



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 149

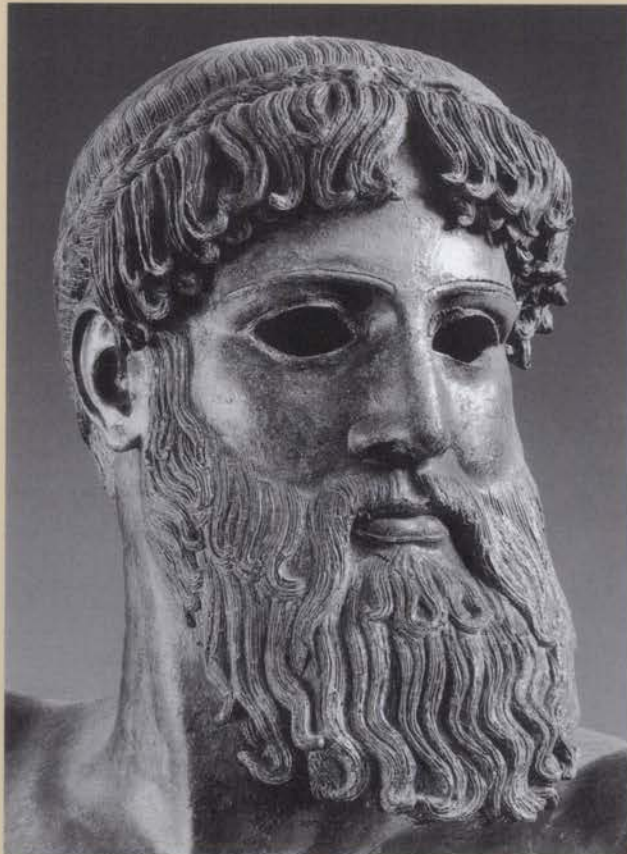
ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΜΙΚΡΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ

ΥΠΟ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



MIKPA KEIMENA



1920

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 149

ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΜΙΚΡΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ

ΥΠΟ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ 1995

ISSN 1105-7785

ISBN 9600-7036-48-4

Άνατύπωση 2013

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία

Πανεπιστημίου 22, 106 72

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

secr@archetai.gr – www.archetai.gr

ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ

Εἰκ. ἐξωφύλλου: Κεφαλὴ τοῦ γάλκινου ἀγάλματος Ποσειδῶνος.

ΕΑΜ ἀρ. X15161.

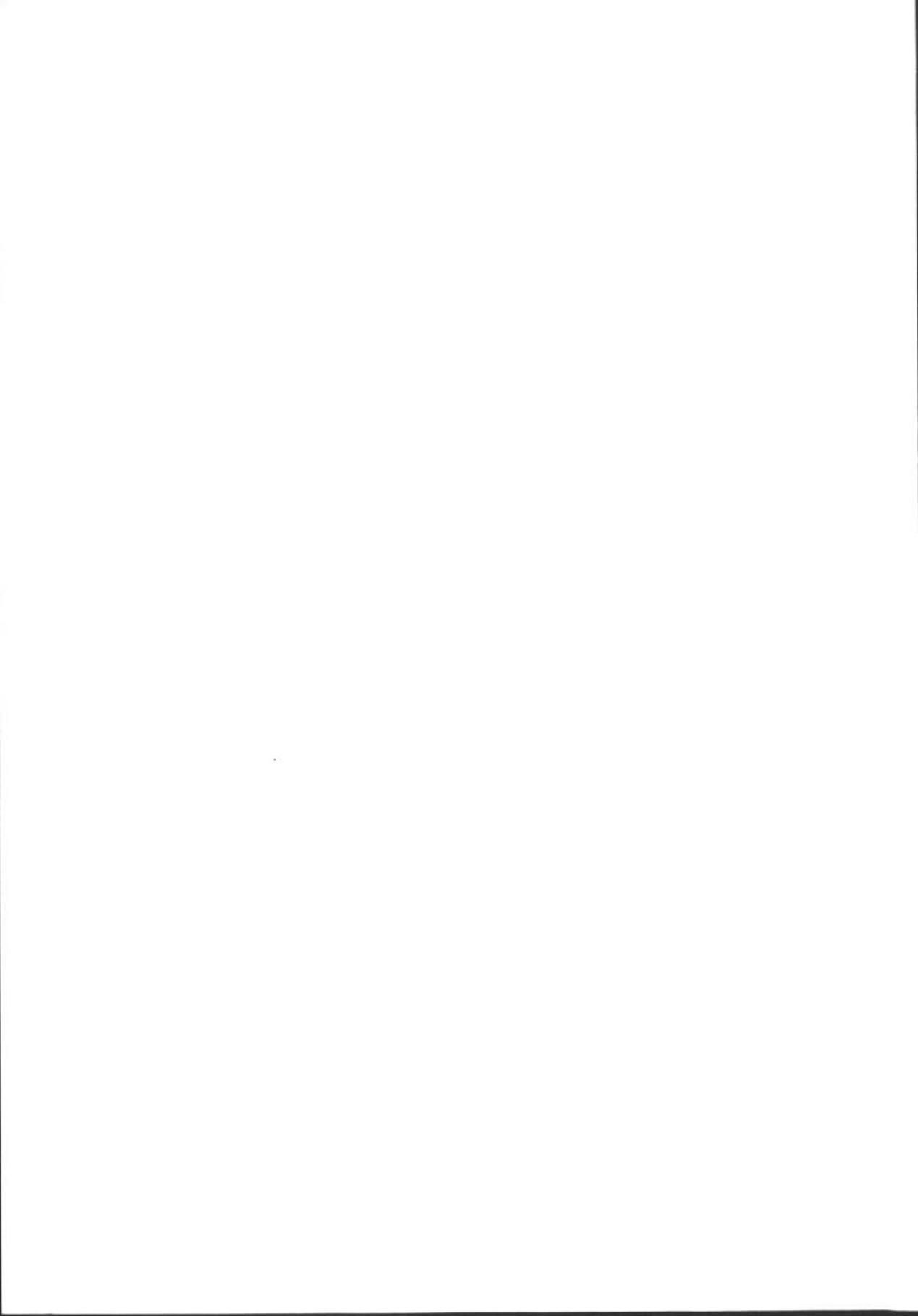
Πρόλογος

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

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

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

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



Ἐπὶ ἀφορμὴ ἐνὸς βιβλίου*

Ὅσοι αἰσθάνονται πὼς ἐπιταχτικὴ ἀνάγκη τῆς ζωῆς μας εἶναι νὰ πλουτιστῇ ἀπὸ πολλὰ καὶ λαγαρὰς πηγὰς, δὲν εἶναι δυνατὸ παρὰ νὰ τοὺς τραβήξῃ ἀμέσως τὴν προσοχὴν μιᾶς προσπάθειας νὰ μᾶς φέρῃ πρὸς σιμὰ μὲ τρόπο ζωντανὸ τὰ καλλιτεχνικὰ φανερώματα ἐνὸς πολιτισμοῦ ἀπὸ τοὺς πρὸς ζωτικούς ποὺ φάνηκαν ποτὲ —στὴν περίπτωσή μας τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν ποίησιν. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὅλη ὡς τώρα ἡ πνευματικὴ δρᾶσις τοῦ κ. Μενάρδου —φιλολόγου τῆς μεταβατικῆς γενιᾶς μετὰ τὸν Κόντο καὶ τὸ Χατζιδάκη ποὺ δέχτηκε καὶ ἐργάστηκε κάτω ἀπὸ τὴν πίεσιν ὄλου τοῦ ὄγκου τῆς στεγνῆς τοῦ σχολαστικότητος— ἐπέβαλλε ἀπὸ τὰ πρὶν πολλὰ ἐπιφυλάξεις ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ ἂν ἦταν ὁ κατάλληλος ἄνθρωπος νὰ καταπιαστῇ μὲ ἔργον τόσο ἐξαιρετικῆς σημασίας. Καὶ μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε ἀμέσως: ὄχι μόνον πολὺ μέτρια εἶναι ἡ ἐντύπωσις ἀπὸ τὴν μεταφραστικὴν προσπάθειαν, μὰ προπάντων ὁ πρόλογος ποὺ ἔβαλε μπροστὰ εἶναι τρανὸ σημάδι γιὰ τὸ πόσον μεγάλος κίνδυνος εἶναι οἱ ἄνθρωποι τῆς γενιᾶς αὐτῆς, ποὺ ἂν καὶ ξεζουμισμένην πιά ἐννοεῖ ὡστόσο νὰ ἐπηρεάζῃ ἀκόμα τὴν ζωὴν, μ' ὄλον ποὺ αὐτὴ ἀδιάκοπα προχωρῶντας τοὺς ἔχει ξεφύγει ἐντελῶς. Γι' αὐτὸ κυρίως ὁ πρόλογος πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ λεπτομερικῶς ἐξέτασις τῶν μεταφράσεων δὲν εἶναι ἀναγκαία.

Θὰ ἦταν ὡς ἓνα σημεῖον προτιμότερον καὶ γιὰ τὸν ἀναγνώστη πρὸς βολικὸν βέβαιον ἂν ἀντίκρουστος ἀπόψεις τοῦ κ. Μενάρδου ἔβλεπε συστηματοποιημένες τις ἀντίθετες. Μὰ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κίνδυνον ποὺ κλείνει μέσα της μιᾶς «σύνθεσις», βιαστικὴ πάντα, θὰ φαινόταν ἴσως καὶ ἄδικη καὶ πολλὰς φορὰς μὲ προκατάληψιν γραμμὴν ἢ ἐπίκρισιν· γι' αὐτὸ τις παρακολουθοῦμε μιὰ-μιὰ. Πρέπει ὅμως νὰ ἐξηγηθοῦμε ἀπὸ τώρα σ' ἓνα βασικὸ σημεῖον: καὶ ἂν δὲ λάβωμε ὑπ' ὄψιν μας τὸ γεγονός ὅτι ἡ τελευταία δεκαετία ποὺ πέρασε ἡ ἀνθρωπότητα ἔκαμε προβληματικὴν καὶ δικαιολογεῖ τὴν δυσπιστίαν γιὰ κάθε παλιὰ ἀξίαν, εἶναι πάντα, νομίζω, μιᾶς ἀλήθειας αὐτονόητη πὼς τὸ κέντρο τῆς ζωῆς μας δὲν μπορεῖ νὰ βρισκεται ἔξω ἀπὸ μᾶς καὶ ἀπὸ τὴν ἐποχὴν μας καὶ μόνον μέσα ἀπὸ τὸ πρῶμα αὐτὸ μπορούμε νὰ κυττάξωμε κάθε περασμένο, δικό μας ἢ ξένο —πρᾶ-

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

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

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

Πολὺ οὐσιαστικώτερος εἶναι ὁ ἄλλος λόγος πού ἀναφέρει ἀμέσως κατό-

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

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

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

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

ὅτι εὐσυνείδητα κοροϊδεύει συγχίζοντας γλῶσσα καὶ ὕφος:

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

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

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

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

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

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

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

Τῆς τυφλῆς στείρας προγονολατρίας ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ τῆς θολῆς

ασύγχρονης αντίληψης που έχει για τον αρχαίο κόσμο από τ' άλλο αξιοθρήνητο αποτέλεσμα είναι η «σύνθεση» που δοκιμάζει να κάμη τελειώνοντας ο κ. Μενάρδος: εΐμαστε πάντα γι' αυτόν όχι ζωντανοί άνθρωποι σημερινοί, μα προπάντων «τεκνία τῶν προγόνων» ἢ ποίησή μας για να εΐναι ἄξια τοῦ ὀνόματός της δὲν ἔχει παρὰ να δεχτῆ ὡς προγραμματικές της ἀρχές ἐκεῖνα που κατὰ τὸν κ. Μενάρδο εΐναι τ' ἀθάνατα χαρίσματα τῆς ἀρχαίας ποίησης· προπάντων ὁμως οἱ ποιητές μας πρέπει να μείνουν ἄγνοι «νεοσσοὶ ἑλληνικοί, ὅχι να γίνουν κραγέται κολοιοὶ τῶν ξένων» (ἓνα βῆμα ἀκόμη καὶ φτάνομε στὴ θεωρία τοῦ «ντόπιου πράγματος», ἢ mentalité εΐναι ἐντελῶς ἡ ἴδια). Ἡ Ἑλλάδα, ἐννοεῖται, εΐναι γι' αὐτὸν μία, ἀθάνατη καὶ χαριτωμένη, ἢ ἴδια πάντοτε ἀπὸ τὸν Ὅμηρο καὶ τοὺς κλασσικούς, ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς Ἀλεξανδρινούς, τοὺς Βυζαντινούς, τὴν Τουρκοκρατία, ὡς τὸν Παλαμᾶ. Ἐνδιαφέρει να ἰδοῦμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὴν ἀρχαία ποίηση: Οἱ μακάριοι ἐκεῖνοι ἄνθρωποι δὲν ἐβασανίζονταν ἀπὸ καμιὰν ἀνάγκη τῆς ζωῆς, ἀλλὰ «αὔρας κάπτοντες καὶ σιτούμενοι ἐλπίδας» δὲν ἔκαναν ἄλλο ἀπὸ τὸ να θαυμάζουν τὴν ἰλαρὴ τους χώρα (τὶ ἔχει να τραβήξῃ ἀκόμη ὁ Taine ἀπὸ τοὺς ὄψιμους μελετητές του!), τὴν ἐγέμισαν μὲ ὁμορφους θεοὺς, Νεραΐδες καὶ Σατύρους καὶ ἢ ποίησή τους ἄλλο δὲν εΐναι παρὰ τὸ καθρέφτισμα τοῦ τρισευτυχισμένου αὐτοῦ κόσμου. Μῆπως κατὰ τύχη σᾶς θυμίζου ἀυτὰ τοὺς «θεοὺς τῆς Ἑλλάδας» τοῦ Schiller; τοῦτο δὲν πρέπει να σᾶς παραξενέψῃ: ὁ κ. Μενάρδος «ἐδιδάχθη» μὲν ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Canat «La renaissance de la Grèce antique» (καὶ τὶ δὲν ἔχει διδαχθῆ ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ἀπὸ βιβλία, μα τὶ ἔμαθε θὰ θέλαμε να ξέρωμε) ὅτι κατὰ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα οὔτε οἱ Ἑλληνιστὲς δὲν καταλάβαιναν καλὰ καλὰ τὶ ἦταν ἡ Ἑλληνικὴ τέχνη, αὐτὸ ὁμως δὲν ἐμπόδισε να μὴν προχωρήσῃ οὔτε βῆμα πέρα ἀπὸ τὸ Schiller στὴν ἀντίληψή του γι' αὐτή. Ἡ εἰκόνα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων που ἐπλαθεν ὁ Schiller δὲν μᾶς ξαφνίζει καθόλου, μέσα στὴν ὄνειρευτὴ αὐτὴ Ἑλλάδα καθρεφτίζονταν τὰ ἰδανικά τῆς ρωμαντικῆς Γερμανίας τῆς ἐποχῆς του. Τὸ βλέπομε αὐτὸ καθαρὰ καὶ στὸν Winckelmann (die edle Einfalt und stille Größe, ἢ εὐγενικὴ ἀπλότητα καὶ τὸ ἤρεμο μεγαλεῖο!), στὸ Lessing, καὶ στὸ Γκαῖτε τὸν ἴδιον. Ὡστόσο τοῦ Schiller τοῦ ἴδιου τοῦ πέρασε ἀργότερα μιὰ ὑποψία μῆπως καὶ στοὺς ἀρχαίους τὰ πράγματα δὲν ἦταν ἔτσι που τὰ εἶχε φανταστῆ (βλ. τὸ δίστιχόν του der Genius mit der umgekehrten Fackel: lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel; aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht)². Δὲν περνοῦν τριάντα χρόνια —στὸ ἀναμεταξὺ ἢ οἰκονομικὴ ἐπιστῆμη ἔχει πάρει ἓνα ὀρμητικὸ φτερούγισμα— καὶ ὁ Böckh κυττάει τὴν ἀρχαιότητα ἀπὸ καινούργια ἄποψη, ὡς κρατικό οἰκονομικὸ ὄργανισμὸ (Staatshaushaltung der Athener 1817), ἐνῶ λίγο ἀργότερα οἱ Ἀγγλοὶ που εἶχαν τόσο ἀναπτυγμένη πολιτικὴ ζωὴ μᾶς χαρίζουν

μέ τον Grote τήν πρώτη ἀληθινή ιστορία τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας. Ἐπειτα οἱ ἄλλες ἀνακαλύψεις ὅλο καί ξανοίγουν καινούριες ἀπόψεις, ἐκεῖνες μάλιστα — εἶναι ἀπλή τάχα σύμπτωση;— πού τὰ σύγχρονα προβλήματα κάθε ἐποχῆς εἶχαν προετοιμάσει καί καταστήσει ἀναγκαῖες. Γίνεται, ἐννοεῖται, γρήγορα φανερό — θά ὑποστήριζα μάλιστα ὅτι ἐπικυρώνεται κάθε φορά ἀπλῶς καί βρίσκονται ντοκουμέντα γιά μιὰ προϋπάρχουσα διάθεση— πῶς ἡ Ἑλλάδα τοῦ Schiller ἦταν ὠραία μὰ ψεύτικη: οἱ θεοί της δέν ἦταν παρὰ ἡ ἐξέλιξη καί πολλές φορές πολύ διάφανα λείψανα ἰδεῶν πρωτόγονων, ἄγριων, γεννήματα τῆς τρομαγμένης ψυχῆς ἐνός λαοῦ primitif, πού ἐπηρεάστηκε μάλιστα καί ἀπό διαφορώτατους ἄλλους ξένους. Τό ἴδιο διαπιστώνεται καί γιά τήν τέχνη (ἡ ἔρευνα ἐπάνω σέ κοινωνική βάση ἔχει πιά τόν ἀντίτυπό της καί στήν ιστορία, τῆς ἔχει πλατύνει τή ματιά): ὄχι μόνο βρῆκαν ἐδῶ οἱ Ἕλληνες ὅταν ἤρθαν ἀκμαῖο πολιτισμό πού τόν ἀφάνισαν, ἀλλά καί ἀργότερα καί τίς πρώτες παρορμήσεις καί ἕνα πλῆθος καλλιτεχνικά μοτίβα δέχτηκαν ἀπό τοὺς ξένους, Ἄνατολίτες καί Αἰγυπτίους. Βεβαιώνεται ὅτι στοὺς κλασσικούς χρόνους ἀκόμα ἡ ζωὴ ἐσκέπαζε τὰ πιό ἀντίθετα στοιχεῖα (ὀρθολογιστές φιλόσοφοι — μυστικιστικοὶ καθαρμοὶ ὀλόκληρων πόλεων, Αἰσχύλος Εὐριπίδης Σωκράτης — μυστήρια Ὀρφικοὶ Πυθαγόρειοι, Περικλῆς — λαός πού τόν ἀναγκάζει νά κουτσοuréψη τὸ σχέδιο τῶν Προπυλαίων γιά νά μὴν πειραχτοῦν κάποια παλιά ἱερά): στήν τραγωδία τήν ἴδια, ὅπως καί παλαιότερα στὸ ἔπος καί τὴ λυρική, ἔχομε ἀπηχῆσεις ζωηρῆς φανατισμένῳ πολιτικῶν ἀγῶνων καί ἄλλων ζητημάτων τῆς σύγχρονης ζωῆς, σχεδὸν δράματα μὲ «θέση»: βλέπομε ἀκόμη ὅτι μὲ τήν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη — καί ἡ ζωὴ ὀλόκληρη — χάνει τήν πρωτερινὴν βάση της, γίνεται ἄλλο πράγμα· ἡ Ἄνατολή τὴν ποτίζει ὀλόκληρη ξανά. Οἱ ἄψυχες πιά ρωμαντικὲς φαντασιώσεις περὶ ὁμορφιάς, περὶ γαλήνης, περὶ αἰωνίας ἑλληνικότητος καί τ.τ. ἔχουν διαλυθῆ καί μόνο γιά τὸν κ. Μενάρδο ἐξακολουθοῦν νά ζοῦν. Ἐννοεῖται ὅτι δὲ θά τὸν παραπέμψω σέ κανένα βιβλίον γιά νά «διδασχθῆ» τὴν ἐξέλιξη αὐτῆ τῆς ἐπιστήμης, εἶναι ἐντελῶς περιττό· ἂν ἦταν ζωντανὸς ἄνθρωπος μέσα στήν ἐπιστήμη του δὲ θά ξέπεφτε στὸν παιδικίστιον αὐτὸ ρωμαντισμό, δὲ θά τοῦ ξέφευγαν ἀλήθειες πού μόνες μποροῦν νά ἱκανοποιήσουν τὴν ἐποχὴ μας. Καί προπάντων θά τὸν ἔβγαζε ἀπὸ τὴ μακαριότητά του, μιὰ τεράστια ζύμωση πού γίνεται τώρα κάτω ἀπὸ τὰ μάτια μας: πραγματικὰ ἡ φιλολογικὴ ἐπιστήμη ξαναγεννιέται σχεδὸν καί — ποῖος θά τὸ φανταζόταν;— ὁ Nietzsche θριαμβεῖ στὴ φιλολογία τώρα πιά, ὄχι μὲ ὠρισμένες λεπτομέρειες τῆς φιλοσοφίας του, μὰ γενικὰ μὲ τὸ πνεῦμα του, μὲ τὴν ἀναγνώριση τῶν δύο θεμελιωδῶν ψυχικῶν διαθέσεων τοῦ Ἑλληνισμοῦ, τῆς ὀρθολογιστικῆς-«πλαστικῆς» καί τῆς μυστικιστικῆς-

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

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

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

Ήταν πολύ φυσικό ότι όταν, με την τόσο άψυχη αντίληψή του για την αρχαία τέχνη, θέλησε να αισθητοποιήσει το πώς έννοσε τη μίμησή της, ή σαπουνόφουσα έσπασε κωμικά: «έλληνικώτατον» θεωρεί το Γύζη, ή χωριατοπούλλα του λέει έχει «άττικὴν εὐγένειαν καὶ χάριν!» δηλαδή, για όνομα του Θεού, πού βρίσκει την «άττικότητα»; Έκτός αν έννοη τὰ δυὸ λ πού άνερώτηγα τῆς ἔβαλε!

Καὶ ἦταν ἀκόμη φυσικώτερο νὰ μὴν ὑποψιασθῆ καθόλου τι δίκιοπο μαχαίρι εἶναι ὁ Βεράρεν καὶ ὁ Ταγγόρ, πού για τὸν κ. Μενάρδο ὑπάρχουν μονάχα ὡς ὀνόματα καὶ πού ἡ ζυπασμάρα του τὸν ἔσπρωξε νὰ θυμηθῆ. «Ἡ δικαία ἐπιτυχία τοῦ πρώτου καὶ ὁ νωπὸς θρίαμβος τοῦ δευτέρου διδάσκει, λέει, ὅτι ὁ κόσμος ἀγαπᾷ τέχνας τοπικὰς, ὄχι κοινὰς εὐρωπαϊκὰς ἀπομιμήσεις». Ἡ ἐπιτυχία των σ' ὄλο τὸν κόσμο, θὰ τοῦ ἀπαντήσω, διδάσκει ὅτι ἡ ποίησή τους εἶναι πρῶτα-πρῶτα *ποίησις ἀνθρώπινη*, τὸ τοπικὸ δὲ στοιχεῖο μόνον ἓνα μοτίβο διακοσμητικὸ· τὸ τελευταῖο αὐτό, ὅπου ὑπάρχει, προσθέτει βέβαια στὴν ποίησή τους ἀκόμη κάτι πού τραβᾷ, μὰ μόνο του δὲ θὰ ἦταν ἱκανὸ νὰ τραβήξῃ παρὰ τοὺς ἀρχαιολόγους τοῦ μέλλοντος· ἡ ποίησις αὐτὴ ἀπὸ τοὺς σημερινούς της ἀναγνώστες δὲ ζητᾷ καθόλου ἱστορικὲς οὔτε γεωγραφικὲς γνώσεις, παρὰ μόνον ἀναπτυγμένο γοῦστο, ἀπαραίτητο για τὴν αἴσθησις κάθε ποίησης.

Θὰ ἦταν ἀφόρητα ἀνιαρὸ νὰ μιλήσωμε για ὄλες τὶς λεπτομέρειες τοῦ προλόγου αὐτοῦ· ὅποιος ἔχει τὴν ὑπομονὴ νὰ τὸν διαβάσῃ ὄλον θὰ βρῆ παντοῦ τὴν ἴδια ἀπελπιστικὴ σύγχυσις καὶ αὐθαίρετη γενίκευσις γεγονότων, τὴν ἴδια ἄβαθη ὠραιολογία, τὴν ἴδια ζυπασιά, τὸ ἴδιο ψυχικὸ καὶ διανοητικὸ κοκκάλισμα· κατάστασις πού δὲν μποροῦσε νὰ μὴν ἀποτυπώσῃ τὴ σφραγίδα της καὶ στὴ μεταφραστικὴ του προσπάθειά. Θὰ μιλήσωμε σύντομα καὶ γι' αὐτὴ.

Τὶς μεταφράσεις συνοδεύουν σύντομα σημειώματα για κάθε περίοδο λογοτεχνικὴ καὶ για κάθε ποιητὴ· μὰ ὁ κ. καθηγητὴς ὄχι μόνο σπανιώτατα κατορθώνει νὰ διατυπώσῃ μιὰ προσωπικὴ του ἐντύπωσις ὑποφερτὴ, ἀλλὰ καὶ ὅ,τι παίρνει ἀπὸ ἄλλοῦ τὸ ξαναδίνει ἄψυχο καὶ νεροουλό. Καὶ οἱ πληροφορίες για τὴ μετάφρασις ἢ μίμησις ἀρχαίων ποιημάτων ἀπὸ νεώτεροις, ὅσο χρήσιμες εἶναι ὅταν δίνονται μὲ τὸ σκοπὸ καὶ μὲ τρόπο πού νὰ φανοῦν οἱ προτιμήσεις ὑστερωτέρων ἐποχῶν ἢ καὶ ὠρισμένων καλλιτεχνῶν καὶ γενικώτερα ἡ τύχη τῆς ἀρχαίας λογοτεχνίας στοὺς νεώτεροις, τόσο ἀντιπαθητικὲς εἶναι ὅταν σκοπὸς τους εἶναι μόνον ἡ ἐπίδειξις γραμματολογικῆς σοφίας, ὅπως συμβαίνει ἐδῶ.

Ὅσο για τὶς μεταφράσεις τὶς ἴδιες εἶπαμε πὼς ἡ γενικὴ ἐντύπωσις εἶναι κατώτερη καὶ ἀπὸ μέτρια. Σὰν νὰ μὴν ἔφταναν οἱ ἄλλες δυσκολίες τῆς δουλειᾶς αὐτῆς, ὁ κ. Μενάρδος ὑπερτιμώντας ἀφάνταστα τὶς δυνάμεις του προσθέτει καὶ τὴ ρίμα. Κι ἔτσι ἀναγκάζεται ἄλλοτε νὰ πλαταίνει τοὺς στίχους μὲ

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

Εὐρώπης τὸ φίλημα, καὶ ἦν ἄχρι χεῖλεος ἔλθη,
 ἠδὲ γε, κἂν ψαύση μοῦνον ἄχρι στόματος·
 ψαύει δ' οὐκ ἄκροις τοῖς χεῖλεσιν, ἀλλ' ἐπιφράξαν
 τὸ στόμα τὴν ψυχὴν ἐξ ὀνύχων ἀνάγει.

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

Ἄλλὰ δὲν μπορεῖ παρὰ ν' ἀγανακτήσῃ κανεὶς ὅταν βλέπῃ τὸν κ. Μενάρδο ν' αὐτοδιορίζεται τιμητῆς τῶν ἠθῶν ὄλων τῶν ἐποχῶν καὶ νὰ παραμορφώσῃ, γιατί δὲν συμβιβάζονται μὲ τίς ἠθικές του ἀρχές, ἀβρὰ κομψοτεχνήματα ὅπως τὸ 5° τοῦ Ἀσκληπιάδη ἢ τὸ 3° τοῦ Πλάτωνος

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

Σὰν σ' ἐφιλοῦσα τὴν ψυχὴν στὰ χεῖλη εἶχα Γλυκέρα (!)
 ἦρθ' ἢ φτωχοῦλλα ὡς νάθελε νὰ διαβῆ πέρα πέρα (!)

Σημειώνομε περαστικά καὶ τά: γαλάκτινα στήθεα — ἀφρογάλατα (!) στήθη (Διοσκορίδη 1°) παμμήτωρ γῆ — παμμάνα γῆ !! (Αἰσχύλου Προμηθ. 90) καὶ τοὺς στίχους τῆς Κορίννης ὅπου γιὰ ν' ἀποδώσῃ τάχα τὴν διάλεκτό της γράφει ὅλοι ψήφισαν μὰ δῶναν πιὸ πολλοὺς στὸν Κιθαιρῶναν!

Για τούς ὀρθογραφικούς του Χατζιδακισμούς περιττὸ νὰ μιλήσωμε· δὲν νομίζει μόνον ὁ κ. Μενάρδος ὅτι πρέπει νὰ ἐξηγήσῃ πὼς στὸ στίχο τοῦ Σημωνίδῃ «δὲν εἶναι ἄλλη γυναῖκα σ' ὅλη τὴ στερεὰ» τὸ στερεὰ θὰ πῆ στεριά; καὶ γιατί καὶ τὸ *μπουκιά* δὲν τὸ γράφει *μπουκκεά*;

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

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

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

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

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

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

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

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρέπει να ομολογηθῆ μία σχετική ἐπιτυχία του: ἡ ἀπόδοση τοῦ ἀρχαίου ἠρωελεγείου μετὰ δυὸ 15συλλάβους ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ δεύτερος εἶναι καταληκτικός εἶναι πολλές φορές πετυχημένη (ὄχι παντοῦ). Καὶ μιὰ του ἀνακρίβεια: ὁ ἐντεκασύλλαβος τῆς Ἐρωφίλης δὲν εἶναι dantesco· ἄς κυττάξῃ πρόχειρα στὰ «Ἔργα» τοῦ Μαβίλη (2α ἔκδ., σ. 197) νὰ ἰδῆ ποιὸς λέγεται endecasillabo Dantesco.

2. «Ὁ Cenius μετὰ τὴν ἀνεστραμμένη δᾶδα: χαριτωμένος βέβαια φαίνεται μετὰ τὴ σβυσμένη του δᾶδα· μὰ, κύριοί μου, ὁ θάνατος δὲν εἶναι τόσο αἰσθητικός» (ἀναφέρεται στὶς γνωστὲς παραστάσεις τῶν ρωμαϊκῶν σαρκοφάγων).

Ἄπὸ τὸ Ἡράκλειον τοῦ Κυνοσάργους

(Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 8, 1923, 85-102)

[Τὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα]

I. Ὁ σκοπὸς τῶν ἐπαρχιακῶν Μουσειῶν*

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

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

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

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

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

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

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

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

ν' αποδείξουν· ἡ ἐξήγηση τῆς ἐξέλιξης τοῦ πολιτισμοῦ ἀπὸ τις ιδιότητες τῆς ράτσας, δὲν πιστεύεται πιά. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει πὼς τὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα δὲν ἔχουν λόγον νὰ ὑπάρχουν· μόνο πὸς ἡ λογικότητά τους ἄλλαξε περιεχόμενο. Γιατὶ εἶναι γεγονός ὅτι πάντοτε μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ πολιτισμοῦ μιᾶς ἐποχῆς ὠρισμένοι ὄροι ὑλικοῖστορικοὶ (ποὺ ὅμως —δὲν πρέπει νὰ τὸ ξεχνοῦμε— βρίσκονται σὲ ἀδιάκοπη ροὴ καὶ ὑπόκεινται πάντα στὶς πανίσχυρες οικονομικὲς ἐπιδράσεις) κάνουν ὥστε κάπως νὰ ξεχωρίζει ἡ ζωὴ μιᾶς ἐπαρχίας ἀπὸ τὴν ἄλλη μὰ ἐκεῖνο πὸς περισσότερο σήμερα προσέχομεν εἶναι πὼς καὶ ὡς ποῖο σημεῖο τὸ κάθε μέλος συμμετέχει στὴν ὅλη πολιτιστικὴ ἐξέλιξη, ἐκεῖνο πὸς κυριαρχεῖ σήμερα στὴν ἀντίληψή μας εἶναι ὄχι τόσο ἡ τοπικὴ ὅσο ἡ χρονικὴ σχετικότητα. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἡ ὀργάνωση τῶν ἐπαρχιακῶν Μουσειῶν ἔχει καὶ σήμερα μέγιστη σημασία.

Πρέπει τώρα νὰ ἰδοῦμε πὼς μέσα στὸ γενικὸ αὐτὸ πλαίσιο, πὸς δοκιμάσαμε νὰ σχεδιάσουμε, τοποθετεῖται τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου.

II. Τὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου

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

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

για ν' αποκτήσουμε κάποια ιδέα και για τή μεγάλη ζωγραφική τῶν ἀρχαίων, πού χάθηκε δίχως ν' ἀφήσει κανένα της λείψανο και για τήν ὅποια τόσα θαυμάσια διηγοῦνται οἱ συγγραφεῖς τους· μὰ κι' αὐτό δὲν ἄργησε νὰ φανεῖ πόσο ὑπερβολικό και ἀστήριχτο ἦταν· οἱ τοιχογραφίες τῆς Πομπηῆας ἐξακολουθοῦν ἀκόμα νὰ μένουν οἱ μόνες, ἔστω και ὠχρές, ἀπηχῆσεις τῶν συνθέσεων τῆς μεγάλης ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς. Μὲ τήν τελευταία αὐτή πολὺ-πολὺ μακρινές και ὄχι σίγουρες σχέσεις ἔχουν οἱ ζωγραφισμένες στῆλες μας, ἐνῶ ἀντίθετα συνδέονται στενά μὲ τὰ σύγχρονα ἢ και προγενέστερά τους ἀττικά ἐπιτύμβια και ἀναθηματικά ἀνάγλυφα· ἡ σύγκριση δὲ αὐτή, ἀπὸ καλλιτεχνική ἄποψη, δὲν ἔχει καθόλου εὐνοϊκὸ πόρισμα για τίς ζωγραφίες τοῦ Μουσείου μας. Μόνο για τὰ τεχνικά μέσα τῶν ἀρχαίων ζωγράφων ἐμάθαμε κάτι περισσότερο, ἂν και ὄχι πολὺ σπουδαῖο. Κοντολογίς ἐφάνηκε γρήγορα πῶς ὁ πρῶτος ἐνθουσιασμός ἔπρεπε νὰ μετριαστεῖ σημαντικά.

Και ὁμως τὸ γεγονός αὐτό δὲν ὑποτιμάει καθόλου τή σημασία τῶν στηλῶν ὡς μνημείων τῆς ἱστορίας τοῦ ἀρχαίου πολιτισμοῦ. Οἱ ζωγραφισμένες αὐτὲς στῆλες ἀποτελοῦν μιὰ σπεσιαλιτέ, ἄς ποῦμε ἔτσι, τοῦ Μουσείου τοῦ Βόλου. Βλέπομε ἀπ' αὐτὲς μιὰ συνήθεια τῶν ἀνθρώπων, πού κατοικοῦσαν στήν περιοχή τοῦ Παγασητικοῦ (και ἴσως και σ' ἄλλα μέρη τῆς Θεσσαλίας), σχετική μ' ἓνα σημαντικό γεγονός τῆς ζωῆς τους, μὲ τή λατρεία τῶν νεκρῶν, πού παρουσιάζεται μὲ μορφή διαφορετική ἀπ' ὅ,τι τή βλέπομε ἄλλοῦ. Σὲ ἄλλα μέρη ἔστηναν ἀνάγλυφα ἐπάνω στοὺς τάφους, ἐδῶ στῆλες ζωγραφισμένες. Γιατί; Ποιοὶ ἦταν οἱ λόγοι πού ἔκαμαν ὥστε ἐδῶ νὰ πάρει τέτοια ιδιαίτερη ἀνάπτυξη ἡ ζωγραφική βιοτεχνία; Πολλὰ γενικώτερα θὰ μπορούσαμε νὰ διδαχτοῦμε ἀπ' αὐτό.

Εἶναι κρίμα ὁμως πού τὸ ζήτημα δὲν ἐξετάστηκε σχεδὸν καθόλου ἀπὸ τήν ἄποψη αὐτή κ' ἔτσι δὲν μπορεῖ για τήν ὠρα νὰ δοθεῖ καμμιά ἀπάντηση στὸ παραπάνω ἐρώτημα. Τὸ νὰ μᾶς παραπέμπουν σὲ μιὰ παλιότερη ντόπια παράδοση ζωγραφικῆς μετατοπίζει μονάχα τὸ ζήτημα, γιατί ἐπὶ τέλους πῶς πρωτοσχηματίστηκε ἡ παράδοση αὐτή; ἄς ἀφήσουμε ὅτι ντόπια καλλιτεχνική ζωὴ ἔντονη δὲν ὑπῆρξε ποτὲ στή Θεσσαλία. Ξένες λοιπὸν ἐπιδράσεις δημιούργησαν τήν ἰδιοτροπία αὐτή τῶν ζωγραφισμένων στηλῶν; και ποιὲς ἦταν αὐτές; Ζητήματα ἄλυτα ἀκόμα, ὅπως και ἓνα ἄλλο βασικώτερο και γενικώτερο: σὲ ποιῶν κοινωνικῶν στρωμάτων τίς ἀπαιτήσεις ἀνταποκρινόταν ἡ ὅποιαδήποτε αὐτή καλλιτεχνική κίνηση (ντόπια ἢ ξένη);

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

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

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

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

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

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

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

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

Και μὲ τὴ σημερινὴ τους κατάσταση τὰ ἐρείπια τὰ ἴδια και ὁ χώρος δίνουν ἄφθονες ὑποσχέσεις στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα.

Και ξαναγυροῦμε πάλι στὸ ἴδιο ἐρώτημα: τὸ ὑπουργεῖο εἶναι ἀδύνατο νὰ τὰ προφτάσει ὅλα, μὰ γιατί δὲν ἐνδιαφέρθηκε ὁ τόπος;

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

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

4

Κλασικιστική κεφαλή τοῦ Μουσείου Βόλου

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

5

Ἀρχαϊστικά

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

6

Εἰδήσεις

ἐκ τῆς Β' Ἀρχαιολογικῆς Περιφέρειας

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

7

Τὸ Ἀμφιάρειο τοῦ Ὠρωποῦ

(Ἀθήνα 1926)

Ἐπάντηση στὸν κ. Καζαντζάκη*

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

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

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

* Ἀναγέννηση 1, Νοέμβριος 1926, 137-142.

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

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

Ἐκθέτομε τὶς γενικὲς γραμμὲς μονάχα τοῦ ζητήματος, χωρὶς νὰ μποῦμε σὲ λεπτομέρειες, ποὺ θὰ μᾶς ἔφερναν μακριά. Ἄλλωστε αὐτὰ εἶναι σήμερον κοινοτοπίες γιὰ τὴν ἐπιστῆμη. Ἐπρεπε μόνον νὰ φανῆ, πὼς δὲν ὑπάρχει μεγαλύτερη αὐθαιρεσία ἀπὸ τὸ νὰ χωρίζωμε τὴ ζωὴ τῆς φύσης ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς κοινωνίας, ποὺ εἶναι ἀξεχώριστα δεμένη μὲ τὴν πρώτη καὶ πὼς ὅση κανονικότητα ἔχει ἐκεῖνη, ἄλλη τόση εἶχε καὶ ἡ δεύτερη. Καμιὰ οὐσιαστικὴ διαφορὰ δὲν ὑπάρχει ἐχτὸς ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη, ποὺ δὲν εἶναι ὅμως πρωταρχικὴ οὔτε κρίσιμη. Τὰ φυσικὰ φαινόμενα γίνονται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους, τὰ κοινωνικὰ χωρὶς ἀνθρώπους εἶναι ἀκατανόητα, γίνονται δηλ. μὲ αὐτοὺς. Οἱ ἄνθρωποι ὅμως, ἓνα ὠρισμένο δηλ. μέρος τῆς φύσης, ἀπόκτησαν μὲ τὴν ἐξέλιξη ὠρισμένες ιδιότητες, ποὺ τὶς λέμε πνευματικὲς ἢ ψυχικὲς, μὰ ποὺ ἔχουν καὶ αὐτὲς τὴν αἰτία τους, διέπονται ἀπὸ τὴν ἴδια αἰτιώδη κανονικότητα. Ἡ ἐπιστῆμη δὲν τὸ ἀρνιέται ἔξαφνα, πὼς οἱ ἄνθρωποι ἔχουν θέληση καὶ πὼς κάνοντας κάτι βάζουν μπροστὰ τους ἓνα λίγο ἢ πολὺ συνειδητὸ σκοπὸ (τὸ κλασσικὸ παράδειγμα τῆς μέλισσας μὲ τὴν κανονικώτατη κερήθρα τῆς ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος — καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο, τοῦ ἀρχιτέχτονα μὲ τὸ οἰκοδόμημά του, ποὺ τὸ προσχεδιάζει μέσα στὸ νοῦ). Προσπαθεῖ ὅμως νὰ ἐξηγήσῃ τὴ θέληση, ὅπως ἐξηγεῖ καὶ τὴ φύση, νὰ βρῆ δηλ. γιὰ τὸν ἄνθρωπον θέλει ἔτσι ἢ ἀλλιῶς. Ἐχουν λοιπὸν νόμους καὶ τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα, τὸ ἴδιον ὅπως καὶ τὰ φυσικὰ καὶ ἄρα ὑπάρχει καὶ σ' αὐτὰ πρόβλεψη καὶ ἐπιστῆμη τους.

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

ξης, τὴν ἀναγκαστικὴ τάση τῆς, ἔκαμε ἄπειρες προβλέψεις γιὰ οικονομικὲς κρίσεις, γιὰ πολέμους, γιὰ ἐπαναστάσεις, γιὰ τὴ στάση διαφόρων ομάδων, τάξεων καὶ κομμάτων, γιὰ τὴ σίγουρη ἐξέλιξη χωρῶν, ποὺ βρίσκονται σὲ οἰκονομικὸ στάδιο καθυστερημένο κλπ.—προβλέψεις, ποὺ βγῆκαν ὅλες ἀληθινές. Καὶ τόσο πιὰ ἔχει γίνεи φανερό, πὼς νόμοι σταθεροὶ διέπουν καὶ τὴν ἀνθρώπινη ἱστορία, ὥστε καὶ διανοούμενοι κάθε ἄλλο παρὰ μαρξιστὲς δοκίμασαν νὰ διατυπώσουν τέτοιους νόμους (Lamprecht, Breysig, Schneider κ.ἄ.). Καὶ ἀκόμα καὶ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης γιὰ τὴν ἐξέλιξή τῆς (Wœlfflin, Kühn, Déonna, ὁ τελευταῖος μάλιστα καὶ προβλέψεις). "Ἄν δὲν πέτυχαν ὅλοι, εἶναι γιὰτὶ δὲν ξεκίνησαν πάντα ἀπὸ τὴ σωστὴ ἀφετηρία, ποὺ θὰ ἰδοῦμε ποιά εἶναι¹. Τὸ μόνο, ποὺ δὲν κατωρθώθηκε ἀκόμα, εἶναι νὰ μπορούμε νὰ προβλέψουμε τὸ χρονικὸ σημεῖο, ποὺ θὰ συμβῆ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο· κι αὐτὸ γιὰτὶ δὲν ἔχομε ἀκόμα τέτοιες γνώσεις γιὰ τοὺς νόμους τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης ποὺ νὰ μπορούν νὰ ἐκφραστοῦν μὲ ἀκριβεῖς ἀριθμούς· «δὲν ξέρομε δηλ. ἀκόμα τὴν ταχύτητα τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης, ἔχομε ὅμως τὰ μέσα νὰ γνωρίσωμε τὴν κατεύθυνσή τῆς». Ἄλλὰ μήπως οἱ φυσικὲς ἐπιστῆμες εἶναι σὲ θέση νὰ τὰ προβλέψουν ὅλα; Ἐνα μικρὸ ἀνάλογο παράδειγμα: 1 κόκκος σῆρι ἅμα σπαρθῆ δίνει 5, 6, 8, 10 ἢ καὶ 2 μονάχα κόκκους ἀνάλογα μὲ τὶς φυσικὲς συνθήκες, ποὺ θὰ ἐπικρατήσουν. "Ἄς δοκιμάσῃ ὁ εἰδικὸς νὰ προβλέψῃ μὲ ἀκρίβεια, ὅτι ἢ χρονιὰ θὰ εἶναι τέτοια ἢ τέτοια καὶ ἢ ἀπόδοση τόση ἢ τόση! Κι αὐτὸ γιὰτὶ «δὲ μπορεῖ νὰ βρῆ ποιὲς ἀπὸ τὶς ἀρίφνητες κάθε φορὰ πιθανότητες ἀναγκαστικὰ θὰ ἐπικρατήσουν» (εἶναι τὰ ἴδια τὰ λόγια, ὅπου μ' αὐτὰ ὁ κ. Κ. φέρνει τάχα σὲ δύσκολη θέση τὴν κοινωνιολογία²).

Μιλᾶμε παραπάνω πάντα γιὰ «ἀληθινὴ ἐπιστῆμη» καὶ πρέπει νὰ ἐξηγήσωμε καθαρῶτερα τὶ ἐννοοῦμε. Στὴν περιοχὴ τῶν κοινωνικῶν, πνευματικῶν καὶ ἠθικῶν φαινομένων πολλὰς ἀνοησίες παρουσιάζονται μὲ τ' ὄνομα τῆς «ἐπιστῆμης» καὶ τέτοια εἶναι τὰ περισσότερα δημιουργήματα ἐκείνων, ποὺ ἐκπροσωποῦν τὴ μισθωτὴ «ἀπὸ καθέδρας» ἐπίσημη ἐπιστῆμη γιὰ γνωστούς ἀντικειμενικοὺς λόγους. Οἱ περισσότερες ἐργασίες, ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τοὺς κύκλους αὐτοὺς στὴν καλύτερη περίπτωσι δὲν εἶναι παρὰ συλλογὲς ὑλικοῦ. Ἔργο ὅμως τῆς ἐπιστῆμης εἶναι, ὅπως εἶδαμε, ὄχι νὰ συλλέγῃ μονάχα γεγονότα, μὰ καὶ νὰ τὰ ταχτοποιῆ, νὰ τὰ ἐνώνη συστηματικὰ, νὰ βρῆσκῃ τὴν αἰτιώδικη κανονικότητά τους κι ἐπομένως καὶ νὰ βγάξῃ συμπεράσματα καὶ γιὰ τὴν πράξιν καὶ νὰ διατυπώσῃ τοὺς σχετικοὺς νόμους. Ἡ ἀληθινὴ ἐπιστῆμη δὲν ξεχωρίζει τὴ θεωρία ἀπὸ τὴν πράξιν σ' ὅποιοδῆποτε κλάδο τῆς, γιὰτὶ ἔτσι συμβαίνει στὴν πραγματικότητα. Ἡ ἀληθινὴ λοιπὸν ἐπιστῆμη τῶν κοινωνικῶν φαινομένων εἶναι ἐκείνη, ποὺ βρῆκε τὸ θεμελιώδικο νόμο τους, τὸ βασικὸ συντελεστὴ τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης, ἐκεῖνον ποὺ, ὅποιοδῆποτε φανέρωμα τῆς

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

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

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

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

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

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

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

Δευτερολογία

[‘Η συζήτηση για τούς κοινωνικούς νόμους]*

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

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

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

* Ἀναγέννηση 1, Γενάρης 1927, 267-271.

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

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

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

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

κρία. Τοῦτο μονάχα θὰ παρατηροῦσε κανένας γιὰ τὴ θεωρία τῆς γνώσης· ὁ διαλεχτικὸς ὕλισμὸς (ποῦ ἴσια ἴσια γεφύρωσε τὸ χάσμα, ποῦ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὶς φυσικὲς καὶ πνευματικὲς ἐπιστῆμες καὶ τὰ σχετικοποιεῖ ὄλα) ἀποδείχνει, πὼς ἡ γνωστικὴ ἰκανότητα τοῦ ἀνθρώπου, ὄχι μονάχα στὸ περιεχόμενο τῆς (στὶς γνώσεις), ἀλλὰ καὶ στὴ μορφή τῆς (ἂν δηλ. ἐπικρατῆ ἔξαφνα ἢ φαντασία ἢ ἡ νόηση κλπ.), δὲν εἶναι τίποτε τὸ ἀμετάβλητο καὶ τὸ ἀπόλυτο, μὰ κάτι πολὺ σχετικὸ μὲ τὸ ἱστορικὸ στάδιο τῆς κοινωνίας. Ἡ «Ἀναγέννηση» ξαναθέτει τὸ πρόβλημα: ὁ ἀνθρώπινος νοῦς μπορεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅπως στὰ φυσικὰ φαινόμενα, νὰ συλλαβαίνει σχέσεις τῶν κοινωνικῶν φαινομένων, νὰ βρῆσκῃ κανονικότητα καὶ νομοτέλεια μέσα σ' αὐτά, νὰ προβλέπη καὶ νὰ ἐνεργῆ; ὑπάρχει δηλ. ἐπιστῆμη τους μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ποῦ ὑπάρχει ἡ ἐπιστῆμη τῶν φαινομένων τοῦ φυσικοῦ κόσμου; Ἡ ἀπάντησή μου ἦταν ἀπόλυτα καταφατικὴ, μ' ἐπιχειρήματα, ποῦ ἀκόμα ὁ κ. Κ. δὲν ἀπάντησε σὲ κανένα τους.

Ἡ ἐπίκριση τῆς κ. Λαμπρίδη ταυτίζεται οὐσιαστικὰ στὰ περισσότερα μὲ τὸ σημεῖωμα τοῦ κ. Κ. Ἐχει καὶ μερικὰ στοιχεῖα ὅμως, ποῦ σ' αὐτὰ δὲ μπορῶ νὰ τὴν παρακολουθῆσω. Ἐξαφνα, τὸ «ἂν συμφέρη, γιὰ νὰ προκόψῃ ἡ γνώση, νὰ ἐφαρμόσωμε τὴν κατηγορία τῆς αἰτιότητος στὰ κοινωνικὰ φαινόμενα, ποῦ ἔτσι τὰ φτωχαίνουμε», εἶναι μιὰ βάση, ποῦ τὴν ἀρνιέται ὀλότελα, γιὰτὶ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἐπιστῆμη. Ἀφήνω τὸ ἄλλο ζήτημα: ὅτι, καθὼς φαίνεται, ἡ κ. Λ. τὴν κατηγορία τῆς αἰτιότητος τὴ δέχεται σὰν ἀργιογί, ὅπως ὁ Κάντ, ἐνῶ ἡ ἐξέλιξη τῆς θεωρίας τῶν «κατηγοριῶν» πέρασε ἀπὸ πολλὰ στάδια γιὰ νὰ καταλήξῃ σήμερα στὴ διατύπωση ὅτι οἱ «κατηγορίες» (μὰ κανένας δὲ συμφωνεῖ στὸν ἀριθμὸ τους) εἶναι ὄχι ἀπριοριστές, μὰ οἱ τελευταῖες βαθμίδες τῆς λογικῆς ἐκείνης ἐπεξεργασίας τοῦ περιεχόμενου τῶν αἰσθήσεων, ποῦ ἄρχισε μὲ τίς ἐμπειρικὲς ἐπὶ μέρους ἐννοιες.

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

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

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

σιδηρόδρομο και τὸ τηλέφωνο, ἀνάμεσα ἀκόμα στὰ κοντραπούντα τῆς μουσικῆς καὶ στὸ οἰκονομικὸ πιστωτικὸ σύστημα ὑπάρχει βαθύτατη σχέση μορφῆς» κλπ. Ἄς ἀφήσωμε ἓνα πλῆθος ἄλλους διανοούμενους καὶ φιλόσοφους, πού τὸν δέχονται πάντα σὰν εὐρετικὴ ἀρχὴ κι ἐπιστημονικὴ μέθοδο ἢ τὸν συμπληρῶνουν μὲ τὸ νεοκαντιανισμὸ κλπ. (Stammler, Simmel, Max Adler, Karl Vorländer κ.ἄ.). Κι ἀκόμα ἄς μὴ λάβωμε καθόλου ὑπόψει τὴν ἐπιστῆμη ἑνὸς νέου κόσμου, τῆς Ρουσσίας. Σταματῶ, γιατί δὲν ὑπάρχει ἀνιαιρότερο πρᾶμα ἀπὸ τὸ ἀράδιασμα ὀνομάτων· γιὰ τοῦτο πρέπει νὰ λείψῃ μιὰ καὶ καλὴ ἢ κατηγορία, πὼς ἢ τάδε ἀντίληψη εἶναι παλιωμένη κλπ. καὶ ὅσοι τῇ λένε σωστότερο εἶναι ν' ἀποδείξουν ἐπιστημονικὰ τὸ γιατί δὲ στέκεται.

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

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

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

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

Κατά τ'άλλα ή κριτική του κ. Γ. στις σκέψεις, που ρητά διατύπωνα έφυγε έτσι μακριά σέ συμπεράσματα άδιάφορα για τó ζήτημα μας και ξένα μέ μένα: τήν πεποίθηση μου στη γνώση τών ιστορικών νόμων δέν τήν έστήριξα στις σχετικές άπόπειρες για διατύπωση, που έγιναν ως τώρα, που ό ίδιος τις χαρακτηρίσα άποτυχημένες και δοκίμασα νά εξηγήσω τήν αίτία (σελ. 138)· δέν έχει καμιά σχέση μέ τó διαλεκτικό ύλισμό «ή μελλούμενη βασιλεία τών ιστορικών νόμων [αυτοί υπάρχουν και δροϋν από άνέκαθεν. Χ. Κ.] ή τής κοινωνικής μηχανικής, που οι έξισώσεις της θ' άντικαταστήσουν τήν κοινωνική δράση»· όλα αυτά είναι μεταφυσικά παιγνιδίσματα.

Τελειώνοντας ό κ. Γ. βρίσκει, πώς ή φράση μου «θα πιστέψη και ό κ. Καζ.» είναι αυτοαναίρεση του άρθρου και τραγική πνευματική αυτοχτονία. Βιάστηκε πολύ· άλλιώς θα πρόσεχε, ότι τή λέξη «θα πιστέψη» τήν είχα μέσα σέ εισαγωγικά, που θα πη, ότι τή δανειζόμουνα από τόν κ. Καζ. για νά χρησιμοποιήσω τή φρασεολογία, που άρεσε σ' εκείνον, χωρίς νά τής δίνω καθόλου τó ίδιο νόημα και χωρίς νά παραδέχομαι καν τόν τρόπο του σχηματισμού τής «πίστης», που ύποστήριζε ό κ. Κ. και παραδέχεται, φαίνεται, και ό κ. Γ. (τό δείχνουν καθαρώτατα τά λόγια μου στις σελ. 141-2). Βασική άρχή κάθε συζήτησης είναι νά μην παίζωμε μέ τις λέξεις.

Για νά τελειώνω: ή διατύπωση τής ιστορικοϋλιστικής αντίληψης στο άρθρο εκείνο («Αναγέννηση» σελ. 137-142) που άποτέλεσε τήν άφορμή τών επικρίσεων, ήταν πολύ καθαρή· ακόμα όμως περιμένει νά τής άντιταχτούν επιχειρήματα πραγματικά, γιατί κανένas από τούς συζητητές ως τώρα δέν τό έκαμε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ό G. Sorel, ειλικρινέστερος, τις έλεγε πραγματικά μύθους π.χ. «ό μύθος τής γενικής άπεργίας».

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

Οἱ Βερναρδάκηδες καὶ ὁ δημοτικισμὸς*

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

* Ἀναγέννησις 1, Μάρτιος 1927, 426-431.

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

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

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

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

νοι τούς 'Αττικούς ποιητάς καί συγγραφείς... ἐκεῖνοι δὲν ἐψιτάκισαν ὡς ὄρνεα τούς παλαιότερους τύπους... ἀλλ' ἔσπευσαν νάφομοιωθῶσιν ἐγκαίρως καί καθολοκληρίαν ἐν τῇ πεζογραφίᾳ πρὸς τὴν ζῶσαν γλῶσσαν τοῦ 'Αττικοῦ λαοῦ. "Ἄς ἀποσκορακίσωμεν λοιπὸν καί ἡμεῖς ἀπὸ τῆς καθαρουούσης ὄλον τὸν φορητὸν τῶν λέξεων καί τῶν τύπων ὅσους ὡς τόσα καρφία ἐνεπήξαμεν εἰς τὸ σῶμα τῆς ζώσης γλώσσης τοῦ ἔθνους. 'Ἐὰν ἡ γλῶσσα ἔχει διαλέκτους, εὐκόλον νά εὐρωμεν τί τὸ κοινὸν ἐν ἀπάσαις... ἐὰν ἡ λεξικὴ ὕλη τῆς δημοτικῆς δὲν ἐπαρκῆ, εἶναι εὐκόλον νά δανεισθῆ τις ἐκ τῆς ἀρχαίας, ἀλλὰ τότε μόνον... 'Ἡ σημερινὴ ἑλληνικὴ ὀφείλει νά χωρῆ βαθμηδὸν ὄλον ἐν πρὸς τὴν ζῶσαν γλῶσσαν τοῦ λαοῦ, μέχρις οὗ ἐπὶ τέλους ἡ γραπτὴ γλῶσσα τοῦ ἔθνους συναφομοιωθῆ κατ' οὐσίαν καί ἐπαρκῶς πρὸς τὴν καθομιλουμένην, τὴν μόνην ἀληθῆ, τὴν μόνην πραγματικὴν τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους γλῶσσαν. 'Ἡ ἀνακαινίσις αὕτη, ἐὰν κανὲν ἄλλο καλὸν δὲν μᾶς προμηθεύσῃ, θά μᾶς ἀπαλλάξῃ τοῦλάχιστον ἀπὸ τοῦ ξενισμοῦ, διότι τότε θά βαδίζωμεν εἰς τὸ καθαρῶτατον φῶς τῆς ἡμέρας, τῆς μητρικῆς ἡμῶν γλώσσης, ἥτις εἶναι ἄριστος μὲν κριτῆς καί διδάσκαλος παντὸς ὅ,τι ἑλληνικόν, ἡ λυδία δὲ λίθος παντὸς ὅ,τι ὀθνεῖον καί ξενικόν» [σελ. 464-465]. Ὑπογραμμίζω τὰ τελευταῖα του λόγια, καθὼς καί τὸν περιφρονητικὸν του χαραχτηρισμὸν τῆς καθαρῆς, πού τὴν ἔλεγε «φραγκάττικον», γιατί εἶναι χαραχτηριστικὰ γιὰ τὸν ἀναγεννώμενον τότε ἑλληνικὸν ἔθνικισμόν. Κατὰ τᾶλλα, ἡ λύση πού δείχνει εἶναι αὕτη, πού ζήτησε κι ὁ Ροῦθης ἀργότερα. Τὸ μόνο ἴσως ἀπομεινᾶρι παλιῶν προλήψεων καί στὸ βιβλίον αὐτὸ εἶναι ἡ ἀποστροφή του πρὸς τοὺς βυζαντινοὺς, πού γι' αὐτὸν εἶναι ταυτόσημοι μὲ κάθε βυζαντινισμόν· ἴσως δὲν εἶχε ἄδικο, βλέποντας νά ξαναζοῦν μὲ τὸν Κοντινισμόν, ὅλες οἱ σκιερὲς ὀψεις τοῦ μεσαιωνικοῦ Βυζαντίου.

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

λέγοντας τους βάρβαρους, άμαθείς κ.τ.τ. "Ήδη λίγα χρόνια πρωτύτερα άρχισε νά γράφη κλασικιστικά δράματα κι άπαρνιέται φανερά πιά τις πρώτες λογοτεχνικές του προτιμήσεις, τὸ Σαίξπηρ δηλ., βάζοντας άπέναντι του τούς άρχαίους τραγικούς, τὸν Εὐριπίδη κυρίως, και άκόμα και τὸ Racine και κατηγορεῖ τούς Γερμανούς, πὼς άπό πολιτικούς λόγους στὴν εποχή του Λέσσιγκ, άνακάλυψαν τὸ Σαίξπηρ και τὸν ὕψωσαν, άπό αντίδραση κατὰ τῶν Γάλλων, στὸν ἔβδομο οὐρανό· και πὼς για ὅμοιους λόγους ὁ Schlegel σὲ διαλέξεις, πού ἔκαμε στὴν αντιδραστικὴ αὐτὴ τῆς Βιέννης, ἔχαντάκωσε με τὴν κριτικὴ του τὸν Εὐριπίδη — και δίνει ἔτσι, ἄς τὸ σημειώσωμε πραχτικά, σῆνα φαινόμενο τῆς ιστορίας τῆς λογοτεχνίας, μιὰ πιθανώτατη ἐξήγηση ματεριαλιστικὴ (κατὰ τὸ ἥμισυ βέβαια, γιατί βαθύτερα δὲ μπορούσε ὁ Βερναρδάκης νά πάη) πρᾶμα πολὺ τιμητικὸ γι αὐτὸν στὴν εποχὴ του. Γίνεται μενα λόγο άπολογητῆς τῆς παράδοσης ἐκείνης, πού αὐτὸς και οἱ πιὸ ζωντανοὶ σύγχρονοι του ἐπίστευαν ὡς τὴ μόνη άκμαία και ἱκανὴ νάποτελέσῃ τὴ βάση δικοῦ μας πολιτισμοῦ, τῆς λαϊκῆς δηλαδὴ παράδοσης. "Ὅσο για τὴ σχέση του με τούς άρχαίους ἢ ἐργασία του στὸν Εὐριπίδη δείχνει, πόσο ζωντανὰ τούς αἰσθανότανε (οἱ σημειώσεις του εἶναι γεμάτες άπό παρατηρήσεις λεπτότατες, πού μόνο στὸ Wilamowitz ξαναβρίσκομε)· άκόμα και τὴ μίμηση τους ἔτσι, πού τὸ βλέπομε στὰ κλασικιστικά του δράματα, κι αὐτὰ ὅμως άποτυχημένα, τὴν ἔννοοῦσε πολὺ διαφορετικὰ άπ' ὅ,τι οἱ παλιότεροι ἐκεῖνοι συνταγολόγοι τῶν Βουτσινάϊων και Λασσανεῖων ποιητικῶν διαγωνισμῶν· μὰ τὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ άσθενικὸ του. 'Ὅπως δὴποτε ὅλα τὰ παραπάνω δείχνουν, πὼς ἔχομε μπροστὰ μας ἕνα ἐξαιρετικὰ ζωντανὸν ἄνθρωπο (ζωντανότερον ἴσως άπό πολλούς, πού άναφέρομε συχνότερα) ἐποχῆς μεγάλων ζυμώσεων.

