



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 273

ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΤΟΜΟΣ II

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ
ΥΠΟ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ 2011

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

II

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

© 'Η ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικὴ 'Εταιρεία
Πανεπιστημίου 22, 'Αθήναι 106 72
FAX 210 3644996, τηλ. 210 3609689
secr@archetai.gr – www.archetai.gr

ISBN SET 978-960-8145-88-7
ISBN 978-960-8145-90-0

Εἰκόνα ἐξωφύλλου: Ἀλέξ. Κοντόπουλου (1905-1975), τοιχογραφία στὸ Ἐθνικὸ
'Αρχαιολογικὸ Μουσεῖο, λεπτομέρεια (βλ. τόμ. I, σ. 48).

Εἰκόνα ὀπισθοφύλλου: Σχέδιο τοῦ Ὁσκαρ Κοκόσκα ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὶς ἀττικὲς στήλες
(1962) (βλ. σ. 343).

Γενικὴ ἐπιμέλεια ἔκδοσης

Ἐλευθερία Κονδυλάκη Κόντου

ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΤΟΜΟΣ II

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ

ΥΠΟ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ 2011



Βερολίνο 1930. Καθισμένοι οι Κωνσταντίνος Ρωμαΐος και η γυναίκα του Ίφιγένεια. Όρθιοι, από αριστερά, ο Χρήστος Καρούζος, η Ρόζα Ίμβριώτη, η Σέμνη Καρούζου και ο Γιάννης Ίμβριώτης.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

87	Τὸ εἰκονιστικὸ πρόβλημα, <i>Ἐλευθερία</i> , 4 Φεβρουαρίου 1961	1
88	Ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα, <i>Ἐλευθερία</i> , 18 Φεβρουαρίου 1961	6
89	Γύρω ἀπὸ τὸν Πολύκλειτο, <i>Ἐλευθερία</i> , 4 Μαρτίου 1961	12
90	Νέοι θεοί, <i>Ἐλευθερία</i> , 18 Μαρτίου 1961	17
91	Τὰ οἰκοδομικὰ ἀρχαῖα ὑλικά, <i>Ἐλευθερία</i> , 1 Ἀπριλίου 1961	22
92	Ὑπάρχουν ἄσμενα ἔργα; <i>Ἐλευθερία</i> , 7 Ἀπριλίου 1961	27
93	Τὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ τὰ μνημεῖα του, <i>Ἐλευθερία</i> , 15 Ἀπριλίου 1961	32
94	Ἰκαρος καὶ Φαέθων, <i>Ἐλευθερία</i> , 29 Ἀπριλίου 1961	37
95	Μελέτες γιὰ τὸν Φειδία, <i>Ἐλευθερία</i> , 13 Μαΐου 1961	42
96	Ἡ τραγικὴ Μέδουσα, <i>Ἐλευθερία</i> , 27 Μαΐου 1961	47
97	Ὁ ἀμφορεὺς τῆς Βασιλείας, <i>Ἐλευθερία</i> , 10 Ἰουνίου 1961	52
98	Τὸ Ἀσκληπιεῖο τῆς Κῶ, <i>Ἐλευθερία</i> , 24 Ἰουνίου 1961	57
99	«Νέκυιες», <i>Ἐλευθερία</i> , 8 Ἰουλίου 1961	62
100	Μιμήσεις γλυπτῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 5 Αὐγούστου 1961	67
101	Ἡ Ἀγορὰ τῆς Θάσου, <i>Ἐλευθερία</i> , 19 Αὐγούστου 1961	72
102	Ἡ Θάσος, <i>Ἐλευθερία</i> , 2 Σεπτεμβρίου 1961	77
103	Ἀντίγραφα γλυπτῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 14 Ὀκτωβρίου 1961	82
104	Πασκουῖνο, <i>Ἐλευθερία</i> , 4 Νοεμβρίου 1961*	87
105	Ἐνα Ἠλύσιο τῆς τέχνης, <i>Ἐλευθερία</i> , 18 Νοεμβρίου 1961*	92
106	Ἀρχαῖα ἑλληνικὰ γλυπτὰ, <i>Ἐλευθερία</i> , 9 Δεκεμβρίου 1961	97
107	Ἀκρωτήρια ναῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 13 Ἰανουαρίου 1962	102
108	«Ἑλληνικοὶ ναοὶ καὶ ἱερά», <i>Ἐλευθερία</i> , 10 Φεβρουαρίου 1962	107
109	Ἑλληνες καὶ Σκύθες, <i>Ἐλευθερία</i> , 24 Φεβρουαρίου 1962	112
110	Οἱ Μακεδονικοὶ τάφοι, <i>Ἐλευθερία</i> , 17 Μαρτίου 1962	117
111	Ἡ Σαπφώ, <i>Ἐλευθερία</i> , 5 Μαΐου 1962	123
112	Νεκροκορίνθια, <i>Ἐλευθερία</i> , 19 Μαΐου 1962	127
113	Ὁ Ἀχελῷος, <i>Ἐλευθερία</i> , 2 Ἰουνίου 1962	132
114	Τὸ τοπίο στὴν τέχνη, <i>Ἐλευθερία</i> , 16 Ἰουνίου 1962	138
115	Παραστάσεις τοῦ Ὑπνου, <i>Ἐλευθερία</i> , 28 Ἰουλίου 1962	143
116	Περιρραντήρια, <i>Ἐλευθερία</i> , 14 Ἰουλίου 1962	148

117	Τεφροδόχες κάλπες, <i>Ἐλευθερία</i> , 11 Αὐγούστου 1962	153
118	Ἡ πόλη τῆς Σειρήνας, <i>Ἐλευθερία</i> , 27 Ὀκτωβρίου 1962*	158
119	Βροχή στὴν Πομπηία, <i>Ἐλευθερία</i> , 10 Νοεμβρίου 1962*	163
120	Οἱ τοιχογραφίες τῆς Πομπηίας, <i>Ἐλευθερία</i> , 24 Νοεμβρίου 1962	168
121	Τὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης, <i>Ἐλευθερία</i> , 9 Δεκεμβρίου 1962*	173
122	Θεοὶ τῆς Ποσειδωνίας, <i>Ἐλευθερία</i> , 22 Δεκεμβρίου 1962*	178
123	Στὸ στόμιο τοῦ Σίλαρι, <i>Ἐλευθερία</i> , 12 Ἰανουαρίου 1963*	183
124	Περαχώρα, <i>Ἐλευθερία</i> , 3 Φεβρουαρίου 1963	188
125	Τὰ περιοδικά, <i>Ἐλευθερία</i> , 9 Φεβρουαρίου 1963	193
126	Τὸ Μουσεῖο τοῦ Λατερανοῦ, <i>Ἐλευθερία</i> , 23 Φεβρουαρίου 1963*	198
127	Ἑλληνορωμαϊκὴ τέχνη, <i>Ἐλευθερία</i> , 6 Ἀπριλίου 1963*	203
128	Ἀνασκαφὴ τῆς Βραυρῶνος, <i>Ἐλευθερία</i> , 20 Ἀπριλίου 1963**	208
129	Φλωρεντινὸς οὐμανισμός, <i>Ἐλευθερία</i> , 4 Μαΐου 1963*	213
130	Οἱ περιγραφές, <i>Ἐλευθερία</i> , 9 Μαΐου 1963· (ἀναδημοσίευση: <i>Νέα Ἑστία</i> 73, 1963, 386-387)	218
131	Βάσεις ἀγαλμάτων, <i>Ἐλευθερία</i> , 18 Μαΐου 1963	222
132	Ἀθηναῖοι τῆς παρακμῆς, <i>Ἐλευθερία</i> , 1 Ἰουνίου 1963	227
133	Ὁ ἀγγειογράφος Μάκρων, <i>Ἐλευθερία</i> , 15 Ἰουνίου 1963	232
134	Ἀκρωτήρια τῆς Σαμοθράκης, <i>Ἐλευθερία</i> , 29 Ἰουνίου 1963	237
135	Ἀστραγαλίζουσες, <i>Ἐλευθερία</i> , 27 Ἰουλίου 1963	242
136	<i>Δελφικὰ αἰνίγματα</i> , <i>Ἐλευθερία</i> , 24 Αὐγούστου 1963	247
137	Τὰ Ἠλύσια πεδία, <i>Ἐλευθερία</i> , 7 Σεπτεμβρίου 1963	252
138	Ἀξιόλογες μελέτες, <i>Ἐλευθερία</i> , 21 Σεπτεμβρίου 1963	257
139	Ἀττικὰ μνήματα, <i>Ἐλευθερία</i> , 19 Ὀκτωβρίου 1963	262
140	«Greek Arts», <i>Ἐλευθερία</i> , 12 Νοεμβρίου 1963	267
141	Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Μήλου, <i>Ἐλευθερία</i> , 20 Νοεμβρίου 1963	271
142	Συμπληρώσεις ἀγαλμάτων, <i>Ἐλευθερία</i> , 28 Δεκεμβρίου 1963	277
143	Τὸ ἔργο μιᾶς ζωῆς, <i>Ἐλευθερία</i> , 11 Ἰανουαρίου 1964	282
144	Ἡ «Μεγάλῃ Ἑλλάδα», <i>Ἐλευθερία</i> , 25 Ἰανουαρίου 1964*	287
145	Τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα, <i>Ἐλευθερία</i> , 8 Φεβρουαρίου 1964	292
146	Οἱ Ἀργοναῦτες καὶ ἡ Ἰωλκός, <i>Ἐλευθερία</i> , 8 Μαρτίου 1964	298
147	Θεσσαλικὲς στήλες, <i>Ἐλευθερία</i> , 21 Μαρτίου 1964	303
148	Διασπορὰ καὶ τέχνη, <i>Ἐλευθερία</i> , 2 Ἀπριλίου 1964*	307
149	Τὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο, <i>Ἐλευθερία</i> , 30 Μαΐου 1964	312
150	Γύρω στὸν Καλλίμαχο, <i>Ἐλευθερία</i> , 11 Ἰουλίου 1964	318
151	Οἱ καθισμένοι «στοχασταί», <i>Ἐλευθερία</i> , 25 Ἰουλίου 1964	323
152	Τὸ ἄγαλμα τοῦ «Ράφτη», <i>Ἐλευθερία</i> , 8 Αὐγούστου 1964	328
153	Ὁ Μανιερισμός, <i>Ἐλευθερία</i> , 22 Αὐγούστου 1964	334
154	Ἀττικὲς στήλες, <i>Ἐλευθερία</i> , 26 Σεπτεμβρίου 1964	339
155	Ὁ Ἄρης στὴν Ἀθήνα, <i>Ἐλευθερία</i> , 24 Ὀκτωβρίου 1964**	344

156	Μεταμορφώσεις, <i>Ἐλευθερία</i> , 5 Νοεμβρίου 1964*	351
157	Ἑλληνικοὶ μῦθοι στὴν τέχνη, <i>Ἐλευθερία</i> , 14 Νοεμβρίου 1964	356
158	Ἀνασκαφές καὶ Παιδεΐα, <i>Ἐλευθερία</i> , 5 Δεκεμβρίου 1964	361
159	Χάλκινα τεχνουργήματα, <i>Ἐλευθερία</i> , 19 Δεκεμβρίου 1964	366
160	Τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα (καὶ τὸ ὀνομάτισμά των), <i>Ἐλευθερία</i> , 23 Ἰανουαρίου 1965	371
161	Εὐρήματα στὴ Μεγάλῃ Ἑλλάδα, <i>Ἐλευθερία</i> , 6 Μαρτίου 1965	377
162	Otto Walter, <i>Ἐλευθερία</i> , 20 Μαρτίου 1965	382
163	Ἀγάλματα στὴ Βενετία, <i>Ἐλευθερία</i> , 3 Ἀπριλίου 1965	387
164	Ὁ ὀμφαλὸς τῶν Δελφῶν, <i>Ἐλευθερία</i> , 19 Ἰουνίου 1965	392

Ὅσες ἀναγραφές ἀκολουθοῦνται ἀπὸ ἓναν ἀστερίσκο () περιλαμβάνονται στὸν τόμο *Περίπατοι στὴν Ἰταλία* (Ερμῆς 1983)· ὅσες ἀκολουθοῦνται ἀπὸ δύο ἀστερίσκους (**) περιλαμβάνονται στὸν τόμο *Ἡ Δημιουργικὴ Ὅραση* (Ἐνωση Φίλων τῆς Ἀκροπόλεως, Ἀθήνα 1997).

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΣΥΜΒΟΛΑ

<i>IG</i>	<i>Inscriptiones Graecae</i>
<i>Ὁ Μέντωρ</i>	<i>Ὁ Μέντωρ</i> , Χρονογραφικὸ καὶ Ἱστοριοδιφικὸ Δελτίο τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
[]	Σὲ ὀρθογώνιες ἀγκύλες περιέχονται ἐξηγήσεις σημείων τοῦ κειμένου

Σέμνη Καρούζου

Ὁ βίος τῆς Σέμνης Παπασπυρίδη, συζύγου τοῦ Χρήστου Καρούζου, εἶναι συνυφασμένος κατὰ μεγάλο μέρος του μὲ τὸν βίο καὶ τὴ δράση τοῦ ἀντρα της.

Γεννήθηκε στὴν Τρίπολη στὶς 11 Μαρτίου τοῦ 1897, τρίτη κόρη τῆς οἰκογένειας. Ὁ πατέρας της, στρατιωτικός, λεγόταν Παναγιώτης καὶ ἡ μητέρα της, θυγατέρα δικαστικοῦ, ὀνομαζόταν Νίκη. Στὴν Καλαμάτα φοίτησε στὴν πρώτη τοῦ δημοτικοῦ σχολείου καὶ κατόπιν στὸν Πύργο τῆς Ἡλείας, στὸ Μεσολόγγι, στὴ Ζάκυνθο. Στὴ Σύρα ὅπου διέμεινε τρία χρόνια, φοίτησε στὸ ἐκεῖ Παρθεναγωγεῖο καὶ παράλληλα στὸ σχολεῖο τῶν καθολικῶν καλογραιῶν. Τὴν πρώτη γυμνασίου τὴν ἔκανε στὸ γυμνάσιο τοῦ Βόλου καὶ τὴ δεύτερη στὴ Χαλκίδα. Τελείωσε τὸ γυμνάσιο στὴν Ἀθήνα.

Μετὰ τὴ συμπλήρωση τῶν γυμνασιακῶν της σπουδῶν γράφτηκε στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολή. Στὸ δεύτερο ἔτος τῆς φοίτησής της ἀρρώστησε ἀπὸ πνευμονία καὶ ἔμεινε γιὰ ἀνάρρωση στὸ σανατόριο τῆς Πάρνηθας. Ἀπὸ τοὺς καθηγητὲς της ξεχωρίζει τὸν Χρῆστο Τσοῦντα γιὰ τὸ ἥθος του, τοὺς τρόπους του καὶ τὴν ἐξαίρετη διδασκαλία του.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς φοίτησής της στὸ Πανεπιστήμιο διορίστηκε ἔκτακτος ὑπάλληλος τῶν Τ.Τ.Τ. (8.8.1918 - 31.3.1921). Στὸν Ἀρχαιολογικὸ Κλάδο διορίστηκε στὶς 17 Φεβρουαρίου 1921 ὡς Ἐπιμελητὴς Α΄ τάξεως. Στὴν πρώτη αὐτῇ θητεία της, στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἡ ὁποία βάστηξε ἕως τὸν Νοέμβριο τοῦ 1923 καὶ σὲ μυστικὴ κλίση, λέγει ὅτι ὀφείλεται ἡ στροφή της πρὸς τὴ μελέτη τῶν ἀρχαίων ἀγγείων.

Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1923 ἔγινε ἡ μετάθεσή της στὴν Κρήτη¹ «γιὰ νὰ βοηθήσω τὸν σεβαστὸ Στέφανο Ξανθουδίδη»². Δὲν ἔμεινε ἐκεῖ πολὺ. Ὅσο γνωρίζω φρόντισε ἡ ἴδια μὲ ἐπιμονὴ νὰ ξαναγυρίσει στὴν Ἀθήνα παρὰ τὸ ὅτι θεωρεῖ λάθος της τὴν πρόωρη ἀποχώρησή της ἀπὸ τὴν Κρήτη.

1. ΒΔ 268/16.10.1923.

2. *Βιώματα καὶ Μνημόσυνα* (1984) 16.

Ξαναγύρισε στο Έθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο στὶς 10 Σεπτεμβρίου 1924 στὸ ὁποῖο ἔμεινε τοποθετημένη ἕως τὶς 9 Ἰουλίου 1930. Ἐνδιαμέσως ὅμως διέκοψε τὴν ὑπηρεσίᾳ της γιὰ σπουδὲς στὴ Γερμανία κατὰ τὸ διάστημα 1928-1929 στὸ Μόναχο μὲ ὑποτροφία Humboldt.

Τὸν χειμῶνα τοῦ 1929-1930 τὸν πέρασε στὴ Ρώμη ὅπου μὲ τὴ συντροφιά καὶ τὴ διδασκαλία σημαντικῶν ἀρχαιολόγων γνώρισε ἀπὸ κοντὰ τὰ μνημεῖα καὶ τὴν τέχνη τῆς Ἰταλίας ποὺ ἀργότερα θὰ μᾶς περιγράψει στὶς ἐπιφυλλίδες της. Γυρίζοντας στὴν Ἑλλάδα ὁ δεσμός της μὲ τὸν Χρῆστο ὁλοκληρώθηκε μὲ τὸν γάμο τους στὶς 22 Δεκεμβρίου 1930.

Βρισκόταν ἡ Σέμνη στὴ Γερμανία ὅταν ἐγίνε ἡ προαγωγή της σὲ Ἐφορο (9 Ἰουλίου 1930) καὶ ἡ ταυτόχρονη μετάθεσή της στὸ Βόλο. Μὲ τὴ μετάθεσή της στὸν Βόλο προήχθη στὸν βαθμὸ τοῦ Ἐφόρου τῶν Ἀρχαιοτήτων Β΄ τάξεως. Ἔτσι καὶ στὶς δύο θέσεις, Βόλο καὶ Ναύπλιο, ὑπηρέτησε ὡς Ἐφορος, Προϊσταμένη τῶν Ἐφορειῶν. Στὶς 17 Ὀκτωβρίου 1932 μετατέθηκε ὀριστικὰ στὴν Ἀθήνα, στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, Διευθυντὴς τοῦ ὁποῖου ἦταν τότε, ἕως τὸ 1933, ὁ Γεώργιος Οἰκονόμος, καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο καὶ τῆς ἀνατέθηκε ἡ διεύθυνση τῶν συλλογῶν ἀγγείων καὶ μικροτεχνημάτων. Ἔως τὴν ἀποχώρησή της ἀπὸ τὴν Ὑπηρεσία, τὸ 1964, θὰ μείνει στὴν ἴδια θέση μὲ μόνη ποικιλία στὴν ὑπηρεσιακὴ της πορεία τὴν προαγωγή της σὲ Ἐφορο Α΄ τάξεως στὶς 2 Δεκεμβρίου 1935, τὴν προαγωγή της σὲ Διευθυντὴ Α΄ τάξεως στὶς 3 Αὐγούστου 1949, καὶ τὸν διορισμὸ της στὴ θέση τῆς Γενικῆς Ἐφόρου τῶν Ἀρχαιοτήτων στὶς 14 Σεπτεμβρίου 1961.

Τὸ ἔργο τῆς Σέμνης, ὅπως ὅλων τῶν μελῶν τοῦ Κλάδου, ὑπῆρξε διττό. Τὸ ὑπηρεσιακό, στὸ γραφεῖο, στὶς ἀνασκαφές, στὰ μουσεῖα κατὰ τὶς ἐργασίμες ὥρες τῆς ἡμέρας καὶ τὸ προσωπικὸ ἐπιστημονικὸ τὰ ἀπογεύματα, τὶς ἀργίες καὶ κατὰ τὶς ἄδειες. Τὸ ὑπηρεσιακὸ κατὰ τὰ πρῶτα 11 χρόνια τῆς ὑπηρεσίας της (1921-1932) μπορούμε νὰ τὸ φαντασθοῦμε. Ἐκεῖνα τὰ χρόνια ὁ διοικητικὸς φόρτος δὲν ἦταν μεγάλος, σπουδαῖα γεγονότα ἦταν κυρίως τὰ τυχαῖα εὐρήματα, ἡ ἐπίβλεψη τῶν ἀνασκαφῶν ξένων σχολῶν, ἡ ἐξυπηρέτηση μελετητῶν στὰ μουσεῖα.

Τὸ κυριότατο μεγάλο ὑπηρεσιακὸ της ἔργο στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο εἶναι τὸ εὐρετήριο ἀγγείων καὶ μικροτεχνίας καὶ μέρος τοῦ εὐρετηρίου γλυπτῶν καθὼς καὶ ἡ ἔκθεση τῶν γλυπτῶν τῆς κεραμεικῆς καὶ τῆς μικροτεχνίας μετὰ τὸν πόλεμο, στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Τὰ ἔργα αὐτὰ ὅμως, ἰδίως ἡ ἔκθεση, εἶναι τὸ τέλος τῆς προσπάθειας. Γιὰ νὰ φθάσει ἐκεῖ χρειάζοταν ἔρευνα, ταυτίσεις, εὕρεση προελεύσεων, δηλαδὴ μελέτη τῶν ἀνασκαφῶν τοῦ 19ου αἰ. κυρίως καὶ γνώση τοῦ ἔργου ὅλων τῶν παλιῶν ἀρχαιολόγων, Ἑλλήνων καὶ ξένων. Ἀνάμεσα στὶς προσπάθειές της βρίσκεται ὁ πόλεμος, ἡ ἀπόκρυψη τῶν ἀρχαίων, ἡ ἀπελευθέρωση, ἡ ἀποκάλυψη τῶν ἀρχαίων καὶ ἡ ὀριστικὴ τους παρουσίαση.

Στὶς 19 Δεκεμβρίου 1939 ὑπογράφηκε ἀπὸ τὸν βασιλιὰ Γεώργιο τὸ διά-

ταγμα μετάθεσης του Χρήστου στον Πειραιά. Ἡ ζωὴ τοῦ ζευγαριοῦ μπαίνει σὲ νέα περίοδο. Εἰς τὸ ἐξῆς θὰ ζοῦν μαζί, τότε στὴν ὁδὸ Ἀλωπεκῆς 54, στὴ γωνία μὲ τὴν ὁδὸ Μαρασλῆ, στὸ Κολωνάκι. Μὲ τὴν κήρυξη τοῦ πολέμου τὸ 1940, ὁ Χρήστος δὲν στρατεύτηκε· ἦταν 40 ἐτῶν καὶ ἀνῆκε στὴν ἐφεδρεία. Ἡ Σέμνη ὡς Ἐφορος τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου βρέθηκε στὴ δίνη τῆς ἀπόκρυψης τῶν ἀρχαίων του. Τὰ ὅσα γίνονταν τὶς ἡμέρες ἐκεῖνες τοῦ '40 καὶ τοῦ '41 διηγήθηκε ἡ ἴδια ἀρκετὰ νωρὶς τὸ 1946³ καὶ εἴκοσι χρόνια ἀργότερα, κατὰ τὸ Πρῶτο Συνέδριο τῶν Ἑλλήνων Ἀρχαιολόγων⁴. Τὰ ξαναθυμᾶται στὴν αὐτοβιογραφία της⁵.

Ἀπὸ τὴν 28 Ὀκτωβρίου 1940 ἕως τὸ τέλος τοῦ πολέμου οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι βρισκόταν σὲ ὑποχρεωτικὴ ἀργία. Ὅλη τὴ διάρκεια τῆς Κατοχῆς τὸ Μουσεῖο στέγαζε διάφορες Ὑπηρεσίες. Οἱ ὑπάλληλοι τοῦ Μουσείου, Ἐφοροί, διοικητικοί, φύλακες εἶχαν περιοριστεῖ στὸ πρῶτο πάτωμα τῆς νέας πτέρυγας, πρὸς τὴν ὁδὸ Τοσίτσα καὶ Μπουμπουλίνας.

Στὶς 24 Ἰουλίου 1942 ὁ Χρήστος τοποθετήθηκε Διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου. Οἱ ὑπηρεσιακὲς ἀσχολίες καὶ τῶν δύο ταυτίστηκαν. Σειρὰ γεγονότων, πὺλ διηγοῦμαι, ἀνάγκασαν τὸν Χρήστο νὰ παραιτηθεῖ (26 Ἰουνίου 1948) ἀπὸ τὴν Ὑπηρεσία⁶ στὴν ὁποία ἐπαναδιορίστηκε στὶς 16 Μαΐου 1949. Τὸ Μουσεῖο ὅμως ἦταν ἐρείπιο καὶ θὰ περνοῦσαν ἀρκετὰ χρόνια ἕως ὅτου ἀποκατασταθεῖ. Προσωρινὴ ἐκθεσὴ ἀρχαίων ἐγίνε στὴ νέα πτέρυγα τοῦ Μουσείου τὸ 1948⁷, κυρίως γλυπτά, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα ἦταν καὶ ὁ Ἡνίοχος τῶν Δελφῶν, φιλοξενούμενος στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς. Ἡ πρώτη συστηματικὴ ἐκθεσὴ ἀρχαίων, κεραμεικῆς, ἐγίνε τὸ 1956, πάλι στὴν νέα πτέρυγα τοῦ Μουσείου, στὸν ὄροφο. Τὴν περιγράφει ἀναλυτικὰ ἡ Σέμνη σὲ δημοσίευσμά της⁸. Ἔως τότε ἐργαζόταν γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῶν ἀρχαίων καὶ τὴ συντήρησή τους ἐνῶ γίνονταν μεγάλης ἐκτασης οἰκοδομικὲς ἐργασίες στὴν παλιὰ πτέρυγα τοῦ Μουσείου ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ ἄρχιζε ἡ ἐκθεσὴ μὲ τὰ μυκηναϊκὰ πρῶτα-πρῶτα.

Ἐξ ἀρχῆς ἡ Σέμνη ξεχώριζε μὲ τὰ κείμενά της, ἀκόμη καὶ τὰ καθαρὰ ἀρχαιολογικά-τεχνολογικά, γιὰ τὴν εὐαισθησία της καὶ τὴν ξεχωριστὴ ἀντίληψη, διαφορετικὴ ἀπὸ τοὺς περισσότερους Ἕλληνες καὶ ξένους, πὺλ εἶχε γιὰ τὰ πράγματα τῆς τέχνης καὶ τοῦ πνεύματος. Ἄν ζητοῦσε κανεὶς τὸ κοινὸ σημεῖο

3. *Νέα Ἑστία* 40, 1946, 1158-1163.

4. *Τὸ Μουσεῖον* 1, 2000, 5-14.

5. *Βιώματα καὶ Μνημόσυνα* 31-32.

6. *Ἡ περιπέτεια τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιολογίας στὸν βίον τοῦ Χρήστου Καρούζου*, 87-91.

7. *Νέα Ἑστία* 59, 1956, 849-850.

8. *Ἐ.ἀ.* 849-855.

των γραπτών της Σέμνης Καρούζου, στην καθαρεύουσα καὶ στη δημοτική, αὐτόματα θὰ διάλεγε κανεὶς τὸ γλωσσικὸ της ὕφος, τὴν καλλιπεία. Ἀκούγεται ἡ λέξη παράξενα ἀλλὰ ἀποδίδει μονολεκτικὰ ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ ὀριστεῖ.

Ἀρκετοὶ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι ἔχουν δημοσιεύσει μελέτες μὲ σκοπὸ τὴν ἐνημέρωση καὶ τὴν καλλιέργεια τῶν μὴ εἰδικῶν. Ἡ Σέμνη ὅμως ἀπὸ τὸ 1926 ἕως τὸ 1928 στὴν *Ἀναγέννηση*, ἀπὸ τὸ 1934 ἕως τὸ 1965 στὴ *Νέα Ἑστία*, τὸ 1950 στὸν *Προοδευτικὸ Φιλελεύθερο*, ἀπὸ τὸ 1956 ἕως τὸ 1965 στὴν *Ἐλευθερία* καὶ ἀπὸ τὸ 1970 ἕως τὸ 1984, ἀλλὰ πολὺ ἀραιά, στὸ *Βῆμα*, ἔδωσε μιὰ συστηματικὴ σειρὰ 233, ἣ καὶ περισσότερων, κειμένων γιὰ ζητήματα ἀρχαιολογικά, μεθοδολογικά, ἱστορίας τῆς τέχνης, καὶ ἀκόμη γιὰ πρόσωπα καὶ γιὰ βιβλία. Τὰ κείμενά της εἶναι γενικοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ γιὰ διαφορετικοὺς ἀπὸ τοὺς ἀρχαιολόγους ἀναγνώστες ἀλλὰ ἐκεῖνοι, οἱ ἀρχαιολόγοι, τὰ ἀπολαμβάνουν περισσότερο γιατί διαπιστώνουν ὅτι τὸ παρελθόν, ἡ μυθολογία, ἡ τέχνη, ἡ θρησκεία, κάθε πλευρὰ τοῦ ἀρχαίου κόσμου μπορεῖ νὰ παρουσιασθεῖ καὶ μὲ ἄλλο τρόπο, ποὺ γοητεύει τὸν ἀναγνώστη. Ὅλα εἶναι γραμμένα στὴ δημοτικὴ. Τὰ θέματά της καθρεφτίζουν συχνὰ τὰ διαβάσματα τῆς στιγμῆς, τοὺς τόπους ὅπου ὑπῆρέτησε, τὰ ταξίδια της καὶ τὰ μουσεῖα ποὺ ἐπισκέφθηκε.

Τὸ μεγάλο ἔργο τῆς ἐπανεκθέσης τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ποὺ ἄρχισε, οὐσιαστικά, εὐθὺς μόλις τελείωσε ὁ πόλεμος, ἀξιοθαύμαστο ἐπίτευγμα καὶ τῶν δύο, τοὺς ἀπασχόλησε ἕως τὴν ἀποχώρησή τους τὸ 1964, χωρὶς νὰ προλάβουν νὰ τὸ ὁλοκληρώσουν. Τῇ συνολικῇ εἰκὼνα τῆς ἐκθέσης τῶν γλυπτῶν τὴν ἔδωσε μὲ τὸν *Περιγραφικὸ κατάλογο* τὸ 1967. Ὁ ὁδηγὸς τῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τοῦ 1979 δίνει συνολικότερη εἰκὼνα τῆς ἐκθέσης γιατί περιλαμβάνει ὅλες, σχεδόν, τὶς συλλογὲς μὲ μικρὲς περιεκτικὲς εἰσαγωγὲς γιὰ κάθε περίοδο τῆς Τέχνης.

Ἀποχώρησαν καὶ οἱ δύο ἀπὸ τὴν Ὑπηρεσίᾳ στὶς 17 Αὐγούστου 1964, σύμφωνα μὲ τὶς διατάξεις τοῦ ΝΔ 4352/1964 ποὺ καθόριζε τὰ 35 χρόνια ὑπηρεσίας στὸ Δημόσιο ὡς ἀνώτατο ὄριο θητείας. Κατὰ τὰ τρία σχεδὸν χρόνια ποὺ ἀκολούθησαν συνέχισαν καὶ οἱ δύο τὶς μελέτες τους στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο⁹. Πάθηση τῆς καρδιάς ὁδήγησε τὸν Χρήστο στὸν «Εὐαγγελισμό» ὅπου καὶ πέθανε στὶς 30 Μαρτίου 1967¹⁰. Ἡ Ἑπταετία δὲν ἦταν χωρὶς προσωπικὲς συνέπειες γιὰ τὴν Σέμνη. Ἡ ἴδια διηγεῖται ἀρκετὰ ἀναλυτικὰ τὴ ζωὴ της τὰ χρόνια ἐκεῖνα¹¹.

9. *Ἡ περιπέτεια* 155.

10. Αὐτόθι 178.

11. *Βιώματα καὶ Μνημόσυνα* 45-50.

Ἡ Σέμνη πέθανε 27 χρόνια μετὰ τὸν Χρῆστο, στὶς 8 Δεκεμβρίου 1994, σὲ ἡλικία 97 ἐτῶν, διατηρώντας τὴν πνευματικὴ τῆς ἀκμή. Ἀπὸ τὸ 1967 ἕως τὸ 1989 δημοσίευσε πενήντα συστηματικὲς ἐπιστημονικὲς μελέτες καὶ γύρω στὶς 20 ἐπιφυλλίδες σὲ ἐφημερίδες.

ΤΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ. Ἀνάμεσα στὰ δημοσιεύματα τῆς Σέμνης Καρούζου τὰ «Ἀρχαιολογικὰ Θέματα» εἶναι σημαντικὸ καὶ κύριο μέρος. Τὰ ἀποτελοῦν τὰ *σημειώματά* τῆς, ὅπως κάπου τὰ χαρακτηρίζει, στὸν *Προοδευτικὸ Φιλελεύθερο* καὶ στὴν *Ἐλευθερία* εἶναι ὅμως ἡ συνέχεια τῶν ὅσων δημοσίευσε στὴν *Ἀναγέννηση* πρῶτα καὶ στὴ *Νέα Ἑστία* κατόπιν. Δὲν εἶναι ἐπιστημονικὲς μελέτες μὲ τὴν αὐστηρή, μονόπλευρη ἔννοια τῆς λέξης. Προορίζονταν γιὰ ἓνα εὐρύτερο κοινὸ ἀπὸ ὅ,τι οἱ τότε λίγοι ἀρχαιολόγοι, κοινὸ ὅμως ἱκανὸ νὰ παρακολουθήσει καὶ νὰ κατανοήσῃ τὰ ὅσα ἔγραφε ἡ Σέμνη ποὺ ἀπαιτοῦσαν ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη κλασικὴ προπαιδεία. Κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιφυλλίδες τῆς εἶναι αὐτοτελὲς καὶ ὁλοκληρωμένο μελέτημα, μπορεῖ νὰ τὸ διαβάσει καὶ νὰ τὸ κατανοήσῃ ἓνας μὴ ἀρχαιολόγος, ἀποτελεῖ ὅμως κείμενο ποὺ ἱκανοποιεῖ καὶ τοὺς εἰδικούς.

Στὰ *σημειώματα* αὐτὰ ποὺ γράφονταν γιὰ νὰ δοθοῦν ὀρισμένη ἡμέρα, ποὺ δὲν ἐπιδέχονταν προσθήκες καὶ διορθώσεις, ἡ Σέμνη ἀνάδειξε τὸ ταλέντο τῆς στὸ γράψιμο, τὴν πολυμάθειά τῆς, τὴν κριτικὴ τῆς σκέψῃ καί, πρῶτα ἀπ' ὅλα, τὴ νεοελληνικὴ. Ἡ καλύτερη μαθήτριά τοῦ Τσοῦντα, διαδέχτηκε τὸν δάσκαλό τῆς στὴ σαφήνεια, τὴν ἀκριβολογία καὶ τὴν ωραία λαγαρὴ γλῶσσα.

Τὰ θέματά τῆς ἔχουν ὡς κέντρο τὴν ἀρχαιότητα καὶ ἀπλώνονται στοὺς παλιούς ἀρχαιολόγους καὶ τὸ ἔργο τους, σὲ νέα εὐρήματα ἢ νέες ἐρμηνεῖες παλιῶν εὐρημάτων, σὲ σημαντικὰ ἀρχαιολογικὰ βιβλία, στὴ νεοκλασικὴ τέχνη καὶ ἀρχιτεκτονικὴ, στὴ μυθολογία. Σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ σημειώματα καταγράφονται ἐντυπώσεις ἀπὸ τὰ ταξίδια τῆς στὴ Γερμανία καὶ τὴν Ἰταλία. Μόναχο, κλασικισμός, Ρώμη, τὰ μουσεῖα τῆς, ἡ Πομπηῖα, Φλωρεντία, τὰ πορτραῖτα. Τὸ κάθε θέμα ξεχωρίζει καὶ ὅλα μαζὶ φτιάχνουν ἓνα σύνολο, αἰσθητικῆς καὶ ἀρχαιογνωσίας.

Β.Χ.Π.

Τὸ εἰκονιστικὸ πρόβλημα

4 ΙΙ 1961

Ἡ ἀρχὴ τοῦ πορτραίτου

Θὰ μένει πάντα στερεὰ ἐντυπωμένη στὴ μνήμη ἡ σύντομη, θαυμαστὴ περιγραφὴ τῆς προσωπικότητος τοῦ Θεμιστοκλῆ στοῦ πρῶτο βιβλίῳ τοῦ Θουκυδίδη, ὅπου ἱστορεῖται τὸ τραγικὸ, ἐρημικὸ τέλος τοῦ Ἀθηναίου στρατηγοῦ στὴν ἰωνικὴ πολιτεία, ὅπου κατέφυγε:

Οἰκεία τε συνέσει καὶ οὔτε προμαθὼν εἰς αὐτὴν οὐδέν, οὔτ' ἐπιμαθὼν, τῶν τε παραχρῆμα δι' ἐλαχίστης βουλῆς κράτιστος γνῶμων καὶ τῶν μελλόντων ἄριστος εἰκαστής... Καὶ τὸ ξύμπαν εἶπεῖν φύσεως μὲν δυνάμει, μελέτης δὲ βραχύττητι κράτιστος δὴ οὗτος αὐτοσχεδιάζειν ἐγένετο. Νοσήσας δὲ τελευτᾷ τὸν βίον¹.

Μιὰ τέτοια σύλληψη προσδιοριστικῶν ιδιοτήτων τοῦ χαρακτήρα δὲν τὴ συναντοῦμε παλαιότερα στοὺς Ἑλληνες συγγραφεῖς, οὔτε θὰ ἔπρεπε νὰ τὴν περιμένουμε ἀπὸ τὸν Ἡρόδοτο τουλάχιστο, ποὺ τὸν ἐνδιαφέρουν τὰ γύρω στοὺς ἀνθρώπους, οἱ ἱστορίες ποὺ πλέκονται ἀνάμεσά των, διασκεδαστικές, περιέργες ἢ λυπητερές, ἀδυνατεῖ δὲ νὰ ἰδεῖ τὸ ἴδιο τὸ ἄτομο μὲ τὰ ψυχικὰ καὶ πνευματικὰ του χαρίσματα ἢ μὲ τὶς μοιραῖες ἀτέλειές του.

Ἡ περιγραφὴ τοῦ Θουκυδίδη εἶναι δυνατὴ μόνο στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα, στὴν ἐποχὴ τῶν Σοφιστῶν, στὰ χρόνια ποὺ ἐκδηλώνεται πὰ ἡ ἀτομικιστικὴ ἀντίληψη καί, στὴν τέχνη, ἡ εἰκονιστικὴ ἀνδριαντοποιΐα. «Ἀντίθετα μὲ τὸ ρωμαϊκὸ πορτραῖτο ποὺ, ὅχι χωρὶς ἐπίδραση τοῦ ἑλληνικοῦ βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τῆς καθαρὸ ρωμαϊκῆς τέχνης, εἶναι τὸ ἑλληνικὸ πορτραῖτο μιὰ ὑστερώτερη μορφή τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ποὺ παλεύει ἐνάντια σὲ ποικίλες ἀντιστάσεις» (Μπέρναρντ Σβάιτσερ).

Ὅχι πὼς δὲν ἔστηναν ἀπὸ παλαιότερα οἱ Ἑλληνες ἀνδριάντες σὲ κείνους ποὺ διαμόρφωσαν τὴ ζωὴ τῆς πόλης των, ἢ σὲ γυναῖκες θεόπνευστες, ποιήτριες, ἱέρειες, μάντισσες, ἡρωίδες κάθε λογῆς. Ὅμως κανεὶς καλλιτέχνης δὲν ἐσκέφθηκε οὔτε ἐζήτησε νὰ ἀποτυπώσει στοῦ πρόσωπο τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, τὸ ρευστὸ καὶ φθαρτὸ εἶδος τοῦ ἀνθρώπου. Περιωρίζονταν ὅλοι στὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, στὴν ἡλικία, στοῦ εἶδος τῆς κόμμωσης, στοῦ ντύσιμο καὶ στὴ στάση, ἐξαυλώνοντας τὴν ὑπαρξη, χαρίζοντάς της αἰωνιότητα.

Πρωτ' ἀπ' ὅλα ἃς μὴν ξεχνοῦμε ἐκεῖνο ποὺ συχνὰ ἔχει τονιστῇ ἀπὸ τὴ στήλη τούτη: ὅ ὅλα τὰ κλασσικὰ χρόνια καὶ πολὺ ἀργότερα, ἕως τὰ τέλη τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ἦταν ἄγνωστη ἡ προτομὴ πού, ἀκίνητη, κρύα, ἀνιάρῃ καὶ ἀνέκφραστη ἔχει γεμίσει σήμερα τὶς ἀθηναϊκὲς πλατεῖες. Τὸν ἄνθρωπο τὸν ἔβλεπαν οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες ὁλόκληρον ὅπως ἐπλάστηκε ἀπὸ τοὺς θεοὺς, γυμνὸν ὅταν γυμναζόταν ἔφηβος στὶς παλαῖστρες, ντυμένον μὲ τοὺς βραχίονες μέσα στὸ ἱμάτιο, ὅταν ἦταν ρήτορας, ποιητῆς ἢ φιλόσοφος, ζωσμένον μὲ τὴν πανοπλία, ὅταν ἦταν στρατηγός.

Ἡ κυριώτερη μέριμνα καὶ τὸ μεγάλο πρόβλημα γιὰ τὸν χαλκοπλάστη ἢ τὸν γλύπτη δὲν ἦταν τόσο τὸ κεφάλι ὅσο ἡ ὅλη στάση. Τὸ πῶς θὰ ὀρθωνόταν ἡ εὐγενικὴ κορμοστασιά, πῶς θὰ πατοῦσαν τὰ σκέλη, πῶς θὰ ἐκφραζόταν ὁ ἐσωτερικὸς ρυθμός, πῶς θὰ προβάλλονταν τὰ χέρια, πῶς θὰ ἔστρεφε ἡ κεφαλὴ. Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ ἀξιομελέτητα φαινόμενα εἶναι νὰ παρακολουθεῖ κανεὶς τὴ διαφορετικὴν στάση τῶν γλυπτῶν τοῦ 5ου αἰῶνα ἀπέναντι στὴν παράδοση, στὸν καθιερωμένο τύπο: ἄλλοι στηρίζονταν στὸ παλαιότερο σχῆμα ἀλλάζοντας μόνον τὸ ρυθμὸ τῆς κίνησης, ἄλλοι, κυριαρχημένοι ἀπὸ νέο παλμό, προχωροῦσαν σὲ ἀνεξάρτητα ὁράματα, ἐκφραστικὰ τῆς στροφῆς τῶν πνευμάτων.

Ὅταν ὁ Φειδίας πῆρε ἐντολὴ ἀπὸ τὸν Περικλῆ νὰ στήσῃ ἐπάνω στὴν Ἀκρόπολη τὸν ἀνδριάντα τοῦ Ἀνακρέοντα δὲν εἶχε παρὰ νὰ στηριχθῇ στὴν εἰκόνα του ποὺ κληροδοτήθηκε ἀπὸ τὴν ὑστεροαρχαϊκὴ τέχνη: νὰ τὸν παραστήσῃ μὲ τὴν ἰωνικὴ στολὴ του, μὲ τὸν μακρὸ χιτῶνα, γενειοφόρον, ἀλλὰ φαλακρόν, ὀρθιον, ἀλλὰ μὲ τὸ βῆμα κλονιζόμενο ἀπὸ τὴν ἀστάθεια ποὺ χαρίζει τὸ δῶρο τοῦ Διονύσου μὲ τὸ κεφάλι ὑψωμένο πάνω ἀπὸ τὴ λύρα, ὅπως εἶχαν ἰδεῖ οἱ Ἀθηναῖοι τὸν Ἴωνα ποιητὴ στὰ χρόνια τῶν Πεισιστρατιδῶν

συμποσίων ἐρέθισμα, γυναικῶν ἡπερόπτευμα, αὐλῶν ἀντίπαλον, φιλοβάριτον, ἡδύν, ἄλυπον²,

τριγυρισμένον ἀπὸ νέους πλούσιους καὶ ξεφαντωτές.

Ἄν καὶ σχετικὰ πρῶτος μέσα στὸ φειδιακὸ ἔργο, λίγο ὕστερ' ἀπὸ τὸ 450, ὁ ἀνδριάντας τοῦ Ἀνακρέοντα εἶναι μιὰ νέα δημιουργία τῆς εἰκόνας του. Τὸ βλέπουμε στὸ μαρμάρينو ἀντίγραφο τῆς Γλυπτοθήκης τῆς Κοπεγχάγης, ποὺ μιὰ σπάνια τύχη τὸ ἔσωσε ὁλόκληρο ἕως ἐμᾶς. Δὲν παραστάθηκε ἡλικιωμένος ὁ ποιητής, οὔτε μὲ ἰωνικὴ χλιδὴ στὴ ντυμασιά, ἀλλὰ σὰν ὥριμος ἄντρας, σὲ ἥρωϊκὴ γυμνότητα, μ' ἓνα χλαινίδιο ριγμένο στοὺς ὤμους καὶ στὴ ράχη, γενειοφόρος, ἀλλὰ μὲ μαλλιά ποὺ τὰ ζώνει μιὰ ταινία, ἡ μίτρα τοῦ Διονύσου. Ἐνῶ τὸ κεφάλι, σὲ θεόπνευστη ἔξαρση βλέπει πέρα, τὸ ἓνα χερὶ σφίγγει τὴ λύρα, τὸ ἄλλο κρατᾷ τὸ πληκτρο μὲ διαρθρωμένα τὰ δάκτυλα. Σὲ κάποια ἀπόσταση ἀναμεταξύ των τὰ σκέλη πατοῦν σταθερά, μὲ ὁλόκληρο τὸ πέλμα, ἐλαφρὰ μόνον κάμπτεται τὸ δεξι γόνατο.

Στὸ ἔργο τοῦτο βλέπουμε τὴν κλασσικὴν αἴσθησι νὰ νικάει πάνω στὴν

άνεκδοτολογία. Κάθε άλλο παρά ένας εὔθυμος συμποσιαστής, ένας ἀβροδίαιτος Ἴων εἶναι ὁ φειδιακὸς Ἀνακρέων, ἀλλὰ ένας διογενὴς ἀντρας ποὺ ἀσκεῖ τὸ λειτούργημα τοῦ λυρικοῦ ποιητῆ. Ἐδῶ ὅμως ἐγγίζουμε ἕνα ἐπίμαχο ζήτημα, ποὺ δεκαετίες τώρα θερμαίνει καὶ ἀπασχολεῖ τὸ νοῦ καὶ τὴ γραφίδα τῶν ἀρχαιολόγων τῆς Δύσης: Ἦταν ἄραγε ἄγνωστη στὴν πρώιμη κλασσικὴ τέχνη κάθε προσπάθεια νὰ συλλάβουν τὴν ἀτομικὴν ὑπόσταση, νὰ ἀποτυπώσουν στὸ πρόσωπο τὴ σφραγίδα τῆς μοίρας ποὺ ἔλαχε στὸν εἰκονιζόμενο; Ἡ μήπως ἐβάδιον ἐνωρίτερα, σὺς αὐλὲς κι ὅλας τῆς κλασσικῆς τέχνης, οἱ χαλκοπλάστες καὶ οἱ γλύπτες πρὸς τὴν εἰκονιστικὴν ἀνδριαντοποιΐα;

Σύμφωνοι εἶναι ὅλοι σὲ τοῦτο: ὅτι τὸ ὀριστικὸ ξεχώρισμα τοῦ ἀτόμου ἀπὸ τὸ σύνολο, ἡ ἀπασχόληση μὲ τὸ μυστήριό τῆς φυσιογνωμίας, δὲν ἦταν δυνατὴ πρὶν ἀπὸ τὸν Πελοποννησιακὸ πόλεμο καὶ ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν Σοφιστῶν, ὅταν ἡ πίστη στὴν πολιτεία καὶ στοὺς θεοὺς τῆς δὲν ἦταν πιὰ δεμένη μὲ τὴν ἴδια τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἀνθρώπου. Στὸν 4ον αἰῶνα, πολὺ περισσότερο ὅμως στὸν 3ον προχωρεῖ ἡ ἀπομόνωση. Καμμιά σχέση μὲ τὸν ἔξω κόσμον δὲν ἐκφράζει τὸ πρόσωπο τοῦ Δημοσθένη στὸν ἀνδριάντα τοῦ Πολυεύκτου ἢ, σ' ἕνα ἀντίγραφο τοῦ Μουσείου τῆς Βιέννης, τὰ θλιμμένα μάτια καὶ τὸ στοχαστικὸ σκύψιμο τῆς κεφαλῆς τοῦ ποιητῆ Διφίλου.

Τὸ ζήτημα ὅμως πότε πρώτη φορὰ ἐγίνε ἡ στροφὴ πρὸς τὴν ἀπόδοση τῆς ἀτομικῆς ἐμφάνισης, πρὸς τὸ ξεχώρισμα τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου μένει πάντα ἀνοικτό. Ὅσοι, ἀκολουθώντας τὸν Τσούντα καὶ ἄλλους, πιστεύουμε ὅτι στὴν ἀρχὴ τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, γύρω στὰ 470 π.Χ., παρουσιάστηκαν τάσεις φυγῆς ἀπὸ τὸν ἰδεαλισμὸ, τάσεις ποὺ τὶς ἀγνόησε καὶ τὶς παραμέρισε ἡ κλασσικὴ τέχνη, βρίσκουμε ἐπιχειρήματα σὲ ζωγραφιὲς ἀγγείων τῆς ἐποχῆς: μερικὰ πρόσωπα ξεχωρίζουν τόσο μὲ ἀτομικὴ φυσιογνωμία, ὥστε δίνουν βάσιμες ὑπόνοιες ὅτι ζήτησαν ἀπὸ τότε οἱ ζωγράφοι νὰ μιμηθοῦν καὶ τὴ μεταβλητὴ μορφή ποὺ εἶχαν ἐκεῖνα στὸ πέρασμά των ἀπὸ τούτη τὴ γῆ.

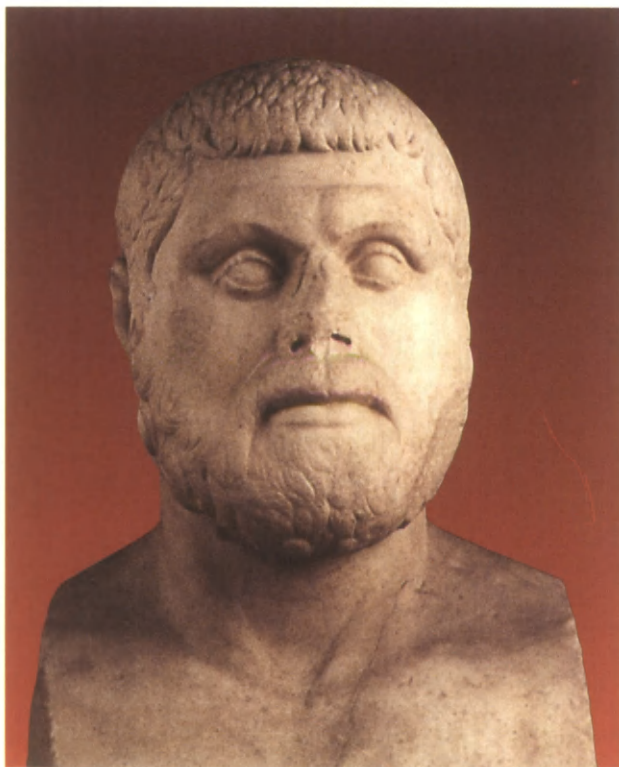
Αὐτὸ ὅμως ποὺ ἀναζωπύρησε τὴν ἔρευνα καὶ ἔρριξε λάδι στὴ φωτιὰ ἦταν ἡ ἀνακάλυψη λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο μιᾶς προτομῆς ἐκτελεσμένης στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια. Ἡ χαραγμένη ἐπιγραφὴ ἀναψε πρῶτα - πρῶτα τὰ φρένα τοῦ Ἰταλοῦ ἀρχαιολόγου ποὺ τὴν ἀνέσκαψε, τοῦ μακαρίτη Κάλτσα, γιατί μαρτυροῦσε ὅτι ὁ εἰκονιζόμενος δὲν εἶναι κανένας τυχαῖος, οὔτε ἄγνωστος, ἀλλὰ ἕνας μεγάλος, ὁ Θεμιστοκλῆς. Βρέθηκε στὴν Ὅστια, στὸ ἀρχαῖο λιμάνι τῆς Ρώμης καὶ φυλάγεται σήμερα στὸ ἐκεῖ Μουσεῖο. Ὅσα γράφηκαν ἀπὸ τότε εἶναι πολλὰ καὶ δείχνουν πόσο ζωντανὲς μένουν πάντα στὸ νοῦ τῶν ἐρευνητῶν τῆς Δύσης οἱ μεγάλες μορφὲς τῆς ἐλληνικῆς ἱστορίας.

Ἡ προτομὴ εἶναι ἀπόσπασμα ἀπὸ ἕνα ὀλόκληρο ἄγαλμα ποὺ θὰ ἐγίνε κατὰ τὸ 460, στὴν ἀκμὴ τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, δὲν μαντεύουμε ὅμως πῶς παρασταίνονταν ὁ Θεμιστοκλῆς, ἂν ὄρθιος ἢ καθιστός, οὔτε πῶς ἦταν ντυμένος.

Στὸ πρόσωπο καὶ στὴν ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν κρατεῖ τὸ ἄτεχνο

τοῦτο ἀντίγραφο τὰ χαρακτηριστικά τοῦ πρωτοτύπου: τὴ γραμμικὴ ἀκόμῃ ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν καὶ τοῦ γενείου, τὸ γερὸ, σχεδὸν κυβικὸ ἀκόμῃ χτίσιμο τοῦ κεφαλίου. Τὸ γέροισμο πρὸς τὰ ἐμπρός, τὸ μισοάνοιχτο στόμα ἔχουν κατὰ τὸ συναρπαστικὰ πρῶϊμο καὶ ζωϊκόν. Μιὰ φυσικὴ δύναμη, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἀτομικὴ δραματικότητα, συνδυασμένη μὲ ἡρωϊκὴν ἐπιμονή, ἐκφράζεται στὸ κεφάλι τοῦτο. Δὲν εἶναι ἰδεαλιστικὴ δημιουργία, ἀλλὰ εἰκονιστικὴ ἀπεικόνιση, συμφώνησαν τότε ὁμόθυμα ὅλοι. Ἐβεβαίωνε ὅτι ἡ ἀνακάλυψη τοῦ ἀτόμου, τὸ πορτραῖτο, μπορεῖ νὰ ἀναπτύχθῃ ἀργότερα, ἄρχισε ὅμως ἀπὸ τὰ 470, στὰ χρόνια τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ.

Ἀμέσως κατόπι πρόβαλαν οἱ σκεπτικοί, οἱ ἀρνητές. Ναί, ἀλήθεια, ὅλα στὴν προτομὴ ἀνακαλοῦν τὴν τεχνοτροπία τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Τί γίνεται ὅμως μὲ τὰ μάτια τὰ βαθουλωμένα ποὺ δὲν εἶναι δυνατὰ πρὶν ἀπὸ τὸν 4ον αἰώνα; Ὅχι, ἡ προτομὴ δὲν ἀντιγράφει ἔργο τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, ἀλλὰ θὰ εἶναι, εἶπαν, μιὰ νέα, κλασικιστικὴ δημιουργία στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια, ἴσως μὲ κάποιαν μακρινὴ ἐξάρτηση ἀπὸ ἓναν ἀνδριάντα τοῦ Ἀθηναίου στρατηγοῦ.



Προτομὴ τοῦ Θεμιστοκλέους. Ἀντιγράφει πιθανότατα τὴν κεφαλὴ ἀνδριάντος τοῦ ποῦ θὰ ἐστήθη κατὰ τὸ 460 π.Χ. (Μουσεῖο τῆς Ὀστια.)

Σε τοῦτο θὰ μπορούσε κανεὶς ν' ἀντιτάξει ὅτι συχνὰ οἱ ἀντιγραφεῖς, ἀδύναμοι νὰ ἰδοῦν τὰ γραμμικὰ ἀποδομένα μάτια, τὰ βαθαίνουν χαρίζοντάς τους σκίαση ἀνύπαρκτη στὸ πρωτότυπο. Ὅτι ἡ ὅλη μορφὴ ἔχει μιὰν ἀναμφισβήτητη προκλαστικὴ γοητεία, μιὰν ἀνθρώπινη παρουσία ἀδύνατη σὲ μιὰν ὑπερώτερη, ψυχρὴ δημιουργία. Ἡ συζήτηση δὲν θὰ σταματήσει, εἴμαστε βέβαιοι, ὁ ἀγώνας ὁ καλὸς θὰ συνεχιστῇ. Ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ Ἰθάκη θὰ δώσει τὸ ὠραῖο ταξίδι.

Σχετικὰ μὲ ὅσα ἐσώθηκαν γιὰ τὰ ἀρχαῖα εἰκονιστικὰ ἀγάλματα πολὺ μεγαλύτερο εἶναι τὸ πλῆθος τῶν πορτραίτων ποὺ ἔχουμε ἀπὸ τὴ νεώτερη, τὴ δυτικὴ τέχνη. Πολλὲς φορὲς ἀπόδωσαν οἱ ζωγράφοι τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό τους, βάζοντας κάποτε ἓνα σκελετό, τὸ θάνατο, νὰ παραμονεύει πίσω τους.

Ἀπὸ τὶς αὐτοπροσωπογραφίες ποὺ ἄφησαν οἱ ποιητὲς δὲν ξέρω καμμιά πὺδ ζωερὴ οὔτε ἐκφραστικώτερη ἀπὸ κείνη τοῦ Φώσκολου, στὸ σονέττο «τὸ πορτραῖτο μου», συνδυασμένο καὶ μὲ μιὰν ἀπόπειρα ψυχογραφίας. Ἀφοῦ περιγράφει ἓνα - ἓνα τὰ χαρακτηριστικά του, τὸ μέτωπο, τὰ ἔντονα μάτια, τὴν ἄγρια κόμη, τὸ γοργὸ βάδισμα καὶ φτᾶσει στὰ ψυχικὰ χαρίσματα, ποὺ τὸν φέρνουν σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν κόσμον («*Anverso al mondo, anversi a me gli eventi*»), ὁμολογεῖ, σὰν γνήσιος ρομαντικὸς ποιητὴς, ὅτι, ἂν καὶ τιμᾷ τὴ λογικὴ, βαδίζει ἐκεῖ ποὺ τὸν ὀδηγεῖ ἡ καρδιά του. Τέλος ἐκφράζει τὴν ἐλπίδα ὅτι μόνος ὁ θάνατος θὰ τοῦ δώσει φήμη καὶ ἀνάπαυση: «*Morte sol mi darà fama e riposo*».

1. [Θουκ., *Ιστ.* 1, 138, 3].

2. [Ἀθήν., *Δειπνοσ.* 13, 74].

18 ΙΙ 1961

Ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα

(Οἱ νέες αἴθουσες τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου)

Πέντε νέες αἴθουσες τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἀνοίγονται σὲ λίγες ἡμέρες γιὰ τὸ κοινό. Ἡ ἀνασύστασή του δὲν τελειώνει ἀκόμη οὔτε μὲ αὐτές. «Ἔργο Ταντάλου» τὴν ὠνόμασε ἓνας ἀπὸ τοὺς Εὐρωπαίους κριτικούς της καὶ ὄχι ἄδικα. Γιατὶ τὸ Μουσεῖο τοῦτο, πολύτιμο κτῆμα τοῦ ἔθνους, εἶναι τὸ μεγαλύτερο ἀρχαιολογικὸ ὅλου τοῦ κόσμου καὶ φυσικὰ τὸ σπουδαιότερο, ἀφοῦ κανένα ἄλλο δὲν ἔχει τόσα ἑλληνικὰ ἔργα ὁμοίας ποιότητος καὶ ἀντιπροσωπευτικὰ χιλιάδων χρόνων ἀδιάκοπης ζωῆς.

Δεκαεννέα χιλιάδες τετρακόσια ἑξ (19.406) εἶναι αὐτὴ τῇ στιγμῇ ὁ αὐξὼν ἀριθμὸς τοῦ εὐρετηρίου ὅπου καταγράφονται τὰ ἀγγεῖα, τὰ πῆλινα εἰδῶλια καὶ τὰ μικροτεχνήματα. Δὲν ἀναφέρουμε τίς χιλιάδες ποὺ περιέχονται στὸ εὐρετήριο τῶν προμυκηναϊκῶν καὶ μυκηναϊκῶν ἀρχαιοτήτων, στὸ ἄλλο τῶν γλυπτῶν ἢ τῆς συλλογῆς τῶν χαλκῶν. Δὲν περνάει ἡμέρα χωρὶς νὰ πλουτίζεται τὸ Μουσεῖο μὲ νέα εὐρήματα ἀπὸ ἀνασκαφές, ἀπὸ δωρεές ἢ ἀπὸ ἀγορές ποὺ γίνονται βιαστικά, ὅταν φτάνῃ ἡ πληροφορία ὅτι βρίσκεται κάπου κάτι μοναδικὸ καὶ σπουδαῖο ποὺ εἶναι ἀνάγκη νὰ σωθῇ.

Δύο ἀπὸ τίς νέες αἴθουσες εἶναι στὸ ἀπάνω πάτωμα καὶ ἔχουν ἀγγεῖα τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς: ἐρυθρόμορφα τοῦ β' μισοῦ τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ λευκὲς λεγκύθους, οἱ τελευταῖες ἀπὸ τὰ ὑστάτα δείγματα τοῦ εἶδους τῶν, ποὺ σβήνει λίγο μετὰ τὸ 400 π.Χ. Στὶς τρεῖς αἴθουσες τοῦ κάτω πατώματος στεγάζονται γλυπτά. Ἡ ἔκθεσις, σὲ χρονολογικὴ διάταξη, ἀρχίζει ἐκεῖ ποὺ σταματοῦν οἱ προηγούμενες αἴθουσες, ἀπὸ τὴν πρῶιμη κλασσικὴν ἐποχή.

Θὰ σταθοῦμε σήμερα μόνο στὴν τρίτην αἴθουσα τῶν γλυπτῶν, σ' αὐτὴν ὅπου ἔχουν ἐκτεθῇ τὰ ἐπιτύμβια κλασσικὰ ἀνάγλυφα. Ἀρχίζουν κατὰ τὸ 440 π.Χ. Ὅπως καὶ ἄλλοτε ἐξηγήσαμε ἀπὸ τὴ στήλη τούτῃ ὑπάρχει ἀπὸ τὸ 500-440 π.Χ. μιὰ διακοπὴ στὴ συνήθεια νὰ λευκαίνωνται οἱ ἀττικοὶ τάφοι μὲ μαρμάρινα ἀνάγλυφα. Οὔτε νὰ φανταστοῦμε καλὰ - καλὰ δὲν μποροῦμε πόση χάρη θὰ εἶχαν ἂν δὲν εἶχε ἀπαγορευθῇ ἡ κατασκευὴ τῶν, οἱ ἀττικὲς στήλες οἱ σύγχρονες μὲ τίς τελευταῖες Κόρες τῆς Ἀκρόπολης ἢ μὲ τὰ ἔργα τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, τὰ γεμᾶτα πνεῦμα, σοβαρότητα καὶ ζεστὴ ζωή. Ὅσες νησιώτικες

έσώθηκαν από τὰ χρόνια τοῦτα ἔχουν μαρμαρυγὴ καὶ ἰωνικὴ γοητεία ποὺ κάνει ὀδυνηρότερη τὴν ἀνυπαρξία τῶν σύγχρονων ἀττικῶν.

Θὰ εἴχαμε ν' ἀντιπαρατάξουμε δυὸ χωριστούς, ἀλλὰ συγγενικοὺς κόσμους, θὰ ἐβλέπαμε πῶς ἰστοροῦσαν στὰ χρόνια τοῦτα οἱ Ἀθηναῖοι γλύπτες καὶ πῶς ἔστηναν τὴν εἰκόνα τῶν κορασίων, τῶν ἐφήβων, πῶς ἐσμίλεβαν τὰ γυμνὰ σώματα καὶ τὰ φορέματα, θὰ ἐβλέπαμε ἂν ἡ ἔκφραση τῶν τρυφερῶν προσώπων ἦταν γήϊνη ἢ ὑπερβατικὴ. Κάποιος σιδερένιος ἀπαγορευτικὸς νόμος ἔπληξε τότε τὴν τέχνην τούτη· πολλοὶ πιστεύουν ὅτι ἔγινε στὰ χρόνια τοῦ ἀναμορφωτῆ τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας, τοῦ Κλεισθένη, ἴσως γιὰ νὰ χτυπηθῇ ἡ ἐπίδειξις τῶν εὐπατριδῶν μὲ τὰ ὠραῖα νεκρικὰ μνήματα.

Ὅταν παρουσιάζονται πάλι οἱ ἀττικὲς στήλες γύρω στὰ 440, στὴν ἀρχὴ ταπεινὲς καὶ μὲ μικρὴ ἀναγλυφικὴν ἔξαρση ἢ ἑλληνικὴ τέχνη ἔχει φτάσει πὰς στὴν κλασσικὴ φάση τῆς. Ἀπὸ τὸ 447 δουλεύονταν πάνω στὴν Ἀκρόπολη, κάτω ἀπὸ τὴ σκοπὰ τοῦ Φειδία, τὰ παρθενώνια μάρμαρα καὶ τοῦτο δὲν ἔμεινε χωρὶς ἀνταύγεια. Πολλοὶ ἄξιοι γλύπτες, ἀλλὰ καὶ μικρότεροι μαρμαράδες, ἀσκήθηκαν ἐκεῖ ἀπάνω στὴν τέχνην τοῦ ἀναγλύφου, ἔτσι ἄρχισε ἡ λαμπρὴ ἐκείνη, ἡ κοσμοξάκουστη τέχνη τῶν ἀττικῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν ποὺ ἐκράτησε ἐνάμιση αἰῶνα, ἕως τὸ 317 π.Χ.

Ὅχι μόνο μέσα στὰ ἡλιοφώτιστα ἑλληνικὰ Μουσεῖα, ἀλλὰ καὶ στὰ συννεφιασμένα τῶν πολιτειῶν τοῦ Βορρᾶ εἶναι οἱ ἀττικὲς στήλες ἢ πὸ ζεστή, ἢ πὸ ἀνθρώπινη παρουσία τοῦ ἑλληνικοῦ θαύματος. Μακριὰ ἀπὸ κάθε ρητορεία ἢ ἐξωτερίκευση, μόνο μὲ τὴ συμπάθεια καὶ μὲ τὸ αἶσθημα, συγκινημένοι καὶ σιωπηλοί, μὲ τὴν ποίηση ποὺ ἀνάδευε τὶς ψυχὲς τῶν στέκονταν οἱ τεχνῖτες μπροστὰ στὸ λευκὸ μάρμαρο πρὶν νὰ τὸ ζωντανέψουν μὲ τὶς μορφὲς ἐκείνων ποὺ ἔφυγαν. Ἄς μὴν ξεχνοῦμε καὶ ἓνα μεγάλο χάρισμα τῶν ἀρχαίων: τὴν αἴσθησις τῆς μορφῆς, τὴν ἔμφυτη ἀντίληψη γιὰ κάθε εἶδους μελωδία.

Δὲν εἶναι πολλὰ, ἴσως εἶναι ἓνα καὶ μόνο τὸ θέμα ποὺ ἰστοροῦν οἱ γλύπτες τῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν: ὁ χωρισμός, ὁ τελειωτικὸς καὶ ἀνέκκλητος καὶ ἡ βαρεῖα θλίψη του. Ἐνα σφίξιμο τῶν χεριῶν, ἓνα σμίξιμο τῆς ματιᾶς, τὸ σκύψιμο τοῦ κεφαλιοῦ, τίποτα ἄλλο· τὸ πολὺ ἢ συνοδεῖα μιᾶς ἀνάγλυφης χειρονομίας μὲ τὰ εὐγενικώτατα ἀττικὰ δάκτυλα.

Σπάνια μόνο ἡ ἀφήγησις ἔχει μιὰν οἰκειότητα ἀσυνήθιστη, σχεδὸν καθημερινή. Ἀξέχαστη μένει ἀνάμεσα σὲ ἄλλες ἡ στήλη ἐκείνη ποὺ βρέθηκε πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Κεραμικοῦ. Μιὰ νέα ἀκόμη γυναῖκα, καθισμένη σὲ μιὰ κομπῆ ἔδρα, κρατεῖ πάνω ἀπὸ τὰ γόνατά της ἓνα μωρὸ ποὺ κινεῖ τὸ χεράκι του πρὸς αὐτήν, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸ μικρὸ πουλὶ ποὺ κρατεῖ αὐτὴ ἐλαφρὰ στὴν ἄκρη τῶν δακτύλων της.

Τὸ ὄνομά της, Ἀμφαρέτη, εἶναι σκαλισμένο πάνω ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο καὶ θὰ τὴν πιστεύαμε μιὰ νεκρὴ μητέρα ποὺ παραστάθηκε ὅπως στὴ ζωὴ, σκυμμένη

πρὸς τὸ παιδί της. "Ὅμως τὸ ἐξάμετρο ἐπίγραμμα τὸ χαραγμένο στὸ ἐπιστόλιο, ποὺ μιλάει ἀπὸ μέρους της, λέει περισσότερα γιὰ τὴν γυναῖκα τούτη:

«Κρατῶ τὸ ἀγαπητὸ παιδί τῆς κόρης μου, ἐκεῖνο πού, ὅταν βλέπαμε ζωντανοὶ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου τὸ εἶχα στὰ γόνατά μου. Καὶ τώρα τὸ κρατῶ πεθαμένον πεθαμένη ἐγώ»¹.

Πὼς χάθηκαν καὶ οἱ δύο, ἡ γιαγιά καὶ τὸ ἐγγονάκι, δὲν μᾶς λέει τὸ ἐπίγραμμα. Τὸ σύνθεσε μὲ ἐντολὴ τῶν δικῶν τους ἕνας χωρὶς ἄλλο ἀληθινὸς ποιητής. Ἡ στήλη τῆς Ἀμφαρέτης ἔχει, ὅπως καὶ ἄλλες τῆς νέας αἰθουσας, σχῆμα ναῖσκου μὲ ἀέτωμα. Πολλὰ ἔχουν γραφῇ γιὰ τὴ μετὰβαση ἀπὸ τὴ μικρὴ στήλη, μὲ ὀριζόντια τὴν ἄνω ἀπόληξη, πρὸς τὸ σχῆμα τοῦτο. Θὰ ἐγινε κατὰ τὸ 430-420 π.Χ. Ὅποια καὶ ἂν ἦταν ἡ αἰτία τῆς ἔτσι, καθὼς πλαισιώνει τὴς ἀνάγλυφες μορφὲς μὲ παραστάσεις καὶ τὴ στεφανώνει μὲ ἀέτωμα, τῆς δίνει μιὰ ξεχωριστὴν ἱερότητα, φέρνοντάς τὴν μακρὰ πρὸς τὸν κόσμον τῶν μακάρων.

Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο ὅτι δίπλα σὲς ἐρευνητικὲς ἐργασίες τῶν ἀρχαιολόγων γύρω σὲς ἐπιτύμβιες στήλες δὲν σταματᾷ ἡ συγκέντρωση ἀπὸ τοὺς ἐπιγραφικοὺς καὶ τοὺς φιλόλογους καὶ τῶν ταφικῶν ἐπιγραμμάτων, «ποὺ εἶναι ἀρχέτυπη δημιουργία τῆς ἐλληνικῆς μεγαλοφυΐας». Ἐξοχα πνεύματα σὰν τὸν Λέσσιγγ καὶ τὸν Χέρντερ εἶχαν προετοιμάσει τὴν ἔρευνα, στηριγμένοι κυρίως στὰ ἐπιγράμματα ποὺ εἶχαν συγκεντρώσει οἱ Βυζαντινοὶ λόγιοι.

Σήμερα ἡ εἰκόνα τῶν ἐπιγραμμάτων εἶναι καθαρώτερη, ἀφοῦ οἱ εἰδικοὶ ἀνατρέχουν σὲς ἴδιες τὶς πηγές, στὰ μαρμάρινα μνήματα καὶ ἀντιγράφουν τὰ χαρακτὰ ἐπιγράμματα συχνὰ καὶ μὲ σωματικούς μόχθους. Ἔργο τοῦ Βέρνερ Πέεκ, τοῦ περισσότερου εἰδικευμένου στὸ θέμα τοῦτο εἶναι τὸ τελευταῖο βιβλίον, ἔκδοσις τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Βερολίνου, *Ἑλληνικὰ ἐπιτύμβια ποιήματα*².

Τὰ 482 ἐπιγράμματα ποὺ ἔχει συγκεντρώσει ὁ συγγραφέας, ἀπάνθισμα μόνον ἀπὸ ὅσα ἔχει συλλέξει καὶ παρουσιάσει σὲ παλαιότερες ἐργασίες του, ἀνάγονται σὲ πολλοὺς αἰῶνες, ἀπὸ τὸν 6ο καὶ 5ον π.Χ., ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ 6ου αἰῶνα μ.Χ. Πολύλογα, γεμάτα φιλολογία τὰ νεώτερα ἐπιγράμματα, μὲ ἐκζητημένους ἀρχαῖσμούς, δὲν εἶναι ὥστόσο πάντα στερημένα ἀπὸ ἀληθινὴ ποίηση, ποὺ ἀνακαλεῖ μάλιστα κάποτε τὴν ἀξέχαστη νεκρικὴν ἀκολουθία τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας.

Πολὺ πὸ πηγαῖο αἶσθημα κρύβουν τὰ ἀρχαιότερα ἐπιγράμματα, τὰ λιγόλογα, ποὺ ἔχουν λυρισμὸ ἀνάμικτο μὲ συγκρατημένη ἐλεγειακὴ διάθεση. Κάποτε μιλάει τὸ ἴδιο τὸ «σῆμα», ὁ τάφος, ὅπως στὸ ἐπίθημα ἐκεῖνο πάνω στὸν τάφο τῆς ἀτυκῆς κόρης, ποὺ ἔοβησε πρόωρα:

Σῆμα Φρασικλείας· κούρη κεκλήσομαι αἰεί,
ἀντὶ γάμου παρὰ θεῶν τοῦτο λαχοῦσ' ὄνομα³.

Ὅπως γίνεται σ' ὅλες τὶς ἀληθινὰ μεγάλες ἐποχὲς ἀκόμη καὶ οἱ χειρωνα-

κτικές στήλες κλείνουν αίσθημα καὶ συμπόνια. Μιὰ μεγαλύτερη ποὺ ὑψώνεται πάνω ἀπὸ τὶς ἄλλες στὴν αἶθουσα τούτη εἶναι ἔργο κάποιου σπουδαίου γλύπτη, ποὺ θὰ εἶχε ἐργαστῇ στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενώνα, δὲν εἶναι μάλιστα ἀστήριχτη ἡ ὑπόθεση ὅτι αὐτὸς ἐομίλεψε τὴ θεϊκὴ πλάκα τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκρόπολης μὲ τὸν Ἀπόλλωνα, τὴν Ἄρτεμη καὶ τὸν Ποσειδῶνα.

Πρὸς τὸν κόσμον ἐκεῖνο, τὸ φειδιακό, μᾶς φέρνει ὄχι μόνο ἡ ἐξαιρετὴ ποιότητα τῆς ἐργασίας ἀλλὰ καὶ τὸ θέμα (βλ. εἰκ.). Ξεφεύγοντας ἀπὸ τὸ καθιερωμένο χειροκράτημα προχώρησε ὁ γλύπτης πρὸς μίαν νέα δημιουργία. Ὑψωσε



Ἐπιτύμβια στήλη νέου μὲ τὸν μικρὸ δοῦλο του. Βρέθηκε πιθανώτατα στὴν Αἴγινα. Γύρω στὰ 430 π.Χ. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

τὸν νεκρὸν ἔφηβο ἕως τὸν κόσμον τῶν ἡρώων. Ἡ στάση του ἀντικριστὰ στὸν θεατὴ, συνηθισμένη μόνο στὰ λατρευτικὰ ἀγάλματα καὶ ὄχι στὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα, μᾶς φέρνει πρὸς τοὺς θεοὺς, ἐκεῖ ὁδηγεῖ καὶ ἡ Ἀπολλώνεια ὁμορφιὰ τοῦ νέου. Ὑπερβατικὰ ἀπομακρυσμένος μένει ἀσύνδετος ἀκόμη καὶ μετὸν μικρὸ δοῦλο, τὸν σύντροφό του στὰ γυμνάσια καὶ στὴν παλαιότητα.

Σ' αὐτοῦ τὸ μικρό, τὸ ἄθωο παιδικὸ πρόσωπο συγκέντρωσε ὁ γλύπτης δίνοντάς του συγκλονιστικὴ σιωπὴ ὅλη τὴ θλίψη τοῦ παντοτεινοῦ χωρισμοῦ. Μιλοῦν γι' αὐτὸ τὸ σφιγμένο στόμα, τὰ στηλωμένα μάτια, τὸ σκύψιμο τοῦ κεφαλιοῦ. Εὐρημα τοῦ καλλιτέχνη εἶναι καὶ ἡ μικρὴ στήλη σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, μετὰ τὴ γάτα ποὺ κάθετα ἤρεμη, παράξενο πρᾶγμα, ἀφοῦ μέσα στὸ κλουβὶ τὸ κρεμασμένο παρασταίνονταν μετὰ χρώματα πιθανώτατα ἓνα πουλί.

Ἐνα ἄλλο ὅμως πλαστικὰ δηλωμένο αὐτό, κρατεῖ στὸ χέρι του ὁ νέος, παιγνίδι συνηθισμένο στὰ μικρὰ παιδιά. Θὰ ἦταν τολμηρὸ νὰ συμπεράνουμε τὴν ἡλικία του ἀπὸ τὸ ἀνάστημά του τὸ ὑψηλό, σχετικὰ μετὸν μικρὸ δοῦλο, ἀπὸ τὸ δεμένο πὰ σώμα, ποὺ τὸ ἀναδείχνει ἀκόμη λαμπρότερο ἢ ἀντίθετη πρὸς τὸ ἱμάτιο – τὸ μουσικώτερο κατόρθωμα τοῦ μαρμαρογλύφου. Μιὰ ἐλαφρὴ σκιὰ ρίχνει ἀπάνω στὴ στήλη τὸ ἐπιστύλιο, τὸ στολισμένο μ' ἓνα φύλλωμα σπάνιας γλυπτικῆς τελειότητας: ἀνθέμια καὶ φύλλα λωτοῦ. Δὲν εἶναι ἀπλὰ διακοσμητικὰ θέματα, ἀλλὰ κλείνουν ἓνα βαθὺ νόημα, καὶ ἀφήνοντας μιὰν ἐλπίδα, χαρίζοντας μιὰ παρηγοριά: ὅπως γίνεται τὴν ἀνοιξὴ στὰ δέντρα καὶ στὰ σπαρτά, ὅταν λουλουδίζουν οἱ κάμποι καὶ κελαῖδουν τὰ πουλιά, ποῖος ξέρει ἂν δὲν ξαναγεννηθῇ κάποτε κάπου καὶ ὁ ἡλιογέννητος τοῦτος ἔφηβος «σχεδὸν παιδί», ποὺ ἐμεῖς ἐχάσαμε τὸ πιὸ τίμιο, τὴ μορφὴ του.

Στημένη σὲ κεντρικὴ θέσῃ τῆς αἵθουσας θὰ κρατᾷ πάντα τὴ ματιὰ καὶ θὰ σφίγγῃ τὴν καρδιὰ τοῦ ἐπισκέπτη, λυγρὴ καὶ ὀρθοστόλιστη, ἡ μαρμάρινη λήκυθος τῆς Μυρρίνης. Εἶναι γνωριμία σχεδὸν νέα, ἀνεπάντευχη καὶ γιὰ τοὺς παλαιότερους γνῶστες τῆς κλασσικῆς τέχνης, ἀφοῦ ὅλοι τὴν ἐπίστευαν χαμένη. Ἀκόμη καὶ στὸ τελευταῖο βιβλίον του γιὰ τὶς ἀττικὲς στήλες ὁ ἐξαίρετος Δανὸς ἀρχαιολόγος Φριτς Γισχάνζεν περιορίζεται νὰ δώσῃ ἀχνὲς παλαιότητες φωτογραφίες της.

Γνωστὴ ἀπὸ τὸν περασμένο αἰῶνα βρισκόταν ὥστόσο ἀπὸ τότε δίπλα στὴ θέσῃ ὅπου εἶχε δῆ τὸ φῶς καὶ εἶχε ταράξει τὰ πνεύματα τῶν ἀνθρώπων: μέσα σ' ἓνα ἀρχοντικὸ τῆς πλατείας Συντάγματος, ποὺ δὲν ἀνοίγε τὴν πύλη του στοὺς πολλούς. Μόνο πέρυσι ὁ τελευταῖος κτήτορας, ὁ μακαρίτης Βοῦρος τὸ ἐκκληροδότησε στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο.

Ἦταν καιρὸς νὰ θαυμάσουν οἱ πολλοὶ τὸ ἀνάγλυφο τοῦτο μετὰ τὶς ἀττικώτατες μορφὲς καὶ μετὰ τὴ μοναδικὴ παράστασι. Καμμιὰν ὅμοια δὲν ἔχουμε σὲ γλυπτὰ μνημεῖα, θὰ ὑπῆρχαν ὅμως τέτοιες ζωγραφιστὲς σὲ μαρμάρινα ἐπιτύμβια μνήματα. Μόνο τῆς γυναίκας, τῆς νέας νεκρῆς τὸ ὄνομα ἔχει χαραχτῇ μετὰ ὠραῖα ψηφία πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι της: Μυρρίνη⁴. Προχωρεῖ διστακτικῇ,

ὑποταγμένη στῇ μοῖρα της, μὲ σκυμμένο τὸ κεφάλι ποὺ τὸ σκεπάζει πίσω ἡ καλύπτρα, μὲ ἓνα βάδισμα ἀνάλαφρο, ρυθμικό, ὅπως θὰ ἔφευγε ἡ Ἀλκίσις ἀπὸ τῇ σκηνῇ τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Μόλις ἐγγίζει τὸ χέρι της ὁ Ἑρμῆς ὁ ψυχοπομπός, ποὺ θὰ τὴν ὀδηγήσῃ στοῦ Ἀχέροντα τὶς ὄχτες. Ἀριστερὰ τρεῖς μορφὲς κυττάζουν τὴ σκηνὴ σιωπηλές, θαμπωμένες· ὁ πρῶτος, ἓνας πωγωνοφόρος ἄντρας, ὑψώνει τὸ χέρι σὲ προπομπὴ ἢ σὲ εὐχή. Ἔχουν καὶ οἱ τρεῖς παρασταθῇ μὲ μικρότερο ἀνάστημα, θὰ εἶναι λοιπὸν οἱ συγγενεῖς τῆς Μυρρίνης ποὺ ἔμειναν ἐδῶ καὶ ὄχι οἱ μάκαρες ποὺ τὴν ὑποδέχονται στὰ Ἡλύσια Πεδία, ὅπως εἶχε ὑποστηρίξει τότε, ὅταν βρέθηκε ἡ στήλη, μὲ πίστη καὶ μὲ θέρμη, ὁ Γάλλος ἀρχαιολόγος Ravaisson⁵.

Τὸ ἴδιο ψηλὴ ὅπως καὶ ὁ Ἑρμῆς, θεὰ πὰ καὶ αὐτή, ξεχωρίζει ἡ Μυρρίνη ἀπὸ τοὺς θνητούς. Λευκὴ σὰν ὀπτασία νυχτερινή, φεγγαρόλουστη, δὲν εἶναι ὥστόσο μιὰ σκιά, ἀλλὰ θὰ μένῃ ὀλοζώντανη στῇ θύμησή μας σὰν ἡ πὺρ ὑπὲρ-καλῇ, δίπλα στὴν Ἥγησώ, Ἀθηναία νύφη.

1. [IG I³ 1290].

2. [Werner Peek, *Griechische Grabgedichte* (Berlin 1960)].

3. [Αὐτόθι ἀρ. 30 καὶ IG I³ 1261].

4. [IG I³ 1285].

5. [Félix Ravaisson, Vase funéraire attique, *Gazette Archéologique* 1, 1875, 21-25, 41-61, pl. 7].

Γύρω από τὸν Πολύκλειτο

Ἐξ ἀφορμῆς τοῦ «Διαδουμένου»

Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ συναρπαστικὰ γνωρίσματα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις καὶ σ' ὅλους τοὺς κλάδους τῆς, ἀπὸ τὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ, στὸν ΙΙον αἰῶνα π.Χ., ἕως τὰ τέλη τῆς ἑλληνικῆς πολιτικῆς ζωῆς, στὸν Ιον αἰῶνα π.Χ., εἶναι ἡ ὀργανικὴ, γεμάτη νομοτέλεια, ἐξέλιξη τοῦ μορφικοῦ ἰδανικοῦ. Θερμαίνει ἀφάνταστα τοὺς ἐρευνητὲς ἢ μελέτη καὶ παρακολούθηση τοῦ πῶς οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες, στηριγμένοι πάντα στὴν παλαιότερη παράδοση, προχωροῦσαν βῆμα πρὸς βῆμα, ἀνοιχτομάτες πάντα καὶ στοχαστικοί, σὲ νέες ἀνακαλύψεις.

Ἐνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα διδάγματα ποὺ προσφέρει ἡ ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι ἡ ἐπιμονὴ μὲ τὴν ὁποία κερδίζει τὸ νέο, στηριγμένη ὅμως στὴν πείρα ποὺ ἐκληροδότησαν οἱ παλαιότεροι. Ἀπὸ τὰ τόσα θέματα ποὺ ἀπασχόλησαν τοὺς μεγάλους χαλκοπλάστες, γλύπτες καὶ ζωγράφους τῆς ἀρχαιότητος καὶ ποὺ αἰχμαλωτίζουν σήμερα τοὺς μελετητὲς τῆς εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς στάσης σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς ἀναλογίες τοῦ σώματος καὶ τοῦ ρυθμοῦ τῆς κίνησός του.

Γενεὲς ὁλόκληρες καλλιτεχνῶν ἀπ' ὅλες τὶς περιοχὲς τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου δὲν ἔκαναν ἄλλο παρὰ νὰ βλέπουν καὶ νὰ σπουδάζουν μὲ προσοχὴ καὶ μὲ ἔρωτα πῶς ἦταν συνθεμένο τὸ χάρισμα αὐτὸ τῶν Θεῶν, τὸ νεανικὸ κορμί, πῶς στεκόταν, πῶς ἐβάδιζε, ποιά στοιχεῖα ἀποτελοῦσαν τὴ μαγικὴ ὁμορφιά του.

Καὶ σὲ τούτῃ τὴν περίπτωσι τὶς δυνατότητες τὶς ἐπρόσφερε στοὺς καλλιτέχνες ἡ κοινωνικὴ σύσταση τῶν ἑλληνικῶν πολιτειῶν, κυρίως ἡ ἀγωνιστικὴ διαμόρφωσή τους. Μόνο σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς διάνοιας ἐλεύθερης ἀπὸ θεοκρατικὲς προλήψεις μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθῇ τὸ γεγονὸς ποὺ στάθηκε μεγάλη συμβολὴ στὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀγαλματοποιίας: Ἐνας ἀθλητὴς ποὺ ἐσώθηκε τὸ ὄνομά του, ὁ Ὀροίππος, ἀπὸ τὰ Μέγαρα, ἐτόλμησε κάποτε νὰ πετάξει τὸ περιζώμά του καὶ νὰ τρέξει στὸ στάδιο ἐλεύθερος, γυμνός. Αὐτὸ ἔγινε, ξέρουμε, τὸ 720 π.Χ. Ἀπὸ τότε ὁ μέγας δρόμος ἀνοίχτηκε στοὺς καλλιτέχνες: μπορούσαν σὶς παλαῖστρες, στὰ στάδια, νὰ σπουδάζουν μὲ ἄνεση κάθε ἐκδήλωση ζωῆς, νὰ χαίρονται μὲ τὰ μάτια καὶ μὲ τὴν ψυχὴ ὅλη τὴν ἀθανασία τῆς νεότητος.

Χωρὶς τὶς προϋποθέσεις αὐτὲς θὰ ἦταν ἀδύνατη ἡ ἀνάπτυξη τοῦ τύπου τοῦ Κούρου. Πρῶτα σὶς δωρικὲς χῶρες ἄρχισε, φαίνεται, ἡ διαμόρφωσή του καὶ

άνθησε σύγχρονα σ' όλες τις περιοχές του ελληνικού κόσμου. Γύρω στα 500 π.Χ. το θέμα αυτό του ολόγυμνου νέου με τα τεντωμένα σκέλη, χωρίς ξαλάφρωμα, με το πρόσχαρο πρόσωπο γυρισμένο κατά το θεατή, έχει πιά κλείσει. Από μιαν αδιάκοπη σπουδὴ ἑκατὸν πενήντα χρόνων πρόβαλε ὅλη ἐκείνη ἡ εὐλογία τῶν Κούρων, ποὺ ἀντιπροσωπεύονται τόσο καλὰ στὸ Ἐθνικὸ μας Μουσεῖο, γιατί κάθε τόσο χαρίζει καὶ ἓναν ἄλλον ἢ ἀττική γῆ.

Ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὸ 500 π.Χ., λίγο πρὶν ἀπὸ τοὺς Μηδικοὺς πολέμους, ἔγινε γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ σπουδαία ἐξακρίβωση, ἄγνωστη σὺν ἀμετακίνητες, τὶς προαιώνιες ἀνατολικὲς τέχνες. Μιὰ ἀνακάλυψη ποὺ ἔμελλε δύο σχεδὸν χιλιετηρίδες ἀργότερα, νὰ ἀνανεώσει καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη.

Πρόσεξαν οἱ καλλιτέχνες καὶ – τὸ σπουδαιότερο – κατάφεραν νὰ παραστήσουν τὴ χαλάρωση τοῦ ἐνὸς σκέλους. Εἶδαν ὅτι ἦταν ἀνύπαρκτη στὴ φύση ἡ στάση με τεντωμένα καὶ τὰ δύο σκέλη, με ὅμοια ἐνταση ὅλου τοῦ σώματος· ὅτι ὅμως σύνδρομες με τὸ ἄνετο σκέλος πρέπει νὰ ἦταν, λίγο ἢ πολὺ, ὅχι μόνο ἀνάλογες κινήσεις τῶν μελῶν τοῦ σώματος, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀντίστοιχη στροφή τῆς κεφαλῆς, καθὼς καὶ ἡ κίνηση τῶν βραχιόνων.

Σὲ καμμὶν ἄλλη πολιτεία δὲν ἐβάδισαν με τόσο συνέπεια καὶ με ἐπιμονὴ οἱ γλύπτες στὸ πρόβλημα, ὅσο στὸ Ἄργος. Στὸ κέντρο τοῦτο μιᾶς φημισμένης παλαιᾶς σχολῆς χαλκοπλαστῶν ἔμελλε νὰ προβάλει ὁ μεγάλος, ὁ στοχαστικὸς μαθητής, ποὺ ὅχι μόνο ἔδωσε μορφή στὸ νέο ἰδανικό, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐστήριξε με θεωρητικὸ ἔργο: ὁ Πολύκλειτος.

Πρέπει πολὺ νὰ ἐσύχναζε σὺς παλαιῖστρες, ὅχι τόσο γιὰ νὰ γυμναστῇ ὁ ἴδιος, οὔτε γιὰ νὰ συναντήσῃ φλογισμένος ἀπὸ πάθος, κάποιον μελίχλωρο νέο. Τὸν φανταζόμαστε καθισμένον παράμερα, σιωπηλὸν ἀπὸ τὴ μελέτη, με τὰ μάτια στηλωμένα πρὸς τὰ γυμνὰ κορμιά. Πῶς θὰ κατάφερνε νὰ παραστήσῃ στὸν λαμπερὸ χαλκὸ τὴν κίνηση μέσα στὴ στάση, αὐτὸ τὸν κρατοῦσε καρφωμένο σὲ κάποια γωνιά. Πῶς θὰ ἔδινε, με κάποιαν δωρικὴν ἐνάργεια, τὴ σχέση τῶν ἀναλογιῶν, τὸν ξεχωρισμὸ τῶν μελῶν, τὴν ὀργανικὴ σύσταση καὶ τὴ στατικὴ τοῦ σώματος, αὐτὸ ἐβασάνιζε τὸ νοῦ του. Δὲν ἦταν ἀμαρτία τότε, ὅπως ἔγινε σιγὰ σιγὰ ἀργότερα, στὴν ἐποχὴ τῶν Ρωμαίων καὶ τοῦ Χριστιανισμοῦ, ὁ θαυμασμὸς πρὸς τὸ γυμνὸ, τὸ μυστήριον αὐτὸ τῆς φυσικῆς τελειότητος, ποὺ ὥφειλε πρώτη ἡ τέχνη νὰ τὸ ἀποδώσῃ. Ἐπρεπε, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, νὰ ἐξακριβωθῇ ποῖα ἦταν καὶ τοῦ κεφαλοῦ ἡ σωστὴ ἀναλογία πρὸς τὸ ὑπόλοιπον σῶμα, κατὰ ποῦ ἔπρεπε νὰ στρέφεται κάθε φορὰ, κατὰ τὸ ἄνετο ἢ κατὰ τὸ στάσιμο σκέλος.

Εἶναι ὁ Πολύκλειτος ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες ποὺ ἀπασχόλησαν περισσότερο τοὺς ἀρχαίους ἱστορικοὺς τῆς τέχνης, γιατί ἤξεραν ὅτι οἱ δημιουργίαι του δὲν ἦταν ποιητικὰ ὁράματα ἢ ξαφνικὲς «ἐπιφάνειες» τῶν θεῶν στὸ ψῆλωμα τοῦ νοῦ του· ἔκλειναν μέσα τους καὶ θετικὰ στοιχεῖα, κατασταλάγματα πολὺχρονης παρατήρησης καὶ στοχασμοῦ. Πόσο τὸν ἐκτιμοῦσαν

στη ρωμαϊκή εποχή τὸ δείχνουν τὰ ἄφθονα ἀντίγραφα τῶν ἔργων του. Χωρὶς αὐτὰ δὲν θὰ τολμούσαμε νὰ φανταστοῦμε πῶς ἦταν ὁ κοσμολόγητος «Δορυφόρος» τοῦ Πολυκλείτου, ποὺ λεγόταν καὶ «Κανὼν», γιατί εἰκόνιζε τὴν ἔκφραση τῆς πίστες του γιὰ τὶς σωστὲς ἀναλογίες τοῦ νεανικοῦ κορμιοῦ. Τὸ πιστότερο καὶ ὠραιότερο ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τοῦ ἔργου τούτου δὲν βρίσκεται σὲ κάποιο Μουσεῖο, ἀλλὰ στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Μονάχου. Ἔχει πλαστῇ καὶ χυθῇ σὲ χαλκὸ ἀπὸ ἓναν ἄξιο γλύπτη μὲ τὴν ὁδηγία ἑνὸς λαμπροῦ παλαιοῦ ἀρχαιολόγου, τοῦ μακαρίτη καθηγητῇ Παύλου Βόλτερς, ποὺ στηρίχτηκε σὲ προσεκτικὴ μελέτη ὅλων τῶν ἀρχαίων ἀντιγράφων καὶ ἀπομιμήσεων τοῦ «Δορυφόρου».

Στημένος σὲ μιὰ καίρια θέση μέσα στὸ αἶθριο τοῦ Πανεπιστημίου, ἐπινοήθηκε καὶ ἐκτελέστηκε ὁ Δορυφόρος τοῦ Μονάχου γιὰ νὰ γίνῃ μνημεῖο τῶν φοιτητῶν ποὺ ἔπесαν στὸν Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ἐδόθηκε μιὰ ἡρωϊκὴ εἰκόνα τῆς ἀδιαμαρτύρητης θυσίας τοῦ παλληκαριοῦ. Τὸ χάλκινο αὐτὸ ἀντίγραφο, ἂν καὶ σημερινό, πλησιάζει τὸ πρωτότυπο, πολὺ περισσότερο παρ' ὅτι τὰ μαρμάρινα τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μεταφορὰ σὲ διαφορετικὸ ὑλικὸ βαραίνει ὅλα τὰ τελευταῖα καὶ μιὰ προσθήκη ὑποχρεωτικὴ γιὰ τὸν ἀντιγραφέα: ὁ βαρὺς κορμὸς ποὺ στηρίζει τὸ ἔργο χαμηλά, κοντὰ στὰ σκέλη, γιὰτὶ αὐτὸ εἶναι τὸ εὐπαθέστερο σημεῖο κάθε μαρμαρίνου ἀγάλματος.

Πόσο ξένο στοιχεῖο εἶναι τὸ στήριγμα, τὸ βλέπουμε στὸ ἀντίγραφο ἑνὸς ἄλλου ἔργου τοῦ Πολυκλείτου, τοῦ «Διαδουμένου». Εἶναι τὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ σημερινοῦ σημειώματος γιὰτὶ στήθηκε τελευταῖα στὴν ὀριστικὴ του θέση, σ' ἓνα ἀπλόχωρο αἶθριο τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου.

Χρειάζεται πρῶτα πρῶτα ν' ἀπαλλαγοῦμε νοερὰ ἀπὸ τὸν κορμὸ ποὺ συγκρατεῖ τὸ ἔργο, γιὰ νὰ πλησιάσουμε τὸ χάλκινο πρωτότυπο σ' ὅλη τὴν καθαρότητά του. Ἔχει τὸ καλὸ ὅτι κρατᾷ ἀκόμη στὸ σμίλημα τὴν τρυφερότητα τῆς ἑλληνιστικῆς παράδοσης, δὲν ἔχει τὴ στεγνὴν ἀπόδοση τῶν ὑπερωτέρων ἀντιγράφων. Βρέθηκε στὴ Δῆλο μέσα σ' ἓνα ἀρχαῖο σπήτι ποὺ τὸ ὠνόμασαν τότε οἱ Γάλλοι ἀρχαιολόγοι «σπήτι τοῦ Διαδουμένου» καὶ χρονολογεῖται κατὰ τὸ 100 π.Χ., πρὶν ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τῆς Δήλου στοὺς Μιθριδατικούς πολέμους.

Μαρτύριο ἐλευθερίας ἀπέναντι στὸ χάλκινο πρωτότυπο εἶναι ἡ ἐπεξεργασία τῆς κόμης· δὲν ἔχει τὴ σχεδιαστικὴν ἀπόδοση τοῦ ὑλικοῦ ἐκείνου, ἀλλ' ἔγινε πιὸ φουντωτή, ἀπὸ τὴ σωστὴν ἀντίληψη γιὰ τὶς διαφορετικὲς ἀπαιτήσεις ποὺ ἐπέβαλλε τὸ μάρμαρο. Ἄν σωζόταν μόνο τὸ κάτω σῶμα ὠφείλαμε καὶ πάλι νὰ μαντεύσουμε ὅτι ἀντιγράφει κάποιο πολυκλείτειο ἔργο. Τὸ ἀναγνωρίζουμε στὴ στιβαρότητα τῶν σκελῶν καὶ στὸν ἰδιαίτερο τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο σέρνεται πίσω τὸ ἄνετο σκέλος, πατώντας μόνο στὰ δάκτυλα. Ἦξερε ἀκόμη ὁ δημιουργὸς νὰ στήσει τὸ πόδι ἀπὸ τὰ πλάγια καὶ νὰ στρίψει ἐλαφρὰ τὸ ἀριστερὸ σκέλος, ὥστε

τὸ ἐσωτερικὸ περίγραμμα τῆς κνήμης νὰ πλησιάζει πρὸς τὴν ἄλλη μὲ μελωδικὴ καμπύλη, χωρὶς νὰ παρεμβάλλεται ἀνάμεσά τους τὸ ἀπαράδεκτο κενὸ ποὺ ἤξεραν πάντα οἱ Ἕλληνες γλύπτες νὰ τὸ ἀποφεύγουν.

Σὰν ἓνας δωρικὸς κίονας ποὺ στηρίζει τὸ ἐπιστύλιο, ἔτσι καὶ τὰ σκέλη τοῦ «Διαδουμένου» βαστοῦν γερὰ τὸ ἀπάνω σῶμα. Τὸ χωρίζουν γεροὶ μύες, ἐνῶ ἡ «σφαγὴ» ἀπὸ τὸ λαιμό, ἀντὶ νὰ τραβάει κάθετα, καμπυλώνεται πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ στασίμου σκέλους.

Δὲν εἶναι ὅμοια ἡ λειτουργία τοῦ κάθε βραχίονα. Χαλαρὸς ὁ δεξιός, μὲ ἐλαφρότερη κάμψη, ἔχει χιαστικὴν ἀνταπόκριση μὲ τὸ ἄνετο ἀριστερὸ σκέλος· ἀντίστοιχη εἶναι καὶ ἡ σχέση τῶν ἄλλων δύο, τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα ποὺ προβάλλει τεντωμένος σὲ δυνατὴ κάμψη καὶ τοῦ στάσιμου σκέλους. Μὲ τὴν ὑπολογισμένη στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὸ σκέλος τοῦτο κλείνεται τὸ ἔργο μέσα σ' ἓναν κύκλο συγκέντρωσης ἀπομονωτικῆς.



Ἄγαλμα νέου «Διαδουμένου», ἀντίγραφο φημισμένου χαλκοῦ ἔργου τοῦ Ἀργείου Πολυκλείτου. Κατὰ τὸ 400 π.Χ. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Τὰ κύρια αὐτὰ συστατικὰ ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἀρμονία τοῦ ἔργου δὲν ξέφυγαν τὴν προσοχὴ τῶν ἀρχαίων. Πολυκλείτεια ἀγάλματα περιγράφει, φαίνεται, ὁ Ξενοφῶν στὰ *Ἀπομνημονεύματά* του:

οὐκοῦν τὰ τε ὑπὸ τῶν σχημάτων κατασπώμενα καὶ τὰνασπώμενα ἐν τοῖς σώμασι καὶ τὰ συμπιεζόμενα καὶ τὰ διελκόμενα καὶ τὰ ἐντεινόμενα καὶ τὰ ἀνιέμενα¹.

Σημαντικώτερες εἶναι οἱ παρατηρήσεις ἐνὸς μεγάλου νεωτέρου Εὐρωπαίου, ποὺ ἦταν γλύπτης καὶ χαλκοπλάστης, τοῦ Ροντέν. Μπροστὰ σ' ἓνα ἑλληνικὸ ἔργο μὲ παρόμοια στάση, στηριγμένο στὴ χιαστικὴν ἐναλλαγή, ἀφοῦ ἀναλύει μὲ λεπτομέρεια τὴ σύστασή του, τὴ συγκρίνει μὲ τὴ λειτουργία μιᾶς φυσαρμόνικας ποὺ σφίγγεται στὴ μιὰ φορά, χαλαρώνεται στὴν ἄλλη. Δὲν ξεφεύγει τὴν προσοχὴ του οὔτε τοῦ Διαδουμένου ἢ σύνθεσης, ποὺ τὸν σπουδάζει στὸ Παρίσι σ' ἓνα γύψινο ἐκμαγεῖο κάποιου ἀντιγράφου ποὺ βρίσκεται στὸ Βρεταννικὸ Μουσεῖο.

«Προσέξτε τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ ἀγάλματος· ὁ ὦμος κλίνει ἐλαφρὰ ἐμπρός, τὸ ἰσχίό πίσω, τὸ γόνατο πάλι μπροστὰ, τὸ πόδι πίσω καὶ ἀπὸ ἐδῶ πηγάζει ὁ γλυκὺς κυματισμὸς τοῦ συνόλου. Τώρα προσέξτε τὴ λίκνιση τῶν ἐπιπέδων· τὸ ἐπίπεδο τῶν ὤμων χαμηλότερο πρὸς τὰ δεξιὰ· τὸ ἐπίπεδο τῶν ἰσχίων χαμηλότερο στὴν ἀριστερὴ πλευρά. Προσέξτε τὴν κάθετη πού, περνώντας μέσα ἀπὸ τὸ λαιμό, πέφτει στὸν ἐσωτερικὸ σφυρὸ τοῦ δεξιοῦ σκέλους· προσέξτε τὴν ἐλεύθερη στάση τοῦ δεξιοῦ σκέλους».

Παρ' ὅλα τὰ κοινὰ μὲ τὸν «Κανόνα», ξεχωρίζει ὁ Διαδούμενος ἀπὸ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου. Κάποια ἰδέα συναισθήματος, μιὰ ἀττικὴ γλύκα μαλακώνουν τὴν ἀργίτικη ἐπίδραση τῆς φειδιακῆς τέχνης.

Μπορεῖ νὰ ἀσκεῖ δυνατὴ γοητεία τὸ ἔργο τοῦτο ὅπου γίνεται συγκερασμὸς τοῦ πελοποννησιακοῦ τετραγωνικοῦ πνεύματος μὲ τὴν ἡμερότητα τῆς ἀττικῆς τέχνης. Πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ γιὰ τὸν Πολύκλειτο θὰ μένει πάντα τὸ δωρικώτερο ἀπὸ τὰ δημιουργήματά του, ὁ Δορυφόρος. «Ἀνδρόπαις», μὲ αὐτὴ τὴν ἀρχαία λέξη ἀπόδωσε ἓνας διάσημος Ἕλληνας ἀρχαιολόγος τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ ἔργου τούτου πρὸς τὸν Πλίνιο: «Viriliter puer». Τὴ δανείστηκε ἀπὸ ἓνα στίχο τοῦ Αἰσχύλου, ἀταίριαστο καὶ μὲ τὸν «Διαδούμενο»...

Βλάστημα καλλίπρωρον, ἀνδρόπαις ἀνὴρ².

1. [Ξενοφ., *Ἀπομνημ.* 3, 10, 7].

2. [Αἰσχ., *Ἐπὶ ἐπὶ Θήβας*, 533].

Ἡ Βενδὶς καὶ ὁ Ἄδωνις στὴν Ἀθήνα

Στὴν ἀρχὴ τῆς *Πολιτείας* βρίσκεται μιὰ ἀπὸ τὶς εἰσαγωγὲς ἐκεῖνες τῶν πλατωνικῶν διαλόγων ποὺ μετέχουν ἀπὸ εἰδύλλιο καὶ ἀπὸ ποίηση, ποὺ δίνουν μιὰν ζωηρή, ἂν καὶ σύντομη εἰκόνα προσώπων καὶ πραγμάτων τῆς ἀρχαιότητος. Σωκράτης:

Κατέβην χθὲς εἰς Πειραιᾶ μετὰ Γλαύκωνος τοῦ Ἀρίστωνος προσευζόμενός τε τῇ θεᾷ καὶ ἅμα τὴν ἑορτὴν βουλόμενος θεάσασθαι τίνα τρόπον ποιήσουσιν ἅτε νῦν πρῶτον ἄγοντες¹.

Ποιὰ ἦταν αὐτὴ ἡ θεὰ ποὺ πρώτη φορὰ τὴν ἐώρταζαν στὸ ἀθηναϊκὸ ἐπίγειο καὶ ποὺ θέλει νὰ τὴν προσκυνήσει ὁ Σωκράτης τὸ μαθαίνουμε παρακάτω. Ἦταν ἡ θρακικὴ *Βενδὶς*, μιὰ μορφὴ συγγενικὴ μὲ τὴν Ἄρτεμι, ἂν καὶ ἔμεινε ἀνεξάρτητη καὶ δὲν ἀπορροφήθηκε ποτὲ ἀπ' αὐτήν. Στὰ πρωτόφαντα τότε «Βενδίδεια» γινόταν καὶ κάποιο ἀσυνήθιστο εἶδος λαμπαδηδρομίας, ἓνα θρακικὸ ἔθιμο ποὺ μεταφέρθηκε ἐδῶ: ἡ λαμπὰς ἀφ' ἵππων. Ὁ κάθε ἱππέας ἔδινε στὸν ἄλλον τὸ λαμπάδιο, ἀμιλλώμενος νὰ φτάσει πρῶτος στὸ τέρμα.

Δὲν ἦταν μόνο γι' αὐτὸ ποὺ ἔστειλε ὁ Πολέμαρχος τὸν μικρὸ δοῦλο νὰ φέρει πίσω τὸν Σωκράτη καὶ τὸν Γλαύκωνα, ὅταν ἔκαναν νὰ ξεκινήσουν γιὰ τὴν Ἀθήνα.

Καὶ μου ὅπισθεν ὁ παῖς, λαβόμενος τοῦ ἱματίου; κελεύει ὑμᾶς, ἔφη, Πολέμαρχος περιμεῖναι².

Ἔπρεπε νὰ παρασταθοῦν ὕστερ' ἀπὸ τὸ δεῖπνο, στὴν ὀλονυχτία, τὴν πανυχίδα, ὅπου θὰ συναντοῦσαν μιὰ καλὴ συντροφιά νέων καὶ θὰ μπορούσαν νὰ συζητήσουν στοχαστικά.

Κατὰ τὰ τέλη λοιπὸν τοῦ 5ου αἰῶνα ἔγινε δεκτὴ ἡ ξένη θεὰ στὸν Πειραιᾶ, ξέρουμε μάλιστα ἀκριβέστερα πότε: Προσαρτήθηκε στὴν κρατικὴ λατρεῖα τὸ 429-428 π.Χ. Μιὰ σπουδαία ἐπιγραφή³, ποὺ τὴν ὑπομνημάτισε σοφὰ ὁ ἀξέχαστος καθηγητὴς τῆς Θεσσαλονίκης Νικόλαος Παπαδάκης, ἀναφέρει ὅτι ἡ πολιτεία ἱδρύσε τότε καὶ ἓνα ἄγαλμα τῆς θεᾶς, μπορούμε μάλιστα νὰ συμπεράνουμε ποῖος μεγάλος καλλιτέχνης ἔπλασε πρῶτος τὴν ἑλληνικὴν εἰκόνα τῆς θεᾶς. Δὲν ἦταν ἄλλος παρὰ ὁ Ἀλκαμένης, ὁ μαθητὴς τοῦ Φειδία, ποὺ εἶχε ἐργασεῖ μαζί του καὶ στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενώνα.

Τὴν εἶχε παραστήσει σὰν κυνηγετική θεά, μὲ κοντὸ χιτῶνα καὶ μὲ ὑψηλὰ ὑποδήματα, τίς «ἐνδρομίδες», μ' ἓνα δέρμα διαγώνια φορεμένο μπροστὰ στὸ στήθος, μ' ἓνα ἐπανωφόρι, τὴν «κάνδυν», πού, δεμένο στὸ λαιμό, ἔπεφτε πίσω φτάνοντας ἕως τὶς κνήμες, μὲ τὸ φρυγικὸ πῖλο στὸ κεφάλι. Στὸ ἓνα, τὸ σηκωμένο χέρι, κρατοῦσε τὸ σκῆπτρο, στὸ ἄλλο μία «φιάλη», πιθανώτατα χρυσοῦ. Ἀντὶ νὰ εἶναι μιὰ ἀμίλητη καὶ αὐστηρὴ βαρβαρική θεὰ ἔσκυβε στοργικὰ πρὸς τοὺς πιστοὺς τὸ πρόσωπο πού τὸ ἐγλύκαινε ἓνα χαμόγελο γυναικείας συμπόνιας.

Τὴν καλύτερη ἀπήχηση τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ τὴν ἔχουμε σ' ἓνα σπουδαῖο ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ., πού βρίσκεται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο. Ἀπὸ τὴν ἐλεύθερη αὐτὴ μίμηση δὲν τολμοῦμε νὰ συμπεράνουμε περισσότερα γιὰ τὸν ρυθμὸ τοῦ ἀγάλματος, ἂν τὸ κεφάλι ἔγερνε κατὰ τὸ στάσιμο ἢ κατὰ τὸ ἄνετο σκέλος. Πιθανώτερο εἶναι τὸ πρῶτο, ἀφοῦ πρὸς τὰ ἐκεῖ προτείνει ἡ θεὰ τὴ φιάλη γιὰ τὴ σπονδή. Ἡ στροφή τῆς κεφαλῆς ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τοῦ ἄνετου, τοῦ κινημένου σκέλους, θὰ ἔφερνε μιὰν ἔξοδο, μιὰ κίνηση τοῦ ἀγάλματος ξένη πρὸς τὸ συγκρατημένο, τὸ κλασσικὸ ἀκόμη πνεῦμα τοῦ Ἀλκαμένη. Ξεχωριστὸ θέλγητρο χαρίζουν στὸ ἀνάγλυφο οἱ δέκα μορφές πού παρατάσσονται μπροστὰ στὴ θεά, μικρότερου ὕψους ἀπ' αὐτήν. Ὁκτὼ γυμνοὶ νέοι, ὀρθοὶ πίσω ἀπὸ δύο σεβαστοὺς ἱματιοφόρους, στέκονται μὲ ζυγισμένη ἐναλλαγὴ τῶν στάσεων καὶ τῆς προβολῆς τῶν σκελῶν. Εἶναι οἱ νικητὲς λαμπαδηδρόμοι πού ἔρχονται ὕστερ' ἀπὸ τὸν ἀγῶνα νὰ προσκυνήσουν τὴ θεά.

Πρὶν νὰ γίνεῖ δεκτὴ ἡ Βενδὶς στὴν κραυγὴ θρησκεία ἀποτελοῦσε τὸ θρησκευτικὸ κέντρο τῶν Θρακῶν μετοίκων τοῦ Πειραιῶς. Δὲν ἦταν ὅμως αὐτὸ πού προσδιώρισε τὴν ἐπίσημη ἐγκατάσταση τῆς ξένης. Πρέπει μιὰ βαθειὰ ἀλλαγὴ τῶν ψυχῶν, μιὰ ἀναζήτησις νέων εἰδῶλων, μιὰ ἀνάγκη ἐπὶ κλήσης σὲ ἀδοκίμαστες δυνάμεις νὰ ἔφερε τὴν πολιτεία στὴν καθιέρωση τούτης. Τρεῖς δεκαετίες πρὶν, στὰ χρόνια τοῦ Αἰσχύλου ἡ πράξις τούτη δὲν θὰ εἶχε ἀποτολμηθῇ· τώρα πού ἔλειψαν οἱ Μαραθωνομάχοι κάποιοι σεισμὸς ἄρχισε νὰ ταράζει τὸ ὀλυμπιακὸ Πάνθεο.

Στὰ χρόνια τοῦτα τοῦ 5ου αἰῶνα συναντοῦμε συχνὰ στὰ ἀγγεῖα μιὰν ἄλλη θεότητα, ἀνατολικὴν αὐτὴ, στὴν ὁποία ἀφιέρωναν οἱ Ἀθηναῖες μιὰ σπουδαία ἑορτὴ. Γνωστὸς ἀπὸ τὴν πρῶτὴ ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ στὴν Ἑλλάδα ὁ Ἄδωνις γίνεται τώρα ἀγαπητὸς στοὺς ἀγγειογράφους: Σὲ μερικὰ ἀγγεῖα ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Μειδία, γύρω στὰ 410 π.Χ. βλέπουμε τὸν θεὸ ξαπλωμένον, νὰ στηρίζεται μὲ νωχέλεια στὰ γόνατα τῆς Ἀφροδίτης, ἐνῶ γύρω στὸ ζευγάρι πτερωτοὶ Ἴμεροι καὶ Ἑρωτες καθὼς καὶ λυγερὲς κορασίδες συμβολίζουν ἓνα χλοερὸ μακρινὸ κῆπο. Τὰ χρυσοῦ κοσμήματα, τὰ διάφανα φορέματα, ἡ θηλότης τοῦ Ἄδωνι δημιουργοῦν ἓναν «οὐρανὸν τῶν ἐταῖρων», ὅπως σωστὰ ἐχαρακτήρισαν τὸν ἐρωτισμὸ τὸν διάχυτο στὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδίου.

Ριζωμένη ἀρχικὰ ἡ λατρεία τοῦ Ἄδωνι στὴ σημιτικὴν ἀκτὴ τῆς Ἀσίας, περισσότερον στὴ Φοινίκη, στὴ Βίβλο, στὸ Λίβανο, στὴν Ἀντιόχεια, ἀλλὰ καὶ στὴν Κύπρο καὶ στὰ Κύθηρα, ξεσποῦσε κάθε ἀνοιξὴ σὲ μιὰν ἑορτὴ γεμάτη

νεκρικὸ σπαραγμό. Γυναῖκες μοιρολογοῦσαν μὲ τὴ συνοδεία αὐλοῦ τὸν νεκρὸν νέον ποὺ ἀνθίζε καὶ μαραίνονταν τόσο γρήγορα, ὅπως καὶ ἡ φυτεία τῆς Μεσογείου. Εἶχε τέτοια ὁμορφιὰ ὁ Ἄδωνις, ὥστε ἐμάχονταν ἡ Ἀφροδίτη μὲ τὴν Περσεφὸνὴ ποῖα θὰ τὸν κρατήσῃ περισσότερο κοντά της – ὁ μῦθος συμβόλιζε τὴ διπλὴ ζωὴ τῆς βλάστησης πάνω καὶ κάτω ἀπὸ τὴ γῆ. Ὅμως ἡ Ἄρτεμις κάποτε ἐχόλιασε, ἔστειλε ἕναν ἀγριόχοιρο καὶ ὁ νέος πέθανε ἀπὸ τὰ βαθεῖα δαγκώματά του. Κόκκινη ἐγίνε τότε ἀπὸ τὸ αἷμα τοῦ ἡ ἀνεμώνη μὲ τὴ σύντομη ζωὴ.

Κάποια σκιὰ πένθους πρέπει νὰ ἔπεφτε στὴν Ἀθήνα, ὅταν οἱ γυναῖκες ἐώρταζαν τὰ «Ἀδώνια». Εἶναι φανερό τοῦτο ἀπὸ μιὰ περικοπὴ τοῦ Πλουτάρχου στὸ *Βίο* τοῦ Ἀλκιβιάδου. Ὅταν ὅλα ἦταν ἔτοιμα γιὰ τὴν ἐκστρατεία τῆς Σικελίας, πρὶν καλὰ - καλὰ νὰ ξεσπάσῃ τὸ σκάνδαλο τῶν ἐρμικοποιδῶν, ὅταν τὰ πλοῖα θὰ σήκωναν πανιὰ στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ, θεωρήθηκε κακὸς οἰωνὸς ὅτι ἐκεῖνες τὶς ἡμέρες ἡ Ἀθήνα εἶχε γεμίσει ἀπὸ εἰδῶλα τοῦ Ἄδωνι ὅμοια μὲ νεκρούς, ποὺ οἱ γυναῖκες τὰ εἶχαν ἀνθοστολίσῃ καὶ ταφὰς ἐμμοῦντο κοπτόμεναι καὶ θρήνους ᾄδον⁴. Μὲ μοιρολόγι ἐμελλε ἀργότερα νὰ δεχτοῦν τὴν εἰδηση γιὰ τὴ σικελικὴ τραγωδία καὶ γιὰ τὸν ἄδικο ἀφανισμὸ τῶσων παλληκαριῶν.

Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο γιὰτὶ οἱ ἀγγειογράφοι, ἀντὶ νὰ παραστήσουν τοὺς ἐπιταφίους καὶ τοὺς κοπετοὺς προτίμησαν ἕνα ἄλλο θέμα ἀπὸ τὰ «Ἀδώνια», τὴν προετοιμασία τῶν κρεμαστῶν κήπων. Ἦταν ὅ,τι χρειαζόταν γιὰ τὴν αἴσθησι τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅταν ὁ «ἀνθισμένος ρυθμὸς» ἦλθε νὰ καταλύσῃ τὴν θεϊκὴ πνοὴ τῆς φειδιακῆς τέχνης. Ὅπως γινόταν στὴ Συρία, ἀπ' ὅπου μεταφέρθηκε ἡ λατρεία τοῦ Ἄδωνι, συνήθιζαν καὶ στὴν Ἀθήνα οἱ γυναῖκες τὴν ἡμέρα τῆς ἐορτῆς του νὰ στολίζουν τὰ δωμάτια μὲ γλάστρες, ὅπου εἶχαν σπείρει φυτὰ μὲ πρόσκαιρη ζωὴ, μάραθο καὶ μαρούλι. Σὲ μερικὰ ἀγγεῖα τὶς βλέπουμε νὰ σκύβουν πάνω σὲ ὅσπρακα ἀπὸ σπασμένα πιθάρια, ἔτοιμες νὰ τὰ ἀνεβάσουν ἀπάνω. Τὴ συνέχεια τῆς παράστασης ἀνάμεσα σὲ ἄλλους καὶ ὁ «ζωγράφος τῶν Ἀθηνῶν» σ' ἕνα γαμικὸ λέβητα ποὺ μόνο ἕνα πολύτιμο θραῦσμα τοῦ ἐσώθηκε στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου.

Δεξιὰ στὴν ἄκρῃ μιὰ κορασιὰ ντυμένη μὲ διάφανο πέπλο κρατᾷ τὴν κλίμακα, ποὺ τὴν ἀνεβαίνει μιὰ ἄλλῃ μὲ δυνατὴ κάμψη τοῦ δεξιοῦ σκέλους, μὲ τέντωμα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα. Φοράει καὶ αὐτὴ τὸν πέπλο, εἶναι στολισμένη μὲ βραχιόλια, πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπό της λάμπει τὸ ἐορταστικὸ διάδημα. Δὲν ἀνεβάζει κάποια γλάστρα μὲ φυτὰ, ἀλλὰ ἕνα πινάκιο μὲ σταφύλια – μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξις ὅτι τὰ Ἀδώνια θὰ γίνονταν κατὰ τὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ. Ἕνας Ἐρωτιδῆας μὲ τεντωμένα τὰ φτερὰ ἔχει πετάξῃ πρὸς τὴ σκάλα καὶ βοηθάει τὸ στήριγμά της μὲ μιὰ χαριέστατη παιδιάστικη ἐμπιστοσύνη στὴ σωματικὴ του δύναμη. Ἀριστερὰ καὶ σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο μιὰ ἄλλῃ κόρη κρατᾷ τὶς πυξίδες ποὺ ἔχουν τὰ διαμαντικὰ καὶ τὰ ψιμμύθια γιὰ τὸ στόλιμα τῶν γυναικῶν. Θὰ ἦταν ὅλα πρόσχαρα καὶ χρυσωμένα, ἂν τὸ σκύψιμο τοῦ κεφαλίου τῆς ὥραιας γυναίκας δὲν ἐμαρτυροῦσε κάποιο γλυκόπικρο βύθισμα.

Εἶπαν πῶς ἡ γυναῖκα αὐτὴ μὲ τὸ ἡγεμονικὸ ἐλεύθερο στήριγμα στὸ ἐρεισί-
νωτο, μὲ τὸ διάδημα ἀνάμεσα στὴ φουντωτὴ κόμη, θὰ ὑποκρίνεται τὴν
Ἀφροδίτη, ἀφοῦ μάλιστα ἓνα Ἑρωτιδέας πετοῦσε πρὸς αὐτὴν (σώθηκαν μόνο
τὰ σκέλη του). Τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι βεβαιωμένο γιὰ τὴν ἐορτὴ, ἐξ ἄλλου
ὅμοιες μορφὲς συναντοῦμε καὶ σ' ἄλλες σκηνὲς τοῦ γυναικωνίτη ἀπὸ τὸ χέρι
τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Ἡ πιθανώτερη ἐρμηνεία εἶναι ὅτι, ἐνῶ οἱ νεώτερες κορασιὲς ἀνεβαίνουν
πάνω στὸ δῶμα, ἡ οἰκοδόμοινα καὶ ἡ φίλη της μένουν κάτω θλιμμένες γιὰ τὴν
τύχη τοῦ ὠραίου νέου τῆς Ἀνατολῆς. Πολὺ λεπτότερη ἡ γραμμὴ στὸ ἀγγεῖο ἀπ'
ὅ,τι τὴ δείχνει τὸ σχέδιο ἀφήνει νὰ φαίνωνται οἱ καμπύλες τοῦ σώματος πίσω
ἀπὸ τὸ φόρεμα, οἱ μεστοὶ βραχίονες τελειώνουν σὲ λεπτά, εὐγενικώτατα δάχτυ-
λα. Μία μικρὴ συντροφιά γυναικῶν, οἱ Ἑρωτιδεῖς, τὰ διαμαντικά, ἡ κινητὴ
σκάλα, τὸ πινάκιο μὲ τὰ σταφύλια, ἡ ἀνέκφραστη θλίψη, αὐτὰ καὶ μόνο φτά-
νουν γιὰ νὰ ὑποβάλουν τὴν ιδιοτυπία τῆς ἐορτῆς. Δὲν σκέφτηκε ὁ ζωγράφος νὰ
παραστήσει τὸ δῶμα ἢ κάπου κοντά, ἓνα εἶδωλο τοῦ νεκροῦ Ἀδωνι. Δὲν
ἠθέλησε νὰ δώσει πιστὴν εἰκόνα μὲ λεπτομέρειες, σχεδίασε τὸ κύριο θέμα μὲ
μιὰν ἀφαίρεση, χωρὶς δήλωση τοῦ τόπου, μὲ τὴ βοήθεια μόνο τῆς μαγικῆς
ὁμορφιᾶς τῶν γυναικῶν καὶ τῶν Ἑρωτιδέων ποὺ τὶς συντροφεύουν. Ποιητὴς ὁ
ἀγγειογράφος, ὅπως ἦταν καὶ οἱ πρὸ μικροὶ καλλιτέχνες μέσα στὴν Ἀθήνα,
μεταμόρφωσε ὅσα ἔβλεπαν τὰ μάτια του σὲ μιὰν ὄνειρευτὴν εἰκόνα.

Ἐνάμιση αἰῶνα ἀργότερα ἓνας βουκολικὸς ποιητὴς, ὁ Θεόκριτος, ἐτοποθέ-



Θραῦσμα τοῦ γαμικοῦ λέβητος τοῦ Μουσείου τοῦ Λούβρου.

τησε τὸν ἑορτασμὸ τῆς ταφῆς τοῦ Ἰδῶνι σὲ μιὰ μεγάλη πολιτεία τῆς ἐποχῆς, τὴν Ἀλεξανδρεία, ὅπου γινόταν μὲ πολὺ πρὸ πάνδημο τρόπο. Ἐνα μικρὸ ἑλληνιστικὸ εἰδύλλιο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὀνομάσει τὴν Ἀδωνιάζουσές του. Γεμάτες περιέργεια καὶ δροσιὰ ἀποφασίζουν τρεῖς γυναῖκες νὰ ξεκινήσουν γιὰ τὴν ἑορτή. Πραξινοά, πολλῶ μὲν ὄχλῳ, πολλῶν δὲ τεθρίππων⁵, περιγράφει στὴ φίλη τῆς ὅσα θὰ ἰδοῦν ἢ Γοργώ. Θέλουν νὰ ἰδοῦν τὸν βασιλιὰ τὸν Πτολεμαῖο καὶ τὴ βασίλισσα ποὺ φοροῦσε πολλὰ στολίδια. Τὸ μικρὸ φωνάζει νὰ τὸ πάρουν μαζί, ἢ Γοργὼ τὸ φοβίζει μὲ τὴ λάμια καὶ μὲ τὸ ἄλογο (Μορμώ, δάκνει ἵππος· δάκρυ ὅσσα θέλεις...⁶). Μέσα στὸ πλῆθος τὴς πατοῦν, σχίζεται τὸ ἀμπέχονο τῆς μιᾶς. Ὅμως, Δέσποινα Ἀθηνα, τί εἶναι ἐκεῖνος ὁ ἐπιτάφιος τοῦ Ἰδῶνι τοῦ τρυφεροῦ, πρᾶτον Ἰουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλοντος⁷. Ἐνας πανηγυριώτης τὴς πειράζει γιὰ τὴ συρακούσια διάλεκτό τους, ποὺ τραβοῦσε ἀπὸ τὴν Κόρινθο. Τοῦ ἀπαντοῦν μὲ ἀναίδεια: Πελοποννασιστὶ λαλεῖς· δωρίσδιν δ' ἔξεστι, δοκῶ, τοῖς Δωριέεσσι⁸. «Σιγά, Πραξινοά· θὰ μοιρολογήσει τώρα τὸν Ἰδῶνι ἢ ξακουσμένη ἐκείνη κόρη τῆς Ἀργείας».

Ἀκολουθεῖ τὸ λυπητερὸ τραγούδι ποὺ ἱστοροῦσε πῶς ἐσήκωσαν μὲ ἀπαλὰ πόδια οἱ Ὠρεὲς τὸν νεκρὸν Ἰδῶνι, ποὺ ὕμνοῦσε τὴν Βερενίκη καὶ τὴν Ἀρσινόη καὶ ἔλεγε γιὰ τὰ ἄνθη ποὺ ἐσκέπαζαν τὸν θεό. Σὰν ἀηδόνια πάνω στὸ δέντρο πατοῦσαν οἱ Ἑρωτες καὶ τί ἔβενος, τί χρυσός, τί λευκὸ ἐλεφαντοκόκαλο τὸν ἐστόλιζαν. Κανεῖς, οὔτε ὁ Ἀγαμέμνων, οὔτε ὁ Αἴας, οὔτε ὁ Ἑκτώρ καὶ ὁ Πάτροκλος, οὔτε οἱ ἀρχαῖοι Λαπίθες καὶ οἱ Πελασγοὶ δὲν εἶχαν πάθει ὅσα αὐτός. Ἀλλὰ ἡ ὥρα πέρασε, ἢ Γοργὼ θυμᾶται ὅτι ὁ ἄντρας τῆς, ὁ Διοκλείδας δὲν εἶχε δειπνήσει καὶ ὅτι θὰ γίνει ξύδι μοναχό (χώνηρ ὄξος ἅπαν). Πρέπει νὰ γυρίσουν γρήγορα στὸ σπίτι.

χαῖρε Ἰδῶνι ἀγαπατέ καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῖ⁹.

Στὴν Ἀθήνα, μακριὰ ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ἡ λατρεία τοῦ Ἰδῶνι, πολὺ μικρότερη, εἶχε ἀφελῇ στῶν γυναικῶν τὴ φροντίδα. Ὅταν ὅμως αὐτὲς ἀνέβαιναν στὰ δώματα καὶ μοιρολογοῦσαν τὴ θανή του, μιὰ βαρυθυμὰ ἀπλωνόταν, ἔσκεπε ὅλη τὴν πολιτεία τὸ σύννεφο ἀπὸ τὴν παρουσία τῶν Ἐπιταφίων.

1. [Πλάτ., Πολιτ. 327a, 2].

2. [Ὁ.π. 327a, 3].

3. [Ν. Γ. Παππαδάκης, Ἱερὸς νόμος Βενδιδείων, ΑΕ 1937 Γ', 1956, 808-823· IG I³ 136].

4. [Πλουτ., Ἀλκιβ. 18, 6].

5. [Θεοκρ., Βουκ. Εἰδ. 15, 5].

6. [Αὐτόθι 40].

7. [Αὐτόθι 85].

8. [Αὐτόθι 93].

9. [Αὐτόθι 148].

1 IV 1961

Τὰ οἰκοδομικὰ ἀρχαῖα ὑλικά

Ἐξ ἀφορμῆς ἐνὸς μνημειακοῦ βιβλίου

Σοβαρὰ βιβλία ὑπομονῆς, κιβωτοὶ ἀθησαυρίστου ὑλικοῦ, εἶναι σπάνια στὴν Ἑλλάδα. Ἀμέθοδα τὰ περισσότερα καὶ ἀνιαρά, συχνὰ καὶ ἀναξιόπιστα δὲν δίνουν τὴν ἴδια ἐντύπωση μὲ ἀνάλογα ξένα: Ὅτι ὁ συγγραφέας θυσίασε πολ- λὲς ἰκανότητές του γιὰ νὰ ὑπηρετήσῃ ἓνα χρήσιμο ἔργο, ὅτι ὅμως οἱ ἰκανότη- τες γιὰ κάτι συνθετικώτερο διαφαίνονται σὲ κάθε σελίδα ἀπὸ τὴν καίρια δια- τύπωση· ἀπὸ τὸν παραμερισμὸ τοῦ κάθε ἀσήμαντου ἢ δευτερώτερου γιὰ νὰ ἐξαρθῇ τὸ κύριο θέμα, τέλος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ σύνταξη τοῦ βιβλίου.

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ χαρίζει στὸ ἀποθησαύρισμα δροσερὴ πνοὴ καὶ ξεχωρι- στὴν ἀξία ποὺ στήνει κάθε τόσο μπροστά μας ζωντανό, παλλόμενο τὸ ἀντικείμε- νο τῆς ἔρευνας, εἶναι ὅταν ὁ συγγραφέας ἔχει ζήσει μαζί μὲ τὰ ἀντικείμενα ποὺ ἐπεξεργάζεται, ἔχει συνδέσει μαζί τους, ἂν ὅχι ὅλη τὴ ζωὴ του, τουλάχιστο ἓνα μεγάλο μέρος της, ἂν τὰ ἔχει γνωρίσει ὁ ἴδιος κατὰ μέτωπο καὶ ὅχι μὲ τὴ μεσολάβηση τῶν πονημάτων ἄλλων ἐρευνητῶν.

Ἀπὸ τὰ σπάνια συγγράμματα ποὺ μαρτυροῦν ὅτι ἡ συλλογὴ τοῦ ὑλικοῦ εἶναι ἀχώριστη ἀπὸ τὰ βιώματα καὶ τὴν προσωπικὴ μελέτη εἶναι τὰ *Υλικά δομῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων*, τεῦχος 2, τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ καὶ καθηγητοῦ Ἀνα- στασίου Ὁρλάνδου.

Πρὶν ἀκόμη ἀρχίσουμε νὰ ξεφυλλίζουμε τὶς 400 σελίδες του κυριευόμαστε ἀπὸ σεβασμὸ καὶ ὑπερηφάνεια γιὰ τὴν προσφορὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑται- ρείας, τὴ γνώριμη ἀπὸ τὴν ὑποστήριξη κάθε ἔρευνας γύρω στὸν προγονικὸ κόσμον. Δὲν εἶναι μικρὸ πρᾶγμα γιὰ ὅποιον ἐργάζεται μὲ θερμὴ ἐπιμονὴ σ' ἓνα θέμα, κάποτε χρόνια ὁλόκληρα, νὰ μένει μόνιμα ἐλεύθερος ἀπὸ τὴ μέριμνα γιὰ τὴν ἐκτύπωσή του. Νὰ μπορεῖ νὰ σκύβει μὲ διάρκειαν, ἐλεύθερος ἀπὸ τὴν σκιὰ τῆς ἀπειλῆς τοῦ μάταιου μόχθου, ποὺ δὲν θὰ πάρει τὴ μόνιμη καὶ ἀγαστὴ μορφὴ τοῦ βιβλίου. Ἀμποτε καὶ σὲ ἄλλους κλάδους νὰ ὑπάρξει ὅμοια προ- στασία τῆς ἐπιστημονικῆς ἐπίδοσης.

Τὰ θέματα τοῦ βιβλίου ἀναφέρονται στὸν τίτλον καὶ στὸν ὑπότιτλον: *Τὰ ὑλικά δομῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων κατὰ τοὺς συγγραφεῖς, τὰς ἐπιγραφὰς καὶ τὰ μνημεῖα*. Τεῦχος 2. *Τὰ μέταλλα, τὸ ἐλεφαντοστοῦν, τὰ κονιάματα καὶ οἱ λίθοι*.

Ἀπαραίτητο εἶναι νὰ ἀναλογιζώμαστε σὲ κάθε κεφάλαιο ὅτι ἡ ἔρευνα

περιορίζεται σὲ ὅ,τι σχετίζεται μὲ τὴν ἀρχιτεκτονική, ὥστε νὰ μὴν ψέγουμε ἄδικα τὸν συγγραφέα γιὰ φαινομενικὲς παραλείψεις· ὅτι στὸ κεφάλαιο, ἔξαφνα, περὶ ἐλεφαντοστοῦ δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὰ ἀνεκτίμητα ἀρχαῖα πλακίδια καὶ τὶς σφραγίδες ἀπὸ τὸ ἱερὸ τῆς Ὁρθίας Ἀρτέμιδος στὴ Σπάρτη, ἢ τὰ παρόμοια ἀπὸ τὸ Ἡραῖο τῆς Περαιχώρας. Ὅτι ὅμως κάθε ἄλλο παρὰ μονόπλευρη εἶναι ἡ γνώση τῶν μνημείων τῆς τέχνης ποὺ χρησιμοποιήθηκαν τὸ βλέπουμε ἀπὸ τὸ πρῶτο κεφάλαιο περὶ τοῦ χαλκοῦ, ὅπου οἱ ἀρχαῖες μαρτυρίες καὶ οἱ τεχνικὲς παρατηρήσεις συμπληρώνονται τόσο καλὰ μὲ τὶς ζωγραφικὲς τῶν ἀγγείων.

Ἀκόμη πὸ καλοδεχούμενα εἶναι τὰ ἐπεξηγηματικὰ σχέδια γιὰ τὴ χρήση τοῦ μετάλλου στὴν τοιχοδομία τῶν ναῶν, ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ συγγραφέα τὰ περισσότερο, ἰδιαίτερα τὸ πολύτιμο ἐκεῖνο γιὰ τὴ χρήση τῶν σιδηρῶν δοκῶν στηρίξεως τῶν ἀετωμάτων τοῦ Παρθενῶνα, ἓνα ἀκόμη μαρτύριο τῶν τεχνικῶν ἐπιτευγμάτων ποὺ ἐξασφαλίζουν τὸ στήσιμο τῶν φειδιακῶν μορφῶν.

Σὲ ὅλες τὶς σελίδες προχωροῦν χειροπιασμένες οἱ ἀρχαῖες μαρτυρίες μὲ τὴν παρατήρηση καὶ μὲ τὴν πείρα ἀπὸ τὴν σπουδὴ τῶν ἴδιων τῶν μνημείων. Ὅταν τοῦτα δὲν ἐσώθηκαν βοηθοῦν ἐκεῖνες τὴ φαντασία μας νὰ ἀναπαραστήσει χαριέστατες ἐπινοήσεις τῶν ἀρχαίων: «Παράδειγμα γυψίνης διακοσμήσεως ὀροφῆς ἀναφέρει ὁ Πausanias εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀρτέμιδος ἐν Στυμφάλῳ. Λέγει δηλαδὴ ὅτι εἰς τὴν ὀροφὴν τοῦ ναοῦ τούτου εἰκονίζοντο ἀνάγλυφοι αἱ Στυμφαλίδες Ὀρνίθες καὶ ὅτι τοῦ ἦτο δύσκολον νὰ διαγνώσῃ ἂν αὗται ἦσαν ἐκ γύψου ἢ ἐκ ξύλου».

Τὸ ἐπόμενο κεφάλαιο γιὰ τοὺς οἰκοδομικοὺς λίθους, ἀρχίζοντας μὲ τὴ μαγευτικὴν ἐναλλαγὴ τῶν μελῶν στὸ Ἡραῖο τῆς Ὀλυμπίας, προχωρεῖ πρὸς τὴν περιγραφὴ κάθε εἶδους πέτρας – τὸ πρῶτο τοῦτο ζωηρὸ ἐρώτημα ποὺ προβάλλει στὸν ἐπισκέπτη τοῦ κάθε ἀρχαίου, ἐρευνασμένου ἢ μὴ ναοῦ: Ἀπὸ τί ὑλικά νὰ εἶναι ὁ τοῖχος ποὺ παρουσιάζεται λεῖος ἢ ἀκατέργαστος, λευκός, φαιός ἢ βαθυγάλαζος, ποὺ ὑποβάλλει τὰ θαυμαστὰ χέρια τῶν ἀρχαίων τεχνιτῶν; Ὁ πῶρος, ὁ ἀρουραῖος ἢ κροκαλοπαγής, ὁ ἀσβεστόλιθος, τὸ μάρμαρο εἶναι μιὰ ἐπιλογὴ μόνο τῶν κυριωτέρων οἰκοδομικῶν λίθων.

Ἡ ἔκθεσις, ἀντικειμενική, ὅπως ὥφειλε νὰ εἶναι, φέρνει στὸ νοῦ μας ἐνθυμήματα ἀπὸ ἓνα πλῆθος τοίχων, κτιρίων, ναῶν: τὸν ζεστόν ἐκεῖνον, ἔξαφνα, βαθυγάλαζο ἐλευσινιακὸ λίθον, τὸν γνώριμον ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα κτίρια τῆς Ἐλευσίνος, ἀπὸ τὴν Πινακοθήκη τῆς Ἀκρόπολης, ἀπὸ τὸ Ἐρέχθειον, ὅπου χρησιμοποιήθηκε στὴ ζωφόρον σὰν βάθος γιὰ τὴν ἔξαρση τῶν ἐπίθετων λευκῶν μορφῶν. Ἄς προσθέσουμε ὅτι ἀπ' αὐτὸν εἶναι καὶ τῶν δύο λατρευτικῶν ἀγαλμάτων τοῦ Ἡφαιστείου (Θησείου) τὸ βάθρον, ποὺ στολιζόταν στὴν ἐμπροστικὴν ὄψιν μὲ μορφὰς ἀπὸ λευκὸ Πεντελικὸ μάρμαρον.

Διδακτικώτατα εἶναι ὅσα ἱστοροῦν μὲ πόση φειδῶ γινόταν ἡ χρῆσις τοῦ λευκοῦ μαρμάρου στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ βίου αἰῶνα, ἰδιαίτερα σὲ μακρινὰς περιοχάς, ὅπως στὸν Σελινούντα. Σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς καταπληκτικοὺς ναοὺς τοῦ

οί μετόπες από μάρμαρο éναλλάσσονται με άλλες από διαφορετικό ύλικό. (Όμοια οίκονομία πιστοποιήθηκε έξ άλλου καί στα γλυπτά· μόνο τὰ πρόσωπα τῶν ἀνάγλυφων μετοπῶν εἶναι ἀπὸ παριανὸ μάρμαρο, τὰ σώματα εἶναι ἐντόπιο πούρι, σκεπασμένο με ἐπίχρυσμα.)

Ίσως νὰ εἶναι ὁ κ. Όρλάνδος περισσότερο συγκρατημένος στὴν περιγραφὴ τοῦ παριανοῦ μαρμάρου ἀπ' ὅσο θὰ εὐχόμαστε. Γιατὶ δὲν σταματáει στὰ μαγευτικὰ ἀρχαῖα γλυπτὰ κοσμήματα τῆς Καταπολιανῆς ἢ στὴ μεγάλη, τὴν μαγικὴ παραθαλάσσια πύλη τῆς Νάξου; Μήπως γιατί βιάζεται νὰ προχωρήσει πρὸς τὴν ἐξιστόρηση τῶν λατομείων ποὺ ὑπῆρχαν στὰ νησιὰ τῶν Κυκλάδων, στὴ Θάσο καὶ στὴ Σαμοθράκη, στὴ Μικρὰν Ἀσία καὶ τὴν Πελοπόννησο, τέλος στὴν Ἀττικὴ; «Τὸ πεντελήσιον μάρμαρον εἶναι τὸ μὲν κατώτερον λευκόν, τὸ δὲ ἀνώτερον (Κοκκιναρᾶ) ὑποκύανον, λόγῳ δὲ τῆς λεπτοκόκκου ὑφῆς τοῦ ἢ τῆς ὁμοιογενείας τοῦ εὐκολώτερον καὶ λαξεύεται καὶ λειαίνεται. Ἀφ' ἑτέρου ἔνεκα τῆς ἐλαφρᾶς αὐτοῦ εἰς σίδηρον περιεκτικότητος, τῇ ἐπιδράσει τοῦ ὕδατος ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας τοῦ, προσλαμβάνει σὺν τῷ χρόνῳ χρυσιζουσας, καστανέρυθρον ἀπόχρωσιν, ἣτις προσδίδει ἰδιάζον χρωματικὸν θέλγητρον εἰς τὰ έξ αὐτοῦ κατεσκευασμένα μνημεῖα».

Εἶναι μία ἀπὸ τὶς σύντομες περιγραφές ποὺ κρύβουν ἐξοικείωση με τὰ πράγματα καὶ βαθειὰ συγκίνηση ἀπὸ τὴν ὁμορφιά τους. Οἱ ἀκόλουθες σελίδες εἶναι ἀφιερωμένες στὴν ἐξιστόρηση τοῦ τρόπου μεταφορᾶς τῶν μαρμάρων· σ' ἓνα ἐξαίρετο ἰδιόχειρο σχέδιο δίνεται ἡ ἀναπαράσταση τοῦ τρόπου ποὺ κατέβαζαν ἀπὸ τὴν Πεντέλη τὰ ἀρχαῖα μάρμαρα, ἀκολουθεῖ ἡ ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τῶν ἀνυψωτικῶν μηχανημάτων, τροχαλιῶν κ.ἄ., ὅπου καὶ πάλι διαφαίνεται ἡ φιλολογικὴ κατάρτιση τοῦ κ. Όρλάνδου.

Δὲν εἶναι ἐδῶ ὁ τόπος οὔτε γιὰ νὰ ὀνομάσουμε κὰν τὰ θέματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὶς ἐρχόμενες σελίδες. Όλα τὰ μυστικὰ τῆς κατεργασίας τοῦ οἰκοδομικοῦ ὑλικοῦ, τῶν ἐργαλείων, τοῦ στισίματος τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν, ὑπομνηματομένα με ἀρχαῖες μαρτυρίες, με πραγματεῖες σημερινῶν ἐπιστημόνων, με ἀφθονα ἀναλυτικὰ σχέδια, ἀναπτύσσονται με ἐνάργεια καὶ με ἐκπληκτικὴ γνώση. Τὰ συστήματα τοιχοδομίας, ἀπὸ τὰ θέματα ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν περισσότερο θερμάνει τοὺς ἐρευνητές, τὸ «λέσβιο» με τοὺς εὐαίσθητους καμπύλους ἀρμούς, τὸ πολυγωνικὸ στὶς διαφορὲς μεταμορφώσεις τοῦ, ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση «ἐνὸς πολυπλόκου δικτύου ἀρμῶν», τὸ τραπεζίσχημο, τὸ ἰσοδομικόν, με τὴ διανοητικὴ ἰσορροπία, τὰ ἀναγνωρίζουμε ἓνα - ἓνα καὶ τὰ συγκρίνουμε μορφικά.

Εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ ἀναλογιζόμαστε στὴν ἀπόλυτα προσωπικὴ ἐκλογὴ τῶν φωτογραφιῶν τοὺς ποικίλους τρόπους τοιχοδομίας φημισμένων κλασσικῶν καὶ ἑλληνιστικῶν κτιρίων· νὰ ἀνακαλοῦμε τὰ ὀχυρώματα τῆς Ἐλευσίνας ἢ τοὺς πύργους τῆς Αἰγόσθειας. Ἄν μάταια ἀναζητοῦμε ἀνάμεσα στὰ πολυγωνικὰ τεῖχη μιὰ ἀπεικόνιση τῆς παραμυθένιας ἐκείνης, τῆς ἀρχαῖκῆς πυλίδας κάτω ἀπὸ τὴ στοὰ τοῦ Φίλωνος στὴν Ἐλευσίνα, δὲν λείπει ἡ λεπτομέρεια ἀπὸ

τὴ βάση τοῦ Πεισιστρατείου τείχους μὲ τὴ Λεσβία δομή, οὔτε ἡ ἄλλη ἀπὸ τὴ δεξαμενὴ τῆς νοτίας πλαγιάς τῆς Ἀκρόπολης, τὴ γνώριμη στοὺς ἐπισκέπτες τοῦ ἐκεῖ Ἀσκληπείου.

Θὰ εἶχαμε χωρὶς ἄλλο πολὺ περισσότερες ζωγραφικὲς σχετικὲς μὲ τὴν ἀρχαία λιθοτομία καὶ τεχνική, ἂν δὲν εἶχε κυριέψει τὸν νοῦ τῶν ἀγγειογράφων ὁ μῦθος, ἂν ἦταν σπανιότερη ἡ παρουσία τῶν θεῶν. Αὐτοὶ ὥστόσο παραστέκονταν στοὺς ἀρχαίους τεχνίτες ὅταν ἔσκυβαν μέσα σὰ ἐργαστήριά των, αὐτοὶ ἐτοιμάζονταν νὰ στεφανώσουν τοὺς πρὸ ἄξιους.

Μιὰ μοναδικὴ ζωγραφιὰ σ' ἓναν κρατήρα θὰ εἶχε τὴ θέση τῆς στὸ βιβλίον ὡς ἐρμηνεία τῆς ἀρχαίας ἐγκαυστικῆς, ἂν δὲν εἶχε γίνεи γνωστὴ μόνο τὰ τελευταῖα χρόνια. Πάνω σ' ἓναν ἐρυθρόμορφο κρατήρα, ἀπόκτημα τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης, παράστησε ἓνας Ἰταλιώτης ἀγγειογράφος, ἀπὸ τὴ Μεγάλῃν Ἑλλάδα, κάποιο πρωτόφαντο θέμα, ἓναν «ἐγκαυστὴν ἀγαλμάτων».

Σ' ἓνα ψηλὸ βάθρο στέκεται τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἡρακλεῖ – μαρμάρينو τὸ φαντάστηκε χωρὶς ἄλλο ἀφοῦ τὸ ἔδωσε λευκὸ ὁ ἀγγειογράφος. Τὸ μακρὺ ρόπαλο πατάει σὲ μιὰ στενόμακρη βάση, στὸ ἄλλο χέρι, τὸ λυγιμένο κρατᾷ ὁ ἥρωας τὸ τόξο. Ἡ ἄνεση ποὺ χαρίζει στὴ στάση τὸ κλασσικὸ ζύγισμα τῶν σκελῶν καὶ



Ἐγκαυστικὸ ἀγάλματος Ἡρακλέους. Ἀπὸ ἐρυθρόμορφο κρατήρα τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης. (Ἀρχαὶ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.)

ή κάμψη τοῦ ἰσχίου κορυφώνεται μὲ τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ ἔξω, κατὰ τὴ μεριά τοῦ ἀνείου σκέλους, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸν γενειοφόρο τεχνίτη, ποὺ σκύβει ντυμένος μὲ τὴ φορεσιὰ τῆς δουλειᾶς, τὴν «ἐξωμίδα», μὲ τὸν ἀπλὸ πῖλο στὸ κεφάλι. Ἔχει νὰ στερεώσῃ τὰ κοσμήματα πάνω στὴ λεοντὴ τὴν κρεμασμένη ἀπὸ τὸν ἀριστερὸν ὦμο.

Κρατώντας μὲ ὅλη τὴν παλάμη ἓνα ἐργαλεῖο – ὁ Πλίνιος τὸ λέει *cestrum* – σκορπάει πάνω στὴ λεοντὴ τὸ κερὶ ποὺ ἐπῆρε ἀπὸ τὸ κύπελλο. Κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του εἶναι ἓνα κιβώτιο, ξύλινο χωρὶς ἄλλο, θήκη γιὰ ὅλα τὰ σύνεργα τῆς δουλειᾶς. Ποιὰ ἀκόμη χρειάζονται στὴν τέχνη τούτῃ τὸ μαθαίνουμε ἀπὸ τὴν ἄλλη σκηνὴ ἀριστερά. Ἐδῶ προετοιμάζεται ἡ δευτέρη φάση τῆς ἔγκαισης. Ἐνα γυνὸ ἀγόρι, μὲ κόμη ἀφρικανικὰ κατσαρὴ, κρατάει μέσα σ' ἓνα πύραυνο γεμάτο κάρβουνα ἓνα ἐργαλεῖο χρήσιμο γιὰ τὴν ἔγκαιση, τὸ ραβδίον ἢ καυτήριον. Μὲ αὐτὸ θὰ στερεώσῃ ὁ τεχνίτης τὸ κερὶ πάνω στὰ ζωγραφισμένα κοσμήματα, χαρίζοντάς τους διάρκεια καὶ λάμψη. Ὁ μικρὸς θὰ φροντίζει νὰ παρουσιάζῃ ἔτοιμο ἓνα ἄλλο καυτέρὸ ραβδί κάθε φορὰ ποὺ θὰ κρυνώνει τὸ πρῶτο.

Ὁ λυγερὸς ἰωνικὸς κίονας ἀριστερὰ τοποθετεῖ τὴν εἰκόνα μέσα σὲ κάποιο ἐσωτερικόν, ἴσως στὴ στοὰ τοῦ ναοῦ ὅπου τελικὰ θὰ στηθῇ τὸ ἄγαλμα. Τὸ περιμένουν καὶ οἱ θεοὶ ποὺ ἤλθαν βιαστικοὶ νὰ τὸ καμαρώσουν: Ἀπάνω ἀριστερά, ἀναπαυτικὰ καθισμένος, ὁ Δίας παρακολουθεῖ τὸ ἀποτελεῖωμά τῆς εἰκόνας τοῦ (ἐξώγαμου) ἡρωϊκοῦ γιου τοῦ.

Μιὰ μικρὴ Νίκη, μὲ πλούσια φτερά, περιμένει νὰ στεφανώσῃ τὸν ἄξιο τεχνίτη. Ἀλλὰ τὸ πῶς ἀνεπάντεχο εἶναι ἡ παρουσία τοῦ ἴδιου τοῦ ἥρωα. Ὁρθίος πίσω ἀπὸ τὸν ἐγκαιστή, ὀλοζώντανος, ὁ Ἡρακλῆς μὲ τὴ λεοντὴ καὶ μὲ τὸ ρόπαλο φέρνει τὸ χέρι τῆς πρὸς τὸ πρόσωπο – μιὰ χειρονομία ἐπιδοκιμασίας ἢ θαυμασμοῦ γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ ποὺ τόσοι θνητοὶ θὰ τὴν προσκυνήσουν. «Πλαῖ μας κάπου οἱ ἀγνώριστοι περνοῦν θεοί, ποῖος ξέρει;».

Κοντὰ τους ἐνοιωθαν ὅταν ἔσκυβαν στὴ δουλειὰ τους οἱ ἀρχαῖοι τεχνῖτες, γι' αὐτὸ τὰ ἔργα τους ἔχουν διάρκεια καὶ μεγαλεῖο. Πρὸς τὸν κόσμον τῶν τεχνιτῶν τῶν θεόπνευστων μᾶς φέρνει τὸ βιβλίον τοῦ καθηγητοῦ Ἀναστασίου Ὁρλάνδου. Τώρα θὰ μπορέσουν νὰ οἰκοδομήσουν ἄλλοι ἐπάνω του συμπεράσματα γιὰ τὴν τέτοια ἢ τέτοια χρῆση τῶν ἐργαλείων σὲ κάθε ἐποχὴ, γιὰ τὶς διαφορετικὲς αἰσθητικὲς ἀνάγκες ποὺ καθώριζαν τὴν ὄψη τους.

Ἡ προσφορὰ τούτῃ, τιμὴ γιὰ τὴν ἑλληνικὴν ἀρχαιολογικὴν ἐπιστήμη, στηριγμένη σὲ γερὴ φιλογολικὴ κατάρτιση καὶ σὲ σπάνια ἀρχιτεκτονικὴν εἰδίκευση θὰ εἶναι γιὰ πολλὰς γενεὰς ὑποδειγματικὴ, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ γιὰ τοῦτο: γιὰ τὴν προσπάθεια ἐξακρίβωσης τῶν σωστῶν ὄρων καὶ γιὰ τὴν ἀκρίβεια στὴ χρῆση τους, κάτι ποὺ ἀξίζει νὰ ἀποτελεῖ πάντα τὴν πρώτη μέριμνα τοῦ ἀρχαιολόγου, ὅπως πρῶτος στὴν Ἑλλάδα τὸ προσπάθησε ὁ μέγας δάσκαλος Χρῆστος Τσοῦντας. Εἶναι καὶ αὐτὸς ἓνας λόγος γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ διεθνὴς ἔρευνα θὰ δεχθῇ καὶ τὸ τεῦχος τοῦτο μὲ ἐπιδοκιμασίαν καὶ μὲ εὐγνωμοσύνη.

Ὑπάρχουν ἄσεμνα ἔργα;

7 IV 1961

Στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη

Γιὰ μιὰ ξενόγλωσση ἐπιστημονικὴν ἔκδοση μὲ θέμα τὶς ἐρωτικὲς σκηνὲς στὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα ἀναζητοῦσαν ὑπάλληλοι τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ἔργο τέχνης ποὺ θὰ ὑπηρετοῦσε τὴν εἰκονογράφηση. Στάθηκε τοῦτο ἓνα ἀπὸ τὰ πρὸ δύσκολα desiderata, γιατί, ἀνάμεσα στὶς χιλιάδες τῶν ἐκθεμάτων τῶσων αἰώνων, δὲν βρίσκονταν – μὲ μόνη ἐξαίρεση μερικὰ λυχνάρια τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς – θέματα μὲ ἀληθινὰ ἄσεμνο περιεχόμενο.

Καὶ ὅμως, θὰ ἀντιπάζουν εὐκόλα μερικοί. Πῶς ἀλλιῶς νὰ ἐρμηνευθῇ ἡ μικρὴ ἐκείνη ἰθυφαλλικὴ ἐρμαϊκὴ στήλη τῆς ὑστεροαρχαϊκῆς ἐποχῆς, ἡ ἐκτεθειμένη στὴν τρίτην αἴθουσα τῶν γλυπτῶν, παρὰ μὲ μιὰ τέτοια διάθεση; Μήπως ἀνάλογα δὲν εἶναι μερικὰ βοιωτικὰ εἰδῶλια ἢ, ἀκόμη πρὸ εὐγλωττο, τὸ μελανόμορφο ἐκεῖνο ἀγγεῖο μὲ τὴν περίπτυξη δύο ἐραστῶν ποὺ ἴσα - ἴσα γι' αὐτὸ εἶναι βαλμένο σὲ μιὰ παράμερη προθήκη;

Οἱ ἀντιρρήσεις αὐτὲς βεβαιώνουν τὴν πρώτη διαπίστωση, ὅτι εἶναι σχεδὸν μάταιη ἡ ἀναζήτησις τέτοιων θεμάτων στὰ περισσότερα ἐλληνικὰ Μουσεῖα. Θὰ ἦταν λάθος νὰ θεωρήσουμε αἰσχρὲς τὶς ἰθυφαλλικὲς ἐρμαϊκὲς στήλες, γιατί ὄχι μόνον δὲν εἶναι τέτοια ἡ ἔννοιά τους, ἀλλὰ ἔχει καὶ μαγικὴ - θρησκευτικὴ σημασία: ὑποδηλώνει καὶ εὐνοεῖ τὴν εὐφορία τῆς γῆς καὶ τὴν εὐγονία τῶν ἀνθρώπων. Ὅπως τὸ παρόμοιο ἐκεῖνο σύμβολο στὸ ἀγκωνάρι ἐνὸς σπιτιοῦ τῆς Δήλου ἔχει προστατευτικὸ χαρακτήρα, ἀποτροπαϊκὸ τῶν κακῶν πνευμάτων, κάτι τέτοιο προσφέρουν καὶ τὰ πῆλινα βοιωτικὰ εἰδῶλια: διασκεδάζουν μὲ τολμηρὲς χειρονομίες τὸ νεκρὸ μέσα στὴν ἐντάφια σιγὴ καὶ τρομάζουν τοὺς κακοὺς δαίμονες ποὺ εἶναι ἔτοιμοι νὰ τὴν ταραξοῦν. Γιατὶ ὅμως δὲν βρίσκονται παρόμοια κωμικὰ εἰδῶλια στοὺς τάφους τῆς Ἀττικῆς;

Ἄν καὶ τόσο κοντὰ στὴν ἀγροτικὴ Βοιωτία ἡ Ἀθῆνα εἶχε νωρὶς ξεπεράσει τὸ στάδιο τῆς προσήλωσης στὶς χθόνιες δυνάμεις, εἶχε προχωρήσει σ' ἓνα διαφωτισμὸ πνευματικώτερο. Δὲν ἐπίστευαν οἱ Ἀθηναῖοι ὅτι θὰ γελοῦσαν οἱ θαμμένοι μὲ τέτοια χοντροκομμένα ἀστεῖα· τοὺς ἔφταναν μερικὰ μικρά, ἀλλὰ ὁμορφα ἀγγεῖα, βαλμένα ἀπὸ εὐλαβικὰ χέρια στὰ ἄψυχα σώματα ἢ, ὅταν γινόταν ἡ καύση, σπασμένα μέσα στὴν πυρὰ τοῦ τάφου.

Ὅσο γιὰ τὸ μικρὸν ἀμφορέα ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω μὲ τὴν παιδερα-

στική σκηνή φτάνει νὰ εἰποῦμε ὅτι δὲν προέρχεται ἀπὸ ἀττικόν, ἢ ἀπὸ βοιωτικὸ τάφο, ἀλλὰ βρέθηκε στὴ Θεσσαλία. Τοῦτο ἔχει σημασία γιατί τὰ ταφικὰ ἔθιμα τῆς περιοχῆς αὐτῆς, ποὺ δὲν προχώρησε πέρα ἀπὸ τὴν ὀλιγαρχικὴ μορφή τοῦ πολιτεύματος, ξεχωρίζουν σημαντικὰ ἀπὸ τῆς ἄλλης ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας. Ὁ ἀμφορέας τοῦτος ζωγραφήθηκε χωρὶς ἄλλο μὲ τὸ σκοπὸ νὰ παρουληθῇ ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα.

Ἐδῶ ἀγγίζουμε κάτι ποὺ μόνο τελευταῖα ἔγινε πὰ συνείδηση καὶ γνώση: ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ ἀγγεῖα μὲ αἰσχρὰ θέματα ποὺ συναντοῦμε στὰ Μουσεῖα τῆς Εὐρώπης κανένα δὲν προωριζόταν γιὰ τὸ πατριῶ ἔδαφος, ἀλλὰ ἔρχονται ὅλα ἀπὸ ἐτρουσκικοὺς τάφους. Ἦξεραν καλὰ στὸν ἀθηναϊκὸ Κεραμεικὸ τὶς προτιμήσεις τῶν φιλελλήνων ἐκείνων τῆς Ἱταλίας, τῶν Ἑτρούσκων, γι' αὐτοὺς ἐστόλιζαν οἱ ζωγράφοι ἀγγεῖα μὲ θέματα ὡμὰ πραγματιστικά, ποὺ ἦταν ἀπαράδεκτα στὴν Ἑλλάδα.

Ὅταν ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες δημοσίευσε ὁ Ἑρνέστος Μποῦσορ ἀπὸ ἐπιστημονικὴν εὐσυνειδησία τὶς τολμηρότατες ζωγραφιὲς δύο ἀττικῶν ἐρυθρόμορφων κυλίκων ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τῆς ἐτρουσκικῆς Ταρκουῖνια δικαιολογοῦσε τὴν ἀπόφασή του μὲ τὸ ὅτι θὰ ἦταν παράλειψη νὰ ἀγνοήσουμε καὶ τὴν πλευρὰ αὐτῆς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ἃν καὶ εἶναι ἐνοχλητική.

Ἀφθονα εὐρήματα ἤλθαν ἀπὸ τότε νὰ ξεκαθαρίσουν ὅτι ἀγγεῖα μὲ τέτοια θέματα εἶχαν ἐμπορικὸ σκοπὸ, προωρισμένα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ γιὰ ἐξαγωγή. Μέσα στοὺς σκοτεινοὺς θαλάμους τῶν ὑγρῶν ὑπόγειων τάφων τῆς Ταρκουῖνια κατάληξαν κάποτε οἱ ἀττικὲς κύλικες ἀφοῦ εἶχαν ὑπηρετήσει ποῖδες ξέρει πόσα ἐτρουσκικὰ συμπόσια.

Δὲν εἶναι ὥστόσο ἀποκρουστικὲς οἱ ζωγραφιὲς τους, οὔτε ἔχουν κανένα σκοτεινὸ χαρακτήρα. Στὴν ἐποχὴ ἐκείνη, γύρω στὰ 490 π.Χ., ἔμεναν ἀκόμη οἱ ἀγγειογράφοι τὰ μεγάλα παιδιὰ ποὺμποροῦσαν νὰ χαρίζουν ζωϊκὸ δυναμισμό στὰ παράτολμα θέματα, περιγελώντας χωρὶς ἄλλο τοὺς μακρινοὺς ἀγοραστὲς ποὺ τόσο ἐπίμονα τὰ ἐζητοῦσαν.

Ὅταν οἱ ζωγράφοι τοῦ Κεραμεικοῦ ἦταν ἐλεύθεροι νὰ διαλέξουν ἐστόλιζαν τὶς θαυμαστὲς ἐρυθρόμορφες κύλικες, ποὺ θὰ τὶς μετέφεραν μακριὰ τὰ ἐμπορικὰ πλοῖα, μὲ ἄλλα θέματα, ἰδίως μὲ συμπόσια ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ ζωὴ. Δὲν εἶναι πάντα ἀθῶα καί, βλέποντας κανεὶς σὲ ξένα Μουσεῖα πάνω στὶς κύλικες τοῦ ζωγράφου τοῦ Βρύγου, τὰ ζευγάρια τῶν συμποσιαστῶν ποὺ πίνουν ἀναπαυμένοι πάνω σὲ ὠραῖες κλίνες, ρωπτεῖται ποῖαν ἀγωγή δεχόταν κοντά τους ὁ μικρὸς δοῦλος, ὁ οἰνοχόος. Πρὶν νὰ βουτήξει μέσα στὸν κρατῆρα τὴν οἰνοχόη γυρίζει μὲ περιέργεια τὸ πρόσωπο πρὸς τοὺς νέους καὶ πρὸς τὶς ἐταῖρες γιὰ νὰ ἰδεῖ καὶ νά... διδαχθῇ.

Κάθε ἄλλο παρὰ ἄσεμνεςμποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν οἱ ζωγραφιὲς αὐτές, οἱ ποτισμένες μὲ δροσιὰ καὶ μὲ ἀττικὴ χάρη, ἀκόμη καὶ μὲ μιὰν ἀνέκφραστη ποίηση, ποὺ ὑψώνει τὴν καθημερινότητα μὲ τρυφερὸ λυρισμό. Τὰ

πρόσωπα τῶν ἀνδρῶν τὰ ξαναμμένα ἀπὸ τὸ κρασί, ἡ ὁμορφιὰ τῶν αὐλητρίδων - ἑταίρων, τὰ ἀνοιχτὰ στόματα ποὺ τραγουδοῦν, δοσμένα μὲ λίγες γραμμὲς ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, θὰ γοητεύουν κάθε αἰσθαντικὸν ἄνθρωπο σ' ὅλους τοὺς αἰῶνες.

Μόνο ἀπὸ τὴν ὑστεροελληνιστικὴ καὶ τὴ ρωμαϊκὴν ἐποχὴ, ὅταν πιά ἐρημώ-νεται ὁ Ἑλικῶνας ἀπὸ τὶς Μοῦσες, ὅταν ἡ καταχνιά τῆς δουλείας σκεπάζει τὴν ἑλληνικὴ γῆ, τότε ἀρχίζουν νὰ παρουσιάζονται θέματα ἀληθινὰ ἄσεμνα. Οἱ τρεῖς Χάριτες, γυμνωμένες ἀπὸ κάθε μελωδία τῶν μελῶν καὶ ἀπὸ τὴν ἀρχαία, τὴ θρησκευτικὴ σιωπὴ τους, στολίζουν τὶς προσόψεις κακόφημων σπιτιῶν καὶ πάνω σὲ ταπεινὰ πῆλινα λυχνάρια, ποὺ εὐνοοῦν τὸ μισοσκοτάδο σὲ ἄμουσες πιά νυχτερινὲς εὐωχίες εἶναι συχνὲς οἱ παραστάσεις τῶν κλινῶν.

Ἀληθινὰ ἄσεμνες εἶναι οἱ σκηνὲς αὐτὲς γιατί δὲν ἔχουν οὔτε πνοὴ οὔτε ποιότητα, δὲν ἔγιναν ἀπὸ ξεχείλισμα ζωῆς, ἀλλ' ἀπὸ κάποια πονηρὴ πρόθεση. Ἕνας μεγάλος καλλιτέχνης εἶναι πάντα ἄξιος νὰ πλέξει μὲ ὁμορφιὰ καὶ μὲ ποίηση θέματα ποὺ μερικοὶ θὰ τὰ θεωροῦσαν ἀνάξιά του. Ἀδύνατο τοῦτο στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια τὸ σπουδάζουμε στὸ θαυμασιὸ ὑπόλοιπο ἀπὸ ἓνα μεγάλο ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου τῆς Κῶ. Στὰ δημιουργικὰ χρόνια τῆς ὑστεροαρχαϊκῆς ἐποχῆς, γύρω στὰ 480 π.Χ., ἐτόλμησε ἓνας σπουδαῖος γλύπτης τῆς Ἰωνίας κάτι ποὺ θὰ ἦταν ἀπαράδεκτο ἀπὸ τὶς συνθῆκες τοῦ καθαυτοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου. Τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ δὲν εἶναι κρυμμένο σὲ κάποιο καμπινέτο σκεκρέτο ἀλλὰ εἶναι δίκαια στημένο στὴν πὺλκα καὶ ἡλιοφώτιστη αἴθουσα τοῦ Μουσείου τῆς Κῶ. Ἡ πλαστικὴ καλλιγραμμία τοῦ σώματος τῆς ξαπλωμένης ἑταίρας, ἡ ὄνειροφάνταστη ἀναλυτὴ κόμη της, τὸ χέρι τοῦ ἀνδρὸς ποὺ κρατᾷ τὴ λύρα, ὁ αὐλητής, ποὺ πλασιώνει τὴ σκηνὴ ἀποτελοῦν τὴν πὺλκα συναρπαστικὴ παράσταση ἰωνικοῦ συμποσίου, ἀντίστοιχη μὲ ἓνα γνήσιο ἀνακρεόν-τειο λυρικὸ ποίημα.

Πολὺ ἀργότερα τὸ ὑψηλὸ φρόνημα τῆς κλασσικῆς τέχνης ἔφερε μιὰ ριζικὴ ἀλλαγὴ στὸ ἀντίκρουσμα τέτοιων σκηνῶν. Ἀντὶ γιὰ τὴ δροσερὴ χάρι τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς ἐκφράζονται τώρα αἰσθήματα πολυπλοκώτερα, ἀπόκρυφοι δισταγμοὶ συγκρατοῦν τὴν ἔνωση τῶν δύο φύλων.

Τὸ εἰκονιζόμενο ἐδῶ ἐκμαγεῖο ἀπὸ μιὰ πῆλινη μήτρα ἔχει ἐκτεθῇ στὴν προθήκη μιᾶς ἀπὸ τὶς αἴθουσες τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ποὺ ἄνοιξαν τελευταῖα. Πρέπει νὰ χρησίμεψε ἡ μήτρα γιὰ τὴ σφυρηλάτηση κάποιου μικροῦ χάλκινου ἔργου· ἀπὸ τὸ σχῆμα συμπεραίνεται ὅτι κάποιος σπουδαῖος τορευτὴς ἔβγαλε ἀπ' ἐδῶ τὴ λεπτὴ παραγναθίδα μιᾶς περικεφαλαίας, γύρω στὰ 300 π.Χ. Μήπως γιὰ τοῦ Ἀλκιβιάδη τὴν περικεφαλαία δὲν ἔχουν βᾶσιμα συμπεράνει ὅτι στὶς παραγναθίδες της ἦταν ἡ εἰκόνα τῆς Ἀφροδίτης μὲ τὸν Ἑρῶτα;

Πάνω στὸ στρῶμα μιᾶς κλίνης ἀνασηκώνεται ἓνας νέος ἄντρας μισόγυμνος. Ἐνῶ στηρίζεται στὸ ἀριστερό του χέρι προσπαθεῖ νὰ τραβήξει μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ ἱμάτιο μιᾶς νέας γυναίκας καθισμένης δίπλα του καὶ πολὺ κοντά του.

Τὰ σκέλη της, σκεπασμένα ἀκόμη, κρέμονται ἀπὸ τὴν κλίνη, φαίνεται ὅτι πάει νὰ συγκρατήσῃ μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου προβάλλοντας ἀσθενικὴ ἀντίσταση. Ἡ κίνηση αὐτὴ εἶναι συνοδευτικὴ τῆς στροφῆς τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ ἔξω.

Ὅχι μόνο δὲν κυττάζει ἡ νέα γυναῖκα κατὰματα τὸν θεληματικὸν ἄνδρα, ἀλλὰ γυρίζει τὸ πρόσωπο ἄλλοῦ, σὰν ἕνας δισταγμός, κάποιο τελευταῖο κίνητρο νὰ παρεμβάλλεται ἀνάμεσά τους. Τὸ ἐμπόδιο τοῦτο, ἐσωτερικὸ, ψυχικὸ, εἶναι ἡ Αἰδώς, ποὺ πλεγμένη μὲ κάποιον ἀόριστο φόβο καὶ ἐνδόμυχη ταραχὴ, συγκρατεῖ τὸ αἶσθημα τῆς ὥραιας νέας.

Γεμάτη ἀπὸ μελετημένους ὑπολογισμοὺς καὶ ἀντιθέσεις εἶναι καὶ ἡ σύνθεσις. Ἡ ἀντιπαράθεση τῶν δύο γυμνῶν, τῆς ἀνδρικῆς πλάτης καὶ τοῦ στήθους τῆς νέας, ἡ χιαστικὴ ἀντιστοιχία τοῦ δεξιοῦ ὤμου τῆς πρὸς τὴ γωνία τοῦ ἀριστεροῦ ἀγκώνα, ἡ κυματιστὴ γραμμὴ τῶν δύο ἱματίων, ἡ ἀνάπτυξη σὲ βάθος τοῦ ἀνδρικοῦ σώματος ἀντίθετα μὲ τὴν πλαστικὴ ἐξοχὴ τῶν κρεμασμένων σκελῶν τῆς νέας, ὅλα αὐτὰ μαζὶ προδίδουν τὴν αἴσθησις λαμπροῦ καλλιτέχνη.



Ἐκμαγεῖο ἀπὸ πῆλινη μήτρα τοῦ 300 π.Χ. αἰ. περίπου. (Ἐθνικὸν Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον.)

Ὅχι μόνο δὲν εἶναι ἄσεμνο τὸ δημιούργημα τοῦτο, ἀλλὰ κρύβει κάτι τὸ θεϊκό, σὰν ὁμορφιὰ καὶ σὰν ἀπόκρυφη ἔνωση τῶν δύο ὑπάρξεων. Θρεμμένος χωρὶς ἄλλο μὲ τὰ ὁμηρικὰ ἔπη, ποιητὴς ὁ ἴδιος, θὰ ἤξερε καλὰ ὁ κατασκευαστὴς τῆς μήτρας τὴν περικοπὴ ἀπὸ τὸ Ξ τῆς *Ἰλιάδας*¹ μὲ τὸν Ἱερὸ γάμο τοῦ Διὸς καὶ τῆς Ἥρας πάνω στὴν κορυφὴ τῆς Ἰδης, τοῦ πανύψηλου κρητικοῦ βουνοῦ. Ὅταν μιὰ ξαφνικὴ, ἀσυνείδητη ἀποθυμία γιὰ τὴ γυναῖκα του κυρίεψε τὰ φρένα τοῦ Δία, τότε, γιὰ νὰ μὴν τοὺς ἰδοῦν οἱ ἄλλοι θεοί, οὔτε κἂν ὁ Ἥλιος, εἶπε νὰ τοὺς σκεπάσει ἓνα χρυσὸ σύννεφο ποὺ ἀργοστάλαξε ἡ δροσιὰ του. Ἡ Γῆ ἐφύτρωσε χορτάρια νεόβλαστο, κρίνα, λωτοὺς καὶ κρόκους. Πάνω σ' αὐτὴ τὴ στρώση ἐπλάγιασε τὸ θεϊκὸ ζευγάρι.

1. [Ὀμ. *Ιλ.* Ξ, 292-351].

15 IV 1961

Τὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ τὰ μνημεῖα του

Ἐπισκοπώντας τὴν σύνθεση τῆς «Πολιτείας» τοῦ Πλάτωνος ὁ Βέρνερ Γαϊγκερ ἐτόνισε ἄλλοτε ὁμορφα ὅτι μόνο ὕστερ' ἀπὸ τὴν κατάλυση τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας μπόρεσε νὰ συλλάβει ὁ Ἀθηναῖος σοφὸς τὴν εἰκόνα τῆς ἰδεατῆς πολιτείας του. Ὅλο τὸ ὥραῖο τοῦτο οἰκοδόμημα τοῦ νοῦ του στηρίχτηκε στὴ μελέτη σχημάτων ποὺ εἶχαν πὰ ξεπεραστῇ ἢ ἦταν καταδικασμένα σὲ σιγανὴ ἐκλείψη.

Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ παρατηρήσει καὶ γιὰ τὰ κλασσικὰ κτίρια τῶν ἀρχαίων θεάτρων. Ὅχι μόνο τὸ Λυκούργειο τῆς Ἀθηνᾶς ποὺ τμήματά του ἐσώθηκαν καὶ διακρίνονται, ἀλλὰ καὶ τὸ μουσικὸ ἐκεῖνο ποίημα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ θεάτρου, τὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου, ἔγιναν στὸν 4ον αἰῶνα π.Χ., ἀφοῦ εἶχε πὰ περάσει ὁ μέγας αἰώνας τῆς δημιουργίας, ἀφοῦ εἶχε ἀπὸ καιρὸ καταλυθῇ ἡ παρουσία τοῦ χοροῦ.

Στάθηκε τὸ ἐλληνικὸ θέατρο μιὰ τόσο μεγάλη δημιουργία τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, ὥστε εἶναι ἐξηγημένο γιατί, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ κτίρια καὶ τὰ κείμενα, προσπάθησαν οἱ σοφοὶ τῆς Δύσης νὰ συγκεντρώσουν ὅλες τὶς ἀπηχήσεις ποὺ ἐσώθηκαν στὰ μνημεῖα τῆς τέχνης κάθε ἐποχῆς καὶ κάθε ὑλικοῦ, σὲ ἔργα ὁλόκληρα, ἀποσπασματικὰ ἢ ἀκόμη καὶ σὲ μικρὰ θραύσματα. Θὰ ἦταν σχεδὸν μάταιη προσπάθεια νὰ συγκεντρώσει κανεὶς ὅλες τὶς σχετικὲς μελέτες, τόσο ἀναρίθμητες εἶναι, πολλὲς μάλιστα ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ξεχωρίζουν μὲ μιὰ γόνιμη ἔμπνευση. Ἰδιαίτερα ὅσες ἔχουν θέμα τὴν ἐξακρίβωση παραστάσεων στὰ ἔργα τῆς τέχνης ἀπὸ τὸ σατυρικὸ δρᾶμα συναρπάζουν μὲ τὴν ξεχωριστὴ γοητεία ποὺ τὴν χαρίζει ἡ προσπάθεια μεταφορᾶς σ' ἓναν κόσμον δροσερῆς πίστεως καὶ ἁδολῆς χαρᾶς.

Θὰ ἔμεναν, ἀλήθεια, πολὺ λειψὲς οἱ γνώσεις μας γιὰ τὸ σατυρικὸ δρᾶμα ἂν ἔπρεπε νὰ στηριχτοῦμε στοὺς δροσερώτατους, ἀλλ' ἀποσπασματικούς *Ιχνευτὲς* τοῦ Σοφοκλῆ, στὸν ξεθυμασμένο πὰ *Κύκλωπα* καὶ στὰ *Fragmenta* τῶν τραγικῶν ποὺ ἔχει συγκεντρώσει ὁ Νάουκ. Ἐχουμε εὐτυχῶς ἀρκετὲς ζωγραφιὲς ἀγγείων ποὺ μᾶς μεταφέρουν, ἂν ὄχι στὴν ἴδια σκηνή, τουλάχιστον στὰ θέματα ποὺ κυριαρχοῦσαν καὶ μαρτυροῦν τὴ διασκέδαση τοῦ κοινοῦ μὲ τά (περαστικά) παθήματα τῶν Σατύρων καὶ τοῦ Ἡρακλῆ.

Στὸ θέμα τοῦτο εἶναι ἀνάγκη νὰ διαθέτει ὁ ἐρευνητῆς ὄχι μόνο σοφία, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἔμφυτη διάθεση γιὰ γέλιο, ἀκόμη καὶ τὴ συμπάθεια πρὸς κάθε ἀπλοῖ-

κή, αλλά δημιουργική συγκίνηση. Οί ικανότητες αυτές έχάρισαν στις εργασίες του Μπούσορ για τὸ σατυρικὸ δρᾶμα τὴ χαρμόσυνη ζωηρότητα ποὺ κρατάει τὴν προσοχὴ τοῦ ἀναγνώστη, ἀνοίγοντάς του νέους ὀρίζοντες πρὸς τὴ γνῶση τοῦ ἀρχαίου θεάτρου.

Θὰ ἦταν τοῦτο ἀδύνατο ἂν, ὕστερ' ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον, δὲν εἶχε ἀνανεωθῇ καὶ πλουτισθῇ ἡ γνῶσις τῶν ἀγγείων, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐκτίμησις τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ἐνα πλῆθος μνημεῖα ἀνεκμετάλλευστα ἀνασύρθησαν ἀπὸ τὴ λησμονιὰ καὶ ἐστήθησαν ἀπὸ τοὺς ἐρευνητὲς μπροστὰ μας, ζωντανὰ μαρτύρια γιὰ τὴν ἄμηση ἐντύπωση τῶν σατυρικῶν δραμάτων σὺν τῶν ἀγγειογράφων. Στάθηκε τοῦτο μιὰ σημαντικὴ ἀνανέωση γιὰ τὸ σὺγγραμμα τῆς Μαργαρίτας Μπίμπερ, *Μνημεῖα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου* (ἡ πρώτη ἐκδοσις τὸ 1920), ἀξιόλογο γιὰ τὴ μεθοδικότητα καὶ τὴ συγκέντρωση τῶν μνημείων, δὲν γίνεται πάντοτε ξεχώρισμα τῶν μνημείων τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὰ καθαρὰ ἑλληνικά, οὔτε ἀξιοποίησις τῶν δευτέρων. Μία τοιχογραφία ἢ ἓνα μωσαϊκὸ τῆς Πομπηΐας, ἔξαφνα, ἀπέχουν τόσο πολὺ ἀπὸ τὴν ἀκμὴ τοῦ Ἀττικοῦ δράματος, ὥστε ἀκόμη καὶ οἱ φιλολογικὰ τεκμήρια πρέπει νὰ γίνωνται δεκτὰ μὲ ἐπιφύλαξιν. Ἡ δυσκολία ποὺ κάνει κάποτε προβληματικὴ τὴν ἐξακρίβωση ἂν μία ζωγραφιὰ ἀπηχεῖ πραγματικὰ κάποιο σατυρικὸ δρᾶμα ἔχει ἀφορμὴ τὸ ὅτι ἕως τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνα δὲν παρασταίνεται συνειδητὰ θέατρο. Ἦταν τόσο κυριευμένες οἱ ψυχὲς ἀπὸ τὸν μῦθον, τόσο δυνατὴ ἡ πίστις στὴν ἀληθινὴν ὕπαρξιν τῶν πρωταγωνιστῶν, ὥστε μόνον ὕστερ' ἀπὸ μύησην στὴ μακρινὴν ἐκείνην ἐποχὴ κατορθώνεται ἡ ἀνακάλυψις, τὸ ξεχώρισμα τοῦ θεατρικοῦ ἔργου ποὺ κρύβεται ἀπὸ τοῦτη ἢ τὴν ἄλλην ζωγραφιά, ἀποφεύγεται ἡ ταύτισις τοῦ ὑποκριτῆ μὲ τὸ πρόσωπον ποὺ ὑποδύεται.

Παραστάσεις ἀληθινῶν ἠθοποιῶν καὶ χορευτῶν μὲ ὅλη τὴ θεατρικὴ σκευὴ τῶν συναντοῦμε συχνότερα στὰ μνημεῖα τῆς τέχνης τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ., μὲ κορυφαῖα παραδείγματα τὸ ἀνάγλυφον τῶν ὑποκριτῶν ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ (Ἐθνικὸ Μουσεῖον) καὶ τὸν μεγαλόσχημον ἀττικὸ ἐρυθρόμορφον ἀμφορέα τοῦ Προνόμου, στὸ Μουσεῖον τῆς Νεάπολης.

Τὸ ξεχώρισμα ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα τοῦ μύθου καὶ στοὺς πραγματικοὺς ἠθοποιοὺς ἔχει πὰς προχωρήσει, οἱ χορευτὲς δὲν εἶναι πὰς οἱ μυθικοὶ Σάτυροι, ἀλλὰ παρασταίνονται ντυμένοι μὲ τὸ «σωμάτιον», δὲν φοροῦν, ἀλλὰ κρατοῦν στὰ χέρια τῶν τὰ προσωπεῖα ποὺ παρασταίνουν σιμοὺς καὶ μαλλιαροὺς Σατύρους. Μιὰ τιμητικὴ θέσις ἔχει κρατηθῇ γιὰ τὸν αὐλητὴ Πρόνομον, ποὺ ἦταν Θηβαῖος καὶ ξέρουμε ὅτι ἔζησε στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ.

Ἀπάνω, σὲ δευτέρῃ σειρᾷ, εἶναι ὄρθιοι οἱ πρωταγωνιστὲς, ντυμένοι μὲ πλούσια φορέματα, ὅπως θὰ γινόνταν στὴ σκηνὴ τοῦ Εὐρυπίδου καὶ στὴν ἄκρην ὁ ἀρχηγὸς τῶν Σατύρων, ὁ Παπποσειληνός· ὁ ἠθοποιὸς ποὺ τὸν ὑποκρίνεται, ὅχι πὰς νέος, ὅπως οἱ ἄλλοι χορευτὲς, εἶναι ντυμένος μὲ τὸν μαλλωτὸν χιτῶνα καὶ κρατᾷ τὸ προσωπεῖον μὲ τὴ λευκὴ κόμη καὶ μὲ τὴ μακριὰ γενειάδα. Ἀπὸ

μιὰ τέτοια συγκέντρωση δὲν μπορούσε νὰ λείπει καὶ ὁ θεὸς ποὺ παραστεκόταν σὲ κάθε δραματική παράσταση: ὁ Διόνυσος ξαπλωμένος σὲ μιὰ πολυτελέστατη κλίνη καὶ συντροφευμένος ἀπὸ τὴν Ἀριάδνη, τὸ θεϊκὸ ζευγάρι εἶναι ἀγκαλιασμένο τρυφερά.

Σημαντικὴ συμβολὴ στὴ γνώση τῶν τύπων τοῦ θεάτρου δίνουν τὰ προσωπεῖα, ὅχι μόνο ὅσα παραστάθηκαν στὰ ἀγγεῖα, στὰ ἀνάγλυφα καὶ σὲ μωσαϊκά, ἀλλὰ καὶ ὅσα, μαρμάρινα ἢ πήλινα, στάθηκαν ἀφιέρωματα τῶν ἡθοποιῶν στοῦ Διόνυσου, στολίδια τῶν σπιτιῶν ἢ συντροφιά τῶν νεκρῶν στοὺς τάφους.

Παρακινήμενος ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν τύπων τοῦ θεάτρου ποὺ ἔδωσε ἓνας ἀρχαῖος τοῦ 1ου αἰῶνος μ.Χ., ὁ Πολυδεύκης, προσπάθησε πρῶτος ὁ Κάρλ Ρόμπερτ νὰ ταυτίσει τοὺς τύπους τῶν προσωπειῶν μὲ μορφὲς τοῦ θεάτρου καὶ τὸ κατῳρίωσε (*Τὰ προσωπεῖα τῆς νέας κωμωδίας*, 1911). Ὁ «ἡγεμὼν πρεσβύτης», ὁ πρεσβύτης μακροπῶγων, ὁ σφηνοπῶγων, ὁ πορνοβοσκός (ποὺ παρασταίνονταν φαλακρός, γενειοφόρος καὶ ψευτοευγενικός στὴν ἐμφάνιση), ὁ μέλας νεανίσκος, ὁ οὖλος νεανίσκος, ὁ ἀπαλὸς νεανίσκος, ὁ κόλαξ καὶ ὁ παράσιτος, ὁ ραδιοὔργος, ὁ θεράπων πάππος, ὁ θεράπων τέτιξ, ἡ γραῦς παχεῖα, τὸ οἰκουρὸν γράδιον, ἡ ψευδοκόρη, ἡ παλλακὴ, ἡ διάχρυσος ἐταῖρα καὶ ἄλλοι τύποι ποὺ ἐφαῖδρυναν τοὺς θεατὲς ζωντάνεψαν χάρις στὴ σύνδεση μὲ τὰ ἀνάλογα προσωπεῖα καὶ μᾶς ἔφεραν κοντὰ στοῦ θεάτρου, ὅπου τὴν πρώτη θέσῃ εἶχαν, ἀπὸ τὸν 3ον ἰδιαίτερα αἰῶνα, πρόσωπα ὅχι τοῦ μύθου, ἀλλὰ τῆς ζωῆς. Ἀνακαλοῦμε τὰ ἐπεισόδια ποὺ μὲ πικρόγελο πνεῦμα τὰ ἀνέβασαν στὴ σκηνὴ λεπταίσθητοι παρατηρητὲς τοῦ ἀνθρώπου, σὰν τὸν Μένανδρο καὶ τὸν Δίφιλο, ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους ποιητὲς τῆς νέας κωμωδίας.

Διὰ τὴν καλύτερη γνώση τῶν τύπων τῆς ἀνεκτίμητῃ εἶναι ἡ προσφορὰ μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ ἐξαίρετα πήλινα εἰδῶλια ποὺ βρέθηκαν στὴ Μύρινα τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Δὲν μπορούμε νὰ ταυτίσουμε μὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς τύπους τοῦ Πολυδεύκη αὐτὸν ποὺ παρασταίνεται στοῦ μικροῦ πήλινου εἰδῶλιου τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου. Εἶναι νέος καὶ παράξενα παχουλός, ὅχι ὅμως καὶ δυσκίνητος. Ντυμένος μὲ κοντὸ χιτῶνα καὶ μὲ χλαμύδα, μ' ἓνα στεφάνι γύρω στὴν κεφαλὴ του προχωρεῖ σὲ χορευτικὴ στάση προτείνοντας τὰ χέρια του. Φαίνεται νὰ εἶναι συμποσιαστής ποὺ συνεχίζει στοῦ δρόμο τὸ τραγουδιστὸ βάδισμα, ὅμως ἀπὸ τὸ εἶδος τοῦ προσωπεῖου, καθὼς καὶ ἀπὸ τὶς χειρίδες, τὰ μακριὰ βαρβαρικά μανίκια, συμπεραίνουμε ὅτι δὲν ἀνήκει στὴν καλὴ τάξη, ἀλλ' ὅτι εἶναι δοῦλος. Διασκεδάζει πιθανῶτα μόνος σὲ μιὰ ὥρα ποὺ λείπουν τὰ ἀφεντικά παίζοντας ἓναν τύπο εὐθυμου ξεφαντωτῆ. Φερόμαστε ἄθελά μας πρὸς σύγκριση μὲ τὸν συγγενικὸ Indifferent τοῦ Βατώ, εἶναι μία ἀκόμη ἀπὸ τὶς περιέργες συναντήσεις ἐποχῶν ἀνάμεσα στοὺς αἰῶνες.

Χρονολογημένο στὴν ἀρχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ ροκοκό, στὸν 3ον αἰῶνα π.Χ., τὸ εἰδῶλιό τοῦ χορευτῆ ἔχει τὴν κίνησή του ἀναπτυγμένη σὲ μία, τὴν κύρια ὄψη, παρ' ὅλη τὴ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ κατὰ τὴ μεριὰ τοῦ περισσότερο ὑψουμένου

βραχίονα καὶ τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους, ποὺ τραβιέται πίσω ἐλαφρά. Ἀργότερα, ἀπὸ τὸν 2ον αἰῶνα π.Χ., θὰ σπάσει ἡ ἐνότητα, θὰ καταμεριστῇ ἡ κίνηση σὲ ἀντιθετικὲς στροφές, ἓνα μέρος τοῦ σώματος θὰ ἀνακαλύψει τὸ βάθος, τὴν τρίτη διάσταση, θὰ γίνῃ στρόβιλος ὁ χορευτικὸς ρυθμός.

Ἄν ὑπῆρχε στὴν ἀρχαιότητα ἡ συνήθεια νὰ στήνῃ ἡ πολιτεία ἀνδριάντες στοὺς σπουδαίους ἡθοποιούς θὰ εἶχαμε σὲ ἀντίγραφα τουλάχιστον τὴν ἐπίσημη ὄψη κάποιου ἀπ' αὐτοῦς. Ὅμως οἱ ὑποκριτὲς ἦταν ὑπηρετικοὶ τοῦ Διονύσου καὶ στὸν θεὸ χρωστοῦσαν τὶς νίκες τῶν. Ὅταν ἓνα ἔργο ἔπαιρνε τὸ πρῶτο βραβεῖο σ' αὐτὸν ἀφιέρωνε ὁ χορηγὸς ποὺ εἶχε χρηματοδοτήσει τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἓναν ζωγραφιστὸ πίνακα ἢ ἓνα ἀνάγλυφο. Δὲν ἔχουμε τέτοιους πίνακες γιατί χάθηκαν, καθὼς ἦταν ἀπὸ φθαρτὸ ὕλικό, σώθηκαν ὅμως ἀρκετὰ χορηγικὰ ἀνάγλυφα, μερικά, μάλιστα, ἰδίως τὰ μεταπαρθενώ- νεια, ἀνήκουν στὰ εὐγενέστερα τοῦ εἴδους τῶν ἀναθηματικῶν ἀναγλύφων.

