀριστουργήματα τὶς αἴθουσες τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου: ὁ Καραπᾶνος, ὁ Ἰωάννης Δημητρίου ὁ Λήμιος, ὁ Ρόστοβιτς, ὁ Μισθός, ὁ Γρηγόριος Ἐμπεδοκλῆς καὶ τόσοι ἄλλοι μικρότεροι – γιὰ νὰ μὴ μιλήσουμε γιὰ τὸν Ἀντώνη Μπενάκη καὶ τὸ καταπληκτικὸ Μουσεῖο ποὺ πρόσφερε στὴν πατρίδα του.

Ἡ συλλογὴ τῆς κ. Ἑλένης Σταθάτου χρόνια τώρα ἔχει παγκόσμια φήμη. Ἀνοιχτὴ μέσα στὸ φιλόξενο ἀρχοντικὸ σπίτι τῆς ὁδοῦ Ἡροδότου σὲ πληθὺς Ἑλληνες καὶ ξένους, ἐγίνε γνωστὴ μὲ μονιμώτερο τρόπο χάρις στοὺς ἐξαιρετοὺς ἐπιστημονικοὺς καταλόγους ποὺ τυπώθηκαν μὲ ἀφθονή χορηγία τῆς καὶ μὲ τὴν ἐπιμέλειά τῆς. Ἡ προσφορὰ ὅμως τῆς κ. Ἑλένης Σταθάτου ἔχει ἀρχίσει πολὺ ἐνωρίτερα, ὅταν μὲ ἀπανωτὲς χρηματικὲς θυσίες καὶ μὲ ἐπίμονο κυνήγημα ἔσωζε ἀπὸ τὴ διαφυγὴ θησαυροὺς ποὺ σπάνια μόνον φθάνουν στὰ Μουσεία μας. Τίποτα δὲν εἶναι εὐκολώτερο ἀπὸ τὴ φυγάδευση τοῦ χρυσαφιοῦ, οὔτε ὠφελεῖ ἡ κατάδοση τοῦ ἀρχαιοκαπήλου, ἀφοῦ τὰ πολὺτιμα μικρὰ ἔργα ἔχουν φτερά. Ἀνὰ τὰ ἀρχαῖα αὐτὰ λεπτουργήματα δὲν στολίζουν σήμερα Μουσεῖα τοῦ Νέου Κόσμου τὸ χρωστοῦμε στὸν πατριωτισμὸ καὶ στὴν πρόνοια τῆς δωρητρίας.

Ἀπὸ τὴ μελέτῃ τοῦ γαλλικοῦ καταλόγου τῶν ἀρχαίων κοσμημάτων τῆς συλλογῆς Ἑλ. Σταθάτου γίνεται φανερὴ μιὰ ἄλλη ὑπηρεσία τῆς, πολὺτιμη αὐτῇ καὶ γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴν ἔρευνα. Ἀντὶ νὰ περιορίζεται νὰ ἀγοράζει μεμονωμένα ἔργα, φρόντιζε νὰ πληροφορηθῇ τὶς συνθηκὲς τῆς ἀνακάλυψής των καί, ἂν τὸ ἀντικείμενο ἀποτελοῦσε μέρος ἐνὸς ἐνιαίου εὐρήματος, ἀγόραζε ὅλα ὅσα τὸ ἀποτελοῦσαν. Τοῦτο ἦταν κάποτε ἀνάγκη νὰ γίνῃ μέσα σὲ πολλὰ χρόνια. Ὅπως τονίζει ὁ συγγραφέας τοῦ λαμπροῦ τούτου καταλόγου Γάλλος ἀρχαιολόγος Π. Ἀμαντρί, μιὰ ὁμάδα ἀπὸ 150 χρυσὰ ἀντικείμενα ποὺ βρέθηκαν σὲ λαθραῖες ἀνασκαφὲς ἀρχαίων νεκροταφείων τῆς Χαλκιδικῆς, τὴν συγκέντρωσε ἡ κ. Σταθάτου ἀπὸ τὸ 1931 ἕως τὸ 1953, δηλαδὴ μέσα σὲ εἴκοσι δύο χρόνια. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλα εἶχε ἀγοράσει τὸ 1949 ἓνα ἀπλὸ χρυσὸ προσωπεῖο μαζί μὲ τὴν περικεφαλαία ἐνὸς νεκροῦ ἀπὸ τοὺς τάφους αὐτοὺς. Συνταιριασμένα καθὼς εἶναι τὰ δυὸ ἔχουν ἓνα βαρὺ, μακρινὸ μυστήριον.

Μιὰ ἄλλη μεγάλη ὁμάδα πολυτίμων χρυσῶν, τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, βρέθηκε σὲ τάφους τῆς Θεσσαλίας. Εἶναι γνωστὸ τὸ ἱστορικὸ δίδαγμα ὅτι τὸ πολὺ χρυσάφι στὰ χέρια λίγων ἀποτελεῖ γνώρισμα βαρβαρικῆς ἢ ὀλιγαρχικῆς κοινωνικῆς σύνθεσης – μὲ πᾶμπλουτους γαιοκτῆμονες ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, πενέστες ἀπὸ τὴν ἄλλη. Στὴν Ἀθήνα τοῦ Περικλῆ μόνον ἡ Ἀθηνᾶ Παρθένος, ἡ ἔκφραση τῆς πόλης, ἦταν πᾶγχρυση. Καί, ὅπως ξέρουμε ὅλοι, τοῦτο κάθε ἄλλο παρὰ ἐζημίωσε τὰ γράμματα καὶ τὶς τέχνες.

Οἱ χρυσοχόοι αὐτοὶ ποὺ ἔσκυψαν πάνω στὰ χρυσὰ τῶν θεσσαλικῶν καὶ τῶν

μακεδονικῶν τάφων ἦταν, ὅπως σ' ὅλες τὶς δημιουργικὲς ἐποχές, παραπάνω ἀπὸ φιλόπονοι διακοσμητές, ἦταν ἀληθινοὶ καλλιτέχνες. Ἐπειδὴ δὲν ζοῦσαν, ὅπως γίνεται σήμερα, παράμερα ἀπὸ τὴ μεγάλη τέχνη, ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὴν σκιά της, ἡ τεχνοτροπία τους ἀντὶ νὰ εἶναι ἐπαρχιακὰ καθυστερημένη ἢ «λαϊκή», μὲ τὴ σημερινὴν ἔννοια, βρίσκεται μέσα στὸ ζωογόνο ρεῦμα τῆς σύγχρονης τέχνης. Τὸ βλέπουμε ἀνάμεσα σ' ἄλλα στὸν μοναδικὸ ἐκεῖνο, τὸν ὀλοστόλιστο χρυσὸ ναῖσκο, μὲ τὶς ἀνάγλυφες μορφές τοῦ Διονύσου, τοῦ Σατύρου καὶ τοῦ πάνθηρος.



Ἀπὸ τὴν δωρεὰ τῆς κ. Ἑλένης Σταθάτου. Χρυσὸς ναῖσκος μὲ παράστασιν τοῦ Διονύσου καὶ ἐνὸς Σατύρου. 2ος αἰὼν π.Χ. (ὕψος: 0.14 μ.).

Ὁ θεός, στεφανωμένος, ἔχει ἀδειάσει τὸ κρασὶ ἀπὸ τὸ κύπελλο ποὺ κρατεῖ. Ἀνήμπορος νὰ σταθῇ πάνω στὰ λυμένα μέλη του, ἔχει ρίξει πίσω του τὸν θύροο ποὺ κρατοῦσε γιὰ νὰ στηριχθῇ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸν ὦμο τοῦ νέου συντρόφου του. Τοῦτος σὰν νὰ θέλει νὰ τὸν παρασύρει στὸ χορό. Ἐνα γλυκὸ βύθισμα εἶναι χυμένο στὸ πρόσωπο τοῦ θεοῦ. Τὸ ἔργο ἔγινε πιθανώτατα στὶς ἀρχὲς τοῦ 2ου αἰώνα π.Χ., σὴν ῥώριμη φάση τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, πρὶν οἱ ἀναδρομικὲς τάσεις τοῦ κλασικισμοῦ ἀρχίσουν νὰ μαρααίνουν τὴν πηγαίαν ἔμπνευση. Μεταφερμένη ἢ μορφὴ σὲ ἀνάγλυφο ἔχασε ὑποχρεωτικὰ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ βάθος ποὺ εἶχαν τὰ πρότυπά της ἀγάλματα, κράτησε ὅμως τὴ φυγόκεντρη, τὴ φωτοσκιασμένη ὑπόσταση τῆς ἐποχῆς. Τὸ ὁλόχρυσο τοῦτο εἰκόνημα τὸ ἔβαλαν δίπλα σὲ κάποιο νεκρὸ ποὺ στάθηκε ἴσως ἓνας ἰσχυρὸς δυνάστης. Συντροφευμένος ἀπὸ τὸν Διόνυσο, ποὺ ἦταν καὶ θεὸς τοῦ κάτω κόσμου, θὰ μπορούσε νὰ βαδίζει, ὅπως αὐτός, πρὸς τὴν ἀπόλαυση καὶ πέρα ἀπὸ τὸν τάφο, πρὸς τὴν «αἰώνια μέθη».

Μὲ τὴ μεθοδικὴ συγκέντρωση τόσοσὺ πλήθους εὐρημάτων ἀπὸ τὴ Θεσσαλία καὶ ἀπὸ τὴ Μακεδονία βγῆκε τὸ πολὺτιμο συμπέρασμα ὅτι ὑπῆρχαν ἐκεῖ στὰ ἐλληνικὰ χρόνια μερικὰ σπουδαῖα ἐργαστήρια χρυσοχοικῆς. Εἶναι ἐξ ἄλλου φανερὸ κεῖνο ποὺ τονίζει ὁ Τσουντας στὸ ἀσύγκριτο βιβλίον του *Μυκῆναι* ὅτι τὸ πολὺ χρυσάφι στοὺς τάφους κάθε ἄλλο προδίνει παρὰ «ποιάν τινα ἐξευγένισιν τῶν περὶ μελλούσης ζωῆς ἰδεῶν». Στὸν ἐξευγενισμόν αὐτὸν εἶχαν φτάσει αἰῶνες πρὶν οἱ Ἀθηναῖοι, ποὺ χάριζαν στοὺς νεκροὺς πῆλινα μόνο ἀγγεῖα καὶ λευκὲς ληκύθους.

Καθὼς δὲν ἐσώθηκε κανένα ὄνομα ἀπὸ τοὺς ἀριστοτέχνες χρυσοχοοὺς – γιὰτί, ὅπως σήμερα, οὔτε τότε συνήθιζαν οἱ σεμνότεροι αὐτοὶ ἀπ’ ὅλους τοὺς τεχνῖτες, οἱ χρυσοχοοὶ νὰ χαρίζουν τὸ ὄνομά τους στὰ ἔργα τους – ἀναρωτιέται κανεὶς μήπως τὶς χρυσὲς ἐκεῖνες μικρὲς γυναικεῖς προτομὲς τῆς συλλογῆς Σταθάτου τὶς ἐπεξεργάστηκαν χέρια μεγάλου καλλιτέχνη, ποὺ ἐπιτηδεύοιαν πολλὰς τέχνες, ὅπως ἐκεῖνος ὁ δαιμονικὸς τεχνίτης καὶ χαλκοπλάστης τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ὁ Μπενβενούτο Τσελλίνι.

Ἀντίθετα ξέρουμε τὸ ὄνομα ἐνὸς ἀρχαίου χρυσοχοοῦ, ὅχι ὅμως καὶ τὰ ἔργα του. Εἶναι κείνος ὁ «Παμμένης Παμμένους Ἐρχιεὺς» ποὺ παρουσιάζεται μάρτυρας στὸ λόγο τοῦ Δημοσθένους κατὰ Μειδίου, ὁ χρυσοχόος σὴν ἀγορὰ τῆς Ἀθήνας. Εἶχε κατασκευάσει ἓνα χρυσὸ στεφάνι καὶ εἶχε κάνει «διάχρυσον» τὸ ἱμάτιον ποὺ ἦταν νὰ τὸ φορέσει ὁ Δημοσθένης σὴν πομπὴ τῶν Διονυσίων, ὅταν

καὶ ἔχοντος παρ’ ἑμαυτῷ ἔτοιμα, εἰσπηδήσας πρὸς με νύκτωρ¹

ὁ ζηλόφθονος Μειδίας κατάφερε νὰ τὸ ἀχρηστέψει.

Ἡ μοναδικότητα τῶν χρυσῶν τῆς συλλογῆς, ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ τὴ Μυκηναϊκὴ καὶ φτάνουν ἔως τὰ τέλη τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς, ὑποχρέωσε νὰ σταθοῦμε περισσότερο σ’ αὐτά. Δὲν εἶναι ὅμως μικρότερη ἡ γοητεία ποὺ ἀσκοῦν ἄλλα καλ-

λιτεχνήματα που έσωσεν ή κυρία Σταθάτου από άρπαχτικά χέρια. 'Από τὰ πῆλινα ἀναφέρουμε τὸ σπανιώτερο, ἓνα ἀνάλαφρο αὐγὸ στολισμένο μὲ τὴν ἐρυθρόμορφη, εὐγενικὴ ζωγραφιὰ γυναικῶν ποὺ παίζουν ἓνα ἄγνωστο παιγνίδι. Μήνυμα τῆς ἀνάστασης, συντρόφεψε ἕως τὸν τάφο τῆς κάποια νεαρὴν Ἀθηναία. 'Απὸ τὰ χάλκινα ξεχωρίζει ὁ ἔξοχος ἐκεῖνος ἀρχαῖκὸς κριοφόρος Ἑρμῆς ἀπὸ τὴν Ἀρκαδία, ἓνα ἀγαλματάκι μὲ τὸ αὐστηρὸ μεγαλεῖο τῆς τέχνης τοῦ Ἀργούς, καθὼς καὶ οἱ δύο στρογγυλοὶ καθρέφτες μὲ τὶς πάγκαλες τορνευτὲς μορφές – ἔργα τοῦτα ἐνδὸς ἀπὸ τοὺς φημισμένους Κορινθίους τεχνῖτες τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ.

Τὸ τελευταῖο ἀπόκτημα ποὺ ἀποτελεῖ σταθμὸν ἀνάμεσα στὰ ἀρχαῖα καὶ τὰ βυζαντινὰ εἶναι ἓνα γυναικεῖο κεφάλι ἀποσπασμένο ἀπὸ ἄγαλμα. Τὸν σημερινὸ ἐπισκέπτη τὸν ποτισμένο μὲ τὸ βαθὺ νόημα τοῦ εὐρωπαῖκοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ θὰ τὸν κρατάει ἀκίνητον πολλὴν ὥρα τὸ ἔργο τοῦτο τῆς ὕστατης ἀρχαιότητος (4ου αἰῶνος μ.Χ.), μὲ τὴν κυβικὴ σύνθεση, μὲ τὴν ἀπόκοσμην ὑπερβατικὴν ἔκφραση, μὲ τὴν ἀνώτερη ποιότητα μαρμαρογλυφικῆς τέχνης.

Στὴν ἴδιαν αἴθουσα μαζί μὲ τὰ ἀρχαῖα κοσμήματα θὰ ἐκτεθοῦν καὶ τὰ Βυζαντινά. Δὲν θὰ εἶναι ἐδῶ, ὅπως στὸ σπῖτι τῆς κυρίας Σταθάτου πλασιωμένα ἀπὸ τὶς σπάνιες Βυζαντινὲς εἰκόνες, τὶς ὁποῖες ἐπεξεργάστηκε ἐπιστημονικὰ σ' ἓναν ἄψογο ἑλληνικὸ κατὰλογο ὁ καθηγητὴς Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος.

Στὸ ἐρώτημα ποῖα εἶναι ἡ ἀξία τῆς συλλογῆς, ποὺ ἔγινε κτῆμα τοῦ Ἑθνους δὲν ὑπάρχει κανεὶς ἐμπειρογνώμων ἢ εἰδικὸς ποὺ εἶναι σὲ θέση νὰ ἀπαντήσῃ. Ἡ χρηματικὴ ἐκτίμησή της θὰ μείνῃ φανταστικὴ, ἀνυπολόγιστη. Τὸ μόνον βέβαιο εἶναι ἡ ἔκστασις τῶν ἐπισκεπτῶν ὅταν θὰ ἀντικρύσουν τόσα τεχνουργήματα (ἀναλογίζεται κανεὶς τὸ θερμό, διψασμένο γιὰ γνώση κοινὸ τῶν κυριακάτικων πρωϊνῶν). Κι ἓνα ἄλλο ἀκόμη: Ἡ εὐγνωμοσύνη ὅλων μας πρὸς τὴν ἐξαιρετικὴν Ἑλληνίδα.

1. [Δημοσθ., *Κατὰ Μειδίου* 22.6].

Οἱ ἀρχαῖες τραγωδίαι

13 VII 1957

καὶ ἡ κλασσικὴ χειρονομία

Συχνὰ στὶς σημερινὲς παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων, ποὺ ὁλοένα παρουσιάζονται σοβαρώτερες καὶ καλύτερα μελετημένες, ἀναρωπιέται κανεὶς γιατί ξεφεύγουν κάποτε ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστές – ἂν καὶ εἴμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς «Ἡλέκτρας» τοῦ Χόφμανσταλ – χειρονομίες ὑπερβολικὰ αὐθόρμητες, οἰμωγὲς ξέφρενες ποὺ ξαφνιάζουν σ' ἓνα κλασσικὸ δρᾶμα. Ὁ γενικὰ συγκρατημένος τόνος ποὺ πετυχαίνουν οἱ ἡθοποιοὶ καὶ οἱ σκηνοθέτες μας δὲν ἔχει σ' ὅλες τὶς παραστάσεις τὴ συνέπεια, τὴν ἐπιβαλλόμενην ἐνότητα. Βαρβαρικοὶ θρῆνοι ξεφεύγουν κάποτε ἀπὸ στόματα ἑλληνικά – καὶ μάλιστα βασιλικά – ἢ προβάλλοντα ἀκράτητα τὰ χέρια γιὰ νὰ ὑπερθεματίσουν ψυχικὲς ἀναταραχές.

Τέτοια εἶναι ὄχι μόνο ἀνάρμοστες παρεμβολὲς σὲ ἔργα ὑψηλοῦ τραγικοῦ τόνου· εἶναι καὶ ἀπαράδεκτα ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ θεώρηση, ξένα πρὸς τὴν κλασσικὴ φάση τῆς ἑλληνικῆς τραγωδίας ποὺ παρασταίνει συνήθως ὑπερήφανη ἀποδοχὴ τῆς Μοίρας, ἀφοῦ ἐξουσιάζει ἀκόμη καὶ τοὺς Θεούς.

Μία ἀπὸ τὶς κύριες ἀφορμὲς τῆς παρέκκλισης αὐτῆς ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ κειμένου, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ ἰδανικὸ εἶναι ὅτι τὴ σπουδὴ τοῦ ἀρχαίου θεάτρου δὲν τὴ συμπληρώνει ἡ γνωριμία τῆς τέχνης. Μπορεῖ ἓνας ἐξαίρετος φιλόλογος μόνο ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν κειμένων νὰ φτάσει σὲ πολὺτιμες ἀναγνωρίσεις. Τὶ ἀπόλαυση εἶναι ἂν, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ παράσταση τῆς «Ἡλέκτρας» σταθῇ κανεὶς στὸ σχετικὸ κεφάλαιο ἀπὸ τὸν *Σοφοκλῆ* τοῦ Κάριλ Ράϊνχαρτ. Πῶς ὁ γνώστης αὐτὸς τοῦ ἀρχαίου κόσμου ἀπὸ τὴ σπουδὴ ἐνὸς ἀρχαίου δράματος συνέλαβε λεπτότητες γιὰ τὴν ὅλη οἰκονομία τοῦ ἔργου ποὺ μόνο ἂν τὸ ἴδοῦμε παιγμένο στὴ σκηνὴ τὶς ὑποπτεύομαστε. Τοὺς ἄλλους ὅμως ποὺ δὲν ἔχουν τέτοιαν οἰκειότητα μὲ τὰ κείμενα μόνο ἡ γνωριμία τῶν ἔργων τέχνης θὰ τοὺς παραστεκόταν καὶ θὰ ἐξευγένιζε τὸ ἀνέβασμα τῶν τραγωδιῶν ὅσο ἴσως δὲν τὸ φαντάζονται.

Γιὰ νὰ μὴ σταθοῦμε στὴν ἄνοστη ἐκείνη «ὑδρία» ποὺ εἶναι κανόνας νὰ κρατάει ἡ Ἡλέκτρα στὶς σημερινὲς παραστάσεις – ἓνα ἀγγεῖο ἀκαθορίστου σχήματος, ἔξω ἀπὸ κάθε ἐποχὴ καὶ ἀπὸ κάθε ρυθμὸ – ἀναλογιζόμαστε πόσο θὰ ὠφελοῦσε τοὺς ἡθοποιούς ἂν σταματοῦσαν περισσότερο ἐμπρὸς στὰ ἀγάλματα, στὰ ἀνάγλυφα καὶ στὰ ἀγγεῖα τοῦ 5ου αἰώνα, ἂν ἐσπούδαζαν τὴν κορμοστασιὰ καὶ τὶς κινήσεις τῶν μορφῶν. Θὰ αἰσθάνονταν νὰ κινεῖ τὰ μέλη τους τὴν κρίσιμην

ώρα ή μελωδία εκείνη πού, ὕστερ' ἀπὸ αἰῶνες αἰσθητικῆς, μουσικῆς καὶ γυμναστικῆς παιδείας, κορυφώθηκε στὴν κλασσικὴ μορφή. Θὰ εἰτίναζαν σὰν ἀρρώστεια κάθε ὑπερβολή, κάθε κατάλοιπο ρητορείας.

Ὅπως κάθε νέα κατάκτηση στηρίζεται σὲ μιὰν ἄρνηση, καὶ ἡ μελωδία τούτη στὴ στάση, ἐπήγαγε ἀπὸ τὴν ἄρνηση τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Τὸ πρῶτο βῆμα ἔγινε ὅταν καταλύθηκε τὸ ἔθιμο νὰ στήνονται στοὺς ναοὺς καὶ στοὺς τάφους οἱ γελαστοὶ ἐκεῖνοι Κοῦροι πού σφύζουν ἀπὸ ζωή, μὲ τὰ μακριὰ μαλλιά καὶ μὲ τὰ τεντωμένα σκέλη. Στὰ ἐρχόμενα χρόνια ὁραματίστηκαν σιγὰ σιγὰ οἱ δημιουργοί, οἱ «καλλιτέχνες πού ξέρουν», δηλαδὴ στοχάζονται πάνω στὴ μοῖρα ἑναν ἄλλο τύπο ἀνθρώπου, κινημένου ἀπὸ ἐσωτερικὴν ἁρμονία. Ὁ νέος ρυθμὸς δὲν θέλει πιά τεντωμένα τὰ σκέλη, ὅλες οἱ κινήσεις εἶναι συγκεντρωμένες πρὸς τὰ μέσα, τὴν ἄνεση τοῦ λυγισμένου σκέλους τὴ συνοδεύει μιὰ ἐλαφρὰ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ, πού προδίνει ἐπίγνωση τῆς ὑψηλῆς ἀποστολῆς τοῦ λιγύζου ἀνθρώπου πάνω στὴ γῆ.

Τί γίνεται ὅμως μὲ τὰ χέρια; Τὰ χέρια εἶναι ἡ τρυφερότερη συνοδεία τοῦ σώματος στὴν κλασσικὴ τέχνη. Ἐκφράζουν πολλὰ σπουδαῖα καὶ θαυμαστὰ καθὼς κινοῦνται μὲ τόση διάκριση: προσήλωσι στοὺς θεοὺς, ἀλλὰ καὶ ἀτομικὰ συναισθήματα, στοχασμό, βαρυθυμία, προμάντεμα, λυρικὴ διάθεση. Ξέρουν οἱ καλλιτέχνες, οἱ γλύπτες, οἱ χαλκοπλάστες, οἱ ζωγράφοι νὰ κινοῦν τὰ χέρια σὲ ἕνα πληθὸς σχημάτων, πού δὲν τὰ εἶχαν φαντασθῇ οἱ ἀρχαῖκοι ὁμότεχνοί τους. Καί, ἐπειδὴ στὴν ἀρχαιότητα ἦταν ἄγνωστη ἡ σύγκρουση ἐκείνη ἀνάμεσα στὶς εἰκαστικὲς τέχνες καὶ στὶς πνευματικὲς, πρέπει τέτοιες νὰ φανταστοῦμε καὶ τῶν ὑποκριτῶν τὶς χειρονομίες στὰ μεγάλα κλασσικὰ δράματα. Συνοδευτικὲς μόνο τοῦ λόγου, ὑποταγμένες στὸ ρυθμὸ τοῦ σώματος, ὄχι ἔξαρση τῶν παθῶν, ἀλλὰ μουσικὴ ὑπόκρουσή τους.

Ἡ κυριαρχημένη αὐτὴ ἐμφάνιση ἦταν ἐξ ἄλλου χρέος τοῦ κάθε Ἀθηναίου πού εἶχε μιὰ λειτουργία κοινωνικὴ, θρησκευτικὴ ἢ πολιτικὴ. Πόσο κόσμια ὤφειλε νὰ εἶναι ἡ στάση τῶν ρητόρων στὸ βῆμα, τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη. Μιλώντας στὴν *Ἀθηναίων πολιτεία* γιὰ τὰ νέα ἤθη πού ἔφερε στὰ χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου ἕνας δημαγωγός, ὁ Κλέων, τὸν ψέγει γιὰ τὴν πρῶτος αὐτὸς παρουσιάστηκε στὸ βῆμα ἀνασκουμπωμένος καὶ ἐξεστόμιζε φωναχτὰ τοὺς ὄνειδισμούς του:

Τῶν μὲν ἐπιφανῶν προειστῆκει Νικίας ὁ ἐν Σικελίᾳ τελευτήσας, τοῦ δὲ δήμου Κλέων ὁ Κλεαινέτου ὃς δοκεῖ μάλιστα διαφθεῖραι τὸν δῆμον ταῖς ὁρμαῖς, καὶ πρῶτος ἐπὶ τοῦ βήματος ἀνέκραγε καὶ ἐλοιδορήσατο καὶ περιζωσάμενος ἐδημηγόρησε, τῶν ἄλλων ἐν κόσμῳ λεγόντων¹.

Εἶναι ἡ ἀντίδραση τοῦ κλασσικοῦ ἀνθρώπου στὴν ἄκοσμη, τὴν πολὺ ἐξωτερικὴν ἐκδήλωση, γιὰ τὴν ἦταν ἀταίριαστη μὲ τὴ μουσικὴ (μὲ τὴν πλατεῖα σημασία τῆς λέξης) ἀνατροφή πού εἶχε τόσο ριζώσει στὰ κυρίαρχα στρώματα τῆς κοινωνίας.

Πότε καὶ πῶς ἔγινε ἡ μεταβολὴ ἀπὸ τὴν αὐθόρμητη, τὴν ἐξωτερικὰ ἐκδηλω-

τικὴν ἀρχαϊκὴ χειρονομία στὴ μελωδική, τὴν κλασσικὴ, αὐτὸ μᾶς τὸ μαθαίνουν τὰ ἔργα τῆς τέχνης.

Ὅταν σὲ μιὰν ἐποχὴ εἶναι διάχυτη ἡ ἀνάγκη γιὰ μιὰ νέαν ἔκφραση, ὅταν τὴ ζητοῦν ὅλοι, ἡ πολιτεία, οἱ ἄνθρωποι, οἱ καλλιτέχνες, ἡ πραγματώσῃ της ὁλοκληρώνεται μόνο ἂν τὴν ὁραματιστοῦν ἓνας ἢ περισσότεροι μεγαλόφτεροι καὶ οἰστρηλατημένοι. Ἡ πορεία πρὸς τὴν κλασσικὴ τέχνη θὰ ἦταν πολὺ βραδύτερη, μὲ ἀναδρομές, ἐλιγμούς, μανιερισμόν, ἂν δὲν πρόβαλε γύρω στὰ 470 μιὰ γενεὰ ὁλόκληρη ἀναμορφωτῶν ποὺ στάθηκαν ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους καλλιτέχνες ὅλων τῶν ἐποχῶν, συγγενικὲς ψυχὲς μὲ τὸν Τζιότο, τὸν Μαζάτσιο, τὸν Πιέρο ντὲ λὰ Φραντσέσκο. Συνήθως οἱ ἐρευνητὲς ὑψώνουν περισσότερο τὸν ἓνα, ποὺ ἦταν ζωγράφος, τὸν Πολύγνωτο ἀπὸ τὴ Θάσο. Ὑπῆρξε ἀληθινὰ ἐπαναστατικὴ ἡ συμβολὴ του στὴ διαμόρφωση ἑνὸς νέου ἀνθρώπινου ἰδανικοῦ στὴν τέχνη. Πέτυχε νὰ πλουτίσει μιὰν ἀρχαία παράδοση μὲ ἓνα πλῆθος θέματα, μὲ πρωτόφαντες στάσεις καὶ κινήσεις, ἐφύσηξε στὶς μορφές του, τὶς φαινομενικὰ ἀκίνητες τὴν βαθυστόχαστὴ ἀνωτερότητα, τὸ ἦθος. Ἡ φήμη του ξεπέρασε τοὺς αἰῶνες. Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο πῶς, παρακινούμενοι ἀπὸ τὴν περιγραφὴ ποὺ ἔδωσε ὁ Πανυσανίας τῶν πινάκων τοῦ Πολυγνώτου στὴ Λέσχη τῶν Κνιδίων στοὺς Δελφοὺς προσπάθησαν οἱ Εὐρωπαῖοι, μὲ πρόδρομο τὸν Γκαῖτε, νὰ ἀναπαραστήσουν τὰ Πολυγνώτεια αὐτὰ ἔργα, καθὼς καὶ τὴ «μάχη τοῦ Μαραθῶνος» πού, μὲ τὴ συμπάρασταση τοῦ Μίκωνα, τὴ ζωγράφησε στὴν Ποικίλῃ Στοᾷ τῆς Ἀθήνας.

Τὴν ἀναστάτωση ποὺ ἔφεραν στὴν τέχνη οἱ πίνακες τοῦ Πολυγνώτου καὶ τῶν συνεργατῶν του, ἰδίως ὅσοι εἶχαν στολίσει ἀθηναϊκὰ δημόσια κτίρια, τὴν ὑποπευόμαστε ἀπὸ μερικὲς ζωγραφιὲς ἀγγείων τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ. Ἐχουν μιὰ βουβή, ἀγέλαστὴ ἔκφραση, βάθος στοχασμοῦ, εὐγένεια στὴν κορμοστασιά. Τὶ θὰ ἦταν οἱ πανάθλιες Τρωαδίτισσες σ' ἓναν ἄλλο πίνακά του τῆς Ποικίλης στοᾶς, τὸ «Κούρσεμα τῆς Τροίας», τὸ ὑποπευόμαστε ἀπὸ μερικὲς ζωγραφιὲς γυναικῶν σὲ σύγχρονα ἀγγεῖα. Δὲν ὑπῆρχαν πρὶν τέτοιες μορφὲς ἔτσι ὀρθωμένες μὲ ἄσβηστο τὸν πόνο τους, ὁλόσωμα τραγικὲς, κάποτε μὲ σκεπασμένο καὶ τὸ κεφάλι, ἄλλες σὲ τρυφερὴν ἀναπόληση, πετρωμένες γιὰτὶ ἔπαθαν μείζω ἢ κατὰ δάκρυα. Τὸ σπουδαιότερο καὶ πρὸ πρωτόφαντο στοὺς πίνακες αὐτοὺς θὰ ἦταν ἡ χειρονομία. Ἀντὶ γιὰ τὸ ἀρχαϊκὸ ἐκεῖνο τράβηγμα τῶν μαλλιῶν ἢ τὸ πένθιμο χτύπημα τοῦ προσώπου τὰ χέρια ἔχουν καὶ αὐτὰ γίνει πνεῦμα. Κρατοῦν τὸ κουρασμένο κεφάλι ἢ συμπλέκονται σὲ ἀπελπισία. Πρῶτος ὁ Πολύγνωτος παράστησε μιὰν ἡρωίδα του, τὴν Ἐριφύλη μὲ τὸ χέρι της κρυμμένο κάτω ἀπὸ τὴν ἀναδίπλωση τοῦ πέπλου, ὑποβάλλοντας μὲ τὸ ἀπλὸ τοῦτο θέμα περισσότερα ἀπ' ὅσα οἱ παλαιότεροι, μὲ θεαματικότερες προβολὲς τῶν χειρῶν.

Πρέπει νὰ εἶχαν ἄμεσην ἀπήχηση καὶ στὸ θέατρο οἱ ἀναγεννητικὲς αὐτὲς ἐπινοήσεις τοῦ Πολυγνώτου. Θὰ στάθηκαν μεγάλο σχολεῖο γιὰ τοὺς ἡθοποιοὺς οἱ νέες τοῦτες μορφὲς τῶν παλαιῶν ἡρώων οἱ ζωγραφισμένες στὶς ἀθηναϊκὲς στοές. Καθὼς περιδιάβαζαν γιὰ νὰ βροῦν δροσιὰ καὶ ἴσκιο ἐμάθαιναν οἱ ὑποκριτὲς ὅτι

στη σκηνή ὥφειλαν νὰ εἶναι κυριαρχημένοι, ἐσωτερικοί, ἀριστοκράτες, μὲ μιὰ λέξη «κλασσικοί».

Ξέρουμε σήμερα πόση εὐλογία ὑπῆρξε γιὰ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη ὅτι, ὕστερ' ἀπὸ τὴν ζωντανὴ δέσμευση τῆς ἀρχαιότητος δὲν ἐβάδισαν οἱ καλλιτέχνες πρὸς τὸν ρεαλισμό, ἀλλὰ προτίμησαν τὴ δεμένη καὶ αὐστηρὴ, τὴ γεμάτη πνευματικὸ βάθος μορφικὴν ἔκφραση. Ὁ Σοφοκλῆς δὲν εἶχε παρὰ νὰ τὰ συγκεράσει μὲ ἀθηναϊκὴν εὐαισθησίαν, νὰ ἀπαλύνει τὸν αἰσχυρικὸν ὄγκο μὲ καλλίγραμμη ἀρμονία.

Ἄν στὶς κλασσικὲς τραγωδίαις ποὺ γράφτηκαν ὕστερ' ἀπὸ τὸ 470 ὑποπτευόμαστε ἀσυνείθιστες οἰμωγές, συνοδευμένες ἀπὸ τινάγματα ἢ χτυπήματα τῶν χειρῶν, δὲν ἔρχονται ἀπὸ πρόσωπα ἐλληνικά. Δυὸ ἡρώιδες τοῦ Εὐριπίδη ποὺ ξεθυμαίνουν πρὸ ἀκράτητα ἀπὸ τὶς ἄλλες, ἡ Μήδεια καὶ ἡ Ἑκάβη εἶναι γυναῖκες βάρβαρες. Ποιὸ ἦταν τὸ ἰδανικὸ τῶν κλασσικῶν Ἑλλήνων γιὰ τὴν ἐκδήλωση τῆς θλίψεως, τὸ δίνουν, μεταφερμένο στὴν περιοχὴ τῶν θεῶν δύο στίχοι τοῦ Εὐριπίδη. Λίγο πρὶν νὰ σβήσει ὁ Ἰππόλυτος γυρίζει πρὸς τὴν Ἄρτεμη καὶ τὴ ρωτᾷ: «Μὲ βλέπεις, δέσποινα, ποὺ κατάντησα ὁ ἄθλιος»;

– «Σὲ βλέπω, τοῦ ἀπαντάει. Ὅμως δὲν εἶναι πρεπούμενο νὰ κυλήσει δάκρυ ἀπὸ τὰ μάτια μου».

Ἰπ. ὁρᾷς με δέσποινα, ὥς ἔχω τὸν ἄθλιον;

Ἄρ. ὁρῶ· κατ' ὄσσων δ' οὐ θέμις βαλεῖν δάκρυ².

Δὲν εἶναι ἄλλο τοῦτο παρὰ μιὰ πανάρχαιη κοινωνικὴ ἀγωγή ποὺ πῆρε σχῆμα στὸ μεγάλο τοῦτον αἰῶνα. Πρῶτη φορὰ σ' ὅλο τὸν τότε κόσμον ὁ νοῦς νικάει τὶς σκοτεινὰς ὁρμές, εἶναι ἀπαράδεχτη κάθε παραφρονία γιὰ τὴν ἥρωα καὶ ἄνθρωποι εἶναι «διογενεῖς».

Ἄν τέτοια συλλογίζονται οἱ ἡθοποιοὶ θὰ κάνουν ἐλληνικώτερη τὴν ὑπόκρισίν τους στὶς τραγωδίαις. Γιὰ τὸ ἄκρατο ξεθύμασμα τῶν παθῶν εἶναι βαρβαρικόν. Ὅμως δὲν θὰ καταφέρουν νὰ πλησιάσουν τὴν ἀρχαία μορφὴ μόνον ἀπὸ τὰ κείμενα, εἶναι ἀνάγκη νὰ γνωρίσουν πῶς ἔδωσε τὸν ἀρχαῖον ἄνθρωπον καὶ ἡ τέχνη, ἰδιαίτερα ἡ ἀττική.

1. [Ἀριστοτ., *Ἀθ. Πολιτεία* 28, 3, 6].

2. [Εὐρ., *Ἰππόλυτος*, 1399-1400].

Ένας παραλληλισμός

3 VIII 1957

Προτομές αρχαίες καὶ νέες

Στὴν αὐλὴ τοῦ μεγάλου παλατιοῦ τῶν Μαγίστρων, στὴ Ρόδο, τοῦ ξαναχτισμένου – μὲ πόσες χρηματικὲς θυσίες! – στὰ παλαιὰ ἀχνάρια μὲ ὅλη τὴν κρύα φαντασμαγορία ἑνὸς κενοῦ ἀπὸ περιεχόμενο σημερινοῦ ἀπομιμήματος βρίσκεται, μεταφερμένο αὐθαίρετα, γιὰ διακοσμητικοὺς λόγους ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ φασισμού ἀνάμεσα σ' ἄλλα καὶ τὸ ἄγαλμα ἑνὸς νέου ἀπὸ τὴν Κω. Ἡ «εἰκονικὴ» ἔκφραση τοῦ προσώπου μαρτυρεῖ ὅτι παρασταίνει ἕναν ὠρισμένον νέον ἄνδρα, σύγχρονο ἢ λίγο παλαιότερον ἀπὸ τὸν δημιουργὸ τοῦ ἔργου, εἶναι δηλαδὴ πορτραῖτο.

Τὸν ἐπισκέπτη τὸν μαγεύει περισσότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα ποὺ στολίζουν τὴν αὐλὴ τούτῃ ὄχι τόσο γιὰ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τὴ βαθειὰ ματιά του, ὅσο γιὰ τὴν τολμηρὴ κίνηση τοῦ σώματος. Ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ μὲ ἱμάτιο ἔχει τὴν ἐμφάνιση ποὺ ζητοῦσε μιὰ ἐποχὴ κοσμοπολιτικὴ, μὲ ἀστική παράδοση, μὲ συνειδητὴ γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ ἀξιοπρέπεια τοῦ πολίτη. Κεῖνο ποὺ τὸν ξεχωρίζει ἰδιαίτερα εἶναι ἡ στάση του. Ὀλάνοιχτος πρὸς τὰ ἔξω, πυρετικός, ζητάει νὰ φύγει πρὸς τὸν κόσμον ποὺ τόσο εἶχε πλατύνει ἀπὸ τὸν Μεγάλον Ἀλέξανδρον καὶ ἔπειτα.

Οἱ ἀντιθετικὲς κινήσεις τοῦ σώματος, ἡ διαγώνια τοῦ ἀναδιπλωμένου ἱματίου ποὺ κόβει τὸ πάνω ἀπὸ τὸ κάτω σῶμα, τὸ ἀριστερό, τὸ δυνατὰ προβαλλόμενο σκέλος – μιὰ ὑπόκρουση στὴ ματιὰ ποὺ βλέπει πέρα, μακριὰ – τέλος τὸ ἐξαίρετο σμίλημα τοῦ μαρμάρου ποὺ δίνει σκιά στὶς βαθειὲς πτυχές, ἀπαλότητα καὶ πλαστικὴ δύναμη στὶς μικρές, τὶς ἀνάγλυφες, ὅλα μαζί ἀνεβάζουν τὸ ἔργο στὴν πρώτη γραμμὴ τῶν πρωτοτύπων τῆς προχωρημένης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς (τέχνη τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ.).

Ἐμπρὸς στὸ συναρπαστικὸ τοῦτο, τὸ ὀλοζώντανον ἔργο ἀναλογιζόμαστε πόσο μονόπλευρη καὶ ἀχνὴ θὰ ἦταν ἡ γνώση τῆς προσωπικότητος τοῦ εἰκονιζομένου ἂν ὁ γλύπτης ἔδινε μόνο τὸ πρόσωπό του, ἂν περιοριζόταν σὲ μιὰ προτομή.

Τὸ ἐρώτημα εἶναι ἀστήριχτον γιὰτὶ ἕως τὰ τέλη τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, τὸν 1ον αἰῶνα π.Χ., οὔτε ἦταν νοητὸς οὔτε ἔγινε ὁ χωρισμὸς τοῦ κεφαλιοῦ ἀπὸ τὸ κορμί. Κάθε καλλιτέχνης, ζωγράφος ἢ γλύπτης, ὅταν ἦταν νὰ συλλάβει μιὰ εἰκόνα ἑνὸς σπουδαίου ἢ γνωστοῦ ἀνθρώπου, τὸν ἔβλεπε καὶ τὸν ἔδινε ὀλόκληρον, στημένον πάνω στὰ σκέλη του, μὲ ἀντίστοιχα κινημένα τὰ χέρια του τὸν παράστανε ἀνοιχτὸν πρὸς τὸν ἔξω κόσμον, ἔτοιμον γιὰ δράση ἢ κλεισμένον στὸν ἑαυτό

του, φιλόσοφο καὶ στοχαστή. Ἀνάλογα μὲ τὸν χαρακτήρα, μὲ τὴν ἀποστολή, μὲ τὴ μοῖρα τοῦ εἰκονιζομένου ἄλλαξε ὄχι μόνο ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου, ἀλλὰ καὶ ἡ στάση, ἡ σύνθεση τῆς κίνησης τοῦ κορμιοῦ. Ἀχώριστο τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὸ σῶμα ἐστεφάνωνε τὸ βηματισμό, τὴ λειτουργία τῶν χερῶν, τὴν ὀρθωμένη ἢ σκυφτὴ κορμοστασιά.

Σπουδάζοντας τὴν πολύτροπη σύνθεση τοῦ νέου ἀπὸ τὴν Κω, καθὼς καὶ ἄλλων συγχρόνων ἔργων τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης, ποὺ ἔχουν τὴν ἴδια παλλόμενη δυναμικότητα, πικραίνεται κανεὶς ἀπὸ τὴ σκέψη ὅτι εἶναι ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα ποὺ δίνουν ὁλόκληρον ἓναν νέο, ὅπως τὸν ἔπλασε ἡ ἱστορικὴ στιγμή σὲ ὠρισμένο τόπο καὶ χρόνο. Λίγο ἀργότερα, ἰδίως ὕστερ' ἀπὸ τὸ κούρσεμα τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τὸν Σύλλα, ὅταν ἡ βαρεῖα πυγμὴ τῆς Ρώμης ἐσφράγισε ὀριστικὰ τὸν ἑλληνικὸ μαρasmus οὐβήνει σιγὰ σιγὰ καὶ τούτῃ ἡ παράδοση. Τὰ εἰκονιστικὰ ἀγάλματα, ὅλη ἐκείνη ἡ πλούσια σειρὰ ποὺ τὴν ἐκληροδότησαν τρεῖς αἰῶνες ἀδιάκοπης προσπάθειας γιὰ τὴ σύλληψη καὶ τὴν κατανόηση τῆς προσωπικότητας, τοῦ μοναδικοῦ τούτου φαινομένου ποὺ εἶναι ὁ κάθε ἄνθρωπος πάνω στὴ γῆ, σταματοῦν. Ὁ προσδιορισμὸς τοῦ τύπου ποὺ ἔπρεπε νὰ ἔχουν, ξέφυγε ἀπὸ τὰ χέρια τῶν δουλωμένων Ἑλλήνων. Οἱ Ρωμαῖοι, ποὺ ἀποδέχτηκαν μὲ θέρμη τὸν πολιτισμὸν ἐκεῖνον καὶ ἤθελαν νὰ τριγυρίζονται στὴν καθημερινὴ καὶ τὴ δημόσια ζωὴ τους ἀπὸ εἰκόνες μεγάλων περασμένων μορφῶν, παράγγελλαν γιὰ τὶς βιβλιοθήκες, γιὰ τὰ δημόσια κτίρια, γιὰ τὰ σπίτια, γιὰ τὶς βίλλες τους ὄχι ἀγάλματα, ἀλλὰ μόνο κεφάλια στημένα πάνω σ' ἓνα οὐδέτερο σχῆμα, δηλαδὴ προτομές.

Ἀπὸ τὸ πλῆθος τὶς προτομὲς αὐτὲς ἀρχαίων Ἑλλήνων πολιτικῶν ἡγετῶν (στρατηγῶν), ποιητῶν, φιλοσόφων, συμπεραίνουμε πόσην οἰκειότητα καὶ πόσο θαυμασμὸ εἶχαν οἱ μορφωμένοι Ρωμαῖοι γιὰ τοὺς Ἑλληνες τῶν περασμένων αἰώνων, ἰδίως γιὰ ὅσους μὲ τὰ ξεχωριστὰ χαρίσματά τους καὶ μὲ τὴν παιδεία τους εἶχαν φωτίσει τὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ προτίμηση αὐτὴ τῶν Ρωμαίων γιὰ τὸ κεφάλι, ποὺ τὸ ἐθεώρησαν ὡς τὸν μόνο φορέα τῆς ἀτομικότητας ἐρμηνεύεται σωστὰ ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία τους νὰ ἰδοῦν, ἀντίθετα μὲ τοὺς Ἑλληνες, τὸν ἄνθρωπο ἀχώριστον ἀπὸ τὸ σῶμα. Ὅταν, μαζὶ μὲ τὴ ζωὴ τῶν ἀρχαίων μικρῶν πολιτειῶν, ἔσβησε καὶ τὸ ἰδανικὸ τους γιὰ τὴν παιδεία, γιὰ τὴ γυμναστικὴ καὶ τὴ «μουσικὴ» μόρφωση, ἡ ἁρμονία αὐτὴ ἀνάμεσα στὸ κορμὶ καὶ στὸ κεφάλι, ποὺ χαρακτήριζε τὸν Ἕλληνα καὶ τὸν ἔκανε ὅμοιο μὲ τοὺς θεούς, περιφρονήθηκε.

Τὴ μονομέρεια τῶν Ρωμαίων, τὴν καταδικάζουμε περισσότερο γιὰτὶ στάθηκε ἀφορμὴ νὰ μὴν ἔχουμε ἀπὸ τοὺς ἑξοχους ἄνδρες παρὰ προτομὲς καὶ ὄχι ἀντίγραφα τῶν ἀνδριάντων μὲ τοὺς ὁποίους τοὺς εἶχαν τιμῇ οἱ πολῖτες των. Τὶ θὰ ἦταν ὁλόκληρο τὸ ἄγαλμα τοῦ Περικλῆ ποὺ τοῦ ἔστησαν οἱ Ἀθηναῖοι ὕστερ' ἀπὸ τὸ θάνατό του δὲν μᾶς βοηθοῦν νὰ τὸ ἀναπαραστήσουμε οἱ προτομὲς ποὺ ἀντιγράφουν τὸ κεφάλι. Κρίνοντας ἀπὸ τὸ ψηλὸ κρᾶνος ποὺ στέκεται ψηλὰ συμπεραίνουμε ὅτι παρουσιαζόταν σὰν πολιτικὸς καὶ στρατιωτικὸς ἡγέτης, σὰν στρατηγός. Ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου δείχνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης, ποὺ χωρὶς

ἄλλο τὸν εἶχε γνωρίσει, συνέλαβε καὶ ἐτόνισε τὸν ἀνώτερο νοῦ. Πῶς θὰ κινουσε ὁμως τὰ χέρια του, ποιά θὰ ἦταν ἡ σύνθεση τοῦ ἔργου, αὐτὸ θὰ θέλαμε ἰδιαίτερα γιὰ τὸν Περικλῆ νὰ τὸ πληροφορηθοῦμε. «Ὅταν στεκόταν ἀπέναντι στὸ λαό, μὲ τὴν ὁμορφὴ ἀλυγισία καὶ ἀκίνησία ἐνδὸς μαρμάρινου Ὀλύμπου καὶ τώρα, ἤρεμος, τυλιγμένος στὸ ἱμάτιο, μὲ ἀμετάβλητη πτύχωση, χωρὶς ἀλλαγὴ τῆς ἔκφρασης τοῦ προσώπου, ἀγέλαστος, μὲ τόνο φωνῆς δυνατὸ καὶ ὁμοιο, ἄρα πέρα ὡς πέρα ἀντίθετα μὲ τὸν Δημοσθένη, ἀλλὰ ἀκριβῶς μὲ περὶ κλειὸ τρόπο, μιλοῦσε, βροντοῦσε, ἄστραφτε, ἐξουθενῶνε καὶ ἐλύτρωνε – τότε ἦταν ἡ ἐπιτομὴ τοῦ ἀναξαγόρειου Κόσμου, ἡ εἰκόνα τοῦ Νοῦ ποὺ ἔχτισε τὸ πιδ ὠραῖο καὶ πιδ ἐπιβλητικὸ οἰκοδόμημα». (Νίτσε, *Ἡ φιλοσοφία στὸν τραγικὸν αἰῶνα τῶν Ἑλλήνων*.) Ἐτοί ἤθελε νὰ τὸν βλέπει μπροστὰ του ὁ Νίτσε, σὰν ἄγαλμα, ὄρθιον, κινημένον, νὰ ταράζει τὰ πλήθη, μὲ τὸ χάρισμα τοῦ λόγου, ὅχι μὲ τὴν κρυάδα μιᾶς ἀσώματης κλασσιτικῆς προτομῆς.

Μιὰ ἀπὸ τὶς λιγοστὲς ἐξαιρέσεις ὁλοσώματων ἀντιγράφων εἰκονιστικῶν ἀνδριάντων εἶναι ὁ Σοφοκλῆς τοῦ Λατερανοῦ. Ἄν καὶ δὲν μεταδίνει τὴ ζεστασιά τοῦ πρωτοτύπου ποὺ τὸ ἔστησαν οἱ Ἀθηναῖοι τὸν 4ον αἰῶνα π.Χ. στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου εἶναι πολύτιμος γιὰτὶ μᾶς πληροφορεῖ πόσο ἔνθεη ἔκφραση συνταριασμένη μὲ σεμνὴ στάση τοῦ ἔδωσε ὁ δημιουργὸς του. Στὸ κεφάλι ποὺ ὑψωμένο βλέπει μακριά, πάνω ἀπὸ τὴν ἰοστέφανη πόλη, ἀπαντᾷ τὸ ἀριστερὸ σκέλος, ἐλαφρὰ λυγισμένο, ἀλλὰ καὶ ὁ ἀριστερὸς βραχίονας μὲ τὴν ἀρχοντικὴ κάμψη του κάτω ἀπὸ τὶς ἀφθονες πτυχὲς τοῦ ἀναδιπλωμένου ἱματίου. Ἀντίθετα μὲ τὴν προβολὴ ὅλης τῆς ἀριστερᾶς πλευρᾶς τοῦ σώματος ἡ δεξιὰ ὑποχωρεῖ πρὸς τὰ πίσω. Σταθερό, ἀλύγιστο, θέλησε ὁ γλύπτης τὸ δεξιὸ σκέλος, καὶ σύμφωνα μὲ τὸ νόμο τοῦ χιασμοῦ χαλαρὸ τὸ δεξιὸ βραχίονα, καθὼς κάνει καμπὴ κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο. Ἐξω βγαίνει μόνον τὸ χέρι, μπροστὰ στὸ στήθος, ἓνα χέρι μὲ πανάρχαι εὐγένεια, μελωδικὰ διαρθρωμένο, μὲ μία λέξη ἀττικὸ.

Ἐνας ποιητὴς μὲ φαντασία, μὲ ὑψηλοφροσύνη, ἓνας Ἀθηναῖος ποὺ κρατᾷ ἀπὸ ἀρχαία γενιὰ εἶναι μπροστὰ μας ἔτοιμος νὰ συνοδέψει μὲ τὸ λόγο τὴν κίνησιν τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ἓνας ποὺ δὲν ζεῖ μόνον στὸν αἰθέρα, ἀλλὰ καὶ μέσα στὴν πόλη, στὰ πλήθη, στὴν ἀγορά.

Ἀκόμη καὶ τοὺς φιλοσόφους αὐτοὺς ποὺ κατ' ἐξοχὴν τοὺς βλέπουμε σήμερον σὰν κεφάλια, τοὺς ἤθελαν οἱ ἀρχαῖοι σὲ δράση: σὰν δασκάλους καθιστοὺς σὲ σκαμνὶ ἢ σὲ θρόνο, μὲ σηκωμένο τὸ χέρι ἢ, ἂν ἦταν κυνικοί, ὄρθιους, μὲ τὴν ράβδον τῆς ὁδοπορίας στὸ χέρι, μὲ μακρὸ ἢ κοντὸ τὸ ἱμάτιο, ὅπως τοὺς ἔβλεπαν νὰ μιλοῦν σὶς στοεὲς ἢ μέσα σὶς σχολές τους. Κοντὰ στὸ ὀλοζώντανον χάλκινο κεφάλι τοῦ φιλοσόφου ἀπὸ τὸ βυθὸ τῶν Ἀντικυθήρων, ποὺ εἶναι ἐκτεθειμένο στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, βρέθηκαν χάλκινα κομμάτια ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ποὺ φοροῦσε καὶ ἓνα χέρι μὲ κινημένα τὰ δάχτυλα. Σ' αὐτὰ στηριγμένος ὁ μακαρίτης Σβορώνος τὸν ἀναπαράστησε ντυμένον νὰ χειρονομεῖ μὲ τὸ ἓνα χέρι, ἐνὼ μὲ τὸ ἄλλο στηρίζοταν στὴ ράβδον του. Εἶναι εὐτύχημα ὅτι σὲ ξένα Μουσεῖα σώθηκαν ἀρκετὰ

ἀρχαῖα ἀντίγραφα ἀπὸ ἀνδριάντες καθιστῶν φιλοσόφων, ἔτσι μαθαίνουμε πόσες παραλλαγὲς κατάφεραν νὰ δίνουν οἱ γλύπτες κάθε φορά, πόσο ἀνανέωναν τὸ θέμα τοῦ καθισμένου δασκάλου.

Ἀπὸ μιὰ περίεργη σύμπτωση, ποὺ δὲν πρέπει νὰ καταταχθῇ στὶς συναντήσεις ἐκεῖνες ρυθμῶν, στὶς ἀνεξάρτητες ἐπαναλήψεις ἀρχαίων θεμάτων ἀνάμεσα στοὺς αἰῶνες, σπουδάζουμε τὸν σημερινὸ ξεπεσμόν αὐτὸ ἀπὸ τὸ εἰκονιστικὸ ἄγαλμα, τὸ κινημένο, τὸ ἐκφραστικὸ, στὴν κρύα προτομὴ – ποὺ εἶναι, εἶδαμε, μορφὴ ὅχι ἑλληνικὴ, ἀλλὰ ρωμαϊκὴ – ὅχι κάπου μακριά, ἀλλὰ ἐδῶ κοντά μας, στὴν Ἀθήνα. Δὲν εἶναι ἀσέβεια ἂν συγκριθοῦν μὲ τὸν Σοφοκλῆ τοῦ Λατερανοῦ οἱ θαυμαστὲς ἐκεῖνες ὀρθιες μαρμάρινες μορφές, ὁ Βαρβάκης, ὁ Ρήγας, ὁ Πατριάρχης, ὁ Γλάδστων τοῦ Πανεπιστημίου, ἢ ὁ Κάνινγκ τῆς ὁμώνυμης πλατείας, τὸ λαμπρὸ τοῦτο ἔργο ποὺ ἡ ἐκβαρβάρωση τῆς πρωτεύουσας ἐπέτρεψε νὰ τὸ κρύβει ἓνα οἰκτρὸ σταχτὶ περίπτερο τῶν εἰσπρακτόρων τοῦ ΚΤΕΛ.

Οἱ Φυτάληδες, ὁ Δρόσης, ὁ Κόσσης, ὁ Βροῦτος, ὁ Μπονάνος καὶ τόσοι ἄλλοι ἤξεραν ὅχι μόνο νὰ παραστήσουν ὁλοσώματες μορφές, ἀλλὰ καὶ νὰ τοὺς δώσουν μὲ τὸ ντύσιμο, μὲ τὴ στάση, τὸ χαρακτῆρα μιᾶς ἐποχῆς, νὰ τὶς ὑψώσουν σὲ σύμβολα. Σύμβολο τοῦ κοινοβουλευτικοῦ φιλελευθερισμοῦ τοῦ 19οῦ αἰῶνα εἶναι ὁ Γλάδστων, ὁ ἰδεαλιστὴς ἡγέτης ποὺ ρητορεύει, ἔτοιμος θὰ ἔλεγε κανεὶς, νὰ προχωρήσει ἔξω ἀπὸ τὸ βάθρο του. Σύμβολο τῆς σκλαβιάς ποὺ ἐπλάκωνε μιὰ φλεγόμενη ψυχὴ καὶ ἓνα ὁλόκληρο Ἔθνος εἶναι ὁ Ρήγας ποὺ προτείνει – ὅχι χωρὶς κάποια βαλαωρίτεια ἔμφραση – τὰ ἀλυσσοδεμένα χέρια του.

Ἡ ἐπικράτηση σήμερα τῆς προτομῆς, ποὺ κάνει ὅλο καὶ πὺλὸ σπάνια τὰ ὁλοσώματα ἀγάλματα δὲν ἔχει λόγο τὴν οἰκονομικὴν ἀνεπάρκεια, ὅπως θὰ ἐρμήνευε πρόχειρα ὁ καθένας, εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ ξεπεσμοῦ μερικῶν θεσμῶν, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐκφραστικῆς πλαστικῆς. Ἡ ἰσοπέδωση τῆς προσωπικότητος, ἡ ὑποχώρηση τῆς ἀνάγκης νὰ βλέπουμε τοὺς σπουδαίους ἀνθρώπους στὴ δημόσια λειτουργία τοὺς ἢ κυκλωμένους ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο κάποιου ὁράματος, ἡ ἀδιαφορία τῶν ἀρχῶν ποὺ παραγγέλλουν τὸ ἔργο, ἀλλ' ἴσως καὶ ἡ ἀδυναμία τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τοὺς γλύπτες μας (μὲ λίγες καλὲς ἐξαιρέσεις) νὰ ἰδοῦν τὸν ἄνθρωπο ὁλοσώματο, μέλος ἑνὸς συνόλου, ἄλλοι τέλος παράγοντες ἔφεραν τὴ συνήθεια τῆς προτομῆς, ποὺ ἀντὶ νὰ στολίζει, φτωχαίνει, δίνει ἐπαρχιακὸ τόνο στοὺς δημόσιους κήπους τῆς πρωτεύουσας, ὅσους ἀπέμειναν. Ἀνάλογες μὲ τὰ ἀναιμικὰ φτωχὰ δεντράκια ποὺ φυτεύονται γύρω χωρὶς σχέδιο, χωρὶς ρυθμό, στέκονται οἱ σύγχρονες ἄμουσες προτομές, ὅπως στὰ χρόνια τῶν Ρωμαίων. Μὲ μιὰ σημαντικὴ διαφορὰ: ὅτι καθὼς δὲν εἶναι ἡ συντόμευσις κάποιου περασμένου ἔργου, ἀλλὰ μὲ ἀξιώσεις νέου δημιουργήματος, δὲν ἔχουν οἱ περισσότερες τὴ δύναμη νὰ ξεδιπλώσουν κάποια πτυχὴ, νὰ φτερώσουν τὴ φαντασία ἢ νὰ θερμάνουν τὸ αἶσθημα.

Χωρὶς νὰ εἶναι κανεὶς προφήτης μπορεῖ ἄφοβα νὰ μαντέψει ὅτι δὲν θὰ στηθοῦν, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ στηθοῦν σήμερα, στὴν Ἀθήνα, στὸ Μεσολόγγι ἢ στὴ

Λευκάδα ὀλόγλυφα ἀγάλματα τοῦ Παλαμᾶ καὶ τοῦ Σικελιανοῦ, ὅπως ἔγινε ἄλλοτε γιὰ τὸν Σολωμὸ στὴ Ζάκυνθο. Εἶναι πολὺ ἀμφίβολο ὅτι θὰ ἀνατεθῇ σ' ἓναν ἢ σὲ περισσότερους καλλιτέχνες νὰ ἀποδώσουν τὶς μορφὲς τῶν ποιητῶν τούτων, ὅπως παράστησε ὁ Βροῦτος τὸν Σολωμό, μαζὶ ἐμπνευσμένο ποιητὴ, ἀσκητικὸ στοχαστὴ καὶ κόσμιον εὐπατρίδη.

Ὁ Ἀρισταῖος

Ἕνας ξεχασμένος πανάρχαιος θεός

Τὸ καλοκαιρινὸ ταξίδι στὸ Αἰγαῖο ἔπαυσε πᾶ νὰ εἶναι μιὰ ζωερὴ ἀνάγκη μόνο γιὰ τοὺς Ἕλληνες (ὅσους μποροῦν νὰ γνωρίσουν τὴν πολυτέλεια τούτη· καὶ εἶναι δυστυχῶς πολὺ λιγώτεροι ἀπ' ὅσους τὴν ἀποζητοῦν καὶ τὴν ἀξίζουν). Τὸ βίωμα τοῦτο, ποὺ ἄρχισε πρὶν ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο, ἀνήκει πᾶ σὶν πνευματικὸν ὀρίζοντα καὶ τῶν ξένων, κάθε ἐθνικότητας, τύπου, ἡλικίας καὶ τάξης, ὅλων ὅσοι ζητοῦν νὰ ζήσουν ἀπὸ κοντὰ τὰ μάγια τῆς ἐλληνικῆς θάλασσας.

Γιατὶ ὅμως, ὅταν μιλοῦμε γιὰ «ἐλληνικὴ θάλασσα» ἐννοοῦμε πρὸ πάντων τὸ Αἰγαῖο, τοῦτο σπάνια τὸ συλλογιζόμαστε. Εἶναι βέβαια ἡ ἀρχαία ἱστορία καὶ ἡ τέχνη, ἡ λευκὴ νεώτερη ἀρχιτεκτονικὴ τῶν μικρῶν νησιῶν, τῶν Κυκλάδων, ποὺ τόσοι τὰ τραγούδησαν, εἴτε τὰ ἀντίκρυσαν, ὅπως ὁ Μπάϋρον, εἴτε τὰ ὁραματίστηκαν, ὅπως ὁ Χέλντερλιν. Εἶναι ἡ πραότητα καὶ ἡ γλυκεῖα μιλιὰ τῶν νησιωτῶν ποὺ τραβοῦν τὸν ταξιδευτὴ, ἰδίως ὅταν βλέπει σκεπτικὸς τὸ γοργό, μηχανικὸ ρυθμὸ τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ χάνει ὁλοένα καὶ πὺ πολὺ τὸ βαθὺ κέρδος τοῦ στοχασμοῦ καὶ τὴ βιβλικὴ γαλήνη τῆς αὐτάρκειας.

Στενὰ δεμένο μὲ τὴν περιπέτεια τοῦ ταξιδιοῦ στὸ Αἰγαῖο εἶναι καὶ ἓνα ἄλλο στοιχεῖο, ἐκεῖνο ἀκριβῶς ποὺ τὸ φοβοῦνται οἱ ἄπειροι ταξιδευτές, παραβλέποντας πόσο χρῶμα δίνει στὴ θάλασσα, πόση ζωὴ στὸ πλοῖο, δροσιὰ στὴν ψυχὴ καὶ ἀνάπαση στὸ νοῦ. Εἶναι τὰ μελέμια, οἱ «ἐτησίαι ἄνεμοι» τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Στὴν ἐποχὴν ἐκείνη τῆς πρωτόγονης ναυσιπλοΐας ἦταν φυσικὸ ὅτι τοὺς λογάριζαν περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ἐμεῖς σήμερα καὶ συχνὰ τοὺς ἀναφέρουν τὰ ἀρχαῖα κείμενα.

Ζωηρότερα ἀπ' ὅλες κρατιέται στὴ μνήμη μιὰ ἱστορία ποὺ τὴ διηγεῖται ὁ Ἡρόδοτος μὲ τὴν γνωστὴν ἀπολαυστικὴν ἀνάμιξή του ἱστορίας καὶ παραμυθιοῦ. Μᾶς λέει πῶς ὁ Ἀθηναῖος στρατηγὸς Μιλτιάδης κατῴρθωσε νὰ προσαρτήσῃ τὴ Λήμνο, ὅπου κατοικοῦσαν Πελαγοί, ἀπ' αὐτοὺς ποὺ σὲ πανάρχαια χρόνια εἶχαν διωχτῇ ἀπὸ τὴν Ἀττικὴν.

Γιὰ νὰ ἐκδικηθοῦν οἱ Πελαγοὶ αὐτοὶ τῆς Λήμνου, τοὺς Ἀθηναίους, κινημένοι ἴσως καὶ ἀπὸ κάποια κρυφὴ λαχτᾶρα γιὰ τὶς γυναῖκες ἐκεῖνες περίμεναν κάποτε ὅταν οἱ Ἀθηναῖες εἶχαν μαζευτῇ στὴ Βραυρῶνα γιὰ τὸ γυναικείο πανηγύρι τῆς Ἀρτέμιδος, κρύφτηκαν, παραφύλαξαν καὶ ἀφοῦ ἄρπαξαν τὶς γυναῖκες, ἔφυγαν

μὲ τὰ πλοῖα τοὺς γιὰ τὴ Λῆμνο. Τὸ χειρότερο ἦταν ὅτι, ἀντὶ νὰ τὶς παντρευτοῦν τὶς εἶχαν παλλακίδες δίπλα στὶς νόμιμες γυναῖκες, τὶς Πελασγές. Θὰ ἦταν μακρηγορία ἂν ἱστορούσαμε πῶς ἀργότερα ἀναγκάστηκαν οἱ Λήμνιοι νὰ σκοτώσουν τὰ παιδιὰ ποὺ τοὺς γέννησαν οἱ Ἀθηναῖες, ἀλλὰ καὶ τὶς μητέρες τὶς ἴδιες. Ἐπειδὴ ὅμως, ὕστερ' ἀπ' αὐτὰ ἡ γῆ τοὺς δὲν τοὺς ἔφερνε καρπὸ, δὲν γεννοῦσαν οἱ γυναῖκες τοὺς, ἀλλ' οὔτε καὶ οἱ προβατίνες, τότε, πιεζόμενοι λιμῶ καὶ ἀπαιδίῃ¹, ἔστειλαν πρεσβεία στοὺς Δελφοὺς γιὰ νὰ ρωτήσῃ τὴν Πυθίαν τι νὰ κάνουν.

Ἀκολουθώντας τὴ συμβουλή τῆς πῆγαν στὴν Ἀθήνα καὶ ἐζήτησαν νὰ δικαστοῦν γιὰ τὰ ἁμαρτήματά τους. Μέσα στὸ Πρυτανεῖο, ὅπου τοὺς ἐφιλοξένησαν σὲ πλούσια στρωμένα τραπέζια τοὺς ἐζήτησαν οἱ Ἀθηναῖοι οὔτε πολὺ οὔτε λίγο, νὰ τοὺς παραδώσουν τὸ νησί τους. Τότε οἱ Λήμνιοι τοὺς ἀπάντησαν εἰρωνικά: «Ἄν δικό σας πλοῖο καταφέρει μὲ βόρειο ἄνεμο νὰ φτάσῃ αὐθημερὸν ἀπὸ τὴ δική σας τὴ γῆ στὴ δική μας τότε θὰ σᾶς τὸ παραδώσουμε». Ἦξεραν ὅτι τοῦτο ἦταν ἀδύνατο, ἡ γὰρ Ἀττικὴ πρὸς νότον κεῖται πολλὸν τῆς Λήμνου².

Ὅταν, ὕστερ' ἀπὸ πολὺν καιρὸ, πάτησαν πόδι καὶ πῆραν οἱ Ἀθηναῖοι τὴ Χερσόνησο τοῦ Ἑλλησπόντου, τότε ὁ Μιλτιάδης ὁ γυιὸς τοῦ Κίμωνος, θυμήθηκε τὴν ὑπόσχεση τῶν Λημνίων. Περίμενε νὰ φυσήξουν τὰ μετέμια, οἱ «ἐτησῖαι ἄνεμοι» καὶ τότε ξεκίνησε μὲ τὰ πλοῖα, ἀπὸ τὸν Ἑλαιοῦντα τῆς Χερσονήσου, ἔφτασε μονομερὶς στὴ Λῆμνο καὶ θυμίζοντας στοὺς Πελασγοὺς τὸ χρηστήριον, αὐτὸ ποὺ ποτὲ δὲν ὑποψιάστηκαν ὅτι θὰ ἔβγαινε ἀληθινό, τοὺς ὑποχρέωσε νὰ τοῦ παραδώσουν τὸ νησί. Οὕτω δὴ τὴν Λῆμνον ἔσχον Ἀθηναῖοί τε καὶ Μιλτιάδης³.

Κάποια μυστικὴ ἐξάρτηση τῶν μελετεμιῶν ἀπὸ τὸν ἥλιο, ἀπὸ τὸ φεγγάρι, ἀπὸ τὰ ἄστρα – σηκώνεται, ἀλήθεια, τὸ πρῶτ' ἀπὸ τὸν ἥλιο ἢ δυναμώνει τὰ μεσάνυχτα, παρουσιάζεται μὲ τὸ νέο φεγγάρι ἢ στὴ χάση του – πρέπει νὰ συγκλόνιζε ἀπὸ τὰ πανάρχαια χρόνια τοὺς Ἕλληνες, τοὺς νησιώτες ἰδιαίτερα, ἀλλὰ καὶ τοὺς στεριανούς. Πῶς ἦταν δυνατό νὰ μὴν ἀποδώσουν τὸ θαυματουργὸ τοῦτο ζωογόνημα, τὸ ξύπνημα ἀπὸ τὴ νάρκη τῆς ἄπνοης λαύρας, σ' ἓνα μεγάλο καὶ δυνατό Θεό;

Στάθηκε ἓνας ἀπὸ τοὺς παλαιότερους ἐλληνικοὺς θεοὺς, ὁ κυρίαρχος αὐτὸς τῶν ἐτησίων ἀνέμων, ἴσως ὁ μεγαλύτερος ἀρσενικὸς θεὸς τοῦ Αἰγαίου καὶ μόνο ἀργότερα, ὅταν κυριάρχησε ἡ θρησκεία τῶν θεῶν τοῦ Ὀλύμπου, πέρασε σὲ κατώτερη κλίμακα τῆς ἱεραρχίας ὁ Ἀρισταῖος.

Στὰ κλασσικὰ χρόνια σ' ἓνα μόνο νησί ἔμεινε ζωντανὴ καὶ κυρίαρχη ἡ λατρεία του, σ' ἓνα νησί ποὺ βρίσκεται στὸ κέντρο τῶν ἐτησίων ἀνέμων, ποὺ οἱ ὁλόγυμνες πλευρές του μαρτυροῦν ὅτι διαμορφώθηκε ἀπὸ κάποιον κοσμογονικὸ χαλασμό τῆς Μεσογείου, τὴν Κέω, στὴ Τζιά. Ἰστοροῦσαν ἐκεῖ ὅτι κάποτε, ὅταν ὁ Σεῖριος ἔκαιγε τὶς Κυκλάδες μὲ τὴ λάμψη του – ὅπως γίνεται πάντα στὶς βαρεῖες ἡμέρες τοῦ Αὐγούστου – θυσίασε ὁ Ἀρισταῖος στὸν Δία καὶ στὸ Σεῖριο, παρακαλώντας νὰ λυπηθοῦν τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ ζῶα. Τοῦτοι ἔστειλαν τότε τοὺς ἀνέμους ποὺ κάνουν τὴ θάλασσα γαλάζια, σώζουν τὴ γῆ ἀπὸ τὴν ξεραῖλα καὶ τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τὴν ἀπελπισία.

Κύριος ὁ Ἀρισταῖος τῶν ἀνέμων (ἄρα καὶ τῆς βροχῆς) ἦταν στὴν προλυμπακὴ θρησκεία ἑνας θεὸς ἰσοδύναμος μὲ τὴ Μητέρα ἐκείνη τοῦ Αἰγαίου ποῦ σχεδὸν τὴν προσκυνάει πάλι ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος στὰ κυκλαδικὰ μαρμάρινα εἰδωλία της. Εἶχε ὅπως καὶ αὐτὴ ἓνα στενὸ σύνδεσμο μὲ τὴν καλλιέργεια τῆς γῆς – «γεωργικώτατον» τὸν εἶπε ὁ Ἀριστοτέλης –, ἦταν δηλαδὴ καὶ θεὸς τῆς βλάστησης, ἄρα καὶ τοῦ κάτω κόσμου, Δίας καὶ Ἄδης μαζί. Ἐλεγαν ἀκόμη γι' αὐτὸν πὼς στὴ Θεσσαλία τοῦ εἶχε διδάξει μέσα στὸ ἄντρο του ὁ Κένταυρος Χείρων τὴν ἰατρικὴ καὶ τὴ μαντικὴ τέχνη.

Ἄν κρίνουμε ἀπὸ τὰ *Γεωργικά* τοῦ Βιργιλίου πρέπει ἕως τὰ χρόνια τῶν Ρωμαίων νὰ κρατιόταν ζωντανὴ ἡ παράδοση γιὰ ἓνα ἄλλο δῶρο τοῦ Ἀρισταίου στοὺς ἀνθρώπους, γιὰ τὸ μέλι, τὸ «δέκατο μέρος τῆς ἀθανασίας». Ὅπως κάθε «πρῶτος εὐρετής» στάθηκε ὁ Ἀρισταῖος καὶ μεγάλος ταξιδευτής. Φύτεψε πρῶτος αὐτὸς τὴν ἐλιά στὴ Σικελία καὶ ἔδωξε ἀπὸ τὴ Σαρδηνία τὰ ἄγρια πουλιά, «κάνοντας ἡμερὴ μιὰν ἀνήμερη γῆ», γιὰ νὰ θυμηθοῦμε ἓνα στίχο ἀπὸ τὴς Εὐμενίδες τοῦ Αἰσχύλου.

Ἡ λατρεία του ἦταν διαδομένη σ' ὅλη σχεδὸν τὴν Ἑλλάδα, ἀπὸ τὴ Θεσσαλία καὶ τὴ Βοιωτία, ἕως τὴν Κόρινθο καὶ τὴν Ἀρκαδίαν, ἴσως καὶ τὴν Κρήτη. Ἐφτασε ἀκόμη καὶ ἕως τὴν Ἀφρική, τὴν Κυρήνη, ὅπου ρίζωσε σὰν ἓνας μεγάλος θεὸς τοῦ τόπου.

Δὲν ἔχουμε μαρτυρίες γιὰ τὴ διάδοση τῆς λατρείας στὴν Ἀττικὴ. Εἶναι ὅμως ἀδύνατο στοὺς χαρμόσυνους, τοὺς ἀσημένιους ἐλαιῶνες ποῦ ἔζωναν τότε τὴν Ἀθήνα, νὰ μὴν ἐπιθυρίζαν τὰ βράδια ἀνάμεσά τους οἱ καλλιεργητὲς ποιὸς στὰ πανάρχαια χρόνια εἶχε φέρει ἕως τὴ Σικελία τὸ φυτὸ τῆς Ἀθηνᾶς, ἢ, ὅταν ὕστερ' ἀπὸ μιὰ πολὺήμερη κάψα σηκώνονταν ἔξαφνα τὸ ζωογόνο μελετμάκι, νὰ μὴν ἔνοιωθαν οἱ Ἀθηναῖοι τὴν «Ἐπιφάνεια», τὴν παρουσία του. Καὶ πὼς νὰ πιστέψουμε ὅτι στὰ μελίσσια τοῦ Ὑμηττοῦ δὲν ὑπῆρχαν μικρὰ ὑπαίθρια ἱερὰ ἢ βωμοὶ ἀφιερωμένοι στὸν Ἀρισταῖο;

Πὼς τὸν «ἔβλεπαν» στὴ Βοιωτία, στὴν Κόρινθο καὶ στὴν Ἀθήνα τὸ γνωρίσαμε τελευταῖα ἀπὸ μερικὰ καλὰ ἔργα τέχνης τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ., τῆς ἐποχῆς ποῦ εἶχαν πάλι φουντώσει οἱ παλαιὲς λατρεῖες καὶ εἶχαν ἐπικίνδυνα κυριαρχήσει οἱ «φυτικοὶ» θεοὶ τῆς λαϊκῆς θρησκείας.

Σὲ μερικὰ μικρὰ πηλῖνα ἀνάγλυφα ἀπὸ τὴν Κόρινθο καὶ ἀπὸ τὸ Ἄργος, καθὼς καὶ σὲ βοιωτικὰ καὶ ἀττικὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα, ἀπὸ τὸ 650-580 π.Χ. παρασταίνεται ἓνας παράξενος θεὸς ποῦ κρατᾷ στὸ ἓνα χέρι τὴν ἀξίνη, στὸ ἄλλο ἓνα σακκούλι ἀπὸ τὸν ὁποῖο προβάλλουν στόμια ἀγγείων. Πετᾷ μὲ ἀπλωμένα τὰ μακριὰ φτερά του, πάνω ἀπὸ τὴ γῆ, γιὰτὶ κανονίζει τὴν καλλιέργεια, τὴ φορὰ τῶν ἀνέμων καὶ φροντίζει γιὰ τὴν εὐφορία. Ἐχουν μιὰ μακρινήν, ἀπλὴ δύναμη οἱ εἰκόνες αὐτὲς τοῦ θεοῦ, ποῦ ἀπηχοῦν σπουδαιότερες καλλιτεχνικὲς δημιουργίες.

Σημαντικώτερη ἀπ' ὅλες εἶναι ἡ ζωγραφιὰ σὲ μιὰ μελανόμορφη οἰνοχόη ἀπὸ

τὴ Βάρη, ἓνα ἔργο μὲ τὴν ἀρχαϊκὴ βαρύτητα, μὲ τὴν πλατεὶὰ γραμμὴ, μὲ τὸ ἀγέλαστο μεγαλεῖο τῶν ἀττικῶν μορφῶν ποὺ ἔγιναν γύρω στὰ 600 π.Χ. Τὰ τεράστια φτερά τοῦ Ἀρισταίου, τὰ ἀπλωμένα πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου δὲν εἶναι τὰ μόνα ποὺ δίνουν στὴ μορφή μιὰ πρωτόγονη θεϊκότητα, τὴν τονίζουν καὶ τὰ δύο ἄγρια λιοντάρια ποὺ πλασιώνουν τὴν εἰκόνα. Ἐξοικειωμένοι καθὼς εἴμαστε σήμερα μὲ τὴν γλώσσα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης μποροῦμε νὰ μαντεύσουμε ὅτι τὰ λιοντάρια ἀντιπροσωπεύουν τὸν πυκνὸ λόγγο ποὺ ἤλθε νὰ ἐξημερώσει ὁ καλλιεργητὴς θεός, μὲ τὴν ἀξίνη, μὲ τοὺς σπόρους καὶ μὲ τὸ μέλι, διώχνοντας τὰ ἄγρια θηρία, ὅπως ἔκανε στὴ Σαρδηνία μὲ τὰ μεγάλα κραυγαλέα πουλιά, ποὺ ρήμαζαν τὸ μακρινὸ ἐκεῖνο νησί.

Ὅταν κάποτε ἀργότερα οἱ Ἕλληνες ἐπίστεψαν ὅτι ὁ Ἀρισταῖος ὑπῆρξε ἄνθρωπος, εὐεργέτης, ἔπλασαν ἓναν μῦθο καὶ γιὰ τὸ θάνατό του. Πῆγε, εἶπαν, στὸν Αἴνο, στὸ ψηλὸ βουνὸ τῆς Θράκης καὶ χάθηκε, ἔγινε ἄφαντος ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. Τὸν εἶδαν δηλαδὴ νὰ πετάει ψηλά, νὰ χάνεται μακριά, ἐνῶ τὰ φτερά του ἔριχναν πάνω στὸ βουνὸ μιὰ μαυριδερὴ σκιά.

Τὸν Ἀρισταῖον αὐτόν, ποὺ στάθηκε στὰ μακρινὰ χρόνια ὁ πρῶτος θεὸς τῆς ζωῆς, τῶν ἀνέμων, τῆς σπορᾶς καὶ τοῦ κάτω κόσμου, τὸν ἄκουγαν νὰ φτερουγίζει οἱ ἀρχαῖοι κάθε φορὰ ποὺ τὸ βουητὸ τοῦ ἀνέμου πρόδινε τὴν παρουσία του. Μερικοὶ μάλιστα ἀλαφροῖσκιωτοι, ὅπως ὁ ζωγράφος τῆς οἰνοχόης ἀπὸ τὴ Βάρη, θὰ τὸν ξεχώριζαν καθὼς πετοῦσε πέρα μὲ ἀπλωμένα τὰ μακριὰ φτερά του, σηκώνοντας πίσω του τοὺς ἀνέμους ποὺ ἐδρόσιζαν τὴ φλεγόμενη γῆ, κρατώντας τὴν ἀξίνη καὶ ἀνάμεσα στὰ ἄλλα δῶρα, τὴ χρυσῇ, τὴν πρὸ νόστιμη τροφὴ τῶν ἀνθρώπων, τὸ ἀθάνατο μέλι.

1. [Ηρόδ. 6, 139, 4].

2. [Ε.ά. 16].

3. [Ε.ά. 140, 10].

14 IX 1957

Τό «Έτρουσκικὸ ἀγγεῖο»

Ένα ἀφήγημα τοῦ Προσπερ Μεριμέ

Σὲ μιὰ ἐκλογή ἀπὸ νουβέλλες τοῦ Προσπερ Μεριμέ βρίσκεται ἀνάμεσα σὲ ἄλλες – τὸν δαιμονικὸν ἐκεῖνο μαῦρο δοῦλο τὸν «Ταμανγκό», τὸ ἀνατριχιαστικὸ νυχτερινό «Ὁραμα Καρόλου τοῦ 11ου», τίς «Ἐπιστολὲς ἀπὸ τὴν Ἰσπανία» – μιὰ σύντομη, ἀλλὰ τεχνικὴ ἀφήγηση, τὸ «Έτρουσκικὸ ἀγγεῖο».

Ἄν καὶ τὸ ἀγγεῖο ὑπάρχει στὸ βάθος, φαινομενικὰ ἀμέτοχο στὴ δράση, κατευθύνει, σὰν ἓνα ἀόρατο μαγικὸ χέρι, τὴν πορεία τῶν γεγονότων καὶ προκαλεῖ τὸ τραγικὸ τέλος τῶν δύο πρωταγωνιστῶν. Τὸ θέμα εἶναι, μὲ ὅλη τὴ δυνατὴ συντομία, τὸ ἀκόλουθο:

Ὁ Αὐγουστος Σαὶν Κλαίρ, ἓνας ἐξωτερικὰ ψυχρὸς, ἀλλὰ πολὺτροπος καὶ συναισθηματικὸς νέος, ἔχει μυστικὸ δεσμὸ μὲ μιὰ νεαρὴ χήρα, τὴν κόμησσα Ματθίλδη ντὲ Κουρού, μὲ τὴν ὁποία συναντιέται τὸ καλοκαίρι μυστικὰ σ' ἓνα ἐξοχικὸ σπίτι. Σὲ κάποιο ξεφάντωμα μὲ ἄλλους συνομηλίκους τοῦ γίνεται λόγος, ἀνάμεσα σὲ ἄλλες κουβέντες – ποὺ τὸ λεπτὸ πνεῦμα τοῦ συγγραφέα τίς χρωματίζει μὲ εὐθυμο τόνο, μὲ εἰρωνία καὶ μὲ νεανικὴν ἀφροντισιὰ – καὶ γιὰ τὰ προσόντα τῶν κατακτητῶν. Κάποιος ἀπὸ τοὺς συμποσιαστὲς ἐκφράζει τὴν ἀπορία πῶς ἓνας τύπος, γνωστὸς ἄλλοτε, ὁ Μασινύ, ποὺ εἶχε τρόπους Ἁγγλου γκρούμ, ἦταν κοινὸς καὶ χοντροκομμένος, ὥραϊος ὅμως σὰν Ἀδωνις, πῶς εἶχε καταφέρει νὰ κερδίσει μιὰν ὑπαρξὴ χαριτωμένη, δροσερὴ σὰν ρόδο καὶ εὐθυμὴ σὰν πεταλούδα, τὴν κυρία ντὲ Κουρού. Πῶς ὁ πρὸ ἡλίθιος ἄνδρας εἶχε γυρίσει τὰ μυαλὰ τῆς πνευματωδέστερης ἀπὸ τίς γυναῖκες.

Ἐνῶ παρακολουθοῦσε τὴ συζήτηση μὲ στηλωμένα τὰ μάτια στὸ πιάτο τοῦ θυμήθηκε ὁ Σαὶν Κλαίρ μὲ φρίκη κάποιο Έτρουσκικὸ ἀγγεῖο ποὺ εἶχε ἰδῆ τόσες φορὲς πάνω στὴν παρασιτὰ τῆς κόμησσας, στὸ Παρίσι. Ἦξερε ὅτι τῆς τὸ εἶχε φέρει δῶρο ὁ Μασινύ ὅταν εἶχε γυρίσει ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Καὶ – τί καταθλιπτικὴ σύμπτωση! – τὸ ἀγγεῖο τοῦτο εἶχε μεταφερθῇ ἀπὸ τὸ Παρίσι στὴν ἐξοχή. Καὶ κάθε βράδυ βγάζοντας τὴν ἀνθοδέσμη ἀπὸ τὸν κόρφο τῆς τὴν ἀπόθετε ἢ Ματθίλδη μέσα σ' αὐτό. Τὰ λόγια ξεψύχησαν στὰ χεῖλη του· δὲν εἶδε πιά τίποτα ἄλλο, δὲν σκέφτηκε παρὰ ἓνα πράγμα: τὸ «Έτρουσκικὸ ἀγγεῖο».

Ὅταν ἀργότερα, ὕστερ' ἀπὸ μαρτύριο ζηλοτυπίας καὶ βασανιστικῶν μονόλογων ξαναεἶδε τὴν κόμησσα καὶ ἀπὸ τὴ στενόχωρη ὄψη, ἀπὸ τὰ διαφορούμενα λό-

για του, ἐξακρίβωσε αὐτὴ τὶς ὑποψίες του, κατάφερε νὰ τοῦ διαλύσει εὐκόλα τὴν πλάνη. Γιὰ νὰ τὸν ἡσυχάσει ὁμως ἀπόλυτα ἔφτασε σὲ μιὰ θεαματικὴ χειρονομία. Ἔρπαξε τὸ «Ἑτρουσκικὸ ἀγγεῖο», τὸ ἔρριξε κατὰ γῆς καὶ τὸ ἔκανε χίλια κομμάτια. Ἦταν, μᾶς λέει ὁ συγγραφέας, «σπάνιο καὶ ἀνέκδοτο. Ἐβλεπες ζωγραφισμένη μὲ τρία χρώματα τὴ μάχη ἐνὸς Λαπίθη μὲ ἓνα Κένταυρο».

Δυστυχῶς ἡ θυσία, ἡ συμφιλίωση καὶ ἡ ἀνάπαυση τῆς ψυχῆς ἦλθαν ἀργά. Γιατὶ λίγο πρὶν ἀπὸ τὴ συνάντηση τοῦτῃ ὁ Σαῖν Κλαίρ, μέσα στὴν ἀκμὴ τῆς ἀγωνίας του καὶ στὴν ὁρμὴ τοῦ πληγωμένου πάθους, ἐνῶ ἵππευε σὲ μιὰ στενὴ δροσοτοιχία εἶχε συναντήσει ἓναν ἐπίσης ἔφιππο γνωστό του. Μιὰ ἀσήμαντη παρεξήγηση ἀπὸ ἄλλην ἀφορμὴ, πικρὰ λόγια, ὑποθετικὴ προσβολὴ τῆς τιμῆς εἶχαν κιόλας προσδιορίσει τὴ μονομαχία γιὰ τὴν ἄλλην ἡμέρα. Ὁ συγγραφέας περιορίζεται νὰ περιγράψει σύντομα πῶς ἔπεσε κεραυνωμένος ὁ Σαῖν Κλαίρ. Ἡ κόρη σὺν ὕστερ' ἀπὸ τρία χρόνια ἀπόλυτης μοναξιάς, πέθανε ἀπὸ στηθικὴν ἀρρώστεια, «ἀπ' ἀφορμὴ οἰκιακῶν φροντίδων», ὅπως εἶπε ὁ γιατρὸς Μ. ποὺ τὴν εἶχε παρακολουθήσει.

Τὸ διήγημα ἔχει χρονολογία τὸ 1830 καὶ τοῦτο εἶναι σημαντικό. Εἶναι γνωστὸ ὅτι στὰ χρόνια τοῦτα ὅλα τὰ ἀγγεῖα ποὺ εἶχαν βρεθῇ τόσο ἄφθονα σὲ τάφους τῆς Ἑτρουρίας τὰ θεωροῦσαν ἀκόμη ἔργα Ἑτρούσκων. Μόνο ἀργότερα, τὸ 1837, ἓνα Γερμανὸς ἀρχαιολόγος, ὁ Γκούσταβ Κράμερ, προσέχοντας τὶς ἐλληνικὲς ἐπιγραφὰς ἀπάνω τους, ἐτόνισε ὅτι τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ εὐρήματα τῶν τάφων ἐκείνων πρέπει νὰ ἔγιναν ἀπὸ τὰ χέρια Ἑλλήνων. Ἡ σπουδαία τοῦτῃ παρατήρηση δὲν εἶχε ἄμεση ἀπήχηση, ὅπως οὔτε ἡ διαπίστωση τοῦ Λουδοβίκου Ρός, τοῦ πρώτου Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων στὴν Ἑλλάδα, ὅτι τὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα ποὺ πρόσφεραν οἱ ἀνασκαφές του στὰ θεμέλια τοῦ Παρθενῶνος, μερικὰ μάλιστα ἦταν σταχτιά ἀπὸ τὴν πυρκαϊά, δὲν μποροῦσαν παρὰ νὰ προέρχονται ἀπὸ τὸ «περσικὸ στῤῥωμα», ἐκεῖνο δηλαδὴ ποὺ ἐσχημάτισαν εὐλαβικά οἱ Ἀθηναῖοι ὕστερ' ἀπὸ τὶς καταστροφές ποὺ ἔφερε στὰ ἱερὰ ἀναθήματα τὸ πέρασμα τοῦ Ξέρξη τὸ 480 π.Χ.

Τὴν πίστη στὴν ἐλληνικότητα τῶν ἀγγείων τὴν ἐστήριξε ἀποτελεσματικὰ ἓνας ἄλλος ἀρχαιολόγος, ὁ Ἐντουαρντ Γκέρχαρτ, μ' ἓνα ἱστορικὸ ἄρθρο του, καὶ μὲ τὶς μνημειακὲς ἐκδόσεις του σπουδαίων ἀγγείων. Ἀπὸ τότε ὁ ὅρος «Ἑτρουσκικὰ» περιορίστηκε μόνο γιὰ μιὰ ἀρκετὰ ἄχαρη καὶ ἄκομψη τάξη ἀγγείων, τὰ ἀπομιμήματα ἐλληνικῶν προτύπων ἀπὸ Ἑτρούσκους διακοσμητές.

Δὲν μποροῦμε λοιπὸν νὰ κατηγορήσουμε τὸν Μεριμὲ γιὰ καθυστερημένη ἀντίληψη ἢ γιὰ ἔλλειψη ἐνημέρωσης. Ὅταν ἔγραφε τὸ ἀφήγημά του ἐπικρατοῦσε ἡ ἀντίληψη ὅτι ὅλα τὰ ἀγγεῖα ποὺ ἔδωσε ἡ Ἰταλικὴ γῆ ἦταν ἔργα Ἑτρούσκων. Τὸ ἀγγεῖο ποὺ φαίνεται ὅτι εἶχε στὸ νοῦ του ἦταν πάντως ἐλληνικὸ, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὴν παράσταση. Κενταυρομαχία, καὶ πιθανώτατα μελανόμορφο, γιὰτὶ στὸ ρυθμὸ τοῦτον γίνεται περισσότερη χρῆσις τοῦ λευκοῦ γιὰ τὰ γυνὰ μέρη τῶν γυναικῶν καὶ γιὰ ἄλλες λεπτομέρειες (στὸ χρῶμα τοῦτο κάνει ὑπαινιγμὸν

ὁ Μεριμέ ὅταν μιλάει γιὰ τὰ τρία χρώματα τοῦ ἀγγείου – μαῦρο, πορτοκαλί καὶ ἄσπρο).

Ἐπιθεωρητὴς τῶν ἱστορικῶν μνημείων τῆς Γαλλίας ἀπὸ τὸ 1834 θὰ πληροφόρηθηκε τότε ὁ Μεριμέ γιὰ μία ἀνακάλυψη καθαρὰ πνευματικὴ ποὺ ἀποτελέσῃ μιὰ σημαντικὴ στροφὴ στὴν ἐπιστήμη. Σήμερα ποὺ ἡ ἀγγειολογία ἐγίνε ἕνας σπουδαῖος κλάδος τῆς ἀρχαιολογίας εἴμαστε σὲ θέση νὰ ἐκτιμήσουμε καλύτερα μιὰ τέτοια προσφορά.

Ἦταν μοιραῖο ἡ ἀνακάλυψη αὐτὴ νὰ γίνῃ ἀπὸ ἄλλους ποὺ ἔσκυψαν μὲ ἐπιμονὴ καὶ μὲ αὐταπάρνηση στὸν ἀρχαῖο κόσμο. Δὲν ἀνῆκε ὁ συγγραφέας τῆς «Κάρμεν» καὶ τῆς «Κολόμπα» στὸ εἶδος ἐκεῖνο. Ἄν καὶ ἡ διοικητικὴ δράση του θεωρεῖται ἀναγεννητικὴ – ὁ Τιμποντέ μάλιστα τὸν συγκρίνει μὲ τὸν Βιολλέ λὲ Ντυκ – ἐκεῖνο ποὺ τοῦ πρόσφερε ἡ ἀπασχόλησή του μὲ τὰ μνημεῖα ἦταν κυρίως τοῦτο, ἡ ἄσκηση τῆς ματιᾶς. Τὸν βοήθησε νὰ βλέπει, νὰ χαίρεται καὶ νὰ μελετᾷ τὸν κόσμο ποὺ γνώριζε στὰ ταξίδια του. Εἶναι ζήτημα ἂν ὑπάρχουν ἄλλες περιγραφὲς ἰσπανικῶν ταυρομαχιῶν μὲ ὅμοια σαρκαστικὴ θεώρηση τῆς κάθε λεπτομέρειας. Ἐχοντας στρέψει τὰ νῶτα πρὸς τὸν ρομαντισμό, ποὺ ἄλλοι σύγχρονοί του τοῦ εἶχαν ἀφοσιωθῇ ὁλόψυχα, ὅπως ἔκανε ἀργότερα καὶ μὲ τὸ ρεαλισμό – τὸ 1853 ἀγανάχτησε μαζί μὲ τοὺς Γάλλους ἀστοὺς γιὰ τὸν πίνακα τοῦ Κουρμπέ «Γυναῖκες στὸ μπάνιο» – κράτησε ὁ Μεριμέ ἕναν καθαρὰ ἀντιρομαντικὸ, ἐπικουρεῖον ἀγνωστικισμὸ ποὺ τοῦ ἐξασφάλιζε τὴν ἀντικειμενικότητα, τὴν ἀπόσταση τοῦ θεατῆ. Στίς «Ἐπιστολὲς ἀπὸ τὴ Μαδρίτη» ἡ παρατήρηση καὶ ὁ σαρκασμὸς ἐξουδετερώνουν τὴν αἴσθηση τοῦ τραγικοῦ καὶ τὴν ἱστορικὴ θεώρηση ἐνὸς παλατιοῦ ἐθίμου. Ἕνας Ντομέ καὶ ὥς ἕνα σημεῖο ὁ Γκόγια ἐπιζοῦν μέσα του.

Τὸ ἐρώτημα ποὺ προβάλλεται στὴ δική μας περίπτωσι εἶναι τοῦτο: Θὰ ἔγραφε ἄραγε τὸ διήγημα τοῦτο ὁ Μεριμέ λίγα χρόνια ἀργότερα ὅταν εἶχε πιά γίνῃ ἀποδεκτὴ ἡ ἐλληνικότητα τῶν «ἐτρουσκικῶν» ἀγγείων; Χωρὶς ἄλλο ὅχι. Γιατὶ δὲν θὰ εἶχε ποτὲ σκεφθῇ νὰ συνδέσει ἕνα ἐλληνικὸ ἔργο μὲ μιὰ τέτοια σκοτεινὴν ἐνέργεια.

Στὴ συνείδηση ἐνὸς κλασικιστῆ, καὶ τέτοιος ἀποδείχνεται τουλάχιστο ἀπὸ τὸ λαγαρὸ γράψιμό του ὁ Μεριμέ, ἕνα καλλιτέχνημα ἐλληνικῆς καταγωγῆς φέρνει μαζί του ὅχι τὴν καταστροφὴ, ἀλλὰ τὴν εὐδαιμονία. Ἦταν ἀδύνατο ἕνα ἐλληνικὸ ἔργο νὰ προκαλέσει τὸν διπλὸ θάνατο δύο ἀγαπημένων, ἀλλὰ καὶ τὴ δική του τὴν καταστροφὴ.

Τὸ κομψὸ τοῦτο διήγημα τὸ χρωστοῦμε λοιπὸν σὲ μιὰ πρόληψη. Τὴν εἶχε γεννήσει ἡ κατάπληξη τῶν τοτινῶν Εὐρωπαίων ὅταν βρέθηκαν μέσα στὰ σκοτεινὰ δωμάτια τῶν τάφων τῆς Ἐτρουρίας, ὅπου τὰ ἐλληνικὰ ἀγγεῖα δὲν ἦταν εὐλαβικὰ ἀναθήματα ποὺ συντρέφευαν τὸν νεκρό, ὅπως στοὺς τάφους τῶν Ἑλλήνων, ἀλλὰ ἀπαραίτητα σύμβολα τῶν ὑποθετικῶν ἀτέλειωτων νεκρικῶν συμποσίων τῆς «αἰώνιας μέθης». Γι' αὐτὸ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἄφθονα καὶ φανταχτερὰ. Ἄν καὶ εἶχαν ἀπὸ αἰῶνες ἐγκατασταθῇ στὴν Ἰταλία ἐκράτησαν οἱ Ἐτροῦσκοι

ὅλες τὶς πανάρχαιες, τὶς χθόνιες λατρεῖες, δὲν κατάφεραν ποτὲ νὰ ἐλευθερωθοῦν ἀπὸ τὴν ζοφερὴ κυριαρχία τῶν νεκρῶν, ποὺ οἱ Ἕλληνες εἶχαν πὰ μάθει νὰ τοὺς τιμοῦν μὲ βαθύτερη θρησκευτικότητα. Ὅταν οἱ Ἀθηναῖοι ἀγγειοπλάστες καὶ οἱ ἀγγειογράφοι ἔπαιρναν παραγγελίες γιὰ τὴν Ἑτρουρία ἤξεραν ὅτι ἔπρεπε τὰ ἀγγεῖα νὰ εἶναι μεγάλα, μὲ ψηλὰ χερούλια, οἱ ζωγραφιῆς νὰ διηγοῦνται παράξενους μύθους, τὰ κοσμήματα νὰ εἶναι ὀρθωμένα καὶ πολύφυλλα. Ἀλλιῶς οἱ νεκροὶ ἐκεῖνοι οἱ μακρινοὶ θὰ ἐθύμωναν γιατί ἡ ζωὴ τοὺς πέρα ἀπὸ τὸν τάφο θὰ ἦταν χωρὶς χαροκόπι, χωρὶς ξεφάντωμα.

Ἕνας λαὸς ὅμως ποὺ ἔμεινε στὸ προϊστορικὸ τοῦτο στάδιο, ὅταν οἱ ἄλλοι ποὺ τόσο τοὺς ἐκτιμοῦσε, οἱ Ἕλληνες, τὸ εἶχαν ἀπὸ αἰῶνες ξεπεράσει, ποὺ ἔμενε ριζωμένος στὸν πανάρχαιο φόβο, ἂν καὶ ἔβλεπε ὅτι κοντὰ του πυκνώνονταν οἱ τάξεις τῶν ἀγροίκων ποὺ θὰ ζητοῦσαν μιὰν ἡμέρα νὰ ἀναμετρηθοῦν μαζί του, τῶν Ρωμαίων, ὁ λαὸς αὐτὸς εἶναι καταδικασμένος νὰ ἀφανιστῇ. Ἔτσι ἔσβησεν ἡ φυλὴ τῶν Ἑτρούσκων, ξεχάστηκε ἡ γλώσσα τοὺς καὶ μάτια προσπαθοῦν οἱ σοφοὶ τοῦ κόσμου νὰ τὴν ξεδιαλύνουν.

Στὸ κάτω - κάτω σωστὰ τὸ διαισθάνθηκε ὁ Μεριμέ. Ἕνα «Ἑτρούσκικὸ» ἀγγεῖο δὲν εἶναι θαμπωτικὸ χαροποῖδ ὄραμα, ὅπως τὰ ἐλληνικά. Γέννημα τοῦ θανάτου, φαρμακώνει τὴ ζωὴ καὶ σπέρνει τὸ θάνατο.

Ὁ Λαοκόων

Γύρω ἀπὸ το τελευταῖο εὔρημα τῆς Ρώμης

Ἔως τὶς ἐλληνικὲς ἐφημερίδες ἔφθασε ἡ ἀπήχηση ἀπὸ τὴν αἴσθησι ποὺ προκάλεσε στοὺς ἀρχαιολόγους καὶ τοὺς φιλότεχνους τῆς Ρώμης τὸ ἀναπάντεχο εὔρημα ἑνὸς συμπλέγματος τοῦ Λαοκόοντος κοντὰ στὴ Γαέτα, στὰ νότια τῆς Ρώμης, μέσα σὲ μιὰ σπηλιά. Ὅλες οἱ εἰδήσεις συμφωνοῦν στὸ ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα πρωτότυπο ἐλληνικὸ ἔργο ἐξαιρετικῆς ποιότητος.

Τότε λοιπόν, ἀναρωτήθηκαν ὅλοι, ὀφείλουμε νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι τὸ ὅμοιο ἔργο, ὁ Λαοκόων τοῦ Βατικανοῦ, ποὺ ἔχει τόσο παλιά, στερεὴ θέσι στὴν πνευματικὴν ἱστορία τῆς Εὐρώπης εἶναι μόνο ἀντίγραφο καὶ ὄχι – ὅπως ὁμόφωνα σχεδὸν οἱ ἐρευνητές, στηριγμένοι στὴν ἐξαιρετὴ μαρμαρογλυφία, εἶχαν παραδεχτῇ – τὸ ἀρχικό, τὸ πρῶτο δημιούργημα;

Τὴν ἀναστάτωση αὐτὴ τὴν προκάλεσε τὸ ὅτι μαζὶ μὲ τὰ κομμάτια τοῦ συμπλέγματος βρέθηκε καὶ ἡ βάση μὲ τὶς χαρακτὲς ὑπογραφῆς τῶν καλλιτεχνῶν, ποὺ δὲν ἔχουν σωθῇ στὸν Λαοκόοντα τοῦ Βατικανοῦ. Τὰ ὀνόματά τους ὅμως ἦταν πάντα γνωστὰ ἀπὸ μιὰ περικοπὴ τοῦ Πλινίου. Ὁ γνωστὸς τοῦτος ἱστορικὸς ποὺ θάφηκε τὸ 79 μ.Χ. κάτω ἀπὸ τὴ λάβα τοῦ Βεζουβίου, ἀναφέρει ὅτι μέσα στὸ παλάτι τοῦ αὐτοκράτορα Τίτου βρισκόταν ἕνα μαρμάρينو σύμπλεγμα τοῦ Λαοκόοντα, «ἀνώτερο ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς γλυπτικῆς» καὶ ὅτι τὸ εἶχαν ἐργαστῇ τρεῖς Ρόδιοι καλλιτέχνες, ὁ Ἀγήσανδρος, ὁ Πολύδωρος καὶ ὁ Ἀθηνόδωρος.

Ἡ ἀνακάλυψις τῆς ἐπιγραφῆς, συνδυασμένη μὲ τὴ δροσερότητα τοῦ σμιλέματος ὑποχρεώνει, φαίνεται, νὰ ἀρνηθοῦμε τὴν προτεραιότητα στὸ ἔργο τοῦ Βατικανοῦ καὶ νὰ χαρακτηρίσουμε ὡς πρωτότυπο τὸ νέο εὔρημα.

Κάποτε ἡ ἀνακάλυψις τοῦ Λαοκόοντα τοῦ Βατικανοῦ εἶχε σταθῇ ἕνα σπουδαῖο καθαντὸ κοσμοϊστορικὸ γεγονός. Τοῦτο ἐγίνε μερικὸς αἰῶνες πρὶν κυκλοφορήσῃ τὸ κλασσικὸ σύγγραμμα τοῦ Λέσινγκ: *Λαοκόων ἢ γιὰ τὰ σύνορα τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ποίησης*, Βερολῖνο 1766.

Ἦταν 14 τοῦ Γεννάρη 1506. Μέσα στὴ Ρώμη, κάπου κοντὰ στὴ θέσι ὅπου τὰ ἀρχαῖα χρόνια ἦταν ὁ χρυσοῦς οἶκος τοῦ Νέρωνα, σκάβοντας ἕνας Ρωμαῖος τὸ ἀμπέλι του βρῆκε ἕνα δωμάτιο μὲ μιὰ κόγχη. Μέσα τῆς ἦταν στημένο ὅπως τὸν παλαιὸ καιρὸ, τὸ σύμπλεγμα ἑνὸς ἀνδρὸς καὶ δύο παιδιῶν ποὺ τοὺς κυκλώνουν

δυο πελώρια φίδια. Οί μορφωμένοι που ήξεραν το μύθο από την Αινειάδα του Βιργιλίου αναγνώρισαν άμέσως ότι παρασταινόταν ό Λαοκόων με τους δύο γιούς του.

Τι ήταν αυτό που έγινε τότε μέσα στη Ρώμη! Σχεδόν όλος ό λαός έτρεξε να ιδεί με τὰ μάτια του το δώρο της γης, ένα ελληνικό δώρο. Οί σπουδαιότεροι καλλιτέχνες βρέθηκαν άμέσως εκεί, από τους πρώτους ό Τζουλιάνο ντε Σανγκέλλο μαζί με τον Μιχαήλ Άγγελο. Μερικοί αυτόσχέδιοι ποιητές έκαναν ποιήματα, κάποιος καρδινάλιος πρόσφερε ένα μυθικό ποσό για να το αγοράσει. Ό αντίχτυπος έφτασε έως μακριά. Λίγο αργότερα ό Φραγκίσκος Α΄ της Γαλλίας έχάλασε τον κόσμο για να αποκτήσει το έργο. Είχε προλάβει όμως ό Πάπας, ό θρυλικός Ίούλιος ό Β΄. Άμείβοντας γενναία τον εύρέτη, το μετέφερε στο Βατικανό, στη θέση που στέκεται ακόμη, έδω και τετρακόσια πενήντα χρόνια. Με μιὰ μικρή όμως διακοπή. Γιατί, πραγματοποιώντας με τη βία αυτό που δεν είχε κατορθώσει ή διπλωματία του Φραγκίσκου του Α΄, το μετέφερε ό Ναπολέων στη Γαλλία το 1797, ύποχρεώθηκε όμως να το επιστρέψει το 1815.

Άπό τὰ αντίγραφα του έργου που φιλοτέχνησαν οί γλύπτες της Άναγέννησης είναι φανερή ή επίδραση που άσκησε το έργο τουτο στην καλλιτεχνική δημιουργία του 16ου αιώνα, του Τοινκουετσέντο. Κυκλοφορούσαν ακόμη και μετάλλια και άγκράφ που είχαν χαραγμένα άπάνω τους το σύμπλεγμα του Λαοκόοντος. Κείνος όμως που έκράτησε σ΄ όλη του τη ζωή άσβεστα τυπωμένη την εικόνα του ήταν ό Μιχαήλ Άγγελος. Τον παρακολούθησε με έπιμονή, προσδιορίζοντας συχνά και την έμπνευσή του την ίδια. Όχι μόνο στα ζωγραφικά του έργα, αλλά και στα γλυπτά. Είναι πιθανότατο ότι άνάμεσα σε άλλα και οί δύο μαρμάρινοι σκλάβοι του στο Λοϋβρο, που μάταια κινούνται να σπάσουν τὰ δεσμά τους, είναι, ύψωμένες σε σύμβολα, δημιουργικές αναπλάσεις του Λαοκόοντα και των δυο γιων του.

Ποιό όμως είναι το νόημα της συνταραχτικής παράστασης; Σύμφωνα με την επικρατέστερη έκδοχή ό Λαοκόων ήταν ιερέας του Άπόλλωνα όταν έκανε μιὰ άσέβεια ανάρμοστη στο άξίωμά του και ύβριστική για το Θεό. Συναντήθηκε με τη γυναίκα του στο ιερό του, που έπρεπε να κρατιέται καθαρό, άμόλευτο από τις όρμες των ανθρώπων. Ό Θεός περίμενε αρκετά για να έκδικηθῇ. Είχε πια μεγαλώσει ή φύτρα του Λαοκόοντα, ό μικρότερος γιός του, όταν μιάν ήμέρα που ιερουργούσε, έστειλε ό Άπόλλων δυο γιγαντικά φίδια που έζωσαν και έσπάραξαν αυτόν και τὰ παιδιά του.

Αυτή τη σκηνή θέλησαν να παραστήσουν οί γλύπτες, προτίμησαν μάλιστα να έκμεταλλευτούν την τελευταία φάση του δράματος, όταν το ένα φίδι δίνει τη φαρμακερή δαγκωματιά του. Ό ιερέας παραδίνει το πνεύμα άφοϋ μάταια προσπάθησε να γλυτώσει από το σφίξιμο των φιδιών. Ό μεγαλύτερος από τους γιούς, ό έλαφρότερα ζωσμένος, φαίνεται ότι θα ξεφύγει από τον πνιγμό· του μικρότερου όμως, του γεννήματος της άμαρτίας, το τρυφερό κορμάκι το έχουν

ἐφιαλτικά τυλίξει τὰ πελώρια κρυερὰ σώματα, ἀπὸ τὸ στόμα του βγαίνει πονεμένη ἡ ὕστατη πνοή.

Τὴ σύνθεση τὴν ἀδικεῖ σήμερα τὸ ἄστοχα ὑψωμένο χέρι τοῦ Λαοκόοντα, ποὺ εἶναι συμπληρωμένο, ὅπως καὶ ἄλλες λεπτομέρειες, ἀπὸ ἓναν γλυπτὴ σύγχρονο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου. Τὸ ἓνα πόδι τοῦ ἱερέα, λυγισμένο, ἀγγίζει τὸ ψηλότερο σκαλοπάτι τοῦ βωμοῦ· τὸ ἄλλο λαμπρὰ τεντωμένο ἔχει συρθῇ ἔως κάτω, συνεχίζοντας τὴ διαγώνια τοῦ δεξιοῦ βραχίονα (ποὺ στὸ πρωτότυπο, κατεβασμένο χαμηλότερα, σχημάτιζε γωνία).

Ὁδηγημένοι ἀπὸ ἓνα σοφὸ ἔνστικτο οἱ δημιουργοὶ τοῦ ἔργου ἄφησαν τὸ στήθος τοῦ ἱερέα ἐλεύθερο, κυρίαρχο καὶ φωτεινόν. Τὸ παράστησαν μάλιστα κάπως λοξό, γιὰ νὰ ἐκμεταλλευθοῦν πλαστικὰ ὅλη τὴν κίνηση τοῦ φωτοσκιασμένου ἀριστεροῦ πλευροῦ. Ὅμως μ' ἐκείνη τὴ γραμμὴ ποὺ τραβάει ἀπὸ τὸ λαιμὸ ἔως τὸν ἀφαλὸ θέλησαν νὰ δώσουν ὅλη τὴν ἔνταση τῆς ὕστατης μάχης γιὰ τὴ συντήρηση μιᾶς μεστής ζωῆς ποὺ χάνεται. Ἐνῶ διαγράφεται καθαρὸ τὸ περίγραμμα τοῦ στήθους, στὸ κάτω σῶμα μὲ βάθος τὸ ἱμάτιο (ἀρχικὰ χρωματιστό), μὲ τὴν παρεμβολὴ τῶν φιδιῶν ποὺ τυλίγουν ποικιλότροπα τὸ γόνατο καὶ τὴν κνήμη ἔχει συγκεντρωθῇ ὅλο τὸ ἄγχος τοῦ πνιγμοῦ.

Ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες τοποθετοῦν τὸ ἔργο – ποὺ πιθανώτατα εἶχε στηθῇ ἀρχικὰ στὴ Ρόδο, μέσα σὲ κάποιο ἱερὸ – γύρω στὰ 40 μ.Χ. Στὰ χρόνια αὐτὰ τὸ φέρνει καὶ ἡ τεχνοκριτικὴ ἀνάλυση τῶν μορφικῶν στοιχείων του. Παρ' ὅλες τὶς λεπτομερειακὲς στροφὲς εἶναι ἓνα ἔργο ἐπιπεδικό, προορισμένο νὰ φαίνεται ἀπὸ μιά, τὴν κύριαν ὄψη, δὲν παρασύρει τὸ θεατὴ, ὅπως τὰ ἔργα τῆς ὥριμης ἑλληνιστικῆς τέχνης, νὰ στρέφεται γύρω γιὰ νὰ ὁλοκληρώσει τὴν εἰκόνα του. Ἐχει ξεπεραστῇ πιά ἡ φάση τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ., ὅταν ἀπὸ δυνατὲς καλλιτεχνικὲς σχολές, ἡ Περγαμηνὴ καὶ ἡ Ροδίτικη παράσταναν μορφὲς πυρετικές, στροβιλιζόμενες ἀπὸ πάθη, τρισδιάστατες.

Ὁ Λαοκόων εἶναι χωρὶς ἄλλο μιά «παθογραφικὴ μελέτη», ἀνακαλεῖ ὅμως κάπως καὶ τὴ βαθύτερη, τὴν κλασσικὴν αἴσθηση τοῦ τραγικοῦ. Θὰ ἦταν ἀδικία ἂν παρασυρόμενοι ἀπὸ τὴν καλλιγραφίαν, τὴ μελετημένη σύνθεση ἀπὸ τὴ συγκέντρωση τῆς δράσης σὲ μιὰν ὄψη, τὸ χαρακτηρίζαμε σὰν ἔργο «κατασκευασμένο», διανοητικά. Ἀντίθετα ἡ ἀνώτερη ποιότητα τοῦ σμιλέματος καὶ ἡ ὅλη ἔκφραση τὸ τοποθετοῦν ἔσοχα μέσα στὴν λαμπρὴν ἐξέλιξη τῆς Ροδίτικης τέχνης. Τρέφεται ἀπὸ τὴν ζωντανὴν ἀκόμη ἑλληνιστικὴ κληρονομιά, ὄχι ἀπὸ μιὰ συνειδητὰ κλασσικιστικὴν ἀναβίωση.

Τὸ ξαναγύρισμα σὲ κάποιο δαμασμοὶ τῆς ὁδύνης, ὕστερ' ἀπὸ τὸ ἀκράτητο ξέσπασμα ποὺ ἐκφράζουν τὰ γλυπτὰ τοῦ βωμοῦ τῆς Περγάμου ἦταν ἓνα γενικώτερο αἶτημα τῆς ἐποχῆς. Μήπως μέσα στὴν ἴδια τὴ Ρόδο, τὴν πατρίδα τῶν τριῶν καλλιτεχνῶν, δὲν εἶχε κηρύξει τὴν ἀνάγκη ὑποταγῆς τῶν παθῶν στὸ λογικὸ ὁ σπουδαῖος φιλόσοφος Παναίπιος, πρᾶγμα ποὺ τὸ ἐδίδασκε ἀργότερα στὴ Ρώμη ἓνας ξακουσμένος Λατῖνος μαθητὴς του, ὁ Κικέρων;

Πάνω ἀπ' ὅλα προβάλλει τώρα τὸ ἐρώτημα: Ποιὸ ἀπὸ τὰ δύο γλυπτὰ τὸ σύμπλεγμα τοῦ Βατικανοῦ ἢ τὸ νέο εἶχε στηθῇ μέσα στὸ ἀνάκτορο τοῦ Τίτου; Εἶναι δυνατὸ ἓνας πανίσχυρος αὐτοκράτορας νὰ ἀρκεσθῇ στὸ ἀντίγραφο, ἀφοῦ εἶχε τὴν εὐκολία νὰ ἀποκτήσῃ τὸ ἔργο ποὺ ἐδούλεψαν οἱ δημιουργοί του; (Καὶ τοῦτο φαίνεται ὅτι εἶναι, εἶδαμε, τὸ νέο εὔρημα, ποὺ ὅμως βρέθηκε ἔξω ἀπὸ τὴ Ρώμη.)

Τὸ ζήτημα θὰ φωτισθῇ ἂν ἐξακριβωθῇ ὅτι τὸ νέο εὔρημα, ἂν καὶ σπασμένο, ἔγινε ὁλόκληρο ἀπὸ ἓνα κομμάτι μάρμαρο. Γιατὶ ὁ Πλίνιος λέει ρητὰ ὅτι ἔτσι εἶχε κατασκευαστῇ τὸ ἔργο ποὺ ἐστόλιζε τὸ αὐτοκρατορικὸ παλάτι. Ἐνας ἀρχαιολόγος μάλιστα εἶχε παλαιότερα ὑποστηρίξει ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ ἀμφισβητηθῇ ἡ πληροφορία αὕτη καὶ ὅτι ὁ Λαοκόων τοῦ Βατικανοῦ ἦταν ἓνα ἐξαίρετο ἀντίγραφο τοῦ πρωτοτύπου. Οἱ ἄλλοι ὅμως, οἱ περισσότεροι, στηριζόμενοι στὰ τότε δεδομένα ὅτι ἦταν τὸ μοναδικὸ παράδειγμα τοῦ ἔργου, καθὼς καὶ ὅτι στὴ θέσῃ τοῦ «Χρυσοῦ οἴκου» τοῦ Νέρωνος ὅπου βρέθηκε εἶχε κατοικήσει καὶ ὁ Τίτος ἔκλιναν νὰ παραδεχτοῦν ὅτι ἡ πληροφορία τοῦ Πλινίου ἦταν ἀστήριχτη, δανεισμένη ἀπὸ κάποια ἀνεξακρίβωτη πηγὴ.

Ἔχει σωστὰ παρατηρηθῇ ὅτι μὲ τὸν Λαοκόοντα τοῦ Βατικανοῦ δοξάστηκαν ὅχι οἱ δημιουργοὶ καλλιτέχνες, ἀλλὰ ὁ θεωρητικὸς ἐκεῖνος ποὺ τὸ ὕψωσε σὲ ἀπόλυτο νόμο, ὁ βαθεῖα ἐλληνοθρεμμένος Λέσινγκ. Τοῦτο δὲν ὀφείλεται μόνο στὸν θαυμαστὸ νοῦ τοῦ τελευταίου, ὅσο σὲ κάποιαν ἀδυναμία τῶν γλυπτῶν. Ὅσο κι ἂν ἐμόχθησαν πάνω σὲ μιὰ δύσκολη σύνθεση, ὅση ζωὴ καὶ ἂν ἔδωσαν στὸ μάρμαρο, λείπει ἀπὸ τὸ ἔργο τους ἡ μεγάλη ἔμπνευση, ἡ ἀληθινὰ τραγικὴ πνοή. Γιατὶ εἶναι ἐπίγονοι, συνεχιστὲς μιᾶς βαρύτατης κληρονομίᾳς ποὺ σβήνει μαζί τους. Χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι ὁ Λαοκόων τὸ «τελευταῖο ἐλληνικὸ ἔργο». Σὲ λίγο ὁ κῆπος ἐκεῖνος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ὁ ὁλόδροσος καὶ ὁλοστόλιτος θὰ μαραθῇ. Τὴν θέσῃ του θὰ τὴν πάρει τὸ φροντισμένο θερμοκήπιο τοῦ κλασικισμοῦ.

Ὁ μῦθος τοῦ Τηρέα

Ἐξ ἀφορμῆς τοῦ «Κυμβελίνου»

Μιά ἀπὸ τὶς ποιητικότερες σκηνὲς τοῦ *Κυμβελίνου*, ποὺ τὴ ζωντάνεψε μὲ ὅλη τὴ λεπτότητα τῆς ὑποκριτικῆς του τέχνης ὁ ἠθοποιὸς Γ. Παππᾶς, εἶναι ὅταν ὁ παρεῖσακτος Ἰάχιμος, ὄρθιος ἐμπρὸς στὸ κρεβάτι τῆς κοιμισμένης Ἴμογένης (Β. Μανωλίδου), ἀφοῦ σταθῇ θαμπωμένος ἀπὸ τὸ ἀγνὸ θέαμα, σηκώνει τὸ βιβλίο ποὺ ἔχει ἀφήσει στὸ τραπεζάκι τῆς, περιέργως νὰ ἰδεῖ τὴν προτίμηση τῆς νέας γυναίκας: «Ἐδιάβαζε ἔως ἀργὰ τὸ μῦθο τοῦ Τηρέα. Ἐχει γυρίσει ἐδῶ ὅπου ἡ Φιλομήλα ὑποχώρησε. Μοῦ ἀρκεῖ».

Εἶναι χωρὶς ἄλλο πολὺ λιγότεροι σήμερα οἱ θεατὲς ποὺ ξέρουν τὸν ἐλληνικὸ τοῦτο μῦθο παρ' ὅτι στὸν αἰῶνα τοῦ Σαίξπηρ. Τὸ ἴδιο καὶ ἄλλους μύθους, ποὺ τόσο συχνὰ τοὺς ἱστορήσαν πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀγγλο ποιητὴ οἱ ζωγράφοι καὶ οἱ γλύπτες τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀναγέννησης, πόσοι ἀπὸ μᾶς εἶναι σήμερα προετοιμασμένοι γιὰ νὰ τοὺς φέρουν στὴ θύμησή τους;

Ἄν γιὰ τὰ δράματα, ποὺ ἔχουν θέματα παρμένα ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν ἱστορία, πηγὴ ἀλλὰ καὶ τροφὴ τῆς φαντασίας τοῦ Σαίξπηρ στάθηκε, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὁ Πλούταρχος – ποὺ τὸν γνώριζαν στὴν Ἀγγλία ἀπὸ τρίτο χέρι, ἀπὸ τὴ μετάφραση ποὺ ἔκανε ἓνας συμπατριώτης τους, ὁ Νόρθ, τῆς ὀνομαστῆς γαλλικῆς ἀπόδοσης τοῦ ἀρχαίου κειμένου ἀπὸ τὸν Ἀμυό –, γιὰ τοὺς ἐλληνικοὺς μύθους στηρίχτηκε καὶ ὁ Σαίξπηρ, ὅπως οἱ περισσότεροί τῆς ἐποχῆς του, σὲ *Μεταμορφώσεις* τοῦ Ὀβιδίου, δηλαδὴ σὲ μιὰν ὑστερώτερη πηγὴ στερημένη ἀπὸ τὴν εὐλογία τῆς δροσερῆς ἔμπνευσης. Ἀπὸ μιὰ ἀφήγηση τοῦ Λουκιανοῦ φαίνεται ὅτι κατὰγεται ἓνα ἄλλο κάπως προβληματικὸ ἔργο, ὁ *Τίμων ὁ Ἀθηναῖος*.

Πολὺ δημιουργικότερη παρόρμηση θὰ εἶχε δεχτῇ ὁ Σαίξπηρ ἂν ἦταν δυνατὸ νὰ εἶχε γνωρίσει τὸν *Τηρέα* τοῦ Σοφοκλῆ, ποὺ καὶ ἐμεῖς μόνο ἀπὸ ἀποσπάσματά του τὸν ξέρουμε. Κρίνοντας ἀπ' αὐτὰ ἀνακαλοῦμε κάπως μὲ πόση ποίηση θὰ εἶχε πλέξει ὁ Ἀθηναῖος τραγικὸς τὴν ἀγριότητα ἐνὸς πανάρχαιου μύθου, μὲ πόση φιλοσοφικὴ θεώρηση τὴν ὀργὴ τῶν ἡρώιδων γιὰ τὴν τραγικὴ τους μοῖρα.

«Λυπητερὰ χωρὶς ἄλλο εἶναι ὅλα, Πρόκνη· ὅμως ὀφείλουν οἱ θνητοὶ νὰ ὑπομένουν χωρὶς δυστροπία τὰ δοσμένα ἀπὸ τοὺς θεοὺς».

Τὸ δ' ἐς αὔριον αἰεὶ τυφλὸν ἔρπει¹, λέει ἓνα ἄλλο ἀπόσπασμα τῆς τραγωδίας.

Τὸν Σοφοκλῆ θὰ τὸν παρακίνησε ἴσως νὰ τὴ γράφει ἡσχέση τοῦ μύθου μὲ

μιὰ βασιλική γενιά τῆς Ἀθήνας. Ἐδῶ ἐβασίλευε ὁ Πανδίων, πού εἶχε δύο θυγατέρες, τὴν Πρόκνη καὶ τὴ Φιλομήλα καὶ δυὸ δίδυμα ἀγόρια, τὸν Ἐρεχθέα καὶ τὸ Βούτη. Ὅταν ξέσπασε ἓνας πόλεμος μετὰ τοὺς Βοιωτοὺς «περὶ γῆς ὄρων» ἀναγκάστηκε ὁ Πανδίων, ἔλεγε ὁ μῦθος, νὰ ζητήσει βοήθεια ἀπὸ ἓνα βασιλιά τῆς Θράκης, τὸν Τηρέα, τὸ γιὸ τοῦ Ἄρη καὶ γιὰ ἀνταμοιβὴ τοῦ ἔδωσε γυναίκα τὴν κόρη του, τὴν Πρόκνη. Ἦταν πᾶς μεγαλωμένο τὸ ἀγόρι τους, ὁ Ἴτυς, ὅταν ὁ Τηρέας ἐπόθησε τὴν ἄλλην ἀδελφή, τὴ Φιλομήλα πού εἶχε πάει στὴ Θράκη νὰ τοὺς ἰδεῖ. Γιὰ νὰ σκεπάσει τὸ ἀνόμημά του τὴν ἔστειλε ἔξω μακριά, κρύπτων ἐπὶ τῶν χωρίων καὶ τῆς ἔκοψε τὴ γλώσσα γιὰ νὰ μὴ μιλῇ. Αὐτὴ ὅμως πού ἦταν καλὴ τεχνίτρα, ὅπως καὶ ἡ θεὰ τῆς πόλης τῆς, ἡ Ἀθηνᾶ, ὕφανε γράμματα σ' ἓνα φόρεμα καὶ μ' αὐτὰ ἐμήνυσε Πρόκνη τὰς ἰδίας συμφορὰς². Ἀφοῦ τοῦτῃ ἔψαξε καὶ βρῆκε τὴν ἀδελφή τῆς ἀποφάσισε νὰ ἐκδικηθῇ τὸν ἄντρα τῆς μ' ἓνα βαρβαρικὸ τρόπο. Σκότωσε τὸ ἀγόρι τους τὸν Ἴτυ, τὸν ἔψησε, τὸν πρόσφερε γιὰ δείπνο στὸν Τηρέα καὶ παίρνοντας μαζί τῆς τὴ Φιλομήλα ἔφυγε μακριά. Ὁ Τηρέας, πού ἀναγνώρισε μὲ φρίκη ποιὸ εἶχε σταθῇ τὸ φαγητό του, τὶς κυνήγησε καί, ὅταν τὶς ἔφτασε στὴ Δαυλίδα τῆς Φωκίδας, τότε οἱ δύο βασιλοπούλες εὐχήθηκαν στοὺς θεοὺς νὰ τὶς γλιτώσουν μεταμορφωντάς τες σὲ πουλιά:

αἱ δὲ τοῖς θεοῖς εὐχονται ἀπορνεωθῆναι καὶ Πρόκνη μὲν γίνεται ἀηδὼν, Φιλομήλα δὲ χελιδὼν· ἀπορνεοῦται δὲ καὶ Τηρεὺς καὶ γίνεται ἔποψ³.

Τὴ διάδοση τοῦ μύθου στὴν Ἑλλάδα τὴ μαρτυρεῖ μιὰ ζωγραφιστὴ μετόπη πού στόλιζε τὸ ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνα στὸ Θέρμο τῆς Αἰτωλίας καὶ εἶναι τώρα ἐκτεθειμένη στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Διακρίνονται καλὰ οἱ δύο ἀδελφές, ἀντιμέτωπες καὶ σκυφτὲς γιατί ἡ μία κρατεῖ στὰ γόνατά τῆς τὸ κεφάλι τοῦ σφαγμένου ἀγοριοῦ. Παρ' ὅλη τὴ γοητεία τοῦ σχεδίου τῆς πρώιμης αὐτῆς ζωγραφικῆς (θὰ ἔγινε κατὰ τὸ 630 π.Χ. ἀπὸ τὸ χερί ἐνὸς Κορίνθιου ζωγράφου) θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ προχωρήσουμε μὲ βεβαιότητα στὴ σωστὴν ἐρμηνεία ἂν δὲν εἶχε ὁ ζωγράφος προσθέσει καὶ τὰ ὀνόματα τῶν μορφῶν σὲ κορινθιακὸ ἀλφάβητο: Χελιδὼν (δὲν ἐσώθηκε τὸ Ἀηδὼν). Καθὼς ἀνῆκε σὲ μιὰν ἐποχὴ πού δὲν ἤξερε (οὔτε καὶ ἐνδιαφερόταν) νὰ παραστήσει τὴ μεταμόρφωση, δὲν εἶχε ἄλλο τρόπο νὰ τὴν ἱστορήσει παρὰ ὑποδηλώνοντας μὲ τὶς ἐπιγραφὰς τὴ φάση τοῦ μύθου πού ἀκολούθησε τὸ φονικό.

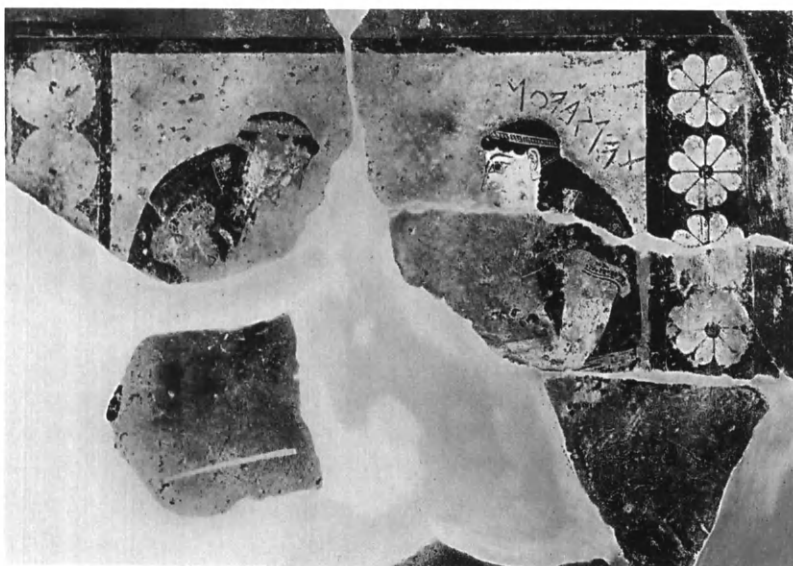
Τὸ θέμα, ἂν καὶ σχετίζεται μὲ Ἀθηναῖες βασιλοπούλες τοῦ παραμυθιοῦ, σπᾶνιὰ τὸ παράστησε ἡ ἀτυκὴ τέχνη. Κατὰ τὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, γύρω στὰ 490 π.Χ., σὲ μιὰν ἐρυθρόμορφη κύλικα τοῦ Λούβρου εἶναι ζωγραφισμένες οἱ δύο γυναῖκες μὲ τὸ παιδί. Ἡ μία τὸ σηκώνει ψηλά, θέλοντας ἴσως νὰ τὸ σώσει, ἡ ἄλλη, ἡ Πρόκνη πού χειρονομεῖ ἔξαλλα φαίνεται ὅτι ζητάει νὰ τῆς τὸ πάρει.

Ἀναπάντεχο εἶναι ὅτι στὰ ἴδια αὐτὰ χρόνια κατάφερε νὰ ἱστορήσει δραστικότερα τὸ μῦθο ἓνας τρυφερὸς ἀγγειογράφος κυλίκων, ὁ Μάκρων, στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς κύλικας τοῦ Μουσείου τοῦ Μονάχου. Ἡ Πρόκνη ἔχει ξαπλώσει τὸ ἀγόρι πάνω σὲ μιὰν ὡραία κλίνη καὶ σκύβοντας ἀπάνω του βυθίζει μὲ μανία τὸ σπαθί

στον άπαλδ λαϊμό του. Ή λεκάνη κάτω από την κλίνη θα δεχτή τὸ ζεστὸ αἷμα ποὺ θα τρέξει σὲ λίγο ἄφθονο σὰν ἀπὸ κρουνό. Γιὰ ἀντίθεση, θὰ ἔλεγε κανεῖς, πρὸς τὴν ἀνήκουστη σκηνὴ παράστισε ὁ ζωγράφος κρεμασμένη πάνω στὸν τοῖχο μιὰ λύρα. Θέλησε νὰ εἰπεῖ ὅτι τὸ βασιλόπουλο τῆς Θράκης ἔπαιρνε μαθήματα μουσικῆς, ὅπως γινόταν στὴν Ἀθήνα, στὴ μακρινὴν ἡλιόφωτη πατρίδα τῆς μητέρας του, αὐτῆς ποὺ τόσο ἄδικα τὸ θυσιάζει.

Φαίνεται ἀνεξήγητο σήμερα ὅτι ὁ Θουκυδίδης δὲν ὑποπεύθηκε τὸ βάρβαρο, τὸ θρακικὸ πυρήνα τοῦ μύθου, ποὺ ἡ ἑλληνικὴ φαντασία τὸν γλύκανε μὲ τὴ λύση τῆς παρέμβασης τῶν θεῶν καὶ τῆς ἀλλαγῆς τῶν ἡρώων σὲ πουλιά. Ὁδηγημένος ἀπὸ τὸν ὀρθολογισμό του ὁ βαθυστόχαστος ἱστορικὸς πίστεψε ὅτι ὁ Τηρέας δὲν ἐβασίλευσε στὴ Θράκη, ἀλλὰ στὴ Δαυλίδα τῆς Φωκίδας, ὅπου κατοικοῦσαν Θράκες καὶ ὅτι τὸ ἔργον τὸ περὶ τὸν Ἴτυν αἱ γυναῖκες ἐν τῇ γῇ ταύτῃ ἔπραξαν⁴. Γιατὶ ἦταν φυσικότερο, λέει, ὅτι ὁ Πανδίων ζήτησε νὰ συγγενέψει μ' ἓναν βασιλιὰ ποὺ βρισκόταν σχετικὰ κοντὰ παρὰ μὲ ἓναν ποὺ χρειαζόταν ἡμέρες γιὰ νὰ τὸν φτάσει.

Τὴν ἐκδοχὴν αὐτὴ τὴν προτιμᾷ καὶ ἓνας ἐξοχος νεώτερος μελετητῆς καὶ θρησκευολόγος, ὁ Φραιζερ, σ' ἓνα σχόλιό του στὸν Ἀπολλόδωρο, ξεκινώντας αὐτὸς ὄχι ἀπὸ ἓνα ψυχρὸ, διανοητικὸ κριτήριον, ἀλλ' ἀπὸ ἄλλο, καθαρὰ ρομαντικό. Καθὼς ἐγύριζε ὅλη τὴν ἑλληνικὴ γῆ γιὰ νὰ προετοιμάσει τὴν πολύτιμη ἐκδοσὴ τοῦ Πανουανία, στάθηκε, φαίνεται, καὶ στὴ Δαύλεια καὶ τοῦ ἔρχεται ἄσχημα νὰ ἀφαιρέσει τὴ γένεση τοῦ μύθου ἀπὸ τὸ τοπίο τοῦτο: «Κανεῖς ἀπ' ὅσους εἶδαν τὰ σταχτιά ρειπασμένα τείχη καὶ τοὺς πύργους τῆς Δαύλειας μὲ τὴν παχιά



Μετόπη ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνα στὸν Θέρμο τῆς Αἰτωλίας. Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.



Ἡ Πρόκνη καὶ ὁ ἴτις. Μουσεῖο Ἀκροπόλεως.

σκεπή του κισσοῦ καὶ τῆς ἀγριομολόχας, στὴν κορυφὴ τῶν βαράθρων ποὺ κρέμονται πάνω ἀπὸ μιὰ βαθιὰ, ρομαντικὴ κοιλάδα στὰ πόδια τῶν ὑπερύψηλων πλαγιῶν τοῦ Παρνασσοῦ, δὲν θὰ συγκατατεθῇ πρόθυμα νὰ τὰ γυμνώσει ἀπὸ τὴ μυθικὴ χάρη ποὺ συντροφιασμένες ἡ ἑλληνικὴ ποίηση καὶ ἡ ἱστορία ἔριξαν πάνω στὸν ἐράσμιό τόπο. Εἶπαν πὼς ἀφοῦ γίνηκαν πουλιά, ἐξακολουθοῦσαν ἡ Πρόκνη καὶ ὁ Τηρέας νὰ βγάζουν τὶς ἴδιες φωνὲς ὅπως στὴ στιγμὴ τῆς μεταμόρφωσής τους· ἡ ἀηδὼν ἔψαλλε παραπονιάρικα τὸ ὄνομα τοῦ νεκροῦ γυιοῦ της, Ἵτο, Ἵτο, ἐνῶ ὁ ἔποψ, ὁ τσαλαπετεινός, δὲν σταμάτησε νὰ κυνηγᾷ τὴν ἀκαρδὴ γυναῖκα τοῦ φωνάζοντάς Πῶ - Πῶ - Πῶ, ποῦ εἶναι, τί τὸ ἔκανες τὸ παιδί;

Κάποια συμπόνια γιὰ τὶς μυθικὲς αὐτὲς κόρες τοῦ βασιλιᾶ τῆς Ἀθήνας ὁδήγησε ἓναν ἐπίσημο γλύπτη, τὸν Ἀλκαμένη, τὸν μαθητὴ τοῦ Φειδία, νὰ ἀφιερῶσει πάνω στὴν Ἀκρόπολη στὰ χρόνια πάνω κάτω ποῦ ὁ Ἀριστοφάνης στοὺς *Ὀρνιθες* ἔβαζε νὰ τραγουδοῦν τόσο μελωδικὰ τὴν ἀηδόνα καὶ τὸν ἔποπα, ἓνα ὁμορφο μαρμάρينو ἄγαλμα ποῦ τὸ ἐργάστηκε ὁ ἴδιος. Βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης καὶ παρασταίνει τὴν Πρόκνη μὲ τὸν Ἵτυ.

Ἀναγκασμένος ἀπὸ τὸ ὑλικὸ νὰ παραστήσει κάπως συμβολικὰ τὴν ἱστορία, εἰκόνισε ὁ Ἀλκαμένης ὅχι τὴ σφαγὴ τοῦ ἀγοριοῦ, ὅπως οἱ ἀρχαῖοι ἀγγειογράφοι, ἀλλὰ τὴ συλλογισμένη μητέρα ποῦ μελετᾷ τὸ φόνο. Ὁριμος πιά, κλασσικὸς καλλιτέχνης θὰ στηρίχτηκε σὲ μερικὲς ἀμίλητες ἡρωίδες ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Πολυγνώτου ἢ σὲ ἄλλες ἀπὸ τὸ σύγχρονο θέατρο ποῦ μονολογοῦν, ὅπως ἡ Μήδεια, πρὶν νὰ φτάσουν σὲ μιὰν ἀνήκουστην ἀποκοτιά. Ἡ Πρόκνη ὅμως τοῦ Ἀλκαμένη δὲν στέκεται μόνη της. Ἐχει τραβήξει κοντά της τὸ γυμνὸ ἀγόρι ποῦ κολλάει ἀπάνω της, ἄθωο, ἀνυπεράσπιστο. Στηρίζει στὸ ἀριστερὸ της χέρι τὸ κεφάλι της, ποῦ πικρὰ σκυμμένο συγκλονίζεται ἀπὸ τὰ τελευταῖα σκιρτήματα τῆς μητρικῆς στοργῆς. Ἐνωμένη σωματικά, χωρισμένη ψυχικὰ ἀπὸ τὸ παιδί της ἀσκεῖ ἡ Πρόκνη τῆς Ἀκρόπολης, καθὼς εἶναι ἀπλὰ ντυμένη μὲ τὸ αὐστηρὸ δωρικὸ φόρεμα, τὸ συνταιριασμένο μὲ τὴν κλειστὴ σύνθεση, μιὰ μυστικὴν ἔλξη.

Ἀξιοθαύμαστο, ὅχι ὅμως ἐκπληκτικὸ εἶναι ὅτι ἓνας ἀληθινὸς ποιητής, ὅπως ὁ Σαίξπηρ, ξεχώρισε ἀπὸ τὴν ἀντιποιητικὰ πολύλογο περιγραφή τοῦ Ὀβιδίου τὴν τραγικὴν ὁμορφίαν τοῦ ἑλληνικοῦ μύθου. Καί, ἀφοῦ – πολὺ σωστὰ – δὲν ἐτόλμησε νὰ τὸν συνθέσει σὲ ἔργο, σκέφτηκε νὰ τὸν δώσει γιὰ νυχτερινὸ ἀνάγνωσμα σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς λευκότερες ἡρωίδες του.

1. [Σοφ. fr. 593].

2. [Ἀπολλοδ. *Βιβλιοθ.* 3, 194-195].

3. [Αὐτόθι 195, 6].

4. [Θουκ. 2, 29, 3].

Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ ἀξιοσπούδαστα φαινόμενα τῆς παγκόσμιας σκέψης εἶναι χωρὶς ἄλλο ἡ μεταλαμπάδευση καὶ ἐπιβίωση τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου στὰ μεγάλα πνεύματα τῶν νεώτερων ἐποχῶν. Ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους ποιητὲς καὶ συγγραφεῖς ἕως τοὺς μεσαιωνικοὺς θεολόγους, ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ἕως τὸν κλασικισμὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα, ποὺ ἐξακολουθεῖ μὲ ἀνεβοκατεβάσματα ἕως τὶς ἡμέρες μας, ὁ ἥλιος ποὺ μεσουρανεῖ στὴ διανόηση τῆς Δύσης, παρ' ὅλους τοὺς πολέμους, τὶς λοιμικὲς, τοὺς θρησκευτικοὺς σπαραγμούς, τοὺς ἀφανισμοὺς πόλεων, εἶναι ὁ ἑλληνικὸς. Καὶ ὅταν ἀκόμη φαίνεται ὅτι βρίσκεται σὲ ἔκλειψη ἢ εἶναι σκεπασμένος ἀπὸ βαριὰ σύννεφα, ἀνακαλύπτει κανεὶς τὴν ἐπενέργειά του.

Τὶ ἐδέχτηκε ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο κόσμον ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ποιητὲς τῆς Εὐρώπης, ὁ Γκαΐτε, πῶς ἐτράφηκε ἀπ' αὐτόν, ποιὲς πλευρὲς τῶν Ἑλλήνων ἐφώτισαν τὸ πνεῦμα του, ἀλλὰ καὶ πῶς ὁ ἴδιος ἐρμήνευσε ποιητικὰ τὸν ἀρχαῖο κόσμον, εἶναι ἕνα θέμα ποὺ ἀπασχόλησε μόνιμα τοὺς ἐρευνητὲς. Ἐνα πλῆθος μελέτες σκορπισμένες σὲ ἀρχαιολογικὰ καὶ ἄλλα περιοδικὰ μαρτυροῦν ὅτι, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν εἰδικὴ κλίση τοῦ καθενὸς πρὸς τούτῃ ἢ ἐκείνῃ τὴν πλευρὰ τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, ἡ σχέση τοῦ Γκαΐτε μὲ αὐτόν ὄχι μόνον δὲν ἄφησε ἀδιάφορους τοὺς ἐρευνητὲς, ἀλλὰ καὶ τοὺς ὁδήγησε σὲ σοβαρὲς ἀναζητήσεις. Ἐλεγε μολαταῦτα μιὰ ἔκδοσις μὲ συγκεντρωμένα ὅλα τὰ χωρία ἀπὸ ἔργα τοῦ Γκαΐτε ἢ μὲ ἄλλα τεκμήρια, ποὺ θὰ εὐκόλυνε τὴν ἀναδρομὴν στὴ σκέψη τοῦ ποιητῆ, θὰ ἔδινε ὅλα τὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ κρίνουμε τὴ στάση του σὲ κείνο ἢ σὲ τοῦτο τὸ ἀρχαῖο θέμα.

Τὸ κενὸ αὐτὸ τὸ τόσο αἰσθητὸ ἦρθε νὰ τὸ συμπληρώσει ἕνα ἀπὸ τὰ χρησιμότερα, τὰ πρὸ μεθοδικὰ μεταπολεμικὰ βιβλία, τὸ δίτομον ἔργο τοῦ καθηγητοῦ Ἑρνέστου Γκρούμαχ¹, *Ὁ Γκαΐτε καὶ ὁ ἀρχαῖος κόσμος*. Ὁπλισμένος μὲ τόσο πλατιά γνώση τοῦ Γκαΐτε, ἀντὶ νὰ προσθέσει μιὰν ἀκόμη «συνθετικὴν» μελέτη γιὰ τὸ θέμα τοῦτο, σκέφθηκε ὁ συγγραφέας ν' ἀφοσιωθῇ μὲ αὐταπάρνηση στὴν περισυλλογὴ τῶν χωρίων του ποὺ ἀπηχοῦν τὴν ἐπιρροὴ τῆς ἀρχαιότητος. Καὶ ὄχι μόνον αὐτό. Συγκέντρωσε καὶ ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία του, ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιό του τὶς χρήσιμες περικοπές, ἀκόμα καὶ ἀπὸ γράμματα φίλων του ἢ ἄλλων σπουδαίων ἀνθρώπων τῆς ἐποχῆς κάθε τι ποὺ φωτίζει τὸ ἐπίμαχον τοῦτο ζήτημα. Ἡ ἐξαιρετὴ φιλολογικὴ κατάρτισις τοῦ συγγραφέα, ἡ πολὺπλευρὴ ἀπασχόλησίς του μὲ τὸν Ἀριστοτέλη, μὲ τὰ αἰγυπτιακὰ κείμενα, μὲ τὴν κρητομυκηναϊκὴ γρα-

φή – δείγμα ὄχι ἐρασιτεχνισμοῦ, ἀλλὰ μιᾶς καθολικότητος ποὺ συναντοῦμε συχνὰ στοὺς σοφοὺς τῆς Δύσης – εἶναι ἐγγύηση γιὰ τὴν ποιότητα τῆς ἐργασίας ποὺ προετοίμασε τὸ μνημειακὸ τοῦτο ἔργο. Δὲν λείπει ἐξάλλου καὶ ἡ γενικὴ ἐπισκόπηση. Αὐτὴν ὅμως τὴν ἐμπιστεύθηκε ὁ καθηγητὴς Γκρούμαχ στὸν γνωστὸ λαμπρὸ φιλόλογο Σάντεβαλντ².

Στὴν ἀρχὴ τῶν πολυσέλιδων, τῶν μεστῶν σὲ περιεχόμενο «Ἐπιλεγομένων» του τονίζει ὁ τελευταῖος ὅτι «ἡ ἀπασχόληση τοῦ Γκαίτε μὲ τὴν ἀρχαιότητα, ὅσο καὶ ἂν τὸν ἔφερε στὰ ὕψη καὶ στὰ βάθη της, ἂν δὲν τὸν ἄφησε νὰ διστάσει οὔτε ἐμπρὸς σὺς μικρότερες λεπτομέρειες, ἀκόμη καὶ σὲ τεχνικὰ ζητήματα, ἔχει στὴ γενικὴ τῆς ἐμφάνιση τὸ χαρακτήρα τῆς ἐρασιτεχνίας». Ὁ Γκαίτε δὲν ὑπῆρξε εἰδικὸς φιλόλογος οὔτε ἀρχαιολόγος οὔτε ἤθελε νὰ εἶναι. Τὸν ἐτρόμαξε ἡ φανταστικὴ ἀφοσίωση, τὸ συνειδητὸ κλείσιμο στὸν ἀρχαῖο κόσμο: «Θὰ ἔπρεπε νὰ βάλει κανεὶς ὅλη του τὴ ζωὴ ἐδῶ μέσα».

Τὸ τι ἐπῆρε ὁ «ἐρασιτέχνης» αὐτὸς ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους δὲν εἶναι τόσο θαυμαστὸ ὅσο τὸ ὅτι τοὺς κράτησε συντρόφους παντοπινούς. «Ὁ καθένας ἃς εἶναι μὲ τὸν τρόπο του Ἑλλήνας, ἀλλὰ νὰ εἶναι!» Ἀκολουθώντας ὁ ἴδιος τὴν προτροπὴ τοῦ τούτη μπορεῖ νὰ μὴ βυθίστηκε πάντοτε μὲ τὴν ἴδια ἐπιμονὴ στὴ μελέτη τῶν ἀρχαίων, δὲν ἔπαψε ὅμως ποτὲ νὰ στηρίζεται καὶ νὰ ἀνατρέχει σ' αὐτούς.

Εἶναι συγκινητικὲς οἱ πρώιμες ἐπαφὲς τοῦ Γκαίτε μὲ τοὺς ἀρχαίους, ὅπως ἀναλύονται στὸν πρῶτο τόμο τοῦ βιβλίου. Ἀπὸ τὰ σχολαστικὰ ἀλλὰ μεθοδικὰ ἐκεῖνα βοηθήματα τοῦ 18ου αἰῶνα, ἀπὸ τὶς ἑλληνολατινικὲς γραμματικὲς ποὺ τοῦ ἐπέβαλε ὁ πατέρας του, ὁ σοβαρὸς μυστικοσύμβουλος Γιόχαν Γκαίτε, κατάφερε ὁ νέος ἀρκετὰ ἐνῶρις ὄχι μόνο νὰ ἐξηγεῖ, ἀλλὰ καὶ νὰ μαντεύει τὴ μελωδία τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας. Σὲ μιὰ θρησκευτικὴ γιορτὴ ὅπου ἔφαλαν καμιὰ εἰκοσαριά σπουδαστὲς ἐνὸς σεμιναρίου, ξεχώρισε μὲ κατάνυξη τὴν ἑλληνικὴ ψαλμωδία: «Τὰ ἑλληνικὰ ἤχοῦσαν, ὅπως λάμπει ἓνα ἄστρο τὴ νύχτα».

Ὅμως ἡ κορυφὴ ἐκείνη ποὺ τὸν ἐτράβηξε ὅσο τίποτα ἄλλο – γιὰτὶ κάποια ἐκλεκτικὴ συγγένεια τὸν ἔφερε πρὸς αὐτὴν – ἦταν ὁ Ὅμηρος. Σ' ἓνα γράμμα τοῦ πρὸς τὸν Σίλλερ περιγράφει πόσο καλὴ συντροφιά τοῦ ἐκράτησεν ἡ Ὀδύσσεια στὸ ταξίδι τοῦ στὴ Νεάπολη καὶ στὴ Σικελία. Ἄλλου ὁμολογεῖ ὅτι στὸ εἰδυλλιακὸ νεανικὸ τοῦ ἔργο ποὺ τὸ συμπαθοῦσε ξεχωριστὰ ἀκόμη καὶ στὴν ὥριμη ἡλικία του, στὸν *Χέρμαν καὶ τὴ Δωροθέα*, βρίσκεται κρυμμένο τὸ πνεῦμα τῆς Ὀδύσσειας.

Ἄν παρορμήθηκε ἀπὸ τὴν ἀναστάτωση ποὺ ἔφεραν τότε στοὺς πνευματικούς κύκλους τὰ «Προλεγόμενα» τοῦ Βόλφ³ μὲ τὸ διαμελισμὸ τῆς Ἰλιάδας σὲ μικρότερα ἔπη, ἀπέφυγε νὰ λάβει μαχητικὴ θέση στὸ ζωτικὸ πρόβλημα. Ὁδηγούμενος ἀπὸ τὸ ἀλάθευτο ἔνστικτό του προτίμησε νὰ χαίρεται τὸν Ὅμηρο χωρὶς κριτικὲς ψυχρότητες, νὰ ὑψώνεται μαζί του πάνω ἀπὸ τὰ ἐπίγεια «σὰν ἀπάνω σ' ἓναν Μογκολφιέρο». Ἡ γνώση τοῦ τῶν ὁμηρικῶν εἰκόνων καὶ τῶν φανταστικῶν ἀφηγήσεων τὸν κάνει νὰ ἀνακαλεῖ στὸ στενὸ τῆς Μεσσήνης τὴ Σκύλλα καὶ τὴ Χάρυβδη.

Καὶ κείνα τὰ βράδια στὰ σπίτια τῶν φίλων μὲ τὶς μικρὲς συντροφιὲς ποὺ ἐδιάβαζαν Ὅμηρο, μὲ τὸν Χέρντερ⁴, τὸν Βίλαντ⁵, μὲ τὸν Σίλλερ! «Στὴ βραδινὴ συντροφιά ποὺ μαζεύοταν κάθε Παρασκευὴ τὸ χειμῶνα 1794/5 εἶχε ἀποφασιστῇ νὰ διαβάζουν κάθε φορὰ ἓνα στοιχεῖο τῆς Ἰλιάδας ἀπὸ τὴ μετάφραση τοῦ Φῶς⁶ καὶ ν' ἀνταλλάζουν ἔπειτα τὶς παρατηρήσεις τους. Τὴν ἀνάγνωση τὴν ἀνάλαβε ὁ Γκαίτε. Μερικοὶ διαβάζουν στὸ πρωτότυπο, γύρω κάθονται οἱ ἄλλοι».

Ἀπὸ τὴ σοφὴ διάταξη τῆς ὕλης τοῦ βιβλίου ξεχωρίζουμε εὐκόλα πόσο καὶ πῶς εἶχε πλησιάσει ὁ Γκαίτε τοὺς λυρικοὺς καὶ τοὺς χορικοὺς ποιητές, τὸν Πίνδαρο, τὸ Βακχυλίδη, περισσότερο τοὺς τρεῖς μεγάλους τραγικοὺς, ἀλλὰ καὶ τὸν



Κεφάλι ἀλόγου ἀπὸ τὸ ἄρμα τῆς Σελήνης στὸ ἀνατολικὸ αἷτωμα τοῦ Παρθενώνα.
Βρετανικὸ Μουσεῖο.

Ἀριστοφάνη. Δὲν εἶναι ἐκπληκτικὸ ὅτι ἀπὸ τοὺς Λατίνους τὸν μαγεύει περισσότερο ὁ Λουκρήτιος. Ἡ ἀνάγνωση τοῦ γνωστοῦ ἔργου του τὸν βυθίζει στὴ σκέψη γιὰ τὴ δυνατότητα νὰ γραφῇ στὰ χρόνια του ἓνα ἔπος μὲ θέμα τὴν περιγραφή τοῦ φυσικοῦ μεγαλείου.

Μιὰ ἀνάλογη παρακίνηση τοῦ ἔδωσε, εἶδαμε, ὁ Ὅμηρος. Πρῶτη φορὰ μαθαίνουμε ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦτο οἱ ἀμύητοι πόσο συγκλονιστικὴν ἐπιρροὴ ἄσκησε στὸν Γκαῖτε. Τὸν τριγυρίζει, κάθε φορὰ μὲ νέα ἐπιμονή, ἡ ἰδέα νὰ γράψει μιὰν ἐπικὴν *Ἀχιλλίδα*: «Ὁ Ἀχιλλέας ποὺ μάχεται μὲ τοὺς ποταμούς - θεοὺς βρίσκεται πρὸ σύνορο ἀνάμεσα στὸ ποιητικὰ ὑψηλὸ καὶ στὸ φανταστικὰ θαυμαστό».

Τὸ ἀνέβασμα τοῦτο τοῦ Γκαῖτε μαζί μὲ τὸν Ὅμηρο στὶς ὀλύμπιες κορυφές ἦταν φυσικὸ νὰ προετοιμάσει τὴ «συνάντησή» του μὲ τὸ ἔργο τοῦ πρὸ θεόπνευστου Ἑλλήνα καλλιτέχνη, τοῦ Φειδία. Κυριεύεται ἅμεσα ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα, ποὺ τὰ ἔκανε τότε γνωστὰ στὴ Δύση ἡ ἀρπαγὴ τοῦ Ἑλγιν καὶ φροντίζει νὰ ἀποκτήσει γύψινα ἐκμαγεῖα ἀπὸ μερικὲς φειδιακὲς μορφές. Εἶναι πολὺ γνωστὴ ἡ περιγραφή του, ἡ μεστὴ ἀπὸ ἄμηση αἴσθηση καὶ ἀπὸ μυστικὴ βύθιση, τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ ἀλόγου ἀπὸ τὸ ἄρμα τῆς Σελήνης στὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα τοῦ Παρθενώνα. Ἔως σήμερα μένει κυρίαρχο καὶ μοναδικὸ τὸ ὄνομα ποὺ ἔδωσε στὸ ἄλογο αὐτὸ ὁ Γκαῖτε, γιὰτὶ κανεῖς, ἐνάμιση αἰῶνα τώρα, δὲν βρῆκε βαρύτερη λέξη: «Οὐρπφέρντ, πρωτοῶλογο»: «Φαίνεται σὰν φάντασμα, καὶ τόσο παντοδύναμο σὰν νὰ ἔγινε ἐνάντια στὴ φύση· ὅμως ὁ καλλιτέχνης ἔπλασε ἀπὸ παρατήρηση ἓνα πρωτοῶλογο, εἴτε τὸ εἶδε μὲ τὰ μάτια του εἴτε τὸ συνέλαβε μὲ τὸ πνεῦμα του· σ' ἐμᾶς τουλάχιστο φαίνεται ὅτι παραστάθηκε μὲ τὸ νόημα τῆς ὑψηλότερης Ποίησης καὶ τῆς Ἀλήθειας».

Φτάνουμε τώρα στὶς ἰδέες τοῦ Γκαῖτε γιὰ τὰ ἔργα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, γι' αὐτὴν τὴν ἴδια, ποὺ κατέχουν ἓνα σημαντικὸ τμήμα τοῦ βιβλίου. Ἄν καὶ εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ἓνα πλῆθος μελέτες πῶς ἀντίκρισε ὁ Γκαῖτε τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ ἔργο, εἶναι ἄλλο πρᾶγμα νὰ σπουδάζει κανεῖς τὴ σχέση του μὲ ὅλη τὴ γνωστὴ τότε ἑλληνικὴ τέχνη (γιὰ νὰ ἀκριβολογήσουμε, κυρίως τὴν ἑλληνορωμαϊκὴ). Πῶς ἔκρινε στὴ Βενετία τὰ ἄλογα τοῦ Ἀγίου Μάρκου, ἢ στὴ Ρώμη τὸν Ἀπόλλωνα τοῦ Μπελβεντέρε, τὴν κοιμισμένη Ἀριάδνη, τὴν Ἀφροδίτη τῶν Μεδίκων, τὴν Ἀθηνᾶ Βελέτρι, τὴν Ἥρα Λουντοβίτσι.

Ζητοῦσε μὲ ἐπιμονὴ γύψινα ἐκμαγεῖα ἀπὸ ἔργα ποὺ μόλις εἶχαν ἀνακαλυφθῇ καί, ὅταν κάποτε κρέμασε στὸ δωμάτιό του κομμάτια τῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Φιγαλείας, «αἰσθάνεται εὐτυχισμένος».

Οἱ ἐκδηλώσεις αὐτὲς προδίδουν ὅτι τὴ βαθιὰ παιδεῖα του τὴ συνόδευε τὸ ἀλάθευτο γνῶρισμα τοῦ σπουδαίου καλλιτέχνη, ἡ ἱκανότητα νὰ αἰσθάνεται ἅμεσα καὶ νὰ συγκλονίζεται ἀπὸ ἓνα μεγάλο ἔργο τοῦ ἀνθρώπου. Ὅπως πολὺ στοχαστικὰ τονίζει ὁ καθηγητὴς Σάντεβαλντ, τὸν ξεχωρίζουν ἀπὸ τὸ νεοουμανισμὸ τοῦ Χέρντερ, τοῦ Σίλλερ, τοῦ Σλέγκελ⁷ καὶ τοῦ Χοδμπολτ⁸ μερικὲς ἀρνητικὲς ιδιότητες στὴ σχέση του μὲ τοὺς ἀρχαίους: «Ἡ θεώρηση τῶν ἀρχαίων ἀπὸ τὸν

Γκαΐτε δὲν ἦταν θεωρητικὴ οὔτε δογματικὴ οὔτε προγραμματικὴ». Δὲν ξεκινάει σὲ καμιὰ περίπτωση ἀπὸ κάποιο δόγμα, δὲν διαμορφώνει κανένα σύστημα: «Ὁ σεβασμὸς ποὺ προσφέρει στὴν ἀρχαιότητα ἔχει τὸ χαρακτῆρα θρησκείας, ὅμως δὲν φτιάχνει ἀπ' αὐτὴν μιὰ θεολογία».

Ἐνα ζήτημα ποὺ δὲν τὸ ἀγγίζουν τὰ «Ἐπιλεγόμενα» θὰ ἔφερνε πολὺ μακριά. Ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅτι παρ' ὅλη τὴ γενικὴ γνώση ποὺ εἶχε ὁ Γκαΐτε τῆς ἀρχαίας τέχνης, μόνο ἓνα μέρος τῆς τοῦ ἦταν τότε γνωστὸ καὶ μάλιστα τὶς περισσότερες φορὲς ἀπὸ ψυχρὲς ἐπαναλήψεις. Ἀπὸ τότε αἰῶνες ὁλόκληροι δημιουργικῆς φωτιᾶς τῶν Ἑλλήνων ἀνοίχτηκαν στὴ θεώρησή μας: ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη, ἡ γεωμετρικὴ, ἡ κρητομυκηναϊκὴ, ἡ τέχνη τῶν Κυκλάδων καὶ τῆς νεολιθικῆς ἐποχῆς.

Στὸ ἐρώτημα ποὺ γεννιέται, ποῦ θὰ ἔκλινε περισσότερο ὁ Γκαΐτε, ποῖα ἀπὸ τὶς τέχνες αὐτὲς θὰ ἐφτέρωνε καλύτερα τὴ φαντασία του γιὰ νὰ τὸν παρακινήσει σὲ δικές του ποιητικὲς συνθέσεις, δὲν εἶναι ἀπλὴ ἡ ἀπάντηση. Ὑπάρχει ἐξάλλου ὁ κίνδυνος νὰ φορτώσουμε στὸν ποιητὴ τὶς δικές μας ἀδυναμίες, νὰ τὸν προσαρτήσουμε σὲ τούτη ἢ στὴν ἄλλη περιοχὴ. Προτιμοῦμε γι' αὐτὸ νὰ τελειώσουμε, ὅπως τὰ «Ἐπιλεγόμενα», μὲ τὴν παρατήρηση τοῦ Γκαΐτε τὴν τόσο ἐπίκαιρη: «Ναί, ναί, ἡ ὑπερτίμηση τῆς τεχνικῆς... Ὅμως τὰ πράγματα συγχύζουν στὸ κάτω-κάτω λιγότερο ἀπ' ὅ,τι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον γίνεται λόγος γι' αὐτὰ ὅπως λέει ὁ ἀρχαῖος· οὐ γὰρ ταρασσει. Μὲ ὅλα τοῦτα ὁ ἀρχαῖος κόσμος καὶ ἡ λατρεία πρὸς αὐτὸν δὲν θὰ χαθοῦν».

1. Grumach Ernst (1902-1967). Γερμανὸς κλασικὸς φιλόλογος, καθηγητὴς στὸ πανεπιστήμιο Χοῦμπολντ. Ἀσχολήθηκε μὲ τὴν ἀρχαία φιλοσοφία καὶ τὸν Γκαΐτε.

2. Schadewald Wolfgang (1900-1974). Γερμανὸς κλασικὸς φιλόλογος, μαθητὴς τοῦ Βιλαμόβιτς. Ἀσχολήθηκε μὲ τὴν πρώιμη ἐλληνικὴ ποίηση καὶ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πνεύματος στὴ γερμανικὴ λογοτεχνία. Συνέταξε λεξικὸ τοῦ Γκαΐτε καὶ μετέφρασε Ὅμηρο καὶ Σοφοκλῆ.

3. Wolff Friedrich August (1759-1824). Κορυφαῖος γερμανὸς φιλόλογος, ἀπὸ τοὺς κυριότερους ἐκπροσώπους τοῦ λεγομένου «Δεύτερου Ἀνθρωπισμοῦ» ἢ «Νεοανθρωπισμοῦ», θεμελιωτὴς τῆς κλασικῆς φιλολογίας ὡς εὐρύτερης ἀρχαιολογικῆς ἐπιστήμης.

4. Herder Johann Godfried von (1774-1803). Γερμανὸς κριτικὸς τῆς λογοτεχνίας, φιλόσοφος καὶ λουθηρανὸς θεολόγος, ποὺ ἄσκησε μεγάλη ἐπίδραση στὴ σκέψη τοῦ 18ου αἰῶνα, προάγγελος τοῦ κλασικισμοῦ καὶ τοῦ ρομαντισμοῦ. Ἀσχολήθηκε ἐκτὸς τῶν ἄλλων μὲ τὴ μελέτη τῆς καταγωγῆς τῆς γλώσσας, τὴν ἰδέα τοῦ ἔθνους καὶ τὴ λαϊκὴ παράδοση.

5. Wieland Christoph Martin (1733-1813). Γερμανὸς διανοητὴς. Ἀπέδωσε σὲ πρόζα τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ τὰ ὁποῖα καὶ ἐξέδωσε.

6. Voss Johann Heinrich (1751-1826). Γερμανός λόγιος καὶ ποιητής. Μετέφρασε στὰ γερμανικὰ τὴν Ὀδύσσεια, τὴν Ἰλιάδα, ἔργα τοῦ Βιργίλιου, τοῦ Θεόκριτου, τοῦ Τίβουλλου, τοῦ Ἀριστοφάνη κ.ἄ.

7. Schlegel Friedrich von (1772-1829). Φιλόσοφος, συγγραφέας καὶ κριτικός, ἀπὸ τὶς κύριες μορφὲς τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ. Ὑποστήριξε ὅτι ἡ ἑλληνικὴ φιλοσοφία καὶ ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς ἔχουν κεφαλαιώδη σημασία γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς παιδείας τοῦ ἀτόμου.

8. Humboldt Karl Wilhelm (1767-1835). Γερμανὸς πολιτικός, διπλωμάτης καὶ γλωσσολόγος, ἀρχαιογνώστης καὶ φιλόσοφος, ἓνας ἀπὸ τοὺς ἐκπροσώπους τοῦ φιλελληνισμοῦ καὶ τοῦ ἀνθρωπισμοῦ τῆς ἐποχῆς τοῦ γερμανικοῦ ἰδεαλισμοῦ.

Ναυάγια στὴν ἀρχαιότητα

14 XII 1957

Κάθε φορὰ ποὺ μελετάει κανεὶς τὰ σχετικὰ μὲ τὶς ἀρπαγὲς ἀρχαίων καλλιτεχνημάτων ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους κατακτητὲς καὶ τὴ μεταφορὰ τῶν στὴ Ρώμῃ ἔρχεται στὴν ἐνθύμηση τὸ ποίημα τοῦ Καβάφη: *Εἰς ἰταλικὴν παραλίαν*. Εἶναι ζήτημα ἂν κανεὶς ἀπὸ τοὺς φημισμένους νεώτερους ἱστορικοὺς ἔδωσε μιὰ τόσο ἐπιγραμματικὴν εἰκόνα τῆς ἀπήχησης ποὺ εἶχαν τέτοιες λεηλασίες στοὺς Ἕλληνες τῶν ἀποικιῶν ὅσο ὁ Καβάφης στὸ μικρὸ τοῦτο ποίημα.

Μεταφερμένος νοερά σὲ μιὰ παραλία τῆς κάτω Ἰταλίας, τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας, περιγράφει τὴ μελαγχολία καὶ τὴν κατῆφεια ἐνὸς νέου Ἰταλιώτη, ποὺ τὸν «βίο του περνᾷ μέσα στὶς διασκεδάσεις», ὅπως γινόταν στὶς ἄλλοτε ἀνθηρὲς ἐκεῖνες πόλεις, ὅπου οἱ ἄποικοι εἶχαν ξεφύγει ἀπὸ τὸ καταστάλαγμα τῆς ἐλληνικῆς σοφίας, τὸ «μηδὲν ἄγαν», ἦταν ἀσυλλόγιστοι ἀπολαυστές, ἂν καὶ κάπως πρωτόγονα θρησκοί:

<i>Μὰ σήμερα εἶναι λίαν,</i>	<i>παρὰ τὸ φυσικὸ του</i>
<i>σύννου καὶ κατηφῆς</i>	<i>Κοντὰ στὴν παραλίαν,</i>
<i>μὲ ἄκραν μελαγχολίαν</i>	<i>βλέπει ποὺ ἐκφορτώνουν</i>
<i>τὰ πλοῖα μὲ τὴν λείαν</i>	<i>ἐκ τῆς Πελοποννήσου.</i>
<i>λάφυρα ἐλληνικά·</i>	<i>ἡ λεία τῆς Κορίνθου.</i>

Ὁ Καβάφης, μὲ τὴν πλούσια ἱστορικὴ του μάθηση, θὰ ἤξερε μολοντοῦτο ὅτι γιὰ τοὺς κατοίκους τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας δὲν ἦταν τοῦτο πρωτόφαντο. Μερικὲς δεκαετίες πρωτίτερα ὁ Μάρκελλος, ἀφοῦ κατάφερε νὰ κυριέψει τὶς Συρακοῦσες ποὺ μάταια εἶχε ἀγωνιστῇ νὰ τὶς σώσει μὲ τὶς τεχνικὲς ἐπινοήσεις του ὁ Ἀρχιμήδης, ξεσήκωσε ἓνα πλῆθος ἐλληνικὰ καλλιτεχνήματα, ποὺ ἀγλαΐζαν τὴν πόλιν, τοὺς ναοὺς, τὸ θέατρο, τὶς παλαῖστρες, τὶς ἀγορὲς καὶ τὰ ἔστειλε ὅλα στὴ Ρώμῃ (212 π.Χ.).

Τὴν ἐκτίμηση ποὺ δείχνει ὁ Πλούταρχος γιὰ τὸν κατακτητὴ τὴν ἐξηγεῖ ὁ ἴδιος στὸν *Μάρκελλο* του. Ἦταν, λέει, ἐλληνικῆς παιδείας καὶ λόγων, ἄχρι τοῦ τιμᾶν καὶ θαυμάζειν τοὺς κατορθοῦντας ἐραστής¹. Μερικοὶ σημερινοὶ ἀρχαιολόγοι, ὅχι χωρὶς τὴν ἐπιρροὴ τοῦ σοφοῦ τῆς Χαιρώνειας, τονίζουν καὶ μιὰν ἄλλη πλευρά, τὴν εὐεργετικὴ συνέπεια ποὺ εἶχε τὸ κούρσεμα τῶν Συρακουσῶν γιὰ τὴ διάδοση τῆς ἐλληνικῆς τέχνης στὴ Ρώμῃ. Ὅταν εἶδαν ἔξαφνα οἱ Ρωμαῖοι συγκεντρωμένα τόσα μεγαλοφάνταστα δημιουργήματα, γεμᾶτα ὑψηλὸ νόημα, ἀνοίχτηκαν πρὸ συνειδητά, πρὸ μόνιμα στὴν ἐλληνικὴ παράδοση, ἡ τέχνη τοὺς γονιμοποιήθηκε, ἄρχισε νὰ παίρνει μορφὴ καὶ ἦθος.

Τὶ ἐοῆμαιναι ὁ ἀφανισμὸς τοῦ πλούτου τῶν ἐλληνικῶν πόλεων ἀπὸ τοὺς Ρωμαῖους τὸ ἱστορεῖ ὁ Πλούταρχος ἄλλοῦ, στὸν *Βίο τοῦ Αἰμιλίου Παύλου*, ἰδιαίτερα στὴν περιγραφή τῆς πομπῆς μὲ τὴν ὁποίαν ἐώρτασε τὴν ὑποταγὴ τῆς Μακεδονίας καὶ τὴν αἰχμαλωσίαν τοῦ τελευταίου βασιλεῦς τῆς, τοῦ Περσέα. Δίνει τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἀπὸ τοὺς «θριάμβους» ἐκείνους ἀνάμεσα στοὺς δρόμους, τὶς ἀγορὰς καὶ τοὺς τοίρκους τῆς Ρώμης, τὶς πομπικὲς παρελάσεις, τὶς ἐξευτελιστικὲς τόσο γιὰ τὸν ταπεινωμένο ὅσο καὶ γιὰ τὸν νικητὴ, ποὺ δειχνόταν ὑψωμένος πάνω ἀπὸ κάθε ἀνθρώπινο μέτρο, «ὕβριστής» μπροστὰ στοὺς θεοὺς καὶ στὰ πλήθη ποὺ ἀλάλαζαν μανιασμένα.

Διακόσια πενήντα ἀμάξια κουβαλοῦσαν τοὺς ἀνδριάντες, τοὺς ζωγραφικοὺς πίνακες καὶ τοὺς κολοσσούς· τὴν ἄλλη μέρα σὲ ἄλλα ἀμάξια ἦταν φορτωμένα τὰ λαμπρότερα ὅπλα τῶν Μακεδόνων μαρμαίροντα χαλκῷ νεοσμήκτῳ καὶ σιδήρῳ². Τρεῖς χιλιάδες πεζοὶ σήκωναν, τέσσερες τὸ καθένα, ἑπτακόσια ἀγγεῖα γεμῆτα ἀργυρᾷ νομίσματα, ἄλλοι βαστοῦσαν κρατῆρες ἀργυρούς, φιάλες καὶ κύλικες. Τὰ χρυσᾷ νομίσματα ἦταν σὲ ἄλλα ὀγδόντα ἀγγεῖα. Ὅλα αὐτά, καθὼς καὶ τὰ χρυσᾷ ποτήρια καὶ σκεύη τῶν βασιλικῶν μακεδονικῶν δεῖπνων παρουσιάζονταν στὴν πομπή πρὶν ἀπὸ τὰ ἄρματα μὲ τὰ ἄρματα παιδιὰ τοῦ Περσέα καὶ μὲ τοὺς παιδαγωγούς, ποὺ τὰ ἔδειχναν μὲ ζωηρὰς χειρονομίες στὸν ὄχλο ζητώντας ἔλεος γι' αὐτά. Τελευταῖο ὕστερ' ἀπὸ τὸ ἄρμα τοῦ Περσέα, τῶν φίλων καὶ τῶν συγγενῶν του, ἐρχόταν τὸ ἄρμα τοῦ ἀνῆλεου νικητῆ, τοῦ Αἰμιλίου Παύλου. Ντυμένος ἀλουργίδα χρυσόπαστον³ κρατοῦσε κλωνάρι δάφνης, ὅπως ὁ Ἀπόλλων.

Φαίνεται πὼς τὰ πλοῖα ποὺ μετέφεραν ὅλους αὐτοὺς τοὺς θησαυροὺς ἔφτασαν ἀπεύραχτα στὶς ἰταλικὲς παραλίες. Κανένα δὲν τὸ κεραύνωσε ὁ Δίας, οὔτε τὸ ἐβούλιαξε ὁ Ποσειδῶν, ἴσως γιὰτὶ οἱ θεοὶ τῶν Ἑλλήνων ἐνόμισαν ὅτι οἱ Μακεδόνες ἄρχοντες ποὺ κυκλώνονταν ἀπὸ τόσο χρυσάφι ἦταν καὶ αὐτοὶ ἄμετροι καὶ ἀπληστοί, βουτηγμένοι στὸν κομπασμὸ καὶ στὴν «ὕβριν», ἄρα δίκαια ἔπασχαν τόσα δεινὰ.

Μερικὲς δεκαετίες ὕστερ' ἀπὸ τὸ συνταραχτικὸ ἐκεῖνο κούρσεμα τῆς Κορίνθου ἀπὸ τὸν Μόμμιο (146 π.Χ.) ποὺ ἐθόλωσε τότε τὰ μάτια τῶν ἀνθρώπων καὶ πληγώνει ἕως σήμερα κάθε αἰσθαντικὴ καρδιά, ἔμελλε καὶ πάλι νὰ γεμίσουν οἱ ἀγορὰς καὶ οἱ δρόμοι τῆς Ρώμης ἀπὸ τὰ καλλιτεχνήματα κάθε λογῆς, ποὺ τὰ ἔφερε ὁ Σύλλας, ὁ ἐπαφρόδιτος. Αὐτὴ τὴ φορὰ ἦταν τῆς Ἀθήνας ἡ σειρὰ (86 π.Χ.). Ὅταν περνώντας μέσα ἀπὸ τὶς πόλεις τοῦ Κεραμεικοῦ περὶ μέσας νύκτας εἰσῆλανε φρικιώδης, μέσα στὴν πολιτεία, ἄπλωσε ἀπάνω τῆς τὴ φωτιά, τὸ φονικό, τὴ φρίκη καὶ τὴν ἀρπαγή.

Ἐνα ἢ περισσότερα ἀπὸ τὰ πλοῖα ποὺ διάσχιζαν τὶς θάλασσες φορτωμένα μὲ ὅσα ἄρπαξαν οἱ Ρωμαῖοι στὴν κουρσεμένη βασιλίσσα τῶν τεχνῶν ναυάγησε τότε στὴν παραλία τῆς Μαεντίας, κοντὰ στὴν Τύνιδα. Ἐνα μέρος ἀπὸ τὸ περιεχόμενό του βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1907, ὅταν ἀλιεύτηκε στὰ βάθη τῆς θάλασσας ἀπὸ Ἑλληνες σφουγγαράδες, στὸ Μουσεῖο τῆς Τύνιδος. Κάμποσα μαρμάρινα θυμιατήρια μὲ ἀνάγλυφες διακοσμητικὲς παραστάσεις δείχνουν ὅτι στὶς ἀρχὲς τοῦ 1ου αἰῶνα π.Χ. εἶχε πὰ ριζώσει στὴν Ἀθήνα ὁ κλασικισμός, ποὺ ἔμελλε νὰ ἀνθοφορήσει λίγο ἀργότερα, στὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου.

Τὸ σημαντικώτερο εὔρημα τοῦ ναυαγίου δὲν ἦταν μαρμάρينو, ἀλλὰ χάλκινο καὶ γι' αὐτὸ λαμπρὰ διατηρημένο: ἓνα γυμνὸ ἀγόρι, μὲ φτερὰ στὶς πλάτες, ποὺ μὲ τὸ σηκωμένο χέρι ἀπόθετε ἓνα στεφάνι στὴν κόμη του. Σὲ μιὰ χαμηλότερη ἑρμαϊκὴ στήλη ποὺ βρέθηκε μαζί, ἦταν χαραγμένο τὸ ὄνομα τοῦ καλλιτέχνη: Βόηθος ὁ Χαλκηδόνιος. Ἐνας σπουδαῖος ἀρχαιολόγος τῆς ἐποχῆς σκέφτηκε νὰ συνδέσει τὰ δύο ἔργα· ἔβαλε τὸ ἀγόρι νὰ στηρίζεται μὲ τὸν ἀγκῶνα του πάνω στὴ στήλη καὶ τὸ πόδι του νὰ πατάει πάνω στὴ βάση της. Τὸ σύνολο ποὺ ἀποτελέστηκε ἔτσι εὐκόλυνε τὴν ταύτιση. Τὸ παιδί πρέπει νὰ εἶναι ὁ «Ἀγών», ἓνα ἐξανθρωπισμένο σύμβολο τοῦ ἀγωνιστικοῦ πνεύματος τῆς παλαίστρας, αὐτὴν ἐκπροσωπεῖ ἡ ἑρμαϊκὴ στήλη. Τὸ ἔργο εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ζωηρά, ἀλλὰ γαληνεμένα πιά, καὶ ἐράσμια τοῦ τέλους τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς. Ἀπὸ τὸ παχουλὸ σῶμα δὲν ἔχει χαθῇ τὸ Λυσίππειο φτέρωμα, ἡ ἐλαστικὴ ἐλαφράδα· τὰ σκέλη, ἀποτραβηγμένα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἔχουν ζωηρὴν ἀντικίνηση, ἡ ἔμπνευση εἶναι ἀστείρευτη, δροσερή.

Χρωστοῦμε λοιπὸν στὸ ναυάγιο τοῦ ἀρχαίου πλοίου τὸ ἀπόκτημα ἑνὸς πρωτοτύπου ἔργου τῆς ἐποχῆς, ὑπογραμμένου μάλιστα ἀπὸ ἓναν χαλκοπλάστη καὶ τορνευτὴ, γνωστὸν ἀπὸ τὸν ἀνεπιφύλακτο θαυμασμὸ τοῦ Πλινίου. Εἶναι τοῦτο ἓνα ἀπὸ τὰ λιγοστά, ἀλλὰ πολὺτιμα χάλκινα ἀγάλματα ποὺ τὰ κράτησε ἡ θάλασσα στουὺς κόλπους της, σῶζοντάς τα ἀπὸ τὴ μανία τῶν ἀνθρώπων.

Λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ ἀνακάλυψη τῶν ἑλληνικῶν ἔργων στὴ Μαεντία εἶχαν ἀναδυθῇ ἀπὸ τὸ βυθὸ τῶν Ἀντικυθήρων, ἀνάμεσα σὲ πολλὰ μαρμάρινα ἀγάλματα φαγωμένα ἀπὸ τὴν ἀρμύρα, τὰ κομμάτια ἑνὸς μεγάλου χάλκινου ἀγάλματος. Ὅταν ἐστήθηκε ἀπὸ ἓναν ξένο γλύπτη, χωρὶς τὴν ἐπίβλεψη ἀρχαιολόγου, τὸν εἶπαν «Νέον ἀπὸ τὰ Ἀντικύθηρα»· μὲ τὸ μαγικὸ αὐτὸ ὄνομα εἶναι γνωστὸς ἕως τις ἡμέρες μας ὁ ὅλο τὸν κόσμος. Νὰ εἶναι ἄραγε Περσέας ποὺ κρατοῦσε τὸ κεφάλι τῆς Μέδουσας ἢ Πάρις μὲ τὸ μῆλο; Τὴν τελευταία ὑπόθεση τὴ στηρίζουν τὰ ἐλαφρὰ ἀνοιγμένα μεθοδικὰ δάχτυλα καὶ καμὶα καλύτερη δὲν βρέθηκε νὰ τὴν ἀχρηστέψει. Οἱ ἀρχαιολόγοι ὅμως δὲν ἦταν ἱκανοποιημένοι ἀπὸ τὴν ὄψη του, οἱ ἱστορικοὶ τῆς ἀρχαίας τέχνης ἀπέφευγαν νὰ εἰκονίσουν ὅλο τὸ ἔργο. Διέκριναν ὅτι ἡ ἐπιφάνεια εἶχε σκεπαστῇ μὲ ξένα στοιχεῖα ἀπὸ τὸν νεώτερο γλύπτη, ποὺ εἶχε ἀφεθῇ νὰ τὸ ἀνασυστήσῃ χωρὶς ἐπιστημονικὸν ἔλεγχο.

Οἱ αὐθαιρεσίες του ἔγιναν φανερώτερες στὴ νέαν ἀνασύσταση τοῦ ἀγάλματος, ὅστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμο. Τὴν ἀνέλαβαν μὲ τὴν ὁδηγία ἀρχαιολόγου αὐτῇ τὴν φορὰ δύο εἰδικοὶ καὶ ἔμπειροὶ ὑπάλληλοι, ὁ παλαίμαχος καὶ ἔμπειρος γλύπτης τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Ἀνδρέας Παναγιωτάκης, ποὺ τὸν κηδέψανε τελευταῖα, καθὼς καὶ ὁ ἀξέχαστος Γιάννης Μπάκουλης, ὁ πρόωρα χαμένος ἱκανώτατος ἀρχιτεχνίτης, μὲ τὴν πρωτόφαντη μουσειακὴ μνήμη, μὲ τὴ φανατικὴ προσήλωση στὴ δουλειά. Καρπὸς πολὺμηνων ἐντατικῶν κόπων στέκεται τώρα ὀρθὸς ὁ χάλκινος νέος θεϊκὸς κυρίαρχος καὶ φωτεινός· ἡ κίνησή του ἡ ἐλευθέρη, ἡ σοφὰ ζυγισμένη στάση, ἡ ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὴν κίνηση τῶν σκελῶν καὶ τῶν χειρῶν καὶ ἡ ἀμέριμνη στροφή τοῦ κεφαλιοῦ δείχνουν ὅτι τὸ ἔργο τοῦτο τῆς ὥριμης κλασσικῆς ἐποχῆς τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ., κλείνει μέσα του ὅλη τὴν πλούσια παράδοση τῶν φημισμένων σχολῶν τῆς πελοποννησιακῆς χαλκοπλαστικῆς.