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

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

γμα, πού εκείνον τόν ἔφερε πολλές φορές σέ ὁμορφες ἔστω λεπτεπίλεπτες σοφιστεῖες· οὔτε τυφλώνεται ἀπό θαυμασμό στό μεγάλο του ἀδερφό σέ σημείο, πού νά παραδέχεται ἀδίσταχτα κάθε του γνώμη. Ἔτσι, γιά νάναφέρω ἓνα παράδειγμα, τήν ἐρμηνεία τοῦ Δημήτρη Βερναρδάκη, στόν περίφημο ἀριστοτελικό ὀρισμό τῆς τραγωδίας, πού τῆς ἀφιερώνει πύρινες λαμπρές σελίδες στόν Εὐριπίδη του, τήν ἀναφέρει στό λεξικό του, σάν μιὰ μονάχα ἀπό τίς δυνατές ἐρμηνεῖες κι οὔτε κἀν σάν τήν πιό πιθανή. Ἐννοεῖται ὅτι καί τὸ Λεξικό του αὐτὸ χτυπήθηκε ἄγρια ἀπό τοὺς Κοντικούς μὰ χαρακτηριστικό γιά τήν τέλεια ἀνικανότητα τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν νά συλλάβουν τὴ βαθύτερη καί γενικώτερη σημασία ὁποιοῦδήποτε ἔργου, εἶναι τὸ γεγονός ὅτι, ἄξιοι συνεχιστὲς τῆς παράδοσης τοῦ δασκάλου τους, τὸν κατακεραυνώσανε γιά σφάλματα σάν καί τοῦτο: ὅτι τὸ «καλύτερος», ἐπέμενε νά τὸ γράφῃ μὲ δυὸ λ καί ι κι ὄχι μ' ἓνα λ καί υ, κι ἄλλα τέτια. Κι ὅμως τὸ λεξικό τοῦ Βερναρδάκη εἶναι, ὄχι μόνο ἐπιστημονικὴ δημιουργία ἀπὸ τίς ἐλάχιστες, πού ἔχει νά δείξῃ ἡ ἑλληνικὴ ἐπιστήμη, ἀλλὰ καί προσφορά πολὺτιμη στοὺς κύκλους, πού ἡ μελέτη τῶν ἀρχαίων τοὺς τραβάει ἀκόμη τὴν τελευταία αὐτὴ σημασία του τὴν υπογραμμίζει χαρακτηριστικὰ τὸ γεγονός, ὅτι κανένας σχεδὸν ἀπὸ τοὺς φιλόλογους μας, ἂν ἐξαίρεσωμε δυὸ τρεῖς συνεργάτες τῆς Ζωγραφείου Βιβλιοθήκης, δὲν αἰστάνθηκε τὴν ὑποχρέωση νά δώσῃ στόν κόσμο μιὰν ἐπιστημονικὴ ἐρμηνευτικὴ ἔκδοση κι ἐνὸς ἔστω ἀρχαίου κειμένου· μιὰ μονάχα ἐξαίρεση ὑπάρχει, κι αὐτὴ ὅμως δὲν εἶναι καθόλου τιμητικὴ γιά τὸ περιβάλλον ἀπ' ὅπου βγῆκε καί καλύτερα νά ἔλειπε κι αὐτὴ: Εἶναι οἱ ἐκδόσεις τοῦ μακαρίτη Μιστριώτη.

Καί στό γλωσσικὸ ζήτημα ἡ στάση του ἦταν ἡ ἴδια μὲ τοῦ ἀδερφοῦ του, ἂν καί ἐκδηλώθηκε πολὺ λιγώτερο πολεμικὸς παρά ἐκεῖνος· καί καθὼς εἶχε μείνει σ' ὅλη του τὴ ζωὴ ὁ τυπικὸς κλασικὸς φιλόλογος ἐνδιαφέρθηκε περισσότερο γιά τὴν ὄψη πού ἔπαιρνε τὸ ζήτημα στόν κύκλο τῆς ἐπιστημονικῆς του ἐργασίας, δηλ. στὴν ἐρμηνεία τῶν ἀρχαίων. Τὴν ἔγραφε κι αὐτὸς τὴν καθαρεύουσα, μὰ τὴν περιφρονοῦσε σὲ σημεῖο μάλιστα πού νά φτάσῃ νά πῆ πὼς δὲν τὸν ἐνδιέφερε καθόλου γιά τὸ τί δρόμο θάπαιρνε ἡ ἐξέλιξή της. Γιά τὴ δημοτικὴ ὅμως δὲν παράλειπε εὐκαιρία νά δείξῃ τὴν ἀγάπη του καί τὴν προτίμηση του: ὄχι μόνο στὰ τυπωμένα ἔργα του βάζει πάντοτε σχεδὸν κοντὰ στὴν καθιερωμένη καθαρευουσιάνικη ἐρμηνεία καί τὴ ζωντανή, πού φανερὰ προτιμάει, ἀλλὰ καί στό Πανεπιστήμιο ἔδειχνε ζωνηρὴ εὐχαρίστηση, ὅταν κανένας φοιτητῆς τοῦ ἐρμήνευε τὸν Αἰσχύλο ἔξαφνα σὲ δημοτικὴ κι ἀποστομῶνε μὲ ἤσυχο ἀλλὰ σταθερὸ κι αὐστηρὸ τρόπο τοὺς ἀντίθετους, πού τυχὸν θορυβοῦσαν· ἄλλοτε πάλι δῆλωσε, πὼς ἀφιέρωνε κάθε μέρα ὥρες ὀλόκληρες στὴ μελέτη της. Πρέπει νά σημειώσωμε μὲ εἰλικρίνεια, πὼς πολὺ στενὰ βέβαια ἀντιλαμβάνονταν τὸ ζήτημα· λέγοντας δημοτικὴ ἐννοοῦσε μονάχα τὴ γλῶσσα τῶν δημοτι-

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

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

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

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

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

11

Karl Krumbacher, *Ἡ βυζαντινὴ λογοτεχνία*

(Μετάφραση, 1927)

12

Karl Kors, *Μαρξισμὸς καὶ φιλοσοφία*

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

Ἡ «Σαμοθράκη» τοῦ Ἰδα*

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

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

* Ἄς ἰδοῦμε τὸ βιβλίον τὸ ἴδιο.

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

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

νένα δεσμό με την κοινωνία. Αυτό μπορεί τώρα να τον στενοχωρεί κάπως, άλλοτε όμως το θεωρεί εξαιρετική δύναμη. Έπειτα το χειμώνα θαυμάζει τη δύναμη της θάλασσας, που δέ λογαριάζει τίποτα, παρά σκοτώνει τους άνικα- νους, και λυπάται που δεν είναι το ίδιο αλύγιστη και αύστηρη και η πατρίδα. Περνάει κάποτε με φουρτούνα το τρομερό θρακικό πέλαγος κι ενώ τα κύματα αφρίζουν άγρια και ό βοριάς φυσομανάει, αυτός τα παρακολουθεί ήσυχος από το πλοίο, χορέβοντας μαζί τους, και νιώθει πώς είναι το ίδιο μοναχικός, ελεύ- τερος και νικητής σαν κι αυτά· και, καθώς ψηλά στά σύννεφα μόλις ξεχωρίζει το γνώριμο του σκοταδιασμένο νησί, ποθει δύνατά να βρεθεί εκεί πάνω. 'Ο ίδιος πόθος του γεννιέται κι άλλοτε με καλοκαιριά, που το νησί το λούζουν άπαλά ό ήλιος, τὰ θαλασσινά νερά και ό άέρας, και του φαίνεται σαν ζωντα- νός βράχος.

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

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

Δεν άργεί κανένας να ξανοίξει, κάτω από το ποιητικό αυτό ντύσιμο, τη θεωρία του φυσικού περιβάλλοντος, τόσο της μόδας άλλοτε. 'Ο 'Ιδας θά δυσ- ασχετούσε πολύ, αν του έκαναν αυτή την παρατήρηση. Προέρχεται ή θεωρία

αυτή από την επιστήμη, και για την επιστήμη δεν έχει μεγάλη υπόληψη. "Όπως θα θύμωνε ίσως ακόμα περισσότερο, αν του πρόβαλαν την αντίρηση: το φυσικό περιβάλλο μένει πάντα το ίδιο, γιατί τότε οι άνθρωποι αλλάζουν; Κι αν αυτό δεν το δέχεστε, γιατί τὰ κάθε λογῆς φαινόμενα τους δὲ μένουν τὰ ἴδια; Μ' ἄλλα λόγια, πῶς γίνεται καὶ ξετυλίγεται ἡ ἱστορία; Ἡ θάλασσα εἶναι πάντα τὸ ἴδιο ἄγρια ἢ ἡμερῆ· γιατί λοιπὸν ἀπὸ ὠρισμένη μονάχα ἐποχὴ κι ἔπειτα ἄρχισαν τὰ καράβια τῶν ἀνθρώπων νὰ τὴν αὐλακώνουν κι ἔπρεπε πολὺς καιρὸς ἀκόμη νὰ περάσει, ὥσπου νὰ μπορέσουν οἱ ποιητὲς νὰ παρακολουθοῦν ἀτάραχοι ἀπὸ τὸ κατὰστρωμα τῆ φουρτούνα τῆς κάνοντας στοχασμοὺς γιὰ νίκη, ἐλευθερία κτλ.; Τὸ φυσικὸ περιβάλλο εἶναι ἀνίκανο νὰ ἐξηγήσει τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη. Ἡ επιστήμη δίνει ἄλλη ἐξήγηση, πολὺ «πεζή» βέβαια, μὰ τὴ μόνη ἀληθινή. Ἡ φύση εἶναι μιὰ ὕλικη προϋπόθεση μονάχα· ἡ δύναμη ὅμως ποὺ κινεῖ τὴν ἀνθρωπότητα εἶναι ἡ κοινωνικὴ ζωὴ στηριγμένη στὴν πρωταρχικὴ ἀνάγκη νὰ διατηρηθεῖ μέσα στὸ φυσικὸ αὐτὸ περιβάλλο ἡ ὕλικη ζωὴ τῶν ἀνθρώπων. Κι αὐτό, μονάχα τὰ τεχνικὰ μέσα τὸ ἐξασφαλίζουν. Αὐτὰ εἶναι ποὺ ἀλλάζουν, προοδέβουν, καὶ μαζί τους κινεῖται καὶ ξετυλίγεται ὁλόκληρο τὸ πελώριο ἐποικοδόμημα, ποὺ λέγεται κοινωνικὴ ἰδεολογία (πολιτεία, δίκαιο, θρησκεία, τέχνη, επιστήμη κτλ.) καὶ γεννιέται ἡ ἀνθρώπινη ἱστορία.

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

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

συναιστήματα μπορούν να ενδιαφέρουν κι άλλους ανθρώπους, ἄμα δὲν καθρεφτίζου μὲσα τους τίποτε ἀπὸ τὸ γενικότερο πραγματικὸ περιεχόμενον τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς του, καὶ ποτέ του δὲ σκέφτηκε, πὼς τὰ στιγμιαία παιγνιδίσματα τῆς φαντασίας του μπορούσαν ν' ἀποτελέσουν τὴν ἀφετηρία τῆς κριτικῆς ἐνὸς τόπου καὶ τῆς ἱστορίας του. Μὰ ὁ Ἴδας δὲ γνώρισε τέτοιους δισταγμούς. Πρῶτα πρῶτα εἶναι ἕτοιμος νὰ ὑποστηρίξει τὴν πιὸ ἐγωκεντρικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς κι ἔπειτα, ὅταν εἶναι κανέναν τεχνίτην στὸ γράψιμο, τοῦ τὰ συχωρεῖ ὅλα, ὅπως θὰ ξαναἰδοῦμε πιὸ κάτω.

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

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

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

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

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

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

Μὰ ἐκεῖνος βιάζεται νὰ φτάσει ἄλλοῦ. Πῶς κατόρθωσε νὰ διατηρηθεῖ ἡ φυλὴ τόσους αἰῶνες; Χάρη στὴν τοπικὴ αὐτοδιοίκηση. Αὐτὴ εἶναι ὁ κοινωνικὸς ὄργανισμός, πού καὶ ἔπλασε τὴ φυλὴ τέτια πού εἶναι καὶ τὴ βίασταξε αἰῶνες τώρα, ἡ κοινότητα. Γιατι τὴν ὑπαρξὴ της στοὺς Ἑλληνες νομίζει ὁ Ἴδας πὼς μπορεῖ νὰ τὴ βεβαιώσει ἀπὸ τὴν πανάρχαιη ἐποχὴ ὡς τὰ σήμερα. Ποιοὶ λόγοι τὴ δημιούργησαν, δὲν τοὺς καλοξεδιαλύνει, μᾶς λέει, ὁ ἄνθρωπος· ἡ θάλασσα ὅμως, πού πλάθει τ' ἀκρογιάλια καὶ τὰ νησιά καὶ ξεχωρίζει καὶ τίς στεριᾶς μπαίνοντας ἀνάμεσα τους, θὰ εἶναι κάποια αἰτία.

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

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

τητα. "Αν ξανασυστήθηκαν μέσα σε νεώτερα κράτη οι κοινότητες, μοιάζουν όμως τόσο λίγο με τη μεσαιωνική όσο κι εκείνη με τις αρχαίες ελληνικές πολιτείες κι αυτές πάλι με την πρωτόγονη κομμουνιστική κοινότητα. Τι σχέση μπορεί να έχει λοιπόν με τη «διατήρηση της ελληνικής φυλής» ή κοινότητα, που έτσι απόλυτα παρμένη, δίχως συγκεκριμένο περιεχόμενο, δε θα πει τίποτα, και που μάλιστα δεν έλειψαν έρευνητές (Kumbacher) να την αποδώσουν σ' επίδραση της σλάβικης χωρικής Mir; 'Επειδή την παίρνει για καθαρό ελληνικό φαινόμενο και δε λαβαίνει τον κόπο να παρακολουθήσει την εξέλιξη του μέσα στην ιστορία, οίχτειρει τους πρώτους νομοθέτες του νεοελληνικού κράτους, που με μια μονοκοντυλιά κατάργησαν τις κοινότητες. Μπορεί να έχει δίκιο, μα θα έπρεπε, θαρρώ, να μπει κάποτε και να εξεταστεί και το ακόλουθο ρώτημα: Οι νεοέλληνες εκείνοι νομοθέτες με την κατάργηση αυτή σκότωσαν κάτι που ήταν ακόμα και στην εποχή τους πραγματικά ζωντανό και άκμαϊο σαν καθολικό φαινόμενο βέβαια. Γιατί αν σε ώρισμα μέρη για ειδικούς λόγους άνθούσαν ακόμα οι κοινότητες, αυτό είναι άλλο ζήτημα. "Ας απαντήσουν οι πιό ειδικοί. Για τη Σαμοθράκη όμως αναγκάζεται και άθελα του ο "Ιδας να εξιστορήσει πάρα κάτω («Οί Σκλάβοι») πόσο μίζερα λειτουργούσε στις ημέρες του ό θεσμός αυτός και πώς βρισκόταν σχεδόν σε αποσύνθεση, επειδή δε μπορούσε πια να ύπηρετήσει τὰ συμφέροντα, αφού δὲν ήταν τὰ ἴδια για ὅλους.

Κρίμα που τη βάση αυτή τη μόνη πραγματική, τὰ οικονομικά συμφέροντα δηλ., τη θυμάται πολύ σπάνια. Τότε μπορεί και βλέπει κάπως καθαρότερα, ὅπως εξαφνα ὄταν, θέλοντας να ξεκαθαρίσει τη σχέση κατακτητῶν και κατακτημένων και την αἰτία τῆς κάποιας αὐθυπαρξίας που οι πρώτοι αφήνουν¹ στους δεύτερους, διακρίνει πώς «κάθε κατάκτηση είναι νέα ἰσοροπία ἀπὸ συμφέροντα». Μα λές και κάτι τὸν σπρώχνει ἀπὸ μέσα του να παρατήρει γρήγορα τὸ στέρεο ἔδαφος. "Όλοι οι ξένοι κατακτητές, λέει, σεβάστηκαν τις κοινότητες, μόνο οι Έλληνες οι ἴδιοι τις κατάργησαν, ἐνῶ πολλές φορές τούς γλύτωσε ἀπὸ τὸ θάνατο. Μήπως ἔχασαν και τη θέληση τῆς αὐτοσυντηρησίας; «'Αλλά και τι ἀξίζει να θέλει να ζεῖ μιὰ φυλή ἂν δὲν θέλει και να νικήσει;» Τι θα πει να θέλει να ζεῖ μιὰ φυλή και πότε και πώς παρουσιάζεται αὐτή ἢ θέληση, και εἶναι τάχα ζήτημα τῆς βούλησης τῶν ἀτόμων, τὰ προβλήματα αὐτὰ δὲν τὸν ἐνδιαφέρουν παρὰ τὸν συνεπαίρνει ὁλόκληρον ἢ φράση ἐκείνη: «ἢ θέληση τῆς νίκης» (ἢ ὁμοιότητα της με τη νιτσεική «θέληση τῆς δύναμης» δὲν εἶναι μονάχα στις λέξεις).

«Νίκη». Εἶχε πει πρωτύτερα («Κοινότητες») πὸς «σκοπὸς τῶν κατακτητῶν δὲν εἶναι να ἐξαντληθοῦν πολεμώντας ἀπὸ πείσμα μονάχα να σβύσουν

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ἡ εἰδυλικὴ «κοινότητα» τοῦ Ἴδα, μίζερη καὶ στὶς ἡμέρες του ἀκόμη, δὲν ὑπάρχει πιά. Ἐκεῖνος θὰ κουνούσε μὲ οἶχτο τὸ κεφάλι του, ἂν δὲν ξεσποῦσε ἀκράτητη ἡ ὀργή του. Τὸ εὐτύχημα εἶναι γιὰ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ποὺ ἡ δύναμη τῆς κοινωνικοῖστορικῆς πραγματικότητος δὲν τὰ λογαριάζει τὰ ψέφτικα ἰδανικὰ μας.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

μὴν τὸ πείν). Ἄλλος βρῆκε πῶς τὸ «ἀσύλληπτο χαμόγελο, ποὺ ἔμεινε στὸ νεκρὸ του πρόσωπο, μαζί με τὸ αἷμα του σφραγίζει τὴ μορφή του τόσο ποὺ ἐντυπωνώμενο μέσα μας, ἐπικυρώνει τὴ ζωὴ μας ὡς ἀνθρώπων καὶ ὡς ἔθνους». Σεβαστὰ εἶναι τὰ στιγμιαία συναισθήματα τῶν ἀτόμων. Ἄν ὅμως ὁ ἄγριος θάνατος τοῦ μᾶς ἀγγίζει καὶ μᾶς βαθύτατα στὴν καρδιά, εἶναι γιατί προπάντων τὸν βλέπουμε στὴν ἀρχὴ μιᾶς πάλης ὄχι ἐφήμερα πολιτικῆς, παρὰ βαθύτερης καὶ κοσμογονικότερης πού, με τοὺς νέους παράγοντες ποὺ ἡ κοινωνικὴ ζωὴ δημιούργησε, εἶναι γιὰ τὴν ἱστορικὴ περίοδο ποὺ περνοῦμε ἢ τελειωτικῆ. Ἄμα τὸ νιώσει κανένας αὐτὸ πάβει ὁ ἀγῶνας νὰ εἶναι ἀποκαρδιωτικὸς καὶ ἡ Μοίρα ἀνεξιχνίαστη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ὅταν τὴν ἀφήνουν! Κι αὐτὸ ἀλλάζει με τίς ἐποχὲς καὶ με τὰ συμφέροντα. Ἐπάρχει κάποιος λόγος, ποὺ ὁ Κεμάλ δὲ φέρθηκε καθόλου σὰν τὸ Μωάμεθ τὸ Β'.
2. «Κάθε πέτρα ἐλληνικὴ τί εὐγενικὴ ποὺ εἶναι! Κάθε μιὰ εἶναι πατημένη καὶ ἀπὸ κάποιο θεό». Ἐπάρχει στὴ γῆ κανένα βουνὸ ποὺ νὰ μὴν τὸ πάτησαν κάποτε οἱ «θεοὶ» τῶν λαῶν; Ποιὰ εἶναι ἡ ἰδιαίτερη εὐγένεια τῆς ἐλληνικῆς πατησιᾶς;
3. Ἴσως ὅμως στὸν Ἴδα νὰ μὴν ἦταν πάντα τόσο δυνατὸ τὸ μοναρχικὸ ἰδανικό. Ἐπάρχει τουλάχιστο ἓνα χωρίο στὴ «Σαμοθράκη» ποὺ δικαιολογεῖ τὴν ἀμφιβολία αὐτὴ (σ. 85-86).

14

Walter Kranz, *Ὁ νεότερος οὐμανισμὸς
στὴ Γερμανία*

(*Ἀναγέννηση* 2, 1928, 199-204, μετάφραση μετὰ τὰ ἀρχικά Χ. Κ.)

15

Karl Schoeder, *Μεταφυσικὴ τῆς Ἱστορίας*

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

16

Φρ. Ἐνγκελς, *Ἡ Φιλοσοφία*

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

17

Τὸ χάλκινο ἄγαλμα τοῦ Ἀρτεμισίου

(*Ἐλεύθερον Βῆμα*, Κυριακὴ 13 Ἰανουαρίου 1929)

18

Ein attisches Weihrelief

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

19

The find from the sea of Artemision

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

20

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

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

21

Ὁ Ποσειδῶν τοῦ Ἄρτεμισίου

(Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 13, 1930, 41-104)

Νίκου Μπέρτου: Τζιόττο*

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

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

**Νέα Ἑστία* 10 (1931) 1169-1171.

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

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

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

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

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

Ἀπάντηση στὸν κ. Ζαχ. Παπαντωνίου*

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

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

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

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

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

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

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

Ἐπίσης δὲν εἶναι σωστό, πῶς οἱ παλαιότερες τέχνες, ὅσες δὲν εἶχαν ἀκόμη ἀρνηθῆ ὀλότελα τὴ φυσικὴ μορφή, βρισκόντουσαν σὲ ἀμεσώτερη σχέση

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

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

Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας

(Ἀθήνα 1934)

Χρῆστος Τσουντας*

Μεγάλος νοῦς, ἀνώτερος ἄνθρωπος, ἔσβυσε ἤσυχα καὶ μακριὰ ἀπὸ τὸ θόρυβο, ποῦ συστηματικὰ τὸν ἀπόφυγε σ' ὄλη του τῆ ζωῆ, ὁ Χρῆστος Τσουντας. Ποιὸς ὅμως δὲ θυμᾶται μὲ συγκίνηση τὸν «κατ' ἐξοχὴν» δάσκαλο, ποῦ μιλοῦσε μὲ συγκρατημένη θερμότητα γιὰ τὸν παλιὸ ἑλληνικὸ κόσμο, τὸ σεμνὸν ἄνθρωπο μὲ τὴν ἐκπνευματισμένη σωκρατικὴ ἀσχήμια καὶ τὸ ἐταστικὸ γλαυκὸ βλέμμα;

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

Τὸ βιβλίον «Μυκῆναι καὶ Μυκηναῖος πολιτισμὸς», ἔργο γερὰ στηριγμένο καὶ σπάνιας φρεσκάδας, εἶναι τὸ κλασικώτερον ἐπιστημονικὸ νεοελληνικὸ βιβλίον, ποῦ μὲ τὴν ἀγγλικὴν μετάφραση τοῦ Manatt ἔγινε χτῆμα καὶ τῆς παγκόσμιας ἐπιστήμης.

Καὶ ἔρχονται ὕστερα χρόνια γόνιμης δράσης μὲ τὶς ἀνασκαφὰς στὶς Κυκλάδες, ὅπου ἀπεκάλυψε τὸν πολιτισμὸ τῆς χαλκῆς ἐποχῆς· στὴ Λακωνικὴ, μὲ τὰ εὐρήματα τοῦ τάφου τοῦ Βαφιοῦ καὶ τοῦ Ἀμυκλαίου· καί, κορύφωμα τῆς περιόδου αὐτῆς, οἱ ἐργασίαις του στὴ Θεσσαλία καὶ τὸ περίφημον βιβλίον «Προϊστορικαὶ ἀκροπόλεις Διμηνίου καὶ Σέσκλου», ἓνα θαῦμα συνθετικότητος καὶ διαύγειας. Γιατὶ ὁ Τσουντας, ἀντίθετα μὲ πολλοὺς ἄλλους, εἶδε τὴν ἀνασκαφικὴν ἔρευνα σὰν ἀρχὴ μονάχα καὶ ὄχι σὰν τέλος, σὰ μέσον καὶ ὄχι σὰν

**Νέα Ἑστία* 15 (1934) 564.

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

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

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

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

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

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

Α'

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

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

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

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

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

Ένας καὶ μοναδικὸς είνε ὁ τρόπος νὰ χτυπηθεῖ ἡ ἀρρώστια μας αὐτή: κάθε φορὰ πὸν μπροστὰ στοὺς καρποὺς τοῦ ζωντανοῦ ἐπιστημονικοῦ πνεύματος τῆς Δύσης βρισκόμαστε ἐμεῖς οἱ ἀνίδεοι ἀπὸ ἐπιστήμη Ρωμιοὶ —καὶ σὲ τέτοια κατάσταση ζοῦνε ὅλες ἀνεξαιρέτα οἱ ἐπιστῆμες στὴν Ἑλλάδα, ἀκόμα καὶ κείνες πὸν φαίνονται γερὰ ριζωμένες στὸν τόπο (ὅπως π.χ. ἡ ἀρχαιολογία· μὰ ἐγὼ, ὅποτε ἀκούσω ὅτι ἡ ἀρχαιολογία ἀκμάζει στὴν Ἑλλάδα, συλλογίζομαι ὅτι τὸ ἴδιο βᾶσιμα θὰ μποροῦσε κανένας νὰ ὑποστηρίξει ὅτι στὴ Σαντορίνη ἀνθεῖ ἡ ἠφαιστειολογία)— κάθε φορὰ λοιπὸν πρέπει νὰ ξανακάνομε μὲ τὸ μυαλό μας, μὲ τὴν καρδιά μας καὶ μὲ ὀλόκληρο τὸ εἶναι μας ὅλη τὴν ἐργασία, πὸν χρειάστηκε νὰ γίνεῖ καὶ γίνεταὶ ὀλοένα ἐκεῖ πὸν ἡ ἐπιστήμη είνε ζωντανή. Ὅτι βέβαια οἱ ἀντικειμενικοὶ ὄροι, πὸν δημιουργεῖ ἡ κοινωνία μας, ὄχι μονάχα δὲν βοθοῦν τὸ ἄτομο στὴ δουλειὰ αὐτή, ἀλλὰ καὶ είνε μοναδικὰ εὐνοϊκοὶ γιὰ νὰ τὸ πνίξουν ἢ νὰ τὸ κάμουν νὰ παραστρατήσει καὶ ὅτι χρειάζεται νὰ στέκεσαι ἀδιάκοπα μὲ ἐφ' ὄπλου λόγῃ γυρισμένη κατὰ τοῦ ἑαυτοῦ σου γιὰ νὰ μὴν ἀποκοιμηθεῖ ἡ συνείδησή σου ἢ νὰ μὴν ξεγλυστρήσει (καὶ πάλι δὲν είνε σίγουρο τὸ ἀποτέλεσμα), γι' αὐτὸ δὲν ἔχω καμμιά ἀμφιβολία· τοῦτο ὅμως είνε ἄλλη κουβέντα.

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

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

γραφικό. Τις κινήσεις πού ή ελληνική τέχνη αναπτύσσει ελεύτερα μέσα στο διάστημα, ή ανατολική τις ισοπεδώνει σε μιάν επιφάνεια, πού μιὰ φανταχτερή πολυχρωμία έρχεται νά ζωογονήσει. Το ανατολικό αυτό πάθος για τή φτωχή φόρμα και τήν πολυχρωμία δημιουργεί ιδιαίτερο τύπο αρχιτεχτονικής, όπου τήν αναγλυφικότητα τών όγκων τήν αντικαθιστά το αρχιτεχτονικό κόσμημα κι' ό μαρμάρινος καπλαμάς, καταργεί τή γλυπτική και στη ζωγραφική το σχέδιο το ύποτάζει στο χρώμα. 'Η νόηση τής φόρμας από τον Έλληνα είνε γλυπτική, από τον ανατολίτη ζωγραφική. Για τον πρώτο, το χρώμα είνε το φυσικό παρακόλουθο του ανάγλυφου· για το δεύτερο το χρώμα είνε ή μητρική του γλώσσα, το κύριο μέσο τής έκφρασης. Οί δυο αυτοί αντιθετικοί τρόποι νά βλέπεις ξεχωρίζουν τήν τέχνη σε μιμητική και διερμηνευτική. Το γλυπτικό όραμα οδηγεί από φυσική ακολουθία στην πιστή αναπαράσταση του πραγματικού, στην όφθαλμαπάτη και στο τέχνασμα, δηλαδή σε μιὰ τέχνη με μέτρο τον άνθρωπο. Το αντίθετο, ή ζωγραφική νόηση τής φόρμας, σύλληψη έλλειπτική και αϋθόρμητη, αδιάφορη για τον προοπτικό νόμο, οδηγεί στη λεύτερη διερμήνευση, επιτρέπει τή σχηματοποίηση και τήν εξιδανίκευση, εύνοει μιὰ τέχνη αρμόδια νά εκφράσει τή θεϊκή μεγαλωσύνη».

'Ο όρισμός τής φόρμας, πού τά στοιχεΐα του είνε παρμένα από το Focillon¹, είνε άποτυχημένος· δέν τονίζει καθόλου τήν ενέργεια του δημιουργού της, του ανθρώπου ως ιστορικού προϊόντος και παράγοντος, και άντις γι' αυτό ξαναφέρνει στο πρώτο επίπεδο τήν παλιά πρόληψη του Semper για τον κυρίαρχο ρόλο πού παίζει ή τεχνική και το υλικό στη δημιουργία του καλλιτεχνικού έργου, σαν νά ήταν αυτόνομες μονάδες — αντίληψη μηχανιστική και μεταφυσική. Μας λείπει όμως ό τόπος για αναλυτικώτερη κριτική του όρισμού τούτου, πού εφαρμοζόμενος στην ιστορική πραγματικότητα έχει ολέθρια αποτελέσματα. 'Αλλά στην ανάπτυξη, πού ακολουθεί τον όρισμό, δέν γίνεται πιὰ λόγος για στάση του τεχνίτη άντίκρου στην ύλη του, παρά για στάση άντίκρου στ' αντικείμενα, για όραμα του κόσμου· ώστε ό δῆθεν όρισμός εκείνος πάει χαμένος. "Αν πάλι λέγοντας ό κ. Π. ύλη έννοούσε τή φύση, τον κόσμο, έπρεπε νά το πεί καθαρά. Πρώτο λοιπόν και βασικό μπέρδεμα.

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

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

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

Τοῦτο εἶνε πιθανώτατο· γιὰ τὸ δικό του θεωρητικὸ πλαίσιο, ποὺ τὸ

δανείζεται από τὸ Focillon, τὸ ξεχώρισμα τῆς καλλιτεχνικῆς φόρμας σὲ δυὸ τύπους, πλαστικὸ καὶ ζωγραφικὸ, δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ θέση. Οἱ ἄλλοι ἱστορικοὶ τῆς τέχνης, ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, ξεκίνησαν ὄχι ἀπὸ τὴν τεχνικὴ, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη ἱστορικὴ πραγματικότητα ποὺ λέγεται ἄνθρωπος, ποὺ χωρίζεται βέβαια σὲ δημιουργὸ καὶ σὲ θεατὴ, δὲν παύει ὅμως γι' αὐτὸ νὰ ἀποτελεῖ μιὰ βαθύτερη ἐνότητα· στὸν «πλαστικὸ» δημιουργὸ ἀντιστοιχεῖ καὶ «πλαστικὸς» θεατὴς κλπ.). Διαπίστωσαν λοιπὸν δυὸ τρόπους ποὺ ὁ ἄνθρωπος ὀραματίζεται καὶ πραγματοποιεῖ καὶ χαίρεται τὴν καλλιτεχνικὴ φόρμα.

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

Ἐπὶ τὸν ὅμοιο αὐτὸς, ὅσο κι' ἂν φαίνεται παράδοξο, ἀποκλείει τὴν καλλιτεχνικὴ ἐκμετάλλεψιν τοῦ βάθους· ἔστω κι' ἂν τὸ βάθος ἀντικειμενικὰ ὑπάρχει, καλλιτεχνικὰ εἶνε ἀνύπαρχτο. Ἐνα «πλαστικὸ» ὀλόγλυφο ἄγαλμα (οἱ ἀρχαῖοι κοῦροι, ὁ χάλκινος Ποσειδῶν τοῦ Ἄρτεμισίου, ὁ δορυφόρος τοῦ Πολυκλείτου, ὁ καβαλλάρης τοῦ Bamberg, οἱ Συναγωγῆς τῶν γοτθικῶν ἐκκλησιῶν, οἱ δυὸ καβαλλάρηδες καὶ οἱ δυὸ Δαβίδ τοῦ Ντονατέλλο καὶ τοῦ Βερόνικιο κλπ.) ἔχει μιὰ μονάχα ὄψη, ποὺ μόνον μ' αὐτὴ φανερόνεται ὀλόκληρο τὸ νόημα τοῦ ἔργου· πίσω ἀπ' αὐτὴν εἶνε σὰ νὰ ὑπάρχει ἕνα ἐπίπεδο ποὺ μᾶς ἐμποδίζει νὰ τριγυρίσομε τὸ ἔργο ἀπ' ὅλες τὶς μεριεὶς κι' ἂν τὸ κάνομε, ἢ θὰ ἰδοῦμε τίποτε παραμορφωμένους ὄψεις, ποὺ ὑπολογίστηκαν ἔτσι γιὰ νὰ ἐξυπηρετοῦν τὴν κύρια ὄψιν τοῦ ἔργου, ἢ θὰ ἰδοῦμε πάλι ἄλλες τρεῖς ὄψεις (δεξιὰ, ἀριστερά, πίσω) ποὺ εἶνε κι' αὐτὲς καθαρὲς ἐπιφάνειες ἀραδιασμέναις ἢ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη, ὄχι ὅμως συνδυασμέναις μεταξύ τους ἔτσι ποὺ ὑποχρεωτικὰ νὰ μᾶς τραβάει ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη: ἔχομε δηλαδὴ «ἄθροισμα» καὶ ὄχι «γινόμενον». Ἡ πιὸ «ἄδολη» μορφή τῆς πλαστικῆς ἢ ἀπτικῆς φόρμας εἶνε τὸ ἀρχαῖο καὶ τὸ κλασικὸ ἀνάγλυφο πού, ὅσο βάθος κι' ἂν ἔχει, ἢ πλάκα τοῦ φόντου τοῦ ὅμως, ἀπ' ὅπου βλασταίνουν κατὰ μπρὸς οἱ μορφές, μᾶς καρφώνει

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

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

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

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

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

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

Ἀπὸ τὰ παραπάνω φάνηκε καθαρά τί χάος χωρίζει τις ἀντιλήψεις καὶ τις μεθόδους τῆς ἐπιστημονικῆς ἱστορίας τῆς τέχνης ἀπ' αὐτὴν ποὺ παρουσιάζουν τὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. Θὰ μπορούσε νὰ ἀντιταχθεῖ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι, μ' ὅλα τοῦτα, ἂν ἓνας ἐρευνητὴς πάρει γιὰ ἀφετηρία μιὰν ἄλλη ἀρχή, π.χ. τὴν τεχνική, μπορεῖ πάλι νὰ δημιουργήσει μέθοδο καὶ ἐργαλεῖα ἐρεύνης (ἐννοίες) διαφορετικὰ ἀπὸ τ' ἄλλα, ποὺ θὰ ἔχουν αὐτὰ μέσα τους τὴ δικαιολογία τῆς ὑπαρξῆς των, θὰ γίνουν τὸ ἴδιο γόνιμα καὶ θὰ πρέπει βέβαια νὰ κριθοῦν μὲ τὰ δικά τους κριτήρια καὶ ὄχι μὲ τὰ κριτήρια τῶν ἄλλων. Δὲν ἰσχύει ὅμως αὐτὸ γιὰ τις ἰδέες τοῦ κ. Π.

Εἶδαμε ὅτι ὁ κ. Π. ἀναποδογυρίζει τις ἐννοίες πλαστικὸ καὶ ζωγραφικὸ ξεκινώντας ἀπὸ τὴν εἰδικὴ τεχνικὴ τῶν διαφόρων κλάδων τῆς τέχνης. Πρῶτα-πρῶτα πρέπει νὰ τὸν ἐρωτήσουμε τί ἀπόγιναν τὰ ἄλλα εἶδη τῶν τεχνικῶν ποὺ ἰσόβαθμα τὰ παράταξε δίπλα στὴ γλυπτικὴ καὶ στὴ ζωγραφικὴ, δηλαδὴ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, τὸ σχέδιο ἢ ἡ γκραβοῦρα; προδίνουν κι' αὐτὲς «στάση τοῦ τεχνίτη ἀντίκρου στὴν ὕλη του» τόσο βασικῆς σημασίας, ὥστε νὰ σφραγίζουν μὲ τὸ χαραχτῆρα τους ὀλόκληρες ἐποχὲς ἢ λαοὺς καὶ νὰ μπορούμε νὰ μιλάμε γιὰ ἀρχιτεκτονικὲς ἐποχὲς ἢ λαοῦς, γιὰ λαοὺς καὶ ἐποχὲς γκραβοῦρας κλπ.; Ἡ ἀπάντηση εἶνε σίγουρα ἀρνητικὴ καὶ τοῦτο δείχνει πόσο ἡ φτηνὴ βίαση τῆς εἰδικῆς τεχνικῆς εἶνε ἀνίκανη νὰ κρατήσῃ ἀπάνω τῆς τίποτε.

Μὰ οἱ βεβαιώσεις τοῦ κ. Π. δὲν ἔχουν οὔτε ἐσωτερικὴ συνέπεια. Ὅταν λέει ὅτι στὴ «γλυπτικὴ» τέχνη τὸν ὄγκο τὸν βεβαιώνομε μὲ τὴν ἀφή ἢ μὲ τὸ μάτι ξεχνάει ὅτι, καὶ σύμφωνα μὲ τὴ δική του ἀφετηρία ἢ ἀφή ἀνήκει σὲ ἄλλη κατηγορία καὶ τὸ μάτι σὲ ἄλλη. Ἀκόμη καθαρότερα φαίνεται τοῦτο στὸν καθορισμὸ ποὺ κάνει τῆς «ζωγραφικῆς» τέχνης, ὅτι τὸ ζωγραφικὸ ὄραμα δὲν βλέπει στὸν αἰσθητὸ κόσμο παρὰ τὴ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα —δυὸ πράγματα δηλαδὴ ποὺ ὑποφέρονται μεταξὺ τους σὰν τὴ φωτιὰ μὲ τὸ νερό· δυὸ πράγματα, ποὺ δὲν μποροῦν νὰ συνυπάρξουν παρὰ μὲ τὸ νὰ ὑποταχθεῖ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο καὶ νὰ πάρει τὸ χαραχτῆρα τοῦ ἄλλου: ἢ δηλαδὴ (στὸ «πλαστικὸ» στάδιο) τὸ χρῶμα θὰ ὑποταχθεῖ στὴ γραμμὴ καὶ οἱ τόνοι του θὰ μπαίνουν ἀκέραιοι ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο, χωρὶς «φθορὰ» καὶ μεταβάσεις, γιὰ νὰ μὴ χαλάσουν τὴ γραμμὴ· ἢ στὸ («ζωγραφικὸ» στάδιο) ἡ γραμμὴ θὰ ὑποταχθεῖ στὸ χρῶμα, θὰ γίνῃ ἀβέβαιη γιὰ νὰ ἐπιτρέπει τις ἀνεπαίσθητες μεταβάσεις, θὰ γίνῃ καὶ ἡ ἴδια χρῶμα (ἔστω κι' ἂν εἶνε ἓνα σχέδιο μὲ μολύβι, ἔστω κι' ἂν μιλάμε γιὰ ἄγαλμα). Τοῦτο κι' ὁ ἴδιος ὁ κ. Π. φαίνεται ὅτι τὸ ξέρει ἢ τὸ ἔχει διαβάσει, ἀφοῦ λίγο παρακάτω λέει ὅτι ἡ ἀνατολικὴ ζωγραφικὴ (ποὺ γι' αὐτὸν εἶνε «ζωγραφικὴ» τύπου) ὑποτάζει τὸ σχέδιο στὸ χρῶμα· μὰ τότε, πῶς συμβιβάζεται αὐτὸ μὲ τὴν ἀντίθετη βεβαίωση ποὺ ἔκαμε παραπάνω;

Φτάσαμε λοιπόν σέ τέτοιο άξειδιάλυτο σκοτάδι, πού τó ζευγάρι τών έννοιών τού κ. Π. (εΐτε πιστέψομε ότι τó δανείστηκε από τήν άλλη ιστορία τής τέχνης και χωρίς νά τó καταλάβει τó ανακάτωσε με στοιχειά ξένα του ως τó σημείο νά τó αναποδογυρίσει, εΐτε δεχτοϋμε ότι τóφτιαξε από τήν άρχή καινούργιο με άφετηρία δική του άλλη από τή συνηθισμένη) άποδείχεται άχρηστο και άνεφάρμοστο στην ιστορία τής τέχνης, άρα ψεύτικο. Έπειδή ό λόγος μας πήρε πολύ μάκρος εΐμαστε άναγκασμένοι νά περιοριστοϋμε σέ βεβαιώσεις, χωρίς νά δώσομε και τις άποδείξεις και νά ποϋμε ότι δέν εΐνε σωστό πώς ή «έλληνική τέχνη» βλέπει τ' άντικείμενα με τó πλαστικό τους νόημα, γιατί ή έλληνική τέχνη στην πραγματικότητα γνώρισε και τά δυό είδη τής φόρμας, και τó πλαστικό-άπτικό και τó ζωγραφικό-όπτικό, έστω κι' άν συγκρινόμενη με τή ρωμαϊκή π.χ. μένει πάντα πλαστικώτερη άπ' αύτήν. Άντίθετα, οί άρχαΐες ανατολικές τέχνες, παρά τή βεβαίωση τού κ. Π., μ' όλες τις διακυμάνσεις πού παρουσιάζει ή εξέλιξή τους δέν ξεπέρασαν σχεδόν καθόλου τó πλαστικό-άπτικό πλαίσιο· δέν άποτελοϋν δηλαδή άντίθεση με τήν έλληνική, αλλά τουναντίον στην άρχή πάνε μαζί της, ύστερα όμως ή τελευταία ξεμακραίνει άπ' αύτες και προχωρεΐ άλλοϋ. Για τις συνέπειες πού έχει στο ιστορικό διάγραμμα τής βυζαντινής τέχνης ή βασικά λαθεμένη και άγונה θεωρητική βάση τού κ. Π., άρμόδιοι εΐνε φυσικά νά μιλήσουν οί ειδικοί βυζαντινολόγοι· εγώ όμως όμολογώ ότι φοβάμαι πολύ και γι' αύτές.

Τέλος, τó ίδιο λαθεμένη και άτυχη εΐνε ή βεβαίωση τού κ. Π. ότι τó γλυπτικό όραμα φέρνει από «φυσική άκολουθία» στη μιμητική τέχνη, ένω τó ζωγραφικό στη διερμηνευτική (έκφραστική θά λεγε ένας άλλος, έξπρεσιονιστική). Και ή έλληνική τέχνη και οί νεώτερες εύρωπαϊκές γνώρισαν μέσα στο πλαστικό τους στάδιο πρώτα περιόδους πού ήταν καθαρές τέχνες έκφρασης και εξέφρασαν ύψηλότατα τή θείκη μεγαλωσύνη (άρχαΐκές τέχνες): και μέσα στο πλαστικό τους στάδιο πάλι γνώρισαν, στίς παραμονές τής κλασικότητάς τους, και τήν άλλη μορφή, τή μιμητική, για νά μñ τñν ξεχάσουν πιά. Και ό λόγος εΐνε ότι από φυσική άκολουθία δέν βγαίνει τίποτε, μả άπολύτως τίποτε· γιατί τó φυσικό δεδομένο τó πλάθει άδιάκοπα και πλάθεται μαζί του ή ιστορία τής ανθρώπινης κοινωνίας, ή παραγωγική σχέση τής κοινωνίας με τά φυσικά δεδομένα, πού εΐνε σχέση διαλεχτική: ή σχέση αύτή εΐνε τó «φυσικό δεδομένο».

Τά ίδια βασικά έλαττώματα και πρό παντός άδιαφορία για τά γεγονότα τής ιστορίας τής τέχνης βρίσκομε και στα άρθρα τού κ. Π. για τά ζητήματα τής παράστασης τού χώρου πού θά τά ιδοϋμε στο επόμενο άρθρο.

B'

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

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

στις εποχές τούτες όλες οι φόρμες είναι σαν μαρμαρωμένες, είτε από χαλκό είτε από ξύλο είτε από χρώμα· η ιστορική εποχή είναι λοιπόν πού με το μέσο του όποιουδήποτε ύλικου «μαρμαρώνει» τις φόρμες, όχι το μάρμαρο. Οι μορφές όμως και οι φόρμες του Ροντέν, και όταν είναι έχτελεσμένες με μάρμαρο, είναι —είτε τή στάση τους κοιτάξομε είτε τήν επιφάνειά τους— ένα τρεχούμενο ποτάμι ζωής και κίνησης, ή επιφάνειά τους στάζει σαν βρεγμένη από το φως και τόν ίσκιό που κυνηγιούνται αδιάκοπα μέσα στους λάκκους της κ' επάνω στα ψηλώματά της· γι' αυτό μπροστά στο μάρμαρο του Ροντέν ό νοῦς μας πάει άμέσως σε μιá μαλακή μάζα, στο κερι ή στο μπρούτζο ή στον πηλό που πλάθονται. Ό Ροντέν «ζωγραφίζει» με τήν πλαστική του, είναι ίμπρεσιονιστής, ή άτομική του μεγαλοφυία είναι ριζωμένη μέσα στην ίδια ιστορική στιγμή που γέννησε το Renoir και το Degas (R. Hamann). Κοπέλλια τής φόρμας είναι το ειδικό ύλικό και ή ειδική τεχνική του καλλιτέχνη· άφέντης είναι ή καλλιτεχνική βούληση ή οι καλλιτεχνικές βουλήσεις τής όρισμένης κοινωνίας μιās όρισμένης εποχής.

Τό κλίμα δέν αλλάζει δυστυχώς ούτε όταν ό κ. Π. περνάει στα προβλήματα που δημιουργεί ή παράσταση του «διαστήματος» στη ζωγραφική· το άποτέλεσμα είναι πάλι άπελπιστικό άνακάτωμα έννοιών και πραγμάτων. Είμαστε κι' έδω ύποχρεωμένοι ν' άρχίσομε από τους όρους: άν θέλομε νά καταλαβαίνομε για τί πράμα μιλοῦμε, πρέπει παντού σχεδόν όπου ό κ. Π. λέει διάστημα νά διαβάζομε χῶρο. Είναι δυό λέξεις που με κανένα τρόπο δέν μπορούν νά χρησιμοποιηθοῦν αδιάφορα ή μιá για τήν άλλη. Η λέξη «διάστημα», και από τήν ένυμολογία της και από τή χρήση της, σημαίνει κάτι που έχει άρχή και τέλος (πρβ. διάσταση) ένῶ του «χώρου» (και του φυσικομαθηματικού και του φιλοσοφικού και κάθε νοουμένου χώρου, άρα και του καλλιτεχνικού) ή ουσία είναι το νά μην έχει πέρατα· μπορεί έμεϊς απόξω νά κόβομε μέσα στο χῶρο ένα κομμάτι του πεπερασμένο· ό ίδιος όμως ό χῶρος είναι άπειρος. Τήν κακή αυτή άπόδοση τής έννοιας του χώρου με τή λέξη διάστημα τή χρωστοῦμε, μαζί με άλλες παρόμοιες και μεγαλύτερες ακόμα εύεργεσίες, στον πολὺν εκείνο άστρονόμο, τόν περίπυστον Αίγινήτη· και ό μακαρίτης ό Πάλλης του έκαμε άμέσως τότε τήν κριτική που χρειαζότανε (Κούφια καρύδια σ. 381). Αφορμή τής σύγχυσης στάθηκε ότι και ό Αίγινήτης και ό κ. Π. ξεκίνησαν άποκλειστικά από το γαλλικό *espace*, που είναι πράγματι διαφορουμενη έννοια και μπορεί νά σημαίνει και το διάστημα που διατρέχομε (*un espace parcouru*, γερμ. *Strecke*) και τόν άπειρο χῶρο (γερμ. *Raum*)· ό Πάλλης όμως, που ήξερε Γερμανικά και είχε μεταφράσει και Κάντ, ήξερε βέβαια ότι το *Raum*, που δέν δίνει χέρι σε καμμιά παρεξήγηση, μόνο «χώρος» μπορεί νά μεταφραστεί.

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

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

πώς σιγά-σιγά ο χώρος αυτός παίρνει όλο και πιο μεγάλες διαστάσεις και τεράστιο βάθος (έλληνιστική και ρωμαϊκή τέχνη), μα ποτέ στην αρχαία τέχνη δεν έφτασε να γίνει ένιατος και άπειρος, γιατί οι αρχαίοι ήταν αδύνατο να ξεκολλήσουν από την αντίληψη του πεπερασμένου σώματος· πώς τὰ σύνορα αυτά τὰ σπάξει και τὸ χῶρο αυτόν τὸν έξαφανίζει σύρριζα ἡ χριστιανική και μεσαιωνική τέχνη για να βάλει στη θέση του ένα οὐδέτερο, «ἄοσμο και ἄγευστο» φόντο· πώς τέλος μονάχα επάνω στη βάση αυτή μπόρεσε να βλαστήσει ἡ ἔννοια τοῦ ἄπειρου χώρου και ἡ καλλιτεχνική ἐκμετάλλεψή της και πώς μονάχα επάνω στη βάση αυτή μπορούσε να γεννηθεῖ ἡ γεωμετρική προοπτική τοῦ Alberti (ὀπτική πυραμίδα με κορυφή τὸ μάτι τοῦ θεατῆ), πού εἶναι ὀλότελα ἄγνωστη σ' ὀλόκληρη τὴν αρχαία ζωγραφική (κι ἄς λείει τὸ αντίθετο ὁ κ. Π.). Δὲν μπορούμε να ἀπλωθοῦμε περισσότερο στα ζητήματα αυτά· ὁ Erwin Panofsky ἔχει γράψει σχετικά μιὰ βαθύτατη μελέτη.

Θὰ κρατήσουμε ὅμως ἀκόμη ἕνα παράδειγμα τῶν θολῶν παραστάσεων τοῦ κ. Π. «Τὸ διάστημα τοῦ Τζιόττο, λείει, παύει να εἶναι ἕνας χρυσὸς κάμπος και γίνεται ἕνα περιβάλλο. Τὸ διάστημά του εἶναι τὸ διάστημα τοῦ θεατρικοῦ σκηνογράφου· ὅπως στὸ θέατρο με μερικούς χαρακτηριστικούς συνδυασμούς ὑποδηλώνουνε τὸ διάστημα, ἔτσι κι ὁ Τζιόττο παρασταίνει τὸ διάστημα στη ζωγραφική του χωρὶς καμμιά διάκριση τῆς ἀτμοσφαιρικής ποιότητας κλπ.». Ἐδῶ ὁ κ. Π. ἔπαθε, μοῦ φαίνεται, μιὰ γκάφα. Ἐδιάβασε στὸ Focillon ὅτι «οἱ μορφές τοῦ Τζιόττο παίρνουν θέση μέσα σ' ἕνα περιορισμένο περιβάλλον, ἀνάλογο με τὸ ἀτελιὲ ἑνὸς ἀγαλματοποιοῦ ἢ, ἀκόμα καλύτερα, με τὴ σκηνὴ ἑνὸς θεάτρου... ὁ σκηνικός αὐτὸς χῶρος κλπ.». (Vie des formes σ. 42-43), δὲν κατάλαβε ὅμως καλά τί διάβασε. Ὁ Focillon δανείστηκε ἀπὸ τὴ γερμανική ἱστορία τῆς τέχνης τὴν ἔκφραση Raumbühne (= σκηνὴ καμωμένη ἀπὸ χῶρο), πού τὴ χρησιμοποιοῦν ἀκριβῶς για τὸ χῶρο τοῦ Τζιόττο, για να δηλώσουν ὅτι στὶς ζωγραφιές τοῦ Τζιόττο ὁ χῶρος, πού δὲν ἔχει και πάρα πολὺ βάθος, παρασταίνεται κλειστὸς στὶς τρεῖς μεριές (δεξιά, ἀριστερὰ και πίσω) και ἀνοιχτὸς μονάχα μπροστὰ κατὰ τὴ μεριὰ τοῦ θεατῆ, ἀκριβῶς ὅπως ἡ ρηχὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου. Ἐτσι κατάλαβε φυσικά και ὁ Focillon τὸ πρᾶγμα.

Ἡ μεσιανὴ ἀναφορική πρόταση τοῦ Focillon, παρεξηγησίμη ἀλήθεια, ἐσύγχισε τὸ μυαλὸ τοῦ κ. Π. και τοῦ ἔφερε στὸ νοῦ τὴν ἰδέα τοῦ θεατρικοῦ σκηνογράφου· και μᾶς παρουσίασε τὸν Τζιόττο σὰν ἕνα εἶδος Κλώνη πού «με μερικούς χαρακτηριστικούς συνδυασμούς ὑποδηλώνει τὸ διάστημα» — ποιόν; τὸν Τζιόττο πού δὲν ὑποδηλώσε ποτέ του τίποτε, γιατί (ὅπως κάθε πρῶϊμος τεχνίτης) ὅ,τι ἤθελε να πεί τὸ παράστησε πεντακάθαρα.

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

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

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

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

Ό θεωρία τοϋ Focillon είναι στο βάθος μηχανιστική, άρα μεταφυσική. Τοϋτο φανερώνεται και με τήν άυτονομία πού χαρίζει στην ειδική τεχνική και στο ειδικό ύλικό τοϋ κάθε κλάδου τής τέχνης και άκόμη καθαρώτερα με τόν ότι, όταν μιλάει για τις μεταβολές πού παθαίνει ή φόρμα, τις έρμηνεύει μέ... τήν έμφυτη ιδιότητα πού έχει ή φόρμα νά παθαίνει τοϋτο ή εκείνο. Τά σώματα καίγονται, έλεγαν γύρω στά 1800 οι φυσικοί, επειδή έχουν τήν ιδιότητα τοϋ φλογιστοϋ, κολυμποϋν επειδή έχουν τή δύναμη νά κολυμποϋν κλπ. Φαίνεται ότι ύπάρχουν πάλι τώρα άνθρωποι πού ικανοποιοϋνται με τέτοιες «έξηγήσεις». Κοντολογίς, και χωρίς ίχνος άσέβειας στο πρόσωπο τοϋ Focillon και στην άλλη του έργασία, θά τολμήσω νά πώ ότι τόν θεωρητικό του αυτό βιβλίο δέν έχει παρά ή άυτονόητα ή άχρηστα πράματα.

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

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

μελετητῶν). Καί εἶναι ὁ τύπος τοῦτος ἀνύπαρχτος, γιατί ἀπλούστατα αὐτή ἡ πρωταρχική καί «πρὶν ἀπ' ὅλα» στάση τοῦ τεχνίτη ἀντίκρου στήν ὕλη του, δηλαδή ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν ἱστορική συνάρτησή του, εἶναι ἀνύπαρχτη· ὑπάρχει μονάχα σὰν κομμάτι τῆς ὅλης ἱστορικῆς ἀλληλουχίας τοῦ τεχνίτη μὲ τὴν κοινωνία τοῦ τόπου του καί τῆς ἐποχῆς του. Οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης δὲν κάνουν ἄλλο παρὰ νὰ μελετοῦν τὴ ζωὴ τῆς φόρμας, ἀφοῦ αὐτή, ἡ φόρμα, ἀποτελεῖ τὴν εἰδοποιὸ διαφορά πού ξεχωρίζει τὸ θέμα τους ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα τῶν ἄλλων ἐπιστημῶν. Δὲν μποροῦν ὅμως νὰ ξεχάσουν ποτὲ πὼς κι αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ κομμάτι τῆς ζωῆς τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας· ἓνα κομμάτι πού χειραφετεῖται βέβαια ὡς ἓνα σημεῖο ἀπὸ τ' ἄλλα φαινόμενα τῆς ζωῆς, δὲν γίνεται ὅμως ποτὲ ὀλότελα αὐτόνομο καί παίρνει κάθε τόσο φόρα ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη κοινωνικὴ ζωὴ· καί πὼς ὅλες αὐτὲς οἱ σχέσεις ὑπόκεινται σὲ ἀδιάκοπη ροή, γιατί δὲν ὑπάρχει ζωὴ ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστορία.

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

Ἐπειδὴ ὅμως βρισκόμαστε στήν Ἑλλάδα, δὲν εἶνε ἴσως περιττὸ νὰ τὸ νίσω, ὅτι ὅλα ὅσα εἶπα στὰ δυὸ τοῦτα ἄρθρα ἀναφέρονται ἀποκλειστικὰ στήν ἐπιστημονικὴ ἱστορία τῆς τέχνης καί μόνο γι' αὐτὴν ἔχουν ἰσχὺ. Φαντάζομαι πὼς κι ὁ κ. Π. σ' αὐτὸ τὸ εἶδος κατατάσσει καί τίς δικές του μελέτες καί προσπάθειες. Ὑπάρχει ὅμως παράλληλα καί ἡ τεχνοκριτικὴ, ἡ critique d'art, πού μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀπὸ καλλιτέχνη ἢ ἐρασιτέχνη ἢ φιλότεχνο ἢ λογοτέχνη καί πού ἀποτελεῖ ἓνα ἰδιαίτερο ξεχωριστὸ εἶδος καί ἀπαιτεῖ ἰδιαίτερα κριτήρια.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

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

Σέ τέτοιες περιπτώσεις, όπου ή αύστηρή διατύπωση και ό κοφτερός όρισμός είνε τó πᾶν, οί επιστήμονες συνηθίζου ν' αναφέρου πάντοτε τήν πηγή τους. 'Η επίδραση τών αμφίβολης γονιμότητος θεωριών του Focillon επάνω στίς μελέτες του κ. Π. είνε βαρειά, τó όνομά του όμως δέν αναφέρεται ούτε μιá φορά στά άρθρα του κ. Π. Πρβ. και τήν φωτεινή κριτική τών καθηγητῶν του Πανεπιστημίου τής Θεσ)νίκης Κ. Ρωμαίου και Δ. Ευαγγελίδη στά «Πρακτικά διαδικασίας πρὸς πλήρωσιν τής έδρας τής Νεωτέρας Τέχνης» (1935).

2. Πρβ. «Τό σημείο σημαίνει, ενῶ ή φόρμα αυτοσημαίνεται και από τήν ήμέρα όπου τó σημείο θ' αποχτήσει μιá μορφική αξία, πού προέχει, ή τελευταία αυτή ενεργεί επάνω στήν αξία του σημείου ως τέτοιου, μπορεί νά τó κατευθύνει σέ μιá καινούργια ζωή... Έτσι εξηγούνται ίσως όλες οί διακοσμητικές ποικιλίες του αλφαβήτου και ή αίσθηση τής καλλιγραφίας στίς τέχνες τής μακρυνής 'Ανατολής... ό άγώνας τής έπαλληλίας αύτης τής μορφής και του σημείου θά μᾶς έδινε ένα άλλο παράδειγμα με τó διακοσμητικό μεταχείρισμα του άραβικού αλφαβήτου και με τή χρήση τών κουφικῶν χαρακτήρων πού έκαμε ή δυτική χριστιανική τέχνη... 'Επιτρέπεται νά ρωτήσομε τόν έαυτό μας αν ό θεολόγος, πού υπαγορεύει τó πρόγραμμα, ό καλλιτέχνης πού τó εκτελεί, ό πιστός πού παίρνει μάθημα απ' αυτό, δέχονται τή φόρμα και τήν έρμηνεύουσι και οί τρεις με τόν ίδιο τρόπο...» (Vie des formes σ. 4-5).

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

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

Τῆς δικῆς μου κριτικῆς ἀφετηρία δὲν ἦταν τὸ πρόσωπο τοῦ κ. Πρεβελάκη. Δὲν ἔχω νὰ κάνω τίποτε μαζύ του. Ἐπὶ πλεόν, εὐτυχῶς γιὰ τὴν περίπτωσή του μᾶς ἀπασχολεῖ, δὲν ἔχομε καὶ τὴν ἴδια δουλειά: ἐγὼ εἶμαι ἀρχαιολόγος, ἡ εἰδικὴ ἀσχολία μου εἶναι ἡ ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης· ὁ κ. Π. εἶναι, καθὼς μᾶς πληροφορεῖ ὁ ἴδιος, «μορφολόγος» καὶ ἐπικὸς ποιητῆς (στὸ μέσα ξώφυλλο τοῦ «Δοκιμίου» του διαβάζομε: «Κύρια ἔργα τοῦ συγγραφέα. Τυπωμένα: 1. Στρατιῶτες, ἔπος. Ἀθήνα 1928 κλπ.»). Δὲν εἴμαστε λοιπὸν κὰν ἀντίτεχνοι, ὅπως θᾶλεγεν ὁ Πλάτων, κ' ἐπομένως δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ φοβηθεῖ ὅτι θὰ τοῦ πάρω τὴν ἔδρα ποὺ κυνηγᾷ στὸ Πανεπιστήμιο. Ἀφετηρία μου ἦταν τὸ ἄδολο ἐνδιαφέρον μου γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ ζωὴ τοῦ τόπου μας καὶ ἡ ἄδολη στενοχώρια μου γιὰ μερικὰ θλιβερὰ φαινόμενα ποὺ παρουσιάζει μόλιμα, ὅπως εἶναι οἱ θολὲς ἰδέες, οἱ συγχυσμένες ἔννοιες, ἡ περίπου γνώση τῶν πραγμάτων, ἡ προχειρολογία, ἡ ἀκυρολεξία —πράγματα ποὺ ἀναιροῦν κάθε προϋπόθεση ἐπιστήμης. Στὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. σταμάτησα, ἐπειδὴ τὰ ἐθεώρησα τυπικὴ ἐκδήλωση τῶν ἰδιοτήτων μας αὐτῶν κ' ἐπειδὴ τὸ θέμα τους γειτονεύει πολὺ κ' ἐφάπτεται μὲ τὶς εἰδικώτερες ἀσχολίες μου.

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

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

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

"Η ἐπίκρισή μου κατηγοροῦσε τὰ ἄρθρα τοῦ κ. Π. ὅτι χρησιμοποιοῦσαν ὅρους γνωστὸς στὴν ἐπιστημονικὴ ἱστορία τῆς τέχνης (τὸ πλαστικὸ καὶ τὸ ζωγραφικὸ) μὲ σημασία ὄχι ἀπλὰ διαφορετικὴ, ἀλλὰ ἀκριβῶς ἀνάποδη ἀπὸ τὴ συνηθισμένη: ὅτι καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς αὐτὸ καὶ ἐπειδὴ, κι' ἔτσι πού τοὺς μεταχειρίζοταν ὁ κ. Π., τοὺς εἶχε δώσει ὀρισμοὺς φοβερὰ μπερδεμένους, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν ἀπόλυτη σύγχυση καὶ τέλος ὅτι μὲ τὴ δική του ἐκδοχὴ οἱ δυὸ αὐτὲς ἔννοιες ἐφαρμοζόμενες στὴν ἱστορία τῆς τέχνης ἀποδεικνύονται ἄγονες, ἄρα σφαλερὰ στὴ βία τους καὶ στὴ σύλληψή τους. Στὴν ἀπάντησή του τώρα ὁ κ. Π. εἰδοποιημένος πιά ἀπὸ τὴν ἐπίκρισή μου, προσπαθεῖ νὰ δώσει πιὸ καθαρὴ διατύπωση καὶ κάποια τάξη στὶς ιδέες του (ὅσο εἶναι τοῦτο δυνατό σ' ἕναν ἄνθρωπο πού νομίζει ὅτι λογοτεχνικὸ στυλ (= στόμφορ καὶ

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

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

ἀποψη τεχνική και ὡς τέτοια ἔχει τεράστια σπουδαιότητα γιὰ τὴν τεχνική τοῦ δημιουργοῦ, γιατί ἡ γνώση μιᾶς τεχνικῆς καθορίζεται ἀπὸ τὸ ὑλικό· ἕνας καλὸς γλύπτης μπορεῖ νὰ εἶναι κακὸς ζωγράφος και ἀντίστροφα, ἀκόμα κι' ἂν ἀπεικονίζουσαν τὴν ἴδια μορφή κι' οἱ δύο. Ἀντίθετα ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀνθρώπου ποῦ τὸ ζεῖ αἰσθητικὰ τὸ καλλιτέχνημα, μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἴδια και ἀπὸ τίς δύο τέχνες... Οἱ αἰσθητικὲς κατηγορίες τοῦ πλαστικοῦ και τοῦ ζωγραφικοῦ δὲν ταυτίζονται λοιπὸν μὲ τίς τεχνικὲς...).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ἀρχαίας ἀπὸ τῆ νεώτερη προοπτικῆ. Τέτοια διανόηση νὰ τὴν παραπέμψει στὴ βαθύτατη μελέτη τοῦ Panofsky, ὅπως εἶχα κάνει στὸ ἄρθρο μου, εἶναι βέβαια χαμένος κόπος.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ἐξήγηση*

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

**Νέα Ἑστία* 19 (1936) 57-58.

πού όμως δεν ταυτίζεται με κανένα άλλο ούτε αντικατασταίνεται από άλλο. Χωρίς ν' αδιαφορήσει για τὰ έξωκαλλιτεχνικά γεγονότα τῆς ἀρχαίας ζωῆς, τὰ ὑπόταξε ὅμως στοῦ σκοποῦ τῆς κατανόησης τῆς τέχνης. Χειραφέτησε λοιπόν ἔτσι τὴν τελευταία αὐτή, σὰν σκοπὸ καὶ σὰν μέθοδο, καὶ τὴν ἔκαμε καὶ στάθηκε στὰ πόδια της (ὅτι γιὰ τὸν Βίνκελμαν ἡ καλλιτεχνικὴ φόρμα ἐνσαρκώνεται κυρίως στοῦ ἥθος τῶν μορφῶν, εἶναι ἓνα γνώρισμα πού τὸν δίνει στενά μὲ τὸ ζωντανώτερο μέρος τῆς ἐποχῆς του).