Ὁ ὑποκριτὴς ποὺ ὀρθίως κρατεῖ μὲ τὸ ἓνα χέρι τὸ προσωπεῖο, ἐνῶ ὑψώνει τὸ ἄλλο «σεβίζων» μπροστὰ στὸν Διόνυσο τὸν θεϊκὰ ξαπλωμένον, στὸ ἀνάγλυ- φο τοῦ Πειραιῶς ποὺ μνημονεύσαμε παραπάνω, εἶναι μία ἀπὸ τὶς συγκινη-



Πήλινο εἰδώλιο μὲ πρόσωπο τῆς νέας κωμωδίας ἀπὸ τὴ Μύρινα τῆς Μικρᾶς Ἀσίας.
Τοῦ 3ου αἰῶνος π.Χ. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

τικὲς μορφὲς ποὺ δείχνουν ζωντανὴ τὴν παρουσία τοῦ θεοῦ μέσα στὸ ἀρχαῖο θέατρο.

Ἡ ἀφοσίωση τῶν σοφῶν τῆς Δύσης πρὸς τὴν ἐξακρίβωση τοῦ κάθε ἴχνους ποὺ ἐσώθηκε ἀπὸ τὸ δημιούργημα τῆς ἑλληνικῆς μεγαλοφυΐας ἔφερε πρὸς τὴ μελέτη καὶ τῶν φαινομενικὰ πρὸ ἀσήμενων ἀπηχίσεων σὲ ἀρχαῖα μνημεῖα. Τὰ «ἀγγεῖα τῆς Ἑγνατίας» (Gnathian vases), ἀπλᾶ, μελαμβραφῇ, καὶ ἀδιακόσμητα, μικροῦ σχήματος τὰ περισσότερα, θὰ ἔγιναν σὲ κάποιο ἐργαστήριό τῆς Ἰταλίας, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ προέλευση τῶν περισσότερων ἀπὸ τὴν Ἑγνατία. Σύγχρονα μὲ τὰ εἰδώλια τῆς Μυρίνης, τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ., μαρτυροῦν τὴν προτίμηση τῶν Ἰταλιωτῶν γιὰ τὸ θέατρο, τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὰ παλαιότερα καὶ πολὺ πρὸ σπουδαῖα «ἀγγεῖα τῶν φλυάκων», ὅπου εἶναι ζωγραφισμένες παραστάσεις ἀπὸ κωμωδίες καὶ ἀπὸ μίμους. Ἐνα πλῆθος τέτοια ἔχει τὸ Μουσεῖο τοῦ Μπάρι.

Στὴν ἐποχὴ τῶν ἀγγείων τῆς Ἑγνατίας δὲν ὑπάρχει πᾶς οὔτε ἡ δύναμη οὔτε ἡ ἀνάγκη νὰ στολίζεται ἡ ἐπιφάνεια μὲ παραστάσεις, εἶναι διαφορετικὴ καὶ ἡ αἴσθησις γιὰ τὴ μορφή τοῦ ἀγγείου. Μένουν μόνο ἀπάνω του, σὰν μὲ τελευταῖα ἐνθύμησις ἀπὸ ἀξέχαστα θεατρικὰ πρόσωπα, ζωγραφισμένα μὲ ἀνοιχτὰ χρώματα ποὺ φαντάζουν πάνω στὸ μαῦρο γάνωμα, δύο - τρία μικρὰ προσωπεῖα. Μ' αὐτὰ ἔχει ἀσχοληθῇ τελευταῖα ὁ Τ. Webster, ὁ καλύτερος σημερινὸς γνώστης τοῦ ἀρχαίου θεάτρου καὶ προσπάθησε νὰ τὰ ταυτίσει μὲ τοὺς τύπους ποὺ παρέδωσε ὁ Πολυδεύκης.

Εἶναι μία ἀπὸ τίς τόσες ἐργασίες τοῦ καθηγητῆ τοῦ Λονδίνου, στὸν ὁποῖο ὀφείλουμε τόσα ἄλλα καλὰ θεατρικὰ μελετήματα. Προϋπόθεσή τους στάθηκε ἡ ἀπίστευτὴ καὶ γιγαντικὴ μελέτη ἀπὸ τὸν σὲρ Τζὼν Μπήζλεϋ τῶν ἀττικῶν ἀγγείων, ποὺ μαζί μὲ τὰ ἰταλιωτικά, μᾶς χάρισαν τὰ περισσότερα τεκμήρια γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο. Ἔτσι δὲν εἶναι ἀνεξήγητο πῶς ἡ συστηματικὴ σπουδὴ του, μὲ ὅλη τὴ συνέπεια ποὺ ἀξιώνει ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, βρίσκεται σήμερα στὰ χέρια ἐνὸς Ἀγγλοῦ σοφοῦ. Εἶναι βέβαιο ὅτι ἄλλοι θὰ ἔλθουν νὰ συνεχίσουν ἕνα δρόμο ποὺ ἡ βαθειὰ γνώσις, ὀδηγημένη ἀπὸ τὸν ἔρωτα πρὸς τοὺς ἀρχαίους, τὸν κάνουν τόσο πλατὺ καὶ ἀνθρώπαρτο.

Ίκαρος καὶ Φαέθων

29 IV 1961

Στὴν ποίηση καὶ τὴν τέχνη

Εὐκόλα θὰ πίστευε κανεὶς ὅτι ἀφθονοῦν οἱ παραστάσεις τοῦ Ἰκάρου στὴν ἑλληνικὴ τέχνη. Πῶς θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ μὴ μαγευτοῦν οἱ ἀγγειογράφοι, οἱ γλύπτες καὶ οἱ χαλκουργοὶ ἀπὸ τὸν μῦθο αὐτὸν ποὺ ἀνέβαζε τὸν ἄνθρωπο πάνω ἀπὸ τὴ γῆ, ψηλὰ ἀπὸ τὰ δεινὰ καὶ τὴν ὁμοιομορφία τῆς στενόχωρης χαμοζωῆς του;

Τὸ μυθικὸ πέταγμα τοῦ Ἰκάρου θὰ ἦταν ἀδύνατο χωρὶς τὴν ἐπίνοια ἑνὸς ἄξιου πρωτομάστορα ποὺ ἦταν καὶ πατέρας του, τοῦ Δαίδαλου. Ὅταν ὁ Μίνως ἀνακάλυψε ὅτι ἔφυγαν ἀπὸ τὸ λαβύρινθο ὁ Θησέας μαζί μὲ τοὺς νέους καὶ τὶς νέες τῆς Ἀθήνας, παίρνοντας μαζί τους καὶ τὴν Ἀριάδνη, ἐτιμώρησε μὲ φυλάκιση τὸν Ἰκαρο καὶ τὸ Δαίδαλο, αὐτὸν ποὺ τοὺς εἶχε δείξει τὴν ἔξοδο. Τότε ὁ πατέρας, ὁ πρωτομάστορας, σοφίστηκε καὶ τοῦτο τὸ ἀνήκουστο. Κατασκεύασε φτερὰ γιὰ τὸν ἑαυτὸ του καὶ γιὰ τὸ παιδί του, τὸ ὀρμήνεψε ὅμως νὰ μὴν πετάξει ψηλὰ μήπως λυώσει ἡ κόλλα ἀπὸ τὴ φλόγα τοῦ ἡλίου καὶ ἀποσπαστοῦν τὰ φτερά, οὔτε ὅμως καὶ

ἐγγὺς τῆς θαλάσσης, ἵνα μὴ τὰ πτερὰ ὑπὸ τῆς νοτίδος λυθῇ¹.

Παιδί ἀκόμη ὁ Ἰκαρος δὲν ἐλογάριασε τὶς συμβουλὲς τοῦ πατέρα. Καθὼς ἀνέβηκε τοῦ ἄρεσε νὰ πετάει ὅλο καὶ ψηλότερα – ψυχαγωγούμενος αἰεὶ μετέωρος ἐφέρετο². Ἐγινε ὅμως τότε αὐτὸ ποὺ ἐκεῖνος τοῦ εἶχε προεῖπει. Ἡ κόλλα ἔλυωσε, τὰ φτερὰ ξεχώρισαν ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ ὁ Ἰκαρος ἔπεσε στὴ θάλασσα ποὺ πῆρε τὸ ὄνομά του, Ἰκάριον πέλαγος.

Εἶναι σχεδὸν ἀπίστευτο ὅτι σπανιώτατα παράστησαν οἱ ἀγγειογράφοι τὸ θέμα τοῦτο. Ὅχι πὼς δὲν εἶχαν ἀκούσει γιὰ τὴ μοῖρα τοῦ Ἰκάρου, ὅχι πὼς δὲν ἀγάπησαν τὸ παραμῦθι. Ἐδίστασαν ὅμως, δὲν ξέρουμε ἀκριβῶς γιατί, νὰ τὸ εἰκονίσουν. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ παράσταση σὲ μιὰ θαυμαστὴν ὕδρια ποὺ μόνον θραύσματά της ἀνακαλύφθηκαν στὶς παλαιᾶς ἀνασκαφὲς τῆς Ἀκρόπολης· τὴν εἶχε ἀφιερῶσει ὁ ἴδιος ὁ τεχνίτης στὴν Ἀθηνᾶ, ἀπαρχή, ὅπως λέει ἡ ἐπιγραφή, χωρὶς ἄλλο τῆς κεραμεικῆς παραγωγῆς του. Στὸ μικρὸ ὑπόλοιπο βλέπουμε τουλάχιστο τοῦτο: ὁ Ἰκαρος παραστάθηκε μὲ πτερωτὰ πέλδια, ὅχι μετέωρος, ἀλλὰ μὲ τὸ τυπικὸ σχῆμα γιὰ τὶς τρέχουσες μορφὲς ποὺ

είχαν ἐπινοήσει οἱ καλλιτέχνες τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Ἡ ζωγραφιὰ ἀναπτύσσεται σὲ μᾶκρος, δὲν σκέφτηκε οὔτε θέλησε ὁ διακοσμητὴς νὰ ἀνεβάσει τὴ μορφὴ πάνω ἀπὸ τὸ ἔδαφος.

Καταπληκτικὸ εἶναι ὅτι, ἀνάμεσα στὸ μεγάλο πλῆθος τῶν ἀττικῶν ἀγγείων τοῦ 5ου αἰῶνα, ποὺ ἀποτελοῦν λαμπρὰ στολίδια τῶν Μουσείων ὅλου τοῦ κόσμου, μάταια ἀναζητοῦμε κάποιο μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Ἰκάρου. Τὸν εἰκόνισε μόνο ἓνας ἀγγειογράφος μικρῶν ἀγγείων, ποὺ πῆρε ἀπ' αὐτὸν τὸ ὄνομά του – «ζωγράφου τοῦ Ἰκάρου» τὸν εἶπε ὁ Σέρ Τζὼν Μπήζλεϋ.

Σ' ἓνα ἐρυθρόμορφο λευκίθιο τοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρκης ὁ Ἰκαρος, παιδὶ ἀκόμη, ἔχει πέσει κατὰ γῆς, χωρὶς νὰ ἔχει ὅμως ἀκόμη χάσει τὰ φτερά του, πῶς ἄλλως νὰ δηλώσει συμβατικά ὁ ζωγράφος, ὅτι ἔπεσε ἀπὸ ψηλά; Τὸ ἀνάλαφρο σχέδιο, μὲ μιὰ τρυφερὴ χάρη, ἐθύμισε στὸν Σέρ Τζὼν τὴν ὁμηρικὴν εἰκόνα: εἰ πτερόν ἦε νόημα³.

Φανερό εἶναι ὅτι στὰ δυὸ αὐτὰ ἀγγεῖα, καθὼς καὶ σ' ἓνα τρίτο, μιὰ οἰνοχόη τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ, ἀπέφυγαν οἱ ζωγράφοι νὰ ἱστορήσουν τὸ πέταγμα ἢ τὸ πέσιμο τοῦ Ἰκάρου, ἀλλὰ μόνο τὰ ὑποδήλωσαν μὲ φτερά ἢ μὲ συμμάζεμα τοῦ σώματος πάνω στὸ ἔδαφος, χωρὶς νὰ τὸν ὑψώσουν.

Μιὰ δευτέρη σχετικὴ ἀπορία παρουσιάζει ἡ ἀπόλυτη ἔλλειψη παραστάσεων σχετικῶν μὲ τὸν μῦθο τοῦ Φαέθοντα. Εἶναι ἀληθινὰ ἀπίστευτο ὅτι, ἐνῶ τὸν ξέρει κίόλας ὁ Ἡσίοδος, ἐνῶ τὸν διάλεξαν γιὰ θέμα σὲ τραγωδίες τοὺς ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Εὐριπίδης, δὲν ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ τὸν 1ον αἰῶνα μ.Χ. παρὰ ἓνα μικρὸ ἔργο τέχνης ποὺ νὰ ἱστορεῖ τὴν παράξενη, ἐξωτικὴ καὶ οὐράνια ἱστορία τοῦ Φαέθοντα.

Κρίνοντας ἀπὸ τὰ ἀποσπάσματα τοῦ νεανικοῦ ἔργου τοῦ Εὐριπίδη «Φαέθων», ποὺ ἐμάγεψαν τόσο τὸν Γκαίτε, ὥστε ἐπιχείρησε νὰ ἀνασυστήσῃ ἓνα μέρος του καὶ τὸ κατῳρθώσε, συμπεραίνουμε μὲ πόση ποίηση θὰ εἶχε φτερώσει ὁ Ἀθηναῖος ποιητὴς τὸν ἀρχαῖο μῦθο, πόσο τεχνικὰ θὰ εἶχε πλέξει τὴν ἀφήγησιν μὲ περιγραφές, μὲ ψυχολογικὲς συγκρούσεις καὶ μὲ νέα εὐρήματα.

Ἡ ἱστορία ἀρχίζει τὴν αὐγὴ, ὁ χορὸς τῶν παρθένων ψέλνει τὸ ξύπνημα τῆς φύσης. Βρισκόμαστε στὴν ἄκρην τοῦ Ὠκεανοῦ, ὅπου ἔχουν τὰ παλάτια τῶν ὁ Ἥλιος καὶ ἡ Αὐγὴ, ἡ Ἥως, στὴν χώρα τῶν Αἰθίοπων, ὅπου βασιλεύει ὁ Μέροψ μὲ γυναῖκα του τὴν Ὠκεανίδα Κλυμένη. Γυῖός των παρουσιάζεται ὁ Φαέθων, στὴν πραγματικότητα ὅμως εἶναι γόνος ἑνὸς ἔρωτα τῆς Κλυμένης μὲ τὸν Ἥλιο, πρὶν ἀπὸ τὸ γάμο της. Ἡ Κλυμένη ἀναγκάζεται νὰ φανερώσῃ τὸν ἀληθινὸ πατέρα στὸν Φαέθοντα ἀπ' ἀφορμὴ τοῦ γάμου του (μὲ τὴν Ἀφροδίτη, ὑποστηρίζουν μερικοί, ἀπὸ κάποιους ὑπαινιγμοὺς στὰ ἀποσπάσματα τῆς τραγωδίας).

Μὲ τὸ φανέρωμα τοῦ μυστικοῦ ψήλωσε ὁ νοῦς τοῦ Φαέθοντα. Ἀποφασίζει, ὄχι χωρὶς προτροπὴ καὶ τῆς μητέρας του, νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τὸν πραγματικὸ πατέρα μιὰ χάρη μεγάλη καὶ τολμηρὴ νὰ τὸν ἀφήσῃ νὰ ὀδηγήσῃ τὸ ἄρμα του στὸν οὐρανό, πάνω ἀπὸ τὴ γῆ. Προφητεύοντας τὸ κακὸ τέλος ἀντιστέκεται

ἐπίμονα ὁ Ἥλιος, ὁ Φαέθων τὸν δένει μὲ κάποιον ὄρκο καὶ τότε ὑψώνεται ὁ νέος μὲ τὸ ἄρμα, κρατώντας σφιχτὰ ἀπὸ τὰ χαλινάρια τὰ θεοτικὰ ἄλογα. Ἐξαφνα, ἐνῶ στὸ παλάτι τοῦ Μέροπος γίνονται οἱ ἐτοιμασίες γιὰ τὸν γάμο ἀκούγεται μιὰ φοβερὴ βροντὴ καὶ ἀντικρύζουν ὅλοι ἐκεῖ ψηλὰ τὸ φριχτὸ θέαμα. Τὰ χαλινάρια ἔχουν φύγει ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ γιου τῆς Κλυμένης, τὰ ἄλογα πετοῦν ἀλαφιασμένα, ὁ Φαέθων πέφτει χτυπημένος ἀπὸ τοῦ Δία τὸν κεραυνό. Ὁ χορὸς θρηνεῖ καὶ οἰκτεῖρει τὴν Κλυμένη:

᾽Ω δυστάλαινα τῶν ἀμετρήτων κακῶν· ᾽Ωκεανοῦ κόρα⁴.

Πρέπει νὰ παραιτήθηκε θεληματικὰ ὁ Εὐριπίδης, ἀκόμη καὶ γιὰ θεατρικοὺς λόγους, ἀπὸ τὴ συνέχεια τοῦ μύθου: Ὁ κεραυνωμένος Φαέθων πέφτει στὸν ποταμὸ Ἡριδανό. Οἱ ἀδελφές του, οἱ Ἡλιάδες, πού τὸν ἐβοήθησαν νὰ ἀνέβει κρυφὰ ἀπὸ τὸν πατέρα του Ἥλιο, βλέποντας τὸ οἰκτρό του τέλος, μοιρολογοῦν τόσο παθητικά, πού μεταμορφώνονται σὲ ἱπές, τὰ δάκρυά τους ἔγιναν ἤλεκτρο, κεχρिμπάρι καὶ ἐχύθηκαν στὸν Πάδο ποταμό. Ὁ βασιλιάς τῆς Λιγυρίας, ὁ Κύκνος, πού, πολὺ ἔκλαψε καὶ αὐτός, μεταμορφώθηκε σ' ἓνα τραγουδιστὸ πουλί.

Οὔτε ἓνα γλυπτὸ οὔτε μιὰ ἀγγειογραφία ἱστορήσε τὸ ὑπέρκαλο παραμῦθι καὶ τοῦτο μαρτυρεῖ ὅτι ἡ ἀρχαϊκὴ καὶ ἡ κλασσικὴ τέχνη ἀρνήθηκαν ἐπίμονα νὰ τὸ πραγματευθοῦν. Ἀπὸ μιὰν ἐξαίσια σκαλιστὴ δακτυλιδόπετρα φτάνουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι μόνο ἀργότερα, στὴν ἐλληνιστικὴν ἐποχὴ, θὰ ὑπῆρχε κάποιος μεγάλος ζωγραφικὸς πίνακας ἢ τοιχογραφία μὲ θέμα τὸ γκρέμισμα τοῦ Φαέθοντα.

Παρόρμησή του θὰ στάθηκε κάποιο μακρὺ ἐλληνιστικὸ ποίημα, τόσο θαυμάσιο, ὥστε τὸ ξαναπῆρε ὁ Ὀβίδιος στὶς *Μεταμορφώσεις* του καὶ τὸ ἀνάπλασε ὁμορφα καὶ φανταστικά. Ἐλεγε ὅτι ὁ Φαέθων τὰ ἔχασε ἐκεῖ ψηλὰ ὅταν εἶδε μπροστά του ἀπειλητικὸ τὸ κεντρὶ τοῦ ἀστερισμοῦ Σκορπίωνα, τὰ χαλινάρια ἔπεσαν ἀπὸ τὰ χέρια του, τὰ ἄστρα τρομαγμένα σκορπίστηκαν ἀνάκατα στὸν οὐρανό· τότε, γιὰ νὰ φέρει τέλος στὴν κοσμοταραχὴ, ἀδράχνει ὁ Δίας τὸν κεραυνό καὶ καίει ἀλύπητα τὸν μεγαλόθυμο νέο. Ὅμως, οἰκτεῖροντάς τον γιὰ τὴ μοῖρα του, τὸν μεταμόρφωσε ἀμέσως σ' ἓναν ἀστερισμό.

Μποροῦμε λοιπὸν νὰ συμπεράνουμε: Πρώτη ἡ ζωγραφικὴ τῆς παραγμένης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς θὰ παρασύρθηκε ἀληθινὰ ἀπὸ τὸ θέμα, γιὰτὶ ἤξερε καὶ ἐζήτησε νὰ παραστήσει κατακόρυφο τὸ κατρακύλισμα τοῦ Φαέθοντα μαζί μὲ τὸ ἄρμα τοῦ Ἥλιου, μὲ τὰ ἄλογα πού κινοῦνται ξέφρενα μέσα στὸ στερέωμα γιὰ νὰ γλυτώσουν ἀπὸ τὴ φωτιά.

Τὸ ἐλληνιστικὸ ἐκεῖνο ποίημα, ὅπως τὸ ἔδωσε ὁ Ὀβίδιος, καὶ τὸ ξαναπῆραν ἄλλοι ποιητές, θὰ ἦταν χωρὶς ἄλλο διαδομένο στὰ χρόνια τῶν Ρωμαίων. Πῶς ὅμως νὰ παραστήσουν ἓναν τέτοιο μῦθο τεχνῖτες ποτισμένοι ἀπὸ τὸν κλασικισμό, χωρὶς μεγαλόπνοη ἔμπνευση; Τοὺς ἐμπόδιζε ἐξ ἄλλου καὶ τὸ εἶδος τῶν

μνημείων. Στις ανάγλυφες σαρκοφάγους του 2ου αιώνα μ.Χ., καθώς δεν υπάρχει χώρος για κατακόρυφη ανάπτυξη, η σύνθεση ξετυλίγεται οριζόντια, το ένα επεισόδιο διαδέχεται το άλλο, λείπει ή ενιαία εικόνα της καταστροφής.

Αυτό ακριβώς συγκράτησε τους καλλιτέχνες της αρχαϊκής και κλασικής εποχής, που είχαν πηγαία την αίσθηση του τι μπορούσαν και τι ήθελαν. Καθώς η αφήγησή τους απλωνόταν σε μάκρος ή είχε συντεθῇ σε κλειστή συμμετρία δεν είχαν τη δυνατότητα, γι' αυτό και δεν το σκέφτηκαν, να χειριστούν το θέμα με όλο το δραματικό κατρακύλισμα, γι' αυτό και άδιαφόρησαν, προτίμησαν να παραιτηθούν από την ιστορία του.

Ἄλλὰ ἡ μαγική του δύναμη ἔμελλε νὰ κυριέψει τὶς ψυχὲς τῶν Εὐρωπαίων στὰ νεώτερα χρόνια καὶ νὰ γονιμοποιήσῃ τὸ νοῦ ἐνὸς τιτανικοῦ καλλιτέχνη.

Στὴ βασιλικὴ βιβλιοθήκη τοῦ Οὐϊνδσωρ, στὴν Ἀγγλία, σώζεται ἓνα σχέδιο τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ μῦθο τοῦ Φαέθοντα.

Ἡ σύνθεση, χωρισμένη σε τρία ἀνεξάρτητα μέρη, κορυφώνεται ἀπάνω μετὴν εἰκόνα τοῦ Δία. Ψηλὰ σ' ἓνα σύννεφο, ὀλόγυμνος, ἵππευε πάνω στὸν ἀετὸ τοῦ καί, μὲ μιὰ τολμηρὰ ἀντιθετικὴ κίνηση, ὑψώνει στὸ χέρι τὸν κεραυνὸ ποῦ



Ὁ Ζεὺς κεραυνώνει τὸν Φαέθοντα. (Σχέδιο τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου στὸ Οὐϊνδσωρ.)

ἔχει ρίξει κιόλας τὴ φωτιά του. Τὸ μεγάλο, τὸ όλόλαμπρο ἄρμα γκρεμίζεται ἀναποδογυρισμένο. Τὰ τέσσαρα ἄλογα, ἄλλα μὲ τὸ κεφάλι κάτω, ἄλλα κουλουριασμένα, ὁρμοῦν κάτω ἀπὸ μιὰν ἀκατανίκητη δύναμη. Δίπλα ὁ Φαέθων, μὲ τὸ νεανικὸ γυμνὸ σῶμα, θαυμάσια ἀναπτυγμένο, μόλις ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὸ δίφρο τοῦ ἄρματος καὶ μετεωρίζεται στὸ κενό.

Μόνο οἱ κάτω μορφὲς πατοῦν στὴ γῆ. Ἡ προτίμηση τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου γιὰ τὴν πρωτόπλαστη γύμνια τὶς ἐτύλιξε μὲ ἓνα τραγικὸ μεγαλεῖο. Εἶναι οἱ ἀδελφὲς τοῦ Φαέθοντα, οἱ Ἡλιάδες, ποὺ ὀδύρονται σπαραχτικά. Τὰ κεφάλια τῶν ὀρθώνονται πάνω, πρὸς τὰ κάτω σκύβει ἀντίθετα ὁ γερο - ποταμός, ὁ Ἡριδανὸς μὲ τὴ λευκὴ γενειάδα του, ὁ κύκνος ὑψώνει τὸ λαιμὸ καὶ κινεῖ τὰ φτερά του, ἔχει κιόλας μεταμορφωθῇ.

Ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης ὑπάρχουν σὲ μιὰν ἀνάγλυφη σαρκοφάγο τῆς Φλωρεντίας, ὀριζόντια ἀναπτυγμένα. Σὰν σύνθεση, σὰν ὄραμα, σὰν χαλασμός, ἢ εἰκόνα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου δὲν χρωστάει τίποτε στὸ ἀρχαῖο ἔργο. Καρπὸς τῆς προσωπικῆς ταραχῆς του θυμίζει τὴ Δευτέρα Παρουσία τῆς Καπέλα Σιστίνα, ἂν καὶ παρορμήθηκε ἀπὸ τὸ θέμα τῶν σαρκοφάγων.

Περισσότερη συγγένεια θὰ εἶχε ἡ Μιχαηλαγγελικὴ δημιουργία μὲ τὸ ἄλλο ἀρχαῖο ἔργο ποὺ δὲν ἐσώθηκε, μὲ τὸν ἐλληνιστικὸ πίνακα ποὺ ἀναφέραμε. Δὲν θὰ ἦταν διαφορετικὴ ἢ διάταξη, ὅμοια θὰ εἰκονιζόταν τὸ μπέρδεμα τῶν ἀλόγων σὲ μιὰ μᾶζα, μὲ μετέωρα τὰ πόδια, μὲ ὑποβολὴ τοῦ φριχτοῦ βρυχηθμοῦ. Ὅσο γιὰ τὶς Ἡλιάδες πῶς μπορεῖ κανεὶς νὰ τὶς φανταστῇ ἀλλοιώτικες, ὅταν ἔχη ἀντικρύσει τὸν Μιχαηλαγγελικὸ σπαραγμὸ τους;

Δυὸ ἐποχὲς κατάλυσης τῆς κλασσικῆς ἰσορροπίας, δυὸ ψυχὲς καλλιτεχνῶν μὲ ἀκοίμητη τὴν ἔγνοια, χωρὶς καμμιά ἀνάπαυση στὸ γήινο πέρασμά τους, ἔφτασαν σὲ ὅμοια μορφικὴ διάταξη τοῦ πανάρχαιου παραμυθιοῦ.

Πίσω ἀπὸ τὴν ποίηση μὲ τὴν ὁποία τὸ ἐπλεξαν οἱ ἀρχαῖοι, κρύβεται μιὰ ἠθικὴ ἔννοια βαθειὰ ριζωμένη στὸ νοῦ τους, ἡ ἔννοια τῆς «Υβρεως». Εἶναι, ἐπίστευαν, πολὺ μικρός, πολὺ προσωρινός, ὁ ἄνθρωπος γιὰ νὰ παραβιάζει τὴν τάξη ποὺ ὥρισαν ἡ Θέμις, οἱ Μοῖρες καὶ οἱ Θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου· ὅσοι μεγάθυμοι θνητοὶ ἐτόλμησαν τὸ φτέρισμα χτυπήθηκαν ἀλύπητα ἀπ' αὐτούς.

Σήμερα οἱ καρδιὲς τῶν ἀνθρώπων, μαζὶ μὲ τὸ θαυμασμὸ γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ τόσα, γιὰ τὸ μεγαλύτερο ἴσως δικό τους κατόρθωμα, σφίγγονται ἀπὸ κάποιον ἄγριο, ἀκατονόμαστο φόβο. Τρέμουν μήπως τὸ ἀνέβασμα σὲ ἄγνωστα ὕψη φέρει τελικὰ τὴν καταστροφὴ ὅχι ἐνὸς ἢ περισσότερων ὁμοίων των, ἀλλὰ τὸν ἀφανισμό, τὴν ἐκπύρωση ὅλου τοῦ γήινου κόσμου.

1. [Ἀπολλοδ. Βιβλ. Ἐπιτομή I 12].

2. [Ἀυτόθι I 13].

3. [Ὀδ. ζ, 36].

4. [Εὐρ., Ἀποσπ. Φαέθ., 280].

13 V 1961

Μελέτες γιὰ τὸν Φειδία

Ἀναούσταση μιᾶς προσωπικότητας

Εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ ὀνομαστοῦν τὰ βιβλία καὶ οἱ μελέτες, μεγάλες ἢ μικρές, αὐτὲς ποὺ ἐγράφηκαν ὕστερ' ἀπὸ τὸν πρῶτο πόλεμο καὶ εἶχαν θέμα τὴ γεωμετρικὴ καὶ τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη. Τόσο ἀμέτρητο εἶναι τὸ πλῆθος των, τόσο πολλοὶ οἱ συγγραφεῖς ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου, ὅσοι πῆραν μέρος στὴν προσπάθεια κατανόησης ἐποχῶν πού, ἐνῶ δὲν ἦταν ἄγνωστες, εἶχαν ὅμως μείνει μακρινές, παραμερισμένες γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴν αἴσθηση.

Ἡ ποιότητα τῶν μελετῶν δὲν εἶναι ὅμοια, μόνο ὅσες ἔχουν γραφῇ ἀπὸ ἄξιους ἀρχαιολόγους μὲ γνώση, μὲ μέθοδο καὶ μὲ θερμὴ ψυχὴς, μέλλεται νὰ ζήσουν. Δὲν ἀπηχοῦν λιγώτερο καὶ οἱ μικρότερες τὲς ἀναζητήσεις, τὴν κοσμοθεωρίαν τῆς ἐποχῆς. Ὅλες, συντέλεσαν ὥστε τὰ ἀποτελέσματα νὰ γίνουν σημαντικὰ καὶ ὀλόφωτα. Ὅταν ὅμως κάποτε κατάντησε κοινὸς τόπος ἡ πίστις στὴν ἀξία τῆς ἀρχαϊκῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς, ἦταν φυσικὸ νὰ ἀρχίσουν νὰ στρέφουν ἄλλοῦ τὴν προσοχὴ των ἐκεῖνοι ἀκριβῶς ποὺ ἔχουν ταχθῇ νὰ ἀναζητοῦν πάντα νέες ἀλήθειες.

Ὁ κορεσμὸς τῆς ἔρευνας τῆς σχετικῆς μὲ τὲς πρώϊμες τέχνες προκάλεσε στοὺς μελετητὲς μιὰν ἀντίδραση καὶ μιὰν ἀνησυχία· ἔφερε τὸ φόβο μήπως εἶχαν ἀποτραβηχθῇ ἀπὸ ἄλλες ἐκδηλώσεις τῆς ἑλληνικῆς μεγαλοφυΐας, μήπως εἶχαν παρασυρθῇ ἀπὸ μιὰ μονομέρεια, γόνιμη ἴσως γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, ἀπαγορευμένη ὅμως στοὺς ἐπιστήμονες, ποὺ ὀφείλουν νὰ εἶναι ἀντικειμενικοὶ ἐκτιμητὲς τῆς κάθε ἐκδήλωσης καί, ἀντὶ νὰ ἀκολουθοῦν τυφλὰ τὲς κλίσεις τους, νὰ συμβουλευῶνται πάνω ἀπ' ὅλα τὸ κριτήριον τοῦ νοῦ.

Ἀπὸ τὴν κόπωση αὕτῃ τῆς ἔρευνας, συνδυασμένη καὶ μὲ ἄλλα βαθύτερα αἵτια, ἐπήγασαν, στὰ προπολεμικὰ κιόλας χρόνια, σπουδαῖα ἔργα ποὺ εἶχαν γιὰ θέμα ὅχι πὰ τὲς προκλασσικές, ἀλλὰ τὴν ἴδια τὴν κλασσικὴ τέχνη. Τὸ 1930 κιόλας, σὲ μιὰ συγκέντρωση κορυφαίων φιλολόγων καὶ ἀρχαιολόγων, ὅχι ἀπὸ τὲς πολυάνθρωπες ἐκεῖνες τὲς σημερινές, ἀλλὰ σεμνὴ καὶ πνευματικώτερη, συζητήθηκε σοβαρὰ τὸ πρόβλημα τοῦ κλασσικοῦ, ἰδιαίτερα στὴν ἀρχαία τέχνη.

Αὐτονόητο ἦταν ὅτι ἐστράφηκε καὶ πάλι ἡ προσοχὴ πρῶτα - πρῶτα πρὸς τὸν θεόπνευστο καὶ πρὸς τιτανικὸν ἐκπρόσωπο τῆς κλασσικῆς τέχνης, πρὸς τὸν Φειδίαν. Σὰν νὰ αἰσθάνθησαν ἄξαφνα οἱ σοφοὶ τῆς Δύσης ὅτι τὸν εἶχαν ἀδική-

οι, επέστρεψαν μετανιωμένοι, ό ένας ύστερ' από τόν άλλον, αποκλειστικά πρός αυτόν, αναζητώντας όχι μόνο τὰ μαρτυρημένα έργα του, αλλά καί τὸ παραμικρὸ ποὺ ἦταν μιὰ ἀνταύγεια τοῦ μεγάλου κόσμου του.

Ὅμως ὁ Φειδίας εἶναι ἔως ἓνα σημεῖο ταυτόσημος μὲ τὸν Παρθενώνα, αὐτοῦ τοῦ ναοῦ τὰ γλυπτὰ ἀποτελέσαν τὸ ξεκίνημα τῆς σειρᾶς τῶν βαθύτατων μελετῶν, ποὺ τίς χρωστοῦμε στὸν καθηγητὴ Μπέρναρντ Σβάϊτσερ. Ὅλη ἐκείνη ἡ ἀπίστευτη σειρά τῶν ἀναγλύφων τοῦ ναοῦ, τῶν μετοπῶν, τῆς ζωφόρου, τέλος τῶν ὀλόγλυφων μορφῶν στὰ αἰτώματα, ὅλα τὰ θεϊκὰ τοῦτα ὀράματα ξετυλίγονται μπροστά μας καὶ μᾶς καλοῦν ὅχι νὰ τὰ θαυμάσουμε ἀσυλλόγιστα, ἀλλὰ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐρμηνεύσουμε τὸ μυστήριό τῆς δημιουργίας τους καὶ νὰ μαντεύσουμε ποιά ἄξια χέρια μπόρεσαν νὰ τὰ πλάσουν.

Προλεγόμενα στὴν τέχνη τοῦ καλλιτέχνη τοῦ Παρθενώνα (1938), *Στὴν τέχνη τοῦ καλλιτέχνη τοῦ Παρθενώνα* (1939), *Φειδίας ὁ καλλιτέχνης τοῦ Παρθενώνα* (1940), εἶναι οἱ τίτλοι τῶν μελετῶν αὐτῶν. Ὁ ἐρευνητὴς ἐβάδισε μεθοδικὰ ἀπὸ τὴ μελέτῃ τῶν γλυπτῶν τοῦ ναοῦ, ἀπὸ τὴν οἰκουμένην θεμάτων, μορφῶν, στάσεων, πτυχῶν, ἀπὸ τὴ σύνθεση τῶν παραστάσεων πρὸς τὴν ἐπίμοχθι προσπάθεια νὰ ξεχωρίσει τὰ διάφορα χέρια καλλιτεχνῶν, πρὸς τὴν ἀναζήτηση τῆς προσωπικῆς συμβολῆς τοῦ Φειδία. Δὲν ἀμέλησε νὰ σχετίσει καὶ τὴ γραπτὴ παράδοση – τὴν, ἀλλοίμονο, τόσο φτωχὴ – μὲ ὅσα γλυπτὰ ἀνακαλοῦν τὸ θεόπνευστο χέρι του.

Μόνο στὸ τελευταῖο μέρος ἀρχίζει ἡ συγκέντρωση τῶν βιογραφικῶν στοιχείων, ὅχι μὲ ἀνεκδοτολογικὴ περιέργεια, ἀλλὰ μὲ κριτικὴ τῶν ὧσων ἱστορεῖ ὁ Πλούταρχος στὸ *Βίο τοῦ Περικλέη*, μὲ ἔλεγχο τῆς κάθε μαρτυρίας, τῆς κάθε φραστικῆς διατύπωσης, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ σημαντικὸ συμπέρασμα: Τὸ 433 π.Χ. μαζί μὲ τὴ δίκη τοῦ «ἄθεου» φιλοσόφου Ἀναξαγόρα τελειώνουν τὰ αἰτώματα καὶ τὰ νεώτατα μέρη τῆς ζωφόρου· ἀμέσως κατόπι ὑποχρεώθηκε ὁ Φειδίας ἀπὸ μερικὰ ἄμουςα, στενόκαρδα καὶ μοχθηρὰ πνεύματα νὰ πάρει τὸ δρόμο τῆς ἐξορίας, γιὰ νὰ μεγαουργήσῃ μακριὰ ἀπὸ τὴν πατρίδα του, στὴν ἱερὴν Ὀλυμπικὴ Ἄλτι.

Στὸ τέλος πραγματεύεται ὁ καθηγητὴς Σβάϊτσερ καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρὸ συναρπαστικὰ θέματα τοῦ φειδιακοῦ ἔργου, τὴν ἀνάγλυφῃ διακόσμηση τῶν βάσεων κάτω ἀπὸ τὰ μεγάλα λατρευτικὰ ἀγάλματα ποὺ βγῆκαν ἀπὸ τὸ χέρι ἐκείνου. Ὅλες ἱστοροῦσαν τὸ ἴδιο, τὴ γέννηση θεῶν: ἡ γέννηση τῆς Πανδώρας ἐστόλιζε τὴ βάση τῆς Παρθένου, στὴ βάση τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία ἦταν ἡ γέννηση τῆς Ἀφροδίτης, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐσώθηκε μόνο τῆς σκιᾶς ἓνα ὄνειρο, τὸ μικρὸ ἀσημένιο ἔλασμα ἀπὸ τὸ Γαλαξίδι. Φειδιακὸ τὸ ὠνόμασαν πάντα, γιὰτὶ ἀπηχεῖ τὸ κλασσικὸ ἔργο. Ἐνας Ἐρωτας γυμνός, φτερωμένος, σκύβει γιὰ νὰ ἀνασηκώσει τὴν ἀφρογένητὴ μὲ τὰ ἀναλυμένα μαλλιά.

Πῶς ἔφτασε ὁ Φειδίας νὰ διαλέξῃ τέτοια θέματα; «Εἶναι τὰ βιώματα τῆς ἐλευσινιακῆς λατρείας, στὴ μέση τῆς ὁποίας βρίσκεται ἡ γέννηση τοῦ θεικοῦ

παιδιοῦ, ποὺ συντέλεσαν ὥστε νὰ φτάσει στὴν τελευταίαν ἐποχὴ τῆς δράσης του σ' ἓνα τέτοιο βάθος τῆς θεώρησης;» ρωτᾷ στοχαστικὰ ὁ καθηγητὴς Σβάρτσερ. Εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ ἐξακριβώσει κανεὶς τὴν ἐπίδραση τῶν θρησκευτικῶν ρευμάτων τῆς ἐποχῆς, χθόνιων, μυστηριακῶν, μητριαρχικῶν ἢ ὀλυμπιακῶν στὴ γονιμοποίησιν τοῦ νοῦ του.

Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐπιβλητικὲς πλευρὲς τοῦ φειδιακοῦ ἔργου, ἡ δημιουργία τῶν μεγάλων λατρευτικῶν ἀγαλμάτων, χαλκῶν καὶ χρυσελεφάντινων, ἐξετάζεται στὸ ἔργο τοῦτο σὲ σχέση μὲ τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα. Πολλὲς συγγένειες ἀνάμεσα σὲ τοῦτα καὶ σὲ ἐκεῖνα ξεκαθαρίζονται, ἀνάμεσα στοὺς ἐφήβους τῆς δυτικῆς ζωφόρου καὶ στὸν Διόνυσο τοῦ ἀνατολικοῦ αἰτώματος ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ στὸν Ἀναδούμενο ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀνάμεσα σὲ μορφὲς ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τῆς ἀσπίδος τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου (Μουσεῖο τοῦ Πειραιῶς), σὲ κορμιὰ ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα κ.ἄ.

Περισσότερο βάρος στὴν ἐξέταση τῶν λατρευτικῶν ἀγαλμάτων τοῦ Φειδία ἔδωσε ὁ καθηγητὴς Ἑρνέστος Λάνγκλοτς στὸ βιβλίο του *Φειδιακὰ προβλήματα*, ποὺ κυκλοφόρησε ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμο, τὸ 1947, σὰν καρπὸς πολυχρόνιας ἀπασχόλησης ἐνὸς λαμπροῦ μελετητῆ τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης μὲ τὸ πρόβλημα καὶ τῆς κλασσικῆς μορφῆς.

Ἡ προσωπικὴ συμμετοχὴ τοῦ Φειδία στὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα ἀποτελεῖ τὸ θέμα τῶν πρώτων κεφαλαίων καὶ τὸ συμπέρασμα εἶναι καταφατικό: "Ἄν δὲν παραδεχτοῦμε τὸν Φειδία σὰν κέντρο τοῦ καλλιτεχνικοῦ τούτου κύκλου, τότε θὰ ἦταν μόνο ὁ ἀκόλουθος κάποιου σπουδαιότερου ἀπ' αὐτόν, κάποιου ἀγνώστου ποὺ ἐχάθηκε καὶ ὅχι ὁ μέγιστος γλύπτης ποὺ τὸν ἐτίμησε ὅλος ὁ κατοπινὸς κόσμος. Πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὴν παρουσίαν του σὲ κεῖνα ἀκριβῶς τὰ γλυπτὰ ποὺ ποιοτικὰ βρίσκονται πιὸ ψηλὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα, ἐκεῖ ὅπου «ἡ κλασσικότητα μαζὶ με τὴ μεγαλύτερη ἐλευθερία καὶ μὲ δυνατὴ ἐσωτερικὴ δέσμευση ἔγινε ἐντονώτερα μορφή καὶ σχῆμα».

Ὅσα κεφάλαια εἶναι ἀφιερωμένα στὰ μεγάλα ἀγάλματα μαρτυροῦν μὲ πόση ἄνεση κινεῖται ὁ καθηγητὴς Λάνγκλοτς μέσα στὸ λαβύρινθο τῶν προβλημάτων, πόσες λύσεις ἔχει στὸ νοῦ του γιὰ τοῦτο ἢ γιὰ ἐκεῖνο τὸ ἐρώτημα. Δὲν εἶναι λίγα τὰ κολοσσικὰ ἢ μὴ ἀγάλματα, χρυσελεφάντινα καὶ χαλκᾶ, ποὺ ἔστησε ὁ Φειδίας στὰ χρόνια ἀκριβῶς ποὺ συλλάβαινε, ἐκτελοῦσε καὶ ἐπώπτευε τὴ γλυπτὴ διακόσμηση τοῦ Παρθενώνα καὶ δίκαια μένουν ἔκθαμβοι οἱ ἱστορικοὶ μπροστὰ στὴν τόση δημιουργικὴ ἔνταση: ἡ Ἀθηνᾶ Παρθένος, ἡ «Ἀθηνᾶ τῶν Μεδίκων», ἡ Λημνία, ὁ Ἀναδούμενος, ἡ «Μήτηρ», ἡ Ἀφροδίτη, τέλος ἡ πληγωμένη, ὑπέρκαλλη ἐκεῖνη Ἀμαζόνα του. Λίγα ἔργα τὰ ἔχουν τόσο ἀγαπήσει οἱ ἀρχαιολόγοι, ὥστε νὰ ἀναζητοῦν ἐπίμονοι καὶ ἀκούραστοι νὰ τὰ συμπληρώσουν. Σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τοῦ ἔργου τούτου δὲν ἐσώθηκε τὸ κεφάλι καὶ μάτια κυττᾶζουν σὲ συλλογές, σὲ ἀποθῆκες καὶ σὲ ὑπόγεια Μουσείων νὰ βροῦν κάποιο ποὺ θὰ τῆς ἐταίριαζε.

Δὲν εἶναι φανερό γιὰτὶ παρατῆθηκε ὁ συγγραφέας ἀπὸ τὴν ἐξέταση ἑνὸς φημισμένου ἔργου, ἐξαιρετικὰ σεβαστοῦ στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια, στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴ Ρώμη, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὰ τόσα ἀντίγραφα ποὺ σώζονται, τοῦ λεγομένου Ἀπόλλωνα τοῦ Κάσσελ, ἀπὸ τὴ γερμανικὴ πόλη, ὅπου ὑπάρχει τὸ καλύτερο ἀντίγραφο. Τὸ πρωτότυπο, πιθανώτατα ὁ «Ἀπόλλων Παρνόπιος», ἓνα ἀπὸ τὰ πρώιμα ἔργα τοῦ Φειδία, θὰ ἦταν χάλκινο – «ἡ δυνατότερη εἰκόνηση



Ὁ Ἀπόλλων τοῦ Κάσσελ. Ἀντίγραφο χαλκίνου ἀγάλματος τοῦ Φειδία. (Μουσεῖον τοῦ Κάσσελ, Γερμανία.)

τοῦ θεοῦ ποὺ ξέρουμε ἀπὸ τὴν ἀρχαία τέχνη» (Λίπολι). Ἦταν στημένο ἀπάνω στὴν Ἀκρόπολη, ἔξω, ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸν Παρθενῶνα.

Παρνόπιον δὲ καλοῦσιν, ὅτι σφίσι παρνόπων βλαπτόντων τὴν γῆν ἀποτρέψειν ὁ θεὸς εἶπεν ἐκ τῆς χώρας¹.

Καθάρισε ὁ θεὸς τοὺς ἀγροὺς ἀπὸ τὶς ἀκρίδες ποὺ ἀφάνιζαν τοὺς καρποὺς τοῦ ἀνθρώπου μόχθου, χωρὶς ἄλλο προτείνοντας τὸ τόξο του. Αὐτὸ ἔοφιγγε στὸ ἀριστερό του χέρι, στὸ δεξι, τὸ κατεβασμένο, κρατοῦσε τὴ δάφνη, τὸ φυτὸ τοῦ καθαρμοῦ.

Τὸ σπιβαρὸ κορμὶ στέκεται πάνω στὰ ψηλὰ σκέλη ποὺ ἐνώνονται ἀσυνήθιστα, ἀντὶ νὰ ξεμακραίνει τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Πατοῦν καὶ τὰ δύο μὲ ὅλο τὸ πέλμα στὸ ἔδαφος, ἐλαφρὰ μόνον ξαλαφρωμένο εἶναι τὸ δεξι γόνατο. Τὸ βάρος τοῦ σώματος πέφτει περισσότερο στὸ ἄλλο σκέλος, ποὺ τραβιέται πίσω διακριτικά, ὅπως καὶ ὁ βραχίονας πάνω του.

Πρὸς αὐτὴ τὴ μεριὰ τοῦ στασίμου σκέλους στρέφεται τὸ κεφάλι, πλαισιωμένο ἀπὸ τοὺς βοστρύχους. Τὸ χάλκινο πρωτότυπο δὲν εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ τὸ στήριγμα ποὺ πρόσθεσε ὁ ἀντιγραφέας καὶ ποὺ ταράζει τὸ μελωδικὸ περίγραμμα τοῦ σκέλους, προσθέτει ἓνα ἄμορφο βάρος στὸ σύνολο.

Συνοδευτικὴ τῆς ἐμφάνισης, τῆς θεληματικῆς αὐστηρῆς καὶ τῆς ἡρωϊκῆς γύμνιας εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου. Ἀγέλαστος, ἀκερσεκόμης, μὲ δυνατὸ σαγόνι, ἐτοιμάζεται ὁ θεὸς νὰ βαδίσει ἐκεῖ ποὺ τὸν καλεῖ τὸ χρέος τοῦ τιμωροῦ. Ἀνακαλεῖ τὴν εἰκόνα τοῦ *ὀμηρικοῦ ὕμνου στὸν Ἀπόλλωνα* ποὺ ὅταν μπαίνει στὸ δῶμα τοῦ Διὸς τὸν τρέμουν καὶ οἱ θεοί. Σηκώνονται ἀπὸ τὶς ἔδρες τοὺς φοβισμένοι κάθε φορὰ ποὺ τὸν βλέπουν νὰ τεντώνει τὸ λαμπερὸ τόξο.

Εἶναι δύσκολο νὰ περιγράψει κανεὶς μὲ λόγια τὸν κλονισμό ποὺ φέρνει ἡ θέα τοῦ ἀγάλματος τούτου.

πῶς τ' ἄρ' σ' ὑμνήσω πάντως εὖυμνον ἐόντα;²

Νέος ἀκόμη ὁ Φειδίας ἐζοῦσε τὸν ἀέρα τῶν ψηλῶν κορυφῶν, ἀπ' ὅπου δὲν ἔμελλε ποτὲ νὰ κατέβει.

Θὰ συνεχίσουμε γιὰ ἄλλα ἔργα του στὸ ἐρχόμενο σημεῖωμα.

1. [Παυο., *Ἑλλάδος Περιήγησις* 1, 24, 8].

2. [Ὅμ. *Ὑμνος εἰς Ἀπόλλ.*, 207].

Ἡ τραγικὴ Μέδουσα

27 V 1961

Στὴν φειδιακὴ ἀσπίδα

Ἡ προπολεμικὴ καὶ μεταπολεμικὴ ἔρευνα γύρω στὸ φειδιακὸ ἔργο ἀγκαλιάζει, εἶδαμε στὸ προηγούμενο σημεῖωμα, ὅλον τὸν κύκλο τῆς δημιουργίας τους: τὰ μεγάλα λατρευτικὰ ἀγάλματα, τὴν ἡγετικὴ προσφορά του στὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα (μετόπη, ζωφόρο, ἀετώματα), τὲς μικρότερες πλαστικὲς διακοσμῆσεις πάνω στὲς βάσεις τῶν λατρευτικῶν ἀγαλμάτων, τέλος τὴ διακόσμηση τοῦ θρόνου τοῦ Ὀλύμπου Δία μέσα στὸ ναὸ τοῦ τῆς Ἄλτεως.

Μὲ ξεχωριστὴ προσήλωση στάθηκαν οἱ ἀρχαιολόγοι σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πρὸ καταπληχτικὰ κεφάλαια τοῦ φειδιακοῦ ἔργου: στὲς φοβερὲς ἀστρικὲς θεότητες. Τὰ ἄλογα μιᾶς ἀπὸ αὐτὲς προβάλλουν ἀκόμη στὴν ἄκρη τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενώνα. Εἶναι τὰ ἄλογα ἀπὸ τὸ τέθριππο τοῦ Ἡλίου ποὺ δέχονται πάντα τὲς πρῶτες ἀχτῖνες τῆς αὐγῆς, καθὼς ἀνεβαίνουν ἀπὸ τὰ νερὰ τοῦ Ὀκεανοῦ, τοῦ μυθικοῦ ποταμοῦ ποὺ ζώνει τὸν κόσμο.

«Τὸ γιγαντικὸ γεγονὸς τῆς γέννησης τῆς Ἀθηνᾶς ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Διὸς τραντάζει στὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα τὸν Ὀλυμπο καὶ τοὺς θεοὺς του, φτάνει ἕως τὰ σύνορα τοῦ κόσμου, ὅπου τὰ ἄστρα τραβοῦν τὴν πορεία τους, ὅπου ὁ Ἥλιος ὑψώνει ἀπὸ τὸν Ὀκεανὸ τὸ αὐγινὰ δροσισμένο ἄρμα του καὶ ἡ Νύχτα βυθίζει τὰ πρὸ σιωπηλὰ ἄλογά της στὸ κυκλικὸ ρεῦμα. Δὲν εἶναι ἄλογα τῆς ἀτυκῆς καθημερινότητος, ὅπως τὰ ἄλογα τῆς ζωφόρου, ἀλλὰ ἄλογα θεοτικά, κοσμικὲς συλλήψεις» (Μποῦσορ).

Τὸ ἀπόσπασμα εἶναι ἀπὸ τὴ μονογραφία *Φειδιακὰ ἄλογα*, ἓνα ἀπὸ τὰ δοκίμια ἐκεῖνα ποὺ ἀπευθύνονται στοὺς πολλούς, ἂν καὶ ἀνοίγουν στοὺς εἰδικούς νέους ὀρίζοντες, τοὺς ὀδηγοῦν χειροπιαστὰ πρὸς τὸ μυστήριό τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Θέμα του εἶναι τὰ ἄλογα τῆς ζωφόρου καὶ τῶν ἀετωμάτων, ποὺ μὲ τὸν βρυχηθμὸ τῶν ὑψώνουν τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου καὶ γεμίζουν τὴν ψυχὴ ἀπόκοσμη ταραχὴ.

Ἡ προσπάθεια τοῦ συγγραφέα εἶναι νὰ ξεχωρίσει ποιά ἀπὸ τὰ τόσα ἄλογα τοῦ ναοῦ, ἰδίως ἀπὸ τὰ μεγάλα τῶν ἀετωμάτων εἶναι προσωπικὲς δημιουργίες τοῦ Φειδία καὶ ποιά εἶναι ἔργα τῶν μαθητῶν του. Γιὰ τὸ τέθριππο μὲ τὰ ἄλογα τοῦ Ἡλίου, ποὺ δὲν εἶναι ἀκόμη στὴ θέση του, καταλήγει στὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ πρόπλασμά τους δὲν βγῆκε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ δασκάλου, ἀλλ' ὅτι τὸ ἐργάστηκε

ένας από τους μαθητές του, με μεγαλοφυΐα και τέχνη, μιὰ προσωπικότητα κάπως δεσμευμένη και τραχειά.

Φειδιακὸ ὄραμα πλασμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο θεωρεῖ ὁ Μπουσσὸρ τὸ ἄλογο ἀπὸ τὸ τέθριππο τῆς Νύχτας (ἄλλοι τὴν λένε Σελήνη), ποὺ βυθιζόταν στὰ νερὰ τοῦ Ὠκεανοῦ. Ἀλλοτε στὴ δεξιὰν ἄκρῃ τοῦ αἰτώματος, τώρα στὸ Βρεταννικὸ Μουσεῖο, εἶναι γνωστὸ στοὺς μελετητὲς μὲ τὸ ὄνομα ποὺ τοῦ ἔδωσε ὁ Γκαῖτε ὅταν, ἀντικρὺζοντας τὸ γύψινο ἐκμαγεῖο κεραυνώθηκε ἀπὸ τὴν ὑπερφυσικὴ του μεγαλωσύνη: Πρωτοάλογο (Urferd) «Μεγάλο, βαρὺ, καθαρὸ, ἡρεμὸ καὶ παθιασμένο» πρέπει νὰ εἶναι ἔργο τοῦ ἡγετικοῦ καλλιτέχνη.

Αἰσθησιὴ προκάλεσε μιὰ γοητευτικὴ ὑπόθεση τοῦ Γάλλου ἀρχαιολόγου Μαρκαντέ, γνωστοῦ γιὰ τὶς λαμπρὲς ἀνακαλύψεις καὶ μελέτες του γύρω στὰ ἀρχαῖα γλυπτά. Βρῆκε ὅτι τὸ ὑπόλοιπο ἑνὸς μεγάλου καὶ θαυμαστοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκρόπολης ἀνήκει στὸ λαμπρὸ τοῦ Ἡλίου ποὺ εἶναι στὸ Βρεταννικὸ Μουσεῖο. Στὸ κορμὶ ἐκεῖνο μὲ τοὺς δυὸ τετνωμένους τιτανικοὺς βραχίονες. Διέκρινε ἀκόμη στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα μὲ τὴν ἄκρῃ τῶν χαλιναριῶν τοῦ ἄρματος τοῦ Ἡλίου, αὐτοῦ ποὺ ἀναδύεται, εἴπαμε, στὴν ἀριστερὴν ἄκρῃ τοῦ ἀνατολικοῦ αἰτώματος.

Ἄν καμμία ἀντίρρηση δὲν γεννήθηκε γιὰ τὴν ταύτιση τῆς παλάμης, ζωηρὲς ἀντιγνωμίες ὑψώθηκαν σχετικὰ μὲ τὸ κεφάλι. Δὲν πολεμήθηκε τόσο τὸ κύριο ἐπιχείρημα τοῦ Μαρκαντέ ὅτι οἱ τρύπες πάνω στὸ κρανίον πρέπει νὰ ἐστήριζαν τὸ φωτερὸ δίσκο, ὅσο ἡ ὑπαρξὴ τῆς ὁμορφῆς καλύπτρας ποὺ σκεπάζει πίσω ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ κεφάλι. Ὅμοια δὲν ὑπάρχει, εἶναι ἀλήθεια, σὲ καμμιά ἀπὸ τὶς τόσες θαμπωτικὲς ζωγραφιὲς τοῦ Ἡλίου στὰ ἀγγεῖα τοῦ 5ου αἰῶνα. Ἀλλὰ ἡ συζήτηση θὰ ἔχει συνέχεια χωρὶς ἀμφιβολία.

Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς μελέτες τῶν τελευταίων δύο δεκαετιῶν γύρω στὸ Φειδία εἶναι μιὰ ἀνανέωση τῆς θεώρησης τοῦ ἔργου του, στηριγμένη στὴν τεχνοκριτικὴν ἄσκηση, στοὺς ἐκλεπτυσμένους τρόπους παρατήρησης, ἀνάλυσης, σύγκρισης ποὺ ἀναπτύχθηκαν μὲ ξεχωριστὴν ἐπιμονὴ καὶ ἐπιτυχία ὕστερ' ἀπὸ τὸν πρῶτο πόλεμο καὶ ἐγονιμοποίησαν θαυμάσια τὴν ἔρευνα τῆς ἀρχαίας, ὅπως καὶ τῆς νεώτερης τέχνης.

Συνειδητὴ ἀπόκλιση ἀπ' αὐτές, ὅχι ὅμως καὶ ἄρνησὴ τῶν ἀποτελεῖ τὸ πολυσέλιδο, ἐξαίρετα εἰκονογραφημένο βιβλίον τοῦ γνωστοῦ Ἰταλοῦ ἀρχαιολόγου Τζιοβάννι Μπεκάτι. Ὁ ἴδιος τονίζει ὅτι δὲν ἠθέλησε νὰ στηριχτῇ στὴν μορφικὴν ἀνάλυση, ἀλλὰ ἀντίκρουσε «περισσότερο τὰ προβλήματα τὰ καθαρὰ φιλολογικὰ καὶ ἀρχαιολογικὰ γιὰ νὰ ζητήσῃ νὰ δώσῃ κάποια νέα συμβολὴ στὴν ἀνασύστασι τῶν κενῶν ποὺ ὑπάρχουν στὰ κείμενα».

Κανεὶς ὥστόσο ἀπ' ὅσους πρόσεξαν καὶ ἀνάλυσαν τὰ συστατικὰ τῶν φειδιακῶν μορφῶν καὶ σύγκριναν τὸν τρόπον ἐργασίας, τὴν ἀτομικὴ ἰδιοσυγκρασία ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ κάθε δημιουργία, δὲν ἀρνήθηκε νὰ προσέξει ἢ νὰ χρησιμοποιοῦσι τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες, τόσο οἰοραδικὲς ἔξ ἄλλου,

ὅσες δὲν εἶναι παρανόηση πού πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀμάθεια καὶ τὴν ἀσέβεια τῶν μεταγενεστέρων. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς ἔφτασε νὰ γράψει ὅτι ὁ Φειδίας ἦταν «ἀστρόλόγος Συρακούσιος, ὁ Ἀρχιμήδης πατὴρ ἀγαλαματοποιὸς ἄριστος», καθὼς καὶ ἄλλες ἄπρεπες καὶ φτηνὲς κοινοτοπίες.

Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν παλαιότερη προσφορὰ τοῦ Φειδία σὺς μετόπες προχωρεῖ ὁ Μπεκάτι πρὸς τὰ αἰτώματα, πρὸς τὰ λατρευτικὰ ἀγάλματα γιὰ νὰ καταλήξει στὴν ἐξέταση τῶν μαρμαρίνων πλακῶν τοῦ Μουσείου τοῦ Πειραιῶς πού ἀπασχόλησαν τόσους μελετητὲς στὰ τελευταῖα χρόνια. Οἱ ἀνάγλυφες Ἀμαζονομαχίες πού τὶς στολίζουν θεωροῦνται δίκαια ὅτι εἶναι ἀντίγραφα τῶν μορφῶν τῆς ἀσπίδας πού κρατοῦσε ἡ κοσμολόγητη χρυσελεφάντινη Ἀθηνᾶ Παρθένος, ἡ στημένη μέσα στὸν Παρθενῶνα.

Ὅταν βρέθηκαν μέσα στὴ θολὴ λάσπη τοῦ πειραιώτικου λιμανιοῦ, ἐκίνησαν ἀμέσως τὴν προσοχή, ἂν καὶ ἦταν ἐργασμένα ὄχι χωρὶς ἐπιμέλεια, ἀλλὰ μὲ νεοαττικὴ κρυερότητα. Ἐνας ἀπὸ τοὺς βαθύτερους καὶ πρὸ πνευματικούς παλαιὸς μελετητὲς τοῦ Φειδιακοῦ ἔργου, ὁ Χὰνς Σράντερ, θερμάνθηκε τότε περισσότερο, γιὰτὶ ὑποπεύθηκε ὅτι πίσω ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα αὐτὰ κρυβόταν μιὰ μεγάλη παρουσία. Δὲν ἄργησε νὰ ἀποδείξει ὅτι ἦταν ἀντίγραφα καὶ μάλιστα ἰσομεγέθη μὲ τὶς μορφὲς ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῆς θεᾶς. Εἶχαν παραγγελθῇ οἱ πλάκες σὲ μαρμαράδες τῆς Ἀθήνας γιὰ νὰ πουληθοῦν στὴ Ρώμη, ὅπου ἦταν ἀγαπητὴ ἡ ὁμορφιὰ τῶν φειδιακῶν Ἀμαζόνων, πολλοὶ μάλιστα Ρωμαῖοι θὰ εἶχαν θαυμάσει στὴ θέση τους τὸ «πῆδημα τοῦ θανάτου», τὴν Ἀμαζόνα, τὴ λυγερὴ καὶ ξεμαλλιασμένη πού ἐτοιμάζεται νὰ πέσει ἀπὸ τὸ τεῖχος τῆς Ἀκρόπολης, παρασύροντας στὸ χάος αὐτὸν πού τὴν ἔχει κιόλας αἰχμαλωτίσει, ἕναν τρυφερὸν Ἀθηναῖον ἔφηβο.

Ὅπως οἱ μορφὲς τῆς ἀσπίδας ἦταν χρυσὲς καὶ τορνευτές, δηλαδὴ σφυρήλατες καὶ ὄχι κομματιαστὲς ἀνὰ δύο, ὅπως τὶς παρουσιάζουν οἱ ἀνάγλυφες λευκὲς πλάκες τοῦ Πειραιῶς ἀποτελοῦσαν τμῆμα τῆς ὅλης ἀφήγησης, πού ἦταν συνθεμένη μὲ ἀφθαστὴ τέχνη πάνω στὴν ἐξωτερικὴ, τὴν κυρτὴν ὄψη τῆς ἀσπίδας καὶ στάθηκε, λένε οἱ μαρτυρίες, μιὰ ἀπὸ τὶς ἀφορμὲς τῆς καταδίκης τοῦ Φειδία.

Κοντόφθαλμοι, στῆροι ἠθικολόγοι, ἀπὸ τοὺς παντοτινοὺς χλευαστὲς κάθε ἀνθρώπινου μεγαλείου, τὸν κατηγορήσαν ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ ὅτι εἶχε δώσει σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους τῶν Ἀμαζόνων τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του καὶ τοῦτο, πάνω στὴν ἀσπίδα τῆς θεᾶς – ποιά ἐγωϊστικὴ ἀσέβεια!

Θὰ ἦταν μακρηγορία καὶ νὰ ἀπαριθμήσει κανεὶς ὅσα γράφηκαν γιὰ τὴ σύνθεση καὶ γιὰ τὰ προβλήματα τῆς Ἀμαζονομαχίας ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ Σράντερ καὶ τὴ συμπλήρωση μὲ νέο κομμάτι τῆς ἀσπίδας τῆς μικρῆς μαρμαρίνης Ἀθηνᾶς στὸ Μουσεῖο τῆς Πάτρας. Στὴν ἑλληνικὴ μονογραφία τοῦ Ἐφόρου Φ. Σταυροπούλου ἐξετάζεται καὶ τῆς τελευταίας ἡ διακόσμηση σχετικὰ μὲ τὰ ἄλλα ἀντίγραφα τῆς ἀσπίδος πού σώζονται σκόρπια σὲ διάφορα Μουσεία.

Ἡ πὺδ τελευταία, ἴσως καὶ ἡ πὺδ πρωτότυπη μελέτη γύρω στὰ φειδιακὰ δημιουργήματα, ἔχει κέντρο τὴν ἀσπίδα, ὅχι ὅμως τὴν Ἀμαζονομαχία, ἀλλὰ τὸ ἔμβλημά της, αὐτὸ ποὺ ἐπρόβαλε τρομαχτικὸ στὴ μέση τοῦ κύκλου. Ὅφειλεται καὶ τούτη στὸ μεγάλο δάσκαλο τῆς ἱστορίας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, τὸν Ἑρνέστο Μποῦσορ.

Ἐνα ἀπὸ τὰ θρυλικὰ γλυπτὰ τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου ἦταν ἡ Μέδουσα Ροντανίνι. Εἶχε κρατήσει τὸ ὄνομα ἀπὸ τὸ παλάτι τῆς Ρώμης, στὸ Κόρσο, ὅπου τὴν ἀντίκρυσσε στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα, νέος ἀκόμη, ὁ Γκαῖτε, τὴν ἀνακάλυψε θὰ ἔλεγε κανεὶς ἀφοῦ οὔτε ὁ Βίνκελμαν τὴν εἶχε ἔως τότε προσέξει: «Μόνο τὴν ἰδέα νὰ ἔχη κανεὶς ὅτι ὑπάρχει τέτοιο ἔργο στὸν κόσμος, ὅτι στάθηκε δυνατὸ νὰ δημιουργηθῇ, αὐτὸ τὸν κάνει δύο φορές ἄνθρωπο».

Ἀκόμη πολὺ ἀργότερα, ὅταν πὰ εἶχε ἀγοράσει ἀπὸ τὸ 1811 ὁ Λουδοβίκος τῆς Βαυαρίας τὴ Μέδουσα γιὰ τὴ Γλυπτοθήκη του, τοῦ ἔγραφε ὁ Γκαῖτε, νοσταλγὸς τῆς παλαιᾶς του συγκίνησης καὶ ὑμνοῦσε τὴ θανατερὴν ὁμορφιά της. Τὴ βαθειὰν ἐπίδραση τοῦ κεφαλιοῦ στὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ τὴν ἀναπτύσσει ὁ Μποῦσορ στὴν εἰσαγωγή τοῦ βιβλίου του: «Τὸ ὄραμα τῆς Γοργόνας στὸν δεῦτερο Φάουστ, ἡ ἐπιστροφή στὸν ἀρχέγονον ἑλληνικὸ μῦθο... εἶναι ὁ τελευταῖος καρπὸς τῆς συνάντησής του μὲ τὴ γειτόνισσα τῆς Ρώμης».

Τὸ ἔργο τοῦ ἀρχαιολόγου γίνεται ξεχωριστὰ ἐπίπινο ὅταν ὀφείλει νὰ ἀποδείξει μιὰ γνώμη του, ἀκόμη καὶ ἂν τὴν ἔχει ἀγαπήσει καὶ πιστέψει, τὴν ἔχει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τεκμηριώσει. Ὅσο σπουδαῖος καὶ ἂν εἶναι αἰσθάνεται τὴν ὑποχρέωση νὰ παρουσιάσει ἀποδείξεις, νὰ ἀναζητήσει τὰ μνημεῖα ποὺ θὰ τὴν κατοχυρώσουν. Εἶναι καταπληχτικὸ πόσα Γοργόνεια, κεφάλια τῆς Μέδουσας, ἀναφέρει καὶ ἀπεικονίζει ὁ συγγραφέας· ἀντίγραφα σὲ ἀγάλματα, σὲ ἀγγεῖα, σὲ πολύτιμους λίθους, σὲ γύψινα ἀνάγλυφα, σὲ νομίσματα, σὲ μωσαϊκὰ, σὲ σαρκοφάγους, σὲ πῆλινα εἰδώλια κ.ἄ. Ὅλο αὐτὸ τὸ μεγάλο πλῆθος, ποὺ καὶ μόνη ἡ συγκέντρωσή του χρειάζεται καταπληχτικὴ ἀντοχή, κατατάχτηκε σὲ τύπους, χωρίστηκε, ἀπομονώθηκε ἢ ἐνώθηκε πρὶν νὰ ἀναχθῇ στὸ μεγάλο πρότυπο.

Ἐξαιρετικὰ εὐπρόσδεκτο εἶναι τὸ σημερινὸ χάλκινο ἀντίγραφο τῆς Μέδουσας Ροντανίνι. Φέρνοντάς μας πολὺ κοντύτερα στὸ πρωτότυπο παρὰ ἡ μαρμάρινη τῆς Γλυπτοθήκης, ποὺ εἶναι ἔργο τοῦ ρωμαϊκοῦ κλασικισμοῦ, ἐκφράζει δυνατώτερα τὸν ἀποτροπιασμὸ τοῦ Ἀδῆ, «τὴν ἀκαμψία καὶ τὸν τρόπο τοῦ θανάτου». Τὸ ἀνοιγμένο, πικρότατο στόμα, μὲ τὰ σαρκωμένα χεῖλη, τὰ φίδια ποὺ ζώνουν τὸ πρόσωπο, τὰ κεφάλια τους τὰ πλεγμένα μὲ τοὺς βοστρύχους, οἱ δύο φτεροῦγες ποὺ ἐξέχουν ἀπὸ τὸ κεφάλι, ὅλα μαζὶ ἀποτελοῦν μία δημιουργία νέα, τὸ ὄραμα ἐνὸς τιτανικοῦ καλλιτέχνη.

Τὸν Φειδία προφέρουν τοῦ καθενὸς τὰ χεῖλη καί, καθὼς στὰ 440 ποὺ χρονολογεῖται ἡ Μέδουσα ἔστηνε μέσα στὸν Παρθενῶνα τὴ χρυσελεφάντινη Ἀθηνᾶ του, δὲν μένει ἄλλη θέση γιὰ τὸ κεφάλι παρὰ τὸ κέντρο τῆς ἀσπίδας

τῆς θεᾶς. Σφυρήλατη, τορνευτή, μετάλλινη ἢ φαρμακερὴ μορφὴ τῆς ἔλεγε στοὺς πιστοὺς νὰ μὴν ξεχνοῦν ὅτι γεννήθηκαν ἄνθρωποι.

Ἐκατὸν πενήντα χρόνων ἱστορία μέσα στὴν ἀττική τέχνη εἶχε τὸ Γοργόνειο πρὶν νὰ πλαστῇ ἔτσι, μὲ θηλυκὴ τραγικότητα, ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Φειδία καὶ αἰῶνες πρὶν τὸ ἀναφέρουν σὰν τρομερὸ πέλωρον τὰ ὁμηρικὰ ἔπη. «Τὸ μεγάλο θαῦμα μένει ἡ ἔκφραση, πού, ὅπως τὰ μαλλιά καὶ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, εἶναι πλεγμένη σὲ μιὰν ὑψιστὴ τάξη, ἀπ' αὐτὴ τὴν τάξη δέχεται τὸ νόημα καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς».

Κορύφωμα τῶν φειδιακῶν μελετῶν στὰ τελευταῖα χρόνια ἡ «Μέδουσα Ροντανίνι» τοῦ Μποῦσορ εἶναι ἄξια τῆς εὐγνωμοσύνης μας. Μᾶς ὁδηγεῖ κοντύτερα στὸ συγκλονιστικὸ δρᾶμα, στὴν μόνωση τῆς κλασικῆς ψυχῆς.



Ἡ «Μέδουσα Ροντανίνι» τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου κατὰ τὸ σημερινὸ χάλκινο ἀντίγραφο. Τὸ ἀρχαῖο πρωτότυπο θεωρεῖται ἔργο τοῦ Φειδία. Περὶ τὸ 440 π.Χ.

10 VI 1961

Ὁ ἀμφορεὺς τῆς Βασιλείας

Ἕνα τεχνούργημα τοῦ Ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ

«Μέσα στὰ τείχη τῆς Βασιλείας πέρασε τελευταῖα ἓνα ἔργο τέχνης ἐξαιρετικῆς ποιότητος». Μὲ τὰ λόγια αὐτὰ ἀναγγέλλεται ἡ ἀπόκτησις ἐνὸς θαυμαστοῦ ἑλληνικοῦ ἀγγείου ἀπὸ τὴν Ἑλβετικὴ πόλιν. Δὲν τὸ ἀγόρασε τὸ Κράτος ἢ κανένα ἰδιωτικὸ Μουσεῖο, ἀλλὰ μιὰ ὀργάνωση πανίσχυρη, τόσο ὅσο καὶ οἱ περιλάλητες Ἑλβετικὲς Τράπεζες, μιὰ ἐπιχείρηση σύγχρονη, ἀλλὰ ὄχι ψυχρὰ τεχνική: ἡ πασίγνωστη CIBA.

Γιὰ τὴν ὥρα στήθηκε τὸ ἀγγεῖο στὸ πρόπυλο τοῦ κεντρικοῦ κυρίου της, ἕως ὅτου οἰκοδομηθῇ τὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ποὺ δὲν ἀξιώθηκε ἀκόμη νὰ ἔχει ἡ σεβαστὴ πολιτεία τοῦ Ρήνου. Ὅταν μιὰ χημικὴ Ἑταιρία ἀγοράζει ἓνα τέτοιο κειμήλιο μὲ τὸ σκοπὸ νὰ τὸ χαρίσῃ τὸ Κράτος συμπεραίνουμε ὅτι ἔχει πιά ἀναδειχτῇ στὸν ἑλβετικὸ ὀρίζοντα, σὰν περίλαμπρο ἄστρο, ἡ ἑλληνικὴ τέχνη. Τοῦτο εἶναι φαινόμενο νέο, μεταπολεμικόν. Ἄν καὶ μέσα στὴν καρδιά τῆς Εὐρώπης ἔμενε μακριὰ ἡ χώρα τούτη ἀπὸ τὰ ζωογόνα ρεύματα ποὺ ἀνάδευαν κάθε τόσο τὸ πνεῦμα καὶ τὶς ψυχές. Μόνο ἐλαφρὰ τὴν ἄγγιξε ὁ ρομαντικὸς κλασικισμὸς στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ παρ' ὅλο ὅτι στὰ ἑλβετικὰ Πανεπιστήμια εἶχαν ἰδρυθῇ ἔδρες τῆς ἱστορίας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ὅπου ἐδίδαξαν ἐξαίρετοι ἐπιστήμονες, μπορεῖ κανεὶς νὰ εἰπεῖ ὅτι οἱ Ἑλβετοὶ δὲν εἶχαν μυηθῇ ὅσο οἱ ἄλλοι Εὐρωπαῖοι στὴν ἑλληνικὴ τέχνη.

Χάρη σὲ σοβαρὲς προσπάθειες τῶν καθηγητῶν τῆς κλασσικῆς ἀρχαιολογίας στὶς τελευταῖες δεκαετίες, ὁδηγημένοι καὶ ἀπὸ τὸ γενικὸ κλίμα ὃχι μόνον ἐκτίμησαν οἱ Ἑλβετοὶ καλύτερα τὰ ἑλληνικὰ ἔργα, ἀλλὰ ἄρχισαν νὰ διαμορφώνονται σιγὰ σιγὰ μικρὲς συλλογὲς ἀπὸ τραπεζῖτες καὶ ἀπὸ βιομηχάνους, ἀπὸ ὅσους ἄλλοτε ἀγόραζαν πίνακες νεώτερης τέχνης ἢ βάζα τῆς Ἀπὼ Ἀνατολῆς.

Ὁ ἐρυθρόμορφος ἀμφορέας ποὺ ἀγόρασε τελευταῖα, πληρώνοντας ποῖδες ξέρεي πόσο μυθικὸ ποσό, ἡ CIBA εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἔργα τῆς ἀρχαίας κεραμικῆς, ἴσως τὸ καλύτερο ποὺ βρίσκεται στὴν Ἑλβετία. Μαζὶ μὲ τὸ πρῶτο θάμνωμα ἀπὸ τὸ ἀντίκρουμά του πετιέται ἔντονο καὶ ἀνήσυχο τὸ ἐρώτημα: ποῦ νὰ βρέθηκε; Μήπως εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ προμηθεύουν οἱ δικοὶ μας ἀρχαιοκάπηλοι καὶ ὀργανωτὲς τῆς τυμβωρυχίας στοὺς ξένους ἐραστές τῆς

έλληνικῆς τέχνης; Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἄμεση, ἀρνητική: "Ὅχι, τέτοιο ἀγγεῖο εἶναι ἀδύνατο νὰ βρέθηκε στὴν Ἑλλάδα. Ἀνήκει στὴν περίλαμπρη ἐκείνη τάξη τῶν προϊόντων τοῦ ἀθηναϊκοῦ κεραμικοῦ ποὺ ταξίδεψε στὰ ἀρχαῖα χρόνια, ποὺ εἶχε παραγγελθῇ γιὰ νὰ στολίσει τάφους τῆς Ἑτρουρίας. Ποτὲ ἡ Ἀττικὴ γῆ δὲν ἔδωσε τέτοια ἀγγεῖα, οὔτε ἐστόλιζαν ὅμοια στὴν κλασσικὴν ἐποχὴ τὶς ἐλληνικὲς ταφές. Ἡ σκέψη μας πετάει πρὸς τοὺς ὑπόγειους ἐκείνους ἐτρουσικούς τάφους στολισμένους μὲ τοιχογραφίες· ἔργα Ἑλλήνων μερικές, ἄλλες ἐντόπιων ζωγράφων μεταδίνουν μὲ χρώματα, μὲ τοπία, μὲ μορφές, τὴ χαρὰ τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἢ τὴ ζοφερὴν δίψα τοῦ κάτω κόσμου.

Ἀπὸ τῶν τάφων αὐτῶν τὴ σύλληψη ποὺ ἄρχισε πολὺ ἔνωρίς προέρχονται τὰ καταπληκτικὰ ἑλληνικὰ ἀγγεῖα ὅσα, κυρίως ἀπὸ τὴν ἀρχή, τοῦ 19ου αἰῶνα, ἐπέρασαν τὶς Ἀλπεῖς, γιὰ νὰ ἀγλαίσουν αἶθουσες ὁλόκληρες τῶν βόρειων Μουσείων. Πόσα τέτοια ἔργα μποροῦν νὰ δώσουν οἱ ἰταλικοὶ τάφοι καὶ ποιᾶς ποιότητος τὸ διδαχτήκαμε τὶς τελευταῖες δεκαετίες μὲ τὴν ἀνασκαφὴ μιᾶς ἐλληνοετρουσικῆς νεκρόπολης στὴν Ἀδριατικὴ, αὐτῆς ποὺ ἀνῆκε στὴν ἀρχαία Σπίνα. Χάρη στὰ ἀνεπάντεχα αὐτὰ εὐρήματα ἔχει γίνει τὸ Μουσεῖο τῆς πολιτείας τῶν Ἑσπε, τῆς Φερράρας, ἓνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα γιὰ τὴ μελέτη τῶν ἀττικῶν ἐρυθρομόρφων ἀγγείων.

Ποιοὶ ὅμως νὰ ἦταν οἱ Ἑτροῦσκοι αὐτοὶ ποὺ παράγγελλαν τὰ ἑλληνικὰ ἀγγεῖα, σὲ ποιά φυλὴ ἀνῆκαν, ποιά ἦταν ἡ σχέση τους μὲ τοὺς ἐντόπιους κατοίκους, πῶς ἔφτασαν σὲ τέτοια ψυχικὴν ἐπαφὴ μὲ τὸν ἑλληνικὸν κόσμον; Ἀπειρα γράφηκαν καὶ γράφονται γύρω στὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τῶν Ἑτρούσκων, βιβλία, μελέτες, ἄρθρα. Μιὰ ἰδιαίτερη ἐπιστῆμη ἔχει διαμορφωθῇ, ἡ Ἑτρουσκολογία καὶ πολλοὶ ἀφοσιώνονται σ' αὐτὴν μὲ τὸ πάθος ποὺ χαρίζει ἡ μανία τῆς γνωριμιᾶς τοῦ σκοτεινοῦ καὶ τοῦ ἀγνώστου.

Στὸν 1ον αἰῶνα μ.Χ. ἦταν περιζήτητοι στὰ ρωμαϊκὰ ἱερὰ οἱ Ἑτροῦσκοι οἰωνοσκόποι, ζωντανὰ ὑπόλοιπα μιᾶς φυλῆς ποὺ εἶχε σβῆσει. Ἄν εἶχε σωθῇ τὸ σοφὸ βιβλίον ποὺ ἔγραψε γιὰ τὸ λαὸν αὐτὸν ὁ αὐτοκράτωρ Κλαύδιος θὰ ξέραμε περισσότερα, ἀνάμεσα σ' ἄλλα καὶ γιὰ τὴν ἐτρουσικὴ γραφὴ.

Δὲν ἔγινε δυνατὸ νὰ διαβαστῇ ἀκόμη παρ' ὅλες τὶς ἐπίμονες προσπάθειες τῶν ἐρευνητῶν. Ξεχωρίζουμε μόνον τὰ γράμματα, κυρίως ὅσα ὀνοματίζουν μορφές τοῦ ἑλληνικοῦ πανθέου καὶ τοῦ μύθου. «Ἑσπλάκι» βλέπουμε χαραγμένο δίπλα στὸν Ἀσκληπιὸ στοὺς χάλκινους Ἑτρουσικούς καθρέφτες τοῦ 4ου καὶ τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ., «Χάρουν» λένε, ὅπως καὶ οἱ Ἕλληνες, τὸν Χάρο, Ἑλῖναι, Ἀχλε, Αἶι γιὰ τὴν Ἑλένη, τὸν Ἀχιλλέα, τὸν Αἴαντα κ.ἄ.

Τὸ πῶς ἐπίμαχο ἐτρουσικὸ ζήτημα σχετίζεται μὲ τὸν τόπον τῆς καταγωγῆς τοῦ παράξενου τούτου λαοῦ. Ἦταν αὐτόχθονες, παλαιοὶ κάτοικοι, ἢ εἶχαν ἔλθει στὸν 8ον αἰῶνα ἀπὸ μακριὰ καὶ ἐγκαταστάθηκαν στὴ βόρειον Ἰταλία γιὰ νὰ ἀπειλήσουν ἀργότερα τὴν ἴδια τὴ Ρώμη, νὰ φτάσουν καὶ νοτιώτερα ἕως τὴν Κάπουα;

Ὅσο κι ἂν μερικοὶ Ἴταλοὶ περισσότερο, Ἑτροuscoλόγοι ἐπιμένουν νὰ θέλουν ἐντόπιους τοὺς πρώτους αὐτοὺς φιλέλληνες ὑπάρχουν πολλὰ σημεῖα ποὺ ἐνισχύουν τὴ ρητὴ μαρτυρία τοῦ Ἡροδότου ὅτι οἱ Ἑτροῦσκοι, οἱ «Τυρρηνοὶ» τῶν Ἑλλήνων ἦλθαν ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ἀπὸ θαλασσινὸ δρόμο ἢ διὰ ξηρᾶς, μέσα ἀπὸ τὴ Θράκη καὶ τὴν Ἡπειρο. Μιὰ σιτοδεῖα ἔπρεσε κάποτε, διηγεῖται ὁ ἀπολαυστικὸς μάγος τῆς ἱστορίας, σ' ὅλη τὴ Λυδία. Γιὰ νὰ μὴν ξεχνοῦν τὴν πείνα ἐπινόησαν οἱ Λυδοὶ τὰ τυχερὰ παιγνίδια:

Ἐξευρεθῆναι δὴ ὦν τότε καὶ τῶν κύβων καὶ τῶν ἀστραγάλων καὶ τῆς σφαίρης καὶ τῶν ἄλλων πασέων παιγνιέων τὰ εἶδεα¹.

Δεκαοχτὼ ὁλόκληρα χρόνια περνοῦσαν ἔτσι τὸν καιρὸ τους, πεινώντας καὶ παίζοντας. Καθὼς ὅμως μεγάλωνε τὸ κακὸ ἐχώρισε ὁ βασιλιάς τῶν Λυδῶν τοὺς κατοίκους σὲ δύο μοῖρες: οἱ μισοὶ θὰ ἔμεναν, οἱ ἄλλοι θὰ ἔφευγαν μακριά, μὲ ἀρχηγέτη τὸν γιὸ τοῦ, τὸν Τυρσηνό. Αὐτοὶ ποὺ κληρώθηκαν τελικὰ γιὰ νὰ φύγουν κατέβηκαν στὴ Σμύρνη, βρῆκαν πλοῖα, καὶ ἔφτασαν ἔως τὴν Ἰταλία καὶ πῆραν τὸ ὄνομα Τυρσηνοί.

Τὴν ἀφήγηση αὐτὴ, τὴ στηρίζουν πολλὰ χαρακτηριστικὰ τῶν Ἑτρούσκων· ἡ προληπτικὴ προσήλωσή τους στὴ μαντικὴ, ἡ σχέση μὲ τὴν Ἑλλάδα, ὁ ὑλικὸς πολιτισμὸς ποὺ τοὺς δείχνει ἀνατολίτες ἀπολαυστὲς τῆς ζωῆς, ὄχι ἀγροίκους χωρικούς, ὅπως ἦταν οἱ Λατῖνοι.

Προδίνει τὴν καταγωγὴ τους, ὄχι λίγο καὶ ἡ πίστη στὴν ἐπιβίωση τῶν νεκρῶν, στὴ δύναμη ποὺ κρατοῦσαν μέσα στὰ ὑπόγεια δωμάτια. Ἐκεῖ, ξαπλωμένοι σὲ πλούσιες κλίνες, κυκλωμένοι ἀπὸ θαυμαστὰ ἑλληνικὰ ἀγγεῖα, συνέχιζαν τὰ συμπόσια, τὴν «αἰώνια μέθη».

Τὸ σπουδαῖο κεφάλαιο, ποῖα στάθηκε ἡ συμβολὴ τοῦ λαοῦ τούτου στὴν ἑλληνικὴ οἰκονομία, ἰδιαίτερα στὴν ἀνθιση τῆς Ἀττικῆς κεραμεικῆς, μένει ἀκόμη νὰ γραφῇ. Δὲν ἀσχολήθηκαν μὲ τοὺς Ἑτρούσκους οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι, τοὺς συμπαθοῦμε ὅμως καὶ τοὺς προσέχουμε γιὰτὶ ἀγάπησαν τὴ γῆ καὶ τοὺς θεοὺς μας, γιὰτὶ ἔστρεψαν τὴ σκέψη τους πέρα ἀπὸ τὸ πέλαγος, πρὸς τὸν δικό μας κόσμον, τέλος, γιὰτὶ στάθηκαν οἱ πρῶτοι νοσταλγοὶ τοῦ ἑλληνικοῦ ἰδανικοῦ.

Τὸ ἀττικὸ τεχνούργημα, ποὺ μετανάστευσε ἔως τὴν ἑλβετικὴ Βασιλεία εἶναι ἓνας ἀμφορέας, τοῦ τύπου ποὺ λέγεται «ἄλαιμος», γιὰτὶ δὲν ξεχωρίζει τὸ πάνω μέρος τοῦ ἀγγείου ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα, ὅπως στὸν γνωστότερον ἀμφορέα μὲ λαιμό. Τοῦτος ἔχει παλαιότερη ἱστορία, τὸν βλέπουμε διαμορφωμένο στὴ γεωμετρικὴ ἐποχὴ, ἐνῶ ὁ ἄλαιμος παρουσιάζεται πρώτη φορὰ κατὰ τὸ 630 π.Χ.

Σχεδὸν ἑκατὸν πενήντα χρόνια εἶχε δουλευτῇ τὸ σχῆμα πρὶν νὰ πλαστῇ κατὰ τὸ 490-480 π.Χ. ὁ ἐρυθρόμορφος τοῦτος μὲ τὸ λαμπρὸ μαῦρον γάνωμα, μὲ τὴν πλατεῖα διπλὴ βάση. Ἕνα μεστό «ρόδι» στεφανώνει ἀπάνω τὸ πῶμα, ποὺ προσαρμόζεται μὲ ἀκρίβεια στὸ γενναῖο χεῖλος.

Μὲ τὸ μαῦρον τοῦτο γάνωμα ἀναδείχεται ἔξοχα ἡ πλαστικὴ διαμόρφωση

τοῦ ἀγγείου. Εἶναι ἓνα «ἄγαλμα», κάτι ποὺ εὐφραίνει τὶς ψυχὲς τῶν ζωντανῶν καὶ ἀπαλύνει τῶν νεκρῶν τὴν πίκρα.

Μόνο σὲ λίγα σημεία διέκοψε ὁ ἀγγειογράφος τὴ λάμψη τοῦ γανώματος: στὰ χέρια ποὺ τὰ ἐστόλισε μὲ κλάδους κισσοῦ πάνω στὴν κοκκινωπὴν ἐπιφάνεια καὶ στὴ ζώνη τῶν ἀνθεμίων κάτω ἀπὸ τὴ μορφή ποὺ ὀρθώνεται μία, μεγάλη καὶ θεϊκή. Εἶναι ἡ ἴδια ἡ Ἀθηνᾶ ἡ προστάτισσα τῶν ἀγγειοπλαστῶν, πάνοπλη, μὲ τὴν αἰγίδα στὸ στήθος τριγυρισμένη ἀπὸ τὰ τρομερὰ κεφάλια τῶν φιδιῶν. Φορεῖ τὸ κράνος τοῦ ἀττικοῦ τύπου, ποὺ ἀφήνει ἀσκεπαστο τὸ ὠραῖο πρόσωπο καὶ τελειώνει ἀπάνω, ὅπως καὶ τὸ κορινθιακό, σ' ἓνα πανύψηλο λοφίο. Στὸ ἀριστερὸ τῆς χερί κρατᾷ τὸ δόρυ τῆς καί, ἀρκετὰ ψηλά, τὴ



Ἐρυθρόμορφος ἀμφορεὺς τοῦ «ζωγράφου τοῦ Βερολίνου». Γύρω στὰ 490 π.Χ.

Ἀγοράστηκε τελευταῖα ἀπὸ τὴ Ciba (Ελβετία). Ὑψος 0.79 μ.

στρογγυλήν ἀσπίδα, ποὺ ἔχει στὸ κέντρο τῆς τὸ φοβερὸ Γοργόνειο. Σὰν ἡ εἰκόνα μιᾶς ἀφωρεσμένης ψυχῆς ἔχει βγαλμένη ἔξω τὴ γλώσσα, δυὸ ζευγάρια σκυλόδοντα τὴν πλαισιώνουν, φίδια ζώνουν ὁλόγυρα τὸ στρογγυλὸ πρόσωπο. Γύρω ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦτον ἔξ προτομὲς ζώων, λιονταριῶν, Πηγάσου, ἐνὸς φτερωτοῦ τράγου καὶ ἐνὸς γρυπὸς κινοῦνται σὲ μιὰ δίνη τρελλή, φανταστική.

Κάτω ἀπὸ τὸν διάφανο, τὸν κεντητὸ χιτῶνα διαγράφονται τὰ σκέλη τῆς θεᾶς, ὁλόστητα, μὲ ἐλαφρὰ προβολὴ τοῦ δεξιοῦ, μ' ἓνα ἀνεπαίσθητο λύγισμα τῶν γονάτων. Ἀντίρροπα πρὸς τὴ διαγώνια τοῦ δόρατος εἶναι ἡ κάθετη τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου. Ὑφασμένο ἀπὸ ἀκριβὸ μαλλὶ πέφτει βαρὺ, χαμηλὰ κάτω ἀπὸ τὸν βραχίονα. Ὅσες καὶ τεθλασμένες γραμμὲς διπλώνουν τὶς πτυχές του.

Ἡ μελωδική, χρυσὴ χωρὶς ἄλλο, οἰνοχόη στὸ χέρι τῆς θεᾶς ἔχει νόημα μόνο ἂν σχετιστῇ μὲ τὴ μορφὴ ποὺ στολίζει τὴν ἄλλην ὄψη τοῦ ἀγγείου: ὁ ἀγαπημένος τῆς ἥρωας, ὁ Ἡρακλῆς, προτείνει ἓνα ἀγγεῖο γιὰ νὰ δεχτῇ τὴ σπονδή. Εἶναι καὶ ἡ ζωγραφιὰ τούτη μιὰ ἀπὸ τὶς ἐρασιμώτερες τοῦ ζωγράφου.

Δὲν τὸν ξέρουμε μὲ τὸ ὄνομά του, εἶναι ὅμως τόσο προσωπικὴ καὶ τόσο σπουδαία ἡ τέχνη του, ὥστε τοῦ ἔχουν ἀποδοθῇ πάνω ἀπὸ ἑκατὸν πενήντα ἀγγεῖα, τὰ περισσότερα μεγάλα καὶ καταπληχτικά, ὅπως ὁ ἀμφορέας τοῦτος ἢ ὁ ἄλλος στὸ Βερολῖνο, ποὺ τοῦ ἔδωσε καὶ τὸ ὄνομα: «ζωγράφου τοῦ Βερολίνου» τὸν εἶπε ἐδῶ καὶ εἰκοσιπέντε χρόνια ὁ Σερ Τζὼν Μπήτλεϋ καὶ τὸ ὄνομα αὐτό, ἂν καὶ ὄχι ἀπὸ τὰ πρὸ ἐπιτυχημένα, ἐρίζωσε ὀριστικά. Κάθε ἔργο του ποὺ ἀνακαλύπτεται προσθέτει ἓνα ἀκόμη τεκμήριο στὸ μεγαλεῖο τῆς ὑστεροαρχαϊκῆς τέχνης. Ὅ,τι καὶ νὰ εἰπεῖ κανεὶς γιὰ τὸ σχέδιο, γιὰ τὴ γραμμὴ τοῦ ζωγράφου θὰ εἶναι λίγο καὶ μικρό. Εἶναι μιὰ καλοτυχία τὸ ἀντίκρουμά τους, μιὰ εὐλογία τῆς Ἀθηνᾶς.

Ἐδῶ καὶ δυὸ τρία χρόνια, ἓνα ἄλλο σπουδαῖο ἔργο του, μιὰ ἐρυθρόμορφη στάμνα στολισμένη μὲ ζωγραφιὰ μεγάλῃς πνοῆς, ἀγοράστηκε ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τοῦ Μονάχου. Βρέθηκαν πιθανώτατα καὶ τὰ δύο ἀγγεῖα μέσα στὸν ἴδιο τάφο. Τοῦτο κάνει νὰ κρυνῶνουν οἱ καρδιὲς τῶν μελετητῶν τοῦ ἀρχαίου κόσμου. Κάποια παράνομη, καταχθόνια σπεῖρα κερδοσκοπῶν τυμβωρύχων λυμαίνεται, εἶναι φανερό, τοὺς τάφους τῆς Ἐτρουρίας. Βρίσκονται βέβαια ποὺ καὶ ποὺ θαυμάσια ἑλληνικὰ ἔργα, ἀλλὰ σκορπίζονται ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, ἔξω ἀπὸ τὴν Ἰταλία, στὴ γῆ τῆς ὁποίας εἶχαν ταφῇ. Καὶ ὄχι μόνο αὐτό. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δὲν μαθαίνουμε τίποτα γιὰ τὶς συνθήκες τῆς ἀνακάλυψης, κανένα δὲν εἶναι τὸ κέρδος τῆς Ἐπιστήμης. Ὅσοι ἤξεραν ποὺ ὑπάρχουν τόσο πλούσιοι τάφοι, ὠφείλαν νὰ τὸ μαρτυρήσουν τίμια καὶ παστρικά.

Τὴν κατάπληξη γιὰ τὰ εὐρήματα, τὴ χαρὰ ποὺ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἄδολη, τὴν ἀμαυρώνει ἡ κακὴ πράξη, ἡ ζημία γιὰ τὴ γνώση τὴν ἀληθινή.

1. [Ἡροδ., *Ιστ.* 1, 94, 14].

Τὸ Ἀσκληπιεῖο τῆς Κῶ

24 VI 1961

Ἡ σύγχρονη ἀναπαράστασή του

Λίγοι εἶναι οἱ τόποι ὅπου μία καὶ μόνη ἀνθρώπινη μορφὴ προβάλλει μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες, κυρίαρχη καὶ ὀρθὰ πάνω ἀπὸ ὅλα τὰ γεγονότα, τὰ παραγμένα ἢ τρομερά, ὅπως καὶ τὰ χαροποιά, φωτίζοντας τὶς ψυχὲς ἀμέτρητων γενεῶν. Σὲ λίγα μέρη ὑπάρχουν θνητοὶ τόσο ἡρωοποιημένοι, ὅπως ὁ Ἱπποκράτης στὴν Κῶ: Λεωφόρος Ἱπποκράτους, Ἱπποκράτειον Γυμνάσιον, φαρμακεῖον ὁ Ἱπποκράτης καὶ τόσα ἄλλα ζωντανὰ τεκμήρια τῆς φήμης του.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ σεβαστὰ κατάλοιπα ποὺ συνδέθηκαν μαζί του καὶ μένουν, ἂν καὶ ἐρειπασμένα, στὸ πείσμα τόσων ἐπιδρομῶν, εἶναι ὁ πλάτανος τοῦ Ἱπποκράτη. Γέρικος, ξεραμένος δὲν ἀφήνει οὔτε μελίσσι νὰ φωλιάζει στὶς κουφάλες του, ἐπιμένοντας νὰ κρατάει τὸ φύλλωμα καὶ τὴν αἰωνιότητά του, ὅπως ἀθάνατο μένει καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ἀρχαίου γιατροῦ, ποὺ τὸν φανταζόμαστε καθιστὸν κάτω ἀπὸ τὴ σκιά του, ὄχι μοναχικόν, ἀλλὰ τριγυρισμένον ἀπὸ φλογεροὺς μαθητές. Οὔτε ἡ φιάλη τοῦ τούρκικου τζαμιοῦ ποὺ ἀγγίζει τὸ πλατάνι κατορθώνει νὰ μιάνει τὴν ἱερότητα τοῦ χώρου. Μιὰ σιωπὴ αἰώνων σκέπει τὴν πλατεία τοῦ πλατάνου. Καὶ ὅμως οἱ ἱστορικοὶ ἐπρόσεξαν ὅτι δὲν σώζεται κανένα βέβαιο τεκμήριο ποὺ νὰ βεβαιώνει ὅτι πατρίδα τοῦ Ἱπποκράτη ἦταν ἡ πόλις τῆς Κῶ. Δὲν ὑπάρχει σχετικὸς ὑπαινιγμὸς στὰ συγγράμματα τοῦ *Corpus Hippocraticum*· συμπεραίνουν γι' αὐτό, ὅτι μπορεῖ νὰ γεννήθηκε ἄλλοῦ, ἴσως σὲ μιὰ ἄλλη γωνιὰ τοῦ νησιοῦ, γόνος κάποιας οἰκογένειας Ἀσκληπιαδῶν. Εἴτε εἶδε τὸ φῶς στὴν Κῶ, εἴτε κάπου κοντά, ταυτίστηκε ὁ Ἱπποκράτης μὲ τὸ νησιὸ ὅπου ἐδίδαξε, ὅπου κυκλώθηκε ἀπὸ μαθητές, ἀπ' ὅπου τὸ ὄνομά του ἐπέταξε σ' ὅλα τὰ σημεῖα τῆς οἰκουμένης, ἀφοῦ ἔγινε ὁ «θειότατος», ὁ «ιερώτατος», ὁ πρῶτος γ' ἀπάντων ἱατρῶν τε καὶ φιλοσόφων¹.

Ἀπὸ τὰ λιγοστὰ ἔργα ποὺ ἀνάμεσα στὸ μεγάλο πλῆθος τῶν ἱπποκρατικῶν θεωροῦνται αὐθεντικὰ δικά του, τὸ *Περὶ ἀέρων, ὑδάτων καὶ τόπων*, καθὼς καὶ τὸ ἄλλο ποὺ πραγματεύεται τὴν ἐπιληψία, *περὶ τῆς ἱερῆς νόσου*, ξαναγυρίζει κανεὶς περισσότερο στὸ πρῶτο, γιὰ νὰ χαρεῖ καὶ πάλι τὴν στοχαστικὴ παρατήρηση, τὴ δροσιὰ τῶν ἀνέμων, γιὰ νὰ μελετήσῃ τὶς ἐπιδράσεις τους, γιὰ νὰ αἰσθανθῇ μαζί μὲ τὸν συγγραφέα τὴν ἀρρωστημένη πλήξη τῶν δυτικῶν πόλεων. Σὰν πνευματικὴ φυσιογνωμία ὁ Ἱπποκράτης, ἂν καὶ ἔδρασε μέσα στὴν Κῶ, στὴν καρδιὰ τῆς δωρικῆς ἐξάπολης, ἀνήκει στὴν ἰωνικὴ περιοχὴ, ὅπως ἐξ

ἄλλου καὶ ὁ Ἡρόδοτος, ἀπὸ τὴν ἀντικρυνὴν Ἀλικαρνασσό. Σὰν ἐπιστήμονας δὲν ἀδελφώνεται ὥστοςο μὲ τοῦτον, ἀλλὰ μὲ τοὺς ὠριμότερους καὶ τοὺς πρὸ φιλοσοφημένους, αὐτοὺς ποὺ ἀνδρώθηκαν μέσα στὴν κλασσικὴν Ἀθήνα, τὸν Θουκυδίδη, τὸν Σωκράτη καὶ τοὺς σοφιστές.

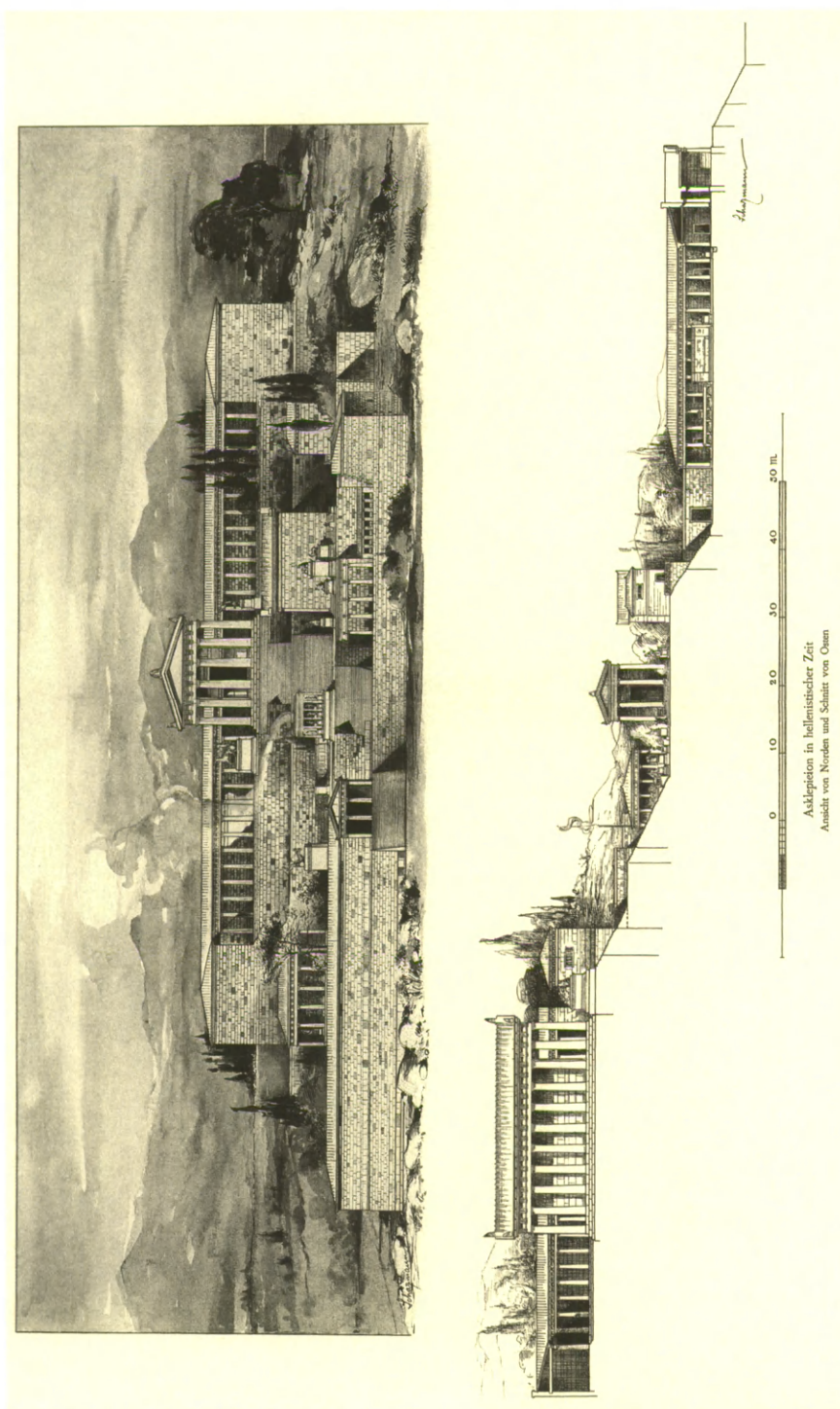
Ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ μεριὰ ἀνοίγεται ἡ Κῶς πρὸς τὴ Μικρὰν Ἀσία. Εἶναι μαζὶ μὲ τὴ Σάμο ἓνα νησιὸ ποὺ ἔχει τὴν ὠραιότερη ἄποψη πρὸς τὰ ἀπέναντι βουνὰ καὶ τὴν παραλία. Δὲν ἐστήθηκε ἐδῶ τὸ ἱερὸ ἐκεῖνο ποὺ ἀποτελεῖ προσκύνημα, ποὺ εἶναι γιὰ πολλοὺς δικούς μας καὶ ξένους ἡ κύρια ἀφορμὴ τοῦ ταξιδιοῦ ἕως τὸ γλυκύτατο νησί. Στὴ βορειοδυτικὴ μεριὰ τοῦ νησιοῦ, πάνω σ' ἓνα ψήλωμα, ἀπλώθηκε ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλειωδέστερα ἱερὰ τεμένη τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, τὸ Ἀσκληπιεῖο τῆς Κῶ. Κανεὶς δὲν τὸ ἤξερε ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας. Μιὰ ταπεινὴ ἐκκλησοῦλα ἦταν στημένη ἐκεῖ, ἡ Παναγία Τάρσου. Εἶχε κρατήσει τὸ ὄνομα ἀπὸ τὸ φημισμένο «Κυπαρίσσιον ἄλσος» ποὺ ἐκύκλωνε τὸ ἱερό. Ἀργότερα οἱ ἀνασκαφικὲς ἀνάγκες προκάλεσαν τὸ γκρέμισμα τῆς Παναγίας τοῦ Ἄλσους.

Χωρὶς ἄλλο οἱ τοπικοὶ λόγοι θὰ εἶχαν διαμορφώσει τὴ γνώμη, ὅτι στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ἔπρεπε νὰ ζητηθῇ τὸ Ἀσκληπιεῖο. Ἔτσι ἀπὸ τὸ 1902 ἄρχισε ἐκεῖ ὁ Γερμανὸς ἀρχαιολόγος Χέρτζοκ συστηματικὲς ἀνασκαφές, ποὺ τὸ ἀποκάλυψαν σ' ὅλο τὸ ὕψος του. Χάρη σὲ μιὰν ἀγαστὴ συνεργασία τῆς ἀρχαιολογικῆς μας ὑπηρεσίας μὲ τὴ δασικὴ, ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν Δωδεκανήσων, ἐφούντωσε πάλι τὸ ἄλσος ἐκεῖνο καὶ εἶναι ὁρατὸ ἀπὸ μακριά, σὰν ἡ πρώτη εὐχὴ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στοὺς προσπλέοντες τὸ νησί.

Μιὰ θαυμαστὴ λεωφόρος ἀπὸ κυπαρίσσια φέρνει στὴν εἴσοδο, στὸ κάτω πλάτωμα. Τὴ χρωστοῦμε – γιὰ νὰ εἴμαστε δίκαιοι – στὴ φροντίδα καὶ στὴ λεπτὴν αἰσθησὴ τοῦ Λουίτζι Μορικόνε, ποὺ μακριὰ ἀπὸ κάθε στενόκαρδο φανατισμὸ ἐργάστηκε καὶ στὴν ἀναστήλωση τοῦ Ἀσκληπιείου. Τὸ ἔργο ἔγινε, στὶς γενικὲς γραμμές, μὲ ἐπιστημονικὴ εὐσυνειδησία, χωρὶς τὸν θεαματικὸ τυχοδιωκτισμὸ ποὺ χαρακτηρίζει μερικὲς ἄλλες ἀναστήλώσεις τῶν Δωδεκανήσων ἐπὶ Ἱταλοκρατίας (ἡ Κάμειρος στὴ Ρόδο εἶναι τὸ πρὸ χτυπητό, ἀπαράδεκτο παράδειγμα). Τὸ Ἀσκληπιεῖο τὸ κατακτᾷ κανεὶς ἀνεβαίνοντας, γιὰτὶ ἀναπτύσσεται σὲ ὕψος. Ἐνῶ τὸ κάθε συγκρότημά του ἔχει χωριστὴν ὑπόσταση, θαυμαστὸ εἶναι πῶς ὅλα τὰ ἄνθηρα ἀποτελοῦν ἓνα ἐνιαῖο τέμενος.

Τὰ τρία ἐπάλληλα πλατώματα ποὺ τὸ διαμορφώνουν περιέχουν ὅλα τὰ κτίρια. Ἐνα πρόπυλο πάνω ἀπὸ τὴν πρώτη, τὴ μικρότερη κλίμακα, φέρνει πρὸς τὸ πρῶτο πλατὺ ἄνδηρο. Τὸ πλαισιώνουν στοές ἀνοιχτὲς μόνο πρὸς τὰ μέσα, ἐδῶ θὰ γινόταν ἡ συγκέντρωση τῶν πιστῶν, ἡ πρώτη γνωριμία τους μὲ τὸ ἱερὸ πρὶν νὰ προχωρήσουν γιὰ τὸ ὀριστικὸ προσκύνημα.

Ὅταν ἀνεβῇ κανεὶς τὴ δεύτερη κλίμακα, τὴν προοδευτικὰ μεγαλύτερη καὶ φτᾷ σὲ ἄλλο ἄνδηρο συναντᾷ μπροστά του ἓνα σπουδαῖο σημεῖο τῆς παλαιότερης λατρείας, τὸν βωμὸ τοῦ θεοῦ, ἰδιαίτερα σεβαστὸν στοὺς ἀρχαιολόγους γιὰτὶ συνδέεται μὲ μεγάλα ὀνόματα καλλιτεχνῶν. Τὰ ἀγάλματα, τὰ



Τὸ Ἀσκλημεῖο τῆς Κω πρὶν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν (κατὰ τὴν ἀναπαράστασιν τοῦ Σάτζμαν.)

στημένα στα μετακίονια ήταν έργα του Κηφισοδότου και του Τιμάρχου, των δύο γυιῶν του Πραξιτέλη. Τὰ λίγα υπόλοιπα που βρέθηκαν σὺς ἀνασκαφές, μεταφερμένα ἀπὸ τότε στὸ Μουσεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης, γυναικεῖα κεφάλια τὰ περισσότερα, μαρτυροῦν ὅτι ὁ πατέρας κληροδότησε στοὺς γιουὺς μαζί με τὴ σμιλευτικὴ δεξιότητά καὶ ἓνα ποσοστὸ ἀπὸ τὴν ἀττικὴ χάρη του.

Ἄσυνήθιστο ὕψος ἔχει ὁ ναὸς ποὺ ἀντικρύζει τὸ βωμό, ἀσυνήθιστα μεγάλο εἶναι τὸ μῆκος τοῦ σηκοῦ. Μέσα στὸ ναὸν αὐτὸ βρισκόταν ἓνας τετράγωνος βόθρος. Ἦταν ὁ «θησαυρός», ἡ παρακαταθήκη τῶν πολυτίμων ἀναθημάτων ποὺ μέρος τους ἀναφέρεται σὲ μιὰν ἐπιγραφή. Χάθηκε φυσικὰ καὶ τὸ πολυτιμότερον στολίδι τοῦ ναοῦ, ἓνας φημισμένος πίνακας τοῦ ζωγράφου Ἀπελλῆ ποὺ παρᾶστανε κάποια θυσία.

Μιὰ πανύψηλη κλιμακωτὴ ἀνάβαση φέρνει σ' ἓνα δεύτερο ἄνδριο, γυμνὸ ἀπὸ κτίρια, μεσολαβητικὸ ἀνάμεσα στὸ ἄνδριο τοῦ βωμοῦ καὶ στὸ τελευταῖο, τὸ πὺδ μεγάλο καὶ πὺδ φανταστικὸ. Μόλις ἔφταναν ἀπάνω ἀντίκρυζαν οἱ πιστοὶ ὅλη τὴ μεγαλωσύνη τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληποῦ ποὺ ὑψωνόταν στὸ κέντρο.

Στοὺς τὸν τριγύριζαν, ὅχι διώροφες, σὰν τὴ στοὰ τοῦ ἀθηναϊκοῦ Ἀσκληπείου, ἀλλὰ χαμηλές, γιὰ νὰ ἀφήνουν ἀπείραχτη τὴν ἐντύπωση τοῦ ναοῦ. Ἄν βρεθῇ κανεὶς ἐκεῖ πάνω στὴν ὥρα τῆς δύσης ἑνὸς ἡλίου κατακόκκινου, προάγγελου θαλασσοταραχῆς, αἰσθάνεται ὅτι ὁ ἄρρωστος θὰ ἔβλεπε ξαφνικὰ νὰ καλυτερεῖ ἡ υἱεία του, θὰ ἔκρινε μικρὰ ὅλα τὰ ἀνθρώπινα πάθη του καὶ θὰ πλησίαζε τὸ θεῖο.

Ἀκολουθοῦσε ἔπειτα ἡ νύχτα ἡ ἱερὴ ποὺ ἔφερνε τὴν «ἐγκοίμηση» στὰ δωμάτια τῆς στοᾶς κάτω ἀπὸ τὴ σκέπη τοῦ θεοῦ. Ἄν δὲν παρουσιαζόταν ὁ ἴδιος στὰ ὄνειρα τῶν πιστῶν, ἔστελνε τὴν κόρη του τὴν Ὑγεία νὰ σκύβει ἀπάνω τους μετὰ τὸ πρᾶο χαμόγελο τῆς γυναικεῖας συμπόνιας – πῶς νὰ μὴν αἰσθανθοῦν ὅταν ξυπνοῦσαν, ἀπαλώτερους τοὺς πόνους καὶ τὰ δεινὰ τους;

Διαμορφωμένο στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια, τὰ ἐξαιρετικὰ δημιουργικὰ ἰδιαίτερα στὴν περιοχὴ αὐτὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου ὕστερ' ἀπὸ τὸ Μέγα Ἀλέξανδρο, παρουσιάζει τὸ Ἀσκληπεῖο τῆς Κω, ἓνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα σύνολα ἀρχιτεκτονικῆς μετὰ ἀξονικὴ κατεύθυνση καὶ μιὰ βαθμιαία προμελετημένη ἀπόληξη πρὸς τὸν κορυφαῖο ναό. Μόνο μετὰ κτίρια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας μπορεῖ νὰ συγκριθῇ, ἡ μεγαλωσύνη του ὅμως εἶναι μοναδική. Θὰ ἐξαιρέσουμε ἓνα λίγο νεώτερο ἱερὸ ἔξω ἀπὸ τὴ Ρώμη, στὴν Παλαιστίνη, τὴν πατρίδα τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ, ἀφιερωμένο στὴ θεὰ Τύχη.

Ὅσοι θέλουν νὰ μελετήσουν τὰ μυστικὰ τῆς σύνθεσης, ὅλες τὶς μορφικὲς φάσεις τοῦ Ἀσκληπείου τῆς Κω, τὶς παλλόμενες ἑλληνιστικὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸν μαθηματικὸ κανόνα, ἃς μελετήσουν τὴν ἐξαιρετὴ μονογραφία τοῦ τέως Διευθυντοῦ τῶν Ἀρχαιοτήτων Δωδεκανήσου, Ἐφόρου κ. Ἰω. Κοντῆ, *Αἱ ἑλληνιστικαὶ διαμορφώσεις τοῦ Ἀσκληπείου τῆς Κω*, Ρόδος 1956. Ἡ μόνη τούτῃ συμβολὴ τῆς ἑλληνικῆς ἐπιστῆμης στὸ σπουδαῖο πρόβλημα τοῦ Ἀσκληπείου ἀνοίγει ἀπόψεις σημαντικὲς καὶ πρωτότυπες, ποὺ δὲν τὶς στοχάστηκαν οἱ ξένοι μελετητές.

Μόνο άφοϋ ήρεμήσουμε από την έπιβλητικήν έντύπωση φέρνουμε στο νοϋ το πολύτιμο, γοητευτικό έλληνιστικό ποίημα ποϋ περιγράφει ένα προσκύνημα στο Άσκληπιείο τοϋτο:

Άσκληπιῷ ἀνατιθεῖσαι καὶ θυσιάζουσαι².

Σ' έναν από τούς «μίμους» τοϋ Ήρώνδα, ποϋ έζησε τόν 3ον αἰώνα π.Χ., δύο γυναῖκες, ή Κυινῶ καὶ ή Κοκκάλη, πηγαίνουν για προσκύνημα. Μια μικρή δούλη κρατάει έναν κόκκορα, προσφορὰ στὸν Άσκληπιό (πρᾶγμα ποϋ θυμίζει τη συγκλονιστική περιγραφή τῶν ὕστατων στιγμῶν τοϋ Σωκράτη στὸν *Φαίδωνα* – ὅταν εἶχε πὰ ἀρχίσει νὰ παγώνει καὶ ἐσκέπασε τὸ πρόσωπο, τότε

ὁ δὴ τελευταῖον ἐφθέγγετο – ὦ Κρίτων, ἔφη, τῷ Άσκληπιῷ ὀφείλομεν ἀλεκτρυόνα· ἀλλὰ ἀπόδοτε καὶ μὴ ἀμελήσητε)³.

Καθὼς προχωροῦν οἱ δύο γυναῖκες, ἀρχίζει ένας δροσερὸς διάλογος, ή μία ρωτᾷ την ἄλλη τι νὰ εἶναι, τι νὰ παρασταίνει τὸ κάθε ἀνάθημα ποϋ συναντοῦν.

Κοκκάλη: ἄ, καλῶν, φίλη Κυινῶι ἀγαλμάτων· τίς ἦρα τήν λίθον ταύτην τέκτων ἐποίει καὶ τίς ἐστίν ὁ στήσας; – Κυινῶ: Οἱ Πραξιτέλεω παῖδες· οὐχ ὀρῆς ἐκεῖνα ἐν τῇ βάσει τὰ γράμματα;⁴

Σὲ μια στιγμή μαλλώνει ή Κυινῶ τῇ δουλίτσα ποϋ χάσκει ἐδῶ καὶ ἐκεῖ καὶ κυττάζει σὰν κάβουρας: «Μάρτυς μου ὁ Θεός, θὰ κλάψεις μιὰν ἡμέρα, λιμασμένη!». Ή Κοκκάλη ξαφνιαζεται ἐμπρὸς στὰ ἔργα ποϋ ἀντικρύζει: «Θὰ ἔλεγες, Κυινῶ, πὼς τὰ ἔχει πλάσει μιὰ Ἀθηνᾶ. – Χαιρέτω δὲ Δέσποινα. Εἶναι ὀλοζώντανα, ἀληθινά. Ἄν τοιμπήσω αὐτὸ τὸ παιδί, λὲς πὼς θὰ φανῇ ή κοκκινίλα πάνω στὸ σῶμα τοϋ. Καὶ κείνο τὸ βόδι καὶ ή γρυπὸς ἄνθρωπος δὲν εἶναι σὰν ζωντανά; Ἄν δὲν μὲ κρατοῦσε ή ντροπή, θὰ ξεφώνιζα ἀπὸ τὸ φόβο μου».

Ὁ διάλογος τῶν δύο γυναικῶν στὸ μῖμο τοϋ Ήρώνδα κινεῖ τη φαντασία μας στὸ πλῆθος τῶν ἀναθημάτων ποϋ θὰ ἐγέμιζαν τίς αὐλές, τίς στοές, τὰ πρόπυλα τῶν ναῶν, ποϋ παρουσιάζονται τώρα γυμνὰ καὶ ἐρειπασμένα.

Νὰ ἦταν ἄραγε ἐδῶ ή κοιτίδα τῆς ἐπιστημονικῆς Ἱατρικῆς μέσα στὴν Κῶ; «Ὅπως ή πραγματική πατρίδα τοϋ Ἱατροῦ, ποϋ γεννήθηκε τὸ 460, δηλαδὴ ἑκατὸ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἱδρυση τῆς νέας πόλης, τὸ ἴδιο μένει νὰ ἀναζητηθῇ καὶ τὸ παλαιότατο Άσκληπιείο, ὅπου τὸ γένος τῶν Άσκληπιδῶν, στὸ ὁποῖο ἀνῆκε καὶ ὁ Ἱπποκράτης, ἀσκοῦσε καὶ συνέχιζε τὴν ἱατρικὴ παράδοση». Μακάρι νὰ ἀποδειχτῇ ἀσπῆριχτος ὁ δισταγμὸς αὐτὸς τοϋ ξένου ἀρχαιολόγου. Γιατὶ μᾶς ἀρέσει νὰ πιστεύουμε ὅτι ἀπὸ τὸν θαυμαστὸν τοῦτον τόπο ἐκπορεύτηκε τὸ ἑλληνικὸ ἐκεῖνο κείμενο, ποϋ ἔμελλε νὰ γίνεῖ παγκόσμιο σύμβολο ὑψηλοῦ φρονήματος καὶ ἐπαγγελματικῆς ἀνθρωπᾶς: ὁ ὄρκος τοϋ Ἱπποκράτη.

1. [Γαληνοῦ, *Περὶ φυσικῶν δυνάμεων* Γ' III, 150].

2. [Ήρώνδ., *Μιμίამβοι* IV].

3. [Πλάτ., *Φαίδων* 118, α, 8].

4. [Ήρώνδ., *Μιμίამβοι* IV, 20].

«Νέκυιες»

Περιγραφές ἀπὸ τὸν κάτω κόσμον
στὴν ποίηση καὶ τὴν τέχνη

Σε δύο ἀρχαῖα ποιητικὰ ἔργα ξαναγυρίζει κανεὶς τώρα τὸ καλοκαίρι γιὰ νὰ εὐφρανθῇ, γιὰ νὰ ἀνασάνει τὸν ἀέρα τῶν ψηλῶν βουνῶν, νὰ ὁσμιستῇ τὸ ἄρωμα τοῦ θυμαριοῦ, γιὰ νὰ ἀντικρύσει τὸ πλατὺ πέλαγος. Στὰ *Ἔργα καὶ Ἡμέρες* τοῦ Ἡσιόδου καὶ στὴν *Ὀδύσσεια*.

Πρὶν νὰ ξανοιχτοῦμε μαζὶ μὲ τὸν ἥρωα στὶς περιπλανήσεις του, πρὶν νὰ φυλαχτοῦμε ἀπὸ τὶς θολερὲς Σειρήνες, ἀπὸ τὴ Σκύλλα καὶ ἀπὸ τὴ Χάρυβδη, ἔχουμε, ἀφοῦ σταθοῦμε μαζὶ του στὰ παλάτια τῆς Κίρκης, νὰ τὸν ἀκολουθήσουμε στὸ πιδὸ ἀπίστευτο τόλμημά του, νὰ φτάσουμε ἕως τὰ κράσπεδα τοῦ κάτω κόσμου. Ἐκεῖ, στὰ πέρατα τοῦ Ὠκεανοῦ, ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμὸς τε πόλις τε, | ἡέρι καὶ νεφέλῃ, κεκαλυμμένοι¹, δὲν ἔλαμπαν ποτὲ οἱ ἀκτῖνες τοῦ Ἥλιου, ἀλλὰ ἀπλωνόταν πάντα ἡ Νύχτα ἢ μαυρόπεπλη. Εἶχε ὀρμηνέψει ἡ Κίρκη τὸν ἥρωα νὰ φτάσει ἕως τὰ βασίλεια τοῦ Πλούτωνα καὶ νὰ καλέσει ἀπάνω τὴ σκιά τοῦ μάντη Τειρεσία, μήπως καὶ μάθει τίποτα γιὰ τὸ δρόμο τῆς ἐπιστροφῆς στὴν Ἰθάκη, γιὰ τὸ νόστο ποὺ τόσο ἐβασάνιζε τὸ νοῦ καὶ τὴν ψυχὴ του.

Ὅταν ἔφτασε ἕως τὸ σημεῖο ποὺ ἐκείνη τοῦ εἶχε ὑποδείξει, ἄνοιξε ἕνα βόθρο καὶ τράβηξε τὸ σπαθὶ ἀπὸ τὸ θηκάρι του. Δύο σύντροφοί του ὠδηγοῦσαν τὰ ζῶα ποὺ θὰ θυσιάζονταν. Ἀφοῦ ἔρριξε μέσα στὸ βόθρο χοῆς γιὰ ὅλους τοὺς νεκροὺς ἔκοψε μόνος του ὁ Ὀδυσσεύς τὸν λαιμὸ τῶν προβάτων καὶ ἄφησε νὰ τρέξει μέσα στὸ βόθρο τὸ ζεστὸ αἷμα τους. Τότε οἱ ψυχὲς ἀνέβηκαν διψασμένες ἀπὸ τὸ Ἑρεβος: ἦρθαν θεϊκὲς νύμφες καὶ πολὺπαθοὶ γέροντες, ἦρθαν τρυφερὲς παρθένες μὲ καρδιὰ νεόλυπη:

καὶ ἄνδρες πολλοὶ ποὺ τρύπησαν οἱ χαλκοφόρες λόγχες
στὴ μάχη — κι εἶχαν τ' ἄρματα στὸ αἷμα ὅλο βαμμένα².

Πετοῦσαν ὅλοι μὲ ἀλαλαγμὸ πρὸς τὸ βόθρο γιὰ νὰ ποῦν τὸ αἷμα τὸ ἀχνιστό, ἐνὼ χλωρὸς φόβος κατεῖχε τὸν Ὀδυσσεά. Ἀλλὰ ὁ σκοπὸς τοῦ ταξιδιοῦ του ἦταν ἄλλος. Θέλοντας νὰ καλέσει πρὶν ἀπὸ ὅλους, τὸν Τειρεσία σήκωσε τὸ σπαθὶ καὶ ἐμπόδιζε τὰ εἶδωλα νὰ πλησιάζουν. Πρῶτα ἔφτασε ἡ ψυχὴ τοῦ συντρόφου του Ἐλπήνορα ποὺ μόλις εἶχε κατεβῇ στὸν Ἄδη. Πικρὰ τὸν εἶχαν

κλάψει ὅλοι ὅταν ἔπese ἀπὸ τὸ δῶμα τῆς Κίρκης, ὅπου εἶχε ἀνεβῆ γιὰ νὰ κοιμηθῇ στὴ δροσιά, ψύχεος ἱμείρων, γιὰτὶ ἦταν βαρὺς ἀπὸ τὸ κρασοπότι. Βιαστικοὶ νὰ φύγουν τὸν εἶχαν ἀφήσει ἄθραφτο, γι' αὐτὸ ἐπρόβαλε τώρα ἡ ψυχὴ ζητώντας νὰ γυρίσουν πίσω οἱ σύντροφοι νὰ τὸν σκεπάσουν μὲ χῶμα καὶ νὰ στησουν στὸ μνήμα τὸ κουπὶ ποὺ ἔλαμνε ζωντανὸς μαζί τους ὅταν γύριζαν στὰ ἄξενα πελάγη.

Πόσα εἶδωλα δὲν ἀνέβηκαν ὕστερ' ἀπὸ τὸν Ἑλπήνορα καὶ τὸν Τειρεσία, μὲ πόσους δὲν ἐμίλησε ὁ Ὀδυσσεύς. Τρεῖς φορὲς ἐχύθηκε νὰ ἀγκαλιάσει τὴ μητέρα του, τὴν Ἀντίκλεια, ἀλλὰ πῶς νὰ τὴν φτάσει, ἀφοῦ δὲν ἦταν παρὰ ἓνα ὄνειρο σκιᾶς; Ἐνα πληθος ἀπὸ ἡρωῖδες πέταξαν πρὸς τὸ βόθρο, ἡ Τυρώ, ἡ Ἀντιόπη, ἡ Ἀλκμήνη καὶ ἡ Ἐπικάστη (Ἰοκάστη), ἡ Λήδα ποὺ εἶχε γεννήσει τοὺς Διοσκούρους ἀκόμη καὶ ἡ Ἀριάδνη, ἡ κόρη τοῦ Μίνωα. Ἦλθαν πρὸς αὐτὸν καὶ οἱ Ἀχαιοὶ συμπολεμιστές του: ἡ ψυχὴ τοῦ Ἀγαμέμνονα, ὅχι μόνη, ἀλλὰ τριγυρισμένη ἀπὸ ὅλους ὅσους εἶχε σκοτώσει ὁ Αἰγισθος στὸ παλάτι τῶν Μυκηνῶν «σὰν βόδια μέσα στὴ φάτνη». Πολλὰ εἶχε νὰ πεῖ στὸν Ὀδυσσεύα, πολλὰ νὰ τοῦ ἱστορήσει γιὰ τὴ θανὴ του, πικρὰ δάκρυα ἔχυσαν καὶ οἱ δύο.

Τὸν ἐγνώρισε καὶ ἡ ψυχὴ τοῦ Ἀχιλλέα καὶ ἐπέταξε πρὸς αὐτόν. Τὶ ὠφελοῦσε ὅτι πρῶτευσ ἀνάμεσα στοὺς νεκροὺς, ὅπως καὶ ζωντανὸ σὰν θεὸ τὸν εἶχαν τιμῇ οἱ Ἀργεῖοι. Ἄχ καὶ νὰ μπορούσε νὰ ἀνεβῇ στὸν ἀπάνω κόσμον καὶ νὰ δουλεύει σὲ φτωχὸ μεροκαματιάρη παρὰ νὰ εἶναι ἄρχοντας στὸν ἀραχλιασμένον Ἄδη.

Μόνον τοῦ Αἴαντα ἡ ψυχὴ ἔστεκε παράμερα, ἀκατάδεχτη καὶ χολιασμένη. Μάταια τὸν καλοῦσε ὁ Ὀδυσσεύς νὰ ξεχάσει τὴν παλαιὰ διαφορὰ τους γιὰ τὰ ἄρματα τοῦ Ἀχιλλέα. Ὁ Αἴας δὲν τοῦ ἔδωσε ἀπάντηση, ἀλλὰ ἔφυγε μαζί μὲ ἄλλες ψυχὲς ἀμίλητος πρὸς τὸ Ἑρεβος.

Ἡ δύναμη τῆς περιγραφῆς, ἡ συμπόνια γιὰ τὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου, τὸ ὑπερβατικὸ μυστήριο ποὺ κλείνονται στὴ «Νέκυια» τοῦ λ τῆς Ὀδύσειας ἦταν φυσικὸ νὰ γοητεύσουν τὰ πνεύματα καὶ νὰ φτερώσουν τὴ φαντασία τῶν ἀρχαίων. Μερικοὶ ποιητές, ἀκολουθώντας τὸ ὁμηρικὸ ποίημα, θὰ προχώρησαν πρὸς νέες ἀφηγήσεις, προσθέτοντας ἢ ἀφαιρώντας ἐπεισόδια πλουτίζοντας τὸν ἀρχικὸν πυρήνα μὲ πρόσωπα γυναικῶν καὶ ἡρώων, μὲ γόους καὶ μὲ σπαραγμούς.

Θὰ ἦταν παράξενο ἂν καὶ οἱ ζωγράφοι δὲν ἀποφάσιζαν νὰ ζωντανέψουν τέτοιες εἰκόνες καὶ συμβαίνει νὰ ἔχουμε στὰ ἀγγεῖα ἀπηχήσεις ἀπὸ νεκρικὰ ποιήματα. (Ὁ «κρατῆρας τῆς Νέκυιας» στὴ Νέαν Ὑόρκη.) Μάταια ὅμως ἀναζητοῦμε ἀνάμεσα στὰ ἀττικὰ ἐρυθρόμορφα τοῦ 5ου αἰῶνα εἰκόνες ἀπὸ μιὰ θεοπέσια ζωγραφικὴ παράσταση τοῦ κάτω κόσμου, ἀπὸ μιὰ κλασσικὴ σύνθεση ἀντάξια τῆς ὁμηρικῆς περιγραφῆς.

Ὁ λόγος εἶναι ὅτι ἡ θαυμαστή «Νέκυια» τοῦ Πολυγνώτου δὲν ἐστόλιζε κάποιο ἀθηναϊκὸ δημόσιο κτίριο ἀλλὰ ἓναν τοῖχο τῆς Λέσχης τῶν Κνιδίων

στοὺς Δελφούς. Χρωστᾶμε χάρις σὺν Πausanία πὺ μᾶς ἔδωσε ἂν ὄχι μιὰν αἰσθητική, τουλάχιστο μιὰν ἀπλὴ περιγραφὴ τῆς μεγάλης ζωγραφιάς, μὲ τόσες λεπτομέρειες μάλιστα, ὥστε ἀναψε τὴ φαντασία μεγάλων Εὐρωπαίων.

Ἄλλοτε ἔχουμε μνημονεύσει ἀπὸ τὴ στήλη τοῦτη τὴν ἀναπαράσταση τῶν πολυγνώτειων πινάκων πὺ ἐπεχείρησαν δυὸ ζωγράφοι σὺς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα, κατὰ προτροπὴ τοῦ Γκαῖτε· ἀναφέρουμε καὶ τὴν ἄλλη τὴν ἐπιστημονικώτερη πὺ ἔδωσε πολλὲς δεκαετίες ἀργότερα ὁ λαμπρὸς ἀρχαιολόγος Κὰρλ Ρόμπερτ. Μπορεῖ σήμερα νὰ βρίσκουμε πολὺ πραγματιστικὴ τὴν ἀνασύστασή του τῆς «Νέκυιας», κάπως στεγνὸ τὸ σχέδιο τῶν μορφῶν καὶ ἀλύγιστη τὴ γραμμὴ. Τὸ ἔργο, μελετημένο, σοβαρὸ καὶ στηριγμένο, μένει ὥστόσο ἀπαραίτητο συμπλήρωμα γιὰ τὴ μελέτη τῆς περιγραφῆς τοῦ Πausanία.

Ἀπόκοσμη εὐγένεια, ὑψηλὸ ἦθος καὶ μελωδικὲς γραμμὲς θὰ ἦταν διάχυτα πάνω σὺν πίνακα τοῦ Θασίου ζωγράφου. Πῶς ὅμως νὰ φανταστῇ κανεὶς τὶς χρωματικὲς ἀρμονίες καὶ τὶς ρυθμικὲς στάσεις τῶν μορφῶν; Πολλὰ νέα ὁράματα τοῦ Πολυγνώτου, ποικίλα σχήματα, καρποὶ ἐπίμονης μελέτης τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, ἐξαῦλωμένη θεώρηση ἑνὸς κλασσικοῦ καλλιτέχνη, θὰ ἔλαμπαν μέσα στὴ ζωγραφία τοῦ δελφικοῦ κτιρίου.

Ἡ σύνθεση, πὺ τὴν ἀποτελοῦσαν ἕνα πλῆθος μορφές, ἦταν μοιρασμένη σὲ δύο ἐπίπεδα, πάνω καὶ κάτω, χωρὶς ὥστόσο οἱ πὺ μακρινὲς μορφές νὰ παρασταίνωνται μικρότερες. Ἀνάμεσα σ' ἄλλες πανέμορφες ἡρωίδες ἦταν καὶ οἱ δύο ἀδελφές, ἡ Ἀριάνδη καὶ ἡ Φαίδρα, τοῦτη ἐδῶ λικνιζόμενη σὲ μιὰν αἰώρα. Δὲν ξέρουμε καλὰ καλὰ ποια ἦταν ἡ Χλῶρις ἐκείνη, ἡ καθιστὴ πάνω στὰ γόνατα τῆς Θυίας. Κοντὰ βρισκόταν ἡ Πρόκρις, ἡ Κλυμένη καὶ ἡ Μεγάρρα, μιὰ ἀπὸ τὶς γυναῖκες τοῦ Ἡρακλῆ, πὺ πέρα ἡ Ἐριφύλη πὺ κρατοῦσε τὸ προδοτικὸ περιδέραιο. Ψηλότερα ἦταν ζωγραφισμένοι ὁ Ἐλπίνωρ καὶ ὁ Ὀδυσσεύς, κρατώντας τὸ ξίφος του ὑψωμένο πάνω ἀπὸ τὸ βόθρο. Πρὸς αὐτὸν πλησίαζε καὶ ἡ σκιά τοῦ Τειρεσία,

μετὰ δὲ τὸν Τειρεσίαν ἐπὶ πέτρας ἡ Ὀδυσσεύς μήτηρ Ἀντίκλειά ἐστιν³.

Λίγο μακρύτερα ἀνθοστεφανωμένες οἱ δύο κόρες τοῦ Πινδάρου, ἡ Καμειρῶ καὶ ἡ Κλυτίη, ἔπαιζαν ἀστραγάλους (κότσια).

Ἀποβλέψαντι δὲ αὐθὺς ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς, ἔστιν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος, ἐφάπτεται δὲ καὶ τῇ ἀριστερᾷ κιθάρας...⁴.

Μαγευτικά, χαρούμενα ἢ λυπητερὰ παραμύθια, γιὰ πολέμους καὶ ἔρωτες, γιὰ γάμους καὶ γιὰ θανάτους, θὰ ἔφερνε σὺν νοῦ ἢ θέα τῆς κάθε μιᾶς ἀπὸ τὶς τόσες μορφές, πὺ οὔτε νὰ τὶς ἀναφέρουμε δὲν φτάνει ἐδῶ ὁ τόπος. Κάπου κοντὰ σὲ ὠραῖες γυναῖκες κυλοῦσε ὁ Σίσυφος τὴν πέτρα πρὸς ἕνα γκρεμό. Τοσαύτη μὲν πλῆθος καὶ εὐπρεπείας ἐς τοσοῦτον ἤκουσα ἢ τοῦ Θασίου γραφῆ⁵.

Δὲν ἦταν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν Ὀδύσσεια, λέει ρητὰ ὁ Πausanías, ἀλλ' ἀπὸ ἑνα ἄλλο ἔπος, τὴ Μιννάδα. Εἶναι δύσκολο νὰ συμπεράνουμε ποιὰν ἀπὸ τὶς σπουδαῖες ζωγραφιστὲς «Νέκυιες» τοῦ 5ου αἰῶνα ἀπηχεῖ ἢ συναρπαστικὴ παράσταση σὲ μιὰν ἐρυθρόμορφη πελίκη τοῦ Μουσείου τῆς Βοστώνης. Ἡ σύνθεση εἶναι τρίμορφη, συμμετρικὰ μοιρασμένη, ἄντρας καθιστὸς στὴ μέση καὶ δύο ὄρθιοι. Ἐνα σύνορο γραμμικὰ δηλωμένο χωρίζει ἀριστερὰ τὸν γυμνὸν ἄντρα, ποὺ ὀρθώνεται ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ καλάμια, ὅχι χωρὶς προσπάθεια, ἐνῶ τὰ σκέλη του εἶναι ἀκόμη βυθισμένα. «Ἐλπήνορος», δηλαδὴ σκιά, εἶδωλο, διαβάζουμε ψηλὰ καὶ ἀναγνωρίζουμε χωρὶς κόπο τὸν ἄθαφτο σύντροφο τοῦ Ὀδυσσεά.

Δὲν τὸν ἐντυσε ὁ ἀγγειογράφος μὲ τὸν «φορμόν», τὸν χιτῶνα τῶν ναυτικῶν, ὅπως παρασταινόταν στὸν πολυγνώτειο πίνακα. Δίνοντάς του τὸ μεστὸ σῶμα ἐνὸς λαϊκοῦ νέου δουλευτῆ τὸν παρουσίασε σὲ πρωτόπλαστη γύμνια. Ἀπὸ τὰ δύο ἀρνιὰ τὰ σφαγμένα κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Ὀδυσσεά κυλάει ἀκόμη τὸ αἷμα τὸ μαυριδερὸ ποὺ ἦπε ὁ Ἐλπήνωρ γιὰ νὰ ἀνέβῃ· στὸ ἀριστερὸ χέρι ἔχει κατεβασμένο ὁ ἥρωας τὸ σπαθί, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο συγκρατεῖ τὸ στοχαστικὸ πρόσωπο. Δὲν θέλησε νὰ τὸν χαρακτηρίσει σὰν φοβισμένον ὁ Ἀθηναῖος ἀγγειο-



ἽΟ Ὀδυσσεὺς στὸν κάτω Κόσμο (ἐρυθρόμορφη ἀττικὴ πελίκη στὸ Μουσεῖο τῆς Βοστώνης κατὰ τὸ 430 π.Χ.).

γράφος, βρίσκοντας χωρίς άλλο μιὰ τέτοια κατάσταση ἄπρεπη σ' ἓναν ἄντρα πολυπαθο καὶ κοσμογυριστή.

Ἀναλύοντας τὴ ζωγραφιὰ τούτῃ στὴ μνημειακὴν ἔκδοση τῶν ἀγγείων τῆς Βοστώνης βρίσκει ὁ Σέρ Τζὼν Μπήζλεϋ ὅτι «δύο πράγματα ἐκφράζονται στὴ μορφὴ τοῦ Ὀδυσσεά, ἔλεος καὶ αὐτοκυριαρχία. Ὅτι ἓνα τρίτο, τὸ ξάφνισμα ἔπρεπε ἐπίσης νὰ δηλώνεται αὐτὸ θὰ ἦταν πολὺ νὰ τὸ ζητήσῃ κανεὶς. Τὸ ξάφνισμα ἀποτελεῖ ὥστόσο ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια σημεῖα τῆς ἀφήγησῃς καὶ ἐκφράζεται στὴ μορφὴ τοῦ Ἑρμῆ».

Θὰ ἐλέγαμε ἀντίθετα ὅτι τὸ φρύδι τοῦ Ὀδυσσεά τὸ σηκωμένο ψηλά, καθὼς καὶ ἡ ματιὰ ἢ σκιασμένη μὲ τὸ βλέφαρο ἀποδίνει τὴν ἐκπληξη, τὸν συγκρατημένο φόβο μὲ τρόπο πολὺ πιὸ σύγχρονο γιὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνη παρὰ ὁ Ἑρμῆς ψυχοπομπός, ὁ γενειοφόρος καὶ ἀρχαιοτρόπος, μὲ τὸν φτερωτὸ πῖλο ἀντὶ γιὰ τὸν νεωτερικώτερο πέτασο τῶν Ἀθηναίων ἐφήβων, ποὺ τοῦ εἶχε χαρίσει λίγο παλαιότερα ὁ Φειδίας. Ντυμένος μὲ τὴν ἐλαφριά στολὴ τοῦ ὁδοιπόρου κινεῖ ὁ θεὸς τὸ δεξι χέρι ὑποβοηθώντας μὲ κάπως μαγικὴν ἐπιρροὴ τὸν ἄλλοτε ρωμαλέο Ἑλπήνορα νὰ ἀνασηκωθῇ.

Εἶναι πιθανώτατο ὅτι στὸ ἔργο τοῦτο, ποὺ ξεπερνάει τὶς ἱκανότητες ἐνὸς ἀγγειογράφου, ἀκολούθησε ὁ «ζωγράφος τοῦ Λυκάονος» μιὰ μεγάλη ζωγραφισμένη Νέκυια ποὺ θὰ ἐστόλιζε κάποιο δημόσιο ἀθηναϊκὸ κτίριο.

Βέβαιο εἶναι ὅτι ἡ παράσταση τῆς πελίκης τῆς Βοστώνης μὲ τὴν ἀνώτερη τέχνη της, μὲ τὸ χωρισμὸ τῶν δύο κόσμων, μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἄμοιρου νέου ἀνάμεσα στὰ καλάμια τοῦ Ἀχέροντα, μὲ τὴ σιγὴ ποὺ πλανιέται πάνω ἀπὸ τὶς μορφὲς μένει τὸ ἴδιο ἀγαπητὴ καὶ ἀξέχαστη ὅπως τῆς *Ὀδύσσειας* ἡ περιγραφὴ ποὺ συγκλόνισε τοὺς μελετητὲς τῶν αἰώνων:

Πρώτῃ δὲ ψυχὴ Ἑλπήνορος ἦλθεν ἑταίρου⁶.

Ἑλπήνορ, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἡερόεντα;⁷

1. [Ὀδ. λ, 14].

2. [Αὐτόθι 40-41].

3. [Πανο., Ἑλλ. *Περιήγησις* 10, 29, 8].

4. [Ὁ.π. 10, 30, 6].

5. [Πανο., ὁ.π. 10, 31, 10].

6. [Ὀδ. λ, 51].

7. [Αὐτόθι 57].

Μιμήσεις γλυπτῶν

5 VIII 196

Τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς

Ὑπάρχουν χειρωνακτικὰ ἔργα στὴν ἑλληνικὴ τέχνη; Μίαν ἀσυγχώρητη ἀσέβεια θὰ θεωροῦσαν τὸ ἐρώτημα τοῦτο οἱ θαυμαστές της, ὅσοι ἔχουν σταθῇ μπροστὰ στὰ ἀριστουργήματα τῆς ἑλληνικῆς μεγαλοφυΐας καὶ ἀγαπήσει κάθε τῆς ἐκδήλωση. Βέβαια, εἶναι ἔτοιμοι νὰ ἀπαντήσουν. Ὑπάρχουν διαβαθμίσεις στὴν ἔμπνευση καὶ στὴν ἐκτέλεση, ἦταν ὅμως τόσο ὑψηλὴ ἡ καλλιτεχνικὴ στάθμη στὴν ἀρχαιότητα, ὥστε θὰ εἶναι μάταιο νὰ ζητήσουμε κατώτερα ἔργα.

Καὶ ὅμως. Μέσα στὴν τόσο σπουδαία θέση πού εἶχε ἡ τέχνη μέσα στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα θὰ ἦταν παράξενο νὰ μὴν ὑπῆρχαν καὶ ἔργα φτωχικά, ἀσήμαντα καὶ πρόχειρα δουλεμένα. Συναντοῦμε κάποτε τέτοια ἀκόμη καὶ στὴν ἀρχαϊκὴν ἐποχὴ, ἂν καὶ θὰ ἐπίστευε κανεὶς ὅτι ἡ μεγάλη ἐπιμέλεια πού τὴ χαρακτηρίζει, τὸ ὑπομονητικὸ ἐκεῖνο λάξευμα, τὸ μεράκι πού εἶχαν οἱ ἄνθρωποι ἀθόλωτοι ἀπὸ τὴν τραγικὴν ἀντίληψη τῆς ζωῆς θὰ ἐμπόδιζε κάθε προχειρότητα. Ἐχουν σωστὰ προσέξει ὅτι καὶ ἓνα μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ ἀρχαϊκὸ γλυπτὸ ἢ ἓνα θραῦσμα ἀπὸ πρῶτο ἀγγεῖο ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀνακαλέσει τὸ ὠραῖο σύνολο, πρᾶγμα πού δὲν συμβαίνει μὲ τὰ μνημεῖα τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅμως ὅτι ἡ ἀνταύγεια τῶν μεγάλων δημιουργῶν περιοριζόταν κυρίως στὰ κέντρα ὅπου ζοῦσαν καὶ ἐργάζονταν αὐτοί· στὰ περιφερειακὰ μέρη τὸ πνεῦμα τῆς ἐπαρχίας, ἡ ἀπειρία, ἡ ἔλλειψη παράδοσης εἶχαν σὰν μοιραῖο ἀποτέλεσμα τὴν παραγωγὴ κατώτερης ποιότητας.

Μέσα στὴ λαμπρὴ σειρὰ τῶν Κούρων τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου σχεδὸν παραφωνία ἀποτελεῖ ὁ Κούρος τῆς Κερατέας, στημένος γι' αὐτὸ σὲ μιὰν ἀπόμερη γωνιά. Ὁ τεχνίτης του ὄχι μόνον δὲν ἤξερε νὰ τὸν στήσει μὲ τὸ λυγερὸ ἐκεῖνο τέντωμα πού θαυμάζουμε στὰ ἀγάλματα τῶν ἄλλων Κούρων, ἀλλὰ καὶ τὸν ἐλάξευσε χωρὶς αἴσθηση, δὲν μπόρεσε νὰ τοῦ φυσήξει πνοὴ ζωῆς, οὔτε τοῦ ἐχάρισε τὸ φωτεινὸ χαμόγελο. Εἶναι ἓνα ἔργο κάπως ἀγροῖκο, παραγγελλμένο ἀπὸ μιὰν οἰκογένεια γεωργῶν γιὰ νὰ στηθῇ στὸν τάφο ἑνὸς γόνου της πού ἔφυγε πρόωρα.

Δὲν συναντοῦμε πολλοὺς τέτοιους στὰ δικά μας καὶ στὰ ξένα Μουσεῖα. Ἀκόμη καὶ ὅσα ἑλληνικὰ γλυπτὰ δὲν βρίσκονται στὴν κορυφὴ τῆς κλίμακος ἔχουν ἄλλα χαρίσματα πού μᾶς σταματοῦν, φτάνει νὰ μπορούμε νὰ τὰ ἀνα-

γνωρίσουμε. Ἡ αἰτία εἶναι ὅτι λείπει ἀπὸ τὴν ἀρχαία τέχνη ἕως τὸ τέλος τῆς ζωῆς τῶν ἐλληνικῶν πόλεων ἢ πληγὴ ἐκείνη ποὺ μαστίζει κάθε εὐρωπαϊκὴ στὰ νεότερα χρόνια, ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ ὕστερα, ἢ ἐπιτήδευση· ἡ ὑπόκριση συγκίνησης δεμένη μὲ ἔλλειψη πηγαίας αἰσθησης τοῦ καλοῦ, αὐτὸ ποὺ μόνο ἡ γερμανικὴ λέξη τὸ ἀποδίδει, τὸ Kitsch.

Τέτοια ἔργα, ἀνύπαρκτα σὺς ἐποχὲς τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, παρουσιάζονται πρώτη φορὰ στὴν ἐλληνορωμαϊκὴ καὶ ὄχι τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο στὴν Ἰταλία. «Μουσικοὶ» ἄνθρωποι οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες εἶχαν καὶ ἓνα ἄλλο κίνητρο ποὺ τοὺς χαρίζει πνευματικὸ βάθος: τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα. Ἐχθρικοὶ πρὸς κάθε θεοκρατικὸ περιορισμὸ εἶχαν πολὺ νωρὶς ποτιστῇ μὲ τὴν ἰδέα τῆς μικρότητας τοῦ ἀνθρώπου μπροστὰ στὸ μεγαλεῖο τῶν θεῶν καὶ τοῦ κόσμου. Σὲ κάθε βῆμα τοὺς ἔσκυβαν στοχαστικοὶ μπροστὰ στὴ δύναμη τῆς μοίρας ποὺ μποροῦσε νὰ κόψει τὸ νῆμα τῆς ζωῆς.

Ὑπάρχουν ἀρχαῖα ἔργα μὲ φανερὴ τὴν ἐπαρχιακὴ ἀδεξιότητα, ποὺ ὅμως ὑψώνουν τὸν νοῦ γιατί κρύβουν κάποιον βαθύ, ἀνεξερεύνητο νόημα καὶ μιὰν ἀπερίγραπτην ὁμορφιά. Συλλογίζομαι τὴ νεκρικὴ στήλη μιᾶς κόρης στὸ Μουσεῖο τῆς Λάρισας, ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα εὐρήματα. Ἐχει τὴ γνωστὴ τραχύτητα τῶν θεσσαλικῶν ποὺ ἐμπνέονται ἀπὸ τὰ θέματα τῶν τρυφερῶν ἰωνικῶν στηλῶν· ἀπότομος εἶναι ὁ χωρισμὸς τῶν περιγραμμάτων, λείπει ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες τὸ λεπτὸ οὐλεμα.

Ὅμως πόσο πραϋντικὰ εἶναι γιὰ τὸ σημερινό, τὸν κλονισμένον ἄνθρωπο, ἡ ἀλύγιστη ἐκείνη στάση, ἡ μεστὴ ζωὴ, ἡ ὑπερβατικὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου. Δεμένοι στερεὰ μὲ τὴν πλατεῖα τοὺς γῆ οἱ Θεσσαλοὶ τεχνῖτες ἔδιναν σὺς μορφές τοὺς κάτι ἀπὸ τὸ κρυφόν, τὸ χθόνιο μυστήριό της.

Ἀλλ' ὅς μεταφερθοῦμε στὴν Ἀθῆνα καὶ ἰδιαίτερα στὸν τομέα ἐκείνον ποὺ ἔδωσε τὰ περισσότερα ἔργα. Δὲν περνάει ἡμέρα ποὺ νὰ μὴ βρίσκονται στὴν Ἀττικὴ ἐπιτύμβια μνημεῖα, ἀνάγλυφες στήλες, μεγάλες καὶ μικρές, μαρμάρινες λήκυθοι καὶ ἄλλα μαρτύρια τῆς τιμῆς ποὺ πρόσφεραν οἱ ἀρχαῖοι στοὺς νεκροὺς τῶν. Ἐνα πλῆθος τέτοιες εἶναι στὰ ὑπόγεια τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, καμμιά ὅμως, οὔτε καὶ οἱ πὺλ χερωνακτικές, δὲν εἶναι χωρὶς καλλιτεχνικὴν, ἱστορικὴν ἢ ἀνθρώπινην ἀξία.

Πρέπει νὰ ἦταν γεμάτη στὸν 5ον καὶ στὸν 4ον αἰῶνα ἡ Ἀθῆνα ἀπὸ ἐργαστήρια γλυπτῶν ἢ μαρμαράδων ποὺ δέχονταν παραγγελίες γιὰ τὰ ἐπιτύμβια μνήματα. Ὅπως εἶναι φυσικὸ οἱ ἄρχοντες καὶ οἱ πλούσιοι παράγγελλαν σὲ μεγάλους καλλιτέχνες, οἱ φτωχὲς οἰκογένειες σὲ ταπεινοὺς μαρμαρογλύφους.

Εἶναι γνωστὸ ἀλλὰ δὲν ἔχει ἀκόμη ἀρκετὰ τονιστῇ ὅτι στὰ κλασσικὰ χρόνια δὲν θεωροῦσαν ντροπὴ οἱ τεχνῖτες νὰ χρησιμοποιοῦν καὶ νὰ ἐκμεταλλεύωνται θέματα ποὺ τὰ εἶχαν ἐμπνευστῇ πρῶτοι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες. Ὅταν μιὰ ἐπίσημη μαρμάρινη στήλη στήνεται ἔξω ἀπὸ ἓνα ἐργαστήριον ἢ πάνω σ' ἓνα νωπὸ τάφο πολλοὶ θὰ ἔτρεχαν γιὰ νὰ τὴν καμαρώσουν, πρῶτοι - πρῶτοι οἱ

γλύπτες που ήξεραν τὰ μουσικὰ τῆς ἐργασίας τοῦ ἀναγλύφου καὶ ἐμάντευαν πόση «σοφίη» χρειαζόταν γιὰ τὸ παρουσίασμα ἑνὸς νέου θέματος, πόση ὑπομονὴ γιὰ τὸ ζωντάνεμά του πάνω στὸ λευκὸ μάρμαρο.

Ἀμέσως κατόπι ἐπιχειροῦσαν μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς νὰ μεταφέρουν τὴν ἀνάγλυφη εἰκόνα, δὲν θὰ ἐλέγαμε νὰ τὴν ἀντιγράψουν, γιατί ἡ μηχανικὴ ἀπόδοση ἦταν ἄγνωστη στὰ καλὰ ἀρχαῖα χρόνια, ἀσυμβίβαστη μὲ τὸ ἀναζητητικὸ πνεῦμα τῶν Ἑλλήνων. Εἶναι πιθανὸ ὅτι ὁ ἴδιος ὁ δημιουργὸς αἰσθανόταν ὑπερηφάνεια βλέποντας τὴν ἀπήχηση ποὺ εἶχε τὸ ἔργο του.

Μιὰ μεγάλη ἀνάγλυφη στήλη τοῦ 4ου αἰώνα, ἐκτεθειμένη στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο συνδέεται καὶ μὲ τὴ νεοελληνικὴ ποίηση. Ἀπ' αὐτὴν ἐμπνεύστηκε τὸ ποίημά του ὁ «Τύμβος», ὁ Σικελιανός, μαγεμένος ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ θεϊκὰ ὀλόγυμνου νέου, ἀπὸ τὴ βωβὴ θλίψη τοῦ πατέρα, ἀπὸ τὸ λαγωνικὸ ποὺ ἀνιχνεύει τὴ γῆ, ἀπὸ τὸ μικρὸ δοῦλο ποὺ ἔχει μισοκοιμηθῇ ἀπὸ τὴ θλίψη.

Ἔργο κάποιου μεγάλου γλύπτη – προφέρεται συχνότερα τὸ ὄνομα τοῦ Σκόπα – αὐτὴ ἡ «στήλη τοῦ Ἰλισσοῦ» πρέπει νὰ ἀναστάτωσε καὶ τῶν Ἀθηναίων τὶς ψυχές, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὶς μιμήσεις τῆς ποὺ ἐσώθηκαν. Μία ἀπ' αὐτές, ἡ πληρέστερα διατηρημένη, διδάσκει πόσο ἐλεύθερες μιμήσεις εἶναι τὰ σύγχρονα αὐτὰ «ἀντίγραφα» τῶν ἀττικῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν, ἀλλὰ καὶ πόσο δύσκολο εἶναι νὰ πλησιάσει ἓνας δευτερώτερος καλλιτέχνης τὸ ὑψηλὸ πνεῦμα τὸ κλεισμένο στὸ εὔρημα κάποιου μεγάλου δημιουργοῦ.

Ἀντὶ νὰ παραστήσει τὸ νέον κατὰ μέτωπο, καὶ ἀφηρωϊσμένον, τὸν ἔστριψε πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ τοῦ ἔδωσε μιὰ ἔντονη ἀλλὰ ἐξωτερικὴ θλίψη ποὺ ἀγγίζει τὰ ὅρια τοῦ συναισθηματισμοῦ. Ἀπὸ τοῦ πατέρα τὴν ἔκφραση λείπει τὸ ἀληθινὰ τραγικὸ στοιχεῖο, ἡ ἀμίλητη ὁδύνη, ἀφαιρέθηκε ὁ σκύλος καὶ τὸ δουλὰκι εἶναι ἓνας ἄμορφος ὄγκος στὴ γενιά.

Ἀξεχώριστη ἀπὸ τὸ θέμα καὶ ἀπὸ τὴ σύνθεση στὸ ἔργο κάθε μεγάλου καλλιτέχνη εἶναι ἡ ἐκτέλεση, ἡ ποιότητα τῆς ἐργασίας. Τὸ βλέπουμε καὶ ἐδῶ, στὴ διαφορὰ τῆς μιᾶς στήλης ἀπὸ τὴν ἄλλη, στὸ χάσμα ἀνάμεσα στὴ μαρμάρινη μαγεία τῆς πρώτης καὶ στὴν στεγνὴν ὄψη τοῦ μαρμάρου τῆς δεύτερης στήλης.

Εἶναι τούτη, ὅπως καὶ ἄλλες τῆς σειρᾶς τῆς, χωρὶς ἄλλο χειρωνακτικὴ, βάνουση ὅμως ὄχι. Ὑπάρχει σὲ κάθε ἑλληνικὸ μνημεῖο ἓνα ποσοστὸ ἀλήθειας, συμπόνοιας, αἰσθαντικότητας, ἀνθρωπιᾶς, ὅσο καὶ ἂν εἶναι ταπεινὸ ἢ ἐξαρτημένο. Ὅταν ἀπὸ ἓνα ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο λείπει ἡ ἀρμονικὴ σύνδεση τῆς ἐμπνευσης μὲ τὴν ἐκτέλεση τότε δικαιούμαστε νὰ συμπεράνουμε ὅτι δὲν ἔχουμε μπροστὰ μας τὸ ἴδιο τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ δημιουργοῦ, ἀλλὰ μιὰ σύγχρονη ἀπομίμησή του. Μιὰ χαρακτηριστικὴ τέτοια περίπτωσις προσφέρει ἡ ἀξιαγάπητη στήλη τῆς Ἀμεινόκλειας, στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο.

Θὰ εἶχε χωρὶς ἄλλο στηθῇ στὸν τάφο μιᾶς νιόπαντρης γυναίκας, τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ποὺ σκεπάζει τὸ κεφάλι τῆς. Κατεβαίνει ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ ἔως κάτω, μὲ μιὰ μικρὴ διακοπὴ τὴν ἀναδίπλωση στὸν

καρπὸ τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα. Ἐδῶ συγκρατεῖται ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου ἀφοῦ σχηματίζει παχιεὲς πτυχὲς μπροστὰ στὴν ὁσφύ.

Ἀνάλαφρη, κάπως μετέωρη εἶναι ἡ στάση τῆς νέας γυναίκας, γιὰτὶ στὸ ἀριστερὸ πόδι, τὸ ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένο, τῆς φοράει τὸ πέδιλο, ἡ σκυμμένη δουλίτσα. Ἀνάμεσα στὰ σκέλη τῆς τελευταίας, ντυμένης μὲ τὶς βαρβαρικὲς χεῖριδες καὶ μὲ τὸ «σάκκο», τὴ σκούφια, περνάει ὁ τεντωμένος δεξιὸς βραχίονας, τὸ κεφάλι σκύβει προσεκτικὰ πρὸς τὸ χρέος.

Ἀπαλά, μόνο μὲ τὴν ἄκρη τῶν δακτύλων, στηρίζεται ἡ Ἀμεινόκλεια στὸ κεφάλι τῆς μικρῆς – ἓνα ἀντίρροπο τοῦτο στὴν αἰώρηση τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους – ἐνῶ τὸ ἄλλο, τὸ στάσιμο, σκεπάζεται ἀπὸ κάθετες πτυχές. Ἄφωνη εἶναι πίσω, σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο, ἡ κόρη ποὺ κρατᾷ τὴν πυξίδα μὲ τὰ διαμαντικά, ἔχοντας γερμένο τὸ κεφάλι.



Ἡ ἐπιτύμβια στήλη τῆς Ἀμεινόκλειας. Γύρω στὰ 340 π.Χ.
(Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Τὴ νέα γυναίκα ποὺ ντύνεται γιὰ νὰ φύγει, ἀλλοίμονο χωρὶς γυρισμό, τὴν περιορίζουν οἱ παραστάδες χαρίζοντάς της ἱερότητα, τὴν ὅλη σκηνὴ τὴ σκέπει τὸ ἀέτωμα τοῦ ναῖσκου. Τὸ θέμα στάθηκε στὰ χρόνια ἐκεῖνα, κατὰ τὸ 340 π.Χ., εὔρημα κάποιου σπουδαίου γλύπτη. Τὸ αἰσθανόμαστε ἀπὸ τὴν τρίμορφη σύνθεση, τὴν τόσο ζυγισμένη σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες ἀπὸ τὸν αἰθέριο πέπλο τοῦ συμβόλου ποὺ πλανιέται πάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα.

Καθὼς ὁ δεξιὸς βραχίονας ἐκτείνεται διαγώνια καὶ συνδέει τὶς μορφὲς προβάλλεται σὰν λευκὴ ὀπτασία ἢ νεκρὴ, ὁμορφα συγκλίνουν οἱ κεφαλὰς τῶν δύο ὀρθίων γυναικῶν πάνω ἀπὸ τὴ σκυμμένη δουλίσσα. Μιὰ ἀπὸ τὶς πὺδ ἀξέχαστες ἀττικὲς ἢ στήλη τῆς Ἀμεινόκλειας δὲν εἶναι ὥστόσο τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ δημιουργοῦ, ἀλλὰ ἓνα καλὸ σύγχρονο, ἴσως κάπως ἐλεύθερο ἀντίγραφό του. Τὸ προδίδει ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴ θαυμαστή, τὴν πρωτότυπη σύνθεση καὶ στὴ μέτρια ἐκτέλεση.

Ἀδέξιος, κάπως ξύλινος εἶναι ὁ δεξιὸς βραχίονας τῆς ὀρθίας κόρης μὲ τὴν πυξίδα, φτωχὴ ἢ ἀναγλυφικὴ ἔξαρση τῆς μορφῆς, σκληρὲς οἱ πτυχὲς τῶν φορεμάτων. Λεῖπει ἀπὸ τὰ φορέματα ἡ μελωδία ἐκεῖνη ἢ γνώριμη ἀπὸ τὶς καλύτερες ἀττικὲς στήλες, λείπει ἔως ἓνα σημεῖο ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση ἢ ἴδια ἢ ἀττικότητα καὶ τὸ μέγεθος. Τὸ πρωτότυπο, ἂν κρίνουμε καὶ ἀπὸ τὸ ἀπόσπασμα ἑνὸς ἄλλου ἀντιγράφου ποὺ ἐσώθηκε, θὰ ἦταν χωρὶς ἄλλο μεγαλύτερο, περισσότερο μνημειακό.

Ὅμως καὶ ἡ μίμηση κλίνει μιὰ πηγαία συγκίνηση, αὐτὴ πού, ἀληθινὰ αἰσθαντικοὶ ἄνθρωποι οἱ ἀρχαῖοι, τὴν φύλαγαν πάντα μέσα τους γιατί ἦταν δῶρο τῶν θεῶν. Ὅταν κάποτε οἱ Μοῦσες μαζὶ μὲ τὶς Χάριτες εἶχαν πάει στὸ γάμο τοῦ Κάδμου καὶ τῆς Ἀρμονίας τραγουδοῦσαν καὶ ἔλεγαν πόσο ἀγαποῦσαν τὴν ὁμορφιὰ καὶ μισοῦσαν τὴν ἀσκήμια:

Ὅττι καλόν, φίλον ἐστί· τὸ δ' οὐ καλόν οὐ φίλον ἐστίν. | Τοῦτ' ἔπος ἀθανάτων ἦλθε διὰ στομάτων¹.

1. [Θεογν., Ἐλεγ. 1, 18].

Ἡ Ἀγορὰ τῆς Θάσου

Κάθε χρόνο σὺς 6 Αὐγούστου, τὴν ἑορτὴ τοῦ Σωτῆρος, ὁ Λιμένος τῆς Θάσου, ἡ σημερινὴ πρωτεύουσα τοῦ νηιοῦ, γεμίζει προσκυνητές. Ἔρχονται ἀπὸ τὶς ἀντικρυνὲς ἀκτὲς τῆς Θράκης, ὅχι τόσο γιὰ νὰ προσκυνήσουν τὴν Ἐκκλησίαν, ὅσο γιὰ νὰ περάσουν τὴ θάλασσα.

Στὰ χρόνια ποὺ οἱ θέρμες ἐμάστιζαν τοὺς φλεγόμενους κάμπους ἐπίστευαν οἱ κάτοικοι ὅτι, ἂν περνοῦσαν τὴ θάλασσα, θὰ ἄφηναν πίσω τοὺς τὸ κακό, θὰ ξέκοβαν ἀπὸ τὴν ἀρρώστεια. Σήμερα συνδυάζουν μὲ τὸ προσκύνημα καὶ ἓναν ὠφελιμιστικὸ σκοπὸ: πέφτουν ἀπάνω καὶ μαζεύουν ὅλη τὴ ρίγανη τῆς περιοχῆς. Ἡ πίστις αὐτὴ στὴν καθαρτικὴ δύναμη τῆς θάλασσας, καθὼς τὸ προσκύνημα πρέπει νὰ ἔχει ἀρχαία καταγωγή, πιστεύει ὁ Γάλλος ἀρχαιολόγος Ρολὰν Μαρτὲν καὶ μπορεῖ νὰ σχετιστῇ μ' ἓναν ἥρωα τῆς Θάσου, τὸν Ὀλυμπιονίκη ἀθλητὴ Θεαγένη. Οἱ χίλιες τριακόσιες νίκες ποὺ εἶχε κερδίσει σ' ὅλους τοὺς ἑλληνικοὺς στίβους τοῦ εἶχαν χαρίσει τὴν αἴγλη μιᾶς δύνάμης ὑπερφυσικῆς.

Ἀργότερα, στὸν 2ον αἰῶνα π.Χ., συμπατριῶτες τοῦ τὸν ἐλάτρεψαν σὰν ἥρωα στήνοντάς τοις κέντρο τῆς Ἀγορᾶς ἓνα ἀπλὸ μνημεῖο μὲ τὸ ἅγιο, τὸ κυκλικὸ ἀρχαῖο σχῆμα. Σ' ἓναν πέτρινο «θησαυρὸ» ποὺ στεκόταν ἀπάνω τοῦ εἶναι σκαλισμένη μιὰ ἐπιγραφή ποὺ μαρτυρεῖ τὶς ἱαματικὲς ιδιότητες τοῦ ἱατροῦ - ἥρωος, ὅπως εἶχαν πιστέψει οἱ Θάσιοι σιγὰ σιγὰ.

Ἀργότερα, στὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου, ἓνα τετράγωνο ἥρωο στήθηκε δίπλα σὺν τοῦ παλαιότερου τοῦ Θεαγένη. Ἐστέγαζε τὸν εἰκονιστικὸν ἀνδριάντα τοῦ Λευκίου Καίσαρος, τοῦ θετοῦ γιου τοῦ Αὐγούστου ποὺ πέθανε νεώτατος, 20 χρόνων, τὸ 2 μ.Χ. Τὸ μαρμάρينو κεφάλι τοῦ ποὺ ἐσώθηκε, λαμπρὸ στολίδι τοῦ Μουσείου τῆς Θάσου, ἀπὸ τὰ καλύτερα τῆς ἐποχῆς του, δείχνει πόσο ἄξιοι ἦταν ἀκόμη τότε, στὰ χρόνια τοῦ κλασικισμοῦ, οἱ σπουδαῖοι γλύπτες νὰ ὑψώνωνται ἕως τὸ ἐπίπεδο τῶν μεγάλων προγόνων τους, νὰ χαρίζουν στὰ πρόσωπα τὴν ὑπερβατικὴν ἑκφραση τοῦ μεταθανάτιου ἀφηρωϊσμοῦ.

Εἶναι μιὰ ἀγαλλίασις νὰ περπατᾷ κανεὶς μέσα σὲ μιὰν ἐρειπιασμένη ἀρχαία ἀγορά, ἂν μάλιστα κρατᾷ τὸν ἑλληνικὸν χαρακτήρα, δὲν ἔχει ξαναχτιστῇ μὲ ρωμαϊκὴ μορφή, ὅπως οἱ ἀγορὲς τῶν Φιλίππων καὶ τῆς Κορίνθου (ὅπου ὅμως οἱ σύνδεσμοι μὲ τὸ Χριστιανισμὸ θερμαίνουσιν τὴν ψυχὴ καὶ κρατοῦν ἄγρυπνο τὸ πνεῦμα).

Εἴτε περιφέρεται κανεὶς ἀνάμεσα στὶς στοᾶς ποὺ κυκλώνουν κάθε ἀρχαία ἀγορὰ εἴτε στὰ χορταριασμένα κεντρικὰ τμήματα ἀναλογίζεται πάντα πόσο μεγάλο, πόσο ἑλληνικὸ ἦταν τὸ ἐπίτευγμα τοῦτο: ἡ συγκέντρωση τῶν θρησκευτικῶν καὶ πολιτικῶν κτιρίων, ἡ ἐξασφάλιση σκιερῶν στοᾶν γιὰ τὴν ἀνθρώπινη καὶ τὴν πνευματικὴν ἐπικοινωνία τῶν περιπατητῶν – προϋπόθεση καὶ συνέπεια τῆς δημοκρατίας, ἀλλὰ καὶ τῆς φιλοσοφικῆς σκέψης.

Δὲν εἶναι ὥστόσο πολιτικὸς αὐτὸς ποὺ ἡ δυνατὴ, μεγάλθυμη μορφή του ἀνασταίνεται καθὼς διασχίζουμε τὴν ἀγορὰ τῆς Θάσου, δὲν εἶναι κανὼν οὔτε ὁ μεγαλύτερος γόνος τῆς, ὁ Πολύγνωτος, ποὺ ἀνανέωσε τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ καὶ τῆς χάρισε πρωτόφαντο ὕψος. Εἶναι ἓνας ἄλλος δυὸ σχεδὸν αἰῶνες παλαιότερος καὶ ξένος, τυχοδιώκτης καὶ ποιητὴς, πολεμιστὴς ἀποτυχημένος, ὁ Πάριος Ἀρχίλοχος. Ἄραξε στὸ θαυμαστό, τὸ δασωμένο καὶ πλούσιο νησὶ γιὰ νὰ διώξει τοὺς Θράκες ποὺ τὸ κατεῖχαν μαζί μὲ ἄλλους συμπατριῶτες του, παρίες καὶ ἀποτυχημένους τῆς ζωῆς ποὺ μαζεύτηκαν τότε ἀπὸ ὅλη τὴν Ἑλλάδα:

ὥς Πανελλήνων οἷζυς ἐς Θάσον συνέδραμεν¹.

Ὁ Πάριος ποιητὴς φοβήθηκε καὶ πέταξε τὴν ἀσπίδα, ἐδήλωσε μάλιστα, μὲ ἰωνικὴν ἀφιλοτιμία – θὰ ἔλεγαν οἱ λακωνίζοντες – ὅτι δὲν σκοτίζεται γι' αὐτό. «Ἄς ἀγάλλεται κάποιος ἀπὸ τοὺς Θράκες γιὰ τὸ ἄψογο τοῦτο ὄπλο, ἐγὼ θὰ ἀποχτήσω μιὰν ἀσπίδα ὁμορφότερη. Τί μοι μέλλει ἀσπίς ἐκείνη;»

«Τὰ ἔργα του εἶναι ὅλα νέες ἐκφράσεις τοῦ ποιητικοῦ Ἐγὼ καὶ τολμάει νὰ μιλήῃ ἀδίσταχτα καὶ ἀνοιχτὰ γιὰ τὰ ἐρωτικά του βιώματα» (Βάλτερ Κράντς). Περισσότερο μεγαλεῖο ἔχουν ὥστόσο τὰ ἀποσπάσματά του ποὺ ἀνακαλοῦν τοῦ Ὀδυσσεᾶ τὴν καρτερίαν μπροστὰ στοὺς κατατρεγμοὺς καὶ στὶς παλινδρομίες τῆς τύχης.

Ἄς κρύψωμε τὰ ἀνιερὰ Ποσειδάωνος ἄνακτος δῶρα², λέει κάποιος καὶ ἐννοεῖ τοὺς ναυαγοὺς συντρόφους του. Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ συνταραχτικὰ ἀποσπάσματα του ἀπευθύνεται πρὸς τὸν φίλο του, τὸν Γλαῦκο, γιὰ νὰ τοῦ δώσει θάρρος μέσα στὰ κύματα ποὺ ταράσσουν τὸν πόντο, μπροστὰ στὸ μαῦρο σύννεφο τὸ σῆμα χειμῶνος, ποὺ προβάλλει πάνω ἀπὸ τὸ βουνὸ τῆς Τήνου.

Στενὰ δεμένο πάντα μὲ τὸν Ἀρχίλοχο τὸ ὄνομα τοῦ Γλαύκου ἔμελλε νὰ πλουτιστῇ τὰ τελευταῖα χρόνια μ' ἓνα ἀνεπάντεχο σεβαστὸ μνημεῖο τῆς Θάσου. Τὸ 1954, στὶς ἀνασκαφὲς τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς, βρέθηκε στὸ βορειοανατολικὸ κρᾶσπεδο τῆς Ἀγορᾶς, δίπλα σὲ μιὰν ὑπόστυλη στοὰ ἓνα στενόμακρο βᾶθρο. Οἱ δύο βαθμίδες εἶναι ἀπὸ πουρί, φθαρμένο ἀπὸ τὰ βήματα τῶν διαβατῶν, δὲν ξέρουμε ἂν ἀπάνω στεκόταν καμμιὰ στήλη, τὸ ὅλο φαίνεται σὰν κενοτάφιο.

Πρέπει νὰ συγκινήθηκαν βαθειὰ οἱ πρῶτοι ποὺ ἐδιάβασαν σ' ἓνα μάρμαρο ἐντοιχισμένο χαμηλὰ τὸ ὄνομα τοῦ Γλαύκου. Ἡ ἀρχαιότερη τούτη ἐπιγραφή τῆς Θάσου, χαραγμένη «βουστροφηδόν», μὲ γοητευτικὴ ἀκαταστασία, χρονο-

λογήθηκε από τὸν ὑπομνηματιστὴ καὶ ἐκδότῃ της, τὸν Ζὰν Πουγιού, στὸ β' μισὸ τοῦ 7ου αἰώνα, ὅχι πολὺ ὕστερ' ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ φίλου τοῦ ποιητῆ.

Στὴ γωνιά τούτῃ τῆς ἀγορᾶς, ἔχουμε νὰ σταθοῦμε καὶ στὴ μαρμάρινη πλώρη τοῦ карабиού μὲ τὰ ἀνάγλυφα κύματα, ὑπόδειγμα ζωντανέματος τοῦ παλαιοῦ σχηματικοῦ τρόπου παράστασης τῆς θάλασσας. Ἔχουμε ἀκόμη νὰ προσέξουμε τὰ ἐρείπια τῶν σπουδαίων κρατικῶν κτιρίων, ὅσα ἐκτείνονται μπροστὰ ἀπὸ τὴ βορειοδυτικὴ στοὰ πρὶν νὰ βαδίσουμε πρὸς τὸ πιὸ ἀκράϊο, πρὸς τὸ σπουδαιότερο ἴσως, σημεῖο της, πρὸς τὴ «διόδου τῶν Θεωρῶν». Τὸ ὄνομα τοῦτο, ποὺ τὸ εἶχαν ἀνώτατοι δημόσιοι λειτουργοὶ τῆς Θάσου, δόθηκε δὲ τιμητικὰ καὶ στὸν Πολύγνωτο, πάει ν' ἀντικαταστήσει τὴν παλαιότερη ἐρμηνεία τῆς κτιριακῆς αὐτῆς διαμόρφωσης ὡς «Πρυτανεῖα».

Ἡ φαντασία ἀνάβει καὶ ἡ σκέψη κινεῖται γοργὰ γιατί ἐδῶ βρέθηκαν ἀνάγλυφα μὲ μαγικὴν ὁμορφιά, γνωστὰ ἀπὸ πλῆθος δημοσιεύσεις. Τὸ 1863 ἓνας Γάλλος ἐρευνητής, ὁ Μιλλέ, εἶχε τὴν ἔμπνευση νὰ σκάψει στὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ τὴν τύχη ν' ἀνακαλύψει τὰ τρία ἀνάγλυφα πού, ὅπως γινόταν γιὰ τὰ ἀρχαῖα ποὺ βρίσκονταν στὰ τουρκοκρατούμενα μέρη (ἡ Θάσος ἦταν τότε κτῆμα τοῦ Αἰγυπτίου Μεχμέτ - Ἀλῆ) τὰ πῆρε μαζί του στὴν πατρίδα του καὶ ἀποτελοῦν ἀπὸ τότε φωτεινὰ στολίδια τοῦ Μουσείου τοῦ Λούβρου.

Ἐπίμονες τελευταῖες ἐπιστημονικὲς ἐρευνες τῶν Γάλλων ἀρχαιολόγων ἔχουν καταλήξει σὲ γόνιμα συμπεράσματα ὡς πρὸς τὴ θέση ποὺ κατεῖχαν τὰ τρία ἀνάγλυφα, ἀντικρουστὰ στοὺς τοίχους τῆς «διόδου τῶν Θεωρῶν», τὰ δύο μάλιστα ἔξω ἀπὸ τὸ βωμὸ ποὺ σχηματίζεται στὸ βάθος τοῦ ἐνὸς τοίχου.

Σημαντικὸ εἶναι καὶ τὸ ἄλλο πόρισμα τῶν μελετητῶν: ὅτι ἀπὸ ἐδῶ καὶ πάνω, στὸ βορειοανατολικὸ κράσπεδο καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἄσκαφτο ἔδαφος πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ ἡ ἀρχαῖκὴ ἀγορὰ τῆς Θάσου, ποὺ δὲν βρέθηκαν ἴχνη της ἔως τώρα κάτω ἀπὸ τὴν κλασσικὴ. Εἶναι μιὰ ἀγαλλίαση καὶ μόνο νὰ φανταστῇ κανεὶς τὶ μπορεῖ νὰ δώσει ἡ ἀποκάλυψη μιᾶς μικρῆς ἀρχαῖκῆς ἀγορᾶς, τῆς πρώτης ἐλληνικῆς τοῦ νησιοῦ, ὕστερ' ἀπὸ τὸν ἀποικισμὸ τῶν Παρίων.

Τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Λούβρου θὰ ἐγίναν στὸ τέλος τῆς ἀρχαῖκῆς ἐποχῆς, ὅταν πὰ ἡ Θάσος ἦταν μέλος τῆς ἀθηναϊκῆς συμμαχίας, εἶναι ἀπίθανο νὰ στήθηκαν πρὶν ἀπὸ τὴν πρώτη ἀποστασία της, τὸ 466/65. Μοιρασμένοι σὲ κάθε πλευρὰ τῆς «διόδου τῶν Θεωρῶν» ἦταν οἱ δύο θεοί, ὁ Ἑρμῆς καὶ ὁ Ἀπόλλων μὲ τὴ συνοδεία τους.

Πρὸς τὸν δεύτερο ποὺ φορεῖ τὴν ἐπίσημη στολὴ τοῦ κιθαρωδοῦ, προχωρεῖ μιὰ γυναικεία μορφὴ γιὰ νὰ τὸν στεφανώσει, ἀπέναντι βαδίζουν πρὸς αὐτὸν οἱ τρεῖς Χάριτες ἀνάλαφρα καὶ ρυθμικά. Τὴν ἴδιαν ἀντιστοιχία, δύο πρὸς τρεῖς, ἔχουν οἱ δύο ἄλλες πλάκες.

Δεξιὰ μιὰ γυναίκα ὑψώνει ἓνα στεφάνι πίσω ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ, θὰ εἶναι ἴσως ἡ μητέρα του ἡ Μαῖα. Ἐνῶ τούτῃ παραστάθηκε σὲ κάθετῃ γραμμῇ στὴν ἄκρῃ τῆς πλάκας, στὸν Ἑρμῆ χάρισε ὁ γλύπτης μιὰ ξεχωριστὴν ἀπλοχωριά. Ντυ-

μένος με την κοντή χλαμύδα του ὁδοιπόρου, με τὸν πῖλο στὸ κεφάλι, συνδυάζει τὴν πλαγινὴν ὄψη τῶν σκελῶν καὶ τοῦ κεφαλιοῦ με τὸ ἄπλωμα τοῦ στήθους πάνω στὴν ἐπιφάνεια τῆς πλάκας – ἓνα ὠραῖο εὖρημα πλαστικῆς διαύγειας. Ἐνῶ ἀπαλὰ δένονται ἐμπρὸς με τὸ βάθος τὰ περιγράμματα τοῦ σώματος, ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ βραχίονα ποὺ ἐξέχει μιὰ σκιὰ ἀπλώνεται πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ θεοῦ. Ἡ ἔνταση τῶν σκελῶν γίνεται μαλακώτερη με τὸ κατεβασμένο χέρι ποὺ κρατᾷ τὸ κηρύκειο, ἐντείνεται με τὴν προβολὴ τοῦ ἄλλου, ποὺ καλεῖ τὶς τρεῖς Νύμφες.

Ὅλοστόλιστες, με ἰωνικὴ χλιδῇ, προχωροῦν χωρὶς διαφορισμὸ τῶν σκελῶν, κρατώντας στεφάνια καὶ καρπούς. Ἄν καὶ ντυμένες με τὸ ἴδιο φόρεμα, χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, παρουσιάζονται διαφορετικέ. Ὅλοσκέπαστη εἶναι ἡ τελευταία, ἡ πιδὲ μητριαρχικῇ, ὑπηρετοῦν ὁμως καὶ οἱ τρεῖς τὴν ἀνθινὴ γονιμότητα καὶ ὄχι μόνον αὐτῇ, ἀλλὰ τὸ ἄλλο μεγάλο δῶρο τῶν θεῶν, τὴν ὁμορφιὰ σὲ κίνηση, τὴ Χάρη.

Σὲ ποιὰν ἀπὸ τὶς ἰωνικὲς σχολές, ἂν στὴ χιώτικη ἢ σὲ κάποιαν ἄλλη νὰ ἀνῆκε ὁ δημιουργὸς τῶν ἀναγλύφων; Νέα εὐρήματα θὰ ξεκαθαρίσουν ἴσως τὸ πρόβλημα τοῦτο. Γιὰ τὴν ὥρα ἀφήνουμε τὴν ὅρασή μας νὰ ἀναπαυθῇ στὸ ρυθμὸ τῆς κίνησης· δὲν ἔχει ἄλλην ἐναλλαγὴ παρὰ τὴ διαφορὰ τῆς ντυμασιᾶς μαζὶ με τὴν ἀλλιώτικη ἀνάπτυξη τῆς κάθε μορφῆς πάνω στὴν ἐπιφάνεια, τὶς



Αἱ τρεῖς Χάριτες. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἀγορὰ τῆς Θάσου. Περί τὸ 470 π.Χ.
(Μουσεῖο τοῦ Λούβρου.)



Ὁ Ἑρμῆς καὶ μία θεά. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἀγορὰ τῆς Θάσου. Περί τὸ 470 π.Χ.
(Μουσεῖο τοῦ Λούβρου.)

κινήσεις τῶν χειρῶν, τὸ τέτοιο ἢ τέτοιο λάξευμα ἀνάλογα μὲ τὴ λειτουργία τοῦ φορέματος πάνω στο κορμί.

Ἀπὸ τὴ μιὰ μορφή ἕως τὴν ἐπόμενη ὁ ρυθμὸς δένεται, σὰν μεταφερμένος ἀπὸ τὸν ἓνα βραχίονα στὸν ἄλλον· ἡ κίνηση περνάει ἀπὸ μιὰ τονισμένη καμπύλη σὲ μιὰν εὐθεία (Σὰρλ Πικάρ).

Μιὰ ἀνάλαφρη Αὔρα πετάει πάνω ἀπὸ τὶς θεϊκὲς ἰωνικὲς κόρες, ἡ ἴδια ποὺ πνέει πρὸς τὰ «Πλατανάκια» τοῦ ἀρχαίου μικροῦ λιμανιοῦ, δροσισμένη ἀπὸ τὸ γαλάζιο πέλαγο. Δὲν εἶναι ὅμως μιὰ αὐγινή, ἀλλὰ ἡ ἑσπερινή αὔρα τοῦ τέλους τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦτα, ἀπὸ τὸ 480 κί-
 λας π.Χ. εἶχε γίνει στὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα, ὄχι χωρὶς πελοποννησιακὴ ἐπίδραση, ἡ βαθειὰ πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ ἀλλαγὴ ποὺ ἔφερε, ὕστερ' ἀπὸ τοὺς Μηδικοὺς πολέμους, στὴν τέχνη τὸν αὐστηρὸ ρυθμὸ καὶ στὸ θέατρο τὴν τραγωδία. Στὰ ἀνάγλυφα τῆς Θάσου τρεμουλιάζει ἀκόμη ἡ τρυφερὴ αἴσθησις τῆς ἰωνικῆς λυρικῆς ποίησης.

1. [Ἀρχιλ., *Ἐλεγ.* ἀποσπ., 102, 1].

2. [Ἐ.ἀ. 12, 1].

Ἡ Θάσος

2 IX 1961

Τείχη, μάρμαρα καὶ θεοὶ

Τὸ ἀνέβασμα στὴν ἀρχαίαν ἀκρόπολη τῆς Θάσου, συνδυασμένο μὲ τὴν γειτονία τῆς ἄφθονης φυτείας καὶ τῇ θεᾷ τῆς γαλάζιας θάλασσας, προσφέρει τὴ σπουδὴ τῶν τειχῶν ἀπὸ κοντὰ καὶ ὅταν προχωρήσουμε κάπως, τὸ καταπληχτικὸ ἐκεῖνο πλάτωμα, ἓνα ἀρχιτεκτονικὸ ἐπίτευγμα γεμᾶτο μεγαλωσύνη: τὴ διαμόρφωση ἑνὸς ἐπιβλητικοῦ τεμένους πάνω στὸν ἀπότομο βράχο καὶ ἔξω ἀπ' αὐτόν. Ἄλλοτε ἐπίστευαν ὅτι ἐκεῖ ἀπάνω πρέπει νὰ λατρευόταν ὁ Πύθιος Ἀπόλλων, ποὺ θὰ τὸν ἔφεραν μαζί τους οἱ πρῶτοι Πάριοι ἄποικοι τοῦ Τελεοικλῆ. Μιὰ ἐπιγραφὴ σὲ ὄστρακο ἦλθε νὰ μαρτυρήσῃ ὅτι ὄχι αὐτὸς ὁ θεός, ἀλλὰ ἡ Ἀθηνᾶ ἔσκεπε ἀπὸ ἐκεῖ ἀπάνω τὴν πολιτεία καὶ τὴν ἀγορὰ θὰ τὴν ἔστησαν μέσα στὸν πλατὺ ναό, ἀφοῦ ἐδημιούργησαν τὸ ἀνάλημμα, χτίζον-τας μὲ τέχνη στὴν ψηλὴ τούτῃ θέσῃ πάνω στὸ γκρεμό, χωρὶς ἄλλο οἱ Ἀθηναῖοι. Τὸ 478/77 ἦταν ἡ Θάσος μέλος τῆς ἀθηναϊκῆς συμμαχίας, πῶς νὰ μὴ ζηλέψουν οἱ νικητὲς τῶν μηδικῶν πολέμων τὴν καίρια θέσῃ τοῦ νησιοῦ ἐμπρὸς ἀπὸ τὴ Θράκη, καθὼς καὶ τὰ πλούσια μεταλλεῖα του;

Τὸ εἰδύλλιο ἀρχίζει μαζί μὲ τὸ ἀρχικὸ μαλακὸ κατέβασμα. Βιαζόμαστε νὰ προσκυνήσουμε σὲ μιὰ τεχνητὴ σπηλιά, ὅπως ἔκαναν οἱ ἀρχαῖοι περιπατητές, τὸν Πᾶνα. Τὸν ξεχωρίζουμε στὴ μέση τοῦ ἀναγλύφου νὰ παίζει τὴ σύριγγα, κυκλωμένον ἀπὸ γίδες καὶ τράγους, ἀπὸ κλαδιὰ ἀμπέλου κοντὰ σ' ἓνα σατυρίσκο – μιὰ ἀπὸ τίς πρὸ χαρμόσυνες ὑπαίθριες παραστάσεις παρόμοιων ἱερῶν.

Κατεβαίνουμε τὴν ἐπίπονη ἀπότομη κλίμακα ποὺ φέρνει ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ βράχου ὄχι χωρὶς ἀγωνία, ἀλλὰ καὶ μὲ μιὰν θερμὴν ἀπαντοχή. Γιατὶ ξέρουμε ὅτι μᾶς περιμένει τὸ ἀντίκρυσμα δυὸ σημαντικῶν τμημάτων τοῦ ἀνατολικοῦ τείχους τῆς πόλεως: πρῶτα - πρῶτα τοῦ ἡρωϊκοῦ πύργου μὲ τὸν πεσμένο ὀγκόλιθο δίπλα του. Ὁρθίος ἄλλοτε δείχνει καὶ τώρα τοὺς δύο τεράστιους ἀνοιχτοὺς ὀφθαλμούς, τοὺς χαραγμένους στὸ μάρμαρο μὲ ὅλη τὴ μεγαλογραφικὴ καθαρότητα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ἦταν ἀποτρόπαια, φόβητρα τῶν ἐπιδρομέων ποὺ θὰ ἔβλεπαν μπροστά τους, μόλις πλησίαζαν, ἓνα σκοτεινὸν δαίμονα, τὸ Φόβο. Δὲν συνήθιζαν οἱ ἀρχαῖοι τειχοδόμοι νὰ χαράζουν τὸ ὄνομά τους καὶ συχνά, ἐκστατικοὶ ἐμπρὸς στὸ ξετύλιγμα θαυμαστῶν τειχῶν, ἀναρωτιόμαστε ποῖος νὰ στάθηκε ὁ ἐμπνευστὴς μιᾶς τέτοιας τελειότητας.

Ἐδῶ, λίγο πὶδ πέρα ἀπὸ τῶν διπλῶν ματιῶν τὸ μαγικὸ κάρφωμα, διαβάζουμε σ' ἓνα δόμο τοῦ τείχους χαραγμένη σὲ παριανὸ ἀλφάβητο τοῦ 500 π.Χ.:

Παρμένων με ἔπο[ιησεν]¹

μιὰ ἐπιβίωση τοῦ τέκτονα μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες.