Με μιὰ θεϊκότητα μεγαλύτερης σύλληψης, φανταστικά δραματική υψώνεται ἓνα ἄλλο, τὸ σημαντικώτερο δῶρο τῆς θάλασσας, ὁ Ποσειδὼν τοῦ Ἀρτεμίου, ἔργο καὶ αὐτὸ κάποιου Πελοποννησίου χαλκοπλάστη. Θὰ χρειαζόταν σελίδες ὁλόκληρες ἢ περιγραφή, ὅπως καὶ ἡ ἐξιτόρηση τῆς ἀνακάλυψής του (1928), ποὺ τὴν ἀκολούθησε ἀμέσως ἡ ἀλίευση τοῦ τζόκεϋ καὶ τῶν κομματιῶν ἑνὸς μεγάλου ἀλόγου.

Ψαράδες βρῆκαν στὰ δίχτυα τους τὸ 1925 ἓνα ἄλλο ἔργο μικρότερης πνοῆς, τὸν «Νέο τοῦ Μαραθῶνα». Εἴτε εἶναι πρωτότυπο, εἴτε – ὅπως φαίνεται πιθανώτερο – ξαναχυμένο ἀντίγραφο κάποιου ἀθηναϊκοῦ ἔργου, γοητεύει μὲ τὴν πραξιτελικὴν ἀβρότητα, μὲ τὸ ὄνειρο στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου.

Ἔτσι, ἂν ἐξαίρεσουμε τὸν Ἡνίοχο τῶν Δελφῶν, ὅλα τὰ μεγάλα χάλκινα ἀγάλματα ποὺ στολίζουν τὸ Ἐθνικὸ μας Μουσεῖο προέρχονται ἀπὸ ναυάγια πλοίων. Δὲν ἦταν ὅμως γραπτὸ νὰ σωθοῦν τὰ ἄλλα, τὸ μεγάλο πλῆθος ποὺ μεταφέρθηκε στὴ Ρώμη ἀπὸ τὶς ὑποδουλωμένες ἐλληνικὲς πολιτεῖες. Οἱ ἐπιδρομὲς τῶν βαρβάρων ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου καὶ ὕστερα, ὅχι λιγώτερο ἢ ἔλλειψη ἀπὸ μέταλλα στὰ χρόνια τοῦ Μεσαίωνα, τέλος τὸ φανατικὸ μίσος τῶν Χριστιανῶν ἔφεραν κάθε λογῆς ἀκρωτηριασμοὺς καὶ καταστροφὲς στὰ χάλκινα ἀγάλματα.

Ἐνα μόνον, ἀλλὰ σπουδαῖο, ἐσώθηκε στὸ πείσμα τοῦ χρόνου καὶ τῆς ἀνθρώπινης μοίρας καὶ εἶναι στημένο σήμερα σὲ καίρια, ψηλὴ θέση τῆς Ρώμης. Ὁ Μάρκος Αὐρήλιος, ὁ καβαλλάρης τοῦ Καπιτωλίου. Ὁ φιλοσοφημένος αὐτοκράτορας ποὺ ἔγραψε σὲ ἐλληνικὴ γλῶσσα τὸ *Εἰς ἑαυτὸν*, ὀρθώνεται πάνω στὸ ἄλογο του κυρίαρχος, ἀλλὰ πρᾶος καὶ στοχαστικός. Σ' αὐτὸν δὲν ἐτόλμησε ὁ ὄχλος νὰ βάλει χερί γιατί, καθὼς εἶχε ξεχαστῇ τὸ ὄνομά του, πίστεψαν στὰ χρόνια τοῦ Μεσαίωνα ὅτι παράστανε κάποιον Χριστιανὸ καὶ μάλιστα Ἁγίον, τὸν Ἁγιο Κωνσταντῖνο. Ἦταν χωρὶς ἄλλο ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου, ἡ κατασταλαγμένη ἐκείνη κάπως βαρύθυμη ἀνθρωπιὰ ποὺ ὁ Ἕλληνας χαλκοπλάστης ἔχυσε πάνω στὸ πρόσωπό του, ἦταν καὶ ἡ κλασσικὴ σύνδεση τοῦ ἀναβάτη μὲ τὸ ἄλογο ποὺ μετὰ διναν, φαίνεται, μιὰν εὐλάβεια πρὸς τὸ ἐπιβλητικὸ ἔργο.

Μεσολαβητὴς ἀνάμεσα στὴν ἐλληνικὴ σκέψη καὶ στὸ Χριστιανισμὸ δέχτηκε ὁ Ρωμαῖος αὐτοκράτορας σ' ὅλους τοὺς σκοτεινοὺς αἰῶνες τὸ προσκύνημα τῶν πιστῶν. Σήμερα, κυκλωμένος πάνω στὸ Καπιτώλιο ἀπὸ τὴν ἀρχαία καὶ τὴ μεσαιωνικὴν ἱστορία τῆς Ρώμης, ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ δημιουργήματα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, Ἕλληνας Ρωμαῖος καὶ Χριστιανὸς μαζί, υψώνεται σὰν ἓνα σύμβολο τῶν ἱστορικῶν πεπρωμένων ποὺ διαμόρφωσαν τὸν πλούσιο καὶ ζωντανό, τὸν ἀκατάλυτον εὐρωπαϊκὸ πολιτισμό.

1. [Πλουτ. *Μάρκελ*. 1, 3].

2. [Πλουτ. *Αἰμ. Παῦλ*. 32, 5].

3. [Αὐτόθι 34, 6].

Τὸ Μουσεῖο τῆς Φερράρας

11 1958

Ἐνα ἀπὸ τὰ γοητευτικότερα ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα τῆς χρονιᾶς ποὺ φεύγει στάθηκε χωρὶς ἄλλο μία ἀττική ἐρυθρόμορφη κύλιξ ἀσυνήθιστων διαστάσεων καὶ ὀλοστόλιστη, μὲ ζωγραφικὴ διακόσμηση χωρὶς φειδῶ, ποὺ σκεπάζει ὅλες τὶς πλευρὰς τοῦ ἀγγείου.

Τὸ μεσαῖο ἔμβλημα ἔχει τὴν μαγευτικὴν, ὄνειρεμένην εἰκόνα δύο ἐφήβων, νικητῶν σὲ κάποιον, πιθανώτατα ἵππικὸν ἀγώνα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς πλατεῖες ταινίες ποὺ στεφανώνουν τὰ κεφάλια τοὺς καὶ κρέμονται χαμηλὰ ἕως τοὺς ὤμους. Προχωροῦν ὁ ἕνας πάνω στὸ ἄλογο, ὁ ἄλλος πεζὸς πρὸς ἕνα βωμὸ γιὰ νὰ προσφέρουν μιὰν ἀναίμακτη θυσία στὸ Θεὸ ποὺ τοὺς παραστάθηκε γιὰ νὰ κερδίσουν μιὰ περίλαμπρη νίκη.

Γύρω γύρω κυκλῶνεται τὸ κεντρικὸ αὐτὸ ἔμβλημα ἀπὸ μιὰ ζωγραφιὰ ποὺ δίνει σὲ συνέχεια ὅλα τὰ κατορθώματα τοῦ Θησέα, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα τὸν ἀγώνα μὲ τὸν Προκρούστη, μὲ τὸν Σίνη, μὲ τὸν Μαραθώνιο ταῦρο· ἀπὸ τὸ τελευταῖο δὲν λείπει οὔτε ἡ καλόγνωμη γερόντισσα ποὺ ἐβοήθησε τὸν Ἀθηναῖον ἥρωα στὸν ἄθλο τοῦ τοῦτον, ἡ Ἑκάλη. (Ἀλήθεια, μὲ πόσῃν ἱστορίᾳ δὲν θὰ πλουτιζόταν τὸ ὁμώνυμο δροσερό, ἀλλὰ ἀγέλαστο προάστειο ἂν ἔστηναν σὲ μιὰ κεντρικὴ θέσῃ ἕνα μαρμάρينو μνημεῖο, ὀλόγλυφο καλύτερα παρὰ ἀνάγλυφο, ποὺ θὰ παράσταινε τὴν τοπικὴν ἡρωίδα στηριγμένη στὸ ραβδί της, ὅπως τὴν ἔδωσαν οἱ ἀρχαῖοι ἀγγειογράφοι! Φτάνει νὰ μὴν ἀνατεθῇ ἡ κατασκευὴ τοῦ ἔργου, ὅπως γίνεται τόσο συχνὰ, σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς ἐκτελεστὲς ἐκείνους μεγαλόσχημων μνημείων, ποὺ δὲν τοὺς ἔθρεψαν οἱ Μοῦσες.)

Ἡ κύλιξ αὐτὴ εἶναι ἕνα μέσα στὸ πλῆθος τῶν θαυμαστῶν ἀττικῶν ἀγγείων ποὺ ἔδωσε, δίνει καὶ θὰ χαρίσει μελλοντικὰ ἡ ἀνασκαφὴ μιᾶς ἀρχαίας νεκρόπολης κοντὰ στὸ Κα..μάκιο τῆς Ἀδριατικῆς, βόρεια ἀπὸ τὴ Ραβέννα. Οἱ ἐρευνητὲς πιστεύουν δικαιολογημένα ὅτι τὸ νεκροταφεῖο ἀνῆκε σὲ μιὰ πολιτεία ποὺ τὸ ὄνομά της ἦταν Σπῖνα. Οἱ συγγραφεῖς τὴ λένε «πόλιν ἑλληνικὴν» ἢ, ὅπως ὁ Στράβων:

Μεταξὺ δὲ Βούτριον τῆς Ῥαουέννης πόλισμα καὶ ἡ Σπῖνα, νῦν μὲν κωμίον πάλαι δὲ Ἑλληνὶς πόλις ἑνδοξος. Θησαυρὸς γοῦν ἐν Δελφοῖς Σπινητῶν δείκνυται καὶ τᾶλλα ἱστορεῖται περὶ αὐτῶν ὡς θαλασσοκρατησάντων¹.

Ὁ ἄλλος ἀρχαῖος γεωγράφος, ὁ Σκύλαξ, λογαριάζει πὼς ἀπὸ τὴν Πίζα ἐχώριζε τὴ Σπῖνα «τριῶν ἡμερῶν ὁδός».

Πρὶν ὅλη ἡ περιοχή, ἡ Βάλλε Τρέμπα, γίνεται σιγὰ σιγὰ ἀπὸ τὴς ἐπιχώσεις τοῦ Πάδου βάλτος, λιμνοθάλασσα καὶ τραβηχτὴ ἡ Σπῖνα πρὸς τὰ μεσόγεια, ἦταν παραθαλάσσια, πάνω στὶς ἐκβολὲς ἐνός «στόματος» τοῦ Πάδου, τοῦ Σπινήτη ποταμοῦ. Ἡ θέσις τούτῃ ἡ καίρια γιὰ τὸ εἰσαγωγικὸ καὶ τὸ ἐξαγωγικὸ ἐμπόριο ἐκέντρισε, ὅπως ἦταν ἐπόμενο, τοὺς Ἕλληνες θαλασσοπόρους νὰ ἐγκατασταθοῦν μονιμώτερα ἐκεῖ. Κατὰ τὴν παράδοση ὄχι νησιῶτες, ἀλλὰ στεριανοί, οἱ Πελασγοὶ τῆς Δωδώνης ξεκίνησαν ὅταν εἶδαν ὅτι δὲν ὑπῆρχε ἐδῶ τροφή γιὰ ὅλους καὶ περαιοῦνται τὸν Ἰόνιον μὲ τὰ πλοῖα. Ὅσοι ἀποφάσισαν τελικὰ νὰ μείνουν στὶς ἐκβολὲς τοῦ Πάδου προμηθεύτηκαν τροφίμα, ἔχτισαν τεῖχος γύρω στὸ στρατόπεδο καὶ σιγὰ σιγὰ τὴν μικρὴ πολιτεία ποὺ ἀργότερα ἐπρόκοψε τόσο ὥστε ἐπρόσφερε στὸ Δελφικὸν Ἀπόλλωνα ἓνα «θησαυρό» σὲ σχῆμα ναῖσκου γιὰ νὰ φυλάνε μέσα τὰ ἀφιερώματά τους. Πρέπει γρήγορα ὁ πληθυσμὸς τῆς Σπίνας νὰ ἔγινε μικτός, γιατί διπλα στοὺς Ἕλληνες ἦλθαν καὶ ἐγκαταστάθηκαν καὶ ἐντόπιοι πληθυσμοί, ἰδιαίτερα Ἑτροῦσκοι.

Ἡ ἀνασκαφὴ ἄρχισε ἀπὸ τὸ 1922 μὲ δυσκολώτατες συνθήκες γιατί οἱ τάφοι βρίσκονται μέσα στοὺς βάλτους, κάτω ἀπὸ τὰ λασπόνερα ποὺ εἶχε ξεχύσει ὁ Πάδος. Ἔως τὸ 1935 εἶχαν βρεθῇ 1213 τάφοι καὶ ἀπὸ τότε τὰ εὐρήματα πολλαπλασιάστηκαν. Τί ἄλλο εἶχε νὰ προσφέρει μιὰ ἐλληνικὴ καὶ ἐτρουσκικὴ νεκρόπολις παρὰ ἐλληνικὰ ἀγγεῖα;

Τὸ σημαντικὸ, ἀνάμεσα σὲ τόσα ἄλλα, δίδαγμα τῆς ἀνασκαφῆς ἦταν ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ λίγα ἐντόπια καὶ ἀσήμαντα, τὰ ἐτρουσκικὰ ἀγγεῖα, τὰ ἄλλα ἦταν σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀττικὰ. Σπανίζουν ἀκόμη καὶ τὰ ἰταλιωτικά, ἔργα τῶν Ἑλλήνων τῆς κάτω Ἰταλίας, ποὺ βρίσκονται τόσο συχνὰ μέσα στοὺς ἐτρουσκικοὺς τάφους. Τοῦτο σημαίνει ὅτι, ἀπὸ τὴς ἀρχῆς τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ. τὸ ἀττικὸ ἐμπόριο, ὁ ἀθηναϊκὸς κεραμεικός, εἶχαν κατορθώσει νὰ μονοπωλήσουν τὴν εἰσαγωγή στὴ γωνιά τούτῃ τῆς Ἀδριατικῆς.

Ξέρουμε σήμερα ὅτι ὁ προορισμὸς τῶν ἀγγείων αὐτῶν, τῶν ζωγραφιστῶν, ἦταν ἀποκλειστικὰ νεκρικός. Τὰ παράγγελλαν οἱ Ἕλληνες ἄποικοι, ἀλλὰ καὶ οἱ ἐντόπιοι πληθυσμοὶ γιὰ νὰ συντροφεύουν τοὺς νεκρούς – μὲ τὴν εὐφροσύνη τοῦ μελωδικοῦ σχήματος καὶ μὲ τοὺς μύθους ποὺ ἱστοροῦσαν οἱ παραστάσεις – σ' ὅλη τὴ δεύτερη, τὴν ἀτέλειωτην ἐπιβίωσή τους. Γιὰ τὴ νεκρόπολις τῆς Σπίνας ἐξακριβώθηκε ὅτι ὑπῆρχαν σύγχρονα οἱ δύο τρόποι ἢ καὶ οἱ δύο ταφῆ τῶν νεκρῶν· τὰ μεγαλύτερα ἀγγεῖα περιεῖχαν τὰ μισοκαμένα κόκκαλα, χρησίμευαν ἄρα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ σχῆμα τους, ὡς κάλπιδες τῶν ὀστέων. Τὰ μικρότερα βρίσκονταν διπλα στοὺς θαμμένους κάποτε καὶ ὀλόγυρά τους. Μερικὰ τὰ εἶχαν χρησιμοποιοῦν φαίνεται καὶ ὅσο ζοῦσαν, ὅπως δείχνουν τὰ χαραγμένα ὀνόματα, ὀνόματα ἐλληνικά: Διονύσου (δηλαδὴ κτῆμα), Ζάνθιππος, Ἑρμᾶ. Ὑπάρχουν ὁμως καὶ «γκραφίτι», χαράγματα ἐτρουσκικὰ ποὺ μαρτυροῦν καὶ αὐτά, μαζὶ μὲ τὰ ἐτρουσκικὰ χάλκινα ποὺ βρέθηκαν στοὺς τάφους, ὅτι στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ. ζοῦσε εἰρηνικὰ ἀνάμικτος πληθυσμὸς στὸν εὐπορὸ τοῦτο τόπο.

Για τόσες χιλιάδες ἀγγεία ἦταν ἀνάγκη νὰ χτιστῇ ἓνα μεγάλο Μουσεῖο, ποῦ ἄλλοῦ, παρὰ στὴν πὺδ κοντινὴ πολιτεία, τὴν ἱστορικὴ Φερράρα; Ἐκεῖ βρέθηκε, ἀνάμεσα στὰ τόσα ἄλλα, ἓνα μεγάλο παλάτι τῆς Ἀναγέννησης καὶ διασκευάστηκε μὲ τὸ σεβασμὸ ποῦ ἔχουν οἱ Ἴταλοὶ γιὰ τὰ μνημεῖα τους, χωρὶς πεζότητες καὶ βανδαλισμούς. Τὸ 1936 ἦταν ἀνοιγμένο τὸ Μουσεῖο ἐστéγαζε ὅμως ἓνα μόνο τμῆμα ἀπὸ τὰ εὐρήματα, ἐκεῖνα ποῦ εἶχαν ἔως τότε συγκολληθῇ.

Ἡ πόλη τῶν Ἑστε ἔχει τὸ καλοκαίρι τὴν ἄφωνη καταχνιὰ ἐνὸς τόπου ποῦ βρίσκεται στὸ καμπῖσιο βάθος μιᾶς ἀκίνητης λαγκούνα· ὁ ἀέρας, κάπως ἀρρωστημένος ἐπηρεάζει ἄσχημα τὸ θυμικὸ. Ὅμως γρήγορα θερμαίνεται κανεὶς ἀπὸ τὸ χρῶμα ἐκεῖνο τὸ μαγευτικὸ ποῦ δίνουν σὲς ἰταλικὲς πολιτεῖες ἡ ἱστορία καὶ ἡ τέχνη: ἡ μητρόπολη, τὰ παλάτια, τὸ πέρασμα ὀνομαστῶν προσώπων. Τὶς φεγγαρόλουστες νύχτες θαρρεῖ κανεὶς πὼς παλαιὰ φαντάσματα συνωμοτῶν ποῦ ἐφυλακίστηκαν ἀπὸ τὸν Ἱππόλυτο Ἑστε, ἀλλὰ καὶ τοῦ Ἀριόστου καὶ τοῦ Τάσσου, ποῦ ἔζησαν καὶ ἔψαλλαν στὴν αὐλὴ τῶν δουκῶν τούτων, πλανῶνται γύρω ἀπὸ τὸ κάστρο, τὸ κυρίαρχο μέσα στὴν πόλη. Τὴν τάφρο, τὴ φόσα του, φροντίζουν πάντα οἱ ἀρμόδιοι νὰ τὴν κρατοῦν γεμάτη ἀπὸ νερό, ὅπως ἦταν στὰ παλαιὰ ἐκεῖνα χρόνια.

Ὁ Γιάκομπ Μπούρχαρτ στὴν *Ἱστορία τῆς Ἀναγέννησης στὴν Ἰταλία* (πότε ἐπὶ τέλους θὰ μεταφραστῇ καὶ στὴ γλώσσα μας τὸ πλούσιο, φωτεινὸ, μνημειακὸ, τὸ ἀγέραστο τοῦτο βιβλίο;) προσδιορίζει τὴ μεγάλη σημασία καὶ ἀκμὴ τῆς Φερράρας: «Τὸ 1497 ἦταν τόσο πυκνὰ κατοικημένη ποῦ δὲν ὑπῆρχαν πιά σπίτια γιὰ ἐνοίκιασμα. Ἡ Φερράρα εἶναι ἡ πρώτη σύγχρονη πολιτεία τῆς Εὐρώπης. Ἐδῶ πρώτη φορὰ ἔγιναν μὲ κατάνευση τῶν δουκῶν τόσο μεγάλες καὶ κανονικὰ διαρρυθμισμένες συνοικίες. Πλούσιοι πρόσφυγες ἀπ' ὅλη τὴν Ἰταλία, οἱ περισσότεροι Φλωρεντινοὶ παρορμήθηκαν νὰ κατοικήσουν καὶ νὰ χτίσουν παλάτια ἐδῶ».

Δὲν στάθηκε ὥστόσο ποτὲ ἡ Φερράρα ἓνα μεγάλο πολιτικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ κέντρο ὅπως ἡ Φλωρεντία ἴσως γι' αὐτὸ καὶ τὸ συνέδριο γιὰ τὴν ἔνωση τῶν ἐκκλησιῶν, ἃν καὶ ἄρχισε ἐδῶ τὸ 1438, συνεχίστηκε ἀμέσως κατόπι στὴ Φλωρεντία. Στὴν ἔλλειψη σπουδαίων Μουσείων ἦλθαν τὰ ἀναπάντεχα ἑλληνικὰ ἀριστουργήματα νὰ χαρίσουν στὴ Φερράρα ἓνα κεντρικὸ προσκύνημα τῶν διψασμένων γιὰ τὴ γνώση τῆς τέχνης. Τὸ παλάτι ποῦ τὰ στεγάζει ἐπιβάλλεται ὄχι τόσο μὲ τὴν πρόσοψη, ὅσο στὴν ἐσωτερικὴν αὐλὴ μὲ τὴ γαλήνια διπλὴ λότζα. Οἱ εὐγενικὲς καμπύλες τῶν ἀπλῶν τόξων τῆς ἀνακαλοῦν ἀξέχαστες αὐλὲς ἄλλων κλασσικῶν κτιρίων τῆς Ἀναγέννησης, πρῶτα ἀπ' ὅλα τῆς Καγκελλαρίας στὴ Ρώμη, ποῦ προβάλλει πάντα γιὰ σύγκριση, ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀθάνατη τεχνοκρητικὴν ἀνάλυση τοῦ Βέφλιν.

Μέσα σὲς αἰθούσες σπουδάζουμε τὴν ἀνθησι τοῦ ἀττικοῦ ἐρυθρόμορφου ρυθμοῦ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν σχημάτων ἄπειροι εἶναι καὶ οἱ μῦθοι ποῦ ἱστῶρησαν οἱ ζωγράφοι πάνω στὰ ἀγγεία τοῦτα. Ἐκεῖνη ἡ τρυφερὴ Δανάη μέσα στὴ λάρνακα, ποῦ κρατᾷ σφιχτὰ ἀγκαλιασμένο τὸ μωρό τῆς, τὸν Περσέα –

κεντρικὸ ἔμβλημα μιᾶς κύλικος – ἥ, σὲ μιὰν ἄλλη, ἡ ἄμοιρη Κασσάντρα ἡ γονατισμένη ἱκετευτικὰ στὸ βωμὸ τοῦ Ἀπόλλωνα. Πάνω τῆς μανιασμένη ἢ Κλυταιμνήστρα ὑψώνει τὸ πελέκι γιὰ τὸ χτύπημα τοῦ θανάτου, ἐνῶ στὸ βάθος πέφτει ὁ μέγας χάλκινος τρίποδας, σὰν ὀργισμένη φωνὴ τοῦ Θεοῦ γιὰ τὸ ἀνιερὸ φονικό. Δὲν λείπουν καὶ οἱ σκηνὲς ἀπὸ τῆ ζωῆ, τῆ ζωῆ τῆς Ἀθήνας: συμπόσια, παλαῖστρος, λαμπαδηδρομία, θέατρο.

Στοὺς μεγάλους κρατῆρες καὶ τοὺς ἀμφορεῖς ὑψώνονται οἱ μορφὲς μὲ συνταιριασμένη ἡρωϊκότητα στὴ στάση καὶ στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου. Διακρίνει κανεῖς τὰ χέρια, τὴν τεχνοτροπία σπουδαίων ζωγράφων: τοῦ «ζωγράφου τοῦ Βορέα», τοῦ «ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέα», τοῦ «ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν», τοῦ Πολίωνος καὶ ἄλλων. Θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου, ἐπικοὶ καὶ ἄλλοι ἥρωες, Ἀμαζόνες, Γίγαντες, Σάτυροι καὶ Μαινάδες, μάχες καὶ συμπλοκὲς περνοῦν μπροστὰ μας πάντα γνώριμοι καὶ πάντα ζωντανοί.

Μοναδικὸς μέσα στοὺς μεγάλους κρατῆρες εἶναι ἐκεῖνος μὲ τὴ χθόνια, μυστηριακὴ παράσταση. Φοβεροὶ καὶ ἀμίλητοι κάθονται στοὺς θρόνους τοὺς ὁ Ἰακχος καὶ ἡ Ἑκάτη, ἐνῶ γύρω τοὺς ἀντηχεῖ ὁ χορὸς τῶν μυστῶν: ἐκστατικὲς γυναῖκες μὲ φίδια γύρω στὰ κεφάλια τοὺς, ἓνας αὐλητῆς καὶ μία αὐλήτρια συνοδεύουν τὴ λειτουργικὴ τούτη προσφορὰ στοὺς θεοὺς τοῦ κάτω κόσμου.

Γιὰ τοὺς μακρινοὺς ἐκείνους Ἑλληνες ἀποίκους, ποὺ καθὼς δὲν ἦταν Ἀθηναῖοι, εἶχαν κρατήσει ἕως μέσα στὴν ἐποχὴ τοῦ Περικλῆ, τὸν πανάρχαιο φόβο γι' αὐτοὺς ποὺ κυβερνοῦν κάτω ἀπὸ τὴ γῆ, ἐτοίμασαν οἱ τεχνουργοὶ κρατήρων τοῦ Κεραμικοῦ θέματα ἀσυνήθιστα στὴν Ἀθήνα. Μεγάλοι τεχνῖτες καὶ ζωγράφοι, ἀνοιχτὰ μυαλά, πλούσιοι σὲ φαντασία ἤξεραν νὰ προσαρμόζονται στὸν κόσμο ἄλλων ποὺ εἶχαν μάθει, πέρα ἀπὸ τὴ θάλασσαν, νὰ θαυμάζουν καὶ νὰ ἀναζητοῦν μὲ ἐπιμονὴ τὴν εὐλογία τῆς ἀττικῆς τέχνης.

1. [Σιτράβ. Γεωγρ. 5, 1, 7].

Ἡ ὁδὸς Τριπόδων

11 I 1958

Καὶ τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη

Ἀνάμεσα στὰ ἀρχαῖα συγγράμματα ὅσα περιεῖχαν πολύτιμες πληροφορίες καὶ κρίσεις γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, ποὺ μόνο ἀπήχησέ τους ἔφτασε ἕως ἐμᾶς ἦταν ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Ξενοκράτη, τοῦ Πολέμωνα καὶ ἄλλων καὶ τὰ 15 βιβλία τοῦ Ἡλιοδώρου γιὰ τὴν Ἀκρόπολη. Μιὰ συστηματικὴ, φαίνεται, περιγραφὴ ὅλων τῶν κυρίων, τῶν ἀναθημάτων, τῶν ἀγαλμάτων, τῶν ἐπιγραφῶν. Θὰ εἶχε ὁ Ἡλιόδωρος χωρὶς ἄλλο μεγαλύτερη ὀπτικὴν εὐαισθησία ἀπ' ὅ,τι ὁ πολὺ μεταγενέστερος, ὑπερβολικὰ λόγιος περιηγητὴς Πausanias, ἀφοῦ ἔγραφε (ὁ πρῶτος) στὸν 2ον αἰῶνα π.Χ. ὅταν οἱ καρποὶ τῆς αἰσθητικῆς καὶ μουσικῆς παιδείας τῶν Ἑλλήνων ἔμεναν ἀκόμη ὥριμοι καὶ δημιουργικοί.

Τι θὰ ἦταν ἐκείνη ἡ χαμένη γιὰ πάντα περιγραφὴ τοῦ δρόμου κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, αὐτοῦ ποὺ ἔφτανε ἕως τὴν ἀνατολικὴν εἴσοδο τοῦ περιβόλου τοῦ διονυσιακοῦ θεάτρου, ἀφοῦ ἔφερνε γύρω ἓνα μέρος τοῦ βράχου τῆς Ἀκρόπολης ἀπὸ τὴ βορειοανατολικὴ πλευρά, τῆς ὁδοῦ Τριπόδων: «Περὶ τῶν ἐν Ἀθήνῃσι Τριπόδων». Ξέρουμε ὅτι ἐδῶ συνήθιζαν νὰ περιπατοῦν οἱ κομποὶ νέοι τῆς Ἀθήνας, μαγεμένοι ἀπὸ τὰ ἀναθήματα ἐκεῖνα τὰ στημένα στὸν Διόνυσο, τὰ περισσότερα ἀπὸ τοὺς χορηγοὺς ποὺ εἶχαν βραβευθῇ στοὺς μουσικοὺς καὶ τοὺς δραματικοὺς ἀγῶνες: τοὺς χάλκινους τρίποδες. Ἐνωρὶς σχετίστηκε στὴν Ἀθήνα: τρίποδας μὲ τὸν Διόνυσο, ἐνῶ στὰ παλαιὰ χρόνια ἦταν ἱερὸς τοῦ Ἀπόλλωνα. Στὸ Πύθιον, στὸ ναὸ του κοντὰ στοὺς στύλους τοῦ Ὀλύμπου Δία πρέπει, ἂν κρίνουμε ἀπὸ μερικὲς παραστάσεις, νὰ ἦταν στημένοι ἀπὸ τὴ γεωμετρικὴ κιόλας ἐποχὴ χάλκινοι τρίποδες, ὅπως, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς Δελφούς, καὶ στὸ ἄλλο περίφημο ἱερό του στὸ Πτῶν τῆς Βοιωτίας.

Στὰ κλασσικὰ χρόνια δὲν ἔχουν πιά οἱ τρίποδες τὴν πλούσια σκευὴ τῶν πανύψηλων γεωμετρικῶν καὶ τῶν ἀρχαϊκῶν τριπόδων, ὅπως τοὺς ξέρουμε ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴς τῆς Ὀλυμπίας καὶ τῆς Ἀκρόπολης. Βαρεῖα ὀλοστόλιστα πόδια – τρία πάντοτε – συγκρατοῦσαν τότε τὸν λέβητα, τὸ στρογγυλὸ κακκάβι. Τὸ μαγευτικώτερο ἦταν τὰ ἀγαλματάκια ποὺ ἔστεκαν γύρω στὸ χεῖλος ἢ συγκρατοῦσαν τὶς ψηλές, κυκλικές λαβές: Ἴππεῖς, ζῶα, μορφές τοῦ μύθου ὅπως ὁ Μινώταυρος ἢ οἱ ἄγριοι Τελχίνες, οἱ μυθικοὶ ἐκεῖνοι χαλκιάδες ποὺ φέρνουν ἔτοιμο τὸ σκεῦος ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι. Στὰ κλασσικὰ χρόνια ἀπαρνή-

θηκαν οί τεχνίτες τριπόδων ὅλον αὐτὸν τὸν κόσμον ποὺ γυρόφερνε στὸ χεῖλος θέλοντας νὰ πετύχουν ἓνα σχῆμα σοβαρό, στηριγμένο μόνο στὰ λειτουργικὰ στοιχεῖα, μὲ ζυγισμένες τὶς ἀναλογίες, μὲ εὐγενισμένες τὶς γραμμές.

Συνήθιζαν οἱ χορηγοὶ τῶν δραματικῶν καὶ ἄλλων ἀγώνων, ὅταν βραβεύονταν ν' ἀφιερώνουν τοὺς τρίποδες, νὰ τοὺς στήνουν πάνω σὲ βάθρα, ὁμορφα ἐργασμένα· περισσότερο σ' αὐτὰ παρὰ στοὺς ἴδιους τοὺς τρίποδες θὰ ἦταν ἴσως ἀφιερωμένη ἡ περιγραφή τοῦ Ἡλιοδώρου.

Μιά καλὴ τύχη ἔσωσε ἓνα ἀπ' αὐτὰ τὰ βάθρα, τριπόδων, τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη. Τὸ ἀντικρύζουμε ἀπὸ τὴν Πύλη τοῦ Ἀδριανοῦ στὸ βάθος ἐνὸς στενοῦ δρόμου, τῆς ὁδοῦ Λυσικράτους. Ἔως πέρυσι σταματοῦσε τὸ βλέμμα πρῶτα σ' ἓνα σεμνὸ σπίτι τῆς Λεωφόρου μὲ ἀπλὴ πρόσοψη ἀπὸ τὰ παλαιὰ ἀθηναϊκά, τοῦ πιδ ἄγνου κλασικιστικοῦ τύπου: στὴν Εὐαγγελικὴν Ἐκκλησία. (Γιατὶ ἔπρεπε νὰ πέσει καὶ αὐτὸ τὸ κτίριο ποὺ ἔδινε κοντὰ στὸ μνημεῖο ἓναν ποιητικὸ καὶ σεβάσμιο τόνο δὲν τὸ καταλαβαίνουν μερικοί, εὐτυχῶς ὄχι λίγοι.)

Ἡ ἐπιγραφή ποὺ διαβάζουμε στὸ μαρμάρينو στήριγμα τοῦ καγκελλώματος: «Τὸ μνημεῖο τοῦτο ἀποχτήθηκε ἀπὸ τὴ Γαλλία τὸ 1669 καὶ ἀνανεώθηκε μὲ τὶς φροντίδες τῆς τὸ 1845 καὶ τὸ 1892» ἀνακαλεῖ τὴ γραφικὴν ἐκείνη, τὴ γνωστὴν εἰκόνα μὲ τοὺς Καπουκίνους καὶ τοὺς Ἰησουῖτες στὴν αὐλὴ τοῦ μοναστηριοῦ ποὺ περικλείει καὶ τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη μιὰ εἰδυλλιακὴ ὄψη ἀπὸ τὴν τουρκοκρατούμενη Ἀθήνα. Ἔτσι τὸ εἶδαν στὸν 18ον αἰῶνα δύο Ἀγγλοὶ μελετητὲς πρώτου μεγέθους, ὁ Σπιούαρτ καὶ ὁ Ρεβὲτ καὶ τὸ ἔδωσαν στὸ ἀνεκτίμητο, τὸ μνημειακὸ σύγγραμμά τους ποὺ θὰ ὑψώνει πάντα τὸ πνεῦμα, θὰ γοητεύει τὴν ὄραση: *Ἀρχαιότητες τῆς Ἀθήνας*.

Ραδιὸ καὶ ἐράσμιο ὑψώνεται τὸ κυκλικὸ κτίριο πάνω στὴν τετράγωνη πώρινη βάση, στὸ «κρηπίδωμα». Τὸ τελευταῖο ἐξέχει τόσο μόνο ὅσο χρειάζεται γιὰ νὰ ὑπηρετεῖ, ὄχι νὰ πνίγει τὸν ὄγκο τὸν στημένο πάνω του, μὲ τὸ ἀλάθευτο ἐκεῖνο ἔνστικτο τῶν Ἑλλήνων γιὰ τὶς σωστὲς ἀναλογίες. Ἀνάμεσα στὸ κρηπίδωμα καὶ στὸ λευκὸ κτίσμα μεσολαβοῦν, γιὰ νὰ μὴ «κάθεται» τοῦτο πολὺ χαμηλὰ ἀπάνω του, τρία σκαλιὰ ἀπὸ μάρμαρο Ὑμηττοῦ, τὸ βαθὺ γαλάζιο ἐκεῖνο ποὺ τὸ χρησιμοποιοῦν συχνὰ οἱ ἀρχιτέκτονες γιὰ ἐναλλαγές καὶ γιὰ ἀνάδειξη τῶν μελῶν ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα καὶ ἔπειτα, ὅπως ἔκαναν παλαιότερα μὲ τὸ ἐλευσινιακὸ μάρμαρο (ζωφόρος τοῦ Ἐρεχθεῖου).

Στὰ πρῶτα ἀπὸ τὰ σκαλοπάτια αὐτὰ ποὺ καθὼς εἶναι στρογγυλά, μεταφέρουν καὶ μορφικὰ στὸν κυλινδρικό πυρήνα τοῦ μνημείου, πατοῦν ἔξ κολόννες μὲ κορινθιακὰ κιονόκρανα. «Τὸ μνημεῖον τοῦ Λυσικράτους εἶναι, ὅσον γνωρίζομεν τὸ πρῶτον οἰκοδόμημα εἰς τὸ ὁποῖον ἔγινε χρῆσις μόνον τοῦ κορινθιακοῦ ρυθμοῦ. Ὁ τρίπους δὲ τὸν ὁποῖον ἔφερεν ἦτο ἄθλον τῆς νίκης ἐνὸς χοροῦ παιδῶν τῆς Ἀκαμαντίδος φυλῆς καὶ ὁ Λυσικράτης ὠνομάζετο ὁ χορηγὸς ὁ ὁποῖος ἐδαπάνησε διὰ τὴν ἄσκησιν καὶ τὸν ἄλλον καταρτισμὸν τῆς φυλῆς. Αὐτὸς ἀνήγειρε καὶ τὸ μνημεῖον» (Χρ. Τσοῦντας).

Ἀνάμεσα στὰ κιονόκρανα καὶ στὴ σκεπὴ μεσολαβοῦν τὰ δύο ἀπαραίτητα μέλη τῶν ναῶν τοῦ ἰωνικοῦ ρυθμοῦ, τὸ ἐπιστύλιο καὶ ἡ ζωφόρος. Ἀπὸ τὴ μονόλιθη σκεπὴ ἔχει χαθῇ τὸ δαντελλένιο, τὸ ἀνθεμωτὸ στεφάνι, τὰ ἀκροκεράμια. Ἄν λείπει ἡ κορυφὴ τοῦ ἀναθήματος, ὁ τρίποδας, ποὺ ἡ ὄψη του θὰ ἔφερνε στὸν Διόνυσο τόση ἀγαλλίαση σώθηκε τοῦλάχιστο τὸ ὑπόβαθρό του μὲ τὰ λαξευμένα φύλλα ἀκάνθου, τοὺς ἔλικες καὶ τὰ ἀνθέμια.

Ἀπίστευτη εἶναι ἡ λεπτότητα τῶν ἀναγλύφων μορφῶν τῆς ζωφόρου. Γιὰ τὸ θέμα τῆς εἶναι σχεδὸν σύμφωνοι οἱ ἀρχαιολόγοι. Παρασταίνεται ἡ μεταμόρφωση ἀπὸ τὸν Διόνυσο Τυρρηγῶν πειρατῶν σὲ δελφίνια. Ὁ θεὸς καθιστὸς σ' ἓνα βράχο παρακολουθεῖ τοὺς Σατύρους ποὺ ἔχουν ἀναλάβει τὸ τραχὺ ἔργο. Κυριαρχεῖ ἡ ἔντονη κίνηση, διαγώνιες δίνουν τὸν κύριο τόνο στὴ σύνθεση, ἡσυχες μορφές παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στὶς σκηνές ποὺ δίνουν τὴν κορύφωση τῆς πάλης. Ἡ ἐλαφρότητα τῶν κινήσεων, ἡ μικρὴ ἔξαρση τῶν μορφῶν ἀπὸ τὸ βάθος, ἡ λεπτουργικὴ ἐπεξεργασία δὲν ἐρμηνεύονται ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ ἀττικοῦ ἀναγλύφου. Ἔργα κάποιου ἄλλου κλάδου ἔχουν ἐπιδράσει στὸν μαρμαρογλύφο καὶ αὐτὰ δὲν μποροῦν νὰ εἶναι ἄλλα ἀπὸ τὰ σφυρήλατα, τὰ μικρὰ μετάλλινα σκεύη.

Τὰ πολὺτιμα τοῦτα ἔργα τῆς «τορευτικῆς» τέχνης, ποὺ ἀργότερα, στὴν ἐλληνιστικὴν ἐποχὴ θὰ πάρουν νέαν ἄνθηση, γίνονται ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα πρὸ-τυπο καὶ γιὰ ἄλλες τέχνες· ἡ διακόσμηση πάνω στὸ σκληρὸ μάρμαρο παίρνει κάποτε ἀνεξήγητη ἀκρίβεια καλλιγραφικὴ, μεστὴ ὅμως ἀπὸ ζωὴ καὶ ἀπὸ νεῦρο. Σ' ἓνα κτίριο τόσο μικρῶν διαστάσεων, ποὺ παραστάθηκαν στὴν κατασκευή του οἱ ἴδιες οἱ χάριτες, ὅχι μόνο δὲν ἦταν ἀνάρμοστος ὁ δανεισμός μιᾶς ξένης τεχνικῆς, ἀλλὰ στάθηκε μιὰ γόνιμη ἐπινόηση ἡ μεταφορὰ στὸ λευκὸ μάρμαρο ἀνάλαφρων πλασμάτων τῆς μεταλλουργίας.

Μὲ τὶς ἀνασκαφὲς τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας τοῦ 1921, ὅπως καὶ μὲ τὶς παλαιότερες τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς τοῦ 1877 ἀποδείχτηκε ὅτι τὸ μνημεῖο εἶχε καὶ ὑπόβαθρο, κλιμακωτό, παρουσιαζόταν ἄρα, περισσότερο ὀρθωμένο, περίκομπο καὶ τρυφερό.

Σήμερα μὲ τὸ ἀνέβασμα τοῦ δρόμου τὰ σκαλοπάτια αὐτὰ εἶναι θαμμένα, ἄρα τὸ σύνολο ἔχει χάσει μαζὶ μὲ τὸ ὕψος καὶ κάτι ἀπὸ τὶς ἀναλογίες του. Τὸ ἀνησυχητικὸ συμπέρασμα εἶναι τοῦτο: ἂν ἀφεθῇ νὰ κυκλωθῇ ἀπὸ ψηλὲς οἰκοδομὲς εἶναι καταδικασμένο νὰ «πέσει» περισσότερο, νὰ ἀφανιστῇ. Ἀκριβῶς ὅπως μίκρυναν οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι, τὸ διαμάντι αὐτὸ τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς κάτω ἀπὸ τὰ κτίσματα ἐργολάβων ποὺ τὸ ἔξωσαν τελευταῖα. Ἄν ἀναλογιστοῦμε τὶς μικρότερες διαστάσεις τοῦ μνημείου τοῦ Λυσικράτη, θὰ γίνει ἐδῶ περισσότερο αἰσθητὸ, θὰ παρουσιαστῇ βαρβαρικώτερη κάθε νέα οἰκοδομή. Γιὰ ν' ἀπαλλαγῇ ἡ Ἀθήνα ἀπὸ τὴν παγκόσμια καταδίκη ποὺ θὰ ἀκολουθήσει μιὰ τέτοια ἀσέβεια εἶναι ἀνάγκη τὸ γρηγορώτερο νὰ διαμορφωθοῦν οἱ γύρω οἰκοδομὲς μὲ κέντρο τὸ ἀρχαῖο κομψοτέχνημα τῆς πραξιτελικῆς Ἀθήνας.

Μιά μάντρα, κάτι χαμόσιπα που είναι γύρω ἄς ἀπαλλοτριωθοῦν γιὰ νὰ γίνη ἡ πλατεία, ὅπως τὸν καιρὸ τῶν δυτικῶν καλογέρων, ἓνα τέμενος τοῦ πνεύματος ἢ τῆς τέχνης. Ποῦ ἄλλοῦ παρὰ ἐδῶ θὰ εἶχε τὴ θέση τοῦ ἓνα μικρὸ Μουσεῖο τῆς τουρκοκρατούμενης Ἀθήνας, κοντὰ ἓνα «Πρυτανεῖο» γιὰ ξένους ἀντιπροσώπους τοῦ πνεύματος καὶ ἓνα κτίριο ποὺ νὰ ἀναπαρασταίνει ὁλόκληρο ἓνα παλαιό, προκλασσικὸ ἀθηναϊκὸ σπίτι.

Τὸν κίνδυνο νὰ χαθοῦν καὶ οἱ τελευταῖες εὐκαιρίες νὰ κρατήσουμε στὴν πρωτεύουσα ἀνέγγιχτα ἀπὸ τὸ τοιμέντο μερικὰ ἱστορικὰ σημεῖα – πράγμα ποὺ γίνεται σ' ὅλες τὶς εὐρωπαϊκὲς πρωτεύουσες – τὸν ἔχουν ἐπισημάνει ἀπὸ τὶς στῆλες τοῦ καθημερινοῦ τύπου ἐκλεκτοὶ ἀντιπρόσωποι τοῦ πνεύματος. Δὲν εἶναι τιμητικὸ νὰ παρουσιαζόμαστε σὰν λαὸς ἀνιστόρητος, ποὺ γυρίζει τὴν πλάτη στὰ κοντινά, ἀλλὰ καὶ στὰ πιδ μακρινὰ καὶ τὰ πιδ δοξασμένα. Ἄς μὴ διώξουμε ἀπὸ τὴν Ἀθήνα κάθε ὁμορφιά. Εἶναι καιρὸς. Ἄς ἐπισημάνουμε τὶ πρέπει νὰ σωθῇ, τὶ ἔχουμε ὑποχρέωση νὰ κρατήσουμε γιὰ νὰ ὑψώνει τὴ ζωὴ τῶν νέων, νὰ παρηγορῇ τοὺς γεροντώτερους, νὰ μιλάει γιὰ τὸ μεγαλεῖο ἢ γιὰ τὰ πικρὰ βάσανα τῆς ἀρχαίας τούτης πολιτείας.

Κάποια καλὴ θεὰ βοήθησε νὰ μείνει σχεδὸν ἀπείραχτο μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες τὸ κρίνο τοῦτο τῆς κλασσικῆς τέχνης, τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη. Ἄς μὴν τὸ βυθίσουμε κάτω ἀπὸ ἀμίλητα πανύψηλα κτίρια. Ἄς τὸ κρατήσουμε ἀπείραχτο καὶ φωτεινό, αὐτὸ τοῦλάχιστο, ἀφοῦ οὔτε μὲ τῆς φαντασίας ἢ μὲ τοῦ λογισμοῦ τὸ πιδ χρυσόφτερο ὄνειρο δὲν θὰ ἀναστήσουμε κεῖνο ποὺ στάθηκε ἡ ἀφορμὴ του: τὸν χορὸ τῶν ἀγοριῶν τῆς Ἀκαμαντίδος φυλῆς, παιδιῶν τῆς Ἀθήνας, ποὺ τραγούδησαν στὰ Διονύσια κάποιον λυρικὸ ποίημα, πῆραν τὸ βραβεῖο καὶ ἔκαναν τὸν χορηγὸ ποὺ εἶχε ἀναλάβει τὴ δαπάνη νὰ προσφέρει στὸν θεὸ κάτω ἀπὸ τὸν τρίποδα ἓνα λευκὸ μαρμάρινον ὕμνο.

Ὁ βαρῶνος Στάκελμπεργκ

25 I 1958

Ἐνας ὑμνητὴς τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου

Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα δοκίμιά του, ἀφιερωμένο στὸν Σίλλερ, σταματᾷ ὁ Τόμας Μὰν στὶς πηγὲς τῆς ἔμπνευσης τοῦ *Γουλιέλμου Τέλλου*, τοῦ ἀπλοῦ αὐτοῦ καὶ μεγάλου ἔργου τοῦ ποιητῆ. Ἐνῶ θὰ περίμενε κανεὶς νὰ ταξιδέψει πρῶτα στὴν Ἑλβετία, πρᾶγμα ποὺ οὔτε τότε ἦταν δύσκολο, περιορίστηκε νὰ συμβουλευθῇ μερικὰ γεωγραφικὰ καὶ ἱστορικὰ ἔργα. «Δὲν ἤθελε τίποτα νὰ ἰδῇ, οὔτε τὰ εἶχε ἀνάγκη· τὸ ποίημά του εἶναι μιὰ ζωγραφιὰ τῆς Ἑλβετίας, ὅπως ὑπάρχει καὶ ὅπως ζῇ. Ἀπὸ τὴ διαίσθηση, ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ θεώρηση ὑπάρχει καὶ ζῇ ἡ Ἑλβετία μέσα στὸ ἔργο μὲ τὴ χώρα, μὲ τοὺς ἀνθρώπους, μὲ τοὺς καταρράκτες τῶν Ἄλπεων, μὲ τὶς λίμνες, ποὺ ἄλλοτε γελοῦν φωτεινά, ἄλλοτε φουσκώνουν ἀπὸ νοτεροὺς ἀνέμους».

Ὅ,τι δὲν ἔδωσε, δὲν θὰ μπορούσε, ἴσως, νὰ τὸ δώσει ἡ αὐτοψία, τὸ πέτυχε, ὅμως, ἡ ἀπόκρυφὴ ἐκείνη αἴσθηση ποὺ διαθέτει ἡ μεγαλοφυΐα, ὅταν τὴν κινεῖ μία πολυκύμαντὴ ψυχὴ.

Ἐνα ἄλλο, ἀκόμη καταπληκτικώτερο παράδειγμα ὁραματισμοῦ, προσφέρει ὁ *Υπερίων* τοῦ Χέλντερλιν. Δὲν χρειάστηκε νὰ μετακινηθῇ ὁ ὀνειροπαρμένος τοῦτος μανιακὸς τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας γιὰ νὰ δώσει τὶς περιγραφικὲς εἰκόνες φυσικοῦ μεγαλείου καὶ ἀνθρώπινων τύπων ποὺ θὰ συγκινήσουν βαθειά, ἂν κάποτε μεταφρασθῇ καὶ στὴ γλῶσσα μας τὸ κοσμολόγητο τοῦτο βιβλίο.

Ὁδηγημένος, κατὰ πρῶτο λόγο, ἀπὸ τὴν βαθειὰ ἀρχαιομάθειά του, περιορίστηκε ὁ γλυκὸς ποιητὴς τοῦ Τίμπινγκεν νὰ συμβουλευτῇ ἓνα κυρίως σύγχρονο περιηγητικὸ ἔργο, τὰ *Ταξίδια* τοῦ Ἀγγλου Τσάντλερ. Παρορμήθηκε, ὅμως, καὶ ἀπὸ τὴ συμπάθειά του γιὰ τὸν ἄτυχον ἀγῶνα τοῦ 1770, ποὺ φανέρωσε τότε στὴν Εὐρώπῃ τὴν σύγχρονην ἑλληνικὴ τραγωδία.

Δὲν χρειάστηκε νὰ ταξιδέψει ὁ Γκαίτε ἕως τὴ Σπάρτη ἢ ἕως τὴ Θεσσαλία, γιὰ νὰ δώσει τὴ σκηνογραφία γνωστῶν σκηνῶν τοῦ Β' Φάουστ, ὅπως οὔτε ὁ Παλαμᾶς, ἐγνώρισε τοὺς ἑλληνικοὺς τόπους, ποὺ τόσο ἀνάγλυφα τοὺς εἰκονίζει στὶς ἀξέχαστες *Πατρίδες* του (Ἀσάλευτὴ ζωή).

Αὐτὰ γιὰ τοὺς μεγαλόφτερους ποιητές. Οἱ καλλιτέχνες, ὅμως, ὅσοι δουλεύουν στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ἀλλὰ καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι, ὑποχρεώνονται νὰ γνωρίσουν ἓναν τόπο καὶ μὲ τὴν ὄραση. (Ἄλλο εἶναι τὸ ζήτημα, ὅτι, χωρὶς τὴν προ-

παρασκευή τοῦ πνεύματος, ὅσα ξετυλίγονται μπροστὰ στὰ μάτια μας πᾶνε χαμένα. Τὸ βλέπουμε συχνὰ καὶ σχεδὸν κατὰ κανόνα ἀκριβῶς στοὺς πολυταξιδεμένους.)

Σχετικὰ ἀργὰ ἐτόλμησαν οἱ ξένοι ταξιδευτὲς καὶ λόγιοι νὰ κατεβοῦν ἕως τὴν Ἑλλάδα, παρακινήμενοι ἀπὸ τὴ δόξα τῆς χώρας καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ γνωρίσουν ἀπὸ κοντὰ τὰ ἀπομεινάρια τῶν ἀρχαίων μεγαλουργημάτων. Δὲν κυκλοφόρησαν ποτὲ στὴν Ἑλλάδα «Μιραμπίλια», σὰν τὰ μεσαιωνικὰ ἐκεῖνα σχέδια τῶν ἐρειπίων τῆς Ρώμης ποὺ τόσο ἐξέσταιναν τὸ πνεῦμα τῶν φιλαρχαίων τοῦ Βορρᾶ. Ἄν καὶ ὄνειρευόταν τὴν Ἑλλάδα, μόνο ἀπὸ τὴν Ἰταλία ἐμπνεύστηκε ἀργότερα ὁ Κλώντ Λοραίν (τὶ θὰ ἦταν, ἂν τὰ εἶχαμε, ἑλληνικὰ τοπία ζωγραφισμένα ἀπὸ τὸ χέρι του!).

Παραμερίζοντας τοὺς Βενετσάνους «κοσμογράφους» τοῦ 17ου αἰώνα, ποὺ ἔδωσαν θεαματικὲς ἀπόψεις ἀπὸ κάστρα, ἀπὸ πολιτεῖες, ἀπὸ πέλαγα, γοητευόμαστε μονιμώτερα ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῶν ἑλληνικῶν νησιῶν καὶ ἐρειπίων στὰ βιβλία ταξιδευτῶν τοῦ 18ου αἰώνα. Ἔχουν χρῶμα καὶ γραφικότητα, ποικιλία ἀνθρώπων τύπων καὶ ἀπηχοῦν τὴ χαρούμενη διάθεση τοῦ ροκοκό.

Στὸ συναρπαστικὸ ἐκεῖνο μεγάλο ἔργο τοῦ Σουαζέλ Γκουφιέ, τοῦ τετραπέ-
ρατου πρεσβευτῆ τῆς Γαλλίας στὴν Κωνσταντινούπολη, τὸ τοπίο παρασταίνεται πάντα μὲ ἀνθρώπινες μορφές, μὲ πλοῖα, μὲ ζῶα. Ὅταν δὲν ἔχει τὴ συνοδεία τούτη εἶναι ἤρεμο, χωρὶς τὴ δραματικότητα τοῦ μοναχικοῦ, χωρὶς τὴ σιγὴ τοῦ ὑστερώτερου ἡρωϊκοῦ τοπίου.

Ἀληθινὴ συμμετοχὴ στὸ μεγαλεῖο τῆς φυσικῆς ὁμορφιᾶς αἰσθάνθηκαν πρῶτοι – ἂς μὴ γελιόμαστε – οἱ ταξιδευτὲς ἐπιστήμονες καὶ καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς τοῦ ρομαντισμοῦ. Εἴτε «ἀρέσει» εἴτε ὄχι στοὺς ἀμήτους ὁ Ρότμαν, τὰ ἑλληνικὰ τοπία του μαρτυροῦν δυνατὰ ψυχικὰ βιώματα. Δὲν τοῦ χρειάστηκε νὰ κινήσει ἀνθρώπους, ὅπως οἱ κυνηγοὶ τοῦ «πιτορέσκ» στὸν 18ον αἰώνα. Τὰ βουνά, οἱ βράχοι, οἱ θάλασσες, τὰ ἀρχαῖα ἐρείπια, τὰ κάστρα του κλείνουν ἕνα βουβὸ μεγαλεῖο αἰώνων. Εἶναι τὰ ἄψυχα αὐτά, ἔντονα φωτοσκιασμένα, ἢ ἔκφραση μιᾶς ψυχικῆς ταραχῆς· κάποτε ἕνα ὠχρὸ ἢ κόκκινο ἡλιοβασίλεμα ρίχνει πάνω τους τὴν ἐρημιὰ μιᾶς κοσμογονίας.

Πολλοὶ ἄλλοι ταξιδευτὲς τοῦ ρομαντισμοῦ ἄφησαν εἰκόνες ἢ σχέδια τῆς Ἑλλάδας, ιδίως ὅσοι συνώδευσαν τὸν Ὅθωνα ἢ παρακινήθηκαν ἀπὸ τὸν ἐρχομὸ του. Σχέδιά τους βρίσκονται ἀνέκδοτα, ἀλλὰ εὐλαβικὰ καταταγμένα, στὴ «Γραφικὴ Συλλογὴ» τῆς Νέας Πινακοθήκης τοῦ Μονάχου, σχέδια ὅχι μόνον τῶν ζωγράφων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀρχιτεκτόνων, ὅσοι ἐργάστηκαν ἐδῶ: τοῦ μεγάλου Σίνκελ, τοῦ Γκαῖρτνερ, τοῦ Κλέντσε. Ἄν καὶ δὲν ἔλειψαν μικρὲς σχετικὲς μελέτες, ἕνα σημαντικὸ κεφάλαιο τῆς ἱστορίας τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς «Ὁ ρομαντισμὸς καὶ τὸ ἑλληνικὸ τοπίο» μένει ἀκόμη ἄγραφο.

Πρόδρομος τῶν ταξιδιωτῶν τοῦ ρομαντισμοῦ, στάθηκε ἕνας εὐγενὴς ἀπὸ τὴ Βαλτικὴ, ὁ βαρῶνος Στάκελμπεργκ (1786-1837). Οἱ ἀρχαιολόγοι συμβου-

λεύονται συχνὰ ἢ ξεφυλλίζουν κάθε τόσο γιὰ καθαρὴ ἀπόλαυση τὸ βιβλίο *Τάφοι τῶν Ἑλλήνων*, τὸ τελευταῖο ἔργο του, ποὺ ἐκδόθηκε λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πρόωρο θάνατό του. Τὰ σχέδια τῶν κλασσικῶν ἀγγείων ἔχουν ἐξαὔλωση γραμμῆς ποὺ ἀνακαλεῖ τὸν Ingres, εἶναι δὲ ἀπίστευτὴ ἡ ἀκρίβεια στὴν ἀπόδοση τῆς τεχνοτροπίας. Τὰ χρωματιστὰ ἀντίγραφα, ιδίως τῶν λευκῶν ληκύθων, πλησιάζουν τὴν τρυφερότητα καὶ τὴ μελωδία, ποὺ μόνο ὁ Κεφαλληνὸς καὶ οἱ μαθητὲς του κατάφεραν πάλι, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ ἐκατονταετία, νὰ πλησιάσουν.

Στὸ ἄλλο μνημειακὸ του ἔργο πραγματεύεται ὁ Στάκελμπεργκ τὸ ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνα στὶς Βάσσεις τῆς Φιγαλείας. Στάθηκε καὶ αὐτὸς ἓνας ἀπὸ τοὺς θερμοίμους νέους τοῦ βορρᾶ, ποὺ ξεκίνησαν ἀπὸ τὴν Ἰταλία γεμάτοι ἀπὸ ἑλληνικὰ ὄνειρα καὶ ἔφτασαν στὴ δουλωμένη χώρα. Ὅταν ἀντίκρυσαν ψηλά, στὸ ἀρκαδικὸ βουνό, τὸν ἀρχαῖο ναό, ὠργάνωσαν τὴν ἀνασκαφὴ του. Ὅλα τὰ ἔξοχα γλυπτὰ τῆς ζωφόρου ποὺ ἀπέκτησε ἀργότερα τὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, εἶδαν τότε τὸ φῶς, ἡ Εὐρώπη ἐσάσπισε καὶ πάλι ἐμπρὸς στὶς ἑλληνικὲς μορφές, ἡ χώρα, ὅμως, ἐστερήθηκε πρόωρα τὰ λευκὰ μάρμαρα ποὺ τὰ ἔκρυβε φιλόστοργα ἡ γῆ τὸσους αἰῶνες.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Στάκελμπεργκ καὶ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, ποὺ ἐσχέδιαζαν μόνοι τὶς ἑλληνικὲς ἀρχαιότητες ἢ τὰ τοπία, οἱ περισσότεροι ταξιδευτὲς, ιδιαίτερα ὅσοι ἔρχονταν μὲ ἐπίσημὴ ἐντολή, σὲ λίγες περιπτώσεις καὶ ὁ Στάκελμπεργκ, συνοδεύονταν ἀπὸ ζωγράφους. Ὅταν ἐπέστρεφαν στὶς χῶρες τους, ἀνέθεταν σὲ ἔμπειρους χαράκτες τὴ μεταφορὰ τῶν σχεδίων στὸ χαλκό, ὥστε νὰ γίνει δυνατὴ ἡ τύπωση στὰ μεγαλοπρεπῆ βιβλία τῆς ἐποχῆς.

Μιὰν ἄλλη δυνατότητα πρόσφερε ἡ νέα τεχνικὴ ποὺ ἀσκήθηκε ἀπὸ τὸ 1820 καὶ ἔπειτα ιδιαίτερα στὸ Παρίσι καὶ στὸ Μόναχο, ἡ λιθογραφία. Πετύχαινε νὰ κρατήσει ἀπείραχτὴ τὴν εὐαισθησία τῆς γραμμῆς τοῦ ἀρχικοῦ σχεδίου, ἐνῶ ἡ χαρακτηριστικὴ τοῦ ἄλλαξε τὴν ἔκφραση. Τὸ 1827 κυκλοφόρησαν λιθογραφημένα τὰ σχέδια τοῦ Ντελακρουὰ στὸ *Φάουστ* τοῦ Γκαῖτε.

Μὲ τὴ νέα τούτη μέθοδο ἄρχισε νὰ τυπώνεται στὸ Παρίσι τὸ 1830 ἓνα βιβλίο μὲ σχέδια τοῦ Στάκελμπεργκ ἀπὸ ἑλληνικοὺς τόπους. Τὰ πολιτικὰ γεγονότα τῆς Γαλλίας ἐμπόδισαν νὰ συμπληρωθῇ τὸ ἔργο καὶ ὅσο μέρος του εἶδε τὸ φῶς λησμονήθηκε γρήγορα. Πολλὰ ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτὰ φυλάγονται στὸ Κεντρικὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτοῦτο τοῦ Βερολίνου καὶ παρώρμησαν τὸν κορυφαῖον Ἀρχαιολόγο Γκέρχαρτ Ρόντενβαλντ νὰ τὰ πραγματευθῇ, ἀρχικὰ σὲ μιὰ διάλεξί του. Στὸ τέλος τοῦ πολέμου, τὸ 1944, ὁ Ρόντενβαλντ, βαρυνμένος ἀπὸ τὴν καταστροφὴ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν εὐθύνη τῶν πολλῶν καὶ τῶν λίγων ἔδωσε τέλος στὴ ζωὴ του μαζί μὲ τὴ γυναίκα του. Κάθε τι ποὺ ἔγραψε ὁ ἔξοχος αὐτὸς ἐπιστήμονας καὶ Εὐρωπαῖος ἔχει βαρύτητα. Ἔτσι τὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτοῦτο (ποὺ τὸ διηύθυνε στὰ δημιουργικὰ χρόνια τῆς δημοκρατίας τῆς Βαϊμάρης), εἶχε τὴν ὠραίαν ιδέα νὰ ἐκδώσει τελευταῖα σ' ἓνα τόμο μὲ ζηλευτὴ καλαισθησία 36 σχέδια τοῦ Στάκελμπεργκ ἀπὸ τὸ τελευταῖο

ἐκείνο βιβλίο του, καθὼς καὶ τρία ἄλλων καλλιτεχνῶν, προλογισμένα ἀλλὰ μὲ ὅσα εἶχε εἰπῇ στὴ διάλεξή του ἐκείνην ὁ Ρόντενβαλντ.

Ἡ Ἀθήνα μὲ τὴν Ἀκρόπολη, ὁ Μαραθῶνας, ἡ Αἶγινα, ὁ Πόρος, ἡ Κόρινθος καὶ ἄλλοι τόποι παρουσιάζονται μὲ τὴν κατασταλαγμένη γαλήνη τῶν ἀρχαίων μνημείων. Ἄλλοῦ κυριαρχεῖ τὸ εἰδυλλιακό, ὅπως στὰ σχέδια τῆς Ἰθάκης καὶ τῆς Ζακύνθου, ἄλλοῦ ἓνα προαιώνιο μεγαλεῖο ὀρθώνεται τιτανικό. Δὲν θὰ βρῇ ἴσως κανεὶς ἄλλη καταπληκτικώτερην εἰκόνα ἀπὸ τὴ Στύμφαλο, πρὸ πάντων ἀπὸ τὴ Στύγα μὲ τοὺς καταρράχτες τους, πού δύο φορές τὴν ἀνέβηκε ὁ Στάκελμπεργκ, ὁδηγημένος ἀπὸ τὴν ἐπιμονὴ νὰ γνωρίσει ἀπὸ κοντὰ τὸν τόπο ὅπου ἔδιναν τὸν ὄρκο τους οἱ Θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου.

Τὸ βιβλίο τὸ ζωντανεύουν χρωματιστὲς εἰκόνες παρμένες ἀπὸ ἓνα ἄλλο ἔργο του γραμμένο γαλλικὰ τὸ 1825 καὶ πού εἶχε τότε παγκόσμιαν ἀπήχηση: *Ἐνδυμασίες καὶ ἔθιμα τῶν σημερινῶν Ἑλλήνων*. Ὁ Στάκελμπεργκ – τονίζει ὁ Ρόντενβαλντ – «εἶδε μὲ τὰ δικά του μάτια, μὲ νέο τρόπο καὶ χωρὶς προκατάληψη τὸν ἑλληνικὸ λαό, τὶς φορεσιὲς καὶ τὶς συνήθειές του. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς φορεσιᾶς δὲν μετέφερε καμμιά μέθοδο κάπως ἀπαρχαιωμένη, ἀλλὰ σχεδίαζε μορφὲς καὶ ἔθιμα μὲ τὴν ἴδιαν εὐσυνειδησίᾳ γιὰ τὴν πιστὴν ἀπόδοση καὶ μὲ τὴν ἴδια συμπαθητικὴν ἀφοσίωση ὅπως ἔκανε γιὰ τὸ ἑλληνικὸ τοπίο».

Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ προλόγου τοῦ Ρόντενβαλντ – στὸν ὁποῖο ξαναβρίσκουμε τὸ στοχαστικὸ, γλαφυρὸ ὕφος τοῦ συγγραφέα τῆς «ζωγραφιστῆς ζωφόρου τοῦ Μεγάλου τῶν Μυκηνῶν», τοῦ βιβλίου γιὰ τὰ γλυπτὰ τοῦ αἵματος τῆς Κερκύρας, τῶν συνθετικῶν μελετῶν γιὰ τὶς ἑλληνορωμαϊκὲς σαρκοφάγους πού ἄφησαν παράδοση καὶ ἐδημιούργησαν σχολὴ – εἶναι ἀφιερωμένο στὴ ζωὴ καὶ στὸ ἔργο τοῦ Στάκελμπεργκ, «αὐτοῦ πού ἀνακάλυψε τὸ ἑλληνικὸ τοπίο». Μᾶς μεταφέρει στὴν κίνησι ἐκείνη τῶν ψυχῶν, πού, ἂν ὑπῆρθε μὲ τὸ φιλελληνισμὸ τὴν ἀπελευθέρωσή μας, στάθηκε ἐξ ἄλλου ἀφάνταστα γόνιμη γιὰ τὸν εὐρωπαϊκὸ στοχασμὸ καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη.

Ὁ Ρόντενβαλντ, πού νέος εἶχε μείνει χρόνια ὑπότροφος στὴν Ἑλλάδα καὶ δὲν ἔπαυε νὰ τὴν ἐπισκέπτεται κάθε τόσο, ἤξερε καλὰ τὴν ἱστορία της, εἶχε γνωρίσει τὸ λαό, ἦταν ἄρα ἀπὸ τοὺς πρὸ ἀρμόδιους νὰ ὑπομνηματίσουν τὸ ἔργο τοῦ πρωτοτύπου ἐκείνου ἀρχαιολάτρη τοῦ βορρᾶ. «Μὲ τόσο καλλιτεχνικὰ μάτια ὅπως ὁ Στάκελμπεργκ ξαναεἶδε τὴν Ἑλλάδα ὁ Κόμης Γκομπινὼ ὅταν ἔγραψε στὴν Ἀθήνα κατὰ τὸ 1860 τὸ συναρπαστικὸ του διήγημα «Ἀκριβὴ Φραγκοπούλου» πού τὸ δημοσίευσε ἀργότερα σὺς Ταξιδιωτικὲς ἀναμνήσεις του».

Εἶναι πολλὰ τὰ μέρη τοῦ προλόγου πού προδίνουν τὴν πλατεῖα μόρφωση, τὸν ἔξοχο νοῦ καὶ τὰ ἀνοιχτὰ μάτια τοῦ Ρόντενβαλντ. Ἡ ἔκδοση τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου ἀποτελεῖ μιὰ λευκὴν ἐπιτύμβια πλάκα πού συνδέει τοὺς τάφους δύο ἀπὸ τοὺς λαμπρότερους ἀντιπροσώπους τοῦ καλλιτεχνικοῦ-ἀρχαιολογικοῦ ἀνθρωπισμοῦ.

Ὁ κρατήρ τοῦ Βιξ

5 IV 1958

Τὸ ἐλληνικὸ τεχνούργημα ποὺ
βρέθηκε στὴν κεντρικὴ Γαλλία

Δὲν εἶναι γιὰ ν' ἀπορήσει κανεὶς πῶς, ἀρκετὰ χρόνια ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ Βιξ τοῦ μεγάλου χάλκινου κρατήρα, νεώτατες μελέτες ἐξετάζουν τὰ προβλήματα ποὺ παρουσίασε τὸ ἀναπάντεχο τοῦτο εὔρημα.

Βρέθηκε τὸ 1952 ὅχι μέσα σ' ἓναν τάφο τῆς Ἑτρουρίας ἢ τῆς Κάτω Ἰταλίας, οὔτε καὶ τῆς Θράκης, ὅπως μερικοὶ ὅμοιοι ἢ λίγα λαμπρὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ ἄλλους τοῦ εἴδους του. Τὸν εἶχαν ἀποθέσει μέσα στὸν τάφο μιᾶς Κέλτισσας, μιᾶς νεαρῆς γυναίκας ποὺ θὰ ἦταν ἀπὸ τὶς πρῶτες ἀρχόντισσες στὴν περιοχὴ τοῦ Σατιγιόν, πάνω στὸ Σηκουάνα, νοτιοανατολικά ἀπὸ τὸ Παρίσι.

Πλῆθος κόσμου εἶχε ξεσηκωθῇ τότε γιὰ νὰ ἰδεῖ τὸ χάλκινο τοῦτο μεγαλόουργμα, ὅταν μεταφέρθηκε γιὰ νὰ ἐκτεθῇ προσωρινὰ στὸ Λοῦβρο.

Ἡ χρονολόγηση ἐξασφαλίστηκε, πρὶν ἀκόμη ἐξεταστῇ τεχνολογικὰ ὁ κρατήρας χάρις σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πιδ φτωχά, ὅχι ὅμως ἀσήμαντο εὔρημα τοῦ πλουσί-ου τάφου: μιὰν ἀττικὴ μελανόμορφη κύλικα τοῦ 530 π.Χ. πάνω - κάτω, ποὺ ἦταν χαιρετισμὸς στὸ βορρᾶ ἀπὸ ἓναν ἡλιοφώτιστο τόπο. Στὰ χρόνια αὐτά, πέντε αἰῶνες πρὶν νὰ γραφῇ ὁ *Γαλατικός πόλεμος* τοῦ Ἰουλίου Καίσαρα, θὰ πραγματοποιήθηκε ἡ μεταφορὰ τοῦ καταπληκτικοῦ ἔργου στὴ Γαλατία. Φτάνει νὰ ποῦμε ὅτι ἔχει ὕψος 1.64 καὶ ζυγίζει σχεδὸν 210 κιλά.

Μιὰ καλὴ τύχη ἐβοήθησε νὰ σωθῇ καὶ τὸ σῶμα τὸ σχεδὸν σφαρικό καὶ σφυρήλατο· ἀπὸ τὰ ἄλλα μέλη του, τὰ στολισμένα καὶ τὰ πιδ βαρειά, ἀπὸ τὶς πλούσιες λαβές, ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ λαιμοῦ – αὐτὰ ποὺ συνήθως διατηροῦνται ἀπείραχτα ἀπὸ τὴν ἐπενέργεια τοῦ χρόνου – θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ πάρουμε μιὰν ἰδέα γιὰ τὸ ὕψος, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ θάμπωμα ποὺ μεταδίνει τὸ λαμπρὸ τοῦτο «ἄγαλμα».

Μοναδικὸ εἶναι τὸ κάλυμμα μὲ τὴ χάλκινη ἐκείνη γυναίκα τὴν στημένην στὸ κέντρο του, χωρὶς ἄλλο κάποια σεβαστὴ μητριαρχικὴ θεά (ποὶς ξέρει πῶς τὴν ὀνομάσαν τότε οἱ Γαλάτες!).

Δὲν εἶναι ὅμως τὸ μέγεθος τοῦ ἔργου ποὺ ξάφνισε τὸν κόσμον· ἦταν πρὸ πάντων ἡ παραμυθένια ὁμορφιὰ τῆς τέχνης του. Ἀξιοί, πάνσοφοι τεχνῖτες ἐτοίμασαν πρῶτα σὲ κοῖλες, ἀρνητικὲς μητρες, τὶς λαβές, καθὼς καὶ τὶς μορ-

φὲς ἐκεῖνες ἀνθρώπων καὶ ζώων, τὰ πλούσια κοσμήματα πρὶν νὰ χυθῇ πάνω τους τὸ ρευστὸ μέταλλο καὶ νὰ φανερωθῇ ἔπειτα ὁλοζώντανος ὁ κόσμος αὐτὸς ποὺ στεφάνωσε καὶ πλαισίωσε τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου, ποὺ ἐστόλισε τὸ λαιμὸ ἢ συγκράτησε τὶς πελώριες λαβὲς του.

Στὰ πλάγια δύο ἄγριες Γοργόνες μὲ φιδίσιο τὸ κάτω σῶμα, βαστάζουν πάνω στοὺς ὦμους τους τὰ ὀλοστόλιστα χέρια ποὺ ὀρθώνονται ψηλά, πάνω στὸ χεῖλος τοῦ ἀγγείου. Μπροστά, ἀνάμεσα στὸ λαιμὸ καὶ στὶς λαβές, στερεώνουν τὶς τελευταῖες ἄλλα βοηθητικὰ ὑποστηρίγματα: λεοντάρια μὲ ὀρθωμένα στὰ πσινά τους σκέλη, μὲ ράχη ποὺ ἢ πλούσια ἀκτινωτὴ χαίτη τῆς δίνει μιὰ χάρη ἐξωτική.

Κάτω καὶ δίπλα ἀπὸ τὸν φανταχτερὸν αὐτὸ κόσμον ἀπλώνονται σὲ ὀριζόντια ἀνάπτυξη τὰ στολίδια τοῦ λαιμοῦ: τὰ τέθριππα ἐκεῖνα ἄρματα μὲ ἄλογα τοῦ ὄνειρου, μὲ ἀναβάτες, μὲ πεζοὺς πολεμιστὲς ποὺ βαδίζουν ἀνάμεσά τους. Ἔχουν ἀκόμη κάτι θεοτικὸ τὰ ἄλογα αὐτά, ἄλλα θυμοειδῆ, ἔτοιμα νὰ χλιμιντρίσουν, ἄλλα μὲ καρτερικὴν ἀναμονή, ὅλα μὲ πλούσιες χαῖτες καὶ μὲ μακριὲς φουντωτὲς οὐρές, μὲ μάτια ὀλάνοιχτα, μυστηριακά, τὰ στολίδια αὐτὰ τοῦ λαιμοῦ τὰ καταυγάζει ἡ λάμψη ἀπὸ τὸ σφαιρικὸ σῶμα, ἀπὸ τὸ γυμνὸ χαλκὸ ποὺ ὁ Ὅμηρος τὸν εἶπε «θεοπέσιον».

Τὸ θαῦμα τοῦτο τῆς σφυρηλατικῆς τέχνης τῶν ἀρχαίων, τὸ κύριο σῶμα, ἡ «κοιλιά» τοῦ κρατήρα, δὲν εἶναι τὸ λιγώτερο μαγευτικὸ στοιχεῖο ἐνὸς τιτανικοῦ ἔργου, ποὺ μίλησε μόνο του καὶ εἶπε ὅτι εἶναι ἐλληνικὸ: Πίσω ἀπὸ τοὺς πολεμιστὲς καὶ ἀπὸ τὰ ἄρματα τοῦ λαιμοῦ εἶχαν χαράξει οἱ τεχνῖτες διάφορα γράμματα τοῦ ἐλληνικοῦ ἀλφαβήτου, ἄλλα ὅμοια, ἀντίστοιχα πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ λαιμοῦ. Τοῦτο ἔδειχνε ὅτι τὸ ἀγγεῖο δὲν εἶχε μεταφερθῇ ἔτοιμο, μὲ ὅλα τὰ στολίδια στὶς θέσεις τους, ἀλλὰ μὲ διαλυμένα τὰ μέλη του χωριστά, ὅσα ἦταν χυτά (δηλαδὴ βγαλμένα ἀπὸ μῆτρες), χωριστὰ τὸ σφυρήλατο σῶμα. Γι' αὐτὸ ὁ προνοητικὸς τεχνουργὸς εἶχε φροντίσει νὰ χαραχτοῦν τὰ συνθηματικὰ ψηφία, ποὺ ἔλεγαν ποιὰ ἦταν ἡ θέση τῆς κάθε μιᾶς μορφῆς πάνω στὸ λαιμό, ὥστε νὰ πραγματοποιηθῇ εὐκολώτερα ἡ προσαρμογὴ τους.

Τοῦτο προϋποθέτει ὅτι τὸ ἀγγεῖο θὰ τὸ συνώδεψε ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι ἕως τὴ μακρινὴ Γαλατία κάποιος ἐμπειρὸς τεχνίτης, ἴσως ὁ ἴδιος ὁ τεχνουργός, ἂν εἶχε τόλμην ἰσάξια μὲ τὴν τεχνικὴ μεγαλωσύνη του. Ἐνα τέτοιο ταξίδι ἦταν στὰ χρόνια ἐκεῖνα δυσκολώτατη ἐπιχείρηση. Γιατί, ὅπως ἐκθέτει ὁ εὐρέτης καὶ πρῶτος μελετητὴς τοῦ ἔργου κ. Ρενὲ Ζωφρουά, σχεδὸν ἀποκλείεται νὰ ἔγινε ἡ μεταφορὰ ἀπὸ τὴ θάλασσα, ἀπὸ τὸ λιμάνι τῆς ἐλληνικῆς Μασσαλίας, ὅπως ὅλοι θὰ ἔοπευδαν νὰ ὑποθέσουν.

Τοῦτο γιὰτὶ οἱ συστηματικὲς ἀνασκαφὲς ποὺ ἔγιναν σ' ὅλη τὴν περιοχὴ τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας, ἔδειξαν ὅτι τὰ ἐλληνικὰ ἔργα σταματοῦν ἕως τὸν Ἀβινιόν. Εἶναι ἄρα ἀπίθανο ὅτι οἱ Ἕλληνες ἐμποροὶ θὰ προχώρησαν ἀπὸ τὸ δρόμον αὐτὸ βορειότερα πρὸς τὸ Σηκουάνα, ἀνάμεσα σὲ ἐχθρικὲς καὶ ἄξενες

φυλές, ανάμεσα σε άγνωστους τόπους. Δεν μένει παρά να δεχθούμε ότι η μεταφορά θα έγινε από τον άλλο δρόμο, τον γνώριμο στους Έλληνες από τα αρχαϊκά χρόνια, αφού βρέθηκαν εκεί γύρω τόσο σπουδαία ελληνικά έργα, δηλαδή από τον δρόμο των Άλπεων.

Τα βαρεία μέλη του κρατήρα θα είχαν μεταφερθῆ από το εργαστήρι σε κάποιο σταθμό της βόρειας Ιταλίας, εκεί θα φορτώθηκαν σε ζώα· διασχίζοντας οι συνοδοὶ ἀργὰ - ἀργὰ τις βουνοκορφές των Άλπεων, ἔπειτα τοὺς Κελτικούς δρυμούς, θα κατάφεραν νὰ φτάσουν ἕως τις ὄχθες τοῦ Σηκουάνα, ἀπ' ὅπου ἦταν πὰ εὐκόλο νὰ μεταφερθῆ σ' ἓνα ποταμόπλοιο τὸ πολύτιμο φορτίο.

Ἄν σκεφτοῦμε τὴ διαφορὰ των ἐποχῶν δὲν εἶναι τὸ κατόρθωμα τοῦτο λιγώτερο καταπληκτικὸ ἀπὸ μιὰ θρυλικὴ μεταφορὰ στὰ νεώτερα χρόνια, ἕως τὴν τοπινὴ Πετρούπολη ἐνὸς τεράστιου τιτανόλιθου ποὺ θὰ ἀποτέλεσε τὸ βάθρο σ' ἓνα θαυμαστὸ ἄγαλμα: στὸν χάλκινο καβαλλάρη, στὸν Μεγάλο Πέτρο ποὺ τὸν εἶχε παραγγεῖλει ἡ Μεγάλῃ Αἰκατερίνῃ στὸν κορυφαῖο Γάλλο γλύπτη τοῦ 18ου αἰῶνα, τὸν Φαλκονέ, τὸ ἄγαλμα ποὺ στέκεται πάντα μὲ τὸ ἄλογο ὀρθωμένο στὰ πίσω σκέλη του.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἐκεῖνος ποὺ ὠργάνωσε τὸν δυσκολώτατον ἄθλο, τὴ μεταφορὰ τοῦ γιγαντιαίου τιτανόλιθου - ὅπου ὀνειρεύτηκε ὁ Φαλκονέ νὰ στήσει τὸ χάλκινο μεγαλούργημα του - καὶ μόνο ὕστερ' ἀπὸ προσπάθειες δύο χρόνων, τὸ κατόρθωσε, ἦταν Ἕλληνας. Λεγόταν Λάσκαρης Χαρμπούρης καὶ ἰστόρησε ὁ ἴδιος σ' ἓνα βιβλίον του τις προσπάθειές του, τὸν μόχθο γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ Μεγάλῃ Αἰκατερίνῃ σὶ τιμητικὸ μετάλλιον ποὺ τοῦ πρόσφερε ἔγραψε ὅτι «ἄγγιζε τὰ ὅρια τῆς τρέλλας».

Μένει ἀνεξέταστο ἓνα βασικὸ ἱστορικὸ καὶ τεχνολογικὸ πρόβλημα τοῦ κρατήρα τοῦ Βίξ: Ποῦ βρισκόταν τὸ εργαστήριον ὅπου κατασκευάστηκε, ἀπὸ ποῖα καλλιτεχνικὴ παράδοση τραβοῦσε ἐκεῖνος ἢ ἐκεῖνοι ποὺ τὸ τεχνούργησαν;

Ἄφ' οὗ ὁ τύπος των χαραγμένων ψηφίων ἀχρήστεψε τὴν πρόχειρη ὑπόθεσιν ὅτι θὰ ἦταν ἔργο ἐνὸς ἀπὸ τοὺς φημισμένους χαλκουργοὺς τῆς Ἑτρουρίας, ἔμενε νὰ ξεκαθαρισθῇ τὸ δῖλημμα ἂν κατασκευάστηκε στὴν Ἰταλία, στὴ Μεγάλῃ ἢ στὴν κυρίως Ἑλλάδα. Ἀπὸ τὰ ἐξαίρετα ἐργαστήρια τῆς Πελοποννήσου, τῆς Κορίνθου, τοῦ Ἄργους, τῆς Σπάρτης, ἢ τεχνολογικὴ ἀνάλυσιν των μορφῶν τοῦ κρατήρα ἔφερε πιθανώτερον τὸ Σπαρτιατικόν.

Ὅταν ἐμπρὸς στὰ ξαφνιασμένα μάτια των ἀρχαιολόγων ἀποκαλύφτηκε ὁ κρατήρας τοῦ Βίξ θυμήθηκαν οἱ εἰδικοὶ τὴν περικοπὴ τοῦ Ἡροδότου γιὰ ἓναν κρατήρα ποὺ χάρισαν οἱ Σπαρτιάτες στὸν βασιλιὰ των Λυδῶν γιὰ νὰ ξεπληρώσουν παλιὰς ὑποχρεώσεις, δῶρον βουλόμενοι ἀντιδοῦναι Κροίσῳ¹. Τὸν παρᾶγγελαν τόσο πελώριον, ὥστε χωροῦσε τριακόσιους ἀμφορεῖς, γύρω - γύρω δὲ κοντὰ στὸ χεῖλος τὸν γέμισαν μὲ «ζῶδια» - ἢ λέξη ἐσήμαινε καὶ τότε, ὅπως καὶ σήμερα, ὄχι μόνο ζῶα, ἀλλὰ γενικώτερα μορφές.

Μόνο ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψιν τοῦ κρατήρα τοῦ Βίξ ἐγίνε φανερὸ ὅτι ἡ

διήγηση τοῦ Ἡροδότου δὲν ἦταν παραμύθι. «Λακωνικὸς κρατήρ» εἶναι ἐξ ἄλλου ἓνας ἀρχαῖος ὄρος ποῦ μᾶς γίνεται τώρα γνώριμος, εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ κρατήρα μὲ ψηλές, ἐλισσόμενες λαβές ποῦ τὸν κατασκεύαζαν στὴ Σπάρτη ὅχι ὅμως γιὰ τοὺς Ἕλληνες, ἀλλὰ γιὰ τὸ ἐμπόριο, γιὰ τὴ χρήση βαρβάρων ἢ μακρινῶν λαῶν. Ἕνας ὠραιότατος ὅμοιος, πολὺ μικρότερος ὅμως, ἀπὸ τὸν κρατήρα τοῦ Βίξ, ποῦ βρέθηκε στὸ Τρεμπενίστε καὶ εἶναι στὸ Μουσεῖο τοῦ Βελιγραδίου εἶχε ἀπὸ παλαιότερα ἀναγνωριστῇ σὰν ἔργο λακωνικό.

Στὰ ἐργαστήρια τῆς Σπάρτης, ποῦ στὴν καρδιά τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς – πρὶν νὰ γίνει ἡ πολιτεία τούτη κλειστό, βουβὸ στρατόπεδο – ἦταν δημιουργικά, ἀνοιχτὰ σὲ κάθε ζωογόνο ρεῦμα, τεχνουργοῦσαν τοὺς μεγάλους κρατήρες ποῦ τοὺς ζητοῦσαν μακρινοὶ βάρβαροι λαοὶ γιὰ νὰ ἐξασφαλίζουν στοὺς νεκροὺς τοὺς τὰ ἀτέλειωτα συμπόσια τοῦ κάτω κόσμου.

Ὁ λακωνικὸς κρατήρας τοῦ Βίξ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ χαρὰ ποῦ προσφέρει στὸ μάτι καὶ στὴν αἴσθηση, ἔδωσε καὶ ἓνα πολύτιμο ἱστορικὸ δίδαγμα: Ὅτι πολλοὺς αἰῶνες πρὶν ἢ Ρώμη μεταλαμπαδέσει στὴ Δύση τὴν ἐλληνικὴ σκέψη, βρέθηκαν τολμηροὶ Ἕλληνες ποῦ ἔφεραν ἀπὸ μακριὰ καὶ ἔστησαν ἐμπρὸς στὰ ὀρθάνοιχτα μάτια τῶν Γαλατῶν ἓνα χάλκωμα πρωτόφαντο, μεγάλο καὶ λαμπερό. Στάθηκε τοῦτο τὸ ἀρχαιότερο ἴσως φωτεινὸ μήνυμα, ὁ προάγγελος τῆς ἐλληνικῆς ἀκτινοβολίας στὴ δημιουργία ἑνὸς συγγενικοῦ πολιτισμοῦ.

1. [Ἡρόδ. 1, 70, 6].

Ἀρχαῖκοι Κοῦροι

19 IV 1958

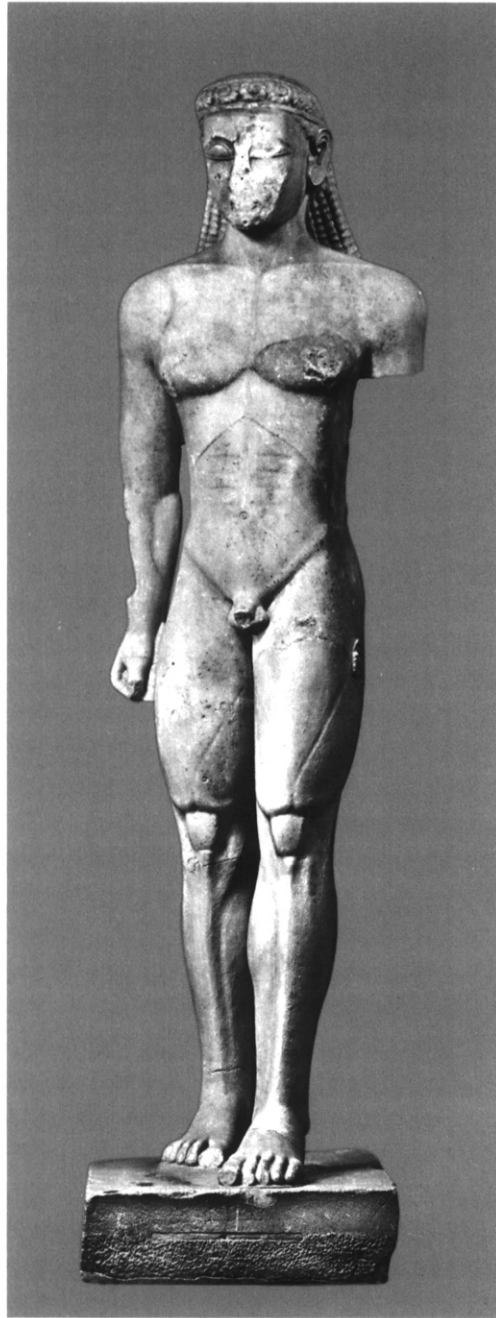
Ἡ ἐλπίδα ὅτι ἡ ἀττικὴ γῆ εἶχε χαρίσει ἓναν ἀκόμη Κοῦρο, ἂν καὶ γρήγορα φάνηκε φροῦδο ὄνειρο, ζωντάνεψε στὴν ἐνθύμησή μας ὅλο τὸν κρυφὸ πόλεμο ποὺ γινόταν τὶς τελευταῖες δεκαετίες καὶ ἀκόμη δὲν ἐσταμάτησε γιὰ τὴν ἀπόκτηση καὶ φυγάδευση ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα τῶν μαρμάρινων, ἀλλὰ ὅλο-ζώντανων, γελαστῶν ἐκείνων νέων ποὺ λέγονται «Κοῦροι».

Καθὼς τὸ ὄνομα ἔχει γενικευθῇ ἔχοντας πᾶς παγκόσμια σημασία, ξεχάστηκε σιγὰ σιγὰ ποιὸς στάθηκε ὁ νουνός του. Δὲν τὸ ξέρουν πᾶς οὔτε οἱ ξένοι ἀρχαιολόγοι, λιγοστοὶ καὶ ἀνάμεσα στοὺς Ἑλληνες. Τὸ ἔδωσε ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὸ γραμματισμένους παλαιότερους ἀρχαιολόγους μας, ὁ μακαρίτης Βασίλειος Λεονάρδος, ὁ ἀνασκαφέας τοῦ Ἀμφιαρείου τοῦ Ὁρωποῦ, ὁ συγγραφέας τοῦ σοφοῦ καὶ πολυτίμου ἕως σήμερα ἀκόμη βιβλίου *Ἡ ἀρχαία Ὀλυμπία*. Ξέροντας καλὰ καὶ ἀναδιφώντας ὁλοένα τὰ ἀρχαῖα κείμενα δανείστηκε μὲ ἐπιτυχία ἀπὸ τὸν Ὅμηρο καὶ ἀπὸ τὸν Ἡσίοδο τὴ λέξη Κοῦρος, ποὺ τὴ μεταχειρίζονται ἄνετα, μὲ τὰ παράγωγα καὶ τὰ συγκριτικά της.

Ἀνάμεσα στὰ πολλὰ ποὺ ἔχουν γραφῇ γιὰ τοὺς ἀρχαίκοις Κούρους, βιβλία καὶ μελέτες, τὰ λίγα ὅσα ὑψώνονται πάνω ἀπὸ τὶς ἀνατομικὲς παρατηρήσεις ἢ τὶς στεγνὲς χρονολογικὲς κατατάξεις μερικῶν πολύξερων ἐρευνητῶν ἄγγιξαν βαθεῖα τὸ πρόβλημα καὶ ἐρμηνεύουν τὴ μαγεία, τὰ νειᾶτα καὶ τὴ δροσιὰ ποὺ μεταδίνουν σ' ὅσους πλησιάζουν τὰ ἔργα αὐτὰ χωρὶς κλασικιστικὴ προκατάληψη.

Τοὺς ἔλεγαν ἄλλοτε «Ἀπόλλωνες» γιὰ τὸ πολλοὶ βρέθηκαν στὰ ἱερὰ τοῦ θεοῦ στὴ Δῆλο ἢ στὸ Πτῶο τῆς Βοιωτίας. Δὲν ἦταν ἄλλο οἱ περισσότεροι παρά «ἀγάλματα», στολίδια ποὺ χαροποιοῦσαν τὸ θεό, φίλοι ποὺ ἡ παρουσία τους μαλάκωνε τὸν αὐστηρὸ θεὸ τοῦ καθαρμοῦ κάνοντάς τον εὐμένεστερο γιὰ τοὺς ἀνθρώπους. Ἐφτανε κάποτε νὰ βάλει, ὅταν ἔκρινεν ὁ τεχνίτης, ἓνα τόξο στὸ χέρι τοῦ Κούρου γιὰ νὰ τοῦ δώσει τὴν ἴδια τὴ μορφὴ τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ τὴ θεϊκότητά του. Ὅσοι ἀπὸ τοὺς Κούρους ἦταν σημεῖνοι πάνω ἀπὸ μνήματα πρόωρα χαμένων βλαστῶν τῶν ἀριστοκρατικῶν γενεῶν εἶχαν χωρὶς ἄλλο καὶ ἓνα ξεχωριστὸ νόημα: «διαβάτη, καμάρωσε τὸν πάγκαλο νέο καὶ θρήνησε τὰ χαμένα νειᾶτα του».

Ἐνας ἀπὸ τοὺς παλαιότερους καὶ πρὸ καταπληχτικοὺς Ἀττικοὺς Κούρους βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1933 στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Ν. Ὑόρκης. Εἶναι



Ὁ ἀρχαῖκός Κοῦρος ἀπὸ τὸ Σούνιο στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἔργο τοῦ 600 περίπου π.Χ.
Ύψος 3 μέτρα.

ἔργο τοῦ πρώτου γλύπτη τῆς Ἀθήνας ποὺ ξέρουμε τὴν καλλιτεχνικὴν ἰδιομορφία του. Τὸν εἶπαν «γλύπτη τοῦ Διπύλου» ἀπὸ ἓνα ἄλλο σπουδαῖο ἔργο του, τὸ κεφάλι τοῦ Ἐθνικοῦ μας Μουσείου ποὺ βρέθηκε στὸ Δίπυλο. Ἀνήκει σὲ κάποιον χαμένο Κοῦρο ποὺ θὰ εἶχε στηθῇ στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Κεραμικοῦ μπροστὰ στὴν πύλη τοῦ ἀρχαϊκοῦ τείχους τῆς Ἀθήνας.

Τὸ ὑπερφυσικὸ ὕψος του, τὸ περιδέραιο γύρω στὸ λαιμό, ἡ ὑπερβατικὴ ἔκφραση τῶν ὀλάνοιχτων μεγάλων ματιῶν, ἡ κυβικὴ κατασκευὴ του, ἡ μακριὰ κόμη ἡ ἐργασμένη μὲ ὅλη τὴ σμιλευτικὴ μανία τῆς πρώτης πλαστικῆς φέρνουν τὸ ἔργο τοῦτο στὴν ἴδια γραμμὴ μὲ τὰ μεγαλύτερα ὄλων τῶν ἐποχῶν. Θὰ ἔγινε κατὰ τὸ 620 π.Χ. καὶ ὑπολογίζεται ὅτι στημένος ὀλόκληρος ὁ Κοῦρος θὰ εἶχε ὕψος 2½ μέτρα.

Ὅμοια ἀγέλαστος, ὑπερκόσμιος εἶναι ἓνας λίγο νεώτερος Κοῦρος, ὁ μεγαλύτερος τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου – ἔχει ὕψος 3 μέτρα – ποὺ βρέθηκε στὸ Σούνιο. Θὰ εἶχε στηθῇ ἐκεῖ ψηλά, ἔξω ἀπὸ τὸν ἀρχαιότερο ναὸ τοῦ Ποσειδῶνα μαζὶ μὲ τρεῖς ἄλλους ποὺ σώθηκαν οἱ βάσεις τους, τοῦ ἐνὸς καὶ τὸ κορμὶ μὲ τὴν ἰσοθέη πλαστικὴ διαμόρφωση. Χαρισμένοι στὸ θεό, πιθανώτατα ἀπὸ θαλασσοπόρους, ναυκλήρους ἢ πλοιοκτῆτες, ἔμεναν ἀκίνητοι, ἄχροντοι, ἀσύνδετοι ψυχικὰ μὲ τὰ γύρω, μὲ τὸ βλέμμα χωρὶς σκοπὸ, ἀλλὰ μὲ βάδισμα στέρεο καὶ γερό. Ἡ πρωτόπλαστη ἀνατομία ἔγινε κατὰ τόπους, χωρὶς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ ἓνα σημεῖο στὸ ἄλλο, σὰν ἀπὸ κάποιο χωριστὸ σφίξιμο νὰ τεντώνεται τὸ κάθε μέλος, ἀδιάφορο γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ διπλανοῦ.

Τέτοιοι Κοῦροι ἀκίνητοι, μὲ στέρεο πάτημα στὰ ψηλὰ σκέλη τους, ποὺ τὸ ἀριστερὸ πάντα προβάλλεται, μὲ κρεμασμένους τοὺς βραχίονες, ἀλλὰ μὲ σφιγμένα τὰ χέρια, μὲ βλέμμα ποὺ ὅσο προχωροῦμε πρὸς τὸν δὸν αἰῶνα ἀρχίζει νὰ ἔχει κάποιο τέρμα, συνδέοντας ἔτσι τὸ ἄγαλμα μὲ τὴν πόλη, μὲ τοὺς συντοπίτες του, παίρνοντας μιὰ ψυχικώτερη, ὅλο καὶ πὺρ ἐξανθρωπισμένην ἔκφραση δὲν εἶχαν τὸ ἴδιο περιεχόμενο σὲ κάθε ἐποχῇ.

Γιὰ τοὺς ἀρχαιότερους Κούρους, τῆς Ν. Ὑόρκης, τοῦ Διπύλου καὶ τοῦ Σουνίου εἶπαν ὅτι ἐνσαρκώνουν τὴ δεύτερη ὑπόσταση τοῦ νεκροῦ παλληκαριοῦ, τὴν ψυχὴ, τὸ αἰῶνιο εἶναι του. Οἱ νεώτεροι ποὺ καλύπτουν ὅλο τὸν δὸν αἰῶνα καὶ ἀρχίζουν νὰ λάμπουν μὲ τὸ χαμόγελο τοῦ Ἐφήβου ἐμπρὸς στὰ μάγια τῆς πλάσης φαίνεται ὅτι κλείνουν μιὰν ἔννοια πὺρ ἐγκόσμια. Ὁ Κοῦρος εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ ἴδιου τοῦ νέου βλαστοῦ ποὺ ἔκλεινε ὅλη τὴ μυστικὴ δύναμη τῆς ἀναπαραγωγῆς, ἀλλὰ κάποιος κακὸς δαίμονας τὸν ἔρριχνε χάμω ἄψυχο, νεκρό.

Ἀκόμη καὶ σήμερα μέσα στὶς κρύες αἰθουσες τῶν Μουσείων, στερημένοι κάποτε καὶ ἀπὸ τὸ φῶς ποὺ ἔλουζε τὰ σώματά τους, ὀρθώνονται οἱ γυμνοὶ αὐτοὶ ἀθλητικοὶ νέοι σὰν τὰ πὺρ κυρίαρχα ἔργα τῆς πλαστικῆς τοῦ βου αἰῶνα π.Χ. Ἀποροῦμε πῶς παλαιότερα τοὺς ἔβλεπαν μόνο σὰν ἀρχαιολογικὰ τεκμήρια, σὰν σταθμοὺς πρὸς τὴν κλασσικὴ τελείωση. Μόνον ὕστερ' ἀπὸ τὸν πρῶτο

παγκόσμιο πόλεμο, όταν είχε υποχωρήσει ή μονόπλευρη προσήλωση στο κλασσικό ιδανικό, ἄρχισαν ἐπὶ τέλους νὰ τοὺς «ἀνακαλύπτουν»· νὰ χαίρωνται τὰ θαύματα αὐτὰ τῆς πλαστικῆς πληρότητας, τὴν ὁλοφώτιστη πολύχρωμη καὶ πολύμορφη αὐτὴν ἄνοιξη τῆς ἐλληνικῆς τέχνης.

Εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ πλησιάζει κανεὶς τὴν πολυμορφίαν αὐτὴ στὰ δημιουργήματα τῶν διαφόρων ἐργαστηρίων, τοῦ κάθε ἐλληνικοῦ τόπου ποὺ θέλησε νὰ στολίσει μὲ παγκάλους νέους τὰ ἱερὰ ἢ τὰ νεκροταφεῖα του. Κοντόσωμους, τεντωμένους, ζωηρούς, ἐλαστικούς σὰν μόλις νὰ μπαίνουν στὴν παλαιίστρα, μὲ χαμηλὸ τὸ μέτωπο, μὲ ὀρθάνοιχτα τὰ μάτια, μὲ τὸ δῶρο τῶν βοστρύχων γύρω στὸ πρόσωπο παράστησε κατὰ τὸ 590 π.Χ. ὁ Ἀργεῖος Πολυμήδης τοὺς δύο ἀδερφικούς Κούρους ποὺ ὑποδέχονται σήμερα στὸ Μουσεῖο τῶν Δελφῶν ὅσους πατήσουν τὸ κατώφλι του: τὸν Κλέοβι καὶ τὸν Βίτωνα, ποὺ ἀντάμειψαν οἱ θεοὶ τὴν εὐλάβεια πρὸς τὴ μητέρα τους χαρίζοντάς τους γρήγορη ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τῆς ζωῆς τὴν πίκρα.

Λεπτόσωμος, χαριτωμένος ἀλλὰ κάπως ἄτονα ἀριστοκρατικὸς εἶναι ὁ Κοῦρος ἀπὸ τὴν Τεγέα στὸ Μόναχο, ἔργο κορινθιακὸ γύρω στὰ 540 π.Χ. Μπροστὰ στὸν Κοῦρο ἀπὸ τὴ Μῆλο, τὸν ἐκτεθειμένο στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, στέκονται οἱ ἐπισκέπτες σὰν μαγεμένοι ἀπὸ κάποια ἀπαλὴ μακρινὴ μελωδία. Ἀντὶ νὰ δέχεται ὅλο τὸ ζωϊκὸ φῶς, ὅπως οἱ ἄττικοὶ καὶ οἱ πελοποννησιακοὶ Κοῦροι μένει πρᾶος, ἄπραγος κυριευμένος ἀπὸ κάποιον ἐπικὸ λυρισμό. Ἀγύμναστος, μὲ ἀδύνατους τοὺς καρπούς τῶν χειρῶν, μὲ χαλαρὴ τὴ μυϊκὴ σύσταση, εἶναι τὸ ἔργο τοῦτο κάποιου κυκλαδίτη γλύπτη, πιθανώτατα Ναξιώτη, σὰν ἡ πρωινὴ θαλασσινὴ αὔρα μιᾶς ἡμέρας ποὺ θὰ μείνει ἀκύμαντη. Ἀδιάφορος γιὰ τὴν ὀργανικὴ διαμόρφωση τοῦ ἔργου ἐσκορπίσε ὁ γλύπτης στὴν ἐπιφάνεια μὲ ἀπαλὸ χέρι μόνο ὅσες ἀνατομικὲς ὑποδηλώσεις ἔκρινε ἀπαραίτητες.

Ὅταν, πολὺ σύντομα, ἀνοιχτοῦν οἱ νέες αἴθουσες τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ποὺ περιέχουν ἔργα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, θὰ εἶναι δυνατὴ ἡ ἀναγνώριση τῆς ιδιοτυπίας τοῦ κάθε ἐργαστηρίου. Ἀνάμεσα στοὺς νησιωτικούς οἱ ἄττικοὶ Κοῦροι τοῦ βου αἰῶνα ξεχωρίζουν μὲ τὴ δυνατὴ πνοή, μὲ τὴν ὁλόθερμη ψυχικότητα: «Τὸ θεϊκὸ στὸν νέο, στὸ παιδὶ ποῖος μπόρεσε νὰ τὸ ἰδεῖ δυνατότερα παρὰ οἱ Ἀθηναῖοι;». Μᾶς συνεπαίρνει τὸ θέαμα τῶν δύο λαμπρῶν, ὁλόφωτων ἄττικῶν Κούρων ποὺ εἶναι στημένοι, ὁ ἓνας ὁ Κροῖσος, ἀπέναντι στὸν Κοῦρο τῆς Μήλου, ὁ δεῦτερος ὁ Ἀριστόδικος στὴν γειτονικὴν αἶθουσα.

Εἶναι οἱ μόνοι ἀπ' ὅλους τοὺς Κούρους ποὺ σώζουν καὶ τὶς βάσεις τους καὶ μάλιστα μὲ σκαλισμένα τὰ ὀνόματά τους.

Λίγοι ἀπ' ὅσους καμαρώνουν τὸν Κροῖσο τὸν στημένο πάνω στὴ βάση ἀπὸ τρεῖς ἀπανωτὲς βαθμίδες ξέρουν πῶς ἀποκτήθηκε τὸ ὁλόφωτο τοῦτο πλαστικὸ ἀριστούργημα.

Μερικοὶ χωρικοὶ τῆς Ἀττικῆς, ἀπ' αὐτοὺς ποὺ εἶχαν καὶ ἔχουν πάντα γιὰ κύριο ἔργο τὶς λαθραῖες ἀνασκαφές, ἐμήνυσαν τὸ 1933 ἄλλους συντοπίτες

τους ὅτι εἶχαν βρῆ στήν Ἀνάβυσσο καὶ φυγαδέψει ἕναν μεγάλο Κοῦρο. Κάποιοι πεισματωμένοι ἀρχαιολόγοι ἂν καὶ πίστευαν ὅτι ἡ καταγγελία ἀφοροῦσε τὸν Κοῦρο τῆς Ν. Ὑόρκης, ἄρα θὰ ἦταν μάταιος ὁ ἀγώνας τους, ἐζήτησαν ὥστόσο ἀπὸ τὸ δικαστήριον τὴν παραδειγματικὴ καταδίκη τοῦ ἀρχαιοκαπήλου αὐτοῦ ποὺ ἀποδείχτηκε ὁ κύριος ὀργανωτής. Οἱ δικαστὲς ἐστάθηκαν ἀυστηροί: δυὸ δεκαετίες ἐξορία ἦταν ἡ τιμωρία του.

Ἀμέσως κατόπι, σὰν δίκαιη ἀνταμοιβὴ τῶν κρατικῶν λειτουργῶν ἦρθε ἕνα ἀνεπάντεχο μήνυμα: Ὁ δικηγόρος τοῦ ἀρχαιοκαπήλου ζήτησε νὰ διαπραγματευθῇ τὴν ἀπόδοση τοῦ Κούρου. Γιατί, ὅπως ἀποκάλυψε, εἶχε βρεθῇ πραγματικὰ κάποιος Κοῦρος ὅχι αὐτὸς τῆς Ν. Ὑόρκης ἀλλὰ ἕνας δεῦτερος, ποὺ τὸν εἶχαν τελικὰ κρύψει κάπου στὸ Παρίσι.

Ὅταν ἐπὶ τέλους μετεφέρθηκε τὸ ἄγαλμα στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο εἶδαν οἱ ὑπάλληλοι τὴν πιὸ ἐξοργιστικὴ βεβήλωση. Τὸ ἔξοχο παριανὸ μάρμαρο ποὺ ἀποτελέσσε τὸ ἄγαλμα τὸ εἶχαν σπάσει οἱ ἀρχαιοκάπηλοι στὰ δύο γιὰ νὰ εὐκολύνουν τὴν μεταφορὰ καὶ μάλιστα ὅχι μὲ πριόνι ἀλλὰ μὲ κοτρώνια, ξέροντας ὅτι μόνο ἔτσι θὰ ἦταν δυνατὴ ἡ συναρμολόγησή του.

Ἡ ἱστορία δὲν σταματᾷ ἕως ἐδῶ. Τὰ τελευταῖα χρόνια εἶχε γίνει γνωστὸ ὅτι ὑπῆρχε κάπου ἡ βάση ἐνὸς ἀρχαικοῦ κούρου μὲ χαραγμένο ἕνα ὠραῖο ἐπίγραμμα. Θὰ ἦταν ἀδύνατη ἡ ἀπόκτησή της ἂν ἕνας λαμπρὸς ξένος ἀρχαιολόγος, ἀνήσυχος γιὰ τὴν τύχη της, δὲν ἐφρόντιζε κινώντας τὴν ἐμπιστοσύνη τοῦ ἀρχαιοκαπήλου ποὺ τὴν εἶχε στὰ χέρια του, νὰ ἰδεῖ, νὰ ἐξοικονομήσει τὸ σεβαστὸ ποσὸν ποὺ χρειάζοταν καὶ νὰ τὴ χάρισει στὸ Ἐθνικὸ μας Μουσεῖο.

Μόνο ὕστερ' ἀπὸ πολλὰς δοκιμὰς στὸ ἐργαστήριον ἐξακριβώθηκε ὅτι ἡ ἐνεπιγραφή βάση ἀνήκει πραγματικὰ στὸν ἀνώνυμο Κοῦρο τῆς Ἀναβύσσου. Μάθαμε ἔτσι ὅτι ὁ νέος ποὺ ἔστησαν στὸν τάφο του τὸ ἄγαλμα λεγόταν Κροῖσος (ἀπὸ συμπάθεια πρὸς τὸν φιλέλληνα βασιλιὰ τῆς Λυδίας) καὶ ὅτι εἶχε σκοτωθῇ στὸν πόλεμο:

στῆθι : καὶ οἴκτιρον : Κροῖσο
παρὰ σῆμα θανόντος : ἡδὼν
ποτ' ἐνὶ προμάχοις : ὄλεσε
θῶρος Ἄρες¹.

Τὸ 530 π.Χ. εἶναι ἡ πιθανώτερη χρονολόγησις τοῦ ἀττικοῦ τούτου ἔργου.

1. [IG I³ 1240].

Ὁ Ζεῦξις στήν Πέλλα

«Αἰγαί» λεγόταν ἡ πρώτη πρωτεύουσα τῶν Μακεδόνων, «μὴ ἀετοφωλιὰ πάνω στοὺς βράχους», μακριὰ ἀπὸ τὴς ἀκτὲς καὶ πάνω ἀπὸ τὸν πλατὺ κάμπο (ἡ σημερινὴ Ἑδεσσα).

Ὅταν πρῶτος, ὅπως εἶναι πιθανόν, Ἀρχέλαος ὁ 1ος (413-399 π.Χ.) ἀποφάσισε νὰ μεταφέρει τὴν ἔδρα του κοντὰ στὴ θάλασσα καὶ ἐδημιούργησε τὴν Πέλλα ἔμειναν αἱ Αἰγαὶ ὁ ἱερὸς τόπος ὅπου ἔθαβαν οἱ Μακεδόνες τοὺς βασιλιάδες τους. Θὰ γίνονταν καὶ ἄλλες βασιλικὲς τελετὲς ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ ὅτι ἐκεῖ εἶχε πάει γιὰ νὰ γιορτάσει τοὺς γάμους τῆς κόρης του ὁ Φίλιππος Β΄, ὁ πατέρας τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, χωρὶς νὰ ὑποψιάζεται ὅτι τὸν περίμενε ἡ δολοφονικὴ ἐνέδρα.

Ὁ κάμπος τῆς Πέλλας ἀντίκρου στὸν Ὀλυμπο, πλαισιωμένος δεξιὰ ἀπὸ δύο ἄλλα βουνά, τὸ Βέρμιο καὶ τὸ Πάικο, ἔχει χάσει σήμερα, ὕστερ' ἀπὸ τὸ στέγνωμα τῆς λίμνης τῶν Γιαννιτσῶν, ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν ὁμορφιά του. Ἀναζητᾶμε τὴν ἱστορικὴ λίμνη, τὴν τόσο δεμένη μὲ τὸν Μακεδονικὸν ἀγῶνα γιατί τὴν ἔχει κάνει ἀξέχαστη ἡ περιγραφὴ τῆς Πηνελόπης Δέλτα. Εἶναι θαυμαστὸ πῶς, κατάκοιτη ἀπὸ χρόνια καὶ ὑποχρεωμένη νὰ στηριχτῇ στὶς περιγραφὲς ἄλλων ποὺ τὴν ἤξεραν ἢ εἶχαν ἀνδραγαθήσει ἐκεῖ γύρω, κατάφερε μὲ μόνη τὴν ψυχικὴ τῆς προσήλωση, νὰ δώσει τόση ζωὴ στὴν εἰκόνα τῆς λίμνης. Βλέπουμε νὰ κινοῦνται ὄχι μόνο οἱ ἄνθρωποι, οἱ ἀγωνιστές, οἱ κομιτατζήδες, ἀλλὰ καὶ ὁ κόσμος τῶν ζώων, τῶν πουλιῶν, τῶν ὑδρόβιων, τῶν ἐρπετῶν:

«Ψάρια καὶ χέλια, βατράχια καὶ νερόφιδα κατὰ μυριάδες στὰ νερά της. Νερόκοτες (κουκλικές, ὅπως τὴς λέν οἱ ντόπιοι), ἀγριόπαπες, ἀγριόχηνες καὶ ἄλλα πουλερικά, ἀγρίμια, ἀλεπούδες, κουνάβια, ἀγριόχοιροι, ἀκόμα καὶ λύκοι ποὺ κατέβαιναν ἕως ἐκεῖ τὸ χειμῶνα, γέμιζαν τὴ Λίμνη. Ψίθυρα, κακαρίσματα, πιπίσματα, τοιρίγματα, οὐρλιάσματα, σουσουρίσματα, μурμουῦρες, κρότοι γνωστοὶ καὶ ἄγνωστοι ποὺ πολλαπλασιάζονταν, τῆς ἔδιναν ὄψη μυστηριώδικη καὶ φαντασμαγορικὴ». (*Τὰ μυστικὰ τοῦ Βάλτου*.)

Ὅπως συνηθίζουμε νὰ κάνουμε, ξεχάσαμε καὶ τούτῃ τὴ φορὰ τὸ χρέος μας πρὸς τὴ λίμνη. Οὔτε μιὰ ἀναμνηστικὴ στήλη, οὔτε τὸ ἀφηγηματικὸ ἀνάγλυφο ποὺ θὰ περίμενε κανεὶς ὑψώνεται ἐκεῖ κοντά. Κανεὶς δὲν σκέφτηκε νὰ δεντροφυτέψει τὰ σύνορά της. Ἀνάμεσα στὰ τόσα καλὰ ποὺ ἐπιχειρεῖ ἡ Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν ἃς ἀναλάβει νὰ θυμίζει στὸν περαστι-

κό, σὺς μέλλουσες γενεές ὅτι ἐκεῖ γύρω θυσιάστηκαν τόσα λαμπρὰ παλληκάρια.

Στὰ ἀρχαῖα χρόνια, ὅταν δὲν εἶχεν ἀκόμη ἀποτελεσθῇ ἀπὸ τὶς προσχώσεις τοῦ Ἀξιοῦ καὶ τοῦ Ἀλιάκμονα ὁ πλατὺς κάμπος μὲ τὴ λίμνη, ἡ Πέλλα, ἂν δὲν ἦταν παραλιακὴ, θὰ βρισκόταν πάντως πολὺ κοντὰ στὴ θάλασσα. Λίγο νοτιώτερα τὰ δύο καλὰ λιμάνια, ἡ Μεθώνη καὶ ἡ Πύδνα, εἶχαν ἐνωρὶς προνοήσει οἱ Ἀθηναῖοι νὰ τὰ καταλάβουν. Ἐκεῖ θὰ ἀποβιβάστηκαν οἱ Ἀθηναῖοι ποιητὲς ποὺ ἐκάλεσε ὁ Ἀρχέλαος, θέλοντας νὰ λαμπρύνει τὴ νεοσύστατη αὐλὴ τῆς Πέλλας. Ἄν καὶ λιγὸς, γιὰ τὸ δολοφονήθηκε, ὅπως καὶ ὁ παπoὺς του, Ἀλέξανδρος ὁ «Φιλέλλην», πρόφτασε ὁ Ἀρχέλαος νὰ φιλοξενήσει ἐκεῖ μερικοὺς ὀνομαστοὺς ποιητὲς, ὅπως τὸν ἐπικὸ ποιητὴ Χοιρίλο, τὸν μουσικὸ Τιμόθεο τὸν Μιλήσιο, τὸν ποιητὴ Ἀγάθωνα. Εἶναι κρῖμα ὅτι δὲν ἄφησε γραπτὰ ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴν ἐπίσκεψή του ὁ τελευταῖος, ὁ ρόδινος αὐτὸς καὶ ἐπιτηδευμένος Ἀθηναῖος τῆς ἐποχῆς τῶν σοφιστῶν, ποὺ τόσο ἀνάγλυφα τὸν χαρακτήρισε στὸ *Συμπόσιο* ὁ Πλάτων.

Μονιμώτερα ἵχνη ἄφησε στὴν Πέλλα τὸ πέρασμα τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ Ζεύξιδος (γιὰ τὴν πρόσκληση τοῦ Ἀρχελαοῦ δὲν τὴν εἶχε δεχθῇ ὁ στοχαστικὰ δυσκολοκίνητος Σωκράτης). Οἱ *Βάκχες* ποὺ ἐμπνεύστηκε καὶ ἔγραψε ἐκεῖ ὁ Εὐριπίδης μεταδίνουν ὅλη τὴν ἀνατριχίλα ἐνὸς ξέφρενου ἐνθουσιασμοῦ. Στὸ ἄλλο δράμα τοῦ Ἀρχελαοῦ ἱστοροῦσε τὶς ἰδρυτικὲς ἀρχὲς τῆς Μακεδονικῆς δυναστείας, μὲ φανεροὺς ὑπαινιγμοὺς γιὰ τὴ σχέση πρὸς τὴ Θεσσαλία, ποὺ ἀπὸ τότε τὴν ὀρέγονταν ἡ μακεδονικὴ ἐπεκτατικὴ πολιτικὴ.

Ὅταν τὸ 346, δύο χρόνια ὕστερ' ἀπὸ τὸ κούρσεμα τῆς Ὀλύνθου ἀπὸ τὸν Φίλιππο, βρέθηκε στὴν Πέλλα ἡ πρεσβεΐα τῶν Ἀθηναίων – ὁ Αἰσχίνης, ὁ Φιλοκράτης καὶ ὁ Δημοσοθένης – γιὰ νὰ ὑπογράψουν τὴ «Φιλοκράτειαν εἰρήνη» εἶδαν τοὺς τοίχους τοῦ παλατιοῦ νὰ λαμπρύνονται ἀπὸ τὶς ζωγραφιὲς τοῦ παλαιοῦ Ζεύξιδος.

Τὴν θλιβερὴ ἀποσπασματικότητα τῆς ἀρχαίας γραπτῆς παράδοσης σχετικὰ μὲ τὴν τέχνη τὴ μαρτυρεῖ καὶ τοῦτο: δὲν ξέρουμε γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Ζεύξιδος στὴν Πέλλα οὔτε τι παράσταναν οὔτε ποῖα μέρη τοῦ παλατιοῦ εἶχαν διακοσμήσει. Μόνο ὁ Αἰλιανὸς ἀναφέρει ὅτι ὁ Ἀρχέλαος ἐπλήρωσε τετρακοσίας μῶς¹ καὶ ὅτι πολλοὶ ἔτρεχαν ἀπὸ μακρινὰ μέρη γιὰ νὰ τὰ καμαρώσουν.

Ἡ ἐργασία πρέπει νὰ ἦταν ἔτοιμη ἢ νὰ βρισκόταν πρὸς τὸ τέλος τῆς τὸ 399 π.Χ. ὅταν δολοφονήθηκε ὁ Ἀρχέλαος. «Ἐχάσαμε ἓναν κόσμον» λέμε καὶ ἐμεῖς γιὰ τὶς ζωγραφιὲς τοῦ παλατιοῦ τῆς Πέλλας, ὅπως εἶπε γιὰ τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς ἓνας ἐξαιρετος ἐρευνητής.

Τὴν κρίση γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ζεύξιδος τὴν ἐβάραινε πολὺν καιρὸ ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἐβρίσκε ὅτι ἔλειπε ἀπὸ τὶς μορφὲς τοῦ πρώτου τὸ ἦθος ποὺ εἶχαν οἱ μορφὲς τοῦ Πολυγνώτου. Μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ἀπὸ τὰ λόγια του τοῦτο μόνο, ὅτι ἦταν διαφορετικὸ τὸ μορφικὸ ἰδανικὸ τοῦ ἐνὸς

ἀπὸ τοῦ ἄλλου, ὅπως ξεχωρίζει καὶ ἡ τέχνη τοῦ Λεονάρδου ἀπὸ τὴς δημιουργίης τοῦ Πιέρο ντὲ λὰ Φραντσέσκα, χωρὶς νὰ εἶναι ὁ πρῶτος λιγώτερο μαγευτικός.

Ἀπ' ὅ,τι παραδίνεται φαίνεται, ὅτι ὁ Ζεῦξις ἦλθε στὴν Ἀθήνα κατὰ τὸ 430 π.Χ. ἀπὸ τὴν Ἡράκλεια τῆς Λουκανίας στὴν κάτω Ἰταλία – ὄχι ἀπὸ τὴν Ποντοηράκλεια – γιὰ νὰ μαθητέψει στὸν Ἀπολλόδωρο. Τὸν ξεπέρασε, ἔλεγαν οἱ ἀρχαῖοι, στὴν τέχνη νὰ πετυχαίνει τὴν «κράση» τῶν χρωμάτων, τὴν ἀνάμιξη τοὺς γιὰ νὰ δώσει κλιμακωτὲς ἀποχρώσεις καὶ φωτοσκίαση. Ἀντὶ νὰ κρατήσει τὸ σχέδιο ἰσοδύναμο μὲ τὸ χρῶμα, τὸ ἀνάπτυξε ὡς πρῶτο καὶ κύριο γιὰ τὴν ἐντύπωση τῆς ζωγραφιᾶς. Εἶχε τώρα βαδίζει μακρύτερα ὅχι μόνο ἀπὸ τὸν πρῶμο Πολύγνωτο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν πρωτοπόρον Ἀπολλόδωρο πρὸς μιὰ καθαρὰ ὀπτικὴν ἀπόδοση ἐλευθερωμένη ἀπὸ τὴ δέσμευση τοῦ σχεδίου, ἐνῶ ὁ μέγας σύγχρονός του ὁ Παρράσιος ἔμεινε, φαίνεται, πιστὸς στὴν παράδοση καὶ ἐκαλλιέργησε τὴ μαγεία τῆς γραμμῆς, τὴν εὐγένεια τοῦ σχεδίου.

Χρωστοῦμε στὸ Λουκιανὸ τὴν περιγραφὴ ἑνὸς μεγάλου πίνακα τοῦ Ζεῦξιδος ποὺ παράστανε μιὰν οἰκογένεια Κενταύρων. Ὅπως σωστὰ ἐτονίστηκε εἶναι ἡ πληρέστερη γνωστὴ περιγραφὴ ἑνὸς ἀρχαίου πίνακα, ἐπιτρέπει ἄρα μερικὰ συμπεράσματα γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Ἡρακλειώτη.

Μιὰ Κενταυρίνα («θήλεια Κένταυρος») καθόταν πάνω στὴ χλόη μὲ ἀνασηκωμένο τὸ πάνω, τὸ ἀνθρώπινο σῶμα τῆς καὶ ἐθήλαζε τὰ δύο μωρά τῆς, τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ γυναικεῖο μαστό, τὸ ἄλλο ἐκ τῆς ἵππου ἐς τὸν πωλικὸν τρόπον², ὅπως δηλαδὴ βυζαίνουν τὰ πουλάρια. Ψηλὰ ἀπὸ μιὰ σκοπιά πρόβαλε τὸ μισὸ σῶμα τοῦ ἀντρός τῆς, τοῦ Κενταύρου. Κρατώντας στὸ χέρι ἓνα σκύμνο (λεονταράκι) τὸ ἔδειχνε στὰ μωρὰ ἀνέχων τῇ δεξιᾷ καὶ ὑπὲρ ἑαυτὸν αἰωρῶν. Δὲν ξέρεי τὶ νὰ πρωτοθαυμάσει ὁ Λουκιανός, τὴν ἀρμονία τῶν χρωμάτων, τὴν ἀκρίβεια τῶν περιγραμμάτων, τὴν ἄγρια ὁμορφιὰ τῆς Κενταυρίνας, ἵππου τε τῆς καλλίστης, οἷαι μάλιστα αἱ Θεσσαλαί εἰσιν, ἀδμήητες ἔτι καὶ ἄβατοι³, ἢ τὴν ἀπαλὴν ἀγριάδα τῶν βρεφῶν ποὺ κύτταζαν μωρουδίστικα («παιδικῶς») τὸ λεονταράκι.

Σημαντικὴ εἶναι καὶ ἡ πληροφορία τοῦ ὅτι ὁ ἴδιος εἶδε στὴν Ἀθήνα μόνο ἓνα ἀντίγραφο τῆς εἰκόνας, γιὰτὶ τὸ ἀρχέτυπο εἶχε ναυαγήσει στὸ Μαλέα μαζί μὲ τοὺς ἄλλους θησαυροὺς ποὺ εἶχε ξεσηκώσει ὁ Σύλλας στὸ κούρσεμα τῆς πολιτείας (86 π.Χ.).

Τέσσαρα μόνο πρόσωπα γέμιζαν τὸν πίνακα τοῦτον, χωρισμένα σὲ δύο ὑψώματα. Κάτω στὴ χλόη ἡ Κενταυρίνα μὲ τὰ μωρά, ψηλότερα χωρισμένος ἀπὸ τὸ βράχο ὁ πατέρας, ποὺ ὅμως δένεται ψυχικὰ μὲ τὸ κάτω μισὸ τοῦ πίνακα. Εἶναι δελεαστικὴ καὶ ὄχι ἀστήριχτη ἡ ὑπόθεση ὅτι μὲ μιὰ παρόμοια σκηνὴ θὰ εἶχε στολίσει ὁ Ζεῦξις κάποιον τοῖχο τοῦ παλατιοῦ τῆς Πέλλας. Ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ ἀπέραντου κτιρίου μὲ τὴς ἐσωτερικὲς περιστυλες αὐλὲς ποὺ ἀποκαλύφθηκε δίπλα στὴ δημοσίᾳ – εὐτυχῶς διευθύνεται μὲ συνείδηση εὐθύνῃς καὶ μὲ παραδειγματικὴν ἐπιστημονικὴν σωφροσύνη – ἔδωσε ἐκτὸς ἀπὸ ἄφθονα

κινητὰ εὐρήματα καὶ μερικὰ ψηφιδωτὰ τῆς πρώιμης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὰ πρὸ σπάνια καὶ τὰ καλύτερα τοῦ εἵδους αὐτοῦ. Πεντάμορφος εἶναι ὁ ἀγέ-
νειος ἐκεῖνος Διόνυσος πάνω στὸν πάνθηρα, ἐκτελεσμένος ἀπὸ ποταμίσι
ἄσπρα καὶ μαῦρα χαλίκια, σφιχτὰ προσαρμοσμένα, σπουδαῖο τὸ κυνήγι τοῦ
λεονταριοῦ μὲ τοὺς δύο νέους Μακεδόνες.

Ὑποχρεωμένοι ἀπὸ τὴν τεχνικὴ οἱ ἐκτελεστὲς νὰ φροντίσουν γιὰ τὴν στε-
ρεότητα τῶν ψηφιδωτῶν, ἐτόνισαν τὰ περιγράμματα μὲ μέταλλο ἢ μὲ λεπτὸ
κεραμίδι. Τὴν παράδοση τοῦ Ζεύξιδος τὴ διακρίνουμε περισσότερο στὴν ἀπό-
δοση τοῦ ἀνώμαλου ἐδάφους, ὅπου πατοῦν οἱ κυνηγοὶ καὶ τὸ λιοντάρι, στὴν
ἐλευθερίᾳ τῶν κινήσεων, σὲ ἀναλογίες καὶ στὴν πλαστικότητα τῶν κορμιῶν.

Ἔργο ἄλλου τεχνίτη εἶναι ἓνα μωσαϊκὸ μὲ Κενταύρους τὴ μία μάλιστα
«θήλειαν». Ἐκτελεσμένο μὲ λιγώτερη ἐπιμονὴ καὶ λεπτολογία προδίνεται ἀπὸ
τὸ θέμα σὰν ἀνταύγεια κάποιου πίνακα ὁμοίου μὲ κεῖνον ποὺ εἶδε ὁ Λου-
κιανός, τὰ μυθολογικὰ τέρατα ἔχουν ὁμορφιὰ ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴν κλασσικὴ
τέχνη, ἡ λιτὴ χρωματικὴ ποικιλία τῶν ψηφίδων δίνει σοβαρότητα στὸ σχέδιο
καὶ σὲ μορφές. Ἄν εἴμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ πληρότητα, ἀπὸ τὰ
παιγνίδια φωτὸς ποὺ πέτυχε ὁ Ζεῦξις, μᾶς ἀνοίγει ἰδιαίτερα τὸ ψηφιδωτὸ
τοῦτο ἓνα μικρὸ παράθυρο πρὸς τὰ ἐπιτεύγματα ἐκείνου. Ἀναλογιζόμαστε ὅτι
ὅταν ἦλθε στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ σπουδάσει ζωγραφικὴ ὁ Ἰταλιώτης νέος, βρῆκε
ὅλα γύρω του μεστὰ ἀπὸ τὶς φειδιακὲς συνθέσεις, αὐτὲς θὰ ἔθρεψαν τὸ νοῦ καὶ
τὴν ψυχὴ του. Ἀργότερα, ὅταν ἐργαζόταν στὸ παλάτι τοῦ Ἀρχέλαου, μπορεῖ
νὰ ἐνεωτέρισε μὲ νέες ζωγραφικὲς μεθόδους, μετέφερε ὅμως στὴν καρδιὰ τῆς
τραχειᾶς Μακεδονίας τὶς θεϊκές, ἐξαῦλωμένες μορφές τῆς κλασσικῆς ἀττικῆς
τέχνης.

1. [Αἰλ. 14, 17].

2. [Λουκ. Ζευξ. 4, 13].

3. [Αὐτόθι 6, 3].

Οἱ ἀρχαῖκοι Κοῦροι

Καὶ ἡ «λανθάνουσα κίνησις» των

Συμπληρώνοντας προηγούμενο σημείωμα θὰ σταθοῦμε σὲ δύο ἀκόμη ἀπὸ τὰ κύρια προβλήματα τῶν ἀρχαϊκῶν Κούρων. Πρῶτο ἔρχεται τὸ ἐρώτημα: Σὲ ποιὰν ἀπὸ τῆς ἐλληνικῆς πολιτείας, ὅσες εἶχαν ζωντανὴ καλλιτεχνικὴ δημιουργία, πρωτοφάνηκαν οἱ Κοῦροι; Θὰ ἔπρεπε καλύτερα νὰ προσδιορίσουμε: Ποῦ μεταφέρθηκε ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο ὅπου εἶχε ριζώσει αἰῶνες παλαιότερα ὁ τύπος τοῦ νέου ὀρθοῦ ἀντρός, σὰν ἔκφραση τῆς ἀκίνητης στάσης, τῆς ἄχρονης θεώρησης; Δὲν εἶναι λίγοι ἀνάμεσα στοὺς ἐπισκέπτες τοῦ Μουσείου, ὅσοι ἀντικρίζοντας τοὺς γελαστοὺς Κούρους τοῦ βου αἰῶνα, ἀντὶ νὰ διακρίνουν τὰ ἀτομικά τους γνωρίσματα, τονίζουν μὲ ἀρχαιολογικὴν ἐμβρίθεια τὴν αἰγυπτιακὴ προέλευση τοῦ θέματος. Δὲν ξέρουν κἄν ὅτι τοῦτο εἶναι ἕως ἑνὸς σημεῖο ἀλήθεια. Στὴν Αἴγυπτο πιθανώτατα βρῆκαν ἐτοίμην οἱ Ἕλληνες τὴν εἰκόνα τοῦ ἀγάλματος μὲ κρεμασμένα τὰ χέρια, μὲ σφιγμένες τὶς παλάμες, μὲ προβαλλόμενο τὸ ἀριστερὸ σκέλος, μὲ τὸ πρόσωπο ποὺ κυττάζει χωρὶς ὀρισμένο σκοπὸ.

Γιατί ὅμως τοῦτο ἔγινε μόνο στὸν 7ον αἰῶνα π.Χ. καὶ ὄχι παλαιότερα, ἀφοῦ ἀπὸ τὰ πανάρχαια χρόνια ὀρθώνονταν στὰ αἰγυπτιακὰ ἱερὰ τέτοια σεβαστά, ἀμίλητα ἔργα; Εἶναι γιατί τότε τινάχτηκαν οἱ Ἕλληνες ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ γνωρίσουν τὸν ἔξω κόσμον καὶ σπάζοντας τὰ σύνορά τους, νὰ ταξιδέψουν «θεωρίας ἔνεκεν», ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ φέρουν πίσω στὰ σπίτια τους ἄφθονα ὑλικά κέρδη.

Μὲ μάγεμα καὶ μὲ φόβο θὰ στάθηκαν οἱ ταξιδευτὲς ἐμπρὸς στὰ μεγάλα πέτρινα ἐκεῖνα ἔργα τῶν Αἰγυπτίων -, γιατί νὰ μὴν παραγγείλουν ὅμοια καὶ γιὰ τὶς πολιτείες τους;

Σοβαροὶ ἀρχαιολόγοι ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ ἐλληνικὸς τύπος τοῦ Κούρου πρωτοδουλεύτηκε καὶ ριζώσε στὰ μέρη ὅπου στήθηκαν οἱ παλαιοὶ δωρικοὶ ναοὶ μὲ τὶς βαρεῖς κολόνες, μὲ τὶς πῆλινες μετόπες καὶ μὲ τὰ αἰτώματα, δηλαδὴ τὴν Πελοπόννησο. Τὴ γνώμη τούτη τὴ στηρίζει τὸ ὅτι σὲ καμὴν ἄλλη περιοχὴ δὲν ὑπῆρχαν στὰ χρόνια ἐκεῖνα τόσα ἐργαστήρια χαλκοπλαστικῆς· σ' αὐτὰ θὰ πραγματοποιήθηκαν οἱ πρῶτες ἀπόπειρες νὰ μεταφυτευθῇ τὸ αἰγυπτιακὸ σχῆμα, ἀρχικὰ σὲ μικρὰ ἀγαλματάκια, ἀργότερα σὲ μεγαλύτερα.

Ἄλλοι πιστεύουν ὅτι τὰ νησιὰ στάθηκαν οἱ μεταβατικοὶ σταθμοὶ ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, τὰ πρωτοποριακὰ κέντρα ποὺ υἰοθέτησαν τὰ αἰγυπτιακὰ πρότυπα.

Ένας από τους αρχαιότερους Κυκλαδίτες γλύπτες στάθηκε ο δημιουργός του κολοσσικού εκείνου Κούρου που το κορμί του λούζεται ακόμη ὀρθιο μέσα στον ἥλιο του ἱεροῦ τῆς Δήλου, παρ' ὅλα τὰ «ἀναμνηστικά» χαράγματα που ἔχουν ἀφήσει πάνω του οἱ περιηγητὲς τῶσων αἰώνων.

Εἴτε πραγματοποιήθηκε σύγχρονα, ὅπως εἶναι τὸ πιθανώτερο, καὶ στὰ νησιὰ καὶ στὴν Πελοπόννησο ἡ μεταφύτευση, εἴτε εἶχαν τὸ προβάδισμα οἱ δωρικές χῶρες ἓνα εἶναι βέβαιο, ὅτι οἱ Ἕλληνες, ἀντὶ νὰ μιμηθοῦν, μεταμόρφωσαν τὰ πρότυπά των. Πέταξαν τὸ βαρὺ ἐκεῖνο κάθετο στήριγμα που ἔχουν στὴ ράχη τους τὰ παλαιὰ αἰγυπτιακὰ ἀγάλματα, ἀνίκανα νὰ στηριχτοῦν στὰ δικά τους σκέλη. Πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ ἀνεχθοῦν οἱ Ἕλληνες τὴν ἀχρήστευση τῆς μιᾶς ὀψης τοῦ ἀνθρώπου που τὸν ἔβλεπαν ὄχι σὰν ἐπίπεδη προβολή, ὅπως οἱ ἀνατολικοὶ λαοί, ἀλλὰ ὁλοσώματον, πλαστικὰ διαμορφωμένον; Ἐβγαλαν ἀκόμη καὶ τὸ κάλυμμα ἐκεῖνο που σκέπαζε τὸ κορμὶ ἀπὸ τὴ μέση ἕως τὸ γόνατο, ἀχρηστεύοντας τὶς μελωδικὲς καμπύλες του. Δὲν εἶναι ἀπόλυτα γυμνοὶ οἱ ἀρχαϊκώτεροι Κοῦροι. Μερικοὶ μικροὶ χάλκινοι τοῦ 7ου αἰῶνα φοροῦν στὴ μέση τὴ ζώνη ἐκείνη που ἔδινε παλληκαριὰ στὴν ἐμφάνιση, λυγρότητα στὴν κορμοστασιά, που ἔκρυβε, ὅπως γινόταν στὴν καθημερινὴ ζωὴ, τὰ ἀπόκρυφα σημάδια τοῦ ἀνδρισμοῦ.

Ὅμως στὶς παλαιστρες ὅπου, μόνοι ἀνάμεσα στοὺς τότε λαούς, γυμνάζονταν οἱ Ἕλληνες, ἔγινε ἓνα τόλμημα που ἀργότερα προσδιώρισε τὴν ἀνθησι καὶ τὴν προκοπὴ τῶν νεανικῶν κορμιῶν. Τὸ 720 π.Χ. ὁ Ὅροιππος ἀπὸ τὰ Μέγαρα πέταξε πρῶτος πάνω στον ἀγῶνα τὸ περίζωμα καὶ ὀρθώθηκε γυμνός. Ἡ γυμνότητά του νέου στὴν παλαίστρα ἔγινε ἀπὸ τότε κανόνας, εὐεργεσία, σύμβολο ἐλευθερίας καὶ ὁμορφιάς, ὅπως στὴν καθημερινὴ ζωὴ τὸ ἱμάτιο τοῦ ἔδινε τὴ σεμνότητά που ζητοῦσεν ἡ τάξι τῆς πολιτείας καὶ ὁ σεβασμὸς στοὺς πρεσβύτερους. Γυμνοί, χωρὶς τὴ ζώνη, παρουσιάζονται κιόλας οἱ ἀρχαιότεροι Ἀττικοὶ Κοῦροι οἱ γύρω στὸ 620 π.Χ. (Ἐθνικοῦ Μουσείου ἀπὸ τὸ Σούνιο, Ν. Ὑόρκης).

Ἄν ἀναλογιστοῦμε τὴν πρόσχαρην ὄψη, τὴν ὁλάνοιχτη ματιά, τὴν ἔνταση τῶν μελῶν, τὴν ζωϊκὴν ὀρμή, τὴν πάγκαλη κόμη τῶν Κούρων τοῦ 6ου αἰῶνα π.Χ. ἀναρωτιόμαστε τί ἀπόμεινε ἀπὸ τὰ μακρινὰ ἐκεῖνα αἰγυπτιακὰ ἔργα, ἀπὸ τοὺς ἄντρες που παρασταίνονταν ἀγέλαστοι, μακρινοί, σὰν νὰ μὴν ἦταν τοῦ κόσμου τούτου. Πολλοὶ θὰ ἀπαντήσουν πρόθυμα. Μὰ ἔμεινε τὸ πὸ βασικό, τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ εἶδους, ἡ μετωπικότητα. Εἶναι ὁ νόμος που διατύπωσε ἓνας σπουδαῖος Δανὸς θεωρητικός, ὁ Γιούλιους Λάνγκε: "Ὅλοι οἱ ἀρχαῖκοι Κοῦροι εἶναι χτισμένοι μετωπικά. Ὅχι μόνο βλέπουν ὁλόγισα μπροστά τους, ἀλλὰ ὑπάρχει ἀπόλυτη ἀντιστοιχία στὰ μέλη τους. Ἄν τραβήξουμε μιὰ κάθετη ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ χωρίστρα τῶν μαλλιών, ἀπὸ τὴ μέση τοῦ μετώπου, θὰ μοιραστῇ ὁ Κοῦρος σὲ δύο ἀπόλυτα ἴσα μέρη.

Ἄναπαυμένοι πολλὲς δεκαετίες στὴ μετωπικότητα αὐτὴ δὲν εἶχαν προσπα-

θήσει οί ἀρχαιολόγοι νὰ σπουδάσουν τὶς ἰδιουτιπὶες τῆς; Τὶς τυχὸν ἀποκλίσεις μερικῶν Κούρων ἀπὸ τὸν καθολικὸν νόμο. Εἶναι τιμὴ γιὰ τὴν ἑλληνικὴν ἀρχαιολογία ὅτι πρῶτος ἓνας δικός μας κορυφαῖος σοφὸς στάθηκε μὲ πρωτόφαντη ἐπιμονὴ ἐμπρὸς στὸ πρόβλημα τοῦτο καί, μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς πηγαίας αἰσθητικότητος, συνοδευμένης ἀπὸ βαθειὰ παιδεῖα, κατῳρῶσε, ὕστερ' ἀπὸ μετρήματα, ἀπὸ μελέτες, ἀπὸ στοχασμό, νὰ προχωρήσει πέρα ἀπὸ τὴν ἔρευνα τοῦ Λάνγκε, νὰ τὴ συμπληρώσει καὶ νὰ τὴν ἀναίρῃ. Εἶναι ὁ ἐπίτιμος καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Κωνσταντῖνος Ρωμαῖος.

Ἀκόμη καὶ ὅσοι δὲν εἶχαν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσουν τὶς σοβαρὲς μακροχρόνιες ἀναζητήσεις του, θὰ τὶς ἐκτιμήσουν ὅπως τὸ ἀξίζουν στὸ βιβλίον του, ἐπιστέγασμα μιᾶς ζωῆς χαρισμένης ὁλόκληρης στοὺς ἀρχαίους: *Κέραμοι τῆς Καλυδῶνος. Συμβολὴ εἰς τὴν ἀκριβεστέραν θεώρησιν τῆς ἑλληνικῆς τέχνης* (Βιβλιοθήκη τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀρ. 33).

Κύριο θέμα τοῦ συγγραφέα εἶναι τὰ στολισμένα κεραμίδια τῶν ἀρχαϊκῶν ναῶν ποὺ ἔσκαψε στὴν Καλυδῶνα, στὴν ὀνομαστὴν ἐκείνῃ ἑλληνοδανικῇ ἀνασκαφῇ τῆς Κερκύρας, στὰ ὁποῖα εἶχε ἀφιερῶσει παλαιότερα εἰδικὴ μελέτη καὶ τοῦ αἰτωλικοῦ Θέρμου.

Οἱ ἀναζητήσεις γιὰ τὴ «λανθάνουσα κίνησις» τῶν Κούρων ποὺ ἦταν παλαιότερες τὸν παρηκολούθησαν στὴ μελέτῃ του τῶν κεραμώσεων καὶ προσπάθησε νὰ διακρίνει ἀνάλογα φαινόμενα στὰ ὑπόλοιπα, αὐτὰ τῆς ἀρχαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς: στὰ πῆλινα ἐπιστεγάσματα τῶν ναῶν ποὺ ἔβγαιναν τόσο τέλεια ἀπὸ τοὺς κεραμεικοὺς κλιβάνους, τόσο καλὰ ἐργασμένα καὶ ζωγραφιστὰ ἀπὸ τὰ χέρια Κορινθίων τεχνιτῶν καὶ ζωγράφων.

Δὲν θὰ σταθοῦμε ἐδῶ στὰ πορίσματα τοῦ καθηγητοῦ Ρωμαίου τὰ σχετικὰ μὲ τὴν τεχνοτροπία καὶ μὲ τὶς διάφορες ἐποχὲς τῶν κεραμώσεων, οὔτε σὲ μεστές, πολυσέλιδες ἀναλύσεις τοῦ τῶν στροφῶν ποὺ ἔχουν οἱ πῆλινες λεοντοκεφαλῆς καὶ τὰ ἀνθέμια· ἀόρατες στὸ μάτι οἱ ἀποκλίσεις αὐτὲς ὑπηρετοῦν ἓνα σκοπὸ, τὴν ἀνάδειξη τοῦ ὅλου ναοῦ σὰν ζωντανοῦ, παλλόμενου σώματος.

Θὰ ἦταν παράλειψη ἂν δὲν ὑπογραμμίζαμε τὴν ξεχωριστὴ σημασία τοῦ κεφαλαίου «Ἀρχιτεκτονικὰ ζητήματα», ποὺ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πρὸ προσωπικὲς καὶ αἰσθητικὲς ἀναλύσεις τῶν καμπυλῶν, τῶν μειώσεων, τῶν ἐντάσεων καὶ ἄλλων παρόμοιων φαινομένων ποὺ ἔχουν παρατηρηθῇ στοὺς κλασσικοὺς ναοὺς. Περισσότερο προσιτὰ στοὺς ἀμύητους, ὅχι ὅμως λιγώτερο ἐνορατικὰ καὶ πλούσια σὲ πορίσματα εἶναι τὰ τελευταῖα κεφάλαια τοῦ βιβλίου ποὺ ἔχουν γιὰ θέμα τὴν ἀφανὴ κίνησις τῶν Κούρων. Ὅσο καὶ ἂν φαίνεται ἀπίστευτο τὰ ἀγάλματα αὐτὰ τῶν γυμνῶν νέων, ἀκίνητα ὅπως τὰ βλέπαμε ὅλοι οἱ ἐπιγονικὰ στηριγμένοι στὴ θεωρία τοῦ Λάνγκε, ἔχουν διαφορὰς καὶ ἀσυμμετρίας σοφὰ ρυθμισμέναι ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς των, ἀόρατες στὸ ἀγύμναστο μάτι, ὑπηρετικὲς τῆς ἀνάγκης γιὰ παράστασις τοῦ σφυγμοῦ τῆς ζωῆς μέσα στὸ κλειστὸ ἐκεῖνο ἀνατολικὸ σχῆμα.

Ὁ κ. Ρωμαῖος τὸ ἀποδεικνύει ἀναλύοντας μὲ τὸ λαμπρὸ προσωπικὸ ὕφος τοῦ ἀπότοκο μιᾶς θερμῆς ψυχικῆς προσήλωσης, ἀνάμεσα σὲ ἄλλους ἓνα κομψό, πασίχαρο ἀττικὸ ἔργο ποὺ τὸ χρονολογοῦν γύρω στὰ 560 π.Χ., τὸν γνωστὸ Κούρο ἀπὸ τῇ Βολομάντρα (Καλύβια Κουβαρᾶ). Ἡ ἀκόλουθη περικοπὴ δείχνει ποῖο εἶναι τὸ κέρδος ἀπὸ τὶς βαθεῖς παρατηρήσεις του:

«Ταῦτα πάντα διαφεύγοντα ἐν ὅλῳ ἢ ἐν μέρει τὴν προσοχὴν διαπιστώνουν δύο πράγματα· πρῶτον ὅτι ὁ καλλιτέχνης γνώστης ἀκριβῆς τοῦ γυμνοῦ νεανικοῦ σώματος παρακολουθεῖ ἄγρυπνος πᾶσαν δηλωτικὴν ζωῆς κίνησιν καὶ δεύτερον γνωρίζει μὲ πολλὰς συμφώνους πρὸς ἀλλήλας μικρὰς κινήσεις νὰ παριστάνῃ ἐνεργῶς τὴν ὀρισμένην κατεύθυνσιν καὶ τὴν συσχέτισιν πρὸς τὸν ἄλλον κόσμον. Μάλιστα κατορθώνει μὲ τὸν συντονισμόν πολλῶν μικρῶν στοιχείων νὰ ἐπιτύχῃ καὶ πλήρη ψυχικὴν ἔκφρασιν. Ὅταν τὸ καταυγαζόμενον μὲ τὸ μειδίημα τῆς ἀνθηρᾶς ζωῆς πρόσωπον κλίνη ἐλαφρῶς καὶ τὸ ἀριστερὸν βλέφαρον χαμηλῶνῃ εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ αἰσθανθῇ ὁ παριστάμενος τὸ συμπαθέστατον βλέμμα τοῦ νεανίου εἰς τινὰ χαιρετισμὸν καὶ φιλικὴν πρόσκλησιν ἢ πρόκλησιν εἰς κάποιον ἀγῶνα».

Ὅσο πολῦτιμα καὶ ἂν εἶναι τὰ πορίσματα αὐτὰ δὲν ἐξαντλοῦν βέβαια τὸ θέμα τῶν Κούρων, ποὺ ἐστάθηκαν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 7ου καὶ σ' ὅλο τὸν 6ον αἰῶνα ἢ κεντρικώτερη φροντίδα τῶν γλυπτῶν καὶ τῶν χαλκοπλαστῶν. Ὑπάρχουν παράλληλα καὶ ἄλλοι τρόποι νὰ βλέπει κανεὶς καὶ νὰ χαίρεται τὴν ἀνθρωπιά τῶν Κούρων. Ὅμως ὁ κ. Ρωμαῖος ἄγγιξε ἓνα πρόβλημα βασικό, τὴ «λανθάνουσα κίνησή» των· ἐβάθυνε σ' αὐτὸ καὶ τὸ ἀνέπτυξε σ' ἓνα ἀληθινὰ ἐλληνικὸ (μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια τῆς λέξης) πόνημα.

Γιὰ τὸ ἔξοχο τοῦτο βιβλίον μποροῦμε χωρὶς δισταγμὸ νὰ προφητέψουμε τοῦλάχιστο τοῦτο, τὸ πῶς σπάνιο, ὅτι θὰ ζήσει.

Ὁ ἀθηναϊκὸς Κεραμεικὸς

Τεχνουργοὶ καὶ ζωγράφοι ἀγγείων

Μὲ τὴν τεράστια ἀνάπτυξη ποὺ πῆρε τὶς τελευταῖες δεκαετίες ἡ σπουδὴ τῶν ἐλληνικῶν ἀγγείων πολλὰ ἀπὸ τὰ προβλήματα ὅσα εἶχε θέσει διάχυτα ἡ παλαιότερη ἔρευνα, πρόβαλαν ἑξαφνα πολύμορφα, ἔντονα καὶ ἀπαιτητικά.

Ἐγινε τοῦτο γιατί τὰ ἀρχαῖα ἀγγεῖα πῆραν θέση σημαντικὴ ὄχι μόνο στὸν κόσμον τῶν εἰδικῶν. Ὅπως στὴν Ἀναγέννηση, πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὸ πάροις τῆς Πόλης, ἡ μανία γιὰ τὴν ἀπόκτηση καὶ τὴ μελέτη ἀρχαίων χειρογράφων εἶχε κυριέψει τοὺς Εὐρωπαίους, τοὺς διψασμένους γιὰ τὴ γνωριμία ἐνὸς κόσμου ἄφραστης πνευματικῆς καὶ μορφωτικῆς τελειότητος, ἀνάλογη εἶναι σήμερα ἡ στροφή πρὸς τὰ ἀρχαῖα ἀγγεῖα.

Εἴτε γιατί προσφέρουν τὴ δροσιὰ τοῦ γνήσιου δημιουργήματος, εἴτε γιατί οἱ ἔρευνες τῶν εἰδικῶν ἔχουν ἀνοίξει τὰ μάτια τῶν αἰσθαντικῶν πρὸς τὴν ὁμορφιὰ τῶν ἐπιτευγμάτων τοῦ ἀθηναϊκοῦ – ἰδιαίτερα – Κεραμεικοῦ, βέβαιον εἶναι ὅτι ἡ ἀπόκτηση ἐλληνικῶν ἀγγείων, ὅταν δὲν εἶναι μιὰ ἐπικερδὴς ἐμπορία, ἐκφράζει ἓνα πάθος θερμὸ καὶ ἀκατανίκητο.

Ἡ μεγάλη ἔκταση, ἀλλὰ καὶ τὸ βάθος ποὺ πῆραν οἱ ἀγγειολογικὲς μελέτες μὲ τὸ πολυσέβαστο ἔργο τοῦ Σερ Τζῶν Μπήτλεϋ ἐβοήθησε, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, ἂν ὄχι νὰ λυθοῦν, τουλάχιστο νὰ ἀντικρυστοῦν γονιμώτερα καὶ τὰ ζητήματα τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στοὺς ἀγγειοπλάστες καὶ στοὺς ζωγράφους τῶν ἀγγείων. Τοῦτο ἦταν ἀδύνατον παλαιότερα, γιατί ἀπὸ τοὺς σπουδαίους τεχνοκρίτες τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, ποὺ ὡχρὴ ἀπήχησέ τους εἶναι τὸ ἔργο τοῦ Πλίνιου, πολύτιμον σὰν πηγὴ, ἀλλὰ στερημένο ἀπὸ τὸν ἐλληνικὸ στοχασμό, κανεὶς δὲν ἐπρόσεξε τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς τέχνης. Στὴν ἐλληνιστικὴν ἐποχὴ ὄχι μόνο δὲν ἐσώζοντο τὰ πῆλινα ζωγραφιστὰ ἀγγεῖα, ἀλλ' οὔτε ἡ φήμη των, οὔτε κὰν ἀνέκδοτα γιὰ τοὺς τεχνῖτες εἶχαν ἐπιζήσοι ἕως τὰ χρόνια ἐκεῖνα.

Ἔτσι τὰ ἀγγεῖα εἶναι τὰ μόνα πού, μὲ τὸ σχῆμα, μὲ τὴν τέχνη, μὲ τὶς ἐπιγραφές των, μᾶς πληροφοροῦν καὶ γιὰ τὴ συνεργασία τῶν ἀγγειοπλαστῶν μὲ τοὺς ζωγράφους. Εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ διαβάζουμε γραμμένο πάνω σ' ἓνα ἀγγεῖο ποῖος τὸ τεχνούργησε καὶ τίνος τὸ χέρι ἐζωγράφησε τὰ λατρευτὰ πρόσωπα. Τοῦτο ὁμως δὲν εἶναι ὁ κανόνας. Ἀγνωστο γιὰ ποῖο λόγο τὰ περισσότερα ἀγγεῖα εἶναι ἀνώνυμα, θὰ ἔμεναν δὲ ὀριστικὰ ἂν ἡ μελέτη, ἡ προσήλωση καὶ ἡ ἄσκηση τῶν

ἐρευνητῶν δὲν διέκριναν ποιοὶ ἐμόχθησαν γιὰ νὰ δώσουν μιὰ τόσο μελωδικὴ ὁμορφιά.

Ἄς ἀρχίσουμε μὲ ἓνα παράδειγμα: Ἐνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἀγγειογράφους γύρω στὰ 500, ποὺ ἐργάζεται ἀπὸ τὸ 520 π.Χ. καὶ ἔπειτα στάθηκε χωρὶς ἄλλο ὁ Εὐφρόνιος. Ἡ δυνατὴ, ὁλοκάθαρη γραμμὴ του, οἱ εὐγενικὲς μορφές, οἱ μῦθοι ποὺ ἱστορεῖ, οἱ ἄπειροι τρόποι ποὺ ἐπινόεῖ κάθε φορὰ γιὰ νὰ προσαρμόζει τὴ διήγησι πάνω στὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου, γενικὰ ἡ ἀνώτερη ποιότητα τῆς τέχνης του ἀνεβάζουν τὰ ἔργα του σὲ ἀληθινὰ καλλιτεχνήματα, σὲ ἀπόλαυσι τῶν ματιῶν καὶ τῆς ψυχῆς.

Πόσο τὸν ζήλευαν οἱ ὁμότεχοί του γιὰ τὰ χαρίσματά του τὸ ξέρουμε ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ σ' ἓναν ἀμφορέα τοῦ Μονάχου. Τὸν ἐστόλισε μὲ περίσσια κάλλι ὁ Εὐθυμίδης, ἓνας σύγχρονος ζωγράφος, ποὺ δὲν κρατήθηκε στὸ τέλος νὰ θαυμάζει: Ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος! (Τέτοια ζωγραφιὰ ποτε δὲν θὰ τὴν κατάφερνε ὁ Εὐφρόνιος!).

Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ τελευταίου ὑπάρχει ἡ ὑπογραφή του: Εὐφρόνιος ἔγραψεν. Συνήθειά του εἶναι νὰ ὑμνεῖ ἓνα ἀρχοντόπουλο τῆς Ἀθήνας, ἓνα καμάρι τῆς πόλης ποὺ ἀναβε καημούς. Ὅχι μόνο γράφει ὁ Εὐφρόνιος συχνὰ Λεάγρος καλὸς (Εἶν' ὁμορφο ὁ Λεάγρος παλληκάρι), ἀλλὰ στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς πόλεως ἐζωγράφησε καὶ τὸν ἴδιο, σὰν ἓνα ἰδεατὸ πεντάμορφον καβαλλάρη πάνω σ' ἓνα ἀπὸ κεῖνα τὰ τρυφερὰ ὑστεροαρχαϊκὰ ἄλογα. Γιὰ τὸν Λεάγρον αὐτὸν συμβαίνει νὰ ξέρουμε κάτι περισσότερο. Προικισμένος μὲ ὅλα τὰ χαρίσματα τῆς φυλῆς καὶ τῆς καταγωγῆς του ἀνέβηκε ἀργότερα στὸ ἀξίωμα τοῦ στρατηγοῦ καί, ὑποχρεωμένος καθὼς τόσοι ἄλλοι σὰν αὐτόν, νὰ βοηθήσει τὴν προκοπὴ τῆς πόλης του, πολέμησε στὴ Δραβηνοκὸ τῆς Θράκης καὶ σκοτώθηκε τὸ 467 π.Χ. Θὰ ἦταν πάνω ἀπὸ πενήντα χρόνων πάνω - κάτω, ἀφοῦ παρουσιάζεται ἐφηβος στὰ 510-500.

Τότε, γύρω στὰ 470, ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους νέους τῆς ἐποχῆς ὕμνοῦν οἱ ἀγγειογράφοι καὶ τὸν Γλαύκωνα: Γλαύκων καλὸς Λεάγρου. Γυιὸς τοῦ Λεάγρου ἦταν λοιπὸν ὁ ἔφηβος αὐτὸς ποὺ τρέχει ντυμένος μὲ τὴ χλαμύδα, μὲ τὸν πέτασο ριγμένον στὸν τράχηλο, μὲ τὰ δύο δόρατα στὸ χέρι του.

Ὁ Εὐφρόνιος δὲν τὸν ξέχασε ὅταν τελείωσε ἓνα ἄλλο ἀγγεῖο του. Πῶς ἦταν δυνατό νὰ μὴν ἐπαινέσει τὸν ἄξιο γυιὸ ἀφοῦ εἶχε τόσο τιμήσει τὸν πατέρα του, ὅταν ἦταν νέος;

Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πολύτιμα ἐκεῖνα ἔργα ποὺ ἀπηχοῦν ἄμεσα τὴ σύγχρονη ζωγραφικὴ. Πάνω στὴν λευκὴν ἐπιφάνεια εἶναι τραβηγμένη μὲ μιὰ γραμμὴ ἀφθαστῆς εὐγένειας ἡ παράστασι: ὁ σκοτωμὸς τοῦ Ὁρφέα ἀπὸ τὴς γυναῖκες τῆς Θράκης. Ἡ κύλιξ αὐτὴ βρέθηκε στὴν Ἀκρόπολη, θὰ εἶχε ἄρα ἀφιερωθῇ στὴ Θεὰ ἀπὸ τὸν ἀγγειοπλάστη ἢ ἀπὸ τὸν ζωγράφο ἢ καὶ ἀπὸ τοὺς δύο. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ μαθαίνουμε ὅτι τοῦτη τὴ φορὰ ὁ Εὐφρόνιος δὲν ἦταν ὁ ζωγράφος, ἀλλὰ ὁ τεχνουργός, ὁ ἀγγειοπλάστης, γι' αὐτὸ καὶ ὑπογράφει ἐποίησεν,

ὄχι ἔγραψεν. Ἡ προσωπικότητα τοῦ ζωγράφου ποὺ εἶχε ἀναλάβει τὴ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου τούτου εἶναι γνωστὴ ἀπὸ ἄλλα ἔργα του. Τὸν εἶπαν συμβατικά «ζωγράφο τοῦ Πιστοξένου», γιὰτὶ ἓνα ἔργο τοῦ ἀγγειοπλάστη Πιστοξένου τὸ ἔχει στολίσει αὐτὸς μὲ μιὰ πρόσχαρη ζωγραφιὰ ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸ σατυρικὸ δρᾶμα.

Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι, γέρος πὰ ὁ Εὐφρόνιος, τὸ 470 π.Χ. στὴν ἀκμὴ τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ποὺ προλογίζει τὴν κλασσικὴ τέχνη, εἶχε πάψει πὰ νὰ ζωγραφίζει ὁ ἴδιος καὶ ἐμίσθωνε ἄλλους γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν ἀγγείων του. Ἴσως νὰ εἶχε λιγοστέψει τὸ φῶς του, πρᾶγμα ποὺ τότε δὲν εἶχε τὴ γιατριὰ τῶν γυαλιῶν, ἴσως νὰ στράφηκε στὸν κλάδο τοῦτον γιὰτὶ ἔδινε περισσότερα κέρδη. Προτίμησε πάντως κάποτε, ἀντὶ νὰ ζωγραφίσει, νὰ ἀσκεῖ τὴν ἀγγειοπλαστικὴ ποὺ χωρὶς ἄλλο τὴν εἶχε μάθει ἀπὸ μικρὸς βοηθώντας στὸ ἐργαστήριον ἐμπιρurus τεχνίτες. Τοῦτο ὅμως εἶχε ἀρχίσει δύο δεκαετίες πρίν. Ἀπὸ τὸ 490 κιόλας δὲν παρουσιάζεται πὰ ὁ Εὐφρόνιος ὡς ζωγράφος, ἀλλὰ ὑπογράφει μὲ τὸ ἐποίησεν τὰ ἔργα ποὺ κατασκευάζει ὁ ἴδιος, ἐνῶ γιὰ τὴ διακόσμηση χρησιμοποιοῦσε δύο ἄλλους ζωγράφους. Ὁ δυνατώτερος ἀπ' αὐτοὺς εἶναι χωρὶς ἄλλο ὁ «ζωγράφος τοῦ Παναιτίου», – τὸν εἶπαν ἔτσι ἀπὸ τὸν «καλὸν» ποὺ ὑμνεῖ στὰ ἔργα του – προικισμένος μὲ πρωτόφαντη ἱκανότητα νὰ ἀποδίνει μὲ γραμμὲς τὶς πρὸ δαιμονικὲς κινήσεις, τοὺς ζωϊκώτερους Σατύρους, τοὺς πρὸ ξέφρενους συμποσιαστὲς.

Μόνο ἓνας ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του τὸν φτάνει στὸ σημεῖο τοῦτο, ὁ «ζωγράφος τοῦ Βρύγου». Ἀπὸ τὰ 170 ἀγγεῖα του ποὺ ἔχουν σωθῇ ἕως ἐμᾶς σὲ κανένα δὲν ὑπάρχει τὸ ἔγραψεν, σὲ μερικὰ μόνο τὸ Βρύγος ἐποίησεν. Αὐτὸς ὁ ἀγγειοπλάστης Βρύγος νὰ ἦταν ἄραγε καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ πλήθους τῶν ἀγγείων του; Θὰ βεβαιωνόμαστε γι' αὐτὸ ἂν βρισκόταν κάποτε ἓνα ἀγγεῖο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ Βρύγος ἐποίησε καὶ ἔγραψεν.

Θὰ ἔφτανε καὶ μόνο τὸ Βρύγος ἔγραψεν ἂν τὸ σχέδιο, ἡ τεχνοτροπία τοῦ ὑπογραμμένου ἀγγείου ἦταν ὅμοιο μὲ τῶν ἄλλων ἀγγείων ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Ἔως τότε, παρ' ὅλη τὴν ἐπιβαλλόμενη ἐπιφύλαξη, ἂν καὶ εἶναι φρόνιμο νὰ μένουμε γιὰ τὴν ὥρα στὸ ὄνομα «ζωγράφος τοῦ Βρύγου» προβάλλει μιὰ δελεαστικὴ ὑπόθεση.

Βρύγοι λέγονταν στὴν ἀρχαιότητα μία πρωτόγονη φυλὴ τῆς Θράκης. Ὁ ἀγγειοπλάστης μας δὲν θὰ ἦταν ἄρα Ἀθηναῖος, οὔτε καὶ Ἕλλην, ἀλλὰ μέτοικος καὶ μάλιστα βάρβαρος. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ οἱ μορφὲς τῶν ἀγγείων του, ἰδιαίτερα οἱ Μαινάδες, ὅλος ὁ θίασος τοῦ Διονύσου, οἱ συμποσιαστὲς ἔχουν μιὰν ἀκράτητὴ ὁρμή, ἓνα ξέσπασμα τῶν ἐνστίκτων, ποὺ ὑποβάλλουν ὅτι ὁ ζωγράφος ἦταν ἓνας μέτοικος ἀπὸ κάποια βόρεια χώρα, ποὺ ἐκράτησε ὅλη τὴν ἀκατάλυτὴ ζωικότητα μιᾶς πρωτόγονης φυλῆς. Γιὰτὶ λοιπὸν νὰ μὴν εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Βρύγος ποὺ ἔμαθε στὸν ἀθηναϊκὸ Κεραμεικὸ νὰ ἀσκεῖ καὶ τὶς δύο τέχνες, τὴν ἀγγειοπλαστικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ;

Θὰ εἶχε πολλὰ νὰ εἰπεῖ κανεὶς καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους δύο σπουδαίους συγχρόνους ζωγράφους τὸν τρυφερὸ Δοῦρι, ποὺ ἦταν καὶ ἀγγειοπλάστης, τὸν Μάκρωνα ποὺ στόλιζε μὲ πεντάμορφα πρόσωπα τὰ ἀγγεῖα τοῦ Ἰέρωνα. Ἄς περιοριστοῦμε νὰ τονίσουμε πόσα πολλὰ ὑλικά κέρδη συγκέντρωναν μὲ τὴ βοήθεια πάντα τῆς Ἀθηνᾶς, οἱ τεχνῖτες καὶ οἱ ζωγράφοι τῶν ἀγγείων.

Τὸ μαρτυροῦν ὄχι μόνο τὸ μεγάλο πλῆθος Ἀττικῶν ἀγγείων ποὺ βρέθηκε καὶ προβάλλει πάντα στὶς ἰταλικὲς νεκροπόλεις, ἀλλὰ καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ σπουδαῖα μαρμάρινα καὶ χάλκινα ἀγάλματα, δικά τους ἀφιερώματα ποὺ βρέθηκαν στὴν Ἀκρόπολη.

Εἶναι σχεδὸν ἀπίστευτο, ὅτι ἓνας τεχνίτης ἐχάρισε στὴν Ἀθηνᾶ τὴν πρὸ μεγαλόσωμη, τὴν πρὸ σοβαρὴ, ἂν καὶ ὀλοστόλιστη, μαρμάρινη Κόρη:

Νέαρχος ἀνέθηκεν ὁ Κεραμεὺς
ἔργων ἀπαρχὴν τῇ Ἀθηνᾶ
Ἀντήνωρ ἐποίησεν
Εὐμάρους τὸ ἄγαλμα¹.

Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι τὴν Κόρη τούτη, ποὺ ἔχει ὕψος δύο μέτρα, τὴν πρόσφερε κατὰ τὸ 520 ὁ Νέαρχος, ὁ γνωστός μας ἀπὸ μερικὰ ἐξαίρετα ἔργα του καὶ ὄχι ἄλλος ἀπὸ τὴν ἴδιαν οἰκογένεια. Θὰ εἶχε πλουτίσει ἀπὸ τὴν τέχνη του ἀφοῦ παράγγειλε τὸ ἔργο σὶν ὀπουδαιότερο γλύπτη τῆς ἐποχῆς, τὸν Ἀντήνορα, τὸν γιοῦ τοῦ Εὐμάρους.

Τὸ ἀνάθημά του ἦταν λοιπὸν «ἀπαρχὴ» τῶν ἔργων του, καὶ μαζὶ χάρισμα εὐγνωμοσύνης γιὰ τὴν πολὺχρονη συμπαράσταση τῆς τεχνίτρας Θεᾶς.

1. [IG I³ 628].

17 V 1958

Ἡ νέα αἴθουσα τοῦ Μουσείου

Εἶναι ζήτημα ἂν ἄλλη ἐποχὴ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ἔδωσε μιὰ τόσο πολύμορφη, φανταχτερή, χαρούμενη, σπαρταριστὴν εἰκόνα τῆς γύρω ζωῆς ὅσο οἱ δεκαετίες πρὶν ἀπὸ τοὺς περσικοὺς πολέμους. Πόσα δὲν μᾶς πληροφοροῦν τὰ ἀπλᾶ, ὁλόδροσα σχεδιάσματα τῶν ἀγγειογράφων τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμεικοῦ μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὶς παλαιῖστρος, ἀπὸ τὰ σχολεῖα, τὴ μουσική, τὰ χαροκόπια, τὰ συμπόσια καὶ τὶς ἐταῖρες, ἀπὸ τὰ ἐρωτικὰ ἀντικρύσματα τῶν νέων, τὶς μάχες καὶ τὰ ἀγωνίσματα κάθε λογῆς.

Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ὕστερ' ἀπὸ τὴν καθιέρωση τοῦ ἐρυθρόμορφου ρυθμοῦ γύρω στὰ 530 φούντωσαν νέα θέματα ποὺ δὲν τὰ εἶχαν ἔως τότε ἀρκετὰ τρυγήσει οἱ ζωγράφοι, ἓνα πλῆθος σκηνὲς καὶ παραστάθηκαν μὲ καινούργια φαντασία καὶ θέρμη. Εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ μελετᾶει κανεὶς τὴν ἀνθησι τῆς ἄλλοτε σύντομης, ἄλλοτε πρὸ ἀπλωμένης ἀφήγησις στὰ ἀττικὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα, στοὺς μεγάλους ἀμφορεῖς, καὶ στοὺς πολύμορφους κρατῆρες, εἴτε στὰ μικρότερα, ὅπως εἶναι οἱ κύλικες, τὰ ἀλάβαστρα καὶ ἄλλα παρόμοια καὶ συγγενικά.

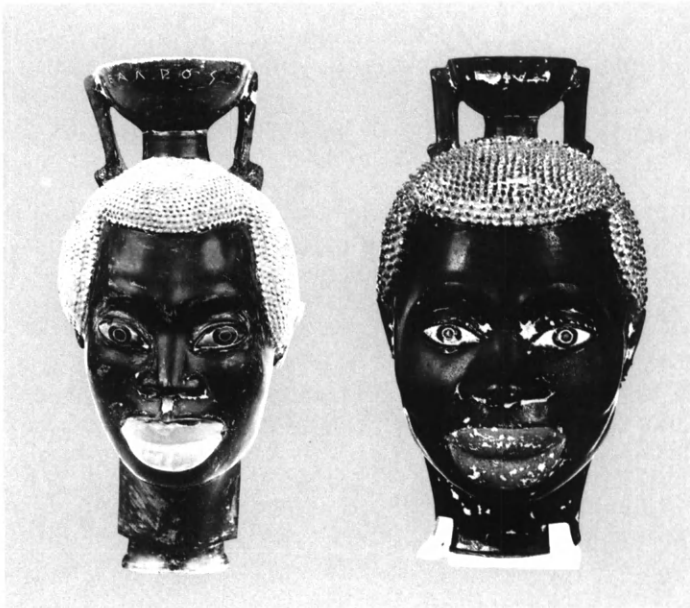
Τοῦτο εἶναι βέβαια εὐκολώτερο στὰ μεγάλα εὐρωπαϊκὰ Μουσεῖα, ποὺ ἔχουν ὥραϊες συλλογὲς ἐρυθρόμορφων ἀγγείων, συγκροτημένες ἀπὸ παλαιὰ εὐρήματα ἰταλικῶν τάφων. Λεῖπουν ἀπὸ τὰ Μουσεῖα μας τὰ μεγάλα ἐκεῖνα, τὰ ὁλόφωτα ἀγγεῖα τῆς ἀκμῆς τοῦ ἐρυθρόμορφου ρυθμοῦ, ὅπως ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τὰ εὐρωπαϊκὰ δὲν ἔχουν τὰ πανύψηλα ἐκεῖνα πρωτοαττικὰ ἀγγεῖα τοῦ 8ου καὶ τοῦ 7ου αἰῶνα, ποὺ δίνουν μιὰν κάπως σκυθρωπὴ ἀλλὰ μεγαλόφρονη σοβαρότητα σὺς αἴθουσες τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου.

Στάθηκε ὅμως τόσο ψηλὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας σὺς δεκαετίες ἀπὸ τὸ 530 ἔως τὸ 470 π.Χ., τέτοια ἡ ἐπίδοσις καὶ ἡ εὐρετικὴ δύναμις τῶν τεχνιτῶν, ὥστε κάθε καλὸ ἔργο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἔχει τὴ μαγεῖα τοῦ φωτεροῦ, τοῦ ὁλόδροσου πλάσματος.

Μπορεῖ οἱ ἀττικὲς κύλικες ποὺ στολίζουν τὶς προθήκες τῆς νέας αἴθουσας νὰ μὴν παρουσιάζουν τὴ μνημειακότητα ἐκείνων ποὺ βρέθηκαν στὴν Ἑτρουρία, μᾶς γοητεύουν ὥστόσο γιὰ τὰ σχήματα, γιὰ τὰ θέματα, γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τους. Ἐκεῖνος ὁ «μαγικὸς κύκλος» στὸ ἐσωτερικὸ τῶν κυλίκων ποὺ περιλαβαίνει σὺς ἀρχαιότερες μιὰ μόνο μορφή, ἀργότερα καὶ δύο, εἶναι, θὰ ἔλεγε κανεὶς, ἓνας ὕμνος στὴν ὁμορφιὰ τῆς νεότητος. Εἴτε παρασταίνονται κρατώντας τὸν ἀσκό μὲ τὸ κρασὶ τοῦ συμποσίου, εἴτε μὲ τὸ ποτήρι τῆς σπονδῆς στὸ χέρι,



Τὸ ἐσωτερικὸν τῆς «Κύλικος Τρικούπη»: ἔφηβος κάνει σπονδὴν ἐπὶ τοῦ βωμοῦ.
(Ἔργον τοῦ ἀγγειογράφου Δούριδος, περὶ τὸ 490 π.Χ.)



Ἀπὸ τὴν νέα αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου: Δύο πλαστικά ἀγγεῖα εἰς σχῆμα κεφαλῆς
Αἰθιοπίων (περὶ τὸ 500 π.Χ.).

εἶτε σὺν ἀθλητές, εἶναι ἀληθινὰ οἱ νέοι αὐτοὶ τῆς Ἀθήνας τό «Ἔσσμα ἀσμάτων τῆς ἀρχαιότητος».

Μιά ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες κύλικες τῆς αἴθουσας εἶναι γνωστὴ ὡς «κύλιξ τοῦ Χαριλάου Τρικούπη», γιατί ἔχει δωρηθῇ ἀπὸ τὸν ὑπέροχο πολιτικὸν ἄντρα (εἰκ. 12). Στὸ ἐσωτερικὸ ἔμβλημα ἕνας ἔφηβος σεμνὰ ντυμένος πλησιάζει μὲ σκυφτὸ τὸ πρόσωπο πρὸς τὸ βωμὸ γιὰ νὰ κάνει μιὰ σπονδὴ. Μᾶς γοητεύουν ὄχι μόνο τὰ περιγράμματα τοῦ σώματός του, ἢ σταθερὴ καὶ πάνταγνη αὐτὴ γραμμὴ τοῦ ἀρχαϊκοῦ ζωγράφου, ἀλλὰ καὶ ἡ ἔκφραση ἐκείνη τῆς σεμνῆς συγκέντρωσης, γέννημα τῆς ψυχικῆς ἐπικοινωνίας μὲ κάποιον ἑλληνικὸ Θεό.

Δισταχτικοὶ στάθηκαν οἱ παλαιότεροι ἀρχαιολόγοι ἐμπρὸς σ' ἐκεῖνο τὸ ὦ Δοῦρι ποὺ διαβάζουμε γραμμένο στὸ χεῖλος τῆς κύλικος ποὺ κρατεῖ ὁ ἀγγελικὸς ἔφηβος. Βέβαια ὅλη ἡ τεχνοτροπία τῆς ζωγραφικῆς, ιδίως στὶς ἐξωτερικὲς πλευρὲς βεβαιώνει ὅτι ἔγινε ἀπὸ τὸ χεῖρι τοῦ φημισμένου Δοῦρι, πὼς ὅμως νὰ παραδεχτοῦν καὶ νὰ συγχωρήσουν οἱ παλαιότεροι ἐρευνητὲς ἕναν τέτοιο καυχησιάρικο αὐτοθαυμασμό; Σήμερα καμαρώνουμε χωρὶς προκατάληψη τὴν ἀνυπόκριτη τούτη χαρὰ τοῦ δημιουργοῦ. Τί ἀπλούστερα παρὰ νὰ ὑμνήσει ὁ Δοῦρις τὸ ἴδιο τὸ ἔργο του ἀφοῦ τὸ κατάφερε τόσο τέλειο καὶ θαυμαστό. «Γεῖα στὰ χέρια σου, ὦ Δοῦρι!».

Σὲ μιὰ μικρότερη κύλικα ἕνας νέος ἄντρας εἶναι ξαπλωμένος στὴν κλίνη τοῦ συμποσίου. Κρατώντας κρόταλα στὰ χέρια του συνοδεύει ὁ ξεφαντωτὴς μὲ μουσικὴ τὸ τραγούδι, ποὺ τὰ λόγια του προβάλλουν ἀπὸ τὸ ἀνοιχτὸ στόμα: «ὦ παίδων κάλλιστε». Εἶναι οἱ στίχοι τοῦ Θεόγνιδος, οἱ γνώριμοι στοὺς νέους ἀπὸ τὰ σχολικὰ θρανία, ὅπου ἔπαιρναν τὴν πρώτη σοβαρὴ μουσικὴ των μόρφωση.

Τὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς ἄλλης κύλικος ὑποβάλλει τὸ συμπόσιο μιᾶς χειμωνιάτικης ἀττικῆς νύχτας. Ὁ τρυφερὸς νέος ἔχει σκεπαστῇ ἀπὸ τὸ κεφάλι μὲ τὸ ἱμάτιο καί, ζαρωμένος στὸ κρεβάτι του – ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ἔπιναν ξαπλωμένοι – περιμένει νὰ ζεσταθῇ ἀπὸ τὸ τραγούδι τῶν συντρόφων, ἀπὸ τῆς ἀλητρίδας τὸ παίξιμο, ἀπὸ τοῦ κρατήρα τὸ ξανθὸ δῶρο.

Εἶναι θαυμαστὸ πόση δύναμη καὶ πόσην ὁμορφιὰ κατάφερναν οἱ ἀγγειογράφοι νὰ χαρίζουν στὶς εἰκόνες αὐτὲς μὲ μόνη τὴ γραμμὴ, μὲ τὴ λαμπερὴν ἐκείνη «ἀνάγλυφη γραμμὴ», ποὺ ἐξέχει ἐλαφρὰ ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια. Ὅμως ἡ ὅλη παράσταση θὰ ἔμενε κάπως ἄτονη καὶ ἀχνή, ἂν δὲν ἀναιδεχνόταν πάνω στὸ μαῦρο βάθος. Εἶναι ἀπίστευτα φωτεινὸ καὶ ὀλόξεστο τὸ μαῦρο αὐτὸ γάνωμα, τὸ βερνίκι τῶν ἀττικῶν ἀγγείων, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν λαμπρὴ ἐπιφάνεια τοῦ ἀδιακόσμητου τμήματος.

Τί κατάφεραν μ' αὐτὸ τὸ γάνωμα οἱ τεχνῖτες τὸ βλέπουμε ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ σὲ δύο πλαστικὰ ἀγγεῖα τῆς νέας αἴθουσας, ποὺ παρασταίνουν κεφάλια Αἰθιόπων (εἰκ. 13). Μὲ ἐξαίρετη γνώση τῶν φυλετικῶν χαρακτηριστικῶν ἔπλασαν οἱ τεχνῖτες τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, τὰ ἀγκαθωτὰ μαλλιά, τὴ σιμὴ μύτη,

τὰ φουσκωτὰ χεῖλη. «Πῶς νὰ μὴ σκεφτῇ κανεὶς νὰ πλάσει Αἰθίοπες ὅταν ἔχει ἓνα τόσο λαμπρὸ γάνωμα;».

Θυμόμαστε καὶ ἐδῶ τὸν Σέρ John Beazley ὅπως καὶ μπροστὰ στὰ περισσότερα ἐκθέματα τῆς αἴθουσας. Γιὰ τὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα αὐτὸς εἶπε τὰ πιδ σοφά, τὰ πιδ ζωντανὰ καὶ τὰ πιδ ποιητικὰ λόγια. Ἀνακαλοῦμε τὰ γραπτά του ἰδιαίτερα ἐμπρὸς στὶς δύο προθήκες μὲ ἀγγεῖα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ἄν καὶ ἀποσπασματικὰ εἶναι τὰ ἔργα τοῦτα τὰ σημαντικώτερα τῆς αἴθουσας, ποιότη-
τας ἀνάλογης μὲ τὰ ἀποκτῆματα τῶν Μουσείων τῆς Δύσεως.

Γεννημένοι ἔμποροι οἱ Ἕλληνες, ἀλλὰ καὶ βαθύτατα θεοσεβούμενοι, σοφοὶ γνῶστες τῆς προσωρινότητος τοῦ κάθε ἀνθρώπινου, συνήθιζαν, πρὶν νὰ στεί-
λουν τὰ ἔργα τους στὶς ἰταλιωτικὲς καὶ τὶς ἐτρουσκικὲς ἀγορές, νὰ χαρίζουν ἓνα ἢ περισσότερα σὰν «ἀπαρχή» στὴν Ἀθηνᾶ, τὴ γαλανομάτα κόρη τοῦ Δία: Διὸς γλαυκῶπιδι Κούρη. Εἶναι συγκινητικὸ νὰ βλέπει κανεὶς μὲ πόσῃ ἐπιμέ-
λεια ζωγράφιζαν καὶ στόλιζαν τὰ ἀγγεῖα αὐτὰ ποὺ σκόπευαν νὰ τῆς προσφέ-
ρουν. Ἀκόμη καὶ τὰ μικρότερα θραύσματα εἶναι μιὰ χαρὰ γιὰ τὴ ματιὰ καὶ τὴν ἀφή, γιὰτὶ ἀπηχοῦν τὸ βαθὺ αἶσθημα τοῦ τεχνίτη.

Μιὰ καὶ εἶχαν ἀφιερωθῇ στὴ θεὰ τὰ θεωροῦσαν ἱερὰ οἱ Ἕλληνες. Γι' αὐτὸ καὶ ὅταν τὰ βρῆκαν συντρίμμια, ὕστερ' ἀπὸ τὶς δύο βέβηλες ἐπιδρομὲς τῶν Περσῶν πάνω στὴν Ἀκρόπολη, ἀντὶ νὰ τὰ πετάξουν, τὰ ἔθαψαν εὐλαβικά. Ἔτσι στὶς ἀνασκαφὲς τῆς Ἀκρόπολης τοῦ 1880 βρῆκαν οἱ ἀρχαιολόγοι αὐτὸ τό «περικὸ στρῶμα» γεμάτο ἀπὸ ὑπόλοιπα ἔξοχων ἀναθημάτων, τὰ συγκέν-
τρωσαν μὲ ὅση προσοχὴ διέθεταν τότε, τὰ μελέτησαν, τὰ δημοσίευσαν. Πολλὰ θραύσματα ποὺ ξέφυγαν ἀπὸ τὶς ἀνασκαφὲς ἐκεῖνες καὶ ἔφτασαν σὲ ξένα χέρια, βρέθηκαν ἀργότερα. Παρουσιάζονται ἀκόμη καὶ σήμερα ποὺ καὶ ποὺ καὶ εἶναι τέτοια ἢ ὁμορφιά των, ὥστε κεντρίζουν τοὺς ἐρευνητὲς νὰ κοπιᾶσουν μὲ πείσμα καὶ μὲ πάθος γιὰ νὰ βροῦν τὴ θέσῃ τους σ' ἓνα ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἀγγεῖα τῆς ἀνασκαφῆς.

Κάποτε τοῦτο δὲν παρουσιάζει δυσκολία. Ὅταν, ἔξαφνα, τὰ τελευταῖα χρό-
νια βρέθηκε μιὰ χαρμόσυνη λαβὴ κύλικος μὲ χαραγμένο τὸ ὄνομα τοῦ ἀγγει-
οπλάστη Ἰέρωνος (Ἰέρων ἐποίησεν) ἦταν φυσικὸ νὰ ἀναζητηθῇ μήπως ἀνῆκε σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς κύλικες ποὺ ἐζωγράφησεν ὁ μισθωτὸς του, ὁ Μάκρων. Ἐκόλ-
λησε ἀληθινὰ ἡ λαβὴ στὴν πιδ ἔξοχη ἀπ' αὐτές, μὲ τὴν τρυφερὴ ζωγραφιὰ τῶν Νυμφῶν ποὺ δέχονται ἀπὸ τὸν Ἑρμῇ ἓνα θεϊκὸ μωρό, τὸν Διόνυσο γιὰ νὰ τὸν ἀναθρέψουν αὐτές, ἀφοῦ κεραυνώθηκε ἡ μητέρα του, ἡ Σεμέλη.