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

στηριζόμενη σέ έσωκαλλιτεχνικά γεγονότα, νά συλλαβαίνει τήν καλλιτεχνική ζωή τών αρχαίων καί τήν εξέλιξή της πολὺ πραγματικώτερα παρά ὅταν μόνη βοήθειά της εἶχε τίς ἐξωτερικὲς πληροφορίες. Δὲν ξεχνάει τὴ σχέση της μὲ τὴ φιλολογία, μὰ τώρα ἡ ἀρχαία λογοτεχνία δὲν τὴ βοηθαίει μόνο νὰ λύσει προβλήματα περιεχομένου, ἀλλὰ κυρίως γιὰ νὰ νιώσει ἐπάνω σὲ ποιοὺ πνευματικὸ ἔδαφος ἐβλάστησε καί τὸ εἰδικὸ καλλιτεχνικὸ (μορφικὸ) γεγονὸς καί νὰ συλλάβει μὲ τὸν παραλληλισμὸ αὐτὸ τὴν κοινὴ οὐσία τους. Ἐνάλογη ἦταν καί ἡ βάση τοῦ Βίνκελμαν· μόνο πού τώρα ἡ φόρμα δὲν καταλήγει στὸ «ἦθος» τῶν μορφῶν, ὅπως γιὰ τὸν Βίνκελμαν, ἀλλὰ ἔχει μιὰ σχετικὴ ἀνεξαρτησία.

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

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

Ἄς ξαναγυρίσομε στὴν Ἀγγλία, μὲ τίς τόσο πολυτίμες, ἀνεξάρτητες καί πρωτότυπες προσωπικότητές της, ἡ ἀρχαιολογία. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ λησμονιέται πὼς ἡ Γαλλία εἶχε καί ἔχει σύγχρονη τέχνη ἐξαιρετικὰ ζωντανή, πρᾶμα πού βρίσκεται ἴσως σὲ σχέση ἀντίστροφα ἀνάλογη μὲ τὴ δυνατότητα νὰ γεννηθεῖ ἐκεῖ μεγάλη ἱστορία τῆς τέχνης).

Ἄς ξαναγυρίσομε στὴν Ἑλλάδα. Ὁ παρατηρητὴς αἰσθάνεται βέβαια τὴν ἀνάγκη νὰ κουνήσει θλιβερὰ τὸ κεφάλι γιὰ τὸ θέαμα πού θὰ ἰδεῖ (λίγες ἐξαιρέσεις δὲν σώζουν τὴν κατάσταση). Ἄν ὅμως δὲν εἶναι φαταλιστὴς (ἔστω καί χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνει) καί πιστεύει ὅτι οἱ ἱστορικοὶ λόγοι δουλεύουν ἔχοντας γιὰ σύνεργο τὴ βούληση τῶν ἀνθρώπων, θ' ἀντικρύσει τὴν κατάσταση σὰν πρόβλημα πού κάποτε γεννήθηκε κ' ἐπομένως κάπου θὰ ὑπάρχει καί ἡ λύση του. Οἱ δυσκολίες εἶναι δυὸ κυρίως: πρῶτα, ὅτι ἡ λύση τῶν πνευματικῶν προβλημάτων δὲν βρίσκεται μέσα στὴν περιοχὴ τοῦ καθαρῶ πνεύματος, ἀλλὰ πιὸ βαθειά, μέσα στὸν ἀγῶνα τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας· καί δεύτερον, ὅτι ἡ τάχα ἐπιστημονικὴ κίνηση στὴν Ἑλλάδα δὲν ἔχει οὔτε πνευματικὰ θεμέλια γερὰ. Τὸ χρέος ἐκείνων, πού πιστεύουν ὅτι ἡ λύση θὰ ἔρθει ἄμα θὰ βοηθήσουν οἱ ἀντικειμενικοὶ ὄροι, εἶναι νὰ δουλέψουν καί ἀπὸ τὸν πνευματικὸ τομέα, γιὰ

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

«Λέαγρος ἀνέθηκεν Γλαύκωνος δώδεκα θεοῖσιν»*

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

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

**Νέα Ἑστία* 19 (1936) 213-216.

ἀγγείου. Τὸ ἀγγεῖο μένει καὶ γι' αὐτὸν τὸ πρωταρχικὸ πρᾶμα, ἡ καινούργια ὅμως πλαστικὴ του αἴσθησις ἀπαιτεῖ νὰ τὸ βλέπει ὀλοκάθαρα περιγραμμένον σὰν ὀργανικὸ σῶμα· τὸ βᾶφει λοιπὸν ὅλο μαῦρο καὶ φυλάγει μόνον γιὰ τὶς μορφὰς καὶ τὰ κοσμήματα τὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ πηλοῦ· καὶ («τὸ ἀφηρημένον τοῦτο μαῦρον εἶναι γιὰ τὶς κόκκινες μορφὰς ὅτι ὁ ἀέρας γιὰ τὸ σῶμα», οἱ κόκκινες μορφὰς μὲ τὸ μαῦρον περιβάλλον τους ἀποτελοῦν, ὅπως στὸ κλασικὸ ἀνάγλυφο οἱ μορφὰς μὲ τὴν πλάκα τοῦ φόντου, μιὰ ὀργανικὴ σύνθεσις (σύνθεσις ποῦ φυσικὰ δὲν πρόκειται νὰ εἶναι τελειωτικὴ καὶ σταθερὴ). Ἡ καινούργια τούτη λύσις δοκιμάζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ δεκαετία 540-530 π.Χ. Παράλληλο φαινόμενον στὴ λογοτεχνία εἶναι ὅτι ἀπὸ τὸ λυρικὸ διονυσιακὸ διθύραμβο, ὅπου τὸ διακοσμητικὸ ἐπίθετο παίζει τόσο σημαντικὸ ρόλο, γεννιέται ἡ τραγωδία: ξεχώρισμα — ἀλλὰ ὄχι ἀκόμα ἀντίθεσις — τοῦ ὑποκριτῆ ἀπὸ τὸ χορὸ καὶ ὀργανικὴ συνάφεια μαζί του. Στὰ 534 νικᾷ ὁ Θέσπις.

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

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

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

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

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

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

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

Καινούργια εύρηματα*

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

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

*Νέα Ἑστία 19 (1936) 370-371.

καρδο από εκείνη —και όμως όλοφάνερα από τὸ ἴδιο ἀττικό σόι. Τὰ δυὸ αὐτὰ εὐρήματα μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ ἀναστατώνουν, μᾶς ξαφνίζουν όμως πολὺ εὐχάριστα καὶ πλουτίζουν τὴν πνευματικὴ μας ἐμπειρία.

Ὁ πύργος τοῦ ναοῦ τῆς Ἀπτέρου Νίκης παρουσίαζε, λέει, ἐπικίνδυνα ρήγματα. Ἡ «ἀρμόδια» νεοελληνικὴ ὑπηρεσία ἔβγαλε ἀμέσως φερμάνι «λύσατε τὸν ναὸν τοῦτον καὶ ἐν τρισὶν ἡμέραις ἐγερω αὐτόν». Ἄς εἶναι, δὲν εἶναι τὴν ἴσως ἢ ὥρα κι' ὁ τόπος νὰ μιλήσωμε γιὰ τὴν ἱστορία αὐτῆ, γιὰ τὸ ἂν ὑπῆρχε σοβαρὴ ἀνάγκη νὰ γίνεῖ, ἂν γίνεταί με τὸν πιὸ σωστὸ τρόπο καὶ ποῦ θὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα. Βρέθηκε λοιπὸν με τὶς ἐργασίαι αὐτῆς μιὰ ἀκόμα πλάκα ἀνάγλυφη (Νίκη φτερωτῆ) ἀπὸ τὸ θωρακεῖο τοῦ Πύργου. Τὰ ἀνάγλυφα αὐτὰ τοῦ θωρακεῖου ἀντιπροσωπεύουν λαμπρὰ τὴν τέχνη τῶν γύρω στὰ 410 π.χ. χρόνων: μιὰν ἐκλεπτυσμένη καὶ πιὸ ὑγρὴ φάση τῆς ἀττικῆς τέχνης, ποὺ ξοδεύει ἀκόμα ἀπὸ τὸν πλοῦτο ποὺ ἔπλασε ὁ Φειδίας στὸν Παρθενῶνα, σπρώχνει τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκείνου στὶς τελευταῖες τοὺς συνέπειες, κυνηγᾷ κάπως ἐπίμονα τὴν χαριτωμένη ἐντύπωση, εὐνοεῖ τὸ μανιερισμὸ.

Ἐδῶ καὶ 7-8 χρόνια εἶχαν βρεθεῖ στὴ θάλασσα, κοντὰ στὸ Ἄρτεμῖσιο τῆς Εὐβοίας, τρία χάλκινα ἀριστουργήματα: ἓνας πρῶιμος κλασικὸς Ποσειδῶνας, τὸ μπροστινὸ μέρος ἐνὸς ἀλόγου ποὺ καλπάζει κι' ἓνας μικρὸς νέγρος ποὺ ἦταν καβάλλα στὸ ἴδιο αὐτό, πιθανώτατα, ἄλογο. Τὸ παιδί αὐτὸ με τὴ ζωηρὰ φυγόκεντρη κίνησή του, εἶναι σίγουρα ἓνα ἑλληνιστικὸ ἔργο τῶν μέσων πάνω-κάτω τοῦ 2ου αἰ. π.Χ. Γιὰ τὸ ἄλογο όμως γεννήθηκε ζήτημα: ἦταν κι' αὐτὸ σύγχρονο με τὸ παιδί; Μιὰ νατουραλιστικὴ τέχνη, ὅπως εἶναι ἡ ἑλληνιστικὴ, δὲν θὰ τὸ ἔκανε, ἴσως, πιὸ φυσικὸ καὶ όμως τοῦ λείπει ἡ διάλυση ἐκείνη τῆς ἐπιφάνειας ποὺ ἀγαπάει ἡ ζωγραφικὴ ἑλληνιστικὴ τέχνη, ἡ τόσο εὐαίσθητη στοὺς ὀπτικούς ἐρεθισμούς· τοῦ ἀλόγου ἡ ἐπιφάνεια, μ' ὅλες τὶς ἀνατομικῆς λεπτομέρειες, εἶναι κρουστὴ καὶ σφιχτὰ κλειστὴ πρὸς τὰ ἔξω, πολὺ πλαστικὴ, στὰ γύρω τοῦ λαιμοῦ μάλιστα καὶ τῆς χαίτης σχεδὸν αὐστηρή. Μήπως ἦταν ἔργο σύγχρονο με τὸν Ποσειδῶνα καὶ στὴν ἀρχὴ εἶχε ἀπάνω του ἄλλον καβαλλάρη, ποὺ ἀργότερα χάλασε καὶ τὸν ἀντικαταστήσανε με τὸν ἑλληνιστικὸ ποὺ βρέθηκε σήμερα μαζί του; Τὶς τελευταῖες μέρες βρέθηκε, στὴ θάλασσα πάλι, λίγο μακρύτερα ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος, καὶ τὸ πίσω σῶμα τοῦ ἀλόγου. Βλέπομε τώρα πιὸ ζωντανὰ πῶς ἡ κίνηση τοῦ ἀλόγου ἔχει ἐξαιρετικὴ δύναμη: πατάει στὰ δυὸ πισινὰ του πόδια καὶ τινάζεται τεντωμένο κατὰ μπρὸς με τὰ μπροστινὰ πόδια στὸν ἀέρα. Ἡ ἐντύπωση εἶναι καταπληχτικὴ. Φυσικὰ, γιὰ νὰ σταθεῖ τεχνικὰ, εἶχε ἀνάγκη καὶ ἀπὸ κάποιο ἄλλο στήριγμα, κάτω ἀπὸ τὴν κοιλιά ἴσως. Καὶ τὸ καινούργιο κομμάτι δὲν λύνει, αὐτὸ

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

«Παλιὰ Σαμιώτικα ἀγάλματα»*

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

**Νέα Ἑστία* 19 (1936) 663-665.

όχτρο, οί δουλειές του πᾶνε ὄλο δεξιά· καί νά πετάξει ἀκόμα κάτι στή θάλασσα (τὸ πανάκριβο δαχτυλίδι του), θά ξαναπάει ἄσφαλα στὰ χέρια του. Τόση εὐτυχία δὲν μπορεῖ νά βγεῖ σέ καλό, φίλοι καί δικοί του τρέμουν μπροστά στο κακὸ πού δὲ θ' ἀργήσει, καί ἀποτραβιοῦνται. Ὁ Πολυκράτης ὅμως, μέσα στήν ἀνατολίτικη χλιδὴ τῆς αὐλῆς του, πού τὴ στολίζουν τεχνίτες τῆς λύρας σὰν τὸν Ἀνακρέοντα καί τὸν Ἴβυκο καί ὁμορφοί νέοι σὰν τὸ Βάθυλλο, χαίρεται ὡς τὰ τελευταῖα τὴν τερατώδη τύχη του.

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

Δέκα τουλάχιστο κολοσσιαῖα ἀγάλματα γυμνῶν νέων, μιáμιση ὡς τρεῖς φορὲς μεγαλύτερα ἀπὸ τὸ φυσικό, καί καμμιά εἰκοσαριά ἄλλα μικρότερα διαπιστώθηκαν μὲ τίς ἀνασκαφές — ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ «κρυστάλλινα», σφιχτά, πειθαρχημένα, ὀλάνοιχτα πρὸς τὸν κόσμο ἔργα τῶν πρώτων μετὰ τὴν δαιδαλικὴ περίοδο χρόνων (κατὰ τὰ 600 π.Χ.)— γιὰ νά περάσομε στὰ μαλακώτερα, πλουσιώτερα, πολυπλοκώτερα ἔργα τῶν μέσων τοῦ θου αἰ. — καί νά φτάσομε στὰ τρυφερὰ μὰ καί τρυφηλὰ ὄντα, ὑπερεκλεπτυσμένα σὲ βαθμὸ ἐπικίνδυνο γιὰ τὴ ζωὴ, τῶν χρόνων τοῦ Πολυκράτη καί μετὰ. Καί, καθὼς θά περνοῦμε ἀνάμεσά τους, ἄλλοτε θά μᾶς σταματήσῃ ἓνα δυνατὸ πρῶϊμο χάλκινο ἀγαλματάκι, ἄλλοτε τὸ κορμὶ καί τὰ μαλλιά ἑνὸς τολμηρότατου κιθαρωδοῦ, ἄλλοτε ἓνα ὠραιότατο πόδι πού μᾶς λέει τὸ ἴδιο μὲ τὴν ἐπιγραφή του καμαρωτὸ-καμαρωτὸ πὼς εἶναι «περικαλλὲς ἀγαλμα», ἄλλοτε τέλος θά μᾶς ξαφνίσει δυσάρεστα ἓνα νεανικὸ κορμὶ μὲ τὴν ἐπιμονὴ πού ἔχει νά τονίζει τίς πτυχές τῶν λιπωδῶν μερῶν τῆς κοιλιᾶς καί τῆς ἡβικῆς χώρας.

Ἐρχονται ὕστερα τὰ γυναικεῖα ἀγάλματα, πού δὲ θά ἦταν λιγώτερα ἀπὸ

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

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

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

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

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

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

Ἀκρωτηριασμένα ἀρχαῖα, ἱμπρεσιονισμός, ἐξπρεσιονισμός*

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

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

*Νέα Ἑστία 19 (1936) 872-873.

χείων, που βαστάει μόνο καμμιὰ τριανταριά χρόνια και προηγείται από την αυτόνομηση του καλλιτεχνικού δράματος. Συνέπεια: ένα κλασικό κομμάτι εκφράζει αξία και καθεαυτό και ως μέρος του συνόλου. Ένα αρχαϊκό κομμάτι όμως μάς μαθαίνει όσα σχεδόν και τὸ ἀκέραιο. «'Από τὸ γόνατο σου ἔρχεται νὰ συμπεράνεις γραμμὴ τὴν ὄψη και τὴ ματιὰ τῆς μορφῆς», λέει ὁ Μπούσορ. 'Η φράση αὐτή, που δὲν ἔχει ἔχνος ὑπερβολῆς, μάς φέρνει στὴ δευτέρη παρατήρηση, τὴ σχετικὴ μὲ τὴ στάση τοῦ δικοῦ μας πνεύματος ἀπέναντι στὸ κομματιασμένο ἀρχαῖο. Μᾶς θυμίζει ὅτι ἀπὸ τὸ ἴδιο αἶσθημα γεννήθηκε και τὸ ὠραῖο ἐκεῖνο σονέτο τοῦ Ράινερ-Μαρία Ρίλκε γιὰ ἓνα «ἀρχαῖο κορμί 'Απόλλωνος». Δυστυχῶς, ἡ πρόχειρη και πολὺ πεζὴ μετάφραση που ἀκολουθεῖ, δὲ βρίσκεται σὲ καμμιά ἀναλογία μὲ τὸ πρωτότυπο:

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

Και ἓνας Ἕλληνας λογοτέχνης, ὁ Μητσάκης, ἐμπνεύστηκε ἀπὸ ἓνα ἀκρωτηριασμένο ἀρχαῖο ἄγαλμα τὸ δίγλωσσο «Παράπονο τοῦ μαρμάρου». Δὲν εἶναι ἡ καθαρὴ καλλιτεχνικὴ του αξία που μάς φέρνει στὸ νοῦ τὸ ἐλληνικὸ πεζογράφημα (που δὲν εἶναι, πιστεύω, περισσότερο ἀπὸ μιὰ καλὴ μαθητικὴ ἔκθεση): εἶναι ὅμως χρήσιμο γιὰ νὰ συγκρίνομε τὴ στάση δυὸ ἀνθρώπων, που συμβολίζουν δυὸ διαφορετικὲς ἐποχές, ἀντίκρου στὸ ἴδιο ἀντικείμενο. Ὁ Μητσάκης, γεννημένος τὸ 1868, εἶναι νατουραλιστὴς τῆς ἐποχῆς τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ. Στὸν ἱμπρεσιονισμό, τὸ ἀντικείμενο τῆς ὄρασης δέχεται μᾶλλον παθητικὰ τὴν ἐνέργεια τῆς ὑποκειμενικῆς ἰδιοσυγκρασίας τοῦ παρατηρητῆ και τῆς ἐπιτρέπει νὰ κάμει ἀπάνω του ὅ,τι θέλει και νὰ τοῦ μεταβιβάσει ὄλες τίς στιγμαϊαῖες ἐντυπώσεις του («και παρατηρῶν αὐτὸν ἐπὶ μακρόν, μὲ τὸ ἀδιόρατον νέφος τῆς θλίψεως ὅπερ καλύπτει τὸ μέτωπόν του, νομίζεις σχεδόν —εἶναι ἄραγε ὀπτικὴ μόνον ἀπάτη;— ὅτι σιγηλὸν δάκρυ μαρμαίρει ἐνίοτε μεταξὺ τῶν λιθίνων βλεφάρων του...», «θὰ ἔλεγες», «θὰ ὑπέθετες» κλπ. Πρβ. τό, ἐπίσης χωρὶς καμμιά καλλιτεχνικὴ ποιότητα, «'Αγαλμα» τοῦ Δροσίνη: «Τὴν κε-

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

Ό Ρίλκε, πού ήταν 25 χρονών τό 1900, μεγάλωσε με τή γενιά πού είδε νά γεννιέται ό έξπρεσιονισμός. Άλλά για τοῦτον οί ρόλοι τοῦ υποκειμένου και τοῦ αντικειμένου αντιστρέφονται. Τό αντικείμενο, αὐτό τό παραμορφωμένο από τά χτυπήματα τοῦ ίμπρεσιονισμού και ξεκολλημένο από τήν πραγματική του αλληλουχία, σά νά παίρνει τώρα εκδίκηση: γίνεται αὐθύπαρχτη, αναρχική, τερατόμορφη πραγματικότητα, πού ό άνθρωπος, τοποθετώντας τό άτομό του σε χαμηλότερο σκαλοπάτι, τή βλέπει με δέος, τή δέχεται όπως είναι, παθαίνεται μαζί της, λογικεύεται όπως θέλει αὐτή, και ζητάει νά ταυτιστεί μαζί της, όχι όμως σαν ίσάξιο στοιχείο, αλλά σαν ένα δν αδύναμο πού γυρεύει προστασία. Ό έξπρεσιονιστής παραιτείται από κάθε δικαίωμα κριτικής απέναντί της, ή συνείδησή του εργάζεται για νά εξουθενώσει τό λογικό του, ή ενόρασή του γονατίζει μπροστά στο αντικείμενο, έτοιμη νά δεχτεί τις «αιώνιες», τάχα, προσταγές του. (Τίποτε δέν είναι τόσο διδαχτικό όσο ή σύγκριση ενός ίμπρεσιονιστικού πορτραίτου τοῦ Liebermann ή τοῦ Renoir μ' ένα έξπρεσιονιστικό τοῦ Van Gogh, τοῦ Munch ή τοῦ Kokoschka: ή χτυπητή αντίθεση τῆς αλαζονικότητας τών πρώτων με τή συντριβή και τήν ταπεινοσύνη τών δευτέρων φωτίζει καθαρά τή διαφορετική στάση τών καλλιτεχνών τους μπροστά στον κόσμο). Τώρα ακούγεται καθαρά τό παράγγελμα «από μέσα πρὸς τά έξω».

Άλλά έτσι άλλαξε, βέβαια, και ή σχέση μας με τό κομματιασμένο αρχαιο. Και τοῦ ρομαντισμοῦ ή στάση μπροστά στο έρείπιο, ή Ruinenromantik, ήταν παθητική, αλλά αισθηματική· ούσιαστικό στοιχείο τῆς αισθητικῆς του είναι ό πόνος για τή φθορά, πού δημιουργεί έτσι καινούργια όμορφιά. Η στάση τοῦ ίμπρεσιονιστικού νατουραλισμοῦ (πού είναι και εποχή ιστορισμοῦ) είναι ενεργητική· αὐτός, μπροστά στο έρείπιο, αναπολεῖ τό άκέραιο και διαμαρτύρεται για τήν καταστροφή. Τοῦ έξπρεσιονισμοῦ όμως ή παθητικότητα βλέπει στο κομματιασμένο μνημείο τήν ίδια όμορφιά πού είχε τό όλόκληρο: καλά-καλά δέν τόν άπασχολεί πιά τό όλόκληρο. (Ότι με τόν έξπρεσιονισμό ή ψυχική και γνωστική μας έμπειρία πλουτίστηκε σημαντικά, είναι φανερό· ότι όμως πάλι ή σωστή αλληλουχία τών δυό όρων, τοῦ υποκειμένου και τοῦ αντικειμένου, δέν αποκαταστάθηκε ακόμη, είναι επίσης βέβαιο).

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

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

«'Αρχαιολογική 'Εφημερίς 1934-35»*

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

Παίρνοντας κανεὶς ἓνα ξένο ἀρχαιολογικὸ περιοδικὸ στὰ χέρια του,
 (προπάντων γερμανικὸ, ἀγγλικὸ ἢ ἀμερικάνικο, ἀλλὰ καὶ ἰταλικὸ καὶ γαλ-
 λικὸ), θὰ βρεῖ μέσα ἢ ἄρθρα μὲ πορίσματα ἀνασκαφῶν, ἢ ἄρθρα σχετικὰ μὲ
 ζητήματα τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας (καμμιά φορὰ καὶ τῆς μεσαιωνικῆς) τέ-
 χνης. Ἡ φετεινὴ «'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς» ὅμως —ἀνάλογοι εἶναι καὶ οἱ
 ἄλλοι τῆς τόμοι— περιέχει τὰ ἑξῆς:

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

**Νέα 'Εστία* 20 (1936) 1451-1452.

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

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

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

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

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

Τὰ πενήνταχρονα τῆς Ἀγγλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς*

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

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

Ἐγκαινιάστηκε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1886, τρίτη στὴ σειρά, ὕστερ' ἀπὸ τὴ Γαλλικὴ καὶ τὴ Γερμανικὴ. Σὲ λίγο ἐπιχειρεῖ τὴν πρώτη τῆς μεγάλη ἀνασκαφὴ στὴ Μεγαλόπολη καὶ φέρνει στὸ φῶς τὰ σπουδαιότερα χτιρία τῆς, ποὺ, ἂν ἡ διατήρησή τους δὲν εἶναι καθόλου καλὴ, τὸ ἐνδιαφέρον τους ὅμως εἶναι μεγάλο: τὸ Θέατρο (τὸ μεγαλύτερο τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας), τὸ Θεοσίλιο (δηλαδὴ τὸ βουλευτήριον τῆς Ἀρκαδικῆς Συμπολιτείας, ποὺ μετὰ τὴν παράξενη διάταξη τοῦ ἐσωτερικοῦ του θυμίζει τὸ Τελεστήριον τῆς Ἐλευσίνας), τὴν ἀγορὰ, καὶ διάφορα ἄλλα ἱερά. Σὲ λίγα χρόνια ἀναλαβαίνει τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Σπάρτης. Ἐδῶ δὲν ἔχομε οἰκοδομήματα ποὺ νὰ κάνουν ἐντύπωση (δὲν τὸ εἶχε πεῖ ὁ Θουκυδίδης, ὅτι «Λακεδαιμονίαν εἰ ἢ πόλις ἐρημωθείη, λειφθείη δὲ τάτε ἱερά καὶ τῆς κατασκευῆς τὰ ἐδάφη, πολλὴν ἂν οἶμαι ἀπιστίαν τῆς δυνάμεως προελθόντως πολλοῦ χρόνου τοῖς ἔπειτα πρὸς τὸ κλέος αὐτῶν εἶναι... Ἀθηναίων δὲ τὸ αὐτὸ τοῦτο παθόντων διπλασίαν ἂν τὴν δύναμιν εἰκάζεσθαι ἀπὸ τῆς φανερᾶς ὄψεως τῆς πόλεως ἢ ἔστιν»;) Ἀλλὰ στὶς Ἀγγλικὰς ἀνασκαφὰς χρωστοῦμε κάτι πολὺ σπουδαιότερο: ὅτι γνωρίσαμε τὸν ἀρχαῖο πολιτισμὸ τῆς Σπάρτης, μετὰ τὶς περιέργες λατρεῖες τῆς (ἱερὸ ὄρθιας Ἀρτέμιδος κ.ἄ.) καὶ τὸν καλλιτεχνικὸ τῆς πλοῦτο (ἀνάγλυφα σὲ κόκκαλο, ἀγγεῖα, γλυπτὰ), ποὺ ἔχει ζωηρὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ, μὰ δείχνει πὼς τουλάχιστον

**Νέα Ἔστια* 20 (1936) 1522-1524.

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

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

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

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

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

Ζωντάνεμα*

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

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

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

**Νέα Ἑστία* 20 (1936) 1668-1670.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

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

36

Eine naxische Amphora
des früheren 7. Jahrhunderts

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

37

Ἀρχαϊκὴ κεφαλὴ λέοντος ἐν Σίφνῳ

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

38

Ἀνασκαφὴ ἐν Νάξῳ

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

Δωδώνη*

Στους τόπους και στα χρόνια που βάσταξαν άπάνω τους την κλασική Ελλάδα (δηλ. τοπικά στην από την Όθρυ και κάτω στεριά με τα νησιά, χρονικά από το 500 π.Χ. και κάτω) το μαντείο του Δωδωναίου Διός ήταν ένα πολύ μεγάλο όνομα. Καθώς η Ήπειρος ξέκοψε νωρίς από την υπόλοιπη ελληνική ιστορία κι' έμεινε πίσω, ή απροσέγγυρος δρυς) που φανέρωνε τη βουλή του Διός με το θόρυβο που έκανε ο άερας στα φύλλα της ήταν για τους κλασικούς Έλληνες περίφημη, αλλά ούτε στην ιδιωτική ούτε στην πολιτική τους ζωή την ανακάτευαν συχνά (το πρώμα γίνεται πιό χτυπητό μόλις θυμηθούμε το Δελφικό μαντείο). Για τους Ήπειρώτες φυσικά και για τους βορειοδυτικούς Έλλαδίτες δέν είχε ούτε στιγμή χάσει τη σημασία του το μαντείο εκείνο, μα την είχαν χάσει (ή δέν την είχαν ακόμα αποκτήσει) αυτοί οι ίδιοι, — άρα και τα ζητήματα που του έβαζαν ήταν τα περισσότερα άσήμαντα: να ταξιδέψουν; να παντρευτούν; θα κάμουν παιδιά με τη δεΐνα γυναΐκα; ποιός είναι ο κλέφτης; Στα παλιά χρόνια όμως, στα χαράματα της ελληνικής ιστορίας, τον καιρό που και οι άνθρωποι ακόμα ήταν από πουρναρόξυλο (όπως είπε κάποιος, θυμούμενος μιá θαυμαστική φράση του Άριστοφάνη για τους Μαραθωνομάχους) και ή τέχνη τους παράσταινε σάν γεωμετρικά σχήματα, ή φηγός της Δωδώνης θα ήταν πολύ πιό ζωηρά τυπωμένη μέσα στο λογισμό των Έλλήνων. Και πόσο άξιοπρόσεχτο είναι το γεγονός ότι ένας ποιητής των χρόνων τούτων από την άλλη άκρη, ο Ίωνας Όμηρος, βάζει τον Άχιλλέα να παρακαλεί στην Τροία το Δωδωναίο Δία να του φυλάξει τον Πάτροκλό του (με τους περίφημους στίχους: Ζεΰ άνα Δωδωναΐε Πελασγικέ, τηλόθι ναίων, Δωδώνης μεδέων δυσχειμέρου, άμφι δέ Σελλοί σοι ναίουσ' ύποφηται άνιπτόποδες χαμαιεύναι... Π 233).

Είναι φυσικό ότι για το πανάρχαιο αυτό μαντείο θα θέλαμε να ξέρομε περισσότερα και ζωντανότερα πράματα έξω από τα λίγα που διηγούνται οι άρχαίοι. Τόσα άλλα ιερά ή άρχαιολογική έρευνα τα ζωντάνεψε, γιατί όχι και τη Δωδώνη; Σ' αυτό όμως ή Δωδώνη στάθηκε μάλλον κακότυχη. Το μέρος

*Νέα Έστία 21 (1937) 222-224.

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

Πρῶτα-πρῶτα ὁ συγγραφεὴς ἐξιστορεῖ τὸ προϊστορικὸ ὑλικόν, πού πρώτη φορὰ παρουσιάστηκε στὴ Δωδώνη μετὰ τὴν ἀνασκαφὴν τοῦ. Εἶναι κυρίως ἀγγεῖα πῆλινα, καμωμένα μετὰ τὸ χέρι χωρὶς τροχόν, σκέτα ἢ με πλαστικὴ διακόσμηση (ἐξογκώματα, κυματιστὲς γραμμὲς, στρογγυλὰ ἐπίπεδα, δισκάκια βαλμένα σὲ

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

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

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

γούς»: ἦταν γόητες, πού ἔλεγαν πῶς μποροῦσαν μὲ διάφορα μάγια καὶ γητέματα νὰ ἀνεβάζουν στὸν κόσμο τὶς ψυχές τῶν πεθαμένων (κι ὁ Δάντης ἀκόμα ξέρεي τὴ Θεσσαλὴ μάγισσα Ἐριχθώ, «πού τές σκιές ξανακαλοῦσε στὰ κορμιά τους» κι' ἀνάγκασε τὸ Βιργίλιο νὰ κατεβεῖ ζωντανὸς στὸν Ἄδη («Κόλαση» Θ').

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

Note sur une stèle funéraire de Delphes
et quelques monuments apparentés

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

Ἡ Νίκη τῆς Πάρου*

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

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

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

**Νέα Ἑστία* 23 (1938) 269-271.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Οί καινούργιες ανασκαφές τῆς Ὀλυμπίας· τὰ πρῶτα εὐρήματα*

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

Κυκλοφόρησε τελευταῖα λεπτομερὴς ἔκθεση γιὰ τ' ἀποτελέσματα τῶν ανασκαφῶν τῆς πρώτης χρονιάς, γραμμὴ ἀπὸ τοὺς A. von Gerkan, R. Hampe καὶ U. Jantzen. Τὸ ὅτι οἱ Γερμανοὶ ἐπιστήμονες τὰ ἔφεραν τόσο γρήγορα καὶ ὅμως τόσο καλὰ δουλεμένα στὴ δημοσιότητα, πρέπει νὰ χαιρετιστεῖ πολὺ θερμά, καὶ τοὺς φανερώνει κύριους τοῦ ἔργου ποὺ ἀνέλαβαν, ὄχι κατώτερος του, ὅπως τόσες ἄλλες φορὲς εἶδαμε. Ἡ πρώτη λοιπὸν αὐτῆ ἀνακοίνωση ἀποτελεῖ ἀπόδειξη πὼς, ἂν οἱ ανασκαφές αὐτὲς δὲν ἐγινόντουσαν, καὶ ἡ γνωστικὴ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ μας ἐμπειρία θὰ εἶχαν στερηθεῖ ἀπὸ ντοκουμέντα ἀληθινὰ πολύτιμα (ὑπογραμμίζω τὴ λέξη, γιὰτὶ ἡ κατάχρηση ποὺ τῆς κάνουν οἱ νεο-ἑλληνες δημοσιογράφοι κοντεῦει νὰ τὴν κάμει ὑποπτη, ὅπως ἔχει ἀχρηστέψει καὶ τόσες ἄλλες). Ἀκόμη καὶ ὁ ἀπλὸς φιλότεχνος ἀξίζει νὰ ξεφυλλίσει τὴν πλούσια εἰκονογράφησίν της.

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

**Νέα Ἑστία* 24 (1938) 1135-1138.

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

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

και θα αιστανθοῦμε ἀμέσως πόσο ζωντανὰ πράγματα, και ὄχι μονάχα ὠραῖα, εἶναι τοῦτα τὰ ὄπλα.

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

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

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

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

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

Τέτοιο σημαντικὸ πλοῦτο ἔβγαλαν στὸ φῶς οἱ καινούργιες ἀνασκαφές

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

Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*

Μὲ κάποια καθυστέρηση γιορτάστηκαν τὴν περασμένη βδομάδα τὰ Ἑκατὸ Χρόνια τῆς Ἀρχαιολογικῆς μας Ἑταιρείας. Καὶ καθὼς μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ ὁ νοῦς μας πάει πίσω στὴν Ἀπριλιάτικη μέρα τοῦ 1837, ὅπου ἀπάνω στὴν Ἀκρόπολη εἰκοσιτέσσερις ἄνθρωποι, μὲ πρωτοβουλία τοῦ Μπέλιου καὶ τῶν Ραγκαβῆδων, ἴδρυσαν τὴν Ἑταιρεία γιὰ νὰ βοηθήσει τὴν Κυβέρνηση στὴν ἀνασκαφὴ καὶ στὴ συντήρηση τῶν ἀρχαίων μνημείων, ξυπνάει μὲ τὴ συναισθηματικὴ μας συμμετοχὴ μαζί καὶ τὸ διανοητικὸ μας ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ βαθύτερο ἰδεολογικὸ κίνητρο τῆς πράξης αὐτῆς.

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

**Νέα Ἑστία* 24 (1938) 1493-1494. Ἀναδημοσίευση: *Ἐνημερωτικὸ Δελτίο τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας* 6 (1989) 15-18.

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

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

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

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

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

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

Τώρα πού ψυχὴ της ἦταν ὁ Καββαδίας (1895-1920) προχώρησαν καὶ ἤρθαν σὲ πέρας μεγάλες ἀνασκαφές (ὅπως τοῦ Ἀσκληπιείου τῆς Ἐπιδαύρου) καὶ ἄλλες μικρότερες (Σουνίου, Ἐλευσίνας, Θέρμου, Ρηνείας, Θηβῶν κλπ.), τὰ δημοσιεύματά της πλήθυναν, ἡ Ἑλλάδα γέμισε Μουσεῖα χτισμένα μὲ χρήματα τῆς Ἐταιρείας, ἡ ὑπηρεσία ὀργανώθηκε, καὶ γενικὰ ἡ Ἐταιρεία μεγάλωσε τόσο, πού ν' ἀποτελεῖ σήμερα ἐπιστημονικὸ Ἰνστιτοῦτο μοναδικὸ στὸν τόπο μας καὶ μὲ στερεωμένη τὴ φήμη του μέσα στὴ διεθνῆ ἐπιστήμη. Στὰ χρόνια πού ἀκολούθησαν τὴν ἀποχώρηση τοῦ Καββαδία καὶ πού πέφτουν σὲ μιὰ παραγμένη πάλι περίοδο τῆς ἱστορίας μας, τὸ ἔργο τῆς Ἐταιρείας δὲν ἔσταμάτησε· εἶναι ὅμως ἔργο τῶν ἡμερῶν μας πιά αὐτό, ἀνθρώπων πού ζοῦν ἀνάμεσά μας, καὶ ἡ ἀντικειμενικότητα ἐπιβάλλει νὰ μὴν ἀπλωθεῖ ὁ λόγος σ' αὐτά.

Είπα πώς ή 'Αρχαιολογική 'Εταιρεία είναι ένα έπιστημονικό 'Ινστιτούτο μοναδικό στην 'Ελλάδα, και μ' αυτό θέλω να πω τοῦτο: δὲν πιστεύω να ὑπάρχει στὸν τόπο μας ἄλλο ἴδρυμα (μὲ πόρους μάλιστα ἰδιωτικούς τὸ περισσότερο) ὅπου ἡ ιδέα καὶ τὰ μέσα τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας καὶ προπάντων ἡ ἀδιάσπαστη παράδοσή της να καλλιεργοῦνται σὲ τόσο βαθμό. Πόσο πολύτιμο πράγμα εἶναι ἡ συνέχεια τῆς παράδοσης στὴν πνευματικὴ ἐργασία, ὅλοι τὸ νιώθουμε, καὶ πόσο σπάνιο στὴν 'Ελλάδα ὅλοι τὸ ξέρομε. Αὐτὸ τὸ πολύτιμο πράγμα εἶναι ποὺ θέτει καὶ τὸ σοβαρότερο πρόβλημα στὴν 'Αρχαιολογικὴ 'Εταιρεία: ὅλων τῶν ἰδρυμάτων τοῦ εἴδους της ἡ μεγάλη δυσκολία εἶναι πῶς θ' ἀνανεωθοῦν μὲ λεπτότητα γιὰ να ἐξασφαλίσουν τὴ ζωντάνια χωρὶς να σπάσει ἡ παράδοση, πῶς τὸ παλιὸ αἷμα θὰ σμίξει μὲ τὸ καινούργιο.

44

Note on some sculptures
in the Acropolis Museum

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

45

Ἀνασκαφαὶ ἐν Νάξῳ

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

Φειδίας και Σολωμός*

Έναν αιώνα τώρα παιδεύεται ή επιστήμη να πιάσει τή μορφή του μόνου καλλιτέχνη που ή αρχαία τεχνοκρατική δέν τόλμησε να κρίνει ή να αναγνωρίσει, αλλά μόνο να θαυμάσει· εκείνου που, κι' όταν ή ελληνική τέχνη πήρε με τόν καιρό άλλους δρόμους κι' άλλαξε όψη, αυτός εξακολουθοῦσε να ζει «άσυνόριστος δεσπότης σε μιὰ βαθειά γωνιά του αἵματός της». Καί όμως, ή άτομικότητα του Φειδία μένει ακόμα άπιαστη. Τά λίγα που ξέρουμε με άπόλυτη βεβαιότητα για τή ζωή του και τó έργο του, είναι άνίκανα να δώσουν αἶμα στον άχνό του ίσκιου και να τόν κάμουν ζωντανή μορφή. 'Η έρευνα, πασιζοντας να βγει από τó άδιέξοδο αυτό, πέρασε και καλές και κακές στιγμές: οί πρώτες ήταν όταν, εύκολόπιστη στην πράξη, άν όχι και στη θεωρία, συνταιρίαζε αρχαίες πληροφορίες με μνημεῖα που μάς σώθηκαν και τά έβλεπε να επικυρώνουν πέρα-πέρα τόν αρχαίο θαυμασμό: οί κακές στιγμές ήρθαν όταν ή έρευνα, όλιγόπιστη τώρα, βρήκε πώς τά συνταιριάσματα εκείνα δε μπορούσαν ν' άντισταθοῦν στην κριτική της, και πώς ό θαυμασμός τών αρχαίων δέν είχε πιά για μάς άντικείμενο. Σήμερα ακόμα περνάει στενόχωρες στιγμές. Να ξανακυρίσει άπλά και μόνο στη μακαριότητα τής πρώτης εκείνης περιόδου, σαν να μην είχε ποτέ βγει στη μέση ή κριτική, δε γίνεται· να ήσυχάσει πάλι με τήν άρνηση τής κριτικής και ν' άπελπιστεί πώς θα κατορθώσει να πάρει με συνείδηση μέρος στο θαυμασμό τών αρχαίων για έναν καλλιτέχνη που ή δημιουργία του πρέπει επιτέλους ν' άφησε στον τόπο της και στον καιρό της σημάδια έξαιρετικά, οὔτε αυτό είναι δυνατό. 'Αγωνίζεται, λοιπόν, τίμια, να μη βιαστεί και νοθέψει τή μορφή του Φειδία με στοιχεῖα που δέν τής ανήκουν —μα και αντίθετα, να μη βιαστεί και πετάξει γνήσια κομμάτια τής τέχνης του.

'Η μέθοδος του συνδυασμού τών αρχαίων μαρτυριών για τά έργα του Φειδία, με μνημεῖα που έφτασαν ως έμας σε ύστερώτερα αντίγραφα και άνταποκρίνονται πάνω-κάτω στις μαρτυρίες, άποδειχτηκε όχι πολὺ γόνιμη για να συλλάβουμε τήν προσωπική του τεχνοτροπία. Είναι πιθανώτερο να φτάσουμε στο σκοπό αυτό, άν ξεκινήσουμε από τά πρωτότυπα έργα τών χρόνων

**Νέα Έστία* 25 (1939) 644-646.

του, και κατορθώσουμε ανάμεσα σ' αυτά να χωρίσουμε πρώτα εκείνα που είναι πιθανόν ότι άντλοῦν τὴ ζωὴ τους ἀπὸ τὸν ἀέρα τῆς τέχνης του· καὶ ἴσως, ἂν προχωρήσουμε μὲ προσοχὴ καὶ μὲ θάρρος, καὶ βοηθήσει κι' ἡ τύχη (εἴτε μὲ τὴ μορφή ἑνὸς ἄγνωστου ἢ παρεξηγημένου μνημείου, εἴτε μὲ τὴ μορφή τῆς ὀξυδέρκειας ἑνὸς ἐρευνητῆ), κατορθώσουμε νὰ ἰδοῦμε καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ χειριοῦ του τ' ἀχνάρια...

Τέτοιο ἔργο ὑπάρχει: ὁ Παρθενῶν μὲ τὰ γλυπτὰ του. Τὸ συσχετισμὸ τους μὲ τὸ Φειδία τὸν δικαιολογοῦν σὲ μεγάλο βαθμὸ, ἂν καὶ δὲν τὸν μαρτυροῦν ρητὰ, οἱ πληροφορίες τοῦ Πλουτάρχου γιὰ τὶς ἐργασίες τοῦ Περικλέους στὴν Ἀκρόπολη καὶ τὴ θέση ποὺ εἶχε σ' αὐτὲς ὁ Φειδίας (πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἦν ἐπίσκοπος Φειδίας... πάντα δ' ἦν σχεδὸν ἐπ' αὐτῶ καὶ πᾶσιν ἐπεστάται τοῖς τεχνίταις διὰ φιλίαν Περικλέους κλπ.). Ἐπίμονες ἀπανωτὲς προσπάθειες γίνονται γύρω στὰ γλυπτὰ αὐτά, ἄλλες πιὸ ἀναλυτικές, ἄλλες μὲ περισσότερη λαχτᾶρα νὰ φτάσουν γρήγορα στὸ σκοπὸ, ποὺ ὁμολογημένος ἢ ἀνομολόγητος, εἶναι πάντα ὁ Φειδίας. Πιστεύω πὼς βρίσκονται σὲ καλὸ δρόμο, καὶ ἴσως κάνουμε ἄλλοτε λόγο γι' αὐτὲς. Μὰ γιὰ τὴν ἀπόλυτη ἀξία τῶν γλυπτῶν αὐτῶν — ποὺ εἶναι ἄσχετη μὲ τὶς ἐρευνὲς μας, ἂν καὶ τὶς τροφοδοτεῖ — δὲν ὑπῆρξε ποτὲ σοβαρὰ δευτέρη γνώμη. Εὐκόλα καταλαβαίνουμε πὼς οἱ ἄνθρωποι, ὅταν μάλιστα δέχονταν περισσότερο τὴν τελεολογικὴ ἀντίληψη τῆς ἱστορίας, πίστεψαν ὅτι ὅλοι οἱ προηγούμενοι αἰῶνες τῆς ἐλληνικῆς τέχνης δούλεψαν μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ γεννηθεῖ ἡ ὁμορφιὰ αὐτῆ, καὶ ὅτι ὅλοι οἱ κατοπινοὶ μέσα στὸν «ξεπεσμό» τους δὲ ζοῦσαν παρὰ μὲ τ' ἀπομεινάρια τῆς ὁμορφιάς ἐκείνης. Μὰ καὶ ὅσοι πιστεύουν μόνο στὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἱστορικῆς πορείας, μὲ τοὺς πολλοὺς κοντινοὺς μερικοὺς σκοποὺς, μὰ μὲ κανένα τελικὸ σκοπὸ, ὅσοι δηλαδὴ (ὅπως κι' ὁ ὑπογραφόμενος) τὴν κλασικὴ τέχνη τὴν καταλαβαίνουν σὰν ἱστορικὴ κατηγορία, ὄχι σὰν ἀξιολογικὴ, νιώθουν ὅτι μέσα στὴν ὁμορφιὰ τοῦ Παρθενῶνος, τὴν ἐντελῶς καινούργια, τὴ λιγόζωη καὶ μοναδική, ἔχει κατασταλάξει ἡ πολυτιμότερη οὐσία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης.

Νομίζω πὼς ὁ Σολωμὸς ἐγνώρισε καὶ θαύμασε τὰ γλυπτὰ αὐτά, καὶ πὼς γι' αὐτὰ μιλάει στὸ ἰταλικὸ του ποίημα «Σαπφῶ», γραμμένο, ὅπως λένε ὁ Κουαρτάνος κι' ὁ Καλοσγούρος, στὴν Κέρκυρα κατὰ τὰ 1851. (Εἶναι κρῖμα ποὺ ὁ Horst Rüdiger, στὸ εἰδικὸ βιβλίο του γιὰ τὴν ἱστορία τῆς φήμης καὶ τῆς δόξας τῆς Σαπφῶς, 1933, δὲν εἶχε ὑπ' ὄψη του τὸ σολωμικὸ ποίημα, κρῖμα γιὰτὶ εἶναι καὶ καθαυτὸ ὠραῖο καὶ παρουσιάζει μιὰ προσωπικὴ ἀντίληψη ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὴν ἱστορία τῆς σχέσης τοῦ νεώτερου κόσμου μὲ τὴ Σαπφῶ).

Ἡ Μοῦσα τῆς Λέσβου, ποὺ φανερῶνεται μιὰ νύχτα στὸν ποιητὴ καὶ τοῦ διηγίεται γιὰ τὸ δράμα ποὺ εἶδε μιὰ μέρα τοῦ τρίτου τῆς Ἀπρίλη, λέει πὼς ἡ σκιὰ τῆς γυναικὸς ποὺ πρόβαλε τότε ἐμπρὸς τῆς: Ch'era tremenda, eppur ser-

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

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

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

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

Ἄλλὰ γιὰ νὰ ζωντανέψει ὁ Σολωμὸς μπροστὰ στὰ μάτια του καὶ στὰ δικά μας τὴ θεϊκὴ, ἀπρόσιτη ὁμορφιὰ τῆς Μοίρας, θυμᾶται τὰ φειδιακὰ ἀγάλματα. Γιατί; Γιατί, πιστεύω, ὁ Σολωμὸς ἤξερε πὼς ὁ Φειδίας εἶχε κάμει (ἢ τουλάχιστον ἐπίστευαν τότε πὼς εἶχε κάμει) ἀγάλματα Μοιρῶν ἀκριβῶς, ποὺ ἦταν γνωστά: πρόκειται γιὰ τὰ τρία ἀκέφαλα γυναικεῖα ἀγάλματα τῆς δεξιᾶς μεριᾶς τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνος, ποὺ βρίσκονται ἀπὸ τὰ 1816 στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο. Πρώτη ἀπὸ τὰ δεξιά, ἀμέσως μετὰ τὸ ἄρμα τῆς Σελήνης ποὺ εἶναι στὴ γωνιά, ἡ ξακουστὴ Ἄφροδίτη, μὲ τὸ πανέμορφο σῶμα σκεπασμένο καὶ τονισμένο ἀπὸ τὸν ἔξοχο χιτῶνα, ξαπλωμένη ὅπως τῆς ταιριάζει μὲ νωχέλεια, ἀκουμπάει τὸ κορμί στὸν κόρφο τῆς συντρόφισσάς τῆς καὶ φιλενάδας τῆς Πειθοῦς· ἔπειτα ἡ Πειθὼ ἢ ἴδια, ποὺ κάθεται μετὰ τὴν Ἄφροδίτη, ἀρκετὰ ἄβολα μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μπορέσει ν' ἀκουμπήσει ἀπάνω τῆς ἄνετα ἐκείνη. Μὲ τὸ σύμπλεγμα αὐτὸ ἡ τρίτη θεὰ ποὺ ἀκολουθεῖ πρὸς τὸ κέντρο, ἡ Ἐστία, δὲν συνδέεται ἄμεσα· κάθεται κι' αὐτὴ, ἀλλὰ πολὺ πιὸ σοβαρά, καὶ μόνο τὸ ἀνθρώρῳ τῆς σῶμα τὴν ἐνώνει μὲ τὶς δυὸ πρῶτες. Μ' αὐτὰ τὰ ὀνόματα εἶναι σήμερα γνωστὲς οἱ τρεῖς θεές τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ Ἄ. ἀετώματος (ποὺ ἀντίστοιχη ἔχουν στὴν ἀριστερὴ πλευρᾶ μιὰν ἀνάλογη τριάδα, τὸν ὄχι λιγώτερο ξακουστὸ Διόνυσο καὶ τὸ σύμπλεγμα τῆς Δήμητρος καὶ τῆς Κόρης). Στὸν καιρὸ τοῦ Σολωμοῦ ὅμως τὶς ἐρμήνευαν διαφορετικὰ (οἱ μαρτυρίες συγκεντρωμένες στὸ βιβλίο τοῦ A. Michaelis γιὰ τὸν Παρθενῶνα): ἐνόμιζαν ὅτι οἱ τρεῖς θεές τῆς δεξιᾶς μεριᾶς ἀποτελοῦν μιὰ ὁμάδα, μὲ τὸ ἴδιο νόημα καὶ οἱ τρεῖς ἄρα πὼς ἦταν οἱ Μοῖρες, ποὺ δὲν ἔπρεπε, καθὼς πίστευαν, νὰ λείπουν ἀπὸ τὴ γέννηση τῆς Ἀθηνᾶς. Πὼς ὅμως τὰ

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

Στὴ Γερμανία ὁ Γκαίτε εἶχε σκύψει μ' εὐλάβεια μπροστά στὴν ἀποκάλυψη αὐτὴ τῆς φειδιακῆς ὁμορφιάς. Δὲν εἶναι ὠραία ἢ τύχη νὰ μιλάει στοὺς νέους Ἕλληνες πρῶτος γιὰ τὴν ὁμορφιὰ αὐτὴ ὁ Σολωμὸς, ὄχι μὲ σκοποὺς ρητορικοὺς (ὅπως καὶ πρὶν ἴσως ἀπ' αὐτόν, ἀλλὰ προπάντων ἀργότερα ἄπειροι νεοέλληνες λογομάγειροι), ἀλλὰ ἔχοντάς την ζήσει ἀληθινὰ μέσα στὸ θερμὸ του στῆθος;

Ἀρχαῖστικά

(Διατριβὴ ἐπὶ διδακτορία, Ἀθήναι 1939)

Δύο βιβλία για τὴ Σπάρτη*

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

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

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

**Νέα Ἑστία* 27 (1940) 122-124.

είναι πού αξίζει να έρευνηθεῖ και ἡ πιό παλιά της ἱστορία, πού μπορεῖ να εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν κατοπινὴ, ἀλλὰ ὄχι και διαμετρικὰ ἀντίθετη (στοὺς Σπαρτιᾶτες μάλιστα, πού τόση εὐλάβεια εἶχαν γιὰ τὴν παράδοση). "Ἄν μεταχειριζότανε ἀριστοτελικὴ φρασεολογία, ὁ συγγραφέας θὰ ἔλεγε ὅτι τότε μόνάχα ἡ Σπάρτη «ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν», ὅταν ἀπόχτησε τὴ γνωστὴ μας ἀπὸ τὸν 5ον αἰῶνα φυσιογνωμία της. Καὶ τόση εἶναι ἡ ἀγάπη του γι' αὐτὴ τὴν ιδιαίτερη μορφή της, ὥστε, ὅταν κατὰ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα, μὲ τὴν ἡττα Ἰσα-Ἰσα τῆς Ἀθήνας, ἡ ὄψη τῆς Σπάρτης ἄλλαξε ἄλλη μιὰ φορά, ἀλλὰ γιὰ νὰ μοιάσει τώρα περισσότερο μὲ τις ἄλλες ἑλληνικὲς πολιτεῖες τοῦ 4ου αἰῶνα, τὸ ἐνδιαφέρον του γι' αὐτὴν χάνεται ἀπότομα. Δὲ σβύνει ἀπὸ τὴν ἱστορία ἡ Σπάρτη μὲ τὴν ἡττα τῶν Λεύκτρων (371): ἀλλ' ὁ Berne, ὁ ἔραστής, προτιμᾷ νὰ τὴν ξεγράψει ἀπὸ τὴ ζωὴ: ἔχει ἔτσι τὴν παρηγοριὰ ὅτι ἡ ἀγαπημένη του δὲν ρεῦει ἀπὸ γεράματα στὸ κρεβάτι (= τὸ κούρευμα ἀπὸ τις «διαλυτικὲς ἐμποροκρατικὲς δυνάμεις» πού ἔπαθαν οἱ ἄλλες πολιτεῖες), ἀλλὰ ὅτι ἡ μοῖρα τῆς ἔγραφε ὁμοιοφ θάνατο. Τὸ βιβλίο του σταματᾷ αὐτοῦ.

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

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

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

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

«Κάτι κρυφὸ μυστήριο ἔχει στενέψει» τὴν καρδιά μας, ἀφοῦ κλείσουμε τὸ βιβλίον. Λαχταροῦμε γιὰ τὸ λογικὸ σύνολο, πού θὰ ἔδινε νόημα καὶ στὰ παράξενα καθέκαστα. Ἡ λαχτάρια αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἰκανοποιηθεῖ. Τοῦτο ξανατονίζει ὁ συγγραφέας στὸ τελευταῖο κεφάλαιο, ὅπου εἶχε τὴν ὡραία ἰδέα νὰ διηγηθεῖ σύντομα γιὰ τὴν ἐξιδανικευμένη Σπάρτη (πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν πραγματικὴ) πού ἔδωσε τροφή στὴ σκέψη τῶν φιλοσόφων καὶ τῶν πολιτικῶν, ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ὡς τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση, καὶ πού σήμερα πάλι γεννάει ἕνα καινούργιο μυστικισμό.

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

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

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

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

Wilhelm Dörpfeld*

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

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

**Νέα Ἑστία* 27 (1940) 638-640.

γνωρίσουν και νὰ ἀναπαραστήσουν τὴ φυσιογνωμία τῆς Ἑλλάδος μετὰ τὴ μακροχρόνιαν ζωὴ τῆς χωρὶς τῆ συμμετοχῆ τοῦ Dörpfeld.

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

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

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

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

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

νονται ή τροποποιούονται τόσο πού ή σημερινή μας γνώση διαφέρει πάρα πολύ από την πρώτη της διατύπωση. Δέν είναι μόνο τά καινούργια πράγματα πού έρχονται στό φώς, είναι και ή σχέση μας με τά πράγματα πού άλλαξε. 'Ο μηχανισμός τής σκέψης του Dörrfeld ήταν ποζιτιβιστικός και νατουραλιστικός· και τò λέω αυτό όχι για να κατηγορήσω τόν Ίδιον, πού ήταν αδύνατο να άρνηθει την έποχή του, ούτε όμως και την έποχή του (όπως συνηθίζεται πολύ στά χρόνια μας από ώρισμένους κύκλους), μά μόνο για να θυμίσω πως κι ó δημιουργικός εκείνος νοός είχε ώρισμένα αντικειμενικά όρια. Προσθέτω σ' αυτό τή ζωηρή και φανατική ιδιοσυγκρασία του, πού γκρέμιζε βέβαια πολλά εμπόδια, έβαζε όμως στη θέση τους άλλα. Και τά δυό αυτά είδη τών περιορισμών φανερώνονται στά λόγια πού είπε κάποτε σ' ένα συμπατριώτη του αρχαιολόγο, όταν τουτός προσπαθούσε να του έρμηνέψει την αρχαϊκή παράσταση ένός θρόνου με τούς μορφικούς κανόνες τής τέχνης εκείνης (σύνθεση δυό διαφορετικών απόψεων) και όχι με ρεαλιστική άνάλυση τής κατασκευής του θρόνου: «σάν αρχιτέκτονας πού είμαι, του άπάντησε ó Dörrfeld, σάς άπαγορεύω να τυπώσετε τέτοια έρμηνεία». Είναι φυσικό λοιπόν ότι μεγαλύτερη σημασία έχει ή άνατρεπτική και κριτική πλευρά τής έργασίας του παρά ή θετική. Και όμως ή σημασία τής έργασίας αυτής δέν είναι μόνο ιστορική (πύ και μόνο αυτό θα ήταν σπουδαίο), δέν τελειώνει με τò ξεφρεσκάρισμα τής άτμόσφαιρας. Έδώ βγαίνει στη μέση ή άτομική του μορφή, ή γερή και τολμηρή προσωπικότητά του, όπου είχαν συμπυκνωθει πολλές από τις πιό καλές και πιό γόνιμες δυνάμεις του καιροϋ του. Οί όδηγίες πύ ταχτικά έκανε στους τόπους τών άνασκαφών έχουν μείνει στους παλιότερους άξέχαστες για την όλοκάθαρη μονόχυτη άρχιτεχτονική τους και την άπλή τους ζωντάνια. Τέτοιος έμεινε ως τις τελευταίες του ήμέρες. "Όταν τόν 'Οχτώβρη του 1938, στά έκατόχρονα τής 'Αρχαιολογικής Έταιρείας, βγήκε στην 'Ακαδημία, τυφλός μά με σταθερό βήμα και συγκινημένος μά κύριος του έαυτου του, να χαιρετήσει τò έργο τής Έταιρείας, όρθώθηκε μπροστά μας ένας γέρικος δρϋς, άτράνταχος από τά χρόνια, πύ τά κλαριά του μπορούσαν άκόμα να χαρίσουν ίσκιό.

“Ένας θησαυρός κ’ ένας αγώνας”

[‘Η αρχαία ελληνική τέχνη]

Καὶ παιδεία μὲν οὐδεπώποτε γέγονεν
Καδμεία, νίκαι δὲ ἀνθρώποις, πολλαὶ δὴ
τοιαῦται γεγονασίν τε καὶ ἔσονται.

Πλάτων (Νόμοι Α 641 c).

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

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

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

καὶ τῆ λογοτεχνία καὶ τῆ φιλοσοφία καὶ στὸ τέλος-τέλος καὶ ὁλόκληρη τὴν ἱστορία τῶν Ἑλλήνων· γιατί τὸ ἴδιο πνεῦμα ὁδήγησε τὸ μάτι καὶ τὸ χέρι τους στὴ δημιουργία τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς.