«Πύλη τοῦ Παρμένωνος» λένε, γιὰ τοῦτο τὴν ἐπιβλητικὴ πύλη μὲ τὸ τεράστιο ὑπέρθυρο, ποὺ τὴ διαβαίνουμε ἀμέσως κατόπι, πρὶν νὰ προχωρήσουμε πρὸς τὴν ἄλλη τοῦ κάμπου, τὴν παραμυθένια «Πύλη τοῦ Σεληνοῦ». Ὁ γιγαντικὸς ὑπηρέτης τοῦ Διονύσου ὀρθώνεται μὲ σύμβολα ἀρκετὰ ἀπειλητικά, μαρτύρια τῆς ὑπερφυσικῆς τοῦ δύναμης, ποὺ χαρίζει τὴ ζωὴ, ἀλλὰ καὶ σκορπίζει τὸν τρόμο. Εἶναι πολλὲς οἱ μορφὲς ποὺ στολίζουν ἔξω ἀπὸ τοὺς πύργους τὰ τεῖχη τῆς Θάσου. Γιὰ τὴν ιδιοτυπία τούτῃ νὰ ὑποδέχωνται ἀνάγλυφα αὐτὸν ποὺ σὲ εἰρηνικὰ ἢ σὲ πολεμικὰ χρόνια προσπερνοῦσε τὶς πύλες δὲν μένει ἄλλη ἐρμηνεία παρὰ ἡ ἐπίδραση ἀπὸ τὰ τεῖχη πόλεων τῆς Μικρᾶς Ἀσίας καὶ τῆς Ἀνατολῆς, περιμένουμε ὅμως τὰ πορίσματα τῆς δημοσίευσης τῶν τειχῶν τῆς Θάσου ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Σὰρλ Πικάρ, ποὺ δὲν θὰ ἀργήσει, τὸ ἐλπίζουν ὅλοι.

Μιὰν ἄλλη σπουδαία πόλη τὴν ἐφύλαγε μαζὶ μὲ τὸν Διόνυσο ὁ μεγάλος, ὁ κύριος θεὸς καὶ ἥρωας τοῦ νησιοῦ, ὁ Ἡρακλῆς. Παρασταίνεται, ὅπως καὶ στὰ νομίσματα τῆς Θάσου, τοξότης καὶ γονατιστός, πάνοπλος, σκεπασμένος μὲ τὴ βαρεῖα λεοντή. Ξερριζωμένος ἀπὸ τὴ θέση τοῦ ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια βρίσκει τὸ ἀνάγλυφο τοῦτο, ὅπως καὶ τόσα ἄλλα σπουδαῖα μάρμαρα τῆς Θάσου, στὸ Μουσεῖο τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Ὅλα τὰ ἀνάγλυφα εἶναι ἔργα Ἰώνων καλλιτεχνῶν· διακρίνουμε τὸ ἄξιο χέρι τους καὶ στὰ μαρμάρινα ἐκεῖνα, τὰ ἀρχαῖκὰ ἀρχιτεκτονικὰ κοσμήματα, ἀγλαίσματα τοῦ Μουσείου τῆς Θάσου. Ἐκστατικοὶ ἐμπρὸς στοὺς σμιλεμένους αὐτοὺς ἀνθούς, τοὺς γεμάτους χυμὸ καὶ μελωδία, ἀναλογιζόμαστε πόσο θεληματικὰ ὀρφάνεψε ἡ σύγχρονη ἀρχιτεκτονικὴ ἀπὸ τοὺς προαιώνιους συνοδοὺς τῆς, τὰ χαριέστατα ἀνθινὰ μέλη τῆς.

Εἶναι μιὰ θλίψη ὅτι χάθηκε ὀριστικὰ ὁ Διόνυσος πού, ἀντικρυστὸς μὲ τὸν Ἡρακλῆ τυχερώτερος ἀπ' αὐτόν, ἀφοῦ συνωδεύεσθαι ἀπὸ τρεῖς Νύμφες, πρόβαλε ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς πύλης. Τὴν παρουσία τοῦ τῇ βεβαιώνει ἡ ἐπιγραφὴ ἡ χαραγμένη ἀπὸ κάτω, μιὰ ἀπὸ τὶς πὶδ παλαιὲς τῆς Θάσου, ὅπως τονίζει ὁ Ἐφορος Δημ. Λαζαρίδης, στὸν πολύτιμον ὁδηγό του: «Γραμμένη σὲ ἐλεγειακὸ μέτρο χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ βου αἰῶνα:

Ζηνὸς καὶ Σεμέλης καὶ Ἀλκμήνης ταυυπέπλο:
ἐστᾶσιν παῖδες τῆσδε πόλεως φυλακοί»².

Πρόμαχοι τῆς πολιτείας, πρῶτοι ἀπὸ τοὺς θεοὺς μέσα στὴ Θάσο, εἶχαν καὶ οἱ δυὸ σπουδαῖα κτίρια σὲ ἀρκετὴν ἀπόσταση, ἀπὸ τὴν ἀγορά. Τοῦ Ἡρακλείου τῆς Θάσου ἡ ἀνασκαφή, ἃν καὶ δὲν ὠλοκληρώθηκε, ἀποκάλυψε

πρὶν ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο ἔνα σημαντικώτατο, πολυμερέστατο ἱερό, σύνθετο οἰκοδομικὸ σύνολο σὲ σχῆμα πενταγώνου. Τὸ εἶδε ὁ Ἡρόδοτος κατὰ τὸ 440 π.Χ., τὸ ἀναφέρει στὶς *Ἐπιδημίες* τοῦ ὁ Ἱπποκράτης ποὺ ἔμεινε χρόνια στὴ Θάσο, γιὰ τρεῦντας καὶ μελετώντας.

Ἐνα σημαντικό γεγονός ποὺ συνδέεται μὲ τὸ Ἡράκλειο ἔχουμε τὴν πεῖρα σήμερα, ὅσο ποτὲ ἄλλοτε, νὰ τὸ ἀναπαραστήσουμε χωρὶς φαντασία οὔτε κόπο: Ὑστερ' ἀπὸ τὴ νίκη τῶν Σπαρτιατῶν συγκέντρωσε ὁ στρατηγὸς τοὺς Λύσανδρος τὸ 404/3 π.Χ. μέσα στὰ ἀπλόχωρα κτίρια τοῦ Ἡρακλείου τοὺς ἀττικίζοντες τῆς Θάσου, τάχα γιὰ νὰ μιλήσει μὲ «φιλανθρώπους λόγους». Ὅταν πιστεύοντας τὰ λόγια του, μαζεύτηκαν ὅλοι ἐκεῖ, ἄφησε νὰ περάσουν λίγες ἡμέρες καὶ προσέταξε συναρπασθέντας ἀποσφαγῆναι³.

Γιὰ τὴ λατρευτικὴ σημασίᾳ τοῦ Ἡρακλείου μιλοῦν τὰ ἐρείπιά του, ὅσα δὲν ἔχουν σκεπαστῇ, ὅχι μόνο αὐτά. Εἶναι καὶ τὰ τόσα ἔργα τέχνης ποὺ ἀνακαλύφθηκαν ἐκεῖ, ἀνάμεσα σ' ἄλλα ἡ μαρμάρινη κεφαλὴ Πηγάσου ποὺ ἡ ἀχόρταγη ματιά μας τὴ θωπεύει ἐπίμονα μέσα στὸ θασιακὸ Μουσεῖο. Μέλος τῆς ἀρχιτεκτονικῆς κάποιου κτιρίου, ἐπρόβαλε ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ πρόπυλο, τρυφερὰ σμιλεμένη καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὸ ἔμπειρο χέρι κάποιου Ἰωνα γλύπτη.

Θὰ ἦταν ἀδύνατο καὶ νὰ ἀνακεφαλαιώσῃ κανεὶς τὶς θεωρίες καὶ τὶς ὑποθέσεις σχετικὰ μὲ τὴ λατρεία τοῦ Θάσιου Ἡρακλῆ, ποὺ τὶς προκάλεσε ἡ ἰδιουτυπία τῆς. Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς μορφῆς του εἶναι ὅτι δὲν ἐλατρεύτηκε ἐδῶ σὰν ἥρωας, σὰν ὁ δωρικὸς ἥρωας ποὺ ἔγινε Πανελλήνιος, ἀλλὰ σὰν θεός.

«Ἄν θέλαμε νὰ χτίσουμε μία θεωρία δωρικὴ γιὰ τὸ Θάσιο Ἡρακλῆ θὰ ἦταν σὰν νὰ οἰκοδομούσαμε στὴν ἄμμο», ὑποστηρίζει στὸ πολυεπίδο σύγγραμμά του ὁ Μαρσέλ Λωνέ. Δὲν μένει λοιπὸν ἄλλο παρὰ νὰ τὸν σχετίσουμε μὲ τοὺς Φοῖνικες ποὺ κατεῖχαν τὸ νησί ὁλόκληρους αἰῶνες πρὶν ἀπὸ τοὺς Θρᾶκες καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν ἀποικισμὸ τῶν Παρίων, λογάριάζαν ἀπὸ τὸ 1500 π.Χ. πάνω - κάτω. Ὁ Ἡρόδοτος λέει ρητὰ ὅτι τὸ Ἡράκλειο τὸ ἱδρυσαν οἱ Φοῖνικες καὶ θὰ ἔφτανε ἡ μαρτυρία του, ἀφοῦ εἶναι γνωστὴ ἡ λατρεία τοῦ Μελκάρθ στὴ Φοινίκη. Ὅμως ἡ προσεκτικὴ ἔρευνα, τὰ μνημεῖα, τὰ κτίρια, ἀνάστησαν καὶ ἐδῶ ἐκεῖνο ποὺ τόσες φορὲς ξαναγυρίζει στὴν ἀρχαία θρησκεία: τὴν ὁλοζώντανη ἑλληνικότητα τοῦ ἀρχικὰ φοινικικοῦ θεοῦ. «Στὸν Θάσιον Ἡρακλῆ ξαναγεννιέται μὲ μιὰ καινούργια νεότητα, ὁ ξεχασμένος θεὸς ἐνὸς ἀνωνύμου λαοῦ, ποὺ καιρὸ πρὶν εἶχε ἐξαφανιστῇ ἀπὸ τοὺς θαλασσινοὺς δρόμους».

Πῶς νὰ μιλήσῃ κανεὶς μὲ λίγα λόγια γιὰ τὸν δεύτερο μεγάλο θεὸ τῆς Θάσου, γιὰ τὸν Διόνυσο; Ἀνάλαφρο στάθηκε τὸ πέταγμά του ἀπὸ τὸ ἀντικρυνό, τὸ χρυσόφτερο Παγγαῖο γιὰ νὰ ἐγκατασταθῇ μὲ τὸ θῖασό του στὸ ὠραῖο νησί. Ἐφερνε μαζί του ἕνα μεγάλο χάρισμα ποὺ ξεκούρασε τὰ φρένα τραβώντας ἄντρες καὶ γυναῖκες ἔξω ἀπὸ τὶς καθημερινὲς ἀτραπούς, κάνοντάς τους νὰ ξεχνοῦν ὅλα τὰ συνηθισμένα καὶ λογικά, ἔφερνε μαζί του τὴν λησμονιὰ καὶ τὴν

ἔκσταση. Δὲν θὰ ἀναφέρουμε οὔτε τὰ τόσα γλυπτὰ ποὺ βρέθηκαν, στὸ Διονύσιο καὶ κοντὰ του, μοιρασμένα ἀνάμεσα στὸ Μουσεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τῆς Θάσου. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ μεγάλη κεφαλὴ του, ἐδῶ τὰ δύο πολύπτυχα, φουντωτὰ ἀγάλματα τῆς Τραγωδίας καὶ τῆς Κωμωδίας.

Προτιμοῦμε νὰ γνωρίσουμε ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα εὐρήματα τοῦ Ἄρτεμιοῦ, τὰ πῶ ἀνεπάντεχα, ἄφθονα καὶ σπουδαῖα τῆς τελευταίας διετίας. Θὰ ἰδοῦμε τὴ χάλκινη κόρη, στήριγμα ἑνὸς ἐπιτραπέζιου καθρέφτη, ποὺ στάθηκε ἀνάθημα κάποιας νέας γυναίκας στὴν Ἄρτεμη.



Χάλκινο ἀγαλμάτιο κόρης, ποὺ κρατᾷ τὸν δίσκο καθρέφτη. Ἀπὸ τὸ Ἄρτεμιο τῆς Θάσου.
Περὶ τὸ 530 π.Χ. (Μουσεῖον τῆς Θάσου.)

Ἄλγυιστη σὰν κολώνα ὑψώνει ἡ νέα λειτουργικὰ τὰ χέρια της γιὰ νὰ κρατήσῃ πάνω στὸ κεφάλι της τὸ ἀνθεμιστὸ ὑπόβαθρο τοῦ καθρέφτη. Ἀσυμβίβαστο μὲ τὴν κυβικὴ σύσταση τοῦ σώματος, μὲ τὴν ἐπίπεδη διαμόρφωση τοῦ πέπλου μπροστὰ στὸ στήθος θυμίζει ἔργο γύρω στὸ 570 π.Χ., ὑποχρεωνόμαστε ἀπὸ τὰ νεώτερα στοιχεῖα νὰ κατεβοῦμε γιὰ τὸ χαρμόσυνο ἔργο ἕως τὸ 530 π.Χ.

Ἐνα πλῆθος τέτοιες μικρὲς χάλκινες πεπλοφόροι καθρεφτῶν εἶναι σκόρπιες στὰ διάφορα Μουσεῖα καὶ πολλοὺς παρέσυρε σὲ μελέτη ἢ θαυμαστὴ θεωρία τῶν. Προσπάθησαν νὰ τὰ κατατάξουν σὲ τύπους, νὰ τὰ μοιράσουν σὲ καλλιτεχνικὲς σχολές, τῆς Πελοποννήσου τὶς περισσότερες γιατί ἐκεῖ ἐδημιούργησε καὶ ἄνθησε τὸ εἶδος αὐτό. Γιὰ τὴν καταγωγὴ τοῦ καθρέφτη τῆς Θάσου ὑπάρχουν πολλοὶ δισταγμοί, δὲν εἶναι εὐκόλη ἡ ἀπόφαση.

Γωνίες διαμορφώνουν τὴ φυσιογνωμία καὶ τὴν κίνηση τοῦ ἀγάλματος: τὶς γωνίες τῶν βραχιόνων τὶς ὑπογραμμίζουν πρὸς τὰ κάτω οἱ ἄκρες τοῦ ἀποπτύγματος, πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη. Ἀπαλύνει ὥστόσο τὶς ἄκρες τῶν ἀγκώνων ἡ πλαστικὴ καμπύλωση, ὅμοια γλυκαίνει καὶ τὰ περιγράμματα τῶν βοστρύχων – σημάδια ὅλα μιᾶς ἐποχῆς ποὺ πάει νὰ σπάσῃ τὴν κυβικὴ κληρονομία τῶν ἀρχῶν τοῦ 6ου αἰῶνα. Μιὰ διάχυτη χάρις φωτίζει τὸ παλαιό, τὸ ἀλύγιστο σχῆμα.

Τί νὰ παρασταίνει ἡ κόρη τούτη μὲ τὴ βαρειά, τὴ μάλλινη δωρικὴ ντυμασία; Ὅχι, δὲν εἶναι ἡ Ἀφροδίτη ποὺ σκέπει τὴν ὁμορφιὰ καὶ βοηθάει τὴν ἀναπαραγωγὴ. Ἐδῶ, στὸ χαμηλὸ τοῦτο ψήλωμα πάνω ἀπὸ τὴν ἀγορὰ τῆς Θάσου δὲν ἔχει θέση ἡ περιπαίχτρα, ἡ δολερὴ θεά. Τὸν καθρέφτη ποὺ προσφέρθηκε στὴν κυνηγετικὴ Ἀρτεμὶ τὸν κρατάει μὲ σεβασμό, μιὰ κόρη ἄβγαλτη καὶ ἀθῶα, μιὰ παρθένος ἀδμής, ψηλόλιγνη καὶ σιγηλή.

1. [IG XII 8, 390].

2. [IG XII 8, 356].

3. [Πολυαιν., *Στρατηγήματα* 1, 45, 4].

14 X 1961

Ἀντίγραφα γλυπτῶν

Τὸ δυτικὸν ἀέτωμα τοῦ Παρθενῶνος

Δὲν θὰ ξέραμε τίποτα γιὰ ἓνα πλῆθος λατρευτικὰ ἀγάλματα τῶν δύο μεγάλων αἰώνων τῆς κλασσικῆς τέχνης ἂν δὲν ὑπῆρχαν τὰ ἀρχαῖα ἀντίγραφα. Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ ἔγιναν γιὰ τὸ βασίλειο τῆς Περγάμου στὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴ, τὰ περισσότερα παραγγέλθηκαν στὰ χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς κατάκτησης γιὰ νὰ στολίσουν βιβλιοθήκες, παλάτια καὶ Θέρμες τὰ κολλοσικὰ, βίλλες, κήπους, κρήνες τὰ μικρότερα.

Στὴν ἐπίπονη, ἀλλὰ μηχανικὴν ἐργασία τῆς ἀντιγραφῆς εἶχαν ἀσκηθῇ Ἕλληνες, καὶ Ἀθηναῖοι κυρίως γλύπτες. Οἱ δημιουργικὲς ἐποχὲς τῆς τέχνης εἶχαν ἀφήσει μιὰ παράδοση, ὄχι γιὰ πρωτότυπη ἐργασία, ἀλλὰ γιὰ λάξευμα τοῦ μαρμάρου. Συχνὰ οἱ γλύπτες ὑπέγραφαν τὰ ἀγάλματα καὶ ἔτσι ἐσώθηκαν τὸ ὄνόματά τους. *Nobilis opus*, ξακουσμένα ἔργα λέει ὁ Πλίνιος τὰ ἑλληνικὰ ἐκεῖνα μεγαλουργήματα ποὺ οἱ ἀρχαιολόγοι τῆς ρωμαϊκῆς Οἰκουμένης τὰ θεωροῦσαν κλασσικά, ἄξια νὰ πολλαπλασιαστοῦν μὲ ὁμοιώματα ποὺ θὰ ὕψωναν τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων.

Μιὰ ὁλόκληρη ἐπιστῆμη εἶναι, ἔχουμε καὶ ἄλλοτε τονίσει, ἡ ἀσχολία μὲ τὰ ἀντίγραφα τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, συχνὰ μάλιστα ἀχάριστη. Γιατί, ἀντὶ ὁ ἐρευνητὴς νὰ χαίρεται τὴ δροσιὰ τοῦ μαρμάρου, ὅπως τὸ ἐργάστηκε ἓνας ἀληθινὸς δημιουργός, ἔχει νὰ διαγνώσει πίσω ἀπὸ μιὰ στεγνὴν ἐκτέλεση, ἀπὸ ἓνα πρόσωπο ἀνέκφραστο, ἀπὸ τὴν κλασσικιστικὴν ἔμφαση, τὴν ἐμπνευσμένη πνευματικὴ μορφὴ τοῦ πρωτοτύπου, ἐνὸς θεοῦ ἢ θεᾶς ἢ κάποιου σπουδαίου θνητοῦ ποὺ ἐμεγαλουργήσε στὸ δημόσιο βίον, στὰ γράμματα, στὶς τέχνες.

Ἀξιοθαύμαστοι εἶναι οἱ πρῶτοι, ὁ Βίνκελμαν καὶ ὁ Γκαῖτε πού, μέσα ἀπὸ κρυερὰ ἀντίγραφα, διαθέτοντες μιὰ φλογερὴν αἴσθηση, μπόρεσαν νὰ πλησιάσουν τὴν ἀρχικὴ σύλληψη καὶ νὰ μεταδώσουν τὴ θεϊκότητά της μὲ λόγια ποὺ ἔμειναν αἰώνιο κτῆμα μας.

Ὅμως δὲν εἶναι ἀνάξιοι τοῦ ἐπαίνου μας καὶ οἱ νεώτεροι ἀρχαιολόγοι τοῦ 19ου καὶ τοῦ 20ου αἰώνα, ὅσοι παρατήθηκαν θεληματικὰ ἀπὸ τὴν ἀπόλαυση ποὺ χαρίζουν τὰ πρωτότυπα γιὰ νὰ μελετήσουν τὰ ρωμαϊκὰ ἀγάλματα καὶ νὰ προσπαθήσουν νὰ ἀποκαταστήσουν τὴν πρώτη σύσταση τῶν ἔργων. Ἐνα

πληθος ἀνακαλύψεις θὰ εἶχε κανεὶς νὰ ἀναφέρει πὺ ἐγιναν στὸ πεδίο αὐτό, μὲ κορυφαῖο τὸν Ἀδόλφο Φουρτβαϊνγκλερ.

Σήμερα, πὺ τόσο ἔχει ἀσκηθῇ ἡ ματιὰ μὲ τὴν ἐπίμονη (καὶ ἐπίπονη) μελέτη τῶν Μουσείων, τώρα πὺ ἡ ἱστορία τῆς τέχνης διαθέτει λεπτότατους τρόπους ἀνάλυσης, ἀπλώθηκε ἡ γνώση σὲ ἀφάνταστο σημεῖο καὶ εἶναι μιὰ ἐπιβράβευση τοῦ κόπου τῶν εἰδικῶν ὅταν ἔρχεται ἓνα εὔρημα νὰ βεβαιώσει μιὰ διαπίστωσή τους πὺ ἴσως εἶχε κάποτε ἀπορριφθῇ σὰν πολὺ τολμηρή.

Ἐνα παράδειγμα: Στὴν αὐλὴ ἐνὸς μεγάλου παλατιοῦ στὸ Κόρσο τῆς Ρώμης, τοῦ Παλάτσο Ντόρια, βρίσκεται ἓνα ἐπιβλητικὸ ἄγαλμα θεᾶς, Ἀφροδίτη τὴν εἶπαν γιὰ τὴν θηλυκότητα πὺ ἀποπνέει ἡ ἐλευθερία τῆς στάσης καὶ ἡ ἐλαφρὰ γύμνωση τοῦ λαιμοῦ. Ἀντίγραφο κάποιας σπουδαίας δημιουργίας τῶν μεταφειδιακῶν χρόνων ἀπασχόλησε πολὺ τοὺς ἱστορικοὺς τῆς ἀρχαίας τέχνης.

Ἀναλύοντας τὴ φουντωτὴ πύχωση, τὴν προβολὴ τοῦ σώματος πίσω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου, εἶπαν ὅτι ἡ «Ἀφροδίτη Ντόρια» πρέπει νὰ εἶναι ἔργο ἐνὸς φειδιακοῦ μαθητῆ, τοῦ Ἀγορακρίτου. Ζητώντας μάλιστα νὰ βροῦν τὸ ἴδιο χέρι καὶ στὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενῶνα, ὅπου χωρὶς ἄλλο θὰ ἐργάστηκε καὶ ὁ Παριανὸς τοῦτος καλλιτέχνης, τοῦ ἀπέδωσαν τὸ κάτω σῶμα μιᾶς καθιστῆς γυναίκας πὺ κρατᾷ στὰ γόνατά της ἓνα παιδί. Ὁρεῖθια τὴ λέει ἡ ἀρχαιολογικὴ ὁρολογία καὶ βρίσκεται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, μαζί μὲ τὰ ἄλλα Ἑλγίνεια μάρμαρα. Ἦταν κοντὰ στὴν ἄκρῃ τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνα.

Ἀντίθετα μὲ τὸν δεύτερο μεγάλο μαθητὴ τοῦ Φειδία, τὸν Ἀλκαμένη, τὸν νηφάλιο καὶ εὐγενικό, πὺ ἔδινε ζυγισμένα τὰ ἀγάλματά του μὲ συγκρατημένη ἀντιστοιχία στὴν κίνηση, οἱ μορφές τοῦ Ἀγορακρίτου μὲ τὴν ἀνήσυχη πύχωση καὶ μὲ τὴν ἐκδηλὴ ἀνάγκη φυγῆς, προδίνουν ἓνα πάθος φτερωμένο, ἀκράτητο, πὺ ἀγαπάει τὶς ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ δίνει φορέματα ἀνεμισμένα ἀπὸ τὸν προάγγελο κάποιας θύελλας μακρινῆς.

Φαντασιοκόπους θὰ ἔλεγε κανεὶς αὐτοὺς πὺ, ἀπομονώνοντας τὰ δύο ἐκεῖνα ἔργα, τὰ ἐσχέτισαν μὲ τὸν Ἀγοράκριτο. Ὅμως ἡ τελευταία ἀνακάλυψη ἐνὸς ἔργου πὺ σμιλεύτηκε πιθανῶτα ἀπὸ τὸ ἴδιο τοῦ τὸ χέρι, ἤλθε νὰ βεβαιώσει τὴ λεπταίσθητη ἐκείνη διάγνωση.

Τὸ θαυμαστὸ ὑπόλοιπο μιᾶς γλυπτῆς σύνθεσης πὺ βρέθηκε ἐδῶ καὶ ἀρκετὰ χρόνια στὸ Ραμνούντα τῆς Ἀττικῆς, ἢ στὸν τόπο ὅπου ἐργάστηκε ὁ Ἀγοράκριτος, ἔμενε ὅμως ἄγνωστο ἕως τώρα, προέρχεται, φαίνεται, ἀπὸ τὸ κεντρικὸ ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τῆς Νεμέσεως. Παρασταίνεται ἡ ἀπαγωγή μιᾶς νέας γυναίκας, πιθανῶτα τῆς Ὁρεῖθιας ἀπὸ τὸν ἀκράτητο Βορέα, ὅπως καὶ στὸ ἀέτωμα ἐνὸς ναοῦ τῆς Δήλου. Ἡ πύχωση μὲ τὴν ἔντονη φωτοσκίαση ἔχει τόση ὁμοιότητα μὲ τῆς Ἀφροδίτης Ντόρια, ὥστε στηρίζει τὴν ἀπόδοση τοῦ πρωτοτύπου τῆς τελευταίας στὸν Ἀγοράκριτο. Μόνο πῶς τώρα πὺ γνωρί-

ζουμε καλύτερα τὴν πνοὴ τοῦ Ἀγορακρίτου βρίσκουμε κάπως πεζὴ τὴν ἀπόδοση τῶν ἐνδυμάτων στὴν ἡγεμονικὴ θεὰ τοῦ ρωμαϊκοῦ παλατιοῦ, παρ' ὅλη τὴ δεξιότητι τοῦ ἀντιγραφέα. Ἐμεινε βέβαια πιστὸς στὸ πρωτότυπο, κατάλαβε τὸ νόημά του, ὅμως αἰῶνες τὸν ἐχώριζαν ἀπ' αὐτό. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὁ ἐκτελεστὴς δὲν ἦταν δημιουργὸς ὁ ἴδιος, πρᾶγμα ποῦ εἶναι καλοτυχία, γιατί τότε, ἀντὶ νὰ μιμηθῇ, θὰ ζητοῦσε νὰ μεταπλάσει τὸ ἔργο, νὰ τοῦ φυσήξει νέα πνοή.

Ἀνάμεσα στὰ τόσα ἀντίγραφα λατρευτικῶν ἀγαλμάτων ὑπάρχουν ἀρκετὰ καὶ ἔργων τοῦ Φειδία, ὅπως ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ Βαρβακείου, ἡ Ἀθηνᾶ Ingres καὶ πολλὰ ἄλλα. Θὰ ἐπίστευε κανεὶς γι' αὐτὸ ὅτι ἀφθονοῦν ἐπαναλήψεις καὶ ἀπὸ τὰ θεϊκὰ γλυπτὰ τῶν μετοπῶν, τῆς ζωφόρου, τῶν ἀετωμάτων τοῦ Παρθενῶνα. Καὶ ὅμως. Στὰ δάχτυλα τοῦ ἐνὸς χεριοῦ μετριοῦνται οἱ παραστάσεις οἱ ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενῶνα καὶ δὲν ἀνάγονται στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια, ἀλλὰ εἶναι σύγχρονες, λίγα χρόνια μόνο νεώτερες ἀπὸ τὸ ναό. Δὲν ξέρουμε γιατί ἐδίσταναν οἱ καλλιτέχνες νὰ μεταφέρουν τὶς μορφές του. Μερικοὶ πιστεύουν, ὅτι τοὺς ἐμπόδιζε τὸ ὅτι ἦταν ψηλὰ στημένα τὰ ἀνάγλυφα ἢ ὀλόγλυφα ἔργα, τοῦτο ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ στάθηκε ἡ κύρια ἀφορμή.

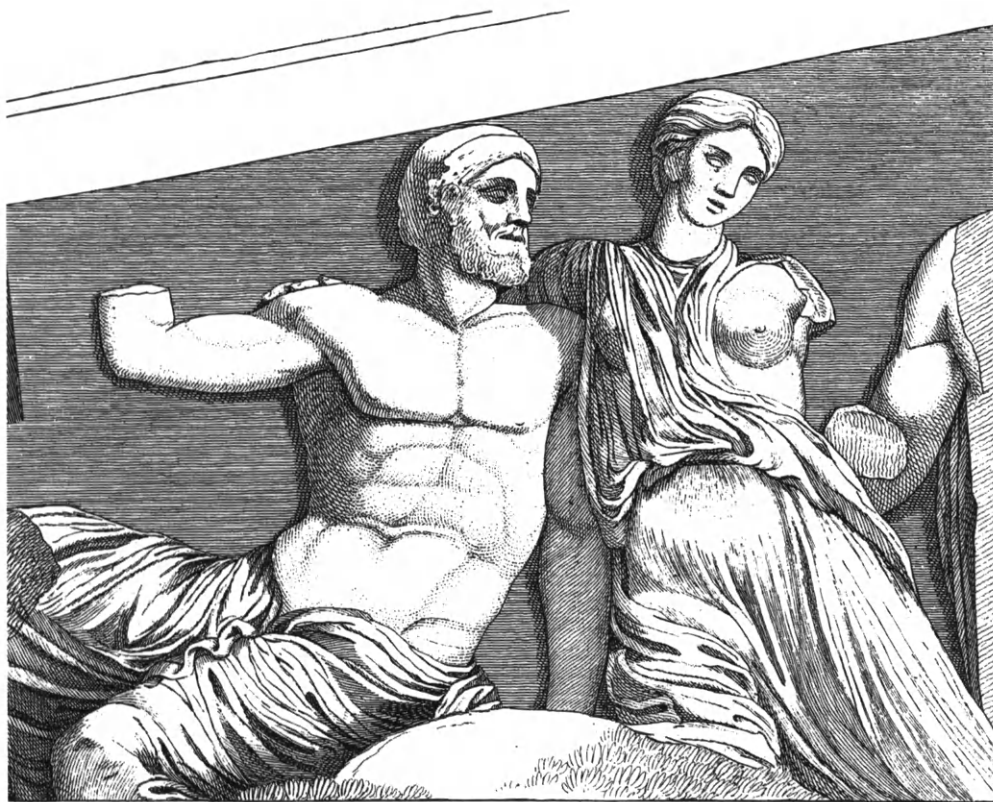
Ἀξιοπαρατήρητο εἶναι ὅτι οἱ ἀγγειογράφοι, παίρνοντας μορφές ἀπὸ τὴν πομπὴ τῶν Παναθηναίων ποῦ ἐστολίζε τὴ ζωφόρο, παράστησαν τῶν Μεγάλων Διονυσίων τὴν πομπή. Τὰ ἀγγεῖα αὐτὰ χρονολογοῦνται στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅταν δὲν ἦταν νοητὴ ἡ πιστὴ ἀντιγραφή, γιατί ἔμενε ἀστείρευτὴ ἡ πηγὴ τῆς ἐμπνευσης.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς ἀγγειογράφους ποῦ δανείστηκαν πρότυπα ἀπὸ τὴ ζωφόρο ἔδωσε σὲ μιὰν οἶνοχόη τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ τὸ ζωντανότερο καὶ ἀρκετὰ διασκεδαστικὸ παράδειγμα ἐλευθερίας ἀπέναντι στὸ πρωτότυπο. Ἄλλαξε ἓναν σοβαρὸ ἔφηβο τῆς ζωφόρου σὲ Ἐρωτιδέα ποῦ κρατᾷ τὸ παιγνίδι τῆς ἐρωτικῆς μαγείας. Δίπλα του μιὰ σεμνότατη κόρη, ἐπανάληψη μιᾶς ἀπὸ τὶς Ἐργαστῖνες τῆς ζωφόρου, ἐτοιμάζεται νὰ φορέσει τὸ κἀνιστρο γιὰ νὰ ὀδεύσει πρὸς τὴν πομπὴ τῶν Διονυσίων. Τὶς ἀκρινὲς μορφές ποῦ παισιώνουν τὶς σκηνὲς τὶς δανείστηκε καὶ αὐτὲς ἀπὸ τὴ ζωφόρο ὁ ἀγγειογράφος. Ὁδηγημένος ὅμως ἀπὸ τὸ ἐνστικτο τοῦ διακοσμητῆ, μὴ θέλοντας νὰ ἐπαναλάβει γυναικεῖες μορφές, ἄλλαξε τὶς Ἀθηναῖες κόρες τῆς ζωφόρου σὲ ἐφήβους ποῦ φοροῦν τὸν «φύλλινον στέφανον» τῶν Ἀνθεστηρίων. Ἔτσι, ἀντὶ γιὰ τὴν Ἀθηνᾶ ὕμνησε στὸ μικρὸ ἀγγεῖο, χρησιμοποιώντας μορφές ἀπὸ τὸ ναό της, τὸν Διόνυσο καὶ τὴν Ἀφροδίτη.

Πολλὲς συζητήσεις προκάλεσαν, ὀλόκληρες δεκαετίες τώρα, μερικὰ μαρμάρινα ἀγαλματάκια ποῦ βρέθηκαν στὴν Ἐλεῦσινα. Ὅπως ἀνεγνώρισεν ἀμέσως τότε ὁ ἔφορος Δημ. Φίλιος, δύο ἀπὸ τὶς μορφές αὐτὲς εἶναι ἀντίγραφα τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνα καὶ μάλιστα τῶν ἀκρινῶν στὴ βορειο-δυτικὴ γωνιά, ποῦ παρασταίνουν τὸν Κέκροπα μὲ μία ἀπὸ τὶς θυγατέρες του.

Έμειναν στη θέση τους έως τις ημέρες μας ο πατέρας και η κόρη, θα μαντεύαμε ωστόσο την ύπαρξή τους από το πολύτιμο σχέδιο του αετώματος, που έφιλοτέχνησε ο ζωγράφος Καρέ το 1674, καθώς και από ένα άλλο πολύ νεώτερο, του 1766 (εἰκ. 76). Τὸ συναντούμε στο μνημειακὸ ἔργο τῶν Σπούαρτ - Ρεβέτ, Ἀρχαιότητες τῆς Ἀθήνας, εἶναι δὲ ἀξιαγάπητο, γιατί δίνει καὶ τὰ κεφάλια τῶν μορφῶν, που σήμερα δὲν ὑπάρχουν πιά. Ἐγλύτωσαν ἀπὸ τὴν τρομερὴν ἔκρηξη τοῦ 1687, γιὰ νὰ θυσιαστοῦν στὸ χρόνο, νὰ πέσουν καὶ νὰ θρυμματιστοῦν.

Μικρὰ καὶ χειρωνακτικὰ ἔργα τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ κλασικισμοῦ ἔχουν τὰ ἀγαλμάτια ἐκεῖνα τῆς Ἐλευσίνας τὴν ἀδροσὴν ὄψη τῶν ἔργων τῆς ἐποχῆς. Τὸ κύριο πρόβλημα που παρουσιάζουν εἶναι τοῦτο: Πῶς ἐγινε δυνατὴ ἡ ἀντιγραφὴ, ἀφοῦ τὰ γλυπτὰ βρίσκονταν τόσο ψηλά; Μιὰ πιθανὴ ὑπόθεση εἶναι ὅτι θὰ ἐστήθηκε τότε κάποιο ἱκρίωμα μπροστὰ στὸ δυτικὸ αἶτωμα καὶ ὅτι ἐπωφελή-



Ὁ Κέρουψ καὶ μία ἀπὸ τὶς θυγατέρες του ὅπως ἐσώζονταν ἀκόμη στὸ δυτικὸ αἶτωμα τοῦ Παρθενῶνα τὸ 1766.

θηκε απ' αυτό το γλύπτη για να μελετήσει τις μορφές και να εκτελέσει έπειτα αντίγραφα σε μικρότερο μέγεθος.

Διαφορετική είναι η γνώμη που διατύπωσε ο γνωστότατος Γερμανός αρχαιολόγος Σοϋχαρτ σ' ένα τελευταίο άρθρο του. 'Αφού στα γλυπτά της 'Ελευσίνας αποδόθηκαν λεπτομέρειες που δεν θα φαινόταν αν τα αντίγραφαν από κάτω, μένει μια άλλη δυνατότητα: δεν χρειάστηκε ν' ανεβή εκεί απάνω ο κλασικιστής αντιγραφέας για να σπουδάσει τα γλυπτά των αετώματων. Πρέπει να είδε προπλάσματά τους σε μικρό μέγεθος, bozzetti, που έφυλγονταν ακόμη εύλαβικά από τα χρόνια του Φειδία, με θρησκευτική προσήλωση για ό,τι βγήκε από το θεοτικό χέρι του.

'Εως τα τέλη του αρχαίου κόσμου το εργαστήριο του Φειδία στην 'Ολυμπία είχε μείνει προσκύνημα, γιατί να μην υπήρχε ένα τέτοιο στην 'Ακρόπολη, στην νοτιανατολική γωνιά της ίσως, όπως άλλοτε είχε προτείνει ο Χέρμαν Τίρς;

Θα μ'ας έφερνε πολύ μακριά αν αποφασίζαμε να εκθέσουμε τις θεωρίες τις σχετικές με τα προπλάσματα των γλυπτών του Παρθενώνα, με τα διάφορα στάδια της εκτέλεσης. Είναι μια από τις άπηχήμες της αγωνίας των έρευνητών να συλλάβουν το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

"Ας περιοριστούμε να ιδούμε τον Κέκροπα με την κόρη του. Καθιστά έως σήμερα στη γωνιά του δυτικού αετώματος, πάνω από την όχλοβοή, παρακολουθούν το θαύμα που διαδραματίζεται στο κέντρο, τον άγώνα της 'Αθηνάς με τον Ποσειδώνα για την κατάκτηση της 'Ακρόπολης. Του Κέκροπα ή στάση, ώραία προσαρμοσμένη στην κλίση του αετώματος, επίπεδη, αν και όχι χωρίς υποδήλωση του βάθους έχει περισσότερη ήρεμια από της κόρης, που, περισσότερο περίεργη έχει άνασηκωθή, ενώ ο ώμος της γυμνώνεται από την απότομη κίνηση. Ποιά να είναι από τις τρεις, ή 'Ερση, ή Πάνδροσος ή η 'Αγλαυρος;

Δεν θέλησε ο Φειδίας άστρικές θεότητες, όπως στις γωνίες του ανατολικού αετώματος. 'Εδώ στις άκρες λιγοστεύει ή άναταραχή που ταραίζει το κέντρο, είναι συγκεντρωμένοι ο πανάρχαιος βασιλιάς, ήρωες και ήρωίδες της 'Ακρόπολης.

Το φίδι το διπλωμένο κοντά στο σώμα του Κέκροπα συμβολίζει την παλαιά μορφή του με το φιδίσιο σώμα, μαρτύριο ότι ήταν γέννημα της άττικής γής, ένας αυτόχθων και αυτός, όπως όλοι οι 'Αθηναίοι.

Ρωμαϊκὸ προσκύνημα

Πολλὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα στέκονται ἀκόμα στοὺς δρόμους τῆς Ρώμης, ὄρθια ἢ συντριμμένα, ἐμπρὸς ἀπὸ ἐκκλησίες καὶ ἀπὸ παλάτια, ἀπείραχτα, ἀφοῦ κανεὶς δὲν ἀποφασίζει νὰ τὰ φυλάξει στὰ Μουσεῖα. Τοῦτο γιατί, μένοντας αἰῶνες σὲ ὠρισμένη θέση, ἔχουν συνδεθῇ μὲ ὠρισμένους θρύλους, ἔγιναν τὰ ἴδια θρύλος, ὠνοματίστηκαν καὶ μένουν οἰκεῖα καὶ ἀγαπητά, στοιχεῖα τῆς αἰώνιας πόλης, ἀγαθοποιὰ καὶ φιλάνθρωπα.

Ποιὸς θὰ ἀποφασίσει νὰ μεταφέρει ποτὲ τὴ «Ντόνα Λουκρέτσια», τὴν ἐπιβλητικὴ ἐκείνη μεγαλόσωμη γυναῖκα, ποὺ τὴν ἀναζητοῦν ὅλοι στὴ γωνιὰ τοῦ Παλάτσο Βενέτσια, ἀμετακίνητη μέσα στὴν ὄχλοβοή, ἀγέραστη καὶ μητριάρχικη; Δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ τὸ ἀπάνω σῶμα ἑνὸς κολοσσιαίου ἀγάλματος, ποὺ ἀντιγράφει κάποιον ἑλληνικὸ λατρευτικὸ ἄγαλμα τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ἄγνωστο ποιοῦ σπουδαίου καλλιτέχνη.

Τὴν τρομερὴ προσήλωση τῶν Ρωμαίων στὰ «στοιχεῖα» αὐτὰ τὴ μαρτυροῦν οἱ νεώτεροι στίχοι οἱ χαραγμένοι κάτω ἀπὸ ἓνα ἄλλο ἄγαλμα, ἀνδρικὸ αὐτό, στημένο σὲ μιὰ βάση ἔξω ἀπὸ τὴν καταπληκτικὴ ἐκκλησία, τὸν Gesu τοῦ Βινιόλα. Ἀββᾶ Λουίτζι τὸν εἶχαν ὀνομάσει, γιατί ἔχει γλυκὸ πρόσωπο, εἶναι πρᾶος καὶ λιγνός. Φτάνει μιὰ ματιὰ ἐξεταστικὴ γιὰ νὰ διακρίνει κανεὶς ὅτι τὸ ἄγαλμα τοῦτο ἀποτελέστηκε ἀπὸ στοιχεῖα διαφόρων ἐποχῶν. Τὸ κεφάλι του ἔχει τὰ γνώριμα χαρακτηριστικὰ τῶν εἰκονιστικῶν ἀγαλμάτων τῆς δημοκρατικῆς ἐποχῆς, πρὶν ἀπὸ τὸν κλασικισμό τοῦ Αὐγούστου. Τὸ σῶμα ἀνῆκε σὲ ἄλλο ἄγαλμα καὶ προσαρμοσμένο ὅχι ἄσχημα στὸ κεφάλι ἀποτέλεσε τὸν ἀββᾶ ποὺ τόσο ἀγαπήθηκε.

Τὸ 1925 χάραξαν στὴ βάση του μερικὸς στίχους, βγαλμένους, θὰ ἔλεγε κανεὶς, ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ. Γιατὶ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ἀββᾶς ποὺ μιλάει καὶ παρουσιάζεται, μὲ ἀπλοϊκότητα καὶ ἀνθρωπιά, ὅπως κάποτε μιλοῦν μὲ τὶς ἐπιγραφὰς οἱ μορφὲς τῶν ἑλληνικῶν ἀγγείων. Κανένα ἀπὸ τὰ «ζωντανὰ» αὐτὰ ἀγάλματα δὲν δοξάστηκε τόσο, οὔτε ἔγινε ἀντικείμενο πραγματειῶν, ὅσο ὁ «Πασκουίνο». Στὴ δημοτικότητά του αὐτὴ χρωστáει καὶ τὸν σιγανὸ ἀφανισμό του. Ἔτσι καθὼς εἶναι, αἰῶνες τώρα, στὸ ὑπαιθρο, πίσω ἀπὸ τὴν Πιάτσα Ναβόννα, ἔχει πάθει ἀπὸ τὸ χρόνο, τρίβεται σιγὰ σιγὰ καὶ ἀνεπανόρθωτα. Ὅμως

κανείς ειδικὸς δὲν ἀποφασίζει νὰ σηκώσει τὸ ἄγαλμα, ποὺ τὸ συνήθισαν στὴ θέσῃ τούτῃ οἱ Ρωμαῖοι. Κάποια ἀνομολόγητῃ πρόληψι θὰ εἶναι ἴσως δεμένη μαζί του, ὅτι, ἂν φύγει ἀπὸ τὴ γωνιά τοῦ στενοῦ δρόμου, μπορεῖ κακὸ νὰ βρεῖ τὴν πολιτεία.

Θὰ ἔπρεπε ὅμως νὰ σταθοῦμε πρῶτα στὴ γειτονικὴ Πιάτσα Ναβόννα, τὴ μακρύτερη, τὴ δημοφιλέστερη στὴ Ρώμῃ. Τὸ ὄνομα ἔχει ρίζες ἐλληνικές, in Agone λεγόταν ἄλλοτε ἡ πλατεία γιατί ἐδῶ ἦταν τὸ μεγάλο στάδιο τοῦ αὐτοκράτορα Δομιτιανοῦ. Σάντ' Ἀνιέζε ἴν Ἀγκόνε λέγεται καὶ ἡ περίκαλλη ἐκκλησία ποὺ κατέχει κεντρικὸ σημεῖο τῆς πλατείας, ἀπέναντι ἀπὸ τὴ φανταστικὴ κρήνῃ τοῦ Μπερνίνι.

Ὅταν, περνώντας στενοὺς δρόμους, βρεθοῦμε σὲ μιὰ πλατεία τῆς Ρώμης, αἰσθανόμαστε τὸ νόημα καὶ τὴν ἀνάγκη τῆς. Ἦταν μία παρεμβολὴ ἐλεύθερου ἀέρα ἀνάμεσα στὰ ψηλὰ βαρεῖα παλάτια, ποὺ ἀντικρύζουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο ἀμίλητα, τεφρά. Καθιστοὶ σὲ μιὰ τέτοια πλατεία ἀνασαίνουμε, χαιρόμαστε ὀρίζοντα καὶ διάστημα, ὅχι ὅμως μόνο αὐτά. Γιατὶ στὴν Ἀναγέννηση, περισσότερο ὅμως στὴν ἐποχὴ τοῦ Μπαρόκου, ἀπὸ τὸν 17ον αἰῶνα, ἐφρόντισαν οἱ Πάπες καὶ οἱ ἄλλοι προύχοντες νὰ στολίζουν τὶς πλατείες μὲ ἔργα τέχνης, ἀγάλματα καὶ κρήνες τριγυρισμένες μὲ μορφές συμβολικές, μὲ Τρίτῳνες, καὶ μὲ Νηρηΐδες χορευτικές. Ἐμεῖς ποὺ ἔχουμε ἀφήσει γυμνές τὶς πλατείες μας ἢ τὶς βαραίνουμε μὲ ἀκαλαίσθητα ἔργα, μπορούμε νὰ ἐκτιμήσουμε τὴ σκέψη αὐτὴ καὶ τὴν πραγματοποιήσῃ της.

Δὲν εἶναι μία ἡ συστάδα τῶν ἀγαλμάτων στὴν Πιάτσα Ναβόννα. Καθὼς ἔχει σχῆμα σταδίου ἔκριναν σωστὰ ὅτι δὲν θὰ ἔσπεκε ὁ ὑπερβολικὸς τονισμὸς τοῦ κέντρου, ὅπως σὲ μιὰ τετράγωνη ἢ σὲ μιὰ στρογγυλὴ πλατεία καὶ πλατίζωσαν τὸ κέντρο μὲ μιὰ ὁμάδα ἀγαλμάτων ἀπὸ κάθε μεριά. Ὅμως τὸ κύριο βάρος ἔπεσε στὴν ἀπίστευτὴ ἐκείνῃ συγκέντρωση τῶν τεσσάρων ξαπλωμένων γυμνῶν ἀνδρῶν, ποὺ κατέχουν τὸ κέντρο. Συμβολίζουν τοὺς πρὸ μεγάλους ποταμοὺς τῆς οἰκουμένης, ὁ Νεῖλος, παρουσιάζεται μὲ περισσότερο μυστήριο γιατί τὸ πρόσωπό του εἶναι σκεπασμένο (ἐπειδὴ τότε δὲν ἤξεραν ἀκόμη τὶς πηγές του). Ὅλο τὸ δαιμόνιο τοῦ Μπερνίνι ἐκφράζεται στὶς κολοσσιαῖες αὐτὲς μορφές, στὰ ἄλογα ποὺ προβάλλουν μέσα ἀπὸ τὸν καταρράχτη τοῦ νεροῦ, στοὺς μαρμάρινους βράχους μὲ τὰ φυτὰ ποὺ ἀποτελοῦν τὸ βάθος. Πίσω ἀπ' αὐτὸ ἀναπτύσσονται οἱ μορφές σὲ τέσσαρες γωνίες γιὰ νὰ εἶναι ὁρατὲς ἀπὸ κάθε μεριά τῆς πλατείας, ὅπως ἤξεραν νὰ συνθέτουν τότε μὲ ἀληθινὴ μεγαλοφυΐα οἱ σπουδαῖοι γλύπτες. Πάνω ἀπ' ὅλα ἓνας τεράστιος ὀβελίσκος ὑποχρεώνει νὰ σηκώσουμε τὰ βλέμματα ψηλά, στὸ ὕψος τῆς ἐκκλησίας.

Τὸ σχῆμα τοῦ ἀρχαίου σταδίου τὸ διακρίνουμε καὶ στὸ στρογγύλεμα τῶν ἄκρων τῆς πλατείας, δὲν θέλησε ὁ πολεοδόμος νὰ τὸ διορθώσει ἢ νὰ τὸ ἀρνηθῇ, ἀλλὰ ἐκράτησε τὴ μνήμη του.

Ὁ «Πασκούινο» εἶναι γιὰ τοὺς ἀπροετοίμαστους περιπατητὲς τὸ πρὸ ἀνε-

πάντεχο συναπάντημα, ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ παλάτσο Μπράσκι, σ' ἓνα στενὸ πέρασμα σκιασμένο ἀπὸ τὰ βαρεῖα παλάτια. Χρειάζεται νὰ τὸν ἀναπαραστήσουμε γιὰ νὰ καταλάβουμε τὶς μορφές του. Ἡ εἰκόνα ποὺ δίνουμε ἐδῶ, παρμένη ἀπὸ τὴν προπολεμικὴ ἀνασύστασι τοῦ ἔργου στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Λειψίας, παρουσιάζει καὶ τὸ κάτω μέρος τῶν σωμάτων ποὺ ἔχει χαθῇ στὸ γλυπτὸ τῆς Πιάτσα Ναβόννα.

Ὁρθίος ὁ Μενέλαος, γυμνός, ἀλλὰ σκεπασμένος μὲ τὴν ἀσπίδα, φορώντας τὸ κράνος μὲ τὸ ψηλὸ λοφίο κυττάζει ἀπάνω μὲ ὀρθωμένο τὸ κεφάλι σὰν νὰ ζητάει βοήθεια. Σκύβοντας ἐμπρὸς κρατάει τὸ ἄψυχο σῶμα τοῦ Πατρόκλου, ποὺ εἶναι ὀλόγυμνος, γιὰτὶ ὁ φονιάς του ὁ Ἕκτορας, ἐπῆρε τὰ ὅπλα τοῦ Ἀχιλλέα, μὲ τὰ ὁποῖα ὁ στενὸς φίλος του εἶχε βγῇ στὴ μάχη. Ἐχουν ὁμορφα εἰπῇ ὅτι τὸ χέρι του ποὺ κρέμεται καὶ τὸ ἀναγερμένο κεφάλι θυμίζουν τὸν Χριστὸ ἀπὸ κάποια Πιετά. Δὲν εἶναι μόνο ἀπὸ τὴν ἐμπροστινὴν ὄψι ὁρατὸ τὸ ἔργο· ἀναπτύσσεται καλὰ καὶ στὴν πλαγινήν, μόνο πῶς κρύβεται τὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ παλληκαριοῦ.



Ὁ «Πασκουῖνο» τῆς Ρώμης κατὰ τὴν νεώτερη συμπλήρωσι. (Τὸ πρωτότυπο χρονολογεῖται στὸν 3ο αἰῶνα π.Χ.)

Ὁ γλύπτης ἐμπνεύστηκε τὴ σκηνὴ ἀπὸ τὴν «Πατρόκλεια» στὸ 17ο ἄσμα τῆς Ἰλιάδας, ποὺ εἶναι καὶ ὁ ἔπαινος τοῦ Μενελάου. Ὁρθιος μέσα στῆς μάχης τὴν ταραχὴ, ἢ ὅταν Τρῶες καὶ Ἀχαιοὶ μάχονται γιὰ τὸν νεκρὸ τοῦ Πατρόκλου, ζητάει νὰ τὸν σώσει ἀπὸ τὸν διασυρμό. Μὲ τὴ δυνατὴ φωνή του θυμίζει στοὺς δύο Αἴαντες καὶ τοὺς Ἀχαιοὺς πόσο πρᾶος ἦταν ὁ ἄμοιρος πρὶν νὰ τὸν βρεῖ ἡ σκληρὴ μοῖρα.

πᾶσιν γὰρ ἐπίστατο μείλιχος εἶναι | ζωὸς ἑών· νῦν αὖ θάνατος καὶ
μοῖρα κιχάνει¹.

Χρησιμοποιώντας καὶ τὰ ἄλλα ἀντίγραφα τοῦ ἴδιου πρωτοτύπου προσπάθησε ἡ τεχνοκριτικὴ ἔρευνα νὰ προσδιορίσει τὴν ιδιοτυπία τῆς σύνθεσης καὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἔργου: «Ὅλα, ἀπὸ τὸ εἶδος τοῦ γυμνοῦ ἕως τὴ λύση τοῦ προβλήματος τοῦ στρογγυλοῦ συμπλέγματος ἀποπνέουν τὸ πνεῦμα τῆς πρώτης ἀνθησης τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης πρὶν ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ τρίτου αἰώνα π.Χ. Μετακλασσικὸ στοιχεῖο εἶναι τὸ κολοσσικὸ τῶν μορφῶν. Ὁ καλλιτέχνης ξέρει τὸ βάρος καὶ τὴ δύναμη τῶν μαζῶν, ἀλλὰ τὶς δαμάζει, ἀφοῦ τὶς συστηματοποιήσει. Ὅγκος καὶ ζωὴ ἀλληλοσυγκρούονται, μένουν ὅμως δεμένα στὴ μορφὴ τῶν δυνατῶν μελῶν τους. Μετακλασσικὴ εἶναι καὶ ἡ δυνατὴ ἔνταση ἀνάμεσα στὴν πιστὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν τῆς ἀνατομίας καὶ τῆς ἐξιδανίκευσης τῶν μορφῶν, μιὰ ἔνταση ποὺ ἡ ἀποδοχὴ καὶ ἡ ὑπερνίκησή της προδίδουν μιὰ ἀπόλυτα πρωτόπλαστη καλλιτεχνικὴ δύναμη». (Μπ. Σβάιτσερ).

Ἡ σύνθεση ἀπλωμένη κάτω, τελειώνει ἀπάνω, ὀξυκόρυφη δίνοντας τὸ σχῆμα μιᾶς πυραμίδας, ποὺ ὅμως τὰ μέλη της ἔχουν ξεφύγει ἀπὸ τὸν αὐστηρὸ γεωμετρικὸ κανόνα, γίνονται ρευστά.

Μὲ τὴν προσεκτικὴ μορφικὴν ἀνάλυση κερδήθηκε ὄχι μόνο ἡ χρονολογία, ἀλλὰ καὶ ὁ τόπος ὅπου θὰ εἶχε στηθῇ τὸ ἔργο. Πρέπει νὰ ἦταν τὸ βασίλειο τῆς Περγάμου, ἴσως μάλιστα τὸ παλάτι τοῦ Ἀττάλου I, ποὺ καυχίονταν ὅτι τραβοῦσε ἀπὸ ἑλληνικὴ γενιά. Ὑπόθεσαν μάλιστα ὅτι κάποια νίκη του ἐνάντια στοὺς Γαλάτες ἔδωσε τὴν ἀφορμὴ νὰ παραγγελθῇ σ' ἓνα σπουδαῖον Ἑλληνα γλύπτη τὸ σύμπλεγμα τοῦτο. Ἡ ἐντολὴ δὲν ἦταν εὐκόλη καὶ προϋποθέτει ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἦταν εὐκόλο νὰ βρεθῇ.

Δὲν εἶναι ἀστήριχτη ἡ εἰκασία ὅτι ὁ Ἀντίγονος ὁ Καρύστιος ποὺ ἐζοῦσε στὴν Πέργαμο στὰ χρόνια ἐκεῖνα ἔπλασε σὲ χαλκὸ τὸν Μενέλαο καὶ Πάτροκλο. Ἀπὸ τὸ πρωτότυπο αὐτὸ κατὰγονται ὅλα τὰ ἀντίγραφα ποὺ βρέθηκαν στὴν Ἰταλία (ἓνα εἶναι στὴ Λότζια τῆς Φλωρεντίας) καὶ μαρτυροῦν πόσο ἀγαποῦσαν οἱ Ρωμαῖοι τοὺς δύο ἥρωες τῆς Ἰλιάδας.

Ἡ πλαστικὴ δύναμη τοῦ ἔργου, ἡ τραγικὴ ἀνθρωπιά, ἡ ἑλληνικώτατη, ἐξηγοῦν τὴν προτίμησιν αὐτή. Δὲν ἐμπόδισε ἀργότερα ἡ τελευταία, στὰ νεώτερα χρόνια τὸν λαὸ τῆς Ρώμης νὰ ἀστειεύεται μ' αὐτὸ καὶ νὰ ὀνοματίζει τὸν Μενέλαο, νὰ τὸν περιγελάει ὅταν τὸ τρελλὸ καρναβάλι ἐγέμιζε μὲ χαρούμενο

πηδηχτὸν ὄχλο τὴν Πιάτσα Ναβόννα. Τὴ βλέπουμε πάντα ἐξαυλωμένη ἀπὸ τὴν τέχνη, ἀπὸ τὴς Vedute τοῦ δαιμονικοῦ Πιρανέζι, καὶ τὴν ἀγαποῦμε ξεχωριστά, γιατί ξέρουμε ὅτι, στρίβοντας στὴν γωνιά της, θὰ συναντήσουμε τὸν Σπαρτιάτη βασιλιὰ στὸν πιδὲ ἡρωϊκὸν ἄθλο του. Ἔχουμε νὰ τοῦ εἰποῦμε πολλὰ ἀπὸ τὸν τόπο του, δὲν τὸν οἰκτείρουμε ὅμως, ἂν καὶ οἱ αἰῶνες τὸν ἔχουν ἀφανίσει. Μένοντας ἐκεῖ, ὀρθίος στὴν βροχὴ καὶ στὴν τραμοντάνα στάθηκε μία ἀπὸ τὴς τόσες θεϊκὲς ἐλληνικὲς μορφὲς ποὺ μεταμόρφωσαν τὴ Δύση.

1. [Ζλ. Ρ, 671-672].

18 XI 1961

Ένα Ἠλύσιο τῆς τέχνης

Ἡ μαγεία τῆς Βίλλα Ἀλμπάνι

Διασχίζοντας μιὰ ἀπὸ τὶς τόσες μεγάλες λεωφόρους, ποὺ φέρνουν πρὸς κάποιο σπουδαῖο μνημεῖο ἔξω ἀπὸ τὰ τείχη τῆς Ρώμης, τὰ αὐρηλιανὰ τοῦ 4ου αἰῶνα μ.Χ., ρωπύεται κανεὶς πάντα ποῖα μεταφορικὰ μέσα χρησιμοποιοῦσαν οἱ κάτοικοί τους στὴν ἀρχαιότητα, στὸ Μεσαίωνα ἢ στὰ κατοπινὰ χρόνια γιὰ νὰ διασχίσουν τόσο τεράστιες ἀποστάσεις. Ἄν ἐξαιρέσουμε τὴ δημοκρατικὴ ἐποχὴ, ποὺ ἡ πόλη ἦταν περιορισμένη στοὺς ἐπὶ τὰ λόφους καὶ στὰ τείχη τοῦ Σεργίου, ἡ κατοπινὴ ἀνάπτυξή της, ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου, στὸν 1ον αἰῶνα π.Χ., περισσότερο ὅμως στὰ χρόνια τοῦ Κωνσταντίνου καὶ τοῦ Διοκλητιανοῦ, εἶχε πάρει τεράστιαν ἔκταση, αὐτὴ ποὺ τειχογυρίστηκε στὰ χρόνια τοῦ Αὐρηλιανοῦ.

Μπορεῖ οἱ πατρίκιοι νὰ χρησιμοποιοῦσαν ἀμάξια, τὸ μεγάλο πλῆθος, ἡ plebs, ὤφειλε νὰ βαδίζει. Ὅπως στὴν ἀρχαίαν Ἀθῆνα ὁ περίπατος ἕως τὸν Πειραιᾶ καὶ ἡ ἐπιστροφὴ γινόταν μὲ πεζοπορία συντροφευμένη ἀπὸ τὴ συζήτηση – ἔχουμε γι' αὐτὸ τὴ μαρτυρία τῶν πλατωνικῶν διαλόγων – τὸ ἴδιο θὰ γινόταν καὶ στὴν ἀρχαία Ρώμη, ἐδῶ μὲ ρυθμὸ ταχύτερο καὶ πιθανώτατα χωρὶς διάλογο, οὔτε ποιητικὲς ἀναδρομές.

Δὲν ἦταν τόσο ἀπλὴ ἡ σχεδὸν καθημερινὴ ἐξόρμηση ἕως τὶς θερμὲς τοῦ Καρακάλλα, ποὺ βρίσκονται σήμερα τριγυρισμένες ἀπὸ τόσο πράσινο. Πρέπει καὶ αὐτὴ νὰ τὴ φανταστοῦμε πεζοπορικὴ γιὰ τοὺς περισσότερους, ἀνταμοιβὴ τοὺς θὰ ἦταν τὸ πολύωρο ξεκούρασμα κάτω ἀπὸ τοὺς ψηλοὺς θόλους καὶ μέσα στὰ χλιαρὰ ἢ ζεστὰ λουτρά.

Ἀκόμα προβληματικώτερη παρουσιάζεται ἡ ἐπικοινωνία ἀπὸ τὸ κέντρο μὲ τὶς τόσες ἐπαύλεις τὶς ἔξω τῶν τειχῶν, ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης καὶ ἔπειτα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς μεγάλες ἐκκλησίες ποὺ ἦταν στὰ κράσπεδα, ὅπως ὁ Σὰν Τζιοβάνι τοῦ Λατερανοῦ ἢ, παλαιότερα ἔξω ἀπὸ τὰ τείχη, ὅπως ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Παύλου.

Μιὰ ἀπὸ τὶς τόσες ἐξοχικὲς κατοικίες, Villa Subarbana, ἦταν καὶ ἡ κοσμοξάκουστη Βίλλα Ἀλμπάνι, στὴ βόρεια περιοχὴ ἔξω ἀπὸ τὰ τείχη. Σήμερα, ἀφοῦ περάσουμε τὴν Πόρτα Σαλάρια, φτάνουμε χωρὶς δυσκολία, ἀνάμεσα ἀπὸ δρόμους γεμάτους ψηλὰ σπίτια, καταστήματα καὶ ἀδιάκοπη κίνηση. Ὅταν ἐχτίστηκε τὸν 18ον αἰῶνα ἡ Βίλλα, μεσολαβοῦσε ἀνάμεσα σ' αὐτὴν καὶ

στὰ τείχη μιὰ ζώνη ἔρημικὴ καὶ πράσινη, προστατευτικὴ τῆς μοναξιᾶς. "Όταν ἔφταναν ἐκεῖ οἱ ἔνοικοι καὶ οἱ καλεσμένοι, ἀφήνοντας πίσω τους κάθε καθημερινὸ καὶ ἀγοραῖο, βρίσκονταν στὸν παράδεισον ἐκείνον ποὺ τὸν ἐστόλιζαν ὄχι χριστιανικοὶ ἄγιοι, ἀλλὰ θεοὶ ἑλληνικοί.

Καὶ ὅμως ἦταν ἓνας κληρικός, ἓνας καρδινάλιος ὁ Ἀλμπάνι, ποὺ ἐκάλεσε τὸν Βίνκελμαν γιὰ νὰ τὸν συμβουλέψει μὲ ποιὰ ἀρχαῖα μάρμαρα θὰ ζωντάνευε τοίχους, στοές, περίπτερα, σαλόνια. Μιὰ σύγχρονη προσωπογραφία τὸν δείχνει νέον, ἀκόμη μὲ ὁλάνοιχτα μαῦρα μάτια, χωρὶς κληρικὴ καχυποψία, μὲ τὴ μύτη ἐλαφρὰ γαμψή (δὲν θὰ ἀγγίξουμε ἐδῶ τὸ ζήτημα τῆς ἑλληνικῆς καταγωγῆς του, ποὺ μένει οὐσιαστικὰ ἀνεξερεύνητη).

Ὁ Γκαῖτε μακαρίζει τὸν Βίνκελμαν γιὰτὶ ἐστάθηκε ἓνας φιλοξενούμενος τοῦ καρδινάλιου ποὺ ὕψιστη εὐτυχία του θεωροῦσε νὰ γεμίζει τοὺς χώρους τῆς βίλλας του μὲ σπουδαῖα ἔργα τέχνης, ὅπως ἔκαναν καὶ οἱ ἀρχαῖοι Ρωμαῖοι. Τὸν μακαρίζει ἀκόμη καὶ γιὰτὶ δὲν ἔζησε νὰ ἰδεῖ τὸ ξερρίζωμα τῶν ἀγαλμάτων ἀπὸ τὶς κόγχες, τῶν ἀναγλύφων ἀπὸ τοὺς τοίχους.

Σήμερα ὄχι μόνον ἔχουν ξαναγυρίσει τὰ περισσότερα ἀποκτῆματα τοῦ Καρδινάλιου, ἀλλὰ καὶ ὁ τωρινὸς ἰδιοκτῆτης, ὁ Κόμης Τορλάνια, ἐπρόσθεσε καὶ ἄλλα, εὐρήματα ἀπὸ τὶς ἀπέραντες γαῖες τῆς οἰκογένειας. (Αὐτοὶ οἱ θεωρούμενοι ὁπαδοὶ τῆς Ντόλτσε Βίτα ἔχουν συχνὰ μέσα στὸ αἷμα τους τῆς ὁμορφιάς τὴν ἀγάπη, ἔχουν καὶ σεβασμὸ στὴν παράδοση.)

Πολὺ τὸν κατηγοροῦν οἱ ἀρχαιολόγοι γιὰτὶ δὲν ἔχει ἀνοικτὸ τὸ ζωντανὸ αὐτὸ Μουσεῖο στοὺς πολλούς, γιὰτὶ μόνον σπάνια χαρίζει σὲ λίγους τὸ ἀξέχαστο τοῦτο βίωμα. "Όταν ὅμως ἔρχεται κανεὶς ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα θαυμάζει πὼς κατορθώθηκε νὰ μείνει διακόσια ὁλόκληρα χρόνια, ἀπείραχτο ἀπὸ κάθε βάνανυση ἐπιδρομὴ τὸ ρωμαϊκὸ τοῦτο «Ἠλύσιο τῆς Τέχνης» – ἡ ἔκφραση εἶναι τοῦ Γκαῖτε. Πὼς μέσα στὴν τύρβη τῆς μεγάλης πρωτεύουσας σώζεται ὁλόκληρη ἡ Βίλλα, δὲν ἐπουλήθηκε, δὲν ἐκποιήθηκαν οἱ μαρμάρινοι καὶ ἄλλοι θησαυροί, δὲν καταπατήθηκε ἓνα τουλάχιστον μέρος τοῦ κήπου «διὰ κοινωφελεῖς σκοποὺς». Ἐδῶ ἡ πυγμὴ τοῦ Κράτους στάθηκε ἀποφασιστικὴ καὶ σιδερένια: κανένα βέβηλο χέρι δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἀγγίξει τὴν παραμικρὴ γωνία, ὁ νέος ἰδιοκτῆτης ὑποχρεώνεται νὰ φυλάξει τὴ Βίλλα γιὰ τὶς ἐρχόμενες γενεὲς ὅλου τοῦ κόσμου.

Ἡ ἄποψη πρὸς τὸ κεντρικὸ κτίριο ἀνοίγεται μόνον ἀφοῦ διασχίσουμε τὴν ἡμικυκλικὴ στοὰ ποὺ τὸ ἀντικρῶζει, μιὰ στοὰ γεμάτη ἀπὸ ἑλληνικὰ ἀγάλματα. Τὸ ὄνομα τοῦ ἀρχιτέκτονα Μαρκιόνι δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ πρὸ γνωστὰ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ἀλλ' οὔτε καὶ τὸ παλάτι ἀπεικονίζεται στὰ ἐγγχειρίδια καὶ στὶς πραγματεῖες. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἀφορμὴ εἶναι ὁ ἀπόκρυφος χαρακτήρας, τὸ ἀπρόσιτο τῆς Βίλλας. Ἡ ἀκόμη ὁ ἴδιος ὁ ρυθμὸς τῆς ποὺ δὲν κατατάσσεται εὐκόλα σὲ γνωστὲς κατηγορίες, ἴσως καὶ τὸ ὅτι ὁ δημιουργὸς τῆς δὲν ἐμεγαλόργησε ἀλλιῶς.

Πιθανώτερο εἶναι ὅτι τὴν ἀρχιτεκτονικὴ κριτικὴ τὴν ἐσκίασε ὁ πνευματικὸς

χαρακτήρας της Βίλλας, ή θέση της μέσα στην ευρωπαϊκή παιδεία. Οί μορφές του Καρδινάλιου Ἀλμπάνι καὶ τοῦ Βίνκελμαν ἔλαμψαν μὲ φωτοστεφάνους ποὺ οἱ ἀκτίνες τους ἔσβησαν κάθε λυχνία μικρότερη.

Χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἐποχὴ εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ διακόσμηση τῶν αἰθουσῶν, ἀνάγλυφη ἢ ζωγραφικὴ. Ὁ «Παρνασσὸς» τοῦ Μένκς, τοῦ πρὸ δια-
νοητικοῦ ζωγράφου τοῦ 18ου αἰῶνα, ποὺ τὸν θεωροῦσαν τότε δεῦτερο Ραφαήλ, ἢ τὸ κυκλικὸ ἀνάγλυφο μὲ τὴν ὑποβλητικὴ Νύχτα τοῦ Τόρβαλτσεν, πηγάζουν ἀπὸ τὴν ἴδιαν ἀνάγκη ἀναδρομῆς στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα, τὴ μαρτυρημένη ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν ἀγαλμάτων.

Μεταβατικὸς ὁ ρυθμὸς τοῦ παλατιοῦ ἀπὸ τὸ μπαρόκ στὸν κλασικισμό, συνθεμένος ἀπὸ τὸ πάθος μαζὶ καὶ ἀπὸ τὴν ιδέα, ἀπὸ στοιχεῖα ἀνήσυχια, ζωγραφικὰ καὶ ἀπὸ ἄλλα μὲ πλαστικὴ σταθερότητα, ποὺ ὁδηγεῖ ὁλόγισα πρὸς τὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰῶνα, εἶναι ἀξεχώριστο ἀπὸ τὸν κῆπο, ἀπὸ τὰ παραπλη-
ρωματικὰ κτίρια καὶ ἀπὸ τὶς δενδροστοιχίες, ἀνήκει στὴν ἱστορία τῆς βίλλας περισσότερο παρὰ τοῦ ρωμαϊκοῦ παλάτσο.

Μὲ ποιά κριτήρια ἔγινε ἡ ἐπιλογὴ τῶν ἀγαλμάτων, τῶν προτομῶν, τῶν ἀνα-
γλύφων τὸ αἰσθάνεται κανεὶς ἀμέσως μόλις τριγυρίσει στὰ σαλόνια καὶ στίς στοές. Ἀπηχοῦν ὅλα, πρωτότυπα καὶ ἀντίγραφα, τὸν κλασσικὸ κόσμο τῆς Ἑλ-
λάδος. Μοναδικὴ ἐξαίρεση εἶναι ἡ «Λευκοθέα Ἀλμπάνι», ἡ στήλη ἐκείνη τῆς ὑστεροαρχαϊκῆς ἐποχῆς μὲ τὴ χάρη τὴν ἐπικὴ ποὺ ἀγλαΐζει μιὰν ὁλόκληρην αἶθουσα.

Ἀσύγκριτο μεγαλεῖο, μεταπαρθενώνειο, ἔχει τὸ ὠραιότερο πρωτότυπο τῆς συλλογῆς: τὸ τεράστιο ἀττικὸ ἀνάγλυφο μὲ τὸν ἵππεά, ποὺ θὰ ἦταν στημένο
στὰ ἀρχαῖα χρόνια, στὸ πολυάνδριο τῆς Ἀθήνας πάνω ἀπὸ τὸν τάφο κάποιου ἀριστοκράτη νέου πολεμιστῆ. Θὰ ἔμεινε ἐκεῖ, ὄρθιο, στὸ δρόμο πρὸς τὴν Ἀκαδημία, ἕως τὰ χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς κατάκτησης, ὅταν ἀλύπητα ξερριζώ-
θηκε καὶ ταξίδεψε μακρυνά.

Ἐκεῖνο τὸ ἄλλο, τὸ πολὺ μικρότερο ἀνάγλυφο, ποὺ μᾶς καλωσορίζει στὸν τοῖχο μπροστὰ ἀπὸ τὸ πλατύσκαλο δὲν εἶναι πρωτότυπο ἀλλὰ ἀντίγραφο, ἕνα
ἀπὸ τὰ φειδιακὰ μὲ τὰ ἄμοιρα παιδιὰ τῆς Νιόβης, τρυφερώτατο στὴν τραγικὴ πνοή του. Ἀπὸ τὶς πρὸ ἀξιόλογες τοῦ εἵδους εἶναι ἡ συλλογὴ τῶν εἰκονιστικῶν κεφαλῶν, τῶν πορτραίτων. Στημένες στὴ στοὰ ἔξω ἀπὸ τὴν εἴσοδο ὑποδέχον-
ται τὸν ἐπισκέπτη οἱ προτομές τῶν μεγάλων ἀνδρῶν τῆς Ἑλλάδος, ποὺ τόσο τοὺς ἐθαύμαζαν οἱ Ρωμαῖοι: τοῦ Σωκράτη, τοῦ Θεοφράστου, τοῦ Ἰσοκράτη, τοῦ ἀστρονόμου Ἀράτου· τυλιγμένος ἕως τὸ λαιμὸ μὲ ἕνα βαρὺ ἱμάτιο στηλῶ-
νει ὁ τελευταῖος τὰ μάτια στὸ μυστήριο τῆς νύχτας. Διασκεδαστικὸ εἶναι τὸ ἀγαλμα τοῦ Διογένη, ποὺ παρασταίνεται γυμνός, σὰν κυνικός ποὺ ἦταν καὶ περπατᾷ σκυφτός, μὲ μόνη συντροφιά τὸ σκύλο καὶ τὴν ὁδοπορικὴ του
ράβδο. Ἄλλα κεφάλια ἐκφραστικά, μὲ τυπωμένη τὴν ἀτομικὴ μοῖρα, κεφάλια πολιτικῶν ἢ φιλοσόφων, μαρτύρια γιὰ τὴν ἀνθησι τῆς εἰκονιστικῆς ἀνδριαν-

τοποιίας, περιμένουν ακόμη τους έρευνητές πού, με την συσχέτιση κειμένων και μνημείων, θα τολμήσουν να τὰ ονοματίσουν.

Ήνάμεσα στα έργα ύψηλης πνοής πού δίνουν ιερότητα στους χώρους, τὸ ανάγλυφο τοῦ Ὀρφέα καὶ τῆς Εὐρυδίκης, στημένο πάνω ἀπὸ μία ἄκαπνη παρασιτιά, δέχεται τὶς ἀπαλές, θωπευτικὲς ἀκτίνες τοῦ δειλινοῦ. Ἀντίγραφο καθόλου κατώτερο ἀπὸ τὸ γνωστὸ τῆς Νεάπολης ἐνὸς φημισμένου πρωτοτύπου, πού ἀντιφεγγίζει τὴν ἀττικὴν εὐγένεια τῶν μορφῶν του, ὑστερεῖ ὅμως σὲ σμιλευτικὴ δεξιότητά.

Δὲν λείπει οὔτε τὸ ἀντίγραφο ἀπὸ ἓνα ἄλλο ανάγλυφο πού τὸ πρωτότυπο τοῦ πίνακα θεωρεῖται ὅτι ἀποτελοῦσε μιὰ διακοσμητικὴ ἐνότητα μαζί με τὸ πρωτότυπο τοῦ Ὀρφέα καὶ μ' ἄλλα δύο: Ὁ Ἡρακλῆς με τὶς Ἑσπερίδες ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ τέσσαρα τρίμορφα ἀττικὰ ανάγλυφα τοῦ 430 π.Χ. πάνω κάτω, πού πρέπει ἕως τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου νὰ σαγήνεψαν τὶς ψυχές, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὰ τόσα ἀντίγραφά τους. Μόνο στὴν ποίηση τοῦ Σοφοκλῆ πῆρε τὸ τραγικὸ περιεχόμενο μιὰ μελωδία τόσο αἰθέρια.

Ήνάμεσα στὰ ὄρθια ἀγάλματα, ἀντίγραφα σπουδαίων κλασσικῶν δημιουργημάτων, πού εἶναι στημένα στὴν ἡμικυκλικὴ στοά, ξεχωρίζει ἡ «Σαπφὼ Ἀλμπάνι». Στὴν ὀνομασίᾳ παρακινήθηκαν ἄλλοτε ἀπὸ τὴν πνευματικὴν ἀνάγκη νὰ ἀπομονώσουν μιὰ τουλάχιστο εἰκόνα τῆς τρυφερῆς Λεσβίας. Ὅλοι πιστεύουν τώρα ὅτι τὸ ἄγαλμα παρασταίνει μιὰ θεά – δὲν εἶναι ἐξ ἄλλου μεγάλη ἡ ἀπόσταση ἕως τὴ θεόπνευστη ποιήτρια – καὶ πιθανώτατα τὴν Κόρη, τὴν Περσεφόνη.

Καμμιά ἐπιτήδευση δὲν διακρίνεται στὴ στάση ἢ στὸ ντύσιμο. Πατώντας στερεὰ με τὰ δύο πέλματα, κατὰ τὸν ἀττικὸ τρόπο, στέκεται ἡ κόρη τῆς Δήμητρας ἴσια ἀπέναντί μας, κυττάζοντας κάπου μακριά. Οἱ πτυχές τοῦ χιτῶνα, πού εἶναι ζωσμένος στὴ μέση, πέφτουν ἀπλές, πυκνές. Ἄν καὶ εἶναι διάφανος, ἀπὸ πολὺ ψιλὸ ὕφασμα ἀφήνει νὰ διαγράφονται καθαρὰ τὰ στήθη. Ξεχωριστὸ πλάτος ἔχουν μόνο οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου, μαζεμένες ὅλες πάνω στὸν ἀριστερὸν ὦμο καὶ κάτω ἀπὸ τὸν βραχίονα, τονίζοντας τὴν ἡγεμονικὴν ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου κάτω ἀπὸ τὴν ὀσφύ.

Ἀπλὴ εἶναι καὶ ἡ διάθεση τῶν χεριῶν πού κατεβασμένα θὰ κρατοῦσαν τὸ ἓνα μία φιάλη, τὸ ἄλλο ἴσως τὴν παπαρούνα, τὸ λουλούδι τοῦ Ἄδῃ. Μιὰ μυστικὴ θεϊκὴ αἴγλη εἶναι διάχυτὴ στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου. Συντονισμένη με τὴν κυριαρχημένην στάση, με τὴν ἡρεμὴ πνευματικὴ μεγαλωσύνη, προδίνει τὴν ἔμπνευση ἐνὸς σπουδαίου Ἀθηναίου γλύπτη τῆς πρώτης κλασσικῆς ἐποχῆς.

Ἀπὸ μιὰ σωστὴ διαίσθηση ἀναφέρθηκε τὸ ὄνομα τοῦ Φειδία, ὡς τοῦ δημιουργοῦ τοῦ πρωτοτύπου, πού θὰ ἦταν πιθανώτατα χάλκινο· ἡ σύνδεση ἐρίζω-σε γιὰτὶ ἐρμηνεύει καλὰ τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν πνοὴ τοῦ ἔργου.

Ἔστερ' ἀπὸ μιὰ τελευταία ἀποχαιρετιστήρια ματιὰ στὰ τόσα ἄλλα ἀγάλματα στὸν κῆπο καὶ τὸ ἀρχοντικὸ κτίριο, περνοῦμε ἄνάμεσα ἀπὸ μιὰ πλαγινή,

έρημική πράσινη δίοδο που πλαισιώνει την κεντρικήν όδο με τις έρμαϊκές στήλες. Όλα βοηθοῦν τὴ φυγή, τὴν ἀπόδραση πρὸς τὸ ἰδανικὸ ἐκεῖνο τὸ ἀγέραςτο, ποὺ ἐθέρμανε μὲ νέα δύναμη τὴν Εὐρώπη τοῦ 18ου αἰῶνα, πρὸς τὸν ἀρχαῖον ἐλληνικὸν κόσμον. Θὰ ἀνασταίνεται κάθε τόσο γιὰ νὰ φωτίζει πολιτισμοὺς κάπως παλαιούς, πάντα ὅμως φτερωμένους καὶ δημιουργικούς.



Ἡ «Σαπφὸ Ἀλμπάνι». Τὸ πρωτότυπο θεωρεῖται νεανικὸ ἔργο τοῦ Φειδία (460-450 π.Χ.)

Ἄρχαῖα ἑλληνικὰ γλυπτὰ

9 XII 1961

Στὸν λαβύρινθο τῶν μουσείων τοῦ Βατικανοῦ

Γιὰ νὰ φτάσει κανεὶς παλαιότερα ἕως τὴν εἴσοδο τῶν Musei Vaticani χρειαζόταν σωματικὴ καὶ ψυχικὴν ἔνταση. Ἔπρεπε νὰ σταματήσει ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν εἴσοδο τῆς ἀπέραντης πλατείας τοῦ Ἁγίου Πέτρου ποὺ τὴν πλαισιώνουν τὰ δύο ἡμικύκλια μὲ τὶς τετραπλὲς κιονοστοιχίες τοῦ Μπερνίνι. Περνοῦσε κατόπι ἕναν διάδρομο, ἕνα ἄλλο στενὸ πέρασμα καί, ἀφήνοντας ἀριστερὰ τὸ τετονικὸ νεκροταφεῖο, τὸ Κάμπο Σάντο τῶν Γερμανῶν, εἶχε πὰ δεξιὰ του τοὺς ἐξωτερικοὺς τοίχους τοῦ Ἁγίου Πέτρου.

᾽Ωφειλε τότε νὰ φέρεي γύρω πολλὴν ὥρα, νὰ πλησιάσει τὶς ἀψίδες, νὰ σταθῇ στὴν τοιχοδομία, νὰ σηκώσει τὴ ματιὰ πρὸς τὸ ὕψος τῆς ἐκκλησίας γιὰ νὰ πάρει τὸν τελευταῖον ἀτέλειωτο δρόμο ποὺ ἔφερνε πρὸς τὴν ἐξώπορτα τῶν Μουσείων.

Μόνο ἡ συνήθεια ἐχάριζε σιγὰ σιγὰ τὴν ἡρεμία πνεύματος, ποὺ τὶς πρῶτες φορὲς ἔμενε ἀναστατωμένο ἀπὸ τὶς ἀσύλληπτες διαστάσεις τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Πέτρου, ἀπὸ τὴ συγκέντρωση τόσο μεγαλείου. Συνταραχτικώτερα εἶναι ἐκεῖνα τὰ μέρη τῶν ἀψίδων, ὅπου τὸ τιτανικὸ χέρι καὶ ἡ βασανισμένη ψυχὴ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου ἔδωσαν ὕψος στὶς παραστάσεις, στὰ παράθυρα, δραματικὲς ἐναλλαγὲς στὰ μέλη, ἕνα στηθαῖο ἡρωϊκὸ ποὺ προετοιμάζει γιὰ τὸ θαῦμα τοῦ τρούλου.

Ἰδέα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου ἦταν, πλέκοντας τὸ κτίριο μὲ τραγικότητα νὰ τὸ ἀναδείξει σὰν τὸ σεβαστότερο ἀφιέρωμα ποὺ πρόσφεραν ποτὲ οἱ θνητοὶ στὸν Χριστιανικὸ Θεό. Διαφορετικὴ θὰ ἦταν, ἀλήθεια, ἡ μορφή τῆς ἐκκλησίας ἂν εἶχε πραγματοποιηθῇ ἕνα ἀπὸ τὰ σχέδια ποὺ πρότειναν οἱ δυὸ παλαιότεροι μεγάλοι τῆς Ἀναγέννησης, ὁ Μπραμάντε καὶ ὁ Ραφαήλ. Ἀντὶ γιὰ τὶς παραγμένες καμπύλες ποὺ προσδιορίζουν τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα κυριαρχοῦσαν στὸ σχέδιο τοῦ πρώτου οἱ γωνίες, διαμόρφωναν ἀκόμη καὶ τὶς τέσσερες ἀψίδες τοῦ σταυροειδοῦς σχεδίου.

Παραμερίζοντας ὁ Μπραμάντε τὴν πρώτη καὶ ἅγια, τὴν κωνσταντινικὴ βασιλικὴ μὲ τὸ μεγάλο αἶθριο καὶ μὲ τὰ πέντε δρομικὰ κλίτη (324-349 μ.Χ.) ἐπροτίμησε μιὰν ἐκκλησίαν μὲ τρούλο γραμμένον σὲ σχῆμα ἑλληνικοῦ σταυροῦ. Maestro ruinante ὠνόμασαν οἱ σύγχρονοί του τὸν μεγαλοφάνταστο ποὺ

κατάστρεψε όλα τὰ παλαιότερα, ἀκόμα καὶ τοὺς τάφους, γιὰτὶ ὁραματίστηκε ἓνα νέο ἔθνικὸ Πάνθεον στὴ θέσῃ τῆς χριστιανικῆς βασιλικῆς. Πολλὲς φάσεις ἐπέρασε ἡ οἰκοδομὴ ὕστερ' ἀπὸ τὴ Μιχαηλαγγελικὴ παρέμβαση ἕως ὅτου ἐπικρατήσῃ τέλεια τὸ σχῆμα τοῦ λατινικοῦ σταυροῦ, ἕως ὅτου λάβῃ τὴν πλούσια, ἀλλὰ ἀξιοκατάκριτη πρόσοψη τοῦ Μαντέρνο (ποὺ τὸ στηθαῖο τῆς κόβει κάτω τὸ ὀργανικὸ ἀνέβασμα τοῦ τρούλου), ἕως ὅτου συμπληρωθῇ ἐμπρὸς μὲ τὴν καταπληκτικώτερη σὲ νεώτερο κόσμῳ πλατεία τοῦ Μπερνίνι.

Σταθήκαμε στὸν Ἅγιο Πέτρο γιὰτὶ αὐτὸς εἶναι τὸ κέντρο καὶ ἡ πηγὴ ὅλων τῶν κτιρίων τῆς ὑπεράνθρωπης παπικῆς ἐξουσίας, εἶναι οἱ εἴκοσι αὐλές, οἱ χίλιες αἴθουσες, οἱ ἀπέραντοι διάδρομοι, τὰ παρεκκλήσια, τὰ δωμάτια. Ἐλάχιστα κατέχονται ἀπὸ τὸν Πάπα καὶ τὴ συνοδεία του, ὅλα τὰ ὑπόλοιπα εἶναι χαρισμένα σὲς Μοῦσες: Βιβλιοθήκες, Μουσεῖα, Πινακοθήκη.

Σήμερα ἡ εἴσοδος σ' αὐτὰ γίνεται χωρὶς τὸ ὑποχρεωτικὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν ἐκκλησία. Βαδίζοντας δίπλα στὴν ἐξωτερικὴν ὀχύρωση – μιὰ ἀπόδειξη αὐτῇ τῆς ἐχθρότητας ποὺ ἀκτινοβολοῦσε ἡ δύναμη τοῦ Πάπα – φτάνουμε στὴν ἐξώθυρα τῶν Μουσείων χωρὶς κόπο, γιὰτὶ ὁ καιρὸς ἔχει γίνεῖ τώρα πὺρ σύντομος καὶ οἱ ἄνθρωποι εἶναι κουρασμένοι, ἀφοῦ βιάζονται νὰ ἰδοῦν ὅλα μαζὶ τὰ σπουδαῖα τῶν αἰώνων, χωρὶς στοχασμὸ καὶ ἔκσταση.

Μόνο ἀφοῦ, ὕστερ' ἀπὸ γενναία ὁδοιπορικὴ καὶ πνευματικὴ προσπάθεια, προσανατολιστῇ κανεὶς σὲ λαβύρινθο τῶν αἰθουσῶν καὶ ἀφοῦ ἀνεβῇ τὶς ψηλὲς σκάλες τοῦ δευτέρου πατώματος ἀναρωτιέται γιὰ τὶς ἐποχὲς σὲς ὁποῖες ἐχτίστηκαν τὰ διάφορα τμήματα. Ἡ ἀπάντησις εἶναι εὐκόλῃ πρὸς τὰ ἀπάνω.

Κανένα ἀπὸ τὰ παπικὰ οἰκοδομήματα δὲν χρονολογεῖται πρὶν ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση. Πρῶτῃ φορὰ τότε μεταφέρθηκε ἐδῶ ἡ παπικὴ ἔδρα ἀπὸ τὸ Λατερανὸ, ὅπου ἦταν ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ χριστιανισμοῦ, δίπλα στὴν ἐκκλησία ποὺ ὑψώνεται σήμερα κυρίαρχη, ὀλοστόλιστη, πανηγυρικὴ: στὸν Σὰν Τζιοβάννι τοῦ Λατερανοῦ.

Ραφαήλ, Πεντουρίκι, Μιχαήλ Ἀγγελος, γιὰ νὰ ὀνοματίσω τοὺς περισσότερους ξακουσμένους, ἐστόλισαν μὲ τὶς γνωστὲς ἀθάνατες ζωγραφιὲς τὰ κτίρια τοῦ Βατικανοῦ ποὺ γειτονεῦουν μὲ τὸν Ἅγιο Πέτρο καὶ τὰ ἀνάδειξαν, σὰν θαύματα τοῦ κόσμου. Ἀπ' τὴν ἄλλην ἐπέκτασις, αὐτὴ ποὺ θαμπώνει καὶ ταλαιπωρεῖ μαζὶ τὸν προσκυνητὴ κάνοντάς τον ἀθλητὴ σταδιοδρόμῳ, ἓνα σημαντικό τμῆμα ἔγινε στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης. Αἰσθάνεται κανεὶς τὴ λαγερὴ σκέψη τῆς ἂν βρεθῇ σὲ μικρὸ ἐκεῖνο δωμάτιο, σὲ Μπελβεντέρε ποὺ ἔθρεψε τὴν εὐρωπαϊκὴ σκέψη μὲ τὰ ἑλληνικὰ ἔργα, ὅσα στεγάζει ἕως τὶς ἡμέρες μας.

Μὲ τὸ φούντωμα τοῦ κλασσικοῦ ἰδανικοῦ στὰ χρόνια ἐκεῖνα καὶ ἔπειτα πάλι ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνα ἐρμηνεύεται ἡ παρουσία τόσοσὺν πλῆθους ἑλληνικῶν θεῶν καὶ θεαινῶν, ἡρώων καὶ ἡρώιδων τοῦ μύθου ἢ τῆς ἀνθρώπινης σκέψης, μέσα σὲ χώρους ποὺ ὄφειλαν νὰ εἶναι χριστιανικοί.

Δὲν φτάνει τὸ φύλλο συκῆς γιὰ νὰ κρύψῃ τὸν νέον, τὸν ὀλυμπιακὸ προσ-

ανατολισμό τῶν παπῶν, ἄθεων καὶ ἄνομων τῶν περισσοτέρων, ἀπαράδεκτα κοσμικῶν, προικισμένων ὅμως μὲ πηγαία ἀγάπη γιὰ τὴν ἀρχαία καὶ τὴ σύγχρονη τέχνη. Πῶς ἀπόκτησαν τόσα ἀρχαῖα ἀγάλματα, προτομές, ἀνάγλυφα, σαρκοφάγους, χρυσὰ καὶ χάλκινα ἢ ἀγγεῖα, ἑλληνικὰ τὰ περισσότερα, ἀλλὰ καὶ ἓνα πληθος ἐτρουσκικὰ καὶ Αἰγυπτιακά, τοῦτο δὲν ἱστορεῖται μὲ λίγα λόγια, ἀφοῦ μάλιστα συντελέστηκε μέσα σὲ ἀρκετοὺς αἰῶνες.

Οὕτε εἶναι ἐδῶ ὁ τόπος καὶ γιὰ νὰ μνημονεύσουμε κἂν ὅλες τὶς αἰθουσες - Μουσεῖα μὲ τοὺς τίτλους ποὺ ἐπῆραν ἀπὸ τὰ στεγαζόμενα ἔργα, ἀπὸ τὴ θέση τοὺς στὸ κτίριο, ἢ ἀπὸ τοὺς δωρητές: Μουσεῖο Πίο - Κλημεντίνι, Μουσεῖο Κιαραμόντι, Γκαλερία Λαπιντάρια, Αἶθουσα τοῦ Μελεάγρου, αἶθουσα τῶν ζῶων, ἢ Ροτόντα, Αἶθουσα σὲ σχῆμα ἑλληνικοῦ σταυροῦ, Σαλονάκι τῶν προσωπείων, Αἶθουσα τῶν Μουσῶν κ.ἄ., κ.ἄ.

Ἡ κλασικιστικὴ μεγαλοφροσύνη εἶναι φανερώτερη σὲ δύο κυρίως αἶθουσες, τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰῶνα. Στὴν «Αἶθουσα σὲ σχῆμα ἑλληνικοῦ σταυροῦ» καὶ στὴ Ροτόντα. Ἡ πρώτη διαμορφώθηκε γιὰ νὰ περιλάβει κυρίως δύο κολοσσικὲς σαρκοφάγους ἀπὸ βαρὺ πορφυρίτη λίθο, ἡ μία εἶναι ἡ σαρκοφάγος τῆς Ἀγίας Ἑλένης. Γωνίες χαρακτηρίζουν τὸν χώρο, ἀντίθετα ἀπὸ τὴ Σάλα Ροτόντα μὲ τὶς βαθειὲς κόγχες τῆς, μὲ τὶς ἀνάβατες ψηλὲς παραστάσεις ἀνάμεσά τους. Ρωμαῖοι αὐτοκράτορες καὶ ἑλληνικὲς θεὲς μπροστὰ ἀπὸ τὶς κόγχες δίνουν στὸν χώρο τὴν ἱστορικὴ του δικαίωση: Ἑλλάδα καὶ ἀρχαία Ρώμη.

Καμμιά σχεδὸν ἀλλαγὴ δὲν ἔχει γίνει στὴ διάταξη, τὰ περισσότερα γλυπτὰ μένουν ἀμετακίνητα τὸ ἀργότερο ἀπὸ τὸν περασμένο αἰῶνα. Δὲν γίνεται τοῦτο ἀπὸ νωθρότητα, ἀλλ' ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τὴν ἱστορίαν τοῦ κτιρίου καὶ ἀπὸ τὴ σωστὴ κρίση ὅτι ἦταν ἀξεχώριστα ἀπ' αὐτὸ καὶ ἀπὸ τὶς ἐποχὲς του. «Τὰ Μουσεῖα τοῦ Βατικανοῦ μοιάζουν μὲ χειμωνιάτικες orangeries, στὶς ὁποῖες συγκεντρώθηκαν ὅλα τὰ φυτὰ ποὺ ἐστόλιζαν τοὺς ἐξῶστες» (Λέο Μπρούνς).

Ἀντίγραφα κλασσικῶν ἔργων ὅσα δὲν εἶναι δημιουργήματα ἢ μεταπλάσεις τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, παρατακτικὰ ἐκτεθειμένα μπροστὰ σὲ τοίχους καὶ σὲ κόγχες, κάποτε στὴ μέση τῆς αἰθουσας, εἶναι φυσικὸ νὰ μὴν προσφέρουν τὴν ἀνθρώπινη ζεστασιά, τὸ θρησκευτικὸ βάθος ποὺ μεταδίνουν τὰ ἐκθέματα τῶν ἑλληνικῶν Μουσείων.

Ἀπὸ τὴ συναίσθηση ὅτι κάποιος πάγος κάθεται στὴν ψυχὴ τῶν πολλῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν λίγων, ἀποφάσισε ἡ Ἐφορος Δις Ἑρμίνα Σπάγιερ νὰ ξερριζώσει τὰ πρωτότυπα ἑλληνικὰ ἔργα καὶ νὰ τὰ τοποθετήσει ξεχωριστά, ὥστε νὰ τὰ σώσει ἀπὸ τὴ νοθείαν τῶν ἀντιγράφων. Ὅμως δὲν θὰ τὸ περίμενε κανεὶς: Τὰ γνήσια αὐτὰ δημιουργήματα εἶναι τόσο λίγα, ὥστε δὲν φτάνουν γιὰ νὰ γεμίσουν τὶς δύο μικρὲς αἶθουσες, ποὺ διαλέχτηκαν γι' αὐτά. Λίγα καὶ ὄχι πρώτης γραμμῆς ὅλα, ἔχουν ὥστόσο τὴν ἀληθινὴ λάμψη τῆς ἐποχῆς τους. Κορυφαῖο ἀνάμεσα στὰ ἄλλα εἶναι τὸ κεφάλι ἀπὸ τὸ φειδιακὸ ἄλογο τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνα, ἀπὸ τὸ ἄλογο τῆς Ἀθηνᾶς. Ἐδῶ καὶ ἀρκετοὺς αἰῶνες

μεταφερμένο από την Ἀκρόπολη, ἔμενε ἄγνωστο στὰ ὑπόγεια τοῦ Βατικανοῦ, ὥσπου ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τὴ δίδα Σπάγιερ, θαυμάστηκε, ἀξιοποιήθηκε.

Γρήγορα ὥστόσο ἀποσπάει τὸν Ἕλληνα μελετητὴ ἡ ὑποχρέωση νὰ γνωρίσει τὰ μεγάλα ἀντίγραφα κλασσικῶν ἔργων. Εἶναι ἓνα εἶδος ποὺ λείπει ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, χωρὶς αὐτὰ θὰ ἦταν ἀδύνατη ἡ σπουδὴ καὶ ἡ γνώση τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν ἰδιαίτερα τοῦ 4ου αἰῶνα, ἀφοῦ ἔχουν χαθῇ τὰ πρωτότυπα. Δὲν ἀπορεῖ μάλιστα κανεὶς πῶς μὲ τὴ βοήθειά τους πλησίασαν ἔξοχα πνεύματα παλαιότερων ἐποχῶν τὸ πνευματικὸ βάθος τῆς ἐλληνικῆς δημιουργίας. Μήπως καὶ σήμερα ἐμεῖς ποὺ γνωρίσαμε τόσα λαμπρὰ πρωτότυπα δὲν μένουμε θαμπωμένοι, σὲ βουβὴ προσήλωση μπροστὰ στὸν Ἀποξυόμενο, τὸ μαρμάρينو ἀντίγραφο τοῦ χάλκινου λυσίππειου ἔργου; Δεν εἶναι λίγο νὰ ἔχουμε στημένη μπροστὰ μας τὴν εἰκόνα τοῦ ἀθλητῆ μὲ τὴν ἀνάλαφρη, τὴ φτερωμένη



Ὁ «Ἀπόλλων τοῦ Μπελβεντέρε». Ἀντίγραφο ρωμαϊκῶν χρόνων χαλκοῦ πρωτοτύπου τοῦ 4ου αἰῶνος π.Χ., ἔργον τοῦ Λεωχάρους. (Μουσεῖο τοῦ Βατικανοῦ.)

στάση, με τὴ φλογισμένη ματιά, με τὶς ἀναλογίες τοῦ σώματος, ὅπως τὶς ἠθέλησε ὁ Σικυώνιος μεγαλουργός. Πῶς θὰ ἦταν τὸ χάλκινο πρωτότυπο θέλησαν νὰ τὸ ἀναπαραστήσουν οἱ νεώτεροι. Στὸ Μουσεῖο τοῦ Στετὶν βρίσκεται ἓνα σημερινὸ χάλκινο ἀπομίμημα τοῦ Ἀποξυομένου, χυμένο σὲ μιὰ μήτρα ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο τοῦ Βατικανοῦ. Ἡ ἐντύπωση εἶναι πολὺ δυνατώτερη, συναρπαστικὴ, τὸ φτέρωμα αἰθέριο.

Στὸν ἀρχαῖο μαζὶ καὶ στὸν νεώτερο κόσμος μεταφέρει τὸ ἀντίκρουσμα τοῦ «Ἀπόλλωνος τοῦ Μπελβεντέρε». Σχεδὸν ξεχνοῦμε τὸ ὄνομα τοῦ ἀρχαίου γλύπτη, τοῦ Λεωχάρη, γιὰτὶ ἔρχονται στὸ νοῦ ὅσα ὥραϊα ἔγραψαν γι' αὐτὸν ὁ Βίνκελμαν καὶ ὁ Γκαϊτε. Δὲν τοὺς ἐμπόδισε ἡ στεγνὴ ἀπόδοση οὔτε τὸ βαρὺ στήριγμα ποὺ ἐπρόσθεσε ὁ ἀντιγραφέας καὶ ποὺ ἔλειπε ἀπὸ τὸ χάλκινο πρωτότυπο. Ἐφτανε τὸ φῶς τῆς καρδιάς τους.

Στενὰ δεμένος μετὰ τὴν ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς σκέψης ὁ Ἀπόλλων τοῦ Μπελβεντέρε παραμερίστηκε ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες ἀπὸ τὸ μεσουράνημα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης καὶ μόλις τὰ τελευταῖα χρόνια πλησιάζουμε πάλι τὴ θεϊκότητά του. Ἐνα σημερινὸ χάλκινο ἀντίγραφο, στὸ Μουσεῖο τοῦ Στετὶν καὶ αὐτό, δείχνει καθαρώτερα τὸ σῶμα τοῦ ἀργυροτόξου. Ἡ μελετημένη γύμνια ἐμπρὸς ἀπὸ τὴ χλαμύδα τὴν πολὺπτυχῇ, ἡ ἀνάλαφρη στάση, ἡ στροφή τῆς κεφαλῆς, ἡ ἐξαίσια κόμη, προδίνουν τὸν σπουδαῖο καλλιτέχνη. Καὶ κάτι ἄλλο. Ἡ σιωπὴ, «αὐτὴ ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ὁμορφιὰ ὅπως καὶ τὴ θάλασσα» (Βίνκελμαν).

Ἀπὸ τὸν 15ον αἰῶνα, ποὺ βρέθηκε ὁ Ἀπόλλων τοῦτος στὴ Ρώμῃ γενεὲς ὀλόκληρες προσκυνητῶν ἀνέβηκαν μετὰ τὴ βοήθειά του σὺς κορυφὲς τοῦ Ὀλύμπου.

Ἀκρωτήρια ναῶν

Ἀνθέμια καὶ μορφές

Κάθε μέρα περνοῦμε μπροστὰ ἀπὸ τὰ μεγάλα κλασικιστικὰ κτίρια τῆς Ἀθήνας, τὸ Πανεπιστήμιο καὶ τὴν Ἀκαδημία, χωρὶς νὰ προσέχουμε πόσο φτέρωμα δίνουν στὰ ἀετώματά των τὰ ἀκρωτήρια ποὺ στέκονται ἀνάλαφρα πάνω στὴν κορυφὴ ἢ στὶς δύο ἀκρινὲς γωνίες τους.

Εὐκόλα ἀναγνωρίζουμε ὅτι οἱ δύο ὀρθιες ἀρχαϊκὲς κόρες ποὺ πλαισιώνουν τὸ κεντρικὸ ἀνθέμιο στὴν κορυφὴ τοῦ ἀετώματος τῆς Ἀκαδημίας ἀντιγράφουν τὶς ἀρχαῖες ἐκείνες ποὺ ἐστεφάνωναν τὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῆς Ἀφαίας στὴν Αἴγινα (Γλυπτοθήκη τοῦ Μονάχου). «Δαμία καὶ Αὐξησία», τὶς εἶχαν ὀνομάσει οἱ ἑλληνοθρεμμένοι τῆς ἐποχῆς, παρακινημένοι ἀπὸ μιὰ περιλάλητη περικοπὴ τοῦ Ἡροδότου.

Στὶς γωνίες τοῦ ἀετώματος τοῦ Πανεπιστημίου μαρμάρινες Σφίγγες κυττάζουν πρὸς τὰ ἔξω, ἐνῶ σηκώνουν, σὰν γιὰ νὰ ξεμουδιάσουν, τὸ ἓνα πόδι τους. Παράξενοι γρύπες στέκονται πάνω στὰ νεώτερα κλασικιστικὰ κτίρια, στὴν Ἐθνικὴ καὶ στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, τὰ κάπως γυμνωμένα πὰ ἀπὸ τὴν γνήσια ἀρχαία Ἰδέα. Εἶναι αὐτοὶ ἐπαναλήψεις τῶν γρυπῶν ποὺ ἐστόλιζαν τὸν ναὸ τῆς Ἀφαίας, εἶχαν πιστέψει ἄλλοτε, ἕως ὅτου ὁ μακαρίτης καθηγητὴς Παῦλος Βόλτερς ἀποκάλυψε τὴν πλάνη. Δὲν ἦταν γρύπες στὶς ἀκρινὲς γωνίες τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ Σφίγγες, χαριέστατες μάλιστα, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ τρυφερό, γελαστό κεφαλάκι μιᾶς ἀπ' αὐτὲς ποὺ σώζεται στὴ Γλυπτοθήκη τοῦ Μονάχου.

Ἡ παλαιὰ ἐκείνη πλάνη ἐδημιούργησε παράσταση. Γρύπες βλέπαμε συχνὰ ἄλλοτε καὶ κάτω ἀπὸ τοὺς μαρμάρινους ἐξῶστες τῶν ἀθηναϊκῶν σπιτιῶν πρὶν νὰ ἐξορίσει τὸ τοιμέντο κάθε μαρμάρινη ὀπτασία καὶ κάθε ἀπόδραση.

Ποῦ βρῆκε ὁ ἀρχιτέκτων τοῦ ὀλομάρμαρου αἰγινήτικου ναοῦ τὴν ἰδέα γιὰ τὶς Σφίγγες εἶναι γνωστὸ πὰ καὶ ἀναμφισβήτητο. Εἶχε ἰδῆ ἓνα πληθος τέτοιες, ἀλλὰ πῆλινες, χρωματιστές, πάνω στὶς στέγες τῶν ἀρχαϊκῶν δωρικῶν ναῶν τῆς Πελοποννήσου, ἀλλὰ καὶ μακρύτερα, σὲ σπουδαίους ναοὺς τῆς Στερεᾶς Ἑλλάδος, ποὺ τοὺς εἶχαν χτίσει καὶ διακοσμήσει Κορίνθιοι ἀρχιτέκτονες καὶ τεχνῖτες. Εἶχε πιθανώτατα φτάσει ὁ ἴδιος ἕως τὴ μακρινὴ Καλυδῶνα γιὰ νὰ θαυμάσει, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα μέλη τῶν ναῶν καὶ τὶς πελώριες πῆλινες Σφίγγες - ἀκρωτήρια. Μιὰ ἀπ' αὐτές, ἢ καλύτερα διατηρημένη μὲ τὸ πρόσωπο φωτεινό,

όλοχαρο, κυκλωμένη από την πανέμορφη κόμη κυττάζει με όρθανοίχτα, περιέργα μάτια τόν κόσμο που ανοίγεται μπροστά της (Εθνικό Μουσείο).

Μάταιη, όχι όμως και άχαρη αποδείχεται τις περισσότερες φορές ή προσπάθεια των αρχαιολόγων να ανασυστήσουν τέτοια πηλίνα ακρωτήρια από τα συντρίμια που έσώθηκαν. Μια άνεπάντεχη και συναρπαστική εξαίρεση είναι στο Μουσείο της Όλυμπιας: το πηλίνο σύμπλεγμα με τόν πατέρα τών θεών, τόν Δία, που φεύγει ψηλά άγκαλιάζοντας τόν Γανυμήδη.

Πρίν από τόν πόλεμο είχε χαρίσει ή γή της Άλτεως τó χρωματιστό τουτο, ώραϊο, άλλ' άκέφαλο τότε έργο. Όμως τὰ μάτια του άρχαιολόγου μάντεψαν ότι ένα πηλίνο κεφάλι που είχε βρεθί 60 χρόνια πρίν, στις πρώτες ανασκαφές, θα κολλούσε στο λαιμό του Δία, πράγμα που αποδείχτηκε αληθινό.

Έμενε όμως άκέφαλο άκόμη τó σώμα του άγοριού, έως ότου πρόβαλε άργότερα από τη σκαπάνη ένα νεανικό κεφάλι άπίστευτης όμορφιάς, με μακριά μαλλιά, που σκέπουν και τó μέτωπο. Ήταν τó κεφάλι του Γανυμήδη, του παιδιού που ύψώνεται μαζί με τó Δία στις κορυφές του Όλύμπου.

Είναι αλήθεια ότι δέν ξέρουμε σέ ποιόν ναόν άνήκε τó έργο τουτο, είναι αλήθεια άκόμη ότι ό κ. Κούντισε κλίνει να τó παραδεχτή άνεξάρτητο άνάθημα μάλλον παρά άκρωτήριο, αφού δέν βρήκε έρείπια κανενός άντίστοιχου άρχαϊκού ναού. Πιθανώτατο είναι ώστόσο ότι ένα όμοιο θα στεφάνωνε κάποτε την κορυφή του άετώματος κάποιου άρχαϊκού ναού. Κανένα άλλο θέμα δέν θα χαροποιούσε τόσο τόν πατέρα τών θεών και θα τόν έξευμένιζε, θα ήταν άκόμη μία μαγεία να βλέπουν τόν ίδιον από κάτω οί πιστοί έτσι μετέωρον, κυκλωμένον από τó γαλάζιο του ούρανού, συντροφευμένον από τó λατρευτό άγόρι.

Η παλαιά έκείνη πελοποννησιακή συνήθεια να στήνωνται πάνω στις κορυφές τών άετωμάτων μορφές φευγαλέες, μετεωριζόμενες, έγονιμοποίησε τούς νεώτερους γλύπτες που ώφειλαν να στολίσουν τὰ άετώματα τών κλασικών ναών, όχι πια με πηλινες, αλλά με μαρμάρινες μορφές. Μια από τις πιο άνάλαφρες και μεστές μαζί ήταν στημένη πάνω στο ναό του Άρεως, στην Άγορά της Αθήνας (Εθνικό Μουσείο).

Ένας από τούς καλύτερους γλύπτες της έποχής έσμίλεψε κατά τó 440 π.Χ. τόν πέπλο πάνω από τó γεροδεμένο νεανικό κορμί που έχει πετάξει από ψηλά. Να είναι ή Αύγή που ρίχνει τις λαμπερές άκτίνες της στα μάρμαρα του ναού, κάποια Αύρα θαλασσινή που δροσίζει τούς θνητούς, μήπως ή Ίρις, ή άγγελος τών θεών που φέρνει κάποιο χαρούμενο μήνυμα, ή ή Νίκη, που πετάει για να στεφανώσει έναν άγώνα πολεμικό;

Πολλές τέτοιες Αύρες, Νίκες ή άστρικές θεότητες που έφεγγαν πάνω στις κορυφές τών ναών, θα τις ξερρίζωσαν οί Ρωμαίοι κατακτητές, μεθυσμένοι από την όμορφιά τους. Πόσες φορές μπροστά στις τόσες μαρμάρινες, άκέφαλες, έλληνικώτατες «Αύρες» τών Μουσείων της Ρώμης δέν στεκόμαστε άμίλητοι, καθώς αναλογιζόμαστε ότι βέβηλα χέρια τις κατέβασαν από τὰ ιερά έδρανα

για να τις στήσουν μέσα στον κήπο κάποιου ξένου ἄθεου ἀπολαυσιῇ. Εἶναι ἀδύνατο τώρα πιά να ταυτιστοῦν, ἐκτὸς ἂν ἀστράψει μὲ μιὰ σύνδεση ὁ νοῦς κάποιου ἐμπνευσμένου ἐρευνητῇ, ἐκτὸς ἂν μιὰ ἀνεπάντεχη ἀνακάλυψη ἔλθει γιὰ νὰ στηρίξει μιὰν ὑπόθεση.

Εἶχαν τεράστια διάδοση οἱ συμβολικὲς αὐτὲς μορφὲς πάνω στὰ ἀετώματα τῶν ναῶν καὶ εἶναι ἐκπληκτικὸ ὅτι τις ἀρνήθηκαν δύο μεγάλοι καλλιτέχνες. Στὰ ἀκρωτήρια τοῦ Παρθενῶνα προτίμησαν ὁ Ἰκτῖνος καὶ ὁ Φειδίας, ἀντὶ γιὰ ὁλοσώματες μορφές, ἀπλᾶ ἀνθέμια. Ἀπὸ τὰ λίγα ὑπόλοιπα, στελέχη, ἄκανθες καὶ φύλλα κατάφερε ἡ ἀφοσίωση καὶ τὸ πάθος τῶν ἀρχαιολόγων νὰ ἀναπαραστήσει τὸ λυγρὸ φυτό, μιὰν ἀφηρημένη Ἰδέα τῆς βλάστησης καὶ τῆς ζωῆς.

Ἐλαφρά, ὑψωμένα, δαντελωτὰ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ Παρθενῶνα δὲν ταραίζουν τὸν κόσμον τῶν μετοπῶν, τῆς ζωφόρου, τῶν αἰτωμάτων ποὺ κινεῖται κάτω πολυπρόσωπος, δραστηκός, ἀλλὰ καὶ βαρύθυμος ἀπὸ τὴ σκέψη γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μοῖρα.

Σὲ ἄλλους ναοὺς τῆς Ἀττικῆς ὑπάρχουν καὶ οἱ δύο τάσεις. Ἀνθεμωτὸ εἶναι τὸ μαρμάρينو ἀκρωτήριο τοῦ μεγάλου ναοῦ στὸ Σούνιο, ἐνῶ στὸ ναὸ τῆς Νεμέσεως στὸ Ραμνούντι ἦταν σημεῖον ὡς κεντρικὸ ἀκρωτήριο ἓνα σύμπλεγμα ποὺ παράσταينه μιὰν ἀπαγωγή, ὅπως εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο ποὺ σώθηκε: ἓνα καλλίγραμμα, τρυφερὸ γυναικεῖο πόδι ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ ἱμάτιο μὲ τὶς φωτοσκιασμένες πτυχές, πίσω τὸ πόδι ἐνδὸς ἀνδρός, ποὺ πατάει σ' ἓνα ψῆλωμα. Ἕνας ἄνδρας ὁρμοῦσε πίσω ἀπὸ μιὰ νέα γυναῖκα, θὰ τὴν ἀγκάλιαζε σφιχτὰ γιὰ νὰ τὴν σηκώσει καὶ νὰ τὴν πάρει μαζί του. Εἶναι ὁ Θρακικὸς Βορέας, ποὺ ἐπόθησε τὴν Ὠρεΐθουια, τὴν κόρη τοῦ Ἀθηναίου βασιλιᾶ Ἐρεχθέα, τὴν ἔφτασε καὶ τὴν ἐκύκλωσε μὲ τὰ πελώρια φτερά του, γιὰ νὰ τὴν πάρει γυναῖκα του.

Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἦταν φυσικὸ στὸ ἀπόμερο αὐτό, ἀνεμοδαρμένο ψῆλωμα τῆς Ἀττικῆς, ποὺ ἀντικρύζει τὰ εὐβοϊκὰ βουνά, νὰ θυμῆθηκε ὁ ἔξοχος καλλιτέχνης, ὁ Ἀγοράκριτος, τὴν παρουσία τοῦ Βορέα. Ὅμως ἄλλη στάθηκε ἡ ἀφορμή.

Ἔμενε στὰ 420 π.Χ. ζωντανὴ στὴ μνήμη ἡ συνδρομὴ ποὺ εἶχε προσφέρει ὁ Βορέας ἐκεῖ κοντὰ στὸν Εὐβοϊκὸ κόλπο, λίγες δεκαετηρίδες πρωτύτερα. Ὅταν τὰ περσικὰ πλοῖα εἶχαν συγκεντρωθῇ γιὰ νὰ πλεύσουν πρὸς τὸν Πειραιᾶ τότε τρομαγμένοι οἱ Ἀθηναῖοι τοῦ θυσιάσαν καὶ τὸν ἰκέτευσαν νὰ τὰ ἐξολοθρέψει μὲ τὴν ὁρμὴ τῶν φτερῶν του, γιὰτὶ θυμῆθηκαν ὅτι εἶχε παντρευτῇ τὴν Ἀθηναίαν κόρη,

συμβαλλόμενοι σφι τὸν Βορέην γαμβρόν εἶναι¹.

Τετρακόσια πλοῖα πάνω - κάτω καὶ ἀναρίθμητοι ἄνδρες ἐναυάγησαν ἀπὸ τὸ φύσημά του τὸ ἄγριο. Ἐστάθηκε, ἀλήθεια, τότε ὁ Βορέας πολὺ φιλοσυγγενής.

Ἡ ἐμπνευση τοῦ Ἀγορακρίτου δὲν ἔμεινε χωρὶς συνέχεια. Τὸ ἴδιο θέμα, πλουτισμένο μὲ κίνηση ἑξαλλῃ, μὲ μικρότερες μορφές ποὺ πλαισιώνουν τὶς δύο κεντρικές, παραστάθηκε στὸ ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τῶν Ἀθηναίων, στὴ

Δῆλο. Γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ ζευγάρι, τὸν Βορέα καὶ τὴν Ὠρείθυια, φεύγουν τρομαγμένες δύο φίλες της, δύο ἄλλες Ἀθηναῖες κόρες καλοῦν σὲ βοήθεια ἀπὸ τὶς ἄκρες τοῦ αἵτώματος (Μουσεῖο τῆς Δήλου).

Ὁ πλουτισμὸς τοῦ κεντρικοῦ ἀκρωτηρίου, μιὰ ἀπαίτηση τῆς μεταφειδιακῆς ἐποχῆς, στάθηκε δυνατὸς χάρις στὸ νέο μορφικὸ ἰδανικόν, στὶς λεπτοκόκκαλες μορφές ποὺ αἰωροῦνται εὐκόλα καὶ χειρονομοῦν θεαματικά. Τὸ ἀκρωτήριο τοῦ Ἀγορακρίτου στὸν Ραμνούντα θὰ ἦταν βαρύτερο μνημειακό, στὴ Δῆλο ἡ φυγὴ τῶν μορφῶν εἶχε γίνει πὺ ἀέρινη, κοινὸ καὶ στὰ δύο θὰ ἦταν τὸ ἀνοιγμα ἀπάνω μὲ τὰ φτερά τοῦ Βορέα ποὺ χαιρετοῦσαν τὸν αἰθέρα καὶ τὸ πέλαγος.

Εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ ἀντικρύζει κανεὶς τὶς δύο γυναικεῖες μορφές ποὺ χρησίμεψαν κάποτε σὰν ἀνατολικὸ ἀκρωτήριο ἐνὸς ναοῦ ποὺ ἐδέσποζε στὴν ἀρχαίαν Ἀγορά: στὸ Ἡφαιστεῖο (Θησεῖο), ὅπου ἡ γλυπτὴ διακόσμηση τῶν μετοπῶν καὶ τῆς ζωφόρου ἦταν φειδωλή, ἔστηνε ἓνας σπουδαῖος καλλιτέχνης, ποὺ δὲν τὸν ξέρουμε, λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 430 π.Χ. μιὰ κορασὶὰ ποὺ βαστοῦσε στὴν πλάτη της τὴ φιλενάδα.



Ἐσπερίδες ἢ Νεφέλες. Ἀνατολικὸ ἀκρωτήριο τοῦ Ἡφαιστείου (Θησεῖο). Μουσεῖο τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς, στοὰ τοῦ Ἀττάλου. Γύρω στὰ 430 π.Χ.

Τὴ σημαντικὴν αὐτὴ ἀνακάλυψή του συνώδευσε ὁ Ὅμηρος Τόμσον καὶ μὲ μιὰ ὑπόθεση. Καθὼς στὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα παρασταινόταν ὁ Ἡρακλῆς στὸν κῆπο τῶν Ἑσπερίδων γιατί νὰ μὴν εἶναι πάνω ἀπ' αὐτὸ στὸ ἀκρωτήριο πάλι αὐτές, ποὺ παίζουν τὸν «ἐφεδρισμό», τὸ νεανικὸ πρόσχαρο ἀγώνισμα, μέσα στὰ ὀλάνθιστα περιβόλια;

Δὲν εἶναι χωρὶς βαρύτητα καὶ τῆς Μαργαρίτας Μπίμπερ ἡ ὑπόθεση. Ἐκεῖ ψηλά, εἶπε, δὲν ἔχουν θέση οἱ Ἑσπερίδες. Οἱ κορασιές αὐτές θὰ εἶναι οἱ Νεφέλες ποὺ ἔρχονται πηδηχτὲς γιὰ νὰ καθίσουν πάνω στὴ στέγη, νὰ δροσί-
σουν τὴν Ἀγορὰ καὶ νὰ πλύνουν τὰ λευκὰ μάρμαρα ἀπὸ κάθε ρύπο. Ἦλθαν οἱ «βροχοφόρες παρθένες» γιὰ νὰ ἀντικρύσουν τὴν Ἀθήνα, τὴν εὐάνδρη γῆ τοῦ Κέκροπα, ὅπου

ναοὶ δ' ὑπερεφεῖς καὶ ἀγάλματα
καὶ πρόσοδοι μακάρων ἱερώτατοι
εὐστέφανοί τε θεῶν θυσίαι θαλίαι τε
παντοδαπαῖσιν ὥραις².

Κατόρθωμα θὰ στάθηκε τότε ἡ σύνθεση τῶν δύο μορφῶν σὲ τρόπο ποὺ νὰ φαίνονται καλὰ ἀπὸ χαμηλά. Προβλέποντας πόσο θὰ ἐμίκρυναν τὰ πρόσωπα μὲ τὸ στήσιμο ψηλὰ στὸ ναὸ τὰ ἔκανε ὁ γλύπτης μεστότερα ἀπ' ὅ,τι θὰ περί-
μενε κανεὶς, χωρὶς ὅμως νὰ τοὺς στερήσει τὴ χάρη καὶ τὴ δροσιὰ τῆ νεανικῆς.

Εἶχαν μάθει πὰ οἱ γλύπτες νὰ συνδέουν τὸ φόρεμα μὲ τὸ σῶμα, τὸ βλέ-
πουμε ἐδῶ σαρκωμένο, ἀλλὰ ρόδινο καὶ ἀπαλὸ κάτω ἀπὸ τὶς πυκνὲς πτυχές, ποὺ εἶναι βαθεῖα αὐλακωμένες γιὰ νὰ ξεχωρίζουν ἀπὸ ψηλά. Τῆς μικρότερης τὸ κεφάλι ποὺ δὲν ἐσώθηκε θὰ ἄγγιζε ἐλαφρὰ τὸ ἄλλο, τὸ βαρύτερο, ποὺ προ-
βάλλει μὲ μιὰ ἔκφραση κάπως ἀπόκοσμη, ὑπερβατικῆ.

Παιγνιδιάρικες, σφύζουσες ἀπὸ ζωὴ θὰ ἦταν γιὰ τοὺς Ἀθηναίους οἱ θεϊκὲς κορασιές, καθὼς τὶς ἔβλεπαν κάθε μέρα στὸ ὕψος τοῦ Ἡφαιστείου, μιὰ πνοὴ ἀθανασίας, μιὰ εὐλογία τοῦ ἀττικοῦ οὐρανοῦ.

1. [Ἡροδ., *Ιστ.* 7, 189, 6].

2. [Ἀριστοφ., *Νεφ.* 306].

«Ἑλληνικοὶ ναοὶ καὶ ἱερὰ»

10 II 1962

Ἐνα τελευταῖο λαμπρὸ βιβλίο

Ἐνα ἀπὸ τὰ γνωρίσματα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ μεταπολεμικὴ ἐποχὴ καὶ μαλακώνουν τὶς ἀγωνίες της εἶναι καὶ ἡ μεγάλη ζήτησις ἀπὸ τὸ πλατύτερον κοινὸ βιβλίων μὲ θέμα τὸν ἀρχαῖο κόσμον, ἰδιαίτερα τὴν ἑλληνικὴ τέχνη. Σὲ ἀπίστευτα σύντομα διαστήματα ἀκολουθοῦν, ἡ μία ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἐκδόσεις μὲ ἐξαίρετη εἰκονογράφηση καὶ προλογισμένες ἀπὸ εἰδικούς.

Ἀντικρύζοντας τέτοια βιβλία διχάζεται ἡ γνώμη τοῦ ἀρχαιολόγου. Βέβαια, πιστεύει καὶ αὐτός, ὅτι πρέπει νὰ ἀνταποκριθῶν οἱ ὁμότεχνοί του στὴ δίψα αὐτὴ γιὰ τὴ γνώση τῆς ἀρχαιότητος, ρωτιέται ὅμως μήπως ἡ ἀπασχόλησις τῶν μὲ τὴ συγγραφὴ εἰσαγωγικῶν προλόγων, κάποτε μάλιστα μὲ βιαστικὸ καὶ ἀβασάνιστο τρόπο ἐμποδίσῃ τὴν ἔρευνα, τὴν πραγματικὴ ἀνακάλυψιν, τὴ διευκρίνησιν καὶ τὴ σύνθεσιν, ποὺ εἶναι οἱ κύριες φροντίδες τοῦ ἐπιστημονικοῦ μελετητοῦ.

Εἶναι ἡ ἀλήθεια ὅτι γιὰ τέτοιες ἐργασίες ἐπιστρατεύονται συχνότερα ὄριμοι, κατασταλαγμένοι γνώστες τοῦ ἀρχαίου κόσμου· ὅτι εἰδικώτερα οἱ Εὐρωπαῖοι ἐπιστήμονες, καθὼς δὲν περιφρονοῦν τὶς ἐθνικὰς γλῶσσας τους, ὅπως γίνεται (ὄχι ἀπ' ὅλους εὐτυχῶς) σὲ ἄλλες καθυστερημένες περιοχές, ἀποκτοῦν τὸ χάρισμα τῆς ἑκφρασεως ποὺ ἔχει τὶς ρίζες της καὶ στὴ λογοτεχνικὴ παιδεία. Ὡστόσο ὁ δρόμος αὐτὸς ἔχει πολλὰ ἀγκάθια καὶ παρασύρει κάποτε σὲ κατήφορον, ἀπ' ὅπου μόνον ἀδυσώπητος αὐτοέλεγχος μπορεῖ νὰ συγκρατήσῃ. Τὸ πὼς ἐπικίνδυνον εἶναι ὅταν ὑποχρεώνεται ὁ ἐπιστήμονας νὰ συντάξῃ σύντομα μὴ εἰσαγωγὴ γιὰ ἔργα ἐποχῶν, ποὺ οὔτε τὰ ἔχει μελετήσει, ἴσως οὔτε καὶ ἀγαπήσῃ ἕως τότε. Παρ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς δισταγμούς, ἂν ἐξαιρέσουμε κάποια παραστρατήματα, ἡ ἀνάγκη τοῦ κοινοῦ νὰ πλησιάσῃ τὸν ἀρχαῖο κόσμον χειροκροτούμενον ἀπὸ τοὺς μνημένους εἶναι μὴ ἔνδειξιν παρηγορητικὴν, ἕνας λαμπρὸς ἀρχαιολόγος μάλιστα αἰσιόδοξος καὶ ἰδεαλιστής, στηριγμένος καὶ σὲ ἄλλα σημάδια, ἐτόνισε ὅτι «ὅταν νὰ προβάλλῃ κάθε φορὰ ἀπὸ τὴ γῆ φαίνεται σήμερον τόσο νέα ἡ ἑλληνικὴ τέχνη, ὅχι μόνον μὲ νέα εὐρήματα, ἀλλὰ περισσότερο μὲ μὴ καινούργια κατανόησιν. Σ' αὐτὴν ἀποκαλύπτεται τὸ πολυτιμὸ κοινὸ κτῆμα τῆς Δύσεως». (Κάρολος Σέφολτ, *Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ὡς θρησκευτικὸ φαινόμενον*.)

Μακάρι τὸ ἑλληνικὸ ὄραμα νὰ συνθέσει καὶ πάλι, ὅπως ἔγινε σὲ ἄλλες ἐποχές, κοινωνίες ποὺ τὰ μέλη τους μένουν χωρισμένα ἀπὸ ἀτομικιστικὲς τάφρους, μακάρι νὰ σώζει τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ μιὰ μόνωση ἀβάσταχτη καὶ τεφρὴ.

Θὰ ἀσχοληθοῦμε σήμερα μὲ τὸ ἐπιβλητικὸ καὶ χαρούμενο βιβλίον ποὺ εἶδε τελευταῖα τὸ φῶς σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πρὸ ἀξιόλογες μεταπολεμικὲς ἐκδόσεις, στὴ σειρὰ ποὺ προσφέρει ὁ ἐκδότης Μὰξ Χίρμερ τοῦ Μονάχου. Σ' αὐτόν, ποὺ εἶναι καὶ διδάκτωρ, ἔχει λοιπὸν σεβασμὸ γιὰ τὸ ἀντικείμενο καὶ ξέρει τὶς δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζει ὁποῖος τὸ πραγματεύεται, ὀφείλεται ὅχι μόνον ἡ πρωτοβουλία καὶ ἡ ὀργάνωση τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ ἡ κύρια προσφορά, οἱ φωτογραφικὲς ἀπεικονίσεις, ἐγχρωμες καὶ ἀσπρόμαυρες. Δὲν εἶναι ὑπεύθυνος γιὰ τὸ ὅτι ὅλα τὰ κείμενα δὲν βρίσκονται στὸ ἴδιο ὕψος, ἀφοῦ, γιὰ τοὺς λόγους ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, παρουσιάζει τόσες δυσκολίες ἡ ἐξεύρεση καλῶν εἰδικῶν.

Στὸ τελευταῖο βιβλίον τῆς σειρᾶς *Ἑλληνικοὶ ναοὶ καὶ ἱερά*, ἡ σύμπραξη τοῦ φωτογράφου μὲ τοὺς δυὸ συγγραφεῖς, εἶναι ἀπόλυτα ἀρμονικὴ, δὲν ὑπάρχει σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν ἐκδοτικὴ ποιότητα καὶ στὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου. Ἡ εἰσαγωγὴ στὰ δύο μεγάλα τμήματα ποὺ τὸ διαιροῦν ἔχει γραφῇ ἀπὸ τὸν διάσημον ἱστορικὸ τῆς ἀρχαιότητος, τὸν καθηγητὴ Χέλμουτ Μπέρβε· γιὰ τὸ δεύτερο, τὸ καθαρὰ ἀρχιτεκτονικόν, ὑπεύθυνος εἶναι ἓνας νέος ἀρχιτέκτων, ὁ Γκότφριντ Γκροῦμπεν, ποὺ συνεργάζεται ἀπὸ χρόνια στὴν Ἑλλάδα μὲ κορυφαίους ἀρχαιολόγους, σχεδιάζοντας ἀνασκαφικοὺς χώρους, κατόψεις ναῶν καὶ ἄλλων κτιρίων, ἔχει λοιπὸν ἀντικρῦσει ὁ ἴδιος, μετρήσει καὶ ἀνασυστήσει ἑλληνικὰ ἔργα, ἔχει γνωρίσει ἀπὸ κοντὰ τὰ μυστικὰ τῆς μεγαλωσύνης τους.

Ὁ κύριος ὅμως ἄθλος στὸ βιβλίον τοῦτο εἶναι τοῦ ἐκδότη καὶ φωτογράφου, τοῦ Δρος Χίρμερ. Δὲν εἶχε τὴ φορὰ τούτῃ νὰ στήσῃ τὸ φακὸ του μπροστὰ στὰ ἔργα τῶν Μουσείων, τὰ εὐκόλα προσιτά, ἀναζητώντας ἐπίμονα τὸν τρόπο μιᾶς ἀντάξιας ἀπεικόνισης. Εἶχε νὰ διατρέξῃ μακρινοὺς τόπους σὲ Ἀνατολὴ καὶ Δύση, γιὰ νὰ ἀποδώσῃ τὶς εἰκόνες ἀρχιτεκτονικῶν μνημείων ποὺ ἔστησαν ἐκεῖ στὸ πέρασμά τους οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες. Εἶχε ν' ἀνεβῇ ἕως τοὺς πρὸ ἀπόμερους ναοὺς ἀναζητώντας ἄγνωστες ὄψεις, συμπληρώνοντας μὲ λεπτομερειακὲς εἰκόνες, κάποτε πρωτόφαντες, πολὺτιμες γιὰ τὸν μελετητὴ, ὑποβλητικὲς γιὰ τὸν ἐρασιτέχνη. Εἶχε νὰ φτάσῃ ἕως τὴν Ἑγεστία, τὸν Σελινούντα καὶ τὸν Ἀκράγαντα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, στὶς Σάρδεις, στὴν Πέργαμο καὶ στὴ Μίλητο ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Ξέροντας τὶς δυσκολίες, τὶς ἀνίκητες ἀκόμη τῆς ἐγχρωμῆς φωτογραφικῆς ἀπεικόνισης, περιορίστηκε σὲ λίγες μόνον τοῦ εἶδους αὐτοῦ, ὅπου ὅμως κατορθώθηκε, ἐκτὸς ἀπὸ δύο - τρεῖς ἐξαιρέσεις, νὰ μεταδοθῇ ἡ γαλάζια πνοὴ τῆς θάλασσας, τὸ πράσινο τοῦ χορταριοῦ, τὰ ἀχνὰ χρώματα τῶν βουνῶν καὶ τὸ πυρρὸ τῶν βράχων, ὅλα ὅσα κυκλῶνουν μὲ ἀθανασία τὰ ἑλληνικὰ μάρμαρα.

Ὁ ναὸς τῆς Φιγαλείας ὀρθώνεται πολὺσύτλος πάνω ἀπὸ τὸν ἀμίλητο, μουντὸ ἀρκαδικὸ βράχο, ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ βουνὰ τοῦ βάθους, ποὺ τὰ στεφανώνουν λευκὰ σύννεφα· λίγο ψηλότερα εἶναι ὁ βαθυγάλαζος οὐρανός. Λευκὴ μεσημ-

βρινή καταχνιά σκεπάζει τὸν ναὸ τῆς Ἀφαίας στὴν Αἴγινα, εἶναι ἡ ὥρα τοῦ Πανός. Στὶς λιγοστὲς χρωματιστὲς εἰκόνες τῶν ναῶν τῆς Ποσειδωνίας (Paestum) οἱ σειρὲς τῶν κιόνων ἔχουν βαρύτητα πρὸ χρόνια καὶ μυστηριακὴ ἀπ' ὅ,τι στοὺς πνευματικώτερους ναοὺς τῆς ἐλληνικῆς γῆς. Ἡ αἴσθησις γιὰ τὴν ιερότητα τῶν ἀρχαίων χώρων φαίνεται καὶ στὸ ὅτι καμμιά παρουσία θνητοῦ δὲν ἔδωσε ὁ φωτογράφος δίπλα στοὺς ναοὺς ποὺ μένουν ἔτσι μνημεῖα προαιώνια ἐρημιᾶς καὶ μεγαλείου.

Ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους, τοὺς ἄχρωμους 176 πίνακες μὲ εἰκόνες ναῶν, θεάτρων, ἐρεπιῶν, παρεμβάλλονται ἀρκετοὶ μὲ ἀρχιτεκτονικὰ γλυπτά. Καλύτερη ἀπόδοση ἄξιζαν οἱ σίμες τοῦ ἀργείου Ἡραίου καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Τεγέας, εἶναι ὅμως σωστὴ καὶ μελετημένη ἡ ἀντιπαράθεσις. Ἡ συνταραχτικὴ εἰκόνα μὲ τὸ γυμνὸ τοπίο καὶ τὶς λιγοστὲς πέτρες: «Ἐφεσος. Ἡ θέσις ὅπου ἄλλοτε ὀρθωνόταν ὁ ναὸς τῆς Ἀρτέμιδος» μένει σὰν μνημεῖο τῆς εὐρωπαϊκῆς ἀσέβειας πρὸς τὰ ἀρχαῖα ἱερά (ποὺ δὲν στάθηκε δυστυχῶς προνόμιο ἐνὸς μόνο ἔθνους).

Στὴν πολυσέλιδη ἱστορικὴ εἰσαγωγὴ τοῦ καθηγητοῦ Μπέρβε διακρίνουμε ἀνάμεσα στὰ χαρίσματα τὰ γνωστὰ ἀπὸ ἄλλα ἀπολαυστικὰ βιβλία του καὶ τὴ χαρακτηριστικὴ θέρη. Πάνω ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν ἐντύπωση ποὺ μεταδίνουν οἱ μαρμάρινοι μάρτυρες τῶν μακρινῶν περασμένων βρίσκει, τονίζει, «μία ἀπὸ τὶς πρὸ θαυμάσιες ἐκδηλώσεις τῆς πνευματικῆς ζωῆς τῆς ἀνθρωπότητος, ἡ ἐλληνικὴ θρησκεία».

Ἐχει ξεχωριστὸ νόημα, βοηθεῖ τὴν οἰκονομία τοῦ ἔργου καὶ χαρίζει καθαρότητα στὸ κείμενο ὁ χωρισμὸς σὲ κεφάλαια: Τὰ πανελλήνια ἱερά, τὰ τοπικά, τὰ κρατικὰ ἱερά, τὰ θεάτρα, κ.ἄ. Κύριο θέμα τοῦ κειμένου εἶναι ἡ ἱστορικὴ ἐπισκόπησις καὶ θὰ ἐκινδύνευε τοῦτο νὰ φανῇ μονότονο ἂν ὁ καθηγητὴς Μπέρβε ἦταν ἱστορικὸς μόνον τοῦ γραφείου καὶ τῶν κειμένων. Ἐχοντας διατρέξει συχνὰ τοὺς ἱεροὺς τόπους ξέρει νὰ μεταδώσῃ τὶς ἄμεσες ἐντυπώσεις ἡ καὶ τοὺς κλονισμοὺς ποὺ δέχτηκε, πλέκοντας πάντα γύρω τους τὴν ἱστορία, τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου τοῦ ἀδυσώπητου.

Θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναλογίζωνται τὴν ιδιότητα τοῦ συγγραφέα ὅσοι ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες ἀναζητοῦν καὶ αἰσθητικὴν θεώρησις τῶν κτιρίων, αὐτὴ ποὺ μποροῦν νὰ προσφέρουν μόνον ἀσκημένοι ἀρχαιολόγοι, δεκτικοὶ τῶν μορφικῶν ἐναλλαγῶν.

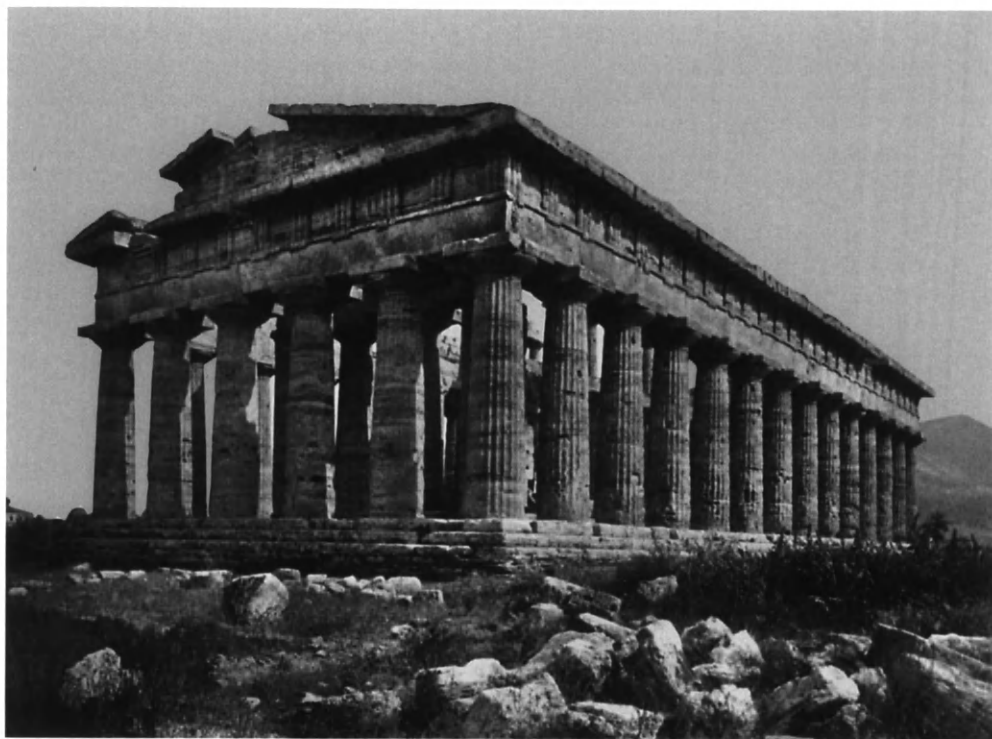
Τὴν ἔλλειψη αὐτὴ ἔρχεται νὰ τὴν ἀναπληρώσῃ ἕως ἑνὸς σημείου τὸ δεύτερον μέρος τοῦ βιβλίου στὶς 180 σελίδες του, ποὺ εἶναι ἔργο τοῦ ἀρχιτέκτονα Γκότφριντ Γκροῦμπεν. Οἱ πολυτιμότες περιγραφὲς ναῶν τεκμηριωμένες μὲ κατόψεις, μὲ σχέδια καὶ ἀναπαραστάσεις, γνωστὲς ἀπὸ παλαιές, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ νεώτατες ἐρευνες προσφέρουν γνώση καὶ χαρὰ στοὺς φιλάρχαιους, ὅπως καὶ στοὺς εἰδικούς.

Μὲ ξεχωριστὴ αἴσθησις ἔχει γίνει ἡ ἐπιλογὴ ἀναπαραστάσεων ἀπὸ τὰ ἱερά τῶν Δελφῶν, τῆς Δήλου, τῆς Ἐφέσου, τῶν Διδύμων, κ.ἄ., σημαντικὲς προσ-

φορές τοῦ συγγραφέα εἶναι τὸ τρυφερὸ σχέδιο τοῦ ὀλοστόλιστου ἰωνικοῦ κίονα ἀπὸ τὸν πολυκράτειο ναὸ τῆς Ἥρας στὴ Σάμο, καθὼς καὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς μεσημβρινῆς στοᾶς. Γιατί ὅμως προτίμησε τὸ παλαιὸ σχεδιάσμα τοῦ πηλίνου ναῖσκου ποὺ βρέθηκε στὸ ἀργεῖο Ἑραῖο, ἀφοῦ ὑπάρχει στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἡ πιστότερη μεταπολεμικὴ συμπλήρωση;

Ἄν ἀναζητάει κανεὶς μάταια στὸ βιβλίο τοῦτο κάτι ἀξεχώριστο ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους ναοὺς εἶναι τὰ ἀκρωτήρια ποὺ τοὺς στεφανώνουν, αἰθέριοι ὕμνοι πρὸς τοὺς θεοὺς. Οὔτε ἓνα δὲν εἰκονίζεται ξεχωριστά, ἀνθεμωτὸ ἢ ἀφηγηματικό, Σφίγγα ἢ Νίκη, κορυφαῖο ἢ πλάγιο. Καὶ στὸ τμήμα τοῦτο τοῦ βιβλίου μὲ σοφία καὶ μὲ σαφήνεια ἔχει γίνεῖ ἡ διαίρεση. Ἄξιο μαθητὴ τοῦ Φρειδερίκου Κράους μαρτυρεῖ τὸ εἰσαγωγικὸ σημείωμα γιὰ τὸν δωρικὸ ρυθμὸ, ὅπως καὶ οἱ περιγραφὲς τῶν κυριώτερων ναῶν μὲ κάθε λεπτομέρεια, ἡ χρῆση τῶν ἀναπαραστάσεων γιὰ νὰ γίνουν νοητότερες οἱ κατόψεις.

Μὲ ξεχωριστὴ προσήλωση σταματοῦμε στὶς ἀπεικονίσεις τῶν ναῶν τῆς Ποσειδωνίας. Μὲ τὰ βαρεῖα μέλη τους δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι φύτρωσαν ἀπὸ τὸν πλατὺ κάμπο. Στὸν Ποσειδῶνα ποὺ ἔδωσε τὸ ὄνομά του στὴν πόλη



Δωρικὸς ναὸς στὴν Ποσειδωνία τῆς Λουκανίας (5ος αἰὼν π.Χ.).

τούτη τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος ἀφιερώθηκε πιθανώτατα ὁ τιτανικὸς ναὸς ποὺ δεσπόζει σ' ὅλη τὴν περιοχὴ, «πέρα ἕως πέρα δωρικός», ὅπως ἐτόνισε ἄλλοτε στὸ ἐξαίρετο βιβλίο του ὁ Κράους (*Paestum*, 1941).

Τὴ νέα γενεὰ τοῦ ἀρχιτέκτονα ἀναγνωρίζουμε στὸ πρωτόφαντο πνεῦμα τοῦ ναοῦ. Κατώρθωσε νὰ ξεπεράσει τὴν ἀρχαϊκὴ «προσθετικὴ» μέθοδο καὶ νὰ φτάσει σὲ μιὰ σύνθεση ποὺ ἔχει ἐνότητα καὶ ἐκφράζει ἀκίνητο μεγαλεῖο. Μόνος ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους ναοὺς τῆς Ποσειδωνίας ἐκφράζει ὁ ναὸς τοῦτος τοῦ θεοῦ ποὺ ἀναστάτωνα τὴ θάλασσα καὶ ἐκλόνιζε τὴ γῆ, τὸ κλασσικὸ πνεῦμα. Ἔως τὴν ἀποικία τούτῃ τὴ μακρινὴ ἔφτασε κάποτε ἡ αἴσθησις γιὰ τὴ σοβαρότητα τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης καὶ μοίρας. Δὲν εἶναι τὸ μάκρος τοῦ ναοῦ μὲ τὶς 16 κολόννες (καὶ ἔξ στὶς στενὲς πλευρὲς) ἐπιβίωσις τῆς ἀρχαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἀλλὰ, καθὼς δένεται μὲ τὴν πρόσοψη σὲ πλαστικὴν ἐνότητα, ἔχει γίνῃ σῶμα ὀργανικὸ καὶ ἀδιάσπαστο.

Ξεφυλλίζοντας τὴν ἔκδοσις τούτῃ ἀπὸ κεῖνες ποὺ τιμοῦν τὸν Μᾶξ Χίρμερ, ὅσο καὶ τοὺς συγγραφεῖς, αἰσθάνεται κανεὶς ἄλλῃ μιὰ φορὰ τὴ μαγικὴ δύναμη τῆς ἐλληνικῆς τέχνης νὰ φτερώνει γιὰ σπουδαῖα ἔργα ὅσους τὴν πλησιάζουν μὲ θερμὴ ψυχὴ καὶ μὲ ὥριμο πνεῦμα.

24 ΙΙ 1962

Ἑλληνες καὶ Σκύθες

Ἡ ἑλληνικὴ προσφορὰ στὴ Ρωσία
κατὰ τὴν ἀρχαία καὶ βυζαντινὴ ἐποχὴ

Σὲ δυὸ μεγάλες ἐποχὲς τῆς Ἱστορίας τους πρόσφεραν οἱ Ἕλληνες στὴ Ρωσία ἐμπόριο, πολιτισμὸ καὶ τέχνη: στὴν ἀρχαία καὶ στὴ βυζαντινὴν ἐποχὴ. Σὲ χρόνια ποὺ χάνονται στὴν ἀχλὺ τῆς ἱστορίας εἶχαν κιάλας ξανοιχτῇ Ἕλληνες ναυτικοὶ καὶ ἔμποροι ἕως τὴς ἀκτὲς τῆς Μαύρης Θάλασσας. Εὐξείνιο Πόντο τὴν εἶπαν κάποτε γιὰ νὰ τὴν καλοπιάσουν, τόσο εἶχαν τρομάξει τὴς ἄγριες τρικυμίες τῆς. Ἀπὸ τοὺς μύθους ποὺ πλέχτηκαν γύρω στὶς ἐξορμήσεις αὐτὲς καὶ γονιμοποίησαν τὴ φαντασίαν τῶν ποιητῶν καὶ τῶν καλλιτεχνῶν περισσότερο ζωντανοὶ ἔμεναν ἕως τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ἀλλὰ καὶ πέρα ἀπ' αὐτό, ὁ μύθος τῶν Ἀργοναυτῶν καὶ τὸ χρυσόμαλλο δέρας, ὅπως καὶ τῆς Ἰφιγένειας στὴν χώρα τῶν Ταύρων.

Τὰ πελάγη αὐτὰ τὰ μακρινά, ὅπου κατοικοῦσαν μέσα στὴν ὁμίχλη καὶ στὴ νύχτα οἱ Κιμμέριοι, ἦταν πὰ γνώριμα στοὺς Ἕλληνες ὅταν ἀποφάσιζαν νὰ τὰ ἀποικίσουν. Ζωηρές, χαρούμενες μικρὲς πολιτεῖες ἄσπρισαν σιγὰ σιγὰ τὰ τεφρὰ παράλια τοῦ Εὐξείνου, τοῦ Κιμμερίου Βοσπόρου καὶ τῆς Ταυρικῆς Χερσονήσου. Ἀπὸ τοὺς πρῶτους οἱ Μιλήσιοι, οἱ Κλαζομένιοι, οἱ Μυτιληναῖοι κ.ἄ. ἵδρυσαν τὴ Σινώπη, τὴν Τραπεζοῦντα, τὴν Ἑρμώνασσα, τὴ Φαναγόρεια καὶ τὸ Παντικάπαιο. Ὅλα αὐτὰ τὰ σάρωσε στὸν 8ον αἰῶνα ἡ ἐπιδρομὴ νομάδων ἱρανικῆς καταγωγῆς, τῶν Σκυθῶν, οἱ Ἕλληνες διώχτηκαν, σκορπίστηκαν, ἀλλὰ δὲν ἐξέχασαν.

Ἐναν αἰῶνα ἀργότερα οἱ Μιλήσιοι ἐγκαταστάθηκαν ὀριστικὰ στὴν Κολχίδα καὶ ἄλλοι, ἡ Σινώπη καὶ ἡ Τραπεζοῦς ζωντάνεψαν πάλι ἀπὸ τὸ 630 π.Χ. Ἀνάμεσα στὶς ἄλλες ἀποικίες ποὺ ἵδρυσεν στὸν Εὐξείνιο ἡ Μίλητος ἦταν καὶ ἡ Ὀλβία, ἡ καλότυχη. Σ' ἓνα νησί του, κοντὰ στὰ βορεινὰ πελάγη, στὴ Λεύκη ἐξοῦσε πάντα, πίστευαν οἱ Ἕλληνες, ὁ Ἀχιλλέας μαζί με τὴν ὥραϊαν Ἑλένη.

Πόση σημασία δίνεται πάντα καὶ στὰ παραμικρὰ κατάλοιπα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων τὸ βλέπουμε στὸ τελευταῖο βιβλίον τοῦ καθηγητῆ Μπλαβάτσκι, *Παντικάπαιοι*. Τείχη ὀχυρωματικὰ καὶ ἄλλα, κομμάτια ἀπὸ ἀγάλματα, χάλκινα ἀγγεῖα καὶ ὀστρακα, ἔχουν ὅλα συγκεντρωθῇ, ἀπεικονιστῇ καὶ ὑπομνηματιστῇ (δυστυχῶς μόνο σὲ ρωσικὴ γλῶσσα, χωρὶς γαλλικὴ περίληψη).

Μελλοντικές έξερευνήσεις θα χαρίσουν, ελπίζουμε, σημαντικώτερους θησαυρούς. Έκτος ἂν ἔχουν ἐξαντληθῇ οἱ πηγές ποὺ ἔδωσαν τὸν περασμένον αἰῶνα τὸ ἀφάνταστο ἐκεῖνο πλῆθος χρυσῶν, ἀγγείων, ἐλεφάντινων, ἀκόμη καὶ ὑφασμάτων ποὺ βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τοῦ Λένινγκραντ, ζωντανὰ μαρτύρια γιὰ τὸ θαυματουργὸ πέρασμα τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τῆ «Σκυθικὴν ἐρημίᾳ», γιὰ τὴν τόλμη τῶν ναυτικῶν, γιὰ τὴν ἀντοχὴ καὶ τὴ δύναμη προσαρμογῆς τῶν ἀποίκων. Εἶναι εὐτύχημα ὅτι μερικοὶ καλοὶ Εὐρωπαῖοι ἔσπευσαν τότε, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅχι γιὰ νὰ λεηλατήσουν τοὺς τάφους, ἀλλὰ γιὰ νὰ μελετήσουν τὰ εὐρήματα καὶ νὰ βοηθήσουν τοὺς Ρώσους στὸ ἔργο τῆς διάδοσῆς τους μὲ σπουδαῖα δημοσιεύματα.

Καθὼς ἡ ἐποχὴ εὐνοοῦσε τὶς πολυτελεῖς ἐκδόσεις ξεφυλλίζει κανεὶς πάντα μὲ ἀπόλαυση τοὺς βαρεῖς τόμους τῶν *Comptes Rendus* τῆς αὐτοκρατορικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Πετροπόλεως (ἀπὸ τὸ 1860 καὶ ἔπειτα), ὅπου μὲ σχέδια καὶ μὲ ἔγχρωμους πίνακες εἰκονίζονται πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔξοχα ἑλληνικὰ ἔργα ποὺ βρέθηκαν στοὺς σκυθικοὺς τύμβους.

Ἕνας Γάλλος ἀρχαιολόγος, ὁ Σολομὼν Ρεῖνὰκ εἶχε τὴν ἔμπνευση νὰ συγκεντρώσει στὸ κλασσικὸ βιβλίον *Ἀρχαιότητες τοῦ Κιμμερίου Βοσπόρου* (Γαλλ. ἔκδοσις τοῦ 1892) ἓνα πλῆθος ἀπὸ ἑλληνικὰ ἔργα πρώτης ποιότητος.

Συμβουλευόμαστε πάντα τὴν ἔκδοσις τούτῃ γιὰτὶ προσφέρει ἄφθονο ὕλικὸ γιὰ σύγκριση καὶ γιὰ γνώση, οὔτε καὶ ξεπεράστηκε ἀκόμη. Ὅμοια περίπτωση ἀποτελεῖ τὸ πολυσέλιδο σύγγραμμα τοῦ Ἁγγλου Ἑλλῆς Μίννς, *Σκύθες καὶ Ἑλληνες* (Καϊμπριτζ, 1913). Τὸ χωρίσμα ἔχει γίνεῖ ἐδῶ κατὰ τόπους, τὰ εὐρήματα προέρχονται ἀπὸ σκυθικοὺς καὶ ἀπὸ ἑλληνικοὺς τάφους. Στὸν τάφο μιᾶς Ἑλληνοπούλας ἦταν στημένη ἡ στήλη μὲ τὴν ἐπιγραφή

Χρήστη θυγάτηρ
Ἀλεξάνδρου χαῖρε¹

καὶ μὲ ἓνα ἔμμετρο ἐπίγραμμα γιὰ τὴ μελλόγαμη κόρη ποὺ τὴν πῆρε ὁ βάσκανος Ἀδης.

Δὲν εἶναι ἐκπληκτικὸ ὅτι τὰ πλουσιώτερα ἔργα βρέθηκαν σὲ τύμβους Σκυθῶν βασιλέων ἢ φυλάρχων. Καὶ τὶ δὲν ἔδωσαν οἱ τύμβοι ἐκεῖνοι τοῦ Κούλ - Ὀμπᾶ, κοντὰ στὸ Παντικάπαιο, στὸ Κέρτς, σὲ χρυσὰ κοσμήματα. Ἐκεῖ βρέθηκαν καὶ τὰ μοναδικὰ κομμάτια ἀπὸ ἐλεφαντοκόκκαλο τὰ στολισμένα μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς εὐγενέστερες σκαλιστὲς ζωγραφιεῖς τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς: τὴν κρίση τοῦ Πάριδος. Διαδήματα τόσο βαρεῖα δὲν βρέθηκαν σὲ καμμιά περιοχὴ τοῦ ἀρχαίου κόσμου· οὔτε ἐνώτια σὰν ἐκεῖνο μὲ τὸ κεφάλι τῆς Ἀθηνᾶς τῆς φειδιακῆς, μὲ τὸ πελώριο κράνος καὶ μιὰ πελώρια γλαύκα στημένη δίπλα τῆς.

Διασκεδαστικὸ εἶναι ὅτι τὰ ἀπλᾶ τεχνουργήματα Ἑλλήνων τεχνιτῶν, τὰ ἔντυναν πολλὰς φορὲς μὲ χρυσάφι στὰ μέρη ἐκεῖνα γιὰ νὰ ἀρέσουν στοὺς βαρβάρους. Ἕνας χάλκινος καθρέφτης, ἀττικὸς χωρὶς ἄλλο τοῦ 480 π.Χ. πάνω -

κάτω, με τὸ μελωδικὸ ἀνθέμιο ἤξεραν οἱ Ἴωνες ἔμποροι ὅτι δὲν θὰ ἄρесе σὺς Σκύθισσες κυρίες. Γιὰ νὰ τὶς θαμπώσουν περισσότερο τὸ ἐτύλιξαν με μιὰν ὀλόχρυση λαβή, πίσω τους ὅμως ξεχωρίζουν τὰ ἄκρα τοῦ ἀνθεμίου, μιὰ αὐλη παρουσία τῆς Ἀττικῆς ἀρμονίας.

Σὲ ἄλλη κατηγορία ἀνήκουν ἔργα ποὺ ὑπηρετοῦσαν σκυθικὰ ἔθιμα· τέτοι-οι εἶναι οἱ χρυσοὶ γωρυτοὶ (θῆκες γιὰ τὰ τόξα φυλάρχων), στολισμένοι με σφυ-ρήλατες παραστάσεις Σκυθῶν ἢ καὶ με ἑλληνικοὺς μύθους, ποὺ πρέπει τότε, στὸν 5ο καὶ στὸν 4ον αἰῶνα π.Χ. νὰ τοὺς ἤξεραν οἱ βάρβαροι καὶ νὰ τοὺς ἀγαποῦσαν.

Ἀπὸ τὰ πιὸ ἐράσμια ἔργα ποὺ κατασκευάσθηκαν σὲ ἑλληνικὰ ἐργαστήρια ἀποκλειστικὰ γιὰ Σκύθες εἶναι δύο μικρὰ ἀγγεῖα ἀπὸ ἤλεκτρο, ἓνα μίγμα ἀπὸ ἄργυρο καὶ ἀπὸ χρυσάφι, ἔργα κάποιου Ἴωνα τεχνίτη. Στὸ ἓνα ἀπ' αὐτὰ ἡ παράσταση εἶναι μοιρασμένη σὲ δυὸ ζευγάρια γονατιστῶν τοξοτῶν. Ὁ ἓνας δένει τὸ λαβωμένο πόδι τοῦ συντρόφου του, τρίτος ἔχει ἀναλάβει νὰ βγάλει τὸ πονεμένο δόντι κάποιου ἄλλου. Στὸ πρόσωπο τοῦ τελευταίου κατάφερε νὰ μεταδώσει ὁμορφα ὁ τεχνίτης τὴ σύσπαση τοῦ πόνου τοῦ φυσικοῦ.

Ἔτσι πλησίαζαν οἱ Ἕλληνες ἄποικοι καὶ οἱ περαστικοὶ ἔμποροι τοὺς ἀνέστι-ους ἵπποτοξότες, ἐσπούδαζαν με περιέργεια, ἀλλὰ καὶ με συμπάθεια τὰ ἔθιμα καὶ τὴ ντυμασιά τους. Μὲ μακριὲς περισκελίδες, με μακριὰ ἀχτένιστα μαλλιά, με αὐλακωμένα πρόσωπα, τοὺς βλέπουμε σὺς μικρὲς τοῦτες εἰκόνες, τὶς καλύ-τερες εἰκόνες Σκυθῶν ποὺ πλάστηκαν ἀπὸ ἑλληνικὰ χέρια, ἀλλὰ καὶ φωτίστη-καν με τὴν ἑλληνικὴν ἀνθρωπιά. Κάποια συμπόνια γιὰ τὰ ἄπραγα τοῦτα μεγά-λα παιδιὰ ποὺ δὲν τὰ ἔχει φωτίσει ἡ λάμψη τοῦ λογικοῦ εἶναι διάχυτη στὴ χαριτωμένη αὐτὴ σκηνή.

Εἶχε πιὰ γραφῇ τότε ἡ ἀφήγηση τοῦ Ἡρόδοτου γιὰ τὴ Σκυθία, ἡ αἰώνια πολὺτιμη πηγὴ ποὺ θὰ γοητεύει σὰν ἱστορία, σὰν παραμῦθι καὶ σὰν ὄραμα.

Πολλὰ ἀπὸ τὰ χρυσοῦ κτερίσματα τῶν τάφων προδίνουν τὸ χέρι Ἰόνων τεχνιτῶν. Κάποιος σπουδαῖος χρυσοχόος σφυρηλάτησε σὲ μιὰ ἔξοχη μήτρα τὸν γωρυτό, τὴ θήκη τόξου, ἀπὸ τὸ Τσερτομλίκ. «Τὸ ἐκπληκτικώτερο τοῦτο ἀντικείμενο ποὺ ἔκανε Ἕλληνας τεχνίτης σὲ σκυθικὸ τύπο» (Μίνης) εἶναι ἀγλαῖσμένο ἀπὸ πεντάμορφες γυναῖκες καὶ ἄνδρες κάποιου ἑλληνικοῦ μύθου.

Θὰ ἦταν παράξενο ἂν οἱ Ἀθηναῖοι τοῦ 4ου αἰῶνα δὲν ἔστελναν ἔως τὰ παράλια ἐκεῖνα τριήρεις γεμάτες με ἐμπόρευμα. Εἶχαν νὰ προσφέρουν κάτι πιὸ λαμπερὸ καὶ ἀπὸ τὸ χρυσάφι τῶν Ἰόνων, κάτι εὐλογημένο ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ: τὰ ἀγγεῖα τοῦ Κεραμικοῦ. Τριακόσια (300) τέτοια βρέθηκαν στὴν Νότια Ρωσία, κυρίως σὲ πριγκιπικοὺς τάφους Σκυθῶν, κοντὰ στὸ Παντι-κάπαιο, τὸ Κέρτς, τὸ ἀκραιότατο λιμάνι στὴν ορεινὴν ἀκτὴ τῆς Μαύρης Θά-λασσας. Ἀπὸ τὸ «Ἐμπόριο» τοῦτο ἔπαιρναν τὰ ἀθηναϊκὰ πλοῖα γιὰ ἀντάλ-λαγμα μεγάλες ποσότητες σιτάρη γιὰ νὰ τὶς φυλάξουν σὲ δημόσιες σιτα-ποθήκες, ὅσες δὲν ρίχνονταν ἀμέσως στὴν ἀγορά.

«Ἀγγεῖα τοῦ Κέρτς» ὠνόμασε στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας ὁ Φουρτβαϊγκλερ τὰ ποιήματα αὐτὰ τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν τελευταίαν ἀττικὴν ἀναλαμπὴ πρὶν ἀπὸ τὴν ὑποδούλωση στὸν Μακεδόνα δυνάστη. Τὰ καλύτερα βρίσκονται στὸ Ἑρμιτάζ, στὸ Μουσεῖο τοῦ Λένινγκραντ, ὑπάρχουν ὅμως μερικὰ καὶ σὲ Μουσεῖα τῆς Εὐρώπης. Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ ἔξοχα ποὺ βρέθηκε στὴν ἀνασκαφὴ τοῦ κ. Μηλιάδη, στὴ μεσημβρινὴ κλιτὸ τῆς Ἀκρόπολης, εἶχε ἀφιερωθῇ στὴ «Νύμφη», ἢ στὴ θεὰ ἀπὸ κάποιαν Ἀθηναία κόρη.

Ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα τοῦ Κέρτς στολίζονται μὲ παραστάσεις τοῦ ἐλευσινιακοῦ κύκλου, μαρτύρια τῆς ἀνάγκης τῶν Ἀθηναίων στὰ ταραγμένα τοῦτα χρόνια τοῦ 4ου αἰῶνα γιὰ μιὰ φυγὴ πρὸς τὶς μυστηριακὲς λατρεῖες.

Στὰ περισσότερα ἀγγεῖα εἰκονίζονται σκηνὲς τοῦ γυναικωνίτη: προετοιμασίες γιὰ τὸ γάμο, ζύμωμα τῶν ἄρτων, στόλισμα τῆς νύφης κ.ἄ. Σ' ἓνα γαμικὸ λέβητα τοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραντ παράστησε ὁ ἀγγειογράφος τὰ Ἐπαύλια, τὴ δεύτερην ἡμέρα τοῦ γάμου, μὲ τὴν προσφορὰ στὴ νύφη τῶν δώρων ἀπὸ τὶς φίλες τῆς.



Ἀττικὸς γαμικὸς λέβης τύπου Κέρτς. Γύρω στὰ 350 π.Χ. (Μουσεῖο τοῦ Λένινγκραντ.)

Μπορεῖ νὰ μὴν ἐγκρίνουμε τὴν ἄφθονη χρῆση λευκοῦ στὰ γυμνὰ μέρη τῆς νύμφης καὶ τῶν Ἑρωτιδέων ποὺ τὴν τριγυρίζουν – ἓνα μέσο τῶν ἀγγειογράφων νὰ δώσουν χρωματικὴ τόνωση στὴν εἰκόνα. Γιὰ νὰ τὴν ἐκτιμήσουμε καλύτερα πρέπει νὰ φέρουμε γύρω - γύρω τὸ ἀγγεῖο, νὰ ἐξετάσουμε χωριστὰ καθεμιὰ τὶς γυναῖκες ποὺ πλησιάζουν στὴ νύφη ἢ βαδίζουν πρὸς αὐτὴ φέροντας τὰ δῶρα, ὄρθιες, ὀλοστόλιστες ἢ μὲ ἀπλὲς ντυμασιές· τότε θὰ ἰδοῦμε πόση μεγαλωσύνη δένεται στὰ χρόνια αὐτά, γύρω στὸ 340 π.Χ., μὲ τὴν ἀττικὴ χάρη.

Δὲν παραιτήθηκε ἀπὸ τὸ σχέδιο ὁ ἀγγειογράφος. Τώρα ὅμως ἡ γραμμὴ δὲν ἔχει τὴν παλαιότερη δύναμη καὶ συνέχεια· εἶναι λεπτή, μὲ διακοπές, ἀνάλαφρη, διακριτικὴ, ἐξαϋλωμένη. Ἀπὸ τὶς τόσες μορφές γύρω στὸ ἀγγεῖο ἄλλες ἀναπτύσσονται στὴν ἐπιφάνεια, ἄλλες, ὅπως ἡ κόρη δεξιὰ ἀπὸ τὴ νύφη, ὑποβάλλοντας τὴν ἔννοια τοῦ βάθους, τῆς τρίτης διάστασης, ἔχουν γερὴ πλαστικὴ σύσταση. Τὸ περίτεχνο τύλιγμα μὲ τὸ ἱμάτιο, ἡ στοχαστικὴ ἔκφραση, τὰ ἀπαλώτατα δάχτυλα, ἡ νωχέλεια τῆς στάσης, ὅλα μαζὶ ἀποτελοῦν τὴ γοητεία τῆς κόρης τούτης.

Ἄν ρίξουμε τὴ ματιά μας καὶ στὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου, τὸ ραδινὸ καὶ γενναῖο, θὰ ἐξηγήσουμε τὴν προτίμηση τῶν Σκυθῶν γιὰ τὰ κεραμικὰ τοῦτα τεχνουργήματα. Καὶ ὅσοι ἀπ' αὐτοὺς δὲν ἦταν, σὰν τὸν Ἀνάχαρη, ὀνειροπόλοι θαυμαστὲς τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, ἄφηναν νὰ παρασυρθοῦν ἀπὸ τὴ χάρη τὴν ἀττικὴ, ποὺ αἰῶνες ἐλεύθερης ζωῆς εἶχαν σταλάξει πάνω στὶς Ἀθηναῖες δέσποινες καὶ κόρες, τὶς κυρίαρχες στὴν τέχνη τοῦ 4ου αἰῶνα.

Σὲ λίγο θὰ ἀκουστοῦν οἱ κραυγὲς τοῦ Δημοσθένη γιὰ τὴν ἀπειλὴ ἀπὸ τὸν ἀστυφάγο δεσπότη τοῦ Βορρᾶ, ὁ τρόμος τῆς σκλαβιάς θὰ σκιάσει τὰ τρυφερὰ πρόσωπα.

1. [Corpus inscriptionum regii Bosporani (Moscow 1965, ἀρ. 141· W. Peek, *Griechische Vers - Inschriften I, Grab - Epigramme* (Berlin 1955) ἀρ. 949].

Οἱ Μακεδονικοὶ τάφοι

17 ΙΙΙ 1962

Ἡ ζωγραφικὴ τους διακόσμηση

Ἐνα τελευταῖο σπουδαῖο εὔρημα ἦλθε νὰ ρίξει περισσότερο φῶς στὰ ταφικὰ ἔθιμα τῆς Μακεδονίας. Μέσα ἀπὸ ἓναν μεγάλο κιβωτιόσχημο τάφο ποὺ ἀποκαλύφθηκε στὴν περιοχὴ τῆς Θεσσαλονίκης δέχτηκε ὁ Ἐφορος κ. Χαράλαμπος Μακαρόνας, ἓνα χάλκινον κρατήρα στολισμένον ὁλόγυρα μὲ μορφές: Διόνυσο, Σατύρους καὶ Μαινάδες ποὺ χορεύουν ἐκστατικά.

Πρὶν νὰ χαρεῖ κανεὶς καλὰ καλὰ καὶ νὰ μελετήσῃ τὴν παράσταση, ἀναρωτιέται, βλέποντας τὴν τελειότητα τῆς κατασκευῆς καὶ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ὅλου: Πῶς κατασκευάστηκε ἓνα τέτοιο πελώριο ἀγγεῖο; Εἶναι χυτὸ ἢ σφυρήλατο, δηλαδὴ τορευτὸ, χρησιμοποιήθηκαν μία ἢ περισσότερες μῆτρες;

Ἄς ἰδοῦμε πρῶτα τὸ σχῆμα. Εἶναι ἓνας ἀπὸ ἐκείνους τοὺς κρατήρες μὲ πλούσιες ἐλικοειδεῖς λαβές, ποὺ διαδόθηκαν σ' ὅλη τὴν περιφέρεια τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, ἀγοράστηκαν μὲ πάθος στὴν Ἑτρουρία, στὴν Ἰταλία, στὴ Μακεδονία καὶ στὴ Θράκη. Τοὺς λέμε σήμερα «κρατήρες λακωνικοῦ τύπου» γιὰτὶ εἶναι ἐξακριβωμένο ὅτι μέσα στὴ Σπάρτη διαμορφώθηκε ὁ τύπος στὰ ἀρχαῖα χρόνια.

Ἐναν τέτοιο κρατήρα, τιτανικόν, ὀλοστόλιστο, τὸν συνώδευσαν γύρω στὰ 550 π.Χ., πιθανώτατα οἱ ἴδιοι οἱ χαλκουργοί, ἀπὸ τὴ Σπάρτη ἢ ἀπὸ τὸν Τάραντα ἕως τὴ μακρινὴ Γαλατία, γιὰ νὰ συντροφέψῃ στὸ τάφο τῆς μία μεγάλης ἀρχόντισσας. Κοσμολόγητος σήμερα ὁ κρατήρας αὐτὸς τοῦ Βίξ τραβάει στὴ μικρὴ τούτη πολιτεία τῆς Γαλλίας προσκυνητὲς ἀπ' ὅλη τὴν Οἰκουμένη.

Δύο αἰῶνες ἀργότερα, γύρω στὰ 350 π.Χ., κατασκευάστηκε, δὲν ξέρουμε ποῦ, ὁ χάλκινος κρατήρας τῆς Θεσσαλονίκης· ἡ τεχνικὴ τῆς κατασκευῆς του ἔχει τέτοια ἐκλέπτυνση ποὺ μόνον τὸ χαρμόσυνο ἀποτέλεσμά της μποροῦμε νὰ γνωρίσουμε, ὅχι ὅλα τὰ μυστικά της.

Ἀπάνω σὲ δύο – τὸ λιγώτερο – μῆτρες, ὅπου εἶχαν σκαλιστῇ οἱ μορφὲς σφυρήλατήθηκαν τὰ φύλλα χαλκοῦ, ἐνώθηκαν ἔπειτα μεταξὺ τους μὲ κόλληση καὶ ἔτσι ἀποτελέστηκε τὸ κύριο σῶμα, ἡ κοιλία τοῦ ἀγγείου. Ἡ μέθοδος αὐτὴ λέγεται τορευτικὴ, τὸ ρῆμα τορευῶ. Σὲ ἄλλες μῆτρες, πιθανώτατα πῆλινες, χύθηκαν τὰ ὑπόλοιπα τμήματα τοῦ ἀγγείου· οἱ λαβές, τὸ χεῖλος, ἡ βάση, ὀλοστόλιστα μὲ φυτικὰ καὶ ἄλλα κοσμήματα.

Ἄρκετὰ ὅμοια μέλη σώθηκαν ἀπὸ ὑδρίες καὶ ἀπὸ ἀμφορεῖς τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, γιὰ τὸ κανόνας εἶναι νὰ ἀφανίζεται μέσα στὴν ὑγρασία τοῦ τάφου τὸ σφυρήλατο σῶμα τοῦ ἀγγείου, λεπτότερο καθὼς εἶναι, καὶ νὰ ἀντέχουν στὸ χιόνι τὰ χυτὰ τμήματα, ἡ βάση καὶ τὰ χερούλια. Μόνο ἀφοῦ τελείωνε ἡ συγκόλληση καὶ εἶχε πιά ἀποτελεσθῇ τὸ σχῆμα ἔπαιρνε ὁ χαρακτὴρ τὸ καλέμι καὶ ἐτόνιζε ἐξωτερικὰ τὰ περιγράμματα τῶν κοσμημάτων καὶ τῶν σωμάτων, τὰ μαλλιά καὶ τὶς πτυχὲς τῶν φορεμάτων, ἐχάριζε στὴν εἰκόνα ζωή. Μὲ τὴν συμμαχίαν τῆς τορευτικῆς καὶ τῆς χαρακτικῆς καὶ στὸν κρατήρα τῆς Θεσσαλονίκης ἔγινε ὁ χορευτικὸς θάσος τοῦ Διονύσου, ἓνα ποίημα ὀρχηστικοῦ ρυθμοῦ καὶ ὠραίων προσώπων, βυθισμένων σὲ ἐκστατικὴ μέθη.

Στὸν τάφο τοῦτο, τὸν ἀπλὸν ἀκόμη καὶ κιβωτιόσχημο, μεγαλύτερη σημασία ἀπὸ τὸ κτίσμα ἔχει τὸ περιεχόμενον. Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιον μὲ τοὺς καθαυτό «Μακεδονικοὺς τάφους» τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, τὰ ὑπόγεια ἐκεῖνα καμαρωτὰ κτίσματα, ποὺ ἀνακαλύπτονται κάθε τόσο ὅχι μόνο στὴ Μακεδονία, ἀλλὰ καὶ στὴ Θράκη, στὴν Κριμαία, στὴ Μικρὰν Ἀσίαν, καθὼς καὶ στὴν Ἑτρουρία, ἀκόμη καὶ στὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα.

Τὴν πρώτη ἐπιστημονικὴ ἀνακάλυψη καὶ περιγραφὴ ὑπόγειου καμαρωτοῦ τάφου τὴν χρωστοῦμε στὸν Γάλλον ἀρχαιολόγο Heuzey. Τὸν ἐρεῦνησε τὸ 1861 στὴν Πύδνα τῆς Μακεδονίας καὶ ἐδημοσίευσεν τὰ συμπεράσματα μαζί μὲ τὸν Ντωμέ, στὸ γνωστὸ σύγγραμμά του *Ἀρχαιολογικὴ ἀποστολὴ στὴ Μακεδονία* (Παρίσι 1876), μὲ σχέδια καὶ μὲ ἐγχρωμοὺς πίνακες. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλα σπουδαῖα μᾶς ἐχάρισαν οἱ δύο σχέδια καὶ κατόψεις τῆς καλλίγραμμης μαρμάρινης κλίνης ὅπου εἶχε ἀποτεθῇ ἡ τέφρα τοῦ νεκροῦ· μπροστὰ τῆς εἶναι ἡ ἀνάγλυφον εἰκόνα ἐνὸς λιονταριοῦ ποὺ κάθεται βαρὺ, σὰν μιὰ ἀδυσώπητη μοῖρα. Σὲ ἄλλο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου δίνεται λεπτομερειακὴ ἔκθεση τῆς ἀνακάλυψης τοῦ καταπληκτικοῦ ἐκείνου κτιρίου, Παλατίσια τὸ ἔλεγαν ἀπὸ τότε οἱ χωρικοὶ ποὺ ἐπίστευαν ὅτι μιὰ παρθένα, ἡ Βεργίνα, ἐπώνυμη τοῦ κοντινοῦ χωριοῦ, ἐρχόταν ἐκεῖ γιὰ νὰ σωθῇ ἀπὸ τὴ σκλαβιά.

Πέρυσιν τὴν ἀνοιξὴ μὲ σεμνὲς τελετὲς ὀργανωμένες ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ἀπὸ τὴν Ἑταιρίαν τῶν Μακεδονικῶν Σπουδῶν ἐορτάσθησαν τὰ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴν ἐξερεύνησιν ἐκείνην τοῦ Ἑζέ. Ἐπιστήμονες δικοὶ μας καὶ ξένοι, ὑπάλληλοι, καὶ πλῆθος χωρικῶν ἐγέμισεν τοὺς πλατεῖς χώρους ποὺ εἶχαν ὑγρανθῇ ἀπὸ τὴν ραγδαίαν βροχή. Μὲ τὴν εὐκαιρίαν αὕτη πολλοὶ ἐγνώρισαν καὶ τοὺς δύο σπουδαίους τούτους ὑπόγειους καμαρωτοὺς τάφους ποὺ ἐπρόβαλαν ἐκεῖ τὰ τελευταῖα χρόνια ἀπὸ τὴν αἰώνια λησμονιά. Ὁ ἓνας, ἀδημοσίευστος ἀκόμη, ὁ μεγαλύτερος καὶ πρὸ πλούσιος σὲ ζωγραφιστὴ διακόσμηση, βρέθηκε στὰ Λευκάδια τῆς Νάουσας, ὅχι μακριὰ ἀπὸ τὴν Πέλλα.

Μόνο ἀφοῦ κατεβῇ κανεὶς τὰ τόσα σημερινὰ σκαλιὰ καὶ σταθῇ μπροστὰ στὴν πρόσοψιν ἀντικρὺζει τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν τὴ διακόσμησίν της. Ἀσύνδετη τεκτονικὴ μὲ τὸ ταφικὸ καμαρωτὸ δωμάτιον ποὺ εἶναι πίσω της,

ὀρθώνεται ἡ πανύψηλη πρόσοψη σὰν ὑποβλητικὴ σκηνογραφία μιᾶς θεατρικῆς παραστάσεως ποὺ εἶχε θέμα παρμένο ἀπὸ τὸν κάτω κόσμον.

Οἱ ζωγραφισμένες μορφές ἔχουν ὅλη τὴ μεταλυσίπεια, λυγερὴ χάρι τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης. Ἀνάλαφρος, ντυμένος μόνο μὲ τὴ χλαμύδα, προχωρεῖ ὁ Ἑρμῆς ψυχοπομπός, καλώντας μὲ μιὰ χειρονομία ἀνείπωτης ἀπαλότητας, τὴ νεκρὴ νὰ τὸν ἀκολουθήσει: θὰ τὴν ὀδηγήσει στὴν ἀπέναντι ὄχθη, ὅπου ἔχουν παρασταθῇ οἱ κριτὲς τοῦ Ἀδῆ, ὁ Μίνως, ὁ Αἰακὸς καὶ ὁ Ραδάμανθυς.

Εἶναι τούτῃ μιὰ πρωτόφαντη παρουσία, σχεδὸν ἀνύπαρκτη στὰ παλαιότερα ἑλληνικὰ μνημεῖα. Παρόμοιες, ὅμως ἀγριώτερες, ἀδυσώπητες καὶ στυγνές ἀντικρῦζουμε μόνο σὲ ἐτρουσκικοὺς τάφους. Στὴ ζωγραφιὰ τούτῃ τοῦ μακεδονικοῦ εἶναι διάχυτὴ μιὰ ποίηση κληροδοτημένη ἀπὸ τὰ ἀττικὰ ἐπιτάφια μνήματα, ἡ ἑλληνικὴ εὐγένεια καὶ περηφάνεια συνοδεύει τὶς μορφές καὶ ὅταν ἔχουν διαβῇ τὸ κατώφλι τοῦ ἀραχλιασμένου Ἀδῆ.

Ἕνας ἄλλος τάφος τῆς περιοχῆς, λιτότερος, μὲ κλασσικὴν ἁρμονία στὴν πρόσοψη μᾶς εἶναι οἰκεῖος χάρι στὴν ἄρτια ἐπιστημονικὴ δημοσίευση τοῦ καθηγ. Κωνσταντίνου Ρωμαίου, *Ὁ Μακεδονικὸς τάφος τῆς Βεργίνας*. Ἐκδοσὴ Ἑταιρίας Μακεδονικῶν σπουδῶν, 1951.

Ὅπως σ' ὅλες τὶς μελέτες τοῦ κ. Ρωμαίου χαιρόμαστε καὶ σὲ τούτῃ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἔκθεση, τὴν παρατήρηση, τὴν ἀνάλυση καὶ κάτι ἄλλο ὅμοια γοητευτικὸ, τὴν ζυγισμένη καὶ μεστὴν ἔκφραση. Ὅπως καὶ ἄλλοι ἐπιστήμονες ὅσοι ἐσεβάστηκαν τὴν ἐθνικὴ τους γλώσσα, χειρίζεται ὁ συγγραφέας μὲ γνώση καὶ αἴσθηση τὴ δημοτικὴ ὅπως καὶ τὴν καθαρεύουσα. Γιὰ τὸ βιβλίο τοῦτο ποὺ ἀπηχεῖ τὸ ἐλεῦθερο, φωτισμένο πνεῦμα τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου προκρίθηκε ἡ δημοτικὴ. Ὁ ἀναγνώστης ἀμέσως διαπιστώνει ὅτι εἶναι ἄξια νὰ ἐκφράσει τὶς σοβαρότερες ἐπιστημονικὲς παρατηρήσεις, κάθε ἀνάταση τοῦ πνεύματος καὶ κάθε παλμὸ τῆς καρδιάς:

«Ὁ θριγκὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο, τὴν κοσμοφόρο καὶ τὸ ὑπεράνω γεῖτον. Κοσμοφόρον ὀνομάσαμε τὴν ταινία μὲ τὰ πολύχρωμα ἀνθεμωτὰ στολίδια, σύμφωνα μὲ ἐπιγραφὴ ἀπὸ τὸ Διδυμαῖον τῆς Μιλήτου, ποὺ ἀναφέρει τὸν κοσμοφόρο». Αὐτὰ γιὰ τὴ στολισμένην ὀριζόντια λωρίδα στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου πάνω ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο ποὺ τὸ βαστάζουν τέσσαρα ραδιναῖα ἰωνικὰ ἡμικίονια, ἐνῶ στὴ μέση εἶναι ἡ θύρα τοῦ τάφου μὲ τὰ χρυσὰ καρφία ποὺ ἔκλεισαν γιὰ πάντα κάθε εἴσοδο ἡλιακῆς ἀκτίνης, κάθε ἐλπίδα ἐπιστροφῆς.

Καὶ παρακάτω γιὰ τὸν ὑπέρκαλλο μαρμάρينو θρόνον τοῦ καμαρωτοῦ θαλάμου: «Ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς σημειώνονται, μάλιστα φανερὲς στὸ εὐθύγραμμο ἐρεισίνωτο κλίσεις πρὸς τὰ μέσα, διαφεύγουσες τὴν κοινὴ προσοχὴ μὲ τὴ μικρότητά τους, ἀλλ' ἐξαιρετικὰ δραστικὲς στὴν ἐντύπωση. Λίγα χλιοστὰ φέρουν τὸ ἀποτέλεσμα ὁ μέγας θρόνος νὰ φαίνεται πρὸ ψηλὸς καὶ πρὸ ἐπιβλητικὸς. Ἀκόμη οἱ βραχίονες ἀποφεύγουν τὴ γεωμετρικὴ κανονικότητα νὰ εἶναι

κάθετοι πρὸς τὸ ἐρεισίνωτο καὶ ξανοίγουν ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔξω γιὰ νὰ εὐκολύνουν τὸν ἄρχοντα στὸ κάθισμά του».

Μιὰ τόσο πνευματικὴ θεώρηση, δεμένη μὲ λεπτὴν ἔκφραση καὶ πηγαίαν αἴσθηση, εἶναι ἀπὸ τὸ σπάνιο καὶ θὰ ἦταν ὑπερβολὴ ἂν μὲ αὐτὸ τὸ μέτρο κρίναμε τὴν τελευταία ἐπιστημονικὴ δημοσίευση ἐνὸς ἄλλου Μακεδονικοῦ τάφου, ἀπὸ τὸν Βούλγαρον ἀρχαιολόγο Βασίλ Μικώφ: *Ὁ ἀρχαῖος τάφος κοντὰ στὸ Καζανλάκ*, Σόφια 1954 (σὲ γαλλικὴ γλῶσσα).

Καταπληχτικὸ εἶναι σ' αὐτὸν τὸν θολωτὸ τάφο ὁ πλοῦτος τῆς ζωγραφιστῆς διακόσμησης, ἰδιαίτερα αὐτῆς ποὺ σκεπάζει τὸ θόλο τοῦ νεκρικοῦ θαλάμου (εἰκ. 83α). Ἡ ἔνταξη τῆς ζωγραφιᾶς στὸν κύκλο τοῦ τρούλου γίνεται μὲ τὴν κατεύθυνση ἀπὸ δύο μεριεὶς πρὸς τὸ κέντρο μιᾶς πομπῆς ἀπὸ ἄλογα ποὺ τὰ ὀδηγοῦν ἵπποκόμοι, προπορεύονται ὑπηρέτριες καὶ ὑπηρέτες. Ὅδεοῦν ὅλοι πρὸς ἓνα ἀντρώγυνο, αὐτὸ ποὺ ἦταν θαμμένο στὸ μεγάλο τοῦτο τάφο. Ὁ ἄντρας κάθεται χαμηλὰ ἐμπρὸς ἀπὸ ἓνα τραπέζι, ἀριστερὰ μιὰ μεγαλόσωμη, ἐπιβλητικὴ γυναῖκα φέρνει τρόφιμα σ' ἓνα δίσκο. Πίσω τῆς ἔρχονται ἓνας ὑπηρέτης καὶ δύο γυναῖκες· ντυμένες μὲ ποδῆρεις ζωσμένους χιτῶνες σαλπίζουν ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ ἄλογα.

Μιὰ νέα γυναῖκα κάθεται σ' ἓνα ψηλὸ θρόνο, εἶναι ἡ κυρία, ἡ ἀφηρωισμένη μορφή. Πίσω τῆς δύο ὑπηρέτριες φέρνουν τὶς πυξίδες μὲ τὰ κοσμήματα



Ἡ νεκρὴ γυναῖκα ἀπὸ τὸν ἑλληνιστικὸ τάφο τοῦ Καζανλάκ.

καὶ ἓνα λεπτὸ ὕφασμα, ἓνας ἱπποκόμος τὰ τέσσαρα ἄλογα τοῦ ἄδειου ἄρματος. Μετακλαστικὴ ἀνάγκη ἀνάπτυξης μέσα στὸ βάθος καὶ ὑποβολῆς τοῦ χώρου διακρίνουμε τὴν προοπτικὴ παράσταση τοῦ θρόνου καὶ τοῦ τραπεζιοῦ, τὴν πλάγια ὄψη τοῦ σώματος τῆς γυναίκας. Δὲν εἶναι στεφάνι συμποσιαστοῦ αὐτὸ ποὺ στολίζει τὸ κεφάλι τοῦ ἀνδρός, ἀλλὰ νεκρικό, ὥστόσο σὰν συνέχεια τῆς γηϊνῆς εὐχίας εἶναι νοητὸ τὸ πλούσιο τραπέζι.

Ἀμέτοχη, ἀπομονωμένη ἢ θρονιασμένη νέα γυναίκα ἔχει τὰ μάτια στηλωμένα γιατί ἀναθυμιάται τὰ ὅσα ἔζησε ἐκεῖ πάνω, τὴν αὐγή, τὸ ἡλιοβασίλεμα καὶ τὰ ἄστρα, τὴν ἀνοιξη καὶ τὰ λουλούδια, τὸ σπῖτι, τὰ στολίδια, τὰ πανηγύρια τῶν θεῶν. Ἀφαντὴ θλίψη σκεπάζει τὸ πρόσωπό της τὸ σκιασμένο ἀπὸ τὸ ἱμάτιο. Σχεδὸν μηχανικὰ ἔχει ἀποθέσει τὸ χέρι στὸ βραχίονα τοῦ ἀνδρός, ἃς ἢ ἔνωση τούτη εἶναι στερημένη ἀπὸ τὴ ζεστασιὰ τῆς ζωῆς. Σκιᾶς εἶναι τώρα καὶ οἱ δύο, «εἰδῶλα καμόντων», χωρὶς πνοὴ καὶ αἷμα.

Κάποιον Ἑλληνα ζωγράφον ἐφώναξαν μέσα στὴν καρδιὰ τῆς Θράκης γιὰ νὰ στολίσει τὸν ἀρχοντικὸ τοῦτο τάφο, πιθανώτατα λίγο μετὰ τὸ 300 π.Χ. Δὲν ἦταν χωρὶς ἄλλο ἓνας καλλιτέχνης ἀπὸ τοὺς πρώτους, εἶχε ὅμως γνωρίσει τὶς νέες κατακτήσεις τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ 4ου αἰῶνα, θὰ εἶχε ἰδεῖ μὲ τὰ μάτια του καὶ τὰ παλαιότερα ἀττικὰ μνήματα τοῦ 4ου αἰῶνα, μὲ τὴν ὑπερβατικὴν ἔκφραση τῶν μορφῶν καὶ τὴν ἐξαύλωση τοῦ θανάτου.

Πῶς νὰ μιλήσει κανεὶς καὶ γιὰ τὰ χρώματα, τῶν φορεμάτων, τῶν ἀλόγων, τῶν πραγμάτων ὅπως ἐναλλάσσονται πάνω στὸ λευκὸ βάθος; Θὰ ἔπρεπε νὰ



Τοιχογραφία τοῦ ἑλληνιστικοῦ τάφου τοῦ Καζανλάκ (Βουλγαρία).

στηριχθῇ στοὺς ἐξαίρετους ἑγχρώμους πίνακες, ποὺ μπορεῖ ὅμως νὰ εἶναι, ὅπως γίνεται συχνά, παραπλανητικοί.

Πόσο σπουδαῖοι, γεμᾶτοι ἀπὸ πολύτιμα πετράδια, ἀπὸ μάλαμα καὶ ἀπὸ χρυσάφι, ἦταν οἱ τάφοι τῶν Μακεδόνων βασιλιάδων τὸ πληροφορήθηκαν οἱ Γαλάτες, οἱ βάρβαροι μισθοφόροι τοῦ Ἡπειρώτη βασιλιᾶ, τοῦ Πύρρου, μόλις ἐγκαταστάθηκαν στὴν παλαιὰ πρωτεύουσα, τὰς Αἰγᾶς (Ἑδεσσα).

...γένος ἀπληστότατον χρημάτων ὄντες¹

ἐξώρυξαν τοὺς τάφους – λέει ὁ Πλούταρχος στὸ βίο τοῦ Πύρρου –, ἄρπαξαν τὰ χρυσαφικά,

τὰ δ' ὅστ' ᾗ πρὸς ὕβριν διέρριψαν².

1. [Πλουτ., *Πύρρ.* 26, 12, 2].

2. [Αὐτ. 26, 12, 4].

Ἡ Σαπφώ

5 V 1962

Στὴν εὐρωπαϊκὴ ποίηση καὶ τὴ σκέψη

Ἡ εἶδηση ποὺ γράφηκε τελευταῖα ὅτι ἓνα ἄγαλμα τῆς Λεοβίας ποιήτριας, ἔργο τοῦ Μπουρντέλ, θὰ στηθῇ στὴν Κολωνία φέρνει τὸ νοῦ πρὸς τὰ αἰθέρια ποιήματά της, ποὺ ἀπὸ τὶς αὐγές τῆς Ἀναγέννησης ἄπλωσε τὰ φτερά της καὶ ἐχάρισε στοὺς Εὐρωπαίους χρυσὰ ὄνειρα, ὅπως εἶχε ἀνάψει καὶ τῶν ἀρχαίων τὴ φαντασία. Εἶναι εὐχάριστο ὅτι τὸ ἄγαλμα τοῦ μεγάλου Γάλλου γλύπτη στήνεται ὄχι σὲ μιὰν ἄξενη, σκυθρωπή, ἀλλὰ στὴ ζωντανὴ πολιτεία τοῦ Ρήνου, ποὺ βρίσκεται στὰ σύνορα δύο πολιτισμῶν.