Δυὸ δεκαετίες παλαιότερα ἔγινε ἡ ἀποσπασματικὴ κύλιξ τοῦ Εὐφρονίου μὲ ζωγραφισμένους τοὺς γάμους τοῦ Πηλέα καὶ τῆς Θέτιδος. Ἄν καὶ ἐσώθηκε μόνο τὸιος ἔγραψεν, τὰ σημάδια τῆς τέχνης τοῦ μάγου τοῦ Κεραμικοῦ εἶναι τόσο ἀπαραγνώριστα, ὥστε ἡ πατρότητα δὲν ἀμφισβητήθηκε. Ἡ ἀνάγλυφη γραμμὴ ἔχει ξεχωριστὴ ρώμη καί, σὰν νὰ μὴν ἔφτανε ἡ λάμψη τῆς, ἐτόνισε ὁ ζωγράφος μὲ πηλὸ τὰ μαλλιά καὶ τὴ φιάλη ποὺ κρατεῖ ὁ Ἥφαιστος,

ἐχρύσωσε μάλιστα τὴν τελευταία θέλοντας νὰ ὑποδηλώσει ὅτι ὁ σιδηρουργὸς καὶ εὐρετικὸς Θεὸς τεχνούργησε μὲ τὰ ἴδια του τὰ χέρια τὸ δῶρο ποὺ πρόσφερε στὴ Νηρηίδα, αὐτὴν ποὺ ἦταν γραπτὸ νὰ γεννήσει τὸ λεβέντη, ἀλλὰ λιγόζωο γυιό.

Ἡ σύνθεση τῆς ζωγραφιᾶς εἶναι ἀκόμη πρῶϊμη, παρατακτική. Οἱ τρεῖς νεώτεροι ζωγράφοι κυλίκων, ὁ Μάκρων, ὁ Δοῦρις καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Βρύγου προχώρησαν κατὰ τὸ 490 σὲ μιὰ διάταξη κεντρική, ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὶς λαβές, ἀντὶ νὰ βαδίζει πρὸς αὐτὲς φέρνοντας γύρω τὸ ἄγγεϊο, ὅπως γινόταν σὺς λίγο ἀρχαϊκώτερες κύλικες τῆς ἐποχῆς τοῦ Εὐφρονίου.

Πολλὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ ἄγγεϊα τῶν τριῶν αὐτῶν ζωγράφων βρέθηκαν στὴν Ἀκρόπολη. Ἡ Θεὰ τοὺς εὐχαριστοῦσε γιὰ τὰ δῶρα τους αὐτὰ εὐλογώντας κάθε φορὰ τὴν τέχνη τους.

Δὲν εἶναι ἀφιερωμένη μόνο στὰ ἐρυθρόμορφα ἄγγεϊα ἡ νέα αἶθουσα. Ἀρκετὲς προθῆκες περιέχουν ἄγγεϊα ποὺ τὰ ζωγράφισαν καθυστερημένοι, ἀλλὰ ἄξιοι τεχνῖτες, ποιοτὶ στὸν μελανόμορφο ρυθμὸ καὶ ἀφοῦ ἀκόμη οἱ τολμηρότεροι τοῦ Κεραμικοῦ εἶχαν ἐπινοήσει γύρω στὰ 530 –ἀντιστρέφοντας τὴν τεχνικὴ – τὴν ἐρυθρόμορφη τεχνοτροπία.

Πολλὰ καὶ σπουδαῖα ἱστοροῦν οἱ ζωγραφιὲς τῶν προχωρημένων τούτων μελανομόρφων ἄγγεϊων· γιὰ τοὺς μύθους, γιὰ τοὺς χορούς, γιὰ τὸ θέατρο, γιὰ τοὺς πολέμους καὶ γιὰ τὶς παλαῖστρες. Ὅσο ὅμως καὶ νὰ σταματοῦμε σ' αὐτὰ γιὰ νὰ διδαχθοῦμε καὶ νὰ θαυμάσουμε, κυττάζοντας τὰ ἐρυθρόμορφα αἰσθανόμαστε ὅτι τὰ στεφάνωσαν οἱ Χάριτες.

Ἡ μορφή τοῦ Αἴαντα στὴν ἀρχαία τέχνη

28 VI 1958

Ἄν καὶ λείπει γενικὴ μελέτη γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ Αἴαντα σώθηκαν εὐτυχῶς ἀρκετὰ μνημεῖα, μερικὰ μάλιστα τόσο ἐξαίρετα, ὥστε εἴμαστε σὲ θέση νὰ ξέρουμε πῶς τὸν παράστησαν στὶς δημιουργικὲς τῶν ἐποχῶν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες.

Τὸ θέμα τῆς αὐτοσφαγῆς τοῦ Αἴαντα – ποὺ ἐχόλιασε καὶ τρελλάθηκε γιὰτὶ δὲν δόθηκε σ' αὐτὸν ἡ πανοπλία τοῦ σκοτωμένου Ἀχιλλέα – παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν 7ον κιόλας αἰῶνα στὴν πελοποννησιακὴ τέχνη. Κορινθιακὲς ἀγγειογραφίαι τὸν παρασταίνουν, μὲ τραχεῖαν ἀρχαϊκὴν ἀκρίβεια, τρυπημένον κιόλας ἀπὸ τὸ στητὸ σπαθί, μὲ ξυλιασμένα τὰ μέλη του.

Ἀρχαϊκὸς ἦταν καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ ποὺ ἐστόλισε γύρω στὰ 530 π.Χ. μὲ τὸ θέμα ἓναν μελανόμορφον ἀμφορέα στὸ Μουσεῖο τῆς Γαλλικῆς Βουλῶνης, ὁ Ἐξηκίας. Στὰ χρόνια ὅμως αὐτὰ ποὺ ὁ Θεόπης ἔδινε μορφή στὴν τραγωδίᾳ πῶς ἦταν δυνατὸ ἓνας τόσο σοβαρὸς καλλιτέχνης νὰ μὴ σταθῇ στὴν δραματικώτερην ὄψη τοῦ μύθου; Ἀντὶ γιὰ τὸν λορδωμένο νεκρὸ προτίμησε νὰ παραστήσῃ τὸν Αἴαντα ζωντανὸν ἀκόμη, ἀλλ' ἀποφασισμένον βυθίζει στὴ γῇ τὸ σπαθί του ὄρθιο, μὲ τὴν κόψη ἀπάνω, τὸ σπαθί αὐτὸ ποὺ τοῦ εἶχε χαρίσει ὁ μεγάλος ἐχθρὸς του, ὁ Ἑκτορας, σὲ μιὰν ἱπποτικὴ στιγμῇ.

Στὴν ζωγραφιὰ τοῦ ἀγγείου τῆς Βουλῶνης, ὁ Αἴαντας εἶναι, ὅπως στὴν τραγωδίᾳ τοῦ Σοφοκλῆ, ὀλομόναχος, χωρὶς μάρτυρες, μέσα στὴν ἐρημιὰ ἐνὸς τοπίου ποὺ τὸ συμβολίζει τὸ φοινικὸ δέντρο. Τὴν εἰκόνα τὴν κλείνουν δεξιὰ ἢ περικεφαλαία καὶ ἡ ἀσπίδα, μὲ χαραγμένα ἀπάνω σὰν «ἐπίσημα», ἓνα γοργόνειο καὶ ἓνα κεφάλι πάνθηρος. Μὲ τὴν ἀγριωπὴν ὄψη, τὰ ὀρθάνοιχτα μάτια, τὸ πελώριο στόμα εἶναι τὸ Γοργόνειο προμήνυμα τῶν Ἑρινύων καὶ τοῦ θανάτου. Τίποτε περιττὸ στὴ λιτὴν εἰκόνα. Τὰ κενὰ διαστήματα, τὸ γερμένο δέντρο, τὸ ὄρθιο σπαθί, ἡ γύμνια τοῦ ἥρωα, ὅλα τονίζουν τὴν ἐρήμωση, τὴν ψυχικὴν ἀπομόνωση τοῦ ἥρωα. Κάποια νέκρα κλείνει μέσα της καὶ ἡ ἄδεια περικεφαλαία, ἡ ψηλὰ στημένη, ἐνθ' τὸ δόρυ σὲ σοφῇ διαγώνια διάταξη, συνδέει τὴν πανοπλία μὲ τὶς τελευταῖες στιγμὲς ἐκείνου ποὺ τόσο τὴν εἶχε λαμπρύνει στοὺς τρωαδίτικους κάμπους.

Πολὺ περισσότερο ἐμάγευε τοὺς ἀγγειογράφους τοῦ 6ου, ἀλλὰ καὶ τοῦ 5ου αἰῶνα ἓνα ἄλλο θέμα, σχετικὸ μὲ τὴ ζωὴ τοῦ στρατοπέδου. Ἀργὰ περνοῦσε ὁ καιρὸς γιὰ τοὺς Ἕλληνες μπροστὰ στὰ τείχη τῆς Τροίας τίς ἡμέρες ποὺ δὲν

ἐμάχονταν. Ἡ προσμονὴ καὶ ἡ ἀνία ποὺ παγώνει καὶ τῶν ἀντρειωμένων τὶς καρδιές, θὰ ἔφερνε χωρὶς ἄλλο περισσότερο κακὸ ἀπ' ὅ,τι οἱ βαρυχειμωνιῆς καὶ τὰ φονικά. Τότε ἓνας σοφὸς ποὺ ἐπινοοῦσε χρήσιμα πράγματα, ὁ Παλαμήδης, ἀνακάλυψε – ἔλεγε ὁ μῦθος – τὴν καλύτερη γιὰ τὴν ἀπραγμὴς ζωῆς. Βρῆκε τοὺς πεσσοὺς, τὰ ζάρια ποὺ ἀπασχολοῦσαν καὶ τοὺς ἀρχηγούς, τοὺς φανατικοὺς γιὰ πόλεμο.

Ὁ Αἴας ποὺ παίζει ζάρια μὲ τὸν Ἀχιλλέα, καθισμένον ἀπέναντί του, πάνω σ' ἓναν ἀμφορέα τοῦ Βατικανοῦ, εἶναι μία ἀπὸ τὶς πρὸ τέλειες ζωγραφιῆς τοῦ Ἑξηκία. Σκυρμένοι στὸ παιγνίδι καὶ οἱ δύο ἥρωες εἶναι ὥστόσο ἔτοιμοι γιὰ κάθε ἀνεπάντητην ἐπιδρομὴ τοῦ Ἑκτορα. Φοροῦν τὸν θώρακα, ἀλλὰ ἔχουν ρίξει στὴν πλάτη τους μιὰ βαρεὶὰ ὀλοστόλιστη χλαῖνα – εἶναι χωρὶς ἄλλο μιὰ ἀτέλειωτη χειμωνιάτικη νύχτα. Πίσω στέκονται ὄρθιες οἱ ἀσπίδες των, ποὺ ἔχουν μπροστὰ σκαλισμένα ἀγριωπὰ κεφάλια.

Χαρακτικὴ εἶναι στὸ μισό τῆς μέρος ἡ τέχνη τοῦ Ἑξηκία, εἴτε θέλει νὰ δηλώσει ὑφαντὰ κοσμήματα, ὅπως στὶς χλαῖνες αὐτές, εἴτε χάλκινες πανοπλίες ποὺ πάνω τους ἔχουν τάχα σκαλίσει μορφές τὰ χέρια κάποιου παλαιοῦ πρωτομάστορα. Καὶ στὶς δύο τοῦ ζωγραφίης, τὸν ἔρημον Αἴαντα ποὺ στήνει τὸ



Ἡ αὐτοκτονία τοῦ Αἴαντος. (Ἀπὸ ἀττικὴ ἀγγειογραφία τοῦ 530 π.Χ.)

σπαθί, ὅπως καὶ στὴν ἄλλη μὲ τὸ παιγνίδι τῶν πεσσῶν, ἡ σύνθεση εἶναι ζυγισμένη, συμμετρική, καθαρὴ ἀπὸ κάθε περιττὸ στολίδι. Μιὰ πρῶιμη κλασσικὴ ψυχὴ προδίνεται σ' αὐτές, ἀπὸ τὸ 530 π.Χ. κιόλας, ὀγδόντα χρόνια πρὶν ἀρχίσῃ νὰ στήνῃ τὰ πρῶτα ἀγάλματά του ὁ Φειδίας.

Ἄλλοι ζωγράφοι ζωηρότεροι, πὺδ χαρούμενοι ἀπὸ τὸν Ἑξηκτῖα χρωμάτισαν τὸ θέμα τῶν ζαριῶν μὲ ἔξαρση τῆς χειρονομίας, παράστησαν τοὺς δύο ἥρωες νὰ κινοῦν τὰ τρία ἢ τὰ τέσσαρα δάχτυλα, δείχνοντας πόσα «ἔφερε» ὁ καθένας.

Τὴ δημοτικότητα τοῦ μύθου στὴν τέχνη τὴ μαρτυρεῖ κι ἓνα μαρμάρينو ἄγαλμα ποὺ εἶχε στηθῇ στὴν Ἀκρόπολι πρὶν ἀπὸ τοὺς περσικοὺς πολέμους. Ἀπὸ τὰ συντρίμματά του – τὰ πόδια τῶν δύο καθιστῶν ἡρώων – μαθαίνουμε τουλάχιστο τοῦτο, ὅτι, ὕστερ' ἀπὸ τὸ κούρσεμα τῆς Ἀκρόπολης στὸ 480 καὶ ἔπειτα στὸ 479 π.Χ., οἱ Ἕλληνες ξανακόλλησαν τὸ ἔργο καὶ τὸ ἔστησαν πάλι «ἄγαλμα» στὴ θεά (γιὰ νὰ τῆς θυμίζουν ἄραγε πόσο σκληρὴ εἶχε σταθῇ στὸν Σαλαμίνιον ἥρωα;).

Καθὼς δὲν σώθηκε κανένα γλυπτὸ μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Αἴαντα προσέχουμε τὸ σύμπλεγμα τῆς Ἀκρόπολης, ποὺ δίνει, ἐξ ἄλλου, ἂν καὶ συντρίμμι, τὴν ἀγαλλίαση κάθε ἀρχαϊκοῦ ἔργου.

Βυθισμένον στὴν εἰδυλλιακὴν αὐτὴν ἀπασχόληση μὲ τὰ ζάρια προτίμησε νὰ παραστήσῃ τὸν Αἴαντα καὶ ὁ μεγάλος Πολύγνωτος στὴ δελφικὴ ζωγραφιὰ του μὲ τὴ «Νέκυια», τὴν παράσταση τοῦ κάτω κόσμου, ἐνῶ στὴ σχετικὴ περιγραφὴ τῆς Ὀδύσσειας ὁ ἥρωας γυρίζει ἄλλοῦ τὸ πρόσωπο γιὰ νὰ μὴν ἰδεῖ οὔτε στὸν Ἄδη τὸν δολερὸν Ὀδυσσεά ποὺ τὸν ἔφερε στὴν τρέλλα καὶ στὸν ἀφανισμό.

Τὴν κρίση γιὰ τὰ ὅπλα τοῦ Ἀχιλλέα, αὐτὴ ποὺ στάθηκε ἀφορμὴ ὅλου τοῦ κακοῦ παρασταίνου, παρωρμημένοι ἴσως ἀπὸ κάποιο μεγαλύτερο ἔργο, μερικοὶ ζωγράφοι κυλίκων γύρω στὰ 490 π.Χ., ὁ Δοῦρις καὶ ὁ Μάκρων. Ἐνῶ οἱ ἀρχηγοὶ ρίχνουν τὴν ψῆφον τους, ὁ Αἴαντας βλέποντας ὅτι ὁ Ὀδυσσεὺς καὶ ὄχι αὐτὸς ἐκέρδιζε τὴν πανοπλία τοῦ σκοτωμένου γυιοῦ τῆς Νηρηΐδας ἔχει τραβηχτῇ παράμερα, μὲ σκεπασμένο τὸ κεφάλι, μὲ τὸ πρόσωπο γυρισμένο πέρα, προοίμιον τῆς ἀγιάτρευτης ψύχωσης ποὺ ἔμελλε νὰ φέρῃ τοῦ νοῦ τὸν «θολερὸν χειμῶνα».

Σ' ἓνα ἀπὸ μικρότερα ὁμηρικὰ ἔπη, τὰ *Κύπρια*, ἢ τὴ μικρὴν *Ἰλιάδα* τοῦ Λέσχη, περιγραφόταν πῶς ὁ Αἴαντας ἔσωσε μέσα ἀπὸ τὴ φωτιὰ τῆς μάχης τὸ ἄψυχο σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα, πῶς αὐτὸς ὁ πελώριος, τό «ἔρκος Ἀχαιῶν» τὸ μετὰφερε πάνω στὸν ὦμον του μαζὶ μὲ τὴν πανοπλία ποὺ εἶχε χαρίσῃ στὴ Θέτιδα γιὰ τὸ γυιό της ὁ Ἥφαιστος, ὁ χαλκιᾶς Θεός.

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶχε μαγέψῃ ἀπὸ τὸ 570 κιόλας τοὺς Ἀθηναίους ἀγγειογράφους, παρωρμημένους πιθανώτατα ἀπὸ κάποιο μεγάλο ζωγραφικὸν πίνακα. Στὸ τελευταῖο τέταρτον τοῦ αἰῶνα πάλι ὁ Ἑξηκτῖας ἔδωσε τὴ συγκλονιστικώτερη ζωγραφιὰ τῆς ἐπικῆς ἀφήγησης. Ὁ Αἴαντας προχωρεῖ ἀργά, μὲ ἀνοι-

χτὰ τὰ σκέλη του, κρατώντας στὸ ἓνα χέρι τὴν ἀσπίδα του, ἐνῶ ἀπὸ τὴ ράχη του κρέμεται κάτω νεκρὸ τὸ πάγκαλο σῶμα, σκεπασμένο καὶ αὐτὸ ἀπὸ τὴν δική του ἀσπίδα – ἄλλο ἀβάσταχτο βάρος γιὰ τὸν Αἴαντα. Τὰ δύο σῶματα συνθεμένα σ' ἓνα κατέχουν καὶ τὶς δύο ὄψεις ἐνὸς μελανόμορφου ἀμφορέα τοῦ Μονάχου. Καμιὰ ἄλλη παρουσία δὲν ταραάζει τὴν πλαστικὴν ἐνότητα τῶν κορμιῶν, τοῦ ἐνὸς ζωντανοῦ, τοῦ ἄλλου θανατερὰ παγεροῦ, ἀλλ' ἀπολλώνειου. «Εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀπλὴ σύμπτωση ὅτι πέντε τὸ λιγώτερο ζωγραφιῆς μὲ τὸν Αἴαντα σῶθηκαν στὸ γνωστὸ ἔργο τοῦ Ἑξηκία. Ὑπῆρχε σ' αὐτὸν κάτι ἀπὸ Αἴαντα γι' αὐτὸ μπορούσε νὰ θαυμάζει καὶ νὰ καταλαβαίνει τὸν ἥρωα, ποὺ ἦταν ἀργὸς καὶ δυνατὸς καὶ εἶχε μιὰν αἰσθαντικὴ καρδιά». Δὲν βρέθηκαν καλύτερα λόγια ἀπ' ὅσα ἔγραψε τὸ 1928 ὁ Σέρ Τζὼν Μπήτλεϋ στὸ σύντομο χαρακτηρισμὸ τοῦ Ἑξηκία.

Πόσα δὲν θὰ εἶχε νὰ εἰπεῖ κανεὶς γιὰ ἓνα ἐλληνιστικὸ γλυπτὸ μὲ τὸ ἴδιο θέμα – τῆς μεταφορᾶς τοῦ νεκροῦ πολεμιστῆ πάνω στὸν ὦμο τοῦ συντρόφου – ἓνα ἔργο ποὺ εἶχε τόσην ἀπήχηση στὴ ζωὴ τῆς νεώτερης Ρώμης, ἀλλὰ καὶ στὴν τέχνη. Τὸ σύμπλεγμα αὐτὸ ποὺ τοῦ ἔδωσαν τὸ παρωνύμιο «Πασκουῖνο» βρίσκεται ἀκόμη, ἂν καὶ ρειπασμένο, ἐκεῖ ποὺ εἶχε στηθῇ ἐδῶ καὶ μερικὸς αἰῶνες σ' ἓνα στενὸ δρόμο τῆς Ρώμης, ὅχι μακριὰ ἀπὸ μιὰ πανάρχαιη μεγάλη πλατεία, ἄλλοτε ἀμίλητη καὶ σοβαρὴ, τὴν Πιάτσα Ναβόνα. Ἀπὸ τὰ ἄλλα δύο ἀντίγραφα τοῦ ἔργου στὴ Φλωρεντία τὸ ἓνα εἶχε στηθῇ συμπληρωμένο σὲ μιὰ πλατεία τῆς, δίπλα στὸν Δαυῖδ τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου.

Ἄν καὶ φαίνεται πιθανώτερη ἡ γνώμη ὅτι παρασταίνεται ὅχι ὁ Αἴας, ἀλλὰ ὁ Μενέλαος ποὺ σώζει ἀπὸ τὴ μάχη, γυμνωμένον ὅμως ἀπὸ τὰ ὅπλα του, τὸν Πάτροκλο, ἡ σύνθεση δὲν εἶναι νοητὴ χωρὶς τὴν κληρονομιά ποὺ ἄφησε ἡ παλαιότερη τέχνη δουλεύοντας ἐπίμονα τὸ συγγενικὸ θέμα τοῦ Αἴαντα ποὺ φέρνει τὸν νεκρὸν Ἀχιλλέα πρὸς τὰ πλοῖα τῶν Ἀχαιῶν.

Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν εἰκόνα τῆς αὐτοφαγῆς τοῦ Αἴαντα: πόσο θὰ ἀδυνατίζε τὸ ὁμώνυμο, τὸ εὐγενικὸ ἔργο τοῦ Σοφοκλῆ, τὸ ἀρχαιότερο ἀπ' ὅλα ὅσα ἐσώθηκαν, γι' αὐτὸ ἀπλὸ ἀκόμη στὴν οἰκονομία του, ἂν ἔλειπε ὁ μακρὺς, ἀξέχαστος μονόλογος τοῦ ἀποφασισμένου, ποὺ τελειώνει μ' ἓνα χαιρετισμὸ στὸ πατρικὸ χῶμα:

ὦ φέγγος, ὦ γῆς ἱερὸν οἰκείας πέδον
 Σαλαμῖνος, ὦ πατρῶον ἐστίας βάθρον,
 κλειναί τ' Ἀθῆναι, καὶ τὸ σύντροφον γένος,
 κρῆναί τε ποταμοὶ θ' οἶδε καὶ τὰ Τρωϊκὰ
 πεδία προσαυδῶ, χαίρετ' ὦ τροφῆς ἐμοί¹.

«Ὅπως ὁ Αἴας, ἔτσι καὶ ὁ ὀδυρμὸς του εἶναι ἓνας κολοσσός», εἶπε ὁ λαμπρὸς φιλόλογος Ράϊνχαρτ.

Ἡ ἀγγειογραφία τοῦ Ἑξηκία, ἐξαρτημένη χωρὶς ἄλλο ἀπὸ κάποια σπουδαία σύγχρονη ζωγραφία, μαρτυρεῖ ὅτι τὴν εἰκόνα τῆς αὐτοσφαγῆς τοῦ ἥρωα τὴν πρόσφερε ἔτοιμη σὸν Ἀθηναῖο ποιητῇ, ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ τὴν ἐπικὴ παράδοση, καὶ ἡ σοβαρὴ λιγύλογη, ἀρχοντικὴ παλαιοαττικὴ τέχνη.

1. [Σοφ. *Αἶας* 860].

Τὰ 100 χρόνια ἐνὸς μεγάλου μουσείου

Μὲ μιὰ σοβαρὴ τελετὴ ἐορτάστηκαν – μᾶς πληροφοροῦν τελευταῖες ἐφημερίδες – τὰ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴν ἵδρυση τῆς σημαντικότερης συλλογῆς ἀρχαίων ἐλληνικῶν ἔργων στὴ Γερμανία, ὅστερ' ἀπὸ τοῦ Βερολίνου (ὅπως ἦταν ἄλλοτε) καὶ τοῦ Μονάχου: σὺν πράσινο καὶ ἀρχοντικὸ Βύρτσμπουργκ.

Ὅ,τι κρατιέται σφιχτὰ στὴ μνήμη ἀπὸ τὴν εἰκόνα μιᾶς πόλης, ὅταν περάσουν τὰ χρόνια, δὲν εἶναι τόσο ἡ γενικὴ ὄψη καὶ ἡ γεωγραφικὴ θέσις τῆς ὅσο τὰ σημεῖα ποὺ τὰ ἔχει σφραγίσῃ μὲ τὸ πέρασμά της ἡ ἱστορία, ἰδιαίτερα ἡ πνευματικο-καλλιτεχνική. Ἀπὸ τῆς γειτονικῆς Φραγκφούρτη ἔξαφνα – γιὰ νὰ μὴ σταθοῦμε σὲς μεγάλες πρωτεύουσες – προβάλλει ἡ γλυκιὰ καὶ θεϊκὴ Ἀθηνᾶ τοῦ Μύρωνος, ἡ γοτθικὴ μητρόπολις, τὸ σπῆτι τοῦ Γκαῖτε καὶ ὁ περίφημος πίνακας τοῦ Τίομπαϊν¹ ποὺ παρασταίνει τὸν Γκαῖτε κυκλωμένον ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα τῆς Ρώμης.

Ἀπὸ τὴν Μπὸν κρατοῦμε τὴν παλαιὰ πλατεῖα μὲ τὴ ρομανικὴ μητρόπολις, ποὺ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς αἵθριο ἀναπαύει τὶς ψυχές, τὸ συγκλονιστικὰ πενιχρὸ σπῆτι τοῦ Μπετόβεν, τὸ «Ἀκαδημαϊκὸ Μουσεῖο», τέλος, ἔξω μακρύτερα ἀπὸ τὴν πόλιν, τὸ ἀξέχαστο ἐκεῖνο ἀρχιτεκτονικὸ συγκρότημα τοῦ μπαρόκου, τὸ παλάτι Μπρῦλ μὲ τὶς πλατιεὶς σκάλες καὶ μὲ τὸ μαγευτικὸ πάρκο, ὅπου ἀντηχοῦν μελωδίες μοτσαρτικές.

Ἀπὸ τὸ γειτονικὸ Μάιντς, ὀρθώνεται ἡ γιγαντικὴ ἐκεῖνη μητρόπολις μὲ τὰ θεμέλια, τὰ στημμένα μέσα στὰ νερὰ τοῦ ποταμοῦ καὶ πρὸ πάντων ὁ ἴδιος ὁ ποταμός, ὁ γερο-Ρήνος ποὺ ἄμποτε κάποτε νὰ ἐνώνει πάλι, ἀντὶ νὰ χωρίζει δύο γειτονικοὺς κόσμους.

Κατεβαίνοντας νοτιότερα σὺν ἱερὸ Τρίρ, τὸ Τρέβερε, πῶς νὰ μὴ μείνῃ ζωντανὴ ὅλη ἡ ρωμαϊκὴ παράδοση, μὲ τὶς θερμὲς καὶ μὲ τὰ στρατόπεδα, οἱ ρομανικὲς καὶ γοτθικὲς ἐκκλησίαι, πρὸ πάντων ἡ βαριὰ πέτρινη ἐκεῖνη ρωμαϊκὴ καστρόπορτα, ἡ Πόρτα Νίγκρα, στὴν ὁποία ἀφιέρωσε ὁ Στέφαν Γκεόργκε² ἓνα ἀπὸ τὰ δυνατότερα ποιήματά του.

Ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Βύρτσμπουργκ, τοῦ πλούσιου καὶ καλοχτισμένου, κυριαρχεῖ πάντα σὰν μαρτύριο τῆς παλαιᾶς ἀκμῆς καὶ ἐνὸς ἀληθινοῦ πολιτισμοῦ ὅλη ἡ ἀπέραντη Ρεζιντέντς³ τοῦ 18ου αἰῶνα, τὸ παλάτι τοῦ ἀρχιεπισκόπου-δουκός, τὸ μεγαλύτερο ἀρχιτεκτονικὸ ἐπίτευγμα τοῦ Βαλτάσαρ Νόιμαν⁴. Τὸ ὄνομα, ἄγνωστο σ' ἐμᾶς, κλείνει ἓνα ἀσυνήθιστο βάρος. Ἀνακαλεῖ ὅλη τὴ δη-

μιουργική πνοή της αρχιτεκτονικής στη Γαλλία και στην Κεντρική Εύρωπη, στα χρόνια πριν από τη Γαλλική Έπανάσταση. Δίκαια τὸν ἔχουν συγκρίνει με τὸν Μπᾶχ γιὰ τὴ δύναμη καὶ τὸ πλάτος τῆς ἔμπνευσης, γιὰ τὸ πλῆθος τῶν ἔργων, γιὰ τὸ βαθὺ πάθος του. Καθολικὸ πνεῦμα, ὅπως οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης, στάθηκε σ' ὅλη τὴ ζωὴ του ἀνάμεσα στὰ ἄλλα καὶ μαθηματικὸς καθὼς καὶ τεχνικός, κατασκευαστὴς γεφυρῶν, στρατώνων, ὀπλοστασίων καὶ στρατιωτικῶν ὀχυρώσεων.

Τὸ πῶς ἀπίστευτο ἦταν, ὅταν ἐγύριζε κανεὶς ἄλλοτε ὁλόκληρη τὴν Ρεζιντέντς, ὅτι αἰσθανόταν τὴν κεντρικὴν ἰδέα ποὺ κυριαρχοῦσε σ' ὅλο τὸ ἀπέραντο κτίριο, τὸ ἓνα σημεῖο, τὸ ἀπολυταρχικὰ ὑψωμένο πάνω ἀπ' ὅλα τὰ διαμερίσματα τῆς τεράστιας σύνθεσης (μάκρος 167 μέτρα).

Τὸ κέντρο ἐκεῖνο, τὸ *Andante maestoso*, ἐσώθηκε εὐτυχῶς ἀπ' ὅλη τὴ φοβερὴ καταστροφὴ τῆς δημιουργίας τοῦ Νόιμαν στὰ χρόνια τοῦ Πολέμου· εἶναι ἡ μεγαλοφάνταστη πανύψηλη κλιμακωτὴ ἀνάβαση. Πάνω φαίνεται πὼς τὴ σκεπάζει, ἐνῶ πραγματικὰ τὴ διαλύει πρὸς τὰ οὐράνια, ἡ τοιχογραφία τοῦ Τιέπολο.

Πολλοὶ καὶ ὀνομαστοὶ ζωγράφοι τοῦ Βορρᾶ εἶχαν πὰς συνηθίσει νὰ διακομοῦν με φαντασία καὶ με τέχνη τὶς ὀροφὲς ἐκκλησιῶν καὶ παλατιῶν τοῦ μπαρόκου καὶ τοῦ ροκοκὸ παρασταίνοντας θέματα ποὺ πρόσφεραν τὴ φυγὴ πρὸς τὰ αἰθέρια ὕψη, ἀναλήψεις καὶ ἀποθεώσεις, ὁραματικὰ ἀνεβάσματα πάνω σὲ λευκὰ ἄυλα σύννεφα.

Σὲ κανέναν ἀπ' αὐτοὺς δὲν ἐστράφηκε ὁ κοσμοπολιτικὸς δούκας. Προτίμησε νὰ καλέσει τὸν Ἰταλὸ, τὸ «φυσικὸ αὐτὸ θαῦμα, τὴν πλουσιότερη ἴσως ζωγραφικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ 18ου αἰῶνα», τιμώντας ὄχι μόνον τὴν ἀσύλληπτη αἰσθησί του τῶν χρωματικῶν ἐναλλαγῶν καὶ ἀντιθέσεων, ἀλλὰ κυρίως τὴν ἡγεμονικὴ μεγαλοπρέπεια ποὺ ἔδινε στὶς μορφές του, τὸν πολυφωνικὸ πλοῦτο ποὺ θὰ ἐταίριαζε στὴ σοβαρότητα τοῦ κυρίου.

Σ' ἓνα τμήμα τῆς Ρεζιντέντς αὐτῆς στεγάστηκε τελευταῖα ἡ ἀρχαιολογικὴ συλλογὴ τοῦ Βύρτσμπουργκ ποὺ τὰ 100 χρόνια ἀπὸ τὴν ἱδρυσί της ἐορτάστηκαν τελευταῖα. Τὴν ἀποτελοῦν κυρίως ἀγγεῖα, ἓνα πλῆθος ἀπὸ τὰ πῶς τέλεια καὶ τὰ πῶς λαμπρὰ ἐπιτεύγματα τῶν Ἑλλήνων τεχνιτῶν, τὰ περισσότερα μάλιστα τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ. Πόση ὀδύνη εἶχαν δοκιμάσει οἱ ἀρχαιόφιλοι ὅταν ἔμαθαν ὅτι τὰ σπάνια αὐτὰ ἔργα εἶχαν καταστραφῇ καὶ μάλιστα ὕστερ' ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Πολέμου! Ἦταν σὰν νὰ εἶχε γκρεμιστῇ μιὰ κατοικία τῶν Μουσῶν, ποὺ ἐστέγαζε πανῶρια ἀφιερῶματα ἀρχαίων πιστῶν. Ὅμως, ἡ ἐπιμονὴ καὶ ἡ ὑπομονὴ ὧσων πιστεύουν στὴ σωτήρια δύναμη τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, ἡ πολύχρονη ἐργασία τῶν ἀρχαιολόγων καὶ τῶν τεχνιτῶν ἐπέτυχε νὰ τὰ ἀναστήσει συγκολλώντας τα ἀπὸ ἄπειρα κομμάτια. Βοήθησε πολὺ καὶ ἡ ὕλη τους, ἡ ἑλληνικὴ γῆ, τὸ ἀθάνατο αὐτὸ ὑλικὸ ποὺ ἀντιστέκεται στὴ φωτιά καὶ στὸ χαλασμὸ ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ἀνθρώπου.

Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο ὅτι μιὰ πόλη τόσο πλούσια σὲ καλλιτεχνικὴ παράδοση ἀναζήτησαν ἀργότερα, στὸ 19ο αἰῶνα, ὅταν μεσουρανοῦσε ὁ κλασικισμός, νὰ τὴ στολίσουν καὶ μὲ ἑλληνικὰ πρωτότυπα ἔργα. Ὁ πρῶτος δημιουργὸς τῆς ἀρχαιολογικῆς συλλογῆς στάθηκε ἕνας περίεργος καλλιτέχνης ποὺ πέρασε στὴ Ρώμη τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς του, ὁ Μάρτιν Βάγκνερ (γι' αὐτὸ καὶ τὸ ὄνομα «Μουσεῖο τοῦ Μάρτιν Β.»). Πίσω ὅμως ἀπ' αὐτὸν ὀρθώνεται ἡ πνευματικὴ, ἡ ἐμπνευσμένη μορφή τοῦ Λουδοβίκου Α' τῆς Βαυαρίας.

Εἶχαν κάποτε συναντηθῇ στὴ Ρώμη καὶ ἐφρόντιζαν νὰ ἀγοράσουν ἑλληνικὰ ἔργα γιὰ τὰ Μουσεῖα τῆς Βαυαρίας. «Ποιὸς μπορούσε νὰ ἀναγνωρίσει αὐτοὺς τοὺς δυο; Ἐναν πρίγκιπα παλαιότροπα ντυμένον ποὺ μῆνες ὀλόκληρους συζητοῦσε μὲ ζωγράφους καὶ μὲ γλύπτες καὶ ἕναν καλλιτέχνη ποῦ, ἀντὶ ν' ἀφιερῶνεται στὴ δουλειά του, τριγύριζε ὅλημερὶς στὶς ἀνασκαφές καὶ περνοῦσε τὸν ὑπόλοιπο χρόνο του μὲ φίλους στὸ Καφέ Γκρέκο;».

Ὁ δεσμὸς αὐτὸς ἔμελλε νὰ κρατήσῃ πολλές δεκαετίες. Ὁ Βάγκνερ ἀγόραζε γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Λουδοβίκου τὰ ἑλληνικὰ γλυπτὰ καὶ τὰ ἀγγεῖα ποὺ ἀποτελέσαν ἀργότερα τοὺς ἀνεκτίμητους θησαυροὺς τῶν Μουσείων τοῦ Μονάχου. Ὅταν πληροφορήθηκε τὴν ἀνακάλυψη τῶν γλυπτῶν στὸ ναὸ τῆς Ἀφαίας, δὲν ἐδείλιασε νὰ τολμήσῃ τὸ ταξίδι στὴν Ἑλλάδα, νὰ τὰ παρακολουθήσῃ ἕως τὴ Μάλτα ὅπου εἶχαν μεταφερθῇ, νὰ διαπραγματευθῇ τέλος τὴν ἀγορὰ τῶν «Αἰγινητῶν» ἀπὸ τὸ Βαυαρὸ βασιλιά. Ἐνῶ τὰ περισσότερα ἀγγεῖα ποὺ συγκέντρωσε ὁ Βάγκνερ στὴ Ρώμη μὲ τὸ σκοπὸ νὰ μεταδώσῃ στὴ βορεινὴ



Κεφάλι Κενταύρου ἀπὸ τὶς νότιες μετόπες τοῦ Παρθενῶνα. Μουσεῖο τοῦ Βύρτομπουργκ.

πατρίδα του, στο Βύρτσμπουργκ, τη χάρη της ελληνικής τέχνης βρέθηκαν μέσα σε έτρουσκικούς ή ιταλικούς τάφους, για ένα από τα ελάχιστα γλυπτά είναι βέβαιο ότι είχε στολίσει στην Αθήνα κάποιον κοσμομίλητο ναό. Είναι το κεφάλι ενός Κενταύρου από εκείνους που εξέιχαν ανάγλυφοι και τρομαχτικοί από τις νότιες μετόπες του Παρθενώνα. Την αρχική θέση του την έχουν διαπιστώσει οι έρευνήτες: ήταν σε μιάν από τις μετόπες που μετέφερε ο Έλγιν στο Βρετανικό Μουσείο. Όμως και έτσι απομονωμένο δείχνει του Κενταύρου την άθελν άνομία που έκφράστηκε με τις άμετρες διαστάσεις, με τη σκοτεινή σκιά των ματιών, με τα άχτένιστα μακριά γένια.



Έρυθρόμορφη στάμνος με παράσταση των Τυραννοκτόνων. Μουσείο του Βύρτσμπουργκ.

Πρώιμο έργο του Φειδία, γύρω στα 445 π.Χ., ή κάποιου μεγάλου όμοτέχνου του είναι από κείνα που μεταδίνουν όλη τη βαθιά θρησκευτικότητα της φειδιακής τέχνης.

Όσο για τὸ πλῆθος τῶν ἑξοχῶν ἀγγείων που δίνουν τὸ χαρακτήρα στὸ Μουσείο που νὰ πρωτοσταθῇ κανεῖς; Στους μεγάλους ἀμφορεῖς μετὸ λαμπρὸ γάνωμα καὶ τὲς ἡρωικὲς μορφές – πόσο ἐπίσημη εἶναι ἐκείνη ἡ στάμνα μετὸν Ἀρμόδιο καὶ τὸν Ἀριστογείτονα που σκοτώνουν τὸν Ἴππαρχο, τὸν ὀλοστόλιστο καὶ στεφανωμένο γιατὴν ἑορτῇ τῶν Παναθηναίων! – ἢ στὴν κύλικα ἐκείνη τοῦ Βρύγου, τὴ γοητευτικὴ καὶ τέλεια μετὴν παράσταση χαροκόπων νέων τῆς Ἀθήνας; Μὲ πόση τέχνη μετέφερε ὁ ζωγράφος ἀπὸ τοὺς δρόμους πάνω στὴ στενὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου τὸ νυχτερινὸ ξεφάντωμα.

Τὸ Μουσείο εἶχε τὴν τύχη νὰ διευθύνεται σ' ὅλο τὸν αἰῶνα μας ἀπὸ κορυφαίους σοφοὺς. Τὸ πάθος γιατὸ ἀρχαῖο θέατρο τοῦ προτελευταίου διευθυντῆ του, τοῦ ἀξέχαστου ὀνομαστοῦ ἀρχαιολόγου Ἑρρίκου Μποῦλε⁵, τὸν ἔφερε στὴν προσπάθεια νὰ ἀποκτήσῃ καὶ ἀγγεῖα μετὸ θεατρικὰ θέματα.

Τὸ θραῦσμα ἑνὸς ἀγγείου ἀπὸ κάποιο ἐργαστήριό τοῦ Τάραντος θὰ καρφώνει πάντα ἀπάνω του κάθε αἰσθαντικὸν ἄνθρωπο. Γιατὶ ἔχει τὴ ζωγραφιὰ ἑνὸς ὑποκριτῆ, ὅχι που παίζει στὴ σκηνὴ κάποιο ἔργο, ἀλλὰ που στέκεται ὕστερ' ἀπὸ τὸ τέλος τῆς παράστασης ἀπέναντι στοὺς θεατὲς ἀμίλητος, συγκρατημένος καὶ ἀξιοπρεπής, κρατώντας στὸ χέρι τὸ προσωπεῖο τοῦ ρόλου του.

Τὸν φέρουν κοντὰ μας τὰ ἀτομικὰ του χαρακτηριστικὰ, τὸ ἐπίσημο φόρεμα, τὸ ξυρισμένο γένι, ἡ ἔκφραση τέλος ἡ πνευματικὴ τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη. Γιατὶ νὰ μὴν ξέρουμε τὸ ὄνομα τοῦ ἀρχαίου αὐτοῦ ἀνθρώπου που τὸν ἔσωσε ἀπὸ τὴ λησμονιὰ ὁ σύγχρονος ζωγράφος, γιατὶ πολὺ τὸν εἶχε καμαρώσει καὶ εἶχε νιώσει τὸ μόχθο του;

1. Tischbein Johann Heinrich Wilhelm (1751-1829). Γερμανὸς ζωγράφος, γνωστὸς ἀπὸ τὴ σχέση του μετὸν Γκαίτε, τὸν ὁποῖο γνώρισε στὴ Ρώμη τὸ 1786.

2. George Stefan (1868-1933). Γερμανὸς λυρικός ποιητὴς καὶ δοκιμιογράφος ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἐκπροσώπους τοῦ γερμανικοῦ συμβολισμοῦ.

3. Residenz. Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ γνωστὰ ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα τοῦ μπαρόκ μετὸ τοιχογραφίες τοῦ Τιέπολο. Τὸ μεγαλύτερο μέρος του καταστράφηκε στὸν Δεῦτερο Παγκόσμιό Πόλεμο.

4. Neumann Johann Balthasar (1687-1753). Γερμανὸς ἀρχιτέκτονας, μηχανικός καὶ μαθηματικός, ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἀρχιτέκτονες τοῦ ὕστερου μπαρόκ στὴ νότια Γερμανία. Μὲ σχέδιά του ἔχουν χτιστεῖ ἐκκλησίες στὴν Αὐστρία καὶ τὴ Γερμανία.

5. Bulle Heinrich (1867-1945). Γερμανὸς ἀρχαιολόγος, διευθυντὴς τοῦ μουσεῖο τοῦ Βύρτομπουργκ καὶ καθηγητὴς ἀρχαιολογίας στὸ πανεπιστήμιο τῆς ἴδιας πόλης. Διεξήγαγε ἀνασκαφές στὸν Ὀρχομενὸ τῆς Βοιωτίας.

Τὰ διπλὰ ἀρχαῖα

22 VIII 1958

Πολὺ συχνότερα ἀπ' ὅ,τι θὰ περίμενε κανεὶς γίνεται πρὸς τοὺς Ἑλληνες ἀρχαιολόγους ἡ ἐρώτηση: «Γιατί δὲν ἀποφασίζει τὸ Κράτος νὰ πουλήσει τὰ διπλὰ ἀρχαῖα; Ὅχι μόνο τὸ πρόβλημα τῆς τελειωτικῆς ἀνασύστασης τῶν Μουσείων θὰ ἦταν εὐκόλο νὰ λυθῇ μὲ τὶς εἰσπράξεις αὐτές, ἀλλὰ καὶ θὰ κερδίζατε πολὺτιμους χώρους ποὺ τοὺς κατέχουν τώρα περιττὰ πράγματα. Θὰ γινόταν τέλος ἀκτινοβολία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης σὲ μερικὰ ξένα Μουσεῖα φτωχὰ ἀπὸ ἀρχαῖα ἔργα καὶ ποὺ εἶναι πρόθυμα νὰ τὰ ἀκριβοπληρώσουν».

Ὅσοι μιλοῦν ἔτσι φαντάζονται χωρὶς ἄλλο τὶς ἀποθήκες τῶν μεγάλων Μουσείων γεμᾶτες ἀπὸ «διπλὰ» ἀντικείμενα τύπου περίπου «ντοῦμπλεξ», γιὰ νὰ μεταχειριστῶ μιὰ μισοβάρβαρη λέξη. Αὐτὰ θὰ εἶχαν τέτοια πέραση ἀλλοῦ ὥστε, ἂν ἀποφασίζαμε νὰ τὰ ἐκποιήσουμε, θὰ ρυθμιζόταν αὐτόματα ἡ μουσικὴ μας ἀνασυγκρότηση.

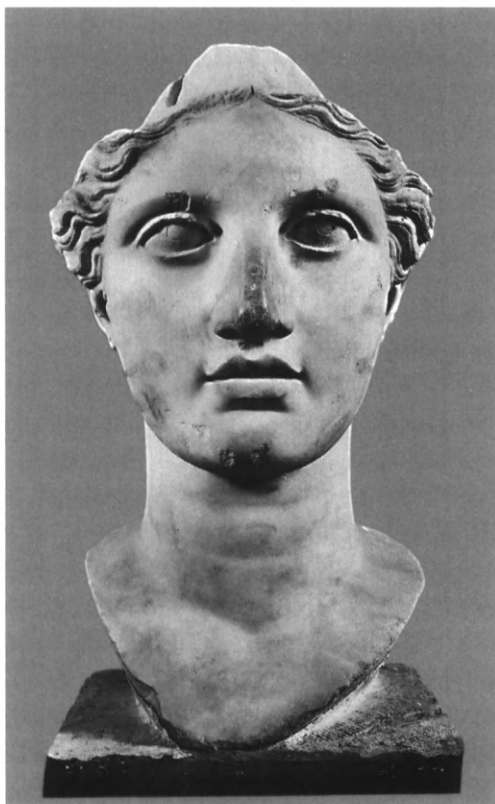
Τέτοιες ἐρωτήσεις μεταφέρουν τὴ σκέψη πρῶτα πρῶτα πρὸς τὸ προπολεμικὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας, ὅπου πάνω ἀπὸ τὰ παλαικὰ τὰ παραφορτωμένα ράφια ἦταν ἀπανωτὲς σειρὲς ἀπὸ μαύρους κανθάρους, ἱερὰ ἀγγεῖα τοῦ Διονύσου, τοῦ γυιοῦ τοῦ Διὸς ποὺ γεννήθηκε στὸν τόπο τοῦτο ἀπὸ τὴν κεραυνόπληκτη Σεμέλῃ καὶ λατρεύτηκε ἐκεῖ μὲ τόσο ἐπίμονη φρενίτιδα. «Ἄν πουλούσαμε τοὺς κανθάρους αὐτούς, τοὺς ἄχρηστους, θὰ βρῖσκαμε τὰ μέσα νὰ ἀποτελειώσουμε τὰ Μουσεῖα» θὰ εἶποῦν ἀμέσως οἱ πιὸ θερμόαιμοι.

Χωρὶς νὰ σταθοῦμε στὸ πρόβλημα τῶν Μουσείων, ποὺ δὲν εἶναι τόσο χρηματικὸ, ὅσο ζήτημα χρόνου καὶ καταλλήλων προσώπων, πρέπει νὰ τονίσουμε ὅτι καὶ ἀνάμεσα στοὺς κανθάρους αὐτοὺς λίγοι εἶναι ποὺ μοιάζουν ἀπόλυτα ἀναμεταξύ των. Ἀνήκοντας σὲ διάφορες ἐποχὲς εἶναι ζωντανοὶ μάρτυρες γιὰ τὴ μεταβολὴ τοῦ σχήματος τοῦ θρησκευτικοῦ τούτου ἀγγείου ἀπὸ τὸν 6ον στὸν 5ον καὶ στὸν 4ον αἰῶνα π.Χ., ὅπως μὲ τόσον περιγραφικὴν ἀκρίβεια τὸ παρουσίασε ὁ μακαρίτης ὁ Ἕλληνας ἀρχαιολόγος Πέρου Γιούρ σ' ἓνα γνωστὸ βιβλίον του.

Πῶς τὰ ἔργα αὐτά, τὰ σχεδὸν χειρωνακτικά, παρακολουθοῦν ὅλες τὶς ἀλλαγὲς τοῦ μορφικοῦ ἰδανικοῦ στὴ μεγάλη τέχνη εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ διδακτικὰ θεάματα. Δὲν ἄφηνε ὅμως ἀσυγκίνητο τὸν ἀρχαιοφίλο, τὸν ἱστορικὸ τῆς ἀρχαίας θρησκείας καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἀγγείων τούτων, ποὺ ζωντάνευε τὴν παρουσία τοῦ ἀρχαίου θεοῦ καὶ ἀνακαλοῦσε τὴ δύναμη μιᾶς λατρείας ποὺ ἀναστάτωνε τόσα πλήθη πιστῶν.

“Ας περάσουμε από τὸ χτυπητὸ τοῦτο παράδειγμα στὴν περιοχὴ τῆς μεγάλης τέχνης. Εἶναι γνωστὸ ὅτι στὴν ρωμαϊκὴν ἐποχὴ, ἀλλὰ καὶ παλαιότερα ἀπὸ τὰ ἑλληνιστικὰ κιόλας χρόνια, στὸ 2ον αἰῶνα π.Χ., ὅταν εἶχε γίνει πὰ ἰδανικὴ ἢ κλασσικὴ παιδεία, φιλοτιμιούνταν ὅλοι οἱ μορφωμένοι ἄνθρωποι, καθὼς καὶ τὰ ἐπίσημα ἰδρύματα, νὰ ἔχουν μαρμάρινα ἀντίγραφα, σὲ φυσικὸ ἢ σὲ μικρότερο μέγεθος ὀνομαστῶν ἀγαλμάτων ποὺ τὰ εἶχαν πλάσει Ἕλληνες καλλιτέχνες. Εἶχε γίνει τέτοιο πάθος στοὺς Ρωμαίους ἢ ἑλληνομάθεια ὥστε ξέφευγε κάποτε ἀπὸ τὴ σοβαρότητα ἢ ἀπὸ τὸ ρομαντισμὸ καὶ γινόταν ἀστεία ἐπίδειξη ἑλληνομάθειας.

Χαριτωμένα καὶ παραστατικὰ τὴν εἰρωνεύτηκε ὁ Πετρώνιος σ’ ἓνα ἀσύγκριτο ἔργο, τὸ φημισμένο *Σατυρικόν* του. Εἶναι γεμάτα τὰ ἰταλικά ἰδίως Μουσεῖα ἀπὸ τέτοια ἀντίγραφα κλασσικῶν ἔργων, ποὺ πολλὰ εἶναι ἐπαναλήψεις τοῦ ἰδίου τύπου.



Κολλοσσικὴ κεφαλὴ τῆς Ἀθηνᾶς, ἀντίγραφο κλασσικοῦ προτύπου τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ. Ἔργον γύρω στὰ 100 π.Χ. ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ἀθηναῖο γλύπτη Εὐβουλίδη.

(Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Γιατί δὲν ἀποφασίζει τὸ ἰταλικὸ κράτος νὰ ἐκποιήσῃ τὰ ἔργα αὐτά, ἀφοῦ μάλιστα τὰ περισσότερα εἶναι χειρωνακτικά, ἄχαρα καὶ δυσάρεστα στὴν ὄψη; Δὲν εἶναι ἐδῶ ὁ κατάλληλος τόπος γιὰ νὰ προχωρήσουμε στὴν ἐξέταση τοῦ θέματος τῶν ρωμαϊκῶν ἀντιγράφων ποὺ ἔχει ἀπασχολήσει καὶ θερμαίνει πάντα κορυφαίους σοφοὺς γιὰτὶ ἀνακαλοῦν μεγαλόπνοα δημιουργήματα, συχνὰ ἄγνωστα καὶ ἀμνημόνευτα ἀπὸ τὴ γραπτὴ παράδοση.

Ὅφείλουμε τουλάχιστο νὰ τοὺς ποῦμε τοῦτο: Ὅτι τὰ πρὸ κοσμολόγητα ἔργα τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, χάλκινα, μαρμάρινα, ζωγραφικά, χάθηκαν γιὰ πάντα. Τοῦτο ὅμως δὲν σημαίνει καὶ ὅτι ἔσβησαν ἀπὸ τὴς ψυχῆς τῶν ἀνθρώπων. Εἶναι κατόρθωμα τῆς δυτικῆς παιδείας τῆς ἐλευθερωμένης ἀπὸ τὸ στεγνὸ σχολαστικισμό, ὅτι τὰ καλλιτεχνήματα αὐτά τὰ χαμένα ποὺ ἔσωσε τὴ φήμη τους ἡ ἀρχαία παράδοση ὅχι μόνο τὰ ἀναζητοῦν γενεὲς ὁλόκληρες ἐρευνητῶν, ἀλλὰ παθαίνονται νὰ τὰ ἀναπαραστήσουν ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴς μικρότερες, τὴς πρὸ ταπεινὲς ἀπομιμήσεις τῶν.

Στὴν προσπάθεια τοῦτη πολύτιμη εἶναι ἡ συμβολὴ τῶν ἀντιγράφων τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Ἄν καὶ χειρωνακτικὰ συμπληρῶνουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο κάποιο χαρακτηριστικὸ τοῦ πρωτοτύπου ποὺ τὸ ἀμέλησε ὁ ἓνας ἀντιγραφέας τὸ σεβάστηκε ὁ ἄλλος. Συμβαίνει ἀκόμη ἓνα κακὸ ἀπομίμημα νὰ ἀποδίνει πιστὰ τὴς διαστάσεις ποὺ δὲν τὴς ἐκράτησαν καλύτερα ἀντίγραφα.

Ἀπὸ τὰ τόσα κρύα ἀντίγραφα τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τοῦ Φειδία δὲν θὰ παίρναμε ἰδέα γιὰ τὴ βαθύπνοη ἔκφρασή της τὴν γενναία ἀλλὰ καὶ παρθενική, ἂν δὲν ἐσώζονταν ἓνα ἀντίγραφο τοῦ κεφαλιοῦ στὴν Κοπεγχάγη. Εἶναι τὸ μόνο ποὺ ὁ ταπεινὸς γλύπτης τοῦ πλησίασε κάπως τὸ πνεῦμα τῆς φειδιακῆς δημιουργίας, τὴν ἔφερε κοντὰ μας μεγαλόπνοη καὶ γλυκεία.

Δὲν ξέρουμε ποῖος ἀπὸ τοὺς θεόπνευστους χαλκοπλάστες ἢ γλύπτες τοῦ 5ου αἰῶνα ἔπλασε τὸ πρωτότυπο ἑνὸς ἄλλου ἔργου τοῦ ὁποίου ἐσώθηκε ἓνα ὁλόσωμο ἀντίγραφο. Εἶναι ἡ ὑπερφυσικὴ καὶ ἐπιβλητικὴ «Ἀθηνᾶ Βελλέτρι». Τὴν εἶπαν ἔτσι ἀπὸ τὸν τόπο ποὺ βρέθηκε, ἀφοῦ δὲν ἤξεραν τὸ ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ της. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἀφοῦ ὑπάρχει ἓνα τόσο σπουδαῖο ἄγαλμα θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ λείπει ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ μας Μουσεῖο ἓνα ἀντίγραφο τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Ἀθηνᾶς, ποὺ μάλιστα τοῦ λείπει καὶ τὸ κράνος.

Τὸ κεφάλι τοῦτο τὸ κολοσσικὸ καὶ σχεδὸν ἀνέκφραστο τὸ μελετοῦν ὥστόσο ἀδιάκοπα μὲ ἐπιμονὴ πολλοὶ ἐρευνητὲς καὶ τὸ εἰκονίζουν στὰ βιβλία τους. Γιατὶ ὅχι μόνο εἶναι παλαιότερο ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο τῆς Ρώμης – ἀνάγεται στὰ τέλη τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ. – ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ εἶναι ἀπὸ τὰ λίγα ἀντίγραφα μεγάλοις ἀγαλμάτων ποὺ ξέρουμε ὅτι ἔγιναν στὴν Ἀθήνα. Βρέθηκε κοντὰ στὸν Κεραμεικὸ καὶ γλύπτης τοῦ εἶναι ὁ γνωστὸς γόνος μιᾶς ἀθηναϊκῆς οἰκογένειας καλλιτεχνῶν, ὁ Εὐβουλίδης.

Ἄλλο σπουδαῖο δίδαγμα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης ποὺ προσφέρει τὸ κεφάλι τοῦτο εἶναι ὅτι στὸν 1ον αἰῶνα π.Χ. δὲν εἶχε ἀκόμη νεκρωθῇ κάθε παλμός,

κάθε δημιουργική ἔμπνευση στοὺς Ἀθηναίους γλύπτες, δὲν εἶχαν ἀκόμη καταντήσει ἐπαγγελματίες ἀντιγραφεῖς, ὅπως στοὺς κατοπινούς αἰῶνες, συνειδητοὶ κοπίστες. Ἐπιζεῖ στοὺς μάρμαρο, στὰ μάτια, στοὺς στόμα, στοὺς σαγόνι, στὴν ἐπιδερμίδα, στοὺς λαιμοὺς ἕνα μακρινὸ ὑπόλοιπο ἀπὸ ζωὴ, ἀπὸ τὸ «σφουμᾶτο» ἐκεῖνο τῶν πραξιτελικῶν ἀγαλμάτων ποὺ λίγο ἀργότερα, στὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου, ἔμελλε νὰ πετρωθῇ κάτω ἀπὸ τὴν καλλιγραφικὴν ἐπιμέλεια τοῦ κλασικισμοῦ. Ἐλεύθερα εἶναι σμιλεμένα καὶ τὰ μαλλιά χωρὶς τὸν τυπικὸν ἐκεῖνο χωρισμὸ τῶν βοστρύχων ποὺ γίνεται ἀργότερα ἕνας στεγνὸς κανόνας.

Ἀλλὰ καὶ τὰ ὑστερώτερα ἀντίγραφα ἀρχαίων ἀγαλμάτων ποτε δὲν εἶναι τόσο μηχανικὰ ὥστε νὰ μοιάζουν ἀπόλυτα μεταξὺ τῶν. Καθρεφτίζουν ἀκόμη καὶ τὰ πρὸ ἀσκήματα κάποια πλευρὰ ἃν ὄχι τῆς τέχνης, τουλάχιστο τοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ ἡ σπουδὴ του ἐνδιαφέρει ἄμεσα τοὺς μελετητές.

Γυρίζοντας πίσω στὰ ἀρχαῖα καὶ τὰ κλασσικὰ χρόνια ἐκεῖ πᾶ δὲν μποροῦμε κἂν νὰ μιλοῦμε γιὰ «ἀντίγραφα». Πόσο ἀτομικὴ στάθηκε ἡ προσφορὰ τοῦ καθενὸς τεχνίτη τὸ μαρτυροῦν τὰ μικρὰ χάλκινα ἀγαλμάτια. Ἀκόμη καὶ ὅσα μοιάζουν φαινομενικὰ ἀναμεταξὺ τῶν εἶναι χυμένα χωριστὰ μέσα στὴ μήτρα, τῇ «χαμένη φόρμα» ὅπως τὴ λένε, γιὰτὶ καταστρεφόταν αὐτόματα μὲ τὴ διαμόρφωση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ ρευστὸ ὑλικό.

Μόνο σ' ἕνα εἶδος ὑπάρχουν πιστὲς ἐπαναλήψεις, στὰ πῆλινα εἰδῶλια, στίς «κοῦκλες» κάθε εἶδους καὶ κάθε ἐποχῆς. Ὅσοι ἀγοράζουν Ταναγραῖες ἀπὸ τοὺς ἀρχαιοπώλες, γοητευμένοι ἀπὸ τὴν τρυφερὴ κομψότητά τῶν δὲν ὑποπεύονται ὅτι ὁ σημερινὸς κιβδηλοποῖς εὐκόλα βγάζει μιὰ μήτρα ἀπὸ τὸ γνήσιο ἔργο γιὰ νὰ τὸ ἀντιγράψει, ὅπως ἀκριβῶς γινόταν καὶ στὰ ἀρχαῖα χρόνια. Ἐνα πλῆθος πῆλινα εἰδῶλια ποὺ βρίσκονται στοὺς τάφους ἢ στὰ ἱερὰ εἶναι μηχανικὲς ἐπαναλήψεις ἀπὸ τὴν ἴδια μήτρα. Ποιὸ ὅμως Μουσεῖο, ποῖα ἰδιωτικὴ συλλογὴ θὰ μποροῦσε νὰ στερηθῇ ἀπὸ τὶς χαριτωμένες αὐτὲς προσφορὰς τῶν πιστῶν, ποὺ μιλοῦν τόσο εὐγλωττα γιὰ τὶς λαϊκὲς λατρεῖς;

Καὶ τί θὰ ἐκέρδιζε ἕνα Μουσεῖο ἂν ἐκποιοῦσε μερικά, ἔξαφνα ἀπὸ τὰ ὅμοια ἐκεῖνα καὶ ἀπλοῖκὰ βοιωτικὰ εἰδῶλια, πού, ἂν ὄχι ἄλλο, τουλάχιστο μὲ τὴ χρωματικὴ ποικιλία τῶν, δίνουν τόση χαρὰ στὰ μάτια καὶ ἀποτελοῦν ζωντανὰ στολίδια τῶν προθηκῶν;

Τί γίνεται ὅμως μὲ τὰ ἄλλα ἀρχαῖα ποὺ φυλάγονται στίς ἀποθήκες; Δὲν εἶναι καιρὸς νὰ ἀπαλλαγοῦμε ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν, νὰ τὰ ἀξιοποιήσουμε;

Γιὰ τὴ σημασίαν τῶν ταπεινῶν πολλὰς φορὲς αὐτῶν ἔργων φτάνει νὰ ποῦμε τοῦτο: Ὅτι ἀνάμεσα στὰ καθημερινά, τὰ τόσα χρέη τῶν μουσειακῶν ὑπαλλήλων εἶναι καὶ νὰ εὐκολύνουν τὴν ἐπίσκεψη τῶν ὑπογείων ἀπὸ εἰδικοὺς ἐρευνητές. Ὁ ἕνας ἀναγνωρίζει ἕναν ἄγνωστο θεὸ πάνω σ' ἕνα φτωχὸ ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο, ὁ ἄλλος διαβάζει πάνω στὰ ἀπλὰ ἢ ἀσχημα ἔργα ὀνόματα ἀρχαίων προσώπων ἢ διακρίνει ἄλλα χρήσιμα στοιχεῖα, γιὰτὶ οἱ Ἕλληνες εἶχαν τόσα νὰ εἰποῦν, τόσους θεοὺς καὶ ἥρωες νὰ ὑμνήσουν.

Πώς έξ ἄλλου εἶναι δυνατό νὰ στερηθοῦν τὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα ποὺ εἶναι γεννήματα τούτης τῆς γῆς τὰ φτωχικὰ ἔργα, ὅσα μιλοῦν πῶς ἔζησαν οἱ πολλοί, πῶς στάθηκαν μπροστὰ στὶς χαρές, στὸν ἔρωτα, στὸ γάμο, πῶς ὑπόμειναν στὸ θάνατο;

Θυμᾶμαι τὴν κακότεχνη ἐκείνη, τὴν πέτρινη ἐπιτύμβια στήλη μιᾶς Ρούσας κοκκινομάλλας παραμάνας ἀπὸ τὴ Θράκη. Ὁ ἀδέξιος τεχνίτης τὴν παράστησε νὰ κρατάει στὸ χέρι της τὸ μικρὸ ἀγγεῖο μὲ τὸ ὁποῖο ἐπότιζε χαμομήλι τὰ μωρὰ τοῦ σπιτιοῦ καὶ χάραξε πάνω τὸ ὄνομά της:

Πυραΐχημὴ τίττη χρηστή¹.

Τὴν ξεριζωμένη ἀπὸ τὴν πατρίδα της, τὴ βάρβαρη αὐτὴ δούλα ποὺ μεγάλωσε τὰ παιδιά μιᾶς ἀρχαίας οἰκογένειας τὴν ἐτίμησε τὸ σπίτι ὅταν πέθανε, στήνοντας εὐλαβικὰ πάνω στὸν τάφο της μιὰ ταπεινὴ στήλη. Πῶς εἶναι δυνατό νὰ λείψει ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τὸ κακότεχνο τοῦτο, τὸ ἀσήμαντο ἔργο, ποὺ ὅμως εἶναι μιὰ τόσο ζωντανὴ μαρτυρία γιὰ τὴν τιμητικὴ προσφορὰ στοὺς νεκρούς, γιὰ τὴν ἀρχαία τὴν ἑλληνικὴν ἀνθρωπιά;

1. [Σέμνης Καρούζου, Ἐπιτύμβια στήλη τίττης στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, *Ἑλληνικά* 15, 1957 (τιμητικὸς τόμος Σωκράτους Β. Κουγέα) 311-323].

Θρακικὲς μελέτες

Πῶς θὰ ἦταν ἡ τέχνη τῶν Θρακῶν χωρὶς τοὺς Ἑλληνας τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὰ κακότεχνα ἐκεῖνα, τὰ ἄφθονα στὰ Μουσεῖα τῆς βόρειας Ἑλλάδας καὶ τῶν βαλκανικῶν πόλεων ἀνάγλυφα τοῦ Ἀγίου τῶν, τοῦ «Ἡρώος ἱππέως», ποὺ παρουσιάζεται τόσο ὅμοιος, πάντοτε ἀνέκφραστος καὶ ἐπαρχιακὰ πληχτικός. Πολὺ νωρὶς ὅμως οἱ ἀκτὲς τῆς Θράκης, ὅπως καὶ τὸ ἀντικρυνὸ νησί, τράβηξαν τὴν προσοχὴ τῶν Ἑλλήνων, τῶν Ἰώνων πρῶτα, ἀργότερα καὶ τῶν Ἀθηναίων. Ἀπὸ τὸν 8ον αἰῶνα κιόλας μαζεύτηκε στὴ Θάσο τὴν πλούσια, τὴν καταπράσινη, ὅλη ἡ ἀθλιότητα τῆς Ἑλλάδας:

Πανελλήνων διζὺς ἐς Θάσον συνέδραμεν¹.

Πόσο διασκεδαστικὰ καὶ δραματικὰ μαζὶ τὸ ἱστορεῖ στὰ ποιήματά του ὁ Ἀρχίλοχος ὁ Πάριος, μὲ ὅλη τὴν ἐλαφρότητα τῆς ἐπικῆς ἀδιαφορίας γιὰ τὸ αἶσθημα τῆς τιμῆς! Καὶ ὅταν στὴ μάχη μὲ τοὺς ἐντόπιους πέταξε τὴν ἀσπίδα του κοντὰ σ' ἓνα χαμόδεντρο δὲν θεωρεῖ ὅτι πρέπει νὰ ντρέπεται γι' αὐτό:

Τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη; ἐρρέτω· ἐξαυτὶς κτήσομαι οὐ κακίῳ².

(Δὲν πειράζει, θὰ ἀποκτήσω ἄλλην ὁμορφότερη.)

Ἕνας σοφὸς μελετητὴς τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ὁ Βέρνερ Γαϊγκερ, στὸ γνωστὸ βιβλίον του *Παιδεία* σταματᾷ μὲ ἱλαρότητα στὴν ποιητικὴ τούτην ἀναίδεια. «Θὰ ἀποκτήσω μιὰν ἄλλην ὁμορφότερη!». Καὶ τοῦτο γιὰ τὴν ἀσπίδα, τὴ δεμένη μὲ τὴν ἀνδρικήν ὑπόσταση, μὲ τὴν ὕπαρξη τῆς πατρίδας.

Ὅσα ἔργα ἀπὸ τὴ Θάσο βρίσκονταν πρὶν ἀπὸ τὶς συστηματικὲς ἀνασκαφὲς στὸ Μουσεῖο τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ στὸ Λοῦβρο πρόδιναν τὸ χέρι καὶ τὴ λεπτὴν αἴσθησι γλυπτῶν ἀπὸ τὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου. Ἀκόμη καὶ στὸ κεφάλι τοῦ νέου ἀπὸ ἓνα ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ποὺ εἶχε βρεθῇ στὰ Ἀβδηρα τῆς θρακικῆς παραλίας ἦταν φανερό τὸ τρυφερό σμίλημα ἀπὸ τὸ χέρι κάποιου νησιώτη.

Ἀπὸ τὸ 1911 καὶ ἐδῶ οἱ ἀνασκαφὲς τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς στὴ Θάσο δίνουν κάθε χρόνο τόσα εὐρήματα ὥστε νὰ γίνῃ τὸ νησιὸ αὐτὸ ἓνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἀρχαιολογικὰ κέντρα. Ὅχι μόνο ἡ ἀρχαία ἀγορὰ καὶ τὸ Μουσεῖο, ἀλλὰ καὶ τὰ τεῖχη τῆς πόλης καὶ τῆς Ἀκρόπολης μὲ τὰ μοναδικὰ ἐκεῖνα, τὰ καταπληκτικὰ καὶ μεγάλα ἀνάγλυφα ἔξω ἀπὸ τὶς πύλες θὰ τραβοῦν στὸ ὥραϊο καὶ δροσερὸ νησι πολλοὺς – εἶναι μάλιστα φόβος ὅτι θὰ γίνουν ὑπερβολικὰ πολλοὶ οἱ ἐπισκέπτες.

‘Όσοι ἀπ’ αὐτοὺς θελήσουν νὰ πληροφορηθοῦν γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τοῦ τόπου θὰ ἔχουν πολὺτιμον ὁδηγὸ τὸ τελευταῖο βιβλίο τοῦ Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων κ. Δημήτρη Λαζαρίδη, *Ἡ Θάσος*. Καλὸς γνώστης τοῦ τόπου, ἀφοῦ χρόνια τώρα ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσία στὶς ἀνασκαφὲς τῶν Γάλλων καὶ ἐργάζεται τόσο γόνιμα γιὰ τὴν ἀνάδειξη τῶν ἔργων τοῦ Μουσείου ἦταν λαμπρὰ ὠπλισμένος γιὰ νὰ προχωρήσει στὴ συγγραφὴ ἐνὸς ὁδηγοῦ ποὺ ἐξηγεῖ τὰ ἐρεῖπα ὅπως καὶ τὰ ἐπιτεύγματα τῶν ἀρχαίων καλλιτεχνῶν. «Ἄς ἐλπίσουμε πὼς οἱ ἀπαιτήσεις τῆς σύγχρονης ζωῆς καὶ τὰ ἔργα ποὺ αὐτὲς ἐπιβάλλουν θὰ βροῦν διακριτικὰ τὴ θέση τους καὶ δὲν θ’ ἀλλάξουν καθόλου τὸ χρῶμα τοῦ τόπου, οὔτε καὶ θὰ διαλύσουν τὴ γοητεία ποὺ ἀποπνέει τὸ ἱστορικὸ παρελθὸν καὶ ἡ φύση». Μὲ τὴ γλαφυρὴν αὐτὴ περικοπὴ θὰ συμφωνήσουν ὅλοι ὅσοι ἀνησυχοῦν βλέποντας ὅτι δὲν συνδυάζονται πάντοτε τὰ ἀπαραίτητα τεχνικὰ ἔργα ἄλλων ὑπηρεσιῶν μὲ τὸν σεβασμὸ ἐκεῖνον ποὺ προσδίδει αἴσθησις τῆς ἱστορίας καὶ τῆς φυσικῆς διαμόρφωσης, εἶναι μάλιστα συχνότατα ἄρνησις τῆς ψυχῆς ἐνὸς τόπου.

‘Όλο τὸ βιβλίο εἶναι γραμμένο μὲ συγκρατημένον λυρισμό, σὲ φροντισμένη δημοτικὴ γλῶσσα, εἴτε περιγράφονται τὰ τεῖχη, εἴτε τὰ κτίρια, εἴτε χαρακτηριστικὲς ὅψεις τοῦ νησιοῦ, εἴτε καλλιτεχνικὰ ἔργα. Πὼς ἄλλωστε εἶναι δυνατό νὰ γραφῇ ἓνας καλὸς ἀρχαιολογικὸς ὁδηγὸς παρὰ στὴ λογοτεχνημένη δημοτικὴ, τὴ δυσκολώτερη βέβαια γιὰ τὸν ἐπιστήμονα, τὴ μόνη ὅμως παραδεκτὴ ἀπὸ τὸν περιηγητὴ τὸν καλλιεργημένο, τὸν ὅχι στεγνὸν ἀπὸ τὴν ἐπίδραση μιᾶς παιδείας σχολαστικῆς;

Ἡ ἐπίμονη φροντίδα γιὰ τὴν ἄσκησις μιᾶς ζωντανῆς, σύγχρονης ἐπιστημονικῆς ἔκφρασις εἶναι μία ἀκόμη προσφορὰ τῶν ἀρχαιολόγων τῆς βόρειας Ἑλλάδας, ποὺ δημιούργησαν καὶ συνεχίζουν μιὰν ἐξαίρετη παράδοσι.

Ἄν ὁ κ. Λαζαρίδης, ποὺ εἶναι ἀκόμη νέος, προχωρήσει στὸ νὰ συλλάβει καὶ νὰ διατυπώσει περισσότερες ἀποχρώσεις στὴν τεχνοκριτικὴν ἀνάλυσιν τῶν ἀρχαίων ἔργων, ἂν βαθύνει στὰ μορφικὰ προβλήματα θὰ δώσει μεγαλύτερη γοητεία στὴν ἐξιστόρησίν του.

Τὸ συγκινητικώτερον ἴσως μνημεῖον τοῦ Μουσείου δὲν εἶναι μολαταῦτα κάποιο ἔργο πλαστικὸ ἢ ζωγραφικόν, ἀλλὰ μία ἐπιγραφή, ἡ ἀρχαιότερη τῆς Θάσου. Ἀνῆκε σ’ ἓνα μνημεῖον ποὺ εἶχαν στήσει στὸ Γλαῦκο, στὸ στρατηγὸ ποὺ μαζὶ μὲ τὸ φίλον του τὸν Ἀρχίλοχον, πῆρε μέρος στὴν ἐκστρατεία τῶν Παρίων καὶ εἶναι γνώριμος ἀπὸ μερικοὺς συναρπαστικοὺς καὶ ἀξέχαστους στίχους τοῦ ποιητοῦ. Βρέθηκε ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια καὶ τὴ δημοσίευσεν μὲ σοφία καὶ ἐπιμέλεια ἓνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους σημερινοὺς μελετητὲς τῆς ἀρχαίας Θάσου, ὁ θερμὸς φίλος τῆς χώρας μας Ζὰν Πουγιού.

Τὸ βιβλίο τοῦ καθηγητοῦ στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Θεσσαλονίκης κ. Γ. Μπακαλάκη, *Προανασκαφικὲς ἐρευνες στὴ Θράκη* (Θεσσαλονίκη 1958) περιέχει τὰ πορίσματα ἀπὸ γόνιμες περιοδεῖες του στὴ δυτικὴ Θράκη. Ἀνακάλυψε,

συγκέντρωσε καὶ ἐφύλαξε, ὅπως εἶχε κάνει καὶ ἄλλοτε, στὰ χρόνια ποὺ ἦταν Ἐφορος στὰ μέρη ἐκεῖνα, πολύτιμα, ἂν καὶ ἀποσπασματικά, ἀρχαῖα ἔργα.

Ὁ κ. Γ. Μπακαλάκης, ἔχοντας ὄραση ἀσκημένη ἀπὸ λαμπρὲς σπουδὲς καὶ ἀπὸ μακρόχρονην ἔρευνα, ξέρεي νὰ ἐπισημαίνει καὶ τοῦ παραμικροῦ ὑπόλοιπου ἀπὸ ἀρχιτεκτονικό, πλαστικό ἢ ζωγραφικὸ μνημεῖο τὴν ἀξία, ὥστε νὰ προχωρεῖ ἡ γνώση μιᾶς περιοχῆς ἄλλοτε ἄξενης, ποὺ μόλις τώρα ἀρχίζει ἡ ἔρευνά της. Πολλὰ χρωστοῦν τὰ Μουσεῖα τῆς Καβάλας καὶ τῆς Κομοτηνῆς στοῦ κ. Μπακαλάκη, ὅπως καὶ τοῦ κ. Λαζαρίδη τὴν ἀφοσίωση.

Ἀρχαιοτῆτες ποὺ βρέθηκαν στὴν περιοχὴ ἀπὸ τὴν Ἀλεξανδρούπολη καὶ τὴν Κομοτηνὴ ἕως τὸ Πόρτο Λάγο, σκόρπια σὲ αὐλὲς ἢ σὲ σταύλους, σὲ κονάκια Σαρακατσάνων, ἐντοιχισμένα σὲ σπῖτια ἢ φυλαγμένα σὲ σχολεῖα ἀπὸ φιλότιμους ἐκπαιδευτικούς, τὰ ἐπρόσεξε ὁ κ. Μπακαλάκης καί, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Γυμνασιάρχου κ. Μ. Ξηρέα, τὰ συγκέντρωσε καὶ τὰ παραδίδει τώρα στὴν ἔρευνα. Εἴχαμε μεγάλην ἀνάγκη νὰ μάθουμε κάτι γιὰ τὴ δράση τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν στὰ μέρη ἐκεῖνα, ὥστε τὸ βιβλίο του θὰ ἐλκύσει πολλοὺς ἀρχαιολόγους καὶ ἱστορικούς.

Πόσο ἰωνικὰ ραδινὴ εἶναι ἐκείνη ἡ ἐπιτύμβια στήλη τῆς νεκρῆς κόρης ἡ στεφανωμένη μὲ τὸ πολύφυλλο ἀνθέμιο! Βρέθηκε στὴ Μολυβωτὴν ἄκρα καὶ ἡ τέχνη της προδίνει τὸ χέρι ἐνὸς ἀπὸ τοὺς Χιώτες ἐκείνους γλύπτες ποὺ μᾶς χάρισαν τόσα ἐράσματα ἔργα. Συνήθιζαν νὰ προσκαλοῦν Ἵωνες καλλιτέχνες οἱ Ἕλληνες ἄποικοι ποὺ εἶχαν ἐγκατασταθῇ στὶς θρακικὲς παραλίες ἢ ἔφταναν βορειότερα. Τὸ βεβαιώνουν ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ μερικὰ ἐξαίρετα γλυπτὰ τοῦ Μουσείου τῆς Σόφιας.

Μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες τεχνοκριτικὲς ἀναλύσεις του τὴν ἀφιερώνει ὁ κ. Μπακαλάκης σ' ἓνα ἀκέφαλο γυναικεῖο ἄγαλμα τοῦ Γυμνασίου Κομοτηνῆς ποὺ χρονολογεῖται γύρω στὰ 470 π.Χ.: «Τὸ βαθὺ νόημα ποὺ πῆρε ἡ ἑλληνικὴ φόρμα στὰ χρόνια τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἦταν ἐπόμενο νὰ φτάσει ὡς τὶς ἀκρογιαλιὲς καὶ τὰ βουνὰ τῆς Θράκης. Αὐτὸ εἶναι τὸ νέο μήνυμα ποὺ μᾶς φέρνει ἡ πεπλοφόρος κόρη παρ' ὅλες τὶς κακώσεις ποὺ ἔπαθε ἡ ἴδια».

Ὅμοια κατανόηση γιὰ τὴν κατάταξη καὶ τοῦ παραμικροῦ θραύσματος μέσα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης εἶναι διάχυτη σ' ὅλο τὸ βιβλίο. Θὰ κέρδιζε ἂν οἱ ἀναλύσεις ἦταν συντομώτερες ἢ δὲν παρεμβαλλόταν ἡ βιβλιογραφία καὶ οἱ συγκρίσεις μὲ ἄλλα σχετικὰ ἔργα, πρὶν νὰ συμπληρωθῇ ἡ περιγραφή.

Ἔως ποῦ μπορεῖ νὰ φτάσει ἡ ἀναγνώριση τῆς ἀξίας ἐνὸς ἔργου, ἀκόμη καὶ ἂν μόνο θλιβερὰ ὑπόλοιπά του ἔχουν σωθῇ τὸ μαρτυροῦν τὰ λιγοστὰ κομμάτια ἀπὸ ἓνα ἐξαίρετο ἀνάγλυφο. Τὸ εἶχαν σώσει ἐδῶ καὶ ἐξήντα χρόνια δυὸ Ἕλληνες χωρικοὶ «μὲ τὴ σκέψη νὰ τὸ παραδώσουν στὸν Ἵωνα Δραγούμη, πρόξενο τότε τῆς ἐλεύθερης Ἑλλάδας στὴν Ἀλεξανδρούπολη γιὰ νὰ τὸ στείλει στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο». Κεῖνο ποὺ σώθηκε ἀπὸ τὴν καταστροφή, τὸ εὐγενικὸ χέρι ποὺ ἀγγίζει τὶς χορδὲς μιᾶς λύρας εἶναι μήνυμα μόνο γιὰ

τῇ μορφῇ ποὺ εἰκονιζόταν – νὰ ἦταν ἄραγε ὁ Ὅρφέας, τῆς Θράκης ὁ μυθικὸς τραγουδιστής;

Στὴ συγκομιδὴ τοῦ αὐτῇ παρακολούθησε τὸν κ. Μπακαλάκη καὶ τὸ διδαχτικὸ πάθος τοῦ. Μελετώντας τὸ ὑπόλοιπο ἀπὸ ἓνα ὠραῖο πήλινο ἀκρωτήριο, ποῖος ξέρει ἀπὸ τίνος ἀρχαίου ναοῦ τὸ ἐπιστέγασμα ποὺ βρέθηκε κοντὰ στὴ Βιστωνίδα λίμνη ἐφρόντισε, ὅστερ' ἀπὸ ἐπίμονη καὶ πλούσια μελέτη, νὰ τὸ ἀναπαραστήσει γιὰ τὴν διδασκαλία καὶ γιὰ τὴν ἐπιστῆμη στὸ Μουσεῖο Ἐκμαγείων τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

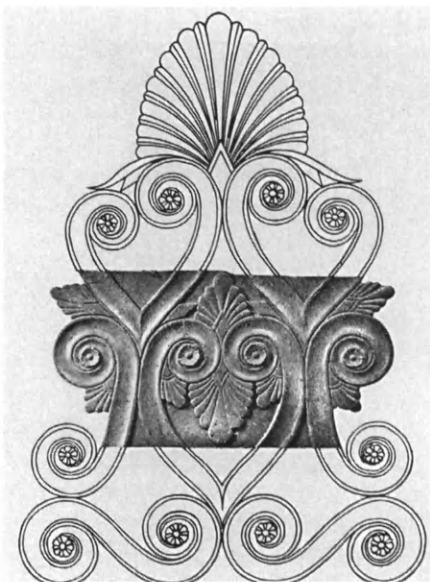
Στὸ φυλλωτὸ ἀνθέμιο ποὺ θὰ στεφάνωνε τὸ πολὺπλοκο σύστημα ἐλίκων ἀποτελοῦν ὑπόκρουση τὰ μικρότερα εὐχυμα ἀνθέμια ποὺ σώθηκαν σμιλεμένα, ὅπως καὶ οἱ ἔλικες, μὲ αἰσθησι φυτική.

Ἀνεκτίμητο εἶναι καὶ τὸ δεῦτερο μέρος τοῦ βιβλίου, τὸ ἀφιερωμένο στὴν τοπογραφία καὶ τὴν ἱστορία τῆς περιοχῆς. Ζωηρὴ εἶναι ἡ περιγραφή τοῦ τόπου, πλούσια ἂν καὶ ζυγισμένα, τὰ πορίσματα.

Μὲ ξεχωριστὴ συμμετοχὴ παρακολουθοῦμε τὰ ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν τοποθέτηση μιᾶς ἀρχαίας πολιτείας, τῆς Μαρώνειας: «Στοὺς νοτιοδυτικοὺς πρόποδες τοῦ Ἰομάρου καὶ ἀνάμεσα σὲ μιὰ βλάστηση καὶ φύση ποὺ δὲν διαφέρει καὶ



Τμήμα ἀπὸ πήλινο ἀκρωτήριο ἀρχαίου ναοῦ τῆς Θράκης.



Τὸ ἀκρωτήριο συμπληρωμένο. (Μουσεῖο ἐκμαγείων τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.)

πολὺ ἀπὸ τὴ νησιώτικη – ἐλιές, ἀμυγδαλιές, θυμάρι, μυρτιές κ.ἄ. ἐγκαταστάθηκαν πολὺ νωρίς, στὸν 7ον αἰῶνα π.Χ. οἱ Μαρωνῖτες ἄποικοι τῆς Χίου». Ἀκολουθεῖ ἡ περιήγηση καὶ ἐξέταση τοῦ γύρω χώρου, ὅλων τῶν ὑπόλοιπων ἀπὸ ἀρχαῖα ἐρείπια, πρὶν νὰ τοποθετηθῇ βάσιμα ἡ ἀρχαία μικρὴ πολιτεία στὴν περιοχὴ τοῦ – ἀλλοίμονο! – ἀπογυμνωμένου σήμερα ἀπὸ κάθε μαρμάρينو ἐδῶλιο ἀρχαίου θεάτρου.

Συμβαίνει συχνὰ μία ἀνασκαφικὴ ἔρευνα πολὺ πρόχειρα παρασκευασμένη ἢ καὶ ἐντελῶς ἀπρομελέτητα νὰ δρέπει καρποὺς ποὺ αἰῶνες τοὺς ἔκρυβε στὰ σπλάχνα τῆς ἡ γῆ, νὰ προβάλουν ἀνεπάντεχα καλλιτεχνήματα, ἐρείπια ἀρχαίων ναῶν ἢ ἀσύλητοι πλούσιοι τάφοι. Ἄν ἡ θεὰ Τύχη ποὺ τόσο λατρεύτηκε στὴν ἐλληνιστικὴν ἐποχὴ δὲν ἔχει χάσει κάθε αἴσθηση δικαιοσύνης, ὀφείλει νὰ βραβεύσει τὸν φανατικὸν μελετητὴ, ποὺ τόσο ἐκοπίασε γιὰ νὰ γνωρίσει τὴ φυσιογνωμία τοῦ μακρυνοῦ καὶ σχεδὸν ἀνεξερευνήτου τούτου τόπου.

Πρῶτα πρῶτα ὅμως ἐπιβάλλεται νὰ τοῦ δοθοῦν τὸ γρηγορώτερο τὰ μέσα γιὰ νὰ σκάψει στὰ μέρη αὐτὰ ποὺ συνδέονται μὲ μεγάλα ὀνόματα, ὅπως τοῦ Μιλτιάδη καὶ τοῦ Θουκυδίδη, ποὺ φέρνουν στὸ νοῦ τοὺς ἀρχαίους ἀποίκους τοὺς ξερριζωμένους ἀπὸ τὶς γαλάζιες πατρίδες των. Θέλοντας νὰ ὁμορφύνουν τὴ ζωὴ των ἐφύτessαν σὲ μιὰ πρωτόγονη χώρα τὸ ἄνθος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης.

1. [Ἀρχιλ. Fr. 102, 1].

2. [Αὐτίοθι 5, 4].

Ἀρχαῖα μνημεῖα τῆς Κέρκυρας

20 IX 1958

Ὅταν, ἀντικρύζοντας ἀπὸ τὸ πλοῖο τὴν κερκυραϊκὴ γῆ, ἀναγνωρίζουμε τὸ ἀκρωτήριο Λευκίμμη δὲν ἔρχεται στὸ νοῦ μας ἡ φανταστικὰ ἐναλλασσόμενη νεώτερη ἱστορία τοῦ νησιοῦ, ἀλλὰ ἡ ἀρχαία. Ζωντανεύουν μονομιᾶς μπροστά μας ἡ ἀφήγηση τοῦ Θουκυδίδη γιὰ τὶς ναυμαχίες τῶν Κερκυραίων καὶ τῶν Κορινθίων ποὺ ἔγιναν ἀφορμὴ τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου, θερμαινόμεστε ἀπὸ τὴν ἐνθύμηση τῶν δημηγοριῶν τοῦ πρώτου βιβλίου.

Γέννημα τῆς Κορίνθου στάθηκε μολοντοῦτο ἡ Κέρκυρα. Χρειαζόταν ἀπόλυτα τὴ θέση αὐτή, στὴν ἀκρότατη δυτικὴ περιοχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, ἡ θαλασσοκράτειρα γιὰ νὰ ἀπλωθῇ πρὸς τὶς ἀπέναντι ἀκτές, γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει τὴ μόνη, ἀλλὰ πολύτιμη ἀποικία της στὴ Σικελία, τὶς Συρακοῦσες. Τὸ 734 π.Χ., σύγχρονα μὲ τὸν ἀποικισμό τῶν Συρακουσῶν ἢ λίγο πρίν, ὑπολογίζουν οἱ ἱστορικοὶ ὅτι θὰ ἔγινε ἡ πρώτη ἀποβίβαση στὴν Κέρκυρα τῶν Κορινθίων ἀπὸ τὶς φημισμένες τριήρεις τῶν. Πρωτίτερα ἰλλυρικὲς φυλὲς κατεῖχαν τὸ νησί, εἶχε τὸ ὄνομα Δρεπάνη. Κόρκυρα τὴν εἶπαν, κατὰ τὴ γνώμη μερικῶν ἐρευνητῶν, οἱ πρῶτοι, οἱ βάρβαροι οἰκιστὲς της, ὅπως, μὲ μικρὴ παραλλαγή, τὴ λέμε καὶ ἐμεῖς ἕως σήμερα.

Μὲ τὸν κορινθιακὸν ἀποικισμό κυριάρχησε στὸν πληθυσμὸ τὸ δωρικὸ στοιχεῖο. Φαίνεται ἀσυμβίβαστο μὲ τὸν πρᾶο χαρακτῆρα τοῦ νησιοῦ ὅτι τὸ κατοίκησαν Δωριεῖς, ὅτι ἀκουγόταν ἐκεῖ ἡ βαρεῖα διάλεκτος τῆς Πελοποννήσου.

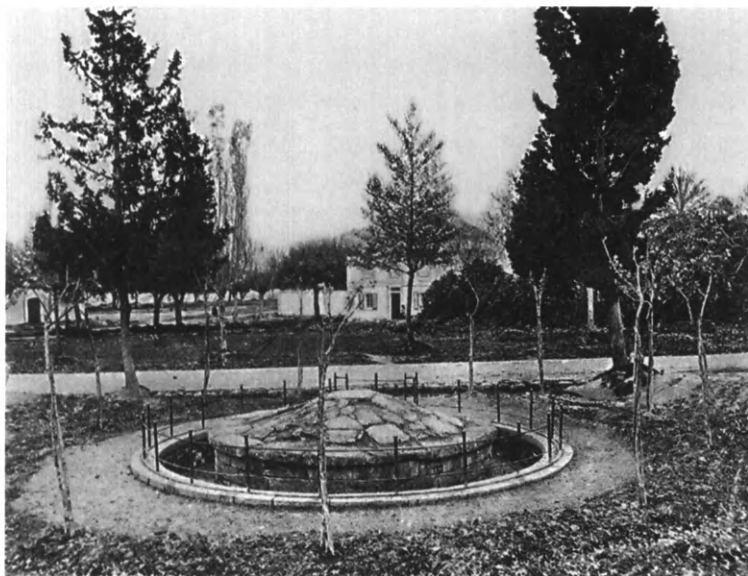
Πρέπει νὰ ἦταν πολὺ αἰσθητὴ ἡ καταπίεση τῆς μητρόπολης στὴν ἀποικία ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ ὅτι πολὺ νωρὶς οἱ Κερκυραῖοι, ποὺ εἶχαν καὶ αὐτοὶ γίνεи θαλασσινοί, ξεσηκώθηκαν. Τὴν ἐλευθερίαν τους στὴν ἀρχαϊκὴν ἐποχὴ τὴν ἐκέρδισαν ὕστερ' ἀπὸ μιὰ ναυμαχία, τὴν παλαιότερη γνωστὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου:

ναυμαχία τε παλαιάτη ὣν ἴσμεν γίγνεται Κορινθίων πρὸς Κερκυραίους¹, σημειώνει ὁ Θουκυδίδης μὲ τὴν ἱστορικὴ του ἀκρίβεια. Τοῦτο θὰ ἔγινε κατὰ τὸ 664 π.Χ.

Μοιραία, ὅχι ὅμως καταθλιπτικὴ, ἀλλὰ δημιουργικὴ μόνο ὑπῆρξε μιὰ ἄλλη κορινθιακὴ ἐπικράτηση μὲ τὴν παρουσία τῆς τέχνης. Πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ μὴ ζητήσουν οἱ Κερκυραῖοι Κορίνθιους καλλιτέχνες ὅταν θέλησαν νὰ στολίσουν τὴν πόλιν τους, τοὺς τάφους τῶν δικῶν τους, μὲ ὁμορφα μνημεῖα, ἀφοῦ ἀπὸ τὸν 7ον αἰῶνα τὰ κορινθιακὰ ἐργαστήρια εἶχαν φτάσει σὲ τέτοια ἀκμὴ, ὥστε νὰ γίνουν ὑπόδειγμα καὶ γιὰ τοὺς Ἀθηναίους;

Τὸ ἀρχαιότερο σπουδαῖο κορινθιακὸ ἔργο, ἓνα πέτρινο λιοντάρι, εἶχε στολίσει στὰ μακρυνὰ χρόνια κάποιον τάφο. Ἐναν ἀπὸ τοὺς τάφους ποὺ πλασιώνουν τὴν ἀρχαία πόλη, κοντὰ στὸ λιμάνι τοῦ Ἀλκινόου, ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ νησιοῦ. Μόνο ὅταν βρεθοῦμε ἐκεῖ θυμόμαστε τὸν βασιλιὰ τοῦτον, τοὺς Φαίακες τοῦ Ὁμήρου καί, ἀντὶ νὰ ξεδεύομαστε σὲ στεῖρες συζητήσεις, πιστεύουμε, ὅπως καὶ οἱ Κερκυραῖοι τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ποὺ εἶχαν στήσει μνημα στὸν ἅγιο, τὸν «ἥρωα» Ἀλκίνοον, ὅτι χωρὶς ἄλλο κάπου ἐκεῖ κοντὰ θὰ ξύπνησε ἡ Ναυσικᾶ μὲ τὰ παιγνίδια τῆς τὸν ναυαγισμένον Ὀδυσσεά.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι μέσα στὸ Μουσεῖο, ὅπου εἶναι καλὰ στημένο τὸ λιοντάρι, φαίνεται κάπως μικρότερο ἀπὸ ὅσο ὑποβάλλουν οἱ τόσες ἀπεικονίσεις του στὰ ἀρχαιολογικὰ βιβλία. Τὸ φαντάζεται κανεὶς μεγαλύτερο γιατί ἔχει μνημειακότητα καὶ ἀπόκοσμη ἀγριάδα. Εἶναι ἓνα θηρίο πολὺ μακρινό, ἀφοῦ ὁ δημιουργός του, ὁ ἄξιος Κορίνθιος γλύπτης δὲν εἶδε πραγματικὰ λιοντάρια, ἀλλὰ τὰ ἐθαύμασε σὲ ἔργα ἀνατολικά. Ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὰ χετταϊκὰ δὲν εἶναι μολοντοῦτο τὸ κερκυραϊκὸ λιοντάρι ἀντίγραφό τους. Ὅπως ὅλα τὰ ζῶα τῆς πρωτοκορινθιακῆς τέχνης, τὰ γνώριμα ἀπὸ χάλκινα ἔργα καὶ ἀπὸ ἀγγεῖα, ἔχει μία δική του δύναμη ποὺ μετέχει καὶ ἀπὸ τὸ δαιμονικόν. Στημένο πάνω στὸν τάφο θὰ ἐγέμιζε μὲ φόβο τῆς ψυχῆς ἐκείνων ποὺ ἀντίκρουζαν τὸ σχεδὸν γραμμικὰ σχεδιασμένο ρύγχος, τὰ βαθουλωμένα μάτια του, θὰ ἔβλεπαν στὰ μεγάλα καὶ ἀπλὰ νύχια του τὴν ἀπειλὴ τοῦ ἴδιου τοῦ θανάτου.



Ὁ τάφος τοῦ Μενεκράτη, ὅπως βρέθηκε στὰ 1843.

Είναι βεβαιωμένο πὰ ὅτι τὸ λιοντάρι αὐτὸ δὲν ἀνῆκε, ὅπως εἶχε ποτέψει ἀνάμεσα σὲ ἄλλους παλαιότερους καὶ ὁ Μουστοξύδης, στὸν τάφο τοῦ Μενεκράτη: στὸ στρογγυλὸ πέτρινο μνήμα, κενotάφιο ἐνὸς ποῦ πνίγηκε στὰ πέλαγα. Ἦταν ὁ Μενεκράτης, μᾶς πληροφορεῖ ἡ ἐπιγραφή, ἡ ὁλόγυρα χαραγμένη, γυιὸς τοῦ Τλασίου καὶ πρόξενος τῶν Κερκυραίων στὴν Οἰάνθεια (Γαλαξειδί).

Πρέπει νὰ ἔκανε αἴσθηση τὸ 1843 ὅταν βρέθηκε τὸ στρογγυλὸ μνήμα καὶ ἑπτὰ μέτρα μακρύτερά του τὸ λιοντάρι. Τὸ μαρτυροῦν δύο σύγχρονες ζωγραφίες, ποῦ σώθηκαν, τοῦ Ἀντώνιο Βίλλα, ἡ ἄλλη στὸ βιβλίο τοῦ Μουστοξύδη, *Delle Cose Corciresi*. Στὴν ὑδατογραφία του ἀπέδωσε ὁ πρῶτος μὲ ἀκριβέστατο σχεδίασμα τὴ λιθοδομία τοῦ ἀπλοῦ καὶ σοβαροῦ μνήματος μιᾶς παλαιῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Γύρω στὰ 550 π.Χ. τοποθετοῦν συνήθως τὸ μνήμα τοῦ Μενεκράτη.

Τὸ δεύτερο κορινθιακὸ ἔργο τῆς Κέρκυρας, ἀληθινὰ ἀπίστευτο καὶ καταπληκτικὸ εἶναι τὸ μόνο ἀέτωμα ποῦ ἐσώθηκε ἀπ' ὅσα μεγαλουργήσαν οἱ Κορίνθιοι. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ διαμόρφωση τοῦ δωρικοῦ ρυθμοῦ δικό τους ἔργο στάθηκε καὶ τὸ εὕρημα τῶν ἀετωμάτων, ὅπως ὕμνησε ὁ Πίνδαρος μιλώντας γιὰ τοὺς «διδύμους ἀετοὺς» ποῦ στόλιζαν τοὺς ναοὺς των.

Βρέθηκε τὸ 1911 στὴν Παλαιόπολη, στὴν περιοχὴ τῆς ἀρχαίας Κέρκυρας, μέσα στὰ χορταριασμένα ἐρείπια ἐνὸς ἀπέραντου κτιρίου. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα οἱ Γάλλοι, στὴ σύντομη κατοχὴ τοῦ νησιοῦ, εἶχαν ἐπιχειρήσει ἀνασκαφή, χωρὶς ὅμως θετικὰ ἀποτελέσματα. Τὰ ἀναπάντεχα πλαστικὰ εὐρήματα εἶχε τὴν τύχη νὰ τὰ ἀντικρῦσει πρῶτος ὁ Ἑφορος Βερσάκης, νὰ σκάψει ἔως ὅτου βρεθοῦν ὅλες οἱ ἐξώγλυφες μορφές τοῦ πελωρίου ἀετώματος, ὃχι ὅμως καὶ νὰ ἐξακολουθήσει τὴν ἔρευνα. Γιατὶ ἔτυχε τότε νὰ βρίσκεται στὸ Ἀχίλλειο ὁ Κάϊζερ Γουλιέλμος ποῦ εἶχε πάθος γιὰ τὴν ἀρχαιολογία. Ζήτησε νὰ σκάψει ὁ ἴδιος τὸν ναὸ καὶ ποιδὲς μπορούσε τότε νὰ τοῦ τὸ ἀρνηθῇ;

Ὁ Βερσάκης, ἂν καὶ εἶχε ὅλα τὰ δικαιώματα, ἀφοῦ πρῶτος αὐτὸς ἐφρόντισε γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἀετώματος καὶ ἀνεγνώρισε τὴ σημασία τῶν εὐρημάτων, παραμερίστηκε: «Εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο ἔληξαν αἱ ὑπὸ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας δι' ἐμοῦ ἐνεργούμεναι ἀνασκαφαὶ καὶ ἀνελήφθησαν αὗται ὑπὸ τῆς Α.Μ. τοῦ Αὐτοκράτορος τῆς Γερμανίας», σημειώνει μὲ ἀξιοπρέπεια στὴν πρώτη δημοσίευσή του τῶν εὐρημάτων². Ἀργότερα ἐχόλιασε καὶ μετατέθηκε ἀπὸ τὴν Κέρκυρα. Στὸν Κωνσταντῖνο Ρωμαῖο ποῦ τὸν διαδέχτηκε χρωστοῦμε τὴν ὑποδειγματικὴ δημοσίευση τῶν πηλίνων μελῶν τῆς στέγης τοῦ ναοῦ.

Δὲν εἶναι πολλὰς οἱ μορφές ποῦ ἀποτελοῦν τὸ γιγαντικὸ ἀέτωμα, ἔντεκα τὸ ὅλον μοιρασμένες σὲ 15 πλάκες. Ἄν ὅμως σκεφθῇ κανεὶς ὅτι ἔχει μᾶκρος 17 μέτρα καὶ μέγιστο ὕψος στὸ ἐσωτερικὸ 2.60 μ. μπορεῖ νὰ φαντασθῇ πόσο καταπληκτικὰ τρομερὴ εἶναι ἡ Γοργόνα, ἡ φτερωτὴ Μέδουσα – ἡ ζωσμένη μὲ φίδια καὶ τριγυρισμένη παντοῦ ἀπὸ ἄλλα ὅμοια – ποῦ κατέχει, πλατειὰ καὶ

μεγάλη, τὸ κέντρο. Μακροὶ ἀπλώνονται οἱ δύο ἀγριωποὶ πάνθηρες ποὺ τὴν πλαισιώνουν. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς φαίνεται μικρὸς ὁ γυιὸς τῆς Μέδουσας καὶ τοῦ Ποσειδῶνα, ὁ Χρυσάωρ, ὁ Χρυσοσπάθης, μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ παραμυθένιες καὶ ζωντανὲς μορφὲς τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, γέννημα ἐνὸς μύθου θεογονικοῦ.

Ἀπὸ τὴν ὅλη σύνθεση λείπει ἡ ἐνότητα τοῦ θέματος, ὅχι ὅμως καὶ ἡ μορφικὴ, ἡ συμμετρικὴ ἀντιστοιχία τῶν μερῶν τοῦ ἀετώματος: Τὴν παράσταση τοῦ κέντρου, τὴ γέννηση τοῦ Χρυσάωρα καὶ τοῦ ἄλλου παιδιοῦ τῆς Μέδουσας, τοῦ Πηγάσου, τὴν ζώνουν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ σκηνὲς μάχης, ἐνῶ στὰ ἀκρότατα σημεῖα εἶναι ξαπλωμένος «μέγας μεγαλωστί», πληγωμένος ἢ νεκρός, ἕνας πανύψηλος Τιτάνας. (Εἰσώθηκε μόνο ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο.)

Ποιὸς ἦταν ὁ καλλιτέχνης ποὺ ἐσχεδίασε τὴν μεγαλοδύναμη σύνθεση, ὁ κυριαρχημένος ἀπὸ τὴν πίστη στοὺς σκοτεινοὺς δαίμονες, ἀλλὰ καὶ στοὺς θεοὺς τοῦ Ὀλύμπου; Εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸ ξέρουμε. Ἡ τεχνοκριτικὴ ἀνάλυση ἔκανε πιθανὸ τουλάχιστο τοῦτο: ὅτι ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ πρωτομάστορα σμιλεύτηκε μόνο τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα, ἐνῶ τὴν ἐκτέλεση τῶν ὑπόλοιπων μορφῶν τὴν ἀνέθεσε σ' ἕνα ἢ σὲ περισσότερους βοηθοὺς καὶ μαθητὲς του, πιθανώτερο δὲ εἶναι ὅτι ὅλοι ἦλθαν ἀπὸ τὴν Κόρινθο, ἐπίτηδες καλεσμένοι γιὰ τὸ βαρὺ ἔργο.

Σ' ἕνα ἐπιβλητικὸ καὶ καίριο σημεῖο τῆς ἀρχαίας πόλης πρέπει νὰ λατρευόταν ἡ μεγάλη δωρικὴ θεὰ τῆς Πελοποννήσου, ἡ Ἥρα. Τὸ Ἥραϊο τὸ ἀναφέρει καὶ ὁ Θουκυδίδης ὅταν περιγράφει τοὺς κοινωνικοὺς ἀγῶνες τῶν ὀλιγαρχικῶν μὲ τοὺς δημοκρατικοὺς τῆς Κέρκυρας. Ὁ ναὸς τῆς Παλαιόπολης ἀνῆκε σὲ μιὰν ἄλλη θεά, στὴν Ἀρτεμῆ. Δὲν εἶναι παράξενο ὅτι σ' ἕναν τόπο μὲ τόσο ἄφθονη παχεῖα καὶ ὑγρὴ φυτεία γινόταν ἡ Ἐπιφάνεια τῆς θεᾶς τῶν δασῶν καὶ τῶν ἄγριων ζώων, τῆς προστάτριας τοῦ μυστικοῦ ξαναγεννημοῦ τῆς ζωῆς. Ὅπως καὶ ἡ Γοργόνα ἡ Μέδουσα ποὺ φυλάει ἀπὸ ψηλὰ τὸ ναό της, ὅμοια πτερωτὴ παρασταίνονταν καὶ ἡ Ἀρτεμῆ στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη.

Θὰ φανῇ ἀπίστευτο, εἶναι ὅμως ἀλήθεια ὅτι τὸ κειμήλιο αὐτὸ τὸ μοναδικὸ καὶ κοσμολόγητο βρίσκεται σήμερα ριγμένο κατὰ γῆς, μὲ σκορπισμένες τὶς πλάκες του, σὲ μιὰ σκοτεινὴ ἀποθήκη. Παρ' ὅλες τὶς μόνιμες προσπάθειες καὶ τὶς μακροχρόνιες φροντίδες τῶν ἀρχαιολόγων δὲν ἔγινε δυνατὸ νὰ βρεθῇ στὴν πολιτισμένη Κέρκυρα μιὰ στέγη νὰ σταθῇ ὅπως τοῦ ἀξίζει.

Υπάρχουν πολλὲς δυσκολίες βέβαια, πότε δὲν υπάρχουν; Ὅμως μένει ἀκέραια ἡ ὑποχρέωσή μας νὰ τὸ παρουσιάσουμε ὅπως ζητοῦν οἱ προσκυνητὲς τῆς πηγαίας καὶ παντοδύναμης τέχνης του. Γιὰ τὴν ὥρα κυριαρχεῖ ὁ ψόγος. Θὰ γίνῃ ἄρᾳ γε ὁδηγὸς πρὸς τὴν ἐπιτακτικὰ ἐπιβαλλόμενη γρήγορη λύση;

1. [Θουκ. 1, 13, 4].

2. [Γιὰ τὴν ὑπόθεση Βερσάκη καὶ τὴν ἀνασκαφὴ του στὴν Κέρκυρα βλ. *Ὁ Μέντωρ* 26, 1993, 118-121].

Ἡ μνημειακὴ πλαστικὴ

4 X 1958

Ἡ γένεση καὶ ἡ ἐξέλιξί της

Ἐνα ἀπὸ τὰ ζωτικώτερα θέματα τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας τέχνης, ποὺ ἔχει κινήσει ὅσο λίγα τὸ νοῦ καὶ τὸν κάλαμο τῶν ἐρευνητῶν, μένει πάντα τὸ πῶς, καὶ ποῦ καὶ ἀπὸ ποιῆς ἀφορμὲς διαμορφώθηκε ἡ μνημειακὴ πλαστικὴ τῶν Ἑλλήνων. Τί τοὺς ἔσπρωξε νὰ ἐγκαταλείψουν τὰ ξόανα ἢ τὰ μικρὰ ἀφιερῶματα καὶ νὰ προχωρήσουν πρὸς τὴ μεγάλη πλαστικὴ, τὴν monumentale, ποὺ ἐπιβάλλεται σὰν μνημεῖο καὶ σὰν θέαμα, ποὺ κυριεύει καὶ ὑψώνει μαζὶ τὸν θεατὴ.

Πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὅμως προβάλλει τὸ ἐρώτημα: Ποιὰ γνωρίσματα χαρακτηρίζουν τὴν μνημειακότητα, τὴν monumentalité, τί πρέπει νὰ ἔχει ἓνα ἔργο γιὰ νὰ ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν πολλῶν ποὺ δὲν διεγείρουν ἔντονα συναισθήματα οὔτε ὁδηγοῦν σὲ πνευματικὲς ἐξάρσεις;

Ἀπαραίτητη εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα μιὰ σχετικὴ ἀκίνησις, ἀκίνησις ὅμως ὀργανικὴ ποὺ κλείνει μέσα τῆς τῇ ζωῇ, ὅχι στὶς στιγμιαίους ἐκδηλώσεις τῆς, ἀλλὰ τὴν ἀμετάβλητη σύστασή της. Μιὰ διαμόρφωση ποὺ ἔχει ξεπεράσει τὸ πρωτόγονο σχῆμα, κρατᾷ ὅμως τὴ γεωμετρικὴ, τὴν ἀπολλώνεια ἀρμονία. Ξεκινώντας ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν σκελετὸ τοῦ ἔργου, τοῦ φυσάει τὸν παλμὸ τῆς ζωῆς. Μιᾶς ζωῆς ποὺ δὲν εἶναι ἀτομικὴ, ἀλλὰ γίνεται σύμβολο τῆς ὑπαρξῆς, ἀλλὰ καὶ τοῦ θανάτου. Ὁ ἄνθρωπος συγχέεται μὲ τὸν Θεό, δὲν ὑπάρχει ἀπότομος χωρισμός, κάτι τὸ κοσμικὰ αἰώνιο πλανιέται πάνω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα.

Εἰδικὰ γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ θὰ ἔπρεπε νὰ προσθέσουμε καὶ ἓνα ἀπαραγνώριστο χαρακτηριστικὸ τοῦ μνημειακοῦ: τὴν ἐνότητα τῆς σύνθεσης. Δὲν εἶναι νοητὴ ἡ μνημειακότητα ἂν δὲν ἔχει συλλάβει ὁ δημιουργὸς τὸ κτίριο ἀκέραιο, κυρίαρχο, μὲ καθαρὰ περιγράμματα, μὲ πλαστικὴ μορφή, ἂν τὸ ἔχει ἀναπτύξει παρατακτικά.

Μπορεῖ ἓνα κτίριο νὰ ἔχει ἔκταση, νὰ εἶναι ἀπέραντο καὶ μακρὺ, δὲν ἔχει ὅμως δικαίωμα νὰ καταταχθῇ στὰ μνημειακά, ἂν δὲν ἀναπτύσσεται γύρω ἀπὸ μιὰ κεντρικὴν ιδέα. Τὸ σπουδαιότερο παράδειγμα τὸ προσφέρει ὁ λαβύρινθος ἐκεῖνος ἀπὸ προσαρτημένα κτίρια, τὸ μινωϊκὸ παλάτι τῆς Κνωσοῦ. Καθὼς δὲν εἶναι συνθεμένο ὁλόκληρο, καθὼς ἡ σύνδεση ἀνάμεσα στὰ διάφορα τμήματα εἶναι ἐξωτερικὴ, χωρὶς τὴν πλοκὴ τῶν ἐλλαδικῶν ἀνακτόρων – μυκηναϊκὸ

παλάτι της Τίρυνθος! – είναι μια έκφραση της κρητικής αδιαφορίας πρὸς τὴν ἐπιβλητικὴ μορφή καὶ πρὸς τὸ ὑψηλὸ νόημα.

Ὁ πολεμικὸς χαρακτήρας τοῦ μυκηναϊκοῦ πολιτισμοῦ, ἡ αὐστηρότερη στάση τοῦ ἑλλαδικοῦ ἀνθρώπου ἔφερε τὸ ἀποτέλεσμα ὅτι, παρ' ὅλη τὴν ἀπορρόφηση τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν μινωικὴ μαγεία, προχώρησαν οἱ καλλιτέχνες τῆς ὀριμῆς μυκηναϊκῆς ἐποχῆς σὲ μορφὲς καθαυτὸ κολοσσικές, μιᾶς μνημειακότητος σχεδὸν ὑπερβατικῆς. (Κυκλώπεια τείχη, θησαυροὶ Ἀτρέως, Πύλη τῶν Λεόντων.) Ἐλείπαν μολοντοῦτο ἀπὸ τὸν μυκηναϊκὸ κόσμο, ὅπως παλαιότερα καὶ ἀπὸ τὸν μινωϊκὸ, οἱ προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἀνάπτυξη καὶ τὴν καλλιέργεια τῆς μεγάλης πλαστικῆς. Μὲ τὴ συγκέντρωση τῶν θρησκευτικῶν λειτουργιῶν στὸ παλάτι καὶ τὴν ἄσκησή τους ἀπὸ τὸν ἀνώτατον ἄρχοντα δὲν ἔφτανε μιὰ γωνιά, ὅπου μικρὰ πῆλινα εἰδώλια, βαλμένα πάνω σὲ οἰκιακοὺς βωμούς, ἐκπροσωποῦσαν τὴ θεότητα. Θὰ εἶχε χωρὶς ἄλλο μεγαλύτερη θέση στὶς ψυχὲς τῶν πιστῶν. Ὅταν πολὺ ἀργότερα, στὰ βάθη τῶν στενόμακρων ἐκείνων ναῶν τῆς γεωμετρικῆς ἐποχῆς, στήθηκαν ἀπὸ τὸν 10ον αἰῶνα π.Χ. τὰ πρῶτα ξύλινα ἀγάλματα θεῶν καὶ θεαινῶν, τὰ ξόανα, τότε μόνο μπόρεσαν οἱ ἄνθρωποι ἀληθινὰ νὰ προσκυνήσουν ἓνα θεὸ μέσα στὸν οἶκο του.

Δὲν θὰ ἦταν, ὅπως πιστεύουμε συνήθως, ἄτεχνα ὅλα τὰ ξόανα. Μὲ τὸ νὰ ἀσκοῦν οἱ τεχνίτες ἐπίμονα τὴν ξυλογλυπτικὴ, θὰ εἶχαν μάθει νὰ τὰ σκαλίζουν μὲ φανατισμὸ καὶ μὲ ἐπιμέλεια, ὅπως ἔγινε πάντα στὶς ἐποχὲς μὲ ἀργὸ τὸ κύλισμα τοῦ χρόνου, ὅταν ὁ τεχνίτης καμαρώνοντας τὴ δουλειά του, πίστευε ὅτι ἀγάλλονταν γι' αὐτὴν καὶ οἱ θεοί.

Πολλοὺς αἰῶνες ἀργότερα, ἂν καὶ εἶχε πὰ κλονιστὴ ἀθεράπευτα ἡ ἀρχαία λατρεία, στέκονταν μὲ κατάνυξη οἱ ἄνθρωποι ἐμπρὸς στὰ παλαιὰ ξόανα, ὅσα φυλάγονταν ἀκόμη μέσα στοὺς ἀνανεωμένους ναοὺς: Ἐπιπρέπει δέ τι ἔνθεον τοῦτοις ἔγραφε στὸν 2ον αἰῶνα μ.Χ. ὁ περιηγητὴς Πausanias, κυριευμένος ἀπὸ τὴν ἀμίλητη, τὴν ἐκφραστικὴν ἀκίνησιν τῶν μαυρισμένων ξοάνων. Δὲν στάθηκαν, ὡστόσο, παρ' ὅλο τὸ τυχὸν μεγάλο ὕψος των, μνημειακὰ ἔργα τὰ ξόανα τῆς γεωμετρικῆς καὶ τῆς πρῶτης ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Τοὺς ἔλειπε τὸ βάρος ἐκεῖνο ποὺ τὸ χαρίζει τὸ μελετημένο ζύγισμα τῶν ἀναλογιῶν, ἡ αἴσθηση ποὺ δὲν δέχεται μέλη ἄμετρα, ποὺ ἀπαιτεῖ τὴν ὑποταγὴ τῆς μορφῆς στὰ προστάγματα τοῦ λογισμοῦ.

Ὁ δαμασμοὸς τοῦ διονυσιακοῦ παραληρήματος τῆς ἀνατολίζουσας τέχνης, ἡ κυριαρχημένη ὧση ἔγινε πάλι ἀνάγκη γύρω στὰ μέσα τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ., μαζὶ μὲ τὰ πρῶτα μαρμάρινα ἢ πέτρινα ἀγάλματα θεῶν ἢ ἀνθρώπων.

Τότε ἢ λίγο πρὶν ἄρχισαν νὰ στήνονται στὰ ἱερὰ καὶ στὰ νεκροταφεῖα τὰ μικρὰ ἢ μεγάλα, ὄρθια ἢ καθιστὰ ἔργα ποῦ, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ μέγεθός των, ἔχουν μεγαλεῖο καὶ ἐπιβολή, στέκονται σὰν μνήματα σοβαρὰ σὰν σχήματα ποῦ κλείνουν τὴ ζωὴ, ἀλλὰ καὶ ἀπηχοῦν τὶς ἀμετάβλητες δυνάμεις.

Πιστεύουν σήμερα οἱ περισσότεροί ἐρευνητὲς ὅτι κυρίως στὶς δωρικές

χῶρες, στήν Κρήτη καὶ τὴν Πελοπόννησο ἐδουλεύτηκαν μὲ ὀργανικὴ συν-
πεια οἱ τύποι ποὺ φέρνουν στὴ θριαμβικὴν ὁδὸ τοῦ ἑλληνικοῦ ἀγάλματος: ὁ
τύπος τῆς ὀρθίας θεᾶς, τοῦ ὀρθίου γυμνοῦ νέου, ὄχι λιγώτερο τῆς καθιστῆς
γυναίκας ἢ θεᾶς. Κατάπληκτοι οἱ ἀρχαῖοι οἱ ἴδιοι γιὰ τὶς πραγματοποιήσεις
αὐτές, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ μετὰδωσαν στὸ μάρμαρο τὸ σκίρτημα τῆς ζωῆς,
τὶς σύνδεσαν μ' ἓνα ὄνομα τυλιγμένο ἀπὸ τὸ μυθικὸ θρύλο: τὸν Δαίδαλο.
Αὐτὸς πρῶτος, εἶπαν, ἔκανε τόσο ζωντανὰ τὰ ἀγάλματα, ὥστε θαρροῦσες πὼς
τοὺς εἶχε δοθῇ τὸ χάρισμα νὰ περιπατοῦν καὶ νὰ βλέπουν. Ἔχει σωστὰ τονιστῇ
ὅτι μὲ τὸ νὰ μὴ κυνηγοῦν οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες ὁλοένα καὶ νέα θέματα, ἀλλὰ
μὲ τὸ νὰ δουλεύουν μὲ ἐπιμονὴ σχήματα ποὺ τὰ εἶχαν οἱ ἴδιοι ἐπινοήσει ἢ
δανειστῇ ἀπὸ τὶς ἀνατολικὲς χῶρες, ἐβάθυναν στὰ προβλήματά τους, μελε-
τοῦσαν τὸ αἶνιγμα τῆς μορφῆς, ἕως ὅτου πετύχουν τὸ τέλειο.

Ἀπὸ τὸν 7ον αἰῶνα, γύρω στὸ 650 π.Χ., παρουσιάζεται ἀνάμεσα σὲ ἄλλα
καὶ κάποιο σημαντικὸ ἐπίτευγμα τῆς μνημειακῆς πλαστικῆς, ἡ καθιστῇ γυναι-
κα. Ἐνα ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα ἀγάλματα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου εἶναι ἡ γυναι-
κεία μορφὴ ποὺ βρέθηκε στὰ Ἀγιοργίτικα τῆς Τρίπολης. Δὲν ἔχει σωθῇ ὁλό-
κληρη. Τὸ κάτω σῶμα, ἀπὸ τὰ γόνατα καὶ κάτω τὸ συμπλήρωσε ὁ γλύπτης
τῶν Μουσείων κ. Ν. Περαντινὸς σύμφωνα μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ προσφέρει τὸ
ἴδιο τὸ ἄγαλμα. Παρασταίνεται καθισμένη σ' ἓνα σκαμνί, σ' ἓνα «δίφρο», μὲ
μαζεμένα τὰ σκέλη της, μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα πάνω στὰ γόνατα, μὲ τὸ κεφά-
λι ὀρθιο, ἀπέναντι στὸ θεατῇ. Ἡ πλούσια κόμη, μοιρασμένη σὲ βοστρύχους,
περιορίζει, ἀλλὰ καὶ ἀναδείχνει τὸ πρόσωπο· ἀκόμη πιὸ ἀφθονη, γεωμετρικὰ
χωρισμένη, ἀπλώνεται πίσω πάνω στὴ ράχη, τελειώνοντας χαμηλὰ σὲ μικρὲς
φοῦντες. Πρέπει ἡ κάθετη τοῦ στήθους νὰ ἐκούραζε τὸν δημιουργὸ τοῦ ἔργου,
ἀφοῦ ἐπενόησε τὴ διαγώνια τοῦ ἀναδιπλωμένου πέπλου. Ἀπλωσε πλούσιο
πίσω στὴ ράχη τὸ «διπλοῖδιο» αὐτὸ τοῦ πέπλου, ποὺ τελειώνει χαμηλὰ σ' ἓνα
θύσανο, σὲ μιὰ φούντα.

Εἶναι ἀξιοθαύμαστο πόση πλαστικότητα κατάφερε νὰ μετὰδώσει ὁ γλύπτης
στὴ σκληρὴ κιτρινωπὴ πέτρα τῆς Ἀρκαδίας. Καθὼς σηκώνεται ὁ ἀριστερὸς
ὤμος δείχνει ὅλη τὴ γεροδεμένη σάρκα του, καθὼς ἀπλώνεται πίσω ἡ ράχη
μαρτυρεῖ ὑγεία δωρικῇ. Παρ' ὅλη τὴν καταστροφὴ τῆς ἐπιφάνειας τοῦ προ-
σώπου μαντεύει κανεὶς τὴ μητριαρχικὴν ἔκφραση, τὴ στηλωμένη ματιά.

Θεὰ ἢ θνητὴ εἶναι ἡ εἰκονιζόμενη; Ἦταν τὸ ἄγαλμα στημένο σ' ἓνα ναὸ ἢ
πάνω στὸν τάφο μιᾶς ὀνομαστῆς γυναίκας, ἱέρειας, ἃς ποῦμε, μιᾶς ἀπὸ τὶς
μεγάλες θεές; Δὲν τὸ ξέρουμε. Καὶ ἂν ἀκόμη ἦταν θνητὴ ὁ γλύπτης τὴν εἶδε
σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς παντοδύναμες «ἡρώϊσες» τοῦ κάτω κόσμου, ποὺ ἐξουσίαζαν
ἀπὸ τὰ βᾶθη, τὸ θάνατο, ἀλλὰ καὶ τὴ γονιμότητα, τὸν ξαναγεννημὸ τοῦ λιγό-
ζου ἀνθρώπινου γένους, τὴ σωτηρία του ἀπὸ τὸν ἀφανισμό.

Εἶναι μνημειακὸ ἔργο ἡ καθιστῇ ἀπὸ τὰ Ἀγιοργίτικα γιατί ἔχει ὅλες τὶς ιδιο-
τητες τῶν ὁμοίων συγχρόνων της: «Μεγάλα σύμβολα, ὄγκοι κυβερνημένοι ἀπὸ

τοὺς ἀριθμοὺς μὲ τέλειες τὶς κυβικὲς καὶ τὶς γραφικὲς ὑποδιαίρεσεις κλείνουν μέσα τοὺς τὴν ἄμεση, τὴ ζεστὴ ζωὴ, γιὰ νὰ συγκρατήσουν ἀπὸ ἐδῶ καὶ ἐμπρὸς ὠρισμένα διαλεχτὰ ζωντανὰ πλάσματα στὴν ἀδιάσπαστην πραγματικότητά των καὶ νὰ τὰ παραδώσουν στὴν αἰωνιότητα».

Δὲν γεννιέται ἀμφιβολία ὅτι τὰ πρῶτα αὐτὰ θέματα τῆς πλαστικῆς τὰ δανείστηκαν τὸν 7ον αἰῶνα π.Χ. οἱ Ἕλληνες ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, εἰδικώτερα ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο. Τὸ πρόβλημα εἶναι ἄλλο: πῶς, ἀφοῦ χιλιάδες χρόνια πρὶν ἦταν στήμενα τὰ ἀκίνητα ἐκεῖνα αἰγυπτιακὰ ἀγάλματα, μόνο τώρα τὰ πρόσεξαν οἱ Ἕλληνες καὶ παρορμήθηκαν νὰ τὰ μεταφέρουν; Πρέπει ἰδιαίτερες συνθήκες στὸν τόπο τοὺς νὰ τοὺς ἔφεραν κατάπληκτους, σχεδὸν φοβισμένους ἐμπρὸς στὴ μακρυνὴν ἐκείνη καὶ ἀκίνητη τέχνη.

Δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄσχετη ἡ ἀφομοιωτικὴ αὐτὴ δύναμη μὲ τὸ μεγάλο ποτάμι ποὺ παρέσυρε ἀπὸ τὸν 8ον αἰῶνα τοὺς Ἕλληνες μακρυνὰ ἀπὸ τὶς ἐστίες



Καθιστὴ θεὰ ἡ ἱέρεια ἀπὸ τὰ Ἀγιοργίτικα τῆς Τρίπολης.

τους, να ταξιδέψουν για να γνωρίσουν ξένους τόπους και ἔπειτα να ιδρύσουν τις κοσμολόγητες ἑλληνικὲς ἀποικίες στὴ Δύση καὶ στὴν Ἀνατολή.

Ἀπὸ τὴν ἀνατολίζουσα τέχνη τοῦ 1ου μισοῦ τοῦ 7ου αἰώνα, τὴ φυσικὰ ἀσύνταχτη, τὴ δαιμονική, ξαναγύρισαν οἱ Ἕλληνες γύρω στὸ 650 στὴν αὐτόχθονη, τὴν ὀρθολογισμένη κυβικὴ μορφή. Συνδυάζοντας τοὺς τύπους τῶν αἰγυπτιακῶν ἀγαλμάτων μὲ τὸν παλμὸ τῆς ζωῆς κατώρθωσαν νὰ ὑψώσουν τὰ ἔργα των ἕως τὴ σφαῖρα τοῦ μνημειακοῦ.

Στὴν καθιστὴ θεὰ ἢ ἱέρεια ἀπὸ τὰ Ἀγιοργίτικα εἶναι πρωτόφαντη ἡ πλαστικὴ προβολὴ τοῦ ὤμου, ἡ κίνησις τοῦ σώματος καὶ τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος πρὸς τὸ στῆθος, ἡ ἐλαφρὴ στροφὴ τοῦ κεφαλίου. Κανένα ἀπὸ τὰ ὅμοια αἰγυπτιακὰ ἔργα δὲν δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι μποροῦν νὰ σηκωθοῦν ὄρθια, ὅπως τὸ ἄγαλμα τοῦτο. Δύο δεκαετίες πρὶν εἶχαν φανῇ τὰ πρῶτα «δαιδαλικά» ἀγάλματα, γιὰ τὰ ὁποῖα πίστεψαν οἱ ἀρχαῖοι ὅτι ἔβλεπαν καὶ περπατοῦσαν.

18 X 1958

Τὰ εὐρήματα τῆς Βραυρῶνος

Στὶς στοᾶς τῆς Βραυρωνίας Ἀρτέμιδος

Τὰ σπουδαῖα καὶ ὁμορφα ἀνάγλυφα ποὺ ἀποκαλύφθηκαν τελευταῖα στὴ Βραυρῶνα, στὸν παρθενικὸν ἀκόμη καὶ αἰθέριον αὐτὸν τόπο τῆς Ἀττικῆς, παρουσιάζουν πολλαπλὸ ἐνδιαφέρον. Καθὼς βρέθηκαν μέσα στὴ στοᾶ, πάνω στὸν πάγκαλο, τὸν μαρμαροστρωμένο στυλοβάτη πεσμένα ἀπὸ τὰ βάθρα τοὺς ὅπου εἶχαν στηθῇ στὰ ἀρχαῖα χρόνια – βρέθηκαν δηλαδὴ *in situ*, ὅπως λένε οἱ ἀρχαιολόγοι – βεβαιώνουν ἐκεῖνο ποὺ εἶχαν ὑποθέσει παλαιότερα οἱ ἐρευνητές: ὅτι ἂν τὰ πολλὰ ἀναθήματα, ιδίως τὰ χάλκινα, ἀλλὰ καὶ τὰ μαρμάρινα, ἦταν διάσπαρτα ἐκτεθειμένα ἔξω ἀπὸ τοὺς ναοὺς ἐφρόντιζαν πάντα οἱ ἀναθέτες ἢ οἱ ἱεροποιοί, ὅταν δὲν τὸ ἐμπόδιζαν τοῦτο ἰδιαιτέροι λόγοι νὰ ἐξασφαλίζουν τὰ καλύτερα μέσα στὶς στοᾶς, δίπλα στοὺς ναοὺς τῶν θεῶν, ποὺ εὐφραίνονταν μὲ τὴ συντροφιά των.

Ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅτι οἱ ἀρχαῖοι «ἔκοβαν» τὴν ἀσπράδα τοῦ μαρμάρου μὲ τὴ γάνωση, ἀλλὰ καὶ μὲ χρώματα.

Στὴν ἀρχαϊκὴν ἐποχὴ, οἱ ἄνθρωποι ποὺ κύτταζαν χαμογελαστοὶ τὸν ἔξω κόσμον, ζητοῦσαν χρώματα ζωηρὰ γιὰ τὰ μαλλιά, γιὰ τὰ χεῖλη, γιὰ τὰ στολίδια τῶν φορεμάτων, χρώματα φανταστικά, ἔξω ἀπὸ κάθε φυσικὸ νόμον – πράσινα ἄλογα ἔξαφνα! Οἱ συγκρατημένοι, πνευματικώτεροι κλασσικοὶ καλλιτέχνες, βρίσκοντας πολὺ φανταχτερὰ τὰ ἀρχαῖα χρώματα, τὰ περιώριζαν ἢ τὰ ἄλλαζαν.

Τὴ μεταβολὴν αὐτὴ τὴ σπουδάζει κανεὶς καλύτερα στὰ ἀνάγλυφα. Ἐνῶ ἔως τὸ 500 π.Χ. ἀλλὰ καὶ ἀργότερα ἦταν σχεδὸν κανόνας τὸ κόκκινο χρῶμα γιὰ τὸ βάθος, γιὰ τὸ φόντον, ἀπ' ὅπου πρόβαλλαν οἱ μορφές, ἀρχίζει ἀπὸ τότε νὰ ἐπικρατεῖ σιγὰ σιγὰ γιὰ τὴν ἔξαρση τοῦ βάθους τὸ γαλάζιον. Αὐτὸ δίνει στὰ κλασσικὰ ἀνάγλυφα τὴν τρυφερὴν ἐνότητὰ ἀνάμεσα στὰ λευκὰ πρόσωπα καὶ στὸ χρῶμα ποὺ ὑποβάλλει τὴν ἡμερότητα τοῦ γλαυκοῦ ἀττικοῦ οὐρανοῦ.

Μόνον μέσα στὶς στοᾶς ποὺ ἐκύκλωναν τοὺς ναοὺς μπορούσαν νὰ κρατηθοῦν ἀπείραχτα ὅχι μόνον τὰ χρώματα τῶν ἀναγλύφων ἢ τῶν ἀγαλμάτων, ἀλλὰ καὶ τὰ ἴδια τὰ μάρμαρα τὰ τόσο εὐαίσθητα στὶς καιρικὲς ἰδιοτροπίες.

Κρατιόταν ὅμως ζωντανὴ στὰ κλασσικὰ χρόνια καὶ μιὰ ἄλλη παράδοση ποὺ εὐνοοῦσε τὴ χρησιμοποίησιν τῶν στοῶν γιὰ τὰ ἀναθήματα. Πολὺ πρὶν νὰ διαδοθοῦν τὰ μαρμάρινα ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα συνήθιζαν οἱ πιστοὶ νὰ

άφιερώνουν στους θεούς πινακίδια από πηλὸ ἢ ἀπὸ ξύλο, ζωγραφισμένα με μορφές ἢ με σκηνές σχετικές με τὸν λατρευόμενο θεὸ ἢ θεά.

Οἱ ὀνομαστοὶ πήλινοι πίνακες ἀπὸ τὰ «Πέντε Σκούφια», ἓνα ὕψωμα ἔξω ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Κόρινθο, ποὺ βρέθηκαν ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες, φυγαδεύτηκαν καὶ ἀγοράστηκαν τελικὰ ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου. Ἔργα καὶ ἀφιερῶματα Κορινθίων τεχνιτῶν παρασταίνουν ἀπλᾶ, ἀλλὰ με φαντασία καὶ με ζωηρότητα τὴ σκληρὴ ζωὴ τῶν σκαφτιάδων, τῶν μεταλλουργῶν, τὰ ἐργαστήρια τῶν ἀγγειοπλαστῶν, δὲν ξεχνοῦν ὅμως καὶ τὸν μεγάλο θεό, τὸν Ποσειδῶνα, ποὺ λατρεύεται σὰν «Ἴππιος», σὰν καβαλλάρης ποὺ τραντάζει τὴν πολύπαθη, τὴ σεισμοκίνητη γῆ τῆς Κορίνθου.

Στὴν ἴδιαν ἐποχῇ, στὸν 6ον αἰῶνα π.Χ., ἔγιναν οἱ σπουδαιότεροι ἀπὸ τὴν περίλαμπρη σειρὰ τῶν πηλίνων πινάκων ποὺ βρέθηκαν στὴν Ἀκρόπολη. Εἶναι φανερὸ ὅτι με ξεχωριστὴ φροντίδα καὶ με λατρευτὴ προσήλωση τοὺς ἐτοίμασαν καὶ τοὺς ζωγράφισαν ἄξιοι τεχνῖτες γιὰ νὰ τοὺς προσφέρουν στὴν Ἀθηνᾶ, ζητώντας νὰ σκύβει πάντα προστατευτικὴ πάνω στὸ ἔργο των ἡ χάρις τῆς Ἐργάνης.

Ὅμως οἱ πιὸ ὁμορφοί, οἱ πιὸ χαρῶποι πίνακες ποὺ ἐστόλιζαν κρεμασμένοι ἀπὸ ἓνα σχοινάκι τοὺς τοίχους τῶν ἱερῶν στοῶν δὲν ἐσώθηκαν. Καὶ τοῦτο ἐξ αἰτίας τοῦ φθαρτοῦ ὑλικοῦ, τοῦ ξύλου. Πάνω στὸ ξύλο ἔβαζαν οἱ ζωγράφοι ἓνα λευκὸ στρῶμα, τὸ βάθος, καὶ πάνω του σχεδίαζαν τὴν παράσταση. Καθὼς δὲν ἦταν γιὰ νὰ ψηθοῦν στὸν κεραμεικὸ φούρνο, ὅπως οἱ πήλινοι πίνακες, εἶχε ὁ ζωγράφος τὴν ἐλευθερίαν νὰ προσθέσει γιὰ τὰ φορέματα καὶ γιὰ τὶς ἄλλες λεπτομέρειες τὰ χρώματα ποὺ ζητοῦσε καὶ ἤξερε ἡ ἐποχὴ του, αὐτὰ ποὺ ἔκρινε ὁ ἴδιος ὅτι θὰ ἔδιναν χαρὰ στὰ μάτια καὶ εὐφροσύνη στὴν ψυχὴ.

Ἀπ' ὅλο αὐτὸ τὸ πλῆθος τῶν ξυλίνων ἀναθηματικῶν πινάκων σώθηκε μόνο ἓνας ἀκέραιος καὶ ὑπόλοιπα ἀπὸ ἄλλους τρεῖς. Ἀνακαλύφθηκαν σὲ μιὰ σπηλιὰ τῆς Κορινθίας, κοντὰ στοῦ Πιτοᾶ, μετὰ τὸ κακόηχο σημερινὸ ὄνομα. Ἐκεῖ μέσα λατρεύονταν οἱ Νύμφες καὶ αὐτὲς ὑμνοῦν οἱ ἀνεκτίμητες ζωγραφιές – τὰ μόνα ὑπόλοιπα ἀπὸ τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ, τὴν χαμένη γιὰ πάντα.

Στὸν 4ον αἰῶνα π.Χ., ποὺ χρονολογοῦνται τὰ ἀνάγλυφα τῆς Βραυρωνός, πρέπει νὰ εἶχεν ἐπικρατήσῃ ἡ συνήθεια ν' ἀφιερώνουν ξυλίνους πίνακες καὶ σ' ἓνα σχετικὰ νέο εἶδος ἱερῶν, στὰ Ἀσκληπιεῖα. Τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὰ μαρμάρινα ἀνάγλυφα ποὺ ἐσώθηκαν ἄφθονα. Ἀφιερῶμένα στὸν Ἀσκληπιὸ καὶ στὴν Ὑγείαν ἔχουν συχνὰ συγκέντρωση μορφῶν, παράσταση τοῦ τοπίου, περισσότερα ἀναγλυφικὰ ἐπίπεδα, ὅλα αὐτὰ ἀντιπλαστικὰ στοιχεῖα ποὺ μαρτυροῦν ἐπίδραση ἀπὸ ἀναθήματα ζωγραφιστά.

Ὅμοιων ξυλίνων πινάκων τὴν ὑπαρξὴ καὶ στὸ ἱερὸ τῆς Βραυρωνίας τὴν ὑποβάλλει τὸ εἶδος τῆς παράστασης σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα ποὺ ἔφερε στὸ φῶς ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ κ. Ἰω. Παπαδημητρίου, εἶναι πολυπρόσωπα (17 μορφὲς μαζί μετὰ τὰ ζῶα) καὶ ἔχει στοιχεῖα νοητὰ καλύτερα σὲ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς.

Πόσα θὰ ζωντάνευε ἡ στοὰ τῆς Βραυρωνίας ἂν φανταστοῦμε ὅτι πίσω ἀπὸ τὰ πὸ ἐπίσημα μαρμάρινα ἀναθήματα κρέμονταν στὸν τοῖχο τὰ μικρά, ζωηρὰ καὶ πολύλογα ἐκεῖνα ξύλινα πινακίδια! Παρασταίνονταν οἰκογένειες ποὺ ἐβάδιζαν ρυθμικὰ γιὰ νὰ προσφέρουν στὴ θεὰ κλωνάρια, ἄρτους ἢ καὶ ζῶα γιὰ τὴ θυσία, ἐνῶ στὴν ἄκρῃ θὰ στέκονταν αὐτὴ ὄρθια, ἱερατικὴ, μὲ καλόβολο σκύψιμο πρὸς τῶν πιστῶν τὴν συνοδεία. Σὲ ἄλλους πίνακες θὰ παρασταίνονταν συγγενικοὶ θεοί, γιατί ὅχι καὶ ἡ Ἰφιγένεια ποὺ ἦταν θαμμένη, πίστευαν ὅλοι, ἐκεῖ δίπλα;

Μποροῦμε ἴσως, θὰ ἔσπευδε ὁ καθένας νὰ συμπεράνει, νὰ φανταστοῦμε γεμάτη ἀπὸ ὅμοια στολίδια καὶ τὴν ἄλλῃ στοὰ, τὴ διπλὴ τῆς Βραυρωνίας πάνω στὴν Ἀκρόπολη, ποὺ τὰ ἐρείπιά της τὰ συναντοῦμε δεξιὰ ἀφοῦ περάσουμε τὰ Προπύλαια. Τοῦτο ὅμως θὰ ἦταν λάθος. Γιατὶ ἀπὸ ὑπόλοιπα ἀρ-



Ἡ «Ἀρτεμις τῶν Γαβίων». Ἀντίγραφο τῆς Βραυρωνίας Ἀρτέμιδος τοῦ Πραξιτέλη (4ος αἰὼν π.Χ.) ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου.

χαίων μαρμάρινων ἐπιγραφῶν στημένων στὸ ἱερὸ τῆς Βραυρωνίας μαθαίνουμε γιὰ ἓνα παράξενο εἶδος ἀναθημάτων ποὺ βρίσκονταν μέσα στὸν ἱερὸ χῶρο τὸν φυλαγμένο γιὰ τὴν Ἄρτεμη πάνω στὸ βασίλειο τῆς Ἀθηνᾶς.

Οἱ πολύτιμες αὐτὲς ἐπιγραφὲς εἶναι κατάλογοι ἀναθημάτων μὲ γράμματα σκαλισμένα στὸ μάρμαρο, γιὰ νὰ εἶναι φανερὸ τὶ παρελάβαιναν καὶ τὶ παρέδιναν κάθε φορὰ οἱ ἱέρειες ἢ οἱ ἐπιστάτες. Ἀναφέρεται μὲ συντομία τὸ εἶδος τοῦ ἀναθήματος καὶ τὸ ὄνομα τῆς πιστῆς:

Χιτωνίσκος κτε]νωτὸς περι[ποίκιλος, Καλλίπη]
οὔτος ἔχ[ε]ι γράμματα] ἐνυφασμένα¹.

Νικολέα χιτῶνα ἀμόργινον, π[ε]
ρὶ τῷ ἔδει· [κά]τοπτρον ἑλεφαντίνην λαβὴν ἔχον πρ-
ὸς τῷ τ[οί]χῳ, Ἀριστοδάμεα ἀνέθηκεν κλπ.²

Πῶς ἐξηγεῖται ὅτι ἐδῶ τὰ κύρια ἀναθήματα στὴν Ἄρτεμη ἦταν φορέματα, κάποτε μάλιστα ἀραχνοῦφαντα, τὰ φημισμένα «Ἀμόργινα»; θὰ τὸ ἰδοῦμε ἀμέσως. Στὴν Βραυρωνίαν Ἄρτεμη ἀφιερώνονταν τὰ κοριτοάκια ἀπὸ πέντε ἕως ἕξι χρόνων καὶ λέγονταν «Ἄρκτοι», Ἀρκουδίτσες. Ὅταν μεγάλωναν πρόσφερναν στὴ θεὰ πρὶν νὰ παντρευτοῦν τὶς ζῶνες τῶν, τὸ ἴδιο καὶ οἱ γυναῖκες μετὰ τὴν πρώτη γέννα, ἀλλὰ καὶ ὕστερ' ἀπὸ κάθε λεχωνιά ἀνάθεταν μιὰ φορεσιά. Ἀπὸ τὴν πλούσιαν αὐτὴ ἱματιοθήκη τῆς θεᾶς μερικὰ ἐξαίρετα ὕφαντὰ θὰ ἦταν πιθανώτατα ἀπλωμένα μέσα σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς στοᾶς τοῦ τεμένους τῆς.

Στὸν 4ον αἰῶνα π.Χ. ἀποφάσισαν οἱ Ἀθηναῖοι νὰ στήσουν δίπλα στὸ παλαιὸ ξόανο τῆς θεᾶς ἓνα σύγχρονο μαρμάρينو ἄγαλμα καὶ ἀνέθεσαν τὴν κατασκευὴ του – σὲ ποῖον ἄλλον παρὰ στὸν Πραξιτέλη; Μὲ πόσο λεπτὴ φαντασία συνέλαβε ὁ Ἀθηναῖος γλύπτης τὴ μορφή τῆς θεᾶς, πόσο λεπτὰ ὑπαινίχτηκε τὴν παράξενη συνήθεια νὰ τῆς ἀφιερώνουν φορεσιεὶς οἱ γυναῖκες τὸ διδάσκει ἓνα ἐξαίρετο ἀντίγραφο τοῦ ἔργου του στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου.

Ἡ λεγόμενη «Ἄρτεμις τῶν Γαβίων», ἀπὸ τὸν τόπο τῆς Ἰταλίας ὅπου βρέθηκε (Γαβίων πόλις στὸ Λάτιον) δὲν παρασταίνεται, ὅπως συνήθως, μὲ τὸ τόξο στὸ χέρι, μὲ ἀπλὸ κοντὸ χιτῶνα, ἑτοιμὴ γιὰ νὰ ζητήσῃ σὲ κάποιον δάσος τῶν θηρίων τὴ συντροφιά. Γυρίζοντας χαριτωμένα τὸ κεφάλι ἐτοιμάζεται νὰ πορπώσει πάνω στὸν ὦμο τὸ ἱμάτιο, ἓνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ ὕφαντὰ ποὺ τῆς χάριζαν οἱ «Ἄρκτοι», τὰ τόσο καλοδεχούμενα, ὥστε νὰ τὰ φορεῖ μὲ περισσὴ χάρη.

Προσθήκη τοῦ ἀντιγραφέα τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὑποχρεωμένου νὰ στηρίξει τὸ ἔργο, ποὺ τὸ μετέφερε ἀπὸ τὸ χαλκὸ στὸ μάρμαρο, εἶναι ὁ κορμὸς τοῦ δέντρου. Στὸ πρωτότυπο ἀναδειχνόταν ἀπείραχτο τὸ σχῆμα τῆς λυγερῆς μακριᾶς κνήμης καθὼς καὶ ἡ κοφτερὴ ἀπόληξη τῶν πτυχῶν τοῦ χιτῶνα. Ἡ δεξιὰ κνήμη στηρίζει μόνη τῆς τὸ βάρος τοῦ σώματος, ἐνῶ τὸ ἄλλο σκέλος, τὸ ἄνετο τραβιέται διακριτικὰ πίσω, σκεπασμένο ἕως χαμηλὰ ἀπὸ τὸ ἱμάτιο.

Σοφὰ ζυγισμένες γιὰ νὰ συμβάλουν στὴ μελωδία τοῦ ὅλου εἶναι οἱ ἀντιθετικὲς κινήσεις τῶν βραχιόνων, σὲ φανερὴ ἢ ἀπόκρυφῃ σχέσῃ μὲ τὴ στάση τῶν σκελῶν, μὲ τὴν κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, ποὺ στρέφεται πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ στάσιμου, ὅχι τοῦ ἄνετου σκέλους.

Εὕρημα πρώτης γραμμῆς σὰν θέμα καὶ σὰν σύνθεση τὸ χάλκινο πρωτότυπο θὰ ἦταν ἐκτεθειμένο μέσα σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς στοές, ἀφοῦ στὸ Βραυρώνιο τῆς Ἀκρόπολης δὲν φαίνεται νὰ ὑπῆρχε ναός, ἀντίθετα πρὸς τὴ Βραυρώνα, ὅπου οἱ ἀνασκαφὲς βεβαίωσαν τὴν ὑπαρξὴ μεγάλου ναοῦ.

Μουσεῖα λαμπρῶν ἀφιερωμάτων, ἱεροὶ τόποι προσκυνήματος τῶν πιστῶν, ἀπαράμιλλῃ σύζευξί τῆς θρησκείας μὲ τὴν τέχνη, οἱ στοές τῆς Βραυρωνίας ἂν δὲν μποροῦν πὰ νὰ εἶναι παραδείγματα μέσα στὴν πεζὴν Ἀθήνα τῶν βαρβάρων – τῶν ἐπαρχιακῶν βαρβάρων – ἐπισήμων σημερινῶν μνημείων, ὥς μένουν τουλάχιστο ἓνα ὄραμα.

1. [IG II² 1515].

2. [IG II² 1514].

Ἡ Σφίγγα τῆς Αἴγινας

1 XI 1958

καὶ ὁ τάφος ἑνὸς μεγάλου ἀρχαιολόγου

Εἶναι ὄχι μόνο διδακτικό, ἀλλὰ καθαυτὸ συναρπαστικὸ νὰ παρακολουθεῖ κανεὶς πῶς οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ἀφοῦ δανεῖζονταν ἀπὸ ξένους λαοὺς ἓνα θέμα, ἓναν τύπο, μιὰ ἱστορία, προχωροῦσαν πρὸς τὴν ἐπεξεργασία του, πρὸς τὴν ἐπίμονη ἀνάπτυξη καὶ ἀναμόρφωσή του, πρὸς τὴν ἐξευγένιση, μὲ μιὰ λέξη πρὸς τὸν ἐξελληνισμό του.

Ἀνάμεσα στὸ πλῆθος τῶν ζώων, μυθικῶν, ἀγρίων, ἐξωτικῶν καὶ πραγματικῶν ποὺ πῆρε ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἀπὸ μνημεῖα τῆς Αἰγύπτου καὶ τῆς Ἀνατολῆς, ἀρχικὰ στὴν ὑστερογεωμετρικὴν ἐποχὴ, κατὰ τὰ τέλη τοῦ 8ου αἰῶνος π.Χ. ξεχωρίζει ἡ Σφίγγα. Ἄν καὶ ἦταν πολλοὺς αἰῶνες παλαιότερα γνωστὴ στὴν Ἑλλάδα, ὅπως τὸ διδάσκουν μερικὰ ἐξαίρετα ἐλεφάντινα τῆς Μυκηναϊκῆς ἐποχῆς, μόνο ἀπὸ τὴς πρῶτες ἀρχεὲς τῆς ἀνατολιζουσας τέχνης, στὰ τέλη, εἶπαμε, τοῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ, προβάλλει πάλι, ἀλλὰ γιὰ νὰ σταθεροποιηθῇ τώρα, σὰν μία μορφὴ ποὺ τὴν ἐπεξεργάζονται μὲ συνέπεια καὶ τὴν τελειοποιοῦν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες.

Ἀπὸ τὴν ὄρθια, τὴν περπατιστὴ Σφίγγα μὲ τὰ τεντωμένα σπαθωτὰ φτερὰ καὶ μὲ τὰ ὀλάνοιχτα μάτια, ὅπως τὴ συναντοῦμε σὲ μνημεῖα κάθε λογῆς γύρω στὰ 650 π.Χ., κυριαρχεῖ κατὰ τὰ 600 ὁ τύπος τῆς Σφίγγας τῆς βαρεῖα καθισμένης στὰ πσινά της σκέλη. Ἀσήκωτη, σὰν ἀληθινὰ μαρμαρωμένη, εἶναι μυστηριακὰ ἀμίλητη, ἓνας δαίμονας τοῦ θανάτου, ποὺ δὲν ξέρει τὴ λύπησιν. Ἡ πεῖρα τῆς μνημειακῆς τέχνης ἑνὸς αἰῶνος ἄφησε τὴ σφραγίδα της καὶ στὸ ἐξωτικὸ τοῦτο πλᾶσμα.

Εἶναι ἐντελῶς ξένες οἱ Σφίγγες αὐτὲς πρὸς τὸ μῦθο τοῦ Οἰδίποδα. Δὲν πρέπει νὰ ταυτίζεται μὲ τὴ «θηβαϊκὴ Σφίγγα» ἡ πελώρια, ἑξαφνα, ἡ μαρμάρινη Σφίγγα τῶν Ναξίων, ἡ στημένη πάνω σὲ πανύψηλη κολόνα μέσα στὸ τέμενος τοῦ Ἀπόλλωνα, ἀνάθημα στὸν δελφικὸ θεό. Καθὼς ἓνα τμήμα μόνο τῆς κολόνας ἔχει ἀναστηλωθῇ στὸ Μουσεῖο τῶν Δελφῶν δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ φανταστοῦμε πόσο καταπληκτικὴν ἐντύπωση προκαλοῦσε στοὺς προσκυνητὲς ἀνεβασμένη πάνω στὸ ἀρχαῖο ἐκεῖνο πρωτοῖωνικὸ κιονόκρανο, μὲ τὴς ἀδιαμόρφωτες ἀκόμη, τὴς ἀπλωμένες καμπύλες τῶν ἐλίκων.

Ὅλον τὸν 6ον αἰῶνα ἀπασχολήθηκαν οἱ Ἕλληνες γλύπτες, οἱ ζωγράφοι, οἱ

χαλκοπλάστες για να δίνουν κάθε φορά στη Σφίγγα τη μορφή που ζητούσε η εποχή των. Γύρω στα 570 π.Χ. τη βλέπουμε εξημερωμένη, ανθρώπινη. Σχεδόν γελαστή, στεκόταν πάνω στους τάφους, όπως οι μαρμάρινοι Κούροι.

Πολύ νωρίς, από τα 600 π.Χ. πάνω - κάτω είχε γίνει πια συνήθεια στην Ἀττική να φυλάει τους τάφους το μυθικό τοῦτο ζῶο. Ἐνα πλῆθος μαρμάρινες Σφίγγες τοῦ 6ου αἰῶνα ἀπὸ ἀττικὰ μνήματα, σκορπισμένες στὰ Μουσεῖα ὅλου τοῦ κόσμου, συνδέονται μὲ τὴν ἀκμὴ τῶν ἀττικῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν.

Ψηλά, στενόμακρα ἀνάγλυφα, μὲ ἐπιμελημένη τὴ μορφή τοῦ νεκροῦ - πολεμιστῆ ἢ ἐφήβου ἢ δύο ἀδελφῶν, ὅπως στὴν πανύψηλη στήλη τῆς Νέας Ὑόρκης - πλάταιναν ἀπάνω γιὰ νὰ ὑποδεχτοῦν τὸ ἀνάγλυφο ἐπίθημα τῆς στήλης, τὸν θηλυκὸ δαίμονα τῆς ἀξεδιάλυτης μοίρας τοῦ ἀνθρώπου.

Ὅταν ἀπὸ τὸ 500 ἕως τὸ 440 π.Χ. πάνω - κάτω ἦταν ἀπαγορευμένο στὴν Ἀττικὴ ἀπὸ κάποιο νόμο, ποὺ μόνο θολὴ ἐσώθηκε ἡ ἀνάμνησή του, τὸ στήσιμο ἐπιτυμβίων στηλῶν πάνω στοὺς τάφους, ἔμεινε ζωντανὴ ἡ συνήθεια νὰ ἀφιερῶ-



Μαρμάρινη Σφίγγα τῆς πρώτης κλασσικῆς ἐποχῆς (460-450 π.Χ.).
(Μουσεῖο τῆς Αἰγίνας.)

ώνονται μαρμάρινες Σφίγγες στα ιερά, όπως γινόταν στα αρχαϊκά χρόνια. Τέτοια αναθηματική Σφίγγα είναι η μαρμάρινη του Μουσείου της Αίγινας, ένα από τα θελκτικότερα έργα της πρώιμης κλασσικής εποχής. Γύρω στα 460 την τοποθετούν οι ιστορικοί της τέχνης και, παρακινούμενοι από την εξαιρετική ποιότητα της εργασίας της, την αποδίδουν σ' έναν από τους μεγάλους καλλιτέχνες που διαμόρφωσαν τον κλασσικό ρυθμό, στον Κάλαμι, άλλοι στον Αιγινήτην Όνατα. Έχοντας ξεπεράσει ο γλύπτης το σχήμα της αρχαϊκής Σφιγγός, όπου το πρόσωπο παρουσιάζεται στο θεατή, ενώ το σώμα παρασταίνεται από τα πλάγια, προχώρησε προς τη στροφή του προσώπου κατά τα 3/4 έτσι που να συνδέει την πλαγινήν όψη με την άλλη, την κύρια, από τη μεριά του στηθους.

Με τον τρόπον αυτόν και καθώς στέκει όρθωμένη στα σκέλη της, το βλέμμα, αντί να βλέπει άπλοϊκά προς τα εμπρός, βυθίζεται πέρα προς το άγνωστο αίνιγμα της ζωής και του θανάτου. Αναδειχνεται ακόμη και η γραμμή της πλούσιας κόμης που πλαταίνει πίσω το κεφάλι, ενώ η σύντηξη του προσώπου τονίζει τη λιγνήν απόκοσμη όμορφη του. Όταν έσκαβε ο Φουρτβαϊνγκλερ στον αρχαίο ναό κοντά στο λιμάνι της Αίγινας, στη θέση «Κολόννα» – ναό της Αφροδίτης τον έπίστευε τότε, ο νεώτερος έρευνητής της Αίγινας Βέλτερ τον θεωρεί του Απόλλωνα – βρήκε την πεντάμορφη Σφίγγα και υπέθεσε ότι είχε χρησιμέψει σαν ακρωτήριο πάνω στη στέγη του ναού. Είχε τόσο κυριευτή από τη μαγική επίδρασή της, ώστε έγραφε γι' αυτήν το 1906 σε μια γνωστή μονογραφία του: «Η ένωση του γυναικείου κεφαλιού με το φτερωτό λεοντόκορμο επέτρεψε στον γλύπτη να έκφραση μιάν ιδέα, που ήταν ίσως αρχικά δεμένη με την ελληνική Σφίγγα: η φόνισσα αυτή δεν είναι ένα άσχημο δαιμονικό· είναι ωραία, παρασύρει με τα έρωτικά της μάγια, συναρπάζει με τη χάρη. Τραγουδάει θαυμάσια και έχει το μυστικό της αίνιγμα που το τραγουδάει όπως το έμαθε από τις Μοῦσες. Ο θάνατος που φέρνει κρύβεται πίσω από την όμορφη· ένεδρεύει πίσω από γελαστά τριαντάφυλλα».

Ένα χρόνο αργότερα, το 1907, η Σφίγγα θανάτωσε αυτόν που την βρήκε και που την ύμνησε. Συνεπαρμένος από τον επαγγελματικόν ένθουσιασμό του είχε παραμελήσει ο Φουρτβαϊνγκλερ μια δυσεντερία που δυνάμωσε στην Αίγινα. Όταν τον μετέφεραν στον «Ευαγγελισμό» ήταν πια αργά, ο φωτεινός νους έσβησε σε λίγο. Στην ταφή του, που στάθηκε μια πένθιμη λιτανεία των σοφών στην τοπικήν Αθήνα, την αρχοντική και ήσυχη, που ήξερε να τπράει τους μεγάλους νεκρούς, ανακοίνωσε η ελληνική κυβέρνηση ότι θα πρόσφερε αυτή το λευκό μάρμαρο για το επιτύμβιο μνημείο. Από τότε μένει θαμμένος ο Φουρτβαϊνγκλερ έδω στο προτεσταντικό τμήμα του Α' Νεκροταφείου. Πάνω στην επιτάφια στήλη του στέκεται όρθωμένη και κυττάζοντας μακριά μια Σφίγγα, αντίγραφο της αιγινήτικης εκείνης που του στάθηκε τόσο δόλια, τόσο φονική.

Όταν έδω και λίγα χρόνια πέρασε από την Αθήνα ο γιός του, ο μεγάλος αρχιμουσικός, δεν είναι βέβαιο αν, βιαστικός καθώς ήταν και πολυάσχολος, θα

βρήκε τὸν καιρὸ νὰ προσκυνήσει τοῦ πατέρα του τὸν τάφο. Τὸ τεράστιο ξόδεμα τῆς μεγαλοφυΐας ποὺ ἐκληρονόμησε ἀπ' αὐτόν, μιᾶς μεγαλοφυΐας καλλιτεχνικῆς, ἔκοψε σχετικὰ ἐνωρὶς τὸ νῆμα τῆς ζωῆς του.

Ἄν ἀναλογιστῇ κανεὶς ποιὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔκαναν τόσο δοξασμένο, τόσο μοναδικὸ τὸ ὄνομα τοῦ ἀρχαιολόγου Φουρτβαϊνγκλερ, ἔρχεται σὲ πρώτη γραμμὴ ὁ ὄγκος τοῦ ἔργου του, ἀληθινὰ καταπληχτικὸς καὶ ἀπίστευτος γιὰ τὴ σύντομη ζωὴ του. Ἦταν μόνο 54 χρόνων ὅταν πέθανε, ἀλλὰ ἄφησε ἓνα πληθὸς γραπτὰ ποὺ ζοῦνε ἀκόμη, ἀναφέρονται ἀδιάκοπα καὶ διαβάζονται μὲ ἀπλησία. Γιατί, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπέραντη γνῶση τῶν μνημείων καὶ τῇ δημιουργικῇ ματιᾷ τὸ κύριο θέλημα τοῦ στάθηκε ἓνα, τὸ πάθος· θερμαινόταν πάντα γιὰ ὅ,τι ἀρχαῖο πραγματευόταν, ἄγαλμα, εἶτε ἀγγεῖο, εἶτε χάλκινο, εἶτε δακτυλιδόπετρα ἦταν αὐτό. «Ἡράκλειο, λαμπερό», ἐχαρακτήρισε ἓνας ὀνομαστὸς Ἀγγλὸς ἀρχαιολόγος τὸ τρίτομο ἔργο του γιὰ τὶς ἀρχαῖες δακτυλιδόπετρες. Τὸ κείμενό του στὸν πρῶτο τόμο μένει πάντα ἓνα ἀπὸ τὰ πῶς συναρπαστικὰ τῆς παγκόσμιας ἀρχαιολογίας, ἓνας ἄθλος συνθετικῆς περιγραφῆς.

Ἦξερε νὰ συλλαβαίνει μὲ τὴν πρώτη ματιᾷ, νὰ κατατάσσει ἱστορικὰ καὶ νὰ περιγράφει μὲ μιὰ καίρια φράση ὅλη τὴ μορφὴ καὶ τὸ νόημα ἑνὸς ἔργου, χωρὶς μακρηγορία, ὠραιολογία ἢ αὐταρέσκεια. Μοναδικὸς γνώστης τῶν Μουσείων ἄφηνε τὴ φαντασία του νὰ κινῆται πρὸς τοὺς πῶς ἀπίστευτους συνδυασμούς. Δικό του εὕρημα εἶναι ἡ ἀνασύστασις τῆς μεγαλόπνοης Ἀθηνᾶς Λημνίας τοῦ Φειδίου ἀπὸ ἓνα ἀκέφαλο κορμὶ στὴ Δρέσδη καὶ ἓνα κεφάλι στὴ Μολόνια.

Ὅσο καὶ ἂν ἔχει ἐξοικειωθῇ κανεὶς μὲ τὴ χρῆσι τοῦ ἄλλου μνημειακοῦ ἔργου του γιὰ τὰ ἀρχαῖα ἀγγεῖα, μιὰ μεγαλόσχημη ἔκδοσις ποὺ ἐγίνε μὲ τὴ συνεργασία τοῦ ζωγράφου Ράϊχολντ, ὅσο καὶ καθημερινὸ βοήθημα νὰ ἔχει γίνε γιὰ πολλοὺς αὐτὸς ὁ «Φουρτβαϊνγκλερ - Ράϊχολντ» δὲν μποροῦν παρὰ νὰ συνοδεύουν μὲ θαυμαστικὰ τὸ ἐγχείρημα τοῦτο τὸ τόσο πολύτιμο, ὅπου τὰ πιστὰ σχέδια τῶν καλύτερων ἐλληνικῶν ἀγγείων συνοδεύονται ἀπὸ ἓνα σοφά, ποιητικὰ γραμμένο ἀκατάλυτο κείμενο.

Περισσότερες συζητήσεις ἀλλὰ καὶ θάμπωμα προκαλεῖ καὶ τώρα ἀκόμη τὸ ἄλλο σύγγραμμά του, «Μαῖστερβέρκε», ὅπου προσπάθησε ὄχι χωρὶς κάποια γενίκευσι, ἀλλὰ πάντα μὲ φτερωμένη γνῶσι νὰ ταυτίσει σωζόμενα ἀντίγραφα κλασσικῶν γλυπτῶν μὲ ἔργα ὀνομαστῶν καλλιτεχνῶν ποὺ ἀναφέρονται στὰ κείμενα. Πολλὰ ἐγράφηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ γιὰ τὸ ἔργο του, ὅπως γίνεταί κάθε φορὰ στὶς χώρες ποὺ ἔχουν ἀδιάκοπη πνευματικὴ παράδοσι. Τὸ 1953, στὰ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴν ἡμέρα τῆς γέννησής του, ἐτίμησε τὴ μνήμη του τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Φράϊμπουργκ, ὅπου γεννήθηκε καὶ ἐμαθῆτεψε, γυιὸς ἑνὸς ἐλληνομαθημένου γυμνασιάρχου.

Ἡ πολιτεία ὅπου, ὕστερ' ἀπὸ πανεπιστημιακὰς σπουδὰς στὴ Γερμανία καὶ ὑποτροφίες μακρόχρονων ταξιδιῶν στὴν Ἰταλία, στὴν Ἑλλάδα, ιδίως στὴν

‘Ολυμπία καὶ ὕστερ’ ἀπὸ πλούσια δράση στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου, καταστάλαξε τελειωτικὰ σὰν καθηγητὴς στάθηκε τὸ κέντρο τῶν ἐπιστημῶν καὶ τεχνῶν, τὸ Μόναχο. Ἐμελλε νὰ λαμπρύνει τὴν ἔδρα τῆς ἱστορίας τῆς ἐλληνικῆς τέχνης καὶ νὰ ἀφήσει ἐκεῖ μιὰ παράδοση ζωντανὴ ἕως σήμερα.

Λεπτομέρειες γιὰ τὴν οἰκογενειακὴ του ζωὴ ἔδωσε σὺς πολύκροτες *Ἀναμνήσεις* τοῦ ὁ ἄξιος μαθητὴς τοῦ Λουδοβίκου Κούρτσιους, ποὺ πέθανε πρόπερσι στὴ Ρώμη. Φοιτητὴς στὸ Μόναχο ὁ Κούρτσιους στάθηκε καὶ δάσκαλος τοῦ ἀρχιμουσικοῦ, γιὰτὶ ἐνῶρις ὁ πατέρας, διακρίνοντας τὴν ἀσυνήθιστη προίκιση καὶ υπερήφανος γιὰ τὸν Βίλελμ τὸν τράβηξε ἀπὸ τὸ γυμνάσιο ὥστε νὰ δοθῇ ὁλόκληρος στὴ μουσικὴ. Γιὰ νὰ μὴν ἀμελήσει καὶ τὴν ἀνθρωπιστικὴ παιδεία τοῦ τὸν παρέδωσε στὸν καλύτερο, τὸν περισσότερο μορφωμένο μαθητὴ του.

Πολλὰ συγκινητικὰ γιὰ τὸ ἀντρόγυνο καὶ γιὰ τὰ παιδιά, γιὰ τοὺς φίλους, γιὰ τὶς μουσικὲς βραδυνές, γιὰ τόσα ὥραϊα καὶ ὑψηλὰ ποὺ ἐζοῦσαν οἱ εὐτυχισμένοι ἐκεῖνοι ἄνθρωποι γύρω στὰ 1900 περιέχονται σὺς *Ἀναμνήσεις* αὐτές, γραμμένες ἀπὸ ἓναν κορυφαῖον ἀρχαιολόγο καὶ γεννημένον καλλιτέχνη, ἓναν παλλόμενον ἄνθρωπο. Στὰ Ἡλύσια Πεδία ὅπου θὰ συναντήθηκαν ὁ πατέρας, ὁ γιὸς καὶ ὁ παιδαγωγὸς θὰ συναναστρέφονται καὶ θὰ συζητοῦν μὲ τοὺς ἀρχαίους «Μάκαρες», μὲ τοὺς ἥρωες τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης.



Τὸ ἐπιτύμβιο μνημεῖο τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ ἀρχαιολόγου Adolf Furtwängler, πατέρα τοῦ ἀρχιμουσικοῦ, στὸ Α΄ νεκροταφεῖο τῶν Ἀθηνῶν. Τὸ γλυπτὸ εἶναι χάλκινο ἀντίγραφο τῆς σφίγγας τῆς Αἰγίνας.

Ἐπαναπατρισμός ἀριστουργημάτων

Ἀποδίδονται ἀπὸ τοὺς Ρώσους
στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου

Μιὰ σημαντικὴ μεταπολεμικὴ χειρνομία ποὺ κυκλοφοροῦσε σὰν ἀδέσποτη φήμη ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαιολογικοὺς κύκλους ἐβεβαιώθηκε τὶς τελευταῖες ἡμέρες. Εἶναι γεγονὸς ὅτι ἡ ρωσικὴ κυβέρνησις ἀπέδωσε στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου, σὰν πρώτη δόση, τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ γλυπτὰ ποὺ τὰ εἶχε κατάχει καὶ μεταφέρει σὲ δικές της περιοχές, χωρὶς ὅμως νὰ τὰ ἐκθέσει ποτὲ σὲ δημόσια θέα.

Ἀξιολάτρευτα ἀγάλματα καὶ ἀνάγλυφα, κρυμμένα σὲ μυστικὲς ἀποθήκες, θὰ δεχτοῦν πάλι τὸν θαυμασμὸ καὶ θὰ κυριέψουν ὅσους ἀποφασίσουν νὰ τὰ ἐπισκεφθοῦν στὸ «Παλαιὸ Μουσεῖο», κοντὰ στὸ γειτονικὸ ποτάμι, τὸν Σπρέ. (Ἐγκαϊνία του τὸ 1830.)

Θὰ ἔχουν νὰ σταθοῦν πρῶτα - πρῶτα στὴν πρόσοψη ἑνὸς ἀπὸ τὰ εὐγενικώτερα καὶ ποῖο μεγαλόπνοα κτίρια τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κλασικισμοῦ. Δὲν εἶναι τυχαῖος ὁ δημιουργὸς του, τὸν συνδέει μάλιστα μὲ τὴν νεώτερη Ἑλλάδα μιὰ ἀπίστευτη σήμερα σύλληψή του, ποὺ εὐτυχῶς ποτὲ δὲν πραγματοποιήθηκε.

Τὸ βασιλικὸ παλάτι τοῦ Ὁθωνα πάνω στὴν Ἀκρόπολη, ὅπως τὸ ὀραματίστηκε ὁ Κάρλ Φρίντριχ Σίνκελ, ἐσώθηκε σὰν ἰδέα σὲ ἀρκετὰ σχέδιά του, τόσα ποὺ δίνουν καθαρὴν ἐντύπωση γιὰ μιὰ φαντασίωση συνταραχτικὴ (εἰκ. 25). Ἡ ὑποταγὴ τῶν ναῶν τοῦ ἱεροῦ Βράχου σ' ἓνα σύνολο, ἡ σύνδεσὴ τῶν μ' ἓνα κυκλικὸ κτίσμα, μὲ στοές, μὲ πρόπυλα, ἡ ἀπίστευτὴ ἐκείνη αἴθουσα ὑποδοχῆς, ἡ κυκλωμένη μὲ κίονες, μὲ παραστάσεις, ἡ γεμάτη ἀπὸ γλυπτὰ ποὺ συμβολίζουν τὸν ἀρχαῖο κόσμον, γεμίζει τὸν μελετητὴ εὐφροσύνη, ἀλλὰ καὶ μὲ δέος.

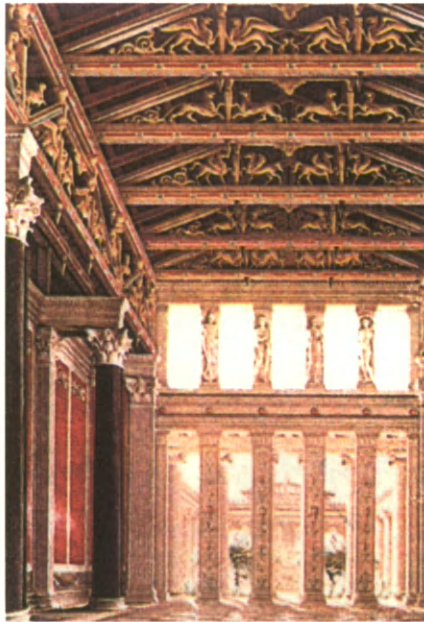
Ἦταν μοιραῖο αὐτὸς ποὺ ζήτησε νὰ πετύχει ἓνα τέτοιο πλέξιμον τῆς φειδιακῆς κληρονομίᾳς μὲ τὴ σύγχρονη ζωὴ, ποὺ φαντάστηκε σὰν δυνατὴ τὴν λάμψη τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας μὲ ὅλη τὴν ἀστραφτερὴ μαγεία τοῦ ἀρχαίου μεγαλείου, μοιραῖο ἦταν ὁ ἴδιος ὁ ὀραματιστὴς νὰ πέσει κάτω ἀπὸ τὸ δικό του τὸ φτέρωμα. Ἐμελλε ἀληθινὰ ὁ κορυφαῖος αὐτὸς ἀνάμεσα στοὺς ἀρχιτέκτονες τοῦ ρομαντικοῦ κλασικισμοῦ, ὁ Σίνκελ, νὰ τελειώσει τὴ ζωὴ μὲ σκοτεινιασμένο τὸ νοῦ του, ὅπως πρὶν ἀπ' αὐτὸν ἓνας ποιητὴς μὲ συγγενικὴ ψυχὴ, ὁ πρόδρομος τοῦ ἑλληνικοῦ ὀνείρου, ὁ Χέλντερλιν.

Ἐξετάζοντας τὰ αἷτια τῆς πρόωρης κατάπτωσης του (ἦταν 60 χρόνων ὁ Σίνκελ ὅταν πέθανε, τὸ 1841) παρατηρεῖ ὁ βιογράφος του: «Γεγονὸς εἶναι ὅτι χρόνια ὁλόκληρα δὲν ἔπαιρνε ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν Αὐλὴ καμμὶαν ἀπάντηση στὰ σχέδια ποὺ εἶχε στείλει γιὰ τὴν οἰκοδομὴ ἑνὸς παλατιοῦ τοῦ βασιλιᾶ πάνω στὴν Ἀκρόπολη».

Ὅμοια μὲ τὴν κιονοστοιχία τοῦ «Παλαιοῦ Μουσείου» τοῦ Σπρέ, αὐτοῦ ποὺ θὰ δεχτῇ τὰ ἀρχαῖα, παρουσιάζεται στὸ σχέδιο διαμόρφωσης τῆς μεσημβρινῆς πλευρᾶς τῆς Ἀκρόπολης μιὰ ἀπέραντη στοά, ποὺ ξεκινώντας ἀπὸ τὸ Βραυρώνειο, πίσω ἀπὸ τὰ Προπύλαια, τραβάει ἀνεμπόδιστη, ὀρμητικὴ ἕως τὴν νοτιοανατολικὴν ἄκρη τοῦ βράχου, 90 μέτρα ἔπρεπε νὰ κατέχει ἡ πολυστυλὴ πρόσοψη τῆς στοᾶς αὐτῆς.

Δὲν εἶναι ὅμως μόνο τὸ *Altes Museum* ὅπου ἐκφράστηκε ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Σίνκελ. Αὐτὸς ἔδωσε τὴ σφραγίδα του καὶ σὲ ἄλλα κτίρια ποὺ ἔκαναν τὴν γειτονικὴ λεωφόρο «Ὑπὸ τὰς φυλλύρας», τὴν κύρια ὁδὸ τοῦ πνεύματος, ἓνα αἰθέριο πέρασμα, μέσα στὸ ἀτέλειωτο καὶ σταχτὶ Βερολίνο.

Μὲ πόσην αἴσθηση ἤξερε νὰ μεταφέρει ὁ Σίνκελ τὴν ἑλληνικὴν ἰδέα σὲ μικρὰ κτίρια τὸ μαρτυροῦσε τὸ ποίημα ἐκεῖνο τῆς λεωφόρου τῶν φυλλυρῶν, τὸ ἀπλό, σὰν ἀρχαῖο ἐπίγραμμα, ἡ «Μικρὴ Φρουρά». Ἡ, μακρύτερα, τό



Ἡ αἴθουσα ὑποδοχῆς τοῦ ἀνακτόρου τοῦ Ὁθωνος ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως
(ὅπως τὴν ἐφάντασθη ὁ Σίνκελ).

«Σλὸς Τέγκελ», ἡ ἔπαυλη τοῦ Χοῦμπολντ στοὶ προάστειο Τέγκελ. Τὸ πάρκο ἔδινε τὸ ἐλεγειακὸ τρυφερὸ πένθος μιᾶς μπαλάντας τοῦ ρομαντισμοῦ, τὸ κτίριο τὴν εὐλογία ἐνὸς ὕμνου ἑλληνικοῦ. Ἐφερνε ἀκόμη καὶ μὲ τὰ ἀγάλματα τοῦ εὐγενισμένου ἐσωτερικοῦ τὸν ἐπισκέπτη κοντὰ στὴν ἀρχαία ὁμορφιά, ἔχοντας ὡς μόνον παράλληλο σὲ ἀνυψωτικὴ φυγὴ τοῦ πνεύματος τὸ σπίτι τοῦ Γκαϊτε στὴ Βαϊμάρη.

Ἀντίστοιχο μὲ τὸ «Παλαιὸ Μουσεῖο» ὡς πρὸς τὴν ὀρμὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς σύλληψης εἶναι ἓνα ἄλλο μνημειακὸ κτίσμα τοῦ Σίνκελ. Ὁρθωμένο στοὶ βάθος μιᾶς ἐπιβλητικῆς πλατείας τὸ μεγάλο Θέατρο τοῦ Βερολίνου (1821), μὲ τὸ πρόθυλο πάνω στὴν ψηλὴ ἀνάβαση, προετοιμάζε τὸν ἐπισκέπτη γιὰ τὴ μύηση ἀπὸ σκηνικὲς παραστάσεις ποὺ πρόσφεραν στὴν προχιτλερικὴν ἐποχὴ κατάπληξη γιὰ τὴν τελειότητα τῆς σκηνοθεσίας καὶ τῆς ὑπόκρισης.

Ἀντὶ νὰ σταθῇ στὰ τόσα ἄλλα λαμπρὰ παλάτια καὶ σὺς ἐκκλησίες τοῦ Σίνκελ στοὶ Βερολῖνο, στοὶ Πότσδαμ, στὴ Ρωσία, στὴν Πολωνία καὶ ἄλλοῦ προσέχει περισσότερο, ὅποιος ἐνδιαφέρεται νὰ μελετήσῃ τὸν βαθμὸ τῆς προσήλωσής του στοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες, μερικὲς ἀναπαραστάσεις του φημισμένων μνημείων: Τὰ φανταστικὰ σχέδια τοῦ ναοῦ τῆς Ἀρτέμιδος στὴν Ἐφεσο, ὅπως τὸν ἔβλεπε αὐτὸς στοὶ καλλιτεχνικὸ τοῦ ὄνειρο, περίστυλον, καὶ στημένο πάνω σ' ἓνα χτιστὸ ψηλὸ ἀνάλημμα. Ἡ τὸ ἀπίθανο ἐκεῖνο ὄνειρο, τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ. Στὸ βάθος του καὶ πλαισιωμένο ἀπὸ μιὰ διπλὴν ἀπανωτὴ κιονοστοιχία στέκεται ὄρθιο τὸ ἄγαλμα τῆς Ἐφεσίας στημένο σ' ἓνα ὀλοστολίστο βάθρο, ἐνῶ πάνω του ἀντὶ γιὰ στέγη ἓνα λουλουδισμένο ἱερὸ ὕφασμα σκέπει τὸ σηκό.



Τὸ «Παλαιὸν Μουσεῖον» τοῦ Βερολίνου, ἔργον τοῦ Κάρλ Φρίντριχ Σίνκελ (1830).

Θὰ στεγάσῃ τὰ ἑλληνικὰ γλυπτὰ, ποὺ ἀπέδωσαν τελευταίως οἱ Ρῶσοι.

Ἐτόλμησε ἀκόμη, μόνος αὐτὸς ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς τοῦ κλασικισμοῦ, νὰ ἀναπαραστήσῃ στὴ σειρὰ μερικῶν ἀρχαίων θεμάτων γιὰ ἓνα «διόγραμμα», ὅπως ἔλεγαν τότε, τὸν Ὀλύμπιο Δία. Τὸ φειδιακὸ ἄγαλμα καθισμένο μέσα στὸ ναὸ τῆς Ἀλτεως, χωρὶς ἀρχαιολογικὴ ἀκρίβεια, ἀλλὰ μὲ πολὺτροπο καὶ κάπως βαρύγδουπο μεγαλεῖο.

Ἀπὸ τὰ τόσα ἄλλα σχέδια καὶ τοὺς πίνακές του ἡ φημισμένη ἐλαιογραφία «Ματιά στὴν ἀκμὴ τῆς Ἑλλάδας» (1825) εἶναι ἡ ζωγραφικὴ ἔκφραση μιᾶς διανοητικῆς μεταφορᾶς σ' ἓνα μέγαν κόσμο, τόσο γνήσια καὶ ὀνειρευτὴ, ὥστε μόνον στὸ ἔργο τοῦ Κλώντ Λορέν συναντοῦμε ἐμπνεύσεις τόσο κρυστάλλινες.

«Εἶναι φανερό – τονίζει ὁ ἴδιος βιογράφος τοῦ Σίνκελ, ὁ Κὰρλ φὸν Λόκ, ἀπ' ἀφορμὴ τῆς ἐλαιογραφίας αὐτῆς –, ὅτι μὲ καμμιὰν ἄλλῃ ἀπὸ τὶς χῶρες τῆς τέχνης δὲν εἶχε τόσο βαθειὰ σχέση ὅσο μὲ τὴν Ἑλλάδα. Ἄν καὶ ποτὲ δὲν τὴν εἶδε μὲ τὰ ἴδια του τὰ μάτια, κατάφερε νὰ ἀντικρύσῃ τὴ μακρυνὴ καὶ ἐρειπασμένη χώρα μὲ τὴ δημιουργικὴ δύναμὴ τῆς ψυχῆς. Καμμιὰ ὀρισμένη πολιτεία ἢ τοπίο δὲν παρασταίνεται, ἀλλὰ ἡ Ἑλλάδα σὰν ψυχικὸς χῶρος ὅπως τὸν φανταζόταν ἡ νοσταλγία γιὰ τελειότητα».

Μακρηγορήσαμε μιλώντας γιὰ τὸν Σίνκελ, ἐνῶ ὁ ἀρχικὸς σκοπὸς τοῦ ἄρθρου τούτου ἦταν ἡ περιγραφὴ τῶν κυριωτέρων ἀπὸ τὰ γλυπτὰ ποὺ ἀπέδωσαν οἱ Ρῶσοι, πρὸ πάντων τοῦ γιγαντιαίου ἐκείνου βωμοῦ τῶν Περγάμων, ποὺ περιλαβαίνεται σ' αὐτά.

Ὅμως δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι λιγώτερο συναρπαστικὴ γιὰ τοὺς Ἕλληνες ἀπ' ὅ,τι γιὰ τοὺς ξένους ἡ φάση τῆς τέχνης τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 19ου αἰῶνα, ἰδιαίτερα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἡ ποτισμένη ἀπὸ τὴν ἀστείρευτὴν ἀρχαία χρυσόπηγὴ. Συνηθίζουμε νὰ θεωροῦμε παγερὰ τὰ κλασικιστικὰ ἔργα, ταυτίζοντας τὰ γνήσια καὶ πηγὰ μὲ μερικὰ ἄψυχα καὶ ἐκλεκτικὰ τοῦ τέλους τοῦ αἰῶνα, ποὺ τοὺς λείπει τὸ πνευματικὸ καὶ ψυχικὸ περιεχόμενο, τὸ ὑπόστρωμα τῆς ἑλληνικῆς παιδείας, τὸ ρομαντικὸ πάθος.

Εἶναι ἀδικία ὅτι ὁ Σίνκελ, προικισμένος μὲ ὅλα αὐτὰ καὶ μὲ τὴ φλέβα τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη μένει ἄγνωστος ἐδῶ. Περισσότερο μεγαλοφάνταστος καὶ βαθύγνωμος ἀπὸ τὸν νηφαλιώτερο Κλέντσε, κατῳρώθησε, στηριζόμενος στὰ διδάγματα τοῦ γαλλικοῦ καὶ τοῦ ἀγγλικοῦ κλασικισμοῦ, στὴ μελέτῃ τῶν ἐρειπίων τῆς Ρώμης, πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως στὸν ἑλληνικὸ κόσμο, αὐτὸν ποὺ τὸν ἐθέρμαινε ὅσο λίγους, νὰ ἀφήσῃ ἔργο ἀπίστευτῆς ἔκτασης καὶ ὕψους διανοητικοῦ. Ξεπέρασε τὸν σκόπελο τοῦ ἐκλεκτισμοῦ χάρῃ τὴν παλλόμενη καρδιὰ καὶ στὸ φωτεινὸ του πνεῦμα. Ἀνοιχτὸς σὲ ὅλα τὰ πεδία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἄφησε, ὅχι μόνον ζωγραφικοὺς ἀλλὰ καὶ ἀρκετοὺς σκηνογραφικοὺς πίνακες. Ἡ εἰκόνα του γιὰ τὸν «Μαγεμένον Αὐλό» τοῦ Μότσαρτ, μὲ τὴ βασίλισσα τῆς Νύχτας ὀρθωμένη ἀνάμεσα στὸν καταρράχτη τῶν ἀστρῶν καὶ πάνω σὲ κύματα ἀπὸ σύννεφα μένει μιὰ ὑποδειγματικὴ, κρυστάλλινη σύνθεση. Δὲν λείπει βέβαια ἀπὸ τὸ ἔργο του, ὅπως ἀπ' ὅλη τὴν ἐποχὴ του, ὁ ἱστορι-

σμός, ή συνειδητή χρήση θεμάτων από την κλασσική τέχνη. Τὸν ξεπέρασε χάρη σὴν ἔμπνευσή του, τὰ κτίριά του ὑψώνονται ὄχι σὰν στεῖρες ἐπαναλήψεις, ἀλλὰ σὰν ὕμνοι ἀναστάσιμοι.