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

Είναι φανερό από τὰ παραπάνω κιόλας, ὅτι ποτὲ δὲν λείπει ἀπὸ τὸ ἑλλη-
νικὸ ἔργο ἡ ιδέα: μὲ τὴ μιὰ ἢ μὲ τὴν ἄλλη μορφή, ἄλλοτε μὲ τὸ μέσο τοῦ
σχήματος κι ἄλλοτε μὲ τὸ μέσο τῆς ἔκφρασης ἢ —στὶς πιὸ εὐτυχημένες
ὥρες— ταυτίζοντας σχῆμα καὶ ἔκφραση, τὸ ἑλληνικὸ ἔργο δείχνει πάντα ἔξω
ἀπὸ τὸν ἑαυτό του· σπανιότατα ἐπιτρέπει τὴν ἀπλὴ «αἰσθητικὴ» θεώρηση,
γιατὶ συγκλονίζει τὸν ἄνθρωπο ὡς τὰ τρίςβαθα τῆς καρδιάς. (Πολὺ ἐπιπόλαια
καὶ φτηνὰ κρίνουν ὅσοι —καὶ εἶναι πάντα σπουδασμένοι, λόγιοι— βρίσκουν
ὅτι δὲν θερμαίνει τὴν ἑλληνικὴ τέχνη ἡ «μεταφυσικὴ ἀγωνία»). Ἐφετηρία του
ὅμως δὲν εἶναι ποτὲ ἡ ιδέα, ἀλλὰ τὸ γεγονός, τὸ συγκεκριμένο, ποῦ ἔχει σί-
γουρο περίγραμμα καὶ σχεδὸν χεροπιαστό· καὶ αὐτὸ τοῦ χαρίζει τεράστια δύ-
ναμη. Ἐδῶ βρίσκεται μιὰ μεγάλη ἀντίθεση τῆς ἑλληνικῆς μὲ τὴν τέχνη τῶν
νεωτέρων χρόνων. Στὰ ἔργα τῆς τελευταίας θὰ βροῦμε πάντα ἄμεση ἢ ἔμμεση
πηγὴ τὶς ιδέες. Ἄλλη μιὰ φορὰ δὲν πρέπει νὰ νομίσουμε ὅτι αὐτὸ χωρὶς ἄλλο
εἶναι ἐλάττωμα. Μὰ τὶς μεγάλες τῆς ἐπιτυχίες ἡ νεώτερη τέχνη τὶς ἐκέρδισε
(καὶ τοῦτο μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ καμάρι της) στὴν πάλη μὲ κιντύνους ποῦ ἡ
ἀρχαία ἑλληνικὴ δὲν τοὺς ἀντάμωσε ποθενά· γι' αὐτὸ ὅμως καὶ ἔπεσε συχνὰ
χαμηλὰ καὶ οἰκτρὰ ὅσο ποτὲ ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ. Βέβαια, καὶ ὁ ἰδεατὸς κόσμος
τῶν ἀρχαίων ἔχει πάντα σύνορα, ὅσο καὶ ἂν τὰ ἐπλάτυναν οἱ βαθύτεροι νόες
τους. Τὸ ἀληθινὸ ἄπειρο δὲν τὸ διανοήθηκε ποτὲ ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας. Ὁ χῶ-
ρος ὅπου ζοῦν τὰ ἔργα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης δὲν ἐγνώρισε τὶς τρεῖς διαστά-
σεις, ἀλλὰ μονάχα ἔξ περιστάσεις (πρόσω-ὀπίσω, ἄνω-κάτω, δεξιὰ-ἀρι-
στερά). Μὰ τί θαυμάσιο φυλαχτὸ στάθηκαν γιὰ τὴν τέχνη τὰ πολύτιμα αὐτὰ
σύνορα τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ τέρματος. Ὁ Γκαίτε τὸ εἶδε πολὺ καθαρά, ὅταν
ἔγραφε στὸν Herder: «οἱ ἀρχαῖοι παράσταιναν τὴν ὑπαρξή, ἐμεῖς συνηθίζομε
νὰ παρασταίνομε τὴν ἐντύπωση ποῦ κάνει· ἐκεῖνοι ζωγράφιζαν τὸ τρομερό,
ἐμεῖς ζωγραφίζομε τρομερά· ἐκεῖνοι τὸ εὐχάριστο, ἐμεῖς εὐχάριστα... ἀπ' αὐ-
τοῦ βγαίνει ὅλη ἡ ὑπερβολή, ὅλη ἡ ἐπιτήδευση, ὅλη ἡ ψεύτικη χάρη, ὅλο τὸ
ὀγκηρό· γιατί ὅταν ἓνας ἄνθρωπος δουλεῖ τὴν ἐντύπωση καὶ γιὰ τὴν ἐντύ-
πωση, δὲν πιστεύει ποτὲ ὅτι τὴν ἔκαμε ἀρκετὰ αἰσθητὴ»¹.

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

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

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

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

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

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

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

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

Περικαλλές ἄγαλμα - 'Ἐξεποίησ' οὐκ ἄδαῆς

(*Ἐπιτύμβιον Χρήστου Τσουντα*, Ἀθήνα 1941, 535-578. Β' ἔκδοση: Βιβλιοθήκη τοῦ Φιλολόγου, Ἴκαρος 1946. Ἐπανεκδοση: Ἑρμῆς 1982. Γερμανικὴ μετάφραση στὴ συλλογὴ τοῦ G. Pfohl, *Inschriften der Griechen*, 85-125, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt, 1972)

Σύντομη κρίση: 'Αλ. Παπαδιαμάντης*

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

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

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

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

Πλάτωνος, *Ἰππίας Μείζων*

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

N. Γ. Παπαδάκης*

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

**Νέα Ἑστία* 37 (1945) 279-280.

μαχήσανε για τή «Γέννηση τῆς Τραγωδίας» τοῦ Νίτσε, πού ὁ νέος τήν ἀγαποῦσε καί τήν πίστευε θαυμαστό κλειδί για τὸ αἶνιγμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἐνῶ ἐκεῖνος ἐπέμενε ὅτι τὸ αἶνιγμα αὐτὸ μόνο μὲ τίς σοβαρὲς ἐξακριβωμένες φιλολογικὲς ἐρευνες λυνότανε, ὁμολογώντας ὅμως ὅτι τὸ Νίτσε δὲν τὸν εἶχε διαβάσει —«ἐπειδὴ δὲν εἶχε διαβάσει ἀκόμη ἀρκετὸν Γκαίτε καί ἄλλους νεώτερους ποιητὲς καί φιλόσοφους, πολὺ μεγαλύτερους» κ' ἐπειδὴ τὸν ἐνοχλοῦσε ὁ ἀδιάκοπος καί ἐξαλλος διονυσιασμός του.

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

Νομίζω πὼς οἱ ἐντυπώσεις, πού ξανάδωσα παραπάνω, τοῦ νέου ἐκεῖνου εἶχαν κρατήσει οὐσιαστικὰ στοιχεῖα τῆς προσωπικότητάς του Παπαδάκη. Καί θὰ μπορούσα νὰ τελειώσω ἐδῶ, ἂν δὲν πίστευα πὼς εἶναι χρήσιμο για τοὺς πνευματικούς ἔλληνας νὰ ξέρουν περισσότερα καί πιὸ θετικὰ πράγματα για ἕναν πνευματικὸ ἄνθρωπο πού ἔβαζε, λές, τὰ δυνατά του νὰ μὴν προκαλέσει κανενὸς τὴν προσοχή. Γεννήθηκε τὸ 1863 στὸ χωριὸ Βρύσες τῆς περιφέρειας τοῦ Ρεθέμνου. Σπούδασε ἐδῶ φιλολογία καί ὕστερα πῆγε καθηγητὴς στὴν Καισάρεια, στὴν Κύπρο καί τέλος στὴν Ἀθήνα. Ὑστερα ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία τὸν ἔστειλε καί σπούδασε ἀρχαιολογία στὸ Βερολίνο, στὸ Μόναχο καί στὴ Βόννη. Ὅταν γύρισε ζήτησε, φυσικά, θέση ἀρχαιολογική, μὰ —πάλι φυσικά— για τὸν Παπαδάκη δὲν βρέθηκε τέτοια θέση. Τὸν κέρδισε

τουλάχιστο ή παιδεία μερικά ακόμη χρόνια, γιατί ξαναπήγε καθηγητής στην Κρήτη, στην Πάτρα και γυμνασιάρχης στη Χίο. Με την επανάσταση του 1909 άνοιξε το αρχαιολογικό στάδιο και γι' αυτόν. Τον διώρισαν κατά τα 1911 έφορο αρχαιοτήτων, και ή αρχαιολογική περιφέρεια που τον απόκτησε στην τύχη (Βοιωτίας-Εύβοιας-Φθιωτιδοφωκίδος-Εύρυτανίας) θά κατάλαβε σε λίγο τί τυχερή που ήταν: δέν είναι πολλοί οί έλληνες αρχαιολόγοι που έγνωρισαν τίς περιφέρειές τους τόσο από κοντά και βαθιά όσο ο Παπαδάκης τή δική του. Νευρικός, διψώντας για γνώση πραγματική και ανήσυχος για τήν τύχη τών αρχαίων που του ήταν έμπιστευμένα, κινιόταν άδιάκοπα παντού, στις πολιτείες, στα χωριά, στα κατσάβραχα, προπάντων σ' αυτά (μη δέν ήξερε από «μαδάρες»;) Μέσα σε δεκαπέντε χρόνια έσκαψε στην 'Ερέτρια τό ιερό τής 'Ισιδος, στα Χάλια έναν προϊστορικό συνοικισμό, στην Κορώνεια τής Βοιωτίας, στη Λοκρίδα, σ' άλλα μέρη ακόμη και πρό πάντων —τό μόνιμο ίνδαλμά του— στην Οίτη τήν Πυρά του 'Ηρακλέους, που τή βρήκε τέλος ύστερα από επίπονες αναζητήσεις: έσυγύρισε και κατάγραψε τό Μουσείο τής Χαλκίδας (για τόν καιρό του τό πιό νόστιμο έπαρχιακό Μουσείο), τής Χαιρώνειας, άλλα μικρότερα· πλήρωνε με βαρειές θερμες τήν έξακρίβωση κάποιας έπιγραφής στο Δύστο· από τήν παλιά και τή νέα ιστορία του έλληνισμού έγιναν μέσα του ζωντανές μορφές κάθε ράχη, διάσελο, πηγή κάθε τοπωνύμιο. Κυνήγησε τους αρχαιοκάπηλους και με τό πιστόλι, τό ίδιο πιστόλι, που είχε μαζί του (ό Κρητικός!) και στην Οίτη για να μην αρπάξουν οί ληστές τα χρήματα τής ανασκαφής. Γιατί ίσια-ΐσια τό αίσθημα τής ευθύνης του ανθρώπου αυτού δέν πιστεύω να βρίσκει εύκολα τό ταίρι του σε άλλονε. Δέν έρητόρευε για τό «καθήκον», όπως ούτε για άλλο τίποτε· όμως ή ύψηλή αντίληψή του γι' αυτό γινόταν φανερή πράξη, άμεσα υποχρεωτική και για όσους τον πλησίαζαν. Κάτι σαν αίσθημα ιεραποστολής τόν οδηγούσε στην υπαλληλική του δράση, τόσο που ο Παπαδάκης όχι μόνο δέν έπιζητούσε τήν αναγνώριση, αλλά και έκρινε τόν έαυτό του με σπάνια άυστηρότητα: σ' ένα συγκινητικό έγγραφό του αναγγέλλει στο 'Υπουργείο με συντριβή τήν καταπάτηση του χώρου του Καδμείου (στη Θήβα) από ένα κακόπιστο γείτονα και θεωρώντας και τόν έαυτό του υπεύθυνο για άμέλεια (που ήταν ή άφέλεια τής δικής του άγνότητας) ζητεί από τό 'Υπουργείο ο ίδιος τήν τιμωρία του. Με τέτοιο ψυχικό και πνευματικό οργανισμό ήταν ριζωμένη και ή έπιστημονική του δράση, που τήν τροφοδοτούσε και μιá άδολη έφεση για γνώση, ξένη από κάθε καιρική επιδίωξη και έπιτυχία. 'Η έπιστημονική του παραγωγή ήταν γρήγορα πολύ σοβαρή και αναγνωριζότανε και έδω και έξω· όλοι ήξεραν ότι ο έφορος αυτός τών αρχαιοτήτων ήταν ίσως ο πιό γερός κλασσικός φιλόλογος τής τελευταίας έλληνικής τριακονταετίας. 'Αλλά αυτός πανεπιστημιακή θέση δέν έζήτησε

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

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

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

[Ἡ πνευματικὴ Ἑλλάδα ἐμπρὸς τὸ δράμα
τῆς κατοχῆς]

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

[Περὶ τῆς πορείας τῆς Ἀρχαιολογικῆς
Ἑταιρείας]*

I

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

Ἡ παρατήρησις Ἰμῶν ἀφ' ἑτέρου, ὅτι οὐδεὶς οὐδένα ἠμπόδισε νὰ κάμῃ ἀνακοινώσεις ἐν τῇ Ἐταιρείᾳ, ἀστοχεῖ τοῦ σκοποῦ τῆς, διότι τὸ ὑπ' ἐμοῦ

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

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

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

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

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

Ἡ τέχνη καὶ ἡ ἐποχὴ*

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

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

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

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

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

τέχνη σάν σύνολο άπομακρύνεται λιγώτερο ή περισσότερο άπό τήν πρώτη πηγή της και γίνεται ένας ξεχωριστός κόσμος, όπου δέν έχουν πέραση άμετάβλητη οί νόμοι πού ίσχυαν σέ κείνη· ό ξεχωριστός αυτός κόσμος άναπτύσσει καινούργιους νόμους δικούς του, πού έχουν δική τους άλληλουχία και λογική και δέν είναι καθρέφτισμα άπαράλλαχτο τών νόμων τής πρώτης-πρώτης εκείνης πηγής και τής λειτουργίας τους. Άλλά τοῦ ξεχωριστοῦ αὐτοῦ κόσμου, δηλ. τής τέχνης, τό γνώρισμα πού τόν ξεχωρίζει άπό τούς άλλους, ή είδοποιός διαφορά, είναι ή έντελώς είδική σημασία πού έχει στήν τέχνη ή μορφή, πού μέσα της σμίγουν και λυώνουν δεδομένα καθαρά μορφικά (δηλαδή μέσα τοῦ ὕφους ή τοῦ ρυθμοῦ, μέσα τεχνικά) και δεδομένα ψυχολογικοῦ ή διανοητικοῦ ὕλικοῦ. Γι' αὐτό ή αὐτονομία τής τέχνης, ή λειτουργία τών είδικῶν της νόμων, ή ιδιαίτερη νομοτέλειά της στή μορφή πρό πάντων δουλεύει και πραγματοποιεῖται. Τοῦτο ὁμως έχει για ἀποτέλεσμα ὅτι κάθε καλλιτεχνικό ρεῦμα, ή, μέσα στό κάθε ρεῦμα, κάθε καλλιτεχνικό ἔργο μέ τό νά εἶναι καλλιτεχνικό δέν μπορεῖ παρά νά συνδεθῇ πρῶτα-πρῶτα μορφικά μέ τά σύγχρονά του ή μέ τά προηγούμενα καλλιτεχνικά ρεύματα και ἔργα· δηλαδή, μέσα στό κάθε ρεῦμα ή ἔργο λύνονται ή συνεχίζονται ή και άναγνωρίζονται για στείρα προβλήματα μορφικά, πού τά ἔθεσαν τά προηγούμενα ή τά σύγχρονα ρεύματα και ἔργα· κάθε φορά θέτονται προβλήματα πού συνδέουν τά καινούργια ρεύματα μέ τή μορφική πρῶτα-πρῶτα ιστορία τών άλλων ρευμάτων, και τών φιλικῶν και τών ἐχθρικῶν (γιατί και ή άναγνώριση, ὅτι ἕνα πρόβλημα μορφικό εἶναι στείρο ή ὅτι εἶναι στείρο ἐπειδή εἶναι μονάχα μορφικό, κι αὐτή θέτει ἕνα μορφικό πρόβλημα ή ἕνα πρόβλημα σχέσης τής μορφῆς και τοῦ «άλλου» περιεχομένου, πού εἶναι κι αὐτό πρόβλημα μορφικό πάλι).

Εἶπαμε πρωτύτερα ὅτι ή αὐτονομία τής τέχνης δουλεύει και πραγματοποιεῖται στή μορφή «πρό πάντων». Μ' αὐτό θέλομε νά ποῦμε, ὅτι ή αὐτονομία τής τέχνης έχει τήν τάση και τή δύναμη νά ἐπιδράσει και στό άλλο συστατικό τής μορφῆς, στό ψυχικο-διανοητικό, και νά τό τροποποιήσει σύμφωνα μέ τίς μορφικές ἐπιδιώξεις της —γιατί πρέπει νά ξαναθυμίσουμε ὅτι ή μορφή, ή είδοποιός διαφορά τής τέχνης, δέν εἶναι ἄδολο παράγωγο άπό ἄδολα μορφικά στοιχεῖα· τά ἐξωμορφικά αὐτά συστατικά τής καλλιτεχνικῆς μορφῆς ἐξακολουθοῦν νά δουλεύουν μέσα στή μορφή, ὄχι μόνο φιλικά αλλά και ἐχθρικά. Τοῦτο μᾶς φέρνει στό νά ἐξετάσουμε ἀκριβέστερα τή συνάφεια τής αὐτόνομης ἀνθρώπινης ἐνέργειας, πού εἶναι ή τέχνη, μέ τίς άλλες ἀνθρώπινες ἐνέργειες.

Δεχόμαστε για ἀφετηρία τής τέχνης τήν ἀνάγκη τοῦ «ἀνθρώπου» για ἔκφραση, ὄχι τήν ἀνάγκη για μίμηση, πού εἶναι ἕνα μονάχα άπό τά μέσα τής ἔκφρασης. Πιστεῦομε λοιπόν ὅτι ή τέχνη εἶναι ὄχι καθρέφτισμα αὐτόματο ή

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

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

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

χνική μονάδα: ότι δηλαδή η αρχή τῆς μεσότητας, πού και γιά τόν Ἀριστοτέλη εἶναι ἀρετή προπάντων στήν Ἠθική και εἶναι πιό πολύπλοκη ἀπό τήν ἀριθμητική μεσότητα, δέν ἔχει καμμιά ιδιαίτερη δύναμη στήν τέχνη. Ἀντίθετα μάλιστα, και ἡ ἱστορική μας πείρα και ἡ λογική τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου (πού, ἂν δέν ταυτίζονται πέρα-πέρα, δέν εἶναι ὅμως και ἀντίθετες) μᾶς μαθαίνουν ὅτι: ἐπειδή πρόκειται γιά φαινόμενα ὅπου, στήν πορεία πρὸς τό καλλιτεχνικό ἀποτέλεσμα, τήν τελευταία λέξη τήν ἔχει ἡ μορφή, τό κλάσμα τῆς αὐτονομίας (τοῦ παράγοντα δηλαδή πού ἀναφέρεται προπάντων στή μορφή) ἔχει πάντοτε τήν τάση νά εἶναι μεγαλύτερο ἀπό τό κλάσμα τῆς συνάφειας μέ τήν ἄλλη ζωή.

Β'. Ἀπό τή στιγμή πού δεχόμαστε 1) ὅτι ἡ πηγή τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀνάγκη τοῦ «ἀνθρώπου» (τοῦ ἐκπρόσωπου τῆς ἀνθρώπινης ομάδας) νά ἐκφραστῆ, 2) ὅτι ἡ ἐκφρασή του αὐτή τότε μονάχα εἶναι καλλιτεχνική, ὅταν ἡ μορφή τῆς ἔχει μέ τό περιεχόμενό της τήν ἐντελῶς ιδιαίτερη ἐκείνη ταύτιση πού περιγράψαμε παραπάνω· και 3) ὅτι ἡ αὐτονομία (ἡ σχετική) τῆς τέχνης και τροφοδοτεῖται προπάντων ἀπό τὰ μορφικά προβλήματα, ἀλλά και αὐτὰ προπάντων τροφοδοτεῖ —ἀπό τή στιγμή πού τὰ δεχόμαστε αὐτὰ βγαίνει ἀναγκαστικά τό συμπέρασμα ὅτι μέ ὅποιοδήποτε μορφικό τρόπο και στοῦ πεῖσμα κάθε περιεχόμενου μπορεῖ νά γίνει ἔργο τέχνης. Δέν ὑπάρχει εἶδος μορφῆς, πού νά μὴ μπορεῖ νά ἐκφραστῆ μ' αὐτήν ὁ ἄνθρωπος και νά πραγματοποιήσει ἔργο τέχνης. Τὸ ἔργο τῆς τέχνης ἔχει τή δικαίωσή του πρῶτα-πρῶτα μέσα στόν ἑαυτό του· και μονάχα ἔτσι, ὄντας δικαιωμένο στόν ἑαυτό του και πραγματικό ἔργο τέχνης, ἐπενεργεῖ και πέρα-πέρα ἀπό τόν ἑαυτό του στοὺς ἄνθρώπους ὡς ἔργο τέχνης, ἀκόμη και μέ ἀποτελέσματα ἐξωκαλλιτεχνικά. Ἄν ἐπενεργεῖ ἄλλῶς στοὺς ἄνθρώπους, μόνο μέ ὤμους συναισθηματικούς ἢ νευρικούς ἐρεθισμούς ἢ μέ τήν πειθῶ τῆς λογικῆς, αὐτή ἡ περίπτωση δέν μᾶς ἐνδιαφέρει, ἀφοῦ δέν εἶναι ἡ εἰδική καλλιτεχνική του ὑπόσταση πού ἐπενεργεῖ.

Ὡστε, μέ ὅποιαδήποτε τεχνοτροπία, μέ ὅποιαδήποτε μορφικά μέσα ἢ τρόπους μπορεῖ νά γίνει ἔργο τέχνης, ἄρα και μεγάλο ἔργο τέχνης. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή μάλιστα μποροῦμε κιόλας νά ποῦμε ὅτι δέν ὑπάρχει πρόοδος στήν ἱστορία τῆς τέχνης (ὅπως ὑπάρχει π.χ. στήν ἱστορία τῆς ἐπιστήμης), δέν ὑπάρχουν δηλαδή τεχνοτροπίες, τεχνικές μέθοδοι, μορφικοί τρόποι πού εὐνοοῦν τὰ μεγάλα ἔργα τέχνης και ἄλλοι πού τὰ δυσκολεύουν, δέν ὑπάρχουν τεχνοτροπίες χειρότερες και καλύτερες, μεγαλύτερες και μικρότερες.

Αὐτό εἶναι ἀλήθεια, ἀλλά και πάλι ὄχι ὅλη ἡ ἀλήθεια. Δέν ὑπάρχουν καλύτερες ἢ χειρότερες τεχνοτροπίες, ὑπάρχουν ὅμως τεχνοτροπίες «δημοτικώτερες» και «ἐσωτερικώτερες», μέ πλατύτερη και μέ στενότερη βάση. Εἴ-

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

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

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

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

φτιάνεται ἔτσι μιὰ κοινὴ γιὰ ὅλους τοὺς καλλιτέχνες μορφικὴ καὶ τεχνικὴ βάση, ποὺ παρακάτω ἀπ' αὐτὴν δὲν ὑπάρχει πιά τέχνη, ποὺ εἶναι ὅμως τόσο ὑψηλὴ, ὥστε δίπλα στὰ πολὺ μεγάλα ἔργα ζοῦν ἀβίαστα μέσα στὸν ἀέρα τους καὶ τὰ μετριώτερα. Καὶ ὅπως ἓνα συντρίμι ἀρχαῖου ἢ κλασσικοῦ ἔργου κρατᾶει τὴ σημασίαν του καὶ χωρισμένο ἀπὸ τὸ σύνολό του (γνώρισμα τοῦτο σύμφυτο τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ τῆς κλασσικῆς μορφῆς), ἔτσι καὶ τὰ μετριώτερα αὐτὰ ἔργα, ποὺ ἀποτελοῦν ὑψηλὸ καὶ ἄξιο βᾶθρο γιὰ τ' ἄλλα, συγκινοῦν καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν ἀλληλουχίαν τους, σὰν τὰ σολωμικὰ ἀποσπάσματα.

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

Ἄλλὰ ἡ ἀναγκαιότητα τῆς διαδοχῆς αὐτῆς εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ ἀξιοθρήνητη. Γιατί, πρῶτα-πρῶτα ἡ μεταβολή, ἂν παραμερίζει καὶ ἀχρηστεύει ὀρισμένα ἀγαθὰ, φέρνει ὅμως ταυτόχρονα ἓναν ἄλλο πλοῦτο καινούργιο. Ἐπειτα, δὲν θὰ μπορούσε κανένας νὰ πεῖ, γιὰ τὴν ὁμορφίαν καὶ ἡ ἀξία βρίσκεται μόνο ἐκεῖ ποὺ ἡ ἐπιτυχία σιγουρεύεται μὲ ἓνα πλῆθος μικρότερα κατορθώματα καὶ ὄχι ἐκεῖ ποὺ ἡ μεγάλη ἐπιτυχία συνδέεται ἀπὸ τὴν ρίζαν της μὲ τὸ μεγάλο κίνδυνον καὶ πληρώνεται ἀκριβὰ μὲ πολλὰς ἀποτυχίας. Καὶ στὸ κάτω-κάτω ἡ ἱστορία μᾶς μαθαίνει ὅτι δὲν εἶναι στὸ χέρι μας οὔτε στὸ χέρι μόνο τῶν δημιουργῶν νὰ ἔχομε τοῦτο τὸ εἶδος τῆς τέχνης ἢ τὸ ἄλλο, ἀλλὰ στὸ χέρι παραγόντων ὑπερατομικῶν καὶ ὑπερκαλλιτεχνικῶν, ποὺ ναὶ μὲν διατηροῦν μέσα τους κάτι ἀπὸ τὶς ἀτομικὰς μας προσπάθειαις καὶ τὰ καλλιτεχνικά μας αἰτήματα, ἔχουν ὅμως δύναμιν πλατύτερη καὶ μεγαλύτερη ἀπ' αὐτά. Στὸ χέρι

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

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

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

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

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

Πρώτα-πρώτα, και μόνο το γεγονός ότι το ερώτημα βγαίνει δλο και πιό επίμονα τα τελευταία χρόνια, φανερώνει, πιστεύω, ότι κάποια αλλαγή στην κατάσταση των προβλημάτων της τέχνης έτοιμάζεται καιρό τώρα. 'Από τη μεριά του κοινού το ερώτημα προς τους καλλιτέχνες έχει πολλές μορφές, έξαφνα «για ποιόν γράφετε;» ή «ποιά ή σημασία του θέματος στην τέχνη;» κ.τ.δ. 'Από τη μεριά των καλλιτεχνών πάλι το ίδιο κρυφό ερωτηματικό, νομίζω, προδίνουν οι άπανωτές και χωρίς άνασα προσπάθειές τους για να ανανεώσουν με κάθε τρόπο και με κάθε θυσία τα μέσα της έκφραστικῆς μορφῆς. Τίς προσπάθειες αυτές τις χαρακτηρίζει από τη μιὰ μεριά ο συνειδητός ατομικισμός και από την ἄλλη το γεγονός ότι το αποτέλεσμα αναπαύει τους καλλιτέχνες πολύ λιγώτερο παρά ή προσπάθεια, και μάλιστα τους πιό μεγάλους απ' αυτούς: φανερή λοιπόν ἔλλειψη πλατειᾶς κοινότητας και στή ρίζα της καλλιτεχνικῆς ἐργασίας και στή χαρὰ για τὸν καρπό της, ἔτσι πὸ κανένα τμήμα της συνολικῆς προσπάθειας δὲν ἀποτελεῖ αὐτόνομη ἀφετηρία για τὸν καλλιτέχνη. "Οτι κοινότητα τέτοια δὲν ὑπάρχει οὔτε ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη και στὸ κοινό του βγαίνει και ἀπὸ τὰ ἐρωτήματα πὸ βάζει τὸ τελευταῖο στὸν πρῶτο και ἀπὸ τὴ στενοχώρια πὸ πιάνει τὸν πρῶτο μπροστὰ στὸ κοινό.

Τώρα, ποιὰ κατεύθυνση φαίνεται να πάρει ή αλλαγή που μαντεύουμε; 'Η σημερινή κατάσταση μπορεί να θεωρηθῆ σαν τὸ τελευταῖο στάδιο μιᾶς πορείας, πὸ ἄρχισε πάνω-κάτω στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα κι ἔχει φτάσει τώρα σ' ἕνα τυφλοσόκαχο, ὅπου φανερώνεται ότι και οἱ τελευταῖες συνέπειες της ἀρχῆς ἐκείνης πραγματοποιήθηκαν πιὰ ὅλες. Μὲ τὸν ἱμπερσιονισμό και τοὺς προδρόμους του ή τέχνη γύρισε ἀποφασιστικά στην ἀποκλειστικὴ ἐξερύνηση ἐιδικῶν μορφικῶν και τεχνικῶν προβλημάτων (χρώματος, ὑπαίθριου φωτισμοῦ). 'Η στάση του μπροστὰ στὸ πρόβλημα τοῦ θέματος είναι χαρακτηριστικῆ. Τὸ θέμα είναι με πολλοὺς τρόπους στοιχεῖο της μορφῆς και ή ἱστορία της τέχνης δείχνει ὅτι π.χ. ή προτίμηση για ὀρισμένα θέματα, ή προσοχή γενικὰ στὸ θέμα ή ή αδιαφορία γι' αὐτό, είναι οὐσιαστικὸ συστατικὸ μιᾶς τεχνοπείας, ἑνὸς «ρυθμοῦ». Για τὸν ἱμπερσιονισμό ὅλα τὰ θέματα τοῦ είναι τὸ

ἴδιο, πού θά πεῖ ὅτι μέ τὸ θέμα ἀσχολεῖται τόσο μονάχα ὅσο βοηθαίει τὸν καλλιτεχνικό ἢ καὶ ἀπλὰ τεχνικό σκοπό. Τὸν ἴδιο δρόμο συνεχίζει, μέ μέσα πολὺ διαφορετικά, καὶ ὁ ἀντίπαλός του ἐξπρεσσιονισμός καὶ μάλιστα τὰ παράγωγά του ἢ διάδοχα ρεύματα, ἀπὸ τὸν κυβισμό ὡς τὸν συρρεαλισμό: πάθος γιὰ τὰ προβλήματα τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς ἔντονο καὶ ἀποκλειστικό τόσο, ὥστε τὸ θεματικό περιεχόμενο καταντάει πολὺ ἐνοχλητικός ξένος· δὲν εἶναι καλύτερα νὰ τὸν διώξομε μιὰ καὶ καλή, ἀφοῦ οὐσία εἶναι ἡ ἀπρόσβλητη μορφή (μέ ὅποιαδήποτε μέθοδο κι ἂν πετυχαίνεται, ἀκόμη καὶ μέ τὴν «αὐτόματη ἔκφραση») καὶ τὸ θέμα πρόφαση μόνο; Ἀνάλογα καὶ ταυτόσημα φαινόμενα βλέπομε καὶ στὴ λογοτεχνία τῶν ἴδιων χρόνων.

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

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

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

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

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

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

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

Ἡ ἔκδοση τοῦ «Σοφιστῆ»*

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

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

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

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

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

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

για τον Αίσχύλο του Γρυπάρη. Είνε όμως βέβαιο πώς το δύσκολο αυτό πλατωνικό έργο έγινε για μας με άξιο τρόπο ζωντανό, αλλά και πώς ή γλώσσα μας βγήκε πολύ πιο δυναμωμένη από τη δοκιμασία αυτή: όποιος καταπιαστεί να μεταφράσει άλλο πλατωνικό έργο έχει τώρα ευκολότερο το δρόμο και άνεχτίμητη βοήθεια (άλλα γι αυτό και μεγαλύτερη ευθύνη) με τη μετάφραση του Γληνού, ανάλογη σ' αυτό με την 'Ιλιάδα του Πάλλη. Για πόσες άλλες νεοελληνικές μεταφράσεις μπορούμε να ποῦμε τὸ ἴδιο;

Για να πετύχει τόσο καλά ὁ Γληνός στο σπουδαιότατο τούτο έργο, στην έρμηνεία και στη μετάφραση του αρχαίου φιλοσοφικού κειμένου, είχε στοχαστεί χρόνια πολλά όχι μόνο τὰ προβλήματα που βγαίνουν από τὸ πλατωνικό έργο (καθώς είδαμε, από τὰ φοιτητικά του χρόνια ακόμα), αλλά και ὅσα ζητήματα σχετικά με τὴν αρχαία μας κληρονομιά έχει δημιουργήσει ἡ ιδιότυπη ιστορία του νεοελληνικού πολιτισμοῦ. Και τούς στοχασμούς του αυτούς σκέφτηκε να τούς δώσει στὰ μακρὰ του προλεγόμενα — πολύ σωστά, ἀφοῦ σὲ ὅλους μας εἶνε φανερό και μᾶς βασανίζει τὸ γεγονός, ὅτι τόσος καιρὸς έχει περάσει από τότε που ἡ νεοελληνική κοινωνία ὀργανώθηκε σὲ ἐλεύτερο κράτος και ὅμως τὰ προβλήματα αὐτά, θεμελιακά για τὴν πνευματική μας προκοπή, μένουν ακόμα ἄλυτα ἢ (στὰ τελευταῖα μάλιστα χρόνια) παρουσιάζονται και με στραβὴ τοποθέτηση, που θὰ έχει για ἀποτέλεσμα νὰ μὴ βροῦν ποτὲ τὴ σωστὴ λύση. Σὰν μαρξιστὴς που ἦτανε ἤξαιρε βέβαια ὅτι ἡ στραβὴ αὐτὴ τοποθέτηση τῶν προβλημάτων δὲν εἶναι τυχαία, οὔτε μόνο ἀτομικὸ παραστράτημα τῶν «ἀνθρώπων του πνεύματος», αλλά ὅτι εἶνε σὲ βᾶθος ἀποτέλεσμα ὀρισμένης κάθε φορὰ στάσης τῶν τάξεων ἐκείνων που ὀρίζουν από τὸ 21 και δῶθε τὴν κοινωνική μας ζωὴ. Ἡξαιρε ὅμως από τὸ μαρξισμό πάλι, που ἡ οὐσία του εἶνε ὅλη διαλεκτική και ρεαλιστική, πὼς οἱ ἄνθρωποι, που ἀπ' αὐτούς και με τὸ μέσο τους γίνεται κάθε μεταβολή, εἶνε ὄχι μηχανεὲς παθητικές, αλλά ὄντα ζωντανὰ με ψυχικὲς ἐνέργειες πολύπλοκες και με πνευματικὴ ζωὴ που έχει ὀρισμένη ιστορία και δύναμη· ἄρα ἡ μεταβολὴ στο καλύτερο δὲν θὰ γίνει ποτὲ ὅπως πρέπει ἢ ὅσο θὰ μπορούσε γρήγορα, ἂν τὰ φορτώσουμε μοιρολατρικά ὅλα στην ἀλλαγὴ τῶν ὑλικῶν ὄρων και δὲν πασκίζουμε στο μεταξύ με ἐπιμονὴ νὰ φωτίσουμε τὸ νοῦ τῶν ἀνθρώπων βάζοντας μπροστά τους σωστά τὰ προβλήματα. Ἀπό τὴν ἐπίγνωση και τὴν ἀνάγκη αὐτὴ, δείχνει στὰ τέσσερα κεφάλαια τῆς εἰσαγωγῆς μ' ἓνα οὐσιαστικὸ διάγραμμα ὅλο τὸ πλάτος και τὸ βάθος τῶν προβλημάτων, που βάζει σὲ μᾶς τούς Νεοέλληνες (τούς συγκεκριμένους δηλαδή ἀνθρώπους και με τὴ συγκεκριμένη ιστορία) τὸ ἀντίκρισμα ἑνὸς σημαντικοῦ φιλοσοφικοῦ και καλλιτεχνικοῦ έργου από τὴν αρχαία μας κληρονομιά και τίς συνέπειες που τὸ τέτιο ἢ τέτιο ἀντίκρισμα έχει για τὴ

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

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

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

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

τεροι από τις αρχαίες μορφές και θέλησαν να τις μιμηθοῦν, ἐνῶ ἄλλοτε (στοὺς πιὸ δημιουργικούς καιρούς) μελέτησαν βαθιὰ καὶ τὴν οὐσία, πὺ ἐκφράστηκε μὲ τις μορφές ἐκεῖνες· ἄλλοτε πάλι ἐνδιαφερόντουσαν μόνο γιὰ ὀρισμένες πλευρὲς τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ἐνῶ ἄλλοτε ἤθελαν νὰ τὸν συλλάβουν ὀλόκληρο συνθετικά· τέλος, ἄλλοτε τὸν εἶδαν σὰν ἓνα «ἀπόλυτο πρότυπο καὶ ἀξεπέραστο ὑπόδειγμα», ἐνῶ στοὺς πιὸ δημιουργικούς καιρούς ὁ ἀρχαῖος κόσμος ἦταν ἓνα «ὑπέροχο παράδειγμα». Στὸ βάθος, δυὸ τύποι θεώρησης ὑπάρχουν: ὁ φορμαλιστικός, πὺ προσέχει μόνο τὸ ἐξωτερικὸ σχῆμα καὶ τὸ μελετάει, εἶνε ὅμως ἀνίκανος νὰ βρεῖ καὶ νὰ ἐξηγήσει τὴ σχέση τῆς μορφῆς καὶ τοῦ ἀντικειμενικοῦ «εἶναι», τῆς οὐσίας καὶ γι' αὐτὸ ἀρνιέται τὴν τελευταία· καὶ ὁ ρεαλιστικός, πὺ δέχεται μὲν τὴν ἀντικειμενικὴ οὐσία, ὅταν ὅμως εἶνε στατικός τὴ χωρίζει ἀπὸ τὴ μορφὴ· ἔτσι μπλέκει πάλι ἄλυτα τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης οὐσίας καὶ μορφῆς. Ἡ λύση βρίσκεται στὸ νὰ δεχτοῦμε τὴν πρωταρχικὴ ἐνότητα οὐσίας καὶ μορφῆς, οὐσίας καὶ γένεσης, τοῦ «εἶναι» καὶ τοῦ «γίγνεσθαι» καὶ νὰ ἐρμηνέψουμε τὴ μορφὴ πὺς εἶνε «ἡ περαστικὴ κινούμενη ἰσορροπία τῶν δυνάμεων». Τὴν ἐρμηνεία ὅμως αὐτὴ εἶνε σὲ θέση νὰ τὴ δώσει μόνο ἡ κοσμοθεωρία ἐκείνη, πὺ ὁ Γληνός, γιὰ νὰ περάσει τότε τὸ γραπτὸ του ἀπὸ τὴ μεταξικὴ λογοκρισία, τὴν ὀνόμασε «δυναμικὸ ρεαλισμὸ», πὺ θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ τὴ λέμε πιὸ σωστά, νομίζω, μὲ τὸ γνωστότερο καὶ ἱστορικότερο ὀνομὰ τῆς «διαλεχτικὸ ρεαλισμὸ ἢ ὕλισμὸ» — καὶ ν' ἀποφύγουμε ἔτσι τὴ λέξη «δυναμικός», πὺ τὴν ἐλέρωσε ἐλεεινὰ καὶ τὴν ἔκαμε ἄχρηστη γιὰ μᾶς ὁ φασισμὸς (θὰ ἔπρεπε μάλιστα νὰ ἐξοστρακίσουμε ἀπὸ τὴ γλώσσα μας, γιὰ μιὰ γενιὰ τουλάχιστο, τὴ λέξη «δυναμικός» καὶ τις ὁμοιές τῆς γιὰ ν' ἀποχτήσουν πάλι σιγὰ-σιγὰ τὴν πρώτη τους ἀξία).

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

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

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

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

βαρυσήμαντο και καθοριστικό ρόλο στις κατευθυντήριες γραμμές του σύγχρονου πολιτισμοῦ, ὅμως «στό γεγονός ὅτι εἴμαστε οἱ Ἕλληνες» — δηλαδή ὁ λαός πού μέ τήν ἱστορική του παρουσία ἐπάνω στή γῆ ἔχει συνεισφέρει στοιχεῖα τόσο σημαντικά γιά τήν αὐτοεπίγνωση και ἐξύψωση τῆς πολιτισμένης ζωῆς και ἀκατάλυτα ἀπό τὸ πέρασμα τοῦ καιροῦ — στό γεγονός αὐτό μπορούμε νά βροῦμε ἀπό τόρα ἕνα σταθερό βᾶθρο και γιά τήν αὐριανή μας ζωῆ και γιά τὸ ρόλο μας στήν αὐριανή εἰρηνική ὑπερεθνική «ἀλληλεγγύη πολιτισμοῦ», ὅπου κάθε λαός και κάθε ἄτομο θά συνεισφέρει τίς ἰκανότητές του γιά τήν κοινή εὐτυχία. Καί ὁραματίζεται, γερὰ στυλωμένος στήν πραγματικότητα, ἕνα ἑλληνικό (και ἀργότερα διεθνικό) Ἰνστιτοῦτο ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν στήν Ἀθήνα, κεντρική φωτοβόλα ἐστία γιά τίς ἀνθρωπιστικές σπουδές σ' ὅλο τὸν κόσμο, πού θά ἐκφράζει ἕναν ἑλληνισμό γερὰ ριζωμένο στή γῆ του και ἄξιο δημιουργικό ἐργάτη μέσα στά μεγάλα ἐκπολιτιστικά ρεύματα πού διασταυρώνονται τώρα και πάλι ἀνάμεσα σ' Ἀνατολή, Δύση, Βοριᾶ και Νότο.

Πρώτη προϋπόθεση ὅμως γι' αὐτό εἶνε ὅτι θά ἐργαζόμαστε ἀληθινὰ γιά τήν προκοπή και τήν ἐξύψωση τοῦ λαοῦ μας, ὅλου τοῦ λαοῦ μας, ὄχι μιᾶς «πνευματικῆς ἀριστοκρατίας» τάχα, πού ἔχει ξεκόψει ἀπό τὸ λαό και ὅσο φωνάζει πὼς εἶνε ἐθνική τόσο και ξεσκεπάζεται κάθε μέρα πὼς δὲν εἶνε παρά μιμητική οὐραγία τῆς ξένης πνευματικῆς ἡγεσίας. Ἡ δεύτερη, τὸ ἴδιο σοβαρῆ, προϋπόθεση εἶνε νά ἔχουμε στή δουλειά μας αὐτὴ συναίσθηση γιά τὴ βαρεία εὐθύνη μας ἀπέναντι στοῦ λαοῦ πού θέλουμε νά ἐξυψώσουμε και νά τοῦ προσφέρουμε ἐργασίες πού μπορούν ἴσως νά μὴν εἶνε τέλειες ἀκόμα (γιά λόγους ἀντικειμενικούς), δὲν ἐπιτρέπεται ὅμως νά εἶνε ἐπιπόλαιες, πρόχειρες, ἀντιπνευματικές, ἀσυνείδητες. Αὐτὸ πρέπει ἰδιαίτερα νά τὸ συλλογιστοῦν ὅλοι οἱ ἀριστεροί. Σμίγει σ' αὐτὸ ὁ Γληνός μέ τὸ μεγάλο λόγο τοῦ Μάρξ, πού ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Ἐνγκελς, και τὰ καλύτερά του ἔργα δὲν τὰ βρίσκει ἀρκετὰ καλὰ γιά τοὺς ἐργάτες και θεωροῦσε ἔγκλημα νά τοὺς προσφέρουμε κάτι πού εἶναι παρακάτω ἀπ' ὅ,τι καλύτερο ὑπάρχει (γράμμα στον Konrad Schmidt, 5 Αὐγούστου 1890). Και πόσο ὁ ἴδιος ὁ Γληνός τὸ ἐνιωθε τὸ χρέος αὐτό, τὸ δείχνουν τὰ ἀκόλουθα κεφάλαια τῆς εἰσαγωγῆς.

Τὸ δεύτερο κεφάλαιο περιέχει «μερικούς στοχασμούς γιά τὸν Πλάτωνα» μὰ ὁ τίτλος αὐτὸς λέει πολὺ λιγότερα ἀπ' ὅσα δίνει πραγματικά τὸ κεφάλαιο. Ὁ Γληνός ἐδῶ ἔχει τήν εὐκαιρία νά δείξει, στήν πράξη και συγκεκριμένα, ὅσα γενικά εἶπε στοῦ προηγούμενου κεφάλαιου: τοὺς σοβαροὺς κιντύνους πού κλίνουν μέσα τους οἱ πιὸ πρόσφατες μέθοδοι τῆς φιλολογικῆς ἐπιστήμης και ἰδιαίτερα τῆς γερμανικῆς, πού ἔχουν γι' ἀποτέλεσμα τὴ φανερῆ ἢ ἀποσκεπασμένη ἄρ-

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

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

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

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

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

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

θρωποι αυτοί ίσα-ίσα (και μάλιστα οι πλατωνιστές του τόπου μας) είναι που κατηγορούν το διαλεκτικό ρεαλισμό (ιστορικό υλισμό) για μονομέρεια, ανεπάρκεια και βαναυσότητα. Όποιος διαβάσει τις σελίδες αυτές του Γληνού θα δει άμέσως που βρίσκεται η αληθινή ολομέρεια και λεπτότητα της μεθόδου και, ακόμα, που βρίσκεται ο αληθινός, βαθύς και ουσιαστικός σεβασμός προς το αντικείμενο: οι κήρυκες του «έσωτερισμού» θεοποιούν με τὰ λόγια το αντικείμενό τους, γιατί στο βάθος φαντάζονται πως μαζί με εκείνο ανεβαίνει έτσι ψηλότερα και ο έαυτός τους· και γελοιογραφούν ταυτόχρονα την επίπονη και γεμάτη αυταπάρνηση έρευνα εκείνων που φανερώνουν με τήν πράξη και σε κάθε στιγμή της δουλειάς τους τον πραγματικό τους σεβασμό στο αντικείμενο: εκείνων που πρώτα-πρώτα του αναγνωρίζουν ύπαρξη αντικειμενική και ανεξάρτητη από το υποκείμενό τους· που δε λυπούνται κανέναν κόπο για να το μελετήσουν από κάθε πλευρά· που μόνο ύστερα από τη δουλειά αυτή αποτολμοούν να το αξιολογήσουν και μόνο τότε, δυναμωμένοι από τη μελέτη, αφήνουν ολόκληρο τον έαυτό τους ελεύθερο να «ζήσει» το αντικείμενό τους και να το αξιοποιήσει.

Στο τρίτο κεφάλαιο της εισαγωγής τοποθετεί σύντομα το «Σοφιστή» μέσα στο πλατωνικό έργο, όπου η τετραλογία του «Παρμενίδη», του «Θεαιτητου», του «Σοφιστή» και του «Πολιτικού» σημαίνει μια καινούρια τεράστια διαλεκτική εξόρμηση του Πλάτωνα και αποτελεί μια χαρακτηριστική φάση, κριτική, μεταρρυθμιστική και αναθεωρητική, στην εξέλιξη του στοχασμού του. Έπειδή όμως είναι πολύ δύσκολα τὰ όντολογικά και γνωσιολογικά προβλήματα που έρευνάει ο «Σοφιστής» (και μάλιστα με μέθοδο καινούρια στην ιστορία, τη διχοτομική διαίρεση), ο έρμηνευτής πρέπει να βοηθήσει το μελετητή του διαλόγου με μιάν ανάλυση, που να παρακολουθεί τον έσωτερικό ρυθμό της αναζήτησης και να τον δείχνει καθαρότερα και, ακόμα, να δίνει και όσα άλλα στοιχεία ο διάλογος προϋποθέτει. Αυτό κάνει ο Γληνός, φημισμένος τεχνίτης για τέτια δουλειά, στο τέταρτο κεφάλαιο, όπου εκθέτει το περιεχόμενο του «Σοφιστή». Η άριστουρηματική αυτή ανάλυση, έργο ματιάς δυνατής και βαθειάς, αρχιτεκτονικής κατακάθαρης και ζωντανίας μοναδικής —είνε ανεχτίμητο βοήθημα για να καταλάβει ο αναγνώστης το δύσκολο γραφτό και για να μπορέσει έπειτα να σταθεί και μόνος του στα δικά του πόδια, να ακονίσει το στοχασμό του με το ακριβό εκείνο άκονι και ν' αφήσει μ' έμπιστοσύνη τον πλατωνικό στοχασμό να ένεργήσει άπάνω του. Θα ήθελα ακόμα να πω πως η εξαιρετη αυτή ανάλυση θα έπρεπε να γίνει υπόδειγμα σε κάθε παρόμοια εργασία για τον τρόπο που μās μαθαίνει, πως, αφού μπορούμε μέσα στο αντικείμενο και προσπαθήσουμε να καταλάβουμε τὰ δικά του μυστικά, να βγούμε έπειτα πάλι έξω και να το κοιτάξουμε στη σχέση του με τ' άλλα και με μās.

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

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

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

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

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

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

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

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

59

En feuilletant les vieilles publications

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

60

Ἐνα νέο μνημεῖο τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης
τῆς Νάξου

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

Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς*

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

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

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

**Νέα Ἑστία* 42 (1947), 1131-1134.

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

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὅτι ἡ ἔμπνευση ἢ ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ Sainte-Beuve δὲν θά ἔδινε στὴν πράξη εὐκολα καρπὸ, ἄν δὲν μπολιαζόταν ἐπάνω του ὁ πολιτικὸς ὑπολογισμὸς. Οἱ δημόσιοι ἄντρες τῆς Γαλλίας θά λογάριασαν

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

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

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

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

Ἀπὸ τὶς πρώτες μεγαλύτερες ἀνασκαφικὲς ἔρευνες τῆς Σχολῆς, ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀπόλλωνος στὸ Πτώο (1884-91, τὴν ξανάπιασαν ἀργότερα) —ἐνὸς σπουδαίου παλιοῦ βοιωτικοῦ ἱεροῦ στὴν τυπικὴ βοιωτικὴ Περδικόβρυση, πού ἔχει καὶ σήμερα τὸν ἴδιο ἀπόμερο χαραχτήρα, καὶ τὴν ἴδια ξεχασμένη ὁμορφιὰ ὅπως τότε πού ἔγραφε ὁ Πλούταρχος «περὶ τῶν ἐκλελειπῶτων χρηστηρίων»— ἡ ἀνασκαφὴ λοιπὸν τοῦ Πτώου ἔδωσε, ἐχτὸς ἀπὸ ἄλλα ὁμορφα πράγματα, πρώτη ἴσως τόσοσους πολλοὺς «κούρους», πού ἀφοῦ πρώτα παραξένεψαν, ὑπόταξαν ὕστερα καὶ μάγεψαν τοὺς θεατές τους: τὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τοῦ χρωστάει μερικοὺς ἀπὸ τοὺς καλύτεροὺς του. —Γιὰ τοὺς Δελφοὺς ὅ,τι καὶ νὰ πεῖ κανεῖς εἶναι ἀπελπιστικὰ λίγο. Εἶναι κιάλας πιὸ γνωστοὶ σ' ὅλον τὸν κόσμον. Μόνο νὰ μὴν ξεχνοῦμε, ὅτι δὲν ἔχει ἀκόμη καθόλου ἀνάλογα προχωρήσει ἢ ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν σημερινῶν πνευματικῆ ἀφομοίωση τοῦ καταπληχτικοῦ καλλιτεχνικοῦ, πνευματικοῦ, ἠθικοῦ πλούτου πού εἶναι συγκεντρωμένος στὸν ἐξαισιό ἐκεῖνο ἱερὸ τόπο. Μπορεῖ μάλιστα καὶ ἀπὸ τὴν εἰδικώτερη ἀρχαιολογικὴ ἄποψη νὰ μᾶς ξαφνίσουν ἀκόμη οἱ Δελ-

φοί, όπως έδειξε στα 1939 ή τυχαία σχεδόν εύρεση ώραίων χρυσῶν και έλεφαντίνων κομματιῶν (ή σοβαρώτερη περίοδος τῆς δελφικῆς άνασκαφῆς ἦταν πάνω-κάτω 1890-1900). Ὑστερα ή Δῆλος, τό τόσο τυπικό αὐτό νησί τοῦ Αἰγαίου, γρανίτης πού μόνο ή άρμύρα τῆς θάλασσας τόν «μαλακώνει» κάπως· λίγες άδρασκελιές τόπος, πού όμως ό Ἐπόλλων τόν άγάπησε όσο κανένα άλλο μέρος, γιατί γεννήθηκε εκεί, και τόν έκαμε τεράστιον στήν ιστορία τῶν ανθρώπων, «τηλέφαντου κυανέας χθονός άστρου». Σώθηκε λοιπόν εκεί για τούς καλότυχους πιστούς τοῦ Ἐπόλλωνος ένα μοναδικό σύνολο, πού οι αἰῶνες μόνο στίς λεπτομέρειες τό εἶχαν πειράξει: ιερά πολλά, παλιά και πιό νέα, όλα όμως με φυσιογνωμία ιδιαίτερη, είτε από τήν Ιωνική τους καταβολή είτε από τήν έπαφή με τούς άλλους πολιτισμούς τῆς Μεσογείου και τῆς Ἐνατολῆς· έργα τέχνης με άνώτερη ποιότητα, πού φανερώνουν πόσο οὐσιαστική ἦταν ή συμβολή τῶν άκριβῶν αὐτῶν νησιῶν στο έργο τῆς έλληνικῆς τέχνης, τά νεκροταφεία της, άπειράχτα τά περισσότερα, με άφθονα και όμορφα τά τεκμήρια τῆς άγάπης τῶν ζωντανῶν στους νεκρούς τους· πλῆθος κείμενα σημαντικά· και μιá όλόκληρη πόλη, από τήν εποχή τῆς έμπορικῆς της άκμῆς (στους έλληνιστικούς χρόνους), άπαρτισμένη, έτοιμη θαρρεῖς νά ξαναρχίσει τή ζωή της, με τά δημόσιά της χτίρια, με τά πλούσια και τά φτωχά σπίτια της, «τά στενορρύμια και τίς ροϋγες», με τίς νεοπλουτικῆς λέσχες τῶν ξένων εμπόρων και τίς παράξενες λατρεῖες τους —μοναδική στήν Ἐλλάδα, και πόσο διδαχτική για τίς πηγές τῆς Πομπηίας.— Ἡ Θάσος είναι ή τρίτη σταθερή άγάπη τῆς Σχολῆς: τό ώραῖο αὐτό Ιωνικό νησί τῆς Μακεδονικῆς θάλασσας, με τή βορεινή πρασινάδα και τόν Παριανό πολιτισμό του, άρχισε νά σκάβεται λίγα χρόνια πριν νά ξαναγίνει έλληνικό και δέν έπαψε ως σήμερα νά δίνει έργα τέχνης (άρχιτεχτονικά, γλυπτά) όμορφα ή νόστιμα, σημαντικῆς έπιγραφῆς, μνημεῖα ιδιότυπης θρησκευτικῆς ζωῆς.

Ἄλλά εἶπαμε ότι τό έργο τῶν εκατό χρόνων τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς —καταγραμμένο στους έβδομήντα τόμους τοῦ περιοδικοῦ της Bulletin de Correspondance Hellénique και σέ πάρα πολλές δεκάδες ξεχωριστῶν τόμων —παρουσιάζει τέτοιο πλοῦτο, ποικιλία και κάθε λογῆς ενδιαφέρον, ώστε κάθε απόπειρα πρόχειρης σκιαγράφησης είναι απόκοτο πρᾶγμα.

Ἄλλά από τή δράση τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς έπήγασε και κάτι άλλο, πού σχετίζεται πιό άμεσα με τή σύγχρονη Ἐλλάδα: περισσότερο, θαρρῶ, παρά σέ κάθε άλλη ξένη Σχολή, αναπτύχθηκε από τήν άρχή εκεί μέσα ένα ενδιαφέρον μόνιμο για τούς ζωντανούς Ἕλληνες, για τή συνέχεια τῆς ζωῆς τοῦ τόπου τούτου. Βέβαια τό ενδιαφέρον άρχισε, ἄς πούμε έτσι, φυσιολογικά από τήν περιέργεια: είναι ή στάση ενός ανθρώπου σίγουρου για τόν

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

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

Ἄς ἀφήσουμε τοὺς πολιτικούς, ἅς μένομε στοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων. Ἄν π.χ. ὁ Thibaudet, ἓνα πνεῦμα μὲ τόσες βαθειὲς ρίζες, τόσο φλογερὸ

ένδιαφέρον και τόσο άκονισμένη αίσθηση στα πράγματα του παρόντος, όχι μόνο έρχεται στην Αθήνα και γράφει βιβλίο για την Ακρόπολη, αλλά και ξεκινάει για τον πόλεμο με τον Θουκυδίδη στο χέρι και βρίσκει σ' αυτόν τον καλύτερο ύπομνηματισμό του 14-18· ή όταν ο Coireau, ο τόσο Γάλλος και σύγχρονος, πηγαίνοντας το καλοκαίρι στο Σούνιο χαιρετάει τα «ήλιομανή» τζιτζίκια στην πανάρχαια γλώσσα τους, έλληνικά, με τους στίχους του Άριστοφάνη — αυτό ίσως να μην είναι και τόσο καινούργιο. Ο Réguy όμως, που ένα πρωί πετάει την έφημερίδα γιατί την αισθάνεται φριχτά ανεπίκαιρη και άνοίγει τον Όμηρο για να ξαναβρεθεί μέσα στη ζωή της ημέρας — αυτός ο τυπικός normalien, που θα μπορούσε να έχει έρθει και στη σχολή της Αθήνας, το 1912 που πήραμε τη Θεσσαλονίκη θριαμβεύει και χαιρεκακεϊ που γελοιοποιήθηκαν οι «πρόφ», οι Σορβονάροι, που βεβαίωναν πως οι Έλληνες δεν θα μπαίνανε στη Θεσσαλονίκη (το διηγείται ο J. Benda): αυτό είναι ήδη, νομίζω, πολύ περισσότερο. Τέτοια ψυχική διάθεση πρέπει να είναι σε μεγάλο βαθμό καρπός της πεποίθησης, που οι νεαροί υπότροφοι της έδω Σχολής, όταν γύριζαν στη Γαλλία έλληνιστές, ιστορικοί, αρχαιολόγοι, έπαιρναν μαζί τους από τη σύγχρονη Ελλάδα και τη μετέδιδαν σε συναδέλφους και μαθητές, με την κουβέντα ή με το γράψιμο, αυτούσια ή μετουσιωμένα σε κάτι άλλο. Άλλες έκδηλώσεις πιο πρόσφατες, πριν από τον πόλεμο κιόλας, και μάλιστα με χαρακτήρα όλο και πιο καθολικό, για την έλξη που ή σημερινή Ελλάδα έξασκεϊ στην καρδιά των πνευματικών ανθρώπων της Γαλλίας, ακόμη μάλιστα και για το πως με τη βοήθεια της σημερινής ξαναβρήκαν την αγάπη της κλασικής Ελλάδας, είναι πολύ πιο γνωστές· καθώς και ή βαθεία έχτιμησή τους για την αντίσταση του έλληνικού λαού και τη νίκη του επάνω στο φασισμό: ή αλύγιστη πάλη του τους ένθουσίασε γιατί ήταν ακριβώς ό,τι οι περισσότεροί τους περίμεναν.

Σ' αυτό, στην αναγνώριση ότι ο έλληνικός λαός, ζωντανός πάντοτε, είναι πολύ δυνατή «μαγιά», ή έργασία ή πολύπλευρη, και ή άμεση και ή (ακόμη πιο βαθεία και πιο καρπερή) έμμομη, της έδω Σχολής έχει συντελέσει σημαντικά. Ένας ακόμη κρίκος — και μάλιστα πιο γερός, επειδή πιο ψυχικός — στο στενό δεσμό που ένώνει την πνευματική Ελλάδα με την πνευματική Γαλλία και που εκπροσωπεϊ ή Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή της Αθήνας.

Τὰ ταξίδια καὶ οἱ ἀρχαῖοι*

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

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

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

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

ακέρια τῆ μορφῆ τῆς ἀνθρώπινης ιδιότητος», θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε χωρὶς φόβο ὑπερβολῆς, ὅτι ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας ἔχει ἐπάνω του ἀκέρια τῆ μορφῆ τῆς ιδιοτυπίας τοῦ Εὐρωπαίου. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἰσοδύναμο μὲ τὸ γνωστὸ ρητορικὸ σχῆμα, ὅτι ὅλα τὰ βρῆκαν καὶ τὰ εἶπαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες. Οὔτε τὰ φαινόμενα οὔτε ἡ πορεία τους εἶναι ἐντελῶς τὰ ἴδια στὴν ἀρχαία καὶ στὴ νεώτερη ἱστορία, εἶναι ὅμως ἀνάλογα, δηλαδὴ καὶ μοιάζουν καὶ διαφέρουν. Ἄλλὰ καὶ ἡ ὁμοιότητα καὶ ἡ διαφορὰ χρειάζονται προσοχὴ γιὰ νὰ συλλάβομε σωστὰ τὶς ἀποχρώσεις.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

νία, αντίκρουσε από μακριά και την Ίσλανδία και περιέγραψε ύστερα με εκπληκτική ακρίβεια (όπως βεβαιώνουν σήμερα οι ειδικοί) τους τόπους που πέρασε και τὰ ἀπίστευτα γιὰ ἓνα μεσογειακὸ ἄνθρωπο φυσικὰ και οὐράνια φαινόμενα που εἶδε τὸ μάτι του ἐκεῖ ψηλά.

Ἡ ὄλο και πιὸ δυνατὴ και πιὸ ἔντονα ψυχικὴ αὐτὴ ἀνάγκη τοῦ ταξιδιοῦ (σημάδι βαθύτερης ἱστορικῆς και ψυχολογικῆς μεταβολῆς) δημιουργεῖ, με ὁμαλὴ ἐξέλιξη, στὰ ἑλληνιστικὰ και στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια τὸν τύπο τοῦ περιηγητῆ, που ταξιδεύει χωρὶς κανένα συγκεκριμένο πρακτικὸ σκοπὸ, ἀλλὰ μόνο γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὴν περιέργειά του. Ἐχομε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἐκείνους που γύριζαν σ' ὄλα τὰ περίφημα παλῆὰ ἱστορικὰ μέρη και περιγράφουν τὰ μνημεῖα τους, ὅπως εἶναι ὁ Πολέμων (3ος αἰ. π.Χ.) ἢ ὁ Παυσανίας (2ος αἰ. μ.Χ.): ὡς τύποι πνευματικοὶ ἀνάγονται στὸ γενικώτερο τοῦτο ρεῦμα, τὰ ἔργα τους ὅμως ἐνδιαφέρουν περισσότερο τὴν ἱστορία τῆς ἐπιστήμης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὅμως οἱ ἄνθρωποι ταξιδεύουν τώρα πολὺ περισσότερο και πολὺ εὐκολώτερα στοὺς πιὸ ἀπόμερους τόπους. Ὑπολόγισαν ὅτι στὰ αὐτοκρατορικὰ χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς τὸ πέρασμα π.χ. ἀπὸ τὶς Ἰνδίες ὡς τὸ Γιβραλτάρ, δηλαδὴ ἀπὸ τὴ μιὰ ὡς τὴν ἄλλη ἄκρη τῆς τοτινῆς «οἰκουμένης», δὲν θὰ ἔπαιρνε περισσότερο ἀπὸ 2½-3 μῆνες· ἄρα ὅτι δὲν χρειαζότανε πολὺ περισσότερος χρόνος ἀπὸ ὅσους χρειάζεται γιὰ τὸ γῦρο τῆς σημερινῆς οἰκουμένης. Αὐτὸ δείχνει ὅτι και οἱ ψυχικὲς και πνευματικὲς διαστάσεις τῶν δύο αὐτῶν ἐποχῶν, τῆς ὑστερινῆς ἀρχαιότητος και τῶν νεωτέρων χρόνων, εἶνε ἀνάλογες (εἶπαμε και στὴν ἀρχὴ τοῦ ἄρθρου· ὄχι οἱ ἴδιες).

Δὲν ὑπάρχει δηλαδὴ ἀμφιβολία, ὅτι στὰ μεταγενέστερα αὐτὰ ταξίδια τῆς ἀρχαιότητος ψυχολογικὸ κίνητρο εἶνε, ὅπως και σήμερα, κάποιος καθολικώτερος ψυχικὸς κόρος και ἐπιθυμία φυγῆς. Ὅμως — και ἐδῶ βλέπομε πάλι τὴν ἀπόχρωση που ξεχωρίζει τὸν ἀρχαῖο ἀπὸ τὸν νεώτερο κόσμο — τὸν κόρο αὐτὸν τὸν συμπεραίνομε μᾶλλον ἀπὸ τὰ γεγονότα τῆς ἀρχαίας πνευματικῆς ζωῆς, τὸν αἰσθανόμαστε νὰ τὸν χρωματίζει· ποτὲ δὲν τὸν βλέπομεν ἀπομονωμένον ἀπὸ τὴν ἄλλη ψυχικὴ και πνευματικὴ ζωὴ και καλλιεργημένον μονόπλευρα σὰν ἰδιαίτερη ψυχικὴ ἐμπειρία. Δὲν ὑπάρχουν στὴν ἀρχαία λογοτεχνία στίχοι ἀνάλογοι με τοὺς σπαραχτικὸς τούτους τοῦ Μπωντελαίρ: (τὸ ταξίδι): «Πικρὴ γινῶσι που παίρνομε ἀπ' τὸ ταξίδι! Ὁ κόσμος, μονότονος και μικρός, σήμερα, χτές, αὔριο, πάντοτε, μᾶς δείχνει τὴ δική μας εἰκόνα, μιὰν ὄσση φρικῆς μέσα σὲ μιὰν ἔρημο ἀνίας» — στίχους που, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τελευταῖον, θυμίζουν πολὺ και τὸν δικὸ μας Καβάφη («Μονοτονία», «Ἡ πόλις»). Ὁ τύπος τοῦ σπληνικῆ ταξιδευτῆ, που ἀσφαλῶς δὲν ἦταν ἄγνωστος στοὺς μεταγενέστερους ἀρχαίους χρόνους, δὲν ὑψώθηκε ποτὲ στὴν ἀρχαιότητα ἀτόφιως ὡς τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης, γιὰτὶ μέσα στὴν ἀρχαία κοσμοθεωρία και βιοθεω-

ρία ή ειδική αυτή ψυχική κατάσταση δέν μπορούσε νά απομονωθῆ και νά καλλιεργηθῆ αποκλειστικά.