«Ὡραία καὶ ἅγια» τὴν εἶχε ὀνομάσει ἄλλοτε ὁ Χάινε, παρακινημένος ἀπὸ τὶς παλαιὲς ἐκκλησίες της, πολὺ πρὶν σεβαστὲς ἀπὸ τὴ γοτθικὴ Μητρόπολη ποὺ εἶχε ξαναχτιστῇ στὸν 19ον αἰῶνα. Ἄγια σὰν σύνολο δὲν παρουσιαζόταν ὥστόσο ἡ Κολωνία, οὔτε πρὶν ἀπὸ τὶς καταστροφὲς τοῦ τελευταίου πολέμου. Τὴν εἶχε πατήσῃ μὲ ἀσέβεια ὁ προχωρημένος 19ος αἰῶνας, ποὺ ἔφερε τόση εὐμάρεια στὴ βιομηχανικὴ τούτῃ περιοχὴ τοῦ ποταμοῦ, τὴν εἶχε «συγχρονίσει», θὰ ἔλεγαν οἱ τοτινοὶ ἄνθρωποι, μὲ μιὰ πεζότητα, λέμε τώρα, ποὺ δὲν ἦταν κἀν δημιουργικὴ, ἀλλὰ παγερὴ καὶ ἀκαλαίσθητη. Δὲν ἤξεραν ἀκόμη μερικοὶ Εὐρωπαῖοι, ὅπως δὲν ἔμαθαν οὔτε σήμερα σὲ ἄλλες περιοχές, ὅτι συνταιριάζεται λαμπρὰ ἡ διατήρηση τοῦ παλαιοῦ μὲ τὴ μορφὴ τῆς νέας ζωῆς, φτάνει νὰ μὴ λείπει ἡ ἔμπνευση καὶ ἡ αἰσθαντικὴ προσήλωση στὰ περασμένα.

Συνδετικὸ τῆς Γαλλικῆς τέχνης μὲ τὴ γερμανικὴ παράδοση εἶναι τὸ ἄγαλμα, τὸ τελευταῖο – γιὰ τὴν ὥρα – προσκύνημα τῆς Εὐρώπης πρὸς τὴ θεϊκὴν Ἑλληνίδα. Τὰ ἀποσπάσματα τῶν ποιημάτων της, ἡ λεπτότατη λυρικὴ αὖρα, ἀλλὰ καὶ τὸ φλογερὸ πάθος ποὺ ἀναδίνουν, ἔχουν νικήσῃ τὸ διασυρμό, αὐτὸν ποὺ ἐσκίασε τὴ μορφὴ της ἀπὸ τὴ σκανδαλοθηρικὴ ρωμαϊκὴν ἐποχὴ καὶ ἔπειτα, ὄχι χωρὶς παλαιότερη εὐθύνη καὶ τῆς ἀττικῆς κωμωδίας.

Στὴν εὐρωπαϊκὴ σκέψη στάθηκε τόσο δυνατὴ καὶ σταθερὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ ἔργου της, ὥστε ἦταν μοιραία ἡ ἀνασκόπηση. Ἀποτέλεσε ἄλλοτε τὸ θέμα ἐνὸς πνευματικώτατου βιβλίου τοῦ Χόρστ Ρύντιγκερ, *Σαπφώ. Ἡ φήμη καὶ ἡ δόξα της στὰ νεώτερα χρόνια* (1933).

Βγαλμένος ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Στέφαν Γκεόργκε δὲν εἶναι ὁ συγγραφέας ἓνας κοινὸς ἐρευνητής· εἶναι ὁ Εὐρωπαῖος ποὺ ἔχει ἐπίγνωση τῆς προσφορᾶς τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου στὴ Δύση, ἀλλὰ καὶ τοῦ φωτισμένου φανατισμοῦ μὲ τὸν

όποιον ανανέωσε ή τελευταία την αρχαία κληρονομία. Βαθειά χαρά αισθάνεται κανείς όταν πλησιάζει τέτοια έργα, αλλά και μιὰ θλίψη, αφού αναλογίζεται με πόση λεξιθηρική καὶ ἄλλη στεγνότητα συνηθίζουμε ἐμεῖς νὰ ἀποσυνθέτουμε τὰ ἔργα μεγάλων προγόνων.

Μαθαίνουμε στο βιβλίο τοῦτο ὅτι Σαπφῶ ή καλή, ὅπως τήν εἶπε ὁ Πλάτων, ἀναστήθηκε πάλι ὁλοσώματη πρώτη φορά στο ἔργο τοῦ Πετράρχη. Τότε, στήν πρώϊμην Ἀναγέννηση, ὅταν ἐξύπνησε ή περιέργεια γιά τήν προσωπικότητα, ὅταν, με τή βοήθεια τοῦ Χρυσολωρᾶ καὶ ἄλλων σοφῶν Ἑλλήνων, ἄρχισε ή γνώση τῆς ἀρχαίας γλώσσας νὰ γίνεται κτῆμα ὀλίγων, ἀργότερα περισσότερων ἐκλεκτῶν, τότε ἀνατέλλει πάλι καὶ τῆς Σαπφῶς τὸ ἄστρο. Μὲ τρυφεροὺς στίχους τραγουδαί τή «Gionene Graeca» ὁ Πετράρχης, ἐνῶ ὁ Βοκάκιος ἀφιέρωσε θερμὲς ἐκφράσεις γι' αὐτήν στο βιβλίο του *Ἐνδοξες γυναῖκες*, πὺ μεταφράστηκε τότε καὶ γερμανικά.

Θὰ χρειάζονταν πολλὲς σελίδες γιά νὰ ἐκθέσουμε πῶς παρακολουθεῖ ὁ Ρύντιγκερ τὸ ἀνέβασμα τῆς φήμης τῆς Σαπφῶς σ' ὅλη τήν εὐρωπαϊκὴν Ἀναγέννηση, ὅχι ἐλευθερωμένης ἀπὸ τή ρωμαϊκὴν ἀνεκδοτολογία: ὁ ἔρωτας πρὸς τὸ ὠραῖο παλληκάρι, τὸν Φάωνα, ὅπως τὸν περιγράφει ὁ Ὀβίδιος, κινεῖ τήν περιέργεια Ἰταλῶν, Γάλλων καὶ Γερμανῶν, μονογραφίες ἀφιερώνονται ὅχι στο δύσκολο προσιτὸ ἔργο της, ἀλλὰ στή φανταστικὴ τριβαδία της. Ἡ ἐλευθεριό-



Ἡ Σαπφῶ, τὸ ἄγαλμα τοῦ Μπουργντέλ, πὺ θὰ στηθῇ στήν Κολωνία.

τητα της Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, «ποὺ αἰσθανόταν κάποια ἐσωτερικὴ συγγένεια μὲ τὴ φωτιὰ τῆς Λεοβίας», τὴν ἔκανε σιγὰ σιγὰ ἓνα φαινόμενο ἡδονισμοῦ.

Ἦταν καιρὸς νὰ ἀρχίσει ἡ φιλολογικὴ ἐπεξεργασία τῶν ποιημάτων της. Τὴ δεύτερη ἐκδοσὴ του (1566) προλόγισε στὴ Γαλλία ὁ Ἑρρῖκος Στέφανος μὲ μιὰ βιογραφία τῆς Σαπφῶς. Ἀνάλογα μὲ τὸ φούντωμα τοῦ Οὐμανισμοῦ ἀφιερώνει κάθε γενεὰ σελίδες ὅπου συγκεντρώνονται οἱ πληροφορίες, ὅπου φτερωμένη ἡ φαντασία κρατιέται ἀπὸ τὰ χαλινάρια τοῦ λογικοῦ.

Ἡ Ἄννα Ντασιέ (1682) ἀνασταίνει μὲ θερμὴ τὴν προσωπικότητα τῆς Λεοβίας, τὴν πνευματικὴ καὶ ἐρωτικὴ καί, καθαρίζοντάς τὴν ἀπὸ κάθε δυσφήμιση, τὴν παρουσιάζει σχεδὸν σὰν μιὰ ἀβρὴ Γαλλίδα τῆς ἐποχῆς.

Μὲ νέα πέπλα τυλίγουν τὴ μορφή καὶ τὸ ἔργο τῆς Λεοβίας μεγάλα πνεύματα τοῦ 18ου αἰῶνα, σὰν τὸν Χαίνζε καὶ σὰν τὸν Χέρντερ. Προικισμένος μὲ ποιητικὴν αἴσθηση, ἀλλὰ καὶ μὲ ἐπιστημονικὴ ἀντίληψη συνέλαβε ὁ τελευταῖος μιὰ γνήσια καὶ καθαρὴν εἰκόνα τῆς ποιήτριας, «ποὺ μὲ τὴ διάταξη τῶν τραγουδιῶν της, μὲ τὶς εἰκόνες καὶ μὲ τὶς λέξεις, μὲ τὴν τρυφερὴ φωτιὰ ποὺ λυώνει τὸ πᾶν ἔγινε μιὰ δεκάτη Μοῦσα». Προετοίμασε ἔτσι τὴ Σαπφῶ γιὰ τοὺς ρομαντικοὺς ποὺ τὴν ἀγκάλιασαν μὲ μιὰν ἀγνὴν ἀγάπη.

Στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα ὁ πολὺς Φρειδερίκος Σλέγκελ ἀπόδειξε πρῶτος μὲ βάσιμα ἐπιχειρήματα ὅτι ὁ θρύλος γιὰ τὸν ἐρωτὰ της μὲ τὸν Φάωνα ἄρα καὶ τὸ θανατερὸ πῆδημα ἀπὸ τὸ ἀκρωτήριο τῆς Λευκάδας, ποὺ τὰ τραγούδησε ὁ Ὀβίδιος, ἦταν εὖρημα τῶν ἀρχαίων κωμικῶν καὶ ἐτόνισε μὲ πλαστικὴ ἔξαρση τὴν ὕψιστη θηλυκὴ τελειότητα στὸ πρόσωπο τῆς Σαπφῶς.

Ἀπίστευτο εἶναι πῶς ἔμεινε σχεδὸν ἀσυγκίνητος ἀπὸ τὴ μορφή της ὁ Χέρλντερλιν, δὲν ἐπάτησε καθόλου στὴ Λέσβο ὁ «Ὑπερίων» του. Προχωροῦμε στὸν 19ον αἰῶνα.

Τὸ 1823 μεταφράζει ὁ Λαμαρτῖνος τὰ ποιήματά της, ἓνα χρόνον ἀργότερα φάνηκε τὸ πεσοπισμικώτατο «τελευταῖο ποίημα τῆς Σαπφῶς» τοῦ Λεοπάρδη.

Ἀμέτρητα εἶναι τὰ ὀνόματα σοφῶν, ποιητῶν τοῦ 19ου αἰῶνα ποὺ ἔγραψαν ἢ ἐτραγούδησαν τὴ Σαπφῶ. Καινούργια ἐποχὴ στὸ ἀντίκρουσμα τῆς μορφῆς της ἀνοίξε τὸ δράμα τοῦ Γκριλπάτσερ «Σαπφῶ», τὸ μόνον ἀληθινὰ ἐμπνευσμένο καὶ καλλιτεχνικὸ μέσα στὴ δραματοποιία τοῦ γερμανικοῦ θεάτρου μὲ τὸ θέμα τοῦτο. Πῶς γεννήθηκε τὸ ἔργο, πῶς ἐχτίστηκε, πῶς παρουσιάστηκε στὸ αὐτοκρατορικὸ θέατρο τῆς Βιέννης (21-4-1818), τοῦ Βερολίνου ἀμέσως ἔπειτα, εἶναι πὰ ἐξακριβωμένο ἀπὸ τὴν ἔρευνα.

Μιὰ μυστικὴ, ἄγνωστη ἕως τότε, πλευρὰ τῆς Σαπφῶς ἀνακάλυψε καὶ παρουσίασε ὁ Αὐστριακὸς ποιητὴς, τὴν ἐγκαρτέρηση καὶ τὴν ψυχικὴ μοναξιά, ποὺ τελειώνει μὲ τὴν αὐτοκτονία της. Οἱ ἐσωτερικοὶ κλονισμοί, τὸ πάθος της εἶναι τόσο φλογερά, ἡ ὑπαρξὴ της τόσο τρυφερὴ ὥστε σὰν μόνη σωτηρία παρουσιάζεται ὁ θεληματικὸς θάνατος, τὸ πῆδημα ἀπὸ τὸ τρικυμισμένο ἀκρωτήριο τοῦ Ἰονίου.

Σ' ὅλο τὸν 19ον ἀκόμη καὶ στὸν 20ὸν αἰῶνα, φιλόλογοι, ἱστορικοί, δραμα-

τουργοί, ποιητές, σὺν τὸν Σουίμπωρν καὶ τὸν Ρίλκε κινήθηκαν μὲ πάθος γύρω στὰ ἔργα της, γύρω στὸν μῦθο τῆς Λεσβίας. «Σαπφικὴ ἀγάπη» σημαίνει γιὰ τὸν τελευταῖον τὸ σύμβολο τοῦ Αἰώνιου στῆ γυναικεία ὑπαρξή, ἡ Σαπφὼ εἶναι ἡ τελειότερη γήϊνη ἔκφραση τῆς μυστικῆς ἔννοιας «Ζωή».

Μόνο ἂν συνδεθῇ μὲ τὰ παραπάνω ἐρμηνεύεται τὸ γλυπτὸ τοῦ Μπουρντέλ σὺν Ἰδέα καὶ σὺν ἐκτέλεση. Αἰῶνες ὁλόκληροι εὐρωπαϊκῆς λατρείας στὴν ὑπέρκαλλη Λέσβια γυναῖκα προηγήθηκαν πρὶν νὰ δοθῇ ἡ συναρπαστικὴ πλαστικὴ εἰκόνα της ἀπὸ τὸν μεγάλο καλλιτέχνη.

Ἄν κρίνουμε ἀπὸ τὴ φωτογραφία φαίνεται ὅτι ἀναπτύσσεται πρὸς μία κύρια ὄψη, σὺν ἀνάγλυφο ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τὸ νοητὸ πίσω ἀπὸ τὴ λύρα. Ἐπιπεδικὴ διάταξη ἔχει τὸ δεξιὸ σκέλος, οἱ πτυχές εἶναι ἀραιές, στὸ κάτω σῶμα τὸ φόρεμα πέφτει ὅχι σὺν ὄγκος, ἀλλὰ ἀναδείχνεται μὲ τὰ περιγράμματά του, ἐνῶ ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω ὁ ἀπλὸς δωρικὸς πέπλος (ὅχι ὁ χειριδωτὸς ἰωνικός!) ἀφήνει νὰ φαίνεται ἀπὸ κάτω του τὸ λιγνὸ νεανικὸ στήθος. Τὰ δάχτυλα, ἀντὶ νὰ ἐγγίζουν τὶς χορδὲς ὑψώνονται σὺν ἐπίκληση πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τὸ σκυμμένο μὲ σιωπή.

Ὅχι τὴ λυρικὴν ἔξαρση, ἀλλὰ τὴν ψυχικὴ μοναξιά καὶ τὴν ἐσπερινὴ κόπωση ζήτησε νὰ ἀποδώσῃ ὁ Μπουρντέλ στὸ ἔργο του ποὺ ἔχει τὴν ὁλοκάθαρη σύλληψη καὶ τὸ βαθὺ τραγικὸ νόημα ἐνὸς ἑλληνικοῦ γλυπτοῦ. Ἀντὶ νὰ δώσῃ τὴ Σαπφὼ συντροφευμένη ἀπὸ τὶς φίλες της, ὅπως τὴ βλέπουμε σ' ἓνα ἀττικὸ ἀγγεῖο τοῦ 5ου αἰῶνα, προτίμησε μιὰ σύνθεση κλειστή, χωρισμένη ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμον.

Ἀνάμεσα στὰ ἀποσπάσματα τῶν σαπφικῶν μελῶν ποὺ χωρὶς ἄλλο θὰ ἐδιάβασε ὁ Μπουρντέλ θὰ εἶχε σταθῇ περισσότερο, πᾶμε νὰ πιστέψουμε, στὸ γνωστὸ ἐκεῖνο καὶ τὸ πιὸ ἀξέχαστο:

Δέδυκε μὲν ἅ σελάννα
καὶ Πληιάδες· μέσαι δὲ
νύκτες, πάρα δ' ἔρχετ' ὥρα·
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω².

Πῶς ἀντίκρουσε ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία τὴ Σαπφώ; Ἄν καὶ πιὸ ἀνελλήνιστοι ἀπὸ τοὺς Εὐρωπαίους δὲν ὑστερήσαμε, φαίνεται, ἀπόλυτα καὶ ἐμεῖς σὲ εὐλαβικὴ προσφορά. Γιὰ τὸν Σολωμό, ποὺ παρακινήθηκε χωρὶς ἄλλο ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς ποιητές, ἔγραψε σχετικὰ σὲ μιὰ προπολεμικὴ «Ν. Ἑστία» ἕνας δικός μας ἀρχαιολόγος ποὺ δὲν θὰ ἤθελε νὰ ἀναφερθῇ τὸ ὄνομά του ἐδῶ¹.

Ἡ ἔρευνα ὅμως μένει νὰ γίνῃ. Μακάρι νὰ ἀποδείξῃ ὅτι καὶ σὲ μερικὰ ἔξοδα πνεύματα τῆς πατρίδας της παρουσιάστηκε ἡ Σαπφὼ τρυφερή, ὁλόφωτη καὶ θεία, «χαρίεσσα μόρφα».

1. [Χρήστου Καρούζου, Φειδίας καὶ Σολωμός, *Νέα Ἑστία* 25, 1939, 644-646 (= *Μικρὰ Κείμενα* 164-168)].

2. [94 D, M. Treu].

Νεκροκορίνθια

19 V 1962

Γύρω από την τέχνη της αρχαίας Κορίνθου

Στὸ πολύστιχο ποίημά του «ἡ Νύφη τῆς Κορίνθου» ἀφηγεῖται ὁ Γκαῖτε πῶς ἓνας Ἀθηναῖος νέος εἰδωλολάτρης ἀκόμη, πηγαίνει στὴν Κόρινθο στὸ σπιτί ἑνὸς ἀστοῦ ποὺ εἶχε συγγενέψει μὲ τὸν πατέρα του μὲ τὸν ἀτράνταχτο δεσμὸ τῆς ξενίας. Εἶχαν ὑποσχεθῇ ὁ ἓνας στὸν ἄλλον νὰ παντρέψουν τὰ παιδιὰ τους, κόρη καὶ γιὸ. Ὅμως πῶς θὰ τὸν ἔβλεπαν τώρα στὴν οἰκογένεια αὐτῇ ὅπου εἶχαν ὅλοι γίνει Χριστιανοί;

Μόνο ἡ μητέρα ὑποδέχεται τὸν νέο ποὺ φτάνει ἀργὰ κατάκοπος στὸ σπιτί καὶ ἀποκοιμῆται γρήγορα. Μιὰ παράξενη μορφή, κατάλευκα ντυμένη, τοῦ παρουσιάζεται στὸ μισόφωτο τοῦ λυχναριοῦ. Προτείνοντας ἓνα ἀχνὸ χέρι ἀρχίζει τὸ παράπονό της. Πῶς δὲν εἶχε μάθει τίποτα γιὰ τὸν ξένο τοῦ σπιτιοῦ; Τόσο γρήγορα λοιπὸν τὴν ξέχασαν οἱ δικοὶ της;

Ὁ νέος, συγκινημένος, προχωρεῖ σὲ ἐξομολόγηση, αὐτῇ τοῦ χαρίζει μιὰ ἀλυσίδα καὶ ζητάει ἓνα βόστρυχο ἀπὸ τὰ μαλλιά του. Ἀλλάζουν ὄρκους ἀγάπης, θερμὰ λόγια καὶ ἀγκαλιάσματα. Ἡ μητέρα ὅμως ἀκούει ἀπέξω τὸν παράξενο θόρυβο καὶ μιὰν ὑπόσχεση: «Σιγά· ὁ πετεινὸς λαλεῖ· ἀλλά, αὔριο τὴ νύχτα θὰ εἶσαι πάλι ἐδῶ;». Καὶ φιλιὰ πάνω σὲ φιλιὰ.

Ὅταν ἀνοίγει τὴ θύρα βλέπει ἔντρομη τὴν ἴδια της τὴ νεκρὴ κόρη. «Γιατί μοῦ στερήσατε, τῆς λείει, τούτῃ τὴν ὁμορφὴ νύχτα; Δὲν μοῦ ἐτάξατε τὸν νέον τοῦτον, ὅταν ἦταν ἀκόμη ὄρθιος τῆς Ἀφροδίτης ὁ χαρούμενος ναός; Δὲν σᾶς φτάνει ὅτι κατέβηκα τόσο νέα στὸν τάφο; Σὺ νέε δὲν θὰ ζήσης πολὺ· ἡ ἀλυσίδα ποὺ σοῦ χάρισα, ὁ βόστρυχός σου ποὺ κρατῶ θὰ σὲ φέρουν γρήγορα κοντά μου. Ἀκουσε, μητέρα, τὴν τελευταία μου θέληση. Ρίξε καὶ τοὺς δυὸ μας στὴ νεκρικὴ πυρά. Ὅταν ὁ σπινθήρας θὰ λαμπυρίζη, ὅταν ἡ στάχτη θὰ καίη, τότε θὰ ὀδεύουμε πρὸς τοὺς ἀρχαίους θεοὺς».

Τὸ ποίημα τοῦτο τριγυρίζει στὴ σκέψη, σὰν λυπητερὴ μουσικὴ, καθὼς, περιπατώντας ἀνάμεσα στὶς στοῆς τῆς ρωμαϊκῆς ἀγορᾶς τῆς Κορίνθου, ἀντικρύζουμε τὸ πλατὺ πέτρινο Βῆμα, ἀπ' ὅπου ἐκήρυξε ὁ Ἀπόστολος Παῦλος. Ἡ *Πρὸς Κορινθίους* Ἐπιστολὴ του μαρτυρεῖ ὅτι μιὰ ζωντανὴ κοινότητα, μὲ ἀρκετοὺς Ἑβραίους ἀνάμεσά της, ζοῦσε τότε ἐκεῖ.

Ὅμως, τὸ Βῆμα τοῦτο, τὸ στημένο κατὰ τὸ πρότυπο τῶν Rostra, στὸ

Φόρουμ της Ρώμης, θυμίζει την τραγική μοῖρα πού είχε κάποτε ἡ ὑπέρκαλλη, ἡ τειχογυρισμένη ὀλοζώντανη πολιτεία κάτω ἀπὸ τὴν «ὄφρυν» τοῦ Ἀκροκορίνθου καὶ πάνω ἀπὸ τὴ γαλάζια θάλασσα. Ὁ Στράβων τονίζει τὸν πλοῦτο πού συγκεντρώθηκε σιγὰ σιγὰ ἀπὸ τὴν προνομιακὴ θέση δίπλα στὸν Ἴσθμο καὶ ἀπὸ τὰ δυὸ λιμάνια, πού τὸ ἓνα ἔβλεπε πρὸς τὴν Ἀσία, τὸ ἄλλο πρὸς τὴν Ἰταλία.

Ξέρουμε ὅλοι ἀπὸ τὸ σχολεῖο τῆ χρονολογία τῆς παλαιότερης καταστροφῆς της: τὸ 146 π.Χ. τὴν ἐκούρσεψε ὁ Ρωμαῖος ὑπάτος Μόμμιος, ἐσκότωσε ὅλους τοὺς ἄνδρες καὶ ἔρριξε στὴ σκλαβιὰ τὶς γυναῖκες καὶ τὰ παιδιὰ. Τὰ δημόσια χτίρια, οἱ ναοί, τὰ σπίτια, παραδόθηκαν σὺς φλόγες, τὰ τείχη τῆς γκρεμίστηκαν. Ἐναν ὀλόκληρον αἰῶνα ἔμεινε ἀκατοίκητη ἡ Κόρινθος. Πολὺν δὲ χρόνον ἐρήμη μείνασα ἄρχισε νὰ ξαναχτίζεται τὸ 44 π.Χ. Τότε ἔβγαλε διάτα ὁ Ἰούλιος Καῖσαρ νὰ οἰκοδομηθῇ, καὶ σὰν ρωμαϊκὴ πόλη πιά, μὲ τὸ ὄνομα Λάους Γιούλια Κοριντιένζις, σὲ δυτικὸ πολεοδομικὸ σχέδιο, ἀπ' ὅπου δὲν ἔλειπε καὶ τὸ Βῆμα.

Ξαναζωντανεμένη ἡ Κόρινθος μὲ τὸν ἐποικισμό εἶχε πάρει στὰ πρωτοχριστιανικὰ χρόνια τὴν ἀκμὴ πού μαρτυρεῖ ἡ γειτονικὴ τεράστια παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ τοῦ μάρτυρος Λεωνίδα. Ἀπὸ τὶς συγκρούσεις ἀνάμεσα σὺς δύο θρησκεῖες ἐμπνεύστηκε ὁ Γκαῖτε τὴν ἔξοχη εἰκόνα τοῦ ποίημά του.

Ὅταν παλαιότερα, οἱ ἄποικοι πού ἔστειλε ὁ Καῖσαρ, ἀπελεύθεροι οἱ περισσότεροι, ἔοκαβαν γιὰ νὰ θεμελιώσουν τὰ σπίτια τους, τότε ἡ ἀφανισμένη ἀρχαία πολιτεία μίλησε μὲ τοὺς τάφους της. Τὸ λέει ὁ Στράβων σὲ μιὰ συνταραχτικὴ περικοπή:

...Τὰ ἐρείπια κινοῦντες καὶ τοὺς τάφους συνανασκάπτοντες εὗρισκον ὀστρακίων τορευμάτων πλήθη, πολλὰ δὲ καὶ χαλκώματα· θαυμάζοντες δὲ τὴν κατασκευὴν οὐδένα τάφον ἀσκευώρητον εἶσαν, ὥστε εὐπορήσαντες τῶν τοιούτων καὶ διατιθέμενοι πολλοῦ νεκροκορινθίων ἐπλήρωσαν τὴν Ρώμην· οὕτω γὰρ ἐκάλουν τὰ ἐκ τῶν τάφων ληφθέντα καὶ μάλιστα τὰ ὀστράκινα¹.

Ἐκαναν λοιπὸν τὴν τύχη τους οἱ τυμβωρύχοι αὐτοὶ καθὼς ἐγέμισαν μὲ ἀρχαῖα χαλκώματα καὶ μὲ ὀστρακα τὴ Ρώμη, «ὅπου σφόδρα ἐτιμήθησαν».

Παρακινήμενος ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Στράβωνα ἔδωσε τὸν τίτλο *Νεκροκορίνθια* ὁ Ἕλληνας ἀρχαιολόγος Χάμφρυ Παίην στὸ βιβλίο του, τὸ τιτανικό, πρωτότυπο καὶ χαριτωμένο, πού θὰ τρέφει πολλὲς γενεὲς ἀρχαιολόγων. Τὸ 1936 ἐθρηνήσαμε ὅλοι τὸν πρόωρο χαμὸ τοῦ νεώτατου διάσημου κιόλας ἐρευνητῆ – ὁ τίτλος τοῦ ἐστάθηκε ἓνας οἰωνὸς μὲ μαῦρα φτερά.

Πολλὰ εἶχε νὰ περιλάβει ὁ Παίην στὸ σύγγραμμά του, πῆλινα ἀγγεῖα καὶ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη, χάλκινα κάθε λογῆς, ἀγαλμάτια, ἀνάγλυφα, ἀγγεῖα, καθρέφτες, ὅλα μὲ τὴν τεχνοτροπικὴ σφραγίδα τῶν Κορινθίων τεχνιτῶν. Μεγαλύτερη προσφορὰ του στάθηκε ἡ περιγραφή, μελέτη, κατάταξη καὶ ἐκτίμηση

τῶν Κορινθιακῶν ἀγγείων. Ἀντὶ νὰ πελαγώσει μέσα στὶς χιλιάδες τοὺς ἀρυβάλλους, τὶς οἰνοχόες, τὶς πυξίδες ποὺ βρίσκονται στὰ ἑλληνικά, ἰδίως ὅμως στὰ ἰταλικά Μουσεῖα, κατάφερε νὰ ξεχωρίσει τὰ σημαντικώτερα καί, μὲ τὸ σπάνιο αἰσθητήριό του νὰ περιγράψει τὴ μορφή τῆς τέχνης σὲ κάθε περίοδο.

Ἐχοντας τόσο ὑλικὸ στὸ νοῦ του προχώρησε πέρα ἀπὸ τὸν Δανὸν ἀρχαιολόγο Φριτς Γιοχάνζεν. Ὅχι, εἶπε, τὰ πιὸ πρῶϊμα ἐκεῖνα ἀγγεῖα ποὺ τοῦτος τὰ εἶχε ὀνομάσει Σικυωνικά σ' ἓνα λαμπρὸ ἔργο του, πρέπει νὰ βγῆκαν χωρὶς ἄλλο καὶ αὐτὰ ἀπὸ ἐργαστήρια τῆς Κορίνθου, εἶναι ἀληθινὰ «πρωτοκορινθιακά».

Δὲν περιγράφεται μὲ λόγια ἢ εὐφροσύνη ποὺ χαρίζουν τὰ ἀγγεῖα αὐτά, τὰ μικρὰ ἰδιαίτερα, ὅταν τὰ κρατεῖ κανεὶς στὴν παλάμη του καὶ κυττάζει τὶς μικρογραφικὲς σκηνές, ζῶνες ζῶν, ἵπποδρομίες, μάχες, κυνήγια. Μύρα τῆς Ἀνατολῆς περιεῖχαν, ποὺ θὰ φορτώνονταν ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ λιμάνι τῆς Κορίνθου, γι' αὐτὸ ζωγράφιζαν ἀπάνω τους μὲ τόσο πουπουλένια τέχνη. Πρόσφεραν ἀκόμη καὶ ἱστορικὰ τεκμήρια οἱ πρωτοκορινθιακοὶ αὐτοὶ ἀρύβαλλοι ποὺ αἰῶνες συντρόφεψαν στοὺς τάφους τοὺς Ἰταλιῶτες Ἕλληνες. Ὅσα βρέθηκαν σὲ νεκροταφεῖα ἀποικιῶν, ποὺ ξέρουμε πότε ἰδρύθηκαν, τοῦ Σελινούντος ἔξαφνα (κατὰ τὸ 630 π.Χ.) ἔδωσαν στηριχτικὰ σημεῖα γιὰ τὴν ἀπόλυτη χρονολόγηση τῆς κορινθιακῆς τέχνης.

Μερικὰ μεγαλύτερα, ὅπως ἡ λεγόμενη ὅλη Κίτζι (γύρω στὰ 640 π.Χ.) ἀπηχοῦν ἔργα τῶν ξακουσμένων Κορινθίων ζωγράφων. Ἐνὸς ἀπ' αὐτοὺς, τοῦ Ἀριστείδη, εἶδε στὴ Ρώμῃ ὁ Στράβων ἓνα πίνακα μὲ τὸν Διόνυσο, ἀρπαγμένον χωρὶς ἄλλο ἀπὸ τοῦ Μομμίου τὶς ὁρδές. Ἀνάμεσα στοὺς «πρώτους εὐρέτας» τῆς ζωγραφικῆς μνημονεύει ὁ Πλίνιος τὸν Κορίνθιο Κλεάνθη: «Primus invenit»².

Μιὰ θεσπέσια ἡχὼ ἀπὸ τὴν ἀκμὴ τῆς κορινθιακῆς ζωγραφικῆς στάθηκαν οἱ μικροὶ ξύλινοι πίνακες ποὺ βρέθηκαν τὸ 1932 σὲ μιὰ σπηλιὰ τοῦ Πιτοῶ, στὴν Κορινθία. Ἀφιερώματα στὶς Νύμφες, αὐτὲς παρασταίνουν μὲ ὅλη τὴν αἰθέρια τέχνη τὴν διάχυτη στὰ ἀνοιχτὰ χρώματα καὶ στὸ σχέδιο τῶν περιγραμμάτων. Πρέπει, λοιπόν, σ' ὅλο τὸν 5ον αἰῶνα νὰ κρατοῦσε ἡ κορινθιακὴ ζωγραφικὴ τὴν παλαιὰν ἀκμὴ τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς.

Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὰ ἀγγεῖα, ποὺ ἔχουν χάσει ἀπὸ καιρὸ τὴ λάμψη, τὴν κεραμεικὴ τελειότητα, τὴν αἴσθηση τῆς μελωδίας. Τοῦτο ἄρχισε παλαιότερα, λίγο μετὰ τὸ 600 π.Χ. Στὰ χρόνια αὐτά, ὅταν πὰ ἔχει γίνει ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸν πρωτοκορινθιακὸ στὸν κορινθιακὸ ρυθμὸ, ἡ μεγάλη ζήτηση κορινθιακῶν ἀγγείων καὶ ἡ ἄφθονη ἐξαγωγή φέρνουν χειροτέρευση τῆς ποιότητος. Τὸ σχέδιο χάνει τὴν παλαιὰν ἀκρίβεια, τὸ χάραγμα τὴ ζωὴ του, οἱ ζῶνες ζῶν εἶναι χωρὶς πνοή, ἡ κεραμεικὴ τέχνη χειροτερεύει.

Θὰ ἦταν ἀδίκια, ὡστόσο, ἂν ἐκρίναμε ἀπ' αὐτὰ τὰ καθαρὰ διακοσμητικὰ σχέδια ὅλη τὴν κορινθιακὴ ζωγραφικὴ τοῦ 6ου αἰῶνα π.Χ. Ἐσώθηκαν εὐτυχῶς ἀρκετὰ ἀγγεῖα σπουδαιότερα, πού, μαζὶ μὲ τὶς λιγοστὲς μαρτυρίες τῶν

συγγραφέων, βεβαιώνουν πόσο πλούτο θεμάτων, πόσους μύθους χρησιμοποίησαν οἱ Κορίνθιοι καλλιτέχνες στὰ ἔργα τους σ' ὅλον τὸν βον αἰώνα. Συναντοῦμε τὸ μῦθο τῆς Ἰόλης καὶ τοῦ Ἡρακλῆ, τὸν Τυδέα, τὸν Ἀμφιάραο καὶ τὴν Ἐριφύλη, τὸν Θησέα μὲ τὸν Μινώταυρο, ἀλλὰ καὶ πολλοὺς ἥρωες τοῦ Ἑπους.

Κάποιον γνωστὸ κορινθιακὸ πίνακα ἀπηχεῖ μιὰ χαριέστατη ζωγραφιὰ ποὺ μόλις ξεχωρίζει, ἀχνὴ πὰ καὶ σβησμένη, πάνω σ' ἓνα μικρό, ἀπλὸ ἀγγεῖο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, τοῦ 580 π.Χ. πάνω - κάτω.

Κάτω ἀπὸ ἓνα δέντρο ὁ κρουνὸς μιᾶς κρήνης σὲ σχῆμα λεοντοκεφαλῆς θυμίζει τὶς χάλκινες ἐκείνες καὶ συναρπαστικὲς τῆς ὑπόγειας σήμερα «Ἱερᾶς Κρήνης» τῆς Κορίνθου. Μία κόρη κρατᾷ τὴν ὕδρία τῆς κάτω ἀπὸ τὸ νερὸ ποὺ χύνεται σ' ἓνα περιρραντήριο - ἡ Πολυξένη χωρὶς ἄλλο, τοῦ Πριάμου ἢ θυγατέρα. Πίσω τῆς ἓνα παλληκάρι φέρνει τὰ ἄλογά του γιὰ νὰ τὰ ποτίσει. Τὰ ὀνόματά τους εἶναι γραμμένα σὲ κορινθιακὸ ἀλφάβητο: Ξάνθος καὶ Ἀσοβᾶς, διαβάζουμε καὶ τοῦ νέου τὸ ὄνομα: Τρωῖλος.

Ἄλλη γυναῖκα φεύγει πρὸς ἀριστερὰ κρατώντας τὸ σταμνὶ πάνω στὸ κεφάλι τῆς, πίσω περιμένουν δύο σεβαστοὶ ἱματιοφόροι, ὁ τελευταῖος εἶναι, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή, ὁ Πρίαμος. Θὰ εἴχαμε μιὰν εἰδυλλιακὴ σκηνὴ κρήνης, ἂν πίσω ἀπὸ τὸ δέντρο δὲν παραμόνευε μισοσκυμμένος, «μέγας μεγαλωστί», ἓνας πολεμιστής. Φοράει τὸ κράνος μὲ τὸ πανύψηλο λοφίον καὶ κρατᾷ μιὰ τεράστια «ἀργολικὴν» ἀσπίδα, μὲ τὸ φοβερὸ γοργόνειο. Καὶ ἂν ἀκόμη δὲν ἦταν γραμμένο - μὲ γράμματα τοῦ κορινθιακοῦ ἀλφαβήτου καὶ αὐτὸ - τὸ



Ὁ Ἀχιλλέας παραμονεύει τὸν Τρωῖλο. (Ἀγγεῖο τοῦ 580 π.Χ.)

ὄνομά του, θὰ τὸ μαντεύαμε. Εἶναι ὁ Ἀχιλλέας ποὺ θὰ πιάσει ζωντανὸ τὸν Τρωῖλο, τὸ στερνοπαίδι τοῦ Πριάμου καὶ θὰ τὸν σφάξει ἄγρια.

Στὸ θέμα, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὰ Κύκλια ἔπη, ἔδωσε ξεχωριστὴ δροσιὰ ὁ Κορίνθιος ζωγράφος. Εὐχαριστημένος ἀπὸ τὸ ἔργο του ἔβαλε καὶ τὴν ὑπογραφή του: Τιμωνίδας μ' ἔγραψε μιλοῦν ἀπὸ μέρους τοῦ ἀγγείου τὰ γράμματα ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν Ἀχιλλέα. Σὰν γνήσιος ἀρχαῖκός καλλιτέχνης δὲν ἦταν μετριόφρων. Τιμωνίδα[ς] μ' ἔγραψε βία (ὁ δαιμόνιος Τιμωνίδας μὲ ἐζωγράφησε) διαβάζουμε σ' ἓνα ἄλλο ἔργο, περισσότερη δικαιολογημένη ἦταν ἡ ὑπερηφάνειά του γιὰ τὸ πρῶτο.

Δὲν ἔχουμε ἀπὸ τὰ χέρια τῶν Ἀθηναίων ἀγγειογράφων τόσο δροσερὸ φύλλωμα, τέτοια ὑποβολὴ τῆς σκιᾶς. Ἀνθρωποκεντρικοί, μνημειακώτεροι οἱ ζωγράφοι τῶν ἀττικῶν μελανομόρφων ἀγγείων τοῦ 6ου αἵωνα, ἀφήνουν συχνὰ ἓνα τραγικὸ νόημα νὰ πλανιέται ἐπάνω τους. Πουθενὰ δὲν κελαρύζει ἔτσι γάργαρα τὸ νερὸ κάτω ἀπὸ τὸ πλατάνι, ὅπως στὸ μικρογραφικὸ κορινθιακὸ σχέδιο τοῦ Μουσείου καὶ μόνο σπάνια συναντοῦμε τόσο ἔντονη ἀντιπαράθεση τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ τοῦ τρόμου, τῆς νεότητος καὶ τοῦ θανάτου ποὺ ἀθέατα ἐνεδρεύει κάπου κοντά.

1. [Στράβ., *Γεωγρ.* 8, 6, 23].

2. [Πλιν., *Nat. Hist.* XXXV, 16].

Ὁ Ἀχελῷος

Μορφές καὶ μῦθος τοῦ πατέρα τῶν ποταμῶν

Ἄς ἀναλογιστοῦμε καὶ πάλι. Τί θὰ ἦταν τὰ ἐλληνικὰ βουνά, τὰ φαράγγια, οἱ κάμποι, τὰ ποτάμια καὶ οἱ θάλασσες, ἂν δὲν τὰ εἶχαν πατήσῃ οἱ θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου, οἱ ἡμίθεοι, οἱ Νύμφες καὶ οἱ Μοῦσες, ἂν δὲν τοὺς εἶχαν χαρίσῃ τόσῃν ἱερότητι οἱ μῦθοι οἱ πλεγμένοι μαζί τους ἀπὸ τὰ πανάρχαια χρόνια; Θὰ ἔμεναν εὐχάριστα καὶ «ὕγεινά», ὅπως τὰ ἐλβετικά, χρήσιμα γιὰ ἀνάπαυση τῶν κουρασμένων, ἄμουςα, χωρὶς τὴ δύναμη νὰ κρατοῦν ἄγρυπνα τὰ πνεύματα καὶ τὶς ψυχές.

Βλέποντας νὰ κυλάει λευκὸ ἢ γαλάζιο τὸ ρεῦμα τοῦ Ἀχελῷου, πῶς νὰ μὴ φέρουμε στὸ νοῦ μας ὅτι τὸν ἐλάτρευαν οἱ ἀρχαῖοι σὰν πατέρα τῶν ποταμῶν, ὅλων τῶν ἐλληνικῶν ποταμῶν ὅτι τὸν ἔλεγαν γυιὸ τοῦ μεγάλου Ὠκεανοῦ;

Σὰν νὰ μὴν ἔφτανε μόνη ἡ παρουσία τοῦ Ἀσπροπόταμου, μὲ τὰ νερὰ πού, ἀραιότερα καθὼς τρέχουν τὸ καλοκαίρι, σχηματίζουν ἀμμουδερὰ νησάκια, μὲ ἀραιὴ φυτεία, λιγνὲς λεῦκες, ἔτοιμες νὰ πέσουν κάτω ἀπὸ τὴν πρώτη νεροποντή. Σὰν νὰ μὴν ἦταν ἀρκετὸ τὸ θέαμα τοῦτο κατεβαίνουν δίπλα καὶ τὰ θαυμαστὰ τεῖχη τῆς Στράτου, τῆς φημισμένης ἀκαρνανικῆς πολιτείας, γιὰ νὰ θυμίζουν ὅτι ὁ ποταμὸς ἀποτελοῦσε τὰ σύνορα ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀκρινὲς περιοχές, τὴν Αἰτωλία καὶ τὴν Ἀκαρνανία.

Βορειότερα, στὰ ψηλὰ βουνά, κατοικοῦσαν οἱ Εὐρυτᾶνες, οἱ πρὸ βαρύσκιωτοι ἀνάμεσα στοὺς Ἑλλήνες, ἀκόμη ἕως τὰ χρόνια τοῦ Θουκυδίδου,

ἀγνωστότατοι δὴ γλῶσσαν καὶ ὠμοφάγοι¹.

Οἱ πολιτείες καὶ τὰ κάστρα τῆς Αἰτωλίας ἔδωσαν ὑλικὸ σὲ δυὸ βιβλία, κλασσικὰ σήμερα καὶ ἀναντικατάστατα, τὴν *Αἰτωλία* τοῦ Γουντχάουζ (1897) καὶ τὴν *Ἀκαρνανία* τοῦ Ὁμπερχοῦμερ (1887).

Παρ' ὅλη τὴν πολὺτιμη καὶ εὐσυνείδητη προσφορὰ τοῦ δευτέρου στὴ συγκέντρωση καὶ τὴ μεθοδικὴ κατὰταξη τῶν ἀρχαίων πηγῶν γιὰ τὴ γνώση τῆς δυτικῆς περιοχῆς τοῦ Ἀχελῷου, συναρπαστικώτερη μένει ἡ *Αἰτωλία*, σὰν περιήγηση καὶ εἰκόνηση τοπίων καὶ ἀνθρώπων ἀπὸ ἓναν ἀνοιχτομάτη ζωηρὸν ἐπιστήμονα, πού εἶχε βαθειὰ γνωρίσει τοὺς ἀρχαίους.

Θυμίζει γι' αὐτὸ παλαιότερους περιηγητές, τοὺς Ἁγγλοὺς Dilettanti, τοῦ

18ου αιώνα, τούς Γάλλους της θαυμαστής εκείνης *Ἀποστολῆς στο Μοριᾶ*, ἢ ὠραῖες σελίδες τοῦ Λουδοβίκου Ρός. Ἦταν σπουδαῖοι, οἱ Εὐρωπαῖοι ἐκεῖνοι ποὺ ἄφησαν μιὰ πλούσια ζωὴ καὶ ἤλθαν ἐδῶ γιὰ νὰ γνωρίσουν ἀπὸ κοντὰ τὸ ἑλληνικὸ θαῦμα.

Ὅδοιπορώντας ἢ ἀνεβασμένοι πάνω σὲ ζῶα διέσχιζαν ἀδιάβατες ἀτραπούς, ὄχι βιαστικοὶ νὰ φτάσουν σὲ κάποιο τέρμα, ἀλλὰ γιὰ νὰ σταθοῦν σὲ κάθε κάστρο καὶ σὲ κάθε πέτρα. Ἦξεραν τότε πολὺ καλύτερα νὰ μιλοῦν μὲ τούς ἀνθρώπους τῶν κάμπων καὶ τῶν βουνῶν οἱ περιηγητὲς ὅπως ξέρουν ἀκόμη μόνο οἱ ἀρχαιολόγοι, ὅσοι μένουν ἀμόλευτοι ἀπὸ τὴν ἀνίερη καὶ κούφια κινητικότητα τοῦ τουρίστα.

Ἡ *Αἰτωλία* τοῦ Γουντχάουζ προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες καὶ γιὰ τὴν κοινωνικὴ διαμόρφωση γύρω στὰ 1880 μιᾶς μακρινῆς περιοχῆς ποὺ εἶχε πάρει σπουδαία θέση στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια, ὕστερ' ἀπὸ τὴ δύση τῶν μεγάλων πολιτειῶν («Αἰτωλικὴ συμμαχία»). Πίσω ἀπὸ τὴν κοίτη τοῦ Ἀχελῷου προβάλλει ἔξαφνα σὰν παλαιὰ ζωγραφιά, μιὰ μορφὴ γνώριμη ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα ἔργα, ἀπλὰ ντυμένη καὶ ἀμέλητη, ἡ Δηϊάνειρα. Ἦταν κόρη τοῦ Οἰνέα, τοῦ βασιλιᾶ τῆς γειτονικῆς Πλευρώνας, καὶ ζοῦσε ξένοιαστη στὸ πατρικὸ παλάτι, ὅταν ζήτησε κάποτε ὁ Ἀχελῷος νὰ τὴν κάνει γυναῖκα του·

Μνηστήρ γάρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῷον λέγω²,

ἔτσι παρουσιάζεται καθὼς ἀνοίγει τὸν πρόλογο στὶς *Τραχίνιες* τοῦ Σοφοκλῆ.

Εἶχε τρομάξει τὸ γάμο μὲ τέτοιο δαίμονα, ποὺ παρουσιάζοταν σὲ τρεῖς μορφές, ἄλλοτε σὰν ταῦρος ἐναργής, ἄλλοτε σὰν δράκοντας ὀλόσικτος, ἐλικτός, ἄλλοτε σὰν ἄντρας μὲ κεφάλι βοδιοῦ, ἐνῶ ἀπὸ τὴ δασωμένη γενειάδα του ἔτρεχαν ἄφθονοι κρουνοὶ κρηναίου νεροῦ. Ὀλόψυχα εὐχόταν ἡ Δηϊάνειρα νὰ πεθάνει καλύτερα παρὰ νὰ πλαγιάσει δίπλα του· τότε παρουσιάστηκε ὁ γυιὸς τῆς Ἀλκμήνης καὶ τοῦ Δία, ὁ Ἡρακλῆς, ἐπάλαψε μὲ τὸν Ἀχελῷο, τὸν ἐνίκησε καὶ πῆρε δική του τὴν κόρη τοῦ Οἰνέα. «Δὲν θὰ μπορούσα νὰ εἰπῶ μὲ ποῖο τρόπο ἔγινε τὸ πάλεμα», λέει ἡ Δηϊάνειρα. Τὸ ἤξερε χωρὶς ἄλλο ὁ ποιητής, εἶναι καὶ σὲ μᾶς γνωστὸ ἀπὸ τὰ μνημεῖα.

Εἶναι ἀπὸ τούς σχετικὰ σπάνιους μύθους τὸ πάλεμα μὲ τὸν Ἀχελῷο στὰ ἀττικά ἀγγεῖα, μαθαίνουμε ὥστόσο ἀπὸ τὶς λιγοστὲς ζωγραφιὲς πὼς ἐφαντάζονταν οἱ ἀρχαῖοι τὴ μορφὴ τοῦ πατέρα τῶν ποταμῶν. Ὅταν πρωτοπαρουσιάζεται, κατὰ τὸ 560 π.Χ., τὸ πάλεμα, σὲ μιὰ μελανόμορφη κύλικα τῆς Βοστώνης, ἔχει ὁ Ἀχελῷος τὴ μορφὴ ταύρου μὲ κεφάλι ἀνθρώπινο, ὀπλισμένο ὅμως μὲ τὰ κέρατα τοῦ ζώου. Ἡ εἰκόνα τραβάει ἀπὸ παλαιὰ πρότυπα, ἔτσι φαντάστηκε τὸν ποταμὸ τῆς Τροίας ὁ ποιητὴς στὴν περιγραφὴν ἐκείνη, τὴ μεγαλόπνοη τῆς Ἰλιάδας γιὰ τὸν ὀργισμένο Σκάμανδρο.

Γύρω στὰ 520 π.Χ. παρασταίνεται ὁ Ἀχελῷος σὰν μεγάλο θαλασσινὸ κῆτος σὲ μιὰ πρώιμη ἐρυθρόμορφο στάμνο τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου, ζωγραφισμέ-

νη ἀπὸ τὸν Ὅλτο. Στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου ἀπλώνεται τὸ φολιδωτό, βαρὺ καὶ ἀγκαθωτὸ σῶμα τοῦ Ἀχελώου σὲ σχῆμα θαλασσινοῦ δράκοντα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κεφάλι μὲ τὸ μακρὺ γένυ τοῦ ἔδωσε καὶ ἀνθρώπινα χέρια ὁ ἀγγειογράφος, γιὰ τὸ ἔτσι γίνεταί ἀντιώτερα ἢ μετάβαση πρὸς τὸ παναίολον σῶμα, τὰ χρειάζονταν ὅμως καὶ γιὰ τὴν παράσταση τοῦ παλέματος. Πάνω του ἔχει σκύψει ὁ γυιὸς τῆς Ἀλκμήνης, ἀδράχνει τὸ τεράστιο κέρατο τοῦ Ἀχελώου.

*καὶ βάνοντας τὸ γόνα του στὸ διπλωτὸ του τράχηλο
τοῦ σύντριψε τὸ ἓνα·
καὶ αὐτὸς ἐχύθηκε, τρελλὸς τοῦ πόνου, μὲς στὰ πέλαγα,
μουγκρίζοντας ὀλοένα.*

(Σικελιανοῦ, «Ἀχελῶος»)



Ὁ Ἡρακλῆς καὶ ὁ Ἀχελῶος. Ἀγγειογραφία τοῦ Ὅλτου σὲ στάμνα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (κατὰ τὸ 520 π.Χ.).

Τὸ σχέδιο τοῦ Ὁλτου, ἡ μεστὴ ἀνάγλυφον γραμμὴ τῆς καλῆς ἐποχῆς, ἡ ἀνάδειξη τοῦ σώματος, τὸ θελκτικὸ σκύψιμο τοῦ Ἡρακλῆ, ἡ περίτεχνη ἀπόδοση τῆς ἐμπλοκῆς τῶν βραχιόνων, ὅλα αὐτά, μαζὶ μὲ τὴ λάμψη τοῦ μαύρου γανώματος, χαρίζουν δροσερὴ δύναμη στὴν εἰκόνα.

Δὲν ἐπινόησε πρῶτος ὁ Ὁλτος τὸ μακρὸ σῶμα τοῦ θαλάσσιου Τρίτωνα, ἀλλὰ τὸ δανείστηκε ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ Ὁκεανοῦ. Ἔτσι, ἀκόμη πιὸ μακρύτερος, θὰ παρουσιαζόταν ὁ πατέρας τοῦ Ἀχελώου σὲ μιὰ ξακουσμένη ἀττικὴ ζωγραφιὰ τοῦ 580 π.Χ. πάνω - κάτω. Ἀπὴχησὴ τῆς ἔχουμε σ' ἓνα συναρπαστικὸ ἀγγεῖο, ποὺ βρέθηκε τελευταῖα ἀπὸ τυμβωρύχους σ' ἓναν ἐτρουσκικὸ τάφο. Ὁ Ὁκεανὸς ἔχει ξεκινήσει ἀπὸ τὰ μακρινὰ λημέρια του μαζὶ μὲ τὴ γυναῖκα του, τὴν Τηθὺ καὶ «σέρνεται» μ' ἓνα πλῆθος θεῶν, Θεαινῶν, Μουσῶν καὶ Χαρίτων κατὰ τὴ Θεσσαλία, γιὰ νὰ βρεθῇ σ' ἓνα μεγάλο πανηγύρι, στοὺς γάμους τοῦ Πηλέα καὶ τῆς Θέτιδας: Γεμᾶτος ὑπερηφάνεια ὁ ζωγράφος ἔβαλε τὸ ἀγγεῖο νὰ μιλήσει γιὰ τὴν τέχνη του:

Σοφίλος μ' ἔγραψεν.

Τέτοιες παραμυθένιες εἰκόνες τοῦ Ἀχελώου εἶναι φυσικὸ ὅτι τὶς ἀρνήθηκε ἡ κλασσικὴ τέχνη. Οὔτε ἀγαποῦν πιὰ οἱ καλλιτέχνες τοῦ 5ου αἰῶνα τὸν μῦθο τῆς πάλης μὲ τὸν Ἡρακλῆ. Μόνο στὰ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ ἔπειτα, συναντοῦμε τὸν Ἀχελῶο, ἀρχικὰ σὰν μισὸ ταῦρο, ἀργότερα μόνο μὲ τὸ δασωμένο κεφάλι. Παρακολουθεῖ τὶς Νύφες ποὺ χορεύουν χειροκρατούμενες μέσα ἢ ἔξω ἀπὸ τὶς σπηλιές, ἐνῶ ὁ Ἑρμῆς σέρνει τὸ χορὸ καὶ ὁ Πᾶν παίζει τὴ σύριγγα. Πῶς νὰ λείπει ὁ πατέρας τῶν ποταμῶν ἀπὸ τὸ χαροκόπι δίπλα στὰ ποτάμια καὶ τὶς λαγαρὲς πηγές;

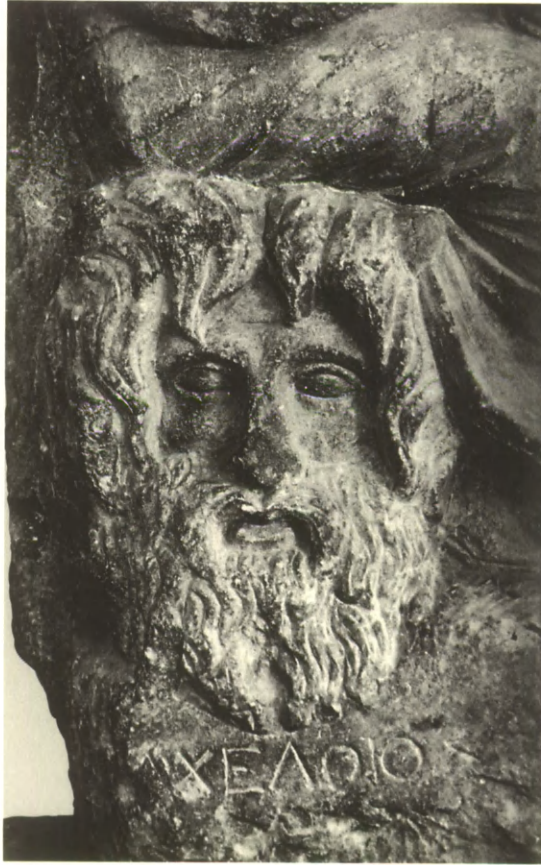
Σχεδὸν ἀνεπάντηχη εἶναι ἡ παρουσία του σ' ἓνα ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ποὺ τὸ βρῆκε ὁ μακαρίτης Σκιᾶς τὸ 1903 ὅταν ἐρευνοῦσε τὴν κοίτη τοῦ Ἰλισοῦ κοντὰ στὴν Ἀγία Φωτεινὴ. Κάτω ἀπὸ τὸ κάθισμα ἑνὸς θεοῦ, τοῦ Μειλιχίου Διός, προβάλλει τὸ πρόσωπο τοῦ Ἀχελώου ἀντικρυστὰ στὸ θεατὴ, μὲ μαγικὴ δύναμη, κυκλωμένο ἀπὸ πυκνὰ μαλλιά καὶ ἀπὸ γένεια.

Ὅταν ἀπὸ τὰ προχωρημένα χρόνια τοῦ 4ου αἰῶνα γενικεύεται ἡ παράσταση τοῦ Ἀχελώου σὰν προσωπεῖο, προτιμοῦσαν οἱ καλλιτέχνες νὰ τὸ δίνουν ἀπὸ τὰ πλάγια. Τώρα, στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἰλισοῦ, ποὺ χρονολογεῖται χαμηλότερα, στὸν 3ον αἰῶνα π.Χ., τὸ βλέπουμε ἀσύνδετο μὲ τὰ ἄλλα πρόσωπα, νὰ βλέπει πρὸς τὸ θεατὴ. Ἐχει γίνει τώρα ἐναργέστερο, ἀποτροπαϊκό. Σὰν νὰ θέλησε νὰ δείξει ὁ γλύπτης ὅτι ὁ κομπὸς Ἰλισός, ὅπου ὁ Σωκράτης ἔπλενε τὰ πόδια του, δὲν τραβοῦσε ἀπὸ καμμιὰ ξεπνοϊσμένη, ἀλλ' ἀπὸ τὴν ἡρώϊκὴ γενιὰ τοῦ Ἀχελώου, ἐσμίλεψε τὸ δαιμονικὸ προσωπεῖο, θεϊκὴ παρουσία τοῦ πατέρα τῶν 3.000 ποταμῶν. Ἦξερε χωρὶς ἄλλο ὁ Σοφοκλῆς τὶς δύο μορφὲς τοῦ Ἀχελώου, τὸν ἐλικτὸ πελώριο δράκοντα, ὅπως καὶ τὸν ἀνθρωπόμορφο ταῦρο, ὅταν ἔγραφε τὶς *Τραχίνιες* κατὰ τὸ 450 π.Χ. Τὴ χρονολογία τούτῃ ὑποστήριξε

μὲ γερὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου ὁ λαμπρὸς φιλόλογος Κάρλ Ράινχαρτ, ἀντίθετος, πρὸς ἐκείνους, πού, διακρίνοντας προχωρημένες ψυχολογικὲς συγκρούσεις καὶ ἐπίδραση τοῦ Εὐριπίδη, τὸ κατέβαζαν ἕως τὸ 420 π.Χ.

Ἐλεύθερες ἀπὸ δυναμικὲς ἀντιθέσεις καὶ ἀπὸ ὑπερβολικὰ ἀναπτυγμένη τεχνικὴ εἶναι πρῶϊμες, ἀπλὲς καὶ μεγάλες οἱ *Τραχίνιες*, ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ κινεῖν τὴ δράση δύο δαίμονες ἀθέατοι, ὁ ἕνας μάλιστα χαμένος πιά, ὁ Κένταυρος Νέσσος, αὐτὸς πού «νεκρὸς ἐσκότωσε τὸν Ἡρακλεῖ», μὲ τὸ θανατερὸ φίλτρο πὺ εἶχε συστήσει στὴ Δηϊάνειρα γιὰ νὰ κερδίσει τάχα τὴν ἀγάπη τοῦ ἀντρός της τοῦ κοσμογυριστῆ.

Γι' αὐτὸ τὴ βλέπουμε πίσω ἀπὸ τὴς λυγαριὲς τοῦ ὄχτου, χλωμὴ καὶ ἀκίνητη, παλαιῖκὰ ντυμένη, ὅπως σ' ἓνα πρωτοαττικὸν ἀμφορέα τῆς Νέας Ὑόρκης.



Ἡ προτομὴ τοῦ Ἀχελώου σ' ἓνα ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸν Ἰλιό. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, 3ος αἰὼν π.Χ.)

Τριγυρίζει ἐδῶ μετανιωμένη γιατί συλλογίζεται μήπως δὲν ἦταν καλύτερο νὰ εἶχε μοιραστῇ μὲ τὸν ποταμίσιο δαίμονα τὴ χαλικωτὴ κλίνη του, παρὰ νὰ εἶχε γίνῃ ἄθελά της αἰτία τοῦ θανάτου τοῦ μεγαλυτέρου εὐεργέτη τῶν Ἑλλήνων, νὰ σφαχτῇ καὶ ἡ ἴδια μόνη της ἀπὸ τὴ συντριβή.

Τότε ὅμως, ρωτοῦμε τώρα ἐμεῖς, πῶς θὰ εἶχεν ἐμπνεύσει καλλιτέχνες δύο τὸ λιγώτερο αἰώνων, πῶς θὰ εἶχε μαγέψει τὴν ἄμοιρη, λιγομίλητη καὶ ἀπλοϊκὴ «Αἰτωλὶς γυνὴ» τὸ πνεῦμα τοῦ Ἀθηναίου τραγικοῦ ποιητῆ;

1. [Θουκ., *Ιστ.* 3, 94, 5].

2. [Σοφ., *Τραχ.* 9].

16 VI 1962

Τὸ τοπίο στὴν τέχνη

Ἡ παράστασή του
στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ

*Φτάνει ἓνα δέντρο στὸ ναὸ τῆς φύσης νὰ σὲ μπάσῃ.
(Παλαμᾶς)*

Ἄφοῦ διασχίσουν Μουσεῖα μὲ ἔργα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ὅπου ἀντίκρυσαν πρόσωπα θεῶν, ἡμίθεων, ὑπέρκαλλων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, ἐκφράζουν μερικοὶ τὴν ἀπορία: Γιατί σὲ κανένα ἀνάγλυφο, οὔτε σὲ ἀγγεῖο δὲν κυκλώνονται οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ τὴν εὐλογία τοῦ χλοεροῦ τοπίου, ἀπὸ δέντρα, ἀπὸ ναοὺς καὶ ἀπὸ σπίτια, ἀπὸ βράχους καὶ ἀπὸ βουνά; Γιατί κινοῦνται τὰ πρόσωπα ἔξω ἀπὸ κάθε ἰδέα χώρου, πάνω σὲ γυμνὲς ἐπιφάνειες, γιατί δὲν πατοῦν πάνω στὴ γῆ, ἀλλὰ σὲ οὐδέτερες, συμβατικὲς γραμμές;

Μία ἐξήγηση ποὺ προβάλλει ἀμέσως εἶναι ὅτι, ἀφοῦ χάθηκαν τὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας ζωγραφικῆς, δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ περιμένουμε δήλωση τοῦ τοπίου στὰ ἀνάγλυφα καὶ στὰ ἀγγεῖα, ὅπου τὰ τεχνικὰ μέσα τοὺς εἶναι περιορισμένα. Σ' αὐτὸ θὰ εἴχαμε νὰ ἀντιτάξουμε δύο ἔξοχα ἔργα τῆς κρητομυκηναϊκῆς τέχνης, τὰ χρυσοᾶ ποτήρια τοῦ Βαφειοῦ. Ὅταν ἡ αἴσθησις μιᾶς ἐποχῆς, μητριαρχικῆς καὶ φυτικῆς ἐβλεπε τὸν ἄνθρωπο καὶ τὰ ζῶα μέσα στὴν ἀνακύκληση τοῦ κόσμου, τότε βρῆκαν τὸν τρόπο, ἀκόμη καὶ οἱ χρυσοχόοι, νὰ παραστήσουν τὸ χῶμα τῆς γῆς, ὅπου φυτρώνουν τὰ δέντρα, ὅπου πατοῦν τὰ ζῶα καὶ μοχθοῦν οἱ γυμνοὶ βοηδολάτες.

Ἀκόμη πὺρ καταπληχτικὸ εἶναι τὸ χρυσὸ ἐκεῖνο δαχτυλίδι ἀπὸ τὸν τάφο τῶν Μυκηνῶν. Εἶναι θαυμαστὸ πῶς πάνω στὴ μικρὴν ἐπιφάνεια τῆς «οφενδόνης» κατάφερε ὁ χαράκτης νὰ παραστήσῃ τὴν Ἐπιφάνεια τῆς μεγάλης Θεᾶς, τῆς ὁλοστόλιστης, μὲ τὰ μεσὰ στήθη. Καθισμένη κάτω ἀπὸ ἓνα πολύκλωνο δέντρο δέχεται τὸ προσκύνημα, ὁ οὐρανός, ὁ ἥλιος καὶ τὸ φεγγάρι σκέπουν ἀπάνω τὴν συνταρακτικὴν εἰκόνα. Ἄν κατεβοῦμε μερικοὺς αἰῶνες χαμηλότερα, στὸν 6ον καὶ στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ. εἶναι τώρα φανερό ὅτι οὔτε ἐζήτησαν, οὔτε προσπάθησαν οἱ καλλιτέχνες νὰ ἀποδώσουν τὸν τόπο μέσα στὸν ὁποῖον κινοῦνται οἱ ἄνθρωποι, μποροῦμε μάλιστα νὰ ποῦμε ὅτι ἐπίμονα τὸ ἀρνήθηκαν, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς λίγες περιπτώσεις ὅπου ἔκριναν ἀπαραίτητη τὴν ὑποδήλω-

σή του. Μία από τις ἐξαιρέσεις αὐτὲς εἶναι τὸ μελανόμορφο ἀγγεῖο μὲ τὴν παράσταση τῆς βαριόμοιρης μητέρας, τῆς Αὐγῆς ποὺ ὀδύρεται γιὰ τὸν σκοτωμένο βασιλιὰ τῶν Αἰθίοπων, τὸν Μένονα. Ὁρθία πάνω ἀπὸ τὸ τεντωμένο, ἄψυχο σῶμα τοῦ τραβάει τὸν βόστρυχό της, ἐνῶ πάνω της, καθισμένο στὸ κλωνάρι ἕνα πουλὶ κελαῖδεῖ λυπητερά. Ἄλλα δυὸ δέντρα, πολύφυλλα αὐτά, γεμίζουν τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου· ἡ πανοπλία τοῦ ἥρωα, ἀσπίδα, κράνος, κνημίδες, ἔρημα καὶ νεκρά, ὅπως αὐτός, ἔχουν ἀποτεθῇ ἐμπρὸς ἀπὸ τοὺς κορμούς. Ὁ ζωγράφος πάσχισε πιθανώτατα νὰ ὑποδηλώσει τὸ ξύπνημα τοῦ ζωικοῦ καὶ τοῦ φυτικοῦ στοιχείου μὲ τὸ ρόδινο φανέρωμα τῆς Αὐγῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀντίθεση τῆς ζωῆς αὐτῆς μὲ τὸν δικό της τὸν σπαραγμὸ γιὰ τὸ ἄψυχο πᾶ παλληκάρι.

Ἄλλοῦ ἡ παρουσία τῶν δέντρων εἶναι ἀπαραίτητη, γιὰτὶ ἀποτελεῖ τὸ ἴδιο τὸ θέμα τῆς ζωγραφιᾶς, ὅπως στὴ χαριέστατην ἐκείνη σκηνὴ ἑνὸς μελανόμορφου ἀμφορέα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου: δυὸ ἄντρες ραβδίζουν ἐλιές, ἐνῶ ὁ πρὸ νέος εἶναι ἀνεβασμένος ψηλὰ σ' ἕνα δέντρο, ἕνας τέταρτος μαζέβει τὸν καρπὸ σ' ἕνα κάδο.

Ὁμοῖον αὐτοπεριορισμὸ παρατηροῦμε καὶ στὴν λογοτεχνία τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας, στὴν ἀρχαϊκὴ καὶ τὴν κλασσικὴν ἐποχὴ. Μετρημένες στὰ δάχτυλα εἶναι οἱ περιγραφὲς τοπίων ποὺ δίνουν κορυφαῖοι συγγραφεῖς καὶ εἶναι ζήτημα ἂν ὑπάρχει σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Πλάτωνος δευτέρη εἰκόνα σὰν ἐκείνη τὴν δροσερώτατη τοῦ Ἰλισοῦ στὸν *Φαῖδρο*.

Ὅσο γιὰ τὶς περιγραφὲς τῶν περσικῶν παραδείσων ποὺ δίνει ὁ Ξενοφῶν στὴν ἀπολαυστικὴν *Ἀνάβαση* ὑποπευόμαστε εὐλόγα ὅτι κύριο κίνητρό τους δὲν εἶναι κάποιο βαθὺ συναίσθημα, ὅσο ἡ προσοχὴ ποὺ ἔδινε στὰ ζῶα ὁ συγγραφέας τῶν *Κυνηγετικῶν*. «Ἀξιοπρόσχετο εἶναι ὅτι ἔχει μάτια κυνηγοῦ. Παρατηρεῖ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ παιγιδευμένου ζώου: στὴν ἐξοχὴ ἕνας στρατιώτης δὲν παραμελεῖ τὰ πράγματα αὐτά», γράφει ὁ ἐκδότης καὶ ὑπομνηματιστὴς τῆς *Ἀνάβασης* Γάλλος φιλόλογος Μασκεραί.

Αἴσθησις τοῦ φυσικοῦ παράγοντα, ἔνταξις τοῦ ἀνθρώπου μέσα σ' αὐτὸν ἀπολαβαίνουμε μόνον στὰ ὁμηρικὰ ἔπη. Ὅ,τι ἀποτελεῖ τὸ μεγαλεῖο τῆς *Ἰλιάδας* δὲν εἶναι τόσο οἱ περιγραφὲς τῶν παλληκαριῶν, τῶν μαχῶν καὶ τοῦ θανάτου στὸ πεδίο τῆς μάχης, ὅσο τὸ ξαφνικὸ ἀντίκρουσμα τῶν μύριων καλῶν ποὺ κινοῦνται γύρω τους: κύματα τῆς θάλασσας ὑψώνονται ἀπὸ τὸν Βορέα καὶ ἀπὸ τὸν Ζέφυρο, κύκνοι κολυμποῦν στὰ νερὰ τοῦ Καῦστρον, ὁ ναύτης βλέπει ἀπὸ τὸ πέλαγος φωτιὲς βοσκῶν στὰ μακρινὰ ὑψώματα. Εἶναι ἀκόμη οἱ ψυχρὲς νιφάδες τοῦ χιονιοῦ ποὺ πέφτουν πυκνὲς ὅταν ὁ Δίας κοιμήσῃ τοὺς ἀνέμους, ἡ βροχὴ ποὺ δροσίζει τὰ ξερὰ λειβάδια, εἶναι οἱ σφῆκες, οἱ μέλισσες, ἀκόμη καὶ οἱ μύγες. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως τὰ ψηλὰ βουνὰ καὶ ὁ θόλος ποὺ σκέπει τὸν κόσμον: «Πῶς τὸ λαμπρὸ φεγγάρι ὀλόγυρα, ψηλὰ στὰ οὐράνια, σ' ἄστρα, στράφτουν ὀλόφωτα κι ἀπάνεμος κρατιέται ὀλοῦθε ὁ αἰθέρας καὶ γύρα οἱ

βίγλες όλες φαίνονται, τ' ἀκρόκορφα, οἱ λαγκάδες, κι ἀπὸ τὰ οὐράνια κάτω ἀπέραντος ἀνοίγει ξάφνου ὁ αἰθέρας, κι ὡς ὅλα βγαίνουν τ' ἄστρα, εὐφράθηκε βαθιὰ ὁ βοσκὸς στὰ φρένα». (Μετάφραση Καζαντζάκη - Κακριδῆ.)

Δὲν συναντοῦμε, μέσα σ' αἰῶνες ὁλόκληρους ἀκμῆς τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ὅμοιαν ὑποβολὴ τῆς μαγικῆς νύχτας τοῦ Αἰγαίου, δὲν βρίσκουμε οὔτε στὴ λογοτεχνία, μὲ ἐξαίρεση μερικὰ ἀποσπάσματα Ἰώνων λυρικῶν, τέτοια μακαριότητα ποὺ χαρίζει τὴ λησμονιὰ τοῦ θανάτου.

Μόνο στὴν τέχνη τοῦ 7ου αἰῶνα, αὐτὴ ποὺ παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὴ γεωμετρικὴ καὶ στὴν τέχνη τοῦ 6ου, τοῦ πρώτου καθαρὰ ἀνθρωποκεντρικοῦ, ἐμάθαμε πᾶ νὰ διακρίνουμε, ὅχι χωρὶς τὴ βοήθεια καὶ τῆς σημερινῆς τέχνης, τὴν ὑποβολὴ τῆς λυρικῆς αἰσθησης γιὰ τὸ δάσος καὶ γιὰ τὴ χλωρίδα.

Τὰ μέσα ποὺ μεταχειρίζονταν τότε εἶναι συμβολικά, «ἀφηρημένα»: μία σπεῖρα δηλώνει τὸ κλωνάρι ποὺ κρατάει ἓνα πουλάκι: ἓνα πρωτόγονο ἀνθέμιο πρέπει νὰ τὸ ἐρμηνεύσουμε σὰν θάμνο φουντωτό, μεγάλα πουλιὰ δίνουν τὴν ἰδέα τῶν ποταμῶν μέσα στὸ παρθένο δάσος, λιοντάρια καὶ Κένταυροι μᾶς φέρνουν σὲ λόγγους ἀπάτητους, πυκνοὺς. Μιὰ Διονυσιακὴ, σχεδὸν μυστηριακὴ ἔνωση μὲ τὴ φύση προδίνουν τέτοιες εἰκόνες, δὲν τις συναντοῦμε πᾶ στὸν ἐρχόμενο, τὸν 6ον. Ἐνα - δύο δέντρα φτάνουν τώρα γιὰ νὰ στήσουν τὴ δράση στὸν τρωϊκὸ κάμπο, γιὰ νὰ μᾶς μπᾶσουν στῆς φύσης τὸ ναό.

Ἐκεῖ ὅπου παρουσιάστηκε πάλι ἡ ἀνάγκη νὰ συνδέσουν τὸν ἄνθρωπο μὲ τὰ γύρω, εἶναι τὸ θέατρο. Πρῶτοι οἱ σκηνογράφοι ὑποχρεώθηκαν νὰ δώσουν μ' ἀπλᾶ ἀρχικά, ἀργότερα, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα, μὲ μέσα πὺδ περίτεχνα, τὸ τοπίο καὶ μάλιστα φωτοσκοπισμένο, ἀπατηλό. Τῇ σύνδεση αὐτὴ τὴν εὐνόησε, στὸν 4ον αἰῶνα ἰδιαίτερα, ἡ ἀπόσχιση τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς πόλης, σὰν θρησκευτικοῦ καὶ πολιτικοῦ κέντρου, ἡ ἀτομικὴ μόνωση ποὺ ἄρχισε ἀπὸ τότε νὰ παγώνει τις ψυχές.

Στὸν Ἑρμῇ τοῦ Πραξιτέλη μελετοῦμε πῶς οἱ δημιουργικοὶ καλλιτέχνες ἐπέτυχαν νὰ παρουσιάσουν στὸν 4ον αἰῶνα νέα θέματα μὲ πρωτόφαντη τρυφερότητα. Ὁ νεανικὸς θεὸς στηρίζεται στὸ δέντρο καί, ἀντὶ νὰ προσέχει τὸ σταφύλι ποὺ τοῦ προτείνει ὁ μικρὸς Διόνυσος, ἔχει ἀφαιρεθῇ ἀπὸ τὰ γύρω μάγια, ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ μεσημεριοῦ, ἀπὸ τῶν βουνῶν τις γραμμές - εἶναι τοῦτο ἓνα νέο στοιχεῖο ποὺ δὲν τὸ εἶχε ἀποδώσει καὶ στὴν πρώτη φάση της, τὴν καθαρὰ πνευματικὴ, ἢ κλασσικὴ τέχνη.

Οὔτε νὰ φανταστοῦμε εἶναι δυνατό πῶς ἐκφράστηκε στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ ἢ οὐζευξὴ ἀνθρώπων καὶ φύσης, ποιά ἦταν ἡ ἀνταύγιά της στὰ πρόσωπα καὶ στὶς ματιές στοὺς μεγάλους πίνακες τοῦ Ἀπελλῆ ἢ Νικία τοῦ Ἀθηναίου. Πρῶτη φορὰ ἡ ἐλληνιστικὴ τέχνη παράστησε μὲ συνέπεια τὸν ἀτμοσφαιρικὸ χῶρο, τὴν προέκταση τοῦ τοπίου σὲ βάθος. Θύρες ὄνειρικῆς φυγῆς ἀνοίγονται ἔξαφνα, μακρινὰ ὁράματα ἐκτείνονται πίσω ἀπὸ τις μορφές. Δὲν εἶναι τόσο ἀξιοπρόσεχτη ἢ ἐπιβίωση τῶν τρόπων αὐτῶν σὲς πομπη-

ϊανές τοιχογραφίες του 3ου ρυθμού, όσο ή απήχησή τους σε παλαιότερα, καθαρά έλληνικά έργα.

Άττικό κλίνουν σήμερα να θεωρήσουν ένα σπουδαιότατο αναθηματικό ανάγλυφο του Μονάχου που βρέθηκε, φαίνεται στην Κόρινθο. Συνεχίζει την παλαιότερη παράδοση των αναγλύφων με καθιστούς θεούς και προσκυνητές, αφιερωμένων των περισσότερων στα διάφορα Άσκληπιεία.

Ένῳ έως τὸν 4ον αἰῶνα ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλύφου οὐδέτερη, ἔμενε ἀμέτοχη στὴ σκηνή, ἐδῶ κρέμεται ἀπὸ τὸν κλάδο ἐνὸς αἰωνόβιου πλατάνου τὸ παραπέτασμα ποὺ χωρίζει τὸ ἱερό. Αἰγύπτιοι εἶναι οἱ θεοί, ἡ Ἰσις καὶ ὁ Ὅσιρις - Ζεὺς, οἱ προσκυνητὲς ἔχουν φτάσει κιόλας στὸ βωμό, ποὺ παρουσιάσθηκε κάπως προοπτικά, ὅχι παράλληλα πρὸς τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἔργου.

Δύο ἀγαλματάκια πάνω σὲ μιὰ πανύψηλη βάση χαρακτηρίζουν τὴν αὐλὴ τοῦ τεμένους, ἐνῳ μπροστὰ ἀπὸ τὸ δέντρο δύο «Ταναγραῖες» περιπατοῦν, ὅχι γιὰ νὰ προσφέρουν κάτι, ἀλλὰ γιὰ νὰ χαζέψουν ἐμπρὸς στὰ τόσα ἀναθήματα. Πρωτόφαντο εἶναι τὸ μικρὸ μέγεθός τους σχετικὰ μὲ τὶς ἄλλες μορφές, ζήτησε χωρὶς ἄλλο ὁ καλλιτέχνης νὰ τὶς τοποθετήσουν μακρύτερα, πέρα ἀπὸ ὅσα διαδραματίζονται μπροστὰ στὸ βωμό.



Άναθηματικό ανάγλυφο του 2ου αιώνα π.Χ. (Γλυπτοθήκη του Μονάχου.)

Ἐκλεκτικὸν εἶπαν μερικοὶ τὸν καλλιτέχνη ἐπειδὴ ἔνωσε δύο ξεχωριστές, ἀσύνδετες σκηνές. Πῶς νὰ τὸν κατηγορήσει κανεὶς γιὰ τό «ἄλλοθι» ποὺ ἐζήτησε νὰ δώσει μὲ τίς «Ταναγραῖες» του γιὰτὶ προσπάθησε νὰ ξεφύγει ἀπὸ ἓνα ξεπερασμένο σχῆμα ὑποβάλλοντας τὸν γραφικὸ περίπατο κοντὰ στὸ τέμενος;

Δὲν εἶχε πηγαῖο θρησκευτικὸ αἶσθημα νὰ ἐκφράσει ὁ γλύπτης τοῦτος τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ., ὅπως ἔκαναν οἱ παλαιότεροι, μὲ τρόπους μεγάλους καὶ ἀπλούς. Ἀναγκάστηκε γι' αὐτὸ νὰ παραστήσει ζωγραφικὰ τὴν ἐξωτερικὴ ζωὴ τοῦ τεμένους, τὴν κίνηση τῶν προσκυνητῶν. Πῶς νὰ μὴ καταφύγει στὸ περιγραφικὸ εἰδύλλιο ἀφοῦ δὲν ἦταν πὰ δικοὶ του, ἀλλὰ ξένοι οἱ θεοὶ ποὺ τοὺς παράστησε μὲ στάση καὶ στολὴν ἑλληνικὴ;

Παραστάσεις τοῦ Ὑπνου

28 VII 1962

Ἡ ἀρχαϊκὴ καὶ ἡ κλασσικὴ εἰκόνα του

Ἀπὸ τὰ πρὸ δροσερὰ καὶ τὰ πρὸ διασκεδαστικὰ ἐπεισόδια τῆς Ἰλιάδας εἶναι ἡ συνομιλία τῆς Ἥρας μὲ τὸν Ὑπνο (στὸ Ξ), θέλοντας νὰ ἀνακουφίσει τοὺς Ἀχαιοὺς ἀπὸ τῆ μάστιγα τοῦ Δία, ὅταν εἶχε πέσει τὸ παράλιο τεῖχος καὶ κινδύνευε νὰ ἀφανίσει τὰ πλοῖα τοὺς ἢ τρωϊκὴ πυρκαϊά. Τότε ἡ θεά, χολιασμένη πάντα γιατί ὁ Πάρις εἶχε προτιμήσει τὴν Ἀφροδίτη, σοφίστηκε νὰ γελάσει τὸν Δία. Ἀφοῦ φόρεσε στὰ στήθη τῆς τὸν κεστὸν ἱμάντα τὸν στηθόδεσμο, ποὺ ἔκλεψε καὶ τῶν φρονίμων τὸν νοῦ, πέταξε ἀπὸ τὸν Ὀλυμπο, πέρασε τὰ χιονισμένα θρακικὰ βουνὰ καὶ ἔφτασε στὴ Λῆμνο. Ἐκεῖ βρῆκε τὸν ἀδελφὸ τοῦ Θανάτου, τὸν Ὑπνο, καὶ τὸν παρακάλεσε νὰ κοιμήσει τὸν Δία, γιὰ νὰ τὸν παρασύρει ἔπειτα αὐτὴ σὲ μιὰ νύχτα «φιλότητος», ποὺ θὰ ἄφηνε τοὺς Ἀχαιοὺς ἐλεύθερους ἀπὸ τὴν τρωϊκὴ πίεση.

Ἔταξε στὸν Ὑπνο ἓνα χρυσοῦ θρόνο, ἔργο τοῦ Ἡφαίστου. Αὐτὸς ὅμως δὲν πειθόταν εὐκόλα. Δὲν ἤθελε νὰ ξαναπάθει ἀπὸ τὴν ὀργὴ τοῦ Δία ὅσα ἄλλοτε, ὅταν εἶχε κινδυνέψει ἐξ αἰτίας τοῦ Ἡρακλῆ. Θὰ τὸν ἔρριχνε χωρὶς ἄλλο τότε, ἀπὸ τὸν αἰθέρα στὴ θάλασσα ὁ πατέρας τῶν Θεῶν, ἂν δὲν τὸν ἔσωζε ἡ μάνα του ἡ Νύχτα, αὐτὴ ποὺ δαμάζει τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἀνθρώπους, καὶ ποὺ τόσο τὴν λογαριάζει ὁ Δίας. Ἀποφασισμένη ἡ Ἥρα, προχώρησε περισσότερο. Ἔταξε στὸν Ὑπνο κάπνιστὸν δελεαστικὸ, μιὰν ἀπὸ τὶς Χάριτες, τὴν πανώρια Πασιθέα. Ἀφοῦ τοῦ ὠρκίστηκε στὰ νερὰ τῆς Στυγὸς καὶ σ' ὅλους τοὺς θεοὺς τοὺς ὑποταρταρίους, ποὺ λέγονται Τιτᾶνες, ὅτι θὰ κρατήσῃ τὴν ὑπόσχесή της, τότε μόνο κλονίστηκε ὁ Ὑπνος. Ἐφυγαν ἀπὸ τὴ Λῆμνο, πέρασαν τὴν Ἰμβρο καὶ ἔφτασαν στὸ τρωϊκὸ βουνό, τὴν Ἰδη, τὴ μάνα τῶν ἀγριμιῶν. Ἐκεῖ ὁ Ὑπνος ἀνέβηκε σ' ἓνα ἔλατο πανύψηλο ποὺ ἔφτανε ἕως τὸν αἰθέρα καὶ κάθησε στὸ κλωνάρι, ὅμοιος μ' ἓνα πουλὶ στριγγόφωνο «ποὺ στὰ βουνὰ φωλιάζει καὶ ποὺ οἱ θνητοὶ τὸ λένε κύμιντη κι οἱ ἀθάνατοι χαλκίδα».

Μὲ τοὺς στίχους αὐτοὺς γίνεται φανερό ὅτι στὰ ἀρχαϊκὰ χρόνια φαντάζονταν οἱ Ἕλληνες τὸν Ὑπνο φτερωτό, ἄξιο νὰ πετάει στὰ κλωνάρια, ὥσπου νὰ ἔλθει ἡ στιγμή νὰ χαρίσει στοὺς ἀνθρώπους τὴ γλυκεῖα λησμονιά. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ κυριάρχησε ἕως τὰ τέλη τοῦ βου, ἀκόμη καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 5ου αἰῶνα. Τέτοιοι τὸν βλέπουμε σὲ μερικὰ ἀγγεῖα γύρω στὰ 520 π.Χ., ποὺ παρασταίνουν

τὸν μῦθο τοῦ Ἀλκυονέα. Στὰ λίγα γνωστὰ προστέθηκε τώρα καὶ μιὰ ἐξαίρετη ἐρυθρόμορφη κύλιξ τοῦ Μουσείου τῆς Μελβούρνης.

Πρέπει ὅμως πρῶτα νὰ σταθοῦμε λίγο στὴν οὐμανιστικὴ κίνηση ποὺ γίνεται ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια στὴν Αὐστραλία, ἀμέσως ὕστερ' ἀπ' τὸν πόλεμο καὶ ὅχι ἄσχετα μὲ τὴν ἐκστρατεία στὴν Ἑλλάδα.

«Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἦλθε σχετικὰ ἀργὰ στὸν τόπο μας τοῦτον τοῦ κόσμου» ἐτόνισε σὲ μιὰ πρόσφατη μελέτη τοῦ ἑνας ἀπὸ τοὺς κύριους ἐμπνευστὲς τῆς μουσειακῆς καὶ πανεπιστημιακῆς αὐτῆς δράσεως, ὁ λαμπρὸς, γνωστότατος ἀρχαιολόγος Τρένταλ. Συγκρίνοντας μὲ τὶς συνθήκες στὴ Νέα Ζηλανδία, προσθέτει ὅτι προηγήθηκε ἐδῶ ἡ γνωριμία μὲ τὴν ἀρχαιότητα.

Τὸ 1870, ὥστόσο, ὁ σὲρ Τοῶρλς Νίκολσον «βλέποντας ὅτι μιὰ ἀρχαιολογικὴ συλλογὴ θὰ εἶχε πολὺ μεγαλύτερη ἀξία στὸ νέο κόσμο παρὰ στὸν παλαιό» χάρισε στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Σύδνεϋ τὰ πολύτιμα ἀρχαῖα ποὺ εἶχε ἀποκτήσει ταξιδεύοντας στὶς χώρες τῆς Μεσογείου.

Τὰ τελευταῖα χρόνια ἑλληνικὰ ἔργα, ἀγγεῖα τὰ περισσότερα, ἀποτέλεσαν μικρές, ἀλλ' ἀξιόλογες συλλογές, μὲ σκοπὸ κυρίως τὴν διδασκαλία στὰ πανεπιστήμια τῆς Αὐστραλίας. Ἐχει τονιοθῇ καὶ ἄλλοτε ἀπὸ τὴ στήλη τούτη, σὰν ἀξιοπρόσεχτο φαινόμενο, ἡ ζήτησις τοῦ εἶδους αὐτοῦ καὶ ἡ συμβολὴ του στὴ γνώση τοῦ ἀρχαίου κόσμου, στὴ δημιουργία σημερινῶν ἐστιῶν γιὰ οὐμανιστικὲς σπουδές.

Τὰ σπουδαιότερα ἀγγεῖα ἔρχονται ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ὅπου βρίσκονται σὲ τάφους Ἐτρούσκων ἢ Ἰταλιωτῶν. Ὅσα δημοσιεύει τελευταῖα ὁ Τρένταλ στὴν κομψὴ ἔκδοσή του (ἀπὸ τὴν ἐπετηρίδα τῆς αὐστραλιανῆς ἐταιρίας οὐμανιστικῶν σπουδῶν) βρίσκονται στὴ Μελβούρνη σεβαστοὶ ἀττικοὶ ἀμφορεῖς καὶ ἐράσμιες ἐρυθρόμορφες κύλικες. Στὴν ἀρχαιότερη ἀπ' αὐτὲς ἔχουμε τὴν καλυτέρη ζωγραφιὰ τοῦ Ὑπνου. Παρασταίνεται ὁ μῦθος τοῦ Ἀλκυονέα, τοῦ γιου τῆς Γῆς καὶ τοῦ Οὐρανοῦ, ποὺ φύλαγε τὰ βόδια τοῦ Γηρυόνη. Ὅταν ὁ Ἡρακλῆς ξεκίνησε γιὰ τὴν Ἐρύθεια, τὴν Κόκκινη Χώρα, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ σκοτώσει τὸν Γηρυόνη καὶ νὰ κλέψει τὰ βόδια του, ἔπρεπε πρῶτα νὰ κοιμήσῃ τὸν Γίγαντα, ἀφοῦ ἦταν ἀδύνατο νὰ τὸν νικήσῃ ζωντανό. Γιατὶ πατώντας στὴ μητέρα του τὴ Γῆ, ἔπαιρνε ὁ Ἀλκυονέας, ὅπως καὶ ὁ Ἀνταῖος, μιὰ πρωτάκουστη δύναμη.

Στὴν ζωγραφιὰ τῆς κύλικος τὸν βλέπουμε κοιμισμένον κιόλας, νὰ ἔχει ἀπλώσει τὸ τεράστιο σῶμα του. Ὁ Ἡρακλῆς πλησιάζει κρατώντας τὸ σπαθί, πίσω του τρέχει ὁ Ἑρμῆς, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ Ἀθηνᾶ, ἀκράτητη, κάνει νόημα στὸν Ἡρακλῆ νὰ πλησιάσῃ. Τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης κατέχει ὁ Ὑπνος, μικρὸς, κουρνιασμένος πάνω στὸ σῶμα τοῦ Γηρυόνη, μὲ σκυφτὸ τὸ κεφάλι, μὲ συμμαζεμένα τὰ χέρια μπροστά, ἐνῶ πίσω ἐκτείνονται γωνιώδεις οἱ ἀγκῶνες.

Θαυμαστὸ εἶναι πῶς ὁ ἀγγειογράφος ἄπλωσε τὰ φτερὰ στὴν ἐπιφάνεια, πανύψηλα, ὀλοφάνερα, συμμετρικὰ μοιρασμένα, κυρίαρχα στὸ κέντρο τῆς

εικόνας. Έργο ενός από τους παλαιότερους του έρυθρομόρφου ρυθμού ή έρυθρογραφία αυτή της κύλικος στη Μελβούρνη – του ζωγράφου του Νικοσθένους – βοηθάει να εξηγήσουμε τη μαγεία που άσκοϋν στους μακρινούς τόπους τὰ άγγεία του άθηναϊκού Κεραμεικού, προάγγελα μιὰς Άναγέννησης στη σοβαρή σπουδή του έλληνικού κόσμου.

Σε μιὰ άλλη σύγχρονη σπουδαία κύλικα του άγγειογράφου Παμφαίου στο Λονδίνο παρουσιάζεται ο Ύπνος όχι με τη μυθική μορφή του, αλλά με την άλλη που την έπλασε ή όμηρική ποίηση. Τόν βλέπουμε φτερωτόν πάντα, αλλά ώριμο νέο πολεμιστή να σηκώνει ψηλά, μαζί με τόν άδελφό του τὸ θάνατο, από τὸ πεδίο της μάχης τὸ άψυχο σῶμα ενός νέου πολεμιστή, του Σαρπηδόνα, για να τὸ μεταφέρουν στην μακρινή πατρίδα του, τη Λυκία. Είναι μιὰ εικόνα πού, μερικὲς δεκαετίες άργότερα, θά πάρει μιάν έξαϋλωση υπερβατική, όταν θά γίνει από τις πὸ αϊθέριες ζωγραφιές τῶν λευκῶν άττικῶν ληκύθων.

Δὲν έχουμε άγάλματα του Ύπνου από τὸν 6ον, οὔτε από τὸν 5ον αἰώνα καὶ μιὰ από τις αἰτίες του φαινομένου είναι ὅτι δὲν τὸν έλάτρεψαν οἱ Έλληνες μαζί με τὸς Θεούς. Μόνο στην Τροϊζήνα υπήρχε μιὰ περίεργη λατρεία του, κατὰ τὴ μαρτυρία του Πανσανία:

Ἐπὶ δὲ αὐτῷ Μούσαις καὶ Ὑπνῷ, θύουσι, λέγοντες τὸν Ὑπνον Θεὸν μάλιστα εἶναι φίλον ταῖς Μούσαις¹.



Ἀττική έρυθρόμορφη κύλις στη Μελβούρνη (γύρω στὰ 520 π.Χ.).

Ὅμως ἡ εἰκόνα του ποὺ ἐπλάσαν ὁ μῦθος, ἡ ποίηση καὶ ἡ τέχνη, πάντα ζωντανή, ἔμελλε νὰ πάρει στὴ δεύτερη φάση τῆς κλασσικῆς τέχνης μιὰν ἀληθινὰ θεόπνευστη ὄψη.

Λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 4ου αἰῶνα θὰ ἐπλάσθηκε τὸ χάλκινο πρωτότυπο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχουμε ἓνα μαρμάρينو ἀντίγραφο στὸ Πράντο τῆς Μαδρίτης καὶ ἓνα συναρπαστικὸ χάλκινο ἀντίγραφο τοῦ κεφαλιοῦ στὸ Βρεταννικὸ Μουσεῖο. Συνδυάζοντας τὰ στοιχεῖα αὐτά, τὸ κορμὶ τοῦ ἀγάλματος τῆς Μαδρίτης καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Λονδίνου, εἶχε φροντίσει ἓνας ἐξαιρετὸς παλαιὸς ἀρχαιολόγος νὰ χυθῇ σὲ χαλκὸ ἓνα ἄγαλμα γιὰ τὸ Μουσεῖο τοῦ Στρασβούργου. Παρουσίασε ἔτσι τὸ πρωτότυπο δημιουργημὰ ἀπαλλαγμένο ἀπὸ τὶς προσθήκες τοῦ ἀντιγραφέα τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων, τὸ ἔκανε πὺρ ἀὐλο καὶ ἐλαφρό.

Δὲν εἶναι βέβαιο ἂν ἡ ὄψη ποὺ τὴ θέλησε κύρια ὁ καλλιτέχνης εἶναι αὐτὴ ποὺ παρουσιάζει ἡ εἰκόνα, φαίνεται μόνο πιθανό, γιὰτὶ ἔτσι ἀναδείχονται καλὰ ὅλα τὰ μέλη τοῦ ἔργου: τὸ στήθος, τὰ σκέλη καὶ τὰ χέρια ποὺ ἀπλώνονται σὲ χιαστικὴ ἀντιστοιχία μὲ τὸ βάδισμα. Τὴν κίνηση τοῦ τεντωμένου πρὸς τὰ πίσω δεξιοῦ σκέλους τὴν ξαναπαίρνει ὁ ἀριστερὸς βραχίονας, ὁ δεξιὸς ἔχει ἐλαφρὴ κάμψη ὅπως καὶ τὸ ἀριστερὸ σκέλος ἔχει καὶ φορὰ πρὸς τὰ ἐμπρός.



Χάλκινο ἄγαλμα τοῦ ὕπνου. Τὸ πρωτότυπο χρονολογεῖται γύρω στὰ 330 π.Χ.

Στὸ ἀριστερὸ χεῖρὶ θὰ κρατοῦσε ὁ Ὑπνος μιὰ παπαρούνα, μὲ τὸ ἄλλο σταλάζει στὰ μάτια τῶν θνητῶν ἓνα πραῦντικὸ ὑγρὸ. Ἔτσι ὅπως σκύβει τὸ κεφάλι τὸ σκιασμένο ἀπὸ τὰ μεγάλα φτερὰ ἐκφράζει τὸ βύθισμα μὲ τὸ ὁποῖο ἐπισκοπεῖ τὴν πλάση καὶ ζητάει τὴ βοήθειά του. Μήπως δὲν ἔχει νὰ μαλάξει τὴν ἴδια τὴν ἀτέλειωτη Νύχτα, τὴ μάνα του ποὺ συδαιλίζει τὰ πὺδ κρυμμένα δεινὰ τῶν λιγόζων;

Πατώντας ἐλαφρὰ σὰν ὑπνοβάτης «σκίζει» ὁ Ὑπνος μπροστά του τὸ χῶρο, δὲν κυκλώνεται ἤρεμα ἀπ' αὐτόν. Τὸ βλέπουμε ἂν προσέξουμε τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ σκέλους ἕως τὰ δάχτυλα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Εἶναι πρωτόφαντη μιὰ τέτοια ἀνάπτυξη τοῦ κορμοῦ σὲ βάθος συνδυασμένο μάλιστα μὲ κεφάλι ἐκφραστικὸ μιᾶς ὑπεργήϊνης σιωπῆς. Θαυμαστὴ ἐπινόηση εἶναι καὶ ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀπλώματος σὲ μᾶκρος ποὺ δίνουν οἱ βραχίονες, σὰν δεύτερα φτερὰ ποὺ συνοδεύουν τὴν πορεία πρὸς τὰ ἔμπρός.

Δὲν ἐστάθηκε ἀκόμη δυνατὸ νὰ ἀνακαλύψει ἡ ἔρευνα ποιὸς ἀρχαῖος χαλκοπλάστης, ἂν ὁ Σκόπας ἢ κάποιος ἀπὸ τὴ σχολὴ τοῦ Λυσίππου ὁραματίστηκε καὶ ἔπλασε τὸν παλαιὸν τοῦτο εὐεργέτη τῶν ἀνθρώπων. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἀνώνυμα, ὅχι ὅμως λιγώτερο συναρπαστικὰ ἔργα, ποὺ μένει νὰ ἀποδοθοῦν. Ποῦ εἶχε στηθῆ, τίνος ἀφιέρωμα ἦταν καὶ αὐτὰ εἶναι προβληματικά. Εὐστοχη εἶναι ἢ εἰκασία ὅτι ἐστόλιζε τὸ τέμενος κάποιου Ἀσκληπείου, συμπαραστάτης καὶ συνοδὸς τοῦ γατροῦ Θεοῦ στὴ θεραπευτικὴ του.

Τὴν προσφορὰ τοῦ καλλιτέχνη τὴν αἰσθανόμαστε καλύτερα ἂν ἀναλογιστοῦμε πῶς μετέπλασε τὴν παλαιὰν εἰκόνα τοῦ μικροῦ φτερωτοῦ δαίμονα ποὺ εἶχε ἐπινοήσει ἢ γελαστὴ φαντασία τῶν ἀρχαϊκῶν ἀνθρώπων. Ἐπρεπε νὰ ἔχει μεσολαβήσει ἡ φειδιακὴ τέχνη μὲ τὸ βαθὺ πνευματικὸ νόημα γιὰ νὰ χαρίσει τοῦτος, ὕστερ' ἀπὸ τὸ 350 π.Χ., μιὰ θεία μορφὴ μὲ τὴν ἀπλότητα, τὸ βαθὺ μυστικὸ νόημα τοῦ γυιοῦ τῆς Νύχτας τῆς μελανόφτερης, τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Θανάτου.

1. [Πανο., Ἑλλ. Περιγ., 2, 31, 3].

Περιρραντήρια

Στὰ πρόθυρα τῶν ἀρχαίων ναῶν

Συχνὰ ἀγωνίζεται ἡ φαντασία μας νὰ ἀναπαραστήσει τὰ παραμυθένια ἔργα, ὅσα, ἀφιερῶματα τὰ περισσότερα τῶν πιστῶν, ἐστόλιζαν τὰ ἀρχαῖα τεμένη. Δὲν ἐννοοῦμε τὰ λατρευτικὰ ἀγάλματα στὰ βάθη τῶν ναῶν οὔτε τὰ ἀνάγλυφα ποὺ ἐγέμιζαν ἔξω τὶς στοᾶς ποὺ τοὺς ἐκύκλωναν. Ἦταν καὶ ἓνα ἄλλο πλῆθος ἀντικείμενα χρήσιμα γιὰ τὴν ἄσκηση τῆς λατρείας, μετάλλινα, πήλινα ἢ μαρμάρινα, ἀνάλογα μὲ τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὶς μεσαιωνικὲς ἰδίως χριστιανικὲς ἐκκλησίες, ποὺ φυλάγονται τώρα σὲ θησαυροφυλάκια ἢ σὲ Μουσεῖα.

Ὅσα ἀπ' αὐτὰ δὲν τὰ πρόσφεραν οἱ πιστοί, τὰ παράγγελλαν οἱ ἱεροποιοὶ ἢ ἄλλοι ὑπάλληλοι. Ἀναφέρουμε, ἔξαφνα τὰ ἀρχαῖα μαρμάρινα λυχνάρια, τὰ στολισμένα γύρω μὲ ἀνάγλυφες προτομὲς μιᾶς γυναικείας θεότητας. Ἐχουν τὰ καλύτερα μιὰ συναρπαστικὴν ἀπλότητα, μιὰν ἐπιφάνεια ἀπερίγραπτα τρυφερή, ἐνῶ ἡ λεπτουργικὴ ἐργασία τῆς κάθε λεπτομέρειας ὑπηρετεῖ τὴ μνημειακότητα τοῦ σκεύους, θαυμαστὰ συνταιριασμένη μὲ τὶς μορφές.

Εἶναι δυστύχημα ὅτι χάθηκαν ὅλα σχεδὸν τὰ ξύλινα ἐπιπλά, ἀλλὰ καὶ οἱ ὀλοστόλιστες θύρες τῶν ναῶν. Μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε μερικὲς τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς σὰν τὴν ἱερὴν ἐκείνη καὶ ὀλοστόλιστη μὲ βιβλικὲς σκηνὲς ποὺ σώζεται ἀπείραχτη ἔξω ἀπὸ τὴ μεσαιωνικὴ Σάντα Σαβίνα, πάνω στὸν ἡρεμολόφο τοῦ Ἀβεντίνου, ὅπου οἱ σημερινοὶ Ρωμαῖοι, εὐλαβικοὶ γιὰ τὰ περασμένα, συντηροῦν τὴν παλαιὰ σιωπὴ τοῦ καὶ τοῦτο μέσα στὴν καρδιὰ τῆς πόλης καὶ ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸν Τίβερη.

Στὰ μεγάλα ἀρχαῖα ἱερὰ πολλὰ σκεύη θὰ ἦταν ἀπὸ πολυτιμότερο ὑλικό. Εἶναι ἀνεξήγητο πῶς ἐγλύτωσε ἀπὸ τὶς ἀρπαγὲς τῶν κατακτητῶν ἡ τράπεζα ἐκείνη ποὺ εἶδε ὁ Παυσανίας τὸν 2ον αἰῶνα μ.Χ. μέσα στὸ ἱερὸ τοῦ Δία, στὴν Ὀλυμπία σὲ χρῆση πάντα ἕως τὶς ἡμέρες του,

ἐφ' ἧς προτίθενται τοῖς νικῶσιν οἱ στέφανοι¹.

Δὲν ἦταν ἀπὸ ξύλο ἢ ἀπὸ πέτρα, ἀλλ' ἀπὸ χρυσάφι καὶ ἀπὸ ἐλεφαντοκόκκαλο.

Τὴν εἶχε ἐργαστῇ ὁ μαθητὴς τοῦ Φειδία καὶ συνεργάτης του στὸ μεγάλο ἄγαλμα τοῦ Θεοῦ, ὁ Κωλῶτης ἀπὸ τὴν Ἥλιδα. Πάνω καὶ γύρω τῆς εἶχε προσαρμόσει, πιθανώτατα στὴ λευκὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐλεφαντοκόκκαλου, δὲν

ξέρουμε ὅμως σὲ ποιὰ διάταξη, μορφὲς θεῶν: τὸν Δία καὶ τὴν Ἥρα, τὴ Μητέρα θεῶν, τὸν Ἑρμῆ, τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἄρτεμι, τὸν Ἀσκληπιὸ καὶ τὴν Ὑγεία, ἀκόμη καὶ τὴν Περσεφόνη μαζὺ μὲ τὸν βαρύσκιωτο τὸν Πλούτωνα. Εἶναι σχεδὸν ἀπίστευτο ὅτι ὑπόλοιπα ἀπὸ μερικὰ ἱερὰ σκεύη, ἀκόμη καὶ μικρὰ ξόανα βρίσκονται ἀδιάκοπα στὶς ἀνασκαφὲς τοῦ Ἑραίου τῆς Σάμου. Χαριέστατο εἶναι ἓνα σκαμνάκι γεωμετρικῆς ἐποχῆς μὲ χαρακτὲς παραστάσεις, ἀφιέρωμα στὴν Ἥρα πιθανώτατα.

Ἀπὸ στερεώτερο ὕλικὸ ἦταν ἓνα σκεῦος ποὺ τὸ συναντοῦσε ὁ προσκυνητὴς πρὶν νὰ μπηῇ μέσα στοὺς ἀρχαίους ναοὺς, τὸ περιρραντήριο, ἀντίστοιχο μὲ τὴ χριστιανικὴ φιάλη. Τὸ σχῆμα του εἶναι γνωστὸ κυρίως ἀπὸ συχνὲς ἀπεικονίσεις σὲ ἀγγεῖα τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου αἰῶνα ἢ ἀπὸ τὰ ὀλίγα πῆλινα ποὺ ἐσώθησαν: μία βαθειά, ἢ κάποτε ἀνάβαθη λεκάνη, στηριγμένη σ' ἓνα κομπὸ πόδι ποὺ πλαταίνει πρὸς τὰ κάτω.

Στὰ κλασσικὰ χρόνια ἔδιναν οἱ τεχνῖτες περισσότερὴ προσοχὴ στὸ καλλιγραμμὸ σχῆμα, δὲν ἤθελαν πιά νὰ τὸ φορτώνουν μὲ παραπληρωματικὲς μορφές. Οἱ ἀρχαῖκοι ὅμως τεχνῖτες, γεννημένοι παραμυθάδες καθὼς ἦταν, προτιμοῦσαν, ἀντὶ γιὰ τὴν θελημένη αὐτὴν ἀπλότητα, νὰ κυκλώνουν τὴ βάση τῶν περιρραντηρίων μὲ μορφὲς θεαινῶν, ποὺ δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ τὶς ὀνοματίσουμε. Ὅχι μόνο γιὰτὶ εἶναι λίγα γοητεύουν τὰ ἀρχαῖκα περιρραντήρια. Ἡ ὁμορφιά τους βρίσκεται στὴν ἀκρίβεια μὲ τὴν ὁποία ἔχουν σμιλευτῇ οἱ μορφές, βρίσκεται ἀκόμη καὶ στὴ μνημειακὴν τεκτονικότητα. Ἄν τὰ κλασσικὰ μιλοῦν μὲ τὴν μελωδία τοῦ σχήματος, στὰ ἀρχαῖκα κάθε μέλος ἔχει χωριστὴ ζωὴ καὶ λειτουργία.

Ἐνα ἐράσμιό τέτοιο περιρραντήριο πολὺ παλαιό, τοῦ 7ου αἰῶνα, βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Ὀλυμπίας. Ἡ θεὰ ἐκείνη ἢ ἀκίνητη, ποὺ βαστάει, μαζὺ μὲ τὶς ἄλλες, χαμένες συντρόφισσές της, τὴ λεκάνη ἔχει τὴν ἔκφραση αὐτῶν ποὺ ἀποροῦν ἐκστατικοὶ γιὰ τὰ θαύματα τῆς φύσης, ἀποροῦν χωρὶς νὰ στοχάζονται τὸ πῶς.

Ἐπὶ τὰ θεὲς ἢ Κόρες ἔζωναν γύρω τὴ βάση ἐνὸς ἔξοχου περιρραντηρίου τῆς Ἀκρόπολης. Μὲ τὸ πάνω σῶμα ἐλαφρὰ γερμένο πρὸς τὰ πίσω βασιᾶνε στὸ κεφάλι τὴ βαθειὰ λεκάνη γιὰ τὰ ἱερὰ ραντίσματα, ἐνῶ οἱ ραβδωτὲς πτυχὲς τοῦ φορέματος σχηματίζουν κάτω ἓνα γερὸ ἀντίβαρο. Ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀρχαϊκῶν περιρραντηρίων, ὁ ἀπίστευτα μικρὸς – ποὺ μαρτυρεῖ πόσο ριζικὲς εἶναι οἱ καταστροφὲς τῶν ἀρχαίων μνημείων – πλουτίστηκε τὰ τελευταῖα χρόνια μὲ ἓνα ἀκόμη. Συμπληρωμένο ἀπὸ τὸν ἔμπειρο ἀρχιτεχνίτη Ἀνδρέα Μαυραγάνη, ἀποτελέσσε τὸ πῶς σεβαστὸ ἀπόκτημα τοῦ Μουσείου τῆς Παλαιᾶς Κορίνθου. Προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ καθηγητοῦ Ὁσκαρ Μπρονῆρ στὴν Ἰσθμία, θὰ ἦταν στημένο ἔξω ἀπὸ ἓναν παλαιότατο ναό, ἀφοῦ ἡ τεχνοτροπία του τὸ χρονολογεῖ γύρω στὰ 650 π.Χ.

Εἶναι τὸ μόνο ἴσως ὅπου σώζεται ἀρκετὸ τμῆμα καὶ ἀπὸ τὴ λεκάνη, τὴν

τεράστια, ἀπλῇ καὶ βαθειά, μὲ δυὸ λαβὲς ποῦ «οβήνουν» πάνω στὸ σῶμα, σχήματος θαυμαστὰ ἁρμονισμένου μὲ τὴν ἀμίλητη καὶ πλατεῖα λεκάνη. Ξεχωριστὴ εἶναι ἡ λειτουργία τοῦ κάθε μέλους, ἀσύνδετες εἶναι οἱ μορφές. Ἀκίνητες σὰν κολόννες οἱ «Καρυάτιδες» μὲ σφιγμένα τὰ χέρια, βλέπουν μπροστά, ὑποταγμένες στὴν ὑπηρεσία ποῦ τοὺς ἔχουν ἐμπιστευθῇ. Εἶναι μόνο τέσσαρες, σὲ ἀραιὲς ἀποστάσεις καὶ θὰ ἦταν ἀνυπόφορα τὰ κενά, ἂν ὁ τεχνίτης δὲν μεριμνοῦσε νὰ στολίσαι τὸ χεῖλος τοῦ ὑποκρητηρίου μὲ κεφαλὰς κριαριῶν μοιρασμένες ἀνάμεσά τους.

Οἱ γυναῖκες πατοῦσαν ἡ καθεμιὰ στὴ ράχη ἑνὸς λεονταριοῦ, τὴν ἄκρη τῆς οὐρᾶς του κρατοῦν στὴν κλειστὴ πυγμὴ τους. Εἶναι λοιπὸν θαυματοποιές, μάγισσες, ὑποταχτικὲς μιᾶς θεᾶς ἀνατολικῆς ἢ μήπως εἶναι ξενικὲς ἱέρειες ποῦ στέκονται ἔξω ἀπὸ τὴ θύρα τοῦ ναοῦ, γιατί δὲν ἐπῆραν ἀκόμη ὄνομα ἑλληνικό; Ἡ μορφὴ τους ὥστόσο, ἡ στάση τους φαίνονται πέρα ὡς πέρα ἑλληνικὲς, ἂν καὶ τὸ θέμα εἶναι παρμένο, τὸ ξέρουμε καλά, ἀπὸ τὶς ἀνατολικὲς τέχνες.



Περιρραντήριο ἀπὸ τὴν Ἰοθμία (Μουσεῖο τῆς Παλαιᾶς Κορίνθου).
Γύρω στὰ 650 π.Χ.

Πρόχειρη σύγκριση μὲ ἄλλες παρόμοιες, ἔργα τεχνιτῶν τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, δείχνει τὴ διαφορὰ τῶν δύο κόσμων. Δίπλα σὺς ξύλινες ἐπιπεδικές, κλειστὲς καὶ ἀνέκφραστες ἀνατολίτισσες προβάλλουν οἱ Ἑλληνίδες «βαθύζωνες» μὲ σφιχτὴ τὴ μέση ποὺ ἀναδείχνει στήθη καὶ γλουτούς, μὲ μάτια ποὺ ἔγιναν ὄχι γιὰ νὰ κοιμοῦνται, ἀλλὰ γιὰ νὰ βλέπουν ὀρθάνοιχτα καὶ νὰ ἐρωτοῦν.

Σύμφωνα μὲ τὴ διαπίστωση τοῦ κ. Μπρονήρ στὴν πρώτη ἔκθεσή του λακωνικὸ εἶναι τὸ μάρμαρο τοῦ περιρραντηρίου, τοῦτο ὅμως δὲν ἀποκλείει, προσθέτει ὁ ἴδιος, νὰ τὸ ἐργάστηκε κάποιος Κορίνθιος τεχνίτης. Στηρίχτηκε ἴσως στὴν ὑπόθεσή του αὐτὴ περισσότερο στὰ πρῶϊμα ἐκεῖνα ἀνάγλυφα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη τῶν Μυκηνῶν, ὑπόλοιπα ἀπὸ τὴ διακόσμηση κάποιου θεοπέσιου βωμοῦ. Χρονολογοῦνται καὶ τοῦτα στὰ μέσα τοῦ 7ου αἰῶνος, εἶναι δηλαδὴ δαιδαλικά, σὰν τὶς μορφὲς τοῦ περιρραντηρίου: στερεομετρικά, ἀκίνητα μὲ πλαστικὴν ἔξαρση ποὺ προβάλλει μέσα ἀπὸ τὸ κλειστὸ σχῆμα.

Ὅμως τὸ μακρὸ πρόσωπο μὲ τὸ γερὸ πηγούνι φέρνει πρὸς ἓνα ἄλλο μεγάλο πελοποννησιακὸ κέντρο, πρὸς τὴ Σπάρτη. Ἀνθοῦσε καὶ ἐκεῖ ἡ τέχνη στὰ χρόνια ἐκεῖνα, δὲν εἶχε στενέψει ἡ ξενηλασία τὴν καρδιά τῶν ἀρχόντων της, οὔτε εἶχαν ξεραθῇ οἱ πηγὲς τῆς ἔμπνευσης. Ὅσα λακωνικὰ γυναικεῖα κεφάλια ἐσώθηκαν, σὲ κάθε λογῆς μνημεῖα, συγκεντρώνουν τὴν ἴδια τρυφερότητα στὸ κάτω μέρος τοῦ προσώπου, ὅμοια καθαρὸ εἶναι καὶ τὸ περίγραμμά τους.

Γιατὶ νὰ μὴν ἐκάλεσαν τότε στὴν Ἰοθμία κάποιον φημισμένο Σπαρτιάτη τεχνίτη ποὺ θὰ ἔφερε μαζί του τὸν ὄγκο τοῦ μαρμάρου; Μπορεῖ ὅμως νὰ τὸ ἐργάστηκε καὶ στὸν τόπο του καὶ νὰ τὸ μετέφερε ἔτοιμο, υπερήφανος, γιατί θὰ ἐστόλιζε τὰ πρόθυρα ἐνὸς τέτοιου ἱεροῦ. Μένει ἐξ ἄλλου καὶ ἡ ἐλπίδα ὅτι θὰ βρεθῇ ἓνα κομμάτι τῆς βάσης ὅπου θὰ εἶχε χαράξει τὸ ὄνομα: «(ὁ δεῖνα) ἐποίησε», μὲ τὴ συμπαράσταση πάντα τῆς Ἀθηνᾶς.

Οἱ ἀνασκαφὲς τοῦτες τοῦ καθηγητοῦ Ὁσκαρ Μπρονήρ, ποὺ παρακινήθηκαν ἀπὸ ἐνθουσιασμό καὶ ἀπὸ γνώση, μᾶς ἐχάρισαν τὰ ἐρεῖπια ἐνὸς μεγάλου ἀρχαίου ἱεροῦ, ποὺ τὸ μαγικὸ του ὄνομα θυμίζει τοὺς κοσμολόγητους ἀγῶνες, τὰ Ἰοθμία. Καταπληκτικὸ εὔρημα στάθηκε, δίπλα στὸ ἀρχαιότερο ἱερό, στὸ Παλαιμόνιο, τὸ ἀρχαιότερο στάδιο μὲ τὰ χαράγματα ποὺ σημάδευαν τὶς θέσεις τῶν σχοινίων γιὰ τὸ ξεκίνημα τῶν ἀθλητῶν. Καὶ ἐδῶ, ὅπως στὴ Νεμέα καὶ ἄλλοι, οἱ ἀρχαιότατοι ἀγῶνες ἦταν ἄθλα γύρω στὸν ὑποθετικὸ τάφο, ἀργότερα ναό, ἐνὸς ἀδικοχαμένου μυθικοῦ νέου.

Γυιὸς τῆς Ἰνούς ἦταν ὁ Παλαίμων, γιὰ νὰ ξεφύγει τὸ διωγμὸ τοῦ Ἀθάμαντα βυθίστηκε ἡ μητέρα του μαζί μὲ τὸ παιδί της στὸ πέλαγος καὶ λατρεύτηκε σὰν Λευκοθέα - Ἰνώ, τὸ παιδί ἔγινε ὁ ἥρωας Μελικέρτης - Παλαίμων.

Στὰ κλασσικὰ χρόνια, ἡ συρροὴ προσκυνητῶν καὶ ἀγωνιστῶν προκάλεσε τὴν κατασκευὴ ἐνὸς δευτέρου, πολὺ μεγαλυτέρου σταδίου, αὐτοῦ ποὺ οἱ περυσινὲς καὶ οἱ φετεινὲς ἀνασκαφὲς βεβαίωσαν τοῦλάχιστο τὶς διαστάσεις. Εἶναι

ἔξω ἀπὸ τὸ ὀχυρωματικὸ τεῖχος τοῦ Ἰουστινιανοῦ, αὐτοῦ ποὺ δένει τὸν Σαρωνικὸ μὲ τὸν Κορινθιακὸ κόλπο. Ποιὸς ξέρεي πόσες ἀρχαῖες κολόννες δὲν ἐρίχτηκαν, πόσα μάρμαρα δὲν πελεκήθηκαν γιὰ νὰ προστατευτῇ ἡ Πελοπόννησος ἀπὸ τὴ μεριὰν αὐτὴ στα μεταβατικά, ἀνήσυχτα χρόνια.

Τὶς δύο αὐτὲς θάλασσες καὶ τὰ βουνὰ τῆς Περαχώρας ἀγναντεύουμε ἀπὸ τὸ λόφο τοῦ ναοῦ τοῦ Ποσειδῶνα, τοῦ μεγάλου θεοῦ τῆς θάλασσας καὶ τῶν σεισμῶν, ποὺ ἦλθε κάποτε νὰ κατοικήσει μὲ μεγαλωσύνη δίπλα στὸ σεβαστὸ Παλαιμόνιο. Βρῆκε διαλεγμένη τὴ θέσιν αὐτὴ ἀπὸ τὰ πανάρχαια χρόνια γιὰτὶ ἐνῶρὶς εἶδαν οἱ περαστικοὶ ὅτι ἐκεῖ πάνω ἀψήλωνε ὁ νοῦς τοῦ ἀνθρώπου.

Πάνω ὅμως ἀπὸ τὰ ἐρείπια, ἀπὸ τοὺς χαλασμοὺς ποὺ ἔφεραν οἱ ἄνθρωποι καὶ οἱ τρανταγμοὶ τῆς γῆς, πάνω ἀπὸ τὰ γειτονικὰ πελάγη φέγγει πάντα, ἄστρον ὑπέρτατον, κάποιος «ὕμνος χρυσοῦς τοῦ ἀθάνατου Πινδάρου».

1. [Παυσ., *Ἑλλ. Περίγ.* 5, 20, 1].

Τεφροδόχες κάλπες

11 VIII 1962

Δὲν εἶναι χωρὶς ἄλλο ἀπὸ τὰ ποιητικώτερα ἔργα τοῦ Εὐριπίδη οἱ *Ἰκέπιδες*. Κυριαρχημένες ἀπὸ τὴν ἀνάγκη ἐπιβολῆς μιᾶς ἀττικής παραλλαγῆς τοῦ μύθου τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, βαρεῖες ἀπὸ τὴ συχνὴ παρεμβολή – ὄχι ἄστοχων ἐξάλλου – βιοσοφικῶν στοχασμῶν εἶναι φυσικὸ νὰ μὴν γοητεύουν τὸν ἀναγνώστη (στὴν ἀρχαιότητα τὸ θεατὴ), ὅπως ἄλλα ἔργα του, ὁ *Ἴων* ἔξαφνα, ἢ ὁ *Ἱππόλυτος*, ἢ *Μήδεια*, ἢ *Ἀλκησις*.

Κεῖνα ποὺ κυρίως σώζουν τὸ ἔργο εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ χορικά, ἡ μορφὴ τῆς μητέρας τοῦ Θησέα, τῆς Αἴθρας καὶ ἡ θυσία τῆς Εὐάδνης ποὺ πέφτει μέσα στὴ νεκρικὴ πυρὰ τοῦ ἀνδρός της, τοῦ Καπανέα. Τὸ στολίζουν καὶ μερικὰ ἐπεισόδια, ἰδιαίτερα ἡ συνταραχτικὴ πορεία τῶν παιδιῶν ποὺ κρατοῦν τὶς κάλπες μὲ τὴ στάχτη τῶν πατέρων τους. Ρυθμικὸ θὰ ἦταν τὸ ἀργὸ βάδισμά τους, ἢ συλλογὴ θὰ ἦταν χυμένη στὰ τρυφερὰ πρόσωπα· ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅτι μιὰμιση δεκαετία πρὶν στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνα εἶχε δοθῇ ἡ εὐγενέστερη εἰκόνα μιᾶς τέτοιας πομπῆς.

Δύσκολα φαντάζεται κανεὶς πῶς θὰ ἐρμηνευόταν ἡ σκηνὴ αὐτὴ σ' ἓνα σύγχρονο ἑλληνικὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου. Κι ἂν ἀκόμη πετύχαινε ὁ σκηνοθέτης νὰ κινήσει μὲ ἀρχαιοπρεπὴ τάξιν τὰ παιδιὰ καὶ ἂν ἀκόμη δὲν ἐπνιγε, ὅπως ἔχει γίνεαι πᾶ συνήθεια, μὲ σύγχρονα κύμβαλα τὰ λόγια τοῦ ποιητῆ, εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι δὲν θὰ πετύχαινε νὰ παρουσιάσει ὑποφερτὰ σχήματα γιὰ τὶς χάλκινες κάλπες. «Λήκυθο ἀρχαϊκὴ» θὰ κρατοῦσαν οἱ νέοι. Εἶναι τούτῃ μιὰ τρέχουσα περιληπτικὴ ὀνομασία γιὰ τὰ ἄμορφα σημερινὰ κατασκευάσματα, ὅσα ἀποδίδουν στὰ θεάτρα τὰ τεφροδόχα ἀγγεῖα.

Τίποτα πὺδ ἀπροσάρμοστο πρὸς τὴν ὄψιν τῶν ἀρχαίων παιδιῶν, ποὺ ἐμάθαιναν ἀπὸ τὸ σχολεῖο πῶς νὰ βαδίζουν καὶ πῶς νὰ στέκωνται. Ἡ χάρις ἴσια - ἴσια ἢ μελωδικὴ χαρακτηρίζει τὶς κάλπες (ἢ κάλπιδες) καὶ τοῦτο γιὰ τὸ σχῆμα πῆρε τὴν κλασσικὴ του ὄψιν στὰ ἀθηναϊκὰ ἐργαστήρια.

Τὸν 5ον αἰῶνα συνηθιζόταν στὴν Ἀθῆνα καὶ ἓνα ἄλλο εἶδος χάλκινου ἀγγείου γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῆς νεκρικῆς τέφρας. Εἶναι ἀπλό, σφαιρικόν, μὲ κάλυμμα· τέσσαρες ἀπλὲς λαβὲς μοιρασμένες στὸν ὦμο, ἀποτελοῦν ἓνα σοβαρὸ στόλισμα πάνω στὴν λαμπερὴν ἐπιφάνεια τοῦ μετάλλου. Τέτοια ἀγγεῖα βρίσκονται στὴν Ἀθῆνα καὶ στὴν Ἀττικὴ μέσα σὲ μεγάλες μαρμάρινες θῆκες, ἀπὸ κύβους βαθουλωμένους ἐπίτηδες γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῆς χάλκινης τεφροδόχου.

Σιγά σιγά, μέσα στὸν ἴδιον τὸν 5ον αἰῶνα κυριάρχησε, ἀντὶ γιὰ τὸ σφαιρικὸ σχῆμα, ὁ τύπος τῆς ὑδρίας - κάλπιδος. Τὸ σῶμα εἶναι σφυρηλατημένο, οἱ τρεῖς λαβὲς καὶ ἡ βάση εἶναι χυτὲς σὲ μῆτρες ποὺ θὰ ἔγιναν μὲ ὑπομονὴ καὶ μὲ τέχνη, μὲ ἐπιφοίτηση τῆς Ἀθηνᾶς.

Ἐξήλευαν καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα τὶς κάλπιδες αὐτές, εἶχαν μάλιστα στὴν ἀρχαϊκὴν ἐποχὴ τὴν πρωτοπορίαν στὴν κατασκευὴ τους τὰ πελοποννησιακὰ ἐργαστήρια. Στὰ κλασσικὰ ὅμως χρόνια τὶς περισσότερες παραγγελίες τὶς ἐδέχονταν τὰ ἐργαστήρια γύρω στὸ Ἡφαιστεῖο τῆς Ἀθῆνας.

Πάνω στὰ πρότυπα τῶν ἀττικῶν, κατασκευάζονταν πολλὲς καὶ σὲ ἐπαρχιακὰ χαλκουργεῖα. Δὲν τὶς καταδέχονταν ὅμως οἱ τοπικοὶ ἄρχοντες καὶ οἱ πλοῦσιοι, ὅσοι ἤξεραν νὰ ἐκτιμῶν τὴν ἀττικὴν κομψότητα. Παράγγελλαν ἢ ἀγοράζαν ἐδῶ, ξέροντας ὅπως καὶ ἐμεῖς σήμερα, ὅτι ἂν κατάφερναν οἱ ἐντόπιοι χαλκουργοὶ τὴν τεχνικὴ πλευρά, ὑστεροῦσαν ὅμως πάντα στὴν ἀπόδοση ἀναλογιῶν ποὺ δημιουργοῦν ἓνα σῶμα στημένο ζωντανό, μὲ μουσικὴ λυγρότητα. Μιὰ τέτοια πάγκαλη χάλκινη ὑδρία τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ. εἶχε τὴν τύχη νὰ τὴν ξεθάψει ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ὁ Ἐφορος Ν. Βερδελῆς ἔξω ἀπὸ τὰ Φάρσαλα. Ὁ τάφος ἦταν τοιχογυρισμένος, ἡ ἀρμογὴ τῶν λίθων ἀποτελοῦσε ἓνα ρυθμὸ ψευτοπολυγωνικό, δηλαδὴ μὲ διάταξη ἀρχαϊστικὴ καὶ τόσο ἐράσμια, ὥστε καλεῖ καὶ τοὺς πρὸ βιαστικοὺς περιηγητὲς νὰ σταματήσουν.

Ἀσυνήθιστος, τυπικὰ θεσσαλικὸς εἶναι ὁ τρόπος τῆς ταφῆς. Ἐνα χωριστὸ δωμάτιο νεκρικὸ γιὰ νὰ περιλάβει τὴν ὑδρία εἶχε σχηματιστῇ μέσα στὸν πολυγωνικὸν αὐτὸ κύκλο ποὺ δὲν ἦταν ἄλλο παρὰ τὸ ὑπόβαθρο, ἢ κρηπὶς γιὰ τὴν ἐπίχωση. Αὐτὴ ἀποτελοῦσε τὸν ψηλὸ τύμβο δίπλα στὴ δημοσίαν - γέρας τοῦ θανόντος. Ἔτσι ἐκεῖ στὰ Φάρσαλα, στὴν ὁμηρικὴ Φθία, τὴν πατρίδα τοῦ Ἀχιλλέα, μὲ τὴν καθυστερημένη κοινωνικοπολιτικὴ σύσταση εἶχε κρατηθῇ ἕως μέσα στὴν ὥριμη πλαστικὴν ἐποχὴν τὸ ἔθιμο τῶν μυκηναϊκῶν τύμβων, ποὺ εἶχε ἐγκαταλειφθῇ αἰῶνες πρὶν στὴν νοτιώτερην Ἑλλάδα. Μέσα στὸ περίβλημα αὐτὸ ποὺ θύμιζε προϊστορικὲς ταφὲς εἶχε ἀποτεθῇ ἡ χάλκινη ὑδρία, λεπτόσωμη, ραδινή.

Ἀνεπάντεχο στάθηκε ἓνα μικρὸ εὔρημα μέσα της: μιὰ μικρούτσικη χρυσοῦ πλακίτσα μὲ ἐπιγραφὴ δυσκολοδιάβαστη, ὅπως στοὺς παπύρους τοῦ 4ου αἰῶνα. Μιλάει γιὰ τὴν κρήνη ποὺ θὰ συναντήσῃ ὁ νεκρὸς πηγαίνοντας στὸν κάτω κόσμον, γιὰ τὸ κυπαρίσσι καὶ γιὰ τὸ δροσερὸ νερὸ τῆς λησμονιάς:

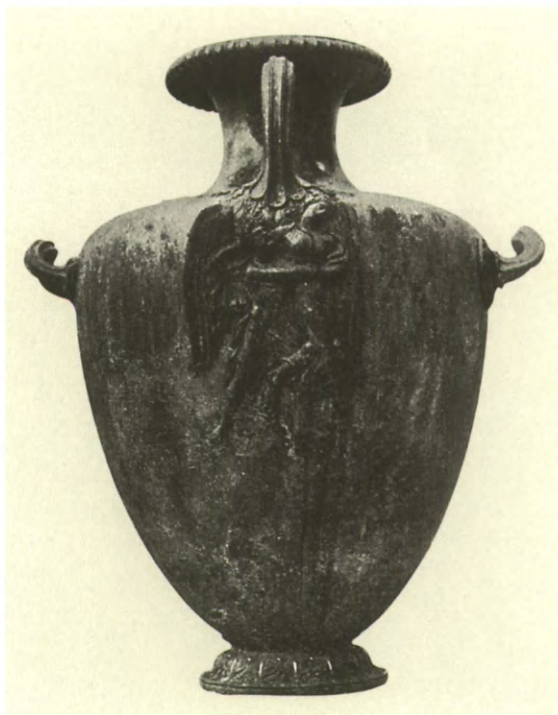
Εὐρήσεις Ἀΐδαο δέμοις ἐνδέξια κρήνην, παρ' δ' αὐτῇ
λευκὴν ἐστηκυῖαν κυπάρισσον... πρόσσω δ' εὐρήσεις τὸ Μνη-
μοσύνης ἀπὸ λίμνης ψυχρὸν ὕδωρ προ[ρρέον]...¹.

Ὅμοιες χρυσοὲς πλακίτσες ἔχουν βρεθῇ σὲ τάφους τῆς Κάτω Ἰταλίας καὶ τῆς Κρήτης καὶ ἔχουν σχετιστῇ μὲ τὴν μύηση στὴν ὀρφικὴ - πυθαγορικὴ θρησκεία. Ἐνας τέτοιος μυημένος θὰ ἦταν καὶ ὁ Θεσσαλὸς ἄρχοντας τοῦ πολυ-

γωνικοῦ τάφου τῶν Φαρσάλων, ριζωμένος στήν παχειά γῆ τοῦ ἀνήλεου κάμπου.

Ἄς γυρίσουμε γιά λίγο στὸν 5ον αἰώνα. Ἀπὸ τὴν παράδοση παλαιότερων ὑδριῶν τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς ποὺ εἶχαν βγῆ ἀπὸ τὰ λακωνικὰ ἐργαστήρια τοῦ 7ου καὶ 6ου αἰώνα μὲ λαβὲς ὀλοστόλιστες, παραφορτωμένες ἔφτασαν οἱ τεχνῖτες τοῦ 5ου αἰώνα, πάνω ἀπ' ὅλους οἱ Ἀθηναῖοι, νὰ δημιουργήσουν ἓνα σχῆμα ἀπλούστερο, ἐλευθερωμένο ἀπὸ βαρεῖες λαβές. Μόνο ἡ μία κάθετη λαβὴ τελειώνει σ' ἓνα σύμβολο κελαιδιστό, μία φτερωτὴ Σειρήνα.

Ὅπως οἱ δυὸ πλάγιες λαβὲς ἔχει χυθῇ καὶ ἡ κάθετη σὲ χωριστὴ μήτρα καὶ προσαρμόστηκε ἔπειτα στὸ σφυρήλατο σῶμα τοῦ ἀγγείου. Πάνω στὸ κοντό-λαιμο αὐτό, τὸ ἰσορροπημένο σχῆμα ποὺ κάθετα στερεὰ στὴ στενὴ βάση ἀποτελεῖ ἡ Σειρήνα κάποιο μήνυμα ἀπὸ τὸ Ὑπερπέραν, ἀπαλό, φτερουγιστό. Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα ἔγινε στὰ ἀττικὰ ἐργαστήρια μιὰ σημαντικὴ ἀλλαγὴ. Ἡ μορφή κάτω ἀπὸ τὴν κάθετη λαβὴ δὲν χυνόταν πιά μαζί της στὴν ἴδια μήτρα. Στὴ θέση της προσήλωνα μιὰ πλάκα σφυρήλατη, τορευτὴ, ποὺ παράστανε μιὰ ἢ δύο ὀλοσώματες μορφές.



Χάλκινη ὑδρία ἀπὸ τὰ Φάρσαλα (γύρω στὸ 350 π.Χ.).

Σημαντική είναι καὶ ἡ ἀλλαγὴ τοῦ σχήματος. Ἡ ὑδρία τῶν Φαρσάλων ψιλόλιγνη, ραδινή, μὲ λαιμὸ στενώτερο, ὑψώνεται πάνω ἀπὸ τὴν ὀλοστόλιστη βάση, μιὰ αἰθέρια πνοὴ τὴν ἀνεμίζει. Θαῦμα τεχνικῆς εἶναι οἱ δυὸ μορφὲς κάτω ἀπὸ τὴν κάθετη λαβή: ὁ φτερωτὸς Βορέας, ὁ «γαμβρὸς τῶν Ἀθηναίων» ποὺ σηκώνει ψηλὰ τὴν κόρη τοῦ Ἑρεχθέα, τὴν Ὠρεΐθυια. Ἡ ἀπαγωγὴ ἐγίνε διπλα στὸν Ἴλιό.

Σὲ μιὰ σύγχρονη ὑδρία τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια ὁ Διόνυσος καὶ ἓνας Σάτυρος ὁδεύουν ἀργά, γιατί ἔχουν βαρύνει ἀπὸ τὸ κρασι τὰ μέλη τους. Συχνὴ εἶναι καὶ ἡ παράσταση τοῦ Γανυμήδη ποὺ ἓνας αἰετὸς τὸν σηκώνει ψηλὰ πρὸς τὸν πατέρα τὸν Δία. Τέτοιες σκηνὲς ἀπάνω σὲ μιὰ νεκρικὴν ὑδρία δὲν ἔγιναν μὲ γελαστὴ διάθεση, πρέπει νὰ δηλώνουν κάτι βαθύτερο καὶ μακρινό. Ἀπὸ τὴ γενίκευση τῆς εἰκόνας τοῦ Διονύσου μὲ τὸν Σάτυρο πάνω στὶς ρωμαϊκὲς σαρκοφάγους τοῦ Β' αἰῶνα μ.Χ. μαντεύουμε ὅτι ἐξ αἰῶνες πρὶν εἶχε ἀρχίσει ὁ συμβολισμὸς τοῦ θέματος: ἡ αἰώνια μέθη πέρα ἀπὸ τὴν πλάκα τοῦ τάφου.

Ὅσο γιὰ τὶς σκηνὲς τοῦ μετεωρισμοῦ καὶ τῆς ἀρπαγῆς δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀνάπτυξη κείνου ποὺ ἐδήλωναν οἱ παλαιὲς Σειρήνες δεμένη μὲ νέο ποιητικὸ περιεχόμενο, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ὑπερβατικὴν ἀνησυχία, αὐτὴ ποὺ σφίγγει τώρα τὶς ψυχές, ὅπως βλέπουμε στὸν *Φαίδωνα* τοῦ Πλάτωνος:



Χάλκινη κάλπη ἀπὸ τάφο τοῦ Κεραμεικοῦ (γύρω στὰ 430 π.Χ.).

Σιμμίας μὲν γάρ, ὡς ἐγῶμαι, ἀπιστεῖ τε καὶ φοβεῖται μὴ ἡ ψυχὴ
ὅμως καὶ θεióτερον καὶ κάλλιον ὄν τοῦ σώματος προαπολλύηται
ἐν ἀρμονίας εἶδει οὔσα².

Εἶναι ὅμως ἀττική ἡ ὑδρία τῶν Φαρσάλων; Πρὸς κάποιο σημαντικὸ κέντρο
μας φέρνει τὸ μέγεθος καὶ ἡ ποιότητα τῶν δύο μορφῶν.

Τὸ κέντρο αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ ἡ Κόρινθος ποὺ ἔδωσε στὸν 4ον
αἰῶνα μὲ τὰ καλύμματα καθρεφτῶν ἔξοχα δείγματα τορευτικῆς τελειότητος.
Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριὰ στηρίζει τὴν ἀττικὴ καταγωγὴ, ἂν ὅχι ὁ μῦθος τῆς
Ὁρείθυιας, τὸ σχῆμα τὸ ἴδιο. Τέτοια μουσικὴ αἴσθησις δὲν εἶναι νοητὴ ἔξω
ἀπὸ τὴν περιοχὴ αὐτῇ. Ἔργα τοῦ Πραξιτέλη ἀνακαλεῖ τὸ καλλιγράμμο τρυ-
φερὸ σῶμα τῆς ὑδρίας, ὁ εὐγενικὸς λαιμός, ἡ καλυκωτὴ ἀπόληξις τοῦ χεῖλους.

Τῇ διαφορᾷ μὲ ἐπαρχιακὰς ἀπομιμήσεις τὴ σπουδάζουμε σὲ ὅμοιες ὑδρίες
μὲ τὸ ἴδιο θέμα, ἀπὸ μακρινότερες περιοχάς. Ἐδῶ μάλιστα παρουσιάζεται ἓνα
ἀξιοπρόσεχτο φαινόμενο. Στὸν 4ον αἰῶνα π.Χ. οἱ ἀττικὲς αὐτὲς ὑδρίες ἢ οἱ
ἀπομιμήσεις τους βρίσκονται σχεδὸν χωρὶς ἐξαίρεση, ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα.
Ὅχι μόνο ἔως τὴ Θεσσαλία, ἀλλὰ καὶ ἔως τὸν Εὐξεινο Πόντο φτάνει ἡ διάδο-
σις καὶ ἡ ἀνταύγειά τους, δὲν εἶναι δὲ ἄσχετο τοῦτο μὲ τὴ διατήρησις στὶς
μακρινὰς περιοχὰς νεκρικῶν ἐθίμων ποὺ οἱ Ἀθηναῖοι τὰ εἶχαν πὰ ἀπαρνηθῇ.

Γιὰ ἄλλους κατασκεύαζαν οἱ τεχνῖτες γύρω στὸ Ἡφαίστειο τὰ ἀγγεῖα καὶ τὶς
μορφὰς μὲ τοὺς λεπτότατους ποιητικοὺς ὑπαινιγμοὺς γιὰ τὴ συνέχισις τῆς ζωῆς
ἢ γιὰ τὸ μετεωρισμὸ σὲ ψηλότερους κόσμους. Στὴν Ἀθήνα ἡ ἀπάντησις ἀπὸ
τὶς ἀγωνίες αὐτές, ἡ λύτρωσις ἀπὸ τὴ μεταφυσικὴ ἀγωνία γινόταν μὲ τὴν καλ-
λιτεχνικὴ δημιουργία καὶ μὲ τὴ φιλοσοφικὴ σκέψις, πλεγμένη, ὅπως γίνεται
στὰ ἔργα τοῦ Πλάτωνος, μὲ τοὺς πρὸ αἰθέριους ἀρχαίους μύθους.

1. [Νικ. Βερδελῆ, Χαλκῇ τεφροδόχος κάλπις ἐκ Φαρσάλων, *AE* 1950-1951, 80-105· J. Claude, *Inscriptions de Thessalie* 1. *Les cités de la vallée de l'Énipeus*, *Études épigraphiques* 3, 1995, ἀρ. 115].

2. [Πλάτ., *Φαῖδ.* 91c].

27 X 1962

Ἡ πόλη τῆς Σειρήνας

Μόλις βγῇ κανεῖς ἀπὸ τὸν κεντρικὸ σταθμὸ τῆς Νεάπολης καὶ ἀντικρύσει τὴν ἀπέραντη, ἀδιαμόρφωτη πλατεία, διακρίνει στὸ βάθος τῆς, πάνω ἀπὸ ἓνα πανύψηλο σημερινὸ κτίριο μιὰ ἐπιγραφή: «Ξενοδοχεῖο τῆς Σειρήνας». Ποιὰ Σειρήνα νὰ ἐννοεῖ ἡ ἐπιγραφή, ἀναρωτιέται κανεῖς ἀμέσως καὶ γιατί αὐτὴ ἡ προτίμηση γιὰ τὸ μυθικὸ ἑλληνικὸ πουλί, ποὺ εἶχε στῆθος καὶ κεφάλι γυναικάς;

Αἰτία τῆς ἀπορίας αὐτῆς εἶναι ὅτι, πατώντας στὴ Νεάπολη, ξεχνοῦμε οἱ περισσότεροι ὅτι πολλοὺς αἰῶνες στάθηκε μιὰ πολιτεία καθαρὰ ἑλληνική, ὅτι ἰδρύθηκε ἀπὸ τοὺς τολμηροὺς ἀποίκους τῆς γειτονικῆς Κύμης.

Φαίνεται ὅτι οἱ πρῶτοι οἰκιστὲς τὴν εἶπαν Παρθενόπη, τὸ ὄνομα ἔμεινε ἀργότερα σὰν προσωποποίηση τῆς μυθικῆς μορφῆς. Ἦταν, ἐπίστευαν, μιὰ Σειρήνα ἢ Παρθενόπη, τὸν τάφο τῆς τὸν ἔδειχναν στὴν παραλία, κάπου κοντὰ στὴ σημερινή «Βία Παρτενοπέα».

Ἐπεὶ τίς ἔπεισε ποιητῆς ἢ συγγραφεὺς Νεαπολίτας μὲν λέγειν μνῆμα Παρθενόπης τῆς Σειρήνος¹;

ρωτάει ἀποξενωμένος πιά ἀπὸ τοὺς ἑλληνικοὺς μύθους, ὁ νηφάλιος γεωγράφος Στράβων. Σὲ πρόσφατες ἀνασκαφὲς σ' ἓνα λόφο τῆς ναπολιτάνικης παραλίας, στὸ Πιτσοφαλκόνε, ἀνακαλύφθηκε μιὰ ἀρχαία ἑλληνικὴ νεκρόπολη τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ. Βεβαιώθηκε ἔτσι ὅτι ἐκεῖ πάνω στὸ λόφο εἶχε οἰκιστὴ ἡ Παρθενόπη, Παλαιόπολη τὴν εἶπαν ἀργότερα, ὅταν γύρω στὰ 450 π.Χ. ἰδρύθηκε, λίγο ἐσωτερικώτερα ἢ Νεάπολις.

Στὸν τάφο τῆς Σειρήνας πρέπει νὰ μαζεύονταν οἱ ταπεινοὶ ψαράδες τῆς παραλίας καὶ νὰ ἱστοροῦσαν πολλὰ παράξενα καὶ θαυμαστά, θὰ μετεῖχαν καὶ αὐτοὶ στοὺς γυμνικοὺς ἀγῶνες ποὺ γίνονταν γύρω τοῦ «κατὰ μαντεῖαν».

Εἶχαν μείνει ἐξ ἄλλου Ἕλληνες οἱ κάτοικοι τῆς Νεαπόλεως ἕως πολὺ ἀργά, πέρα καὶ ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν ἀντικρατῆρων, ἐνῶ αἰῶνες πρὶν εἶχε ὑποδουλωθῇ ἡ παλαιότατη καὶ σεβαστὴ Κύμη. Ὄταν ὁ αὐτοκράτωρ Κλαύδιος, ποὺ εἶχε καὶ τὴν πετριὰ τῆς λογοτεχνίας, θέλησε νὰ παραστήσει ἓνα ἔργο τοῦ στὸ θέατρο τῆς Νεαπόλεως, ὑποχρεώθηκε νὰ τὸ γράψει ἑλληνικὰ γιὰ νὰ τὸ καταλάβουν.

Ἀνάμεσα στοὺς ἀποίκους τῆς Νεαπόλεως, ἀναφέρονται καὶ Ἀθηναῖοι καὶ εἶναι πιθανὸ ὅτι ἡ παρουσία τους εὐνόησε τὴ δημιουργία τοῦ πνευματικοῦ κλίματος, ποὺ τόσο ἐγοήτευσε τοὺς Ρωμαίους.

Πλεῖστα δὲ ἴχνη τῆς ἐλληνικῆς ἀγωγῆς ἐνταῦθα σώζεται, γυμνάσιά τε καὶ ἐφηβεῖα καὶ φρατρίαι καὶ ὀνόματα ἐλληνικά, καίπερ ὄντων Ρωμαίων²,

λέει ὁ ἴδιος ὁ Στράβων. Πολλοὶ ἔφευγαν ἀπὸ τὴν πολυτάραχην, τὴν πολυάνθρωπην Ρώμην τῶν ἐμφυλίων πολέμων καὶ ἔρχονταν ἐδῶ γιὰ ν' ἀναπαυτοῦν στὴν ἀτμόσφαιρα ἐκείνῃ τῇ «μουσικῇ», ποὺ μόνο οἱ Ἕλληνες ἤξεραν νὰ χαρίζουν.

Ἐδῶ ἐμπνεύσθηκε ὁ Βιργίλιος μερικὰ ποιήματά του, ἐδῶ, κοντὰ στὴν ἐξοχικὴ ἐπαυλὴ του, τὸν ἔθαψαν οἱ φίλοι του, ὅταν πέθανε στὸ Μπρίντζι τὸ 9 π.Χ. Πάνω στὸ μνημα τοῦ ἐχάραξαν τὸ κοσμολόγητο ἐπίγραμμα ποὺ τονίζει τὴν προτίμησή του: «Ἡ Μάντουα μὲ ἐγέννησε, Καλαβροὶ μὲ ἄρπαξαν, μὲ κατέχει τώρα ἡ Παρθενόπη. Τραγούδησα βοσκούς, ἀγρότες, ἡγέτες»³.

Ἀδελφὲς τῆς Παρθενόπης θὰ ἦταν οἱ ἄλλες Σειρήνες ποὺ γυροφέρνουν ἀκόμη στὶς νοτιώτερες ἀπόκρημνες ἀκτὲς, τὶς πλούσιες σὲ φυτεῖα. Αἰσθαντικοὶ καθὼς εἶναι οἱ Ἴταλοὶ γιὰ κάθε ὁμορφιά, περήφανοι γιὰ τὴν ἐλληνικὴ παράδοση, ὀνοματίζουν «Σειρήνες» ξενοδοχεῖα καὶ κέντρα πανοραμικά, ξέροντας ὅτι δὲν ἔχει σβήσει ἡ μαγικὴ, καλεστικὴ φωνὴ τῶν πουλιῶν τοῦ ἀρχαίου μύθου. Κεῖνῃ ὅμως ποὺ ζωντανεῖ ἐξαφνα μόλις πλησιάσει τὸ πλοῖο στὸ στενὸ τῆς Μεσσήνης, κείνῃ ποὺ κυριαρχεῖ πάνω ἀπ' ὅλα, ἀρχαῖα καὶ σημερινά, εἶναι ἡ μορφὴ τοῦ Ὀδυσσεά. Σὲ καμμὶαν ἄλλη περιοχὴ τοῦ ἐλληνικοῦ κόσμου, ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ τὴν Ἰθάκη, δὲν περιφέρεται τόσο ἐπίμονα ἡ σκιά του, ὅσο στὶς νοτιοδυτικὲς ἀκτὲς τῆς Ἰταλίας. Ἐπιζεῖ οὖν σύμβολο ὄλων τῶν δεινῶν ποὺ πέρασαν οἱ Ἕλληνες θαλασσοπόροι, ὅσοι εἶχαν ξανοιχτῇ στὰ πελάγη αὐτὰ καὶ ἀγνάντευαν τὴ γῆ, ρωτώντας ἂν θὰ μπορούσαν κάπου νὰ ἀράξουν ἢ ἂν θὰ ἔπεφταν στὰ χέρια Κυκλώπων, Λαιστρυγόνων καὶ Λωτοφάγων.

Ὑστερ' ἀπὸ τὴ Σκύλλα καὶ τὴ Χάρυβδι στὸ στενὸ τῆς Μεσσήνης, τὰ νησιὰ τοῦ Αἰόλου, μὲ τὴ φωτιὰ ποὺ βγαίνει τὴ νύχτα ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ Στρόμπολι καὶ ἔπειτα οἱ ἀκτὲς οἱ ἀπόκρημνες, ὅπου πάντα κάθεται κάποια Σειρήνα σ' ἓνα βράχο καὶ καλεῖ τοὺς ἀλαφροῖσκιωτους νὰ πλεύσουν κοντὰ της καὶ νὰ ξεχαστοῦν. Στὴ δυτικὴ τούτη πλευρά, διαδραματίζονται, πιστεύουν πολλοί, τὰ παράξενα ἐπεισόδια τῆς Ὀδύσσειας, γιὰ τὰ μέρη αὐτά, ἦταν τὰ πρὸ μακρινὰ καὶ ἄγνωστα, ποὺ πολὺ νωρὶς θέλησαν νὰ τὰ γνωρίσουν οἱ Ἕλληνες ναυτικοί. Γύρω στὸ 750 τοποθετοῦν οἱ νεώτεροι ἱστορικοὶ τὸν ἀποικισμό τῆς Κύμης, λίγο βορειότερα ἀπὸ τὴ Νεάπολη. Χαλκιδεῖς καὶ Κυμαῖοι ἦταν οἱ πρῶτοι ἄποικοι, ἀρκετοὶ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλην Ἑλλάδα.

Παρασυρμένοι ἀπὸ τὴν εὐφορία τοῦ κάμπου, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ παραθαλάσσιο ὕψωμα, κατάλληλο νὰ διαμορφωθῇ σὲ Ἀκρόπολη, δὲν ἐπτοήθηκαν ἀπὸ τὸν κοχλασμό τῶν χαμηλῶν ἡφαιστειῶν, ἀπὸ τὰ καφετὰ νερὰ ποὺ ἀναδύονταν, ἀπὸ τοὺς καπνοὺς, ἀπὸ τοὺς τρανταγμοὺς τῆς γῆς. Ἐπλάσαν μόνο ἓνα μῦθο συνταραχτικό, ποὺ ζεῖ ἀκόμη ἕως σήμερα. Ἐδῶ, στὰ «Φλεγραιὰ

πεδία», ὅπως τὰ εἶπαν, ἔγινε, πίστεψαν, ἡ κοσμογονικὴ μάχη τῶν θεῶν μὲ τοὺς Γίγαντες, τοὺς φοβεροὺς γυιοὺς τοῦ Οὐρανοῦ καὶ τῆς Γῆς.

Τέτοιες, μικρότερες μάχες, γίνονται καὶ τώρα, κάθε Κυριακὴ, ὅταν τὰ λαϊκὰ παλληκάρια τῆς Νεάπολης ξεκινοῦν βιαστικὰ καὶ ἀφρισμένα καὶ ἀνεβαίνουν στὰ τοπικὰ τραῖνα γιὰ νὰ πᾶνε στοὺς «Κάμπι Φλέγκρα» καὶ νὰ ἀγωνιστοῦν μὲ μανία στὰ ἀπέραντα ἀθλητικὰ γήπεδα.

Ἀνασκαφὲς τῶν τελευταίων χρόνων ἐπιβεβαίωσαν τὴν καταστροφή, ποὺ ἐπιδρομὲς τῶν Βυζαντινῶν στρατηγῶν καὶ τῶν βόρειων βαρβάρων προκάλεσαν στὴν Κύμη. Ξεχωρίζουν μόνο τὰ τεῖχη τῆς Ἀκρόπολης καὶ τὰ θεμέλια τοῦ ναοῦ σὰν ἔργα Ἑλλήνων. Τὴν εἶπαμε παραπάνω σεβαστὴ, ὄχι μόνο γιὰ τὴν ἀρχαιότητά της, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀνεκτίμητη προσφορά της στὸ δυτικὸ κόσμο. Ἐχάρισε πολὺ νωρὶς στοὺς ἀναλφάβητους, τὸ ἀλφάβητό της, τὰ χαλκιδικὰ ψηφία· μένει πάντα τὸ λατινικὸ L ἀπὸ τὴν καταγωγή αὐτὴ γιὰ νὰ τὸ βεβαιώνει. Ἐδίδεξαν ἀκόμη οἱ πρῶτοι ἄποικοι στοὺς ντόπιους τὴν καλλιέργεια τῆς ἐλιάς καὶ τὸ γύρισμα τοῦ κεραμικοῦ τροχοῦ.

Ξεχωριστὸ φτέρωμα πρέπει νὰ ἔδωσε στὸ πνεῦμα τοῦ Βιργιλίου τὸ ἄντρο τῆς Κυμαίας Σίβυλλας, ποὺ τὸ περιγράφει στὴν *Αἰνείαδα*. Στηριγμένος σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα τὸ ἀναζήτησε ἐπίμονα ὁ γνωστὸς ἱκανώτατος ἀρχαιολόγος Ἀμεντέο Μαγιούρι καὶ εἶχε τὴν τύχη νὰ τὸ βρῇ τὸ 1932. «Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πρὸ παράξενα μνημεῖα, τὰ πρὸ ὑποβλητικὰ ποὺ βρίσκονται ὄχι μόνο στὴν Ἰταλία, ἀλλὰ καὶ σ' ὅλη τὴν περιοχὴ τοῦ μεσογειακοῦ πολιτισμοῦ». Ἐνα ὑπόγειο πέρασμα μὲ κόψιμο τραπεζόμορφο, ποὺ φωτίζεται ἀπὸ πλαγινὰ ἀνοίγματα, ὅμοιο μὲ δρόμο μυκηναϊκοῦ τάφου, ἀλλὰ πολὺ μακρύτερο – 131.50 μ. – φέρνει σ' ἓνα τετράγωνο χῶρο σκαμμένο στὸ μαλακὸ βράχο, μὲ θολωτὴ τὴ διαμόρφωση τῆς ὀροφῆς καὶ μὲ τρεῖς κόγχες. Εἶναι χωρὶς ἄλλο τὸ ἄντρο τῆς Σίβυλλας, ὅπως τὸ ὀραματίστηκε, στηριγμένος στὴν *Αἰνείαδα*, ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος, ὅταν ἐξωγράφιζε τὴ ρυτιδιασμένη, ἀγέλαστη γριὰ Κυμαία Σίβυλλα τῆς Καπέλα Σιστίνα.

Ἐχει πὰ σήμερα ἐπικρατήσῃ ἡ ἄποψη ὅτι οἱ Ἕλληνες ἄποικοι δὲν ἀποβιβάστηκαν ἀμέσως στὴν παραλία τῆς Κύμης, ἀλλὰ στὸ ἀπέναντι νησί, τὴν Πιθηκοῦσσα, τὴ σημερινὴ κοσμοπολιτικὴν Ἰοχία. Αὐτὸ θὰ ἔγινε νωρὶς, ὄχι πολὺ ὕστερ' ἀπὸ τὸ 800 π.Χ., στὰ χρόνια ποὺ ἀνθοῦσε ἡ γεωμετρικὴ τέχνη.

Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ σχετικὰ μὲ τὸν πρῶτον ἀποικισμό τῆς Πιθηκοῦσσας, πιθανώτατη καθ' ἑαυτὴ – ἀφοῦ εἶναι λογικὸ ὅτι, ἀντὶ νὰ ἀράξουν σὲ μιὰ παραλία ἀνοιχτὴ στὶς ἐπιθέσεις τῶν ἐντόπιων, θὰ προτίμησαν νὰ σταθοῦν πρῶτα στὸ ἐρημικὸ νηοῖ – ἔγινε βεβαιότητα ὕστερ' ἀπὸ τὰ ἀνεπάντεχα εὐρήματα στὴ νεκρόπολη τῆς Ἰοχίας, κάτω ἀπὸ τὸ Μόντε Βίκο. Ἀνάμεσα σ' ὅλα τὰ ἀγγεῖα ποὺ ἀνάγονται σὲ ὁλόκληρους αἰῶνες, ἕως τὰ χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς κατάκτησης, ξεχωρίζουν δύο τοῦ 8ου αἰῶνα π.Χ., ζωγραφισμένα μὲ τὴν τεχντροπία τῆς ὑστερογεωμετρικῆς ἐποχῆς. Πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐνὸς εἶναι χαραγ-

μένη μια ύπογραφη, με δροσερό, γνήσια ελληνικό περιεχόμενο. Λέει ότι τὸ ποτήρι ἀνήκει σὲ κάποιον Νέστορα καὶ ὅτι ὅποιος πιῇ ἀπ' αὐτὸ φουντώνει ἀπὸ τὸν ἥμερο ποῦ στέλνει ἢ καλλιστέφανη Ἀφροδίτη.

Ἔργο κάποιου ἐντόπιου ἀγγειοπλάστη καὶ τὸ δεύτερο ἀγγεῖο εἶναι στολισμένο μὲ μιὰ ζωγραφιὰ ἀληθινὰ καταπληχτική, μοιρασμένη καὶ στὶς δύο ὀψεις τοῦ ἀγγείου. Ὀλόκληρη τὴ μία τὴν πιάνει ἓνα πλοῖο ἀναποδογυρισμένο, ποῦ ἔχει καταποντισθῇ στὰ βάθη τοῦ πελάγους. Πάνω καὶ κάτω ψάρια μικρὰ καὶ μεγάλα, δύο ναυαγοὶ ἔχουν κυλήσει, ὁ ἓνας ἀριστερὰ φαίνεται σὰν νὰ πάνεται ἀκόμη ἀπὸ τὸ ἀκράϊο ξύλο τῆς πλώρης, ὥστόσο ἓνα ψάρι ὁρμάει καταπάνω του. Στὴν ἄλλη πλευρά, ἓνας ναυαγὸς μὲ ξυλιασμένα τὰ χέρια θὰ γίνει σὲ λίγο βορὰ τοῦ κοντινοῦ ψαριοῦ, τὸ κεφάλι ἐνὸς ἄλλου παρακάτω βρίσκεται κίōλας μέσα στὸ ἀνοιγμένο στόμα ἐνὸς καρχαρία. Τί ἄλλο παρὰ τὴ χλωρίδα τῆς θάλασσας μποροῦν νὰ δηλώσουν οἱ ἀγκυλωτοὶ σταυροὶ οἱ σκόρπιοι πάνω στὴν ἐπιφάνεια, ἀνάμεσα στὰ ψάρια καὶ στοὺς πνιγμένους;

Μόνο μιὰ παρόμοια σκηνὴ εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὴ γεωμετρικὴ τέχνη, σὲ μιὰ ἀττικὴν οἶνοχόη τοῦ Μονάχου. Ἐδῶ, στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου τῆς Πιθηκούσας, ἢ εἰκόνα, ἂν καὶ δὲν εἶναι νοητὴ χωρὶς τὴ λαμπρὴ διακοσμητικὴν ἐμπειρία τῆς ἑλλαδικῆς γεωμετρικῆς τέχνης, ἔχει μιὰ δραματικότητα μοναδική. Γιατὶ εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὰ βιώματα καὶ τοὺς τρόπους τῶν ναυαγίων ποῦ τὰ ἔζησαν καὶ τὰ εἶδαν μὲ τὰ μάτια τους οἱ πρῶτοι οἰκιστές, ὅσους ἢ ἀνάγκη



Κρατηρίοκος τῆς ὑστερογεωμετρικῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὴ νεκρόπολη τῆς Πιθηκούσας.
Παρισταίνεται σκηνὴ ναυαγίου. (Μουσεῖο τῆς Ἰσχίας.)

τῆς φυγῆς τοὺς ἔφερε πρὸς τὸ Τυρρηνικὸ Πέλαγος. Εἰκόνα τῆς προαιώνιας μοίρας τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς μένει καὶ μιὰ σπουδαία ἱστορικὴ μαρτυρία.

Μόνο ὕστερ' ἀπὸ τὸ 700 π.Χ. ἰδρύθηκε ἀπέναντι ἀπὸ τὴν Πιθηκούσσα ἡ Παρθενόπη καὶ δίπλα, πολὺ ἀργότερα εἶδαμε, ἡ Νεάπολις. Οἱ παλαιότερες διαπιστώσεις ὅτι μερικὲς ἀπὸ τὶς ὀδικὲς ἀρτηρίες τῆς ἔχουν ἀρχαία καταγωγὴ θὰ γίνῃ, ἐλπίζουμε, δυνατό, ὕστερ' ἀπὸ τὰ κενὰ ποὺ ἄφησαν στὸ κέντρο οἱ βομβαρδισμοὶ τοῦ τελευταίου πολέμου, νὰ πλουτισθοῦν μὲ ἔρευνες πλατύτερες, ποὺ θὰ φωτίσουν τὴν πολεοδομικὴ σύσταση τῆς ἑλληνικώτατης πολιτείας.

1. [Στράβ., *Γεωγρ.*, 1, 2, 18].

2. [Ὅ.π. 5, 4, 7].

3. [Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc Parthenope, cecini pascua, rura, duces.].

Βροχή στην Πομπηία

10 XI 1962

Όταν μιὰ ἐπίμονη φθινοπωρινὴ βροχὴ πέφτει πάνω στὶς πλατεῖες, στὰ δέντρα καὶ στοὺς δρόμους τῆς Πομπηίας δὲν μένει ἄλλο παρὰ νὰ περιμένει κανεὶς φυλαγμένος πίσω ἀπὸ τὸ περιστύλιο ἐνὸς σπιτιοῦ. Ἄν εἶναι καλὸτυχος μπορεῖ νὰ τοῦ τύχει ν' ἀντικρύζει ζωγραφιστὴ σὲ κάποιον τοῖχο τὴν εἰκόνα ἐνὸς Ἑλληνα ποιητῆ. Ἐναν τέτοιον προσέχουμε, ἀφοῦ τὸν ἀναζητήσαμε, στὴ φερώνυμη «Κάζα ντὶ Μενάντρο». Ὁχρὴ μόνο ἀπήχηση σχεδὸν ἄτεχνη ἢ ζωγραφιὰ αὐτὴ τοῦ Μενάνδρου ἀπὸ κάποιο ἑλληνικὸ πρωτότυπο, ποὺ τὸν παράσταινε ἔτσι καθισμένον καὶ στοχαστικὸ, δίνει ἀφορμὴ σὲ πολλὲς σκέψεις.

Δὲν σταματᾷ κανεὶς τόσο στὴ γνωστὴ προτίμηση τοῦ Ἰταλιωτικοῦ καὶ τοῦ Ρωμαϊκοῦ κόσμου γιὰ τὸν λεπταῖοθητο Ἀθηναῖο ποιητὴ – ὅχι ἀνεξήγητη, ἀφοῦ τὸ θέατρό του ἦταν ἡ περιγραφὴ τῆς σύγχρονης τοῦ ἀνθρώπινης κωμωδίας –, ὅσο στὴν ἀνάγκη ποὺ παρακίνησε τοὺς ἐνοίκους τοῦ πομπηϊανοῦ τοῦ-του σπιτιοῦ, νὰ ἀναζητήσουν ἔτσι μόνιμη τὴ συντροφιά του.

Δὲν ἦταν κἄν Ἕλληνες οἱ κάτοικοι τῆς Πομπηίας, οὔτε μιλοῦσαν ἑλληνικά, ὅπως στὴ γειτονικὴ Νεάπολη. Ἀνῆκαν στὴ φυλὴ τῶν Σαμνιτῶν, ποὺ εἶχε κατέβει ἀπὸ τὰ γύρω βουνὰ γιὰ νὰ ριζώσει δίπλα στὸ ποτάμι, τὸ Σάρνο καὶ κοντὰ στὴ θάλασσα. Όταν ἐγινε ἡ καταστροφὴ θὰ εἶχαν. πὰ σημαντικὰ ἐκλεπτυνθῇ ἀπὸ τὴν ἀποδοχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ τῆς Καμπανίας καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τῆς Ρώμης. Τὸ βλέπουμε ὅχι μόνο στὸν τρόπο τῆς ζωῆς τους, ἀλλὰ καὶ στὸν τύπο τοῦ σώματος, τὸν λεπτοκόκκαλο, ὅπως τὸν δείχνει τὸ ἀξιοθρήνητο ἐκεῖνο θῦμα τῆς καταστροφῆς, τὸ κατάχαμα πεσμένο τοῦ Μουσείου τῆς Πομπηίας. Ἡ σιγανὴ βροχὴ στό «σπίτι τοῦ Μενάνδρου» δροσίζει εὐχάριστα τὸ κηπάριο τοῦ περιστυλίου. Βλέποντας τὶς κολόννες ὀλόγυρα, τὸ διάστημα ποὺ χαρίζει τοῦτο στὸ κλειστὸ ἐσωτερικὸ ἀναλογίζεται κανεὶς πόσο ἀβάσταχτα στενὸς θὰ ἦταν ὁ παλαιότερος, ὁ ἰταλικὸς τύπος σπιτιοῦ πρὶν νὰ πλουτιστῇ μὲ τὸ δῶρο αὐτὸ τῆς ἑλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, μὲ τὸ περιστύλιο.

Ὁλόκλειστο γύρω τὸ ἰταλικὸ σπίτι μὲ ἀραιότατα παράθυρα, βαλμένα ψηλὰ μόνο γιὰ ἀερισμό, εἶχε στὸ κέντρο τῆς μονόριχτης στέγης μιὰ μικρὴ δεύτερη, μ' ἓνα ὀπαῖο. Ἀπ' ἐδῶ περνοῦσε τὸ νερὸ καὶ ἔπεφτε στὸ ἱμπλούβιουμ, ἓνα εἶδος δεξαμενῆς στὸ κέντρο τῆς αὐλῆς, τοῦ αἰθρίου καὶ μπροστὰ ἀπὸ τὸ ταμπλί-νουμ, ποὺ ἀποτελοῦσε τὸ κυριώτερο δωμάτιο τοῦ σπιτιοῦ. Μόνο ἀπὸ τὸν πίσω κῆπο δεχόταν τοῦτο ἀέρα καὶ κάποια ἀναψυχή.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ σπίτι βλοσυρὸς θὰ πηγαينوερχόταν ὁ ἀρχηγὸς τῆς οἰκογένειας, ὁ πάτερ φαμίλιας, μὲ ἀγέλαστο πρόσωπο, σὰν τὰ πορτραῖτα ἐκεῖνα τῆς δημοκρατικῆς ἐποχῆς, τὰ βεριστικὰ καὶ ἀδυσώπητα, προσέχοντας τὴν τιμὴ καὶ ἐπιτηρώντας τὴν ἀπόδοση τῶν γυναικῶν καὶ τῶν δούλων. Στὸ βάθος κάποιου δωματίου, στημένες σ' ἓνα ράφι ἦταν οἱ προτομές-προσωπεῖα τῶν προγόνων, ποὺ τοὺς ἔδειχναν ὅχι ὅπως ὑπῆρξαν στὴ ζωὴ, ἀλλὰ μὲ τὴν κέρινη μορφὴ ποὺ πῆραν στὸ νεκρικὸ κρεβάτι.

Μιὰ βαθειὰν ἀλλαγὴ τῶν πνευμάτων μαρτυρεῖ ἡ ἀποδοχὴ τοῦ ἑλληνιστικοῦ περιστυλίου. Ἐχάρισε στὸ σπίτι βάθος καὶ ἀναπνοή, μὲ τὶς λεπτές, ραβδωτὲς κολόννες του, χωρὶς ἄλλο καὶ ἐπισημότητα. Οἱ κάτοικοι ἀνοίχτηκαν κάπως πρὸς τὰ ἔξω καὶ σπάζοντας τὸν σφιχτὸν οἰκογενειακὸ κλοιό, ἔγιναν κανονικότεροι, χωρὶς ὅμως νὰ χάσουν κάθε ἐπαφὴ μὲ τὴν ἐντόπια παράδοση. «Ὁ κάτοικος τῆς Πομπηΐας συνδύασε μ' ἓναν τρόπο πρωτότυπο, ὅσο καὶ ἀπλὸ τὸ παλιὸ ἰταλικὸ σπίτι μὲ τὸ ἑλληνικόν, καθὼς ἔβαλε τὸ ἓνα δίπλα στὸ ἄλλο καὶ μεταχειρίστηκε τὸ περιστύλιο», ἔγραφε ἄλλοτε σ' ἓνα συμπαθέστατο βιβλιάρκι, ὁ φὸν Ντούν. Δὲν ἦλθε ὅμως μόνο του τὸ περιστύλιο γιὰ νὰ ζωντανέψει τὸ ἰταλικὸ σπίτι, ἔφερε μαζί του καὶ τὶς Μοῦσες. Μαζί τους ξεκίνησαν καὶ οἱ θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου, οἱ Νύμφες καὶ οἱ Σάτυροι γιὰ νὰ χορέψουν στὰ χλοερὰ τοπία. Συνωδεύτηκαν ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν πορεία τῶν μεγάλων ἀθάντων – θνητῶν, τῶν ποιητῶν καὶ τῶν φιλοσόφων, τῶν ἱστορικῶν ποὺ εἶχαν στολίσει τὸν ἑλληνικὸ κόσμον, ὅσο καὶ οἱ θεοί.

Τὸ ἐκπληκτικώτερο ἀπ' ὅλα ὅσα βλέπει κανεὶς στὶς ἀτέλειωτες αἴθουσες τοῦ Μουσείου τῆς Νεάπολης, ὅσα περιέχουν πομπηϊανὲς τοιχογραφίες, εἶναι ἡ μανία γιὰ τοὺς ἑλληνικοὺς μύθους, ἡ διάδοση καὶ ἡ γνώση τους. Περνοῦμε μπροστὰ ἀπὸ τὴν Ἰφιγένεια, τὴν Ἑλένη, τὴν Ἀνδρομέδα, τὴν Ὀμφάλῃ, τὸν Περσέα, τὸν Ἡρακλεῖ, τὸν Ὀρέστη καὶ ἀπὸ ἓνα πλῆθος ἄλλα θεϊκὰ πρόσωπα· χρειάζεται ποῦ καὶ ποῦ προσπάθεια γιὰ νὰ τὰ ταυτίσουμε καὶ δὲν χωράει ἀμφιβολία ὅτι ἤξεραν μέσα στὴν Πομπηΐα οἱ κάτοικοι καὶ οἱ καλλιτέχνες τὴν Ἑλληνικὴ μυθολογία πολὺ καλύτερα ἀπ' ὅ,τι σήμερα ἐμεῖς.

Οἱ περισσότερες τοιχογραφίες οἱ συγκεντρωμένες στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης προέρχονται ἀπὸ τὰ σπιτία ποὺ ἀνασκάφτηκαν πρὶν ἀπὸ τὸ 1911· ἕως τότε συνήθιζαν ἀκόμη οἱ ἀρχαιολόγοι, ἀκολουθώντας τὴν παλαιότερη ταχτικὴ τῶν Βουρβόνων, τῆς Νεάπολης, νὰ ξερρίζωνουν τὶς τοιχογραφίες, ὅχι πιά γιὰ νὰ τὶς λεηλατήσουν, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὶς σώσουν ἀπὸ τὴν ὑγρασία καὶ ἀπὸ τὴ διάλυση.

Τοῦτο ὅμως εἶχε ἀποτέλεσμα τὴν ἀπογύμνωση τῶν σπιτιῶν ἀπ' ὅλο τὸ διάκοσμο, ἀφαιροῦσε τὴν ἔννοια τῆς ὑπαρξης τῶν ἀνθρώπων καὶ ἀποξένωνε τὸν ἐπισκέπτη ἀπὸ τὸν ψυχικὸ κόσμον, τὴν ποίηση ποὺ ἐκύκλωνε τὴ ζωὴ τους, ὑψώνοντάς τη πάνω ἀπὸ κάθε ὑλιστικόν. Ἡ προσπάθεια νὰ κρατηθοῦν στὴν ἀρχικὴ θέση τους οἱ τοιχογραφίες ἔγινε δυνατὴ μόνο ἀργότερα, στὶς νέες ἀνα-

σκαφές καὶ πραγματοποιεῖται καλύτερα σήμερα, ποὺ τὰ τεχνικὰ μέσα ἐπιτρέπουν ν' ἀποκολλιέται μιὰ εἰκόνα ἀπὸ τὸν τοῖχο, καὶ νὰ ἐπισκευάζεται στὸ ἐργαστήριον, ν' ἀπομονώνεται ἀπὸ τὴν ὑγρασία καὶ νὰ στερεώνεται πάλι στὴν ἀρχικὴ τῆς θέσης. Προχώρησαν ἀκόμη οἱ Ἴταλοι ἀρχαιολόγοι, μὲ τὴν ἀγάπη τῆς φυλῆς τους πρὸς τὸ πράσινο, ν' ἀποκαταστήσουν τὰ κηπάρια τῶν περιστυλίων καὶ νὰ τὰ στολίσουν μὲ ἀγαλμάτια ποὺ βρέθηκαν ἐκεῖ γύρω στὶς κρῆνες. Στὸ «σπίτι τοῦ Φαῦνου» ἔξαφνα ὑποδέχεται τοὺς ἐπισκέπτες ὁ ἴδιος ὁ μικρὸς χάλκινος Φαῦνος ποὺ βρέθηκε ἐκεῖ, χορεύοντας ὅπως σ' ἓνα χλοερὸ λιβάδι. Δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ μιὰ πιστὴ ἀπομίμηση τοῦ πολύκροτου ἄλλοτε – δυσανάλογα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ του μετριότητα – ἔργου, ποὺ ἔπρεπε νὰ φυλαχτῇ στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης. Ἀσυνήθιστο εἶναι ὅτι τὸ πλουσιώτερο τοῦτο ἀπ' ὅλα τὰ πομπηϊανὰ σπίτια δὲν εἶχε δωμάτια μὲ τοιχογραφίες, ἀλλὰ μόνο μωσαϊκὰ στὸ πάτωμα. Σ' ἓνα χῶρο μὲ κόκκινες κολόννες βρέθηκε τὸ σπουδαιότερο ἀπ' ὅλα τὰ ἀρχαῖα μωσαϊκὰ, τὸ γνωστὸ «μωσαϊκὸ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου». Κρεμασμένο στὸν τοῖχο τοῦ Μουσείου τῆς Νεάπολης τὸ μεγαλόρρυθμα τοῦτο τῆς τέχνης καὶ τῆς τεχνικῆς κινεῖ σὲ ἐπίμονη σπουδὴ καὶ σὲ ἀληθινὸ θαυμασμό.

Εἶναι εὐτύχημα ὅτι τὸ σπίτι τῶν Βεττίων δὲν βρέθηκε στὶς παλαιὲς ἀνασκαφές, ἀλλιῶς δὲν θὰ τὸ βλέπαμε σ' ὅλη του τὴν λαμπρότητα, μὲ τὶς ὥραιες τοιχογραφίες τοῦ περιστυλίου. Δὲν θὰ ἀντικρύζαμε τοὺς χαριέστατους Ἀμορίνι, τοὺς πολυάσχολους Ἑρωτιδεῖς ποὺ γυροφέρνουν, οὔτε τὶς ἄλλες τοιχογραφίες τῶν δωματίων μὲ τοὺς ἥρωες καὶ τὶς ἡρωίδες τῶν ἐλληνικῶν μύθων. Εἶναι σὰν νὰ μὴ σταμάτησε ποτὲ ἡ ζωὴ στὸ σπίτι τοῦτο, σὰν νὰ μὴν ἐσκέπασε τὸ χλοερὸ περιστύλιον ἢ πύρινη λάβα.

Πότε ὅμως ἔγινε ἡ φοβερὴ καταστροφή;

Ἄς γυρίσουμε πρῶτα πίσω, στὴν παλαιότερη περίοδο τῆς Πομπηϊας, τὴ λεγόμενη Σαμνιτικὴ. Τελειώνει τὸ 80 π.Χ., ὅταν ὁ νικητὴς Σύλλας ἐγκατάστησε μέσα στὴν πόλιν τὴ ρωμαϊκὴ φρουρά. Πόσο βαθειὰ εἶχε προχωρήσει στὴν πρώτη τούτῃ ἐποχὴ ὁ ἐξελληνισμὸς τὸ βλέπουμε μέσα στὴν «τριγωνικὴν ἀγορά» τῆς Πομπηϊας: στὸν «ἐλληνικὸ ναό» (τοῦ Ἡρακλῆ ἴσως), ὅχι λιγώτερο στὴν παλαιόστρα, τὴ μόνη καθαρὰ ἐλληνικοῦ τύπου στὴν Ἰταλία. Τὸ πιὸ ἀπίστευτο εἶναι ὅτι σ' ἓνα ψηλὸ βᾶθρο τῆς παλαιόστρας αὐτῆς ἦταν στημένο ἓνα μαρμάρينو ἀντίγραφο τοῦ «Δορυφόρου» τοῦ Πολυκλείτου, ποὺ παρασταίνει, ξέρουμε πᾶ τῶρα, τὸν Ἀχιλλέα. Μιὰ χαμηλὴ μαρμάρινη σκάλα μπροστά του εἶναι ἀληθινὰ συγκινητικὴ. Χρησίμευε γιὰ ν' ἀνεβαίνουν ἀπάνω οἱ νικητὲς ἔφηβοι καὶ νὰ στεφανώνουν τὸν ξανθὸ γυιὸ τῆς Θέτιδος, τὸ σύμβολο τῆς παλληκαρίσιας ὁμορφιάς.

Στὴ δευτέρῃ περίοδο, τὴ Ρωμαϊκὴ, ἀνήκει τὸ μεγάλο Φόρουμ, ἡ ἀγορὰ τῆς Πομπηϊας, ὅπου τὴν κεντρικὴ θέσιν τὴν κατέχει, στημένος πᾶ σ' ἓνα ψηλὸ πόδιο – κατὰ τὸν ρωμαϊκὸ τύπο – ὁ ναὸς τοῦ Δία καὶ δίπλα του ἓνας ἄλλος,

τοῦ αὐτοκράτορα Βεσπασιανοῦ. Θὰ τὸν ἔχτισαν ἀναμφίβολα ἀπὸ κάποιαν ἐπιταγὴ οἱ κάτοικοι, ὅχι βέβαια ἀπὸ πίστη στὴ θεϊκὴ καταγωγὴ του.

Ξέγνοιαστοι ζοῦσαν ὥστόσο στὴ μικρὴ, κομπὴ πόλη τους, ὅταν τὸ 63 μ.Χ., ἓνας δυνατὸς σεισμὸς ἔρριξε κάτω ἓνα πλῆθος κτίρια. Γρήγορα ξανάχτισαν οἱ ἄνθρωποι τὰ σπίτια, μικρότερα ὅμως τώρα, οἱ ναοὶ ὑψώθηκαν πάλι, οἱ δρόμοι ζωντάνεψαν, ὁ Βεζούβιος φαινόταν ἡσυχασμένος.

Ἐξαφνα, 13 χρόνια ἀργότερα, στὶς 24-26 τοῦ Αὐγούστου τοῦ 79 μ.Χ. – ποιὸς ξέρει ὕστερ' ἀπὸ πόσες καλοκαιρινὲς ζέστες – ἦλθε ἡ μεγάλη ὀργὴ τοῦ βουνοῦ. Ἄρχισε νὰ βγάζει ἀκατάπαυστα καφτερὰ ποτάμια, ἓνας μαῦρος πέπλος ἐσκέπασε ὅλη τὴν Πομπηΐα καὶ ἀφάνισε τοὺς ἀνθρώπους, ἐσκέπασε καὶ τὸ γειτονικὸ Ἑράκλειο καὶ – τὸ πῶ ἀπίστευτο – ἀκόμη καὶ τὴ Σταβία ποὺ βρισκόταν πολὺ μακρύτερα. Τρεῖς ἀνθηρὲς ἀρχαῖες μικρὲς πολιτεῖες ἐτάφηκαν κάτω ἀπὸ τὴ στάχτη.

Εἶναι παραδεγμένο πᾶ σήμερα ὅτι δὲν εἶχε ὅμοια σύσταση ἡ λάβα ποὺ ἔπεσε στὸ Ἑράκλειο καὶ στὴν Πομπηΐα. Γρήγορα ἔγινε πέτρα σκληρὴ αὐτὴ ποὺ σκέπασε τὴν πρώτη, ἐνῶ στὴν Πομπηΐα ἔπεσε ἐλαφρότερη στάχτη καὶ κιμιλιά. Ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ Ἑρακλείου στάθηκε καὶ γι' αὐτὸ ἀφάνταστα δύσκολη καὶ δὲν προχώρησε πολὺ, ἔδωσε ὅμως σπουδαῖα εὐρήματα. Τοῦτο ἐρμηνεύτηκε ἀπὸ τὸ ὅτι, ὅσοι κάτοικοι τοῦ Ἑρακλείου εἶχαν προφτάσει νὰ φύγουν,

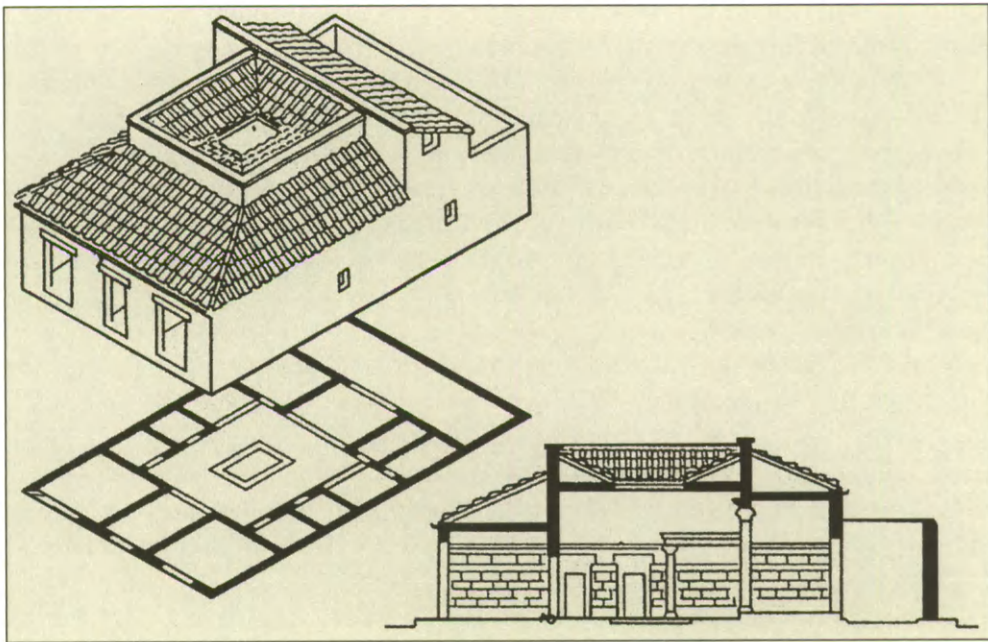


Νεώτερος τύπος σπιτιοῦ τῆς Πομπηΐας μὲ τὸ ἐλληνιστικὸ περιστύλιο στὸ βάθος.

δὲν μπόρεσαν ὅταν γύρισαν νὰ βροῦν τίποτα, γιατί ἦταν ἀδύνατο νὰ τρυπήσουν τὸ βαθὺ πέτρωμα ποὺ εἶχε σχηματιστῇ. Ἀρκετοὶ πομπηϊανοὶ ἀντίθετα κατάφεραν, ὅταν ξαναγύρισαν, νὰ σκάψουν στὴ λάβα καὶ νὰ πάρουν μαζί τους κινητὰ πράγματα ἀπὸ τὰ σπιτία τους, γι' αὐτὸ δὲν βρέθηκαν πολλὰ πολὺτιμα σκεύη στὶς ἀνασκαφές.

Δύο αἰώνων ἔρευνες ἀνασκαφικὲς καὶ θεωρητικὲς ἔκαναν τὴν ἀρχαία Πομπηΐα γνώριμη, σχεδὸν οἰκεία, ἀκόμη καὶ στοὺς πολλούς. Δὲν εἶναι ὁμόφωνη ἡ γνώμη τῶν ἀρχαιολόγων ὡς πρὸς τὴν ἐκτίμηση τῶν τοιχογραφιῶν, ἄλλοι τὶς θαυμάζουν ἀνεπιφύλακτα, ἄλλοι τὶς κατηγοροῦν χωρὶς ἐπιείκεια καὶ μία τρίτη ὁμάδα, ἡ πιὸ στοχαστική, προσπαθεῖ πάντα νὰ τὶς κατατάξει καὶ νὰ τὶς ἐρμηνεύσει.

Τὸ πρόβλημα ἂν ἔχουν καλλιτεχνικὴν ἀξία οἱ τοιχογραφίες θὰ τὸ ἀγγίξουμε στὸ ἐρχόμενο σημεῖωμα. Τώρα ἂς προσέξουμε τὶς δύο εἰκόνες: στὴ μία εἶναι τὸ παλαιὸ ἰταλικὸ σπιτί, στὴν ἄλλη βλέπουμε τὴ μεταμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ μὲ τὴν προσθήκη τοῦ περιστυλίου πίσω ἀπὸ τὸ αἶθριο. Εἶναι φανερὴ εὐλογία ἀναπνοῆς καὶ μεγαλοσύνης ποὺ πρόσφερε τὸ ἐλληνιστικὸ στοιχεῖο. Τὴν ἀναζήτηση αὐτὴ φυγῆς πρὸς τὰ ἔξω, θὰ τὴν ἰδοῦμε περισσότερο στὶς τοιχογραφίες, τὶς διακοσμητικὲς ὅπως καὶ τὶς μνημειακὲς τοῦ πομπηϊανοῦ σπιτιοῦ.



Κάτοψη, τομὴ καὶ ἀναπαράσταση τοῦ ἀρχαιότερου, ἰταλικοῦ τύπου πομπηϊανῆς οἰκίας, τῆς «οἰκίας μὲ κεντρικὸ αἶθριο».

Οἱ τοιχογραφίες τῆς Πομπηΐας

Ἡ τέχνη σὰν μέσο φυγῆς

Ὑπάρχουν πάντα πολέμιοι τοῦ πομπηϊανοῦ ἐνθουσιασμοῦ, κορεσμένοι πιθανώτατα ἀπὸ τὴν ἄφθονη προσφορὰ τοιχογραφιῶν στὸ Μουσεῖο τῆς Νεαπόλεως ἢ ἀπὸ τὴν τουριστικὴ πολυανθρωπία τῆς Πομπηΐας.

Ἐνα ἀπὸ τὰ κύρια ἐπιχειρήματα τῆς θέσης τους ὅτι πολὺ πνευματικώτερη πολιτεία στάθηκε τὸ Ἡράκλειο εἶναι ἡ ποιότητα τῶν εὐρημάτων ποὺ ἔδωσε ἡ ἀποκάλυψη, ἔξω ἀπὸ τὴν ἀρχαία αὐτὴ πολιτεία, τῆς «Βίλλας τῶν Πισόνων» τὸ 1750-1765. Τὴν εἶπαν τότε «Βίλλα τῶν παπύρων» ἀπὸ τὸ μεγάλο πλῆθος τους, χιλίους ὀκτακοσίους ἔξ παπύρους ἀναφέρει ὁ ἐπίσημος κατάλογος. Δὲν παρουσιάζεται μόνο μ' αὐτοὺς ἡ βιβλιοθήκη τῆς Βίλλας τοῦ Ἡρακλείου σὰν καθαρὰ ἑλληνικὴ καὶ φιλοσοφικὴ, ἰδιαίτερα ἐπικούρεια. Ζωντανότερο φαίνεται τὸ πνεῦμα τῆς στὸ πλῆθος ἐκεῖνο τῶν χάλκινων προτομῶν ποὺ ἀποτελοῦν ἴσως τὸ πιδ σεβαστὸ τμῆμα τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως.

Οἱ περισσότερες παρασταίνουν Ἕλληνες φιλοσόφους ἢ ρήτορες, μερικῶν μάλιστα ἡ ταύτιση εἶναι εὐκόλη γιατί ἔχουν καὶ ἐπιγραφές: Ζήνων, Ἐπίκουρος, Ἑρμαρχος, δὲν λείπει οὔτε ὁ Δημοσθένης. Εἶναι ἀτύχημα γιὰ μᾶς ὅτι οἱ ἐπιβλητικώτερες προτομὲς δὲν εἶναι ἐνεπίγραφες. Θὰ ἠθέλαμε νὰ ξέρουμε ἂν παρασταίνει ἀλήθεια τὸ Σόλωνα τὸ στοχαστικὸ κεφάλι τοῦ ὄριμου γενειοφόρου, ἂν φιλόσοφο ἢ ποιητὴ ἐκεῖνο τὸ ἄλλο με τὴν ἀναζητητικὴ ματιὰ καὶ τὸ θεληματικὸ πρόσωπο. Σταματοῦμε ἐμπρὸς στὴν ἐξευγενισμένη Ἑλληνίδα, διστάζοντας ἂν εἶναι ἡ Σαμφώ.

Θὰ ἦταν, ἀλήθεια, αἰθέρια ἡ ζωὴ ἕως τὸ 79 μ.Χ. μέσα στὴ βιβλιοθήκη τῆς Βίλλας μὲ τὴν παρουσία τῶν Ἑλλήνων φιλοσόφων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἱστορικῶν προσώπων, τοῦ Λυσιμάχου, τοῦ Πύρρου, ἐνῶ στὸ ἀπέραντο περιστύλιο, δίπλα στοὺς κίονες ἦταν στημένα χάλκινα ἀγάλματα γυναικῶν μὲ ἐπιβλητικὲς φορεσιές. Ἀκόμη καὶ τὸν κῆπο τὸν ἐστόλιζαν ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ ὁ χάλκινος ἐκεῖνος νέος ποὺ τρέχει καὶ ποὺ ἔνα ἀντίγραφό του εἶναι στὴ δική μας Πλατεία τοῦ Συντάγματος (στὴ βορειοανατολικὴ γωνία).

Ὅχι βέβαια, δὲν ἔχει ἡ Πομπηΐα νὰ παρουσιάσει ἓνα ἰδιωτικὸ κτίριο τέτοι-ας ἔκτασης καὶ μὲ τόσο πλοῦτο ἐσωτερικῆς ζωῆς. Μπορεῖ ὅμως νὰ ἀποκλειστῇ ὅτι δὲν θὰ χαρίσει κάποτε ἡ τύχη μιὰ τέτοια βίλλα μὲ ὅμοια ἀναζήτησι πνευματικῆς μεγαλωσύνης;

Θὰ ἔχουν ἴσως ἄλλοι νὰ ἀντιτάξουν: προσέχετε τὸ πλῆθος τῶν κινητῶν εὐρημάτων ἀπὸ τὰ πομπηϊανὰ σπίτια, ποὺ τὰ προσπερνοῦμε βιαστικοὶ στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης. Ἀνάμεσα στὶς χιλιάδες τὰ χάλκινα ἀγαλμάτια μὲ διάχυτη ἀπάνω τους τὴν ἑλληνικὴ παράδοση ἐλάχιστα μόνο μποροῦν νὰ ὀνομαστοῦν ἔργα τέχνης. Ἀρκεῖ ν' ἀνακαλέσει ἡ σκέψη μερικὰ μικρὰ ἄλλα ὁλόφωτα χάλκινα τῶν Ἑλληνικῶν Μουσείων γιὰ νὰ φανῇ ἡ διαφορὰ.

Τὸ ἴδιο δοκιμάζουμε καὶ ἐμπρὸς σὲ πολλὲς τοιχογραφίες, ἰδιαίτερα ὅσες, ξερριζωμένες ἀπὸ τὰ δωμάτια, παρατάσσονται στὶς αἴθουσες τοῦ Μουσείου τῆς Νεάπολης. Μερικοὶ βιαστικοὶ κρίνοντας ἀπ' ὅσες ἀποκρούουν μὲ τὴν ἀπαράδεκτη ἐκείνη σύνδεση τοῦ γαλάζιου μὲ τὸ πράσινο, μὲ τὴν προχειρότητα τοῦ σχεδίου, θὰ βιαστοῦν νὰ καταδικάσουν ὅλη αὐτὴ τὴν τέχνη, ποὺ ἐνῶ δὲν ἔχει διακοσμητικὲς ἀρετές, εἶναι κατάφορτη ἀπὸ ἐκλεκτισμό.