Ἡ ἐσωτερικὴ φωτιά του δὲν τὸν ἄφησε νὰ προβλέψει ὅτι τὰ σχέδιά του γιὰ τὸ παλάτι τοῦ Ὁθωνα πάνω σὴν Ἀκρόπολη ἦταν μοιραία καταδικασμένα νὰ μείνουν ἀνεκτέλεστα. Πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ ἀνεχθοῦν μιὰ ἐποχὴ ἱστορισμοῦ, οἱ Εὐρωπαῖοι καὶ οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀθήνας, ποὺ ἄρχισαν τότε γιὰ πρώτη φορὰ νὰ ἐρευνοῦν ἀρχαιολογικὰ τὴν Ἀκρόπολη, πῶς θὰ παραδέχονταν νὰ τὴν ξαναχτίσει καὶ ἀναστηλώσει ὁ Σίνκελ, ὅπως τρεῖς αἰῶνες πρὶν ἀπ' αὐτὸν εἶχε κάνει στὸ Καπιτώλιο ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος;

Στάθηκε ἀληθινὰ τοῦτο ἡ αἰτία τῆς τελικῆς συμφορᾶς του; Εἶναι ἀμφίβολο. Θὰ ἦταν πάντως παράξενο νὰ μὴ λυγίσει τελικὰ ἓνας καλλιτέχνης ὄνειρο-παρμένος καὶ αἰσθαντικός, παρ' ὅλο τὸ μεγαλεῖο του, κάτω ἀπὸ τὴν ἀστραπὴ ἐνὸς ἰδανικοῦ τόσο ὑπέρκαλου.

Μένει νὰ μιλήσουμε στὸ ἄλλο σημεῖωμα γιὰ τὰ γλυπτὰ ποὺ θὰ στεγαστοῦν στὸ Altes Museum, αὐτὸ ποὺ τὸ ἔστησε ὁ Σίνκελ γιὰ νὰ δεχθῇ τοὺς ἑλληνικοὺς θεοὺς.

Στὸ μουσεῖο τοῦ Βερολίνου

29 XI 1958

Τὰ ἑλληνικὰ ἔργα ποὺ ξαναγύρισαν

Συμπληρώνοντας ὅσα ἐκθέσαμε στὸ προηγούμενο σημείωμα γιὰ τὰ κλασσικιστικὰ κτίρια τοῦ Βερολίνου καὶ γιὰ τὴ «Λεωφόρο τῶν Φιλλυρῶν» θὰ προσθέσουμε τοῦτο: ὅτι μόνο ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς ἑλληνικῆς ιδέας πῆρε ἡ πολιτεία αὐτὴ τὴ βαρειά, ποὺ καὶ ποὺ ἐφιαλτικὴν ὄψη τῆς. Ἔως οὗτου γύρω στὰ 1930 μιὰ ἀληθινὰ σύγχρονη αἴσθησις ἐπινόησε εὐχάριστα, ἀερισμένα καὶ λευκὰ κτίρια, κυβερνοῦσε σὲ πολλὰ σημεῖα ἡ τεφρὴ κατάθλιψη. Τὸ νεο-μπαρόκ τοῦ β' μισοῦ τοῦ 19ου αἰῶνα, τὰ βαρειά κτίρια, τὰ παραφορτωμένα μὲ ἀντιτεκτονικὰ γύψινα στολίδια, ἄχαρο γνῶρισμα ὅλων τῶν πολιτειῶν τῆς Εὐρώπης, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, πῆρε ἐκεῖ μιὰν ἀβάσταχτη μορφή. Ἡ «Λεωφόρος τῆς Νίκης» (1870) μὲ ὅλα τῆς τὰ ἀγάλματα τὰ προκλητικά, ἀγέρωχα καὶ – τὸ χειρότερο – ἄτεχνα ἦταν ἓνα παράδειγμα γιὰ τὸ ψυχικὸ κενὸ ποὺ διαδέχτηκε τὴ φυγὴ ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν ιδέα.

Ἐνα ἀπὸ τὰ καλὰ καὶ σπουδαῖα ὅσα μολοντοῦτο διαμορφώθηκαν στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνος μας ἦταν τὸ «νηοὶ τῶν Μουσείων», τὸ ζωσμένο γύρω ἀπὸ τὸν Σπρέ. Ἔργα τέχνης ὅλων τῶν τόπων καὶ τῶν ἐποχῶν, ἀπὸ τὴν Εὐρώπη, ἀπὸ τὴν Ἀσία, ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, γλυπτὰ, πίνακες ζωγραφιστοί, ἐλεφάντινα, ξυλόγλυπτα ἦταν συγκεντρωμένα στὰ πλούσια αὐτὰ τεμένη τῶν Μουσῶν.

Τὸ 1929 ἐγκαινιάστηκε πανηγυρικὰ τὸ ἄλλο μεγάλο Μουσεῖο ποὺ ἐστόλιζε τὸ νηοί, τὸ «Μουσεῖο τῆς Περγάμου» –, ἓνα κατόρθωμα κτιριακῆς καὶ μουσειακῆς τεχνικῆς. Ἐστέγαζε, ἂν ἐπιτρέπεται ἡ λέξις, ἀφοῦ ἡ σκεπὴ ἦταν ἀπὸ γυαλί, ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸν καταπληκτικὸν ἐκείνιν βωμὸ τῆς Περγάμου, καθὼς καὶ τὰ γλυπτὰ τῆς μικρότερης «ζωφόρου τοῦ Τηλέφου». Σὲ ἄλλες αἰθουσες τοῦ Μουσείου ἦταν στημένα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη ἀπὸ σημαντικὰ κτίρια ἀρχαίων πόλεων τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, θύραι κτιρίων, ὁλόκληρες προσόψεις, κίονες κάθε ρυθμοῦ. Μέσα στοὺς χώρους αὐτοὺς ὁ θεατὴς, ἀντὶ νὰ θερμαίνεται ἀπὸ τὴν εὐφροσύνη ποὺ χαρίζει κάθε ἀρχαῖο καλλιτέχνημα, πιεζόταν ἀπὸ ἓνα ἀκαθόριστο συναίσθημα τῆς μεταφορᾶς τόσοσ πληθους γλυπτῶν καὶ ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν ἀπὸ τὶς μακρυνὲς φωτολουσμένες πατρίδες των, ἀγανακτοῦσε γιὰ τὸ ξερίζωμά τους. Ρωτιόταν κάθε τόσο ἂν ἔπρεπε νὰ συγχωρηθοῦν οἱ ἐμπνευστὲς ὅλης τῆς ἐπιχείρησις αὐτῆς ποὺ ὥστόσο συνέχιζε ἀπλῶς μιὰ παλαιὰ παράδοσι.

Όπως ο Στράτφορντ Κάννινγκ και ο Τοάρλς Νιούτον μετέφεραν τὰ γλυπτὰ τοῦ Μαυσωλείου τῆς Ἀλικαρνασσοῦ στοὺς Βρετανικοὺς Μουσείους ἀπὸ τὸ 1850 καὶ ἔπειτα καὶ ἦταν τοῦτο δικαιολογημένο ἕως ἑνὸς σημείου ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ὅμοιες σκέψεις κυριάρχησαν καὶ ἔπειτα. Ὡστόσο τὸ ἐγγεῖρημα τοῦ Βίγκαντ, τοῦ Κοντοτιέρη αὐτοῦ τῆς ἀρχαιολογίας, ὅπως τὸν ἔλεγαν οἱ συμπατριῶτες του, γιὰτὶ μετέφερε τόσα μέλη ἀπὸ κτίρια τῶν ἐλληνικῶν πόλεων τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, συνάντησε τὴν ἀντίθεση τῶν καλύτερων ἀρχαιολόγων τοῦ τόπου του. Τὴν πρὸ ἔμπρακτῃ ἀποδοκιμασίᾳ τοῦ ἀργοπορημένου αὐτοῦ Ἔλγιν, τοῦ δυναμικοῦ ὡστόσο καὶ σπουδαίου ὁργανωτῆ ἀνασκαφῶν, γιὰ τοῦτες καὶ γιὰ ἄλλες παρόμοιες ἐπιχειρήσεις του ἀπετέλεσε τὸ ὅτι οἱ διάδοχοί του συνέχισαν τὶς ἔρευνες πάνω σὲ ἄλλες, ἐπιστημονικώτερες καὶ πρὸ ἁδολες βάσεις, ὁδηγημένοι ἀπὸ τὴν πίστη ὅτι εἶναι τόσο μεγάλη τιμὴ γιὰ ἕνα Κράτος



Ἡ ἄττικὴ θεὰ τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, πρῶμο ἀρχαῖκὸ ἔργο τῶν ἀρχῶν τοῦ 6ου αἰ. π.Χ.

ή επιχορήγηση καὶ ὀργάνωση τῆς ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ κοινολόγησή της, ὥστε κάθε ἄλλη λεία ἔξω ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴν ἄμιλλα εἶναι μάταιη, ἐπιλήψιμη καὶ περιττή.

Θὰ χρειαζόταν ἰδιαίτερο ἀναλυτικὸ σημεῖωμα ἡ περιγραφή τῶν γιγαντικῶν γλυπτῶν τοῦ βωμοῦ τῆς Περγάμου. Ἀνεβαίνοντας τὰ σκαλιὰ τοῦ βωμοῦ εἶχε κανεὶς μπροστά του, τὶς σχεδὸν ὁλόγλυφες, ταραγμένες αὐτὲς μορφὲς καί, συγκρατώντας τὸν κλονισμό ποὺ μετάδιναν,μποροῦσε νὰ μελετήσῃ τοὺς νικημένους Γίγαντες μὲ τὰ φιδίσια σκέλη, καθὼς καὶ τοὺς ἀμείλικτους Ὀλύμπιους διώκτες των, τὸν Δία, τοὺς ἄλλους θεοὺς, τὴν Ἀθηνᾶ. Δίπλα τῆς ὕψωνε πάνω ἀπὸ τὸ ἔδαφος τὸ μισὸ σῶμα τῆς ἡ πονεμένη Γῆ, μάταια ἰκετεύοντας ἔλεος γιὰ τὰ γιγαντικὰ παιδιὰ τῆς.

Σταματοῦσε κανεὶς καὶ στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ ἐμπρὸς στὴ Λητώ, στὴν Ἄρτεμη, στὴν Ἑκάτη· στὸν Ἥλιο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς καθὼς ἀπέναντι στὴ Νύχτα ἐκείνη, τὴν τρομερὴ ποὺ ὀρθώνονταν στὴ βόρεια πλευρὰ, μιὰ γυναῖκα εὖσωμη, κάπως ἀναμαλλiάρα. Τὸ πρόσωπό της τὸ ὠραῖο καὶ παγερὸ μετάδινε μιὰν ἀνατριχίλα ἀπόκοσμη.

Ἀνάμεσα στὴν ἀνήλεη τούτῃ Γιγαντομαχίᾳ, στὰ σῶματα ποὺ συμπλέκονταν, στὰ ρωμαλέα, ἀλλὰ οἰκτρὰ ριγμένα κορμιὰ τῶν Γιγάντων γλυστράει μαλακὰ ἤρεμη, καβάλα πάνω στὴ μούλα τῆς ἡ Σελήνη. Δείχνει γυμνωμένη τὴν πεντάμορφη πλάτη τῆς, ἐφαρμοσμένο στὸ κορμὶ τὸν χιτῶνα, τὸν τρεμουλιαστὸ ἀπὸ τὴν κρυερὴ πνοὴ τῆς νύχτας.

Οἱ δυνατὰ φωτοσκιασμένες αὐτὲς μορφὲς τοῦ ἐλληνιστικοῦ μπαρόκου εἶναι ἡ ἄρνηση τῶν νόμων τοῦ ἀναγλύφου. Σὰν νὰ τὶς ἔχει ξεσηκώσει ἡ λαύρα κάποιου ἡφαιστείου, μιὰ ἀντάρρα αἰσιατικὴ, ἀπαράδεκτη στὴν ἐδῶ τέχνη, τὴν ἐλλαδική, ἀλλὰ μεγαλοφάνταστη στὸ σχέδιο καὶ στὸ σμίλημα.

Τὴν ποθητὴν ἀνάπαυση ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἑξαλλη τούτῃ κοσμογονικὴ μάχη, τὴν ἔδινε μέσα στοῦ «Παλαιῶ» πιά Μουσεῖο τὸ προσκύνημα πρῶτα - πρῶτα τῶν δύο θεαινῶν τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Τὴν παλαιότερη, τὴν ὄρθια, μὲ τὶς γοητευτικὰ ἀδέξιες κινήσεις τὴν ἀπόκτησε τὸ Μουσεῖο στοὺς πιὸ δύσκολους καιροὺς. Ὅταν, ὕστερ' ἀπὸ τὸν πρῶτο πόλεμο, βρέθηκε τὸ ἄγαλμα στὰ χέρια ἐνὸς Εὐρωπαίου ἀρχαιοπώλη, χρειάστηκε δημόσιος ἔρανος μέσα στὴν οἰκονομικὰ διαλυμένη Γερμανία γιὰ νὰ πληρωθῇ ἓνα ὑπέρογκο ποσὸ σὲ χρυσᾷ μάρκα καὶ νὰ κρατήσουν ἐκεῖ τὴν παλαιότατη τούτῃ ἀττικὴ θεὰ μὲ τὸ ἄγνωστο ὄνομα. Στὰ χρόνια αὐτά, ὅταν ὕστερ' ἀπὸ τόσες καταστροφές, μεσουρανοῦσε ἡ λατρεῖα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, δὲν ἄφησαν νὰ φύγει ἓνα τέτοιο δῶρο ποὺ εἶχαν φυγαδεύσει στὸ βορρᾶ ἀσυνείδητοι δικοὶ μας κἀπηλοι τῶν ἀρχαίων.

Πρέπει νὰ εἶναι κάποια θεὰ τῆς εὐφορίας καὶ τῆς ἀνάστασης, ἀφοῦ κρατεῖ στὸ χέρι τὸ ρόδι καὶ φορεῖ στὸ κεφάλι τὸ ἀνθοστόλιστο ψηλὸ κάλυμμα, τὸν πόλο. Βραχιόλια στὰ χέρια, περιδέραια, ἐνώτια, ὁμορφα σαντάλια, ἡ κόμη βάθος γιὰ τὸ πρόσωπο καὶ ριγμένη πάνω στὴν πλάτη, ὅλα τοῦτα, ὅπως καὶ ἡ

πλούσια φορεσιά, με τις κάθετες πτυχές, δείχνουν πόσο επάσχιζε ο δημιουργός της για να την παρουσιάσει στολισμένη και θεϊκή. Η ένωση του κυβικού χτισίματος της μορφής, που κρατάει από τον 7ον αιώνα, μαζί με την προσπάθεια πλαστικού στρογγυλέματος των επιφανειών τοποθετούν το έργο του, με την πηγαία θρησκευτικότητα, στη φάση που αναδέχεται τους μεγάλους Κούρους του Σουνίου, δηλαδή γύρω στα 580-570 π.Χ.

Έκατο χρόνια νεώτερο είναι το άγαλμα μιας νεανικής θεάς, έργο της ώριμης αρχαϊκής εποχής. Κάθεται σ' έναν ασυνήθιστα πλούσιο θρόνο και πατάει σ' ένα υποπόδιο. Δισταχτικά μιλούσαν οι αρχαιολόγοι για το εργαστήριο απ' όπου βγήκε, μερικοί επρότειναν τόπους της ηπειρωτικής Ελλάδας, άλλοι έκλιναν προς κάποιον Ιταλιώτη γλύπτη, έως ότου η εξαιρετική Ιταλίδα Πάολα Τζανκάνι Μοντουόρο έρευνήσει επίμονα και βρήκε.

Το θαυμαστό του γλυπτό για το οποίο δεν υπήρχε καμία πληροφορία, βρέθηκε – είναι πια βεβαιωμένο – στον Τάραντα της Κάτω Ιταλίας μέσα στην πόλη και κοντά στην όδο Λεωνίδα (πώς να μη δώσουν το όνομα του αρχαίου βασιλιά σ' ένα δρόμο οι σημερινοί Ταραντίνοι, υπερήφανοι για την καταγωγή τους από την Σπάρτη, αφού η πολιτεία τους υπήρξε μία αποικία της, ξακουσμένη και πλούσια όσο λίγες και βαθεία θρησκευτική:).

Αποχαιρετισμό από την αρχαϊκή τέχνη, πρόσχαρη κομψότητα, όχι άμοιρη από κάποιον αδιόρατο λεπταίσθητο μανιερισμό, μαρτυρούν η πτυχολογία, το χτένισμα, η στάση της μορφής. Δεν μπορεί να είναι άλλη παρά η Κόρη που λατρευόταν στον Τάραντα σαν κύρια θεά, ή Περσεφόνη, ή δότειρα των οπατών, των ανθών και της ζωής των έμψυχων όντων.

Τό «Παλαιό Μουσείο» του Βερολίνου δεν στάθηκε, όπως η Γλυπτοθήκη του Μονάχου, έργο ενός όνειροπόλου μονάρχη. Διαμορφώθηκε αρχικά από τις συλλογές των διάφορων παλατιών, αλλά ο μεγαλύτερος πλούτος της συγκεντρώθηκε στον 19ον αιώνα από αγορές που δεν τις φειδωλεύονταν ή πρωτεύουσα του Ράιχ. Σημαντική ενίσχυση εδόθηκε γύρω στα 1880 με την απόκτηση της συλλογής Σαμπούροφ, της γνωστής από τη δίτομη, τη λαμπρά εικονογραφημένη έκδοση του Φουρτβάινγκλερ.

Πρεσβευτής της Ρωσίας στην Ελλάδα ο Σαμπούροφ έφρόντιζε γύρω στα 1880 να προμηθεύεται, δολιευόμενος τους νόμους, ό,τι καλό έδινε ή ελληνική, ιδίως ή αττική γή: γλυπτά, άγγεϊα, πήλινα είδωλα. Τα τελευταία, τις όμορφες χρωματιστές τερακότες τις παραχώρησε κατόπι στο Μουσείο της Πετρούπολης, τα άλλα τα άγόρασε τό «Παλαιό Μουσείο» του Βερολίνου. Είναι τα σπουδαιότερα αρχαία της συλλογής, σχεδόν όλα πρωτότυπα, με εξαίρετο σμίλημα, τέχνη και πνεύμα. Αναφέρουμε μόνο την επιτύμβια εκείνη στήλη από την Κάρυστο με τον πωγωνοφόρον άντρα που φέρνει στοχαστικά τα δάχτυλα προς το σαγόνι του, όπως θα έκαναν οι πιδ εύγενικοί της εποχής του. Είναι τόσο ασυνήθιστη στη εποχή τέτοια προσωπική έκφραση, ώστε προχώρησε

κάποιος αρχαιολόγος στην τολμηρήν υπόθεση ὅτι τὸ κεφάλι παρασταίνει κάποιον ὠρισμένον Ἀθηναῖο, εἰδικὰ μάλιστα τὸν Πεισίστρατο.

Τὸ ἄλλο πλῆθος τῶν ἀρχαίων ἔργων, ἰδίως τὰ μεγάλα ἀγάλματα ποὺ ἔδιναν μνημειακότητα στὴ Ροτόντα τοῦ κτιρίου ἀνήκουν σὲ μιὰν ἄλλη κατηγορία. Ἀντίγραφα ἀπὸ ἔνδοξα κλασσικὰ ἔργα εἶχαν στολίσει ναοὺς, στοές, σπίτια τῶν Ρωμαίων, τῶν κυριευμένων ἀπὸ τὴ μαγεία τῆς ἐλληνικῆς μορφῆς. Πολύτιμη εἶναι καὶ ἡ σειρὰ τῶν πορτραίτων, ἃν καὶ ὅλα εἶναι ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα φημισμένων κλασσικῶν ἔργων. Ὁ λεγόμενος Αἰσχύλος, ὁ Περικλῆς, ὁ Ἡρόδοτος, ὁ Σωκράτης, ὁ Πλάτων, ὁ Εὐριπίδης, μὲ πόσο θαυμασμὸ ἀντικρὺζει κανεῖς τοὺς «διογενεῖς» αὐτοὺς ἄντρες τῆς ἀρχαιότητος.

Πολὺν ἴσως καιρὸ θὰ λείπει ἀπὸ τὸ Παλαιὸ Μουσεῖο ὅλη ἐκείνη ἡ πλούσια συλλογὴ ἀγγείων ποὺ τόσο τὸ ἐλάμπρυνε ἄλλοτε. Μὲ τὸ νὰ ἔχουν φυλαχτῇ ἀπὸ τὴν ἀρχὴν στὴ δυτικὴ ζώνη, δὲν ὑπέφεραν ἀπὸ τὴς περιπέτειες τῶν ἄλλων καὶ εἶναι τώρα χωριστὰ ἐκτεθειμένα. Ἐμελλε τὰ ἀθάνατα καλλιτεχνήματα νὰ ὑποστοῦν καὶ τὴ φορὰ τούτῃ ὅλες τὴς συνέπειες τοῦ πολέμου καὶ τῆς πολιτικῆς.

Στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο

Ἐγκαινιάζονται πέντε νέες αἴθουσες

Μία καὶ μόνη αἴθουσα ἐστέγαζε ἕως τὸν πόλεμο ὅλα τὰ ἀρχαῖκὰ γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, Κούρους, ἐπιτύμβιες στήλες, μικρὲς Κόρες, ἀναθηματικά ἀνάγλυφα, κεφάλια γελαστὰ Κούρων καὶ τρυφερῶν παρθένων, θεοὺς καὶ δαίμονες, ἀνθέμια καὶ Σφίγγες.

Τὸ στοίβαγμα αὐτὸ ἦταν βέβαια δικαιολογημένο ἀπὸ τὴν ἔλλειψη χώρου, ὄχι ὅμως καὶ ἡ ὑποχρεωτικὴ συνοίκησή των μὲ ἀρχαῖκὰ κεφάλια ρωμαϊκῶν χρόνων. Μπορεῖ ἡ ἱστορικὴ ἀξία τῶν τελευταίων νὰ εἶναι σημαντικὴ, ὅμως πῶς νὰ ἀνεχθῇ κανεὶς τὰ κακοεργασμένα αὐτὰ μάρμαρα μιᾶς ἐποχῆς ποὺ μόνο τοὺς τύπους εἶχε κρατήσῃ, ὄχι καὶ τὴν πηγαία αἴσθησι τῆς παλαιᾶς μελωδίας, πῶς νὰ τὰ προσέξῃ δίπλα στὰ δροσερά, τὰ ὀλόφωτα καὶ τόσο γνήσια δημιουργήματα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, τῆς χαρισμένης ἀπὸ τοὺς θεοὺς; Οὐτε ἡ «ἀνακάλυψή» τῆς ὕστερ' ἀπὸ τὸν πρῶτο πόλεμο, δηλαδὴ τὸ νὰ ἀφήνεται ὁ θεατὴς στὴν ἀπόλαυσι τῶν ἀρχαϊκῶν ἔργων, ἔξω ἀπὸ κάθε θεωρία, συγκατάβασι καὶ ἱστορισμό, εἶχε φέρῃ ἐδῶ τὸ ἀναγκαῖο ἀποτέλεσμα, τὴν ἀνανέωσι τῆς ἐκθεσῆς τουλάχιστο τῶν πρὸ ξακουσμένων, τῶν πρὸ λαμπρῶν ἔργων.

Γιατὶ συνεπαίρνουν τόσο τὸν σημερινὸν ἄνθρωπο τὰ ἐπιτεύγματα τῆς πρώτης πλαστικῆς εἶναι κάπως τολμηρὸ νὰ τὸ συνοψίσῃ κανεὶς, δύσκολο ὅμως καὶ νὰ παρακάμψῃ ἓνα τόσο φυσικὸ ἐρώτημα.

Θὰ ἐλέγαμε πρῶτα πρῶτα ἡ ἐλευθερία των. Ἐκεῖνοι οἱ Κοῦροι μὲ τὰ τεντωμένα σκέλη καὶ μὲ τὶς σφιχτὲς παλάμες εἶναι ἀπὸ τὰ πρὸ ἐλευθερωμένα ἑλληνικὰ ἔργα. Πῶς κατάφερναν νὰ ζωντανεύουν κάθε φορὰ οἱ γλύπτες τὸ σχῆμα τοῦτο ποὺ τὸ δανείστηκαν ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, νὰ τοῦ δύνουν τὴ μαγεία μιᾶς ἰοόθους νιότης ἔχει ἀναπτυχθῇ καὶ ἄλλοτε ἀπὸ τὴ στήλη τούτη.

Ἀπὸ τὴ φαινομενικὴ δέσμευσι μέσα σ' ἓνα κληρονομημένο σχῆμα πόσες ἀδιόρατες παραλλαγὲς καὶ ἀποκλίσεις, πόση μελέτη τῶν μυστικῶν τοῦ ἀνθρώπου κορμιοῦ καὶ τῆς κίνησός του. Βρῆκαν καὶ τὸν τύπο τοῦ ἀναγλύφου ἐτοιμασμένον ἀπὸ τοὺς ἀνατολικοὺς λαοὺς οἱ Ἕλληνες, ἀλλὰ τὸ ἐφώτισαν μὲ ἀνθρώπινο περιεχόμενο, μὲ ἀφήγησι καὶ μὲ μῦθο, μὲ ἔκφρασι, μὲ δύναμι πλαστικῇ.

Ἄλλο συναρπαστικὸ διακριτικὸ τῶν ἀρχαϊκῶν καλλιτεχνημάτων εἶναι ἡ

διακοσμητική τελειότητα καὶ χάρις των. Μὲ μιὰν ἀσύγκριτη ἐπιμονὴ στὴν ἀκρίβεια καὶ στὴν ἐπεξεργασία τῆς λεπτομέρειας, κληρονομιά ἀπὸ τὴν παλαιότερη γεωμετρικὴ τέχνη, ἐργάζονταν οἱ τεχνῖτες τὸ μάρμαρο ἢ τὸ χαλκό, ἐζωγράφιζαν τὰ ἀγγεῖα τόσο τέλεια, ὥστε ἔχει πολλὰς φορὰς εἰπωθῇ ὅτι καὶ ἓνα μικρὸ ὑπόλοιπο ἀρχαϊκοῦ ἔργου φτάνει γιὰ νὰ μᾶς γοητεύσει, ἐνῶ ἀδυνατοῦμε νὰ ἐκτιμήσουμε δημιουργήματα ἄλλων ἐποχῶν, ἂν δὲν τὰ ἔχουμε ὁλόκληρα.

Ἦταν ἀλήθεια, παλαιῶκοι ἄνθρωποι οἱ τεχνῖτες ἐκεῖνοι, πού, ἀδιάφοροι γιὰ τὸ χρόνο, ἔσκυβαν μὲ τόση ἀφοσίωση πάνω στὸ ὑλικό. Ἐπρεπε νὰ τοῦ δώσουν μορφή, εἶχαν νὰ ἐξάρουν τὴν ἀφήγηση πάνω στὸ οὐδέτερο βάθος, νὰ δώσουν καθαρὰ τὰ περιγράμματα τῶν ἐμπύχων, ὅπως καὶ τοῦ ἄψυχου ὑλικοῦ.

Ὅλα τοῦτα θὰ ἦταν ἀκατόρθωτα ἂν δὲν θερμαίνονταν τότε οἱ δημιουργοὶ ἀπὸ μιὰν ἀληθινὴ πίστιν στοὺς θεοὺς. Ὅταν ὅσοι μοχθοῦσαν στὰ ἐργαστήρια αἰσθάνονταν πραγματικὰ ὅτι τοὺς παραστέκει ἡ θεὰ κάθε σοφίας, ἡ Ἀθηνᾶ, πῶς νὰ μὴν ἐμπνευστοῦν εἰκόνες, πῶς νὰ μὴν προχωρήσουν μὲ σοβαρότητα στὸ δούλεμα παλαιῶν θεμάτων καὶ στὴν ἀνακάλυψη νέων;

Τῇ θρησκευτικότητι αὐτῇ, πού ἀργότερα πῆρε ἀπὸ τοὺς κλασσικοὺς καλλιτέχνες ἓνα πνευματικώτερο βάθος, τὴ μελετοῦμε σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς στὰ ἀρχαῖα ἔργα. Κρατοῦν ὅμως καὶ ἀπὸ τὸν προσολυμπικό, τὸν ἀπόκοσμο πολυδαιμονισμό τοῦ 7ου αἰῶνα οἱ πρῶτοι Κοῦροι γύρω στὰ 600 π.Χ. τὸ βουβδ ἐκεῖνο, τὸ ἄχρονο μεγαλεῖο τους. Εἶναι τὸ πνεῦμα πού ἐπολέμησε ὁ Σόλων γιὰτὶ στηριζόταν στὶς χθόνιες δυνάμεις καὶ πάγωνε μ' ἓναν ἀπροσδιόριστο φόβο τὶς ψυχές. Δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄσχετο μὲ τὸν ἀνθρωπισμὸ τῆς νομοθεσίας τοῦ τὸ χαμόγελο ἐκεῖνο, τὸ χαριτωμένο καὶ ἐκφραστικὸ πού ζωντανεῖ τόσο τὰ κεφάλια ἀπὸ τὸ 580 π.Χ. - κάτω καὶ ὕστερα. Μποροῦμε νὰ θεωροῦμε τὸν δὸν σὰν τὸν αἰῶνα τῆς πλαστικῆς. Τώρα πρώτη φορὰ γενικεύεται ἡ χρῆσις τοῦ μαρμάρου σ' ὅλες τὶς πολιτισμένες ἐλληνικὰς χῶρες: στὴν Ἀττικὴ, τὴν Πελοπόννησο, τὶς Κυκλάδες καὶ τὴν Ἰωνία, στὴ Ρόδο καὶ τὴν Κρήτη, ἀκόμη καὶ στὶς βόρειες περιοχές, στὴ Βοιωτία καὶ τὴ Θεσσαλία, τὴν παραλία τῆς Θράκης καὶ στὴ Θάσο.

Ἐχουν ἓναν ἀληθινὸ παλμό τὰ γλυπτὰ αὐτὰ τοῦ 6ου αἰῶνα, εἴτε εἶναι ἀπὸ παριανὸ εἴτε ἀπὸ ναξιώτικο μάρμαρο εἴτε βγῆκαν ἀπὸ τῆς Πεντέλης τὸ λευκὸ λατομεῖο. Ἐχουν ἀκόμη φῶς καὶ ἐκφραση, μιὰ πηγαία χαρὰ γιὰ τὴ ζωή.

Πολλοὶ θὰ σπεύσουν νὰ τὰ ἰδοῦν. Ὅχι μόνο οἱ περαστικοί, ἀλλὰ κυρίως οἱ φανατικοὶ μελετητὲς τῶν μνημείων, ἀφοῦ παρουσιάζονται τώρα συνταγμένα ἀνάλογα μὲ τὶς ἐποχές, μὲ τὶς σχολές, μὲ τὴν τεχνοτροπία. Οἱ αἵθουσες αὐτὲς τῆς ἀρχαϊκῆς πλαστικῆς εἶναι μοναδικές. Κανένα ἄλλο Μουσεῖο στὸν κόσμον δὲν ἔχει νὰ παρουσιάσει τόσα συγκεντρωμένα πρῶιμα ἔργα, οὔτε αὐτὸ τὸ Μητροπολιτικὸ τῆς Ν. Ὑόρκης, ἂν καὶ στὰ προπολεμικὰ χρόνια κύρια μέρη μνά του εἶχε τὴν ἀπόκτηση ἀττικῶν ἀρχαϊκῶν γλυπτῶν καὶ ἕως ἓνα σημεῖο τὸ κατώρθωσε.

Κυρίαρχοι πάνω στα εκθέματα, σὰν τὸ *andante maestoso* τῆς συλλογῆς, εἶναι οἱ τρεῖς κολοσσικοὶ Κοῦροι: ὁ μέγας τοῦ Σουνίου καὶ τὰ κορμιὰ δυὸ ἄλλων, τοῦ ἐνὸς ἀπὸ τὸ Σούνιο, τοῦ ἄλλου ἀπὸ τὰ Μέγαρα. Νὰ ἦταν, ἄραγε, Διόσκουροι οἱ δύο τοῦ Σουνίου, ὅπως ὄχι ἀδικαιολόγητα, πιστεύουν μερικοί; Μὲ πόσῃ ἐλπίδι θὰ τοὺς ἔβλεπαν στημένους ἐκεῖ ἐπάνω, ἔξω ἀπὸ τὸν ἀρχαιότερο ναὸ τοῦ θεοῦ τῆς θάλασσας, ὅταν παρέπλεαν τὸ Σούνιο οἱ Ἕλληνες ναυτικοί! Μήπως δὲν «ἔβλεπαν» στὶς μεγάλες τρικυμίες, τοὺς δύο προστάτες των, καβαλλάρηδες πάνω στὰ κύματα, ἔτοιμους νὰ σώσουν τοὺς θαλασσοδαρμένους;

Σὲ τάφους πρόωρα χαμένων παλληκαριῶν εἶχαν στηθῇ οἱ μικρότεροι Κοῦροι ποὺ λάμπρυναν τὶς αἵθουσες, οἱ περισσότεροι νησιῶτες: ἀπὸ τὴ Θήρα, ἀπὸ τὴ Μῆλο, ἀπὸ τὴ Τζιά.

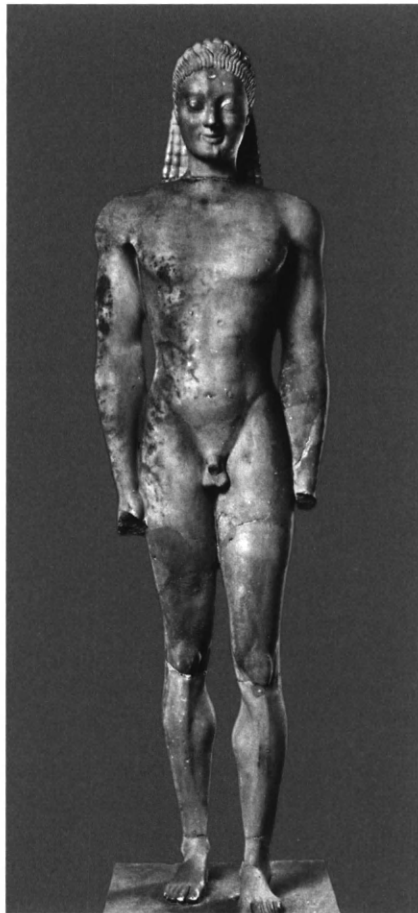
Ξεχωριστὴ γοητεία εἶναι χυμένη πάνω σ' ἓναν ἀτυκὸ Κοῦρο. Στὸν λεπτοκόκκαλον ἐκεῖνο καὶ γελαστὸν ποὺ στέκεται στὴ μέση τῆς μικρῆς αἵθουσας ποὺ περιέχει τὰ ἀρχαῖα γλυπτά. Τὸν εἰκονίζουν ὅλα τὰ ἐγχειρίδια καὶ ἀναφέ-



Ἀπὸ τὰς νέας αἰθούσας τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου. Ὁ Κοῦρος τῆς Τζιάς καὶ εἰς τὸ βάθος ἡ στήλη τοῦ Λυσέα, περὶ τὸ 500 π.Χ.

ρεται σ' ένα πλήθος μελέτες: ὁ «Κοῦρος ἀπὸ τῆ Βολομάντρα» (Καλύβια Κουβαρά) τῶν Μεσογείων ἔχει ὅλη τὴ χάρη τῆς ἀττικῆς μορφῆς γύρω στὰ 550 π.Χ., ἀλλὰ καὶ τὴν ἐνέργειά της (εἰκ. 30). Ἄπραγοι, ἀπολαυστὲς τῆς ζωῆς καὶ τρυφεροὶ ὄνειροπόλοι εἶναι οἱ δύο νησιῶτες, τῆς Θήρας καὶ τῆς Μήλου, ἔργο πρῶτης γραμμῆς ὁ δεῦτερος.

Ἄφοῦ στὰ Μουσεῖα εἶναι ἀπαγορευμένο – πολὺ σωστά! – τὸ ἄγγιγμα τῶν μαρμάρων, δὲν μπορεῖ νὰ γίνετα ἑξαίρεση γιὰ τὰ ἀρχαῖκά. Ὅμως ἰδιαίτερα σ' αὐτά, ἡ ἀπόλαυση τοῦ ματιοῦ δὲν εἶναι νοητὴ χωρὶς τὴ συνοδεία τῆς ἀφῆς. Ὁ ἀποσπασματικὸς ἐκεῖνος δυσκοφόρος, ἑξαφνα, τῆς στήλης ἀπὸ τὸ Δίπυλο, μὲ



Ἀπὸ τὰς νέας αἰθούσας τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου. Ὁ Κοῦρος ἀπὸ τὴν Βολομάντρα (Καλύβια Κουβαρά, Ἀττικῆς, περὶ τὰ 550 π.Χ.)

τὴν διάφανην ἐπιδερμίδα – ἓνα κατόρθωμα ἐπίμονης ἐπεξεργασίας καὶ ποιητικῆς αἰσθησης γιὰ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ νεανικοῦ προσώπου – εἶναι σὰν νὰ ζητεῖ τὴ θωπεία τοῦ θεατῆ.

Περισσότερο θὰ τὸν κρατήσῃ μολαταῦτα μιὰ ἄλλη ψηλὴ ἐπιτύμβια στήλη στημένη ἀπέναντι. Εἶναι καὶ αὕτῃ ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ καὶ οἱ συνθήκες τῆς ἀνακάλυψής της τὴν περιβάλλουν μ' ἓνα ξεχωριστὸ περιεχόμενο.

Εἶναι φανερό ὅτι ἔχει συστηματικὰ πελεκηθῇ στὰ ἀρχαῖα χρόνια μὲ τὸν σκοπὸ νὰ ἐντειχισθῇ ἐκεῖ ὅπου βρέθηκε: μέσα στὸ «θεμιστόκλειο τεῖχος», αὐτὸ ποὺ εἶχε διατάξῃ ὁ διορατικὸς πολιτικὸς νὰ γίνῃ μὲ πᾶσα βία, ὅσον καιρὸ θὰ ἔλεγε στὴ Σπάρτη γιὰ νὰ διαπραγματευθῇ μὲ τοὺς Σπαρτιάτες, ὕστερ' ἀπὸ τοὺς Περσικοὺς πολέμους. Πῆγε ἐκεῖ μὲ τὸν κρυφὸ σκοπὸ νὰ τοὺς παραπλανήσῃ, νὰ παρατείνει τὶς συνομιλίες γιὰ νὰ δώσῃ καιρὸ στοὺς Ἀθηναίους νὰ τειχογυρίσουν τὴν πολιτεία τῶν:

Τούτῳ τῷ τρόπῳ οἱ Ἀθηναῖοι τὴν πόλιν ἐτείχισαν ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ. καὶ δῆλῃ ἡ οἰκοδομία ἔτι καὶ νῦν ἐστὶν ὅτι κατὰ σπουδὴν ἐγένετο· οἱ γὰρ θεμέλιοι παντοίων λίθων ὑπόκεινται καὶ οὐ ξυνειργασμένων ἔστιν ἤ, ἀλλ' ὥς ἕκαστόν ποτε προσέφερον, πολλὰ τε στήλαι ἀπὸ σημάτων καὶ λίθοι εἰργασμένοι ἐγκατετέλεθσαν. Ἐπεισε δὲ καὶ τοῦ Πειραιῶς τὰ λοιπὰ ὁ Θεμιστοκλῆς οἰκοδομεῖν¹.

Ὅπως καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις οἱ ἀκριβοζυγισμένες πληροφορίες τοῦ Θουκυδίδου ἐπαληθεύτηκαν καὶ ἐδῶ ἀπὸ τὶς ἐπιτύμβιες στήλες (τὰ «σήματα») ποὺ βρέθηκαν στὴν ἀνασκαφὴ τοῦ τεῖχους αὐτοῦ δίπλα στὸν Ἡριδανό.

Πόσο πανύψηλὴ καὶ ἔξοχῃ θὰ ἦταν ἡ στήλῃ αὕτῃ τὸ δείχνει ἡ γύψινῃ ἀναπαράστασή της, ἡ ἐκτεθειμένη κοντὰ στὸ πρωτότυπο. Ἐχει γιὰ κορύφωμα ἓνα ἐκμαγεῖο τῆς Σφίγγας ποὺ βρέθηκε καὶ αὕτῃ μέσα στὸ θεμιστόκλειο τεῖχος. Τὸ ὅλο εἶναι ἔργο τοῦ γλύπτη τῶν Μουσείων Ν. Περαντινοῦ, στὸν ὁποῖο πολλὰ χρωστοῦν οἱ πέντε αἵθουσες.

Στὴν τρίτῃ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες, τὴν πρὸ γεμάτῃ καὶ πρὸ γελαστῇ φαντάζει ἡ πολυχρωμία τῶν ἀρχαίων μαρμάρων. Μιὰ ζωγραφιὰ ἱππέως ἐξαίρεται πάνῳ στὸ κόκκινο βάθος· ἀπὸ τὸ κόκκινο τῶν μαλλιών ποὺ ἦταν συνηθισμένο στὸν δὲν αἰῶνα, σῶθηκαν ἀρκετὰ ἴχνη πάνω σὲ μερικὰ χαριέστατα κεφαλάκια. Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ αἰῶνα καὶ ὕστερα ἡ ἐκλεπτυσμένη αἰσθησιολογία τῆς ὑστεροαρχαϊκῆς ἐποχῆς θὰ ἀρχίσῃ νὰ προτιμᾷ γιὰ τὸ βάθος τῶν ἀναγλύφων τὸ αἰθέριο γαλάζιο ἀντὶ γιὰ τὸ ζωηρὸ καὶ χαριτωμένο κόκκινο χρῶμα.

Σημαντικὸ ζωντάνεμα δίνει στὴν αἶθουσα τὸ ζωγραφιστὸ ἀντίγραφο μιᾶς ἐπιτύμβιας στήλης, μιὰ ἀκόμη ἀπὸ τὶς τόσες προσφορὲς τοῦ ζωγράφου τῶν Μουσείων Ἀλεξ. Κοντοπούλου. Ἡ ἀπλὴ εἰκόνα τοῦ νεκροῦ σωζόταν καλύτερα ὅταν βρέθηκε. Φαίνεται κάπως καὶ τώρα ἀμυδροῖς γράμμασιν, ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Πausanias. Ἕνας νέος ἄντρας γενειοφόρος, ντυμένος μὲ πορφυρὸ χιτῶνα καὶ μὲ τὸ λευκὸ ἱμάτιο κρατᾷ στὸ ἓνα χερὶ τὸ νεκρικὸ κλώνάρι

μυρτιάς, στὸ ἄλλο ἔνα ἀγγεῖο, τὸν κἀνθαρο, ποὺ ἀνήκει στὸν Διόνυσο, ἀλλὰ καὶ στοὺς δαίμονες τοῦ κάτω κόσμου. Πάνω στὴ βάση εἶναι χαραγμένη ἡ ἐπιγραφή – πόσο χάνουν ὅσοι ἀμελοῦν νὰ προσέχουν καὶ τὰ πάγκαλα ἐκεῖνα γράμματα κάτω ἀπὸ τὰ ἀρχαῖκὰ μνημεῖα! Μᾶς λέει ἀπλᾶ καὶ χωρὶς ἔμφαση, ὅπως μιλοῦσαν οἱ ἄνθρωποι τότε, ὅτι ὁ θαμμένος λεγόταν Λυσέας, καὶ ὅτι τὴ στήλη τὴν ἔστησε ὁ πατέρας του, ὁ Σήμων.

Καὶ τούτη τὴ φορά, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ Μουσείου (ἀναφέρω ἀκόμη καὶ τὸν ζωγράφο Ἄλ. Παπαηλιόπουλο) ἔδειξαν οἱ ἀρχιτεχνῖτες καὶ οἱ τεχνῖτες τοῦ Μουσείου ὅλη τὴν πείρα καὶ τὴν τέχνη των. Συμπλήρωσαν, ἔστησαν, ἀνέδειξαν μὲ εὐλαβικὰ χέρια, μὲ νοῦ καὶ μὲ γνώση ὅσο γινόταν καλύτερα, τὰ ἱερὰ προγονικά μας κειμήλια.

1. [Θουκ. 1, 93, 2].

10 Ι 1959

Τό «δημόσιον σῆμα»

Τὰ πολυάνδρια στὴν ἀρχαία Ἀθήνα

Πολλὰ σπουδαῖα ἔργα τέχνης, μαρμάρινα τεκμήρια γιὰ τὸν ἀρχαῖο βίον, δημόσιον καὶ ἰδιωτικόν, μένουν ἀκόμη μέσα στὴ γῆ, φυλαγμένα ἀπείραχτα μέσα στοὺς κόλπους τῆς. Εὐτυχῶς. Γιατί, μὲ τὴν οἰκοδομικὴ μανίαν τῶν ἡμερῶν μας ποὺς ξέρει τὸ ἄσπλαχνο σκόρπισμα θὰ πάθαιναν πολὺτιμα μνημεῖα, χωρὶς νὰ προφτάσουμε οὔτε κὰν ἱστορικὰ νὰ ἐπωφεληθοῦμε ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ πρόσφεραν.

Εἶναι κρίμα ὅτι παραλείψαμε, ὅσο ἀκόμη ἦταν μικρὴ ἢ πρωτεύουσα, νὰ ἐρευνηθῇ ὁ χώρος ἀνάμεσα στὸν Κεραμεικὸ καὶ τὴν Ἀκαδημία, ὁ ἱερώτερος τῆς Ἀθήνας, ὅστερ' ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Τὸν εἶχε εὐλαβικὰ διαμορφώσει ἡ πολιτεία γιὰ νὰ περιλάβει τὰ ὅσα ὅλων ὅσοι ἐλάμπρυναν τὸ ὄνομά της, εἴτε μὲ τὰ ἔργα τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης, εἴτε μὲ θυσία τῆς ζωῆς των γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ὑπαρξὴ, τὴν τιμὴ, τὴν ἀκμὴ τῆς, τὴ σωτηρίαν τῆς δημοκρατίας (Θρασύβουλος), ἢ ἀγωνίστηκαν γιὰ τὴν ἐξανθρώπιση καὶ τὸν συγχρονισμό μερικῶν θεσμῶν (Κλεισθένης). Ἡ λεωφόρος αὐτὴ ξεκινοῦσε ἀπὸ τὸν ἕξω Κεραμεικόν, κοντὰ στὴ σημερινὴν Ἀγία Τριάδα. Σεμνὴ συντροφιά τῶν ἐρειπίων ἄλλοτε, ἀφήσαμε τὴν ἐκκλησίαν αὐτὴ νὰ ὀγκωθῇ ἀσυγχώρητα καὶ νὰ σκιάσει τὸν Κεραμεικόν μὲ τὸ μέγεθός της τὸ ἀπαράδεκτο καὶ μοιραῖαν ἀνταίσθητικό (ἀφοῦ κανένας σημερινὸς ναὸς δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ κρατήσῃ οὔτε ὑπόλοιπο ἀπὸ τὴ ζυγισμένη, τὴν ἀρμονικὴ βυζαντινὴ καλλιγραφία).

Φαίνονται ἀρκετά, εἶναι ὅμως ἐλάχιστα τὰ ὅσα πολὺτιμα παραδίδει ὁ Πausanias γιὰ τὰ πολυάνδρια καὶ τοὺς ἀτομικοὺς τάφους ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸ «δημόσιον σῆμα». Στὸν 2ον αἰῶνα μ.Χ. ποὺ ἔγραφε τὴν περιήγησίν του σεβαστὰ ὀνόματα θὰ εἶχαν οἰκησθῇ, ὀνομαστοὶ τάφοι θὰ εἶχαν σκεπασθῇ μὲ παχειὰν ἐπίχωση. Πρέπει ἄρα νὰ φανταστοῦμε πολὺ πλουσιώτερη τὴν παράταξιν τῶν ἐπιβλητικῶν μνημείων, σημαντικώτερον τὸν ἀριθμὸ τῶν νέων τῆς Ἀθήνας, ποὺ πρόσφεραν τὴ ζωὴ των ὑπακούοντας στοὺς νόμους τῆς:

δηλοῖ δὲ ἀγαθοὺς σφᾶς ἐν τῷ πολέμῳ γενέσθαι¹.

Ρητὰ λέει ὁ Pausanias ὅτι στὴν ὁδὸν αὐτὴ εἶχαν ταφῇ ὅσοι ἀνδραγάθησαν ὅπου εἶχε ταχθῇ ὁ καθένας:

κατὰ τὴν ὁδὸν κεῖνται τὴν εἰς Ἀκαδημίαν καὶ σφῶν ἐστᾶσιν ἐπὶ τοῖς τάφοις στήλαι τὰ ὀνόματα καὶ τὸν δῆμον ἐκάστου λέγουσαι².

Πόση μεγαλοπρέπεια καὶ λευκὴν ὁμορφιὰ θὰ εἶχαν οἱ ψηλὲς αὐτὲς στήλες τὸ μαρτυροῦν μερικὲς ποὺ σώθηκαν καὶ φυλάγονται στὸ Ἐπιγραφικὸ Μουσεῖο (ὁδὸς Τροίας). Μὲ τὴ νέα διαμόρφωσή του, γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε ἄλλοτε, βρῆκαν ἐπὶ τέλους τὰ μνημεῖα τοῦτα στέγη καὶ πράσινες αὐλὲς ἀντάξιες τῆς ιερότητάς των.

Σιγὴ καὶ σεβασμὸ μεταδίνει ἡ πάλλευκη ἐκείνη μαρμάρινη στήλη μὲ τὰ ὀνόματα τῶν νέων ποὺ ἔπесαν στὸν Ἑλλησποντο τὸ 440 π.Χ.:

ἐγ Χερρονέσοι ἐμ Βυζαντίοι
Ἀθηναίων· ἡοίδε Ἀθηναίων· ἡοιδ[ε]
ἀπέθανον ἀπέθανον³.

Ἀκολουθοῦν, ζηλευτὰ μοιρασμένα σὲ δυὸ στίχους, τὰ ὀνόματα κατὰ φυλὲς καὶ κάτω - κάτω τὸ ποίημα, τὸ ἐπίγραμμα ποὺ τοὺς κλαίει καὶ τοὺς ὑμνεῖ, ἀρχίζοντας ἔτσι:

ἡοίδε παρ' ἑλλέσποντον ἀπόλεσαν ἀγλαὸν ἡέβεν⁴.

Δὲν συγκινεῖ μόνο τὸ περιεχόμενο, ἡ ἀπλὴ, ὑπερήφανη ἀπαρίθμηση καὶ ὕστερα τὸ ποίημα. Μᾶς μαγεύουν κυρίως, πρὶν ἀκόμη τὰ διαβάσουμε, τὰ χαρακτῆρὰ γράμματα, αὐστηρὰ ἀκόμη, μὲ τὴν πρώϊμη κλασσικὴν συμμετρίαν καὶ εὐγένεια, καθαρὰ ἀττικές. Πόσο λαμπρύνουν χωρὶς ἄλλη διακόσμηση τὴν ἀπλὴν αὐτὴ πλάκα! Καμιὰ λέξη θαυμασμοῦ, καμιὰ περιγραφὴ ἢ ψυχικὴ ἀντίδραση δὲν συνοδεύει τὴν ἱστορίαν τοῦ Πανσανία. Ὅπως καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις προδίνεται καὶ ἐδῶ ἡ ἔλλειψη καλλιτεχνικῆς αἰσθητικῆς ποὺ τὸν χαρακτηρίζει. Ἄν καὶ ζοῦσε σὲ μιὰν ἐποχὴ κλασσικιστικῆς ἀναδρομῆς, ὅχι ἁμοιρῆς ρομαντισμοῦ, εἶναι φανερό καὶ στὸ ἔργο του ὅτι εἶχε νεκρωθῇ πιά στὸν 2ο αἰῶνα μ.Χ. τὸ παλαιὸ θαυμαστὸ ἔνστικτο γιὰ τὴν μορφὴ, ὅτι οἱ γραμματισμένοι ἄνθρωποι, ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλοι εἶχαν χάσει τὸ κυριώτερο χάρισμα τῶν θεῶν, δηλαδὴ νὰ βλέπουν.



Ἐπιστέγασμα τοῦ πολυανδρίου τῶν Ἀθηναίων ἱππέων ποὺ ἔπесαν στὴ μάχη τοῦ 394 π.Χ. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Κεῖνται δὲ καὶ οἱ περὶ Κόρινθον πεσόντες⁵.

Πῶς νὰ συγχωρήσουμε τὸν λόγιο περιηγητὴ ὅτι δὲν ἀφιέρωσε οὔτε δυὸ λόγια, ἂν καὶ πιθανότατα τὸ εἶδε, στὸ θαυμαστὸ ἐπιστέγασμα τοῦ μνημείου ποὺ μιὰ καλὴ τύχη τὸ ἔσωσε ἕως ἐμᾶς; Θὰ ἦταν στημένο ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ, ὅπου καὶ βρέθηκε. Οἱ νέοι ποὺ ἐτάφηκαν ἔπεσαν στὴ μάχη τῆς Κορίνθου, μιὰ ἀπὸ τὶς τόσες ὅπου Ἕλληνες ἀνδραγάθησαν ἐναντίον Ἑλλήνων (394 π.Χ.).

Ἡ βαρεῖα ὀριζόντια πλάκα, ἐκτεθειμένη τώρα στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἔχει στὴν πρόσοψη ἓνα ἀνάγλυφο κόσμημα: ἀνθέμια, ρόδακες καὶ φύλλα λωτοῦ. Θαυμαστὰ ἀποδομένη στὸ μάρμαρο εἶναι ἡ πλαστικὴ ἑξαροσὴ των, ἡ φυτικὴ ἐκείνη πληθωρικότητα, ὑπαινιγμὸς στὸν ξαναγεννημὸ τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἀνθικὴ προσφορὰ στοὺς θαμμένους.

Κυρίαρχο ὑψώνεται στὸ κέντρο τὸ ἀνθέμιο μὲ τὰ ἀντικρυστὰ φύλλα, τριγυρισμένο ἀπὸ φύλλα λωτοῦ, ὅλα στημένα πάνω στοὺς μίσχους τῶν λυγερῶν ἐλίκων. Ἀπὸ τὴν κορυφὴ ἕως τὸ ἀκράϊο ἀνθέμιο κατεβαίνουν τὰ περιγράμματα μὲ ρυθμικοὺς κλυδωνισμοὺς, συνοδευτικὰ τοῦ σχήματος τῶν πολύμορφων λουλουδιῶν.

Τὰ ὀνόματα τῶν παλληκαριῶν εἶναι χαραγμένα κάτω ἀπὸ τὸ κόσμημα:

Οἶδε ἱππέης ἀπέθανον ἐν Κορίνθῳ⁶.

Ἀνάμεσα στὰ ἄλλα ξαφνίζει ἓνα γνωστὸ ἀπὸ κάποιο ἄλλο πάγκαλο μάρμαρο: Δεξιλέως. Εἶναι φανερὸ ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μνημεῖο ποὺ τοῦ ἔστησε ἡ πόλη, κοινὸ μὲ τοὺς συστρατιῶτες του, ὑψωσαν καὶ οἱ δικοὶ του μέσα στὸν οἰκογενειακὸ τάφο τοῦ Κεραμεικοῦ τὸ ἔξοχο ἐκεῖνο, τὸ γνωστὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου τοῦ Κεραμεικοῦ μὲ τὸν καβαλλάρη νέον ποὺ ἔμελλε νὰ τὸν ὑμνήσει ζωηρὰ καὶ ἡ νεοελληνικὴ ποίηση (Παλαμᾶς).

Μεγάλην αἰσθησιὴν προκάλεσε ὅταν βρέθηκε τὸ 1930, ἀπείραχτο στὴ θέσει του, στὸ ἀκράϊο σύνορο τοῦ Κεραμεικοῦ πρὸς τὴν ὁδὸν Πειραιῶς, ἓνα ἄλλο δημόσιο, ὄχι ὅμως ἀθηναϊκὸ μνημεῖο, ὁ τάφος τῶν Λακεδαιμονίων.

Ἀναγνωρίστηκε εὐκόλα γιατί ρητὰ λέει ὁ Ξενοφῶν στὰ *Ἑλληνικά* του:

Ἐνταῦθα καὶ ἀποθνήσκει Χαίρων τε καὶ Θίβραχος, ἄμφω πολεμάρχῳ καὶ Λακράτης ὁ Ὀλυμπιονίκης καὶ ἄλλοι οἱ τεθαμμένοι Λακεδαιμονίων πρὸ τῶν πυλῶν ἐν Κεραμεικῷ⁷.

Ἐπεσαν τὸ 404 π.Χ. κοντὰ στὴ Μουνιχία τοῦ Πειραιῶς, στὴ μάχη ἐνάντια στοὺς δημοκρατικοὺς τῆς Ἀθήνας καὶ εἶναι πιθανὸ ὅτι ὁ Ξενοφῶν εἶδε μὲ τὰ μάτια του τὸ αὐστηρὸ μνημεῖο.

Τὸ στεφάνωνε μιὰ μεγάλῃ πλάκα ἀπὸ μάρμαρο Ὑμηττοῦ, ποὺ τμῆμα της σώζεται ἀκόμη σήμερα στὴν ἀρχικὴ θέσι. Τὰ ὀνόματα τῶν δύο πολεμαρχῶν εἶναι χαραγμένα σὲ λακωνικὸ ἀλφάβητο, θὰ εἶχε ὅμως πολὺ μεγαλύτερο μάκρος ἡ πλάκα, ἀφοῦ ἔπρεπε νὰ περιλάβει τὰ ὀνόματα καὶ τῶν ἄλλων θαμ-

μένων. Οἱ δεκατρεῖς σκελετοὶ ποὺ βρέθηκαν μέσα στὸν τάφο ἔδωσαν ἀφορμὴ σὲ ξεχωριστὲς πραγματεῖες καὶ προκάλεσαν πολλὲς ὑποθέσεις.

Ὅμοια ἀπλᾶ ἐπιτογέασματα πολυανδρίων οὖν αὐτὸ τῶν Λακεδαιμονίων – ποὺ τὸ σεβάστηκαν οἱ Ἀθηναῖοι, ἃν καὶ εἶχε στηθῇ ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους τῶν – δὲν εἶχαν συχνὰ κανένα γλυπτὸ στολίδι, ἀλλὰ κάτι ἴσως συγκινητικώτερο: Ἕνα ἐπίγραμμα. Ἕνα ποίημα, συνθεμένο μάλιστα ὄχι σπάνια ἀπὸ κάποιον σπουδαῖο ποιητὴ.

Ἀπὸ τὰ περισσότερο φημισμένα εἶναι τὸ ἐπίγραμμα τὸ χαραγμένο στὸ ἐπιτογέασμα τοῦ πολυανδρίου τῶν παλληκαριῶν τῆς Ἀθήνας ποὺ ἔπесαν στὴν Ποτεΐδαια τὸ 432 π.Χ. Στήθηκε καὶ αὐτὸ κάποτε στὸν Κεραμεικὸ, ἡ πλάκα βρίσκεται τώρα στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο:

Αἰθέρ μεμ φσυχὰς ὑπεδέχσατο, σόμ[ατα δὲ χθόν] τῶνδε...⁸.

Καὶ ὕστερ' ἀπὸ μερικοὺς στίχους ποὺ ἐξαίρουν τὴν προσφορά τῶν ἀκολουθεῖ ἡ ἔκφραση τοῦ πόνου τῆς πόλης γιὰ τὰ χαμένα παιδιά της:

Ἄνδρας μεμ πόλις ἡέδε ποθεῖ καὶ δέ[μος Ἑρεχθέος],
πρόσθε Ποτιδαίας ἡοὶ θάνον ἐμ πρ[ο]μάχοις
παῖδες Ἀθენαίων· φσυχὰς δ' ἀντίρρο[π]α θέντες
ἐ[λλ]άχσαντ' ἀρετὴν καὶ πατρ[ίδ'] ἐύκλ[έ]ϊσαν⁹.

Ὅλη ἡ λιτὴ εὐγένεια τοῦ κλασσικοῦ ἀνθρώπου, μιὰ θλίψη κυριαρχημένη, ὅπως στὶς ἐπιτύμβιες στήλες, χαρακτηρίζουν τὸ ἐπίγραμμα τοῦτο: «Ὁ αἰθέρας δέχτηκε τὶς ψυχὲς τῶν, ἡ γῆ τὸ σῶμα τῶν». Δὲν εἶναι ἀστήριχτη ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐπιγράμματος τούτου στὸν Εὐριπίδη, ὅπως οὔτε ἡ συσχέτιση μὲ τὸν Σοφοκλῆ ἐνδὸς ἄλλου παλαιότερου, σπάνιου στὴ διατύπωση καὶ ἀληθινὰ τραγικοῦ.

Τὸ 1930 βρέθηκαν στὴν ὁδὸ Πειραιῶς τρεῖς στενές, ἀλλὰ βαρεῖες μαρμάρινες πλάκες, ποὺ ἦταν φανερὸ ὅτι ἀνῆκαν στὸ ἴδιο μνημεῖο, ἓνα ἐπιτογέασμα πολυανδρίου. Στὸ πάνω τμήμα τῆς καθεμιᾶς ἦταν χαραγμένο σὲ στίχους ἓνα ἐπίγραμμα τόσο μοναδικὸ στὴν ἔκφραση, ὥστε πολλὰ γράφτηκαν γι' αὐτὸ ἀπὸ κορυφαίους ἐπιγραφικοὺς καὶ φιλολόγους. Τὸ παράξενο εἶναι ὅτι παρουσιάζεται κάποιος ποὺ μιλάει στοὺς ἀδικοσκοτωμένους:

τλέμονες ἡοῖον ἀγῶνα μάχες τελέσαντες ἀέλπ[τος]
φσυχὰς δαιμονίος ὀλέσατ' ἐμ πολέμοι¹⁰.

Στὶς ἀκόλουθες γραμμὲς γίνεται ὑπαινιγμὸς γιὰ μιὰ παγίδα ποὺ τοὺς ἔστησε, δίνοντας ἓνα διαφορούμενο χρησμός, κάποιος ἀπὸ τοὺς δαίμονες, τοὺς «ἡμιθέους».

Εἶναι γενικὰ ἀποδεκτὴ σήμερα ἡ γνώμη τοῦ πρώτου ἐκδότη τῆς ἐπιγραφῆς ὅτι τὸ ἐπίγραμμα τοῦτο προέρχεται ἀπὸ τὸ πολυάνδριο τῶν ἀδικοσκοτωμένων ἐκείνων νέων στὴ μάχη τῆς Κορωνείας (447 π.Χ.). Τολμίδης λεγόταν ὁ ἀρχηγός τῶν καὶ χάθηκε μαζὶ μὲ χίλια παλληκάρια, ὅταν γυρίζοντας ἀπὸ τὴ Χαϊρώνεια ἔπесαν σὲ μιὰ ἐνέδρα τῶν Βοιωτῶν καὶ ἀφανίστηκαν οἰκτρά.

Ὁ Πανσανίας λέει ρητὰ ὅτι στὸν Κεραμεικὸ ἔθαψαν οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς

τόσους νεκρούς (φυσικά ὕστερ' ἀπὸ σπονδὲς ποὺ τοὺς ἐπέτρεψαν νὰ τοὺς σηκώσουν ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς μάχης). Ἀπ' ὅσα ἱστοροῦν ὁ Θουκυδίδης, καθὼς καὶ ὁ Πλούταρχος στὸν *Βίο τοῦ Περικλῆ* διακρίνεται πόσο βαθειὰ σκιὰ ἔρριξε πάνω στὴν Ἀθήνα τὸ ἀνέλπιστο τοῦτο δυστύχημα.

Ποῖδες ὅμως νὰ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ μιλάει ἔτσι ἀσυνήθιστα στοὺς νεκρούς: «Σεῖς δυστυχησμένοι νέοι πόσο ἀγωνιστήκατε στὴ μάχη γιὰ νὰ χάσετε ἔτσι ἀνέλπιστα τὴς ζωῆς σας». Σύμφωνα μὲ μιὰ τελευταία γνώμη τὰ λόγια ἔρχονται ἀπὸ τὸ Θεὸ ποὺ ἓνα ἔξοχο ἄγαλμά του θὰ ἦταν στημένο πάνω ἀπὸ τὸ ἐπιστέγασμα: ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ, τὸν ψυχοπομπό.

Ὑπάρχουν ἀρκετὰ ἀντίγραφα τοῦ ἔργου, τὸ ἓνα τόσο ἐξαίσιο, ὥστε δίκαια ὑποτέθηκε ἀπὸ σπουδαίους ἀρχαιολόγους ὅτι δημιουργὸς τοῦ πρωτοτύπου ἦταν ὁ Φειδίας. Ὁ Θεός, γυμνὸς καὶ ὠραίος, φορεῖ τὸν πέτασο καὶ κρατώντας τὴ χλαμύδα, σκύβει τὸ κεφάλι μὲ ἀπερίγραπτη θλίψη. Προτείνοντας τὸ χέρι ἐλαφρά, μὲ μιὰν ἀπαλότητα ἀληθινὰ κλασσικὴ καλεῖ τοὺς νεκρούς, τοὺς χίλιους νέους, νὰ τὸν ἀκολουθήσουν. Ποῦ ἄλλοῦ παρὰ στὶς ὄχθες τοῦ Ἀχέροντα, γιὰ νὰ περάσουν στὴν ἀντίπεραν ὄχθη, ἐκεῖ ὅπου κινοῦνται μόνο τὰ εἶδωλα καμώντων, ἀπ' ὅπου δὲν ὑπάρχει ἐπιστροφή.

Καμιὰ ἐλπίδα, καμιὰ παρηγοριὰ δὲν ἐκφράζεται στὸ ἐπίγραμμα, εἴτε στὸ ἄγαλμα. Μὲ μιὰν ἄφαντη συμπόνια ξεποῦν καὶ τὰ δυὸ σ' ἓναν ἐλεγειακό, ἀλλὰ δαμασμένο θρήνο.

Σοφοκλῆς καὶ Φειδίας. Σ' αὐτοὺς τοὺς δύο, στὸν ποιητὴ τῶν στίχων καὶ στὸν ἀνδριαντοποιό, ἀνέθεσε ἡ Ἀθήνα ν' ἀπαθανάτισει τὰ ἀξιοθρήνητα παλληκάρια. Ἀπὸ τὴν ψυχικὴ συντριβὴ των, ποὺ ἀπηχοῦσε καὶ τῆς πολιτείας τὸ δρᾶμα, βγῆκαν μερικὲς γραμμὲς ἀσυνήθιστης δύναμης καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀνθρώπινα, ἀλλὰ καὶ πιὸ θεϊκὰ ἀγάλματα τοῦ Ἑρμῆ.

Ἔχουμε νὰ ποῦμε καὶ ἄλλα γιὰ τὰ πολυάνδρια στὸ ἐρχόμενο σημείωμα.

1. [Παυσ. 1, 29, 7].

2. [Αὐτόθι 1, 29, 4].

3. [IG I³ 1162 1-3, 49-51].

4. [IG I³ 1162 45].

5. [Παυσ. 1, 29, 11].

6. [IG II² 5222].

7. [Ξενοφ. Ἑλλην. 2, 4, 33].

8. [IG I³ 1179 6-7].

9. [IG I³ 1179 10-13].

10. [IG I³ 1163 34-35].

Τό «δημόσιον σῆμα»

24 I 1959

Στὴν Ἀθήνα τῆς ἀρχαιότητος

Ἡ μεγάλη λεωφόρος ποὺ περιεῖχε τοὺς τάφους τῶν πολεμιστῶν καὶ τῶν μεγάλων ἀνδρῶν τῆς Ἀθήνας (πολυάνδριο, τὴν ἔλεγαν ἀργότερα οἱ Ἀθηναῖοι) ξεκινοῦσε, εἶδαμε στὸ προηγούμενο σημεῖωμα, ἀπὸ τὸν λεγόμενο «ἔξω Κεραμεικὸ» ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ Δίπυλο καὶ ἔφτανε ἕως πέρα στὴν Ἀκαδημία.

Τιθέασιν οὖν ἐς τὸ δημόσιον σῆμα, ὃ ἐστὶν ἐπὶ τοῦ καλλίστου προαστείου τῆς πόλεως καὶ αἰεὶ ἐν αὐτῷ θάπτουσι τοὺς ἐκ τῶν πολέμων, πλήν γε τοὺς ἐν Μαραθῶνι· ἐκείνων δὲ διαπρεπῆ τὴν ἀρετὴν κρίναντες αὐτοῦ καὶ τὸν τάφον ἐποίησαν¹.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴ μικρότερη, τὴν «Ἱερὰ Πύλη» τοῦ Κεραμεικοῦ ἄρχιζε ὁ πομπικὸς δρόμος πρὸς τὴν Ἐλευσίνα, ἢ Ἱερὰ Ὀδός (αὐτὴ ποὺ ἀνίερα τὴν ἀφήσαμε νὰ βεβηλωθῇ ἀπὸ καπηλεῖα, ἀπὸ σανοπωλεῖα, ἀπὸ ἐργοστάσια, ἀπὸ καινοδόχους, ἀπ' ὅ,τι γίνεται πὺ ἀγοραῖο καὶ πὺ ἀντίθετο πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς. Ὅμοιον ἐξευτελισμὸ μιᾶς τέτοιας ἀρχαίας κληρονομίᾳς δὲν θὰ τὸν ἀνέχονταν ποτὲ οἱ Ἱταλοὶ ἔξω ἀπὸ τὴ Ρώμη – ὀφείλουμε νὰ τὸ ἀναλογιστοῦμε σοβαρά).

Τὸ μάκρος τῆς λεωφόρου πρὸς τὴν Ἀκαδημία τὸ ὑπολογίζουν γύρω στὰ 800 ἢ 1000 μέτρα. Ποιὰ ὅμως ἦταν ἡ διάταξη τῶν τάφων, τῶν μνημείων καὶ τῶν στηλῶν αὐτὸ δὲν παραδόθηκε, οὔτε μποροῦμε νὰ τὸ ξέρουμε. Σύμφωνα μὲ μιὰ γνώμη, τὸ σῆμα τραβοῦσε παράλληλα πρὸς τὴ λεωφόρο· ἄλλοι ὑποστηρίζουν ὅτι δύο δρόμοι, ἕνας ἀπὸ κάθε μεριά, πλαισίωναν τοὺς τάφους. Τὸ πρῶτο συνταιριάζεται καλύτερα μὲ τὸν δρομικὸ ἀγῶνα ποὺ γίνεται ἐκεῖ μιὰ φορὰ τὸ χρόνο:

Διατίθῃσι δ' (ὁ πολέμαρχος) ἀγῶνα τὸν ἐπιτάφιον, καὶ τοῖς τετελευτηκόσιν ἐν πολέμῳ καὶ Ἀρμοδίῳ καὶ Ἀριστογοίτονι ἐναγίσματα ποιεῖ²
λέει ὁ Ἀριστοτέλης στὴν πολυτιμὴ *Ἀθηναίων Πολιτεία* του.

Τὴν κυριώτερη τελετὴ τοῦ ἐπιταφίου αὐτοῦ ἀγῶνα τὴν ἀποτελοῦσε ἡ Λαμπαδηδρομία, καθὼς καὶ ἡ ὀπλοδρομία τῶν ἐφήβων. Οἱ νέοι ἔπαιρναν τὴν φλόγα ἀπὸ τὸ βωμὸ τοῦ Προμηθέα στὴν Ἀκαδημία καὶ ὤφειλαν νὰ τὴ φέρουν τρέχοντας ἕως τὴν πόλη. Ἄν καὶ εἶναι πιθανώτερο ὅτι ἕνας καὶ μόνος ἦταν ὁ μακρὺς δρόμος, εἶναι δύσκολο νὰ παραιτηθοῦμε ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῶν ὁλάνθι-

στων μνημείων καὶ τῶν πάλλευκων στηλῶν στὴ μέσῃ καὶ μία λεωφόρο ἀπὸ κάθε μεριά.

Μιὰ φορὰ τὸ χρόνο γίνονταν στὸν ἔξω Κεραμεικὸ καὶ οἱ ἐπίσημες ταφὲς τῶν πεσόντων, ὅπως ἱστορεῖ ὁ Θουκυδίδης στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ Ἐπιταφίου. Ἡ συγκέντρωση τῶν λαρνάκων καὶ ἡ ἐκφώνηση τῶν λόγων γινόταν ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὴν κύρια εἴσοδο στὴν πόλιν, τὸ Δίπυλο. Ἐκεῖ κοντὰ ἀποκαλύφθηκαν πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, σὺς ἀνασκαφὲς τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου διάσπαρτες βαθεῖες ὁπές, ποὺ δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ἐρμηνευθοῦν μὲ τὴν ὑπαρξὴ μονίμων μνημείων. Ἔτσι μοιραῖα πρόβαλε ἡ ὑπόθεσις ὅτι ἐδῶ εἶχαν στηθῇ οἱ πάσσαλοι γιὰ τὸ ἱκρίωμα ὅπου στέκονταν οἱ λάρνακες τῶν νεκρῶν, καθὼς καὶ γιὰ τὸ βῆμα ὅπου σάθηκε κάποτε ὁ Περικλῆς γιὰ νὰ τοὺς ὑμνήσῃ.

Ἡ διαμόρφωση τοῦ δημοσίου σήματος ἔχει τὶς ἀρχές της στὴ συνήθεια τῶν ἀρχαίων νὰ θάβουν τοὺς νεκροὺς ἔξω ἀπὸ τὶς πύλες τῆς τειχογυρισμένης πολιτείας. Θὰ ἔβλεπαν τὰ μνήματα οἱ περαστικοὶ καὶ οἱ στρατοκόποι, θὰ συμπονοῦσαν τοὺς θαμμένους ποὺ στερήθηκαν, πολλοὶ μάλιστα πρόωρα, τὸ φῶς τοῦ ἡλίου, θὰ συλλογίζονταν τοὺς ὀρφανισμένους συγγενεῖς – ποῖα καλύτερη παρηγοριὰ γιὰ τοὺς τελευταίους;

Χαίρετε οἱ παριόντες, ἐγὼ δὲ θανῶν κατάκειμαι,
λένε συχνὰ μερικὲς ἀπλὲς ἐπιτάφιος πλάκες ποὺ ἐσώθηκαν ἕως ἐμᾶς.

Τὶς καλύτερες θέσεις, κοντὰ σὺς πύλες, τὶς εἶχαν καταλάβει οἱ ἐπιφανεῖς οἰκογένειες, ὄχι πάντα ἔξω ἀπὸ τὸ Δίπυλο. Ἀρκετὰ μακριὰ ἀπὸ μίαν ἄλλη πόλιν, τὴν ἀχαρνική, 2 χιλιόμετρα ἔξω ἀπὸ τὸ τεῖχος, ἦταν οἱ τάφοι τῆς οἰκογένειας τοῦ Σοφοκλῆ. Κοντὰ στὴ Μελιταία πύλη (τοῦ δήμου Μελίτη, στὸ μνημεῖο Φιλοπάππου) βρίσκονταν τὰ ὀνομαστὰ Κιμώνεια μνήματα. Ὁ τάφος τοῦ Σωκράτη (πόσο ἀπέριττη, μὲ ὥραϊα χαρακτὰ γράμματα πρέπει νὰ ἦταν ἡ στήλη του!) δὲν ἦταν κοντὰ στὸν Κεραμεικὸ, ἀλλὰ στὸ δρόμο πρὸς τὸν Πειραιά, δίπλα σὲ μιὰ γάργαρη βρύση.

Παλαιότατες γεωμετρικὲς ταφὲς ἀνακαλύφθηκαν μέσα ἀπὸ τὶς πύλες τοῦ Κεραμεικοῦ, σὺς Ἀμερικανικὲς ἀνασκαφὲς τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς, ὅπως καὶ τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου· εἶναι φυσικὸ ὅτι χρησιμοποιήθηκε ὁ χῶρος ἔξω ἀπὸ τὶς πύλες καὶ σὺς κατοπινὲς ἐποχές. Ὅμως τὴ διαμόρφωση τοῦ δημοσίου σήματος τὴν εὐνόησε τὸ κοσμολόγητο τεῖχος μὲ τὸ ὁποῖο, στὸ πείσμα τῆς Σπάρτης, ἔζωσε τὴν πόλιν ὁ Θεμιστοκλῆς.

Δὲν πρόφτασε ὥστόσο αὐτὸς νὰ ἐπινοήσῃ τὸ μεγάλο κρατικὸ νεκροταφεῖο, ἀλλὰ ἓνας ἄλλος, Ἀθηναῖος καὶ ἑξοχὴν, ἂν καὶ φιλολάκων· μεγαλοφάνταστος, ἀνοιχτοχέρης, χαροκόπος καὶ φιλοπότης³, ἥρωικός, πρὸς τοὺς βαρβάρους λαμπρός⁴, ἀλλὰ καὶ πρᾶος στὰ πολιτικά (τῷ τρόπῳ πολὺ τὸ γενναῖον καὶ ἀληθὲς ἐνυπάρχειν⁵), ἀριστοκράτης, ἀλλὰ καὶ φίλος τοῦ λαοῦ, λαμπρὸς καὶ ἀνδρώδης⁶, μὲ πλοῦσια οὐλὴ κόμη, ἀνὴρ θεῖος καὶ φιλοξενώτατος⁷ – ὅπως τὸν περιγράφει ὁ Πλούταρχος στὸ συναρπαστικὸν ἐκεῖνο *Βίο* του, ὁ *Κίμων*.

Πολλαπλᾶ ἦταν τὰ εἶδη τῶν τάφων ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸ δημόσιο σῆμα: ὁμαδικοὶ τάφοι πολεμιστῶν. Τὰ ὀνόματά των ἦταν χαραγμένα κατὰ φυλὲς πάνω σὲ λευκὲς μαρμάρινες στήλες. Τάφοι συμμάχων ποὺ ἔπεσαν ἢ πέθαναν ἐδῶ. Τάφοι ἐξόχων ἀνδρῶν ποὺ ἐτίμησαν καὶ ἐδόξασαν τὴν Ἀθήνα. Τάφοι Προξένων, σὰν τοὺς δύο ποὺ οἱ στήλες των βρίσκονται πάντα στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Κεραμικοῦ. Τάφοι δούλων ποὺ ἀνδραγάθησαν μαζὶ μὲ τοὺς δεσπότες των καὶ ἀξιώθηκαν νὰ ταφοῦν κοντὰ των.

Εἶδαμε στὸ προηγούμενο σημείωμα μερικὰ μαρμάρινα ὑπόλοιπα ἀπὸ τὶς δημόσιες ταφές, ἐπιγράμματα καὶ ἓνα γλυπτὸ ἐπίθημα. Πῶς ὅμως νὰ μὴν ἀναζητήσουν καὶ ἄλλα, ἀνάμεσα στὰ γνωστὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα ὅσοι ξέρουν τὴν ἱερότητα τῶν μνημάτων ἐκείνων; Μὲ τὸ δημόσιο σῆμα ἔχει συνδεθῇ ὄχι ἀδικοιολόγητα ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα τῆς μεταφειδιακῆς ἐποχῆς, φυλαγμένο σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς δύσκολα προσιτὲς συλλογὲς τῆς Ρώμης, στὴ Βίλλα Ἀλμπάνι.



Ἀττικὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸ δημόσιο σῆμα. Γύρω στὰ 420 π.Χ.
(Ρώμη, Βίλλα Ἀλμπάνι).

Ἕνας νέος Ἀθηναῖος ἱππέας ὀρθώνεται γιὰ νὰ δώσῃ τὸ θανάσιμο χτύπημα σ' ἓναν πεσμένον ἐχθρό, ὃχι κανέναν βάρβαρο, ἀλλὰ σ' ἓναν Ἕλληνα, νέον καὶ ὠραῖον ὅπως αὐτός. Ἀσυνείθιστο εἶναι ὅτι δηλώνεται ἀριστερὰ καὶ τὸ τοπίο: ἓνας βράχος, τὸ ὕψωμα ὅπου γίνεται ἡ μάχη, τονισμένο χωρὶς ἄλλο στὴν ἀρχαιότητα μὲ ζωηρὰ χρώματα.

Τὴν προχωρημένη τεχνικὴ τοῦ ἀναγλύφου τὴ μαρτυροῦν τὰ τέσσαρα ἐπάλληλα πεδία ποὺ τὸ ἀποτελοῦν. Στὸ ἀκρότατο βρίσκεται ὁ πεσμένος πολεμιστής, λίγο πρὸ πίσω, σὲ μικρότερη ἀναγλυφικὴ ἔξαρση εἶναι ὁ νικητής, τὸ ἄλογο καί, ἐντελῶς πρόστυπη στὸ βάθος ἡ χλαμύδα τοῦ ἱππέως.

Τὸ ὄνομα τοῦ Φειδία ἀναφέρθηκε ὃχι ἀδικαιολόγητα ἀπὸ σημαντικούς ἀρχαιολόγους. Ἀπὸ δικές του δημιουργίες στὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενῶνα κατὰ-γεται ἡ θεϊκότητα τοῦ ἀλόγου, ἡ ἀπολλώνεια ὁμορφιὰ τῶν νέων, ἡ στάση τοῦ ἐπιτιθεμένου. Τὸ ἀνέμιομα ὥστόσο τῆς χλαμύδας, ἡ ὑγρότητα τοῦ χιτῶνα, ἡ σχεδὸν ζωγραφικὴ, ὃχι ἄμοιρη καὶ ἀπὸ ἐκζήτηση, σύγχυση στὰ περιγράμματα, δείχνουν ὅτι, ἂν ἐμαθήτεψε στὸ Φειδία ὁ λαμπρὸς δημιουργὸς τοῦ ἔργου, ἐτράβηξε ὅμως δικό του δρόμο. Ἀπὸ τὴν προσέγγιση μ' ἐκεῖνον κατὰγεται ἡ ὑψηλὴ εὐγένεια καὶ ἡ πνοὴ τοῦ ἀναγλύφου.

Εἶναι τρομερὸ νὰ σκεφθοῦμε ὅτι πολλὰ παρόμοια ἔργα ποὺ ἀγλαΐζαν τὸ δημόσιο σῆμα θὰ χάθηκαν γιὰ πάντα. Ὅσο γιὰ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Βίλλα Ἀλμπάνι ἡ ὑπόνοια ὅτι ξερριζώθηκε καὶ μεταφέρθηκε στὴν Ἰταλία στὸ κούρσεμα τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τὸ Σύλλα, δὲν εἶναι ἀστήριχτη.

Τὰ περισσότερα μνημεῖα τοῦ δημοσίου σήματος ποὺ ἀναφέρει ὁ Πανσανίας εἶναι ὁμαδικοὶ τάφοι πολεμιστῶν, νέων ποὺ ἔπεσαν στὰ διάφορα πεδία, ἀλλὰ καὶ κενοτάφια ὅσων χάθηκαν σὲ μακρυνὲς ἐπιχειρήσεις. Ἀπὸ τοὺς τάφους τῶν ποιητῶν, φιλοσόφων, ρητόρων καὶ καλλιτεχνῶν κ.ἄ., ἀναφέρει ὁ περιηγητὴς μόνον τοῦ Χρυσίππου, τοῦ Ζήνωνος, τοῦ ζωγράφου Νικίου⁸ (ζῶα ἄριστος γράψαι τῶν ἐφ' αὐτοῦ), τοῦ ἀναμορφωτοῦ Ἐφιάλτου, τοῦ πολιτικοῦ Λυκούργου.

Κάπου κοντὰ θὰ ἦταν θαμμένοι οἱ τυραννοκτόνοι, ὁ Ἀρμόδιος καὶ ὁ Ἀριστογείτων. Στὸ ξεκίνημα τοῦ σήματος συναντοῦσε κανεὶς τοὺς τάφους τοῦ Θρασυβούλου, τοῦ Περικλέους, τοῦ Χαβρίου καὶ τοῦ Φορμίωνος, καθὼς καὶ τοῦ παλαιοῦ Κλεισθένη.

Δὲν λείει ἂν ἐτάφηκαν ἐδῶ ἢ ἄλλοῦ ὁ Σόλων, ὁ Πολύγνωτος, ὁ Εὐριπίδης, ὁ Ἀριστοφάνης, ὁ Παρράσιος, ὁ Μένανδρος, ὁ Πραξιτέλης καὶ τόσοι ἄλλοι ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ἐμεγαλοῦργησαν στὴν Ἀθήνα μὲ ἔργα τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης. Ὑστερ' ἀπὸ τὴν ψυχρὴ ἀπαρίθμηση θερμαίνεται μόνον ὁ Πανσανίας μπροστὰ στὴν Ἀκαδημία. Ἐδῶ βρίσκεται, λέει, ὁ τάφος τοῦ Πλάτωνος. Πρὶν νὰ ἀνατείλῃ ἡ ἡμέρα ποὺ θὰ πῆγαινε νὰ μαθητεύσῃ εἶδε ὁ Σωκράτης στὸ ὄνειρό του ὅτι ἓνας κύκνος πέταξε στὸν κόρφο του:

Ἔστι δὲ κύκνω τῷ ὄρνιθι μουσικῆς δόξα⁹.

Δὲν εἶναι ἴσως γνωστὸ σὲ πολλοὺς ὅτι ἔως ἐδῶ καὶ λίγες δεκαετίες ἡ περιοχὴ τῆς Ἀκαδημίας, ὅπου τελείωνε τὸ δημόσιο σῆμα, κρατοῦσε μαζὶ μὲ τὴν ἐρημικὴν ὁμορφιὰ καὶ τὸ ἀρχαῖο τῆς ὄνομα: Καθήμια λεγόταν, ὅπως στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας, ἀπὸ τοὺς λαϊκοὺς ἀνθρώπους ποὺ κατοικοῦσαν ἀραιὰ ἐκεῖ γύρω, ἀνάμεσα σὲ ἐλαιόδενδρα καὶ σὲ πορτοκαλιές.

Ὅπως τὴν ἀφήσαμε νὰ γίνη σήμερα ἀγοραία καὶ ἀκατάστατη, δὲν τολμάει κανεὶς νὰ προτείνει ὅτι χρωστᾶμε τουλάχιστο νὰ διαμορφώσουμε σ' ἓνα σημεῖο τῆς μιᾶς πλατείας μὲ κάποιο μνημεῖο τοῦ Πλάτωνα. Θὰ ἦταν ἐξ ἄλλου, εἶναι πρόθυμοι πολλοί, νὰ τὸ προεικάζουν, τόσο ἀνάξιά του ὅσο ὅλα ἐκεῖνα τὰ σημερινὰ δημόσια γλυπτὰ ποὺ διασύρουν τὴν πρωτεύουσα καὶ τὴ νεοελληνικὴ γλυπτικὴ.

1. [Θουκ., *Ιστορίαι* 2.34.5, 2].

2. [Ἀριστ., *Ἀθ. Πολιτεία*, 58.1, 2].

3. [Πλουτ., *Βίοι, Κίμων*, 15.4.3].

4. [Πλουτ., *Γυναικῶν Ἀρεταί* (242e-263c), Φ. 261, E, 5].

5. [Πλουτ., *Βίοι, Κίμων*, 4, 5.6].

6. [Αὐτόθι 5, 4.1].

7. [Αὐτόθι 10, 4.4].

8. [Παυσ., *Ελλάδος Περιήγησις* 1, 29.15, 5].

9. [Αὐτόθι 1, 30.3, 5].

7 II 1959

Ἡ Τελέσιλλα καὶ τὸ ἼΑργος

Εἶναι ἀπερίγραπτη ἡ εὐφροσύνη ποὺ προσφέρουν τὰ παλιὰ περιηγητικὰ συγγράμματα τὰ σχετικὰ μὲ τοὺς ἑλληνικοὺς τόπους, μὲ τὰ ἐρεῖπια καὶ τοὺς ἀνθρώπους. Ἄν καὶ τὸ μνημειακὸ μέγεθός των τὰ κάνει συχνὰ δύσχρηστα ἀποζημιώνεται κανεὶς γιὰ τὸν σωματικὸ κόπο ἀπὸ τὴν ἀπόλαυση τοῦ ματιοῦ καὶ τῆς ψυχῆς.

Ἀπὸ τὰ περισσότερα ἀξιόλογα καὶ θαυμαστὰ εἶναι οἱ τόμοι τοῦ φημισμένου Γαλλικοῦ ἔργου *Expédition de la Morée*. Ὅλα ἐκεῖνα τὰ κάστρα τοῦ Μωριᾶ, τὰ ἀρχαῖα, ὅπως, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, τὸ καταπληκτικὸ τεῖχος τῆς Μεσσηνίας καὶ ἡ πόλη του, τὰ φράγκικα, βυζαντινὰ ἢ βενετσιάνικα, τὸ πλῆθος τῶν ἀρχαίων ἐπιγραφῶν ἔχουν σχεδιασθῇ ἢ ἀντιγραφῇ μὲ τέχνη, μὲ ἐπιμέλεια, μὲ ἀγάπη καὶ μὲ μόχθο. Εἶναι φανερό ὅτι ἀπὸ τὸ ἐγχεῖρημα τοῦτο προηγήθηκε σοβαρὴ πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ προπαρασκευή.

Καὶ ὅλα τοῦτα στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα, μὲ τὰ λιγοστὰ μέσα τῆς μεγάλης ἐποχῆς, παρ' ὅλες τὶς ἐναντιότητες τοῦ τόπου καὶ τοῦ κλίματος. Σὲ μερικά μέλη τῆς ἀποστολῆς εἶχε γίνεи τόσο ἀνυπόφορη ἡ καλοκαιρινὴ ζέστη τοῦ ἸΑναπλιοῦ, ὥστε ἔβαλαν πλώρη γιὰ τὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου ζητώντας στὴ δροσιὰ τοῦ μελτεμιοῦ ξεκούρασμα καὶ ἀνάσα.

Μιὰ χρωματικὴ μαγεία εἶναι ὁ τόμος μὲ τὰ δείγματα ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ μάρμαρα κάθε λογῆς, ἓνα ποίημα οἱ πίνακες μὲ τὰ ἔντομα· ἄπειρες πεταλοῦδες, μὲ βελούδινα φτεράκια ποὺ ἀντανακλοῦν ἀσύλληπτους ἱριδισμούς. Ἀκολουθοῦν τὰ φυτὰ, κλωνάρια ἢ φύλλα τῶν περισσότερων δέντρων ποὺ φύτρωναν τότε στὴν ἑλληνικὴ γῆ. Ὅλο τὸ ὕλικὸ εἶναι τεκμηριωμένο μὲ πολὺτιμες σημειώσεις, ποὺ περιέχουν ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ τὰ ἐξακριβωμένα ὀνόματα, τὰ ἐπιστημονικὰ ἑλληνολατινικά, συχνὰ καὶ τὰ νεοελληνικά τοῦ εἰκονιζομένου ὕλικου.

Σὰν ἓνας πρόλογος στὴν ἀνθησι τῆς δυτικῆς ἐπιστῆμης σιὸ β' μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνα ἡ ἔκδοσι τοῦτη, ποὺ ἔχει γιὰ θέμα τὸ ποὺ περιμάχητο τμῆμα τῆς Ἑλλάδος, τιμáει τὴ Γαλλία, τὴν Εὐρώπη, τὸν ἄνθρωπο.

Ἄν συγκριθοῦν οἱ πίνακες τῶν τοπίων τῆς «Ἀποστολῆς σιὸ Μωριᾶ» μὲ ἀνάλογα ἔργα ποὺ χάρισαν βόρειοι συγγραφεῖς καὶ καλλιτέχνες, πρὸ πάντων ὁ Στάκελμπεργκ, παρουσιάζονται μὲ λιγώτερη νοσταλγία καὶ ὄνειρο, χωρὶς τὸν ρομαντικὸ πέπλο ποὺ σκεπάζει τὰ σχεδιάσματα ἐκείνου. Οἱ βοσκοὶ ποὺ στέκονται ὄρθιοι ἀνάμεσα στὶς ἐρημικὲς ὁροσειρές, ὅσο κι ἂν εἶναι συνηθι-

σμένο θέμα του ρομαντισμοῦ, δὲν μεταδίνουν στοὺς πίνακες τῆς *Ἐξπενσιόν* τὴ μυθικὴ σιγὴ ἑνὸς περασμένου μεγαλείου. Εἶναι ὑπαρκτὰ πρόσωπα μέσα σ' ἓναν πολυβασανισμένο σύγχρονο τόπο.

Ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα μάρμαρα σπουδαιότερη θέση δίνεται στὶς ἐπιγραφές καὶ τοῦτο – θὰ ἔκλινε κανεὶς νὰ πιστέψει – ὄχι χωρὶς τὴν ἐπίδραση τοῦ παλαιότερου ἐκείνου συμπατριώτη τῶν ἐξερευνητῶν, τοῦ ἄξιου καὶ φιλομαθέστατου, ἀλλὰ ὄχι πάντα ἀξιόπιστου, τοῦ Φουρμόν.

Πολλὰ πρόσφερε στὴν ἐπιγραφικὴν ἐπιστῆμην ἡ συλλογὴ τῶν ἐπιγραφῶν τῆς *Ἐξπενσιόν*· θὰ ἦταν ἀδύνατη ἂν δὲν τὴ συνώδευε ἡ σοβαρὴ γνώση τῆς ἀρχαίας γλώσσας καὶ μένει κανεὶς θαμπωμένος μπροστὰ στὴν ἀκρίβεια μὲ τὴν ὁποία σχεδιάστηκαν τὰ ὥραφα κλασσικὰ γράμματα ἢ τὰ λιγώτερο ἀρμονικὰ τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς ἐποχῆς.

Θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐδῶ ἓνα ἀπὸ τὰ εἰκονιζόμενα γλυπτὰ, γιὰτὶ συνδέεται ξεχωριστὰ μὲ τὸ "Ἄργος. Εἶναι μιὰ ἐπιτύμβια στήλη, ποὺ βρίσκεται σήμερα ἐντοιχισμένη μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα μικρότερα γλυπτὰ στὸ ἀρχοντικὸ τοῦ ἀγωνιστῆ τῆς Ἀνεξαρτησίας Δημήτρη Τσώκρη. Μαζὶ μὲ τὸ σπῆτι τοῦ Καλλέργη – τὸ ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ποὺ ἀπέκτησε ἐπὶ τέλους τὸ "Ἄργος – εἶναι τὸ μόνο ποὺ θυμίζει πόσο καίρια θέση εἶχε ἡ γωνιά αὕτῃ στα χρόνια γύρω ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση.

Ἐνῶ τὸ ἀρχοντικὸ τοῦ Καλλέργη ἔχει τὸν ἀπλό, κλειστὸ καὶ σοβαρὸ τύπο τοῦ ἀναπλιώτικου σπιτιοῦ τοῦ κλασικισμοῦ, τὸ ἄλλο τοῦ Τσώκρη εἶναι ἐξαρτημένο ἀπὸ μερικὰ ἀθηναϊκὰ δημόσια κτίρια. Πλαισιωμένο ἀπὸ δύο πλαγινὲς πτέρυγες ποὺ τὶς στεφανώνει ἓνα ἀέτωμα θυμίζει τὴν σχολὴ τῶν Ἀπόρων Γυναικῶν (Πύλῃ Ἀδριανοῦ), πρὶν ἀπὸ τὴ διασκευή της, τὸ ριγμένο πᾶς σήμερα Ἀμαλίσιο, καθὼς καὶ τὸ Βρεφοκομεῖο τῆς ὁδοῦ Πειραιῶς, τὰ τόσο χαρακτηριστικὰ γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν πρώτων Ὀθωνικῶν χρόνων. (Ἔργο τοῦ τελευταίου Εὐρωπαίου ἢ Ἑλλήνου ἀρχιτέκτονος ἄραγε; Πότε ἐπὶ τέλους θὰ σχηματισθῇ ἓνα ἀρχεῖο τῶν ἱστορικῶν μνημείων πρὶν νὰ πέσουν καὶ τὰ ὑπόλοιπα, πρὶν νὰ γεμίσει ὅλη ἡ πρωτεύουσα μὲ ἔργα ἐργολάβων; Ποιὸς ἐφρόντισε τουλάχιστο νὰ φωτογραφηθῇ τὸ Ἀμαλίσιο πρὶν νὰ γκρεμισθῇ ἔτσι ἄσπλaxα, χωρὶς καμιὰ διαμαρτυρία;).

Στὴ *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαιδεῖᾳ* δίνεται ἡ πληροφορία ὅτι στὸ σπῆτι τοῦ Τσώκρη κάθησε κάποτε ὁ Καποδίστριας, στενὸς φίλος τοῦ στρατηγοῦ^{1α}. Τοῦτο δὲν εἶναι πιθανὸ γιὰτὶ τὸ κτίριο εἶναι ὀθωνικόν, θὰ ὑπῆρχε ἴσως στὴ θέση τοῦ κάποιου παλαιότερου καὶ ἐδῶ θὰ φιλοξενήθηκε ὁ Κυβερνήτης. Ὅχι μόνο γιὰτὶ βρίσκεται λίγο ἔξω ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς πόλης ἀξίζει νὰ ὀνομάζεται τὸ ἀρχοντικὸ τοῦ Τσώκρη καλύτερα ἑπαυλῇ, μιὰ *Villa suburbana*. Τὸ ἀνεβάζουν στὴν κατηγορίαν αὕτῃ καὶ τὰ ἀρχαῖα ἀνάγλυφα ποὺ τόσο τὸ στολίζουν, ἐντοιχισμένα καθὼς εἶναι στὸν ἐξωτερικὸ τοῖχον τῆς εἰσόδου, ἂν θυμᾶμαι καλά.

Γιὰτὶ ὅμως ἔσπευσε ὁ Γάλλος ὑπομνηματιστὴς τῶν πινάκων τῆς *Ἀποστολῆς*

στο *Μοριᾶ* νὰ ὀνομάσει Τελέσιλλα τὴ μεγαλύτερη ἐπιτύμβια στήλη; Θὰ ἦταν ἄδικο νὰ τὸν κατηγορήσει κανεὶς χρησιμοποιώντας σημερινὰ ἐπιστημονικὰ ὄπλα. Οὔτε μποροῦσε τότε νὰ καταλάβει, κυριευμένος ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμό του, ὅτι εἶναι ἓνα ἀτεχνο ἔργο, ὅπως ἐξ ἄλλου τὰ περισσότερα ἀργίτικα γλυπτὰ τῆς κλασσικῆς καὶ ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς. Ὀνομαστοί, ἀληθινὰ μεγάλοι χαλκοπλάστες οἱ Ἀργεῖοι καλλιτέχνες δὲν ἀγάπησαν τὸ μάρμαρο, οὔτε κατάφεραν νὰ τὸ σμιλέσουν ὑποφερτὰ ἕως τὰ φειδιακὰ χρόνια. Τότε μόνο, ζηλεύοντας τὶς δόξες τῆς ἀθηναϊκῆς γλυπτικῆς, ἔδωσαν στὰ γλυπτὰ τοῦ Ἑραίου τοῦ Ἀργους μορφὲς ποὺ στέκονται σ' ἓνα ζηλευτὸ ἐπίπεδο.

Ἀντὶ νὰ κινήσει τὸν ψόγο μόνο συγκίνηση προκαλεῖ ἡ ἑρμηνεῖα τῆς μορφῆς ὡς Τελέσιλλας. Γιατὶ μαρτυρεῖ πόσην οἰκειότητα εἶχαν τότε οἱ μορφωμένοι ἄνθρωποι τῆς Δύσης μὲ τὸν Πλούταρχο. Ἐκεῖ ἀντλήσαν τὴν ἱστορία τῆς ὀνομαστῆς Ἀργίπουσας ποιήτριας, στὸ κεφάλαιο τῶν *Ἡθικῶν* ποὺ ἔχει τὸν τίτλο *Γυναικῶν ἀρεταί*.

Ἦταν μιὰ ἀρρωστημένη κόρη ἡ Τελέσιλλα καὶ ἀναγκάστηκε νὰ ζητήσῃ τὴ συμβολὴ τοῦ Δελφικοῦ μαντείου γιὰ τὴ γιαιτρεία της. Ὁ θεὸς τῆς ἔδωσε τὸ χρῆσμο ὅτι ἔπρεπε νὰ θεραπεύει τὶς Μοῦσες.

Πειθομένην τῷ θεῷ καὶ ἐπιθεμένην ῥῶδῃ τε καὶ ἀρμονίᾳ τοῦ τε πάθους ἀπαλλαγῆναι ταχὺ καὶ θαυμάζεσθαι διὰ ποιητικὴν ὑπὸ τῶν γυναικῶν¹.

Ἀπὸ τὴν ἄσκηση τῆς ποίησης πῆρε ὅχι μόνο ψυχικὴ ἀλλὰ καὶ σωματικὴ δύναμη. Τόση, ὥστε ὅταν ὁ βασιλιὰς τῆς Σπάρτης Κλεομένης ἐβάδιζε ἐνάντια στὸ Ἀργος καὶ τότε τόλμα δαιμόνιος παρέστη ταῖς ἀκμαζούσαις τῶν γυναικῶν ἀμύνεσθαι τοὺς πολεμίους ὑπὲρ τῆς πατρίδος², ἐγίνε ἡ Τελέσιλλα ἀρχηγὸς των. Πῆραν ὅλες μαζί τὰ ὄπλα, σταθῆκαν γύρω - γύρω πάνω σὲς ἐπάλξεις τοῦ τείχους καὶ ἀπέκρουσαν τὸν Κλεομένη, καθὼς καὶ τὸν ἄλλον βασιλιὰ Δημάρατον (ἦταν συνήθεια στὴ Σπάρτη νὰ ἐκστρατεύουν δυὸ μαζί οἱ βασιλιάδες της. Καθὼς ἦταν στὸν τόπο των στερημένοι ἀπ' ὅλα, ἐξ αἰτίας τῆς αὐστηρῆς στρατιωτικῆς ζωῆς ποὺ περνοῦσαν, γίνονταν εὐκόλα μωροθάμачτοι· ἡ δωροδοκία ἦταν τὸ πρὸ εὐκόλο μέσο στὰ χέρια τῶν ἐχθρῶν των).

Ποιήτρια καὶ ἡρωϊκὴ γυναίκα, τέτοια ἔφτασε ἡ φήμη τῆς Τελέσιλλας ἕως τὰ χρόνια τοῦ Πλουτάρχου, ἃν καὶ ἔζησε αἰῶνες πρὶν, γύρω στὰ 500 π.Χ. Τί θὰ ἦταν ὁ Ὑμνος στὴν Ἀρτεμῖ, ποὺ ἐχάθηκε ὅπως καὶ ὅλο τὸ ἔργο της, οὔτε ἡ τολμηρότερη φαντασία θὰ ἀποτολμήσῃ νὰ τὸ σκεφθῇ.

Τὸ σχέδιο τοῦ Γάλλου ἐξερευνητῆ ἔδωσε στὴ μορφὴ της καὶ τῆς τέχνης τὸ χρῆμα. Τὸ ἐπιτύμβιο τὸ ἐντευχισμένο στὸ ἀργίτικο ἀρχοντικὸ θὰ φέρνῃ πάντα τὸ ὄνομα τῆς ποιήτριας, ἃν καὶ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ αὐτήν.

Πάλι σήμερα διαμορφώνεται σιγὰ σιγὰ τὸ Ἀργος, ὅπως ἦταν καὶ στὴν ἀρχαιότητα, ἓνα κέντρο τῶν ὀδικῶν ἀρτηριῶν καὶ πάει νὰ γίνῃ μιὰ ἀληθινὴ πολιτεία. Ἡ μοιραία ἀντιζηλία μὲ τὸ γειτονικὸ, τὸ καταπληκτικὸ Ἀνάπλι, τὸ

άστικώτερο καὶ γεμάτο ἀπὸ ἱστορικὲς ἀναμνήσεις πολλῶν ἐποχῶν, θὰ ἔπρεπε νὰ παρακινήσει ὥστε νὰ ἐξαρθοῦν καὶ τοῦ Ἑργου μερικὰ μνημεῖα ἀπὸ τὴν νεώτερη ἱστορία, ἂν ὄχι ἰσάξια μὲ τὴν ἀρχαία, τὴν περίλαμπρη καὶ μοναδική, μαρτύρια ὡστόσο γιὰ τὴ συμμετοχὴ τοῦ Ἑργου στοὺς ἀγῶνες τοῦ Ἑθνους. Ἀφοῦ τὸ σπύτι τοῦ Καλλέργη ἔγινε ἓνα ἐξαίρετο ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, θὰ ἀποτελοῦσε τὸ ἀρχοντικὸ Τσώκρη ἓνα ἰδανικὸ Μουσεῖο τῆς νεώτερης ἱστορίας.

Ἀπὸ τὸ τμήμα λαϊκῆς τέχνης ποὺ χωρὶς ἄλλο θὰ δημιουργηθῇ ἐκεῖ, ἂς μὴ λείψουν μερικὲς ἀπὸ τὶς τόσο χαρακτηριστικὲς ἀργίτικες σοῦστες. Ἐως ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ἔμενε ζωντανὴ ἡ συνήθεια τῆς ζωγραφιστῆς διακόσμησης τῶν κάρρων· τὴν ἐπισημότητα αὐτὴ ἔκλινε κανεὶς νὰ τὴν ἐρμηνεύσει ἀπὸ τὸ σχετικὸ πολιτισμὸ τῆς γύρω ἀγροτικῆς περιοχῆς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ κάποια ἐντόπια παράδοση, ἀφοῦ ἡ δημοσιὰ Ἑργου - Ναυπλίου στάθηκε ὁ πρῶτος κρατικὸς δρόμος ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση. Καὶ μόνο γιὰ νὰ θυμίζουν τὸ γεγονός αὐτὸ ἀξίζει νὰ συγκεντρωθοῦν ἀμέσως τώρα μερικὰ ἀπὸ τὰ περισσότερα στολισμένα κάρρα, πρὶν νὰ ξεπέσει ἐντελῶς τὸ εἶδος αὐτὸ τὸ τόσο ριζωμένο στὸ «ἵππόβατον» Ἑργου τοῦ Ὁμήρου.



Τὸ ἀρχοντικὸ τοῦ Τσώκρη στὸ Ἑργου.

Θὰ εὐχόταν κανεὶς νὰ μείνουν ἀνέγγιχτα καὶ τὰ δυὸ παλαιὰ καφενεῖα ρυθμοῦ Τουρκοκρατίας, τὸ ἓνα κοντὰ στὸ σιδηροδρομικὸ σταθμό, τὸ ἄλλο στὴν κεντρικὴ πλατεία. Ὅχι δὲ μόνο γιὰ «τουριστικοὺς λόγους». Ἦχεῖ σὰν ἀσέβεια μιὰ τέτοια ὠφελιμιστικὴ σκέψη ὅταν τὰ κτίσματα ἐνὸς τόπου μιλοῦν γιὰ παλαιὰν ἱστορίαν καὶ γιὰ παλληκαριά.

Ἀξέχαστη μένει καὶ μιὰ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου, αὐτὴ ἀπόμερη καὶ ἄγνωστη στοὺς περαστικούς: ὁ Ἅγιος Γιάννης τοῦ Καποδίστρια. Ὅχι τόσο τὸ ἐσωτερικὸ του, ὅσο κυρίως ὁ ἐξωνάρθηκας, ἡ στοὰ καὶ ἡ αὐλὴ ἔχουν μιὰ πνευματικότητα λιτὴ καὶ θρησκευτικὴ, ὅχι ἀπόλυτα μὲ τὴ χριστιανικὴ ἔννοια τῆς λέξης, ἀλλὰ μὲ τὴν ποιητικὴ. Καθὼς πέφτει πάνω τους ἡ σκιὰ τοῦ πανάρχαιου κάστρου φέρνουν πίσω τὸν προσκυνητὴ σὲ μιὰν ἐποχὴ ἄξια γιὰ σεβασμὸ καὶ γιὰ μνήμη.

1α. [Ὁ Καποδίστριας ἔμεινε στὸ παλιότερο σπίτι τοῦ Τσώκρη. Βλ. *Ὁ Μέντωρ* 95, 2010, 33].

1. [Πλουτ., *Γυναικῶν Ἀρεταὶ* 242e-263c].

2. [Αὐτόθι].

Ὁ Δεινοκράτης καὶ ὁ Ἄθως

21 ΙΙΙ 1959

Τὸ κυριώτερο ἴσως ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο τοῦ Ἁγίου Ὅρους ἀποκαλύπτεται ὅχι ὅταν τὸ πλοῖο προσπλέει τὸ βουνό, ἀλλ' ὅταν φεύγει πρὸς νότο, κατὰ τὸ Αἰγαῖο πέλαγος. Ἀφοῦ προσφέρονται σὰν τελευταῖο θέαμα μεσαιωνικῆς ἀπόκοσμης αὐτοτιμωρίας τὰ ἐρημητήρια πάνω στοὺς πανύψηλους βράχους, τὰ «καρούλια», ἀντικρύζουμε μὲ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ πλοίου, ὅλο τὸν ὄγκο τοῦ φανταστικοῦ βουνοῦ, καθὼς ὑψώνεται ἀνάμεσα στὰ σύννεφα καὶ στὴ θάλασσα.

Τότε ἡ φαντασία μας, ζαλισμένη ἀπὸ τὰ τόσα παράξενα καὶ μακρυνὰ θεάματα, βλέπει νὰ προβάλει ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν κορυφὴ μιὰ γιγάντια μορφή, ταυτισμένη μὲ τὸ βουνό καὶ σὰν ἀνθρωπομορφικὴ προέκτασή του. Ἐχει τόσο μέγεθος ὁ γίγαντας αὐτός, ὥστε, ἄνετα καθισμένος καθὼς εἶναι, κρατάει στὸ προβαλλόμενο δεξι χέρι του μιὰ ὁλόκληρη πολιτεία, καὶ μιὰ ἀληθινὴ πολιτεία μὲ ναοὺς, μὲ δημόσια κτίρια, μὲ ἀγορά, μὲ δρόμους, μὲ σπίτια. Πολλὰ εἶναι στολισμένα μὲ χαλκὸ καὶ μὲ χρυσάφι, μὲ ἐλεφαντοκόκκαλο, μὲ ξύλα καὶ μὲ χρώματα. Χρειάζεται νὰ περάσει λίγη ὥρα γιὰ νὰ ξεκαθαρίσει ἡ σκέψη μας καὶ νὰ συνειδητοποιήσουμε ὅτι δὲν ἦταν δικό μας τὸ ἀπίστευτο ὄραμα· ἦταν κάποιου ἄλλου, ἀρχαίου καὶ ἀκουσμένου, τοῦ ἀρχιτέκτονα Δεινοκράτη. Τὸν εἶπαν Μακεδόνα, γεννήθηκε ὅμως πιθανώτατα στὴ Ρόδο.

Ἐξῆσε στὰ χρόνια τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου καὶ ἦταν στὴν ὑπηρεσία του. Θερμάνθηκε τόσο, λέει ὁ Βιτρούβιος, ἀπὸ τὴν ιδέα νὰ μετατρέψει τὸν Ἄθω σὲ ἀνθρώπινη μορφή, ὥστε γιὰ νὰ τραβήξει τὴν προσοχὴ τοῦ βασιλιᾶ καὶ νὰ τὸν κερδίσει γιὰ τὸ σχέδιό του τοῦτο, ντύθηκε κάποτε σὰν Ἡρακλῆς. Τί ἀκαλαίσθητη σκέψη θὰ λέγαμε σήμερα, κρίνοντας ἀπὸ μιὰ πρόσφατη κινηματογραφικὴ προβολὴ κακῆς ποιότητος.

Ὅμως κάθε ἄλλο παρὰ κοινὸς τεχνικὸς ἐκτελεστὴς ἦταν ὁ Δεινοκράτης. Ἄν στηριχτοῦμε σ' ἓνα ἔργο του τὸ βεβαιωμένο ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες μαρτυρίες, στὸ σχέδιο τῆς Ἀλεξάνδρειας, συμπεραίνουμε ὅτι εἶχε ἐπιστήμη καὶ μεγαλόφτερη ἐμπνευση, ἀρχιτεκτονικὴ πεῖρα καὶ λεπτὴν αἴσθηση. Χωρὶς ἄλλο θὰ εἶχε προβλέψει ποῦ καὶ σὲ ποιά σχέση ἀναμεταξύ των θὰ ὑψώνονταν τὰ δημόσια καὶ τὰ θρησκευτικὰ κτίρια τῆς πολιτείας τοῦ Νείλου· ἔχουν ἀκόμη νὰ λέν ὅτι τὸ πολεοδομικὸ τοῦτο σχέδιο ἦταν ὑποδειγματικὸ γιὰ τὴν καθαρὴ διάταξη καὶ γιὰ τὸν ὑπολογισμό τοῦ κλίματος καὶ τῶν γεωγραφικῶν παραγόντων.

Ὅσο γιὰ τὸ σχέδιο τοῦ Ἄθω ὅλες οἱ σχετικὲς ἀρχαῖες μαρτυρίες, ἀκόμη καὶ

ὅσες δὲν ὀνοματίζουν τὸν Δεινοκράτη, εἶναι σύμφωνες σὲ τοῦτο τουλάχιστο, ὅτι κάποιος Μακεδὼν ἢ Ρόδιος ἀρχιτέκτων ἐπρότεινε στὸν Ἀλέξανδρο νὰ μετατρέψει τὸν Ἄθω σὲ ἀνθρώπινη μορφὴ πού θὰ εἶχε τὴν εἰδὴ του.

Τὰ πόδια τῆς θὰ ἄγγιζαν τὴ θάλασσα καὶ θὰ ἦταν τόσο ἄμετρα κολοσσιακῇ, ὥστε μιὰ ὀλόκληρη πολιτεία «μυριάνδρος» (10.000 κατοίκων) θὰ χωροῦσε στὴν ἀνοιχτὴ παλάμη τοῦ ἐνὸς χεριοῦ. Στὴν ἄλλη θὰ κρατοῦσε ἓνα ἀνοικτὸ ἄγγειο, μιὰ «φιᾶλη», τόσο μεγάλη καὶ αὐτὴ καὶ ἔτσι διαρρυθμισμένη, ὥστε ἐκεῖ θὰ συγκεντρώνονταν ὅλα τὰ νερὰ τοῦ βουνοῦ γιὰ νὰ πέφτουν ἔπειτα στὴ θάλασσα σὰν ἓνας «ἀένας ποταμός», σὰν καταρράκτες.

Τὸ σχέδιο τοῦτο δὲν ἐκτελέστηκε ποτέ, οὔτε κὰν ἐπιχειρήθηκε καὶ εἶναι ἐνδεικτικὸ πόσες διαφορετικὲς αἰτίες προβάλλουν οἱ ἀρχαῖοι γιὰ τὴν ματαίωσή του. Ὁ νηφάλιος τεχνικὸς Βιτρούβιος τὴν ἀποδίδει σὲ ἔλλειψη ἀρκετῆς διαθέσιμης ἔκτασης. Ἡθικὸς λόγος βλέπει ὁ Πλούταρχος πίσω ἀπὸ τὴν ἀποτυχία. Τὸ τόλμημα τοῦτο θὰ ξεσήκωνε τὴν ὀργὴ τῶν θεῶν, ὅπως παλαιότερα τὸ ἐγγεῖρημα τοῦ Ξέρξη νὰ τρυπήσει τὴ χερσόνησο τοῦ Ἄθω γιὰ νὰ πορθμεύσει τὰ πλοῖα του:

Ταῦτ' ἀκούσας ὁ Ἀλέξανδρος τὸ μὲν φρόνημα τοῦ τεχνίτου καὶ τὸ θάρσος ἀγασθεὶς ἐπήνεσεν, ἕα δὲ κατὰ χώραν· ἔφη, τὸν Ἄθω μένειν· ἀρκεῖ γὰρ ἐνὸς βασιλέως (τοῦ Ξέρξη) ἐνυβρίσαντος εἶναι μνημεῖον¹. Σταμάτησε ἄρα, μπορούμε νὰ συμπεράνουμε, ὁ μεγάλος Μακεδόνας μπροστὰ στὴν ἀσέβεια, στὴν «ὑβρίν» πρὸς τοὺς θεοὺς, ἴσως νὰ τρόμαξε καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀθῶνα τὴν ὀργή. Καὶ ὅμως ὁ Δεινοκράτης (Στησικράτη τὸν λέει ἀπὸ κάποια σύγχυση ὁ Πλούταρχος) τοῦ εἶχε ἀναπτύξει μὲ παραστατικότητά τὴν εἰκόνα πού ἐτάραξε τὴ σκέψη του:

Ἐγὼ δ' εἶπεν, εἰς ἄφθαρτον, ὦ βασιλεῦ, ... καὶ ἀσάλευτον ἔγνωκά σου τὴν ὁμοιότητα καταθέσθαι τοῦ σώματος· ὁ γὰρ Θράκιος Ἀθῶς, ἡ μέγιστος αὐτοῦ καὶ περιφανέστατος ἐξανέστηκεν, ἔχων ἑαυτῷ σύμμετρα πλάτη καὶ ὕψη καὶ μέλη καὶ ἄρθρα καὶ διαστήματα μορφοειδῆ, δύναται κατεργασθεῖς καὶ σχηματισθεῖς εἰκὼν Ἀλεξάνδρου καλεῖσθαι καὶ εἶναι².

Δὲν ἀπέχει πολὺ ἡ ἐρμηνεία τοῦ Λουκιανοῦ. Πιστεύει ὅτι ὁ Ἀλέξανδρος ἀρνήθηκε τὸ σχέδιο τοῦ Δεινοκράτη τρομαγμένος ἀπὸ τὴν κολακεία τὴν ὑπέρμετρη γιὰ ἓναν θνητό. Ξύπνησε λοιπὸν μέσα του ὁ μαθητὴς τοῦ Ἀριστοτέλη, ὁ θρεμμένος μὲ τὸν Ὅμηρο. Μόνο ἀργότερα, στὰ βάθη τῆς Ἀσίας, ὅταν δεχόταν σὰν Πέρσης δεσπότης τὸ προσκύνημα τῶν δικῶν του, ἀρνήθηκε τὶς ρίζες τῆς ἐλληνικῆς παιδείας του, κυριευμένος ἀπὸ τὴν ὑπεροψία πού τόσο τὴν εἶχε ἄλλοτε μισήσει. Κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς δὲν κάνει λόγο γιὰ τὶς τεχνικὲς δυσκολίες πού θὰ σταματοῦσαν τὴν ἐκτέλεση τοῦ γιγαντικοῦ ἔργου, χωρὶς ἄλλο γιατί τὸ θεωροῦσαν πραγματοποιήσιμο. Ἦξεραν ὅτι λίγες δεκαετίες ὕστερ' ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου εἶχε στηθῇ στὴ Ρόδο ὁ κολοσσός, τὸ κατόρθωμα ἐκεῖνο τοῦ Χάρη ἀπὸ τὴ Λίν-

δο. Τοῦτο ὅμως βοηθεῖ στὴν καλλιτεχνικὴ τοποθέτηση τοῦ Δεινοκράτη καὶ ἐρμηνεύει τὴ φαντασίωσή του. Ὅμοια προσήλωση στὸ γιγαντικό, τέτοιες μετατροπὲς βουνῶν σὲ ἀνθρώπους δὲν ἀποτολμήθηκαν ποτὲ στὴν κυρίως Ἑλλάδα, ἀλλὰ στὴν Αἴγυπτο καὶ στὴν Ἀσία. (Πυραμίδες, «Νιόβη» τοῦ Σιπύλου, Μίθρας στὴν Περσία.) Ὁ Δεινοκράτης, Ρόδιος πιθανώτατα, εἶχε τὸ βλέμμα γυρισμένο κατὰ τὴν Ἀνατολή. Δὲν προμάντεψε ὅτι ἡ ὑπέρμετρα φανταχτερὴ σύλληψή του θὰ ἦταν ξένη πρὸς τὴ φυσικὴ μεγαλοπρέπεια τοῦ θρακικοῦ βουνοῦ. Καταπληκτικὴ εἶναι μολοντοῦτο ἡ ἀπήχηση πού εἶχε ἡ ἱστορία τοῦ Βιτρουβίου στὴ νεώτερη εὐρωπαϊκὴ τέχνη, ἀπὸ τότε πού πρωτάνθισε ἡ ἐπιστημονικὴ σκέψη, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ ἔπειτα.



Πιέτρο ντὰ Κορτόνα: Ὁ Ἀθῶς, ὅπως τὸν φαντάσθηκε ὁ Δεινοκράτης.
(Σχέδιο στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο.)

Πρώτος ὁ Λέων Μπατίστας Ἀλμπέρτι, ὁ μεγάλος Φλωρεντίνος ἀρχιτέκτων τοῦ 15ου αἰώνα ἀσχολήθηκε σοβαρὰ μὲ τὸ σχέδιο τοῦ Δεινοκράτη καὶ τὸ κρίνει στὸ πολύτιμο σύγγραμμά του *Δέκα βιβλία γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονική*. Δὲν ἔμεινε, πιστεύουν, ἀδιάφορος καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος. Ὅταν, ἀπομονωμένος στὰ βουνὰ τῆς Καράρας, μελετοῦσε τὸ ὑλικὸ ποὺ θὰ ἀποτελοῦσε τὸ μαρμάρينو μνημεῖο τοῦ Πάπα Ἰουλίου τοῦ Β΄ ἀναλογιζόταν τὸν Δεινοκράτη καὶ τὶς δυνατότητες μετατροπῆς τῶν βουνῶν σὲ γιγαντικὲς ὁλοσώματες μορφές.

Σημαντικώτερη καὶ ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ ἐπαφὴ δύο καλλιτεχνῶν τοῦ 17ου αἰώνα, τοῦ Ἰταλοῦ Πιέτρο ντὰ Κορτόνα καὶ τοῦ Φίσερ φὸν Ἑρλαχ, τοῦ Αὐστριακοῦ ἀρχιτέκτονα ποὺ ἄφησε στὴ Βιέννη καὶ στὸ Σάλτσμπουργκ τὴ σφραγίδα τῆς μεγαλοφυΐας του. Ἀποτόλμησαν καὶ οἱ δύο νὰ ἀναπαραστήσουν ζωγραφικὰ τὴ μετατροπὴ τοῦ Ἀθῶ, ὅπως τὴν ἐπρότεινε ὁ Δεινοκράτης.

Στὸ σχέδιο τοῦ Φίσερ φὸν Ἑρλαχ, ἀδυνατισμένο χωρὶς ἄλλο ἀπὸ τὴν ἀδεξιότητα τοῦ χαρακτι, προβάλλει ἡ μορφή τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐμπρὸς ἀπὸ ἓνα τοπίο σχεδὸν εἰδυλλιακό, μὲ ὁμαλὲς ἀναβάσεις καὶ πλατώματα· ἡ μικρὴ πολιτεία ἐκτείνεται κάτω ἀπὸ τὸ χέρι του ἀντὶ νὰ κρατιέται ἀπ' αὐτό.

Πιστότερα ἀκολούθησε τὴν περιγραφὴ τοῦ Βιτρουβίου ὁ Πιέτρο ντὰ Κορτόνα (εἰκ. 33). Ἡ γιγαντικὴ μορφή ἀποτελεῖ ἓνα σῶμα μὲ τὸ βουνό· ἡ πολιτεία, κλεισμένη στὴν παλάμη του, κρέμεται πάνω σὲ μιὰν ἀπότομη κορυφή, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἐπάλληλοι καταρράχτες τρέχουν ἔως κάτω στὸ πέλαγο. Δὲν ἐδίστασε ὁ καλλιτέχνης νὰ παραστήσει ἀριστερὰ τὸν συνονόματο τοῦ Μακεδόνα, τὸν Πάπα Ἀλέξανδρο τὸν Ζ', στὸν ὁποῖον ἀφιέρωσε τὴν ἀναπαράστασή του. Ἡ κορυφογραμμὴ χάνεται ἀπάνω στὰ σύννεφα, ἀγγελούδια πετοῦν, μιὰ ρευστότητα χυμένη πάνω σ' ὅλη τὴ σύνθεση συνταιριάζεται μὲ τοῦ νεροῦ τὴν μεταβλητὴ φορὰ.

Καλλιτέχνης ὁ Δεινοκράτης ἀπ' αὐτοὺς ποὺ διαμόρφωσαν τὸ μπαρόκο τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης ἔμελλε νὰ βρεῖ ἀπήχησιν πολὺ ἀργότερα σὲ δύο κορυφαίους τοῦ εὐρωπαϊκοῦ μπαρόκου. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς «συναντήσεις» αὐτὲς μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες, ποὺ προϋποθέτουν ὁμοιομορφικὸ ἰδανικό, συγγενικὴ ψυχικὴ κατασκευὴ, ὅμοια ἀνακύκλιση τῶν ἰδεῶν τοῦ ἀνθρώπου.

Χαρακτῆρα προσωρινότητας πρέπει νὰ εἶχε ἓνα ἄλλο μεγαλόπνοο ἔργο τοῦ Δεινοκράτη, ἡ πυρὰ τοῦ Ἡφαιστίωνα. Τὸ κτίριο ποὺ θὰ ἐστέγαζε τὴ στάχτη τοῦ στενοῦ φίλου τοῦ Ἀλεξάνδρου ἔγινε ὥστόσο μία μνημειακὴ καὶ πολυέξοδη κατασκευὴ. Χρειάστηκε νὰ γκρεμίσουν ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς Βαβυλῶνος γιὰ ν' ἀποτελέσουν τὸν πυρήνα τῆς «πυρᾶς». Τοῦτο μαρτυρεῖ ὅτι ὁ Δεινοκράτης χρησιμοποίησε μὲ κάποιο ἐκλεκτισμὸ ἀσιατικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀληθινὰ κολοσσικὴ σύλληψή του (180 μέτρα μᾶκρος κάτω τετραγωνισμένα, τριάντα πλατεῖα δωμάτια εἶχε μόνο στὸ ἰσόγειο). Βαβυλωνικὰ καὶ ἀσσυριακὰ πρότυπα ἀκολούθησε καὶ στὸ κλιμακωτὸ σχῆμα τοῦ μνημείου. Ἡ ἄφθονη ἐπιχρύσωση τῶν γύψινων ἐξώγλυφων κοσμημάτων θὰ ἔκανε ἀκόμη πῶς

φανταστικὸ τὸ πανύψηλο κτίσμα, ἕναν ἀληθινὸ ναὸ ποὺ ὅμως ἐστέγαζε τὰ φτωχὰ λείψανα ἑνὸς πεθαμένου. Καὶ τὸ πῶς ἐντυπωσιακό: Στὴν ψηλότερη κορυφὴ ἦταν στημένες πλαστικὲς Σειρήνες, κούφιεσ μέσα καὶ τόσο μεγάλες, ὥστε χωροῦσαν ἄνθρωποι ἐπιφορτισμένοι νὰ τὲς κουρντίζουν γιὰ νὰ ξεποῦν σὲ σπαραχτικὰ μοιρολόγια.

Μόνο μιὰ γόνιμη, μεγαλόφτερη φαντασία ἦταν σὲ θέση νὰ δημιουργήσῃ, χρησιμοποιώντας ἑτερόκλητα στοιχεῖα, κάτι τόσο ἀπίθανο καὶ καταπληχτικό: «Κεῖνο ποὺ ὑποστηρίζει ὅτι τὸ ἔργο τοῦτο ἔγινε ἀπὸ τὸ Δεινοκράτη» – ἔγραψε ὁ Χέρμαν Τίερς (ὁ νεώτερος Θεΐριος) –, «εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ἐντολὴ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, τὸ κολοσσικό, τολμηρό, υπερέφανο, φανταχτερὸ καὶ πρωτότυπο στὴν ἔμπνευση», ὅπως εἶπε ὁ Πλούταρχος γιὰ τὸν Δεινοκράτη:

μεγαλουργίαν τινὰ καὶ τόλμαν καὶ κόμπον (μεγαλαυχίαν) ἐν ταῖς καινοτομίαις ἐπαγγελλόμενον³.

1. [Πλουτ., *Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ Ἀρετῆς*, 326d-345b].

2. [Αὐτόθι].

3. [Πλουτ., Ἀλέξ. 72, 5, 5].

Ἡ κόρη τῆς Νιόβης

Ἐνα ἑλληνικὸ γλυπτὸ στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν

Ἀνάμεσα στοὺς τόσους, τοὺς φημισμένους καὶ ὀλοστόλιστους ἀρχαίους κήπους τῆς Ρώμης, ἀπὸ τοὺς ἀρχαιότερους καὶ τοὺς περισσότερο ἀπλωμένους ἦταν τὸ καταπράσινο ἐκεῖνο σύνολο τῶν κήπων ἐνὸς γνωστοῦ Ρωμαίου ἱστορικοῦ, τοῦ Σαλλουστίου, οἱ Horti Sallustiani. Οὐσιαστικὰ ἓνα καὶ μόνο ἀπέραντο κτῆμα, χωρισμένο ἴσως σὲ διάφορα τμήματα, ἀποτελοῦσε τὴν περιοχὴ τούτη, τὴν ἀπομονωμένη ἀπὸ τὰ γύρω, ποὺ εἶχε γίνει στὰ ἀρχαῖα χρόνια ἓνα θαυμαστὸ Μουσεῖο.

Σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη τοῦ Γάλλου ἀρχαιολόγου Πιερ Γκριμάλ, τοῦ συγγραφέα ἐνὸς ἀπὸ τὰ καλύτερα βιβλία τῶν τελευταίων χρόνων (*Οἱ κῆποι τῆς Ρώμης*, 1943) «ὅλη τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ Πίντσιο τὴν κατεῖχε ἓνας κήπος, αὐτὸς ποὺ τὸν εἶχε διαρρυθμίσει ὁ Σαλλούστιος στὰ χρόνια ποὺ ἔδινε τὶς γιορτές τῆς ἡ Κλωδία σὺς ὄχθες τοῦ Τίβερη. Ἡ φήμη τοῦ κτήματος καὶ ὁ πλοῦτος ἐβροήθησαν ὥστε νὰ μπορούμε νὰ προσδιορίσουμε μὲ ἀκρίβεια τὴ θέση του».

Κατεῖχε τὸ χῶρο ὅπου σήμερα εἶναι μιὰ ἀρχοντικὴ, πολυσύχναστη γειτονιά, μὲ λαμπρὰ μέγαρα τοῦ 19ου αἰώνα. Τὸ πρῶνὸ κελάδημα τῶν πουλιῶν σὺς αὐλές των φέρνει τὴ φαντασίαν πρὸς μακρυνὲς ἐποχές, ἀρχαῖες καὶ νεώτερες.

Ἀπὸ τὴ δυτικὴ πλευρὰ γειτόνευαν οἱ Horti μὲ τὸ λόφο ὅπου σήμερα ἀπλώνεται τὸ μαγευτικὸ δημόσιο πάρκο τῆς Ρώμης, τὸ φερώνυμο Πίντσιο. Πρὸς τὰ κάτω ἀκολουθοῦσε τὴ γνωστὴν ἀγαπητὴ λεωφόρο, τὴ Βία Βένετο, γιὰ νὰ ἀπλωθῇ μακρύτερα πρὸς τὴν ἀνατολικὴν περιοχὴ τῆς πόλης.

Φαίνεται ὅτι τὰ πλούτη του τὰ συγκέντρωσε ὁ Σαλλούστιος ὅταν εἶχε γίνει ἀνώτερος ἀποικιακὸς ὑπάλληλος στὴν Ἀφρική, ἀπὸ καταπύσεις ἢ ἐκβιασμούς. Τὸ ἀνυπόγραφο σχετικὸ ἄρθρο τοῦ Λεξικοῦ Ἐλευθερουδάκη, ἀκολουθώντας φυσικὰ ξένες πηγές, παρουσιάζει ὅτι «λόγω τῶν ἀνειμένων ἡθῶν του διεγράφη τοῦ καταλόγου τῶν συγκλητικῶν ὑπὸ τῶν τιμητῶν».

Τέτοια εὐαίσθησις, παρουσιαζόταν συχνὰ στὸν 1ον αἰῶνα π.Χ., δὲν ἐκράτησε ὅμως πολὺ ἔπειτα. Εἶναι ζήτημα ἂν οἱ βιογράφοι τοῦ Σαλλουστίου πρόσεξαν μιὰν ἄλλη πλευρὰ τῆς δράσης του, δηλαδὴ σὲ ποιὰν ἀλληλοεξάρτηση βρίσκονταν τὰ κατορθώματά του μὲ τὴν μανία του γιὰ τὴν τέχνη. Εἶναι βεβαιωμένη μολοντοῦτο ἡ τελευταία, ἰδιαίτερα ἡ προτίμησή του γιὰ τὰ πρωτό-

τυπα ελληνικά έργα. Αὐτὸς ποὺ στὴ συγγραφή του εἶχε πρότυπο τὸν Ποσειδώνιο, τὴν τελευταία μεγάλη ἐλληνικὴ διάνοια, δὲν στάθηκε ἕνας ψυχρὸς κλασικιστὴς. Καθὼς ἐξοῦσε στὰ τέλη τῆς δημοκρατικῆς ἐποχῆς, ὅταν τὴν ἀγέλαστὴ λατινικότητα τὴν εἶχε πὰ γλυκάνει ἡ ἐλληνιστικὴ τέχνη καὶ ὁ στοχασμός, στὰ χρόνια ἐκεῖνα ποὺ δὲν εἶχε ὁλότελα σβῆσει ἡ δημιουργικὴ φλόγα, καλλιερгоῦσε ὁ Ρωμαῖος αὐτὸς τὴ συγγένεια μὲ τὴ μεγάλη παράδοση, σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς συνειδητοὺς κληρονόμους τῆς.

Τὸ αἰσθάνεται κανεὶς ἂν σταθῇ μπροστὰ στὰ γλυπτὰ ποὺ βρέθηκαν στὴν περιοχὴ τῶν κήπων του.

Ποιὰ γωνιά ἢ ποῖο κτίριο νὰ ἐστόλιζεν ἄραγε ἡ κόρη τῆς Νιόβης, ποὺ γονατίζει πληγωμένη ἀπὸ τὸ βέλος τοῦ Ἀπόλλωνα – τὸ θεϊκὸ ἐκεῖνο, τὸ ἀπείραχτο ἀπὸ τὰ χρόνια, ἄγαλμα, τὸ καλύτερο ὁλόγλυφο τοῦ Μουσείου τῶν Θερμῶν; Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ποῖος στάθηκε ὁ πρῶτος ἄρπαγας τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸ ἱερό, ἡ ἐκλογή του γιὰ νὰ ἀποτελέσει κόσμημα τῶν κήπων, μαρτυρεῖ ὅτι ὁ Σαλλούστιος ἦταν ἕνας γνώστης τῆς ὑψηλῆς τέχνης καὶ ἐκτιμητὴς τῆς τραγικῆς ὁμορφιάς.

Ἀπὸ μιά, ἴσως ὄχι ἀνερμήνευτη, ἱστορικὴ σύμπτωση, ὑψώθηκε σ' ἕνα σημεῖο τῶν Horti στὸν 17ον αἰῶνα ἕνα ἀπὸ τὰ πρὶν φημισμένα κτίρια τῆς Ρώμης: ἡ Βίλλα Λουντοβίτσι. Δύο ὁλόκληρους αἰῶνες ἐστέγαζε πολύτιμους θησαυροὺς τῆς ἐλληνικῆς πλαστικῆς. Μερικὰ δέντρα ὄρθια ἀκόμη θυμίζουν τὸν ναὸ ἐκεῖνον τῶν Μουσῶν, ποὺ δὲν ἄνθεξε στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Ἐκεῖ ὁ Γκαίτε, ἔθρεψε τὸ πνεῦμα του μὲ τὸ μεγαλεῖο τῆς ἐλληνικῆς μορφῆς. Ἀπὸ τὸ 1901 ἐνσωματώθηκε ἡ συλλογὴ Λουντοβίτσι στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν καὶ ἀρκετὰ ἀγάλματά τῆς ἀποτελέσαν τὰ φωτεινότερα διαμάντια του.

Ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἐγίνε κτῆμα τοῦ Μουσείου ὁ Ἑρμῆς ψυχοπομπός, ὁ «Ἑρμῆς Λουντοβίτσι», μαρμάρينو ἀντίγραφο κάποιου πρῶμου φειδιακοῦ ἔργου ὁ «Θησέας», καθὼς καὶ τὸ κεφάλι μιᾶς θεᾶς ὑπερφυσικοῦ μεγέθους, μὲ τὴ μαγευτικὴ ἀπλότητα, τὴ θεληματικὴν ἀκίνησία, καὶ τὸν ἀρχαϊσμό, ποὺ τόσο μᾶς κυριεύουν στὰ ἔργα τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας καὶ τῆς Ἰταλίας.

Ἀπὸ τοὺς κήπους τοῦ Σαλλουστιίου προέρχεται, πιστεύουν ὅλοι χωρὶς δισταγμό, τὸ ἀνάγλυφο τρίπτυχο ποὺ βρέθηκε κοντὰ στὴ Βίλλα, ὁ λεγόμενος «θρόνος Λουντοβίτσι». Ξηλωμένο ἀπὸ κάποιο ἱερὸ τῆς Ἀφροδίτης στὴν κάτω Ἰταλία κεντάει τὴν περιέργεια γιὰ τὴ γνώση τῆς θρησκείας καὶ τῆς τέχνης τῶν Ἰταλιωτῶν.

Μόλις ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ἄρχισαν οἱ ἱστορικοὶ τῆς ἀρχαίας τέχνης νὰ σπουδάζουν τὴν δημιουργία τῶν τόπων ἐκείνων, σὰν ἰδιότυπο φαινόμενο, ἄξιο γιὰ βαθειὰ γνωριμιά καὶ ὄχι ἄσχετο μὲ τοὺς γεωγραφικοὺς καὶ τοὺς ἱστορικοὺς παράγοντες, μὲ τὸν χαρακτήρα ποὺ διαμόρφωσαν οἱ ἄποικοι Ἕλληνες ἀφοῦ ξεριζώσαν στὰ μακρινὰ τοῦτα ἀκρογιάλια.

Ἐφήμερη στάθηκε ἡ ἀκμὴ καὶ ἡ τραγικὴ μοῖρα τῶν ἐλληνικῶν πόλεων τῆς

Δύσης καὶ σωστά εἰπώθηκε ὅτι δὲν ἔσπεκε στὴ φωτεινὴ αὐγὴ τῆς ἀνοιξίης τῶν ἑνα τόσο σκοτεινιασμένο ἡλιόγερμα. Κάτι δυνατώτερο ἀπὸ τὴ θέληση τῶν ἀνθρώπων, ἡ ἱστορικὴ στιγμή, ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τοὺς τόπους τῆς καταγωγῆς τῶν, ὅχι λιγώτερο ὅμως καὶ ἡ ἑλληνικὴ διχόνοια ἔφεραν τὸ σύντομο ἀφανισμό τῶν πολιτειῶν καὶ τὴν ἀφομοίωση τῶν κατοίκων μὲ τοὺς ἰθαγενεῖς.

Τὸ ὄνομα Σύβαρις ἔχει καταντήσῃ συνώνυμο μὲ τὴν ξέγνοιαστη ἀπόλαυση, μὲ τὴν εὐμάρεια καὶ μὲ τὴ χλιδή. Ὅμως ἡ Σύβαρις αὐτὴ ποὺ ἱδρύσῃ 25 μικρότερες πολιτείες, δὲν ἔζησε παρὰ διακόσια χρόνια καὶ ἔπειτα καταστράφηκε ἐντελῶς. Περισσότερο κρατήθηκε ἡ κοσμολόγητὴ ἀποικία τῆς Κορίνθου, οἱ Συρακοῦσες. Ὡστόσο τὸ 212 π.Χ. κυριεύτηκε καὶ αὐτὴ καὶ ἐρημώθηκε. Ἦταν τόσο λαμπρὴ καὶ ὠραία, ὥστε ὁ ἴδιος ὁ νικητὴς, ὁ Ρωμαῖος Μάρκελλος, τὴν αὐγὴ τῆς ἡμέρας ποὺ ἔμελλε νὰ τὴν κουρσέψῃ, στάθηκε ψηλὰ καὶ ἀγνάντευε τῆς πόλεως τὸ μέγεθος καὶ τὸ κάλλος¹ – λέει ὁ Πλούταρχος στὸ *Bίο* του – καὶ λυπήθηκε γιὰ τὴν τύχη ποὺ τὴν περίμενε, μαντεύοντας πῶς θὰ καταντοῦσε ὅταν θὰ ἔμπαιναν μέσα οἱ ἀφρισμένοι στρατιῶτες του. Ἔως τίς ἡμέρες μας δὲν ἔπαψε νὰ συγκινεῖ τὴ Δύση ἡ καταστροφὴ τῶν Συρακουσῶν, τῆς πολιτείας ποὺ τόσο ἀγωνίστηκε ἕως τὸ τέλος νὰ τὴ σώσῃ μὲ τὴν ἐπισημονικὴ σκέψη τοῦ ὁ Ἀρχιμήδης.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς τόπους ὅπου οἱ Ἕλληνες ἀπορροφήθηκαν γρήγορα, ξέχασαν τὴ μιλιὰ καὶ τὰ ἔθιμά των, ἦταν ἡ Ποσειδωνία, στὴ δυτικὴν ἀκτὴ, τὸ θρυλικὸ Παίστουμ, κοντὰ στὴ Νεάπολη. Μεγαλόφωνα κηρύττουν πάντα οἱ ναοὶ τῆς μὲ ὀρθιες ἀκόμη τίς κολόνες των τὴ δύναμη τῆς ἑλληνικῆς θρησκείας καὶ τῆς τέχνης. Ἀργότερα, ἀφοῦ πὰ εἶχαν δεχτῇ τὴν ξένη γλῶσσα οἱ Ποσειδωνιάτες ἐκράτησαν ζωντανὴ τὴ συνείδηση τῆς καταγωγῆς των. Συνταραχτικὴ εἶναι ἡ σχετικὴ ἱστορία ποὺ ἔδωσε ἕνας μαθητὴς τοῦ Ἀριστοτέλη, ὁ Ἀριστόξενος ἀπὸ τὸν Τάραντα γύρω στὰ 280 π.Χ.

Λέει ὅτι σὺς ἡμέρες τοῦ εἶχαν πὰ ἀλλάξει οἱ Ποσειδωνιάτες «τὴν φωνὴν» εἰς ὅλα τὰ ἔθιμά των. Ὅμως μιὰ φορὰ τὸ χρόνο μαζεύονταν ἔξω ἀπὸ τοὺς ναοὺς γιὰ νὰ ἐορτάσουν ἕνα ἀπὸ τὰ παλαιὰ πανηγύρια των. Τότε ξανάφερναν στὴν ἐνθύμησή των τὰ ἀρχαῖα ὀνόματα καὶ τὰ «νόμιμα», τίς συνήθειές των. Καί, καθὼς ἦταν συγκεντρωμένοι ὅλοι μαζί, αὐτοὶ ποὺ ὑπῆρξαν κάποτε Ἕλληνες, ἀρχίζαν νὰ κλαῖνε καὶ νὰ χτυποῦνται γιὰ τὴν κακὴ των μοῖρα. Καὶ ἀφοῦ χόρταιναν ἀπὸ δάκρυα, γύριζαν στὰ σπίτια των.

«Καὶ ἐμεῖς ὑπῆρξαμε κάποτε Ἕλληνες» – anche noi fumo greci – ἔλεγε ἕνα παλαιὸ ἰταλικὸ τραγούδι ἀπὸ τὰ γύρω τῆς Νεάπολης.

Ἀπροετοίμαστοι γιὰ νὰ εἶναι καλοζῶιστὲς οἱ Ἕλληνες ἀποικοὶ δὲν κατάφεραν νὰ ἰσορροπήσουν τὴν εὐφορία μὲ τὴν γυμναστικὴν ἀσκηση καὶ μὲ τὸ λογισμό. Γιὰ τοὺς Ἰταλιώτες, ὅχι γιὰ τοὺς ἐδῶ Ἕλληνες ἐγράφηκαν, ἔχει παρατηρηθῇ σωστά, τὰ πρῶτα γαστρονομικὰ βιβλία. Ἐκεῖ φάνηκαν οἱ πρῶτοι ἐπαγγελματίες ἀθλητές, τὸ εἶδος ἐκεῖνο ποὺ τόσο τὸ ἐμίσησε ὁ Εὐριπίδης.

Σε Ἱταλιῶτες τυράννους ἀνῆκαν ὥσπoςo τὰ εὐγενικὰ ἄλογα ποὺ νικοῦσαν στοὺς πανελλήνιους ἀγῶνες· ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ μέρη ξεκινοῦσαν οἱ ἀναβάτες ποὺ τοὺς ἀφιέρωσε ὁ Πίνδαρος τόσους χρυσοὺς ὕμνους. Ἀνάθημα τυράννου τῆς Σικελίας στάθηκε τὸ φανταστικὸ ἐκεῖνο χάλκινο ἄρμα, ποὺ τυχαῖα ἐσώθηκε ἓνα περίλαμπρο μέλος του, ὁ Ἡνίοχος τῶν Δελφῶν.

Ὁ «θρόνος Λουντοβίζι», τὸ ἀνάγλυφο τρίπτυχο ἀπὸ τοὺς κήπους τοῦ Σαλλουστίου μᾶς ἔφερε πρὸς τὶς λευκὲς πολιτεῖες τῶν Ἑλλήνων, ποὺ ἔοβησαν τόσο γρήγορα, καὶ πρὸς τὸν χαρακτήρα των.

Τὸ ἄλλο ἀριστούργημα τοῦ Μουσείου τῶν Θερμῶν ἡ πληγωμένη κόρη τῆς Νιόβης ποὺ τὸ μνημονεύσαμε παραπάνω, δὲν φαίνεται πιθανὸ ὅτι βρέθηκε ἐκεῖ. Θὰ ἀρπάχτηκε ἀπὸ τὴν κυρίως Ἑλλάδα καὶ εἶναι ἄγνωστο πῶς τὸ ἀπόκτησε ὁ Σαλλούστιος.

Κανεῖς ἀρχαιολόγος δὲν ἀμφιβάλλει πιά ὅτι εἶναι ἓνα πρωτότυπο ἐλληνικὸ ἔργο, μένει ὅμως ἀνοιχτὸ πάντα τὸ πρόβλημα ποῦ εἶχε στηθῇ καὶ σὲ ποιά καλλιτεχνικὴ περιοχὴ ἀνῆκε ὁ δημιουργός του. Δύο δυνατότητες προβάλλουν: ἢ ἀποτελοῦσε μέλος ἐνὸς πολυπρόσωπου ἀφιερώματος, μὲ τὴ Νιόβη στὴ μέση,



Ἡ πληγωμένη κόρη τῆς Νιόβης. Ἑλληνικὸ ἄγαλμα τοῦ 440 π.Χ. περίπου.
(Μουσεῖο τῶν Θερμῶν, Ρώμη.)

τὴν τραγικὴ μητέρα, σὺς ἄκρες τοὺς τιμωροὺς θεοὺς, ὅπως πάνω - κάτω τοὺς ἔπλασε ἀνάγλυφους λίγο ἀργότερα ὁ Φειδίας στὸ θρόνο τοῦ Ὀλύμπου Δία. Ἦ ἦταν στημένο μαζί με ἄλλα ἀγάλματα πάνω στὸ ἀέτωμα κάποιου ναοῦ. Ὁ διάσημος Ἀμερικανὸς ἀρχαιολόγος Ντίνσμυρ προχώρησε περισσότερο. Ξεκινώντας ἀπὸ τὶς διαστάσεις ἔφτασε στὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ λαβωμένη κόρη, ὅπως καὶ δύο ἀγάλματα Νιοβιδῶν στὴν Κοπεγχάγη, ἀνῆκαν κάποτε στὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀπόλλωνα πάνω σὺς Βάσσεις τῆς Φιγαλείας. Ἦ ὑπόθεση εἶναι βέβαια τολμηρὴ καὶ ἀναπόδεικτη, ὅχι ὅμως καὶ ἀπόλυτα ἀστήριχτη. Εἶχαν ἐξ ἄλλου παρατηρήσει παλαιότερα ὅτι καὶ τὰ τρία ἀγάλματα ἔχουν συντεθῇ γιὰ νὰ εἶναι ὁρατὰ ἀπὸ χαμηλά. Τὸ ἄπλωμα τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου τῆς κόρης πάνω στὴ βάση ὑπολογίζει ὅτι ἕνα θεατὴ πού βλέπει ἀπὸ κάτω.

Ὅπως ἔχει γλυστηρήσει τὸ πτυχωμένο ἱμάτιο πάνω στὸ δεξι σκέλος ἀναδεικνύεται καλύτερα μὲ ὅλη τὴ λευκότητα τὸ γυμνὸ, νεανικὰ κρουστὸ σῶμα τῆς ἐτοιμοθάνατης. Τὴν ἔχει κιόλας ἀγγίξει τὸ βέλος τοῦ τοξότη Ἀπόλλωνα καὶ φέρνει πίσω τὰ χέρια τῆς μήπως καὶ τὸ ἀνασύρει. Ὅμως ὁ κρυερὸς θάνατος εἶναι κιόλας χυμένος στὸ παρθενικὸ τῆς πρόσωπο, τὰ σκέλη ὑποχωροῦν. Ἄν τὸ δεξι πατάει γερά, τὸ ἄλλο, λυγισμένο σὲ ἀντίθετη γωνία, στηρίζεται μόνο στὸ ἀκρινὸ δάχτυλο - σὲ μιὰ στιγμή θὰ ἀκολουθήσει ἡ κατάρρευση. Σοφὰ προμελετημένη εἶναι ἡ φωτοσκίαση τοῦ ἀριστεροῦ στήθους ἀπὸ τὸ τμήμα τοῦ ἱματίου κάτω ἀπὸ τὴ μασχάλη.

Ὁ γλύπτης εἶναι δεμένος γερά μετὰ τὴν πρωιμώτερη τέχνη, ἂν καὶ ζῇ στὴν ἐποχὴ πού δίνει ὅλο τὸ ὕψος στὸν κλασσικὸ ρυθμὸ (440 π.Χ.). Ἐχει, ὅπως οἱ διδάσκαλοί του, ἀναπτύξει τὴ μορφὴ ὅλη ἐμπρός, ὅτι ἕνα νοητὸ ἐπίπεδο. Καθαρὰ ξεχώρισε τὰ περιγράμματα τοῦ κάτω σώματος καὶ μ' ἕνα βαθὺ αὐλάκι ἀνέδειξε τὸ γυμνὸ σκέλος· μόνο τὰ χέρια χάνονται πίσω, τραβηγμένα πρὸς τὴν αἵματωμένη πληγή.

Γιατί νὰ σταθῇ τόσο ἀσύνητη ἡ μητέρα τῆς κορασιᾶς, ἡ Νιόβη ἀπέναντι σὲ μιὰ θεά; Καυχήθηκε ἀλαζονικὰ ὅτι εἶχε περισσότερα παιδιά ἀπὸ τὴ Λητώ, πού γέννησε μόνο τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἄρτεμη. Καὶ τότε οἱ δύο μαζί ὠργισμένοι, ὁ τοξότης καὶ ἡ ἀδελφὴ του τιμώρησαν τὴν ἀλαζονικὴ καταφρόνια. Θανάτωσαν ὅλα τὰ ἄθωα παιδιά, ἡ Νιόβη μαρμάρωσε ἀπὸ τὸν ἀβάσταχτο καημὸ τῆς.

Σὲ τούτῃ τὴν κόρη φαίνεται πὼς συγκέντρωσε ὁ γλύπτης ὅλη τὴ φροντίδα του, σὰν νὰ ἦταν ἡ περισσότερη ἀνύποπτη, ἡ πιὸ ἀδικοχαμένη. Τὴν ὠρθωσε κοντὰ μας μὲ ὅλα τὰ πρωτάνθιστα κάλλη τῆς, σὰν ἕνα λευκὸ στητὸ κρίνο, πού γέρνει ἀπὸ ξαφνικὸ μαρασμό.

1. [Πλουτ., *Μάρκελλος*, 19, 2, 2].

Τὰ χορηγικὰ ἀνάγλυφα

18 IV 1959

Ἐκ τῶν κόσμων τοῦ ἀρχαίου θεάτρου

Ἀνάμεσα στοὺς τόσους σοφοὺς θεσμοὺς τῆς ἀθηναϊκῆς πολιτείας ἐκεῖνοι ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ θέατρο ὅχι μόνον προεκάλεσαν τὸν θαυμασμό γενεῶν ὁλόκληρων ἀπὸ νεωτέρους ἑλληνιστὲς καὶ ἀρχαιολόγους, ἀλλὰ ἐκίνησαν καὶ τὸ ἐρευνητικὸ δαιμόνιό των. Ἰδιαίτερα τὰ ἔργα τέχνης, ὅσα προέρχονται ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ θεάτρου ἔχουν συγκεντρωθῇ μὲ θαυμαστὴν ἐπιμονὴ καὶ γίνονται ἀδιάκοπα ἀντικείμενο γόνιμων συζητήσεων καὶ ἐρευνῶν, εἰκονίζονται δὲ μὲ φροντίδα καὶ μὲ αἴσθησι ἀληθινή.

Ἐνα μεγάλο μέρος, ἴσως τὸ καλλιτεχνικώτερον ἀπὸ τὸ τόσο πλῆθος τῶν μνημείων τοῦ θεάτρου τὸ ὀφείλουμε σ' ἓνα ἐξαίρετο ἀθηναϊκὸ θεσμό.

Κοινωνικὴ λειτουργία πρώτης γραμμῆς τὸ ἀρχαῖον θέατρο, πῆρε φυσικὰ στὴν Ἑλλάδα καὶ ἀγωνιστικὸ χαρακτήρα· ἐκρίνονταν καὶ βραβεύονταν τὰ καλύτερα ἔργα ποὺ παρουσιάζονταν στοὺς δραματικούς καὶ στοὺς ἄλλους ἀγῶνες. Ἡ ἀθηναϊκὴ πολιτεία, ἡ φωτισμένη καὶ πνευματικὴ, ἀντιμετώπισε κάποτε σοβαρὰ τὸ πρόβλημα πῶς θὰ συγκρατοῦσε τὸν θεσμὸ τοῦ θεάτρου. Γιατί, μὲ τὴν αὔξησιν τῶν χορευτῶν ἀπὸ 12 σὲ 15 στὰ χρόνια τοῦ Σοφοκλῆ, εἶχε νὰ ἀναλογιστῇ τὰ σοβαρὰ ἔξοδα τοῦ καταρτισμοῦ ἑνὸς χοροῦ (ἐνοίκιο μιᾶς αἴθουσας γιὰ τὶς δοκιμὲς, μισθὸς τῶν χορευτῶν, καθὼς καὶ τοῦ αὐλητοῦ· στολές, προσωπεῖα, στεφάνια κ.ἄ.).

Πόσο μεγάλα ἦταν τὰ ἔξοδα αὐτὰ τὸ αἰσθανόμαστε μόνον ἂν ἀναλογιστοῦμε ὅτι γιὰ τὰ ἔργα μιᾶς τετραλογίας (μαζὶ μὲ τὸ σατιρικὸ δράμα) ἑνὸς καὶ μόνο ποιητῆ ποὺ δίνονταν σὲ μιὰν ἡμέρα χρειάζονταν 60 χορευτές, ποὺ ἔπρεπε πολὺ καιρὸ πρὶν νὰ ἀσκοῦνται καὶ νὰ μισθοδοτοῦνται. Ἐξ ἄλλου κάθε χρόνο δέκα διθυραμβικοὶ ἀγῶνες ἀπαιτοῦσαν 500 χορευτές· ὅλα τοῦτα ἐξηγοῦν τὴν ἀδυναμία τῆς πόλης νὰ ἀναλάβει μιὰ τέτοια δαπάνη.

Μιὰ λύση θὰ ἦταν νὰ παραδοθῇ ἡ ὅλη ὀργάνωσις σὲ χέρια πλουσίων ιδιωτῶν ποὺ θὰ εἶχαν ὀρισμένες ὑποχρεώσεις. Ὅμως ἡ ὑπόθεσις τοῦ θεάτρου ἦταν κάτι πολὺ ἱερό, εἶχε βαθεῖς ρίζες καὶ μάλιστα θρησκευτικὰς καὶ θὰ ἦταν ἀσέβεια νὰ ἀποσπασθῇ ἀπὸ τὸν ἄλλο δημόσιον βίον ἡ τιμὴ στὸν θεὸ τῆς τραγῳδίας, τὸν Διόνυσον.

Γι' αὐτὸ ἡ πολιτεία ἐπινόησε μιὰ σοφὴ λύση· κατάφερε νὰ κρατήσῃ στοὺς

κόλπους της τῇ λειτουργίᾳ τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ νὰ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὰ τεράστια ἔξοδα τῆς προετοιμασίας τῶν χορῶν: βρῆκε τὸν θεσμὸ τῆς χορηγίας.

Ἀπ' ὅλες τὶς κοινωνικὲς λειτουργίαις ποὺ ἔπεφταν στοὺς ὤμους πλουσίων πολιτῶν, ὅπως ἡ τριηραρχία, ἡ γυμνασιαρχία, ἡ ἐστίαισις – στὸν 4ον αἰῶνα π.Χ. χίλιοι διακόσιοι Ἀθηναῖοι πολῖτες βαστοῦσαν τὰ βάρη τῶν λειτουργιῶν – ἡ χορηγία θὰ ἐθέρμαινε χωρὶς ἄλλο περισσότερο ὅσους τὴν ἀνελάβαιναν, γιατί ἀνῆκε στὸν πάγκαλο κόσμον τῆς τέχνης.

Κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη ἡ ἐπίσημη ἀνακήρυξη τοῦ χορηγοῦ γινόταν ἀπὸ τὸν ἄρχοντα:

Καὶ ὁ μὲν ἄρχων ... χορηγούς τραγωδοῖς καθίστησι τρεῖς, ἐξ ἀπάντων Ἀθηναίων τοὺς πλουσιωτάτους· πρότερον δὲ κωμωδοῖς καθίστη πέντε, νῦν δὲ τούτους αἱ φυλαὶ φέρουσιν¹.

Οἱ ἐπιγραφὲς μαρτυροῦν πόσο μεγάλη ἦταν ἡ ἀνάγκη τῶν χορηγῶν αὐτῶν. Τοὺς τιμοῦσαν μὲ στεφάνια χρυσᾷ φιλοτιμίας². ἔνεκα καὶ ἐπιμελείας τῆς εἰς τοὺς δημότας· τοὺς εὐχαριστοῦσαν καὶ μὲ ψηφίσματα, ὅπως ἂν [φιλοτιμῶνται καὶ οἱ ἄλλοι χορηγοὶ οἱ μέλλοντες] [χ]ορηγείν³. Ἡ φράση εἶναι χαραγμένη σὲ μιὰ σπουδαία ἐπιγραφὴ τῆς Αἰξωνῆς ποὺ βρέθηκε στὴ Γλυφάδα. Ἀνάγλυφα θεατρικὰ προσωπεῖα στὴ σειρὰ βαλμένα, στολίζουν ἀπάνω στὸ ἐπιστύλιο τὸ πολύτιμο τοῦτο μνημεῖο.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος συνήθιζε καὶ ὁ χορηγὸς νὰ εὐχαριστεῖ ὅταν νικοῦσε ὁ ἕνας ἀγὼνα ὁ δικός του ὁ χορός. Ἡ εὐγνωμοσύνη του δὲν ἦταν πρὸς τοὺς κριτὲς ἢ τοὺς ἄρχοντες, ἀλλὰ πρὸς τὸν θεὸ ποὺ εἶχε ἐμπυχώσει τὸν ποιητὴ, τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ τοὺς χορευτές, πρὸς τὸν Διόνυσον. Πολλὴν εἰδὼν ἦταν τὰ ἀναθήματα τῶν χορηγῶν: Πίνακες ζωγραφιστοί, ἀνάγλυφα ἢ τρίποδες χάλκινοι. Ἐνας τέτοιος στεκόταν πάνω στὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη, τὸ διαμάντι αὐτὸ τῆς πραξτελικῆς Ἀθήνας ποὺ συνδέει τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ διακοσμητικὴ. Συνήθιζαν φυσικὰ νὰ ἀναθέτουν στὸν θεὸ εὐχαριστήρια μνημεῖα καὶ οἱ ἠθοποιοί· τὸ ξέρουμε, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, ἀπὸ ἕνα ἀνάγλυφο τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ποὺ βρέθηκε στὸν Πειραιά, ἕνα σεβαστὸ καὶ ἀπὸ κάθε ἄποψη πολύτιμο μνημεῖο.

Στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ. ὁ κυρίαρχος τύπος τῶν χορηγικῶν ἀναθημάτων ἦταν οἱ ζωγραφιστοὶ πίνακες καὶ τὰ ἀνάγλυφα. Ἀπὸ τὰ πρῶτα ποὺ ἔχουν χαθῇ γιὰ πάντα, ἐζήτησαν οἱ ἀρχαιολόγοι νὰ βροῦν στὰ ἀγγεῖα τὶς ἀπηχήσεις των· μὲ ὄχι λιγώτερη ἐπιμονὴ ἔψαξαν γενεὲς ὁλόκληρες ἐρευνητῶν νὰ ἀνακαλύψουν ποῖα ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα μὲ παραστάσεις μύθων ὑπῆρξαν ἀφιερῶματα τῶν χορηγῶν.

Σχεδὸν ὁμόφωνα ἔχουν σχετισθῇ μὲ τὸ ἀρχαῖο θέατρο, ἅρα μὲ τὸ χορηγικὸ ἔθιμον, μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τῆς κλασσικῆς τέχνης, τὰ λεγόμενα *τριμῶρφα ἀνάγλυφα*. Δὲν ἔχουν σωθῇ τὰ ἴδια ἀλλὰ ἀντίγραφά των. Πρέπει πολὺ

νὰ τὰ ἀγαποῦσαν οἱ Ρωμαῖοι ἀφοῦ παράγγελναν ἀπομιμήσεις γιὰ νὰ στολίζουν τὰ οὔπια, τοὺς κήπους, ἀκόμη καὶ τοὺς τάφους τῶν δικῶν τῶν.

Τέτοιες ἐντολὲς τὶς ἐκτελοῦσαν τὰ λεγόμενα «νεοαττικὰ ἐργαστήρια» ἀπὸ τὸν Ἰον αἰῶνα π.Χ., ἀφοῦ πὰ εἶχε δουλωθῇ ἡ Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ πολὺ ἀργότερα. Ἐφωδίαζαν μόνιμα τὴ Ρώμη μὲ ἀντίγραφα συνήθως ψυχρά, κάποτε περισσότερο ἀξιόλογα, μαρμάρινων ἢ χάλκινων ἀριστουργημάτων ποὺ εἶχαν μείνει στὴ θέση τῶν.

Σ' αὐτὸ τὸ εἶδος ἀνήκουν τὰ τρίμορφα ἀνάγλυφα· δὲν εἶναι παρὰ ἀντίγραφα ἀπὸ ἔξοχα ἀφιερώματα χορηγῶν ποὺ χάθηκαν γιὰ πάντα. Παλαιότεροι ἀρχαιολόγοι εἶχαν παρατηρήσει ὅτι τὰ πρωτότυπα τριῶν ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα αὐτά, μὲ ὅμοιες διαστάσεις, συγγενικὴ σύνθεση καὶ τεχνοτροπία πρέπει νὰ ἀποτελοῦσαν μέλη ἑνὸς μικροῦ κτίσματος ἀγνώστου τύπου, στημένου μέσα στὸ τέμενος τοῦ Διονύσου ἢ κάπου στὴν ὁδὸν Τριπόδων. Τὰ θέματά τῶν ἀνάγονται σὲ γνωστοὺς μύθους: ἡ Μήδεια στὴν Ἰωλκὸ μὲ τὶς κόρες τοῦ Πηλέα. Ὁ Θησεύς, ὁ Ἡρακλῆς καὶ ὁ Πειρίθους στὸν Ἄδη. Ὁ Ὀρφέας, ἡ Εὐρυδίκη καὶ ὁ ψυχοπομπὸς Ἑρμῆς στὸν Ἄδη.



Ὁ Ὀρφέας καὶ ἡ Εὐρυδίκη. Ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου Νεαπόλεως. Ἀντίγραφο ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἐνὸς κλασσικοῦ πρωτοτύπου τοῦ 450 π.Χ.

Ἡ ἀσκημένη ματιὰ μαζί μὲ τὴ γνώση τῶν μνημείων ὠδήγησαν ἄλλοτε ἕναν ἀρχαιολόγο λαμπρὸ γνώστη τῶν Μουσείων νὰ ἀποκαταστήσει ἀπὸ διάσπαρτα μέλη καὶ τέταρτο, μὲ τὶς ἴδιες διαστάσεις καὶ μὲ ὅμοια σύνθεση, τὸν Ἡρακλῆ στὸν κῆπο τῶν Ἑσπερίδων.

Σώθηκαν περισσότερα ἀντίγραφα τοῦ καθενὸς ἀπὸ τὰ τρίμορφα αὐτὰ ἀνάγλυφα καὶ χρειάστηκε νὰ γίνει μελετημένη ἐπιλογὴ ἐκείνων ποὺ ἀπηχοῦν καλύτερα τὰ χαμένα πρωτότυπα. Θὰ σταθοῦμε σήμερα στὸ πιστότερο ἀντίγραφο τοῦ γνωστοτέρου, καὶ τοῦ πιὸ συναρπαστικοῦ ἀπ' ὅλα, ποὺ ἔχει θέμα τὸν Ὀρφέα καὶ τὴν Εὐρυδίκη.

Ὅταν γιόρταζαν τὸ γάμο τῶν ἔσβηναν, ἀντὶ νὰ φεγγοβολοῦν οἱ λαμπάδες, ἔλεγε ὁ μῦθος. Ἡ κακοσημαδιὰ ξεδιάλυνε ὅταν σὲ λίγο, νιόνυφη ἀκόμη, πέθανε ἡ Εὐρυδίκη, ἀφήνοντας τὸν Ὀρφέα ἔρημο, χωρὶς παρηγοριά. Μάταια γύριζε παντοῦ μὲ τὴ λύρα του τραγουδώντας τὸν καημὸ του, ἡ γυναίκα του ἔμενε πάντα στὰ βασίλεια τοῦ κάτω κόσμου.

Τὸ σπαραχτικὸ παράπονο τῆς λύρας του ποὺ ἄγγιζε ὅλες τὶς καρδιές, ἐμάλαξε κάποτε καὶ τὸν ἴδιο τὸν θεὸ τοῦ κάτω κόσμου. Ἐφησε τὸν Ὀρφέα νὰ πάρει πάλι τὴν Εὐρυδίκη, ἀλλὰ ἔβαλε διὰ τὰ νὰ μὴ γυρίσει πίσω νὰ τὴν ἰδεῖ ὅσιν ὥρα θὰ ἐβάδιζε πίσω του στὸν Ἀδὴ ἢ σκιὰ της.

Ὁ μῦθος τοῦτος ποὺ τὸν μνημονεύουν μόνο Λατῖνοι συγγραφεῖς, ὁ Ὀβίδιος καὶ ὁ Βιργίλιος, πρέπει νὰ ἦταν γνωστὸς καὶ στὴν κλασσικὴν ἐποχὴ, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ χαμένο τρίμορφο πρωτότυπο ἔργο.

Παρασταίνεται δεξιὰ ὁ Ὀρφέας νὰ ἔχει κάνει κιόλας τὴ μοιραία στροφή, παρακούοντας τὴν ἐντολὴ τοῦ θεοῦ. Καὶ κάτι ἀκόμη: Ἀνυπόμονος ν' ἀντικρύσει τὸ λατρευτὸ πρόσωπο ἔχει τραβήξει τὴν καλύπτρα ποὺ τὸ ἐσκέπαζε. Οἱ ματιεὲς τῶν δύο νέων συναντιοῦνται ἐπὶ τέλους. Μὲ μιὰ κίνηση ἄφταστης ἀβρότητας ἔχει ἀποθέσει ἡ Εὐρυδίκη τὴν παλάμη της στὸν ὦμο τοῦ Ὀρφέα. Ὅλα διαδραματίζονται σὲ μιὰ στιγμή, ὁ παντοπινὸς χωρισμὸς θὰ ἀκολουθήσει σὲ λίγο. Ἐκτελεστής του εἶναι ὁ Ἑρμῆς, ὁ νέος, ὠραῖος, ἀμετάπειστος, ὃχι ὅμως καὶ ἄπινος ψυχοπομπός. Φέρνει κιόλας τὸ χέρι του κοντὰ στὸν βραχίονα τῆς Εὐρυδίκης, μὴ θέλοντας νὰ τὴν τραβήξει βίαια, ὅπως συνήθιζαν νὰ παρασταίνουσιν οἱ παλαιότεροι ἀγγειογράφοι. Μὲ διακριτικὴν ἐπέμβαση πλησιάζει, σὰν νὰ μὴν ἔστεκε ἀλλιῶς σὲ μιὰ νέα γυναίκα, καὶ μάλιστα σὲ μιὰ σκιὰ. Αὐτὴ τὴ στιγμή ποὺ σμίγουν οἱ «δύο ψυχές» σὰν μιᾶς πεταλούδας – τί ἀνάλαφρο φτέρωμα –, αὐτὸς μένει ξένος καὶ ὀλομόναχος. Ἀλλὰ ἡ Εὐρυδίκη ἔχει ἀρχίσει κιόλας νὰ φεύγει. Τὸ ἄνετο σκέλος της κάνει μιὰ κίνηση πρὸς τὰ ἔξω, παράλληλη πρὸς τοῦ Ἑρμῆ, ἀπέναντι καὶ ὁ Ὀρφέας ἔχει μιὰ στάση πρόσκαιρη, φευγαλέα.

Δὲν μπορούμε νὰ φανταστοῦμε διαφορετικὴ τὴ σύνθεση τοῦ ἀναγλύφου, γιατί εἶναι θαυμαστὰ αὐτονόητη, ἀνεπίδεκτη καὶ τῆς παραμικρῆς ἀλλαγῆς. Ὅμως πολλὲς δοκιμὲς θὰ ἐσχεδίασε ὁ δημιουργὸς της πάνω στὸ μάρμαρο,

πρὶν νὰ φτάσει σὲ μιὰ λύση τόσο συμμετρικὰ δεμένη: ὄχι μονότονα παρατακτική, ἀλλὰ μὲ ἓνα πλῆθος ἀντιστοιχίες, φανερὲς ἢ ἀπόκρυφες.

Πῶς μᾶς κυριεύει ἡ στάση καὶ ἡ μορφὴ τοῦ Ὀρφέα, τοῦ ξένου τραγουδιστῆ! Ἀντὶ γιὰ τὴ βαρεῖα θρακικὴ ντυμασιὰ φοράει τὸν λεπτὸν ἑλληνικὸ χιτῶνα καὶ τὴ χλαμύδα, βαλμένη πάνω στὸ στήθος, σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὴ χλαμύδα τοῦ Ἑρμῆ. Μόνο ὁ πέπλος καὶ τὰ ψηλὰ ὑποδήματα, οἱ «ἐνδρομίδες» τονίζουν τὴ βόρεια καταγωγή του. Γεμάτη ἐλαφράδα εἶναι ἡ περπατησιά, μὲ σηκωμένη τὴ φτέρνα τοῦ ἄνετου σκέλους, σὲ ἀντιθετικὴ σχέση εἶναι ἡ καμπύλη τοῦ δεξιοῦ βραχίονα ποὺ κρατεῖ τὴ λύρα. Τὸ ζῶσιμο τοῦ χιτῶνα τῶν δύο ἀνδρῶν βρίσκεται στὴν ἴδια ὀριζόντια· χαμηλότερα πέφτει ὁ κόλπος τοῦ δωρικοῦ πέπλου τῆς Εὐρυδίκης, οἱ βαρεῖες πτυχές του εἶναι τὸ μόνο σταθερὸ σημεῖο στὴν ἀκαριαία σκηνή.

Τὸ πὸ θαυμαστὸ ἀπ' ὅλα εἶναι ἡ σιγὴ ἢ χυμένη στὰ βήματα, στὰ πρόσωπα, στὰ ἀναβλήματα. Μιὰ σιγὴ ἀληθινὰ τοῦ κάτω κόσμου, σὰν μιὰ καταχνιὰ νὰ σκεπάζει τὰ τρία πρόσωπα, ἢ «ἀχλὺς» ἐκείνη ποὺ σκέπαζε τὰ ἄγνωρα τοπία, ὅσα βρίσκονται πέρα ἀπὸ τοῦ Ἀχέροντα τὶς ὄχθες.

Δὲν εἶναι γνωστὸ πὸ θεατρικὸ ἔργο ἔδωσε ἀφορμὴ νὰ ἀφιερωθῇ στὸ Διόνυσο, πιθανώτατα ἀπὸ κάποιον ἀρχαῖο χορηγό, μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα τρία, τὸ πρωτότυπο τοῦ ἀνάγλυφου τούτου. Ἀναλογιζόμαστε μόνο τοὺς ἀρχαίους ἠθοποιοὺς τῆς φειδιακῆς ἐποχῆς. Στὰ 430 π.Χ., ποὺ ἀνάγεται τὸ ἀρχικὸ ἔργο θὰ εἶχαν φτάσει νὰ παρασταῖνουν τὶς πὸ τραγικὲς καταστάσεις μὲ ἀπίστευτα εὐγενικὴ, κυριαρχημένη ὑπόκριση. Θὰ κατάφερναν νὰ συγκλονίζουν τοὺς θεατὲς μὲ ἀπαλὴ μιλή, μὲ λυγερὲς στάσεις, μὲ χειρονομίες αἰθέρια μελωδικές.

1. [Ἀριστοτ., *Ἀθην. Πολιτ.* 56, 3, 1].

2. [IG II² 1198 11-13].

3. [SEG 36, 186 7-9].

16 V 1959

Τὰ ἀρχαῖα Ἀνθεστήρια

Τὸ προαιώνιο πανηγύρι τῶν Ἰώνων

Φαίνεται ὅτι ἐπικρατεῖ σιγὰ σιγὰ στὴ σύγχρονη κοινωνία ἡ ἔνταξη τῶν Ἀνθεστηρίων στὶς γιορτὲς τοῦ Μάη. Ἐγινε αὐτονόητο ὅτι μία γιορτὴ τῶν λουλουδιῶν δὲν χωρίζεται ἀπὸ τὸν μήνα τοῦτον, μιὰ δυτικὴ μαγεία εὐφορίας πλουτίστηκε στὴ χώρα μας μὲ τὸ ὄνομα τοῦ σεβαστοῦ, χαρούμενου καὶ λυπητεροῦ μαζί ἀρχαίου πανηγυριοῦ.

Ὡστόσο οἱ ἀρχαῖοι ἐώρταζαν τὰ Ἀνθεστήρια ἐνωρίτερα, στὶς χειμερινὲς τροπές, δηλαδὴ κατὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ Μάρτη. Τότε ἀρχίζει νὰ ξεκόβει τὸ κρύο τοῦ χειμῶνα, οἱ ἡμέρες νὰ μεγαλώνουν, τὸ ἀεράκι δὲν φυσάει πιά μὲ τὴν παλαιὰ παγωνιά. Ἡ πρώτη ἀγγελία γιὰ τὴν ἐρχόμενην ἀνοιξὴ φέρνει ἕνα ἀναγάλλιασμα, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἔξαψη στὶς ψυχὲς τῶν ἀνθρώπων, ἡ βλάστηση ἀρχίζει νὰ φουντώνει καὶ τὸ ἐφτάδιπλο ἀστέρι, ἡ Πούλια προβάλλει στὸν οὐρανὸ ὕστερ' ἀπὸ τὴ χειμερινὴν ἀφάνειά της. Τότε, στὰ ἀρχαῖα χρόνια, ἄρχιζε ἡ λύση τοῦ ἀποκλεισμοῦ ἀπὸ τὴ θάλασσα. Ἐκαλαφάτιζαν τὰ πλοῖα καὶ τὰ ἐστόλιζαν γιὰ νὰ σχίζουν πάλι τὰ ἐλληνικὰ πελάγη, νὰ φέρνουν τὰ καλὰ καὶ τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τὸν ἕνα τόπο στὸν ἄλλον, νὰ ἐνώνουν τὴ στεριά μὲ τὰ νησιά.

Ἀπὸ τοὺς πρώτους ποὺ τολμοῦσε νὰ ταξιδέψει μὲ πλοῖο γιὰ νὰ φτάσει στὴν Ἀθήνα ἦταν ὁ Διόνυσος. Βιαζόταν νὰ προφτάσει τὸ πανηγύρι ποὺ ξεσήκωνε ὅλους τοὺς Ἀθηναίους καὶ τοὺς ἔφερνε στὰ λημέρια του.

Στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς γνωστῆς μελανόμορφης κύλικας τοῦ Μονάχου, ζωγραφισμένης ἀπὸ τὸν Ἑξηκτία, ὁ θεὸς εἶναι ξαπλωμένος ἄνετα μέσα στὸ πλοῖο, ποὺ ἀρμενίζει μὲ τεντωμένα τὰ πανιά του. Πάνω ἀπὸ τὸ κατάρτι ὑψώνεται ἕνα δέντρο, ἡ ἄμπελος μὲ τὰ κρεμασμένα τοσαμπιά· ἐπὶ δελφίνια κυκλώνουν τὸ πλοῖο, ἄλλα κολυμπώντας, ἄλλα πηδοῦν πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα.

Σὲ μερικὰ σύγχρονα ἀγγεῖα συναντοῦμε μιὰν ἄλλη περίεργη σκηνή, τὴν πομπὴ τῆς ὑποδοχῆς τοῦ Διονύσου μέσα στοὺς δρόμους τῆς Ἀθήνας. Ἀποτελοῦσε ἕνα σημαντικὸ τμῆμα τῶν Ἀνθεστηρίων ἡ περιφορὰ αὐτὴ τοῦ θεοῦ πάνω σ' ἕνα πλοῖο μὲ ρόδες. Κάποιος ἡθοποιὸς εἶχε ἀναλάβει, φορώντας τὴν πρεπούμενη στολή, νὰ ὑποδυθῇ τὸν ρόλο τοῦ Διονύσου, εὐκόλα θὰ βρῖσκονταν γελαστοὶ νέοι ποὺ δέχονταν, φορώντας μιὰ οὐρά, νὰ παρουσιαστοῦν σὰν Σάτυροι συνοδευτικοὶ τῆς εὐθυμῆς πομπῆς.

Στὴν τελετὴν αὐτὴ γίνονταν καὶ τὰ περίφημα σκώμματα ἐξ ἀμαξῶν, ποὺ παραδίδονται γιὰ τὰ Ἀνθεστήρια: λοιδορίες καὶ ἄλλα ἀστεῖα, ὅχι βέβαια ἀναπάντητα ἀπὸ τοὺς πεζοὺς, ὅσοι ἀκολουθοῦσαν πίσω καὶ γύρω στὰ ἀμάξια. Ἐρχόταν λοιπὸν πρὸς αὐτοὺς ὁ Διόνυσος – ἔτσι πίστευαν οἱ Ἀθηναῖοι – ἀπὸ τῆς θάλασσης, τὸν ἔλεγαν γι' αὐτό «πελάγιον».

Τοῦτο θὰ στάθηκε μιὰ κάπως νεώτερη παραλλαγή, ὅταν οἱ Ἴωνες χωρίστηκαν σὲ κείνους ποὺ ἔμειναν ἐδῶ καὶ σὲ κείνους πού, ζητώντας πλουσιώτερη γῆ, ἐμίσησαν στὰ νησιὰ καὶ στὶς ἀκτὲς τοῦ Αἰγαίου. Γιατὶ τὰ Ἀνθεστήρια ἦταν ἓνα πανάρχαιο πανηγύρι· ἀπὸ τὸν 12ον αἰῶνα κιόλας τὰ ἐώρταζαν οἱ Ἴωνες τῆς Ἀττικῆς. Καθὼς μερικὲς τελετὲς ἦταν ὅμοιες στὴν Ἀθήνα καὶ στὴ Σμύρνη, γίνεται φανερό ὅτι ἀπὸ ἐδῶ τὶς πῆραν μαζί των οἱ ἄποικοι στὰ χροῖα τῆς διασπορᾶς.

Ποῦ ὅμως βρισκόταν ὁ τόπος, τὸ ἱερὸ τέμενος ὅπου συγκεντρώνονταν τελικὰ οἱ πανηγυριῶτες τῆς Ἀθήνας; Ὁ Θουκυδίδης τὸ λέει ρητά· ἦταν τὸ Διονύσιον ἐν Λίμναις, ὅπου τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι, ὥσπερ οἱ ἀπ' Ἀθηναίων Ἴωνες ἔτι καὶ νῦν νομίζουνσι¹.

Ὅλοι σήμερα παραδέχονται τὴν εἰκασία τοῦ Νταϊρπεφελντ ὅτι τὸ Διονύσιο ἐν Λίμναις πρέπει νὰ βρισκόταν στὸν χώρο ποὺ ὁ ἴδιος εἶχε σκάψει στοὺς δυτικοὺς πρόποδας τῆς Ἀκρόπολης. «Στοὺς Βάλτους» (ἐν Λίμναις) λεγόταν ἡ θέση αὐτῇ, γιατί ἐκεῖ θὰ μαζεύονταν τὰ νερά, πουθενὰ ἄλλου γύρω δὲν ὑπάρχει ἐδαφικὴ διαμόρφωση ποὺ νὰ εὐνοεῖ τὴν ὀνομασία τούτη.

Ξέρουμε σὲ γενικὲς γραμμὲς ὅσα γίνονταν στὶς τρεῖς ἡμέρες τῶν Ἀνθεστηριῶν, στὰ Πιθοίγια, στοὺς Χόες καὶ στοὺς Χύτρους.

Γεμάτη μεθυστικὴ χαρὰ ἦταν ἡ πρώτη ἡμέρα, τὰ Πιθοίγια. Τότε ἀνοίγονταν τὰ πιθάρια μὲ τὸ νέο κρασί. Στὰ σπίτια, ὕστερ' ἀπὸ τὴ σπονδὴ στὸν Διόνυσον, τραβοῦσαν ὅλοι γιὰ τὸ ἱερό του, στοὺς Βάλτους. Κύριοι καὶ δοῦλοι δὲν ξεχώριζαν, ὅλοι παραστέκονταν στὸ ἄνοιγμα τῶν πιθαριῶν, ὅλοι μαζί πανηγυρίζαν τὴν παρουσία τοῦ θεοῦ. Τὸν ἔνοιωθαν ἐξ ἄλλου ἀνάμεσά των, πρῶτον πανηγυριώτῃ, νὰ τρεκλίζει βαρυμένος ἀπὸ τὸ κρασί, ἀμίλητος, ἀνθοστεφανωμένος.

Ἡ δεύτερη ἡμέρα, οἱ Χόες, ἦταν ἀκόμη σπουδαιότερη. Ἀστοὶ καὶ δοῦλοι, παιδιὰ καὶ γέροι ξεκινοῦσαν ἀπὸ τὰ σπίτια φορώντας στεφάνια. Στὰ χέρια κρατοῦσαν εἰδικὰ ἀγγεῖα ποὺ τὰ εἶχαν ἐπίτηδες προμηθευτῇ γιὰ τὴν ἐορτὴ ποὺ τὰ ἔλεγαν μὲ τὸ ἴδιο τῆς ὀνομα Χόες. Κανεὶς δὲν ἔπινε ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο τοῦ ἄλλου, ἦταν τοῦτο μιὰ παλαιὰ συνήθεια, ποὺ γύρω τῆς εἶχε πλεχτῇ ἓνας παράξενος μύθος. Ἐνας ἀπὸ τοὺς λεγόμενους «αἰτιολογικοὺς» γιατί πλάστηκαν ἐπειδὴ ἔπρεπε νὰ δικαιολογηθῇ κάποιο πανάρχαιο ἔθιμο.

Κάποτε, ἔλεγε τὸ παραμῦθι ἐκεῖνο, στὰ παλαιὰ χρόνια, ἔφτασε στὴν Ἀθήνα ὁ Ὁρέστης, φεύγοντας ἀπὸ τὸ Ἄργος, ὅπου εἶχε σφάξει τὴ μητέρα του καὶ βρῆκε τοὺς Ἀθηναίους νὰ ἐορτάζουν τοὺς Χόες. Ὁ πονόψυχος βασιλιάς

Πανδίων δυσκολευόταν νὰ ἀποκλείσει ἀπὸ τὸ πανηγύρι τὸν ξένο ποὺ ζήτησε ἄσυλο στὴν πόλη του· φοβόταν ὅμως ὅτι θὰ μολευόνταν οἱ πολλοὶ ἂν ἔπιναν ἀπὸ τὸν ἴδιο κρατῆρα μὲ τὸν μητροκτόνο.

Τότε βρῆκε μιὰ ἐξυπνὴ λύση: ὁ καθένας θὰ ἔπαιρνε τὸν δικό του Χοῦν, θὰ ἔπινε χωριστά, ἔτσι ὁ Ὀρέστης θὰ μπορούσε νὰ μεταλάβει καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὸ ἱερὸ ποτό.

Μιὰ φορὰ κάθε χρόνο, «ἅπαξ τοῦ ἐνιαυτοῦ» ἄνοιγε τὸ τέμενος τοῦ Διονύσου καὶ τότε μαζεύονταν στὸν αὐλόγυρό του ὅλος ἐκεῖνος ὁ πανηγυριώτικος ὄχλος, ἔπινε, ἐχόρευε, γελοῦσε. Τὸ ὁμορφότερο στολίδι στὴ δεύτερη τούτην ἡμέρα τῶν Ἀνθεστηρίων, ἦταν ἡ παρουσία τῶν μικρῶν παιδιῶν. Τὸ βεβαιώνουν τὰ μικρὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα οἱ Χόες, ποὺ ἓνα πλῆθος τῶν εἶναι σκορπισμένο σ' ὅλα τὰ Μουσεῖα τοῦ κόσμου.