Εἶναι πάντοτε στήν ἀρχαιότητα πιό ἀκέρια ή ἐσωτερική ζωή, και ὁ χαρακτήρας της αὐτός λιγότευει τῆ δυνατότητα τῆς ἐντονης ἐπικράτησης ἐνός μόνον στοιχείου της· ζευγαρώνει με κάποιο τρόπο πάντοτε τὸ ὑποκειμενικό με τὸ ἀντικειμενικό.

Αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν χαρακτήρα τῆς ἀκεραιότητας διαπιστώνομε και στή σχέση τῶν ἀρχαίων με τὸ τοπεῖο. Ἐκφράσεις τῶν αἰσθημάτων τοῦ ἀνθρώπου μπροστά στή φύση και στὰ φαινόμενά της ἔχομε συχνότατα σ' ὀλόκληρη τὴν ἀρχαία λογοτεχνία και μάλιστα τέτοιες που φανερώνουν ἔκτακτη ψυχική και πνευματική ἔνταση τοῦ ὑποκειμένου που αἰσθάνεται. Ἡ ἔνταση αὐτῆ τοῦ αἰσθητηρίου και τῆς ψυχῆς τοῦ ἀρχαίου περισώζεται ἀκέρια μέσα στήν ἐπιγραμματική μορφή που τῆς δίνουν με λίγους σφιχτούς στίχους ἢ φράσεις οἱ ποιητὲς και οἱ πεζογράφοι. Θέμα ὅμως για ἰδιαίτερη ἀνάπτυξη δέν ἀποτελεῖ ποτὲ ή ἔντονη αὐτῆ αἴσθηση τῆς φύσης και τοῦ τοπεῖου και ή συναισθηματική προσήλωση τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνα στὸ γύρω του κόσμο· ὁ ἀρχαῖος δέν τὰ ἀπομονώνει ποτὲ ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο, και ή ζωή και ή μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου τὸν ἐνδιαφέρει περισσότερο. Οὔτε ή τέχνη τους θεώρησε τὸ τοπεῖο θέμα ἀξιόλογο αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ πάντοτε πλαίσιο τῆς ἀνθρωπίνης ἐνέργειας· και τότε ὅμως τὸ παρασταίνει με σημάδια μόνο, δέν τοῦ δίνει σημαντική ἰδιαίτερη ἀνάπτυξη.

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

Πολὺ χαρακτηριστικές και διδακτικές ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη εἶναι μερικὲς πιό καθημερινὲς και ἀνεπίσημες ἐκφράσεις τῶν αἰσθημάτων που δοκίμαζε ὁ ἀρχαῖος Ἑλληνας μέσα σ' ἕνα τοπεῖο. Τίς βρίσκομε στὰ ἴδια τὰ ἀρχαία μνημεῖα. Συνήθιζαν και ἐκεῖνοι κάποτε νά χαράζουν, ὅπως και οἱ νεώτεροι, τὰ ὀνόματά τους στὰ μνημεῖα που πήγαιναν νά ἰδοῦν. Στὸ Σούνιο π.χ. ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλα ἀρχαῖα ὀνόματα, βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὴν περίφημη ὑπογραφή τοῦ Βύρωνος τὸ ὄνομα κάποιου Ζώσιμου ἀπὸ τῆ Φώκαια. Τί αἰσθάνθηκε ὁ Βύρων, στὸ Σούνιο τὸ ξέρομε ἀπὸ τοὺς στίχους του. Μὰ και ὁ Ζώσιμος εἶπε κάτι για τὰ δικά του αἰσθήματα: *«ἐμνήσθη Ζώσιμος Φωκαεὺς τῆς...»* ή ὅποιαδήποτε συγκίνησή του ἀπὸ τὸ μέρος ὅπου βρέθηκε μεταμορφώθηκε ἀμέσως στήν ἀνάμνηση ἐνός προσώπου. Και ή περίπτωσή του δέν εἶναι καθόλου μοναδική. Ἐ-

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

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

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

I

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

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

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

*Τὸ Βῆμα, 12 καὶ 14 Σεπτεμβρίου 1948.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

κινδύνους τούς παίρνει άπάνω της ή Διεύθυνση τών αρχαιοτήτων από την έγνοια της να βρῆ οικονομικούς πόρους για τ' αρχαία, και για να βρεθοῦν πόροι πρέπει πρώτα-πρώτα να εξασφαλισθῆ ή εύρωστία τῆς ΥΔΑΠ! Έτσι και τὸ εἰδικὸ ταμεῖο ἀρχαιολογικῶν ἀπαλλοτριώσεων, πού επέτρεψε τὸ ὑπουργεῖο τῶν Οικονομικῶν ἐδῶ και πολλά χρόνια να ιδρυθῆ και να προικοδοτηθῆ με τὰ εἰσιτήρια τῶν Μουσείων κλπ., δὲν κάνει μὲν ἀπὸ τότε πού ιδρύθηκε ή ΥΔΑΠ ἀπαλλοτριώσεις — ὅσο και ἂν φωνάζουν οἱ ὑπεύθυνοι ἀρχαιολόγοι — και ψίχουλα μόνο δίνει για καμμιά ἀρχαιολογική ἀναστήλωση· ἀλλὰ και αὐτὸ γίνεται μόνο και μόνο για να ἀνταποκριθῆ ή ΥΔΑΠ στὰ ὑπέρογκα μὲν, ἀλλὰ «παραγωγικά» ἐξοδά της, ἐπιπλώσεις, ἀγορὲς ὑλικῶν κλπ., ὥστε να μπορέση μεθαῦριο να ἔχη κέρδη και να ἐνισχύη τὰ ἀρχαία...

Θὰ ἔχη ὅμως πιθανώτατα γεννηθῆ στὸν ἀναγνώστη και μία ἄλλη ἀπορία: καλά, μὰ στη Διεύθυνση τῶν ἀρχαιοτήτων δὲν ὑπάρχουν ἀρχαιολόγοι πού να ξέρουν και αὐτοὶ ὅσα ἐδιαβάσαμε ἐδῶ; Προτιμῶ να μὴν ἀσχοληθῶ με τὰ πρόσωπα και παρακαλῶ μόνο τὸν ἀναγνώστη να θυμηθῆ ὅτι ή σημερινή Διεύθυνση τῶν Ἀρχαιοτήτων εἶνε γέννημα τυπικὸ τῆς κατοχῆς. Μέσα στοὺς τρεῖς-τέσσαρες ἀνθρώπους, πού διοικοῦν τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσία, εἶνε και ἓνας-δυὸ «ἀρχαιολόγοι». Τὸ δυστύχημα εἶνε ὅτι ὁ τίτλος δὲν κάνει τὸν ἀρχαιολόγο. Οὔτε ὁ θολὸς και ἀβέβαιος κόσμος ἐνὸς ὑπερήλικος, πού θυμᾶται ὅτι πρὶν ἀπὸ πολλές δεκαετίες βρισκότανε στὴν ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία, κάνει τὸν ἀρχαιολόγο πού θὰ εἶνε ὁ ἐμπνευστῆς και φωτισμένος ὀργανωτῆς και ἐπόπτης μιᾶς ὑπηρεσίας ἰδρυμάτων καλλιτεχνικῶν και ἐπιστημονικῶν, ὅπως εἶνε τὰ Μουσεία. «Έκ γὰρ τοῦ καρποῦ τὸ δένδρον γινώσκειται». Κανένας πραγματικὸς ἀρχαιολόγος δὲν ἦταν δυνατὸ να ξεχάση τόσο τὸν ἑαυτὸ του και τ' ἀρχαία, ὥστε να σταθῆ δίπλα σὲ μιὰ Διεύθυνση Ἀρχαιοτήτων πού φαίνεται να πιστεύη ὅτι τὰ ἀρχαία ὑπάρχουν για να ἐξυπηρετοῦν τοὺς τρεῖς-τέσσαρες ἀνθρώπους της. Και τοὺς πραγματικούς ἀρχαιολόγους, πού οἱ παλιοὶ νόμοι ἔβαλαν δίπλα της, δηλαδή τὸ Ἀρχαιολογικὸ Συμβούλιο, ἀπλούστατα δὲν τοὺς ρωτᾶει ἢ δὲν τοὺς λαβαίνει ὑπ' ὄψιν («συμβουλευτικὸν σῶμα εἶνε τὸ Συμβούλιον»!).

Δὲν ἦταν καθόλου λίγα ὡς τώρα τὰ σημάδια τῆς βαθεῖας ἀποσυνθέσεως τῆς ὑπηρεσίας τῶν ἀρχαιοτήτων και τοῦ κινδύνου τῶν ἀρχαίων ἀπὸ τὴν κατάσταση αὐτή. Τὸ «Βῆμα» σὲ πρόσφατα ἄρθρα του ἐτόνισε μερικά ἀπ' αὐτὰ και ὑπάρχουν και ἄλλα ἀκόμη. Ἡ τερατωδία ὅμως τοῦ νέου σχεδίου τῆς Διευθύνσεως τῶν ἀρχαιοτήτων, να πουληθοῦν ἀρχαία για να βρεθοῦν σὲ γόνιμη δουλειὰ οἱ «ἡμέτεροι», ἔρχεται να κάμη για ὅλους χειροπιαστὸ τὸ κατάντημα. Ὁ

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

Σημερινοὶ τεχνοκρίτες καὶ Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τέχνη*

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

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

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

τατο, πού δὲν συγκρίνεται μὲ καμμιάς ἄλλης. Γιὰ ποιὲς αἰτίες γίνεται αὐτὸ καὶ ποιὲς ἀξίες —καλλιτεχνικὲς καὶ γενικώτερα ἀνθρώπινες— ἐδημιούργησε ἡ ἑλληνικὴ τέχνη, δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει αὐτὴ τῆ στιγμῆ.

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

κῶν. Γενικὰ ἔχει δίκαιο· ὅμως ἡ λέξις θάνατος εἶναι ὑπερβολικὴ γιὰ ὄλων τῶν ἔθνῶν τοὺς κλασσικοὺς. Ὅπως δὴ ποτε, τὸ θάνατο οἱ ἀρχαῖοι ἔλληνες δὲν τὸν ἔχουν γνωρίσει παρὰ μόνον στὶς ποιητικὰς ἐκφράσεις, κάποτε καὶ σὲ κανένα καλλιτεχνικὸ μανιφέστο — ἀλλὰ καὶ αὐτὰ ποιητὲς τὰ γράφουν συνήθως ποὺ κατὰ τὸ Σολωμὸ «ἔχουν εὐκολο τὸ χεῖλος» (Διάλογος).

Αὐτὰ γιὰ τὴν τύχη τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης. Ὅταν ὅμως ἐνδιαφερόμαστε γιὰ τὴ δική μας ζωὴ, συμφέρεται νὰ ἰδοῦμε πῶς ὅσοι παραγνωρίζουν τὴν ἀξία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης ἢ ἀσχολοῦνται ψυχρὰ μὲ τὸ νὰ τῆς βρίσκουν ψεγάδια, καταδικάζουν τὸν ἑαυτὸ τους στὸ νὰ μὴν τὴν καταλάβουν ποτὲ καὶ στεροῦν τὸν ἑαυτὸ τους ἀπὸ μιᾶ ἐξαιρετικῆς σπουδαίας πηγῆς ἐσωτερικοῦ πλουτισμοῦ. Καὶ δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ ἀντιπαραθέσουμε στὶς γνώμες αὐτὰς ἄλλες εὐνοϊκὰς ἀπὸ τοὺς ἴδιους καλλιτεχνικοὺς κύκλους· οὔτε πρέπει νὰ ζοφλήσουμε μὲ τίς ἀρνητικὰς κρίσεις λέγοντας ὅτι δὲν εἶναι παρὰ τὸ γοῦστο τῆς μόδας, ποὺ θὰ περάσει. Ἐνας ἀπὸ τοὺς τεχνοκρίτες, ποὺ θ' ἀποτελέσουν ἀκριβῶς τὸ κύριο ἀντικείμενο τῆς κριτικῆς τῆς ἀποψίνης διάλεξης, ὁ Ἄγγλος Eric Newton, γράφει πολὺ σωστὰ ὅτι «τὸ γοῦστο τῆς μόδας εἶναι πάντοτε ὑποπτο, ἀλλὰ ποτὲ δὲν εἶναι γιὰ περιφρόνηση». Μᾶς κάνει, ἂν τὸ προσέξομε, νὰ καταλάβομε ποῦ βρίσκεται τὸ λάθος· ὁ ἔλεγχος ὅμως τοῦ λάθους πρέπει νὰ γίνῃ μὲ τὰ πράγματα, δηλ. μὲ τὴν τέχνη τὴν ἴδια.

Διάλεξα γιὰ τὸν ἔλεγχον αὐτὸν δύο σύγχρονους, ἢ σχεδὸν σύγχρονους, Ἄγγλους τεχνοκρίτες, ἐπειδὴ — ὅσο ξέρω — εἶναι οἱ μόνοι ποὺ στὰ τελευταῖα χρόνια ἔδωσαν συστηματικὴ διατύπωση καὶ ἀνάπτυξη στὴν ἄρνησή τους. Ὁ πρῶτος εἶναι ὁ Roger Fry, ποὺ πέθανε τὸ 1934, σπουδαῖος κριτικὸς ποὺ μετὰ τὸν πρῶτον πόλεμον ἐργάστηκε, λένε, ὅσο κανένας ἄλλος στὴν Ἀγγλία γιὰ νὰ γίνῃ κατανοητὴ καὶ ν' ἀγαπηθῇ ἡ καινούργια ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸν Cézanne καὶ δῶθε. Λίγο προτοῦ πεθάνει ἐδίδαξε στὸ Cambridge, σὲ μιᾶ εἰδικῆ ἔδρα, γενικὴ ἱστορίαν τῆς τέχνης, καὶ τὰ μαθήματά του αὐτὰ βγῆκαν μετὰ τὸ θάνατό του σὲ βιβλίον (*Last Lectures*, 1939), ὅπου ἓνα μεγάλο κεφάλαιον ἀφιερώνεται στὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν τέχνην. Ὁ ἄλλος, ποὺ ἡ ἐπὶ κρισὴ του συμπίπτει μὲ τοῦ Fry καὶ φαίνεται νὰ πηγάζει ἀπ' αὐτήν, εἶναι ὁ Eric Newton, καλλιτεχνικὸς κριτικὸς τοῦ *Manchester Guardian* καὶ τῶν *Sunday Times*· ἔγραψε ἓνα μικρὸ βιβλίον (*Pelican*) γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴν ζωγραφικὴν καὶ γλυπτικὴν ἀπὸ τοὺς παλαιολιθικοὺς χρόνους ἕως σήμερον, μὲ πάλιν ἓνα κεφάλαιον γιὰ τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν τέχνην. Ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ παίρνομε ἀγαθὴ ἐντύπωση καὶ γιὰ τὴν καλὴν του πίστην· λέει καθαρὰ ὅτι ἀντικείμενό του δὲν εἶναι τόσο τὰ γεγονότα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης ὅσο τὸ νὰ μεταδώσει τὸν ἐνθουσιασμόν του γιὰ τὴν τέχνην καὶ τοὺς τεχνίτας ποὺ ἀγαπᾷ (σ. 24) καὶ ὁμολογεῖ ὅτι τὸ κεφάλαιον γιὰ τὴν ἐλληνικὴν τέχνην τὸ ἔγραψε χωρὶς ἐνθουσιασμόν καὶ γι' αὐτὸ εἶναι ἀνιαρὸν στὸ

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

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

δὲν ἐγνώρισε ποτὲ τὸ λεγόμενον «ὕποβλητικὸν» σχέδιον, ἀλλὰ μόνον τὴν «κοφτερὴν» καὶ «χωριστικὴν» γραμμὴν ποὺ δὲν δημιουργεῖ πειστικὰς σχέσεις βάθους καὶ χώρου στὰ σώματα, 2) δὲν εἶναι σωστὸ χωρὶς περιορισμοὺς ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ κοφτερὴ καὶ χωριστικὴ γραμμὴ δὲν ὑποβάλλει τίποτε, ἀλλὰ ἐξαντλεῖται μὲ τὴν ὁρατὴ «χειροπιαστὴν» τελειότητά της.

Παράδειγμα «ὕποβλητικῶν» σχεδίου: *Cahiers d'Art* 1930, ἀριθ. 10, σ. 813 (εἰκονογράφηση στὶς Ὀβιδίου Μεταμορφώσεις): δὲν θὰ ὑποστηρίξει, βέβαια, κανένας ὅτι ὁ ἄνθρωπος ποὺ τράβηξε τίς ὠραῖες αὐτὲς λεπτὲς γραμμὰς ἦταν ἀνίκανος νὰ αἰσθανθῇ τὴν σχέσιν τοῦ ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του καὶ ὅτι τὸ σχέδιον αὐτὸ δὲν ἔχει ὑποβλητικὴν δύναμιν· μὲ ἀπλὰς μόνον γραμμὰς, μὲ τὴν φορὰ



τους μόνον, χωρὶς τὴ βοήθεια λεπτῶν γραμμῶν γιὰ φωτοσκίαση, χωρὶς τὸ ἄγγιγμα κανενὸς χρωματικοῦ τόνου, δίνεται ὁ ὄγκος —δεξιὸ πόδι ἀριστερῆς γυναίκα— ἡ σχέσιν τοῦ πρὸς τὸ βάθος μὲ τοὺς ἄλλους ὄγκους —ὀλόκληρη ἡ σκυφτὴ δεξιὰ γυναίκα, τὸ κεφάλινός της, τὸ ἀριστερὸν πόδι, ἡ μᾶζα τῶν μαλλιῶν σὲ ὅλες—· καὶ ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ἀγαπάει τὴν ὁμορφὴν ἀκεραιότητα τῆς γραμμῆς, αἰσθάνεται τὴν ὁμορφίαν τῆς πληρότητος —μπράτσο σκυφτῆς καὶ μηρός της, πρόσωπόν της ἀγούλῳ, μπράτσο καὶ προφίλ ὄρθιας ἀριστερά, 3/4 προφίλ ὄρθιας δεξιὰ κλπ.— ἀλλὰ τὴ δίνει τόσο μόνον ὅσο θέλει, κάπου-κάπου τὴν κόβει ἢ τὴν τσακίζει. Τὸ σχέδιον αὐτό, ἐνῶ δὲν εἶναι καθόλου ἀκαδημαϊκὸν = ψυχρὰ κανονικὸν, ἀλλὰ ὅλο ἀπρόοπτα γεμάτο φαντασία, στέκεται πολὺ

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

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

έπάνω σ' ένα ορθογώνιο φύλλο χαρτιού· αν τή βλέπομε έτσι, έμεις φταίμε, και δείχνομε ότι είμαστε λιγώτερο ευαίσθητοι απ' όσο φανταζόμαστε (άλλιώς θα αισθανόμαστε ότι γι' άλλιώτικη έπιφάνεια προορίζονταν). Κάνοντας μια σύντομη παρένθεση στο πρόβλημα τής έκφρασης ως σημειώσαμε τί συνταρακτική ψυχική ένταση υπάρχει στη μουγκάδα και στην έρημιά τής εικόνας αύτης τής αυτοκτονίας και στην τεντωμένη προσοχή του Αϊαντος, και πόσο φτωχός θα ήταν εκείνος που θα έλεγε ότι ο ζωγράφος δέν έκαμε άλλο παρά να παραστήσει ένα υλικό τέλειο σωμα χωρίς ψυχική ή πνευματική έκφραση (ένας άέρας τραγωδίας, των χρόνων του Θέσπιδος).

Στόν Αϊαντα του Έξηκία (κατά τά 540/30 π.Χ.) ο χῶρος δέν παρασταίνεται· τό δένδρο και ή πανοπλία είναι σημάδια χώρου, σύμβολα· ή κόκκινη έπιφάνεια και ή γραμμή όπου πατάει ή μορφή, ούδέτερα. Ώστόσο, οι έλληνες καλλιτέχνες έχουν ή άποκτοῦν συνείδηση ότι ένα σωμα ή μια πράξη «πιάνουν τόπο», δημιουργοῦν χῶρο, που έχει όχι μόνον πλάγια σύνορα, δεξιά και άριστερά, αλλά και ένα μπρός και ένα πίσω, δηλαδή κάποιο βάθος· και αυτό τό «πιάσιμο του τόπου» θέλουν να τό παραστήσουν. Τό αποφασιστικό βήμα γίνεται καμμιά 60ριά χρόνια μετά τόν Έξηκία, στα χρόνια των Περσικῶν πολέμων, στα χρόνια όπου τό πνεῦμα των Έλλήνων άποκτᾶ πλάτος, αλλά μαζί και βάθος που προκαλεί ίλιγγο: άπόδειξη ή ποίηση του Αίσχϋλου, οι αντίθετες φιλοσοφίες, ή φιλοσοφία του Ήράκλειτου και του Παρμενίδη. Η μεγάλη μορφή στην τέχνη των χρόνων αυτών είναι ο ζωγράφος Πολύγνωτος, γύρω στα 470 π.Χ. Οι άρχαιοι μιλοῦν με άπεριόριστο θαυμασμό για τό «ήθος» των έργων του· και περιγράφουν, έξωτερικά όμως μόνο, μερικά από τά μέσα με τά όποια έδωσε στη ζωγραφική έντελῶς νέα ὄψη. Ώρισμένα μοτίβα που ο Πολύγνωτος είναι ο «πρώτος εὔρετής» τους, άπίστευτα τολμηρά άφου παρουσιάζονται πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία, έχουν και τεχνικό ενδιαφέρον γιατί εισάγουν στην εικόνα καινούργιες στάσεις, κινήσεις κ.τ.δ., αλλά δείχνουν και μια καινούργια έμβάθυνση πνευματική και ήθικη. Επίσης περιγράφεται από τους άρχαίους και μια άλλη καινοτομία του σημαντική, ότι παράστανε τις μορφές όχι πια να πατοῦν όλες στην ίδια γραμμή, αλλά να στέκονται σε διάφορα επίπεδα ή σωστότερα σε διάφορα ὕψη. Οι άρχαιοι τόν αισθανόντουσαν σαν τόν μεγάλο άρχηγό και εισηγητή τής καινούργιας περιόδου τής ζωγραφικής τέχνης, αλλά δίπλα στους νεώτερούς του τόν έβλεπαν σαν primitif· οι νεώτεροι μελετητές τόν έχουν παραβάσει συχνά με τόν Giotto, αλλά κάποιες πλευρές τής τέχνης του θυμίζουν κιόλας τήν καθαυτό Άναγέννηση, τεχνίτες 150 χρόνια νεώτερούς από τόν Giotto, γιατί ο ρυθμός τής εξέλιξης στα έλληνικά κλασσικά χρόνια είναι πολύ πιό ραγδαίος. Και όμως, δέν πρέπει να φαντασθοῦμε ότι άλλαξαν άμέσως ριζικά και τά καθαυτό τεχνικά μέσα τής

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

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

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



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

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

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

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

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

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

σιο και μεγαλοπρεπές μοτίβο του Φιλοκλήτη του Παρράσιου. Παραβάλλοντας το σχέδιασμα του βραχιόνος και του χεριού του Φιλοκλήτη με το χέρι του Farinata του Andrea del Castagno (με όλες τις βασικές διαφορές του αρχαίου από το νέο) αισθανόμαστε πόσο συγγενικό είναι στο βάθος, πώς και το αρχαίο δημιουργεί άναμφισβήτητα σχέσεις όγκων, πώς ή γραμμή του «υπόσχεται και άλλα πράγματα πίσω της και φανερώνει και εκείνα και κρύβει».

Δέν θα συνεχίσουμε πιά πέρα την εξέταση του ελληνικού σχεδίου και της γραμμής του. Σταματούμε τη συζήτηση με τους επικριτές ακριβώς σ' ένα έδαφος που είναι ευνοϊκό για τα δικά τους επιχειρήματα: δηλ. σ' ένα στάδιο της εξέλιξης, όπου η αρχαία ζωγραφική λύνει ακόμη τα προβλήματά της με τρόπο «γραμμικό-πλαστικό» (Schweitzer ό.π., σ. 110). 'Αφήσαμε λοιπόν έξω ακριβώς την καθαρότερα «ζωγραφική» της περίοδο, από τον 4ον αιώνα και ύστερα, όταν με τα γνήσια ζωγραφικά μέσα του χρώματος και της σκιάς αισθητοποιεί το στρογγυλό σώμα και το βάθος του χώρου — μιá ιδέα για τα τεράστια επιτεύγματά της και στην περιοχή αυτή παίρνομε και από μωσαϊκά (Μ. 'Αλεξάνδρου) και από ρωμαϊκές ακόμη τοιχογραφίες (έλληνιστικές π.χ. τάφων Βουλγαρίας). 'Αλλά και εδώ που σταθήκαμε, στο «γραμμικό-πλαστικό» στάδιο της ελληνικής ζωγραφικής, τα πράγματα διαψεύδουν την επιχειρηματολογία των επικριτών. 'Ο ίσχυρισμός τους ότι ο Έλληνας καλλιτέχνης δέν μπορούσε να σχεδιάσει «υποβλητικά», επειδή ήταν άνίκανος να αισθανθῆ τη σχέση των αντικειμένων μεταξύ τους και επειδή τον κατέστρεψε ή μανία της τελειότητας της γραμμής, προδίνουν έντελως πρόχειρη και έπιφανειακή γνώση των μνημείων της ελληνικής ζωγραφικής και της ιστορίας της. Στερούν λοιπόν οι ίδιοι τον έαυτό τους από μιá έξαιρέτη πηγή πλουτισμού και δροσισμού της ψυχικής και καλλιτεχνικής τους εμπειρίας, μιá πηγή από τις σημαντικότερες που ξέρει ή ιστορία του ανθρώπου. Είναι σαν μιá τιμωρία για την άδικία που κάνουν στην ελληνική τέχνη. Στο βάθος, αυτή ή βιαστική και ακατάδεκτη απασχόληση των επικριτών με την ελληνική τέχνη φανερώνει την άνομολόγητη πεποίθησή τους ότι ή νεώτερη τέχνη, από την 'Αναγέννηση έως τις ήμέρες μας, είναι ή μόνη που άξίζει το όνομα, ή μόνη δηλαδή που έθεσε καλλιτεχνικά προβλήματα σοβαρά και τους έδωσε λύση ολοκληρωτική και τελειωτική. Φοβοῦμαι ότι, όσο κι αν ντρεπόμαστε να το παραδεχτούμε, πέφτομε και ξαναπέφτομε κάθε λίγο στην κατάσταση του άπλοϊκού εκείνου μαθητή του Φάουστ, του Βάγνερ, που ήθελε να διαβάξει τα παλιά βιβλία, για να βλέπει πώς σκεφτόντουσαν πριν από μᾶς οι σοφοί και πόσο θαυμάσια έχομε έμεις προχωρήσει. Θα έφτανε να συλλογιστούν οι επικριτές τουτο: από τα δικά μας καλλιτεχνικά προβλήματα και από τις λύσεις μας, που φαίνονται πιά αυτόνομα πράγματα, πόσα ήταν αυτόνομα προτού να τα θέσει και να τα

λύσει πρώτη ή ελληνική τέχνη; — θα άπαντοῦσαν τότε μόνοι τους: σχεδόν κανένα. Είναι έντελῶς έξω από την πρόθεσή μου τὸ νά ἀρνηθῶ την άτομική αξία τῆς τέχνης μας, τῆς νεώτερης και τῆς νεώτατης. "Όταν ὁμως μᾶς ὑποχρεώνουν νά ζυγίσουμε τὸ βάρος τοῦ παλιοῦ και τοῦ καινούργιου και νά ἀποτιμήσομε την αξία τους ἢ ὅταν μᾶς ὑποχρεώνουν νά διαλέξομε ἢ τὸ καινούργιο ἢ τὸ παλιό, νομίζω ὅτι ὅλοι μας θα προτιμήσομε νά ἐμπιστευθοῦμε στην κρίση ἐνὸς καλλιτέχνη τοῦ περασμένου αἰῶνα, ἐνὸς δημιουργοῦ ποῦ κάθε ἄλλο παρὰ συμμορφώθηκε με τὰ καθιερωμένα και ἀναστάτωσε τὴ ζωγραφική τοῦ καιροῦ του τόσο, ὥστε στην ἀρχή μόνο ἕνας ποιητής σὰν τὸν Baudelaire τὸν κατάλαβε: ἐννοῶ τὸν Delacroix, ποῦ μᾶς βεβαιώνει ὅτι: «στην τέχνη τὸ καινούργιο εἶναι ὅ,τι ὑπάρχει πιὸ παλιό».

Ρόδος: Ίστορία - Μνημεία - Τέχνη

(Αθήνα 1949. Ανατύπωση: Έσπερος, Αθήνα 1973)

Οι ἀρχές τῆς αἰσθητικῆς ὄρασης στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ.*

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

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

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

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

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

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

Θ' ἀρχίσουμε μὲ μιὰ παρατήρηση ποῦ φαίνεται σὰν παραδοξολογία, ἀλλὰ δὲν εἶναι: αὐτὸ τὸ δι' ὄψεως ἡδύ, αὐτὴ τὴν εὐχαρίστηση ποῦ μᾶς δίνει ἡ ὄραση, δὲν θὰ τὴν εἶχαν ἀνακαλύψει καὶ ξεχωρίσει ὡς ἰδιαίτερη μορφή ἡδονῆς, ἂν δὲν εἶχαν ἀνακαλύψει τὴν ὄραση τὴν ἴδια. Τὸ γεγονὸς, ὅτι ἔχομε μάτια καὶ βλέπομε καὶ τὸ ξέρομε πὼς βλέπομε, δὲν σημαίνει ἀκόμη καθόλου ὅτι ἔχομε συνείδηση τοῦ τί εἶναι στὸ βάθος αὐτὴ ἡ ἐνέργεια τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὄραση, ποιὲς συνέπειες ἔχει γιὰ τὴ σχέση μας μὲ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμον οὔτε ποιὲς συνέπειες ἔχει γιὰ τὸν ἐσωτερικὸ μας κόσμον. Ἡ συνηθισμένη ὄραση ποῦ μεταχειριζόμαστε ἀσυνείδητα ὅλοι μας στὴν καθημερινὴ ζωὴ γιὰ τις τρεχούμε-

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

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

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

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

γεγονός, πού είναι αυτονόητο, ότι δηλ. ὅποιος πήγαινε στους Δελφούς για χρησμό καθότανε, βέβαια, και νὰ ἰδεῖ ὅλο τὸ ὄμορφο ἱερό, και πόση ἔμφαση δείχνουν οἱ λέξεις: εἶναι πράγματα χαρακτηριστικά και ἐντελῶς ἄγνωστα πρωτύτερα.

Ἄκόμη πιὸ ἐντονη εἶναι ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ καινούργιου στοιχείου τῆς θεάς σ' ἓνα ἔργο τοῦ Εὐριπίδη, στὸν «Ἴωνα», πού γράφτηκε κατὰ τὰ 415 π.Χ. (Wilamowitz, Ἴων, σ. 24) και διαδραματίζεται κι αὐτὸς στους Δελφούς: τὸ δράμα αὐτὸ — ἀπὸ τὰ πιὸ ποιητικὰ τοῦ Εὐριπίδη — εἶναι πλημμυρισμένο ἀπὸ τὴ χαρὰ τοῦ θεάματος, πού ἀποτελεῖ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς ποιήσεώς του: πόσο ζωηρὰ χαίρεται ὁ χορός, καθὼς ἀνεβαίνει μέσα στὸ πυθικὸ τέμενος τῆ γνωστῆ μας Ἱερά ὁδό, τὸ «*διδύμων προσώπων καλλιβλέφαρον φῶς*» (189), «*τῆ φωτεινῆ ματιὰ ἀπὸ τὰ ὄμορφα βλέφαρα τῶν διδύμων προσώπων*», δηλαδή τὰ ὄμορφα ἔργα πού τὸν κοιτάζουν κι ἀπὸ τις δύο μεριές τοῦ δρόμου· και μεταδίνει και σ' ἐμᾶς τὴ χαρὰ του αὐτὴ ὁ χορός, γιατί τὰ πρόσωπά του διαλέγονται διεξοδικά, μέσα σὲ 40 στίχους (184-218), γιὰ τις καλλιτεχνικὲς παραστάσεις πού βλέπουν δεξιὰ και ἀριστερὰ και τις δείχνουν ὁ ἓνας στὸν ἄλλον ξαφνιασμένοι καθὼς τις ἀναγνωρίζουν μιὰ-μιὰ. Ἡ ἴδια χαρὰ τῆς θεάς εἶναι πού κάνει τὸν ποιητὴ και πιὸ κάτω στὸ δράμα, πρὸς τὸ τέλος, ν' ἀφιερῶσει τριάντα τόσους στίχους γιὰ νὰ περιγράψει τὰ «ἱστορημένα» ἱερά ὑφάσματα πού μεταχειρίστηκε ὁ Εὐῶθος γιὰ νὰ στήσει τὴ σκηνὴ τοῦ συμποσίου, «*θαύματ' ἀνθρώποις ὄραῖν*» (1141/2) και στολιζέει μὲ τὰ ἱστορίσματα τους τοὺς στίχους (παρόμοιες σκηνὲς δὲν ὑπάρχουν στὴν παλιότερη ποίηση).

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

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

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

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

Γνωρίσματα και χαρακτήρας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης

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

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

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

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

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

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

γματικούς θεατές, κοιτάζουν τὰ ἀργίτικα φουσάτα καὶ τοὺς ἐφτὰ λοχαγούς τους καὶ περιγράφουν, πότε ἢ Ἀντιγόνη μὲ τὴν ἐρώτησή της καὶ πότε ὁ παιδαγωγὸς μὲ τὴν ἀπάντησή του, τὸ «κατάχαλκον πεδίον» ποὺ ἀστραποβολαίει ἀπὸ τὸν Ἴσμηνὸ ὡς τὴ Δίρκη· σ' ὄλο αὐτὸ τὸ χρονικὸ διάστημα, ποὺ κρατάει 120 στίχους, οἱ πραγματικοὶ θεατὲς κάτω δὲν βλέπουν ἐπάνω στὴ σκηνὴ παρὰ δύο ἄλλους θεατὲς πάλι, ποὺ δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ἀγναντεύουν, δύο ὑποκριτὲς ποὺ πραγματοποιοῦν τὴ θεὰ καὶ μόνο, τίποτε ἄλλο. Πόσο ἀλλιώςτικα εἶχε μεταχειριστῆ τὸ ἴδιο θέμα ὁ Αἰσχύλος στοὺς «Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας»: ἐκεῖ ὁ ἄγγελος διηγεῖται μόνο στὸν Ἐτεοκλῆ τί εἶδε ἔξω. Στὸν Εὐριπίδῃ ἔχομε σὰν ἓνα δεῦτερο θέατρο ἐπάνω στὴ σκηνή, κάτι δηλ. ποὺ εἶναι ἀνάλογο καὶ συγγενικό, ἂν καὶ ὄχι ἐντελῶς ὁμοιο, μὲ τὸ δεῦτερο θέατρο ἐπάνω στὴ σκηνὴ ποὺ ἀγαπάει νὰ μεταχειρίζεται ὁ Σαίξπηρ (π.χ. Ἄμλετος, Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας).

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

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

Ὅσα τεκμήρια εἶδαμε ὡς τώρα ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία φανερώνουν σαφέστατα ὅτι ἡ συνειδητοποίηση τῆς ὄρασης, τῆς θεᾶς, καὶ ἡ αὐτονόμησή της μέσα στὴ συνείδηση ἔχουν στὰ χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου ὄλο τὸ θέλητρο τοῦ καινούργιου, τῆς φρέσκης ἐμπειρίας· ἀποκαλύπτει στοὺς καλλιτέχνες καὶ στοὺς πνευματικὸς ἀνθρώπους καινούργια θέλητρο-

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

Ἄκομη πιὸ διεξοδικὸς καὶ ἀποκαλυπτικὸς εἶναι στοὺς χρόνους ἐκείνους ἓνας ὄχι καθαρὸς φιλόσοφος, ἀλλὰ, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερον, «φιλοσοφημένος λόγιος», ὁ σοφιστὴς Γοργίας, ποῦ τὸν εἶδαμε καὶ πρωτύτερα. Ὅτι σώζεται ἀπὸ τὰ ἔργα του μᾶς δείχνει ὅτι ὁ Γοργίας εἶχε σκεφτῆ γόνιμα γιὰ τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα καὶ ὅτι εἶχε εὐαίσθητες κεραεῖς γιὰ τὴν πνευματικὴν ἀναζητήσεσιν τοῦ καιροῦ του. Λέει π.χ. γιὰ ν' ἀποδείξει τὴν ἐπίδραση τῆς ὄρασης ἐπάνω στὴν ψυχὴ: «ἀλλὰ καὶ οἱ ζωγράφοι ὅταν ἀπὸ πολλὰ χρώματα καὶ σώματα φτιάσουν ἓνα τέλειον σῶμα καὶ σχῆμα τέρπουσιν τὴν ὄραση καὶ τῶν ἀνδριάντων πάλι τὸ φτιάσιμον καὶ τῶν ἀγαλμάτων ἢ ἐργασίαν εἶναι ἓνα γλυκὸ θέαμα (εὐχάριστο: *θέαν ἡδεῖαν*) στὰ μάτια». Ἄλλὰ σώζεται καὶ μιὰ ἄλλη, πιὸ σημαντικὴ, αἰσθητικὴ σκέψη του: «ἡ τραγωδία, λέει, εἶναι ἓνα ξεγέλασμα, ὅπου καὶ ὁ ποιητὴς ποῦ μᾶς ἀπάτησε ἔχει πιὸ δίκαιον ἀπὸ ἐκεῖνον ποῦ δὲν κατόρθωσε νὰ μᾶς ἀπατήσῃ καὶ ὁ θεατῆς ποῦ ἀπατήθηκε εἶναι πιὸ ἐξυπνὸς ἀπὸ ἐκεῖνον ποῦ δὲν ἀπατήθηκε». Τὸ φρόνημα τῆς παρατήρησης αὐτῆς φωτίζεται περισσότερον μὲ ἓνα παράλληλον χωρὶς ἀπὸ ἓνα σύγχρονόν του σοφιστικὸν ἔργον, τοὺς λεγόμενους «δισσοὺς λόγους», ποῦ ἔχουν πολὺ τὴν ἐπίδραση τοῦ Γοργία καὶ λέει τὰ ἀκόλουθα: «ὅταν συζητοῦμε γιὰ τὸ δίκαιον καὶ γιὰ τὸ ἄδικον, δὲν πρέπει νὰ παίρνομε γιὰ μάρτυρας τὴν ποίησιν καὶ τὴν τέχνην, γιὰτί σ' αὐτὰς δὲν ὑπάρχει δίκαιον καὶ ἄδικον· στὴν τραγωδοποιίαν, στὴν ζωγραφικὴν ἐκεῖνος ποῦ ἐξαπατᾷ περισσότερον, φτιάνοντας πλάσματα ὅμοια μὲ τ' ἀλη-

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

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

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

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

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Τῶν ἔργων αὐτῶν ἀκολουθοῦσε πάντα προφορικὴ τεχνολογικὴ ἀνάλυση.

Ἡ πνευματικὴ ἀνανέωση στὴ μελέτῃ τῆς ἀρχαίας τέχνης*

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

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

Εἶναι γνωστὸ μὲ ληξιαρχικὴ ἀκρίβεια πότε γεννήθηκε ἡ ἐπιστῆμὴ τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας τέχνης, ποὺ τὸ λαϊκὸ τῆς ὄνομα εἶναι «ἀρχαιολογία». Ξέρομε ὅλοι ὅτι: τὸ 1764 μὲ τὸ βιβλίον «Ἱστορία τῆς τέχνης τῆς ἀρχαιότη-
τας» τοῦ Johann Joachim Winckelmann —ἐνὸς ἀπὸ τοὺς «ἤρωες» τοῦ νεώτε-
ρου εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος— ἡ λεγόμενη ἀρχαιολογία, ποὺ ἕως τότε ἦταν μιὰ
ἀπασχόληση μὲ κάθε λογῆς παράξενα πράγματα τῆς ἀρχαιότητος (κουριόζα,
antiquailles), μιὰ ἐμπειρία μὲ πολὺ παρδαλὸ περιεχόμενον, ἔγινε ἐπιστῆμὴ μὲ
καθαρὰ καθορισμένον ἀντικείμενον καὶ ιδιαίτερη μέθοδος κατάλληλη γιὰ τὴν
ἔρευνα ἐνὸς πνευματικοῦ φαινομένου. Τὸ ἔργον τοῦ Βίνκελμανν ὄρισεν μιὰ γιὰ
πάντα, ὅτι ἡ ἐπιστῆμὴ αὕτη ἀντικείμενον ἔχει τὴν τέχνην τῆς ἀρχαιότητος.

Βέβαια, μέσα στὰ διακόσια σχεδὸν χρόνια ποὺ πέρασαν ἀπὸ τότε, τὰ
σύνορα τῆς λεγόμενης ἀρχαιολογίας πολλὰς φορὰς ἐσάλεψαν. Μερικὰς φορὰς
ἔφτασαν οἱ ἐρευνητὲς νὰ θεωρήσουν δικό τῆς θέμα κάθετι ποὺ δὲν ἦταν κα-
θαρὴ φιλολογία καὶ καθαρὴ ἱστορία: μυθολογία, λατρεία, ἰδιωτικὸ βίον, ἐπι-
γραφικὴ κλπ. Ἔτσι ἡ λεγόμενη ἀρχαιολογία κόντεψε ὦρες-ὦρες νὰ γίνῃ ἕνα
ἄπιαστο συνονθύλευμα ἐρευνῶν χωρὶς κοινὸ σκοπὸ καὶ μέθοδος. Ὅμως κάθε
φορὰ ἡ ἀνάμνησις τοῦ ἔργου τοῦ Βίνκελμανν καὶ τῶν καρπῶν τοῦ ἐβγαίνει στὴ
συνείδησι καὶ καλοῦσε τὴν ἀρχαιολογίαν σὲ αὐτοεπίγνωσι. Ἐγινότανε πάν-

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

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

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

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

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

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

συγκέντρωση τῶν κάθε λογῆς μνημείων —πρωτοτύπων, ἀντιγράφων, μικροτεχνημάτων— πού μπορούν νά σχετιστοῦν μὲ τίς φιλολογικὲς πηγές, καὶ ἡ σύγκρισή τους μ' αὐτές. Ἀποτέλεσμα τῆς ἐργασίας αὐτῆς εἶναι μερικὲς φορές, ὄχι πολλές, ἡ ταύτιση τοῦ ἀρχαίου ἀριστουργήματος μὲ κάποιο ἀπὸ τὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα τῶν Μουσείων μας, ἄλλοτε βέβαιη (ὁ Δορυφόρος τοῦ Πολυκλείτου κλπ.) καὶ ἄλλοτε πιθανή (ἡ Λημνία Ἀθηνᾶ τοῦ Φειδία κλπ.). Ἡ μέθοδος αὐτὴ τῆς ἔρευνας τρέφεται βέβαια ὡς ἓνα σημεῖο ἀπὸ τὴ νόμιμη ἐπιθυμία νά μπορέσουμε νά ἰδοῦμε μὲ τὰ μάτια μας τ' ἀριστουργήματα πού ὕμνεϊ ἡ γραφτὴ παράδοση· ὀφείλεται ὁμως πολὺ καὶ στὸ θρίαμβο τοῦ φιλολογικο-ἱστορικοῦ πνεύματος στὶς ἱστορικὲς ἔρευνες, πού ἓνας κλάδος τους ὁμοιος μὲ τοὺς ἄλλους θεωρήθηκε καὶ ἡ ἱστορία τῆς τέχνης.

Στὶς νεώτερες ἐργασίες ἡ ἐπιθυμία τῆς γνωριμίας τῶν ἀριστουργημάτων τῆς γραφτῆς παράδοσης δὲν ἔχει ἐξαφανιστεῖ —κάθε ἄλλο—, ἡ μέθοδος ὁμως τῆς ἀναζήτησης εἶναι πολὺ διαφορετικὴ: ἡ φιλολογικὴ πηγὴ μεταβάλλεται ἀπὸ ἀφετηρία σὲ τέρμα, ποθητὸ ἀλλὰ ὄχι βέβαιο. Δυσπιστοῦν τώρα πρὸς τὴν ἄμεση σύνδεση τῆς μαρτυρίας μὲ τὸ μνημεῖο τῆς τέχνης, προτοῦ δηλαδὴ νά ξεκαθαριστεῖ κριτικὰ ποιὰ εἶναι ἡ ἀξία τῶν μνημείων ὡς πηγῆς, τί μαρτυροῦν τὰ ἴδια γιὰ τὸν ἑαυτό τους, γιὰ τὴν ἐποχὴ τους, γιὰ τὴν ἐποχὴ ὅπου ἀνήκουν τὰ ἀριστουργήματα πού ἀναζητοῦμε. Τοῦτο μπορεῖ νά γίνῃ μόνο μὲ τὴ σύγκριση τῶν μνημείων μεταξύ τους, ἀφοῦ αὐτὰ εἶναι οἱ πραγματικὲς πηγές τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Καὶ μόνο ἀπ' αὐτὴ τὴ σύγκριση θὰ βγοῦν τὰ κριτήρια τῆς κατάταξης τῶν μνημείων, ὄχι ἀπὸ φιλολογικὲς πληροφορίες. Στὸ τέλος μόνο τῆς προσεχτικῆς καὶ ἐπίπονης αὐτῆς ἐργασίας θὰ φανεῖ ἂν τὰ πορίσματά της μπορούν νά ταυτισθοῦν ἢ νά συνδεθοῦν μὲ τίς φιλολογικὲς μαρτυρίες, ἂν ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ὀνόματα τῶν γραφτῶν πηγῶν θὰ ἔρθῃ νά λαμπρύνῃ κάποιο ἀπὸ τὰ ἐξαίσιμα μνημεῖα μας πού ὡς τὴν ὥρα μένει ἓνα ἀνώνυμο ἀριστούργημα. Τὶς περισσότερες φορές ἡ ἔρευνα αὐτὴ, πού ξεκινάει ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης καὶ στηρίζεται σ' αὐτὰ ὡς τὸ τέλος, τελειώνει μὲ μιὰ ἐγκαρτέρηση στὴν, προσωρινὴ τουλάχιστο, ἀδυναμία μας νά ὀνοματίσουμε τὸ δημιουργό. Ἄν ὁμως ἡ ἔρευνα αὐτὴ σπάνια μᾶς πλουτίζει μὲ μεγάλα ὀνόματα —πού βέβαια δίνουν ἰδιαίτερη θερμότητα καὶ ἀνθρωπιὰ στὴν ἱστορία— μᾶς ἐξοικειώνει ὡστόσο θαυμαστὰ μὲ ἓνα πλῆθος «χέρια» δημιουργῶν, ἀνώνυμα ἔστω, πού τὸ καθένα τους δείχνει μὲ τὰ μνημεῖα τὰ ἴδια τὴν πολὺτιμη ἀτομικότητά του· τὰ χέρια αὐτὰ τὰ παρακολουθοῦμε κάποτε νά δουλεύουν πολλὲς δεκαετίες πιστὰ στὴν ἰδιοσυγκρασία τους καὶ ὁμως ὅλο ἐξελισσόμενα — καὶ τοῦτο εἶναι πάλι ἓνα ἄλλο εἶδος ζωντανίας, πού μᾶς μεταφέρει ἄμεσα μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα καὶ στὸ μόχθο τοῦ ἐργαστηριοῦ.

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

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

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

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

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

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

είχε κάτι από την υποκειμενική ιδιοτροπία, τη βεβαιότητα και την αταρέσκεια του ἱμπρεσιονισμού.

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

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

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

γων με θαυμάσιες και εξαιρετα τυπωμένες φωτογραφικές εικόνες. Στην παλιότερη έρευνα, την προσανατολισμένη περισσότερο προς τη φιλολογία, τής ήταν αρκετές εικόνες που έδιναν τη γενική όψη του καλλιτεχνήματος, κι αυτήν παρμένη τις περισσότερες φορές στην τύχη. Η νεώτερη έρευνα, προσανατολισμένη περισσότερο προς την τεχνοκριτική, απαιτεί εικόνες που να φανερώνουν με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο την ιδιομορφία και την ποιότητα του καλλιτεχνήματος, ακόμη και τα λιγώτερο χτυπητά στοιχεία του υφους του· χρειάζεται αφθονες και διδαχτικές λεπτομέρειες, αναζητεί την πιο χαρακτηριστική, την πιο γνήσια όψη του έργου, εκείνη που θέλησε ο καλλιτέχνης ο ίδιος και που φανερώνει καθαρώτερα τις ιδιότητες του έργου.

Τέτοιες είναι οι πιο χαρακτηριστικές διαφορές τής νεώτερης από την παλιότερη έρευνα. Προτού να περάσουμε στην έρμηνεία τους δεν είναι ίσως περιττό να τονίσουμε τοῦτο: ἂν στή διατύπωσή μας ὑποχρεωθήκαμε να μεταχειριστοῦμε ἀρνητικούς χαρακτηρισμούς για τήν παλιότερη ἐποχή, αὐτὸ δὲν ἔγινε ἀπὸ διάθεση χαιρέκακης ἐπίκρισης τῶν περασμένων ἢ ἀπὸ ἀλαζονικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ πόσο ἐμεῖς ἔχομε προοδέψει. Οἱ ἀρνητικὲς, γιὰ σήμερα, ιδιότητες τῆς παλιότερης ἐρευνας ἦταν βέβαια περιορισμοὶ τῆς ἐποχῆς τῆς, περιορισμοὶ ὅμως ποὺ ἡ ἐρευνα ἐκείνη τοὺς αἰσθανότανε σὰν ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς προκατόχης. "Ὅτι καὶ τὶς καταχτήσεις τῶν δικῶν μας χρόνων μιὰ ἄλλη ἐποχὴ θὰ τὶς αἰστανθεῖ σὰν ἀνεπάρκειες καὶ περιορισμοὺς εἶναι πιθανώτατο, σύμφωνα μὲ τὴν ἔως τώρα πείρα μας. Ἐκὸς θὰ ἔπρεπε νὰ σημειωθεῖ ὅτι, προσπαθώντας ἐδῶ νὰ κάνομε εὐκολώτερα ἀντιληπτὴ τὴ διαφορά, ὑποχρεωθήκαμε βέβαια νὰ ἀπλοποιήσομε κάπως τὰ πράγματα καὶ νὰ τὰ παραστήσομε πιὸ σχηματικὰ ἀπ' ὅ,τι εἶναι στὴν πραγματικότητα. Σχηματικὴ εἶναι πρῶτα-πρῶτα ἡ εἰκόνα ποὺ δώσαμε τῆς παλιότερης μεθόδου καὶ τῆς νεώτερης, γιὰ τὴν πραγματικότητα οὔτε ἡ μιὰ οὔτε ἡ ἄλλη εἶναι τόσο ἀλύγιστες, καὶ παρουσιάζουν, ἀνάλογα μὲ τὴ στιγμή καὶ μὲ τὰ ἄτομα τῶν ἐρευνητῶν, ἀπειρες τροποποιήσεις καὶ διαθλάσεις. Σχηματικὴ ὅμως εἶναι, ὕστερα, καὶ ἡ χρονικὴ τομὴ. Βέβαια γύρω στὰ 1900-1910 γίνεται ἡ ζύμωση καὶ ἀρχίζει νὰ φανερώνεται ἡ μεταβολή. Ἐπιβιώσεις ὅμως τοῦ παλιοῦ βλέπομε φυσικὰ καὶ σήμερα ὄχι μόνο σὲ εὐρωπαϊκὲς χώρες περιφερειακὲς, ὅπως ἡ δικὴ μας, ἀλλὰ καὶ σὲ κεντρικώτατες. Καὶ ἀντίστροφα, τὸ νέο προπαρασκευάζεται ἀναμφίβολα μὲ μερικὲς ἐργασίες πρὶν ἀπὸ τὸ 1900. Καὶ ὑπάρχουν βέβαια καὶ οἱ μεταβατικὲς μορφές. Ὅλες ὅμως αὐτὲς οἱ ἀποχρώσεις, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἐμπράγματη ἱστορία, θὰ ἐσκότιζαν τὴν σύντομη ἔκθεση ποὺ μᾶς χρειάζεται ἐδῶ.

Ἐκὸς ἀπὸ τὰ παραπάνω γίνεται φανερό, ἐπάνω σὲ ποιά κατεύθυνση πραγμα-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

αυθαίρετες και τόσο τυχαίες, ώστε έβγαινε μιὰ αλλόκοτη εικόνα, όπου ήταν αδύνατο νὰ καταλάβει κανείς γιατί τὸ λεγόμενο «παλιότερο» δὲν ήταν «νεώτερο» και αντίστροφα (ἄς φανταστοῦμε μιὰ ἱστορία τῆς λογοτεχνίας πὺ δὲν μπορεῖ νὰ καθορίσει ἂν ὁ «Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου» εἶναι παλιότερος ἢ νεώτερος ἀπὸ τοὺς «Ἐλεύθερους πολιορκημένους» και γιατί). Μόνον ἅμα ἡ έρευνα ἐτόλμησε νὰ μεταχειριστεῖ «ὀδηγητικὲς έννοιες», ὅμοιες ἢ ἀνάλογες μ' ἐκεῖνες πὺ εἶχε ἐπεξεργαστεῖ ἡ ἐπιστήμη γιὰ τὴ νεώτερη τέχνη, τὸ χάος ἐκεῖνο πῆρε κάποια μορφή — μορφή πὺ, ὅσο κι ἂν ήταν σχηματικὴ στὴν ἀρχή, ἀπόχτησε ὅμως σιγὰ-σιγὰ (μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀνανεωμένης πιά λεπτομερειακῆς έρευνας) τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ. Ἡ ἀνακάλυψη, εἴτε στὴ ζωγραφικὴ εἴτε στὴ γλυπτικὴ, πολλῶν ἀνώνυμων τεχνιτῶν (πὺ μερικὲς φορές εἶναι μεγάλοι καλλιτέχνες) και ἡ ἀνασύσταση τῆς δημιουργίας τους (αευνγε), πὺ πολλές φορές κρατᾶει δεκαετίες ὀλόκληρες και μᾶς ἄφησε πολλὰ έργα, εἶναι μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία τῆς νέας μεθόδου. Και μιὰ μερικώτερη έντυπωσιακὴ συνέπειά της εἶναι ὅτι μάτια εὐαίσθητα και γυμνασμένα ἀναγνώρισαν εὐκολα, ἀπὸ τὸ ρυθμὸ (style) και μόνο, πὺς κομμάτια πὺ βρίσκονται σὲ διάφορα και ἀπομακρυσμένα Μουσεῖα ἀνήκουν στὸ ἴδιο ἔργο (χτυπητὸ παράδειγμα: ἡ ἀνακάλυψη τοῦ H. Payne ὅτι τὸ κάτω μέρος μιᾶς Κόρης τῆς Ἀκρόπολης συμπληρώνει τὴ λεγόμενη «Ἀφροδίτη» τῆς Lyon και —ἀκόμη πιὸ δύσκολο— ὅτι τὸ κεφάλι Rampin τοῦ Λούβρου ἀνήκει στὸ σῶμα ἐνὸς καβαλλάρη τῆς Ἀκρόπολης).

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

βούληση πού έφτιασε τή δεΐνα μορφή ἔτσι ἢ ἀλλιῶς στό περίγραμμα καί στό χρώμα. Μὲ ἄλλα λόγια: ἡ εἰκονογραφία πού τώρα [= στά χρόνια τοῦ Riegl] καλλιεργεῖται στήν ἔρευνα τῆς τέχνης τόσο μονόπλευρα καί σάν αὐτοσκοπός, τότε μόνο θά κερδίσει τήν ἀληθινή της ἀξία γιά τήν ἱστορία τῆς τέχνης, ὅταν τή φέρομε σέ ἔσωτερική συμφωνία μὲ τήν αἰσθητὴ ἐμφάνιση τοῦ ἔργου τῆς τέχνης ὡς φόρμα καί χρώμα, ὡς ἐπιφάνεια καί χῶρο).

Τέτοια εἶναι τὰ εὐεργετικά ἀποτελέσματα, τὰ γενικώτερα καί τὰ μερικώτερα, πού εἶχε στή μελέτη τῆς ἀρχαίας τέχνης ἡ ἐξοικείωση τῶν μελετητῶν μὲ τίς μεθόδους τῆς ἐπιστήμης τῆς νεώτερης τέχνης. Τοῦτο σημαίνει, στό βάθος, δυνάμωμα τῆς συνείδησης ὅτι ἡ ἀρχαία ἐλληνική καί ρωμαϊκή τέχνη δὲν εἶναι ἄλλο παρά ἡ ἀρχαία φάση τῆς ὅλης εὐρωπαϊκῆς ἐπομένως ἔχει, βέβαια, σάν ἀρχαία φάση πού εἶναι, ἰδιαίτερη ὑπόσταση καί ἰδιαίτερα προβλήματα, δὲν παύει ὅμως γι αὐτὸ νὰ εἶναι τέχνη καί ν' ἀπαιτεῖ μέθοδο ἐξέτασης ὄχι ριζικά διαφορετική. Μιὰ ἰδιαίτερη ἀπόχρωση στή μέθοδο ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ: ἡ ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης χειραφετήθηκε, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τὴν γενικώτερη ἀρχαιογνωσία καί κράτησε πάντοτε, ἀναγκασμένη ἀπὸ τὰ πράγματα, στενὸ σύνδεσμο μὲ τὴν κλασσικὴ φιλολογία, μὲ τὴν ἐπιστῆμη δηλαδὴ ἐκείνη πού ἀπ' ὅλες τίς νεώτερες πνευματικὲς ἐπιστῆμες ἀνάπτυξε τὴν πιὸ ἀκριβῆ μέθοδο στή μεταχείριση τῶν πηγῶν. Εἶναι λοιπὸν εὐεργετικὴ κληρονομιά ἀπὸ τὴν οἰκογένειά της τὸ ὅτι *μόνιμη ἔγνοια* τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας τέχνης εἶναι ἡ μεγαλύτερη δυνατὴ ἀντικειμενικὴ ἐξακριβωση καί ἡ βάσανος τῶν θεωρητικῶν της κατασκευῶν (constructions): τὴν ὑποχρεώνει μάλιστα σ' αὐτὸ ἡ φοβερὰ ἀποσπασματικὴ παράδοση τῶν πηγῶν καί τῶν βοηθημάτων της. Γιά τὴν ιδιότητά της αὐτὴ συχνὰ ζηλεύουν τὴν ἐπιστῆμη τῆς ἀρχαίας τέχνης οἱ ἱστορικοὶ τῆς νεώτερης: Ὁ W. Pinder π.χ. ἀναπτύσσοντας, ἐδῶ καί 25 χρόνια, τὴ θεμελιακὴ σημασία τῆς «γενεᾶς» στήν ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης, αἰσθάνεται σάν μιὰ ἐγγύηση πὼς βρίσκεται στό σωστὸ δρόμο τὸ γεγονός ὅτι συμφωνοῦν μαζί του προπάντων ἱστορικοὶ τῆς ἀρχαίας τέχνης, «ἀντιπρόσωποι μιᾶς ἐπιστήμης πού δὲν συμπαθεῖ τὸ μυστικισμὸ καί σέβεται τὴν ἐμπειρίαν».

Θὰ τελειώσουμε μὲ τὰ ὀνόματα δυὸ ἐπιστημόνων πού, διαφορετικοὶ μεταξὺ τους, ἀντιπροσωπεύουν ὅμως μὲ τὸν πιὸ γνήσιο τρόπο τὴ νέα φάση τῆς μελέτης τῆς ἀρχαίας τέχνης σὲ ὅλες της τίς μορφές καί ἀποτελοῦν τὸ ἀγλαίσμα τῆς: ἐνοοῦμε τὸν Sir John D. Beazley καί τὸν Ernst Buschor.

Ἡ πνευματικὴ ἀνανέωση τῆς μελέτης τῆς ἀρχαίας τέχνης στά τελευταῖα πενήντα χρόνια, σὲ μιὰ ἐποχὴ δηλαδὴ πού θεωρεῖται γενικὰ σάν μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ ταραγμένες καί πιὸ εἰκονοκλαστικὲς, περιέχει μιὰ διπλὴ δοκιμασία: δοκι-

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

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

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

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

Δελφοὶ

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

An early classical disc relief from Melos

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

Ὁ Παρθενών*

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

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

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

ιστορικούς λαούς τῆς Ἀνατολῆς (ὅσο κι' ἂν τιμοῦμε τὴ θρησκευτικὴ, καλλιτεχνική, πολιτικὴ δημιουργία τῶν λαῶν ἐκείνων), κάτι ἐντελῶς καινούργιο: τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἀνθρώπου, καὶ πῶς συγκεκριμένα: τὴ συνείδηση τῶν καθολικῶν νόμων ποὺ διέπουν τὴν οὐσία καὶ τὴ φύση τοῦ ἀνθρώπου. Ἀπὸ τότε καὶ ὕστερα ἰδανικὸ τῆς «παιδείας» ἔγινε ἡ ἀνθρωπιά: ἡ ἀγωγή τοῦ ἀτόμου ὥσπου νὰ φτάσει τὴν ἀληθινὴ μορφή, τὸν ἀληθινὸ τύπο τοῦ ἀνθρώπου.