Στὸ «σπίτι τοῦ ποιητῆ τραγωδιῶν», ἔξαφνα, ἐστόλισαν κατὰ τὸ 75 μ.Χ. τοὺς τοίχους ἀκολουθώντας πρότυπα διαφόρων ἐποχῶν: ἡ ζωγραφιὰ τοῦ Θησέα καὶ τῆς Ἀριάδνης ἀντιγράφει κάποιον ἔργο τοῦ 400 π.Χ., ἡ ἄλλη μὲ τὴν ἀπαγωγή τῆς Ἑλένης ἓνα τοῦ 350, ἡ τρυφερώτατη Βρισηΐδα, ἐνῶ ἡ θυσία τῆς Ἰφιγένειας καὶ ἄλλες εἶναι ἐλεύθερα συμπλήματα ποὺ ζητοῦν νὰ φαίνονται «κλασσικά».

Σύγκρουση διαφορετικῶν τεχνοτροπιῶν καὶ ζωγραφικῶν μεθόδων συναντοῦμε καὶ σὲ ἄλλες τοιχογραφίες καὶ χρειάστηκε βαθεῖα σπουδὴ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης γιὰ νὰ ξεχωριστοῦν τὰ γνήσια ἀπὸ τὰ νόθα στοιχεῖα, νὰ ἐκτιμηθοῦν ὅσες τοιχογραφίες ἀπηχοῦν δημιουργήματα σπουδαίων Ἑλλήνων ζωγράφων. Καὶ αὐτὲς εἶναι πολλὲς.

Μεταδίνει χωρὶς ἄλλο κάτι ἀπὸ τὴν καθαρὴ πλαστικὴ σύνθεση καὶ ἀπὸ τὸ τραγικὸ περιεχόμενο τοῦ πρωτοτύπου ἢ εἰκόνα τῆς Μήδειας στὴ ζωγραφιὰ ἀπὸ τὸ «σπίτι τῶν Διοσκούρων». Ἀκόμη καὶ ὅπου ὁ ζωγράφος συνδέει μὲ ἐξωτερικὸ τρόπο δύο διαφορετικὰ πρότυπα, ὅπως σὲ μιὰ τοιχογραφία μὲ τὴν Ἰφιγένεια, μένουν ἡ μορφή της, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες νεαρὲς ἱέρειες γύρω της, λευκὲς ὀπτασίες ἑλληνικὲς. Εἶναι μοιραῖο νὰ συντρίβει τὴν τέχνη τῆς Πομπηΐας, ἰδιαίτερα στὰ μάτια τῶν εἰδικῶν, ἡ ἀναπόφευκτη σύγκριση μὲ τὴν ἑλληνικὴν αἴσθηση, τὴν πηγαία καὶ δημιουργικὴ. Ἡ ἐξάρτηση ὅμως αὐτῇ, ἡ συνειδητὴ καὶ «λογία», ἀποτελεῖ καὶ τὴν ιδιοτυπία της. Ὅπως ἔχει σωστὰ παρατηρηθῇ τίποτα ἢ ἐλάχιστα γιὰ τὴ σύγχρονη ζωὴ τῆς Πομπηΐας δὲν μᾶς μαθαίνει τὸ μεγάλο πλῆθος τῶν τοιχογραφιῶν. Δὲν βλέπουμε σκηνὲς τῆς καθημερινῆς ζωῆς, οὔτε εἰκονίζονται οἱ ἄνθρωποι στὴν ἀγορά, στοὺς δρόμους, δὲν ἀντικρῶνουμε τὶς γυναῖκες καὶ τὰ παιδιά ποὺ γύριζαν στὰ περιστάσια. Στὶς τοιχογραφίες τῆς Πομπηΐας ἐκφράζεται πάνω ἀπ' ὅλα μιὰ φυγὴ, μιὰ νοσταλγικὴ ἀναπόληση τοῦ κόσμου τοῦ ἑλληνικοῦ μύθου καὶ τῶν θεῶν τοῦ Ὀλύμπου.

Ποιὸ εἶναι τὸ καθαρὰ ἰταλικὸ στοιχεῖο στὴν τέχνη αὐτὴ προσπάθησαν νὰ

τὸ ξεχωρίσουν ἐπίμονες ἔρευνες ὅχι τῶν ἀνασκαφῶν, ἀλλ' ἐκείνων, πού, ὅπως γίνεται πάντα, ἔρχονται ἔπειτα νὰ μελετήσουν τὰ εὐρήματα, νὰ τὰ κατατάξουν χρονολογικὰ καὶ νὰ τὰ ἀναλύσουν αἰσθητικά.

Μερικοὶ ἀσχολήθηκαν καὶ μὲ τὴν ἀπήχηση ποὺ εἶχαν οἱ ζωγραφιῆς τῆς Πομπηΐας καὶ τοῦ Ἡρακλείου στοὺς μεγάλους Εὐρωπαίους τοῦ 18ου αἰῶνα, ὅταν εἶδαν τὰ πρῶτα καλλιτεχνήματα ποὺ ξεσκεπάστηκαν κάτω ἀπὸ τὴν τέφρα αἰώνων. Ἀπίστευτο φαίνεται ὅτι οὔτε ὁ Βίνκελμαν, οὔτε ὁ Γκαϊτε συγκινήθηκαν ἀπὸ τὸ ἀντίκρυσμα τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς, ἀλλ' οὔτε καὶ οἱ Γάλλοι ταξιδευτὲς τοῦ 18ου αἰῶνα. Τοὺς ἐνώχλησε ἡ ἀέρινη ἐλαφρότητα, τὸ παιγνιδιάρικο φτερουγίσμα μερικῶν πομπηϊανῶν μορφῶν, στὶς ὁποῖες ἀναγνώρισαν, ποτισμένοι αὐτοὶ ἀπὸ τὸ κλασσικὸ πνεῦμα καὶ ἀνανεωτές του, μιὰ συγγένεια μὲ τὸ σύγχρονο ροκοκὸ ποὺ τὸ ἐμάχονταν.

Τοῦ 19ου αἰῶνα ἡ σπουδαιότερη προσφορὰ στὴν κατανόηση τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς στάθηκε καθαρὰ ἐπιστημονικὴ. Στὸ ἔργο του *Ἱστορία τῆς διακοσμικῆς ζωγραφικῆς στὴν Πομπηΐα* (1882) προσπάθησε ὁ Γερμανὸς ἀρχαιολόγος Αὐγουστος Μάου νὰ κατατάξει τὶς ζωγραφιῆς καὶ νὰ ξεχωρίσει τὶς φάσεις τῶν ρυθμῶν τους.

Πρῶτος αὐτὸς ὑποστήριξε ὅτι δὲν ἀποτελοῦσαν μιὰ καὶ ἀδιαίρετη μορφὴ καὶ ἐξεχώρισε 4 κύρια στὺλ μέσα στοὺς τρεῖς αἰῶνες τῆς τοιχογραφικῆς δραστηριότητος: καθαρὰ ἑλληνιστικὸ τὸ πρῶτο, μὲ ἀρχιτεκτονικὴ τὴ διαμόρφωση τῶν ἐπιχρισμάτων στοὺς τοίχους ἔχει ἀνάλογα παραδείγματα στὰ σπήτια τῆς Δήλου καὶ ἄλλων ἑλληνιστικῶν πόλεων, ἀκόμη καὶ τῆς Ἀθήνας.

Τὸ δεύτερο στὺλ, ὅπου πρώτη φορὰ παρουσιάζεται ἡ μεγαλογραφία, ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ δύο καταπληκτικὰ σύνολα μέσα στὰ σπήτια· τὸ πρῶτο εἶναι ἀπὸ τὴ Βίλλα στὸ Μποσκορεάλε, κοντὰ στὴν Πομπηΐα, μὲ ὁλοσώματες μορφὲς τῆς Μακεδονικῆς δυναστείας, ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ κόκκινο, τὸ θερμὸ «πομπηϊανὸ» βάθος. Μοιρασμένες ἀνάμεσα στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης καὶ τῆς Ν. Ὑόρκης (γιατὶ εἶναι εὐρήματα λαθραίας ἀνασκαφῆς) μένουν οἱ τοιχογραφίαι αὐτὲς ἀπὸ τὶς σαγηνευτικότερες τῆς ἀρχαιότητος.

Τὴν ἄλλην ὁμάδα ζωγραφιῶν τοῦ δεύτερου στὺλ τὶς θαυμάζουμε στοὺς τοίχους τοῦ δωματίου ποὺ διακόσμησαν. Ὁ ἀμαξᾶς τοῦ μόνιμου ποὺ φέρνει ἀπὸ τὸν σιδηροδρομικὸ σταθμὸ τῆς Πομπηΐας στὴ «Βίλλα τῶν μυστηρίων» ἔχει ὅλη τὴν εὐγλωττία ἐνὸς ἀσκημένου ξεναγοῦ, ἀπείραχτη ὅμως ἀπὸ τὴν ἐπαγγελματικὴν ἀπάθεια, ἔχει ἀκόμη καὶ μία φιλοσοφημένη ποιητικὴ αἴσθηση.

Καθὼς περιγράφει ζωντανὰ καὶ συγκινεῖται σὰν ἀληθινὸς καλλιτέχνης, προσφέρει τὴν πρώτη γνωριμία μὲ τὸ ἀπίστευτο ὄραμα ποὺ ἀντικρύζουμε σὲ λίγο. Πολλοὶ σπουδαῖοι, παλαιοὶ καὶ νεώτεροι ἐρευνητὲς ἔχουν κοπιάσει γιὰ νὰ ἐρμηνεύσουν τὴ σκηνὴ αὐτὴ, τὴν πολυπρόσωπη καὶ χρειάζεται ἔντονη προσήλωση γιὰ νὰ ἀναγνώρισει κανεὶς πρῶτα τὶς μορφές, πρὶν νὰ παρασυρθῇ

ἀπὸ τὴν ἔκφραση τῶν προσώπων, ἀπὸ τὸ ἀπόκρυφο περιεχόμενο τῆς ἀφήγησης.

Παρασταίνεται ἡ προετοιμασία γιὰ τὴ μύηση σὲ κάποια Διονυσιακὴ τελετῇ, δὲν λείπει καὶ ὁ θεὸς ὁ ἀναγερμένος στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Ἀριάδνης καὶ συντροφευμένος ἀπὸ τοὺς Σειληνοὺς· ὁ ἕνας ὄρθιος παίζει μὲ κατάνυξη τὴ λύρα, ἕνας σατυρικός ὑψώνει τὸ τραγικὸ προσωπεῖο. Τὸ συναρπαστικώτερο μέρος εἶναι σιὸ τέλος. Μία μισόγυμνη κόρη, μὲ τὸ πρόσωπο κρυμμένο στὰ γόνατα τῆς μητέρας της, περιμένει νὰ δεχτῇ τὸ μαστίγωμα. Ὁ ὄρθιος ἀπέναντι ἕνας φτερωτὸς θηλυκὸς δαίμονας ὑψώνει τὴ μάστιγα ποὺ θὰ φέρει τὸ ξύπνημα τῆς δύναμης γιὰ τὴν ἀναπαραγωγή. Ἡ κόρη ἔχει ἀναλυμένα τὰ μαλλιά της καὶ ἐνωμένα τὰ χέρια της, προστατευτικὸ σκέπει τὴν κόμη τὸ μεστὸ καὶ εὐγενικὸ χέρι τῆς μητέρας, μόνο ἕνα μέρος τοῦ προσώπου τῆς κόρης φαίνεται πάνω ἀπὸ τὸν βραχίονα – ὠραῖο εὖρημα τοῦτο γιὰ νὰ τονισθῇ ὁ χαρακτήρας ὁ μυστηριακός.

Μὲ σιωπὴ στέκονται οἱ ἀμέτρητοι ἐπισκέπτες μπροστὰ στὶς μορφὲς αὐτές, γυναῖκες τὶς περισσότερες, ἀμίλητες καὶ ὠραῖες, ποὺ προετοιμάζουν τὴν τελετῇ. Τὸ δωμάτιο εἶναι μικρὸ γιὰ τέτοια σύνθεση καὶ σωστὰ ὑποστηρίχθηκε ὅτι τὸ πρότυπο θὰ ἐστόλιζε κάποιο πολὺ ἐπιφανέστερο κτίριο, τοῦ 300 π.Χ.,



Ἀπὸ τὴν «Βίλλα τῶν μυστηρίων». Μία νέα ἔτοιμη νὰ δεχτῇ τὴ μαστίγωση.

μερικὲς μάλιστα ἐνδείξεις πείθουν ὅτι τοῦτο βρισκόταν στὴ Σμύρνη. Ἐγιναν, φαίνεται, καὶ μερικὲς μετατοπίσεις στὶς μορφὲς ἀπὸ τὸ ζωγράφο τῆς «Βίλλα ντέϊ μιστέρι» ἢ ἐντύπωση δὲν ἔγινε γι' αὐτὸ λιγώτερο συγκλονιστική. Τὴ βοηθάει καὶ ἡ πλαστικὴ διαμόρφωση τῶν σωμάτων, φανερὴ στὴν εἰκόνα μας, ὁ χῶρος ποὺ δημιουργοῦν τὰ διάφορα ἐπίπεδα, κυρίως ἡ προβολὴ τῶν μορφῶν μπροστὰ ἀπὸ τὸ κόκκινο βάθος.

Ἔως ἐδῶ, στὸ δεύτερο στυλ ἔχουμε, ἀπὸ δεύτερο χέρι, ἀλλὰ καλλιτεχνικὰ ὥριμο, ζωντανὴ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη. Στὸ τρίτο καὶ τέταρτο στυλ – τὸ τελευταῖο φτάνει ἔως τὴν καταστροφὴ τοῦ 79 μ.Χ. – προχωρεῖ ὁ ἐκρωμαϊσμός.

Χειραφετημένοι πιά ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ πρότυπα τὰ μεταχειρίζονται οἱ ζωγράφοι μὲ περισσότερὴ ἐλευθερίᾳ· ὁ ἰλλουζιονισμὸς τῆς «Scheinarchitektur» μεταδίδει μὲ ἀπόψεις φανταστικῶν κτιρίων, μὲ τολμηρὲς ἀλλεπάλληλες προοπτικὲς ποὺ σπάζουν τὸ βάθος, τὴ σύγχυση τοῦ ὀνείρου.

Ἐκτελεσμένες μὲ ἱμπρεσιονιστικὴ τεχνικὴ πολλὲς ἀπὸ τὶς ζωγραφιὲς αὐτὲς ταραάζουν τὸ νοῦ καὶ συλλογιζόμαστε πόσο ἀνήσυχες θὰ ἦταν τὴ νύχτα οἱ ψυχὲς στὰ ὑπνοδωμάτια αὐτά, στὸ βάθος τοῦ περιστυλίου, μὲ τοὺς τοίχους τοὺς κλειστοὺς πρὸς τὰ ἔξω, ὅπου ὅμως οἱ εἰκόνες εὐκόλυναν τὴ νοερὴ φυγὴ σὲ μακρινοὺς χλοεροὺς κόσμους.

Χαρακτηριστικὲς γιὰ τὴ στάθμῃ τῆς ζωγραφικῆς μέσα στὴν Πομπηΐα, οἱ ζωγραφιὲς ποὺ ἀναφέραμε, εἶναι ὥστόσο ἀξεχώριστες ἀπὸ τὶς ἄλλες, τὶς χειρωνακτικὲς, μὲ τὸ κακὸ σχέδιο καὶ τοὺς δυσάρεστους χρωματικοὺς τόνους. Ὅλες μαζί μαρτυροῦν ὅτι οἱ ἄνθρωποι τῆς μικρῆς αὐτῆς τραγικῆς πολιτείας – σὲ εἴκοσι πέντε χιλιάδες τὸ πολὺ τοὺς ἀνεβάζουν – δυὸ ἰδανικὰ ἔβαζαν πάνω ἀπὸ κάθε καθημερινὴν ἔγνοια: τὴν τέχνη καὶ τὸν ἑλληνισμό.

Τὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης

9 XII 1962

Στὸ μαγευτικὸ λόφο τοῦ Καποντιμόντε

Ὅποιος θέλει νὰ ἰδεῖ ἓνα ἀληθινὰ σύγχρονο Μουσεῖο στὴ μεγάλη τούτη πολιτεία δὲν θὰ παραλείψει ν' ἀνέβει σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς μαγευτικοὺς λόφους ποὺ τὴ στεφανώνουν, στὸ Καποντιμόντε. Ἐκεῖ ἀπάνω, μέσα στὸ ἐξοχικὸ βασιλικὸ παλάτι, ἔγινε ὕστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμο ἡ ἐγκατάσταση τῆς πολύτιμης Πινακοθήκης, μ' ἓναν τρόπο ποὺ σχεδὸν δὲν τολμάει κανεὶς νὰ τὸν χαρακτηρίσει σάν «μοντέρνο». Τοῦ λείπει ἡ προκατάληψη, ἡ ὑποταγὴ σ' ἓνα σχῆμα δοσμένο «ἐκ τῶν προτέρων», πρὶν ἀπὸ τὴ γνωριμία τοῦ ὕλικου καὶ ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν ἀναγκῶν τοῦ τοῦ λείπει ἀκόμη ἡ ἄγνοια τοῦ πνεύματος κάθε ἐποχῆς, ἡ παράταξη τῶν ἔργων ἢ ἡ σκηνογραφικὴ ἀπομόνωση τῶν ξεχωριστῶν – ὅλα δηλαδὴ ὅσα ἀποτελοῦν τὶς ἀδύνατες πλευρὲς πολλῶν ἀπὸ τὰ σύγχρονα Μουσεῖα καὶ τὶς Πινακοθήκες.

Ἡ διαρρύθμιση τῆς Πινακοθήκης τοῦ Καποντιμόντε, ποὺ ἔγινε μὲ δημιουργικὸ πνεῦμα πλεγμένο μὲ σεβασμὸ πρὸς τὰ παλαιὰ δημιουργήματα, εἶναι χωρὶς ἄλλο ἀπὸ τὶς καλλιτεχνικότερες, τὶς πρὸ ἐπιστημονικὲς σύγχρονες μουσειακὲς πραγματοποιήσεις.

Ὁ ὅρος «Μουσεῖο» ἔχει ὥστόσο καθιερωθῇ στὴ Νεάπολη γιὰ τὸ παλαιότερο, τὸ καθαρὰ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, τὸ πλούσιο ἀπὸ τὶς συλλογὲς τῶν Φαρνέζε, ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ τὰ εὐρήματα στὶς ἑλληνικὲς ἢ ἐξελληνισμένες ἀρχαῖες πολιτεῖες τῆς Καμπανίας. Εἶναι τόσο πολλὰ καὶ ποικίλα ποὺ πρέπει ὁ μουσειακὸς ἱλιγγος νὰ στερεῖ τοὺς βιαστικοὺς ἐπισκέπτες ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ μύηση. Αὐτὴ, ποὺ πάει νὰ λείψει στὶς ἡμέρες μας ἀπὸ τὴ μανία τῆς ἐναλλαγῆς καὶ τῆς κινητικότητος, χρειάζεται καιρὸ, ἄνεση ἀλλὰ καὶ ἔμμονη προσήλωση, χρειάζεται ἀκόμη βαθειὰ γνώση.

Δὲν ἀνήκει στὰ εὐχάριστα Μουσεῖα τὸ Ἀρχαιολογικὸ τῆς Νεάπολης. Στεγασμένο μέσα σ' ἓνα ἀπέραντο, πολυώροφο καὶ ἄμορφο οἰκοδόμημα τοῦ 16ου αἰῶνα, ποὺ δὲν ἐχτίστηκε κἀν γιὰ παλάτι, ἀλλὰ γιὰ νὰ εἶναι οἱ βασιλικοὶ σταῦλοι τῶν Βουρβόνων, δὲν προσφέρει τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ πρέπει ν' ἀναπληρώνει ἕως ἓνα σημεῖο τοὺς ἱεροὺς ἢ δημόσιους χώρους, ὅπου ἦταν στημένα τὰ ἀγάλματα.

Πρέπει νὰ κατανικήσει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ἀπὸ τὴν κρυερότητα τοῦ

χώρου για να προχωρήσει στη σπουδή των έκθεμάτων, πρέπει ακόμη, έμπρὸς στὰ μνημειακὰ ἀγάλματα νὰ προσπεράσει τὸ φράγμα ποὺ παρουσιάζει ἡ ὄψη τους – γιὰτὶ τὰ περισσότερα εἶναι ἀντίγραφα τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς – ὥστε νὰ καταφέρει νὰ ἀνακαλέσει τὴ δροσερὴν ἔμπνευση καὶ τὴ μεγαλωσύνη τοῦ ἑλληνικοῦ ἀρχετύπου.

Αὐτὰ ἀφοῦ βρεθῇ μέσα στὶς αἴθουσες τοῦ ἰσογείου. Ἐξω ἀπ' αὐτές, στοὺς ἀνοιχτοὺς, πανύψηλους διαδρόμους στέκονται μερικοὶ ἀνδριάντες κολοσσικοί, σχεδὸν ἀπάνθρωποι τῶν Ρωμαίων αὐτοκρατόρων καὶ στρατηγῶν, ὅπως ἐκεῖνος ὁ λεγόμενος τοῦ αὐτοκράτορα Ἀλεξάνδρου Σεβήρου, ἀποκρουστικὸς γιὰ τὴν ἀπαράδεκτη σύνδεση, τὴ συνηθισμένη στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια, ἐνὸς εἰκονιστικοῦ κεφαλιοῦ, δηλαδὴ πορτραίτου, μ' ἓνα γυμνὸ ἀθλητικὸ κορμὶ πολυκλείτειου τύπου.

Στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς σαρανταπέντε αἴθουσες τοῦ ἰσογείου ἀντικρύζουμε ἓνα ἔργο ἀπὸ τὰ πρὸ δοξασμένα τῆς ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας, γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ ὁποίου ἔχουν ἐκφραστῇ ἅπειρες γνώμες. Ἀφήνουμε γιὰ τὸ τέλος τῆς ἐπισκόπησης μας τὴν ἐξέταση τοῦ συμπλέγματος τῶν τυραννοκτόνων, τοῦ Ἀρμοδίου καὶ τοῦ Ἀριστογείτονα, ἀφοῦ ὄχι μόνον ἀρχίζουμε μὲ αὐτοὺς τὴν ἐπίσκεψη τῶν σπουδαίων γλυπτῶν, ἀλλὰ σ' αὐτοὺς ρίχνουμε καὶ τὴν τελευταία ματιά τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ, κορεσμένοι ἀπὸ τὴν περιδιάβαση στὰ τρία πατώματα μὲ τὶς ἀμέτρητες αἴθουσες.

Οὔτε προσφέρει ἡ πλακόστρωτη, ἀδιαμόρφωτη ἐσωτερικὴ αὐλὴ τοῦ Μουσείου εὐχάριστο ξεκούρασμα μὲ αἰωνόβια δέντρα, μὲ ἀναρριχητικά, μὲ κελαρυστὸ νερό, ὅπως μερικὰ ἀπὸ τὰ Μουσεῖα τῆς Ρώμης. Ἡ περιήγηση εἶναι γι' αὐτὸ ἀκόμη πρὸς ἐπίπονη, χωρὶς διακοπὴ καὶ ἔλεος.

Τὰ τόσα ἀντίγραφα κλασσικῶν ἀγαλμάτων δείχνουν τὴν ἀνάγκη ποὺ αἰσθάνονταν οἱ κάτοικοι τῶν πόλεων τῆς Καμπανίας νὰ κυκλώνονται ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς δημιουργίες. Στὴν παλαιόστρα τῆς Πομπηΐας ἦταν στημένο, ἐτονίσσαμε ἄλλοτε, σὰν ἰδανικὸ γιὰ τὸν κάθε ἔφηβο, τὸ ἀντίγραφο τοῦ Δορυφόρου τοῦ Πολυκλείτου, ποὺ ἐπιβάλλεται μὲ τὴ ζυγισμένη στάση καὶ τὰ γεροδεμένα δωρικὰ μέλη του.

Τὴ μεγαλωσύνη τοῦ ἀρχετύπου ἀνακαλεῖ καὶ ἓνα ἄλλο ἀντίγραφο κλασσικοῦ ἔργου, ὁ Διομήδης ἀπὸ τὴν Κύμη. Καλύτερα ἴσως ἀπολαβαίνει κανεὶς τὴν αὐστηρὴ χάρη τοῦ κεφαλιοῦ μὲ τὰ γένια τῶν παρειῶν στὸ ἄλλο ἀντίγραφο τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου. Στὸν Διομήδη τοῦτο τῆς Νεάπολης συναρπαστικὴ εἶναι ἡ κίνηση: ἀπὸ τὰ μακριὰ, ἐλαφρὰ σκέλη τὸ ἀριστερό, τὸ ἄνετο ἔχει συρθῇ πίσω μ' ἓνα ἀπότομο τράβηγμα πού, καθὼς μόνον τὰ δάχτυλα ἐγγίζουν τὸ ἔδαφος, φαίνεται σπγμιαῖο. Πρὸς τὴ μεριὰν αὐτὴ γίνεται καὶ τοῦ κεφαλιοῦ ἡ στροφὴ, ἐνῶ τὸ στῆθος, ἀντίθετα μὲ τὰ πολυκλείτεια ἔργα, δὲν μετέχει σ' αὐτήν, ἀλλὰ ἔχει σταθερότητα ἀντίστοιχη μὲ τοῦ στάσιμου σκέλους. Δὲν ἐζήτησε κάποιο δραστικώτερο τρόπο ὁ δημιουργὸς γιὰ νὰ δώσει τὴν εἰκόνα

τῆς φυγῆς, προτίμησε νὰ τὴν ὑποβάλει διακριτικά. Στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ μπροστὰ ἀπὸ τὴ χλαμύδα τὴ ριγμένη στὸν ὦμο κρατᾷ ὁ ἥρωας τὸ Παλλάδιο, ποὺ τὸ εἶχε κλέψει ἀπὸ τὸ ναὸ τῆς Τροίας καὶ βιάζεται νὰ βρεθῇ στὸ στρατόπεδο τῶν Ἀχαιῶν.

Πρὸς τὸ Παλλάδιο αὐτὸ εἶναι συγκεντρωμένη ἡ προσοχή του, ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ στροφὴ τοῦ κεφαλίου κατὰ τὴ μεριὰ τοῦ ἄνετου καὶ ὄχι τοῦ στάσιμου οὐρανοῦ – ἓνα θέμα ποὺ τὸ χρησιμοποίησαν οἱ κλασσικοὶ γλύπτες, ὅταν ἤθελαν νὰ δώσουν τίναγμα στὸ ἔργο, τὸ ἀπόφυγε ὅμως ὁ Πολύκλειτος ἀπὸ ἀνάγκη τονισμοῦ τῆς σταθερότητας, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς διάπλασης τῶν μορφῶν του. Δὲν εἶναι νοητὴ ὡστόσο χωρὶς τὴν παράδοση τοῦ τελευταίου ἢ σύνταξη τοῦ Διομήδη καί, καθὼς τὸ πρωτότυπο ἦταν πιθανώτατα στημένο στὸ Ἄργος, ὑποχρεωνόμαστε νὰ τὸ ἀποδώσουμε σὲ κάποιον Ἀργεῖο χαλκοπλάστη.



Ὁ Διομήδης, ἀπὸ τὴν Κύμη τῆς Καμπανίας. Ἀντίγραφο κλασσικοῦ πρωτοτύπου τοῦ 430 π.Χ. περίπου. (Μουσεῖον τῆς Νεάπολης.)

Παρακινημένοι από τις αναλογίες του τις ραδινές και από το ρυθμό του σώματος ανάφεραν μερικοί τὸν Κρησίλα, ἄλλοι τὸν Μύρωνα. Ἡ μαγεία τοῦ ἔργου θὰ ἦταν μεγαλύτερη στὸ χάλκινο πρωτότυπο, ἀπ' ὅπου θὰ ἔλειπε ὁ κορμὸς τοῦ δέντρου, ἀπαραίτητο στήριγμα γιὰ τὸ μάρμαρο· καθαρὸ ἔτσι τὸ περίγραμμα ἀπὸ τὴ δεξιὰ πλευρὰ θὰ βοηθοῦσε στὴν ἀνάδειξη μιᾶς σύνθεσης μελετημένης, ἀσυνήθιστης, γεμάτης ἀπὸ μιὰν ἀνταύγεια ἀντρείας καὶ ὁμορφιάς.

Ὅταν ἐστήθηκε ὁ Διομήδης στὴν Κύμη εἶχε πιά ἐκρωμαῖστικὴ ἢ παλαιότατη αὐτὴ, ἢ πὸ σεβαστὴ ἀπὸ τὶς ἐλληνικὲς ἀποικίες. Οἱ ρίζες ὅμως τοῦ ἀρχαίου πολιτισμοῦ ἦταν βαθιές, ζωντανοὶ καὶ ἀγαπητοὶ ἔμεναν οἱ ἥρωες τῶν μύθων, ζωερὴ ἢ ἀνάγκη τῆς παρουσίας τους.

Παραμερίζοντας ἄλλα ἀντίγραφα φημισμένων κλασσικῶν ἔργων βιαζόμεστε νὰ πλησιάσουμε τὰ λίγα δροσερὰ πρωτότυπα ἔργα. Ἐνα ἰωνικὸ εἰδύλλιο εἶναι εἰκονισμένο στὴ «στήλη Βοργία», μὲ τὸ θέμα τοῦ ἀντρός ποὺ προτείνει μιὰν ἀκρίδα στὸ σκύλο του – θὰ ἦταν στημένη κάποτε πάνω σ' ἓνα τάφο σὲ κάποιο νηοὶ τῶν Κυκλάδων.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη περιοχὴ τοῦ ἑλληνισμοῦ ἔρχονται τὰ δύο γλυπτὰ ποὺ βρέθηκαν στοὺς Λοκροὺς τῆς κάτω Ἰταλίας, ὅπου εἶχαν στολίσαι γύρω στὰ 430 π.Χ. σὰν ἀκρωτήρια κάποιον ἐλληνικὸ ναό. Παρασταίνονται δύο Τρίτωνες ποὺ βαστᾶνε τὰ ἄλογα τῶν δύο Διοσκούρων, τοῦτοι γλυστροῦν ἀπαλὰ ἀπὸ τὴ ράχη τους, ἔχουν περάσει τὶς θάλασσες γιὰ νὰ ἔλθουν ἐδῶ καὶ νὰ παρουσιαστοῦν στοὺς ἀποίκους. Ὅπως καὶ σ' ἄλλα Ἰταλιτικὰ ἔργα στὸ θέλημα τοῦ ἔργου συντελοῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἔξοχο θέμα καὶ ἀπὸ τὸ τρυφερὸ σμίλημα, ἢ ὑπερβολικὴ ἐκφραση τῶν Διοσκούρων, ὁ ἀστρικὸς συμβολισμός. Εὐκόλα ἐρμηνεύεται ἡ διάδοση τῆς λατρείας τῶν δύο ἀδελφῶν τῆς Ἑλένης ὅταν σκεφτοῦμε ὅτι ὁ γειτονικὸς Τάρας ἦταν μιὰ ἀρχαία, ζωντανὴ καὶ πλούσια ἀποικία τῶν Σπαρτιατῶν.

Πῶς νὰ μὴ φανῇ ἀποκρουστικὸ, ὅστερ' ἀπὸ τὴ συγκίνηση ποὺ μεταδίνουν οἱ Διόσκουροι τῶν Λοκρῶν, τὸ κλασσικὸ ἐκεῖνο, τὸ πολυπρόσωπο σύμπλεγμα μὲ τὴν τιμωρία τῆς Δίρκης; Πρέπει νὰ μεταφερθοῦμε νοερὰ στὴ Ρώμη, στὶς Θέρμες τοῦ Καρακάλλα μὲ τοὺς πανύψηλους θόλους, ὅπου ἦταν ἐκτεθειμένο στὴν ἀρχαιότητα γιὰ νὰ δικαιώσουμε τὶς ἀναλογίες τοῦ γλυπτοῦ. Τὸν εἶπαν «Φαρνέσιο Ταῦρο» γιὰτὶ ἀνῆκε στὶς συλλογὲς τῶν Φαρνέζε πρὶν νὰ φτάσει στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης. Ὁ Ταῦρος, στὸν ὁποῖον οἱ δύο γιοὶ τῆς Ἀντιόπης, ὁ Ἀμφίων καὶ ὁ Ζῆθος θὰ δέσουν τὴ Δίρκη ποὺ τυράννησε τὴ μητέρα τους, ἀποτελεῖ τὴν κορυφὴ τῆς πυραμίδας, ποὺ κλείνει σὰν σύνθεση καὶ τὶς ὑπόλοιπες μορφές.

Τὸ ἀρχέτυπο, ἔργο τῶν ἀδελφῶν Ἀπολλωνίου καὶ Ταυρίσκου ἀπὸ τὶς Τράλλεις, ἦταν στημένο στὴ Ρόδο γύρω στὰ 100 π.Χ. Γιὰ τὸν Ταυρίσκο εἶναι μαρτυρημένο ὅτι ὑπῆρξε καὶ ζωγράφος, ἡ ιδιότητά του αὐτὴ φαίνεται στὴ σύνθεση ποὺ ἔχει ζωγραφικὲς περισσότερὸ παρὰ πλαστικὲς ἀρετές, δὲν εἶναι

ὅμως στερημένη ἀπὸ δημιουργικὴ πλοκή, παρ' ὅλη τὴ «φιλολογία» του (παρakinήθηκε ἀπὸ μιὰ τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη μὲ ἡρώϊδα τὴ Θηβαία Ἀντιόπη).

Ἀπίστευτο εἶναι ἀκόμη καὶ γιὰ ὅσους ξέρουν τὴ δίψα τῆς ἀρπαγῆς τῶν ἑλληνικῶν ἔργων πῶς μεταφέρθηκε στὰ ἀρχαῖα χρόνια ἕως τὴ Ρώμη ἀπὸ τὴ Ρόδο ἓνα τόσο κολοσσικὸ ἔργο, τὸ ἀρχέτυπο. Στὸ ἀντίγραφο ποὺ ἐγίνε γιὰ τὶς Θέρμες τοῦ Καρακάλλα γύρω στὰ 200 μ.Χ. τὸ ἐβάρυνε ὁ γλύπτης καὶ μὲ ἄλλες μορφές, ποὺ τὶς θεώρησε ἀπαραίτητες γιὰ νὰ εἶναι ὁρατὸ ἀπ' ὅλες τὶς μεριές. Τοῦτο ἐτάραξε περισσότερο τὴν ἀρχικὴ σύνθεση μὲ ἀνήσυχη ζωγραφικότητα: «ἂν ἀφαιρεθοῦν αἱ προσθήκαι ἢ σύνθεσις γίνεται περισσότερον εὐσύννοπος καὶ ὁ θεατὴς μὴ περισπώμενος ἀπ' αὐτὰς ἀντιλαμβάνεται ἰσχυρότερα τὴν τραγικότητα τῆς παραστάσεως» (Χρ. Τσουντας).

Δὲν βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὴ Δίρκη, ὁ «Φαρνέσιος Ἡρακλῆς», τὸ ἀντίγραφο τοῦ κλασσικοῦ ἔργου τοῦ Λυσίππου, τόσο γνώριμο σ' ὅλους, ὥστε δὲν συλλογιζόμαστε πόση μεγαλοφυΐα χρειάστηκε γιὰ νὰ παρασταθῇ ἀναπαυμένο τὸ βαρὺ σῶμα τοῦ ἥρωα μὲ τὴν ἡγεμονικὴ ἐκείνη στάση ποὺ τὴν προετοίμασαν καλλιτεχνικὲς προσπάθειες δύο αἰώνων. Ἡ κούραση δὲν εἶναι συγκεντρωμένη μόνο στὸ σῶμα, ἀλλὰ καὶ στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου. Τὸ ἐρώτημα γιὰ νὰ γεννηθῇ ἡμίθεος, γιὰ νὰ τόσοι μόχθος τοῦ ἦταν γραμμένος ἀπὸ τὴ μοῖρα, κάνει νὰ γέρνει τὸ κεφάλι πρὸς τὸν ὦμο, ἐνῶ ἡ ματιὰ εἶναι στυλωμένη μακριά, στὰ τόσα ποὺ ἔζησε καὶ εἶδε σ' ὅλη τὴν Οἰκουμένη, χωρὶς νὰ μπορέσει ὡστόσο νὰ νικήσῃ παρὰ μία μόνη φορὰ τὸ θάνατο.

Θὰ συνεχίσουμε καὶ σὲ ἄλλο σημεῖωμα.

Θεοὶ τῆς Ποσειδωνίας

Παλιὰ καὶ νέα μνημεῖα στὸ Παίσστουμ

Ἀντίθετα μὲ τὴ Σικελία, ὅπου τόσοι σπουδαῖοι ναοί, ὄρθιοι πάντα μαρτυροῦν τὸ δημιουργικὸ πέρασμα τῶν Ἑλλήνων, λιγοστὰ εἶναι στὴ Νότια Ἰταλία, στὴ Μεγάλῃν Ἑλλάδα τὰ κατάλοιπα ἀρχαίων κτιρίων. Εἶναι διάχυτη σήμερα ἡ πεποίθησις ὅτι τὴν ἀποκάλυψιν καὶ τὴ σωτηρίαν τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μνημείων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἄλλων ἔργων τέχνης, τὴν ἔβλαψε ἡ ἀπόφασις ποὺ πῆρε τὸν 19ον αἰῶνα ἡ Ἰταλικὴ Κυβέρνησις νὰ μὴν ἐπιτρέψει ἀνασκαφὰς σὺς ξένες ἀρχαιολογικὰς σχολὰς· ἂν ὅχι ἄλλο, τὰ ἐπιβλητικὰ κτίριά τους στὴ Ρώμῃ μιλοῦν ὥσotόσο γιὰ μιὰ ἀδιάκοπὴ ἐπιστημονικὴ δραστηριότητα.

«Italia farà da se», ἡ Ἰταλία θὰ τὰ βγάλει μόνη τῆς πέρας, ἦταν ἡ ἀπάντησις στὰ δειλὰ ἐρωτήματα γιὰ τὴν ἀπαγόρευσις αὐτὴ ποὺ εὐτυχῶς ἐμεῖς δὲν τὴ μιμηθήκαμε. Τί θὰ ἦταν γνωστὸ ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία, ἀπὸ τὴ Σπάρτη, ἀπὸ τοὺς Δελφοὺς, ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν Κόρινθον, τὴ Δῆλον, τὴ Θάσον, τὴ Σάμον, τὴν ἀρχαίαν ἀγορὰ τῆς Ἀθῆνας ἂν δὲν εἶχε ἀνατεθῇ ἡ ἔρευνά τους σὲ μεγάλα ξένα ἰδρύματα – μὲ τὴ σεμνὴν αὐταπάρνησιν καὶ ἐπίγνωσιν ὅτι οἱ δυνάμεις τῆς ταλαιπωρημένης μικρῆς Ἑλλάδος δὲν ἔφταναν γιὰ νὰ ἀναστήσουν τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα, ποὺ εἶναι ἐξ ἄλλου κτῆμα ὅλου τοῦ κόσμου;

Μεγαλύτερη βέβαια ἡ Ἰταλία, ἀδύνατη ὥσotόσο ν' ἀνταποκριθῇ σὲ τόσο γιγάντιον χρέος, θυσίασε στὴ φιλοτιμία ὅχι μόνο τὴ γνώσιν πολλῶν δοξασμένων ἐλληνικῶν πολιτειῶν, ἀλλὰ χωρὶς ἄλλο καὶ τὰ ἔργα τὰ ἴδια. «Σήμερα εἶναι ἀργὰ πὰ γιὰ νὰ σωθοῦν τὰ ἐλληνικὰ μνημεῖα» τονίζουν οἱ ἀρχαιολόγοι καὶ δὲν ἔχουν ἄδικο. Γιατὶ μὲ τὴν ἐντατικὴ καλλιέργειαν στὴ γῇ τῆς Μεγάλῃς Ἑλλάδος – ποὺ εἶχε ἄλλοτε ἐγκαταλειφθῇ στὴν τύχην τῆς ἀπὸ τὸ κράτος, σὰν φτωχός, ἀπόμερος συγγενῆς – δύσκολα θὰ βρεθοῦν πὰ εὐκαιρίες γιὰ μιὰ συστηματικὴ, μακροχρόνια ἔρευνα.

Ἡ ἀξιοποίησις τῶν γαιῶν ἀπὸ τοὺς ἀγρότες, ἡ παρέμβασις τῆς μπουλντόζας, ὅλη ἡ ἀξιέπαινη δραστηριότης τοῦ θαυματουργοῦ «Ταμείου τοῦ Νότου» εἶναι μοιραῖον νὰ φέρουν ἀνυπολόγιστες καταστροφές. Πολιτεῖες σὰν τὴ Σύβαριν καὶ τὸ Μεταπόντιον, τὸ κέντρο τῶν διωγμένων Πυθαγορείων, θεωροῦνται πὰ καταδικασμένες νὰ μὴν ἀναστηθοῦν.

Μὲ τὴ συνεργασία καὶ ἄλλων ἐθνῶν θὰ εἶχε χωρὶς ἄλλο κατορθωθῇ ἡ

ανάδειξη σπουδαίων έρευνών καὶ ἡ διάσωση πολλῶν κινητῶν εὐρημάτων. Δὲν εἶναι γιὰ τοῦτο λιγώτερο σημαντικὸ τὸ ἔργο τῶν Ἱταλῶν ἀρχαιολόγων, ὅσων ἐρεῦνησαν σημαντικὰ κέντρα, μὲ κορυφαῖο τὸν Χαλκέντερον ἐκεῖνον ἥρωα, στὸν ὁποῖο χρωστοῦμε τὴν ἀνάδειξη τοῦ Ἑλληνισμοῦ τῆς Σικελίας, τὸν ἀξέχαστο Πάολο Ὅρσι.

Ἀντίστοιχη μὲ τὴ δική του προσφορά, ἂν καὶ σὲ μικρότερη κλίμακα, εἶναι ἡ ἀποκάλυψη στὴ Νότια Ἱταλία τῆς τελευταῖες δεκαετίες μιᾶς ἄγνωστης περιοχῆς μὲ εὐρήματα τόσο καταπληκτικὰ καὶ πλούσια, ὥστε χρειάστηκε νὰ χυσιτῇ ἓνα ὁλόκληρο Μουσεῖο γιὰ νὰ τὰ περιλάβει. Ἐγινε τοῦτο δυνατό μόνο ἀφοῦ μερικοὶ φωτισμένοι Ἱταλοὶ φανατικοὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ κόσμου, ἱδρυσαν τὴν «Ἐταιρία ἡ Μεγάλῃ Ἑλλάδι» γιὰ νὰ σώσουν ὅ,τι ἦταν δυνατό καὶ νὰ μελετήσουν τὰ λαμπρὰ κατάλοιπα.

Γιὰ νὰ φτάσουμε στὸ Φότσε ντὲλ Σέλε, τὸ δοξασμένο ἀπὸ τὰ ἀνεπάντεχα εὐρήματα καὶ στὸ γειτονικὸ Παίστουμ, τὴν ἀρχαία Ποσειδωνία, παίρνουμε τὸν αὐτοκινητόδρομο ἀπὸ τὴ Νεάπολη ἢ ἀπὸ τῆς κοντινῆς πολιτείας. Ἐχουν γίνει ἀγνώριστες οἱ ἄλλοτε σιωπηλές, ἐπαρχιακὲς πόλεις τῶν δυτικῶν ἀκτῶν, ἡ Τόρε ντὲλ Γκρέκο, ἡ Καστελλαμάρε ντὲ Στάμπαι, καὶ πάνω ἀπ' ὅλες τὸ ἀπέραντο Σαλέρνο. Γύρω ἀπὸ τὸ μεσαιωνικὸ πυρήνα μὲ τὴν ἐπιβλητικὴ μητρόπολη ἀπλώνονται τῶρα ἓνα πλῆθος συνοικίες μὲ ψηλὰ σπίτια καὶ μὲ πλατεῖς δρόμους, μὲ πάρκα, ἀλλὰ καὶ μὲ ἐργοστάσια, μαρτύρια ὅλα τῆς μεταπολεμικῆς εὐημερίας, ποὺ εἶναι ἔως ἓνα σημεῖο καὶ αὐτὴ ἀποτέλεσμα τῆς δημιουργίας τοῦ «Ταμεῖου τοῦ Νότου».

Ὅταν ἀναλογίζεται κανεὶς τὴν προοδευτικὴν ὀλιγανθρωπία τῆς ἑλληνικῆς ἐπαρχίας παρακολουθεῖ μὲ κάποια πικρία τὸ γοργὸ αὐτὸ ἀνέβασμα, τὴ λαχνιασμένη προσπάθεια νὰ κερδηθῇ στὰ μέρη τοῦτα τόσος χαμένος καιρὸς.

«Τὸ κοκκινωπὸ χρῶμα τοῦ πουριοῦ χαρίζει ἰδιαίτερα στὴν ὥρα τῆς δύσης, ἓναν χαρακτηριστικὸ, ἀξέχαστο τόνο στὸν μεγαλειώδη ναό, ποὺ ἄδικα τὸν θεωροῦν τοῦ Ποσειδῶνα» γράφει ἓνας ἐξαίρετος γνώστης τῆς περιοχῆς γιὰ τὸν σπουδαιότερο ἀπὸ τοὺς ναοὺς τῆς Ποσειδωνίας. Εἶναι, ἀλήθεια, συνταραχτικὴ καὶ σὰν ἐνθύμηση ἀκόμη ἡ εἰκόνα ποὺ δίνουν οἱ κίονές του, ὅταν τὸ ἡλιοβασίλεμα τοὺς σκεπάζει μὲ πορφυρὸ μαγικὸ φῶς. Ἐφεραν λοιπὸν τόσο μεγαλεῖο ψυχῆς μαζί τους οἱ Ἕλληνες ἐκεῖνοι ποὺ ἔστησαν τὸν ναὸ στὸ μακρινὸν τοῦτον τόπο;

Ἐχει ἀποδειχτῇ πᾶς σήμερα ὅτι κυρίαρχη θεότητα δὲν ἦταν ὁ Ποσειδῶνας στὴν πολιτείαν αὐτὴ ποὺ σώζεται τειχογυρισμένη ὅπως ἦταν στὴν ἀρχαιότητα, δὲν ἦταν καὶ ἓνας ἄλλος ἀρσενικὸς θεός, ἀλλὰ μιὰ δυνατὴ γυναικεία θεὰ τῆς γονιμότητος καὶ τῶν θεσμῶν τοῦ γάμου, ἡ δωρικὴ Ἥρα. Δικός της ἦταν ὅχι μόνο ὁ μεγαλύτερος ναὸς ποὺ ἐσώθηκε ὅσο λίγοι τῆς ἀρχαιότητος, ἀλλὰ καὶ ὁ διπλανός, ὁ παλαιότερος, μὲ τὴν πλατεῖα πρόσοψη καὶ μὲ τὰ μεστὰ ἀρχαϊκὰ κιονόκρανα.

Μόνο ένας ναός, ο μακρύτερα από τους άλλους, ο στενόμακρος, που δὲν ἔχει πάρει ἀκόμη τὴν κλασσικὴν ἐνότητα ἀφιερώθηκε σὲ μιὰ δεύτερη γυναικεία θεότητα, στὴν Ἀθηνᾶ. Τότε ὅμως ποῦ θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὸν Ποσειδῶνα, τὸν φερώνυμο τῆς πολιτείας, πρὶν νὰ τὴν ὀνομάσουν Παίστουμ οἱ Ρωμαῖοι κατακτητές, ἢ τὸ θεὸ ποῦ ἡ εἰκόνα του εἶναι ἀποτυπωμένη στὰ ὠραῖα νομίσματα τῆς Ποσειδωνίας;

Δικό του πρέπει νὰ ἦταν, πιστεύουν οἱ περισσότεροι, τὸ παραθαλάσσιο ψήλωμα κοντὰ στὸ Παίστουμ, ἢ Ἀγκρόπολη. Τὸ ὄνομα τοῦτο, ποῦ ὅταν προφέρεται ἀργὰ μὲ εὐφωνία ἀπὸ βόρεια χεῖλη, ἀντηχεῖ σὰν μακρινὴ μουσική, ἐσώθηκε ἕως τώρα μὲ μιὰ δύναμη παράξενη, σχεδὸν ἀνεξήγητη, ἀφοῦ ἀπὸ τὸν 9ον αἰῶνα, δηλαδὴ ἐδῶ καὶ χίλια χρόνια, φοβισμένοι ἀπὸ τὶς ἐπιδρομὲς τῶν Σαρακηνῶν καὶ θερισμένοι ἀπὸ τὴν ἐλνοοσία, ἄρχισαν οἱ κάτοικοι νὰ ἐγκαταλείπουν τὴν περιοχὴ ποῦ ἐρημώθηκε σιγὰ σιγὰ.

Στὴν Ἀγκρόπολη προτιμοῦν νὰ κοιμοῦνται οἱ ἐπισκέπτες τοῦ Παίστουμ γιὰ ν' ἀντικρύζουν τὴν πλατειὰ θάλασσα ἀπ' ὅπου ἦλθαν οἱ Ἕλληνες ἄποικοι. Τὸ μικρὸ ψήλωμα ὅπου ἐγκαταστάθηκαν ἔγινε ἡ Ἀκρόπολη, ἐδῶ ἐλάτρεψαν τὸν Ποσειδῶνα – τὸ σημερινὸ τοπωνύμιον ἐρμηνεύεται καλὰ ἔτσι, χωρὶς νὰ χρειάζεται ἡ συσχέτιση μὲ τοὺς ἀγρούς.

Ὅμοια ἐκράτησε τὸ ἀρχαῖο ὄνομα καὶ ἡ γειτονικὴ Βέλια, μὲ τὰ ἀρχαῖα τεῖχη καὶ τὰ ἐπιβλητικὰ ἐρείπια τοῦ ναοῦ πάνω στὸ λόφο, ἢ Ἑλέα ποῦ τὴν ἐδόξασαν οἱ φιλόσοφοι τῆς ἐλεατικῆς σχολῆς.

Ριζωμένος ὁ θεὸς τῆς θάλασσας στὴν Ἀκρόπολη, ὅπου θὰ βρεθοῦν κάποτε, ἐλπίζουμε, ἵχνη τῆς λατρείας του, ἄφησε νὰ κυβερνάει τὴν Ποσειδωνία ἡ Ἥρα ἢ Ἀργίπσσα μὲ τόσην ἀποκλειστικότητα μάλιστα, ὥστε οὔτε γιὰ τὸν Δία τὸν Ὀλύμπιον φαίνεται ὅτι ὑπῆρχε κάποια τιμητικὴ θέση.

Ἀπὸ ποῦ καὶ πότε ἀποβιβάστηκαν οἱ ἄποικοι στὴν Ἀκρόπολη καὶ στὴν Ποσειδωνία δὲν ἀναφέρεται στὶς πηγές. Ἡ παλαιότερη γνώμη ὅτι ἀπὸ τὴ Σύβαρη τῆς νότιας παραλίας ἦλθαν οἱ οἰκιστές, στηρίχτηκε στὴν πληροφορία τοῦ Στράβωνα ὅτι οἱ Συβαρίτες τειχογύρισαν τὴν Ποσειδωνία. Τοῦτο ὅμως ἔγινε ἀργότερα, ὅταν εἶχαν πιά ἰδρυθῇ οἱ δύο τόποι ἀπὸ τοὺς ἴδιους πιθανώτατα Ἕλληνες ἀποίκους ποῦ εἶχαν ἀποβιβάσθῃ λίγο βορειότερα στὶς ὄχθες τοῦ Σίλαρι. Ὅταν προχώρησαν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ποταμοῦ τούτου μὲ τὰ πλοῖα τους καὶ ἐγκαταστάθηκαν στὸ μυχὸ ἀφιέρωσαν στὴν Ἥρα τοὺς ναοὺς ἐκείνους ποῦ βρέθηκαν ἀπὸ τὴν Πάολα Τζανκάνι καὶ τὸν Τζανότι Μπιάνκο τὸ 1934 καὶ ἀργότερα, στὶς ἐξερευνήσεις τους στὸ Φότσε ντὲλ Σέλε. Τὸ πλῆθος ἀπὸ τὶς γλυπτὲς μετόπες στάθηκε μιὰ γενναϊόδωρη ἀνταμοιβὴ τῶν ἀρχαίων θεῶν στὴν «Ἐταιρεία ἡ Μεγάλῃ Ἑλλάς» καὶ στοὺς δύο ἐμπνευσμένους ἀρχαιολόγους.

Ἀπὸ τὸν Σίλαρι μεταφέρθηκε, πιστεύουν τοῦτοι, καὶ ἡ λατρεία τῆς Ἥρας στὴν Ποσειδωνία, ὅπου ἰδρύθηκαν οἱ ναοὶ οἱ κοσμολόγητοι.

Ἐρημοί, ἄγνωστοι καὶ ἀνεμοδαρμένοι ἔγιναν κτῆμα τῶν πολλῶν μόνο ἀπὸ τὸν 18ον αἰῶνα, ὅταν μερικοὶ Εὐρωπαῖοι περιηγητὲς σταμάτησαν θαμπωμένοι μπροστὰ στὸ ἀπίστευτο θέαμα. Ἄν καὶ ἐρευνήθηκαν οἱ ναοὶ ἐπιστημονικὰ ὁ ὅλο τὸν 19ον αἰῶνα καὶ ἕως τὶς ἡμέρες μας δὲν εἶχαν γίνει τότε ἀνασκαφὲς κοντὰ καί, ἂν ἐξαίρεσουμε ἓνα ὑπόλοιπο μετόπισθε στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης, τίποτα σχεδὸν δὲν ἐσώθηκε ἀπὸ τὸν γλυπτὸ διάκοσμο.

Ὅτι γύρω θὰ λατρεύτηκαν καὶ ἄλλοι μικρότεροι θεοὶ καὶ ἥρωες, τὸ ἀπόδειξε ἓνα καταπληκτικὸ εὔρημα στὴν ἀνασκαφὴ ποὺ ἐπιχείρησε τὸ 1952 ὁ ἀρχαιολόγος Κλαύδιος Σεσιέρι, μὲ τὴν ὑποστήριξη τῆς Ἑταιρίας «ἡ Μεγάλῃ Ἑλλάς»: μέσα σ' ἓνα ὑπόγειο κτίσμα τετράγωνο, μὲ στέγη δίρριχτη, καὶ κοντὰ σὲ μιὰ χυσιτὴ κλίνη ἦταν ἓνας ἐξαίρετος ἀττικὸς ἀμφορέας μελανόμορφος καὶ – θαυμάσια διατηρημένα – ὀκτὼ χάλκινα μεγάλα ἀγγεῖα, ἕξ ὑδρίες καὶ δύο ἀμφορεῖς, ὅλα ἐπίχρυσα καὶ γεμᾶτα ἕως ἀπάνω μὲ μέλι! Ἐνα μέλι ἀληθινό, ρευστὸ καὶ εὐωδιασμένο, σὰν χτὲς ἀκόμη νὰ τὸ εἶχαν βάλει μέσα στὰ ὠραῖα σκεύη ποὺ τὰ κατασκεύασαν ἔμπειροι χαλκουργοὶ τεχνῖτες τῆς Μεγάλῃς Ἑλλάδας γύρω στὰ 520 π.Χ.

Ἐξω ἀπὸ τὸ ὑπόγειο κτίσμα θραύσματα ἀγγείων καὶ καμένα κόκκαλα ζῶων ἔπεισαν ὅτι γίνονταν θυσίαι σὲ μιὰ χθόνια θεότητα. Ποίαν ὅμως; Ἐδῶ οἱ



Χαλκὴ ὑδρία, ἓνα ἀπὸ τὰ ὀκτὼ χάλκινα ἀγγεῖα, ποὺ βρέθηκαν γεμᾶτα μέλι.
(Μουσεῖο τοῦ Παΐσιουμ.)

γνώμες διχάζονται. Σ' ένα από τὰ θραύσματα ἦταν χαραγμένη ἡ ἀναθηματικὴ ἐπιγραφὴ ποὺ ἔβαλε νὰ μιλάει τὸ ἴδιο τὸ ἀγγεῖο: «Τῆς Νύμφης εἶμαι ἱερό».

Τὰς Νύμφας ἐμὶ ἱαρόν.

Ἡ πρώτη σκέψη ὅτι ἡ Περσεφόνη, ἡ «Νύμφη τοῦ Ἄδου», ποὺ ἡ λατρεία της εἶχε μεγάλη διάδοση στὴ Νότιον Ἰταλία, αὐτὴ δέχτηκε τὶς προσφορές, ἔχει πολλὲς πιθανότητες. Μιὰ ἄλλη ὑπόθεση, περισσότερο δελεαστικὴ, ἂν καὶ δύσκολα ἀποδεικτὴ, στηρίζεται στὸ ψηφίο Μ, τὸ χαραγμένο σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ θραύσματα τῶν πηλίνων ἀγγείων. Ἡ Νύμφη δὲν εἶναι ἄλλη, ὑποστήριξε ὁ Γερμανὸς ἀρχαιολόγος Νόϋτς, παρὰ ἡ Μέλισσα, αὐτὴ ποὺ ἐχάρισε τὸ καλὸ μέλι γιὰ νὰ μαλακώσει τοὺς θεοὺς τοῦ κάτω κόσμου.

Μέσα στὴν ἱστορία τῶν θρησκειῶν θὰ κατέχουν πάντα ξεχωριστὴ θέση οἱ λατρεῖες τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας. Εἶναι παράξενες, δεμένες μὲ τὴν ιδέα τοῦ θανάτου καὶ τῆς Ἀνάστασης, μὲ τὴν πίστη σὲ μητριαρχικὲς θεότητες, αὐτὲς ποὺ μικρὰ ἀγάλματά τους θὰ ἔφεραν μαζὶ στὰ πλοῖα οἱ Ἕλληνες, ὅσοι πρωτοπάτησαν τὴν εὐφορὴ γῆ τῆς Λευκανίας γιὰ νὰ τοὺς σκέπουν μὲ τὴν εὐλογία τους.

Στὸ στόμιο τοῦ Σίλαρι

12 I 1963

Ἐνα ἱερὸ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας

Τὴν ἀποκάλυψη τοῦ τεμένους τῆς Ἦρας στὸ Φότσε ντὲλ Σέλε ἀπὸ τὸ 1934 καὶ ἔπειτα, μὲ τὴ συμπαράσταση τῆς «Ἐταιρείας ἡ Μεγάλη Ἑλλὰς» τὴν ἐχαράκτηρισε τότε κάποιος λαμπρὸς παλαιὸς ἀρχαιολόγος σάν «ἓνα ἀκρογωνιαῖο λίθο στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαιολογίας ποὺ ἀνακαλεῖ τὰ σεβάσματα ὀνόματα τῆς Ὀλυμπίας καὶ τῶν Δελφῶν».

Ἦταν τόσο πλούσια τὰ γλυπτὰ ποὺ βρέθηκαν ὥστε χρειάστηκε νὰ χτιστῇ ὁλόκληρο Μουσεῖο, γιὰ νὰ περιλάβει τὶς 57 μετόπες, ὅχι στὴ θέση τούτη, ἀλλὰ κοντὰ στοὺς μεγάλους ναοὺς τῆς γειτονικῆς Ποσειδωνίας, τὸ Μουσεῖο τοῦ Παίστουμ. Κανένας ἀρχαῖος συγγραφέας δὲν μιλάει γιὰ τὸ ἱερὸ, ἂν ἐξαιρέσουμε μιὰ σύντομη μνεία τοῦ Στράβωνα:

Μετὰ δὲ τὸ στόμα τοῦ Σιλάριδος Λευκανία καὶ τὸ τῆς Ἦρας ἱερὸν τῆς Ἀργώας, Ἰάσονος ἱδρυμα καὶ πλησίον ἐν πεντήκοντα σταδίοις ἡ Ποσειδωνία¹.

Εἶναι γιὰ τοῦτο ἀκόμη σπουδαιότερη ἡ προσφορὰ τῶν δύο Ἰταλῶν ἀρχαιολόγων, τῆς Πάολα Τζανκάνι καὶ τοῦ Τζανότι Μπιάνκο ποὺ μὲ ἔνθεη μανία ἐβάλθηκαν νὰ ἐρευνήσουν τὴ θέση καὶ εἶχαν τὴν τύχη νὰ βροῦν τὸ πλήθος αὐτὸ τῶν τεκτονικῶν ἀναγλύφων ποὺ ἀχόρταγα τὰ μελετοῦν ὅσοι φτάνουν σὲς δυτικὲς ἀκτές.

Ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Στράβωνα συμπεραίνουμε ὅτι εἶχε μείνει ζωντανὴ ἡ παράδοση ἕως τὰ χρόνια τοῦ Χριστοῦ ὅτι οἱ Ἀργοναῦτες τοῦ Ἰάσονα στάθηκαν πρῶτοι στὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ, τοῦ Σίλαρι. Ἀφοῦ προχώρησαν μὲ τὰ πλοῖα τους πρὸς τὰ μέσα ἔχτισαν ταπεινὰ χωρὶς ἄλλο σπίτια, μεγάλον ὅμως ναὸν γιὰ τὴν Ἦρα τὴν Ἀργίπσοα ποὺ ἦταν ἡ πανάρχαια θεά, ἡ Πελασγική.

Εἶναι τόσο ἀφανισμένα σήμερα τὰ εῤεῖπια τῶν ναῶν, ποὺ μὲ δυσκολία ξεχωρίζουμε τὰ ἵχνη τους. Βρίσκονται στὸν κάμπο ποὺ τὸν ἡμερεύουν ἡ ὄψη τῶν πέρα βουνῶν, ἡ γειτονιὰ τοῦ ποταμοῦ καὶ τὸ ἀντίκρυσμα τῆς θάλασσας, τῆς τραβηγμένης τώρα μακρύτερα μὲ τὶς ἐπχώσεις αἰώνων. Τὸ τοπίο δίνει πάντα τὴν αἴσθησι μοναξιάς, ἂν καὶ τὰ γύρω ἀγροτικὰ σπίτια καὶ ὁ αὐτοκινητόδρομος ἔφεραν τὴν παρουσία τῆς ζωῆς.

Ὅταν πῆγαν ἐκεῖ γιὰ νὰ ἐρευνήσουν τὸ χῶρο οἱ δύο ἀρχαιολόγοι, ἦταν ὅλα

ὅπως τὰ ἀντίκρυσαν ὅσοι ἀποβιβάστηκαν ἀπὸ τὰ πλοῖα τοῦ Ἰάσονα, δηλαδή οἱ Θεσσαλοὶ καὶ οἱ ἄλλοι ἄποικοι τοῦ 8ου αἰῶνα π.Χ., πὺν σιγὰ σιγὰ ταυτίστηκαν στὴν παράδοση μὲ τοὺς Ἀργοναυτεῖς: «Τότε στὴν τέλειαν ἐρημιὰ μὲ τὰ κύματα τοῦ ποταμοῦ σκεπασμένα ἀπὸ γιγάντια δέντρα, ἦταν εὐκολώτερο νὰ φανταστοῦμε τὸ φυσικὸ περίγυρο, ὅπου στήθηκαν τὰ ἱερὰ οἰκοδομήματα τῆς Ἥρας, τὸ τέμενος φυταλιῆς τῆς μεγαλύτερης θεᾶς τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς, πὺν οἱ ναοὶ τῆς ἦταν κυκλωμένοι ἀπὸ ἄλλους καὶ ἀπὸ βοσκοτόπους γιὰ τὰ ἱερὰ τῆς ζῶα», γράφει στὴν ἔκθεσή του ὁ Τζανότι Μπιάνκο.

Τριάντα τέσσερες γλυπτὲς μετόπες βρέθηκαν μόνο στὸ ἓνα, τὸ ἀρχαιότερο κτίριο πὺν δὲν ἦταν ναός, ἀλλὰ πιθανώτατα «Θησαυρός» γιὰ τὴ φύλαξη πολυτίμων ἀναθημάτων – στημένες ὅλες τώρα μέσα στὸ Μουσεῖο τοῦ Παίσιουμ.

Λίγες ἀκόμη ἀκέραιες μετόπες πὺν βρέθηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια μένουν φυλαγμένες σὲ μιὰν ἀποθήκη, στὸ χῶρο τῆς ἀνασκαφῆς. Μιὰ ἀπ' αὐτὲς ξεπερνάει σὲ δαιμονικότητα ὅλες τὲς ἄλλες: ὁ Σίσυφος σκύβει γιὰ νὰ σηκώσει τὴν τεράστια πέτρα· ἀνεβασμένος πάνω στὴ ράχη του ἓνας δαίμονας τοῦ Ἄδου, τόσο ἀποτρόπαιος, πὺν δὲν θυμίζει ἐλληνικὲς παραστάσεις, ἀλλὰ μεσαιωνικὰ τέρατα. Εἶναι ἡ μοναδικὴ περίπτωση πὺν ἡ μορφὴ αὐτὴ ἐπιβλέπει τὴν τιμωρία τοῦ Σισύφου καὶ θὰ ὀφείλεται στὴ φαντασία τοῦ γλύπτη· κομμένος ἀπὸ τὲς ρίζες τοῦ ἐργαζόταν στὴν ἐρημιὰ τούτῃ ἀδέσμευτος, προσηλωμένος στὴ φοβερὴ ρότῃ τοῦ κάτω κόσμου.

Βλέποντας κανεῖς ἀπὸ κοντὰ τὲς μετόπες προσέχει καὶ τὸ ὑλικό τους: εἶναι ἀπὸ ψαμμόλιθο τοῦ τόπου, πὺν ἄξια χέρια τὸν διαμόρφωσαν σὲ ἀνάγλυφα καὶ ἱστόρησαν πάνω του ἐλληνικοὺς μύθους. Πόσο συχνὰ θὰ ἐνοστάλησαν οἱ τεχνῖτες τὸ λευκὸ μάρμαρο, χωρὶς ἄλλο θὰ τὸ ἀναζήτησαν κιόλας, πρὶν νὰ βεβαιωθοῦν ὅτι δὲν ἔκρυβαν τέτοιο στοὺς κόλπους τοὺς τὰ ὑψώματα τῆς περιοχῆς.

Τὸ μεγάλο πλῆθος τῶν μετοπῶν ἀπὸ τὸ «Θησαυρό» εἶναι, εἶδαμε, στὸ Μουσεῖο τοῦ Παίσιουμ. Γιὰ νὰ τὲς στήσουν ἐπινόησαν οἱ ὀργανωτὲς τοῦ μιὰν ἀξιέπαινη μέθοδο: ἔχτισαν ἀπέναντι ἀπὸ τὴν εἴσοδο καὶ μέσα στὸ Μουσεῖο ἓνα κτίριο στὲς ἴδιες ἀναλογίες μὲ τὸ «Θησαυρό» (δυστυχῶς μὲ τοίχους ἀπὸ κάπως παρδαλὴ πέτρα) καὶ ἐντοίχισαν γύρω του τὲς μετόπες, ἀφοῦ μελέτησαν καλὰ τὴν ἀρχικὴ τοὺς θέση. Ἐπειδὴ ὅμως τὸ μάτι τοῦ θεατῆ δὲν θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ ἰδεῖ ἐκεῖ ψηλὰ πὺν εἶναι, τὸν ἔφεραν κοντὰ τοὺς μὲ ἓνα πρωτότυπο εὔρημα. Ἀπὸ πλατεῖες σκάλες ἀνεβαίνει κανεῖς σ' ἓναν ἐξώστη πὺν κατέχει τὲς τρεῖς πλευρὲς τοῦ Μουσείου, σ' ἓνα ὕψος πὺν ἐπιτρέπει ν' ἀντικρῶζουμε ἀπὸ κοντινὴ ἀπόσταση καὶ νὰ μελετοῦμε τὸ περιεχόμενο καὶ τὴν τέχνη τῶν μετοπῶν.

Κατάπληξη δοκιμάζουμε ἀπὸ τὴν ποικιλία τῶν μύθων τῶν εἰκονιζομένων στὲς μετόπες, ἀκέραιες ἢ ἀποσπασματικές. Ἀρκετὲς ἔμειναν ἀτέλειωτες καὶ τοῦτο δείχνει ὅτι κάποια καταστροφὴ ἐμπόδισε τὴν τελικὴ ἐπεξεργασία καὶ τὸ στήσιμό τους.

Πρῶτῃ ἀπ' ὅλες ἡ μορφὴ τοῦ Ἡρακλῆ παρουσιάζεται σὲ μιὰν ὁλόκληρη

σειρὰ μετόπες, πολεμώντας τοὺς Σειληνοὺς, ἀλλὰ καὶ τοὺς Κενταύρους τῆς Πελοποννησιακῆς Φολόης· μία ἄλλη σειρὰ μετοπῶν ἔχει θέματα ἀπὸ τὸν Τρωϊκὸ κύκλο, οἱ ὑπόλοιπες ἱστοροῦν μύθους πρὸ ἀγνωστούς, χωρὶς σχέση ἀνάμεσά τους. Πρὸς τὸ παλάτι τῶν Μυκηνῶν μᾶς ὁδηγεῖ ἡ μετόπη μὲ τὸν φόνο τοῦ Αἰγίσθου ἀπὸ τὸν Ὁρέστη. Δὲν ὑπάρχει δεῦτερο παράδειγμα ὅπου νὰ παρασταίνεται καὶ τὸ ἄψυχο στοιχεῖο, ἡ ψηλὴ τούτη κολόννα τοῦ παλατιοῦ ποὺ τὴν ἀγκαλιάζει ὁ πρῶτος ζητώντας κάποια σωτηρία, ἐνῶ σὲ μιὰ κοντινὴ μετόπη δύο μοιρολογητρες θρηνοῦν τὴν κατάρρα τῶν Ἀτρειδῶν. Μιὰ ἀπὸ τὶς Ἑριννύες ἔχει κιόλας ζώσει σὰν ἀποτρόπαιο φίδι τὸ σῶμα τοῦ Ὁρέστη.

Δίμορφες ὅλες οἱ μετόπες, ἐξώγλυφες, φαίνονται σὰν ἀνεξάρτητοι πίνακες, κλεισμένες καθὼς εἶναι ἀνάμεσα σὲς τριγλύφους, ἂν μάλιστα σκεφθοῦμε ὅτι ἀπάνω θὰ ἦταν χωρὶς ἄλλο περιορισμένες ἀπὸ τὸ ξύλινο γεῖσο.

Κρινόμενα ἀπὸ τὴν καθαρὰ καλλιτεχνικὴν ἄποψη παρουσιάζονται κάπως ἐπαρχιακὰ καὶ ἄξεστα τὰ ἔργα τούτα τοῦ 570 π.Χ. Ἡ ἐκφραστικὴ δύναμή τους βρίσκεται ἀκριβῶς στὴν πρωτόγονη ὁρμή, τὴν ἐλευθέρη ἀπὸ νόμους ποὺ κινεῖ τὶς μορφές, στὸ βαρὺ σύννεφο ποὺ τὶς σκέπει.

Μιὰ ἀπ' αὐτές, ἡ πρὸ παράξενη καὶ ὄχι καλὰ διατηρημένη προσφέρει τὴν ἀγνωστὴ καὶ χαριέστατη παραλλαγὴ ἑνὸς μύθου, χωρὶς ἄλλο ἀγαπητότατου στοὺς Ἱταλιῶτες Ἕλληνες. Ἐνας ἥρωας γυμνὸς ἱππεύει μὲ σκυμμένο τὸ ἀπάνω σῶμα σὲ μιὰ μεγάλῃ χελώνα, ποὺ προχωρεῖ σηκώνοντας τὸ κεφάλι της. Μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ἀγγείου στὸ Μουσεῖο τοῦ Παλέρμου κατῶρθωσε ἡ Πάολα Τζανκάνι νὰ ἐρμηνεύσει τὴ μοναδικὴ τούτην εἰκόνα.

Πίσω ἀπὸ τὸν ἥρωα καὶ τὴ χελώνα εἶναι ζωγραφισμένο στὸ ἀγγεῖο ἓνα πολύφυλλο δέντρο. Σ' ἓνα δακτυλιόλιθο ὁ ἥρωας προτείνει τὸ κλωνάρι στὴ χελώνα ποὺ ἀνασηκώνει τὸ κεφάλι της. Ὁ πῖλος ποὺ φοράει στὸ κεφάλι βοηθαίει στὴν ταύτισή του. Εἶναι χωρὶς ἄλλο ὁ Ὀδυσσεύς καθὼς περνάει τὸ στενὸ τῆς Σκύλλας καὶ τῆς Χάρυβδης, μόνος του αὐτὴ τὴ φορά, ἀφοῦ τὸ πλοῖο του εἶχε κεραυνωθῇ καὶ εἶχαν ναυαγήσει οἱ σύντροφοί του, γιὰτὶ ἀσέβησαν στὰ βόδια τοῦ Ἥλιου. Ἡ Κίρκη τοῦ εἶχε εἰπεῖ ὅτι στὸ σκόπελον αὐτὸ θὰ ἔβλεπε φυτρωμένη μιὰν ἄγρια συκιά:

τῷ δ' ἐν ἑρινεός ἐστι μέγας, φύλλοισι τεθηλῶς².

Δὲν ἀναφέρεται στὴν Ὀδύσεια τὸ ἐπεισόδιο τῆς χελώνας, ἐκεῖ ἱστορεῖται ἄλλοιῶς ἡ διαφυγὴ τοῦ ἥρωα. Ὅταν ἔφτασε στὸ σκόπελο καὶ ἡ Χάρυβδη ξέρασε τὸ ἄλμυρὸ νερὸ τῆς θάλασσας τότε ὁ Ὀδυσσεύς πετάχθηκε ψηλὰ καὶ πιάστηκε ἀπὸ μιὰ ἀγριοσυκιά, τὸν ἑρινεό:

τῷ προσφῦς ἐχόμην ὥς νυκτερίς· οὐδέ πη εἶχον οὔτε στηρίξαι ποσὶν ἔμπεδον οὗτ' ἐπιβῆναι³.

Ὅταν, ὕστερ' ἀπὸ πολὺν ὥρα τινάχτηκαν ἀπὸ τὸ σκόπελο μαζὶ μὲ τὸ νερὸ

τὸ κατάρτι καὶ ἡ τρόπις – τὰ μόνα ὅσα εἶχαν ἀπομείνει ἀπὸ τὸ πλοῖο του – τότε ἔπεσε τοῦτο ἀπάνω τους καὶ ἐγλύτωσε λάμνοντας μὲ τὰ χέρια του, μόνο γιατί δὲν τὸν εἶχε ἰδεῖ ἡ Σκύλλα.

Ὁ γλύπτης τῆς μετόπης παράστησε μιὰν ἄλλη παραλλαγή. Ἀφοῦ στάθηκε ὦρα κρεμασμένος ἀπὸ τὴν ἀγριοσυκιά, ὁ Ὀδυσσεύς, ἐπήδησε πάνω σὲ μιὰν θαλασσινὴ χελώνα· γιὰ νὰ τὴν ἀναγκάσει νὰ μὴ βυθιστῇ τῆς ἔδειχνε τὸ κλώναρι τοῦ ἐρινεοῦ, χωρὶς νὰ τὸ πλησιάζει στὸ στόμα της. Γι' αὐτὸ ἀνασηκώνει στὰ μνημεῖα τὸ κεφάλι της ἐνῶ σκύβει ἀπάνω της ὁ πολυμήχανος προσέχοντας πῶς θὰ ξεφύγει ἀπὸ τῆς Χάρυβδης τὸ στόμα.

Κάποιος Ἰταλιώτης ποιητής, ἴσως ὁ Στησίχορος, θὰ ἱστόρησε τὸν λαϊκὸ τοῦτο, τὸν ἐντόπιό μῦθο· θὰ τὸν εἶχε ἀκούσει στὰ νότια παράλια, ἀπ' ὅπου θὰ ἔβλεπαν τὰ βράδια νὰ προβάλλει ἀχνή, κρεμασμένη ἀπὸ τὸν ἐρινεό, σὰν νυχτερίδα, ἡ μορφή τοῦ Ὀδυσσεύα τοῦ κοσμογυριστῇ.



Νηρηΐδες ποὺ τρέχουν. Μετόπη ἀπὸ τὸν ναὸ τῆς Ἥρας στὸ Φότσε ντέλ Σέλε.
Γύρω στὰ 500 π.Χ. (Μουσεῖο τοῦ Παΐστουμ.)

Δώδεκα ἄλλες μετόπες, ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὰ 500 π.Χ., προέρχονται ἀπὸ τὸ μεγάλο ναὸ τῆς Ἡρας, δωρικὸ περίπτερο, μὲ ὀκτὼ ἐπὶ δεκαεπτὰ κολόννες στὴν πρόσοψη καὶ στὰ πλάγια. Ὅλες οἱ μετόπες, ἐκτὸς ἀπὸ μία, εἶναι στολισμένες μὲ ἐράσμιες μορφές Νηρηίδων ποὺ τρέχουν, δυὸ σὲ κάθε μετόπη, μὲ κίνηση πρὸς τὰ δεξιὰ. Δὲν τίς ἔχει ἐργαστῇ ὁ ἴδιος ὁ γλύπτης, διακρίνονται διάφορα χέρια στὸν τρόπο τοῦ σμιλέματος, στὴν πτύχωση, στὴν ἀναγλυφικὴν ἔξαρση, ποὺ παραλλάζουν, ἂν καὶ τὸ θέμα μένει ὁμοιο. Ἰκανώτερος παρουσιάζεται ὁ γλύπτης ποὺ σμίλεψε τὴν πλάκα τῆς εἰκόνας μας. Μπορεῖ μάλιστα πρῶτος αὐτὸς νὰ ἐπενόησε τὴν ἐπέκταση πάνω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῶν μορφῶν, ποὺ δὲν τίς πέζει μὲ τὸ βάρος του.

Ἡ πρώτη Νηρηίδα δεξιὰ προβάλλει ἀπὸ τὸ βάθος ἀφήνοντας μπροστὰ τὴν ἄλλη νὰ φαίνεται ὀλοσώματη, πηδηχτή, κάπως σκυμμένη ἀπὸ τὸ βάρος τῆς πολύπτυχης φορεσιᾶς. Εἶναι δύσκολο καὶ νὰ φαντασθῇ κανεὶς πῶς θὰ φαινόταν ἀπὸ κάτω ὅλη ἡ σειρὰ αὐτὴ τῶν μετοπῶν μὲ τίς Νηρηίδες ποὺ φεύγουν ζευγαρωμένες σὲ ρυθμικὸ βάδισμα, σπεύδοντας νὰ βυθιστοῦν στὰ παλάτια τῆς γαλάζιας θάλασσας.

Τὸ ντύσιμο τοῦ χειριδωτοῦ χιτῶνα κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, τὰ κάπως κοντὰ σώματα, ὁ τύπος τοῦ προσώπου, ὁ πλοῦτος τέλος τῆς πτύχωσης φέρνουν πρὸς τὴν Ἰωνικὴ τέχνη. Ἀπὸ τὴν καταγωγὴν αὐτὴ τοῦ τεχνίτη ἐξηγεῖται καὶ τὸ ἄλλο χαρακτηριστικόν, ἡ ἀβρότητα τῶν μορφῶν, παρ' ὅλο ὅτι, Ἰταλιώτης πὰ καὶ ὑποχρεωμένος νὰ ἐργάζεται στὴν ἐντόπια πέτρα δὲν κατάφερε νὰ δώσει σὲ λεπτομέρειες μιὰν ἀπαλότητα ἀντίστοιχη μὲ τὴν κίνηση.

Ἀπὸ τοὺς τόσους λαοὺς ποὺ πέρασαν μέσα στοὺς αἰῶνες ἀπὸ τίς νότιες ἀκτὲς καὶ ἀπὸ τὴ Σικελία μόνον οἱ Ἕλληνες ἄφησαν τέτοια μνημεῖα, γεμᾶτα μεγαλωσύνη, καὶ στοχαστικὴν ὁμορφιά, ἀγλαῖσμένα ἀπὸ τὸ θρόισμα τῶν Χαρίτων.

1. [Στράβ., *Γεωγρ.* 6, 1, 1].

2. [Ὁδ. μ 103].

3. [Αὐτόθι 433].

Περαχώρα

Μιά σπουδαία έκδοση για τὰ περίφημα εὐρήματα

Ένας ὀγκωδέστατος τόμος, σὲ μνημειακὴ ἐμφάνιση, ἐκυκλοφόρησε τελευταῖα, μὲ τὸν τίτλο *Perachora II* (Ὁξφόρδη, Κλάρεντον). Περιζήτητος σὺς ἀρχαιολογικὲς βιβλιοθήκες, θὰ κινήσει, ἐλπίζουμε, τὴν προσοχὴ καὶ ἐκείνων ἀκόμη ποὺ δὲν ὑποπεύονται πόσους θησαυροὺς γνώσης, ὑπομονῆς καὶ ἐπιστημονικῆς συνέπειας κλείνουν οἱ 579 σελίδες του καὶ οἱ 195 πίνακές του.

Μία ἐκθεση ἄψογη, ἀλλὰ φαινομενικὰ ξερὴ, πολὺ στηριγμένη στὰ πράγματα, χωρὶς ἐντυπωσιακὲς ἐπιδιώξεις, κινεῖ τὸν θαυμασμὸ ὅταν σκύψει κανεὶς μὲ προσοχὴ στὸ πλούσιο περιεχόμενό της.

Ὁ δεῦτερος αὐτὸς τόμος, ποὺ βλέπει τὸ φῶς, περιέχει τὰ ἀγγεῖα, τὰ σπάνια ἐλεφαντοκόκκαλα καὶ τοὺς αἰγυπτιακοὺς σκαραβαῖους τῆς φημισμένης αὐτῆς ἀνασκαφῆς (1930-1933). Στὸν πρῶτο εἶναι δημοσιευμένα τὰ λαμπρὰ χάλκινα καὶ τὰ πήλινα εἰδώλια (*Perachora I*, 1940), «Γραμμένο ἀπὸ τὸν Χάμφρυ Παῖην καὶ ἄλλους» εἶναι ὁ ὑπότιτλος τοῦ τελευταίου, ποὺ κρύβει, ὅπως καὶ ὁ δεῦτερος, τὴν τραγωδίαν τῶν κορυφαίων Βρεταννῶν ἀρχαιολόγων ποὺ ἐργάστηκαν ἐδῶ. Ὑστερ' ἀπὸ τὸν πρόωρο θάνατο τοῦ Παῖην, ἐπῆραν ἀπάνω τους οἱ συνεργάτες του τὸ βάρος τῆς δημοσίευσης ἑνὸς ἀμέτρητου ὕλικου, ποικίλου καὶ σὲ χρονολογικὴ ἔκταση, μὲ ὑπεύθυνο τῆς ἐκδόσης τὸν Τὸμ Ντανμπάμπιν.

Εἶναι γνωστὸ τί ἐπρόσφερε στὴν ἐπεξεργασία πολλῶν εὐρημάτων, φανερὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅτι ἐκρυσψαν ὅλοι τὰ ὀνόματά τους γιὰ νὰ ἀναδείξουν στὸ *Perachora I* τὸν ἀξέχαστο Παῖην, τὸν δοξασμένο ὕστερ' ἀπὸ τὰ τιτανικὰ *Necrocorinthia*. Ἡ τραγωδία ξαναγυρίζει στὸ δεῦτερο τόμο. Ὑστερα ἀπὸ τὸν πρόωρο θάνατο καὶ τοῦ Ντανμπάμπιν, πῆρε τὴ διεύθυνση τῆς ἐκδόσης ὁ καθηγητὴς τῆς Ὁξφόρδης Μάρτιν Ρόμπερτσον· μόνο στὸν πρόλογο συναντοῦμε τὸ ὄνομά του, συγγραφεῖς τοῦ βιβλίου παρουσιάζονται ἄλλοι ἀρχαιολόγοι, μὲ πρῶτον τὸν Ντανμπάμπιν, ποὺ εἶχε μοχθήσει στὴν κατάταξη τοῦ πλήθους τῶν ἀγγείων.

Εἶναι ἀνατριχιαστικὴ, ἀλήθεια, ἡ μοῖρα τῶν ἀρχαιολόγων ποὺ ἐπιχείρησαν τῆς Περαχώρας τὴν ἀνασκαφὴ καὶ τόσο λαμπρὰ τὴν τέλειωσαν. Ἡ σκιὰ τῆς ἐνθύμησής τους σκέπει σὰν σύννεφο μαῦρο τὰ ἐρείπια καὶ τὴ γαλάζια θάλασσα τῆς εἰδυλλιακῆς ἀκτῆς τοῦ Κορινθιακοῦ. Τρεῖς ἀπέθαναν νεώτατοι, μαζί μὲ

τούς δύο που ανέφεραμε και ο εξαίρετος ιστορικός Μπλάγκουεϊ. Τελευταίος ο Ντανμπάμπιν έμελλε να μείνει κοντά μας και να αγωνιστή στα δύσκολα χρόνια του πολέμου.

Μένει άξέχαστη ο' όσους παρευρέθηκαν στο μνημόσυνό του, που Έλληνες και ξένοι φίλοι, τὸ εἶχαν ὀργανώσει τὴν ἀνοιξη τοῦ 1955 σὲ μιὰ ἐκκλησία τῆς Πλάκας, ἡ ἀκόλουθη συγκινητικὴ σκηνή: Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ μνημοσύνου παρουσιάστηκε ἕνας ἄγνωστος κύριος καὶ παρακάλεσε εὐγενικὰ νὰ τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ μιλήσει. Ἦταν, ὅπως ἐδήλωσε, πολίτευτῆς τῆς Κρήτης καὶ συμπολεμιστῆς τοῦ Ντανμπάμπιν στοὺς ἀγῶνες τῶν βουνῶν. Ἰστορήσε πόσο συχνὰ βρέθηκαν ἐκεῖ ψηλὰ κυκλωμένοι, ἀποκομμένοι ἀπὸ τὴ Μέση Ἀνατολή, χωρὶς φαγητό, χωρὶς φορέματα, χωρὶς παπούτσια, πόσο καρτερικὸς στάθηκε ὁ Ντανμπάμπιν. Μίλησε γιὰ τὶς προσπάθειές του νὰ κρατήσῃ τοὺς Κρητικὸς μακριὰ ἀπὸ τὴ διχόνοια τὴ δολερή, ὕμνησε τὶς ἀρετές, τὴν παλληκαριὰ καὶ τὴ σεμνότητά του.

Ποτὲ δὲν καυχήθηκε γιὰ τὴ δράση του αὐτὴ ὅταν ἐγύρισε ὁ Ντανμπάμπιν, πολίτης πιά, γιὰ νὰ σπεύσῃ στὴν κρύα ἀποθήκη μὲ τὰ εὐρήματα τῆς Περαιώρας, νὰ τακτοποιήσῃ, νὰ διαλέξῃ ἀπὸ τὸ ἄπειρο πλῆθος ὅσα ἄξιζαν νὰ ἀναφερθοῦν στὴν ἐπιστημονικὴ δημοσίευση, νὰ μελετήσῃ καὶ νὰ φωτογραφήσῃ.

Χρειάζεται καλὴ γνώση τῆς ἀρχαίας τέχνης γιὰ νὰ ξεχωρίσῃ κανεὶς ἀνάμεσα στὸ πλῆθος ἑνὸς ἀνεπεξέργαστου ὕλικου τὶ ἀξίζει καὶ τὶ εἶναι ἀνάγκη νὰ ἀπεικονιστῇ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν ἀξία τῶν ἔργων ἦταν σὲ θέση, ὅσοι λίγοι, ὁ συγγραφέας τοῦ κλασσικοῦ βιβλίου *Οἱ δυτικοὶ Ἕλληνες* νὰ ἐκτιμήσῃ τὴν σημασία τῶν θραυσμάτων καὶ τοῦ παραμικροῦ καταλοίπου στὴν ἀνασύσταση τῆς ἱστορίας τοῦ Ἑραίου τῆς Περαιώρας.

Στὸν ἐξαίρετο πρόλογο τοῦ ἰου τόμου, τὸν συνταγμένον ἀπὸ τὸν Παῖην, ἀποκαλύπτεται ἀκόμη μιὰ φορὰ ἡ συμβολὴ τῆς ἀρχαιολογίας, τῆς ἀγγειολογίας, στὴ γνώση ἑνὸς ἀρχαίου τόπου. Τὸ πρῶτο πρόβλημα ποὺ προβάλλει ὅταν ἀντικρύσῃ κανεὶς τοῦτο τὸ μυθικὸ ἀκρογιάλι, σὲ ποιά ἀπὸ τὶς δύο γειτονικὲς σπουδαῖες πολιτείες, στὴν Κόρινθο ἢ στὰ Μέγαρα ἦταν προσαρτημένο τὸ ἱερὸ τῆς Ἥρας, εἶναι δεμένο μαζί μὲ τὸ ἄλλο, τοῦ πότε πρωτοπάτησαν ἄνθρωποι ἐδῶ.

Ἀπὸ τὴν ἐπίμονη μελέτῃ τοῦ πλήθους τῶν ἀγγείων, ἀκόμη καὶ τῶν πὸ ἀσήμεντων, βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι τοῦτο ἔγινε πολὺ παλαιὰ, στὰ προμυκηναϊκὰ κιόλας χρόνια. Καθὼς ὅμως εἶναι λιγοστὰ καὶ τῶν μυκηναϊκῶν ἀγγείων τὰ θραύσματα, φαίνεται ὅτι στὸ μικρὸ λιμανάκι κάτω ἀπὸ τοὺς βράχους ἄραζαν πότε - πότε καράβια μερικῶν ψαράδων, ἴσως νὰ ὑπῆρχαν καὶ λίγες καλύβες τους. Ἀπὸ τὴν ἐπόμενη, τὴν γεωμετρικὴ ἐποχὴ, ἀρχίζουν νὰ παρουσιάζονται πυκνότερα τὰ ἴχνη τῶν ἀνθρώπων. Τὰ ἄφθονα θραύσματα προδίδουν μόνιμη ἐγκατάσταση, τὰ ἀρχιτεκτονικὰ λείψανα τὴν ἀρχὴ μιᾶς σοβαρῆς λατρείας. Μόνον ἂν παραδεχτοῦμε ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν μητρόπολη τῆς ἀντικρυνῆς

ἀκτῆς, ἀπὸ τὴν Κόρινθο, ἐξηγεῖται ἡ ἀφθονία τῶν κορινθιακῶν ἀγγείων· τῶν Ἀργείων ἡ παρουσία ἐρμηνεύεται ἀπὸ τὴν καταγωγή τῆς μεγάλης θεᾶς τοῦ Ἱεροῦ, τῆς Ἥρας, τοῦ δωρικοῦ Ἀργούς, τῆς πολιτείας, πού εἶναι φυσικὸ νὰ ἐκράτησε τὸ λιγώτερο κάποια θρησκευτικὴ ἐξουσία πάνω στὸ ἱερό: «Τὸ Ἱεραῖο τῆς Περαιχώρας ἀρχίζει ἓνα νέο κεφάλαιο τῆς ὑπαρξῆς του στὴ γεωμετρικὴν ἐποχὴ καὶ παρουσιάζεται τότε μιὰ ἀναμφισβήτητη ἔνδειξη γιὰ ἀδιάκοπη ἐπαφὴ μὲ τὴν Κόρινθο καὶ μὲ τὴν Ἀργολίδα. Ἡ νέα του αὐτὴ σημασία μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθῇ μὲ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν Μεγάρων στὴν Κορινθιακὴ».

Ἔως τὰ χρόνια τοῦ Στράβωνα ἐκράτησε τὴ φήμη του τὸ ἱερό τῆς Περαιχώρας Ἐν δὲ τῷ μεταξύ τοῦ Λεχαίου καὶ Παγῶν τὸ τῆς Ἀκράϊας μαντεῖον Ἥρας ὑπῆρχε τὸ παλαιόν¹, ἂν καὶ χωρὶς ἄλλο θὰ εἶχαν συλῆσει οἱ Ρωμαῖοι τὰ καλύτερα ἀναθήματα.

Βλέποντας κανεὶς σήμερα τὰ λιγοστὰ ἀρχιτεκτονικὰ λείψανα εἶναι δύσκολο νὰ ἀναλογιστῇ τὴν κατάπληξη πού προκάλεσαν τὰ κινητὰ εὐρήματα, ἓνα ὁλόκληρο πλῆθος πού ἔδωσε ἀπὸ τὴν ἀρχή, τὸ 1930, ἡ ἀνασκαφή. Τὸ ὑποψιάζεται μόνο ἂν σταθῇ μπροστὰ στὶς προθήκες τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου πού ἔχουν μιὰν ἐπιλογὴ ἀπὸ τὰ καλύτερα, θὰ τὸ γνωρίσουν κάπως σύντομα καὶ οἱ ἐπισκέπτες τοῦ μικροῦ Μουσείου τῆς Περαιχώρας, ὅπου συγκεντρώνονται σιγὰ σιγὰ μερικὰ δευτερώτερα, ἀλλὰ ἀξιόλογα ἔργα.

Ἀμέτρητοι προσκυνητὲς θὰ ἔφταναν ἕως ἐδῶ ἀπὸ τὴ γῆ καὶ ἀπὸ τὴ θάλασσα γιὰ νὰ λατρέψουν τὴν Ἥρα καὶ νὰ ἀποθέσουν στὸ ἱερό τῆς μικρὰ ἀνάθημα. Ἦρχοντο οἱ περισσότεροι ἀπὸ τὴν Κόρινθο καὶ ἀπὸ τὶς κοντινὲς πολιτεῖες τῆς Πελοποννήσου καὶ τῆς Στερεᾶς· μακρινότερα ταξίδια ἀποτολμοῦσαν ὅσοι καὶ ὅσες ξεκινούσαν ἀπὸ τὶς μικρασιατικὲς ἀκτὲς, ἀπὸ τὴ Ρόδο καὶ ἀπὸ τὰ ἄλλα νησιά, γιὰ νὰ προσφέρουν στὴν πανίσχυρη θεὰ τὰ πῆλινα εἰδῶλια, τὶς κοῦκλες πού ἔφεραν μαζί τους.

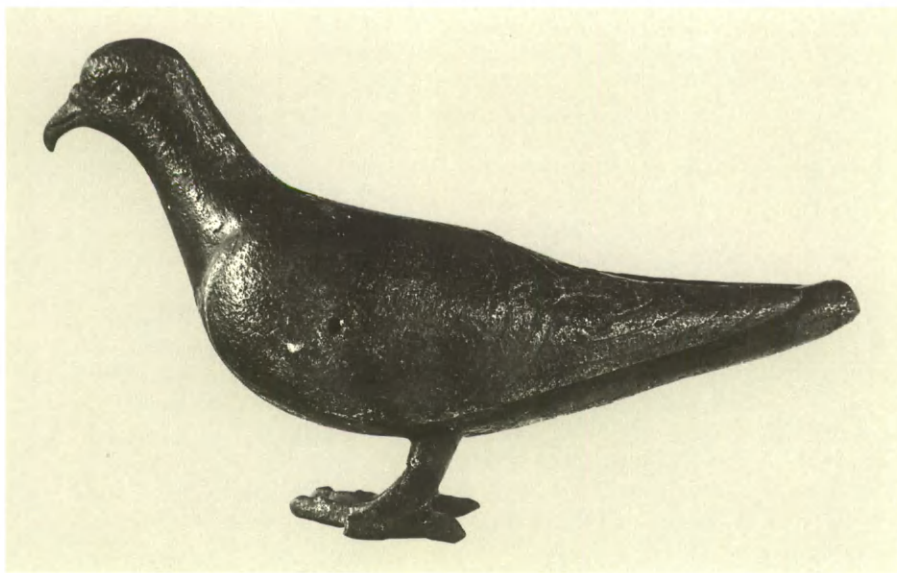
Ὅσα ἀπ' αὐτὰ εἶναι ἰωνικὰ ἔχουν πρόσωπα τρυφερά, μάτια ἀμυδαλωτά, καὶ χαμόγελο μὲ κάποιο κρυφὸ ὄνειρο, ξεχωρίζουν στὴν προθήκη ἀπὸ τὰ ἄλλα τῶν πελοποννησιακῶν ἐργαστηρίων, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα μὲ τὰ γεροδεμένα θεληματικὰ πρόσωπα καὶ μὲ τὴ δωρικὴ ματιά. Ἀπαλὰ ἐργάζονταν τὸν πηλὸ οἱ νησιῶτες καὶ οἱ Ἴωνες κοροπλάθοι τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, ἐνῶ στὴ Πελοπόννησο τὸ πέρασμα τῶν δωρικῶν φυλῶν διαμόρφωσε χαρακτηριστὰ χαλύβδινους, γυναικὲς τετράγωνες, γόνιμες καὶ μεστές.

Σύντομοι πρόλογοι, γεμᾶτοι ἀπὸ σεμνὴ σοφία εἶναι πρὶν ἀπὸ κάθε εἶδος, ἀπὸ κάθε τάξιν ἔργων. Ἀξιοθαύμαστη εἶναι ἡ γνώση πού χρειάζεται στὴν κατάταξιν τῶν πρωτοκορινθιακῶν καὶ τῶν κορινθιακῶν ἀγγείων, πολῦτιμοι οἱ ὑπομνηματισμοὶ τοῦ Ντανμπάμπιν καὶ τοῦ Χόπερ. Ἀπὸ κάποια κακὴ σύμπτωση μερικὰ ἀπὸ τὰ ωραιότερα πρωτοκορινθιακὰ θραύσματα παρουσιάζονται στοὺς πίνακες κακοτυπωμένα καὶ ἀχνά, εἶναι δὲ κρίμα ὅτι σ' ὅλα τὰ μνημεῖα τοῦ *Perachora* II προτιμήθηκε νὰ κοποῦν τὰ περιγράμματα, ἀντὶ νὰ κρατηθῇ

κάποιο βάθος που χαρίζει στα εικονιζόμενα την πλαστική υπόστασή τους. Ἀπὸ τὰ ἐξοχώτερα εὐρήματα, τὰ μικρὰ ἀγαλματίδια καὶ οἱ σφραγίδες ἀπὸ ἐλεφαντοκόκκαλο, βεβαιώνουν ἀκόμη μιὰ φορὰ πόσα διδάγματα πήραν καὶ στὸ κεφάλαιο τοῦτο οἱ Ἕλληνες ἀπὸ τοὺς τεχνίτες τῆς Ἀνατολῆς, πόσο συχνὰ τοὺς ξεπέρασαν στὴ πνευματικὴ ἔκφραση καὶ στὴ σωματικὴ διάπλαση τῶν μορφῶν.

Ὅπως σὲ κάθε σπουδαῖο ἱερό, πολλὰ καὶ πάγκαλα χάλκινα ἀγαλμάτια ἀφιερώθηκαν καὶ στὴν Ἥρα τῆς Πераχώρας: ἓνα μεγάλο χέρι εἶναι τὸ μόνο ποὺ σώθηκε ἀπὸ κάποιο χάλκινο ἀνδρικό ἄγαλμα ποὺ θὰ ἐθάμπωνε τοὺς προσκυνητές. Μικρὲς σφίγγες, λεοντάρια, μιὰ Κόρη - στήριγμα καθρέφτη, χάλκινα ἀγγελῆα καὶ ἄλλες μορφὲς εἶναι ὑπόλοιπα μόνο ἀπὸ ὅσα θὰ ἐλάμπρυναν τὸ τέμενος.

Μαγευτικώτερο ἀπ' ὅλα τὰ χάλκινα εἶναι τὸ μεγάλο ἀρχαῖκὸ περιστέρι. Σύμφωνοι γιὰ τὴν ἐποχὴ του οἱ ἐρευνητὲς τὸ χρονολογοῦν γύρω στὰ 620 π.Χ., τοῦτο γιὰτὶ ἔχει ὅλη τὴν γραμμικὴ καθαρότητα τῶν ἔργων τοῦ 7ου αἰῶνα. Ἐλεύθερο ἀπὸ τὸ βάρος πολλῶν διακοσμητικῶν χαραγμάτων, χωρὶς ξεχώρισμα τῆς οὐρᾶς, προτείνει τὸν μακρὺ, ὀλόγυμνο λαιμὸ καὶ τὸ μυτερὸ ράμφος. Εἶναι μιὰ χαρὰ νὰ παρακολουθῇ κανεῖς τὸ ἀνάπτυγμα τοῦ κάτω σώματος ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ἄκρη τῆς οὐρᾶς· διαγώνια ἕως τὰ πόδια, καμπυλούμενο ἕως τὸ λαιμό, μὲ ἔκφραση γραμμικὰ ἀπλὴ, καταλήγει στὸ μάτι ποὺ μάταια ζητοῦμε νὰ καταλάβουμε τὶ ζητάει, τὶ θέλει νὰ πεῖ.



Χάλκινο περιστέρι ἀπὸ τὴν Πераχώρα. Γύρω στὰ 630 π.Χ.
(Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Ἔχει κάτι ἀπὸ ἐνὸς παλαιοῦ δισκοπότηρου τὴν ἀπείραχτη γραμμὴ τὸ θεϊκὸ τοῦτο περιστέρι. Νὰ στέκεται, ἀλήθεια, πάνω στὸ χέρι κάποιου ἀγάλματος τῆς Ἡρας, ὅπως ὑποτέθηκε; Δικό της πουλὶ ἦταν τὸ περιστέρι καὶ ἡ ιδέα δὲν εἶναι ἀστήριχτη, μπορεῖ ὅμως νὰ τὸ ἀφιέρωσε στὴ Θεὰ γιὰ νὰ τὴν εὐφράνει κάποιος πιστὸς ἢ πιστὴ ποὺ θὰ τὸ ἀγόρασε ἀπὸ κάποιον τεχνίτη τῆς Κορίνθου. Γιατί νὰ μὴν τὸ πρόσφερε στὸ ἱερὸ καὶ ὁ ἴδιος ὁ χαλκουργός, ἀπλός, παλαιϊκός, ἀγέλαστος καὶ γενναῖος, ὅπως τὸν φανταζόμαστε, κρίνοντας ἀπὸ τὸ δημιούργημά του;

Ἔργο σοφίας καὶ αὐταπάρνησης τῶν Βρεταννῶν ἀρχαιολόγων ἀξίζει καὶ τὸ *Perachora* II τὴν ἔκφραση τῆς εὐγνωμοσύνης μας.

1. [Στράβ., *Γεωγρ.* 8, 6, 22].

Τὰ περιοδικὰ

9 II 1963

Ἀπ' ἀφορμὴ τῆς ἐπανέκδοσης τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου

Τὰ ἀρχαιολογικὰ περιοδικὰ, παλαιότερα καὶ σημερινά, ἐλληνικὰ καὶ ξένα θὰ τὰ φαντάζονται χωρὶς ἄλλο οἱ πολλοὶ σὰν ἐφήμερα φυλλάδια ὅπου πραγματεύονται οἱ εἰδικοὶ μὲ τρόπο πρόχειρο τὰ προβλήματα τῆς ἐπιστήμης τους καὶ ἀπαριθμοῦν πηγές καὶ μνημεῖα. Πιστεύουν ἴσως ἀκόμη ὅτι λίγο, ὕστερ' ἀπὸ τὴν κυκλοφορία του κάθε τέτοιο περιοδικὸ καταλήγει μοιραῖα στὰ ἀρχαιοπωλεῖα, ὑπαίθρια καὶ μὴ, ἀναζητώντας τὸν ἀφελὴ ἀρχαιοφίλο ποὺ θὰ ἐπιζητήσει τὴν ἀπόκτησή του.

Πόσο σφαλερὴ εἶναι ἡ γνώμη τούτη τὸ πιστοποιεῖ καὶ ἡ πρὸ σύντομης ἐπίσκεψης στὶς βιβλιοθήκες· ξένα καὶ ἐλληνικὰ περιοδικὰ παλαιότερα καὶ σημερινὰ κατέχουν μιὰ ἐπίλεκτη θέση καὶ εἶναι περιζήτητα στὶς Ἀρχαιολογικὲς Σχολές, στὰ Ἰνστιτούτα, στὰ Πανεπιστήμια καὶ στὰ Μουσεῖα. Ἐνάμιση αἰῶνα τώρα μένουν «κτῆματα ἐσσεὶ» τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπιστήμης, μαρτύρια τῆς πορείας ποὺ ἀκολούθησε μέσα στὰ εὐρωπαϊκὰ ἔθνη ἡ ἐλληνικὴ ἰδέα, καθὼς καὶ τῶν μεταμορφώσεών της, ἐνδεικτικῶν τῆς δύναμης γιὰ ἀνανέωση.

Δὲν εἶναι εὐκόλη ἡ ἀνασκόπηση τῆς ἱστορίας τῶν περιοδικῶν αὐτῶν. Ἐχουν τὸ σπάνιο προνόμιο νὰ μὴ γερνοῦν, ὅσο καὶ ἂν ἄλλαξε ἡ μέθοδος, ὅσο καὶ ἂν προχώρησε ἡ τεχνικὴ καὶ πλουτίστηκε ἡ ἐμφάνισή τους μὲ ἀρτιώτερη, συχνὰ ἄψογη, εἰκονογράφηση.

Παράξενο φαίνεται ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅτι τὸ πρῶτο καθαρὰ ἐπιστημονικὸ περιοδικὸ σύγγραμμα τὸ Ἰταλόγλωσσο *Monumenti inediti τοῦ Ἰνστιτούτου τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπικοινωνίας* (δηλ. τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Ρώμης, ὁ πρῶτος τόμος ἐκδόθηκε τὸ 1829) παρουσιάζεται ἀπὸ τότε ἐπίσημο, μεγάλοςχημο, ἐπιβλητικόν.

Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι τὸ φούντωμα τοῦ ἐλληνικοῦ ἰδανικοῦ στὶς ἀρχές τοῦ περασμένου αἰῶνα ἐφτέρωσε, ἐθέρμανε μὲ πίστη πρωτόφαντη τοὺς ὄνειροπαρμένους σοφοὺς. Γεννήματα ἐνὸς ρομαντισμοῦ δεμένου μὲ τὴν αὐγὴ τῆς ἐπιστημονικῆς θεώρησης, ξεκουράζουν οἱ βαρεῖς, σχεδὸν ἀσήκωτοι, καλοδεμένοι τόμοι τῶν *Monumenti* μὲ τὸ πρῶτο κιόλας ξεφύλλισμα.

Νοῦς καὶ ποίηση, ἐλληνομάθεια βαθειά, αἴσθηση γιὰ τὴ μορφὴ τῶν ἔργων τῆς τέχνης μαζὶ μὲ τὴν ἔξοχη τεχνικὴ τῆς ἀπεικόνισης, ποὺ δὲν ἔχει τίποτα τὸ μηχανικόν, αὐτὰ καὶ ἄλλα χαρίσματα, κάνουν ἀνεκτίμητο τὸ σύγγραμμα τοῦτο.

Τὴν προτίμηση στὴν ἰταλικὴ γλῶσσα τὴν ἐξηγεῖ ὁ διεθνικὸς χαρακτήρας ποὺ εἶχε τότε ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα, τὴν ἐστήριζε τότε καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἔδρα τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου ἦταν – καὶ ἔμεινε ἕως τὰ τέλη τοῦ πρώτου πολέμου – σ' ἓνα παλάτι τοῦ Καπιτωλίου. Ἰταλόγλωσσο ἦταν καὶ τὸ δεύτερο περιοδικό, τὰ *Χρονικά τοῦ Ἰνστιτούτου* (πρῶτος τόμος τὸ 1829, ὁ τελευταῖος τὸ 1885), ἐνῶ γερμανόγλωσση ἦταν ἡ λίγο νεώτερη *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς* (Βερολῖνο, ἀπὸ τὸ 1843).

Ἐνδειχτικὴ ἡ ἀλλαγὴ τούτῃ γιὰ μιὰ στροφὴ πρὸς ἐθνικὸ προσανατολισμὸ καὶ στὸν τομέα τῶν ἐλληνικῶν σπουδῶν, γίνεται φανερώτερη στὸ διαχωρισμὸ ποὺ πῆραν τὰ ἀρχαιολογικὰ περιοδικὰ ὕστερ' ἀπὸ τὸ 1870.

Στὰ χρόνια 1876 καὶ 1877 βλέπουμε νὰ παρουσιάζωνται μ' ἓνα ἀγωνιστικὸ πνεῦμα καρποφόρο καὶ ζηλευτὸ δύο σπουδαῖα περιοδικά: οἱ *Ἀνακοινώσεις τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Ἀθήνας* καὶ τὸ *Δελτίο τῆς ἐλληνικῆς ἀλληλογραφίας* τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς – τὸ δεύτερο γαλλικὸ ὕστερ' ἀπὸ τὴν *Ἀρχαιολογικὴ Ἐπιθεώρηση* (ὁ πρῶτος τόμος τῆς τὸ 1844). Ὅγδόντα πέντε χρόνια ἔχουν περάσει ἀπὸ τότε καὶ ὅχι μόνο ἔχουν κρατήσῃ στὶς βιβλιοθήκες οἱ τόμοι αὐτοὶ τὴν καίρια θέση τους, ἀλλὰ, χάρις στὴν ποιότητα τῆς ἐκδοσης καὶ τοῦ περιεχομένου, εἶναι μιὰ ἀπόλαυση νὰ τοὺς συμβουλευέται κανεὶς, γιατί μόνο ἀξία τοὺς ἔχει προσθέσει ἡ παλαιότητα. Λίγα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1881, κυκλοφόρησε ὁ πρῶτος τόμος τῆς *Ἐφημερίδος τῶν ἐλληνικῶν σπουδῶν* τοῦ Λονδίνου, σοβαρῆς, ἐξαίρετης καὶ ἀρχοντικῆς ἕως τὰ σήμερα, περισσότερο, εἶναι ἡ ἀλήθεια φιλολογικῆς, ἐνῶ τὸ δεύτερο ἀγγλικὸ περιοδικό, ἡ *Ἐπετηρίς τῆς Βρετανικῆς Σχολῆς στὴν Ἀθήνα* ἐξακολουθεῖ ἀπὸ τὸ 1894 τὴ γόνιμη, καθαρὰ ἀρχαιολογικὴ προσφορά του.

Εἶναι ἀξιοθαύμαστο πῶς τὰ κράτη τῆς Κεντρικῆς Εὐρώπης δὲν φειδωλεύτηκαν ποτὲ τὰ χρήματα γιὰ τὴν ἄρτια, τὴν πολυέξοδη καὶ εἰκονογραφημένη ἐμφάνιση τῶν ἀρχαιολογικῶν περιοδικῶν, καλλιεργώντας μιὰ παράδοση ποὺ δίκαια τὴ θεωροῦν καὶ δική τους κληρονομιά. Ὅχι λιγώτερο ἐπαινέτὸ εἶναι τὸ πῶς βρίσκουν πάντα, ἰδιωτικούς περισσότερο, πόρους τὰ ἀγγλόφωνα περιοδικὰ γιὰ νὰ συνεχίζουν τὴ ζωὴ τους. Ὅργανο τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Ἀμερικῆς ἡ *Ἀμερικανικὴ Ἐφημερίς τῆς Ἀρχαιολογίας* (ἀπὸ τὸ 1885) εἶδε ἡμέρες δόξας ἕως καὶ ὕστερ' ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο. Τὰ ξεπερνάει τελευταῖα σὲ ἐμφάνιση καὶ σὲ διάταξη τοῦ ὑλικοῦ ἡ *Ἐσπερία*, τὸ δεύτερο σπουδαῖο ἀμερικανικὸ περιοδικό, ἀφιερωμένο κυρίως στὰ πορίσματα τῶν ἀνασκαφῶν τῆς ἀρχαίας ἀγορᾶς τῆς Ἀθήνας.

Τὴν ἀνάγκη ἑνὸς μεγάλου περιοδικοῦ θεράπευσε τὸ *Jahrbuch* τοῦ κεντρικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Βερολίνου (πρῶτος τόμος τὸ 1886). Ἐπίσημο καὶ τοῦτο καὶ κρατικό, ποὺ διαδέχτηκε τὴν μικρότερη *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίδα*, προσφέρει μέσα στὸν ὄγκο του, ὑλικὸ πολύτιμο σὲ πνευματικὴ ποσότητα καὶ στὴν αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς ἐλληνικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης.

Νεώτερα τὰ ἀξιόλογα Ἱταλικά περιοδικὰ ἔχουν πληθύνει καὶ αὐτὰ σήμερα, ἐνῶ προβάλλουν τόσα ἄλλα, ρωσικά, βαλκανικά καὶ τούρκικα, ἀκόμη καὶ ρουμανικά καὶ πολωνικά. Χωρὶς νὰ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὰ εὐρωπαϊκὰ μένουν ὅλα αὐτὰ μαρτύρια μιᾶς ὀψιμης, ἀλλὰ φιλότιμης προσπάθειας γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ γνῶση τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου.

Τί ἔγινε ὁμως ἐδῶ σ' ἐμᾶς ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια; Ὑπαρξῇ σοβαροῦ ἑλληνικοῦ περιοδικοῦ ἔχουμε μόνο ἀπὸ τὸ 1883: τὴν ὀνομαστὴν *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίδα* τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας, ποὺ παρουσιάζεται ἔξαφνα τότε ἐφάμιλλῃ τῶν καλυτέρων εὐρωπαϊκῶν τοῦ εἶδους τῆς. Φυλλομετροῦμε πάντα καὶ συμβουλευόμαστε μὲ ὑπερῆφάνεια τοὺς πρῶτους ἐκείνους τόμους, ὅπου πρωτοφανερώνονται, μὲ τὴ σκέπη τοῦ Κουμανοῦδου, τὰ δύο σεβαστὰ ὀνόματα τοῦ Τσοῦντα καὶ τοῦ Καββαδία μὲ μελέτες ἀποκαλυπτικῆς τῆς φωτεινῆς διάνοιας τοῦ πρῶτου, τῆς δραστηριότητος τοῦ δευτέρου. Ἄλλοι διάσημοι ἀρχαιολόγοι τῆς Εὐρώπης πρόσφεραν ἄρθρα ποὺ μένουν πάντα πολύτιμα καὶ βασικά. Ὑπάρχει καὶ παλαιότερη ζωὴ τῆς *Ἀρχαιολογικῆς Ἐφημερίδος*, μὲ λίγους τόμους ἀπὸ τὸ 1837, ἀλλὰ καὶ μόνο τὸ κύτταγμα τοὺς πείθει ὅτι κάποιος ζωογόνος ἄνεμος ἔπνευσε ἀπὸ τὸ 1883 στὴν ἑλληνικὴν Ἀρχαιολογίαν.

Τὸ 1909 ἔφερε καὶ στὸν τομέα τοῦτον, ὅχι χωρὶς ἀγῶνες, μαζί μὲ τὴν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὴν τυραννικὴ μονοκρατορία, δυνατότητες νέων δημιουργικῶν προσανατολισμῶν μέσα στὴν κρατικὴν ὀργάνωση. Ἀρχισε τότε νὰ γίνεται φανερὴ ἡ ἀνάγκη ἐνὸς δευτέρου ἑλληνικοῦ ἐπιστημονικοῦ περιοδικοῦ ποὺ θὰ καθρέφτιζε τὴν δραστηριότητα τῶν λιγοστῶν τότε ἐξαίρετων Ἐφόρων. Ἡ ζήτηση αὐτὴ ἔγινε πραγματικότητα ὕστερ' ἀπὸ τοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους.

Τὸ 1915 ἐκδίδεται ὁ πρῶτος τόμος τοῦ *Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου τοῦ Υπουργείου τῶν Ἐκκλησιαστικῶν καὶ τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως*. Τὸ ὄνομα κρατήθηκε ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τὴν παλαιότερη παράδοση, ἂν καὶ τὸ νέο *Δελτίο*, πλουσιώτατο σὲ περιεχόμενο δὲν εἶχε καμμιά οὐσιαστικὴ σχέση μὲ τὸ παλαιὸ ὁμώνυμο φυλλάδιο, εἶχε δὲ ὀρίζοντα πολὺ πλατύτερο. Ὄνόματα οὖν τοῦ Κ. Κουρουنيώτη, τοῦ Τσοῦντα, τοῦ Οἰκονόμου, τοῦ Κ. Ρωμαίου, τοῦ Ν. Παπαδάκη, τοῦ Ἀν. Ὁρλάνδου ἦταν μιὰ ἐγγύηση γιὰ τὴν ἀξία τοῦ περιεχομένου.

Εἶναι ἀπίστευτο ὅτι τὸ λαμπρὸ τοῦτο περιοδικὸ σταμάτησε τὸ 1938, χωρὶς ἀπὸ τότε νὰ ἐπιχειρηθῇ ἡ ἐπανεκδόσὶς του. Ἐχουν περάσει σχεδὸν δύο δεκαετίες ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ πολέμου, ἔχουν χυθῇ τόσα χρήματα στὸν τόπο, ἔχει ἀναπτυχθῇ σὲ ἀσύλληπτο βαθμὸ ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα καθὼς καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ καὶ ὁμως στὸ Ὑπουργεῖο τῆς Παιδείας δὲν ἀντιμετωπίστηκε οὔτε τὸ πρόβλημα τοῦτο. Μόνῃ ἡ Ἑλλάδα μέσα σ' ὅλα τὰ Βαλκανικὰ κράτη (γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε καὶ πάλι τὰ εὐρωπαϊκὰ), παρουσιαζόταν, κατώτερη καὶ ἀπὸ τὴν Τουρκία ἀκόμη, χωρὶς κρατικὸ ἀρχαιολογικὸ περιοδικό. Καμμιά δυνατότητα δὲν ὑπῆρχε νὰ ἐκτεθοῦν ἡ δραστηριότητα, τὰ χρονικὰ τῶν ἀνασκαφῶν καὶ τῶν ἐργασιῶν στὰ Μουσεῖα, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκείνη ποὺ πρόσφερε ἓνα

ξένο περιοδικό, τὸ γαλλικὸ *Δελτίο τῆς ἑλληνικῆς ἀλληλογραφίας* μὲ τὰ ἀνεκτίμητα *Χρονικά* στὸ τέλος τοῦ κάθε τόμου του.

Πόσο ὑπέφεραν οἱ νέοι ἐπιστήμονες ἀπὸ τὴν κατάσταση, αὐτοὶ ποὺ θὰ ἤθελαν νὰ δημοσιεύουν στὴ γλώσσα τους τὰ τόσα πορίσματα, νὰ κάνουν γνωστὰ τὰ δῶρα τῆς ἑλληνικῆς γῆς, ἀλλὰ καὶ νὰ ἀναδειχτοῦν οἱ ἴδιοι, μπορεῖ ὁ καθένας νὰ τὸ ἀναλογιστῇ.

Μὲ τὴν μεταφορὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο τῆς Παιδείας ἐγίνε ἐπὶ τέλους ἀνάμεσα στὰ τόσα ἄλλα δραστικὰ ἐπιτεύγματα, καὶ τούτῃ ἢ προσφορά. Ὑστερ' ἀπὸ πολλοὺς κόπους εἶδαν τὸ φῶς τῆς ἡμέρας τοῦτες δύο τόμοι, ὁ ἓνας μὲ κείμενο, ὁ ἄλλος μὲ πίνακες. Ὅχι μόνο ὁ τίτλος, ἀλλὰ καὶ ὁ ὑπότιτλος «Τόμος 16 (1960)», δείχνουν ὅτι ἡ ἔκδοσις εἶναι νοητὴ σὰν συνέχεια τοῦ *Δελτίου* τοῦ 1915.

Χωρισμένο σὲ δύο τμήματα εἶναι τὸ κείμενο τοῦ πρώτου τόμου: ἑκατὸ σελίδες ἔχουν ἀφιερωθῇ σὲ μελέτες αὐτοτελεῖς, διακόσιες ἑβδομήντα ἐπτὰ στὰ *Χρονικά*, δηλαδὴ στὶς σύντομες ἐκθέσεις τῶν Ἐφόρων καὶ ἐπιμελητῶν γιὰ τὴν ἀνασκαφικὴ καὶ μουσειακὴ δραστηριότητα, γιὰ τὸν πλουτισμὸ μὲ νέα εὐρήματα.

Μέτωπον τηλαυγὲς στὴν ἀρχὴ τοῦ τόμου τὸ ὄνομα τοῦ Σερ Τζὼν Μπήτλεϋ μὲ τὴ μελέτη του γιὰ ἓνα ἀγγεῖο ἀπὸ τὸ ἐργαστήριον τοῦ Εὐεργίδου, μακάρι νὰ εἶναι καὶ οἰωνὸς γιὰ τὴ μακροζωΐα τοῦ περιοδικοῦ· εἶναι πάντως χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἀπήχησίν του καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τοῦ τόπου μας. Ἀκολουθοῦν οἱ μελέτες τοῦ Ἐφόρου Δάκαρη γιὰ τὸ ἱερὸ τῆς Δωδώνης, μὲ πλούσια εἰκονογράφηση καὶ χρήσιμα σχέδια, τοῦ καθηγητοῦ Μαρινάτου γιὰ τὰ λίθινα ἐργαλεῖα τῆς Κεφαλληνίας, τοῦ καθηγητοῦ Ἀνδρόνικου ἡ ἐξέτασις τοῦ «φόβου τοῦ κενοῦ» στὶς ἀρχαῖκες ἐπιτύμβιες στήλες, τρεῖς μικρὲς μελέτες τοῦ Ἐφόρου Χαριτωνίδου.

Ξεχωριστὰ εὐπρόσδεκτη εἶναι ἡ δημοσίευσσις τῶν εὐρημάτων τῆς Πέλλας ἀπὸ τὸν Ἐφορο Χαρ. Μακαρόνα, ἡ πρώτη ἀναλυτικὴ ποὺ δημοσιεύεται σὲ ἑλληνικὸ περιοδικό, μὲ ὠραῖες ἀπεικονίσεις μερικῶν μωσαϊκῶν.

Πῶς νὰ τονίσει κανεὶς τὸν ὄγκον τῶν *Χρονικῶν*, ὅπου οἱ ἐκθέσεις τῶν Ἑλλήνων ἀρχαιολόγων ὅλης τῆς ἐπικράτειας συναδελφώνονται μὲ τῶν ξένων ἀρχαιολογικῶν σχολῶν σὲ μιὰ ζηλευτὴ ἄμειλλα;

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὰ *Χρονικά* ἔχουν ὄγκον δυσανάλογον μεγαλύτερον ἀπὸ τὶς αὐτοτελεῖς μελέτες τοῦ πρώτου μέρους, ἀλλὰ τοῦτο εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς καθυστέρησης στὴν ἐνημέρωση. Στούς ἐρχόμενους τόμους θὰ κατορθωθῇ χωρὶς ἄλλο ἢ ἰσορρόπηση καὶ θὰ δημοσιευθοῦν, ἐλπίζουμε, μὲ ἀναλυτικώτερον τρόπο μερικὰ ἄγνωστα, παλαιὰ καὶ νέα ἀποκτῆματα τῶν Μουσείων μας. Ἡ δημοσίευσσις ἑνὸς ἀρχαίου ἔργου μὲ καλὰς ἀπεικονίσεις ἰσοδυναμεῖ καὶ μὲ τὴ διάσωσίν του· ἀναζητιέται ὅπου καὶ ἂν βρίσκεται, ἐξασφαλίζεται, ἀξιοποιεῖται.

Σύνθεσις τῆς καθαρὰ πνευματικῆς ἀναζήτησης καὶ τῆς ἀνασκαφικῆς δραστηριότητος τῶν Ἑλλήνων καὶ ξένων ἀρχαιολόγων θὰ ἀναγνωριστῇ χωρὶς



Κυνηγός: Ἀπὸ μωσαϊκὸ σὲ δάπεδο σπιτιοῦ τῆς Πέλλας.

ἄλλο ἢ ἔκδοση αὐτὴ σὰν πνευματικὸ δῶρο στὸν πολιτισμένο κόσμο ποὺ ἔσπευσε κιόλας ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τῆς γῆς νὰ παραγγέλνει τὸ νέο *Δελτίο*.

Τονίζουμε ἀκόμη καὶ τὴν ἀποδοχὴ τῆς δημοτικῆς γλώσσας δίπλα στὴν καθαρεύουσα· θὰ χαιρετίσουν χωρὶς ἄλλο τὴν καθιέρωση καὶ στὴν ἐπιστήμη, τὴν ἰσοτιμία τῆς ἐθνικῆς μας γλώσσας ὅλοι οἱ ἀληθινὰ μορφωμένοι ἄνθρωποι.

Στὸ τέλος τοῦ δευτέρου τόμου, ξεχωρίζουμε τὰ ὀνόματα τῶν συντελεστῶν τῆς ἔκδοσης: «Σύνθεσις πινάκων Ἀνδρέου Ξυγγοπούλου, Ἐπιμέλεια Ἀθηνᾶς Καλογεροπούλου». Θὰ δεχτοῦν καὶ οἱ δύο τὴν εὐγνωμοσύνη ὅλων ὅσοι ξέρουν πόση ἐπιστημονικὴ πείρα καὶ αἴσθηση χρειάζεται ἡ κατάρτιση τῶν πινάκων, πόση θερμὴ, ἀφοσίωση καὶ μάθηση καὶ ἀσύλληπτους μόχθους ἢ «ἐπιμέλεια» ἐνὸς τέτοιου, μνημειακοῦ δημοσιεύματος. Θὰ ἦταν καὶ μόνο αὐτὸ ἕνας τίτλος τιμῆς γιὰ τὴν Ἀρχαιολογικὴ μας Ὑπηρεσία στὴ νέα της μορφή.

Τὸ Μουσεῖο τοῦ Λατερανοῦ

Στὴν παλαιὰ ἔδρα τῶν Παπῶν

Τελευταῖες εἰδήσεις ἀναφέρουν ὅτι ὁ Πάπας ἀποφάσισε νὰ διαλύσει τὸ Μουσεῖο τοῦ Λατερανοῦ καὶ νὰ μεταφέρει στὸ Βατικανὸ ὅλες τὶς πλούσιες καλλιτεχνικὲς συλλογές του.

Ἦταν καιρὸς νὰ γίνει κάτι γιὰ τὸ πὸ ἀπεριποίητο τοῦτο Μουσεῖο τῆς Ρώμης. Ἡ ἐγκατάλειψή του ἦταν ἀκόμη πὸ ἀσυγχώρητη γιατί, ἀποτελεῖ τμῆμα τοῦ συγκροτήματος κυρίων στὴν ἀπέραντη πλατεία τοῦ Λατερανοῦ, πὸ κέντρο τῆς εἶναι ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου. «*Mater ecclesiarum*» τὴν ἔλεγαν γιὰτὶ ἦταν πανάρχαιη καὶ σεβαστὴ, ἡ μητρόπολη τῆς Ρώμης, ἄρα καὶ τοῦ κόσμου, ἀπὸ τὸν 4ον κίόλας αἰῶνα π.Χ. Ἄν καὶ πολλὲς φορὲς εἶχε καταστραφῇ ἀπὸ πυρκαϊὲς καὶ ἀπὸ σεισμὸ ξαναχτιζόταν κάθε φορὰ καὶ ἔπαιρνε νέαν ὄψη.

Δύο δρόμοι φέρνουν ἀπὸ τὸ Κολοσσαῖο πρὸς τὴν πλατεία τοῦ Λατερανοῦ· ὁ ἓνας, ἡ «ὁδὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου», δενδροφυτευμένος καὶ γεμάτος κίνηση, μένει πάντα ἓνα εὐχάριστο πέρασμα. Ὅσοι ὅμως ἀπὸ τοὺς ἐπισκέπτες θερμαίνονται γιὰ τὰ παλαιὰ προτιμοῦν νὰ παίρνουν τὴν ὁδὸ τὴν στενώτερη, αὐτὴ πὸ περνάει ἀπὸ τοὺς «Τέσσερις Ἁγίους τοὺς στεφανωμένους» καὶ νὰ σταματοῦν στὸ κατανυχτικώτερο τοῦτο μεσαιωνικὸ μοναστήρι τῆς Ρώμης.

Ἦταν τέσσερις Ρωμαῖοι πὸ ἐμαρτύρησαν – λέει ἡ παράδοση – γιὰτὶ δὲν δέχτηκαν νὰ προσκυνήσουν τὸν Ἀσκληπιό, γι' αὐτὸ καὶ ἀνταμείφτηκαν μὲ τὴ ζωὴ τὴν αἰώνια, μαζί τους καὶ πέντε γλύπτες πὸ ἀρνήθηκαν νὰ εἰκονίσουν στὸ μάρμαρο τὴ μορφὴ του. Τοῦτο μαρτυρεῖ μὲ πόσο ἀπίστευτὴ ἐπιμονὴ ἔζησε μέσα στὴ Ρώμη, ὅπως καὶ στὴν Ἑλλάδα, ἡ λατρεία τοῦ γιαιτροῦ θεοῦ τῆς Ἐπιδαύρου ἀκόμη ἔως τὸν 4ον αἰῶνα μ.Χ., ὅταν ἔσβησαν πὰ οἱ ἄλλοι θεοί.

Τὸ πέρασμα ἀπὸ τοὺς Σάντε κουάτρο κορονάτι εἶναι μιὰ ἀναγκαία προετοιμασία σχεδὸν παρηγορητικὴ πρὶν νὰ βρεθῇ κανεὶς μέσα στὸ πλάτωμα τῆς πλατείας τοῦ Λατερανοῦ.

Ὅφειλουν ὥστόσο, ὅσοι ἀγαποῦν τὰ σημεῖα πὸ ξεκουράζουν τὴ ματιὰ, νὰ ἀναλογίζονται ὅτι, ἐκτὸς τὸν πανύψηλο αἰγυπτιακὸ ὀβελίσκο πὸ ὑψώνεται κατακόρυφα, ἦταν στημένο ἔως τὸν 16ον αἰῶνα, πρὶν ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος τὸν μεταφέρει στὸ Καπιτώλιο, καὶ τὸ χάλκινο ἄγαλμα τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου

πάνω στο ἄλογό του. Μεγάλο Κωνσταντῖνο τὸν εἶχαν πιστέψει, γι' αὐτὸ καὶ ἐγλύτωσε τὸ ἐπιβλητικὸ τοῦτο ἔργο ἀπὸ τὴν καταστροφή, ἐνῶ ἄλλα ὅμοια, ἔγιναν στὰ μεσαιωνικὰ χρόνια ἄμορφο χάλκωμα.

Ἄν εἶχε σωθῇ ἀπείραχτη ἡ Ἐκκλησία τοῦ Λατερανοῦ θὰ σπουδάζαμε πὺδ ἄνετα τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου, ὅπως τὸ ἔλυσαν μὲ ἀπίστευτη τόλμη καὶ ὑψηλοφροσύνη οἱ ἀρχιτέκτονες τῶν πρώτων αἰώνων τοῦ Χριστιανισμοῦ.

Μὲ τὸ νὰ σταθῇ ὡς σπουδαῖο κέντρο τῆς νέας θρησκείας ὅλη ἡ περιοχὴ, ἄλλαζε κάθε τόσο ἡ φυσιογνωμία τῆς Βασιλικῆς, ἔξω καὶ μέσα μὲ μεταβολὲς καὶ προσθήκες, ἔπαιρνε ἔμφαση καὶ πλοῦτο, ὅχι πάντα δεμένο μὲ καλλιτεχνικὴ αἰσθησι.

Σὰν νὰ μὴν ἔφταναν οἱ βασικὲς ἀλλαγὲς στὰ χρόνια τοῦ μπαρόκου – ποὺ ἐπὶ τέλους δημιούργησε δική του σπουδαία θρησκευτικὴ τέχνη – ἦλθε καὶ ὁ 19ος αἰώνας, ὁ θετικός, ὁ ξένος πρὸς τέτοια προβλήματα, νὰ ρίξει παγερότητα σὲ πολλὰ σημεῖα. Πεντάκλιτη ἡ ἐκκλησία, ὅπως καὶ ἡ Βασιλικὴ τοῦ «Ἀγίου Παύλου ἔξω ἀπὸ τὰ τείχη» στέκεται ὀρθία γιὰ νὰ θυμίζει ὅτι στὴν Ἑλλάδα μόνο ἐρείπια ἔμειναν ἀπὸ τὶς γιγαντικὲς παλαιοχριστιανικὲς βασιλικὲς τῆς Κορίνθου, τῆς Νέας Ἀγχιάλου καὶ τόσες ἄλλες. Δὲν κατώρθωσε ἐδῶ ὁ Μπορομίνι ποὺ ἀνάλαβε στὸν 17ον αἰώνα τὴ διαρρύθμιση τῆς Βασιλικῆς τοῦ Λατερανοῦ, ἐφευρετικώτατος ἄλλου καὶ νεωτεριστῆς, νὰ δαμάσει τὸν κενὸν ὅρο δίνοντάς του νέα δυναμικότητα, πρὶν νὰ τὸν γεμίσει ὁ 19ος αἰώνας μὲ πεζὰ μνημεῖα.

Σπεύδουμε νὰ περάσουμε στὴν ἐσωτερικὴ αὐλή, στὸ φημισμένο αἶθριο, τὸ ποίημα αὐτὸ τῆς τέχνης τῶν Ρωμαίων «Κοσμάτι», τῶν δύο ἀδελφῶν Βασαλέττο (1222-1230). Τύπος γαλήνης, γεννάει τὸ αἶθριο τοῦτο τὴν ψυχικὴ συγκέντρωση καὶ τὴ συλλογὴ. Ἀνάμεσα στὰ ἄλλα ἐρωτήματα ποὺ προβάλλουν ἀπορεῖ κανεὶς πὼς γίνεται μία, ἡ ἴδια θρησκευτικὴ ιδέα νὰ περνάει ἀπὸ τόσο διαφορετικὲς φάσεις μέσα σὲ λίγους αἰῶνες. Πὼς πέρασε ὁ Χριστιανισμὸς ἀπὸ τὴ φανατικὴ πίστη τοῦ μεσαιῶνα στὴν ἡλιοφώτιστη μεταμόρφωση τῆς Ἀναγέννησης, γιὰ νὰ γίνῃ σιτοὺς δύο κατοπινὺς αἰῶνες ἔκταση, πάθος μυστικό, ἀλλὰ καὶ σωματικὸ μαζί, ἕως ὅτου στὸν 19ον αἰώνα, ἀνίκανη πὰ γιὰ νέα προσφορὰ ἡ χριστιανικὴ τέχνη, κατώρθωσε νὰ ἐπιζήσει μόνο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, χάρη στὴ συνδρομὴ τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος.

Δὲν ἀναπαύει τὸ πνεῦμα οὔτε τὸ γειτονικὸ Βαπτιστήριο, παλαιότατο ἴδρυμα τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου καὶ τοῦτο. Ὁκτάγωνο, κατάφερε νὰ χαρίσει τὸ ἐκφραστικὸ γεωμετρικὸ σχῆμα του σὲς ἐρχόμενες γενεὲς καὶ νὰ γίνῃ πρότυπο τῶν περισσότερων Βαπτιστηρίων· δὲν εἶχε τὸ ἴδιο τὴν τύχη νὰ μείνῃ ἀπείραχτο ἀπὸ μεταβολὲς ποὺ ἀλλοίωσαν τὸ ἐσωτερικὸ του.

Εἶναι ἀπίστευτο ἂν φέρει κανεὶς στὸ νοῦ του τὴν ἔκταση καὶ τὴ χλιδὴ τοῦ Βατικανοῦ, ὅτι στὴ θέσῃ τοῦ παλατιοῦ τοῦ Λατερανοῦ, ποὺ γειτονεύει μὲ τὴν ἐκκλησία, ἦταν ἡ ἔδρα τοῦ Πατριαρχείου, ὅπως λεγόταν τότε ἡ Ἐδρα τῆς παπwsύνης. Ἐδῶ ἔμειναν οἱ Πάπες χίλια ὀλόκληρα χρόνια, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ

Μεγάλου Κωνσταντίνου έως τὰ χρόνια τῆς ἐξορίας τους στοὺς Ἀβινιὸν τῆς Γαλλίας (1378).

Τὸ παλάτι πῆρε, ὕστερ' ἀπὸ τὴ μεταφορὰ στοὺς Βατικανὸς τῆς ἑδρας τοῦ παπισμοῦ, νέα ὄψη στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης ἀπὸ ἓναν ἄξιο ἀρχιτέκτονα, τὸν Ντομένικο Φοντάνα. Δὲν εἶναι δική του ἡ περίστυλη αὐλή, ἡ στερημένη ἀπὸ μελωδικὲς ἀναλογίες· εἶναι τοῦτο ἀσυγχώρητο γιὰ τὴ στὰ χρόνια ποὺ ἔγινε (1838) ἀνθησαν στὶς βόρειες χῶρες προσόψεις καὶ περιστύλια μὲ ἀνανεωμένη ἐξαῦλωση, καθαρὰ πνευματική.

Λίγοι ἀντέχουν νὰ ἐπισκεφθοῦν καὶ τὰ τρία πατώματα τοῦ παλατιοῦ, ὅπου στεγάζονται τὰ Μουσεῖα τοῦ Λατερανοῦ: τὸ Ἀρχαιολογικόν, τὸ Museo Profano στοὺς ἰσόγειο, τὸ Χριστιανικὸ Μουσεῖο στοὺς πρῶτο καὶ στοὺς δεῦτερο πάτωμα. Ἀξιοπαρατήρητο εἶναι ὅτι τὸ πρῶτο ἐγκαινιάστηκε κατὰ τὸ 1845 ἀπὸ τὸν Πάπα Γρηγόριο τὸν 16ο, στὰ χρόνια δηλαδὴ τοῦ κλασικισμοῦ, ὅταν πιά ἡ ἑλληνικὴ μορφή εἶχε γίνει πάλι παντοδύναμη καὶ καταλυτικὴ.

Ἀφημένο στὴ τύχη του τὶς τελευταῖες δεκαετίες ἔχει καταντήσῃ τὸ Μουσεῖο τοῦτο τὸ πιδ ἄχαρο τῆς Ρώμης. Ἀξίζει καλύτερη τύχη τὸ πλούσιο περιεχόμενό του, ἄξιζε πρῶτα ἀπ' ὅλα ἓνα ξεχώρισμα περισσότερο ἐπιστημονικόν, ὅχι ἓνα τέτοιο ἄμουσο παραγέμισμα.

Στὴν ἴδια αἴθουσα εἶναι βαλμένα γλυπτὰ τῆς πιδ διαφορετικῆς ποιότητος, τέχνης καὶ ἐποχῆς, μαζὶ μὲ ἄλλο ξένο ὑλικόν, ὅπως τὰ ἀποκρουστικὰ ἐκεῖνα μωσαϊκὰ μὲ παραστάσεις μονομάχων, ἀνθρώπων τοῦ τοῖρκου, χρησιμώτατα ὥστόσο τεκμήρια γιὰ τὶς στυννὲς πτυχὲς τῆς ρωμαϊκῆς ἱστορίας. Ἐνα ἀπὸ τὰ γνωστότερα γλυπτὰ, τὸ ἀνάγλυφο μὲ τὴ Μήδεια καὶ τὶς Πελειάδες φέρνει, ἂν καὶ ἀντίγραφο, πρὸς τὸν κόσμον τῆς κλασσικῆς Ἀθήνας. Ὁμοῖα ὁ μεγάλος Σάτυρος, ὁ Μαρσύας, ἀντίγραφο ἀπὸ τὸν ὅμοιο τοῦ συμπλέγματος τοῦ Μύρωνος· ἓνα μικρὸ ἀνάγλυφο μὲ τὸν Ἀθηναῖο στρατιώτη ποὺ κρατεῖ τὸν τραυματισμένον σύντροφόν του ἀποδίδει στοὺς μάρμαρον τὶς χάλκινες μορφὲς ποὺ ἐστόλιζαν τὴν ἀσπίδα τῆς φειδιακῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου.

Τὶ μπορεῖ νὰ ἀνακαλύψῃ τὸ μάτι τοῦ ἐπιστήμονα τὸ βλέπουμε ὅτι ἓνα μικρό, ἀσήμαντο φαινομενικὰ κομμάτι ἀναγλύφου μὲ παράσταση Κενταύρου. Κατὰ τὴν πιθανώτατη εἰκασία τοῦ καθηγητῆ Λάνγκλotts ἀντιγράφει μορφὲς ποὺ ἐστόλιζαν τὸ μέτωπον τῶν πεδίων τοῦ φειδιακοῦ τούτου ἀγάλματος.

Ἐξαιρετικὴ θέση στὴν ἱστορία τοῦ ἀρχαίου θεάτρου ἔχει τὸ ἀνάγλυφο μὲ τὸν καθιστὸ ποιητὴ, ποὺ συντροφευμένος ἀπὸ τὰ προσωπεῖα τῶν ὑποκριτῶν, δέχεται τὴν ἐπίσκεψιν μιᾶς νέας γυναίκας. Νὰ εἶναι ὁ Μένανδρος ποὺ τὸν ἀγάπησαν τόσο οἱ Ρωμαῖοι, ὅπως εἶχαν κάνει καὶ οἱ Ἀθηναῖοι στὶς ἡμέρες του;

Φτάνουμε στὶς αἴθουσες μὲ τὰ ἑλληνικὰ καὶ τὰ ρωμαϊκὰ πορτραῖτα. Δίπλα στοὺς ξακουσμένους εὐγενικοὺς Ἕλληνες στέκονται τὰ κεφάλια τῶν Ρωμαίων, ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, ὅπου οἱ γλύπτες ἀποτύπωσαν ὅχι τὸ μόνιμον χαρακτήρα, ἀλλὰ τὶς μεταβατικὰς ἐναλλαγὰς τοῦ θυμικοῦ καὶ τῆς σωματικῆς φθορᾶς.

Ἄλλη ἀποκάλυψη γιὰ τὶς ἱκανότητες τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης ἀποτελοῦν τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη καὶ οἱ προτομὲς ἀπὸ τὸν οἰκογενειακὸ τάφο τῶν Ἀτερίων.

Ἀνήκουν στὰ χρόνια τῶν Φλαβίων (1ον αἰῶνα μ.Χ.), ὅταν, κορεσμένοι οἱ Ρωμαῖοι ἀπὸ τὸν κλασικισμό τῆς ἐποχῆς τοῦ Αὐγούστου, ἄφησαν νὰ καρποφοροῦν οἱ δικές τους μυστικὲς πηγές. Μόνιμα ἑλληνόπληκτοι, θαμπωμένοι ἀπὸ τὴν κλασσικὴ παράδοση γύριζαν κάθε τόσο πίσω τὸ νοῦ τους, ἐμποδιζόμενοι συχνὰ γιὰ μιὰ γνήσια δημιουργία.

Εἶχαν οἱ πρακτικοὶ αὐτοὶ καὶ ἀδυσώπητοι καὶ σκληροὶ ὠφελιμιστὲς μιὰ ποίηση κρυμμένη μέσα τους. Ἀγαποῦσαν τὴν ἐξοχή καὶ τὸ πράσινο, ὅπως τὰ μεγάλα, τὰ παλαιὰ ἔργα. Ἐκείνη ἡ «κολόνα τῶν ρόδων» μὲ τοὺς παπαγάλους καὶ τὰ πουλιά, μὲ τὰ ρόδα, ποὺ τὰ λεπτότατα κλωνάρια τους εἶναι διάχυτα πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ μαρμάρου, στημένη καθὼς ἦταν στὸ ἐπιτάφιο μνημεῖο τῶν Ἀτερίων θὰ ἄφηνε τὴν ἐλπίδα γιὰ κάποια ἀνάσταση. Κάπου μέσα στὸ μνημα θὰ βρισκόταν καὶ ἡ ἀνδρική προτομή μὲ τὸ θεληματικὸ πρόσωπο, τὸ σκεπασμένο ἀπὸ τὸν πέπλο τοῦ θανάτου, ἐνῶ φίδια ζώνουν κάτω τὸ στήθος του, φριχτὰ σύμβολα τῆς κακιᾶς του μοίρας.

Ἀκόμη πὺδ ἐλευθερωμένο ἀπὸ τὰ κλασσικὰ δεσμὰ εἶναι τὸ περίεργο ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸν ἴδιο τάφο, γνήσια ρωμαϊκό, ὅπου πλέκονται μαζὶ ὁ θερισμὸς καὶ ἡ ἰλλουζιονιστικὴ τέχνη. Ποτὲ δὲν θὰ ζητοῦσαν οἱ Ἕλληνες, οἱ ἀνθρωποκεντρικοί, νὰ γεμίσουν ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ μαρμάρου, ἕως ἀπάνω ψηλὰ μὲ κτίρια καὶ μὲ δράση: ὁ ἐπιτάφιος ναῖσκος, ἡ νεκρὴ γυναίκα ἢ ξαπλωμένη πάνω ἀπ' αὐτόν, μὲ κατάργηση κάθε λογικῆς τοῦ χώρου, ἓνα πληθος μορφές καὶ κοσμήματα γύρω στοὺς τοίχους τοῦ κτιρίου καὶ σὰν παρέμβαση ἄκρατου βερισμοῦ οἱ δυὸ ἐργάτες, ποὺ ἀνεβασμένοι σ' ἓνα μηχανήμα ἀποτελιώνουν τὸ στήσιμο τοῦ μνημείου.

Τὶ δὲν θὰ ἔκαναν οἱ Ρωμαῖοι χωρὶς τὴν τυραννικὴ κυριαρχία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης θὰ εἶποῦν μερικοί. Τίποτα δὲν θὰ κατώρθωναν, οὔτε τὴν καθαρὰ ρωμαϊκὴ ἔκφραση, ἂν δὲν εἶχαν δασκαλευτῇ ἀπὸ τοὺς αἰῶνες τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης, ἀπαντοῦν οἱ ἐρευνητές.

Μέσα στὸ Μουσεῖο αὐτὸ τὸ ἐτερόκλητο βασιλεύει, ὄρθιος καὶ στητός, ὄχι κανένας στρατηγὸς ἢ Πάπας, ἀλλὰ ἓνας Ἀθηναῖος ποιητής, ὁ Σοφοκλῆς. Τὸ ἄγαλμά του βρέθηκε νοτιότερα ἀπὸ τὴ Ρώμη, στὴν Τερατοσίνα τῆς δυτικῆς ἀκτῆς, ἐκεῖ ποὺ τὸ Λάτιο συνορεύει μὲ τὴν ἐξελληνισμένη Καμπανία. Κάποιος νοσταλγὸς τοῦ ἀρχαίου μεγαλείου παράγγειλε τὸ ἀντίγραφο τοῦ ἀρχετύπου ποὺ ἦταν στημένο στὸ Διονυσιακὸ θέατρο.

Πέρα μακριὰ βλέπει τὸ κεφάλι πρὸς τοὺς ἥρωες ἐκείνους καὶ τὶς ἡρωίδες τῆς Ἑλλάδας ποὺ εἶχε κάνει ποιήματα. Κρατώντας γιὰ τὸ ἀριστερὸ σκέλος τὸ ἀττικό σχῆμα μὲ τὸ πέλμα ποὺ πατάει ὁλόκληρο στὴ γῆ, τοῦ ἐφύσηξε ὁ γλύπτης νέο δυναμισμό. Πολλές, φανερές καὶ ἀπόκρυφες, ἀντιστοιχίες συνθέτουν τὸ ρυθμὸ τοῦ ἔργου. Στὸ λυγιμένο ἀριστερὸ γόνατο ἀπαντᾷ ἀπὸ τὴν ἄλλη

μεριά ὁ δεξιὸς ἀγκῶνας ὁ τραβηγμένος πρὸς τὰ πίσω, τὸ στάσιμο δεξιὸ σκέλος ἔχει ἀνταπόκριση μὲ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα ποὺ ἀναπαύεται στὸ ἰσχίο, κρυμμένος κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο.

Δὲν σκεπάζει τὸ φόρεμα τὸ σαρκωμένο ἢ ἄσαρκο σῶμα κάποιου φιλοσόφου ἀρνητῆ τῆς ζωῆς· πίσω ἀπὸ τὶς πτυχὲς ἀναδείχνονται οἱ μελωδικὲς γραμμὲς τοῦ Ἀθηναίου ποὺ νέος ἀσκήθηκε στὶς παλαῖστρες καὶ ἐτράφηκε μὲ μουσική· θαυμαστὲς εἶναι οἱ ἄλλες ἀντιθέσεις: στὴ λιτότητα τῶν πτυχῶν ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἀπαντᾷ ἀριστερὰ ἡ ἀφθονία τοῦ ἐνδύματος, ποὺ διαγράφεται πλαστικά, χωρὶς φωτοσκίαση. Μὲ τὴ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ κατὰ τὴν μεριά τοῦ ἄνετου, τοῦ λογιζομένου σκέλους τονίστηκε στὸ ἔργο ἡ κίνησις πρὸς τὰ ἔξω, ἔντονη, σχεδὸν ἡγεμονικὴ.

Ἡ ματιὰ ὅμως σταματᾷ περισσότερο στὸ χέρι τὸ δεξι ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, πρὸς τὰ ἀτυκὰ αὐτὰ δάχτυλα – τί θὰ ἦταν ὅταν συνώδευαν τὸ λόγο τοῦ ποιητῆ;

Ἄν καὶ ἀπήχησις μόνο ἀπὸ τὸ ἀρχέτυπο θὰ ἦταν στὴν ρωμαϊκὴ πολιτεία, μένει ἔως τὰ σήμερα τὸ ἄγαλμα τοῦτο ἓνα μήνυμα ἀθανασίας πνευματικῆς.



Σοφοκλῆς, ἀντίγραφο ἀπὸ πρωτότυπο ἔργο τοῦ Λεωχάρους, 330 π.Χ. Ρώμη, Μουσεῖο Λατερανοῦ, σημ. Musei Vaticani.

Ἑλληνορωμαϊκὴ τέχνη

6 IV 1963

Ἡ χρονολόγησις τῶν μνημείων

Ἐνας παλαιὸς ξένος καθηγητὴς ποὺ εἶχε ἀναλάβει νὰ μυήσει τοὺς μαθητές του στὰ δαιδαλικά κτίρια τοῦ Παλατίνου τῆς Ρώμης, ἀφοῦ τοὺς συγκέντρωνε κάτω ἀπὸ τὸ τοξωτὸ ἐκεῖνο ὑπόγειο πέρασμα, τὸν «Κρυπτοπόρτικο»: «Ἐδῶ συνήθιζαν νὰ δολοφονοῦνται οἱ Ρωμαῖοι αὐτοκράτορες», ἔλεγε τάχα σοβαρὰ καὶ χωρὶς χαμόγελο, περιμένοντας τὴν ἀντίδραση τῶν νεαρῶν ἀκροατῶν.

Ποιοὶ ὅμως ἀπὸ τοὺς αὐτοκράτορες τῆς Ρώμης εἶχαν αὐτὴ τὴ μοῖρα καὶ τὴ συνήθεια; Καὶ πόσοι ἀπ' αὐτοὺς ἦταν οἱ φιλόσοφοι, οἱ ἑλληνοθρεμμένοι, χωρὶς ὅστοςο νὰ ξεχνοῦν τὰ στρατιωτικά χρέη τους;

Αὐτὰ καὶ ἄλλα, ὅλη τὴ διαδοχὴ τῶν αὐτοκρατόρων καὶ τῶν γυναικῶν, τῶν διαδόχων, τῶν ἀδελφῶν τους ἔχει νὰ ξαναμάθει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὅποιος θὰ ἀσχοληθῇ μὲ τὰ ἑλληνορωμαϊκὰ μνημεῖα. Ὅχι γιατί ἡ προσωπικότητά τους προσδιώριζε τὴν πορεία τῆς τέχνης, ἀλλὰ γιατί εἶναι ὁρόσημα μέσα σὲ μιὰν ἀτέλειωτη ὁδὸ, ποὺ φέρνει ἀπὸ τὰ αὐστηρὰ ἤθη, ἀπὸ τὴν τυραννίαν τοῦ πάτερ φαμίλιας, πρὸς τὴν κοσμοκρατορίαν καὶ τὸ Χριστιανισμό.

Δὲν χωράει ἀμφιβολία ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς αὐτοκράτορες ποὺ πέρασαν ἀπὸ τὴ Ρώμην στοὺς τέσσερις αἰῶνες τῆς ἀκμῆς τῆς ἦταν «μεστοὶ ὕβρεως», ἀρκετοὶ μποροῦν νὰ χαρακτηριστοῦν καὶ σὰν κακοῦργοι. Παράξενο φαίνεται ὅτι ἀκόμη καὶ οἱ πρὸ παράφρονες, ὅπως ὁ Νέρων, ὁ Καλλιγούλας καὶ ὁ Κόμμοδος ἦταν καὶ ἑλληνόπληκτοι· ἐλάτρευαν μὲ παθολογικὴ μανία τοὺς θεοὺς τῶν Ἑλλήνων καὶ κολακεύονταν κάποτε νὰ ταυτίζονται μὲ αὐτούς.

Ἐκεῖνη ἡ προτομὴ τοῦ Κομμόδου - Ἡρακλῆ στοὺς Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου, ντυμένου μὲ τὴ λεοντή, μὲ τὸ ρόπαλο στοὺς χεῖρες, ἐγίνε ἀπὸ κάποιον ἄξιο, Ἑλληνα πιθανώτατα γλύπτη, ὅχι χωρὶς πρόθεση διακωμώδησης· ξέφυγε ὅμως αὐτὴ ἀπὸ τὸν σαλεμένο νοῦ τοῦ Κομμόδου, ἐνθουσιασμένου γιὰ τὸν ἀφηρωισμό του.

Ἡ ἀρρώστεια ἄρχισε παλαιότερα, στὸν 1ον αἰῶνα π.Χ., στὴν ἐποχὴ τῆς δημοκρατίας. Ὅταν ὁ ἀπαίσιος, ὁ αἱμοβόρος Σύλλας ἐσκόρπιζε μὲ τὶς ὀρδές του τὴ σφαγὴ καὶ τὴ λεηλασίαν στὶς ἑλληνικὰς πολιτείας, φύλαγε πάντα στὸν κορμὸ του γιὰ φυλαχτὸ ἓνα ἀγαλματάκι τοῦ Ἀπόλλωνα, κλεμμένο ἀπὸ τὸν ἱερὸ τῶν Δελφῶν. Δὲν ἦταν ὑποκρισία, ἀλλὰ συνηθισμένη ἐπὶ κλησὶ ἐνὸς κακούργου πρὸς τὸ θεῖο, ὅχι ἡ μόνη του:

Αὐτὸς δὲ τοῖς Ἑλλήσι γράφων καὶ χρηματίζων ἑαυτὸν Ἐπαφρόδιτον ἀνηγόρευε¹,

βεβαιώνει ὁ Πλούταρχος στὸν βίο τοῦ Σύλλα.

Ἕνας τύπος αὐτοκράτορα ποὺ κινεῖ τὸν ἀνθρώπινο σεβασμὸ εἶναι ὁ στρατιώτης ποὺ ὥδευσε σ' ὅλη τὴ ρωμαϊκὴν οἰκουμένη κινδυνεύοντας τὴ ζωὴ του (Τραϊανός). Εἶναι ἀκόμη καὶ ὁ τύπος τοῦ φιλοσόφου. Κρατώντας τὴ φυσικὴ ρώμη του, εἶχε μάθει ἀπὸ τοὺς Ἑλληνες δασκάλους του νὰ τινάζει κάθε ἀλαζονεία, νὰ μένει ἄνθρωπος (Ἀδριανός, Μάρκος Αὐρήλιος).

Ἀπαραίτητη κάνει τὴ γνώση τῶν αὐτοκρατόρων τῆς Ρώμης καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ θέση ποὺ εἶχε ἐκεῖ ἡ τέχνη τοῦ πορτραίτου. Μαζὶ μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὸ ἱστορικὸ ἀνάγλυφο, εἶναι ἡ εἰκονιστικὴ ἀνδριαντοποιΐα, ὁ κλάδος ποὺ ἐκφράζει τὴν ξεχωριστὴ κλίση τῶν Ρωμαίων, ἀξίζει γι' αὐτὸ μιὰ σοβαρὴ σπουδὴ. Τὰ πρόσωπα τῶν αὐτοκρατόρων ἦταν πάνω ἀπὸ κάθε ἄλλο ἀντικείμενο μελέτης γιὰ πολλοὺς γλύπτες, ἀφοῦ τὰ ἀγάλματα ἢ οἱ προτομές τους ἔπρεπε νὰ στηθοῦν σ' ὅλη τὴ ρωμαϊκὴ οἰκουμένη. Καὶ τὸ σπουδαιότερο: ὁ τύπος τοῦ αὐτοκράτορα, ἡ κόμωση τῆς αὐτοκράτειρας προσδιώριζαν καὶ τῶν κοινῶν θνητῶν τὴ φυσιογνωμικὴν ἐμφάνιση, ὅπως, ἔως τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, ὅλοι οἱ Αὐστριακοί, δοῦκες, καθηγητές, ἀξιωματικοί, θαλαμηπόλοι ἢ ἀμαξάδες ἐκαλλωπίζοντο σύμφωνα μὲ τὸ ὑπόδειγμα τοῦ Φραγκίσκου Ἰωσήφ.

Ἔτσι ἡ γνώση τῶν Ρωμαίων αὐτοκρατόρων εἶναι πολύτιμη γιὰτι χωρὶς αὐτὴν εἶναι ἀδύνατο νὰ προχωρήσουμε πρὸς τὴν χρονολόγηση ὅλων ἐκείνων τῶν ἀγαλμάτων καὶ τῶν κεφαλιῶν ποὺ λαξεύτηκαν μέσα στοὺς τέσσαρες αἰῶνες τῆς ρωμαϊκῆς κοσμοκρατορίας. Θὰ ρωτήσῃ ὅμως κανεὶς: Τί ἐνδιαφέρουν αὐτὰ τοὺς Ἑλληνες ἀρχαιολόγους, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ περιορίζονται στὴ σπουδὴ τῆς προϊστορικῆς, τῆς ἀρχαϊκῆς, τῆς κλασσικῆς, τὸ πολὺ καὶ τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης;

Θὰ μπορούσε νὰ ἀκολουθήσῃ κανεὶς τὴ συμβουλὴ αὐτὴ ἂν δὲν ἦταν γεμάτα τὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ οἱ ἀποθήκες τους, ἀπὸ ἔργα ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης, ἂν μάλιστα πολλὰ ἀπ' αὐτὰ δὲν ἦταν ἔξοχα καὶ μοναδικά, ὅπως μερικὰ τοῦ Μουσείου τῆς Θεσσαλονίκης, τῆς Βεροίας, τοῦ Ἡρακλείου, γιὰ νὰ μὴ μιλήσουμε γιὰ τὸ πλῆθος ποὺ φυλάγεται στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο, γιὰ τὰ σκόρπια σὲ τόσα Μουσεῖα τῶν ἐπαρχιῶν. Ἦταν γεμάτη ἡ Ἑλλάδα, ἡ ὑπόδουλη, ἀπὸ ἀγάλματα ἢ προτομές αὐτοκρατόρων ποὺ εἶχαν στηθῇ «κατ' ἐπιταγὴν» στὶς μεγάλες καὶ μικρὲς πολιτεῖες τῆς.

Στηριχτικὰ σημεῖα τὰ ἔργα αὐτὰ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης – ἀφοῦ εἶναι γνωστὲς μὲ ἀκρίβεια οἱ χρονολογίες τους – δὲν εἶναι ὥστόσο τὰ μόνα ποὺ βοηθοῦν τὴ σπουδὴ τῆς σὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες. Δίπλα σ' αὐτὰ σημαντικὴ εἶναι ἡ συμβολὴ τῶν ἱστορικῶν ἀναγλύφων – γι' αὐτὰ ὅμως πρέπει νὰ πᾶμε στὴ Ρώμη, ὅπου ἄνθησε περισσότερο τὸ εἶδος αὐτό.

Ποιὸς ἀπὸ τοὺς ἐποσκέπτες τῆς δὲν ἔχει σταθῇ κάποτε κάτω ἀπὸ τὶς δύο κυλινδρικές πανύψηλες κολόνες, ποὺ τὶς σφίγγουν ὀλόγυρα, ἀπὸ κάτω ἕως ἀπάνω, ἀνάγλυφες μορφές; Περισσότερο ἀπὸ ἕνα αἰῶνα χωρίζει τὴν παλαιότερη, τὴν κολόνα τοῦ Τραϊανοῦ, ἀπὸ τὴν ἄλλη τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου στὴν Πιάτσα Κολόννα, ἡ ἀλλαγὴ στὴν τεχνοτροπία εἶναι φανερή.

Ἀνάμεσά τους μεσολαβεῖ ὁ κλασικισμὸς τοῦ Ἀδριανοῦ, οἱ δύο κολόνες ἔχουν ἀνάγλυφα μὲ ἄλλη τεχνοτροπία, καθαρὰ ρωμαϊκή: ἡ ἀφήγηση εἶναι καὶ στὶς δύο «συγκρατητή», δηλαδὴ μὲ συνέχεια ἀπὸ τὴ μιὰ σκηνὴ στὴν ἄλλη, τὸ ἕνα ἐπεισόδιο διαδέχεται τὸ ἄλλο, ἡ πλαστικὴ ὅμως ἔκφραση ἔχει ἀπαραγνώριστες διαφορές.

Στὸ δεῦτερο ἔργο ἔχει προχωρήσει ἡ ἱμπρεσιονιστικὴ τεχνικὴ, ἡ χαρακτηριστικὴ τοῦ τέλους τοῦ 2ου αἰῶνα, μὲ διάλυση τῆς τεκτονικῆς σύστασης τῆς κάθε μορφῆς. Ἀσύγκριτα πλαστικώτεροι οἱ στρατιῶτες, ὅσοι κινοῦνται στὴ παλαιότερη κολόνα τοῦ Τραϊανοῦ, τριγυρίζονται ἀπὸ δέντρα ὅταν βρίσκονται μέσα σὲ δάσος ἢ προβάλλουν ἀπὸ λόφους, ὅπως στὴ μάχη μὲ τοὺς Δᾶκες (στὴ σημερινὴ Ρουμανία) ἢ ἔχουν γιὰ βάθος τὴ μεγάλη καὶ θαυμαστὴ γέφυρα τοῦ Δούναβη ποὺ τὴν ἔχτισε ὁ Ἀπολλόδωρος ἀπὸ τὴ Δαμασκὸ.

Ὅποιος ἔχει καλὰ μελετήσει τὰ συστατικὰ τῶν ἀναγλύφων τῆς κολόνας τοῦ Τραϊανοῦ, θὰ καταφέρει νὰ χρονολογήσει στὰ χρόνια τῆς (113 μ.Χ.), ἄλλα ἀνάγλυφα ἀδέσποτα, ἀκατάταχτα, προβληματικά. Ὑστερ' ἀπὸ ἐντατικὴ σπουδὴ τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης ἔχουν κατορθώσει οἱ ἐρευνητές (στοὺς εὐτυχισμένους τόπους ὅπου οἱ ἄνθρωποι ἀφήνονται ἀπείραχτοι νὰ ἀφοσιώνωνται σὲ ἀνώτερα ἔργα, γιὰ νὰ ὑψώνουν ἔπειτα καὶ τοὺς ἄλλους), ἔχουν πετύχει νὰ ξεχωρίζουν καὶ τὶς διάφορες μορφές τῆς κλασικιστικῆς τέχνης, ποὺ ἔχει ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ ἑλληνικὰ πρότυπα.

Οἱ δύο μεγάλες ἐποχὲς τοῦ Αὐγούστου καὶ τοῦ Ἀδριανοῦ, ἂν καὶ καταπάτησαν τὴν καθαρὰ ρωμαϊκὴν ἔκφραση, ἔχουν ὥστόσο διαφορετικὴ σχέση ἢ καθεμιὰ μὲ τὸν ἑλληνικὸ κόσμο, ἄρα καὶ ἔκφραση ξεχωριστή.

Υπάρχει ἀκόμη κάποιο ὑπόλοιπο ἑλληνιστικῆς δροσιᾶς στὰ ἀνάγλυφα, ἰδίως τὰ διακοσμητικὰ τοῦ «Βωμοῦ τῆς Εἰρήνης» τοῦ Αὐγούστου· συνδυασμένα μὲ τὸ μεγαλεῖο ποὺ μόνο ἕνας Ἕλληνας (τέτοιος ἀναγνωρίζεται ἀπ' ὅλους ὁ γλύπτης τῶν ἀναγλύφων) μπόρεσε νὰ χαρίσει στὴ στάση, στὸ βάδισμα, στὶς χειρονομίες τῶν μελῶν τῆς οἰκογένειας τοῦ Αὐγούστου, ποὺ εἰκονίζονται, δίνουν στὸ «Βωμὸ τῆς Εἰρήνης» κλασσικὸ χαρακτήρα πολὺ λιγώτερο ἀναδρομικὸν ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ ἔχουν τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Ἀδριανοῦ, τὰ νεώτερα ἕνα καὶ περισσότερο αἰῶνα, καὶ περισσότερο κομμένα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ παράδοση, γι' αὐτὸ διανοητικὰ καὶ συχνὰ ρομαντικά.

Περνώντας κανεὶς κάτω ἢ μπροστὰ ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονίκη, ἀναλογίζεται ὅτι τοῦτο εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ τόσα ποὺ ἔχουν στήσει σ' ὅλη τὴν ἐπικράτεια οἱ Ρωμαῖοι αὐτοκράτορες γιὰ νὰ ἱστορήσουν μὲ ἀνάγλυφα

τὰ κατορθώματά τους. Τώρα, στὸν 4ον αἰώνα μ.Χ., οἱ μορφές παρασταίνονται κιόλας μὲ ἱερατικὴ μετωπικότητα, προοίμιο τῆς παλαιοχριστιανικῆς.

Παλαιότερα, στὸ τόξο τοῦ Σεπτιμίου Σεβήρου, στὴν ἄκρη τοῦ Φόρουμ τῆς Ρώμης (205 μ.Χ.) οἱ μορφές στέκονται μὲ δραματικότητα ἐσωτερικώτερη ἀπ' ὅ,τι οἱ κινούμενες στὴν κολόνα τοῦ Τραϊανοῦ, οἱ αἰχμάλωτοι Πάρθοι στὶς βάσεις τῶν κίωνων, αὐτῶν ποὺ πλαισιώνουν τὴ μεσαία κάμαρα τοῦ τόξου, πωγωνοφόροι, ἄπλυτοι, πανάθλιοι καὶ ταπεινωμένοι βάρβαροι, λαξεύτηκαν, θὰ ἔλεγε κανεῖς, ἀπὸ τὸ χέρι ἑνὸς Ἑλλήνα καλλιτέχνη γεμάτου ἔλεος γιὰ τοὺς ὑποδουλωμένους.

Ἄλλα μνημεῖα ἀχρονολόγητα μὲ ὅμοια «ζωγραφικὴ» πτύχωση, μὲ ἱμπρεσιονιστικὴ ἀπόδοση τῶν ἀχτένιστων μαλλιών καὶ μὲ βαθουλωμένα μάτια, παίρνουν μέσα τους θέση στὴν ἐποχὴ τοῦτου τοῦ Σεπτιμίου Σεβήρου.

Μακρύτερα καὶ ἀντικρυστὰ ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ Σεβήρου στὴν ἄκρη τοῦ Φόρουμ, στέκεται τὸ ἀρχαιότερο καὶ πῶς ἀπλὸ τόξο τοῦ Τίτου μὲ πανύψηλο στηθαῖο καὶ μὲ μιὰ μόνο καμάρα. Περνώντας τὴν ἔχει κανεῖς δίπλα του τὰ δύο κύρια ἀνάγλυφα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα ἱστορεῖ ἓνα σημαντικὸ ἱστορικὸ γεγονός, ποὺ ἔκανε τοὺς Ἑβραῖους στὶς ἡμέρες τοῦ Σταντὰλ νὰ σκύβουν τὸ κεφάλι. Εἶναι μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ κούρσεμα τῆς Ἱερουσαλὴμ, τὴν πρώτη μεγάλη ἐπιτυχία τοῦ Ἰουδαϊκοῦ λαοῦ, στρατιῶτες τοῦ Τίτου σηκώνουν τὸν ἐφτάφωτο



Ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸ θριαμβικὸ τόξο τοῦ Τίτου στὴ Ρώμη. Ἡ ἄλωση τῆς Ἱερουσαλὴμ, ἀριστερὰ ἢ ἐπτάφωτη λυχνία. 1ος αἰώνας μ.Χ.

λύχνο, ἄλλοι πίσω τους βαστοῦν ἓνα λάβαρο, ἄλλοι μπροστὰ τὴν ἱερὴ τράπεζα, σαλπικτὲς συνοδεύουν τὴν πομπὴ ποὺ βαδίζει ρυθμικὰ πρὸς τὴν πύλη τῶν τειχῶν τῆς πολιτείας.

Θαυμαστὸ εἶναι ὅτι μὲ τὰ λίγα αὐτὰ πρόσωπα, 20 ἢ 21, κατορθώθηκε νὰ δοθῇ ἡ ἰδέα τοῦ πληθους, μιᾶς στρατιᾶς ποὺ χάνεται πέρα μακριά. Πρωτάκουστης τολμηρότητας εἶναι καὶ ὁ κύκλος ποὺ διαγράφει ἡ πομπὴ αὐτή: ὀγκώνεται στὴ μέση, ὅπου εἶναι συγκεντρωμένοι οὐδὲν τρία ἐπάλληλα ἐπίπεδα οἱ στρατιῶτες καὶ σβῆνει σιγὰ σιγὰ ἐνῶ μὲ τὴ διαγώνια τοποθέτηση τῆς πύλης δόθηκε ἡ ἐντύπωση τοῦ φευγαλέου.

Ἄντὶ νὰ παρασταθῇ ἡ πομπὴ μὲ τὸν κλασσικιστικὸ τρόπο τῆς διαδοχικῆς παράταξης τῶν στρατιωτῶν κατέφυγε ὁ γλύπτης σὲ σοφίσματα, παρουσιάζοντας τους νὰ περνοῦν ἀπὸ τὴν πύλη, χωρίζοντάς τους σὲ ομάδες, μικραίνοντας ἐκείνους ποὺ βρίσκονται μακρύτερα, μὲ τὸν γνωστὸ ἰλλουζιονιστικὸ τρόπο. Ἄγνωστο στὴ κλασσικὴ τέχνη τὸ σπάσιμο τοῦ οὐδέτερου βάθους τοῦ ἀνάγλυφου συντελεῖ ἐδῶ στὴν ἐντύπωση μιᾶς μαγικῆς ὑποβολῆς.

Γιατὶ οἱ Ἕλληνες δὲν παράστησαν ποτὲ σ' ὅλους τοὺς αἰῶνες τῆς ἐλεύθερης ζωῆς τους σύγχρονα πρόσωπα σὲ ἐπίσημα ἀνάγλυφα, αὐτὸ εἶναι ἓνα ἄλλο θέμα. Στοχαστικοί, θεοφοβούμενοι, μὲ τὴν πλατύτερη ἔννοια τῆς λέξης, ἀρνήθηκαν ἐπίμονα τὴ θριαμβολογία καὶ ὄχι ἄδικα.

Λίγο ὕστερ' ἀπὸ τὸ κούρσεμα τῆς Ἱερουσαλήμ, ὅταν ἀκόμη βασίλευε ὁ Τίτος, τρεῖς ἀνθηρὲς πολιτεῖες τῆς Ἱταλίας, τὸ Ἡράκλειο, ἡ Πομπηΐα καὶ ἡ Σταβία ἐτάφησαν κάτω ἀπὸ τὴν καφετερὴ λάβα τοῦ Βεζουβίου (79 μ.Χ.).

Χτυπώντας τοὺς ἀθώους μιὰ ἀδυσώπητη Νέμεσις ἤλθε νὰ τιμωρήσει τὴν ἀλαζονεία.

1. [Πλουτ., *Βίος Σύλλα* 34, 2].

20 IV 1963

Ἀνασκαφὴ τῆς Βραυρῶνος

Μνημόσυνο καὶ ἀπολογισμὸς

Ἐδῶ καὶ λίγες ἡμέρες ἀκόμη μεταφέρονταν στὸ ἐργαστήριο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τὰ τελευταῖα σπάνια εὐρήματα ἀπὸ τῆ Βραυρῶνα: ξύλινα ὅλα, ἐβγῆκαν μέσα ἀπὸ τὸν ὑγρὸ τάφο ποὺ ἐκάλυψε κάποτε τὸ ἱερό. Εἶναι γυναίκεϊα ἀγαλματίδια καὶ κεφάλια τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ (480-460 π.Χ.), μιὰ μικρὴ ἐρμαϊκὴ στήλη μὲ κεφάλι πωγωνοφόρου, δύο πίνακες, ὅπου ὅμως δὲν ἐσώθηκαν –τὶ κρίμα!– οἱ πολύτιμες ζωγραφιές, ἀλλὰ μόνο τὸ λευκὸ ὑπόστρωμά τους.

Στημένοι ἢ κρεμασμένοι στὰ ἀρχαῖα ἱερὰ οἱ τέτοιοι πίνακες ἦταν ἀγλαῖοι μὲ ζωγραφιές, ὅχι πάντα ἔργα σπουδαίων ζωγράφων. Ἡ μεγάλη ἐποχὴ θὰ ἦταν ὡστόσο φανερὴ στὴν εὐγένεια τῆς γραμμῆς, στὴ σύνθεση, σὺς κινήσεις τῶν μορφῶν, ἀκόμη καὶ στὰ χρώματα ποὺ τοὺς ἐχάριζαν ἔξαρση καὶ φῶς.

Μοναδικὴ εἶναι στὴν Ἑλλάδα ἡ παρουσία τόσοσων πολλῶν ξύλινων ἀφιερωμάτων –μὲ ἐξαίρεση, ἀλλὰ σὲ μικρότερη κλίμακα, τὸ Ἡραῖο τῆς Σάμου–, μοναδικὴ εἶναι ἀκόμη ἡ ἀνακάλυψη ἑνὸς ἱεροῦ ποὺ δὲν ἀφανίστηκε σιγὰ σιγὰ ἀπὸ τοὺς αἰῶνες, δὲν ἐσκορπίστηκαν ὅλα τὰ ἔργα τέχνης, ἀλλὰ ἐσκεπάστηκε ἔξαφνα ἀπὸ κάποια καταστροφή, πλημμύρα πιθανότατα, μαζὶ μὲ ἓνα πλῆθος ἀναθήματα.

Περισσότερο πολύτιμη κάνει τὴν προσφορὰ τοῦ Ἰω. Παπαδημητρίου¹ τὸ ὅτι τὸ ἱερὸ εἶναι ἀττικό. Τοῦτο ἐξηγεῖ τὴν ἐξαίρετη ποιότητα τῶν εὐρημάτων, ἀκόμη καὶ τῶν πρὸ ἀσήμενων. Ὑπάρχουν ἀνάμεσά τους θραύσματα ἀγγείων μὲ ἀπερίγραπτη λεπτότητα σχεδίου, τόσο εἶναι ἡ λάμψη τῆς τέχνης καὶ ἡ χάρις τῶν προσώπων. Ἦταν μία ἐστία δημιουργίας καὶ ἀκτινοβολίας ἡ Ἀττικὴ μὲ τοὺς ἀνθηροὺς δῆμους τῆς, μὲ τὴν ἰσονομία καὶ τὴ λεύτερη ζωὴ, μιὰ κατασταλαγμένη εὐγένεια θὰ ἦταν δεμένη μὲ τὸ ζωηρό, πρόσχαρο χαρακτῆρα τῶν ἀνθρώπων.

Ξεχωριστὴ ἱερότητα, σχεδὸν συγκλονιστικὴ δίνει στὸ χῶρο τοῦτον ἡ παρουσία τῆς Ἰφιγένειας:

Μαραθῶνος δὲ ἀπέχει τῇ μὲν Βραυρῶν, ἔνθα Ἰφιγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος ἐκ Ταύρων φεύγουσαν τὸ ἄγαλμα ἀγομένην τὸ Ἀρτέμιδος ἀποβῆναι λέγουσι,

καταλιποῦσαν δὲ τὸ ἄγαλμα ταύτη καὶ ἐς Ἀθήνας καὶ ὕστερον ἐς Ἄργος ἀφικέσθαι· ξόانون μὲν δὴ καὶ αὐτόθι ἐστὶν Ἀρτέμιδος ἀρχαῖον...¹

Πότε ἐρίζωσε ἐκεῖ ἡ παράδοση αὐτὴ ποὺ ἔμεινε ζωντανὴ ἕως τὰ χρόνια τοῦ Πausanías; Καὶ πότε, ἀφοῦ συνδέθηκε ἡ Ἰφιγένεια μὲ τὸ μυθικὸ κύκλο τοῦ Ἄργους, ἀπορροφήθηκε ἀπὸ τὴν κυρίαρχην Ἀρτεμῆ, ὅπως τόσες ἄλλες πανάρχαιες τοπικὲς θεότητες: ἡ Δίκτυνα, ἡ Βριτόμαρτυς, ἡ λακωνικὴ Ὀρθία; Πιθανότατο εἶναι ὅτι εἶχε τοῦτο συντελεστῇ στὰ τέλη τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ., μαζὶ μὲ τὴν ὑποχώρηση τοῦ ἐλληνικοῦ πολυδαιμονισμοῦ. Ἔως τότε θὰ εἶχε κρατήσει ἡ Ἰφιγένεια τὴν πρωταρχικὴ ιδιότητά της σὰν θεᾶς «Κουροτρόφου», προστατρίας τῆς γονιμότητος, βοηθοῦ τῶν γυναικῶν ποὺ ἐγκυμονοῦσαν.

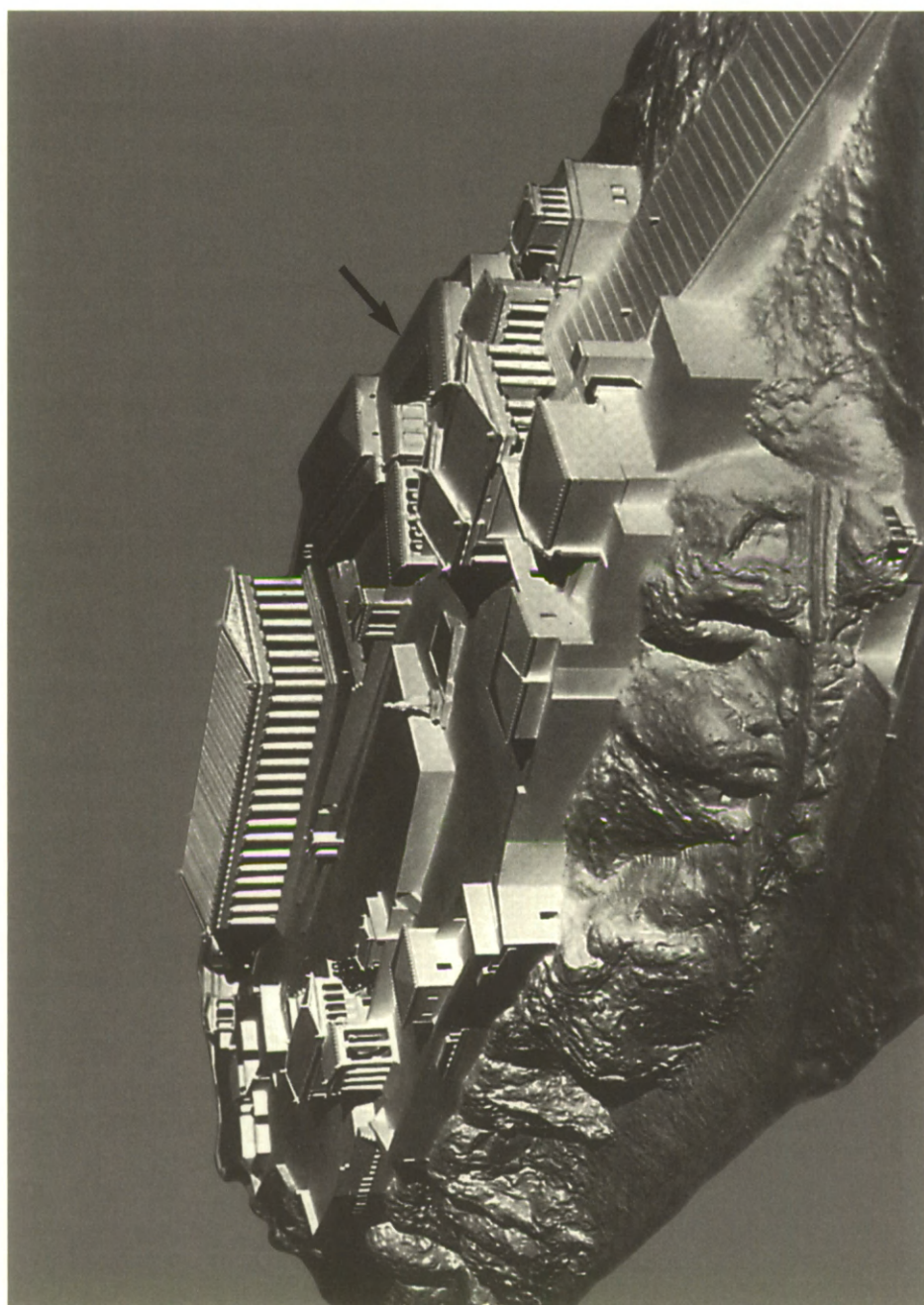
Νωρὶς θὰ εἶχε πλεχτῇ γύρω στὴ λατρεία τῆς Βραυρωνίας ὁ μῦθος γιὰ τὴ θυσία τοῦ Ἀγαμέμνονα, γιὰ τὴν ἰέρεια τῆς Ταυρικῆς ποὺ ἔφερε ἀπὸ ἐκεῖ μαζὶ μὲ τὸν Ὀρέστη καὶ τὸν Πυλάδη τὸ ξόανο τῆς Ἀρτέμιδος. Ποιὸς θὰ τολμήσει νὰ κατατάξει στεγνά, ὀρθολογιστικά, τὶς διαφορὲς φάσεις τῆς προαιωνίας τοπικῆς λατρείας;

Χαρακτηριστικὸ εἶναι μόνον ὅτι τὸ φημισμένο τέμενος πίσω καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὰ Προπύλαια τῆς Ἀθηναϊκῆς Ἀκρόπολης, τὸ Βραυρώνιο, εἶναι πᾶ ἀφιερωμένο ἀποκλειστικὰ στὴν Ἀρτεμῆ (βλ. εἰκ.). Ὄταν ὁ Πεισίστρατος, δημότης τῆς Βραυρῶνος, ἀποφάσισε νὰ μεταφέρει γύρω στὰ μέσα τοῦ 6ου αἰῶνα ἐκεῖ ἀπάνω τὴ λατρεία τοῦ δήμου του, ἦταν πᾶ ξεθυμασμένη ἡ σύνδεση μὲ τὴν ἀρχαιότερη Ἰφιγένεια.

Οἱ γνώσεις μας γιὰ τὰ ἀφιερώματα στηρίζονται στὴν ξακουσμένη ἐπιγραφή τοῦ Ἀθηναϊκοῦ Βραυρωνίου, μιὰ ἐπιγραφή εὐρετήριο ὅσων εἶχαν ἀφιερώσει οἱ γυναῖκες ὕστερ' ἀπὸ καλότητες γέννες. Ἀναφέρονται δαχτυλίδια, χρυσὰ καὶ ἀργυρά, περιδέρια, καθρέφτες, ποτήρια, λεβέτια, κάδοι, στεφάνια, ἀλογάκια (χάλκινα), βοϊδάκια, πετειναράκια καὶ πάνω ἀπ' ὅλα φορέματα, ἓνα πλῆθος ἀπ' αὐτά, ἀμπέχονα, χιτωνίσκοι, χιτώνια, ἱμάτια, τριβώνια.

Μερικὰ εἶναι πλουμιστὰ κατάστικτα, περιποίκιλα, κτενωτὰ ἢ πυργωτὰ (ἀπὸ τὰ ὑφασμένα σχέδια), ἀλουργὰ καὶ γλαυκά. Εἶπαν ὅτι «εἶναι σὰν νὰ μεταφέρεται κανεὶς σ' ἓνα παλαιοπωλεῖο», ἐντονώτερη ὅμως εἶναι ἡ αἴσθησις γιὰ τὴν ἀγωνία ποὺ θὰ κατεῖχε τότε κάθε ἐπίτοκη, ἀνυπεράσπιστη, τρομαγμένη μήπως ἡ ἀδελφὴ τοῦ Ἀπόλλωνος χολιάσει καὶ ρίξει τὰ βέλη της σ' αὐτὴ καὶ στὸν καρπὸ τῆς κοιλιᾶς της. Τῆς ἔταζαν ὅλες στολίδια καὶ φορέματα ποὺ τὰ κρεμοῦσαν ἔπειτα στὸ ἱερό της.

Μόνον μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἐπιγραφῆς ἀπὸ τὸ Βραυρώνιο τῆς Ἀθήνας ἐρμηνεύεται τώρα μὲ βεβαιότητα καὶ ζωντανεῖται ἡ αὐλακωτὴ ἐκείνη σειρὰ πίσω ἀπὸ τὴ στοὰ τῆς Βραυρῶνος. Ἐδῶ ἦταν συλωμένες οἱ ξύλινες τάβλες ὅπου εἶχαν ἐκτεθῇ τὰ ἔξοχα ὑφαντὰ φορέματα, στολίδια καὶ καθρέφτες. Μερικοὺς ἀπ' αὐτοὺς, ἔξοχους μὲ λαβὲς πλαισιωμένες ἀπὸ Σφίγγες καὶ ἀνθήματα, ἐχάρισε ἡ ἀνασκαφή.



Μακέτα της 'Ακρόπολης. Τὸ βέλος δείχνει τὸ ἱερὸ τῆς Βραυρωνίας Ἀρτέμιδος. (Μ. Κορρές.)

Κάνει καὶ τοῦτο εὐπρόσδεκτη τῇ μερικῇ ἀναστήλωση τῆς στοᾶς, ἓνα καλὸ ἐπίτευγμα τῶν τελευταίων χρόνων. Δὲν εἶναι ὅποιαδήποτε στοὰ ἀρχαίου τεμένους, θὰ ἦταν ἓνα Μουσεῖο γυναικείων ἀφιερωμάτων ποὺ θὰ τὰ καμάρωναν οἱ προσκυνητές, διαβάζοντας δίπλα καὶ τὰ ὀνόματα ἐκείνων ποὺ τὰ ἐχάρισαν, ὅπως στὴν ἐπιγραφή τοῦ Βραυρωνίου τῆς Ἀκρόπολης:

Ἀρ[χ]ίππη κατάστικτον χειριδ[ω]τό[ν] | [Νικ]-
οβούλη ἐπίβλη[μ]α ποικίλον καινόν, σημείον ἔ[χ]ει [ε]-
μ μέσωι, Διόνυσος σπένδων καὶ γυνὴ οἶνοχοοῦσα².

—ὅλα ὑφασμένα μὲ τέχνη, μὲ γνώση, μὲ πίστη στὴν προστασία τῆς θεᾶς.

Ἐπρεπε νὰ κατορθωθῇ τὸ πὺδ δύσκολο, ὁ παραμερισμὸς τοῦ ροῦ τοῦ Ἑρασίνου, ποὺ ἐπλημμύριζε τὴν ἀνασκαφή, γιὰ νὰ ἀποκαλυφτῇ τὸ ὠραιότερο ἴσως κτίριο τῆς Βραυρωνός, ἡ μικρὴ πέτρινη γέφυρα, ἡ θεμελιωμένη στὴ λάσπη, ὅπως καὶ ἡ Στοά: «Οἱ ὀρθοσταταὶ εἶναι τοποθετημένοι παραλλήλως μεταξύ των, οὐχὶ ὁμως καὶ διαγωνίως πρὸς τὸν κατὰ πλάτος ἄξονα τοῦ καταστρώματος, ἐξ οὗ καὶ ἡ ὅλη κάτοψις τῆς γεφύρας ἀποβαίνει ρομβοειδῆς. Διὰ τῆς ἀνυψώσεως ἐξ ἄλλου τῶν μεσαίων ἀνοιγμάτων, λόγῳ τοῦ μεγαλυτέρου ὕψους τῶν μεσαίων ὀρθοστατῶν, τὸ κατάστρωμα παρουσιάζει ἐλαφρὰν κατὰ τὸ κέντρον καμπυλότητα, λόγῳ τῆς ὁποίας καὶ τὸ ὅλον μνημεῖον προσλαμβάνει καὶ γραφικότητα καὶ θαυμαστὴν κίνησιν καὶ ζωὴν» ἀναφέρει ὁ Ἰω. Παπαδημητρίου στὴν τελευταία ἐκθεσὶ τοῦ (*Ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ τὸ 1962*, σ. 27).

Σεβαστὰ καὶ στὴν τοιχοδομία παρουσιάζονται τὰ λίγα ὑπόλοιπα κτιρίων ἀρχαιοτέρων ἀπὸ τὴ Στοά, ὅπως τὰ θεμέλια ἐκεῖνα ποὺ ἀποκαλύφθηκαν τελευταῖα στὴ βορειοανατολικὴ πλευρὰ τοῦ τεμένους: μεγάλοι ὀγκόλιθοι μὲ ζηλευτὴ λάξευση μὲ τέλεια ἀρμογὴ καὶ μὲ μετάλλινους συνδέσμους. Τὶς πανάρχαιες ὁμως ρίζες τῆς λατρείας μαρτυροῦν μερικὰ κινητὰ εὐρήματα, ὅπως τὸ μαρμάρينو κυκλαδικὸ εἰδώλιο, μιὰ ἀπὸ τὶς ἐνδείξεις γιὰ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὰ νησιὰ στὴν 3ῃ χιλιετηρίδα, ὀλοφάνερη σὲ ὅσους ἀντικρύζουν τὸ πλατὺ, γαλάζιο πέλαγος.

Μέσα σὲ λίγα χρόνια ὑψώνεται κιόλας ἓνα Μουσεῖο μεγάλο, ἀλλὰ μακριὰ ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς ἀνασκαφῆς, γιὰ νὰ στεγάσει τὰ πλούσια, τὰ παμπούκιλα εὐρήματα. Στὴν πὺδ εὐρύχωρη αἴθουσα θὰ ἐκτεθοῦν τὰ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὅποια εἶναι ὀρατὰ στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, θὰ ἐκτεθοῦν καὶ οἱ «Ἀρκτοί», τὰ ἀγάλματα τῶν κορασίδων, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶχαν διατηρήσει τὸ ὄνομα ἀπὸ τὴν παλαιότερη, τὴ θηριομορφικὴν ἐποχὴ τῆς λατρείας, παραστάθηκαν ὁμως ἐδῶ μὲ παιδικὴ δροσιὰ καὶ μὲ ἀθῶο χαμόγελο.

Ἔργο πνοῆς καὶ σπουδαίας τέχνης εἶναι τὸ μεγαλύτερο ἀπὸ τὰ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς· σημαντικὸ γιὰ τὴ λατρεία, λιγότερο μνημειακό, ἀλλὰ χαριέστατο εἶναι ἓνα ἄλλο, στημένο καὶ αὐτὸ προσεγγμένα στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο.

Ἔχει σχῆμα ναῖοκου μὲ ἐπιστύλιο στεφανωμένο μ' ἓνα ἐράσμιο γεῖσο. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἐπιφάνειας τὸ κατέχουν οἱ προσκυνητὲς καὶ ἀναθέτες, ὅλοι μέλη τῆς ἴδιας οἰκογένειας. Δὲν εἶναι παραταγμένοι σὲ σειρὰ οὔτε μὲ ἰσοκεφαλία. Ξεχωριστὴ σημασία ἐδόθηκε στοὺς ὑψηλότερους, τοὺς ἀρχοντικούς πωγωνοφόρους, ὁ δεῦτερος ἀνέχει χεῖρα μὲ κατάνυξη, σεβίζει, βλέποντας πέρα πρὸς τὴ θεά. Πρὸς αὐτόν, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἀρχηγὸς τῆς οἰκογένειας, κοιτάζει ὁ ἄλλος – ἓνα καλὸ εὖρημα τοῦ καλλιτέχνη, γιὰ νὰ τονίσει τὸ κέντρο, παρεμβάλλοντας μιὰ μορφὴ κατενώπιον καὶ ἀνάμεσα στὶς δύο ἄλλες ποὺ παρασταίνονται ἀπὸ τὰ πλάγια.

Ἀπὸ τὴν ἴδια αἴσθησι διαφορισμοῦ καὶ ἀποφυγῆς τῆς μονοτονίας «χαμήλωσε» καὶ τὴ γυναῖκα ποὺ προηγεῖται καθὼς καὶ τὶς ἀκρινὲς μορφές. Μπροστὰ ἀπὸ τὴν προτελευταία γυναῖκα, τὴ δούλη, ποὺ ἔχει στὸ κεφάλι τῆς τὴ βαριὰ κίστη μὲ τὰ πρόσφορα, εἶναι ἔξοχη μορφὴ τοῦ ἐφήβου. Τυλιγμένος μέσα στὸ πλατὺ ἱμάτιο βαδίζει σεμνά, ὅπως ἐπέβαλλε ἡ ἀγωγὴ τῶν νέων τῆς Ἀθήνας.

Δύο ἄλλα παιδάκια μπροστὰ του, ἀγόρι καὶ κοριτσάκι, δίνουν μιὰν οἰκειότητα στὴν πομπή, ἓνα ἄλλο εἶναι μπροστὰ ἀπὸ τὴν πρώτη γυναῖκα, ὁ δοῦλος πίσω σκύβει πρὸς τὸ τραγὶ ποὺ θὰ θυσιαστῇ. Μιὰ ἀπὸ τὶς πιδ ρυθμικὲς καὶ ἐράσμιες ποὺ ἐσκάλισε τὸ χέρι Ἀθηναίου τεχνίτη προχωρεῖ ἡ πομπὴ πρὸς τὴ θεά, τὴν καθισμένη στὸ βράχο καὶ σκυμμένη μὲ στοργὴ πρὸς τὸ ἐλάφι. Ἄν καὶ τὸ τόξο ποὺ θὰ κρατοῦσε στὸ χέρι τὴ χαρακτηρίζει σὰν Ἀρτεμη, ὑπάρχει στὴ στάση τῆς, στὸ πρόσωπό τῆς, τῆς Ἰφιγένειας ἢ ἀπόκοσμη ἐγκαρτέρηση, δεμένη μὲ θεοπέσια ἀττική χάρη. Μιὰ ἀνταύγεια ἀπὸ τὴν παλαιότερη αὐτὴ λατρεία εἶναι χυμένη πάνω στὴ λυγερὴ θεὰ πού, ἂν σηκωνόταν, θὰ παρουσιαζόταν ψηλόκορμη, κυριαρχικὴ.