Μόνον ὅταν ἐγίνονταν τριῶν χρονῶν μπορούσαν τὰ μικρὰ νὰ ἀνθοστολιστοῦν, νὰ μεταλάβουν καὶ νὰ τρέξουν μὲ τοὺς μεγάλους στοὺς Βάλτους, κρατώντας τὸ καθένα στὸ χέρι τὸν Χοῦν. Ἄν κανένα μικράκι πέθαινε πρὶν νὰ προφτάσει νὰ πανηγυρίσει τοὺς Χόες, τὸ θεωροῦσαν ξεχωριστὴ κακοτυχία, ὅπως στὶς ἡμέρες μας ἂν σβῆσει ἓνα ἀβάφτιστο παιδάκι.



«Χοῦς» ἐρυθρόμορφος μὲ παράσταση ἀπὸ τὰ Ἀνθεστήρια. Περὶ τὸ 430 π.Χ.
(Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Εἶναι χαρὰ νὰ βλέπει κανεῖς, ἀκόμη μεγαλύτερη νὰ κρατάει στὰ χέρια του τὰ ἀγγειάκια αὐτὰ καὶ νὰ μελετάει τὶς αἰθέριες ζωγραφιές των. Ἐκεῖνος ὁ μικρούτσικος Χοῦς τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου μὲ τὸ μικρὸ παιδί, ὅχι πάνω ἀπὸ δυὸ χρόνων, πού, φορώντας περασμένη γύρω στὸν καρπὸ τοῦ χεριοῦ μιὰ κλωστή – τὸν «Μάρτη», ὅπως λέμε σήμερα – προσπαθεῖ νὰ κυνηγήσει ἓνα περιστέρι τῆς αὐλῆς τοῦ σπιτιοῦ, αὐτὸ τὸ παιδικὸ ἄθυρμα ἔγινε ἀπὸ τὸν τεχνίτη μὲ ἀπίστευτη εὐαισθησία καὶ ἀνθρωπιά.

Μεγαλύτερος εἶναι ὁ Χοῦς ποὺ εἰκονίζεται ἐδῶ. Ἐνα μεστό, ἰσορροπημένο σχῆμα, στολισμένο μὲ μιὰ συγγενικὴ ζωγραφιά. Δυὸ ἀγόρια γιορτάζουν τὰ Ἀνθεστήρια. Φοροῦν στεφάνια καὶ ἔχουν πάρει μαζί των ὁ καθένας τὸ ἀγγεῖο του, τὸν Χοῦν. Ὁ πρῶτος τὸν σηκώνει ἑορταστικά, ὁ δεῦτερος τὸν ἔχει κρεμάσει στὴ ράχη του, ἀφοῦ τὸν ἐστόλισε μὲ λευκὲς ταινίες. Κάθεται πάνω σ' ἓνα ἀπλὸ ἀμαξάκι χωρὶς σταθερότητα, σὲ παιδικὴ αἰώρηση καὶ σηκώνει ψηλὰ τὰ χέρια μὲ ἀλαλαγμὸ χαρᾶς. Τὸ ἄλλο παιδί σέρνει τὸ ἀμαξάκι ὅχι χωρὶς προσπάθεια, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ λυγισμένο δεξί του σκέλος. Θέλησε ὁ ἀγγειοφόρος νὰ δώσει τὴν εἰκόνα δύο παιδιῶν πού, τραβοῦν ἀνθοστεφανωμένα κατὰ τοὺς Βάλτους, γιὰ νὰ συναντήσουν τὸν ὄχλο, τοὺς μεγάλους καὶ τοὺς μικροὺς.

Τί ὅμως θέλει νὰ εἰπεῖ ἡ στενόμακρη ραβδωτὴ στήλη μὲ τὸ ἀνθέμιο, ἡ ὀρθωμένη πίσω ἀπὸ τὴ χαρωπὴ σκηνή; Ρίχνει πάνω στὰ παιδιὰ μιὰ πένθιμη σκιά, γιατί εἶναι ἐπιτύμβια, νεκρικὴ. Ἐνα ἢ καὶ τὰ δύο μικρὰ ἀγόρια – θέλει νὰ μᾶς εἰπεῖ – δὲν πανηγύρισαν ἄλλη φορὰ γιατί ἔφυγαν ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦτο.

Αὐτὸ θυμίζει ὅτι ὅλοι σχεδὸν οἱ Χόες ποὺ σώθηκαν βρέθηκαν μέσα σὲ τάφους παιδιῶν. Εἴτε μικρότερων ἀπὸ τὰ τρία χρόνια ποὺ δὲν πρόφτασαν νὰ γευτοῦν τὸ θεϊκὸ κρασί, εἴτε μεγαλύτερων ποὺ στερήθηκαν ἀπὸ τὴ χαρὰ τῆς ἑορτῆς. Ἡ ἰδέα τοῦ θανάτου πλανιέται πάνω ἀπὸ τὶς ἀνάλαφρες ζωγραφιές των ἀγγείων τούτων, αὐτὴ ἐκίνησε τὴν ψυχὴ των ζωγράφων γιὰ νὰ παραστήσουν τόσο τρυφερὰ τὰ λουλουδισμένα παιδιὰ, τὰ περιστέρια, τὰ σκυλάκια, τὰ ὅσα ἀποτέλεσαν κάποτε τὸν μικρὸ ἀγγελικὸν κόσμον των νεκρῶν παιδιῶν.

Μὲ ἀνάλογη πικρόγλυκη θλίψη μιλοῦν μερικὰ ἀρχαῖα ἐπιτύμβια ἐπιγράμματα. Λένε τὸ παιδί ἐράσμιον ἄθυρμα οἰκογενές, τριοχαριτωμένο σπιτογέννητο παιγνίδι, ὅπως ἀνάλογα τὰ Μανιάτικα μοιρολόγια παρουσιάζουν στὸ περιβόλι τοῦ Χάρου τὸ παιδί σὰν κλωνάρι τοῦ βασιλικοῦ, σὰν «μικρὸ ἀστρουλάκι τοῦ οὐρανοῦ» ἢ σὰν καντήλι ἀναμμένο ἐμπρὸς στὰ εἰκονίσματα, «ἀσημοκαντηλάκι».

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἑορτὴ δὲν ἔλειπε, ὅπως σχεδὸν ἀπὸ κάθε ἀρχαῖο πανηγύρι, καὶ ἡ θῆνία πλευρά. Ὁ Πατριάρχης Φώτιος λέει τοὺς Χόες «μιαρὰν», μολεμένη ἡμέρα, ἄλλοι τὴν χαρακτηρίζουν «ἀποφράδα». Αὐτὸ ταιριάζει περισσότερο στὴν τρίτην ἡμέρα των Ἀνθεστηρίων, στοὺς *Χύτρος*, ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ τὸ βράδυ τῆς προηγούμενης.

Τότε ἀνέβαιναν ἀπὸ τὸν Ἀδη οἱ νεκροὶ γιὰ νὰ πανηγυρίσουν μαζί μὲ τοὺς

ζωντανούς. Ἡ παρουσία των γέμιζε μὲ τόσο τρόμο τὴν πόλιν, ὥστε οἱ Ἀθηναῖοι μασοῦσαν ἀπὸ τὸ πρῶτ' ἓνα ἀλεξιφάρμακο, τὸν ράμνο, καὶ ἄλειβαν τὰ σπίτια μὲ πίσσα, ποὺ εἶχε τὴ δύναμιν νὰ διώχνει μακριὰ τὰ παγανά.

Μιὰ φορὰ τὸ χρόνο ἀνέβαιναν πάνω οἱ νεκροὶ γιὰ νὰ ἰδοῦν τὰ σπίτια των καὶ νὰ χαροῦν γιὰ λίγο τὸ φῶς καὶ τὴ ζεστασιὰ τοῦ ἡλίου. Ὅπως καὶ σήμερα τὰ Ψυχοσάββατα παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στὴν τρελλὴν Ἀποκριά, ἔτσι καὶ τότε οἱ νεκροὶ μετεῖχαν στὴ μεγαλύτερη γιορτὴ τῆς ἀνοιξῆς.

Ὅταν πρὸς τὸ τέλος τοῦ πανηγυριοῦ, σταματοῦσε τὸ ξέφρενο χαροκόπι, ὅταν οἱ χορτασμένοι ἀπὸ κρασί, ἀπὸ χορὸ καὶ ἀπὸ γέλιο, ἔπρεπε νὰ γυρίσουν ξαλαφρωμένοι στὴν καθημερινὴ ζωὴ των, ἦταν ἀνάγκη πρῶτα - πρῶτα νὰ καθαριστῇ ὁ τόπος ἀπὸ τὰ εἴδωλα ποὺ πλανιόντουσαν γύρω. Τὰ πρόσταζαν μὲ μιὰ δυνατὴ φωνὴ ποὺ θὰ μετὰδινε ἀνατριχίλα καὶ τρόμο:

Θύραζε κῆρες, οὐκ ἔνι Ἀνθεστήρια².

(Ἔ, σεῖς ψυχές, ἔξω ἀπὸ τὰ σπίτια, τέλειωσαν πὰ τὰ Ἀνθεστήρια).

Ὅταν ἀσυλλόγιστα ταυτίζουμε ἓνα πανάρχαιο ριζωμένο ἱερὸ πανηγύρι μ' ἓνα βόρειο ἔθιμο, ποὺ κάπως τεχνητὰ μεταφυτεύτηκε στὴ χώρα μας, ἃς ἀναλογιζόμαστε τουλάχιστο πόσο μεταφυσικὸ περιεχόμενο ἔκλεινε τὸ πρῶτο. Ὅτι γιὰ τοὺς στοχαστικοὺς καὶ φιλοσοφημένους Ἕλληνες τὸ μεγάλο τοῦτο μυστήριον, ἡ ἀνάστασις τῆς βλάστησης, ἦταν μαζὶ καὶ ἓνα κάλεσμα σὲ ὅσους ζοῦσαν κάτω ἀπὸ τὴ γῆ νὰ ἀνεβοῦν ἀπάνω γιὰ λίγο καὶ νὰ φτερουγίσουν λυπητερὰ μέσα στὰ σπιτικά των.

1. [Πλουτ., 2, 15, 4, 5].

2. [Σούδα 598.6].

Ὁ κλασικισμὸς καὶ ὁ Κλεάνθης

6 VI 1959

Πολὺ συχνὰ ἀγωνίζονται οἱ ἀρχαιολόγοι νὰ σώσουν ἀπὸ μιὰ φαινομενικὰ μοιραία καταδίκη, κυριολεκτικώτερα ἀπὸ τὴ μανία τῆς καταστροφῆς τείχη, πύργους, ναοὺς, δημόσια κτίρια, ἐκκλησίες, μοναστήρια, παλάτια. Ἐχοντας τὴν πεποίθησιν ὅτι ἀνάμεσα στὴν ἀνάγκη συγχρονισμοῦ καὶ στὴν ἐπίμονη διατήρησιν παλαιῶν μορφῶν ὑπάρχει σχεδὸν πάντοτε ἓνας τρίτος δρόμος, ὁμορφότερος, ποὺ συνδυάζει τὸν σεβασμὸ πρὸς τὰ περασμένα μὲ τὴ νέα δημιουργία, προσπαθοῦν νὰ πείσουν τοὺς μονοκόμματους τύπους, ὅτι λίγη μόνο σκέψη, λίγη συνδυαστικὴ φαντασία, πρὸ παντὸς λίγη καλὴ θέλησις ἀρκοῦν γιὰ νὰ σωθῇ ἓνα σημαντικὸ ἐπίτευγμα τῶν ἀνθρώπων χωρὶς καθόλου νὰ ἐμποδισθῇ ἡ «πρόοδος», σὰν νὰ μὴν εἶναι πρόοδος ἡ συγκράτησις ἑνὸς ἱστορικοῦ μνημείου ἀπὸ τὸν βανδαλισμὸ τῆς ἰσοπέδωσις ἢ ἡ διαφύλαξις ἐνὸς ἐθνικοῦ θησαυροῦ ποὺ μαρτυρεῖ ἂν ὄχι πάντα παλαιὰ μεγαλεῖα, τουλάχιστο, τὴν ὑπαρξὴ ζωῆς καὶ τέχνης στὸν τόπο. Ἡ διαμάχη αὐτὴ γίνεται, ὅλοι τὸ ξέρουμε, σχεδὸν κάθε μέρα. Γιατὶ ἐμεῖς, ὁ ἀρχαιότερος λαὸς τῆς Εὐρώπης, εἴμαστε ὁ πρὸ ἀνιστόρητος. Βιαστικοὶ νὰ δεχτοῦμε κάθε σύγχρονο ρεῦμα, δοκιμασμένο ἢ ὄχι σὲ ἄλλες περιοχές, νεόπλουτοι καὶ μωροθάμαχοι, τρέμουμε μήπως ὑστερήσουμε σὲ κανένα εὗρημα τῆς τελευταίας στιγμῆς. Ντρεπόμαστε γιὰ τὸ χτές, τὸ προχτές, τοὺς τόσους αἰῶνες ποὺ ἔζησε καὶ ἐργάστηκε γόνιμα τὸ ἔθνος μας.

Τὸ ἀντίθετο συμβαίνει, φαίνεται, σὲ ἄλλα μέρη. Ἀκοῦμε, ἔξαφνα, τελευταῖα, ὅτι ὁ διευθυντὴς τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου δὲν καταφέρνει νὰ πείσει τὴν ἀρμόδια ἐπιτροπὴ τῶν διοικητικῶν καὶ τεχνικῶν ὅτι εἶναι ἀνάγκη νὰ συγχρονιστῇ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ μνημειακὸ κτίριον τοῦ Κλέντσε, νὰ τὸ μετατρέψῃ, ρημαγμένο καθὼς εἶναι ἀπὸ τοὺς βομβαρδισμοὺς, σὲ σημερινὲς μουσειακὲς αἴθουσες. Θυμᾶται καλὰ πόσο ἀδικημένα ἦταν τὰ ἀρχαῖα γλυπτὰ τοῦ ναοῦ τῆς Ἀφραίας – οἱ κοσμολόγητοι «Αἰγινῆτες» –, πόσο χάνονταν σὰν πλαστικοὶ ὄγκοι καὶ σὰν περιγράμματα μέσα στὶς μεγαλόσχημες αἴθουσες μὲ τὶς ἐντυπωσιακὲς τοιχογραφίες τοῦ Κορνέλιους.

Οἱ τεχνικοὶ ὅμως τῆς «πολιτείας τῶν ἐπιστημῶν καὶ τῶν τεχνῶν» δὲν θέλουν νὰ τὸ παραδεχτοῦν. Γι' αὐτοὺς ἡ τοπικὴ ἱστορία, τὰ παλαιὰ μνημεῖα εἶναι ἱερά. Ἀκόμη καὶ ἐρειπιασμένα πρέπει νὰ ἀναστηθοῦν ὅπως ἦταν πρὶν νὰ πάθουν. Οἱ σκιὲς τοῦ Λουδοβίκου Ιου τῆς Βαυαρίας καὶ τοῦ Κλέντσε θολώνουν τὴν

κρίση των. "Ας ἀραδιάζει ὅσα ἐπιχειρήματα θέλει ἓνας λεπταίσθητος ἀρχαιο-λόγος· ὄχι, λένε, τὸ κτίριο δὲν θὰ τροποποιηθῇ.

Ἡ ἀληθινὴ τούτῃ ἱστορία προϋποθέτει φυσικὰ γνώση καὶ ἐκτίμηση τῆς καλλιτεχνικῆς, ἰδιαίτερα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἱστορίας μιᾶς πρωτεύουσας. Ποιὸς ἐδῶ, ἂν ἐξαιρέσουμε μερικοὺς εἰδικοὺς καὶ φιλότεχνους, μπορεῖ νὰ ὀνομάσει κάποιους ἔστω Ἕλληνες καλλιτέχνες τοῦ περασμένου αἰῶνα; Ποιὰ ἀρμόδια ὑπηρεσία σκέφτηκε νὰ ἐκδώσει μονογραφίες γιὰ ὅλους ἐκείνους πού, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ βασιλείου, δέχτηκαν τὰ ξένα ρεύματα, ἄλλοι τὰ μιμήθη-καν στεγνά, ἄλλοι τὰ μετουσίωσαν δημιουργικά; Ἄν ἐξαιρέσουμε τὴν πρό-σφατη προσπάθεια τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης καὶ μερικὲς ἀτομικὲς συμβο-λές, ὑστεροῦμε καὶ σ' αὐτὸ ἀπ' ὅλες τὶς χῶρες τῆς Εὐρώπης, ἀλλὰ καὶ τῆς Βαλκανικῆς.

Ἐνα σπουδαῖο κεφάλαιο τῆς νεώτερης ἐλληνικῆς ἱστορίας εἶναι, ἔχουμε τονίσει καὶ ἄλλοτε, ἡ κλασικιστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ. Μὲ τὴ μεταφορὰ τῆς πρω-τεύουσας ἀπὸ τὸ Ναύπλιο στὴν Ἀθήνα χρειάστηκε ὄχι μόνον νὰ καταστρωθῇ τὸ πολεοδομικὸ τῆς σχέδιο, ἀλλὰ καὶ νὰ κτισθοῦν δημόσια κτίρια καὶ πολλὰ ἰδιωτικά σπίτια.

Παρ' ὅλες τὶς μετατροπὲς ποὺ ἔπαθε τὸ σχέδιο τῶν Ἀθηνῶν ἀπὸ πολλὲς αἰτίες, κυρίως ἀπὸ ἀτομικὰ συμφέροντα, μπορούμε σήμερα νὰ ἰσχυριστοῦμε τουλάχιστο τοῦτο: Ἦταν καλοτυχιὰ γιὰ τὴν Ἀθήνα ὅτι ζοῦσαν τότε καὶ ἐργά-ζονταν σὺς βόρειες πολιτεῖες ἄξιοι καί, κάτι περισσότερο, ἐμπνευσμένοι ἀρχι-τέκτονες. Ὅτι ὅλη τὴν Εὐρώπη τὴν ἐθέρμαινε τὸ δημιουργικὸ ρεῦμα τοῦ κλασικισμοῦ. Ἔτσι οἱ μορφὲς ποὺ μεταφέρθηκαν ἔτοιμες ἐδῶ συνταιριάστι-καν ὁμορφα μὲ τὴν παράδοση καὶ μὲ τὴ φυσικὴ διάπλαση.

Θὰ ἦταν ξενικὸ καὶ ἀπαράδεκτο ἂν στὴ θέση, ἔξαφνα, τοῦ σημερινοῦ Πανεπιστημίου, τοῦ εὐγενισμένου αὐτοῦ ὁράματος τοῦ Δανοῦ Χάνζεν, ὀρθω-νόταν ἓνα κτίριο σὲ ρυθμὸ γοτθικὸ ἢ ἀνατολίτικο ἢ ἀκόμη καὶ ἰνδικό – ἀφοῦ θὰ μεταφερόταν χωρὶς ἀμφιβολία σ' ἐμᾶς ἀπὸ τὴν Εὐρώπη ὁ ρυθμός, ὅποιος καὶ ἂν ἦταν. Μιὰ ἄλλη καλοτυχιὰ στάθηκε ὅτι οἱ ἀρχιτέκτονες ἐκεῖνοι δὲν ἦταν ὅπως σὲ τόσες ἄλλες ἐποχές, ποτισμένοι ἀπὸ ὠφελιμιστικὴ σκέψη, ἀλλὰ λόγιοι, ἐλληνομαθημένοι, ἀρχαιολόγοι, ἰδεαλιστές.

Κεῖνο ποὺ δίνει ἰδίως στὰ πρῶτα, τὰ παλαιότερα κλασικιστικὰ κτίρια τὸν ἀέρα ἐκείνον τῆς μεγάλης καὶ καθαρῆς σύλληψης εἶναι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ψυχικὴ σχέση τῶν δημιουργῶν τῶν μὲ τὴν ἀρχαιότητα. Ὅχι κενὸν ἱστορισμὸ ἢ ἐκλεκτικότητα, ἀλλὰ ὑψηλὸ πνεῦμα ἐκφράζουν οἱ κίονες αὐτοὶ μὲ τὶς μελε-τημένες ἀναλογίες, οἱ προσόψεις, τὰ ἐσωτερικά.

Πῶς ὅμως νὰ μιλήσουμε σήμερα γιὰ τὰ ἐσωτερικὰ τῶν ἀθηναϊκῶν κτιρίων ἀφοῦ ἐδῶ καὶ λίγες δεκαετίες γκρεμίστηκαν καὶ μάλιστα ἀπὸ εἰδικοὺς τεχνι-κοὺς ἢ ἀρχιτέκτονες οἱ θαυμάσιες ὀροφὲς τοῦ μεγάλου βασιλικοῦ παλατιοῦ τῆς πλατείας τοῦ Συντάγματος, ἀφοῦ ἔτσι ἄδοξα ρίξαμε τελευταῖα, χωρὶς τὸν

παραμικρὸ δισταγμὸ τὴν ἀρχοντικὴν ἐκείνη ἐσωτερικὴν εἴσοδο τῆς «Μεγάλης Βρεταννίας», μὲ τὴν ἀπλὴν ἀνάβαση καὶ τὴν ὠραίαν ὀροφή;

Γίνεται τώρα πλατὺς λόγος καὶ γιὰ μιὰν ἄλλη βεβήλωση πὺρ προετοιμάζεται. Εἶναι βεβαιωμένο πᾶς ὅτι θέλουν νὰ κατεδαφίσουν τὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, πὺρ δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ τὰ χαρμόσυνα «Ἰλίσια» τῆς Δούκισσας τῆς Πλακεντίας. Ἐνα παλατάκι πὺρ ἡ ὑπαρξὴ του δίνει τιμὴ στὴν πρωτεύουσα, ἔργο –καὶ τοῦτο δὲν εἶναι λιγώτερο σημαντικό– τοῦ πρώτου Ἑλλήνου ἀρχιτέκτονος, τοῦ Σταματίου Κλεάνθη.

Ὅταν μελετᾶει κανεὶς τὸ ρεῦμα τοῦ κλασικισμοῦ, πὺρ ἐπλούτισε μὲ τόσα κτίρια τὴν Εὐρώπη, τὴ Ρωσία καὶ τὴν Ἀμερικὴ, πὺρ ζωντάνεψε μὲ νέα μεγαλοφροσύνη τοὺς ἀρχαίους ἑλληνικοὺς ρυθμοὺς αἰσθάνεται ὑπερηφάνεια πὺρ καὶ ἡ φτωχὴ ἐκείνη Ἑλλάδα ἔδωσε μὲ τὸ ἔργο τοῦ Κλεάνθη μιὰ τόσο γνήσια καλλιτεχνικὴ προσφορά. Εἶναι σχεδὸν ἀνεξήγητο πῶς ἓνας δικός μας τράβηξε τότε νὰ μαθητέψει στὸ Βερολῖνο, στὸν ὄνειροπαρμένο καὶ σοφὸν ἐκείνον Σίνκελ, ὅτι γύρισε γεμᾶτος εἰκόνες, σπουδὴ, γνώση, ὅτι μπόρεσε νὰ χαρίσει στὸν τόπο του, ὅπου ἐργάζονταν οἱ μεγάλοι βόρειοι οἰκοδόμοι καὶ σὲ εὐγενικὴ ἄμιλλα μ' αὐτοὺς τόσα ὠραῖα καὶ ἐξαῦλωμένα κτίρια.

Ἐνα ἀπὸ τὰ λίγα πὺρ ἐσώθηκαν ἀπὸ τὴν καταστροφή, τὸ παλατάκι τοῦτο τῆς φιλότεχνης, ἐκκεντρικῆς Γαλλίδας, στεγάζει ἐδῶ καὶ λίγες δεκαετίες τὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο. Τὴν ἐγκατάστασή του, πολύμοχθο ἔργο δύο γνωστῶν Βυζαντινολόγων, τοῦ καθηγητοῦ Γεωργίου Σωτηρίου καὶ τῆς Κυρίας Μαρίας Σωτηρίου, τὴν εἶχαμε ὅλοι τότε καμαρώσει καὶ ἐκτιμήσει.

Μᾶς γοητεύει ὅμοια καὶ ἡ ἀρχικὴ κύρια πρόσοψη ἀπὸ τὴν μεριὰ τοῦ Ἰλίου, ὅσο καὶ ἡ σημερινὴ εἴσοδος. Κάποια χωρὶς ἄλλο ἔμφυτη αἴσθηση τῆς μελωδίας τῶν γραμμῶν πῆρε μὲ τὸν ὀπλισμὸ τῆς σοβαρῆς σπουδῆς βαθύτερο νόημα στὸ κτίριο τοῦτο τοῦ Κλεάνθη.

Πολύτροπη, δημιουργικὴ προσωπικότητα, κατάφερε νὰ ἐγκολπωθῇ καὶ τὸ παράλληλο κίνημα τοῦ ρομαντισμοῦ, ὅπως μαρτυροῦν δυὸ ἄλλα ἔργα του, ἡ σεβάσμια Ἀγγλικὴ Ἐκκλησία τῆς ὁδοῦ Φιλελλήνων (1838-43) καὶ τὸ ἐρειπασμένο ἐκεῖνο, τὸ ἀτελείωτο καὶ ὑποβλητικὸ Καστέλλι τῆς Δούκισσας πάνω στὴν Πεντέλη (1841-51).

Ἔως ἐδῶ καὶ εἴκοσι δύο χρόνια στεκόταν ἀκόμη ὄρθιο στὴν πλατεία Κλαυθμῶνος (ἀπέναντι ἀπὸ τὸ σπῖτι τοῦ Βούρου, πὺρ κλείνει παλαικὴν ἀπλότητα), ἓνα κτίριο τόσο πηγαῖα ἑλληνικὸ, ὥστε τὸ θεωροῦσε κανεὶς γέννημα τοῦ τόπου, ἐνῶ εἶχε παρακινήθῃ ἀπὸ ξένα πνευματικὰ ρεύματα! Τὸ σπῖτι τοῦ Ἀμβροσίου Ράλλη, κατόπιν Ἀγγλικὴ Πρεσβεΐα, ἔπese πρὸς μεγάλο ὄνειδος ὅλων μας χωρὶς νὰ συγκινηθοῦν τότε παρὰ λίγα ἀνίσχυρα ἄτομα, χωρὶς τὸ Κράτος νὰ σκεφθῇ νὰ κερδίσει τὸ στόλισμα αὐτὸ τῆς πρωτεύουσας, πὺρ ἦταν ἔργο ἑνὸς δικοῦ μας καὶ μοναδικοῦ. Μερικοὶ ἔτρεξαν τότε νὰ ἀποκτήσουν τὰ λευκὰ σκαλιστὰ μάρμαρα τοῦ στηθαίου τῆς ἐσωτερι-

κῆς ἀνάβασης, ἐνὸς εὐρήματος ποῦ θὰ τὸ ζήλευαν καλλιτέχνες μεγάλων ἐποχῶν.

Ἕνας ξένος ἀρχιτέκτων, ὁ μακαρίτης Χάϊντς Γιοχάνες, στὸ πολύτιμο ἐκεῖνο λεύκωμα *Αἱ Ἀθήναι τοῦ κλασικισμοῦ* (ἔκδοση Διοικήσεως πρωτεύουσας, 1937) φιλοτέχνησε ἀνάμεσα στὰ τόσα καλλίγραμμα σχέδια καὶ τὸ σχέδιο τῆς οἰκίας Ἀμβροσίου Ράλλη. Εἶναι φανερὴ ἡ συμβολὴ τοῦ κ. Κ. Μπίρη, τοῦ καλύτερου γνώστη τῶν μνημείων τῆς ἐποχῆς, τοῦ ὁποίου εἶναι περιττὸ νὰ ἐξάρουμε τὶς τόσες πρωτότυπες σοβαρὲς μελέτες.

Ὅμως τὸ καθαρὰ καλλιτεχνικὸ ἐπίτευγμα τῆς ἔκδοσης, τὸ σχεδιάσμα τῶσων κτιρίων τῆς Ἀθήνας, εἶναι ἔργο τοῦ Γιοχάνες. Μυημένος καλὰ στὴν κλασικιστικὴν ἰδέα ἐκτίμησε τὴν ἀπλὴν ἰδιομορφία ποῦ πῆρε ὁ ρυθμὸς αὐτὸς μέσα στὴν πρωτεύουσα. Ἡ γραμμὴ του ἔχει ἀκρίβεια καὶ ἐξαύλωση, μεταδίνει ὅχι τόσο τὸν ὄγκον τῶν κτιρίων, ὅσο γιὰ τὴν πρόσοψη. Τοῦτο δὲ μὲ μιὰ συνέπεια ὅχι ἀνεξήγητη. Γιατὶ πρώτη φορὰ στὰ κλασικιστικὰ κτίρια ἀναδείχτηκε ἡ πρόσοψη μὲ νέα μεγαλωσύνη.

Τὸ σπίτι τῆς Τουρκοκρατίας ἀναπτύσσεται ἐσωτερικά, στὴν αὐλή, τὴν κάποτε πολυστυλὴ καὶ διαμορφωμένη σὰν αἶθριο. Ἐκεῖ συγκεντρώνεται ἡ οἰκογενειακὴ ζωὴ, ὑποχρεωτικὰ κρυμμένη ἀπὸ τὶς ματιὲς τῶν ἔξω.

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς πρόσοψης στὸ ὀθωνικὸ σπίτι, μαρτύριο μιᾶς νέας, εὐρωπαϊκῆς καὶ ἐλευθερωμένης κοινωνικῆς σύστασης, ἔδωσε τὴν εὐκαιρία



Ἡ οἰκία Ἀμβροσίου Ράλλη, ἔπειτα ἀγγλικὴ πρεσβεΐα στὴν πλατεία Κλαυθμῶνος.

Ἔργο τοῦ Σταματίου Κλεάνθη.

στούς ἀρχιτέκτονες νὰ χρησιμοποιοῦσαν ἀρχαῖα στοιχεῖα μὲ εὐρετικὴ φαντασία. Κανόνας εἶναι νὰ τονίζουσιν τὸ κέντρο ὃχι μόνον μὲ παραστάσεις, ἀλλὰ καὶ μὲ ἀέτωμα. Κάθε στοιχεῖο ἔχει ὥστόσο δική του ζωὴ, εἶναι αὐθύπαρκτο, ἂν καὶ ἐνταγμένο σ' ἓνα σχῆμα λογικόν, γεωμετρικόν, μὲ τὴν ἀρχαίαν, τὴν πνευματικὴν σημασίαν τῆς λέξεως.

Δὲν ὑπάρχει, οὔτε ὑπῆρξε ἀνάμεσα στὰ τόσα χαρμόσυνα ἀθηναϊκὰ σπίτια τῆς ἐποχῆς δεύτερο – ἂν ἐξαιρέσουμε τὴν τελευταία γκρεμισμένην οἰκίαν Δημητρίου (Μεγάλῃ Βρεταννίᾳ) – ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ συγκριθῇ μὲ τὸ κομποτέχνημα τοῦτο τοῦ Κλεάνθη. Ὅχι μόνον ἔχει συλλάβει μὲ σοφὴν αἴσθησιν τὴν ἀντιστοιχίαν τῶν μελῶν, τὴ λειτουργίαν τοῦ καθενός, ἀλλὰ καὶ θέλησε νὰ «κινήσῃ» τὴν πρόσοψιν μὲ διακοσμητικὰς ζωφόρους, νὰ ἀναδείξῃ τὸ στηθαῖο τοῦ ἐξώστη παρουσιάζοντάς το σὰν ἓνα τρυπητὸ ἐνιαῖο κόσμημα.

Μὲ τὸ σπίτι τοῦτο διαδίδεται τὸ θέμα τοῦ μαρμάρινου ἐξώστη ποὺ θὰ συντελέσῃ σ' ὅλον τὸν 19ον αἰῶνα στὴν ἀρχοντικὴ ὄψιν τοῦ ἀθηναϊκοῦ σπιτιοῦ. Συνηθισμένοι πᾶς σήμερα στὸ μουγκὸ καὶ ἄχαρο τοιμέντο, πᾶμε νὰ ξεχάσωμε τὸ γέννημα τῶν βουνῶν μας, τὸ λευκὸ μάρμαρο, εἶναι καὶ σ' αὐτὸ φανερὴ ἡ προτίμησιν στὸ φτηνὸ καὶ στὸ ἀγοραῖο.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν μακρὺν ἐξώστη σοφίστηκε καὶ ἄλλα ὁ δημιουργὸς γιὰ νὰ ἐξάρει τὸ κέντρο: τὴν πυκνότητα τῶν παραστάδων, τὴν ψηλὴν θύραν, τέλος ἀπάνω τὸ ἀέτωμα. Ἡ μόνη ὀριζόντια, ὁ ἐξώστης ποὺ κόβει τὴ συσσώρευσιν τῶν καθέτων ξαναγυρίζει στὰ πλάγια κλίτη μὲ τὸ ἄπλωμα τῶν διακοσμητικῶν ζωφόρων. Ἀπόλυτη συμμετρία διαπνέει τὸ σύνολο, ὅλα εἶναι δαμασμένα ἀπὸ τὴν ἐπιταγὴν τοῦ ἐμψυχωμένου λογισμοῦ.

Τέτοιαν ὄψιν παρουσίαζε μὲ λίγα λόγια τὸ ἔξοχο σπίτι τῆς πλατείας Κλαυθμώνος ποὺ ἔπεσε ἄδοξα, ἓνα ἀπὸ τὰ τόσα ποὺ μᾶς χάρισε ὁ γόνιμος αὐτὸς σπουδαῖος καλλιτέχνης. Σήμερα σχεδιάζουμε νὰ ρίξουμε καὶ τὸ ἄλλο ποίημά του, τὰ «Ἰλίσια», γιὰτὶ τάχα ἐμποδίζει σημερινὰ μεγαλόπνοα σχέδια. Εἶναι πολὺ βαρὺ, γι' αὐτὸ δὲν θέλουμε νὰ πιστέψουμε ὅτι ἓνας ἀρχιτέκτων σκέφτηκε νὰ βάλῃ βέβηλο χέρι πάνω στὴ δημιουργίαν ἑνὸς ἀνυπεράσπιστου πιδόμοτου του, τοῦ μοναδικοῦ Ἑλλήνος ἀνάμεσα στοὺς ξένους ποὺ ἐζήτησαν καὶ ἐπέτυχαν τὸ «μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν» μέσα στὴν νέα πρωτεύουσα, γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε τὴ φράσιν ἑνὸς ἀρχαίου τεχνοκρίτη.

Προειδοποιοῦμε ὅμως ὅσους ὀνειρεύτηκαν νὰ τὸ ἐπιχειρήσουν: Ἡ Ἀθήνα τοῦ κλασικισμοῦ ἐνδιαφέρει πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅσους φαντάζονται, δικούς μας καὶ ξένους. Καθὼς ζωντάνεψε ἀπὸ τὴ στάχτη καὶ πῆρε μιὰ νέα ἐλληνικότητα ἀπετέλεσε ὃχι μόνον ἓνα ἐθνικὸν κειμήλιον, ἀλλὰ καὶ ἓνα φωτεινὸν κεφάλαιον στὴν παγκόσμιαν ἱστορίαν τῆς τέχνης. Ὅλοι ὅσοι εἶναι σὲ θέσιν νὰ τὸ ἐκτιμήσουν, θὰ διαμαρτυρηθοῦν. Δὲν θὰ ἀφήσουν τώρα νὰ πέσει, ὕστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμον, καὶ τὸ κτίριον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, πρᾶγμα ποὺ θὰ πρόσθετε ἓνα νέον στίγμα στὴν πρόσφατη ἀναληγία μας.

Ὁ νέος τῆς Γκρόττα Φερράτα

Στὸ ἑλληνόρρυθμο παλαιὸ μοναστήρι, τὴν Κρυπτοφέρη χρωστάει τὸ συμπαθέστατο τοῦτο «χωριὸν» στὰ νότια τῆς Ρώμης ὃχι μόνο τὸ ὄνομα, ἀλλὰ καὶ τὴν ὑπαρξή του τὴν ἴδια. Τὸ κρασι ποὺ χαρίζουν τὰ φροντισμένα ἀμπέλια, ἡ μαγεία τοῦ τοπίου, τὸ ἀντίκρουσμα τοῦ βραχοσύλωτου χωριοῦ, τῆς Ρόκα ντὶ Πάπα, θὰ τραβοῦσαν μολοντοῦτο, ὅπως γίνεται ἔως τώρα, τὴν πατροπαράδοτη ἀδυναμία τῶν Ρωμαίων γιὰ τὴν ἐξοχική, τὴ δένδροφυτεμένη βίλλα.

Μερικοὶ πιστεύουν ὅτι ἐκεῖ εἶχε χτίσει καὶ τὴν δική του καὶ ὁ Κικέρων ἂν καὶ πιθανώτερο εἶναι ὅτι τὸ Tusculum βρισκόταν στὰ ἀντικρινὰ ὑψώματα. Ὅτι ὅμως στὰ χρόνια του εἶχε κατοικηθῇ τὸ μέρος τὸ βεβαιώνουν τὰ ἀρχαῖα ἐρείπια ρωμαϊκῶν σπιτιῶν ποὺ σώζονται σὲ μιὰ πλαγιά κάτω ἀπὸ τὴ στοὰ τοῦ μοναστηριοῦ.

Ἡ Ἀρπατοῖα αὐτή, τὸ μοναστήρι, μένει πάντα μιὰ ἄσβεστη ἐστία βυζαντινῆς παράδοσης. Ὅταν, ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες, ἐκηρύχθηκε κρατικὸ μνημεῖο τῆς Ἰταλίας, ἐφρόντισε ἡ ἀρμόδια ὑπηρεσία νὰ ἀναστηλώσει τὸ πιὸ κυρίαρχο σημεῖο τῆς παλαιᾶς ἐποχῆς τοῦ μοναστηριοῦ, τὸ κωδωνοστάσιο. Χρειαζόταν ἐξ ἄλλου νὰ τονιστῇ τοῦτο, γιατί ἀπ' ἔξω προσδιορίζει τὴ φυσιογνωμία του ὃχι αὐτό, ἀλλὰ ἡ ἐπιβλητικὴ ὀχύρωση μὲ τοὺς στογγυλοὺς πύργους, μιὰ τυπικὴ ὀχύρωση τῆς Ἀναγέννησης.

Δὲν ἦταν ἔργο κοινῶν τεχνικῶν. Θέλοντας νὰ ἐξασφαλίσει τὸ μοναστήρι ἀπὸ τὶς ἐπιδρομὲς ἀνέθεσε τὴν ἐργασία τοῦτη ὁ Πάπας Ἰούλιος ὁ Β', ὁ γνωστὸς μεγαλόπνοος πατέρων τοῦ Ραφαὴλ καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου σ' ἓναν κορυφαῖον ἀρχιτέκτονα, τὸν Σανγκάλλο, ἴσως καὶ στὸν ἀληθινὰ μεγάλον Μπραμάντε.

Μέσα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ πύλη περνοῦμε στὴν πλατεία, πλακοστρωμένη αὐλὴ καὶ τότε ἀντικρύζουμε τὴν ἐκκλησίαν τῆς Παναγίας. Ἡ θύρα τῆς ἡ ξύλινη καὶ σεβαστὴ ἀνήκει, ὅπως καὶ τὸ λαμπρὸ μωσαϊκὸ ἀπὸ πάνω τῆς, στὴν παλαιότερην ἐποχὴ τοῦ μοναστηριοῦ, στὸν 11ον ἢ καὶ στὸν 13ον αἰῶνα. Ἕνας «βασιλειανδὸς» μοναχὸς τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, ὁ ἡγούμενος Νεῖλος στάθηκε ὁ πρῶτος ἰδρυτὴς του στὰ 1004 μ.Χ. Ἄν καὶ πολλοὶ πάπες ἀγάπησαν τὸ μοναστήρι, καὶ εὐνόησαν τὴ διασκευὴ του στὰ δημιουργικὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης ἐκράτησε ἡ ἐκκλησία τὸ ἀρχικὸ σχῆμα τῆς βασιλικῆς. Τὸ θαυμαστότερο εἶναι ὅτι ἔμεινε ἀπείραχτη ἡ βυζαντινὴ παράδοση.

Ἀπὸ τὶς νέες προσθήκες περισσότερο κινεῖ τὴν προσοχὴ ἡ καπέλλα, τὸ

παρεκκλήσιο του Ἀγίου Νείλου με τις τοιχογραφίες Ντομενικίνο (1610 μ.Χ.). Ὅπως τόσα ἄλλα ἔργα του ἔχουν, ὅσες ἔμειναν ἀπείραχτες, χρωματική εὐγένεια καὶ διαύγεια σύνθεσης. Εἶναι τόσο ἀναπάντεχα καὶ τὰ δύο στὴν ἐποχὴ τούτῃ τῆς παραγμένης μορφῆς, ὥστε συχνὰ χαρακτηρίζεται σὰν κλασικιστὴς ὁ Ντομενικίνο. Ἴσως νὰ κυριάρχησε πάνω ἀπὸ τὸ πάθος τῶν συγχρόνων του ἡ λυρική του διάθεση, ἴσως νὰ ζήτησε μιὰ ἐπιστροφή πρὸς τὴ μετρημένη μελωδία τῆς Ἀναγέννησης.

Δὲν εἶναι πρωινὸ Κυριακῆς γιὰ νὰ ἰδοῦμε καὶ νὰ ἀκούσουμε τὰ καλογερο-παῖδια ποὺ ψέλνουν ἑλληνικά, ἀποζημιωνόμαστε ὅμως μετὰ τὴ γνωριμία ἑνὸς ἀληθινὰ σοφοῦ ἱερομόναχου, τοῦ Ἰγνατίου Πεκοράρο.

«Ἀλβανικὸς ἀπὸ τὴν Καλαβρίαν» ἔμαθε ἀπὸ παιδὶ μέσα στὸ μοναστήρι τὰ ἑλληνικά, βαθεῖα ἑλληνικά ὅλων τῶν ἐποχῶν. Μέσα στὴ βιβλιοθήκη, ποὺ τὴν ἀνανεωμένη ὀργάνωσὴ της θὰ τὴ ζήλευε κάθε σύγχρονο ἐπιστημονικὸ ἴνστι-τούτο δείχνει πολὺτιμα παλαιὰ χειρόγραφα, ἀνάμεσα σ' ἄλλα τὸ γνωστὸ τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτα. Ἐχει τὴ φανατικὴ προσήλωση μεσαιωνικοῦ μοναχοῦ, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνοιχτὴ ματιὰ τοῦ Εὐρωπαίου. Ὅταν, κρατώντας ἓνα βιβλίο παραση-μαντικῆς ψέλνει χαμηλά, ἀλλὰ μελωδικὰ βυζαντινοὺς ὕμνους, φέρνει στὸ νοῦ μας τὸν τρόπο μετὰ τὸν ὁποῖον ἐδίδασκε τὴ βυζαντινὴ Μουσικὴ μιὰ ἀληθινὴ Ἑλληνίδα, ἡ Εὐὰ Σικελιανοῦ, ποὺ τὸν εἶχε μάθει ἀπὸ τὸν μακαρίτη Ψάχο.

Πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὸν πόλεμο εἶχε δημιουργηθῇ μέσα στὸ μοναστήρι ἓνα Μουσεῖο γιὰ νὰ περιλάβει τὰ ἀρχαῖα γλυπτὰ ποὺ βρέθηκαν κοντὰ ἢ ἦταν παλαιὰ ἀποκτῆματά του. Τὰ περισσότερα εἶναι σαρκοφάγοι ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, δὲν λείπουν φυσικὰ καὶ σπουδαῖα μεσαιωνικὰ κειμήλια.

Θερμαίνεται κανεὶς ξεχωριστὰ μετὰ τὸ ἀντίκρουσμα τοῦ φωτεινότερου ἀπ' ὅλα τὰ γλυπτὰ, τῆς ἑλληνικῆς ἐπιτύμβιας στήλης, ποὺ ἦταν ἄλλοτε στημένη ψηλὰ μέσα στὴ βιβλιοθήκη τοῦ μοναστηριοῦ. Ὅσο κι ἂν τὴν ὀνειρευόταν κανεὶς πάντα στὸ ἴδιο ἐκεῖνο μέρος, ἀναγνωρίζει ὅτι τώρα φωτίζεται καλύτερα καὶ ὅτι προσφέρεται περισσότερο στὴ μελέτη.

Εἶναι ἀπὸ παλαιὰ δημοσιευμένη καὶ γνωστὴ στὴν ἔρευνα ἡ στήλη τούτῃ μετὰ τὴ μοναδικὴ παράσταση. Ἐνας ἔφηβος, σχεδὸν παιδί, καθισμένος σ' ἓνα δίφρο, ἓνα ἀπλὸ σκαμνί, μετὰ τὸ ἱμάτιο ριγμένο γύρω στὸ κάτω σῶμα καὶ στὴν ἀριστερὴν ὠμοπλάτῃ μελετᾷ σκύβοντας τὸ κεφάλι ἓναν κύλινδρο ποὺ τὸν κρατᾷ ἀνοιχτὸν πάνω στὰ γόνατά του. Μετὰ τὸ ἓνα πόδι πατάει στὸ ὑποπόδιον, πίσω διακρίνεται, ἀχνὰ σμιλεμένη ἢ ἀνοιχτὴ κιβωτός, ἢ κίστη ποὺ περιεῖχε τὸν κύλινδρο. Κάτω ἀπὸ τὸ σκαμνὶ παρασταίνεται ζεμένον ἓνα σκυλί, ὁ πιστὸς σύντροφος τοῦ νέου.

Δὲν ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς ἀττικὲς στήλες τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ. καμμία μετὰ ὅμοιο θέμα, ὥστε ἀποκλείεται ἡ κατάταξίς της ἀνάμεσα σ' αὐτές. Τὸ ἐμποδίζει ἐξ ἄλλου καὶ τοῦτο: ἀντὶ γιὰ τὸ ἀέτωμα ποὺ ἀποτελεῖ τὸ συνηθισμένο στεφάνωμα τῶν ἀττικῶν στηλῶν ἐδῶ ὑψώνεται πάνω σὲ λυγρὲς ἑλικες ἓνα κεντρικὸ

άνθემιο όλόκληρο, καθώς και από ένα μισό σε κάθε άκρη. Σημαντικό είναι ότι το κόσμημα δεν είναι από ξεχωριστό μάρμαρο, αλλά σμιλεμένο μαζί με την ανάγλυφη μορφή.

Αφού αποκλείεται η Αττική δεν μένει παρά μια δυνατότητα για την πατρίδα του γλύπτη: η Ίωνία ή τα νησιά των Κυκλάδων. Μόνο ένας Ίων ή νησιώτης, ήταν άξιος στα χρόνια εκείνα, γύρω στα 420 π.Χ., να σμιλέψει με τόση τρυφερότητα την εικόνα του νεκρού έφηβου, συγκεντρωμένου στη μελέτη. Θέλησε να πεί ότι στη ζωή του ήταν ένα σοβαρό παιδί, ότι θα γινόταν ένας σπουδαίος στην κοινωνία, ίσως ένας από τους λυρικούς ποιητές που συχνά φύτρωναν στα μέρη εκείνα. Όμως η ζηλόφθονη Μοίρα έκοψε το νήμα της ζωής του.

Άλλη ένδειξη για τη ιωνική προέλευση του καλλιτέχνη είναι το ίδιο το θέμα. Οι Αθηναίοι έφηβοι παρασταίνονται στις επιτύμβιες στήλες πάντα όρθιοι, αθλητικά ζωηροί, το πολύ στηριγμένοι με τον άγκώνα στη χαμηλή κολόνα της παλαίστρας. Κανείς Αθηναίος γλύπτης δεν θα έπνυσε την εικόνα ενός παιδιού καθιστού, με πρόσωπο τόσο άπαλό και όνειροπόλο. Είναι αγύμναστος ο νέος τουτός, χωρίς μυϊκήν ένταση, ούτε ενέργεια· τραβάει από τους αρχαϊκούς έλκεχίτωνας Ίάονας του όμηρικού ύμνου που χόρευαν στη Δήλο χειροκρατούμενοι θρησκευτικούς χορούς.



Ο νέος της Γκρόττα Φερράτα.

Πῶς βρέθηκε τὸ πρωτότυπο τοῦτο ἔργο στὸ μοναστήρι δὲν ἐξακριβώθηκε ποτέ. Ὑπόθεσαν ὅτι θὰ τὸ ἔφεραν οἱ βασιλειανοὶ μοναχοὶ ἀπὸ τὴ Μεγάλῃν Ἑλλάδα καὶ ὅτι θὰ εἶχε στηθῇ σ' ἓνα ἀρχαῖο ἑλληνικὸ νεκροταφεῖο. Ὅμως ἡ τεχνოτροπία του, ἡ ἐπεξεργασία τοῦ ἀναγλύφου εἶναι καθαρὰ ἰωνικὲς καὶ τοῦτο ὠδήγησε ἓναν ἀπὸ τοὺς καλύτερους μελετητὲς τῶν ἑλληνικῶν στηλῶν, τὸν Χὰνς Μέμπους σὲ μιὰ συναρπαστικὴν ὑπόθεσιν.

Ἀνάμεσα στοὺς τόσους σοφοὺς μοναχοὺς ποὺ πέρασαν ἀπὸ τὴ Γκρόττα Φερράτα καὶ τὴν ἐδόξασαν, ὁ πρὸ μεγάλος στάθηκε χωρὶς ἄλλο ὁ Καρδινάλιος Βησσαρίων, ἀπὸ τὴν Τραπεζούντα. Εἶναι δυνατὸ αὐτὸς νὰ ἐγνώρισε στὴν Ἀνατολή, ὅπου ἐργάστηκαν στὰ ἀρχαῖα χρόνια τόσοι Ἰῶνες καλλιτέχνες καὶ νὰ ἀγάπησε τὴ στήλῃ τοῦ νέου. Θὰ τὸν συμπάθησε γιατί φαίνεται μελετηρὸς καὶ συγκεκριμένως ὅπως στάθηκε αὐτός. Ἀφοῦ ἀπέκτησε τὸ ἔργο, θὰ τὸ χάρισε στὸ μοναστήρι. Μὲ τὴν εἰκασία τούτῃ ἀποκτάει τὸ γλυπτὸ διπλὴν ἑλληνικὴν ἱερότητα, ἀφοῦ συνδέεται καὶ μὲ τὸν μαθητὴ τοῦ Γεμιστοῦ - Πλήθωνος, μὲ τὸν μεγάλο πλατωνιστὴ κληρικὸ Βησσαρίωνα. Δὲν ἔμελλε ὡστόσο νὰ ταφῇ στὴν ἑλληνόρυθμῃ Γκρόττα. Ἡ ἐπιτύμβια πλάκα του, ὅπως ὁ ἴδιος, ζωντανὸς ἀκόμη τὴν ἐσχεδίασε, εἶναι ἐντειχισμένη στὴν περίστυλιν αὐλὴ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων.

Παραμορφωμένη στὸ ἐσωτερικὸ ἀπὸ μεταγενέστερες ἐπισκευές, σεβαστὴ ὅμως ἔξω, βρίσκεται ἡ ἐκκλησία τούτῃ μὲ τὸ ἀπλὸ πρότυπο σὲ μίαν ἀρχοντικὴν κεντρικὴν, ἀλλὰ καὶ κάπως ἀπόμερη πλατεία τῆς Ρώμης, ἀνάμεσα σὲ ἐπιβλητικὰ παλάτια. Δίπλα στοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους ὀρθώνεται τὸ παλάτι τῶν Κολόννα, ὅπου ἔζησε ἡ Βικτωρία Κολόννα, ἡ μούσα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου.

Στὴν ἐπιτύμβια πλάκα τοῦ 1476 κάτω ἀπὸ τὴν ἀνάγλυφον τῆς Πάρας καὶ τὰ ἄλλα σύμβολα τῆς ἱερωσύνης τοῦ Βησσαρίωνα εἶναι χαραγμένη μιὰ εὐγενικὴ λατινικὴ ἐπιγραφή καὶ χαμηλότερα, μὲ ὠραῖα κεφαλαῖα ἑλληνικὰ ψηφία, οἱ στίχοι ποὺ εἶχε ὁ ἴδιος συντάξει:

Τοῦτ' ἔστι Βησσαρίων
 Ζῶν ἄνυσσας σώματι
 σῆμα
 πνεῦμα δὲ φεύζεται
 πρὸς θεὸν ἀθάνατον.

Μιὰ πλατωνικὴ καὶ πυθαγόρεια ἰδέα τυλιγμένη μὲ θεολογικὸ μανδύα ἐκφράζει ὁ ἀνεπάντεχος τοῦτος, ἀνάμεσα στὰ ρωμαϊκὰ μνημεῖα, λόγος τοῦ δικοῦ μας σοφοῦ, ἐνὸς ἀπὸ κείνους ποὺ πῆγαν νὰ ἀνθοστολίσουν μὲ γνήσια ἑλληνικὴ προσφορὰ τὸ πάγκαλο οἰκοδόμημα τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης.

Νὰ εἶχε πιά παραδεχτῇ στὰ χρόνια ποὺ ἔγραφε τὴν ἐπιτύμβια πλάκα του, ὅτι ἡ σταυροφορία τῶν δυτικῶν, γιὰ τὸ λυτρωμὸ τῆς Πόλης, ποὺ τὴν εἶχε ὀραματισθῇ καὶ ὑποκινήσει δὲν ἦταν πεπρωμένο νὰ συντελεστῇ, ὅτι σκοτεινοί, ἀβάσταχτοι αἰῶνες θὰ ἐσκέπαζαν τὴ μακρινὴ πατρίδα του;

Τὸ κοιμητήρι τῆς Ρώμης

Περίπατος σὲ μιὰ «ἀκαθολικὴ» περιοχὴ

Τὰ τείχη τῆς Ρώμης! Ποιὰ ἄλλη μεγάλη πολιτεία τῆς Εὐρώπης κατάφερε νὰ κρατήσῃ ὄρθιο ἕναν τέτοιον κλοιὸ ποὺ μιλάει γιὰ μεγαλωσύνη καὶ γιὰ ἱστορία, γιὰ ἐπιδρομές, γιὰ κουρσέματα, γιὰ ἀγῶνες, ἀλλὰ καὶ γιὰ μιὰ ζωὴ ἄσβηστη, ἀδιάκοπη μέσα σὲ χιλιάδες χρόνια; Ἄλλοῦ ὁ 19ος αἰώνας, μὲ τὴν ἀνάγκη τῆς ἀνετῆς κατοίκησης ἔφερε τὸ ἀλύπητο ρίξιμο τῆς κυκλικῆς ὀχύρωσης, ἀκόμη καὶ ἂν ἦταν ἕνα γενναῖο μνημεῖο τῆς τεχνικῆς.

Μένουν πάντα σὰν μιὰ εὐλογία καὶ μιὰ παρηγοριά τὰ τείχη αὐτὰ ποὺ ζώνουν τὴ Ρώμη. Σήμερα, ποὺ ἔχει γίνῃ ἀπέραντη, ἀποτελοῦν ἕνα σταθερὸ σημεῖο μέσα στὸ χάος, ἕνα ξεκουραστικὸ ὁρόσημο ποὺ κάνει ἀκόμη πιὸ σεβαστὴ τὴ μοναδικὴ πολιτεία.

Νεώτερα σχετικὰ μέσα στὴν ἱστορία τῆς τὰ «Αὐρηλιανὰ» αὐτὰ τείχη – ἄρχισαν νὰ χτίζονται στὰ χρόνια τοῦ αὐτοκράτορα Αὐρηλίου τὸ 271 μ.Χ. Οἱ Ρωμαῖοι ὅμως κρατοῦν εὐλαβικὰ καὶ ὄχι χωρὶς θυσίες πολλὰ ἀπὸ τὰ διάσπαρτα ὑπόλοιπα τῶν ἀρχαιοτέρων τειχῶν τῶν λεγομένων «τοῦ Σερβίου». Χτισμένα τοῦτα ὄχι ἀπὸ τοῦβλα, ὅπως τὰ αὐρηλιανὰ, ἀλλὰ ἀπὸ μαλακὸ πουρί, ἔζωναν τοὺς ἐπτὰ λόφους τῆς τότε μικρότερης πολιτείας, μὲ μιὰ γνώση τῆς στρατηγικῆς, ἀνέλπιστη γιὰ τόσο πρῶϊμην ἐποχὴ. Πιστεύουν σήμερα οἱ εἰδικοὶ ὅτι ἔγιναν ὕστερ' ἀπὸ τὴ μεγάλην ἐπιδρομὴ τῶν Γαλατῶν, τοῦ 389 π.Χ., ἐπισκευάζονταν ὅμως κάθε τόσο καὶ ἀνανεώνονταν. Ἐνα σεβαστὸ τμῆμα τῶν, κυκλωμένο ἀπὸ φυτεία, συναντοῦμε ἔξω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ σιδηροδρομικὸ σταθμὸ μόλις φτάσουμε στὴν Αἰωνία Πόλη. Μπροστὰ ἀπὸ τὸ ὑπερμοντέρνο τοῦτο κτίριο, ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ τιμὴ γιὰ τὴν σύγχρονη ἰταλικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἐκράτησαν οἱ πολιτισμένοι αὐτοὶ ἄνθρωποι καὶ τὰ σημάδια ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἱστορία τῶν. Καὶ ὅμως τὰ τείχη τοῦ Σερβίου δὲν εἶναι τῆς ἐποχῆς τοῦ Περικλῆ! Ἄλλοι ἐξυπνότεροι, ξιπασμένοι βλάχοι, θὰ τὰ ἔρριχναν πρὶν κἄν γίνῃ σκέψη πῶς θὰ ἔπρεπε νὰ διαμορφωθῇ ὁ σταθμὸς καὶ ἡ πλατεία του, ἀπὸ τὸ φόβο πῶς δὲν θὰ χαρακτηρίζονταν ἀρκετὰ προοδευτικοὶ ἂν δὲν ἄρχιζαν ἀπὸ τὴν καταστροφὴ ἐνὸς θαυμαστοῦ ἀρχαίου ἔργου.

Εἶναι χωρὶς ἄλλο γοητευτικὸ τὸ καθημερινὸ πέρασμα ἀπὸ τὶς βόρειες πύλες τῶν αὐρηλιανῶν τειχῶν, αὐτὲς ποὺ φέρνουν στὸ μεγάλο πάρκο τοῦ Πίντισιο

καὶ πρὸς τὴ Βίλλα Μποργκέζε. Τὴν ἱστορικὴ συγκίνηση τὴν προσφέρουν περισσότερο οἱ νότιες πύλες: ἡ θαυμαστὴ ἐκείνη Πόρτα Ματζιόρε ποὺ εἶναι κυρίως ἓνα μνημειακὸ τόξο γιὰ τὰ ρωμαϊκὰ ὑδραγωγεῖα. Ἡ ἄλλη, ἡ Πόρτα Σάν Σεμπαστιάνο ποὺ τραβάει στὴ θρυλικὴν Ἀππία ὁδὸ καὶ τέλος, κάπως δυτικώτερα, ἡ Πόρτα Σάν Πάολο. Στὰ ἀρχαῖα χρόνια λεγόταν Πόρτα Ὅστιένσις γιατί ἔφερνε πρὸς τὸ γνωστὸ λιμάνι τῆς Ρώμης, τὴν Ὅσπια· τὸ σημερινὸ ὄνομα τὸ ἔχει ἀπὸ τὴν ὄχι πολὺ μακρινὴ βασιλικὴ τοῦ Ἀποστόλου Παύλου. Ἄν καὶ ξαναχτισμένη, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ πυρκαϊά, στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας, ἀξίζει μιὰν ἐπίσκεψη γιατί προσφέρει τὸ συνταραχτικὸ βίωμα ἐνὸς τεράστιου χώρου παλαιοχριστιανικῆς βασιλικῆς. Πλαισιωμένη ἀπὸ δύο ψηλοὺς πύργους ποὺ στεφανώνονται ἀπὸ ὀδοντωτὲς ἐπάλξεις εἶναι ἡ Πόρτα Σάν Πάολο, ἡ πὸ καταπληκτικὴ ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες πύλες τῶν τειχῶν (γιατὶ ὑπάρχουν καὶ διασκευασμένες σὲ νεώτερα χρόνια, ὅπως ἡ Πόρτα Πία τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου).

Ἡ Πόρτα Σάν Πάολο πάτησε χωρὶς ἄλλο σὲ ἀρχαίους τάφους· τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὸ γειτονικὸ μεγάλο ἐπιτύμβιο μνημεῖο ποὺ κρατήθηκε ἀπείραχτο, ἀπὸ τὴν πυραμίδα τοῦ Κεστίου. Ἐνὸς Ρωμαίου ποὺ ἔζησε στὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου καὶ παράγγειλε γιὰ τὸν τάφο του ἓνα αἰγυπτιακὸ σχῆμα.

Τὸ ξακουσμένο *Τεστάτσιο* εἶναι ἓνας τεχνητὸς λόφος πολὺ κοντὰ στὴν πύλη καὶ στὴν πυραμίδα. Πολλὰ ἔχουν γραφῇ γιὰ νὰ ἐρμηνεύσουν τὸ ὄνομά του, χωρὶς νὰ φωτίσουν τὸ πρόβλημα ποὺ παρουσιάζει.

Ἡ Πόρτα Σάν Πάολο, ἡ πυραμίδα καὶ τὸ Τεστάτσιο θὰ ἔφταναν γιὰ νὰ μαγέψουν τὸν ταξιδευτὴ. Δὲν εἶναι ὥστόσο αὐτὰ ποὺ ἔδωσαν τὴ φήμη στὴν περιοχὴ τούτη, ἀλλὰ τὸ γειτονικὸ, τὸ προτεσταντικὸ (ἀκαθολικὸ ἐπεκράτησε νὰ λέγεται σήμερα) κοιμητήρι. Πηγαίνει ἐκεῖ κανεὶς ὄχι γιὰ νὰ σταθῇ πάνω ἀπὸ τοὺς τάφους τοῦ Σέλλεϋ, καὶ τοῦ Κήτς, τοῦ γιου τοῦ Γκαῖτε καὶ τόσων ἄλλων, ὅσο γιὰ νὰ μεταφερθῇ σ' ἓνα σιωπηλὸ κατάλοιπο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρομαντισμοῦ. Πῶς διαμορφώθηκε στὴ μακρινὴ τότε γωνιά τῆς Ρώμης τὸ νεκροταφεῖο αὐτὸ ποὺ ἔμελλε νὰ πάρει στὴν πνευματικὴν ἱστορίᾳ τῆς Εὐρώπης μιὰ ξεχωριστὴ θέση; Τὸ πρῶτο γνωστὸ πρόσωπο ποὺ ἀναφέρεται ὅτι ἐτάφηκε ἐδῶ εἶναι ἓνας φοιτητὴς τῆς Ὁξφόρδης (1738)· λίγο ἀργότερα, τὸ 1765, τάφηκε ἓνας Γερμανὸς φοιτητὴς, ποὺ σκοτώθηκε πέφτοντας ἀπὸ ἓνα ἀμάξι. Ἐπίσημα εἶχε σχεδὸν ἀναγνωριστὴ τὸ κοιμητήρι τοῦ Τεστάτσιο μὲ μιὰ ἀπόφαση τοῦ 1748. Εἶναι ἴσως τὸ μόνο σημεῖο τῆς Ρώμης ποὺ ἐνέπνευσε μιὰ καλὴ σελίδα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας. Τὸ πῆρε γιὰ θέμα του ὁ Γιώργος Θεοτοκάς σ' ἓνα ἐξαίρετο ἄρθρο του ποὺ δημοσιεύτηκε σὲ μιὰ προπολεμικὴ, ἂν θυμᾶμαι καλά, «Νέα Ἑστία».

Σύμφωνα μὲ τὴν ἀπόφαση τοῦ Πάπα κανένας μὴ καθολικὸς δὲν εἶχε δικαίωμα νὰ ταφῇ στὴ γῇ ποὺ ἐξουσίαζε αὐτός· ἔτσι οἱ ταφὲς γίνονταν μόνο τὴ νύχτα. Σὲ μιὰ ὁμορφὴ παλαιὰ χαλκογραφία τοῦ 1811 πλῆθος ἀνθρώπων μὲ δαυλιὰ στὰ χέρια παραστέκεται σὲ μιὰ ταφὴ ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν πυραμίδα. Τὰ

λευκὰ μαρμάρινα μνήματα φωτίζονται ἀπὸ τὶς φλόγες καὶ ἀπὸ τὴ λάμψη τῶν διαγράφεται στὸ βάθος καὶ ἡ Πύλη Σὰν Πάολο.

Ἕλληνοι, Σκανδιναυοί, Γάλλοι, Γερμανοί, ὅλοι προτεστάντες, ἀλλὰ καὶ ὀρθόδοξοι, Ρῶσοι καὶ Ἕλληνες – ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς Ἰσραηλίτες – ἀναπαύτηκαν ἐδῶ δίπλα στὴν ἀρχαία πυραμίδα.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅταν πολλοὶ βόρειοι ἄνθρωποι τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης ἐπήγαιναν γιὰ προσκύνημα στὴ Ρώμη – ὅπως στὰ μεσαιωνικὰ χρόνια οἱ θρησκευόμενοι καὶ οἱ κληρικοί, – ἀπὸ τότε κυρίως ἔγινε σιγὰ σιγὰ τὸ κοιμητήρι τοῦ Τεστάτσιο ἓνα ἱστορικὸ μνημεῖο καὶ ἓνα μουσεῖο γλυπτικῆς.

Ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ ὄραμα, ποὺ ἦταν διάχυτο στὴν ἐποχή, μετέφεραν οἱ καλλιτέχνες στὰ λευκὰ μάρμαρα ἀρχαῖα σύμβολα μετουσιωμένα μὲ μιὰ νέαν αἰσθαντικότητα. Ἐχεῖ κάτι ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῶν Ἡλυσίων πεδίων ἢ ἐξαύλωση αὐτὴ τοῦ θανάτου, ἓνα ψυχικὸ ξαλάφρωμα καὶ ἓνα γλυκὸ «ἄλλοθι» μεταδίνουν τὰ ἀνάγλυφα, τὰ δέντρα, τὰ λουλούδια, τὰ φυτά.

«Ἦλθαν ἀπὸ μακρὰ αὐτοὶ ποὺ ἀναπαύονται στὴ σιγὴ ἐδῶ κάτω· οἱ φτερωμένοι στοχασμοὶ τῶν ἀγκάλιασαν τὸν πλατὺ κόσμον πρὶν νὰ σταματήσουν στὴν αἰώνια σιγὴ. Γεμᾶτοι ἀπὸ ἐνθουσιασμό καὶ ἀπὸ νεανικὴν ἔξαρση ἦλθαν ἐδῶ γιὰ νὰ χαιρετίσουν σὰν μητέρα τῶν τὴν Αἰωνία Πόλιν. Καὶ ἡ Ρώμη τοὺς δέχτηκε στοὺς κόλπους της, ζωντάνεψε τὶς ψυχὲς τῶν μὲ τὶς μεγάλες σκέψεις της, τοὺς ἀφηγήθηκε, ἀνάμεσα στὰ ἐρείπια τοῦ Κολοσσαίου καὶ στὰ κτίρια τοῦ Παλατίνου τὴ δοξασιμένην ἱστορίαν της – ὅπως καὶ τὴν ἄλλην τῆς Ἑλλάδος ποὺ ἔλαμπε ἀπὸ μάρμαρον».

Τὰ θερμὰ τοῦτα λόγια τὰ διαβάξει κανεὶς στὸν σύντομο ὁδηγὸ τοῦ κοιμητηρίου. Τὸν ἀγοράζει ὅταν διαβῇ τὴν ἀπλή, βαρεὶα πύλιν τῆς εἰσόδου, μὲ τὴν ἀνατριχιαστικὴν μεγάλην, μονολεκτικὴν ἐπιγραφὴν: «Resurrecturis».

Παραλείπει νὰ τονίσει τὸ κείμενον πόσῃ ἀνανέωση πῆρε τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τοὺς γλύπτες τοῦ ρομαντισμοῦ. Μὲ ζωογονημένο τὸ πνεῦμα καὶ τὴν ψυχὴ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ παράδοση προχώρησαν πρὸς νέους τόνους ἔμπνευσης. Οἱ ἄγγελοι ἐκεῖνοι, ἔφηβοι φτερωτοί, μεταφορὰ τῆς εἰκόνας τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ θανάτου, ἔχουν μιὰ πρωτόφαντη μεταφυσικὴ πνοή.

Ὅσοι δυσκολόπιστοι, κουρασμένοι ἀπὸ τὴν παγερὴ δεξιότητι τοῦ Κανόβα, πλησιάζουν χωρὶς θέρη τὴ γλυπτικὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα, θὰ ἔπρεπε νὰ γνωρίσουν τὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα τοῦ προτεσταντικοῦ νεκροταφείου. Ἦξεραν καλὰ νὰ σμιλεῦν τὸ μάρμαρον στὰ χρόνια ἐκεῖνα, ἦταν σὲ θέση οἱ βόρειοι γλύπτες τοῦ ρομαντικοῦ κλασικισμοῦ νὰ κινοῦν μορφές, νὰ τὶς ὑψώνουν μ' ἓνα συμβολισμὸ ποιητικὸ καὶ ἀρχαῖο.

Ἔργο κάποιου Σουηδοῦ γλύπτη εἶναι τὸ μαρμάρينو μνημεῖο τῆς ὥραίας Λαίδης Τέμπλ (1810), στὸ παλαιότερον τμήμα τοῦ νεκροταφείου (εἰκ. 39). Σκεπασμένη ὅλη μὲ τὸ ἱμάτιο ἐτοιμάζεται νὰ ἀκολουθήσῃ ἓνα γυμνὸ ἀγόρι, τὸ θάνατο, ποὺ τὴν κρατεῖ ἀπὸ τὸ χέρι, γυρίζει ὅμως πίσω πρὸς τὰ παιδιὰ καὶ

πρὸς τὸν ἄνδρα τῆς ποῦ τὴ θρηνοῦν. Ἔχει τῆς Εὐρυδίκης τὸν συγκρατημένο σπαραγμὸ ἢ εἰκόνα τῆς νεκρῆς, νέο εὖρημα εἶναι ἢ ὅλη σύνθεση, πηγαία ἢ εὐγένεια τοῦ αἰσθήματος.

Ἕνα ἄλλο ἀνάγλυφο πάνω στὸν τάφο μιᾶς νέας ἀγγλίδας ποῦ πέθανε 16 χρόνων τὸ 1824 ἔχει ἐκχριστιανισμένη τὴ μαγεία τῶν ἀτυκῶν στηλῶν. Ἐνῶ ὁ πεντάμορφος φτερωτὸς ἄγγελος σκύβει γιὰ νὰ δεχτῇ τὴν κορασιά, αὐτὴ λυγερή, στηλωμένη πατώντας ὁλόρθη στὴ γῆ, ὑψώνει τὸ κεφάλι, ἔτοιμη νὰ μετεωριστῇ μαζί τους πρὸς τόπους αἰθέριους.

Χρειάζεται νὰ ἀναζητήσῃ κανεὶς ξεχωριστὰ γιὰ νὰ βρῇ ἐπὶ τέλους, σὲ μιὰ γωνιὰ τοῦ παλαιότερου νεκροταφείου, κοντὰ στὴν ἀρχαία πύλη καὶ τριγυρισμένον ἀπὸ μοναξιά, κάτω ἀπὸ τὴ σκιὰ δέντρων, καὶ πάντα μυροβόλο τὸν τάφο τοῦ Κήτης: «Ἐδῶ κείται κάποιος ποῦ τὸ ὄνομά του ἦταν γραμμένο στὸ νερό». 24 Φεβρουαρίου 1821. Οἱ στίχοι ἔχουν χαραχτῇ κάτω ἀπὸ μιὰ ἀνάγλυφον ἑλληνικὴ λύρα. Μιὰ ἀπλὴ ἐπιτάφια πλάκα σκέπει τὸν τάφο τοῦ Σέλλεϋ. Τρεῖς στίχοι ἀπὸ τὴν «Τρικυμία» τοῦ Σαίξπηρ εἶναι τὸ μόνο στολίδι τῆς.



Στὸ προτεσταντικὸ νεκροταφεῖο τῆς Ρώμης. Ὁ τάφος τῆς λαίδης Τέμπλ.

Μὲ τὸν Ὅμηρο κάτω ἀπὸ τὸ προσκέφαλό του θὰ ἔζησε ἓνας ἄλλος ἄγγελος, ὁ F. W. H. Mevers (1843-1901), ἂν κρίνουμε ἀπὸ τοὺς στίχους τοὺς χαραγμένους πάνω στὸ μάρμαρο: Ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἑταίρων¹.

Ἀνεπάντεχοι εἶναι οἱ τάφοι σημερινῶν Ἑλλήνων ποὺ συναντοῦμε ἀμέσως μόλις διαβοῦμε τὴν ἐξωτερικὴ θύρα: «Φοιτητὴς Ξενοφῶν Ν. Μανιάς, ἐκ Μοδίου Χανίων. Ἐθανεν 12.1.1947». Πάνω σ' ἓνα μαρμάρινο σταυρὸ εἶναι χαραγμένο τὸ ὄνομα τῆς Μαρίας Π. Κότσικα.

Περισσότερο θὰ εἶχε ριζώσει στὴ Ρώμη ἡ οἰκογένεια ποὺ τρία μέλη της κείτονται κάτω ἀπὸ ἀπλὲς πλάκες: Κωνσταντῖνος Νέσσης Καλαρρῦταις κλπ. Πρέπει νὰ ἦσαν Ἡπειῶτες, Καλαρρυτινοί, Χρυσοχόοι ποὺ ἄσκησαν τὴν τέχνη των στὸ φημισμένο μεγάλο ἐλληνικὸ κατάστημα τῆς Βία Κοντότι.

Εἶναι καιρὸς νὰ ἐρευνηθῇ μήπως καὶ παλαιότεροι Ἕλληνες ἔχουν ταφῇ σὲ ἄλλα τμήματα τοῦ νεκροταφείου, ἂν δὲν ἔχει γίνῃ κιόλας τοῦτο, πρᾶγμα ὄχι πιθανό.

Πάνω ἀπὸ ἐνάμιου αἰῶνα μένει ἀπείραχτο μέσα στὴν καθολικὴ Ρώμη, περιποιημένο, σιγηλὸ καὶ ὀλοπράσινο, τὸ κοιμητήρι τῶν ἀλλόδοξων. Ἐρημικὸ ἄλλοτε, στὴν ἄκρῃ τῶν τειχῶν, εἶχεν ὑποβάλει στὸν Γκαῖτε, νέον ἀκόμη, τὴν ἐπιθυμία ποὺ ἐκφράζεται στὶς *Ρωμαϊκὲς ἐλεγείες* του:

*Ἄμποτε νὰ μὲ ὀδηγήσῃ ἀργότερα ὁ Ἑρμῆς,
περνώντας ἀπὸ τὸ μνημα τοῦ Κεστίου,
ἀπαλὰ στὸ βασιλεῖο τοῦ κάτω κόσμου.*

1. [Ὀδ. α 5].

Προαριστοφάνειοι χοροὶ πουλιῶν

5 IX 1959

Ἐξ ἀφορμῆς τῶν *Ὀρνίθων*

«Παράβαση» λέγεται σὺν ἀρχαῖς κωμωδίαις ἡ διακοπὴ τοῦ χορικοῦ ποὺ τὴν ἀπαγγέλλει ὁ κορυφαῖος. Σὲ μιὰ στιγμή διακόπεται ἡ παραίσθησις τοῦ μύθου καί, μὲ τὸ στόμα τοῦ πρώτου τοῦ χοροῦ στρέφεται πρὸς τοὺς θεατὲς ὁ ἴδιος ὁ ποιητής, κάποτε μάλιστα μὲ ξεχωριστὴν ἔξαρση γιὰ νὰ τοὺς πεῖ πικρὰς ἀλήθει-
ες. Μιὰ ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες «παραβάσεις» τοῦ Ἀριστοφάνη εἶναι ἐκείνη ποὺ βρίσκεται στὴ μέση τῶν *Ὀρνίθων*. Ὑστερ' ἀπὸ τὸ σύντομο χορικὸ μὲ τὸ κάλεσμα τῆς Ἀηδόνας προβάλλεται ἔξαφνα ὁ κορυφαῖος γιὰ νὰ θυμῇσι πρῶτα πρῶτα στοὺς θεατὲς ἐκεῖνο ποὺ ξεχνοῦσαν καὶ κεῖνοι τότε, ὅπως καὶ ἐμεῖς σήμερα, ὅτι εἶναι θνητοί:

«Σεῖς ἄνθρωποι μὲ τὴ σκοτεινὴ ζήση, ὅμοια μὲ τὴ γενιὰ τῶν φύλλων, ἀδύναμοι, πλασμένοι ἀπὸ πηλόν, ἀχνὰ φύλλα, σὰν σκιές, ἐφήμεροι χωρὶς φτερά, βασανισμένοι θνητοί, ἄντρες ψεύτικοι σὰν τὸ ὄνειρο». Ὑστερ' ἀπὸ τὸν σύντομο τοῦτον οἰκτιρμὸν τῶν ζωντανῶν ἀκολουθοῦν οἱ στίχοι μὲ τὴν κοσμο-
γονικὴν ἀναδρομὴν, ἀπὸ τοὺς ποιητικώτερους τοῦ Ἀριστοφάνη:

Χάος ἦν καὶ Νύξ Ἐρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς·
γῆ δ' οὐδ' ἄηρ οὐδ' οὐρανὸς ἦν¹.

Τότε, μέσα στοὺς ἀπέραντους κόλπους τοῦ Σκοταδιοῦ γέννησε ἡ Νύχτα ἡ μαυ-
ρόφτερε ἕνα αὐγόν, ἀπ' ὅπου, ὅταν ἤλθε ἡ ὥρα βλάστησε Ἐρως ὁ ποθεινός.

Ἄν καί, ὅπως πιστεύουν οἱ φιλόλογοι, οἱ στίχοι τοῦτοι εἶναι παρωδία τῆς Ὀρφικῆς κοσμογονίας, μολοντοῦτο, καθὼς θὰ ἀκούγονταν ἀπὸ τὸ στόμα ἐνὸς ἀρχαίου ποὺ ἤξερε νὰ ἀπαγγέλλει θὰ μάγευαν τοὺς θεατὲς μὲ τὸ ὑψηλόν, τὸ ποιητικὸ νόημά των. Ἀκολουθοῦν οἱ στίχοι ποὺ περιγράφουν πόσα καλὰ χάρι-
σαν τὰ πουλιὰ στοὺς ἀνθρώπους, ἀνάμεσα σ' ἄλλα καὶ τὴ μαντικὴ πρόβλεψη τοῦ καιροῦ καὶ τῶν ἐποχῶν, ξεπερνώντας καὶ τοὺς θεούς:

Ἐσμέν δ' ὑμῖν Ἀμμων, Δελφοί, Δωδώνη, Φοῖβος Ἀπόλλων².

Ὅλη αὐτὴ ἡ παράβασις ἡ σπάνια, ποὺ ἀπηχεῖ τὴν ποιητικὴ πνοὴ τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀλλὰ καὶ τὴν σαρκαστικὴ καὶ ἀπαισιόδοξη διάθεσίν του στὰ χρό-
νια ἐκεῖνα (414 π.Χ.) τῆς σικελικῆς περιπέτειας τῆς πόλης του, ὅλα τὰ ἐξαισία

λόγια της πέρασαν άνεκμετάλλευτα στην παράσταση τῶν *Ὀρνίθων*. Ἀντὶ νὰ ξεχωρίσει ὁ κορυφαῖος, ποὺ γινόταν ἔξαφνα ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς καὶ νὰ προβάλει πλαστικὰ ἐμπρὸς ἀπὸ τοὺς θεατὲς, ἀπάγγειλε τὴν «παράβαση» κυκλωμένος ἀπὸ τοὺς ἄλλους τοῦ χοροῦ καὶ – τὸ χειρότερο – οἱ ποιητικὲς στροφές κουλουλώθηκαν ἀπὸ τὰ ἤχηρὰ ὄργανα, πνίγηκαν ἀπὸ τὴ μουσικὴ, τὴν ἀπαράδεκτη τὴ στιγμή ἐκείνη.

Ἀκόμη καὶ ἓνας σπουδαῖος καλλιτέχνης σὰν τὸν κ. Κοὺν δὲν ξέφυγε ὡς πρὸς αὐτὸ ἀπὸ τὴ χρόνια πάθηση τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, τὸν ἀφανισμό τοῦ ἀρχαίου λόγου χάρις τῆς σύγχρονης μουσικῆς. Σ' ἓνα ἔργο μεγαλοφάνταστο ὅπως οἱ *Ὀρνίθες* εἶναι τοῦτο μιὰ ἀπαράδεκτη παραποίηση.

Ἡ αἰτία βρίσκεται κυρίως στὴν ἄλλη βασικὴ ἀδυναμία τῆς παράστασης, στὴν ἔξαρση τοῦ μακρόσυρτου μπαλέτου (καὶ τοῦτο ἄσχετα ἀπὸ τὸ ἂν ἦταν καλὸ στὸ εἶδος του, ἄλλοι εἰδικώτεροι ἄς μιλῆσουν γι' αὐτό). Ἀντὶ νὰ διασκεδάξει ἐκούραζε τοὺς θεατὲς καὶ ἐβράδυνε τὴν ἀνάπτυξη τῆς ὑπόθεσης.

Ἄς μὴν εἴμαστε ὅμως στενόκαρδοι ἐπικριτές. Τὸ ἀνέβασμα τῶν *Ὀρνίθων* στάθηκε ἓνα δυσκολώτατο, σκληρὸ ἐγχείρημα, ἄρα τὰ παρασπαραγμένα δὲν εἶναι ἀνεξήγητα. Δὲν ἔχει ἐξ ἄλλου κανεὶς παρὰ ἐπαίνους γιὰ τοὺς λαμπροὺς πρωταγωνιστές, γιὰ τὶς ντυμασιές, γιὰ πολλὰ καλὰ εὐρήματα, ὅπως τὴ μετρημένη χρῆση τῶν προσωπειῶν καὶ τόσα ἄλλα. Οὔτε ἡ προσπάθεια συγχρονισμοῦ εἶναι κατ' ἀρχὴν ἀξιοκατάκριτη. Καθὼς ἀπογυμνώνεται τὸ ἀρχαῖο κείμενο ἀπὸ τοὺς ὑπαινιγμοὺς σὲ τοτινὰ πρόσωπα – ποὺ δὲν θὰ εἶχαν νόημα σήμερα νὰ κρατηθοῦν – ἐπρόβαλε ἡ ἀνάγκη νὰ ἀντικατασταθοῦν τὰ νεκρὰ σημεῖα μὲ ἄλλα ἄμεσα κωμικά, ἀναγκαστικὰ σύγχρονα. Ἄλλο τὸ ζήτημα ὅτι ἡ χρῆση τῶν ἔπρεπε νὰ ἦταν πρὸ ζυγισμένη καὶ νὰ καθορίζεται πάντα ἀπὸ τὴν αἴσθηση τοῦ στυλ καὶ τοῦ καλοῦ.

Τὸ κύριο θεατρικὸ καὶ φιλολογικὸ λάθος στάθηκε καὶ στὴν παράσταση τούτῃ ἡ ὑποδούλωση, ἄρα ἀχρήστευση τοῦ πολυτίμου λυρικοῦ θησαυροῦ, ποὺ ἀνεβάζει τοὺς *Ὀρνίθες* στὴν κλίμακα τῶν πρώτων ἔργων τῆς παγκόσμιας δημιουργίας.

Τὸ θέμα ὅμως ἐδῶ εἶναι τοῦτο: Ποιὰ σημεῖα τοῦ ἔργου τὰ βρῆκε ὁ ποιητὴς ἔτοιμα, δουλεμένα ἀπὸ τὸ παλαιότερο θέατρο, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν κωμωδία καὶ ἀπὸ τὸ σατυρικὸ δράμα τῆς προκλασικῆς ἐποχῆς;

Ἐχουν τόσο σποραδικὰ σωθῇ τὰ γραπτὰ κείμενα, ὥστε σχεδὸν θὰ ἔπρεπε κανεὶς νὰ παραιτηθῇ ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τῶν πηγῶν τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὑπάρχουν εὐτυχῶς ἀρκετὰ ἀγγεῖα ποὺ διαλαλοῦν πόσα χρωστάει καὶ αὐτός, ὅπως ὅλοι οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες, στὴν πλούσιαν ἀρχαίῃ παράδοση. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἐκεῖ ἀντλήσε ὁ ποιητὴς ἓνα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ σημεῖα τῶν θεῶν.

Βαθειὰ θρησκευτικοὶ ἄνθρωποι οἱ Ἕλληνες εἶχαν ὥστόσο πολὺ ἐνωρίς, ἀπὸ τὰ ὁμηρικὰ χρόνια κιόλας, ἀρχίσει νὰ ἀστειεύωνται μὲ τοὺς θεοὺς τῶν. Τί ἄλλο εἶναι ἐκείνη ἡ ἄσμενη ἱστορία γιὰ τὸν Ἄρη καὶ τὴν Ἀφροδίτῃ ποὺ τὴν τρα-

γυδάει στην Ὀδύσσεια ὁ Δημόδοκος παρὰ ἓνα παλαιὸν παραμῦθι γιὰ τέτοια πολὺ ἀνθρώπινα κατορθώματα τῶν θεῶν; Ὅταν ξεκαρδίζονταν οἱ ἀρχαῖοι μὲ αὐτά, δὲν ἦταν καθόλου λιγόπιστοι ἢ ἀσεβεῖς. Γιὰ τοὺς ἱστορικοὺς τῆς θρησκείας, καὶ τοῦ θεάτρου ἀποτελοῦν τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ ἓνα ἀξιωμαλέητο κεφάλαιο, καὶ ἄπειρα ἔχουν κιόλας γραφῇ σχετικά.

Ἄς ἔλθουμε τώρα στὰ ἐπὶ μέρους. Ἡ Ἰρις, ἡ φτερωμένη ἐκείνη, ἡ λυγερὴ καὶ σπαρταριστὴ Ἄγγελος τῶν θεῶν ποὺ ἀκούει τόσα αἰσχροῦς πειράγματα δὲν εἶναι ἐπινόηση τοῦ Ἀριστοφάνη. Τὴ συναντοῦμε μαζὶ μὲ τὴν Ἥρα σ' ἓνα φημισμένο ἐρυθρόμορφο ἀγγεῖο, ἀρκετὲς δεκαετίες παλαιότερο ἀπὸ τοὺς *Ὀρνίθες*, τοῦ 490-480 πάνω κάτω, βγαλμένο μάλιστα ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Βρύγου (Βρύγος ἐπενόησε λέει ἡ ἐπιγραφή).

Ἡ Ἰρις ἔχει κατεβῇ γιὰ νὰ μαζέψει τὰ κρέατα τῶν θυσιῶν ἀπὸ τοὺς βωμοὺς καὶ νὰ τὰ ἀνεβάσει στὸν Ὀλυμπο γιὰ νὰ εὐφρανθοῦν οἱ θεοί. Ἡ Ἥρα δὲν εἶναι μακριὰ της. Ὅμορφες καὶ στολισμένες καὶ οἱ δύο κινοῦν τὴν ἐπιθυμίαν τῶν Σατύρων, ποὺ ὁρμοῦν καταπάνω των. Γιὰ καλὴ τῶν τύχη ἔτρεξε κοντὰ ὁ Ἑρμῆς μὲ τὰ φτερωτά του πέδιλα. Ἐνῶ προσπαθεῖ μὲ μιὰ κωμικὴ σοβαρότητα νὰ νουθετήσῃ τοὺς Σατύρους προβάλλει βίαια ὁ Ἡρακλῆς, αὐτὸς ἀρματωμένος, μὲ τὸ ρόπαλο, μὲ τὴ λεοντή. Τὸ ἀστεῖο εἶναι ὅτι φοράει τὴ σύγχρονη στολὴ τῶν ἀστυνομικῶν τῆς Ἀθήνας, ποὺ ἦταν Σκύθες, ντυμένοι μὲ βαρβαρικὲς ἀναξυρίδες (νὰ ἓνας ἔξυπνος ἀναχρονισμός!).

Εἶναι φανερό ὅτι γύρω στὰ 480 π.Χ. κάποιο δροσερὸ σατυρικὸ δρᾶμα παίχτηκε μὲ τέτοια τολμηρὴν ὑπόθεση. Ὅσο γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ Ἡρακλῆ, αὐτὴ ἀποτελοῦσε σχεδὸν μόνιμο θέμα στὸ σατυρικὸ δρᾶμα, ὁ Ἀριστοφάνης δὲν ἐπρόσφερε τίποτα νεώτερο, ὅταν τὸν παρουσίαζε σὰν ἓναν ἀχόρταγο φαγᾶ, ἔτοιμο μόνο μὲ τὴ μυρωδιὰ τῆς κνίσας νὰ κάνει εἰρήνη χωρὶς ὄρους. Ἦταν τόσο γνώριμος καὶ ἀγαπητὸς στοὺς ἀρχαίους θεατές, ὥστε θὰ γελοῦσαν μόλις ἔβλεπαν στὴ σκηνὴ τὸν ἡθοποιὸ ποὺ τὸν ὑποδυόταν. Δὲν ἔπαυε ὁμως γι' αὐτὸ νὰ εἶναι ἓνας ἥρωας ἀληθινὸς ὁ Δωριέας ποὺ ἔγινε μιὰ σεβαστὴ πανελλήνια μορφὴ, γιὰτὶ τόσο ὠφέλησε τοὺς ἀνθρώπους.

Κατάλοιπο ἀπὸ τὸ παλαιότερο θέατρο εἶναι καὶ ὁ συγκαλυμμένος τοῦ Προμηθέα. Τὸ σκιάδιο ποὺ κρατάει γιὰ νὰ μὴν τὸν ἰδοῦν οἱ θεοὶ θύμιζε στοὺς Ἀθηναίους ἄπειρα χαριτωμένα πράγματα ἀπὸ πομπές, ἀπὸ μεταμορφώσεις, ἀπὸ πανηγύρια. Στὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα ἔχουμε πολλὲς ἀπηχήσεις των. Ἀλλὰ καὶ τὸ σπουδαιότερο, ὁ ἴδιος ὁ χορὸς τῶν *Ὀρνίθων* δὲν εἶναι εὗρημα τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὅμοιους χοροὺς ζωγραφισμένους στὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα ἀπὸ τὸν βὸν αἰῶνα π.Χ., τοὺς ἔχουν μὲ ἐπιμέλεια συγκεντρώσει οἱ ἐρευνητὲς γιὰτὶ εἶναι πολύτιμες μαρτυρίες γιὰ τοὺς παλαιῶν «κώμους» ποὺ διαμόρφωσαν σιγὰ σιγὰ τὴν ἀρχαία κωμωδία. Οἱ ἐξωτικοὶ αὐτοὶ χοροὶ δελφινῶν, ἀλόγων, σφηκῶν κ.ἄ. οἱ ζωγραφισμένοι στὰ ἀγγεῖα καταρτίζονταν δημοτικῶς τε καὶ ἱλαρῶς ἀπὸ ἰδιῶτες στὰ λαϊκὰ πανηγύρια· πιθανώτατα στὰ κατ' ἀγροὺς

Διονύσια, ἀλλὰ καὶ στὰ Λήνια, ἴσως καὶ σὲ ἄλλα καὶ μόνο ἀργότερα ἐντάχθηκαν στὶς ἐπίσημες παραστάσεις κωμωδιῶν.

Κάποιον τέτοιο «κῶμο» ἀπηχεῖ ὁ χορὸς ὁ ζωγραφισμένος σ' ἓνα μικρὸ ἀγγεῖο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου. Ἕνας αὐλητὴς συνοδεύει μὲ τὸ διπλὸν αὐλὸ δύο τοῦ χοροῦ μεταμορφωμένους σὲ πουλιά. Φοροῦν εἰδικὴ στολή, ὅπως δείχνουν τὰ μαλακὰ πούπουλα, ἀλλὰ καὶ τὰ μεγάλα φτερά. Σκεπάζοντας τὰ χέρια συνοδεύουν ρυθμικὰ τὶς κινήσεις τῶν ποδιῶν. Εἶναι φανερὸ ὅτι φοροῦν καὶ οἱ δύο προσωπεῖα μὲ γένεια, μὲ μεγάλες μύτες, μὲ λοφία, θὰ εἶναι ἄραγε ἔποπες, τσαλαπετεινοί.

Ἐξαίρετος σχεδιαστὴς κατάφερε ὁ ζωγράφος μὲ λίγα μέσα ὅχι μόνο νὰ ἀναδείξει μὲ τὴν ἐπιπεδικὴ σκιαγραφία τὸν ὄγκο τοῦ σώματος, ἀλλὰ καὶ νὰ ξεχωρίσει τὴν προοδευτικὴν ἀνάπτυξη τῆς κίνησης. Ἡμερώτερα ὁδεύει ὁ πρῶτος χορευτὴς δεξιὰ· ἐνῶ πατάει καὶ μὲ τὰ δύο πόδια στὴ γῇ ἀνασηκώνει λίγο μόνο τὸ κεφάλι του. Ὁ δεύτερος βλέπει ψηλότερα, τὰ χέρια του τεντώνονται, μετεωρίζεται τὸ ἓνα σκέλος. Καθὼς ἀναπτύσσεται ἡ χορευτικὴ πομπὴ γίνεται πὺδ φτερωμένο τὸ πῆδημα, προχωρεῖ ἡ ταύτιση μὲ τὰ πουλιά, νικαίει τὸ ὄνειρο. Τί θὰ ἦταν οἱ ἀπλοὶ αὐτοὶ χοροὶ τῶν πουλιῶν ἢ τῶν δελφινιῶν μόνο τὸ ὑποψιαζόμαστε ἀπὸ τὶς ζωγραφιὲς τῶν ἀγγείων. Πόσο μελωδικὴ θὰ ἦταν ἡ σύζευξη χοροῦ καὶ αὐλωδίας, τοῦ μέλους μὲ τὴ γυμναστική! Ἀπὸ τέτοιες, ἢ συγγενικὲς αὐτοσχεδιασμένες κάποτε, μεταμορφώσεις χορευτῶν παρορμήθηκε ὁ Ἀριστοφάνης στοὺς *Ὀρνιθεὺς* του. Μᾶς ξεφεύγει ὥστόσο τὸ τὶ χρωσάει



Χορὸς πουλιῶν σ' ἓνα μελανόμορφο ἀττικὸ ἀγγεῖο γύρω στὰ 500 π.Χ.

στά ἔργα ὀνομαστῶν προκατόχων του ποὺ ἐδραίωσαν τὴν κωμωδία καὶ τὸ σατυρικὸ δράμα: Εἶναι ἀδύνατο νὰ μὴν ἀκολούθησε σὲ πολλὰ τὸν μάγο ἐκεῖνο Πρατίνα ἀπὸ τὴ Φλειοῦντα ποὺ ἔφερε ἀπὸ τὴν Πελοπόννησο στὴν Ἀττικὴ πολλὰ σχήματα καὶ θέματα λατρευτικῶν χορῶν.

Δικὴ του, γνήσια Ἀριστοφάνεια, εἶναι ὥστόσο ἡ ὅλη πλοκὴ τῶν ἔργων, ἡ ἀνάπτυξη τῆς κωμωδίας, ἀκόμη καὶ ὁ λόγος ποὺ τόσο ἐνθουσίασε μεγάλα πνεύματα σὰν τὸν Γκαῖτε, τοὺς ἀδελφοὺς Σλέγκελ καὶ τόσοις ἄλλους. Ὅταν στὶς 18 Αὐγούστου τοῦ 1780 παρουσίασε ὁ Γκαῖτε στὴν αὐλικὴ συντροφιά τῆς Βαϊμάρης τὴν ἐλεύθερη μετάφρασή του τῶν Ὀρνίθων τὴν ὑποδέχτηκαν μὲ ἐνθουσιασμὸ καὶ μὲ μαγεία.

Μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα του προβάλλει – ὅπως ἡ γλυπτὴ μορφὴ τοῦ ἀρχιτέκτονα σ' ἓνα παράθυρο κάτω ἀπὸ τὸν ἄμβωνα μερικῶν γοθικῶν ἐκκλησιῶν – ἡ πολύπλευρη προσωπικότητα τοῦ Ἀριστοφάνη.

Πικρὸς ἐπικριτὴς, νοσταλγὸς (μὲ τὸ δίκιο του!) τῶν περασμένων μεγαλείων τῆς πόλης του, σαρκαστὴς καὶ δυσαρεστημένος ἄνθρωπος τῆς ἀγορᾶς, θερμὸς πάντα ἐραστὴς τῆς, ἀληθινὸς ποιητὴς μὲ φτερὰ μεγάλα, σὰν αὐτὰ ποὺ εἶχε φορέσει σὲ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς Ὀρνιθεὺς του. Ἦξερε νὰ πλέκει τὸ μῦθο μὲ πηγαῖο λυρισμὸ καὶ μὲ φαντασία τόσην, ὥστε ἓνας ἀρνητὴς τῆς ποίησης, ὁ Πλάτων, νὰ πεῖ γι' αὐτὸν σ' ἓνα ἐπίγραμμα του: «Κάποιο ἱερὸ ζητώντας οἱ Χάριτες ποὺ νὰ μὴν πέσει, τὴν ψυχὴ βρῆκαν τοῦ Ἀριστοφάνη»³.

1. [Ἀριστοφ., Ὀρνιθες, 693].

2. [Αὐτόθι 716].

3. [Αἱ Χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται διζόμεναι, ψυχὴν εὖρον Ἀριστοφάνους].

19 IX 1959

Ἡ ἐλληνικότητα τῆς Ρώμης

Κυριακὴ πρωΐ στὸν Ἀβεντῖνο. Ἀνεβαίνουμε τὸν μεσαιωνικὸ δρόμο, τὸν περικλειστον ἀπὸ ψηλοὺς τοίχους, ἕναν *clivus* ποὺ τραβάει ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ρώμη καὶ φτάνουμε στὸ πλάτωμα τοῦ ἱεροῦ λόφου. Γυρίζουν στὴ μνήμη μας οἱ στίχοι τοῦ Ντάντε, γιὰ κάποιο ἀπὸ τὰ θηρία τῆς κόλασης:

*Μὲ ὀλάνοιχτα φτερὰ καθόταν δράκος
ποὺ ὅποιον ζυγώσει ἐμπρός του τότε καίει.
Κι ὁ δάσκαλός μου: ὁ Κάκος εἶναι, λέει,
ποὺ κάτω ἀπὸ τὸ βράχο τοῦ Ἀβεντίνου
λίμνη ἔκαμε πολλὰς βολὰς τὸ γαῖμα*

(Μετάφραση Ν. Καζαντζάκη)

Ὅσο κι ἂν βιαζόμαστε νὰ ἰδοῦμε ἀπὸ κοντὰ τὴν πολυσέβαστη Ἀγία Σαβίνα καὶ τὴν παραμυθένια ξυλόγλυπτη θύρα τῆς μᾶς κρατάει κάτω ἀπὸ τὰ δέντρα ἢ ἀνεπάντεχη φυγὴ ἀπὸ τὴν πολυθόρυβη σημερινὴ πόλη, ἢ θεὰ πρὸς τὸ ἀντικρινὸ Τραστέβερι καὶ πρὸς τὸν Ἅγιο Πέτρο.

Ἀραιοὶ περπατητὲς ξεκουράζονται στοὺς πάγκους ποὺ μιὰ πολιτισμένη πρόνοια ἔχει σκορπίσει στὶς σκιές. Μικρὲς ὁμάδες παιδιῶν, ἀγόρια καὶ κορίτσια, διαβάζουν σχολικὰ βιβλία ἢ μιλοῦν σιγανά. Μία ὥραία μελαχροινὴ κορασίδα καλεῖ τὸν σκύλο τῆς: Νίκη! Ἀνατιναζόμαστε ὅπως κάθε φορὰ ποὺ ἀκούει κανεὶς στὴν ξενητεία ἐλληνικὰ ὀνόματα. Νὰ δόθηκε ἄραγε στὴν παιγνιδιάρικη σκυλίτσα τὸ ὄνομα τῆς δικῆς μας τῆς ἀρχαίας θεᾶς ποὺ βράβευσε τὶς ὥραϊες προσπάθειες; Ἡ μικρὴ Ρωμαία δὲν ξέρει ν' ἀπαντήσῃ καὶ ἔτσι μένουμε χωρὶς κανένα συμπέρασμα.

Κατηγορηματικώτερος ἐστάθηκε ἕνας ἐπιδιορθωτὴς παπουτσιῶν, ὁ ὀμιλητικώτατος Τορινέζος τῆς Βία Σαρντένια. Ἐνα μεγάλο λυκόσκυλο, ἢ μόνιμη συντροφιά του, ξαπλωμένο ἔξω ἀπὸ τὴ θύρα, κυττάζει καλόβολα τοὺς διαβάτες. «Σίλλα!», ἀκοῦμε νὰ τὸ προσφωνεῖ μιὰν ἡμέρα ὁ ἀφέντης του. Νὰ τοῦ ἔδωσε ἄραγε τὸ ὄνομα τοῦ μισητοῦ ἐκείνου ἀρχαίου Σύλλα, τοῦ πυρπολητῆ τῶν Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Πειραιᾶ; Ὅταν ρωτήσαμε σχετικὰ, εἶπε σηκώνοντας τοὺς ὡμούς, σὰν νὰ ἐξηγοῦσε κάτι πολὺ οἰκεῖο, ὁ Τορινέζος: «Ἐ, Σίλλα; Κάνε».

Ἦταν λοιπὸν χωρὶς ἀμφιβολία ἡ Σκύλλα ἢ Ὀμηρικὴ, αὐτὴν εἶχε ὀπτασια-

στη ὁ τσαγκάρης, τὴν παραμυθένια γυναίκα - ζῶο ποὺ ἔφερνε τὴν καταστροφή. Τέτοιαν ἤθελε τὴν καλοθρεμμένη συντρόφισσα τῆς δουλειᾶς του.

Ὅμοια, ἀπλᾶ καὶ ὠραῖα περνοῦσε ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια ἡ ἐλληνικὴ μυθολογία καὶ γοήτευε κάθε φορὰ τὶς ψυχὲς τῶν Ρωμαίων. Τὴν εἶχαν δεχτῇ, πιστέψει, τὴν ἔμπαζαν μέσα στὰ δημόσια κτίρια, στὰ σπίτια καὶ στὶς βίλλες τῶν.

Ἀλλὰ οἱ μῦθοι τῶν Ἑλλήνων ἔζησαν ὁλοζώντανοι μέσα στὴ Ρώμη καὶ σ' ὅλες τὶς ὑστερότερες ἐποχές. Ἀγλαΐζοντας κάθε φορὰ μὲ νέα δύναμη τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων, ὑψωναν τὸ πνεῦμα καὶ ἐδρόσιζαν τὶς ψυχές.

Σ' ἓνα κεντρικὸ δρόμο τῆς Ρώμης, ποὺ φέρνει πρὸς τὸν Τίβερη, στὴ Βία Βιττόριο Ἐρμανουέλε βρίσκεται τὸ ξακουσμένο Παλάτσο Μάσσιμι ντέλλε Κολίννε, χτισμένο τὸ 1532. Τὸ ὄνομά του τὸ πῆρε ἀπὸ τὸ ἀρμονικὸ πρόπυλο. Ὁ ἀρχιτέκτων Περούτσι, ἓνας ἀπὸ τοὺς σπουδαίους τῆς ὥριμης Ἀναγέννησης, σκέφτηκε ὅχι μόνο νὰ κάνει τὴν πρόσοψη κυρτῇ γιὰ νὰ τὴν προσαρμόσει στὴν καμπὴ τοῦ δρόμου, ἀλλὰ καὶ νὰ νεωτερίσει μὲ δύο ἐσωτερικὲς αὐλές, τὴ μία πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη. Μιὰ κρήνη καὶ ἐντοιχισμένες ἀρχαῖες ἐνεπίγραφες πλάκες θὰ ἔδιναν ἀπὸ τότε κάποια ἀρχαιότητα στὸ κτίριο, ὅχι ὅμως μόνο αὐτές. Στὸ τοξωτὸ ταβάνι, πίσω ἀπὸ τὸ πρόπυλο νεώτερα ἀνάγλυφα παρασταίνουν τοὺς ἄθλους τοῦ Ἡρακλεῖ. Ὁ ἥρωας ξαναγυρίζει σὲ διάφορες παραλλαγές, σὰν νὰ διασκέδαζαν μαζί του οἱ σύγχρονοι, σὰν νὰ καμάρωναν καὶ νὰ ζήλευαν τὴν παλληκαριά του.

Σὲ κάθε βῆμα μας συναντοῦμε τὴν ἐπιβίωση αὐτὴ καὶ τὴν ἀναγέννηση τῆς ἐλληνικῆς κληρονομίας μέσα στὴν Αἰώνια πολιτεία. Ἀκίνητη πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ τοὺς καλλιτέχνες συγκρατεῖ καὶ μαγεύει τὸν μελετητὴ ἀκριβῶς ἐπειδὴ, ἔξω ἀπὸ κάθε στεγνὸ λογιστικισμό, ἔχει ἐπιζήσει αἰῶνες ὁλόκληρους στὴ δημιουργικὴ φαντασία τῶν Ἰταλῶν.

Πῶς νὰ ξεχάσει κανεὶς τὴν αὐλὴ ἐνὸς ἄλλου παλατιοῦ ποὺ ὑψώνεται αὐστηρὸ σὲ μιὰ γειτονιὰ παλαικῇ, σχεδὸν ἀπείραχτη ἀπὸ τὰ χρόνια; Ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν φανταστικὴν ἐκείνη κρήνη μὲ τὶς χελῶνες, τὴ Φοντάνα ντέλλε Ταρταροῦγε, εἶναι τὸ παλάτσο Ματέι, ἔργο τοῦ μεγάλου Μαντένι. Δὲν ἔχει τὴν ἐντυπωσιακὴ πρόσοψη ἄλλων παλατιῶν τῆς ὥριμης Ἀναγέννησης - ἀδιακόσμητο τὸ ἐξωτερικόν, μὲ κυρίαρχη τὴν ὀριζόντια γραμμὴ, δὲν καλεῖ πρὸς τὸ θαῦμα τῶν διπλῶν ἐσωτερικῶν αὐλῶν, ποὺ ἔχουν «ὅλη τὴν πληρότητα ἐνὸς χαρωποῦ, ἀσυγκράτητου πλούτου», ὅπως εἶπε ὁμορφα ὁ Βέλφλιν στὸ βιβλίο του *Ἀναγέννηση καὶ Μπαρόκο*.

Τὸ καταπληκτικὸ στὶς αὐλές αὐτές δὲν εἶναι τόσο οἱ ἀπανωτὲς καμάρες, στηριγμένες σὲ πεσοῦς ποὺ τοὺς ἀναδείχνει ἡ παρεμβολὴ τῶν παραστάδων. Οὔτε τὰ ἀγάλματα πάνω στὰ ψηλὰ βάθρα, ὅσο τὰ ἐντοιχισμένα ἀρχαῖα ἀνάγλυφα. Προτομές τοποθετημένες σὲ κόγχες ἀνάμεσα στὰ παράθυρα συνταιριάστηκαν μὲ τὰ ἀνάγλυφα αὐτά, τὰ ἐλληνικὰ καὶ ρωμαϊκά, ἄλλα μὲ μορφές, ἄλλα - ἀποσπασμένα ἀπὸ σαρκοφάγους - μὲ παχειὲς φωτοσκιασμέ-

νες γιρλάντες. Πώς βρέθηκαν μονομιᾶς, ρωπιέται κανείς, πώς ἐντοιχίστηκαν τόσα ἀρχαῖα μάρμαρα; Μιὰ ἀποθέωση τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου μὲ διονυσιακὴ σχεδὸν ἔκσταση συνεπαίρνει τὸν ἐπισκέπτη. Τὸ πὶδ παράξενο εἶναι πόσο κοντινά, πόσο δικά των αἰσθάνονταν οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖνοι ὅλα τὰ παλαιὰ πρόσωπα γιὰ νὰ τὰ ἐνσωματώσουν ἔτσι μέσα στὴ δική των δημιουργία.

Ἄς σταθοῦμε τώρα καὶ σὲ μιὰν ἄλλη ἑλληνικότητα, μεσολαβητικὴ αὐτὴ ἀνάμεσα στὰ ἀρχαῖα χρόνια καὶ στὴν Ἀναγέννηση, στὴ Χριστιανικὴ. Δὲν θὰ μακρηγορήσουμε περιγράφοντας τὸ ἀσύλληπτο μεγαλεῖο τῶν χριστιανικῶν βασιλικῶν τῆς Ρώμης: τῆς Σάντα Μαρία Ματζιόρε ἢ τῆς Σάντα Μαρία ἱν Τραστέβερε.

Θὰ ἰδοῦμε τὸ κῦμα τῆς ἐπιρροῆς τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν μέσα στὴν καρδιὰ τῆς Ἀρχαίας Ρώμης, στὴν κοσμοξάκουστη Ἀγορά της, τὸ Φόρουμ. Σάντα Μαρία Ἀντίκα λένε σήμερα τὴν τεράστια, ἐρειπασμένη παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ ποὺ κρύβεται κάτω ἀπὸ τὰ γυμνὰ τόξα τῶν ὑποθεμελιώσεων τοῦ ἀμαρτωλοῦ Παλατίνου.

Στὸν 8ον αἰῶνα ἐφρόντισαν οἱ Πάπες νὰ τὴ στολίσουν μὲ ἔξοχες τοιχογραφίες, ὅπου ὁλόκληρη σὺναξη ἁγίων, τῆς ἀνατολικῆς ἐκκλησίας οἱ περισσότεροι, μᾶς κυττάζουν μὲ τὰ μεγάλα, ὑπερβατικὰ μάτια των. Οἱ ἐκφραστικὲς φυσιολογίες, οἱ πλούσιες βυζαντινὲς φορεσιές, οἱ ἄφθονες ἑλληνικὲς ἐπιγραφές ποὺ ὀνοματίζουν τοὺς ἁγίους, μαρτυροῦν ποιοὶ ἐργάστηκαν μὲ τόση πίστη καὶ μὲ τέχνη ἐδῶ μέσα. Ἀκόμη καταπληκτικώτερο εἶναι ὅταν τὶς ἑλληνικὲς ρίζες τῆς μεσαιωνικῆς Ρώμης τὶς συναντοῦμε βαθεῖα κάτω ἀπὸ τὴ γῆ. Ἐὰν ἔχει εὐσυνείδητα ἐπισκεφθῇ κανεὶς νέος τὶς δαιδαλικὲς κατακόμβες τῆς Ρώμης αἰσθάνεται ἀνακούφιση ποὺ δὲν εἶναι πὰ ὑποχρεωμένος νὰ τὸ ἐπαναλάβει. Μόνο ἓνα ὑπόγειο κτίριο δὲν δειλιάζει νὰ χαιρετίσει καὶ πάλι τὴ μπαζιλικά σοτερράνεα τοῦ Σὰν Κλεμέντε.

Ἡ κάπως νεώτερη, ἀλλὰ σεβαστὴ βασιλικὴ ποὺ κτίστηκε ἀπάνω τῆς βρίσκεται καὶ αὐτὴ λίγο χαμηλότερα ἀπὸ τὸ σημερινὸ ἔδαφος. Οἱ περισσότεροι ἔρχονται ἐδῶ γιὰ νὰ θαυμάσουν τὸ μαρμάρينو δάπεδο, τὸν ἄμβωνα καὶ τὸ κηροπήγιο τοῦ παλαιοῦ χοροῦ, τῆς Σκόλα Καντόρουμ. Εἶναι ὅλα ἐργασμένα ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς ἐκείνους τεχνῖτες ποὺ ἄφησαν ἐποχὴ μέσα στὴ μεσαιωνικὴ Ρώμη, ἀπὸ τοὺς «Κοσμάδες» (Κοσμάτι). Πηγαίνει κανεὶς στὴν ἀπάνω ἐκκλησιὰ καὶ γιὰ νὰ σταθῇ πολλὴν ὥρα στὸ τρισεύγενο ἐκεῖνο μωσαϊκὸ τῆς ἀψίδας μὲ τὸ θρίαμβο τοῦ Χριστοῦ ἢ γιὰ νὰ σπουδάσει τὶς τοιχογραφίες δυὸ ἀκουσμένων ζωγράφων τῆς πρώτης Ἀναγέννησης, τοῦ Μαζολίνο καὶ τοῦ Μαζάτσιο, ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὰ μαρτύρια τῆς Ἀγίας Κατερίνας. Διάφορες ἐποχὲς τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης διαδέχονται ἐδῶ μέσα ἢ μία τὴν ἄλλη, μαθαίνουμε πολλὰ γιὰ τὶς μορφικὲς ἐναλλαγὲς γιὰ τὴν θρησκευτικὴ προσήλωση τῶν ἀνθρώπων κάθε ἐποχῆς.

Τὸ δυνατότερο ὅμως βίωμα ἔρχεται πὶδ κάτω. Πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ τὴν

ἀπάνω, εἶναι ἡ παλαιότερη, ἡ τρίκλιτη καὶ ἀψιδωτὴ σοτερράνεα, ἡ ὑπόγεια βασιλική. Καθὼς εἶναι ταραγμένη ἀπὸ τὴς ἀναγκαῖες σημερινῆς ὑποστηλώσεις μόνο μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς καλοῦ σχεδίου γίνεται νοητή. Ἐνῶ περιφερόμαστε, τὸ τεχνητὸ φῶς ἀποκαλύπτει ἔξαφνα τὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ τὴς πολυκαιρινῆς μορφῆς μιᾶς τοιχογραφίας. Εἶναι γνώριμες, δικές μας, καθαρὰ βυζαντινές, τοῦ 8ου αἰῶνα μ.Χ., ἂν ὅχι παλαιότερες. Στὴν ἀψίδα λάμπει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, χαμηλότερα διακρίνονται ὁ Ἀβραάμ, ἡ Ἀγία Εὐθυμία, ἡ Ἀγία Κατερίνα, ὅλοι μὲ τὰ ἑλληνικὰ τοὺς ὀνόματα. Κι ἐδῶ Ἕλληνες ζωγράφοι ἦλθαν νὰ ἀποτυπώσουν μορφές ποὺ ξεχωρίζουν μὲ τὴ φλογερότητα τὴ συγκεντρωμένη στὰ μάτια, μὲ τὸ ρευστὸ περίγραμμα.

Ἔχουμε ὅμως νὰ κατεβοῦμε ἀκόμη χαμηλότερα, στὰ πρὸ βαθειὰ ὑπόγεια καὶ μάλιστα χωρὶς τὴν ἀνάγκη ὁδηγοῦ. Γιατὶ ὅλα τὰ ἔχουν προβλέψει, σκάλες καὶ βέλη, οἱ πολιτισμένοι Ἰρλανδοὶ καλόγεροι, ποὺ κατέχουν τὴν ἐκκλησίαν καὶ φροντίζουν μὲ τόσο ἐπιστημοσύνη γιὰ τὴς ἀνασκαφές. Κάτω ἀπὸ τὴ γιγάντια πρωτοχριστιανικὴ βασιλικὴ φανερώνεται ἐκεῖνο ποὺ ἀποτελέσκει τὴ μεγαλύτερη ἴσως ἀπειλὴ τοῦ Χριστιανισμοῦ σ' ὅλο τὸν κόσμον ποὺ τὸν ἐξουσίαζε ἡ Ρώμη, ἡ θρησκεία τοῦ Μίθρα. Ἐνα στενὸ κατασκότεινον δωμάτιο, ἓνα Μιθραῖο, μὲ κτιστὰ ἐδώλια στὴς δυὸ πλευρές, ἀνάκλιντρα γιὰ τὴς συγκεντρώσεις τῶν πιστῶν καὶ στὸ βάθος, ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν κόγχη, ἡ μαρμάρινη εἰκόνα τοῦ Ἀνατολίτη θεοῦ, τοῦ παρὰ λίγο κυρίαρχου τῆς τότε Οἰκουμένης.



Ἡ Σκόλα Καντόρουμ στὴν ἐπάνω βασιλικὴ τοῦ Σάν Κλεμέντε τῆς Ρώμης.

Ἐπάρχει ὅμως καὶ μιὰ παλαιότερη ἱστορία. Ἀκόμη βαθύτερα μιὰ σκάλα ὀδηγεῖ πρὸς τὸ ἀρχαιότατο ἵχνος ζωῆς κάτω ἀπὸ τὸ Σὰν Κλεμέντε, πρὸς τὴ γωνιά ἐνὸς δρόμου τῆς δημοκρατικῆς Ρώμης, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν αὐτοκρατόρων. Ἐνας ἀδιάκοπος κρότος ἀπασχολεῖ τὸν ἐποκέπτη στὰ ὑπόγεια τοῦτα. Εἶναι ἡ ἀντλία ποὺ τραβάει τὸ νερὸ γιὰ νὰ μὴν πλημμυρίσει τὰ πάντα, εἶναι τὸ ἴδιο τὸ νερὸ ποὺ κυλάει ἄφθονο, πολυτάραχο, ἀκοίμητο, προαιώνιο σὰν τὴν ἴδια τὴν ἱστορία τῆς Ρώμης. Πόσα νερὰ θὰ ὑπάρχουν κάτω ἀπὸ τὰ ἀνεξερεύνητα βάθη της!

Ὅταν τέλος, τὴν ὥρα τοῦ ἡλιοβασιλέματος ἀνεβαίνουμε ἐπάνω, σκέπει κιόλας τὰ γύρω ἡ βαρειά σκιά ποὺ ρίχνει τὸ γειτονικὸ Κολοσσαῖο. Σκύβουμε μὲ κατάνυξη κάτω ἀπὸ τὸ βάρος ἀδιάκοπης ζωῆς τόσων αἰώνων. Ρώμη, Ἑλλάδα, Ἀνατολή, Χριστιανισμὸς καὶ πάλι ἡ Ἑλλάδα μὲ τὴν Ἀναγέννηση. Ἀρχίζουν πιά νὰ ἔρχονται στὴ Δύση ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, οἱ σοφοί, οἱ «ἀθάνατοι καὶ ὠραῖοι» ποὺ θὰ διδάξουν τὰ ἑλληνικὰ γράμματα.

Τίποτα ἀπ' αὐτὰ δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ ἂν στὴ χώρα τούτη δὲν ὑπῆρχαν σ' ὅλες τὶς ἐποχὲς ἄνθρωποι ὀλοζώντανοι, ἀνοιχτοὶ πρὸς τὰ ἀγαθὰ τῆς τέχνης, ἔτοιμοι νὰ δεχτοῦν τὸν λαμπρὸ κόσμο τῶν Ἑλλήνων.

Τὴν κληρονομιά τούτη, τὴν ἑλληνορωμαϊκὴ, τὴν προσέχουν καὶ τὴ σέβονται οἱ Ἰταλοὶ γιὰτὶ εἶναι δική των. Δὲν ντρέπονται οὔτε ξεχνοῦν νὰ δίνουν ἀρχαῖα ἑλληνικὰ ὀνόματα σὲ ἔμψυχα καὶ σὲ ἄψυχα, σὲ ἀνθρώπους καὶ σὲ ἄκακα ζῶα.

Ἄν ἐμεῖς, νεόπλουτοι, μωροθάμαχοι καὶ ἀμαθεῖς ὀνομάζουμε «Γκρὴν Κόστ» μιὰν ἐπιχείρηση κάτω ἀπὸ τὸν φωτεινὸ λόφο τοῦ Σουνίου (πότε ἐπὶ τέλους θὰ ἀρχίσουν οἱ ἀρμόδιοι νὰ ἀπαγορεύουν τέτοιες ἱεροσυλίες;) αὐτὸ δὲν θὰ γινόταν εὐκόλα στὴ γειτονικὴ μας χώρα. Γιατὶ ἐκεῖ ἔχουν κρατήσει ὅλοι οἱ ἄνθρωποι ἀπείραχτη τὴν εὐαισθησία γιὰ τὰ παλαιὰ μεγαλεῖα καὶ γιὰ τὸν εὐγενισμό ποὺ αὐτὰ χαρίζουν γύρω τους.

Συμπληρώνοντας τὸ προηγούμενο σημείωμα γιὰ τὴν ἑλληνικότητα τῆς Ρώμης, σταματοῦμε γύρω στὴ Βία ντὲ λὰ Γκρέκα, συντομευμένη ἔκφραση ἀντὶ γιὰ Βία ντὲ λὰ Σκόλα Γκρέκα, ὁδὸς τῆς Ἑλληνικῆς Σχολῆς.

Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ σημεῖα τῆς Ρώμης ὅπου συμπλέκονται ὀργανικὰ ἡ ἀρχαιότητα μὲ τὸ μεσαίωνα καὶ μὲ τὶς νεώτερες ἐποχές. Ὡλὴ ἡ περιοχὴ αὐτὴ ἀναπτύχθηκε κοντὰ στὸ λιμανάκι τοῦ Τίβερη, τὸ «ἐμπόριο». Τὸ ὄνομα τοῦ ποταμοῦ ἀναδύεται ἀπὸ τὰ βᾶθη τῶν αἰώνων, κυκλωμένο ἀπὸ μῦθο καὶ ἀπὸ ἱστορία. Τὸ ποτάμι, ὅμως, ἔχει χάσει, ὅπως καὶ τόσα ἄλλα τῶν μεγάλων πόλεων, ἐξ αἰτίας τῶν ἀναγκαίων τεχνικῶν ἔργων, τὸ ἀεράκι καὶ τὸ παρόχθιο εἰδύλλιό του, ἀπὸ ἄλλα αἴτια καὶ τὴ θέση του μέσα στὴν πόλη. Κυλάει σήμερα μοναχικό, ἔξω ἀπὸ τὸ σφυγμὸ καὶ ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν πολλῶν, ἀτραγούδιστο, σιωπηλό. Μερικὲς νεώτερες γέφυρες μὲ τὰ πιδὲ ἐξοργιστικὰ γλυπτὰ τοῦ 19ου αἰώνα, ὅπως καὶ τὸ μισητὸ ἐκεῖνο καὶ βαρὺ δικαστικὸ μέγαρο, ἀποτελειώνουν σὲ πολλὰ σημεῖα τὸν κοσμοξάκουστο γέρο - Τίβερη.

Τί ἦταν τὸν 18ον αἰώνα ἓνα ἄλλο λιμανάκι του, ἡ φημισμένη Ριπέτα, τὸ ἔσωσαν μὲ τὸ ζωντανότερο τρόπο σύγχρονες χαλκογραφίες τοῦ Πιρανέζι. Μεγάλα καΐκια φορτωμένα μὲ βαρέλια πᾶνε ν' ἀράξουν κάτω ἀπὸ τὶς ψηλὲς παρόχθιες σκάλες, ἄλλα, ἄδεια κιόλας, ἔχουν τραβηχτῇ παράμερα. Βάρκες πλέουν, ἓνα πληθος κουβαλητάδες, ἔμποροι καὶ περαστικοὶ πηγαينوέρχονται, ἀνεβοκατεβαίνουν τὶς ψηλὲς σκάλες πάνω ἀπὸ τὴν ὄχθη.

«Αἰῶνες πολλοὺς ἔφταναν στὴ Ριπέτα, σιτηρά, κρασιά, κάρβουνο, τρόφιμα κάθε λογῆς ἀπὸ τὴν Σαβένα καὶ ἀπὸ τὴν Ὀμβρία, ἦταν μιὰ ἀρτηρία τῆς κίνησης καὶ τοῦ ἀστικοῦ ἐμπορίου».

Κάποτε ὅμως χρειάστηκε νὰ ρυθμισθοῦν οἱ ὄχθες τοῦ Τίβερη, γιὰ νὰ ἀποτελέσουν φράγμα ἐνάντια στὸ νερὸ ποὺ ὑψωνόταν συχνὰ ἀπειλητικά, ἔφερνε μάλιστα πλημμύρες καὶ καταστροφές. Μιὰ ἀπὸ τὶς πλημμύρες ἐνὸς ἄλλου, μεγαλύτερου ποταμοῦ τῆς Εὐρώπης, τοῦ Δούναβη στὸ 19ον αἰώνα ἔμεινε ζωντανὴ χάρη στὴν ἀνατριχιαστικὴν ἐκείνη καὶ ποιητικὴ μαζὶ περιγραφή τοῦ Γκριλπάρτσερ «ὁ τυφλὸς βιολιστής».

Τὸ τελευταῖο χτύπημα στὴν γνήσια ὄψη τοῦ Τίβερη τὸ ἔδωσε ἡ ἀνάπτυξη τῶν χερσαίων συγκοινωνιῶν, ἀκόμη χειρότερο στάθηκε τὸ γκρέμισμα πολλῶν μεσαιωνικῶν κτιρίων γιὰ νὰ χτιστοῦν μέγαρα, ἄξια τῆς ἐλευθερωμένης πρω-

τεύουσας. Πικρὰ τὸ μετανοοῦν σήμερα οἱ Ἰταλοὶ καὶ κατακρίνουν ὅσους δὲν ἐσεβάστηκαν, ὅπως ἦταν τότε δυνατὸ καὶ εὐκολο, τὶς παραποτάμιες περιοχὲς ποὺ ἔσωζαν ἀκόμη τότε, στὸν 19ον αἰῶνα τὴ ζωντανὴ μετάβαση ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ρώμη στὸ Μεσαίωνα.

«Φταῖνε οἱ Πιεμοντέζοι ποὺ τὰ ἔρριξαν», εἶπε ἓνας Πιεμοντέζος ἀρχιτέκτων ἐννοώντας ὅσους ἦλθαν ἀπὸ τὴ Σαβοΐα καὶ ἐκυβέρνησαν τὸν τόπο. Μακρύτερα προχώρησε ἡ φασιστικὴ Ἰταλία. Γκρεμίζοντας ὁλόκληρα τετράγωνα γεμᾶτα ζωὴ γιὰ ν' ἀναδείξει τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα, ἀπογύμνωσε τὰ τελευταῖα ἀπὸ τὸ ἀγκάλιασμα τῶν αἰώνων καὶ ἐστέρησε ἀγαπητὲς περιοχὲς ἀπὸ τὴν οἰκείότητα, ἀπὸ τὴ ζέση τῶν. Ἦταν μιὰ χαρὰ νὰ γυρίζει κανεὶς ἄλλοτε τὸ στενὸ μεσαιωνικὸ δρόμο, τὴ Βία ντὲ λὰ Γκρέκα δίπλα στὴν πάνσεπτη παλαιὰ ἐκκλησία, τὴ Σάντα Μαρία Ἰν Κοσμεντὶν μὲ τὸ ψηλὸ κωδωνοστάσιο, ἓνα ἀπὸ τὰ λίγα, τὰ ἀπλᾶ καὶ μεγάλα ποὺ τόσο ξεκουράζουν τὸ πνεῦμα μέσα στὴ Ρώμη τὴν κατακλυσμένη ἀπὸ τὸ ἔξαλλο πάθος τοῦ μπαρόκου.

Τὸ ὄνομα τοῦ δρόμου δίπλα στὴν ἐκκλησία, Βία ντὲ λὰ Γκρέκα, κρατάει ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ Σχολὴ ποὺ εἶχαν ἐκεῖ ἰδρύσει Ἕλληνες πρόσφυγες, ὕστερ' ἀπὸ τὶς εἰκονομαχικὲς ταραχὲς τῆς Κωνσταντινουπόλεως στὸν 8ον αἰῶνα. Ἀφοῦ ἐγκαταστάθηκαν στὸ λιμανάκι αὐτὸ τοῦ Τίβερη, καίριο σημεῖο τότε γιὰ τὶς ἐμπορικὲς ἀνταλλαγές, διαμόρφωσαν οἱ Ἕλληνες μιὰ παροικία καὶ ἔκαναν δική τους τὴν καλύτερη κοντινὴ ἐκκλησία. Ὅταν, μὴ μπορώντας κανεὶς νὰ σβήσει ἀπὸ τὴν ἀνάμνησή του, τὴν παλαιότερη ὄψη τῆς περιοχῆς αὐτῆς παραπονεθῇ στοὺς Ἰταλοὺς ἐπιστήμονες γιὰ τὴν ἀνήλεη μεταμόρφωσή της σὲ πλατεῖς δρόμους, γιὰ τὴν ἐξάλειψη μιᾶς παλαιᾶς εἰκόνας, παίρνει τὴν ἀπάντηση: «Ναί, χωρὶς ἄλλο ἦταν γραφικὲς ἐκεῖνες οἱ περιοχὲς τῆς Ρώμης ποὺ ὁ Μουσσολίνι – σὰν νὰ ντρεπόταν ποὺ ἐμεσολάβησαν καὶ ἄλλα ἀνάμεσα στοὺς Ρωμαίους αὐτοκράτορες καὶ σ' αὐτὸν – διέταξε τὸν ἀφανισμό τῶν. Ὅμως, ρωτιόμαστε καὶ ἐμεῖς σήμερα: Ἄν τὰ σεβόμαστε πῶς θὰ ρυθμίζονταν σήμερα ἡ κυκλοφορία μὲ τόση κίνηση τροχοφόρων, μὲ τόσο τράφικο; Δὲν θὰ ὑποχρεωνόμαστε καὶ ἐμεῖς οἱ ἀρχαιολόγοι νὰ τὰ ρίξουμε τελικὰ;»

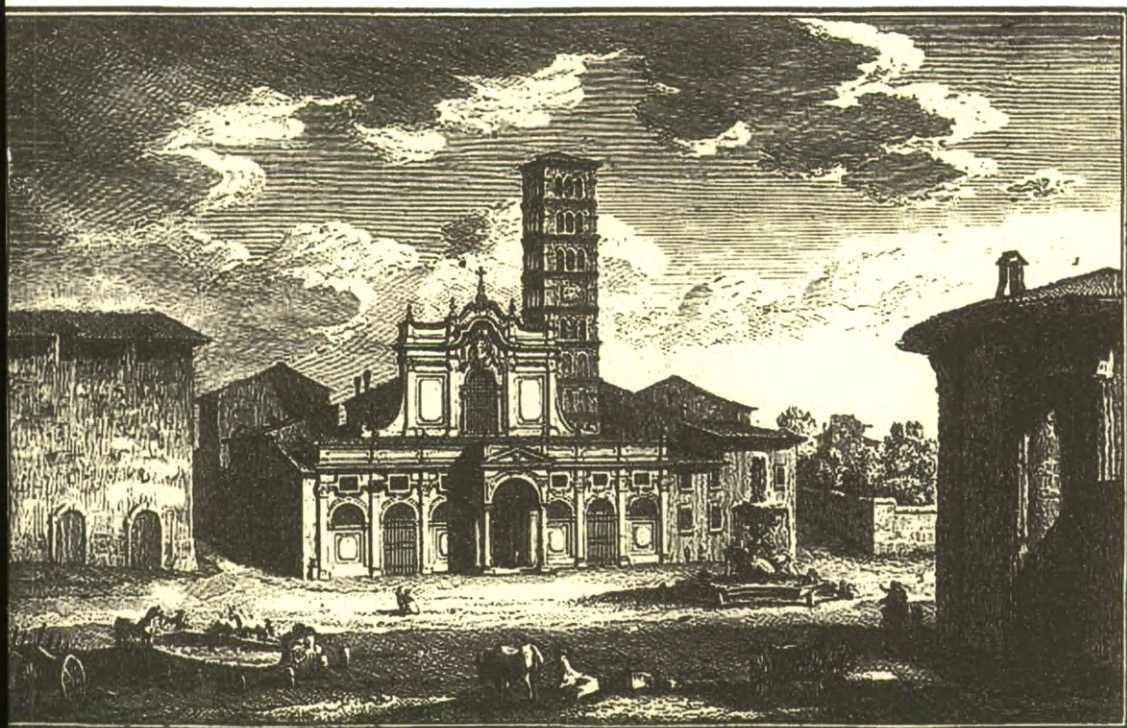
Ἀπάντηση: «Ναί, θὰ ρίχνετε χωρὶς ἄλλο μερικά, ὄχι ὅμως τὰ περισσότερα. Θὰ τὸ ἐκάνετε ξεκινώντας ὄχι ἀπὸ ἀφηρημένες, μεγαλόστομα διατυπωμένες ιδέες γιὰ τὴν ἀρχαία αὐτοκρατορικὴ δόξα, ἀλλὰ ζυγίζοντας τὶς ἀνάγκες μὲ τὴν πλούσια ἱστορικὴ κληρονομία ὅλων τῶν αἰώνων. Δὲν θὰ στήνατε ἀπογυμνωμένα, σὲ μουσειακὴν ἀπομόνωση, ἓνα - ἓνα χωριστὰ, τὰ ἀρχαῖα οἰκοδομήματα, τὸ πολὺ - πολὺ νὰ τὰ ἐλευθερώνετε ἀπὸ πολὺ πενιχρὲς συντροφίες. Θὰ φροντίζατε νὰ κρατηθῇ κάτι ἀπὸ τὴν ψυχὴ τῶν περασμένων, χωρὶς νὰ ζημιώσετε τὰ σημερινά. Γιατὶ καὶ τεχνικὲς λύσεις γύρω στὰ ἀρχαῖα πράγματα βρίσκει καλύτερες ἢ πνευματικώτερη, συνδυαστικὴ σκέψη τῶν ἱστορικῶν παρὰ ἡ καταλυτικὴ ἰδεοληψία τῶν οἰκοδόμων».

Πῶς νὰ ξεχάσουμε τὸ Φόρο Μποάριο, ἔξαφνα, τό «Παζάρι τῶν Ζώων»

στην όμώνυμη πλατεία, πού ήταν τόσο κοντά στη Βία ντε λά Γκρέκα, μιὰ όλοζώντανη, πολυσύχναστη λαϊκή 'Αγορά πανάρχαιης προέλευσης; Θυσιάστηκε καί αύτή όλόκληρη όπως ένα άγροτικό λουλούδι, πού τó περιφρονούν κορδωμένοι κύριοι.

"Ας ξαναγυρίσουμε στην περιοχή της Σάντα Μαρία 'ιν Κοσμεντίν όπου, με τó αλάθευτο έμπορικó ένστικτό των επέζεψαν οί πρόσφυγες Έλληνες. Έχει τόσο αυτόνομη όμορφιά δίπλα στην παραποτάμια δεντροστοιχία καί τόσο ζηλευτή θέση, ώστε καί ή έκκλησία καί οί άρχαίοι ναοί απέναντί της, άν καί αύστηρά άπομονωμένοι σήμερα από την παρεμβολή του τόσοι τοιμέντου, καλούν τόν διαβάτη νά κάθεται άπραγος καί άφωνος μπροστά των.

Οί δύο ναοί εΐναι οί μόνοι πού σώθηκαν από τους τόσοις πού στόλιζαν στα άρχαία χρόνια τά γύρω. 'Ο ένας εΐναι τετράγωνος, ψευδοδίπτερος, ό άλλος περίπτερος, κυκλικός. (Νά εΐναι άρα γε αύτός, πού όρθιος καθώς στάθηκε σ' όλους τους αΐδωνες, ένέπνευσε τόν νεώτερον εκείνον περίπτερο του ρομαντικού κλασικισμού, αύτόν πού μέσα στον 'Αγγλικό κήπο του Μονάχου εΐναι μιὰ



Ρώμη: 'Η έλληνική έκκλησία της Σκόλα Γκρέκα, ή S. Maria in Cosmedin. 'Ο ναός του 'Ηρακλή Νικητή δεξιά. Σχ. του Giuseppe Vasi, μέσα 18ου αϊ.

μακρυνή ένθύμηση τής αρχαίας δόξας καί μιὰ ειδυλλιακή όμορφιά;). Οί δύο ναοί τής Ρώμης εἶναι παλαιοί, μέ τήν έννοια πού ἔχει ή λέξη· ανήκουν στίς πρώτες έποχές πού ἔσθησαν έλληνόπρεπα κτίρια μέ ραβδωτούς κίονες καί μέ γεῖσο. Ἀρχαιότερος, τοῦ Ιου αἰώνα π.Χ., εἶναι ό τετράγωνος, στημένος πάνω σ' ένα ψηλὸ πόδιό, μέ προστώο, μέ λυγερές κολόννες πού τελειώνουν σέ ιωνικά κιονόκρανα καί στεφανώνεται ἀπό ένα κομψὸ γεῖσο, ἔχει μορφὴ δανεισμένη ἀπὸ τὴ μικρασιατικὴν ἀρχιτεκτονικὴ τής έλληνιστικῆς έποχῆς. Διατηρήθηκε χάρις στὸ ὅτι εἶχε νωρὶς γίνεи ἐκκλησία τής Παναγίας καί ἀποτέλεσε πεδίο μελέτης γιὰ πολλοὺς ἀρχιτέκτονες τής Ἀναγέννησης.

Δὲν εἶναι γνωστὴ σὲ ποιὸν ἀρχαῖο θεὸ εἶχε ἀφιερωθῆ, ὅπως δὲν ξέρουμε οὔτε γιὰ τὸν περίπτερο, ἂν καί τὸν ὠνόμασαν, ἔξ αἰτίας τοῦ τύπου του, ναὸ τής Ἑστίας. Στερημένος σῆμερα τοῦτος ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ ἐπιστέγασμά του ὑποφέρει καί μικραίνει ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ νεώτερου καλύμματος. Καθὼς κάθετα ἀπότομα ἀπάνω του τὸν στερεῖ ἀπὸ τὸ ξαλάφρωμα πού θὰ ἔδινε ή μεσολάβηση τοῦ ἐπιστυλίου καί τοῦ γεΐσου.

Δυὸ ἄλλοι σεβαστοὶ καί σπουδαῖοι ναοὶ πού βρίσκονταν ἐκεῖ κοντὰ στὰ ἀρχαῖα χρόνια δὲν ὑπάρχουν πιά: ὁ ναὸς τοῦ Ἡρακλῆ νικητῆ καί ὁ ναὸς τής Δήμητρας, ὁ τελευταῖος μέ στοὲς καί μέ καταστήματα γύρω του. Δίπλα του, χωρὶς νὰ τὸν ἀχρηστεύσει, ὑψώθηκε στὸν ὅν αἰώνα μ.Χ. μιὰ μικρὴ ἐκκλησία. Εἶναι ὁλόκληρη ἱστορία πῶς, ἀφοῦ τελικὰ γκρέμισε τὸ ἀρχαῖο «μέγιστον οἰκοδόμημα», ὑψώσεν ὁ πάπας τὴ χριστιανικὴ βασιλικὴ τής Παναγίας καί τής ἔδωσε ὑπόγεια κρύπτη, πῶς ἄλλοι διάδοχοί του τὴν ἐπλάτυναν, τὴν ἐστολίσαν μέ ἄμβωνα, μέ καθέδρα ἐπισκοπικὴ, μέ «κοσμικὸ» δάπεδο. Ἐνας ἀνώνυμος βόρειος περιηγητὴς τοῦ 8ου αἰώνα γράφει ὅτι στὰ χρόνια του ἦταν ἐδῶ τὸ θρησκευτικὸ κέντρο τῶν Ἑλλήνων, γι' αὐτὸ καί λεγόταν τότε Σάντα Μαρία ἰν Σκόλα Γκρέκο. Μόνο ἀργότερα, ὅταν ἄξιοι Ρωμαῖοι τεχνῖτες, οἱ «κοσμάτες», τὴν ἐστολίσαν ἐπῆρε τὸ ὄνομα Ἴν Κοσμεντίν.

Οὔτε οἱ ὁδηγοὶ τῶν τράμ οὔτε ὁ λαός, ἐκτὸς ὅσοι κάθονται ἐκεῖ κοντά, ξέρουν τὴ θέση μέ τὸ ὄνομα τοῦτο. Γιατὶ στὰ χρόνια τοῦ μεσαῖωνα, τότε πού πολλὰ ἔπλαθαν μέ τὴ ζεστὴ φαντασία τῶν οἱ ἄνθρωποι γιὰ τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα, ἄναψε τὴν περιέργεια τῶν ταπεινῶν ένα περίεργο ἀρχαῖο μάρμαρο. Τὸ συναντοῦμε στημένο στὸ πρόθυρο πρὶν νὰ προχωρήσουμε μέσα στὸ γυμνὸ, ἀλλὰ τόσο κατανυχτικὸ ἐσωτερικὸ τής βασιλικῆς. Εἶναι ένας στρογγυλὸς δίσκος σὲ σχῆμα προσώπου μέ παχιὰ μουστάκια, μέ σκορπισμένη τὴν κόμη, μέ τρύπες στὴ θέση τῶν ματιῶν, τῶν ρουθουνιῶν, μέ ἀνοιχτὸ τὸ στόμα. Τὸ εἶπαν τότε «Στόμα τής ἀλήθειας», «Μπόκα ντέ λὰ Βεριτά», γιατί πίστεψαν πῶς ἂν ἕνας ἐπίορκος ξεθαρρεούταν καί ἔβαζε τὸ χέρι του, τοῦτο ἔμενε ἐκεῖ σὺν δαγκωμένο καί καμμιά δύναμη δὲν μπορούσε νὰ τὸ ἐλευθερώσει.

Τὸ ἀρχαῖο πρόσωπο, πιθανῶτατα σχηματικὴ εἰκόνα κάποιου ποταμοῦ, κυριάρχησε τόσο πάνω σ' ὅλα τὰ γύρω, στὰ σπουδαῖα κτίρια, στὴν ἐκκλησία

τὴν ἴδια, σ' ὅλη τὴ γειτονιά, ὥστε σήμερα εἶναι γνωστὴ μὲ τὸ ὄνομα «Μπόκα ντὲ λὰ Βεριτά». Αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ ἐπίσημο ὄνομα τῆς πλατείας, γιατί οἱ Ρωμαῖοι δήμαρχοι αἰσθάνονται τὴν ποίηση τῶν θρύλων τῶν καὶ δὲν ἔχουν, φαίνεται, ὅπως ἄλλοι, τὴ μονομανία νὰ ἀλλάζουν τὰ παλαιὰ ὀνόματα. Ὅλη τούτῃ ἡ ὁμορφιὰ τῶν κτιρίων, ἀρχαίων καὶ μεσαιωνικῶν, κορυφώνεται ἀπὸ τὸ θαυμαστὸ καμπανίλε, τὸ κωδωνοστάσιο, καθαρὰ ρομανικοῦ ρυθμοῦ, μὲ ἐπτὰ χωρίσματα. Στὸ τέταρτο σώζεται ἀκόμα ἀπείραχτη ἡ καμπάνα τοῦ 1289.

Δὲν μένει χωρὶς ἀνταπόκριση, οὔτε χωρὶς συνέχεια ἡ ἐλληνικότητα τῆς Βία ντὲ λὰ Γκρέκα. Ἀπέναντί της, λίγο βορειότερα, ἀπλώνεται τὸ συναρπαστικὸ ἐκεῖνο νησάκι τοῦ Τίβερη ποῦ δέχτηκε τὸ Φείδι τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὰ ἀρχαῖα χρόνια. Πιὸ ἀνεπάντεχο εἶναι ὅταν ὄχι μακρὰ ἀπὸ τὴν πιάτσα Μπόκα ντὲ λὰ Βεριτά, ἀντικρύζουμε τὴν ἐπίσημη ἐπιγραφὴ πάνω σ' ἓνα μεγάλο καὶ ἄχαρο δημόσιο κτίριο: *Anagrafe*.

Τί νὰ εἶναι ἡ Ἀναγραφὴ τούτῃ ποῦ ἀνακαλεῖ ρωμαϊκοὺς καὶ βυζαντινοὺς θεσμούς; Ἀπλούστατα, τὸ ληξιαρχεῖο τῆς Ρώμης. Τὸ ἐπίσημο Κράτος μὴ δειλιάζοντας νὰ κρατήσῃ ἢ νὰ ξαναδώσῃ ἐλληνικὸ ὄνομα σ' ἓνα ἴδρυμά του βεβαιώνει καὶ ἐδῶ μὲ θαυμαστὸ τρόπο πόσο συνειδητὰ καλλιιεργεῖ τὴν παλαιὰν ὀφειλὴν του, πόσο ξέρεῖ νὰ ὑπογραμμίζει πάνω σ' ἓνα φαινομενικὰ πεζὸ διοικητικὸ κέντρο, τὴν ἀρχαία ἐλληνορωμαϊκὴ καὶ βυζαντινὴ σύζευξη, αὐτὴ ποῦ δημιούργησε τὴν Ἀναγέννηση, τὴ νεώτερη Ἰταλία καὶ τὴν ιδέα τῆς Εὐρώπης.

17 X 1959

Τὰ Μουσεῖα τοῦ Καπιτωλίου

Πόσο γρήγορα ξεχνάει κανείς, ὅταν ἀνεβαίνει τὶς σκάλες τοῦ Καπιτωλίου, τὸ μεγαλόστομο ἐκεῖνο, τὸ ἀνυπόφορο, κακότεχνο καὶ παραμορφωμένο ἔργο ποὺ λίγο πρὶν τὸ ἄφησε πίσω του, τὸ Μνημεῖο τοῦ Βιττόριο Ἐρμανουέλε! Εἶναι ζήτημα ἂν ὑπάρχει δεύτερο σ' ὅλη τὴν κεντρικὴν Εὐρώπῃ, ὅμοιο σὲ ὄγκο καὶ σὲ ἀσκήμια μὲ τοῦτο τὸ ἰταλικό, ποὺ φράζοντας τὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ Καπιτωλίου διαμορφώνει ἀπὸ μακριὰ ἓνα ὀπτικὸ τέρμα στὸ Κόρσο Οὐμπέρτο.

Οὔτε τῆς Βουδαπέστης τὰ ἡχηρά, ζαχαροπλαστικὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ 1900 μποροῦν νὰ παραβγοῦν μὲ τοῦτο τὸ κτιριακὸ ἀνοσιούργημα. Ἄν καὶ ἔχουν τὴν ἴδια κενότητα, τοὺς λείπει ἡ μελοδραματικὴ ἔμφαση, ἡ τόση θεατρικὴ προβολή, τὸ χρυσωμένο κορύφωμα: τὰ ἄρματα ἐκεῖνα καὶ οἱ Νίκες ποὺ καταστρέφουν τὴ θέα τῆς Ρώμης κάθε φορὰ ποὺ τὴν ἀντικρύζουμε ἀπὸ τὴν ἄλλην ὄχθη τοῦ Τίβερη.

Τὸ πὺδ ἀνεπάντεχο ὕστερ' ἀπὸ τὸ ρητορικὸ τοῦτο ὄργανο εἶναι ἡ γυμνὴ ἐκείνη καὶ σεπτὴ πρόσοψη τῆς ἐκκλησίας, ποὺ κατέχει τὴν ψηλότερη κορυφὴ τοῦ Καπιτωλίου. Κρατάει ἀκόμῃ τὸ λατινικὸ ὄνομα Ara Coeli, Βωμὸς τοῦ Οὐρανοῦ καὶ βρίσκεται, λένε, στὴν ἴδια θέσῃ ἀπ' ὅπου ἡ Σίβυλλα προμάντεψε στὸν Αὐγουστο τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.

Λίγοι μόνο ἐμψυχωμένοι πιστοὶ ἀντέχουν νὰ φτάσουν ἔως ἐκεῖ ἀπάνω, ἀνεβαίνοντας τὰ ἑκατὸν εἴκοσι τέσσερα σκαλιὰ ποὺ ὀρθώνονται ἀπότομα, χωρὶς ἀναπαυτικὰ διαστήματα. Τὰ ἀντικρύζουμε μὲ κάποιον τρόπο, δυναμωμένον ἀπὸ τὰ οὐρλιάσματα τῆς λύκαινας, τῆς ἀληθινῆς καὶ ἄγριας, ποὺ γιὰ νὰ συμβολίζει τὸν ἀρχαῖο θρύλο, τὴν ἔχουν φυλακίσει οἱ Ρωμαῖοι μέσα σ' ἓνα χλοερὸ φράγμα. Εὐτυχῶς ἀπὸ τὴ μεσημβρινὴ πλευρὰ ἓνα μαλακώτερο ἀνέβασμα φέρνει ἄκοπα ἐμπρὸς στὴν εἴσοδο τῆς παλαιᾶς ἐκκλησίας. Πολλὰ ἔχουν γραφῇ γιὰ τὴ μοναδικὴ τούτῃ σκηνογραφία ἀπὸ τοὺς ἀρχαιολόγους καὶ τοὺς ἱστορικοὺς τῆς τέχνης. Λογοτεχνικὸ ἔργο ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν Ara Coeli μοῦ εἶναι γνωστὸ μόνο ἓνα μυθιστόρημα τῆς Σέλμα Λάγκερλεφ, Saga de Goesta Berling, ἂν θυμᾶμαι καλά. Τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας, ταραγμένο ἀπὸ τὶς ἐπισκευὲς καὶ τὶς ἀνανεώσεις τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκου, ἔχει χάσει πολλὴν ἀπὸ τὴν παλαιὰν ἀγιότητα. Ὀλόχρυσά λάμπουν στὴν ὀροφὴ μερικὰ ναυτικὰ σύμβολα, ἐορταστικὰ τῆς ναυμαχίας στὴ Ναύπακτο (1571). Τὴν ἄδολη πίστι τὴ συγκρατεῖ περισσότερο ἀπ' ὅλα ἡ βυζαντινὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας ἐμπρὸς

στο Ἅγιο Βῆμα, τὴν ἀληθινὴ τέχνη τὴν ἀντιπροσωπεύουν οἱ πλούσιοι τάφοι τῆς Ἀναγέννησης.

Ἀντίθετα μὲ τὴ Φλωρεντία εἶναι στὴ Ρώμη λίγοι οἱ χώροι, ἂν ἐξαιρέσουμε τὶς κοσμοξάκουστες αἶθουσες τοῦ Βατικανοῦ, ὅπου χαίρεται κανεὶς ἀπείραχτη τὴν Ἀναγέννηση. Γι' αὐτὸ σπεύδουμε μόλις φτάσουμε στὴν Αἰώνια Πόλη νὰ ἐπισκεφθοῦμε τὴν ἁρμονικώτατη καὶ εὐγενικὰ Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο πίσω ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη πύλη. Ἀπὸ τὰ δημόσια κτίρια ἡ Καγκελλαρία ἔχει γίνει, χάρις στὶς τεχνοκριτικὲς ἀναλύσεις τοῦ Βέλφλιν, ἓνα σημεῖο μόνιμης σπουδῆς. Ἡ μακριὰ πρόσοψη εἶναι καταμερισμένη, μὲ τὴ μεσολάβηση ἐλαφρῶν παραστάδων, σὲ πολλὰ τμήματα. Οἱ διπλὲς στοᾶς τῆς ἐσωτερικῆς αὐλῆς μὲ τὶς λυγρὲς κολόνες βαστοῦν ἀπλᾶ, μελωδικὰ τόξα. Εἶναι κρῖμα ὅτι δὲν βρῆκαν τότε ἀπήχηση, οὔτε μιμητές. «Τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης δὲν ἐκφράστηκε πούθεν ἴσως τόσο καθαρὰ ὅσο στὶς ἐλαφρὲς, ἐλεύθερες διαμορφώσεις ὀρισμένων αὐλῶν μὲ κιονοστοιχίες».

Δὲν ἔμελλε νὰ πάρει τελειωτικὰ τέτοια μορφὴ ἡ πλατεία τοῦ Καπιτωλίου. Στὰ δύο ἀντικρουστὰ παλάτια κυριάρχησε ἀντὶ γιὰ τὸν ἐλαφρὸ κίονα ἡ ρωμαϊκότερη προτίμηση στὴ σιβαρὴ παραστάδα. Ἐδῶ ἐγκαινιάστηκε ὁ νέος ρυθμὸς ποὺ ἦταν κατάλυση τῆς Ἀναγέννησης, τὸ μπαρόκο. Ὅταν σταθῇ κανεὶς ἐκεῖ πάνω δὲν ἀναλογίζεται τόσο τοὺς ἀρχαίους Ρωμαίους, τοὺς Γαλάτες καὶ τὶς χῆνες τοῦ Καπιτωλίου, ὅσο τὴ μορφὴ τοῦ νεώτερου γίγαντα ποὺ ἔδωσε τὰ σχέδια γιὰ τὴ διαμόρφωσή του: τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Ἄν δὲν δεσπόζει ἀπόλυτα εἶναι γιὰ τὴ μέση τῆς πλατείας ὑψώνεται τὸ μεγάλο χάλκινο ἄγαλμα τοῦ πρὸ Ἑλλήνα αὐτοκράτορα τῆς Ρώμης, τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου. Ὁ καβαλλάρης τοῦτος φιλόσοφος ἐσώθηκε ἀπὸ τὸν ἀφανισμό γιὰ τὴν στὰ χρόνια τοῦ Μεσαίωνα πίστευε ὁ θρησκὸς λαὸς ὅτι παράσταινε τὸν Μεγάλον Κωνσταντῖνον.

Δὲν μπορεῖ νὰ ἰδεῖ κανεὶς τὴ μορφὴ τῆς πλατείας τοῦ Καπιτωλίου παρὰ μὲ τὰ μάτια τοῦ Βέλφλιν. Αὐτὸς πρῶτος συγκρίνοντας τὰ δύο παλάτια τῆς μὲ τὴν Καγκελλαρία, προσδιώρισε τὴν ἰδιομορφία των: τὴν προτίμηση στὸν ὄγκο, στὰ πλατεῖα ἀνοίγματα, στὰ παράθυρα ποὺ στεφανώνονται μὲ βαθουλὰ τόξα, στὰ περίτεχνα φωτοσκιασμένα κιονόκρανα. Ὅλα δίνουν τὴν ἐντύπωση μιᾶς σύλληψης ἐνιαίας, ὡστόσο ὄχι ἡρεμῆς, ἀλλὰ δραματικὰ ταραγμένης καὶ ὑπεροπτικῆς.

Ἐδῶ πάνω γεννιέται στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰῶνα ἡ τρομερότητα ἐκείνη ποὺ κάνει κάποτε καταθλιπτικὰ τὰ παλάτια τῆς Ρώμης, ἡ *terribilità*. «Τὸ πνεῦμα τοῦ μπαρόκου ζητάει τὸ ὑπέρογκο, τὸ ἐξουθενωτικό. Ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος προχώρησε πρὸς αὐτὸ ἐνωρίτερα ἀπ' ὅλους τοὺς συγχρόνους του».

Στὴν αἴσθηση ἰδιαίτερα τοῦ μεσογειοκοῦ περιηγητῆ τὰ παλάτια τῆς Ἀναγέννησης εἶναι περισσότερο ἀπλᾶ καὶ ἀνθρώπινα, τοῦ μπαρόκου ἀκατάδεχτα, μακρινά. Ὁραῖο εὔρημα εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ αὐλή, μεγαλύτερη στὸ ἓνα ἀπὸ τὰ κτίρια τοῦ Καπιτωλίου, στὸ Palazzo dei Conservatori. Ὅταν μάλιστα ἀντικρῶ-

ζει κανείς στημένη μπροστά στον τοίχο του βάθους την υπερφυσική κεφαλή του Μεγάλου Κωνσταντίνου με τα στηλωμένα υπερβατικά μάτια γίνεται πιο διάχυτη ή τρομερότητα.

Το Παλάτιο τουτο είναι το ρωμαϊκότερο, το πιο φανταχτερό, το πολυμερέστερο από τα Μουσεία της Αιώνιας Πόλης. Αντιπροσωπεύεται μέσα όλη ή ιστορία της από τα αρχαία χρόνια έως τα νεώτερα. Τα μεγάλα ρωμαϊκά ανάγλυφα της σκάλας, ή τεράστια αίθουσα με τα δυο αντικρουστά αγάλματα των Παπών, οι έντοιχισμένες πλάκες που θυμίζουν ένα πλήθος γεγονότα και πρόσωπα της νεώτερης ιστορίας. Έπειτα οι Fasti, τα χρονικά της Ρώμης και ο αρχαίος πέτρινος χάρτης της, ή Forma Urbis Romae, όλα τουτα είναι μια φυσική, καταπληκτική συνέχεια των ελληνικών έργων που στεγάζονται εδώ μέσα.

Ο αρχαιολόγος βαδίζει πρώτα προς το μικρό δωμάτιο με τα δύο θαυμαστά χάλκινα έργα, τη Λύκαινα και την προτομή του λεγομένου Βρούτου. Είναι από τα σημαντικότερα μέσα στην ιστορία της τέχνης του τόπου και σχεδόν ακατάταχτα, παρ' όλες τις έρευνες των ειδικών. Έργο κάποιου από τους μεγάλους Έτρούσκους χαλκοπλάστες ή Λύκαινα είναι γνωστή από τον 10ον αιώνα π.Χ. και άπορεί κανείς πως δεν άφανίστηκε μέσα στις τόσες πολιορκίες και έπιδρομές των βορείων γειτόνων. Για τον «Βρούτο» όμως με την κυβική σύνθεση του προσώπου, με τη θεληματική μορφή, με τα πυρωμένα μάτια επικρατεί ή άποψη ότι τον έπλασε κάποιος Έλληνας Ιταλιώτης στον 3ον αιώνα π.Χ.

Το τρίτο από τα χάλκινα του Μουσείου, πλεγμένο και αυτό μέσα στην ιστορία όχι μόνο της Ρώμης, αλλά και της Εύρώπης, τριγυρισμένο από θρύλο, είναι ο «Σπινάριο», ο άπακαυθιζόμενος: το καθιστό αγόρι που σκύβει προσεχτικά για να βγάλει ένα άγκάθι από τη φτέρνα του. Λίγα αρχαία έργα γοήτεψαν τόσο πολυ τους καλλιτέχνες από το Μεσαίωνα κιόλας, περισσότερο στην Αναγέννηση, πράγμα δικαιολογημένο από την όμορφια του προσώπου, που το σκιάζουν ζηλευτοί βόστρυχοι. Πολλά είναι τα αντίγραφα του, άλλοι από τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης το χρησιμοποίησαν με διακριτικό τρόπο, εντάσσοντάς το σε μια νέα σύνθεση.

Λιγότερο έκστατικοί μένουν μπροστά του οι αρχαιολόγοι. Γιατί ή σημερινή τεχνοκριτική έχει άποδείξει ότι το αγαπητό τουτο έργο, αν και παρουσιάζεται σαν πρώιμο κλασσικό, γύρω στο 460 π.Χ., δεν είναι ούτε πρωτότυπο ελληνικό, ούτε πιστό ρωμαϊκό αντίγραφο. Από το αρχικό, το ελληνιστικό και ρωπογραφικό έργο έκράτησε ο κλασσικιστής αντιγραφείς μόνο το σώμα. Βρίσκοντας πολυ ρεαλιστικό το κεφάλι του μικρού αλήτη, το άλλαξε. Στη θέση του έβαλε ένα άλλο ευγενέστερο, δανεισμένο από κάποιο τρυφερό κλασσικό έργο. Είναι λοιπόν ο Σπινάριο ένα «παστίσιο» – ή λέξη είναι από τίς... όρεκτικώτερες της αρχαιολογικής όρολογίας –, συμπίλημα από έτερόκλητα στοιχεία διαφόρων εποχών.

Στις άπάνω αίθουσες τα λιγοστά πρωτότυπα ελληνικά έργα προσφέρουν

ἀληθινὴν ἀναψυχή. Πρῶτα - πρῶτα ἡ ἰωνικὴ στήλη τῆς κόρης μὲ τὸ περιστέρι. Πῶς νὰ ἔφτασε ἕως ἐδῶ, κουρσεμένη ποιὸς ξέρει ἀπὸ ποιά πολιτεία ἢ ἀπὸ ποιὰν ἑλληνικὴ παραλία τὸ τρυφερὸ τοῦτο ἀνάγλυφο γιὰ νὰ στολίσει χωρὶς ἄλλο τὸ παλάτι κάποιου αὐτοκράτορα! Ἡ διαφορὰ ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα εἶναι ὅτι ἐδῶ θέλει κανεὶς νὰ χαρεῖ ὄχι μόνο μὲ τὸ μάτι, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ θωπεία τὶς ἀβρὲς πτυχὲς τοῦ χιτῶνα καὶ τοῦ ἱματίου. Ὁρθωμένη καὶ ἀλύγιστη ἡ κόρη, χωρὶς κανένα ξαλάφρωμα στὴ στάση, ἔχει τὴν ὁμορφιὰ ἐνδὸς ἀνοιξιὰτικου οὐνεῖρου ἢ μιᾶς ὀπτασίας ποὺ πέρασε βιαστικὴ ἀπὸ τούτῃ τὴ γῆ.

Τί σημαίνει σ' ἓνα Μουσεῖο ὁ ἐσωτερικὸς κήπος τὸ αἰσθάνεται κανεὶς ὅταν ξεκουραστῇ κάτω ἀπὸ τὴ σκιὰ τῶν ψηλόκορμων, τῶν εὐλογημένων αὐτῶν δένδρων τοῦ Καπιτωλίου. Δροσισμένος καὶ ἀναπαυμένος βαδίζει ἔπειτα πρὸς τὶς αἴθουσες τοῦ κάτω πατώματος γιὰ νὰ σταθῇ μπροστὰ στὰ μικρὰ χαριτωμένα ἔργα. "Ἄν καὶ ἀντίγραφα κρατοῦν τὴ χάρι καὶ τὴν παρατήρηση τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης: ὁ τρεμουλιαστὸς γέρο - ψαρᾶς, ἡ γριὰ πωλήτρια, ἡ κορασὶὰ ποὺ κάθεται στὸ σκαμνὶ μὲ περίτεχνο τρόπο. Πνεύματα συγγενικὰ μὲ τὸν Φραγκονὰρ ἔζησαν οἱ δημιουργοὶ τῶν πολλοῦς αἰῶνες παλαιότερα, κύτταξαν γύρω τῶν καὶ εἶδαν ὄχι τὴ σοβαρότητα ἢ τὴ θρησκευτικὴ προσήλωση, ἀλλὰ τὴ γοητεία μιᾶς ἀπλῆς κίνησης, μιᾶς ἀνάλαφρης στροφῆς τοῦ κορμιοῦ.

"Ὅσοι ἀπὸ τοὺς ἀφωσιωμένους στὴν ἑλληνικὴ τέχνη κατηγοροῦν τὰ ρωμαϊκὰ Μουσεῖα γιατί ἔχουν τόσο λίγα πρωτότυπα ἔργα παραδέχονται, ὅταν τοὺς τὸ ἀντιτάξει κανεὶς, ὅτι βέβαια μόνο στὴν Ἑλλάδα ζεῖ κανεὶς τὴν γνήσια τέχνη καὶ ἀναπνέει τὸ ἄρωμά της· γιὰ νὰ γνωρίσει ὅμως ὅλες τὶς φάσεις τῆς χρειάζεται καὶ ἡ βοήθεια τῶν ξένων Μουσείων. Ἰδιαίτερα γιὰ τὴ μελέτη τῆς μνημειακῆς πλαστικῆς τοῦ 5ου αἰῶνα εἶναι πολὺτιμα τὰ ἀντίγραφα μεγάλων ἀγαλμάτων καὶ ἀπ' αὐτὰ ἐλάχιστα, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἔμειναν ἐδῶ.

Τὸ Μουσεῖο τοῦτο τῶν Κονσερβατόρι ἔχει στὰ ὑπόγειά του ἓναν θησαυρὸ ἀπὸ τέτοια ἀντίγραφα, ὅχι λιγώτερα ἴσως ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν. Θὰ ἄξιζε καὶ χωρὶς αὐτὰ νὰ τὸ ἐπισκεφθῇ κανεὶς. Γιατὶ ἐδῶ κάτω σῶζονται τὰ ἐρείπια τοῦ ὀνομαστοῦ ναοῦ τοῦ Καπιτωλίου Διός. Κρατοῦσε ἀκόμη τὸν ἐτροuscoικὸ τύπο, μὲ τρία χωρίσματα, τὸ ἓνα δίπλα ἀπὸ τὸ ἄλλο, δὲν εἶχε ἀκόμη ἐπικρατήσῃ τὸ ἰδανικὸ τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ.

Μπροστὰ καὶ πάνω ἀπὸ τὰ ἐρείπια αὐτὰ τὰ φραγμένα μὲ τόσο πολιτισμένη φροντίδα στέκεται τὸ ἀντίγραφο ἐνδὸς ἀπὸ τὰ μεγαλειωδέστερα κλασσικὰ ἀγάλματα τῆς Ἀθηνᾶς. Ὁ τύπος, γνωστὸς καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο, τὸ σπουδαιότερο ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου, λέγεται ἀπὸ τὸν τόπο ποὺ βρέθηκε «Ἀθηνᾶ Βελ-λέτρι». "Ἐνας ἄξιος διάδοχος τοῦ Φειδία, ὑποθέτουν ὁ Κρησίλας ποὺ ἔπλασε καὶ τὸν εἰκονιστικὸν ἀνδριάντα τοῦ Περικλῆ, ἐπλησίασε καὶ συνέχισε μὲ θαυμαστὸ τρόπο τὴν θεϊκότητα τῶν μορφῶν ἐκείνου.

Παλαιότερη ἀδελφὴ τῆς Ἀθηνᾶς καὶ πολὺ κοντὰ τῆς σημερινῇ, εἶναι ἡ αὐστηρὴ ἐκείνη πεπλοφόρος θεά, Δήμητρα ἢ Ἑστία, ἀντίγραφο κάποιου

μεγάλου χάλκινου αγάλματος τοῦ 460 π.Χ. Φοράει τὸν ἀπλὸ μάλλινο δωρικὸ πέπλο, ποὺ οἱ πτυχές του πέφτουν κάτω σὲ ἀραιὲς ραβδώσεις· δὲν εἶναι μολοντοῦτο ἀπόλυτα βέβαιο ὅτι πλάστηκε ἀπὸ Πελοποννήσιο καλλιτέχνη καὶ ὄχι ἀπὸ κάποιον Ἀθηναῖο ποὺ ἐζήλεψε τὶς ἀγέλαστες ἐκεῖνες δωρικὲς μορφές.

Ὁ Πολύκλειτος, ὁ Φειδίας, ὁ Μύρων, ὁ Πυθαγόρας καὶ ἄρκετοὶ ἀκόμη ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς τοῦ φαινομένου ἐκείνου ποὺ πρῶτοι καὶ μόνοι στὴν ἀρχαιότητα τὸ συνέλαβαν οἱ Ἕλληνες – τῆς κλασσικῆς τέχνης – παρουσιάζονται ἐδῶ μέσα ἀπὸ λίγα κρύα, ἀλλὰ σεβαστὰ ἀπομιμήματα μερικῶν ἔργων των.

Καὶ ρωπῆται κανεὶς καθὼς στέκεται ἄφωνος μπροστὰ των: Νὰ ἔμειναν ἄραγε στὴν Ἑλλάδα, μέσα στοὺς ἀρχαίους ναοὺς, καὶ στὰ χρόνια τῆς σκλαβιάς, τὰ πρωτότυπα δημιουργήματα ἢ μήπως οἱ Ρωμαῖοι ξερριζώνοντάς τα τὰ μετέφεραν στοὺς κήπους καὶ στὰ παλάτια των; Τότε θὰ πῆγαν στὴ Ρώμη Ἕλληνες γλύπτες, κουβαλώντας μαζί των ὄγκους μαρμάρου τῆς Πεντέλης ἢ παριανοῦ καὶ θὰ ἄρχισαν μὲ μετρήματα, μὲ κουμπάσα, δηλαδὴ μὲ μηχανικὸ τρόπο νὰ κάνουν ἀντίγραφα, τόσα, ὅσα παράγγελναν ἄλλοι Ρωμαῖοι ποὺ ποθοῦσαν τὴ συντροφιά τῶν θεῶν τῆς Ἑλλάδος γιὰ νὰ γλυκάνουν μὲ φαντασία καὶ μὲ ὄνειρο τὴν ἄμουση ὑπαρξή των.

Θὰ συνεχίσουμε ὅμως στὸ ἐρχόμενο σημεῖωμα.

Τὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου

31 X 1959

Μιλώντας γιὰ τὰ Μουσεῖα τῆς Ρώμης ἀξίζει νὰ θυμίσουμε ὅτι πρῶτα - πρῶτα ἡ ἴδια τούτη ἡ πολιτεία εἶναι ἓνα ἀπέραντο Μουσεῖο. Μπορεῖ «νεροσυρμὲς λαῶν καὶ ἐθνῶν καταποτῆρες» νὰ πέρασαν πάνω της, μπορεῖ θησαυροὶ ἀνεκτίμητοι ν' ἀφανίστηκαν γιὰ πάντα, ἔμειναν ὥστόσο ἀρκετοί, κάθε μέρα βρίσκονται νέοι, ἄλλοι εἶναι θαμμένοι στὰ χώματά της. Ἄπειρα μάρμαρα ποὺ θὰ σκορπίζονταν στοὺς πέντε ἀνέμους τὰ ἐφύλαξε ἡ ἀγάπη τῶν νεωτέρων Ρωμαίων γιὰ τὴν τέχνη.

Αὐλὲς σπιτιῶν καὶ παλατιῶν, τοῖχοι, βρύσες, πλατεῖες, γωνίες δρόμων, ἐκκλησίες, μοναστήρια, πάρκα, νεκροταφεῖα, ὅλα εἶναι γεμάτα ἀπὸ ἀρχαῖα ἀγάλματα, ἀνάγλυφα καὶ ἐπιγραφές. Στιμμένα τὰ περισσότερα στὴν ἴδια θέσῃ ἐδῶ καὶ ἀρκετοὺς αἰῶνες, ἔχουν πλεχτῆ μέσα στὴν ἱστορία τῆς πολιτείας καὶ τῶν ἀνθρώπων· οἱ λαϊκοὶ θρύλοι καὶ ἡ ἱστορία τοὺς χάρισαν μιὰ νέα ἀρχαιότητα. Δὲν εἶναι πρωτότυπα ἑλληνικὰ ἔργα, ἀλλὰ ἔγιναν ἀπὸ Ἕλληνες γλύπτες καὶ μαρμαράδες, γι' αὐτὸ κλείνουν τὰ περισσότερα μέσα των, ἂν καὶ χειρωνακτικὰ μίαν εὐγένεια μουσικῇ.

Ἐνα ἀπὸ τὰ ἀγάλματα αὐτὰ εἶναι ὁ «Μαρφόριο». Τὸν χαιρετοῦμε μόλις, ἀφοῦ ἀνεβοῦμε τὴν πλατεῖα καὶ ἄνετη σκάλα τοῦ Καπιτωλίου, τὴν Κορντονάτα, προχωρήσουμε πρὸς τὴν αὐλὴ τοῦ καθαυτοῦ Μουσείου τοῦ Καπιτωλίου (γιὰ τὸ ἀντικρυνὸ καὶ τὸ πλουσιώτερο, τὸ Παλάτσο τῶν Κονσερβατόρι, μιλήσαμε τελευταῖα). Ὁ Μαρφόριο αὐτός, ὁ κολοσσικός, μετακομίστηκε στὸ Καπιτώλιο ἀπὸ ἓναν κοντινὸ δρόμο, στὴ θέσῃ τούτῃ ἀργότερα τὸ 1734, γιὰ νὰ στολίσει τὴν πρόσχαρη κρήνη ποὺ ὑποδέχεται τὸν ἐπισκέπτη. Ἐνας ὀνομαστὸς καλλιτέχνης τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὁ Τζιάκομο ντὲ λὰ Πόρτα τὴ διαμόρφωσε μὲ κέντρο τὸ ἀρχαῖο τοῦτο ἄγαλμα.

Εἶναι ἡ προσωποποίηση κάποιου ποταμοῦ, ἴσως τοῦ Τίβερη ἢ ἄλλου. Ξαπλωμένος ἀναπαυτικά, μὲ γυμνὸ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος, ἔχει ριγμένα τὰ μαλλιά στὸ μέτωπο καὶ ἔως τοὺς ὤμους, τὰ γένεια ἔως τὸ στήθος. Στὰ παλαιότερα χρόνια, πρὶν νὰ γίνῃ μουσειακὸ κτῆμα, βρισκόταν ὁ Μαρφόριο ἔξω, σ' ἓνα γειτονικὸ δρόμο καὶ ἦταν ἀγαπητὸς τοῦ ρωμαϊκοῦ λαοῦ. Ἀπάνω του συνήθιζαν νὰ κολλοῦν τὶς ἀπαντήσεις στὶς σάτιρες ποὺ εἶχαν ἀποθέσει σ' ἓνα ἄλλο ὑπαίθριο ἄγαλμα, στὸν κοσμοξάκουστο Πασκουῖνο τῆς Πιάτσα Ναβόνα.

Συμπαθοῦμε καὶ ἐμεῖς τὸν Μαρφόριο, σὰν ἓνα γέρο παπποῦ ποὺ κείται βαρύθυμος στὶς παλαιές, τὶς τόσες ἀναμνήσεις του, ἀδιάφορος γιὰ τὴ σημερινὴ βιασύνῃ τῶν ἀνθρώπων, γιὰ τὰ πάθη, γιὰ τὴν προσιῶν βουλιμία τῶν.

Πρὶν ν' ἀνεβοῦμε στὶς αἴθουσες τοῦ Μουσείου εἶναι χρήσιμο ν' ἀναλογιστοῦμε πόσο παλαιὰ εἶναι ἡ ἱστορία του, γιὰ νὰ μὴν ἀναζητήσουμε συγχρονισμένη ἔκθεση τῶν ἀρχαίων. Τέτοια μνημεῖα ποὺ ἀποτελοῦν ἓνα μὲ τὸ περιεχόμενο, κάνουν καλὰ ποὺ δὲν τὰ ἀγγίζουν οἱ Ἱταλοὶ ἀρχαιολόγοι, ἀλλὰ μόνο τὰ συντηροῦνε καὶ τὰ μελετοῦν.

Πρῶτος ἓνας Πάπας, ὁ Σίξτος ὁ 4ος, δώρησε ἐδῶ καὶ πεντακόσια χρόνια μερικὰ ἀγάλματα γιὰ νὰ στολίσει τοὺς σεβαστοὺς χώρους. Αὐτὰ ἀποτελέσαν τὸν πρῶτο πυρήνα. Ἀργότερα, στὰ χρόνια τοῦ πάπα Ἰννοκεντίου (1646-55) διαμορφώθηκε ὀριστικὰ τὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου καὶ σιγὰ σιγὰ πλουτίζονταν κάθε τόσο μὲ σημαντικὰ εὐρήματα ἢ δωρεές.

Κτῆμα ἀπὸ τότε τοῦ ρωμαϊκοῦ λαοῦ δὲν ἦταν κρατικὸ οὔτε ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν παπικῶν Μουσείων, μαζὶ μὲ τὸ Βατικανὸ καὶ τὸ Λατερανὸ. Ἐξαρτημένο ἀπὸ τὸν Διοικητὴ, τὸν Γκοβερνατόρε τῆς Ρώμης, εἶναι, ὅπως τὸ ἀντικρυνὸ τῶν Κονσερβατόρε, ἓνα Μουσεῖο Κομμουνάλε.

Τὰ ἀγάλματα τῶν γνωστῶν Μουσείων θὰ μπορούσαν νὰ ξεχωριστοῦν σὲ δύο κύριες κατηγορίες: σὲ κείνα ποὺ τὰ ξέρουν ἀπὸ πρὶν οἱ ἐπισκέπτες καὶ εἶναι σὰν νὰ τὰ ξαναβλέπουν καὶ σὲ ὅσα προβάλλουν ἀνεπάντεχα μπροστὰ καὶ ἢ τὸν ἀφήνουν ἀδιάφορο ἢ τὸν σαγηνεύουν. Ἐνα ἀπὸ τὰ πρῶτα καὶ ἀπὸ τὰ πιὸ φημισμένα, ἡ λεγόμενη Ἀφροδίτη τοῦ Καπιτωλίου στημένη μέσα σ' ἓνα μικρὸ δωμάτιο - κόγχη κυκλώνεται, ὅπως στὰ χρόνια τῶν Ρωμαίων, ἀπὸ ἓνα σχεδὸν αἰσθησιακὸ μισόφωτο.

Βρέθηκε τὸν 17ον αἰῶνα στὰ ἐρείπια μιᾶς ρωμαϊκῆς βίλλας, κατάφερε νὰ τὴν ἀποκτήσει ὁ Πάπας καὶ τὴ χάρισε στὸ Μουσεῖο τὸ 1752. Τὸ 1797, ὕστερ' ἀπὸ τὴ συνθήκη τοῦ Τολεντίνου, ταξίδεψε μαζὶ μὲ ἄλλα ἀρχαῖα καὶ ἡ Ἀφροδίτη ὀλόγυμνη γιὰ τὴ Γαλλία, ξαναγύρισε ὅμως τὸ 1816 ὕστερ' ἀπὸ τὸ γκρέμισμα τοῦ Ναπολέοντα.

Ἔργο ἐνὸς ἄξιου, μαθημένου γλύπτη, ἀντιγράφει κάποιον ἑλληνιστικὸ πρότυπο τοῦ 3ου, ἂν ὄχι τοῦ 1ου αἰῶνα π.Χ. Ὁ δημιουργὸς τοῦ πρωτοτύπου ζήλεψε τὴ διάφανη σάρκα τῆς Κνιδίας Ἀφροδίτης τοῦ Πραξιτέλη, πόσο ὅμως μακριὰ εἶναι ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ἐκείνη θεὰ ἡ γυμνὴ τούτῃ γυναίκα ποὺ ἐτοιμάζεται γιὰ τὸ λουτρὸ σκεπάζοντας καλὰ τὰ μέλη της! Κυττάζει γύρω της χωρὶς ὄνειρο, ὡραία κορώνα εἶναι τὰ ψηλὰ μαλλιά ποὺ σκέπουν τὸ στενὸ κεφάλι. Δεμένη μὲ τὸ κύμα καὶ μὲ τὸ φῶς παρουσιάζεται ἡ Κνιδία ἐκείνη, κυρίαρχη, πεντάμορφη, λυγερὴ μὲ μιὰ ματιὰ ποὺ ἐξουσιάζει τὰ πάντα, ὅπως ἡ ἀρχαϊκὴ, ἡ τρομερὴ «Πότνια θηρῶν», ἡ τριγυρισμένη ἀπὸ τὰ ζῶα.

Ἄν ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη τοῦ Καπιτωλίου δὲν λείπει κάποια γοητεία εἶναι γιὰτὶ ὑπῆρχαν καὶ στὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ ἑλληνες γλύπτες ποὺ ἤξεραν νὰ διαλέ-

γουν έναν ὄγκο ἀπὸ διάφανο παλαιὸ μάρμαρο καὶ νὰ τὸ σμιλέβουν μὲ ἐπιμονὴ καὶ μὲ τέχνη. Στὸ πρωτότυπο θὰ ἦταν συναρπαστικώτερη ἢ φωτεινὴ ἐπιδερμίδα, πιὸ φουντωμένη ἢ κόμη, λιγώτερο ἄδεια ἢ ματιά. Κάποια κίνηση καὶ ζωὴ στὸ ἔργο θὰ ἔδινε ἡ ἀντιθετικὴ στροφή τοῦ κορμιοῦ.

Στὴν πραξιτελικὴν ὄπτασίᾳ μᾶς μεταφέρει ἐκεῖνος ὁ ὥραϊος, ὁ ὀρθὸς νεανικός «Ἀνεπαυόμενος Σάτυρος», ὁ ἐκτεθειμένος στὸ «δωμάτιο τοῦ μονομάχου». Ὅπως ὁ Ἑρμῆς τῆς Ὀλυμπίας στηρίζεται καὶ ὁ Σάτυρος αὐτός, ὁ «Περιβόητος» μὲ τὸν ἀγκῶνα τοῦ στὸν κορμὸ ἐνὸς δέντρου. Ὅμως τοῦτος ἐδῶ, παιδὶ τοῦ δάσους καὶ τῶν βουνῶν, ἔχει ὀλόκληρος ἐγκαταλειφθῇ στὸ στήριγμα, ἀπὸ τὰ σκέλη τοῦ μόνο τὸ ἓνα μετέχει λίγο στὸ βάρος, τὸ ἄλλο, χαλαρῶμένο διασταυρῶνεται μὲ περίσσια χάρι.

Ἀπὸ τὴ ζωϊκὴ του καταγωγή κρατεῖ μόνο τὰ αὐτὰ ποὺ ὀρθώνονται μέσα ἀπὸ τὰ μαλλιά, τὸ δέρμα τοῦ πάνθηρος σκεπάζει τὸ στήθος. Ἡ ματιά, ὅπως καὶ ἡ στάση του ἀντιφεγγίζουν ἐκεῖνο ποὺ πρώτη φορὰ στὸν 4ον αἰῶνα ἔγινε ἐκφραστικὸ θέμα τῆς τέχνης: τὴν ἔνωση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν γύρω κόσμο. Καταλύοντας τὸν ἀνθρωποκεντρισμὸ τῆς πρώτης κλασσικῆς τέχνης κατῴρθωσε ὁ Πραξιτέλης νὰ τυλίξει τὶς μορφές του μὲ τὴν ἀνταύγεια τοῦ φωτός, μὲ τὴν εὐλογία τῆς ἑλληνικῆς φύσης.

Ὁ μικρὸς Ἑρωτας ποὺ τεντώνει τὸ τόξο του, ἀντίγραφο, πιστεύουν μερικοί, ἐνὸς ἔργου τοῦ Λυσίππου, εἶναι μεταφορὰ στὸ μάρμαρο ἐνὸς χάλκινου πρωτοτύπου. Ἐκεῖ θὰ δειχνόταν καλύτερα ἡ λάμψη τοῦ γυμνοῦ σώματος μπροστὰ ἀπὸ τὰ πλούσια χαράγματα τῶν παχειῶν φτερῶν, θὰ ἦταν φανερώτερη ἡ «φυγὴ» τῆς σύνθεσης, ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὰ χέρια καὶ στὸ πάνω κορμὶ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, στὴ στάση τῶν σκελῶν ἀπὸ τὴν ἄλλη – συνηθισμένα, ἀλλὰ πάντα πλούσια καὶ ἀναγεννητικὰ εὐρήματα τῆς πρώτης ἑλληνιστικῆς πλαστικῆς.

Σ' ἓνα ἄλλο σπουδαῖο κεφάλαιο τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς δράσης, στὴν τέχνη τῆς Περγάμου ἔχει μιὰ λαμπρὴ θέση τὸ μεγάλο ἄγαλμα τοῦ νικημένου Γαλάτη ποὺ ξεψυχάει ἀφοῦ ἔχει βυθίσει τὸ ξίφος στὴν καρδιά του. Μαζὶ μὲ τὸ ἄλλο τὸ θαυμαστὸ τοῦ Μουσείου τῶν Θερμῶν, τὸν Γαλάτη ποὺ σκοτώνεται μαζὶ μὲ τὴ γυναῖκα του γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὴν πικρὴ δουλεία, ἦταν στημένο σὲ κάποιο μέρος ποὺ δὲν τὸ ξέρουμε, ἀντίγραφα καὶ τὰ δύο ἐξαίρετων δημιουργημάτων.

Τὰ πρωτότυπα ἔργα γλυπτῶν τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ. τοῦ Ἐπιγόνου, τοῦ Πυρομάχου (ἢ Φυρομάχου), τοῦ Στρατονίκου καὶ τοῦ Ἀντιγόνου ἦταν χάλκινα καὶ εἶχαν παραγγελθῇ μαζὶ μὲ ἄλλα ὅμοια ἀπὸ τοὺς βασιλιάδες τῆς Περγάμου γιὰ νὰ ἱστορήσουν τὶς μεγάλες νίκες τῶν, νίκες Ἑλλήνων ἐνάντια στοὺς βόρειους ἐπιδρομεῖς. Εἶναι συνταραχτικὸς ὁ Γαλάτης αὐτὸς τοῦ Καπιτωλίου, ἔρημος καθὼς εἶναι καὶ πεσμένος, ἔτοιμος νὰ σωριαστῇ. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὀμήρου καὶ ἔπειτα τοῦ Αἰσχύλου ἤξεραν οἱ Ἕλληνες νὰ παραστή-

σουν με βαθειά ανθρώπινη συμπόνοια τη μοίρα των έχθρων των, οί καλλιτέχνες τοῦτοι καὶ νὰ ἰδοῦν τὸν τύπο μιᾶς ξένης φυλῆς.

Τὰ σκληρὰ μαλλιά τοῦ βαρβάρου ποὺ τὰ ἤθελαν ἔτσι ὀρθωμένα οἱ Γαλάτες, σὰν χαίτη ἀλόγου, γι' αὐτὸ καὶ μεταχειρίζονταν, ὅπως παραδίδει ὁ Διόδωρος, μιὰ ξεχωριστὴν ἀλοιφή· ἡ βαρεῖα ἀλυσίδα γύρω στὸ λαιμό, τὸ παχὺ μουστάκι, τὸ πρόσωπο ποὺ τὸ ὑποπιτεύεται κανεὶς κρυερὰ ξανθό, τὰ γυμνὰ μέλη, ὅλα αὐτὰ δὲν ἀποτελοῦν προσπάθεια ἀτομικοῦ χαρακτηρισμοῦ, εἶναι ἀπόδοση ἐνὸς φυλετικοῦ τύπου.

Μιὰ καὶ μόνη κύρια ὄψη ἔχει τὸ ἔργο. Χωρὶς ζήτηση βάθους, εἶναι ἐπιπεδικὰ ἀναπτυγμένο, δὲν ἔχει κίνηση μέσα στὸ χῶρο, γι' αὐτὸ καὶ ἡ χρονολόγησή του στὸν 3ον αἰῶνα εἶναι ἡ σωστή.