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

Οἱ ἱστορικὲς προϋποθέσεις

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

Στὸ τέλος τῆς λεγόμενης μυκηναϊκῆς ἐποχῆς, κοντὰ στὰ 1000 π.Χ., βλέπομε τὴν Ἀκρόπολη κατοικημένη καὶ ὀχυρωμένη. Τὴν τριγυρίζει τότε ἓνα τεῖχος ἀπὸ πέτρες μόλις πελεκημένες καὶ ἀσύνδετες μεταξύ τους («κυκλώπειο»), ποὺ οἱ κλασικοὶ Ἀθηναῖοι τὸ διατήρησαν μὲ θρησκευτικὴ εὐλάβεια καὶ τὸ ὀνόμαζαν «Πελασγικὸν» ἢ «Πελαργικὸν» (σώζεται φανερὸ καὶ σήμερα ἓνα μεγάλο κομμάτι του, πίσω ἀπὸ τὰ Προπύλαια). Ἀπὸ τὸ παλάτι τοῦ βασιλιᾶ τῆς σώζονται ἴσως δυὸ πώρινες βάσεις γιὰ κολόννες ξύλινες μέσα στὰ ἐρείπια ποὺ βλέπομε ἀνάμεσα Ἐρεχθεῖου καὶ Παρθενῶνος (τριγυρισμένες σήμερα μὲ κάγκελλα). Τὸ σημαντικὸ γιὰ τὶς παλιῆς βαθεῖες ρίζες τῆς λατρείας στὴν Ἀκρόπολη εἶναι ὅτι: δὲν εἶναι τυχαία σύμπτωση ὅτι πολὺ κοντὰ στοῦ μυκηναϊκοῦ ἀνάχτορο, λίγα μέτρα βορειότερα καὶ πιθανώτατα μέσα στὴν αὐλὴ του, βρίσκονται συγκεντρωμένα τὰ πῶς ἱερὰ σημεῖα ποὺ ἔδειχναν στοὺς ἀρ-

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

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

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

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

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

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

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

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

εὐπρόσωπο ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα κατὰ τῶν κατηγορῶν, ὅτι δηλαδὴ ἀπὸ τὸ φόβο τῶν βαρβάρων σηκώσαμε τὰ κοινὰ ἀπὸ ἐκεῖ καὶ τὰ φυλάμε σὲ σίγουρο μέρος, αὐτὸ τὸ κατέλυσε ὁ Περικλῆς· καὶ δίνουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι περιφρονοῦμε φοβερὰ καὶ κυβερνοῦμε αὐταρχικὰ τὴν Ἑλλάδα, ἀφοῦ βλέπει ὅτι μὲ τὰ χρήματα ποῦ ἀναγκάζεται νὰ εἰσφέρει γιὰ τὸν πόλεμο, ἐμεῖς χρυσώνουμε ἀπὸ πάνω ὡς κάτω τὴν ἀκρόπολη καὶ τὴ στολίζομε σὰν φαντασμένη γυναῖκα καὶ τῆς κρεμοῦμε πολύτιμα πετράδια καὶ ἀγάλματα καὶ ναοὺς χιλίων ταλάντων» (Πλούταρχος αὐτ.). Καί, ἐπειδὴ μὲ ὅλα τὰ ἀντίθετα ἐπιχειρήματα τοῦ Περικλῆ ἢ ἀντίδραση δὲν ἠσύχαζε καὶ ἡ κατάστασις ἔπρεπε νὰ ξεκαθαριστεῖ, ὁ Περικλῆς, παίρνοντας ἀπάνω του τὸν κίνδυνον νὰ ἐξοστρακιστεῖ ὁ ἴδιος, ἀναγκάστηκε νὰ ἀναμετρηθεῖ τελειωτικὰ μαζί της καὶ «πρὸς τὸν Θουκυδίδην εἰς ἀγῶνα περὶ τοῦ ὀστράκου καταστάς καὶ διακινδυνεύσας ἐκείνον μὲν ἐξέβαλε, κατέλυσε δὲ τὴν ἀντιτεταγμένην ἐταιρείαν» τὸ 443 π.Χ. Ἡ οἰκοδόμησις συνεχίστηκε ἔντονα καὶ, ἐννιά χρόνια ἀπὸ τότε ποῦ ἄρχισε, ὁ Παρθενῶν ἦταν στὰ κύρια μέρη του ἔτοιμος καὶ στεγασμένος, ὥστε στὰ 438 π.Χ. ἐγκαινιάστηκε ὁ ναὸς καὶ τὸ χρυσελεφάντινον ἄγαλμα τῆς θεᾶς, ἔργο τοῦ Φειδία, ποῦ θὰ τοῦ εἶχε παραγγελθεῖ μόλις ἄρχισε ὁ ναός. Ἐξακολούθησαν ὁμοίως οἱ ἐργασίες στὰ ἐξωτερικά του μέρη, μάλιστα στὰ γλυπτὰ τῶν ἀετωμάτων, καὶ τελείωσαν ὀριστικὰ τὸ 432 π.Χ. Τὸ τεράστιον ἔργο (χιτίριον, γλυπτὰ μετοπῶν, ζωφόρον, ἀετωμάτων, ἄγαλμα) τελείωσε μέσα σὲ 15 μόνον χρόνια. Ὑπολογίζουν ὅτι ξοδεύτηκαν γιὰ τὸ ναὸ ἐπάνω-κάτω 700 τάλαντα (= 4.200.000 ἀρχαῖες δραχμές), καὶ ἄλλα 1000 τάλαντα γιὰ τὸ ἄγαλμα — ποσὰ παραμυθῆνια. Στὰ πέντε τελευταῖα χρόνια τοῦ Παρθενῶνος (437-432 π.Χ.) ὁ Περικλῆς ἔχτισε καὶ τὰ ἀντάξια τῆς καινούργιας Ἀκρόπολης Προπύλαια μὲ ἀρχιτέκτονα τὸν Μνησικλῆ. Καὶ ἕνα χρόνον ἀφοῦ εἶχαν τελειώσει ὁ Παρθενῶν καὶ τὰ Προπύλαια, τὸ 431 π.Χ., ξεσπάει ὁ Πελοποννησιακὸς πόλεμος.

Β) Ὁ Περικλῆς. Εἶναι εὐκόλον νὰ φανταστοῦμε τὴν ἐντατικὴν δραστηριότητα ἐπάνω στὴν Ἀκρόπολη στὰ 15 αὐτὰ χρόνια τοῦ Παρθενῶνος, ὅπου ὁ Περικλῆς ὁ ἴδιος ἦταν «ἐπιστάτης», δηλαδὴ μέλος τῆς ἐφορευτικῆς ἐπιτροπῆς καί, φυσικά, ἡ ψυχὴ τῆς, μὲ σύμβουλον δίπλα του τὸν ἀντάξιον τοῦ Φειδία καὶ μὲ ἀρχιτέκτονες τὸν Καλλικράτη καὶ τὸν Ἴκτινον. Ἐχει ἄλλωστε ἀφιερῶσει στὰ ἔργα αὐτὰ ὁ Πλούταρχος μιὰ φημισμένη σελίδα, γεμάτη ζωηρότητα στὴν περιγραφή καὶ μεστὴ ἀπὸ οὐσιαστικὰς πληροφορίες, ἀλλὰ καὶ θερμὴ ἀπὸ τὸ αἶσθημα ποῦ προκαλοῦσε πεντακόσια χρόνια ἀργότερα ἡ ὁμορφία καὶ ἡ φρεσκάδα τῶν ἔργων αὐτῶν σὲ ἕναν Ἕλληνα ποῦ ἐβλεπε γύρω του τὸ μαρασμό. Εἶναι ρητὴ ἢ μαρτυρία τοῦ Πλουτάρχου (καὶ τῶν πηγῶν του) ὅτι «πάντα διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῶ [= Περικλεῖ] Φειδίας, καίτοι μεγάλους ἀρχιτέκτονας ἐχόντων καὶ τεχνίτας τῶν ἔργων [καὶ τὰ ἀπαριθμεῖ: τὸν

Παρθενῶνα, τὸ ἐν Ἐλευσίνοι τελεστήριον, τὸ Μακρὸν τεῖχος, τὸ Ὠδεῖον, τὰ Προπύλαια]. Ὁ δὲ Φειδίας εἰργάζετο μὲν τῆς θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἔδος, καὶ τούτου δημιουργὸς ἐν τῇ στήλῃ εἶναι γέγραπται· πάντα δ' ἦν σχεδὸν ἐπ' αὐτῷ καὶ πᾶσιν, ὡς εἰρήκαμεν, ἐπεστάται τοῖς τεχνίταις διὰ φιλίαν Περικλέους». Ὁ στενὸς αὐτὸς σύνδεσμος τῶν δυὸ μεγάλων, ποὺ εἶχαν βέβαια μεγάλη διαφορά στὴν κοινωνικὴ τάξη, ἀνῆκαν ὅμως στὴν ἴδια γενεά, στάθηκε μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ εὐλογημένες συγκυρίες τῆς ἱστορίας. Ἀλλὰ γιὰ νὰ παίξει ὁ Φειδίας τέτοιο σπουδαῖο πρόσωπο στὴν καλλιτεχνικὴ πολιτεία τοῦ Περικλῆ, πρέπει ὁ Περικλῆς νὰ αἰσθανότανε ὅτι στὰ δικά του ἰδανικὰ ἔδινε μορφή ὁ Φειδίας. Ὁ Περικλῆς ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει ὄχι ὡς πολιτικός, ἀλλὰ ὡς τύπος ἀνθρώπου. Τρία προπάντων γνωρίσματά του εἶναι, νομίζω, ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικά:

1ο. Ἡ προσήλωσή του στοῦ ἰδανικοῦ τῆς ἐλευθερίας. Ἀντίθετα μὲ τὸν Κίμωννα, ποὺ ἀριστοκρατικὸς στὶς πολιτικὲς του πεποιθήσεις εἶχε τρόπους ποὺ κολάκευαν τὸ λαό, ὁ Περικλῆς ἀπόφευγε τὸν κόσμον — καὶ ὅμως στὸν «δῆμον» ἐπίστευε, ὄχι στὰ «ὀτζάκια». Εἶχε ἀγωνιστεῖ μαζί μὲ τὸν ἀρχηγό του Ἐφιάλτη γιὰ νὰ καταλυθεῖ τὸ 462 π.Χ. «τὸ κράτος τῆς ἐξ Ἀρείου Πάγου βουλῆς», τὸ τελευταῖο προπύργιο τῆς πολιτικῆς δυνάμεως τῶν ἀριστοκρατικῶν γενῶν, ἀλλὰ καὶ ὀλοκλήρωσε ὕστερα τὸ ἔργο ἐκείνου ἐπεκτείνοντας σ' ὅλες τίς τάξεις τὸ δικαίωμα νὰ ἐκλέγονται στὰ διάφορα ἀξιώματα καὶ εὐκολύνοντας τὴν πραγματοποίησιν τῆς μεταρρύθμισης αὐτῆς μὲ τὴν εἰσαγωγή τῆς «μισθοφορίας» (= τῆς πληρωμῆς μισθοῦ σ' ὅσους ἐκλεγόντουσαν στ' ἀξιώματα). Ἐπραγματοποίησε πέρα-πέρα τὸν οὐσιαστικώτερο ὄρισμό τοῦ φιλελευθέρου ποὺ ἔχει δοθεῖ ὡς τώρα: «φιλελεύθερος εἶναι βέβαια ἐκεῖνος ὅπου αὐθορμήτως ζητεῖ νὰ δώσει ἐλευθερίες. Ἐκεῖνος ὅπου ζητεῖ νὰ λάβει ἐλευθερίες, ἡμπορεῖ νὰ εἶναι, ἀλλὰ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν εἶναι φιλελεύθερος» (Λασκαρᾶτος. Ἡ ὀξυδέρκεια τοῦ κ. Κ. Θ. Δημαρᾶ τὸν ἔσωσε ἀπὸ τὴν ἀφάνεια: «Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας», τόμ. Β' σελ. 55). Ἐτσι ἔδωσε στὸν Ἀθηναῖκό λαό — ἐνῶ ἦταν 15 χρόνια συνέχεια στὴν ἐξουσία — τὸ δικαίωμα νὰ δικάσει τοὺς στενότερους φίλους του, τὸν Δάμωνα, τὸν Ἀναξαγόρα, τὸν Φειδίαν, τὴν Ἀσπασίαν τὴν ἴδια, τέλος τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτό του, καὶ δέχτηκε τίς ἀποφάσεις του. Μόνο ἔτσι καταλαβαίνομε τὴν πραγματικὴ σημασία τῆς περιφημῆς κρίσης τοῦ Θουκυδίδη «ἐγίγνετό τε λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή» (Β. 65), ποὺ συχνὰ τὸ νόημά της διαστρεβλώνεται. Τὸν ἐκυβέρνησε βέβαια τὸ λαὸ αὐτὸν ὁ Περικλῆς, ἀλλὰ ἀφοῦ πρῶτα (κατὰ τὸ χρυσοῦν παράγγελμα τοῦ Βάκωνος καὶ τοῦ Σολωμοῦ) τοῦ ὑποτάχθηκε καὶ στάθηκε ἀρκετὸς νὰ τὸν κυριέψει. Εἶναι ὁ τύπος τοῦ πραγματικὰ ἐλευθέρου ἀνθρώπου.

2ο. *Ἡ πνευματικὴ θρησκευτικότητα.* Ὁ κύκλος του ἦταν ἄνθρωποι, ὅπως ὁ Δάμων, ὁ εἰσηγητὴς τῆς «μισθοφορίας», «ἀνθρώπων χαριέστατος» κατὰ τὸν Πλάτωνα (Λάχης 180 d), φιλόσοφος, μουσικὸς σπουδαῖος καὶ θεωρητικὸς πολιτικός· ὁ Ἀναξαγόρας, ὁ φιλόσοφος ποὺ ἐμπέδωσε τὴν πίστη ὅτι μονάχα ὁ «νοῦς» κινεῖται μόνος του καὶ αὐτὸς δίνει κίνηση στὴν ἀδρανῆ ὕλη· ὁ Ἰππόδαμος ὁ Μιλήσιος, ὁ γνωστὸς ἀρχιτέκτονας καὶ θεωρητικὸς κοινωνικῶν μεταρρυθμίσεων· ὁ Πρωταγόρας ὁ Ἀβδηρίτης, ὁ σοφιστὴς, εἰδικευμένος στὰ ζητήματα τῶν νόμων· ὁ Φειδίας ὁ Ἴδιος. Θὰ γελιόταν ὅμως ὅποιος θὰ νόμιζε ὅτι στὴ συντροφιά αὐτὴ ἦταν ξένη ἢ θρησκευτικὴ συγκίνηση καὶ πίστη, ὅτι ἦταν ἓνα εἶδος ἀνθρώπων «ἐξωθρησκευτικῶν» (ageligioux). Τὸ αἶσθημά τους γιὰ τὴ θρησκεία θὰ ἦταν βέβαια ἀλλιώτικο ἀπὸ τὸ πάθος ποὺ συγκλονίζει τὴ θρησκευτικὴ συνείδηση στὴν ποίηση τοῦ Αἰσχύλου. Καὶ βέβαια οἱ εἰλικρινεῖς δεισιδαιμονίες τοῦ λαοῦ καὶ οἱ πολὺ λιγώτερο εἰλικρινεῖς δεισιδαιμονίες τῶν πολιτικῶν τῆς συντηρητικῆς μερίδας δὲν ἦταν δικές τους. Ὅποιος ὅμως ἐξετάσει προσεχτικὰ τὰ ἔργα ποὺ ἔγιναν μὲ τὴν πρωτοβουλία τοῦ Περικλῆ, τὸ νόημά τους, τὴ μορφή προπάντων ποὺ πῆρε ἢ ἔκφραση τοῦ νοήματος αὐτοῦ, βλέπει καθαρὰ ὅτι τὰ τεράστια αὐτὰ ἔργα δὲν εἶναι ἀπλὴ πολιτικὴ ἢ κρατικὴ ἐπίδειξη, ἀλλὰ ὅτι πηγάζουν ἀπὸ γνήσια θρησκευτικότητα (ἴσως μάλιστα ὀρισμένες λεπτομέρειες, π.χ. ἡ γνωστὴ ἱστορία γιὰ τὸν τεχνίτη ποὺ γλύστρησε ψηλὰ ἀπὸ τὰ Προπύλαια καὶ ποὺ ὁ Περικλῆς τὸν γιάτρεψε μὲ θεραπεία ποὺ τοῦ «συνέταξε» ἢ θεὰ στ' ὄνειρό του, μαρτυροῦν ἰδιαίτερη προσήλωση στὴ λατρεία τῆς Ἀθηνᾶς καὶ σὲ ὅ,τι αὐτὴ ἐκπροσωπεῖ). Ὁ Περικλῆς πιστεύει στὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ καὶ στὰ σύνορα τοῦ ἀνθρώπου.

3ο. *Ἡ ἀνθρωπιά του.* Ὁ μεγάλος αὐτὸς ἦταν ἓνας ὀλόκληρος ἄνθρωπος, οὔτε ὑπεράνθρωπος οὔτε ἀπάνθρωπος. Κρατιότανε μακριὰ ἀπὸ τὸν κόσμο, στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου δὲν παρουσιαζότανε παρὰ σὲ σοβαρὲς περιστάσεις, δὲν ἤξερε ἄλλο δρόμο παρὰ ἀπὸ τὸ σπίτι του στὴν ἀγορὰ καὶ στὸ βουλευτήριον — ἀλλὰ τὸν ὑπόταξε ἡ φυσικὴ καὶ πνευματικὴ γοητεία τῆς Ἀσπασίας καὶ γιὰ χάρη τῆς χώρισε τὴ γυναῖκα του. Ἀναγκάστηκε νὰ κάμει πολλοὺς πολέμους — ἀλλὰ τὸν ἐκλόνισαν οἱ πολλοὶ νεκροὶ τῆς ἐστρατείας τῆς Σάμου τὸ 440/439 π.Χ., καί, στὸν ἐπιτάφιο ποὺ ἔβγαλε, ὁ πόνος τοῦ κόσμου βρῆκε στὸ στόμα του τὴ θαυμαστὴ ἔκφραση, ὅτι τώρα ποὺ ἡ πόλη ἔχασε τὰ νιάτα τῆς ἔμεινε σὰν μιὰ χρονιά χωρὶς ἄνοιξη (Ἀριστοτέλης, Ρητορικὴ, AVII καὶ ΓΧ 7). Προσπαθοῦσε νὰ συγκρατεῖ τὰ αἰσθήματά του καί, γιὰ τὸν ὑπομονετικὸ, μαλακὸ καὶ ἀτάραχο τρόπο του, τὸν ἔλεγαν Ὀλύμπιον — ἀλλὰ τσάκισε ἡ καρδιά του καὶ δὲν κράτησε τὰ κλάματα ἅμα ἔχασε καὶ τοὺς δύο του γιουὺς στὸ μεγάλο λοιμό.

Ἄμα ἀφαιρέσομε τὰ ἐντελῶς ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Περικλῆ, τὰ

βασικά του γνωρίσματα είναι γνωρίσματα ενός ιδιαίτερου τύπου ανθρώπου —ή ἄν προτιμοῦμε— μορφολογική ἔκφραση ἑνὸς ἰδιαίτερου «ρυθμοῦ» (style) ἀνθρώπου: τοῦ κλασικοῦ ἀνθρώπου. Αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπινου τύπου ἔκφραση εἶναι τὸ ἰδανικὸ τῆς ἐλευθερίας, ποὺ πειθαρχεῖ στὸ νόμο («τὸ μῆτ' ἀναρχον μῆτε δεσποτούμενον» Αἰσχύλος, Εὐμέν.)· τὸ ἰδανικὸ τῆς πνευματικῆς θρησκείας, ποὺ τιμᾶει καὶ βάζει ψηλὰ τὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ ἔχει συνείδηση τῶν συνόρων καὶ τῆς τάξεως ποὺ τοῦ ὄρισαν στὸν κόσμον οἱ θεοί· τὸ ἰδανικὸ τέλος τῆς ἀνθρωπιᾶς, ποὺ ἀκριβῶς ἐπειδὴ ξέρει τὸ μοιράδι («μοῖρα») τοῦ ἀνθρώπου, τὸν συμπονάει γιὰ τὴν πολλαπλὴ ἀνεπάρκειά του. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοί, ἡ «κλαστικὴ γενιά» ἃς ποῦμε, ὅπου ἀνήκουν καὶ ὁ Περικλῆς καὶ ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Φειδίας, γεννήθηκαν κοντὰ στὸ 500 π.Χ. ἢ λίγο μετὰ, ἦταν δηλαδὴ περίπου 10 χρονῶν στὸ Μαραθῶνα, περίπου 20 χρονῶν στὴ Σαλαμίνα καὶ περίπου πενήντάρηδες ἅμα ἄρχισε νὰ χτιζεῖται ὁ Παρθενῶν τὸ 447 π.Χ. Αὐτῆς τῆς γενεᾶς ἔργο εἶναι ἡ κλασσικὴ τέχνη. Πρέπει νὰ φέρομε στὸ νοῦ μας, καὶ νὰ τὸ ξανασυλλογιστοῦμε, τὸ περίφημο χορικὸ τῆς «Ἀντιγόνης» τοῦ Σοφοκλῆ (ποὺ οἱ Ἀθηναῖοι τὸν ἐκλέξανε — ἀκριβῶς, λένε, γιὰ χάρη τῆς «Ἀντιγόνης» — συστράτηγο τοῦ Περικλῆ στὴν ἐκστρατεία τῆς Σάμου τὸ 411 π.Χ., ἐνῶ δηλαδὴ χτιζόταν ὁ Παρθενῶν) «πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει...»:

πολλὰ ναι τὰ θάματα,
 πιὸ θᾶμα ἀπ' τὸν ἄνθρωπο, τίποτα·
 ... παντοσόφιστος·
 ἀνεφώδιαστον τίποτα
 δὲν τὸν βρίσκει ἀπ' ὅ,τι ναι νά'ρθῃ·
 μόνο ἀπ' τὸ θάνατο
 γλυτωμὸ δὲν θὰ βρεῖ πουθενά...
 κ' ἐνῶ ἔχει σοφία νὰ μηχανεύεται
 τέχνες π' οὔτε μποροῦσε νὰ ἐλπίζει κανεὶς,
 πότε γυρνᾷ στὸ κακὸ
 καὶ στὸ καλὸ πότε πάλι...

(μετάφρ. Γρυπάρη).

Τὸ χορικὸ αὐτὸ ἐκφράζει αὐθεντικὰ τὴν πνευματικὴν στάση, τὴν πνευματικὴ «κορμοστασιά» θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, τῶν ἀνθρώπων ἐκείνων καὶ τῶν χρόνων ἐκείνων καὶ φωτίζει τὴν ἐξαιρετὴ θερμότητα τῆς τέχνης τους· θὰ εἶναι χρήσιμο ἄν τὸ θυμόμαστε μελετώντας τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενῶνος.

Ἡ ἀρχιτεκτονική του

Προτοῦ νὰ μποῦμε στὴν ἀνάλυση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς τοῦ Παρθενῶνος εἶναι λογικὸ νὰ ἔχομε μιὰ γενικὴ εἰκόνα τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἀνάλυσης, δηλαδὴ τοῦ ναοῦ ὡς συνόλου. Διαλέγομε γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸν μιὰ παλιὰ ἀναπαράσταση ἀπὸ τὸ θεμελιακὸ βιβλίον τοῦ Michaelis γιὰ τὸν Παρθενῶνα ποὺ ἐπειδὴ εἶναι περισσότερον ἀπὸ 80 χρόνια παλιὰ ἔχει μὲν διάφορα λάθη στὶς λεπτομέρειες, εἶναι ὅμως πιὸ θερμὴ καὶ χρωματικὴ ἀπὸ ἄλλες, γιὰ τὸν δείχνει, ὅπως εἶναι καὶ στὴν πραγματικότητά, ἀναπόσπαστον ἀπὸ τὸ φυσικὸ του περιβάλλον, μέσα στὴν Ἀττικὴ, μπροστὰ στὴ θάλασσα, μὲ βάθος τὴν Αἴγινα ἀριστερὰ καὶ τὴ Σαλαμῖνα δεξιὰ.

Καθὼς δείχνει ὁ ναὸς ἐπάνω στὸ βράχο ὅλο του τὸν ὄγκο, μὲ τὴν ἐντελῶς συγκεκριμένη μορφή του τοῦ δίνουν τὸ γενικὸ σχῆμα καὶ τὰ καθέκαστα μέλη του, ἔχει κανένας τὸ αἶσθημα πὼς ἀντικρίζει ἕνα θαυμαστὸ ἀκέραιο ἄγαλμα τοποθετημένο ἔξω στὸ φῶς (ὅπως ἦταν ὅλα τ' ἀρχαῖα ἄγαλματα), ντυμένο ἕνα λαμπρὸ ροῦχο μὲ πλούσιες ρυθμικὲς πτυχές. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ δὲν εἶναι ἐντελῶς μεταφορικὴ ἔκφραση: εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι ὁ ἑλληνικὸς ναός, καὶ μὲ τὴ μορφή του καὶ μὲ τὴν τοποθέτησή του μέσα στὸ χῶρο, εἶναι πρῶτα-πρῶτα ἕνα πλαστικὸ σῶμα, ποὺ ὅλα τὰ συστατικὰ του στοιχεῖα ἔχουν τὴν ἴδια ἀξία π.χ. ἡ πλαγινὴ ὄψη ὄχι λιγώτερον ἀπὸ τὴν πρόσοψη κλπ. Τὸ κύριο καλλιτεχνικὸ βάρος πέφτει στὴν ἐξωτερικὴ του μορφή, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι σ' αὐτὴν φανερῶνεται τὸ ἀρχιτεκτονικὸ πνεῦμα, ὁ ἀγῶνας τοῦ βάρους καὶ τῆς ἀντίστασης ἢ διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου ἔρχεται σὰν συνέπεια τῆς ἐξωτερικῆς μορφῆς, ἔχει δευτερεύουσα καλλιτεχνικὴ ἀξία, δὲν εἶναι ὅμως αὐτὸ ἢ καλλιτεχνικὴ ἀφετηρία. Ἀντίθετα, στὴ μεσαιωνικὴ καὶ στὴ νεώτερη ἀρχιτεκτονικὴ τὸ κύριο καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον στρέφεται στὴ διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου, αὐτὸς εἶναι ἡ ἀφετηρία, τὸ χτίριο δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ πλάθει καὶ νὰ δίνει μορφή σ' αὐτὸ τὸ ἐσωτερικὸ κενό, καὶ αὐτοῦ τοῦ διαμορφωμένου ἐσωτερικοῦ συνέπεια εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τοῦ χτιρίου, ὅπου τὸ ἐνδιαφέρον περιορίζεται σχεδὸν μόνο στὴν πρόσοψη. Τὴν ἀνάγκη τοῦ νὰ πάρει μορφή ὁ ἐσωτερικὸς χῶρος τὴ βλέπουμε καὶ στὴ ρωμαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ (Πάνθεο Ρώμης κλπ.). Θὰ ἰδοῦμε ὅμως ὅτι τὸ πρῶτο σπέρμα τῆς καινούργιας αὐτῆς ἀνάγκης, τῆς διαμόρφωσης τοῦ ἐσωτερικοῦ κενοῦ ὡς ιδιαίτερης ἀξίας, βρισκεται στὸν Παρθενῶνα ἀκριβῶς.

Ἡ κάτοψη δείχνει μὲ μιὰ ματιὰ τὸ σύνολο, τὰ μέρη του καὶ τὴ μεταξύ τους σχέση. Ὁ Παρθενὼν εἶναι, ἐξωτερικὰ, περίπτερος, τὸ «πτερόν» ἢ ἡ «περίστασις» του ἔχουν ἀπὸ 8 κολόννες στὶς στενὲς καὶ ἀπὸ 17 στὶς μακρὲς πλευρές. Τὸ πτερό αὐτὸ περιβάλλει ναὸ ἀμφιπρόστυλο ἐξά-

στυλο (ἀπὸ 6 κολόννες στὶς δυὸ στενὲς πλευρές), ποὺ τὰ μέρη του εἶναι: ὁ πρόναος· ὕστερα ὁ κυρίως ναός, ὅπου ἦταν τὸ ἄγαλμα καὶ ποὺ δυὸ σειρὲς κολόννες τὸν χωρίζουν σε τρεῖς «ὑποστάσεις»· πίσω ἀπ' αὐτόν, ἓνα μικρότερο δωμάτιο, ποὺ καθὼς θὰ ἰδοῦμε ὀνομαζότανε Παρθενῶν, ποὺ ὅμως δὲν εἶχε πόρτα πρὸς τὸ ναὸ ἀλλὰ μόνο πρὸς τὸν (ἀντίστοιχο τοῦ προνάου) ὀπισθόδομο. Δείχνει ὅμως κιόλας ἡ κάτοψη, γιὰ ὅποιον τὴ μελετήσει μὲ προσοχή, καὶ ποιά θὰ εἶναι ἡ ἀνωδομία τοῦ ναοῦ· γιὰτὶ οἱ ἀρχιτέκτονες, ἀφοῦ διαλέξουν μιὰν ὀρισμένη θέση τοῦ πτεροῦ καὶ τῶν κιόνων του σχετικὰ μὲ τὸν ἀπὸ μέσα ναό, δένονται ὕστερα ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ καὶ γιὰ τὴν ἀνωδομία τοῦ ὄλου χτιρίου, ἐξαιτίας τῆς σταθερῆς σχέσης ποὺ ἔχουν στὸ δωρικὸ ρυθμὸ ὅλα τὰ κάθετα μέλη του μεταξὺ τους, οἱ κολόννες μὲ τὶς τρίγλυφες, τὶς μετόπες κλπ. Γενικώτερα ὁ ἑλληνικὸς ναός (ἀλλὰ καὶ ὅλα τὰ σπουδαῖα ἔργα τοῦ Μεσαίωνα καὶ τῆς Ἀναγέννησης), ὅπως κι' ἂν τὸν ἐξετάσουμε, εἴτε ὀριζόντια εἴτε κάθετα, ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα τοῦ ἀτόφιου ὄργανισμοῦ. Στὴν ἀνωδομία τοῦ Παρθενῶνος ἔχομε ὅλα τὰ κανονικὰ καὶ ἀνεξάρτητα στοιχεῖα τοῦ δωρικοῦ ρυθμοῦ. Ἡ ἀδιάκοπη ὅμως λειτουργία, ποὺ ἐκτελεῖ τὸ κάθετοιχεῖο μὲ τὴ μορφή του καὶ μὲ τὴ θέση του μέσα στὸ σύνολο καὶ εἶναι ἐξαιρετὸ σύμβολο τῶν δυνάμεων ποὺ παλεύουν γιὰ νὰ στηθεῖ γερὰ καὶ νὰ σηκωθεῖ ψηλὰ τὸ χτίριο, ἔχει διατυπωθεῖ στὸν Παρθενῶνα μὲ ἀσύγκριτη εὐαισθησία καὶ μὲ μιὰ ἐνάργεια σχεδὸν δραματικὴ.

Στὸν Παρθενῶνα, ὅπως καὶ σὲ κάθε ἑλληνικὸ ναό, τὸ κρηπίδωμα (ἢ κρηπίς) κάτω-κάτω μὲ τὰ τρία ψηλὰ σκαλιὰ του εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι δὲν ἐξυπηρετεῖ τὴν πρακτικὴ ἀνάγκη ν' ἀνεβαίνει ὁ ἄνθρωπος στὸ ναό, ἀλλὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀνάγκη νὰ ἀποχτήσῃ τὸ χτίριο μιὰ στερεὴ βάση μὲ μορφή κατὰλληλη ποὺ καὶ νὰ τὸ συνδέει ἀλλὰ καὶ νὰ τὸ ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ γύρω-γύρω ἄμορφο ἔδαφος: ἀρχίζει πλατύτερη κάτω καὶ —μὲ τὰ τρία σκαλιὰ— στενεύει καθὼς ἀνεβαίνει καὶ πλησιάζει στὸ χτίριο. Κάνει στὸ ναὸ τὴν ἴδια λειτουργία ὅπως τὸ βᾶθρο στὰ ἀγάλματα (καθὼς παρατήρησε ὁ Τσουντας κιόλας, Ἱστορία τῆς Ἑλλ. Τέχνης σ. 91)· ἐννοοῦμε ὅμως τὰ βᾶθρα τῶν ἀρχαϊκῶν καὶ τῶν κλασσικῶν ἀγαλμάτων, ποὺ εἶναι σχετικὰ χαμηλὰ καὶ σκαλωτὰ καὶ οὔτε ὑψώνουν ἀπότομα καὶ ξεκομμένα τὰ ἀγάλματα ἀπὸ τὸ γύρω ζωντανὸ ἔδαφος, ὅπως τὰ ἑλληνιστικὰ καὶ τὰ νεώτερα, οὔτε τ' ἀφήνουν νὰ μπερδεύονται καὶ νὰ συγχέονται μὲ τὴν ἄμορφη ζωὴ τῆς πλατείας, ὅπως σὲ μιὰ ὀρισμένη περίοδο τοῦ ἱμπερσοιστικοῦ νατουραλισμοῦ ἔκαμε ὁ Rodin μὲ τοὺς «Πολίτες τοῦ Καλαί». Ἡ ἀπόδειξη, ὅτι δὲν εἶναι πρακτικὸς ἀλλὰ καλλιτεχνικὸς ὁ σκοπὸς τῶν σκαλιῶν τοῦ κρηπιδώματος, εἶναι ὅτι τὰ μέτρα τους ἔχουν ἀναλογία μὲ τὰ μέτρα τοῦ χτιρίου καὶ ὄχι μὲ τοῦ ἀνθρώπου: στὸν Παρθενῶνα τὸ ὕψος τοῦ σκαλιοῦ φτάνει 0,55 μ., ποὺ δὲν τ' ἀνεβαίνει ἄνθρωπος,

ἀλλὰ ὅπως συνήθιζε νὰ λέει ὁ Τσουντας, μόνο θεοί· γι' αὐτὸ ἀνέβαιναν στὸ ναὸ ἀπὸ τὰ χαμηλότερα σκαλάκια μπροστὰ στὶς δύο εἰσόδους τοῦ Παρθενῶνος ποὺ εἶχαν ὕψος καὶ βάθος τὸ μισὸ τῶν μεγάλων.

Στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια τοῦ τελευταίου σκαλιοῦ, στὸ στυλοβάτη, ἐκεῖ δηλαδὴ ποὺ πατοῦν (χωρὶς ἰδιαίτερη βάση, φυσικὰ) οἱ δωρικές κολόννες παίρνομε τὶς διαστάσεις τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ μνημείου: πλάτος 30,89 μ. × μᾶκρος 69,54 = 100×225 ἀττικοὶ πόδες («πούς» = 0,296 μ.) Ἡ ἀναλογία αὐτή, ὅπου τὸ μᾶκρος εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ διπλάσιο τοῦ πλάτους (4:9 ἢ ν: $2n + 1$) εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴ νέα ἐποχή· οἱ παλιότεροι ναοὶ ἦταν πολὺ περισσότερο στενόμακροι (ἀκόμη κι' ὁ ἄμεσος μαρμαρινὸς προκάτοχός του, ὁ Παρθενῶν II. Τὸ ἴδιο πνεῦμα βλέπομε καὶ στὸν ἀριθμὸ τῶν κιόνων τῶν στενῶν καὶ τῶν μακρῶν πλευρῶν τοῦ πετροῦ (8×17 , δηλαδὴ πάλι ν: $2n + 1$). Ἀλλὰ καὶ στὶς ἀναλογίες τῶν κιόνων: τὸ ὕψος τῆς δωρικῆς κολόννας ἔχει πάντα ὀρισμένη σχέση μὲ τὴν κάτω διάμετρό της· στὸν Παρθενῶνα τὸ ὕψος της (10,43 μ.) εἶναι $5\frac{1}{2}$ διαμέτροι, ἐνῶ παλιότερα στὸν ἀρχαῖκὸ τῆς Κορίνθου εἶναι 4 διαμέτροι καὶ λίγο ἀργότερα ἀπὸ τὸν Παρθενῶνα ἡ λυγερὴ κολόνα τοῦ ναοῦ τοῦ Σουνίου φτάνει τὶς 6 διαμέτρους. Σ' ὅλες τὶς ἀναλογίες τοῦ Παρθενῶνος βλέπομε τὸ γνήσιο κλασσικὸ αἶσθημα τοῦ μέτρου, ποὺ ὅμως εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ στατικὸ: ἀποφεύγει τὴ στατικότητα τῶν πολὺ ἀπλῶν, ἀκεραίων πολλαπλασιῶν, δὲν ἀγαπᾷ ὅμως καὶ τὸ μονόπλευρο δυναμισμό, δηλαδὴ τὸν ὑπερβολικὸ τονισμό ἐνὸς στοιχείου σὲ βάρος ἄλλου, ἀλλὰ μὲ ἄκρα λεπτότητα ὑποδηλώνει (μόνο ὑποδηλώνει) τὴν τάση πρὸς τὴν ἰσορροπὴ ἀναλογία· δὲν θέλει οὔτε αὐτὴ τὴν αὐστηρὴ καὶ χωρὶς φαντασίᾳ ἰσορροπὴ ἀναλογία οὔτε τὸν ἐκδηλο συναισθηματισμὸ ἢ πάθος τῆς μονόροπης ἀναλογίας.

Ἐχει πολλὰς φορὲς περιγραφεῖ ἡ θαυμαστὴ λειτουργία τῆς σειρᾶς τῶν κιόνων, τῆς κιονοστοιχίας, γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀνύψωση τοῦ μνημείου ὥσπου νὰ φτάσει ψηλὰ στὸ ὀριζόντιο πάλι στοιχεῖο τῆς ἐπίστεψης τοῦ χιτρίου, τοῦ θριγκοῦ — λειτουργία ποὺ τὴν ἐκτελοῦν οἱ κολόννες μὲ τὸ γενικὸ σχῆμα τους, μὲ τὸ στένεμά τους πρὸς τ' ἀπάνω (μείωσις), μὲ τὶς 20 ραβδώσεις τους. Κι' ἐδῶ ὅμως ἡ φαινομενικὴ ἀπλότητα τῶν μέσων κρύβει ἄκρα λεπτότητα αἰσθηματος· τὸ στένεμα τῆς κολόννας ζευγαρώνεται μὲ τὸ ἐλαφρὸ ἐκεῖνο καὶ ἐλαστικὸ φούσκωμα (ἐντασις) ποὺ κάνει τὶς κατακόρυφες γραμμὲς τοῦ περιγράμματός της νὰ φεύγουν ἐλαφρὰ ἀπὸ τὴν εὐθεῖα καὶ νὰ κυρτώνονται, καθὼς ἀνεβαίνουν. Τὸ ἐλαφρὸ αὐτὸ ἐλαστικὸ φούσκωμα εἶναι ἐξαιρετὸ σύμβολο τῆς ζωντανῆς ἐνέργειας τῶν δυνάμεων ποὺ σηκώνουν τὸ χίτριον (πίεσης, ἀντίστασης, προσπάθειας γιὰ ἀνέβασμα). Εἶναι ὅμως καὶ πάλι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸ καινούργιο κλασσικὸ αἶσθημα τῆς ἀναλογίας ποὺ σημειώσαμε πρωτύτερα (τῆς οὔτε στατικῆς, αὐστηρᾶ ἰσορροπῆς, οὔτε μονόπλευρα δυναμικῆς,

μονόρροπης), ότι στον Παρθενώνα το μέγιστο της έντασης αυτής πέφτει στα $2/5$ του συνολικού ύψους της κολόννας (= 4,81 μ. πάνω από το στυλοβάτη) και είναι 0,017 έξω από την ευθεία κατακόρυφη, ενώ στο Θησείο πέφτει ακριβώς στη μέση του κορμού της κολόννας και είναι μικρότερη, και στα Προπύλαια είναι πιο πάνω από τη μέση και δυνατώτερη από του Παρθενώνος.

Η κιονοστοιχία αυτή του πτεροῦ του Παρθενώνος, χάρη στα μέτρα που διάλεξαν οι αρχιτέκτονες και χάρη στις ατομικές λεπτότητες των μελών, ζευγαρώνει με μοναδικό τρόπο τη στερεότητα και τη σταθερότητα με την ελαφράδα και την άνεση. Καμμιά κολόνα δεν είναι όμοια με την άλλη, καθώς θα ιδούμε, εξαιτίας της περίφημης καμπύλωσης των γραμμών του Παρθενώνος. Και όμως είναι όλες μαζί μία θαυμάσια ρυθμική ένότητα που αποτελεί τη φυσιογνωμία και την έκφραση του χτιρίου. Την έχουν παραβάλει με την πλούσια και μεγαλοπρεπή πυχολογία ενός αγάλματος, και η παρομοίωση είναι σωστή, γιατί καθώς τυλίγει ή σειρά των κίωνων σε κάποια απόσταση τους τοίχους του ναού μαζεύεται ανάμεσα και πίσω από τα φωτισμένα μέτωπά τους σκοῦρος ἴσκιος, όπως ανάμεσα στις ράχες των πτυχών.

Η ομοιότητα όμως σταματάει εδώ, γιατί η απόλυτη γενική ομοιομορφία των μελών της κιονοστοιχίας και η ἔλλειψη της οργανικότητας της ὕλης, που έχει το ροῦχο, μᾶς απομακρύνει από το ἄγαλμα, από τη γλυπτική, και μᾶς κρατάει μέσα στην αρχιτεκτονική με τὰ δικά της ρυθμικά μέσα. Στην αρχιτεκτονική αυτή ρυθμικότητα σπουδαῖο μέρος παίζουν και τὰ κενὰ που αφήνουν μεταξύ τους τὰ γεμᾶτα σώματα τῶν κίωνων· γιατί οἱ κίονες, με τὸν ὀρισμένον ὄγκο τους, με τίς ἀναλογίες τους και με τὴ μορφή τῶν μελών τους, δίνουν και στὰ κενὰ αὐτὰ (στὰ μετακίονια) μιὰ ἐντελῶς συγκεκριμένη μορφή· συνέπεια εἶναι ὅτι τὸ «κενὸ» αὐτὸ γίνεται μιὰ σπουδαία «ρυθμική μονάδα» που ἐναλλάσσεται με τὴν ἄλλη μονάδα, με τὸ σῶμα τῆς κολόννας. Καὶ εἶναι μάλιστα ἡ φυσιογνωμία τῆς ρυθμικῆς αὐτῆς μονάδας τοῦ κενοῦ ἐντελῶς ατομική και ἀσύγχυτη με ἄλλα· ἂν τὸ συγκρίνομε με τὰ μετακίονια ἄλλων ναῶν (π.χ. τοῦ «Ποσειδῶνος» στὸ Paestum) ἀμέσως αἰσθανόμαστε ἄλλη μορφή, ἄλλες ἀναλογίες και προπάντων ἄλλη ρυθμική κίνηση.

Ψηλά, ἐκεῖ που τελειώνουν, οἱ κάθετες κολόννες μᾶς μεταφέρουν στὴν ὀριζόντια ἐπίστεψη τοῦ μνημείου, στὸ θριγκό, με διάφανη λογική: τὸ κιονόκρανο με τὸ στρογγυλὸ και ἀπλωτὸ πρὸς τὰ ἐπάνω μέλος του, τὸν ἔχῖνο, συνεχίζει ἄλλα και τροποποιεῖ χαρακτηριστικὰ τὴ μορφή και τὴν ἐνέργεια τῆς κολόννας, και με τὴν τετράγωνη πλάκα του, τὸν ἄβακα, μεταβιβάζει στὸ ὀριζόντιο ἐπιστύλιο. Στὸν Παρθενώνα ὁ ἔχῖνος, ὄχι πολὺ πλακωτὸς (ὅπως παλαιότερα), ἄλλα ἀνορθωμένος και ἀρκετὰ τεντωμένος, κάνει πιο αἰσθητὴ

τῆ δυνατῆ ἀντίσταση τῆς κολόννας στὸ βάρος ποὺ πιέζει ἀπὸ πάνω. Γενικὰ ὅμως θὰ γελιόταν ὁποῖος θὰ νόμιζε ὅτι ψηλά, στὸ θριγκό, ἐπικρατεῖ τέλος ὀριστικὰ καὶ ἀναντίρρητα ἡ ὀριζόντια κατεύθυνση. Ἀντίθετα συνεχίζεται, μὲ καινούργια μορφή βέβαια, τὸ ἀγώνισμα τῶν ἀντίρροπων τεκτονικῶν δυνάμεων, αὐτὸς ὁ συναρπαστικὸς διάλογος τῆς ὀριζόντιας μὲ τὴν κατακόρυφη, τοῦ βάρους μὲ τὴν ἀντίσταση, καὶ ἡ προσπάθεια γιὰ ζωντανή (δηλαδὴ ὄχι στατική καὶ νεκρή) ἰσορροπηση. Μόνον πού, καθὼς ταιριάζει στὸ ψηλὸ μέρος τοῦ χτιρίου, ἡ «σκηνή» αὐτὴ παίζεται ἐδῶ πιὸ ἀνάλαφρα, τὰ μέλη ποὺ μετέχουν ἔχουν πολὺ μικρότερες διαστάσεις παρὰ κάτω ἀπὸ τὸ θριγκό, ὁ «διάλογος» ἐξακολουθεῖ, ἀλλὰ γυρίζει στὴ «στιχομυθία». Ὁ πρῶτος δυνατὸς λόγος πέφτει στὴν ὀριζόντια δύναμη: τὸ ἀδιάσπαστο μακρὺ ἐπιστύλιο ἀποκατασταίνει γιὰ μιὰ στιγμή τὴν ἡρεμὴ ἐνότητα τοῦ χτιρίου, ποὺ εἶχε ἀρχίσει κάτω μὲ τὴν κρηπίδα, ἀλλὰ εἶχε χωριστεῖ σὲ μικρότερες ρυθμικὲς ἐνότητες μὲ τὶς κολόννες. Ἀμέσως ὅμως ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο, στὸ διάζωμα, ξαναρχίζει ἡ ἐναλλαγὴ τῶν κατακορύφων τριγλύφων μὲ τὰ ἀνάμεσά τους «κενά», δηλαδὴ μὲ τὶς σχεδὸν τετράγωνες μετόπες, καὶ μάλιστα σὲ ρυθμὸ πολὺ πυκνότερο παρὰ κάτω στὶς κολόννες, ἀλλὰ μὲ διαστάσεις πολὺ μικρότερες. Μιὰ τελευταία ἀπήχησή της εἶναι ἀμέσως ἐπάνω ἀπὸ τὸ διάζωμα (τρίγλυφες καὶ μετόπες) τὸ ὀριζόντιο γείσο, ποὺ ζώνει γύρω-γύρω μιὰ τελευταία φορὰ τὸ χτίριο καὶ ποὺ στὴν ἀποκάτω ἐπιφάνειά του ἔχει μιὰν ἀκόμη πιὸ πυκνὴ σειρά ἀπὸ μικροὺς πίνακες (προμόχθους) μὲ σταγόνες. Τὸ ὀριζόντιο αὐτὸ γείσο στὶς δυὸ στενὲς πλευρὲς τοῦ ναοῦ εἶναι ταυτόχρονα καὶ βάση τῶν δυὸ ἀετωμάτων. Γενικὰ πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι στὸ θριγκό τοῦ χτιρίου μιλοῦν μὲν ἔντονα οἱ ἀντίρροπες αὐτὲς δυνάμεις, χάνουν ὅμως καὶ ἓνα μεγάλο ποσοστὸ ἀπὸ τὴν ὑλικότητά τους καὶ γίνονται ἐλαφρότερες, γιὰτὶ μὲ τὴν διαδοχὴ τῶν διαφόρων στοιχείων ποὺ ἀναφέραμε, μὲ τὴν προεξοχὴ καὶ ἐσοχὴ τους, δημιουργοῦνται ἔντονοι φωτισκιάσεις καί, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὁ ἴσκιος ἐλαφρώνει τὴν ὕλη. Τὰ ἀετώματα τέλος, στὶς δυὸ στενὲς πλευρὲς, κλείνουν τὴν ἀσταμάτητη αὐτὴ πάλη σὲ μιὰ τριγωνικὴ συμφωνία καί, σὰν σύμβολο τῆς συμφωνίας αὐτῆς, στέλνουν τρία λουλούδια πρὸς τὸν οὐρανὸ: ἐννοοῦμε τὰ ἀκρωτήρια στὶς τρεῖς γωνιὲς τους, ποὺ στὸν Παρθενῶνα μάλιστα ἔχουν ἰδιαίτερη ὁμορφιά: καὶ ὅμως μὲ τὶς κατηγοριαστὲς γραμμὲς τους τὰ ἀετώματα ξαναστέλνουν τὰ μάτια μας πάλι πρὸς τὰ κάτω κι' ἔτσι τὸ αἶσθημά μας ἐπαναλαβαίνει πάλι καὶ πάλι αὐτὸν τὸν ἄψογα ρυθμισμένον ἀγῶνα.

Οἱ κιονοστοιχίαι αὐτὲς τῆς περιστασης ἢ τοῦ πτεροῦ περιβάλλον μὲ μεγαλοπρέπεια τὶς τέσσερες πλευρὲς τοῦ καθαυτοῦ ναοῦ, ποὺ ἔχει ὄχι τὸ ἀπλὸ σχῆμα τοῦ «ναοῦ ἐν παραστάσει» (2 κολόννες ἀνάμεσα στὶς 2 παραστάδες), ἀλλὰ τὸ πολὺ πλουσιώτερο τοῦ ἀμφιπρόστυλου ἐξάστυλου: δη-

λαδή μπροστά στις παραστάδες, όπου καταλήγουν οι τοίχοι του σηκοῦ στις δύο στενές πλευρές, και μέσα από την κατάσταση, υπάρχει μιὰ ιδιαίτερη ἐξάστυλη πρόσταση. Ἐχει κι' αὐτὴ δωρικές κολόνες, ἀλλὰ τοῦτο εἶχε γιὰ συνέπεια στὰ ψηλὰ μέρη μιὰ ιδιαίτερη δυσκολία. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ψηλὰ στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τῶν τοίχων τοῦ σηκοῦ, ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὴ σκεπὴ τῆς περιστάσης, ἀποφασίστηκε νὰ μπεῖ γύρω-γύρω μιὰ ἀδιάκοπη γλυπτὴ ζωφόρος, ἡ περίφημη ζωφόρος τῶν Παναθηναίων, ποὺ ὅμως εἶναι στοιχεῖο ξένο στὸ δωρικὸ ρυθμὸ καὶ ἀνήκει στὸν ἰωνικὸ ρυθμὸ, ποὺ δὲν ἔχει τρίγλυφες καὶ μετόπες. Στὶς μακρὲς πλευρὲς ἡ ζωφόρος αὐτὴ δὲν συγκρούεται πουθενὰ μὲ τὰ δωρικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Παρθενῶνος· στὶς στενὲς ὅμως σκοντάφει στὶς δωρικές κολόνες τῆς πρόστασης, ποὺ ἀπαιτοῦν γιὰ συνέχεια ἀπὸ πάνω τους τρίγλυφες καὶ μετόπες. Ἡ εὐαισθησία τοῦ Φειδία καὶ τοῦ Ἴκτινίου δὲν δέχτηκε νὰ κόβεται ἀπότομα ὁ δωρικὸς ρυθμὸς στὰ κιονόκρανα καὶ νὰ κολοβώνεται: γι' αὐτὸ στὴ ζωφόρο τῶν δύο στενῶν πλευρῶν, μόνο, ἔβαλαν ἀποκάτω τῆς τὴν ἴδια ταινία τοῦ ἐπιστυλίου μὲ τοὺς ἴδιους κανόνες καὶ τὶς σταγόνες ποὺ ὑπάρχει καὶ ἀπέξω στὴν περίσταση κάτω ἀπὸ τὶς τρίγλυφες καὶ τὶς μετόπες — πράγμα ποὺ ἐπέτρεψε μιὰ πραγματικὴ, ἀλλὰ διακριτικὴ ἀλληλοδιείσδυση τῶν δύο ρυθμῶν.

Θὰ εἴμαστε σύντομοι στὴν περιγραφή τῆς ἐσωτερικῆς διαίρεσης τοῦ ναοῦ, ποὺ φαίνεται καλὰ στὴν ἀκόψη. Ἀπὸ τὸν πρόναο, ποὺ καὶ οἱ ἀρχαῖες ἐπιγραφὲς οἱ σχετικὲς μὲ τὸν Παρθενῶνα τὸν ὀνομάζουν «πρόνεων» ἢ «προνήϊον», μπαίνομε μὲ μιὰ μεγάλη πόρτα στὸ μεγάλο χῶρο ποὺ οἱ ἐπιγραφὲς τὸν ὀνομάζουν «ὁ νεὼς ὁ ἑκατόμπεδος»: ἔχει πραγματικὰ μᾶκρος 29,89 (= 100 πόδες × 0,296) × πλάτος 19,10· ἀλλὰ τὸ ὄνομα «ἐκατόμπεδος» ἦταν κιόλας καθυγιασμένο ἀπὸ τὴ χρῆση τοῦ στὴν ἀρχαῖκὴ ἐποχὴ, ἴσως μάλιστα, καθὼς εἶδαμε, στὴν ἴδια τούτη θέση γιὰ τὸν «πρωταρχικὸ Παρθενῶνα» (Urparthenon). Στὸ μεγάλο αὐτὸ χῶρο, τὸν «ἐκατόμπεδο νεὼν» τῶν ἐπιγραφῶν, βρισκόταν τὸ χρυσελεφάντινο ἄγαλμα τῆς θεᾶς, τὸ ἔργο τοῦ Φειδία, καθὼς μᾶς τὸ λένε καὶ οἱ ἐπιγραφές, ἀλλὰ τὸ βλέπομε καὶ ἀπὸ τὰ πώρινα θεμέλια τοῦ βᾶθρου του, ποὺ ξεχωρίζουν πολὺ καθαρὰ μέσα στὴ μαρμάρινη στρώση τοῦ δαπέδου. Μιὰ διπλὴ κιονοστοιχία (ποὺ ἦταν διπλὴ καὶ στὸ ὕψος, δίτονος) ἐχώριζε τὸ χῶρο αὐτὸν σὲ τρεῖς ὑποστάσεις, ὅπως καὶ στοὺς περισσότερους δωρικοὺς ναοὺς. Ἀλλὰ κ' ἐδῶ ὁ Παρθενῶν ἔχει κάτι καινούργιο: ἐνῶ στοὺς ἄλλους ναοὺς οἱ δύο πλευρικὲς κιονοστοιχίαι ἔφταναν σχεδὸν ὡς τὸν πίσω τοῖχο τοῦ σηκοῦ, ὅπου τὶς ὑποδεχόντουσαν μικρὲς παραστάδες, ἐδῶ δὲν προχωροῦν ὡς τὸν τοῖχο, ἀλλὰ γυρίζουν καὶ κλείνουν πίσω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα μὲ μιὰ τρίτη κιονοστοιχία, δημιουργώντας ἔτσι γύρω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα σὰν ἓνα τρίπλευρο περιστύλιο, ποὺ γιὰ τὴ σημασία του θὰ ξαναμιλήσομε. Ὁ χῶρος

αὐτὸς ἦταν ὀλότελα κλειστὸς πρὸς τὰ πίσω, χωρὶς πόρτα στὸ κολλητὸ δωμάτιο. Αὐτὸ ἀκριβῶς, τὸ πίσω ἀπὸ τὸν «ἐκατόμπεδο» χώρο τοῦ ἀγάλματος δωμάτιο, ὀνομαζότανε κατὰ τὶς ἐπιγραφὰς «Παρθενών», καὶ ὅχι, ὅπως θὰ περιμέναμε, ἢ προηγουμένη αἴθουσα μὲ τὸ ἄγαλμα. Τὸ πρᾶγμα εἶναι περιέργο, ἀλλὰ εἶναι γεγονός, ὅτι τὸ ὄνομα αὐτὸ δὲν ἔχει σχέση μετὰ τὸ ὄνομα τοῦ ἀγάλματος, τὸ «Παρθένος», πού φαίνεται ὅτι στὰ κλασσικὰ χρόνια ἦταν μόνο τὸ λαϊκὸ ἐπώνυμό του. Σημαίνει ἀπλά: ὁ ἰδιαιτερός θάλαμος τῆς Παρθένου θεᾶς, καὶ πραγματικὰ ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὰς μαθαίνομε ὅτι ἐδῶ ἐφύλαγαν τὰ πολύτιμα πράγματα καὶ τὰ χρήματα πού ἀποτελοῦσαν τὴν περιουσία της· ἐδῶ ἐφύλαγαν καὶ τὴ χάλκινη στήλη μετὰ τὴν ἐπιγραφή πού ἔδινε τὴν ἀκριβῆ περιγραφή τοῦ χρυσελεφαντίνου ἀγάλματος καὶ τὸ βᾶρος τῶν πολυτίμων ὑλικῶν του, γιὰ νὰ γίνεται κάθε χρόνο ὁ ἔλεγχος, καὶ πού ἔγραφε τὸ ὄνομα τοῦ Περικλῆ ὡς «ἐπιμελητοῦ» τῶν δαπανῶν καὶ τὸ ὄνομα τοῦ Φειδίου ὡς «δημιουργοῦ» τοῦ ἀγάλματος. Ἐκτὸς τῶν ἰδιαιτέρων αὐτῶν θαλάμων τῆς Παρθένου τὸ ὄνομα «Παρθενῶν» χρησιμοποιήθηκε ἀργότερα γιὰ ὀλόκληρο τὸ μνημεῖο, στὴν ἀρχὴ ἀνεπίσημα (γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Δημοσθένης, κατ' Ἀνδροτίωνος, στὰ 355/4 π.Χ.), ὕστερα καὶ ἐπίσημα.

Πῶς ἐφωτιζόταν ὁ ναός, καὶ μάλιστα ὁ σηκός μετὰ τὸ χρυσελεφάντινο ἄγαλμα; Τὴ θεωρία τοῦ «ὑπαίθρου» ναοῦ (χωρὶς σκεπή) δὲν τὴν πιστεύει σήμερα κανένας. Κύρια πηγὴ φωτισμοῦ θὰ ἦταν οἱ πόρτες ὅταν ἀνοίγαν· ἀλλὰ καὶ κλειστὲς ἄφηναν λίγο φῶς, γιὰ τὴν τὰ πορτόφυλλα δὲν ἔφταναν ὡς τὸ ἀνώφλι. Ἴσως ὅμως βοηθοῦσαν καὶ οἱ μαρμάρινες κεραμίδες τῆς σκεπῆς, ἂν δὲν εἶχαν ἀποκάτω ξύλινη ὀροφή: εἶναι περιέργο ὅτι οἱ κεραμίδες τοῦ Παρθενῶνος δὲν εἶναι ἀπὸ πεντελικὸ μάρμαρο (ὅπως τὸ ὑπόλοιπο χτίριο καὶ ὅπως ἄλλοῦ), ἀλλὰ ἀπὸ παριανό, πού ἀντέχει λιγώτερο στὸν καιρὸ, ἔχει ὅμως καταπληκτικὴ διαφάνεια. Καθὼς εἶχαν πολὺ μικρὸ πάχος (0,03 μ.) μπορούσαν μετὰ ἡλιοσάν τῆς Ἀττικῆς νὰ δίνουν ἀρκετὸ φῶς στὸν ἄνταξο πού τὸν γέμιζε ἰλαρὴ ἀνταύγεια τὸ φωτερὸ ἄγαλμα τῆς Παρθένου καὶ τοῦ ἐτόνιζε τὴ μεγαλοπρέπεια ἢ τριπλῆ δίτονη κιονοστοιχία γύρω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα.

Ἡ ἀτομικὴ φυσιογνωμία του

Ὅταν φέρνομε στὸ νοῦ μας τὸν Παρθενῶνα ὡς σύνολο, δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε τὸ σπουδαῖο μέρος πού ἔπαιζε στὴ γενικὴ ἐντύπωση ἢ πολυχρωμία, πού δὲν ἔλειπε ἄλλωστε ἀπὸ κανένα ἀρχαῖο ναό. Μέσα στὰ πλούσια χρώματα τῆς ζωντανῆς φύσης ἔνα χτίριο, πού ἢ ἀρχιτεκτονικὴ του παρασταίνει μετὰ τόσο συγκεκριμένον τρόπο τὴ λειτουργία τῶν δυνάμεων πού τὸ χτίζουν καὶ τὸ ὑψώνουν, ἂν μείνει κατάσπρο, θὰ εἶναι γιὰ τοὺς Ἕλληνας ἀνυπόφορη ἀφαίρεση καὶ

νέκρα. Ἐντίκρου ὅμως στήν παρδαλή και ἄπιαστη πολυχρωμία τῆς ὀργανικῆς φύσης ἢ ἀρχιτεκτονικῆ ἀντιτάσσει, σύμφωνα με τῆ δική της φύση και με τὸ δικό της πνεῦμα, μιὰ χρωματικότητα περιορισμένη, κανονισμένη, σταθερή, με τόνους ἀκέρειους και καθαροὺς (ὄχι μισοὺς και μεταβατικούς), ποὺ ἐξαιρεί μόνο τὰ μέλη ἐκεῖνα ποὺ ἀρθρώνουν τὴν ἀρχιτεκτονική, ὄχι ἐκεῖνα ποὺ πιέζουν ἢ βαστάζουν: αὐτὰ —τὸ τρίβαθρο κρηπίδωμα, οἱ τοῖχοι τοῦ σηκοῦ, οἱ κολόννες, τὰ κιονόκρανα κ.τ.τ.— κρατοῦν τὸ θερμὸ ἄσπρο τόνο τοῦ ἑλληνικοῦ μαρμάρου και μένουν ἀχρωμάτιστα· χρωματίζονται οἱ «ἀρθρώσεις» τους, π.χ. οἱ δακτύλιοι στὸ ὑποτραχήλιο τῆς κολόννας και στὸ κιονόκρανο, ἢ ταινία τοῦ ἐπιστυλίου, ἢ κάτω ἐπιφάνεια τοῦ γείσου, οἱ τρίγλυφες με τοὺς κανόνες και τοὺς προμόχθους, τὰ γλυπτὰ τῶν μετοπῶν και τῶν ἀετωμάτων κλπ. Ἔτσι, δυὸ κύρια χρώματα, τὸ κόκκινο και τὸ γαλάζιο, ποὺ τὰ συνοδεύει ποῦ και ποῦ τὸ χρυσαφί, στεφανώνουν και σημαδεύουν τὸ χτίριο μέσα στὸ χρῶμα τοῦ οὐρανοῦ και στὸ φῶς τοῦ ἡλίου, τονίζοντας σταθερὰ τίς προεξοχές και τίς ἐσοχές τοῦ θριγκοῦ, ποὺ ἀλλιῶς τὸ φῶς θὰ τίς ἐξομοίωνε και θὰ ἀνακάτευε γιὰ τὸ μάτι τὴ λειτουργία τους.

Στὴν ἀνάλυση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Παρθενῶνος, ποὺ ἔδωσε τὸ περασμένο ἄρθρο, συναντήσαμε κιόλας μερικὲς λεπτομέρειες, ποὺ δείχνουν τὸν ἀτομικὸ τρόπο τῆς ἐφαρμογῆς τῶν θεμελιακῶν ἀρχῶν τῆς ἀρχαίας ἀρχιτεκτονικῆς στὸν Παρθενῶνα. Ἐπάρχουν κι' ἄλλα στοιχεῖα ποὺ κάνουν πιὸ ξεχωριστὴ τὴν ἀτομικότητά του, π.χ. ἢ ἀσύγκριτη ἀκρίβεια και τελειότητα τῆς ἐκτέλεσης ὅλων τῶν λεπτομερειῶν. Εἶναι σὰν ἓνα θαῦμα τὸ πῶς οἱ ἀρμοὶ τῶν μελῶν —φτάνει νὰ μὴν ἔχουν πάθει εἰδικὴ φθορὰ— εἶναι ἀκόμη και σήμερα τόσο σφιχτὰ κλειστοί, ὥστε τὸ μάτι δυσκολεύεται νὰ τοὺς παρακολουθήσει. Ἐχει κανένας πραγματικὰ τὸ αἶσθημα ὅτι, ὅπως τὸ τονίζει και ὁ Πλούταρχος, και οἱ πιὸ ταπεινοὶ τεχνῖτες ξεσυνερίζοντουσαν πῶς θὰ ὑψώσουν τὴν ἀπλὴ μαστοριά τους σὲ καλλιτεχνία («τῶν δημιουργῶν ἀμιλλωμένων ὑπερβαλέσθαι τὴν δημιουργίαν τῇ καλλιτεχνίᾳ»). Ἄν ἡ νεώτερη αἰσθητικὴ ἀποφεύγει (και σωστὰ τὸ ἀποφεύγει) νὰ θεωρεῖ τὸν Παρθενῶνα ἀπόλυτο καλλιτεχνικὸ μέτρο γιὰ τὴν προγενέστερη και γιὰ τὴν ὑστερώτερη ἀρχιτεκτονική, μπορούμε ὅμως ἄφοβα νὰ ποῦμε ὅτι, ὅσο γιὰ τὴν τεχνικὴ τελειότητα τῆς ἐκτέλεσης, εἶναι ἓνα ἄφταστο καλλιτέχνημα.