Στὴν πρωτοβουλία, στὸν ἐνθουσιασμό καὶ στὴν ἐπιμονὴ τοῦ Ἰω. Παπαδημητρίου, ὅχι στὴν τυφλὴ Τύχη, χρωστοῦμε τὴν ἀνάστασι ἑνὸς ἀρχαίου τεμένους σὲ τόπο προσκυνήματος καὶ τοῦτο σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς παρθενικότερες ἀκτὲς τῆς Ἀττικῆς. Χρωστοῦμε τὴν ἀνακάλυψι τὸσων θησαυρῶν, ἀκόμη καὶ τὸ Μουσεῖο ποὺ θὰ τοὺς στεγάσῃ.

Κάτω ἀπὸ τὸ ταπεινὸ ἐκκλησάκι, δίπλα στὸ βράχο ὅπου ἦταν ἴσως ὁ βωμὸς μιᾶς ἀπλῆς λατρείας στήθηκε ναός, ἀπλώθηκε ὁλόκληρο τέμενος, πλέχτηκαν μῦθοι αἰθέριοι, μακρυνοὶ ποὺ οἰστρηλάτησαν τὴ φαντασία τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ Γκαῖτε.

1. [Παυσ., *Ἑλλ. Περιήγ.* 1, 33, 1].

2. [IG II² 1514, στ. 6, 30-32].

Φλωρεντινὸς οὐμανισμὸς

4 V 1963

Γύρω ἀπὸ τὴν «Πλατωνικὴ Ἀκαδημία»

Δίπλα στὴ σπουδὴ τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ἀντίστοιχης σημασίας μὲ αὐτὴν καὶ συχνότατα συναρπαστικὲς εἶναι οἱ ἔρευνες οἱ σχετικὲς μὲ τὴν ἀνταύγειά του: μὲ τὶς μεγάλες ἐποχὲς ποὺ ἐπύρωσαν μὲ νέα φλόγα τὴ γνώση του, ἔλαμψαν καὶ ἐγονιμοποιήθηκαν ἀπὸ τὴν πλούσια κληρονομιά του.

Τὶς μελέτες αὐτὲς τὶς ἐπιχειροῦν περισσότερο ἀπ' ὅλους οἱ Εὐρωπαῖοι, ποὺ ζοῦν μέσα σὲ μιὰ ἀδιάκοπη συνέχεια αἰώνων, οἱ ἐπιστήμονες ποὺ, μακριὰ ἀπὸ ἀνθρωποφαγικὲς μέριμνες, ἀφοσιώνονται σὲ κάτι ἀνώτερο: ἀναζητοῦν τὶς πηγὲς τῆς δυτικῆς ἀκμῆς μὲ τὴν ἐπίγνωση ὅτι μακρινὸς φάρος τους μένει πάντα ἡ ἀρχαία Ἑλλάδα.

Μία τέτοια ἔρευνα παρουσιάζει σ' ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τεύχη τοῦ τοῦ περιοδικοῦ *Agora* – «μιὰ σειρὰ οὐμανιστικῶν συγγραφῶν» – ἔκδοση λίγων νεαρῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων ποὺ συνεχίζουν ὡς πρὸς αὐτὸ τὴν παράδοση τοῦ κύκλου τοῦ μεγάλου ποιητῆ Στέφαν Γκεόργκε.

Κύριο θέμα στὸ τεῦχος αὐτὸ εἶναι οἱ οὐμανιστὲς τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης καὶ ἡ προσφορὰ τους στὴ διάδοση τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων, μὲ κέντρο τὴν κοσμολόγητὴ «Πλατωνικὴν Ἀκαδημία» τῆς Φλωρεντίας.

Μέσα στὸν κλοιὸ τῆς σιωπῆς καὶ τῆς ἄθειας μοναξιάς τοῦ σημερινοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου παρουσιάζεται σὰν μεστή ἀρχαίας φιλίας, σὰν ὄνειρο εὐφροσύνης ἢ συντροφιά ἐκείνη στὴν παραμυθένια πολιτεία τῶν Μεδίκων, στὴν παράξενη δημοκρατία μὲ τὰ φεουδαρχικὰ κατάλοιπα, μαζὶ μὲ ἐμπορικὴν ἀνάπτυξη καὶ μὲ φούντωμα τῆς ἐλευθερίας τοῦ ἀτόμου. Δὲν ἦταν μιὰ Ἀκαδημία ὀργανωμένη μὲ τὸν σημερινὸν τρόπο, ἀλλὰ μιὰ ἔνωση πνευμάτων ἀνοιχτῶν πρὸς κάθε ὁμορφιά, πρὸς κάθε ἀρχαία μεγαλωσύνη.

Πρῶτὴ ἀπ' ὅλες προβάλλει ἀπὸ τὴ μεσαιωνικὴ κοινωνία ἡ μορφὴ ἑνὸς σπουδαίου νομικοῦ, πολιτικοῦ καὶ ἀνθρώπου τῶν γραμμάτων μὲ πολὺπλευρὴ δράση, τοῦ Κολούτσιο Σαλουτάτι. Προικισμένος μὲ ἀσυνήθιστὴ φιλολογικὴ δεινότητα, εἶχε ἀναλάβει νὰ ἐκδώσει κριτικὰ καὶ τὴν ἀτέλειωτὴν *Ἀφρικὴ* τοῦ Πετράρχη δίνοντας πλούσιους ὑπομνηματισμοὺς ἱστορικοὺς, γεωγραφικοὺς, μυθολογικοὺς.

Τὸ 1389 ἔτρεξε στὸ Μιλάνο γιὰ νὰ ἀντιγράψει τὰ χειρόγραφα δύο ἐπι-

στολῶν τοῦ Κικέρωνα, τόση ἦταν ἡ δίψα του γιὰ τὰ ἀρχαῖα κείμενα. Ἐχοντας ζωερὴ συναίσθηση μιᾶς σημαντικῆς καθυστέρησης εὐνόησε πρῶτος αὐτὸς μέσα στὴ Φλωρεντία τὴ διδασκαλία τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας. Εἶχε φτάσει πᾶς σὲ μεγάλα ἀξιώματα ὅταν ἐκάλεσε γιὰ τὸν σκοπὸ τοῦτον, ἐπίσημα, ἀπὸ μέρους τῆς Σινιόρας, ὅχι κάποιον Ἑλληνα τῆς Καλαβρίας, ὅπως εἶχε κάνει ὁ Πετράρχης, ἀλλὰ ἕναν ἀκόμη γνωστότερο Ἑλληνα σοφόν, τὸν Μανουήλ Χρυσολωρᾶ. Εἶναι γνωστὸ τὶ ἐπρόσφερε ἡ ἐλληνικὴ γραμματικὴ τοῦ τελευταίου, ἡ πρώτη ποὺ φάνηκε στὴν Εὐρώπη, γιὰ τὴ γνώση τῆς γλώσσας καὶ τὴ σωστὴ κατανόηση τῶν κειμένων, γιὰ τὴν ἄμεση ἐπαφὴ μαζί τους.

«Μιὰ χαρούμενη συντροφιά ἐμπόρων, πολιτῶν, σοφῶν μαζευόταν σὲ συμπόσια, ὅπου ἔπαιζαν μουσικὴ, τραγουδοῦσαν, ἔτρωγαν καὶ – οἱ πὺς νέοι – ἐχόρευαν, ἱστοροῦσαν νουβέλλες, ὅμως πάνω ἀπ' ὅλα συζητοῦσαν γιὰ φιλοσοφικὰ καὶ ἱστορικὰ θέματα», τονίζει στὸ τεῦχος τῆς *Agorās* ὁ Μάρτιν Ρύγκε. Δὲν ἀναφέρει τὸν Χρυσολωρᾶ ἀνάμεσα στοὺς δασκάλους, τοὺς προστατευομένους τοῦ Σαλουτάτι, ἀλλὰ μόνον ἕναν Ἰταλόν, τὸν Λεονάρδο Μπρούνι.

Συναντοῦμε καὶ σ' ἄλλες σελίδες τοῦ ἔργου τὴν παράλειψη τῆς γνωστῆς συμβολῆς τῶν Ἑλλήνων σοφῶν μέσα στὴ Φλωρεντία τῶν Μεδίκων. Χωρὶς νὰ εἶναι σκόπιμη ἀφήνει ἀναπάντητο τὸ ἐρώτημα πῶς καὶ ἀπὸ ποιοὺς ἔμαθαν οἱ σοφοὶ τῆς «Πλατωνικῆς Ἀκαδημίας» τὰ ἀρχαῖα ἐλληνικά, τὰ ἄγνωστα ἀκόμη τότε στὴν Εὐρώπη. Παροδικὰ μόνο γίνεται σύγκριση τοῦ πλατωνισμοῦ τοῦ Φιτσίνο μὲ τὸν ἄλλο, τὸν «Βυζαντινόν» τοῦ Πλήθωνος - Γεμιστοῦ στὶς σελίδες τὶς ἀφιερωμένες στὸν ἔξοχον ἐκεῖνον φλωρεντιανὸ ἐλληνιστὴ.

Στάθηκε ὁ Φιτσίνο ἡ κορυφὴ τῆς πλατωνικῆς σκέψης. Ἡ φλόγα ἐνὸς κανδηλιοῦ ἔκαιγε πάντα μπροστὰ στὴν προτομὴ τοῦ Πλάτωνα, ποὺ ἦταν στημένη στὸ γραφεῖο του καὶ ποὺ τὸν ἐλάτρευε σὰν Θεό.

Σημαντικὸ εἶναι τὸ νέο πνεῦμα ποὺ ἀπηχοῦν οἱ πλατωνικὲς μελέτες του, καταλυτικὸ τοῦ μεσαιωνικοῦ ἀριστοτελισμοῦ. Ἐδρα τοῦ τελευταίου τὸ Πανεπιστήμιο τῆς Φλωρεντίας, κλεισμένο σὲ μιὰ ξεπερασμένη θεολογικὴ σχολαστικότητα, καθὼς δὲν ἀνοίχτηκε στὰ νέα ρεύματα, στάθηκε ἀνίκανο νὰ προσφέρει στὴν εὐρωπαϊκὴ σκέψη τὴν ἀνανέωση τοῦ ἀνθρώπου, δὲν ἔμελλε νὰ χαρίσει αὐτὸ στοὺς αἰῶνες τὰ ἐλληνικὰ ἐκεῖνα ὄνειρα, ποὺ ἐπρόσφερε ἡ ζωντανὴ συντροφιά τῶν ἐμπνευσμένων σοφῶν τῆς ἐλεύθερης φλωρεντινῆς Ἀκαδημίας.

Ἡ δημιουργικὴ πνοή της δὲν εἶναι ἄσχετη μὲ τὴν παλαιότερη στροφή πρὸς τὴ λαϊκὴ γλώσσα στὰ χρόνια τοῦ Ντάντε. Χωρὶς τὴν ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὸ φραγμὸ τῶν συμβατικῶν λατινικῶν δὲν θὰ προχωροῦσαν πρὸς τὴν ἀναζήτησιν νέων πηγῶν, δὲν θὰ ξέθαβαν ἀπὸ τὴ μεσαιωνικὴ στάχτη ὅ,τι γενναῖο ὑπῆρχε στὴ ρωμαϊκὴ παράδοση, δὲν θὰ ὁρμοῦσαν πρὸς τὸν ἐλληνικὸ κόσμον μ' ἕνα φτέρωμα ποὺ προδίδει πρωτόφαντὴ ἀνάταση ψυχῆς.

Σὰν ἀρχαῖοι σοφοὶ μὲ ὀρθάνοιχτα μάτια παρουσιάζονται, μαζί μὲ τὸν Φιτσίνο, ὁ Λαντίνιο, ὁ Πολιτσιάνο καὶ ὁ Χαλκοκονδύλης στὴ γνωστὴ τοιχογρα-

φία τοῦ Γκιρλαντάγιο τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλα, πὸ νέος ἀπ' ὅλους ὁ Ἄγγελος Πολιτοιάνο. Μαθητὴς τοῦ Ἀργυρόπουλου ἔγινε δεκτὸς ἀνάμεσα στοὺς φλωρεντινοὺς πλατωνιστὲς τὸ 1470, μόνον ἀφοῦ παρουσίασε μιὰ μετάφραση τοῦ Ὁμήρου. Γεννημένος ποιητὴς προτίμησε ὥστόσο νὰ συγκεντρωθῇ στὶς κλασσικὲς σπουδὲς καὶ στὴ φιλοσοφία. Στὴν πολεμικὴ του κατὰ τοῦ Κικέρωνα, πού, ποιητὴς αὐτός, θὰ τὸν ἔβρισκε χωρὶς ἄλλο στεγνὸν καὶ πολὺ ὀρθολογιστὴν, εἶχε ἀρκετοὺς ἀντιπάλους, ἀνάμεσα σ' ἄλλους τὸν Βαρθολομαῖο Σκάλα. Εἶδε μὲ λύπη νὰ παίρνει τὴν κόρη τοῦ τελευταίου, τὴν ὠραία Ἀλεξάνδρα, πού πολὺ τὴν εἶχε ἀγαπήσει, ἕνας Ἕλληνας, ὁ Μιχαὴλ Μάρουλος Ταρχανιώτης. Εἶχε ἔρθει τοῦτος παιδὶ ἀκόμη ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στὴν Ἰταλία, ἀλλὰ προτιμοῦσε νὰ γράφει στὴν ξεπερασμένη λατινικὴ γλῶσσα τὰ ποιήματά του γι' αὐτὸ καὶ ξεχάστηκαν, ἐνῶ ὅσα ἔγραψαν ἄλλοι στὸ «κοινὸ ἰδίωμα» ἔζησαν καὶ ἐθέρμαναν τὶς καρδιές.

Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο ὅτι στὸν δεῦτερο νέο τῆς συντροφιάς, πού δὲν πρόφτασε νὰ γεράσει, στὸν Πίκο ντὲ λὰ Μιράντολα ἔχει ἀφιερῶσει ξεχωριστὸ κεφάλαιο ὁ Γουῶλτερ Πέιτερ στὴν Ἀναγέννησή του.

Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες σκιαγραφίες τοῦ φωτισμένου αὐτοῦ μυστικιστῆ, πού προσπάθησε νὰ συμφιλιώσει τὴ φιλοσοφία τοῦ Πλάτωνα μὲ τὸ Χριστιανισμό. «Ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς ἄλλους μυστικοὺς τῆς ἐποχῆς του μὲ τὸν γνήσιο πόθο νὰ γνωρίσῃ τὶς πηγές του ἀπὸ πρῶτο χέρι. Μελετᾷ τὸν Πλάτωνα στὸ ἑλληνικὸ πρωτότυπο, τὸν Μωϋσῆ στὸ ἑβραϊκὸ κείμενο. Διαβάζοντάς τον ἔχει κανεὶς πάντα τὸ αἶσθημα ὅτι οἱ ἰδέες του ἀναβρῦζουν ἀπὸ συγκινήσεις μυστικὲς, βαθειὲς καὶ γεμᾶτες πάθος».

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ βιβλία του μένει ὁ Πίκο μιὰ μορφὴ ὀλοζώντανη, αἰθέρια καὶ φωτεινὴ, ἐκφραστικὴ τῶν ἀντιθέσεων τοῦ κουατροτσέντο, αὐτοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα, πού ἔχει πὰ περάσει τὴν πάγκαλη γέφυρα ἀπὸ τὸ Μεσαίωνα στὴν Ἀναγέννηση.

Πρέπει νὰ σκύψουμε πάλι στὶς μεστὲς σελίδες τῆς Ἀγορᾶς γιὰ νὰ γνωρίσουμε τὴ δράση τοῦ κεντρικοῦ στύλου τῆς πλατωνικῆς Ἀκαδημίας τοῦ Φιτοῖνο. Ἦλθε μὲ τὸν πλατωνισμό του νὰ συμπληρώσῃ τὸν ἀριστοτελικὸ δογματισμὸ συνδυάζοντας τὸ φτέρωμα τοῦ πνεύματος μὲ τὴν παρατήρηση, μὲ τὴ γνώση τοῦ περιφρονημένου ἐξωτερικοῦ κόσμου. Ἐσπούδασε, φαίνεται καὶ ἱατρικὴ, καλλιεργώντας πάντα τὴ σπουδὴ τῆς ἀρχαιότητος. Γεννημένος δροσερό, ἐλεύθερο πνεῦμα ἔγραψε τὶς νεανικὲς πραγματεῖες του στὸ τοσκανικὸ ἰδίωμα. Τὸ 1456, 23 μόλις χρόνων ἀσχολήθηκε μὲ τὴν πλατωνικὴ φιλοσοφία, ὅταν ὁμως ἀμέσως κατόπι ἄρχισε νὰ μαθαίνει ἑλληνικά, συγκεντρώθηκε, κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τοῦ οἴκου τῶν Μεδίκων, στὶς μεταφράσεις ἔργων τοῦ Πλάτωνα καὶ τοῦ Πλωτίνου.

Ἀγαποῦσε τὴν μουσικὴ καὶ τὴν ποίηση. Παρ' ὅλη τὴν τάση του στὴν ὑποχονδρία καὶ στὴν πρόληψη ἦταν εὐχάριστος στὶς συντροφίες. Ἔδωσε διαλέ-

Ξεις μέσα στην 'Αγία Μαρία τῶν 'Αγγέλων γιά τὸν πλατωνικὸ φίληβο, καλοῦσε ὁμῶς μερικοὺς διαλεχτοὺς μαθητές του γιά ἰδιαίτερα μαθήματα. Περίφημες ἔμειναν οἱ διδασκαλίες του γιά τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς καὶ γιά τὸν πλατωνικὸν ἔρωτα, 200 (διακόσια) χειρόγραφα ἔργων του ἔχουν ἔως τώρα ἀνακαλυφθῇ.

Ὡριμον, ἀλλὰ νέον ἀκόμη ἄνδρα τὸν παρέστησε ὁ Κόζιμο Ροσέλι στὴ ζωγραφιά του μέσα σὲ μιὰ φλωρεντιανὴν ἐκκλησία. Ἀποτελεῖ τὴ μεσαία μορφὴ μέσα στὴ συντροφιά τριῶν πλατωνιστῶν, ἔχοντας ἑλαφρὰ σκυμμένο τὸ κεφάλι, ἐκστατικὰ τὰ μεγάλα μάτια. Πρὸς αὐτὸν γυρίζει τὴ ματιά του ὁ Πολιτσίανο μὲ τὴν ἔντονη φυσιογνωμία, ἐνῶ στὴν ἀριστερὴν ἄκρῃ κλείνει τὴ σύνθεση ὁ νεώτατος, ὁ ὠραῖος Πίκο ντε λὰ Μιράντολα, ντυμένος πᾶ τὸ σχῆμα τοῦ μοναχοῦ. Ἀνυπόμονος, νευρικός, προτείνει τὸ εὐγενικὸ χέρι σὰν νὰ εἰσάγει μιὰ (τὶ ἄλλο παρὰ πλατωνική;) συζήτηση.

Σὰν ἅγιο προσκυνοῦμε τὸν Φιτσίνο, στὴν ἐπιτύμβια προτομή του τὴ σημερινή κάτω ἀπὸ μιὰ κόγχη μέσα στὸ σεβασμιό Ντουόμο, τὸ μητροπολιτικὸ ναὸ τῆς Φλωρεντίας.



Τρεῖς σοφοὶ τῆς «Πλατωνικῆς Ἀκαδημίας» τῆς Φλωρεντίας. (Ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Ροσέλι, 1486.)

Ἡλικιωμένος πιά, μὲ φανερά τὰ αὐλάκια τῶν ρυτίδων στὸ πρόσωπο καὶ στὸ λαιμό του γυρίζει τὴν ἔνθεη κεφαλὴ του πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ κρατεῖ στὰ δύο χέρια του ἓνα βαρὺ, γεροδεμένο βιβλίο: εἶναι ἡ μετάφραση τῶν διαλόγων τοῦ Πλάτωνα ποὺ τὴν προσφέρει στὸ λαό του καὶ στὴν Οἰκουμένη.

Βγαίνοντας ἔξω, καθὼς ἀντικρύζουμε τὰ φλωρεντινὰ παλάτια τῆς Ἀναγέννησης, νομίζουμε πὼς διακρίνουμε στὶς ρυθμικές, ἐξαϋλωμένες ἀναλογίες τους, στὰ τόξα τῶν θυρῶν, στὰ ἀπλᾶ ὑπέρθυρα, στὶς κολόνες κάτι ἀπὸ τὸ θαυμαστὸ ὄνειρο μιᾶς πλατωνικῆς Ἰδέας.

Οἱ περιγραφές

Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα, τὰ ἐμπνευσμένα, βαθυστόχαστα καὶ ἐκρηκτικὰ ἔργα του, ποὺ ἔχει τὸν τίτλο *Τέχνη καὶ ἀλήθεια* παρατηρεῖ ὁ καθηγητὴς τῆς Ἱστορίας τῆς Εὐρωπαϊκῆς Τέχνης στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Μονάχου Χὰνς Σέντλμαϊερ, ὅτι σύμφυτη μὲ τὴ μέθοδο τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς εἶναι ἡ ἀπασχόληση μὲ μεμονωμένα ἔργα, ὅπως καὶ μὲ ὁλόκληρες ἐποχὲς καὶ μάλιστα μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. «Προσπαθοῦμε νὰ συλλάβουμε τὴν τελειωτικὴ, τὴν πλούσια καὶ ξεχωριστὴ μορφή τοῦ ἐνὸς ἔργου τέχνης..., τὴν ἐκλογὴ τοῦ ὑλικοῦ, ὅχι λιγώτερο ἀπὸ τὴν ἐκλογὴ τῶν μορφῶν καὶ τῶν θεμάτων ποὺ τοῦ ἀντιστοιχοῦν». Μόνο ἔτσι, ὑποστηρίζει, μπορεῖ νὰ κατορθωθῇ ἡ σύνταξη μιᾶς ἀληθινῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, στηριγμένης σὲ πορίσματα θετικά.

Ὁ ὑπαινιγμὸς εἶναι φανερός. Μὲ τὴν ἐξέταση τοῦ ἐνὸς ἔργου, μὲ τὴν ἀνάλυση καὶ τὴν κατανόησή του εἶναι δυνατὸ ν' ἀποτελεσθῇ σιγὰ σιγὰ ἡ σειρὰ ἐκείνη ποὺ θὰ παρουσιάσει τὴν καλλιτεχνικὴν ἔκφραση μιᾶς ἐποχῆς, τὸ πνεῦμα, τὶς δραματικὲς ἢ εἰδυλλιακὲς ὀψεις, τὶς ἐναλλαγές της.

Δὲν εἶναι διαφορετικὲς οἱ ἀπαιτήσεις τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπιστήμης. Κεῖνο ποὺ ἀποκλείει ἡ ἱστορία τῆς τέχνης, τὸν σχηματισμὸ θεωριῶν «a priori» πρὶν νὰ ἐξεταστοῦν σὲ βάθος καὶ νὰ ἐρμηνευτοῦν τὰ ὁρατά, τὸ καταδικάζει καὶ ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα. Εἶναι εὐκόλη καὶ ἄκοπη, γι' αὐτὸ καὶ ἄκαρπη ἡ «φιλοσοφία», ὅταν δὲν ἀναβλύζει ἀπὸ πνευματικὸ πλοῦτο, ἀπὸ μακροχρόνια ἀτένιση τῶν ἔργων τῆς τέχνης, πολλῶν ἔργων μάλιστα, ἀφοῦ κατὰ τὸ ρητὸ τοῦ ξένου σοφοῦ, «ὅποιος εἶδε ἓνα δὲν εἶδε κανένα».

Μόνο ἂν ὀδηγηθοῦμε ἀπὸ τὴν ὄραση θὰ φτάσουμε σὲ κάτι σπουδαιότερο ἀπὸ τὶς φτηνὲς γενικεύσεις. Ἀκόμη καὶ ὅσοι ἔχουν τὸ χάρισμα τοῦ συνθετικοῦ νοῦ δὲν μποροῦν νὰ βαδίσουν σὲ σοβαρὴ θεωρία (μιλοῦμε πάντα γιὰ τὴν Ἱστορία τῆς ἀρχαίας ὅπως καὶ τῆς νεώτερης τέχνης), ἂν δὲν γνωρίσουν καλά, ἂν δὲν κυττάξουν πρῶτα τὸ ἓνα ἔργο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές του, ἔπειτα καὶ τὰ ἄλλα, τὰ συγγενικά, ὅπως καὶ τὰ ξένα.

Συχνό, εἶναι ἀλήθεια, σ' ἐμᾶς τὸ φαινόμενο ἐκείνων ποῦ, βέβαιοι γιὰ τὶς ὑψηλὲς διανοητικὲς ικανότητές τους, προχωροῦν, πρὶν ν' ἀσχοληθοῦν μὲ τὰ ἔργα, στὴ γενίκευση, ποὺ γίνεται μοιραῖα ἄνοστη καὶ ἄχρηστη ἀοριστολογία.

Ἡ διαπίστωση ἐκείνη τοῦ καθηγητῆ τοῦ Μονάχου εἶναι ξεχωριστὰ ἀξιοπρόσεκτη γιατί ποτὲ ἄλλοτε δὲν εἶχαν τόσο κορεστῇ καὶ οἱ δύο ἐπιστῆμες, ἀπὸ

γνώση καὶ κατάταξη ὕλικου, ἀπὸ σχηματισμοὺς ομάδων ἔργων, ἀπὸ θεωρητικὴν ἐξέταση τῶν μορφικῶν ἐναλλαγῶν, τῆς φυσιογνωμίας κάθε ἐποχῆς. Σὰν διψασμένοι οἱ ἐρευνητὲς γιὰ μιὰ δροσερὴ πηγὴ γυρίζουν πάλι στὴ μελέτη καὶ στὴν περιγραφὴ τοῦ ἐνδὸς ἔργου. Δὲν θὰ ἀναπαυθοῦν βέβαια σ' αὐτό, ὅπως ἔκαναν οἱ καλὸτυχοι ἀρχαιολόγοι περασμένων γενεῶν. Ὅφειλουν σήμερα ν' ἀναζητοῦν καὶ ἄλλα ἔργα τοῦ ἰδίου τεχνίτη, τῆς ἴδιας καλλιτεχνικῆς περιοχῆς, νὰ ξεχωρίζουν τὴν ἰδιομορφία τους, νὰ γυρίζουν τέλος, σὰν σ' ἓναν ἑναστρο οὐρανό, σ' ὅλη τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

Ὅσοι ξεφυλλίζουν ἢ μελετοῦν ἐγχειρίδια ἢ γενικὲς ἱστορίες τῆς ἀρχαίας τέχνης δὲν φαντάζονται πόσες ἔρευνες «ἐπὶ μέρους» προηγήθηκαν πρὶν νὰ καταταχτῇ σὲ μιὰ ἐποχὴ καὶ νὰ ἐρμηνευθῇ ἓνα ἄγαλμα, ἓνα ἀγγεῖο, ἓνα χάλκινο κλπ. Εἶναι ἀπίστευτο πόσα ὀνόματα ἀρχαιολόγων ἀνακαλεῖ ἡ εἰκόνα ἐνδὸς ἀρχαίου ἔργου, πόσο διαφορετικὲς γνώμες ἐκφράστηκαν γιὰ τὸ δημιουργό, γιὰ τὸ περιεχόμενο, γιὰ τὴν ἐποχὴ, πρὶν νὰ πάρει τοῦτο μιὰ ὠρισμένη θέση.

Ἡ ἐξέταση τοῦ ἐνδὸς ἔργου γίνεται τώρα πάλι ἢ προϋπόθεση γιὰ τὴν παρουσίαση τῆς διαδοχικῆς σειρᾶς τῶν πολλῶν, γιὰ τὴ σύνθεση μιᾶς ἐνότητος. Εὐκολὴ θὰ ἐνόμιζε κανεὶς τὴν προεργασία τούτη. Φτάνουν μιὰ ξερὴ περιγραφὴ μὲ λίγη «αἰσθητικὴ» ἐπάλειψη καὶ μὲ πολλὴ βιβλιογραφία. Ὅσο κι ἂν σὲ μερικὲς περιοχὲς πάει νὰ γίνῃ ἰδανικὸ ἡ μέθοδος αὐτὴ βέβαιο εἶναι ὥστόσο ὅτι οὔτε τῆς βιβλιογραφίας ἢ γνώσης οὔτε ἡ σχολαστικὴ ἀνάλυση κάνουν ἀληθινὰ ἐπιστημονικὴ τὴν δημοσίευση ἐνδὸς ἔργου.

Χρειάζονται καὶ ἄλλα πολλὰ ποὺ τὰ προσφέρει μόνο ἡ ζωντανὴ παιδεία. Ἀπαραίτητὴ εἶναι πρῶτα πρῶτα μιὰ σχετικὴ αἰσθαντικότητα, ἀκόμη καὶ ἓνα ποσοστὸ ρομαντισμοῦ, ἰδιαίτερα ὅταν ἐξετάζονται ἑλληνικὰ ἔργα. Δὲν εἶναι ἀντάξιο τῶν εὐγενισμένων ἐκείνων ἀρχαίων καλλιτεχνῶν νὰ πλησιάζουμε τὰ δημιουργήματά τους χωρὶς συγκίνηση, συνοδευτικὴ τοῦ ἐπιστημονικοῦ ὀπλισμοῦ.

Ὅταν, ὅστερ' ἀπὸ πολύμηνι – τὸ λιγώτερο – μελέτη εἴμαστε πιά ὥριμοι γιὰ τὴν περιγραφὴ καὶ τὴν συγγραφικὴ παρουσίαση ἐνδὸς ἔργου, τότε νοῦς καὶ ψυχὴ βρίσκονται σὲ μιὰ διέγερση ποὺ συχνὰ γίνεται «ἐνθεη».

Ὑπάρχει ὅμως ἓνα σπουδαῖο ἀνασχητικὸ ποὺ κάνει κάποτε ἀποτυχημένη ὅλη αὐτὴ τὴν προετοιμασίαν: ἡ ἔλλειψη ἱκανότητος γιὰ τὴ διατύπωση, γιὰ μιὰ ἐκφραση ζωντανή. Εἶναι βέβαια ζήτημα ἰδιοσυγκρασίας ἢ ὑπερβολικὰ νηφάλια ἀτένιση ἐνδὸς ἔργου ἢ προτιμότερη ὥστόσο – ἂν μάλιστα πλέκεται μὲ αὐτοεπίγνωση – ἀπὸ μερικὲς αἰσθητικὲς ἀναλύσεις δανεισμένες καὶ ἄδροσες. Τὴν τέλεια περιγραφὴ τὴ χαρίζει πάντα ἡ ὀπτικὴ αἴσθησις ἢ συνδυασμένη μὲ τὴ γνώση, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν δύναμη τῆς λεκτικῆς ἐκφρασεως.

Εὐκολώτερο εἶναι τοῦτο βέβαια στὶς εὐρωπαϊκὲς χώρες, ὅπου ἡ λογοτεχνικὴ μόρφωση φέρνει σὰν μόνιμο μέλημα τῶν ἐρευνητῶν καὶ τὴν καλλιέργεια τῆς ἐθνικῆς τους γλώσσας. Σ' ἐμᾶς παρατηρεῖται σήμερα τὸ φαινόμενο νὰ

θεωροῦν πολλοὶ νεώτεροι κατώτερη τοῦ ἑαυτοῦ τους τὴν ἀπασχόληση μὲ τὴν ἐθνικὴ γλῶσσα, παρουσιάζοντας τὴν γλωσσικὴ ἀδιαφορία σὰν ἀπόδειξη τοῦλάχιστο κοινωνικῆς εὐπρεπείας (ἂν ὅχι καὶ πνευματικῆς ὑπεροχῆς).

Ἀποτέλεσμα τούτου εἶναι ὅτι καθὼς δὲν φροντίζουν οἱ νεώτεροι ἐπιστήμονες νὰ στηριχτοῦν σὲ παλαιότερα κείμενα, δίνουν γραπτὰ χωρὶς γλαφυρότητα, παραγεμισμένα μὲ βερμπαλισμὸ καὶ κοινοτοπικὴ ἔκφραση. «Γράφετε, γράφετε τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα» συνιστοῦσε παλαιότερα ὁ Μανόλης Τριανταφυλλίδης μὲ τὸ γνωστὸ γλωσσικὸ πατριωτισμὸ του. «Παύσετε ἐπὶ τέλους νὰ γράφετε ἑλληνικά», θὰ ἔλεγε ὁ ἴδιος, ἂν ζοῦσε, σήμερα, σ' ἐκείνους ποὺ παραμελοῦν συστηματικὰ τὸ ἐπιστημονικὸ ὕψος.

Εἶναι κοπιαστικὴ, ἀλήθεια, ἡ δημοσίευση ἑνὸς ἢ περισσοτέρων ἔργων ὅταν ἡ κατάταξίς τους συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴν ὅχι λιγώτερο ἐπίπονη προσπάθεια τῆς καθαρῆς καὶ θερμῆς διατύπωσης. Τὸ βλέπουμε σ' ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα δημοσιεύματα τῆς Ἑταιρίας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, στὸ ἔργο τοῦ καθηγητοῦ καὶ ἀκαδημαϊκοῦ Κωνστ. Ρωμαίου, *Ὁ μακεδονικὸς τάφος τῆς Βεργίνας*. Τὸ ἀπόσπασμα ποὺ δίνουμε εἶναι ἀπὸ τὴν περιγραφὴ ἑνὸς θέματος ἀπὸ τὰ πρὸ δύσκολα γιὰ κάθε ἀρχαιολόγο, τῆς «κοσμοφόρου», δηλ. τῆς διακοσμητικῆς τοῦ ἑλληνιστικοῦ τάφου.

«Ἄς ἰδοῦμε τώρα λεπτομερέστερα τὸ φανταστικὸ δενδρύλλιο. Τὸ κεντρικὸ μεγάλο ὀκτάφυλλο ἄνθος, δὲν εἶναι μετέωρο καὶ ἄσχετο μὲ τοὺς ἐλικόμορφους κλαδίσκους, ἀλλ' ὅ,τι εἶναι εὐνόητο δὲν παριστάνεται. Τὰ λευκὰ φύλλα στὴν ἄκρῃ σκουραίνουν ἐλαφρὰ καὶ ἔτσι παίρνουν σῶμα καὶ γίνονται χυμώδη, ὁ κόκκινος ὑπερος σχηματίζεται σὲ ὑψηλὸ κῶνο καὶ τὸ ὅλον εἰκονίζεται εὐτυχῶς μὲ προοπτικὴ ὅχι τέλεια, ὥστε νὰ ἐμφανίζεται ὠραῖο. Κάτω πλαισιώνουν τὸν λευκοπράσινο κάλυκα φύλλα ἔξω πράσινα καὶ μέσα κόκκινα ποὺ φυτρώνουν ἀπὸ τοὺς κλαδίσκους καὶ ἀναδιπλώνονται ἀντίστροφα. Ἐπάνω ξανοίγουν μὲ μικρὸ κόκκινο λουλούδι στὴ μέση οἱ εὐλύγιστοι δύο κλάδοι καθένας μὲ ἐσωτερικὴ καὶ ἐξωτερικὴ διακλάδωση. Οἱ ἀπαλὰ γερμένοι κάτω κλαδίσκοι, οἱ ἄλλοι, ποὺ μὲ τολμηρὴ καμπύλη πρὸς τὰ πάνω ξεπετιῶνται, οἱ μεταξὺ των θαλερὲς φυλλοσιεὲς ποὺ στὴν κατάλληλῃ θέσῃ ἐμφανίζουν ἕνα λευκὸ ἢ κόκκινο ἄνθος καὶ τέλος στὴν κορυφῇ δύο κομψὰ καὶ περήφανα στὴν κίνησή τους φύλλα μὲ λάμψη φλόγας στὴν ἄκρῃ στεφανώνουν τὸ σύνολο – θαυμαστὴ εἶναι ἡ ἀσφάλεια στὶς κινήσεις καὶ ἡ ἀληθοφάνεια τῶν σχημάτων».

Ὑστερα ἀπὸ τὸ κλασσικὸ αὐτὸ κείμενο καὶ γιὰ νὰ ἀποδειχθῇ ἀκόμη μιὰ φορὰ ὅτι οἱ δημοτικιστὲς γράφουν καὶ τὴν καλύτερη καθαρεύουσα ἃς πάρουμε κάτι ἀπὸ ἕνα ἄλλο ἔργο τοῦ ἴδιου συγγραφέα, ἀπὸ τὴ δημοσίευση πῆλινων ζωγραφιστῶν κεραμιδιῶν τοῦ ναοῦ τῆς Καλυδῶνος, ἢ *Κέραμοι τῆς Καλυδῶνος* (Ἔκδοση τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Ἀθῆναι 1951).

«Ἴσως θὰ εὕρη τις ὑπερβολικὰ λεπτολόγον τὴν προσπάθειαν τοῦ καλλιτέχνου νὰ καταγίνεται εἰς τόσον ἀφανεῖς λεπτομερείας, ἀφοῦ πρόκειται περὶ κοι-

νοῦ συμβατικοῦ ἀνθεμίου. Ἀλλὰ τὰ πράγματα εἶναι διαφορετικά. Τὸ ἀνθέμιον, ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἶναι ἐλαφρῶς ἀνάγλυφον ταυτίζεται κατὰ τὸ μέγιστον μέρος μὲ τὸ κεραμικὸν μέτωπον, τὸ τρισδιάστατον καὶ λοξῶς, ὡς εἶδομεν, τοποθετούμενον εἰς δῆλωσιν κινήσεως. Ἐχει δὲ τὸ οὕτω ταυτιζόμενον ἀνθέμιον φανεράν ὀργανικὴν ζωὴν καὶ εἶναι γνωστόν, ὅτι εἰς τοὺς ζῶντας ὀργανισμοὺς οἰαδήποτε μεταβολὴ μέλους τινὸς ἔχει ἀπήχησιν καὶ συνεπείας εἰς ὁλόκληρον τὸ σύνολον καὶ εἰς τὰς ἐλαχίστας λεπτομερείας του. Ὅταν ὠθεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ κάτω τὸ ἀριστερὸν κατώτερον μέρος τοῦ ἀνθεμίου, τοῦτο ἐπιφέρει ἀνύψωσιν καὶ διαπλάτυνσιν τοῦ δεξιοῦ μέρους, ἔστω καὶ ἂν τὸ σχετικὸν μέγεθος εἶναι 3 ἢ 4 χιλ. Ἀλλὰ τοῦτο δὲν εἶναι ἡ μόνη συνέπεια. Κατὰ τὸ ἀνώτερον καὶ μεγαλύτερον ἀνθέμιον τὸ πρὸς τὰ δεξιὰ ἡμῶν στερεώνεται κατὰ τι καὶ ἀνυψώνεται – τὰ φύλλα γίνονται ὀρθότερα – καὶ τὸ ἕτερον ἡμῶν ἤρεμα περιορίζεται καὶ κατανεύει. Ἔτσι ἔχομεν διττὸν χιασμόν: τὸ κάτω δεξιὰ καὶ τὸ ἄνω ἀριστερὰ κατεβαίνουν καὶ εἶναι βραχύτερα, τὰ δύο ἄλλα ἀντίστοιχα μεγαλύτερον καὶ ἀνεβαίνουν».

Ἀφήνοντας γιὰ ἄλλη φορὰ τὸ σημαντικώτατο θέμα τῶν ἐκλαϊκευτικῶν δημοσιεύσεων ἀναφέρουμε ἀκόμη σὰν ὑπόδειγμα σοφῆς καὶ μαζὶ πεντακάθαρης περιγραφῆς τὴν ἀξέχαστες καὶ κλασσικὲς *Μυκῆνες* τοῦ Τσοῦντα, ποὺ ἐπιβάλλεται ν' ἀνατυπωθοῦν τὸ γρηγορώτερον γιὰ νὰ διδάσκωνται ἀκόμη καὶ στὰ γυμνάσια. Βεβαιώνουν, ὅπως καὶ τόσα ἄλλα ἑλληνικὰ καὶ ξένα κείμενα, ὅτι ἡ ἐπιστημονικὴ περιγραφὴ τοῦ ἑνὸς ἢ καὶ περισσοτέρων ἔργων, ὅταν συνδυάζει τὴν γνώσιν μὲ τὴν αἰσθαντικότητα μπορεῖ νὰ γίνῃ ἓνα πεζὸ ποίημα.

18 V 1963

Βάσεις ἀγαλμάτων

Οἱ ἐναλλαγές στὴ μορφὴ τους

Ἐδῶ καὶ δύο - τρία χρόνια, κινούμενοι οἱ ἀρμόδιοι ἀπὸ μιὰ σωστὴ σκέψη, ἀλλάξαν στὴν πλατεία τοῦ Κολωνακιοῦ τὴ θέση καὶ τὸν προσανατολισμὸ τῆς προτομῆς τοῦ φιλικοῦ Ξάνθου. Ἀντὶ νὰ γυρίζει τὰ νῶτα, ὅπως ἄλλοτε, στὸν κεντρικὸ, τὸν πολυσύχναστο δρόμο, τὴν ἔστριψαν ἔτσι ὥστε νὰ βλέπει πρὸς αὐτὸν καὶ γιὰ νὰ βρίσκεται σὲ κάποια ἀπόσταση, τὴν ἐτοποθέτησαν στὸ βάθος τοῦ μικροῦ κήπου.

Ἔως ἐδῶ ἐπέτυχε ἡ σκέψη καὶ ἡ ἐκτέλεση. Συμβαίνει ὅμως ἡ νέα αὐτὴ θέση νὰ βρίσκεται σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο, μὲ τὸ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν παρουσιάζεται ὑψωμένη ἡ προτομή, ἀλλὰ νὰ «πέφτει», νὰ μικραίνει καὶ νὰ χάνει σὲ ἔξαρση. Θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ἀποφύγουν τοῦτο μὲ μιὰ μικρὴ τροποποίηση, μὲ τὴν προσθήκη στὴ βάση τῆς στήλης μιᾶς ἢ δύο βαθμίδων, ποὺ θὰ τῆς χάριζαν τὸ χρειζόμενο ὕψος.

Ἐλειψε ὅμως τὸ ἐνστικτο τὸ ἀλάθευτο, ποὺ διορθώνει χωρὶς θεωρία ἢ δισταγμὸ, κάθε ἀμορφία, ἔλειψε ἡ αἴσθησις γιὰ τὴ σχέση τῆς προτομῆς μὲ τὸν ἀνοιχτὸ χῶρο ποὺ τὴν κυκλώνει.

Δὲν θέλουμε νὰ σταθοῦμε περισσότερο στὸ ἄγαλμα ἐκεῖνο ἔξω ἀπὸ τὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο· ἂν καὶ κινεῖ πάντα τόσες διαμαρτυρίες ἐπιμένει ὁ Δῆμος νὰ τὸ κρατεῖ στὴ θέση αὐτῇ, γιὰ τὴ σύγκριση ἴσως μὲ τὰ ἀρχαῖα καλλιτεχνήματα. Ἡ κατάψυχρη συμβολικὴ γυναικεῖα μορφὴ ἀπλώνεται σὲ μιὰ βάση ἀπαράδεχτα πλατεῖα, δυσανάλογη καὶ κοινοτοπικὴ.

Δὲν εἶναι αὐτὰ τὰ μοναδικὰ οὔτε τὰ πιὸ χτυπητὰ παραδείγματα γιὰ τὸ πῶς στήνονται σήμερα στὶς ἐλληνικὲς πολιτεῖες μερικὰ ἀγάλματα. Ξαφνίζει πάντα, ὅταν προχωρώντας ἀπὸ τὸ σταθμὸ τῆς Θεσσαλονίκης ἀντικρύζουμε στὴν πρώτη πλατεῖα τὸ μαρμάρينو ἄγαλμα τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου. Στρέφει τὰ νῶτα πρὸς ἐκείνους ποὺ μπαίνουν στὴν πόλη, ἐνῶ δείχνει τὴν ἐμπροστινὴ, τὴ στενότερη ὄψη του, πρὸς τὴν Ἐγνατία. Παρ' ὅλη τὴν ἔλλειψη καλλιτεχνικῆς ποιότητος θὰ ἀποκτοῦσε κάποια ἐνάργεια ἂν οἱ κύριες ὀψεις του, οἱ πλαγινὲς ἦταν ὁρατὲς ἀπὸ τὰ καίρια σημεῖα, ἂν εἶχε ἄλλοιῶς ὑπολογιστῇ τὸ βάθος, ἂν τὸ ὅλο μνημεῖο εἶχε τὶς διαστάσεις ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ ἀνοιχτὴ πλατεῖα.

Στὶς εὐρωπαϊκὲς πολιτεῖες ποὺ ἔχουν ἱστορία πολλῶν αἰώνων στέκονται

ἄλλιως τὰ ἀγάλματα (χάλκινα ἔξ ἄλλου τὰ περισσότερα) πάνω στὰ βάθρα τους, ἂν καὶ στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ περασμένου αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ τωρινοῦ ἐδόθησαν ἀρκετὲς ἄμουςες λύσεις.

Κάποια πηγαία αἴσθηση ὠδηγοῦσε στὰ ἀρχαῖα χρόνια χειροπιαστὰ τοὺς καλλιτέχνες πρὸς τὸ ἀρμονικὸ καὶ τὸ ὠραῖο. Τὸ μαρτυρεῖ ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ τὸ ἀνέκδοτο ἐκεῖνο γιὰ τὸν «ἀγῶνα» τοῦ Φειδία μὲ τὸν μαθητὴ του, τὸν Ἀλκαμένη, τὸ γνωστὸ ἀπὸ τοὺς ἄνοστους στίχους τοῦ Τζέτζη, πολύτιμους ὡστόσο σὰν ἱστορικὸ τεκμήριο.

Ὅταν ὁ Δῆμος τῆς Ἀθήνας παράγγειλε στοὺς καλλιτέχνες αὐτοὺς δύο ἀγάλματα τῆς Ἀθηνᾶς γιὰ νὰ στηθοῦν σε ψηλοὺς κίονες, ὁ Ἀλκαμένης ἔκανε τὴ θεὰ λεπτὴ καὶ τῆς ἔδωσε γυναικεῖα ὁμορφιά. Ὁ Φειδίας ὅμως ὀπτικὸς τελῶν καὶ γεωμέτρης¹ σκέφτηκε ὅτι τὰ ἀγάλματα μικραίνουν ὅταν στηθοῦν ψηλὰ καὶ τὴν παράστησε μὲ μεγάλο στόμα καὶ τᾶλλα πρὸς ἀνάλογον ὕψους τοῦ τῶν κίωνων². Φάνηκε στὴν ἀρχὴ ἀνώτερο τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀλκαμένη καὶ μεγάλη κατακραυγὴ ὑψώθηκε ἐνάντια στὸ Φειδία. Ὅταν ὅμως στήθηκαν τὰ ἀγάλματα πάνω στοὺς κίονες τότε ἔλαμψε ἡ ἀξία τῆς τέχνης του καὶ πᾶσι διὰ στόματος λοιπὸν ἦν ὁ Φειδίας³.

Χρεάζεται φαίνεται πάντα σὲ κάθε ἐποχὴ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐνστικτο καὶ τὴν ὄραση, κάποια ξεχωριστὴ λειτουργία τοῦ νοῦ γιὰ νὰ προβλέπει ὁ καλλιτέχνης τὴ σχέση τοῦ ἔργου του μὲ τὸ χῶρο καὶ νὰ κανονίζει ἀνάλογα τὸ εἶδος καὶ τὸ μέγεθος τῆς βάσης. Ἄν καὶ λίγα ἀγάλματα ἐσώθηκαν μαζὶ μὲ τὰ βάθρα τους εἴμαστε σὲ θέση νὰ ξέρουμε μὲ πόση φαντασία ἔλυσαν κάθε φορὰ οἱ γλύπτες τὸ πρόβλημα τῆς μορφῆς τῶν τελευταίων, πόσο κατῴρθωναν, ἀκόμη καὶ ὅταν ἀκολουθοῦσαν ὠρισμένον τύπο βάθρου, νὰ τὸ συνταιριάζουν μὲ τὴν τεχντροπία τοῦ ἔργου τοῦ στημένου ἀπὸ πάνω του, νὰ τὸ γλυκαίνουν μὲ μελωδικὲς γραμμές, μὲ ἀποφυγὴ τῶν πολλῶν μονότονων καθέτων, μὲ γόνιμη χρῆση τῆς κινημένης καμπύλης.

Κάποτε τὰ βάθρα ἦταν πανύψηλα, ὅπως κεῖνο ποὺ τὸ κάτω τμήμα του ξεχωρίζει μπροστὰ ἀπὸ τὰ ἐπιβλητικὰ ἐρείπια τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία. Ἐπειδὴ στεκόταν ἀπάνω του ἡ Νίκη ποὺ κατέβηκε ἀπὸ τοὺς οὐρανοὺς, ἐπειδὴ ἦταν στημένο σὲ ἀνοιχτὸ χῶρο, τοῦ ἔδωσε ὁ Παιώνιος τὸ ὕψος ἐκεῖνο ποὺ θὰ τὴν παρουσίαζε κυρίαρχη, φτερωτὴ μέγα σεμνὴν.

Σὲ μιὰ μικρὴν αἴθουσα τοῦ ἴδιου μουσείου εἶναι μερικὰ βάθρα ἀνδριάντων ποὺ ἔχουν τὶς ὑπογραφὲς διάσημων καλλιτεχνῶν. Ξαναγυρίζει κανεὶς κάθε φορὰ γιὰ νὰ σταθῇ στοχαστικὸς μπροστὰ τους, νὰ θαυμάσει τὴν ἀρμονία ποὺ κλείνεται στὶς ἀναλογίες τους. Σ' ἓνα βάθρο μαθαίνουμε ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ ὅτι στεκόταν ἀπάνω ὁ ἀθλητὴς Εὐθυμὸς ὁ Λοκρός, ἐνῶ χαμηλὰ κάτω μὲ ὅμοια ἀπλὰ γράμματα ποὺ ἀπηχοῦν ἓνα μεγαλεῖο καθαρὰ πνευματικὸ εἶναι ἡ ὑπογραφὴ τοῦ καλλιτέχνη:

Πυθαγόρας Σάμιος ἐποίησε⁴.

Φεύγουμε με τὴ φαντασία μας μακριά, πρὸς τοὺς Λοκροὺς τῆς Κάτω Ἰταλίας τοὺς Ἐπιζεφύριους, πρὸς τὶς πόλεις τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος ὅπου ἐργάστηκε ὁ Σαμιώτης χαλκοπλάστης.

Ἀξιοθαύμαστο εἶναι πῶς ἀκολουθοῦν κάθε φορὰ τὰ βάθρα με συνέπεια καὶ με πρωτοτυπία τὶς μορφικὲς μεταβολές, τὶς παραξενιὲς ἀκόμη τῆς τεχνοτροπίας, σὰν ζωντανὰ μέλη τοῦ ὅλου. Τὰ ἀγάλματα τοῦ Λυσιππου στέκονταν κάπως ψηλότερα, με μείωση τῆς βάσης πρὸς τὰ ἀπάνω, με ἔκδηλη λυγρότητα. Γίνονται ὅλα ἐλαφρότερα στὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχή, σὰν νὰ πάλλεται ἡ πέτρα ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ ἀκολουθεῖ τὸ νέο ἰδανικὸ τοῦ σώματος, τοῦ φυγοκεντρικοῦ, τοῦ κινημένου ἀπὸ τὰ τόσα φανερά ἢ ἀπόκρυφα πάθη τοῦ ἑλληνιστικοῦ ἀνθρώπου.

Μιὰ χαρὰ γιὰ τὴν ὄραση ὅλα τὰ βάθρα αὐτὰ κλείνουν πίσω τους τὴ μουσικὴ παιδεία τῶν ἀρχαίων, τὴν ἔμφυτη καὶ ἀσκημένη αἴσθησι τοῦ καλοῦ. Δὲν μᾶς θερμαίνουν τὸ ἴδιο τὰ βάθρα τῶν ἑλληνορωμαϊκῶν ἔργων. Βλέπουμε νὰ χάνεται με τὴν εἰσβολὴ τοῦ κλασικισμοῦ μιὰ παράδοση αἰῶνων εὐλογημένη ἀπὸ τὶς χάριτες.

Εἶναι ζήτημα ἂν θὰ εὔρισκαν οἱ καλλιτέχνες τοῦ 5ου αἰῶνα τοὺς ποικίλους τύπους τῶν κλασσικῶν βάσεων ἂν δὲν εἶχαν κληρονομήσει ἔτοιμες λύσεις ἀπὸ τοὺς ἀγαματοποιούς, ἰδιαίτερα ἀπὸ τοὺς χαλκοπλάστες τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Ἀκόμη καὶ ὅταν εἶναι ἀποσπασματικὲς οἱ ἀρχαϊκὲς βάσεις ἀσκοῦν μιὰ γοητεία ἀνέκφραστη, εἴτε εἶναι ἀπὸ μεγάλα εἴτε ἀπὸ μικρὰ ἀγάλματα καὶ στάθηκε μιὰ ἀποκάλυψη ὅταν πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο ὁ Αὐστριακὸς ἀρχαιολόγος Ράουμπι-τοεκ κατάφερε, ὕστερ' ἀπὸ ἐπίμονες ἀναζητήσεις νὰ σχετίσει με μερικὲς Κόρες τῆς Ἀκρόπολης βάσεις ἀδέσποτες καὶ μάλιστα ἐνεπίγραφες. Περισσότερο ἀναπάντεχη ἦταν ἡ σύνδεση ἐνὸς λαμπροῦ ἀγάλματος Νίκης με ἕναν ἐνεπίγραφον κίονα. Ἡ Νίκη αὐτὴ ἡ φτερωτὴ ἐμίλησε ἔξαφνα καὶ ἱστορήσε τίνος ἦταν. Ἀγγελον ἀθανάτων⁵ τὴ λέει ἡ ἐπιγραφὴ καί, τὸ σπουδαιότερο, ἱστορεῖ ὅτι τὴν ἀφιέρωσε ὁ θρυλικὸς πολέμαρχος Καλλίμαχος γιὰ νὰ εὐχαριστήσῃ τοὺς θεοὺς ὕστερ' ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Μαραθῶνα. Πρέπει νὰ ἦταν τάμα του ποὺ τὸ συντέλεσαν με σεβασμὸ οἱ Ἀθηναῖοι ὕστερ' ἀπὸ τὸν ἡρωϊκὸ θάνατό του.

Ἄλλοι τέτοιοι ἰωνικοὶ κίονες ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ποὺ βάσταζαν ἀναθημα-τικὰ ἀγάλματα καλοῦν τὰ χέρια σὲ θωπεΐα· ἡ τρυφερότητα τῶν ραβδώσεων, ἡ διαφάνεια τῆς ἐπιδερμίδας, τὰ χαραγμένα ψηφία τὶς κάνουν μαρμάρινα ποιήματα, μιὰ λυρικὴ πνοὴ τοὺς διανθίζει. Κάποτε μιὰ ἀπλὴ στήλη ἔχει μιὰ γοητευτικὴ ἐπιγραφὴ· οἱ περισσότερες ἀναθηματικὲς ὕμνουں τὴν Ἀθηνᾶ, ἀξέχαστη εἶναι μιὰ ποὺ λέει ὅτι τὸ ἄγαλμα ποὺ ἦταν πάνω στὴ στήλη τὸ ἀφιέρωσε στὴν Ἀφροδίτῃ ὁ Πυθόδωρος καὶ τελειώνει με τὴν ἐπίκλησι:

Πότνια τῶν ἀγαθῶν τῷ σὺ δὸς ἀφθονίαν⁶.

Θὰ εἶχε πολλὰ νὰ εἰπεῖ κανεὶς καὶ γιὰ τῶν Κούρων τὶς βάσεις. Σπάνια οἱ

παλαιότεροι ἀρχαιολόγοι τὶς ἀναζήτησαν, ἴσως γιατί δὲν εἶχαν τὰ μέσα νὰ τὶς μεταφέρουν, καθὼς εἶχαν καθήσει βαθειὰ μέσα στὴ γῆ, ἴσως καὶ μερικοὶ νὰ μὴν ἐπρόσεξαν τὴν καλλιτεχνικὴ σημασία τους. Ἀξεχώριστα μέλη τῶν ἀγαλμάτων θὰ τὰ ἔδειχναν ἀλλιῶς, ζωηρά, ὑπερήφανα, κυπαρισσένια, ὅπως ἐγράφηκε ἀπ' ἀφορμὴ τοῦ Ἀριστοδίκου: «Ἡ βάση δὲν ἔρχεται σὰν ξένο σῶμα νὰ προστεθῇ στὸ καλλιτέχνημα ποὺ ἔχει κίνηση, ἀλλὰ στὴ ζωὴ τοῦ τελευταίου μετέχει ἐσωτερικὰ καὶ ἐκείνη· μὲ ἀρχαῖες ἐκφράσεις θὰ λέγαμε ὅτι αἰσθανόμαστε τὸ βάθος σὰν ἔργο τῆς Χάριτος, ὄχι τῆς μιοητῆς Ἀνάγκης».

Ἰδιαίτερα εὐφρόσυνες εἶναι οἱ βάσεις Κούρων ὅταν στολίζονται στὶς πλευρὲς τους μὲ ἀνάγλυφα, ὅπως οἱ δύο ἐκεῖνες ποὺ βρέθηκαν πέρυσι στὸν Κεραμεικὸ καὶ ἀγλαίζουν τὴν τῶρα τὸ μικρὸ μουσεῖο του. Στὸ ἴδιο, τὸ θεμιστόκλειο τεῖχος, βρέθηκαν ἐντειχισμένες τὸ 1922 οἱ δύο παρόμοιες τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ποὺ θὰ γοητεύουν πάντα τοὺς φιλότεχνους ὅλου τοῦ κόσμου.

Ζωηρεμένη μὲ τὸ κόκκινο τοῦ βάθους, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἐξαίρετη ἀναγλυφικὴ ἐργασία, περισσότερο ἐκφραστικὴ εἶναι ἡ βάση μὲ τὸ σκύλο καὶ μὲ τὴ γάτα στὴ μία ἀπὸ τὶς πλευρὲς τῆς. Στὶς ἄλλες δύο πλευρὲς παραστάθηκαν σκηνὲς παλαίστρας μὲ τὴ δροσιὰ καὶ μὲ τὴν τέχνη τὴ γνώριμη ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα. Ὑστερ' ἀπὸ τὶς γυμνικὲς ἀσκήσεις ἀκολουθεῖ ἡ τρίτη σκηνὴ ποὺ διαδραματίζεται χωρὶς ἄλλο στὸν «ξυστό», στὴ στοὰ τῆς παλαίστρας.

Οἱ νέοι ἔχουν λουσιτῇ καὶ φόρεσαν τὰ ἱμάτιά τους. Δύο εἶναι καθισμένοι ἀντικρυστὰ σὲ χαμηλὰ σκαμνάκια καὶ κρατοῦν στὸ ἓνα χέρι τους τὸ ραβδί τὸ χρήσιμο γιὰ νὰ διώχνουν τὶς νύχτες τὰ σκυλιὰ ποὺ ἐγαύγιζαν τοὺς ξεφαντωτὲς στοὺς στενοὺς δρόμους τῆς Ἀθήνας.



Ἀνάγλυφο ἀπὸ μιὰ βάση Κούρου. Παιγνίδι ἐφήβων. 510 π.Χ. πάνω κάτω.
(Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Ἀπλό, παιδικὸ εἶναι τὸ παιγνίδι τῶν δύο ἐφήβων, μὲ συμμετοχὴ τὸ παρακολουθοῦν οἱ δύο ὄρθιοι, ὁ ἓνας δεξιὰ στηριγμένος μὲ ἀθῶα οἰκειότητα στὸν ὦμο τοῦ φίλου. Ἔχουν βάλει νὰ μαλλώσουν ὁ σκύλος μὲ μιὰ γάτα, ἄγρια ἀκόμη, γιὰτὶ μόλις στὰ χρόνια αὐτά, γύρω στὸ 510 εἴχαν ἀρχίσει νὰ φέρνουν στὴν Ἀθῆνα γάτες ἀπὸ τὴν Ἀνατολή.

Ἡ ἄδεια ἐπιφάνεια ἀνάμεσα στοὺς δύο καθιστοὺς δείχνει τὰ περιγράμματα τοὺς καθαρὰ καὶ ἀπείραχτα· τυχαία φαινομενικά, ἀλλὰ πολὺ μελετημένη εἶναι ἡ σύνθεση: οἱ ἀντιστοιχίες, ὅχι τυπικὰ συμμετρικές, ἀνάμεσα στὰ σώματα, ποὺ ἄλλα παρισταίνονται ὁλόκληρα ἀπὸ τὰ πλάγια, ἄλλα μὲ τὸ στήθος ἀπὸ μπροστά· οἱ ἀνταποκρίσεις τῶν σκελῶν, οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες γεμᾶτες ἀπὸ πλαστικὴ θερμὴ, καθὼς καὶ οἱ πτυχὲς οἱ τάχα «σχηματικές», ποὺ ἀποδίδουν ὅλο τὸ βάρος, τὴν ποιότητα τῶν ὑφασμάτων, ἀλλὰ ἔχουν καὶ δική τους, ἀνεξάρτητη διακοσμητικὴ λειτουργία.

Θελκτικώτερη ἀπ' ὅλα εἶναι ὅμως ἡ ἀρχαϊκὴ δεξιότητα, ἡ διάχυτη στὶς στάσεις, ἡ ἐαρινὴ πνοὴ στὰ χαμόγελα τῶν χαρούμενων νέων. Ἀνάμεσά τους ἔζησε κάποτε καὶ ἐκεῖνος ποὺ ἡ ἡλιόχαρη εἰκόνα του, ὁλόγλυφη, θερμὴ, ἦταν στή μὲν πάνω στὴ βάση τούτη, μνημὲν καμόντος.

Μερικὲς δεκαετίες ἀργότερα ὁ Φειδίας καὶ οἱ μαθητὲς του θὰ ἱστορήσουν στὶς βάσεις τῶν κλασσικῶν ἀγαλμάτων μὲ στοχασμό, ἀλλὰ καὶ μὲ βαρυθυμία ἐπιφάνειες θεῶν καὶ παράξενες τύχες μυθικῶν ἡρώων.

1. [Ἰωάννου τοῦ Τζέτζου, *Βιβλίον ἱστορικῆς τῆς διὰ στίχων πολιτικῶν, ἄλφα δὲ καλουμένης* «Χιλιάδες» VIII, στίχ. 359].

2. [Αὐτόθι στίχ. 363].

3. [Αὐτόθι στίχ. 368].

4. [W. Dittenberger - K. Purgold, *Die Inschriften von Olympia*, *Olympia* 5 (Berlin 1896) ἀρ. 144].

5. [IG I³ 784].

6. [IG I³ 832].

Ἀθηναῖοι τῆς παρακμῆς

I VI 1963

Γύρω στὴν τέχνη τοῦ πορτραίτου

Κανείς δὲν θὰ ἐπίστευε ὅτι ὑπῆρχε ἀκόμη τέχνη καὶ μάλιστα ἀξιόλογη στὴν Ἀθήνα τοῦ Ιου αἰῶνα π.Χ. Ὅτι ὕστερα ἀπὸ τὸ κούρσεμα τοῦ Σύλλα (86 π.Χ.), ὅταν ἡ σφαγὴ καὶ ὁ ὄλεθρος ἔπесαν ἀπάνω στὴ δοξασμένη πολιτεία, ἐξακολούθησαν οἱ ἀνδριαντοποιοὶ νὰ σμιλεύουν τὸ μάρμαρο, οἱ χαλκοπλάστες νὰ χύνουν ἀγάλματα καὶ μάλιστα σπουδαῖα.

Πῶς ἀλλιῶς νὰ τὸ ἐξηγήσει κανείς παρὰ ἀπὸ τὴ δύναμη μιᾶς παράδοσης αἰώνων: Ἀπὸ τὸ ὅτι ὅσα παλαιότερα ἔργα δὲν τὰ ἐξερίζωσε ἀπὸ τὰ ἱερὰ ὁ ἀπαίσιος δυνάστης εἶχαν τὴ δύναμη νὰ θερμαίνουν, νὰ φωτίζουν, νὰ κινοῦν σὲ δημιουργία; Ὅτι, ὅσο καὶ ἂν εἶχαν ξεθυμάνει οἱ μῦθοι κρατοῦσαν ἀκόμη τὰ θεϊκὰ πρόσωπα τὴν ἀκτινοβολία τους, τὴν πλαστικὴν ὑπόστασή τους;

Ὅπως καὶ ἂν ἐρμηνεύσουμε τὸ φαινόμενο, ἓνα εἶναι βέβαιο, ὅτι, πρὶν ὁ κλασικισμὸς τῶν χρόνων τοῦ Αὐγούστου ἐπινοήσῃ μιὰν ὑποχρεωτικὴν ἀναδρομὴ περιορισμένη στὰ κλασσικὰ πρότυπα, καλλιεργοῦσαν μέσα στὴν Ἀθήνα τοῦ Ιου αἰῶνα π.Χ. οἱ γλύπτες τὴ γόνιμη γῆ τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης, μὲ ξεχωριστὴν ἐπίδοση στὸν τομέα τοῦ πορτραίτου.

Ὅχι μόνο δὲν εἶχε οβήσῃ τότε ἡ ἱκανότητα τῆς παρατήρησης – τὸ πρῶτο καὶ κύριο χάρισμα τοῦ ἀληθινοῦ καλλιτέχνη, ἀλλὰ καὶ τὴ βλέπουμε τροφοδοτημένη μὲ νέα θέματα. Ὅμως τώρα κάποια νηφαλιότητα, ἓνας ψυχικὸς μαρasmus, μιὰ ἀπαισιοδοξία καθρεφτίζεται στὰ εἰκονιστικὰ κεφάλια, σὰν νὰ μὴν ἔχουν πὰ οἱ Ἕλληνες οὔτε μέλλον, οὔτε ἐλπίδα.

Ἀπὸ τὰ ὅσα ἄφθονα ἔχουν γραφῇ καὶ γράφονται ἀπὸ κορυφαίους ἀρχαιολόγους γιὰ τὶς ἀρχὲς τῆς γένεσης τοῦ πορτραίτου, ἀπὸ τὶς φανατικὲς συζητήσεις γύρω στὸ πρόβλημα τοῦτο, ποὺ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ καίρια καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης, δὲν ἔχει ἀκόμη ἀποκρυσταλλωθῇ ἡ πεποίθησις ἂν ὑπῆρχαν καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν σοφιστῶν οἱ προϋποθέσεις γιὰ τὸν ξεχωρισμὸ τοῦ ἀτόμου, ἂν εἶχαν παλαιότερα οἱ καλλιτέχνες τὴν περιέργεια νὰ προχωρήσουν πέρα ἀπὸ τὴν τυπικὴ παράστασις τοῦ φιλοσόφου, τοῦ ρήτορα, τοῦ στρατηγοῦ κλπ. πρὸς τὴν ἀπόδοσις τῆς ἀτομικῆς φυσιογνωμίας.

Πολλὲς ἐνδείξεις σὲ ἀγγεῖα ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὸ 460 π.Χ. εὐνοοῦν τὴν ὑπόθεσιν ὅτι τότε πρώτη φορὰ ἐγίνε ἡ στροφὴ αὐτή, ποὺ ἔμελλε τόσο νὰ

καρποφορήσει. Ἀμέσως ὅμως κατόπι ἡ θριαμβικὴ εἰσβολὴ τῆς φειδιακῆς τέχνης ἔφερε ἀνάσχεση στὴν προσπάθεια νὰ καθρεφτίζονται στὴ φυσιογνωμία τὰ πρόσκαιρα χαρακτηριστικά, ἡ ξεχωριστὴ μοῖρα τοῦ εἰκονιζομένου. Οἱ σπουδαῖοι ἄνδρες ἔπρεπε νὰ παρουσιάζονται «διογενεῖς», μὲ εὐγενικὸ παρουσίασμα· πόσο ἔξοχα ἀποτελέσματα ἔφερε κάποτε ἡ δέσμευση τούτη εἶναι φανερὸ στὸ κεφάλι τοῦ Περικλῆ ποὺ εἶναι ἀντίγραφο ἑνὸς ἀγάλματος, ἔργου τοῦ Κρησίλα.

Πρὶν ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ τονίσουμε ἀκόμη μιὰ φορὰ ἀπὸ τὴ στήλη τούτῃ τὸ ἰδιαίτερο γνῶρισμα τῆς ἐλληνικῆς τέχνης τοῦ πορτραίτου. Ποτὲ δὲν σκέφτηκαν οἱ Ἕλληνες ἀγαλματοποιοὶ νὰ ἀποχωρίσουν τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὸ σῶμα, νὰ περιοριστοῦν στὴν περίληψη ἐκείνῃ τὴν ἄσαρκη καὶ ἄψυχη, τὴν – ἀλλοίμονο! – πολὺ γνωστὴ μας ἀπὸ τὴ σύγχρονη Ἀθήνα, αὐτὴ ποὺ λέγεται προτομή.

Μόνο μὲ τὴν ὑποδούλωση τῆς Ἑλλάδας στοὺς Ρωμαίους ἀρχίζει ἡ σειρά ἐκείνῃ τῶν κεφαλιῶν ποὺ τὶς παράγγελναν οἱ κατακτητὲς γιὰ νὰ στολίζουν τὶς βίλλες, τοὺς κήπους, τὶς θέρμες, τὶς βιβλιοθηκὲς μὲ εἰκόνες διάσημων ἀνδρῶν, ποὺ ἐφώτισαν καὶ ὕψωσαν τὸν τόπο τοῦτον.

Ἐδῶ ὅμως, ὅπου θεωρήθηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὁ νοῦς ἓνα μὲ τὸ σῶμα, ὅπου ἡ ζωὴ τῆς παλαιόστρας ἦταν τοῦ κάθε νέου ὑποχρέωση, παραστάθηκαν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ οἱ ἐξαιρετικοὶ ἄνδρες τῆς πολιτείας ὁλοσώματοι, ζωντανοί, ντυμένοι μὲ τὸ θώρακα οἱ στρατηγοί, μὲ τὸ ἱμάτιο οἱ φιλόσοφοι, οἱ ποιητές, οἱ ρήτορες. Ἔτσι τοὺς εἶχαν ἰδεῖ οἱ Ἀθηναῖοι στὶς δημόσιες λειτουργίες τοὺς πάνω στὴν Πνύκα, στὶς στοές, δίπλα στοὺς βωμοὺς τῶν θεῶν, σὲ κάθε τι ποὺ ὑπηρετοῦσε καὶ ἀνύψωνε τὰ κοινά.

Ὅποιος ἀντικρύζει στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τὸ μαγευτικὸ ἐκείνο κεφάλι φιλοσόφου, ποὺ βρέθηκε στὸ βυθὸ τῆς θάλασσας τῶν Ἀντικυθήρων, θὰ νομίζει εὐλόγα ὅτι ὁ χαλκοπλάστης δὲν ζήτησε ἄλλο παρὰ νὰ παραστήσει τὴ φυσιογνωμία αὐτὴ τοῦ στοχαστικοῦ παρατηρητῆ μὲ τὰ διαπεραστικὰ μάτια, τοῦ χλευαστῆ πού, ἀνυψωμένος πάνω ἀπὸ τὰ καθημερινά, ἔχει μάθει νὰ χαρκτηρίζει καὶ νὰ προσπερνάει κάθε ἀνθρώπινη κωμωδία, κάθε ἐκδήλωση ταπεινοῦ φθόνου.

Ὅμως, ὁ μακαρίτης Σβορώνος εἶχε σωστὰ συνδέσει μὲ τὸ κεφάλι αὐτὸ τὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ ἓνα ἄγαλμα, χάλκινο: ἓνα πόδι μὲ σαντάλι, καθὼς καὶ μέρος ἀπὸ τὸ ἱμάτιο. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ φιλόσοφος εἶχε παρασταθῇ ὁλοσώματος, ὀρθιος, ὅπως τριγύριζε ἀπὸ τὴν αὐγὴ τὶς στοές τῆς ἀγορᾶς, ὅπου κυκλωμένος ἀπὸ νέους διψασμένους γιὰ θεωρία καὶ γιὰ μάθηση, ἐξηγοῦσε, ρητόρευε, χειρονομώντας μὲ τὸ δεξι χέρι, ἐνῶ στηριζόταν μὲ τὸ ἄλλο στὴ ράβδο, παρώτρυνε, ἐνθουσίαζε.

Ἀκόμα πὸς συγκινητικὸ θὰ ἦταν ἓνα ἄγαλμα τοῦ τυφλοῦ Ὀμήρου, ποὺ θὰ ἔγινε γύρω στὰ 460 π.Χ. Τὸ ὑποψιάστηκε, κρίνοντας μόνον ἀπὸ τὸ κεφάλι, ἓνας λαμπρὸς ἀρχαιολόγος καὶ τὸ ἀνάστησε μὲ μιὰ σύντομη, ἐμπνευσμένη

περιγραφή. Θα είχε παρασταθῇ καὶ αὐτὸς ὄρθιος, ἐλαφρὰ σκυφτός· ντυμένος μὲ τὸ κοντὸ ἱμάτιο θὰ προχωροῦσε ἀργὰ μὲ τὴν ράβδο στὸ χέρι, μὲ τὸ ἀργὸ βάδισμα τοῦ τυφλοῦ ραψωδοῦ.

Ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ ἔργα ὑπάρχει μιὰ σημαντικὴ διαφορὰ καὶ ὄχι μόνο χρονολογικὴ (τὸ κεφάλι τῶν Ἀντικυθήρων εἶναι τὸ λιγώτερο διακόσια χρόνια νεώτερο). Ἐνῶ τὸ ἀρχαιότερο εἶναι μιὰ θεϊκὴ, ἰδεατὴ εἰκόνα τοῦ Ὀμήρου, στὸ ἄλλο ἐκφράζεται μιὰ ὠρισμένη φυσιογνωμία ποὺ τὴν ἐγνώρισε ὁ χαλκοπλάστης ἀπὸ κοντά, ποὺ τὴ μελέτησε, δὲν ἐζήτησε νὰ τὴν ἐξιδανικεύσει, τοῦ ἔφτασε νὰ μεταδώσει στὸ μέταλλο τὴν ἀκοίμητη θερμὴ τοῦ πνεύματος.

Κινημένα ἀπὸ πάθη ἀπόκρυφα, ὄχι διανοητικά, παρουσιάζονται ὅλα τὰ πορτραῖτα τοῦ ἐρχόμενου, τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ., συνοδευτικὰ τῆς φυγοκεντρικῆς κίνησης ποὺ ρυθμίζει καὶ τὰ σώματα τῶν ἀνδριάντων. Τὰ διαμορφώνουν «οἱ ἀντιθέσεις ποὺ τὶς σχηματίζουν οἱ κοιλότητες καὶ οἱ καμπύλες, αὐτὲς ποὺ κατάγονται ἀπὸ μιὰ πλαστικὴ δύναμη ἐκρηκτικὴ πρὸς τὰ ἔξω, ποὺ ὅμως ἀντιπροσωπεύει καὶ τὴν ὀργανικὴν ἐνέργεια ζωῆς τοῦ εἰκονιζόμενου. Ἔτσι τὸ πάθος τὸ ἐσωτερικὸ μπερδεύεται μὲ τὴν τρικυμισμένη ἐποχὴ, ἀπὸ τὴν ὁποία κατάγεται, τὴ διαμορφωμένη ἀπ' αὐτό, ὅπως ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριὰ τὸ ἀτομικὸ πάθος ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἀντλεῖ τὶς δυνάμεις τοῦ εἶναι του» (Κάσιτς).

Ἀπὸ τὰ πὸ ἀξιομελέτητα φαινόμενα εἶναι τὸ πῶς τὰ ἐλληνιστικὰ εἰκονιστικὰ ἀγάλματα ἔγιναν κίνητρο γιὰ τοὺς πορτραίτιστες τῆς Ρώμης, πρόβλημα εἶναι ἂν ὁ ἀδυσώπητος θερισμὸς τοῦ ρωμαϊκοῦ πορτραίτου τῆς δημοκρατικῆς ἐποχῆς (πρὶν ἀπὸ τὸν Αὐγούστο) πρόβαλε ἀπὸ τὴ συγχώνευση τῆς ἐντόπιας φυσιοκρατικῆς παράδοσης μὲ τὴν ἐλληνιστικὴν.

Δὲν εἶναι λιγώτερο δελεαστικὸ γιὰ ἔρευνα τὸ ξεχώρισμα τῶν χαρακτηριστικῶν ποὺ διακρίνουν τὰ πορτραῖτα τῆς Ρώμης ἀπὸ τὰ ἐλληνικά, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ ἀθηναϊκὰ τοῦ 1ου αἰῶνα π.Χ.

Ἄς ἰδοῦμε πρῶτα ἓνα κεφάλι Ρωμαίου ποὺ βρίσκεται στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Ν. Ὑόρκης, γιὰ νὰ τὸ συγκρίνουμε μ' ἓνα σύγχρονο Ἀττικὸ (βλ. εἰκ. σ. 636). Ἕνας θετικὸς, αὐστηρὸς Ρωμαῖος εἰκονίζεται στὸ πρῶτο, ἐπιτηρητὴς τῆς οἰκογενειακῆς του τιμῆς, συμπαραστατὴς στὸ Forum κάθε πολιτικῆς ἐκδήλωσης. Δὲν ξέρει νὰ γελάει, τοῦ εἶναι ἄγνωστο τὸ «ἄστεϊο», ποὺ ἔχει τὴ ρίζα του στὴ ζωὴ τοῦ ἐλληνικοῦ Ἄστεως. Βλέποντας μπροστά του κάποιο σκοπὸ εἶναι ἔτοιμος νὰ ἐξολοθρέψει κάθε ἐχθρό του, ἄνθρωπο ἢ πολιτεία ὁλόκληρη («καὶ τοῦτο ἀκόμη κρίνω, ὅτι πρέπει νὰ καταστραφῇ ἡ Καρχηδών»). Μπορεῖ νὰ ἦταν μολαταῦτα καὶ ὑποκριτὴς, ὅπως ὁ Κάτων, ὁ τιμητὴς, ποὺ γέρος πὰ ζοῦσε κρυφὰ μὲ μιὰ παιδοῦλα καὶ ἔπρεπε ὁ γυιὸς του νὰ τοῦ ὑποδείξει τὰ σωστά.

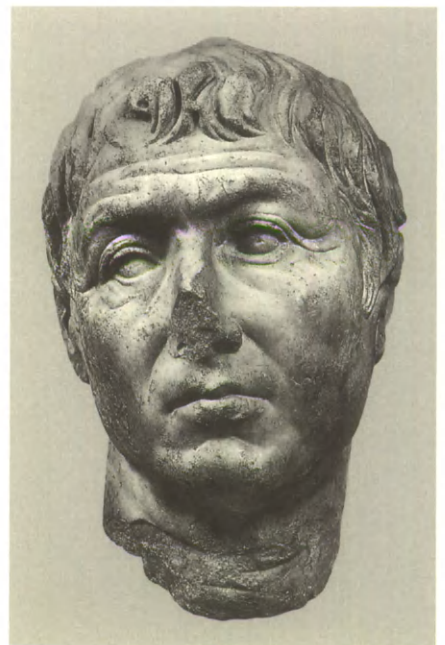
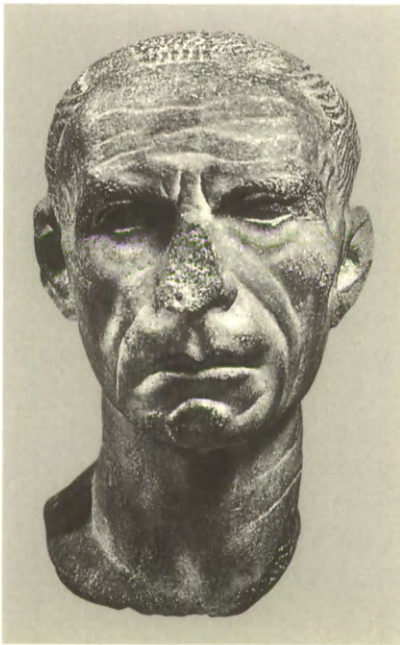
Ἀξιοπρόσεχτα εἶναι τὰ μέσα ποὺ μεταχειρίστηκε ὁ ἀνδριαντοποιός – γιατί νὰ μὴν ἦταν Ἕλληνας; – γιὰ νὰ ἀναδείξει τὰ προσωπικά, τὰ φθαρτὰ χαρακτηριστικά του: τὸ ρυτιδωμένο μέτωπο, τὰ ἀνέκφραστα μάτια, τὰ κλειστὰ σις

έμορφιές τοῦ γύρω κόσμου, τὰ βαθεῖα αὐλάκια τῶν παρειῶν, τὸ κλειστὸ στόμα, ποὺ τὸν δείχνει καχύποπτο, λιγόλογο καὶ βλοσυρό, τὸ ἄπινο πηγούνι, πρὸ πάντων ὅμως τὰ αὐτὰ ἐκεῖνα τὰ τονισμένα τοῦ ἄξεστου χωρικοῦ ποὺ ὀνειρεύεται τὴν κοσμοκρατορία.

Ἐνας Ἕλληνας, πιθανώτατα Ἀθηναῖος, παρασταίνει τὸ δεῦτερο κεφάλι, ὑπόλοιπο χωρὶς ἄλλο ἀπὸ ὁλόκληρο ἄγαλμα. Ἀπὸ τὴν κλίση τοῦ κεφαλίου εἶναι φανερό ὅτι εἶχε ἡρεμὴ στάση καὶ ἀπὸ ἄλλα σύγχρονα ἔργα συμπεραίνουμε ὅτι θὰ παρασταίνονταν ὄρθιος, ντυμένος μὲ τὸ ἱμάτιο καὶ ὅτι στὸ ἓνα χέρι θὰ κρατοῦσε ἴσως κάποιον πάπυρο. Τοῦτο γιὰτὶ ἡ φυσιογνωμία δὲν προσδίνει ἄνθρωπο τῆς δράσης, ἀλλὰ πλούσιο ἀπὸ στοχασμό, ἀπὸ ὀνειροπόληση, ἀπὸ φαντασία. Ὅσα φέρνει στὸ νοῦ του δὲν εἶναι ἀτομικά, ἀλλὰ τῆς πολιτείας· ἀναλογίζεται τὰ μεγαλεῖα τῶν περασμένων αἰώνων, τοὺς μεγάλους ἄνδρες ποὺ ἔθρεψε κάποτε καὶ τὰ συγκρίνει μὲ τὴν τωρινὴ σκλαβιά.

Συγκρατημένος, εὐγενικὸς ἀπὸ παλαιότατη φυλετικὴ διαμόρφωση, εἶναι γεμάτος φροντίδες· τίς βλέπουμε στὸ ρυτιδωμένο μέτωπο, στὰ σκιασμένα μάτια, στὸ στόμα ἐκεῖνο τὸ κλειστό, ἀλλὰ καλλίγραμμα, ποὺ δὲν ἀνοίγεται σὲ παράπονο, γιὰτὶ δὲν τὸ ἐπιτρέπει ἡ ἀγωγή του.

Ἄν καὶ σχεδὸν ἀχτένιστα, δὲν εἶναι χωρὶς καλαισθησιὰ ριγμένα τὰ μαλλιά



Ἀριστερά, εἰκονιστικὸ κεφάλι Ρωμαίου καὶ δεξιά, εἰκονιστικὸ κεφάλι Ἕλληνας, τοῦ Ιου αἰῶνος π.Χ.

στο μέτωπο, λεπτή είναι ή μύτη καὶ τὰ αὐτιά – πόση διαφορὰ ἀπὸ τὰ στυγνὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ρωμαίου. Ἐντονη περιγραφή μιᾶς προσωπικότητας δὲν εἶναι ὥστόσο βεριστικὸ τὸ ἑλληνικὸ πορτραῖτο, μιὰ πνοὴ παλαιοῦ ἰδεαλισμοῦ, μιὰ μουσικότητα τὸ γλυκαίνει. Ὑπάρχει ἀκόμη μέσα του κάποιο ὑπόλοιπο πίστεως στοὺς ἑλληνικοὺς μύθους, αὐτοὺς «ποὺ ἔμελλε νὰ γίνουν τὸ αἰώνιο ποίημα τῆς ἀνθρωπότητας» (Σέλλινκ).

Ἄμουςος ὁ φαλακρὸς Ρωμαῖος εἶναι ὥστόσο ἀξιωμαλέτητος, γιὰτὶ συνδουρίζει μαζί μὲ ἄλλους συγχρόνους του τὸ πρόβλημα ποὺ ἔχει τὴν καταγωγή του ὁ βερσμός τοῦ ρωμαϊκοῦ πορτραίτου. Νὰ εἶναι μιὰ δεύτερη βαθμίδα πάνω ἀπὸ τὰ νεκρικὰ προσωπεῖα τῶν προγόνων ποὺ κουβαλοῦσαν οἱ Ρωμαῖοι στὶς ταφές τους, κατὰ τὴν πολύτιμη μαρτυρία τοῦ Πολύβιου; Ἡ μήπως ἡ στερεομετρικὴ σύσταση τῶν Ἑτρουσκικῶν κεφαλιῶν βρίσκεται στὴ βάση τῆς διαμόρφωσής του; Ἀκόμη καὶ τοῦτο, τὸ κυριώτερο: ποῖα εἶναι ἡ συμβολὴ τῆς λαμπρῆς ἑλληνιστικῆς παράδοσης, ποὺ ἔδωσε τὸν ἄνθρωπο ὅχι στὴν ἀθάνατη σύστασή του, ἀλλὰ στὴ φθορὰ τὴν ἀδυσώπητη, τὴν ἀκράτητη καὶ καθημερινή;

Ὅποιες καὶ ἂν εἶναι οἱ αἰτίες, ἡ συμπάθειά μας γυρίζει ὅχι στὸν κατακτητὴ, ἀλλὰ στὸν λεπτὸν ὑποδουλωμένο, ποὺ εἶναι ὥστόσο περισσότερο ἐλεύθερος, πλούσιος, φωτισμένος ἀπὸ τὴν ἀνταύγεια τῶν ἀχνῶν ἀκτίνων ποὺ ρίχνει ἐπάνω του ἡ δύση μιᾶς μεγάλης γενιᾶς.

Ὁ ἀγγειογράφος Μάκρων

Θὰ μείνει ἀξέχαστη ἡ ἀπλή, ἐπιβλητικὴ τελετὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ὅταν ἔγινε τὸν περασμένο μῆνα ἡ ἀνακήρυξη τοῦ σερ Τζὼν Μπήτλεϋ σὲ ἐπίτιμο διδάκτορα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς.

Τὸ ἴδιο βράδυ μίλησε ὁ ἴδιος μέσα σὲ μιὰ παλαϊκὴ, σεμνὴν αἴθουσα, γιὰ τὸν ἀγγειογράφο Μάκρων καὶ ἔδειξε ἓνα πλῆθος προβολές. Καθὼς τὸ θέλησε περισσότερο πανεπιστημιακὸ μάθημα παρὰ διάλεξη, κινήθηκε μὲ ἀσυνήθιστη ἄνεση μέσα στὸ πλούσιο ἔργο τοῦ ζωγράφου, ἐπρόσθεσε νέα θραύσματα ποὺ ἐζωντάνεψαν γνωστὰ ἀγγεῖα, ἔστησε μπροστὰ στοὺς ἀκροατὲς τὴ χάρη καὶ τὸν πλοῦτο τοῦ γοητευτικοῦ ζωγράφου.

Ἦταν φανερὸ ὅτι ἐδιάλεξε νὰ πραγματευθῇ τὸ θέμα τοῦτο, γιατί ἔχει νὰ προσφέρει νέο ὕλικὸ στὴ γνώση τῆς τέχνης τοῦ Μάκρωνος ποῦ, μαζὶ μὲ τὸν ζωγράφο τοῦ Βρύγου καὶ τὸν Δούρι, ἀποτελεῖ μιὰν ἐράσμια τριάδα ζωγράφων ἐρυθρομόρφων κυλίκων γύρω στοὺς περσικοὺς πολέμους. Κλείνουν μὲ κώμους, μὲ τραγούδια, μὲ ὁμορφιὰ τὴν ὁλόδροση μαγεία τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Θὰ τὸν ἐλέγαμε «ζωγράφο τοῦ Ἰέρωνος», ἂν σ' ἓναν σκύφο τοῦ Μουσείου τῆς Βοστώνης δὲν εἶχε ὑπογράψει ὁ ἴδιος ὁ ζωγράφος μὲ τὸ ὄνομά του:

Ἰέρων ἐποίησε, Μάκρων ἔγραψεν.

Ὑπόλοιπο ἀπὸ τὴν ὑπογραφή του σώζεται καὶ σὲ μιὰ πυξίδα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη:

Μάκρ(ων).

Σὲ καμμιά ἀπὸ τὶς 234 κύλικες (ἀκέραιες καὶ κομμάτια), ὅπου διέκρινε ὁ σερ Τζὼν Μπήτλεϋ τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου τούτου δὲν ὑπάρχει τὸ ὄνομά του, ἀλλὰ τὸ Ἰέρων ἐποίησε καὶ τοῦτο μόνο σὲ λιγοστές. Εἶναι λοιπὸν φανερὸ ὅτι ὁ Μάκρων ἐργαζόταν σὰν μισθωτὸς ζωγράφος στὸ ἐργαστήριό τοῦ Ἰέρωνος, μαζὶ μὲ ἓναν ἄλλο, πολὺ λιγώτερο ζωηρὸ ζωγράφο, ποῦ δὲν ξέρουμε τὸ ὄνομά του.

Τὸν εἶπαν συμβατικά «ζωγράφο τοῦ Τηλέφου», ὅταν εἶδαν ὅτι μερικὰ ἀγγεῖα μὲ τὴν ὑπογραφή Ἰέρων ἐποίησε δὲν ἦταν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Μάκρωνος. Τὸ ξεχώρισμα ἦταν εὐκόλο. Πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ σχετισθοῦν τὰ ἔργα ἑνὸς ἄλλου μὲ τὰ πρόσωπα ἐκεῖνα ποὺ εἶναι γεμᾶτα ἀπὸ γέλιο, φῶς καὶ χαρὰ, ποὺ ἔχουν ζωγραφισθῇ μὲ τέχνη καὶ μὲ χάρη;

Τὸ μεγαλύτερο πλῆθος τῶν κυλίκων τοῦ Μάκρωνος εἶναι σὲ ξένα Μουσεῖα,

γιατί δὲν βρέθηκαν στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ σὲ τάφους ἐτρουσκικούς, ὅπου εἶχαν συντροφῆσει τοὺς νεκρούς, ἀφοῦ ἐφαίδρυναν τὴ ζωὴ τους. Τὰ θέματα ποὺ τὶς στολίζουν εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ μῦθο, ἀπὸ τὶς παλαῖστρες καὶ ἀπὸ τὰ συμπόσια. Ὁ προτιμημένος θεὸς τοῦ ζωγράφου, ὁ Διόνυσος, συνοδεύεται ἀπὸ τὸν θίασο τῶν Μαινάδων, ποὺ χορεύουν ἐκστατικές, μὲ ἀνεμισμένους τοὺς χιτῶνες, συχνὰ μὲ γυμνωμένα τὰ σκέλη ἀπὸ τὴ βία κίνηση. Οἱ Σάτυροι παρυσιάζονται πὸ ἥρεμοι, σὰν φοβισμένοι μπροστὰ στὴν ἀκράτητη θηλυκὴ μανία.

Οἱ λιγοστοὶ μῦθοι ποὺ ἱστορεῖ ὁ Μάκρων στὰ καλύτερα ἀγγεῖα του εἶναι ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὸν τρωϊκὸ κύκλο: Δὲν ὑπάρχει στὴν ἑλληνικὴ τέχνη δευτέρη ζωγραφιὰ σὰν τὴν Ἑλένη τοῦ σκύφου τῆς Βοστώνης, ποὺ ἔχει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου

Μάκρων ἔγραψεν.

Σκυφτὴ, σὰν φοβισμένη παιδοῦλα, βαδίζει δίπλα στὸν Πάρι, ἐνῶ πίσω της ὀρθωμένη ἢ Ἀφροδίτῃ ἢ Δολερῇ ἀποτελεῖώνει τὸ στολισμὸ τῆς ἡρωίδος, σκεπάζοντας τὸ κεφάλι της μὲ τὸ ἱμάτιο ποὺ θὰ τὴν προστατέψει στὸ μακρινὸ ταξίδι. Ἐνας φτερωτὸς Ἑρωτιδέας, συγυρίζει βιαστικὰ τὴ «στεφάνη», τὸ διάδημα τοῦ κεφαλίου της.

Ἀπὸ τοὺς ἄλλους δύο ἀγγειογράφους, τοὺς συγχρόνους μὲ τὸν Μάκρων, μόνον τοῦ Δούριδος ξέρουμε τὸ ὄνομα, τὸν ἄλλο τὸν ὀνομάζουν «ζωγράφος τοῦ Βρύγου», γιατί δὲν ἐσώθηκε σὲ κανένα ἀγγεῖο τοῦ ἐργαστηρίου τούτου ἢ ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου μὲ τὸ ἔγραψεν. Κρίνοντας ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς τέχνης του, τὴν ἀκράτητη καὶ δαιμονικὴ, κλίνουμε νὰ πιστέψουμε ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Βρύγος ἐζωγράφιζε τὰ ἀγγεῖα του.

Θὰ ἦταν μέτοικος, τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὸ ὅτι Βρύγοι λέγονταν μιὰ θρακικὴ φυλὴ καὶ νομίζει κανεὶς ἀληθινὰ ὅτι στὸ μακρινό, δασωμένο Παγγαῖο κινδυνεύουν οἱ θίασοι ἐκεῖνοι τῶν Σατύρων καὶ τῶν Μαινάδων μὲ τὰ ἀγριωπά, τὰ ἀφρισμένα πρόσωπα.

Νησιωτικὸ ὄνομα εἶναι τὸ «Δοῦρις», ἀπὸ τὴν περιοχὴ τούτῃ τῆς Ἰωνίας θὰ εἶναι ἡ καταγωγὴ τοῦ τρυφεροῦ ἀγγειογράφου. Τὸ σχέδιό του, τραβηγμένο μὲ λυρισμό, τὸν μαρτυρεῖ περισσότερο ὀνειροπόλο παρὰ ἀπολαυστή· ὅτι θερμαινόταν καὶ ἀπὸ τῶν παλληκαριῶν τὴν ὁμορφιὰ φαίνεται ἀπὸ τὰ ὀνόματα τὰ ζωγραφισμένα ἢ χαραγμένα στὰ ἀγγεῖα του:

Ἀθηνόδοτος καλός, Ἴπποδάμας καλός.

Μόνον τὸν τελευταῖο συναντοῦμε στὰ ἀγγεῖα τοῦ Μάκρωνος, τοῦ τρίτου ζωγράφου κυλίκων, ποὺ θὰ ἔζησε καὶ πέρα ἀπὸ τοὺς περσικοὺς πολέμους, ἕως τὸ 470 π.Χ. Κρίνοντας ἀπὸ τὴν παραμυθὲν ὁμορφιὰ τῶν γυναικῶν καὶ ἀπὸ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνοτροπίας του θὰ τὸν λέγαμε Ἀθηναῖο.

Ἐχει ζωηρότητα χωρὶς τὴ βάρβαρη ὁρμὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Βρύγου, μα-

γευτική είναι καὶ ἡ ἔκφραση τῶν μορφῶν, τόσο δὲ ιδιότυπη, ὥστε οἱ ἀποδόσεις ἀνυπόγραφων ἀγγείων στὸ χέρι τοῦ Μάκρωνος νὰ γίνωνται μὲ ἀλάθευτη βεβαιότητα.

Ἀκόμη καὶ στὶς ἀγαπητές του σκηνές συμποσίων ξέρει νὰ ἀποφεύγει τὴ μονοτονία συναλλάσσοντας τὰ ζευγάρια ἀνδρῶν καὶ νέων μὲ ἄλλα γοητευτικότερα, ὅπου νεαρὲς ἐταῖρες μοιράζονται τὶς κλίνες μὲ τοὺς συμποσιαστές. Τίποτα τὸ ἀγοραῖο δὲν ὑπάρχει στὶς σκηνές αὐτές, ἀντίθετα μιὰ ἄφατη ποίηση εἶναι χυμένη πάνω σὲ μιὰ τέτοια σκηνὴ συμποσίου ζωγραφισμένη σὲ μιὰ κύλικα τοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρκης.

Αἰσθανόμαστε γιὰτὶ εἶχε γοητέψει τὸν μεγάλο ζωγράφο Ἐνγκρ ὅταν τὴν εἶδε μαζὶ μὲ ἄλλα ἀγγεῖα τὸ 1837 στὴ Νεάπολη, στὰ χέρια ἐνὸς Ἰταλοῦ ποῦ «ἔκανε ἀνασκαφὲς γιὰ λογαριασμὸ τῆς Κυβερνήσεως». Τὰ ἀνθοστολισμένα τραπέζια τοῦ συμποσίου, οἱ στεφανωμένοι ἄνδρες, οἱ νεαρὲς ἐταῖρες, ποὺ μία παίζει τὸν αὐλό, ἐνῶ μιὰ ἄλλη κρατᾷ ἀπὸ τὸ κεφάλι τὸν συμποσιαστή τὸν παραφορτωμένον ἀπὸ κρασί, ποὺ σκύβει γιὰ ν' ἀδειάσει ἀπὸ τὸ στόμα του τὸ περιεχόμενο σὲ μιὰ λεκάνη καὶ – τὸ πιὸ νόστιμο – γυρίζει ἄλλοῦ ἢ κορασις τὸ κεφάλι τῆς ἀπὸ ἀηδία.

Ἔργο σπουδαίου ζωγράφου καὶ χαροκόπου εἶναι ἡ ζωγραφιὰ στὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς κύλικος. Ἀπὸ τὸν ψηλὸ λυχνοστάτη φωτίζει ἀπαλὰ ὁ λύχνος, ποῦ ἴσως θὰ οβήσει σὲ λίγο, ἡ μία ἐταῖρα, ὀρθία ἀκόμη, τυλίγει τὴν κόμη τῆς μὲ μιὰ λεπτὴ ταινία, στὴν ἄλλην ἄκρῃ ὁ μικρὸς οἰνοχόος κυττάζει περίεργος τὴ σκηνή – δὲν πειράζει ἀφοῦ δὲν εἶναι παιδί ἐλεύθερων γονέων, ἀλλὰ δοῦλος χωρὶς ἐπιμελημένη ἀνατροφή.

Θὰ ἦταν ἄδικο νὰ ξεχωρίσουμε τὶς ζωγραφιὲς ἀπὸ τὰ σχήματα, ἀπὸ τὴ μελωδία τῶν γραμμῶν. Δὲν ἔχει γεννηθῇ ἀκόμη ὁ ποιητὴς ποὺ θὰ τραγουδήσει τὴν ἐρυθρόμορφη ἀττικὴ κύλικα, ὅπως ἔκανε ὁ Κῆτις γιὰ τὴν ἀττικὴ ὕδρια. Ξέρουμε τουλάχιστο τώρα ὅτι χρειάστηκαν προσπάθειες καὶ δοκιμές, ἐνὸς αἰῶνα, ἀπὸ τότε ποῦ, γύρω στὰ 580 π.Χ., ἄρχισαν οἱ ἀγγειοπλάστες τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ νὰ μιμοῦνται τὸ σχῆμα τῆς κορινθιακῆς κύλικος, ἕως ὅτου τὴν ἀναδείξουν στὴν κύλικα ἐκείνη τὴν ἐνιαίᾳ καὶ μελωδικὴ ποὺ τὴ διαμορφώνουν ἀρμονικὲς, λυγισμένες καμπύλες.

Εἶναι ἀδύνατο νὰ φανταστῇ κανεὶς τὴν ἀττικὴν ἐρυθρόμορφη κύλικα στὴν κλασσικὴ τῆς ἐποχῇ, ἀπὸ τὸ 520-470 π.Χ. χωρὶς τὸ γάνωμα τὸ μαῦρο καὶ λαμπερὸ ποὺ τῆς χαρίζει πλαστικὴ δύναμη, ποὺ τὴ στήνει πλαστικὰ περιγραμμένη ἀπὸ τὸ γύρω χῶρο: Ἀξεχώριστο ἀπὸ τὸ γάνωμα, σὲ ἐναλλαγὴ μ' αὐτό, ἀλλὰ χωρὶς σύγκριση εἶναι τὸ σχέδιο, οἱ ἀνάγλυφες γραμμές, γιὰ τὶς ὁποῖες τόσα ἔχουν γράψει ὅσοι θέλησαν νὰ τὶς ἐρμηνεύσουν καὶ νὰ τὶς ὑμνήσουν. Δὲν παρασταίνονται «κάτι μισοειδωμένα πρόσωπα ἢ γραμμές», θολὰ καὶ ἀκαθάριστα, ἀλλὰ οἱ σκηνές εἶναι μιὰ φωτεινὴ ἀνταύγεια περασμένων κόσμων καὶ ἀνθρώπων, ποὺ ὀρθώνονται ζωντανοί, κινοῦνται, ἔχουν πάθη καὶ

χαρές, πάθη ἐξευγενισμένα ἀπὸ τῆς τέχνης τὸ χέρι τὸ θαυματουργό, πάθη ποὺ τὰ ἔζησαν οἱ ζωγράφοι, γι' αὐτὸ μπόρεσαν νὰ τὰ μεταδώσουν στὸν πηλό.

Εἶδαμε ὅτι ὁ Διόνυσος ἦταν ὁ πρὸ ἀγαπητὸς θεὸς τοῦ Μάκρωνος· καὶ ὅταν δὲν παρασταίνεται ἡ δύναμή του κινεῖ τις Μαινάδες καὶ τοὺς Σατύρους σὲ ἑξαλλους χορούς.

Ὁ παράξενος μῦθος τῆς γέννησης καὶ τῆς ἀνατροφῆς του εἰκονίζεται σὲ μιὰ πάγκαλη κύλικα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Δὲν ἔχει σωθῇ τὸ πόδι τῆς, γιατί ἔτσι ποὺ ἔγινε ἐκείνη ἡ παλαιὰ ἀνασκαφὴ τὸ 1886, ἀνεύθυνα, ἀπρόσεχτα καὶ χωρὶς παρακολούθησιν πολλὰ λαμπρὰ θραύσματα ἀγγείων πετάχτηκαν, σκορπίστηκαν μὲ τὰ χρώματα κάτω ἀπὸ τὸ βράχο ἢ ἄλλα ἐτάφησαν κάτω ἀπὸ τὸ δάπεδο τοῦ τοτινοῦ Μουσείου τῆς Ἀκρόπολης.

Εἶναι σχεδὸν ἀπίστευτο ὅτι τὸ 1940, δηλαδὴ ὕστερα ἀπὸ 60 χρόνια βρέθηκε καὶ κολλήθηκε ἡ λαβὴ τῆς κύλικος αὐτῆς, ποὺ ἔχει χαραγμένο τὸ ὄνομα τοῦ ἀγγειοπλάστη: Ἰέρων ἐποίησε ἴσως στὴν ἄλλη λαβή, ποὺ δὲν ἐσώθηκε νὰ εἶχε ὑπογράψει καὶ ὁ ζωγράφος, ὁ Μάκρων.

Στέκεται κανεὶς πρῶτα ἀμίλητος στὸ ἔμβλημα τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς κύλικος αὐτῆς, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ τελειότερα τοῦ εἵδους του. Ἡ Λερναία Ὑδρα, ποὺ τῆς κόβει τὸ ἓνα κεφάλι ὁ Ἡρακλῆς εἶναι ἓνα κατόρθωμα σχεδιαστικὸ ποὺ δὲν ἔχει



Νύμφες, τροφοὶ τοῦ Διονύσου. Ἀπὸ μιὰ κύλικα τοῦ Μάκρωνος. Γύρω στὰ 480 π.Χ.
(Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

ξεπεραστή. Στὴ μιὰ ἀπὸ τὶς ἐσωτερικὲς πλευρὲς τῆς κύλικος εἶναι τόσο δεμένη ἢ χάρη τῆς ἀφήγησης μὲ τὴν τελειότητα τῆς τέχνης, ὥστε νὰ σταθοῦμε περισσότερο.

Ὁ Δίας, κρατᾷ στὴν παλάμη του, τὸ μικρὸ Διόνυσο, στεφανωμένον μὲ κισσό, μ' ἓνα βαρὺ κλωνάρι γεμᾶτο τσαμπιά, στὸ χέρι του. Εἶναι κιόλας μικρὸ ἀγοράκι, καλὰ τὸν ἐφύλαξε ἐφταμηνίτικο μωρὸ στὸ μηρό του ὁ Δίας, ὅταν κεραυνώθηκε ἡ Σεμέλη. Τώρα ἔχει νὰ φροντίσει γιὰ τὴν ἀνατροφή του. Θὰ τὸν παραδώσει σὺς Νύμφες τῆς Νάσσας ποὺ ἔχουν τὸ δύσκολο χρέος νὰ μεγαλώσουν τὸ ὄρφανό.

Ὁ Ἑρμῆς μὲ φτερωτὰ ὑποδήματα εἶναι ἔτοιμος νὰ ἀναγγεῖλει σὺς Νύμφες τὸν ἐρχομό. Ὅμως μιὰ ἀπ' αὐτές, ὄρθια μπροστὰ στὸ βωμό, ἔχει ἀπορροφηθῇ ἀπὸ τὴν προετοιμασία. Κρατεῖ στὸ δεξιὸ χέρι μιὰ χάλκινη οἶνοχόη γιὰ τὴ σπονδὴ, ἐνῶ μιὰ ἄλλη δίπλα τῆς σκύβει γιὰ ν' ἀποθέσει τό «κανοῦν», τὸ κάνιστρο μὲ τὰ πρόσφορα καὶ τὰ γλυκά.

Ξανθὴ φαντάστηκε τὴν πρώτη Νύμφη ὁ Μάκρων καὶ τὴ θέλησε στολισμένη μὲ ἐνώτια, μὲ βραχιόλια. Στὴν ἄκρη τῶν δύο δαχτύλων τῆς κρατεῖ ἓνα ἄνθος μυριστικό. Βρισκόμαστε σ' ἓνα λουλουδισμένο τόπο, ὅπως δείχνουν τὰ δέντρα ποὺ ἔχουν ζωγραφιστῇ μπροστὰ ἀπὸ ἓνα ψήλωμα, ἀπὸ τὸ ἄντρο τῶν Νυμφῶν. Ὅλα ἔχουν δηλωθῇ μὲ τὴν ἀνάγλυφη γραμμὴ, χωρὶς κανένα ἄλλο μέσο, γι' αὐτὸ εἶναι πεντακάθαρα καὶ λαμπερά, συναρπαστικά.

Εἶναι ἀπίστευτο ὅτι δὲν ὑπάρχει καμμιά συγχρονισμένη μονογραφία γιὰ τὸν Μάκρωνα. Ἴσως θὰ αἰσθάνθηκε καὶ ὁ ἴδιος ὁ σὲρ Τζὼν ὅτι ἀκόμη καὶ μιὰ ζωὴ τόσο δημιουργικὴ σὰν τὴ δική του δὲν ἔφτασε γιὰ νὰ πραγματευθῇ – ὅπως μόνος αὐτὸς θὰ μποροῦσε – τὸ ἔργο τοῦ ἀγγειογράφου τούτου. Γι' αὐτὸ καὶ ἀνακοίνωσε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης ἓνα μικρὸ μέρος ἀπὸ τὶς ἔρευνές του, θέλοντας νὰ θερμάνει τοὺς νέους, νὰ τοὺς ἀνοίξει τὰ μάτια πρὸς τὸ ἀληθινό, τὸ ἐλληνικὸ Κάλλος.

Ἀκρωτήρια τῆς Σαμοθράκης

26 VI 1963

Τὰ ἐπιστημονικὰ πορίσματα μιᾶς ἀνασκαφῆς εἶναι, θὰ ἔλεγε κανεὶς, περισσότερο καλοδεχούμενα ἀπὸ τὰ ἐντυπωσιακὰ εὐρήματα, ἄσχετα ἂν τὰ τελευταῖα πλουτίζουν τὰ Μουσεῖα καὶ γοητεύουν τὸ μάτι. Θὰ ἔμεναν τοῦτα ἀδέσποτα, ἀκατάχτητα, ἀνερμήνευτα χωρὶς τοῦλάχιστο μιὰ γραπτὴν ἔκθεση ποὺ δίνει ἀναφορὰ γιὰ τὶς συνθήκες, γιὰ τὸν τόπο καὶ τὸ χρόνο τῆς ἀνακάλυψής τους.

Ἡ ἄλλη βαθμίδα, ἡ ἐπιστημονικώτερη, ἡ πρὸ δύσκολη καὶ πρὸ προσωπική, εἶναι ἡ κύρια ὑποχρέωση τοῦ ἀρχαιολόγου· αὐτὴ ρίχνει φῶς στὰ ἔργα, στοὺς δημιουργούς, στὰ ἐργαστήρια, στὸ πνεῦμα τῶν ἐποχῶν. Περιγράφει ἀναλυτικὰ τὸ ἔργο, κάθε ὄψη του, προσπαθεῖ νὰ συλλάβει τὴ μορφικὴν ἰδιοσυστασία του, τὴ στενὰ δεμένη μὲ τὸ περιεχόμενο, καὶ φτάνει στὴ συνθετικὴ ἐπισκόπηση ποὺ φωτίζει τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, ἐρμηνεύει, ὅσο εἶναι δυνατό, τὰ αἰτία τῆς καθὼς καὶ τὸ πρόβλημα τῆς προσωπικότητος μέσα στὴν κοινωνία καὶ στὴν παράδοση.

Θὰ ἦταν – καὶ εἶναι πολλὲς φορές – μιὰ καθαρὰ τεχνικὴ ὑπόθεση ἡ ἀνασκαφὴ ἂν δὲν συνοδεύεταν ἀπὸ τὸ πνευματικὸ χρέος τῆς δημοσίευσης. Θὰ ἔμεναν ἄφωνα καὶ τῶν Μουσείων τὰ ἔργα χωρὶς τὸ ζωντάνεμα ἀπὸ τὴ γραπτὴν ἐρμηνεία, τὴν δύσκολη καὶ ἀπαιτητικὴ. Ἄξιοι γιὰ κάθε ἔπαινο εἶναι οἱ ἀρχαιολόγοι ποὺ συνοδεύουν μὲ τέτοια προσφορὰ τὶς προσπάθειές τους νὰ βγάλουν ἀπὸ τὰ σπλάχνα τῆς γῆς τὰ θαμμένα ἀρχαῖα μεγαλουργήματα, εἶναι μάλιστα ἄξιοι αὐτοὶ γιὰ τὸν μεγαλύτερον ἔπαινο.

Στὴν κατηγορίᾳ τούτῃ τὴν ἀνώτερη ἀνήκουν καὶ οἱ ἐρευνητὲς τοῦ ἱεροῦ τῆς Σαμοθράκης. Χρόνια ὀλόκληρα παρακολουθοῦμε τὴν ἀνασκαφὴ ποὺ πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο εἶχε ἀναλάβει ὁ ἀξέχαστος καθηγητὴς Κάρολος Λέμαν. Αὐτοεξόριστος στὸν Νέο Κόσμο κατάφερε νὰ μεταφυτέψει ἐκεῖ τὸν ἐνθουσιασμό του, νὰ βρεῖ θερμὴ ὑποστήριξη γιὰ τὸ σπουδαῖο ἔργο του, καθὼς καὶ ἄξιους συνεργάτες, πρώτη ἀπ' ὅλους τὴ γυναῖκα του, τὴ Φύλλις Λέμαν, ποὺ συνεχίζει τόσο λαμπρὰ τὸ ἔργο του ὥστερ' ἀπὸ τὸ θάνατό του.

Προβληματικὴ παρουσιαζόταν τότε σὲ μερικοὺς ἡ ἀνάγκη νὰ ἀρχίσει πάλι ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ Ἑρεπιώνα. Κατανικώντας τὶς δυσκολίες τῆς ἐποχῆς, εἶχαν ἐπιχειρήσει τὸν περασμένον αἰῶνα μὲ γενναία ὑποστήριξη τοῦ κράτους, Αὐστριακοὶ ἀρχαιολόγοι, παρακινημένοι χωρὶς ἄλλο ἀπὸ τὸ ὄνειροφάνταστο ἐκεῖνο παλαιότερο εὔρημα τοῦ Γάλλου ἀρχαιόφιλου, τὴ μεγάλη Νίκη τοῦ Λούβρου.

Προσπερνούμε ὄχι χωρίς δυσκολία τὴν ἐπιθυμία νὰ σταθοῦμε στὸ μνημειακὸ ἔργο τοῦ Κόντισε, ὅπου μελετοῦμε ὄχι μόνο τὴν ἀνασκαφὴ καὶ τὰ εὐρήματα, ἀλλὰ – ἴσως μὲ περισσότερὴ συγκίνηση – καὶ ὅσα ἀναφέρονται στὴ ζωὴ καὶ στοὺς κατοίκους τοῦ δουλωμένου τότε νησιοῦ, αὐτὰ ποὺ στάθηκαν ἔμπνευση γιὰ τὴν τρισεύγενη Σαμοθράκη τοῦ Ἰωνος Δραγούμη.

Ὅσοι λυποῦνται σήμερα γιὰ τὸ νηοὶ χάνει σιγὰ σιγὰ τὴν ἀπόκοσμη ὁμορφιά του, γιὰ τὸ καλοκαίρι γεμίζει τὸ μικρὸ ξενοδοχεῖο ἀπὸ παραθεριστὲς ἅς ἀναλογισθοῦν ὅτι καὶ στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια βρισκόταν μέσα στὸ γεωγραφικὸ κλίμα ὅπου διαδραματίζονται τόσα κοσμοϊστορικὰ γεγονότα. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι οἱ βουνοκορφές του, οἱ ἄξενες τώρα καὶ γυμνές, ἦταν τότε δασωμένες μὲ πανάρχαια δέντρα, ὅτι ἱερὰ ἄλση, σύνδεντρα καὶ ξέφωτα ἐναλλάσσονταν μέσα στοὺς πυκνοὺς λόγγους.

Τὸ «Ἀρσινόειο» ἐκεῖνο, τὸ τεράστιο κυκλικὸ κτίριο τοῦ τεμένους, ποὺ μεταδίνει ταραχὴ τοῦ πνεύματος, πόσα δὲν μᾶς λέει γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ δραστηριότητα τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων, τὴν ἄξια νὰ πραγματοποιεῖ τέτοια ὁράματα. Σωροὶ ἀπὸ πέτρες ἀπανωτὲς ἔδειχναν, στὴν Παλιάπολη, πρὶν ἀπὸ τὶς τελευταῖες ἀνασκαφές τὴ θέσῃ τοῦ μεγάλου, τοῦ «νέου ναοῦ», ὅπως τὸν εἶχαν ὀνοματίσει οἱ Αὐστριακοὶ ἐξερευνητές. Σήμερα, ὕστερ' ἀπὸ τὶς ἐπίμονες ἔρευνες τῆς Ἀμερικανικῆς ἀποστολῆς, ὄχι μόνο ἔχουν καθαριστῇ τὰ σύνορά του, ὄχι μόνο ἔχουν ἀναστηλωθῇ μερικὲς ἀπὸ τὶς δωρικὲς κολόνες τοῦ Προπύλου, ἀλλὰ εἶναι πᾶ ἐξακριβωμένο καὶ τὸ ἀρχαῖο του πᾶ ὄνομα. «Ἱερὸν» τὸ ἔλεγαν, γιὰτὶ ἐδῶ μέσα γινόταν ὁ ὑψηλότερος βαθμὸς τῆς μύησης στὰ μυστήρια τῶν Καβείρων: «μόνο ἐκεῖνοι ποὺ εἶχαν γίνεи μύστες στὴ σεβαστὴ στοὰ τοῦ Ἀνακτόρου καὶ εἶχαν περάσει ἓνα προκαταρκτικὸ στάδιο ἔξω ἀπὸ τὸ Ἱερὸ γίνονταν δεκτοὶ μέσα του οὖν Ἐπόπται».

Ξεκαθαρισμένα παρουσιάζονται ὅλα αὐτὰ στὸ τελευταῖο βιβλιαράκι τῆς Φύλλης Λέμαν, τὸ ἀξιαγάπητο καὶ κομψό, ὅπου ξετυλίγονται γιὰ τοὺς ἰδιῶτες καὶ γιὰ τοὺς εἰδικοὺς τὰ τελευταῖα πορίσματα. (*Τὰ ἐνάτια γλυπτὰ τοῦ Ἱεροῦ τῆς Σαμοθράκης.*)

Βρίσκονται τὰ περισσότερα στὸ Μουσεῖο τῆς Βιέννης, γιὰτὶ ἦταν συνήθεια, ἄλλοτε νὰ συνοδεύωνται οἱ μεγαλόσχημες ἀνασκαφές τοῦ 19ου αἰῶνα στὰ τουρκοκρατούμενα μέρη μ' ἓνα φιρμάνι, ἄδεια ἀπαγωγῆς τῶν εὐρημάτων. Στὴν περίπτωσι τούτῃ δὲν ἦταν οἱ ξένοι ἀρχαιολόγοι τόσο ἀξιοκατάκριτοι. Καθὼς δὲν ὑπῆρχε τότε στὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορία ὀργανωμένη προστασία τῶν μνημείων, συμπεραίνουμε τὴν τύχη ποὺ περίμενε τὰ γλυπτὰ ὅταν στεκόμαστε βουβοὶ μπροστὰ στὸ γυμνὸ «Κοῖλον» τοῦ θεάτρου τῆς Σαμοθράκης. Ὅλα τὰ λευκά, λαξευμένα μάρμαρά του ἔγιναν κάποτε ἀσβέστης μέσα στὰ καφτερὰ καμίνια.

Στηριγμένος στὰ λιγοστὰ ἀπομεινάρια τῶν γλυπτῶν ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τοῦ Προπύλου τοῦ Ἱεροῦ εἶχε προχωρήσει παλαιότερα ὁ αὐστριακὸς ἀρχαιολόγος

Ἄρνολτ Σόμπερ σὲ μιὰ σχεδιαστικὴν ἀναπαράστασή του. Ὅχι ἄδικα τὴν ψέγει ὡς ἀμέθοδη ἡ Φύλλις Λέμαν. Ἐλλειψη ἐπιστημονικῆς μεθόδου δείχνει ἀληθινὰ ἡ προσπάθειά του νὰ ὑποτάξει σὲ μιὰ γνώμη σχηματισμένη ἀπὸ πρὶν, σὲ μιὰ μυθολογικὴ φαντασίωση, τὴν προσπάθεια τοποθέτησης τῶν γλυπτῶν μέσα στὸ ἀέτωμα.

Τὰ λιγοστὰ μέλη ποὺ ἔδωσαν οἱ νέες ἀνασκαφές, περισσότερο ὅμως ἡ ἐπίμονη μελέτη τῶν παλαιότερων γλυπτῶν ἔφεραν σὲ συμπεράσματα περισσότερο βάσιμα. Ἐγινε δυνατό, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, νὰ ἐρμηνευθοῦν οἱ παιδικές μορφές ἀπὸ τὴν ἐντόπια μυθικὴ παράσταση. Παρασταίνονται πιθανώτατα τὰ τρία ἀδέρφια, ὁ Ἀετίων ποὺ ἱδρυσε τὶς μυστικὲς ἱεροτελεστίες, ὁ Δάρδανος, ποὺ ἐδίδαξε στοὺς Τρῶες τὰ μυστήρια τῶν Καβείρων, τέλος ἡ Ἀρμενία, ποὺ ἡ ἔνωσή της μὲ τὸν Κάδμο περιλαμβανόταν στὰ «δρώμενα» τῶν τελετῶν.

Ἀνεπάντεχη, ὅχι ὅμως ἀπίθανη, εἶναι ἡ ἐρμηνεῖα μιᾶς νεανικῆς μορφῆς ξαπλωμένης στὴν ἄκρη τοῦ αἰτώματος. Πρέπει νὰ συμβολίζει, πιστεύει ἡ Φύλλις Λέμαν, τὸ βουνὸ τῆς Σαμοθράκης, τὸ Φεγγάρι, θρυλικὸ πὰ ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφή ποὺ ἔδωσε ὁ Ἴων Δραγούμης, ἀναστατωμένος ἀπὸ τὸ σχῆμα του καὶ ἀπὸ τοὺς στίχους τῆς *Ιλιάδος*.

Ἐκεῖ ἀπάνω εἶχε ἀνεβῆ ὁ Ποσειδῶν γιὰ νὰ ἀγναντέψει τὴν Τρωϊκὴν Ἴδην, τὴν πόλιν τοῦ Πριάμου καὶ τὰ καράβια τῶν Ἀχαιῶν. «Ὅταν κατέβαινε τὸ ἀπάτητο, τὸ μακρὺ βουνὸ ὁ θεός, ἀπὸ κεῖ ποὺ πηγαινα καὶ ἐγὼ τώρα, ἔτρεμε καὶ τὸ βουνὸ καὶ τὸ δάσος ἀπὸ τὰ ἀθάνατα πατήματά του. Μά, ὅταν κατέβαινα ἐγώ, τὸ βουνὸ δὲν ἔτρεμε καὶ τὸ δάσος τὸ εἶχαν κάψει καὶ τὸ εἶχαν κάνει κάρβουνα οἱ Σαμοθρακίτες, ὅπως ἔκαμαν ἀσβέστη τὰ ἀγάλματα».

Εἶναι πολὺτιμο κάθε κατάλοιπο ἀπὸ τὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν 2ον αἰῶνα π.Χ., ὅπου ἐντάσσονται τὰ γλυπτὰ τῶν αἰτωμάτων. Ὅχι μόνο δὲν εἶχε μαραθῇ τότε ἡ ἀρχαιότερη δημιουργικὴ πνοή, ἀλλά, ξεσηκωμένοι οἱ καλλιτέχνες ἀπὸ νέα προστάγματα, θερμοὶ ἀπὸ ἀπόκρυφα πάθη, πλούσιοι ἀπὸ πείρα μορφικῆ, φλογεροὶ ἀπὸ ἔκσταση, δίνουν ἔργα σὰν τὴ μεγαλόσωμη Νίκη τῆς Σαμοθράκης, τὴν συμβολικὴ τοῦ τρικυμισμένου γαλανοῦ Αἰγαίου.

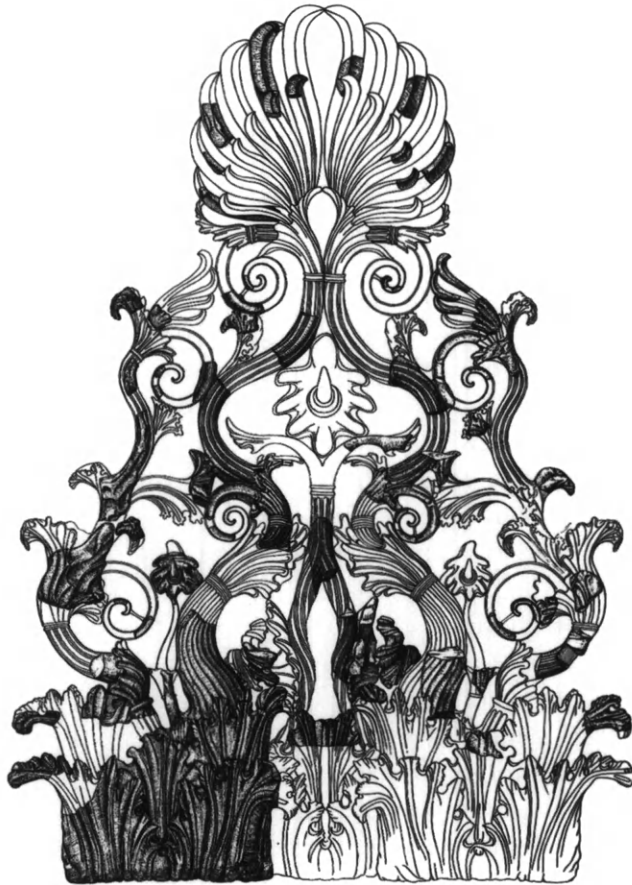
Ἄλλη σημαντικώτατη προσφορὰ τοῦ βιβλίου εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀκρωτηρίων ποὺ ἦταν στημένα πάνω στὰ αἰτώματα. Παράδειγμα ἐξαίρετο τῆς ὕστεροελληνικῆς τέχνης εἶναι ἡ ἄλλη, ἡ μικρὴ Νίκη, ἡ λιγνόκορμη, μὲ τὸ σπαθωτὸ σῶμα. Κάποια νέα αἴσθησις, μιὰ ιδέα κλασικισμοῦ πλανιέται πάνω της, κάτι ξεπνοϊσμένο, ἡ ἐγκαρτέρηση ἑνὸς ἡσυχασμοῦ δεμένη μὲ μιὰ μορφικὴν εὐγένεια ποὺ τραβάει ἀπὸ αἰῶνες.

Τὸ σοβαρότερο ὅμως ἐπίτευγμα ἀποτελεῖ ἡ ἀποκατάσταση τοῦ ἄλλου ἀκρωτηρίου, τοῦ ἀνθερωτοῦ. Πῶς κατάφερε ἡ Φύλλις Λέμαν, μελετώντας ἐπίμονα ἕνα πληθὸς κομμάτια νὰ ἀποκαταστήσει μὲ τὴ βοήθεια τοῦ συνεργάτου της, τὴν ἀρχικὴ μορφὴ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ θαυμαστὰ ἔργα ποὺ τὰ ἐρμηνεύει μόνο ἡ ἀφοσίωση στὸν ἀρχαῖο κόσμον.

Πρέπει νὰ γυρίσουμε 300 χρόνια πίσω, πρὸς τὸ ἀνθεμωτὸ ἀκρωτήριον τοῦ Παρθενώνα, γιὰ νὰ συλλάβουμε ὅλες τὲς ιδιοτροπίες τοῦ νέου σχήματος, τὴν βαθειὰ ἀλλαγὴ πού ἐγίνε μέσα στὸ μεγάλο αὐτὸ διάστημα.

Χρειάζεται πνευματικὴ ἔνταση γιὰ νὰ σπουδάσει κανεὶς πῶς φυτρώνουν οἱ καυλοὶ ἀπὸ τὴν πλούσια ἀκανθωτὴ βάση· πῶς ὑψώνονται καμπυλωτοί, πῶς προβάλλουν οἱ μικρὲς ἑλικες σὲ ἄπειρες ἀνταποκρίσεις ἀνάμεσά τους, πῶς τελειώνουν ὅλα στὸ ἀπάνω ζευγάρι τῶν ἐλίκων πού βαστάζει τὸ ἀνθέμιον.

Καὶ νὰ σκεφθῇ κανεὶς ὅτι τὰ μέλη εἶναι ξεγυρισμένα, ἀνοίγουνε, ὅτι κάθε φύλλο ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲ βάθος τὸν γαλάζιο οὐρανό, θὰ θαυμάσει τὴν ἐπιδεξιότητα, πού χρειάστηκε γιὰ νὰ σμιλεφθῇ στὸ μάρμαρο, μὲ φαντασία καὶ



Ἀνθεμωτὸ ἀκρωτήριον τοῦ Ἱεροῦ τῆς Σαμοθράκης. 2ος αἰ. π.Χ. (Μουσεῖο τῆς Σαμοθράκης.)

τέχνη ὁ ἀνθεμωτὸς αὐτὸς ὕμνος στοὺς θεοὺς, ὁ στημένος στὸ ἀέτωμα, ἔκφραση τῆς ἀκοίμητης τρικυμίας τοῦ ἐλληνικοῦ ἀνθρώπου.

Ποιὸ εἶναι τὸ βαθύτερο νόημα τῶν ἀρχιτεκτονικῶν ἀνθεμίων δὲν ἔχει ἀκόμη ξεκαθαριστῇ. Μόνο γιὰ τὴ χρῆση του στὶς ἐπιτύμβιες ἀττικὲς στήλες, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα καὶ ἔπειτα μποροῦμε νὰ ἀποτολμήσουμε κάποιες εἰκασίες.

Στημένα ψηλὰ πάνω ἀπὸ τοὺς τάφους τί ἄλλο μποροῦν νὰ συμβολίζουν τὰ ἀνθέμια αὐτὰ παρὰ τὴν ἀνακύκληση τῆς ζωῆς, τὴν ἐλπίδα μιᾶς ἀνάστασης, τὴ νίκη τοῦ θανάτου;

Δὲν εἶναι παράξενο ὅτι ἡ «φυτικὴ» αὐτὴ αἴσθηση ἔζησε ἕως τὰ νεώτερα χρόνια. Ἐνα ἀπὸ τὰ καλύτερα διηγήματά του τὸ τελειώνει ὁ Τουργκέγιεφ παρουσιάζοντας δύο γέρους γονεῖς μπροστὰ στὸν τάφο τοῦ μοναχογιουῦ τους. Καθαρίζουν τὴν πλάκα καὶ προσεύχονται σιωπηλά, βλέποντας περίλυποι τὰ φυτὰ ποὺ κυκλώνουν τὸ μνήμα: «Μποροῦν, ρωτάει ὁ συγγραφέας, νὰ μείνουν ἀναπάντητα τὰ δάκρυα, οἱ προσευχὲς τους; Δὲν μᾶς μιλοῦν τὰ ἄνθη αὐτὰ γιὰ τὴν εἰρήνη ποὺ ἀγκαλιάζει τὸ πᾶν, γιὰ τὴν ἀπέραντη γαλήνη τῆς ἀδιάφορης φύσης, δὲν μᾶς λένε καὶ γιὰ τὴν ἀδιάκοπη συμφιλίωση, γιὰ τὴ ζωὴ ποὺ ποτὲ δὲν τελειώνει;».

Ἄστραγαλίζουσες

Γύρω ἀπὸ μιὰ ἀρχαία ζωγραφιὰ

Ἦταν προαιώνια συνήθεια νὰ ζητοῦν στὴν ἀκρογιαλιὰ οἱ Ἕλληνες παρηγοριὰ γιὰ κάποια μεγάλη θλίψη, συντροφιά γιὰ μιὰ σοβαρὴ φροντίδα. Καθισμένοι μπροστὰ στὴν ἀνοιχτὴ θάλασσα, ἀντικρύζοντας τὸ ἀνήριθμο γέλασμα τῶν κυμάτων, τὸ γαλήνεμά τους ὕστερ' ἀπὸ τὸ ἡλιοβασίλεμα ἢ τὸ ἀγρίεμα ἀπὸ τὸν ἄνεμο τοῦ Αἰγαίου βυθίζονταν οἱ ἥρωες τοῦ ἔπους σὲ βαθειὰ συλλογὴ.

Τὸ εἶχε συνήθεια καὶ ὁ Ἀχιλλέας. Ἀνάμεσα σ' ἄλλες φορὲς ἔτσι παρουσιάζεται καὶ στὸ *Ψ* τῆς *Ἰλιάδας* ὕστερ' ἀπὸ τὸ φόνο τοῦ Πατρόκλου. Εἶχε πέσει νεκρὸς ὁ ἀδελφικὸς φίλος του κάτω ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς Τροίας, γιὰτὶ εἶναι φυσικὸ νὰ μὴ γυρίζουν ἀπὸ τὸν πόλεμο τὰ ἀληθινὰ παλληκάρια, ἀλλὰ περισσότερο οἱ παρακατανοί. Τὸ εἶπε ὁμορφα ὁ Σίλλερ ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν ἀφορμὴ τούτη: «Denn Patroklos ist gefallen und Thersites kommt zurück».

Ἀπαρηγόρητος ὁ γυιὸς τῆς Θέτιδας ὅταν ἔχασε τὸ φίλο του ξάπλωσε παρὰ θίν' ἄλός, ἕως ὅτου – θὰ ἦταν πιά βράδυ, ἀλλὰ δὲν τὸ λέει ὁ ποιητὴς – ἕνας γλυκὸς ὕπνος χύθηκε ἀπάνω του. Τότε στάθηκε πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ψυχὴ, τὸ εἶδωλο τοῦ Πατρόκλου, ὅμοιο στὴν εἰδὴ καὶ στὸ ἀνάστημα, ντυμένο μὲ τὴν δική του φορεσιὰ καὶ τοῦ εἶπε τοῦτα τὰ λόγια:

«Κοιμᾶσαι γυιὲ τοῦ Πηλέα καὶ μὲ ξεχνᾷς. Κάνε γρήγορα νὰ μπορέσω νὰ περάσω τὶς πύλες τοῦ Ἄδου. Μακρυὰ μὲ κρατοῦν οἱ ἄλλες ψυχὲς καὶ περιφέρονται ἐκεῖ ἔξω. Δὲν θὰ ξαναγυρίσω ἐδῶ γιὰτὶ μὲ ἄρπαξε στυγερὴ Κήρ· ἀλλὰ καὶ ἡ δική σου ἢ μοῖρα, Ἀχιλλέα, εἶναι, νὰ χαθῇς κάτω ἀπὸ τὰ τρωϊκὰ κάστρα. Ἐνα ἄλλο σοῦ λέω τώρα καὶ σοῦ ζητάω, ἂν τὸ θέλῃς καὶ σύ: Τῶν δυὸ μας, Ἀχιλλέα, τὰ κόκκαλα μὴ μᾶς τὰ βάλουν χώρια· νὰ μποῦν μαζί, ὡς κι ἀναστηθήκαμε στὸ ἀρχοντικὸ σας μέσα, τότε ὁ Μενόιτιος ποῦ παιδόπουλο μὲ πῆρε ἀπὸ τὴν Ὀπόντα, μετὰ ἀπ' τὸν ἄγριο φόνο ποῦκαμα καὶ μ' ἔφερε κοντά σας, τὴ μέρα ποῦ θυμώνοντας, τὸ ἀγόρι τοῦ Ἀφιδάμα ἀστόχαστα, ἄθελά μου ἐσκοτώσα, σὰν παίζαμε ἀστραγάλους». (Μετάφραση Καζαντζάκη - Κακριδῆ.)

Ἄμφ' ἀστραγάλοισι χολωθείς¹.

Ἡ ὥρα ἢ κακὴ ἔφερε νὰ ἀρπαχτῇ ὁ Πάτροκλος καθὼς ἔπαιζαν τὰ δυὸ ἀγόρια τὰ κότσια καὶ νὰ σκοτώσει τὸ μικρὸ σύντροφό του, δὲν τοῦ ἔμελλε παρὰ νὰ πάρει τὸ δρόμο τῆς ξενιτειᾶς.

Πολύ συχνὰ βρίσκονται σὲ ἀρχαίους τάφους παιδιῶν ἀληθινὰ κότσια· αὐτὰ ποὺ τὰ εἶχαν στὴ ζωὴ θὰ τὰ χρειάζονταν ἴσως γιὰ νὰ παίζουν καὶ στὸν ᾿Αδη. ᾿Αξιοὶ τεχνῖτες ὕψωσαν τὸ εἶδος αὐτὸ στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀληθινῆς τέχνης. Στὴν Αἴγινα εἶχε βρεθῇ ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια ἓνας ἀτυκὸς πῆλινος ἀστράγαλος τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, στολισμένος μὲ μιὰν αἰθέρια ζωγραφιά. Δὲν ἔχει ὑπογραφή τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλὰ τὸ εἶδος τοῦ σχεδίου, ἡ διαφάνεια τῶν φορεμάτων, τὸ εἰδυλλιακὸ στοιχεῖο δεμένο μὲ μιὰ γελαστὴ διάθεση ὑποβάλλουν τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου τοῦ Σωτάδη, αὐτοῦ ποὺ ξεχωρίζει σὲ μερικὰ ἀγγεῖα μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ ἀγγειοπλάστη.

Σωτάδης ἐποίησεν.

Σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς χαρούμενες στιγμὲς τοῦ ἔπλασε καὶ ἐζωγράφησε τὸν ἐρυθρόμορφο τοῦτον ἀστράγαλο. Ἀπὸ μιὰ σπηλιὰ ἔχει βγῆ ὁ «Ἥφαιστος» καὶ κάνει νὰ πετοῦν ψηλὰ στὸν ἀέρα μερικὲς ὑπέρκαλλες κόρες ποὺ τὶς ἔπλασε μὲ τὶς μαγικὲς τοῦ τέχνης. Ἡ μία κρατώντας ἓνα κλωνάρι κυνηγάει μιὰ πεταλούδα, ὅλες εἶναι ἀπίστευτα ἐλαφρὲς, σὰν ὀπτασίες ἐαρινές. Ἄλλοι ἀρχαιολόγοι ὑποστήριξαν ὅτι θὰ εἶναι ὁ Αἴολος ποὺ ἔδωξε τὶς Νεφέλες, ἡ ζωγραφιὰ μένει ἀκόμη οὐσιαστικὰ ἀνερμήνευτη, αὐτὸ δὲν λιγοστεύει τὴν ἀσύγκριτη χάρη της. Τὸ πιὸ θαυμαστὸ εἶναι πῶς συνταίριαζε ὁ ζωγράφος τὶς μικρογραφικὲς μορφὲς μὲ τὸ σχῆμα τοῦ ἀστραγάλου, πόσο φανταστικὸ θέμα βρῆκε νὰ ἱστορήσει ἀπάνω του. Ἡ εἰκόνα τῶν παιδιῶν ποὺ παίζουν κότσια εἶχε ξεχωριστὴ γοητεία καὶ δὲν εἶναι ἀνεξήγητο πῶς παρακίνησε καὶ σπουδαίους ζωγράφους νὰ πραγματευτοῦν τὸ θέμα, παρεμβάλλοντάς το σὲ μεγαλύτερες συνθέσεις. Μιὰ μικρὴ ἐρυθρόμορφη οἶνοχόη ὅπου παρουσιάζονται τρία παιδιά, καθισμένα κατὰ γῆς νὰ παίζουν ἀστραγάλους ἀφήνει νὰ συμπεράνουμε πόση ὄνειρευτὴ μαγεῖα ἐχάριζαν στὸ θέμα τὰ χέρια μεγάλων ζωγράφων.

Συχνότερες ἦταν, φαίνεται, στὴν ἀρχαία τέχνη οἱ *Ἀστραγαλίζουσες*, τὰ κορίτσια ποὺ παίζουν ἀστραγάλους, ἀπὸ τότε μάλιστα ποὺ ἓνα τοῖχο τῆς Λέσχης τῶν Κνιδίων στοὺς Δελφοὺς τὸν στόλισε ἡ «Νέκυια» τοῦ Πολυγνώτου, ὁ κάτω κόσμος. Σὲ μιὰν ἄκρη τοῦ ἦταν οἱ δύο μικρὲς κόρες τοῦ Πινδάρου:

Πολύγνωτος δὲ κόρας τε ἐστεφανωμένας ἄνθεσι καὶ παιζούσας
ἔγραψεν ἀστραγάλοις, ὄνομα δὲ αὐταῖς Καμειρῶ τε καὶ Κλυτίη².

Δυὸ κοριτσάκια ποὺ παίζουν στὸν ᾿Αδη ἔρχονται ἀπὸ τὴν ἐξαύλωση τοῦ θανάτου τὴν καθαρὰ κλασσικὴ, εἶναι μιὰ εἰκόνα ἄξια ἐνὸς μεγάλου ποιητῆ.

Ὅμοιες ἐβρῆκαν ἀπήχηση στὶς αἰσθαντικὲς ψυχὲς ἀκόμη καὶ τῶν ἀπλῶν τεχνιτῶν, τέτοιοι ἦταν καὶ οἱ κοροπλάθοι. Αὐτοὶ ποὺ ἔπλαθαν τὶς τερακότες, τὰ πῆλινα εἰδῶλια, πουλοῦσαν ἀπὸ τὸν 5ον αἰῶνα κιόλας τέτοιες πῆλινες κοῦκλες, μικρὲς *ἀστραγαλίζουσες*, ποὺ διασκέδαζαν τὰ παιδιά ἢ τὰ συντρόφευαν στοὺς τάφους τους. Ἀργότερα, στὸν 4ον αἰῶνα, ἀνάμεσα στὶς τόσες «Ταναγραῖες»

ἦταν πολὺ διαδομένες καὶ οἱ ἀστραγαλίζουσες. Ἡ διάχυτη χάρη τους ἀρέσει καὶ στοὺς σημερινοὺς ἀγοραστές «ἀρχαίων», τὸ ξέρουν καλὰ καὶ οἱ κιβδηλοποιοὶ καὶ συχνὰπραγματεύονται τὸ θέμα μὲ ἀσυνήθιστη ἀληθινά, πεζότητα καὶ ἀτεχνία.

Τὸ θέμα μας σήμερα εἶναι μία ἀξιαγάπητη μικρὴ ζωγραφιὰ πάνω σὲ λευκὸ μάρμαρο, ἀπὸ τὴν πρὸ πολὺτιμες τοῦ Μουσείου τῆς Νεάπολης: Εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὸν 18ον αἰῶνα· τὴν εἶδε τὸ 1758 ὁ Βίνκελμαν περαστικὸς ἀπὸ τὴ Νεάπολη καὶ – τὸ πρὸ ἀνεπάντεχο. Ἐμεινε ἀσυγκίνητος, γιὰ τὴ βρῆκε «κρύα».



Μαρμάρινος ζωγραφιστὸς πίνακας, ἔργο τοῦ Ἀθηναίου Ἀλεξάνδρου. 1ος αἰ. μ.Χ.
(Μουσεῖο τῆς Νεάπολης.)

Ἔρχεται ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο τῆς Καμπανίας καὶ πιστεύουν ὅτι ἀποτελοῦσε τὴν κεντρικὴ διακόσμηση στὸν τοῖχο ἐνὸς σπιτιοῦ, ποὺ ἔμελλε νὰ ταφῇ καὶ αὐτὸ τὸ 79 μ.Χ. κάτω ἀπὸ τὴν λάβα τοῦ Βεζουβίου.

Πολὺ θὰ δυσκολευόμαστε στὴν ταύτιση τῶν μορφῶν ἂν δὲν ὑπῆρχαν οἱ ἐπιγραφές. Πάνω ἀριστερὰ ἡ ὄρθια ἡγεμονικὴ μορφή, ἡ τραβηγμένη στὴν ἄκρῃ εἶναι ἡ Λητώ. Σκύβει σὰν χολιασμένη τὸ πρόσωπο καὶ δὲν δίνει τὸ χέρι στὴν γυναῖκα ποὺ σπεύδει πρὸς αὐτήν. Εἶναι ἡ Νιόβη, ποὺ παρουσιάζεται νέα μ' ὅλα τὰ τόσα παιδιὰ ποὺ τῆς χάρισε μιὰ ζηλόφτονη, περιγελαστικὴ μοῖρα.

Μιὰ ἀπὸ τὶς τόσες κόρες τῆς, πρόσχαρη καὶ ἀθώα, σπρώχνει τὴ μητέρα πρὸς τὴ Λητώ, θέλοντας νὰ διαλύσει τὴν ἐπικίνδυνη παρεξήγηση ἀνάμεσα σὲ μιὰ θνητὴ καὶ στὴ μητέρα δύο θεῶν παντοδυνάμων. Ντυμένη πὺδ φανταχτερὰ ἀπὸ τὶς ἄλλες δύο ὄρθιες, μὲ διπλὴ ταινία γύρω στὸ κεφάλι τῆς, εἶναι ἀκόμη μιὰ παιδούλα, μιὰ παρθένος ἀδμής.

Μπροστὰ καὶ κάτω ἀπὸ τὴ σκηνὴ τούτῃ μὲ τὴ συγκρατημένη δραματικότητα κάθονται δυὸ κορασίδες καὶ παίζουν ἤσυχες ἀστραγάλους. Ἀγλαΐα εἶναι τὸ ὄνομα τῆς ἀριστερά, Ἰλέαιρα τῆς καθισμένης δεξιά. Ἡ τελευταία ἔχει ἀφήσει νὰ πέσουν οἱ ἀστράγαλοι πάνω στὴν παλάμη τῆς, ἡ Ἀγλαΐα παίρνει ἄλλους ἀπὸ χάμω γιὰ νὰ παίξει μὲ τὴ σειρά τῆς.

Ἄν καὶ δὲν διαφέρει ἡ διάταξη τῶν μορφῶν εἶναι ὥστόσο ἀντιθετικὴ. Πὼς μιᾶς κόρης παρουσιάζεται ἡ ράχη, τῆς ἄλλης τὸ στήθος, τῆς μιᾶς δεξιά εἶναι ἔξω τὸ στάσιμο σκέλος, τῆς ἄλλης τὸ ἄνετο, τὰ πρόσωπα ὅμως εἶναι καὶ τὰ δύο ἀπὸ τὰ πλάγια. Ἐνὼ στὶς δύο τοῦτες κυριαρχεῖ ἡ συμμετρικὴ διάταξη, ἀπάνω, μὲ τὴν ὀρμητικὴ κίνηση τῆς κορασιᾶς ἡ σύνθεση ἔχει μετακινηθῇ πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἐδῶ ὅμως ἡ μεγαλόσωμη Λητώ, καθὼς ὀρθώνεται ἀντιμέτωπὴ στὸ θεατὴ, ἀποτελεῖ μιὰν ἀτράνταχτὴ κολόνα.

Δὲν εἶναι ἀνεξήγητος ὁ ἐνθουσιασμός ποὺ προκάλεσε καὶ δὲν παύει νὰ προκαλεῖ ἡ μικρὴ ζωγραφιὰ. Ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων, τὰ τρισεύγενα χέρια, τὰ σώματα, πάνω ἀπ' ὅλα, ἡ γραμμὴ, ἡ ρευστὴ καὶ σταθερὴ, χωρὶς ἐκζητημένους κυματισμούς, ὅλα τοῦτα, μαζὶ μὲ ἄλλα ἀνέκφραστα κάνουν νὰ ξεχωρίζει μέσα στὴν πληθωρικὴ πομπηϊανὴ χρωματικότητα τῶν αἰθουσῶν ὁ μικρὸς πίνακας, μὲ τὴν περισσὴ εὐγένειά του. «Αἰσθάνεται κανεὶς τὴ γειτονιὰ τῶν ἀετωμάτων τοῦ Παρθενῶνα» (Πφούλ).

Δὲν ἐσώθηκαν τὰ χρώματα. Θὰ εἶχαν χωρὶς ἄλλο ἀρχικὰ λειτουργία παράλληλῃ μὲ τῆς γραμμῆς, ποὺ κυριαρχεῖ τώρα ἀπείραχτῃ. Ἔχουμε λοιπὸν στὸν μικρὸ τοῦτον πίνακα, συμπέραναν οἱ παλαιότεροι ἀρχαιολόγοι, ἓνα πιστὸ ἀντίγραφο κάποιου φημισμένου ζωγραφικοῦ ἔργου τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἑρεχθείου, γύρω στὰ 420 π.Χ., γιατί ὅχι τοῦ Παρρασίου ποὺ εἶχε καταφέρει νὰ φέρει τὴ γραμμὴ του σὲ ἄφταστη ἔως τόσο σημεῖο κινημένης χάριτος;

Τὶς τελευταῖες δεκαετίες ὥστόσο ἡ τεχνοκριτικὴ, ὠπλισμένη μὲ ἐμπειρία καὶ μὲ ὄραση, στάθηκε μὲ κάποιο δισταγμὸ σὲ μερικὰ σημεῖα τῆς σύνθεσης,

περίεργα καὶ ἀνεξήγητα γιὰ τὰ χρόνια ἐκεῖνα. Δὲν γίνεται ζήτημα ὅτι τοῦ 5ου αἰῶνα πρότυπα ἀπηχοῦν οἱ περισσότερες μορφές, ὅπως καὶ οἱ κινήσεις τους· μόνο ἡ κόρη δεξιὰ ἔχει λυγρότητα ποὺ φέρνει πρὸς τὴν ἐλληνιστικὴ τέχνη.

Καθαρὰ κλασσικὴ εἶναι ἡ ἐπιπεδικὴ ἀνάπτυξη τῶν μορφῶν πάνω στὴν ἐπιφάνεια, χωρὶς κανένα σπάσιμο τοῦ χώρου, ἀπαράδεκτο ὅμως ὅτι καμμιά σχέση δὲν ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς ὀρθιες γυναῖκες καὶ στὶς ἀστραγαλίζουσες, ἡ ἀπάνω σειρὰ μένει ἀσύνδετη μὲ τὴν κάτω.

Μιὰ ἄλλη σπουδαία ἐνδειξη ὅτι οἱ ἀστραγαλίζουσες δὲν ἀνῆκαν στὸ ἴδιο ἀρχέτυπο εἶναι ὅτι στὴν κάτω δεξιὰ ἄκρῃ τὸ πόδι τῆς ὀρθιας κορρασιάς ἔρχεται πίσω καὶ δίπλα ἀπὸ τὴν καθιστὴ κόρη, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριὰ τὸ πόδι τῆς Λητώσ παρεμβάλλεται μπροστὰ στὴ σκηνὴ τῶν ἀστραγάλων. Ἀδύνατα ὅλα τοῦτα γιὰ τὴν ὁλοκάθαρη σύνταξη τῆς τέχνης τοῦ 5ου αἰῶνα κάνουν φανερὸ τὸν ἐκλεκτικὸ χαρακτήρα τῆς ζωγραφιᾶς ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο.

Στὸν 1ον αἰῶνα μ.Χ., ὅταν εἶχε μαραθῇ ἡ πηγαία ἐμπνευση σύνδεσε ὁ ζωγράφος Ἀλέξανδρος ὁ Ἀθηναῖος – ὅπως ὑπογράφεται στὸν μικρὸ πίνακα – δύο διαφορετικὰ πρότυπα, μαγεμένος ὁ ἴδιος ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ὁμορφιά τους, ξέροντας πόσο τὰ ἀγαποῦσαν οἱ ἐλληνοθρεμμένοι κάτοικοι στὶς καμπανικὲς πολιτεῖες.

Ποῦ καὶ σὲ ποιά ζωγραφιὰ νὰ εἶδε τὶς *Ἀστραγαλίζουσες* δὲν ἔχουμε στοιχεῖα γιὰ νὰ τὸ συμπεράνουμε. Ἄν φέρουμε πρὸ κοντὰ τὴ μία μὲ τὴν ἄλλῃ – γιατί ἡ παρεμβολὴ τῆς Λητώσ ὑποχρέωσε τὸν Ἀλέξανδρο νὰ τὶς ἀραιώσει –, κερδίζουμε τὴν ἀρχικὴ τους διάταξη, τόσο πλαστικὰ κλειστή, ποὺ τὴν μιμήθηκαν καὶ γλύπτες μὲ ἐπιτυχία.

Πίσω ἀπὸ τὴ δημιουργία τοῦ τύπου τῆς ὥριμης κλασσικῆς ἐποχῆς στέκονται οἱ μακρινὲς ἐκεῖνες *Ἀστραγαλίζουσες* τῆς Δελφικῆς Νέκυιας ποὺ τὶς παράστησε ὁ Πολύγνωτος στὸν Ἄδην νὰ παίζουν ἀθῶες καὶ τρυφερές, ὅπως ἔκαναν ἄλλες τὰ καλοκαιρινὰ δειλινὰ στὸν ἀπάνω κόσμο.

1. [Ζλ. Ψ 88].

2. [Παυο., *Ελλάδος Περιήγησις* Χ, 30, 2].

Δελφικὰ αἰνίγματα

24 VIII 1963

Γύρω ἀπὸ ἓνα τελευταῖο βιβλίο

Θὰ ἔφτανε καὶ μόνη ἡ ἐκδοτική, δίπλα στὴ διδασκαλικὴ δραστηριότητα γιὰ νὰ ἀποδείξει ὅτι μέσα στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Λυὼν ὑπάρχει καὶ κινεῖται ἔντονα ἓνα σοβαρὸ κέντρο οὐμανιστικῶν σπουδῶν. Οἱ λαμπρὲς ἐκδόσεις τῶν Ἑλλήνων συγγραφέων τῆς ἔσχατης ἀρχαιότητος, ὅπως τοῦ Φίλωνος τοῦ Ἀλεξανδρέως, εἶναι κατορθώματα τοῦ πνεύματος, τῆς σοφίας, ἀλλὰ καὶ τῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν αἰσθητικὴν ὄψιν ἑνὸς ἀρχαίου κειμένου.

Στενὴν ἐπαφὴ μὲ τὴ νεώτερη Ἑλλάδα μαρτυρεῖ ἡ δημιουργία, ὕστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμο, μιᾶς τακτικῆς καὶ μιᾶς ἑκτακτῆς ἔδρας τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Γλώσσας καὶ Λογοτεχνίας, κάτι ποὺ δὲν γίνεται χωρὶς ἀληθινὸ φιλελληνισμό.

Φορεῖς τοῦ καὶ δημιουργοὶ τῆς ξεχωριστῆς αὐτῆς ἀτμόσφαιρας εἶναι οἱ τρεῖς «Ἀτενιὲν» τῆς ἐκεῖ φιλοσοφικῆς Σχολῆς. Μέλη ἄλλοτε τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς, ἔζησαν χρόνια ἐδῶ, ἀφοῦ εἶχαν γευθῇ στὸν τόπο τοὺς τὴ ζωντανὴν ἐκείνη κλασσικὴ παιδεία ποὺ τόσο τὴ ζηλεύουμε ἐμεῖς ἐδῶ καὶ ποὺ εἶναι, φαίνεται, μοῖρα μας νὰ μὴν τὴν ἀποκτήσουμε ποτέ.

Τὸ τελευταῖο μήνυμα τῆς παλλόμενης αὐτῆς πνευματικότητος εἶναι ἓνα μνημειακὸ ἔργο σπάνιας ποιότητος, πού, δὲν ἀπευθύνεται στὸ πολὺ κοινό, ἀλλὰ στοὺς ἐρευνητές. Τὰ *Δελφικὰ αἰνίγματα* τῶν Ζὰν Πουγιου καὶ Ζὼρζ Ροὺ ἐξετάζουν σημαντικὰ τοπογραφικὰ προβλήματα τοῦ δελφικοῦ ἱεροῦ, ὅπου τόσο ἐπίμονα καὶ γόνιμα, ἔχουν ἐργασθῇ οἱ συγγραφεῖς.

Συνδυάζοντας τὴ γνώση τῶν κειμένων μὲ τὴν ἔρευνα τῶν ἐρειπίων, δαμάζοντας τὴ φαντασίαν γιὰ ν' ἀντικρύσουν κατὰματα τὶς πέτρες ποὺ μιλοῦν μιὰ καθαρὴ γλώσσα, φτάνουν σὲ συμπεράσματα νέα ποὺ κάνουν λιγώτερο σιβυλλικὰ τὰ αἰνίγματα τοῦ ἱεροῦ τεμένους.

«Κεῖμενα καὶ πέτρες» εἶναι ὁ τίτλος ποὺ δόθηκε στὸν πρόλογο τοῦ βιβλίου· ἀπὸ τὰ πέντε κεφάλαια ποὺ ἀκολουθοῦν δύσκολα ἀποφασίζουμε ποῖα εἶναι τὰ φλογερώτερα. Ἰσως τὸ πρῶτο, «Ὁ Πausanίας στὴν εἴσοδο τοῦ πυθικοῦ τεμένους», τὸ τέταρτο «Ὁ θάνατος τοῦ Νεοπτολέμου στοὺς Δελφούς», ἀλλὰ καὶ τὸ πέμπτο «Οἱ χορεύτριες τῶν Δελφῶν», ποὺ ἀγγίζει καὶ πάλι τὸ πρόβλημα τῆς ἀναστήλωσης τῆς φημισμένης «ἀκανθωτῆς κολόνας».

Ἀπὸ τὶς πρῶτες σελίδες γίνεται φανερὴ ἡ προσπάθεια τῶν δύο συγγρα-

φρέων νὰ σεβαστοῦν τὸ κείμενο τοῦ Πausανία, νὰ ἐξετάσουν τὰ ἐρεῖπια στηριγμένοι στὴν ἀξιοπιστία του, ἀντὶ νὰ τὴν ἀρνηθοῦν «ἐκ τῶν προτέρων» καὶ νὰ χτίσουν αὐθαίρετα, παραβιάζοντας καὶ τὶς πέτρινες μαρτυρίες.

Τὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς «Ναυάρχους» τῶν Σπαρτιατῶν τὸ κάνει πὺδ συναρπαστικὸ ἢ φήμη τῶν χάλκινων αὐτῶν ἀνδριάντων στὴν ἀρχαιότητα καὶ τὰ ὅσα τοὺς ἀφιέρωσε ὁ Πλούταρχος στὸ ἔργο του *Περὶ τοῦ μὴ χρᾶν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν*.

Ἡ συγκέντρωση τόσων ἀνδριάντων πὺδ ἔστησαν στὸ ἱερὸ οἱ Λακεδαιμόνιοι γιὰ νὰ ὑμνήσουν τὴ νίκη τους στοὺς Αἰγὸς Ποταμούς (405-404 π.Χ.) θὰ ἀπασχολοῦσε σχεδὸν μόνο τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης, ἂν δὲν παρουσίαζε καὶ μίαν πλευρὰ ἠθικὴ. Ἄς ἰδοῦμε ὅμως πρῶτα τὰ στοιχεῖα πὺδ ἀποτελοῦσαν τὴ σύνθεση.

Στὴν πρώτη σειρὰ ἦταν (παραταγμένες ἴσως μὲ κάποια συμμετρικὴ διάταξη) οἱ ἔξ θεότητες τῆς Σπάρτης: οἱ δύο Διόσκουροι, ὁ Δίας, ὁ Ἀπόλλων, ἡ Ἄρτεμις καὶ ὁ Ποσειδῶν, ὁ τελευταῖος ἔτοιμος νὰ στεφανώσῃ τὸν Λύσανδρο, τὸν Σπαρτιάτη νικητὴ. Συνώδευαν τὸν τελευταῖον ὁ κυβερνήτης τοῦ πλοίου καὶ ὁ μάντις του.

Σὲ μίαν ἄλλη σειρὰ πίσω ἦταν, δὲν ξέρουμε σὲ ποιά διάταξη, οἱ ἀνδριάντες τῶν εἴκοσι ὀκτὼ ναυάρχων, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὀνομάστηκε καὶ τὸ ὅλο ἀνάθημα: «Ναύαρχοι» λεγόταν ἕως ἀκόμη στὰ χρόνια τῶν Ρωμαίων – παράξενο εἶναι πῶς τοῦτοι δὲν τὸ ἐσύλησαν, ἀλλὰ τὸ ἄφησαν στὴν ἀρχικὴ του θέση.

Οἱ ἐνεπίγραφες πλάκες πὺδ βρέθηκαν στὶς ἀνασκαφὲς ἐβεβαίωσαν τὴν ἀκρίβεια τῆς μαρτυρίας τοῦ Πausανία. «Γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ ἐλληνικὴ πολιτεία ἀφιέρωνε στοὺς θεοὺς εἰκονιστικὰ ἀγάλματα μιᾶς ὁμάδας νικητῶν ἀξιωματικῶν, κανένα ἄλλο ἀνάθημα δὲν συγκέντρωνε σὲ μιὰ καὶ μόνῃ βάση τόσα ἀγάλματα, τριάντα ἐπτὰ τὸ ὅλο, διαταγμένα σὲ δύο ἀπανωτὲς σειρές», τονίζουν οἱ συγγραφεῖς τοῦ βιβλίου.

Μποροῦμε ἐμεῖς νὰ προχωρήσουμε καὶ σὲ μίαν ἄλλη διαπίστωση. Τὸ πολυπρόσωπο τοῦτο ἀφιέρωμα εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς «Υβρεως», τῆς ἀλαζονικῆς προβολῆς τόσων ἐκπροσώπων τῆς νίκης καὶ μάλιστα δίπλα στοὺς θεοὺς. Ἄξιοπρόσεχτο εἶναι ὅτι στὴν ἀσέβεια αὐτὴ, πὺδ ἔγινε συνήθεια στὰ χρόνια τῶν Μακεδόνων καὶ ἔπειτα στὰ ρωμαϊκά, πρωτοπόρος ἐστάθηκε, ἀπὸ τὴν κλασσικὴν ἀκόμη ἐποχὴ, ἡ ὀλιγαρχικὴ Σπάρτη.

Μιὰ ἐσπερινὴ εὐδία εἶναι διάχυτη στὸ ἔργο τοῦ Πλουτάρχου. Ἀρχίζει μὲ τὴ συζήτηση γιὰ τὸ χρῶμα πὺδ εἶχαν πάρει τότε, στὸν 1ον αἰῶνα μ.Χ., δηλαδὴ σχεδὸν πεντακόσια χρόνια ὕστερ' ἀπὸ τὸ στήσιμό τους, οἱ δελφικοὶ «Ναύαρχοι».

Τὰ πρόσωπα τοῦ διαλόγου κινοῦνται μέσα στὸν ἱερὸ δελφικὸ χῶρο καὶ τὰ παρουσιάζει, κατὰ τὸ πρότυπο τῶν πλατωνικῶν διαλόγων, ἓνας ἀφηγητὴς, ὁ Φιλῖνος. Ἐκεῖνος πὺδ ἐστάθηκε τὸ κέντρο τοῦ περιπάτου ἀνάμεσα στὰ κτίρια,

τοὺς ναοὺς καὶ στὰ ἀναθήματα εἶναι ἓνας ξένος νέος, ὁ Διογενειακός, «φιλήκοος, φιλόλογος καὶ φιλομαθής», ποὺ τὰ βλέπει ὅλα γιὰ πρώτη φορά. Μπροστὰ στὸ ἀνάθημα τῶν Ναυάρχων θαυμάζει τὴν ὄψη ποὺ ἔχει πάρει μὲ τὸν καιρὸ ὁ χαλκός τους καὶ ἀποτολμάει τὸ ἀστεῖο ὅτι εἶχαν χρῶμα θαλασσινὸ καὶ μάλιστα τοῦ βυθοῦ.

Μήπως, ρωτάει, ἤξεραν οἱ «ἀρχαῖοι» τεχνῖτες κάποια ξεχωριστὴ κράση ἢ μήπως τυχαῖα εἶχε ἀνακατεφτῇ μαζί μὲ τὸ μέταλλο κάμποσο, χρυσάφι ἢ ἀσήμι; Συζητώντας μὲ τὸν ἄλλο περιπατητῇ, τὸν Θέωνα, καταλήγουν νὰ πιστέψουν ὅτι ὁ δελφικὸς ἀέρας, ποὺ εἶναι βουνίσιος, πυκνὸς καὶ συνεχής, «λειπὸς καὶ δηκτικὸς», αὐτὸς εἶναι ποὺ σκεπάζει τὸ χαλκὸ μὲ ἰδ καὶ τὸν πιέζει ἔτσι ποὺ νὰ βγάζει μιὰ λάμψη καὶ ἓνα γάνωμα στὴν ἐπιφάνεια,

ἀλλὰ καὶ τὴν χροάν αὐτὴν ποιεῖν ἔοικεν ἡδίωνα καὶ γλαυκότεραν ἀναμιγνύουσα τῷ κυάνῳ φῶς καὶ αὐγὴν¹.

Μόνο ἂν ἔχουμε στὸ νοῦ μας τὰ χάλκινα ἀγάλματα ἀπὸ τὴ Δωδώνη ἢ ἀπὸ τὴν Πελοπόννησο μποροῦσε νὰ φανταστοῦμε τὴ λάμψη τῶν Ναυάρχων· ὁ ἰός, ἡ θρυλικὴ πάτινα, τὰ εἶχε σκεπάσει μ' ἓναν γλαυκὸ πέπλο.

Τὸ νέο σημαντικώτατο πόρισμα τῆς ἔρευνας τοῦ Ζῶρζ Ρού, στηριγμένης στὴν ἐξαντλητικὴ ἀρχιτεκτονικὴ μελέτῃ τοῦ κάθε γειτονικοῦ ἐρειπίου, τοῦ σχετισμένου ἀπὸ τοὺς παλαιότερους ἐρευνητὲς μὲ τοὺς Ναυάρχους, εἶναι ἀντίθετο μὲ τὶς γνώμες ἐκεῖνες, ποὺ τοὺς τοποθετοῦσαν μέσα σὲ μιὰ στοά. Ἀποδείχεται τώρα ὅτι τὰ ἀγάλματα ἦταν στημένα ἔξω, ἀσκέπαστα, ἐλεύθερα μέσα στὸν ἀέρινο χῶρο. Θὰ ἔδειχναν ἔτσι, ὅχι μόνο ὅλη τὴν πλαστικὴ μεγαλωσύνη τους, ἀλλὰ καὶ μιὰν ἐντύπωση κυρίαρχη, καταπληκτικὴ.

Γεμάτα ἀπὸ νέα πορίσματα, στηριγμένα σὲ ἐπίμονες μελέτες, ἀρχιτεκτονικές, τοπογραφικές, φιλολογικὲς εἶναι τὰ ἄλλα κεφάλαια τοῦ βιβλίου, ἰδίως τὸ χαριέστατο ἐκεῖνο γιὰ τὶς δυὸ κρήνες, τὴν προβληματικὴ Κασσιόδα καὶ τὴ θρυλικὴ Κασταλία: «Ἡ θέσις τῆς Κασταλίας δὲν εἶναι ἀμφίβολη· τὸ ὄνομά της δὲν ἄλλαξε ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια καὶ τὴ δροσιὰ τῶν τρεχούμενων νερῶν της τὴν προστατεύει τὸ κοίλωμα τῶν Φαιδριάδων. Εἶναι ἓνα θαῦμα ἢ ἀστεῖρευτὴ ἀφθονία τοῦ δροσεροῦ τούτου νεροῦ στὸ τοπίο τῆς Ἑλλάδας, ὅπου κάθε πηγὴ εἶναι ἓνας πλοῦτος!».

Ἀπὸ τὸν Ζὰν Πουγιὸν ἔχουν γραφτῇ καὶ τὸ συναρπαστικὸ κεφάλαιο «Ὁ θάνατος τοῦ Νεοπτολέμου στοὺς Δελφούς», στηριγμένο στὸ μακρὺ χωρίο τῆς *Ἀνδρομάχης* τοῦ Εὐριπίδη, ὅπου ὁ Ἄγγελος ἱστορεῖ μὲ κάθε λεπτομέρεια πὼς μέσα στὸ ἱερὸ τοῦ Ἀπόλλωνα κυκλώθηκε ἀπὸ ἐνέδρα ὁ γυιὸς τοῦ Ἀχιλλέα καὶ πὼς κατάφεραν νὰ τὸν σκοτώσουν ὁ Ὀρέστης μαζί μὲ κατοίκους τῶν Δελφῶν. Σπάνια ἐρμηνεύονται φιλολογικὰ κείμενα τόσο καλὰ τοποθετημένα μέσα στὸ χῶρο ὅπου διαδραματίζονται, σημαντικώτατῃ εἶναι ἡ ἀνάπτυξη ὅλης τῆς σχετικῆς προηγουμένης ἔρευνας, ἀπὸ τὸ 1857 κιόλας, πρὶν νὰ ἀρχίσουν οἱ ἀνασκαφές.

Ένα από τὰ συμπεράσματα εἶναι ὅτι ὁ Εὐριπίδης ἤξερε καλὰ τὸ δελφικὸ ἱερό, ὅπως βεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀξέχαστη περιγραφὴ τοῦ *Ίωνα*, χωρὶς ὅμως νὰ δεσμευτῇ ἡ φαντασία του ἀπὸ τὴν τοπογραφικὴ γνώση. «Δράμα τοῦ Νεοπολέμου ἐνθετο μέσα στὸ δράμα τῆς Ἀνδρομάχης» δείχνει καὶ αὐτὸ τὴν εὐρετικότητα τῆς δραματικῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Ἀθηναίου τραγικοῦ.

Τὸ «τρῳϊκὸν πῆδημα» στὴν ἀφήγησι τοῦ Ἀγγέλου φέρνει τὸν Ζᾶν Πουγιου στὴν ἐξέτασι καὶ ἐνὸς σημαντικοῦ ἔργου τέχνης, ἐνὸς μελανόμορφου ἀττικοῦ ἀμφορέα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου. Δὲν εἶναι ἀνεξήγητο γιὰ αὐτὸ εἶχε διαλέξει ὁ Σικελιανὸς γιὰ νὰ στολίσει παλαιότερες ἐκδόσεις ἔργων του, ξεχασμένες πὰ σήμερα. Ένας πελώριος ὀπλίτης, μὲ μεγάλα φτερά, πηδάει πάνω ἀπὸ μιὰ τριήρη, ἀραγμένη στὴν ἀκτὴ. Ένα μαῦρο πουλὶ κάθεται πάνω στὴν κορυφὴ τοῦ βράχου. Τὸ κράνος μὲ τὸ τρομερὸ λοφίον, οἱ κνημίδες, ὁ θώρακας, ἡ βοιωτικὴ ἀσπίς, τὸ ξίφος καὶ τέλος τὰ δύο δόρατα ἀποτελοῦν τὴν πανοπλίαν τοῦ πολεμιστῆ.

Φοβερὸς εἶναι ὁ διασκελισμὸς του πάνω ἀπὸ τὴν τριήρη, γιὰ νὰ φτάσει χωρὶς ἄλλο στὴν τρωϊκὴ πεδιάδα. Ὁδηγημένοι ἀπὸ τὸ μυστήριον τῶν δύο



«Τρωϊκὸν πῆδημα» τοῦ Ἀχιλλέα. Ἀπὸ ἑνὸς ἀμφορέα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (γύρω στὰ 500 π.Χ.)

μεγάλων φτερῶν οἱ παλαιότεροι ἐρευνητὲς εἶπαν τὴ μορφή «σκιὰ τοῦ Πατρόκλου»· ἄλλοι, ἀναγνωρίζοντας τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἀχιλλέα πίστεψαν ὅτι παρασταίνεται ὁ ἥρωας τοῦτος, ὅταν, ὕστερ' ἀπὸ τὸ θάνατό του, πετάει, ἐξαϋλωμένος πιά, πρὸς τὰ νησιὰ τῶν Μακάρων, πρὸς τὸ νηοὶ πιθανώτατα ἐκεῖνο τῆς Μαύρης Θάλασσας, τὴ Λεύκη, ὅπου ἦταν γραπτὸ νὰ συναντηθῇ καὶ μὲ τῆς Ἑλένης τὴ σκιά.

Στηριγμένος στὸ στίχο τῆς *Ἀνδρομάχης* ἀποδείχνει ὁ Ζὰν Πουγιού ὅτι στὸ ἀγγεῖο εἰκονίζεται τὸ «Τρωϊκὸν πῆδημα» τοῦ Ἀχιλλέα, ποὺ μόλις φτάνει στὴν Τροία καὶ πετάει ἀπὸ τὸ ἀκρωτήριο Σίγειο πάνω ἀπὸ τὰ πλοῖα τῶν Ἀχαιῶν.

Ἄλλοι σύγχρονοι ζωγράφοι εἶχαν ἀγκαλιάσει τὸν νέο, τὸν ἐρυθρόμορφο ρυθμό. Ἡ διατήρηση τῆς παλαιῶτερης σκιαγραφίας βοηθάει ἐδῶ τὴν ὑποβολὴ μιᾶς σκοτεινῆς, ὑπεράνθρωπης ἀλκῆς.

Γεμάτο ἀπὸ προσφορά, μεστὸ ἀπὸ γνώση τὸ βιβλίον τῶν δύο καθηγητῶν τῆς Λυών, ἄψογο στὴν ἐμφάνιση, ἔχει διάχυτο μέσα στὶς σελίδες του καὶ ἓνα φτέρωμα τοῦ νοῦ.

1. [Πλουτ., *Ἡθικά*, *De Pythiae oraculis*, 394d-409d].

Τὰ Ἠλύσια πεδία

Στὴν ποίηση καὶ τὴν τέχνη

Εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι ὄχι ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες, ἀλλ' ἀπὸ τοὺς Λατίνους ποιητές, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Βιργίλιο, διαδόθηκε στὰ νεώτερα χρόνια καὶ ἐμάγεψε τὴν Εὐρώπη ἡ ἰδέα τῶν Ἠλυσίων πεδίων, ἡ ριζωμένη πανάρχαια στὴν ἑλληνικὴ πίστι.

Τὰ ἀναφέρει κιόλας ὁ Ὅμηρος σὰν τὸν τόπο ὅπου ἦταν γραπτὸ νὰ πάει ὕστερ' ἀπὸ τὴ θανή του ὁ Μενέλαος γιὰ νὰ κατοικήσει κοντὰ στὸν Ξανθὸν Ραδάμανθυ. Δὲν ξέρουμε πολλὰ γιὰ τὸν κριτὴν αὐτὸν τοῦ Ἄδῃ. «Ἡ μορφὴ τοῦ Ραδάμανthu εἶναι φτωχὴ σὲ μύθους» διαπίστωσε ἄλλοτε ὁ Μάλτεν, τὸ ἴδιο καὶ ὁ Ρόντε ἐτόνιζε ὅτι ἡ μορφὴ του «ἔμεινε ἀπομονωμένη, δὲν ἐπλέχτηκε μέσα στὸν μεγάλο μυθικὸ κύκλο».

Ἀφορμὴ γι' αὐτὸ στάθηκε ἡ παλαιότητά του. Πανάρχαιος, προελληνικὸς θεὸς τῆς Κρήτης, ἔσβησε σιγὰ σιγὰ, σκεπάστηκε μὲ μιὰν ἄχνη, ἔμεινε μόνο συνδεμένος μὲ τὰ Ἠλύσια πεδία καὶ μὲ τῶν Μακάρων τὰ νησιά.

Γὰ τὴν ταύτιση τῶν δύο τούτων ἐννοιῶν δὲν ἀμφιβάλλουν πιά σήμερα οἱ ἐρευνηταί. Ἡ φαντασία τῶν Ἑλλήνων τὰ τοποθετοῦσε ἔξω ἀπὸ τὸν Ὠκεανό, τὸν ποταμὸ ποὺ ἔζωνε γύρω, ἐπίστευαν, ὅλο τὸν κόσμο. Ἐκεῖ ἔφτασαν οἱ λίγοι, οἱ Μάκαρες, ὅσοι εἶχαν ζήσει μιὰν ἀνώτερη ζωὴ, ἀφιερωμένη στὴ φιλοσοφία, στὴν ποίηση καὶ τὴν τέχνη, ἀλλὰ καὶ οἱ ἥρωες ποὺ εἶχαν θυσιαστῇ γιὰ ἓνα ἰδανικό. Ὅταν ὁ Σωκράτης ἀντιμετώπιζε στὸ δικαστήριό τὸν θάνατο ρωτοῦσε μὲ παλληκαρίσια τόλμη:

Τί μεῖζον ἀγαθὸν τούτου εἴη ἂν, ὦ ἄνδρες δικασταί;¹

Ὅταν φτάσει κανεὶς στὸν Ἄδῃ θὰ βρεῖ ἐκεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀληθινούς δικαστές, τὸν Αἰακό, τὸν Μίνω καὶ τὸν Ραδάμανθυ καὶ ἄλλους ἡμιθέους ποὺ στάθηκαν δίκαιοι στὴ ζωὴ τους.

«Ποιὸς ἀπὸ σᾶς δὲν θὰ ἤθελε νὰ βρεθῇ κοντὰ στὸν Ὀρφέα, στὸν Μουσαῖο, στὸν Ἡσίοδο καὶ στὸν Ὅμηρο; Ἐγὼ θὰ χαιρόμουνα ξεχωριστὰ νὰ συναντήσω τὸν Παλαμήδη καὶ τὸν Αἴαντα τὸν Τελαμώνιο, νὰ συγκρίνω τὰ παθήματά μου μὲ τὰ δικά τους καὶ δὴ τὸ μέγιστον, νὰ περνῶ τὸν καιρὸ μου ἐξετάζοντας καὶ ἐρευνώντας τοὺς ἐκεῖ, ὅπως ἔκανα ἐδῶ, νὰ ἐξακριβώσω ποιὸς ἀπ' αὐτοὺς εἶναι σοφὸς καὶ ποιὸς τὸ πιστεύει χωρὶς νὰ εἶναι».

Πρέπει νὰ ἦταν ζωντανὴ ἡ εἰκόνα αὐτὴ στὸ νοῦ τῶν Ἀθηναίων γιὰ νὰ τὴν ἐπικαλεῖται ὁ Σωκράτης, γιὰ νὰ τὴν ἐκφράζει ὁ Πλάτων τόσο ποιητικά. Ὅχι, δὲν κατέβαιναν στὰ ἄραχλα βασιλεία τοῦ Ἄδη οἱ ἄνθρωποι ποὺ εἶχαν ζητήσει καλύτερους κόσμους, τοὺς συνώδευαν οἱ Αὔρες ἕως τὰ νησιὰ τῶν Μακάρων, στὰ χλοερὰ Ἡλύσια, ποὺ τὰ τραγούδησε ὁ Πίνδαρος στὸν 2ον Ὀλυμπιονικό του: «Ἐκεῖ πνέουν οἱ ὠκεανίδες Αὔρες. Ἐκεῖ καταυγάζουν χρυσοῦς ἄνθη, ἄλλα ἀπὸ τὴ γῆ, στὰ κλαδιὰ ἀγλαῶν δέντρων, ἄλλα φυτρώνουν στὰ νερά· ἐκεῖ πλέκουν οἱ Μάκαρες ἄνθινα βραχιόλια γιὰ τὰ χέρια τους, στεφάνια γιὰ τὶς κεφαλές τους».

Πρέπει νὰ ἀναλογιστῇ κανεὶς τὰ μεσαιωνικὰ τέρατα τοῦ Ἄδη γιὰ νὰ ἐκτιμήσει τὴν ποίηση ποὺ κλείνει ἡ ἐπὶ κληση τῶν χλοερῶν ἐκείνων ἀπόκοσμων τόπων, γιὰ νὰ αἰσθανθῇ πῶς ἐνικοῦσαν οἱ Ἕλληνες, κάθε φορά, τὸ θάνατο.

Σὲ ποιά μεριὰ τῆς Γῆς τοποθετοῦσαν τὰ Ἡλύσια οἱ ἀρχαῖοι; Φυσικὸ εἶναι ὅτι ἡ μόνιμη θέση τους ἦταν κατὰ τὴ Δύση, τὴν Ἑσπερίαν, ὅπου ἔφτασε κάποτε μὲ τόσοις κόπους ὁ Ἡρακλῆς γιὰ νὰ πάρει τὰ μῆλα τῆς ἀθανασίας. Στὴ Δύση πίστεψαν καὶ οἱ νεώτεροι λαοί, στὰ σκοτεινὰ νερά τοῦ Ἀτλαντικοῦ, ὅτι ἦταν ἡ κατοικία τῶν νεκρῶν: Βία ντὲλ τραμόντο, ὁδὸ τοῦ ἡλιοβασιλέματος λένε καὶ σήμερα σὲ μιὰ πόλη τῆς νότιας Ἰταλίας, στὸ Λέτσε, τὴν ὁδὸν Ἀναπαύσεως.

Ὅμως οἱ μῦθοι ποτὲ δὲν εἶναι σταθεροί, ἀλλάζουν τόπους καὶ φυσιογνωμία, ἔτσι τὰ Ἡλύσια Πεδία δὲν ἦταν μόνιμα περιορισμένα στὴ Δύση. Ἀπὸ τὰ πρὸ περίεργα τῆς συνδυαστικῆς φαντασίας τῶν Ἑλλήνων εἶναι ἡ κατὰ τάξη στὰ Ἡλύσια Πεδία καὶ τῆς θρυλικῆς χώρας τῶν Ὑπερβορείων.

Ποιὸς δὲν ξαναγυρίζει συχνὰ στὴ μαγικὴ περιγραφή τους ποὺ δίνει ὁ Ἡρόδοτος, στὸ 4ο βιβλίο του, ἐκεῖ ποὺ μιλάει γιὰ τὴ Σκυθία τόσο διεξοδικά; Δὲν πιστεύει, μᾶς βεβαιώνει κάπως ὑπεροπτικὰ τὴν ὕπαρξη Ὑπερβορείων ἀνθρώπων, ἀφηγεῖται ὅμως εὐσυνειδητὰ τὰ ὅσα ἱστοροῦσαν στὸ ἱερὸ τῆς Δήλου γιὰ τὶς ὑπερβόρειες Παρθένες.

Αὐτὲς εἶχαν τὴν ἐντολὴ νὰ μεταφέρουν κάθε φορὰ ἕως τὴ Δήλο τὰ ἱερὰ μέσα σὲ μιὰ καλάμη πυρῶν, σ' ἓνα καλάμι σιταριοῦ, ἀφοῦ ἔκαναν μεγάλο δρόμο. Περνώντας ἀπὸ τὴ Σκυθία τραβοῦσαν στὴν Ἀδριατικὴ, ἔπειτα στὴ Δωδώνη, στὸ Μαλιακὸ κόλπο καὶ στὴν Εὐβοία. Ἀπὸ πολιτεία σὲ πολιτεία ἔφταναν ἕως τὴν Κάρυστο, τὴν Ἄνδρο, τὴν Τήνο καὶ τέλος στὸ νησιὸ τοῦ Ἀπόλλωνα.

Ἐχουν σχετίσει τὴ φανταστικὴν αὐτὴ πορεία μὲ τοὺς ἀρχαιότατους ἐμπορικοὺς δρόμους, ἀπ' ὅπου μεταφερόταν στὴ Μεσόγειο τὸ ἤλεκτρο ἀπὸ τὴ Βαλτικὴ. Μιὰν ἄλλη, πιθανώτερη ἐξήγηση ἔδωσε ὁ Γάλλος ἀρχαιολόγος Γκαλὲ ντὲ Σαντέρ: ἡ θρησκευτικὴ αὐτὴ πορεία ἀπηχεῖ οἰκονομικὲς σχέσεις: τὰ ἱερὰ τῆς Δήλου ἤρχονταν ἀπὸ χῶρες ποὺ ἔμειναν σ' ὅλη τὴν ἀρχαιότητα ἢ σιταποθήκη τῶν ἀφορῶν νησιῶν τοῦ Αἰγαίου.

Πόσο εύσυνείδητος στάθηκε ή επιλογή των πηγών του Ἡροδότου τὸ μαρτυρεῖ καὶ τοῦτο τὸ συνταραχτικό· σὺν ἀνασκαφῆς τῆς Δήλου βρέθηκαν καὶ οἱ τέσσερες «θήκες» τῶν Ὑπερβόρειων παρθένων, οἱ παλαιότατοι τάφοι ὅπου ἐπίστευαν οἱ Δήλιοι ὅτι εἶχαν ἀναπαυτῇ κάποτε ὕστερ' ἀπὸ τὰ τόσα ταξίδια τους οἱ ἐξωτικές βόρειες.

Οὕτε ὅμως τῶν Ὑπερβορείων ἡ τοποθέτηση ἦταν σταθερὴ σ' ὅλες τὶς ἐλληνικές χώρες· ἡ δωρική παραλλαγή τοῦ Ἄργους τοὺς εἶχε μεταθέσει στὴν Ἀνατολή, ἀλλὰ καὶ στὴ Δύση, ὅχι μακριὰ ἀπὸ τῶν Ἑσπερίδων τὸ χλοερὸ νησί. «Κανένας δὲν θὰ βρεῖ, πεζὸς ἢ μὲ πλοῖο, τὴ θαυμαστὴν ὁδὸ πὺ φέρνει στὰ πανηγύρια τῶν Ὑπερβορείων», λέει ὁ Πίνδαρος σὲ μιὰν ἐξοχὴ στροφὴ του. Μόνον ὁ Ἀπόλλων πηγαίνει ἕως ἐκεῖ γιὰ νὰ ἀπολαύσει τὶς ἐκατόμβες τῶν ὄνων πὺ τοῦ θυσιάζουν· γελαίει μὲ τὴν καρδιά του ὁ θεὸς ὅταν βλέπει στὰ κνώδαλα τὴν «ὀρθίαν ὕβριν» τους.

Θὰ περίμενε κανεὶς, ὕστερ' ἀπὸ ὅλα αὐτά, ὅτι ἀφθονοῦν τὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας τέχνης πὺ ἔχουν γιὰ θέμα τὰ Ἠλύσια, τὶς εὐωχίες στὰ νησιά τῶν Μακάρων. Συμβαίνει ἀντίθετα νὰ σπανίζουν ἢ νὰ κρύβονται κάτω ἀπὸ ἓναν διακριτικό, ἀξεδιάλυτο συμβολισμό. Οἱ προσπάθειες τῶν ἀρχαιολόγων νὰ τὰ ἀνακαλύψουν μὲ τὴν τελευταία ἀρχίζουν νὰ δίνουν κάποιους καρπούς.

Φαίνεται ὅτι γύρω στὰ 380 π.Χ. κάποια μεγάλη ζωγραφικὴ σύνθεση σ' ἓνα κρατικὸ μνημεῖο παράστανε τὰ Ἠλύσια· ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία πὺ τὴν ἀπηχεῖ θὰ τὴν ἔσκεπε ἓνας πέπλος ὀνείρου. Μέσα σ' ἓνα χλοερὸ περιβόλι γυναῖκες στεφανώνουν ἥρωες, δύο πὺ μὲ μάλιστα μπαίνουν εἶναι «ἄωροι», παλληκάρια ἀδικοσκοτωμένα. Ἐνας θεὸς ἀνάμεσά τους μοιάζει μὲ τὸν Ἀπόλλωνα. Ποιὲς εἶναι αὐτὲς οἱ γυναῖκες οἱ ὑπέρκαλλες, ἂν εἶναι Μοῦσες ἢ Ὑπερβόρειες παρθένες εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸ συμπεράνουμε.

Συχνότερο εἶναι, ἀπὸ τὸν 4ο ἰδιαίτερα αἰῶνα, ἕως τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου, τὸ θέμα τῆς εὐωχίας τῶν συμποσίων στὰ νησιά τῶν Μακάρων. Τὸ ἔχουν ἀναγνωρίσει σ' ἓνα ἀνάγλυφο πὺ χρονολογεῖται γύρω στὸ 200 μ.Χ. Ὅταν τὸ δημοσίευσε τὸ 1872 ὁ Κόντσε στὴ γερμανικὴν *Ἀρχαιολογικὴν Ἐφημερίδα* εἶχε καταλάβει τὴ σημασία του καὶ μάλιστα εἶχε καλέσει τὸν Γύζη νὰ φιλοτεχνήσει τὸ σχέδιό του, αὐτὸ πὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ. Ἐχει ἀκρίβεια ἐπιστημονικὴ, καλλιτεχνικὴ πληρότητα καὶ ἀπόδοση τῆς τεχνοτροπίας ἀσυνήθιστη γιὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνη. Εἶναι ἀπίστευτο ὅτι ἐπρόσεξε καὶ κατάφερε νὰ ἀποδώσει σχεδιαστικὰ ἀκόμα καὶ τὰ βαθεῖα αὐλάκια τῶν πτυχῶν, ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὑστερορωμαϊκῆς τέχνης, πὺ δίνει ἀργότερα στὰ μνημεῖα τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου τὴν ἰδιαίτερη φυσιογνωμία τους.

Τὰ λόγια τοῦ ἀνάπηρου φύλακα πὺ μεταδίνει ὁ Κόντσε «δὲν φαίνονται μήτε πρόσωπα, μήτε δένδρα, μήτε τίποτα», δὲν ἐμπόδισαν τὸν λαμπρὸν ἐρευνητὴ νὰ μελετήσῃ καὶ νὰ ἐρμηνεύσῃ σωστὰ τὴν παράσταση τοῦ ἀναγλύφου.

Πάνω σὲ μιὰ μακριὰ κλίνη εἶναι ἀνακαθισμένες οἱ ὀκτὼ Μοῦσες (λείπει τὸ

κομμάτι ἀριστερὰ μὲ τὴν Ἑνατη). Στὴ δεξιὰν ἄκρη ξεχωρίζει ἀπὸ τὴ λεοντὴ τοῦ Ὁ Ἡρακλῆς, ποὺ ἔχει κιόλας εὐθυμήσει. Ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὴ Μοῦσα εἶναι ὁ ἀφηρωϊσμένος ἄντρας, στὸν ὁποῖον ἔχει ἀφιερωθῇ τὸ ἀνάγλυφο. Ἀπὸ τὰ ἄφθονα φαγητὰ ποὺ ἦταν πάνω στὰ μικρὰ τριποδικὰ τραπεζάκια παίρνουν οἱ μικροὶ Ἑρωτιδεῖς γιὰ νὰ προσφέρουν στοὺς συμποσιαστές. Ἐνας κρατήρας κάτω ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ θὰ τοὺς εὐφράνει μὲ τὸ περιεχόμενό του.

Ἀπάνω καὶ πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη ὀρθώνονται δέντρα, ποὺ μοιάζουν ἄλλα μὲ κυπαρίσσια, ἄλλα μὲ πλατάνια. Πρὸς αὐτὰ πετοῦν, σὰν μικρὲς Αὔρες, ἄλλοι Ἑρωτιδεῖς.

Στὴν παραταχτικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν, στὴν παράστασή τους σχεδὸν κατενώπιον, στὴν ἰσοκεφαλία φέρνει κάποια ποικιλία ἢ κίνηση μερικῶν ἀπὸ τὶς Μοῦσες, καθὼς καὶ ὁ κάποιος διαφορισμὸς στὴν ἐνδυμασίᾳ τους, ποὺ τραβάει ἀπὸ πρότυπα τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως ζωντανεῖ τὴ σκηνὴ ἢ ἀντιπλαστικὴ παρουσία τῶν δέντρων. Ἀσυνήθιστα σὲ ἀνάγλυφα χρειάστηκαν ἐδῶ γιὰ νὰ δηλωθῇ ὁ κῆπος τῶν Ἡλυσίων, ὅπου οἱ θεοὶ ὥρισαν νὰ συνεχίσει ἡ ζωὴ του μὲ τὴ συντροφιά τῶν Μουσῶν καὶ τοῦ Ἡρακλῆ, κάποιος σπουδαῖος Ἑλληνας, ἕνας ἀπὸ τοὺς τόσους παλαιοὺς ποὺ ἔθρεψε ἡ γῆ τούτη.



Ἀνάγλυφο μὲ παράσταση τῶν Ἡλυσίων πεδίων. (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

Γύρω στὰ 200 μ.Χ.

Σημαντικώτατη για τη δύναμη της ιδέας των Ἡλυσίων εἶναι καὶ ἡ ἐπιβίωσή τους στὰ χριστιανικὰ χρόνια, ἡ διαπίστωση ὅτι προετοιμάζει τὶς παραστάσεις τοῦ Παραδείσου. Τοιχογραφίες, μωσαϊκὰ καὶ ἄλλα μνημεῖα μαρτυροῦν τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὰ Ἡλύσια τῶν Ἑλλήνων, σὺν ἀρχαῖες δημιουργίες στηρίζονται, τὶς πλουτίζουν ἢ τὶς μεταμορφώνουν οἱ καλλιτέχνες τοῦ χριστιανισμοῦ.

Δὲν εἶναι παράξενο ὅτι οἱ φανταστικοὶ ἀρχαῖοι κῆποι τῆς ἀθανασίας ἔθρεψαν μεγαλουργήματα καὶ τῆς νεώτερης δυτικῆς τέχνης. Γιὰ τὴν «Ἀνοιξη» τοῦ Μποτιτσέλι πιστεύουν πολλοὶ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ὅτι δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ μιὰ εἰκόνα τῶν Ἡλυσίων. Ἡ παρουσία τοῦ Ἑρμῆ, ὁ ἀπόκοσμος κῆπος, ἡ ὑπερβατικὴ ἔκφραση τῶν μορφῶν καὶ ἄλλα θαυμάσια τῆς φλωρεντινῆς ζωγραφικῆς στηρίζουν τὴν ἐρμηνεία τούτη. Καὶ τὴ φορὰ τούτη κάποιο ὥραϊο ὄραμα τῶν Ἑλλήνων ἔρχεται νὰ ζωογονήσῃ τὸν νεώτερο κόσμο.

1. [Πλάτ., Ἀπολογία Σωκράτους, 40, e, 6].

Ἀξιόλογες μελέτες

21 IX 1963

Ὁ νέος τόμος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου

Ἀπὸ τὴ στήλη τούτῃ ἐχαιρετήσαμε πέρυσι τὴν ἐπανεκδοσὴν τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου (ὁ τελευταῖος ἀπὸ τοὺς παλιοὺς τόμους τὸ 1933) καὶ ἐτονίσσαμε τὴν ἐπιστημονικὴ προσφορὰ του. Πολλὰ ἐπαινετικὰ γράφηκαν ἀπὸ τότε σὲ ἐπίσημα ξένα περιοδικὰ γιὰ τὸ πλούσιο ὑλικὸ ποὺ προσφέρουν τὰ κείμενα καὶ ἡ πλούσια εἰκονογράφηση, γιὰ τὴν ποιότητα τοῦ περιεχομένου.