Πολὺ ἐνδιαφέρουσα ὄψη τῶν Μουσείων τῆς Ρώμης, τὰ χρωματιστὰ μάρμαρα, ἰδιαίτερα τὸ κόκκινο, τὸ rosso antico, δὲν εἶναι πάντα συνταιριασμένα με ἔργα πρώτης γραμμῆς. Κεῖνος, ἔξαφνα, ὁ Ἡρακλῖος, ποὺ κατέχει ἴσως ἀπὸ τότε ποὺ βρέθηκε, τὸ 1590, τὸ κέντρο τῆς μεγάλης αἵθουσας, ἐκπροσωπεῖ τὴν ἀγοραία πλευρὰ τῆς ρωμαϊκῆς αἰσθησης: Ἕνα σαρκωμένο ἀντυπαθητικὸ ἀγόρι ποὺ ὀγκώνεται ἀκόμη περισσότερο με τὸ βαθύχρωμο μάρμαρο.

«Εἶναι καθαυτὸ ἀνυπόφορη ἡ σκέψη νὰ παρασταθῇ ἓνα παιδί σὲ κολοσσικὲς διαστάσεις. Ἡ πραγματοποίησή της δίνει ἀκόμη περισσότερο δυσάρεστη ἐντύπωση γιατί οἱ τρυφερὲς παιδικὲς σάρκες δὲν ἀποδίδονται στὸ σκληρὸ μάρμαρο καὶ τὸ ἐλάττωμα τοῦτο προβάλλει με ξεχωριστὴν ὀξύτητα». Δανειζόμαστε τὸν χαρακτηρισμὸ ἀπὸ τὸν κλασσικὸ γερμανικὸν ὁδηγὸ ὅλων τῶν παλαιῶν ρωμαϊκῶν Μουσείων, ἓναν πολῦτιμο σύντροφο τῶν ἀρχαιολόγων (1912, ἡ τρίτη ἔκδοση).

Ἀνεκτίμητοι εἶναι καὶ οἱ δυὸ μεγάλοι ἀγγλικοὶ κατάλογοι τῶν Μουσείων τοῦ Καπιτωλίου, με πλούσια εἰκονογράφηση αὐτοί – μία ἀκόμη ἔνδειξη γιὰ τὴ σύμπραξη ὅλων τῶν μεγάλων λαῶν στὴ σπουδὴ τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς κληρονομιάς.

Περίεργη τύχη εἶχε ὁ λαμπρὸς ἰταλικὸς κατάλογος τοῦ «Νέου Μουσείου», αὐτοῦ ποὺ στεγάζεται στὰ ὑπόγεια τοῦ Παλάτσο ντεῖ Κονσερβατόρι, πάνω ἀπὸ τὰ εῖρεπια τοῦ ναοῦ τοῦ Καπιτωλίου Διός, ὅπως εἶπαμε στὸ προηγούμενο σημεῖωμα. Στὸ Μουσεῖο αὐτό, ποὺ διαμορφώθηκε ὕστερ' ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμο, δόθηκε ἐπὶ φασισμού δουλοπρεπέστατα τὸ ὄνομα «Μουσεῖο Μουσουλίνι». Τοῦ ἀληθινὰ μνημειακοῦ ὁδηγοῦ, ἔργου τοῦ ἀνεύθυνου γιὰ τὰ ἄλλα τὰ ἐξωεπιστημονικά, Ἰταλοῦ ἀρχαιολόγου, ἀπαγορεύτηκε τὰ τελευταῖα χρόνια ἡ κυκλοφορία καὶ εἶναι ἀκόμη σήμερα δυσεύρετος, ὁ δὲ εὐσυνείδητος συγγραφέας του μόλις ἐγλύτωσε ἀπὸ τὴ βαρεῖα κατηγορία!

Ἀσυνήθιστοι καθὼς εἴμαστε στὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα ἀπὸ κακοτεχνήματα σὰν τὸν Ἡρακλῆ ἀναζητοῦμε γιὰ ἀντίδοτο τὴν ἑλληνιστικὴ χάρη. Τὴ συναντοῦμε στὴν μικρὴν αἶθουσα ὅπου εἶναι στημένη ἡ κορασὶα με τὸ πουλί, ὅπως

φαίνεται στην εικόνα μας. Τὸ σφίγγει τὸ πουλὶ μπροστὰ στὸ στήθος της ἀφοῦ τὸ ἔχει στοργικὰ σκεπάσει μὲ τὸ ἱμάτιο καὶ σκύβει φοβισμένη πρὸς τὸ μεγάλο οἰκόσιτο πουλὶ ποὺ ἀπειλεῖ τὸ ἀγαπημένο της (ἴσως ἦταν χήνα, τὸ φίδι εἶναι νεώτερη συμπλήρωση, ὅπως καὶ τὸ ὑπερβολικὰ μεγάλο χέρι τῆς μικρῆς).

Πολλὴν ὥρα στρέφεται κανεὶς γύρω στὸ δροσερὸ ἔργο θέλοντας νὰ χαρῇ τὴν κίνησή του ἀπὸ κάθε πλευρά. Ὡστόσο ἡ κύρια ὄψη του εἶναι μία, αὐτὴ ποὺ δείχνει τὴ φυγὴ τοῦ κορμιοῦ πρὸς τὴ μιὰ μεριά καὶ μαζὺ τὴ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὴν ἄλλη. Ἐχει ἀνείπωτη γοητεία τὸ γύμνωμα τοῦ παιδικοῦ ὤμου, τὸ κοιτιδάκι ἐκεῖνο τὸ πλεγμένο πάνω ἀπὸ τὴ χωρίστρα, τὸ στρογγυλὸ πρόσωπο καί, σὰν ἀντίθεση πρὸς τὸ λεπτὸ σῶμα, ἡ πλούσια πτύχωση τοῦ χιτῶνα καὶ ιδίως τοῦ ἱματίου, ἡ τελευταία μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ζηλευτὲς ἐλληνιστικὲς σπουδὲς τοῦ ἐνδύματος.



Ἡ μικρὴ κορασὶὰ τοῦ Καπιτωλίου, Palazzo Nuovo. (Ἀντίγραφο ἔργου τοῦ 3ου αἰ. π.Χ.)

Λίγο αργότερα, στὸν 2ον αἰῶνα π.Χ., ἡ κίνησις θὰ ἀπλωθῇ στὸ χῶρο, θὰ πάρουν βάθος οἱ μορφές (ὅπως ὁ χάλκινος ἀναβάτης τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου). Τώρα, στὴν πρώιμη φάσις τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης, στὸν 3ον αἰῶνα κρατιέται ἀπείραχτη ἡ μελωδία τῶν περιγραμμάτων, ἡ εἰδυλλιακὴ μουσικὴ.

Τὰ ἀγάλματα θεῶν εἶναι συγκεντρωμένα στὶς μεγάλες αἵθουσες, ἐδῶ καὶ οἱ Ἀμαζόνες. Σὲ κανένα ἴσως ἄλλο Μουσεῖο δὲν σπουδάζει κανεὶς τόσο καλὰ τὸ φλογερὸ πρόβλημα τῶν Ἀμαζόνων τοῦ 5ου αἰῶνα, ποὺ τὶς ἐργάστηκαν μεγάλοι κλασσικοὶ καλλιτέχνες.

Τὶς ἐλληνικὲς ρίζες τῆς παιδείας τῶν Ρωμαίων τὶς μελετοῦμε στὴν πολυσέβαστη «αἵθουσα τῶν φιλοσόφων», μὲ τὶς προτομὲς μεγάλων ἀνδρῶν. Μπροστὰ στὶς τόσες εἰκονιστικὲς κεφαλές ποὺ ἐστόλιζαν τὶς βιβλιοθηκές, τὰ ἱδρύματα, τὰ σπίτια, ἀναλογίζεται κανεὶς τοὺς ἀγῶνες τῆς παγκόσμιας ἀρχαιολογίας γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ καθενός, ὅσων δὲν σώζουν τὶς ἐπιγραφές μὲ τὰ ὀνόματά των – καὶ εἶναι οἱ περισσότεροι.

Ignoto Greco, Ἄγνωστος Ἕλληνας, ἡ σημερινὴ μουσειακὴ ἐπιγραφή προσδίνει προσωρινὴν ἐγκαρτέρηση ἕως ὅτου ἀρχίσει νέα διαμάχη. Νὰ εἶναι ἄρα γε, ὅπως ὑποτέθηκε τελευταῖα, ὁ Πανσανίας, ὁ ἄμυαλος Σπαρτιάτης βασιλιάς, ὁ περίεργος ἐκεῖνος ἄντρας μὲ τὸ γενάκι καὶ μὲ τὸ σκληρὸ βλέμμα; Μὲ συγκίνηση ἀντικρύζουμε τὰ τόσα κεφάλια τοῦ Σωκράτη (πόσο τὸν ἀγαποῦσαν, ἀλήθεια, οἱ Ρωμαῖοι!), τὶς προτομὲς τοῦ Ὀμήρου, τοῦ Σοφοκλῆ, τοῦ Αἰσχίνη, τοῦ Λυοῖα, τοῦ Χρυσίππου.

Εἶναι ὅλες ἀποσιπάσματα ἀπὸ ὁλόκληρα ἀγάλματα, οἱ Ἕλληνες ποτὲ δὲν φαντάστηκαν οὔτε παράστησαν τὸν ἄνθρωπο χωρὶς τὴ σωματικὴν ὑπόστασίν του. Ἀκολουθεῖ ἡ αἵθουσα τῶν ρωμαϊκῶν πορτραίτων. Ἐδῶ συγκεντρώνεται ἡ μεγάλη ἐκείνη, ἡ καταπληκτικὴ εἰδικότητα τῶν Ρωμαίων μαζί μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ἡ τέχνη τοῦ πορτραίτου.

Μορφὲς ξένες καὶ μακρινὲς ἀπὸ ἐμᾶς, ἀλλὰ δυνατές, θεληματικές, σοβαρές· ἄλλες γυναικεῖες, πολύπλευρες, αἰσθαντικές, γοητευτικὲς ἢ ἁμαρτωλές, καταραμένες. Φεύγοντας ἀντικρύζουμε σὲ μιὰ γωνιά τὸ θαυμαστὸ ἐκεῖνο πρόσωπο, τοῦ ἄγνωστου Ρωμαίου ποὺ ἔζησε στὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου. Τὸ κυβικὰ διαμορφωμένο κεφάλι ἔχει στηλωμένα πέρα τὰ μεγάλα μάτια «ποὺ μέσα τους πλανιέται στοχαστικὸ ἓνα μυστικόν».

Ἴσως ὄχι τόσο στοχαστικόν, θὰ ἐλέγαμε, ὅσο ὑπερβατικόν, ἀπόκοσμο. Οἱ θεοὶ τῆς Ἀνατολῆς, ἓνα πλῆθος θεῶν, ἔχουν σκάψει τὰ θεμέλια τῆς πίστεως του. Νέοι λαοί, νέες θρησκείες ἔχουν πᾶ πλημμυρίσει καὶ κυριέψει τὴν ἀρχαία Ρώμη.

Τὸ Ἰλίου Μέλαθρον

14 XI 1959

Ἐνα ἀγλάϊσμα τῆς Ἀθήνας

Οἱ σκαλωσιές πού φράζουν τελευταῖα τὸ σπίτι τοῦ Σλήμαν στὴν ὁδὸ Πανεπιστημίου, τὸ Ἰλίου Μέλαθρον, δὲν εἶναι, ὅπως σὲ τόσες ἄλλες περιπτώσεις, οἰωνοὶ κακῶν. Στήθηκαν μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ἐξωραΐσῃ τὸ κτίριο, χάρη στὴ μέριμνα τῶν ἀρμοδίων τοῦ ὑπουργείου τῆς Δικαιοσύνης. Στὴ δική του δικαιοδοσία ἔχει ὑπαχθῇ ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες, ἀφοῦ στεγάζεται μέσα ὁ Ἄρειος Πάγος. Στάθηκε τότε μιὰ καλότυχη ἔμπνευση καὶ μπορεῖ νὰ καυχίεται ἡ ἑλληνικὴ Πολιτεία ὅτι δὲν παρέδωσε καὶ τοῦτο τὸ θαυμαστὸ κτίριο στὴν ἐξουσία ἑνὸς ὁποιουδήποτε ιδιώτη, ἀλλὰ τὸ ἐκράτησε καὶ – τὸ σπουδαιότερο – τὸ ἔσωσε. Κατόρθωμα εἶναι καὶ ὅτι δὲν ἐπιχειρήθηκε καμμιά ἀλλοίωση τοῦ ἐσωτερικοῦ, ὅτι δὲν καλύφθηκαν μὲ βαφὴ οἱ θαυμάσιοι ζωγραφιστοὶ τοῖχοι καὶ οἱ ὀροφές, ὅτι δὲν ξεσηκώθηκαν τὰ μωσαϊκὰ τῶν πατωμάτων.

Ὅμως ὁ χρόνος ὁ ἀδυσώπητος φέρνει πάντα τὴ μοιραία φθορά, ιδιαίτερα στὰ δημόσια κτίρια πού ποδοπατοῦνται κάθε ἡμέρα ἀπὸ τοὺς μόνιμους ἐνοίκους καὶ ἀπὸ τοὺς περαστικούς πολίτες. Γι' αὐτὸ ἡ ἐπιτροπὴ πού ὀρίστηκε ἀπὸ τὰ ὑπουργεῖα Δικαιοσύνης καὶ Παιδείας ἐπρότεινε τὴ μεταφορὰ τοῦ Ἀρείου Πάγου σὲ ἄλλο πρακτικώτερο κτίριο καὶ τὴ μετατροπὴ τοῦ Μελάθρου σὲ Μουσεῖο. Τὸ τρισεύγενο τοῦτο παλατάκι πού τὸ παράγγειλε ὁ μεγαλοφάνταστος ἐξερευνητὴς τῶν Μυκηνῶν – ἐδῶ ἐζοῦσε ἕως τὴς ἡμέρες μας ἡ ἀρχοντικὴ καὶ πεντάμορφη Σοφία Σλήμαν – θὰ ἔπρεπε καὶ μόνο γιὰ τὴν ἱστορία πού κλείνει νὰ κρατηθῇ ἀπείραχτο. Συμβαίνει ὅμως νὰ ἔχει καὶ μιὰν ἄλλη σημασία ὄχι μικρότερη, τὴν αἰσθητικὴ μορφὴ του.

Φτάνει νὰ τὸ συγκρίνει κανεὶς μὲ τὰ σημερινὰ γειτονικὰ μεγαθήρια, ὅπου τὸν πρῶτο λόγο ἔχει ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ εὐκολία, γιὰ νὰ τὸ ἐκτιμήσει περισσότερο. Ἄν καὶ πολὺ χαμηλότερο ἀπ' αὐτὰ εἶναι τὸ κάλλιστο τοῦτο ιδιωτικὸ σπίτι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἀσύγκριτα «ὕψηλότερο», ἀνεβάζει τὴ σκέψη καὶ χαροποιεῖ τὴν καρδιά. Δυὸ σπουδαῖοι ἄνθρωποι συνεργάστηκαν γιὰ νὰ τὸ ἀναδείξουν: ὁ Σλήμαν καὶ ὁ ἀρχιτέκτων Ἑρνέστος Τσίλλερ. Ὁ ὕστατος τοῦτος ἀπὸ τοὺς μεγάλους οἰκοδόμους τοῦ βορρᾶ πού διαμόρφωσαν τὴν νεώτερη Ἀθήνα ἦταν γόνος μιᾶς οἰκογένειας ἀρχιτεκτόνων τῆς Δρέσδης. Τῆς ἁμοιρῆς αὐτῆς χαριτωμένης πολιτείας πού ἔμελλε νὰ ἐρημωθῇ στὰ χρόνια τοῦ πολέμου. Στάχτη

ἔγινε καὶ τὸ ξακουσμένο ἐκεῖνο παλάτι της μὲ τὶς ἐράσιμες καμπύλες τοῦ ροκοκκό, τοῦ Ζβίνγκερ, τόσο γνώριμο στοὺς πολλούς, ἂν ὄχι ἀπὸ αὐτοψία, τουλάχιστο ἀπὸ τὶς ἀπειρες ἀπεικονίσεις του.

Τὴν πατρογονικὴν ἀγάπη στὴν ὁμορφιὰ τὴν ἄσκησε ὁ Τσίλλερ στὴ Βιέννη κοντὰ στὸν Δανὸ Θεόφιλο Χάνζεν, στὰ χρόνια ποὺ ὁ τελευταῖος ἐκπονοῦσε τὰ σχέδια τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν: «Τὸ 1860 ταξίδεψαν ὁ Χάνζεν καὶ ὁ Τσίλλερ μὲ τὸ αὐστριακὸ Λόυδ ἀπὸ τὴν Τεργέστη στὸν Πειραιά. Τὰ θεμέλια τῆς Ἀκαδημίας, στημένα ἀπὸ τὸν Χάνζεν ἐνάμιση χρόνο πρὶν, βρίσκονταν ἀκόμη στὴν ἴδια κατάσταση. Ὁ Τσίλλερ ἐργάστηκε ἀργότερα στὴν Ἀκαδημία σὰν ἀρχιτέκτων, λογιστὴς καὶ ταμίας, ἀντιπρόσωπος στὶς ὑπεύθυνες αὐτὲς θέσεις διωρισμένος ἀπὸ τὸν Χάνζεν καὶ τὸν βαρὼνο Σίνα, μὲ ἐτήσια πίστωση 150-300.000 δραχμῆς».

Αὐτὲς καὶ ἄλλες χρήσιμες πληροφορίες ἔχει συγκεντρώσει στὸ βιβλίο του *Οἱ Γερμανοὶ χτίζουν στὴν Ἀθήνα* ὁ Χὰνς Χέρμαν Ρούσακ. Κυκλοφόρησε τὸ 1942 καὶ ἦταν φυσικὸ νὰ τὸ προσπεράσουν τότε οἱ Ἕλληνες μὲ σιωπή. Θὰ ἔπρεπε σήμερα νὰ βρίσκεται σὲ κάθε βιβλιοθήκη ὄχι μόνο γιὰ τὶς πολύτιμες ἱστορικὲς πληροφορίες του, ἀλλὰ γιὰ τὴν πλούσια καὶ φροντισμένη εἰκονογράφησή του.



Τὸ Ἴλιον Μέλαθρον τοῦ Σλήμαν στὴν ὁδὸ Πανεπιστημίου. Ἔργον τοῦ Ἑρνέστου Τσίλλερ.

Δὲν ἔχει, ἐξ ἄλλου, παρ' ὅλο τὸν ἡχηρὸ τίτλο του, κανένα προπαγανδιστικὸ σκοπὸ, εἶναι ἀντικειμενικὸ καὶ καθαρὰ ἐπιστημονικόν.

Γιὰ νὰ δώσει τὴν εἰκόνα τῆς οἰκοδομικῆς δραστηριότητος μέσα στὴν Ἀθήνα τοῦ 19ου αἰῶνα, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Σάουμπερτ καὶ ἀπὸ τὸν Κλεάνθη, στηρίχτηκε βέβαια ὁ Ρούσακ στὰ δημοσιεύματα καὶ στὴν γνώση τοῦ κ. Μπίρη, τὴν ἀποθησαυρισμένη μὲ τόσο κόπο, δὲν ἐμόχθησε ὅμως λίγο καὶ αὐτός. Συγκέντρωσε ἀπὸ εὐρωπαϊκὰ ἀρχεῖα σχέδια, κατόψεις, ἀναπαραστάσεις τῶν ἀθηναϊκῶν κτιρίων τοῦ κλασικισμοῦ.

Ξεχωριστὰ εὐπρόσδεκτα εἶναι τὰ ἀντίτυπα ἀπὸ τὰ σχέδια κτιρίων τοῦ Χάνζεν ποὺ βρίσκονται στὰ ἀρχεῖα τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βιέννης: σχέδια τῆς Ἀθηναϊκῆς Ἀκαδημίας, τῆς Βιβλιοθήκης, τοῦ Ζαπείου, τῆς Μητροπόλεως, ἀνεκτέλεστης τῆς τελευταίας, εὐτυχῶς. Εἶναι τὸ μόνο ἀπὸ τὰ δημιουργήματα τοῦ Χάνζεν ποὺ θὰ ἐβάραινε τὴν ὁδὸ Πανεπιστημίου μὲ τὸν γιγαντικὸ τροῦλλο μὲ τὰ πυργωτὰ ὀξυκόρυφα προσαρτήματα.

Μιὰ ἀποκάλυψη γιὰ μᾶς εἶναι τὸ σχέδιο ἐνὸς παλατιοῦ στὸν Πειραιά, ποὺ εἶχε ἀναθέσει ὁ βασιλεὺς Γεώργιος Α' στὸν ἄξιο συμπατριώτη του, ἔμεινε ὅμως ἀνεκτέλεστο. Καθὼς ἐμαθήτεψε νέος σὲ ὅλα αὐτὰ καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα ὁ Τσίλλερ ἀσκήθηκε ἐνωρὶς στὰ μεγάλα καὶ στὰ δύσκολα. Ἦταν ὅμως καὶ ὁ ἴδιος προικισμένος μὲ ἀνοικτὸ μυαλό, μὲ θερμὴ ψυχὴ, μὲ ἐνθουσιασμό γιὰ τὸν ἀρχαῖο κόσμο. Οἱ ἀνασκαφές του στὸ Στάδιο, στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου, οἱ ἔρευνές του γιὰ τὰ ἀρχαῖα ὑδραγωγεῖα τῆς Ἀθήνας, γιὰ τὶς καμπύλες τῶν ἐλληνικῶν ναῶν καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Παρθενῶνα πῆγασαν ἀπὸ ἀγνὴ ἀνάγκη σπουδῆς τῶν ἐλληνικῶν ἔργων. Σ' ἕνα πνεῦμα τόσο δημιουργικὸ ἢ βαθεῖα αὐτὴ γνωριμία μὲ τὸν ἀρχαῖο κόσμο δὲν μπορούσε παρὰ νὰ ἀνοίξει πολλοὺς κρουνοὺς ἐμπνευσης, νὰ χαρίσει θαυμαστὰ θέματα. Τὸ Ἰλίου Μέλαθρον, ἂν καὶ ξεμάκρυνε ἀπὸ τὰ ἐλληνικὰ πρότυπα, κρύβει μέσα του πολλὴν ἀρχαία ἀρμονία (1878-79).

Δὲν βρίσκουμε ἄξια περιγραφή του στὸ βιβλίον τοῦ Ρούσακ, οὔτε καὶ τῶν ἄλλων κτιρίων ποὺ εἰκονίζει· λείπει ἡ τεχνοκριτικὴ κατάταξη. Ἴσως δὲν εἶναι ἱστορικὸς τῆς τέχνης, μὲ ὀπτικὴν εὐαισθησία, ἴσως νὰ θεώρησε σπουδαιότερο νὰ προταχθῇ ἡ συγκέντρωση τῶν ἱστορικῶν πληροφοριῶν, ἀκόμη καὶ ἐκεῖ ποὺ θὰ περιμέναμε νὰ προηγηθῇ ἡ ἀληθινὰ δυσκολώτερη, ἡ μορφικὴ περιγραφή των. Οὔτε ἐδῶ εἶναι ὁ τόπος γιὰ τὸ ἐγγεῖρημα τοῦτο. Ἐὰν κάποτε ἐκδοθῇ τὸ κτίριον τοῦ Τσίλλερ σὲ ὅλες τὶς πλευρὲς μὲ κατόψεις καὶ μὲ σχέδια θὰ πρέπει ὅποιος τὸ ἀναλάβει νὰ προσπαθήσει νὰ συλλάβει τὰ φανερά καὶ τὰ κρυφὰ στοιχεῖα τῆς μορφικῆς τελειότητάς του.

Θὰ χρειαστῇ ἀκόμη νὰ προσδιορισθῇ σὲ ποιὰ ἔργα τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης στηρίχτηκε ἡ ἐμπνευση τοῦ Τσίλλερ. Ἡ πρώτη ἐντύπωση εἶναι ὅτι κτίρια τῆς βόρειας Ἰταλίας, ἰδίως μερικὰ παλάτια τοῦ Παλλάδιο, τοῦ «Παλλαδίου τούτου τῆς ἀρχιτεκτονικῆς», ὅπως τὸν ὠνόμασαν, στὴ Βιτοέντσα ἐκίνησαν τὸ νοῦ του δημιουργικά.

Ὅμως ὁ Τσίλλερ ἐξοῦσε στὴν Ἑλλάδα, εἶχε μάλιστα παντρευτῇ, σαραντά-ρης πιά, μιὰ ἑλληνίδα κόρη. Ἄν τὸ κτίριό του παρουσιάζεται ἐξωτερικὰ μὲ ρυθμὸ Ἀναγέννησης, ὅμως, σὰν μορφὴ, σὰν σύνολο ἀναλογιῶν καὶ ὄγκων ἔχει ἀρχαία κλασσικότητα. Ἐνας τρίτος παράγοντας, τὸ μορφικὸ ἰδανικὸ τῆς ἐποχῆς του ἐπλέχτηκε μὲ τοὺς ἄλλους ἐπιτυχημένα καὶ δημιουργικά. Ἦταν ἄγνωστο, ἔξαφνα, στὰ παλαιότερα κτίρια τὸ ὑπόβαθρο ποὺ ὑψώνει τὸ καθαυτὸ κτίριο. Τὸ συναντοῦμε στὴν Ἀκαδημία καὶ στὴ Βιβλιοθήκη, ὄχι ὅμως στὸ παλαιότερο καὶ πάναγνα κλασσικιστικὸ οἰκοδόμημα, στὸ Πανεπιστήμιο.

Τῇ γαλήνῃ ποὺ μεταδίνει τὸ Ἰλίου Μέλαθρον τὴν χρωστᾷ σὺς δυὸ ἀπανωτὲς λότζιες τῆς πρόσοψης ποὺ τὶς ἀποτελοῦν λυγεροὶ κίονες καὶ ἀνάλαφρα τόξα. Δὲν θέλησε ὁ Τσίλλερ νὰ βαρύνει τὴν πρόσοψη μὲ διπλοὺς κίονες καὶ μὲ παραστάσεις, ὅπως ἔκανε ὁ Παλλάδιο στὴ Βασιλικὴ τῆς Βιτσέντσα, ἔξαφνα, ἢ ὁ Σανσοβίνο σὲ παλάτια τῆς Βενετίας. Ἀπαρνήθηκε τὴν ταραχὴ τῆς φωτοσκίασης ποὺ τὴν προκαλεῖ σὲ ἄλλα σύγχρονά του κτίρια ἢ προβολὴ τῶν μελῶν, παραιτήθηκε ἀπὸ κάθε «φυτικόν», μεταβλητὸ στοιχεῖο.

Περιορίζοντας τὰ ζευγάρια παραστάδων στὰ κλειστὰ τμήματα τοῦ κτιρίου, αὐτὰ ποὺ πλασιώνουν τὶς λότζιες δημιούργησε μὲ τὸ μέσο τοῦτο, ὅπως καὶ μὲ τὶς ψηλὲς θύρες, ἰδιαίτερα τοῦ κάτω ὀρόφου μιὰ κάθετη φορά, ἕναν ἀντίλογο στὰ ὀριζόντια κεντρικὰ χωρίσματα. Μιὰ ζυγισμένη ἑλληνικὴ συμμετρία, ἕνα ὄνειρο αἰωνιότητος πλανιέται ἀπάνω ἀπὸ τὶς αἰθέριες γραμμὲς τοῦ κτιρίου. Τὸ στηθαῖο, τέλος, ποὺ στεφανώνει τὴ στέγη, δὲν εἶναι ἐπίνοια τοῦ Τσίλλερ, ἀλλὰ συνηθισμένο στὰ κτίρια τῆς ἐποχῆς. Ἀντὶ γιὰ τὸ ἀέτωμα προτιμοῦσαν στὴ δεύτερη περίοδο τοῦ κλασσικισμοῦ, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ ἔπειτα τὸ κάπως φανταχτερὸ στηθαῖο. Ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐγκαινίασε μὲ αὐτὸ νέους ρυθμοὺς ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος στὸ Καπιτώλιο, συναντοῦμε τὴν ἀπόληξη τούτῃ καὶ στὴ Βασιλικὴ τοῦ Παλλάδιο.

Σήμερα λείπουν ἀπὸ τὴ στέγη τὰ ἀγάλματα ποὺ τὴν ἐλάμπρυναν, συνηθισμένη κορώνα καὶ αὐτὰ στὰ κτίρια μὲ στηθαῖο. Ἀπὸ τὰ ἀγάλματα σκορπισμένα ἄλλοτε στὸν κῆπο μόνο δύο σώζονται σήμερα ἐκεῖ, μιὰ Ἀμαζόνα καὶ ὁ Μελέαγρος. Δὲν ἐχάθηκαν ὅμως τὰ ἄλλα. Συντριμμένα μερικὰ καὶ ἀκέφαλα, ἄλλα σὲ καλύτερη διατήρηση ἐφρόντισαν ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια οἱ ἀρμόδιοι ἀρχιτέκτονες ὑπάλληλοι τοῦ ὑπουργείου Δικαιοσύνης νὰ τὰ μεταφέρουν στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Ἐνα ἀπ' αὐτά, ὁ «Ἀναδούμενος» στήθηκε κιόλας ψηλὰ στὸ στηθαῖο τῆς κεντρικῆς πρόσοψης τοῦ Μουσείου, ἀφοῦ τὸ ἄγαλμα ποὺ ἦταν κεῖ εἶχε πέσει, πολυβολημένο στὰ Δεκεμβριανά. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἀγάλματα, ὅσα μεταφέρθηκαν ἀπὸ τὸ Ἰλίου Μέλαθρον καὶ τὰ λίγα πάνω στὴ στέγη τοῦ Μουσείου εἶναι ἀπὸ ψημένο πηλὸ καὶ ἔγιναν φαίνεται, στὸ ἴδιο γερμανικὸ ἐργοστάσιο. Δὲν προσέχουμε τόσο τὴ σπάνια τεχνικὴ τελειότητά των, ὅσο τοὺς τύπους των.

Ἀντίγραφα ἀντιγράφων ὅλα μαρτυροῦν τὶς προτιμήσεις τοῦ Σλήμαν, τοῦ Τσίλλερ, τῆς ἐποχῆς των. Ὅπως οἱ ἀρχαῖοι Ρωμαῖοι τρελαίνονταν γιὰ τὰ

κλασσικά ἔργα καί, ὅσοι δὲν μποροῦσαν νὰ τὰ ἀρπάξουν, παράγγελναν ἀντίγραφα τῶν, ἔτσι καὶ οἱ δύο τοῦτοι νεώτεροι παράγγειλαν μηχανικὰ πῆλινα ἀντίγραφα τῶν ρωμαϊκῶν ἀπομιμήσεων ἑλληνικῶν ἀγαλμάτων. Ἀποδίδουν ὅλα τὰ γνωστὰ ἔργα τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου αἰῶνα, ἀπ' αὐτὰ ποὺ τὰ ἔλεγον στὴ Ρώμῃ *Nobilis Opera*. Συναντοῦμε σὲ δυὸ ἐπαναλήψεις τὸν Διαδούμενο τοῦ Πολυκλείτου, τὸν Ἀναδούμενο τοῦ Φειδία. Εἶναι οἱ Ἀμαζόνες, ἡ «μεγάλῃ Ἡρακλειώτισσα», ὁ Σειληνὸς τοῦ Μονάχου, ὁ ἀναμαλλιάρης φιλόσοφος τοῦ Καπιτωλίου (αὐτὸς τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ.) καὶ ἄλλα.

Βλέποντάς τα ἔτσι σωριασμένα στὴν αὐλὴ τοῦ Μουσείου σὰν ἀστραπὴ περνάει ἀπὸ τὸ νοῦ μας ἡ σκέψη: Τότε, ἐδῶ καὶ ἐννέα σχεδὸν δεκαετίες, δὲν ἤξεραν ἀκόμη τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη! Ἕνας ὁλόκληρος γελαστὸς κόσμος, οἱ Κοῦροι, οἱ Κόρες, τὰ χρωματιστὰ ἀνάγλυφα τοῦ 6ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰῶνα ἦταν ἄγνωστα, τουλάχιστο σὰν σύνολο, στὰ χρόνια ποὺ χιτζόταν τὸ Ἰλίου Μέλαθρον. Οἱ φιλότεχνοι ἐτρέφονταν ἀκόμη ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα κλασσικῶν ἔργων, ὅπως ἓναν αἰῶνα πρὶν ὁ Βίνκελμαν. Ἀπ' αὐτὰ ἕως τὴν Μυκηναϊκὴν ἐποχὴ ποὺ τὴν εἶχε μόλις χαρίσει ἡ φλογερὴ φαντασία τοῦ Σλήμαν ὑπῆρχαν τεράστια κενά. Τὰ σκέπαζαν κάπως λίγα μεμονωμένα ἔργα, «τοῦ ἑλληνικοῦ Μεσαίωνα», ὅπως ὑποτιμητικὰ τὰ ἔλεγον τότε, τὰ ἄφταστα γεωμετρικὰ ἀγγεῖα. Εἴμαστε χωρὶς ἄλλο πλουσιώτεροι σὲ πολλὰ, γεμάτοι γνώση καὶ ἐμπειρία. Πόσοι ὅμως ἀπὸ ἐμᾶς φτάνουν τοὺς παλαιοὺς ἐκείνους εἰδωολάτρες στὴν ὁλόθερμη πίστι, στὴ φωτισμένη, ἐπίμονη λατρεία τοῦ ἀρχαίου ἰδανικοῦ;

Τὰ συντρίμματα τῶν πηλίνων ἀντιγράφων θὰ συγκολληθοῦν καὶ ἄλλα θὰ στηθοῦν στὴ στέγῃ, ὅπως φαίνονται στὸ σχέδιο τοῦ Τσίλλερ, ἄλλα στὸν κήπο, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἀνάδειξη τοῦ κτιρίου καί, τὸ σπουδαιότερο, ὁ σεβασμὸς στὰ παλαιὰ ἐπιτεύγματα. Ἕνα ἔργο ποὺ βγήκε ἀπὸ ἀνάταση τῆς ψυχῆς, ἀπὸ πνευματικὸ φῶς καὶ ἀπὸ πολύχρονη γνώση, δὲν ξαναγίνεται ποτὲ ὁμοιο. Χρέος μας εἶναι νὰ τὸ περιθάψουμε καὶ νὰ τὸ ἀναστήσουμε γιὰ τὶς ἐρχόμενες γενεές.

Ἀπὸ τὴ συνάντησιν αὐτὴ δύο ὄνειροπαρμένων, τοῦ Σλήμαν καὶ τοῦ Τσίλλερ, πρόβαλε καὶ ἓνα ἄλλο, νεκρικὸ τοῦτο μνημεῖο: Ὁ τάφος τοῦ Σλήμαν στὸ Α΄ νεκροταφεῖο, κατασκευασμένος πάνω στὸ σχέδιο τοῦ Τσίλλερ. Μπορεῖ νὰ μὴν ἔχει τὶς ἀρμονικὲς ἀναλογίες τῶν παλαιότερων μνημάτων, μπορεῖ νὰ εἶναι ἴσως κάπως βαρὺς γιὰ τὸ ἀττικὸ κλίμα, δὲν τοῦ λείπει ὥστόσο ἡ μεγαλοσύνη. Στημένος καθὼς εἶναι στὸ ψηλὸ βᾶθρο του θυμίζει τοὺς ἑλληνιστικοὺς ἐκείνους τάφους δεσποτῶν τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ποὺ ὀρθώνονται πάνω ἀπὸ τὸ ἐρημικὸ τοπίο, ἀπόκοσμοι, μακρινοί, σιωπηλοί.

Οἱ ἵππεῖς τῆς Δωδώνης

Χρωστοῦμε στὸν πατριωτισμὸ καὶ στὴ δραστηριότητα ἐνὸς γνήσιου Ἑπειρώτη, τοῦ μακαρίτη Κωνσταντίνου Καραπάνου, ὅτι δὲν σκορπίστηκαν στοὺς πέντε ἀνέμους τὰ μικρά, ἀλλὰ πολὺτιμα ἀφιερώματα τοῦ ἱεροῦ τῆς Δωδώνης. Ὅταν εἶδε ὅτι λαθραῖες ἀνασκαφές κάτω ἀπὸ τὰ μάτια του Τούρκων δεσποτῶν ἄρχιζαν νὰ ἐφοδιάζουν τὴν Εὐρώπη μὲ ζηλευτὰ ἀρχαῖα τεχνουργήματα, ἐπιχείρησε ὁ ἴδιος τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ φημισμένου τόπου καί – τὸ σπουδαιότερο – ἐχάρισε ἔπειτα στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ὅλους τοὺς πλούσιους καρπούς της. Τὸ ὄνομά του δὲν τὸ ἐδόξασε μόνο ἡ δωρεὰ τούτη, ἀλλὰ καὶ ἡ δίτομη δημοσίευσή του σὲ γαλλικὴ γλῶσσα *Ἡ Δωδώνη καὶ τὰ ἐρεῖπίά της* (Παρίσι 1878). Καὶ σπουδασμένος ἀρχαιολόγος ἐὰν ἦταν εἶναι μοιραῖο ἡ περιγραφὴ τῶν εὐρημάτων νὰ φαίνεται σήμερα ξεπερασμένη. Δὲν θὰ λέγαμε τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὰ μέρη τοῦ κειμένου τὰ σχετικὰ μὲ τὸ τοπίο καὶ μὲ τὴν ἱστορίαν τοῦ χώρου ἢ γενικὰ τὴν ἡπειρώτικη. Οἱ σύντομες ἀλλ' ἀνάγλυφες περιγραφές του τῆς κοιλάδας, τῶν βουνῶν, τῶν χωριῶν, τῶν ποταμῶν, ἂν καὶ ἀντικειμενικές, πάλλονται ποῦ καὶ ποῦ ἀπὸ τὴν ψυχικὴ προσήλωση στὰ σκλαβωμένα πάτρια χῶματα.

«Πέντε χωρία κυκλωμένα ἀπὸ δάση μὲ πράσινες βαλανιδιές, ἀπὸ ἄγριες πιπεριές καὶ καστανιές εἶναι στὰ πόδια τοῦ Τομάρου ἀπὸ τὴ μεσημβρινὴ ἕως τὴ βορειοδυτικὴ πλευρά. Τὰ χωριά αὐτά, ποὺ τὰ κατοικοῦν διακόσιες πενήντα ἑλληνικὲς οἰκογένειες, ζοῦν ἀπὸ τὴν κοιλάδα τῆς Τσαρακοβίτσας. Ἐξω ἀπ' αὐτὰ οἱ γαῖες μένουν πλημμυρισμένες σχεδὸν ὅλο τὸ χειμῶνα ἀπὸ τὰ νερὰ τῶν πηγῶν ποὺ ἀναβρῦζουν στοὺς πρόποδες τοῦ Τομάρου».

Ἀνάμεσα στὰ ἄλλα κεφάλαια ξεχωρίζουν ὅσα παρουσιάζουν συγκεντρωμένες τίς ἀρχαῖες πηγές, καθὼς καὶ ἐκεῖνα ποὺ περιγράφουν τὴ θέσιν καὶ τὰ ἐρεῖπια τῆς Δωδώνης. Ἄν ζῇ ἀκόμη τὸ ἔργο τοῦ Καραπάνου, ἐνῶ τόσα ἄλλα σύγχρονα ἔχουν λησμονηθῇ ὀφείλεται τοῦτο καὶ στὴν ὥραία, τὴ ζυγισμένη ἔκφραση, ποὺ δὲν τὴν ἀρωματίζει καμμιά ἐγωπάθεια ἢ ναρκισσισμός. Πολλοὶ ἀρχαιολόγοι θὰ τὸ ἀναδιφήσουν χωρὶς ἄλλο καὶ πάλι τώρα μὲ ἀνανεωμένη προσοχή. Γιατὶ ἀπὸ τὴν ἐρχόμενη ἐβδομάδα ἀνοίγεται στὸ κοινὸ μιὰ σπουδαία αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου μὲ μόνον ἐκθέματα τὴν παλαιὰ ἐκείνη δωρεά, ἢ αἴθουσα Κ. Καραπάνου.

Εἶναι παγκόσμια ἡ φήμη τῶν ἔργων αὐτῶν, σχεδὸν ἀποκλειστικὰ χάλκινων μικρῶν ἀγαλμάτων. Στὰ προπολεμικὰ χρόνια πλασιώνονταν τὰ εὐφρόσυνα

αὐτὰ τεχνουργήματα ἀπὸ τὸ πένθιμο μαῦρο ξύλο τῶν ἐπίσημων προθηκῶν. Τώρα στέκονται μέσα σὲ ὥραϊες κρυστάλλινες σημερινὲς προθηκὲς, ποὺ τὶς ἐδώρησε γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό, τιμώντας τὴ μνήμη τοῦ πεθεροῦ της, ἡ εὐγενικὴ κυρία Καλλιόπη Πύρρου Καραπάνου.

Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ὀνομαστὰ αὐτὰ χάλκινα, τὰ τόσο γνωστὰ ἀπὸ τὴν ξένη βιβλιογραφία, βρέθηκαν μέσα στὸ ἡπειρώτικο χῶμα· ἀρκετὰ προέρχονται ἀπὸ ἀγορὲς τοῦ Κ. Καραπάνου στὴν προσπάθεια νὰ πλουτίσει τὴ συλλογὴ του. Τὰ πρῶτα εἶχαν σταθῇ ἀφιερῶματα στὸ πανάρχαιο ἱερὸ τοῦ Δία, ποὺ γύρω του κατοικοῦσαν οἱ δυσφημιζόμενοι ἐκεῖνοι οἱ πᾶμφτωχοι καὶ ὀλιγαρκεῖς Σελλοί, οἱ ἀνιπτόποδες καὶ χαμαιεῦναι. Τὴ θέση αὐτὴ τὴν εἶχε διαλέξει, πίστευαν οἱ ἀρχαῖοι, ὁ ἴδιος ὁ πατέρας τῶν θεῶν, γιὰ νὰ γίνῃ τὸ μαντεῖο του, χρηστήριον τίμιον ἐν ἀνθρώποις. Κέντρο του ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ τόσα μαρτυρημένα ἱερὰ δέντρα τῆς ἀρχαιότητος, ἡ κοσμοξάκουστη φηγός, ἡ βαλανιδιὰ τῆς Δωδώνης.

Τὰ εὐρήματα ἔχουν κοινὸ μὲ ἐκεῖνα πολλῶν ἄλλων ἀρχαίων ἱερῶν, ὅτι εἶναι ἀπὸ χαλκὸ, ἐνῶ στοὺς τάφους βρίσκονται κυρίως πήλινα ἔργα, ἀγγεῖα καὶ εἰδῶλια. Θὰ ἔφτανε νὰ προσθέσουμε ὅτι εἶναι τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς γιὰ νὰ τονιοθῇ ἡ καλλιτεχνικὴ τῶν ποιότητα. Ἀσκοῦν πάντα μιὰ ξεχωριστὴ γοητεία τὰ μικρὰ χάλκινα ἀρχαϊκὰ ἀγαλμάτια, μὲ τὸ γελαστὸ πρόσωπο, μὲ τὴν ἀπίστευτην ἀκρίβεια στὰ χαράγματα ποὺ δηλώνουν τὴν κόμη, τοὺς βοστρύχους, τὰ γένεια, τῶν φορεμάτων τὰ στολίδια, τῶν πανοπλιῶν τὰ σύμβολα.

Εἶναι ἀτόφια, χυτὰ σὲ ἀρνητικὲς μῆτρες, ἄρα κάπως βαρειά, στὴν παλάμη ποὺ τὰ κρατεῖ. Ὅμως ποῖα τύχη γιὰ τὴν παλάμη νὰ μπορεῖ νὰ χαϊδεύει τέτοια ἔργα γεμᾶτα ἀπὸ ἀληθινὴ ζωὴ, ἀπὸ μιὰ λάμψη σχεδὸν θεϊκὴ. Τὰ γυρίζει κανεὶς ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, ἀπὸ κάθε πλευρά, σκύβει ἀπάνω τους μὲ περιέργεια ποὺ φουντώνει καὶ γίνεται σιγὰ σιγὰ στοργὴ καὶ θαυμασμός. Ἐξοχοὶ τεχνῖτες πρέπει νὰ ἦταν ἐκεῖνοι ποὺ τὸ ἐπλαθαν καὶ τὰ ἐσκάλιζαν, γεροὶ πρωτομαστόροι ποὺ εἶχαν μάθει ὅλα τὰ μυστικὰ τοῦ χαλκοῦ, τοῦ ἔδιναν τὴ λάμψη ποὺ ἤθελαν, ἦταν ἄξιοι νὰ παρασταίνουν θεοὺς, ὅπως καὶ ἀνθρώπους, ζῶα, κοσμήματα, ἐργαλεῖα. Ὅσο καὶ ἂν ἔχει κανεὶς συνδεθῇ μὲ ἄλλα εἶδη τῆς ἀρχαίας τέχνης, μὲ μάρμαρα, μὲ ἀγγεῖα, μὲ ἐλεφάντινα, δὲν μπορεῖ, κάποτε θὰ τὸν θαμπώσουν, θὰ τὸν κυριέψουν τὰ χάλκινα, ἰδιαίτερα τὰ μικρὰ ἀγαλματάκια. Θὰ θελήσει νὰ βαθύνει στὰ προβλήματα τῶν, νὰ γνωρίσει τὴ φυσιογνωμία τῶν, νὰ προσδιορίσει τὶς ἐποχές, τὰ ἐργαστήρια ἀπ' ὅπου βγῆκαν.

Κάτι ποὺ δίνει ξεχωριστὴ σημασία σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα χάλκινα τῆς Δωδώνης εἶναι ὅτι δὲν στάθηκαν ἀνεξάρτητα ἀφιερῶματα, ἀλλὰ, ὅπως προδίδουν τὰ ἴχνη ποὺ σώθηκαν πάνω των, ἐστόλιζαν μεγάλα λεβέτια χαρισμένα ἀπὸ τοὺς πιστοὺς στὸν Δωδωναῖο Δία. Κεῖνος ἔξαφνα ὁ ὥραϊος ἀρχαϊκὸς δρομέας μὲ τὸν κοντὸ χιτῶνα ἦταν χωρὶς ἄλλο καρφωμένος πάνω στὸ χεῖλος κάποιου τέτοιου μεγάλου ἀγγείου, ἂν ὄχι κρατήρα. Μπροστὰ καὶ πίσω του θὰ

ἔτρεχαν, ἀνασηκώνοντας, ὅπως αὐτός, τὸν χιτῶνα καὶ ἄλλοι παρόμοιοι, ἔτσι ὁ κύκλος ποὺ στεφάνωνε τὸ σκεῦος θὰ στροβιλιζόταν πάνω μὲ μιὰ τρελλή περι-
στροφικὴ δίνη.

Ἐνας μικρὸς ἱππέας ποὺ συχνὰ εἰκονίζεται ἢ ἀναφέρεται στὰ ξένα βιβλία εἶναι λίγο ἀρχαιότερος. Ἐνῶ καλπάζει γυμνὸς πάνω στὸ ἄλογο μὲ τὴ φουντωτὴ χαίτη κυττάζει πρὸς ἐμᾶς πρόσχαρος, ψυχωμένος. Ἄν τὸν προσέξουμε περισσότερο βλέπουμε ὅτι δὲν εἶναι ὀλόγλυφος, ἀλλὰ ἔχει τὴν πίσω ὄψη καὶ κοίλη, γεμάτη μολύβι γιὰ νὰ στηριχτῇ σὲ κάποιο οὐδέτερο βάθος. Δὲν γεννιέται ἀμφιβολία: ὁ «κελητίζων» αὐτὸς ἔφηβος ἐστόλιζε χωρὶς ἄλλο τὸ λαιμὸ ἐνὸς μεγάλου κρατήρα, λίγο μικρότερου, ἀλλὰ τοῦ ἴδιου σχήματος μὲ τὸν καταπληκτικὸν ἐκεῖνο, τὸν παραμυθένιο ποὺ βρέθηκε ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια στὸ Βίξ τῆς Γαλλίας καὶ ἐτάραξε τὸ πνεῦμα τῶν φιλότεχνων ὅλου τοῦ κόσμου.

Ὅπως καὶ τοῦτος θὰ ἦταν καὶ ὁ κρατήρας τῆς Δωδώνης, λακωνικός, τεχνουργημένος σ' ἓνα ἀπὸ τὰ σπαρτιατικὰ ἐκεῖνα ἐργαστήρια χαλκοπλαστικῆς, ποὺ εἶχαν κυριαρχήσει τὸν δὲν αἰῶνα ὄχι μόνο στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ στὴν Ἰταλία καὶ στὴ Γαλατία.

Ἀπὸ ἄλλα τέτοια ἀγαλμάτια συμπεραίνουμε ὅτι πολλὰ τέτοια μεγάλα ἀγγεῖα θὰ εἶχαν ἀφιερωθῇ ἐκεῖ, ἀγλαΐσματα τοῦ ἱεροῦ τεμένους. Ἀπὸ τὰ συμπαθητικὰ μικρὰ ὑπόλοιπα ἀναλογιζόμαστε πόση θὰ στάθηκε καὶ ἐδῶ ἡ καταστροφή, ὁ ἀφανισμὸς τοῦ ἱεροῦ πλοῦτου.

Χρειάστηκε πολὺς καιρὸς γιὰ νὰ τακτοποιηθοῦν τὰ πολύτιμα χάλκινα τῆς συλλογῆς Καραπάνου, νὰ «ἀνακαλυφθοῦν» πάλι ὕστερ' ἀπὸ τὸ φύλαγμα στὰ ὑπόγεια τοῦ Μουσείου τόσα χρόνια ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ πολέμου. Ἡ Δις Εὐῆ Στασινοπούλου ποὺ ἀνέλαβε τὸ δύσκολο τοῦτο ἔργο τὸ προχώρησε μὲ γνώση, μὲ θέληση, μὲ ἐπιμονή, καὶ μὲ φανερό, ἂν καὶ διακριτικὸ πάθος. Τὰ χέρια τοῦ ἀρχιτεχνίτη Χρήστου Χατζηλιοῦ, εἰδικευμένου στὴν ἐπεξεργασία τοῦ ἀρχαίου χαλκοῦ, χάρισαν νέα αἴγλη στὰ σεβαστὰ μέταλλα, τὰ παρουσίασαν σὰν ξαναβαφτισμένα. Ἄλλοι ἄξιοι τεχνῖτες, ξυλουργοί, μαρμαράδες, λεπτουργοί, ἐλαοχρωματιστές, μὲ κορυφαίους τοὺς δύο ζωγράφους καὶ τὸν γλύπτη τοῦ Μουσείου συνεργάστηκαν γιὰ νὰ δώσουν στὴν αἶθουσα τὴ σεμνὴν ὄψη ποὺ θὰ κερδίσει τὸν ἐπισκέπτη. Ὅχι ἐκεῖνον ποὺ περνάει βιαστικὸς καὶ «ἀόμματος», ἀλλὰ ἐκεῖνον ποὺ σταματάει, παρατηρεῖ, θερμαίνεται ἀπὸ στοχασμὸ καὶ ἀπὸ ἔξαρση.

Θὰ σταθοῦμε τώρα στὸν μικρὸ καμαρωτὸν ἱππέα, τὸν στημένον πρῶτον καὶ χωριστὰ σ' ἓνα κολονάκι, στὴν ἀρχὴ τῆς αἵθουσας.

Ἐχει μιὰ περίεργη ἱστορία, πού, ἄς τὸ ἐλπίσουμε, δὲν θὰ μείνει χωρὶς συνέχεια. Παλαιὸ ἀπόκτημα τοῦ Μουσείου ὁ ἀναβάτης εἶχε βρεθῇ στὶς ἀνασκαφὲς τοῦ Καραπάνου ἐδῶ καὶ 80 χρόνια. Τὸ ἄλογο τὸ βρῆκε τὸ 1955 ὁ μακαρίτης Δημήτριος Εὐαγγελίδης σκάβοντας τὸ ἱερό. Τὴν ὑπόθεσή του ὅτι πάνω του θὰ στεκόταν ὁ ἀναβάτης ἐκεῖνος τὴν εἶχαν παραδεχτῇ ὅσοι ἐπρόσεξαν τὸ νέο εὔρημα. Ὅταν ὅμως χρειάστηκε νὰ στερεωθῇ πάνω στὸ ἄλογο γιὰ νὰ ἐκτεθῇ

φάνηκε ὅτι ἡ ὀπὴ ἡ ἀνοιγμένη ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο τεχνίτη κάτω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ δὲν ἀντιστοιχοῦσε μὲ τὴν ἄλλη πάνω στὴ ράχη τοῦ ἀλόγου. Τί κρίμα, ὁ ἱππέας δὲν εἶχε λοιπὸν στηθῇ πάνω σὲ τοῦτο τὸ ἄλογο.

Ἀμέσως ὅμως πρόβαλε μιὰ ἄλλη δυνατότητα. Ἐνα ὅμοιο ἀλογάκι, ἀδελφικὸ μὲ τῆς Δωδώνης, βρίσκεται ἀπὸ τὰ παλαιὰ χρόνια στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου. Μήπως ἄραγε ἀνῆκε σ' αὐτὸ ὁ μικρὸς ἀναβάτης τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου; Ἐνα γύψινο ἐκμαγεῖο χρώματισμένο πράσινο στάλθηκε στὸ Λούβρο, γιὰ νὰ γίνει ἡ δοκιμὴ. Ἡ ἀπάντηση τοῦ κ. Σαρμπονὼ ἦταν γρήγορη καὶ ἐνθουσιαστική. Ναί, ἡ ὀπὴ τοῦ ἀναβάτη ἀντιστοιχοῦσε μὲ τὴν ἀνοιγμένη στὴ ράχη τοῦ ἀλόγου τοῦ Λούβρου. Στημένο πάνω του τὸ γύψινο ὁμοίωμα φάνταζε μὲ ὑπερήφανη χάρη, τὸ ἀλογάκι βρῆκε ἀνεπάντεχα ἕναν κύριο καὶ μάλιστα ζηλευτόν. Μένει τώρα νὰ ἀνακαλυφθῇ κάποτε ὁ πραγματικὸς ἀναβάτης καὶ τοῦ δικοῦ μας μικροῦ ἀλόγου. Ἔως τότε στέκεται πάνω του ὁ πρῶτος καὶ μάλιστα χωρὶς δυσκολία. Δὲν ἦταν, ἐξ ἄλλου, καὶ ξένος. Δύο νεαροὶ ἱππεῖς στημένοι σύγχρονα καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο τεχνίτη στὸ ἱερὸ τοῦ Δία δὲν μποροῦν νὰ εἶναι ἄλλοι παρὰ οἱ Διόσκουροι, οἱ Διὸς Κοῦροι μεγάλοιο. Σὰν δύο ἄστρα ἐσπερινὰ θὰ ἔλαμπαν στημένοι ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλον πάνω σὲ μιὰ μαρμάρινη ψηλὴ βάση. Θὰ φοροῦσαν χωρὶς ἄλλο καὶ τὸν πῖλο, τὸ συνηθισμένο κάλυμμα ποῦ στόλιζε πάντα τὴν κεφαλὴ τῶν δύο ἀδελφῶν τῆς ὥραίας Ἑλένης.

Ἀπὸ τίς πιὸ ἀξιοαγάπητες μορφές τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας τραγουδήθηκαν συχνὰ καὶ οἱ δύο, ὁ Κάστωρ καὶ ὁ Πολυδεύκης, ἀπὸ μεγάλους ἀρχαίους ποιητές. Πῶς νὰ ξεχάσει κανεὶς τοὺς θεόπνευστους σίχους ἀπὸ τὸν 10ο Νεμέονικο τοῦ Πινδάρου;



Χάλκινο ἀγαλμάτιο ἱππέα ἀπὸ τὴ Δωδώνη. Περί τὸ 550 π.Χ. Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. (Αἴθουσα Κ. Καραπάνου.)

Ἰστοροῦν τὴν πάλιν τῶν Διοσκούρων μὲ τοὺς Ἀφαρητίδες, τὸν Ἴσα καὶ τὸν Λυγκέα, τὸν ἄνθρωπο μὲ τὴν ἀπέραντη ματιά, ποὺ ἔμελλε νὰ τὸν ἀναστήσει πλαστικά ὁ Γκαίτε στὸν Β΄ Φάουστ. Ὅταν πληγώθηκε βαρειά καὶ ξεψυχοῦσε ὁ Κάστορας τότε, χύνοντας θερμὰ δάκρυα παρεκάλεσε ὁ Πολυδεύκης τὸν Δία νὰ πεθάνει μαζί γιὰ νὰ μὴ χωριστῇ ἀπὸ τὸν ἀγαπημένο ἀδελφό του. Ὁ θεὸς μὴ μπορώντας νὰ κρατήσῃ γιὰ πάντα καὶ τοὺς δύο στὸν ἀπάνω κόσμον βρῆκε τὴ λύση νὰ ζοῦνε μιὰν ἡμέρα ἐδῶ, κοντά του, τὴν ἄλλη στὸν Ἀδῆ:

Ἡμέραν τὰν μὲν παρὰ πατρὶ φίλῳ
Δὶ νέμονται, τὰν δ' ὑπὸ κεύθεσι γαίᾳς
ἐν γυάλοις Θεράπνας,
πότμον ἀμπιπλάντες ὁμοῖον¹.

Τὰ δύο χάλκινα ἀγαλμάτια παρασταίνουν τὰ ἀδέλφια ἀνεβασμένα στὸν ἀπάνω κόσμον, συντροφιά τοῦ Δία, στολίδια τοῦ πῶς περίλαμπρου ἱεροῦ του. Παρ' ὅλο τὸ μικρὸ ὕψος των (0.13) ὁ ἱππέας μας ξεγελάει στὴ φωτογραφία καὶ φαίνεται σπουδαιότερος, σὰν ἓνα σωστὸ ἄγαλμα μὲ ἐπιβολὴ καὶ μνημειακότητα, θυμίζοντας τὰ τόσα μεγάλα ἐκεῖνα καὶ θαυμαστὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα ἱππέων ποὺ χάθηκαν γιὰ πάντα. Ἄν συγκριθῇ μὲ τὰ ἀττικά ἀλογάκια τῆς ἰδίας ἐποχῆς (550 π.Χ.), τὰ ἀνοιγμένα, φουντωμένα καὶ χαροποῖα, ἔχει κάποιαν ἀκίνητη ἐπισημότητα, κάτι τὸ ἀλύγιστο καὶ τὸ πομπικόν. Ἡ ὄψη του αὐτὴ μαζί μὲ ἄλλα χαρακτηριστικά, πάνω ἀπ' ὅλα τὴν τεχνοτροπία, ὑποβάλλουν τὴν περιοχὴ ὅπου θὰ κατασκευάστηκε: Ἦταν ἡ Πελοπόννησος καὶ εἰδικώτερα, μὲ πολλὰς πιθανότητες, ἡ Κόρινθος. Μπορεῖ νὰ μὴν ἐσώθηκαν παρὰ μετρημένα χάλκινα πελοποννησιακὰ ἀλογάκια, προσφέρονται ὅμως ἄφθονες πρὸς σύγκριση οἱ χαριτωμένες ἐκεῖνες μορφὲς κελητιζόντων νέων οἱ ζωγραφισμένες στὰ πρωτοκορινθιακὰ καὶ στὰ κορινθιακὰ ἀγγεῖα. Αὐτὲς φτάνουν γιὰ νὰ προδώσουν ὅτι κάποιος χαλκοπλάστης τῆς μητρόπολης αὐτῆς ἔστησε ἀχώριστους καὶ ζωντανούς τοὺς δυὸ χάλκινους Διοσκούρους τῆς Δωδώνης.

Τὸ σημεῖωμα τοῦτο ἀφιερώνεται στὴ μνήμη τοῦ τελευταίου ἐξερευνητῆς της, τοῦ Ἡπειρώτη Δημητρίου Εὐαγγελίδου ποὺ ἔφυγε τελευταῖα τόσο ἀνεπάντεχα. Ἦταν ἀρχαιολόγος, λεπταίσθητος κριτικὸς τῆς τέχνης, λογοτέχνης καὶ ποιητής, τέλος ἓνας συγκροτημένος, ἀλλὰ σεμνὸς καὶ ἀθόρυβος πνευματικὸς ἄνθρωπος, μὲ τὴν ἀληθινὴ σημασίαν τῆς λέξης.

Ἄς μείνῃ ἀξέχαστο τὸ ὄνομά του.

1. [Πίνδ., *Νεμεόν.* 10, 56].

Γερωντολογία

25 XII 1959

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες καὶ τὰ γερατειὰ

ὦ φίλτατ' Αἰγέως παῖ, μόνοις οὐ γίγνεται
 θεοῖσι γῆρας οὐδὲ κατθανεῖν ποτε,
 τὰ δ' ἄλλα συγχεῖ πάνθ' ὁ παγκρατὴς χρόνος.
 Φθίνει μὲν ἰσχύς γῆς, φθίνει δὲ σῶματος¹.

Ἐνας ἀκόμη χρόνος θὰ βαρύνει σὲ λίγες ἡμέρες τὴ ράχη ὅλων μας καὶ ἡ σκέψη τούτη θὰ σκιάσει χωρὶς ἄλλο πολλῶν τὸ μέτωπο, θὰ τοὺς βυθίσει σὲ σιωπηλὴ συλλογὴ. Σῶζονται ἀπ' αὐτὴν, περισσότερο ἴσως καὶ ἀπὸ τοὺς θρησκούς, οἱ φιλοσοφημένοι ἢ οἱ ἀγνωστικιστὲς ἢ ὅσοι κρύβουν ἔμφυτο πεσσιμισμὸ μέσα τους. Ὀφείλουμε, λένε, ὑποταγῇ στοὺς νόμους ποὺ ρυθμίζουν τὸν κόσμον καὶ ἐξ ἄλλου ποιὰν ἀξία θὰ εἶχε μιὰ ζωὴ ἄχαρη καὶ μακρόσυρτη, χωρὶς μέλλον καὶ χωρὶς ἐλπίδα;

Θὰ ἀντιλέξουν μερικοὶ ὅτι ἀνεκτίμητα ἀγαθὰ συνοδεύουν τὰ γεράματα, ἡ γαλήνη, ἡ ἀλυπία, ὁ ἡσυχασμὸς τῶν παθῶν. Τὰ ὕμνησε καὶ ὁ Σοφοκλῆς, ἂν πιστέψουμε μιὰ μαρτυρία στὴν *Πολιτεία* τοῦ Πλάτωνα. Ὅταν κάποιος ἐρώτησε τὸν ποιητὴ «πῶς ἔχει» πρὸς τὰ ἐρωτικὰ ἀπάντησε μὲ κατηγορηματικὸ τρόπο:

Ἀσμενέστατα μέντοι αὐτὸ ἀπέφυγον, ὥσπερ λυττῶντά τινα καὶ ἄγριον δεσπότην ἀποδράς².

Παρομοιάζοντας μ' ἓνα λυσσασμένο καὶ ἄγριον ἐξουσιαστὴ τὶς ὁρμὲς τοῦ ἀνθρώπου αἰσθανόταν ὁ Ἀθηναῖος ποιητὴς ἱκανοποίησιν ποὺ ἐγλύτωσε ἀπ' αὐτές. Ἄν καὶ εἶναι ἄγνωστο ποιὰν ἡλικία εἶχε ὅταν τὸ ἔλεγε ὁ Σοφοκλῆς μποροῦμε νὰ τοῦ καταλογίσουμε «ὑβριν» ἀλαζονείας. Εἶναι ἀσέβεια ὅταν ἓνας θνητὸς αἰσθάνεται ἐλεύθερος, ἀσφαλισμένος ἀπὸ τὴ συνδαύλιση τῶν δεινῶν ἐκείνων ποῦ, πλεγμένα μὲ εὐδαιμονισμό καὶ μὲ ποίηση, ταραάζουν ἀκόμη καὶ τοὺς Ὀλυμπίους.

Πιθανώτατα θὰ τιμωρήθηκε ἀμέσως κατόπιν μὲ μιὰν ἀναλαμπὴ τοῦ ἡφαιστείου, τοῦ πρόσκαιρα κοιμισμένου μέσα του. Εἶχε κάνει τὸ λάθος νὰ πιστέψει ὅτι ἡ λευκὴ κόμη εἶναι ἐγγύηση γιὰ τὴ μόνιμη ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὶς ἐνέδρες ποῦ

στήνουν με χαιρεκακία σ' όλους οί θεοί, χωρίς κάποτε νά ξεχνοῦν καί τοὺς ὑπερήλικες.

Ἀνάμεσα στὰ τόσα γνωστὰ παραδείγματα ὀρθώνεται ἡ σπαραχτικὴ ἐκείνη καὶ μεγάλοπνευστὴ *Ἑλεγεία τοῦ Μαριενμπάντ*. Ὅταν τὴν ἔγραφε τὸ 1823, ἦταν 74 χρόνων ὁ «Ὀλύμπιος» Γκαῖτε. Ἐνῶ ἔχει ὅλη τὴ φλογερότητα ἐνὸς νεανικοῦ πάθους τὸ ξεπερνάει σὲ δραματικὴν ἀγωνία γιατί ὀρθώνεται μπροστά του ἡ κοινωνικὴ ἐπιταγὴ ἡ μοιραία σὲ κάθε τέτοια περίσταση: ὁ ὑποχρεωτικὸς στραγγαλισμὸς τοῦ πάθους, τὸ τραγικὸ ἀδιέξοδο.

Τὸ συμπέρασμα στὸ ὁποῖο δὲν εἶναι, ἐλπίζω, ἀντίθετη ἡ ἱατρικὴ ἐπιστήμη, ὅτι ἀπότομη καὶ ἀνέκκλητη καμπὴ πρὸς τὰ γερατειὰ δὲν ὑπάρχει, γίνεται περισσότερο κατανοητὸ σήμερα ποὺ οἱ ἄνθρωποι ἔμαθαν νὰ τὰ πολεμοῦν ἀποτελεσματικώτερα μὲ τὴν κίνηση, μὲ τὴν προσεκτικὴ δίαιτα, μὲ τὴν καθαριότητα καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ σώματος, μὲ τὴν ἐργασία καὶ μὲ τὴν κοινωνικότητα, μὲ τὴν πνευματικὴν ἀπασχόληση καὶ τὴ δημιουργία κάθε λογῆς.

Πῶς ὅμως ἀντίκρυσαν οἱ ἀρχαῖοι τὸ θέαμα ἢ τὴν ἀπειλὴ τῶν γερατειῶν, αὐτοὶ οἱ τόσο εὐαίσθητοι σὲ κάθε φθορὰ καὶ ἀλλοίωση τῆς μορφῆς, αὐτοὶ ποὺ μόνον ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαίους λαοὺς ἔσκυψαν καὶ ἐφιλοσόφησαν στὴν τραγικὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου; Καί – τὸ σπουδαιότερο – πῶς παράστησε τὸ φαινόμενο αὐτὸ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη;

Καθὼς λείπουν εἰδικὲς μονογραφίες θὰ περιοριστοῦμε ὑποχρεωτικὰ στὶς μαρτυρίες ποὺ προσφέρει μιὰ γενικὴ ἐπισκόπηση.

Πρῶτα - πρῶτα θὰ ἦταν πλάνη ἂν θεωρούσαμε ἰδανικὸ γιὰ τοὺς κατοπινούς αἰῶνες τὴ δροσερὴν ἐκείνη μορφὴ τοῦ «γερήνιου» ἵπποτη, τοῦ ἀκαταμάχητου Νέστορα τῆς Ἰλιάδας. Γέννημα μιᾶς ἐποχῆς ποὺ δὲν εἶχε ταραχτῆ ἀκόμη ἀπὸ τὴ φιλοσοφικὴ σκέψη στέκεται ὁ πολεμιστὴς αὐτὸς βασιλιάς ἄνετα δίπλα στοὺς ἀκμαίους Ἀχαιοὺς ἥρωες, σῶζει τοὺς πολὺ νεώτερούς του, ὅχι μόνον μὲ τὶς συμβουλές του, ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς καίριες ἐνέργειές του μέσα στοῦ πολέμου τὸν πάταγο καὶ τὴν ταραχὴ. Στὸ ἴδιο λάθος θὰ ἐφτάναμε ἂν γιὰ τοὺς κατοπινούς αἰῶνες στηριζόμαστε στῶν φιλοσόφων τὴν βεβαιότητα:

παντάπασι γὰρ τῶν γε τοιούτων (δηλ. τῶν ἐρωτικῶν)

ἐν τῷ γήρᾳ πολλὴ εἰρήνη γίγνεται καὶ ἐλευθερία³.

Δίπλα σ' αὐτοὺς ζοῦσε ἓνα ἄλλο πλῆθος ἀνήσυχων ἀνθρώπων, οἱ ποιητὲς καὶ οἱ καλλιτέχνες, οἱ ἡθοποιοί, οἱ δημόσιοι ἄνδρες, οἱ γιατροί, ποὺ θὰ ἦταν στὰ κλασσικὰ χρόνια χαρακτηῖρες αἰσθαντικοί, ἀνήσυχτοι, κυκλοθυμικοί, εὐερέθιστοι, πιθανώτατα δὲ ἕως τὰ τέλη τῆς ζωῆς των.

Δὲν στάθηκε ἄσχετη μὲ τὴν τέτοια ἢ τέτοια διαμόρφωση τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἡ τοπικὴ προέλευση. Ξέρουμε ὅτι οἱ Ἴωνες, περισσότερο τρυφηλοί, δὲν εἶχαν τοὺς κοινωνικοὺς περιορισμοὺς τῶν ἄλλων Ἑλλήνων. Ὅταν ὁ Ἀνακρέων παρασταίνεται στὰ ἀρχαῖα ἀγγεῖα γύρω στὸ 520 π.Χ. νὰ βαδίζει μὲ τὴ λύρα στὸ ἓνα χέρι, μὲ τὸ ποτήρι στὸ ἄλλο, ἀνακατεμένος στὶς συντροφικὲς χαροκό-

πων νέων, εἶναι πᾶς ἡλικιωμένος, φαλακρός, ὅμως στὸ ξεφάντωμα πρῶτος καὶ ὁδηγός. Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι ἡ κλασσικὴ τέχνη θὰ προχωροῦσε πέρα ἀπὸ τὸν δρόμον αὐτό, πρὸς φυσικώτερο ξεχωρισμὸ τῆς κάθε ἡλικίας καὶ τῆς ιδιομορφίας της. Ὅμως συνέβηκε ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο. Ἡ κλασσικὴ τέχνη, στὴ λατρεία τῆς ὁμορφιάς, στὴν προσπάθεια νὰ ἀνεβάσει τοὺς ἀνθρώπους ἕως τοὺς θεοὺς, ἐμίσησε, ἀπέφυγε, ἀρνήθηκε τὰ γερατειά. Ἐναν ὁλόκληρον αἰῶνα, ἕως τὸ 340 π.Χ. πάνω - κάτω, σπάνια μόνο ἀσχολήθηκαν οἱ καλλιτέχνες μὲ τὸ θέμα τοῦτο.

Τὶ πίστευαν τότε σχετικὰ οἱ ἀρχαῖοι τὸ μαρτυρεῖ ἡ κοσμοξάκουστη ἐκείνη καὶ λαμπρὴ, ἡ διεξοδικὴ διατύπωση τοῦ Ἀριστοτέλη στὴ *Ρητορικὴ* του. Ἐνῶ ξεχωρίζει τὰ διακριτικὰ τῆς κάθε μιᾶς ἡλικίας, ἀποτελεῖ ὕμνο τῆς νεότητος, ἔπαινο τῆς ὥριμης ἡλικίας καὶ καταδίκη τῶν γηρατειῶν:

Ἡλικίαί δέ εἰσι νεότης καὶ ἀκμή καὶ γῆρας⁴.

Ἡ ἀνάπτυξη ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι ἀπὸ τὴς ἀρχαῖες ἐκεῖνες περικοπὲς ποὺ εὐχεται κανεὶς νὰ μποροῦσε νὰ τὴς φυλάει μόνιμα τυπωμένες στὸ μνημονικό του.

Πόσο ἐξαίρετα περιγράφεται τῆς καθεμιᾶς ἡλικίας ἡ φυσιογνωμία: ἡ ὀξυθυμία, ἡ φιλοτιμία, ἡ ἀπειρία καὶ φωτιά τοῦ νέου

(καὶ εὐπιστοι διὰ τὸ μήπω πολλὰ ἐξηπατῆσθαι, καὶ εὐέλπιδες· ὥσπερ γὰρ οἱ οἰνωμένοι, οὕτω διάθερμοί εἰσιν οἱ νέοι ὑπὸ τῆς φύσεως)⁵.

Σὰν ἀντίθεση ἔρχονται οἱ γέροι, αὐτοὺς δὲν τοὺς συμπαθεῖ καθόλου ὁ Ἀριστοτέλης:

Καὶ μικρόψυχοι διὰ τὸ τεταπεινωθῆναι ὑπὸ τοῦ βίου. Καὶ δειλοὶ καὶ πάντα προφοβητικοί· κατεψυγμένοι γάρ εἰσιν· καὶ γὰρ ὁ φόβος κατάψυξις ἐστίν⁶.

Καί... καί, ἡ ὅλη περιγραφή εἶναι ψυχρὰ ἐπιστημονικὴ, ἀλλὰ καὶ ἔντονη, χωρὶς καμμιά συμπάθεια οὔτε οἰκτιρμό. Ἀνάμεσα στὶς δύο ἡλικίες ὑψώνονται οἱ ὥριμοι, οἱ «ἀκμάζοντες». Αὐτοὺς τοὺς στήνει ὁ φιλόσοφος σ' ἓνα ψηλὸ βᾶθρο:

Κατὰ τὸ ἀληθές κρίνοντες μᾶλλον, καὶ οὔτε πρὸς τὸ καλὸν ζῶντες, μόνον οὔτε πρὸς τὸ συμφέρον ἀλλὰ πρὸς ἅμφω... καὶ σώφρονες μετ' ἀνδρείας καὶ ἀνδρεῖοι μετὰ σωφροσύνης⁷.

Δὲν θὰ σπεύσει νὰ ἀποδώσει σὲ περιορισμένην ἀτομικὴν ἐμπειρία τοῦ Ἀριστοτέλη τὴν καταδίκη τῶν γερατειῶν, ὅποιος ἀναλογιστὴ μὲ πόση πικρία εἶχαν μιλήσει γι' αὐτὰ παλαιότερα οἱ ἀρχαῖοι τραγικοὶ τοῦ 5ου αἰῶνα. Ἀφθονα εἶναι τὰ κείμενά των ποὺ ὑποδηλώνουν ὅτι σύγχρονα μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς τραγωδίας, ἀπὸ τὸ 470 καὶ ἔπειτα, ἄνοιξαν τὰ μάτια οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὸ σκληρότερο ἴσως, ὕστερ' ἀπὸ τὸ θάνατο, δρᾶμα των, στὴν προοδευτικὴν ἀσκήμια καὶ τὴ φθορά.

Ἐνα ἐπίθετο προβάλλει συχνότερα, σχεδὸν ἀνατριχιαστικά, στὰ κείμενα τοῦτα: γῆρας ὁλοόν⁸, τὰ καταραμένα γεράματα. Εἶναι ἐκεῖνο μὲ τὸ ὁποῖο

χαρακτηρίζει τὸ καλοκαίρι τοῦ βοιωτικοῦ κάμπου καὶ τῶν ξερῶν βουνῶν ἕνας φτωχὸς ἀγρότης καὶ ποιητής, ὁ Ἑσίοδος: θέρος ὁλοόν.

Τὴ φοβερώτερη ὅμως καταδίκη τὴ διατύπωσε ὁ Σοφοκλῆς, γέρος πιά, στὸν *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*, ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ χοροῦ. Ὦνόμασε

....κατάμεμπτον ἐπιλέλογχε
 πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον
 γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα
 κακὰ κακῶν ξυνοικεῖ⁹.

Σὰν τὸ πιδ μισητὸ συνοδευτικὸ τῶν γερατειῶν θεωρεῖται ἐδῶ ὅχι ἡ ἀσκήμια, ὅπως θὰ περιμέναμε ἀπὸ ἕναν ἀρχαῖον ὑμνητὴ τῆς ὁμορφιάς, ἀλλὰ ἡ ἀφιλία, ἡ πικρὴ μοναξιά.

Δὲν ξέρουμε ἂν ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τὴ μνήμη τοῦ κλασσικότερου τραγικοῦ τῶν ἡ ἀπὸ σύμπτωση ἀντιλήψεων δὲν θέλησαν νὰ τὸν παραστήσουν οἱ Ἀθηναῖοι γέρο ἢ σὲ προχωρημένην ἡλικία ὅταν ἀποφάσισαν νὰ τοῦ στήσουν, ὅπως καὶ στοὺς δυὸ ἄλλους τραγικούς, ἕναν ἀνδριάντα στὸ Διονυσιακὸ θέατρο (327 π.Χ.). Δειχνόταν, ὅπως τὸν παρουσιάζει τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λατερανοῦ, ἕνας ἀριστοκρατικὸς, ὥριμος ἄνδρας, τυλιγμένος στὸ ἱμάτιο. Μὲ ὑψωμένη τὴν ὠραία καὶ στοχαστικὴ κεφαλὴ ἔβλεπε πέρα μακριὰ πρὸς τὴ γαλανὴ θάλασσα ἢ πρὸς τοὺς ἀθηναϊκοὺς λόφους, κανένα προμήνυμα φθαρτῆς ἀλλοίωσης δὲν ταράζει τὴν ἡρωϊκὰ γαλήνια μορφὴ του.

Εἶδαμε ὅτι σ' ὅλο τὸν 5ον αἰῶνα εἶχαν στρέψει τὰ νῶτα οἱ καλλιτέχνες στὸ θέαμα τῆς μειωμένης ἀκμῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ὅσες φορὲς ὑποχρεώθηκαν νὰ τὸ ἀντικρύσουν τὸ στόλισαν μὲ ἀνώτερη πνευματικὴν ὁμορφιά. Ὅταν ὁ Φειδίας παράστησε στὴ λεωφόρο τοῦ Παρθενῶνα τοὺς «θαλλοφόρους» γέροντες τῆς πομπῆς τῶν Παναθηναίων, ἔδωσε στὸ βῆμα τῶν μιὰν ἀστάθεια, μιὰ δυσκινησία στὰ κόκκαλά των. Τὰ πρόσωπα ὅμως τὰ ἐξευγένισε μὲ παλλαϊκὴν εὐσέβεια καὶ ἀρχοντιά.

Δὲν διαφέρουν οἱ μορφὲς γερόντων ποὺ συναντοῦμε στὰ σύγχρονα ἀττικά ἀγγεῖα ἢ στὶς νεώτερες ἐπιτύμβιες στήλες τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ. Προσπερνώντας οἱ καλλιτέχνες κάθε φθαρτὸ στοιχεῖο ξεχωρίζουν τοὺς ἡλικιωμένους μὲ χαρακτηριστικὰ πνευματικῆς ἐξαύλωσης, τοὺς ἀνεβάζουν πάνω ἀπὸ κάθε καθημερινότητα.

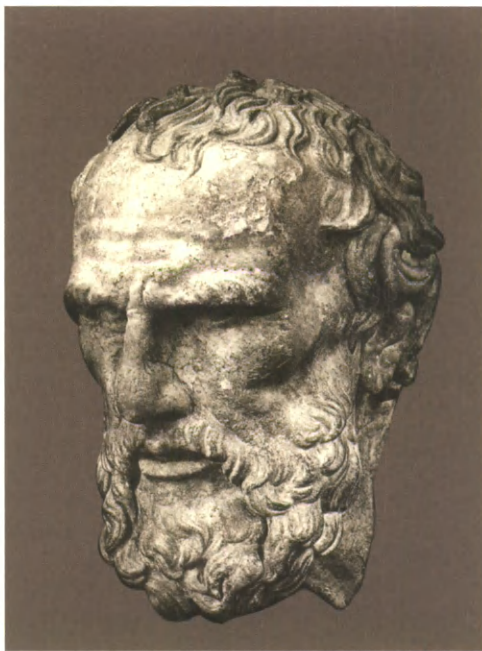
Τὰ χρόνια τοῦ ἀνδριάντος τοῦ Σοφοκλῆ εἶναι τὰ τελευταῖα ποὺμποροῦσαν νὰ συλλάβουν τὴ μορφὴ τοῦ συνοδευμένη ἀπὸ ἡρωϊκὴν εὐγένεια. Στὰ σύγχρονα μνημεῖα τῆς τέχνης ἀρχίζει νὰ ὑπονομεύεται ἡ ἀρτιότητα τῆς μορφῆς ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα τὰ ρευστὰ ποὺ θὰ φέρουν τὴν ἑλληνιστικὴν προσήλωση σὲ κάθε «φωτογραφικὸ» στοιχεῖο: στὰ παιδιὰ τοῦ δρόμου, στοὺς αἰθίοπες τραγουδιστές, στοὺς γέρους ψαράδες, στὶς κοκκαλιάρικες γριεὲς μὲ τὰ σακκουλιὰσμένα στήθη.

Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 317-310 π.Χ., ὅταν ἓνας δημαγωγικὸς νόμος Δημητρίου τοῦ Φαληρέως ἀπαγόρευσε τὶς ἐπιτύμβιες στήλες, ἀρχίζουν νὰ παρουσιάζωνται μὲ κάποια συνέπεια στὰ ἀττικὰ ἐπιτύμβια μνημεῖα μορφὲς ὑπερηλίκων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν.

Μιὰ χαρακτηριστικὴ κεφαλὴ ἀπὸ κάποια μεγάλῃ τέτοιᾳ στήλῃ βρίσκεται στὸ «Μουσεῖο Μπαρράκκο» τῆς Ρώμης. Τῇ φαλακρότητᾳ, τὰ βαθουλωμένα μάτια, τὴν πλαδαρὴ σάρκα, τὸ σκοτεινιασμένο βλέμμα, τὶς ρυτίδες τοῦ μετώπου καὶ τοῦ προσώπου, τὸν λιγνὸ λαϊμό, ὅλα αὐτὰ τὰ εἶχαν ἕως τότε περιφρονήσει καὶ παραμερίσει οἱ γλύπτες τῶν στήλων. Αὐτὸς ἐδῶ δὲν ἐδείλιασε νὰ ἀποδώσῃ τὴ γήϊνῃ ἀλλαγὴ ἐνὸς ἀνδρός, ποὺ ὑπῆρξε κάποτε ὠραῖος καὶ νέος, ὑπῆρξε πάνω ἀπ' ὅλα Ἀθηναῖος.

Τὸ ἔργο μένει, ὡστόσο, παρ' ὅλη τὴν προσπάθεια φυσικῆς ἀπόδοσης, παρ' ὅλο ποὺ φέρνει πρὸς τὴ ρευστὴν ἐλληνιστικὴ φόρμα τρισεύγενο, κλασσικό.

Τὰ χωρία τῶν τραγουδιῶν ποὺ γνωρίσαμε ἢ ὑπαινιχθήκαμε ἀναφέρονται στὴν τελευταία φάση τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου. Τὴν ἀτραπὸ ποὺ φέρνει ἕως ἐκεῖ, ἂν μιὰ καλόγνωμῃ μοῖρα δὲν κόψει ἐνωρίτερα τὸ νῆμα τῆς ζωῆς, λίγοι



Κεφαλὴ ἡλικιωμένου ἀπὸ ἀττικὴ ἐπιτύμβια στήλῃ τοῦ 320 π.Χ. πάνω κάτω.
(Ρώμη, Μουσεῖο Μπαρράκκο.)

μόνον ξέρουν νὰ τὴν στολίσουν ὁμορφα καὶ νὰ τὴν περάσουν γόνιμα, ἀτάραχοι ἀπὸ τό – κοινὸ ἐξ ἄλλου γιὰ ὅλους – φάντασμα τοῦ τέλους.

Ἔως τότε ὁ δημιουργὸς ἄνθρωπος ἔχει πολλὰ νὰ προσφέρει ἀλλὰ καὶ νὰ διδαχτῇ, ἂν θέλει νὰ γερνάει, ὅπως ἔκανε καὶ ὁ Σωκράτης, πάντα μαθαίνοντας. Ἐχει ἀκόμη πολλὰ καὶ νὰ ὑπομείνει, ἴσως μάλιστα νὰ τοῦ μέλλεται νὰ συγκλονιστῇ ὁλόψυχος, ὅπως ὁ Γκαῖτε, ἀπὸ ἀνθρώπινες συγκινήσεις, κάποτε τόσο ἔντονες ὅσο καὶ τῶν νέων, ἱερώτερες ὅμως, ἀφοῦ μένουν φυλαγμένες μέσα στὸ ἅγιο βῆμα τῆς ψυχῆς.

Σὲ λίγους μόνο ἐκλεκτοὺς των χαρίζουν οἱ θεοί, ὅταν τὸ θελήσουν, ἀκόμη καὶ στὰ ἔσχατα γερατειά, τέτοιαν εὐφορία τοῦ νοῦ, τέτοιο φτέρωμα τῶν αἰσθήσεων, ὥστε νὰ ἀφήνουν ἀθάνατα ἔργα. Φτάνουν γιὰ νὰ τὸ βεβαιώσουν δύο παραδείγματα: ὁ *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* καὶ ὁ δεῦτερος *Φάουστ*.

1. [Σοφ., *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* 607].

2. [Πλάτ., *Πολιτ.* 329 c, 4].

3. [Αὐτόθι].

4. [Ἀριστ., *Ρητορ.* 1388b, 36].

5. [Αὐτόθι 1389a, 18].

6. [Αὐτόθι 1389b, 25, 31].

7. [Αὐτόθι 1390a, 32].

8. [Ἡσιόδ., *Θεογονία* 604].

9. [στ. 1236].

(α) Ἡ χρονολόγηση ἀρχαίων ἔργων

6 I 1960

Ἑρωτήματα καὶ ἀπαντήσεις

«Μπορεῖ ἡ Δύση νὰ βρίσκεται στὸ δρόμο ποὺ φέρνει σὲ μεγαλύτερη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες παρὰ ἄλλοτε. Εἴτε πρόκειται γιὰ ἕναν κυματισμό, εἴτε γιὰ ἀπλὴ καμπή: φτάνει ἡ δυνατότητα νὰ τοὺς χάσουμε μόνιμα γιὰ νὰ ρίχνει σήμερα πάνω στοὺς Ἕλληνες ἕνα ξεχωριστὸ φῶς».

Τὰ λόγια αὐτὰ ἐνὸς λαμπροῦ φιλόλογου, τοῦ Ρίχαρτ Χάρντερ, ποὺ χάθηκε πρόπερσι πρόωρα καὶ τραγικά, τὰ ἀναλογιζόμαστε ὄχι χωρὶς κάποια συντριβή. Μιὰ Δύση ποὺ ἀπαρνιέται τὴν ἑλληνικὴ κληρονομιά θὰ ισοδυναμοῦσε μὲ ἕναν κόσμο στερημένον ἀπὸ ἱστορία, ἀπὸ τὶς βαθεῖς ρίζες του, ἴσως καὶ ἀπὸ φιλοσοφία καὶ ποίηση.

Λιγώτερο φοβισμένοι ἀπὸ τὸν φιλόλογο εἶναι ὥστόσο οἱ ἀρχαιολόγοι. Γιατί, κυκλωμένοι καθημερινὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας τέχνης, πιστεύουν ὅτι καὶ ἂν ἀκόμη χαθῇ προσωρινὰ ἡ διδασκαλία τῆς ἀρχαίας γλώσσας, ἄρα καὶ ἡ χρῆση τῶν κειμένων, θὰ μένουν ὀρθοὶ οἱ κίονες τῶν ἑλληνικῶν ναῶν καί, μέσα στὰ Μουσεῖα, τὰ ἀρχαῖα καλλιτεχνήματα. Αὐτὰ θὰ ρίχνουν στὰ μάτια, ἄρα καὶ στὴν καρδιά, τὴν εὐφρόσυνη λάμψη ποὺ θὰ ὁδηγεῖ πρὸς τὴ βαθύτερη γνωριμιά μὲ τὸν ἑλληνικὸν κόσμον.

Ὅχι πὼς ἡ τέχνη φτάνει γιὰ νὰ καλύψει τὴ στέρηση ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς. Βάση τῆς παιδείας θὰ ἔπρεπε νὰ μείνει ἡ μελέτη τῶν κειμένων, σὰν ἡ πιὸ ἑξοχὴ τροφὴ τοῦ πνεύματος, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἴση ἀλλοτρίωση νὰ παρασταθῇ ὅσο οἱ Ἕλληνες ποιητὲς καὶ φιλόσοφοι στὴν κάθε ἀνεπάντευτη ἀγωνία, ποὺ ἡ ὑπερηφάνεια καὶ ἡ ἀγωγή τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου τὸν καταδικάζουν νὰ τὴ σηκώνει κατὰμονος, ἀβοήθητος, σιωπηλός.

Μιὰ ἀπὸ τὶς τόσες ἐνδείξεις ὅτι τὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας τέχνης ὄχι μόνον γοητεύουν ἀλλὰ κινοῦν καὶ τὸ στοχασμὸ εἶναι ἡ ἐρώτηση ποὺ συχνὰ ἀποτολμοῦν μερικοὶ μορφωμένοι ἀρχαιολάτρες: «Πῶς χρονολογοῦνται τὰ ἀρχαῖα ἔργα; Ποῦ στηρίζεται ἡ ἀρχαιολογικὴ ἐπιστήμη γιὰ νὰ προσδιορίζει κάθε φορὰ τὸν αἰῶνα, ἢ, κάποτε μὲ καταπληκτικὴν ἀκρίβεια, ἀκόμη καὶ τὴ δεκαετία μέσα στὴν ὁποία ἐγίνετο ἕνα ἀρχαῖο ἔργο; Καὶ γιὰτί σὶς μουσειακὲς ἐπιγραφὰς διαβάζουμε ἄλλοτε, ἑξαφνα, «Ἰὼν ἡμῖς τοῦ 7ου αἰῶνος π.Χ.» καὶ ἄλλοτε «Ἐξαίρετον ἔργον τῶν περὶ τὰ 420 π.Χ. χρόνων»;

Εισαγωγικά μόνο ἐρχόμαστε νὰ θυμίσουμε ὅτι λείπουν ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῆς ἀρχαίας τέχνης τὰ ἄπειρα ἐκεῖνα ἱστορικὰ γεγονότα στὰ ὁποῖα στηρίχτηκε ἡ κατὰταξη νεωτέρων ἔργων, οὔτε ἐσώθηκε ὁ Βαζάρι τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν. Εἶναι, ἀλήθεια, ἀξιοθρήνητος ὁ ἀφανισμὸς ὅλων τῶν ἐξαίρετων βιβλίων ποὺ ἔγραψαν οἱ τεχνοκρίτες τοῦ 4ου αἰῶνος καὶ τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς: ὁ Δοῦρις, ὁ Ξενοκράτης, Ἀντίγονος ὁ Καρύσιος, ὁ Πολέμων καὶ ἄλλοι.

Μόνος ὁ Πλίνιος μὲ τὴν πολυῖστορία του καὶ τὴν ἔλλειψη πηγαίου αἰσθητηρίου δὲν φτάνει γιὰ ν' ἀναπληρώσει οὔτε τὸν πιὸ ἀσήμαντο ἀπὸ τοὺς Ἑλληνες, εἶναι μολοντοῦτο, ὅπως καὶ ὁ Πausanias, πολύτιμος ὁδηγὸς μέσα στὴν τόση ἔρημιά.

Δυὸ εἶδη χρονολόγησης ξεχωρίζουμε στὴν ἔρευνα τῆς ἀρχαίας τέχνης: τὴν ἀπόλυτη καὶ τὴ σχετικὴ χρονολογία. Ἀπόλυτη εἶναι ἡ σταθερὴ, ἡ μαρτυρημένη ἀπὸ τὰ κείμενα, ποὺ στηρίζει τὴν τοποθέτηση ἔργων γύρω ἀπὸ μιὰν ὀρισμένη ἐποχὴ – τέτοιες ὅμως εἶναι λιγοστὲς μέσα σ' ὅλη τὴ διαδρομὴ τῆς ἀρχαίας τέχνης. Τὴ σχετικὴ χρονολογία τὴν προσδιορίζουν τὰ ἴδια τὰ ἔργα. Τὸ ἓνα εἶναι παλαιότερο ἢ νεώτερο ἀπὸ τὸ ἄλλο γιὰ τὸν ἴδιο λόγο γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ κατατάσσαμε τὸν Ἀντρέα ντελ Σάρτο ὕστερ' ἀπὸ τὸν Λεονάρδο, τὸν Τιντορέτο ὕστερ' ἀπὸ τὸν Τιτσιάνο, τὸν Σεζὰν ὕστερ' ἀπὸ τὸν Ρενουάρ ἢ θὰ λέγαμε ἀμέσως τὸν Καντίνοκυ, τὸν Κλέε καὶ τὸν Ματίς ὑπερώτερους ἀπὸ τὸν Χόντλερ καὶ ἂν ἀκόμη ἔλειπε κάθε τεκμηρίωση.

Ποιὲς ὅμως εἶναι οἱ ἀπόλυτες χρονολογίες μέσα στὴν ἑλληνικὴ τέχνη; Γιὰ ν' ἀρχίσουμε ἀπὸ τὰ τέλη τῆς μυκηναϊκῆς θὰ σταθοῦμε στὴν πρώτη χρονολογία ποὺ ὥρισε μὲ κάποιαν ἀκρίβεια ὁ Ἀλεξανδρινὸς λόγιος Ἑρατοσθένης: ἡ ἄλωση, τὸ κούρσεμα τῆς Τροίας ἔγινε τὸ 1184 π.Χ.

Προσδιορίστηκε ἔτσι πάνω - κάτω ὅχι μόνον τὸ τέλος τῆς μυκηναϊκῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ σιδήρου, τῆς γεωμετρικῆς. Ἀργὰ κυλοῦσαν οἱ αἰῶνες ποὺ ἀκολουθοῦν. Μέσα σὲ πολὺ ἄραια διαστήματα, σὲ τέσσαρες ὁλόκληρους αἰῶνες, διαμορφώνονται οἱ φάσεις τῆς γεωμετρικῆς τέχνης: ὁ δειλὸς ἀκόμη πρωτογεωμετρικὸς, ὁ πρῶτος γεωμετρικὸς μὲ τὴν ἀρχοντικὴν αὐστηρότητα, ἔπειτα, μέσα στὸ 1ο μισὸ τοῦ 8ου αἰῶνα, ὁ κλασσικὸς γεωμετρικὸς ρυθμὸς τῶν μεγάλων, τῶν μνημειακῶν ἀγγείων τοῦ Διπύλου. Τέλος, πρὸς τὰ τέλη τοῦ αἰῶνα, ἀρχίζει ἡ ὑπονόμευση τῆς γεωμετρικῆς μορφῆς ἀπὸ τὴ φυτικὴ, τὴν ἀνατολίζουσα αἴσθησις καὶ ἀπὸ τὴν σωματικὴν ἀντίληψη.

Μέσα στοὺς τέσσαρες αὐτοὺς αἰῶνες ἡ χρονολόγηση εἶναι σχετικὴ. Μόνον χάρις στὴ θαυμαστὴν ἄσκηση τῆς ὄρασης, ἀποτέλεσμα τῆς ἐπίμονης, προσεκτικῆς μελέτης τῶν ἔργων, εἶναι σήμερα σὲ θέση οἱ ἐρευνητὲς νὰ διακρίνουν ἂν ἀκόμη καὶ ἓνα ἀσήμαντο ἀγγεῖο ἔγινε στὴν ἐποχὴ τοῦ πρῶτου ἢ τοῦ κλασσικοῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ, ἂν κλείνει ἢ ὅχι φυτικὰ στοιχεῖα μέσα του.

Ἀπὸ τὸν 8ον αἰῶνα, πολὺ περισσότερον ὅμως ἀπὸ τὸν 7ον, ἔχουμε μιὰ

σημαντική βοήθεια. Τότε άρχισαν τὰ συνταραχτικά ἐκεῖνα γεγονότα, ποὺ φέρουν πάντα ἔξαψη στὸ πνεῦμα τῶν ἱστορικῶν καὶ θερμαίνουν τὴν καρδιά τοῦ κάθε ἑλληνοθρεμμένου: ἡ ἐγκατάσταση τῶν ἐλληνικῶν ἀποικιῶν στὴ Δύση. Πρῶτα στὴ δυτικὴν ἀκτὴ τῆς Ἰταλίας, μὲ τὴν ἵδρυση τῆς Κύμης (750 π.Χ.), ἀργότερα τῆς σειρᾶς ἐκείνης τῶν πόλεων ποὺ γέμισε μὲ ναοὺς, μὲ σπίτια, μὲ λιμάνια καὶ μὲ καράβια τὴν ἀνατολικὴ καὶ τὴ νότια παραλία, χαρίζοντάς της τὸ μαγικὸ ὄνομα «Μεγάλη Ἑλλάς».

Ἄμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὴν Κύμη εἶχαν ἰδρῦσει οἱ Κορίνθιοι τὴν πρώτη σικελικὴ ἀποικία, τὴς Συρακοῦσες (734 π.Χ.). Ἀκολούθησαν τὰ Μέγαρα Ὑβλαῖα, ἡ Γέλα, ὁ Ἀκράγας, ὁ Σελινούς, γιὰ ν' ἀναφέρουμε τὴς σπουδαιότερες καὶ πιὸ ξακουστές.

Τὰ σπουδαῖα πορίσματα τὰ ἔδωσε ἡ ἀνασκαφὴ τῶν ἐλληνικῶν τάφων. Εἶναι φυσικὸ ὅτι τὰ παλαιότερα ἀγγεῖα συντρόφεψαν τοὺς πρώτους νεκροὺς ποὺ τάφηκαν στὴν ξενιτειά. Ἄν εἶναι βεβαιωμένες οἱ χρονολογίες γιὰ τὴν ἵδρυση μερικῶν ἀπὸ τὴς ἀποικίες, μόνο στὸν Σελινούντα (629 π.Χ.) ἔγιναν μεγάλες καὶ συστηματικὲς ἀνασκαφές. Γι' αὐτὸ προσπάθησαν μὲ ἐπιμονὴ οἱ ἀρχαιολόγοι νὰ ἐκμεταλλευθοῦν τὰ μικρὰ καὶ γοητευτικὰ ἀγγεῖα, ἔργα Κορινθίων κεραμέων, ὅσα βρέθηκαν στοὺς παλαιότερους τάφους της, καὶ νὰ προσδιορίσουν τὴ μορφικὴ σχέση των μὲ τὰ εὐρήματα τῶν νεωτέρων τάφων.

Στὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν εὐσυνειδησία τῆς μεθόδου τοῦ Δανοῦ Γιόχανσεν στηρίχτηκε ἀργότερα ἓνας ἀληθινὰ μεγάλος ἀρχαιολόγος, ὁ μακαρίτης Χάμφρυ Παῖν γιὰ νὰ προσδιορίσει τὴν χρονολογία, ἀλλὰ καὶ τὴν τεχνοτροπικὴ διαφορὰ τῶν πρωτοκορινθιακῶν, ἀπὸ τὰ κορινθιακὰ ἀγγεῖα στὸ κλασσικὸ βιβλίο του *Νεκροκορίνθια* (Ὁξφόρδη, 1931).

Μὲ τὴ βοήθεια αὐτὴ τῆς σταθερῆς χρονολογίας ποὺ ἔδωσαν τὰ κορινθιακὰ ἀγγεῖα τῶν σικελικῶν καὶ τῶν ἰταλιωτικῶν τάφων κερδίζουμε καὶ γιὰ τὴν ἀττικὴ τέχνη τοῦ 7ου αἰῶνα, τὴ γεμάτη δαιμονικότητα καὶ μεγαλωσύνη, μερικὰ στηριχτικὰ σημεῖα, ἀπ' ὅπου ξεκινοῦμε γιὰ νὰ προχωρήσουμε στὰ πολύχρωμα, φανταχτερὰ καὶ ζωογόνα κτίσματα τῆς φαντασίας, χωρὶς τὰ ὁποῖα δὲν ἔχει γιὰ μερικοὺς νόημα ἡ ἔρευνα, ὅσο κι ἂν εἶναι σοβαρή.

Προσπερνώντας κάποια ἄλλα ὁρόσημα τοῦ 6ου αἰῶνα π.Χ. ἰδίως τοὺς ἀρχαιότερους Παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς (566-7 π.Χ.), φτάνουμε στὸ προτελευταῖο τοῦ τέταρτο γιὰ νὰ σταθοῦμε σὲ μιὰν ἐράσμια συνήθεια ποὺ πρόσφερε, ἄθελά της, μιὰ καθαρὰ ἀρχαιολογικὴ συνδρομὴ.

Συντροφευμένοι πάντα στὴ ζωὴ των οἱ ἀρχαῖοι, ἰδιαίτερα οἱ Ἀθηναῖοι, ἀπὸ τὸν Ἑρώτα, ἓναν Ἑρώτα «μουσικόν», ἀνοιχτομάτη καὶ πρωτεῖκόν, γοητεύονταν ξεχωριστὰ ἀπὸ τὴν ἀνθήση τῶν Ἐφήβων, ποὺ ἦταν καὶ μιὰ ἐλπίδα γιὰ τὴ συνέχεια τῆς ζωῆς. Γόνιοι παμπαλαίων σπιτιῶν τῆς Ἀθήνας εἶχαν ἀποκτήσει οἱ νέοι λυγερὴ κορμοστασιά, μιὰν εἰδὴ ὁμορφη, μιὰν ἔκφραση καθαρὴ, ἀπειράχτη ἀπὸ τῆς καθημερινῆς φροντίδας τὴν κατάθλιψη.

Ἄχθομαι δὲ καὶ νυκτὶ καὶ ὕπνῳ ὅτι ἐκείνον οὐχ ὀρῶ·
 ἡμέρᾳ δὲ καὶ ἡλίῳ τὴν μεγίστην χάριν οἶδα, ὅτι μοι Κλεινίαν ἀναφαίνουσιν¹.
 Τόσῃν εὐφροσύνῃ ἐσκόρπιζε ἡ παρουσία τῶν νέων παλληκαριῶν, ποὺ ἦταν
 καὶ μιὰ φωτεινὴ εἰκόνα γιὰ τὴ δόξα τῆς πόλης των, τῆς Ἀθήνας, ὥστε συνήθι-
 ζαν οἱ ἀγγειογράφοι νὰ τοὺς ὕμνοῦν γράφοντας τὰ ὀνόματά των πάνω στὴν
 ἐπιφάνεια τῶν ἀγγείων, συχνὰ μάλιστα ἄσχετα μὲ τὶς ζωγραφισμένες παρα-
 στάσεις.

Ἡ συνήθεια αὐτὴ ἄρχισε στὰ χρόνια δυὸ λαμπρῶν ζωγράφων τοῦ μελανό-
 μορφου ρυθμοῦ τοῦ Ἑξηκτῆ καὶ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἄρμασι, γύρω στὰ 540
 π.Χ. καὶ πῆρε νέαν ἀκμὴ ἀπὸ τὰ 510 ἕως τὰ 480 π.Χ. Γιὰ ἓναν ἀπὸ τοὺς νέους
 αὐτοὺς ποὺ τὸν ὕμνησε ὁ Εὐφρόνιος (Λέαγρος καλός, «εἶν' ὁμορφο ὁ Λέαγρος
 παλληκάρι») συμβαίνει νὰ ξέρουμε ποιὸς ἦταν καὶ πότε ἔζησε.

Ἄς ἰδοῦμε ὅμως πρῶτα τὸ πιὸ τίμιο, τὴ μορφὴ του. Σὰν νὰ μὴν ἔφτανε ἡ
 ὕμνητικὴ ἐπιγραφή παράστησε ὁ Εὐφρόνιος καὶ τὸν ἴδιο τὸν Λέαγρο, ὅπως
 τὸν ἔβλεπε, στὸ ἐσωτερικὸ τῆς λαμπρότερης ἴσως κύλικός του, αὐτῆς ποὺ βρί-
 σκεται στὸ Μόναχο.

Θὰ ἀνῆκε χωρὶς ἄλλο, στὸ ζηλευτὸ ἐκεῖνο σῶμα τῶν Ἀθηναίων ἱππέων ὁ
 Λέαγρος, ἀφοῦ κάθεται πάνω σ' ἓνα ἄλογο ἐμπυχωμένο ἀπὸ «θυμόν», ἀνυπό-
 μονο νὰ ἀρχίσει τὸν καλπασμό. Πάνω στὸν λαιμό του ποὺ καμπυλῶνεται
 παρακολουθώντας τὸν διαχωριστικὸ κύκλο, ὀρθώνεται ἡ ὑπερήφανη κεφαλὴ,
 φέροντας τὴ σκέψη πρὸς τὰ τρυφερὰ μαρμάρινα ἄλογα τοῦ Μουσείου τῆς
 Ἀκρόπολης.

Ἐχεὶ ξεκινήσει ὁ Λέαγρος γιὰ κάποια μακρινὴν ἐξόρμηση, ἂν κρίνουμε
 ἀπὸ τὸ βαρὺ θρακικὸ μανδύα ποὺ φορεῖ πάνω ἀπὸ τὸν λεπτὸ χιτῶνα. Μήπως
 οἱ ἔφηβοι δὲν στέκονταν φύλακες στὰ σύνορα τῆς ἀττικῆς γῆς, ἐπιβλέποντας
 ἀπὸ ψηλὰ τοὺς κάμπους καὶ τὰ κάπως ἄξενα καὶ μουγγὰ βοιωτικὰ βουνά;

Ἀξιοθαύμαστο εἶναι πῶς ἔχει ἐντάξει μέσα στὸν κύκλο τοῦ ἐμβλήματος τὴν
 εἰκόνα του ὁ Εὐφρόνιος. Δὲν χρειάστηκε κἄν, ὅπως ἔκαναν ἄλλοι, νὰ στήσει
 τὸ ἄλογο πάνω σὲ μιὰν ὀριζόντια γραμμὴ, ἀλλὰ κατάφερε νὰ τὸ κινήσει μετε-
 ωρισμένο καὶ νευρικό. Τὸ πιὸ ἀξέχαστο ὅμως εἶναι τὸ πρόσωπο τοῦ νέου μὲ
 τὸ ὀλάνοιχτο μάτι, μὲ τὸ μυτερὸ πηγούνι, μὲ τὸ στεφάνι τῶν κοκκιδωτῶν
 βοστρύχων, μὲ τὸν ἐλαφρὸ πέτασο, στὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς. Ὅπως κάθε
 ὀρθρινὴ εἰκόνα κρατᾷ πάντα μιὰν ἀνταύγεια ποὺ δὲν τὴν θάμπωσαν οἱ
 αἰῶνες. Ὅμως μόνο ἡ ἀφή δίνει μιὰν ἰδέα γιὰ τὶς ἀνάγλυφες γραμμὲς τῆς
 κόμης, τῶν περιγραμμάτων, τῶν ὕφαντῶν πλουμιδιῶν τοῦ μανδύα, γιὰ τὶς
 πτυχὲς τοῦ χιτῶνα.

Γνώριμος καὶ πάντα ἀγαπητὸς στοὺς ἀρχαιολόγους ὁ Λέαγρος αὐτὸς τοῦ
 μάγου Εὐφρονίου ἐμίλησε καὶ πάλι τὸ 1933, ὅταν στὶς Ἀμερικανικὲς
 ἀνασκαφὲς τῆς Ἀγορᾶς βρέθηκε μιὰ μαρμάρινη βάση μὲ τὴν ἐπιγραφή:

[Λ]έαγρος: ἀνέθεκεν: Γλαύκονος
 δόδεκα θεοῖσιν².

Πόσο συχνά όνειρεύεται κανείς να βρεθῇ καὶ πάλι κάτω από τὸ Θησεῖο γιὰ νὰ διαβάσει τὰ τρισεύγενα γράμματα.

Ἄν συμπεραίνουμε πότε ἔζησε ὁ Λέαγρος εἶναι ὄχι τόσο γιατί ἀναφέρεται ὡς «ἡλικιώτης» τοῦ Θेमιστοκλέους, ὅσο γιατί ξέρουμε πότε πέθανε. Ἄφοῦ ἔφτασε νὰ γίνεῖ στρατηγὸς τῶν Ἀθηναίων ἔπεσε παλληκαρίσια στὴ μάχη τῆς Δραβησκοῦ, κοντὰ στὸ Στρυμόνα τὸ 465 π.Χ. Θὰ ἦταν τότε 55-60 χρόνων, ἡλικία φυσικὴ γιὰ ἓνα στρατηγό, ἄρα θὰ πρέπει νὰ γεννήθηκε κατὰ τὸ 525 π.Χ., τὰ δὲ χρόνια τῆς ἐφηβείας του θὰ ἦταν γύρω στὰ 510-500 π.Χ.



Τὸ ἐσωτερικὸ μίᾱς θαυμάσιας ἐρυθρόμορφης κύλικος τοῦ περίφημου ζωγράφου Εὐφρονίου. Παριστάνεται ἓνα γνωστὸ ἱστορικὸ πρόσωπο τῆς ἐποχῆς, ὁ Λέαγρος, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή Λέαγρος καλός. Ἡ κύλις βρίσκεται σήμερα στὸ Μουσεῖο τοῦ Μονάχου.

Ἐφοῦ κερδήθηκε ἔτσι ἡ «ἐποχὴ τοῦ Λεάγρου», τοποθετήθηκαν γύρω της, ὕστερ' ἀπὸ φανατικὲς ἀναζητήσεις, πολλὰ φωτεινὰ ἔργα. Στὰ ἀμέσως κατοπινὰ χρόνια ἔγιναν, εἴμαστε βέβαιοι πὰ καὶ οἱ τελευταῖοι μαρμάρινοι Κοῦροι, τὰ γελαστὰ αὐτὰ παιδιὰ τῆς ἀρχαϊκῆς πλαστικῆς.

Θὰ ἐξακολουθήσουμε στὸ ἐρχόμενο σημεῖωμα, ἀναζητώντας τώρα τὶς χρονολογίες τοῦ 5ου αἰώνα. Θὰ πρέπει νὰ ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴν «ἐποχὴ τοῦ Γλαῦκωνος», ἐνὸς τρυφεροῦ ἐφήβου τοῦ 470-460, ποὺ συμβαίνει, μάλιστα, νὰ ξέρουμε ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὲς τίνος ἦταν γυιός:

Γλαῦκον καλὸς Λεάγρο.

1. [Διογ. Λαέρτ., *Βίοι φιλοσόφων* 2.49.4].

2. [IG I³ 951].

(β) Ἡ χρονολόγηση ἀρχαίων ἔργων

20 ΙΙ 1960

*Ὁ στοχασμὸς εἶναι σημαντικώτερος ἀπὸ
τὴ γνώση, ὅχι ὅμως καὶ ἀπὸ τὴν ὄραση.
(Γκαϊτε)*

Ἀπ' ὅσα ἀναπτύχθηκαν στὸ προηγούμενο σημείωμα σχετικὰ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς χρονολόγησης τῶν ἀρχαίων καλλιτεχνημάτων, ἔγινε φανερὸ ὅτι τὰ κύρια στηριχτικὰ σημεῖα γιὰ τὴν ἀπόλυτη χρονολόγηση ἀπὸ τὸ τέλος τῆς μυκηναϊκῆς ἐποχῆς ἕως τὴς ἀρχῆς τοῦ 5ου αἰῶνα τὰ προσφέρουν τὰ ἀγγεῖα.

Ὅχι μόνο τὰ ὀλόκληρα, τὰ καλὰ διατηρημένα ἀγγεῖα, ποὺ βρίσκονται ἐξ ἄλλου σπάνια ἀλλὰ κυρίως τὰ θραύσματα· ἓνα παραμικρὸ θραῦσμα μπορεῖ νὰ ρίξει φῶς καὶ νὰ στήσῃ μέσα σὲ μιὰν ὠρισμένη ἐποχὴ ἓνα εὔρημα, γι' αὐτὸ καὶ ὅσοι ἐπιχειροῦν ἀνασκαφές, ἂν δὲν ἔχουν οἱ ἴδιοι ἀσχοληθῇ μὲ τὰ ἀγγεῖα, ὑποχρεώνονται νὰ τὰ ἀγαπήσουν καὶ νὰ τὰ μελετοῦν. Ἔχουν μιὰν αὐθυπαρξία τὰ θραύσματα τῶν ἀγγείων ὅπως καὶ τῶν γλυπτῶν τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Ἀνεξάρτητα, θὰ ἔλεγε κανεὶς, ἀπὸ τὸ ὅλο ἔργο, κρατοῦν πάνω των διάχυτη τὴ χάρη, τὸ πνεῦμα, τὴ δροσιά του, εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ τὰ κρατῇ κανεὶς στὸ χέρι του. Γιὰ ὅλο τὸν 6ον αἰῶνα, ποὺ ἦταν αἰώνας τῆς πλαστικῆς, ἓνα μόνο σύνολο γλυπτῶν προσφέρει μιὰ θετικὴ χρονολόγηση καὶ δίνει μιὰν ἰδέα γιὰ τὴ μορφὴ τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, ὅπως ἦταν λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ καλοῦ Λεάγρου· ἡ ζωφόρος τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων στοὺς Δελφούς.

Τὰ ἀνάγλυφά της ποὺ μαγνητίζουν τὸν θεατὴ ὄρθιον μπροστά των, ὅσο ἴσως οὔτε ὁ Ἡνίοχος, θὰ στηθοῦν σύντομα, χάρη σὲς ἀκάματες προσπάθειες τῆς ἐφόρου δίδος Ἰωάννας Κωνσταντίνου, σὲ τέτοια θέση, μέσα στὸ Μουσεῖο, ὥστε νὰ φωτίζονται καλύτερα καὶ νὰ διαγράφονται οἱ μορφές των πλαστικά.

Μὲ τὴ βοήθεια ἐνὸς γοητευτικοῦ χωρίου τοῦ Ἡροδότου ἔχει καθορισθῇ ὅτι οἱ Σίφνιοι θὰ ἔστησαν τὸν θησαυρό των, ἰωνικὰ φανταχτερὸ καὶ ὀλοστόλιστο, στὸ ἱερὸ τοῦ Δελφικοῦ θεοῦ κατὰ τὸ 525 π.Χ. Πολλὰ γλυπτὰ καὶ ἀγγεῖα τοποθετήθηκαν χρονολογικὰ γύρω στὴ ζωφόρο, χωρὶς μεγάλες δυσκολίες. Γιατὶ γεμάτη ὀλόγυρα ἀπὸ μορφές προσφέρει γιὰ σύγκριση ἅπειρα θέματα, κινήσεις, πτυχολογίες, σώματα καὶ πρόσωπα, ἄρματα, θεοὺς καθιστοὺς, ὄρθιους, ἐμπόλεμους ἢ γίγαντες νικημένους, κατάχαμα νεκροὺς.

Ξεχωριστὰ διδακτικὴ ἦταν ἡ παραβολὴ μορφῶν τῆς ζωφόρου μὲ παρα-

στάσεις σὲ ἔργα τοῦ πρώτου ζωγράφου τῶν ἐρυθρομόρφων ἀγγείων, τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη. Ἐμάθαμε ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ὅτι στὰ χρόνια τοῦτα ἔγινε μέσα στὴν Ἀθήνα τῶν Πεισιστρατιδῶν ἡ σημαντικὴ ἀλλαγὴ ποὺ μαρτυρεῖ τὸν προσανατολισμὸ πρὸς τὶς αὐλὲς τῶν τυράννων τῆς Ἰωνίας. Οἱ Ἀθηναῖες, ἀντὶ γιὰ τὸν αὐστηρὸ δωρικὸ πέπλο, ποὺ ἦταν βαρὺς καὶ μάλλινος, ἐντύθηκαν μὲ τὸν λινὸν ἰωνικὸ χιτῶνα. Ἐλαφρὺς καὶ διάφανος ἔδειχνε τὶς καμπύλες τοῦ σώματος, ἓνα νέο ἰδανικὸ γιὰ τὴ γυναικεία ὁμορφιά. Παράλληλο φαινόμενο, ἀποτέλεσμα τῆς ἴδιας νέας αἰσθησης εἶναι ἡ ἀλλαγὴ στὴ διακόσμηση τῶν ἀγγείων· ἐπειδὴ δὲν ἱκανοποιοῦσαν πιὰ οἱ σκιαγραφημένες μορφές τῶν μελανομόρφων ἀγγείων, βρῆκαν οἱ ἀγγειογράφοι τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ τὴν ιδιόμορφη τεχνοτροπία. Ἀφήνοντας τὸ χάραγμα ποὺ ἐδῆλωνε τὶς ἐσωτερικὲς λεπτομέρειες προτίμησαν τὸ ζωγραφικώτερο σχέδιο.

Ἄν μποῦμε στὸν 5ο αἰῶνα, περνώντας τὴν ἐποχὴ τοῦ καλοῦ Λεάγρου, ὁ ρυθμὸς τῆς ἐξέλιξης γίνεται γοργότερος, πυκνώνουν τὰ γεγονότα, ἡ χρονολόγηση κανονίζεται κατὰ δεκαετίες, οἱ τεχνοτροπίες διαδέχονται σύντομα ἡ μία τὴν ἄλλη συνεχίζοντας, ἀλλὰ καὶ ἀνατρέποντας παλαιότερες μορφές. Σιγὰ σιγὰ ὁ «αὐστηρὸς ρυθμὸς» κυριαρχεῖ πάνω ἀπὸ τὴν ξεπνοϊσμένη ἀρχαϊκὴ τέχνη.

Ποιὰ ἦταν ἡ ὄψη τῆς στὴν Ἀττικὴ πρὶν ἀπὸ τοὺς Περσικοὺς πολέμους, ἕως τὸ 479 π.Χ. τὸ μάθαμε κυρίως ἀπὸ τὸ «Περσικὸ στρῶμα», ἀπὸ τὰ πλούσια εὐρήματα ποὺ ἔφεραν στὸ φῶς οἱ ἀνασκαφές τοῦ Παναγιώτη Καββαδία. Θεωρήθηκε τότε, στὰ 1880, ἓνα συνταραχτικὸ γεγονὸς ἡ ἀποκάλυψη τόσων γλυπτῶν, ἓνας χαρούμενος χαιρετισμὸς ἡ ἀνάσταση τῶν θαμμένων Κορῶν μὲ τὰ χρωματιστὰ πλούσια φορέματα, μὲ τοὺς κατσαροὺς βοστρύχους, μὲ τὰ πρόσχαρα πρόσωπα.

Ἀναπαυμένη ἡ Εὐρώπη στὸ μαλακὸ ὄχι ὅμως καὶ δροσερὸ στρῶμα τοῦ θετικισμοῦ, δὲν ἦταν ὥστόσο ἀπροετοίμαστη γιὰ νὰ ἐκτιμῇ τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη. Ὅπως ἔμορφα ἐτόνισε ὁ λαμπρὸς ἀρχαιολόγος τῆς Βόννης Ἑρνέστος Λάγκλotts, «στάθηκε μιὰ παράξενη πλοκὴ τῆς μοίρας, ὅτι τὴν ἴδια στιγμή ποὺ ὁ Νίτσε ἔβλεπε μιὰ νέα πρόσβαση πρὸς τὴν κατανόηση τοῦ πρωίμου ἐλληνισμοῦ, ἄρχισαν οἱ καταπληκτικὲς ἀνακαλύψεις ποὺ ἐγέμισαν μὲ αἰσθησιακὰ ὁρατὰ ζωὴ τὴν ἐλληνικὴν εἰκόνα ποὺ αὐτὸς τὴν εἶχε πλάσει μὲ τὸ πνεῦμα του».

Τὸ «Περσικὸ στρῶμα» πρόσφερε ὄχι μόνο τὴν ὀλόχαρη παρουσία τῶν ἀρχαϊκῶν γλυπτῶν καὶ τὴ λάμψη τῶν θραυσμάτων ἀπὸ τὰ πιὸ ἔξοχα ἀττικὰ ἀγγεῖα, ἀλλὰ καὶ μιὰ σπουδαία ἱστορικὴ πληροφορία, τὸ *terminus ante quem* γιὰ ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα. Ἦταν φανερὸ ὅτι εἶχαν ριχτῇ ἀπὸ τὰ βάθρα τῶν σιτὶς δύο ἐπιδρομὲς τῶν Περσῶν πάνω στὴν Ἀκρόπολη.

Ὅταν οἱ Ἀθηναῖοι γύρισαν νικητὲς ἀπὸ τὴ Σαλαμίνα, ἀντὶ νὰ τὰ στήσουν πάλι, προτίμησαν, ἀκρωτηριασμένα καθὼς ἦσαν, νὰ τὰ θάψουν εὐλαβικὰ – μήπως καὶ ἔτσι δὲν ἔμειναν χαρισμένα στοὺς θεούς;

Μιά από τις Κόρες την είπαν τότε οι Γάλλοι «La boudeuse», ή χολιασμένη. Ξεχώριζε αληθινά από τις άλλες, τις καλόκαρδες, γιατί είχε έκφραση λίγο πεισματωμένη, τα μάτια της γύριζαν πρὸς τὰ μέσα, ἀπὸ τὴν πλαστικὴ διαμόρφωση τοῦ προσώπου ἔλειπε κάθε ὑπόλοιπο τῆς παλαιᾶς κυβικότητας.

Ἡ Κόρη αὐτή, ἀφιέρωμα τοῦ Εὐθυδίκου, καθὼς καὶ ὁ κοσμοξάκουστος «Ξανθὸς ἔφηβος», τὸ κεφάλι ποὺ ἔσωζε ἀκόμη καὶ τὰ χρώματα, ἦταν ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ εἶχαν ἀφιερωθῇ στὴ θεὰ ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὴν καταστροφή, ἔδιναν γι' αὐτὸ μιὰν ἰδέα γιὰ τὸ νέο σχῆμα. Εἶχε ἀρχίσει νὰ διαμορφώνεται, ὄχι χωρὶς τὴν ἐπίδραση τῆς πελοποννησιακῆς τέχνης, πρὶν ἀπὸ τὸ 480 καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι τοῦ ἔδωσαν τὸ ὄνομα «αὐστηρὸς ρυθμός».

Τὸν σπουδάζουμε καλύτερα στὰ ἀγγεῖα τῆς ἐποχῆς τοῦ καλοῦ Γλαύκωνος, ποὺ ἦταν, εἶδαμε, γυιὸς τοῦ Λεάγρου. Γέρος πιά τότε ὁ Εὐφρόνιος, διατηροῦσε δικό του ἐργαστήριο ἀγγειοπλαστικῆς, στὸ ὁποῖο ἐργαζόταν σὰν μισθωτὸς καὶ ὁ «ζωγράφος τοῦ Πιστοξένου».

Οἱ νεανικὲς μορφές του μὲ τὸ δυνατὸ πηγούνι, μὲ τὴ συγκεντρωμένη ἔκφραση, μὲ τὴ στηλωμένη σοβαρὴ ματιά, βγαίνουν ἀπὸ τὸν κόσμον τῆς τραγωδίας, κλείνουν μέσα των τὴν αἰσχυρικὴν ἐπίγνωση τῆς ἀνθρώπινης μοίρας.

Φτάνοντας ἔτσι στὰ μέσα τοῦ αἵωνα ἀντικρύζουμε, ὄχι χωρὶς κάποια πνευματικὴ ταραχὴ, τὶς δυὸ μεγάλες μορφές ποὺ ἀνέβαιναν τότε: τὸν Περικλῆ καὶ τὸν Φειδία. Πληθαίνουν ἀπὸ τώρα καὶ ὕστερα τὰ σημεῖα ποὺ στηρίζουν τὴ χρονολόγησι. Εἶναι οἱ πληροφορίες τῶν συγγραφέων, εἶναι οἱ μαρτυρίες τῶν ἐπιγραφῶν καὶ τὰ ψηφισματικά, τὰ πολιτικὰ ἀνάγλυφα – τὰ ἀξιοσεβαστά αὐτὰ καὶ συγκινητικὰ κατάλοιπα τῆς θαυμαστῆς ὀργάνωσης τῆς ἀθηναϊκῆς πολιτείας.

Ἔδοξε τῇ Βουλῇ καὶ τῷ Δήμῳ. Ἐπὶ Ἀριστίωνος ἄρχοντος.

Ἀκολουθεῖ ἀμέσως κατόπι ἡ ἐπιγραφὴ ποὺ ἀναφέρεται εἴτε στὴν παράδοση ἀπὸ τὸν ἓνα ταμία στὸν ἄλλον πολυτίμων ἀντικειμένων ποὺ φυλάσσονταν στὰ ἱερά, εἴτε σὲ ψηφίσματα τοῦ Δήμου. Ἐδῶ πατοῦμε σὲ στερεὸ ἔδαφος, γιατί εἶναι γνωστὰ τὰ χρόνια τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τοὺς Ἀθηναίους ἄρχοντες, συχνὰ καὶ τῶν γραμματέων, τῶν πρυτάνεων καὶ τῶν ἐπιστατῶν. Ὅταν μάλιστα πάνω ἀπὸ τὸ ψήφισμα εἶναι ἀνάγλυφες οἱ εἰκόνες τῶν θεῶν, τοῦτο εἶναι μιὰ πολύτιμη συνδρομή. Καθὼς ἦταν ἄγνωστος ἀκόμη τότε ὁ κλασσικισμός, σπουδάζουμε καλὰ ποῖο σχῆμα ἐπικρατοῦσε στὰ χρόνια τοῦ τάδε ἄρχοντος, ποῖα ἦταν τὰ ἰδανικὰ γιὰ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα καὶ γιὰ τὸν ἐσωτερικὸ ρυθμό, γιὰ τὴν «ἀφανῆ συμμετρία» του. Ὅσο γιὰ τὶς ἐπιγραφές, ποὺ φαίνονται στὴν πρώτη ματιὰ κουραστικές, σχεδὸν ἄμορφες, πόση σοβαρότητα δὲν χαρίζει ἡ γνωριμία των. Φτάνει νὰ σταθῇ κανεὶς λίγο προσεκτικὰ στὴν περίφημη, ἑξαφνα, ἐπιγραφὴ τοῦ Ἐρεχθείου, τοῦ 409 π.Χ. (Ἐπιγραφικὸ Μουσεῖο), γιὰ νὰ μὴ μπορέσῃ νὰ φύγῃ εὐκολα. Ἐχουν ἀφάνταστη εὐγένεια τὰ ἀττικὰ γράμματα τοῦ 5ου αἵωνα, χαραγμένα καθὼς εἶναι «στοιχηδόν», τὸ ἓνα

ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸ ἄλλο, μὲ προσοχὴ καὶ μὲ ἐλευθερία, γράμματα ποὺ τὰ ἐργάστηκαν αἰῶνες πρὶν τὰ χέρια, τὸ μυαλὸ καὶ ἡ καρδιὰ τῶν Ἑλλήνων.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴς ἐπιγραφῆς τοῦ Ἑρεχθείου, ποὺ ἀναφέρουν ὀνόματα τῶν τεχνιτῶν, τῶν γλυπτῶν καὶ τῶν ἐργολάβων, καθὼς καὶ πόσο πληρώθηκαν γιὰ τὴς ἐργασίες των, ἀνεκτίμητες εἶναι καὶ οἱ ἐπιγραφές-λογαριασμοὶ γιὰ τὴς ἐργασίες στὸν Παρθενώνα.

Συνδυάζοντας τὰ τεκμήρια τῶν ἐπιγραφῶν μὲ τὴς γραπτὲς μαρτυρίες, συγκεντρώνοντας μὲ κόπο κάθε σχετικὴ πληροφορία, ἔχουν φτάσει οἱ ἐρευνητές, μὲ τὴ βοήθεια κάπως καὶ τῆς φαντασίας, στὴν ἐξακρίβωση ὅτι τὸ θεϊκὸ αὐτὸ μνημεῖο ἔγινε σὲ καταπληκτικὰ σύντομο διάστημα, μέσα σὲ 16 μόνο χρόνια. Ἀπὸ τὸ 448 ἕως τὸ 442 οἱ 92 μετόπες, 442 ἕως τὸ 438 ἡ ζωφόρος, ἀπὸ τὸ



Μετόπη τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ Παρθενώνα (στὴ θέση τῆς). Μάχη ἐνὸς νέου Λαπίθου μὲ ἓνα Κένταυρο.

438 έως το 432 στήνονταν στις δυο κορυφές τα αετώματα με τις ολόγλυφες, τις μεγαλόσωμες και ολύμπιες μορφές.

Από εδώ και πέρα αρχίζει ο επίπονος, αλλά και ολοστόλιτος δρόμος της τεχνοκριτικής έπεξεργασίας: ποιές μετόπες, ποιές μορφές της ζωφόρου είναι οί παλαιότερες, ποιὰ από τα αγάλματα των αετωμάτων προδίνουν το χέρι του Φειδία και ποιὰ των δυο μαθητών του, του Άλκαμένους ή του Άγορακρίτου. Σε όσα σπουδαία έχουν γραφή, ιδιαίτερα τις δυο τελευταίες δεκαετίες για τα γλυπτά του Παρθενώνα ξαναγυρίζουμε συχνά, ανεξάρτητα από το αν συμφωνούμε ή όχι με τα συμπεράσματά των. «Η Ίθάκη έδωκε το ώραίο ταξίδι» και αυτό είναι το πιό θαυμάσιο.

Με πόση τόλμη προχωρούν κάποτε μερικοί αρχαιολόγοι από την ανάλυση του έργου στη σύλληψη της προσωπικότητας του καλλιτέχνη το βλέπουμε απ' αφορμή της πρώτης μετόπης της νοτίας πλευράς, αυτής που στέκεται έως σήμερα στη θέση της, απείραχτη από την άρπαγή του Έλγιν.

Η σύνθεση, ή έπεξεργασία του αναγλύφου χωρίζουν την πλάκα από τις παλαιότερες, όπου οί μορφές, παρατακτικά συντεταγμένες κρατούν ακόμη κάποια αρχαϊκή δέσμευση. Έδώ, ο έπιθετικός Κένταυρος και ο νέος Λαπίθης στροβιλίζονται πλεγμένοι σ' ένα σώμα, αλληλολακτίζονται. Ο νέος προσπαθεί να ξεφύγει από τον κλοιό του Κενταύρου, τα σώματα αναπτύσσονται αντιθετικά πάνω στο βάθος, είναι ή έσχάτη άγωνία για τη ζωή του νέου, που έχει κίωλας συνθλιβή από το πρωτόγονο το μεγάλο θηρίο των δασών.

Ξεχωρίζοντας τεχνοτροπικά τη μετόπη αυτή από τις άλλες ένας μεγάλος μαίτρ της μορφολογικής έρμηνείας, ο Έρνέστος Μπούσορ φτάνει στο συμπέρασμα ότι ο γλύπτης δεν ανήκει στο φειδιακό κύκλο. Πρέπει, νομίζει να ήταν ο Μύρων, ο δημιουργός του Δισκοβόλου.

Όμοια συγκέντρωση της δράσης σε μιὰ στιγμιαία, μεταβλητή, κίνηση έχουν οί μορφές της μετόπης. Όπως ο Δισκοβόλος, έτσι και ο Λαπίθης σκύβοντας το κεφάλι μετεωρίζεται στο ένα σκέλος για να στροβιλιστή πιό εύκολα, όχι όμως στον άγωνιστικό στίβο, αλλά στο άλωνι του Χάρου του άλογοπόδαρου. Καθώς κινούνται μέσα στις σχετικά λιγοστές απόλυτες χρονολογίες οφείλουν, είδαμε, οί ιστορικοί της αρχαίας τέχνης να ανακαλύψουν τις σχετικές, να βρουν αν το ένα έργο έγινε πριν ή έπειτα από το άλλο. Είναι το πιό δύσκολο χρέος και εδώ φανερώνεται ή ικανότητα του καθενός να πλησιάσει τη μορφή και την τεχνοτροπία με αίσθηση, με κρίση και με γνώση.

Επιβάλλεται όμως πριν απ' όλα να προτάσσεται ή περιγραφή του μνημείου. Ποτέ ο άσκημένος αρχαιολόγος δεν αρχίζει το κείμενό του με άοριστες γενικεύσεις ή με φιλοσοφικές τάχα, άγονες φυσικά παρατηρήσεις, γνωστό καταφύγιο των άμέθοδων αυτόδιδακτων. Βαδίζοντας άμέσως προς την ανάλυση, προς την σύλληψη του κάθε στοιχείου, με μιάν ακρίβεια σχεδόν ανατομική, έχει να φτάσει σιγά - σιγά στην κατανόηση του καλλιτεχνήματος, να το

συγκρίνη με άλλα ὅμοια καὶ διαφορετικά, νὰ ἀναφερθῇ σὲ σχετικὲς μελέτες ὁμοτέχνων του – καὶ εἶναι τόσο πολλὲς σ' ὅλο τὸν κόσμο! – σὲ ἀρχαῖα κείμενα καὶ σὲ μαρτυρίες.

Κατορθώνει ἔτσι νὰ τὸ παρουσιάσῃ σὰν ἔκφραση μιᾶς καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας ἢ καὶ μιᾶς ἐποχῆς, ἂν ἡ γενίκευση στὴν περίπτωσή του εἶναι θεμιτή. Μόνο πρὸς τὸ τέλος τῆς μελέτης θὰ ξεσπάσῃ ἢ ἕως τότε πειθαρχημένη συγκίνηση, θὰ «ψηλώσῃ ὁ νοῦς».

Εἶναι ἀληθινὰ μιὰ ἀπόλαυση νὰ προσέχῃ κανεὶς πῶς παρ' ὅλο τὸν περιορισμὸ ποὺ ἐπιβάλλει ἡ ἀντικειμενικὴ ἔρευνα ξεσκεπάζεται σὲ κάθε πραγματεία ἢ ἄρθρο ὅχι μόνο ἡ προίκισις καὶ ὁ μόχθος, ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ ἰδιοσυγκρασία, ἀκόμη καὶ ἡ ἐθνικότητα τοῦ μελετητῆ.

Μέσα ἀπὸ τὴν προσπάθεια ἀνάλυσης ἐνὸς ἐλληνικοῦ ἔργου προβάλλει κάποτε ὁλοσώματη, παράξενα φωτισμένη καὶ ἡ ἴδια ἡ μορφή τοῦ ἀρχαιολόγου ποὺ τὸ ἐπεξεργάστηκε.

Ὁ θάνατος τοῦ Βίνκελμαν

23 I 1960

Τὸν τίτλον αὐτὸ ἔχει ἓνα βιβλιαράκι στὴ σειρὰ τῶν γνωστῶν ἀξιαγάπητων ἐκδόσεων «Ἰνζελ», ποὺ ἄρχισαν καὶ πάλι νὰ προσφέρουν μιὰ δροσερή, ἀλλὰ στέρεη γνώση. Θὰ προτιμοῦσε κανεὶς νὰ τὸ διαβάζει ἓνα ἀνοιξιὰτικο δειλινὸ σὲ κάποια πολιτεία τοῦ Βορρά, καθισμένος κάτω ἀπὸ τὶς καταπράσινες χλωρὲς φυλλωσιές, στὸν πάγκο μιᾶς πολιτείας καὶ ἀντικρῶζοντας μιὰ περίτεχνη κρήνη. Ἀπὸ τὰ δειλινὰ ἐκεῖνα ποὺ μαλακώνουν τὶς πὶδ ἀβάσταχτες ἀγωνίες τοῦ ἀνθρώπου.

Τὸ θέμα εἶναι συναρπαστικὸ καὶ κεντᾷ τὴν προσοχὴ ὄχι μόνο τῶν ἀρχαιολόγων, ἀλλὰ καὶ κάθε μορφωμένου Εὐρωπαίου. Πρώτη φορὰ μαθαίνουμε λεπτομέρειες γιὰ τὸν φόνο ποὺ στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς «causes célèbres» τῆς ἐγκληματολογίας καί, τὸ σπουδαιότερο, σχετίζεται μὲ τὴ μεγάλη φυσιογνωμία τοῦ ἥρωα-κτίστη τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας τέχνης, αὐτοῦ ποὺ πλησίασε μὲ τὰ μάτια τῆς ψυχῆς του τὸν κόσμον τῶν Ἑλλήνων.

Πρὶν ἀπὸ τὸν Βίνκελμαν, ἕως ἀκόμα στὸν 18ον αἰῶνα, ἡ ἔρευνα τῆς ἀρχαιότητος δὲν ἦταν ἄλλο παρὰ ἡ συγκέντρωση ὑλικοῦ, ἄδρωση καὶ ξερὴ οὖν ἐκείνους ποὺ τὴν εἶχαν καταπιαστῇ. Τὸ αἰσθάνθηκε καὶ ὁ Ντιντερὸ ὅταν σύνθετε ἓνα ἐπιτάφιο ἐπίγραμμα γιὰ τὸν πὶδ ἀντιπροσωπευτικὸ μιᾶς τέτοιας σκονισμένης μικροσοφίας, τὸν συμπατριώτη του κόμητα Καϋλὺς:

«Ci-git un antiquaire acariâtre et brusque
Ah! qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque!»

Πρῶτος ὁ Βίνκελμαν, γυιὸς ἐνὸς ὑποδηματοποιοῦ, ἔπειτα φτωχὸς βιβλιοθηκᾶριος στὴ Δρέσδη, πλησίασε ἄμεσα τὴν ἐλληνικὴ τέχνη, ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τὸ φορτίο μιᾶς ἄχρηστης γνώσης. Ὁδηγημένος ἀπὸ τὴν ποίηση τοῦ Ὁμήρου, ἀνοίξε τὰ μάτια, εἶδε καὶ ἐγνώρισε. Ξεχώρισε μέσα ἀπὸ τὰ κρυφὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα τὴν ὁμορφιὰ καὶ τὴν πνευματικότητα τῆς κλασσικῆς τέχνης καί, γιὰ νὰ βρῖσκεται μόνιμα κοντὰ τῆς, ἐζήτησε καὶ ἐπέτυχε νὰ ἐγκατασταθῇ στὴ Ρώμη.

Ὅταν ἔφυγε ἀπὸ τὴ ζωὴ ἦταν γεμᾶτος δόξα. Ὅλοι οἱ μεγάλοι τοῦ 18ου αἰῶνα, ἡγεμόνες, διπλωμάτες, καλλιτέχνες, σοφοί, εἶχαν ἀναγνωρίσει καὶ ἐκτιμήσει τὸ ἔργο του: τὴν *Ἱστορία τῆς τέχνης τῆς ἀρχαιότητος*, ποὺ ἀνοίξε ὁλόκληρους κόσμους καὶ τὶς τόσες πραγματεῖες του, τὶς αἰσθητικοῖστορικές, γύρω σὲ

έλληνικά έργα καὶ προβλήματα, γεμᾶτες στοχασμό, ποίηση καὶ πηγαῖο πάθος. Σωστὰ χαρακτηρίζει ἓνας ἱστορικὸς τῆς τέχνης, ὁ Βέτσολτ καὶ τὴν ἄλλη προσφορὰ τοῦ Βίνκελμαν, τὴν ἐθνική: «Μὲ τὸ γράψιμό του ὕψωσε τὸν πεζὸ λόγο τῆς γερμανικῆς ἐπιστῆμης στὸ ἐπίπεδο τῶν εὐρωπαϊκῶν συγγραμμάτων. Ἡ *Ἱστορία τῆς τέχνης τῆς ἀρχαιότητος* ἔχει γιὰ τὴ γερμανικὴ πεζογραφία ὄχι λιγώτερη σημασία ἀπ' ὅσιν ὁ *Μεσσίας* τοῦ Κλόπστοκ γιὰ τὴ γερμανικὴ ποίηση».

Ἦταν φυσικὸ ὁ τραγικὸς θάνατος τοῦ ἀρχαιολόγου, καλλιτέχνη καὶ ποιητῆ, τοῦ Εὐρωπαίου ποὺ ἀγαποῦσε μὲ πάθος τὸν Βολταῖρο, νὰ συγκλονίσει βαθύτατα ὅλη τὴν κοινὴ γνώμη τῆς ἐποχῆς του. «Σὰν κεραυνὸς στὸν καθαρὸν οὐρανό, ἔτσι ἔπεσε ἀνάμεσά μας ἡ εἶδηση γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Βίνκελμαν», ἔγραφε ἀργότερα ὁ Γκαίτε.

Τὸ περιεχόμενο τοῦ μικροῦ βιβλίου ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει, *Ὁ θάνατος τοῦ Βίνκελμαν*, ἀποτελέστηκε ἀπὸ τὰ κείμενα δυὸ Ἰταλῶν. Τὸ πρῶτο, συντομώτερο, εἶναι μιὰ ἔκθεση τοῦ Βαρθολομαίου Καβατσέπι, γλύπτου καὶ ἐμπόρου ἔργων τέχνης, ποὺ συνώδευσε τὸν Βίνκελμαν στὸ τελευταῖο ταξίδι του ἀπὸ τὴ Ρώμη στὴ Γερμανία.

Διηγεῖται ἀπλᾶ, ἀλλὰ συναρπαστικὰ πῶς τὸ ταξίδι αὐτὸ διακόπηκε ἐξ αἰτίας τῆς ξαφνικῆς ἀλλαγῆς τῆς ψυχολογίας τοῦ Βίνκελμαν. Ὅταν ἀντίκρουσε τὶς Ἀλπεῖς, πηγαίνοντας πρὸς τὸ Τυρόλο, ἀναστατώθηκε. Ἡ ψυχικὴ του ταραχὴ ἐγένε ἀσυγκράτητη, καθὼς πρόβαλαν, τὸ ἓνα ὕστερ' ἀπὸ τὸ ἄλλο, τὰ γερμανικὰ σπίτια τῶν βουνῶν καὶ τοῦ ὁροπεδίου. Οἱ βαρεῖες, ὀξυκόρυφες στέγες τοῦ ἔγιναν βραχνάς. Ὁ Ἰταλός, νομίζοντας στὴν ἀρχὴ ὅτι ἀστειευόταν, τοῦ παρατήρησε ὅτι αὐτός, ἂν καὶ μεσημβρινός, ἔβρισκε ἐπιβλητικὸ μεγαλεῖο στὰ πανύψηλα βουνὰ καὶ τοῦ ἐσύστησε νὰ μὴ θυμίζει μὲ τὴ μεμψιμοιρία του τὶς Ἑλεγεῖες τοῦ Κατούλλου· ὅμως ὅλα αὐτὰ πῆγαν χαμένα, ὁ Βίνκελμαν ἀπάντησε ὅτι δὲν θὰ ἔβρισκε ἡσυχία ἂν δὲν ἐγύριζαν πίσω στὴν Ἰταλία. Τὸν εἶχε νικήσει ἡ μαύρη ἀρρώστεια τοῦ Βορρᾶ, ἡ νοσταλγία τοῦ Νότου. Σὲ τέτοιο σημεῖο, ὥστε ἀποφάσισε νὰ χωριστῇ ἀπὸ τὸν Ἰταλὸ φίλο του καὶ νὰ τραβήξει γιὰ τὴν Τεργέστη, ὅπου θὰ ζητοῦσε πλοῖο γιὰ τὴ Βενετία ἢ γιὰ τὴν Ἀγκώνα.

Ἀνήσυχος γιὰ τὴ μελλοντικὴ υἰεία του, τοῦ πῆρε ὁ Ἰταλός, πρὶν νὰ χωριστοῦν τὸ χέρι καὶ εἶπε μὲ συγκινημένη φωνή: «Ἀγαπητὲ φίλε· δὲν κάνετε καλά, ἀφοῦ ὅμως τόσο τὸ θέλετε, πάρετε πάνω σας τὴ φροντίδα γιὰ τὸν ἑαυτὸ σας. Σᾶς παραδίνω στὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ». Ἐτοί ὁ Βίνκελμαν ἐβάδισε πὰ μόνος γιὰ νὰ συναντήσῃ τὴ μοῖρα του.

Ἐδῶ ἀρχίζει ἡ πολυσέλιδη καὶ λεπτομερειακὴ ἔκθεση ἐνὸς ἄλλου Ἰταλοῦ, τοῦ Γερμανόγλωσσου Ντομένικο ντὶ Ροσέτι, γιὰ τὴν τελευταία ἐβδομάδα τοῦ Βίνκελμαν στὴν Τεργέστη καὶ τὸ ἀπίστευτο τέλος του.

Νομικὸς καὶ ἱστορικὸς τῶν οὐμανιστικῶν σπουδῶν, συγκέντρωσε ὁ Ροσέτι μὲ ἐπιστημονικὴν εὐσυνειδησία καὶ ἀκρίβεια ἓνα πρὸς ἓνα τὰ στοιχεῖα χρησιμοποιοῦντας τὰ πρακτικὰ τῆς δίκης, τὶς πολλαπλὲς ἀπολογίες τοῦ δολοφόνου

καὶ τὶς μαρτυρικὲς καταθέσεις. Καθὼς ἔχει χαθῆ ἡ δικογραφία, ἡ προσφορὰ αὐτῇ ἐνὸς τόσο ἀντικειμενικοῦ ἐρευνητῇ εἶναι διπλὰ πολύτιμη. Δημοσιεύτηκε πρῶτα τὸ 1818 γερμανικά, ἔπειτα τὸ 1823 σὲ ἰταλικὴ μετάφραση. Παρακολουθεῖ τὸν Βίνκελμαν ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἐγκαταστάθηκε σ' ἓνα πανδοχεῖο τῆς Τεργέστης, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ἀναζητήσει τὸ πλοῖο πού θὰ τὸν ἔβγαζε στὸ πὺλ κοντινὸ ἰταλικὸ λιμάνι. Ἦταν ἡ 1η Ἰουνίου τοῦ 1768. Στὸ τραπέζι ἔτρωγε δίπλα του ἓνας Ἰταλός, ὁ Ἀρκάντζελι, ἀποφυλακισμένος λίγο πρὶν ἀπὸ μιὰ βαρεὶα ποινῇ γιὰ διάρρηξη καὶ κλοπῇ. Ἀνακατεύτηκε στὴ συζήτηση μὲ τὸν ξενόδοχο καὶ πρόθυμα ἀνέλαβε νὰ μεσολαβήσει γιὰ τὸ ταξίδι.

Ἐδῶ ἀρχίζει ἡ γνωριμία τῶν δύο τόσο ἀνόμοιων ἀνθρώπων. Ὁ συγγραφέας παρακολουθεῖ τὴν πορεία τῆς ἡμέρας μὲ τὴν ἡμέρα. Γίνονται σχεδὸν ἀχώριστοι, πηγαίνουν μαζί, πότε γιὰ καφὲ στὸ καφενεῖο, πότε στὸ λιμάνι ἀναζητῶντας τὸ πλοῖο. Ἐπειδὴ αὐτὸ ἔπρεπε νὰ φορτώσει πρῶτα, ἀναγκαστικὰ παρατεινόταν ἡ διαμονὴ τοῦ Βίνκελμαν στὴν Τεργέστη. Δὲν εἶχε παρὰ νὰ παρουσιαστῇ, δοξασμένος καθὼς ἦταν, σὲ μερικοὺς σπουδαίους τῆς κοινωνίας γιὰ νὰ βρῇ ὑποστήριξη. Προτίμησε νὰ μὴν λέει ποῖος εἶναι, νὰ μείνει ἀνώνυμος. Ἔτσι ἔπεφτε κάθε ἡμέρα καὶ περισσότερο στὴν ἐπιρροή τοῦ τυχοδιώκτη.

Ὁ Ἀρκάντζελι ἦταν νέος, φαινόταν συμπαθητικὸς καὶ εἶχε τὴν κόμμωση τῆς ἐποχῆς, τὴν πλεξούδα τοῦ ροκοκό. «Τὴ δεύτερην ἡμέρα τῆς γνωριμίας ἔφεραν τὸ βράδυ καὶ γιὰ τοὺς δύο τὸ δεῖπνο στὸ δωμάτιο τοῦ Ἀρκάντζελι, ὅπου ὅμως ὁ Βίνκελμαν περιορίστηκε, κατὰ τὴ συνήθειά του, μόνο σὲ ψωμὶ καὶ κρασί». Τὴν ιδέα γιὰ τὸ ἔγκλημα τὴ συνέλαβε ὁ δολοφόνος ἀφοῦ πέτυχε νὰ τοῦ δείξει ὁ Βίνκελμαν μερικὰ χρυσὰ μετάρια, τὸ ἓνα δῶρο τῆς Μαρίας Θηρεσίας. Μὴ θέλοντας πάντα νὰ ἀποκαλύψει ποῖος εἶναι, τὸν εἶχε πρὶν βεβαιώσει ὁ Βίνκελμαν ὅτι δὲν ἦταν κανένας ὑποπίτος, «*uomo sospetto nè di mal affare*». Ἡ διήγηση προχωρεῖ γοργῇ καὶ δραματικῇ.

Στὶς 7 Ἰουνίου ἀγοράζει ὁ Ἀρκάντζελι γιὰ 9 γρόσια ἓνα κοφτερὸ μαχαίρι καί, τὸ ἴδιο βράδυ, ἀπὸ ἓνα ἄλλο μαγαζί, ἓνα λεπτὸ σχοινί, δὲν διστάζει ὅμως νὰ δεμπνήσει μαζί μὲ τὸν Βίνκελμαν. Τὴν ἄλλην ἡμέρα πηγαίνει στὸ δωμάτιό του. Τὸν βρίσκει νὰ κάθεται στὸ γραφεῖο χωρὶς περούκα, μπροστὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο πού ἔβλεπε πρὸς τὴ θάλασσα. Ὁ Βίνκελμαν τοῦ διηγεῖται γιὰ τὴ Ρώμη, πόσο ωραία ἦταν ἡ βίλλα Ἀλμπάνι, ὅπου ἔμενε καὶ τοῦ ὑποσχέθηκε νὰ τὸν δεχτῇ, ἂν κατάφερνε νὰ πάει ἔως ἐκεῖ. Ἡ Τριεστίνα καμαριέρα, ἂν καὶ δὲν ἤξερε ἰταλικά, πρόσεξε ὅτι ἡ συζήτηση γινόταν σὲ φιλικὸ τόνο. Μόλις αὐτὴ ἔφυγε ἔτρεξε ὁ Ἀρκάντζελι στὸ δωμάτιό του, πῆρε τὸ μαχαίρι καὶ τὸ σχοινί καὶ γυρίζοντας ἐρώτησε ἀπότομα τὸν Βίνκελμαν, γιὰ τὸ τέλος πάντων δὲν τοῦ ἔλεγε ποῖος ἦταν: «*Non voglio farmi conoscere*», δὲν θέλω νὰ μὲ μάθουν, ἀπάντησε ἡρεμα ἐκεῖνος καὶ κάθησε στὸ γραφεῖο. Τότε ἔξαφνα ὁ δολοφόνος ἐτύλιξε τὸ σπάγκο γύρω στὸ λαιμὸ τοῦ θύματός του καὶ τὸν ἔσφιγγε, ἔβγαλε ἀμέσως καὶ τὸ μαχαίρι.

‘Από ἐδῶ καὶ ἐμπρὸς δὲν ἔχει τόση σημασία ἡ πάλη τοῦ Βίνκελμαν γιὰ νὰ σωθῇ ἀπὸ τὰ νύχια τοῦ θηρίου, ὅσῃν ἡ ἀπίστευτη ἀνικανότητα τῶν ἀνθρώπων ποὺ πρόστρεξαν, ἀκόμῃ καὶ τῶν γιατρῶν, νὰ τὸν σώσουν. Τὸν ἄφησαν οὐσιαστικὰ ἀβοήθητον νὰ αἰμορραγεῖ καὶ νὰ σβῇ. Οἱ πρῶτοι πηγαινάν καὶ ἔρχονταν φοβισμένοι, ὁ ἓνας γιὰτὶ νόμιζε ὅτι τὸ σχοινὶ ἦταν ἔντερο ποὺ κρεμόταν ἀπὸ τὸ λαιμό! Τέλος ἔφτασε ὁ «γιατρός τῶν πληγῶν» (Wundarzt, δὲν λεγόταν ἀκόμῃ τότε Chirurg) καί, μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ράφτη καὶ ἑνὸς ὑποδηματοποιοῦ, ἄρχισε νὰ ἐξετάζει τὰ τραύματα. «Ὁ Βίνκελμαν τὸν ρώτησε μὲ πονεμένη ἀλλὰ ἡρεμῇ ματιᾷ ἂν ἦταν νὰ πεθάνει. Ὁ γιατρός ἀπάντησε ὅτι δύο ἀπὸ τὰ τραύματα ἦταν πρῶτου βαθμοῦ. Ὁ Βίνκελμαν ἐσιώπησε».

Τέλος τὸν ἔβαλαν καταγῆς πάνω σ’ ἓνα στῶμα, τοῦ ἔβγαλαν τὶς κάλτσες καὶ τὰ παπούτσια. Ὁ ἀνακριτὴς θέλησε νὰ τοῦ πάρει κατάθεση, ὁ Βίνκελμαν τοῦ ἔγνεψε ὅτι δὲν μποροῦσε νὰ μιλήσει. Τότε τοῦ ἔδωσαν νὰ μυρίσει κάτι καὶ συνήλθε γιὰ λίγο. «Μὲ ἐχτύπησε ἐκεῖνος ποὺ καθόταν στὸ διπλανὸ δωμάτιο». Ἕνας Καπουκῖνος μοναχὸς ἦλθε νὰ τὸν ἐξομολογήσει, τοῦ παραστάθηκε ἕως τὶς τελευταῖες στιγμές.

Ὅσοοο εἶχαν πρὶν μαζευτῇ γύρω του οἱ μεγάλοι ἀνακριτές, ἓνας παπᾶς μὲ τὴν εὐχαριστία καὶ μὲ τὸ Ἱερὸ ἔλαιο. Ἄρχισαν νὰ τὸν ἀλείφουν λάδι, ἀλλὰ συνήλθε, ζήτησε χαρτὶ καὶ πέννα γιὰ νὰ γράφει, ἀλλὰ δὲν τὸ μπόρεσε, γιὰτὶ αἰμορραγοῦσε ἀδιάκοπα.

Ἄλλοι γιατροὶ ἔπρεπε τώρα νὰ ἐξετάσουν τὴ δικαστικὴ πλευρὰ τῶν τραυμάτων. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἔγινε, γιὰτὶ, ἂν ἔβγαζαν τοὺς ἐπιδέσμους, ἦταν κίνδυνος νὰ ἀνοίξουν οἱ πληγές. Πολλὰ ἐμεσολάβησαν ἀκόμῃ, ἀνακρίσεις γιὰ τὸν τρόπο τῆς δολοφονίας, γιὰ τὸ δικό του τὸ ὄνομα. «Ἀφῆστε με, non posso parlare, δὲν μπορῶ νὰ μιλήσω, κυττάξτε τὸ διαβατήριό μου». Τὸν ἔβαλαν στὸ κρεβάτι, μέτρησαν τὰ χρυσὰ καὶ τὰ ἀργυρὰ νομίσματα ποὺ τοῦ βρῆκαν. Ὑπαγορεύει τὴ διαθήκη του χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ ὑπογράψει. «Ἀμέσως κατόπι, στὶς 4 τὸ ἀπόγευμα ἔφυγε ὁ εὐγενικός, ἀξέχαστος Βίνκελμαν γιὰ μιὰ καλύτερη ζωή». Ἦταν τότε μόνο 51 χρόνων (1768).

Ὅταν κατάφεραν νὰ πιάσουν τὸν δολοφόνου κοντὰ στὸ Κάπο ντ’ Ἰστρία καὶ τὸν πῆγαν στὴν ἀνάκριση, προσπάθησε, γεμᾶτος μετάνοια, νὰ τινάξει τὴν κατηγορία τῆς ληστείας. Ἐδῶ ἡ περιγραφή ἀπὸ τὸν ἐξαίρετον Ἰταλὸ νομικὸ ὅλων τῶν φάσεων τῆς ἀπολογίας εἶναι καὶ γιὰ σήμερα καταπληκτικὴ.

Ὁ Ἀρκάντζελι ἐπικαλέστηκε, ὅπως γίνεται πάντοτε, κυρίως λόγους θρησκευτικούς: ὁ Βίνκελμαν ἦταν χωρὶς ἄλλο Ἑβραῖος, δὲν ἤθελε νὰ πάει μαζί του στὴν ἐκκλησία καί, ὅταν περνοῦσαν ἀπ’ ἔξω δὲν ἔβγαζε ποτὲ τὸ καπέλλο του. Ἀκόμῃ καὶ τοῦτο: ἐδιάβαζε συχνά «ἓνα μεγάλο βιβλίο ποὺ δὲν ἦταν οὔτε γερμανικό, οὔτε γαλλικό, οὔτε ἰταλικό, ἀλλὰ σὲ μιὰν ἄλλη ἄγνωστη γλῶσσα». Τὸ ὑποπτο αὐτὸ βιβλίο, ποὺ δὲν τὸ ἀποχωρίζονταν ποτὲ ὁ Βίνκελμαν, ἦταν ἡ *Ιλιάδα*.

Ἐτάφηκε σ' ἓναν ὁμαδικὸ λάκκο μοναχῶν καὶ ἔτσι ποτὲ δὲν βρέθηκαν τὰ ὀστᾶ του. Ἐσώθηκε ὅμως κάτι πὸ μόνιμο καὶ ἀθάνατο, τὸ πολυσέβαστο ἔργο του. Εἶχε καὶ αὐτός, ὅπως τόσοι ἄλλοι, ἀκόμη καὶ μερικοὶ μεγάλοι ποὺ εὐεργέτησαν τοὺς ἀνθρώπους, τὴν ἀχίλλεια φτέρνα του. Αὐτὴ στάθηκε, φαίνεται, ἡ κύρια ἀφορμὴ τοῦ τραγικοῦ χαμοῦ του.

Τὴν προσήλωσὴ του στὴ Ρώμη ποὺ τὸν ἔφερε στὸ μοιραῖο μεγάλο λιμάνι τὴν ἐξηγεῖ ὥστόσο καὶ τὸ ὄραμα τῆς Βίλλας Ἀλμπάνι. Τοῦ φανταστικοῦ, τοῦ ὑπὲρ καλοῦ αὐτοῦ κτιριακοῦ συγκροτήματος τοῦ 18ου αἰῶνα, ἔξω ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς Αἰώνιας Πόλης, ποὺ δὲν εἶναι πιά σήμερα μακριὰ ἀπὸ τὸ κέντρο της: «Κτίρια γειτόνευαν μὲ κτίρια, αἶθουσες μὲ αἶθουσες, προθάλαμοι μὲ προθαλάμους· οὔτε ἀπὸ τὴν αὐλὴ οὔτε ἀπὸ τὸν κήπο ἔλειπαν κρῆνες, ὀβελίσκοι, Καρυάτιδες καὶ ἀνάγλυφα, ἀγάλματα, ἀγγεῖα».

Τὸ μικρὸ τοῦτο ἀπόσπασμα εἶναι ἀπὸ τὴ σύντομη περιγραφὴ τῆς Βίλλας ποὺ δίνει ὁ Γκαῖτε στὴ μονογραφία του *Βίνκελμαν*, ἓνα ἀπὸ τὰ κλασσικώτερα, τὰ πὸ ποιητικὰ πεζὰ του. Ἐκεῖ, πάνω ἀπὸ τὶς αἶθουσες μὲ τὰ θαυμαστὰ ἀρχαῖα ἔργα, δείχνει καὶ σήμερα ὁ ἀντιπρόσωπος τοῦ Κόμητος Τορλόνια, ποὺ κατέχει καὶ συντηρεῖ τὴν ἱστορικὴ Βίλλα, τὰ δωμάτια ὅπου ἔμενε ὁ Βίνκελμαν, φιλοξενούμενος ἀπὸ τὸν καρδινάλιο Ἀλμπάνι. Ὅλα αὐτά, ὁ κήπος, οἱ κρῆνες, τὰ ἀγάλματα, ποὺ ἦταν πηγὲς τῆς ἔμπνευσής του, τοῦ φώναζαν νὰ γυρίσει πίσω ἀφήνοντας τὴ χώρα τῶν ὑπερβόρειων.

Ἐμελλε νὰ πληρώσει μὲ τὴν πολύτιμη ζωὴ του τὸ ἐπίμονο αὐτὸ κάλεσμα τῶν ἐλληνικῶν θεῶν ἀπὸ τὴν ὄνειρευτὴ βίλλα.

9 IV 1960

Ἡ Ἐριφύλη τοῦ Λέτσε

Μὲ δύσκολα συγκρατημένην ἀθυμία διασχίζει κανεὶς τὴ νοτιοανατολικὴν ἄκρην τῆς Ἰταλίας, τὴν Ἀπουλία. Βιάζεται πάντα νὰ φτάσει βορειότερα, ν' ἀντικρύσει πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὸ ὁλόδροσο ἐκεῖνο καὶ ρομαντικὸ τοπίο τοῦ Μπενεβέντο, μὲ τὰ ποτάμια καὶ τὶς ρεματιές, ἀφήνοντας πίσω του τὸν κάμπο, τὴν *riapuga*, μὲ τὴν καθυστερημένη ζωὴ καὶ τοὺς ὄχι εὖσωμους ἀνθρώπους.

Ἀνυπομονεῖ νὰ φύγει ἀπὸ τὸ Μπρίντζι καὶ ἀπὸ τὶς ἀνιαρὲς προσμονὲς στὸ σταθμὸ του, ὅπου ὥστόσο μεταδίνει πάντα ἕναν ἀέρα παλληκαριᾶς ἢ παρουσίας τῶν Ἑλλήνων ναυτικῶν ποὺ φεύγουν γιὰ τὰ βορεινὰ λιμάνια, δὲν τὸν κρατεῖ ἐξ ἄλλου πᾶ στὴν πολιτεία τούτῃ ἢ γεροντικὴ μορφὴ ποὺ ἔλειψε χρόνια τώρα, τοῦ γλυκύτατου Κανόνικο Πασκουάλε, ἐπιμελητὴ ἄλλοτε στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.

Ἄν ὅμως ξεχωρίσει κανεὶς ἀπὸ μακριὰ μέσα στὸ μούχρωμα τοῦ δειλinoῦ μιὰ πολιτεία-βράχο μέσα στὴ θάλασσα, τὴ μεσαιωνικὴ Μονόπολι, ἂν ἀναλογιστεῖ τὸν Σάν-Νίκολα τοῦ Μπάρι ἢ σταθεῖ ἄναυδος ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ χάλκινο κολοσσικὸ ἄγαλμα τῆς Μπαρλέτα, μὲ τὴν ὑπερβατικὴ ἔκφραση τοῦ 4ου αἰῶνα μ.Χ., τότε παρασύρεται καὶ θυμᾶται. Θυμᾶται ὅσα διαδραματίστηκαν στὴν ἄκρην τούτῃ τῆς χερσονήσου, ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια, ἀλλὰ περισσότερο στοὺς κατοπινούς αἰῶνες, ὅταν τὸ Βυζάντιο ἐξουσίαζε ὅλη τούτῃ τὴ γῆ. Παρασύρεται ἀπὸ τὶς μάχες τῶν Βυζαντινῶν μὲ τοὺς βόρειους ἐκείνους, τοὺς σχεδὸν παραμυθένιους ἐπιδρομεῖς, τοὺς Νορμανδούς, ποὺ ἔπεφταν σὰ μαγιασμένες θύελλες πάνω στὰ ἡλιόλουστα ἐκεῖνα μέρη, πάνω ἀπ' ὅλους τὸν Ροβέρτο Hauteville, τὸν πονηρὸ Γκισκάρδο. Οὔτε ἡ ἴδια ἢ Ἄννα Κομνηνὴ καταφέρνει νὰ κρύψει κάτω ἀπὸ τὸ ὑποχρεωτικὸ μίσος της, τὸν θαυμασμό της γι' αὐτὸν καὶ δὲν διστάζει νὰ τὸν συγκρίνει μὲ τὸν ἀρχαῖον Ἀχιλλέα.

Θυμᾶται κανεὶς ἀκόμη ὅτι στὴν *Ἐλευθερωμένη Τερουσαλήμ* τοῦ Τάσσου ὑψώνεται ἀνάμεσα σὲς πρῶτες μιὰ μορφὴ ποὺ δέθηκε ξεχωριστὰ μὲ τὴν Ἀπουλία, ἕνας ἀπὸ τοὺς Νορμανδούς σταυροφόρους, ὁ παράξενος ἐκεῖνος Τανκρέδος, ἕνας νόθος Hauteville. Δὲν κρατιέται στὸ μνημονικὸ τόσο ἡ περιγραφὴ τῆς ἀποκοτιᾶς του καὶ τὸ κούρσεμα τῆς Ἀντιόχειας, ὅσο κάτι τὸ πῶ ἀνθρώπινο, ἡ ἀγάπη του μὲ τὴν Ἑρμίνδα, ὁ ἀβάσταχτος πόνος γιὰ τὸ θάνατό της, ἡ ὀπτασία τῆς νεκρῆς, ὅπως παρουσιάστηκε στὸν ὕπνο του, ντυμένη μ' ἕνα ἀστροκεντημένο φόρεμα καὶ τὸν καλοῦσε νὰ θαυμάζει πόσο ὥραϊα καὶ πρόσχαρα ἦταν τώρα:

*«Mira come son bella, e come son lieta
fedel mio caro; e in me tuo duolo aequeta»*

Ἀκόμα πὸ καταπληκτικὸς μεγαλοφάνταστος καὶ τραγικὸς προβάλλει ἓνας ἀπὸ τὴ θρυλικὴ ἐκείνη γενιὰ ποὺ πολέμησε καὶ ἔδιωξε τοὺς Νορμανδούς, ὁ Φρειδερίκος Β΄, Χοενστάουφεν, ἀπὸ τὴ Σοηβία, τὸν τόπο ὅπου γεννήθηκαν ὁ Χέλντερλιν καὶ ὁ Σίλλερ. «Αὐτοκράτωρ τῆς Γερμανίας, τῆς Σικελίας καὶ τῆς Ἱερουσαλήμ», ἦταν ὁ ἐπίσημος τίτλος του, ὅμως «παιδὶ τῆς Ἀπουλίας» τὸν προσφώνησαν οἱ Γερμανοί, ὅταν κάποτε πῆγε στὴν πατρίδα του.

Στάθηκε ἓνας ἱππότης χωρὶς φόβο, ἀλλὰ μὲ πολὺ ψόγο. Τὸν ψόγο ὅτι ἦταν περισσότερο καλλιτέχνης καὶ ποιητὴς παρὰ Χριστιανὸς θρησκός. Τί δὲν ἱστοροῦν γιὰ τὰ ὀνομαστὰ κυνήγια του στὴν Ἀπουλία, τὴν ἄχαρη σήμερα σὰν τοπίο καὶ γυμνὴ ἀπὸ τὰ πυκνὰ ἐκεῖνα δάση, ὅπου σκορπισμένα τὰ αὐτοκρατορικὰ περίπτερα πρόσφερναν κάθε λογῆς ξεκούρασμα ἀπὸ τὰ κυνήγια τῶν πελαργῶν καὶ τῶν γερανιῶν· ἓνα ξαλάφρωμα πολὺ γήινο καὶ καταπραϋντικό, γεμᾶτο ὁμορφιὰ καὶ ὄνειρο.

Πόσα δὲν ἔχουν γραφῇ στὰ βιβλία γιὰ τὴν αὐλὴ τοῦ Φρειδερίκου στὸ Παλέρμο, ὅπου συγκεντρώθηκαν ἀπ' ὅλους τοὺς τόπους «sonatori, trovatori e belli favellatori». Μ' αὐτοὺς ἀρχίζει τὴν κλασσικὴ καὶ ἀναντικατάστατη ἱστορία του τῆς Ἱταλικῆς λογοτεχνίας ὁ Φραγκίσκος ντὲ Σάνκτις, γιατί μιλοῦσαν, τραγουδοῦσαν καὶ ἔγραφαν ὄχι στὴν ἐπίσημη γλῶσσα τῶν κληρικῶν, τῶν καθηγητῶν καὶ τῶν γιατρῶν, ἀλλὰ στὴ ζωντανὴ δημοτικὴ, στὸ βολγκάρε.

Χάρη στὴ λαμπρὴ ἀνακάλυψη ἑνὸς σπουδαίου ἀρχαιολόγου ξέρουμε σήμερα ὅτι Φρειδερίκο τὸν Β΄ παρασταίνει τὸ μαρμάρينو ἄγαλμα ἑνὸς ἱππέα στὸ Μουσεῖο τῆς Μπαρλέτα. Ὁρθίος πάνω στὸ ἄλογο ποὺ δὲν ἐσώθηκε, γυρίζει τὸ πρόσωπό του κατὰ τὸ θεατῆ, μὲ μιὰν τραγικὴ ἔκφραση φυγῆς πρὸς τὰ μεγάλα ὀράματα, μὲ τὴ διαπεραστικὴ ματιὰ τοῦ γεννημένου καλλιτέχνη καὶ παρατηρητῆ. Κάστρα, πύργοι, ἐκκλησίες, μοναστήρια, γλυπτὰ σὲ ὑπέρθυρα, κιονόκρανα ὑποβλητικὰ ἐρείπια σὲ ἐρημωμένα ψηλῶματα μιλοῦν ἕως σήμερα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ γιὰ τὴν ἀνθησι τῆς τέχνης στὰ χρόνια ἐκεῖνα.

«Τανκρέδος τοῦ Λέτσε» λεγόταν ὁ Νορμανδὸς ἱππότης ποὺ εἶδαμε πρὶν, ἂν καὶ πολλὰ χρόνια ὑποχρεωτικῆς ἐξορίας στὴν Ἑλλάδα τὸν εἶχαν ποτίσει μὲ τὴν παιδεία τῆς, μὲ μαθηματικά, μὲ ἀστρονομία καὶ μὲ μουσικὴ.

Μιὰ μόνο ὥρα νοτιώτερα ἀπὸ τὸ Μπρίντεζι βρίσκεται τὸ Λέτσε. Τὸ ξέρουν καὶ τὸ ἐπισκέπτονται οἱ ἀρχαιολόγοι ὅλου τοῦ κόσμου, ὄχι ὅμως ἐξ αἰτίας τοῦ Τανκρέδου, ἀλλὰ γιὰ νὰ καμαρώσουν τὴν ἡρωίδα τοῦ ἑλληνικοῦ μύθου τὴ ζωγραφισμένη πάνω σ' ἓνα ἀττικὸ ἀγγεῖο, τὴν πανώρια Ἐριφύλη.

Ἄν ὀνομάζουν συχνὰ «Φλωρεντία τοῦ Νότου» τὸ Λέτσε, τοῦτο ὀφείλεται στὰ ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα τὰ συγκεντρωμένα ἐκεῖ. Ἡ σύγκριση εἶναι ἀδίκη καὶ ὑπερβολικὴ, γιατί ποιά ὁμοιότητα μπορεῖ νὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν πολιτεία τῆς Τοσκάνης ποὺ τὴ χαράζει τὸ ποτάμι καὶ τὴν κυκλώνουν λόφοι καλλιγράμμοι μὲ τὴν ἄλλη τὴ νότια τὴ χτισμένη στὴν ἀπλωσιὰ τοῦ κάμπου, ἀρκετὰ

δὲ μακριὰ ἀπὸ τῆ θάλασσα, ἃν καὶ αὐτὴ εἶναι ποὺ στέλνει τὸ μήνυμα τῆς αὔρας τῆς στὰ καλοκαιρινὰ μεσημέρια.

Τὰ μνημεῖα τῆς ἐξ ἄλλου εἶναι σκόρπια καὶ ἀπομακρυσμένα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἡ κύρια διαφορά ὅμως βρίσκεται στὴν ἐποχὴ. Ἐνῶ στὴ Φλωρεντία ζεῖ κανεὶς τὴν Ἀναγέννηση ἀπὸ τὰ πρῶτα τῆς φανερώματα, τὸ Λέτσε ἔχει καθαρὴ τὴ σφραγίδα τοῦ μπαρόκου τοῦ 17ου αἰώνα. Ἐνὸς μπαρόκου, σχεδὸν ἀσύνδετου θὰ ἔλεγε κανεὶς μὲ τὴν Ἀναγέννηση, γι' αὐτὸ καὶ ἀπίθανου, ἀσυγκράτητου καὶ ἄμετρου, στερημένου ἀπὸ κάθε αἰσθησιολογίας γιὰ τὶς ἀναλογίες. Τὸ μαρτυροῦν τὰ ἐσωτερικὰ τῶν ἐκκλησιῶν, ἀλλὰ καὶ οἱ φανταχτερὲς ἀναρριχώμενες προσόψεις τῶν, μὲ ἀπανωτές «Καρυάτιδες» καὶ ἀνάγλυφα στολίδια. Πόσο ὅλα αὐτὰ μεταδίνουν τὴν ποίηση περασμένων, τὸ αἰσθανόμαστε περισσότερο στὴν Πλατεία τῆς Μητρόπολης. Ὁλόκληστη ἀπὸ παντοῦ μὲ ἐπιβλητικὰ κτίρια, ὅπως τὸ Ἐπισκοπικὸ μέγαρο καὶ τὸ Σεμινάριο, φέρνει πίσω μακριὰ στὶς μεσαιωνικὲς ρίζες, τὰ σκέπει μιὰ γνήσια θρησκευτικότητα.

Τελευταῖα διασχίζει κανεὶς τὴ Βία ντελ Τραμόντο, τὴν ὁδὸ ποὺ φέρνει στὸ «Ἡλιοβασίλεμα», δηλαδὴ στὸ Νεκροταφεῖο. Ὑστερ' ἀπὸ τὸ μεγάλο αἶθριο ποιά ἐκπληξη ἀποτελεῖ ἡ ἐκκλησίᾳ ἐκείνη, ποὺ μακριὰ ἀπὸ κάθε αἰσθησιολογίας ἀνθρώπινου μέτρου ὑψώνεται ὀλοστόλιστη μὲ ἀνάγλυφα καὶ μὲ ζωγραφιές, κραυγαλέα καὶ ἄπαστη ἀπὸ τὴ ματιὰ τοῦ ἀνθρώπου.

Στὸ ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, πρὶν νὰ καμαρώσει κανεὶς τὴν Ἐριφύλη, ἔχει νὰ μελετήσει τὶς αἰθούσες μὲ τὶς μεσαιωνικὲς ἀρχαιοτάτες, μὲ τὰ μνημεῖα καὶ τὶς ἐπιγραφὰς τῶν ἐντόπιων κατοίκων, τῶν Μεσσαπίων, ὅπως ἦταν πρὶν νὰ φτάσουν οἱ Ἕλληνες ἀποικοὶ καὶ ὅπως σιγὰ σιγὰ ὑποτάχθηκαν στὴν ἀκατανίκητη ὁμορφιὰ τῶν μύθων, τῆς τέχνης, ὅλου τοῦ πλούσιου κόσμου τῶν.

Δὲν φαντάζει ἀπὸ μακριὰ ἡ πελίκη (εἶδος ἀμφορέα) ποὺ εἰκονίζει τὴν Ἐριφύλη (εἰκ. 47α). Πρέπει νὰ πλησιάσει κανεὶς κοντὰ στὴν προθήκη καὶ τότε δύσκολα θὰ ἀπομακρυνθῇ, γιὰτὶ ἱστορεῖ μὲ γοητευτικὴ τέχνη ἓναν ἀρχαιοτάτο, παράξενο καὶ συνταραχτικὸ μῦθο. Ὅταν διωγμένος ὁ Πολυνείκης, ὁ γιὸς τοῦ Οἰδίποδα, πῆγε στὸ Ἄργος γιὰ νὰ κινήσῃ τὸν βασιλιὰ ἐνάντια στὸν ἀδελφὸ του, τὸν Ἐτεοκλῆ, ὠργάνωσε μαζὺ μὲ τὸν Ἀδραστο τὴν ἐκστρατεία τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας. Χρειάζονταν μαζὶ τῶν χωρὶς ἄλλο καὶ τὸν Ἀμφιάραο, ἓναν σπουδαῖον ἄνθρωπο, ποὺ δὲν ἤθελε νὰ φαίνεται ξεχωριστός «μὰ νᾶναι ἀλήθεια, βαθύ, καρπολογώντας μὲς στὸ νοῦ του αὐλάκι». Αὐτὸς ὅμως ἀντιστεκόταν μὲ ἐπιμονὴ γιὰτὶ πρόβλεπε ποῖο θὰ ἦταν τὸ τέλος τῆς ἐκστρατείας. Δὲν ἔμενε πιά γιὰ νὰ τὸν πείσουν παρὰ ὁ δόλος καὶ μέσο του ἡ γυναίκα. Ἐπρεπε νὰ καταφέρουν τὴν Ἐριφύλη, τὴ γυναίκα τοῦ Ἀμφιάραου καὶ ἀδελφὴ τοῦ βασιλιᾶ Ἀδράστου νὰ πείσει τὸν ἄντρα τῆς νὰ πάει μὲ τοὺς Ἑπτὰ. Ὁ τρόπος ποὺ θὰ τὴν ἐκέρδιζαν θεωρήθηκε ἀλάθευτος, γιὰτὶ δὲν εἶχε καμμιά σχέση μὲ τὴ λογικὴ. Ἐπρεπε νὰ τὴν κερδίσει ὁ Πολυνείκης χαρίζοντάς της ἓνα περιδέραιο, τὸν ὄρμο ποὺ εἶχε χαρίσει στὴ γυναίκα του, τὴν Ἀρμονία, ὁ πρῶτος βασιλιάς τῆς Θήβας, ὁ Κάδμος, ἓνα περιδέραιο ποὺ ἔκρυβε μέσα του μιὰν ἀρχαία καὶ μαγικὴ δύναμη. Ὁ Ἀμφιάραος ὑποχρεώθηκε τελικὰ νὰ πάει στὴν

έκστρατεία, νικήθηκε μαζί με τούς Έπτά, ἀλλ' ὅταν ἔφευγε πάνω στο ἄρμα, οἱ χθόνιοι θεοὶ τὸν θέλησαν δικόν τους. Ἄνοιξε ἡ γῆ καὶ τὸν κατάπιε, ὅπως καὶ τὸν ἡνίοχό του, τὸν Βάτωνα. Τοῦτο ἔγινε, κατὰ τὴν ἐκδοχή, ποὺ ἐπικράτησε, κοντὰ στὸν Ὠρωπό, ὅπου, σήμερα βρίσκεται τὸ ἱερὸ τέμενος, τὸ Ἀμφιαράειο.

Τὸ θέμα ἄρεσε πολὺ στοὺς μυθογράφους τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς καὶ δὲν ἔλειπε ἀπὸ ἓνα σπουδαῖο ἀρχαϊκὸ μνημεῖο, ἀπὸ τὴ λάρνακα τοῦ Κυψέλου, τὴν ὁλοστόλιστη κασέλλα ποὺ τὴν εἶδε ὁ Πausanias στὴν Ὀλυμπία πολλοὺς αἰῶνες ὕστερα φυλαγμένη μέσα στο Ἡραῖο καὶ ἔδωσε μιὰ ἐξαίρετη περιγραφή της. Ἀπήχθη ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς λάρνακος εἶναι ἡ ζωγραφιὰ σ' ἓναν μελανόμορφο κρατῆρα τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, ἔργο κάποιου Κορινθίου ζωγράφου γύρω στὰ 580 π.Χ. Μπροστὰ ἀπὸ ἓνα πρόπυλο ἀρχοντικοῦ ἀνεβαίνει στο ἄρμα του πάνοπλος ὁ Ἀμφιάραος, ἔτοιμος νὰ φύγει γιὰ τὴν ἐκστρατεία. Γυρίζει ὠργισμένος πίσω του, ὅπου ἐμπρὸς ἀπὸ ἓνα δεύτερο πρόπυλο εἶναι παραταγμένα τὰ παιδιά του. Τὸν ἀποχαιρετοῦν μὲ ὅλη τὴν καρδιά των προτείνοντας ζωηρὰ τὰ χέρια των. Πίσω, ἀπόμερα καὶ μόνη εἶναι ἡ Ἐριφύλη· μιὰ γυναῖκα ὠριμη, τυλιγμένη μὲ τὸ ἱμάτιο ἕως τὸ κεφάλι της, ἐνῶ στο κατεβασμένο χέρι κρατᾷ ἓνα τεράστιο περιδέραιο – τὸ ἔχει πὰ ἀποκτῆσει, ἀλλὰ μὲ ποιὸ τίμημα! Στὴν ἄλλην ἄκρη δεξιὰ, καθιστὸς σὲ χαμηλὸ σκαμνὶ ἓνας ἄντρας στηρίζει στο χέρι τὸ χαμηλωμένο κεφάλι του· εἶναι ὁ μάντης ποὺ



Ἡ Ἐριφύλη τείνει τὸ χέρι της στὸν Πολυνεΐκη γιὰ νὰ δεχτῇ τὸ περιδέραιο τῆς Ἀρμονίας.

προβλέπει τὸ χαμό. Μιὰ ἔντονη ἀρχαϊκὴ δραστικότητα χαρακτηρίζει τὴν εἰκόνα. Πόσο διαφορετικά, λεπτότερα καὶ ψυχολογημένα ἱστόρησε τὸ μῦθο ὁ Ἀθηναῖος ἀγγειογράφος!

Πρῶτα - πρῶτα ἡ Ἐριφύλη δὲν εἶναι ἡ δωρική ἐκείνη δέσποινα τοῦ κορινθιακοῦ κρατήρα, ἀλλὰ μιὰ χαριτωμένη παιδούλα. Ἄν καὶ φοράει τὸν μάλλινο λακωνικὸ πέπλο, τὸν ἔχει στηρίξει στοὺς ὤμους μὲ ὁμορφες περόνες. Τὴν κόμη της ποὺ σκεπάζει τὸ πρόσωπο καὶ τοὺς κροτάφους τὴ συγκρατεῖ ὀλόγυρα μιὰ λεπτὴ ταινία. Ἐνας νέος, πωγωνοφόρος ἄντρας εἶναι ἀπέναντί της, ντυμένος μὲ κοντὸ κεντητὸ χιτῶνα, μὲ τὴ χλαμύδα γύρω στὸ βραχίονα, μὲ τὸν ὁδοιπορικὸ πῖλο στὸ κεφάλι. Στηρίζεται στὴ ράβδο ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ μασχάλη, τὸ ἀριστερὸ σκέλος ξαλαφρωμένο ἀντίστοιχα, συνοδεύει τὸ ἐλαφρὸ σκύψιμο τοῦ σώματος ἐμπρός. Πλησιάζοντας ἔτσι τὴν Ἐριφύλη σηκώνει ὁ Πολυνείκης μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἀπὸ ἓνα κοντὸ ἀσημικὸ τὸν περιμάχητον ὄρμο.

Σὰν πιναγμένη ἡ Ἐριφύλη ἀπὸ τὴ θεά του, ἂν καὶ φαίνεται νὰ πετάει καὶ μὲ τὰ δύο σκέλη, μὲ τὸ μάτι της ξαφνιασμένο, ἀλλὰ στηλωτὸ πάνω στὸ περιδέριο, προτείνει κιόλας τὸ χέρι της γιὰ νὰ τὸ δεχτῇ. Τί μπορεῖ νὰ ξέρει ἀπὸ μελετημένη προδοσία ἡ ἀθώα καὶ ἀπονήρευτη αὐτὴ γυναίκα; Δὲν βλέπει ἄλλο παρὰ τὴ λάμψη τοῦ χρυσαφικοῦ, βιάζεται νὰ τὸ ἀποκτήσει, νὰ τὸ φορέσει, νὰ στολιστῇ. Ὁ ἄντρας ἀπέναντί της, ἔχει τὴ φροντισμένην ὄψη ἐνὸςπραματευτῇ ποὺ ἤλθε ἀπὸ μακριὰ μὲ ζηλευτὴ πραμάτεια. Ὅλα ἀπάνω του ἐκφράζουν τὸ δόλο. Ἡ ἀντιπαθητικὰ ψηλόλιγνη κορμοστασιά, ὁ κεντητὸς κοντὸς χιτῶνας, πρὸ πάντων τὰ γένεια τὰ κατάμαυρα ποὺ τὸν δείχνουν πολύπειρο καὶ ψυχρὸν ὑπολογιστῇ.

Ἡ σκηνή, θαυμαστὰ ψυχολογημένη, διαδραματίζεται στὴν αὐλὴ τοῦ σπιτιοῦ, ὅπως δείχνει ἡ παρουσία ἐνὸς οἰκόσιτου πουλιοῦ γνωστοῦ ἀπὸ ἄλλες σκηνὲς γυναικωνίτη. Πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφιὰν αὐτῇ, τὴν ἀπλὴ καὶ κυριαρχημένη ἀπὸ τὴ χάρη τῆς ἡρωίδας κρύβεται μιὰ τραγωδία, ὁ χαμὸς ἐνὸς ἀντρός, «μὲ γνώση κι ἀντρεία ξεχωριστή». Εἶναι μιὰ ἀδίκια ὅτι ἡ καταδίκη βαραίνει πάντα ὄχι τὸν δολερὸ Πολυνείκη, ἀλλὰ τὴν Ἐριφύλη. Ὅμως μέσα ἀπὸ τὸ μῦθο αὐτὴ προβάλλει σὰν ἄστρο λαμπερὸ προμήνυμα κάποιου σεισμοῦ μεγάλου. Γι' αὐτὸ καὶ στὴ μορφὴ της, τὴ λευκὴ ἀπὸ τὴ γνώση τῆς ἀμαρτίας, στάθηκαν μὲ συμπάθεια τόσοι δημιουργοί, ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο Πολύγνωτο ποὺ τὸν ζωγράφησε στὴ *Νέητά* του, σὶνὸν Κάτω Κόσμο, ἕως τὸν Σοφοκλῇ ποὺ ἔγραψε τὴν ὁμώνυμη τραγωδία, ἀπὸ τὸν Ντάντε ἕως τὸν Μωρεάς, ποὺ τόσο τὴν ἀγάπησαν.

Ὅσο γιὰ τὸν Ἀμφιάραο αὐτὸς μένει πάντα στὸ γοητευτικὸ ἐκεῖνο χάσμα τῆς Ἀττικῆς γῆς, ἓνας ἥρωας, ἓνας ἡμίθεος καὶ γιατρὸς τῶν παθῶν τοῦ ἀνθρώπου:

Νῦν ὑπὸ γαῖαν πάμψυχος ἀνάσσει¹.