Ἄλλα στοιχεῖα πάλι εἶναι πιὸ «ἐσωτερικά» (μολονότι στὸν Παρθενῶνα δύσκολα ξεχωρίζονται ἐσωτερικὸς και ἐξωτερικὸς χαρακτήρας) και εἶναι ἀποφασιστικὸς συντελεστὴς τῆς μοναδικότητάς του. Ἐδῶ ἀνήκει ἢ φανερὴ θέληση τοῦ ἀρχιτέκτονα, χωρὶς νὰ ἀρνηθεῖ τοὺς θεμελιακοὺς κανόνες τοῦ δωρικοῦ ναοῦ, νὰ μεταμορφώσῃ τὴ «συμμετρία» του —παίρνομε τὴ λέξη «συμμετρία» στὴν ἀρχαία της σημασία— σύστημα μέτρων, δηλαδὴ ἀναλογίας τῶν

μερῶν μεταξύ τους και με τὸ σύνολο. Ἐν συγκρίνομε τὸν Παρθενῶνα με τὸ κλασσικὸ δημιούργημα τοῦ δωρικῶν ρυθμοῦ, ποῦ εἶναι ὁ ναὸς τοῦ Διὸς στήν Ὀλυμπία, εἴκοσι χρόνια μόνο παλιότερος, βλέπομε καθαρὰ ὅτι ὁ Ἰκτίνος ἀποφάσισε νὰ ἀπελευθερώσει τὴν τάση τοῦ χιτριῦ πρὸς τὸ ὕψος και νὰ τὸ δείξει ἐλαφρότερο, νὰ ἀφαιρέσει ὅσο ἦταν δυνατὸ ὑλικὸ βάρος ἀπὸ τὴ σύγκρουση τῆς ὀριζόντιας πίεσης και τῆς κάθετης ἀντίστασης, τροποποιώντας μόνο τίς ἀναλογίες τοῦ κιονοκράνου σχετικὰ με τὴν κολόνα, καθὼς και τοῦ ἐπιστυλίου, τοῦ διαζώματος κλπ.

Ἄλλὰ και στήν ἀτόψη τοῦ ναοῦ μιὰ καινοτομία εἶναι τολμηρὴ και δείχνει πρὸς τὸ ἀπώτερο μέλλον. Ὁ σηκὸς πλαταίνει πολὺ, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ περίσταση και ἡ πρόσταση στενεύουν γιὰ νὰ πάρει περισσότερο ἀνάπτυξη ὁ ἐσωτερικὸς χώρος τοῦ σηκοῦ· γιὰ χάρη τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ σηκοῦ περιορίζονται —πρῶτη φορὰ ἐδῶ— ὅλα τ' ἄλλα στοιχεῖα τῆς ἀτόψης. Ἔτσι μπόρεσε ὁ Ἰκτίνος νὰ στήσει μέσα ἄνετα τὸ ἄγαλμα τῆς Παρθένου, στήν κατάλληλη ἀπόσταση ἀπὸ τὴν εἴσοδο, και νὰ τὸ περιβάλει δεξιά, ἀριστερὰ και πίσω με τὴν τριμελῆ κιονοστοιχία, ποῦ στέκεται ἐπίσης ἐλεύθερη μέσα στὸν χώρο (ἐντελῶς διαφορετικὰ στὸ ναὸ τῆς Ὀλυμπίας, ὅπου τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς ἦταν σὰν στριμωγμένο μέσα στὴ στενὴ διπλὴ κιονοστοιχία τοῦ σηκοῦ). Τέτοια διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου εἶναι, μέσα στήν ἐλληνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ποῦ γενικὰ ἀδιαφορεῖ γι' αὐτόν, μιὰ ἰδέα ἐπαναστατικὴ, ποῦ ἐμελλε νὰ δώσει καρποὺς πολὺ ἀργότερα. Μόνο στὸν Παρθενῶνα μπορούμε νὰ μιλήσομε κάπως δικαιολογημένα γιὰ «πλάγια κλίτη» ὅπως στίς χριστιανικὲς ἐκκλησίες (K. Weickert)· ὁ χώρος τῶν τριῶν κιονοστοιχιῶν, ποῦ περιβάλλουν δεξιά, ἀριστερὰ και πίσω τὸ ἄγαλμα, εἶναι ἡ πρῶτη ὑποδήλωση τῆς χριστιανικῆς ἀψίδας μέσα στήν ἀρχαία ἀρχιτεκτονικὴ (M. Raphael). Καὶ ἐπειδὴ ἡ μεταμόρφωση αὐτὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ ἔγινε γιὰ χάρη τοῦ ἀγάλματος, ἐπιτρέπεται νὰ εικάσομε, ὅτι ἡ ἰδέα αὐτὴ πηγάζει ἀπὸ τὸν Φειδία τὸν ἴδιον.

Ἴσως ὁμως ἡ πιὸ καταπληκτικὴ λεπτότητα και εὐαισθησία ποῦ ἔδειξε ὁ ἀρχτέκτονας στὴ μεταχείριση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τῆς τέχνης του, και ποῦ κάνει ἄμεσα αἰσθητὴ και στὸν μὴ εἰδικὸ τὴ μοναδικότητα τοῦ Παρθενῶνος, εἶναι ἡ εἰδικὴ διαμόρφωση ποῦ ἔδωσε στίς γραμμὲς και στίς ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ με τίς ξακουστὲς καμπυλότητες. Με δύο λόγια: δὲν ὑπάρχει στὸν Παρθενῶνα καμμιά σχεδὸν γραμμὴ ἢ ἐπιφάνεια ἀκριβῶς ὀριζόντια οὔτε καμμιά γραμμὴ ἢ ἐπιφάνεια ἀκριβῶς κατακόρυφη, ἀλλὰ οἱ μὲν ὀριζόντιες καμπυλώνονται πρὸς τὰ ἐπάνω (κυρτώνονται), οἱ δὲ κατακόρυφες γέρνουν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ χιτριῦ (ἐξαίρεση κάνουν οἱ κολόνες τῶν προστάσεων τοῦ προναοῦ και τοῦ ὀπισθοδόμου, μέσα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴν περίσταση, ποῦ ἔχουν κατακόρυφο τὸν ἄξονά τους). Καὶ ἀκριβέστερα: καμπύλες πρὸς τὰ ἐπάνω εἶ-

να οι βαθμίδες του κρηπιδώματος (στη μέση της Α πρόσοψης γίνονται 0,07 μ. ψηλότερες παρά στις γωνιές, στη μέση των μακρῶν πλευρῶν 0,11 μ.)· τὸ ἴδιο κάνουν καὶ οἱ γραμμὲς τοῦ ἐπιστυλίου καὶ τῶν πιὸ ἐπάνω μελῶν τοῦ θριγκοῦ, μόνο πού ἡ καμπύλωση εἶναι λίγο μικρότερη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ κολόννες γέρνουν πρὸς τὰ μέσα τοῦ χτιρίου, οἱ γωνιαῖες μάλιστα ἔχουν ἐπὶ πλέον καὶ διαγώνια κλίση, ὥστε π.χ. ὁ κατώτατος σπόνδυλος τῆς γωνιαίας κολόννας εἶναι ἀπέξω 0,04 μ. ψηλότερος παρά ἀπὸ μέσα (γεννιέται ἔτσι μιὰ θεωρητικὴ «πυραμίδα», γιατί ὑπολόγισαν ὅτι, ἂν οἱ γωνιαῖες κολόννες προεκταθοῦν, οἱ ἄξονές τους θὰ συναντηθοῦν σὲ ὕψος 1782,13 μ.). Ἀλλὰ καὶ οἱ τοῖχοι τοῦ σηκοῦ γέρνουν πρὸς τὰ μέσα, ὅπως καὶ τὸ ἐπιστύλιο καὶ τὸ διάζωμα τῶν τριγλῶφον καὶ τῶν μετοπῶν, ἐνῶ τὸ γεῖσο καὶ οἱ ἀκροκέραμοι γέρνουν μπροστά. Τέλος, σὰν νὰ μὴν ἔφταναν ὅλες αὐτὲς οἱ ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν ὀριζόντια καὶ τὴν κατακόρυφη, ὁλόκληρο τὸ ἐπάνω ἀπὸ τὶς κολόννες μέρος τοῦ χτιρίου, ὁ θριγκός, εἶναι καὶ λίγο κοῖλος, τὸ μέτωπό του δηλαδή εἶναι στὴ μέση τοῦ ὄλου μακρὸς λίγο πιὸ πίσω παρά στὶς ἄκρες· οἱ κοιλάνσεις αὐτὲς, ὅσο ἐλαφρὲς κι' ἂν εἶναι, συντελοῦν ὅμως ἀναμφισβήτητα στὸ σκιοφωτισμὸ, στὴ διαβάθμιση τῶν τόνων τοῦ φωτὸς πού πέφτει ἐπάνω τους.

Καταλαβαίνομε πόσο ὅλες αὐτὲς οἱ λεπτότητες ἔκαμαν περίπλοκη τὴν ἐκτέλεση τῆς οἰκοδομῆς καὶ τί δυσκολίες κατόρθωσαν νὰ ὑπερνικήσουν ὁ ἀρχιτέκτονας, ὁ πρωτομάστορας καὶ οἱ ἀπλοὶ μαστόροι, ἀφοῦ κανένα ἀπὸ τὰ ὅμοια μέλη δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἴδιο μὲ τὸ ἄλλο καὶ τὸ καθένα χρειαζότανε ἀτομικευμένη ἐκτέλεση. Ποιὰ ἡ αἰτία ἢ ποιὸς ὁ σκοπὸς τῆς περίπλοκης αὐτῆς ἐκτέλεσης; Οἱ συζητήσεις δὲν ἔχουν ἀκόμη σταματήσει. Παλιότερα ἀρνήθηκαν ὁλότελα τὴ σκόπιμη χρῆση τῶν καμπυλῶν ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη καὶ τὶς ἐξήγησαν μὲ τυχαία κίνηση τοῦ ἐδάφους — πρᾶγμα ἀδύνατο, ἀφοῦ ἀκριβῶς ἡ ΒΑ γωνία τοῦ Παρθενῶνος εἶναι θεμελιωμένη στὸ βράχο καὶ ὅμως ἔχει τὴν ἴδια καμπύλωση καὶ ἀφοῦ θὰ ἦταν ἀδύνατο ἡ καθολικὴ μετατόπιση τῶν μερῶν νὰ εἶχε γίνει μὲ τόση ὁμοιομορφία καὶ κανονικότητα. Καὶ ἡ ἐξήγηση ὅμως ἐκείνων, πού στηρίζονται στὸ Βιτρούβιο καὶ δέχονται ὅτι οἱ καμπυλώσεις σκοπὸ ἔχουν νὰ ἀποκαταστήσουν ὀπτικά καὶ αἰσθητικά τὴν εὐθεῖα, ἀστοχεῖ: τὰ ἄκρα, λένε, μιᾶς μακριᾶς ὀριζόντιας γραμμῆς κάτω ἀπὸ τὸν ὀρίζοντα σηκώνονται, ἡ γραμμὴ κοιλαίνεται· ἡ κύρτωσή της λοιπὸν ἔχει σκοπὸ, λένε, νὰ ἀντισταθμίσει τὴν παραμόρφωση αὐτὴ καὶ νὰ δείξει τὴ γραμμὴ σὰν εὐθεῖα. Ἀλλὰ (ἂς ἀφήσουμε τὸ ζήτημα, ἂν ἡ εὐθεῖα αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ἔχει μεγαλύτερη ὁμορφία ἀπὸ τὴν καμπύλη), ἂν ἦταν ἔτσι, τότε, ἐπειδὴ οἱ ὀριζόντιες πάνω ἀπὸ τὸν ὀρίζοντα κυρτώνονται, θὰ ἔπρεπε στὰ ψηλὰ μέρη τοῦ ναοῦ (ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο κ' ἐπάνω) νὰ ἔχομε ἀντίστροφο ἀντιστάθμισμα, δηλαδή καμπύλωση τῶν ὀριζοντίων πρὸς τὰ κάτω, κοίλαση — καὶ ὅμως εἴ-

δαμε ότι και εκεί ψηλά έχουμε κύρτωση πάλι, όπως και κάτω. Πρέπει, για να βρούμε την πιθανή εξήγηση, την πιθανή αφετηρία του αρχαίου καλλιτέχνη και το σκοπό του, να γενικεύσουμε το ζήτημα.

Πρώτα-πρώτα ο αρχιτέκτονας του Παρθενώνος δεν σοφίστηκε τις καμπύλες «εκ του μηδενός»: έχουν παρατηρηθεί π.χ. και στο ναό της Κορίνθου (περίπου 100 χρόνια παλιότερο από τον Παρθενώνα) και χωρίς αμφιβολία υπάρχουν και στον Παρθενώνα II, που αποτέλεσε το θεμέλιο του σημερινού. Πουθενά όμως δεν τις έχουν μεταχειριστεί με τόση λεπταισθησία και τόση συνέπεια, από το πρώτο μέλος ως το τελευταίο, όση στον Παρθενώνα. Συγγενικό φαινόμενο είναι η «ένταση» της κολόννας, δηλαδή το ελαφρό εκείνο φούσκωμα της στο κατάλληλο σημείο του ύψους της, που αισθητοποιεί με ενέργεια μοναδική την ενέργεια του αποπάνω βάρους και τη νικηφόρα αντίσταση της κολόννας. Στην ίδια κατηγορία των καλλιτεχνικών αναζητήσεων ανήκουν πιθανότατα και οι συστηματικές ασυμμετρίες των αρχαϊκών κούρων, που πρώτος τις έπρόσεξε και τις έμελέτησε ο καθηγητής Κ. Ρωμαίος: έννοούμε τις μεθοδικές εκείνες αποκλίσεις από το αυστηρά κατακόρυφο και οριζόντιο ισοζύγισμα των μελών και από την αυστηρή συμμετρία («μετωπικότητα»), που μοιλονότι είναι τόσο ελαφρές, ώστε το απρόσεχτο μάτι τις παρατρέχει και μόνο με ιδιαίτερη προσοχή και με το μέτρημα τις βλέπομε, εν τούτοις συντελούν καταπληχτικά στην εξαιρετή ζωντάνια των αρχαϊκών αγαλμάτων (ή ζωντάνια είναι άσχετη με τη φυσικότητα). 'Αλλά και τους ναούς τους αισθανόντουσαν οι αρχαίοι όχι απλά σαν σχήματα που τὰ χαράζει κανένας στο χαρτί, αλλά, ως ένα βαθμό, σαν «σώματα» με κέντρο και άκρα: απόδειξη είναι η σπουδαία ανακάλυψη του Κ. Ρωμαίου πάλι ότι στους ναούς τὰ αρχιτεκτονικά μέλη, και ιδιαίτερα οι κέραμοι, έχουν στροφή και κίνηση, δηλαδή απόκλιση από την οριζόντια και την κατακόρυφη — κίνηση που ξεκινάει από τον εγκάρσιο άξονα της μακρᾶς πλευρᾶς ως κέντρο και πηγαίνει δεξιά και αριστερά προς τις δύο άκρες, δηλαδή προς τὰ αετώματα.

"Όταν έτσι αισθάνονται το «σῶμα» του χτιρίου και τὴ «ζωή» του οι αρχαίοι, γίνεται πιθανό ότι οι καμπυλώσεις εκείνες και οι αποκλίσεις από την κατακόρυφη είναι σαν μιὰ γενίκευση τῆς «έντασης», του ελαφρού εκείνου φουσκώματος των κιόνων, σ' ὁλόκληρο τὸ χτίριο (ὅπως τὸ παρατήρησε ὁ Michaelis κιάλας): είναι μιὰ καθολικὴ «ένταση» του χτιρίου που τὸ ἐμψυχώνει, που φανερώνει με τὸν ἐναργέστερο τρόπο τὸ αἶσθημά μας (ἂν ὄχι ἀμέσως στὰ μάτια μας) τὴν προσπάθεια τῶν δυνάμεων τῆς ἀνύψωσης και τῆς πίεσης, που κάνει τὸ χτίριο νὰ «ἀνασαίνει», ἀντὶ νὰ στέκεται βαρὺ και ἀκίνητο. Ἡ καμπύλωση τῶν γραμμῶν ἀφαίρεσε ἀπὸ τὸν Παρθενώνα τὸ χαρακτήρα του ἀγο-

ραίου και του κοινού, που δίνουν στα έργα οι αλύγιστες εὐθεΐες (Choisy), και ἔκαμε πολυτιμότερη τὴν ἀτομικότητά του¹.

Θὰ ἄξιζε να γραφεῖ ἰδιαίτερο κεφάλαιο γιὰ τὴν ἐκτίμηση τῆς ὁμορφιάς τοῦ Παρθενῶνος ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους, γιὰτὶ ἡ μελέτη αὐτὴ ὄχι μόνον θὰ ἦταν ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὴν πνευματικὴ ἱστορία τῶν νεωτέρων χρόνων, ἀλλὰ καὶ θὰ ἔδειχνε πὼς κάθε καλλιτεχνικὴ τάση ἀνακάλυπτε ὅλο καὶ καινούργιες πλευρὲς τῆς ἀξίας τοῦ παλίου ἀριστουργήματος, γιὰτὶ τὸ μεγάλο ἔργο εἶναι ἀνεξάντλητο. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἄμεσο ἐνδιαφέρον ἔχει γιὰ μᾶς τοὺς σημερινούς ὁ ἀνεπιφύλακτος θαυμασμός τῶν συγχρόνων μας, τῶν δημιουργικῶν καλλιτεχνῶν τῆς σημερινῆς ζωντανῆς τέχνης: τοὺς συναρπάζει ὅλους καὶ τοὺς καθυποτάσσει τὸ ὄραμα τοῦ Παρθενῶνος, τῆς θερμῆς καὶ γεμάτης ἀνθρωπιὰ γεωμετρίας του, τοῦ «κόσμου» του (μὲ ὅλες τὶς σημασίες τῆς λέξης, ἀρχαῖες καὶ νεώτερες): ὅλοι βρίσκουν σ' αὐτὸν τὴ δικαίωσή τους. Αὐτὸς εἶναι ποὺ κάνει τὸν ζωγράφο F. Léger νὰ πεῖ ὅτι «οἱ Ἕλληνες μένουν πάντοτε οἱ δάσκαλοι τοῦ αὔριου». Ἀνθρωποὶ μὲ τὶς πιὸ διαφορετικὲς προϋποθέσεις καὶ τὶς πιὸ διαφορετικὲς ἐπιδιώξεις ἀνταμώνουν κάποτε μπροστὰ στὸν Παρθενῶνα κι' αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νὰ προσκυνήσουν. Ἔτσι ἐκεῖνο ποὺ εἶπε ὁ Παλαμᾶς «μὲ σένα τὸ ξανάνιωμα τοῦ κόσμου ν' ἀρχινάει / τοῦ κόσμου τὸ ξανάνιωμα μὲ σέ νὰ παίρνει τέλος» (Ἡ Φλογέρα τοῦ Βασιλιᾶ) δὲν εἶναι στὸ βάθος τίποτε διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ ποὺ λέει σήμερα ὁ Ozenfant «μέσα στὸν καθένα μας προϋπάρχει ὁ Παρθενῶν... γιὰτὶ ὑπάρχει μέσα σέ ὅλους μας ἡ ἀνάγκη τοῦ Παρθενῶνος».

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Ὁ Ἕλληνας ἀναγνώστης ἔχει σήμερα στὴ διάθεσή του τρεῖς ἀξιόλογες μελέτες ποὺ φωτίζουν τὸ θέμα: Π. Μιχαλὴ «Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ὡς τέχνη» (κεφάλαιο γιὰ τὶς ὀπτικὲς ἀπάτες), Κ. Ρωμαίου «Οἱ κέραμοι τῆς Καλυδῶνος», Ἀ. Ορλάνδου «Αἰσθητικὴ ἀνάλυσις τοῦ δωρικοῦ ναοῦ καὶ εἰδικώτερον τοῦ Παρθενῶνος» (ὁ τελευταῖος ἐτοιμάζει ἀπὸ χρόνια καὶ μεγάλο εἰδικὸ βιβλίον γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος).

Ἡ Διεύθυνσις Ἀρχαιοτήτων*

Κύριε Διευθυντά,

Πολύς κόσμος, φαντάζομαι, θὰ ἔχη ἐκπλαγῆ μὲ τὸν θόρυβον ποὺ ἐδημιουργήθη γύρω ἀπὸ τὴν ἐνέργειαν τοῦ κ. Ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας, νὰ περιορίσῃ τὸν κ. Α. Ὀρλάνδον εἰς τὴν Διεύθυνσιν τῆς Ἀναστηλώσεως μόνον, διακόπτων τὴν πρὸ τριετίας γενομένην προσωρινὴν εἰς αὐτὸν ἀνάθεσιν καὶ τῆς Διευθύνσεως τῶν Ἀρχαιοτήτων. Αἱ ἐνέργειαι τοῦ κ. Ὑπουργοῦ ὑπῆρξαν ἀπολύτως σύμφωνοι πρὸς τοὺς Νόμους, καὶ ἐγένοντο κατόπιν ψυχραίμου σταθμίσεως τῆς καταστάσεως τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας. Τοῦτο ὅμως δὲν ἀπεθάρρυνε «ἐκείνους» τοὺς κακόγλωσσους ποὺ ψέγουν ὅ,τι δοῦσι —κι ἀπόκει δὲν κατέχουσι τὴν Ἄλφα σκιᾶς νὰ ποῦσι— ὅπως θὰ ἔλεγεν ὁ ποιητῆς τοῦ Ἐρωτοκρίτου. Χάριν ἐκείνων οἱ ὅποιοι ἀγνοοῦντες τὰ πράγματα ἀποροῦν περὶ τοῦ τί συμβαίνει, ἅς ἐπιτραπῆ εἰς ἓνα ἐκ τῶν παλαιότερων ὑπαλλήλων τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, νὰ δώσῃ μερικὰ στοιχεῖα ἀπαραίτητα πρὸς σχηματισμὸν ἀμερολήπτου κρίσεως.

Παρατρέχομεν τὰ στενῶς προσωπικὰ ζητήματα, τὰ ὅποια βεβαιότατα δὲν εἶναι ἔτσι ποὺ τὰ παρουσιάζουν οἱ θορυβήσαντες. Ἡ ἀνασκευὴ ἄλλωστε τῶν τοιούτων ἀνακριβειῶν εἶναι ἔργον τοῦ κ. Ὑπουργοῦ. Ἐπίσης δὲν θὰ ἀναλάβωμεν τὴν ὑπεράσπισιν τοῦ συναδέλφου κ. Μηλιάδη, ὡς μὴ ἔχοντος ἀνάγκην τοιαύτης. Περιοριζόμεθα μόνον εἰς τὰ γενικὰ δεδομένα τοῦ θέματος. Ποία εἶναι ἡ σχέσις τῶν καθηγητῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς μὲ τὴν Διεύθυνσιν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, καὶ ποία ἡ ἐν αὐτῇ δράσις των; Μὲ ἄλλους λόγους, τί ὀρίζουν οἱ Νόμοι καὶ τί ἔκαμαν οἱ καθηγηταὶ εἰς τὴν Διεύθυνσιν τῶν Ἀρχαιοτήτων;

Μέχρι τοῦ 1932, τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν διήυθνε πάντοτε Ἐφορος Ἀρχαιοτήτων, γινόμενος Ὁργανικὸς Ὑπάλληλος τοῦ Ὑπουργείου τῆς Παιδείας. Μόνον κατὰ τὸ 1933 —σημειώσατε τὴν χρονολογίαν, ἀρχὴν γενικωτέρων ἀνωμαλιῶν εἰς τὴν ζωὴν τοῦ τόπου μας— ἀνετέθη ἡ διεύθυνσις εἰς καθηγητὴν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, προσωρινῶς πάντοτε. Μικρὰ διακοπὴ ἔγινε κατὰ τὸ 1937, ἀλλὰ διὰ προσωπικοὺς λόγους, διότι ἀφοῦ ὁ τότε

*Ἐπιστολή, *Τὸ Βῆμα* 17 Ἰουνίου 1952.

Διευθυντής τῆς Ὑπηρεσίας Ἐφορος ἔγινε διὰ τῆς δημιουργίας εἰδικῆς Ἐδρας Καθηγητῆς, ἐπανήλθομεν εἰς τοὺς καθηγητὰς προσωρινοὺς Διευθυντάς. Ἔτσι ἀπὸ τὸ 1933 ἕως σήμερον ὁ Ἀρχαιολογικὸς κλάδος ζῆ ὑπὸ τὸ καθεστῶς τῆς «προσωρινῆς» Διευθύνσεώς του ὑπὸ καθηγητῶν. Ἐπὶ κατοχῆς μάλιστα ἐπεράσαμεν καὶ ἀπὸ τὴν περιπέτειαν τοῦ νὰ ἀνατεθῆ ἡ Διεύθυνσις καὶ εἰς πρὸ πολλοῦ συνταξιούχον καθηγητὴν, διατηρηθέντα μέχρι τοῦ 1949. Παρὰ ταῦτα, οὐδεὶς ἐτόλμησε ποτὲ νὰ ἀφαιρέσῃ καὶ ἐπισήμως ἀπὸ τὸν Ἀρχαιολογικὸν κλάδον τὸ δικαίωμά του νὰ αὐτοδιοικῆται ὅπως καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι κλάδοι. Ὁ σήμερον ἰσχύων Νόμος, Νομοθετικὸν Διάταγμα 1521 τοῦ 1942 —συνταχθεὶς ὑπὸ καθηγητοῦ τοῦ Πανεπιστημίου— ὀρίζει ὅτι «Διευθυντῆς Ἀρχαιοτήτων διορίζεται Ἐφορος Ἀρχαιοτήτων ἀ' τάξεως, δυνατὸν δὲ νὰ ἀνατίθεται ἡ θέσις αὕτη εἰς ὁμότιμον ἢ τακτικὸν Καθηγητὴν τῆς Κλασσικῆς ἢ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου». Εἶναι σαφεστάτη ἡ προτίμησις ὑπὸ τοῦ Νόμου τῶν Ἐφόρων Ἀρχαιοτήτων, σαφεστάτη δὲ ὑπῆρξε καὶ ἡ ὑπεύθυνος νομικὴ γνωμάτευσις ὅτι μόνον μετὰ τὴν ἐξάντησιν τῆς δυνατότητος τοῦ διορισμοῦ Ἐφόρου δύναται ὁ Ὑπουργὸς νὰ καταφύγῃ εἰς τοὺς καθηγητὰς, διότι ἄλλως ἡ πρᾶξις του προσβάλλεται εἰς τὸ Συμβούλιον τῆς Ἐπικρατείας. Ὅταν ὅμως παρὰ τὰ ἀναμφισβήτητα ταῦτα πράγματα οἱ Νόμοι ἀχρηστεύονται αὐθαιρέτως καὶ διὰ διαφόρων ἐνεργειῶν κατορθώνονται ὥστε ἐπὶ μίαν εἰκοσαετίαν ὁ Ἀρχαιολογικὸς κλάδος νὰ διοικῆται ὑπὸ προσωρινῶν Διευθυντῶν-Καθηγητῶν, τοῦτο καὶ μόνον ἀποτελεῖ σύμπτωμα βαρυτάτης νόσου.

Αὐτὰ ἀπὸ νομικῆς πλευρᾶς. Ἄς ἔλθωμεν τώρα καὶ εἰς τὴν οὐσίαν. Τὶ ἔδειξαν οἱ καθηγηταὶ κατὰ τὴν εἰκοσαετῆ διοίκησιν ὑπ' αὐτῶν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας;

Ὅσα θὰ εἴπωμεν ἀναφέρονται εἰς ὀλόκληρον τὴν περίοδον καὶ ὄχι εἰδικῶς εἰς τὴν τελευταίαν τριετίαν. Μὲ δύο λέξεις: Παντελῆ ἔλλειψιν συναισθήσεως εὐθύνῃς καὶ ἀπέναντι τοῦ σκιωδῶς προϊσταμένου των Ὑπουργοῦ, καὶ ἀπέναντι τοῦ κλάδου τὸν ὁποῖον διώκουν, καὶ τῆς καταστάσεως εἰς τὴν ὁποίαν τὸν περιήγαγον. Ἐχοντες καὶ ἄλλας θέσεις, ἀντιλαμβανόμενοι δὲ τὴν ἐν τῷ ὑπουργείῳ διοίκησιν ὡς πάρεργον καὶ ἀραιῶς ἐπισκεπτόμενοι τὸ γραφεῖον των, ἡσθάνθησαν πάντοτε τὰ ἔργα τῆς διοικήσεως καὶ τὰ προβλήματα τῆς Ὑπηρεσίας ὡς ἐνοχλητικὴν ἀσχολίαν κατωτέραν αὐτῶν. Καὶ ἦ τὰ ἄφηναν νὰ συσσωρεύονται ἅλута ἢ τὰ ἔλυναν προχείρως κατὰ τὰς ὑποδείξεις καὶ τὰ συμφέροντα τοῦ στενοῦ αὐτῶν περιβάλλοντος. Τὸ ζῶηρον ἐνδιαφέρον των τὸ ἐφύλαξαν πάντοτε μόνον διὰ ζητήματα εὐνοοῦντα τὸ προσωπικὸν αὐτῶν συμφέρον ἠθικὸν καὶ ὕλικόν. Ἡ ἔλλειψις συναισθήσεως εὐθύνῃς ἔφθανε κάποτε τὴν ἀσυνειδησίαν — ἀναφέρομεν τὸ παράδειγμα καθηγητοῦ ἀνασκάπτοντος ἐπὶ

ἔτη ἐκεῖ ὅπου παραθέριζεν ἐπὶ τρεῖς μῆνας δι' ἑνός! ἐργάτου καὶ ἀπορροφῶντος οὕτω ὀλόκληρον τὴν πίστωσιν ὀδοπορικῶν καὶ ἀποζημιώσεων τῆς Διευθύνσεως Ἀρχαιοτήτων. — Μὴ ἐξαρτώμενοι πειθαρχικῶς κατ' εὐθειᾶν ἐκ τοῦ Ὑπουργοῦ, μετεβλήθησαν εἰς ἄνευ στέμματος ἀνυπευθύνους ἄνακτας — μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ Βασιλεὺς καθὼ ἀνεύθυνος, βασιλεύει ἀλλὰ δὲν κυβερνᾷ — καὶ ἐκαλλιέργησαν μεθοδικῶς τὸ σύστημα τῆς «στενῆς ὁμάδος» καὶ τοῦ «διαίρει καὶ βασιλεύει» μὲ ἀποτέλεσμα τὴν πλήρη ἐξάρθρωσιν τῆς Ὑπηρεσίας καὶ τὴν ἔλλειψιν παντὸς ἀξιολόγου ἔργου. Δὲν εἶναι κατόπιν τούτου ἄπορον πῶς τὰ μεγαλύτερα καὶ σπουδαιότερα Μουσεῖα μας μένουν ἀκόμη σήμερον κλειστά ἢ ἡμιτελῆ — Ἐθνικόν, Ἀκροπόλεως, Ὀλυμπίας, Δελφῶν κλπ. — πρὸς μεγίστην ἠθικὴν καὶ ὑλικὴν ζημίαν τοῦ τόπου. Τιμᾶ δὲ μεγάλως τὸν ἕως χθὲς διευθύνοντα τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν καθηγητὴν κ. Α. Ὀρλάνδον τὸ γεγονός, ὅτι προσφάτως ἀκόμη δι' ἐπισήμου δηλώσεώς του εἰς τὸ ἀρμόδιον Συμβούλιον κατέστησε γνωστὸν ὅτι δὲν δύναται νὰ ἐπαρκέσῃ καὶ εἰς τὰ καθήκοντα τοῦ Διευθυντοῦ τῶν Ἀρχαιοτήτων, καὶ ὅτι θεωρεῖ ὄχι μόνον νόμιμον ἀλλὰ καὶ πλεόν συμφέρουσαν εἰς τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν τὴν ἀνάληψιν τῆς Διευθύνσεως ὑπὸ Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων ἔχοντος ὡς ἀποκλειστικὸν ἔργον τὴν διοίκησιν αὐτῆς.

Θὰ ἠδυνάμην νὰ τεκμηριώσω τὰ ἀνωτέρω ἐκτεθέντα μὲ ἀτελείωτον σειρὰν γεγονότων. Ἀλλ' αὐτὸ θὰ μᾶς ἔφερον εἰς προσωπικὰ καὶ εἶπαμεν ὅτι αὐτὰ εἶναι ἄλλη ἱστορία. Τοῦτο μόνον δύναμαι νὰ εἶπω: Ὁ ὑπογραφόμενος, ὑπηρετῶν εἰς τὸν Ἀρχαιολογικὸν κλάδον ἀπὸ τοῦ 1920, δὲν ἐνθυμεῖται περίοδον χειροτέραν διὰ τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν καὶ διὰ τὰ ἐπιστημονικὰ καὶ ἄλλα καθήκοντα αὐτῆς ἀπὸ τὴν περίοδον τοῦ 1933 καὶ ἐντεῦθεν. Ὅταν ἤρχισε τὸ ἀνορθωτικὸν του ἔργον ὁ Ἐλευθέριος Βενιζέλος τὸ 1910, εὗρῃκε καὶ εἰς τὴν διοίκησιν τῆς Ἐκπαιδύσεως καθηγητὰς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς καὶ τοὺς ἀπομάκρυνεν ἐκεῖθεν ὀριστικῶς. Ὠνομάζοντο δὲ οἱ καθηγηταὶ ἐκεῖνοι Νικόλαος Πολίτης, Σπυρίδων Λάμπρος κλπ. Εὗρῃκε καὶ εἰς τὴν Γενικὴν Ἐφορίαν τῶν Ἀρχαιοτήτων ἕνα καθηγητὴν (1904-1909) καὶ τὸν ἀπεμάκρυνεν ἐπίσης: ὠνομάζετο δὲ ὁ καθηγητὴς ἐκεῖνος Παναγιώτης Καββαδίας. Ἀλλὰ ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία δὲν ἦταν τόσον τυχερὴ ὅσον ἡ Ἐκπαίδευσις καὶ ἀπὸ τοῦ 1933 δοκιμάζει πάλιν τὰ εὐεργετήματα τῆς Διοικήσεως τῶν Καθηγητῶν.

Ὡς πρὸς τὸν ἐγερθέντα θόρυβον, περιορίζομαι νὰ ὑπενθυμίσω ἕνα σοφὸν λόγον τοῦ Εὐριπίδου: «Μὴ θυμῶνεντε μὲ τὰ πράγματα, γὰρ αὐτὰ δὲν τὰ μέλει καθόλου — οὐδὲ τοῖς πράγμασι θυμοῦσθαι χρεῶν, αὐτοῖς γὰρ οὐδὲν μέλει.

Σημείωμα

περὶ τῆς στάσεως τῶν Ἑλλήνων Ἀρχαιολόγων
ἐναντι τοῦ ζητήματος τῆς ἐκθέσεως ἔργων
τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης ἐν Ἀμερικῇ*

Χάριν τῆς δημιουργίας πνεύματος συζητήσεως νηφαλίου καὶ ρεαλιστικοῦ πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι: ὄχι σήμερον τὸ πρῶτον, δηλαδή ἐν ἡμέραις περικοπῶν τῶν πιστώσεων, ἀλλὰ ἤδη πρὸ δύο ἐτῶν, τὴν ἄνοιξιν τοῦ 1950, τὸ Μητροπολιτικὸν Μουσεῖον τῆς Νέας Ὑόρκης ἀπέστειλεν ἐδῶ τὸν ἔφορόν του κ. Μπότμερ μὲ μακρὸν κατάλογον τῶν ἐλληνικῶν ἀριστουργημάτων καὶ μὲ τὴν πρότασιν μεταφορᾶς των καὶ ἐκθέσεώς των εἰς τὸ Μητροπολιτικὸν Μουσεῖον. Αὕτη ὑποβληθεῖσα εἰς τὸ Ἀρχαιολογικὸν Συμβούλιον, ἀπερρίφθη παμψηφεῖ, ὡς ἀντικειμένη εἰς ρητὴν αὐστηρὰν ἀπαγόρευσιν τοῦ ἀρχαιολογικοῦ νόμου.

Ἡ διάταξις τοῦ ἀρχαιολογικοῦ νόμου ἡ ἀπαγορεύουσα τὴν ἐκ τῶν Μουσείων τοῦ Κράτους ἐξαγωγὴν ἀρχαίων ἔξω τοῦ Κράτους δι' οἰονδήποτε σκοπὸν πλὴν τοῦ τῆς ἀνταλλαγῆς δὲν εἶναι κενὸς τύπος, ἀλλὰ σοφὴ πρόνοια καὶ δὲν πρέπει νὰ μεταβληθῇ διὰ τοὺς ἐξῆς σοβαροὺς οὐσιαστικoὺς λόγους:

1. Ἡ ἀπόλυτος μοναδικότης τῶν ἔργων τῆς ἀρχαίας τέχνης (πᾶν ἀρχαῖον καλλιτέχνημα εἶναι unicum) καθιστᾷ τελείως ἀσύγκριτον τὴν περίπτωσιν περιφερομένης ἐκθέσεως τῶν ἀρχαίων ἔργων μὲ οἰανδήποτε ἐκθεσιν ἀριστουργημάτων τῆς νέας τέχνης: θὰ ἦτο μέγα δυστύχημα ἡ βλάβη ἐνὸς πίνακος τοῦ Ρέμπραντ ἢ τοῦ Γκρέκο κλπ., ὑπάρχουν ὅμως καὶ δεκάδες ἄλλων πινάκων των· ἀλλ' οὐδὲν ὑπάρχει δευτέρον ἔργον ὄχι μόνον τοῦ καλλιτέχνου τοῦ Ἠνιόχου, τοῦ Ποσειδῶνος τοῦ Ἀρτεμισίου, τοῦ Ἑρμοῦ, ἀλλὰ καὶ τῶν Κορῶν τῆς Ἀκροπόλεως, τῶν Ἀρχαϊκῶν Κούρων, τοῦ Ἐπιτυμβίου τῆς Ἥγησοῦς, τοῦ Νέου τοῦ Ἰλισσοῦ, τῶν Πλακῶν τοῦ Παρθενῶνος κλπ. οὐδὲ ἄλλο ἀντάξιον αὐτῶν. Δι' ὃ οὐδὲ ἔχει ἐπιχειρηθῆ μέχρι τοῦδε πουθενὰ περιφερομένη ἐκθεσις ἔργων τῆς ἀρχαίας τέχνης (μαρμαρίνων ἢ χαλκῶν). Τὸ ἐπιχείρημα λοιπὸν τῶν

*Χρονολογεῖται στὸ 1952. Ἐνημερωτικὸ Δελτίο τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 16 (1991) 83-85.

ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε ἐκθέσεων ἔργων τῆς ἀρχαίας τέχνης εἶναι ἄνευ ἀξίας διὰ τὴν ἰδικὴν μας περίπτωσιν.

2. Τὸ ἐπιχείρημα ὅτι διὰ τῶν σημερινῶν τεχνικῶν τελειοποιήσεων ἐκμηδενίζονται οἱ ἐκ τῶν μετακομίσεων κίνδυνοι, εἶναι ἐπίσης οὐχὶ σοβαρόν. Ἴσως περιορίζονται πράγματι εἰς τὸ ἐλάχιστον οἱ κίνδυνοι τῆς μεταφορᾶς μόνον, ἂν αὕτη γίνῃ π.χ. διὰ θωρηκτοῦ, ὄχι ὅμως καὶ οἱ κίνδυνοι τῆς συσκευασίας καὶ τῆς ἀποσυσκευασίας, ὅταν μάλιστα πρόκειται περὶ ἔργων μαρμαρίνων ἢ χαλκῶν συγκεκολλημένων ἐκ περισσοτέρων τεμαχίων ('*Ηνίοχος* 3 τεμάχια, '*Ερμῆς* ἀκόμη περισσότερα κλπ.) καὶ ὅταν ἡ συσκευασία καὶ ἀποσυσκευασία αὕτη πρέπει νὰ ἐπαναληφθοῦν δεκαπεντάκις διὰ νὰ περιέλθῃ ἡ ἔκθεσις τὰς κυριωτέρας πόλεις τῆς Ἀμερικῆς. Εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο εἶναι ἄκρως διδακτικόν τὸ ὑπόμνημα τοῦ Διευθυντοῦ τῆς Πινακοθήκης τοῦ Λούβρου René Hughes διαμαρτυρομένου κατὰ τῶν κινητῶν ἐκθέσεων, κοινοποιηθῆν μάλιστα καὶ πρὸς τὸ Συνέδριον τῶν Κριτικῶν τῆς Τέχνης (AICA)· ἐν τούτῳ καταγγέλλει ὄχι μόνον ὅτι καὶ βλάβαι ἔγιναν εἰς τάπητας ἀπὸ καρφιά, ἀλλὰ καὶ ὅτι, καὶ ὑπὸ τὴν ἀρίστην συσκευασίαν, αὕτη καὶ μόνη ἡ ἐλαφροτάτη δόνησις τῆς κινήσεως βλάπτει τὸ «ζωγραφικὸν στρώμα» (*couche picturale*) καὶ τὸ ἐκθέτει εἰς μεταγενεστέρως ἀπολεπίσεις ἢ ραγάδας. Καὶ παρ' ἡμῖν οἱ εἰδικοί γλύπται καὶ τεχνικοὶ ἀντιτίθενται ρητῶς κατὰ πάσης οὐσιώδους μετακινήσεως τῶν γλυπτῶν τῶν Μουσείων μας. Ὡστε οἱ κίνδυνοι εἶναι πᾶν ἄλλο ἢ ἀνύπαρκτοι καὶ μάλιστα προκειμένου περὶ ἔργων μοναδικῶν (καὶ ὄχι τῆς νεωτέρας τέχνης).

Οἱ δύο οὗτοι λόγοι εἶναι πλέον ἢ ἱκανῆ ἀντένδειξις κατὰ πάσης σκέψεως μεταβολῆς τοῦ νόμου μας, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε εἶναι ἀπλή ἀντιγραφή τοῦ νόμου τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου. Μικρὰ δοκιμὴ τῶν προτεινόντων τὴν ἔκθεσιν Ἀμερικανῶν καὶ Ἑλλήνων παρὰ τῷ Βρεττανικῷ Μουσείῳ διὰ τὰ μάρμαρα π.χ. τοῦ Ἑλγιν ἢ τὰ γλυπτὰ τοῦ Μαισωλείου τῆς Ἀλικαρνασσοῦ ἢ οἰονδήποτε ἄλλο ἀρχαῖον θὰ ἔπειθε τούτους περὶ τοῦ πρωτοφανοῦς τῆς σκέψεώς των.

Ἐνεκα τῆς ρητῆς ταύτης ἀπαγορεύσεως τὸ Ἀρχαιολογικὸν Συμβούλιον ἔχει ἀπορρίψει μέχρι τοῦδε πάντοτε ὁμοίας αἰτήσεις τῆς Ἑλβετίας, τῆς Γαλλίας, τοῦ Βελγίου, τῆς Ἀγγλίας (Σέλτμαν 1946)· ἀπέρριψε δὲ καὶ κατὰ τὸ 1938 τὴν αἴτησιν τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀλλὰ τότε ὁ I. Μεταξᾶς, καθ' ὃν χρόνον δὲν ἴσχυον τὸ Σύνταγμα καὶ οἱ Νόμοι, ἀπέστειλε ὑπὸ ἰδίαν του εὐθύνην δικτατορικῶς πέντε ἐκ τῶν δευτερευόντων καλλιτεχνημάτων, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐκραγῇ ὁ πόλεμος, νὰ παραμείνουν τὰ πράγματα ἐκεῖ ἐπὶ δέκα ἔτη καὶ νὰ μᾶς ἐπιστραφοῦν δι' ἑλληνικοῦ ἀτμοπλοίου, χωρὶς οὔτε τὰ ἔξοδα μεταφορᾶς οὔτε τὰ ἀσφάλιστρα νὰ μᾶς πληρωθοῦν. Θὰ ἀπετέλει τώρα πρωτοφανῆ ἀσυνέπειαν ἢ αἰφνιδία μεταβολὴ τοῦ νόμου, ἀδικαιολόγητον καὶ προσβλητικὴν διὰ ἐκείνους εἰς τοὺς ὁποίους ἠρνήθημεν ἄλλοτε, δυ-

ναμένη νά γίνη ἀφορμή δυσμενῶν καί περιφρονητικῶν σχολίων εἰς βάρος μας, ἀλλά καί κάκιστον προηγούμενον ἀπέναντι οἰασδήποτε μελλούσης ὁμοίας αἰτήσεως.

Τὰ ἀνωτέρω ἄγουν τήν ἀρχαιολογικήν ὑπηρεσίαν νά ἐμμένῃ σταθερῶς καί ἀπαρεγκλίτως εἰς τὰς αὐστηράς ἀπαγορεύσεις τοῦ νόμου ὥστε ἡ συζήτησις περὶ τῶν ἄλλων προβαλλομένων ἐπιχειρημάτων στερεῖται ἀντικειμένου. Ἐν τούτοις σημειώνομεν καί περὶ τούτων συντόμως τὰ ἐξῆς: 1) Τὰ οἰκονομικά ὀφέλη ἐξογκοῦνται ὑπὸ τῶν προτεινόντων ὑπὲρ πᾶσαν λογικήν. Ἐχομεν θετικὰς πληροφορίας παρὰ Ἀμερικανῶν καθηγητῶν, ὅτι καί αἱ ἐκθέσεις τῶν ἔργων τῆς νεωτέρας τέχνης, μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν τῶν μεγάλων δαπανῶν, ἄφησαν καθαρὸν κέρδος ἐλαχίστας χιλιάδας δολλαρίων· οἱ αὐτοὶ δὲ δὲν προβλέπουν καί ἐκ τῆς ἐλληνικῆς ἐκθέσεως μὲ τὰς πολλαπλασίας δαπάνας περισσότερα ἀπὸ δεκάδας τινὰς χιλιάδων δολλαρίων. 2) Θὰ ἀπογυμνωθοῦν τὰ Μουσεῖα μας ἀπὸ τὰ κυριώτερα ἀντικείμενα τοῦ θαυμασμοῦ τῶν Ἑλλήνων καί τῶν ξένων περιηγητῶν. Ἦδη οἱ καλλιτέχναι καί οἱ σπουδασταὶ τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν διεμαρτυρήθησαν. Ἡ τουριστικὴ κίνησις θὰ μειωθῇ σημαντικῶς συνεπεία τῆς ἀπογυμνώσεως. Θὰ ἀπογυμνωθοῦν δὲ τὰ Μουσεῖα μας ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ ἐπὶ ἄγνωστον χρονικὸν διάστημα, διότι 3) ἡ διεθνὴς κατάστασις ἐγκυμονεῖ καθημερινῶς ἀπρόοπτα, ἀπευκταῖα μὲν ἀλλ' ὄχι ἀπίθανα. Ἡ εὐθύνη μας ἀπέναντι ὄχι μόνον τῶν Ἑλλήνων ἀλλὰ καί τοῦ διεθνοῦς πολιτισμένου κόσμου εἶναι τεραστία.

Τόσον προνοητικὸς ἦτο ὁ θεσπίσας τὴν ἀπαγόρευσιν Καββαδίας καί τόσον θρησκευτικῶς εὐλαβεῖς πρὸς τὴν προγονικὴν παρακαταθήκην οἱ τότε ὑπεύθυνοι, ὥστε ὠρίσαν ὅτι καί ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν ἀχρήστων ἀρχαίων γίνεται μόνον δι' ἀποφάσεως τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου, λαμβανομένης παμψηφεῖ, ὥστε καί μία μόνη ἀντίθετος ψῆφος τὴν ματαιώνει (σπανία περίπτωσις νεοτὸ ἐν τῇ ἐλληνικῇ νομοθεσίᾳ). Δὲν θὰ εὐρεθῇ οὔτε σήμερον Ἑλλην ἀρχαιολόγος ἔτοιμος νά λησμονήσῃ τὸ ἀπέναντι τῆς Ἱστορίας χρέος τοῦ ὡς θεματοφύλακος μιᾶς κληρονομίας μοναδικῆς καί νά συνοδεύσῃ παρὰ τὴν ἐξεγειρομένην συνείδησίν του τοιαύτην ἔκθεσιν τῶν ἀγίων τοῦ Ἔθνους ἔξω τῶν ὁρίων τῆς Ἑλλάδος ὡς φωνασκῶν διαφημιστής.

73

[Τὸ πρόβλημα τῶν ἀνασκαφῶν]

(Χρονολογεῖται στίς 17 Δεκεμβρίου 1952, *Μέντωρ* 23, 1992, 165-170)

74

Χρονικὸν τῆς ἀνασυστάσεως τοῦ ἐφήβου
τῶν Ἀντικυθήρων

(Ἰανουάριος - 22 Ἀπριλίου 1953)

(*Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς* 1969, 59-79)

75

Φροντίσματα

(*Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς* 1953-54 Γ', 19-29)

Ἦθος ἀνθρώπων δαίμων*

Κουβέντιαζα τελευταία για τὸ Δελμοῦζο μ' ἓναν γνωστό μου. Εἶναι ἄνθρωπος τῆς ἐπιστήμης, ὄχι ὅμως ἐκπαιδευτικός, καὶ συνομήλικος μὲ τὸν αἰῶνα μας. Μοῦ φάνηκε ἐνδιαφέρον νὰ ρωτήσω ἓναν τέτοιο ἄνθρωπο, ποιὲς καὶ τί λογῆς στιγμὲς τῆς ζωῆς του τοῦ φέρνει σήμερα στὸ νοῦ τὸ ὄνομα Δελμοῦζος. Ἄπ' ὅσα μοῦ εἶπε νομίζω ὅτι ἀξίζουν νὰ μεταφερθοῦν ἐδῶ ἐκεῖνα ποὺ θὰ μπορούσαν ν' ἀποτελοῦν μέρος τῆς πείρας ὄλων τῶν ἐπιστημόνων τῆς γενιᾶς του: εἶναι μιὰ ἰδιαίτερη ἐμπειρία, ἔλεγε ὁ φίλος μου, ποὺ ἀκόμα καὶ οἱ 10 χρόνια νεώτεροι δὲν μπορούν νὰ τὴν ἔχουν δεχτεῖ μέσα τους μαζί μὲ τὸν ἀνασασμό τους, ἀλλὰ μόνο νὰ τὴν ἔχουν διδαχτεῖ σὰν βιβλίο, ὄχι γιατί ἔλειψε ἡ ὑλικὴ προϋπόθεση (ὁ Δελμοῦζος βρίσκεται εὐτυχῶς ἀκόμα ἀνάμεσά μας), ἀλλὰ γιατί ἄλλαξε σημαντικὰ ἡ πνευματικὴ καὶ ἠθικὴ ἀτμόσφαιρα. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἔλεγε ὁ φίλος μου, θυμᾶται κάποτε τὰ λόγια τοῦ Νέστορος «οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι».

Ἦτανε, λέει, μαθητὴς τοῦ Ἑλληνικοῦ Σχολείου τότε ποὺ πρωτάκουσε τ' ὄνομα αὐτὸ στὴν ἐπαρχιακὴ πόλη: «ὁ Ἀλέκος ὁ Ντελμοῦζος». Στὸ σπίτι του ὁ ταχυδρόμος εἶχε φέρει ἓνα παράξενο βιβλίο μὲ ξώφυλλο σταχτι-μαβὶ ποὺ εἶχε τὸν τίτλο ὄχι μὲ κεφαλαῖα γράμματα ἀλλὰ μὲ μεγάλα πεζά: «σὰν παραμῦθι». Ἄκουσε τοὺς δικούς του νὰ μιᾶνε γιὰ ἓνα σχολεῖο στὸ Βόλο ποὺ ἔκλεισε καὶ θυμᾶται τὸν παπποῦ του νὰ παραξενεύεται, πῶς ὁ Ἀλέκος, τόσο καλὰ σπουδασμένος, ἔγινε μαλλιαρός. Δοκίμασε καὶ τὸ μαθητοῦδι νὰ διαβάσει τὸ βιβλίο ἐκεῖνο μὲ τὸ χοντρὸ εὐρωπαϊκὸ χαρτὶ ποὺ μύριζε, μὰ πολὺ λίγα πράγματα κατάλαβε. Θυμᾶται μονάχα πῶς, καθὼς ἐκαμάρωνε κιόλας γιὰ τ' ἀρχαῖα ποὺ τότε-δὰ τὰ καταχτοῦσε, εἶπε στὸν παπποῦ του πῶς οἱ μαλλιαροὶ δὲν ξέρουν, φαίνεται, καλὰ γράμματα.

Στὴ δευτέρη ὅμως τοῦ Γυμνασίου, θὲς ἀπὸ κάτι διαβάσματα θὲς ἀπὸ κάτι κουβέντες μ' ἓναν νέο θεῖο του φοιτητῆ, τὸ μαθητοῦδι ἔγινε κι αὐτὸ «μαλλιαρὸς» — κρυφὸς στὴν ἀρχή, ἀπὸ φόβο μὴν τὸν κακοπάρουν οἱ δασκάλοι του, μὰ γι' αὐτὸ ἴσια-ἴσια περήφανος μέσα του ποὺ ἀνακάλυψε τὴν ἀλήθεια. Φυσικὰ ξαναπῆρε τότε τὸ «σὰν παραμῦθι» καὶ μαγεύτηκε. Καὶ νά, σὲ λίγο,

* Παιδεία καὶ Ζωὴ 2-3 (1953-54), τεῦχ. 18-19, 192-194.

τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1914, ἡ δίκη τοῦ Ναυπλίου. Εἶναι ζήτημα, λέει ὁ φίλος μου, ἂν ξαναγνώρισε ἀπὸ τότε τὴ σύνθετη εὐδαιμονία ποῦ τοῦ ἔδινε τὶς ἡμέρες ἐκεῖνες ἢ παρακολούθησεν τῆς δίκης ἀπὸ τῆ «Νέα Ἑλλάδα» τοῦ Κουτούπη, μετὰ τὴν ἀγανάχτησιν, τὴν ἀγωνίαν, τὸν ἐνθουσιασμό, τὸ ψηλὸ φρόνημα ποῦ τοῦ προκαλοῦσε. Καὶ σκέφτεται σήμερον ὁ φίλος μου ὅτι, ναί, τέτοιαι στιγμῆς, μοναδικῆς, μπορεῖ νὰ γνωρίσει κάθε νέος σ' ὁποιαδήποτε ἐποχὴ κι ἂν ἀνήκει· ὁμως ἀπὸ τότε κ' ὕστερα δὲν θυμᾶται, λέει, νὰ ξαναπαρουσιάσθη στὴν Ἑλλάδα ἓνα τέτοιο ζήτημα, ποῦ ἐνῶ σχετίζεται, βέβαια, στενὰ καὶ ἄμεσα μετὰ τὰ πρόσκαιρα περιστατικά, ἢ πνευματικὴ ὁμως καὶ ἠθικὴ του σημασία νὰ εἶναι τόσο ἄδολη, τόσο ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὶς καιρικῆς βλέψεις καὶ σκοπιμότητες (πολιτικῆς ἢ ἄλλης). Κάτι τέτοια πράγματα, λέει, εἶναι ποῦ ξεχωρίζουν τὰ χρόνια ἐκεῖνα (τῆς «Ἀνόρθωσης») ἀπὸ τὰ κατοπινά.

Ὑστερα ἀπὸ δύο χρόνια ἤρθε φοιτητὴς στὴν Ἀθῆνα καὶ πρώτη του δουλειὰ ἦταν νὰ πάει μαζί μετὰ τὸ θεῖο του νὰ γνωρίσει τὸ Δελμοῦζο, στὸ σπίτι τῆς Κολοκυθοῦς. Ἐπειδὴ εἶχε ἀκούσει πῶς εἶχε ξεκινήσει ἀπὸ ποιητῆς, τὸν εἶχε φανταστῆ ἐπάνω-κάτω στὸν τύπο τοῦ Βαλαωρίτη, μετὰ τὰ μαλλιά τὸν ἀνήφορο, στρογγυλοπρόσωπο, μετὰ τὴν ἔκφραση ἀνοιχτὴ πρὸς τὸν ἔξω κόσμον γιὰ νὰ δέχεται τοὺς ἐρεθισμοὺς του. Ἀντὶ γι' αὐτὸ εἶδε ἓναν ἄνθρωπον λιγνὸ καὶ εὐκίνητον, ἓνα πρόσωπον χωρὶς πολλὴ σάρκα, ὅπου ἐπικρατοῦσε τὸ ὕψος μᾶλλον παρὰ τὸ πλάτος, μετὰ μάτια ποῦ ἀποτραβηγμένα στὰ μέσα τῆς κόχης καὶ κυβερνημένα ἀπὸ μέσα ἐκοίταζαν ἐταστικά. Μιλοῦσε μᾶλλον ἀργά, μετὰ φράσεις ὄχι μακρῆς, τονισμένους περισσότερον στὸ τέλος τοὺς, ποῦ ἦταν σὰν μιὰ ἀδιάκοπη ὑπόμνησιν τοῦ «ὀρθά-κοφτά». Γελοῦσε ὁμως κιόλας συχνὰ καὶ ἀνοιχτά. Τὸν βρῆκε νὰ ἐτοιμάζει, μετὰ ἓνα βιβλίον τοῦ Βιλαμόβιτς στὸ χέρι, τὸ μάθημα γιὰ τὸν Αἰσχύλον, ποῦ ἔκανε σὲ κάτι μαθητρίους του. Μίλησαν γιὰ τὴν ἐπιστήμην, τὴν φιλολογίαν. Ὁ Δελμοῦζος προσπάθησε, ὄχι μετὰ ἄμεσες παραινήσεις καὶ ἔτοιμες συμβουλῆς παρὰ μετὰ γενικῆς κουβέντης, νὰ δυνάμωσει στὸ φίλον μου τὴν ἐμπιστοσύνην στὸν ἑαυτὸν καὶ στὴν γερὰ δουλειάν. Ὅταν σηκώθηκε νὰ φύγει τοῦ ἔδωκε διάφορα δημοσιεύματά του καὶ τὸ βιβλίον γιὰ τὴν Δίκην τοῦ Ναυπλίου: ἄλλες πάλιν στιγμῆς σπάνιας ψυχικῆς εὐεξίας ποῦ πέρασε, λέει, μέσα στὸ τρᾶμ γυρίζοντας σπίτι του μετὰ τὸ χοντρὸ κόκκινον βιβλίον στὸ χέρι.

Ἀξιωματικῶς, συνεχίζει ὁ φίλος, εἶναι ὕστερα τὸ θέαμα τοῦ Δελμοῦζου στὰ 1917-1920 στὸ Ὑπουργεῖον, ὅπου μαζί μετὰ ἄλλους δουλεύει ἐντατικῶς γιὰ τὴν ἐμπέδωσιν τῆς γλωσσικῆς καὶ ἐκπαιδευτικῆς μεταρρύθμισσης. Ἀλλὰ γι' αὐτὰ ἔχουν εἰπωθεῖ πολλά. Ὁ φίλος κρατᾶ στὴ μνήμην του ζωηρὰ τὰ γαλήνια καὶ σοβαρὰ μαθήματα τοῦ Δελμοῦζου στὴ μεγάλη αἴθουσαν τῆς Ἀκαδημίας, γιὰ τὸν Ἐρωτόκριτον ἔξαφνα, ποῦ πρώτη φορὰ τότε ἐρμηνεύεται θερμὰ καὶ συνδέεται οὐσιαστικῶς μετὰ τὴν πανάρχαιαν καὶ ἀδιάσπαστη παρά-

δοση, ἐνῶ ἀπὸ κάτω μερικοὶ δασκάλοι γελοῦν μὲ τοὺς Κρητικούς ιδιωτισμοὺς — καὶ ἐνῶ δίπλα στὸ Πανεπιστήμιο ὁ Χατζηδάκης δημοσκοπεῖ καὶ προσπαθεῖ νὰ φανατίσει καὶ νὰ ξεσηκώσει τὰ παιδιὰ. Τέλος οἱ ἐκλογές τοῦ 1920, οἱ ἡμέρες ποὺ ἀκολουθοῦν, ὁ Δελμοῦζος ποὺ φεύγει γιὰ τὴ Γερμανία.

Τὸν ξαναθυμᾶται μετὰ τὸ γυρισμό του ἀπ' ἔξω, τὴ χαρὰ ὄλων ποὺ τὸν ξανάβλεπαν, τὶς ὀμιλίες ποὺ ἔκαμε στὸν Ἐκπαιδευτικὸ Ὅμιλο γιὰ τὰ ρεύματα καὶ τοὺς ἀνεμοστρόβιλους τῶν ἰδεῶν στὴ μεταπολεμικὴ Γερμανία, ποὺ τὴ βλέπει μὲ τὸ μάτι τοῦ ἔμπειρου γνώστη ἢ εἰκόνα ποὺ δίνει εἶναι ἀντικειμενικὴ καὶ θερμὴ, παρουσιάζει τὴν ἐσωτερικὴ δικαιολογία τῆς καθεμιᾶς τάσης, ἀλλὰ ἡ δική του στάση δὲν εἶναι παθητικὴ, σημαδεύει τὸν κίνδυνο, τὴ μοιραία κατάληξη τῶν πειραματισμῶν ποὺ δὲν ἔχουν ξεκαθαρισμένο σκοπὸ ἢ ποὺ κρύβουν τὸ σκοπὸ τους (κάποιος πολὺ «προοδευτικὸς» παιδαγωγὸς στὴ Γερμανία, στὴν ἐρώτηση τί θέλει νὰ κάμει μὲ τὸ σκολειό του, τοῦ εἶχε ἀπαντήσει «πειραματίζομαι»).

Τέλος οἱ δραματικὲς συζητήσεις τοῦ 1927 στὸν «Ὅμιλο», μοιραία ἀπήχηση τῶν κοσμογονικῶν ἀναστατώσεων ποὺ παίρνουν σιγὰ-σιγὰ μέσα καὶ τὴν Ἑλλάδα στὰ χρόνια ἐκεῖνα. Ὁ φίλος μου συμπαθοῦσε τὴν κριτικὴ ποὺ ἔκαναν οἱ «προοδευτικοὶ» στὶς «συντηρητικὲς», ὅπως τὶς ὀνόμαζαν, γνῶμες καὶ προτάσεις τοῦ Δελμοῦζου, ποὺ ἐπέμενε νὰ ἀπομακρύνει ὁ Ὅμιλος τὴν πολιτικὴ ἀπὸ μέσα του. Στὸ τέλος ὅμως ἡ θέση τῶν προοδευτικῶν καταντοῦσε νὰ ὑποστηρίζει, ὅτι ἔπρεπε ὁ Ὅμιλος νὰ κρύψει ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμο τὸ γεγονὸς ὅτι πολλὰ μέλη του διαφωνοῦσαν καὶ γιὰ χάρη τοῦ σκοποῦ αὐτοῦ προσπαθοῦσαν νὰ ἀποφύγουν τὴ διάσπαση τοῦ Ὁμίλου. Ὁ φίλος μου τὸ εὔρισκε κι αὐτὸ σωστὸ καὶ χρήσιμο, διαφωνώντας μὲ τὸ Δελμοῦζο, καὶ τοῦ τὸ εἶπε μιὰ μέρα. Ὁ Δελμοῦζος ξαναπῆρε ἀμέσως τὴν ὀρθή-κοφτὴ ἔκφρασή του καὶ τοῦ εἶπε: «αὐτὸ εἶναι ἀνήθικο· ἢ θὰ βγοῦμε καὶ θὰ ποῦμε ὅτι πολιτευόμαστε ἢ θὰ κρατηθοῦμε πραγματικὰ ἔξω ἀπὸ τὴν πολιτικὴ καὶ θὰ κάνομε ἕναν συγκεκριμένον πνευματικὸ ἀγῶνα μὲ καθαροὺς σκοποὺς· tertium non datur». Ὁ φίλος μου ταραχτήκε, λέει, μέσα του· ὅτι τὸ δίλημμα ἦταν σωστὸ, τὸ ἔβλεπε· προσπαθοῦσε ὅμως νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο γυρεύοντας νὰ πείσει τὸν ἑαυτό του, τουλάχιστο, ὅτι ἄλλη εἶναι ἡ ἠθικὴ τοῦ ἀτόμου καὶ ἄλλη ἡ ἠθικὴ τῆς ομάδας. Γιὰ λίγον καιρὸ ἡσύχασε κάπως μὲ τὴν ἐφεύρεση αὐτή. Ἀλλὰ ἀπὸ τότε, λέει, πολλὲς φορὲς θυμήθηκε τὸ Δελμοῦζο· γιατί πολλὲς φορὲς ἀποδείχτηκε χειροπιαστά, ὅτι δὲν εἶναι ἀντίθετες οἱ δυὸ αὐτὲς φάσεις τῆς ἠθικῆς, ὅτι καὶ οἱ δυὸ ἔχουν ρίζα κοινὴ, ὅτι τὸ τεχνητὸ καὶ σκόπιμο αὐτὸ ξεχώρισμα ἔχει γιὰ συνέπεια, σὲ ἄτομα καὶ ομάδες, τὴν πώρωση καὶ τὴν τύφλωση, ἅμα δὲν φέρει στὴν ἀηδία καὶ στὴν ἐξέγερση.