Χρειαζόνται τροφοδότηση οἱ μελέτες οἱ σχετικὲς μὲ τὸν ἀρχαῖο κόσμον· πρέπει ν' ἀνανεώνεται ἡ σπουδὴ, νὰ πλουτίζεται ἡ γνώση, νὰ φτερώνεται ἡ φαντασία. Εἶναι ἀπὸ τὴν ἄλλῃ πλευρὰ ὑποχρέωση ἡ δημοσίευση τῶν μνημείων καὶ γιὰτὶ συντελεῖ στὴ διάσωσίν τους· ἓνα ἔργο γνωστὸ ἀπὸ μιὰ ἀπεικόνισιν τὸ ἀναζητοῦμε καὶ ἂν ἀκόμη εἶναι παραμερισμένο στὴν ἀπόμερη ἀποθήκη ἐνὸς Μουσείου, τὸ ἀνακαλύπτουμε καὶ τὸ συντηροῦμε, δὲν χάνεται ἀπὸ τὰ μάτια μας.

Τρεῖς σχεδὸν δεκαετίες εἶχε σταματήσει ἡ ἔκδοσις τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου, κάτι τὸ ὅχι πολὺ τιμητικὸ γιὰ τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσίαν. Μόνο ἡ Ἑλλάδα παρουσιαζόταν νὰ ὑστερεῖ σὲ μιὰν ἐπιστημονικὴ συμβολή, ποὺ τὰ εὐρωπαϊκὰ κράτη καὶ ἡ Ἀμερικὴ, ἀλλὰ καὶ τὰ βαλκανικὰ, ἀκόμη καὶ ἡ Τουρκία καὶ οἱ ἀνατολικὲς χῶρες τὴν ἐνισχύουν μὲ ἄφθονα χρηματικὰ μέσα.

Αἰσθητότερη εἶχε γίνῃ ἡ ἔλλειψις τὰ τελευταῖα χρόνια καὶ μάλιστα ἐπιτακτικὴ ἡ ζήτησις ἐνὸς περιοδικοῦ ἀπὸ μέρους τῶν νέων ἀρχαιολόγων. Οὔτε παλαιότερα, ἀλλὰ πολὺ λιγώτερο τώρα ἀρκοῦσαν οἱ σελίδες τῆς πολύτιμης Ἀρχαιολογικῆς Ἐφημερίδος, τοῦ περιοδικοῦ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, γιὰ νὰ περιλάβουν τὶς μελέτες τῶν Ἑλλήνων ἀρχαιολόγων καὶ – τὸ σπουδαιότερο – ἔμεναν μοιραῖα ἀδημοσίευτες οἱ ἐκθέσεις γιὰ ἓνα πλῆθος ἀνασκαφῶν ποὺ τὶς ἐκτελοῦσε τὸ κράτος ἢ γιὰ ἀποκτῆματα Μουσείων ποὺ θὰ ἐπλουτίζαν τὴν ἱστορίαν τῆς ἀρχαίας τέχνης καὶ τὴν γνώσιν τῆς ἀρχαιότητος.

Μέσα σὲ σύντομο διάστημα κυκλοφορεῖ τώρα καὶ ὁ δεῦτερος τόμος τῆς νέας σειρᾶς (17ος στὴν ὅλην ἀρίθμησιν), τοῦ 1961-62, ὅχι λιγώτερο πλούσιος σὲ περιεχόμενο. Τὸν ἀποτελοῦν ἑνδεκα μελέτες, δημοσιεύσεις οἱ περισσότερες νέων εὐρημάτων, εἰκονογραφημέναι μὲ 153 πίνακες.

Πρῶτὴ στὴν σειρὰ ἡ μελέτις τοῦ Ἐφόρου Βασιλ. Καλλιπολίτη ἔχει θέμα τὴν

άνασκαφὴ μιᾶς ρωμαϊκῆς ἔπαυλης στὴν Κεφαλληνία, μὲ ἐνδιαφέροντα μωσαϊκὰ στὰ δωμάτιά της.

Ἐνα «ρωμαϊκὸ» σπῆτι τὸ προσπερνοῦν συνήθως οἱ ἐπισκέπτες τῶν ἀρχαίων, γιὰτὶ μένει γυμνωμένο ἀπὸ τὴν ἐπένδυση τοῦ μαρμάρου καὶ ἀπὸ τὰ μωσαϊκὰ τῶν δαπέδων του. Εἶναι τοῦτα τὶς περισσότερες φορὲς ὄχι τόσο ἔργα τέχνης, ὅσο μαρτύρια γιὰ τὴ συνέχεια μιᾶς ἑλληνικῆς ζωῆς στὰ χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς κατάκτησης, συχνὰ ἕως τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου· βλέπουμε τὴν ἐπιβίωση ἰδεῶν, θεμάτων καλλιτεχνικῶν, λατρειῶν, κ.λ.π. καὶ τὴν κληροδοτήσή τους στὴ χριστιανικὴ τέχνη.

Ἡ μελέτη τοῦ κ. Βασιλ. Καλλιπολίτη εἶναι πολὺ περισσότερο παρὰ μιὰ ἔκθεση ἀνασκαφῆς ἢ κοινολόγησις μνημείων. Τὴν ὑποδειγματικὴ περιγραφὴ τῶν εὐρημάτων τὴ συνοδεύει ἕνας ἄρτιος ὑπομνηματισμός, ἄξιος γιὰ κάθε ἔπαινο, ἀφοῦ ἡ χρονολογικὴ καὶ τεχνοϊστορικὴ κατάταξις τῶν μωσαϊκῶν θεωρεῖται δίκαια σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ δυσκολώτερα κεφάλαια τῆς ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας. Γίνεται τοῦτο περισσότερο σημαντικὸ γιὰτὶ ὑπάρχει σήμερα ἡ τάσις τῆς «τεχνικῆς» ἀνασκαφῆς, καθὼς καὶ τῆς δημοσίευσής τῆς γυμνωμένης ἀπὸ κάθε ἐπισκόπησι καὶ στοχασμό, μιὰ τάσις πού, ἂν κυριαρχοῦσε (πρᾶγμα, τὸ ἐλπίζουμε, ἀδύνατο), θὰ ἀποσποῦσε τὴν Ἀρχαιολογίαν ἀπὸ τὶς πνευματικὲς ἐπιστῆμες καὶ θὰ τὴν ἔφερνε δίπλα σὲς τεχνικὲς.

Σ' ἕνα ἀπὸ τὰ μωσαϊκὰ τοῦ σπιτιοῦ τῆς Κεφαλλονιάς τὴν κεντρικὴ θέσιν τὴν κατέχει μιὰ ἀλληγορικὴ παράστασις τοῦ φθόνου: ἕνας γυμνὸς ἄνδρας κυκλωμένος ἀπὸ φίδια καὶ ἀπὸ θηρία ταυτίζεται μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἐπιγραφῆς:

ὦ φθόνε καὶ σοῦ τήνδε ὁλοῆς φρενὸς εἰκόνα γράψε ζωγράφος...

Κανένα στοιχεῖο ἀπ' ὅσα ἀποτελοῦν τὴ σύνθεσις τῶν μωσαϊκῶν τοῦ σπιτιοῦ δὲν παραμελεῖ ὁ μελετητής, ἐξαίρετη εἶναι ἡ συνοδεία τῶν περιγραφῶν μὲ αἰσθητικὲς παρατηρήσεις, τοῦ περιεχομένου του μὲ ἱστορικὲς. Τὸ δυσκολώτατο πρόβλημα τοῦ ὑπομνηματισμοῦ εἰκονογραφικῶν θεμάτων σὲ μνημεῖα τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς ἐποχῆς τὸ ἔλυσε ὁ συγγραφέας μὲ τὴν καλύτερὴ δυνατὴ μέθοδο.

Ἐποχρέωσις τῆς ἐπιστήμης εἶναι νὰ μὴν παραμελεῖ καὶ τὰ φαινομενικὰ δευτερώτερα εὐρήματα. Πολλὰ πού, ἀπομονωμένα θὰ παρουσιάζονταν χωρὶς ἰδιαίτερη σημασίαν, παίρνουν ἄλλο νόημα ἂν σχετισθοῦν μὲ τὸν τόπον τῆς καταγωγῆς τους. Στὴ μελέτῃ τοῦ Ἐφόρου Σ. Χαριτωνίδου «θαλαμοειδὲς τάφος Καρπάθου» τὰ ἀγγεῖα πού δημοσιεύονται μὲ τόση ἐπιμέλεια, τυπικὰ ὑστερομυκηναϊκά, καθὼς βρέθηκαν ὅλα μαζί στὸν ἴδιον τάφον, ἄξιζαν μιὰ μελέτη καὶ ἀπεικόνισιν.

Ὅσο καὶ ἂν κάποιος κόρος μᾶς κατέχει γιὰ τὴν ξεπνοϊσμένη ὑστερομυκηναϊκὴ διακόσμησις, γιὰ τὴν ἀφθονίαν τῶν «ὑψηλῶν» κυλίκων ἢ τῶν ἀμφορέων μέσα σὲς ἀποθήκες πολλῶν Μουσείων, ἀποτελοῦν καὶ αὐτὰ τεκμήρια ἱστο-

ρικά για τὸν πολιτισμὸ καὶ γιὰ τὴν ἑλληνικότητα ἐνὸς τόπου, δὲν εἶναι ἐξ ἄλλου στερημένα ἀπὸ κομψότητα. Ὁ κ. Σ. Χαριτωνίδης σταματᾷ μὲ ἐπιμέλεια στὰ κοσμητικὰ στοιχεῖα τοὺς καὶ σημειώνει σωστὰ ὅτι «ἡ ἀπομάκρυνσις ἐκ τοῦ ἀρχικῶς εἰκονιζομένου ἔχει φθάσει εἰς βαθμὸν καθιστῶντα ἀμφίβολον τὴν ταύτισίν των, ὥστε νὰ δύναται νὰ ὑποστηριχθῇ ὅτι ἡ προέλευσίς των ἦτο ἀνεπίγνωστος καὶ εἰς αὐτὸν τὸν ἀγγειογράφον».

Σὲ μιὰ νεώτερη, πολὺ δημιουργικώτερη ἐποχὴ μᾶς μεταφέρει ὁ χαριτωμένος πρωτοατικὸς ἀρῦβάλλος τῆς Θεσσαλονίκης ποὺ τὸν δημοσιεύει ὁ καθηγητὴς Γεώργιος Μπακαλάκης (ἡ μελέτη του εἶναι γραμμένη στὴ δημοτικὴ γλῶσσα). Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 8ου αἰῶνα π.Χ. οἱ ἀγγειογράφοι τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ δανεῖζονται ἀπὸ παντοῦ, κυριώτερα ἀπὸ τὴν Κόρινθο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τῆς Κυκλάδης, θέματα καὶ ρυθμούς, ὅχι γιὰ νὰ μιμηθοῦν, ἀλλὰ γιὰ νὰ μεγαλουργήσουν.

Καλὴ συμβολὴ στὸ θέμα τῆς ἀποδοχῆς τοῦ πρωτοκορινθιακοῦ ἀρῦβάλλου ἀπὸ τὴν ἀττικὴ τέχνη εἶναι τὸ ἄρθρο τοῦτο μεστὸ ἀπὸ παρατηρήσεις καὶ ἀπὸ βάσιμα συμπεράσματα.

«Ἀνασκαφὴ οἰκοπέδου Ἀγγελοπούλου» εἶναι τὸ θέμα ἐνὸς ἄρθρου τοῦ Ἐφόρου Γ. Δοντᾶ, μιὰ ἀπὸ τῆς σπάνιες περιπτώσεις ποὺ ὁ ἀρχαιολόγος ὅχι μόνον δὲν ἔχει πολέμιον τὸν ιδιοκτήτη, ἀλλὰ τὸν βρίσκει ὑποστηρικτὴ καὶ χρηματοδότη του. Ἄς εἶναι ἡ στάσις τῶν βιομηχάνων ἀδελφῶν Ἀγγελοπούλου παράδειγμα γιὰ ἓνα πολιτισμένο ἀντίκρυσμα τέτοιων περιπτώσεων. Ἡ θέσις τοῦ οἰκοπέδου κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολιν δίνει ἰδιαίτερη σημασίαν στὴν ἐκθεσὴ τῆς ἀνασκαφῆς, στὴν ὁποία ἔλαβε μέρος καὶ ἡ ἀρχαιολόγος κ. Χαρίκλεια Κανελλοπούλου. Πανάρχαιες εἶναι οἱ πρῶτες κατοικήσεις στὴ θέσιν τούτη: «Αἱ μεσοελλαδικαὶ οἰκίαι τοῦ οἰκοπέδου Ἀγγελοπούλου εἶναι, ἐφ' ὅσον γνωρίζω, αἱ πρῶται αἱ ὁποῖαι εὐρίσκονται εἰς Ἀθήνας», ὑπογραμμίζει ὁ κ. Δοντᾶς.

Ἄν ἡ δημοσίευσις τῶν εὐρημάτων δὲν χαρακτηριζόταν σὰν πρόχειρη θὰ ἀπαιτούσαμε μεγαλύτερες φωτογραφίες τῶν λαμπρῶν γεωμετρικῶν ἀγγείων, ἓνα σχέδιον ἀπὸ τὸ κάλυμμα τῆς ἐρυθρόμορφης λεκάνης τοῦ 4ου αἰῶνα, μιὰ λεπτομερειακὴ ἀπεικόνισις τοῦ ἀρχαϊκοῦ περιρραντηρίου.

Στὴ νομισματολόγῳ κυρία Καραμεσίνη - Οἰκονομίδου χρωστοῦμε τὴν κατὰ τὰς τῶν νομισμάτων τοῦ οἰκοπέδου καὶ τὴν καλὴ εἰκόνισί τους.

Οἱ ἀνασκαφὲς στὰ Μουσεῖα ἀποτελοῦν ἓνα ξεχωριστὸ κεφάλαιον, μιὰ ἐπίδοσις ποὺ δὲν ἔχει σπουδαία παράδοσις στὴν Ἑλλάδα, δὲν εἶναι ὅμως γι' αὐτό, ὅταν γίνεται, λιγώτερον ἀποδοτικὴ σὲ συμπεράσματα, γίνεται δὲ συχνὰ συναρπαστικὴ καὶ ἀποκτᾷ κάποτε ξεχωριστὴ πνευματικὴ σημασίαν.

Καρπὸς μιᾶς μουσειακῆς ἐρευνας ἐπίμονης καὶ πολὺχρονης εἶναι τὸ ἄρθρον τοῦ Ἐπιμελητοῦ Γεωργίου Παπαθανασοπούλου «Κυκλαδικὰ Νάξου», ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτον μέρος μιᾶς διεξοδικῆς μελέτης του.

Ὅταν τοῦ εἶχε ἀνατεθῇ ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ἀπὸ τὴ Διεύθυνσις τοῦ Ἑθνικοῦ

Μουσείου ή προετοιμασία της ασύγκριτης μικρής «κυκλαδικής» αΐθουσας δὲν περιορίστηκε νὰ παρουσιάσει μὲ ἐπιμέλεια τὰ εὐρήματα. Ἐρεύνησε παντοῦ, σὲ ἀποθήκες, σὲ εὐρετήρια, σὲ δημοσιεύσεις σπορποσμένες στὰ περιοδικὰ τοῦ περασμένου αἰῶνα καὶ κατάφερε, ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν εὐρημάτων, νὰ ἀπομονώσει τὸ περιεχόμενο ἀρκετῶν τάφων τῆς Νάξου, ποὺ μόνο μνημονεύσει τὸ εἶχε ὁ ἀνασκαφέας ἀνθρωπολόγος καθηγητὴς Κλὼν Στέφανος.

«Κύριον θέμα τῆς μελέτης εἶναι ἡ παρουσίασις τῆς ἐπιτευχθείσης ἀνασυστάσεως τοῦ περιεχομένου ἄνω τῶν τεσσαράκοντα τάφων τῆς Νάξου, μέχρι τοῦδε ἀδιαγνώστων (πλὴν δύο) ἐκ τῶν ἀνασκαφῶν τοῦ Κλ. Στεφάνου».

Μαρμάρινα εἰδώλια καὶ ἀγγεῖα, πήλινα σκεύη ἀπλᾶ, μὲ μιὰ καλλιγραμμία ἀθέλητη, πηγαία, ἄλλα μὲ χαρακτὴ διακόσμηση, λεπίδες ξυριστικὲς ἀποτελοῦν τοὺς 40 πίνακες ἑνὸς ἄρθρου μεθοδικοῦ, μὲ περιγραφὲς καίριες, ἀπαλλαγμένες ἀπὸ κάθε περιττολογία. Οἱ τρεῖς χρωματιστοὶ πίνακες μὲ πήλινα ἀγγεῖα εἶναι τὸ καλύτερο στολίδι τοῦ τόμου, σημαντικὴ ἢ προσφορὰ στὴν ἔρευνα τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ ἄνθησε στὶς Κυκλάδες τὴν 3ην χιλιετηρίδα π.Χ., μιὰ ἔρευνα ποὺ θεμελιωτὴς τῆς ἐστάθηκε ὁ μεγάλος καὶ σεβαστὸς μακαρίτης Χρῆστος Τσούντας.

Δὲν βρίσκει λόγια ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴ συγκίνηση ποὺ μεταδίδει ἡ μαρμάρινη μορφὴ τῆς ἀμίλητης θεᾶς, τῆς «Παναγίας» ποὺ συνοδεύει τόσοι νεκροὺς στὴν τελευταία κατοικία τους (εἰκ. 110). Ὅχι «σηματική», ἀλλὰ μιὰ τέλεια, μιὰ θεϊκὴ περυσία, ἐκφραστικὴ μιᾶς βαθειᾶς θρησκευτικότητος, εἶναι ἀκόμη ἡ ἀποθέωσις τοῦ θηλυκοῦ στοιχείου ποὺ συντηρεῖ τὴ ζωὴ καὶ σκέπει τὸ θάνατο.

Θὰ ἠθέλαμε νὰ ἀφιερώσουμε περισσότερα στὴ πολυσέλιδη σπουδαία ἔρευνα τοῦ καθηγητοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου «Ἑλληνικὰ ἐπιτάφια μνημεῖα». Χρησιμώτατη, γιὰτὶ ἔλειπε μιὰ τέτοια ἐπισκόπηση ἀπὸ τὴ διεθνή βιβλιογραφία, ἀγγίζει τὸ πρόβλημα τῶν ὑπέργειων μνημείων πάνω ἀπὸ τάφους, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν προϊστορικὴν ἐποχὴ (στὸ Νυδρὶ τῆς Λευκάδας οἱ παλαιότατοι ταφικοὶ τύμβοι), γιὰ νὰ τελειώσει μὲ τοὺς μεγάλους ἀμφορεῖς τοῦ Διπύλου καὶ μὲ τὰ ὀμηρικὰ ἐπιτάφια μνημεῖα.

Καλοδεχούμενη εἶναι ἡ ἀναλυτικὴ ἔκθεσις τῶν συζητήσεων γύρω στὴν τέχνη καὶ στὴ χρονολογία τῶν ἀμφορέων αὐτῶν, στὴν ἑρμηνεία τῶν παραστάσεων.

Τὸ ἄρθρο τοῦ Ἐφόρου Φώτιου Πέτοα «Ἀνασκαφὴ ἀρχαίου νεκροταφείου Βεργίνης», ἀποκαλυπτικὸ τῆς προσπάθειας τῶν Ἑλλήνων ἀρχαιολόγων νὰ τὸ σώσουν ἀπὸ τὴν καταστροφὴ, πλούσιο σὲ εἰκονογράφηση τῶν τάφων καὶ σὲ τεχνικὴ προσφορὰ, θὰ συνεχιστῇ, τὸ ἐλπίζουμε καὶ μὲ ὑπομνηματισμὸ τῶν εὐρημάτων.

Δὲν λείπουν ἀπὸ τὸν τόμο καὶ μικρὰ ἐλπιδοφόρα ἄρθρα τῶν νεώτερων ἀρχαιολόγων: τῆς κυρίας Πέπα - Δελμούζου καὶ τοῦ κ. Βασιλείου Πετράκου.

Μιά τέτοια έπιστημονική έκδοση πού απαιτεί γνώσεις, ακρίβεια, μεθοδικότητα καί άπίστευτο μόχθο δέν είναι έργο τοῦ καθενός νά τήν κατευθύνει. Τή χρωστοῦμε στήν Έπιμελήτρια τῶν δημοσιευμάτων τῆς Αρχαιολογικῆς υπηρεσίας αρχαιολόγο κ. Ἀθηνᾶ Καλογεροπούλου. Ὁ γνωστός βυζαντινολόγος καθηγητής κ. Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος έκοπίασε καί είναι υπεύθυνος γιά τή σύνθεση τῶν πινάκων.



Μαρμάρινο εἰδώλιο θεᾶς ἀπό τάφο τῆς Νάξου. Τέλη τῆς 2ης χιλιετηρίδας π.Χ.
(Εθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

19 X 1963

Ἀττικὰ μνήματα

Γύρω ἀπὸ τὶς νέες αἵθουσες τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου

Χωρισμένος ἦταν στὶς ἀρχαῖες πολιτεῖες ὁ κόσμος τῶν θεῶν ἀπὸ τὰ νεκροταφεῖα· δὲν ἔπρεπε νὰ ρίχνει τὴ σκιά της ἡ ιδέα τοῦ θανάτου πάνω στοὺς ναοὺς, στὰ ἀγάλματα, στὰ ἀναθήματα. Μήπως δὲν ἤξεραν καλὰ οἱ θεοὶ οἱ ἀθάνατοι τὴν πικρὴ μοῖρα τῶν ἀνθρώπων;

Ἐξω ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς κάθε πολιτείας ἦταν ἀναπαυμένοι οἱ νεκροί, ὅχι ὅμως ἀτίμητοι· οἱ οἰκογένειες, ἡ Πόλις, κάποτε οἱ φίλοι, παράγγελλαν στοὺς γλύπτες ἢ στοὺς ἀπλοὺς μαρμαράδες τὶς ἐπιτύμβιες στῆλες, ποὺ ἐλεύκαιναν τὰ «προάστια». Ὅπως ὅλοι οἱ πολιτισμένοι λαοὶ οὐκ ἄλλες φάσεις τῆς ἱστορίας εἶχαν καὶ οἱ Ἕλληνες μνήμη καὶ σεβασμὸ γιὰ τὰ περασμένα, γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ στάθηκαν σ' αὐτὴ τὴ γῇ καὶ εἴτε ἔφυγαν γρήγορα, σ' ὅλη τὴν ἀνθησι τῆς νιότης, ἢ πρόφτασαν νὰ ζήσουν καὶ νὰ ὠφελήσουν.

Ἀφιερωμένη στοὺς θεοὺς εἶναι ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς νέες αἵθουσες τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου καὶ μάλιστα στὸν Ἀσκληπιό. Ἀπὸ τὸ ἱερό του στὴν Ἐπίδαυρο ἔρχονται τὰ παλαιὰ λαμπρὰ εὐρήματα τοῦ Παναγιώτη Καββαδία, τὰ γλυπτὰ πού, ἂν καὶ θρυμματισμένα, θαμπώνουν τὸν ἐπισκέπτη: ἀπὸ τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ προέρχονται οἱ Ἀμαζόνες καὶ οἱ Ἕλληνες πολεμιστές, ἀπὸ τὸ δυτικὸ μερικὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ ἄλλα γλυπτά. Τὸ κούρσεμα τῆς Τροίας πιστεύουν ὅτι παρασταινόταν ἐδῶ καὶ δὲν ὑπάρχει ἔως τὴ στιγμὴ πιθανώτερη ἐρμηνεία.

Σώθηκαν ἀκόμη ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ καὶ οἱ μαγικὲς μορφὲς τῶν ἀκρωτηρίων, οἱ στημένες ψηλὰ πάνω ἀπὸ τὸ κέντρο καὶ στὶς γωνίες τῶν αὐτωμάτων. Γιὰ τὶς δυὸ ἀκρινὲς τοῦ δυτικοῦ αὐτώματος, τὶς ὑπέρκαλες κόρες ποὺ ἱππεύουν ἔχει ὑποτεθῆ ὅτι εἶναι ἀστρικές θεότητες ἀναδυόμενες ἀπὸ τὸν ὠκεανό. Τέτοιες τὶς δείχνει τὸ σκυφτὸ πρόσωπο μὲ τὴν ἀπόκοσμη ὁμορφιά.

Νίκες ἀποτελοῦν τὰ μεσαῖα ἀκρωτήρια τῶν δύο αὐτωμάτων· στὴ μεγαλύτερη τοῦ δυτικοῦ τὰ δύο φτερά ποὺ κολλήθηκαν τελευταῖα καὶ ποὺ ἀπλώνονται πίσω τους χαρίζουν τὴ μεγαλωσύνη ποὺ ταιριάζει στὸν «ἄγγελο τῶν ἀθανάτων».

Στάθηκε μιὰ ἔμπνευση – μιὰ ἀπὸ τὶς τόσες καλὲς καὶ ἀποδοτικὲς – τοῦ γλύπτη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Στέλιου Τριάντη νὰ δοκιμάσει ἀπάνω τους δύο μεγάλα μαρμάρινα φτερά ποὺ βρίσκονταν ἀδέσποτα στὸ Μουσεῖο τῆς

Ἐπιδαύρου· εἶναι τώρα μιὰ χαρὰ νὰ βλέπει κανεὶς πόσο ψήλωμα χαρίζουν στὴν ξακουσμένη τούτη Νίκη, τώρα μόλις κατεβαίνει ἀληθινὰ ἀπὸ τοὺς οὐρανοὺς.

Πολλοὶ ἀρχαιολόγοι ἔχουν ἀσχοληθῇ μὲ πάθος στὴν ἀπόδοση τῶν γλυπτῶν σὲ ὠρισμένους γλύπτες, αὐτοὺς ποὺ ὀνοματίζει ἢ σπουδαιότατη ἐπιγραφή τῆς Ἐπιδαύρου: στὸν Τιμόθεο, τὸν Θεό[ζοτο] ἢ Θεό[κοσμο], στὸν Ἐκτορίδα καὶ σ' ἓναν ἀνώνυμο τέταρτον.

Ἄν τὸν κρίνουμε ἀπὸ τὴν ἄλλη Νίκη, τὴν τρυφερὴ καὶ παραμυθένια μὲ τὰ σηκωμένα φτερά – μεσαῖο ἀκρωτήρι τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος – ὁ θεό-(ζοτος) ἢ θεό (τιμος), στὸν ὁποῖον ἀποδίδεται, δὲν θὰ ἦταν καθόλου κατώτερος ἀπὸ τὸν δοξασμένο τὸν Τιμόθεο.

Ἀνεκτίμητες εἶναι οἱ ἄλλες μαρτυρίες ὅσες προσφέρει ἡ ἐπιγραφή, οἱ σχετικές μὲ τὶς ἀμοιβές καὶ τὰ ἡμερομίσθια τῶν καλλιτεχνῶν. Ὁ Ἐκτορίδας, ἔξαφνα, πληρώθηκε ἓνα καλὸ ποσὸ γιὰ τὴν «ἐγκαυσιν» τοῦ προπλάσματος («παραδείγματος») μιᾶς λεοντοκεφαλῆς.

Ὁ Τιμόθεος ἐπῆρε 900 δραχμὲς γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν «τύπων» (ἀναγλύφων πιστεύουν μερικοί, ἐδῶ ὅμως ἡ συζήτηση ἔχει πολὺ ἀνάψει). Πῆρε ἀκόμη 2.240 δραχμὲς γιὰ τὰ ἀκρωτήρια «τοῦ ἄλλου ἀετώματος». Λογαριάζουν ὅτι γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν μορφῶν τοῦ κάθε ἀετώματος (δώδεκα ἦταν) ξοδεύτηκαν 3.010 δραχμὲς.

Ἔργο τοῦ Ἐκτορίδα καὶ ὄχι τοῦ Τιμοθέου θεωροῦν μερικοὶ τὶς Ἀμαζόνες τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος, μὲ κορυφαία τῇ Βασίλισσά τους, τὴν Πενθεσίλεια· θαυμαστὸ εὔρημα εἶναι ἡ ἄλλη, ποὺ βαρεῖα πληγωμένη ἀπὸ ἓναν Ἕλληνα, πέφτει ἀπὸ τὸ ἄλογο, ἐνῶ στὸν κρεμαστὸ βραχίονα καὶ στὰ μισόκλειστα μάτια τῆς ἔχει πέσει κιόλας τὸ βάρος τοῦ θανάτου.

Οἱ τρεῖς ἄλλες αἰθουσες ποὺ ἀκολουθοῦν, γεμάτες ἀπὸ ἐπιτύμβια τοῦ 4ου αἰώνα, εἶναι ἀναγκαστικὰ πολὺ πυκνές, γιὰ νὰ γίνεῖ δυνατὸ νὰ περιλάβουν τὰ σπουδαιότερα ἀπὸ τὰ μνημεῖα τοῦτα. Κάμποσα μεγάλα καὶ ἓνα πλήθος μικρὰ θὰ ἐκτεθοῦν ἀργότερα σὲ εἰδικὲς στοές.

Ὅταν ἰδεῖ ὁ ἐπισκέπτης γεμάτους τοὺς τοίχους, θὰ ἀντιτάξει εὐλόγα πῶς δὲν φυλάχτηκαν θέσεις γιὰ τὰ νέα εὐρήματα ποὺ θὰ χαρίζει χωρὶς ἄλλο κάθε τόσο ἡ ἀττικὴ γῆ. Ἐδῶ ἐγγίζουμε τὸ μεγάλο δίλημμα ποὺ ἄρχισε νὰ παρουσιάζεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο: Ἐχει πλουτιστῇ τόσο ἀπὸ τότε ποὺ ἐγκαινιάστηκε (1889), ὥστε, παρ' ὅλη τὴν προσθήκη μιᾶς ὁλόκληρης προέκτασης (ἔτοιμη τὸ 1939) δὲν χωράει πιά τὸ χτίριο γιὰ νὰ περιλάβει ὅλους τοὺς θησαυροὺς του. Ὑπόγεια οἰκοδομήθηκαν ὕστερ' ἀπὸ τὸν πόλεμο, παλαιὰ γραφεῖα ἔγιναν αἰθουσες, μιὰ μεγάλη ταράτσα γίνεται αἶθουσα χωρὶς ὥστόσο νὰ λυθῇ ἀπόλυτα τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου. Γρήγορα θὰ χρειαστῇ τὸ Κράτος, ποὺ στοργικὰ πάντοτε μερίμνησε γιὰ τὶς ἀρχαιότητες, νὰ σκεφτῇ τὴν οἰκοδόμησιν ἐνὸς νέου μεγάλου, τοῦ δευτέρου Ἐθνικοῦ Μουσείου.

Ὅπως καὶ στὴν αἴθουσα τῆς Ἐπιδαύρου ἡ νέα ἔκθεση στάθηκε ἀφορμὴ νὰ συμπληρωθοῦν γλυπτὰ ποὺ θὰ συδαιλίσουν τὴν ἔρευνα, ἔτσι καὶ οἱ αἴθουσες τῶν Ἐπιτυμβίων ὄχι μόνο εἶναι ἀνανεωμένες μετ' ἀγνωστο ὕλικό, ἀλλὰ καὶ μερικὰ γνωστὰ μνημεῖα πῆραν ἄλλη ὄψη, συμπληρώθηκαν καὶ ἀναδείχτηκαν.

Ἀρκετὰ ἐρωτήματα κατέχουν τὸν ἐπισκέπτη, ὅταν περνώντας ἀπὸ τὰ ἐπιτύμβια τῶν ἄλλων αἰθουσῶν, ἀντικρὺζει τοῦτα: Πῶς παρουσιάζονται μονομιᾶς, ἀπὸ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 4ου αἰῶνα, τόσα μεγάλα ἐπιτύμβια; Τί ἔκανε τοὺς γλύπτες νὰ ἀναδείχνουν τὶς μορφές ἔξω ἀπὸ τὴν πλάκα τοῦ ἀναγλύφου, κάποτε μάλιστα σχεδὸν ὁλοσώματες; Γιατί τώρα πρώτη φορὰ παρασταίνονται ὄχι δυὸ ἢ τρεῖς, ἀλλὰ περισσότερες μορφές;

Σημαντικώτερη ὅμως ἀπὸ τὴν ἐξακρίβωση τῶν αἰτίων εἶναι ἡ γνωριμία μετὰ τὰ νέα μορφικὰ σχήματα ποὺ τώρα πρωτοφαίνονται. Ἄν γυρίσουμε πίσω βλέπουμε ὅτι ἔως τὸ 400 π.Χ. πάνω - κάτω ἀποτελοῦν τὴ σύνθεση τοῦ ἀναγλύφου δύο μορφές, γυναῖκα καὶ ἄντρας, δύο ἄντρες, ἢ γυναῖκα μετὰ τὴν θεραπαινίδα ποὺ κρατεῖ τὰ διαμαντικά (Ἠγησώ).

Ἐνῶρίς, ἀπὸ τὸ 430 π.Χ. πάνω - κάτω ἡ ἐπιτύμβια στήλη παίρνει τὸ σχῆμα ναῖσκου μετὰ παραστάδες καὶ μετὰ τὸ ἀέτωμα ποὺ σκέπει τὶς μορφές - μιὰ ἀκόμη ἔνδειξη γιὰ τὴν ἱερότητα ποὺ ἔδιναν στοὺς νεκρούς. Βελτίονες καὶ κρείττονες τοὺς ἔλεγαν οἱ ἀρχαῖοι, γιατί εἶχαν πὰρ πλησιάζει τὴν τάξη τῶν «ἡρώων», τῶν ἁγίων.

Μπροστὰ ἀπὸ τὸ οὐδέτερο βάθος τῆς πλάκας ἀρχίζει στὸν 4ον αἰῶνα, στὴ δεύτερη φάση τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ἡ πάλι τῆς μορφῆς μετὰ τὸ βάθος αὐτό, ὠδηγημένη ἀπὸ ἀνάγκη μιᾶς φυγῆς πρὸς τὰ ἔξω. Ὅσο προχωροῦμε πρὸς τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰῶνα τόσο πιὸ ἐξώγλυφες, σχεδὸν ὁλοσώματες γίνονται οἱ μορφές, ἔως ὅτου, γύρω στὰ 320 μὲν συνδέονται μετὰ τὴν πλάκα, γεμᾶτες ἀπὸ πλαστικὴ ἔξαρση, κυκλώνονται ἔτσι ἀπὸ τὸ χῶρο καί, καθὼς τὶς σκέπει τὸ ἀέτωμα, ἢ τὸ ἐπιστύλιο, καθὼς πλαισιώνονται ἀπὸ παραστάδες, μιὰ ἱερὴ σκιά πέφτει ἀπάνω τους· ἡ τρίτη διάσταση καὶ ἡ φωτοσκίαση ἔχουν πὰρ γίνει κατάκτηση ὄχι μόνο τῆς ζωγραφικῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς γλυπτικῆς;

Στὴ γνώση τῆς ἀθηναϊκῆς ζωῆς προσφέρουν οἱ τύποι αὐτοὶ τῶν μνημάτων, τῶν πολυπρόσωπων, ἀρκετὰ σημαντικά. Εἶναι φανερὴ μιὰ πρωτόφαντη σύμφιξη τοῦ θεομοῦ τῆς οἰκογένειας. Στοὺς περιβόλους τῶν τάφων αὐτῶν πρέπει νὰ φανταστοῦμε καὶ μικρότερες στήλες γιὰ τὶς δοῦλες, γιὰ τὶς τίθες (παραμάνες), γιὰ τὰ μωρά. Τώρα ποὺ ὁ δεσμός μετὰ τὴν Πόλη - Κράτος, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν θρησκεία του, ἔχει ὑποχωρήσει, τώρα ποὺ πέφτει τὸ μεγαλεῖο τους, ὑψώνονται τὰ ἄτομα καὶ τὰ γένη.

Εἶναι ἀκόμη μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἀστῶν τὰ μεγάλα αὐτὰ μνηματα· ἐκτὸς ἀπὸ τὶς παλαιᾶς οἰκογένειες προβάλλουν τώρα καὶ νέες, πλούσιες ὄχι ὅπως ἄλλοτε ἀπὸ τὶς γαῖες τῆς Ἀττικῆς, ἀλλ' ἀπὸ τὸ ἐμπόριο καὶ ἀπὸ τὴν δραστηριότητα τῶν τραπεζῶν. Οἱ λόγοι τοῦ Δημοσθένη καὶ τῶν ἄλλων ρητόρων ἔρχονται νὰ τὸ βεβαιώσουν.

Νέες εκφράσεις πόνου για τη ζωή που χάνεται, πρωτόφαντες συνθέσεις ἐπινοούν τώρα οί γλύπτες, ανάλογα με την ηλικία των νεκρών, ανάλογα με το σπαραγμό που συνώδεψε το χαμό τους. Ποτέ όμως – και ἐδῶ διακρίνεται ὁ εὐγενισμός των Ἀθηναίων, ἀλλὰ καὶ των καλλιτεχνῶν – δὲν ὑψώνονται στριγγές φωνές, ποτέ ἡ ὁδύνη δὲν σπάζει τίς ἐπιταγές τῆς κοινωνικῆς ἀγωγῆς ἢ τῆς ἀξιοπρέπειας τοῦ ἀνθρώπου. Ἐνας πέπλος σιγῆς πέφτει ἐπάνω ἀπὸ ὅλα.

Μερικοὶ γλύπτες ὥστόσο βρῆκαν τὸν τρόπο νὰ εἶναι παραστατικώτεροι, ὅπως στὴν περίπτωση ποὺ δείχνει ἡ σημερινὴ εἰκόνα μας. Σὲ μιὰ ἀπὸ τίς μεγαλύτερες στήλες, ἡ καθισμένη γυναῖκα σκύβει πρὸς τὴν ὄρθια, τὴ μεγαλόσωμη νέα ποὺ ἔχει σκεπάσει τὸ κεφάλι της μὲ τὸ ἱμάτιο. Πίσω ἀριστερὰ στέκεται ἡ δουλίσσα, ἄφωνη, ἀλλ' ὅχι ἀμέτοχη, γιατί ἔχει καὶ αὐτὴ γίνει παιδί τῆς οἰκογένειας.

Στὶς ματιές ποὺ σμίγουν ἀπαντοῦν πρὸ κάτω τὰ πλεγμένα χέρια των δύο γυναικῶν. Κάτι τὸ ἀξεδιάλυτο, ἀποχαιρετισμὸ ἢ μιὰν εὐχή, θέλει νὰ πεῖ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς ὄρθιας γυναίκας, μιὰν ἐλπίδα ἴσως γιὰ τὴ συνάντηση σὲ ἄλλους κόσμους. Ὅπως σὲ πολλὲς ἀττικὲς στήλες μένει καὶ σὲ τούτῃ ἀκαθόριστο ποῖα



Ἐπιτύμβια στήλη γυναικός (γύρω στὰ 330 π.Χ.). (Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.)

ἀπὸ τὶς δύο γυναῖκες εἶναι ἡ νεκρή. Μιὰ ἀπόκριση στὴν ἀπορία προσφέρει ἐδῶ τὸ ἀνασηκωμένο κεφάλι καὶ ἡ σεβαστὴ μορφή τῆς καθισμένης, ἡ ἐξαυλωμένη, ἡ ὑπερβολικὴ ἔκφρασή της. Αὐτὴ εἶναι ποὺ ἄφησε μόνους τοὺς δικούς της καὶ ἔρημο τὸ σπίτι, αὐτὸ ποὺ τὴν αὐλὴ του τὴ δροσερὴ τὴν ὑποδηλώνει τὸ πουλὶ κάτω ἀπὸ τὸ σκαμνάκι. Πόσοι καλλιτέχνες ἄλλων ἐποχῶν κατάφεραν νὰ συγκινήσουν μὲ τόσο ἀπλᾶ μέσα;

Ἕνας ἀπαγορευτικὸς νόμος προκάλεσε τὸ 307 π.Χ. τὸ σταμάτημα τῶν ἀττικῶν στηλῶν, νόμος δημαγωγικὸς ποὺ ἔβλαψε τὴν τέχνη, χωρὶς καὶ νὰ ὠφελήσει τὴν κοινωνικὴν ἰσορρόπηση. Θέλοντας ὁ Δημήτριος ὁ Φαληρεὺς νὰ χτυπήσει τὴν ἀνάδειξη τῶν πλούσιων ἀστῶν, τὴν προβολὴ τῶν νεκρῶν μὲ τὸ σκοπὸ ἀνάδειξης τῶν οἰκογενειῶν τοὺς ἔβγαλε διὰ τὰ νὰ στήνωνται ἀπάνω ἀπὸ τοὺς τάφους μόνον ἀπλᾶ μαρμάρινα σήματα.

Δὲν ἐπρόσξε ἴσως καὶ τὶς στηλές τῶν ταπεινῶν, αὐτὲς ποὺ ἀνάδιναν τὸ ἄρωμα ἐνὸς βουνίσιου θάμνου. Μιὰ τέτοια μικρὴ ἐπιτύμβια στήλη εἶναι στημένη τώρα δίπλα σ' ἓνα ἀπὸ τὰ παράθυρα γιὰ νὰ δείχνεται ἀπὸ τὸ πλαγινὸ φῶς τὸ ἐλαφρότατο ἀνάγλυφο: μιὰ χορεύτρια λυγερή, ὄρθια, ντυμένη μὲ τὸν ἀραχνοῦφαντο ἐπαγγελματικὸ μακρὸ χιτῶνα κρατᾷε στὰ χέρια της τὰ κρόταλα. Κάτω ἓνα μικρὸ ἀγόρι σηκώνει τὸ κεφάλι του πρὸς αὐτήν. Πρέπει νὰ στάθηκε μιὰ ἐταῖρα, μιὰ ἀπόκληρη, ἴσως καὶ ξένη ποὺ φεύγοντας ἐνωρὶς ἀπὸ τὴ ζωὴ ἄφησε ἀπροστάτευτο τό (νόθο πιθανώτατα) παιδί της. Ποιὸς νὰ τῆς ἔστησε τὴ γλυκύτατη τούτη εἰκόνα; Ποιὸς ὁ γλύπτης ποὺ τὴν εἶδε, ὅπως ἦταν στὴ ζωὴ, τόσο αἰθέρια καὶ τόσο μοναχική;

Μπροστὰ στὰ δευτερώτερα αὐτὰ ἔργα, ἀλαφρωμένοι ἀπὸ τὸ βάρος τῆς μεγάλης καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, πλησιάζουμε, μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες, τὴν ἀνεκτίμητη ἰδιοτυπία τῶν ἀττικῶν ἐπιτύμβιων στηλῶν. Τὸ πηγαῖο ἀνθρώπινο συναίσθημα ποὺ μεταδίνουν, αὐτὸ τὶς κάνει, πάνω ἀπὸ τὴ μορφικὴ τελειότητα καὶ ἀπὸ τὴ διακριτικὴ ὁδύνη ἓνα ἀπὸ τὰ φωτεινότερα, τὰ πιὸ ἀκριβὰ χαρίσματα τῶν Ἑλλήνων στὸν κόσμο.

Ἑστίες κακοῦ γούστου

Ἐδῶ καὶ τριάντα χρόνια τὴ γνωριμία τῆς Ρώμης τὴ συντρόφευε καὶ τὴν ἐφώτιζε ἓνα πολῦτιμο βιβλίο, ὁ ὁδηγὸς στὴν πόλιν καὶ στὰ περὶχωρα, ποὺ ἦταν ἔκδοση τῆς ἰταλικῆς τουριστικῆς λέσχης.

Ὀκτακόσιες σελίδες, χάρτες, γενικοὶ καὶ μερικοί, κατόψεις ἐκκλησιῶν, Μουσείων, παλατιῶν, πάρκων, ἔκαναν τὸ ἔργο τοῦτο, θὰ τὸ ἔκαναν καὶ σήμε-
ρα, ἂν βρισκόταν, ἀχώριστο σύντροφο τοῦ περιηγητῆ.

Μόνο ὁ πρόλογος ἔπανε διακόσιες σελίδες, γραμμένος ἀναλυτικὰ ἀπὸ ἱστο-
ρικοὺς καὶ ἀπὸ ἀρχαιολόγους. Ἔλεγε γιὰ τὴν ἀρχαία Ρώμη, γιὰ τὴ μεσαιωνι-
κή, γιὰ τὴ Ρώμη τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ μπαρόκου, γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς
ἐκδηλώσεις τῆς κάθε ἐποχῆς καὶ πρόσφερε ἓναν πολυσέλιδο χρονολογικὸ
κατάλογο τῶν αὐτοκρατόρων καὶ τῶν Παπῶν. Ἀρχίζοντας ὁ τελευταῖος μὲ τὸν
Ἅγιο Πέτρο ἔδειχνε πῶς, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ λαμπρὴ σειρὰ ἀπὸ Ἑλλήνες καὶ
Ἰταλιῶτες Ἑλλήνες ποντίφηκες, κυριάρχησαν σιγὰ σιγὰ οἱ Λατῖνοι. Ἡ ὀρθο-
δοξία εἶχε ἐξοριστητὴ πὰ ἀπὸ τὴ Δύση.

Πολύτιμος ἦταν καὶ τῶν καλλιτεχνῶν ὁ ἀλφαβητικὸς κατάλογος, ἀπὸ τὴν
ἀρχαία ἕως τὴ νεώτατην ἐποχή, γραμμένος μὲ γνώση καὶ μὲ ἀκρίβεια ἀπὸ
εἰδικὸν ἐπιστήμονα. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ «ὁδηγὸς» αὐτὸς εἶχε συνταχθῇ γιὰ
τὸν τύπο τοῦ περιηγητῆ ποὺ ἦταν συνηθισμένος τότε, ἔφερνε ἀπὸ τὸν τόπο
του βαθειὰ μόρφωση, τέτοια ποὺ ἤξερε νὰ δένει τὴν ὁδοιπορία μὲ τὸ στο-
χασμό, ἢ εἶχε τὴ θερμὴ ἐκείνη ποὺ βοηθᾷ στὴν ἀφομοίωση τῶν ἐντυ-
πώσεων.

Τὸν ἀκολουθοῦσε παντοῦ ἡ πνευματικὴ περιέργεια καὶ κρατοῦσε μαζί του
οὐκ ἑλκυστικὰ τὸν Σταντὰλ καὶ τὶς *Ρωμαϊκὲς ἐλεγείες* τοῦ Γκαῖτε. Ἡ ποίησή
τους ἔδινε κάποιο ξεχωριστὸ νόημα στὰ ἐρείπια: «Ναί, εἶναι ὅλα ἐμψυχωμένα
στὰ ἅγια τὰ τείχη σου, αἰώνια Ρώμη».

Πάνω σὲ ἄλλη βάση εἶναι συνταγμένος ὁ σημερινὸς τουριστικὸς ὁδηγός.
Πρῶτα - πρῶτα ἐμίκρυνε, λιγότεψε. Παρ' ὅλο τὸ πλῆθος τῶν νέων εὐρημά-
των, τῶν νέων ἀνασκαφῶν, στὴ Ρώμη καὶ στὰ περὶχωρα, οἱ ὀκτακόσιες σελί-
δες περιωρίστηκαν σὲ 500· οἱ περιγραφὲς ἔγιναν συντομώτερες, λίγες μόνο
σελίδες κατέχει ἡ ἱστορικὴ ἐπισκόπηση, τὸ δὲ κεφάλαιο «ἡ Ρώμη μέσα στὴν

ιστορία τοῦ πολιτισμοῦ» ἐγράφηκε πρόχειρα. Ἀκόμη καὶ τῆς Ἀναγέννησης ἡ εἰκόνα δίνεται μὲ μιὰ συντομία ἀπαράδεκτη.

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ τωρινὸς ὁδηγὸς ἀπευθύνεται σ' ἓναν διαφορετικὸ τύπο περιηγητῆ. Σ' αὐτὸν ποὺ βιάζεται νὰ τελειώνει, γιὰτὶ λίγες μόνο ἡμέρες ἔχει γιὰ νὰ περάσει στὴ Ρώμη, αὐτῇ, γιὰ τὴν ὁποία εἶπε κάποιος σπουδαῖος ἐπιστήμονας ὅτι δὲν τὴν ἤξερε καλὰ γιὰτὶ ἔμεινε ἐκεῖ μόνο σαράντα χρόνια. Ὁ μοντέρνος ἐπισκέπτης ἔχει νὰ πάρει τὸ ἀεροπλάνο ποὺ θὰ τὸν φέρει στὴ Νέα Ὑόρκη, στὸ Τόκιο ἢ στὸ Μπουένος - Ἀῦρες καὶ δὲν διαθέτει καιρὸ γιὰ νὰ διαβάξει ἀρχαῖα κείμενα («γιὰ Ἕλληνες θὰ ὁμιλοῦμε τώρα;»).

Μαρτυρεῖ ὅμως καὶ κάτι ἄλλο ὁ περιορισμὸς αὐτὸς τῶν ἐπίσημων τουριστικῶν ὁδηγῶν στὸ μικρότερο δυνατὸ μέγεθος: ὅτι τὸ μεγαλύτερο πλῆθος τῶν περιηγητῶν ἔρχεται τώρα ἀπὸ ἄλλα κοινωνικὰ στρώματα. Χαμηλὰ ἢ ψηλὰ στὴν ἱεραρχία εἶναι ἀπληροφόρητοι, ἀσυγκίνητοι, βιαστικοί, εἴτε ἔρχονται ἀπὸ τὴν Εὐρώπη ἢ ἀπὸ τὸ Νέο Κόσμο, χωρὶς τὸν πλοῦτο ποὺ χαρίζουν ἡ παιδεία καὶ ὁ ρομαντισμός. Γι' αὐτοὺς τοὺς περιηγητὲς, τοὺς πολλοὺς καὶ ὄχι γιὰ τοὺς λιγώτερους μὲ τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο γράφονται οἱ σημερινοὶ τουριστικοὶ ὁδηγοί, μάρτυρες, χωρὶς ἄλλο, κάποιου ξεπεσμοῦ στὸ πεδίο τοῦ πνεύματος.

Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι καὶ τὰ «ἐνθύμια» τῆς Ρώμης, τὰ κάθε λογῆς μικρὰ καλλιτεχνήματα ποὺ καλοῦν τοὺς περιηγητὲς θὰ ἔχουν ἀνάλογα χειροτερέψει. Ὅτι κάποια κακὴ αἴσθηση θὰ παραμόρφωνε τὰ λαϊκώτερα καὶ τὰ πρὸ προσιτά. Καί, ὅμως, ὄχι. Ἡ στάθμη τῆς μορφῆς τῶν «ἐνθυμίων» δὲν ἔπεσε χαμηλά, ἐμίκρυναν μόνο γιὰ νὰ εἶναι προσιτὰ καὶ στὰ πρὸ μικρὰ βαλάντια ἢ γίνονται ἀπὸ εὐτελέστερα ὑλικά. Μιὰ χάρη καὶ εὐγένεια στὴ σύνθεση τῶν χρωμάτων καὶ στὸ σχῆμα χαρακτηρίζει πάντα τὰ περισσότερα «ρικόντι ντὲ Ρόμα».

Μόνο γιὰ ὅσα ὑπηρετοῦν τὴν καθολικὴν ἐκκλησίαν, τὰ τεφρὰ ἐκεῖνα ἱερὰτικὰ ἔργα, θὰ εἶχε κανεὶς πολλὰς ἐπιφυλάξεις, μπορεῖ καὶ νὰ τὰ κατηγορήσει μὲ αὐστηρότητα.

Βέβαιον εἶναι, γιὰ νὰ ἀνακεφαλαιώσουμε, ὅτι παρ' ὅλη τὴν ἀπίστευτη συρροὴ περιηγητῶν, παρ' ὅλη τὴν πολυανθρωπία, δὲν ὑπάρχουν μέσα στὴ Ρώμη προθηκὲς καταστημάτων μὲ ἐκδηλὴ τὴν ὁμαδικὴ βανασοότητα καὶ ἀτεχνία. Τέτοιες παρουσιάζονται μόνο στὴ δεύτερη, τὴν ἀρχαιότερη δοξασμένη πολιτεία, στὴν Ἀθήνα.

Ἄς σταθῇ κανεὶς σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς προθηκὲς τῶν Greek Arts, ποὺ τόσο ἔχουν πληθύνει (ἔχουν ἀκόμη σχεδὸν καταπιῇ καὶ τὰ λίγα ἐκεῖνα καταστήματα λαϊκῆς τέχνης, ὅπου εὐγενικὲς κυρίες ἔδιναν τὴ σφραγίδα τῆς καλαισθησίας τους). Σ' ἐκεῖνες τὶς προθηκὲς εἶναι τώρα συγκεντρωμένα χωρὶς ρυθμὸ καὶ χωρὶς τάξη κάθε λογῆς ἑλληνικὰ τάχα ἐνθύμια, ἐπινοήσεις ἐνὸς ταπεινοῦ ἐμπορικοῦ πνεύματος, γεμάτου ἀπὸ ἀμουσία. Δίπλα σὲ μιὰ ξεδιάντροπη γυμνὴ Ἀφροδίτη, ποὺ οὔτε ὁ τελευταῖος ἀρχαῖος Ρωμαῖος δὲν θὰ τὴν καταδεχόταν, στέκεται ἓνας ἀρειμάνιος εὐζωνος· μιὰ Μακεδονίτισσα ἀντικρύζει τὴν πανά-

θλια ανάμνηση τοῦ πραξιτέλειου Ἑρμῆ. Τσαρούχια, κοσμήματα, ψευτοβυζαντινὲς εἰκόνες, ζῶνες, φοῦστες ὑφαντὲς μὲ ἄνοστους μαιάνδρους, ποτήρια ποῦ ἀντιγράφουν τὰ χρυσᾶ ἀπὸ τὸ Βαφειό, σταχτοθήκες πλουμιστές, σπαθᾶκια καὶ πασοῦμια, ὅλα μαζὶ ἀνακατεμένα ζαλίζουν καὶ μεταδίνουν ἓνα εἶδος εἰδικῆς ναυτίας, αὐτῆς ποῦ τὴν προκαλεῖ ἡ ἀσχήμια ἢ ἀνυπόφορη.

Πάνω ἀπ' ὅλα αὐτὰ καὶ στὸ κέντρο τους, ἐπιβλητικὰ καὶ μεγαλόσημα, ὑψώνονται μερικὰ πολύχρωμα ἀγγεῖα, ἐμπνευσμένα τάχα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα. Ἐδῶ ἡ ὑπομονὴ τοῦ θεατῆ περνάει κάθε ὄριο, φουντώνει ἡ ἐντροπὴ τοῦ ἐντόπιου. Δὲν ὑπάρχει ἄλλο μέρος τῆς ὑδρογείου, ὅχι δὲν μπορεῖ χωρὶς ἄλλο νὰ βρεθῇ, ὅπου ἡ διαστροφὴ τοῦ καλοῦ νὰ ἔχει πάρει τὸ χαρακτήρα μιᾶς ἀνίερης βεβήλωσης. Τὸ ἀπεχθέστερο εἶναι ὅτι τὸ χυδαῖο καὶ τὸ ἀκομψο ἔχουν πάρει ἐδῶ διαστάσεις καὶ προβάλλονται μὲ ἀξιώσεις. Βαρβαρικὰ εἶναι ἕως ἓνα σημεῖο καὶ τὰ ἀρχαῖα ἐτρουσκικὰ ἀγγεῖα ποῦ ἔχουν πρότυπα τὰ ἑλληνικά, τὰ ξεχωρίζει ὡστόσο ἀπὸ τὰ προϊόντα τῶν Greek Arts μία κάποια αὐτοεπίγνωση καὶ σεμνότητα. Περιωρισμένα σ' ἓνα ἀπλὸ ὑλικό, στὸν πηλό, δὲν δείχνουν μεγαληγορία καὶ ἀναΐδεια. Τὸ πὼ ἀνυπόφορο στὰ δικά μας τοῦτα εἶναι ὅτι ἡ εὐτέλεια τῆς αἰσθησης ντύθηκε μ' ἓνα ὑλικὸ ἀκριβότερο, μὲ τὴν πορσελάνη ἢ μὲ παρόμοιο, ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν ἀνύπαρκτη ποιότητα καὶ στὸ σχῆμα εἶναι ἐξοργιστικὰ νεοπλουτικὴ καὶ πρωτόγονα ἐπαρχιώτικη.

Τί νὰ εἰποῦμε καὶ γιὰ τὶς ἀρχαῖες σκηνές, γιὰ τοὺς μύθους, ποῦ ἱστορήσαν ἀπάνω τους οἱ σημερινοὶ «ζωγράφοι», ἀναδείχνοντάς τους μάλιστα μὲ χρώματα ἐπιδειχτικά; Βλέπουμε Ἑλληνίδες θεὲς πυρόξανθες τύπου Κῆλερ, πολεμιστὲς μὲ ἐπιδειχτικὲς ἀποκριάτικες πανοπλίες, ἄλση καὶ βράχους καὶ μόνο τοὺς σταύλους τοῦ Αὐγεία, ποῦ τόσο θὰ εἶχαν τὴ θέσιν τους ἐδῶ, μάταια τοὺς ἀναζητοῦμε.

Τὸ ἀποκρουστικώτερο εἶναι ὅτι οἱ ζωγράφοι δὲν ἀντιγράφουν πὰ ἀρχαῖα ἀγγεῖα, ἀλλ' αὐτοσχεδιάζουν «δημιουργικά». Ἐδῶ ἡ βαναυσότητα φτάνει στὸ ζενίθ, ἀκόμη καὶ γιὰτὶ ἀντὶ νὰ περιορίζονται στὸ σχέδιο, ὅπως ἔκαναν οἱ σοφοὶ ἀρχαῖοι διακοσμητὲς, κυνηγοῦν τὴ φωτοσκίαση μεγάλων πινάκων.

Δίπλα στὰ ἄμορφα, κακότεχνα, μεγάλα ἀγγεῖα εἶναι ἄφθονα τὰ πιάτα, ποῦ ἔγιναν μὲ τὴν ἴδια ἔλλειψη κάθε αἰσθησης τοῦ καλοῦ. Φριχτὲς σταχτιὲς μορφὲς προβάλλουν ἀπὸ ἀνοιχτὸ βάθος. Ποσειδῶν, ὁ πολεμιστὴς ποῦ πέφτει στὸ βάραθρο, παρμένος ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ Saga. Σὲ ἄλλα, ἀκόμη χειρότερα, προτιμήθηκε τὸ κατὰμαυρο φόντο, αὐτὸ χωρὶς ἄλλο γιὰ ὅσους πενθοῦν.

Ὅταν ξένοι, ἀληθινοὶ φίλοι τοῦ τόπου μας, διαμαρτύρονται γιὰτὶ ἀφήνουμε τὰ ἀγγεῖα αὐτὰ νὰ διασύρουν τὴν Ἑλλάδα, καθὼς μεταφέρονται στὰ πέρατα τῆς Οἰκουμένης, δὲν ἔχουμε τίποτα νὰ ἀντιτάξουμε, οὔτε καὶ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι τὸ λάθος βρίσκεται ἀπὸ τὴ μεριὰ ἐκείνων ποῦ τὰ ἀγοράζουν. Γιατί, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι καὶ οἱ πὼ ἀνίδεοι προτιμοῦν τὸ καλύτερο, ὅταν τὸ βρίσκουν, βέβαιον εἶναι ὅτι τὸ πλῆθος αὐτὸ τῶν ἀγοραίων περιηγητῶν εἶναι τὸ ἴδιον ποῦ ταξιδεύει

καὶ στὴν Ἰταλία, ἐκεῖ μάλιστα μεγαλύτερο. Ὅμως οἱ ἔμποροι δὲν ἔχασαν κάθε ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια, δὲν ξέπεσαν ἕως τὸ σκαλὶ ἐκείνο τῆς βλάβικης ὁμορφιάς, ποὺ προκαλεῖ ἐδῶ τὴν ἀγανάκτηση τῶν περαστικῶν καὶ τῶν ἐντόπιων.

Ὑποχρεωνόμαστε λοιπὸν νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι στὴν Ἑλλάδα ἡ ἐκμετάλλευση τῶν περιγητῶν γίνεται στὸ σημεῖο τοῦτο μὲ μιὰ ἐπαίσχυντη προβολή.

Λιγότερο φανερὲς ἄλλες μορφὲς ἐμπορίας πληθαίνουν ὅλο καὶ περισσότερο, ὅπως καὶ ἡ κλασσικὴ μορφὴ τῆς τυμβωρυχίας. Βρίσκεται βέβαια πίσω ἀπ' αὐτὰ ἡ δίψα τοῦ κοινοῦ, νὰ πλησιάσει τὸν ἀρχαῖο κόσμον· οἱ περισσότεροι ἐννοοῦν νὰ τὸ πετύχουν χωρὶς κόπο, μόνον μὲ πρόχειρες παραστάσεις καὶ χωρὶς πνευματικὴ συμμετοχή. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι οἱ καλοὶ ξένοι ἐκδοτικοὶ οἴκοι τσακίζονται νὰ πείσουν τοὺς ἀπρόθυμους ἐπιστήμονες νὰ ἀναλάβουν τὸ δυσκολώτατο ἔργο τῆς ἐπιλογῆς τῶν εἰκόνων καὶ τῇ συγγραφῇ ἐνὸς προλόγου, ὅχι πάντοτε πρώτης γραμμῆς.

Ὅπως καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις ὁ ἀγώνας τῆς κερδοσκοπίας πῆρε στὴν Ἑλλάδα μιὰν ἀπαράδεκτη μορφή, γιὰ τὴν γίνεται μὲ κυνισμό. Φωτογράφοι αὐτοχειροτονοῦνται σὲ ἀρχαιολόγους καὶ τρυγώντας τὰ πὺδ ἐντυπωσιακὰ ἔργα τῶν Μουσείων, «σώζουν τὴν Ἑλλάδα», μὲ ἐκδόσεις ἐμπορικῆς. Ἄλλοι ἀφρίζουν ἐνάντια στοὺς ἀρχαιολόγους γιὰ τὴν δὲν συγκατανεύουν ἀφήνοντας τὰ ὑπαλληλικά καὶ ἐπιστημονικά χρέη τους, νὰ τοὺς ὑπαγορεύουν τὶς σελίδες ποὺ θὰ στείλουν σὲ πολύχρωμα ξένα περιοδικὰ ἐπικαίρων ἢ σὲ ἄλλα ἔντυπα.

Ἀντὶ ν' ἀνοίξουν τὰ μάτια τους στὰ ἴδια τὰ ἀρχαῖα ἔργα – ἀλλὰ τοῦτο χρειάζεται βέβαια κάποια προσπάθεια καὶ ἓνα ποσοστὸ αἰσθητικότητας – ξεποῦν σὲ ψόγους, γιὰ τὴν δὲν ὑπάρχουν στὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα ἐπιγραφές, γιὰ ὅλες τὶς χιλιάδες τῶν ἀντικειμένων, ὥστε νὰ μποροῦν αὐτοὶ νὰ τὶς ἀντιγράψουν, γιὰ ἐθνικοὺς βέβαια σκοποὺς.

Φύγαμε, ἴσως καὶ νὰ μὴ φύγαμε ἀπόλυτα ἀπὸ τὸ κύριο θέμα μας ποὺ ἦταν ἡ ἀθλιότητα τῶν Greek Arts. Καιρὸς εἶναι νὰ ἀρχίσει κάποια ἐπίβλεψις, δὲν ξέρω ἀπὸ ποιοὺς ἀρμόδιους ποὺ θὰ ἐμποδίζει τὸ διασυρμό. Ὅσο γιὰ τὰ μεγάλα καὶ μικρὰ ἀρχαιοπρεπῆ ἀγγεῖα, αὐτῶν πρέπει νὰ ἀπαγορευθῇ ἡ πώλησις τὸ γρηγορότερο.

Μόνο ὅταν σταματήσει κάποτε, μαζὶ μὲ τὴν καπήλευση καὶ ἡ βιασύνη, ὅταν κυριαρχήσουν ἐκεῖνοι ποὺ δὲν κυνηγοῦν πρόχειρες στεγνὲς γνώσεις, ἀλλὰ μιὰν ἐσωτερικώτερη ὠφέλεια ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν παράδοσιν, τότε θὰ μπορούμε νὰ ποῦμε ὀριστικὰ ὅτι ἡ σημερινὴ μορφὴ τοῦ οὐμανισμοῦ γίνεται μὲ τὴν ὄραση, μὲ τὴν ἐποπεΐα τῶν ἀθανάτων ἔργων, ἐνῶ σὲ περασμένους αἰῶνες γινόταν μὲ τὰ χειρόγραφα καὶ μὲ τὰ κείμενα.

Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Μήλου

20 XI 1963

Ἡ ἀξία καὶ οἱ περιπέτειες τοῦ περίφημου ἀγάλματος

Στὴ Μῆλο βρέθηκε ὁ τρυφερώτερος ἀρχαῖκος ἐπιτάφιος Κοῦρος τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου. Μεγαλύτερος ἀπὸ τὸ φυσικὸ μέγεθος ὀρθώνεται σχεδὸν χωρὶς μνημειακότητα, κάθε ἄλλο παρὰ ἀθλητικός. Ἀντίθετα μὲ τοὺς ἀττικούς Κούρους, τοὺς γεροδεμένους, μὲ τεντωμένα ὅλα τὰ μέλη τους, κάποια χαλαρότητα ὑπάρχει στὸ σῶμα του, ἀσθενικὰ λεπτοκόκκαλοι εἶναι οἱ καρποὶ τῶν χειρῶν του. Τὸ ἀπαλὸ χαμόγελο, τὸ γλυκὸ, ὄνειροπαρμένο πρόσωπο μοιάζουν σὰν μεταφορὰ στὸ μάρμαρο τοῦ ἰωνικοῦ λυρισμοῦ.

Δὲν ἦταν ὥστόσο Ἵωνες οἱ Μήλιοι, ἀλλὰ Δωριεῖς καὶ μάλιστα συνειδητοί, ὑπερήφανοι γιὰ τὴν λακωνικὴ καταγωγὴ τους. Τὸ τονίζουν στὸν διάλογον ἐκεῖνο μὲ τοὺς Ἀθηναίους, ποὺ μεταδίδει ὁ Θουκυδίδης.

Μερικοὶ φιλόλογοι πιστεύουν ὅτι εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἀπλὴ διασκευή, εἶναι δική του δημιουργία. Γιατί πῶς εἶναι δυνατό, λένε, νὰ στοχάστηκαν καὶ νὰ μίλησαν σὲ μιὰ τόσο κρίσιμη στιγμή φιλοσοφημένα καὶ θεωρητικὰ αὐτοί, ποὺ ἀγωνίζονταν γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς πολιτείας τους, γιὰ τὰ σπῖτια, γιὰ τὴ ζωὴ τους τὴν ἴδια;

Δὲν σταματοῦμε οἱ ἄλλοι σ' αὐτὴ τὴ σκέψη, ἂν καὶ ρωτιόμαστε μήπως χάνει κάπως μὲ αὐτὸ ἡ δραματικότητα τοῦ διαλόγου· μᾶς συναρπάζει ἡ δεμένη, ἀυστηρὴ ἔκφραση, ἡ ἀξιοπρέπεια, ἡ ὄχι ἀνάμικτη καὶ μὲ πείσμα, ἐκείνων ποὺ ἀρνοῦνται νὰ συμπολεμήσουν μὲ τοὺς Ἀθηναίους. Στὸ διάλογο τοῦτον «οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖνοι εἶναι λιγώτερο ἄτομα καὶ περισσότερο φορεῖς μιᾶς πολιτικῆς σκέψης, κυρίαρχης στὴν ἐποχὴν αὐτή, εἶναι ἀκόμη ὄργανα μιᾶς Ἰδέας καὶ τούτῃ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος εἶναι ἀλήθεια, ναὶ ἡ ἴδια ἡ ἀλήθεια» (Βάλτερ Κράντς).

Ἀπομονωμένοι ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ κοιτίδα τους οἱ νότιοι αὐτοὶ νησιῶτες στὰ χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου θυμίζουν στοὺς πρέσβεις τῶν Ἀθηναίων ὅτι εἶχαν οἰκιστὴ ἐπτακόσια χρόνια πρὶν ἀπὸ τοὺς Λακεδαιμονίους καὶ ὅτι περιμένουν βοήθεια ἀπ' αὐτούς,

ἀλλὰ τῇ τε μέχρι τοῦδε σωζούσῃ τύχῃ¹.

Κύριοι τῆς θάλασσας οἱ Ἀθηναῖοι πολιορκήσαν καὶ κούρσεψαν τὴν τειχογυρισμένη πολιτεία. Τότε ὁ στρατηγὸς τους ἐτόλμησε μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ σκληρὲς

πράξεις της αθηναϊκής δημοκρατίας, άφάνισε πρόρριζα τούς Μηλίους καί αιχμαλώτισε τς γυναικες. Δέν είχαν ζητήσει άλλο παρὰ νά μείνουν ούδέτεροι σ' έναν πόλεμο άδελφοκτόνο. Στάθηκε τοῦτο, καί σέ άλλες έποχές, ξέρουμε καλά σήμερα, ή άφορμή μιάς όλικης καταστροφής.

Τή μοῖρα αὐτή τών Μηλίων, ὅπως καί τήν έλεγειακή μαγεία τοῦ θουκυδίδειου διαλόγου αναλογίζεται ὅποιος περνάει σήμερα μπροστά από τὰ τείχη, πού ἔζωναν τήν πόλη. Ἀπάνεμη, ζεστή τὸ καλοκαίρι θά ἦταν ή αρχαία πρωτεύουσα τῆς Μήλου· από τὰ γεωμετρικά χρόνια ἦταν στή δυτική μεριά, μέ τὸν προσανατολισμόν αὐτό, πού ὁ Ἰπποκράτης τὸν καταδικάζει γιατί φέρνει ασθένεια καί δυσθυμία. Ὅμως ἐδῶ, κοντὰ σὸ σημερινὸ χωριὸ Κλήμα, ἦταν τὸ λιμάνι, τὸ φυλαγμένο, ἦταν καί εὐφορο τὸ χῶμα, μακριὰ από τὴν άσπρη κιμηλιά τοῦ παλαιοῦ ήφαιστείου, αὐτὴ πού κάνει τόσο απόκοσμο ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ νησιοῦ.

Τὴ ζωοδότρα δροσιὰ τών ἐτησίων ανέμων τὴ δέχεται κανεὶς τὸ καλοκαίρι στήν ἄλλη, τὴ βορειοανατολικὴ πλευρά. Ἀπότομος πέφτει ὁ βράχος μπροστά από τὸ προϊστορικὸ παλάτι, γιατί τὴν ἄκρη του τὴν γκρέμισαν κάποτε μέσα στή θάλασσα σεισμοὶ καί άνεμικές.

Ἐδῶ, στή Φυλακωπή, ἦταν τὸ κύριο κέντρο τοῦ νησιοῦ γύρω σὸ 2.000 π.Χ., ὅταν ή ἐπικοινωνία μέ τὴν Κρήτη ἔφερε τὴν ἀνθηση ἐκείνη τῆς τέχνης, πού τὴ δείχνουν οἱ φημισμένες τοιχογραφίες τοῦ παλατιοῦ καί οἱ ζωγραφιές τών ἀγγείων τῆς Φυλακωπῆς.

Ἀκμαία στάθηκε πολὺ ἀργότερα από τὴν ἀρχαϊκὴν ἐποχή, ή ἄλλη, ή νοτιοδυτικὴ πολιτεία· ἐκτὸς από τὰ ἀγάλματα βρέθηκαν καί πολλὰ χρυσᾶ κοσμήματα, από τὰ καλύτερα ἑλληνικά τοῦ 7ου καί τοῦ 6ου αἰώνα. Ἐδῶ καί λίγα χρόνια ἔψαχναν ἀκόμη οἱ κάτοικοι στὰ χῶματα, ὕστερ' από κάθε δυνατὴ βροχή, ἐλπίζοντας ὅτι θά βροῦν κάποιο χρυσὸ δαχτυλίδι ἢ ἐνώτιο, πού θά κατρακύλισε από τὸν τάφο κάποιας ἀρχαίας κόρης, ἢ νέας δέσποινας. Θά φοροῦσε, φανταζόμαστε, τὸν ἐλαφρὸ ἰωνικὸ χιτῶνα, ή εἰδή τῆς ὁμως θά κρατοῦσε τὴν δωρικὴ σιγή.

Τὸ πὸ μαγευτικὸ νεώτερο παραμῦθι τοῦ νησιοῦ εἶναι χωρὶς ἄλλο ή ἀνακάλυψη τῆς υπέρκαλλης θεᾶς, πού ή μεταφορὰ τῆς στήν Ἀπὼ Ἀνατολὴ ἀνησυχεῖ δίκαια τώρα ὅλον τὸν κόσμο.

Εἶναι γνωστὴ ή θέση ὁποῦ βρέθηκε, ὄχι μακριὰ από τὶς χριστιανικὲς κατακόμβες, ή Ἀφροδίτῃ τῆς Μήλου, καθὼς καί οἱ περιπέτειές τῆς.

Τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1820 ὁ Γενικὸς πρόξενος τῆς Γαλλίας στή Σμύρνη ἐπῆρε ἓνα ἀνεπάντεχο μήνυμα από τὸν πρόξενο στή Μῆλο Μ. Βρέστ (ἀπόγονοι τοῦτου ἐζοῦσαν σὸ νησι ἀκόμη ἔως λίγο πρὶν από τὸν τελευταῖο πόλεμο). Ἐνας χωρικὸς εἶχε βρῆ σὸ χωράφι του τρία ἀγάλματα, τὸ ἓνα παράσταινε τὴν Ἀφροδίτῃ· ἔλειπαν οἱ βραχίονές τῆς καί ἦταν από δύο κομμάτια, χωρισμένη στή μέση.

Ὁ ἀξιωματικὸς ἐνὸς γαλλικοῦ πλοίου ποὺ ἀγκυροβόλησε τυχαῖα στὶς 19 τοῦ Ἀπρίλη – ἦταν τότε τὸ λιμάνι τῆς Μήλου συχνὸ ἀραξοβόλι γιὰ τὰ πολεμικὰ καράβια – εἶδε τὸ ἄγαλμα, τὸ μελέτησε, τὸ μέτρησε καὶ ἔστειλε ἀπαντῶντες ἀναφορές· ἓνας ἀξιωματικὸς, ὁ Βουτιέ, δὲν περιορίστηκε νὰ τὸ σχεδιάσει, ἀλλὰ σοφίστηκε καὶ κάτι ἀποτελεσματικώτερο. Παρώτρυνε τὸν πρόξενο Βρέστ νὰ πείσει τὸν χωρικὸ νὰ κρατήσῃ τὴν Ἀφροδίτη γιὰ τὸν Πρεσβευτὴ τῆς Γαλλίας στὴν Κωνσταντινούπολη.

Στὸ μεταξὺ ἓνας δικὸς μας καλόγερος, θέλοντας νὰ κολακέψῃ τὸν πρίγκιπα Μουρούζη, μεγάλο διερμηνεὰ στὸν Ταρσανᾶ τῆς Πόλης, σκέφτηκε νὰ τοῦ στείλῃ δῶρο τὸ ἄγαλμα. Παρ' ὅλες τὶς διαμαρτυρίες τοῦ προξένου, κατάφερε τὸ χωρικὸ νὰ τοῦ τὸ πουλήσῃ. Εἶχε κιόλας μεταφερθῇ ἡ θεὰ σ' ἓνα καίκι τῆς Ραγούζας, ὅταν ἔφτασε στὸ λιμάνι ἓνα γαλλικὸ πλοῖο μὲ τὸν ἀπεσταλμένο τοῦ πρεσβευτῆ. Μὲ τὴν ἐπιμονὴ καὶ τὴ διπλωματία του πέτυχε τοῦτος τὴν ἀκύρωση τῆς παραχώρησης στὸν Μουρούζη· ἡ Ἀφροδίτη καὶ τὰ ἄλλα μάρμαρα ὅσα βρέθηκαν μαζί τῆς τυλίχτηκαν προσεχτικὰ ἀπὸ τοὺς Γάλλους, μεταφέρθηκαν στὸ πλοῖο καὶ ἔφτασαν κάποτε στὸ Λούβρο.

Δὲν εἶχαν, φαίνεται, ὅλα ἄμεση σχέση ἀναμεταξύ τους· τὰ εἶχε τυχαῖα συγκεντρώσει ὁ Μηλιὸς χωρικὸς μὲ τὸ σκοπὸ νὰ τὰ ρίξῃ γιὰ ἀσβέστη μέσα στὸ καμίνι του.

Ἐδῶ ἐγγίζουμε ἓνα σημεῖο ποὺ δὲν πρέπει νὰ τὸ ξεχνοῦμε, ὅταν μιλάμε γιὰ τὶς τοτινὲς «κλεψίδες» τῶν ἀρχαίων ἀγαλμάτων. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀρπαγὲς ποὺ ἐγίναν στὰ νησιὰ πρὶν ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἐλληνικοῦ Κράτους ἔσωσαν τὰ ἀρχαῖα ἀπὸ τὸν ἀφανισμό, ἀπὸ τὸ καμίνι τοῦ ἀνίδεου χωρικοῦ, ὅπου ἔλυωσαν τόσα ἔργα προωρισμένα, νὰ μείνουν ἀθάνατα.

Τὸ ὅτι οἱ Εὐρωπαῖοι, ἀντὶ νὰ τὰ ἀφήσουν ἐκεῖ ἀγωνίστηκαν μὲ πάθος νὰ τὰ ἀποκτήσουν εἶναι φυσικὸ γιὰ τὰ χρόνια ἐκεῖνα, ὅταν εἶχε πάλι φουντώσῃ ἡ ἐλληνομάθεια, ὅταν, ἀντίθετα μὲ τὸν ἐκβαρβαρισμὸ ἢ τὴν ἀπάθεια τῶν δικῶν μας, εἶχαν ἀποκτήσῃ οἱ βόρειοι μὲ τὸν πολιτισμὸ καὶ τὴν παιδεία τους, μιὰ αἴσθησι ἐκλεπτυσμένη καὶ πλησίαζαν μὲ πηγαία συγκίνηση κάθε ἐλληνικὸ ἔργο. Ἀκριβῶς ὅμως, ἐπειδὴ εἶναι σπανιώτατα γιὰ τὸ τόσα ἔπαθαν τὰ ἐλληνικὰ μάρμαρα μέσα στοὺς αἰῶνες – ἐνῶ τὰ ἔργα τοῦ Μιχαῆλ Ἀγγέλου φυλάγονταν μέσα στὶς ἐκκλησίες στὰ παλάτια – ὀφείλουμε γι' αὐτὸ ὅλοι, ἐμεῖς καὶ οἱ ξένοι, ὅσοι εἶχαν τὴν τύχη νὰ τὰ ἀποκτήσουν, νὰ μὴ διακινδυνεύουμε τὴν ἀσφάλειά τους.

Δὲν εἶναι, πιστεύουμε, οἱ ἀρχαιολόγοι τοῦ Λούβρου ποὺ εἶχαν τὴν πρωτοβουλία τῆς μετακίνησης. «Ἄν ρωτιόνταν πάλι ὄχι θὰ ξανάλεγαν». Ὅμως τὸ παράδειγμα αὐτό, ποὺ δὲν μαρτυρεῖ ἄλλο παρὰ τὴν πολυπραγμοσύνη τῆς ἐποχῆς μας, ἂς μὴν ἔχει, δὲν πρέπει νὰ ἔχει συνέχεια.

Γιὰτὶ ὅμως εἶναι σπουδαῖο ἔργο ἡ θεὰ τῆς Μήλου; Χωρὶς ἄλλο πολλοὶ ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς καλλιτέχνες δὲν θὰ τὴν ἀγαποῦν. Ποιὸς ὅμως δὲν ξέρει τὶς

ἄδικες κρίσεις καὶ τὴν προκατάληψη τῶν δημιουργῶν; Ἐδῶ ἔχουν τὸν λόγον οἱ ἀρχαιολόγοι, ὅσοι καταγίνονται σοβαρὰ μὲ τὴν ἀρχαία τέχνη. Δὲν εἶναι λίγοι καὶ τὸ πρᾶγμα εἶναι εὐκολοεξήγητο, γιατί τὸ ἔργο παρουσιάζει ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μορφικὰ καὶ μερικὰ καθαρὰ ἀρχαιολογικὰ προβλήματα.

Πρῶτα - πρῶτα ἡ σύνθεσή του. Δὲν εἶναι ἀπόλυτα νέο εὔρημα τοῦ καλλιτέχνη ἢ προβολὴ τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους, ἀλλὰ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Φειδία. Κάποια στενότερη ἐξάρτηση ἔχει τὸ ἄγαλμα, εἶναι τοῦτο γενικὰ παραδεκτό, ἀπὸ τὴν «Ἀφροδίτῃ τῆς Κάπουα», στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης.

Κατόρθωμα τοῦ γλύπτη τῆς Ἀφροδίτης τῆς Μήλου εἶναι ἡ ἀφομοίωση τῆς παλαιᾶς παράδοσης καὶ ἡ νέα πνοὴ ποὺ τῆς ἐφύσηξε. Ἐδωσε στὴ στάση γνήσιο ἑλληνιστικὸ πάθος, χωρὶς ἀσιανικὴ ρητορεία, ὅχι μόνον μὲ τὴν ἔξαρση τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους καὶ μὲ τὴν ἐλαφρὰ κάμψη τοῦ πρὸς τὰ μέσα. Ζητώντας καὶ τὴν ἀντιθετικὴ κίνηση γύρισε τὸ κεφάλι κατὰ τὴν ἄλλῃ μεριά, σύνθεσε τοὺς βραχίονες σὲ χιαστικὴ ἀνταπόκριση μὲ τὰ σκέλη (χαλαρὸς ὁ δεξιὸς πάνω ἀπὸ τὸ τεντωμένο δεξιὸ σκέλος, τεντωμένος ὁ ἀριστερὸς πάνω ἀπὸ τὴν κάμψη τοῦ σκέλους).

Ἡ ὅλη εἰκόνα ἔγινε σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιταγὲς τοῦ «ἀνοιχτοῦ», τοῦ «κεντρόφυγου» ρυθμοῦ, αὐτοῦ ποὺ ἔδωσε τόσο συναρπαστικὰ ἔργα στὸν 2ο αἰῶνα π.Χ. Στὰ τέλη του, γύρω στὸ 100 π.Χ. θὰ πλάστηκε ἡ Ἀφροδίτῃ τῆς Μήλου (ἀπὸ κάποιον Ἀθηναῖο καλλιτέχνη;).

Τὸ τί θὰ κρατοῦσε στὰ χέρια τῆς, ἂν ἦταν στηριγμένη σὲ κιονίσκο, καθὼς καὶ ἂν τῆς ἀνήκει ἡ ἐνεπίγραφη βάση ποὺ βρέθηκε μαζί, ὅλα αὐτὰ εἶναι μιὰ ἄλλῃ μακρινὴ ἱστορία, ὅχι μικρότερη ἀπὸ τὴν ἀπέραντη σχετικὴ βιβλιογραφία ποὺ τιμᾷ τὴν εὐρωπαϊκὴ σκέψη. Πολλὰ καλὰ ἔγραψε ἀκόμη τελευταῖα ὁ γνωστὸς Γάλλος ἀρχαιολόγος Ζὰν Σαρμπονώ, στὴν ἐξαιρετὴ ἐκλαϊκευτικὴ μελέτη του: «Σήμερα ἡ γνώμη, σχεδὸν ὁμόφωνη, ποὺ τὴν ὑποστηρίζουν καὶ γλύπτες κορμῶν (torses), εἶναι ὅτι ἡ Ἀφροδίτῃ ἐκέρδισε μὲ τὸ χάσιμο τῶν βραχιόνων τῆς».

Ἀπὸ ἑλληνικὴ πλευρὰ τὰ καλύτερα λόγια τὰ εἶπε πάλι ὁ Τσοῦντας, ἀντικρούοντας τὴν κατηγορίαν τοῦ ἐκλεκτισμοῦ καὶ τῆς ἀπλῆς μεταφορᾶς σὲ μάρμαρο ἐνὸς χάλκινου ἀρχέτυπου: «Παρόμοιαι μετασκευαὶ ἦσαν συχναὶ εἰς τὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν· ἀλλὰ κατώρθωσεν ὁ μεταγενέστερος γλύπτης νὰ προσδώσῃ τόσῃν θαλερότητι εἰς τὸ γυμνὸν σῶμα τῆς Ἀφροδίτης καὶ νὰ ἐμβάλῃ τόσον θεῖον μεγαλεῖον εἰς τὸ περικαλλὲς αὐτῆς πρόσωπον, ὥστε πολὺ εὐνόητον εἶναι ὅτι ὅχι ὀλίγοι ὀνομαστοὶ γινώσκαι τῆς ἀρχαίας τέχνης θεωροῦν αὐτὸ πρωτότυπον ἔργον μεγάλου καλλιτέχνου κλασσικῶν χρόνων». Θὰ ἔφτανε καὶ κάτι ἄλλο σημαντικὸ γιὰ νὰ σβῇσιν τὴν ὑποψίαν τῆς ἔμμεσης ἀντιγραφῆς: ἡ δεξιότεχνία στὸ σμίλημα τοῦ μαρμαροῦ. Ἐγινε μὲ ἓνα πλάτος καὶ μὲ μιὰ δροσιά ποὺ ἔχουν τὶς πηγὲς τοὺς σὲ αἰῶνες ὁλόκληρους μιᾶς ἀκμαίας, δημιουργικῆς παράδοσης. Κάτω ἀπὸ τὸ θεϊκὸ κορμὶ καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ γύμνια του



Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Μήλου, ποὺ ἡ μεταφορά τῆς ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου στὸ Τόκιο, ἀνησυχεῖ δίκαια ὅλο τὸν κόσμο.

ξετυλίγεται ἡ μελωδία τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου, πλατειά, κελαρυστή, ὀλύμπια, ἐργασμένη ἀπὸ χέρια τεχνίτη ποὺ τὸν ἀγάπησαν οἱ θεοί.

Εἶναι, μαζί με τὴ μαρμαρυγὴ τοῦ κορμιοῦ καὶ μετὴν ἡγεμονικὴ στάση κείνο ποὺ κάνει ἓνα ἔνθεο ποίημα τὸ ἔργο τοῦτο. Εἶναι ἀπὸ τὰ τελευταῖα ὁλόδροσα ἀληθινὰ δημιουργήματα τῆς ἐλληνικῆς πλαστικῆς, μοναδικό, ἀφοῦ ἐχάθηκαν ὅλα τὰ σύγχρονα, ἀδελφικά καὶ ἰσότιμά του ἔργα.

1. [Θουκ., *Ιστ.* 5, 112, 2].

Συμπληρώσεις ἀγαλμάτων

28 XII 196

Ἕνα μουσειακὸ πρόβλημα

Σπάνια ἀναλογίζονται ὅσοι συχνάζουν στὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα ὅτι ἓνα μεγάλο ποσοστὸν τῆς ἄδολης μαγείας ποὺ προσφέρουν ἔχει τὴν αἰτία του στὸ ὅτι τὰ ἀγάλματα δὲν ἔχουν ἄλλες σημερινὲς συμπληρώσεις παρὰ ἐκεῖνες ποὺ ἐπιβάλλει ἡ στατική καὶ ἡ αἰσθητικὴ ἐμφάνισή τους. Τοῦτο, μαζί μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι κυριαρχοῦν στὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα τὰ πρωτότυπα ἔργα, χαρίζει μιὰ εὐδαιμονία ποὺ δὲν τὴν γνωρίζουν οἱ ἐπισκέπτες τῶν Μουσείων τῆς Εὐρώπης.

Ἡ πρώτη μέριμνα τῶν ἀρχαιολόγων, ὥσων μελετοῦν στὰ Μουσεῖα τοῦτα, εἶναι νὰ ξεχωρίζουν ποῖα ἀπὸ τὰ μέλη καὶ τὰ φορέματα τῶν ἀγαλμάτων εἶναι ἀρχαῖα καὶ ποῖα νεώτεροι «ἐξωραϊσμοὶ» καὶ συμπληρώσεις. Στους τελευταίους αἰῶνες τῆς εὐρωπαϊκῆς ἱστορίας οἱ τύχες τῶν ἀγαλμάτων, στενὰ δεμένες μὲ τὴν πνευματικὴ τῆς δραστηριότητα, εἶναι κάποτε παράξενες καὶ πάντοτε διδαχτικές.

Ὅπως ξέρουμε ὅλοι, πρὶν ἀπὸ τὴν ὑποταγὴ τῶν Μουσείων στὸ κράτος, σὰν θησαυρῶν ποὺ ἀνήκουν στοὺς πολλοὺς καὶ ὑπηρετοῦν τὴ μόρφωση τοῦ λαοῦ, ἀφθονοῦσαν σ' ὅλες τὶς εὐρωπαϊκὲς πολιτεῖες οἱ ἰδιωτικὲς συλλογές. Εἶχαν διαμορφωθῇ κι ὅλας στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης, οἱ περισσότερες ὅμως στὸν 17ον καὶ τὸν 18ον αἰῶνα ἀπὸ συλλήσεις στὴν Ἰταλία, στὴν Ἑλλάδα καὶ στὶς Ἰωνικὲς ἀκτές. Ἀνῆκαν οἱ συλλογές αὐτὲς σὲ εὐπατρίδες ἢ σὲ πλούσιους Μαικήνες, στολίσματα τῆς κοινωνικῆς θέσεώς τους, συχνότατα ὅμως δημιουργημένες καὶ ἀπὸ μιὰ βαθύτερη ἀνάγκη νὰ κυκλώνωνται μὲ ἑλληνικὰ φωτεινὰ ἔργα, ὅπως εἶχε γίνῃ καὶ στὰ χρόνια τῶν Ρωμαίων.

Τὰ ἀγάλματα ποὺ εἶχαν ἐξοριστῇ στὶς βόρειες χῶρες ἢ ποὺ εἶχαν συγκεντρωθῇ στὰ ἰταλικά παλάτια ἔφερναν φανερά τὰ ἴχνη τοῦ περάσματος τῶν αἰώνων: ἦταν ἀκρωτηριασμένα, χωρὶς χέρια τὸ ἓνα, τὸ ἄλλο χωρὶς κεφάλι καὶ χωρὶς σκέλη.

Αὐτὸ ἔφερνε τοὺς κτήτορες σὲ ἀμηχανία γιατί, καθὼς ἦταν τὰ περισσότερα ἀντίγραφα τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης, δὲν εἶχαν ὁμορφιὰ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ περιεχόμενο, ἀνάλογη μὲ αὐτὴ ποὺ προσφέρει καὶ τὸ ταπεινότερο ὑπόλοιπο ἀρχαῖκου γλυπτοῦ, πρὸ πάντων ὅμως δὲν ἦταν ἀρκετὰ θεαματικά. Ἀφοῦ μάλιστα ἔπρεπε νὰ πάρουν θέση στὴν κόγχη μιᾶς ὑπαίθριας αὐλῆς,

μνημειακής ανάβασης ή ενός σαλονιού, ήταν απαράδεκτο να παρουσιάζονται χωρίς φανταχτερή μεγαλοπρέπεια.

Γι' αυτό προτιμούσαν τότε να καταφεύγουν σε συμπληρώσεις, που μπορεί σήμερα να είναι απαράδεκτες, ακόμη και άστεϊες, τότε όμως έδιναν μεγαλύτερη αξία και άκραιότητα, έδιναν ακόμη μορφή στα άκεφαλα κορμιά, τους πρόσφεραν τεχνητά σκέλη ή χέρια που προβάλλονται ακόμη και τώρα με μια μελλοδραματική μεγαληγορία, που στάθηκε πάντα ή ξεχωριστή προτίμηση των Ιταλών.

Πόσο απαράδεκτα ήταν ακόμη και στον 19ον αιώνα τα ακρωτηριασμένα έργα το δείχνουν οι «Αιγινήτες» του Μονάχου, τα αγάλματα από τα αετώματα του ναού της Αφαίας στην Αίγινα, που τα αγόρασε στη Ρώμη, πληρώνοντας σεβαστό ποσό, ο Λουδοβίκος της Βαυαρίας, πριν από την απελευθέρωση της Ελλάδας.

Για να προσαρμοστούν στα αγάλματα των πολεμιστών τα νέα μέλη, βραχίονες και πόδια, πριονίστηκε και ισοπεδώθηκε ή αρχαία επιφάνεια, τα αγάλματα απέκτησαν, όπως έπίστευαν τότε, αρτιμέλεια και όμορφιά.

Τώρα που προετοιμάζεται ή ανασύσταση της γλυπτοθήκης, το πρώτο μέλημα των διευθυντών της ήταν να απομακρύνουν τα ξένα αυτά τμήματα και να σκεπάσουν κατά κάποιο τρόπο την πριονισμένη επιφάνεια. Προχώρησαν μάλιστα ακόμη περισσότερο. Έζήτησαν γύψινα έκμαγεϊα από τα χέρια που βρίσκονται στο Μουσείο της Αίγινας και στο Έθνικό για να τα προσαρμόσουν σε μερικά αγάλματα της Γλυπτοθήκης από τα όποια επείσθηκαν ότι προέρχονται.

Γιατί είναι προτιμότερο τοῦτο από ένα καλό σημερινό συμπλήρωμα, σμιλεμένο μάλιστα από έναν άξιο γλύπτη; Απλούστατα γιατί κανένα μάρμαρο δεν μπορεί να συγκριθῇ ως προς την εργασία μ' ένα αρχαίο. Είναι τόσο μοναδική ή τελειότητα των αρχαίων μαρμαρογλύφων σ' όλες τις καλές εποχές της ελληνικής τέχνης ώστε μια σημερινή συμπλήρωση δεν κάνει άλλο παρά να νοθεύσει την εικόνα.

Για τις συμπληρώσεις των βραχιόνων και των σκελών φτάνει να πούμε τοῦτο μόνο, ότι έγιναν στα περισσότερα ξένα Μουσεία από καλλιτέχνες του μαρόκου ή του κλασικισμού. Τοῦτο εξηγεί γιατί ή θεϊκή αρχαία μεγαλωσύνη αλλοιώνεται με χειρονομίες ρητορικές, ξαλλες και επιδειχτικές. Σπάνια μόνο συμβαίνει ο γλύπτης που ανάλαβε να συμπληρώσει το άγαλμα, να πλησιάσει το άρχετυπο σὰν με κάποιο μυστικό κάλεσμα. "Ας ιδούμε το πιο χτυπητό παράδειγμα.

Ένας από τους νεώτερους γλύπτες, σὶν όποϊον είχε ανατεθῇ να συμπληρώσει τα αγάλματα της Ρώμης σὶν 17ο αἶώνα, είναι ο 'Αλγκάρντι που είχε εργαστῇ και δημιουργικὰ από το 1625 σε γλυπτά του 'Αγίου Πέτρου. Αυτός συμπλήρωσε τὸν δεξιὸ βραχίονα ενός αγάλματος του Μουσείου των Θερμών,

τοῦ «Ἑρμῇ Λουντοβίτζι», γενικὰ παραδεδεγμένου σὰν ἀντίγραφου ἐνὸς χάλκινου φειδιακοῦ ἀρχετύπου.

Τὸ νεώτερο χέρι προβάλλεται μὲ ἀνοιχτὰ τὰ δυὸ δάχτυλα, πρᾶγμα ποῦ ἔδωσε ἀφορμὴ νὰ ἐπικρατήσῃ ἀπὸ τότε ἡ ὀνομασία «Ἑρμῆς Λόγιος». Σήμε-
ρα, μὲ τὴν πληρέστερη γνώση τῶν μνημείων, ἐμάθαμε ὅτι ἡ χειρονομία αὕτη, συνοδευτικὴ τῆς εἰκόνας τοῦ Ἑρμῆ τοῦ ψυχοπομποῦ, δὲν εἶναι παρὰ ἓνα ἐξαι-
ρετικὸ κάλεσμα τῶν ψυχῶν νὰ τὸν ἀκολουθήσουν στὴ λίμνη τοῦ Ἀχέροντα.

Ποῦ εἶδε ὁ Ἀλγκάρντι τὴ σωστὴ καὶ συγκλονιστικὴ αὕτη ἔκφραση τῶν δα-
κτύλων τοῦ θεοῦ; Μπορεῖ νὰ συμβουλευτῇκε εἰκόνες σὲ δακτυλιολίθους, ὅπως
συνήθιζε νὰ κάνει ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος· μπορεῖ ἄλλοῦ νὰ εἶδε μιὰ τέτοια κίνηση
καὶ νὰ τὸ ἐκμεταλλεύτηκε, τὸ σημαντικὸν εἶναι ὅτι δὲν παραποιήσῃ τὴν ἀρχαία
εἰκόνα.

Τὸ ἄγαλμα τοῦτο, ἂν καὶ ἀντίγραφο τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς ἐποχῆς, θὰ ἦταν
γοητευτικώτερο ἂν δὲν ἔδινε κάποια κρυερότητα στὸ ὑπέρθεο πρόσωπό του ἢ
«ἐξωράϊση» τοῦ μαρμάρου μὲ μιὰ λάξευση, ποῦ τὴν ἐπιχείρησε ἴσως ὁ ἴδιος ὁ
Ἀλγκάρντι. Εἶναι τοῦτο μιὰ ἄλλη ἀξιοκατάκριτη συνήθεια τῶν νεώτερων καλ-
λιτεχνῶν, γιὰ τὴν ἤθελαν νὰ παρουσιάσουν τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα λευκά, κανονι-
κώτερα, πρὸ «κλασσικά».

Ἔτσι, πρὶν ἀπὸ κάθε ἐπιστημονικὴ περιγραφὴ ἐνὸς ἀγάλματος ποῦ φυλά-
γεται σὲ κάποιο ξένο Μουσεῖο, ἐπιβάλλεται νὰ ἐξεταστοῦν οἱ συμπληρώσεις σ'
ὅλες τὶς πλευρὰς καὶ σ' ὅλα τὰ σημεῖα του, μὲ πρῶτο ἐρώτημα ἂν εἶναι καθαρὰ
δικό του τὸ κεφάλι. Τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἔρευνας εἶναι κάποτε ἀπίστευτα.
Ἀποδείχεται ὅτι ἓνα κεφάλι ἐφήβου τὸ ἔχουν προσαρμόσει στὸ κορμὶ μιᾶς
Ἀθηνᾶς, στὸ λαιμὸ τοῦ Ἑρμῆ τὸ κεφάλι ἐνὸς πωγωνοφόρου στρατηγοῦ.

Συχνὰ ἀρκεῖ ἡ αὐθαίρετη συμπλήρωση τῶν βραχιόνων γιὰ ν' ἀλλάξῃ τὸν
ρυθμὸ ἐνὸς ἀγάλματος ἢ νὰ τοῦ δώσει ξένο περιεχόμενο. Τὴν πρὸ κωμικὴ
συμπλήρωση χερῶν τὴν ἔδωσε ἓνας Ἰταλὸς γλύπτης τῶν νεώτερων χρόνων σ'
ἓνα ἄγαλμα Ἀφροδίτης.

Εἶναι γνωστὴ μὲ τὸ ὄνομα «Ἀφροδίτη Βαλεντίνι» ἀπὸ τὸ ρωμαϊκὸ παλάτι
ὅπου φυλάγεται. Ὁδηγημένος ἀπὸ τὴν ἀσυνήθιστη στάση καὶ ἀπὸ τὸ ἀνέμι-
σμα τοῦ ἱματίου τὴ θεώρησε ὁ γλύπτης χορεύτρια καὶ ἐφρόντισε νὰ τὴν
ἐφοδιάσῃ μὲ κρόταλα. Ἡ ὅλη μορφὴ ἐπῆρε ἔτσι μιὰν ὄψη σύγχρονη ποῦ
ἀδικεῖ τὸ ἔργο καὶ συλλογίζεται κανεὶς πόσο καλύτερο θὰ ἦταν ἂν δὲν τὸ εἶχαν
καθόλου ἀγγίξει.

Μόνον ἂν τὸ φανταστοῦμε χωρὶς τοὺς βραχιόνες δικαιώνουμε τὸν Φουρτ-
βαϊνγκλερ ποῦ διέκρινε μὲ τὴν ἀπίστευτὴ διαίσθησή του ὅτι τὸ ἀρχέτυπο ἦταν
ἔργο ἐνὸς μεγάλου γλύπτη τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 5ου αἰῶνα, πιθανώ-
τατα τοῦ Ἀγορακρίτου.

Ἰδιοσυγκρασία ταραγμένη κατάφερε ὁ μαθητὴς αὐτὸς τοῦ Φειδία νὰ μετα-
δώσῃ στὰ φορέματα κάτι ἀπὸ τὸ φλογερὸ πάθος του. Ἄν καὶ συνηθίζει νὰ

παρασταίνει τὰ σκέλη τῶν ἀγαλμάτων νὰ πατοῦν καὶ τὰ δύο μὲ ὄλο τὸ πέλμα, καταφέρνει νὰ κινεῖ τὸ σῶμα μὲ μιὰν ἀσυνήθιστα ὀργανικὴ δύναμη, ἐνῶ τὸ φόρεμα κάνει ἐπάνω του ἓνα διπλὸ παιγνίδι, ἄλλοτε σκεπάζοντάς το μὲ βαρεῖες πτυχές, ἀφήνοντας ἄλλοι νὰ φαίνεται ἡ σαρκωμένη διάπλαση.

Μόνο ὁ Φειδίας εἶχε φτάσει νὰ μετατρέψει τὸ μάρμαρο σ' ἓνα ὑλικὸ εὐπλαστο, ποὺ ἀνεβαίνει ἢ ὑποχωρεῖ, ἀνεμίζεται κάτω ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ γλύπτη, προσδίνοντας τὴ μεγαλόπνοη ἔμνευσή του.

Ἄς μὴν εἴμαστε ὅμως πολὺ αὐστηροί. Οἱ συμπληρώσεις τῶν ἀγαλμάτων στὰ νεώτερα χρόνια, ὅπου καὶ ἂν εἶναι αὐθαίρετες, μαρτυροῦν τὴ ζωντανὴ σχέση ποὺ εἶχαν οἱ αἰῶνες ἐκεῖνοι, ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ ὕστερα μὲ τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα. Τὰ εἶχαν ἀληθινὰ ἀγαπήσει, ἢ φαντασία τῶν ἀνθρώπων τὰ



«Ἀφροδίτη Βαλεντίνι». Ἀντίγραφο ἔργο τοῦ Ἀγορακρίτου (τὰ χέρια νεώτερες συμπληρώσεις).
Ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῆς Ρώμης.

εἶχε κυκλώσει μὲ θρύλους ὁμορφους, μακρινούς, ποιητικούς, τὰ εἶχαν μάλιστα καὶ ὀνοματίσει γιὰ νὰ τὰ φέρουν περισσότερο κοντά τους.

Τὸ πὶδ ἀπίστευτο εἶναι ὅτι σὲ μία ἀπὸ τὶς παλαιότερες ἐκκλησίες τῆς Ρώμης ἓνα κερὶ καίει μπροστὰ σὲ μιὰ Ἀφροδίτη μαρμάρινη ποὺ ἡ ὁμορφιά της ἔκανε τοὺς πιστοὺς νὰ πιστέψουν ὅτι ἦταν ἡ ἴδια ἡ Παναγία (Σάντα Κρότσε).

Δὲν ἐπέρασε ἀπὸ τὰ στάδια αὐτὰ τοῦ πολιτισμοῦ ἡ δουλωμένη Ἑλλάδα καί, ὅταν ἄρχισαν νὰ ὁργανώνωνται τὰ μεγάλα κρατικὰ Μουσεῖα, γύρω στὰ 1880, εἶχε πιά προχωρήσει στὴν Εὐρώπῃ ὁ θετικισμός, ἡ ἐπιστημονικὴ ἀντίληψη, κανεὶς πιά δὲν ἀποφάσιζε εὐκολὰ νὰ βάλει χέρι στὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα.

Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά διαμορφώθηκαν ἐδῶ σιγὰ σιγὰ οἱ εἰδικοί μουσειακοὶ γλύπτες καὶ τεχνῖτες πού, ζώντας δίπλα στὰ ἔργα εἶχαν ἀποκτήσει βαθειὰν εὐλάβεια, εἶχαν ποτιστῇ μὲ τὴ συναίσθηση ὅτι κάθε σημερινὴ ἐπέμβαση μόνο ζημιὰ μπορούσε νὰ φέρει. Στὴ συνεργασία τους μὲ τοὺς ἀρχαιολόγους ὀφείλονται οἱ σεμνὲς ἐκείνες συμπληρώσεις ποὺ οὔτε τὶς προσέχει κανὼ ἐπισκέπτης τῶν Μουσείων, γιὰτὶ γίνονται μὲ γνώση, μὲ τέχνη καὶ μὲ διάκριση.

Πόσο ἀπαραίτητη εἶναι σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἡ συμπλήρωση γιὰ νὰ προστατέψει τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἀσκήμια τὸ βλέπουμε στὸν Ἑρμῇ τοῦ Πραξιτέλη. Μόνο τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ πόδια του εἶναι ἀρχαῖο, ἔκπαγλο καὶ θαμπωτικό. Τὸ ἄλλο, τὸ γύψινο δὲν κάνει παρὰ νὰ βοηθάει στὴν ἐντύπωση τῆς ἀρτιμέλειας καὶ νὰ ὑπηρετεῖ τὴ στατικὴ ἰσορροπία.

Πολλὰ δύσκολα θέματα ἀντίκρουσαν ὕστερ' ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι ὅσοι εἶχαν τὴν ἐντολὴ νὰ στήσουν ἀγάλματα. Ἡ πρώτη μέριμνά τους, ἦταν νὰ τὰ ἀπαλλάξουν ἀπὸ τὰ σιδερένια ἐκείνα στηριχτικὰ ἔμβολα ποὺ εἶχαν σφηνώσει μέσα τους οἱ παλαιότεροι τεχνῖτες, χωρὶς νὰ ἔχουν μάθει τότε ὅτι τὸ σίδηρο φέρνει ἀπίστευτὴ καταστροφὴ, τινάζει τὸ μάρμαρο, τὸ σπάζει ἢ τὸ γεμίζει μὲ σκουριὰ ποὺ τὸ ποτίζει ἕως τὴν ἐπιφάνειά του. Λόφους τέτοια σίδερα συγκέντρωσε ὁ Διευθυντὴς τῆς Ἀκροπόλεως κ. Γιάννης Μηλιάδης ὅταν διαμόρφωνε τὸ Μουσεῖο της.

Δὲν ἦταν ὅμως μόνο τεχνικὲς οἱ δυσκολίες καὶ οἱ νέες λύσεις ποὺ δόθηκαν. Ἡ σπουδὴ τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, ἀρχαίας καὶ νεώτερης, εἶχε πάρει τὶς νεώτερες δεκαετίες μιὰ τέτοια ἀνάπτυξη ποὺ εἶχε πλουτίσει τὴν ὅραση μὲ νέες δυνατότητες, τὴν εἶχε διδάξει νὰ προσέχει καὶ τὶς πὶδ διαφορετικὲς μορφές, νὰ ἐκτιμᾷ μὲ δικαιοσύνη τὴν ἀληθινὴ ἔμπνευση, τὸ πηγαῖο αἶσθημα, ὅπου ὑπῆρχε χωρὶς προκαταλήψεις.

Παρ' ὅλα τοῦτα ὡς πρὸς τὶς συμπληρώσεις τῶν ἀγαλμάτων κράτησαν οἱ σημερινοὶ ἀρχαιολόγοι τὴ γραμμὴ ποὺ εἶχαν χαράξει οἱ παλαιότεροι, ὅσοι, μαζὶ μὲ τοὺς καλλιτέχνες καὶ τοὺς τεχνῖτες, ἐδημιούργησαν τὰ πρῶτα ἑλληνικὰ Μουσεῖα. Δὲν ἄγγιξαν τὰ ἀρχαῖα παρὰ ὅταν τὰ ἴδια αὐτὰ ἐζήτησαν προστασία γιὰ νὰ παρουσιαστοῦν μὲ μιὰ σεβάσμια εὐπρέπεια.

Τὸ ἔργο μιᾶς ζωῆς

«Ἀγγειογράφοι τοῦ ἐρυθρομόρφου ρυθμοῦ»
τοῦ σερ Τζὼν Μπήζλεϋ

Ἡ σπουδαιότερη ἀρχαιολογικὴ ἔκδοσι τοῦ 1963 εἶναι χωρὶς ἄλλο τὸ τρίτομο σύγγραμμα τοῦ Sir John Beazley, *Ἀγγειογράφοι τοῦ ἀττικοῦ ἐρυθρομόρφου ρυθμοῦ* (Ὁξφόρδη).

Δὲν ἀπευθύνεται στοὺς πολλοὺς, ἀλλὰ μόνο στοὺς ἀρχαιολόγους. Περίμεναν ἀνυπόμονοι νὰ ἰδεῖ τὸ φῶς ἡ κωδικοποιημένη τούτῃ κατάταξι ὅλων τῶν ἐρυθρόμορφων ἀττικῶν ἀγγείων, ὅσα στὴ γόνιμη, μακριὰ ζωὴ τοῦ ἐγνώρισε ὁ μεγαλύτερος σημερινὸς οὐμανιστής.

Εἶναι ἀμέτρητο τὸ πλῆθος τους, γιατί πολὺ ταξίδεψε, πολὺ ἐμελέτησε, ὁ Σερ Τζὼν· ἦρθε σ' ἐπαφὴ μὲ τοὺς περισσότερους παλαιοὺς καὶ σημερινοὺς ἀρχαιολόγους, καὶ ἀποροῦν πάντα πῶς καταφέρνει νὰ ἀπαντάει μὲ σύντομα, ἀλλὰ περιεκτικὰ γράμματα σ' ὅλους ὅσοι ζητοῦν τὴ γνώμη τοῦ ἀπὸ τὴν Εὐρώπῃ, ἀπὸ τὸ Νέο Κόσμο, ἀπ' ὅλα τὰ πέρατα τῆς Οἰκουμένης.

Ἀργότερα, ὅταν κάποτε ἱστορηθῇ ἡ ἔρευνα γύρω στὰ ἀττικὰ ἀγγεῖα, θὰ γίνῃ δυνατὸ νὰ ἀναμετρηθῇ σὲ ὅλῃ τῇ τὴν ἔκτασι ἡ συμβολὴ τοῦ στὴ ριζικὴ ἀνανέωσι τῆς σπουδῆς τῶν δημιουργημάτων τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ. Ἐκπληκτικὸ θὰ θεωρῇται πάντα πῶς ἡ μεγαλοφυΐα ἐνὸς καὶ μόνο σοφοῦ ἔφτασε νὰ πλουτίσῃ τὴ γνώση τους σὲ τόσο σημεῖο, ὥστε νὰ ἔχει γίνῃ σήμερα ἡ ἀγγειολογία ἓνας ξεχωριστὸς κλάδος, ἀναπόσπαστος ὅμως ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογικὴ ἐπιστήμη.

Θὰ εἶναι ἴσως ἀκατανόητος γιὰ τοὺς πολλοὺς ὁ ἐνθουσιασμοὸς τῶν ἀρχαιολόγων γιὰ ἓνα σύγγραμμα ποὺ περιέχει μόνο καταλόγους ἀγγείων. Χρειάζεται βέβαια κάποια μύηση γιὰ νὰ μάθει κανεὶς νὰ τὸ χρησιμοποιεῖ, τὸ περιεχόμενο εἶναι ὥστόσο προσιτὸ στὸν καθένα ποὺ θὰ σκύβει μὲ σοβαρότητα καὶ μὲ ἀγάπῃ, μὲ τὸ πάθος ἐκεῖνο ποὺ δὲν ζητάει καμμὶαν ἀνταμοιβή. Πεντακάθαρο στὴ διάρθρωσι τὸ κείμενο θὰ εἶναι, ποῖος ξέρει γιὰ πόσες δεκαετίες, ὁ πῶς πολὺτιμος σύμβουλος στὴ μελέτῃ τῶν ὁλόδροσων ποιημάτων τοῦ Κεραμικοῦ.

Πρὸς τὴν τελευταία τούτῃ σύνθεσι προχώρησε ὁ συγγραφέας μὲ ἀξιοθαύμασι συνέπειαν. Ἕνας ἄλλος, λιγώτερο πειθαρχημένος, ὑπομονητικὸς καὶ ἅγιος, θὰ εἶχε κουρασθῇ. Πῶς νὰ ἐπιχειρήσῃ γιὰ τρίτῃ φορὰ τὸ ὅμοιο κατόρθωμα;

Πάνε σαράντα σχεδόν χρόνια από τότε πού (τὸ 1925) εἶχε ἐκδώσει στὴ γερμανικὴ γλώσσα τὴν πρώτη ἀναγραφὴ τῶν περισσότερων ἀγγείων ὅσα εἶχε μελετήσῃ, ἀποδίδοντάς τα στοὺς πιὸ σπουδαίους ἀγγειογράφους τοῦ τέλους τοῦ βου καὶ τοῦ 5ου αἰώνα π.Χ. *Ἀγγειογράφοι τοῦ ἀττικοῦ ἐρυθρομόρφου ρυθμοῦ* ἦταν ὁ τίτλος του καὶ πολλαπλὴ ἡ χρησιμότητά του. Εἴτε ἀπὸ τὸ γραφεῖο τὸ συμβουλευόταν κανεὶς εἴτε μπροστὰ στὰ ἔργα τῶν Μουσείων, ἔδινε μιὰ φωτεινὴ ὁδηγία, ἀνοίγε ἓνα δρόμο στὸν ἀνεξερεύνητο λαβύρινθο.

Εἶχαν προηγηθῇ τὰ ἀξέχαστα ἐκεῖνα πρωτότυπα ἄρθρα του, καθὼς καὶ τὸ ἀπολαυστικὸ βιβλίον *Ἀττικὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα στὰ Μουσεῖα τῆς Ἀμερικῆς*. Δύο τοῦλάχιστο γενεὲς σημερινῶν ἀρχαιολόγων σκύβουν πάντοτε πάνω του γιὰ νὰ διδαχθοῦν, χωρὶς νὰ καταλαβαίνουν τὸν κόπο. Στὸ βιβλίον τοῦτο, καθὼς καὶ στὰ παλαιότερα ἄρθρα του εἶχαν φανερωθῇ τὰ χαρίσματα ποὺ θὰ ἔφταναν καὶ μόνα γιὰ νὰ τὸν φέρουν στὴν πρώτη σειρὰ τῶν συγχρόνων του ἀρχαιολόγων: ἡ ποιητικὴ διάθεση καὶ ἡ δροσερὴ δύναμη τῆς ἔκφρασης. Δὲν εἶπε ὑπερβολὴ ὁ λαμπρὸς Ἀγγλος φιλόλογος ὅταν ἐχαρακτήριζε τὴ γλώσσα τοῦ Σέρ Τζὼν ὡς τὴν καλύτερη τῆς Ἀγγλικῆς πεζογραφίας, οὔτε οἱ ἄλλοι ποὺ ὑποστηρίζουν ὅτι, ἂν ἐκέρδισεν ἡ ἀρχαιολογικὴ ἐπιστὴμὴ ἓνα ἔξοχο ἐρευνητὴ, ἔχασε ἡ πατρίδα του ἓνα μεγάλο ποιητὴ.

Τέλειος γνώστης τῶν ἀρχαίων κειμένων, ἀλλὰ καὶ τῆς νεώτερης εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας, γεννημένος καλλιτέχνης, ἤξερε πῶς νὰ χειριστῇ τὴ σύγχρονη, τὴ ζωντανὴ ἀγγλικὴ γλώσσα. Ὅσοι σὲ ἄλλους τόπους, γιὰ νὰ καλύψουν τὴν ἀπαιδευσίαν τους καταφεύγουν σὲ μιὰ στεῖρα λεξιθηρία, πού – ἀλλοίμονο! – δὲν φτάνει γιὰ νὰ δημιουργήσῃ ἐπιστημονικὸ ὕφος, θὰ ἔπρεπε νὰ ξεφυλλίζουν μὲ κάποιαν ἐντροπὴ τὶς μονογραφίες καὶ τὰ ἄλλα ἔργα του.

Γιατὶ παραιτήθηκε ἀπὸ τὸ νὰ δώσει μιὰν Ἱστορίαν τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας, ποὺ θὰ ἔμενε ἓνα μνημεῖο ἀκατάλυτο, εἶναι ἴσως, δυνατὸ νὰ τὸ μαντεύσουμε. Ἐχοντας συναίσθησιν τῆς συντομίας τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς ἀποφάσισε νὰ περιοριστῇ. Ξέροντας ὅτι μόνος αὐτὸς κατεῖχε ὅλο τὸ ὑλικὸ ποὺ ἓνας ἀνθρώπινος μόχθος καὶ νοῦς θὰ μπορούσε νὰ συγκεντρώσῃ θέλησε νὰ τὸ ἀφήσῃ παρακαταθήκη στὶς ἐρχόμενες γενιὲς γιὰ νὰ εὐκολύνει τὴ μελλοντικὴ σπουδὴ.

Ἡ στοργὴ του ὅμως εἶχε πρὶν ἀπ' ὅλα ἀντικείμενο τὰ ἴδια τὰ ἀγγεῖα. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἔπρεπε νὰ ἀναδείξῃ καλύτερα τὰ γνωστά, ἀπὸ τὴν ἄλλην νὰ σημειώσῃ τὴν ὑπαρξὴ ἐκείνων ποὺ εἶναι παραμερισμένα, κινδυνεύουν νὰ ξεχαστοῦν ἢ, ὅσα βρίσκονται σὲ ιδιωτικὲς συλλογές, νὰ περάσουν ἀπὸ χερί σὲ χερί καὶ στὸ τέλος νὰ ἀφανιστοῦν. Μόνο ὅταν δημοσιεύεται ἢ καὶ μόνο καταγράφεται ἓνα ἀρχαῖο ἐξασφαλίζεται ἕως ἓνα ποσοστὸ ἡ διάσωσή του. Γιὰ κείνον ποὺ ξέρει πόσο ἀνεπανάληπτο εἶναι κάθε ἀρχαῖο καλλιτέχνημα γίνεται ἡ μέριμνα αὐτὴ μόνιμη, τυραννική.

«Δεύτερη ἐκδόση» εἶναι ὁ ὑπότιτλος τοῦ τελευταίου ἔργου τοῦ Σέρ Τζὼν,

γιατί τὸ θεώρησε ὁ συγγραφέας ἀνάπτυξη τοῦ πολυσέλιδου ἐκείνου μὲ τὸν ἴδιο τίτλο ποὺ ἐτυπώθηκε μέσα στὶς ζοφερὲς βροντὲς τοῦ πολέμου, τὸ 1942, «*Patriai tempore iniquo*», ὅπως ἔγραφε τότε στὸν πρόλογό του μὲ συγκρατημένη συντριβή. Εἶναι ἀπίστευτο πόσο πλοῦτον ἐκλείναν οἱ 1186 σελίδες του, ποὺ ἐφώτισαν γιὰ εἴκοσι χρόνια τὴν ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα. Στοὺς τρεῖς τόμους τῆς τελευταίας ἐκδόσης – μὲ σελίδες τὸ ὅλο δύο χιλιάδες – ἐκρατήθηκε ὁ τύπος τῶν γραμμάτων καὶ ὅλη ἡ διάταξη. Μένουν πάντα μιὰ πνευματικὴ ἀπόλαυση τὰ ὀξφορδιανὰ αὐτὰ ἑλληνικὰ γράμματα γιὰ τὰ ὀνόματα ἀγγειοπλαστῶν, ζωγράφων, «καλῶν», γιὰ ἐπιγραφὰς κάθε λογῆς, καθὼς παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στὰ λατινικὰ ψηφία εἶναι ὡς ἡ μακρινὴ ἡχὼ ἐνὸς ἀρχαίου ὕμνου.

Ὁ πλουτισμὸς τῆς ὕλης ἔχει γίνει καὶ σὲ χρονολογικὴ ἔκταση μὲ νέες ἀποδόσεις στοὺς γνωστοὺς ἀγγειογράφους ἢ μὲ σχηματισμὸ «ὁμάδων» ἀγγείων ποὺ συγγενεύουν μὲ κάποιο τρόπο ἀναμεταξύ τους. Ἐνῶ στὸ σύγγραμμα τοῦ 1942 σταματοῦσε ἡ ἐπισκόπηση ἕως τὸ 400 π.Χ., προχωρεῖ τώρα πρὸς τὴν ἀπαρίθμηση καὶ τῶν νεώτερων ζωγράφων, ἀκόμη καὶ ἐκείνων ποὺ ἐστόλισαν τὰ φημισμένα «ἀγγεῖα τοῦ Κέρτς», ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἄνθη τοῦ Κεραμικοῦ.

Ἔως τὶς ἀκτὲς τῆς Μαύρης Θάλασσας, ἐκεῖ ὅπου οἱ πρῶτοι Ἕλληνες θαλασσοπόροι εἶχαν ὀραματισθῇ τὴν Ἰφιγένεια, ἐκεῖ γινόταν τὸν 4ον αἰῶνα π.Χ. ἡ ἐξαγωγή τῶν ἀγγείων μὲ ἀττικὰ ἢ μὲ ἰωνικὰ πλοῖα. Πολὺ ἐκτιμοῦσαν οἱ ἐντόπιοι καὶ οἱ ἄποικοι τὴν ὁμορφιὰ τῶν ἀττικῶν ἀγγείων, τόσο ποὺ τὰ πρόσφεραν συντροφιά στοὺς τάφους τῶν δικῶν τους, ἀποθέτοντάς τα εὐλαβικά.

Τὰ θαυμαστὰ αὐτὰ ἀγγεῖα πῆραν τώρα μιὰ λογικὴ κατάταξη μὲ τὴν ἀπόδοση σὲ ζωγράφους ἄγνωστους, ποὺ εἶχαν παλαιότερα ἀπὸ τὸν Σέφολτ καὶ τώρα στὸ νέο βιβλίον ὀνομαστῇ συμβατικά: ὁ ζωγράφος τοῦ Ἡρακλῆ, ὁ ζωγράφος τῆς Ἐρωτοστασίας, ὁ ζωγράφος τῶν Ἐλευσινίων κ.ἄ.

Σημαντικώτατη συμβολὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση στοὺς γνωστοὺς σπουδαίους ζωγράφους νέων ἀγγείων ἢ γνωστῶν ποὺ ἔμειναν χωρὶς πατρότητα. Σ' ἓναν, ἔξαφνα, ἀπὸ τοὺς παλαιότερους, τοὺς πρὸ γοητευτικούς ζωγράφους τοῦ πρωΐμου ἐρυθρομόρφου ρυθμοῦ ποὺ ἐργαζόταν γύρω στὰ 520 π.Χ., στὸν Ὀλτο, εἶχαν ἀποδοθῇ στὴν ἐκδοση τοῦ 1942 ἑκατὸν ἔντεκα ἀγγεῖα, τώρα μετροῦμε 139.

Τὸ χέρι τοῦ Δοῦρι διακρίνει ὁ Σερ Τζὼν σὲ 276 ἀγγεῖα, τότε ἔφτασαν τὰ διακόσια δώδεκα. Στὸν Μάκρωνα ἀποδίδει τώρα τριακόσια τριάντα ἑννέα, ἑκατὸ περισσότερα ἀπ' ὅσα εἶχε συγκεντρώσει τὸ 1942. Τέλος στὸν ζωγράφο τοῦ Βρύγου – γιὰ νὰ σταθοῦμε στὸν τρίτο φημισμένο ζωγράφο κυλίκων ποὺ ἐργαζόταν γύρω στὸ 490 π.Χ. – ἀποδίδονται τώρα διακόσια εἴκοσι ἑννέα ἀγγεῖα, ἐνῶ τότε ἔφταναν τὰ 171.

Τί νὰ εἰπεῖ κανεὶς καὶ γιὰ τὴ βιβλιογραφικὴν ἐνημέρωση; Μαρτυρία μιᾶς ἀνεκτίμητης εὐσυνειδησίας εἶναι ὅτι δίπλα στὴν οἰκεία στήλη εἶναι ὅλη ἡ πληρὲστερη δυνατὴ βιβλιογραφία, μιὰ ἀνάπαυση καὶ εὐλογία γιὰ τοὺς μελετητές.

Οι σελίδες οι αφιερωμένες στους ζωγράφους άμφορέων και άλλων μεγάλων αγγείων, στον ζωγράφο του Κλεοφράδη, τὸν ζωγράφο τοῦ Βερολίνου, τὸν ζωγράφο τοῦ Πανός, ἀνακαλοῦν τὶς λαμπρὲς ἐκεῖνες, καλλιτεχνικώτατες μονογραφίες τοῦ συγγραφέα ὅσες εἶχαν ἐκδοθῇ γερμανικὰ στὴν προχιτλερική περίοδο. Στολισμένα μὲ αἰθέρια δικά του σχέδια ἀνάδειχναν τὶς προσωπικότητες τῶν τριῶν τούτων ἀγγειογράφων, ποὺ αὐτὸς πρῶτος τὶς εἶχε συλλάβει σὲ παλαιότερες μελέτες του μὲ τὴ θαυμαστή του ὄραση. Ἀκόμῃ καὶ σήμερα ποὺ ξέρουμε ὅτι Ἐπίκτητος λεγόταν ὁ ζωγράφος τοῦ Κλεοφράδη («Ἐπίκτητο δεύτερο» τὸν λέει ἡ ἔρευνα) κρατήθηκε τὸ παλαιὸ ἐκεῖνο ὄνομα. Δὲν εἶναι δύσκολο τὸ ξεχώρισμα τοῦ μαγικοῦ χεριοῦ του. Τὸ σχέδιό του ἔχει δύναμη πρωτόφαντη, δαιμονική. Τὸ βλέπουμε, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ σὲ μερικὰ θραύσματα τοῦ Μουσείου τῆς Ἐλευσίνας, καθὼς καὶ σ' ἓνα μεγάλο σκύφο τοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας.

Τρεῖς Κένταυροι, θηρία τῶν δασωμένων βουνῶν, ἔχουν κυκλώσει τὴν κήρυκα τῶν θεῶν, τὴν Ἴρι· οἱ δύο τὴν ἔχουν κιόλας ἀγκαλιάσει μὲ σκοποὺς ὄχι



Κένταυροι κυκλώνουν τὴν Ἴριδα. Ἀπὸ ἓνα σκύφο τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη.
(Μουσεῖο τῆς Φλωρεντίας.)

καθαρὰ φιλικούς. Ἀγριεμένα εἶναι τὰ μάτια τους, φουντωμένα τὰ μαλλιά τοῦ ἑνός· ὁ δεύτερος, φαλακρός, ἀνοίγει τὸ στόμα ἀπὸ θάμπωμα ἐμπρὸς στὴν πεντάμορφη νέα... Ἀτάραχη μένει αὐτὴ γιατί ξέρει ὅτι ἔρχεται κιόλας ἡ τιμωρία. Κρατάει μόνο σφιχτὰ τὸ κηρύκειο, δὲν θὰ τὴ δαμάσουν μέσα στὴν ἄσκηση τῆς ἀποστολῆς της, ἡ εἶδηση γιὰ τὴν Ὑβρι ἔχει φτάσει κιόλας στὸν Ὀλυμπο.

Ὁ μεγάλος ἀγγειογράφος εἶναι ἰδιαίτερα στὴν ἐποχὴ αὐτὴ ταυτόσημος μὲ τὸ μεγάλο σχεδιαστή. Χωρὶς τὸ χάρισμα τοῦτο δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ δώσει ὁ ζωγράφος τοῦ Κλεοφράδῃ στὰ κεφάλια τῶν Κενταύρων τόσο ζωντανὴ τὴν εἰκόνα τῶν ὀρεσκῶων φηρῶν ἢ τῆς Ἴριδας μὲ τὴν ἀγγελικὴ ὁμορφιά. Πλατεῖες εἶναι οἱ γραμμὲς τῶν φτερῶν της ποὺ ἀπλώνονται πίσω, κυριαρχοῦν σ' ὅλη τὴν εἰκόνα καὶ εἶναι τόσο μακριὰ ποὺ λὲς καὶ ὅτι θὰ πέσουν πάνω στοὺς ἀλογοπόδαρους καὶ ἀλύπητα θὰ τοὺς χτυποῦν.

Κάτω ἀπὸ τὴν φαινομενικὰ ψυχρὴ ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια διαφαίνεται παντοῦ ἡ συναισθηματικὴ σχέση τοῦ Σέρ Τζὼν μὲ τὰ ἀντικείμενα ποὺ πραγματεύεται. Δὲν ὑπάρχει δεύτερο ἔργο ποὺ νὰ συγκεντρώνει τόσα καλὰ ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο κόσμο: τέχνη, ἀνθρώπους, θεοὺς καὶ μύθους, παλαῖστρες καὶ συμπόσια. Ἐκδηλῇ εἶναι σὲ κάθε γραμμὴ καὶ ἡ ἀναγνώριση τῆς προσφορᾶς, ἀκόμη καὶ τῆς πρὸ μικρῆς τῶν σημερινῶν μελετητῶν ποὺ πλησίασαν στοργικὰ τὰ ἑλληνικὰ ἀγγεῖα.

Ἡ «Μεγάλη Ἑλλάδα»

25 I 1964

Τέχνη καὶ θρησκεία τῶν δυτικῶν Ἑλλήνων

Ἐνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα εἰκονογραφημένα βιβλία τῆς χρονιᾶς ποὺ ἐπέρασε *Ἡ τέχνη τῶν δυτικῶν Ἑλλήνων* τοῦ καθηγητοῦ τῆς Βόννης Ἑρνέστου Λάνγκλotts, μὲ φωτογραφίες τοῦ Μὰξ Χίρμερ (ἐκδοτικὸς οἶκος Χίρμερ, Μόναχο) θὰ εἶναι γιὰ καιρὸ ὁ φωτεινότερος σύμβουλος στὰ τόσα μορφικὰ καὶ ἱστορικὰ προβλήματα ποὺ παρουσιάζει ἡ τέχνη τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας.

Ἐνα ὠργανωμένο, καθαρὸ μυαλὸ δὲν χρειάζεται ἀφθονία χαρτιοῦ γιὰ νὰ ἱστορήσει, νὰ ἀναλύσει, νὰ ζωντανέψει. Στὶς σαράντα ἑννέα σελίδες τοῦ προλόγου, στὶς ἄλλες τόσες τοῦ περιγραφικοῦ καταλόγου περιέχονται ὅλα ὅσα ἡ μετριοφροσύνη ἐνὸς σοφοῦ, ἀσκημένου πὰρ στὴν περιεκτικὴ ἔκφραση ἔκρινε ἀρκετὰ γιὰ νὰ ἐρμηνευθοῦν οἱ ἑκατὸν ἐξήντα ἑπτὰ πίνακες (ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς χρωματιστοὺς).

Ἡ ἐκλογή τους ἔγινε ὕστερ' ἀπὸ πολλὰ ταξίδια, ἀπὸ συγκέντρωση ὑλικοῦ διάσπαρτου σ' ὅλα τὰ Μουσεῖα, ἀπὸ μακροχρόνια σπουδὴ καὶ γνωριμία μὲ ὅλες τὶς περιόδους τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, εἶναι γι' αὐτὸ τὸ κύριο ἐπίτευγμα τοῦ μνημειακοῦ ἔργου.

Ἀξιοπρόσχετο εἶναι ὅτι κοντὰ στὰ ὠραῖα καλλιτεχνήματα δὲν παραμελήθηκαν τὰ κατώτερα, τὰ ἐπαρχιακά. Δείχνουν τὴν ἐπιμονὴ μερικῶν περιοχῶν σὲ ξεπερασμένα σχήματα, εἴτε τὸν ἐκβαρβαρισμὸ ποὺ ἐκυριάρχησε ὅταν ὁ φθόνος, οἱ διχόνοιες καὶ ἐμφύλιοι σπαραγμοί – παντοτεινὴ κατάρρα τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς – ἀλλὰ καὶ τὸ ἀνέβασμα τῆς Ρώμης, ἔφεραν σιγὰ σιγὰ τὴν ἀπορρόφηση τῶν ἀποίκων.

Πρὶν νὰ προχωρήσουμε στὴν ἐξιστόρηση εἶναι ἀνάγκη νὰ προτάξουμε τοῦτο: ἡ τέχνη τῆς μεγάλης Ἑλλάδος δὲν εἶχε ἀκόμη μελετηθῇ οὐδὲν σύνολο. Ὅχι πὼς ἔλειψαν δημοσιεύσεις, ἐκθέσεις ἀνασκαφῶν, προσπάθειες ἐπὶ μέρους γιὰ συγκέντρωση ὑλικοῦ, ἀκόμη καὶ καλὲς τεχνοϊστορικὲς ἀναλύσεις. Ὅμως τώρα πρώτη φορὰ ἀπλώνεται συγκεντρωμένο τόσο ὑλικὸ καὶ γίνεται μιὰ συνθετικὴ πνευματικὴ ἐπισκόπηση, μὲ μόνη ἐξαίρεση μιὰ ἀπολαυστικὴ, βαθυστόχαστη μελέτη τοῦ ἴδιου συγγραφέα, ποὺ φάνηκε σ' ἓνα ἀρχαιολογικὸ περιοδικὸ τὸ 1946.

Στὸ νέο βιβλίον ἡ πρὸ κυρίαρχη ἐντύπωση ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ προλόγου δίνε-

ται από την περιγραφή της ασύλληπτης, τελειωτικής καταστροφής που έγινε στα νεώτερα χρόνια κάθε ύπολείμματος των αρχαίων ελληνικών πολέων. Ἀφορμή τούτου ἐστάθηκε, ὅπως καὶ ἄλλοτε ἐτονίστηκε ἀπὸ τὴ στήλη τούτη, ἡ σωβινιστικὴ ἀντίληψη ὅτι ἡ Ἰταλία θὰ μπορούσε μόνη της, χωρὶς τὴ βοήθεια τῶν ξένων ἀρχαιολογικῶν σχολῶν, νὰ ἐπιχειρήσει τὴν ἀνασκαφή, τὶς τόσες ἀναγκαῖες ἀνασκαφές στὴ Μεγάλῃν Ἑλλάδα.

Ὡστόσο, ἀπὸ τότε κιόλας, στὸ β' μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα, ὁ Τάρας, ἡ φημισμένη, ἡ ὀλοζώντανη σπαρτιατικὴ ἀποικία γινόταν τὸ δεύτερο πολεμικὸ λιμάνι τῆς Ἰταλίας, νέες συνοικίες διαμορφώνονταν, τὰ χωράφια γίνονταν οἰκία, λαθραῖες ἀνασκαφές ἐπλούτιζαν τὰ ξένα Μουσεῖα μὲ σπουδαιότατα ἔργα τέχνης. Τὸν ἐκπληκτικὸ πλοῦτο τοῦ Μουσείου τοῦ Τάραντος τὸν ἀποτελοῦν σήμερα σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀγγεῖα ἀττικὰ καὶ ἐντόπια, καθὼς καὶ πῆλινα ἀγγεῖα· ἡ καταστροφὴ ἀφάνισε ὅλη τὴν πόλιν τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, πρᾶγμα ἐξαιρετικὰ ὀδυνηρὸ καὶ γιὰ τὴν ἱστορίαν τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Τὸ γνωστὸ πάθος τῶν Ταραντίνων γιὰ τὸ θέατρο, καθρεφτίζεται μόνον σὲ λιγοστὰ ἔργα τέχνης, τί θησαυρὸς θὰ ἦταν γιὰ τὴ γνώση τοῦ ὅσα ἐχάθηκαν.

«Εἶναι ἀξιοθρήνητο ὅτι ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν πολέων δὲν ἐβάδισε δίπλα μὲ τὴν οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη τῆς Ἰταλίας ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ρισορτιζιμέντο (τῆς ἀνασύστασης τοῦ ἰταλικοῦ κράτους).

Ἔτσι οἱ νεκροπόλεις τοῦ Ἀκράγαντος ἄδειασαν ἀπὸ ἐνθουσιώδεις φίλους τῶν ἐλληνικῶν ἀγγείων καὶ τὰ εὐρήματα πούληθηκαν. Περιεῖχαν τὰ ὠραιότερα γνωστὰ ἀττικὰ ἀγγεῖα. Καθὼς μάλιστα ζητοῦσαν τότε μόνον τὸ ὄμορφο καὶ τὸ πολῦτιμο ξέφυγαν τὰ ἀφανή, ἀλλὰ σπουδαῖα πού βρέθηκαν μαζί. Αὐτὸ ἐγινε παντοῦ, στὴ Νόλα, στὴ Γέλα, στὸ Ροῦβο, στὸν Τάραντα. Οἱ τάφοι τοῦ Τάραντος μὲ τὸ παραμυθένια πλούσιο περιεχόμενό τους, μὲ τὸ μαγευτικὸ νεκρικὸ συμβολισμό, καταστράφηκαν μόλις ἐδῶ καὶ 60 χρόνια μὲ τὴ ραγδαία ἀνάπτυξη τῆς νέας πολιτείας. Τὸ πολῦτιμο περιεχόμενό της, κρυμμένο μόνον σ' ἓνα μικρὸ μέρος, σκορπίστηκε σὲ συλλογὲς ὅλου τοῦ κόσμου. Ὑπάρχει ὥστόσο ἀκόμη στὸν Τάραντα ἡ τελευταία δυνατότητα νὰ ἐρευνηθῇ τὸ τμῆμα τῆς ἀρχαίας πολιτείας πού δὲν χτίστηκε, κάτω ἀπὸ τὴ σημερινὴ πλατεῖα Ἀρχῦτα καὶ κατὰ τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ ὀχυρωματικοῦ τείχους... Ἡ περιοχὴ τοῦ Μεταποντίου καταστράφηκε μόλις ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια γρήγορα καὶ ριζικά».

«Τάβولة παλλαντίνε», τραπέζια τῶν ἵπποτων, ὠνόμαζε ὁ λαὸς τὶς 15 κολόννες τοῦ μεγάλου ἐλληνικοῦ ναοῦ πού στέκονται ἀκόμη ὀρθιες μέσα στὸν ἄλλοτε ἔρημο κάμπος, τὸν ρημαγμένο ἀπὸ τὶς θερμές, «σὲ μαρμαρένιες τάβλες» ἔτρωγαν οἱ ἥρωες τῶν ἀκριτικῶν τραγουδιῶν;

Σχετικὰ μὲ τὴ ζωὴ καὶ μὲ τὴν τέχνη τῶν ἄλλων Ἑλλήνων ἐκεῖνο πού ξεχώριζε τοὺς δυτικούς ἦταν ἡ ἀφθονία, τὸ ὑπέρμετρο καί, ἰδιαίτερα στοὺς ναοὺς, τὸ κολοσσιακό:

Ἄκραγαντῖνοι τρυφῶσιν μὲν ὡς αὔριον ἀποθανούμενοι, οἰκίας δὲ κατασκευάζονται ὡς πάντα τὸν χρόνον βιωσόμενοι¹,

ἔλεγε γιὰ τοὺς συμπατριῶτες του ὁ Ἐμπεδοκλῆς, ἡ πὺρ φανταστικὴ αὐτῇ μορφῇ ἀπὸ τοὺς τόσους φιλοσόφους τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος.

Λεῖπει ἡ ἀπεικόνιση ναῶν ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ βιβλίου (τοὺς βρίσκει κανεῖς σὲ ἄλλο ἔργο τοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου), ὅπως καὶ τῶν ἀγγείων. Δὲν θὰ χωροῦσε μέσα στὰ πλαίσια αὐτὰ μιὰ ἐπισκόπηση τῶν ὅσων ἔχουν συγκεντρωθῇ σὲ εἰδικὲς μελέτες καὶ σὲ βιβλία γιὰ τὰ ἰταλιωτικά, ἰδιαίτερα τὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα μὲ τὶς ζωγραφιὲς ποὺ ἀξίζουν ὄχι μόνο γιὰ τὴν τέχνη τους, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν μαρτυροῦν πόσο καρφωμένοι ἔμεναν οἱ ἀποικοὶ στὶς παλαιὲς θρησκευτικὲς ἀντιλήψεις, αὐτὲς ποὺ εἶχαν νικηθῇ στὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τοὺς θεοὺς τοῦ φωτός.

Πουθενὰ ἄλλοῦ δὲν εἶχε τόση ἀπήχηση στὴν τέχνη, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τοὺς ἄφθονους πῆλινους πίνακες τῶν Λοκρῶν, ἡ λατρεῖα τῆς Περσεφόνης καὶ τοῦ Πλούτωνα· εἶχαν μείνει οἱ κάτοικοι στὴ «φυτική», τὴν ἀρχαϊκὴ πίστη, ποὺ εἶχε τὶς ρίζες τῆς στὰ ἔγκατα τῆς γῆς.

Στὸ σπουδαιότατο κεφάλαιο γιὰ τὴν πλαστικὴ στὰ ἰταλιωτικὰ κέντρα τονίζεται πρῶτα - πρῶτα ἡ ἔλλειψη τοῦ μαρμάρου. Ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα πλαστικὰ ἔργα τὰ περισσότερα πρέπει νὰ εἶχαν μεταφερθῇ ἔτοιμα ἀπὸ τὰ ἐλλαδικὰ ἐργαστήρια: «Θὰ ἔπρεπε ὥστόσο νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι εὐαίσθητα μέρη, πάνω ἀπ' ὅλα τὰ κεφάλια δὲν τὰ εἶχαν ἐργαστῇ ἕως τὸ τέλος, ἀλλ' ὅτι ἡ τελειωτικὴ διαμόρφωση τῶν λεπτομερειῶν (πτυχὲς τῶν ἐνδυμάτων) καὶ ἡ τῆς ἐπιδερμίδας ἔγινε ὕστερ' ἀπὸ τὴν τελικὴ τοποθέτηση, ἴσως ἀπὸ γλύπτες ποὺ εἶχαν ταξιδέψει μαζὶ μὲ τὰ ἀγάλματα».

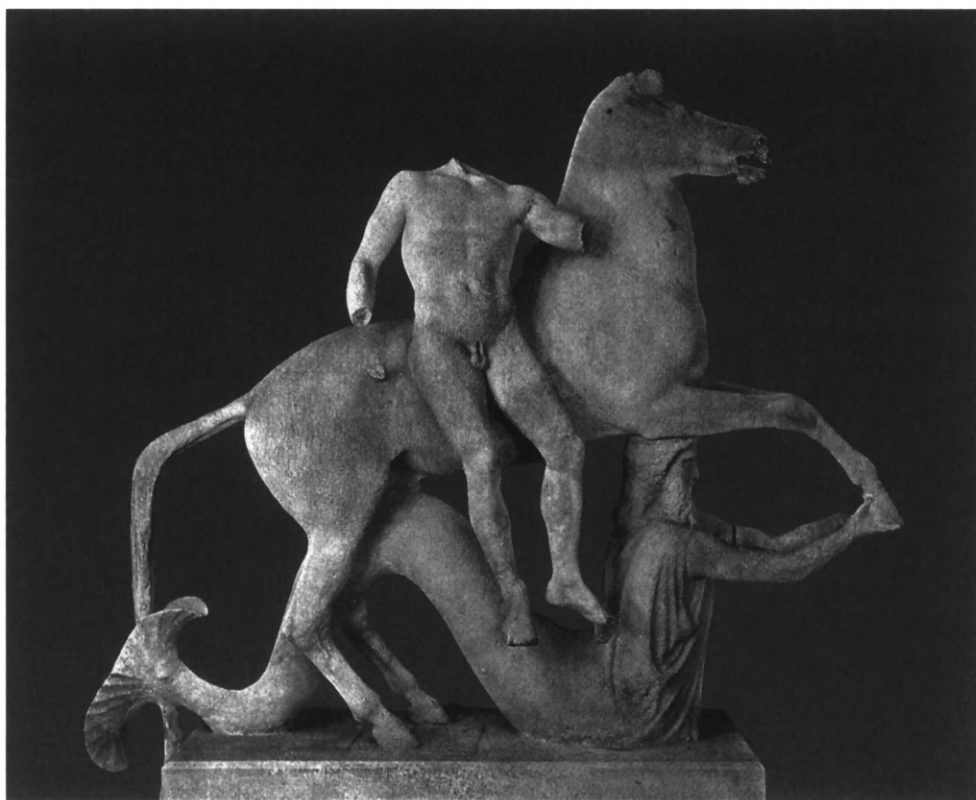
Δὲν ἤξεραν νὰ ἐργάζονται στὸ μάρμαρο οἱ γλύπτες στὶς ἀποικίες, ἀλλὰ στὸ πουρί. Ἀπ' αὐτὸ τὸ ὑλικὸ ἔρχονται τὰ περισσότερα γλυπτά, ὅσα ἐσώθηκαν, ἀκόμη καὶ οἱ λεοντοκεφαλῆς στὶς σίμες τῶν ναῶν καὶ οἱ μετόπες τοῦ ξακουσμένου «ναοῦ Ε», στὸ Σελινούντα. Ἐδῶ ὅμως γιὰ νὰ ἐξαρθῇ ἡ ὁμορφιὰ τῶν θεῶν ποὺ παρασταίνονταν, τῆς Ἥρας καὶ τῆς Ἀρτέμιδος κατέφυγαν οἱ γλύπτες σ' ἓνα τέχνασμα: πάνω στὰ πούρινα σῶματα σφήνωσαν κεφάλια, χέρια καὶ πόδια ἀπὸ μάρμαρο.

Τὰ τρυφερὰ χέρια κάποιου Ἰῶνα καλλιτέχνη σμίλεψαν χωρὶς ἄλλο τὸν μαρμαρίνον ἐκεῖνον Κοῦρο τοῦ Μουσείου τῶν Συρακουσῶν ποὺ τὸ κορμί του θὰ μαγεύει πάντα μὲ τὴν ὀρθρινὴ αὖρα του.

Ὀλόκληρο ἀπὸ μάρμαρο εἶναι τὸ μεγάλο ἄγαλμα τῆς καθιστῆς θεᾶς, ποὺ τὸ ἀπόκτησε ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες τὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου – ἓνα καὶ τοῦτο ἀπὸ τὰ ἡρωϊκὰ κατορθώματα τῆς ἀρχαιοκαπηλικῆς δραστηριότητος στὸν Τάραντα. Ὀλοστόλιστα Ἰωνικά, πρόσχαρη καὶ λεπτοκόκκαλη, ἡγεμονικὰ στημένῃ πάνω στὸν ἐπίσημο θρόνο, θὰ ἐσκόρπισε ποῖδες ξέρεῖ ἀπὸ ποιοῦ σεβαστοῦ ναοῦ τὰ βάθη τὸ χαμόγελό της ἡ ἄγνωστη τούτῃ ἐλληνικὴ θεά.

Ἀποκαλυπτικότερες γιὰ τὴν ιδιότυπη πίστη τῶν ἰταλιωτῶν Ἑλλήνων εἶναι οἱ Ἐπιφάνειες θεῶν, ποὺ παρασταίνονται σὲ μερικὰ ἔργα τέχνης, μὲ μιὰν ἐνάργεια ποὺ δὲν ἔχει ὅμοιες στὰ ἐλλαδικὰ ἔργα. Ἀπὸ τὰ πιὸ συγκλονιστικὰ παραδείγματα εἶναι τὰ δύο μαρμάρινα ἀκρωτήρια ἐνὸς ναοῦ στοὺς Ἐπιζεφυρίους Λοκροὺς.

Ἕνας Τρίτωνας ἔχει φέρει ἀπὸ τὰ μακριὰ πελάγη τοὺς ἔφιππους Διοσκόρους, τοὺς ἀδελφοὺς τῆς Λάκαινας ὥραιας Ἑλένης. Ὁ ἕνας ποὺ εἰκονίζεται ἐδῶ, σὲ ἥρωϊκὴ γυμνότητα γλυστράει ἀπὸ τὴ ράχη τοῦ ἀλόγου γιὰ νὰ κατέβει ἀπὸ τὰ ὕψη τοῦ ναοῦ, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ βοηθήσει τοὺς κατοίκους τῶν Λοκρῶν, ποὺ θὰ ἐζήτησαν, κατὰ κάποια παράδοση, τὴ βοήθεια τῶν Διοσκόρων.



Ὁ Διόσκουρος κατεβαίνει ἀπὸ τὸ ἄλογο. Ἀκρωτήριο ἑλληνικοῦ ναοῦ στοὺς Ἐπιζεφυρίους Λοκροὺς. Κατὰ τὸ 410 π.Χ. (Μουσεῖο τῆς Νεάπολης.)

Τὸ τρυφερὸ πρόσωπο, τὸ λιγνὸ σῶμα, ἡ στάση τῶν Διοσκούρων, τὸ κεφάλι τοῦ Τρίτωνα καὶ τοῦ ἀλόγου τοποθετοῦν τὸ ἀξιαγάπητο ἔργο στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ., ὅταν μιὰ ἰωνικὴ πνοὴ ἐδρόσισε τὰ ἑλλαδικὰ γλυπτά. Καθαρὰ διαγραμμαμένη εἶναι ἡ σύνθεση, ὅλα τὰ περιγράμματα ξεχωρίζουν καὶ μόνο στὰ πωινὰ σκέλη τοῦ ἀλόγου ἔχει παρεμβληθῇ ἀπὸ στατικούς λόγους ἢ οὐρὰ τοῦ Τρίτωνα. Τὸ πιδ ἀξιοθαύμαστο εἶναι ἡ ἀνάπτυξη τοῦ σώματος τοῦ θεοῦ ἀπέναντι στοῦ θεατῆ, σὰν ἀγάλματος προωρισμένου γιὰ τὴ λατρεία.

Ἀπὸ τῆς Λακωνίας τὶς ἀκρογιαλιὲς θὰ ξεκίνησαν οἱ δύο καβαλλάρηδες μόλις κάποια ἡχὼ τοῦ Ταῦγέτου μετάδωσε τὴν ἐπὶ κληση τῶν μακρυνῶν Ἑλλήνων.

Στενὰ δεμένοι μὲ τὶς ρίζες τους οἱ Ἰταλιῶτες Ἕλληνες διαμόρφωσαν μιὰν ἰδιότυπη ἔκφραση, ἡ ψυχὴ τους διαφαίνεται στὶς σελίδες τοῦ ἐξαίρετου βιβλίου. Ἄν κάποτε ἔσβησαν σὰν φυλὴ ἔζησε ἡ ἀρχαία γλώσσα ἕως τὶς ἡμέρες μας στὰ ἀπόμερα χωριὰ τοῦ Ἀσπρομόντε καὶ τῆς τέρα ντὶ Ὀτράντο, ἔμεινε πάνω ἀπ' ὅλα ζωντανὴ ἡ ἐνθύμηση τοῦ ἑλληνικοῦ μεγαλείου.

«Anche noi fummo Greci», «Καὶ μεῖς ὑπήρξαμε κάποτε Ἕλληνες», ἔτσι ἄρχιζε ἓνα παλιό, ξεχασμένο πὰ ναπολιτάνικο τραγούδι, γεμᾶτο νοσταλγία ἐλεγειακὴ.

1. [Διογ. Λαέρτ., *Βίοι φιλοσόφων* 8, 63, 5].

Τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα

Καὶ τὸ ποτήρι τοῦ Φειδία

Ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ἓνας νέος Γερμανὸς ἀρχαιολόγος πῆρε τὴν ἐντολὴ νὰ μελετήσῃ μέσα σὲ μιὰ ἀποθήκη τοῦ Μουσείου τῆς Ὀλυμπίας ὅλα τὰ θραύσματα ἀπὸ ἀγγεῖα, ποὺ εἶχαν βρεθῇ στὴν τελευταία ἀνασκαφικὴ ἔρευνα μέσα στὸ ἐργαστήριό τοῦ Φειδία, αὐτό, ποὺ τὸ γνωστὸ ποίημα τοῦ Σικελιανοῦ, τὸ ἔχει φέρει κοντύτερα στὶς καρδιὰς τῶν σημερινῶν Ἑλλήνων (εἰκ. 116).

Τὰ περισσότερα ἀγγεῖα ἦταν ἐντόπια, ἀδιακόσμητα, μελαμβαφῇ, χωρὶς τὴ χάρη καὶ τὴ λάμψη τῶν ἀττικῶν, προωρισμένα γιὰ καθημερινὴ χρῆση. Ὅμως, ὕστερ' ἀπὸ κάθε ἀληθινὰ ἐπιστημονικὴ ἀνασκαφὴ χρέος εἶναι νὰ δίνεται προσοχὴ καὶ στὰ μικρότερα εὐρήματα, γιατίι μπορεῖ καὶ τὸ πιδὸ περιφρονημένο κάτι νὰ φωτίσῃ ἀπὸ τὰ τόσα ἀξεδιάλυτα καὶ σκοτεινά.

Τὴ φορὰ τούτῃ ἡ ἀνταμοιβὴ τῆς εὐσυνειδησίας ἦταν ἀνεπάντεχη. Στὸν πυθμένα ἐνὸς ταπεινοῦ, μικροῦ, ἀλλὰ κομποῦ πήλινου ποτηριοῦ διάβασε ὁ μελετητής, χωρὶς ἄλλο μὲ τρεμάμενα χεῖλη, τὴ χαρακτὴν ἐπιγραφὴν:

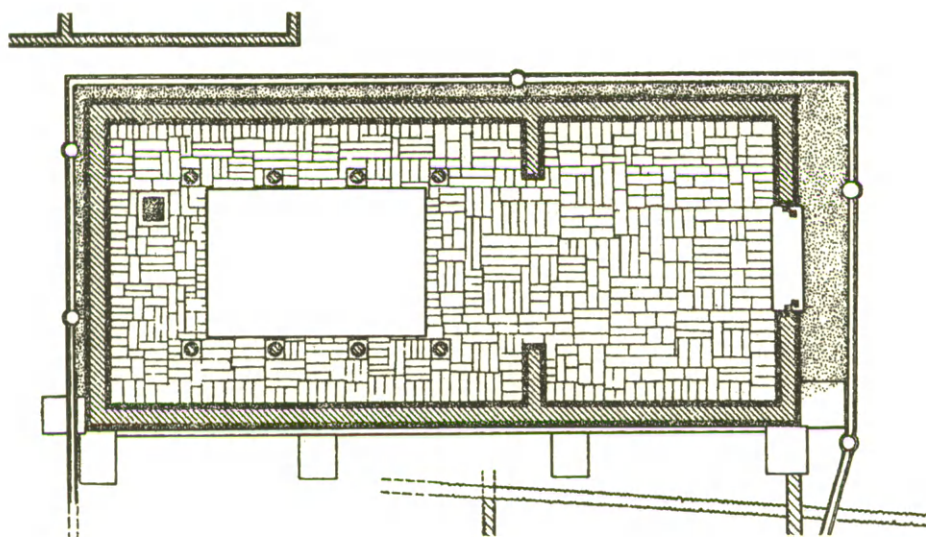
Φειδίου εἰμί.

Τὰ γράμματα ἦταν μικρά, τραβηγμένα μὲ προσοχὴ καὶ μὲ κλασσικὴ διαύγεια, ἀπὸ τὸ χέρι ἐνὸς γραμματισμένου ἀνθρώπου. Εἶχε βάλῃ τὸ ποτήρι νὰ μιλήσῃ, «Εἶμαι τοῦ Φειδία», ὅπως ἦταν ἀκόμη ἡ συνήθεια ἀπὸ παλαιότερες ἐποχές, γιατίι τὸ ἤθελε δικό του, καθαρό, δὲν ἔπρεπε κανεὶς ἄλλος ἀπ' ὅσους δούλευαν ἢ πηγαινοέρχονταν στὸ ἐργαστήρι νὰ πίνει ἀπὸ αὐτό.

Συχνὰ θὰ δροσιζόταν ὁ Φειδίας μὲ νερωμένο κρασὶ ἢ μὲ κρύο νερὸ μέσα στὴ ζέστη, ποὺ δημιουργοῦσαν οἱ φωτιὲς τῶν τεχνιτῶν. Συνηθισμένα στὸ λαγαρὸν ἀέρα τῆς Ἀττικῆς θὰ ἐβάραιναν τὰ μέλη του μέσα στὴν κλειστὴ τούτῃ, τὴ νοτερὴ λεκάνη τῆς Ἀλτεως, γρήγορα ὅμως θὰ ἐσῆκωνε τὸ κεφάλι.

Εἶχε νὰ φροντίσῃ – ἐπίσκοπος πάντων καὶ ἐδῶ – γιὰ ὅλα ἐκεῖνα τὰ μεγάλα καὶ τὰ μικρά ποὺ θὰ ἀποτελοῦσαν ἢ θὰ συμπλήρωναν τὴν εἰκόνα τοῦ Δία. Ὅπως καὶ στὰ ἔργα τῆς Ἀκρόπολης θὰ ἐδούλευαν καὶ ἐδῶ «τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοί, βαφεῖς, χρυσοὶ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος, ζωγράφοι, ποικιλαί, τορευταί...» καὶ ἔπρεπε αὐτὸς νὰ τοὺς ὀδηγεῖ καὶ νὰ τοὺς ἐπιβλέπει.

Ἡ περιγραφὴ τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τοῦ Δία, ποὺ τὴ χρωστοῦμε



Κάτοψη τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Φειδία, ποὺ εἶχε τὸ σχῆμα τοῦ σηκοῦ τοῦ ναοῦ τοῦ Διός.
Σχέδιο *Ol. Forsch.* V, πίν. 9.



Τὸ ἐργαστήρι τοῦ Φειδία σὴν ἀρχαία Ὀλυμπία.

στον Παυσανία, δίνει χωρίς φιλολογική πολυλογία μιὰ καλὴν εἰκόνα του, ποὺ γίνεται ἀκόμη πὺ πολὺτιμη γιατί χάθηκαν ὅλες οἱ μελέτες τῶν στοχαστικῶν ιστορικῶν τῆς τέχνης καὶ τῶν αἰσθητικῶν, ποὺ ἔγραψαν στὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴ.

Εἶναι ἀνεξήγητο σήμερα πῶς ἕως τὶς ἡμέρες μας ἀκόμη θεωροῦσαν μερικοὶ ἀρχαιολόγοι τὸν φειδιακὸν Ὀλύμπιο Δία ἀρχαιότερο ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ Παρθένο. Ὡστόσο στὸν Δία ἀφιέρωσαν οἱ ὑστερώτεροι συγγραφεῖς ἐκφράσεις βαθύτατου θαυμασμοῦ, γεμᾶτοι ἀπὸ τὴν ψυχικὴν εὐφορία καὶ ἀνάταση ποὺ μετὰδινε τὸ ἀντίκρυσμά του. Πάντων ὅσα ἔστιν ἐπὶ τῆς γῆς ἀγάλματα κάλλιστον καὶ θεοφιλέστατον¹, τὸν χαρακτηρίζει Δίων ὁ Χρυσόστομος καὶ προσφωνεῖ τὸν Φειδία γιὰ τὸ ὄραμα τοῦτο, τὸ προσφιλές, ποὺ ἐχάρισε «τέρψιν» στοὺς Ἕλληνες καὶ στοὺς βαρβάρους. Ἄν ἓνας ἄνθρωπος χτυπημένος ἀπὸ συμφορὰς καὶ λύπες, στερημένος ἀπὸ τὴ γλύκα τοῦ ὕπνου, σταθῇ μπροστὰ στὴν εἰκόνα τούτῃ τοῦ Θεοῦ, θὰ ξεχάσει, λέει ὁ ἴδιος, ὅλα τὰ φοβερά ὅσα ἔπαθε στὴ ζωὴ του. Τσοῦτον φῶς καὶ τοσαύτῃ χάρις ἔπεστιν ἀπὸ τῆς τέχνης². Ἡρεμος, σεμνὸς καὶ ἄλυπος, καθισμένος στὸν ὀλοστόλιστο θρόνον του, στὸ βάθος τοῦ σηκοῦ, χάριζε στοὺς προσκυνητὲς μιὰν εὐλογία θεϊκὴ, ἓνα μαλάκωμα τῶν ἀνθρώπων παθῶν τους.

Μιὰ τέτοια ἀνταύγεια ἐξηγεῖται μόνο ἂν παραδεχτοῦμε τὴ νεώτερη χρονολόγηση τοῦ ἔργου, σὰ χρόνια ὕστερ' ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Παρθενώνα, δηλαδὴ στὴν ἐποχὴ τῆς ἐξορίας τοῦ Φειδία.

Τὸν κατηγόρησαν ὅτι κατακράτησε τὸ χρυσάφι ἀπὸ τὰ φίδια τῆς χρυσελεφάντινης Ἀθηνᾶς καὶ ὅτι στὴν Ἀμαζονομαχίᾳ ποὺ ἐστόλιζε τὴν ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς παράστησε μὲ τὰ δικά του χαρακτηριστικὰ ἓναν φαλακρὸ πρεσβύτη, ἀκόμη καὶ ὅτι ἔδωσε τοῦ στενοῦ τοῦ φίλου τοῦ Περικλῆ τὸ εὐγενισμένο πρόσωπο σ' ἓναν Ἀθηναῖο ποὺ μαχόταν ἐνάντια σὲ μιὰν Ἀμαζόνα.

Τοῦτο ἐθεωρήθηκε ἀσέβεια, γιατί κανενὸς θνητοῦ ἡ εἰκόνα δὲν εἶχε θέση σ' ἓνα ἄγαλμα θεοῦ. Δὲν ἔλειψε καὶ ὁ «μαθητής», ὁ ἓνας ἀνάμεσα στοὺς τόσους, ὁ κακότεροπος, ὁ ἐγωκεντρικὸς, ποὺ ἔκρυβε πικρία γιὰ ὅσα μεγάλα γίνονταν γύρω του καὶ ἔτρεξε νὰ κατηγορήσει.

Μαντεύουμε σήμερα πόσο βαθύτατα θρησκευτικὸς ἄνθρωπος θὰ ἦταν ὁ Φειδίας, ἀφοῦ ἔπλασε τόσες ἑνθεες μορφές. Ξέρουμε ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριὰ ὅτι μορφές μὲ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ εἶχε ἀρχίσει νὰ τὶς παρασταίνει ἡ τέχνη ἀπὸ τὸ 470 π.Χ. κιόλας καὶ ἦταν φυσικὸ νὰ παρεμβάλλει ὁ Φειδίας ἀνάμεσα στοὺς πάγκαλους Ἀθηναίους τῆς ἀσπίδας καὶ ἓναν φαλακρὸ πρεσβύτη, τὸ μυθικὸ Δαίδαλο ἴσως ποὺ ὕψωνε τὸ σύνεργο τῆς δουλειᾶς του.

Ἐγινε μισητὸς ὁ Φειδίας στὸν στενὸ κύκλο μερικῶν ἀνθρώπων καί, ἀνίκανοι νὰ ἀντικρύσουν τὸ φῶς, μηχανεύτηκαν νὰ τὸν ἐξοντώνουν. Τὸ ἀμάρτημά του στάθηκε ὅτι ἔδωσε νέο, βαθὺ περιεχόμενο στὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα, ὅτι ἔκανε σοβαρώτερους τοὺς θεούς.

Όταν, παιδί ακόμη, τριγύριζε στα Ίερά τεμένη θα συλλογιζόταν ότι, γελαστά και χαριτωμένα καθώς ήταν τα πρόσωπα των θεών, δεν άρκοῦσαν πιά για να έκφράσουν την ήρωϊκή γενιά που είχε βαθύνει στη μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου. Νέοι θεοί, σοβαροί, βαθυστόχαστοι, με πρωτόφαντη μεγαλωσύνη, τέτοιοι ἄρμοζαν τώρα στην Ἀθήνα, στην Ἑλλάδα, που εἶχε νικήσει την Ἀσία την πολυάνθρωπη.

Μέσα σὲ δεκαπέντε χρόνια ἀποτυπώθηκαν στὸ μάρμαρο τὰ ὁράματα τοῦ Φειδία, ὥραϊα καὶ φοβερὰ, ἀπὸ τὰ χέρια του, καθὼς καὶ τῶν ἄξιων μαθητῶν καὶ πολυάριθμων τεχνιτῶν, ἡ Ἀθήνα ἔλαμψε καὶ μετὴν τέχνη σὺν ἡ πρώτῃ πολιτεία τῆς Ἑλλάδας.

Ήταν ἀπροσδόκητα μεγάλο αὐτὸ ποὺ ἔγινε, πῶς νὰ μὴν ταραῖξει τὸν ὕπνο τῶν φθονερῶν; Συκοφαντημένος ὁ Φειδίας, γεμᾶτος ἀηδία, ἔφυγε γιὰ τὴν Ἥλιδα. Στὴν πολιτείαν αὐτῇ, ποὺ ἀγνάντευσε ἀπὸ ψηλὰ τὸν πλατὺ κάμπο καὶ τὴν ἀπέραντη θάλασσα, μερικὲς μεταρρυθμίσεις εἶχαν εὐνοήσει μιὰ δημοκρατικώτερη μορφή, τὸ παράδειγμα τῆς Ἀθήνας ἔκανε νὰ ἀτονήσει ἡ δύναμη τῶν ὀλιγαρχικῶν. Καθὼς ἐξουσίαζαν τὸ τέμενος τῆς Ὀλυμπίας οἱ Ἥλαιοι μπορεῖ αὐτοὶ νὰ ἐκάλεσαν τὸν δυσαρεστημένο δημιουργό. Μαζί τους θὰ διαπραγματεύτηκε τὴν κατασκευὴ τοῦ Ὀλύμπου Δία, ποὺ ἦταν νὰ στηθῇ μέσα στὸν ἔτοιμο, τὸν κάπως παλαιῶν ναὸ του.

Χρυσελεφάντινο θέλησαν οἱ Ἥλαιοι τὸ ἄγαλμα, σὺν τὴν Ἀθηνᾶ Παρθένο· τὰ φορέματα τοῦ πατέρα τῶν θεῶν ἔπρεπε νὰ κατασκευαστοῦν ἀπὸ τὸ μέταλλο ἐκεῖνο τὸ ἀκατάλυτο ἀπὸ τὸ χρόνο, ποὺ τὸ εἶχε ὑμνήσει ὁ Πίνδαρος γιὰ τὴ θεϊκὴ καταγωγὴ του, εἶχε μάλιστα συγκρίνει τὴ λάμψη του μετὴ χρυσοῦ δύναμη τοῦ Ἥλιου.

Εἶδαμε ὅτι ὅλες οἱ μαρτυρίες γιὰ τὸ πρόσωπο τοῦ Δία δείχνουν ὅτι θὰ ἔγινε ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἐξορία τοῦ δημιουργοῦ, ὥριμου πιά ἀπὸ τὸ βίωμα τῶν γλυπτῶν τοῦ Παρθενώνα. Ἐνα νόμισμα τῶν Ἥλειων τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ, ποὺ ἔγινε γνωστὸ ὕστερα ἀπὸ τὸν πόλεμο, ἦλθε νὰ στηρίξει τὶς μαρτυρίες αὐτές. Τὸ πρόσωπο τοῦ Δία ποὺ παρασταίνεται, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ φειδιακὸ ἄγαλμα, ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς ὑψηλῆς πνευματικότητας, ἀφτασθῆς ἕως τότε.

Καὶ τὴ φορὰ τούτῃ ἡ ἀλάθευτη διαίσθηση τοῦ Τσοῦντα εἶχε διακρίνει τὴν νεώτερη χρονολογία τοῦ Ὀλύμπου Δία σχετικὰ μετὴν Ἀθηνᾶ: «Τὸ ἄγαλμα ἦτο προδήλως τὸ ὀριμώτατον καὶ τελειότατον δημιούργημα τοῦ μεγάλου καλλιτέχνου καὶ εἰς αὐτὸ ἐπραγματοποιήθησαν ὅλαι αἱ προσπάθειαι, τὰς ὁποίας ἡ τέχνη εἶχε κάμει ἕως τότε, διὰ ν' ἀποδώσῃ τὸ ἀπόλυτον ἀξίωμα τῶν οὐρανίων θεῶν... Ἡ ἀνθρωπότης ποτέ, ὡς φαίνεται, δὲν ἐγνώρισεν ἄλλην εἰκόνα θεοῦ, ἡ ὁποία ν' ἀνυψῶνῃ τόσον τὸν θεατὴν καὶ νὰ καταλαμβάνῃ καὶ γεμίξῃ τόσον ὀλοκληρωτικὰ τὴν ψυχὴν του».

Τὴν κατάταξιν τούτῃ ἦλθαν νὰ τὴ στηρίζουν τὰ εὐρήματα τῶν τελευταίων

χρόνων μέσα στο κτίριο εκείνο, που έως τὰ χρόνια τοῦ Πausανία τὸ ἔλεγαν ἐργαστήρι τοῦ Φειδία.

Οἱ ἐρμηνευτὲς τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου δὲν ἐσκόπευαν νὰ κάνουν ἄλλο, παρὰ ἓναν καθαρισμὸ γύρω ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν, που εἶχε στηθῇ πάνω στὸ ἀρχαῖο κτίριο. Γρήγορα ὅμως ἐφάνηκε ὅτι ἔπessαν σὲ στῤῥμα τῆς φειδιακῆς δραστηριότητος. Ἐνα μεγάλο χάλκινο λεβέτι γιὰ τὸ νερό, που ὑπηρετοῦσε τὶς τεχνικὲς ἐργασίες, ἄφθονα συντρίμμια ἀπὸ ἐλεφαντοκόκκαλο, λεπτότατα ἐργαλεῖα γιὰ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ μετάλλου καὶ – τὸ πιὸ μοναδικὸ – ἄφθονες πήλινες μῆτρες μὲ αὐλακωμένες πτυχὲς παρουσιάστηκαν στὰ ξαφνισμένα μάτια τῶν ἀνασκαφῶν.

Ἦταν φανερὸ ὅτι πάνω σὶς μῆτρες εἶχαν σφυρηλατηθῇ οἱ χρυσὲς πλάκες γιὰ τὶς πτυχὲς τοῦ ἱματίου τοῦ Δία, που θὰ προσαρμόζονταν στὸν πυρήνα τοῦ ἀγάλματος, στὸ ξόανο. Οἱ μικρότερες μῆτρες θὰ χρησίμεψαν γιὰ τὶς πτυχὲς τῆς Νίκης, καθὼς καὶ τῶν ἄλλων μικρότερων μορφῶν, τῶν Ὡρῶν καὶ τῶν Χαρίτων, που ἐστόλιζαν τὸ θρόνο. Ἐνα χαριτωμένο μικρὸ σφυράκι που βρέθηκε, ἔδειξε πῶς γινόταν ἡ σφυρηλάτηση τοῦ χρυσοῦ πάνω σὶς πήλινες μῆτρες. Πρὶν ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ ἀγάλματος στέκεται λίγο ὁ Pausanias καὶ στὰ κοσμήματα τοῦ φορέματος: τῷ δὲ ἱματίῳ ζώδιά τε καὶ τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα ἐστὶν ἐμπειποιημένα³. Καὶ ἐδῶ τὰ τελευταῖα εὐρήματα ἔρριξαν ἀνεπάντεχο φῶς. Παρουσιάστηκε ἀπὸ τὰ χῶματα ὄχι μόνο ἓνα γυάλινο ἀστρούλι μαζί μὲ τὴ μῆτρα του, ἀλλὰ καὶ κάμποσα γυάλινα φύλλα ἀπὸ τὰ ἀνθέμια, που θὰ φωσφόριζαν πάνω στὸ χρυσοῦ ἱμάτιο, κόβοντας τὸ μονότροπο χρυσάφι.

«Εἶναι ἀπὸ ἓνα ἀσυνήθιστο καθαρὸ καὶ λαμπερὸ γυαλί, που μόνο στὴν ἐπιφάνεια σχηματίζει ἓνα στῤῥμα ὀξείδωσης κάπως λευκὸ, μὲ ἱριδισμοὺς καὶ που εὐκόλα ἀπολεπίζεται. Χωρὶς ἄλλο δὲν τὸ κατασκευάζαν στὴν Ἑλλάδα, ὅπου γενικὰ στὴν κλασσικὴν ἐποχὴ δὲν χρησιμοποιοῦσαν γυαλί. Πιθανώτερο εἶναι ὅτι ὁ Φειδίας προμηθεύτηκε τὸ ἀνεπεξέργαστο ὑλικὸ ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, γιὰ νὰ ὑπηρετήσῃ καὶ μὲ τὸ ἀκριβὸ αὐτὸ καὶ σπάνιο ὑλικὸ τὸ ἄγαλμα τοῦ Δία. Ἡ ἐπεξεργασία του σὲ καθαρὰ ἑλληνικὰ κοσμήματα ἔγινε φυσικὰ στὴν ἴδια τὴν Ὀλυμπία» (Αἰμίλιος Κοῦντοσε).

Ὅλη αὐτὴ ἡ πολυτέλεια μαρτυρεῖ, ὅτι οἱ Ἥλεῖοι δὲν φειδωλεύτηκαν καμμιὰ θυσία, ἀπ' ὅσες τοὺς ζήτησε ὁ Φειδίας, θέλοντας ν' ἀναδείξουν τὸ καύχημα τῆς Ἀλτεως, που ἔμελλε νὰ γίνῃ ἓνα ἀπὸ τὰ ἑπτὰ θαύματα τοῦ κόσμου.

Ὅσο γιὰ τὸν Φειδία, αὐτὸς που ἐκράτησε τόσο χρυσάφι στὸ χέρι του, τὸ ἤθελε μόνο γιὰ νὰ στολίσει τοὺς θεοὺς τῶν ἑλληνικῶν πόλεων. Θὰ ἔμεινε ἔως τὸ τέλος ἓνας ἀσκητικὸς καλλιτέχνης, ντυμένος μ' ἓνα λιτὸ ἱμάτιο (ἢ μὲ τὸν κοντὸ χιτῶνα σὶς ὥρες τῆς δουλειᾶς) καὶ τόσο ταπεινός, ὥστε τὸ ποτήρι του, ὄχι ἀσημένιο, ἀλλὰ πήλινο, δὲν ξεχώριζε ἀπὸ τὰ κύπελλα τῶν τεχνιτῶν. Ἦταν ὅμως ἰδιότροπος στὴν καθαριότητα, γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἔβαλε νὰ λέει: «ἄς μὴ μὲ παίρνει κανεὶς, εἶμαι τοῦ Φειδία».



Γυάλινα φύλλα άνθεμίων από τὸ χρυσὸ ἱμάτιο τοῦ Ὀλύμπου Δία.

Σεβαστὸ στὰ ἀρχαῖα χρόνια τὸ ἐργαστήρι του, ἔγινε ἐκκλησίᾳ στὰ χριστιανικὰ χρόνια. Ὅσο γιὰ ἐκείνους, ποὺ κατηγορήσαν, ποὺ ἐμίσησαν τὸν μεγαλόπνοο, αὐτοὶ ἐστάθηκαν στὴ ζωὴ τους ἀξιολύπητοι ἄνθρωποι. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἱστορία τοὺς ἀγνόησε.

1. [Δίων Χρυσ., *Λόγοι* 12, 25, 9].

2. [Ἑ.ἄ. 52, 4].

3. [Πανο., *Ἑλλ. Περιηγ.* 5, 11, 1].

Οἱ Ἀργοναῦτες καὶ ἡ Ἰωλκὸς

Ἡ Ἀργοναυτικὴ περιπέτεια στὴν τέχνη

Προβάλλει κάποτε δελεαστικὴ ἢ ὑπόνοια ὅτι σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ τόσα πλοῖα ποὺ παρασταίνονται στὰ γεωμετρικὰ ἀγγεῖα, θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν Ἀργώ. Ὁ τρόπος ποὺ λάμπουν οἱ κωπηλάτες, ἡ ἔνταση καὶ ἡ αἴγλη τῆς εἰκόνας ὑποβάλλουν κάποιον μῦθο πανάρχαιο. Πῶς ὅμως νὰ ὀνοματίσουμε τὸ πλοῖο, ἀφοῦ δὲν συνήθιζαν τότε ἀκόμη νὰ γράφουν οἱ ἀγγειογράφοι, ἄμφοι, φαίνεται, οἱ περισσότεροι ἀπὸ τὴν εὐλογία τῆς γραφῆς ποὺ ἄρχισε τότε νὰ γίνεται τῶν πολλῶν κτῆμα;

Βέβαιη εἶναι ἡ παρουσία τῆς Ἀργῶς στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη, τὴν πούρινη μετόπη τοῦ μονοπτέρου τῶν Σικυωνίων, στοὺς Δελφούς. Ἄν καὶ θρυμματισμένοι εἶναι μιὰ χαρὰ οἱ δύο λυράρηδες ποὺ παρασταίνονται στὴν πρῶρα τοῦ πλοίου ὄρθιοι καὶ ἀντικρυστὰ στὸν θεατὴ, μὲ ἀρχαϊκὴν ἀφέλεια· ὅμοια παρουσιάζεται καὶ τὸ ἄλογο τοῦ ἐνὸς Διοσκούρου ἀριστερά, ἐνῶ τὸ ἄλλο ποὺ σώζεται λιγώτερο καλὰ πλαισιώνει δεξιὰ τὴν εἰκόνα.

Τὸ θαυμαστὸ σχῆμα τοῦ πλοίου ποὺ τραβάει ἀπὸ τὴ γραμμικὴν ἐνάργεια τῆς γεωμετρικῆς ἐποχῆς θὰ συνεχιζόταν καὶ στὴ γειτονικὴ μετόπη, ἀλλά, δὲν ξέρουμε ποιοὶ ἄλλοι Ἀργοναῦτες θὰ στέκονταν καὶ ἐδῶ. Εἶναι ὥστόσο μιὰ τύχη ὅτι ἀντικρύζουμε ὄρθιο πάνω στὸ πλοῖο τὸν Ὀρφέα μὲ τὸ μακρὺ χιτῶνα τοῦ κιθαρωδοῦ, κρατᾷ μιὰ λύρα ἀρχαϊκοῦ σχήματος, σὲ σχῆμα καύκαλου χελώνας, κάποιος μυθικὸς τραγουδιστὴς θὰ εἶναι καὶ ὁ σύντροφός του.

Ἀλύγιστη φαινομενικὰ ἡ ὅλη σύνθεση καὶ οἱ στάσεις παρουσιάζουν, ὅταν τὶς κυττάξει κανεὶς καλύτερα, ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ μετοπικότητα ποὺ χαρίζουν στὴν εἰκόνα κίνηση καὶ παλμό. Γύρω στὰ 580 π.Χ. χρονολογοῦν τὴ Δελφικὴ μετόπη, ἔργο κάποιου Κορίνθιου ἢ Σικυωνίου, γλύπτη. Βαθεῖα εἶχε ριζώσει ὁ μῦθος τῶν Ἀργοναυτῶν στὴν περιοχὴν αὐτή, ἀφοῦ ὁ Ἰάσων καὶ ἡ Μήδεια ἦταν ἰδιαιτέρα δεμένοι μὲ τὴν Κόρινθο.

Οἱ μορφὲς τῶν Ἀργοναυτῶν στὴν κοσμολόγητη, τὴν ξύλινη λάρνακα τοῦ Κυψέλου, ποὺ τὴν εἶδε ὁ Πανουανίας μέσα στὸ Ἡραῖο τῆς Ὀλυμπίας δὲν ἀποτελοῦσαν μέλη μιᾶς σύνθεσης, γιατί εἶχαν διαμόρφωση παρατακτικὴ, ξεχωριστὸ θὰ ἦταν τὸ θέλγητρο τῆς καθεμιᾶς.

Πολλοὶ πανάρχαιοι τοπικοὶ μῦθοι πλέχτηκαν, σιγὰ σιγὰ, μὲ τὸ μαγικὸ καρά-

βι. Στους άξενους γιαλούς της Μαύρης Θάλασσας όπου, από την άχλυ της προϊστορίας πάτησαν οι Έλληνες ναυτικοί και ρίζωσαν τολμηροί άποικοι συνδέθηκαν τα όράματα, όσα έστισε όλοσώματα και ζωντανά ή γόνιμη φαντασία τους, με το πέραςμα των Άργοναυτών και άπετέλεσαν έπεισόδια της έκστρατείας.

Έως τα ύστατα χρόνια της αρχαιότητας άναβε τα πνεύματα ή Άργοναυτική περιπέτεια και είναι μεγάλη ζημία όπi χάθηκε το έπος εκείνο, τα *Άργοναυτικά*, πού ήταν αρχαιότερο και από την Όδύσσεια. Μολαταύτα, χάρη κυρίως στην έλληνιστικήν ιστόρηση Άπολλωνίου του Ροδίου έξοϋσαν και έτρεφαν τη φαντασία των Εύρωπαίων έως τα χρόνια του Μεσαίωνα οι υπέρκαλες μορφές των Άργοναυτών και της Άργως το μακρινό όνειρο. Σαν άγιο λείψανο έδειχναν στη Ρώμη ένα υπόλοιπο καραβιού, λέγοντας όπi ήταν ξύλο από την Άργώ, ένφ ένας άλλος μύθος έλεγε όπi ή Άθηνά την είχε κάνει άστρο για να φωτίζει τους ναυτικούς στις σκοτεινές νύχτες.

Άς σταθοϋμε τώρα στη γραπτή παράδοση. Μια πηγαία εικόνα του μύθου των Άργοναυτών, άνόθευτη από φιλογολική πολυμάθεια την έχουμε από την αύγή της κλασικής έποχής, σ' ένα μεγαλόπνοο ποίημα, τον 4ο Πυθιόνικο του Πινδάρου. Πώς, ένφ ύμνει το άρμα του Άρκεσούλα από την Κυρήνη, πετιέται στην Ίωλκó και στη χώρα των Κόλχων είναι και αυτό ένα από τα συνηθισμένα, άπίστευτα φτερουγίσματα ένδóς υπέρθυμου νοϋ.

Ποιά ήταν ή αρχή της ναυτιλίας ρωτάει πριν να προχωρήσει στην ιστόρησή του, πού έχει την πλαστική πληρότητα ένδóς ύστεροαρχαϊκού γλυπτοϋ.

Ένας ώραϊος όδοιπόρος, ντυμένος με το φόρεμα των Μαγνήτων, παρουσιάστηκε μιαν ήμέρα στην Ίωλκó: Δέν είχε κοντούς τους πλοκάμους της κόμης του αλλά έπεφταν στη ράχη του λαμπροί, άγλαϊσμένοι. Κανείς δέν τον ήξερε και όλοι τον έθαύμαζαν: «Δέν είναι ώστόσο ό Άπόλλων, είπε κάποιος, ούτε ό Άρης, ό άντρας της Άφροδίτης, ούτε ό Τιτυός, άφοϋ τοϋτον τον έτόξευσε το βέλος της Άρτέμιδας. Τέτοια λόγια άλλαζαν έως ότου έφτασε γοργός πάνω σέ μιá άπήνη (άμαξάκι πού το έσερναν γαϊδουράκια) ό Πελίας. Άνατρίχισε σάν είδε τον νέο με το ένα σαντάλι, γιατί κάποιo παλαιό μάντεμα τοϋ είχε είπει να φοβάται τόν «μονοκρήπιδα», έκρυσε όμως πονηρά τη σκέψη του. Ποιά είναι ξένη ή πατρίδα σου, πès την άλήθεια χωρίς βδελυρά ψέμματα. Με θάρρος τοϋ άποκρίθηκε ό Ίάσων: 'Ο Χείρων, ό σοφός Κένταυρος στάθηκε ό δάσκαλός μου· σιό άντρο του μ' έθρεψαν οι κόρες του οι άγνές. Έρχομαι τώρα, στην πατρίδα μου άφοϋ έγίνα είκοσάχρονος, για να ζητήσω το βασίλειο τοϋ πατέρα μου πού ό άτιμος Πελίας το άρπαξε από τους γονιούς μου...»¹. «Ίάσωνα με ώνόμασε ό θεός Κένταυρος»².

Άκολουθεί, σιό ποίημα τοϋτο, ή έξιστόρηση των εύρημάτων πού σοφίστηκε ό δολερός γέροντας, ό Πελίας, για να στείλει τον Ίάσωνα στα πέρατα της γής. Είχε ιδή τάχα σιόν ύπνο του, βεβαίωne, όπi ωφειλε να τοϋ ζητήσει τα παράτολμα τοϋτα: Ταϋτά μοι θαυμαστός όνειρος ιών φωνεί³.

Πολλά καλὰ παλληκάρια μπηκαν μέσα στὴν Ἀργώ· ἦταν ὁ Ὀρφέας, ὁ Ἡρακλῆς, ἦταν οἱ Διόσκουροι, οἱ δυὸ γιοιὸ τοῦ Βορέα καὶ ἄλλοι. Περιγράφει ὁ ποιητὴς τὸ φτάσιμο στὴ χώρα τῶν Κόλχων, τὸ χρυσόμαλλο δέρας, τὴν ἔχθρα τοῦ Αἰήτη, τὸ ξελόγιασμα τῆς κόρης του τῆς Μήδειας ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη, ὅλα ἐκεῖνα τέλος ποὺ ἡ προφορική παράδοση καὶ ἡ τέχνη τὰ ἔκαναν νὰ ξετυλίγωνται πολύχρωμα, φανταχτερὰ μπροστὰ στὸ θεόπνευστο νοῦ.

Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι ἄφθονες εἰκόνες τῆς Ἀργῶς θὰ ζωγράφιζαν οἱ ἀγγειογράφοι τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς· παράξενο εἶναι τὸ ἀντίθετο. Προτίμησαν νὰ παραστήσουν τοὺς μύθους ποὺ πλέχτηκαν γύρω ἀπὸ τὸ ταξίδι τῶν Ἀργοναυτῶν, τὰ συναπαντήματά τους στὶς ἀκτὲς τῆς Θράκης καὶ τῆς Μαύρης Θάλασσας, τῆς Μήδειας τὰ φαρμακερὰ μάγια, τὰ παθήματα τοῦ τυφλοῦ βασιλέα τοῦ Φινέα, ποὺ οἱ Ἄρπυιες ἐμαγάριζαν τὸ φαγητό του. Ἦταν ἀγαπητὸ τὸ θέμα τοῦτο στὴν τέχνη τοῦ βου αἰῶνα, μὲ κορυφαῖο παράδειγμα μιὰ μελανόμορφη χαλκιδικὴ κύλικα, ποὺ ἀπηχεῖ κάποια δροσερὴ ἰωνικὴ ζωγραφιά.

Ἀχνὴ ἤχῳ ἀπὸ τὸ θεοπέσιο πίνακα τοῦ Μίκωνα στὸ ἱερὸ τῶν Διοσκούρων (Ἀνάκειο) τῆς Ἀθήνας εἶναι ἡ γνωστὴ παράσταση σ' ἓναν ἐρυθρόμορφο κρατήρα τοῦ Λούβρου. Μιὰ βουβὴ ἡρεμία, γνώριμη ἀπὸ ἄλλα ἔργα τῆς πρώτης κλασσικῆς τέχνης, κάποια ἀμέλητη τραγικότητα εἶναι χυμμένη στὴν εἰκόνα καὶ μάταια ἀναζητοῦμε τὴν Ἀργῶ ποὺ θὰ εἶχε χωρὶς ἄλλο ζωγραφιστὴ στὸ ἀρχέτυπο.

Ἐνα ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια τῆς ἐκστρατείας, ἡ τιμωρία τοῦ ἄρχοντα τῶν Βεβρύκων Ἀμύκου ἀποτελοῦσε τὸ κεντρικὸ μέρος μιᾶς μνημειακῆς ζωγραφιᾶς ποὺ χάθηκε, γεμάτης ἀπὸ κλασσικὴν ὁμορφιά, θὰ εἶχε μεταφερθῇ κάποτε στὴ Ρώμη καὶ ἐκεῖ τὴν ἐμπνεύστηκε ὁ χαράκτης Νόβιος Πλαῦτος, ποὺ τὴν μετέφερε πάνω σ' ἓνα χάλκινο κυλινδρικὸ ἀγγεῖο, μιὰ κίστη.

Γνωστὴ σὰν ἡ «Κίστη Φικιρόνι» ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ πρώτου κτήτορος μεταφέρθηκε ὕστερ' ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο στὸ Μουσεῖο τῆς Παλεστρίνα (ἀσχ. Πρενέστι), τῆς μικρῆς βραχοσύλῳτης πολιτείας, ὅπου εἶχε βρεθῇ.

Ἐνα ὑπέρκαλο κλασσικὸ ἑλληνικὸ ἔργο, διασκευασμένο ἴσως στὸν 4ον αἰῶνα π.Χ., στάθηκε τὸ ἀρχέτυπο τῆς πανώριας χαρακτῆς εἰκόνας. Ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς Διοσκούρους, ὁ Πολυδεύκης, ποὺ ἦταν δεινὸς πυγμάχος, ἀγωνίζεται νὰ δέσει σ' ἓνα δέντρο τὸν Ἀμυκο, τὸν ὑβριστὴ, ποὺ ἐμπόδιζε τοὺς Ἀργοναῦτες νὰ πλησιάσουν τὴν κρήνη· ὁ Βορέας μὲ τὰ μεγάλα φτερὰ βλέπει συλλογισμένος τὴν ποινή, ἡ Ἀθηνᾶ παραστέκεται ἡρεμὴ καὶ αὐστηρή.

Μιὰ τόσο ἄφθονη ὑποδούλωση τοῦ τοπίου μὲ φυτεῖα, μὲ μικρὰ ψηλώματα, μὲ τὴν κρήνη, ὁ εἰδωλλιακὸς χαρακτήρας τῆς εἰκόνας θὰ ἔφερνε στὴν ὑποψία ὅτι ἔργο Ἰωνοῦ ζωγράφου στάθηκε ἡ μετάπλαση τῆς πρώτης, τῆς πολυγώνειας ζωγραφικῆς. Ἡ ἐπίμονη ἔρευνα ἀνακάλυψε ὥστόσο πολλὰ ἐντόπια ἰταλιωτικὰ στοιχεῖα, ποὺ κάνουν φανερὸ ὅτι ὁ ἐξαίρετος χαράκτης ἔκανε στὸν

3ον αιώνα, συνειδητά ή όχι, καί άλλες τροποποιήσεις σύμφωνα με τὸ γνῶριμό του κλίμα τοῦ ἰταλιωτικοῦ Ἑλληνισμοῦ.

Τὸ πὸ χαρμόσυνο σημεῖο, ἡ Ἀργὼ κλείνει δεξιὰ τὴ σύνθεση, τριγυρισμένη ἀπὸ «ζωγραφικὰ» στοιχεῖα ποὺ χαρίζουν στὴν εἰκόνα εἰδύλλιο καὶ ζωή. Εἶναι κατόρθωμα τοῦ χαράκτη ὅτι μετὰφερε στὸ κυλινδρικό σκεῦος μιὰ σύνθεση ἐπίπεδη, ποὺ εἶχε μελετημένες ἀντιστοιχίες καὶ συμμετρικότητα. Θαυμαστὸ εἶναι ἀκόμη ὅτι τὰ περιγράμματα δὲν ἔχουν σκληρότητα ἀν καὶ χαράκτηκαν μετὸ καλέμι.

Τί μένει σήμερα ἀπὸ τὴν Ἰωλκό, τὴν πολιτεία τῶν ἀνεξιχνίαστων Μινυῶν, στὸ μυχὸ τοῦ Παγασητικοῦ; Ἡ θέση της εἶχε παλαιότερα ἀμφισβητηθῇ, ἀν καὶ ὁ Τσοῦντας εἶχε ἀπὸ τότε ὑποθέσει ὅτι δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ τοποθετηθῇ στὸ λόφο τῆς Ἐπισκοπῆς, ἀλλὰ στὸ λόφο τῶν Ἀγίων Θεοδώρων, στὴ δυτικὴ πλευρὰ τῆς πόλης ποὺ κατοικήθηκε ἀδιάκοπα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια ἕως τὶς ἡμέρες μας.

Τὴ γνώμη τούτη ποὺ εἶχε γίνει δεκτὴ πᾶ τὴν ὑποστήριξε, πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὶς γόνιμες ἀνασκαφικὲς ἐρευνες τοῦ Ἐφόρου Θεοχάρη, μετὰ καλὰ ἐπιχειρήματα καὶ ὁ Δημ. Παπαχατζῆς στὴν πρώτη κιόλας ἔκδοση τοῦ ἀνεκτίμητου βιβλίου του γιὰ τὸ Βόλο καὶ τὴ περιοχὴ του (1937): «Ἡ Ἰωλκὸς τῶν Μινυῶν εἶναι ἡ πρώτη παραλιακὴ πόλη ποὺ πῆρε τὴν ὑπεροχὴ στὸ μυχὸ τοῦ κόλπου...



Οἱ Ἀργοναῦτες. Ἀπὸ ἑνα χάλκινο ἀγγεῖο στὸ Μουσεῖο τῆς Παλεστρίνα (3ος αἰώνας π.Χ.).

Συνηθίσαμε νὰ θαυμάζουμε τὸ λαὸν ἀντὶ τῶν Μινυῶν ὅπουδῆποτε τῆς Ἑλλάδας τὸν βρίσκουμε, γιὰ τὴν εὐφυΐα του, τὸ τολμηρὸ καὶ ἀνήσυχο πνεῦμα του καὶ τὴν τεχνικὴ πρόδοδό του. Στὴν Ἰωλκὸ ναυπήγησε τὴν Ἀργώ, στὸν Ὀρχομενὸ τοῦ ἀποδίδονται τὰ θαυμαστὰ ἔργα τῆς Κωπαΐδας.

Τὸ ἄχαρο ὑπόλοιπο μιᾶς λαϊκῆς συνοικίας – τὰ «Παλιὰ» τοῦ Βόλου – μερικὰ χαλάσματα σπιτιῶν, ἡ βαθειὰ στρωματογραφικὴ ἔρευνα τοῦ κ. Θεοχάρη, ἓνα θλιβερὸ ἐργοστάσιο, ὅλα μαζί δίνουν μιὰν ἄτακτη ὄψη τοῦ λόφου, στὰ κράσπεδα τοῦ ὁποίου ἔφτανε τότε ἡ θάλασσα, ὅπου ναυπηγήθηκε ἡ Ἀργώ:

*Μπρὸς στὴ μεγάλην ἀπλωσιά, στὴν ὁμαλὴ τῆς ἄμμου,
τ' ἄγιον ἀκόμη ἐφάνταζε καράβι στὸ σκαρί.*

(Σικελιανοῦ, *Τὸ τραγούδι τῶν Ἀργοναυτῶν*)

Χάρη σὺς ἀνασκαφὲς τοῦ πρώτου Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων Ἀποστ. Ἀρβανιτοπούλου γνωρίσαμε πολλὰ γιὰ τὶς πολιτεῖες ποὺ διαδέχτηκαν τὴν Ἰωλκὸ, ὅταν ἔχασε τὴν ἀκμὴ της. Ὑποχρέωση εἶναι σήμερα νὰ ἐλευθερωθῇ ἡ Ἰωλκός, νὰ φύγουν ὅσα ἄθλια τὴ νοθεύουν, ν' ἀναδειχτῇ ὁ λόφος καὶ τὸ ἀρχικὸ σχῆμα του.