1. [Σοφοκλ., *Ηλ.* 839].

Ἡ Διοτίμα τοῦ Συμποσίου

29 V 1960

Ἀριστόδημος ἦν τις, Κυδαθηναίεὺς, σμικρὸς, ἀνυπόδητος αἰεί...¹. Σὰν ἓνα «θέατρο μέσα στὸ θέατρο» θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ χαρακτηρίσει τὸ ἔργο τοῦτο τοῦ Πλάτωνος. Γιατὶ δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ ἀφήγηση μιᾶς ἀφήγησης. Ἕνας ἀπὸ τοὺς πρὸ θερμοὺς μαθητὲς τοῦ Σωκράτη, ὁ Ἀπολλόδωρος, ποὺ τὸν συναντοῦμε καὶ ἄλλοῦ ἀπαρηγόρητον γιὰ τὸν θάνατο τοῦ δασκάλου, ἱστορεῖ πῶς, ἀνεβαίνοντας ἀπὸ τὸ Φάληρο στὴν Ἀθήνα, συνάντησε ἓναν γνῶριμο:

«᾽Ω Φαληρεὺς», ἔφη, «οὗτος Ἀπολλόδωρος, οὐ περιμένεις;»².

Βιαζόταν ὁ ὁδοιπὸρος νὰ μάθει σχετικὰ μὲ τὸ «σύνδειπνο» ἐκεῖνο, ὅπου, ὕστερ' ἀπὸ τὴ νίκη τοῦ Ἀγάθωνα στὴν τραγωδία, τόσα καλὰ εἰπώθηκαν γιὰ τὰ ἐρωτικά. Ὅμως ὁ Ἀπολλόδωρος τοῦ ἐξηγεῖ ὅτι, παιδὶ ἀκόμη τότε, δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ εἶχε ὁ ἴδιος παρευρεθῇ στὴ συνάθροιση. Ὅ,τι ἤξερε τὸ εἶχε ἀκούσει ἀπὸ ἓναν ἄλλο θαυμαστὴ τοῦ Σωκράτη, τὸν Ἀριστόδημο, ἓναν κοντούλη ἀπὸ τὸν δῆμο τῶν Κυδαθηναίων καὶ πάντα ξυπόλητον.

Γιατὶ δὲν τὰ διηγῆσαι λοιπὸν ὅπως τὰ ἄκουσες ἀπὸ τὸν Ἀριστόδημο; Πάντως δὲ ἡ ὁδὸς ἢ εἰς ἄστὺ ἐπιτηδεῖα πορευομένοις καὶ λέγειν καὶ ἀκούειν³. Ἔτσι, καθὼς ἀνέβαιναν ὁδοιπορώντας σιγὰ σιγὰ πρὸς τὴν Ἀθήνα, ἄρχισε ὁ Ἀπολλόδωρος νὰ ἱστορεῖ ὅσα εἶχε ἀκούσει ἀπὸ τὸν Ἀριστόδημο.

Στὴν ἀρχὴ τῆς διήγησης γίνεται φανερὸ ὅτι ἀφορμὴ γιὰ τὸ θαυμαστὸ συμπόσιο στάθηκε ἡ συμβουλὴ ἐνὸς ἀπὸ τὸν σωκρατικὸ κύκλο ποὺ ἦταν καὶ γιατρός: τοῦ Ἐρυξίμαχου, γιουῦ κάποιου παλαιότερου γιατροῦ, τοῦ Ἀκουμενοῦ.

᾽Ω Ἐρυξίμαχε, βέλτιστε, βελτίστου πατρὸς καὶ σωφρονεστάτου, χαῖρε⁴, θὰ τὸν προσφωνήσῃ παρακάτω ὁ Ἀλκιβιάδης.

Αὐτὸς λοιπὸν ὁ Ἐρυξίμαχος, ὅταν συγκεντρώθηκαν ὅλοι στὴν οἰκία τοῦ Ἀγάθωνα, τελευταῖος καὶ ὁ Σωκράτης – ποὺ ἀργοπόρησε γιατί εἶχε σταματήσει ἐν τῷ τῶν γειτόνων προθύρῳ⁵, βυθισμένος στοὺς στοχασμοὺς του – τοὺς ἐτόνισε ὅτι, ὕστερ' ἀπὸ τὴ χθεσινὴ κραπάλη τῶν ἐπινικίων, θὰ ἦταν κακὴ ἡ ἐπανάληψή της. Ὅτι χαλεπὸν τοῖς ἀνθρώποις ἡ μέθη ἐστίν⁶, αὐτὸ τὸ ἤξερε καλὰ ἀπὸ τὸ ἐπάγγελμά του. Γι' αὐτὸ τοὺς ἐπρότεινε, ἀφοῦ διώξουν τὴν αὐλητρίδα, νὰ ἀρχίσουν μιὰ σοβαρὴ συζήτηση, ἓνα ἐγκώμιο στὸν Ἐρωτα, τὸν μόνον ἀπὸ τοὺς θεοὺς ποὺ δὲν εἶχεν ἀκόμη ὑμνηθῇ.

Συναντοῦμε ἀργότερα καὶ πάλι τὸν Ἐρυξίμαχο, ὕστερ' ἀπὸ τὴν ὁμιλία τῶν

δύο πρώτων, τοῦ Φαίδρου καὶ τοῦ Πausανία, σὲ μιὰ διακοπή, ποὺ ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ πρὸ χαριτωμένα ἐπεισόδια τοῦ πλατωνικοῦ ἔργου.

Ἐνῶ ἐτοιμαζόταν νὰ ἀρχίσει τὸν λόγο του ὁ Ἀριστοφάνης, ἓνας λόξυγκας ἐπίμονος τοῦ ἔκοψε τὴ φωνή, «ὦ Ἐρυξίμαχε», γυρίζει καὶ λέει στὸν γιατρό, «ἢ θὰ μὲ κάνεις καλὰ ἢ θὰ μιλήσεις ἐσὺ ἀντὶ γιὰ μένα». «Θὰ κάνω καὶ τὰ δύο. Ὅσῃν ὥρα θὰ μιλῶ ἐγώ, ἐσὺ νὰ κρατᾷς τὴν ἀναπνοή σου. Ἄν δὲν σταματήσει, νὰ κάνεις γαργαρισμούς, ἂν ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι δυνατὸς ὁ λόξυγκας, τότε γαργάλισε μὲ κάτι ἐλαφρὸ τὴ μύτη σου καὶ προκάλεσε φτέρνισμα. Θὰ περάσει ἀμέσως».

Τὸ ἐγκώμιο στὸν Ἐρωτα ἀπὸ τὸν Ἐρυξίμαχο, ποὺ ἔρχεται ὕστερ' ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο τοῦτο, τὸ κρίνουν οἱ φιλόλογοι μὲ κάποια ἀυστηρότητα, ἂν ὄχι μὲ σχολαστικισμό. Μερικοὶ βρίσκουν ὅτι μιλάει μὲ πολλὴ βεβαιότητα, ὅτι ἐπιμένει κάπως ἀπλοϊκὰ στὴ δύναμη τῆς «ἡμετέρας τέχνης», τῆς ἱατρικῆς, ποὺ τραβάει ἀπὸ τὸν Ἀσκληπιό. Ὁ Βέρνερ Γαϊγκερ τονίζει ἀντίθετα ὅτι, ἂν καὶ γιατρός, δὲν προσέχει ὁ Ἐρυξίμαχος μόνο τὴν ὑγεία τῶν σωμάτων, ἀλλὰ συλλαμβάνει καὶ τὴν κοσμικὴ δύναμη τοῦ Ἐρωτα καὶ τὴν ἐπενέργειά του στὴν ὁμαλὴν ἀνακύκλωση τῶν ἐποχῶν τοῦ χρόνου. Δὲν θὰ περίμενε κανεὶς, ἐκτὸς ὅσοι ξέρουν τὶς πνευματικὲς ρίζες τῆς ἀρχαίας ἱατρικῆς, ὅτι ὁ Ἐρυξίμαχος συγκρίνει τὴν ἐπενέργεια τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς στὸν ἄνθρωπο μὲ τὴν εὐεργεσία τῆς μουσικῆς, ὅτι φτάνει ἀκόμη νὰ ξεχωρίζει τὸν Οὐράνιο ἀπὸ τὸν Πάνδημον Ἐρωτα.

Ἐνα εἶναι ὥστόσο φανερό: μέσα στὸ *Συμπόσιο* ἡ μορφὴ τοῦ Ἐρυξιμάχου εἶναι ἀπὸ τὶς πρὸ καθαρὰ διαγραμμένες, προβάλλει ἀνάγλυφῃ καὶ ζωηρῇ, μὲ ἐνέργεια καὶ μὲ πίστη, μονόπλευρῃ ἴσως σὲ μερικὰ σημεῖα, ἀλλὰ ὁλόθερμῃ, φωτεινῇ. Τοῦτο δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ ἂν δὲν τὸν εἶχε ξεχωριστὰ ἀγαπήσει ὁ Πλάτων. Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὸν Ἀγάθωνα, μὲ τὸν «αἰσθητικὸ» τῆς συντροφιάς, ποὺ ὕστερ' ἀπὸ τὰ κωμικὰ καὶ φανταστικὰ εὐρήματα τοῦ Ἀριστοφάνη, ἐκθέτει μὲ ἐκζητημένη καλλιέργεια, μὲ ναρκισσισμό καὶ μὲ λεξιθηρία τὴν ἐπίδραση τοῦ Ἐρωτα:

Ἐν ἑορταῖς, ἐν χοροῖς, ἐν θυσίαις γιγνόμενος ἡγεμών· πραότητα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ' ἐξορίζων· φιλόδωρος εὐμενείας, ἄδωρος δυσμενείας... τρυφῆς, ἀβρότητας, χλιδῆς, χαρίτων, ἡμέρου, πόθου πατήρ⁷.

Σὰν νὰ θέλησε ὁ Πλάτων νὰ δείξει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα σ' ἓναν τρυφηλὸν Ἀθηναῖο τῆς ἐποχῆς τῶν Σοφιστῶν καὶ σ' ἓναν ἀσκητικὸ φιλόσοφο ἔβαλε τὸν λόγο τοῦ Ἀγάθωνα πρὶν ἀπὸ τὸν κύριο, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν πυρήνα τοῦ ἔργου, τὸ ἐγκώμιο τοῦ Ἐρωτα ἀπὸ τὸν Σωκράτη, ἢ, ὅπως παρουσιάζεται, ἀπὸ τὴ Διοτίμα. Αὐτὴ, μιὰ σεβαστὴ ἱέρεια ἀπὸ τὴν ἀρκαδικὴ Μαντίνεια, τὸν εἶχε διδάξει, λέει ὁ Σωκράτης, τὰ ἐρωτικά. Δὲν εἶναι θεὸς ὁ Ἐρως, τοῦ εἶπε, ἀλλὰ Δαίμων μέγας. Κάθε γοητεία εἶναι ἔργο του. Ἐρμηνεύει καὶ διαπορθμεύει τὰ ἀνθρώπινα στοὺς θεοὺς καὶ τὰ θεϊκὰ στοὺς ἀνθρώπους. Ἐχοντας γονεῖς τὴν Πενία καὶ τὸν Πόρο εἶναι πάντα φτωχὸς καὶ ξυπόλητος, διδάχτηκε ὅμως ἀπὸ τὸν πατέρα

του νὰ εἶναι ἐπίβουλος, αἰετίνες πλέκων μηχανάς. Ἐχει καὶ ἄπειρες ἄλλες ιδιότητες, ὁ σπουδαιότερος ὅμως προορισμός του σχετίζεται μὲ τὴ γέννηση.

Ἐδῶ ἀρχίζει ἕνας διάλογος, γεμάτος ἀπὸ μιὰ μεταφυσικὴ ἀνασκόπηση, σχεδὸν ἀνατριχιαστικὴ. «Δὲν βλέπεις, Σωκράτη, τὸ κακὸ ποὺ πιάνει ὅλα τὰ θηρία, τὰ πεζὰ καὶ τὰ πτηνὰ, ὅταν θέλουν νὰ γεννήσουν; Γιὰ τοὺς ἀνθρώπους θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι αὐτὰ τὰ κάνουν μὲ τὸ λογικὸ των; Τὰ ζῶα ὅμως ποῖα εἶναι ἡ ἀφορμὴ ποὺ διατίθενται ἔτσι ἐρωτικά; Μπορεῖς νὰ μοῦ εἰπείς;». «Γι' αὐτὸ ἦλθα σὲ σένα, Διοτίμα, γιὰ νὰ μοῦ τὸ μάθεις. Λέγε μου τὴν αἰτία τούτων καὶ ὅσα ἀκόμη σχετίζονται μὲ τὰ ἐρωτικά».

Ὁ λόγος εἶναι ὅτι ἡ θνητὴ φύσις ζητεῖ νὰ εἶναι πάντα ἀθάνατη. Τοῦτο γίνεται μόνον μὲ τὴ γέννηση. Καὶ εἶναι θεῖο πρᾶγμα τὸ ὅτι μέσα στὸ θνητὸ ζῶο ὑπάρχει κάτι τὸ ἀθάνατο, ἡ κύησις καὶ ἡ γέννησις. Οἱ ἄνθρωποι ὅμως μποροῦν νὰ φτάσουν σὲ μιὰν ἀνώτερη μορφὴ γέννησης, αὐτὴ ποὺ γίνεται ὄχι στὰ σώματα, ἀλλὰ μέσα στὶς ψυχές. Κάθε λογῆς ἀρετὴ μπορεῖ νὰ βγῇ ἀπὸ μιὰ τέτοια ἐπικοινωνία καὶ ἔτσι ἔχουν φανερωθῇ ὅλα τὰ καλὰ ἔργα. Πρέπει νὰ συνηθίσαι κανεὶς νὰ θεωρεῖ τὸ κάλλος τῆς ψυχῆς τιμιώτερον ἀπὸ τὰ καλὰ σώματα. Ἐπειτα θὰ βαδίσαι πρὸς τὸ κάλλος τῶν ἐπιστημῶν, πρὸς κάθε ἀπόλυτη ὁμορφιά, ἐπὶ τὸ πολὺ πέλαιος τετραμμένος τοῦ καλοῦ⁸.

Μένει τέλος καὶ ἕνας ἄλλος βαθμὸς ἀκόμη ἀνώτερος, τὸ αἰετίνον⁹. Εἶναι καλύτερον καὶ ἀπὸ τὸ χρυσάφι νὰ γνωρίσει κανεὶς τὸ ἴδιο τὸ Καλόν,

εἰλικρινές, καθαρὸν, ἄμεικτον, ἀλλὰ μὴ ἀνάπλεων σαρκῶν τε ἀνθρωπίνων καὶ χρωμάτων καὶ ἄλλης πολλῆς φλυαρίας θνητῆς...¹⁰.

Ἄν ἡ Διοτίμα αὐτὴ ποὺ τόση ἐπίδραση εἶχε στὸ Σωκράτη, ὑπῆρξε πραγματικὰ ἢ ἂν εἶναι μόνον ἕνα ὥραϊο γέννημα τῆς πλατωνικῆς φαντασίας μένει ἕνα πρόβλημα ποὺ θὰ ἀπασχολεῖ μόνιμα τοὺς φιλολόγους. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους τοῦ 19ου αἰῶνα στάθηκαν διστακτικοί, σήμερα κερδίζει ἔδαφος ἡ πίστις στὴν πραγματικὴν ὑπόστασή της.

Σημαντικὴ συμβολὴ ἦλθε ἀπὸ τὸν ἀρχαιολόγο ποὺ ἔσκαψε ἐδῶ καὶ ἀρκετὲς δεκαετίες στὴ Μαντίνεια, ἀπὸ μέρους τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς, τὸν Γουσταῦ Φουζέρ. Σὲ μιὰ γνωστὴ κλασσικὴ πραγματεία του ἐθύμισε ὅτι γυναῖκες μάντισσες εἶχαν στὴ Μαντίνεια μιὰ ξεχωριστὴ θέση, ἐτόλμησε μάλιστα νὰ προφέρει τὸ ὄνομα τῆς Διοτίμας ἐμπρὸς στὸ πιδ θαυμαστὸ ἀπὸ τὰ εὐρήματά του, μιὰν ἀσυνήθιστα μεγάλῃ ἀνάγλυφῃ στήλῃ, ὕψους 1.51 μ. Ἡ ιδέα ποὺ ἔρριξε ὁ Φουζέρ ἔμελλε νὰ καρποφορήσῃ πολὺ ὑστερώτερα. Λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, ὅταν, χάρις σὲ σπουδαῖες πνευματικὲς προσπάθειες, εἶχε φτάσει στὴν ἀκμὴ τῆς ἡ τεχνοκριτικῆς ἐρευνας, ξαναπῆρε τὸ θέμα τῆς στήλης ἕνας γνωστὸς ἀρχαιολόγος, ὁ Hans Moebius, τὸ πραγματεύτηκε μὲ βάθος καὶ τὸ ἐπλούτισε μὲ νέα ἐπιχειρήματα.

Ἄς ἰδοῦμε πρῶτα τὴ στήλῃ. Μιὰ γυναῖκα εὖσωμη, ντυμένη μὲ τὸν αὐστηρὸ δωρικὸ πέπλο τοῦ ἀργείου τύπου, στέκεται ὀρθία, πατώντας βαρεῖα καὶ μὲ τὰ

δύο σκέλη της. Ἀκόμη καὶ τὸ δεξὶ ποὺ προβάλλεται γυμνὸ ἀπὸ πτυχές, δὲν ἔχει τὸ πραγματικὸ ξαλάφρωμα, τὸ ἐλαφρὸ λίκνισμα ποὺ δίνει τὸ ἀνασήκωμα τῆς φτέρνας τὸ συνηθισμένον σὲ ἄλλα σύγχρονα ἔργα. Ξεχωριστὸ βάρος χαρίζουν στὴ μορφὴ οἱ ἀραιές, κάθετες πτυχές ποὺ σκεπάζουν τὸ μισὸ σῶμα ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω. Ἀντίθετα τὸ στήθος ἔχει αὐτονομία μέσα ἀπὸ τὸ ὕφασμα· οἱ πτυχές παρακολουθοῦν τὶς πλαστικὲς ἐξάρσεις, δὲν δημιουργοῦν ἓναν ξεχωριστὸ τοῖχο, ποὺ σκεπάζει τὴ σάρκα. Μόνο στὴν ἄκρῃ, κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸν ἀγκῶνα, ἄφησε ὁ γλύπτης νὰ πέφτουν συγκεντρωμένες οἱ πτυχές, σὰν τὸ ξεχείλισμα μιᾶς πλούσιας καὶ δροσερῆς πηγῆς. Μελετημένη χωρὶς ἄλλο ἢ ἀποφυγὴ νὰ παρασταθῇ τὸ σῶμα ἐντελῶς ἀπὸ τὰ πλάγια, ἔχει τὸ εὐχάριστο ἀποτέλεσμα ὅτι ἀπλώνεται ἡ μορφὴ μὲ ἐνάργεια καὶ μὲ μεγαλεῖο πάνω στὴν πλάκα.



Μεγάλῃ ἀνάγλυφῃ στήλῃ ἀπὸ τὴν Μαντίνεια. Παριστάνει πιθανώτατα τὴ μάντισσα Διοτίμα τοῦ Πλατωνικοῦ *Συμποσίου*. Ἐξοχο ἔργο ἐνὸς Πελοποννησίου γλύπτη, ποὺ ἐμαθήτευσε στὴ Φειδιακὴ σχολή. Γύρω στὰ 400 π.Χ. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Στάθηκε καὶ μιὰ ἄλλη ἡ ἀφορμὴ της: Ἐπρεπε νὰ δειχτῇ καλὰ τὸ ἀντικείμενο ποὺ κρατᾷ ἡ γυναῖκα στὸ ἀριστερό της χέρι. Τὸ ἀναγνωρίζουμε ἀμέσως, γιατί εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ἄλλα ἀρχαῖα ἔργα. Εἶναι ἓνα ἥπαρ, ἓνα συκῶτι ἀνοιγμένο, ἔτοιμο γιὰ τὴ μαντική θεώρηση. Τὸ ἄλλο τεκμήριο ποὺ χαρακτηρίζει τὴ γυναῖκα ὡς μάντισσα εἶναι τὸ δέντρο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο μόνο τὸ κάτω τμήμα ἐσώθηκε μπροστὰ στὰ πόδια της: μιὰ φοινικιά, τὸ κατ' ἐξοχὴν ἀπολλώνιο φυτό.

«Μιὰ μάντισσα τοῦ Ἀπόλλωνα, ποὺ προφητεύει ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν σπλάχνων, ποὺ δέχεται στὴ Μαντίνεια ἡρώϊκὲς τιμὲς καὶ – κάτι περισσότερο – ἓνα μνημειακὸ ἀφιέρωμα, τὴν εἰκόνα της, ποὺ τὴν ἔπλασε ἓνα γλύπτης σπουδαγμένος στὴν Ἀθήνα στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰώνα, αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλη παρὰ ἡ Διοτίμα».

Γύρω στὰ 385 π.Χ., ὅταν ἔγραψε ὁ Πλάτων τὸ *Συμπόσιο*, ἦταν λοιπὸν μιὰ καθιερωμένη, ἐπίσημη μορφή, γιατί νὰ μὴν ἔζησε πραγματικὰ ἡ Διοτίμα, ἀφοῦ ἄφησε μιὰ μνήμη τόσο σπουδαία καὶ τόσο σεβαστή.

Δὲν τελειώνει τὸ ἔργο μὲ τὸ λόγο τοῦ Σωκράτη. Πῶς ὅμως νὰ μιλήσει κανεὶς μὲ πεζὲς λέξεις γιὰ τὸ ποιητικώτατο τέλος τοῦ *Συμποσίου*; Γιὰ τὸ δυνατὸ χτύπημα τῆς θύρας, γιὰ τὴν ἀπότομην εἴσοδο τοῦ Ἀλκιβιάδη σφόδρα μεθύοντος καὶ μέγα βοῶντος¹¹, στεφανωμένου μὲ πυκνὸ στεφάνι κισσοῦ καὶ ἴων καὶ μὲ πολλὰ ταινίες, σὰν κάθε θιασώτης τοῦ Διονύσου, γιὰ τὸ ξάφνισμά του ὅταν ἀντίκρουσε τὸν Σωκράτη,

– ὦ Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἦν; Σωκράτης οὗτος;¹²

γιὰ τὴν παρεμβολὴ τοῦ Ἐρυξιμάχου ποὺ ζητοῦσε καὶ πάλι συζήτηση συνοδευτικὴ τοῦ ποιοῦ, τέλος γιὰ τὸν διεξοδικὸν ἐκείνον ἔπαινο στὸ Σωκράτη;

Ὁ ὕμνος τοῦ Ἐρωτα ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ συντροφία καὶ ἀπὸ τὴν «σοφωτάτην Μαντινικὴν ξένην» κορυφώνεται μὲ τὸ ἐγκώμιο τῆς ἀρετῆς ἐνὸς σοφοῦ ἀπὸ τὸν πρὸ ξέφρενο, ἀλλὰ καὶ πρὸ θερμὸ μαθητὴ του, ἀπὸ τὸν Ἀλκιβιάδη.

1. [Πλάτ., *Συμπ.* Στεφ. 173b, 2].

2. [Ὁ.π. 172a, 4].

3. [Ὁ.π. 173b, 7].

4. [Ὁ.π. 214b, 4].

5. [Ὁ.π. 175a, 8].

6. [Ὁ.π. 176d, 2].

7. [Ὁ.π. 187d, 5].

8. [Ὁ.π. 210d, 4].

9. [Ὁ.π. 211a, 1].

10. [Ὁ.π. 211e, 2].

11. [Ὁ.π. 212d, 4].

12. [Ὁ.π. 213b, 8].

Οἱ γλαῦκες τῆς Πύλου

'Απὸ ἓνα ταξίδι στὴν Μεσσηνία

Δυὸ κοριτσάκια παίζουν κούνια κάτω ἀπὸ τὸ πλατάνι ἑνὸς σταθμοῦ. Ἡ αὐτοκινητάμαξα περιμένει τὴ διασταύρωση ἐμπρὸς σ' ἓνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ μικρὰ πέτρινα γεφύρια, πού, στημένα πάνω ἀπὸ χαράδρες καὶ ποτάμια χαρίζουν τόση γραφικότητα στὸ τοπίο ἀνάμεσα στὴ Μεγαλόπολη καὶ στὸν Μεσσηνιακὸ κάμπο.

Τὸ ἓνα κοριτσάκι κουνάει διαδοχικὰ τὸ ἄλλο, γελαστὸ καὶ χαρούμενο, ἀδιαφορώντας γιὰ τὰ βλέμματα τῶν ταξιδιωτῶν. Ἐξαφνα παρουσιάζεται ὁ μικρὸς γυιὸς τοῦ σταθμάρχη, ζωηρὸς καὶ δραστήριος ὥστερ' ἀπὸ τὸ μεσημεριανὸ ὕπνο. Τραβάει ἴσια κατὰ τὸν ὁδηγὸ καί, στηλώνοντας τὴ ματιὰ στοὺς τροχοὺς, προσπαθεῖ νὰ γνωρίσει τὴ λειτουργία των, τὰ κίνητρά των· μιὰ σχεδὸν ἀνδρική περιέργεια καθρεφτίζεται στὰ ἀστραφτερὰ παιδικὰ μάτια.

Στὶς δύο αὐτὲς εἰκόνες εἶναι σὰν νὰ ἐκφράζονται τὰ δυὸ ἀντιθετικά, μόνιμα γνωρίσματα τοῦ Μωριά: τὸ εἰδύλλιο καὶ ἡ σοβαρότητα, ἡ ζεστὴ ὁμορφιὰ τοῦ τοπίου καὶ ἡ μανία γιὰ τὴν ἔρευνα, ἡ δημιουργικὴ ἐνέργεια καὶ ἡ ἀναζήτησις τοῦ νέου. Ὑστερ' ἀπὸ μερικὰ ἀκόμη γεφύρια καὶ σκοτεινὲς διαβάσεις μέσ' ἀπὸ τὰ βουνὰ ξανοίγεται μπροστά μας ἓνας ὀλοπράσινος κάμπος, πλαισιωμένος γύρω ἀπὸ βουνά. Ψηλὰ κυπαρίσσια ὀρθώνουν ἀπὸ πέρα μακριὰ τὸ ὑπερήφανο ἀνάστημά των σὰν ἔκφραση μιᾶς ὑπαρξῆς κατάμονης, σιωπηλῆς. Σφίγγεται ἀμέσως ἡ καρδιὰ τοῦ ἀνθρώπου. Κάπου ἐδῶ ἦταν ἡ Στενύκληρος, ποὺ ἡ καρπερὴ πεδιάδα τῆς ἐτάραζε τὰ φρένα τῶν ἀρχαίων Σπαρτιατῶν καὶ ὀνειρεύονταν πάντα νὰ τὴν ἀποκτήσουν μαζὶ μὲ τὴν ἄλλη Μεσσηνία. Τὸ κατώρθωσαν στὸ τέλος, μὲ πόσους ὅμως ἀγῶνες!

Ἱστορικὲς μορφὲς τυλιγμένες μὲ τὴν ἀχλὺ τοῦ μύθου ζωντανεύουν ἔξαφνα μπροστά μας: Ὁ Ἀριστόδημος καὶ ὁ Ἀριστομένης, ὁ Κρεσφόντης καὶ ὁ Αἴπυτος. «Ἡ παράδοση γιὰ τοὺς λεγομένους Μεσσηνιακοὺς πολέμους εἶναι στὸ μεγάλο μέρος τῆς θρύλος» (Μπένγκστον). Τὸ αἰσθανόμαστε περισσότερο στὸ τέταρτο βιβλίον τοῦ Πausanias, στὰ *Μεσσηνιακά*. Ἐχει τόσο κυριευτὴ ὁ περιηγητὴς ἀπὸ τὶς θρυλικὲς ἀφηγήσεις, ὥστε παραιτήθηκε ἀπὸ κάθε περιγραφὴ τῶν μνημείων καὶ προχώρησε πρὸς τὴ δραματικὴν ἀφήγησιν τῶν πολέ-

μων, στην εξιστόρηση των γεγονότων, όπως σώθηκαν μέσ' από τους αιώνες έως τις ημέρες του.

Αὐτὸς ποὺ δέχεται συχνὰ καὶ ὄχι ἄδικο τὸν ψόγο τοῦ ψυχροῦ κατορθώνει ἔξαφνα ἐδῶ νὰ μεταδίνει τὴν ἀνατριχίλα προφητειῶν ἢ μαντικῶν ὀνείρων, σὰν τὸ ἀκόλουθο: Ὅταν ἦλθε ἡ ὥρα νὰ πέσει ἡ Μεσσήνη, ὅταν πολλὲς νύχτες οὐρλιαζαν τὰ σκυλιά, γιὰ νὰ φύγουν ἔπειτα ἀθρόα πρὸς τὸ στρατόπεδο τῶν Λακεδαιμονίων, ὅταν ὁ Ἀριστόδημος εἶδε μπροστὰ στὸ βωμὸ τοῦ Ἰθωμάτα Δία νὰ πεθαίνουν «αὐτόματα» τὰ κριάρια ποὺ θὰ ἐθυσίαζε, τότε τὴ νύχτα ποὺ ἔπεσε νὰ ἀναπαυτῇ, ἦλθε νὰ τὸν ταραξεί ἓνα ὄνειρο. Παρουσιάστηκε μαυρο-ντυμένη τὸ φάντασμα τῆς κόρης του, αὐτῆς ποὺ τὴν εἶχε θυσιάσει γιὰ τὴν πατρίδα. Προχώρησε μπροστὰ, τοῦ πῆρε τὰ ὅπλα καί, ἀντὶ γι' αὐτὰ τοῦ ἐφόρεσε ἓνα χρυσοῦ στεφάνι καὶ ἓνα λευκὸ ἱμάτιο:

Ἐχοντας δὲ Ἀριστοδήμου τά τε ἄλλα ἀθύμως καὶ τὸν ὄνειρον ἡγουμένου προλέγειν οἱ τοῦ βίου τελευτήν, ὅτι οἱ Μεσσήνιοι τῶν ἐπιφανῶν τὰς ἐκφορὰς ἐποιοῦντο ἐστεφανωμένων καὶ ἱμάτια ἐπιβεβλημένων λευκά, ...¹.
Εἶχε ἔλθει νὰ τὸν στολίσει ἡ νεαρὴ κόρη γιὰ νὰ εἶναι τὸ ξόδι τοῦ ἐπίσημο καὶ ἀρχοντικό, ὅπως ἄρμοζε στὴ γενιά του.

Βαδίζοντας πέρα ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ θρύλου καὶ τῶν ὀνείρων ἡ σημερινὴ ἔρευνα σταματᾷ μὲ πραγματιστικὴ νηφαλιότητα στὰ αἴτια τῶν πολυχρονίων ἀγώνων: Ἀπὸ τὸν 8ον κιόλας αἰῶνα ἡ δυνατὴ αὔξηση τοῦ πληθυσμοῦ τῆς Σπάρτης ὡδήγησε στὴ μόνιμη ἐκείνη ἀνάγκη γῆς, ποὺ κυριάρχησε πάνω σ' ὅλη τὴ σπαρτιατικὴ ζωὴ καὶ στὴ σπαρτιατικὴ πολιτικὴ ἔως τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰῶνα. Στὸ πείσμα τῆς κάθε ὀρθολογιστικῆς ἐρμηνείας, ἔχει νικήσει ἡ φαντασία, ἡ καρδιά μας εἶναι μὲ τὸ μέρος τῶν ὑπερασπιστῶν τῆς πατρίδας γῆς καὶ μένουμε πάντα ὅλοι, ὅπως στὰ μαθητικά μας θρανία, πιστοὶ σύμμαχοι τῶν Μεσσηνίων.

Διαφορετικὲς πρέπει νὰ ἦταν οἱ σχέσεις τῶν γειτόνων στὰ πανάρχαια χρόνια, ὅταν ἡ «κοινὴ» τῆς μυκηναϊκῆς τέχνης εἶχε γίνει μιὰ πανελλήνια ἔκφραση. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς βασιλιάδες ποὺ ἐνέμονταν τὰ μικρὰ κρατίδια καὶ κατοικοῦσαν στὰ μνημειακὰ ἀνάκτορα ἦταν ἀναμεταξύ των φίλοι καὶ συγγενεῖς. Τὸ αἰσθανόμαστε ὅταν βρεθοῦμε πάνω στὸ ψήλωμα ἐκεῖνο τῆς μυκηναϊκῆς Πύλου καί, ἀφοῦ ἡ ματιά μας ἀγκαλιάσει τὸ γαλάζιο μεγαλεῖο τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς θάλασσας, γιὰ νὰ σταθῇ ἔπειτα στὴ μητέρα γῆ, μελετήσουμε τὰ ἐρείπια τοῦ ἀνακτόρου τοῦ Νέστορος. Γιατὶ δὲν ὑπάρχει καμμιὰ ἀμφιβολία. Ἐνα τόσο σπουδαῖο ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο ἀπὸ οἰκοδομήματα, στολισμένα μὲ τοιχογραφίες πρώτης ποιότητος, ἐφοδιασμένο μὲ πιθάρια γιὰ τὴν ἀποθήκευση τοῦ λαδιοῦ καὶ τῶν σιτηρῶν, μὲ δωμάτιο λουτροῦ γιὰ τὴν περιποίηση τῶν ξένων καὶ γιὰ τὴν καθαριότητα τῶν ἐνοίκων, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο παρὰ ἐκεῖνο ὅπου ἔζησε ὁ «γερήνιος ἱππότης», ἡ λευκὴ καὶ συναρπαστικὴ μορφή τοῦ ἀκμαίου γέροντα τῆς Ἰλιάδας.

Ἡ συγκινητική παρουσία τοῦ κ. Μπλέγκεν θυμίζει ὅλο τὸ ἔργο τοῦ σεμνότατου αὐτοῦ σπουδαίου ἀρχαιολόγου, ποὺ ἔχει γίνει πιά Ἑλληνας. Ἀποτελεσμα μιᾶς θερμῆς συνεργασίας μὲ τὸν μακαρίτη Κωνσταντῖνο Κουρουνιώτη ἡ ἀνακάλυψη τοῦ ἀνακτόρου στάθηκε τὸ στεφάνωμα μιᾶς ζωῆς ἀφιερωμένης στὴν ἀναζήτηση καὶ στὴν ἀνάσταση τῶν παλαιότατων πολιτισμῶν τῆς χώρας. Εἶναι μιὰ καλοτυχιά νὰ ἀκούει κανεὶς ἀπὸ τὸ στόμα του τὴν περιγραφὴ τῶν κτιρίων, γιὰ τὴ θέση ὅπου συνήθιζε νὰ κάθεται ὁ Νέστωρ, τοὺς «ξεστούς, λευκοὺς λίθους», γιὰ τὸ δωμάτιο ὅπου βρέθηκαν οἱ κοσμοξάκουστες πῆλινες πινακίδες μὲ τὴν καταγραφὴ τῶν σκευῶν καὶ ἄλλων ἀποκτημάτων τοῦ ἀνακτόρου, αὐτὲς ποὺ κατάφερε νὰ διαβάσει ὁ Βέντρις – «Τόσος χαλκός» – μ' αὐτὴ τὴ φράση κάποιας ἀπὸ τὶς πινακίδες εἶχε τελειώσει ἄλλοτε, πρὶν ἀπὸ τὸν πρόωρο θάνατό του, μιὰ διάλεξή του στὴν Ἀγγλικὴν Ἀρχαιολογικὴ Σχολή. Τονίζοντας ὅτι ἔτσι ἀκριβῶς θὰ λεγόταν καὶ σήμερα, ὕστερ' ἀπὸ 3.500 χιλιάδες χρόνια, ὕμνησε ἀπλᾶ καὶ ἡρεμα, χωρὶς ρητορικὲς ἐξάρσεις τὴν προαιώνια καταγωγὴ, τὴν ἀθανασία τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας.

Ὅμως, ἂν ὁ προφορικὸς λόγος ἀνάγεται σὲ τόσο μακρινὴν ἀρχαιότητα, ὁ γραπτὸς, περιορισμένος μέσα στοὺς τοίχους τοῦ ἀνακτόρου, χωρὶς ἀνταύγεια, ξεχάστηκε μαζὺ μὲ τὴν κατάρρευση τοῦ μυκηναϊκοῦ πολιτισμοῦ. Ἐτσι, ὕστερ' ἀπὸ αἰῶνες ἀγραφίας, χρειάστηκε νὰ πάρουν οἱ Ἕλληνες μαζὶ μὲ τόσα ἄλλα ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς Ἀνατολῆς καὶ τὸ φοινικικὸ ἀλφάβητο.

Μιὰ νύχτα γαλήνιου ὕπνου ὄχι μακριὰ ἀπ' τὸ ἀνάκτορο, στὴ Χώρα, φέρνει κοντὰ στοὺς θεοὺς, στὸν θεὸ ποὺ τὸν λησμονοῦμε, γιὰτὶ καὶ αὐτὸς μᾶς ἔχει ἀπαρνηθῇ ὅσους ζοῦμε στὶς μεγάλες πολιτεῖες. (Δὲν εἴμαστε φυσικά, σύμφωνα, ὅσοι σεβόμαστε τὴν ἱστορία τοῦ τόπου μας, τὴν ἀρχαία καὶ τὴ νεώτερη, μὲ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ παλαιότερου ὀνόματος Λιγούδιστα σὲ Χώρα, ὅπως καὶ γιὰ καμμιά ἀπὸ τὶς βιαστικὲς καὶ ἀμελέτητες ἀλλαγὲς τοπωνυμίων. Ἀλλὰ γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ θὰ μιλήσουμε ἄλλοτε.)

Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο ὅτι στὸν Ἄνω Ἑγκλιανό – ἔτσι λέγεται ἡ θέση τοῦ ἀνακτόρου, τουλάχιστο ἕως ὅτου... τὴν ἀλλάξουν καὶ αὐτὴν – φέρνουμε στὴ μνήμη, μαζὶ ἀπὸ τὸν Νέστορα καὶ τὴν κόρη του, ἴσως γιὰτὶ μ' αὐτὴν εἶναι δεμένη στὴν *Ὀδύσεια* καὶ τοῦ Τηλεμάχου ἡ μορφὴ. Εἶχεν ἔλθει ἀπὸ τὴν Ἰθάκη θέλοντας νὰ μάθει ἀπὸ τὸν συμπολεμιστὴ τοῦ πατέρα του γιὰ τὶς τύχες του ὕστερ' ἀπὸ τὸ κούρσεμα τῆς Τροίας, ἂν ἐζοῦσε ἀκόμη, ἢ τὸν εἶχαν καταπιεῖ τὰ ζωντανὰ τῆς θάλασσας ἢ σπαράξει τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ. Μπροστὰ στὸν λουτήρα, στὴν πῆλινη «ἀσάμινθο» ποὺ σώζεται στὴ θέση τῆς πῶς νὰ μὴ θυμηθῇ κανεὶς τὸ λουτρὸ ἐκεῖνο ποὺ τὸ ἐτοίμασε ἡ «καλὴ Πολυκάστη»; Ἀφοῦ τὸν ἔλουσε καὶ τὸν ἔχρισε μὲ λάδι, τοῦ ἐφόρεσε τὸ φάρος καὶ τὸν χιτῶνα, ὅταν βγῆκε ἔξω ἔμοιαζε μὲ τοὺς ἀθάνατους θεοὺς.

Ἐγινε τοῦτο στὸ τέλος τοῦ ταξιδιοῦ του, γιὰτὶ σὲ λίγο θὰ ἔφευγε ἀπὸ τὴν

Πύλο. Ἐφοῦ ἀνέβηκε στὸ ἄρμα ποὺ τοῦ ἔδωσε ὁ Νέστορας ἐτράβηξε γιὰ τὴ Σπάρτη.

δύσεται τ' ἡέλιος σκιδώντῳ τε πᾶσαι ἀγυιαί².

Ἐπισκοπώντας τὸ σχέδιο τοῦ ἀνακτόρου ἀπὸ τὸ μικρὸ χωμάτινο ὕψωμα, τὸ διαμορφωμένο γιὰ τὸ σκοπὸν αὐτό, φέρνουμε τὴ σκέψη μας πρὸς τὴν τιτα-
νικὴν ὀχύρωση τῆς Τίρυνθος, στὰ διαδοχικὰ προπύλαια, στὶς θύρες ποὺ θὰ
ἦταν βαρεῖες, ἀσῆκωτες ἀπὸ ἀνθρώπινα χέρια. Ἦταν μήπως τόσο εἰρηνικὲς
ἐδῶ στὴν Πύλο οἱ συνθήκες, ὥστε περισσεύει ἡ ὀχύρωση ἢ συμβαίνει κάτι
ἄλλο; Ὁ κ. Μπλέγκεν πιστεύει τὸ δεύτερο. Ὅχι μόνο πρέπει νὰ ὑπῆρξε περί-
βολος στὰ ἀρχαῖα χρόνια, ἀλλὰ σωζόταν ἕως τὰ νεώτερα. Τὰ ἀγκωνάρια του,
ὁμορφα πελεκημένα, ἦταν ὅ,τι χρειάζονταν γιὰ τὰ κοντινά, παραθαλάσσια
κάστρα τῶν οἱ Βενετοᾶνοι. Ἐκεῖ πάνω, στὰ παραμυθένια κάστρα τῆς Πύλου,
τῆς Μεθώνης καὶ τῆς Κορώνης, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναζητήσουμε τὰ ἀγκωνάρια
τοῦ Νέστορα, ξαναεργασμένα, μεταμορφωμένα ἀπὸ τὶς νέες ὀχυρωματικὲς
ἀνάγκες καὶ ἀπὸ τὴν αἰσθησιὴ νέων ρυθμῶν.

Ἐνα παράξενο πουλί, ζαλισμένο ἀπὸ τὸ φῶς, κάθεται ἀκίνητο στὸ κλωνά-
ρι μιᾶς ἐλιάς, μὲ μαζεμένα τὰ φτερά του. Νὰ εἶναι μιὰ κουκουβάγια; Ὅχι, λένε
οἱ ἐργάτες τῆς ἀνασκαφῆς, εἶναι μποῦφος, ἓνας μικρὸς μποῦφος ποὺ σὲ λίγο
καιρὸ θὰ γίνεῖ πελώριος. Κρίμα! Μιὰ κουκουβάγια ζωντανή, αὐτὴν θὰ περι-
μέναμε ἐδῶ, ἀφοῦ στὸ ἀνάκτορο καὶ στὴ γύρω περιοχὴ βρέθηκαν οἱ μικρὲς
χρυσὲς ἐκεῖνες ποὺ ξαφνιάζουν μέσα σὲ μιὰ προθήκη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου,
γιατὶ εἶναι οἱ μόνες γλαῦκες ἀπὸ τὴ μυκηναϊκὴ ἐποχὴ (εἰκ. 49). Ἐχουν τὸ
τυπικὸ σχῆμα ποὺ συναντοῦμε ὕστερ' ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες στὴν ἀττικὴ ἀγγει-
ογραφία. Κυττάζουν μπροστά, ἐνῶ τὸ σῶμα παρασταίνεται ἀπὸ τὰ πλάγια,
μιὰ σοφὴ συμβατικὴ λύση ποὺ ἀναδείχνει τὴν σύσταση τοῦ κορμιοῦ.

Μόλις λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ 600 π.Χ. παρουσιάζονται σὲ ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου
τοῦ Νέσσου οἱ πρῶτες γλαῦκες, στὰ κορινθιακὰ λίγο παλαιότερα, ἀλλὰ σπο-
ραδικά. Στὴν Ἀθήνα ἔμελλε νὰ συνδεθῇ μόνιμα τὸ πουλὶ αὐτὸ μὲ τὴν παρθέ-
να θεὰ καὶ μὲ τὴν ἀποτύπωσή του στὰ νομίσματα νὰ γίνεῖ τὸ μόνιμο σύμβολο
τῆς θαυμαστῆς πολιτείας. Πῶς ὅμως νὰ ἐρμηνευθῇ ἡ σχέση τῆς ἀθηναϊκῆς
γλαύκας μὲ τὶς μακρινὲς ἐκεῖνες τῆς Πύλου, ποὺ τὶς χωρίζουν τόσοι αἰῶνες,
στερημένοι ἀπὸ τὴν παρουσίαν τῆς γλαυκός;

Τοὺς παλαιοὺς μὲ τοὺς νεώτερους χρόνους, τῆς ἀρχαιότητος, τὴν Πύλο μὲ
τὴν Ἀθήνα, τοὺς γεφυρώνει ἓνα ὄνομα. Νηλέας λεγόταν ὁ πατέρας τοῦ
Νέστορα, Νηλεΐδαι λέγονταν οἱ βασιλιάδες τῆς Ἀθήνας. Ἀπὸ τὴ γενεὰ αὐτὴ
καταγόταν ὁ Κόδρος ποὺ σκοτώθηκε θεληματικὰ γιὰ νὰ σώσει τὴν πόλιν ἀπὸ
τὴν ἐπιδρομὴ τῶν Δωριέων.

Χάρη στὴ σπουδὴ καὶ τὴν καλύτερη γνώση τῆς πρώιμης τέχνης ξέρουμε
σήμερα τι σημαίνει αὐτό. Ἀπειράχτοι ἀπὸ τὸ σάλο τῶν βόρειων ἐπιδρομῶν
μπόρεσαν οἱ Ἀθηναῖοι, αὐτοὶ οἱ αὐτόχθονες Ἴωνες, νὰ διαμορφώσουν ἓναν

ρυθμὸ γεμᾶτον ἀκρίβεια, πνεῦμα καὶ μεγαλεῖο, τὸν πρωτογεωμετρικὸ καὶ τὸν γεωμετρικὸ, νὰ γίνουν γιὰ αἰῶνες ἡ καλλιτεχνικὴ μητρόπολις τῆς Ἑλλάδας.

Ὁ Κόδρος ἦταν, πιστεύουν ὄχι ἀβάσιμα οἱ εἰδικοί, ἕνας ἀπὸ τοὺς φυγάδες ἐκείνους τῆς Πελοποννήσου ποὺ ἦλθε στὴν Ἀθήνα ὕστερ' ἀπὸ τὴν κατάρρευση τῶν Μυκηναϊκῶν παλατιῶν. Αὐτοί, ἀπόγονοι τοῦ παλαιοῦ Νηλέα καὶ τοῦ Νέστορα, θὰ ἔφεραν ἀπὸ τὴν Πύλο καὶ τὶς γλαῦκες, σύμβολο ἴσως μιᾶς ὀνομαστῆς γενιᾶς.

Μόνο ἅμα μεταφέρθηκε στὴν Ἀθήνα ἔμελλε νὰ πάρει τὸ παράξενο πούλι πνεῦμα καὶ ζωὴ, ἀκόμη καὶ ματιὰ διαπεραστική. Δίπλα στὶς πρῶτες ἀθηναϊκὲς γλαῦκες οἱ χρυσὲς τῆς Πύλου εἶναι ἀνέκφραστες σχεδὸν ἄψυχες, ἀπρόσωπες, χωρὶς μυστήριον καὶ σιωπηλὴ γνώση.

Συγκρίνοντάς τες ἔτσι ψυχρά, ἀντικειμενικά, ἐρχόμαστε στὴν ὁμολογημένη καὶ ἀνομολόγητη ἀντίθεση τῶν ἀρχαιολόγων τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς πρὸς τὴ μυκηναϊκὴ τέχνη. Τὴν ἐκτιμοῦν, προσπαθοῦν νὰ τὴ γνωρίσουν, μένουν ὅμως ξένοι, ἴσως καὶ ἄδικοι πρὸς αὐτήν. Γεμᾶτοι ἀπὸ ἄλλα ὀράματα, χαίρονται τὴν καλλιγραφίαν, τὸ περιεχόμενο, τὴν ποιότητα, ἀκόμη καὶ τὴν μαγεία τῆς μυκηναϊκῆς τέχνης. Ἀναζητοῦν, ὅμως, πάντα τὴν ἀνθρώ-



Χρυσὲς γλαῦκες ἀπὸ τὴν Πύλο. Κατὰ τὸ 1300 π.Χ.

πινη ζεστασιά, τὴν ἀνώτερη τροφὴ τοῦ πνεύματος, τὴ δροσιά, ἀλλὰ καὶ τὴ βαθεῖα θρησκευτικότητα ποὺ χαρίζουν οἱ κατοπινὲς μεγάλες ἐποχές.

Ἄν μᾶς συγκινοῦν οἱ γλαῦκες τῆς Πύλου εἶναι ὅχι τόσο γιατί συνδέουν τὴν μυκηναϊκὴ Πελοπόννησο μὲ τὴν Ἀθήνα, ὅσο γιατί θυμίζουν τὶς ἄλλες ἐκεῖνες, τὶς ὑστερώτερες ἀθηναϊκές, ποὺ ἔχουν τὴ διαπεραστικὴ ματιὰ τῆς θεᾶς καὶ τὴ σοφία τοῦ Σωκράτη.

1. [Παυσ., *Μεσσηνιακά* 4, 13, 3].

2. [Ὀμ., γ 487].

Ἑλληνικὰ ἔργα στὴ Βασιλεία

Ἡ 500ετηρίδα τοῦ Πανεπιστημίου της

«... Καὶ μένει ἀκόμῃ ἕως σήμερα (τὸ Πανεπιστήμιο) τὸ κόσμημα τῆς πόλης μας». Μὲ τὶς λέξεις αὐτὲς τελειώνει ἡ πολὺστιχη μεγάλη ἐπιγραφή, ἡ στημένη ἔξω ἀπὸ τὴν ἔκθεση βιβλίων, φωτογραφιῶν καὶ πλήθους ἄλλων τεκμηρίων ποὺ ἱστοροῦν τὴν ἵδρυση εἰς ὅλα τὰ σπουδαῖα γεγονότα μέσα στὰ πεντακόσια χρόνια ζωῆς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βασιλείας. «Unsere Polis». Μόνον ἡ διατύπωση αὐτὴ θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὸν οὐμανιστικὸ χαρακτήρα, τὶς ἑλληνικὲς ρίζες τοῦ σεβαστοῦ ιδρύματος ποὺ ἐώρτασε τοὺς πέντε αἰῶνες του μὲ τόσο σοβαρὴ ἐπισημότητα χάρις στὴν ὑποστήριξη τῆς πόλης, στὴν πρόθυμη συμμετοχὴ ἐντόπιων ὀργανώσεων καὶ ἐπιστημόνων, ξένων Πανεπιστημίων, Εὐρωπαίων καὶ Ἀμερικανῶν ἐρευνητῶν καὶ ἐπιτίμων διδασκόντων, ποὺ πῆραν μέρος σὲς τελετές.

Σὰν μιὰ ἀρχαία ἑλληνικὴ πολιτεία, ὅχι ἀβάσταχτα μεγάλη, ἀλλὰ μεστὴ ἀπὸ εὐημερία καὶ ἀπὸ ἀδιάκοπη παράδοση, στολισμένη μὲ κτίρια, μὲ ιδρύματα, μὲ ἐκκλησίες, ὅπου οἱ κάτοικοι ἐργάζονται γιὰ τὴν πρόοδο – τὴν «πρόοδο μέσα στὴν παράδοση». Ἔτσι αἰσθάνονται οἱ Ἑλβετοὶ τῆς Βασιλείας τὴ φυσιογνωμία τῆς ἐράσμιας πόλης των. Ἄν παρουσιάζεται πολὺ λιγώτερο βόρεια ἀπ' ὅ,τι θὰ περίμενε κανεὶς, ἂν οἱ προσόψεις τῶν σπιτιῶν δὲν εἶναι σταχτιὲς καὶ παραφορτωμένες, τοῦτο εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς γεωγραφικῆς τῆς θέσης. Δὲν τὴν βαραίνουν, ὅπως ἄλλες βόρειες πολιτείες, πανύψηλα βουνά, ἀλλὰ τὴν διασχίζει ὁ Ρῆνος, ὁ μέγας καὶ θαυμαστός. Οἱ γέφυρές του συνδέουν τὴν καθ' αὐτὸ πολιτεία μὲ τὴν κάπως νεώτερη καὶ μικρότερη, τὴν Klein Basel.

Παρ' ὅλα τὰ καθαρὰ σύνορα ποὺ προσφέρει τὸ ποτάμι, εἶναι δύσκολος στὴν ἀρχὴ ὁ προσανατολισμὸς τοῦ ξένου καὶ ἡ ἐξοικείωση μὲ τὴν κυκλοφορία γιὰτὶ ἡ Βασιλεία ἔχει κρατήσῃ στὸ κέντρο τὸ ἀρχικόν, τὸ μεσαιωνικὸ σχέδιο, πρᾶγμα ὅχι λίγο συντελεστικὸ στὴ γοητεία ποὺ ἀσκεῖ.

Σ' ἓνα καλλιτεχνικώτατο τεῦχος, ἔκδοση καὶ προσφορὰ τῆς πανίσχυρης Ἑνώσεως Ἑλβετικῶν Τραπεζῶν στὸν ἐορτασμὸ τοῦ Πανεπιστημίου, μελετοῦμε ὅτι ἀπὸ τὸ 1080 κίόλας χρειάστηκε νὰ ἀνανεωθῇ ἡ ὁχύρωση ποὺ ἔζωνε τὴν πόλη. Πρῶτη φορὰ τὸ 1225 μιὰ ξύλινη γέφυρα ἔνωσε τὶς δυὸ ὄχθες τοῦ Ρῆνου, ἕως τότε ἡ συγκοινωνία γινόταν μὲ πλοιάρια καὶ μὲ περαταριές.

Τὴν ὑπαρξὴ τοῦ τείχους ἢ καλύτερα τῆς ὀχύρωσης δυὸ κυρίων ἐποχῶν τὴν αἰσθανόμαστε καὶ σήμερα, ἂν καὶ μόνο μερικοὶ πύργοι τοῦ ἔχουν μείνει ὀρθιοὶ (εἰκ. 50). Ὅχι μόνο ἡ δαιδαλικὴ πορεία τῶν κεντρικῶν δρόμων, ἀλλὰ καὶ τὰ ὀνόματα δρόμων καὶ πλατειῶν μαρτυροῦν τὸ παλαιὸ ἐκεῖνο ζῶσιμο ἀπὸ τὸ κυκλικὸ τείχος. Τὸν 14ον αἰῶνα δύο συνταραχτικὲς, ἀνεπάντεχες καταστροφὲς ἔπесαν ἀπάνω στὴν ἀθηρὴ πολιτεία: ἡ μεγάλη πανούκλα τοῦ 1340, ποὺ ἄρπαξε τοὺς μισοὺς κατοίκους καὶ τὸ 1356 ὁ φοβερὸς σεισμός, ποὺ ἔρριξε ὅλα σχεδὸν τὰ σπίτια τῆς Βασιλείας καθὼς καὶ 60 ὀχυρωματικοὺς πύργους τῆς περιοχῆς τῆς.

Ἡ ἴδρυση τοῦ Πανεπιστημίου δὲν ἦταν βέβαια δυνατὴ πρὶν ἀπὸ τὸν 15ον αἰῶνα, ὅταν τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης ἐφύσηξε ἀναγεννητικὸ καὶ ζωογόνο ἕως τὶς χῶρες τοῦ Βορρᾶ. Σημαντικὴ ὅμως ἐστάθηκε καὶ ἡ συμβολὴ τῆς μεγάλης θρησκευτικῆς Συνόδου. Ἀπὸ τὸ 1431 ἕως τὸ 1438 συνεδρίαζαν μέσα στὴν τειχογυρισμένη πολιτεία σπουδαῖοι σοφοὶ κληρικοί, δοῦκες, ἡγεμόνες, ἀκόμη καὶ ὁ αὐτοκράτωρ, προσπαθώντας νὰ γεφυρώσουν τὸ σχῆμα καὶ νὰ πετύχουν τὴν ἔνωση τῶν ἐκκλησιῶν. Ἀνάμεσα στὶς κορυφαῖες φυσιογνωμίες ποὺ συγκεν-



Τό «Σπάλεντορ», ἓνας ἀπὸ τοὺς πύργους τοῦ παλαιοῦ τείχους τῆς Βασιλείας. Ἐκεῖ κοντὰ ἔζησεν ὁ Νίτσε σ' ἓνα σπίτι ποὺ δὲν σώζεται πιά σήμερα.

τρώθηκαν ξεχώριζε με τη φωτεινή του διάνοια ένας νέος Βιεννέζος, γραμματέας του Συνεδρίου ο Αινείας Σίλβιος Πικολόμινι ήταν το κοσμικό του όνομα.

Όταν αργότερα έγινε Πάπας, ο Πίος Β΄, ύπεστήριξε το αίτημα των – καθολικών ακόμη τότε – κατοίκων της Βασιλείας και επικύρωσε την ίδρυση του Πανεπιστημίου (1460). Έμελλε ένας από τους τροφίμους του, που έδίδαξε έπειτα σ' αυτό, ο Γιάκομπ Μπούρχαρτ, να ύμνήσει στην κοσμοξάκουστη *Ιστορία του πολιτισμού της Ιταλικής Αναγέννησης* τον Αινεία Σίλβιο και να τον διαγράψει πλαστικά.

Τρία σπουδαία πνευματικά και καλλιτεχνικά έπιτεύγματα έλάμπρυναν στις εορτές του Πανεπιστημίου με σπουδαίο διδακτικό περιεχόμενο: 1) 'Η έκθεση 600 ελληνικών έργων, μεγάλων και μικρών, γλυπτών, αγγείων, χαλκών κ.ά. για την οποία θα μιλήσουμε έδω. 2) 'Η έκθεση ζωγραφικών έργων της οικογενείας Χολμπαίν, που γεμίζει, όπως και η πρώτη, κατάπληξη, φωτίζει τη γνώση του έργου σπουδαίων ζωγράφων και χαρίζει την εύλογία της μεγάλης τέχνης.

Πόση απήχηση, είχε, εκτός από τη δεύτερη, και η έκθεση των ελληνικών καλλιτεχνημάτων το έβλεπε κανείς στην πρόθυμη συρροή έπισκεπτών. Όχι μόνο από την Έλβετία, αλλά και από όλες τις γύρω χώρες, έσπευσαν πολλοί να θαυμάσουν τα αρχαία αγγαίσματα. Καθηγητές των Έλβετικών και των Γερμανικών Πανεπιστημίων έφεραν τους φοιτητές για να τους αναπτύξουν τη σημασία, την όμορφιά, τη θέση κάθε έργου μέσα στην ιστορία της ελληνικής τέχνης. Μαθητές Γυμνασίων ήλθαν όμαδικά για να αντικρύσουν από κοντά έργα που συγκεντρώθηκαν από μερικά εύρωπαϊκά και από υπερπόντια Μουσεία.

Η τρίτη πνευματική προσφορά της Βασιλείας τις ήμέρες εκείνες ήταν η παράσταση του *Δυσκόλου* του Μενάνδρου, κατά τη μετάφραση του καθηγητού της ελληνικής φιλολογίας στο εκεί Πανεπιστήμιο, του ονομαστού φιλόλογου Βύς. Μόνον έπαινοι ακούστηκαν, από τους πιο αρμοδίους για την εξαίρετη φιλολογική μετάφραση στην πιο λογοτεχνημένη γερμανική γλώσσα.

Ήταν μια χαρούμενη, γελαστή, άνοιξιάτικη – για τη δική μας αίσθηση – ήμέρα όταν μια ειδική άμαξοστοιχία μετέφερε ένα πλήθος καλεσμένων στο προάστιο Augst, την Augusta Baurica των Ρωμαίων, όπου σώζεται το αρχαίο θέατρο, μια έλληνορωμαϊκή κληρονομιά στις άμουςες ακόμη τότε χώρες τις πέρα από των Άλπεων την όροσειρά.

Ερμηνευμένο από επαγγελματίες ήθοποιους και φοιτητές το νεανικό τουτο έργο του λεπτότατου Αθηναίου κωμικού, άμοιρο ακόμα από μελετημένες πλοκές και από περίτεχνες διαγραφές χαρακτήρων, έδόθηκε με φαντασία, με δροσιά και με γνώση, που εγοήτευσαν τους θεατές, καθώς τους μετέφεραν στη χλοερήν, άλλ' άπότομη πλαγιά της Πάρνηθας, όπου διαδραματίζεται το έργο.

Η γόνιμη ιδέα να παρεμβληθούν ανάμεσα στα έπεισόδια μιμικοί χοροί έγέμισε την υπαίθρια σκηνή με την παρουσία Νυμφών, Σατύρων, ακόμη και

τοῦ Πανός. Ἐχόρευαν ὅλοι σὲ κινήσεις ρυθμικὲς καὶ καλὰ μελετημένες. Εἶναι δύσκολο νὰ περιγραφοῦν τὰ ἐκφραστικὰ προσωπεῖα, ποὺ τὰ φοροῦσαν ὅλοι οἱ ἡθοποιοί, ὅπως καὶ οἱ χορευτές. Ἀλλάζαν μορφὴ κάθε φορά, ἀνάλογα μὲ τὴν κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, μὲ τὴν τέτοια ἢ τέτοια στάση τοῦ ἡθοποιοῦ, μὲ τρόπον ἀπίστευτον γιὰ τόσο τυποποιημένα στοιχεῖα.

Καλὸ εὖρημα ἦταν καὶ τὰ ζωηρὰ χρώματα τῶν φορεμάτων, ἀπαραίτητα μέσα στὴν πραότητα τοῦ φωτός, μὲ τόνους ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὴ σύγχρονη τέχνη, χωρὶς νὰ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀρχαιότητα.

Στὴν ἔκθεση ἑλληνικῶν ἔργων ποὺ θὰ κρατήσῃ ἕως τὸ Σεπτέμβρη, πρόσφεραν ἔργα μερικὰ Μουσεῖα τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς, καθὼς καὶ πολλοὶ κάτοχοι ἰδιωτικῶν συλλογῶν. Δὲν ἔλαβαν μέρος, ἐμποδισμένα ἀπὸ σιδερένιους ἀπαγορευτικούς νόμους, τὰ Μουσεῖα τῆς Ἀγγλίας καὶ τῆς Κοπεγχάγης, καθὼς καὶ τὰ ἑλληνικά, αὐτὰ ἀκόμη περισσότερο δικαιολογημένα.

Δὲν ἤξερε κανεὶς σὲ ποὺ ἀπὸ τὰ 600 (ἑξακόσια) αὐτὰ ἐκθέματα νὰ πρωτοσταθῇ καὶ θὰ ὑπῆρχε κίνδυνος νὰ σβήσουν ἀπὸ τὴ μνήμη πολλὰ γοητευτικὰ μικροτεχνήματα, ἃν ὁ καθηγητὴς καὶ διάσημος ἀρχαιολόγος Κάρολος Σέφολτ, ποὺ μαζὶ μὲ τὸν Χέρμπερ Κὰν ὠργάνωσε τὴν ἔκθεση, δὲν εἶχε φροντίσει νὰ συντάξῃ ἕναν πλήρη, λαμπρὰ εἰκονογραφημένο κατάλογο μὲ ἐπιστημονικὴ εἰσαγωγή στὰ προβλήματα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

Μερικὰ κλασσικὰ ἀγάλματα πρώτης ποιότητος θὰ εἶναι ἀνασχετικὰ τῆς τάσης τοῦ σημερινοῦ ἐπισκέπτη νὰ προσηλώνεται μὲ μονομέρεια στὰ ἀρχαῖκά, πρᾶγμα ἐξ ἄλλου κάπως συγχωρημένο στὴ περίσταση τούτη. Γιατὶ τὰ κορμιὰ τῶν λίγων Κούρων ποὺ ἔχουν συγκεντρωθῇ εἶναι ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τῆς ἰωνικῆς τέχνης, μαγεῖα ὄχι μόνο γιὰ τὴν ὄραση, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀφή. Τόση διαφάνεια ἔχει τὸ μάρμαρο, τόσο ἀπαλὸ εἶναι τὸ σμίλεμά του, τόσο διάχυτος ὁ λυρισμός. Παρασύρεται κανεὶς καὶ θέλει νὰ φαντασθῇ τὰ κεφάλια ποὺ λείπουν, σὰν νὰ ἦταν δυνατὸ νὰ πλησιάσῃ ἕναν κόσμο τόσο εὐαίσθητο στὴν ποίηση τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, τόσο ἔμπειρον γιὰ νὰ τὸ μετουσιῶναι πλαστικά. Δίπλα στὰ μαρμάρινα κορμιὰ τῶν ἰωνικῶν Κούρων ὀρθώνεται ὁ δυνατὸς ἐκεῖνος χάλκινος κορμὸς τῆς Φλωρεντίας, ποὺ ἀπηχεῖ τὴν ἀττικὴ μεγαλωσύνη τῆς σχολῆς τοῦ Κριτία, αὐτοῦ ποὺ ἔστησε τοὺς τυραννοκτόνους ἀνάμεσα στὴν ἀθηναϊκὴν ἀγορά.

Ἕνα ὀλόκληρο χάλκινο ἄγαλμα, ἀρκετὰ μικρότερο ἀπὸ τὸ φυσικὸ μέγεθος, ὁ «Ἀπόλλων ἀπὸ τὸ Πιομπίνο», τοῦ Μουσείου τοῦ Λούβρου, ἔχει πάρει, ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἀρχαιότερου Κούρου τοῦ Πειραιῶς, νέα σημασία. Ἔργο κάποιου σπουδαίου χαλκοπλάστη τῆς σικυωνικῆς σχολῆς ἔχει γερὸ χτίσιμο, ζύγισμα στὴ στάση, γραμμικὲς ἐξάρσεις στὴν ἔνταση τῶν σκελῶν καί, γιὰ κορύφωμα, ἕνα νεανικὸ ἀγένειο κεφάλι, στεφανωμένο ἀπὸ τῶν χαρμόσυνων βοστρύχων τὴ διπλὴ σειρὰ.

Τὴν ἰδιωτυπία, δύναμη δεμένη μὲ τρυφερότητα, τῆς τέχνης τῆς Μεγάλης

Ἑλλάδας στὰ χρόνια τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ (470-460 π.Χ.) τὴ σπουδάζουμε στὰ κεφάλια τῶν Μουσείων τοῦ Ἀννοβέρου καὶ τοῦ Παλέρμου, τὴ μεγαλωσύνη ὁμοίων ἔργων στὸ κολοσσικὸ κεφάλι τῆς αὐστηρῆς Θεᾶς, ταραντίνικο δημιούργημα ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ πρίγκιπος Φιλίππου τῆς Ἑσσης.

Ἕνας ὁλόκληρος ξεχωριστὸς κόσμος εἶναι τὰ μικρὰ χάλκινα ἀγαλμάτια, συγκεντρωμένα ἀπὸ διάφορες ἰδιωτικὲς συλλογές, χαριτωμένα καὶ ἀγαπητά. Μερικὰ ἔχουν ἐμπνευστὴ χωρὶς ἄλλο ἀπὸ ἔξοχα μνημειακὰ ἔργα, ὅπως ἡ λεγόμενη Ἀθηνᾶ Ἑλγιν, ποὺ κρατᾷ τὴ γλαύκα, ὁ ἄττικὸς ὀπλιτοδρόμος τοῦ Tübingen (γύρω στὰ 480 π.Χ.), ξεχωριστὰ ὅμως οἱ δύο ἔξοχοι χάλκινοι νέοι τῆς πρώιμης κλασσικῆς ἐποχῆς, μὲ ἀναπτυγμένη πᾶς τὴν ἀντικίνηση καὶ τὸν νέο ρυθμὸ στὴ στάση: ἓνας ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τῆς Ν. Ὑόρκης, ὁ ἄλλος ἀπὸ μιὰν ἀμερικανικὴ συλλογὴ: ὄνειρο ἀπολλώνιας ὁμορφιάς, ὅπως τὸ ὁραματίστηκε καὶ τὸ ἐρμήνευσε ἓνας σπουδαῖος Πελοποννήσιος χαλκοπλάστης.

Ἀπὸ τὰ τρία μαρμάρινα παιδιὰ τῆς Νιόβης ποὺ ἔχουν ἐκτεθῇ ἡ κοσμοξάκουστη Κόρη ποὺ πεθαίνει, τοῦ Μουσείου τῶν Θερμῶν τῆς Ρώμης θὰ συγκινεῖ πάντα μὲ τὴν τραγικὴν ὁμορφιὰ τῆς κλασσικῆς τέχνης καὶ θὰ γεμίζει κάθε φορὰ τὸν θεατὴ μὲ ἔλεο καὶ μὲ φόβο.

Μιὰ παλαιὰ γνώριμη, ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ Μύρωνος, ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τῆς Φραγκφούρτης ἔχει τὸ ἐλάττωμα ὅτι δὲν εἶναι πρωτότυπο ἔργο, ἀλλὰ ἀντίγραφο τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Στεγνὰ ἔχει ἐπεξεργαστῇ ὁ μαρμαρογλύφος τὶς πτυχὲς τοῦ ἐνδύματος καὶ δὲν ἐπέτυχε τὴν ἀπόδοση τοῦ τραβηγμένου σκέλους. Τοῦ τὰ συγχωροῦμε γιατί συμπάθησε, φαίνεται, πολὺ τὴ Θεά, ἀλλιῶς δὲν θὰ ἔδινε τόσο τρυφερὸ καὶ γλυκὺ τὸ νεανικὸ τῆς πρόσωπο, τόσο ἀλαφρὸ τὸ ἄττικὸ κράνος πάνω στὸ λεπτὸ κεφάλι.

Δύο κεφάλια ἀπὸ ἀνάγλυφα τοῦ Παρθενῶνος, τὸ καταπληκτικὸ ἐκεῖνο τοῦ Κενταύρου τῆς ἄττικῆς μετόπης, τὸ ἄλλο τοῦ γνωστοῦ «σκαφηφόρου» νέου ἀπὸ τὴ ζωφόρο ἔχει τὸ «μακάριο πένθος» τῶν φειδιακῶν μορφῶν.

Εἶναι ἀδύνατο νὰ μιλήσουμε ἐδῶ ξεχωριστὰ γιὰ τὰ ἀγγεῖα, ποὺ ἔχουν συγκεντρωθῇ, ἓνα πλῆθος σχήματα ἀπ' ὅλα τὰ κυριώτερα ἐργαστήρια καὶ ἀντιπροσωπευτικὰ ὅλων σχεδὸν τῶν ἐποχῶν, πολλὰ σὲ ἔργα γνωστῶν ἀγγειογράφων. Εἶναι βέβαιον ὅτι θὰ κινήσουν τὴν προσοχὴ καὶ θὰ προκαλέσουν τὴν γνώση, γιατί ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐξαισία τέχνη των ἔχουν καὶ ἓνα μεγάλο χάρισμα, τὴ δυνατότητα τῆς ἀφήγησης. Μ' αὐτὴ μεταδίνουν τὴν ὁμορφιὰ τῶν μύθων καὶ τὴ δροσερὴν ἀνθρωπιὰ τῆς ἀρχαίας ζωῆς.

Σὰν ιδέα καὶ σὰν ἐκτέλεση ἡ ἑλληνικὴ ἔκθεση τῆς Βασιλείας εἶναι μιὰ ἀκόμη προσφορὰ τοῦ Πανεπιστημίου καὶ τῆς παλαιᾶς σεβαστῆς πολιτείας τοῦ Ρήνου στὴν ἀνάπτυξη τῶν ἑλληνικῶν σπουδῶν. Ἡ ἐποχὴ τοῦ Ἑράσμου, ποὺ ἔζησε καὶ ἔδρασε ἐκεῖ, ἐφώτισε τὴ γνώση τῆς γλώσσας, ἡ κλίσση καὶ ὁ θαυμασμὸς τῶν πολλῶν στρέφεται τώρα περισσότερο πρὸς τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἑλληνικοῦ θαύματος, πρὸς τὴν τέχνη.

Ὁ Ἑρασμος

6 VIII 1961

Ὁ τάφος του καὶ ἡ εἰκόνα του στὴ Βασιλεία

Σ' ἓνα ἐλεγειακὸ ποίημά του κάποιος ποιητὴς τῆς Βασιλείας, τοῦ 16ου αἰώνα βάζει νὰ θρηνοῦν τὰ ἀγάλματα τῶν μητροπολιτικῶν ναῶν, αὐτὰ ποὺ τὰ ἐθρυμμάτισαν, τὰ ποδοπάτησαν, τὰ πυρπόλησαν οἱ φανατικοὶ τῆς θρησκευτικῆς μεταρρύθμισης.

«Τί κακὸ ἐκάναμε γιὰ νὰ μᾶς τιμωρήσετε ἔτσι; Ἑμεῖς, μορφές Ἀγίων καὶ προφητῶν στολίζαμε μέσα καὶ ἔξω τὶς ἐκκλησίες, μπροστά μας προσεύχονταν μὲ κατάνυξη οἱ πιστοὶ καὶ ἔβρισκαν τὴν ἀνακούφιση ἢ τὴ φυγὴ. Γιατί μᾶς ἀφανίσατε, γιατί ἀνάψατε πυρὸς ἔξω ἀπὸ τὶς πλατεῖες καὶ μᾶς ἐκάψατε; Ἀλλὰ νὰ ξέρετε τοῦτο: σὲ τίποτα δὲν θὰ ὠφελήσῃ ἡ θυσία μας, ἡ ἀνθρωπότητα θὰ εἶναι πάντα χωρισμένη, θὰ τὴν κυβερνοῦν τὸ μῖσος καὶ ὁ σκοτωμός».

Πρὸς αὐτὰ τὰ θρυμματισμένα ἱερὰ ἀγάλματα στρέφεται ἡ σκέψη ὅταν βρεθῇ κανεὶς μέσα στὸ πάνσεπτο ἐσωτερικὸ τῆς Μητρόπολης τῆς Βασιλείας. Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι δὲν τὰ ἀναζητεῖ κανεὶς ἀμέσως μόλις κυκλωθῇ ἀπὸ τὸ δάσος ἐκεῖνο τῶν παραστάδων, τῶν τόξων, τῶν παραθύρων ποὺ διαμορφώνουν τὴ σεμνὴ τούτῃ προτεσταντικὴ βασιλική. Ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς ὑστερορομανικῆς φάσης τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀρχιτεκτονικῆς γαληνεύει τὴν ψυχὴ, δὲν τὴν ταράζει μὲ τὴν ἀνάταση τῶν πανύψηλων γοθικῶν ἐσωτερικῶν, οὔτε ἔχει ἀρχίσει ἀκόμη ἡ περίτεχνη πλοκὴ τῶν ραβδώσεων καὶ τῶν ὀξυκόρυφων τόξων, οἱ μαγικὲς ἐπινοήσεις ποὺ ἦταν σχεδὸν κατάλυση τῶν νόμων τῆς στατικῆς.

Τὴν ἔλλειψη διακόσμησης τὴν αἰσθανόμαστε μόνο ὅταν προχωρήσουμε πρὸς τὸ Ἱερὸ Βῆμα. Γυμνωμένο ἀπὸ τὸν περιορισμὸ τοῦ τέμπλου, στερημένο ἀπὸ κάθε γλυπτὴ καὶ ζωγραφισμένη μορφὴ, ἀπὸ τοῦ χοροῦ τῇ γοητεία, ἀπὸ τὸ βιτρώ, ποὺ ρίχνουν τὸν φωσφορισμὸ τῶν ἐναλλασσομένων χρωμάτων, ἔχει μιὰ ὄψη ποὺ θὰ ἦταν ἀπαράδεκτη γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνες, ἀφοῦ, ἀντὶ νὰ πλέκει τὴ θρησκεία μὲ τὴν τέχνη, εἶναι ἡ κατάλυση τῆς τελευταίας. Μόνο ἅμα μεταφερθῇ κανεὶς νοερά στὴ ἐποχὴ ποὺ ζήτησε νέα ἠθικὴ τάξη, ποὺ ἐμίσησε τὸν κάθε διασυρμὸ τῆς θρησκείας ἐξηγεῖ κανεὶς καὶ παραδέχεται τὴν ἐπιβλητικὴ γύμνια.

Δίπλα σ' ἓνα ἀπὸ τὰ λιγοστὰ γλυπτὰ ποὺ ἔμειναν, στὸ κατανυκτικὸ ἀνάγλυ-

φο πού ιστορεῖ τὴ ζωὴ καὶ τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Βικεντίου, ὀρθώνεται ἔμπρὸς σὲ μιὰ παραστάδα ἀπὸ τὶς τελευταῖες τοῦ μεσαίου κλίτους, μιὰ μεγάλη πορφυρὴ πλάκα, γεμάτη μὲ μιὰ πολύστιχη λατινικὴν ἐπιγραφή, χαραγμένη μὲ ὀλόχρυσα γράμματα. Σὰν ἀστραπὴ περνάει ἀπὸ τὸ νοῦ ἡ σκέψη: Ὁ τάφος τοῦ Ἑράσμου!

Ἐδῶ στὴ Βασιλεία καὶ μόνο ἐδῶ, ἔμελλε νὰ ριζώσει τελικὰ ὁ μέγας Ὀλλανδὸς οὐμανιστής, ὁ Εὐρωπαῖος πού πῆρε τόσες τιμὲς καὶ ἔγινε ὁ πρὸ ξακουσμένος ἄνθρωπος τῆς ἐποχῆς του. «Ἄν κάποιος καταφέρει νὰ τοῦ ἀποσπάσῃ ἓνα γράμμα, γίνεται διάσημος καὶ ἐορτάζει τὸν θαυμαστὸ θρίαμβο. Ἄν ὅμως ἔχη ἓνας τὸ δικαίωμα νὰ τοῦ μιλήσῃ, αὐτὸς εἶναι ὁ μακάριος πάνω στὴ γῆ», ἔγραφε γιὰ τὸν Ἑρασμο κάποιος σύγχρονός του σοφός.

Ἐδῶ μέσα στὴν πεντάκλιτη μεγάλη Μητρόπολη τῶν διαμαρτυρομένων βρῆκε τὴν τελικὴν ἀνάπαυση ἐκεῖνος πού ἀρνῆθηκε ἐπίμονα νὰ πάρει τὴ σημαία τῆς μεταρρύθμισης, στὴν ἀνάγκη τῆς ὁποίας τόσο εἶχε πιστέψει. Μέσα στὸ λιτὸ καὶ σεβάσμιο τοῦτο ἐσωτερικὸ ἔφτασε ἡ πομπὴ τῶν φοιτητῶν, καθηγητῶν, πολιτικῶν, ἀξιωματῶν, ἀντιπροσώπων τῶν συντεχνιῶν, ἐπιτίμων διδασκόντων πού, κρατώντας σημαῖες οἱ πρῶτοι, οἱ ἄλλοι ντυμένοι μὲ παλαικὲς χρωματιστὲς φορεσιὲς καὶ τηβέννους, ἐβάδιζαν πεζῇ ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο ἕως τὴ Μητρόπολη, ὅπου θὰ γινόταν ὁ ἐπίσημος ἐορτασμός, στὶς 29 Ἰουνίου.

Ὅλη ἡ πολιτεία, ὅλα τὰ σχολεῖα τῆς καὶ τῶν κοντινῶν χωριῶν – ἄχ, πόσο καθαρὰ καὶ ὁμορφοντυμένα ἦταν τὰ φτωχὰ Ἑλβετόπαιδα τῆς πόλης καὶ τῆς ὑπαίθρου! – εἶχαν συγκεντρωθῇ γιὰ νὰ θαυμάσουν τὸ πέρασμα τῆς σεβαστῆς πομπῆς. Ἀπὸ ὅλους τοὺς ὥραίους λόγους πού ἀκούστηκαν πρὶν βροντήσῃ μέσα σ' ὅλο τὸ χῶρο τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο πού ἔπαιζε τὸ «Ἀλληλούϊα» τοῦ Χαϊντελ ἀντήχησε καθαρώτερος ὁ λόγος πού ὁ ἀντιπρόσωπος τῶν φοιτητῶν πρόφερε μὲ τὴ σταθερὴ νεανικὴ φωνή του: «Ὁ οὐμανισμὸς καὶ ἡ θρησκευτικὴ μεταρρύθμιση στάθηκαν, ἐτόνισε, οἱ δύο κύριοι συντελεστὲς τοῦ μεγαλείου τοῦ Πανεπιστημίου μας».

Οἱ ἀντιπρόσωποι τῶν συντεχνιῶν μὲ τὶς πλεξοῦδες τῶν καὶ μὲ τὶς παλαιὲς γραφικὲς στολές τῶν ἔφεραν στὴ θύμηση τὴν τοτινὴ δρᾶση τῶν ὁργανώσεων αὐτῶν ἐνάντια στὴν παντοδυναμία τοῦ ἀρχιεπισκόπου. Τὴν αἰσθάνεται κανεὶς ὅταν, ἀφοῦ τριγυρίσῃ τὴ Μητρόπολη σταθῇ πίσω, ἔξω ἀπὸ τὴν ἀψίδα καὶ κάτω ἀπὸ τὸ φύλλωμα πανύψηλων δέντρων, καὶ ἀντικρύσῃ τὸ κύλισμα τοῦ Ρήνου. Σ' αὐτὸ τὸ λόφο τὸν ψηλὸ, πάνω ἀπὸ τὸν ποταμὸ πού ἐξουσίαζε τὰ πάντα ἐγκαταστάθηκε ἐνωρὶς ἡ ἔδρα τοῦ ἀρχιεπισκόπου. Ἐμποροὶ καὶ τεχνῖτες, ὑφαντὲς καὶ ἀργυραμοιβοί, οἱ κύριοι συντελεστὲς τῆς εὐπορίας, ὑποταγμένοι ἀρχικὰ στὸν ἀρχιεπίσκοπο, ὁργανώθηκαν σὲ συντεχνίες, πῆραν σιγὰ σιγὰ καὶ πολιτικὴ δύναμη, ζήτησαν τὰ δικαιώματά τῶν καὶ κατάφεραν νὰ τινάξουν τὴν κηδεμονία τοῦ ἀρχιεπισκόπου καὶ τῶν εὐγενῶν. Ἡ νέα παντοδύ-

ναμη τάξη των άστων είχε νικήσει, οί θεομοί του Μεσαίωνα είχαν καταλυθῇ, ή 'Αναγέννηση έχάριζε τῇ δροσερῇ πνοή της.

Τρία κύρια πρόσωπα δέονται με τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δράση στὴ Βασιλεία κατὰ τὰ τέλη τοῦ 15ου καὶ τὴς ἀρχῆς τοῦ 16ου αἰώνα: ὁ 'Ερασμος, Χολμπάιν ὁ νεώτερος καὶ ὁ ἐκδότης καὶ τυπογράφος Φρομπένιους. Χωρὶς τὸ φλογερὸ πάθος τοῦ τελευταίου γιὰ τὴν ἐκτύπωση βιβλίων, μεγάλων, σπουδαίων καὶ ὀλοστόλιστων με χαλκογραφίες, βιβλίων ποὺ ἀποτελοῦν μνημεῖα τοῦ λόγου καὶ τῆς τέχνης, δὲν θὰ εἶχαν λόγο νὰ μένουν ἐδῶ οἱ δυὸ ξένοι, ὁ Χολμπάιν ἀπὸ τὸ βαυαρικὸ 'Αουγκομπουργκ καὶ ὁ 'Ερασμος ἀπὸ τὸ Ρότερνταμ τῆς 'Ολλανδίας.

'Οχι πὼς ἦλθε ὁ τελευταῖος ὁλόϊσα ἀπὸ τὴν πατρίδα του ἐδῶ. Νόθος γυιὸς κάποιου ἱερέα, μεγαλωμένος στὰ μοναστήρια, στάθηκε ὁ 'Ερασμος ἕνας κοσμοπολίτης, ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγάλους ἐκείνους ταξιδευτὲς ποὺ χάρισε ἡ 'Αναγέννηση. Παρίσι, Ἀγγλία, Ἰταλία, Γερμανία καὶ Ἑλβετία ὅλα τὰ ἐγύριζε, ζητώντας ὄχι νὰ γνωρίσει τοὺς λαούς, ἀλλὰ νὰ πλησιάσει τοὺς λίγους ἀριστοκράτες τοῦ πνεύματος, με τοὺς ὁποίους θὰ μιλοῦσε γιὰ τὰ ἀρχαῖα κείμενα καὶ τοῦτο ὄχι σὲ καμμιά σύγχρονη γλῶσσα, ἀλλὰ στὴν ἐπίσημη τὼν οὐμανιστῶν τῆς ἐποχῆς στὴ λατινική. Μόνο στὸ τέλος τῆς ζωῆς του, ὅταν παράδινε στὸ θεὸ τὸ ἔξοχο πνεῦμα του, πρόβαλε ἀπὸ τὰ ἔγκατα τῆς ψυχῆς του τὸ παιδικὸ ἰδίωμα, τὸ θαμμένο ἐπίμονα καὶ προσεκτικά, καὶ τότε ψιθύρισε τὰ λόγια «*lieve God*». Θυμίζει τοῦτο τὸν ἀγαπημένο ἐκεῖνο στρατηλάτη τὼν Αὐστριακῶν τὸν Εὐγένιο τῆς Σαβοΐας. Χρόνια στὴν ὑπηρεσία τὼν εἶχε ξεχάσει, τονίζει ὁ Χόφμανσταλ σὲ μιὰ λεπτὴ μελέτη του, νὰ ἐκφράζεται στὴ γλῶσσα τοῦ τόπου του. Μόνο ὅταν ὀδηγώντας τὰ στρατεύματα ἔβλεπε ἀπὸ ψηλὰ τὴ λάμψη τὼν ἐχθρικῶν ὀπλῶν καὶ ὀραματιζόταν τὴν κλαγγὴ τὼν σιτὴν ὥρα τῆς συμπλοκῆς, ἐπρόφερε μαζὶ μ' ἕναν ἀναστεναγμὸ τὴν παρακλητικὴ φράση: «*Mon Dieu!*»

Δὲν μποροῦσε νὰ μαντέψει ὁ 'Ερασμος ὅτι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ προσπάθειά του νὰ ἐκφράζεται σὲ μιὰ τεχνητὰ ἀναστημένη γλῶσσα θὰ εἶχε τὸ ἀποτέλεσμα νὰ ταφοῦν τὰ ἔργα του, ἂν καὶ ἔμεινε ἔνδοξο τὸ ὄνομά του. 'Ολα, ἐξδὼν ἀπὸ ἕνα, τὸ *Ἐγκώμιον μωρίας* (*Enkomium morias*), ποὺ τὸ συνέλαβε καὶ τὸ σύνταξε ὅταν διάσχιζε τὴς 'Αλπεὶς γυρίζοντας ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ὅπου εἶχε γνωρίσει ἀπὸ κοντὰ τὼν Παπῶν τὴν ἀκολασία καὶ τὸν ἄκρατο δεσποτισμὸ. Περνοῦσε τὴς 'Αλπεὶς ὄχι ἀναπαυμένος μέσα σὲ κάποιο τροχοφόρο, ἀλλὰ καβάλλα μέρες ὁλόκληρες πάνω στὸ ἄλογο, ἕνα κατόρθωμα ἀπίστευτο γιὰ τὸν τύπον αὐτὸν τοῦ ἀσθενικοῦ, τοῦ σχεδὸν ὑποχονδριακοῦ, τοῦ κλεισμένου μέσα στοὺς τοίχους τῆς βιβλιοθήκης, τοῦ ἀρθρικοῦ σοφοῦ.

Μέσα στὸ βιβλίο τοῦτο με τὴ λεπτὴ σάτιρα καὶ με τὴν περιγραφή τοῦ θριάμβου τῆς κάθε μωρίας, ἡ συχνότατη χρῆση ἑλληνικῶν φράσεων ὄχι μόνο δὲν βαραίνει τὸ κείμενο με σχολαστικισμό, ἀλλὰ τὸ δροσιζει με τὴν πνοὴ τὼν χαρίτων. Εἶναι καταπληκτικὴ ἡ ἑλληνομάθεια ποὺ εἶχεν ἀποκτήσει με σκλη-

ρήν επίμονη δουλειὰ μέσα στο ὑγρὸ γραφεῖο του, ζητώντας πάντα κρασι τῆς Βουργουνδίας γιὰ νὰ ζεστάνει τὰ παγωμένα μέλη του.

Ὁλος ὁ ἀρχαῖος κόσμος τοῦ ἦταν γνώριμος, ἤξερε καλὰ τοὺς συγγραφεῖς καὶ ποιητὲς ὅλων τῶν ἐποχῶν. Μόνο τῶν μνημείων ἡ γνώση τοῦ ἔλειπε, γιατί ἀγνόησε στὴ ζωὴ του τὴν τέχνη, ὅπως καὶ τὶς γυναῖκες. Ἀφοῦ ὅμως τοῦ ἔλειψε ἡ διπλὴ αὐτὴ ζεστασιὰ πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ μιλάει καὶ σήμερα τὸ ἔργο του μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες; Μετέφρασε τὴ Βίβλο ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ στὰ λατινικά, ἐνῶ ὁ πληθωρικὸς Λούθηρος προτίμησε τὴ μητρικὴ του γλῶσσα, χαρίζοντας πρῶτος αὐτὸς στὸ γερμανικὸ λαὸ ἓναν πεζὸ λόγο ὑψηλῆς πνοῆς.

«Τὸ ὄνομα τοῦ Ἑράσμου εἶναι δεμένο μὲ τὴν ἐρασμιανὴ προφορὰ τῆς ἑλληνικῆς γλῶσσας καὶ σύσσωμοι οἱ νεώτεροι Ἕλληνες, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς ποὺ ἔχουν γλωσσολογικὴ κατάρτιση, καταριοῦνται γι' αὐτὸ τὸ ὄνομά του μὲ τρόπον ἄγριο καὶ ἀπληροφόρητο». Ἄν ἀληθινὰ γινόταν αὐτὸ στὰ χρόνια ποὺ ὁ Βιλαμόβιτς ἔγραφε τὴν ἀπολαυστικὴ του *Ἱστορία τῆς φιλολογικῆς ἐπιστήμης*, σήμερα ἡ ἱστορικὴ ἀντίληψη, ἴσως καὶ ἡ ἀδιαφορία, ἔχουν δικαιολογήσει τὸ σοφὸ τοῦ Ρόττερνταμ. Ὁ τρόπος τῆς προφορᾶς, ποὺ διεπίστωσε αὐτὸς εἶναι χωρὶς ἄλλο γιὰ τὴ Δύση ὁ σωστότερος, ἀφοῦ εἶναι πιὸ κοντὰ πρὸς τὴν ἀρχαία.

Τὰ τόσα ἔξοχα πορτραῖτα τοῦ Ἑράσμου, τὰ ζωγραφισμένα ἀπὸ τὸ μαγικὸ χέρι τοῦ Χολμπάιν, τὰ προσφέρει ἡ θαυμαστὴ ἔκθεση τῶν ἔργων τῆς οἰκογενείας Χολμπάιν, ποὺ ὀργανώθηκε στὴ Βασιλεία, μαζὶ μὲ τὴν ἔκθεση τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, γιὰ νὰ τιμηθοῦν τὰ 500 χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Πανεπιστημίου. Ἀντικρýζοντάς τα ἀναλογιζόμαστε πόσο δοξασμένος ἦταν τότε στὴν Εὐρώπῃ ὁ σοφὸς οὐμανιστής, στὴν Εὐρώπῃχῶρες, τὴ ζωὴ καὶ τὰ ἔργα «ἀστέρων φωτισμένων ἀπὸ τὴν πρόσκαιρὴ λάμψη φτηνῶν βεγγαλικῶν».

Ἀπειρα ἔχουν γραφῇ γιὰ τὰ τόσα πορτραῖτα τοῦ Ἑράσμου, ποὺ μαρτυροῦν τὴ δημοτικότητά του. Κολάκευε πολὺ καὶ τὸν ἴδιο, γιατί δὲν ἦταν ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τὴν αὐταρέσκεια. Μερικὰ τὸν παρουσίαζαν ἀπασχολημένον στὴ συγγραφῇ, μέσα στὴ μοναξιά τοῦ δωματίου, ἀδιάφορον γιὰ τὰ γύρω. Μόνο σ' ἓνα ἀπ' ὅσα ζωγράφησε ὁ Χολμπάιν παρουσιάζεται σὰν νὰ ποζάρει ἐμπρὸς του.

Τυλιγμένος μέσα σὲ διπλὰ γουναρικά, τὸ ἓνα σφιχτὰ δεμένο στὸ σῶμα του, ἔχει ἀποθέσει τὰ λεπτὰ χέρια του σ' ἓνα παχὺ βιβλίο, δική του συγγραφῇ. *Ἡράκλειοι πόνοι* εἶναι γραμμένο ἑλληνικὰ στὴ μιὰ πλάγιαν ὀψὲς του, στὴν ἄλλῃ λατινικὰ τὸ ὄνομά του. Τὸ φαλακρὸ κεφάλι τὸ σκεπάζει τὸ σκουφὶ ποὺ ἔφερνε τὴν ποθητὴ ζεστασιά. Ἀδιατάραχτη γαλήνῃ εἶναι χυμένη στὴν ἔκφρασή του, τὰ μικρὰ μάτια, στηλωμένα μπροστά, χωρὶς φλογερὲς ἀναλαμπές, βλέπουν τοὺς μεγάλους κόσμους ποὺ ἔχει ἀνακαλύψει ὁ νοῦς του. Μιὰ ἀρχαιόπρεπη παραστάδα, τὸ παραπέτασμα, τὸ ράφι μὲ λίγα βιβλία καὶ τὴ φιάλη ποὺ δροοίζει τὰ χεῖλη τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς ἀποτελοῦν τὸ βάθος τῆς εἰκόνας.

Δὲν εἶναι λίγο συντελεστικὴ στὴν ἐντύπωση καὶ ἡ μελετημένη ἐναλλαγὴ τῶν χρωμάτων, ἡ ἀπόδοση τῆς ὑφῆς τῶν ἐπανεφοριῶν καὶ τῶν χνουδωτῶν δερμάτων. Ὅμοια μὲ κάποια κλασσικὴν εἰκόνα, μὲ τὴν σφραγίδα τῆς αἰωνιότη-
τας, μὲ τὸν παραμερισμὸ κάθε φθαρτοῦ στοιχείου θὰ μπορούσε νὰ συμπλη-
ρωθῇ καὶ μὲ τὴν ἑλληνικὴ φράση ποὺ ἐστόλιζε τὴν ἄλλη προσωπογραφία τοῦ Ἑράσμου ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Ντύρερ:

Τὴν κρείττω (δηλ. εἰκόνα του) τὰ συγγράμματα δείξει (1526).

Ὅχι, δὲν μισοῦμε οἱ νεώτεροι Ἕλληνες, τὸν Ἑράσμο, ποὺ τόσο ἀγάπησε τοὺς ἀρχαίους. Μᾶς εἶναι μόνο παράδειγμα γιὰ τὸ θάνατο ποὺ παραμονεύει κάθε πνευματικὴ δημιουργία ὅταν, ἀντὶ γιὰ τὴν παλλόμενη γλῶσσα προτιμᾷ μιὰ τεχνητὰ ζωογονημένη συμβατικὴ ἔκφραση.



Προσωπογραφία τοῦ Ἑράσμου ἀπὸ τὸν Χολμπάιν. Μουσεῖο τῆς Βασιλείας.

«Μόνο σὲ μιὰ γλώσσα, τὴ λατινικὴ, ἦταν ἀληθινὰ ἀνοιχτὰ τὰ αὐτιά τοῦ Ἑράσμου καὶ ἡ τέχνη τοῦ Γουτεμβέργιου ἦταν γι' αὐτὸν ἡ μόνη Μοῦσα μὲ τὴν ὁποίαν εἶχεν ἀδελφωθῇ... Ἀγαποῦσε τὰ βιβλία ὅχι μόνο γιὰ τὸ περιεχόμενό των, ἀλλὰ τὰ ἀποθέωνε, σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους βιβλιοφίλους, σ' ὅλη τὴν ὕπαρξή καὶ τὴν γένεσή των, στὴν θαυμαστήν, τὴν χειροπιαστὴ καὶ αἰσθητικὴ μορφή των» (Στέφαν Τζβᾶϊχ).

Στὴν ἔκθεσή Χολμπάιν γνωρίζει κανεῖς, ἀνάμεσα σὲ τόσα ἄλλα θαυμαστὰ καὶ ἀξέχαστα καὶ τὴν ἀποθέωση τοῦ βιβλίου, αὐτὴ ποὺ ἐχάρισε στοὺς ἀνθρώπους ἡ ἐποχὴ τοῦ οὐμανισμοῦ, ἡ ἐποχὴ τοῦ Ἑράσμου ἀπὸ τὸ Ρόττερνταμ, ποὺ ἔζησε, ἔγραψε καὶ ἐτάφηκε στὴ Βασιλεῖα.



Προσωπογραφία τοῦ Ἑράσμου ἀπὸ τὸν Ντύρερ.

Ὁ Ἡρακλῆς στὸν Ἄδη

20 VIII 1960

Ἐξ ἀφορμῆς τοῦ *Μαινομένου*

Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα ἔργα ποὺ ἀκούσαμε τελευταῖα μὲ προσοχὴ καὶ μὲ συγκίνηση, στὸν *Ἡρακλῆ μαινόμενο* τοῦ Εὐριπίδη γίνεται λόγος γιὰ ἓνα ταξίδι τοῦ ἥρωα στὸν κάτω κόσμο. Ὁ μῦθος πρέπει νὰ ἦταν πολὺ γνωστὸς στὴν Ἀθήνα καὶ οἰκεῖος στὸν Εὐριπίδη. Ὅταν ὁ Ἡρακλῆς κατέβηκε ἀπὸ τὸ στόμιο τοῦ Ταϊνάρου στὸν Ἄδη γιὰ νὰ ἐκπληρώσει τὸν τελευταῖο, τὸν πιὸ ἀπόκοσμον ἄθλο του, γιὰ νὰ φέρει ἀπάνω τὸν Κέρβερο, τὸ δαιμονικὸ σκυλὶ ποὺ ἀλυχτώντας καὶ δαγκώνοντας ἐφύλαγε πεισματικὰ τὴς πύλες τοῦ βασιλείου τῆς Περσεφόνης, χασομέρησε περισσότερο ἐκεῖ κάτω.

Ἀμφιτρύων: Χρόνον δὲ πῶς τοσοῦτον ἦσθ' ὑπὸ χθονί;

Ἡρακλῆς: Θησέα κομίζων ἐχρόνισ' <ἐξ> Ἄιδου πάτερ¹.

Φανερό ἐῖναι ὅτι ὁ ποιητὴς ἀναφέρεται σ' ἓναν ἄθλο τοῦ ἥρωα ἄγνωστον σήμερα στοὺς πολλούς. Καθὼς ἔχει γιὰ θέμα μιὰ παράξενη ἀποκοτιά τοῦ βασιλόπαιδου τῆς Ἀθήνας, τοῦ Θησέα, ἀποτελεῖ ἓναν ἀπὸ τοὺς συνδέσμους του μὲ τὸν μεγάλον δωρικὸν ἥρωα ποὺ ἔγινε πανελλήνιος, μὲ τὸν Ἡρακλῆ.

Κάποτε ὁ Θησέας ἀποφάσισε νὰ βοηθήσει ἓνα στενὸ φίλο του, τὸν Πειρίθου καὶ νὰ κατεβῇ μαζί του στὸν Ἄδη γιὰ νὰ κλέψουν τὴν ἴδια τὴ βασίλισσά του καὶ γυναῖκα τοῦ Πλούτωνα, τὴν Περσεφόνη, ποὺ ὁ Πειρίθους τὴν εἶχε ἀγαπήσει θερμά. Δὲν ἦταν στερημένο ἀπὸ στηρίγματα τὸ τόλμημα τοῦτο. Μήπως δὲν εἶχαν ἄλλοτε ἀρπάξει ἀπὸ τὴν Ἀφιδνα τῆς Ἀττικῆς, παιδούλα ἀκόμη τὴν ἀδελφὴ τῶν Διοσκούρων, τὴν Ἑλένη; Μήπως δὲν εἶχε σηκώσει στὰ χέρια ὁ Θησέας γιὰ νὰ τὴν πάει μακριὰ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Πειρίθου, τὴν πεντάμορφη βασίλισσα τῶν Ἀμαζόνων, τὴν Ἀντιόπη; Ἔτσι βλέπουμε καὶ τοὺς τρεῖς σ' ἓνα θαυμαστὸ ἀγγεῖο τοῦ Λούβρου ζωγραφισμένο στὰ 500 π.Χ. ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Μύσωνος.

Μήπως δὲν εἶχαν πολεμήσει καὶ οἱ δύο μαζί μὲ τοὺς Λαπίθες ἐνάντια στὰ ἀνθρωπόμορφα ἐκεῖνα ἀλογοπόδαρα θηρία, τοὺς Κενταύρους καὶ ἐλευθερώσει τὴν Ἱπποδάμεια;

Δὲν ἦταν ὅμως παρόμοιο τὸ ἄθλημα τοῦτο. Φοβερά θηρία, ἐκδικητὲς δαίμονες καὶ αὐστηροὶ κριτὲς παραστέκονταν ἐκεῖ κάτω στὸν Πλούτωνα, οἱ Ἑρινύες, ἡ Δίκη, ὁ Αἰακός. Σκληρὴ στάθηκε ἡ τιμωρία τῶν δύο φίλων. Ἀφοῦ

τοὺς ἔδεσαν μὲ βαρεῖα σχοινιά τοὺς καθήλωσαν πάνω στοὺς βράχους τοῦ Ἄδῃ, ἀπ' ὅπου δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ σηκωθοῦν.

Ὁ μῦθος ἄρесе πολὺ στοὺς Ἰταλιῶτες Ἕλληνες καὶ στοὺς Ἑτρούσκους, ποὺ μὲ ξεχωριστὴν ἀγριότητα τὸν παράστησαν οἱ τελευταῖοι. Σὲ μιὰ τοιχογραφία κάποιου τάφου τῆς Tarquinia στέκεται ὀρθὸς ἀνάμεσα στοὺς καθισμένους ἥρωες ἓνας φοβερὸς δαίμονας, ὁ Τουχούλκα. Φτερωτός, τερατόμορφος σηκώνει ἀπάνω τους μὲ τὸ χέρι ἓνα παχὺ τρομαχτικὸ φίδι.

Ἀπὸ τὰ ἰταλιωτικὰ ἀγγεῖα ποὺ παρασταίνουν τὸ μῦθο ὠραιότερη εἶναι ἡ ζωγραφιὰ ὅπου καθιστῇ δίπλα στὸν δεμένο Πειρίθου καὶ βυθισμένη σὲ στοχασμὸ εἶναι ἡ Δίκη, μὲ τὸ ἀπειλητικὸ σπαθὶ στὸ ἐλαφρὰ ὑψωμένο χέρι. Ὅλα τὰ μνημεῖα συμφωνοῦν σὲ τοῦτο, ὅτι οἱ δύο ἥρωες δέθηκαν ἀπὸ τὰ τέρατα τοῦ Ἄδῃ γιὰ νὰ μείνουν ὀριστικὰ στὰ βασίλεια τοῦ κάτω κόσμου.

Καμμιά μνεῖα τοῦ μύθου δὲν ὑπάρχει στὰ ὁμηρικὰ ἔπη, ὅμως οἱ μυθογράφοι παρέδωσαν τὴν τραγικὴ λύση τοῦ δράματος. Ὅταν ὁ Ἡρακλῆς κατέβηκε γιὰ νὰ κλέψει τὸν Κέρβερο τὸν παρακαλοῦσαν οἱ δύο φίλοι νὰ τοὺς ἀνεβάσει ἀπάνω, ποῖος ἄλλος θὰ τὸ κατάφερνε παρὰ αὐτός;

..... θεασάμενοι δὲ Ἡρακλέα τὰς χεῖρας
ὤρεγον ὥς ἀναστησόμενοι διὰ τῆς ἐκείνου βίας².

Παρ' ὅλη τὴν συμπόνια καὶ τὴν καλὴ θέληση τοῦ ἥρωα μόνο τὸν ἓνα ἀπὸ τοὺς φίλους μπόρεσε νὰ ἐλευθερώσει. Ὁ Πειρίθους, ὁ κύριος πρωταγωνιστὴς τοῦ τολμήματος, ἔμεινε κολλημένος στὴ βαρεῖα πέτρα. Σύμφωνα μὲ μιὰ παραλλαγὴ ἀναγκάστηκε ὁ Ἡρακλῆς νὰ τὸν ἀφήσει, γιὰτὶ κάθε φορὰ ποὺ τὸν ἐσῆκωνε ἓνας δυνατὸς σεισμὸς ἐτάραζε τὴ γῆ. Ὅμως οἱ ἀρχαῖοι ἤξεραν νὰ γελοῦν καὶ μὲ τίς σοβαρότερες ἀφηγήσεις, νὰ παίζουν μὲ τοὺς θεοὺς καὶ μὲ τοὺς ἥρωες. Σὲ μιὰ παρωδία τοῦ μύθου εἶχε τονίσει ἓνας κωμικὸς ποιητὴς γιὰτὶ ὑποχρεώθηκε τελικὰ ὁ Ἡρακλῆς νὰ ἀφήσει κάτω τὸν Πειρίθου: Κάθε φορὰ ποὺ ἔκανε νὰ τὸν σηκώσει ἔμενε κολλημένο στὴν πέτρα τοῦ Ἄδῃ τὸ ἀγενέστερο τμῆμα τοῦ σώματός του.

Γιὰ τοὺς μελετητὲς τῆς ἀρχαίας τέχνης ἔχουν οἱ στίχοι τοῦ *Μαινομένου* ξεχωριστὸ περιεχόμενο γιὰτὶ στὸ ἄκουσμά των προβάλλουν μερικὲς ἀπὸ τίς εὐγενικώτερες μορφὲς τῆς κλασσικῆς τέχνης.

Πρὶν νὰ σταθοῦμε στὸ ἀττικὸ ἀνάγλυφο ποὺ ἱστορεῖ τὸ κατέβασμα τῶν τριῶν ἡρώων στὸν Ἄδῃ, πρέπει νὰ μνημονεύσουμε ἄλλα τρία μὲ τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦσε, φαίνεται, μιὰν ἐνότητα. Γνωστότερο εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἔχει γιὰ θέμα τὴν πρὸ σπαραχτικῆ σκηνῇ τοῦ κάτω κόσμου: ὁ Ὀρφείας γυρίζει – ἀλλοῖμονο – γιὰ νὰ ἰδεῖ καὶ νὰ χάσει ὀριστικὰ τὴν Εὐρυδίκη. Πίσω της ὁ Ἑρμῆς ψυχοπομπὸς ἔχει κιόλας ἀγγίξει ἀπαλὰ τὸν βραχίονά της, ἔτοιμος νὰ τὴν τραβήξει πίσω στὰ σκοτεινὰ καὶ ἀραχλιασμένα δώματα.

Μόνο σὲ ἀντίγραφα τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἔχει σωθῇ τὸ ἀγαπητώτατο τοῦτο

ἔργο, μιὰ ἔνδειξη ὅτι οἱ Ρωμαῖοι τὰ παράγγελναν ἐδῶ στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ τὰ στήσουν πιθανώτατα σὲ τάφους νέων γυναικῶν.

Ἀπὸ τὰ ἄλλα τρίμορφα αὐτὰ ἀνάγλυφα τὸ ἓνα ἱστορεῖ ἄλλην παλληκαριά τοῦ Ἡρακλῆ πὺν διαδραματίζεται στὰ πέρατα τοῦ κόσμου: τὰ χρυσᾶ μῆλα τῶν Ἑσπερίδων· τὸ τέταρτο ἔχει γιὰ θέμα ἓναν μῦθο ἄσχετο μὲ τὸν ἥρωα, τὶς κόρες τοῦ Πελῖα, τοῦ βασιλιᾶ τοῦ Ἰωλκοῦ. Κατὰ συμβουλή τῆς μάγισσας Μήδειας, ἀφοῦ ἔκοψαν κομμάτια τὸν πατέρα των, τὰ ἔβαλαν σ' ἓνα λεβέτι γιὰ νὰ τὸν ξαναφέρει τάχα αὐτὴ στὴ νεότητα μὲ τὴ μαγικὴ τῆς τέχνη.

Τὸ ἀνάγλυφο πὺν μνημονεύσαμε πρῶτο, γιὰτὶ ἱστορεῖ τὸ κατέβασμα τῶν τριῶν ἡρώων στὸν Ἀδη, σώζεται στὴ συλλογὴ Τορλόνια τῆς Ρώμης καὶ εἶναι, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα ἀντίγραφο τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Εἶναι συμπληρωμένο καὶ «ἐξωραϊσμένο» στὰ νεότερα χρόνια καὶ μόνο ὕστερ' ἀπὸ ἐπίμονες μορφικὲς ἀναλύσεις ἀπὸ τὶς πὺν ἀξιοθαύμαστες τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπιστῆμης, εἴμαστε σὲ θέση νὰ τὸ γνωρίζουμε στὴν κάπως καθαρώτερη ὄψη του.



Ὁ Θησέας καὶ ὁ Πειρίθους. Ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου Τορλόνια τῆς Ρώμης.

Εικονίζουμε ἐδῶ τὸ γύψινο ἐκμαγεῖο πού, μὲ βάση τὸ ἀντίγραφο Τορλόνια, πλησιάζει περισσότερο τὸ πρωτότυπο. Ἐχουν ἀπαλειφθῇ οἱ νεώτερες προσθήκες, δηλαδὴ τὸ κεφάλι τοῦ μεσαίου ἥρωα, καθὼς καὶ τοῦ ὀρθίου δεξιά. Χάρη σ' ἓνα ἀντίγραφο τοῦ κεφαλιοῦ πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου ξέρουμε πῶς πραγματικὰ ἦταν τὸ ἀρχαῖο, αὐτοῦ τὸ ἐκμαγεῖο ἐτοποθετήθηκε στὸ λαϊμὸ καὶ ἔτσι ἀποτελέστηκε ὁλόκληρη ἡ μορφή, ὅπως θὰ ἦταν στὸ πρωτότυπο.

Στὴ μέση παρασταίνεται καθισμένος πάνω σ' ἓνα βράχο, ὁ Πειρίθους. Στηριγμένος σὲ μιὰ ράβδο κάτω ἀπὸ τὴ μασχάλη του, ἀπλώνοντας στὸ βράχο τὴν παλάμη τοῦ ἄλλου χεριοῦ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Ἡρακλῆ. Σὰν παραλλαγή τοῦ ἀντιγραφέα θεωρήθηκε δίκαια τὸ ὅτι τὸ δεξὶ πόδι μετεωρίζεται· σ' ἓνα ἄλλο ἀντίγραφο στὸ Λοῦβρο πατάει μὲ ὅλο τὸ πέλμα, πρᾶγμα πού ταιριάζει καλύτερα μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ μύθου. Ὁ Πειρίθους, καρφωμένος στὸ βράχο ἀπὸ κάποια μυστηριακὴ δύναμη, εἶναι ἀνήμερος νὰ σηκωθῇ.

Ἀριστερὰ ὁ Ἡρακλῆς χωρὶς τὴ λεοντή, σὲ ἡρωϊκὴ γυμνότητα, κρατεῖ στὸ δεξιὸ του χέρι κατεβασμένο τὸ ρόπαλο. Ἡ φαρέτρα του παραστάθηκε ἀνάγλυφη μπροστὰ ἀπὸ τὸ βράχο, πιστεύουν μερικοὶ ὅτι στὸ πρωτότυπο θὰ ἦταν ζωγραφισμένη. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπικρατέστερη γνώμη ὁ Ἡρακλῆς θὰ ἄγγιζε μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι τὸν ὦμο τοῦ Πειρίθου. Μία θωπεία τούτη ἀπὸ τὶς τρυφερότερες τῆς κλασσικῆς τέχνης θὰ συνώδευε τὴ συνάντηση τῶν βλεμμάτων, πού ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸν τελευταῖο ἀποχαιρετισμό.

Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ παρασταίνεται στὴν ἄλλη μεριὰ ἀπὸ τὴν πλαγινὴν ὄψη, σὲ γόνιμη ἐναλλαγή, ὁ Θησέας, ντυμένος μόνο στὸ κάτω σῶμα. Φέρνοντας μπροστὰ τὸ ρόπαλό του, σκύβει ἐλαφρὰ τὸ κεφάλι καὶ στηλώνει τὴ ματιὰ πρὸς τὸν Πειρίθου. Καμμιὰ ἐξωτερικὴ ἐκδήλωση, διαχυτικότητα ἢ διαμαρτυρία. Ἐνα χέρι στὸν ὦμο τοῦ φίλου, οἱ ματιὲς πού ἐνώνουν γιὰ τελευταία φορά, μιὰ διάχυτη τραγικότητα – ἰδοὺ ἡ φυσιογνωμία τῆς κλασσικότητας, ἰδοὺ ἡ ψυχικὴ ἐπίδραση τοῦ πνεύματος τῆς τραγωδίας.

Ἀλλὰ ὁ Ἀθηναῖος γλύπτης, μὲ τὴν πηγαία διαίσθηση τῆς σημασίας τοῦ κάθε μορφικοῦ στοιχείου, ὑποδήλωσε καὶ ἄλλοιῶς τὸν χωρισμό. Παρασταίνοντας ἐλαφρὰ λυγισμένα πρὸς τὰ ἔξω τὰ σκέλη τῶν δυὸ ὀρθίων ἡρώων τοὺς ἔδωσε κάποια «ἐξοδο», τοὺς ἐκίνησε πρὸς τὴ φυγή. Ὅπως στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου κρύβεται καὶ στὴ στάση τῶν σωμάτων ὁ ἐσωτερικὸς διχασμός. Ἐνῶ στέκονται καὶ βλέπουν πρὸς τὸν καταδικασμένο φίλο κινοῦνται νὰ φύγουν πρὸς τὸν κόσμο τοῦ φωτός.

Εἶναι πιθανὸ ὅτι στὴν ἀνάγλυφη μορφή τοῦ Ἡρακλῆ χρησίμευσε γιὰ πρότυπο κάποιο ἄγαλμά του, κάποιο ἔργο χτισμένο σύμφωνα μὲ τὸν σοφὸ χιασμό τοῦ Πολυκλείτου. Στὸ σκέλος πού σέρνεται πίσω ἐλαφρὰ λυγισμένο ἀντίρροπο εἶναι τὸ χαμήλωμα τοῦ ἀριστεροῦ ὦμου· στὸ ἄλλο, τὸ στάσιμο, καθὼς καὶ στὸ ἀνασηκωμένο ἀριστερὸ ἰσχίο ἀντιστοιχεῖ τὸ σήκωμα τοῦ δεξιοῦ ὦμου.

Πάνω ἀπὸ ἐνάμιση αἰώνας ἐπίμονης μελέτης τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος

καὶ τῶν νόμων τῆς κίνησής του κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ ἐπίτευγμα τοῦτο. Δίπλα στὸν Ἡρακλῆ καὶ στὸν Θησέα μὲ τὴν ἀρμονικὴ κίνηση διαγράφονται οἱ μορφὲς ἐκεῖνες τῶν ἐφήβων τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνα, οἱ πλασμένες ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Φειδία, ποὺ τὶς ἀντίκρυζαν κάθε ἡμέρα οἱ Ἀθηναῖοι. Ἀπ' αὐτὸν τὸν κύκλο κατὰγεται ἡ εὐγένεια καὶ ἡ μελωδία, ἡ ἀνωτερότητα τῶν τριῶν μορφῶν.

Ποιὸς νὰ ἦταν ὁ προορισμὸς τῶν τεσσάρων ἀναγλύφων; Ἄν, πρὶν νὰ καταλήξει κανεὶς σὲ κάποιο συμπέρασμα, ὑποχρεωνόταν νὰ μελετήσῃ ὅλη τὴ βιβλιογραφία, παλαιότερη καὶ νέα, θὰ ἐσάσπιζε. Γιὰ λίγα ἀρχαῖα ἔργα ἔχουν γραφῇ τόσα πολλὰ καὶ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς τίτλους τμῆς τῆς δυτικῆς ἐπιστήμης ὅτι παρασύρθηκε τόσο ἀπὸ τὰ πάναγνα αὐτὰ γλυπτά.

Τὴν ἐπικρατέστερη ἄποψη ὅτι τὸ πρωτότυπο τοῦ ἀναγλύφου Τορλόνια, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων τριῶν, ἦταν ἓνα σπουδαῖο ἀφιέρωμα κάποιου χορηγοῦ ποὺ ἐνίκησε κατὰ τὸ 420 π.Χ. σὲ ἀγῶνες τραγωδίας ἦλθε τὰ τελευταῖα χρόνια νὰ τὴν ἀμφιοβητήσῃ μιὰ ἄλλη γνώμη.

Τὴν ὀφείλουμε στὴ γόνιμη φαντασία τοῦ διευθυντοῦ τῶν ἀνασκαφῶν τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς Ὁμήρου Τόμσον. Δὲν ἦταν, πιστεύει, μέλη κάποιου χορηγικοῦ ἀναθήματος τὰ τέσσαρα ἀνάγλυφα, ἀλλὰ πλαισίωναν τὶς δύο θύρες ἐνὸς βωμοῦ στημένου στὴν Ἀγορά. Εἶχε γίνει τόσο ξακουσμένος ὥστε πολλοὺς αἰῶνες ἀργότερα χρησίμεψε γιὰ ἀρχιτεκτονικὸ πρότυπο τοῦ ἐπιβλητικοῦ «Βωμοῦ τῆς Εἰρήνης», τῆς Ara Pacis τοῦ Αὐγούστου, ποὺ, γεμάτο σπουδαῖα ἀνάγλυφα στήθηκε τὰ τελευταῖα χρόνια στὴν ἀρχικὴ θέση, δίπλα στὸν Τίβερη.

Παρ' ὅλη τὴν ἐκτίμηση στὴ γνώμη ἐνὸς ἐξαίρετου ἀρχαιολόγου ἔχουμε πολὺ μόνιμα σαγηνευτὴ ἀπὸ τὴν παλιὰν ἐκείνη ἄποψη, ὥστε νὰ μὴ μπορούμε ἀκόμη νὰ προσχωρήσουμε στὴ νεώτερη.

Εἶναι δύσκολο νὰ χωρίσουμε ἀπὸ τὸν μαγευτικὸ κόσμο τοῦ ἀρχαίου θεάτρου τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ὀρφέα μὲ τὴν Εὐρυδίκη, τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὸν Πειρίθοο καὶ τὸν Θησέα, καθὼς καὶ τὰ ἄλλα δύο.

Μᾶς ἀρέσει νὰ πιστεύουμε πάντα ὅτι κάποιος ὀνομαστὸς Ἀθηναῖος ἄρχοντας ποὺ ἐ χρηματοδότησε τὸ ἀνέβασμα μιᾶς τραγικῆς τριλογίας παράγγειλε ὑστερ' ἀπὸ τὴ νίκη σ' ἓνα γλύπη, ἀπ' αὐτοὺς ποὺ εἶχαν ἐργαστῇ δίπλα στὸ Φειδία, νὰ στολίσει ἓνα μνημεῖο μὲ ἀνάγλυφα ποὺ ἱστοροῦν συναρπαστικούς μύθους, ἀφιέρωμα στὸν θεὸ ποὺ ἔσκεπε κάθε τέτοια προσπάθεια.

Μᾶς εἶναι ἕως τὴ στιγμή τούτῃ ἀδύνατο νὰ ἀποσπάσουμε τὰ ἔργα αὐτὰ ἀπὸ τὴ λατρεία τοῦ θεοῦ ποὺ οἰστηλάτησε τὸν βραβευμένο ποιητὴ – νὰ ἦταν ἄρα ὁ Σοφοκλῆς, ὁ Εὐριπίδης ἢ κάποιος ἄλλος; – νὰ τὰ οβήσουμε ἀπὸ τὴ λατρεία τοῦ Διονύσου.

1. [Εὐρ., *Ἡρακλῆς*, 619].

2. [Ψευδο-Απολλόδ. Μυθ., *Βιβλιοθήκη* 2.124.4].

Τὰ Μουσεία τοῦ Μονάχου

Στὴν πλατεία τῆς Ὀπερας, τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου», ἔξω ἀπὸ τὴ Ρεζιντέντζ, στὸ μακρὸ πέτρινο παγκάρι ποὺ εἶναι μιὰ προέκταση τῆς ἐπιβλητικῆς πρόσοψης τοῦ παλατιοῦ, κάθονται ἓνα κυριακάτικο ἀπόγεμα μερικοὶ ξένοι, ἀπὸ τοὺς τόσους ποὺ ἔρχονται καὶ ξαναγυρίζουν στὴν πόλη τῶν τεχνῶν καὶ ἐπιστημῶν γιὰ νὰ ἰδοῦν, νὰ ἀκούσουν, νὰ ζήσουν, νὰ διδαχτοῦν.

Ἔχουν ἀνάγκη νὰ ξεκουραστοῦν, γιὰτὶ λίγο πρὶν ἐγύρισαν τὶς τόσες αἰθουσες τῆς «Γερμανικῆς εὐχαριστικῆς τέχνης», μιᾶς προσωρινῆς ἔκθεσης ποὺ στεγάζεται στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ μεγάλου παλατιοῦ. Ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν θρησκευτικῶν σκευῶν, ποὺ εἶναι ἄλλα ὁλόχρυσα, στολισμένα μὲ πολύτιμα πετράδια, ἄλλα ἀπὸ ἀσήμι ἢ ἀπὸ μέταλλο, κεῖνο ποὺ ἐθάμπωσε τὴν ὄραση καὶ ἐγοήτεψε τὴ σκέψη, περισσότερο καὶ ἀπὸ τὰ κιβώρια, ἀπὸ τὰ Εὐαγγέλια, ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ, εἶναι τὰ ποτήρια τοῦ 8ου καὶ τοῦ 9ου αἰώνα, μὲ τὴν ἀπλὴ, σοβαρὴν ὄψη τῶν, ὁλόχυτα καὶ βαρειά. Παρακολουθεῖ κανεὶς σὲ ἱερὰ σκεύη τόσων αἰώνων τὴ συμμετοχὴ τῶν σὺς μορφικὲς ἐναλλαγές, στὴν διαφορετικὴν αἴσθηση τῆς κάθε ἐποχῆς.

«Ἡ γερμανικὴ μουσικὴ στὴν ὑπηρεσίᾳ τῆς Εὐχαριστίας» εἶναι ἓνα ξεχωριστὸ κεφάλαιο τοῦ καταλόγου ποὺ ἱστορεῖ τὴν πορεία τῆς θρησκευτικῆς μουσικῆς, τόσο ἀδιάσπαστης καὶ ὁμόφωνης μὲ τὰ μνημεῖα τῆς «εὐχαριστικῆς» τέχνης. Καθισμένος ἔπειτα στὸ πέτρινο ἐκεῖνο παγκάρι, καθὼς ἡ ἀπαλὴ συννεφιά καλεῖ σὲ ἡρεμὴ θεώρηση, ἀντικρῶζει κανεὶς τοὺς βαρεῖς κίονες τοῦ ἀντικρυνοῦ ταχυδρομικοῦ μεγάρου καὶ συλλογίζεται ὅτι μόνον ἓνας ἀρχιτέκτονας τοῦ κλασικισμοῦ μπορούσε νὰ ὑψώσει ἔτσι ἓνα ὠφελιμιστικὸ κτίριο δίνοντάς του μνημειακὴ μεγαλωσύνη.

Ἔργο τοῦ Λέο φὸν Κλέντσε εἶναι καὶ τὸ κτίριο, ποὺ τὸ πιανικὸ ἐρείπό του κυριαρχεῖ πάντα στὴν πλατεία, μὲ τοὺς ἡρωϊκοὺς κίονες τοῦ προπύλου ποὺ ἐσώθηκε, μὲ τοὺς τοίχους ποὺ, καθὼς στέκονται ὄρθιοι ἀκόμη μερικοί, ἀνακαλοῦν τὸ κεραυνωμένο θαμπωτικὸ ἐσωτερικὸ, ὅπου τόσα σπουδαῖα καὶ ἀξέχαστα ἀκούσματα καὶ ὀράματα χαρίζονταν ἄλλοτε στοὺς θεατὲς μὲ σπουδὴ, μὲ ἐπιμονὴ καὶ μὲ τέχνη.

Τὸ «Ἐθνικὸ Θεάτρο» τοῦ Μονάχου, μιὰ ἔνωση τῆς ἑλληνικῆς μορφῆς μὲ τὴ ρωμαϊκὴν αἴσθηση τοῦ χώρου, ἐπισκευάζεται μὲ ἔντονη δραστηριότητα: «Ζητοῦνται ἐργάτες καὶ κτίστες ἀπὸ τώρα, ἀπὸ τὴν 1η Σεπτεμβρίου ξυλουργοὶ καὶ τεχνῖτες».

Ἄν, ἀφήνοντας τὴν πλατεία, βαδίσῃ κανεὶς κατὰ τὸ βορρᾶ βλέπει νὰ ξετυλίγεται πέρα στὸ διάστημα ἡ ἀπέραντη Λεωφόρος τοῦ Λουδοβίκου. Εἶναι πάντα ἐπιβλητική, ἀλλὰ ἀμίλητη καὶ κρύα, μουσειακή. Τῆς λείπει τὸ ζωντανὸ ἐκεῖνο πλῆθος, ἡ ζωὴ κάθε λεωφόρου, τὰ καταστήματα μὲ τὶς προθήκες, μὲ τοὺς περιπατητὲς ποὺ περιφέρονται ἄσκοπα καὶ σταματοῦν χωρὶς νόημα καὶ σκέψη. Συνηθισμένοι σήμερα σὲ πανύψηλες οἰκοδομὲς βρίσκουμε ἐνοχλητικὸ καὶ ἓνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τῆς Λούντβιχ Στράσσε. Τὰ κρατικὰ κτίρια ποὺ πλαισιώνουν τὴ λεωφόρο φαίνονται ἀπὸ μακρὰ πολὺ μικρότερα σχετικὰ μὲ τὸ πλάτος τῆς, χαμηλώνουν καὶ σβήνουν ὑπερβολικὰ στὴν προοπτικὴ ομί-κρυνσὴ τῶν. Ἐχει ὥστόσο προβλεφθῇ τὸ ποθητὸ τέρμα, τὸ ξεκούρασμα τῶν ματιῶν, ποὺ μὲ τόσο «ἀρχαῖο» καὶ σοφὸ τρόπο ἔχει στήσῃ ὁ πολεοδόμος: ἡ θριαμβευτικὴ ἀψίδα ποὺ χωρίζει τὴ Λούντβιχ, ἀπὸ τὴ συνέχειά τῆς, τὴ Λέο-πολντ Στράσσε, ἡ Siegestor.

Γιὰ νὰ εἴμαστε δίκαιοι, ἡ λεωφόρος τοῦ Λουδοβίκου στάθηκε ἡ πρώτη μεγάλη ἀναπνοὴ ἔξω ἀπὸ τὴν παλαιὰ πόλη, ἦταν μιὰ ἐξόρμηση καὶ μιὰ φυγὴ. Μιὰ φυγὴ καὶ ἓνα φτέρωμα πρὸς τὸ νέο ἰδανικόν, πρὸς τὴν μεγάλην ἑλληνικὴ ιδέα. «Ὁ Λουδοβίκος ἔδωσε στὴν πρωτεύουσά του τὸν ἀέρα καὶ τὸ διάστημα ἀρκετὲς δεκάδες χρόνια πρὶν ὁ Ναπολέων ὁ 3ος μὲ τὸν Ὀσμαν γκρεμίσῃ τὸ παλιὸ Παρίσι γιὰ νὰ δώσῃ στοὺς Γάλλους τὰ ἴδια δῶρα. Τὸ Μόναχο εἶναι τὸ πρῶτο μάθημα οὐρμπανισμοῦ στὸν 19ον αἰῶνα» (Ζαχαρίας Παπαντωνίου).

Τὰ Μουσεῖα τοῦ Μονάχου, μαζὶ μὲ τὰ «Βαυαρικὰ κρατικὰ θέατρα» ἀποτελοῦν τὸ πιὸ ἐπιβλητικὸ συγκρότημα, τὴ μόνιμη φροντίδα τῶν ἀρμοδίων καὶ τῆς κοινωρίας. Ἄν, μελετώντας τὸν πίνακα ποὺ εἶναι κρεμασμένος ἔξω ἀπὸ κάθε Μουσεῖο, προσέξουμε τὸν ἀριθμὸ τῶν, βλέπουμε ὅτι στὸ Μόναχο ἔχουν σήμερα ἀνοιχτὲς τὶς πύλες τῶν περισσότερα ἀπὸ εἴκοσι Μουσεῖα. Σ' αὐτὰ πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ οἱ τόσες παροδικὲς ἐκθέσεις, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ πιὸ γοητευτικὴ τὸ φεινὸ καλοκαίρι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν «εὐχαριστικὴ τέχνη», ἦταν ἡ ἐκθεσὴ τῶν ἔργων τῆς Συζάν Βαλαντὸν καὶ τοῦ Μωρὶς Οὐτρίλ.

Θέατρα, Μουσεῖα, ἐκθέσεις, δημόσιοι κῆποι καὶ μουσικὴ, εἶναι γιὰ τοὺς περαστικοὺς τὰ σπουδαιότερα κέντρα παιδείας καὶ ἀγαλλίασης μέσα στὴν Ἀθήνα τοῦ Ἰσαρη. Θὰ ἦταν παράλειψη ἂν δὲν μνημονεύαμε καὶ ἓνα ἄλλο προσκύνημα, ἐκεῖνο ποὺ θὰ βαρύνει τὶς ἀποσκευὲς μὲ περιεχόμενο προωρισμένο νὰ γίνῃ ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἐπιστροφὴ, μιὰ ἀναμμένη λαμπάδα: τὰ τόσα βιβλιοπωλεῖα καὶ τοὺς ἐκδοτικοὺς οἴκους. Κόσμοι ὁλόκληροι ἀνοίγονται ὅταν, σὰν μέσα ἀπὸ ἓνα παλαιῖο «Πανόραμα» κυττάζουμε τὶς προθήκες τῶν βιβλιοπωλείων τῆς Τεατίνερ Στράσσε ἢ τοῦ ἄλλου μεγάλου βιβλιοπωλείου, ἀπέναντι στὴν ἀψίδα τῆς σεβαστῆς Σαλβάτορ - Κέρχε, τῆς γοθικῆς ἐκκλησίας ποὺ τὴ χάρισε ὁ Λουδοβίκος στοὺς Ἕλληνες καὶ μένει ἀπὸ τότε δική μας, ἑλληνική.

Σχετικὰ μὲ τὰ παλαιότερα χρόνια ἐντύπωση κάνει τὸ πλῆθος τῶν μεταφράσεων ἀπὸ ἔργα τῆς εὐρωπαϊκῆς καὶ τῆς ἀμερικανικῆς ἐπιστήμης καὶ λογο-

τεχνίας, μαρτύρια καὶ αὐτὰ γιὰ μιὰ νέα πνευματικὴ ἐξόρμηση πρὸς κατακτήσεις ἀγνώστων περιοχῶν.

Τὴν γνωριμία μὲ τὰ Μουσεῖα τὴν ἀρχίζουν συνήθως οἱ περισσότεροι ἐπισκέπται τοῦ Μονάχου ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Πινακοθήκη. Στέκεται καὶ πάλι ὄρθια, ξαναχτισμένη μὲ πολλὲς θυσίες, ἀνάμεσα στὰ τόσα ἄδεια οἰκόπεδα τῆς περιοχῆς, ποὺ ἡ καλοκαιρινὴ χλωρίδα νοτισμένη ἀπὸ τὴν ἀδιάκοπη φειτενὴ βροχὴ σκεπάζει πάνω τὸν ἔχνη τῶν πυρπολήσεων. Εἶναι ἀμφίβολο ἂν θὰ χυσιτὴ γρήγορα ἢ ἄλλοτε γειτονικὴ Νέα Πινακοθήκη ποὺ ἐστέγαζε τόσα σημαντικὰ ἔργα κυρίως τοῦ 19ου αἰῶνα, μαρτύρια τῆς ἀκμῆς τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου, μερικὰ καὶ τῶν ἀδυναμιῶν τῆς.

Στὴν Παλαιὰ Πινακοθήκη μπαίνει κανεὶς πάντα σὰν προσκυνητὴς, πρὶν νὰ κυριευτῇ σιγὰ - σιγὰ ὁλόψυχα ἀπὸ τὸ θρησκευτικὸ περιεχόμενον τῶν ἀρχαιοτέρων πινάκων, μὲ κορυφαίους τὸν Γκρύνεβαλτ, τὸν Ντύρερ καὶ τοὺς Φλαμανδούς, πρὶν νὰ σταθῇ στὸ φυσικὸ καὶ ἠθικὸ μεγαλεῖο τῶν μορφῶν ποὺ μᾶς χάρισαν μεγάλοι καλλιτέχνες τῶν αἰώνων, πρὶν νὰ γοητευθῇ ἀπὸ τὴ γαλήνη ἢ τὴ μυστικὴ ταραχὴ τῶν τοπογραφιῶν, ἀπὸ τὴ σοφὴ χρῆση τῶν χρωματικῶν τόνων. Τὸ καλύτερο ξεκούρασμα ἀπὸ τὴν ἔνταση καὶ ἔξαρση ποὺ προκαλοῦν οἱ μεγάλες αἰθουσες τὸ χαρίζουν τὰ μικρὰ δωμάτια μὲ τὰ παράθυρα πρὸς τὸν κῆπο. Ἀφοῦ ἀφεθῇ κανεὶς στὴ ρέμβη τῶν ἀνεμισμένων δέντρων τοῦ Ρυϊοντάελ, ἀφοῦ βυθισθῇ στὸ μυστικισμὸ τοῦ Ρέμπραντ θὰ σταθῇ τελικὰ καὶ πάλι σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς μαγευτικώτερους πίνακες τῆς Γερμανικῆς Ἀναγεννήσεως, στὴ «μάχη τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου», τοῦ Ἀλντόρφερ.

Ἀμέτρητοι εἶναι οἱ καβαλλάρηδες, Ἕλληνες καὶ Πέρσες ποὺ κατάφερε χωρὶς ἄλλο ὕστερ' ἀπὸ μελέτη τῆς ἀρχαίας στρατιωτικῆς τακτικῆς, νὰ συγκεντρώσει ὁ ζωγράφος κάτω ἀπὸ ἓνα φανταστικὸ βουνό, πλῆθος τὰ δόρατα, οἱ χρωματιστὲς σημαῖες, τὰ λοφία, καὶ οἱ πανοπλίες γύρω ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο τὸν ἀνεβασμένο πάνω στὸν Βουκεφάλα, καθὼς καὶ γύρω ἀπὸ τὸ ἄρμα τοῦ Δαρείου.

Ἡ ἀρχαϊκὴ ἀγάπη τῆς λεπτομέρειας δεμένη μὲ τὸ ρομαντισμὸ τοῦ τοπίου, τὸ μεγαλεῖο ποὺ ἔχει τὸ καταπόρφυρο ἡλιοβασίλευμα, ἐξηγοῦν τὴν ἀδυναμία τοῦ Μεγ. Ναπολέοντα γιὰ τὸν πίνακα τοῦτον. Ἀφοῦ τὸν ἐσῆκωσε ἀπὸ τὴ Γερμανία, τὸν ἐκρέμασε στὸ δωμάτιο τοῦ λουτροῦ, στὸ Σαῖν Κλού, γιὰ νὰ τὸν βλέπει μὲ ἡσυχία.

Τὸ περιλάλητο «Ἐθνικὸ Βαυαρικὸ Μουσεῖο» στεγάζεται καὶ πάλι στὸ παλαιό, ἀρκετὰ ἀκαλαίσθητο κτίριο τοῦ ἤρεμου, δεντροφυτευμένου δρόμου ποὺ σταματᾷ στὴ γέφυρα τοῦ Ἰσαρη. Χρειάζονται μῆνες γιὰ νὰ γνωρίσει κανεὶς καλύτερα ὅσα ἔχουν συγκεντρωθῇ στὶς ἀπέραντες αἰθουσες, ξυλόγλυπτα, ζωγραφικὰ ἔργα, πανοπλίες, ἐπιπλα, ἐσωτερικὰ σπιτιῶν, λαογραφικὰ τεκμήρια, ἓνα πλῆθος κειμήλια ἀπὸ ἀδιάκοπη ζωὴ πολλῶν αἰώνων. Καὶ ρωτιέται κανεὶς καθὼς περιφέρεται ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο ἔργο: πῶς ἐρμηνεύεται ἡ

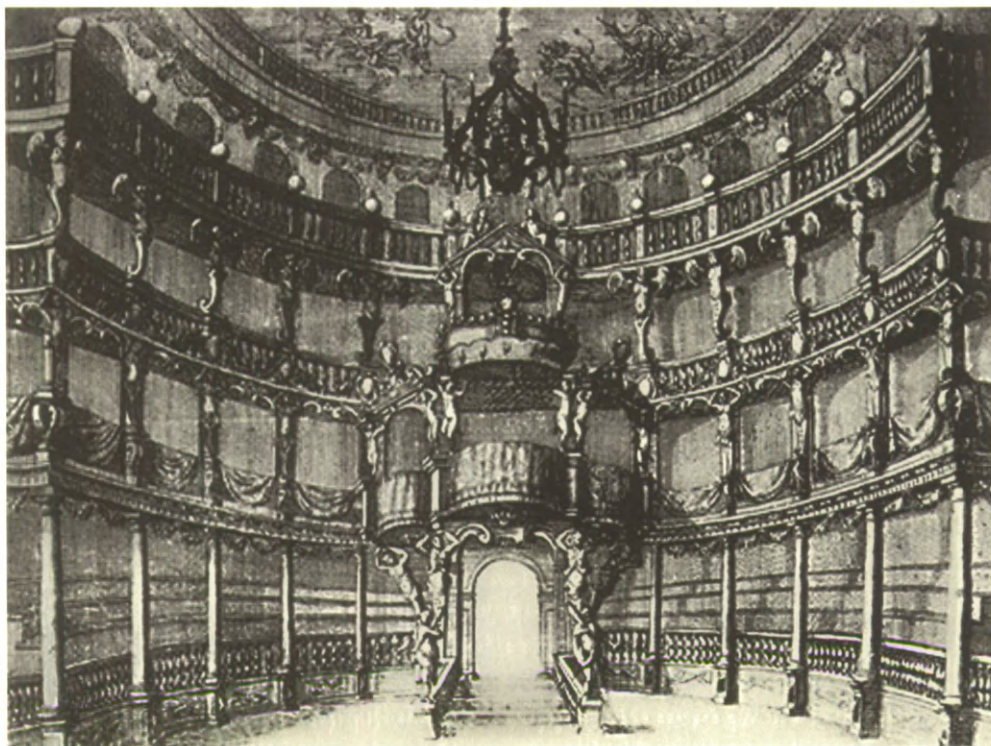
τόση εύπορία, τὸ ψηλὸ ἐπίπεδο ζωῆς ὃχι μόνο στὰ πριγκιπικὰ δωμάτια, ἀλλὰ καὶ στὰ ἀσικὰ οἷα, πρὸ πάντων ὅμως στὰ συμπαθητικὰ, ζεστὰ ἐκεῖνα δωμάτια τῶν χωρικῶν μὲ τὶς ὥραϊες πῆλινες θερμάστρες; Ποῦ ὑπῆρχαν ὅλοι αὐτοὶ οἱ θησαυροὶ καὶ πῶς ἐσώθηκαν; Καὶ τότε, ὅπως σὲ τόσες ὁμοιες περιστάσεις, κατεβάζουμε τὸ κεφάλι, κυριευμένοι ἀπὸ τὴ σκέψη τῆς πενίας ποὺ κρατοῦσε πάντα συντροφιά στὴν Ἑλλάδα καὶ τῆς δουλωσύνης τεσσάρων αἰῶνων στὸν Ἀσιατὴ δεσπότη.

Τὸ πλέξιμο τῆς θρησκείας μὲ τὴν τέχνη φανερὸ σὲ πολλὲς αἵθουσες τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου, τὸ ζῆ κανεῖς μὲ ἀληθινὴ ἀπόλαυση στὰ ὑπόγεια, τὰ ἀτελείωτα, μὲ τὶς λαβυρίνθιες καμπές, ὅπου εἶναι ἐκτεθειμένες οἱ φάτνες, φάτνες σοβαρές, ποὺ συγκεντρώνουν τὴν προσήλωση στὸ θεῖο βρέφος, μὲ τὰ πρόσωπα καταυγασμένα ἀπὸ τὸ φῶς μιᾶς πίστεως βαθείας. Τελευταῖες ἔρχονται οἱ χαρμόσυνες ἐκεῖνες Ναπολιτάνικες φάτνες, πολυάνθρωπες καὶ πολύχρωμες, φανταχτερές, ὅπου ὅλα, ἀκόμη καὶ ἡ προσφορὰ τῶν Μάγων, ἔχουν γίνει σκηνὲς τοῦ δρόμου ἢ τῆς Κομέντια ντέλ' Ἀρτε, μὲ κινήσεις καὶ μὲ χειρονομίες παιγνιδιάρικες, σχεδὸν χορευτικές.

Ἐνα θαῦμα τῆς μουσειακῆς τεχνικῆς, χωρὶς ἐκζητημένους μοντερνισμοὺς, ὁ ἡλεκτρικὸς φωτισμὸς τῶν ὑπογείων καὶ ὁ τρόπος τῆς ἐκθεσης τοῦ περιεχομένου τοῦ Ἑθνικοῦ Βαυαρικοῦ Μουσείου ὁδηγοῦν τὸ λογισμὸ πρὸς τὶς πηγὲς τέτοιας γνώσης καὶ αἰσθησης, πρὸς τὶς ἔδρες τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιολογίας καὶ τῆς νεώτερης τέχνης στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Μονάχου, ὅπου ἐδίδαξαν ἀληθινὰ σοφοί, ἐμπνευσμένοι [...] συλλογῆς τῶν ρωμαϊκῶν πορτραίτων.

Δύο χρόνια ἀκόμη ὑπολογίζουν οἱ εἰδικοὶ ὅτι χρειάζονται γιὰ νὰ εἶναι ἔτοιμη ἡ Γλυπτοθήκη, περισσότερα γιὰ νὰ πραγματοποιηθῇ ἡ στέγαση τῶν θρυλικῶν ἐλληνικῶν ἀγγείων τοῦ Μονάχου στὸ ἀντικρινὸ κτίριο τῆς ἄλλοτε «Νέας Κρατικῆς Πινακοθήκης». Μόνο μιὰ ἐκλογὴ ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα, καθὼς ἀπὸ τὰ γλυπτὰ εἶναι προσιτὴ ὕστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμο στὸ ἀρχοντικὸ ἐκεῖνο κλασσικιστικὸ «Παλάτι τοῦ Πρίγκιπος Καρόλου», κοντὰ στὸν Χοφγκάρτεν. Μάταια ἀναζητοῦμε σὲ κάμαρες τοῦ τελευταίου τὶς ζωγραφιὲς ποὺ ἔθρεψαν τοὺς Ἕλληνες ἀπὸ τὰ σχολικὰ τῶν θρανία, αὐτὲς ποὺ ἱστοροῦσαν μορφὲς καὶ μάχες τοῦ 1821. Ἐνα κομμάτι τοῦ ρομαντισμοῦ, ἡ πιὸ γνήσια εἰκόνα τοῦ φιλελληνισμοῦ ἔχει χαθῇ ἀπὸ τὴν σεβαστὴ τούτη γωνιά.

Ξαναγυρίζοντας πάλι στὴν πλατεία τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, ἀπ' ὅπου ξεκινήσαμε, ἀναρωτιόμαστε γιὰ τὸ ὠραιότερο διαμάντι τοῦ ροκοκὸ μέσα στὸ Μόναχο, τὸ μικρὸ Ρεζιντέντς - Τεάτερ. Δὲν ὑπῆρχε ἐσωτερικὸ ὁμορφότερα πλεγμένο μὲ τὴ μοτσαρτικὴ μουσικὴ, τίποτα τὸ τόσο ἀξέχαστο ὅσο οἱ παραστάσεις τῶν «Γάμων τοῦ Φίγκαρο», τῆς «Ἀπαγωγῆς ἀπὸ τὸ Σεράι» ἢ τοῦ «Ἐτσι κάνουν ὅλες», ἐνῶ ἦταν γεμάτη κόσμος ἡ πλατεία καὶ τὰ θεωρεῖα τὰ ὀλοστόλιστα μὲ τοὺς γελαστοὺς Ἀτλαντες τοῦ 18ου αἰῶνα, μὲ τὶς γιρλάντες, μὲ τὰ ἐρωτόπουλα τὰ αἰωρημένα στὸ κενό.



Τὸ παλαιὸ Ρεζιντέντς-Τεάτερ στὸ Μόναχο, σήμερὰ «Θέατρο τοῦ Κυβιγιέ», ἕνα ἀπὸ τὰ μαγευτικώτερα τοῦ ρυθμοῦ ροκοκὸ τοῦ 18ου αἰῶνος.

Καθὼς εἶχε προνοητικὰ φυλαχτῇ στὰ χρόνια τοῦ πολέμου ὅλος ὁ διάκοσμος ἔγινε δυνατὸ νὰ ἀνασυσταθῇ τὸ ἐσωτερικόν. Ἐδῶ ἐνίκησαν οἱ μοντέρνοι. Στὴ θέση τοῦ παλαιοῦ ἰδρύθηκε ἕνα νέο Ρεζιντέντς - Τεάτερ, σύγχρονο καὶ πλατύτερο, ἀερικό. Ὅμως τὸ ὄραμα τοῦ πρώτου πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ ξεχαστῇ; Τώρα κυριάρχησαν οἱ πιστοὶ τῆς παραδόσεως. Τὸ ἐσωτερικὸ ἀνασυστήθηκε καλύτερο ἀπὸ ἄλλοτε, στὴν πρὸ ἀγνὴ μορφή του, μέσα σ' ἕνα χώρο τοῦ μεγάλου Παλατιοῦ καὶ ὠνομάστηκε «Θέατρο τοῦ Κυβιγιέ», ἀπὸ τὸν Γάλλο καλλιτέχνη, ποὺ καὶ ἄλλα ὠραῖα κτίρια χάρισε στὴ βασιλικὴ πρωτεύουσα.

Θέαμα καὶ μουσεῖο μαζί τὸ «Θέατρο τοῦ Κυβιγιέ» εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τραγουδιστά, φαντασμαγορικὰ ἐσωτερικὰ τῆς Εὐρώπης πρὶν νὰ τὴν ἀναστατώσουν οἱ κραυγὲς τῶν μπαρικόαντ, πρὶν νὰ ρίξει ἀπάνω της τὸ μαῦρο μαντῦα τοῦ ὁ βραχνὰς τῆς καρμανιόλας.

Παλαιὰ πρόσωπα καὶ πράγματα

17 IX 1960

Ἐξ ἀφορμῆς ἐνὸς βιβλίου

Ἡ ἀπασχόληση μὲ τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπιστήμης, μὲ τοὺς παλαιότερους ἐπιστήμονες ποὺ ἐρμήνευσαν τὰ ἑλληνικὰ μνημεῖα καὶ τὶς ἐπιγραφές, συγκέντρωσαν καὶ κατέγραψαν τὰ ἀρχαῖα, ἢ ἀναδίφηση τῶν πρώτων περιοδικῶν ὅχι μόνο δὲν εἶναι χαμένος καιρός, ἀλλὰ καὶ γεμίζει μὲ ἀγαλλίαση.

Ἀπορροφημένοι μὲ ἐρευνητικὲς ἐργασίες ἢ μὲ ἀνασκαφὲς σπάνια ἔχουν οἱ ἀρχαιολόγοι τὸν καιρὸ νὰ ρίχνουν ματιὰς στοὺς στυλοβάτες τῆς ἐπιστήμης τῶν, οὔτε καταδέχονται κὰν οἱ περισσότεροι νὰ συμβουλευῶνται τὰ «ξεπερασμένα» δημοσιεύματα, τὰ στολισμένα κάποτε καὶ μὲ ἀτελεῖς εἰκονογραφήσεις. Θὰ εἶχαν μολοντοῦτο πολλὰ νὰ διδαχτοῦν, πρῶτ' ἀπ' ὅλα νὰ ἀναπτύξουν τὸ καλλιτεχνικὸ αἰσθητήριό των, ἂν ὅχι καὶ τὸν σεβασμὸ στοὺς παλαιότερους.

Καθὼς, ἂν ἀφήσουμε κατὰ μέρος τὸν πρωτοπόρο Βίνκελμαν, οἱ ἀρχεῖς τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐρευνας ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τοῦ ρομαντισμοῦ, ἰσοδυναμεῖ μ' ἓνα βάφτισμα ἢ μὲ μιὰ βαθειὰ ἀναπνοὴ ὁλοκάθαρου ἀέρα ἢ ἐπαφὴ μὲ τὰ νεώτερα αὐτὰ κείμενα, τὰ ὁδηγημένα ἀπὸ τὴ σοβαρὴ γνώση τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, τὰ πυρωμένα ἀπὸ τὴν βαθειὰ προσήλωση στὸν ἀρχαῖο κόσμος, ὅταν μάλιστα συνοδεύονται μὲ εἰκονογραφήσεις ποὺ ὅχι μόνο δὲν ξεπεράστηκαν, ἀλλὰ δὲν ξαναφάνηκαν τόσο ἀγνὲς καὶ κλασσικὲς, μὲ γραμμὴν αὐτὴν, ἐξευγενισμένη. Ἀρκεῖ τὸ ξεφύλλισμα τῶν τόμων μὲ τὶς *Ἀρχαιοτήτες τῆς Ἀθήνας*, τῶν Στιούαρτ καὶ Ρεβέτ, ἢ τῆς πολύτιμης Γαλλικῆς *Ἐξερεύνησης τοῦ Μωρέως*, ἢ τῶν *Τάφων τῶν Ἑλλήνων* τοῦ Βαρώνου Στάκελμπεργκ, γιὰ νὰ θαυμάσει κανεὶς τὸ ὕψος τοῦ ἐπιστημονικοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου στὴν τοτινὴν Εὐρώπη, γιὰ νὰ ἐκτιμήσει τὶς βαθιεῖς ρίζες τῆς παιδείας τῆς.

Ὅσοι πιστεύουν τυφλὰ ὅτι σήμερα τὸ πλῆθος τῶν ἐποσῶν ἀρχαιολογικῶν περιοδικῶν, ποὺ χρηματοδοτοῦνται ἄφθονα ἀπὸ τὰ κράτη, ἔχουν πάρει ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο καὶ τὴν ἐμφάνισιν μιὰ τελειότητα ἄφθαστη ἕως τώρα, ὀφείλουν νὰ φυλλομετρήσουν τοὺς μνημειακοὺς ἐκείνους τόμους τῶν *Monumenti del'Istituto di corrispondenza archeologica*. Ἐκδοσὴ τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Ρώμης εἶχε στηριχτῇ τὸ περιοδικὸ τοῦτο σὲ διεθνικὴ βάση, πρᾶγμα ποὺ δὲν ξαναγύρισε, ἀφοῦ σιγὰ σιγὰ κυριάρχησε μιὰ ἐθνικὴ ἄμλλα, ἓνας φιλότιμος ἀγώνας τῶν κρατῶν γύρω στὴν ἐρευνα τῆς ἑλληνικῆς παρά-

δοσης. "Όταν κάποτε αποφασίζουν οί ἀρχαιολόγοι νά ιστορήσουν τή δράση τῶν προκατόχων των τὸ κατορθώνουν μὲ ἐπαγωγὸ τρόπο, γιατί ξέρουν νά ξεχωρίσουν τὰ σπουδαῖα ἀπὸ τὰ μικρότερα, εἶναι σὲ θέση νά σταματοῦν στὶς φυσιογνωμίες ποὺ ἐλάμπρυναν τὸ στερέωμα τῆς ἐπιστήμης των, νά τις ὑψώσουν πάνω ἀπὸ τις ἄλλες τις μικρότερες, τις κάποτε τόσο λεπτές καὶ συμπαθητικές.

"Ἐνα ἀπὸ τὰ λίγα τέτοια πονήματα εἶναι ἡ *Ἱστορία τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου*, ἔργο τοῦ μακαρίτη Ρόντενβαλντ, ποὺ ἐκυκλοφόρησε τὸ 1929, ἀπ' ἀφορμὴ τοῦ ἐορτασμοῦ τῶν 100 χρόνων τοῦ Ἰνστιτούτου, ἢ ἡ τρίτομη ἐκείνη γοητευτικὴ, σοφὴ καὶ ἀξιοθαύμαστη μεταπολεμικὴ *Ἱστορία τῆς Ἀρχαιολογίας*, τοῦ καθηγητῆ Ἀνδρέα Ροῦμπφ.

Τί, ὅμως, ἔγινε στὴν Ἑλλάδα; Πῶς καὶ πότε ἄρχισε καὶ ὁργανώθηκε ἐδῶ ἡ προστασία τῶν μνημείων, ποιοὶ φανατικοὶ Ἕλληνες καὶ ξένοι τὰ ἔσωσαν καὶ τὰ ἐσπούδασαν, εἶναι τοῦτο ἓνα κεφάλαιο σχεδὸν ἀνεξερευνήτο, ἂν ἐξαιρέσουμε μερικὰ παλαιὰ σημειώματα τοῦ Καββαδία, καὶ πρὸ πάντων τὸ ὠραῖο φυλλάδιο ποὺ ἐκυκλοφόρησε ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία τὸ 1937, ὅταν ἐώρτασε τὰ 100 χρόνια ἀπὸ τὴν ἰδρυσὴ της.

Δὲν ξέρουν καλὰ καλὰ οὔτε οἱ ὁμότεχνοί των ποῖα στάθηκε ἡ δράση τοῦ Πιττάκη καὶ τοῦ Κουμανοῦδη, οἱ νεώτεροι οὔτε ὑποψιάζονται τὸ πνευματικὸ καὶ ἠθικὸ μεγαλεῖο τοῦ Χρήστου Τσουντα, οὔτε κὰν μελετοῦν τὸ κλασσικώτατο ἔργο του, τὶς *Μυκῆνες*, ἴσως γιατί ἡ πολυπραγμοσύνη ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἐποχὴ μας ξέρει καλύτερα τὸν Παναγιώτη Καββαδία, χωρὶς ὥστόσο νά ἀκολουθεῖ τὴ στέρεη γνῶση καὶ τὴ θετικὴ ὁργανωτικὴ προσφορά του.

"Όταν πληθύνουν οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι τότε θὰ ὑπάρξουν καὶ δυνάμεις ποὺ θὰ ἔχουν τὴν αὐταπάρνηση, ἀντὶ νά σπουδάζουν τὰ ἀρχαῖα ἢ νά βρίσκουν νέα, νά ἀσχολοῦνται καὶ μὲ τὴν προσφορὰ τῶν πρώτων ἐκείνων, τῶν αὐτοδίδαχτων, ἢ τῶν κατοπινῶν, τῶν σπουδαγμένων καὶ σοβαρῶν, ποὺ ἀγάπησαν, ἐσπούδασαν, συγκέντρωσαν τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα, ἔχτισαν τὰ πρῶτα Μουσεῖα ἢ ἔσκαψαν τὴ γῆ, γιὰ νά τὰ πλουτίσουν μὲ νέα εὐρήματα.

"Ἐως τότε κάθε ἔρευνα γύρω στὴν ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας ὄχι μόνο εἶναι καλοδεχούμενη, ἀλλὰ καὶ προσφέρει μιὰ ἐθνικὴ ὑπηρεσία, ἂν μάλιστα ἔχει ἀνώτερο πνευματικὸ ἐπίπεδο, ὅπως ἡ τελευταία μονογραφία *Ὁ ζωγράφος Ἀθανάσιος Ἰατρίδης (1799-1866)* τοῦ κυρίου Γεωργίου Φαρμακίδη. Ὁ λιτὸς τίτλος, ὑπαγορευμένος χωρὶς ἄλλο ἀπὸ μετριοφροσύνη καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι κύριο θέμα τοῦ βιβλίου εἶναι ἡ μορφὴ τοῦ Ἰατρίδη δὲν καλύπτει τὸ περιεχόμενο τοῦ βιβλίου ποὺ ἐπισκοπεῖ ἅπειρα θέματα, στήνει ἀνάγλυφες τόσες προσωπικότητες τῆς ἀρχαιολογίας καὶ δίνει σημαντικὲς πληροφορίες γιὰ τὴν νομοθετικὴ μέριμνα τοῦ νεοσύστατου Κράτους σχετικὰ μὲ τοὺς ἀρχαίους θησαυροὺς τοῦ τόπου.

Ἀντὶ νά εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ τόσα ἄδρoσα καὶ σχολαστικὰ ἱστοριοδιφικὰ ἔργα

πού ἀφθονοῦν ἀνάμεσά μας, εἶναι γραμμένη μὲ πλατὺ πνεῦμα, μὲ μέθοδο, στηριγμένο σὲ ἀφθονή καὶ σοβαρὴ γνώση. Ἡ μελετημένη χρῆση τῆς δημοτικῆς ἔχει ἀνταμείψει τὸν συγγραφέα, ἢ ἔκφρασή του εἶναι καθαρὴ, ἐπιγραμματικὴ, συγκινημένη ὅπου χρειάζεται, χωρὶς κομπασμὸ ἢ κενὴ ρητορεία. Ἀπὸ τὶς πρῶτες σελίδες εἶναι φανερό πόσο πλῆθος περιοδικά, φυλλάδια, βιβλία καὶ ἀναμνήσεις χρειάστηκε νὰ συμβουλευτῇ ὁ συγγραφέας, ἑλληνικὰ καὶ ξένα, τὸ ἐκτιμοῦμε περισσότερο ὅσο προχωροῦμε στὴν ἀνάγνωση τοῦ βιβλίου.

Τὸ πὸ ἀξιοθαύμαστο εἶναι ὅτι μὲ βάση ἓνα πρόσωπο καὶ μάλιστα ὄχι ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα τῆς ἐποχῆς, ἀνασταίνει μπροστά μας ὁ συγγραφέας μὲ ζωντάνια καὶ μὲ δραματικότητα σημαντικὰ γεγονότα καὶ πρόσωπα, ἀρχίζοντας ὁμορφα ἀπὸ τὸν Φωβέλ, τὸν πρόξενο τῆς Γαλλίας καὶ ἀπὸ τὸν Ντέκινς.

Ἦταν ζωγράφος ὁ Ἀθανάσιος Ἰατρίδης καὶ ἔδρασε σὰν ἐπιμελητὴς καὶ σχεδιαστὴς τῶν ἀρχαίων μνημείων. Μόνο τὸ ὅτι ἀργότερα ὑπῆρξε ὁ ἐπίσημος εἰκονογράφος στὴν πρώτη περίοδο τῆς *Ἀρχαιολογικῆς Ἐφημερίδος*, τοῦ περιοδικοῦ ποὺ ἀναδείχτηκε ἔπειτα ἀνάμεσα στὰ ἄλλα ἑλληνικὰ καὶ ἔμεινε τὸ μόνο μὲ παγκόσμια ἀπήχηση, αὐτὸ θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ ἀσχοληθῇ κανεὶς μὲ τὸ πρόσωπό του. Ἡ δράση τοῦ Ἰατρίδη στὴν Αἴγινα, οἱ φροντίδες του γιὰ τὴν τακτοποίηση, καταγραφὴ καὶ εἰκονογράφηση τοῦ πρώτου ἑλληνικοῦ Μουσείου εἶναι ἓνας σημαντικὸς δεσμός του μὲ τὴν ἀρχαιολογικὴ μας ἱστορία. Ὁ κύριος Φαρμακίδης τὸν παρακολουθεῖ ἀκόμη παλαιότερα, στὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὸ Παρίσι, ἀναζητεῖ μάλιστα καὶ τὶς ρίζες τῆς οἰκογένειας, ποὺ χρωστοῦσε τὸ ὄνομά της σ' ἓνα γιατρό, τὸν Δ. Καροῦσο, ἀπὸ τὸ Ἀργοστόλι. Ὅμως πατρίδα τοῦ Ἰατρίδη ἦταν τὸ Καρπενήσι, ἐκεῖ εὐνοήθηκαν ἡ πνευματικὴ ἀνάπτυξη καὶ οἱ καλλιτεχνικὲς του κλίσεις.

Ἀπὸ τὴν πολὺτιμη περιγραφὴ τῶν πρώτων φροντίδων τοῦ Κράτους, γιὰ τὴ συγκέντρωση στὸ Μουσεῖο τῆς Αἰγίνας τῶν ἀρχαίων μὲ τὴν ἐποπτεία τοῦ Κερκυραίου Μουστοξύδη μαθαίνουμε τὴν περίεργη διαγωγὴ τοῦ τελευταίου, ποὺ φεύγοντας ἤθελε νὰ πάρει μαζί του, σὰν νὰ ἦταν κτῆμα του καὶ μερικὰ ἀρχαῖα¹. Κατάλληλος νὰ τὸν διαδεχτῇ στὴ θέση τοῦ ἐπιμελητῆ τοῦ Μουσείου ἐκρίθηκε τότε ὁ Ἰατρίδης: «Ἐτοὶ διωρίστηκε ὁ Ἰατρίδης μὲ τὸ παραπάνω διάταγμα τῆς διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς, μὲ τὴν πανηγυρικὴ φρασεολογία τῆς ἐποχῆς, τὸ προοίμιό του καὶ τὴν ἀπαρίθμηση τῶν ὑπηρεσιακῶν καθηκόντων τοῦ ἐπιστάτη τοῦ Μουσείου ποὺ ἔπρεπε νὰ περιληφθοῦν στὸ διάταγμα τοῦ διορισμοῦ, ἀφοῦ δὲν ὑπῆρξαν ἀκόμη ὀργανικὲς διατάξεις γιὰ τὴν ὑποτυπώδη ἐκείνη ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία».

Στὴν Ἀθήνα ἀνάλογα καθήκοντα μὲ τοῦ Ἰατρίδη εἶχαν ἀνατεθῇ στὸν Πιττάκη. Περισσότερο «ἀρχαιολόγος» τοῦτος ἀπὸ τὸν πρῶτο ἦταν ὥστόσο καὶ αὐτὸς αὐτοδίδακτος, εἶχε μάλιστα περιοριστῇ στὴν μελέτη τῶν ἐπιγραφῶν, ποὺ φαίνεται ὅτι εἶναι τὶς περισσότερες φορές εὐκολώτερη παρὰ ἡ κατανόηση καὶ ἐρμηνεία τῶν ἔργων τῆς τέχνης· τοῦτο ὅμως δὲν ἔλειπε ἀπὸ τὸν Ἰα-

τρίδη. Παρ' ὅλες τὶς ὑπηρεσίες τοῦ Πιττάκη γιὰ τὴ συγκέντρωση καὶ προστασία τῶν ἀρχαίων εἶχε, σὰν ὁ πρῶτος ποὺ βρέθηκε στὴν Ἑλλάδα καὶ σὰν αὐτοδίδακτος φιλοδοξίες δυσανάλογες μὲ τὴν ἀξία του, τοῦ ἔλειπε κάπως ἡ σεμνότητα τοῦ σοβαροῦ ἐρευνητῆ. Διαφαίνεται τοῦτο στὴ διαμάχη του μὲ τὸν Γενικὸν Ἐφορο Ἀρχαιοτήτων, τὸν Λουδοβίκο Ρῶς. Μὲ τὸ ἐνστικτο τοῦ ἀληθινοῦ ἱστορικοῦ σταματᾷ ὁ κύριος Φαρμακίδης μὲ περισσότερη ἐπιμονὴ στὴν ἐξαιρετικὴ τούτη φυσιογνωμία καὶ σὲ πολλὰς σελίδες ἱστορεῖ τὴ δράση του, ἐνῶ ἀφήνει νὰ διαφαίνεται ἡ κάποια ὑπεροψία καὶ ἡ συναίσθηση τῆς ἀνωτερότητάς του ἀπέναντι σὶν Πιττάκη καὶ στοὺς ἄλλους.

Βόρειος καθὼς ἦταν ἀπὸ τὸ Χολοτάϊν, στερημένος πιθανώτατα, πᾶμε νὰ πιστέψουμε, ἀπὸ τὴ βαυαρικὴν ἀγαθωσύνη, δὲν θὰ συγχωροῦσε τὶς ἀδυναμίες τῶν «ἀπολίτιστων», ἦταν ὅμως, γιὰ νὰ εἴμαστε δίκαιοι καὶ δύσκολο νὰ συνεννοηθῇ στὸ ἐπιστημονικὸ πεδίο μὲ τὸν Πιττάκη. Τὸ βλέπουμε στὴ διήγηση τῆς ἀνακάλυψης τῶν σπουδαίων ἐπιγραφῶν ἀπὸ τὰ νεώρια τοῦ Πειραιᾶ, ποὺ κατορθώνει νὰ τὴν κάνει τόσο συγκλονιστικὴ ὁ κ. Φαρμακίδης. Παρ' ὅλη τὴν ἀντικειμενικὴ κρίση του, ἂν καὶ κατηγορεῖ τὸν Ρῶς ὅτι ξέχασε στὴν περίπτωσιν τούτῃ ὅτι δὲν ἦταν μόνο ἀρχαιολόγος, ἀλλὰ καὶ ὑπάλληλος τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους – πράγμα ποὺ τοῦ ἐστοίχισε καὶ τὴ θέσιν του – ἔχει συμπαθητικὴ κατανόηση γιὰ τὴ δραματικότητα τῆς στιγμῆς, γιὰ τὴν ὅλη φυσιογνωμίαν τοῦ Ρῶς. «Ἐδῶ ἔζησε ὅσα χρόνια τοῦ εἶχε ὀρίσει ἡ μοῖρα του νὰ ἐργαστῇ καὶ νὰ δημιουργήσῃ. Ἦρθε στὴν Ἑλλάδα εἰκοσιῆξιν χρόνων καὶ ἔφυγε τριάντα ἐννιά, ἔγινε δημόσιος ὑπάλληλος σὲ σπουδαία θέσιν, ἔπειτα καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου, γνώρισε κατὰ βάθος τὴ χώρα καὶ τὸ λαὸ της, ζυμώθηκε μὲ τοὺς Ἕλληνες καὶ ἀπόχτησε ἐδῶ καὶ προσωπικοὺς ἐχθροὺς. Πῶς θὰ τοὺς ἔφτανε, ἂν δὲν εἶχε γίνει «ἕνα» μὲ τὸν τόπο; Τέλος ἀπὸ δῶ φημίστηκε γιὰ σοφός. Στὴ Γερμανίαν ἡ ὑπόλοιπὴ ζωὴ του καὶ δυστυχημένη στάθηκε καὶ λιγώτερο δημιουργικὴ. Καὶ ὅχι μονάχα δὲν ἀκούστηκε ποτὲ νὰ κακολογήσῃ ἐκεῖ τὴν Ἑλλάδα (ἀλλὰ τοὺς Ἕλληνες ἐχθροὺς του), μὰ καὶ τὴ βοηθοῦσε καὶ τὴν ὑπερασπίζονταν ὅσο μποροῦσε. Μάζεψε μὲ ἔρανο χρήματα καὶ τᾶστεψε στὸ Ραγκαβῇ γιὰ νὰ κάμῃ ἀνασκαφές. Χτύπησε γερὰ τὸν Φαλμεράγιερ καὶ τὰ τοιράκια του. Δὲν ἔχει νόημα νὰ τὸν ποῦμε φιλέλληνα. Ἦταν κάτι παραπάνω. Ὁ ἴδιος ὀνομάζει τὴν Ἑλλάδα δευτέρην πατρίδα του. Γι' αὐτὸν ὁ μισελληνισμὸς θὰ ἦταν προδοσία».

Ἡ περικοπὴ αὐτὴ θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ χαρακτηρίσῃ τὴν εὐγένειαν τοῦ ὕφους καὶ τὴν ἀντικειμενικὴ κρίσιν τοῦ συγγραφέα.

Γιατὶ ὁ Ρῶς ἔψεξε τὰ ἀρχαιολογικὰ σχέδια τοῦ Ἱατρίδου δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ τὸ ἐλέγξουμε ἀφοῦ ἀπὸ τὸ μεγάλο πλῆθος τῶν ἔργων του ὅσα δημοσιεύτηκαν στὰ παλαιὰ τεύχη τῆς *Ἀρχαιολογικῆς Ἐφημερίδος*, λίγα μόνο εἰκονίζονται στὸ βιβλίον, γιὰ νὰ δοθῇ θέσιν καὶ σὲ ἄλλα ζωγραφήματα τοῦ Ἱατρίδου, ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπανάστασιν. Γιὰ τὸν Ρῶς τὸ σχεδιαστικὸ ἀντίγραφο

ἔπρεπε νὰ εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα πιστό, ἀντικειμενικό, πῶς μπορούσε νὰ ἀνεχθῇ λιθογραφίες μὲ ρεαλιστικὴν ἀπόδοση;

Σταματοῦμε σὲ μιὰ ἀπ' αὐτές, ποὺ εἰκονίζει τὴν ἐπιτύμβια στήλη τῆς Μελίτης στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο. Εἶναι μία ἀπὸ τὶς προχωρημένες ἐκεῖνες, τὶς ἀρκετὰ ἐξώγλυφες τοῦ 4ου αἰῶνα. Τρεῖς - τέσσερες δεκαετίες νεώτερη ἀπὸ τὴν Ἑγησώ - θὰ ἔγινε κατὰ τὸ 360 π.Χ. - ἔχει τὸ ἴδιο σχῆμα ναῖσκου μὲ παραστάδες καὶ ἀέτωμα. Ἐνῶ ὅμως ἐδῶ ἡ μορφὴ δένεται μὲ πλαίσιο τῶν παραστάδων, ἡ Μελίτη βρίσκεται στὸ βάθος, ἀνεξάρτητη ἀπ' αὐτές. Τὸ σχέδιο τοῦ Ἱατρίδη, τονίζοντας τὴ φωτοσκίαση, δίνει μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴ μορφῇ, στὸ βάθος καὶ τὸ πλαίσιο ποὺ δὲν ὑπάρχει σὲ τέτοιο βαθμὸ στὸ πρωτότυπο ἔργο. Μπορεῖ μὲ τὸ ἰδιότυπο στήριγμα στὸν κιονίσκο νὰ μὴν ταλαντεύεται κάπως ἡ μορφὴ. Ἀναντίρρητο εἶναι ἐξ ἄλλου ὅτι ὁ γλύπτης δημιούργησε μὲ τὸ ἅπλωμα τοῦ ἱματίου ἓνα πρῶτο τεχνητὸ βάθος· ὅτι παράστησε τὴ Μελίτη νὰ κρατᾷ μὲ τὰ χέρια τῆς τὰ ἄκρα τοῦ ἱματίου ποὺ τραβιέται μπροστὰ χωρὶς ἐκζήτηση. Τὰ χέρια αὐτὰ εἶναι ἀπὸ τὰ τρυφερότερα, ἀπὸ τὰ πὺδ ἀρχοντικὰ τῆς Ἀττικῆς τέχνης καί, καθὼς ἡ μορφὴ παρασταίνεται κατενώπιον καὶ μόνη, σὲ ἡρωϊκὴν ἀπομόνωση, ὑπογραμμίζουν τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου.

Ἄν δὲν γνωρίζαμε τὸ πρωτότυπο δὲν θὰ ὑποπευόμαστε πόσο κλασσικὸ ἔργο μένει, παρ' ὅλους τοὺς νεωτερισμοὺς στὴν πτυχολογία καὶ στὴ στάση τῆς, ἡ Μελίτη. Τὸ σχέδιο, ὑπερβολικὰ φωτοσκιασμένο, μὲ ρωμαντικὴ ρευστότητα καὶ ἀνησυχία, χαρίζοντας στὰ μάτια ἓνα πάθος ἀνύπαρκτο στὸ πρωτότυπο, ἦταν φυσικὸ νὰ μὴν ἀρέσει στὸν Ρός, τὸν θρεμμένο μὲ τὴν κλασσικὴ τέχνη. Ἄν ὅμως τὸ ἰδοῦμε ἄσχετα μὲ τὸ ἀρχαῖο βρίσκουμε ὅτι ὄχι μόνο ὑψώνεται πάνω ἀπὸ τὴ βαναυσότητα πολλῶν συγχρόνων του ποὺ ἔγιναν ἀπὸ δικούς μας, ἀλλὰ καὶ μᾶς φαίνεται ὁμορφο, ὑποβλητικό.

Τὸ λαμπρὸ βιβλίον τοῦ κυρίου Φαρμακίδου, ποὺ ἀνοίγει τὴν αὐλαία σὲ τόσες παλαιές, ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες ἱστορίες τοῦ μικροῦ βασιλείου, ἀξίζει ὄχι μόνο τὴν ἀναγνώριση τῶν πολλῶν καὶ τῶν εἰδικῶν. Τοῦ ὀφείλεται καὶ ἀπὸ τὸ Κράτος, ἀπὸ τὰ ἐπίσημα ἰδρύματα, μιὰ τιμητικὴ ἀμοιβή.

1. [Εἶναι ἀνακριβεῖς οἱ πληροφορίες τοῦ Φαρμακίδου γιὰ τὸν Μουστοξύδη. Ὀφείλονται σὲ ἄγνοια τῶν πραγματικῶν στοιχείων καὶ σὲ ψευδεῖς καταγγελίες τοῦ Ἀθ. Ἱατρίδη].

1 X 1960

Τὸ Μουσεῖο τῆς Φλωρεντίας

Πολλοί, ἂν ὄχι οἱ περισσότεροι, ἀπὸ τοὺς ἐποσκέπτες τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας, τραβοῦν πρῶτα ὁλόϊσα καὶ βιαστικὰ πρὸς τὴν αἴθουσα ὅπου βρίσκεται ὁ «κρατήρας Φρανσουά», τὸ καταπληκτικὸ ἐκεῖνο καὶ ἔνδοξο ἄγγεῖο ποὺ τὸ ἐργάστηκαν ὁ Κλειτίας καὶ ὁ Ἐργότιμος.

Ἐνας φύλακας προσέχει ἀπὸ τὴ γωνία του τοὺς μελετητὲς καί, ἀφοῦ περιμένει διακριτικὰ νὰ θαμπωθοῦν καὶ νὰ τὸ γνωρίσουν, τοὺς καλεῖ πρὸς αὐτόν, ἐνῶ σπεύδει ν' ἀναποδογυρίσει τὸ σκαμνὶ του. Εἶναι ἀπὸ παλαιϊκὸ, φαγωμένον ξύλο, ἀπλό, σὰν σκαμνὶ ἐνὸς λαϊκοῦ καπηλίου κάποιας βόρειας πολιτείας. Σχήματος ἀκαθορίστου τραβάει, θὰ ἔλεγε κανεῖς, ἀπὸ τὴ γοτθικὴ τέχνη.

Ὁ φύλακας τὸ σηκώνει ἀνάποδα καὶ δείχνει ἓνα χαρτὶ κολλημένο στὸ βάθος, ἓνα χαρτὶ ὅπου διαβάζουμε χωρὶς κόπο τὰ μισοσβησμένα γράμματα: *Sgabello che colpi il celebre vaso Francois, Il 11 Settembre 1900* (σταμνὶ ποὺ ἔσπασε τὸ περίφημο ἄγγεῖο Φρανσουά. Στὶς 9 τοῦ Σεπτεμβρίου 1900).

Πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλη σκέψη κυριεύεται κανεῖς ἀπὸ ἓνα ξάφνιασμα. Πῶς εἶναι δυνατὸ νὰ φυλάγεται τόσα χρόνια καὶ νὰ εἶναι σὲ χρῆση τὸ ἴδιο σκαμνὶ τοῦ 1900; Πῶς εἶναι νοητὴ τόση εὐλάβεια πρὸς τὴν ἱστορίαν ἐνὸς ἐπίπλου τόσο ἀσήμαντου καὶ ἀπηρχαιωμένου; Ἀκόμη καὶ ἂν τὸ ἐξηγήσουμε ἀπὸ τὸν κερδῶο σκοπὸ, ποὺ σὰν γνήσιος Ἰταλὸς φύλακας, κρύβει καὶ τοῦτος δείχνοντας τὸ σεβαστὸ κειμήλιο (καὶ θὰ τὸ κάνει χωρὶς ἄλλο πολλὰς φορὲς κάθε ἡμέρα) καὶ πάλι πρέπει νὰ ὑπάρχει ριζωμένη μέσα στὸ μυαλό του ἡ ἐπίγνωση, ὅτι τὸ ταπεινὸ ξύλο ποὺ συνδέθηκε μὲ τὸ θαυμαστὸ ἑλληνικὸ ἄγγεῖο ὄχι μόνον πρέπει νὰ φυλάγεται εὐλαβικά, ἀλλὰ τοῦ ὀφείλεται καὶ μία ἀναμνηστικὴ ἐπιγραφή.

Τὸ σημείωμα λακωνικὸ, ἐπιγραμματικὸ, ἂν καὶ τονίζει τὴν καταστρεπτικὴ δράση τοῦ σκαμνιοῦ, δὲν λείπει τίνος χέρι τὸ ἐσήκωσε, ἴσως γιὰ εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὰ βιβλία. Ἐδῶ καὶ ἐξήντα χρόνια κυριεύτηκε ἔξαφνα ἓνας φύλακας τόσο πολὺ ἀπὸ ἓναν τρελλὸ θυμὸ, ὥστε ὥρμησε μὲ τὸ σκαμνὶ καὶ ἐκομμάτισε τὸ καύχημα τοῦτο τοῦ Μουσείου. Σὲ μερικὲς δημοσιεύσεις εἰκονίζεται πῶς εἶχε καταντήσει τότε, σήμερα τὸ ξεχνοῦμε βλέποντάς το τόσο καλὰ ξανακολλημένο. Αὐτὴ εἶναι ἡ θαυμαστὴ ἀντοχὴ τῶν ἑλληνικῶν ἀγγείων, ἡ δύναμη τῆς ἔξοχης τεχνικῆς των. Ὅσο καὶ ἂν τὰ θρυμματίσουν οἱ ἄνθρωποι καὶ ὁ χρόνος, καταφέρνουν νὰ τὰ ἀναστήσουν καὶ πάλι τὰ ἔμπειρα καὶ στοργικὰ χέρια σημερινῶν τεχνιτῶν. Τὸ ἄγγεῖο Φρανσουά χρωστᾷ τὸ ὄνομά του στὸν ἄξιον Ἰταλὸ ἐρευ-

νητή, πού ἐδῶ καὶ ἑκατὸν εἴκοσι χρόνια τὸ ἔσωσε μέσα ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο τύμβο μιᾶς Ἑτρουσκικῆς πολιτείας, τοῦ Βούλτσι. Ἀρχαιοκάπηλοι τυμβωρύχοι τὸν εἶχαν ἀναστατώσει καὶ σκορπίσει μακριὰ ὅλα τὰ κομμάτια του, χρειάστηκε νὰ ἐρευνηθῇ μιὰ τεράστια ἔκταση γιὰ νὰ βρεθοῦν σχεδὸν ὅλα. Δίκαιη στάθηκε ἡ ἀνταμοιβὴ τῆς ἱστορίας: τὸ ὄνομα τοῦ Ἀλεξάνδρου Φρανσουὰ ἀναφέρεται πρὶν ἀπὸ τῶν ἀρχαίων τεχνιτῶν πού ὑπερήφανοι γιὰ τὰ κατορθώματά των, ἔγραψαν ἀπάνω του τὰ ὀνόματά των, βάζοντας ὁμορφα τὸ ἀγγεῖο νὰ μιλάει γι' αὐτά:

Κλειτίας μ' ἔγραψεν, Ἐργότιμος μ' ἐποίησεν

(ὁ πρῶτος ἦταν ὁ ζωγράφος, ὁ δεύτερος ὁ ἀγγειοπλάστης).

Ποιὸς σπουδαστὴς δὲν ξέρει τὸ ἡγεμονικὸ τοῦτο δημιούργημα τοῦ ἀττικοῦ μελανομόρφου ρυθμοῦ; Ποιὸς ἀρχαιολόγος δὲν τὸ ἀγάπησε θερμὰ καὶ δὲν τὸ σπουδάζει πάντα ἕως τὸ τέλος τῆς ζωῆς του; Μ' αὐτὸ ἀρχίζουν σ' ὅλα τὰ ξένα Πανεπιστήμια τὶς φροντιστηριακὲς ἀσκήσεις τῶν φοιτητῶν, αὐτοῦ τὶς εἰκόνες ἄπλωνε μπροστὰ στοὺς πρωτοετῆς πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλη διδασχὴ ὁ Τσούντας. Κανένα ἄλλο ἀγγεῖο δὲν κατορθώνει νὰ μυήσει τόσο καλὰ στὴν ἐλληνικὴ μυθολογία. Ἐνα πληθὸς μύθους ἰστόρησε ὁ Κλειτίας στὶς ἀπανωτὲς ζῶνες πού τὸ κυκλώνουν. Ἀκόμη καὶ πάνω στὸ στιβαρὸ ἀπλὸ πόδι ἰστόρησε μιὰν ἀλλόκοτη, ἐξωτικὴ μάχη! τοὺς Πυγμαίους πού μάχονται τὰ μεγάλα πουλιά, τοὺς γερανοὺς, ὑψώνοντας ρόπαλα καὶ σφεντόνες.

Ἐχουν μετρήσει πόσες μορφές, μαζὶ μὲ τὰ θεοτικὰ ἄλογα καὶ μὲ τὰ ζῶα, εἶναι ζωγραφισμένες πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου. Φτάνουν τὶς 250. Δὲν ἔγινε γιὰ νὰ μείνει στὴν Ἑλλάδα ὁ κρατήρας τοῦτος. Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀφθαστα δημιουργήματα τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ κατασκευάστηκε γύρω στὰ 570 π.Χ. γιὰ νὰ ἀγοραστῇ στὴν Ἑτρουρία. Ὅχι γιὰ νὰ χαροποιήσῃ ἓνα συμπόσιο, ἀλλὰ γιὰ νὰ στολίσῃ ἓνα νεκρικὸ θάλαμο καὶ νὰ ξεδιψάσῃ τοὺς κατοίκους του μὲ τὸ δῶρο τῆς αἰώνιας μέθης. Ὅμοιους κρατήρες μὲ ἐλικοειδεῖς λαβὲς μόνο στοὺς θεοὺς συνήθιζαν ἐδῶ νὰ χαρίζουν σὰν ἀπαρχὴ οἱ τεχνῖτες, στοὺς ὀλύμπιους θεοὺς πού εἶχαν ἐλευθερώσει τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τῶν νεκρῶν τὸ σκιερὸ φόβο. Οἱ Ἑτροῦσκοι ἔμειναν στενὰ προσκολλημένοι σ' αὐτὸν ἕως ὅτου, ἄβουλοι πάντα καὶ τρυφηλοί, ἐχάθηκαν ἀπὸ τὸ προσκῆνιο τῆς ἱστορίας.

Τὸ βλέπουμε καλύτερα ὅταν περιφερόμαστε στὰ ἀτέλειωτα ἐκεῖνα μικρὰ δωμάτια τοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας, μὲ τὶς χαμηλὲς θύρες. Γεμάτα ἀπὸ σαρκοφάγους, ἀπὸ χάλκινα λεβέτια, ἀπὸ λυχνοστάτες, ἀπὸ θυμιατήρια, ἀπὸ μεγάλα καὶ μικρὰ ἀγγεῖα καὶ ἀγαλμάτια φυλᾷνε τὸ περιεχόμενο καὶ ἀνακαλοῦν τὶς διαστάσεις τῶν τάφων τῆς Ἑτρουρίας. Πόσα πράγματα δὲν χρειάζονται οἱ νεκροὶ αὐτοὶ τῶν Ἑτρούσκων, συντροφιά μαζὶ καὶ παρηγοριά των. Ἐνα πληθὸς ἀγγεῖα καὶ χρυσαφικά, χάλκινα καὶ πηλῖνα σκευὴ κάθε λογῆς. Ἡ ὥραία ἐκείνη νέα γυναῖκα τῆς πηλίνης σαρκοφάγου μὲ τὸ πικρόγλυκο στόμα φοράει ἀκόμη τὰ χρυσὰ τῆς ἐνώπια, σὰν νὰ ὤφειλε νὰ μένει στολισμένη ἐκεῖ κάτω, στὸ σκοτεινὸ θάλαμο, ὅπως στάθηκε καὶ στὴ ζωῇ.

Ήταν, αλήθεια, παραφορτωμένοι από πράγματα οί άνθρωποι - σκιές τῶν Ἑτρούσκων, γιὰ μιὰ ἐπιβίωση ποὺ τὴν εἶχαν πιστέψει αἰώνια. Θὰ ἦταν ἄδικο νὰ τοὺς μεμφθοῦμε γι' αὐτὸ σήμερα ἐμεῖς ποὺ βαραίνουμε μὲ ὑλικὲς ἀνάγκες μιὰ ζωὴ ποὺ τὴν ξέρουμε ἐφήμερη.

Τὰ πιδ χαροποιὰ ἀπ' ὅλα τὰ κτερίσματα εἶναι χωρὶς ἄλλο τὰ ἑλληνικὰ, ιδίως τὰ ἀττικὰ ἀγγεῖα. Ἡ ἀττικὴ χάρη τοῦ σχήματος, ἡ λαμπρότητα τοῦ γανώματος, τὰ τόσα ὠραῖα, διασκεδαστικά, ἢ κάποτε τολμηρὰ καὶ ἀνείπωτα, ποὺ ιστόρησαν πάνω στὸν πηλὸ οἱ ἀγγειογράφοι ἐξηγοῦν γιὰτὶ οἱ Ἑτροῦσκοι ἦταν οἱ πιδ μόνιμοι, χωρὶς ἄλλο καὶ οἱ πιδ γενναιόδωροι πελάτες τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμεικοῦ. Ἑλληνικὰ πλοῖα ἐφόρτωναν ἀγγεῖα στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ καὶ τὰ ἐπὶ γαῖαν στὶς ἀκτὲς τῆς Ἀδριατικῆς ἢ τοῦ Τυρρηνικοῦ πελάγους, γιὰ νὰ φέρουν πίσω ἄφθονο χρῆμα ποὺ συντηροῦσε καὶ ἔκανε νὰ αὐξάνουν τὰ τόσα ἐργαστήρια κάτω ἀπὸ τὸ «Θησεῖο», ἀπὸ τὸν ἀγοραῖο Κολωνό.