Παράξενο εἶναι ὅτι πάνω ἀπ' ὅλη τὴν Ἀργοναυτικὴ ἐκστρατεία, ἀπ' ὅλα τὰ συναπαντήματα τῶν θαλασσοπόρων, ὑψώθηκε ἕως τὶς ἡμέρες μας, χάρις στὴν ποιητικὴ δημιουργία τοῦ Ἀθηναίου τραγικοῦ καὶ ἔθρεψε τὴν τέχνη, μία γυναικεία μορφή, ἡ ἐξωτικὴ ἐκείνη βάρβαρη ἀπὸ τὴν Κολχίδα, ποὺ συνώδεψε τὸν Ἰάσονα ἕως τὴν Ἑλλάδα καί, ἀδικημένη, ἄπλωσε τὰ σκοτεινὰ μάγια της. Τὴ Μήδεια βλέπουμε μπροστὰ μας, ὅπως παρασταίνεται σὺς τοιχογραφίες τῆς Πομπηίας, ποὺ ἀπηχοῦν ἐλληνικὲς ζωγραφίες, νὰ στέκεται ὄρθια, ἔρημη, ἀμίλητη, μελετώντας τῶν παιδιῶν της τὸ φονικό.

1. [Πινδ. *Πυθ.* 4, στίχ. 87-110].

2. [Αὐτόθι στίχ. 119].

3. [Αὐτόθι στίχ. 163].

Θεσσαλικές στήλες

21 ΙΙΙ 1964

Μυστήριο καὶ ὁμορφιὰ

Δὲν ὑποστηρίζουν μόνο οἱ Ἕλληνες ὅτι τὸ ὄνομα Ἰωλκὸς ζεῖ ἀκόμη στὴ μεγάλη, μακριὰ πολιτεία τοῦ Παγασητικοῦ. Ἕνας ξένος καθηγητὴς ποὺ ἐρεῦνησε καλὰ τὴ Θεσσαλία, ὁ Ἑρνέστος Μάγιερ, ἐπιμένει ὅτι ἡ λέξη Βόλος ἔρχεται ἀπὸ τὸ Ἰωλκός, μὲ μεσολάβηση τοῦ Γόλου, ποὺ τὸ κάστρο του διαμορφώθηκε στὴ θέση τῆς ἀρχαίας Ἰωλκοῦ.

Ἄφοῦ ποτὲ δὲν σταμάτησε ἡ ζωὴ στὸ λόφον αὐτὸ τῶν Ἀγίων Θεοδώρων γιὰτὶ νὰ μὴ μείνει καὶ τὸ ἀρχαῖο ὄνομα; Ὅταν θυμηθοῦμε τὶς παραφθορὰς λέξεων στὰ βόρεια ἰδιώματα, ὅταν ἀναλογιστοῦμε πόσοι βλαχόφωνοι κατέβηκαν στὸ θεσσαλικὸ κάμπο, τότε πού, ἀπὸ τὸ φόβο τῶν Τούρκων τραβήχτηκαν οἱ Ἕλληνες στὸ θρυλικὸ βουνό, γιὰ νὰ σχηματίσουν τὸν ἰδιότυπο πολιτισμὸ τῶν πηλιορείτικων χωριῶν, δὲν χρειάζεται σωβινισμὸς γιὰ νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὴ στηριγμένη γνώμη τοῦ ξένου σοφοῦ. Ἰωλκὸς - Γόλος - Βόλος εἶναι μιὰ σειρὰ λογικὴ καὶ δικαιολογημένη ἀπὸ τὴν ἱστορία.

Στὸ σημεῖο τοῦτο, σιὰ «Παλιὰ» τοῦ Βόλου, πρέπει – τὸ ἐτονίσαμε καὶ στὸ προηγούμενο σημείωμα – νὰ ριχτοῦν τὰ χαλάσματα ἢ τὰ ἄχαρα σίπια, νὰ ἐλευθερωθῇ ὁ χώρος γιὰ νὰ συνεχιστοῦν οἱ ἀνασκαφές, ν' ἀναδειχτῇ ἡ Ἰωλκὸς τῶν Ἀργοναυτῶν. Ἐδῶ, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα μέρη τῆς Θεσσαλίας μαρτυροῦν ὁ μῦθος, ὅπως καὶ τὰ εὐρήματα, πόσο προαιώνια στάθηκε ἡ ἀρχὴ τῆς ζωῆς.

Λίγα μόνο χιλιόμετρα ἀπὸ τὸ Βόλο πρὸς τὸ ἐσωτερικόν, εἶναι τὰ ἐρείπια τῶν νεολιθικῶν συνοικισμῶν τοῦ Σέσκλου καὶ τοῦ Διμηνιοῦ. Ὁραῖα θραύσματα νεολιθικῶν ἀγγείων χάρισαν οἱ ἀνασκαφές τοῦ Ἐφόρου Θεοχάρη στὴν περιοχὴ τῆς Ἰωλκοῦ (Κουφόβουνο, Νήλεια = τὰ σημερινὰ Πευκάκια), ἐνῶ στὴν Ἰωλκὸ τὴν ἴδια «τὸ βαθύτατον στρώμα τῶν ἐπιχώσεων ἀνάγεται εἰς τὴν πρῶτον χαλκοκρατίαν» καὶ τοῦτο κάνει πιθανὸ ὅτι «τὴν Ἰωλκὸν ἵδρυσε νέον φύλον – αὐτοὶ οἱ καταστροφεῖς τοῦ Θεσσαλικοῦ νεολιθικοῦ πολιτισμοῦ, οἱ ἀνατολίται φορεῖς τῆς τέχνης τῆς κατεργασίας τῶν μετάλλων» (Θεσσαλικά, τόμος Ιος). Μινύες ἦταν τὸ ὄνομά τους ποὺ τόσο λαμπρὰ συνδέθηκε καὶ μὲ τὴν ἐκστρατεία τῶν Ἀργοναυτῶν.

Ἡ ἄμηση γοητεία ποὺ ἀσκεῖ ἡ διακόσμηση τῶν νεολιθικῶν ἀγγείων στὴ σημερινὴ αἴσθηση κάνει ἀπαραίτητη τὴν ἀνάγκη μιᾶς πραγματείας γενικῆς,

που νὰ συγκεντρώνει τὰ πὸ ἀντιπροσωπευτικὰ σχήματα καὶ σχέδια, νὰ προχωρεῖ στὴν ἀνάλυση, στὴν προσέγγιση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τῶν ἀνθρώπων ἐκείνων ποὺ ἄφησαν μιὰ διακόσμηση κάθε ἄλλο παρὰ πρωτόγονη.

Δὲν βλέπουμε εὐκολο τὸ ἐγχείρημα τοῦτο, ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἔξοχη, τὴ διανοημένη περιγραφή τοῦ Τσοῦντα σὶδ βιβλίῳ του τὸ γνωστὸ καὶ πάντα ἀκμαῖο γιὰ τὶς προϊστορικὲς ἀκροπόλεις τοῦ Διμηνιοῦ καὶ τοῦ Σέσκλου (1904).

Μόνο ἂν σταθῇ κανεὶς μὲ προσοχὴ στὰ γλυπτὰ τῶν Μουσείων τοῦ Βόλου καὶ τῆς Λάρισας γεφυρώνει κάπως τὰ κενὰ ποὺ δημιουργεῖ ἡ προσήλωσις στὴ προϊστορικὴ θεσσαλικὴ τέχνη ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, σὶς ἑλληνιστικὲς στήλες τῶν Παγασῶν ἀπὸ τὴν ἄλλη. Δὲν εἶναι λίγες, οὔτε ἄτεχνες οἱ ἀνάγλυφες ἐπιτύμβιες στήλες. Βρέθηκαν σὲ διάφορους τόπους τοῦ κάμπου ἢ τῶν βουνῶν τῆς Θεσσαλίας καὶ ἐκφράζουν ὅσο λίγα ἔργα μιὰ ἀνθησὴ σχεδὸν ἀνεπάντεχῃ τῆς πλαστικῆς στὸν 6ον καὶ στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ.

Κάποια μακρινὴ ἰωνικὴ αὐρα δροσίζει τὰ θέματα· τὰ κοφτὰ περιγράμματα τῶν ἀναγλύφων, ἡ ἀλύγιστη στάσις τῶν μορφῶν, ἡ ἔλλειψη πλαστικότητος, ἡ ἀδιαφορία ἢ ἀδυναμία τοῦ γλύπτη νὰ προσέξῃ τὸν ρυθμὸ τοῦ σώματος, ὅλα μαζὶ δίνουν σὶς Θεσσαλικὰς ἐπιτύμβιες στήλες μιὰν ἰδιοτυπία ποὺ σταματᾷ τοὺς ἐρευνητὰς, ἀλλὰ καὶ τοὺς θερμαίνει ὅταν βαθαίνουν σὶδ κρυφὸ νόημά τους. Ἀλύγιστη, ὀρθία στέκεται μπροστὰ στὸν καθιστὸν ἄντρα τῆς ἢ γυναῖκα, μὲ σκεπασμένο τὸ κεφάλι. Τὸ σχῆμα τῆς «δεξίωσης» ζωντανεμένο ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν ἀττικῶν στηλῶν, δίνεται μὲ χέρια ξυλιασμένα, μὲ δάχτυλα χωρὶς διάρθρωση, στερημένα ἀπὸ τὴ μελωδία τῶν ἀττικῶν. Μιὰ καμπύσια, μουγκὴ καταχνιὰ κατακάθεται πάνω στὰ πρόσωπα καὶ στὰ σώματα, τὰ κάπως χαῦνα.

Σὲ μερικὲς στήλες δένεται καλὰ ἡ ἰωνικότης μὲ τὴν ἐντόπια αἴσθησι, ὅπως σὶδ συναρπαστικὴ ἐκείνη τῆς κόρης σὶδ Μουσεῖο τῆς Λάρισας, πάνω ἀπ' ὅλες σὶδ στήλῃ τοῦ Λούβρου ἀπὸ τὰ Φάρσαλα. Γνωστὴ μὲ τὸ ποιητικὸ ὄνομα «ἡ μεταρσίωσις τοῦ λουλουδιοῦ» χρωστᾷ τὴν ξεχωριστὴ μαγεία τῆς στήν ἔνωσι ἐκείνης τῆς ἰωνικῆς ἀβρότητος μὲ τὴ θεσσαλικὴ ἀκαμψία, ὅχι λιγώτερο καὶ σὶδ ἐποχὴ. Δυὸ κορασίδες, γεροδεμένες, στέκονται ἀντικρυστὰ μὲ πλεγμένους τοὺς βραχίονες. Δὲν ξέρουμε ἂν ἡ μία δεξιὰ παραστεινὸταν καθιστῇ, πρᾶγμα δυνατὸ ἀπὸ τὴ συνήθεια τῆς ἰσοκεφαλίας.

Ἡ ἐπαρχιακὴ καθυστέρηση, τὸ δέσιμο τῶν ἀρχαϊκῶν στοιχείων μὲ τὴν πρώιμη κλασσικότητα, ἀντὶ νὰ ζημιώνει τὴ στήλῃ, τῆς χαρίζει μιὰ ξεχωριστὴ δροσιά. Ἰωνικὲς στήλες θὰ στάθηκαν τὰ πρότυπα γιὰ τὰ πρόσωπα, τότε ὅμως ποὺ ἔγινε ἡ στήλῃ, γύρω στὰ 460 π.Χ. εἶχε στὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα ξεπεραστὴ ὁ τρόπος νὰ παρασταίνεται τὸ μάτι ὁλόκληρο, εἶχε πὰ μαραθῇ καὶ τὸ ἀρχαϊκὸ χαμόγελο, δίνοντας τόπο σὲ μιὰν ἐκφραση ἀδιόρατα λυπητερή.

Ὑπόλοιπο τῆς ἀρχαϊκῆς γραμμικότητος εἶναι καὶ ὁ ἀγκῶνας τῆς κόρης ἀριστερά, ὅπως καὶ τὸ ἔντονο χώρισμα τῶν προσώπων, ἡ ἐπίπεδη διαμόρφωσις τῶν παρειῶν. Καθαρὰ θεσσαλικῆς τεχντροπίας εἶναι τὸ κοφτερὸ χώρισμα

τῶν πτυχῶν ποὺ πλαισιώνουν μὲ δύναμη τοὺς βραχίονες τοὺς γυμνοὺς καὶ σαρκωμένους. Στὴν πρώϊμη κλασσικὴ ἐποχὴ φέρνει καὶ τὸ φόρεμα τῶν κορασίων, ὁ ἀχειρίδωτος δωρικὸς πέπλος ἀπὸ βαρὺ μάλλινο ὕφασμα, θαυμάσια συνταιριασμένος μὲ τὰ κορμιά.

Τί νὰ κρατάει ὅμως τὸ γερὸ, σχεδὸν ἀντρίκιο χέρι ποὺ ὑψώνεται στὴ μέση; Δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο παρὰ ἓνα λουλούδι, ὄχι ὅμως λουλούδι τῆς ἀνοιξης, ἀλλὰ ἓνα ἀπ' αὐτὰ ποὺ συμβολίζουν τὸ θάνατο, τῆς Περσεφόνης τὰ ἄραχλα τὰ παλάτια. Μήκωνο, παπαρούνα, θὰ τὸ ἔλεγε κανεὶς, ὅπως καὶ τὸ ἄλλο ἐκεῖνο λουλούδι ποὺ κρατάει ἡ δευτέρη κόρη στὸ δεξί της χέρι.

Ὅρθια ἀνάμεσα στὶς δύο κεφαλές τὸ κεντρικὸ λουλούδι ὑποδηλώνει τὴ μοῖρα τῆς μιᾶς, ἂν ὄχι καὶ τῶν δύο κορασίδων. Ἐστόλισαν μὲ κεφαλοδέσμους τὶς ἐράσμιες κόρες γιὰ νὰ βαδίσουν ὑπέρκαλες πέρα, μακριὰ ἀπὸ τοῦτη τὴ γῆ.

Θὰ εἶχε πολλὰ ἀκόμη νὰ εἰπεῖ κανεὶς γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τὸ ἀντικείμενο ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς μιᾶς πάνω στὸ στήθος τῆς ἄλλης καὶ ποὺ μοιάζει μὲ βαλάντιο. Θὰ ἔπρεπε ὅμως νὰ προχωρήσουμε στὴν ἱστορία τῶν ἐρμηνειῶν ποὺ ἔχουν γραφῇ καὶ γράφονται ἀπὸ τότε ποὺ βρέθηκε ἡ στήλη, καὶ αὐτὸ θὰ μᾶς ἔφερνε πολὺ μακριά. Παραγγελία σ' ἓνα Θεσσαλὸ γλύπτη ποὺ



Ἐπιτύμβια στήλη ἀπὸ τὰ Φάρσαλα (Μουσεῖο Λούβρου), 460-450 π.Χ.

ἐθαύμασε ἰωνικὰ πρότυπα θὰ μένει ἡ στήλη τούτη ἀπὸ τὰ Φάρσαλα ἓνα παράδειγμα ἑνώσεως τοῦ ταφικοῦ μυστηρίου μὲ τὴν ἀθάνατη ὁμορφιά.

Τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου εἶναι γνωστὸ περισσότερο ἀπὸ τὶς ζωγραφιστὲς μαρμάρινες στήλες, ποὺ βρέθηκαν ἐδῶ καὶ πενήντα χρόνια ἐντειχισμένες μέσα στοὺς ὀχυρωματικοὺς πύργους μιᾶς ἑλληνιστικῆς πολιτείας ποὺ τὴν ἐταύτισε τότε ὁ Ἐφορος Ἀπόστ. Ἀρβανιτόπουλος μὲ τὶς Παγασές. Ὁμόφωνα σήμερα, παραδέχονται ὅλοι ὅτι ὄχι οἱ Παγασές, ἀλλὰ ἡ Δημητριάδα, φερώνυμη Δημητρίου τοῦ πολιορκητῆ, ἦταν ἡ τειχογυρισμένη πολιτεία ποὺ ἔδωσε τόσα ἔργα τέχνης.

Τὴ σχετικὴ ἐπιχειρηματολογία, καθὼς καὶ τὰ κυριώτερα ἱστορικὰ περιστατικά, τὴν περιγραφή τῶν ἐρειπίων, ἀκόμη καὶ ἓνα πληθὸς πορίσματα ἀπὸ τὶς τόσο γόνιμες ἀνασκαφές τοῦ Ἀρβανιτοπούλου τὰ βρίσκει κανεὶς στὶς σελίδες τοῦ βιβλίου τοῦ κ. Νικ. Παπαχατζῆ γιὰ τὸ Βόλο καὶ τὴν περιοχὴ του, ἀπὸ τὰ πιδ ὀπουδαῖα τοῦ εἴδους αὐτοῦ σ' ὅλη τὴ διεθνικὴ ἀλληλογραφία, γραμμένο μάλιστα σὲ μιὰ ζηλευτὴ γλώσσα.

Πρῶτος ὁ κ. Παπαχατζῆς προσδιώρισε τὴν ξεχωριστὴ σημασία τῶν θεμελίων τοῦ κυρίου ἐκείνου ποὺ εἶναι στημένο στὸ περίλαμπρο ψήλωμα τῆς Δημητριάδος καὶ ποὺ ὁ Στέλιν τὸ εἶχε θεωρήσει τὴν ἐμπορικὴ τῆς ἀγορά. Δὲν εἶναι ἄλλο, ὑποστήριξε, ὁ κ. Παπαχατζῆς – καὶ τοῦτο ἀποδείχτηκε πὰ – παρὰ ἓνα τυπικὸ μακεδονικὸ ἀνάχτορο, τὸ δεῦτερο γνωστὸ ἕως σήμερα ὕστερ' ἀπὸ τὸ ἀπέραντο ἐκεῖνο καὶ παραμυθένιο τῆς Βεργίνας πάνω ἀπὸ τὴν ἀπλωσιὰ τοῦ μακεδονικοῦ κάμπου: «Οἱ ἀντιγονίδες βασιλεῖς ποὺ φιλοδόξησαν νὰ δημιουργήσουν ἐδῶ μιὰ πόλη μακεδονικὴ θὰ ἦταν ἀκατανόητο νὰ ζοῦν οἱ ἴδιοι ἔξω ἀπ' αὐτήν. Ὁ λόφος 33 μ. εἶναι ὁ καταλληλότερος γιὰ μιὰ βασιλικὴ κατοικία· πρῶτα γιὰτὶ εἶναι ψηλός, ὥστε νὰ ἔχη κανεὶς ἀπ' αὐτὸν ἄνετα τὴ θέα τοῦ βόρειου καὶ τοῦ νότιου λιμανιοῦ τῆς Δημητριάδος. Ἐπειτα γιὰτὶ τόπος ὑπῆνεμος ἀπὸ βορρᾶ καὶ δροσιζόμενος τὸ καλοκαίρι ἀπὸ τὸ θαλασσινὸ μπάτι εἶναι περιζήτητος πρῶτ' ἀπ' ὅλα γιὰ κατοικία». (*Θεσσαλικά*, τόμος Α', 1958).

Κάποιοι σεβαστὸς καὶ ἀπολλώνιος θεὸς τῆς πόλης ἢ κάποια μεγάλη θεὰ θὰ λατρευόταν στὴν κλασσικὴ ἐποχὴ σ' ἓνα τέτοιο πλάτωμα. Τώρα, στὰ χρόνια τοῦτα τὰ ταραγμένα, μὲ τὴν κατάλυση τῶσων ἀτράνταχτων βασιλείων ἄνθρωποι ὕψωσαν, δὲν δεῖλιαζαν νὰ ὑψώσουν μέσα στὸ μεγαλόσχημο παλάτι, τὴ δύναμή τους, χωρὶς νὰ τρέμουν ὅτι θὰ ἦταν πρόσκαιρη καὶ εὐκόλα καταλυτὴ.

Περιμένουμε ἀπὸ τὸν κ. Παπαχατζῆ καὶ τὸν κ. Θεοχάρη, νὰ προχωρήσουν στὴν ἀνασκαφὴ τοῦ παλατιοῦ τῆς Δημητριάδος, στὸ ξεκαθάρισμα τοῦ σχεδίου μιᾶς πολιτείας ποὺ δὲν διαμορφώθηκε ὀργανικὰ μέσα στοὺς αἰῶνες, ἀλλὰ ποὺ τὴν ἐρρῶθμισαν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ – ὅπως τὴ Μεσσήνη τοῦ Ἐπαμεινώνδα καὶ τὶς ἑλληνιστικὲς πολιτεῖες τῆς Μ. Ἀσίας –, τὴν ἐχάραξαν στὸ χαρτὶ πολεοδόμοι γιὰ νὰ ζωντανέψουν μιὰν ἔρημη γῆ.

Διασπορά καὶ τέχνη

2 IV 1964

Ἡ ἐπίδραση τῆς ὀλιγανθρωπίας στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος

Συχνὰ ἐπισημαίνονται τελευταῖα ἀπὸ τὶς στῆλες τοῦ ἡμερησίου τύπου οἱ ἐθνικοὶ κίνδυνοι ἀπὸ τὴ μόνιμη μεταπολεμικὴ μετανάστευση ποὺ ἀπορροφάει τὰ ἀκμαῖα νιάτα τῆς ὑπαίθρου, προκαλώντας τὴν ἔλλειψη χειρῶν, τὴν ξεραῖλα τῶν ἀγρῶν καὶ τὴν ἐρήμωση.

Μὲ σφιγμένη τὴν καρδιά βλέπουν οἱ Ἕλληνες οἱ περαστικοὶ ἀπὸ τὸ λιμάνι τοῦ Μπρίντεζι νὰ κατεβαίνουν σὲ μιὰ καὶ μόνη ἡμέρα ἀπὸ 3-4 ἐλληνικὰ πλοῖα θαλεροὶ νέοι καὶ νέες καὶ νὰ ὀδηγοῦνται στὸ τραῖνο μὲ τὴν παλαιῇ ἀτμομηχανὴ ποὺ θὰ ἀγωνιστῇ γιὰ νὰ περάσει τὶς Ἄλπεις καὶ νὰ τοὺς παραδώσει σὲ κάποιον σταθμό, ἀπ' ὅπου θὰ μοιραστοῦν σὲς βορεινὲς πολιτεῖες.

Ἄς μὴ γελιόμαστε, οἱ περισσότεροι, οἱ πὺδ δυναμικοί, δὲν θὰ ξαναγυρίσουν. Παρ' ὅλες τὶς ταλαιπωρίες τῆς ξενιτιᾶς θὰ συγκρίνουν τὰ ὅσα προσφέρονται ἐκεῖ στὴ Δύση μὲ τὴ χαμοζωὴ ποὺ τοὺς περιμένει στὴν ἐπαρχία τους. Θὰ ἀναλογιστοῦν τοὺς ἀπογευματινοὺς, μακρόσυρτους περιπάτους στὴ δημοσιά, τὴ χαρτοπαιξία στὸ καφενεῖο, τὴν ἀσφυχτικὴ ἀπραξία, τὰ δεσμά, τέλος ποὺ ἐπιβάλλει μιὰ ξεπεσμένη πατριαρχικὴ κοινωνικὴ σύσταση.

Ξεχωριστὰ θορυβημένοι ἀπὸ τὸ φαινόμενο τῆς προοδευτικῆς ὀλιγανθρωπίας εἶναι οἱ ἱστορικοί. Ξέρουν καλὰ ὅτι ἡ διασπορὰ τοῦ Ἑλληνισμοῦ ποὺ ἄρχισε ἀθρόα πρώτη φορὰ στὰ χρόνια τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς κύριες ἀφορμὲς ποὺ προετοίμασαν τὴν ὑποδούλωση στὴ Ρώμη. Θυμοῦνται ἀκόμη τοὺς Stradioti, τοὺς νέους ἐκείνους Ἕλληνες πού, φεύγοντας τὴν τουρκικὴ σκλαβιά, ὑπηρετοῦσαν στοὺς στρατοὺς τῆς Δύσης, ὀνομαστοὶ γιὰ τὴν παλληκαριά καὶ γιὰ τὴν τόλμη τους, χαμένοι ὅμως γιὰ τὴν πατρίδα τους.

Καθὼς ἔφευγαν τὰ νιάτα ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, καθὼς ἀραίωνε προοδευτικὰ ὁ πληθυσμὸς κατέβαιναν ξενόγλωσσοι καὶ ἔκαναν δική τους τὴ γῆ, ἡ στάθμη τοῦ πολιτισμοῦ ἔπαυε ὅλο καὶ περισσότερο, ἔσβηνε σιγὰ σιγὰ ἀπὸ πολλὰ ἐλληνικὰ μέρη ἢ ὠραία ἐλληνικὴ φυλὴ ποὺ εἶχε διαμορφωθῇ μέσα στοὺς αἰῶνες μὲ τὸν ἵπποτισμὸ τῶν ἐπικῶν χρόνων, ἀργότερα μὲ τὴ δημόσια ζωὴ, μὲ τὸν ἀθλητισμὸ, μὲ τὴν πνευματικὴ καὶ τὴ μουσικὴ παιδεία.

Θὰ ἀσχοληθοῦμε σύντομα ἐδῶ μὲ τὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχε, ποὺ πρέπει νὰ

είχε στα αρχαία χρόνια ή διασπορά και ή ὀλιγανθρωπία στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δεν υπάρχει, ὅσο ξέρω, ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογική πλευρὰ καμμιά συνθετική θεώρηση τοῦ προβλήματος, θὰ στηριχτοῦμε γι' αὐτὸ μοιραῖα σὲ περιορισμένα παραδείγματα, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν 4ον, τὸν δεῦτερον τοῦτον αἰῶνα τῆς κλασσικῆς τέχνης.

Ὅχι μόνο δὲν σταμάτησε τότε στὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα ή δημιουργία, ἀλλὰ ἔμενε πολύμορφη, ἐντατική. Ὁ Πραξιτέλης στὴν Ἀθήνα, ὁ Εὐφράνωρ, ὁ Λύσιππος στὴν Πελοπόννησο, ἓνα πλήθος ἄλλοι γλύπτες καὶ ζωγράφοι δέχονται παραγγελίες ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς πολιτείες. Οἱ τελευταῖοι μεγάλοι ναοὶ ὑψώνονται ἀκόμη. Ἕνας Παριανὸς γλύπτης, ὁ Σκόπας, στολίζει τὰ ἀετώματα τοῦ μέγιστου ναοῦ τῆς Τεγέας μὲ μορφὲς ποὺ τὶς κινεῖ ἓνα πάθος δύσκολα συγκρατημένο, πυρετικό.

Ἀπὸ τότε ὅμως παίρνει ἑκταση μεγαλύτερη ή διασπορά τῶν καλλιτεχνῶν. Πολλοὺς ἀπὸ τοὺς πρὸ προικισμένους τοὺς ἀπορροφᾷ ή Ἀσία. Τὸ Μανωλεῖο τῆς Ἀλικαρνασσοῦ τὸ στολίζουν μὲ τὸ πλῆθος ἐκεῖνο τῶν ἀγαλμάτων ποὺ θὰ ἐξάφνιζε τοὺς Ἕλληνες τέσσερις κύριοι ἀνδριαντοποιοί. Πολλοὺς καλλιτέχνες ἀπορροφοῦσε ὥστόσο ἀκόμη ἕως τὰ τέλη τοῦ 4ου αἰῶνα ή Ἀθήνα γιὰ τὰ μνήματα τῶν οἰκογενειακῶν τάφων ποὺ παίρνοντας τὴ μορφὴ ναῦκου ἔγιναν πολυπρόσωπες, ἐξώγλυφες, δραματικές. Σὲ καμμιά δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἐξακριβωθῇ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία καὶ μόνη ή καταγωγὴ τοῦ γλύπτη· δὲν ξέρουμε ἂν νησιῶτες καὶ Ἴωνες ἐργάστηκαν μαζί μὲ τοὺς Ἀθηναίους γλύπτες, πρᾶγμα ποὺ δείχνει ὅτι εἶχαν ὅλοι ἐνταχθῇ στὴν «κοινὴ» καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τῆς Ἀθήνας.

Ἡ ἐπίδραση τῆς ὀλιγανθρωπίας στὴν τέχνη ἔγινε φανερώτερη στὰ χρόνια τῶν Διαδόχων καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸν 3ον αἰῶνα π.Χ. Μέσα στὴν Ἀθήνα ποὺ κρατᾷ τὴν αἴγλη τῆς δοξασμένης πολιτείας στήνονται ἀνδριάντες τῶν ρητόρων, τῶν φιλοσόφων ποὺ διδάσκουν μέσα στὶς σχολὲς τὶς φημισμένες σ' ὅλο τὸν κόσμο. Ἐδῶ ἐδημιουργήθηκε γύρω στὰ 280 π.Χ. τὸ ἀντιπροσωπευτικώτερο ἔργο τοῦ «λιποῦ» ρυθμοῦ, ὁ Δημοσθένης τοῦ Πολυεύκτου. Ἀθηναῖοι γλύπτες θὰ ἔπλασαν πολλοὺς ἀπὸ τοὺς εἰκονιστικοὺς ἀνδριάντες, τοὺς σκορπισμένους σ' ὅλα τὰ ἑλληνικὰ κέντρα. Νέα σύλληψη ἦταν ή εἰκόνα τοῦ κυνικοῦ φιλόσοφου μὲ τὴν ἀνέμελη κόμη, τοῦ τυλιγμένου μὲ τὸ ἀπλὸ ἱμάτιο. Πατάει βαρὺς καὶ στὰ δύο πέλματα, χωρὶς ὑποδήλωση τῆς ἀντικίνησης, χωρὶς τὴ μελωδία τοῦ σώματος ποὺ συνοδεύει τὴν ὁμορφιά τῶν εὐγενῶν Ἀθηναίων.

Τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἀρχαιολόγοι κυνηγοῦν μὲ ἐπιμονὴ γιὰ νὰ βροῦν πρωτότυπα ἔργα τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ. ἀλλ' ἀκόμη καὶ τὰ ἀντίγραφα τοὺς δείχνει ὅτι υπάρχει ἓνα κενὸ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Λεῖπουν ἀπὸ τὸν ἑλλαδικὸ χῶρο, οἱ προϋποθέσεις ποὺ τόσο τὴν εὐνοοῦσαν παλαιότερα. Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη «ξεκόβει ἀπὸ τὴ μητρικὴ γῆ τῶν φυλῶν καὶ τῶν πόλεων, ποὺ τὴν εἶχε θρέψει, μεταφυτεύεται σὲ νέες ἐπαρχίες καὶ σὲ μακρινὲς αὐλές... Ὅλο καὶ σπα-

νιώτερα άπαντοῦν τὰ ἔργα τέχνης στὰ ἐρωτήματα γιὰ τὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου. Οἱ μεγάλοι δάσκαλοι καὶ οἱ πρόδρομοι φέγγουν τώρα σὰν ἄστρα μοναχικά». (Μποῦσορ.)

Συνέπεια τῶν νέων πολιτικῶν μετατοπίσεων ἡ ὀλιγανθρωπία εἶχε καὶ ἓνα ἄλλο ἀποτέλεσμα: φέρνει τὸ μαρασμὸ στὰ παλαιὰ κέντρα καὶ τὴ διασπορὰ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Μιὰ ἐπαρχιακὴ νηφαλιότητα, στερημένη ἀπὸ ἀληθινὴ ἔμπνευση, χαρακτηρίζει ἀκόμη καὶ τὰ πρὸ μεγαλόσχημα ἀττικά ἔργα (ἄγαλμα τῆς Θέμιδος ἀπὸ τὸ Ραμνούντα).

Πὼς λεγόταν καὶ ἀπὸ ποῦ ξεκίνησε ὁ γλύπτης τοῦ «Βαρβερίνιου Φαύνου» τοῦ Μονάχου, «ἐνὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους τῆς ἀρχαιότητος», αὐτὸ θὰ μένει πάντα ἓνα ζωντανὸ ἐρώτημα. Σὲ μιὰ ἐποχὴ γυμνωμένη ἀπὸ τὸ μῦθο κατάφερε νὰ συλλάβει τὴν ἀπίστευτὴ εἰκόνα ἐνὸς μυθικοῦ ὄντος τῶν δασῶν, τοῦ γυμνοῦ Σατύρου ποὺ κοιμᾶται κάποιον καλοκαιρινὸ μεσημέρι – ἓνα στοιχεῖο τῆς ἀκοίμητης φύσης καὶ αὐτός, χωρὶς γνώση τοῦ θανάτου, χωρὶς συνείδηση.

Στὸν Σάτυρο τοῦτο τοῦ 3ου αἰῶνα ζεῖ ἀκοίμητὴ ἡ δύναμη τοῦ ἑλληνικοῦ μύθου. Ἀπὸ σύγχρονα συνταραχτικὰ γεγονότα εἶναι ἐμπνευσμένα δύο ἄλλα δυνατὰ ἔργα μὲ ἐπαναστατικὴ μορφικὴ σύνθεση: ὁ Γαλάτης ποὺ σκοτώνει τὴ γυναῖκα του (Μουσεῖο τῶν Θερμῶν) καὶ ὁ ἄλλος, ὁ σαλπικτὴς ποὺ πεθαίνει (Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου).

Δὲν γίνεται πιά στὴν Ἀθήνα ἡ μετάβαση πρὸς τὶς νέες καλλιτεχνικὲς κατακτήσεις, ἀλλὰ στὴν αὐλὴ τοῦ Περγάμου. Ἐδῶ μετουσίωσαν οἱ γλύπτες ὅχι πιά μυθικὰ γεγονότα, ὅπως ἔκαναν οἱ παλαιότεροι τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα. Τὶς ἐπιδρομὲς αὐτὲς τῶν Γαλατῶν τὶς ἱστορήσε τελευταῖα σὲ μιὰ γλαφυρὴ δημοτικὴ γλώσσα, μὲ μιὰ δραματικὴ περιγραφή ἄξιά τους, ὁ κ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος στὸ τελευταῖο σπουδαιότατο σύγγραμμά του *Ἀπὸ τὸ Μαραθῶνα στὴν Πύδνα*: «Ἀνατριχιαστικὰ ἦταν τὰ κακουργήματα ποὺ ἔκαναν οἱ Γαλάτες στὴν Ἑλλάδα. Καὶ ὑπάρχει μιὰ τραγικὴ ἀντινομία στὴν ἀπάνθρωπὴ δράση τους: ἐνῶ ἔκαναν τὶς εἰδεχθέστερες πράξεις, ἦταν γενναῖοι καὶ ἦταν, στὸ βάθος, παιδιὰ ποὺ δὲν εἶχαν μάθει τι εἶναι ἀνόσιο».

Ἑλληνας ἔδωσε τὴν καλύτερὴ τούτῃ, τὴν κοσμοϊστορικὴ παράσταση τῶν Γαλατῶν, ὅχι ὅμως στὰ παλαιὰ ἐλλαδικὰ κέντρα, ἀλλὰ στὸ Πέργαμο. Ἀρχαῖο, αἰσχυρικὸ ψυχικὸ μεγαλεῖο ἐπιζεῖ στὸ σεβασμὸ γιὰ τοὺς πυρρόξανθους βαρβάρους, τοὺς νικημένους πολεμιστές. Ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα οἱ καλλιτεχνικὲς μορφὲς πραγματοποιοῦνται στὰ νέα κέντρα ποὺ δημιουργήθηκαν ἀπὸ τὸν Μέγαν Ἀλέξανδρο καὶ τοὺς Διαδόχους, στὶς ἀρχαῖες πολιτείες, μαραζωμένες πιά καὶ ὀλιγάνθρωπες μόνο χλωμὲς ἀπηχήσεις ὑπάρχουν ἀπὸ τὰ ρεύματα τοῦ δημιουργικώτατου 2ου αἰῶνα π.Χ., αὐτοῦ ποὺ ἀνακάλυψε τὴ φυγόκεντρὴ κίνηση τῶν ἀγαλμάτων, τὴν τρίτῃ διάσταση, τὴν ἀντίθεση τῶν ἀξόνων καὶ τὴν παράσταση μὲ πρωτόφαντο κοχλασμό. Ἡ ἀραίωση τοῦ πληθυσμοῦ εἶχε μοιραῖα

άποτελέσματα στην έλλαδική περιοχή καὶ φαίνεται παράξενη πῶς μέσα στην καρδιά τοῦ ἀρκαδικοῦ εἰδυλλίου, στὴ Λυκόσουρα, ἔστησε ὁ Δαμοφῶν στὸ βάθος ἑνὸς ἀπλοῦ ναοῦ τὰ κολοσσικά ἐκεῖνα ἀγάλματα, ἀφοῦ τὰ λάξεψε μὲ δροσερὸ αἶσθημα καὶ μὲ χάρη.

Δὲν χωράει στὰ πλαίσια τοῦ σημερινοῦ σημειώματος ἡ ἐπισκόπηση τῆς ἐπιδείνωσης τῆς ὀλιγανθρωπίας στὰ χρόνια τῶν Ρωμαίων, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ. Ἐνῶ στὴ Ρώμῃ Ἑλλήνες καλλιτέχνες δημιουργοῦσαν γιὰ τοὺς δυνάστες νέα θέματα καὶ ἔκαναν ἐκεῖ γνωστὸ τὸ λευκὸ μάρμαρο γιὰ τὰ μνημεῖα στερεωνόταν ἐδῶ στὴν Ἀθήνα, σὰν μιὰ μορφή τῆς στειρότητας, ὁ ψυχρὸς, μιμητικὸς κλασικισμός.

Ἔως τὰ τέλη τοῦ ἀρχαίου κόσμου ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα ζωντάνευε κάθε φορά, μὲ τὴ γενναία συμβολὴ Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν ἡ πηγαία ρωμαϊκὴ ἔκφραση. Στὴ Ρώμῃ διαμορφώθηκε ὁ ἱμπερσοιονισμὸς τοῦ 3ου αἰῶνα στὰ θριαμβικὰ τόξα καὶ στοὺς ἀνδριάντες τῶν αὐτοκρατόρων, ποὺ ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα τοὺς συναντοῦμε ἐπαρχιακὰ χειρωνακτικούς, ἐξαρτημένους ἀπὸ τὰ πρότυπα τοῦ κέντρου.

Μακριὰ ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα διαμορφώθηκε καὶ ἡ ὕστατη φάση τῆς ἑλληνο-ρωμαϊκῆς τέχνης, ὁ ἐξπρεσσιονισμός. Μελετώντας ἄλλοτε μερικὰ εἰκονιστικὰ κεφάλαια τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ὁ ἔξοχος ἀρχαιολόγος Ρόντενβαλντ ἐτόνισε πόσο κατώτερη εἶναι ἡ τέχνη ἐκείνων ποὺ βρέθηκαν στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ἀπὸ τὰ μικρασιατικά: «Ὅπου ἐδῶ ὑπάρχει δέσμευση καὶ σχηματικότητα, ἐκεῖ εἶναι προσωπικότητα καὶ ζωή. Ἐγινε προσπάθεια νὰ δοθῇ ἡ ἴδια ἔκφραση μὲ τὰ ἴδια μέσα, ἀλλὰ μὲ πόσο διαφορετικὴ ἐπιτυχία! Τὰ μικρασιατικὰ κεφάλαια εἶναι πυρωμένα ἀπὸ ἐσωτερικὴ ζωή, μιὰ ὑψηλότερη πνευματικὴ αἰσθαντικότητα ἐμψυχώνει τὰ χαρακτηριστικά τους καὶ ἀπὸ τὰ μάτια σπθίζει μιὰ φωτιὰ ποὺ ἀφανίζει. Ἀκόμη καὶ ἐκεῖ ὅπου οἱ δημιουργοὶ τοὺς παραβιάζουν τὴ φύση μὲ τὸ σκοπὸ τῆς ἔκφρασης, γίνεται αὐτὸ μὲ σίγουρη κυριαρχία τῶν μορφῶν, ἀντίθετα μὲ τὰ ἑλληνικὰ κεφάλαια, ὅπου αὐτὲς παρουσιάζονται δισταχτικά συμμαζεμένες».

Ἀνάμεσα στὰ ἄλλα κεφάλαια ἀνάλυσε τότε ὁ Ρόντενβαλντ καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀνέλπιστα καὶ δυνατά, τὸ πορτραῖτο ἀπὸ τὴν Ἐφεσο, ποὺ οἱ ὀργανωτὲς τῆς Βυζαντινῆς Ἐκθεσῆς τοῦ Ζαππείου εἶχαν τὴν ὥραία ἔμπνευση νὰ τὸ προτάξουν σὰν ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς στροφῆς ποὺ φέρνει ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο στὸ χριστιανικὸ κόσμο.

Δὲν θὰ παρουσιαστῇ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ὁμοίό του στὴν ἔνταση τῆς ἔκφρασης, τῶν στηλωμένων φλεγόμενων ματιῶν, ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὸ λιπόσαρκο πρόσωπο. Κυβικὰ σχηματισμένο τὸ κεφάλι σκεπάζεται ἀπὸ τὸν ὄγκο τῶν μαλλιῶν, ὅπου σὰν μὲ γοργὲς πινελιὲς διαγράφονται οἱ βόστρυχοι. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μάτια δύο μόνο σημεῖα ἐτόνισε ὁ γλύπτης, σὲ θεληματικὴ παραίτηση ἀπὸ κάθε λεπτομέρεια, τὰ φρύδια καὶ τὶς ἀδρὲς διπλὲς γύρω στὴ μύτη.

Λυμένος από κάθε γήινο δεσμό, ἐξαϋλωμένος ὁ γενειοφόρος αὐτὸς ἄντρας, εἶναι ἀρχαῖος φιλόσοφος ἢ ἀπόστολος μιᾶς νέας θρησκείας τῆς Ἀνατολῆς; Στὴν τελευταία ὑπόθεση φέρνει τὸ φανατικὸ πείσμα τοῦ βλέμματος, τὸ κλειστό στόμα ποὺ δὲν δέχεται ἀντιλογία. Ξέρει ὁ εἰκονιζόμενος ὅλα τὰ ὥραϊα ὅσα λένε ἀκόμη γύρω του γιὰ τοὺς ἀρχαίους θεοὺς, ἴσως τοὺς πιστεύει ἀκόμη, ἀλλὰ δὲν τοὺς βλέπει ζωντανοὺς μπροστὰ του. Μιὰ νέα πίστη ἀνοίγεται, αὐτὴν τοῦ μένει νὰ ἀκολουθήσει. Ἔχει πὰ πεθάνει ὁ μέγας Πᾶν.



Κεφάλι εἰκονιστικὸ τοῦ Μουσείου τῆς Βιέννης. 4ος αἰώνας μ.Χ.
(Βυζαντινὴ ἐκθεση στὸ Ζάππειο.)

Τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο

Ἡ νέα αἴθουσα μὲ ἀφιερώματα σὲ ναοὺς,
ἀντίγραφα λατρευτικῶν ἀγαλμάτων καὶ ἄλλα γλυπτὰ

Ἐνῶ ἡ νέα αἴθουσα ποὺ ἀνοίγεται στὸ κοινὸ ἐντὸς τῆς ἐρχομένης ἐβδομάδος εἶναι φαινομενικὰ συμπλήρωμα τοῦ μικροῦ τμήματός της ποὺ εἶναι προσιτὸ ἐδῶ καὶ μερικοὺς μῆνες, ἀποτελεῖ ὡστόσο μιὰ ξεχωριστὴν ἐνότητα. Σὲ τοῦτο εἶχαν ἐκτεθῇ τὰ τελευταῖα χρόνια κλασσικὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ., πρῶτο ἀπ' ὅλα ὁ Ἀριστοναύτης, ὁ πολεμιστὴς ποὺ προβάλλει ἀφηρωϊσμένος μέσα ἀπὸ τὸ ναῖσκο του· στὸ νέο, τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς μακριᾶς μεσημβρινῆς αἴθουσας, δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνα ἐπιτύμβιο μνημεῖο. Ἐκρατήθηκε καὶ ἐδῶ μιὰ ἀρχὴ ποὺ ξεκίνησε ἀπὸ τὸ σεβασμὸ στὴν ἀντίληψη τῶν ἀρχαίων, ὅτι τὰ μνήματα τῶν περαστικῶν ἀνθρώπων πρέπει νὰ βρίσκωνται μακριὰ ἀπὸ τὰ τεμένη τῶν ἀθανάτων.

Ἀφιερώματα σὲ ναοὺς, ἀντίγραφα λατρευτικῶν ἀγαλμάτων ἢ ὑπόλοιπα ἀπὸ ἄλλα γλυπτὰ γεμίζουν τὴ νέα αἴθουσα. Κέντρο της εἶναι ὁ χάλκινος νέος ἀπὸ τὴ θάλασσα τῶν Ἀντικυθήρων, ποὺ βρῆκε τώρα τὴν ὀριστικὴ του θέση. Δὲν μπορούσε νὰ λείψει ἀπὸ μιὰ αἴθουσα γλυπτῶν τοῦ 4ου αἰῶνα ἓνα κορυφαῖο πρωτότυπο ἔργο ἀπὸ τὰ κλασσικότερα, στὴν ὑψηλὴ ἔννοια τοῦ ὅρου καὶ μάλιστα ἀπὸ ἓνα ὑλικὸ τόσο σπάνιο.

Τέτοια τύχη δὲν ἔχουν ἄλλα ξένα Μουσεῖα καὶ πρέπει νὰ μᾶς παρηγορεῖ τοῦτο γιὰ τὴ δική μας φτώχεια σὲ ἀντίγραφα μεγάλων ἀγαλμάτων τοῦ 4ου αἰῶνα. Εἶναι γεμᾶτα τὰ Μουσεῖα τῆς Εὐρώπης, ἰδιαίτερα τῆς Ρώμης, ἀπὸ τέτοια κρύα, συμβατικὰ ἀντίγραφα, ἀλλὰ ἐντυπωσιακὰ καὶ πολύτιμα, ἀφοῦ χωρὶς αὐτὰ δὲν θὰ ἠξέραμε οὔτε τὴν ὄψη καὶ τὴν κατασκευὴ φημισμένων κλασσικῶν δημιουργημάτων.

Ἡ σπανιότητα τέτοιων ἀντιγράφων στὴν Ἑλλάδα εἶναι καὶ αὐτὴ συνέπεια τῆς ὀλιγανθρωπίας καὶ τοῦ μαρασμοῦ ποὺ ἔπесαν στὴ χώρα τούτῃ ὕστερ' ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ κατάρκτηση. Τὴ δίψα γιὰ τὴ γνώση τοῦ ἀρχαίου κόσμου, τὴ μανία νὰ ἀποκτήσουν ἀντίγραφα μεγαλουργημάτων τὴν εἶχαν τώρα, ἀπὸ τὸν 1ον αἰῶνα κίόλας π.Χ., οἱ κάτοικοι τῆς Ρώμης, οἱ πλούσιοι, οἱ κοσμογυρισμένοι καὶ θαυμαστὲς τοῦ ἑλληνικοῦ μεγαλείου.

Μπορεῖ νὰ ἔγιναν τώρα ἀνίερα τὰ λατρευτὰ ἀγάλματα, ἀφοῦ δὲν ἐστόλιζαν

ναούς, άλλα βίλλες καὶ δημόσια κτίρια, μπορεῖ οἱ μαρμαρογλύφοι νὰ εἶχαν χάσει τὴν παράδοση καὶ τὴν λεπτότητα, θὰ μένουν ὥστόσο πάντα σπουδαῖα τεκμήρια γιὰ τὴν μελέτη τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

Εἶναι γενικὰ παραδεγμένο σήμερα ὅτι οἱ γλύπτες ποὺ ἐργάζονταν στὴ Ρώμη ἦταν Ἕλληνες, Γκρέκουλοι· θὰ ἦταν πολὺ ἂν τοὺς ὠνομάζαμε καλλιτέχνες, δὲν μπορούμε νὰ τοὺς ἀρνηθοῦμε δεξιότητι καὶ ἱκανότητα προσαρμογῆς. Ἀντέγραψαν πιστὰ τὰ πρωτότυπα, ἀλλὰ ἦταν ἱκανοὶ καὶ νὰ ἀλλάζουν τὰ μεγέθη, ἀνάλογα μὲ τὶς παραγγελίες ποὺ δέχονταν.

Δύο - τρία μόνο μεγάλα ἀγάλματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν νέο τῶν Ἀντικυθήρων, εἶναι στὴν αἴθουσα τούτη: ὁ Ἑρμῆς τῆς Ἀταλάντης, ἓνα κάπως ξύλινο καὶ ἐπαρχιακὸ ἀντίγραφο τοῦ 4ου αἰῶνα καὶ ἡ μαγευτικὴ Ἀφροδίτη μὲ τὸ σπαθί, πρωτότυπο τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα. Διδαχτικὰ γιὰ τὴν καλλιέργεια καὶ τὸ ζωντάνεμα τοῦ ἀθλητικοῦ καὶ τοῦ γυναικείου ἰδανικοῦ εἶναι τὰ κεφάλια ἀθλητῶν καὶ γυναικῶν ἢ θεαινῶν μὲ ἀβρότητα στὴν ἔκφραση, μὲ ποικίλες κομμώσεις.

Γιατὶ ἓνα κεφάλι Ἀθηνᾶς μὲ ψηλὴ περικεφαλαία γοητεύει ξεχωριστὰ τὸν ἐπισκέπτη, τὸ βλέπει κανεὶς ἂν τὸ γυροφέρει μὲ προσοχή, ἂν σταθῇ στὴν ἐργασία τῶν ματιῶν καὶ τῶν βλεφάρων, τοῦ στόματος, ἀκόμη καὶ τῆς περικεφαλαίας. Ἀντὶ γιὰ τὰ κοφτερὰ περιγράμματα τῶν ἀντιγράφων, ἀντὶ γιὰ ἀπότομους χωρισμούς, κυριαρχεῖ ἐδῶ τὸ τρυφερὸ μεταχείρισμα τῆς σάρκας, ποὺ δὲν παρουσιάζεται πετρωμένη, ἀλλὰ ἔχει διαφάνεια καὶ κραδασμό. Δὲν πρέπει ν' ἀποροῦμε γι' αὐτό· τὸ ἔργο δὲν εἶναι τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ ἐγινε στὸν 2ον αἰῶνα π.Χ., σὲ μιὰν ἐποχὴ ποὺ ἦταν ἀμάραντη ἀκόμη ἡ φαντασία καὶ ἡ πηγαία αἴσθησις, δὲν εἶχε πνίξει ἀκόμη ὁ ἱστορισμὸς κάθε δημιουργικὴ πνοή. Εἶναι ἴσα - ἴσα χαρακτηριστικὸ τοῦ 2ου τούτου αἰῶνα π.Χ., ὅταν ἡ ἑλληνιστικὴ τέχνη ἔφτασε σὲ ἀπάτητες κορυφές, ὅτι τότε ἀκριβῶς, ἰδιαίτερα στὸ βασίλειο τοῦ Περγάμου, ἄρχισε νὰ ἀνθεῖ, μαζὶ μὲ τὴν τεχνοκριτικὴν ἔρευνα καὶ ἡ τέχνη τῶν ἀντιγράφων.

Τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς θὰ ἐστόλιζε στὰ ἀρχαῖα χρόνια τὴ στοὰ τοῦ Ἀττάλου, μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε, ἀφοῦ ἐκεῖ βρέθηκε τὸ κεφάλι. Τὴ μεγαλοσύνη τοῦ ἀρχετύπου, γιὰ τὸ ὅποιο δὲν ξέρουμε ποῦ ἦταν στημένο, τὴ μαντεύουμε ἀπὸ ἓνα ἀντίγραφο στὸ Βατικανό, τὴ λεγόμενη «Ἀθηνᾶ Τζουσιπινιάνι». Ντυμένη μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, μὲ μιὰ ψηλὴ περικεφαλαία, κρατᾷ μὲ τὸ ἓνα χερὶ τὸ δόρυ, μὲ τὸ ἄλλο τὸ ἱμάτιο καὶ σκύβει ἐλαφρὰ τὸ πρόσωπο στοὺς πιστοὺς.

Κρύβει πολλὴν ἀπὸ τὴν παλαιὰ θρησκευτικότητα ἡ ἀγέλαστη θεὰ καὶ δὲν εἶναι παράξενο ὅτι ὁ Γκαῖτε στάθηκε μπροστὰ τῆς γιὰ νὰ τὴ θαυμάσει, ἀλλὰ καὶ νὰ διασκεδάσει τὸ πνεῦμα του. Στὸ «Ρωμαϊκὸ ταξίδι» του ἔχει σώσει τὴν ἀφήγησις μιᾶς ἀπὸ τὶς λαϊκὲς ἐκεῖνες, τὶς λαλίστατες γυναῖκες, ποὺ δὲν ἔλειψαν ἀκόμη ἕως σήμερα: «Ὅταν παρατηρούσαμε τὸ ἄγαλμα καὶ στεκόμαστε πολ-

λήν ώρα μπροστά του, μᾶς διηγήθηκε ἡ γυναίκα τοῦ φύλακα: ἦταν τούτη κάποτε μιὰ ἅγια εἰκόνα καὶ οἱ Ἰγγλέζοι, ποὺ εἶναι τῆς θρησκείας αὐτῆς, συνειθίζουν ἀκόμη καὶ τώρα νὰ τὴν προσκυνοῦν, τῆς φιλᾶνε τὸ ἓνα χέρι. Πρόσθεσε ἀκόμη ὅτι μιὰ κυρία τῆς ἴδιας θρησκείας πῆγε ἐκεῖ τελευταῖα, ἐγονάτισε καὶ ἐπροσκύνησε τὸ ἄγαλμα». Δὲν καταλάβαινε βέβαια ἡ ἀπλὴ γυναίκα ὅτι σὺς ἡμέρες τῆς εἶχε ξαναγίνει ὁ ἑλληνισμὸς μιὰ θρησκεία, γιὰ πολλοὺς ζωντανώτερη καὶ ἀπὸ τὴ χριστιανική.

Τὰ ἀγάλματα τῶν ἑλληνικῶν Μουσείων, ἀποκτήματα ὄχι πρὶν ἀπὸ τὸν 19ον αἰῶνα, δὲν κυκλώνονται ἀπὸ τέτοιες νόστιμες ἱστορίες, οὔτε συνδέονται μὲ τόσο ἀπουδαῖα ὀνόματα. Ἔχουν ὅμως τὸ εὐεργέτημα ὅτι δέν «ἐξωραΐστηκαν», δὲν συμπληρώθηκαν ἄστοχα, δὲν στυλβώθηκαν στὰ νεώτερα χρόνια γιὰ νὰ φαίνονται πὺδ ὠλοκληρωμένα καὶ ἐπιβλητικά.

Θὰ ἐκτιμήσει κανεὶς καλύτερα τὸ λάξευμα τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Ἀθηνᾶς ἂν σταθῇ λίγο σ' ἓνα γειτονικό του κεφάλι Ἀπόλλωνα, ἀπὸ ἓνα ἄγαλμα - μετάπλαση τοῦ Ἀπόλλωνα Λυκείου. Εἶναι εὐκόλη ἡ χρονολόγηση τοῦ κεφαλιοῦ σιτὸν 2ον αἰῶνα μ.Χ.: μόνον σιτὸν κλασικισμὸ τῶν Ἀντωνίωνων εἶναι νοητὴ τόση χρῆση τρυπάνου στὰ μαλλιά, τόσο ἐπιδειχτικὴ στύλβωση τοῦ προσώπου, τόση κενόττητα ἑκφρασης.

Καλύτερα ἀποδίδει τὴ στάση τοῦ ἀρχετύπου ἓνα χάλκινο ἀγαλμάτιο ἀπὸ τὴν Πάτρα, στημένο τώρα δίπλα στὸ προηγούμενο. Ὁ θεὸς ξεκουράζεται μὲ τὸν βραχίονα πάνω στὸ κεφάλι, μὲ λυγισμένο τὸ ἓνα σκέλος. Ὑπόθεσαν βάσιμα ὅτι ὁ Πραξιτέλης ἦταν ὁ δημιουργὸς τοῦ τύπου τούτου, τὸν ταύτισαν μάλιστα μὲ τὸν «Λύκειο Ἀπόλλωνα» ποὺ ἀναφέρει ὁ Λουκιανός. Ἔτσι καθὼς κυττάζει πέρα μὲ ξαλαφρωμένο τὸ κεφάλι, ἔχει μιὰ μυστικὴ σχέση μὲ τὸν γύρω κόσμον καὶ μιὰ ἐγκατάλειψη ἀληθινὰ ὀλύμπια.

Φτωχὲς ἀναμνήσεις ἀπὸ ἄλλα πραξιτελικά ἔργα εἶναι τὸ κορμὶ τοῦ Σαυροκτόνου Ἀπόλλωνα, καθὼς καὶ τὸ κεφάλι τῆς Κνιδίας Ἀφροδίτης, τὸ ἐργασμένο χειρωνακτικά. Τὴν ἐλάτρευαν στὴ Ρώμῃ τὰ χρόνια τούτα, ἐδῶ ὅμως εἶχε μείνει σὰν μακρινὴ ἐνθύμηση.

Ἀττικὴ δημιουργία γύρω στὰ 360 π.Χ. πιστεύουν ὅτι ἦταν τὸ ἀρχέτυπο τοῦ Διονύσου «Σαρδαναπάλου» ποὺ ἓνα ἀντίγραφό του ἔχει ἐκτεθῇ στὴ νέα αἴθουσα. Τί ἔκανε ὥστε σὲ μιὰν ἐποχὴ ὅπου, ἂν κρίνουμε ἀπὸ πλῆθος παραστάσεων στὰ ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἰῶνα, ὁ Διόνυσος παρασταίνεται ἀγένειος, μὲ γυμνὸ τὸ ρόδινο στήθος, στὴν ἴδια τούτῃ ἐποχῇ νὰ δημιουργηθῇ ὁ τύπος τοῦ γενειοφόρου, τοῦ τυλιγμένου στὸ βαρὺ ἱμάτιο, τοῦ βαρύθυμου γενειοφόρου θεοῦ μὲ τὴν ὄψη τοῦ ἀνατολίτη βασιλιᾶ;

Ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ τῆς θρησκείας τοῦ Σαβάρκου ἐξήγησαν τὴ δημιουργία τοῦ ἀρχετύπου: κάποιος γνωστός, Ἀθηναῖος πιθανώτατα, καλλιτέχνης, ἔπλασε τότε τὴν ξενικὴ, παράξενη παρουσία.

Ἐσημειώσαμε παραπάνω τὴν ἀπουσία ἀντιγράφων ἀπὸ ἀγάλματα τοῦ 4ου

αίωνα. Πολλοὶ θὰ τὴ θεωρήσουν εὐεργεσία, ἀφοῦ μένουν ἔτσι ἀνόθευτα τὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ σπουδαῖα πρωτότυπα, πρὶν ἀπ' ὅλα τὸ κοσμολόγητο κεφάλι τῆς Ὑγείας ἀπὸ τὴν Τεγέα, καθὼς καὶ τὰ κεφάλια ἀπὸ τὰ ἀετώματα τοῦ ἐκεῖ ναοῦ τῆς Ἀλέας Ἀθηνᾶς, ἐνὸς κάπρου καὶ δύο πολεμιστῶν. Ὁ μέγας Σκόπας κατὰφερε νὰ τοὺς μεταδώσει τὴν ἐσωτερικὴ τρικυμία του, καλεσμένος νὰ ἐργαστῇ στὸ μικρὸ τοῦτο τόπο ὅπου ὑψώθηκε ὁ ἀπίστευτα μέγας ναός. Βουβοὶ στεκόμαστε σήμερα μπροστὰ στὰ ἐρείπιά του καὶ ἀναμετροῦμε τὸν ὄγκο τῶν σπονδύλων, καὶ τῶν κιονοκράνων, τὴν ἔκταση καὶ τὸ βάθος του.

Ἀπὸ τὰ μαρμάρινα πρωτότυπα τῆς αἰθουσας καλύτερα διατηρημένο εἶναι τὸ μεγάλο γυναικεῖο κεφάλι μὲ τὴ θαυμαστὴ ἐπιδερμίδα καὶ τὴν τραγικὴν ἔκφραση. Ποιὰ ἡρωίδα τοῦ μύθου παρασταίνεται εἴμαστε σὲ θέσῃ νὰ τὸ ξέρουμε, ὕστερ' ἀπὸ τὴ μελέτῃ ἐνὸς παλαιοῦ σοφοῦ ἀρχαιολόγου. Πρῶτος ὁ τότε καθηγητὴς τῆς Λειψίας Στούννιτοκα πρόσεξε στὸ αὐτὴ τῆς ἰχνη χεριοῦ καὶ συνδυάζοντας ἀκόμη τὴν ἔκφραση τῆς ὀδύνης μὲ τὸν τόπο ὅπου βρέθηκε τὸ κεφάλι – εἶναι τὸ Διονυσιακὸ θέατρο – ὑπεστήριξε τὸ 1916 ὅτι τὸ κεφάλι προέρχεται ἀπὸ ἄγαλμα τῆς Ἀριάδνης.

Κάποιος μέγας γλύπτης – γιατί ὄχι ὁ ἴδιος ὁ Σκόπας; – τὴν ἔπλασε ξαπλωμένη, ἔτσι ὅπως τὴν ἄφησε προσεκτικὰ ὁ Θησέας στὴ Νάξο, νὰ ἀνοίγει τὰ μάτια τῆς βλέποντας μὲ τρόπο τὴν ἐρημιά. Σὲ λίγο θὰ τὴν κυκλώσει ἡ ἄμπελος, θὰ τὴν πάρει δική του ὁ Διόνυσος, θαμπωμένος ἀπὸ τὴν μεστὴ ὁμορφιά τῆς. Μακρὺ καὶ ἐπιβλητικὸ πρέπει νὰ ἦταν τὸ ἄγαλμα τοῦτο τὸ στημένο κάπου μέσα στὸ τέμενος τοῦ Διονύσου· τὴν ποιότητα τοῦ ὅλου ἔργου ἀρκοῦν νὰ τὴν ὑποβάλλουν ἡ ἐργασία τῶν μαλλιών, ἡ τροφή καὶ ζωγραφικὴ, ἡ λεπτότητα τῆς ταινίας ποὺ κυκλοφέρνει τὴν κόμη, ἡ δῆλωση τῆς σάρκας ποὺ ἔχει μιὰ ἀβρὴ διαφάνεια.

Στὸν κόσμον τοῦ Διονύσου φέρνει καὶ ἓνα ἄλλο σημαντικὸ γλυπτὸ τῆς αἰθουσας. Εἶναι ἡ γνωστὴ τριγωνικὴ ἀνάγλυφη βάση ἀπὸ τὴν ὁδὸ Τριπόδων. Ἀνάθημα πιθανώτατα κάποιου χορηγοῦ ποὺ ἐνίκησε σ' ἓνα δραματικὸν ἢ μουσικὸν ἀγῶνα τέλειωνε ἀπάνω στὸ χάλκινο τρίποδο ποὺ ἐστίθηκε γιὰ νὰ εὐχαριστήσῃ καὶ νὰ εὐφράνῃ τὸ θεό. Ἡ εἰκόνα του εἶναι σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πλευρὲς τῆς βάσης. Ντυμένος μὲ τὸν ἀρχαῖον, τὸ χειριδωτὸ χιτῶνα τὸ γνῶριμον ἀπὸ παραστάσεις τοῦ Διονύσου σὲ ἀγγεῖα τοῦ βίου αἰῶνα, καὶ μὲ τὸ ἱμάτιον κρατεῖ τὸ θύρο στὸ ἀριστερὸ χέρι, στὸ ἄλλο τὸν κἀνθαρον. Στὶς δύο ἄλλες ὀψεις τῆς βάσης δύο Νίκες μὲ τεράστια, ἀπλωμένα φτερὰ ὀδεύουν πρὸς τὸ θεό. Ἡ μία, λυγερή, μὲ κομπῇ ντυμασίᾳ, μὲ φωτισμένο τό «λαμπάδιον» τῆς κόμης στὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς, κρατᾷ στὸ χέρι μιὰν οἶνοχόη. Ἡ ἄλλη Νίκη πατάει καὶ αὐτὴ στὴν προεξοχὴ ποὺ δημιουργήθηκε γιὰ νὰ παρουσιαστοῦν οἱ μορφὲς ἐξώγλυφες, πάνω σὲ στερεὸ ὑπόβαθρον (βλ. εἰκ.). Ἀντίθετα μὲ τὴν πρώτη Νίκη δὲν διαγράφεται τὸ σῶμα τῆς κάτω ἀπὸ τὸ φόρεμα, ἀλλὰ σκεπάζεται ἀπὸ τὶς κάθετες ἀυλακωμένες πτυχές, οὔτε πετοῦν τὰ στήθη τῆς κάτω ἀπὸ τὸ κοντὸ ἱμάτιον, τὸ κρατημένο μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι.

Ἄργον εἶναι τὸ περπάτημα, στενὸ τὸ βᾶδισμα καὶ σκυφτὸ τὸ κεφάλι, γιατί ἔχει νὰ κάνει μιὰ ἱερὴ σπονδὴ μὲ τὴ φιάλη ποὺ κρατᾷ χαμηλὰ μὲ τὸ ἄλλο χέρι της. Ἀξιοπρόσεχτο εἶναι πῶς προβάλλει πάνω ἀπὸ τὸν ὦμο της τὸ φτερό, γιὰ νὰ σβήσει προσδευτικά, νὰ ταυτιστῇ ὅσο προχωρεῖ πρὸς τὰ κάτω μὲ τὸ βάθος τοῦ ἀναγλύφου.

Πῶς, ἀντίθετα μὲ τὸ ἰδανικὸ τοῦ 4ου αἰῶνα, προβάλλει ἡ ἱερατικὴ αὐτὴ Νίκη, τὸ ἐρμηνεύει ἡ καταγωγὴ της. Εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴς Ἀθηναῖες ἐκεῖνες κόρες τῆς πομπῆς τῶν Παναθηναίων στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνα, ἐνῶ ἡ Νίκη τῆς ἄλλης πλευρᾶς ἔχει τὴν κορμοστασιὰ τῇ γνώριμῃ ἀπὸ ἔργα τοῦ 4ου αἰῶνα.

Παράλληλα μὲ τὸ ἄνοιγμα νέων δρόμων κατέχονται τώρα οἱ καλλιτέχνες ἀπὸ τὴν ἀνάγκη στροφῆς πρὸς τὰ μεγάλα παλαιότερα ἔργα, μιὰν ἀνάγκη



Νίκη ἀπὸ τριγωνικὴ βάση χαλκοῦ τρίποδος. Γύρω στὰ 360 π.Χ. Ἐκτίθεται στὴ νέα αἴθουσα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου.

ἀναδρομῆς ποὺ δὲν θὰ ἔστεκε νὰ τὴν ποῦμε κλασσικισμό, ἀφοῦ εἶναι στερημένη ἀπὸ ψυχρότητα.

Τὸ χέρι σπουδαίου καλλιτέχνη φαίνεται στὸ σχέδιο καὶ στὴν πλαστικὴ δύναμη τῶν μορφῶν καὶ τὸ μόνο παράπονό μας εἶναι ὅτι ἔχουν τόσο βάρβαρα πελεκηθῇ στὰ νεώτερα χρόνια μαζὺ μὲ τὸ ἀπάνω μέρος τῆς βάσης καὶ τὰ κεφάλια τους. Τὸ ὄνομα τοῦ Πραξιτέλη ἔρχεται στὰ χεῖλη ὅλων ὅσοι τὶς ἀντικρύζουν. Ἐνα εἶναι βέβαιο· τόσο τρισεύγενες μορφές μόνο ἕνας Ἀθηναῖος τοῦ 4ου αἰῶνα ἦταν ἄξιος νὰ συλλάβει καὶ νὰ μεταφέρει στὸ μάρμαρο, πλούσιος ἀπὸ θρησκευτικότητα, ἐλεύθερος ἀπὸ δογματισμόν, αἰσθαντικὸς γιὰ τὴ μελωδία τῶν γραμμῶν τοῦ σώματος.

Μάταια ἀναζητοῦμε ἀνάμεσα στὰ γλυπτὰ τοῦτα τοῦ 4ου αἰῶνα τὴν παρουσία ἀγαλμάτων ἢ κεφαλιῶν ποὺ παρασταίνουν τοὺς μεγάλους ἀνθρώπους τοῦ πνεύματος. Στὸ β' μισὸ τοῦ αἰῶνα ἔδωσαν οἱ Ἀθηναῖοι στὸ τέμενος τοῦ Διονύσου τὰ ἀγάλματα τῶν τραγικῶν ποὺ ἐλάμπρυναν μὲ τὰ ἔργα τους τὴ σκηνή. Γιὰ νὰ ἰδοῦμε τὰ ἀντίγραφα τους πρέπει νὰ πᾶμε στὴ Ρώμη. Ἐκεῖ παραγγέλθηκαν, ἐκεῖ ἐστήθηκαν γιὰ νὰ μεταφέρουν στὴ Δύση καὶ μὲ τὴ γήϊνη ὄψη τους τὴν ὑψηλὴ εὐγένεια τῆς ἐλληνικῆς μορφῆς.

11 VII 1964

Γύρω στὸν Καλλίμαχο

Ἕνας πολύτροπος μεταφειδιακὸς καλλιτέχνης

«Εἶδε κάποτε (ὁ Καλλίμαχος) ἐπάνω εἰς τὸν τάφον μικρᾶς κόρης κάλαθον περιέχοντα τὰ παίγνια τῆς καὶ σκεπασμένον μὲ πλάκα, περὶ αὐτὸν δὲν ἀναρριχημένους βλαστοὺς ἀκάνθου, ἡ ὁποία τυχαίως εἶχε φυτρώσει ἐκεῖ καὶ ἡ θέα τοῦ καλάθου τούτου ἐνέπνευσεν εἰς τὸ καλλιτέχνην τὴν ιδέαν τοῦ νέου κιονοκράνου. Ἀλλὰ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἡ ἀνακάλυψις δὲν ἔγινε τόσον αἰφνιδίως· διότι τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τοῦ κορινθιακοῦ κιονοκράνου προϋπῆρχον εἰς τὴν ἑλληνικὴν τέχνην» (Τσοῦντα, *Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης*).

Δυὸ πράγματα ἀποκαλύπτει τὸ ἀνέκδοτο τοῦτο· πρῶτα - πρῶτα τὴν ἀνάγκη τῶν ἀρχαίων νὰ ἀνάγουν σ' ἓναν «πρῶτον ἐρευνητὴν» νέα μορφικὰ σχήματα, ποὺ εἶχαν ὥστόσο παλαιότερες ρίζες στὴν ἑλληνικὴ τέχνη· γοητεύει περισσότερο γιὰ τὴν ποιητικὴν εἰκόνα ποὺ μεταδίδει. Τὸ καλάθι τῶν παιγνιδιῶν στὸν τάφο μιᾶς κορασιᾶς ἀπὸ τὴν Κόρινθο, ἡ ἄκανθα ποὺ φύτρωσε γύρω καὶ τὸ ἐστόλισε - πὼς νὰ μὴ ζήσει τόσους αἰῶνες ἡ ἐξήγησις αὐτὴ γιὰ τὴν εἰσβολὴ τῆς ἄκανθας, ποὺ πῆρε σιγὰ - σιγὰ τὴν κυρίαρχη θέσιν τοῦ ἀνθεμίου, συνδέθηκε μαζί του, τὸ ὑπόταξε, φτάνοντας νὰ γίνῃ καὶ κιονόκρανο, ὑψωμένο πάνω στὴν λυγερὴ κολόννα;

Μπορεῖ ἓνας Λατίνος, ὁ Βιτρούβιος, νὰ ἔσωσε τὸ ἀνέκδοτο τοῦτο στὴν ἱστορία τοῦ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἡ πηγὴ τοῦ εἶναι χωρὶς ἄλλο ἑλληνικὴ, γιατί μόνο ἐδῶ μόνο μποροῦσε νὰ εἶχε γεννηθῇ καὶ ζήσει.

Δὲν ὑπάρχει ἄλλο στοιχεῖο ποὺ νὰ συνδέει τὸν Καλλίμαχο μὲ τὴν Κόρινθο, γι' αὐτὸ καὶ ἀναφέρεται πάντοτε χωρὶς πατρίδα. Ἀπ' ὅπου νὰ ἦλθε, εἶναι βέβαιο ὅτι στὴν Ἀθήνα στάθηκε, ἐδῶ κάτω ἀπὸ τὰ μάρμαρα τοῦ Παρθενῶνα, ζωογονήθηκε ἡ ἔμπνευσή του.

Ἕνα μόνο λατρευτικὸ ἄγαλμά του ἀναφέρουν οἱ πηγές, τὴν Ἥρα τῶν Πλαταιῶν, δὲν ἦταν φαίνεται, καθαυτὸ ἀνδριαντοποιός· ἀναζητητικός, πολὺ-πλευρὸς, ἐργαζόταν καὶ στὸ χαλκόν, ἦταν σπουδαῖος τορευτής, κατασκεύαζε δηλαδὴ μῆτρες γιὰ τὴ σφυρηλάτησις χάλκινων ἀνάγλυφων πλακῶν.

Τὸν ἔλεγαν «κατατηξίτεχνο», γιατί ἐργαζότανε μὲ ἐπιμονή, ἐξαντλητικά, χωρὶς νὰ παραμελῇ καὶ τὶς τελευταῖες λεπτομέρειες, ἀπὸ τὴν ἀνάγκη χωρὶς ἄλλο νὰ παρουσιάσῃ ἔργα ἄψογα καὶ ἀπὸ τὴ δεξιολογικὴ πλευρά τους. Ὅσα

συμπεραίνουμε για την καλλιτεχνική του προσωπικότητα έξηγοῦν γιατί σ' αὐτὸν ἀνάθεσαν τότε, στὰ τέλη τοῦ 3ου αἰῶνα, τὴν κατασκευὴ τοῦ ξακουσμένου λύχνου τοῦ Ἑρεχθείου. Ἡ περιγραφὴ τοῦ Πausανία δείχνει πόσο θαμπώθηκε ὁ περιηγητής.

Πάνω ἀπὸ τὸ λυχνάρι ὑψωνόταν ἓνα χάλκινο φοινικόδεντρο, ποὺ ἔφτανε ἔως τὴν ὀροφὴ καὶ ἔδιωχνε τὴν «ἀτμίδα». Μιὰ μόνη, ὠρισμένη ἡμέρα τῆς χρονιάς γέμιζαν τὸ λυχνάρι μὲ λάδι, ποὺ ἔφτανε γιὰ νὰ καίη, μέρα-νύχτα. Ἡ θρυαλλίδα ἦταν ἀπὸ λινάρι καρπασινό, τὸ μόνο ποὺ δὲν τὸ ἔτρωγε ἡ φλόγα. Καμμιά ἀπομίμηση τοῦ λυχνarioῦ αὐτοῦ, τοῦ σχεδὸν παραμυθένιου, δὲν ἐσώθηκε, καμμιά ζωγραφικὴ ἀπὴχρησή του δὲν διαπιστώθηκε σὲ ἀγγεῖα, σιωπὴ σκεπάζει τὶς κατοπινὲς τύχες του.

Ὁ ἴδιος ὁ Pausanias λέει παρακάτω ὅτι ὁ Καλλίμαχος «λίθους πρῶτος ἐτρύπησε», θὰ ἦταν τούτη κάποια ἀπὸ τὶς ἱστορίες ποὺ κυκλοφοροῦσαν στὸν 2ον αἰῶνα μ.Χ., ὅταν γενικεύθηκε ἡ χρῆση τοῦ τρυπανιοῦ, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δίνεται στὸ μάρμαρο μιὰ ὄψη ἀντιπλαστική, ἱμπρεσιονιστική, ἀνεκτὴ μόνο στὰ κοσμήματα ποὺ πλαισίωναν ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα.

Βέβαιο εἶναι ὅτι ὁ Καλλίμαχος ἔζησε σὲ μιὰν ἐποχὴ καμπίης τῆς κλασσικῆς τέχνης. Ἐνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους νεωτερισμοὺς ἦταν οἱ νέοι τρόποι τῆς ζωγραφικῆς, ἡ ὀριστικὴ ἀλλαγὴ ποὺ ἔφερε ἀπὸ τὸ χρωματιστὸ σχέδιο στὴν φωτοσκιασμένη ζωγραφικὴ. Μπορεῖ οἱ σημερινοὶ φανατικοὶ τῆς ἀφηρημένης τέχνης νὰ καταριοῦνται τὸ ρεῦμα τοῦτο, βέβαιο εἶναι ὅτι ἡ ἐφεύρεση αὐτὴ τῶν Ἑλλήνων πρόσφερε τότε ἓνα γόνιμο ἔδαφος στὴν ἱστορία τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ, ἄνοιξε ἓνα πλατὺ παράθυρο στὸ διάστημα, στὸ φῶς καὶ στὴ σκοιά. Ἄν καὶ οἱ γλύπτες κρατήθηκαν μὲ σωφροσύνη μακριὰ ἀπὸ τὰ νέα θέματα, τὸ πνεῦμα τοῦ Καλλιμάχου δὲν ἔμεινε ἀνεπηρέαστο, αὐτὰ θὰ τὸν ἔκαναν νὰ στραφῇ στὴν ἄσκηση τῆς διακοσμητικῆς, στὸ ἐπίμονο δούλεμα ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ «κατατηξίτεχνου».

Πῶς ἀναζητήθηκε τὸ χέρι αὐτὸ σὲ μερικὰ ἔργα ποὺ ἐσώθηκαν οἱ ἀντίγραφα τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πρὶν συναρπαστικὲς πλευρὲς τῆς ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας. Ἡ ἀπόδοσή τους στὸν Καλλίμαχο ἔγινε δυνατὴ πρὶν ἀπ' ὅλα μὲ τὸ μέσο τῆς ἀπομόνωσης. Ἐπρεπε πρῶτα νὰ παραεριστοῦν ὅσα ἀπὸ τὰ μεταφειδιακὰ ἀγάλματα καὶ ἀνάγλυφα πρόδιναν τὸ χέρι τῶν δύο ἄλλων συγχρόνων του, λίγο μόνο παλαιότερων ὀνομαστῶν γλυπτῶν, τοῦ Ἀλκαμένη καὶ τοῦ Ἀγορακρίτου.

Ὅταν ἀρκετὰ ἔργα ἀποκλείστηκαν ἀπὸ τὴ σχέση μὲ τὸν Καλλίμαχο, ἔμεινε νὰ ἐρευνηθοῦν ἄλλα μὲ σύγχρονη τεχνοτροπία, νὰ συνδυαστοῦν μὲ τὶς λιγοστὲς μαρτυρίες τῶν ἀρχαίων, μὲ ὅσα παραδόθηκαν γιὰ τὴν ἰδιοτυπία τῆς καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας του.

Ἡ ἀπόδοση ποὺ γρήγορα ἐκέρδισε τὴν ἐμπιστοσύνη τῶν ἀρχαιολόγων εἶχε ἀντικείμενο τὶς ἀέρινες χορεύτριες μερικῶν ἀναγλύφων τοῦ Μουσείου τοῦ

Βερολίνου, ἀλλὰ καὶ τοῦ δικοῦ μας, τοῦ Ἐθνικοῦ. Κρίνοντας ἀπὸ τοὺς καλαθίσκοις ποὺ φοροῦν στὰ κεφάλια, ἀπὸ τοὺς διάφανους κοντοὺς πέπλους, ἀπὸ τὶς μαγευτικὲς κινήσεις τῶν χεριῶν, τὶς ἐσχέτισε ἓνας ἀρχαιολόγος μὲ τὶς «Λάκαινες χορεύτριες» τοῦ Καλλιμάχου, ποὺ ἀναφέρει ὁ Πλίνιος.

Ὅλοι παραδέχονται σήμερα ὅτι εἶναι ἀντίγραφα κάποιου διάσημου ἀρχετύπου μιᾶς βάσεως, ὅπου θὰ ἦταν στημένο ἴσως κάποιο ἀνάθημα. Σὰν ἀνεμικὲς στροβιλίζονται οἱ λυγρὲς χορεύτριες, ὅλα εἶναι ἐνταγμένα μὲ τέχνη πάνω στὴν ἐπιφάνεια μὲ μιὰ δεξιότηνιὰ ἀνάλαφρη, ποὺ προδίνει ἓναν καλλιτέχνη λεπταίσθητο, ὄνειροπόλο, μανιακὸ γιὰ τὴ μελωδικὴ γραμμή.

Ἄλλο σπουδαῖο βῆμα ἦταν ἡ ἀπόδοση σ' αὐτὸν μερικῶν ἀρχετύπων ποὺ δὲν ἀναφέρουν οἱ πηγές· τὰ μαντεύουμε καὶ αὐτὰ ἀπὸ μερικὰ ἐξαίρετα ἀντίγραφα, ἀνάγλυφες πλάκες μὲ Μαινάδες ποὺ βαδίζουν οἰσθηλατημένες, κρατώντας τύμπανα ἢ θύρους.

Ὁ τρόπος ποὺ οἱ πυχὲς τῶν χιτῶνων τριγυρίζουν τὰ σώματα, ἡ γραμμικὴ ἀκρίβειά τους, ἡ γοητεία τῶν προσώπων, τῶν βυθισμένων σὲ ἔκσταση, ὑποβάλλουν τὸν Καλλίμαχο σὰν πλάστη τῶν ἀρχετύπων· μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπίμονες προσπάθειες τῶν ἀρχαιολόγων ἀποτελεῖ πάντα νὰ ἀνακαλύψουν σὲ κανένα ἄλλο ἀντίγραφο καὶ τὸν Διόνυσο ποὺ θὰ ἦταν ὁ ἀρχηγὸς τοῦ γυναικεῖου τούτου θιάσου.

Τὸ μεγαλύτερο ἐπίτευγμα τῆς νεώτατης τεχνοκριτικῆς ἀνάλυσης εἶναι ἡ συσχέτιση μὲ τὸν καλλιτέχνη τοῦτον ἐνὸς σπουδαίου ἀγάλματος ποὺ δὲν ἀναφέρεται σὲ πηγές· τὸ πλῆθος ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα ποὺ ἐσώθηκαν δείχνει πόσο κοσμοξάκουστο καὶ ἀγαπητὸ ἔργο ἦταν ἕως τὸν 2ον ἢ τὸν 3ον αἰῶνα μ.Χ.

Ἄς σταθοῦμε στὸ ἀντίγραφο, τὸ ποὺ γνωστὸ καὶ τὸ καλύτερα διατηρημένο. Εἶναι ἡ Ἀφροδίτη τοῦ Λούβρου, γνωστὴ ἕως τώρα μὲ τὸ ὄνομα Ἀφροδίτη Frejus, ἀπὸ τὴν πολιτεία τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας, ὅπου ἐπίστευαν ὅτι βρέθηκε. Ἐρευνες τῶν Γάλλων ἀρχαιολόγων ἀπέδειξαν ὥστόσο ὅτι ἡ καταγωγὴ αὐτὴ δὲν εἶναι ἡ πραγματικὴ καὶ ὅτι τὸ ἄγαλμα μεταφέρθηκε στὸ Λοῦβρο ἀπὸ τὴ Νεάπολη.

Τὴν ὠνόμασαν ὅλοι ἀμέσως Ἀφροδίτη ἀπ' ἀφορμὴ τῆς γύμνωσης τοῦ ἐνὸς στήθους, ἀλλὰ κι ἀπὸ τὴ διαφάνεια τοῦ φορέματος, ἀσυνήθιστη μὲ ἄλλη θεά, ἀπὸ τὴν ἡδυπάθεια τὴ διάχυτη στὸ πρόσωπο. Στὴ στάση της, σὲ ἀναλογίες τοῦ σώματος ἀκολούθησε ὁ δημιουργὸς τὸν πολυκλείτειο κανόνα, μόνον πὼς ἔνωσε περισσότερο τὰ σκέλη, ὅχι χωρὶς κάποια ἐκζήτηση.

Κανεῖς ἀπὸ τοὺς Ἀργεῖους χαλκοπλάστες – γιὰ τὸ χάλκινο ἦταν τὸ ἀρχεῦτο – δὲν θὰ μποροῦσε νὰ φανταστῇ καὶ νὰ ἀποδώσῃ τέτοια διαφάνεια τοῦ πέπλου, τέτοια θηλότητα στὸ πρόσωπο. Ἐνῶ στὴν ἐμπροστινὴν ὄψη, κάτω ἀπὸ τὸ φόρεμα γράφεται καθαρὰ τὸ μεστὸ σῶμα, ἐνῶ τὰ περιγράμματά του μένουν ἀπείραχτα, ἡ ράχη σκεπάζεται ὁλόκληρη ἀπὸ τὸ ἱμάτιο τὸ μακρὺ, ποὺ τὴν ἄκρη του τὴν ἀνασηκώνει ἡ θεὰ μὲ τὸ δεξι χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο θὰ κρατοῦσε ἓνα μῆλο.

Παλαιότεροι ἐξαίρετοι ἀρχαιολόγοι εἶχαν σταθῇ μὲ ἐπιμονὴ στὸ ὄνομα τοῦ Ἀλκαμένη σὰν δημιουργοῦ τοῦ ἔργου τούτου· μιὰ ἀπὸ τὶς τιμητικὲς ἐξαιρέσεις, ὁ Τσουντας, εἶχε διατάσει νὰ τοὺς ἀκολουθήσῃ, ἂν καὶ τότε δὲν εἶχε τὴ βοήθεια πολλοῦ ὑλικοῦ. Μὲ τὸ μέσο τῆς ἀπομόνωσης ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω ἔχουν σήμερα ἀποκλειστῇ ὁ Ἀλκαμένης, ἀλλὰ καὶ ὁ Ἀγοράκριτος καὶ ὑποστηρίζεται μὲ σοβαρὰ ἐπιχειρήματα ἡ γνώμη ὅτι μόνο ὁ Καλλίμαχος ἔχει δικαιώματα γιὰ τὴν πατρότητα τοῦ ἀρχετύπου.

Κάθε ἀντίρρηση θὰ ὑποχωρήσῃ ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ Βέρνερ Φούκς, μιὰ ἀπὸ τὶς πρὸ ζηλευτὲς τῆς νεώτερης τεχνοκριτικῆς. Συνδυασμένη ἢ περιγραφὴ του μὲ μιὰν ὀλοζώντανη ἔκφραση, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε παρέμβαση στεγνοῦ, στείρου λογιωτατισμοῦ, θὰ μένῃ ὑπόδειγμα τῆς ἐρμηνείας ἐνὸς ἀρχαίου ἔργου.



Ἡ Ἀφροδίτη τοῦ Λούβρου. (Ἀντίγραφον διασήμου ἔργου τοῦ Καλλιμάχου, 410 π.Χ.)

Τὸ σημαντικώτερο εἶναι ὅτι ἂν καὶ χρησιμοποίησε ὁ συγγραφέας ὅλο τὸ βάρος τῶν παλαιότερων ὑποθέσεων, μπόρεσε νὰ κυττάξῃ ὁ ἴδιος κατάματα τὸ ἄγαλμα, ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές, νὰ ἀνακαλύψῃ τὰ γνωρίσματά του, νὰ προχωρήσῃ ἕως τὴν ἀναζήτηση τοῦ δημιουργοῦ:

«Στὸ πολυκλείτειο σχῆμα τοῦ χτισίματος τοῦ κορμιοῦ ἀντιστέκεται ἐκζητημένα τὸ γραμμικὰ διακοσμητικὸ σύστημα τοῦ ἐλεύθερου παιγνιδίσματος τοῦ φορέματος, ποὺ τονίζει καὶ τὴν ἐπιπεδικὴ τάση τοῦ σωματικοῦ θέματος. Ὅπως ὅλες οἱ δυνάμεις τοῦ σώματος συγκεντρώνονται στὴν ἐμπροστινὴν ὄψη καὶ βρίσκουν τὴν πραγμάτωσή τους στὴν τρυφερὴ ἐπιφάνεια τὴν πλουτισμένη μὲ τὶς πτυχές τοῦ χιτῶνα ποὺ σφιχτὰ τὸ σκεπάζει, ἔτσι τὸ ἴδιο ἢ σύνθεση τῆς μορφῆς γίνεται ὅχι ἀπὸ τὸ πλαστικὸ παιγνίδισμα, τοῦ κορμιοῦ καὶ τοῦ φορέματος, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἐπιτηδευμένη ἐπίδραση τῆς ἐπιφάνειας. Μ' αὐτὸ δέχεται καὶ τὸ ντύσιμο μιὰ ἰδιότυπη τομὴ: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἐπιδράει ὁ λεπτὸς χιτῶνας ποὺ ἀπλώνεται πάνω στὸ παλλόμενο σῶμα σὰν δεύτερο, διάφανο δέρμα, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ κλείνει μὲ αὐστηρὲς κάθετες πτυχές ποὺ μοιάζουν μὲ πτυχές ἱματίου... Τὸ φόρεμα ἔχει χάσει πᾶ τὴν δική του φωνή, μόνον διακοσμητικὰ σκεπάζει τὸ κορμὶ ἢ ὑπηρετεῖ τὴν ἀνάπτυξή του σὰν αὐτονόητο πλαίσιο.

Καταλήγοντας στὴν ἀπόδοση στὸν Καλλίμαχο, τὸ μόνον καλλιτέχνη ποὺ συγκεντρώνει, κατὰ τὶς πηγές, τέτοιες ἀναζητήσεις, στὸν ἐπιδέξιο τορευτὴ, ἀφήνει γιὰ μᾶς τὸ φλογερὸ ἐρώτημα: ποιά στάθηκε ἡ συμβολὴ τοῦ Καλλιμάχου στὴν καλλιέργεια τοῦ – ὅχι ἀποκλειστικὰ ἱερατικοῦ – ἀρχαῖστικοῦ κινήματος, ποὺ ἐφούντωσε στὰ χρόνια τοῦτα καὶ ἔκανε νὰ γυρίσῃ πίσω τῆς ἡ ὁλόδροση ἐλληνικὴ τέχνη, χωρὶς νὰ σταματήσῃ τὴν πορεία τῆς πρὸς τὰ ἔμπρός;

Ἡ ἐξέταση ὅμως τοῦ φαινομένου τούτου ποὺ δὲν εἶναι μόνον καλλιτεχνικόν, θὰ χρειαστῇ κάποτε ἓνα χωριστὸ σημείωμα.

Οἱ καθισμένοι «στοχασταὶ»

25 VII 196

Ἕνα πρόβλημα τῆς ἀρχαίας ἀνδριαντοποιίας

Ὅταν προσέχουμε ἔξω ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο καὶ τὴν Ἀκαδημία τὰ ἀγάλματα τῶν ἀρχαίων φιλοσόφων καὶ τοῦ Κοραῆ, ποὺ κάθονται μὲ τὰ κεφάλια σκυφτὰ ἀπὸ τὸ βάρος τῆς γνώσης, νομίζουμε ἴσως ὅτι δὲν χρειάστηκε καμμιὰ σπουδαία προσπάθεια γιὰ νὰ δημιουργηθῇ ὁ τύπος ὅτι οἱ γλύπτες τῶν νεώτερων χρόνων εἶχαν τὴν ἔμπνευση νὰ τοὺς παραστήσουν ἔτσι, ὅτι χωρὶς σημαντικὴ πνευματικὴ δυσκολία τοὺς ἔστησαν σὲ θρόνους, σὲ καθίσματα ἢ στὸ ἀπλὸ σκαμνὶ τοῦ σοφοῦ.

Μιὰ ἀνασκόπηση στὴν ἱστορία τοῦ τύπου διδάσκει ὥστόσο πόσοι αἰῶνες χρειάστηκαν γιὰ νὰ δώσουν μορφή οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες, πρῶτα τῆς κλασσικῆς, ἔπειτα τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς στὸν τύπο τοῦ καθιστοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου.

Μόνο μὲ ἀδιάκοπη ἔρευνα, προσπάθειες, συνέχειες ἀναζητήσεων ἔφτασαν οἱ ἀρχαῖοι νὰ δώσουν τὸν τύπο ἐκεῖνον τὸν ἀληθινὰ ζωντανὸ ποὺ κινεῖται ἄνετα μέσα στὸ χῶρο, αὐτὸν ποὺ ἡ σημερινὴ τέχνη, κορεσμένη ἀπὸ τὴ διάδοσή του, ἀπὸ τὴν κακὴ χρῆση του, ἀπὸ τὴν πληρότητά του τὴν ἴδια, ζητάει συνειδητὰ νὰ τὸν ὑποτάξῃ πάλι στὸ ἀρχικὸ γεωμετρικὸ του σχῆμα.

Οἱ ρίζες τῆς προσπάθειας αὐτῆς βρίσκονται στὴν ἀρχὴ τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς, στὸν 7ον αἰῶνα π.Χ., δὲν θὰ ἔπρεπε ὅμως νὰ ξεχνοῦμε καὶ τὰ καθιστὰ ξόανα τοῦ 8ου, ποὺ δὲν ἐσώθηκαν. Κρίνοντας ἀπὸ τὰ μαρμάρινα βλέπουμε ὅτι οὔτε οἱ Ἕλληνες ἐπενόησαν πρῶτοι τὸν τύπο τοῦ καθιστοῦ θεοῦ ἢ ἀνθρώπου, ἀλλ' ἀναζήτησαν τὰ πρότυπα στοὺς παλαιότερους πολιτισμοὺς τῆς Αἰγύπτου καὶ τῆς Ἀνατολῆς, Ταξιδευτὲς οἱ περισσότεροι καλλιτέχνες θαμπώθηκαν ἀπὸ τὸ ἀκίνητο μεγαλεῖο, ἀπὸ τὴν ἀδιαπέραστη σιγὴ τῶν ἀγαλμάτων ἐκείνων καί, ἀχόρταγοι καθὼς ἦταν γιὰ νέες μορφές, ζήτησαν νὰ παραστήσουν καθιστοὺς στὸ μάρμαρο καὶ τοὺς δικούς τους θεοὺς ἢ ἀφηρωϊσμένους νεκρούς.

«Ἡ Αἴγυπτος εἶναι ἡ κλασσικὴ χώρα τοῦ καθιστοῦ ἀγάλματος. Στὴ χώρα τοῦ Νείλου ἐπηρέασε πάνω ἀπ' ὅλα σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ σκέψη ἡ λατρεία τῶν νεκρῶν, ποὺ ζητοῦσε μιὰ ἔδρα γιὰ τὴ μυστικὴ διπλὴ ὑπόσταση τοῦ ἀνθρώπου, τὸ Κά», ἐτόνιζε ἄλλοτε ὁ Χὰνς Μέμπους στὴν κλασσικὴ μελέτη του γιὰ τὴν ἀρχαία καθιστὴ μορφή.

Εἶναι μιὰ ἀπόλαυση νὰ παρακολουθῇ κανεὶς πῶς τὴ μετὰπλασαν οἱ γλύπτες τῆς Ἰωνίας καὶ πῶς οἱ Δωριεῖς τῆς Κρήτης καὶ τῆς Πελοποννήσου· ἀπὸ τὰ χέρια τῶν πρώτων βγῆκαν μορφές σαρκωμένες, ποὺ κάθονται βαρεῖες, σχεδὸν ἀσήκωτες στὰ ἔδρανά τους, ἐκφραστικές τῆς ἰωνικῆς χλιδῆς. Τετράγωνες, λιπόσαρκες ἤθελαν τὶς καθιστὲς μορφές οἱ γλύπτες στὶς δωρικὲς χώρες, τὶς ἐμπύχωσαν μὲ κάποιο νεῦρο ποὺ κινεῖ διακριτικὰ τὰ ἀκίνητα μέλη τους. Ἡ ἔνωση τοῦ θεικοῦ μὲ τὴν παρατήρηση καὶ τὴν ἐλευθερία τῆς σκέψης – ποὺ θὰ χαρακτηρίσῃ ἔπειτα κάθε ἐκδήλωση τῶν Ἑλλήνων – ἐκφράζεται στὶς δωρικὲς αὐτὲς μορφές ποὺ κάθονται ἀμίλητες, ἀκίνητες, ἔτοιμες ὅμως νὰ τιναχτοῦν ὀρθιες σὲ κάθε στιγμή.

Ἀφορμὲς γιὰ τὴν ἀνάπτυξη ποὺ πῆρε τὸ θέμα τοῦτο στοὺς κατοπινοὺς αἰῶνες, γιὰ τὴν πολὺμορφη παρουσίαση τοῦ καθιστοῦ σοφοῦ ἢ ποιητῆ στάθηκαν τὰ ἐπιτάφια ἀγάλματα, ὅσα ἔστησαν πάνω στὰ μνήματα τῶν δικῶν τους οἱ οἰκογένειες ἢ στὰ μνήματα ἀγίων, «ἡρώων» οἱ διάφορες πολιτείες.

Τὴν πρωτοπορία αὕτῃ τοῦ ἐπιτάφιου ἀγάλματος τόνιζε ὡσὸτὰ ὁ ἔφορος Ἀρχαιοτήτων Γ. Δοντᾶς σὲ μιὰ ἀναλυτικὴ μελέτη του μὲ τὸν τίτλο *Εἰκόνες καθήμενων πνευματικῶν ἀνθρώπων εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν τέχνην* (Βιβλιοθήκη τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 1960). Τὸ σημερινὸ σημείωμα θὰ προσέξῃ τὰ κυριώτερα μόνο σημεῖα ποὺ ἀγγίζει ἡ ἐξέταση τοῦ συναρπαστικοῦ θέματος.

Χρωστοῦμε πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ ἐπικροτήσουμε τὴν ἐκλογή του γιὰ διδακτορικὴ διατριβή. Ἦλθε ἐπὶκαιρὰ ὕστερ' ἀπὸ τὸ ἀξιαγάπητο ἐκεῖνο μεταπολεμικὸ βιβλίο γιὰ τὰ ἀγάλματα τῶν «μουσικῶν» ἀνδρῶν, ἐκείνων ποὺ ἀγαπήθηκαν ἀπὸ τὶς Μοῦσες, ἔργο τοῦ γνωστοῦ ἀρχαιολόγου Κὰρλ Σέφολντ ὅπου ὅμως δὲν γίνεται ξεχωριστὰ λόγος γιὰ τοὺς καθιστοὺς ἀνδριάντες. Θυμίζουμε ἀκόμη ὅτι δὲν ὑπάρχουν ἀντίγραφα τέτοιων στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ μόνο στὰ εὐρωπαϊκὰ Μουσεῖα. Πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ἀκέφαλοι ἢ ἐφωδιασμένοι σὲ νεώτερα χρόνια μὲ ξένα κεφάλια καὶ μέσα στὶς σελίδες τῆς μελέτης τοῦ κ. Δοντᾶ φαίνονται οἱ ἐπίμονες προσπάθειες τῶν ἀρχαιολόγων νὰ βροῦν κάθε φορὰ ποῖο κεφάλι ἐταίριαζε σὲ τοῦτο ἢ μὲ κεῖνο τὸ καθιστὸ ἄγαλμα. Ὅταν ἕνα ἀντίγραφο σώθηκε ὁλόκληρο μὲ μικρὲς ἀλλαγές, ὅπως στὸν Ποσειδίππο τοῦ Βατικανοῦ, ἡ ἐπίδραση στὸν θεατὴ εἶναι ἄμεση, ἐκπληκτικὴ.

Κεῖνο ποὺ ξεχωρίζει τὰ ἀγάλματα τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὰ ἐπιτύμβια εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, ἡ ἀπόδοση τῆς φυσιογνωμίας τοῦ εἰκονιζόμενου. Μόνο σὲ συνδυασμὸ μὲ αὐτὴν εἶναι νοητὴ ἡ ἀνάπτυξη τῶν ἀγαλμάτων τῶν φιλοσόφων καὶ τῶν ποιητῶν τῆς ἀρχαιότητος. Δὲν ξεφεύγει τὴν προσοχὴ τοῦ κ. Δοντᾶ τὸ πνευματικώτατο τοῦτο πρόβλημα, ποὺ τόσοι ἐξάιρετοι ἀρχαιολόγοι ἀγωνίστηκαν νὰ τὸ συλλάβουν.

«Ἡ προβολὴ αὕτῃ τῶν πνευματικῶν δημιουργῶν ἔχει τὴν ἐξήγησίν της εἰς τὴν βαθεῖαν ἐπίδρασιν τὴν ὁποίαν ἐξήσκησεν εἰς τὴν ὅλην κοινωνίαν τῆς ἐποχῆς τὸ σοφιστικὸν κίνημα. Τὰ πρῶτα καθήμενα περίοπτα ἀγάλματα θνητῶν

ὑπῆρξαν τὰ ἐπιτύμβια ἀγάλματα τῶν μεγάλων πνευματικῶν δημιουργῶν, οἱ ὁποῖοι συνέβαλον εἰς τὴν ριζικὴν ἀναμόρφωσιν τῆς κλασσικῆς κοινωνίας».

Μόνο ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα συνδυάστηκε ἡ ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου τῆς ἔκφρασης τοῦ σοφοῦ μὲ τὸ ἄνετο κάθισμα καὶ τοῦτο γιατί ἡ φειδιακὴ καὶ ἡ μεταφειδιακὴ τέχνη εἶχαν πετύχει νὰ ἀναμορφώσουν τὸν τρόπο τοῦ καθίσματος τῶν θεῶν κάνοντάς το ἡγεμονικώτερο, ἄξιο τῶν Ὀλύμπιων. Στὸ ἐνεργητικὸ τῶν γλυπτῶν εἶναι ὅτι ἀντὶ νὰ ἀντιγράψουν μιμητικά, γονιμοποιήθηκαν ἀπὸ τὰ παραδείγματα ἐκεῖνα τὰ μεταμόρφωσαν δημιουργικά.

Τὴν ἰσότηρση τοῦ θέματος τὴν ἀρχίζει ὁ συγγραφέας στὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ τύπου στὸν 4ον αἰῶνα. Γύρω στὰ 390 π.Χ., ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Εὐριπίδη στήθηκε στὸν τάφο του τὸ ἄγαλμά του, πρὶν ἡ πολιτεία νὰ ἀναθέσῃ στὸ Διονυσιακὸ θέατρο ἓνα ἄλλο τοῦ ποιητῆ σὲ ὄρθια στάση! Ποιὸν ὅμως κωμικὸ ποιητῆ νὰ παρασταίνη ἡ ὠραία ἐκεῖνη ἀττικὴ ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Hyde Park τῆς Ἀγγλίας; Ὁ κ. Δοντᾶς τῆς ἀφιερώνει μιὰ καλὴν ἀνάλυση, χωρὶς νὰ παραδέχεται τὴν ὑπόθεση ἐνὸς σπουδαίου ἱστορικοῦ τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, ποὺ τὸν θεωρεῖ Ἀριστοφάνη: «Πάντως ἡ στήλη εἶναι ἀπὸ τὸ ὠραιότερα ἔργα τοῦ εἴδους αὐτοῦ, θαυμαστὴ εἶναι ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ τῆς ἀνέσεως καὶ τῆς ἡρεμίας τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ βαθυτάτου πάθους, τὸ ὁποῖον ἐκδηλώνει ἔντονον ἢ ὅλη εἰκὼν. Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον ἰδίως συντείνει εἰς τὴν ἰσχυρὰν αὐτὴν ἐντύπωσιν εἶναι ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ τοῦ χονδροειδοῦς κωμικοῦ προσωπείου τὸ ὁποῖον κρατεῖ οὗτος ἀπαλὰ διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς καὶ τοῦ προσώπου τοῦ ποιητοῦ, τὸ ὁποῖον ἐκφράζει ἄφατον θλίψιν». Θὰ ἐλέγαμε καλύτερα ὅτι ἐκφράζει μιὰ βαθειὰ συλλογὴ καὶ ψυχικὴ ταύτιση μὲ τὸ προσωπεῖο ἐκεῖνο ποὺ ἀντιπροσωπεύει ἓναν τύπο ζωντανεμένο στὸ θέατρο ἀπὸ τὸν ποιητῆ καὶ τοὺς ὑποκριτές.

Τὰ σπουδαιότερα καθιστὰ ἀγάλματα ποὺ πρόσφεραν οἱ γλύπτες τοῦ 4ου αἰῶνα εἶναι τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀριστοτέλη, καὶ ἡ ἀνανεωμένη ἔκφραση τοῦ Σωκράτη. Στὸν Λυσίππο παράγγειλαν οἱ Ἀθηναῖοι τὸ χάλκινο ἐκεῖνο ποὺ ἔστησαν στὸ Πομπεῖο τοῦ Κεραμικοῦ γιὰ νὰ τιμήσουν τὸν ἀληθινὸ φιλόσοφο ποὺ εἶχαν σκοτώσει οἱ πρόγονοί τους. Ἐνῶ οἱ ξένοι ἀρχαιολόγοι ἀναζητοῦν μὲ πάθος στὰ τόσα μαρμάρινα κεφάλια τοῦ Σωκράτη ποια εἶναι ἐξαρτημένα ἀπὸ τὸ Λυσίππειο ἄγαλμα, μένει ἀκόμη ἄγνωστος καὶ ὁ τόπος τοῦ ἀνδριάντος τοῦ Πλάτωνος, ἔργου τοῦ ὀνομαστοῦ γλύπτη Σιλανίωνα, ποὺ τὸν ἔστησε στὴν Ἀκαδήμεια ὁ Πέρσης μαθητὴς του Μιθριδάτης.

Λυσίππειο εὔρημα δὲν φαίνεται ὥστόσο πὼς ἦταν τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἐνὸς σκέλους πάνω ἀπὸ τὸ ἄλλο· διαδόθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ σπᾶσῃ ἡ ἐπισημότητα καὶ νὰ δοθῇ μιὰ περισσότερο στιγμιαία μεταβατικὴ στάση, ἀφοῦ οἱ παλαιότερες κινδύνεψαν πολλὰς φορές, ἰδιαίτερα στὰ ἔργα μετριώτερων δημιουργῶν, νὰ παρουσιάζωνται κάπως συμβατικές. Τὸ βλέπει κανεὶς σ' ἓνα μικρὸ

ἀναθηματικό ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ἀπήχηση ἀπὸ κάποιο ἄγαλμα καθιστοῦ «μουσικοῦ ἀνδρὸς» τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς (εἰκόνα). Βρέθηκε στοὺς ὀδικοὺς πρόποδες τῆς Ἀκρόπολης καὶ εἶναι στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο.

Μπροστὰ ἀπὸ τὴν αὐλαία κάθεται σ' ἓναν ὠραῖο θρόνο ὁ ποιητής. Θέλοντας ὁ γλύπτης νὰ τὸν κἀνῃ πρὸ σεβαστοῦ τὸν παρουσίασε σκεπασμένον μὲ τὸ ἱμάτιο, χωρὶς τὴν συνειθισμένη μερικὴ γύμνωσι. Κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο κρύβεται τὸ ἀριστερὸ χέρι, ἐνῶ τὸ ἄλλο ὑπογραμμίζει τὴ στοχαστικὴ ἔκφραση τοῦ κεφαλιοῦ. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν σκελῶν ἔχει καὶ αὐτὴ στὴν ἀπλότητά της ἐπίσημο χαρακτήρα πάνω στὸ ὑποπόδιον προβάλλεται τὸ δεξί, τὸ ἄλλο τραβιέται μέσα, καθαρὰ διαγραμμένο κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο. Δὲν εἶναι διαφορετικὴ ἡ στάση τοῦ Ἐπικούρειου Ἑρμάρχου στὸ ὀλόγλυφο ἄγαλμα τῆς Φλωρεντίας καὶ αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι ἡ διάδοσις τοῦ κλασσικοῦ αὐτοῦ τύπου θὰ προκάλεσε καὶ τὴν ζωερὴ ἐπιθυμία τῶν γλυπτῶν νὰ προχωρήσουν πρὸς νέες λύσεις, ἐπαναστατικώτερες, διαλυτικὲς μιᾶς σεβαστῆς παράδοσης ποὺ τὴν ἀπειλοῦσε ὁ μαρ-



Ἀνάγλυφον ποιητοῦ εἰς τὸ Ἐθν. Μουσεῖον τῶν Ἀθηνῶν.

σμός. Τις πραγματοποιήσεις αυτές που ἄρχισαν κιόλας στήν πρώιμη ἑλληνιστική περίοδο τις συνδέει ὁ κ. Δοντᾶς μέ τις βαθειές κοινωνικές ἀλλαγές που ἔφεραν τὸ σπάσιμο τῆς σύνδεσης μέ τὸν κόσμον τῆς πολιτείας. Ἀπὸ τὸν τρίτον αἰώνα, ὅταν οἱ γλύπτες ἀνάπτυξαν μέ τόση συνέπεια τὸν τύπον τοῦ καθιστοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου παρασταίνοντας ἓνα πλῆθος ποιητῶν καὶ φιλοσόφων μέ πρωτόφαντο δυναμισμό καὶ σύλληψη τῆς ἔκφρασης τοῦ προσώπου δίνονται στὸ βιβλίο τὰ σπουδαιότερα παραδείγματα, συνοδευμένα πάντα μέ περιγραφές τῆς μορφικῆς κατασκευῆς. Δὲν βγαίνουν ὑπὸ σχολαστικὸ ἀναμνηρυσμό ξένων γνωμῶν – ὅπως τόσο συχνὰ γίνεται σὲ μερικὲς περιοχές – ἀλλὰ μαρτυροῦν τὴν ικανότητα τοῦ συγγραφέα νὰ βλέπῃ ὁ ἴδιος καὶ νὰ περιγράφῃ τις ιδιότητες τοῦ κάθε ἀγάλματος, νὰ τὸ ἐντάσῃ στὸ πνευματικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς.

Πολλές φορές οἱ χαρακτηρισμοὶ εἶναι καίριοι, ὅπως γιὰ τὸ ἐκρηκτικὸ ἐκεῖνο δημιούργημα τοῦ 2ου αἰώνα, τὸν (χορικὸ πιθανώτατα) καθιστὸ ποιητὴ που παίζει μέ συμμετοχὴ καὶ ὅλου τοῦ σώματος τὴ λύρα στὴ Γλυπτοθήκη τῆς Κοπεγχάγης «Ἐνώπιον τῆς ἡρωϊκῆς αὐτῆς παραστάσεως εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ αἰσθανθῇ τις τὴν πνοὴν τοῦ ἰσχυροῦ ἀνέμου, ὁ ὁποῖος φυσᾷ εἰς τὴν ἐποχὴν τῆς μεγάλης Περγαμηνῆς ζωφόρου».

Μένει ἀκόμη τότε, στὸν 2ον αἰώνα π.Χ. ἀπείραχτη ἡ πηγαία ικανότητα τῶν καλλιτεχνῶν γιὰ νέα ὁράματα. Μὲ τὴν ὑποδούλωση τῆς Ἑλλάδας, ἰδιαίτερα μέ τὴν εἰσβολὴ τοῦ κλασικισμοῦ σβήνει ἡ παλαιὰ φλόγα καὶ τὸ χειρότερο, δὲν εἶναι πὰ νοητὴ ἡ ἀσωματικὴ ἀντίληψη τοῦ εἰκονιστικοῦ ἀνδριάντα, οἱ γλύπτες δέχονται παραγγελίες μόνο γιὰ τὰ κεφάλια, γιὰ τις προτομές τῶν ἑξοχῶν παλαιῶν ἀνδρῶν: «Δι' ἡμᾶς πάντως ἀπὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς τὸ ἐνδιαφέρον παύει. Διότι ποῖαν ἀξίαν ἠδύνατο νὰ ἔχῃ ὁ τύπος τοῦ καθημένου εἰς ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποία ἡ κεφαλὴ ἦτο τὸ πᾶν καὶ τὸ σῶμα μηδέν; Οὕτω ἐπῆλθεν ὁ θάνατος τοῦ τύπου».

Θὰ εἶχαμε νὰ προσθέσουμε: μόνο προσωρινό. Γιατί, ὅπως σὲ ὅλα τὰ ἑλληνικὰ δημιουργήματα, τὸ μεγαλεῖο τῶν ἀρχαίων ἡρώων τοῦ πνεύματος ἀναστήθηκε στοὺς Ἀποστόλους τοῦ Χριστιανισμοῦ, ἐνῶ ἀργότερα στάθηκε πρότυπο γιὰ τις δημιουργίες τῶν νεώτερων γλυπτῶν, που ἦταν καὶ αὐτοὶ ἄξιοι νὰ μεταμορφώνουν. Πίσω ἀπὸ τὸ καθιστὸ ἄγαλμα τοῦ Βολταίρου καὶ τῶν ἄλλων νεώτερων «μουσικῶν ἀνδρῶν» κρύβεται τὸ ἐπίτευγμα ἐκεῖνο τῶν Ἑλλήνων που πρῶτοι στὸν κόσμον ἔστησαν σὲ θρόνον τοὺς δικούς τους ζωντανούς, στοχαστικούς ἢ διδακτικούς, ὅπως εἶχαν κάνει καὶ γιὰ τοὺς ἀποθεωμένους νεκροὺς τῶν πολιτειῶν τους.

Τὸ ἄγαλμα τοῦ «Ράφτη»

Θρύλος καὶ ἐπιστήμη

Σὰν ἓνα σκηνογραφικὸ θέμα χωρὶς ὄγκο, ἐπίπεδο, τεφρὸ μοιάζει τὸ νηοὶ τοῦ Πορτοράφτη, ἂν τὸ ἰδοῦμε ἀπὸ τὴ δυτικὴ μεριά, τὴν ὥρα ποὺ ἡ Αὐγὴ ἀρχίζει νὰ ρίχνει πίσω του τὸ ρόδινο μαντύα της καὶ ἔχει σβήσει πιά, ἀφοῦ τόσο ἔλαμψε ἀπὸ ψηλά, «τὸ φοβερὸ ἄστρο τοῦ ὄρθρου».

Οὔτε ὅταν ἀνατείνει ὑστερα ὁ ἥλιος διαμορφώνεται ἀμέσως τὸ σχῆμα τοῦ νησιοῦ· μόνο ὅταν πέσει πολὺ φῶς ἀπάνω του ξεχωρίζει σιγὰ σιγὰ ἡ ἄγωνα, σκληρὴ πέτρα, ὅπου καμμιά σπιθαμὴ χῶμα δὲν ἔχει ἀπομείνει γιὰ νὰ ἀνθήσει ἓνα ἀγριολούλουδο, γιὰ νὰ βλαστήσει ἓνα θυμάρι.

Πυραμίδα ἀπὸ τὴ βόρεια πλευρὰ ἔχει τὸ νηοὶ στὴ νοτιοδυτικὴ του κουφάλες, μικρὲς καὶ μεγαλύτερες, ποὺ διαγράφονται καλὰ μόνο ὅταν ἀρχίσει ὁ ἥλιος νὰ προχωρεῖ κατὰ τὴ δύση· τότε ἡ μεγαλύτερη σπηλιὰ γίνεται σιγὰ σιγὰ τὸ ὀλάνοιχτο, ἀγριεμένο στόμα ἐνὸς γιγάντιου μυθικοῦ λιονταριοῦ.

Ὅμοια γύμνια καὶ ἀνήλεο πέτρωμα φέρνουν στὸ νοῦ πρὸς τὰ νότια τῆς Τζιάς ἢ στὰ δυτικὰ τῆς Κάλυμνος καὶ ἡ συγγένεια δὲν εἶναι ἀνεξήγητη. Τῶν νησιῶν τοῦ Αἰγαίου τὸν κοσμογονικὸ χαλασμὸ ἔχει ἀκολουθήσει καὶ τὸ νηοὶ τοῦ Ράφτη· τοῦ Αἰγαίου οἱ ἀνεμιὲς τὸ θερίζουν, ὅπως ὅλη τὴν ἀνατολικὴ παραλία τῆς Ἀττικῆς, ποὺ τόσο διαφέρει ἀπὸ τοὺς πιδὺ ζεστοὺς, φυλαγμένους ὄρμους τῶν ἀκτῶν τοῦ Σαρωνικοῦ.

Ἀπέναντι ἀπὸ τὸ νηοὶ τοῦ Ράφτη, στὰ χαμηλὰ ὑψώματα τῆς παραλίας τοῦ Πρασᾶ, ἀμπέλια πρασινίζουν μὲ λιγοστὲς ἐλιὲς ἀνάμεσά τους, τὰ λευκὰ σπίτια πληθαίνουν, τὰ περισσότερα στὸν Πορτοράφτη τὸν ἴδιο, ἄλλα νοτιώτερα στὸν δεῦτερο ὄρμο, τὸν Καλὸ Γιαλό, μὲ τὴν ὠραία ἀμμουδιά, ἐνῶ λεωφορεῖα, κάρα, αὐτοκίνητα, γαϊδουράκια περνοῦν τραβώντας κατὰ τὴ μεγαλύτερη, τὴν πιδὺ συχνασμένη νοτιώτερη ἀμμουδιά, κατὰ τὸ Αὐλάκι.

Κλείνεται τούτη βορειοανατολικά ἀπὸ τὸ βουνὸ τῆς Κορώνης, τῆς χερσονήσου ποὺ ἔχει κρατήσει τὸ ἀρχαῖο ὄνομα, ὅπως, μὲ ἀξιοθαύμαστη ἐπιμονή, ἔμειναν τὰ περισσότερα τοπωνυμικά τῶν Μεσογείων, ἂν καὶ τόσοι αἰῶνες εἶχε παραμεριστῇ ἐδῶ ἡ ἐλληνικὴ γλῶσσα. Οἱ τελευταῖες ἀνασκαφικὲς ἐρευνες τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ Εὐγενίου Βάντερπουλ ἔδειξαν ὅτι ποτὲ δὲν εἶχε μόνιμα κατοικηθῇ ἡ Κορώνη. Τὰ ἐρείπια πρόχειρων κτισμάτων,

τὰ νομίσματα καθὼς καὶ τὰ ἄλλα μικρὰ κινητὰ εὐρήματα, ὅλα τῆς πρώϊμης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, προέρχονται ἀπὸ μιὰ ἐγκατάσταση τοῦ στρατοῦ τοῦ Πτολεμαίου τοῦ δευτέρου ποὺ τὴν περιγράφει ὁ Πολύβιος, κατὰ τὸ 265-261 π.Χ. Θέλησε νὰ βοηθήσῃ τὴν Ἀθήνα καὶ τὴ Σπάρτη ἐνάντια στοὺς Μακεδόνες τοῦ Ἀντιγόνου Γονατᾶ στέλλοντας στρατὸ ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο. Ἐχει σημαντικὰ ἀλλάξει τὶς τελευταῖες δεκαετίες ἡ ὥση ὅλης τῆς περιοχῆς τοῦ Πορτοράφτη. Ἀλλιῶτικη τὴν εἶδε τὸ 1879 ἓνας παλαιὸς σεβαστὸς ἀρχαιολόγος, ὁ Λόλλινκ, ποὺ τὴν περιγράφει σὲ μιὰ μελέτῃ του: «Ὁ Πορτοράφτης εἶναι τώρα χωρὶς καμμιά κίνηση, αὐτὴ ποὺ ζωντανεύει στὴ θερμὴ ἐποχὴ κάθε χρόνο. Μόνο τὴν ἡμέρα συναντᾷ κανεὶς ἐδῶ ἀνθρώπους ποὺ ἐργάζονται στοὺς ἀγροὺς καὶ ἔρχονται νὰ πάρουν, ὅπως στὴ Ραφήνα, τὴν πραμάτεια ἀπὸ τοὺς ψαράδες. Τὸ βράδυ ὅμως, καθὼς καὶ σ' ὅλη τὴν ψυχρὴ ἐποχὴ τοῦ χρόνου, μιὰ βαθεῖα σιγὴ σκέπει τὸν ὄρμο, ποὺ μαζὶ μὲ τὴν περιοχὴ του ἀνήκει στὰ ὠραιότερα μέρη τῆς ἀττικῆς γῆς, ἀκόμη καὶ ὅλης τῆς ἀνατολικῆς ἀκτῆς τῆς Ἑλλάδας».

Θέμα τῆς μελέτης του ἐκείνης ἦταν οἱ Πρασιές, ἡ τοποθέτηση τοῦ Δήμου αὐτοῦ ποὺ εἶχε συνδεθῇ μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἱερώτερες τελετὲς τῶν Ἀθηναίων. Ἐδῶ, μέσα ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνα ξεκινοῦσε γιὰ τὴ Δῆλο ἡ «Θεωρία» μὲ τὶς ἀπαρχὲς τῶν καρπῶν. Εἶχαν φτάσει στὶς Πρασιές ἀπὸ πολὺ μακριά, ἀπὸ τὴ χώρα τῶν ὑπερβορείων. Ἕλληνες τὶς εἶχαν μεταφέρει ἀπὸ τὴ Σινώπη τοῦ Πόντου, τὸν πρῶτο καθαρὰ ἐλληνικὸ σταθμό.

Προαιώνια ἦταν ἡ παρουσία ζωῆς στοὺς Δήμους τῶν ἀνατολικῶν ἀκτῶν, σημαντικὴ ἡ συμβολὴ τους στὸ μεγαλεῖο τῆς Ἀθήνας, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀνεξάρτητὴ ἀνάπτυξή τους. Ὅταν σήμερα βρίσκεται κανεὶς ἀνάμεσα στοὺς τετράγωνους, κάπως σκυθρωπούς, ἀγέλαστους καὶ – γιὰ φυλετικούς λόγους – ἀνεκδήλωτους χωρικούς τῶν Μεσογείων εἶναι δύσκολο νὰ μεταφερθῇ στὴ γελαστὴν ἐκείνη ἀρμονία κατοίκων, τοπίου, μνημείων, ζωῆς, ποὺ ἐχαρακτήριζε τοὺς ἀρχαίους Δήμους τῆς Ἀττικῆς. Νὰ ἦταν ἴσως καταστάλαγμα τοῦ πολιτισμοῦ αἰώνων ποὺ ἐρρίζωσε ἐδῶ;

Ἡ ἀφθονία τῶν κτερισμάτων ποὺ βρίσκονται μέσα στοὺς τάφους τῶν Δήμων, τὸ ἴδιο τὸ πλῆθος τῶν τελευταίων βεβαιώνουν τὴν πυκνὴ κατοίκηση ποὺ προϋποθέτει καὶ θαλασσινὴ ἐπικοινωνία μὲ τὶς ἀπέναντι ἀκτὲς, δυὸ ἢ τρεῖς χιλιάδες χρόνια κιόλας πρὶν ὁ Πειραιὰς ἀναπτυχθῇ σὰν τὸ πρῶτο, τὸ κύριο λιμάνι τῆς Ἀττικῆς.

Εἶναι ἀπίστευτὴ ἡ μελωδία τῶν ἀγγείων τῆς νεολιθικῆς καὶ μεσοελλαδικῆς ἐποχῆς ποὺ ἔδωσε ἡ ἀνασκαφὴ τῶν τάφων τῆς Ραφήνας. Τὰ ἀπλᾶ σχήματα, ἡ ἔλλειψη διακόσμησης μαρτυροῦν τὴν πηγαία αἴσθηση γιὰ τὸ καλὸ. Στὴν περιοχὴ τοῦ Πορτοράφτη, τὰ ἀγγεῖα ποὺ ἔφεραν σὲ φῶς οἱ ἀνασκαφὲς ἕως τώρα εἶναι νεώτερα ἀπὸ ἐκεῖνα καὶ μάλιστα ἔχουν τὸ ἄτεχνο ἐκεῖνο σχῆμα τῶν ὑστερομυκηναϊκῶν ψευδόστομων ἀμφορέων ποὺ κουράζουν μὲ τὴν ὁμοιομορφία τους, μὲ τὴν ἔλλειψη κάθε ἀνάγκης γιὰ μιὰ ἀνανέωση. Μπορεῖ ὅμως

μελλοντικές έρευνες νά αποκαλύψουν περισσότερο σφριγηλά παραδείγματα καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Τὸ πὸ αἰνιγματικὸ γιὰ ὅλους εἶναι τὸ ἄγαλμα τοῦ «Ράφτη» ποὺ στέκεται στὴν κορυφὴ τοῦ φερώνυμου νησιοῦ. Γίνεται ἄφαντο τὸ μεσημέρι, ὅταν οἱ ἀκτίνες πέφτουν κατακόρυφα ἀπάνω του καὶ φοβᾶται κανεὶς ἔξαφνα μήπως ἔπρεσε μονομιᾶς στὴ θάλασσα δαρμένο καθὼς εἶναι ἀπὸ τοὺς ἀνέμους τῶσων αἰώνων, ἢ μήπως τὸ μάρμαρο ἐγινε ἀσβέστη ἀπὸ τὸ πύρωμα τῶν ἀκτίνων. Μὲ τὴν πορεία τοῦ Ἥλιου παρουσιάζεται πάλι στὴ θέσῃ του χαρίζοντας στὸν πέτρινο ὄγκο μιὰ ἀσυνήθιστη σημασία.

Καθὼς εἶναι δύσκολο ὄχι μόνο τὸ ἀνέβασμα, ἀλλὰ καὶ ἡ προσπέλαση στὸ νησι τοῦ Ράφτη λίγοι τὸ εἶδαν ἀπὸ κοντὰ καὶ ὅλοι ρωποῦνται σήμερα γιὰτὶ πῆρε τὸ ὄνομα αὐτό. Ἀρκετοὶ Εὐρωπαῖοι περιηγητὲς τὸ ἐπρόσεξαν στοὺς νεώτερους αἰῶνες, ὅταν τὰ πλοῖα ζητοῦσαν στὸν Πορτοράφτη ἄσυλο ἀπὸ τὰ μανιασμένα κύματα τῆς νότιας Εὐβοίας, λιγοστοὶ φαίνεται ὅτι ἔφτασαν ἔως ἐκεῖ ἀπάνω.

Οἱ ἐντυπώσεις τους, ποὺ τὶς συγκέντρωσε τελευταῖα ὁ Ἀμερικανὸς ἀρχαιολόγος Βερμιούλ σὲ μιὰ ἀξιόλογη μελέτη του, ἀρχίζουν μὲ τὸν Νικολὸ ντὰ Μαρτόνι (1395). Εἴτε γιὰτὶ στὶς ἡμέρες του δὲν εἶχε διαδοθῇ ἡ λαϊκὴ ὀνομασία τοῦ «Ράφτη», εἴτε γιὰτὶ δὲν τὴν ἤξερε πλάθει σχετικὰ ἓνα διαφορετικὸ παραμῦθι. Ἐνας ἄλλος περιηγητὴς, τοῦ 16ου αἰῶνα αὐτός, μιλάει πρῶτος γιὰ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ράφτη καὶ λέει μάλιστα ὅτι «κρατᾷε στὸ χέρι ἓνα ζευγάρι ψαλλίδια». Μὲ τὸν 19ον αἰῶνα ἀρχίζει ἡ προσεκτικὴ, ἀντικειμενικὴ παρατήρηση. Ὁ ἐξαίρετος, γνωστὸς Ἀγγλὸς ταγματάρχης Λήκ, ποὺ ταξίδεψε γύρω στὰ 1802, κρίνει ἀπὸ τὴν ἐργασία τοῦ γλυπτοῦ ὅτι μαρτυρεῖ τὴν «κατάπτωση τῶν τεχνῶν καὶ ὅτι θὰ παράστανε πιθανώτατα κάποιον Ρωμαῖον αὐτοκράτορα».

Ὁ σύντροφος τοῦ Βύρωνος Χομπχάουζ σ' ἓνα βιβλίο του ποὺ τυπώθηκε τὸ 1803 προχωρεῖ στὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ «Ράφτης» χρησίμεψε στὰ ἀρχαῖα χρόνια γιὰ φάρος. Χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ παρατηρητικότητα καὶ τὴν κρίση τοῦ Λουδοβίκου Ρός, ποὺ τὸ ἐμελέτησε ἀπὸ κοντά, εἶναι ὄχι μόνο ἡ ἐξαιρετικὴ περιγραφὴ τοῦ ἀγάλματος, ἀλλὰ καὶ τὸ συμπέρασμά του: τὸ ἄγαλμα εἶναι χωρὶς ἄλλο γυναικεῖο. (*Ταξίδια στὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου* 1843.) Ρωπεται μήπως παρασταίνεται κάποια Ρωμαία αὐτοκράτειρα ἢ ἡ γυναῖκα τοῦ Ἡρώδη τοῦ Ἀττικοῦ, ἢ Ρήγιλλα ἢ ἂν εἶναι προσωποποίηση τῆς «θεωρίας» ποὺ ἔστειλαν οἱ Ἀθηναῖοι στὴ Δῆλο ἀπὸ τὶς Πρασιές.

Ἐνας ἄλλος ἀρχαιολόγος, ὁ Μιλχέφερ, γράφοντας τὸ 1887 ἐπιμένει ὥστόσο νὰ θεωρεῖ ἀνδρικό τὸ ἄγαλμα, ἐπιτάφιο μνημα ἴσως ἢ κενοτάφιο τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ ἢ τοῦ Ἡρώδη.

Μιὰ φωτογραφία τοῦ 1935 δείχνει πόσο ψηλὰ εἶχε στηθῇ στὰ ἀρχαῖα χρόνια ὁ «Ράφτης» στὸ βᾶθρο του, βλέπει μάλιστα κανεὶς ὅτι ἡ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία εἶχε φροντίσει νὰ τὸ συγκρατήσῃ μὲ σιδερένιες ζῶνες καὶ μὲ κάθετα

ξύλα. Τὸ ἄγαλμα, ὕψους 2.35 μ., παρασταίνεται καθιστὸ ὄχι σὲ θρόνο, ἀλλὰ σ' ἓνα βράχο, ὅλα ἀπὸ πεντελικὸ μάρμαρο. Εἶναι ἀπὸ αἰῶνες ἀκέφαλο· θὰ εἶχε χωρὶς ἄλλο ὑψωμένο τὸ ἓνα χέρι, ἐνῶ τὸ ἄλλο ἀκουμποῦσε κοντὰ στὸ γόνατο.

Ὅ,τι σώθηκε ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τοῦ χρόνου εἶναι ἡ πλούσια πτύχωση στὸ ἀπάνω μέρος τοῦ στήθους, ποὺ βεβαιώνει ὅτι τὸ ἄγαλμα εἶναι γυναικεῖο. Ὡς πρὸς τὴ χρονολόγησιν τοῦ ἔργου οἱ τελευταῖες ἔρευνες ἔδειξαν πόσο σωστὰ



Τὸ ἄγαλμα τοῦ «Ράφτη», ὅπως σώζεται σήμερα στὸ ὁμώνυμο νησί.

τὴν εἶδαν οἱ παλαιότεροι ταξιδευτὲς καὶ ἀρχαιολόγοι: θὰ κατασκευάστηκε χωρὶς ἄλλο στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια, πιθανώτατα στὸν 2ο αἰώνα μ.Χ., ἀκολουθεῖ ὅμως κλασσικὰ πρότυπα καὶ σ' αὐτὸ χρωστέι τὴν ἐντύπωση τῆς μεγαλωσύνης: «Τὸ ἄγαλμα ἔχει πολλὰ σημεῖα δύναμης καὶ ἐπιβλητικῆς ὁμορφιάς. Ἡ στάση προκαλεῖ ἓνα αἶσθημα μορφικοῦ μεγαλείου καὶ ἡ ὄψη ἀπὸ τὴ δεξιὰ πλευρὰ δείχνει τὶς ρυθμικὲς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φόρεμα στὸ σῶμα» (Βερμιούλ). Κάποιο φειδιακὸ ἢ μεταφειδιακὸ ἄγνωστο μεγαλοῦργημα κρύβεται πιθανώτατα πίσω ἀπὸ τὸ ἑλληνορωμαϊκὸ τοῦτο ἔργο.

Τί παρασταίνει ὅμως καὶ ποῖο σκοπὸ ὑπηρετοῦσε στημένη ἐκεῖ ἀπάνω ἡ γυναικεία τούτη, ἡ θεϊκή – θὰ τὴν ἐλέγαμε ἔτσι – μορφή; Ἄν ἦταν ἀρχαιότερη, τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, θὰ ἔκλινε κανεὶς νὰ πιστέψει ὅτι εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς μεγάλης, τῆς προαιώνιας μητριαρχικῆς θεᾶς, τῆς Παναγίας τοῦ Αἰγαίου. Ὅμως στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια μιὰ τέτοια βαθειὰ πίστη δὲν εἶναι πιά νοητὴ· ἀντίθετα ἦταν πιά συνηθισμένα τότε τὰ σύμβολα, διανοητικὰ πλάσματα γιὰ πολιτικὴν ἐκμετάλλευση, οἱ ἀλληγορικὲς προσωποποιήσεις.

Σὰν μιὰ τέτοια θὰ τὴ φαντάστηκε ὁ δημιουργὸς τοῦ ἀγάλματος, μιὰν Οἰκουμένη, αὐτὴν ποὺ κυβερνιέται ἀπὸ τὴ Ρώμη ἢ σὰν κάτι παρόμοιο – γιατί ὄχι τὴν ἴδια τὴ Ρώμη, ποὺ ἐγκαταστάθηκε κάποτε καὶ πάνω στὴν Ἀκρόπολη; Μπορεῖ νὰ εἶναι ὅμως καὶ ἡ θεὰ Τύχη, γνώριμη ἀπὸ τὰ ταραγμένα ἑλληνιστικὰ χρόνια, ὅταν ἀνέβηκε πάνω καὶ ἀπὸ τοὺς Ὀλύμπους.

Χρήσιμο γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ ἀγάλματος εἶναι ἓνα χάλκινο ἀγαλματάκι ποὺ βρέθηκε στὴν Ἀττικὴ καὶ φυλάγεται σὲ κάποια ἐλβετικὴ συλλογή. Παρασταίνει μιὰ γυναῖκα καθιστὴ – σὲ βράχο, ὅπως ὁ «Ράφτης»! –, μὲ τὴν κορὼνα τῆς Τύχης στὸ κεφάλι. Ἐχει τόσην ὁμοιότητα μὲ αὐτὸν ποῦ, ἂν δὲν εἶναι ἀντίγραφο τοῦ ἔργου, δείχνει τὴ διάδοση τοῦ τύπου στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια· θὰ κρατοῦσε ἴσως στὸ ἀριστερὸ χέρι μιὰ σφαῖρα, τὸν ἴδιο τὸν κόσμο ἢ κάτι ἄλλο ποὺ δὲν τὸ μαντεύουμε. Ἡ πιθανὴ ὑπαρξὴ μιᾶς τέτοιας κορῶνας καὶ στὸ κεφάλι τοῦ καθιστοῦ ἀγάλματος τοῦ «Ράφτη» φέρνει στὴν ὑπόθεση ὅτι μέσα τῆς θὰ κρυβόταν ὁ φάρος ὁ στημένος ψηλὰ στὴν κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ – μήπως δὲν τὸ πρότεινε κιόλας ἀπὸ τότε ὁ φίλος τοῦ Βύρωνος;

Μιὰ προσωποποιημένη μορφή μὲ τὸν πρακτικὸ σκοπὸ νὰ φωτίζει τὰ πλοῖα γιὰ νὰ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ πέτρινو νησί, καθὼς καὶ ἀπὸ τὸ γειτονικὸ, τὸ μικρότερο, τὴ «Ραφτοπούλα», εἶναι ἡ πιθανώτερη ἐρμηνεία τοῦ ἀγάλματος. Θὰ στήθηκε στὴ θέση κάποιου ἀπλοῦ παλαιότερου φάρου (μὲ σκοπὸ νὰ κηρύττει τὴν κυριαρχία τῆς Ρώμης) ἀπὸ κάποιον δωρητὴ αὐτοκράτορα, ἀφοῦ καμμιά πολιτεία ἑλληνικὴ δὲν θὰ μπορούσε νὰ φέρει τὸ βάρος μιᾶς τέτοιας δαπάνης. Ἄν δὲν εἶναι καθαυτὸ ἔργο τέχνης, εἶναι μὲ τὸν ὄγκο τοῦ ἓνα ἐπίτευγμα τῆς πλαστικῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς τεχνικῆς ποὺ κατάφερε νὰ τὸ ἀνεβάσει ἐκεῖ ἀπάνω.

Καὶ τὸ πῶς διασκεδαστικὸ. Στὸ χάλκινο ἀγαλματάκι κρατάει ἡ θεὰ στὸ ὑψωμένο δεξιὸ χέρι τῆς ἓνα δεμάτι στάχυα. Ὅμοια μπορεῖ νὰ ἔδειχνε καὶ τὸ

ἄγαλμα τῆς Τύχης ἢ Οἰκουμένης, σύμβολα τῆς εὐφορίας ποὺ ἔφερε τάχα στὸν κόσμο ἢ «Πὰξ ρομάνα», ἢ ρωμαϊκὴ εἰρήνη. Αὐτὰ ὅμως βοηθοῦν γιὰ νὰ λυθῇ τὸ αἶνιγμα τοῦ ὀνόματος «Ράφτης». Στὰ νεώτερα χρόνια, ὅταν πὰ εἶχε ξεχαστῇ ἡ ἀρχαία ὀνομασία, ὅταν πὰ τὸ ἐνθετο κεφάλι εἶχε πέσει στὸ κενό, ἐρμήνευσαν τὰ στάχυα σὰν ψαλίδια!

Ἐνας ράφτης στὴν ἄσκηση τοῦ ἐπαγγέλματός του ἔγινε πὰ ἡ καθισμένη μορφὴ στὴν κορυφῇ τοῦ πετρωμένου νησιοῦ, τέτοιον, μοναχικόν, ἀλλὰ ὄχι ἄπραγον, τὸν ἐπίστεψε ὁ λαός, πλάθοντας χωρὶς ἄλλο γύρω του κάποιο ὥραϊο παραμῦθι ποὺ ξεχάστηκε. Ἐμεινε ὅμως τὸ ὄνομα, στέκεται ἀκόμη, κοντὰ δυὸ χιλιάδες χρόνια, στὴν ἴδια τῇ θέσῃ τὸ κολοσσιακὸ ἄγαλμα καὶ φέγγει, ὄχι πὰ σὰν φάρος, ἀλλὰ σὰν μνημεῖο μιᾶς μακραίωνης, μεγάλης καὶ πολυκύμαντης ἱστορίας.

Ὁ Μανιερισμὸς

Μερικὲς ἐκφράσεις τοῦ στῆ νέα καὶ
τὴν ἀρχαία τέχνη

Τὸ σπουδαιότερο ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα ποὺ προβάλλουν οἱ πολέμοι τῆς περιφορᾶς σπουδαίων ἔργων τέχνης ἕως τὰ πέρατα τοῦ κόσμου εἶναι οἱ πολλαπλοὶ κίνδυνοι ποὺ διατρέχουν στὰ ταξίδια τους αὐτὰ καὶ σὰν ἓνα ἀτράνταχτο ἐπιχείρημα φέρνουν τὴν τύχη τοῦ «Ἀντρέα Ντόρια». Ὅταν ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια χάθηκε στὰ βάθη τοῦ ὠκεανοῦ τὸ σύγχρονο τοῦτο ναυπηγικὸ κατόρθωμα πῆρε μαζί του, ἀνάμεσα σ' ἄλλα καὶ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς καλύτερους πίνακες ἐνὸς σπουδαίου Ἰταλοῦ ζωγράφου, τοῦ Ποντόρμο, ποὺ τοὺς ἔστειλαν τότε στὸ Νέο Κόσμο γιὰ προσωρινὴ ἔκθεση.

Δὲν ἦταν ὁ Ποντόρμο ἀπὸ τοὺς κορυφαίους καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς του, ἀλλ' ἀπὸ τοὺς πρὸ προσωπικοὺς καὶ ἐσωτερικώτερους. Ἔδρασε στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰῶνα κυρίως στὴ Φλωρεντία καὶ θεωρεῖται μαζί μὲ τὸν Παρμετζανίνο καὶ τὸν Μπροντσίνο ὁ ἀντιπροσωπευτικώτερος ζωγράφος τοῦ «μανιερισμοῦ», τῆς τάσης ποὺ μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στὸ τέλος τῆς Ἀναγέννησης καὶ στὸ μπαρόκο. Τὸν ὄρο «μανιερισμὸς» τὸν ἐπρότειναν ἀρχικὰ οἱ Γερμανοὶ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης καὶ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς νεώτατες ἱστορικὲς ἑννοίες.

Κορεσμένοι ἀπὸ τὶς νατουραλιστικὲς τάσεις τῶν ζωγράφων τοῦ Κουατροτσέντο ἀπαρνήθηκαν οἱ μανιεριστὲς τὴν πολὺπλοκη σύνθεση τῶν πινάκων, τὶς ἐντυπωσιακὲς πτυχώσεις, τὰ γεμάτα σώματα, τὴν ἴδια τὴν κλασσικὴν ὁμορφιά. Στὸ «πορτραῖτο μιᾶς κυρίας», ἓνα ὀνομαστὸ σχέδιο τοῦ Ποντόρμο, ὑψώνεται ἀπὸ τὸ λεπτὸ λαιμὸ τῆς ἓνα ἀσθενικὸ κεφάλι, τὸ βλέμμα κυττάζει τὸ θεατὴ μὲ μιὰ ἐλεγειακὴ διάθεση. Τὸ ψηλὸ μέτωπο συνεχίζεται μὲ τὸ ὕψωμα τῆς κόμης πρὸς τὰ ἀπάνω· μιὰ ἀπάρνηση τῆς ζωῆς εἶναι χυμένῃ στὸ χλωμὸ πρόσωπο.

Ἀπὸ ἀνάλογη αἴσθηση βγήκαν οἱ Παναγίες τοῦ Παρμετζανίνο, συνειδητὴ ἀντίθεση καὶ αὐτὲς στὴν ἑλληνικὴν ὁμορφίαν ποὺ ἔδιναν στὶς Μαντόνες τους οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τῆς Ἀναγέννησης. Κάποια ἐξάρτηση τοῦ βόρειου τούτου Ἰταλοῦ ζωγράφου ἀπὸ τὸ γοτθικὸ ρυθμὸ προδίνει ἡ «Παναγία μὲ τὸν μακρὸ λαιμὸ» τοῦ Παλάτσο Πίτι, τὸ κορύφωμα τῆς τέχνης τοῦ Παρμετζανίνο.

«Ὅλα εἶναι παράξενα στὸν πίνακα αὐτόν· μιὰ στοὰ ποὺ δὲν εἶναι στοὰ, ἓνας

θρόνος πού δὲν εἶναι θρόνος· στὸ βάθος μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ πού εἶναι τμήμα μόνο μιᾶς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἓνα παραπέτασμα γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν ξέρουμε πού εἶναι τοποθετημένο. Ἡ Παναγία κάθεται κάπως λοξὰ μὲ τὸν κοιμισμένο Χριστὸ στὰ γόνατά της· μιὰ μορφὴ ψηλὰ στημένη μὲ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ γυρισμένο καὶ σκυφτό· θὰ πίστευε κανεὶς ὅτι κυττάζει τὸ παιδί καὶ πάλι ὅτι εἶναι βυθισμένη σὲ γλυκὰ ὄνειρα», ἔγραφε παλαιότερα σὲ μιὰ περιληπτικὴ ἀνάλυση τοῦ μανιερισμοῦ ὁ ἀσύγκριτος Μὰξ Ντβόρσακ.

Οἱ ψηλὸλιγνες, σχεδὸν ἀρρωστημένες μορφές, τὰ τρυφερὰ δάχτυλα, οἱ λεπτὲς γραμμὲς ἐκφράζουν τὸ νέο πνεῦμα· ἡ Παναγία εἶναι σὰν εἶδωλο πού τὸ προσκυνοῦν. Θὰ πρόσθετε κανεὶς καὶ τὸ ἐλαφρὸ πάτημα, πού θυμίζει γοτθικὰ πρότυπα, τὴν ἐκζητημένη ἀπλὴ κομψότητα στὰ φορέματα καὶ στὶς στάσεις.

Ἰδιαίτερη προτίμηση τῶν δύο τούτων καλλιτεχνῶν, ὅπως καὶ τοῦ τρίτου, πού τόσο τὸν ἐκτίμησε ἡ φλωρεντινὴ κοινωνία τῆς ἐποχῆς του, τοῦ Μπροντοίνο, στάθηκε τὸ πορτραῖτο. Ἄν καὶ δὲν εἶχε τοῦ Ποντόρμο τὸν γνήσιο λυρισμὸ εὐδοκίμησε περισσότερο· μὲ πυρετικὴ ἔνταση ἐτέλεσε ἓνα πλῆθος παραγγελίες. Μιὰν ἀμίλητη ἐπισημότητα ἔχουν οἱ κύριοι καὶ οἱ κυρίες ὅχι γιὰ τὸς ἀκίνητεῖ ἓνα ἐσωτερικὸ δρᾶμα, ὅπως στὰ πορτραῖτα τοῦ Ποντόρμο, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ θεληματικὴ ἐπιφύλαξη. Ἀκόμη καὶ τὰ χρώματα τοῦ βάθους παίρνουν μιὰ ἀσημένια χλωμάδα, τὰ χέρια ἀκουμποῦν σὰν παγωμένα πάνω σ' ἓνα ἀντικείμενο ἢ βιβλίο. Εἶναι τὸ τέλος τῆς προχωρημένης Ἀναγέννησης μέσα στὴ Φλωρεντία – θὰ μᾶς χρειαστῇ παρακάτω ἡ διαπίστωση τούτη.

Πλουσιώτερη ἦταν χωρὶς ἄλλο τοῦ Ποντόρμο ἡ ψυχικὴ ιδιοσυστασία, ὅχι ἀνάλογη μ' αὐτὴν ἢ ἀπόδοσή του. Τὸ συναπάντημα μὲ τὸν Μιχαὴλ Ἀγγελο στάθηκε ἡ τραγικότητά του· ἡ δημιουργικὴ του πνοὴ πνίγηκε ἀπὸ τὸ ὄραμα τῶν τιτανικῶν ἔργων ἐκεῖνου.

Ἀπὸ τὸν μανιερισμὸ τῶν βόρειων Ἰταλῶν ζωγράφων ἐρμήνευαν, ὅπως εἶναι γνωστό, σοβαροὶ μελετητὲς καὶ τοῦ Γκρέκο τὴν ιδιότυπη τέχνη, αὐτὸ ὅμως εἶναι ἄλλη ἱστορία.

Συνοψίζοντας παρατηροῦμε ὅτι δύο εἶναι τὰ κύρια γνωρίσματα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ μανιερισμοῦ: ὅτι παρουσιάστηκε σὲ μιὰ μεταβατικὴ στιγμή πού φέρνει ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸ μπαρόκο καὶ δεύτερο ὅτι δεμένη μαζί του εἶναι ἡ ἐπιτήδευση: ἡ μελετημένη ἐκλέπτυνση, ὁ ὑπολογισμὸς τοῦ θεατῆ μ' ἓναν τρόπο ψυχρὸ, ἄγνωστον ἕως τότε, ἡ ἀποφυγὴ τῆς νατουραλιστικῆς ἀπόδοσης, τέλος ἡ ἀναζήτησις προτύπων ἔξω ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴν ἀρχαιότητα.

Εἴτε εἶναι ὁ μανιερισμὸς μορφικὸ μόνο φαινόμενο, ὅπως ἔχουν ὑποστηρίξει, εἴτε ἱστορικὸ, βέβαιο εἶναι ὅτι ἡ χρῆσις τοῦ ὅρου γίνεται μὲ περισσότερη ἐπιφύλαξη ἀπὸ τοὺς ἀρχαιολόγους, πού προσπαθοῦν, οἱ συνετώτεροι ἀπ' αὐτοὺς, νὰ ἀποφύγουν τὴ μεταφορὰ ὅρων ἀπὸ τὴ νεώτερη τέχνη στὴν ἀρχαία.

Μιὰ βασικὴ διαφορὰ εἶναι ὅτι οἱ ἐκφράσεις τοῦ μανιερισμοῦ εἶναι στὰ ἀρχαῖα ἔργα περισσότερο διάσπαρτες καὶ φανερώματα ἀτομικά, ἂν καὶ στενὰ

δεμένα κάθε φορά με τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Προσπαθώντας ἕνας Γερμανὸς ἀρχαιολόγος νὰ ξεκαθαρίσῃ τί εἶναι μανιερισμὸς προτείνει σὲ μιὰ μεταπολεμικὴ μελέτῃ του τὶς παρακάτω διακρίσεις:

«1) Ὁ μανιερισμὸς δὲν ἔχει ἄμεση σχέση μετὰ τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ συνδέεται μετὰ παλαιότερα καλλιτεχνικὰ μορφικὰ ἀποκλήματα. 2) Ἡ σύνδεση αὐτὴ ἀναπτύσσεται μετὰ διαφόρους τρόπους· μιὰ φορά σ' ἕνα ξεδιάλεγμα καὶ ὑπερποντισμὸ τῶν παλαιότερων μορφικῶν τύπων, πρᾶγμα ποὺ συνδέεται καὶ μετὰ τὸ ξεθύμασμά τους. Ἄλλοτε στὴν ἐκλογὴ ὠρισμένων μόνο μορφικῶν στοιχείων, στὰ ὁποῖα μετὰ μιὰ ἐκζητημένη ἀντιλογία παρατάσσουσιν ἄλλα διαφορετικά. 3) Ὁ χαρακτήρας τοῦ μανιερισμοῦ ἔχει μέσα του τὴν ἀντίφασιν. Δὲν ὑπάρχει καμμιὰ περιεκτικὴ κατὰταξη τῆς μορφῆς ἀπὸ ἕνα κεντρικὸ σημεῖο, ἀλλὰ μόνο ἡ ἔντασις συμβατικῶν ἀντιθέσεων τόσο στὴν κίνησιν τῆς μορφῆς, ὅσο καὶ στὴν σχέση της μετὰ τὸ χῶρο. 4) Ἀπὸ τὸ διχασμὸν αὐτὸ καθεαυτὸν καὶ σχετικὰ μετὰ τὸ χῶρο παίρνει μιὰν ἰδιαίτερη σημασίαν ἡ διαμόρφωσις τῆς ἐπιφάνειας. Στὴν ἐπίδρασίν της ὑποτάσσεται ἡ οὐσία τῆς μορφῆς».

Μετὰ τὴν προβολὴν αὐτὴ τῆς ἐπιφάνειας ἀντὶ γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν σὲ βάθος ξεχωρίζουσιν οἱ πίνακες τῶν μανιεριστῶν τοῦ 16ου αἰῶνα ποὺ ἀναφέραμε, τέτοια ὅμως ἐπίπεδη διαμόρφωσις διακρίνουν οἱ ἀρχαιολόγοι καὶ στὸ ἔργον τοῦ πρὸ ἰδιότυπου μανιεριστῆ τῆς ἀρχαιότητος, τοῦ Καλλιμάχου (μιλάμε μόνο γιὰ τὶς δημιουργικὰς ἐποχὰς καὶ ὄχι γιὰ τὴν συμβατικὴ ἐπιπεδικότητα τῆς ἑλληνο-ρωμαϊκῆς τέχνης).

Παρουσιάζεται ὁ Καλλιμάχος, ὅπως καὶ οἱ Εὐρωπαῖοι μανιεριστές, στὴν καμπὴ τῆς κλασσικῆς τέχνης πρὸς τὴ δευτέραν φάσιν της. Ἔδρασε γύρω στὰ 410 στὴν Ἀθήναν τοῦ πελοποννησιακοῦ πολέμου, πρέπει λοιπὸν μολοντοῦτο νὰ μὴ θεωροῦμε τὸν ἀρχαῖον μανιερισμὸ ὅχι ἱστορικὸ φαινόμενον παρὰ μόνο μορφικόν;

Σὰν ὅρο ποὺ χαρακτηρίζει μιὰ προσωπικὴ τεχνοτροπία τὸν μεταχειρίζονται ἐλεύθερα κάθε τόσο οἱ ἀρχαιολόγοι, ὅταν διαπιστώνουν τὴν ὑπαρξὴ ἐπιτηδεύσεως σ' ἕνα ἢ σὲ περισσότερα ἔργα. Στὴν ἱστορίαν τῆς ἀρχαίας τέχνης ἔχει ὥστόσο περιοριστὴ ἡ χρῆσις του στὴν ἀγγειογραφίαν καὶ μάλιστα σὲ μιὰν ὠρισμένη ἐποχὴ, ἀπὸ τότε ποὺ ὁ Σερ Τζὼν Μπήζλεϋ ξεχώρισεν τὴ φυσιογνωμίαν μερικῶν ζωγράφων ποὺ παρουσιάζονται στὰ τέλη τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὸ 500 π.Χ. καὶ ἔπειτα καὶ ἐργάζονται ἕως τὸ 470 πάνω - κάτω. Ὁ λαμπρότερος ἀπὸ τοὺς «μανιεριστὰς» αὐτοὺς, ἀπὸ τοὺς ἐπιτηδευμένους, ὁ ζωγράφος τοῦ Πανός, δὲν ἔχει ὑπογράψῃ κανένα ἀπὸ τὰ 160 ἀγγεῖα ποὺ τοῦ ἔχουν ἀποδοθῇ. Πῆρε τὸ συμβατικὸν τοῦτο ὄνομα ἀπὸ ἕνα κρατὴρ στὸ μουσεῖον τῆς Βοστώνης, στολισμένον μετὰ μιὰν τολμηρὴν παράστασιν τοῦ Πανός.

Τὸ πρὸ ἀξιολάτρευτον ἀγγεῖον τοῦ βρίσκεται στὸ Μόναχον καὶ εἶναι ἕνας «ψυκτήρ», ὁ καλύτερος ἀπ' ὅλους ὅσοι ἔχουν σωθῇ ἕως τὶς ἡμέρας μας. Τὸ σχῆμα, σφαιρικὸν ἀπάνω, χωρὶς λαβὰς, ἔχει κάτω μιὰ σταθερὴν βάσιν γιὰ νὰ στέ-

κεται καλὰ μέσα στὸν κρατήρα. Περιεῖχε κρασί πὺ ἐκρύνε μέσα στὸ χιόνι ἢ στὸ κρύο νερὸ τοῦ κρατήρα. Στὴ γνώμη τούτῃ, τὴν ἐπικρατέστερη σήμερα, θὰ εἶχε κανεῖς νὰ ἀντιτάξει ὅτι ἀντίθετα εἶναι φυσικὸ τὸν ψυκτήρα νὰ ἐγέμιζαν μὲ χιόνι ἢ μὲ νερὸ ἀπὸ τὸ πηγάδι, γιὰ νὰ κρατᾷ κρύο τὸ κρασί τοῦ κρατήρα. Τὸ πρόβλημα τοῦτο μένει νὰ ἐξετασθῇ ἀπὸ τοὺς εἰδικούς.

Τὸ πλαστικὸ τοῦτο κατόρθωμα κάποιου λαμπροῦ ἀγγειοπλάστη, τὸ ἐστόλισε ὁ ζωγράφος τοῦ Πανὸς μὲ τὴν ἱστορίαν ἑνὸς σπάνιου μύθου. Ἀδελφὸς τοῦ Λυγκέα, πὺ «κυττάζει μακρὰ, πὺ βλέπει κοντὰ φεγγάρι καὶ ἄστρα, τὸ ἐλάφι καὶ τὸ δάσος» (Γκαῖτε), ἦταν ὁ Ἴδας, γιοῖ τοῦ Ἀφαρέα ἦταν καὶ οἱ δύο. Κάποτε ὁ Ἴδας ἀγάπησε τὴ Μάρπησσα, τὴν κόρη τοῦ Εὐήνου πὺ ἦταν ἀρρα-



Ψυκτήρ ἐρυθρόμορφος στὸ Μουσεῖο τοῦ Μονάχου. Γύρω στὰ 490 π.Χ.

βωνιασμένη με τὸν Ἀπόλλωνα· πήρε ἀπὸ τὸν Ποσειδῶνα ἓνα ἄρμα «ὑπόπτερον» καὶ κατάφερε ν' ἄρπάξει τὴ Μάρπησσα. Κυνηγώντας τὸν Ἴδα ὁ πατέρας της, ὁ Εὐήνος, καὶ μὴ μπορώντας νὰ τὸν φτάσει ἔσφαξε ἀπὸ τὸ κακὸ τοῦ τὰ ἄλογα τοῦ δικοῦ του ἄρματος καὶ ἔπεσε στὸ ποτάμι ποὺ πήρε ἀπὸ τότε τὸ ὄνομά του.

Ὁ Ἴδας ἔφτασε κάποτε στὴ Μεσσήνη με τὴν κόρη, ἀλλὰ τοῦ τὴν ἄρπαξε ὁ Ἀπόλλων· ἐκεῖ ποὺ ἐμάχονταν καὶ οἱ δύο γιὰ τὴν ἀπόκτησή της παρουσιάστηκε ὁ Δίας καὶ ἔβγαλε διάτα ν' ἀποφασίσει ἡ ἴδια ἡ κόρη ποιὸν ἤθελε γιὰ ἄντρα της. Τότε ἡ Μάρπησσα, ἡ θνητὴ, ἀπὸ τὸ φόβο μήπως ὅταν γεράσει τὴν ἐγκαταλείψει ὁ ἀθάνατος θεός, ἐδιάλεξε τὸν Ἴδα.

Στὸν ψυκτήρα ὁ Ἀπόλλων νέος, ἀγένειος, με μακριοὺς βοστρύχους, μ' ἓνα στεφάνι γύρω στὴν κόμη, βιάζεται νὰ τοξεύσει κατὰ τὴ μεριὰ τοῦ Ἴδα, ποὺ τεντώνει καὶ αὐτὸς τὸ τόξο του. Ἡ ὡραία Μάρπησσα καὶ ὁ πατέρας της ὁ Εὐήνος εἶναι ἀνάμεσά τους. Ὁ Δίας στέλνει κιόλας τὸν Ἑρμῆ γιὰ νὰ μεσολαβήσει, ἡ Ἀρτεμὴ με τὸ ἐλάφι της παραστέκονται στὸν Ἀπόλλωνα· πίσω του εἶναι μιὰ θεά, ἡ Λητώ, ὀλοστόλιστη, μ' ἓνα διάδημα γύρω στὸ κεφάλι, ὁ Εὐήνος, κοντὰ χειρονομεῖ με ἀγωνία γιὰ τὴν τύχη τῆς κόρης του.

Πῶς ὁ ζωγράφος τοῦ Πανὸς κατάφερε νὰ παραστήσει πάνω σ' ἓνα σφαιρικὸ σχῆμα τόσες μορφές, νὰ τὶς συνδέσει ἀνάμεσά τους ἀποφεύγοντας τὴν παράταξη, νὰ χωρίσει μερικὲς σὲ ὁμάδες, νὰ ἀπλώσει μερικὲς ἀπέναντι στὸ θεατὴ δὲν εἶναι ἀνεπάντεχο γιὰ ἓναν ἀπὸ τοὺς πρώτους τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ.

Ἀκόμη πιὸ ἀξιοπρόσεχτα εἶναι τὰ σώματα τῶν μορφῶν, τεντωμένα, ψηλόλιγνα, με μικρὰ κεφάλια, ἡ πολύπτυχη ντυμασιά τους, ὁ τρόπος ποὺ κρατᾷ ἡ Ἀρτεμὴ τὴν ἄκρη τοῦ χιτῶνα με τὰ λεπτὰ δάχτυλα, τὸ πάτημα, μαλακό, ἀνάλαφρο, ἡ παρουσίαση τέλος τῶν μορφῶν σχεδὸν ἔξω ἀπὸ τὴ δράση, σὰν νὰ ἔχουν κύριο μέλημα τὴν ἐπίδειξη ὅλης τῆς φανταχτερῆς ὁμορφιάς τους.

Εἶναι τὸ τέλος μιᾶς ἐποχῆς ποὺ λίγες δεκαετίες πρὶν εἶχε διαμορφώσει ἓνα ὀρισμένο τύπο ἀνθρώπου, με στροφὴ πρὸς τὴν Ἴωνικὴ χλιδῇ.

Πέρα ἀπὸ τὴν ἐκλεπτυσμένη αἴσθηση τοῦ ζωγράφου τοῦ Πανὸς δὲν ὑπῆρχε συνέχεια, μιὰ νέα μορφικὴ ἔκφραση ἔπρεπε νὰ βρεθῇ. Ἀπὸ τὸ 470 καὶ ἔπειτα, με ζωντάνεμα τοῦ δεύτερου παλαίου συντελεστή τοῦ ἑλληνικοῦ μεγαλείου, τοῦ δωρικοῦ στοιχείου, δημιουργήθηκε στὴν Ἀθήνα καὶ στὴν βόρεια Πελοπόννησο καὶ ἔδωσε ἀνέλπιστα μεστοὺς καρπούς ὁ «αὐστηρὸς ρυθμός».

Ἀττικὲς στήλες

26 IX 1964

Ἡ ἀνταύγιά των ἕως τῆ σύγχρονη τέχνη

Πεζὸς περουσιάζεται συχνὰ ὁ σημερινὸς Ἕλληνας, νηφάλιος, στενὰ προσαρμοσμένος στὴν καθημερινότητα καὶ στὸν ὠφελιμισμὸ. Δὲν μιλάμε γιὰ τοὺς λίγους, τοὺς καταδικασμένους καὶ ἀξιολύπητους ποὺ κύριο σκοπὸ τῆς ζωῆς τοὺς ἔχουν νὰ βλάψουν, ποὺ ὁ σκοτεινὸς φθόνος ὁδηγεῖ τὶς πράξεις τοὺς. Ἐννοοῦμε τὸν μέσον Ἕλληνα, τὸν γεμᾶτο ἀγαθωσύνη καὶ δίψα γιὰ τὴν πρόοδο. Τοῦ λείπει ὥστόσο ἓνα ποσοστὸ ποίησης, τὸ πάθος ἐκεῖνο γιὰ τὸ καλὸ ποὺ θὰ ὁμόρφαινε τὴ δική του, ὅπως καὶ τῶν παιδιῶν του τὴ ζωὴ. Δὲν ἀγαπάει τὰ δέντρα, ὅπως οὔτε καὶ τὰ ζῶα. Ἄν εἶναι τεχνικὸς θὰ ξεριζώσει τὸ λιγώτερο ἓνα δέντρο γιὰ νὰ μὴν κουραστῇ νὰ τὸ διατηρήσει· θὰ διαλύσει βάνανου καὶ βιαστικὰ ἓναν ἀρχαῖο τοῖχο, θὰ γκρεμίσει ἓναν καλοχτισμένο τύμβο γιὰ νὰ περάσει δίπλα του ἓνα δημόσιο δρόμο ποὺ θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ χαραχτῇ λίγα μέτρα μακρύτερα. Ἡ μόνιμη διαφωνία τῶν ἀρχαιολόγων μὲ πολλοὺς τεχνικοὺς εἶναι ὅχι γιατί οἱ πρῶτοι τοὺς ζητοῦν σχολαστικὰ νὰ παραιτηθοῦν ἀπὸ ἔργα κοινῆς ὠφέλειας, ἀλλὰ γιατί ἀπαιτοῦν νὰ βρεθῇ μιὰ τρίτη λύση – εὐκόλη πολλὲς φορὲς – ὥστε καὶ τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης νὰ σωθοῦν καὶ ἡ σύγχρονη ζωὴ νὰ μὴ σταματήσει.

Καμμιά δικαιολογία δὲν ἐδόθηκε στὸ κοινὸ γιατί ρίχτηκαν ἄσπλαχνα τὰ θεοπέσια ἐκεῖνα δέντρα, στὰ Καμένα Βοῦρλα, ποὺ ἦταν μιὰ ὅαση, μιὰ εὐλογία δίπλα στὴ γαλανὴ θάλασσα. Κανένας δὲν πείθεται ὅτι δὲν θὰ βρισκόταν ἡ δυνατότητα καὶ αὐτὰ νὰ σωθοῦν καὶ ὁ δρόμος νὰ πλατύνει. Πολλὰ ἄλλα παραδείγματα τῆς ἄθειας αὐτῆς μανίας γιὰ καταστροφὴ θὰ εἶχε κανεὶς νὰ ἀναφέρει, ἀκόμη πὺρ ἀσυγχώρητα ἂν συγκριθοῦν μὲ τὴν προσπάθεια ξένων λαῶν νὰ κρατήσουν τὰ μνημεῖα τοὺς, νὰ σώσουν δέντρα ποὺ μένουν ἔτσι αἰῶνες στὴν ἴδια θέση, σεβαστὰ κτίρια ποὺ ἔγιναν στάχτη ἀπὸ τὴ φωτιὰ τοῦ πολέμου ἀναστήθηκαν πάλι χωρὶς νὰ γίνουν οἰκόπεδα ἢ συνοικισμοὶ τῶν ἐπιτηδείων, κρατήθηκε ἀκόμη καὶ ἡ ὕψη ὀλόκληρων παλαιῶν δρόμων γιὰ νὰ μὴν ἀλλάζει ἡ πολιτεία τὴ φυσιογνωμία της.

Στὸ κέντρο τοῦ Μονάχου ὑψώθηκε πάλι ἡ παλιὰ ἐκεῖνη πύλη, τὸ Stachus, ἂν καὶ ἡ κυκλοφορία ἔχει γίνεи στὸ σημεῖο τοῦτο ἀσφυκτική, παλάτια ξαναχτίστηκαν στὸν παλαιὸ ρυθμὸ, κρατικὰ κτίρια ἀπλώθηκαν μεγαλοπρεπέστερα, ὅπως τὸ «Ἐθνικὸ Θέατρο», ἡ Ὅπερα τοῦ Μονάχου.

Είναι μεγάλη ή δύναμη τῶν παλαιῶν πόλεων· δὲν πολιτίζουν μόνο τοὺς κατοίκους, ἀλλὰ καὶ τρέφουν τὴ φαντασία, ἐμπνέουν τοὺς δημιουργούς. Τὶ θὰ ἦταν ὁ Φλωμπέρ, ὁ Μπαλζάκ, ὁ Σταντάλ καὶ τόσοι ἄλλοι χωρὶς τὴν ἱστορία, τὴ μόνιμη παρουσία τῶν γαλλικῶν πόλεων φαίνεται δύσκολο νὰ τὸ συλλάβουμε. Βέβαιον εἶναι ὅτι θὰ ἐφτώχαιναν πολὺ.

Συγκριτικὰ μὲ τοὺς Εὐρωπαίους παρουσιαζόμαστε ἐμεῖς σὰν νεόπλουτοι ποὺ μισοῦμε τὰ κατάλοιπα τῆς μακρινῆς ἢ πρόσφατης ἱστορίας μας. Μένει ἀξέχαστη ἡ ἀγανάκτηση τοῦ μεταπολεμικοῦ ἐκείνου πρεσβευτῆ κάποιου ξένου κράτους, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς τελευταίους διπλωμάτες μὲ κλασσικὴ παιδεία. Εἶδε νὰ γκρεμίζονται χωρὶς ἔλεος τὰ ἀγαπητά του πλατάνια τῆς Ὀλυμπίας· συνήθιζε νὰ πίνει τὸν καφέ του ἀπὸ κάτω τους, στὴ φυσικὴ πλατεία ποὺ εἶχε διαμορφωθῇ, τὴ δεμένη τόσο μὲ τὴν παλαιὰ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, μιὰ δροσερὴ πλατεία τόσο ἐλληνικὴ! Οἱ τοπινοὶ ἀρμόδιοι τοῦ Τουρισμοῦ ἔκριναν ἀλλιῶς, κινημένοι ἴσως ἀπὸ ντροπὴ γιὰ τὴν ἀπλότητα ἢ ἀπὸ ἄλλους λόγους. Ἐνα μεγάλο ξενοδοχεῖο ὑψώθηκε ἐκεῖ – καὶ ὄχι παραπέρα –, ἔτσι ἐσώθηκε τὸ ἐλληνικὸ γόητρο.

Ἀπαράδεκτη εἶναι καὶ ἡ καταστροφὴ τοῦ λόφου τῆς Βουλιαγμένης ἀπὸ τὸ σκέλεθρο ἐκεῖνο ποὺ κόβει τὸ περίγραμμά του καὶ ἐνοχλεῖ οὐρανὸ καὶ θάλασσα. Εἶναι τοῦτο, μαζὶ μὲ τὴν «Ξενία» τοῦ Ναυπλίου ἓνα ἀπὸ τὰ παραδείγματα ὅτι ἔλειψε ὁ σεβασμὸς γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ τόπου, γιὰ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ τοπίου, ὅτι σβήνει σιγὰ σιγὰ καὶ ὁ τελευταῖος σπινθήρας ποίησης ποὺ εἶχαν οἱ παλαιότεροι.

Τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων τὸν πολιτισμὸν τὸν μαρτυρεῖ καὶ ἡ ἀγάπη τους στὰ δέντρα· μόνο τοῦ Πausanias τὸ διάβασμα δείχνει πόσα ἄλση, ἱερὰ τὰ περισσότερα, σώζονταν ἀκόμη ἕως τὶς ἡμέρες του, δηλ. στὸν 2ο αἰῶνα μ.Χ. Ἀνῆκαν ὅλα σὺς πολιτεῖες ὅπως καὶ στοὺς ναοὺς καὶ κανεῖς δὲν σκεπτόταν νὰ τὰ καταπατήσῃ.

Χειροκρατούμενη, παράλληλη μὲ τὴν αἴσθησι γιὰ τὴν ὁμορφιά, τὴν πηγαία, ἀλλὰ καὶ πλουτισμένη ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ παιδεία ἦταν ἡ ἀσκήσι τῶν τεχνῶν, ποὺ δὲν ἐγίνονταν ποτὲ βάνανυες, ἀκόμη καὶ στὰ χέρια ταπεινῶν ἐργατῶν· ὁμοιονό φαινόμενο ἦταν ἀκόμη καὶ ὁ σεβασμὸς ποὺ εἶχαν οἱ ἀρχαῖοι γι' αὐτοὺς ποὺ ἔφυγαν. Αἰσθάνεται κανεῖς τὸ τελευταῖον περισσότερο ὅταν ἀντικρύξῃ τὶς ἐπιτύμβιες ἀττικὲς στήλες τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς.

Πάνω ἀπὸ ἓναν αἰῶνα ἄνθησαν, ἀπὸ τὸ 430 ἕως τὸ 307 π.Χ., καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ χρονικὸ διάστημα ἔφτασαν νὰ γίνουν ἀληθινοὶ ναῖσκοι ποὺ τοὺς προσκυνοῦσαν εὐλαβικά. Πρότυπα ἀνάγλυφα στὴν πρώτη τους μορφὴ ἦταν οἱ στήλες αὐτὲς δειλὰ τολμήματα, σὰν νὰ μὴν εἶχε προϋπάρξει ἡ λαμπρὴ ἐκείνη σειρὰ τῶν ἀρχαϊκῶν στηλῶν τοῦ 6ου αἰῶνα. Ἡ δυσκολία ἦταν ὅτι ἄλλα ἔπρεπε τώρα νὰ ἐκφραστοῦν: Ὅχι πὰ καὶ νὰ δοθῇ ἡ εἰκόνα τοῦ πρόωρα χαμένου βλαστοῦ τῆς οἰκογένειας, ἀλλὰ δύο μορφῶν ποὺ δίνουν τὸ χέρι ἢ καθιστῇ στὴν ὀρθία, μιὰ συμβολικὴ ὑποδήλωσι τῆς τελικῆς συνάντησις σὶν ἄλλο κόσμον.

Πώς να ἐξηγηθῇ ὅτι στὸν 5ον αἰῶνα παρασταίνονται συχνότερα γυναῖκες στὶς ἐπιτύμβιες στήλες; Πώς ἄλλιως παρὰ ἀπὸ τὰ ἴδια κίνητρα ποὺ ἔφεραν τὸ ἀνέβασμα στὴ σκηνὴ τῶσων γυναικῶν, τῆς Ἀντιγόνης, τῆς Ἀλκίσιπης, τῆς Φαίδρας, τῆς Μακαρίας. Σὰν τώρα πρώτη φορὰ νὰ προσέξω στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο τὴ γυναικεῖα προσφορὰ στὴ συνέχιση τῆς ζωῆς, σὰν νὰ στάθηκαν μὲ πρωτόφαντη συγκίνηση στὴν αἰθέρια ἐνθύμηση ποὺ ἄφηνε ἡ νέα λεχὼνα ὅταν ἔφευγε – τόσο συχνὰ μάλιστα τότε! – γιὰ τὸ ταξίδι στὴ λίμνη τοῦ Ἀχέροντα.

Φτάνει νὰ προσέξει κανεὶς τὶς ἀττικὲς στήλες γιὰ νὰ ἰδῇ πόσο ψηλὴ θέση εἶχε ἡ γυναῖκα στὴν κοινωνία τοῦ 5ου αἰῶνα, γιὰ νὰ συλλάβει τὴν ἐκλεπτυσμένη της αἰσθαντικότητα. Κατὰ τὸ τέλος τοῦ εἶχε πᾶ διαμορφωθῇ ὁ τύπος τῆς στήλης μὲ τὶς δύο ἢ τρεῖς ἀνάγλυφες μορφὲς καὶ μὲ τὸ ἀέτωμα ποὺ τὶς στεφανώνει. Τρισεύγετες στὸν ἀμίλητο πόνο τοὺς ἦταν φυσικὸ νὰ συγκινήσουν τοὺς Εὐρωπαίους καὶ νὰ χρησιμέσουν σὰν πρότυπα γιὰ νέες δημιουργίες, ξεχωριστὰ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα. Σῶζονται στὰ ξένα νεκροταφεῖα καὶ στὶς ἐκκλησίες ἐξαίρετες στήλες ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ρομαντικοῦ κλασικισμοῦ, μίμηση τῶν ἀττικῶν, ἐκφραστικὲς μιᾶς ψυχικῆς συνάντησης μαζί τους. Δεμένο μὲ τὴ ρομαντικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ θάνατο αὐτὸ ἀπὸ τὶς ἀττικὲς στήλες στάθηκε γιὰ πολλοὺς γλύπτες μιὰ ζωοδότρα πηγὴ.

Συναρπαστικὴ εἶναι ὅχι μόνο ἡ μορφή, ἀλλὰ καὶ ἡ νεώτερη ἱστορία τῶν ἀττικῶν στηλῶν, ἡ σχετικὴ μὲ τὴν ἀποδημία τοὺς στὶς ξένες χῶρες. Βέβαια τὸ μεγάλο πλῆθος τοὺς παρουσιάζεται στὸ δεύτερο μιὸ τοῦ περασμένου αἰῶνα, μὲ τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ Κεραμεικοῦ ἀπὸ τὸ 1860 καὶ ἔπειτα. Πολλὲς ἄλλες, αἰῶνες ὁλόκληρους θαμμένες στὴ γῆ, βλέπουν κάθε μέρα τὸ φῶς, τόσες μάλιστα ποὺ δὲν βρίσκονταν πᾶ γι' αὐτὲς θέση στὰ Μουσεῖα μας.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ περασμένου αἰῶνα, μὲ τὴν πρώτη κρατικὴ φροντίδα γιὰ τὴν προστασία τῶν ἀρχαίων, συγκεντρώνονταν καὶ ἀσφαλίζονταν στὰ πρόχειρα Μουσεῖα, στὸ Βαρβάκειο, στὸ Θησεῖο, στὸν Πύργο τῶν ἀνέμων καὶ οἱ ἐπιτύμβιες στήλες. Στὴν Εὐρώπῃ ὅμως εἶχαν κιόλας μεταναστεύσει ἀπὸ τὸν 16ον αἰῶνα κιόλας οἱ πρῶτες ἀττικὲς στήλες· ἄλλες τῆς ἐλληνορωμαϊκῆς ἐποχῆς ἐστόλιζαν κιόλας τὶς ἰδιωτικὲς συλλογές.

Τὸ 1786 ἐγίνε ἡ πρώτη συνάντηση τοῦ Γκαίτε μὲ τὰ ἐπιτύμβια ἀρχαῖα μνημεῖα, ὅπως διηγεῖται, μὲ συγκίνηση στὸ *Ἰταλικὸ ταξίδι*. Τὰ εἶδε στὸ Μουσεῖο τῆς Βερόνας ποὺ τὸ εἶχε πλουτίσει τότε ἓνας ἀριστοκράτης καὶ λόγιος, ὁ Μαφάϊ, συγγραφέας μιᾶς τραγωδίας *Μερόπη* καὶ φίλος τοῦ Σούλενμπουργκ, τοῦ ὑπερασπιστῆ τῆς Κέρκυρας, ποὺ ὁ ἀνδριάντας εἶναι στημένος στὴ Σπιανάτα, μπροστὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ κάστρου: «Ὁ ἄνεμος ποὺ πνέει ἀπὸ τοὺς τάφους τῶν ἀρχαίων ἔρχεται μυρωμένος σὰν πάνω ἀπὸ ἓνα λόφο μὲ τριαντάφυλλα... Ἡ παρουσία τῶν γλυπτῶν αὐτῶν ἦταν τόσο συγκινητικὴ γιὰ μένα, ποὺ δὲν μποροῦσα νὰ κρατήσω τὰ δάκρυά μου». Κάποια μαντικὴ διο-

ρατικότητα ώδηγησε τὸν Γκαϊτε νὰ ξεχωρίσει τὴν ἑλληνικὴ πηγὴ τῶν θεμάτων ἀπὸ μνημεῖα τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης καὶ νὰ παρασυρθῇ ἀπὸ αὐτά.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ παράξενα περιστατικὰ γιὰ τὸ σκόρπισμα τῶν ἀττικῶν στηλῶν εἶναι ἡ συμπαθητικὴ ἐκείνη ἀττικὴ στήλη μὲ τὴν καθιστὴ μητέρα καὶ τὴν ὄρθια δούλη ποὺ κρατᾷ τὸ σπαργανωμένο μωρό – μιὰ στήλη νεκρῆς λεχῶνας χωρὶς ἄλλο. Βρίσκεται ἐνάμιση αἰῶνα στὸ Κάμπο Σάντο τῆς Πίζας, δῶρο σὲ δυὸ Ἰταλοὺς, ἐνὸς Τούρκου ποὺ τὸ εἶχε βρῇ στὴν Ἀθήνα.

Ἀδυνατισμένη παρουσιάζεται ἡ ἐπίδραση τῶν ἀττικῶν στηλῶν στοὺς νεώτερους καλλιτέχνες, ἐνῶ οἱ ἐπισκέπτες τῶν Μουσείων μένουν ἄναιδοι μπροστὰ τους. Ἡ ὑποχώρηση αὐτὴ εἶναι προσωρινή καὶ σὰν προοίμιο ξαναγεννήματος μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ τὸ σχέδιο μιᾶς στήλης ἀπὸ ἓνα δοξασμένον σύγχρονο ζωγράφο, τὸν Κοκόσκα.

Ὅταν ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ἐργαζόταν στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο γοητεύτηκε ἀπὸ τὸ μορφικὸ καὶ ψυχικὸ περιεχόμενο τῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν καὶ ἐζήτησε νὰ μεταφέρει μερικὲς μὲ τὸ κοντύλι του στὸ χαρτί. Περισσότερο τὸν σαγήνεψε, φαίνεται, τὸ ἀπότημα μιᾶς στήλης μὲ τὴ σκυμμένη νεκρή. Ἄν καὶ ἐξαρτημένη ἀπὸ κάποια σπουδαιότερη δημιουργία ἔχει ἡ εἰκόνα ἀνεξάρτητη δική της ζωὴ· στὰ χρόνια τοῦτα, τὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου αἰῶνα, τὸ σκληρὸ βίωμα τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου ἔφερε τοὺς καλλιτέχνες, πρῶτα τοὺς ζωγράφους, σὲ μιὰν ἔκφραση τῆς θλίψης δραματικώτερη, ποτὲ ὅμως ἐκρηκτικὴ. Ἡ ἀττικὴ χάρις, ἡ συναίσθηση τῆς ἀξιοπρέπειας τοῦ ἀνθρώπου ἔχουν ἀποτέλεσμα ὅτι δὲν ἔχει σπάσει ἡ πνευματικότητά τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅτι μιὰ ὑπερβατικὴ γαλήνη εἶναι χυμένη στὰ πρόσωπα.

Αὐτὸ ἀκριβῶς ζήτησε νὰ ξεπεράσει ὁ Κοκόσκα· γύρισε καὶ εἶδε τὴν γειτονικὴ στήλη τῆς Πολυξένης, ποὺ ἔχει καὶ αὐτὴ σκεπασμένη τὴν κεφαλὴ μὲ τὸ ἱμάτιο, σκύβει ὅμως ἔντονα, ἐρμητικὰ πρὸς τὸ παιδί της μὲ μιὰ ἀβάσταχτη θλίψη ἀποτυπωμένη στὸ πρόσωπό της.

Σύνθεση ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς στήλες εἶναι τὸ σχέδιο τοῦ Κοκόσκα. Τονίζοντας περισσότερο τὸ πικρὸ στόμα τῆς Πολυξένης προτίμησε τὴ στροφὴ τοῦ κεφαλίου καὶ τοῦ σώματος κατὰ 3/4 γιὰ τὸ φέρνει κοντινέτερα πρὸς τὸ θεατὴ, ἔκανε ἀκόμη πρὸ στηλωμένο τὸ βλέμμα γιὰ νὰ δώσει ἀπομόνωση στὴ μορφὴ. Συμπλήρωσε τὰ χέρια γιὰ νὰ ὁλοκληρώσει τὴν εἰκόνα καὶ δυνάμωσε τὴν ἐντύπωση δίνοντας ὄγκο στὴ ράχη καὶ καταργώντας τὸ λαιμό.

Ὅχι σὰν ἀντίγραφο, ἀλλὰ σὰν μιὰ ἀτομικὴ ἐρμηνεία παρουσιάζεται τὸ σχέδιο τοῦ Κοκόσκα, σκιασμένο ἀπὸ ἓνα σημερινὸ σπαραγμό, κάτω. Δὲν εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο του ποὺ δείχνει τὴ στενὴ, πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ γνωριμία του μὲ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα. Ἐκεῖνο τὸ τρίπτυχο μὲ τὴ μάχη τῶν Θερμοπυλῶν, τὸ μόνο ἴσως παράδειγμα σύγχρονης ζωγραφικῆς μὲ ἱστορικὸ θέμα, τὸ κράτησε ἡ φωτισμένη φιλοσοφικὴ σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ἀμβούργου γιὰ νὰ στολίσει ἓναν πλατὺ τοῖχο. Γεμάτο χρωματικὸ πλοῦτο καὶ βαθὺ συμβολι-

Δὲν ἦταν πάντοτε καὶ παντοῦ γνωστὴ ἡ Ἀφροδίτη σὰν γυναῖκα τοῦ Ἡφαίστου, ἀλλὰ ἔμενε σὲ ὁρισμένες περιοχὲς ζωντανὴ μιὰ ἄλλη παραλλαγή τοῦ μύθου, ποὺ τὴν ἤθελε πεντάμορφη, νόμιμη σύντροφο τοῦ ἄφοβου πολεμιστῆ θεοῦ, πολεμόχαρη καὶ αὐτῇ.

Γεράτος ὕβρι καὶ ἀναίδεια παρουσιάζεται ὁ Ἄρης στὴν *Ιλιάδα*, μὲ τὴν τραχιὰ γλῶσσα τοῦ πολεμιστῆ. Τὸν ἔπλασε ὁ ποιητὴς σύμφωνα μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀριστοκράτη «ἵπποτη» τῆς ὁμηρικῆς ἐποχῆς. Ἀκόμη καὶ τὴν Ἀθηνα τὴ βρίζει, σκυλόμυγα τὴν εἶπε ὁ Ἄρης ὅταν ὅλοι οἱ θεοὶ χωρίστηκαν στὴν παραποτάμια μάχη, ἐχτύπησε μάλιστα τὴν ἀδελφή του μὲ τὸ δόρυ του στὴν αἰγίδα της. Τότε αὐτὴ σήκωσε ἀπὸ χάμω μιὰ πέτρα μαύρη, σκληρὴ καὶ μεγάλῃ, τὸν πέτυχε στὸν αὐχένα καὶ τὸν ἔκανε νὰ πέσει μακριὰ καὶ τόσο ἄσχημα ποὺ σκοπίστηκαν τὰ μαλλιά του καὶ ἀντήχησαν τὰ ὄπλα του.

Τὸν κακομεταχειρίζεται καὶ ὁ Δίας ἀκόμη – ἐχθιστος δέ μοί ἐσσι θεῶν οἱ Ὀλυμπιον ἔχουσιν· αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε – (Ιλ. Ε, 890) καὶ γενικὰ ἡ εἰκόνα του στὴν *Ιλιάδα* εἶναι τριγυρισμένη ἀπὸ ἐχθρητα καὶ φονικό.

Κυνηγὸς καθὼς ἦταν τῶν ὠραίων γυναικῶν εἶχε παντρευτὴ καὶ μὲ μιὰ Ἀθηναία βασιλοπούλα τοῦ μύθου, τὴν Ἀγραυλο, ἔφτασε μάλιστα νὰ σκοτώσει τὸ γιὸ τοῦ Ποσειδῶνα τὸν Ἀλιρρόθιο ποὺ εἶχε βιάσει τὴν κόρη τους τὴν Ἀλκίππη. Τὴν παλαϊκότητα τοῦ μύθου τὴ μαρτυρεῖ καὶ ἡ σχέση του μ' ἓναν ἀθηναϊκὸ θεσμό. Ὁ Ποσειδῶνας ἐμήνυσε τὸν Ἀρη στὸν Ἀρειο Πάγο, ἀθώωθηκε ὁμως ἐκεῖ δικαζόντων τῶν δώδεκα θεῶν (Ψευδο-Ἀπολλόδ., *Βιβλιοθήκη* 3, 180, 7).

Ἦταν, πίστευαν οἱ ἀρχαῖοι, ἡ πρώτη δίκη ποὺ ἐγίνε ἐκεῖ, ἔστι δὲ Ἄρειος Πάγος καλούμενος, ὅτι πρῶτος Ἄρης ἐνταῦθα ἐκρίθη, λέει ὁ Παυσανίας (Ελλ. *Περιήγησις* 1, 28, 5). Κάποιαν ἄλλη ἐποχὴ παρουσιάζει ὁ Αἰσχύλος. Ὅταν ἦλθαν στὴν Ἀθῆνα οἱ Ἀμαζόνες, ἀπὸ ἐχθρητα ἐνάντια στὸ Θησεά, ἔστησαν τὶς σκηνές τους κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ἀντεπύργωσαν μιὰν ἄλλη πόλη καὶ ἐθυσίαζαν στὸν Ἀρη (ποὺ τὸν τιμοῦσαν πάνω ἀπὸ κάθε θεό), ἔνθεν ἐστ' ἐπώνυμος πέτρα πάγος τ' Ἄρειος (Αἰσχ., *Εὐμένιδες* 690).

Κινδύνεψε καὶ ἡ Ἀκρόπολη ἀπὸ τὸν γυναικεῖο τοῦτο στρατό, ἔλεγε ὁ μύθος, ποὺ ἔμενε τόσο ζωντανὸς στὸν 5ον αἰῶνα, ὥστε τὸν ἱστόρησαν ζωγράφοι περίδοξοι σὲ δημόσια χτίρια τῆς Ἀθῆνας, ἐστόλισε μ' αὐτὸν καὶ ὁ ἄξιος τορευτὴς τὴν ἀοπίδα τῆς χρυσελεφάντινης Ἀθηναῖς Παρθένου.

Ἀνεπιθύμητος θεὸς καθὼς ἦταν ὁ Ἄρης δὲν εἶχε ναοὺς σὲ πολλοὺς τόπους, οἱ λίγοι ποὺ ἀναφέρει ὁ Παυσανίας βρίσκονταν στὴν Πελοπόννησο. Σημαντικὸ γιὰ τὴ διατήρηση τῆς παλαιᾶς σύζευξης μὲ τὴν Ἀφροδίτη εἶναι ὅτι ἀνάμεσα στὸ Ἄργος καὶ στὴ Μαντίνεια ὑπῆρχε ἓνα διπλὸ ἱερὸ ἀφιερωμένο καὶ στοὺς δύο τούτους θεοὺς.

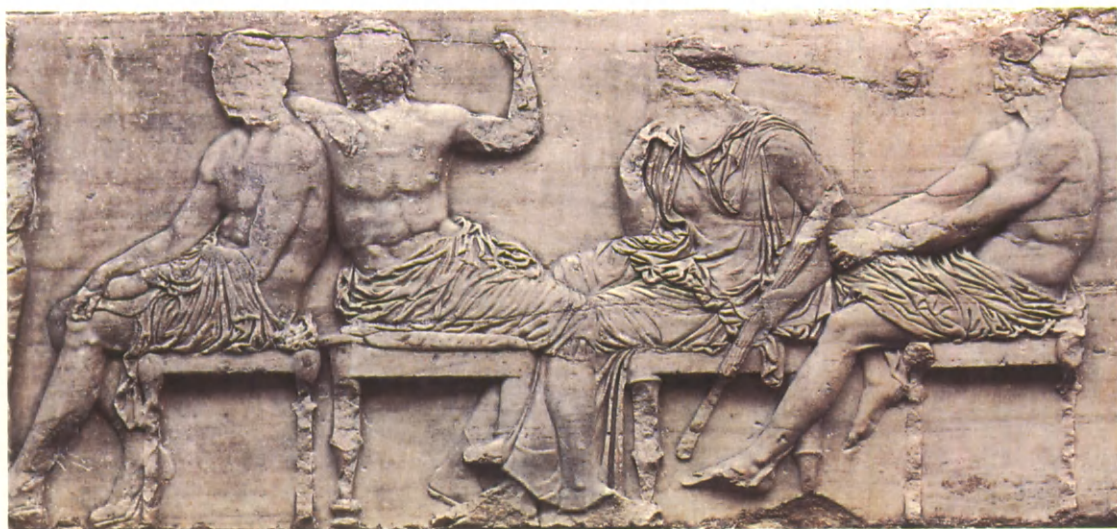
Ἡ λατρεῖα του στὴν Ἀθῆνα, ὅπου εἶχε, εἶδαμε, τόσο παλαιᾶς ρίζες, ἦταν ἀναπόφευκτη. Ὁ Παυσανίας μνημονεύει τὸ ναό του στὸ κέντρο τῆς Ἀρχαίας Ἀγορᾶς, κάτω ἀπὸ τὸ «Θησεῖο» (τὸ Ἡφαίστειο), αὐτὸν ποὺ τὰ θεμέλιά του ἀποκαλύφθηκαν σὲς ἀνασκαφὲς τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς.

Σήμερα πού δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία γιὰ τὴν ταύτισή του φαίνεται παράξενο ὅτι τὸ 1436 ὁ ἐξαίρετος Κυριακὸς² ἀπὸ τὴν Ἀγκῶνα ἐθεωροῦσε ναὸ τοῦ Ἄρεως τὸ Θησεῖο, ἀκόμη πὺδ ἀνεξήγητο ὅτι τὸ ἴδιο ὑποστήριζε ἀκόμη τὸ 1838 ὁ Λουδοβίκος Ρός³.

Ἡ ἀποκάλυψη τῶν θεμελίων δὲν χάρισε μόνο τὴ βεβαιότητα, ἀλλὰ ἔφερε καὶ σ' ἓνα ἀναπάντεχο συμπέρασμα. Στὴ μελέτη τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν ἐφάνηκε ἀπὸ τὰ γράμματα τοῦ 1ου αἰῶνα π.Χ., τὰ χαραγμένα ἀπάνω στὸ μάρμαρο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς θεμελίωσης ὅτι ὁ ναὸς δὲν εἶχε στηθῇ ἀρχικὰ στὴ θέση τούτη. Πρέπει νὰ μεταφέρθηκε στὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου ἀπὸ τὴν πρώτη θέση του μαζὶ μὲ ὅλα τὰ μέλη του, ἀρχιτεκτονικὰ καὶ γλυπτὰ, ἀφοῦ πρῶτα διαλύθηκε προσεχτικά.

Μόνο ἔτσι ἐρμηνεύονται τὰ γράμματα τῆς πρώιμης ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, πού χαραχτήκαν πάνω στὰ μάρμαρα τοῦ ναοῦ γιὰ νὰ μὴν ἀνακατευτοῦν τὰ διάφορα μέλη: Α [νατολή], Β [ορράς], ἔτσι τὰ ἐρμήνευσαν οἱ δύο ἀρχαιολόγοι στοὺς ὁποίους χρωστοῦμε τὴν ἐπιμελέστατη ἔρευνα καὶ δημοσίευση τῶν ἐρεπίων, ὁ Ὅμηρος Τόμσον⁴ καὶ ὁ καθηγητὴς Ντίνσμουρ⁵. Ἄρει καὶ Σεβαστῶ (αὐτοκράτορι), λέει ἡ ἀναθηματικὴ ἐπιγραφή πού προσφέρει τὴν ἴδια τιμὴ στὸν ἀρχαῖο θεὸ ὅπως καὶ στὸν Αὐγούστο.

Ἀπὸ ποιὰν ἀφορμὴ καὶ γιὰ ποῖο λόγο ἀποφασίστηκε καὶ πραγματοποιήθηκε ἡ μεταφορὰ τοῦ ναοῦ; Θὰ σταθοῦμε πρῶτα στὸ ἴδιο τὸ φαινόμενο, γιὰτὶ



Ὁ Ἄρης. Ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνα. Βρετανικὸ Μουσεῖο.