Καθὼς διαβαίνουμε ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ δωμάτια - τάφους τοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας θυμόμαστε, ἀνάμεσα σ' ἄλλους, τοὺς ὑπόγειους ἐκείνους τάφους τῆς Tarquinia μὲ τὶς τόσες τοιχογραφίες, ἔργα ἄλλα Ἑλλήνων, ἄλλα Ἑτρούσκων ζωγράφων: τὴν Tomba della caccia e della pesca (τοῦ κυνηγιοῦ καὶ τοῦ ψαρέματος), τὴν Tomba delle Leonee μὲ τοὺς χορευτὲς καὶ τὶς κομπῆς χορεύτριες καὶ πρὸ πάντων τὶς καταθλιπτικὲς τοιχογραφίες τῆς Tomba del beco, ὅπου μέσα στὰ ἀραχλιασμένα δώματα τοῦ κάτω κόσμου ξεχωρίζουμε τὴν πεντάμορφη κεφαλὴ τῆς γυναίκας ποὺ ἐκφράζει ἓνα βαθύτατο καημὸ στὰ κόκκινα χεῖλη, στὸ ὀλάνοιχτο βλέμμα.

Ἄν ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες ἔμαθαν οἱ Ἑτροῦσκοι νὰ ζωγραφίζουν κατ'ὀρθωσαν ἕως ἓνα σημεῖο νὰ ξεπεράσουν τὸ στάδιο τῆς μίμησης δημιουργώντας ἔργα ἀξιόλογα, μὲ δροσερὴ πνοὴ ἢ μὲ σκοτεινὴ χθόνια αἴσθηση.

Μεγάλοι τεχνῖτες στάθηκαν περισσότερο σ' ἓνα ἄλλο πεδίο, στὴν ἐπεξεργασία τοῦ χαλκοῦ. Μπορεῖ νὰ προσπερνοῦμε ἀνόρεχτα τὰ ἄχαρα ἐκεῖνα μικρὰ ἀγαλμάτια τοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας ἢ τοῦ ἄλλου ἑτρούσκικοῦ, τοῦ Μουσείου τῆς Βίλλα Τζούλια στὴ Ρώμη, ὅταν μάλιστα ἔχουμε πρόσφατὴ τὴν ἐνθύμηση τῶν ἑλληνικῶν μικρῶν χάλκινων, τῶν ἐργασμένων μὲ τόσο δημιουργικὴ πνοή. Δὲν μποροῦμε ὅμως νὰ παραγνωρίσουμε τὴ μεγάλη ἐπίδοση τῶν Ἑτρούσκων στὸ χάλκo, ὅταν σταθοῦμε ἐμπρὸς στὰ μεγάλα ἀγγεῖα τὰ στολισμένα στὰ χεῖλη των μὲ τόσες μορφὲς σατύρων, συμποσιαστῶν, Μαινάδων καὶ νυμφῶν, στοὺς λυχνοστάτες ἢ ἀκόμη περισσότερο ἐμπρὸς στὰ μεγάλα χάλκινα ἀγάλματα.

Στὸ Μουσεῖο τῆς Φλωρεντίας ξεχωρίζουν ἀπὸ τὸ ἄλλο πλῆθος τρία μεγάλα χάλκινα ἔργα: ἡ Χίμαιρα τοῦ Ἀρέτσο, τὸ κεφάλι τοῦ ἀγοριοῦ, τέλος τὸ μεγάλο ἄγαλμα τοῦ ρήτορα Ἀβνε Μετέλ, τοῦ Arringatore.

Ἀκόμη καὶ ὅσοι πιστεύουν βαθεῖα ὅτι μόνοι οἱ Ἕλληνες αἰσθάνθηκαν καὶ ἀπόδωσαν τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἄψητου ἀγοριοῦ θὰ ἀναθεωρήσουν τὴ γνώμη των

έμπρὸς στὸ χάλκινο κεφάλι τοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας. Ἀγέλαστο, σοβαρὸ ἔχει τόσο στερεομετρικὴ διαμόρφωση, ὥστε νὰ μὴν ἐρμηνεύεται μόνο ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ ἐπίδραση. Ἔργο χωρὶς ἄλλο Ἑτρούσκου γλύπτη τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ. κάνει ἐντύπωση γιὰ τὸ ὠμὸ ἀντίκρυσμα τῆς πραγματικότητας. Τὰ παχειὰ φρύδια, τὰ κλειστὰ χεῖλη, ὁ γερὸς σκελετὸς κάθε ἄλλο παρὰ συγγενεύουν μὲ τὴ βελούδινη ὄψη τῶν ἑλληνικῶν ἀγοριῶν. Μιὰ πρώϊμη γνώση ρίχνει τὴ σκιά τῆς ἀπάνω στὸ πρόσωπο τοῦτο ποὺ μένει ὡστόσο ἀνίδεο καὶ ἀθῶο.

Μὲ περισσότερη προσοχὴ στέκεται κανεὶς στὸν ἀνδριάντα τοῦ Arringatore. Ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ του, ἰδιαίτερα τὸ πρόσωπο τὸν τοποθετοῦν στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς δημοκρατίας (1ον αἰῶνα π.Χ.), ὅταν πιά μόνο σὰν ἄτομα ὄχι σὰν κράτος ἢ φυλὴ ἐπιζοῦσαν οἱ Ἑτροῦσκοι.



Ὁ «Ἀρρινγκατόρε». Χάλκινος ἀνδριὰς ρήτορος. 1ος αἰὼν π.Χ.
(Μουσεῖο τῆς Φλωρεντίας.)

Ἐλεύθερο τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὸν ἄμουσο ρωμαϊκὸ βερισμό κρατάει παρ' ὅλη τὴν ἀπαραγνώριστη κενότητα στὴν ἔκφραση, τὴν κινητικότητα τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης στὴ διαμόρφωση τῆς σάρκας, στὶς ὑποβλητικὲς ρυτίδες τοῦ προσώπου, στὴ ζωντανὴ διάπλαση τῶν παρειῶν. Ἑλληνικὴ κληρονομία προδίνει καὶ ἡ μεγαλωσύνη τοῦ ὑψωμένου βραχίονα, τὸ χέρι ποὺ φαίνεται ὅτι χαιρετάει τὰ πλήθη ἀπὸ κάποια ἀπόσταση. Ὅμως τὸ νὰ στήσει κανεὶς ἓνα ἄγαλμα, ἀκόμη καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης δὲν εἶναι, φαίνεται, εὐκόλο πρᾶγμα. Ἄν προσέξουμε ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς τὴ στάση, τὸ ἄνετο καὶ τὸ στάσιμο σκέλος, τότε μόνο γίνεται φανερό ὅτι λείπει ἡ ὀργανικὴ διαμόρφωση, ἐκεῖνη ἢ ἐκ τῶν ἔνδον, ἢ λανθάνουσα κίνηση τοῦ σώματος. Δὲν κατάφερε νὰ μεταφέρει ὁ ἀνδριαντοποιὸς ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ τοῦ πρότυπα τὴν μουσικὴ σχέση, τὸ ρυθμὸ τῶν μελῶν, ποὺ κάθε γνήσιος Ἑλληνας καλλιτέχνης ἤξερε νὰ διακρίνει καὶ νὰ παρασταίνει.

Τὸ ἔργο «γέρνει» ἀδέξια, γιατί ἐστήθηκε ἐξωτερικά, ὄχι κινημένο ἀπὸ ἐσωτερικὴ ὁρμή, πρᾶγμα ποὺ ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα κιόλας χρόνια τὸ εἶχαν σωστὰ παρατηρήσει καὶ μελετήσει οἱ Ἕλληνες, γεννημένοι παρατηρητὲς καὶ ἐπιστήμονες, μουσικοὶ καὶ ποιητὲς τῶν ὁρατῶν.

Φεύγοντας ἀπὸ τὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο θὰ σταθῇ ὁ καθένας στὴν ἡρεμὴ γειτονικὴ πλατεία μὲ τὴν παλιὰ ἐκκλησίᾳ τὴ στολισμένη μὲ ἔργα τῆς Ἀναγέννησης, τὴ Σάντα Ἀνουντσιάτα. Δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ περάσει, ἄς εἶναι καὶ γιὰ λίγο, γιὰ νὰ σταθῇ καὶ πάλι μπροστὰ στὴν τεράστια τοιχογραφία τοῦ Ἀντρέα ντελ Σάρτο ποὺ παρασταίνει τὴ γέννηση τῆς Παναγίας. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς τόσες θαυμαστὲς τοῦ ζωγράφου μέσα στὴ Φλωρεντία. Τὸ φλωρεντινὸ δωμάτιο τοῦ 1514, ὁ ψηλὸς «οὐρανὸς» πάνω ἀπὸ τὴν κλίνη τῆς λεχῶνας, οἱ γυναῖκες μὲ τὸ μωρὸ δίπλα στὴν παρασιὰ καὶ πάνω ἀπ' ὅλα οἱ δυὸ ὀρθιες ἀρχόντισσες στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, μεγαλόσωμες, ἐπιβλητικὲς, τονισμένες μὲ εὐχάριστα ζωηρὰ χρώματα, θὰ κυριεύουν πάντα τὸν θεατὴ, ἂν μάλιστα ἔχει πρὶν μνηθῇ ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ Βέλφλιν στὴν ἀριστοκρατικὴ νωχέλεια, στὴν ἐλεύθερὴ κίνηση τῶν μορφῶν, στὴν κυκλικὴ σύνθεση τοῦ πίνακα.

Μέσα στὴν ἀπόλαυση αὐτῶν τῶν φρενῶν προβάλλει ἔξαφνα στὴ σκέψη τὸ σκαμνὶ τοῦ φύλακα τοῦ Μουσείου, ποὺ φυλάγεται ἀπεῖραχτο τόσο καιρό. Τριγυρισμένος ἀπὸ τόσα θαύματα ὅλων τῶν αἰώνων, ζώντας στὴν πολιτεία μὲ τὴν ἀδιάκοπη συνέχεια, ἀπὸ τὴν Ἀρχαιότητα ἕως τὰ χρόνια τοῦ Ντάντε καὶ τοῦ Βοκκακίου, ἕως τὴν Ἀναγέννηση τῶν Μεδίκων καὶ στὸ μπαρόκ, στὸ ὁποῖο μετέχει ἐνεργὰ καὶ ὁ Ἀντρέα ντε Σάρτο, πῶς νὰ μὴν ἔχη μάθει καὶ ὁ πῶς ἀπλὸς ἄνθρωπος τὴν ἀξία καὶ τοῦ παραμικροῦ ποὺ σχετίζεται μὲ τὰ μεγάλα ἔργα τῶν ἀνθρώπων, πῶς νὰ μὴν κρύβει στὴν ψυχὴ του τῆς ἱστορίας τὴν ἀνέκφραστη ποίηση;

Ὁ Πλάτων τοῦ Λαυρεντίου

15 X 1960

Στὸ μουσεῖο τῶν Μεδίκων τῆς Φλωρεντίας

Μιὰ ἀνεπάντεχη, κάπως ἀργοπορημένη ἀνακάλυψη τοῦ ἐπισκέπτη τῆς Φλωρεντίας εἶναι ὅτι ἡ ἱστορική, ἡ παραμυθένια Μητρόπολη, ἡ Σάντα Μαρία ντὲλ Φιόρε, ἀποκαλύπτει καλύτερα τὴ μεγαλωσύνη της, ὑψώνεται περισσότερο ὅταν τὴν ἀντικρῶζει κανεὶς ὄχι ἀπὸ τὴν πλατεία, ἀλλὰ ἀπὸ τοὺς στενοὺς δρόμους. Καθὼς δὲν πλανίεται ἡ ὄραση ἀνάμεσα στὸ ἀπίστευτο μᾶκρος καὶ στὸ τρισμέγιστο ὕψος, καθὼς δὲν συγχύζεται ἀπὸ τὶς συγκρούσεις τῶν, κυριεύεται περισσότερο ἀπὸ τὸν τετράψηλο θόλο ποὺ ἔστησε ὁ ὑπέρθεος νοῦς τοῦ Μπrouνελέσκι. Μερικοί, ἀνήμποροι νὰ τὸ βαστήξουν, βιάζονται νὰ φύγουν μακριὰ ἀπὸ τὸ συνταραχτικὸ τοῦτο ὄραμα, ἄλλοι καρφώνονται ἐκεῖ σὰν κεραυνωμένοι ἀπὸ μιὰν οὐράνια δύναμη.

Τὴ Φλωρεντία τῆς Ἀναγέννησης, ὄχι ἄλλη, ἀναζητοῦμε πάντα στὴν πολιτεία τοῦ Ἄρνο, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ σεπτὸ της προοίμιο, τὸ Βαπτιστήριο, μὲ τὶς χάλκινες θύρες, ὅπου στὰ βάθη τῶν ἀναγλύφων τὰ προοπτικὰ ἀνοίγματα, οἱ διαδοχικὲς στοᾶς ποὺ παρασταίνονται, φέρνουν πρὸς τὸν παραλληλισμὸ μὲ ἀνάλογες προσπάθειες τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων νὰ βροῦν τὴ σχέση τῶν μορφῶν μὲ τὰ γύρω, τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἀψύχων πίσω ἀπὸ τὰ πρόσωπα, τὸν συγκερασμὸ τοῦ ἀνθρωποκεντρισμοῦ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ χώρου.

Ἀποχαιρετᾷ κανεὶς τὴ Φλωρεντία ἀφήνοντας γιὰ τὸ τέλος κάτι τὸ πολὺ λίγο συχναζόμενο ἀπὸ τὰ πλήθη τῶν ξένων, πάντα ὁμως σεπτὸ καὶ πολῦτιμο: τὴ Λαυρεντιανὴ βιβλιοθήκη, τὴν Laurenziana. Δὲν πηγαίνει γιὰ νὰ μελετήσῃ τὸ περιεχόμενο, ἀλλὰ γιὰ νὰ σταθῇ στὴν εἴσοδο καὶ νὰ γνωρίσῃ πάλι ἀπὸ κοντὰ τὴ σύλληψη τούτῃ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Βρίσκεται στὸ κέντρο τῆς πόλης ἢ βιβλιοθήκη, κολλημένη στὴν ἐκκλησία, στὸν Σὰν Λορέντσο, ποὺ τὸ παρεκκλήσιό του στεγάζει τὰ μαρμάρινα πλάσματα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, τὸ προσκύνημα ὅλου τοῦ κόσμου. Κρεμασμένες πάνω ἀπὸ τὶς σαρκοφάγους τοῦ Λαυρεντίου καὶ τοῦ Ἰουλιανοῦ τῶν Μεδίκων, ἔτοιμες νὰ γλυστρήσουν ἀπλῶνουν τὰ γυμνὰ σώματα σὲ ἀλληγορικὲς μορφές, κοσμικὰ σύμβολα σὰν ἐκεῖνα ποὺ ἔπλαθε ὁ Φειδίας: ἡ Ἡμέρα καὶ ἡ Νύχτα, ἡ Αὐγὴ καὶ ἡ Ἑσπέρα.

Ὅσοι ἀπὸ τοὺς νέους δέχονται τὴν ἐπίδραση τῶν βιβλίων τοῦ Μπούρχαρτ καὶ τοῦ Βέλφλιν θὰ ξέρουν νὰ σταθοῦν μὲ προσοχὴ στὴν ἐσωτερικὴ εἴσοδο τῆς

Laurenziana την τεφρά καὶ σιωπηλή, με τοὺς ἀναβαθμοὺς ποὺ φέρνουν πρὸς τὴν κύρια αἴθουσα. Οἱ συνδυασμοὶ τῆς καμπύλης με τὴν ὀρθογώνια, οἱ ἔλικες σὰν ἀπάνω ἀπόληξη, ἡ φαντασμαγορία τῶν τυφλῶν παραθύρων ποὺ χωρίζονται ἀπὸ συστήματα διπλῶν κινῶν, μεταδίνουν τὸ μυστικὸ ἀνέκφραστο πάθος ποὺ ἐτάραζε τὴν ψυχὴ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου: «Οἱ κίονες δὲν βγαίνουν ἔξω ἀπὸ τὴ ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου, ἀλλὰ μένουν, χωμένοι ἀνὰ δύο στὸ βάθος. Ἡ σύνθεση, ἀπόλυτα στερημένη ἀπὸ τὴν ἀναγκαϊότητα, προκαλεῖ τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀδιάκοπης κίνησης: παθητικὸ ἀνακάτεμα, ταραγμένο πάλαιμα με τὴν ὕλη» (Βέλφλιν).

Ἐνας ἀπὸ τοὺς σπουδαίους Ἑλληνες ποὺ ἦλθαν νὰ φωτίσουν τὴ Δύση, ὁ Ἰωάννης Λάσκαρις, συγκέντρωσε τὸν κύριο πυρήνα τῶν βιβλίων, οἱ δύο Μεδικοί, ὁ Κοσμάς καὶ ὁ Λαυρέντιος ἔδωσαν τοὺς πόρους γιὰ τὸν πλουτισμὸ τῆς βιβλιοθήκης. Γύρω ἀπὸ τοὺς Ἑλληνες αὐτοὺς στρέφεται κάθε τόσο ἡ σκέψη μέσα στὴ Φλωρεντία, ἀλλὰ καὶ στοὺς τόσοις ἄλλους, τοὺς Ἰταλοὺς, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Πετράρχη καὶ τὸν Βοκκάκιο, ποὺ ἡ φλόγα τῆς γνώσης τοὺς ἔφερε νὰ ζητήσουν τὴ βοήθεια τῶν Ἑλλήνων, μερικοὺς μάλιστα τοὺς παρώτρυνε νὰ τραβήξουνε ἕως τὴν Κωνσταντινούπολη, πρὶν ἀπὸ τὸ κούρσεμά της.

Σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ξακουσμένες τοιχογραφίες τοῦ Γκιρλαντάγιο ποὺ στολίζουν τὸ χορὸ τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλο παρασταίνονται ὄρθιοι, συγκεντρωμένοι τέσσαρες ἀπὸ τοὺς πρὸ δοξασμένους οὐμανιστές, ποὺ ἀφωμοίωσαν καὶ ἐδίδαν τὰ ἑλληνικὰ γράμματα στὸν 15ον αἰῶνα. Στὴν ἄκρη δεξιὰ ὁ Δημήτριος Χαλκοκονδύλης λιπόσαρκος, ξεχωρίζει με τὴν ἑλληνικὴ κατατομὴ καὶ με τὸ ὀλάνοιχτο ἀναζητητικὸ βλέμμα του. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἄλλους, τοὺς Ἰταλοὺς, φλογερότερος εἶναι ὁ πρὸ νέος, ὁ Πολιτσιάνος, με ξεχωριστὴ δύναμη διαγραμμένος ἀπὸ τὸν ζωγράφο. Τυπικὰ ἰταλικὴ φυσιογνωμία, σμιχτοφρύδης, με τὴν ἀέτινη μύτη, με πυρωμένη ματιά.

Μαθητὴς τοῦ Φιτσίνο καὶ τοῦ Ἀργυροπούλου κατάφερνε νὰ γράφει καὶ ἑλληνικὰ ποιήματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ λατινικὰ καὶ τὰ ἰταλικά. Τὸ πρῶτο βιβλίο του, ἡ μετάφραση τοῦ Ὁμήρου, τοῦ ἀνοιξε πλατεῖα τὴ θύρα τοῦ παλατιοῦ τῶν Μεδίκων (1470).

Μαζὶ με τὸν Χαλκοκονδύλη καὶ με τοὺς ἄλλους παρασταίνεται στὴν τοιχογραφία τοῦ Γκιρλαντάγιο καὶ ὁ Μαροῖλιο Φιτσίνο, ρυτιδωμένος πρεσβύτερος, με ἐξαῦλωμένο πρόσωπο, ἀλλὰ με φωτεινὴ ἀκόμη τὴ ματιά. Πόσο δοξασμένος στάθηκε στὴ μεγάλην ἐποχὴ του τὸ αἰσθανόμαστε μπροστὰ στὴ μαρμάρινη προτομὴ ποὺ ἐξέχει ἀπὸ μιὰ κόγχη μέσα στὴ Σάντα Μαρία ντέλ Φιόρε. Μὲ μιὰ κίνηση κάπως στιγμιαία, ὄχι στερημένη ἀπὸ ἑξαρση, γυρίζει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἀριστερά, ζωηρὰ ἀντιθετικὴ πρὸς τὴν ἀπασχόληση τῶν χειρῶν ποὺ ἀγκαλιάζουν ἓνα βαρὺ βιβλίο. Δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ὁ Πλάτων. Μετάφραση τῶν διαλόγων του εἶχε ἀρχίσει ἀπὸ τὸ 1463, ὅταν ἐπῆρε τὴν ἐντολὴ ἀπὸ τὸν

Κοσμᾶ τῶν Μεδίκων. Ὁραῖος σὺν Ἀπόλλων φάνηκε στὸν Φιτσίνο ἕνας νέος, ὅταν, εἴκοσι τριῶν μόλις χρόνων, παρουσιάστηκε μιὰν ἡμέρα μπροστά του, παρακαλώντας νὰ γίνει μαθητὴς του: ὁ Πίκο ντὲ λὰ Μιράντολα, ὁ ἔπειτα ἔνθερμος πλατωνιστὴς, γνωστὸς καὶ ἀπὸ τὶς ὥραϊες σελίδες ποὺ τοῦ ἀφιέρωσε στὴν Ἀναγέννησή του ὁ Γουόλτερ Πέιτερ.

Δὲν ἀνακαλοῦμε μόνο τὴ δική του μορφὴ καθὼς ἐξετάζομε ἀπὸ κάτω τὴν τοιχογραφία τοῦ Γκιρλαντάιο. Ἀναζητοῦμε κυρίως τοὺς Ἑλληνες ποὺ ἦλθαν νὰ φωτίσουν τὰ ἀνήσυχτα μεγάλα πνεύματα τῶν Ἰταλῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Ἄν δὲν ξέρουμε τὸ ὄνομα τοῦ Καλαβρέζου μοναχοῦ ποὺ ἐδιάβαζε στὸν Πετράρχη ἑλληνικὰ κείμενα, ποῖος δὲν ἔχει ἀκούσει γιὰ τοὺς ἄλλους ποὺ ἔφεραν στὴ Δύση τὴν ἀρχαία κληρονομιά: γιὰ τὸν Χρυσολοῦα καὶ γιὰ τὸν Ἀργυρόπουλο, γιὰ τὸν Γεώργιο Σχολάριο (Γεννάδιο) καὶ τὸν Γεμιστό, ποὺ μαγεμένοι οἱ Φλωρεντινοὶ ἀπὸ τὴν ὁμιλία του τὸν εἶπαν δεῦτερο Πλάτωνα, αὐτὸς ὅμως προτίμησε, ἀπὸ δέος πρὸς τὴν «ὑβριν», νὰ μετονομαστῇ «Πλήθων»; Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ γόνιμα καὶ πιὸ ποιητικὰ κεφάλαια τῆς ἱστορίας μας βρίσκεται χωρὶς ἄλλο στὴ Φλωρεντία καὶ αὐτὸ θὰ μᾶς θερμαίνει πάντα ὅταν γυρίζουμε στοὺς στενοὺς δρόμους τῆς. Οἱ θαυμαστὲς μορφές τῶν Ἑλλήνων ποὺ μιὰ σκληρότατη μοῖρα τοὺς ἐμπόδισε νὰ δημιουργήσουν τὴν Ἀναγέννηση στὴ χώρα των, θὰ πλαισιοῦνται πάντα ἐδῶ καὶ θὰ μᾶς συγκινοῦν.

Μιὰ ἄλλη μορφὴ ποὺ βασιλεύει ἀκόμη μέσα στὴ Φλωρεντία, ὅχι μόνο σὰ νυχτερινὸ φάντασμα, μένει μεγάλη καὶ ἐκπληκτικὴ: ὁ Λαυρέντιος τῶν Μεδίκων, ὁ Μεγαλοπρεπὴς Λαυρέντιος, ἡ ψυχὴ τῆς «πλατωνικῆς Ἀκαδημίας» τῆς Φλωρεντίας. Εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ ὥραϊες συναντήσεις τῆς ἱστορίας ἢ συνάνθρωπιση ἐκείνη τῶν Ἰταλῶν καὶ Ἑλλήνων σοφῶν μὲ μόνο σκοπὸ τὴ μελέτη τῶν ἀρχαίων. Ἐώρταζαν μιὰ φορὰ τὸ χρόνο ἕνα «Συμπόσιο» γιὰ νὰ τιμήσουν τὸν Ἑλληνα πάτρωνά των καὶ γιὰ νὰ διαβάσουν στὸ τέλος τὶς ἐπτὰ ὁμιλίες ποὺ περιέχονται στὸ πλατωνικὸ *Συμπόσιο*. Πνεύματα πλούσια, μεγάλες ψυχὲς ἔβλεπαν πρὸς τὸν φάρον ἐκεῖνο ποὺ ἔστειλε καὶ πάλι ἡ Ἀθήνα γιὰ νὰ τοὺς πλημμυρίσει μὲ θεϊκὸ φῶς.

Τὸ παλάτι τῶν Μεδίκων εἶναι ἕνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ φλωρεντινὰ τῆς Ἀναγέννησης ποὺ ἔμελλε νὰ γίνουν πολὺ ἀργότερα στὸν 19ον αἰῶνα, πρότυπα κλειστοῦ ρυθμοῦ, ἀρμονικῶν ἀναλογιῶν, καὶ αὐστηρῆς ἀρχοντιᾶς. Πάνω ἀπὸ τὸ πρῶτο πάτωμα τὸ χτισμένο σὺν rustica εἶναι τὰ δυὸ ἄλλα· τὰ τοξωτὰ παράθυρα, χωρὶς διακοπὴ ἀπὸ ἐξῶστες, χωρὶς παρεμβολὲς παραστάδων, ὅπως γίνεται στὸ λίγο πρωϊμώτερο Παλάτιο Ρουτσελάϊ, δείχνουν τὴ μάχη τῆς ὀριζόντιας πρὸς τὸ ὕψος, μιᾶς ὀριζόντιας ἀδυσώπητης, σχεδὸν μαθηματικῆς.

Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ προσδιορίσουμε πόσες αἴθουσες ἀποτελοῦν σήμερα τὸ Μουσεῖο τῶν Μεδίκων. Θὰ χρειάστηκε χωρὶς ἄλλο πολὺς κόπος γιὰ νὰ συγκεντρωθοῦν ὅλα τὰ τεκμήρια, γιὰ νὰ καταρτιστοῦν οἱ πίνακες μὲ τὰ γενεαλογικὰ δέντρα. Ξεφεύγοντας ἀπὸ τὶς δαιδαλικὲς πορεῖες ἀνάμεσα στὰ τόσα πρόσωπα

τῆς οἰκογενείας, τὰ χωρὶς σημασία γιὰ μᾶς, σταθμεύουμε ἐμπρὸς στοὺς δύο Μεδίκους ποὺ συνδέονται μὲ τὴν «Πλατωνικὴν Ἀκαδημίαν», στὸν Κοσμᾶ καὶ στὸν Λαυρέντιο. Κάτω ἀπὸ μιὰ μικρὴ ἀρχαία προτομή, ἀρκετὰ ἄτεχνο ἀντίγραφο τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, διαβάζουμε τὴν ἐπιγραφή: «Ὁ Πλάτων ποὺ ἐστόλιζε τὸ γραφεῖο τοῦ Μανίφικο Λορέντζο». Χωρὶς κόπο διακρίνουμε ὅτι δὲν παρασταίνει τὸν Πλάτωνα ἢ προτομή. Μακροχρόνιες ἐρευνες τῶν ἱστορικῶν μᾶς ἔχουν διδάξει πῶς συνέλαβαν οἱ Ἕλληνες γλύπτες τὴ μορφὴ του, πῶς τὸν ἔβλεπαν κάθε φορά, ἀπὸ τὸν 4ον π.Χ. ἕως τὸν 4ον αἰῶνα μ.Χ. Αὐτὸ λοιπὸν τὸ ἀσήμαντο, τὸ κακότεχνο ἔργο, ἦταν τὸ καθημερινὸ προσκύνημα τοῦ Φλωρεντινοῦ δεσπότη; Σ' αὐτὴ τὴν ἀνέκφραστη κεφαλὴ ἔβλεπε τὸν Ἀθηναῖο φιλόσοφο καὶ ποιητὴ, ποὺ ζωντάνεψε στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης γιὰ νὰ ἐκθρονίσει τὸ σεπτὸ εἶδωλο τοῦ Μεσαίωνα, τὸν Ἀριστοτέλη;

Εἶναι ἀπίστευτο, ὅχι ὅμως τὸ πρῶτο παράδειγμα γιὰ τὸ πῶς ἡ ἀκτινοβολία ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ φῶς ἐνδὸς ἐμπνευσμένου ἀνθρώπου μεγαλοποιεῖ καὶ ἐξωραΐζει πρόσωπα καὶ πράγματα. Ἔτσι καὶ ὁ Βίνκελμαν ὁραματιζόταν τὴν εὐγένεια τῶν ἀρχαίων θεῶν ἀπὸ τὰ κρυερὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα, ὅμοια ὑψώθηκε ὁ νοῦς τοῦ Γκαῖτε ἀπὸ μιὰ τάχα προτομὴ τῆς Ἥρας, ποὺ παρόσταινε μιὰ Ρω-



Ὁ Ἰωάννης Παλαιολόγος ὡς βασιλεὺς Μάγος. (Τοιχογραφία τοῦ Μπενότσο Γκότσολι στὸ Παλάτι τῶν Μεδίκων. Φλωρεντία.)

μαία αὐτοκράτειρα. Μαζί με τὸν πλατωνιστὴ Λαυρέντιο ἀναδείχεται στὰ τόσα πορτραῖτα του, τὰ ζωγραφιστὰ ὅπως καὶ στὰ γλυπτὰ, ὁ ἄνθρωπος τῆς ζωῆς, ὁ ἀπολαυστῆς. Ἡ μύτη ἐκείνη ἢ σαρκωμένη καὶ ἐκφραστική, ἢ θεληματική ἐκφραση δὲν χαρακτηρίζουν τόσο τὸν ὄνειροπόλο, ὅσο ἐκείνον ποὺ ἐπίστευε στὴν ἀξία τῆς στιγμῆς καί, ποιητῆς ἀληθινὰ Φλωρεντίνος, συμβούλευε νὰ μὴ ξεχνοῦν ὅτι γρήγορα φεύγουν τὰ ὁμορφα νειᾶτα, ὅτι καμμιά βεβαιότητα δὲν ὑπάρχει γιὰ τὸ αὐριο:

Quanto è bella giovinezza

Che si fugge tuttavia

Chi vuol esser lieto, sia:

Di doman non c'è certezza.

Ἐνα δωμάτιο σὲ ἄλλη θέση τοῦ παλατιοῦ θὰ μένει πάντα τὸ προσκύνημα ὅλων τῶν φίλων τῆς τέχνης. Ἦταν τὸ οἰκογενειακὸ παρεκκλήσιο τῶν Μεδίκων, ἀλλὰ δὲν τὸ πλησιάζουν γι' αὐτὸ με ξεχωριστὴ κατάνυξη οἱ Ἕλληνες: Φωτισμένη ἀπὸ τὸν προβολέα τοῦ φύλακα διακρίνεται σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς αἰθέριες τοιχογραφίες ἢ μορφὴ ἑνὸς Βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα. Πλούσια ντυμένος, με τὴν κορῶνα πάνω στὸ κεφάλι ἱππεύει ἓνα μεγάλο πάλλευκο ἄλογο. Εἶναι ὁ Ἰωάννης Παλαιολόγος, ποὺ τὸν γνώρισαν στὴ Φλωρεντία ὅταν πῆγε γιὰ νὰ υπογράψει τὴν ἔνωση τῶν ἐκκλησιῶν (1459).

Θέμα τῆς τοιχογραφίας εἶναι ἡ προσκύνηση τῶν Μάγων καὶ τέτοιοι παρουσιάζει τὸν αὐτοκράτορα τῆς Ἀνατολῆς ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὸ μάγους ζωγράφους τῆς Ἀναγέννησης: ὁ Μπενότσο Γκότσολι. Στὸν πίνακά του τοῦτον χαίρεται ὁ θεατῆς τὴν πολύχρωμη φαντασία, τὰ τόσα πρόσωπα – πορτραῖτα τὰ περισσότερα τῶν Μεδίκων – τὰ πλούσια ὑφάσματα καὶ σκεύη, τὶς ἄπειρες λεπτομέρειες ποὺ ξετυλίγονται ἐμπρὸς ἀπὸ ἓνα τοπίο εἰδυλλιακὸ, ἀπὸ καταπράσινους λόφους, ποὺ κρατοῦν ἀκόμη τὴν ἐπιπεδικὴ διαμόρφωση τῆς γοθικῆς παράδοσης.

Ἐδῶ καὶ ἀρκετὰ χρόνια προσκυνοῦσε κανεὶς στὸ εἰκονοστάσιο μιᾶς ἀπὸ τὶς φλωρεντινὲς ἐκκλησίες, τῆς Σάντα Μαρί Νοβέλλα, ἂν θυμᾶμαι καλά, μιὰ Βυζαντινὴ Παναγία, λὰ Μαντόνα ντὶ Κονσταντινόπολι. Ἀνάμεσα στὴν ἀποθέωση αὐτῆς ὁμορφιάς, μέσα στὶς τόσες τοιχογραφίες καὶ στὰ ἐντάφια μάρμαρα, ἦταν ἡ πρὸ θρησκευτικῆς μορφῆς, με τὴ δική μας ἔννοια, μιὰ μαρτυρικὴ γυναίκα τῆς Ἀνατολῆς ἐξωρισμένη στὴν εὐτυχισμένη Δύση.

Πίστευε κανεὶς ὅτι τὴν εἶχαν φέρει στὸν κόρφο τοὺς μαζί με τὰ τυλιγὰδια καὶ τὰ βιβλία οἱ σοφοὶ ἐκεῖνοι τῆς Πόλης, οἱ ἴδιοι ποὺ φεύγοντας εἶχαν πάρει μαζί τοὺς τὴν πρὸ πολύτιμη κληρονομιά τοῦ Ἑθνους, τοὺς ἀθάνατους καὶ ὠραίους ἀρχαίους συγγραφεῖς, κατὰ τὴν ἀξέχαστην εἰκόνα στὸ «Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου» τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ.

Κίβδηλα «ἀρχαῖα» ἔργα

Τὰ τεχνάσματα τῶν ἀρχαιοκαπήλων

Στὶς ἀπολαυστικές «Ἀναμνήσεις» του (1950) ἱστορεῖ ὁ ἀξέχαστος σπουδαῖος ἀρχαιολόγος Λουδοβίκος Κούρτσιους μιὰ νόστιμη σκηνὴ ποὺ διαδραματίστηκε ὅταν ἦταν πολὺ νέος, στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας.

Ἕνας ἀρχαιοπώλης τοῦ Μονάχου παρουσίασε στὸ Antiquarium, μὲ τὴν πληροφορία ὅτι εἶχε τάχα ἀγοραστὴ στὴν Ἑλλάδα ἕνα πῆλινον σκεῦος στολισμένο μ' ἕνα χαριέστατο ἀνάγλυφο. Παρασταίνονταν γυμνὴ ἡ Ἀφροδίτη, ποὺ βοηθοῦσε τὸ μικρὸν Ἑρώτα νὰ τεντώσει ἕνα τόξο, στηρίζοντας ἀπάνω τὸ δεξὶ της πόδι. Ἐπιμελητὴς τότε τοῦ Μουσείου ἐκεῖνο ὁ Κούρτσιους ἐνθουσιάστηκε τόσο μὲ τὸ μικρὸ καλλιτέχνημα, ὥστε ἔπεισε τὸν Διευθυντὴ του, τὸν γνωστὸ φιλόλογο καὶ μυστικοσύμβουλο Κρίστ, νὰ τὸ ἀγοράσουν τὸ ταχύτερο, πληρώνοντας μάλιστα ἀρκετὲς χιλιάδες μάρκα στὸν πωλητὴ.

Χρειαζόταν ὅμως καὶ ἡ ἔγκριση τοῦ τακτικοῦ καθηγητῆ. Ὅταν, γεμάτος ἀπὸ πυρετικὴ διέγερση ἔτρεξε ὁ Κούρτσιους (ἐδῶ περιγράφει ὁμορφα τὴν αὐθορμησία, ποὺ δὲν τὸν ἄφησε ἕως τὸ τέλος τῆς ζωῆς του) καὶ προθυμοποιήθηκε νὰ παρουσιάσει τὴν Ἀφροδίτη στὸν Φουρτβαϊνγκλερ, αὐτός, ρίχνοντας μιὰ μόνη ματιά, εἶπε: «Καλὴ γιὰ τὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου». Αὐτὸ ἔφτανε, ἀφοῦ ἤξεραν στὴ Βαυαρικὴ πρωτεύουσα οἱ ἀρχαιολόγοι καὶ χαιρεκακοῦσαν γιὰ τὶς ἀποτυχημένες ἀγορὲς τοῦ μεγάλου πρωσσικοῦ Μουσείου.

Ντροπασμένος ὁ Κούρτσιους γιὰ τὴν ἄκαιρη ὁρμὴ του ἔσπευσε νὰ ἐξαφανιστῇ. Πῆγε λίγες ἡμέρες στὸ Νταχάου, γιὰ νὰ ἀπαλύνει στὴ μοναξιά τὴν πίκρα τῆς ἀποτυχίας του. Ὅταν γύρισε στὸ Μόναχο τὸν ἐκάλεσε ὁ Φουρτβαϊνγκλερ καὶ παίρνοντας στὰ χέρια τὴν Ἀφροδίτη, τοῦ εἶπε: «Τὸ ἔργο σὰς παραπλάνησε μὲ τὴν ἀπλότητα καὶ μὲ τὴν ἀξιαγάπητη κλασικιστικὴν ἐπίνοιά του. Εἶναι εὐκόλο νὰ σὰς καταλάβουμε. Ἐπρεπε ὅμως νὰ εἶχατε προσέξει τοῦτο: ἡ στάση τῆς Ἀφροδίτης ποὺ στηρίζει ἔτσι γυμνὴ τὸ ἕνα σκέλος της στὸ τόξο τοῦ Ἑρώτα εἶναι μιὰ κίνησις Κάν - Κάν. Ποτὲ δὲν τὸ κάνει αὐτὸ μιὰ ἑλληνικὴ θεά. Τὸ θέμα τοῦ ἀναγλύφου ὀφείλεται σ' ἕνα Γάλλο γλύπτη. Ἀλλὰ παρηγορηθῆτε. Τὴ γνώση τὴν ἀποκοτῶμε μὲ τὴν πλάνη. Αὐριο μπορεῖ νὰ πάθω καὶ ἐγὼ τὸ ἴδιο μὲ σὰς».

Τὸ ἐπεῖσόδιον τοῦτο δὲν μᾶς μαθαίνει μόνο τὴν ὥραία σχέση, πατρικὴ καὶ

φιλική μαζί, τοῦ τιτανικοῦ ἀρχαιολόγου πρὸς τὸν ἄπειρο μαθητὴ του. Δείχνει καὶ πόσο δύσκολο ἔργο εἶναι κάποτε τὸ ξεχώρισμα τοῦ γνησίου ἀρχαίου ἀπὸ μιὰ σύγχρονη ἀπομίμηση. Χρειάζεται μακροχρόνια ἐξοικείωση μὲ τὴν ἀρχαία τέχνη, ἀλλὰ καὶ μιὰ σοβαρὴ σχέση μὲ τὴ νεώτερη, ἀπὸ τὰ παλαιοχριστιανικὰ ἕως τὰ σημερινὰ χρόνια, χρειάζεται ἀκόμη ἐξέταση καὶ προσοχή.

Ἀπὸ τότε ἔχει γίνει πολὺ πὸ δύσκολο τὸ ξεχώρισμα. Οἱ κιβδηλοποιοὶ τῶν πηλίνων εἰδωλίων ἔχουν τελειοποιήσει τὶς μεθόδους τῆς ἀπάτης. Βρῆκαν τὴ μηχανικὴν ἀπόδοση. Παίρνοντας μῆτρες ἀπὸ τὶς καλύτερες κοῦκλες, ἀπὸ τὰ πῆλινα εἰδώλια, Ταναγραῖες καὶ ἄλλα, μποροῦν εὐκόλα νὰ ἀποτυπώσουν ἀπάνω τους ἕνα πλῆθος ἄλλες ποὺ δὲν διαφέρουν ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες στὴν πρώτη ματιά. Ξέρουν οἱ πὸ ἐπιδέξιοι νὰ ἐπιθέτουν χρώματα καὶ νὰ καταστρέφουν τεχνητὰ μὲ τὸ ὄξυ τὴν ἐπιφάνεια, ἀφαιρώντας τὴ νεότητά της. Τότε ἡ διάγνωση δὲν εἶναι εὐκόλη ἀφοῦ λείπει τὸ κριτήριό τοῦ στύλ, τῆς τεχνοτροπίας. Χρειάζεται πρῶτα - πρῶτα ἐπίμονη ἐξέταση τοῦ χρώματος καὶ τῆς τεχνικῆς. Κάποτε, ὅχι σπάνια, προδίνεται ὁ κιβδηλοποιὸς ἀπὸ τὴν ἀνάγκη ποὺ ἔχει νὰ διορθώσει ἢ νὰ ἐξωραΐσει τὸ ἔργο. Προσθέτει ἢ ἀφαιρεῖ κάτι ἀπαραίτητο στὴ σύσταση τοῦ ἀρχαίου· χαρίζει στὴν ὁμορφὴ γυναῖκα ἕνα ρυτίδι, πολὺ τελευταίας μόδας, ἕνα καπέλλο «ἀρ - νουβώ» ἢ ἀφαιρεῖ μιὰν ὀπή, ἔξαφνα, ἀπαραίτητη γιὰ τὸ ἐπιτυχημένο ψήσιμο στὸν κεραμικὸ κάμινω.

Κάποτε ἡ καταδίκη ἐνὸς φαινομενικὰ τέλειου «ἀρχαίου» στηρίζεται μόνο στὴ διαίσθηση τοῦ ἀρχαιολόγου στὴν ἀπροσδιόριστὴν ἐκείνη καὶ ἀλάθευτη δυσαρέσκεια ἀπὸ κάτι ποὺ δὲν βγῆκε, δὲν μπορεῖ νὰ πλάστηκε ἀπὸ χέρια ἀρχαίου καλλιτέχνη, δὲν ἀνήκει στὸν μεγάλον ἐκεῖνο κόσμον τῶν Ἑλλήνων.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι, χωρὶς νὰ θέλουμε νὰ ὑπερτιμήσουμε τὴν ἱκανότητα τῶν σημερινῶν ἀρχαιολόγων, ὅτι δυσκολώτερα τώρα παρὰ ἄλλοτε ὑπάρχουν ἀνάμεσά των τόσα θύματα τῶν καπηλευτικῶν ἐφευρέσεων. Δύσκολα φανταζόμαστε ὅτι θὰ ἦταν τώρα δυνατὴ ἡ διαμάχη ἐκείνη ἀνάμεσα στὸν Φουρτβαϊνγκλερ καὶ στὸν Ρεϊνὰχ γύρω ἀπὸ τὴν «Τιάρὰ τοῦ Σαῖταφέρνη».

Τὴν εἶχε ἀγοράσει τὸ Λοῦβρο γιὰ γνήσια καὶ αὐτὸ δὲν ἦταν τότε τόσο φοβερὴ ἀμαρτία. Τὸ πὸ ἀσυγχώρητο ἦταν ἡ ἐπιμονὴ τοῦ Ρεϊνὰχ νὰ τὴν θέλει ἀληθινή, παρὰ τὶς τόσες στηριγμένες ἐνστάσεις τοῦ ὁμοτέχνου του, παρ' ὅλο τὸ θόρυβο ποὺ ξεσηκώθηκε.

Διασκεδαστικώτερα στάθηκαν τὰ παθήματα τοῦ σερ Ἀρθουρ Ἐβανς. Μὲ τὸ νὰ δώσει γενναῖο φιλοδώρημα στοὺς ἐργάτες ἢ στοὺς χωρικοὺς γιὰ κάθε νέο εὔρημα ποὺ χάριζε ἢ γῆ τῆς Κρήτης, ἀναπτύχθηκε καὶ ἄνθησε στὸ Ἡράκλειο καὶ στὴν Ἀθήνα ἕνας ξεχωριστὸς κλάδος κιβδηλείας ποὺ δὲν εἶχε κἀν ἀνάγκη ἀπὸ ἐξαγωγή. Παράδιναν τὰ «ἀρχαῖα» συνήθως χρυσὰ δακτυλίδια ἢ ἀγαλμάτια ἀπὸ ἐλεφαντοκόκκαλο στοὺς ἐργάτες ποὺ ἔσκαβαν στὸ ἀνάκτορο τῆς Κνωσοῦ, αὐτοὶ τὰ ἔχωναν στὴ γῆ καὶ τὴν ἄλλῃ ἡμέρα – τί ἀπροσδόκητη τύχη! – τὰ ἀνακάλυπταν. Ξαφνιασμένοι τάχα γιὰ τὴν εὐνοιά τους τὰ

παράδιναν στὸν ἀνοιχτοχέρη Λόρδο καὶ δὲν ἔμενε πὰ παρὰ τὸ πρόβλημα τῆς διανομῆς τοῦ φιλοδωρήματος ἀνάμεσα στοὺς συνενόχους. Ἐδῶ θὰ ρωτήσει κανεὶς: Πῶς ἓνας τόσο σπουδαῖος σοφὸς καὶ γνώστης τῆς Μινωϊκῆς τέχνης δὲν ἦταν οὐ θέση νὰ ξεχωρίσει ἓνα γνήσιο ἔργο ἀπὸ τὸ ψεύτικο; Πῶς δὲν ὑποπτευόταν τῇ σκευωρίᾳ; Μιὰ ἐρμηνεῖα εἶναι ὅτι ἀκριβῶς ἐπειδὴ βρισκόταν σὲ μόνιμη κατάσταση ἐνθουσιασμοῦ δὲν ἐξέταζε προσεκτικὰ τὰ εὐρήματά του. Οἱ Ἕλληνες, ποὺ τὸν κατηγοροῦν καὶ γιὰ τὶς ἄσχημες ἀναστηλώσεις τοῦ Ἀνακτόρου, θὰ προσυπέγραφαν χωρὶς δισταγμὸ καὶ τοῦτο: δὲν εἶναι ἀμέτοχη στὰ παραστρατήματα αὐτὰ καὶ ἡ ἔλλειψη ἀπὸ τὸν σὲρ Ἀρθουρ καλλιτεχνικοῦ αἰσθητηρίου μεγάλης πνοῆς.

Ἕνας ἄλλος ξακουσμένος ἐρευνητὴς τοῦ μυκηναϊκοῦ κόσμου δημοσίευσε κάποτε σὲ ξεχωριστὸ τεῦχος ἓνα ἐλεφάντινο ἀγαλματάκι, χωρὶς νὰ προσέξει τὴν ὄψη του. Ἦταν μιὰ ἄβγαλτη, σύγχρονη μου μαθήτρια παρθεναγωγείου, μὲ τὰ χεῖλη σφιχτὰ ἀπὸ κάπως ὑποκριτικὴ ντροπὴ. Τότε ὅμως προβάλλει τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴν ἀκριβῆς ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν προϊστορικὴν ἀρχαιολογία βρίσκονται συχνότερα οἱ ξεγελασμένοι. Εἶναι ἡ ἀδιάκοπη ἀπασχόληση μὲ ἀνασκαφικὲς ἐρευνες ποὺ τοὺς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴ μελέτῃ τῆς τέχνης, ἢ ἡ προσήλωση σὲ θεωρίες ἀναπόδεικτες καὶ συχνὰ φτηνές;

Ἐξαιρέσεις δὲν λείπουν καὶ ἀπὸ τοὺς μελετητὲς τῶν ἄλλων ἐποχῶν τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ τῆς κλασσικῆς, ἂν καὶ αὐτοί, πολυμερέστεροι, εἶναι περισσότεροι σκεπτικοί. Εἶναι σήμερα σχεδὸν ἀκατανόητο πῶς ὁ μακαρίτης Φράντς Στούντνιτσκο, ὁ διάσημος καθηγητὴς τῆς Λειψίας, ἔγραψε τόσες σπουδαῖες σελίδες γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὴ γνησιότητα ἐνὸς τάχα ἀρχαϊκοῦ συμπλέγματος ποὺ παράστανε ἓναν νέο νὰ ἀρπάζει μιὰ κόρη.

Ὅπως πιστοποιήθηκε ἀργότερα ὁ γλύπτης δὲν ἦταν τυχαῖος, ἂν καὶ ὄχι ἀρχαῖος. Ἦταν ὁ διάσημος Ἰταλὸς κιβδηλοποιὸς Ντοσένα, ποὺ δικάστηκε γιὰ τόσες ἀπάτες του.

Στὴν περίπτωση τοῦ Στούντνιτσκο ἡ ἐρμηνεῖα γίνεται περισσότερο ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του. Δὲν ἤξεραν τότε τόσο καλά, οὔτε οἱ ἀρχαιολόγοι οὔτε οἱ ἐρασιτέχνες τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη, οὔτε τὴν ἐχαίρονταν. Θρεμμένοι μὲ τὴ νατουραλιστικὴ τέχνη ἦταν δύσκολο νὰ πλησιάσουν χωρὶς συγκατάβαση τὶς ιδιομορφίες τῶν ἀρχαϊκῶν ἔργων, τὴν ὁλόδροση ἐκείνη νεότητά της.

«Ἡ δυσκολώτερη ιδιότητα τῶν ἀρχαίων ἔργων ποὺ δὲν καταφέρνουν ποτὲ νὰ τὴ μιμηθοῦν οἱ σημερινοὶ κιβδηλοποιοὶ εἶναι ἡ ἀπλότητα. Οἱ ἑλληνικὲς μορφὲς δὲν ἔχουν ἐκζήτηση καὶ θεατρικότητα, οὔτε στάσεις γεμᾶτες αὐταρέσκεια» ἔγραψε ἄλλοτε ἡ Γκίζελα Ρίχτερ. Μποροῦμε νὰ συμπληρώσουμε: Λεῖπει ἀπὸ τὶς σημερινὲς ἀπομιμήσεις τὸ βαθύτερο ἐκεῖνο νόημα τῶν πρωτοτύπων, ἡ θρησκευτικότητα, ἡ ἀνθρωπιά, ἡ τραγικὴ αἴσθηση, ἡ ποίηση. Ἄς προσθέσουμε καὶ τοῦτο: ἡ γνώση τῆς τεχνικῆς, κληροδοτημένη ἀπὸ προαιώνια παράδοση. Τὸ βλέπουμε περισσότερο στὶς κιβδηλεύσεις μαρμαρίνων ἔργων, ποὺ εἶναι τὸ

άβρὸ ἐκεῖνο σμίλημα ποὺ ἤξερε κάθε ἀρχαῖος, ἀκόμη καὶ ὁ ποὺ ἀσήμαντος γλύπτης, ποὺ εἶναι ἡ θωπεία τῶν χειρῶν πρὸς τὴν λεπτὴν ἐπιφάνεια. Καὶ ὅμως ὑπῆρξαν περιπτώσεις ποὺ ἀμφισβητήθηκε ἡ γνησιότητα ἔργων ποὺ δὲν ὑστεροῦσαν οὐ καμμιά ἀπὸ τὴς ιδιότητες αὐτές. Ἐννοοῦμε τὸν κολοσσικὸ μαρμάρينو Κοῦρο τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ τὸ ἀσύγκριτο ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸν «βωμὸ» τῆς Βοστώνης μὲ τὴ μυστηριακὴ ἐκείνη καὶ μοναδικὴ παράσταση.

Σὰν νὰ ἦταν δυνατὸ ἓνας σημερινὸς γλύπτης νὰ ἀποδώσει, ἂν ὄχι ἄλλο, ὅμοιους βοστρύχους ἢ ὅμοια ἀνατομία σὰν τοῦ Κούρου, γιὰ νὰ μὴ μιλήσουμε γιὰ τὸ ἐσωτερικὸ χτίσιμο τοῦ ἔργου, γιὰ τὴ νομοτέλεια τῆς στάσης του. Σὰν νὰ μπορεῖ σήμερα νὰ ἐμπνευστῇ ἓνας καλλιτέχνης τὸν θεϊκὸ συμβολισμό τοῦ θέματος τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστώνης.

Σὰν ἄνθρωποι μὲ ἀτέλειες καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι σπεύδουν κάποτε νὰ ἐκφράσουν γνώμη ἢ ντρέπονται νὰ ὁμολογήσουν (καὶ στὸν ἑαυτὸ τους ἀκόμη) ὅτι κυνηγώντας νέα εὐρήματα γιὰ ἐφήμερες δόξες δὲν εἶχαν τὸν καιρὸ νὰ ἀγαπήσουν τοὺς θησαυροὺς τῶν Μουσείων καὶ νὰ πλησιάσουν χωρὶς καμμιὰν ἰδιότητα τὸ βαθὺ νόημα τοῦ ἀρχαίου κόσμου.

Ἐδῶ καὶ ἀρκετὰ χρόνια μερικοὶ δικοὶ μας μεγαλόσχημοι ἀποφάσισαν νὰ ἀγοράσουν μὲ χρήματα τοῦ Δημοσίου μιὰ λευκὴ λήθυκο. Χωρὶς πολὺ κόπο ἀποδείχτηκε κατόπιν ὅτι τὸ σχέδιο δὲν ἦταν ἀρχαῖο. Πῶς δὲν εἶχαν πειραχτῇ ἀπὸ τὴν ἄχαρη γραμμὴ καὶ ἀπὸ τὴν κενότητα τῆς ἔκφρασης; Πῶς δὲν εἶχαν ἀποφασίσει νὰ μελετήσουν πρὶν τὴς τόσες ἀρχαῖες ποὺ ἔχουν σωθῇ; *Qui unum vidit, nullum vidit*. Ὅποιος εἶδε ἓνα δὲν εἶδε κανένα, εἶπε ἓνας παλαιὸς ἀρχαιολόγος καὶ τὸ γνωμικὸ τοῦτο θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι γιὰ ὅλους ὁδηγός, ἂν δὲν ἦταν δύσκολη ἡ ἐφαρμογὴ του.

Τοῦτο θυμίζει τὸ χαριτωμένο πείραγμα τοῦ μεγάλου Ἀγγλου ἀγγειολόγου σερ Τζὼν Μπίτλεϋ. Μιλώντας γιὰ δύο κίβδηλα ἀγγεῖα ποὺ εἶχε δημοσιεύσει ἓνας ξένος συνάδελφός του στὸ ἔργο του *Ὁ ἰδιωτικὸς βίος τῶν Ἑλλήνων*, παρατήρησε οὐ μιὰν ὑποσημείωση: «Δὲν καταλαβαίνουμε γιατί ὁ Τάδε ἐδιάλεξε δύο κίβδηλες λευκὲς ληκύθους γιὰ νὰ εἰκονογραφήσει τὸ κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του. Δύο γνήσιες θὰ τὸν ἐξυπηρετοῦσαν τουλάχιστο ἐξ ἴσου καλὰ».

Τὸ πάθημα τοῦ ξένου ἀρχαιολόγου, ἀλλὰ καὶ τῶν δικῶν μας ἔχει διπλὴν ἀφορμὴ. Πρῶτα τὴ σχετικὴν ἀμουσία τους, ἔπειτα τὸν ἐξωτερικὸ λόγο ὅτι τὰ ἀγγεῖα αὐτὰ ἦταν ἀρχαῖα. Μάλιστα, ἀρχαῖα καὶ γνήσια ἀλλὰ ξαναζωγραφισμένα. Εἶναι τοῦτο μιὰ συνηθισμένη μέθοδος τῶν ἀρχαιοκαπήλων γιὰ νὰ ἐξαπατήσουν (καὶ τὸ κατορθώνουν συχνά). Παίρνουν ἓνα ἀρχαῖο ἀγγεῖο μὲ σβησμένο τὸ σχέδιο, κατὰ προτίμηση μιὰ λευκὴ λήκυθο (γιατὶ εἶχαν οἱ ἀρχαῖοι τὴ συνήθεια νὰ τὴς σπάζουν καὶ νὰ τὴς καΐνε στὴν πυρὰ τοῦ τάφου, πρᾶγμα ποὺ καταστρέφει τὴν ἐπιφάνεια). Κολλοῦν τὰ θραύσματα, τὰ σκεπάζουν μ' ἓνα λευκὸ ἐπίχρισμα καὶ ἀναθέτουν τὴν ζωγράφηση σ' ἓνα ζωγράφο τῆς προτίμησής των. Στὴς περιπτώσεις αὐτές, ἂν ἡ παράσταση ἐνὸς ἀγγείου φανῇ

ὑποπιη στοὺς ἀρχαιολόγους, πολύτιμες συμβουλὲς προσφέρουν οἱ μουσειακοὶ μας τεχνῖτες. Γεμάτοι ἀπὸ ἐμπειρία καὶ γνώση βγάζουν τὴν ὀριστικὴν ἀπόφαση. Ὁ ἀρχιτεχνῖτης τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τριαντάφυλλος Κοντογιώργης ξέρει τὸν τρόπο νὰ σβήνει τὸ νέο σχέδιο, πρᾶγμα ἀδύνατο στὸ ἀρχαῖο, ποὺ ἔχει ἀντοχὴ καὶ αἰωνιότητα.

Ἐνα παράδειγμα προσφέρει μία λήκυθος τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ποὺ φαίνεται στὴν εἰκόνα μας. Ἡ μορφή τοῦ πωγωνοφόρου δὲν εἶχε τίποτα τὸ ἀξιοκατάκριτο, ἀντίθετα παρουσιαζόταν μὲ εὐγένεια, μὲ κάποιο στοχασμὸ καὶ μὲ ἐλληνικότητα. Ὅμως ἐνωχλοῦσε καὶ δὲν ἦταν ἀποδεκτὴ χωρὶς ἀντίρρηση. Πρῶτα-πρῶτα ἡ γραμμὴ, ρευστὴ ἀλλὰ παχειά, δὲν ἀνακαλοῦσε τὸ χέρι κανενὸς ἀπὸ γνωστοὺς ληκυθογράφους, ὅπως οὔτε καὶ τὸ προφίλ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ οὔτε ἡ φωτοσκιασμένη κόμη, οὔτε τὰ βαθύσκιατα μάτια, οὔτε ἡ ἐλαφρὰ γρυπὴ μύτη συμφωνοῦσαν μὲ τὴν τεχνοτροπία τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα. Ὑπῆρχε καὶ κάποιος αἰσθηματισμὸς, μιὰ αὐταρέσκεια καὶ κενολογία, ξένες πρὸς τὶς αἰθέριες μορφές τῶν λευκῶν ληκύθων μὲ τὴν ὑπερβατικὴν ἔκφραση καὶ μὲ τὸν πέπλο τοῦ θανάτου.

Ἡ μορφή αὐτὴ δὲν ὑπάρχει πιά, γιατί ἦταν νεώτερη ἐπινόηση, ποὺ ἀνακαλεῖ περισσότερο ἐτρουσκικὰ μνημεῖα παρὰ ἐλληνικά. Σβήστηκε εὐκόλα καὶ ἐξακριβώθηκε ὅτι ἀπὸ κάτω τῆς ἦταν μιὰ ἄλλη ἄσχημα διατηρημένη, ποὺ δὲν θὰ τραβοῦσε τὸ βαλάντιο τοῦ ἀγοραστῆ. Ὅταν κάποτε κατασχέθηκε στὰ χέρια



Μορφή ἀνδρὸς σχεδιασμένη ἀπὸ νεώτερο χέρι πάνω σὲ μιὰ ἀρχαία λευκὴ λήκυθο.

κάποιου ἀρχαιοπώλη ἢ λήκυθος αὐτὴ δὲν εἶχαν ἴσως ὑποπευθῇ οἱ ἐποτήμονες τὸ κιβδήλεμά της. Ὑπῆρχε μάλιστα ὁ κίνδυνος νὰ ἀπεικονιστῇ σὲ κανένα ἐγχειρίδιο, διαλεγμένη ἀνάμεσα σὲ τόσες ἄλλες γνήσιες ἀκριβῶς ἐξ αἰτίας τῆς ὁμορφιάς τοῦ αἰσθηματικοῦ κυρίου.

Ἄφοῦ λοιπὸν εἶναι συχνὰ δύσκολο τὸ ξεχώρισμα τῶν γνησίων ἀπὸ τὰ ψεύτικα ἀρχαῖα, ἀφοῦ καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι βρίσκονται κάποτε σὲ δύσκολη θέση, μὲ ποιὸν τρόπο θὰ κατορθώνεται ὁ ἀναγνωρισμὸς τῶν, ὥστε νὰ ἀποφεύγονται τὰ μοιραῖα σφάλματα;

Τὸ καλύτερο ἀπ' ὅλα εἶναι ἡ ἀδιάκοπη μελέτη τῶν ἰδίων τῶν ἀρχαίων καλλιτεχνημάτων κάθε εἶδους καὶ κάθε ποιότητος, ὅχι μόνον τῶν βιβλίων ποὺ γράφονται γι' αὐτά. Νὰ γνωρίζει κανεὶς ὅσο γίνεται περισσότερα ἔργα, νὰ ζεῖ κοντὰ τῶν, νὰ τὰ πλησιάζει μὲ τὰ μάτια καὶ μὲ τὴν ἀφή. Μὲ λίγα λόγια νὰ ἀκολουθεῖ τὴ σύσταση ποὺ ἔδινε ὁ μέγας Λατῖνος ποιητῆς στοὺς συμπατριῶτες του σχετικὰ μὲ τὰ ἑλληνικὰ κείμενα, νύχτα καὶ ἡμέρα νὰ τὰ ξεφυλλίζουν: «Vos exemplaria Graeca nocturna versate manu, versate diurna»¹.

1. [Ὁρατίου, Epistula ad Pisones (*Ars Poetica*) στ. 268-269].

12 XI 1960

Ἡ καύση τῶν νεκρῶν

Καὶ ὁ ἐνταφιασμός στὴν ἀρχαία Ἀθήνα

Νὰ ἐπιχειρήσουμε ἀνασκόπηση τῶν νεκρικῶν ἐθίμων μέσα στὴν Ἀθήνα, σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες, αὐτὸ θὰ ἦταν ἓνα τεράστιο, ἴσως καὶ ἀσυγχώρητο τόλμημα. Γιατὶ θὰ ἔπρεπε νὰ συμβουλευθοῦμε ὅλες τὶς ἐκθέσεις καὶ ὅλα τὰ δημοσιεύματα ποὺ ἐδῶ καὶ ἐνάμιση αἰῶνα συγκεντρώθηκαν, σκορπισμένα ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, μὲ περιγραφὲς τῶν τάφων ποὺ ἀνασκάπτονταν, τυχαῖα καὶ βιαστικά οἱ περισσότεροι, ὧσων δὲν ἔμεινε ἡ εὕρεση μυστικῆ, γιὰ νὰ μὴν ἐμποδιστῇ ἡ ἐργασία κάποιας οἰκοδομῆς ἢ – τὸ πὶδὸ συχνὸ – γιὰ νὰ γίνῃ ἐμπόρευμα τὸ περιεχόμενο τοῦ τάφου.

Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ περιεχόμενο εἶναι συχνὰ ἡ ἀφορμὴ ποὺ δὲν μαθαίνουμε οὔτε τὴν ἀνακάλυψη ἐνὸς τάφου, οὔτε τὸν τρόπο τοῦ ἐνταφιασμοῦ. Τὰ θαυμαστά ἔργα τῆς ἀθηναϊκῆς κεραμεικῆς καὶ ἀγγειογραφίας, πού, τοποθετημένα δίπλα στὸν νεκρὸ ἀπὸ εὐλαβικά χέρια πονεμένων συγγενῶν τοῦ ἐκράτησαν συντροφιά σ' ὅλους τοὺς αἰῶνες, εἶναι τόσο περιζήτητα σ' ὅλο τὸν κόσμο, ὥστε εὐκόλα βρίσκονται οἱ ἄνομοι τυμβωρύχοι ποὺ ἀντὶ νὰ τὰ καμαρώνουν στὸ Μουσεῖο, προτιμοῦν νὰ τὰ παραδίνουν στὰ χέρια τῶν ἀρχαιοκαπήλων.

Πέθαιναν συχνὰ οἱ ἄνθρωποι στὰ ἀρχαία χρόνια, πολὺ συχνότερα παρ' ὅ,τι σήμερα, πέθαιναν ἀπὸ τὴν πὶδὸ ἀσήμαντην ἀρρώστεια. Κάθε μέρα χάνονταν νέες γυναῖκες στὴ γέννα ἢ μικρὰ παιδάκια, αὐτὰ μὲ τὸ τίποτα, μὲ τὸ παραμικρό. Ἀπὸ τὰ συγκινητικώτερα εὐρήματα εἶναι τὰ ἀγγεῖα ποὺ ἀπόθεταν δίπλα στὰ νεκρὰ παιδιά, σχήματα «μικκύλα», τόσα - δά, στολισμένα ὅμως μὲ αἰθέριες ζωγραφιές, ὅχι ξένες πρὸς τὸν παιδικὸν κόσμον. Εἶναι σχεδὸν ἐξακριβωμένο ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἀθηναῖοι δὲν ἔκαψαν ποτὲ τὰ σώματα τῶν μικρῶν παιδιῶν, ἀλλὰ τὰ ἔθαβαν μέσα σὲ πήλινες λάρνακες.

Σ' αὐτὴ τὴ συνήθεια χρωστοῦμε ὅτι τόσα ἀγγεῖα βρέθηκαν μέσα στοὺς παιδικοὺς τάφους. Σπάνια τὰ ἔχουμε ὅλα μαζί, ὅσα βρέθηκαν σ' ἓνα τάφο, πράγμα ποὺ θὰ τοὺς χάριζε ξεχωριστὸ φῶς. Εἶναι σκορπισμένα ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, σὲ διάφορα Μουσεῖα ἢ ιδιωτικὲς συλλογές, ὅσα δὲν ἐχάθηκαν γυρίζοντας ἀπὸ χέρι σὲ χέρι. Ἡ δράση τῶν ἀρχαιοκαπήλων εἶναι πὶδὸ ὀδυνηρὴ μέσα στὴν Ἀθήνα παρὰ ἄλλου, γιὰ τὸ σὲ κανέναν ἄλλο ἐλληνικὸν τόπον δὲν βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τοὺς ἱεροὺς χώρους καλλιτεχνήματα τέτοιας γραμμῆς.

Θὰ ἀντιλέξουν μερικοὶ ὅτι οἱ Θεσσαλικοὶ καὶ οἱ Μακεδονικοὶ τάφοι ἔδωσαν χρυσὰ ἔργα μεγαλύτερης ἀξίας. Τοῦτο εἶναι ἀλήθεια, ὅμως ἡ χρηματικὴ ἀξία δὲν σημαίνει καὶ ὅτι τὰ λεπτοεργήματα τῆς χρυσοχοϊκῆς εἶναι ἀνώτερα ἀπὸ τὰ ζωγραφικά. Ἀκόμη καὶ ἓνα ἄλλο: τὰ χρυσὰ δὲν μιλοῦν. Μόνο τὰ ἀγγεῖα μᾶς λένε γιὰ τοὺς ἀθάνατους θεοὺς καὶ γιὰ τοὺς ἥρωες, γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ περνοῦν καὶ φεύγουν τόσο σύντομα ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦτον. Μᾶς λένε γιὰ τὴ ζωὴ τῶν συμποσίων καὶ τῆς παλαίστρας, γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ γυναικωνίτη καὶ ἄλλου, μᾶς λένε πῶς ἀνεβαίνουν κάποτε ἀπάνω οἱ νεκροὶ γιὰ νὰ δεχτοῦν τὰ ἄνθη καὶ τὶς προσφορές.

Δὲν εἶχαν οἱ Ἀθηναῖοι τόσο μόνιμη τὴ συνήθεια τῶν Βοιωτῶν νὰ προστατεύουν καὶ νὰ διασκεδάζουν τοὺς θαμμένους χαρίζοντάς τους πῆλινα εἰδώλια, «κοῦκλες» κάθε λογῆς. Μόνο σπάνια βρίσκονται τέτοιες στοὺς ἀττικοὺς τάφους. Οἱ φημισμένοι «κοροπλάθοι» τῆς Ἀθήνας θὰ ἐργάζονται περισσότερο γιὰ τὰ ἀναθήματα στὰ ἱερὰ παρὰ γιὰ τὰ κτερίσματα τῶν τάφων. Ὅμως ὅσα εἰδώλια βγῆκαν ἀπὸ τὰ χέρια τῶν ξεχωρίζουν· ἄλλιως ἐργάζονται τὶς μητρες οἱ Ἀθηναῖοι τεχνῖτες, μὲ ἐπιμέλεια καὶ μὲ γνώση, μὲ ἀτομικὴ προσήλωση στὴν κάθε περίπτωση, χωρὶς τὴ βιασύνη, τὴν ἀναμελιὰ καὶ τὸν ἐπαρχιωτισμὸ τῶν Βοιωτῶν κοροπλαθῶν.

Τὸ δυστύχημα εἶναι, εἶδαμε, ὅτι οἱ τυμβωρύχοι, ἀφανίζοντας βάρβαρα τοὺς τάφους καταστρέφουν καὶ τὶς εὐκαιρίες ποὺ παρουσιάζονται νὰ μελετήσουν σὲ ἔκταση τὶς συνήθειες τοῦ ἐνταφιασμοῦ. Πολὺ νωρίς, πρὶν ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν Ἀνεξαρτησία, ἄρχισε ἡ συστηματικὴ ἱεροσυλία καὶ τὰ ὀνόματα τοῦ Φωβέλ καὶ τοῦ Πρόκες φθόν Ὡστεν ἀναφέρονται δίκαια ἀνάμεσα στοὺς πρωταγωνιστές τῆς. Στὰ χρόνια ἐκεῖνα σκέφτηκε ἓνας μεγάλος ἑλληνοθρεμμένος, καὶ καλλιτέχνης νὰ συγκεντρώσει σ' ἓνα μνημειακὸ βιβλίον μερικὰ ἀπὸ τὰ εὐρήματα τῶν ἀττικῶν τάφων, πρὶν νὰ σκορπιστοῦν καὶ νὰ δώσει, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, ἓνα σχεδιάσμα τάφων μὲ τὸ περιεχόμενό του, ἕως σήμερα πολύτιμο καὶ σεβαστὸ τεκμήριον γιὰ τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν καλλιγραμμία του. *Οἱ τάφοι τῶν Ἑλλήνων* τοῦ Βαρώνου Στάκελμπεργκ, ἀπὸ τὴ Βαλτικὴ, μένουν πάντα ἓνα ποίημα, λυρικὸ μαζὶ καὶ ἐλεγειακόν, ἐμπνευσμένον ἀπὸ τοὺς ἀττικοὺς τάφους.

Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι τὸ ἑλληνικὸ Κράτος, βλέποντας ὅτι μοιραῖα ἀπλυνόταν σιγὰ σιγὰ ἡ πρωτεύουσα πέρα καὶ ἀπὸ τὸν Θεμιστοκλείου περίβολο τῶν τειχῶν θὰ ὠργάνωνε τὴν ἐπιστημονικὴ ἀνασκαφὴ τῶν ἀρχαίων νεκροταφείων τῆς. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἔγινε. Ἐνα τυχαῖο εὖρημα στὸ σκουπιδαριὸ τῆς πόλης, τὸ 1870 ἀποκάλυψε ὅτι στὴ θέσῃ τούτῃ βρισκόταν ὁ ἀρχαῖος ἕξω Κεραμεικὸς καὶ ἔτσι ἄρχισε ἡ ἀνασκαφὴ του.

Λίγο πρὶν μέσα ἦταν τὰ τεῖχη μὲ τὴν ἐπιβλητικὴ κύρια εἴσοδο τοῦ 4ου αἰῶνα, τὸ Δίπυλον· κατὰ ρητὴ ἀπαγόρευση οἱ νεκροὶ ποτὲ δὲν ἐθάβονταν μέσα στὴν τειχογυρισμένη πολιτεία.

Ἀπὸ τὴν ἀντίθετη, τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ Θεμιστοκλείου περιβόλου,

γύρω από τὸ Σύνταγμα, ἀλλὰ καὶ μέσα στὴν πλατεία, βρέθηκαν τυχαῖα τάφοι καὶ σημειώνονται ἀπὸ τότε στὸ σχέδιο τῆς ἀρχαίας πόλης. Γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς θέσης τῶν τειχῶν στὴ βορειοανατολικὴ πλευρὰ εἶχε σημασία ἡ εὕρεση τάφων, ἀφοῦ, εἶδαμε, ἔπρεπε τὰ νεκροταφεῖα νὰ βρίσκονται ἔξω ἀπ' αὐτά.

Οἱ πρώτες ἐπιστημονικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὰ ἔθιμα τῆς ταφῆς στὴν Ἀθήνα ἔγιναν τὸ 1882 ὅταν τὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτοῦτο ἀνέλαβε τὴν δημοσίευση τῶν ἑλληνικῶν ἀνασκαφῶν τοῦ Κεραμικοῦ. Ἐνῶ στὶς παλαιότερες τοῦ 1870 εἶχε ἀποκαλυφθῇ τὸ νεκροταφεῖο τοῦ 3ου αἰῶνα, ποὺ ἔδωσε τὴν Ἠγησώ, τὸν Δεξίλεω καὶ τόσα ἄλλα θαυμάσια ἀνάγλυφα, τώρα ἡ σκαπάνη ἐστάθηκε στοὺς τάφους τοῦ 8ου αἰῶνα.

Πρῶτὴ φορὰ παρουσιάστηκαν οἱ μεγάλοι γεωμετρικοὶ ἀμφορεῖς, τὰ «ἀγγεῖα τοῦ Διπύλου» καὶ ἔγινε γνωστὸς ὁ «ἑλληνικὸς μεσαῖωνας», ὅπως ὠνόμασε τὴν τέχνη ἐκείνη ἡ ἐποχὴ τοῦ νατουραλισμοῦ. Σπουδαία στάθηκε ἡ διαπίστωση ὅτι τὰ μνημειακὰ αὐτὰ ἀγγεῖα δὲν ἦταν στημένα πάνω ἀπὸ λάρνακες, ἀλλ' ἀπὸ κάλπες ποὺ περιεῖχαν τὰ καμένα ὀστᾶ νεκρῶν, χωρὶς ἄλλο εὐπατριδῶν τῆς Ἀθήνας. Ἀνάμεσα στὴν κάλπη καὶ στὸ ἀγγεῖο μεσολαβοῦσε ἓνα στρῶμα ποὺ περιεῖχε τὰ ὅπλα τοῦ νεκροῦ, θρυμματισμένα ἀπὸ τὴ πολυκαιρία ἢ ἀπὸ ἐπενέργεια τῆς νεκρικῆς πυρᾶς. Πρέπει, λοιπόν, νὰ ἦταν ἓνα σχετικὰ νέο ἔθιμο ἡ καύση αὐτῆ τῶν νεκρῶν, ἀφοῦ στὴ Μυκηναϊκὴ περίοδο ἦταν γνωστὸ μόνο τὸ ἔθιμο τοῦ ἐνταφιασμοῦ.

Πότε ἔγινε ἡ μετάβαση πρὸς τὴν καύση τὸ ἀπέδειξαν οἱ ἀκόμη περισσότερο ἐπιστημονικὲς ἀνασκαφὲς ποὺ ἔγιναν στὶς ἡμέρες μας στὴν ἀρχαίαν Ἀγορά, ἀπὸ τὴν Ἀμερικανικὴ Σχολὴ Κλασσικῶν Σπουδῶν καὶ στὸν Κεραμικὸ ἀπὸ τὸ Γερμανικὸ Ἰνστιτοῦτο. Ἐπίμονες παρατηρήσεις τῶν ἐρευνητῶν ἔκαναν φανερό, ὅτι ἀπὸ τὴν αὐγὴ κιόλας τῆς πρωτογεωμετρικῆς ἐποχῆς, στὸν 11ον αἰῶνα π.Χ., ἀρχίζει νὰ γενικεύεται ἡ καύση τῶν νεκρῶν.

Τὸ ἔθιμο ἐπικρατεῖ σιγὰ σιγὰ ὅχι μόνο στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ στὴν Ἰωνία, μεταφερόμενο ἐδῶ ἀπὸ τοὺς Ἀθηναίους ἀποίκους. Ἐνωρίς, μαζὶ μὲ τὴν εὕρεση τῶν πρώτων μεγάλων γεωμετρικῶν ἀμφορέων, ἔγινε φανερό καὶ τοῦτο: ὅτι οἱ θαυμαστὲς περιγραφὲς τοῦ Ὁμήρου γιὰ τὴν καύση ἡρώων τοῦ Τρωικοῦ πολέμου εἶναι μεταφορὰ στὸν κόσμον καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ ἔπους εἰκόνων ποὺ εἶδε ὁ ποιητής, ποὺ ἐγίνονταν στὶς ἡμέρες του καὶ δὲν ἀποδίδουν, ὅπως θὰ ἀπαιτοῦσε ἡ ἱστορικὴ εὐσυνειδησία, παλαιότερες ταφικὲς συνήθειες τῶν Ἀχαιῶν. Ὅτι αὐτοὶ δὲν ἐκαίγονταν, ἀλλὰ ἐθάβονταν, εἶναι βεβαιωμένο ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν τάφων τῆς μυκηναϊκῆς ἐποχῆς, ποὺ ἔχουν ἀνακαλυφθῇ.

Ἡ τελευταία ἐπιστημονικὴ συζήτηση δύο ἀρχαιολόγων, τοῦ Ἑλληνοαμερικανοῦ καθηγητοῦ Γεωργίου Μυλωνᾶ καὶ τοῦ Ἑφόρου Ἀνατολ. Μακεδονίας Μανόλη Ἀνδρόνικου στερέωσε περισσότερο παρὰ ἐκλόνισε τὴν πεποίθηση ὅτι δὲν ὑπάρχουν βεβαιωμένες ἐνδείξεις γιὰ τὴν ὑπαρξὴ καύσης στὰ μυκηναϊκὰ χρόνια καὶ ὅτι τὰ συμπεράσματα τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Ἀγορᾶς καὶ τοῦ Κερα-

μεικού μένουν άτράνταχτα: Μόνο ταφή τών νεκρών συνηθιζόταν έως τόν 11ον αιώνα, ύστερα από τὰ χρόνια αὐτὰ ἀρχίζει καὶ ἐπικρατεῖ ἡ καύση: «Μὲ βεβαιότητα ξέρουμε ὅτι στὸν Κεραμεικό, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 11ου αἰώνα ἕως τὰ τέλη τοῦ 9ου αἰώνα ξαναπαρουσιάζεται τὸ ἔθιμο τοῦ ἐνταφιασμοῦ καὶ μέσα στὸν 8ον αἰώνα συναντοῦμε τὴν παράλληλη χρῆση καὶ τῶν δύο τρόπων ταφῆς, ἐνῶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 7ου αἰώνα ἀνανεώνεται καὶ πάλι ἡ προτίμηση πρὸς τὴν καύση τοῦ νεκροῦ. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἐνταφιασμοῦ μέσα στὸν 8ον αἰώνα συνδυάζεται ἀπὸ τὸν Κύμπλερ μὲ ἄλλα στοιχεῖα ποὺ παρατήρησε στοὺς τάφους τῆς ἐποχῆς αὐτῆς καὶ τὸν κάνει νὰ ὑποθέσει πὼς ἔχουμε τὴν ἐνίσχυση καὶ τὴν ἀνάπτυξη παλαιῶν προελληνικῶν θρησκευτικῶν ἀντιλήψεων, ἐνῶ ἡ ἐνίσχυση τοῦ ἐθίμου τῆς καύσης στὶς ἀρχὲς τοῦ 7ου αἰώνα, μὲ τὴν παράλληλη ἐμφάνιση μεγάλων τύμβων χαρακτηρίζεται ὡς ἐπανεμφάνιση τοῦ ὁμηρικοῦ κόσμου» (Μ. Ἀνδρόνικος, *Ἑλληνικά*, τόμος 17ος, Θεσσαλονίκη 1960).

Τὴ συνύπαρξη μικτῶν τρόπων ταφῆς στὴν ὑστερογεωμετρικὴν ἐποχὴ ἐβεβαίωσαν οἱ σημαντικώτατες ἀνακαλύψεις σὲ μιὰν ἀκραία περιοχὴ τῆς ἑλληνικῆς ἐπέκτασης, στὸ νηοὶ Ἰσχία (Πιθηκοῦσσα), ἀπέναντι στὴ Νεάπολη τῆς Ἰταλίας, ὅπου τὸ σχῆμα μερικῶν τύμβων ἀνακαλοῦν τὴν περιγραφὴ τῆς Ἰλιάδας γιὰ τὴν ταφή τοῦ Πατρόκλου.

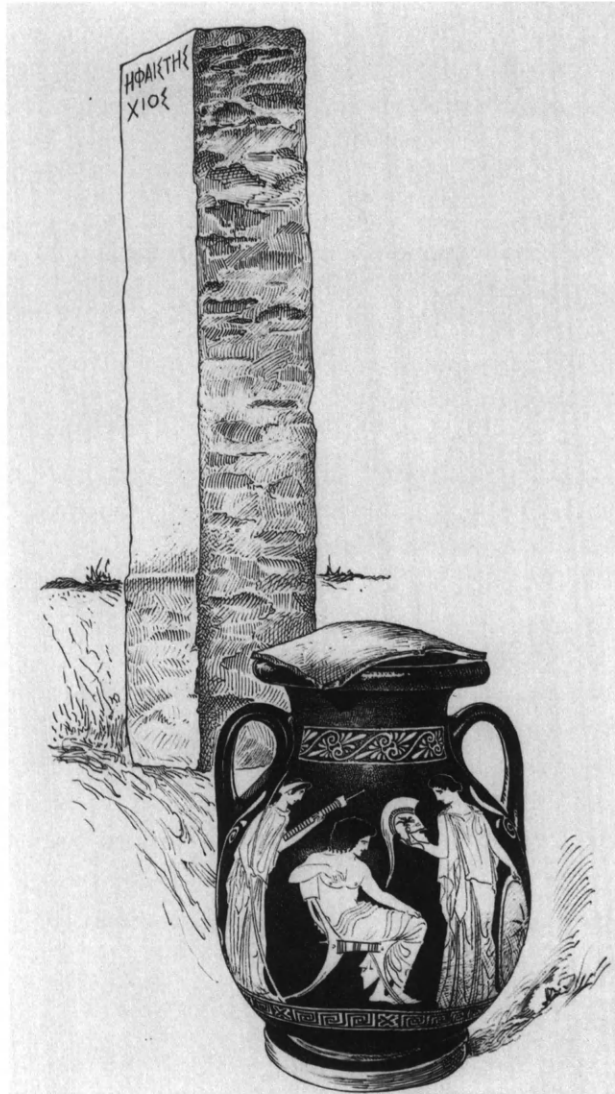
Τί γίνεται ὅμως τὸν 6ον καὶ τὸν 5ον αἰώνα στὴν Ἀθήνα; Μποροῦμε νὰ ξέρουμε ἂν ἐτάφηκαν ἢ ἂν ἔγιναν τέφρα τὰ φθαρτὰ σώματα ἀθανάτων πνευμάτων, ὅπως τοῦ Σόλωνα, τοῦ Περικλῆ, τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εὐριπίδη, τοῦ Σωκράτη καὶ τοῦ Πλάτωνα; Ὅταν δὲν ὑπάρχει ρητὴ μαρτυρία στοὺς συγγραφεῖς δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἀποτολμηθῇ καμμὶὰ ὑπόθεση, ἀφοῦ οἱ ἀττικοὶ τάφοι ποὺ ἀνακαλύφθηκαν ἐβεβαίωσαν ὅτι ὑπῆρχαν τότε παράλληλα ἡ καύση, ὅπως καὶ ὁ ἐνταφιασμός τῶν νεκρῶν.

Ἐκεῖ ποὺ ὑψώνεται σήμερα τὸ κτίριο τοῦ Μετοχικοῦ Ταμείου, στὸ Σύνταγμα, ἦταν ἄλλοτε ἓνας ἐλεύθερος περιφραγμένος χῶρος, οἱ Βασιλικοὶ Σταῦλοι. Στὰ παλαιὰ χρόνια τὰ παιδάκια τῶν ἀμαξάδων, παίζοντας ἔσκαβαν τὸ χῶμα καὶ ἔβρισκαν μικρὰ ἀρχαῖα κανατάκια ἢ ζωγραφιστὰ θραύσματα. Ὅταν ἀπὸ τὸ 1926 καὶ ἔπειτα ἔγινε ἡ οἰκοδομικὴ ἐκσκαφή, βιαστικὴ καὶ ἀνήλεη, κατωρθώθηκε τουλάχιστο νὰ συγκεντρωθοῦν τὰ περισσότερα εὐρήματα καὶ νὰ γίνουν μερικὲς παρατηρήσεις, γιὰ τοὺς 150, πάνω-κάτω, ἀρχαίους τάφους ποὺ ἀνακαλύφθηκαν. Ἀνῆκαν οἱ περισσότεροι στὸν 5ον αἰώνα π.Χ. καὶ ἦταν ἔξω ἀπὸ τὸ θεμιστόκλειο τεῖχος, ποὺ ἐρχόταν ἀπὸ τὴν πλατεία Συντάγματος καὶ περνοῦσε μπροστὰ ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Βουλὴ.

Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεκροὺς εἶχαν ταφή μέσα σὲ πήλινες λάρνακες, ἄλλοι εἶχαν καὶ σὲ πυρές. Εἶναι μιὰ θλίψη γιὰ τὸν ἀρχαιολόγο νὰ βρῖσκει σπασμένα καὶ καμένα μέσα στὴν πυρὰ, μαζὶ μὲ τὰ κόκκαλα τοῦ νεκροῦ, ὠραῖα ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα καὶ αἰθέριες λευκὲς ληκύθους, αὐτὲς μὲ ἀφανισμένο τὸ ἐπίχρισμα, ἄρα καὶ τὶς ζωγραφιές. Ἔτσι εἶχαν θελήσει οἱ ἀρχαῖοι, γιὰτὶ πίστευαν ὅτι

τὰ ἀγγεῖα γίνονταν ἓνα μὲ τὸ νεκρό, ποὺ ἔπαιρνε μαζί του καὶ τὰ ἀφιερῶματα τῶν σκευῶν του.

Κάποτε τὰ καμένα ὅστᾳ τὰ φύλαγαν μέσα σ' ἓνα ἀγγεῖο καὶ τὸ ἔθαβαν μέσα στὴ γῆ. Ἐκεῖ βρέθηκε μία ἐρυθρόμορφη πελίκη (εἶδος ἀμφορέα), στολισμένη μὲ μιὰ ἐξοχὴ ζωγραφιά. Δύο γυναῖκες κρατοῦν μὲ ἐπισημότητα τὰ ὄπλα ἐνὸς



Ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο νεκροταφεῖον τῆς ὁδοῦ Σταδίου (Μέγαρον Μετοχικοῦ Ταμείου). Ἐρυθρόμορφη πελίκη ποὺ περιεῖχε τὰ ὅστᾳ τοῦ νεκροῦ, ὅσα ἄφησε ἡ ταφικὴ πυρά. Πάνω τῆς ἦταν στημένη ἡ ἐπιτύμβια στήλη. Γύρω στὰ 430 π.Χ. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

καθισμένου νέου, χωρίς άλλο τοῦ νεκροῦ. Σημαντικὴ ἦταν ἡ ἀνακάλυψη πάνω ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο καὶ τοῦ «σήματος» τῆς μαρμάρινης στήλης μὲ τὴν ἐπιγραφὴν Ἡφαίστης Χῖος¹. Ἔργο ἐνὸς οπουδαίου ἀγγειοπλάστη καὶ ἐνὸς ἀπὸ τοὺς καλύτερος ἀγγειογράφους τῆς ἐποχῆς (γύρω στὰ 430 π.Χ.) ποτὲ δὲν ὑπῆρξε τὸ ἀγγεῖο στόλισμα κάποιου ἀρχοντικοῦ. Προωρισμένο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ νὰ γίνῃ νεκρικὴ κάλπη, ἐτάφηκε, μαζὶ μὲ τὰ θανατερὰ λείψανα ἀπὸ κάποιο νεανικὸ σῶμα μέσα στὴν ἀττικὴ γῆ, ὅπως τόσα ἄλλα ὅμοια ἀγγεῖα ποὺ ἀγλαΐζουν σήμερα τὰ Μουσεῖα ὅλου τοῦ κόσμου.

Στὸν 5ον αἰῶνα ἦταν πολὺ διαδομένες γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῆς τέφρας καὶ οἱ χάλκινες στρογγυλὲς κάλπες. Ἀδιακόσμητες καθὼς εἶναι ἔχουν μιὰ σοβαρότητα σχεδὸν ἱερατικῇ. Ἐπειδὴ τὸ λεπτό, σφυρήλατο σῶμα τοῦ ἀγγείου ἀφανίζονταν εὐκόλα μέσα στὸ ὑγρὸ χῶμα, ἐφρόντισαν νὰ φυλᾶνε τὶς κάλπες αὐτὲς μέσα σὲ ἄλλες μεγαλύτερες ἀπὸ μάρμαρο καὶ νὰ τὶς σκεπάζουν μ' ἓνα βαρὺ πῶμα.

Δὲν εἶναι ἐδῶ ὁ τόπος γιὰ νὰ ἐκτεθοῦν οἱ θεωρίες σχετικὰ μὲ τὴν ἐπικράτησι σ' ὅλους τοὺς ἐλληνικοὺς τόπους τοῦ ἐθίμου τῆς καύσεως ἀπὸ τὸν 11ον αἰῶνα π.Χ. Ἡ ἀναβίωση τοῦ ἐθίμου τοῦ ἐνταφιασμοῦ ἀργότερα καὶ ἰδιαίτερα ἡ ἄσκησή του στὸν 5ον αἰῶνα, παράλληλα μὲ τὴ ριζωμένη πὰ τότε καύση τῶν νεκρῶν εἶναι μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἀνεξιθρησκεία τῶν Ἀθηναίων τῆς βαθύτατα θρησκευτικῆς κλασσικῆς ἐποχῆς.

Θὰ ἦταν τόσο μεγάλο ἀμάρτημα ἄν, ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τῶν ἀρχαίων, δεχόταν ἡ Ἐκκλησία ἡ ἐλληνικὴ νὰ καλύψει μὲ τὴν εὐλογία τῆς τῆς τέφρα ἐνὸς μεγάλου καὶ θεόπνευστου γόνου τῆς χώρας μας, τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου;

1. [IG I³ 1345].

Νέμεσις, ἡ ἀδυσώπητη θεὰ

Τὸ ἀττικὸ ἱερό της

Ἀντίθετα μὲ τοὺς Εὐρωπαίους ποὺ προλέγουν ἀδίστακτα τὰ μελλοντικὰ σχέδια τῶν, τὰ προγραμματίζουν γελαστοὶ καὶ πρόσχαροι μὲ ὠρισμένες ἡμερομηνίες, ἀκόμη καὶ μακρινές, ποτὲ οἱ Ἕλληνες δὲν τὰ ἀναγγέλλουν μὲ ἀκρίβεια, κρατημένοι ἀπὸ κάποιο μυστικὸ φόβο, ἀπὸ μιὰ δύναμη ἐσωτερικὴ, ἀνασχετικὴ τῆς ὀρμητικῆς αἰσιοδοξίας τῶν.

Ἡ δύναμη αὐτὴ εἶναι ἡ ἴδια ποὺ ἔκανε καὶ τοὺς ἀρχαίους νὰ τρομάζουν μπροστὰ στὸ μέλλον, τὸ τόσο ἀμφίβολο γιὰ τοὺς ἀνθρώπους καὶ πηγάζει – ἐπίστευαν ἐκεῖνοι – ἀπὸ τὴν ἐνέργεια μιᾶς θεᾶς, ποὺ τιμωρεῖ ὅσους, γεμάτοι ἀσφάλεια, μεγαλαυχία καὶ αὐταρέσκεια νομίζουν ὅτι στέκονται στέρεα πάνω ἀπὸ τὰ κυλίσματα ἐνὸς κόσμου τῆς στιγμῆς.

Εἶναι μιὰ πικρὴ θεὰ ἡ Νέμεσις καὶ «φοβερωτάτη τοῖς εὐτυχοῦσι». Κρίνει καὶ καταδικάζει κάθε μορφὴ ὑπεροψίας καὶ τιμωρεῖ τοὺς «ὑβριστάς». Πανίσχυρη ἀκόμη καὶ στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια γεννοῦσε τὸ δισταγμὸ γιὰ τὴν εὐτυχία τῶν ἀνθρώπων.

ἐὰν ἴδῃς πρὸς ὕψος ἡρμένον τινὰ
λαμπρῶ τε πλούτῳ καὶ γένει γαυρούμενον
ὀφρύν τε μείζω τῆς τύχης ἐπηρκότα,
τούτου ταχεῖαν νέμεσιν εὐθὺς προσδόκα¹,

λέει ἓνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους Ἕλληνες συγγραφεῖς.

Ἔως τὰ χρόνια τοῦ περιγητῆ Πausanias κυκλοφοροῦσε στὴν Ἀττικὴ μιὰ παράξενη ἱστορία: Ὅταν ἀποβιβάστηκαν οἱ Πέρσες στὸ Μαραθῶνα, τοὺς ἔστειλε ἡ θεὰ προειδοποιητικὸ μήνυμα νὰ μὴν προχωρήσουν. Αὐτοὶ ὄχι μόνο δὲν τὴν ἄκουσαν, ἀλλὰ ἔφερναν μαζί τῶν καὶ ἓνα μεγάλον ὄγκον παριανὸ μάρμαρο γιὰ νὰ κατασκευάσουν τὸ τρόπαιο ὕστερ' ἀπὸ τὴ βέβαιη νίκη τῶν. Ἐμελλε, ὕστερ' ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τῶν, ἀπ' αὐτὸ νὰ λαξευτῇ τὸ ἄγαλμα τῆς Νεμέσεως, στὸ ἀπόμερο ἐκεῖνο, στὸ θεῖκὸ ψήλωμα τῆς ἀττικῆς γῆς, πάνω ἀπὸ τὴν ἀκρόπολη τοῦ Ραμνοῦντος.

Ἡ ἱστορία δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει ἀληθινὴ βάση ἀφοῦ ἐξήντα ὁλόκληρα χρόνια ὕστερ' ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Μαραθῶνα ἐστήθηκε τὸ ἄγαλμα, κοσμοξάκουστο ἔργο τοῦ πρὸ ἀγαπημένου μαθητῆ τοῦ Φειδία, τοῦ Ἀγορακρίτου, ἀπὸ τὴν

Πάρο, μαρτυρεί όμως την αρχαία πίστη στην δικαιοσύνη της αύστηρής θεάς.

Μαραθῶνος δὲ σταδίους μάλιστα ἐξήκοντα ἀπέχει Ραμνοῦς τὴν παρὰ θάλασσαν ἰοῦσιν ἐς Ὠρωπόν. Καὶ αἱ μὲν οἰκῆσεις ἐπὶ θαλάσση τοῖς ἀνθρώποις εἰσί, μικρὸν δὲ ἀπὸ θαλάσσης ἄνω Νεμέσεως ἔστιν ἱερόν, ἥ θεῶν μάλιστα ἀνθρώποις ὑβρισταῖς ἔστιν ἀπαραίτητος² (= ἀμείλικτη).

Κυκλωμένοι ἀπὸ καταπραϋντικὴν ἡρεμία πλησιάζουμε καὶ σήμερα σὰν προσκυνητὲς τὸ τέμενος τῆς θεᾶς, ἀπείραχτοι ἀπὸ τὰ πλήθη τῶν ἀσεβῶν ποὺ κατακλύζουν τὸ ἱερὸ Σούνιο, βιαστικοὶ νὰ τελειώσουν μὲ τὰ «ἀρχαῖα», γιὰ νὰ γευτοῦν τὸ πλούσιο γεῦμα στὸ τουριστικὸ ξενοδοχεῖο (πότε ἐπὶ τέλους θὰ ἀποφασίσουν οἱ Ἕλληνες ἀρχιτέκτονες νὰ μὴ στήνουν κτίρια τόσο ξενικῆς καταγωγῆς, τόσο ἀσύνδετα μὲ τὴ μορφὴ καὶ μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ τοπίου;).

Δὲν ἔγινε χωρὶς περίσκεψη ἢ ἐκλογὴ τοῦ τόπου ἐκείνου γιὰ τὸ ἱερὸ τῆς Νεμέσεως. Ὅπως τόσα ἄλλα ἀρχαῖα τεμένη ἀφήνοντας ἐλεύθερη τὴ ματιὰ στὰ βουνὰ καὶ στὴ θάλασσα, ὑποβάλλει τὴν παρουσία τῆς θεᾶς, τὴν ἀνατριχιαστική, ὀλοσώματη «Ἐπιφάνειά» τῆς.

«Σὲ περιοδεῖς καὶ σὲ ταξίδια στοὺς ἱεροὺς χώρους τῶν Ἑλλήνων μᾶς κυριεύει κάθε φορὰ τὸ συναίσθημα: Ὅχι ὁ ναὸς καθ' ἑαυτόν, οὔτε μόνη ἡ περιοχὴ ποὺ ξεχωρίστηκε ἀπὸ τὸ τοπίο γιὰ τὴ θεότητα ἐκπροσωπεῖ τὴν ἀγιότητα τῆς θέσης· ὅλο τὸ τοπίο εἶναι γεμᾶτο ἀπὸ θεϊκότητα καὶ μάλιστα γεμᾶτο ἀπὸ τὸν Θεό, ποὺ τὸ ἱερὸ του στήθηκε στὴ θέση τούτη», ἔγραφε ὁμορφα τὸ 1939 ἡ Πάολα Φίλιπσον στὸ ἐμπνευσμένο βιβλίο της *Οἱ Ἑλληνικὲς θεότητες στὰ τοπία των*.

Μιὰς πολὺ σοβαρῆς θεᾶς τὴν παρουσία αἰσθανόμαστε στὸ ψῆλωμα ἐκεῖνο, κοντὰ στὰ ἐρείπια τῶν δυὸ ναῶν, ποὺ πολὺ κοντὰ ὁ ἓνας στὸν ἄλλον ἐτράβηξαν στὰ νεώτερα χρόνια περιηγητὲς ἀπὸ τὶς βόρειες χῶρες, μάκαρες τοῦ ὀνείρου. Ἔως ἐκεῖ ἔφτασε τὸ 1812 ἡ παράξενη ἐκείνη συντροφιά τῶν Ἀγγλῶν περιηγητῶν, τῶν «Dilettanti», ποὺ συνταίριαζε τὴν ἀνάγκη τῆς περιπέτειας μὲ τὴ σκέψη τῆς γνώσης τοῦ ἀρχαίου κόσμου. Ὅμως καμμιὰ σοβαρὴ ἔρευνα δὲν ἔγινε πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα, παρ' ὅλη τὴ ρητὴ μαρτυρία τοῦ Πausanias ὅτι ἕως τὶς ἡμέρες τοῦ ἦταν στημένο ἐκεῖ τὸ κλασσικὸ ἔργο τοῦ Ἀγορακρίτου. Ἦταν τέτοια ἡ φήμη τοῦ ἀκόμη καὶ στοὺς Ρωμαίους, ὥστε ἓνας σπουδαῖος μελετητὴς τῶν Ἑλλήνων καὶ ἐγκυκλοπαιδιστής, ὁ Μᾶρκος Τερέντιος Οὐάρρων τὸ θεωροῦσε – μᾶς πληροφορεῖ ὁ Πλίνιος – ἀνώτερο ἀπ' ὅλα τὰ κλασσικὰ λατρευτικὰ ἀγάλματα.

Ἀλλὰ καὶ οἱ σύγχρονοι τοῦ δημιουργοῦ τὸ εἶχαν πολὺ ἐκτιμῆσει, ἦταν μάλιστα διάχυτη ἡ φήμη ὅτι δὲν ἦταν δικό του ἔργο, ἀλλὰ τοῦ ἴδιου τοῦ Φειδία καὶ ὅτι ἀπὸ τὴ μεγάλη ἀγάπη πρὸς τὸν μαθητὴ, τὸν εἶχε ἀφήσει νὰ βάλει πάνω τὸ δικό του τὸ ὄνομα.

Θὰ πρέπει νὰ στάθηκε ἐξαιρετικὰ δύσκολο γιὰ τὸν Ἀγοράκριτο νὰ συλλάβει καὶ νὰ πλάσει τὴν εἰκόνα μιᾶς θεᾶς τόσο μοναχικῆς, μιᾶς θεᾶς ποὺ ἦταν

περισσότερο ιδέα καὶ σύμβολο, παρὰ ζωντανὸ πλάσμα τῆς φαντασίας. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι κιόλας ὁ Ἑσίοδος ἤξερε τὴ γενεαλογία λέγοντας ὅτι εἶχε μητέρα τὴν καταραμένη Νύχτα:

Τίκτε δὲ καὶ Νέμεσιν πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι Νύξ ὀλοή³.

Ὅμως καμμιά θέση δὲν εἶχε φυλαχτῇ γιὰ τὴ Νέμεση στὸ ὀλυμπιακὸ πάν-θεο καὶ μόνο στὰ κλασσικὰ χρόνια, ἀπὸ ἓνα βαθύτερο συσχετισμὸ μὲ τὴν αἰτία ἐνὸς μεγάλου πολέμου μὲ τὴν Λάκαινα Ἑλένη, πλέχτηκε γύρω τῆς ἓνα παρά-ξενο παραμῦθι. Ὅχι ἡ Λήδα, ἀλλὰ ἡ Νέμεση τὴν εἶχε γεννήσει καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸν Δία. Θέλοντας νὰ ἀποφύγει τὸ ἄγριο κυνηγητὸ τοῦ πατέρα τῶν θεῶν μεταμορφώθηκε ἡ Νέμεση σὲ χίνα. Ὁ Δίας βρῆκε καὶ τότε τὸν τρόπο νὰ τὴν πλησιάσει: ἔγινε κύκνος. Ἀπὸ τὴ συνάντησή τους γεννήθηκε ἓνα αὐγό· ἓνας ποιμένας τὸ βρῆκε στὰ ἄλση καὶ τὸ πῆγε στὴ Λήδα. Αὐτὴ τὸ φύλαξε σὲ μιὰ κασέλα καὶ ὅταν ἦλθε ἡ ὥρα καὶ πρόβαλε ἀπ' αὐτὸ ἡ Ἑλένη τὴ μεγάλωσε μέσα στὴ Σπάρτη σὰν δικό της παιδί.

Τὸν μῦθον αὐτὸν σκέφτηκε ὁ Ἀγοράκριτος νὰ τὸν παραστήσει στὴ βάση τοῦ ἀγάλματος: μιὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς φειδιακὲς βάσεις ποὺ εἶχαν ἀνάγλυφες κοσμογονικὲς γεννήσεις θεῶν, τὴν αἰθέρια γέννηση τῆς Ἀφροδίτης ἢ βάση τοῦ ὀλυμπιακοῦ Δία, τὴ γέννηση τῆς Πανδώρας ἢ βάση τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου, τὸ φανέρωμα ἀπὸ τὴ γῆ τοῦ Ἐριχθονίου ἢ βάση τῶν ἀγαλμάτων τοῦ Ἡφαιστείου (Θησείου).

Σὰν ἀπὸ κάποιο θαῦμα σώθηκαν ἀρκετὲς μορφές, κεφάλια καὶ σώματα, καμμιά ὀλόκληρη, ἀπὸ τὴν ἀνάγλυφη βάση τοῦ ἀγάλματος τῆς Νεμέσεως. Τὶς βρῆκε τὸ 1830 ὁ Βαλέριος Στάης, ἀρχαιολόγος καὶ κυνηγὸς μαζί, γι' αὐτὸ καὶ καλὸς γνώστης τῆς Ἀττικῆς, στὴν ἀνασκαφικὴ του ἔρευνα.

Ἄν δὲν ὑπῆρχε ἡ σύντομη περιγραφή τοῦ Πausανία δὲν θὰ ὑποπτευόμα-στε τὸ θέμα ποὺ ἱστοροῦν· θὰ θαυμάζαμε «μόνο τὰ μικρὰ πρόσωπα μὲ τὸ χαμόγελο ποὺ μόλις φέγγει», ἀδελφικὰ μὲ τῆς παρθενώνας ζωφόρου, τὴν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας, τὴν κλασσικὴ στάση, τὴ ζυγισμένη ἀνάμεσα στὸ στάσιμο καὶ στὸ ἄνετο σκέλος. Μιὰ ἀπὸ τὶς μορφές αὐτές, ποὺ ἔχουν ἐκτεθῇ στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, γυναικεία χωρὶς ἄλλο, εἶναι ντυμένη μ' ἓνα διάφανο, ὑγρὸ χιτῶνα, κολλητὸν πάνω στὸ σῶμα, ἐνῶ πῶ κατὰ τὸ μᾶλλον ἱμάτιον σκε-πάζει τὰ μέλη βαρύτερο, μὲ αὐλακωτὲς πτυχές.

Ἀμέτρητα ἔχουν γραφῇ καὶ γράφονται γιὰ τὶς μορφές αὐτές, μὲ τὴν τρυ-φερὴν ὁμορφιά. Δὲν εἶναι μικρὸ ἀπόκτημα νὰ ἀντικρύζουμε ἢ νὰ ἐγγίζουμε μάρμαρα πλασμένα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ χέρι τοῦ φειδιακοῦ μαθητῆ· ἀλλιῶς στεκό-μαστε μπροστά των, μὲ τὴν καρδιά καὶ μὲ τὸ πνεῦμα, ἐνῶ μόνο μὲ διανοητικὴ λειτουργία ἐξετάζουμε κεῖνο ποὺ οἱ ἐρευνητὲς θεωροῦν σὰν ἐλεύθερο ἀντί-γραφο τῆς βάσης, ἓνα ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου τῆς Στοκχόλμης, καλὸ ἔργο τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς.

Ὅπως στὴ βάση τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου ἔτσι καὶ τῶν ἀναγλύφων μορφῶν

του Ἀγορακρίτου ἡ σύνθεση εἶναι χωρίς δραστική κίνηση· οἱ μορφές, ἀντικρύζοντας οἱ περισσότερες τὸν θεατὴ, δὲν θὰ ἦταν ὥστόσο παρατακτικές, ἀλλὰ συνταγμένες με εὐχάριστη συμμετρικὴ ἀντιστοιχία καὶ χωρίς ἄλλο ὄρθιες· ἡ Ἑλένη, ἡ Νέμεση, ἡ Λήδα, ὁ Τυνδάρεως, οἱ Διόσκουροι, ὁ Ὀρέστης, ὁ Ἀγαμέμνων καὶ ὁ Μενέλαος.

Ὅσο γιὰ τὸ λατρευτικὸ, τὸ κολοσσικὸ ἄγαλμα τῆς θεᾶς ποὺ στεκόταν πάνω στὴν ἀγλαϊσμένη βάση, οὔτε νὰ ὑποψιαστοῦμε μποροῦμε τὸ μεγαλεῖο του ἀπὸ τὴν σύντομη περιγραφή τοῦ Παυσανία. Ἀδιάφορος καὶ τὴ φορὰ τούτῃ γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ καλλιτεχνήματος δὲν στέκεται γιὰ νὰ χαρῇ τὸ σύνολο καὶ τὶς λεπτομέρειες, οὔτε ἀναφέρει, ἃς εἶναι καὶ μονολεκτικά, τὴν ψυχικὴν ἀντίδρασή του. Παραλείπει νὰ μᾶς πῇ ἂν παρασταίνονταν ὄρθια, νομίζοντάς το ἴσως αὐτόνοητο, οὔτε τι φοροῦσε ἡ θεά. Λέει μόνο ὅτι πάνω στὸ κεφάλι τῆς ἦταν ἓνα διάδημα (ἀπὸ τί ὑλικό; χωρίς ἄλλο ἀπὸ χρυσό, ὑποθέτουμε), ποὺ στολιζόταν με ἐλάφια καὶ με Νίκες, οὐ μεγάλα. Νὰ ἦταν ἄραγε σφυρήλατα, τορνευτὰ ἢ μήπως ἐξεῖχαν πάνω ἀπὸ τὸ διάδημα; Λέει ἀκόμη ὅτι κρατοῦσε στὸ ἓνα χέρι κλωνάρι μηλιάς, στὸ δεξιὸ ἓνα ἀνοιχτὸ ἄγγειο, μία «φιάλη», ἀπὸ πολῦτιμο μέταλλο καὶ αὐτὴ, προσθέτουν οἱ ἀρχαιολόγοι.

Σὰν ἀπίστευτο φαίνεται ὅτι τὸ ἄγαλμα αὐτό, τὸ κοσμοξάκουστο, ὃχι μόνο δὲν τὸ εἶχαν ἀρπάξει οἱ Ρωμαῖοι, ἀλλὰ καὶ ὅτι τὰ συντρίμμια του βρίσκονταν σκόρπια ἔξω ἀπὸ τὸν ναὸ πολλὰς δεκαετίες τοῦ περασμένου αἰώνα. Ἕνας Ἀγγλος ἀρχιτέκτων ἐπρόσεξε καὶ ἐμάζεψε τὸ 1820 ἓνα μεγάλο κομμάτι ἀπὸ τὸ θεϊκὸ κεφάλι, ἀπὸ παριανὸ μάρμαρο καὶ τὸ μετέφερε, ποῖος ξέρει με πόσους κόπους, στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, ὅπου βρίσκεται. Ἄλλοι ξένοι ἀρχαιολόγοι εἶδαν ἀργότερα σπουδαῖα ὑπόλοιπα ἀπὸ τὸ κορμὶ καὶ ποῖος ξέρει πόσα ἄλλα ἐγίναν ἀσβέστης σὲ γειτονικὰ καμίνια.

Ἄν λοιπὸν γινόταν ἐνωρίτερα ἡ ἀνασκαφικὴ ἔρευνα, στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰώνα, θὰ εἶχαμε πιθανώτατα σήμερα ὀρθοστύλωτο, τὸ πολὺ συμπληρωμένο, τὸ μοναδικὸ λατρευτικὸ ἄγαλμα τῆς φειδιακῆς σχολῆς ποὺ σώθηκε ἀπὸ καταστροφὰς αἰώνων. Ἡ πιθανότητα ὅτι δὲν χάθηκε κάποια ἐλπίδα ἐμφύχωσε τελευταῖα τὸν Ἐφορο Ἀττικῆς κ. Ἰω. Κοντῇ σὲ μιὰν ἐπίμονη ἔρευνα σ' ὅλο τὸ ὥρο, γύρω καὶ μακρύτερα ἀπὸ τοὺς δύο ναοὺς. Ἕνα ἀγαπητὸ κεφάλι Διοσκούρου με τὸν πῖλο στὸ κεφάλι, θὰ ἔφτανε νὰ δικαιώσει τὶς φετινὲς ἀναζητήσεις, πού, ὅπως καὶ τόσες ἄλλες τοῦ κ. Κοντῇ, τὶς χαρακτηρίζει σοβαρότητα καὶ περίσκεψη. Ὅμως βρέθηκαν καὶ ἀπὸ τοὺς κίονες τοῦ μεγάλου ναοῦ ἀξιόλογα συντρίμμια καθὼς καὶ ἓνα πλῆθος ἄλλα μάρμαρα.

Εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ μελετᾶει κανεὶς τὰ εῤεῖπια τῶν δύο ναῶν, τόσο κοντὰ τὸν ἓνα στὸν ἄλλο· τὸν ἀρχαιότερο με τὴ γοητεία τῆς πολυγωνικῆς τοιχοδομίας του, τὸν νεώτερο, τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, δωρικόν, περίπτερον, ἐξάστυλο, με τοὺς κίονες ποὺ ἔμειναν ἀτέλειωτοι, χωρίς τὴ μουσικὴ τῶν ραβδώσεων, ὅλους τοὺς γεροὺς τοίχους τοῦ τεμένους.

Μιά μελέτη τοῦ καθηγητοῦ Ὁρλάνδου τοῦ 1924 ἔφερε τάξη στὶς γνώσεις μας γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ χρονολόγησι τῶν ναῶν, μένει ὅμως γιὰ τοὺς πολλοὺς ἀνοιχτὸ ἀκόμη τὸ πρόβλημα ποιά θεὰ λατρεύτηκε πρώτη στὸ Ραμνούντα, ἡ Νέμεσις ἢ ἡ Θέμις, ποὺ τὸ μεγαλόσωμο ἄγαλμά της, ἔργο ἐνὸς ἐντόπιου γλύπτη ὀρθώνεται σεβαστὸ σὲ μιὰν αἴθουσα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου.

Δεμένη ἡ Θέμις περισσότερο μὲ τὴ Γῆ καὶ μὲ τὶς δυνάμεις της θὰ ρίζωσε πρώτη, δικός της ἦταν ὁ μικρός, «ἐν παραστάσι», ναός, ἕως ὅτου ἡ Νέμεσις, ποὺ ἐγκαταστάθηκε δίπλα της τὸν 5ον αἰῶνα καὶ τιμήθηκε μὲ τὸ ἄγαλμα ἐνὸς μεγάλου καλλιτέχνη, κυριάρχησε σιγὰ σιγὰ, γιὰτὶ ἐκπροσωποῦσε μιὰν ἠθικὴν ιδέα συγγενικὴ μὲ τὴν παλιά, ἀλλὰ πὺδ πολύμορφη, κλασσικὴ.

Ἀποτελεῖ μιὰν ἀκόμη τιμὴ γιὰ τὴν ἀρχαιολογικὴ ἐπιστὴμὴ τῆς Δύσης ὅτι δὲν σταματᾷ νὰ ἐξετάζει τὸ κατάλοιπο τοῦ κεφαλιοῦ καὶ νὰ προσπαθεῖ, στηριγμένη ἀπάνω του, νὰ συλλάβει ποιοὺ ἀπὸ τὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα μεγάλων κλασσικῶν ἀγαλμάτων εἶναι δυνατὸ νὰ ἀπηχεῖ τὴ Ραμνουσία Νέμεσις.

Οἱ μεγαλογραφικοὶ βόστρυχοι τῶν μαλλιῶν, τὸ ὀλάνοιχτο μάτι, τὸ πλατὺ κρανίον, φέρνουν τὴν κεφαλὴ τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου κοντὰ σὲ μορφὲς τῶν αἰτωμάτων τοῦ Παρθενῶνα, στὰ ὁποῖα ἐργάστηκε χωρὶς ἄλλο καὶ ὁ Ἀγοράκριτος. Ψηλὰ στὸ κεφάλι καὶ πάνω ἀπὸ τὴν ἀλάξευτὴ λωρίδα διακρίνονται οἱ ὁπὲς ποὺ ἐστήριζαν τὸ χρυσὸ θεϊκὸ διάδημα.



Τμήμα ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τῆς Νεμέσεως, τὸ μόνο ὑπόλοιπο ἀπὸ τὸ κολοσσικὸ μαρμαρινὸ ἄγαλμα, ἔργο τῆς φειδιακῆς σχολῆς. Ἦταν στημένο μέσα στὸν ναὸ τῆς θεᾶς στὸν Ραμνούντα τῆς Ἀττικῆς. Γύρω στὰ 430 π.Χ. (Βρετανικὸ Μουσεῖο.)



Ἀναπαράσταση τοῦ λατρευτικοῦ ἀγάλματος τῆς Νεμέσεως, ἔργου τοῦ Ἀγορακρίτου, πάνω στὴ διακοσμημένη μὲ ἀνάγλυφη παράσταση βάση του.

Τὸ ντύσιμό της θὰ ἦταν ἀπλό, ὁ ζωσμένος ἀττικὸς πέπλος, ἡ ἔκφραση ἀγέλαστη, συγκεντρωμένη, μιὰ βαθύφωνη μελωδία θὰ ἀπηχοῦσε ἡ στάση της. Στὶς σκοτεινὲς νύχτες ἓνα σεπτὸ λυχνάρι στὸ βάθος τοῦ σηκοῦ θὰ ἔρριχνε τὸ ἀπαλὸ φῶς του πάνω στὸ ἄγαλμα τῆς θεᾶς, ὅταν καμμιὰ φωνὴ δὲν ἐτάραζε τὴν ἀπόλυτὴ ἐρημία, ὅταν ἄλλο δὲν ἔφεγγε παρὰ

ὁ ἑναστρος μοναχὰ οὐρανὸς καὶ ἡ πέτρα τοῦ Φειδία⁴.

1. [Εὐρ. Ἀπόπ. 1040, 1].

2. [Παυσ., *Ἑλλάδος Περιήγησις* 1, 33, 2].

3. [Ἡσιόδ. *Θεογονία*, 223].

4. [Κωστή Παλαμά, *Οἱ νύχτες τοῦ Φήμιου* 34].

Ὁ χορὸς τῶν Ὠρῶν

Μορφές τῆς νεοαττικῆς τέχνης

Ἕνας θησαυρὸς ἀπὸ μαρμάρινες πλάκες, στολισμένες μὲ ὁμορφες ἀνάγλυφες μορφές βρέθηκε τὸ 1930-31 στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ, στὶς ἐργασίες τῆς ἐκβάθυνσης τοῦ λιμένα ποὺ γίνονταν τότε στὴν ἀκτὴ Τζελέπη. Τὰ ἀνέβασε ἀπὸ τὴ θάλασσα ἡ «βαρβαροφάγος» τῆς Γαλλικῆς Ἑταιρίας ποὺ εἶχε ἀναλάβει τὴν ἐπιχείρηση.

Τὸ ἀπροσδόκητο χάρισμα, ἓνα ἀπὸ τὰ τόσα ποὺ προσφέρουν ἡ ἐλληνικὴ γῆ καὶ ἡ θάλασσα, κτῆμα πολὺτιμο τοῦ μικροῦ Πειραιικοῦ Μουσείου, ἐκίνησε ἀμέσως τότε τὴν προσοχὴ τῶν δικῶν μας καὶ τῶν ξένων ἀρχαιολόγων.

Δὲν μίλησαν τότε ἄμεσα στὴν ψυχὴ τῶν ἐρευνητῶν τὰ ἀνάγλυφα, ὅπως γίνεται μὲ κάθε πηγαῖο δημιούργημα. Κίνησαν περισσότερο τὴ σκέψη καὶ μόνο σὲ λίγο, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ σημαντικὴν ἀναγνώριση, ἐγοήτεψαν καὶ τὸ νοῦ. Ἐβεβαιώθηκε πρῶτα πρῶτα ὅτι ἓνα εἶδος ἀναγλύφων, σκορπισμένων μὲ ἀφθονία σὲ ὅλα τὰ Μουσεῖα τοῦ κόσμου, τὰ λεγόμενα «νεοαττικά», δὲν σμιλεύονται σὲ ἐργαστήρια Ἑλλήνων ἐγκαταστημένων στὴ Ρώμη, ἀλλὰ παραγγέλλονταν στὴν Ἀθήνα.

Ἦταν φυσικό, εἶχαν τονίσει καὶ ἄλλοι παλαιότερα, ὅτι ἐδῶ, στὴν κοιτίδα τοῦ λευκοῦ μαρμάρου ἀνθοῦσε ἡ τέχνη αὐτὴ, ποὺ ἔστειλε ἔργα στὴ Ρώμη, τὴ διψασμένη γιὰ ἐλληνικὲς μορφές· ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὶς πρὸ μακρινὲς περιοχὲς τῆς τότε ρωμαϊκῆς οἰκουμένης θὰ ἐδέχονταν τὰ ἐργαστήρια τῆς Ἀθήνας παραγγελίες γιὰ τέτοια, συχνὰ ἄψυχα καὶ τυποποιημένα ἔργα.

Τὸ εὔρημα τοῦ Πειραιῶς πρόσφερε καὶ κάτι πολὺ σπουδαιότερο: χάρις στὴν ἀνακάλυψη ἑνὸς μεγάλου μελετητῆ τῆς φειδιακῆς τέχνης, τοῦ Hans Schrada – ἀπὸ τὶς ἀνακαλύψεις ἐκεῖνες τὶς καθαρὰ ἐπιστημονικὲς ποὺ δὲν εἶναι δῶρο τῆς θεότυφλης τύχης, ὅπως οἱ ἄλλες οἱ ἀνάμικτες μὲ τυχοδιωκτισμὸ – ἔγινε ἀπὸ τότε φανερὸ ὅτι μερικὲς ἀπὸ τὶς πλάκες αὐτὲς μὲ ἀνάγλυφες παραστάσεις Ἀμαζονομαχίας ἦταν ἀντίγραφα ἀπὸ τὴ χάλκινη διακόσμηση τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου, τῆς στημένης μέσα στὸν Παρθενῶνα. Ἀντίγραφα μάλιστα ὁμοίου μεγέθους μὲ τὰ πρωτότυπα, χωρὶς τὴ σμίκρυνση τὴν ὑποχρεωτικὴ σὲ ἄλλες περιπτώσεις ἀπὸ τὶς διαστάσεις τῆς ἐπιφανείας ποὺ ἔμελλε νὰ διακοσμηθῇ μὲ τὸ διαλεγμένο ἔργο.

Τὸν πρῶτον ἐνθουσιασμό γιὰ τὸ κέρδος αὐτὸ τὸν ἀκολούθησεν ἡ ἀναζήτησις τῆς ἐποχῆς στὴν ὁποίαν ἔγιναν τὰ καλλιτεχνήματα. Στὴν ἀρχὴ εἶχε κυριαρχήσει ἡ ὑπόθεσις ὅτι ἀνάγονται στὸν 1ον αἰῶνα π.Χ., τότε ποὺ ἀνθοῦσε ἡ παραγωγὴ νεοαττικῶν ἔργων, σὲ τοῦτο ὅμως ἀντιστέκονταν δύο κυρίως τεχνοκριτικὲς ἐνδείξεις: πρῶτα πρῶτα ἡ στίλβωσις τῶν μορφῶν, φανερὴ σὲ ὅσες δὲν εἶχαν διαβρωθῇ ἀπὸ τὰ ἀλάτια τῆς θάλασσας, ἔπειτα ἡ ἄφθονη χρῆσις τρυπάνου, χαρακτηριστικὰ καὶ τὰ δύο τῆς τέχνης τῶν Ἀντωνίνων, δηλαδὴ τῆς δυναστείας τοῦ Ἀδριανοῦ (2ος αἰῶνας π.Χ.), τέλος τὸ εἶδος τῆς πλασίωσις τῶν πλακῶν.

Πρέπει λοιπὸν τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιῶς νὰ εἶναι ἀπὸ τὰ τελευταῖα νεοαττικὰ ἔργα, ἀφοῦ ἀμέσως κατόπιν ὑποχωρεῖ ἡ ζήτησις ὁμοίων καὶ ἀρχίζει νὰ διαδίδεται σ' ὅλο τὸν κόσμον ἓνα ἄλλο εἶδος μνημείων: οἱ μεγάλες μαρμαρίνες σαρκοφάγοι, στολισμένες μὲ ἀνάγλυφα συμβολικά, συχνότερα ὅμως ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μυθολογία.

Ἄλλος θησαυρὸς ὁμοίων ἑλληνικῶν ἔργων, ποὺ εἶχε ἀναδυθῇ παλαιότερα, τὸ 1902, ἀπὸ τὰ βάθη τῆς θάλασσας στὶς ἀκτὲς τῆς Τύνιδος καὶ ἀποτελεῖ τὸν βασικὸ πλοῦτον τοῦ Μουσείου Ἀλαουί, ἐθεωρήθηκε τότε ἀπὸ τοὺς Γάλλους ἀρχαιολόγους ὅτι ἦταν ἓνα μικρὸ μέρος τῆς λείας ἀπὸ τὸ κούρσεμα τῆς Ἀθήνας, ἔργο διαβόητο τοῦ Σύλλα στὰ 86 π.Χ. Σήμερα ἀποτολμήθηκε μιὰ ἄλλη γνώμη, ὅτι τὸ καράβι ἐκεῖνο ποὺ βυθίστηκε κοντὰ στὴ Μαεντία εἶχε φορτώσει ἐμπόρευμα ἀπὸ τὸ λιμάνι τοῦ Πειραιῶς, ἔργα τέχνης παραγγελλμένα στὰ ἀθηναϊκὰ ἐργαστήρια γιὰ νὰ στολίσουν βίλλες καὶ κήπους ἑλληνομανῶν Λατίνων.

Ἡ ζήτησις καὶ ἡ παραγωγὴ νεοαττικῶν ἔργων εἶχεν ὅμως ἀρχίσει λίγο παλαιότερα, στὸ 2ον αἰῶνα π.Χ., στὴν ὑστεροελληνιστικὴν ἐποχὴ, ὅταν σιγὰ σιγὰ μαραινόταν ἡ «δαίδαλος αὐλὰ» τῆς ἑλληνικῆς δημιουργίας, ἀκολουθώντας τὴν τύχη τοῦ μεγάλου ἐκείνου μαγευτικοῦ καὶ κοσμοϊστορικοῦ φαινομένου ποὺ θὰ ἀποτελεῖ πάντα θέμα στοχαστικῶν μελετῶν, τῆς πόλεως - Κράτους.

Σημαντικώτερο ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν ἀπόλαυσις εἶναι τὸ ἱστορικοκοινωνικὸ δίδαγμα ποὺ προσφέρει ἡ νεοαττικὴ τέχνη. Ὁ ἐκλεκτικὸς φορμαλισμὸς τῆς, ἡ ἀντικατάστασις τῆς γνήσιας πλαστικῆς διαμόρφωσις ἀπὸ τὴν καλλιγραμμία ἦταν μοιραία συνέπεια τοῦ κλονισμοῦ τῶν θεμελίων τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ποὺ τὰ στερέωνε ἕως τότε ἡ θρησκευτικὴ καὶ πολιτικὴ ἐνότητα. Τὰ μυθικὰ πρόσωπα, στεγνὰ πὰ ἀπὸ τὴν ἔλλειψιν πίστεως καὶ γονιμοποιητικῆς φαντασίας, ἔγιναν θέματα διακοσμητικά, ἡ τεχνοτροπία, ἃν καὶ στηρίζεται σὲ δημιουργήματα τῶν μεγάλων ἐποχῶν, ἀκολουθεῖ τὰ ρεύματα τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης.

Παρακολουθοῦμε πῶς, ἀπὸ τὸν 1ον αἰῶνα π.Χ. ὑποχωροῦν σιγὰ σιγὰ τὰ δροσερὰ ἑλληνιστικὰ κατάλοιπα, πῶς «μαρμαρώνουν» οἱ μορφές, ἀρχικὰ μὲ τὸν κλασικισμὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Αὐγούστου, γιὰ νὰ γίνουν ζωγραφικώτερες κατόπιν, στὰ χρόνια τῶν Φλαβίων καὶ τοῦ Τραϊανοῦ καὶ νὰ ξαναγυρίσουν στὸ κρυερὸ, ὅχι ὅμως ἄμοιρο μεγαλείου, κλασικιστικὸ ἰδανικὸ τοῦ Ἀδριανοῦ.

Τὰ νεοαττικά ἔργα τρέφονται καὶ συντηροῦνται ἀπὸ πρότυπα παλαιότερων ἐποχῶν, χωρὶς νὰ εἶναι πάντα πιστὰ ἀντίγραφα· ἓνα συχνὸ γνῶρισμά των εἶναι ὅτι οἱ γλύπτες μεταφέρουν παλαιότερες παραστάσεις σὲ ἐπιφάνειες ἐπίπεδες ἢ σὲ μεγάλα στρογγυλὰ ἀγγεῖα ποὺ ἐστόλιζαν κήπους ρωμαϊκοὺς. Τὸ ξερρίζωμα αὐτό, ὁ χωρισμὸς τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἀπὸ τὰ ἱερὰ καὶ ἀπὸ τοὺς τάφους καὶ ἡ ἐξυπηρέτηση ἰδιωτικῶν σκοπῶν, σάν «τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» (καὶ τοῦτο γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἀρχαίαν ἐποχὴ) ἦταν ἡ προϋπόθεση γιὰ τὴν δημιουργία τῶν νεοαττικῶν ἔργων. «Δὲν εἶναι πηγαῖες καὶ ἄμεσες ἐκδηλώσεις ζωῆς, ὅπως τὰ παλαιότερα ἑλληνικὰ καλλιτεχνήματα, οὔτε προσφέρονται σάν εὐγενικά, ἀναίμακτα δῶρα στὸ θεό: μὲ τὴν χρησιμοποίησιν περασμένων προτύπων προβάλλει κάτι τὸ ξένο καὶ καταστρεπτικὸ τῆς καλλιτεχνικῆς πρωταρχικότητος. Τὸ βασικὸ γνῶρισμα τοῦ νεοαττικοῦ ἔργου δὲν εἶναι ἡ ἄμεση ζωὴ στὴν κοσμικὴ πληρότητά της, ἀλλὰ μιὰ ἐπίγνωση καλλιτεχνικότητος» (Βέρνερ Φούξ).

Ἡ στειρότητα αὐτὴ ἡ ἐπιγονικὴ, ἡ συνειδητὴ ἀναζήτησις ἐντυπώσεων, καταφεύγει στὸ δανεισμὸ μορφῶν ποὺ ἦταν ἄλλοτε ζωντανές, μιλοῦσαν στὸν καλλιτέχνη καὶ ὠρθώνονταν μπροστὰ του, πρὶν νὰ τὶς μεταφέρει ὁλοσώματες στὸ ὑλικὸ τὸ δαμασμένο ἀπὸ τὸ θεουργὸ χέρι του. Μὲ τὴν αὐστηρὴ ἔννοια τῆς λέξης, ἰδιαίτερα ἂν συγκριθοῦν μὲ τὰ ὁλόδροσα δημιουργήματα τῶν καλῶν ἐποχῶν, δὲν εἶναι ἔργα τέχνης τὰ νεοαττικά ἔργα. Τὰ μελετοῦμε καὶ τὰ ἀγαποῦμε προπαντὸς γιὰτὶ ἀπηχοῦν κάτι μεγάλο, αὐτὸ ζητοῦμε νὰ ξεκαθαρίσουμε καὶ ὅταν δὲν εἶναι φανερό ἢ παρουσιάζεται νοθευμένο.

Κοινὸ σὲ πολλὰ νεοαττικά ἀνάγλυφα εἶναι ὅτι συχνὰ χρησιμοποιοῦν τὰ ἴδια θέματα, μὲ προτίμησιν στὰ χορευτικά: χοροὺς Μαινάδων καὶ Σατύρων, κατάλληλους γιὰ στρογγυλὰς ἐπιφάνειες ἢ γιὰ ὑπαίθριους βωμοὺς· χοροὺς πυρριχιστῶν ἢ Νυμφῶν, Ὡρῶν καὶ Χαρίτων. Στὴν συχνὴ αὐτὴ ἀναπαραγωγὴ κλασσικῶν προτύπων χρεωστοῦμε πολὺτιμα ἀντίγραφα ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ θωρακείου στὸ ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης: τὴ γνωστὴ λατρευτὴ Νίκη ποὺ δένει τὸ σαντάλι της, Νίκες ποὺ ὁδηγοῦν ταύρους γιὰ θυσία κ.ἄ.

Ἀκόμη μεγαλύτερο εἶναι τὸ κέρδος ἀπὸ μερικὰ νεοαττικά μνημεῖα γιὰ τὴ γνῶσιν ἔργων ποὺ χάθηκαν γιὰ πάντα, ὅπως τῶν Μαινάδων τοῦ Καλλιμάχου ἢ τῶν μορφῶν ποὺ ἐστόλιζαν τὴ βάση τῶν ἀγαλμάτων τοῦ Ἡφαιστείου (γέννησις τοῦ Ἐριχθονίου).

Σὲ ἄλλα ἀνάγλυφα ἀνακαλύπτουμε εὐκόλα, κάποτε ὕστερ' ἀπὸ ἀνατομικὴ ἐξέταση ὅλων τῶν στοιχείων, ὅτι ἔχουν ἀποτελεσθῇ ἀπὸ μορφὰς διαφόρων ἔργων τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ποὺ συνδέθηκαν ἐξωτερικά, ὅπως κάθε ἐκλεκτικὴ σύνθεσις (ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου τοῦ Πειραιῶς μὲ τρεῖς χορεύτριες καὶ μὲ μιὰ γυναῖκα).

Μερικὰ ὁμως ἀσκοῦν τέτοια γοητεία μὲ τὴν εὐγένεια τῶν γραμμῶν των, ὥστε εἶναι πιθανὴ ἡ ἄμεση ἐξάρτησή των ἀπὸ δημιουργήματα τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ., τὰ προτιμῆμένα ἀπὸ τοὺς Λατίνους τῶν αὐτοκρατορικῶν χρόνων.

Δυὸ ἀπὸ τὰ ὠραιότερα νεοαττικὰ ἀνάγλυφα σώθηκαν κομματιασμένα, σκόρπια σὲ διάφορα Μουσεία. Τὴν ἀποκατάστασή τῶν στὴν ἀρχικὴ μορφή τὴ χρωστοῦμε στὴ γνώση καὶ στὴ λεπτὴν αἴσθηση ἑνὸς ἀπὸ τοὺς καλύτερους ἀρχαιολόγους τῆς προπερασμένης γενεᾶς, στὸν Φρειδερίκο Χάουζερ. Κατάφερε νὰ ἐνώσει συντρίμματα ἀπὸ ἀνάγλυφα τῶν Μουσείων τῆς Ρώμης, τῆς Φλωρεντίας καὶ τοῦ Μονάχου καὶ νὰ ἀποτελέσει, ἀπὸ τὰ *disjecta membra*, δύο τρίμορφα ἀνάγλυφα μὲ ἐράσμιες χορεύτριες.

Στὸ ἓνα ἢ τριάδα ποὺ χορεύει εἶναι οἱ Ἄγλαυρίδες· οἱ κόρες τοῦ Κέκροπα ποὺ λατρεύονταν στὴν Ἀκρόπολη, ἡ Ἔρση, ἡ Πάνδροσος καὶ ἡ Ἄγλαυρις. Μιὰ δεύτερη πλάκα, μὲ σύνθεση συμμετρικὰ ἀντίστοιχη πρὸς τὴν πρώτη, παρουσιάζει τὶς τρεῖς Ὠρές (βλ. εἰκ.).

Τὶς ἀναγνωρίζουμε ἀπὸ τὸ δεμάτι στάχυα ποὺ κρατεῖ ἡ πρώτη, αὐτὴ ποὺ παρασταίνεται ἀπὸ τὰ πλάγια, προχωρώντας μὲ ἐλαφρὴ χορευτικὴ κίνηση. Τὸ βαρὺ ἱμάτιο πάνω ἀπὸ τὸν λινὸ διάφανο χιτῶνα, ἀνεμίζεται πίσω ἀπὸ τὴ ράχη τῆς, ἄξιο βάθος γιὰ τὸν μεστὸ βραχίονα, ποὺ τεντώνεται γιὰ τὸ χειροκράτημα μὲ τὴν ἄλλην ἀδελφή. Ἕνας κύκλος ἀπὸ πτυχὲς γύρω στὸ στήθος τονίζει στὸ σημεῖο αὐτὸ τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν ὑφή τοῦ χιτῶνος καὶ τοῦ ἱματίου.

Ὁδηγημένος ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ἀποφύγει τὴν ἐπανάληψη ἔδωσε ὁ καλλιτέχνης στὴ δεύτερη διαφορετικὴ ὀνομασία καὶ ἄλλη σχέση μὲ τὸ βάθος. Ἐνῶ τὸ βάδισμα δὲν ξεχωρίζει – προβολὴ καὶ στὶς δυὸ τοῦ δεξιοῦ σκέλους, τὸ ἄλλο πατάει μὲ τὴν ἄκρη τῶν δακτύλων – τὸ πάνω σῶμα καὶ τὸ κεφάλι παραστάθηκαν ὁλόκληρα ἀπὸ ἔμπρὸς.

Τὸ διαφορετικὸ φόρεμα, δηλαδὴ ὁ ἀχειρίδωτος πέπλος ὁ πορπωμένος στοὺς ὤμους, ἀπλώνεται πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα, ἀφήνοντας μπροστὰ ἐλεύθερο τὸ περίγραμμα τοῦ σκέλους· στὴν προπορευόμενη Ὠρα ξεχωρίζουν ἔμπρὸς ἀπὸ



Ἀνάγλυφο μὲ τὶς τρεῖς Ὠρές. Ἀποτελέστηκε ἀπὸ κομμάτια σκόρπισμένα σὲ Μουσεία τῆς Ρώμης, τῆς Φλωρεντίας καὶ τοῦ Μονάχου. Ἔγινε σὲ ἀθηναϊκὸ ἐργαστήριον, κατὰ τὸ 120 μ.Χ.

τὸ ἱμάτιο καὶ τῶν δύο σκελῶν τὰ περιγράμματα, ἀκόμη καὶ οἱ γλουτοὶ πάνω στὴ γυμνὴ πλάκα. Τὰ διαφορετικὰ εἶδη τῶν φορεμάτων δημιουργοῦν ποικιλίες πτυχῶν καὶ ἀπολήξεων, πλουσιώτερες στὴ μεσαία, τὴν ἀντικρυνὴ μας μορφή. Στὴν ἀπλότητα τοῦ πέπλου ἀπαντάει ἡ κόμη, ἀκάλυπτη ἀπὸ τὸ «σάκκο» ποὺ ζώνει τῆς πρώτης τὴν κεφαλὴ.

Οὔτε ἡ τρίτη Ὡρα ἢ πὺδ στοχαστικὴ, ποὺ ἀκολουθεῖ μὲ σκυμμένο τὸ κεφάλι ἔχει διαφορὰ στὸ βάδισμα· εἶναι ὅμως καὶ αὐτὴ μιὰ ξεχωριστὴ σύλληψη. Λιτὴ κατεβαίνει ἔως τὸν τράχηλο ἢ κόμη, ζωσμένη γύρω στὸ κεφάλι. Ὁ δεξιὸς βραχίονας κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο σχηματίζει μιὰ διαγώνια ποὺ διακόπτει τὴν προβολὴ τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα. Μικρότερο τὸ κενὸ διάστημα ἀνάμεσα στὶς δύο τελευταῖες μορφές τὶς δείχνει περισσότερο συνδεμένες παρὰ μὲ τὴν ἄλλη ποὺ προπορεύεται.

Ἄνοιξη, θέρος, χειμῶνας; Δὲν ξέρουμε ἂν ἔτσι τὶς ἔχει ὀνοματίσει ὁ δημιουργὸς τῶν, οὔτε εἶναι τοῦτο τὸ πὺδ σημαντικόν. Τὸ ἐρώτημα ποὺ προβάλλει γιὰ τὴν τεχνοκριτικὴ κατάταξη τοῦ ἀναγλύφου εἶναι τοῦτο: κρύβεται ἄραγε πίσω ἀπὸ τὶς Ὡρες κάποιο σπουδαῖο κλασσικὸ πρότυπο ἢ μήπως δὲν εἶναι ἀντίγραφο, ἀλλὰ μιὰ νέα σύνθεση ἀπὸ ἐτερόκλητα δανείσματα, τυπικὰ νεοαττικῇ; Στὴν τελευταία ἐκδοχὴ μᾶς κάνει δισταχτικούς τὸ ὅτι ἀνάλογες μορφές εἶναι γνωστὲς ἀπὸ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ., σχεδὸν τὸ ἀποκλείει καὶ ἡ διάχυτὴ αὐγινὴ χαρὰ τους. Κι ἂν ἀκόμη ἀκολούθησε κλασσικὰ ἔργα, ἤξερε ὁ νεοαττικὸς καλλιτέχνης νὰ γοητεύσει μὲ νέα μέσα. Μπορεῖ νὰ μὴν ἀναπόλησε τὶς Ὡρες μὲ πίστη θρησκευτικὴ, ὅπως αἰῶνες πρὶν αὐτοὶ ποὺ τὶς πρωτόπλασαν, αἰσθάνθηκε ὅμως τὴν ποίηση, ὁσφράνθηκε τὸ μύρο μὲ τὸ ὁποῖο ραίνουν στὸ αἰθέριο πέρασμά των, καθὼς «Μιὰ - μιὰ προβαίνουνε οἱ ξανθὲς τοῦ ξανθοῦ Ἥλιου κόρες, οἱ Ὡρες...».

Ἄν ὑστερεῖ σὲ κάτι τὸ ἔργο εἶναι ὅτι, παρ' ὅλη τὴν προσπάθεια γιὰ ἐναλλαγὴ, δὲν τὴ διακρίνουμε καὶ στὸ ρυθμὸ τῆς χορευτικῆς κίνησης. Ἐνας καλλιτέχνης τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς θὰ εἶχε ἴσως ἀποφύγει τὴν ἐπαναληπτικὴ προβολὴ τοῦ ἴδιου σκέλους. Ἡ μήπως αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ὁμοιομορφία μέσα στὴ μελετημένη συμμετρικὴν ἀπόκλιση ἦταν καὶ στὰ πρωτότυπα τὸ κύριο στοιχεῖο τῆς ρυθμικῆς ἐντύπωσης;

Πάνω ἀπ' ὅλα θὰ εἶχε ὁ ἀληθινὸς δημιουργὸς φυσήξει τὴ θερμὴ πνοὴ μιᾶς ζωῆς ἀληθινῆς, θὰ εἶχε κάνει πὺδ ὁλόφαντα τὰ πλάσματά του, αὐτὰ ποὺ διαγράφονται ἐδῶ λευκά, μὲ τοῦ ἀερικοῦ τὴν ἀχνάδα. «Καὶ μιὰ - μιὰ σβήνουνε οἱ χλωμές τοῦ ξανθοῦ Ἥλιου κόρες, οἱ Ὡρες».

Εἶναι ἀπὸ τὶς ὥραϊες ἐπινοήσεις τῶν Ἑλλήνων, ποὺ, μὲ ἀνάλαφρο βάδισμα ἔτρεξαν σὲ μακρινοὺς τόπους ὅταν πιά ἔσβηνε σιγὰ σιγὰ ἡ ἐδῶ παρουσία των. Αὐτὸ τὸ συγκινητικὸ προσφέρουν τὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα, τὴ δύναμη ἐπιβίωσης τῆς ἑλληνικῆς μορφῆς.

Τὰ ἀρχαῖα χάλκινα ἀριστουργήματα

25 XII 1960

Τὰ θαυμάσια τορευτὰ ἔργα καὶ ἡ ἐξέλιξις των
Ἐξ ἀφορμῆς τῶν νέων εἰκοσαδράχμων

Ὅταν στεκόμαστε μαγεμένοι ἐμπρὸς στὰ λαμπρὰ ἔργα τῆς τορευτικῆς ὅσα ἐσώθηκαν, στοὺς χάλκινους στρογγυλοὺς καθρέφτες, τὰ «πυκτὰ κάτοπτρα», κατὰ τὸν ἀρχαιολογικὸν ὅρο, ποὺ ἔχουν καλύμματα στολισμένα μὲ θαυμαστὲς μορφές, σπάνια ἀναλογιζόμαστε τὴς προσπάθειες ποὺ προηγήθηκαν, ὅλες τὴς δοκιμὲς καὶ τὰ στάδια ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἐπέρασε ἡ τέχνη αὐτὴ πρὶν νὰ φτάσει σὲ τέτοια τελειότητα.

Ὅσο καὶ ἂν καμάρωναν οἱ Ἕλληνες τεχνῖτες γιὰ τὰ ἐπιτεύγματά των ποτὲ δὲν σταματοῦσαν κάπου μὲ ἱκανοποίηση. Κυνηγημένοι ἀπὸ τὸ κεντρὶ τῆς ἀναζήτησης, προχωροῦσαν σταθερὰ πρὸς νέες προσπάθειες, βλέποντας πέρα πρὸς κάποιο ὄνειρο ποὺ δὲν εἶχε πάρει ἀκόμη μορφή.

Στὸν τελευταῖο χρονιάτικο ἑορτασμὸ τῆς ἡμέρας τοῦ Βίνκελμαν ὁ Διευθυντῆς τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου κ. Αἰμίλιος Κοῦντσε, ἔδειξε ἀνάμεσα στὰ τόσα ἄλλα εὐρήματα ἀπὸ τὴν τελευταία ἀνασκαφὴ τῆς Ὀλυμπίας ἓνα χάλκινο κράνος ἀδιακόσμητο, ἀπλοῦ κωνικοῦ σχήματος.

Πολύτιμο ἱστορικὸ μνημεῖο τὸ κάνει ἡ ἐπιγραφὴ ἡ χαραγμένη ἐπάνω του:

Διὶ Ἀθηναῖοι Μέδον λαβόντες¹.

Λεῖα χωρὶς ἄλλο ἀπὸ μιὰ μεγάλη Νίκη κατὰ τῶν Περωῶν, πιθανώτατα ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Μαραθῶνα, χαρίστηκε στὸν Ὀλύμπιο Δία, στὸν πατέρα τῆς παρθένου Ἀθηνᾶς.

Ὁ κ. Κοῦντσε, ποὺ ἐκράτησε στὰ χέρια του χρόνια ὁλόκληρα ἓνα πλῆθος ἑλληνικὲς περικεφαλαῖες κάθε ἐποχῆς, κάθε ἐργαστηρίου καὶ κάθε ρυθμοῦ, παρατήρησε ὁμορφα ὅτι τὰ περσικὰ κράνη κρατοῦν πάντα σ' ὅλους τοὺς αἰῶνες, μὲ ἐπαναληπτικὴ μονοτονία, χωρὶς ἐξέλιξη ἢ παραλλαγή τὸ ἴδιο ἄμορφο σχῆμα. Καμμὶὰ σύγκριση δὲν χωράει μὲ τὰ καλλιτεχνήματα τῆς ἑλληνικῆς ὀπλοποιητικῆς, ἀπὸ τὰ ὁποῖα καλύτερα σῶθηκαν τὰ κράνη, γιὰτὶ ἔχοντας ὑποχρεωτικὰ στέρεο, παχὺ τοίχωμα ἀντιστάθηκαν περισσότερο στὴ διάβρωση τοῦ χρόνου.

Ὅπως στὴν πολιτικὴ των ζωῇ δὲν προχώρησαν οἱ Ἀνατολικοὶ λαοὶ πέρα

ἀπὸ τὴν ἀπολυταρχία ἔτοι καὶ στὴν τέχνη ἔμεναν αἰῶνες δεμένοι στὰ ἴδια σχήματα, αὐτὰ ποὺ οἱ Ἕλληνες, δεκτικοὶ πάντα καὶ ἀνοιχοτόματες, τὰ δανείστηκαν, τὰ μιμήθηκαν, τὰ μεταμόρφωσαν.

Τὸ Μουσεῖο τῆς Ὀλυμπίας, τὸ «πλουσιώτερο ὅλου τοῦ κόσμου σὲ ἑλληνικὰ κράνη», ἔχει καὶ τὴν καλύτερη συλλογὴ χαλκίνων γρυπῶν. Σφηνωμένοι γύρω στὰ χεῖλη τριομεγάλων λεβητιῶν ὕψωναν πάνω ἀπὸ τοὺς λαιμοὺς τὶς φανταστικὲς κεφαλές των μὲ τὸ ὀλάνοιχτο στόμα, μὲ τὶς γλῶσσες ποὺ κρέμονταν ἀδηφάγες, ἀπειλητικές. Στοὺς γρύπες αὐτοὺς μελετοῦμε καλὰ τὴ μετάβαση ἀπὸ τὴν ἀρχαιότερη, τὴ σφυρήλατη τεχνικὴ, πρὸς τοὺς χυτοὺς γρύπες. Οἱ σφυρήλατοι σχηματίστηκαν ἀπὸ φύλλα χαλκοῦ χτυπημένα μὲ σφυρὶ πάνω σὲ μητρες, ποὺ δὲν εἶναι βέβαιο ἂν ἦταν ἀπὸ ξύλο ἢ ἀπὸ ἄλλο στερεὸ ὑλικό.

Μόνο ἀφοῦ τὰ φύλλα εἶχαν πιὰ πάρει σχῆμα ἄρχιζαν οἱ χαλκουργοὶ νὰ χαράζουν στὴν ἀπάνω ἐπιφάνεια ὑπομονητικὰ τὰ λέπια, τὰ φρύδια, κάθε λεπτομέρεια. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ζωντάνευαν οἱ τεχνῖτες τὴν ἐπιφάνεια καὶ στὸ νεώτερο εἶδος γρυπῶν, ἀφοῦ ἔβγαιναν ἀπὸ τὸ χυτήριο. Βαρεῖς, στερεοὶ σώζουν καὶ αὐτοὶ πολλὰς φορὲς τὸν ἐσωτερικὸ πυρήνα. Πάνω τους χάραζαν οἱ τεχνῖτες φολίδες κάθε λογῆς ἢ ἄλλα διακοσμητικὰ θέματα. Δὲν ἐπιχειροῦσαν μόνο οἱ ὥριμοι τεχνῖτες τὴ λεπτὴν ἐργασία τοῦ χαράγματος πάνω στὸ χαλκό. Κάποτε ἔπαιρναν στὸ χέρι τὸ ἐργαλεῖο νέοι μαθητευόμενοι γιὰ νὰ ἀσκηθοῦν στὴ σκληρὴν ἐπιφάνεια. Τὸ βλέπουμε στὴ χαριτωμένη ζωγραφιὰ τοῦ ἐσωτερικοῦ μιᾶς ἐρυθρόμορφης κύλικος τοῦ Μουσείου τῆς Ὁξφόρδης.

Πάνω σ' ἓνα χαμηλὸ σκαμνὶ κάθονται, ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ καμίνι, ἓνας νέος γυμνός, ἀγένειος, μὲ τὸ τρυφερὸ χνούδι τοῦ «πρώτου ὑπηνήτου» κάτω ἀπὸ τὸ αὐτί. Στὸ ἓνα χέρι κρατᾷ ἓνα μακρὸ μυτερὸ ἐργαλεῖο, στὸ ἄλλο, τὸ τεντωμένο, δείχνει ἓνα κράνος κορινθιακοῦ τύπου, ἀπὸ τὰ περίτεχνα τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰῶνα, παρόμοια μὲ ἐκεῖνα ποὺ θὰ ἐφόρεσαν οἱ Μαραθωνομάχοι.

Μιὰ σειρὰ ἀπλᾶ σκαλίσματα πάνω ἀπὸ τὸ ἄδριο μάτι τοῦ κράνους δείχνει ὅτι τὸ τεχνούργημα εἶναι κιόλας ἔτοιμο, δὲν λείπει παρὰ τὸ λοφίον ποὺ θὰ κολληθῇ στὴν κορυφή. Πάνω στὸν τοῖχο κρέμονται πέντε ἄλλα ἐργαλεῖα, σπουδαῖο ὑλικὸ γιὰ τὴ μελέτῃ τῆς ὀπλοποιητικῆς τέχνης, ποὺ κρατοῦσε ἀπὸ τὸν χαλκιᾷ θεό, ἀπὸ τὸν Ἥφαιστο. Εἶναι μιὰ χαρὰ ἢ εἰκόνα τούτῃ μὲ τὴν πλατεῖα σύνθεση, μὲ τὴν κυρίαρχη μορφή τοῦ καθιστοῦ νέου, τὴ σχεδιασμένη μὲ τὴ δροσιὰ ποὺ δίνει ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀντιφῶντος στὰ αὐγινὰ του πρόσωπα.

Σφυρήλατα ἦταν καὶ τὰ πρῶτα χάλκινα λατρευτικὰ ἀγάλματα, μακρινοὶ καὶ ἀπλοϊκοί, ἀλλὰ ἐμπυχωμένοι πρόδρομοι τῶν μεγάλων καὶ θαυμαστῶν χυτῶν ἀγαλμάτων. Μιὰ τριάδα ἀπὸ τὴ Δρῆρο, τὰ μικρὰ ἀγάλματα τοῦ Μουσείου τοῦ Ἡρακλείου, Ἀπόλλων, Λητῶ καὶ Ἄρτεμις, ἀναγόμενα στὶς ἀρχὲς τοῦ 7ου αἰῶνα, δείχνουν μὲ πόσο πρωτόγονο τρόπο καταπιάστηκαν οἱ ἀγαλματοποιοί. Κρητικοὶ αὐτὴ τὴ φορά, μὲ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς σφυρήλατης τεχνικῆς γιὰ νὰ παραστήσουν τοὺς θεοὺς των. Σπανιώτερα τὸ ὑλικὸ ἦταν πολῦτιμο, ὅπως τὸ

άνάθημα τῶν Κυψελιδῶν στὴν Ὀλυμπία, ὁ χρυσὸς σφυρήλατος Ζεὺς, «κολοσσός» κατὰ μερικὲς πληροφορίες, πρᾶγμα ἀπίθανο ὅμως ἀφοῦ ἡ λέξη δὲν εἶχε ἀρχικὰ τὴ σημασία τοῦ κολοσσοῦ.

Τὰ καλύτερα καὶ περισσότερα κέντρα τῆς ὀπλοποιητικῆς τέχνης ἦταν, φαίνεται, στὴν Πελοπόννησο. Ἐκεῖ ἀσκήθηκε χωρὶς διακοπὴ καὶ ἡ σφυρήλατη τεχνικὴ, ἰδιαίτερα σὲ ἀσπίδες ἢ σὲ χάλκινες ζώνες πολεμιστῶν. Γεννημένοι παραμυθάδες δὲν ἄφηναν εὐκαιρία οἱ Ἕλληνες νὰ ἱστοροῦν μύθους, νὰ στολίζουν μὲ ἡρωϊκὰ πρόσωπα κάθε στοιχεῖο τῆς πανοπλίας. Πῶς θὰ ἄστραφτε ὁ χαλκός, πῶς θὰ σπιθοβολοῦσαν οἱ ἀσπίδες καθὼς προχωροῦσαν οἱ φάλαγγες, πῶς θὰ ἐφάνταζαν ὅλα τὰ στολίδια στὰ κράνη, στοὺς θώρακες, στὶς ζώνες καὶ στὶς κνημίδες μόνο νὰ τὸ ὑποπτευθοῦμε μποροῦμε ἀπὸ μερικὲς χαρμόσυνες ζωγραφιὲς ἀγγείων.

Συνδυασμένη ἡ σφυρήλατη τεχνικὴ μαζί μὲ τὸ χύσιμο τοῦ χαλκοῦ ἀποτέλεσε τὸν καταπληκτικὸν ἐκεῖνο κρατήρα ποὺ βρέθηκε στὸ Βιξ τῆς Γαλλίας, μέσα στὸν τάφο κάποιου Γαλάτη βαρβάρου. Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο πῶς ἡ μεγάλη παράδοση τῆς σφυρηλάτησης ἔφτασε κάποτε σὲ μιὰ κλασσικὴ ἐκλέπτυνση καὶ τελείωση. Τὴ μελετοῦμε στὰ καλύμματα καθρεπτῶν ποὺ ἀρχίζουν, εἴπαμε, ἀπὸ τὰ 400 π.Χ., θαυμαστὰ ἔργα τὰ περισσότερα τῆς λεγόμενης τορευτικῆς τέχνης. Τὴ γνωρίζουμε καὶ στὰ λιγοστὰ χάλκινα ἢ ἀσημένια ποτήρια ποὺ ἐσώθηκαν, χρονολογημένα μερικὰ ἴσα - ἴσα στὰ χρόνια τοῦτα. Ὁ τορευτὴς (ὄχι τορνευτὴς, ὅπως ἐπιμένει συχνὰ νὰ μὲ διορθῶναι ὁ στοιχειοθέτης) εἶχε νὰ σκαλίσαι βαθειὰ σὲ μιὰν ἀρνητικὴ μήτρα ὅλη τὴ διακόσμηση καὶ μόνο ἀφοῦ μὲ τὸ τεχνικό του σφυροκόπημα ἔβγαине ἔτοιμο τὸ φύλλο τοῦ χαλκοῦ μὲ τὶς ἐξώγλυφες μορφὲς ἢ τὰ ζῶδια, ἔπαιρνε τὸ καλέμι γιὰ νὰ δυναμώσει τὰ περιγράμματα, γιὰ νὰ χαράξει κάθε λεπτομέρεια τῶν μαλλιῶν, τῶν πτυχῶν καὶ ἄλλων σημείων.

Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸ κατασκευάστηκε τὸ κάλυμμα τοῦ χάλκινου καθρέφτη μὲ τὴν παράσταση ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὰ μετάλλινα εἰκοσάδραχμα ποὺ θὰ κυκλοφορήσουν τώρα (βλ. εἰκ.). Ἀνεβασμένη πάνω σ' ἓνα μουλάρι εἶναι μιὰ νέα γυναίκα, ντυμένη μὲ χιτῶνα καὶ μὲ ἱμάτιο. Ἐνῶ τὸ ὕφασμα σχηματίζει πυκνὲς πτυχὲς πάνω στὴν κοιλιά, μιὰ ἄκρη τοῦ ἀνεβαίνει πίσω ἀπὸ τὴ ράχη καὶ σκεπάζει τὸ κεφάλι προστατευτικά. Μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι ἔχει ἀγκαλιάσει ἡ γυναίκα τὸν λαιμὸ τοῦ ζώου. Θὰ ἦταν ἀνερμήνευτο τὸ ἄνοιγμα τοῦ δεξιοῦ της χεριοῦ ἂν τὸ δελφίνι κάτω ἀπὸ τὸ ζῶο καὶ ἡ ὕψωση τῶν μπροστινῶν σκελῶν τοῦ τελευταίου δὲν ἐβοηθοῦσαν τὸ ὀνομάτισμα τῆς μορφῆς.

Πάνω ἀπὸ τὰ νερὰ τοῦ Ὠκεανοῦ, τοῦ γέρο - ποταμοῦ ποὺ κυκλῶνει τὸν κόσμον, ἀνεβαίνει ἡ Σελήνη καβάλλα στὴ μούλα της, ἐνῶ γύρω χορεύουν τὰ δελφίνια. Εἶναι τόσο ὁμορφὴ ἡ ὥρα τούτη, καθὼς ἀντικρύζει τὸν κόσμον, ὥστε ἀπλώνει τὴν παλάμη της σὲ χαιρετισμό, μὲ τὴ γνωστὴ χειρονομία τῆς θεϊκῆς ἐπιφάνειας. Ἡ σύνθεση προσαρμόστηκε μὲ ἐπιτυχία στὸ σχῆμα τοῦ δίσκου.

ἐνῶ στὸ κέντρο ὀρθώνονται οἱ δύο κεφαλές, ἀριστερὰ ἢ διαγώνια τοῦ ἀλόγου τελειώνει στὴν ὑψωμένη ριπιδωτὴν οὐρά του, ποὺ σκιρτάει συνοδεύοντας τῆς Σελήνης τὸ χαιρετισμό. Κρυμμένη πίσω ἀπὸ τὸ λαιμὸ τοῦ ζώου ἢ ἀριστερὴ ὠμοπλάτη τῆς τελευταίας ἀφήνει νὰ διαγράφεται ἡ καμπύλη τῆς χαίτης, ἐργασμένη μὲ προσοχὴ ἀπὸ τὸ λεπτὸ καλέμι τοῦ τεχνίτη, ὅπως καὶ τὰ νερὰ τοῦ ὠκεανοῦ.

Δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ πρὸ περίτεχνα τὸ κάλυμμα τοῦτο. Ὑπάρχουν ἄλλα μὲ περισσότερες μορφές, μὲ μάχες, μὲ ἐρωτικὲς συναντήσεις, μὲ θέματα πρὸ πλούσια, πολυπλοκώτερα, φανταχτερά. Τούτῃ ἢ παράσταση ἢ ἀπλῇ καὶ καλοζυγισμένη μεταδίνει ὥστόσο ὅλη τὴν ποίηση τοῦ ἐλληνικοῦ αἰθέρα καὶ ἀνακαλεῖ κάποιον σπουδαῖο πρότυπο ἀπὸ τὴ μεγάλη τέχνη, πιθανώτατα ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ, ἂν κρίνουμε ἀπὸ ὅμοιες παραστάσεις σὲ ἀγγεῖα.



Κάλυμμα χαλκοῦ καθρέφτη μὲ τὴ μορφή τῆς Σελήνης. Γύρω στὰ 400 π.Χ. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.) Ἡ παράσταση χρησιμοποιήθηκε στὰ ἀργυρὰ εἰκοσάδραχμα ποὺ θὰ κυκλοφορήσουν αὐτὲς τὶς μέρες.



Τὸ εἰκοσάδραχμο ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1960.

Εἶχε καὶ ἓνα ἄλλο νόημα ἡ παρουσία τῆς Σελήνης πάνω στὸν καθρέφτη, βαθύτερο καὶ κάπως συμβολικό. Εἶναι γνωστὸ πόσο συνδεόταν μὲ τὴν ἐρωτικὴ μαγεία ἢ ἐπίκλησή της, ὅτι μάλιστα Θεσσαλὲς μάγισσες εἶχαν εἰδικευθῇ στὴν τέχνη τούτη: ἤξεραν νὰ κατεβάζουν μὲ τὴ βοήθεια καθρέφτη τὴ Σελήνη γιὰ νὰ βοηθήσει φλεγόμενες ψυχές.

Στὸν καθρέφτη μιᾶς νέας γυναίκας ἡ εἰκόνα της ἦταν μιὰ παρηγοριὰ καὶ μιὰ βοήθεια γιὰ κάθε ἐνδεχόμενη ἀπειλή, ἦταν μιὰ μαγικὴ προστασία.

Πάνω στὰ εἰκοσάδραχμα ὁ συμβολισμὸς τῆς μορφῆς εἶναι πιὸ ἐλεύθερος, διαφορετικός. Μπορεῖ καλὰ νὰ ἐρμηνευθῇ ὡς μιὰ Αὔρα ἢ Νηρηΐδα, ἀπὸ τὶς ἀνάγλυφες ἐκεῖνες ποὺ συνδέθηκαν μὲ τὴν ἐλληνικὴ θάλασσα, ἀπ' αὐτὲς ποὺ κινοῦνται τὸ ἴδιο τὴν Αὐγὴ ὅπως καὶ τὴν Ἑσπέρα, ἂν δὲν ἀναγνωριστῇ ὅτι εἶναι τῆς ἴδιας τῆς Σελήνης τὸ ἀπαλὸ ἀνέβασμα στὸν ξάστερον οὐρανό.

1. [IG I³ 1467].

Μαρμάρινες σαρκοφάγοι

Καὶ ἡ ἐπιβίωσή των στὴν Ἀναγέννηση

Στὴν Κηφισιά ἀπέναντι στὴν πλατεία τοῦ Πλατάνου, δυὸ ἀρχαῖες σαρκοφάγοι φυλάγονται κάτω ἀπὸ ἓνα μικρὸ ἄχαρο στέγαστρο. Σπάνια σταματοῦν οἱ περπατητὲς μπροστὰ των, ἀκόμη καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι μόνο σποραδικὰ ἀσχολήθηκαν μὲ αὐτές. Εἶναι μολοντοῦτο ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα κατάλοιπα τῆς ἀρχαίας Κηφισιάς, τοῦ προαστίου ποῦ τόσο ἄνθησε στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια.

Ἐκεῖ ἔχτισε ὁ Ἡρώδης Ἀττικὸς τὴ φημισμένη βίλλα του, ἐκεῖ ἐμπνεύστηκε ὁ Αὐλὸς Γέλλιος τίς «Ἀττικὲς νύχτες» του, αὐτὲς ποῦ ζοῦν ἀκόμη στοὺς δυὸ καλοκαιρινοὺς μῆνες, τὸν Ἰούλιο καὶ τὸν Αὐγουστο, ὅταν τὸ βορεινὸ ἀεράκι χαρίζει διαύγεια στὸν ὀρίζοντα, ὅταν οἱ κορυφογραμμὲς τῆς Πάρνηθας καὶ τῆς Πεντέλης διαγράφονται στὴ φεγγαρόλουστη φωτοχυσία.

Οἱ δυὸ σαρκοφάγες, στολισμένες μὲ ἀνάγλυφα, βρέθηκαν στὴν ἴδια αὐτὴ θέση ὅπου στέκονται σήμερα. Ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία χρονολογοῦνται στὰ χρόνια τῶν Ἀντωνίνων, στὶς ἀρχὲς τοῦ 2ου αἰῶνα μ.Χ. Τότε, ἀπὸ κάποια ἀνεξήγητη μεταστροφή, τὸ ἔθιμο τῆς καύσης τῶν νεκρῶν ὑποχώρησε καὶ ἄρχισε ὁ ἐνταφιασμός σὲ σαρκοφάγους μαρμάρινες, στολισμένες μὲ ἀνάγλυφα. Δὲν ξέρουμε κὰν ἂν τοῦτο ἦταν συνέπεια τῆς ἀναβίωσης τοῦ κλασικιστικοῦ ἰδανικοῦ, ἀφοῦ στὰ ἀρχαιότερα χρόνια, ἰδιαίτερα στὶς ἰωνικὲς περιοχὲς ὑπῆρχε ἡ συνήθεια τῶν σαρκοφάγων, ἂν κρίνουμε ἀπὸ μερικὲς περιλάμπρες τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ.: τὴ λεγόμενη σαρκοφάγο τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου καὶ τὴ σαρκοφάγο τῶν Σατραπῶν, στὸ Μουσεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης, τὴ σαρκοφάγο τῶν Ἀμαζόνων στὸ Μουσεῖο τῆς Βιέννης.

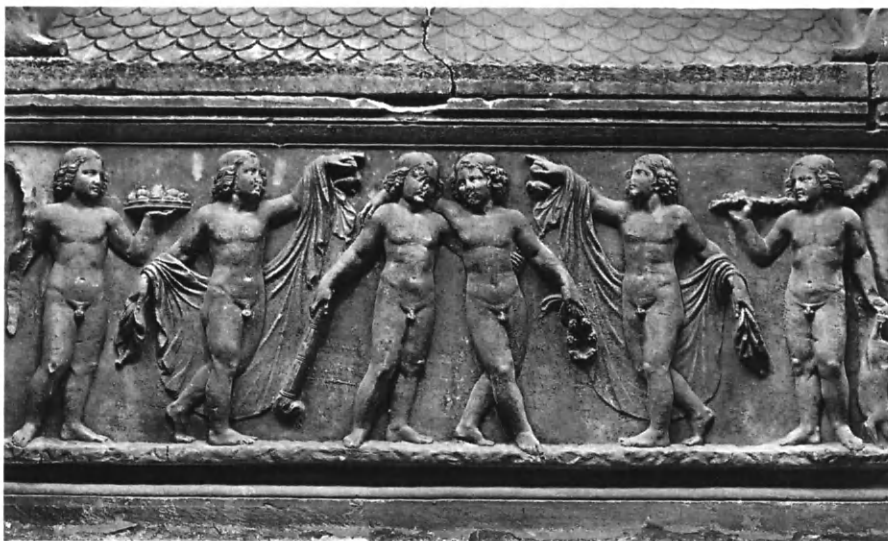
Κοινὸ μὲ αὐτὲς ἔχουν οἱ σαρκοφάγοι τῆς Κηφισιάς καὶ τὸ βαρὺ σκέπασμα ποῦ στεφανώνεται μὲ ἀέτωμα καὶ μὲ ἀκρωτήρια· ἀκόμη καὶ τὸ εἶδος τῆς ἀνάγλυφης διακόσμησης, ἂν καὶ τὰ θέματα εἶναι διαφορετικά, πρᾶγμα φυσικὸ ἀφοῦ πεντακόσια ὀλόκληρα χρόνια χωρίζουν τίς δυὸ ἐποχές. Φανερώτερο γίνεται τοῦτο ἂν συγκρίνει κανεὶς τίς ἀττικὲς αὐτὲς σαρκοφάγους μὲ ἄλλες, πὸ ἐντυπωσιακές, τίς λεγόμενες «ρωμαϊκὲς» σαρκοφάγους, ποῦ τίς συναντοῦμε κυρίως στὰ ἰταλικά Μουσεῖα.

Στὶς κλασσικὲς τοῦ 4ου αἰῶνα καὶ στὶς ἀττικὲς τοῦ 2ου μ.Χ., τοῦ τύπου τῶν σαρκοφάγων τῆς Κηφισιάς, τὰ ἀνάγλυφα ἔχουν πλαστικὸ διαχωρισμό· καμμιὰ

σύγχυση ανάμεσα στις μορφές, οὔτε δημιουργία φωτοσκιάσεων με τὸ μέσο τοῦ τρυπάνου – αὐτὰ ποὺ μᾶς ζαλίζουν μπροστὰ στὰ ἀνάγλυφα τῶν ρωμαϊκῶν σαρκοφάγων. Ἡ ἀφήγηση σὲ τελευταῖες συχνὰ συγκρατητὴ (kontinuirlieh), οἱ σκηνὲς διαδέχονται χρονικὰ ἢ μία τὴν ἄλλη. Στὲς ἀττικὲς σαρκοφάγους οἱ λιγοστὲς μορφές, συνταγμένες μετὰ τὸν κανόνα τῆς ἰσοκεφαλίας, ξεχωρίζουν καθαρὰ ἀπὸ τὴν πλάκα καὶ μοιράζονται συμμετρικά, ἀκόμη καὶ ὅταν κινεῖται σὲ χορευτικὸ ρυθμὸ. Τὸ τελευταῖο εἶναι συχνὸ στὲς λεγόμενες σαρκοφάγους τῶν Ἑρώτων, ποὺ εἶναι ὅμοιες μετὰ τὴ μία τῆς Κηφισιάς.

Ἐδῶ ἐρχόμαστε σ' ἓνα ἐπίμαχο ζήτημα. Πῶς ἐξηγεῖται ἡ διάδοση τοῦ θέματος τοῦτου στὲς ἀττικὲς σαρκοφάγους τοῦ 2ου αἰῶνα μ.Χ.; Ποιὰ σχέση εἶχαν μετὰ τὴν ἰδέα τοῦ θανάτου τὰ γυμνὰ αὐτὰ παιδιὰ, ποὺ ὀρχοῦνται κρατώντας στεφάνια ἢ δαυλοὺς;

Ἄς ἰδοῦμε μιὰ σαρκοφάγο ἀπὸ τὴν Πάτρα στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο, ποὺ εἶναι σύγχρονη καὶ ἔχει θέμα ὅμοιο μετὰ τὴ σαρκοφάγο τῆς Κηφισιάς (βλ. εἰκ.). Ἐξὶ γυμνὰ ἀγόρια στολίζουν τὴ μιὰ τῆς ὄψης. Ἀπὸ τὰ δύο, τὰ μεσαῖα καὶ ἀγκαλιασμένα, τὸ ἓνα κρατεῖ στεφάνι, τὸ ἄλλο κατεβασμένη τὴ λαμπάδα τῆς ζωῆς. Τὰ ἄλλα τέσσαρα, σὲ αὐστηρὰ συμμετρικὴν ἀντιστοιχία, κρατοῦν κλωνάρια, κυνήγι καὶ τροφές. Πίσω ἀπὸ τὰ δύο οἱ ἀπλωμένες χλαμύδες σχηματίζουν ἓνα βάθος κάπως ἀταίριαστο, ἐκζητημένο. Κλασσικιστικὰ σημάδια εἶναι ἡ ἰσοκεφαλία, ἡ ἔλλειψη φωτοσκίασης, ἡ δέσμευση στὲς κινήσεις, ἡ πολὺ διανοητικὴ σύνθεση.



Μαρμαρινὴ σαρκοφάγος ἀπὸ τὴν Πάτρα. Ἑρωτιδεῖς σὲ εὐωχία. 2ος αἰῶνας μ.Χ.
(Ἑθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Κάποια ιδέα ἀγαλλίασης πρέπει νὰ ἦταν πλεγμένη μετὰ τὴν παρουσία αὐτῶν τῶν παιδιῶν, κάποια πίστις ὅτι θὰ ἐφαίδρυναν στὰ Ἡλύσια πεδία τὴ συνέχεια τῆς ζωῆς μετὰ χοροὺς καὶ μετὰ ὕμνους. Ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα πρέπει νὰ ξεκίνησε μιὰ νέα ἐξαύλωση τοῦ θανάτου, ἡ ἀρχαία ἀττική ἐξευγένισή του ξαναζεῖ τώρα ποὺ ἀρχίζει τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου σὲ ἓνα ὄραμα συγγενικό. Διανοητικὰ εὐρήματα ποὺ πρόβαλαν ἀπὸ τὴν ἐπιταγὴ τῆς ἀλληγορίας, γοητεύουν ὥστόσο οἱ παραστάσεις μετὰ τὴν κάποια ὑπερβατικὴ πνοή, μετὰ τὸ ρομαντισμὸ ποὺ κρύβεται πίσω τους.

Κρυερώτερα ὑποδεχόμεστε τὴ δεύτερη σαρκοφάγο τῆς Κηφισιάς. Ἐδῶ τὸ θέμα εἶναι μυθολογικό. Ἑλένη καὶ οἱ δύο Διόσκουροι, σὲ συμμετρικὴ διάταξη γύρω ἀπὸ τὴ θεά. Ὅσο κι ἂν μᾶς εὐχαριστεῖ ἡ ἐπιμέλεια στὴν ἐργασία μένου-με ἀσυγκίνητοι. Ἀντίγραφα ἀπὸ ἀγάλματα καὶ οἱ τρεῖς μορφές, οἱ Διόσκουροι μάλιστα ἀπὸ ἓνα τὸ ἴδιο, εἶναι στημένες τεχνητὰ ἀπέναντι στοῦ θεατῆ, ἀσύνδε-τες ἀναμεταξύ των. Ὁ μῦθος τῆς Ἑλένης δὲν ζεῖ πιά στὴν ψυχὴ τοῦ τεχνίτη, ἔχει λείψει ἡ ζωντανὴ παρουσία τῶν θεῶν.

Ἡ σαρκοφάγος τῆς Ἑλένης εἶναι ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες ἐνὸς εἶδους ποὺ ζητιέται, ἀναπτύσσεται καὶ κυριαρχεῖ σ' ὅλο τὸν 2ον αἰῶνα μ.Χ.: οἱ ἀττικὲς μυθολογικὲς σαρκοφάγοι. Ἐνα πλῆθος ἀρχαῖοι μῦθοι ξαναζοῦν στὰ ἀνάγλυ-φά των, ποὺ γίνονται ὁλοένα καὶ ποὺ πολύμορφα, ἀποκτοῦν δράση καὶ ξεπερ-νώντας τὸν κλασικισμό, μεταδίδουν στὸν 3ον αἰῶνα μ.Χ. τὴν ἰλλουζιονιστικὴ ταραχὴ τῆς σύγχρονης ρωμαϊκῆς τέχνης.

Τὸ ποὺ ἀπίστευτο εἶναι ἡ διάδοση τῶν ἀττικῶν αὐτῶν σαρκοφάγων σ' ὅλη τὴν τότε οἰκουμένη. Τὴ σπουδάζουμε στὴν ἐξαιρετικὴ διατριβὴ τοῦ Ἐφόρου Βασιλ. Καλλιπολίτη, ποὺ ἔχει θέμα τὴ χρονολογικὴ κατὰταξη τῶν ἀττικῶν σαρκοφάγων μετὰ μυθολογικὲς παραστάσεις (Βιβλιοθήκη τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀρ. 44, 1958). Τὸ ὕλικό ποὺ μετὰ πολλοὺς μόχθους ἔχει συγκεντρώ-σει ὁ συγγραφέας δὲν εἶναι λίγο. Διακόσιες πενήντα τέσσαρες σαρκοφάγοι, βγαλμένες ἀπὸ τὰ ἀττικὰ ἐργαστήρια τοῦ 2ου καὶ τοῦ 3ου αἰῶνα μ.Χ., εἶναι διασπαρμένες σὲ ἑλληνικὰ καὶ σὲ ξένα Μουσεῖα. Βρέθηκαν ὅχι μόνο στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Ἰταλία, ἀλλὰ καὶ στὰ μακρυνώτερα σημεῖα τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσης: στὴ Μ. Ἀσία καὶ στὴν Κωνσταντινούπολη, στὴν Ἱερουσαλὴμ, στὸ Παντικάπαιο καὶ στὴν Ὀλβία, στὴν Κυρήνη, στὸν Τάραντα, στὴ Σικελία, στὴν Καλαβρία, στὴ Ρώμη, στὴ Γαλατία καὶ τὴν Ἰσπανία.

Πολλὲς ἦταν γνωστὲς στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης καὶ εἶναι ἀκόμη ἀνεξε-ρεῦνητὴ σ' ὅλη τὴν ἐκτασὴ ἢ ἀπῆχηση ποὺ εἶχαν στοῦ πνεῦμα τῶν μεγάλων Ἱταλῶν καλλιτεχνῶν. Δὲν ἦταν μικρὸ πρᾶγμα νὰ βλέπουν μπροστά των αὐτοὶ οἱ διψασμένοι γιὰ τοὺς ἑλληνικοὺς μύθους τόσες ἀρχαῖες μορφές: τὸν ὦραϊο Ἱππόλυτο καὶ τὴ Φαῖδρα, τὴ Μήδεια, τὴν Ἀταλάντη καὶ τοὺς κυνηγοὺς τοῦ Καλυδωνίου κάπρου, τὸν Ἀχιλλεὺς στὴ Σκύρο, τὶς Ἀμαζόνες, ὅλο τὸ θίασο μετὰ τὶς Μαινάδες καὶ μετὰ τοὺς Σατύρους. Ἡ θερμὴ ψυχὴ των δὲν ἐπρόσεξε κὰν τὴ

συμβατικότητα των μορφών, συγκινήθηκε από το περιεχόμενο. Μελέτησαν όμως και τις πλούσιες κινήσεις, τὰ σώματα, τις στάσεις, τις κληρονομημένες από την κλασσικήν αρχαιότητα καί, αφού έγιναν πλουσιότεροι, τις μετέφεραν σὲ ἔργα παλλόμενα, ζωντανά.

Ἀλλὰ καὶ τὸ δεύτερο εἶδος, οἱ λεγόμενες «ρωμαϊκὲς σαρκοφάγοι», ποὺ ἔγιναν ἀπὸ Ἕλληνες καὶ αὐτές, ἀλλὰ στὴν Ἰταλία, στάθηκαν πρότυπα ποὺ γονιμοποίησαν τὴ νέα τέχνη. Εἶναι ἀνερμήνευτα χωρὶς τὴ γνώση τῶν ἑλληνικῶν σαρκοφάγων (συνδεμένη μὲ τὴν ἐπίδραση τῆς γαλλικῆς γλυπτικῆς) τὰ πρῶτα ἀνάγλυφα τῆς Ἀναγέννησης, αὐτὰ ποὺ στολίζουν τὸν ἄμβωνα τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς Πίζας ἢ τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέα τῆς Πιστόγια. Ἔργα τῶν πατέρων τῆς ἰταλικῆς τέχνης, τοῦ Νικολò καὶ τοῦ Τζιοβάννι Πιζάνο ἀπορρόφησαν καὶ ζωογόνησαν πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τῶν σαρκοφάγων τὴν πλούσια προσφορά. Ἀκόμη περισσότερο παράξενες «συναντήσεις» νεώτερων μεγάλων καλλιτεχνῶν μὲ σπουδαίους ἀρχαίους δημιουργοὺς ἀνακαλύπτει κάποτε ἡ προσεκτικὴ ἔρευνα τῶν ἀρχαίων καὶ τῶν νεώτερων μνημείων.

Σὲ μία ἀπὸ τις σεβαστὲς ἐκκλησίαις τῆς Ρώμης, τὴ Σάντα Μαρία σόπρα Μινέρβα, δίπλα στὸ τιτανικὸ Πάνθεον, στέκεται κάτω ἀπὸ τὰ ψηλὰ γοιθικὰ τόξα τῆς ἑνα πελώριο γλυπτό: ἓνας γυμνὸς Χριστός, ποὺ κρατεῖ στὰ χέρια του τὸν ὄρθιο τρισμεγάλον σταυρό. Ἐχει μόλις σηκωθῇ ἀπὸ τὸν τάφο καὶ κρατᾷ σφιχτὰ τὸ σύμβολο τοῦ μαρτυρίου του. Τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ ἐμπνεύστηκε καὶ τὸ ἐργάστηκε ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος, δὲν τὸ τελείωσε ὅμως. Κάποια βλάβη τοῦ μάρμαρου, ποὺ φανερώθηκε καθὼς προχωροῦσε ἡ ἐργασία, ἴσως καὶ κάποια ἄλλη ἐσωτερικὴ δέσμευση σταμάτησε τὸν μεγάλο γλύπτη πάνω στὴ δημιουργία του. Ἕνας ἄλλος ἀνέλαβε νὰ τὸ τελειώσει. Οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης στάθηκαν δισταχτικοὶ στὴν ἐκτίμηση τοῦ ἔργου. Βρῆκαν πὼς τοῦ λείπει ἡ ζωὴ, ὅτι τὸ γυμνὸ ἀθλητικὸ κορμὶ τοῦ Χριστοῦ δὲν συμβιβάζεται μὲ τὴν στιγμή τῆς ἀνάστασης· ὅτι δὲν πείθει ἡ τραγικότητα, ὅτι ἡ μορφὴ δὲν εἶναι πραγματικὰ χριστιανικὴ.

Κύριος φορέας τῆς ἔκφρασης εἶναι ἡ ἀντιθετικὴ κίνηση: τὸ κεφάλι ἔχει στροφὴν ἀντίθετα ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν χειρῶν ποὺ κρατοῦν τὸ σταυρό, ὁ ὦμος σύρεται πίσω πρὸς τὸ βάθος – ἓνα θέμα ποὺ τὸ ἀγάπησε ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς, ἡ τέχνη τοῦ μπαρόκου. Ὅτι ἡ πηγὴ ἔμπνευσης τοῦ ἔργου εἶναι ἀρχαία καὶ μάλιστα τῆς καλύτερης κλασσικῆς ἐποχῆς τὸ βεβαιώνουν τελευταῖες ἔρευνες. Μεταφερμένη σὲ ἐπίπεδη ἀνάπτυξη συναντοῦμε ἴδιαν ἀντιθετικὴ στροφή, τὴν ἴδια χρῆση τῶν χειρῶν σ' ἓναν ἔφηβο τῆς δυτικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνα. Πρέπει πολὺ νὰ ἄρесе ἡ στάση του γιὰτὶ βρίσκουμε ἀπηχήσεις σὲ σύγχρονα ἀγγεῖα.

Ἀρκετὲς φορὲς ἀσχολήθηκε ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος μὲ τὸ θέμα αὐτό, τὸ ξέρουμε ἀπὸ μερικὰ σχεδιάσματά του, καθὼς καὶ ἀπὸ μορφὲς τῆς Καππέλα Σιστίνα. Τοῦ ἄρесе ἡ κίνηση, τὸν ἀπασχόλησε τὸ πρόβλημα τῆς ἀνάπτυξής της σὲ βάθος, στὸ χωρὸ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ δημιουργήσει.

Ποῦ ὅμως νὰ ἐγνώρισε τὴ μορφὴ τοῦ Ἀθηναίου ἐφήβου τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενώνα καὶ σὲ ποιά μετὰπλασὴ τῆς, αὐτὸ εἶναι τὸ ἐρώτημα. Μπορεῖ βέβαια νὰ τὴν πρόσεξε σὲ ἀρχαῖες δακτυλιδόπετρες, ποῦ εἶναι γνωστὸ πόσο τὶς μελετοῦσε, ἢ σὲ ἄλλα εἶδη τῆς μικροτεχνίας. Τὸ πιθανώτερο εἶναι ὅτι τὸν σταμάτησε κάποια σαρκοφάγος ποὺ εἶχε ἀνάγλυψη τέτοια μορφῇ. Μιὰ ἀττικὴ σαρκοφάγος, ὅπου θὰ χρησιμοποιήθηκε ποῖος ξέρεῖ μὲ ποιά μετονομασία ὁ φειδιακὸς ἔφηβος. Αὐτὴ ἡ σαρκοφάγος θὰ μεσολάβησε ἀνάμεσα στὸ ἀττικὸ μεγαλόρρημα καὶ στὴ σύλληψη τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, αὐτὴ ὅμως τοῦ ἔδεσε καὶ τὰ χέρια, τὸν μαγνήτευσε, ὥστε νὰ μὴν μπορέσει νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ κλασσικὸ πρότυπο. Χωρὶς τὸν Ἀδριάνειο κλασσικισμὸ δὲν θὰ ἐγνώρισε ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελὸς τὸν Ἀθηναῖο νέο, ποὺ θέλησε νὰ τὸν μεταπλάσει σ' ἓνα στιβαρότερο, ἀλλὰ πάντα ὠραῖο λυτρωτὴ Χριστό. Ἀκριβῶς ὅμως ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς μεσολάβησης δὲν ἔγινε μιὰ πραγματικὴ προσέγγιση τῶν δύο πνευμάτων. Ἐνας ρομαντικὸς πέπλος ἔκρυψε ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ἀγγέλο τὴ μορφὴ τοῦ Φειδία.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ
ΤΟΜΟΣ Ι
ΤΗΣ ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ
ΕΚΔ. ΥΠΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ
ΑΡΙΘ. 272 ΤΗΣ «ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ»
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ ΤΟΥ 2011
ΣΤΙΣ «ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΕΡΙΠΝΙΑ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΥΑΓ. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.»
ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ
ΕΥΡΩΠΗΣ ΜΑΝΤΕΛΟΥ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ ΚΟΝΤΟΥ