Ὅσα ἄλλα μοῦ διηγήθηκε ὁ φίλος ἀπὸ τὰ ὑστερότερα καὶ ἀπὸ τὰ τελευ-

ταῖα χρόνια προσθέτουν ὄχι λεπτομέρειες οὐσιαστικές, ἀλλὰ κάτι πιὸ σημαντικό: τὸ θαλερὸ τῆς ἠθικῆς καὶ πνευματικῆς αὐτῆς φυσιογνωμίας. Αὐτό, λέει, δὲν τὸν παραξενεύει, γιατί πιστεύει στὴν ἀλήθεια τοῦ λόγου τοῦ Ἡράκλειτου, ὅτι μοῖρα γιὰ τὸν ἄνθρωπο εἶναι ὁ χαρακτήρας του καὶ ἡ μοῖρα, φυσικά, δὲν γερνάει (μόνο ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ ξέρομε ποιὸς εἶναι ὁ ἀληθινὸς χαρακτήρας τοῦ καθενὸς κ' ἔτσι βρίσκομε πολλές φορές ἀναπάντεχη μία μεταβολὴ ποὺ δὲν εἶναι μεταβολή). Καὶ τελείωσε τὴ διήγησή του ὁ φίλος λέγοντας, ὅτι πολλές φορές ἄκουσε τὴ θεωρία, ὅτι ἄλλο πρᾶγμα εἶναι ἡ πνευματικὴ καὶ ἄλλο ἡ ἠθικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου· τὴ θεωρία αὐτή, λέει, δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ τὴν κάμει δική του. Φυσικά δὲν ταυτίζει τὴν ἠθικὴ μὲ τὴν καθημερινὴ ἠθικολογία οὔτε ξεχνᾷ τὴν «*humaine condition*». Δὲν ξέρει ὅμως, λέει, ἕως τώρα καμμιά περίπτωση ποὺ ν' ἀποδείχνη ὅτι ὁ χαρακτήρας τῆς πνευματικῆς ἐργασίας ἐνὸς ἐπιστήμονα, ἔξαφνα, δὲν βρίσκεται σὲ καμμιά σχέση μὲ τὸ ἀνθρώπινο «ἦθος» του· ὅτι ἡ πνευματικὴ ἐντιμότητα, ὁ ἄδολος πνευματικὸς κόπος ποὺ ἀποβλέπει στὸν πνευματικὸ του στόχο χωρὶς παράπλευρους σκοπούς, συμβιβάζεται μὲ θολὸ ἦθος (ἐνῶ π.χ. συμβιβάζονται μὲ θολὸ ἦθος ἡ ἄσκηση τῆς ἰκανότητος, τὰ «ἐπιτεύγματα» τῆς ἔρευνας κ.τ.τ.). "Ὅταν, μοῦ λέει, οἱ συνομήλικοί του ἐπιστήμονες γιὰ νὰ ἐγκαρδιωθοῦν σὲ δύσκολες στιγμὲς φέρνουν στὸ νοῦ τους τοὺς λίγους «ἀνθρώπους» ποὺ συνάντησαν στὴ ζωὴ τους, ἕνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὁ Δελμοῦζος.

Ραδιοφωνικές οδηγίες Μουσείου*

— Προτού ν' αρχίσουμε, κ. Καρούζο, μπορείτε νὰ μᾶς ἐξηγήσετε μὲ λίγα λόγια, ποιὰ ἀρχὴ ἀκολοθήσατε στὴν καινούργια ἔκθεση καὶ σὲ ποιὸ σκοπὸ ἀποβλέψατε;

— Εὐχαρίστως. Πρῶτα-πρῶτα πρέπει νὰ ἔχετε ὑπ' ὄψη σας ὅτι ἐξ αἰτίας τῶν πολεμικῶν περιπετειῶν τὸ κτίριο εἶχε πάθει, μέσα καὶ ἔξω, σοβαρὲς ζημιές καὶ εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ ριζικὴ ἐπισκευή. Ὑποχρεωθήκαμε λοιπὸν νὰ περιορισθοῦμε στὶς λίγες αἴθουσες ποὺ εἶχαν μείνει ἄθικτες. Αὐτὸ μᾶς ἀνάγκασε νὰ ἐκθέσομε μιὰ ἐκλογὴ ἀπὸ ἔργα τέχνης (καὶ μόνο ἀπὸ ἔργα πρώτης τάξεως) — ἀλλιῶς θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναβληθῆ τὸ ἄνοιγμα τοῦ Μουσείου γιὰ πάρα πολλὰ χρόνια. Προσπαθήσαμε ὅμως νὰ μεταβάλομε τὴν ἀνάγκη, σὲ ἀρετὴ· ἐκθέσαμε λοιπὸν μαζὶ μαρμάρινα γλυπτὰ, χάλκινα καὶ ἀγγεῖα σὲ τρόπο ποὺ νὰ εἶναι διδακτικὸς, γιὰ τὰ συγγενικὰ ἔργα μπῆκαν κοντὰ-κοντὰ, ὥστε νὰ διαφωτίζουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο, ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ ἀραιά, ὥστε νὰ μὴ χάνει τὸ κάθε ἔργο τὴν ἀτομικότητά του καὶ νὰ μὴν τὰ βλέπει ὁ θεατὴς σὰν μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὁμοίομορφα πράγματα· ἀφ' ἑτέρου πιστεύομε, ὅτι τὸ αἶσθημα τῆς ἄνεσης, ποὺ ἀποκτᾶ ἔτσι ὁ θεατὴς, κάνει τὴν ἔκθεση καὶ ἐλκυστικὴ.

— Σωστά. Ἀκούσαμε πολλοὺς Ἕλληνες καὶ ξένους, εἰδικούς καὶ μὴ, ποὺ τὸ θεωροῦν κριμα ἂν στὴν ὀριστικὴ ἔκθεση ἐγκαταλειφθῆ ὁ σημερινὸς τρόπος. Καὶ τὰ μυκηναϊκὰ τοῦ Μουσείου, γιὰτὶ δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐκτεθῆ;

— Τὰ μυκηναϊκὰ ἀποτελοῦν ὄργανικὸ κομμάτι τοῦ προϊστορικοῦ πολιτισμοῦ τῆς Ἑλλάδος καὶ θὰ ἐκτεθοῦν μαζὶ μὲ ὀλόκληρη τὴν προϊστορικὴ συλλογὴ. Φοβοῦμαι ὅμως ὅτι ἡ ἀνυπομονησία τῶν πολλῶν γιὰ τὰ μυκηναϊκὰ, κίνητρα ἔχει ὄχι τόσο τὸ καλλιτεχνικὸ ἢ ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον ὅσο τὸ «νὰ ἰδοῦν τὰ μάτια μας καὶ νὰ χορτάσουν» ἀπὸ χρυσάφι — ζητοῦν δηλαδὴ κυρίως τὰ εὐρήματα τῶν βασιλικῶν τάφων. Αὐτὸ δὲν μὲ παραξενεύει πολὺ, ἀφοῦ καὶ ἓνας ἀρχαῖος λόγιος, ὁ σοφιστὴς Ἴππίας, ἅμα τοῦ ζήτησε ὁ Σωκράτης νὰ δώσει ἓναν ὀρισμὸ τῆς ὁμορφιάς ἀποκρίθηκε ἀδίστακτα: «ὁμορφιά εἶναι τὸ χρυσάφι»· φυσικὰ δὲν δυσκολεύθηκε ὁ Σωκράτης νὰ τὸν κάμει νὰ ὁμολογήσει ὅτι τὴν ἴδια ἀκριβῶς ὁμορφιά ἔχουν στὴν τέχνη καὶ ἡ πέτρα καὶ τὸ ξύλο ἀκόμη. Τὸ δυστύχημα εἶναι ὅτι ὑπάρχουν ἀρκετοὶ ποὺ θεωροῦν τὸ χρυσάφι

*26 Σεπτεμβρίου - 10 Ὀκτωβρίου 1953. Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 142-168.

ἀκόμη πιό ὁμορφο ἄμα τὸ κάμουν δικό τους· αὐτοὺς τὸ πεζὸ ἀστυνομικὸ δελτίο τοὺς ὀνομάζει διαρρηκτες καὶ κλέφτες. Οἱ ὑπεύθυνοι ἐνὸς Μουσείου πρέπει νὰ τοὺς ἔχουν κι αὐτοὺς ὑπ' ὄψη τους: ὅσο διαρκοῦν οἱ ἐπισκευὲς τοῦ κτιρίου, δὲν ὑπάρχει ἀσφάλεια ἀπ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν θαυμαστῶν τοῦ χρυσοῦ. Ἐχω ὅμως τὴ βásiμη ἐλπίδα, ὅτι μέσα στὸν ἐρχόμενο χειμῶνα ἢ τὸ πολὺ ὡς τὴν ἀνοιξη θὰ ἔχει τελειώσει τὸ τμήμα ἐκεῖνο τοῦ Μουσείου, τὸ Ὑπουργεῖο κάνει ὅ,τι μπορεῖ γι' αὐτό, καὶ τότε θ' ἀρχίσομε τὴν ἐκθεση τῶν προϊστορικῶν, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα πρωτεύουσα θέση θὰ κατέχουν τὰ ἐξαιρετὰ Κυκλαδικὰ καὶ τὰ Μυκηναϊκὰ. Στὸ μεταξύ ὅμως ἄς μὴ ξεχνοῦμε ὅτι ἡ ἀνώτερη καλλιτεχνικὴ ὁμορφιὰ πού ἀναβλύζει ἀπὸ τὸ μάρμαρο, τὸ χαλκὸ καὶ τὸν πηλὸ τῶν ἄλλων ἔργων τῆς ἐκθεσης εἶναι ἀνεξάντλητη.

— Ὡραῖα. Ἄς ἀρχίσομε τώρα τὴν ἐπίσκεψη τῆς ἐκθέσεως.

— Μάλιστα. Στὸν προθάλαμο ἔχουν μπεῖ προσωρινὰ τρία ἔργα ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ δύο πρῶτα ἀνήκουν στὴν Ἀκρόπολη καὶ θὰ ξαναγυρίσουν ἐκεῖ σὲ λίγο: εἶναι, πρῶτα-πρῶτα, ἡ ἐξοχη Κόρη μὲ τὸ δωρικὸ πέπλο, ἴσια σὰν λαμπάδα, ἀλλὰ ὀλοζώντανη, χαμογελαστὴ καὶ δροσερή, μὲ ἀρκετὰ ζωηρὰ χρώματα στὰ μαλλιά της καὶ στὰ μάτια. Εἶναι ἔργο μὲ λεπτότατες πλαστικὲς ἀρετές, πού τὸ ἔκαμε κατὰ τὸ 540-530 π.Χ., στὰ χρόνια δηλαδὴ τοῦ Πεισιστράτου, ὁ σπουδαιότερος ἴσως ἀρχαῖκὸς γλύπτης τῶν Ἀθηναίων, πού δὲν ξέρομε μὲν τὸ ὄνομά του, ξέρομε ὅμως καὶ ἄλλα ἐξαιρετὰ ἔργα του, ὅπως ἓνα ἀνάγλυφο μὲ τὸ κεφάλι ἐνὸς δισκοφόρου πού θὰ τὸ συναντήσομε πιό μέσα στὴν ἐκθεση. Τὸ μικρὸ ἀνάγλυφο πού βλέπετε ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Κόρη ἀνήκει κι αὐτὸ στὴν Ἀκρόπολη: εἶναι τὸ πολὺ γνωστὸ ἀνάγλυφο τῆς «συλλογισμένης Ἀθηναῆς», κι αὐτὸ σπουδαῖο ἔργο πού ἔγινε κατὰ τὰ 460-450 π.Χ., ἴσως στὸ περιβάλλον τοῦ Μύρωνος ἢ καὶ τοῦ πρώϊμου Φειδία. Τὸ τρίτο ἔργο, ὁ κοσμαγάπητος χάλκινος «τζόκεϋ», ἀνήκει στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἀλλὰ μῆναι ἐδῶ, γιὰτὶ μέσα στὴν κύρια ἐκθεση δὲν ἀντιπροσωπεύεται ἀκόμη ἡ ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ, ὅπου ἀνήκει ὁ τζόκεϋ. Βρέθηκε, καθὼς ξέρετε, στὴ θάλασσα στὸ Ἄρτεμῖσιο τῆς Εὐβοίας μαζί μὲ πολλὰ κομμάτια τοῦ ἀλόγου του καὶ ἀργότερα θὰ γίνεῖ προσπάθεια νὰ ἀνασυντεθοῦν ἄλογο καὶ καβαλλάρης μαζί. Εἶναι εὐχάριστο ὅτι ἡ δημοτικότητά του συμπύπτει μὲ τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἱστορικῶν τέχνης. Ὁ μικρὸς αὐτὸς νέγρος, πού κυβερνάει μὲ ἀσφάλεια τὸ μεγάλο γι' αὐτὸν ἄλογο, ἔχει μιὰ ἐξοχη κίνηση φυγόκεντρη, ὅπως λένε, πού τινάζει τὰ ἄκρα τοῦ σώματος καὶ τὸ κορμὶ καὶ τὸ κεφάλι πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις: ἡ ἑλληνιστικὴ πλαστικὴ εἶναι ἡ πρώτη πού ἐκμεταλλεύεται καλλιτεχνικὰ τὴν τρίτη διάσταση, τὸ βάθος, μὲ πλήρη συνέπεια καὶ τὸ ἔργο τοῦτο θὰ ἔγινε κατὰ τὰ 200 π.Χ. ἢ λίγο ἀργότερα. Τὸ σπουδαῖο ὅμως εἶναι ὅτι στὴν κίνηση αὐτὴ μέσα χύθηκε ὁλόκληρο τὸ αἶσθημα τῆς ζωτικότητος πού προδίδουν οἱ ζωηρὲς

χειρονομίες τοῦ παιδιοῦ καὶ τὸ μεταδίδουν καὶ σὲ κείνους ποὺ τὸ βλέπουν. Νομίζει κανεὶς, ὡρες-ὡρες, ὅτι βλέπει μπροστά του τὸ θαυμαστὸ ἐκεῖνο πλάσμα τοῦ Σαίξπηρ, τὸν Πούκ, στὸ *Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας*, νὰ χοροπηδᾷ καλώντας τὰ ἀερικὰ νὰ μεταμορφώσουν τὴν καθημερινὴ πεζότητα σὲ μαγεία.

— Ἄλθθεια, τώρα ποὺ τὸ λέτε, τὸ αἰσθάνομαι.

— Ἄς προχωρήσουμε τώρα στὴν πρώτη αἴθουσα. Περιέχει — μιὰ καὶ δὲν ἔχομε ἀκόμη ἐκθέσει προῖστορικὰ — ἔργα τῆς ἐποχῆς ποὺ ἀκολουθεῖ τὴ μυκηναϊκὴ, ἃς ποῦμε ἀπὸ τὸ 1100 π.Χ. καὶ κάτω· εἶναι τὰ πρῶτα ἱστορικὰ χρόνια, ποὺ ἡ ἀρχὴ τους συμπίπτει μὲ τὴν κάθοδο τῶν Ἑρακλειδῶν· ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι ἡ πρώτη καθαρὰ ἐλληνικὴ τέχνη, καὶ ὅμως δὲν εἶναι πρωτόγονη ἢ τέχνη δοκιμῶν, ἀλλὰ δείχνει μιὰν ὠριμότητα καὶ μιὰ τελειότητα μοναδική.

— Μιὰ ἀτμόσφαιρα γεωμετρίας ἐπικρατεῖ στὴν αἴθουσα αὐτή, ἂν καὶ δὲν ἔχει τὴν κρυάδα τῶν ἀφηρημένων γεωμετρικῶν σχημάτων.

— Ἀκριβῶς ἔτσι εἶναι. Γι' αὐτὸ καὶ ὀνομάζεται ἡ τέχνη αὐτή, ποὺ κρατεῖ ὡς τὰ 700 π.Χ. περίπου, γεωμετρικὴ, καὶ εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τίς ἀνάλογες τέχνες τῶν ἄλλων λαῶν ποὺ γιὰ τὴν αὐστηρὴ συνέπειά της ἀξίζει τὸ ὄνομα αὐτό. Γιὰ νὰ καταλάβομε τὰ μυστικά της ἃς κοιτάξομε καλύτερα ἓνα ἀριστούργημά της, ἐδῶ στὴ μέση τοῦ μεγάλου ἀμφορέα τοῦ Διπύλου, ἀπὸ τὸ νεκροταφεῖο δηλαδὴ τοῦ Κεραμεικοῦ. Δὲν ὑπάρχει πιὸ ἀπότομη ἀντίθεση πρὸς τὴ νατουραλιστικὴ τάση τῆς τέχνης τῶν μινωϊκῶν καὶ τῶν μυκηναϊκῶν παλατιῶν. Ἐδῶ τὸ τεράστιο σῶμα τοῦ ἀγγείου εἶναι κατάκοσμο μὲ ζῶνες κοσμημάτων ἀπὸ ὅπου ἔχει ἐξοστραχισθῆ ὁ ὀργανικὸς κόσμος· ἀκόμη καὶ οἱ ἄνθρωποι, στὴν παράσταση τοῦ ὄμου, ἢ τὰ ζῶα στὸ λαιμὸ, κοντεύουν νὰ ταυτισθοῦν μὲ γεωμετρικὰ σχήματα· τὰ ἄλλα κοσμήματα τῶν ζωνῶν εἶναι καθαρὰ γεωμετρικὰ σχήματα, ρόμβοι, τεθλασμένες γραμμές, μαίανδροι κλπ. Πόση ὅμως σοφία αἰσθητικὴ ὑπάρχει στὴ σύνταξη, ἃς ποῦμε ἔτσι, τῶν διαφόρων κοσμημάτων ποὺ χωρίζονται σὲ ζῶνες διαφορετικοῦ πλάτους, ἀνάλογα μὲ τὴ θέση ποὺ ἔχουν στὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου· ἀλλὰ καὶ πόση κίνηση, δηλαδὴ ζωὴ, ὑπάρχει στὴ διαδοχὴ καὶ στὴν ἐναλλαγὴ τῶν ζωνῶν αὐτῶν μὲ τὰ κοσμήματα καὶ πόσο θαυμαστὰ βοηθοῦν ὥστε στὴν ἐντύπωσή μας τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου νὰ ὑψώνεται καὶ νὰ στέκεται· ἀσύγκριτος εἶναι σ' αὐτό, προπάντων, ὁ μαίανδρος ποὺ ἔχει ἱκανότητα νὰ μεταμορφώνεται σὰν τὸν Πρωτέα καὶ — ἀνάλογα μὲ τὴ λειτουργία ποὺ ἐκτελεῖ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή τοῦ ἀγγείου — εἶναι ἄλλοῦ χαμηλὸς καὶ ὀριζόντιος καὶ ἄλλοῦ ὑψώνεται λαμπρὸς σὲ δύο καὶ τρία πατώματα. Ὁ Ruskin, ὁ γνωστὸς Ἄγγλος αἰσθητικὸς τοῦ περασμένου αἰῶνα, κατηγοροῦσε, ξέρετε, τὸ μαίανδρο ὡς ἄψυχο κόσμημα· θὰ τὸν ἤξερε ὅμως,

φαντάζομαι, από την άνιαρή όψη που του έδωσε ο κλασικισμός: μπροστά όμως στον ζωντανό μαιάνδρο της γεωμετρικής τέχνης αισθανόμαστε άμεσα, ότι το κόσμημα αυτό είναι μια έξοχη και μεγαλειώδης καλλιτεχνική σύλληψη.

— Μεταχειριστήκατε πριν δύο-τρεις φορές την έκφραση «τό σώμα του άγγείου». Πραγματικά, καθώς ο άμοφρέας αυτός στέκεται στη μέση του χώρου, όρατός από παντού, έχει κανένας τό αίσθημα ότι βλέπει μπροστά του ένα άγαλμα.

— Έχετε απόλυτα δίκαιο. Στα χρόνια εκείνα δέν έχομε ακόμη μεγάλη πλαστική, αλλά μόνο μικρά πήλινα ή χάλκινα ή έλεφάντινα πλαστικά έργα. Και όμως, όπως τό δείχνουν έργα σαν τους μεγάλους αυτούς άμοφορείς και κρατήρες, σ' αυτά τό χρόνια μορφώνεται όριστικά ή πλαστική και ή αρχιτεκτονική μαζί αίσθηση των Έλλήνων, που θα δώσουν, 100-150 χρόνια άργότερα, έξαιρετα έργα στο μάρμαρο. Ο άμοφρέας τούτος του Διπύλου, καμωμένος μεταξύ του 800 και 750 π.Χ., είναι ισάξιος με ένα πλαστικό έργο: ξέρετε, μάλιστα, ότι τέτοιος ήταν και ο αρχικός προορισμός του: στεκόταν δηλαδή στα χρόνια του όρθιος επάνω στον τάφο, όπως άργότερα ένα έπιτύμβιο άγαλμα ή μια ανάγλυφη στήλη και άκριβώς επειδή έγινε για έπιτύμβιο «σήμα» ή κύρια και μεγαλύτερη παράσταση στον ώμο του άγγείου είναι ή «πρόθεσις» του νεκρού, δηλαδή τό κρεβάτι με τό νεκρό στο σπίτι του και γύρω του οι δικόι του που τον μοιρολογοϋν. Δέν έχομε καιρό για να σταθοϋμε πολύ και στα άλλα γεωμετρικά έργα του διαμερίσματος τούτου, όπως στα ώραϊα πήλινα της προθήκης άριστερά που δείχνουν την αρχή του γεωμετρικού ρυθμού και τό λέμε πρωτογεωμετρικά, κατά τό 1000 π.Χ., ή στον άξιαγάπητο μικρό άμοφρέα, δίπλα, με τό θαυμάσιο άλογο στο λαιμό, ή στα γεωμετρικά σπιτάκια δίπλα στον άμοφρέα Διπύλου, που ήταν άφιερωμένα τό ένα στην Ήρα της Περαχώρας και τό άλλο στην Ήρα του Άργους, ή στον μεγάλο γεωμετρικό κρατήρα του Διπύλου αντίκρυ, με την παράσταση της έκφορας του νεκρού, που είναι νεώτερος από τον άμοφρέα. Όλος ο πλοϋτος, ή λάμψη, τό άνώτατο καλλιτεχνικό έπίπεδο, ή κλασική τελειότητα της γεωμετρικής τέχνης θα φανοϋν καλύτερα μόλις ανοίξει ή καθ' όλα έτοιμη γεωμετρική αίθουσα στον 2ον όροφο. Για να καταλάβομε καλύτερα την πνευματική άτμόσφαιρα, μέσα στην όποία γενήθηκαν τό έργα αυτά, πρέπει να θυμόμαστε ότι αυτά είναι τό χρόνια της έπικής ποίησης: ότι προς τό τέλος της γεωμετρικής έποχής, μεταξύ 750-700 π.Χ., ζει ο Όμηρος, ανάμεσα σε τέτοια άκριβώς μνημεία. Προς τό τέλος της γεωμετρικής έποχής χαλαρώνεται ή αύστηρότητα του γεωμετρικού ρυθμού και στη διακόσμηση εισάγονται καινούργια στοιχεία, πλούσια βλάστηση, άγρια θηρία, μυθικά όντα, όπως Κένταυροι, Σφίγγες κλπ. Χαρακτηριστικό δείγμα της μεταβολής είναι αυτός ο πίθος, άριστερά από τό γεωμετρικό κρατήρα, με την έκφορά του νεκρού: στην κύρια όψη του, που

δυστυχῶς δὲν σώζεται καλά, ἕνας πολεμιστῆς ἀποχαιρετάει τὴ γυναῖκα του ποὺ κρατεῖ στὴν ἀγκαλιὰ τὸ παιδί τους — δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ ἐννοοῦνται ὁ "Ἐκτωρ καὶ ἡ 'Ανδρομάχη" στὴν πίσω ὄψη ὅμως βλέπομε ἕνα μαγικὸ κόσμο βλάστησης καὶ πουλιῶν, γεμάτον χυμούς ποὺ φουσκώνουν καὶ καμπυλώνουν τὶς μορφές — διαφορετικὰ ἀπὸ τὶς μορφές τῶν γεωμετρικῶν ἀγγείων. Τῆς νέας αὐτῆς περιόδου, ποὺ ὀνομάζεται συμβατικὰ «ἀνατολίζουσα» καὶ κρατάει περίπου ἀπὸ τὸ 700 ὡς τὸ 650 π.Χ., τὰ χρόνια δηλαδὴ τοῦ 'Ἡσιόδου καὶ τοῦ 'Αρχιλόχου, ἔχομε ἐδῶ κι ἄλλα χαρακτηριστικὰ παραδείγματα, ὅπως αὐτὴ τὴν ὕδρια, κοντὰ στὸν τοῖχο, μὲ χορὸ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν καὶ λιοντάρια καὶ φυτὰ, ποὺ βρέθηκε στὸν 'Ανάτατο.

— Δὲν εἶναι ἡ ἱστορικὴ τοποθεσία, κοντὰ στὶς Τζιτζιφιές, ὅπου καταστράφηκαν οἱ "Ἕλληνες προσπαθώντας νὰ λύσουν τὴν πολιορκία τῆς 'Ακρόπολης ἀπὸ τὸν Κιουταχῆ, ὅπως τὸ διηγεῖται τόσο ἔξοχα ὁ Μακρυγιάννης;

— 'Ακριβῶς αὐτὴ τῆς ἴδιας τέχνης εἶναι κι αὐτὴ ἡ λεκάνη, στὴ μέση, ἀπὸ τὴ Θήβα· ἕνας-δύο μικροὶ ἀμφορεῖς ἀπὸ τὴ Θήρα κλπ. Καὶ ἀφοῦ ἤρθαμε στὰ νησιά, μπῆκε ἐδῶ, μπροστὰ στὸν τοῖχο, τὸ πρῶτο μαρμάρينو ἄγαλμα ποὺ μᾶς σώθηκε ἀπὸ τὴν ἀρχαία πλαστικὴ, ἡ πασίγνωστη "Ἄρτεμις ποὺ τὴν ἀφιέρωσε στὴ Δῆλο ἡ Ναξιῶτισσα Νικάνδρα, ὅπως μᾶς λέει ἡ ἐπιγραφή. Πρέπει νὰ ἔγινε κατὰ τὰ 650 π.Χ. Τὰ χρόνια αὐτὰ σημειώνουν μιὰ καινούργια ἐξόρμηση τοῦ γεωμετρικοῦ πνεύματος, ποὺ ὅμως τώρα ἐφαρμόζεται ἐπάνω στὴν πλουσιώτερη καὶ πιὸ χυμώδη ὕλη τῆς «ἀνατολίζουσας» περιόδου καὶ γεννᾷ ἔτσι τὰ πρῶτα μεγάλα πλαστικὰ μνημεῖα. Τὴν καινούργια αὐτὴ περίοδο, ἀπὸ τὰ 650-600 π.Χ. περίπου, τὴν ὀνομάζομε Δαιδαλική, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχαία γραφτὴ παράδοση γιὰ τὸν πολυῦμνητο Δαίδαλο καὶ τὶς ριζικὲς καινοτομίες του. Βλέπομε πραγματικὰ στὴν "Ἄρτεμι τῆς Νικάνδρας πόσο λογικά, γεωμετρικὰ καὶ ἀρχιτεκτονικὰ, ὀργανώνει καὶ ἀρθρώνει τὸ σῶμα καὶ τὰ μέλη ὁ καλλιτέχνης, ἔστω καὶ ἄν, πιστὸς στὶς προτιμήσεις τοῦ νησιοῦ του, τὸ δίνει μὲ ἐλάχιστο βάθος, σὰν στήλη. "Ὅλα σχεδὸν τὰ ἔργα μπροστὰ στὸ δεξιὸ τοῖχο τοῦ διαμερίσματος αὐτοῦ ἀνήκουν στὸ δαιδαλικὸ ρεῦμα: ὅπως αὐτὸς ὁ ὠραῖος καὶ πολύχρωμος ἀμφορέας ἀπὸ τὴ Μῆλο, μὲ τὸν 'Απόλλωνα καὶ δύο Μοῦσες ἐπάνω σὲ ἄρμα, μὲ φτερωτὰ ἄλογα, καὶ μπροστὰ τὴν ἀδερφή του "Ἄρτεμι μὲ τὸ ἐλάφι της. Ἔτσι ὀραματίζονται οἱ ἄνθρωποι τῶν χρόνων ἐκείνων τὴν ἐνέργεια τῶν θεϊκῶν δυνάμεων. Στὸ τέλος τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, γύρω στὰ 600 π.Χ., ἀνήκει καὶ τὸ ἐξαιρετὸ ἐπιτύμβιο μνημεῖο ἀπὸ τὴν Τανάγρα ποὺ, ὅπως μαθαίνομε ἀπὸ τὶς ἐπιγραφές του, ὁ πατέρας 'Αμφάλκης τὸ ἔστησε στοὺς δύο γιούς του, τὸν Κίτυλο καὶ τὸ Δέρμου. Τὰ δυὸ ἀδέρφια, σχεδὸν ὀλόγλυφα μπροστὰ στὴν πλάκα, μᾶς παρουσιάζονται ἀγκαλιασμένα — βλέπετε τοῦ καθενὸς τὸ χέρι πάνω ἀπὸ τὸν ὦμο τοῦ ἄλλου — ὁ καθένας μὲ τ' ὄνομά του γραμμένο

πλάι στο πόδι του (ὁ Δέρμυς ἀριστερά μας, ὁ Κίτυλος δεξιά μας), ἐλαφρὰ διαφορετικοὶ στὰ μέτρα τους καὶ μὲ καταφανεῖς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη ἀρχιτεκτονικὴ αὐστηρότητα· καὶ ὄχι παρατακτικὰ τοποθετημένοι ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο, ἀλλὰ ἤδη μὲ σύνθεση πρὸς τὸ κέντρο, ἀφοῦ προβάλλουν τὰ δύο μεσιανὰ πόδια τους καὶ μένουν πίσω τὰ δύο ἄκρινά: τὸ σύνολο, ἓνα μνημεῖο γερὰ ἀρχιτεκτονημένο, πιστὸ στὸ δαιδαλικὸ γεωμετρικὸ πνεῦμα, καὶ ὅμως, μὲ τὴν ἐξατομίκευση τοῦ κάθε ἀδερφοῦ καὶ μὲ τὶς ἐλαφριῆς κινήσεις τοῦ ζευγαριοῦ, θερμὸ καὶ ζωντανό, γύρω στὰ 600 π.Χ.

— Καὶ αὐτὰ τὰ δύο γυναικεῖα καθιστὰ ἀγάλματα ποὺ βλέπομε δεξιά καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ πέρασμα στὴ 2η αἴθουσα τί εἶναι; Τὸ ἀριστερὸ μοῦ φαίνεται, ὕστερα ἀπ' αὐτὰ ποὺ εἶδαμε, ὅτι θὰ εἶναι καὶ αὐτὸ δαιδαλικό.

— Ἀκριβῶς ἔτσι εἶναι. Βρέθηκε στὰ Ἀγιοργίτικα τῆς Τεγέας καὶ παρασταίνει μιὰ θεὰ καθιστή. Θὰ ἔχει γίνεи γύρω στὰ 640-630 π.Χ. καὶ θυμίζει πολὺ ἓνα τυπικὸ δαιδαλικὸ ὅμοιο ἄγαλμα ἀπὸ τὴν Ἐλεύθερα τῆς Κρήτης· ἡ Κρήτη εἶναι στὰ χρόνια αὐτὰ σπουδαῖο κέντρο τοῦ δαιδαλικοῦ πνεύματος. Τὸ ἄγαλμά μας φαίνεται ἀπλὸ καὶ πρωτόγονο, καὶ ὅμως προσέξτε ὅτι ἔχει καὶ αὐτὸ ἀπροσδόκητες λεπτότητες: δὲν εἶναι αὐστηρὰ συμμετρικὰ τὰ μέλη του, ἀλλὰ παρουσιάζουν πολλὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν εὐθεῖα στοὺς ὤμους, στὰ χέρια, στὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ κλπ. ἀκόμη καὶ τὸ κάθισμα εἶναι ψηλότερο δεξιά παρὰ ἀριστερὰ· οἱ ἀσυμμετρίες αὐτὲς δίνουν ἀπροσδόκητη κίνηση καὶ ζωντάνια στὸ ἄγαλμα. Ἀνάλογο, ἀλλὰ κάπως νεώτερο, ἀπὸ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 6ου αἰ., εἶναι καὶ τὸ ἄγαλμα δεξιά, Ἀρχαδικὸ καὶ αὐτό, ἀπὸ τὴν Ἀσέα· κάτω στὰ πόδια του ἔχει μιὰ ἐπιγραφή ποὺ διαβάζεται Ἀγεμὼ ἢ Ἀγεσώ· θὰ εἶναι τὸ ὄνομα κάποιας τοπικῆς θεᾶς· ἂν εἶναι ὄνομα θνητῆς, τὸ ἄγαλμα θὰ εἶναι ἐπιτύμβιο, ἀλλ' αὐτὸ φαίνεται λιγώτερο πιθανό.

— Ἀς πᾶμε τώρα στὴ 2η αἴθουσα.

— Κυριαρχεῖ ἐδῶ ὁ λυγερὸς κοῦρος τῆς Μήλου, ἀλλὰ εἶναι τὸ σχετικὰ νεώτερο ἔργο μέσα στὸ περιβάλλον του καὶ ἂς μὴ ἀρχίσουμε ἀπ' αὐτό. Ἰδέστε πρῶτα στὴν ἀντικρυνὴ βιτρίνα κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο, ποὺ ἔχει ὠραιότατα μικρὰ χάλκινα τοῦ 7ου προπάντων αἰῶνα, δηλαδὴ τῆς ἀνατολίζουσας καὶ τῆς δαιδαλικῆς περιόδου, ἓνα πουλί, ἓνα λιοντάρι, μιὰ σφίγγα, μιὰ σειρῆνα, τὸν τρισχαριτωμένο αὐτὸ κύκλιο χορὸ ποὺ τὸν χορεύουν ἀγκαλιασμένοι εὐθυμοὶ γεωμετρικοὶ ἄνθρωποι· δύο σπουδαῖα ἀγαλματάκια ἐπιτρέπουν νὰ συλλάβετε ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν δρόμο ποὺ περπατάει ἡ τέχνη ἀπὸ τοὺς τελευταίους γεωμετρικοὺς χρόνους: συγκρίνετε τὸν φλογερὸ ὕστερογεωμετρικὸ πολεμιστὴ ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ποὺ θυμίζει τοὺς ἄντρες τῆς ὕδριας τοῦ Ἀνάλατου, ποὺ εἶδαμε πρὸ ὀλίγου, ἔργο γύρω στὰ 700 π.Χ., μὲ τὸν ὠραῖο μικρὸ κοῦρο ἀπὸ τοὺς Δελφούς, τυπικὸ ἀλλὰ λεπτὸ δαιδαλικὸ ἔργο κατὰ τὸ 640-630 π.Χ., καὶ

θά ιδεῖτε ὅτι τώρα μόνον, με τὴν αὐστηρὴ ἀρχιτεκτονικὴ πού ἐπιβάλλει στὴν πλαστικὴ ὕλη ὁ δαιδαλικὸς ρυθμὸς, ἐσήμανε ἡ ὥρα τῶν μεγάλων πλαστικῶν μνημείων. Πραγματικά, κοιτάξτε πίσω ἀπὸ τὴ βιτρίνα αὐτὴ, μπροστὰ στὸν τοῖχο, τὸ μεγάλο ἀλλὰ καὶ μεγαλειῶδες τοῦτο κεφάλι, πού ὅπως ἀποδείχνει τὸ χέρι του — τὸ κρεμασμένο δίπλα του στὸν τοῖχο — ἀνήκει σ' ἓνα ὑπερφυσικῶν διαστάσεων κοῦρο.

— Ἐπιτρέπετε μιὰ μικρὴ διακοπή; τί ἀκριβῶς θὰ πεῖ κοῦρος;

— «Κοῦρος» εἶναι τὸ ἀρσενικὸ τοῦ «Κόρη» στὴν ἰωνικὴ διάλεκτο, ὅπου καὶ ἡ κόρη λέγεται κούρη, ὅπως παράλληλα με τὸ κόρη ὑπάρχει καὶ Κόρος, ἀλλὰ τὸ τελευταῖο αὐτὸ μπορεῖ νὰ προκαλέσει σύγχυση. Σημαίνει λοιπὸν Κοῦρος τὸ νέο παλληκάρι καὶ ὁ ὄρος αὐτὸς εἶναι μιὰ ἐπιτυχία τοῦ μακαρίτη Λεονάρδου, ἐνὸς σοφοῦ καὶ συμπαθέστατου ἑλληνα ἀρχαιολόγου· ἄλλοτε τοὺς ἀρχαίους αὐτοὺς νέους τοὺς ἔλεγαν Ἐπόλλωνες, ἀλλὰ καὶ οἱ θνητοὶ ἔτσι ἀκριβῶς παρασταίνονται· γι' αὐτὸ ὁ ὄρος Κοῦρος, πού, ἐνῶ εἶναι οὐδέτερος ἐκφράζει ὅμως ἀκριβέστατα τὴ νεανικότητα τῶν μορφῶν αὐτῶν, ἔχει ἐπικρατήσει ἀπὸ χρόνια σὲ ὅλες τὶς Εὐρωπαϊκὰς γλώσσες γιὰ τὰ ἀρχαῖα γυμνά ἀντρικὰ ἀγάλματα· ὅπως Κόρη ὀνόμασαν οἱ ἀρχαῖοι τὰ γυναικεῖα, γενικὰ ἀγάλματα.

— Εὐχαριστῶ. Ἄς γυρίσωμε τώρα στὸ κεφάλι. Τὸ χαρακτηρίσατε πρὶν ὡς μεγαλειῶδες. Ὁμολογῶ ὅτι με καταπλήσσει τὸ κεφάλι αὐτό, ἀλλὰ δὲν τὸ καταλαβαίνω ἀπολύτως.

— Δὲν πειράζει· ἡ κατάπληξη εἶναι καλὸς δρόμος γιὰ τὴν κατανόηση καὶ γιὰ τὸ θαυμασμό, χρειάζεται μόνο καὶ λίγη ὑπομονή· οἱ περισσότεροι ὅμως, ἅμα τοὺς ξαφνίσει κάτι ἀσυνήθιστο στὴν τέχνη, βιάζονται νὰ τὸ ἀποδοκιμάσουν. Πρῶτα-πρῶτα ἄς ἰδοῦμε τί παρασταίνει. Βρέθηκε κι αὐτὸ κοντὰ στὸ Δίπυλο, στὸ νεκροταφεῖο δηλαδὴ τοῦ Κεραμεικοῦ· εἶναι λοιπὸν ἀπὸ ἓναν ἐπιτύμβιο κοῦρο πού στεκόταν ἀσφαλῶς ἐπάνω στὸν τάφο κάποιου Ἀθηναίου ἀπὸ τὰ δυνατὰ ἀριστοκρατικὰ γένη τῶν χρόνων ἐκείνων, γιὰτὶ βέβαια ἓνα ἄγαλμα ψηλότερο ἀπὸ δύο μέτρα δὲν εἶναι ἐπιτύμβιο μνημεῖο γιὰ τὸν καθέναν (με τὴν εὐκαιρία ἀναλογισθῆτε τί καλλιτεχνικὰ ἀριστουργήματα εἶχε ἤδη στὰ ἀρχαῖα χρόνια τὸ νεκροταφεῖο τοῦ Κεραμεικοῦ). Χρονολογικὰ τὸ κεφάλι ἀνήκει περίπου στὰ 620-610 π.Χ., δηλαδὴ στὰ χρόνια περίπου τῆς νομοθεσίας τοῦ Δράκοντος, καμμιά εἰκοσαριά χρόνια πρὶν νὰ γίνῃ ἄρχων ὁ Σόλων. Ἡ σοβαρὴ καὶ ἐπιβλητικὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου αὐτοῦ βγαίνει ὄχι μόνο ἀπὸ τὰ μάτια ἀλλὰ ἀπὸ ὀλόκληρη τὴ γεωμετρία τοῦ κεφαλοῦ καὶ τὴν ἔντονη δῆλωση τῶν λεπτομερειῶν, ὅπως τὰ μάτια, τὰ αὐτιά, οἱ ἀστράγαλοι τῆς κόμης, καὶ πού δὲν τὴ φωτίζει ἀκόμη τὸ χαμόγελο τῶν Σολωνικῶν χρόνων — ἡ ἔκφραση αὐτὴ εἶναι ἀκριβῶς ὅ,τι πρέπει νὰ περιμένομε στὰ χρόνια ὅπου στὴν ψυχὴ καὶ στὴ φαντασίᾳ τῶν ἀνθρώπων οἱ θεϊκὲς δυνάμεις, πού ρυθμίζουν τὴ ζωὴ τους, ἔχουν κάτι τὸ ἀμείλικτο.

— 'Αρχίζω σιγά-σιγά νὰ βλέπω. 'Αλλά γιατί τὸ πρόσωπο εἶναι τόσο στενὸ καὶ ψηλὸ καὶ τὰ μάγουλα πᾶνε τόσο βαθιὰ πίσω;

— Κάνετε λάθος νὰ βλέπετε τὰ μέρη τοῦ προσώπου χωριστά, ἀπομονωμένα. Προσέξτε ὅμως, ὅτι τὸ πρόσωπο πλαισιώνεται πίσω ἀπὸ τὰ μαλλιά ποὺ ἔχουν μεγάλο πλάτος. 'Ιδέστε το ὡς σύνολο, θυμηθῆτε ὅτι τὸ κεφάλι αὐτὸ εἶναι κορυφὴ ἑνὸς ἀγάλματος δύο μέτρων κι ἐπάνω καὶ θὰ ὁμολογήσετε ὅτι αὐτὴ ἡ ἀναλογία πλάτους, βάρους καὶ ὕψους εἶναι ἡ μόνη σωστή. 'Ἡ ἐσωτερικὴ ὅμως μεγαλωσύνη καὶ ἡ δύναμη τοῦ κεφαλιοῦ αὐτοῦ βρίσκεται πρῶτα-πρῶτα στὴ σύνθεση τῶν στοιχείων του· πόση ἔνταση π.χ. ὑπάρχει στὴ σχέση τοῦ προσώπου, ποὺ στενεύει πρὸς τὰ κάτω, μὲ τὴν κόμη, ποὺ εἶναι ἓνα ὠραιότατο πλέγμα ἀπὸ ἔντονους ἀστράγαλους, καὶ καμπυλώνεται καὶ στενεύει ἀντίστροφα μὲ τὸ πρόσωπο καὶ συνεχίζεται καὶ στὸ κρανίον· ἡ ἔνταση αὐτὴ τῶν σχέσεων δίνει ἐξαιρετὴ ζωντάνια στὸ κεφάλι, ὅπως καὶ ἓνα πλήθος ἀσυμμετρίας καὶ ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν ἴδια γραμμὴ, ἀπὸ τὴν κατακόρυφη καὶ ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο. Τέλος, ἡ πλαστικὴ διατύπωση τῶν ἐπιπέδων, ποὺ ἀπλοποιεῖ ὥσπου νὰ μείνει ἡ οὐσία, ἀλλὰ χωρὶς ν' ἀφήσει οὔτε ἓνα σημεῖο νεκρὸ καὶ ἄψυχο, ἔχει μιὰν ἀσύγκριτη τόλμη ποὺ μᾶς συνεπαίρνει ἀμέσως μόλις τὴν καταλάβομε. Εἶναι ἀληθινὰ καταπληκτικὸ πῶς ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς κατῶρθωσε τὸ γενικὸ σχῆμα τοῦ κεφαλιοῦ, ποὺ εἶναι ἀκόμη δαιδαλικό, καὶ τὰ ἐπὶ μέρους σχήματα τῶν ματιῶν, τῶν αὐτιῶν, τῆς κόμης, ποὺ φαίνονται τόσο ἀφηρημένα καὶ μακρὰ ἀπὸ τὴ φύση, νὰ τὰ ἐμψυχώσει μὲ μιὰ ζωτικότητα ποὺ οἱ περισσότεροι ἀναζητοῦν μόνο στὰ νατουραλιστικὰ ἔργα. Καὶ νὰ συλλογιστῆ κανεὶς ὅτι, ἅμα ἔγινε τὸ ἀριστοῦργημα αὐτὸ δὲν εἶχαν περάσει παρὰ μόνον 30-40 χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ οἱ Ἕλληνες ἄρχισαν νὰ κάνουν μαρμάρινα ἔργα, ἀπὸ τὰ χρόνια δηλαδὴ τῆς Ἀρτέμιδος τῆς Νικάνδρας — ἀλλὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι πατοῦν ἐπάνω στὸ ἀτράνταχτο θεμέλιο τῆς γεωμετρικῆς τέχνης. Ἐπιμείναμε περισσότερο στὸ κεφάλι αὐτό, γιατί ἀκριβῶς οἱ ἀρχεὶς τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης παρουσιάζουν τὶς μεγαλύτερες δυσκολίες στὴν κατανόηση καὶ στὴν αἴσθηση. Τώρα, γιὰ νὰ ἀνασάνετε λίγο ἀπὸ τὴν ἔνταση ποὺ μᾶς μετέδωσε τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου, κοιτάξτε, στὴν ἀντικρινὴ βιτρίνα, ἐκεῖνον τὸν ὠραῖο χάλκινο κρουνοὸ σὲ μορφὴ λεοντοκεφαλῆς, ἀπὸ τὸ Ἡραῖο τῆς Σάμου, τῶν ἴδιων περίπου χρόνων· ἦταν προσαρμοσμένος στὸ σωλῆνα κάποιας βρύσης ἢ σὲ κάποια δεξαμενὴ· ἡ παιχιδιάρικη ὅμως φαντασία τοῦ Ἴωνα καλλιτέχνη σοφίστηκε μαζὶ καὶ ἓνα βάτραχο, ποὺ, ἀκούγοντας τὸ νερὸ νὰ τρέχει, πῆγε καὶ κάθησε ἐπάνω στὸ κεφάλι τοῦ λεονταριοῦ· καὶ εἶναι τρισχαριτωμένη ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν ἄγριο μορφοσμὸ τοῦ λεονταριοῦ καὶ στὸ βάτραχο, ποὺ ἔχει καβαλλήσει τὸ λιοντάρι ἀπὸ πάνω στὴν πλακωτὴ μύτη του, ἄφοβος καὶ ὄλος ἀγαλλίαση ποὺ βρίσκεται μέσα στὸ στοιχεῖο του. Πολλὰ ἄλλα ὠραῖα χάλκινα καὶ πήλινα τῆς βιτρί-

νας αὐτῆς δὲν ἔχομε δυστυχῶς τὸν καιρὸ νὰ τὰ ἰδοῦμε ἕνα-ἕνα. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτά, δαιδαλικά ἔργα σημαντικὰ εἶναι στὸν τοῖχο οἱ πώρινες μετόπες τῶν Μυκηναίων καὶ οἱ πῆλινες τοῦ Θέρμου, ποὺ ἕνα δείγμα τους ἔχει ἐκτεθῆ. Θαυμάσια ἐπιβεβαιώνεται ἡ ὑψηλὴ στάθμη τῆς ἀττικῆς τέχνης καὶ συμπληρώνεται ἡ εἰκόνα τοῦ ψυχικοῦ κόσμου στὰ δαιδαλικά χρόνια μὲ τὴν ἐπιβλητικὴ σειρὰ αὐτῶν τῶν ἐξοχῶν μεγάλων ἀγγείων ἀπὸ τὸν τύμβο τῆς Βάρης, ποὺ βρέθηκαν λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο· σ' ἕνα ἀπὸ αὐτὰ βλέπομε μιὰν ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες παραστάσεις τοῦ Προμηθέως, ποὺ, δεμένον στὸν Καύκασο, τὸν λυτρώνει ἀπὸ τὸν γύπα ὁ Ἡρακλῆς, ἐνῶ στὴ βάση τοῦ λέβητος μιὰ ὠραία πομπὴ κοριτσιῶν μὲ λουλουδιὰ στὸ χέρι βαδίζει πρὸς κάποιον ναό, τοῦ Προμηθέως Ἰσως. Ἀνάλογος στὴ μεγαλωσύνη καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο σπουδαῖο ζωγράφου εἶναι δίπλα καὶ ὁ ἀμφορεὺς μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἡρακλέους ποὺ σκοτώνει τὸν κένταυρο Νέσσο.

— Ἀλήθεια, μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἔργων αὐτῶν αἰσθάνεται κανεὶς πόσο μεγάλα ἦταν τὰ ὀράματα τοῦ κόσμου καὶ τῶν θεϊκῶν του δυνάμεων, ποὺ ἔβαζαν σὲ κίνηση τὴν ψυχὴ καὶ τὴ φαντασίαν τῶν Ἀθηναίων ἐκείνων.

— Καὶ τώρα, ἄς περάσομε στὴν καθαυτὴ ἀρχαῖκή περίοδο, ἀπὸ τὰ 600-500 π.Χ. περίπου: εἶναι ἡ τέχνη ποὺ διαδέχεται τὴ δαιδαλικὴ καὶ αἰσθανόμαστε μιὰ ἀλλιώτικη, πιὸ ἀνθρώπινη ζεστασιά. Θὰ σᾶς ἐπιστήσω μόνο τὴν προσοχή, γιὰ νὰ τὸ ἰδεῖτε ἄλλοτε μὲ τὴν ἡσυχία σας, στὸ χαμογελαστὸ τοῦτο πώρινο κεφάλι ἐνὸς κούρου ἀπὸ τὸ Ἱερὸ τοῦ Ἀπόλλωνος στὸ Πτῶο τῆς Βοιωτίας, κατὰ τὰ 580 ἢ 570 π.Χ., ποὺ εἶναι σπουδαῖο γιὰ τὴ συνειδητὴ καὶ σοφὴ ἀπλότητά του. Τώρα, ἄς ἀφήσομε τὸ πνεῦμα μας νὰ ποτιστῆ καὶ νὰ δροισιστῆ ἀπὸ τὴ μαγεία τοῦ κούρου τῆς Μήλου, ποὺ ἦταν κι αὐτὸς ἐπιτύμβιο ἄγαλμα, καί, καθὼς σῶζεται ἀκέρειος, στέκεται λυγερὸς καὶ σβέλτος στὴ μέση τῆς αἴθουσας, ἂν καὶ φαίνεται ἀκίνητος· γιὰτὶ εὐκινησία πραγματικὴ ἀποκτᾶ ἡ κορμοστασιά τοῦ νέου μὲ τὴν ἀνάταση τοῦ σώματός του, μὲ τὶς λεπτὲς ἀσυμμετρίαις τῶν μελῶν του καὶ μὲ τὶς ἐλαφρὲς στροφές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες καταφανέστερη εἶναι ἡ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ ἀριστερά του. Εἶναι ἀσφαλῶς Κυκλαδίτικο ἔργο καὶ στὸ κεφάλι του εἶναι ἄμεσα αἰσθητὸ τὸ ἀξιαγάπητο, μαλακὸ ἦθος τοῦ νησιώτη, ποὺ ἀγαπᾷ νὰ ὄνειροπολεῖ μπροστὰ «στὸ γιαλὸ ποὺ τοῦ φύγαν τὰ καίκια / καὶ τοῦ μείναν τὰ κρίνα καὶ τὰ φύκια». Ἐγινε κατὰ τὰ 550 π.Χ. ἀλλὰ ἡ τέχνη του θὰ μᾶς αἰχμαλωτίζει πάντοτε.

— Μὲ ὅσα εἶδαμε ὡς τώρα, κ. Καρούζο, ἡ ἀρχαῖκή τέχνη μπῆκε στὴν καρδιά μου. Τώρα μόνο ξεκαθάρισα πόσον ἐσωτερικὸ πλοῦτο, πόση ἀνεπτυγμένη εὐαισθησία, πόση κλασσικὴ τελειότητα κλείνουν τὰ ἔργα της. Θὰ ἰδοῦμε καὶ ἄλλα;

— Ναι, στὴν τρίτη αἴθουσα: μ' αὐτὴν τελειώνει ἡ ἀρχαῖκή τέχνη καὶ ἔχει ἐπίσης ἀριστουργήματα, πιὸ εὐκολονόητα μάλιστα. Δὲν προφταίνουμε νὰ

σταθοῦμε σὲ ὄλα· ἀλλὰ ὄλα εἶναι ἄξια προσεκτικῆς μελέτης, ὄλα εἶναι διαλεγμένα γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ τους σημασία.

— Αὐτὴ, ἐδῶ ἀριστερά, ἡ μορφή μὲ τὰ φτερά τί εἶναι;

— Εἶναι ἡ ὀνομαστὴ Νίκη τῆς Δήλου: κι αὐτὴ ἓνα ὠραῖο νησιώτικο ἔργο, κατὰ τὰ 550 π.Χ., ὅπου τὸ αἶσθημα τῆς κίνησης καὶ τοῦ πετάγματος τὸ ἔχομε ὄχι μόνο ἀπὸ τὸ σχῆμα τῶν λυγισμένων χεριῶν καὶ ποδιῶν, ἀλλὰ, καθὼς βλέπετε, καὶ ἀπὸ τὶς διαγώνιες στροφές τῶν πλαστικῶν ὄγκων της.

— Καὶ αὐτὸ ἀντίκρυ, τὸ κεφάλι τοῦ νέου μὲ τὸ φωτοστέφανο;

— 'Εδῶ θὰ σταθοῦμε λίγο: εἶναι τὸ ἐπάνω κομμάτι μιᾶς θαυμάσιας ἀττικῆς ἐπιτύμβιας στήλης: σώζει τὸ κεφάλι ἐνὸς νέου ποὺ κρατεῖ ψηλὰ τὸ δίσκο ποὺ θὰ ρίξει, ἔτσι ὥστε ὁ δίσκος γύρω στὸ κεφάλι μοιάζει σὰν φωτοστέφανος· ἡ τέχνη, μὲ τὴν ὁποία δόθηκε, σὲ ἀνάγλυφο, ἡ στερεὴ ἀλλὰ καὶ τόσο λεπτὴ πλαστικότητά τῆς μορφῆς, καὶ τὸ σχέδιό της εἶναι ἔξοχα· τοῦτο εἶναι τὸ ἄλλο ἔργο τοῦ σπουδαίου ἀνώνουμου καλλιτέχνη τῆς πεπλοφόρου Κόρης, ποὺ τὴν εἶδαμε τὴν ἄλλη φορὰ στὸν προθάλαμο, παλιότερο ἀπὸ ἐκείνην κάπου 30 χρόνια, δηλαδὴ κατὰ τὰ 560 π.Χ.· δὲν ἔχετε παρὰ νὰ τυπώσετε στὸ νοῦ σας τὴ μορφή τοῦ νέου καὶ νὰ ξαναγυρίσετε στὴν Κόρη γιὰ νὰ κάμετε τὴ σύγκριση.

Πρέπει ὅμως νὰ προσπεράσουμε ἓναν πολὺ ὠραῖο μελανόμορφο ἀμφορέα μὲ μουσικὸ θέμα, καὶ δίπλα του ἓναν λέβητα μὲ τὴ ζωηρότατη παράσταση μιᾶς ὀμηρικῆς μάχης, καθὼς καὶ ἐκεῖνον τὸν ἐξαιρετὸν ἀμφορέα μὲ τὴ θαυμάσια λιτὴ διακόσμησή του, ποὺ τὴν ἀποτελεῖ μόνο ἓνα κράνος.

— 'Εδῶ ὅμως, πίσω μας, δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο, αὐτὴ τὴ στήλη τὴν ξέρω.

— Ναί, εἶναι ἡ ἐπιτύμβια στήλη μὲ τὸν ὀπλίτη 'Αριστίωνα κατὰ τὰ 510 π.Χ.· ἡ ἐπιγραφή «ἔργον 'Αριστοκλέους» μᾶς δίνει καὶ τ' ὄνομα τοῦ καλλιτέχνη της, ὁ ὁποῖος φανερῶνει ἐξαιρετὴ εὐαισθησία στὴ σύνθεση τῶν διαφόρων ἐπιπέδων τοῦ ἀναγλύφου.

— Αὐτὴ ἐκεῖ, ἀριστερά, δὲν εἶναι ἡ λεγόμενη βάση τοῦ Πουλοπούλου;

— Βέβαια. Ἔχει ἀνάγλυφες σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν νέων στὴν παλαίστρα, καὶ δίκαια τὴν ἀγαπάει ὄλος ὁ κόσμος, γιὰ τὴν εἶναι ἓνα χαριτωμένο καὶ ἐκλεκτὸ ἔργο, κατὰ τὰ 505 π.Χ. Ἦταν ἡ βάση ἐνὸς ἐπιτύμβιου κούρου.

'Εξαιρετικὴ ὁμορφιά ἔχει, ὅπως αἰσθάνεσθε ἀμέσως, καὶ ἡ στήλη τοῦ ὀπλιτοδρόμου, στὸν τοῖχο τοῦ βᾶθους.

— Ἔχετε δίκαιο· τί ὠραία ποὺ εἶναι ἡ κίνηση τοῦ κορμιοῦ καὶ τῶν ἄκρων καὶ πόσο ἔξοχα ἰσορροπεῖ ὄλη ἡ μορφή ἐπάνω στὴν πλάκα τοῦ ἀναγλύφου!

— 'Ακριβῶς.

Τώρα θὰ σταθοῦμε λίγο περισσότερο σὲ ἓνα σπουδαῖο ἔργο, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ νέα ἀποκτῆματα τοῦ Μουσείου: τὸ ἄγαλμα τοῦ 'Αριστοδίκου, στὴ μέση τῆς αἴθουσας· βρέθηκε κοντὰ στὴν Ἀνάβυσσο, τὴν ἄνοιξη τοῦ 1944, καὶ

όλοι ἐδῶ στὸ Μουσεῖο θυμουῦνται πῶς ἡ μορφή του ἤρθε νὰ μᾶς φαιδρύνει λίγο καὶ νὰ μᾶς δώσει κουράγιο σὲ ἐφιαλτικὲς ὥρες τῆς Κατοχῆς.

— Ποῦ νὰ στεκότανε αὐτὸ τὸ ἄγαλμα;

— Εἶναι καὶ αὐτὸ ἐπιτύμβιο, ἀπὸ τὸν τάφο βέβαια κάποιου ποῦ θ' ἀνῆκε σ' ἓνα ἀπὸ τὰ δυνατὰ γένη τῶν Μεσογείων τῆς Ἀττικῆς· στὴ βάση διαβάζεται τὸ ὄνομά του σὲ γενική: «Ἀριστοδίκου» (δηλ. σῆμα ἢ εἰκὼν προσέξτε πόσο ἀγαποῦν τὰ ἀριστοκρατικὰ αὐτὰ γένη νὰ βάζουν στ' ὄνομά τους τὴ λέξη «ἄριστος»: «Ἀριστίων» εἶδαμε πρὶν, «Ἀριστόδικος» τώρα, καὶ πολλὰ ἄλλα ὅμοια).

— Πότε πρέπει νὰ ἔχει γίνει;

— Θὰ ἔχει γίνει κατὰ τὰ 500 π.Χ., στὰ πρῶτα δηλαδὴ χρόνια τῆς δημοκρατίας τοῦ Κλεισθένη, 10 χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Μαραθῶνος. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης, κάτοχος ὅλων τῶν ἀρετῶν τῆς καὶ ὅλων τῶν ἀφανῶν μέσων μὲ τὰ ὅποια ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη ἐμψυχώνει καὶ δίνει κίνηση στὰ ἔργα τῆς, παρουσιάζει τὸν νέον τοῦτον ἀττικώτατο στὸ σῶμα καὶ στὸ πρόσωπο, μὲ γερὰ δεμένο κορμὶ ἀλλὰ μὲ λεπτὲς ἀρθρώσεις καὶ ἄκρα, καὶ ἀπὸ τὶς ἀνατομικὲς λεπτομέρειες, μόνον ἐκεῖνες ποῦ θεωρεῖ σημαντικὲς γιὰ τὴν πλαστικότητα καὶ γιὰ τὴν κίνηση τοῦ ἔργου του, καὶ αὐτὲς πάλι ὑποταγμένες στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ κούρου.

— Μοῦ φαίνεται, ἐν συγκρίσει μὲ τοὺς παλιότερους κούρους, πιὸ ζετανωμένος.

— Βέβαια, εἶναι πιὸ λυμένος, πιὸ στρογγυλὸς γύρω-γύρω, πιὸ συγκεντρωμένος, οἱ ἀσυμμετρίες τῶν μελῶν του πιὸ φανερές: αἰσθανόμαστε ἀμέσως ὅτι ἡ κορμοστασιὰ τοῦ κούρου ἢ *ἰσόρροπη* πάει νὰ παραχωρήσει τὴ θέση τῆς στὴν κορμοστασιὰ τοῦ κλασσικοῦ νέου, τὴν *ἀμφίρροπη*, καθὼς θὰ ἰδοῦμε ἀμέσως στὴν ἐρχόμενη αἴθουσα. Ὁ Ἀριστόδικος, ποῦ μπορεῖ νὰ εἶχε τραγουδήσει κι αὐτὸς τοὺς ὠραίους στίχους τοῦ τραγουδιοῦ τῆς τυραννοκτονίας *«ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω / ὥσπερ Ἀρμόδιος κ' Ἀριστογείτων»* (πρβλ. ἀγγεῖο τυραννοκτόνων), εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς δημιουργίες τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης ποῦ τελειώνει. Ἄς προχωρήσομε.

— Μιὰ στιγμή! Αὐτὸ τὸ μικρὸ χάλκινο ἀγαλματάκι, ἀπὸ πίσω του, τί εἶναι;

— Εἶναι ἀπὸ τὴ Λακωνία, καὶ ἡ σύγκριση τὸ δείχνει ἐντελῶς σύγχρονο μὲ τὸν Ἀριστόδικο: αὐτὸς ὁ Ἀθηναῖος καὶ αὐτὸς ὁ Λάκων (γιατὶ ἐντελῶς λακωνικὴ εἶναι ἡ φυσιογνωμία του ἔστω κι ἂν παρασταίνει κάποιον θεό, Ἀπόλλωνα ἴσως), στὴ ζωὴ δὲν θὰ χώνευαν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον· ἐδῶ ὅμως, στὸν κόσμον τῆς τέχνης, δὲν σᾶς φαίνονται σὰν δυὸ φίλοι ποῦ ξεσυνερίζονται; Ἄς περάσομε τώρα στὴν 4ῃ αἴθουσα, στὴν κλασσικὴ τέχνη τοῦ 5ου αἰ.

— Ἄ! ἐδῶ, βλέπω, θὰ χαροῦμε τὸν μεγάλο χάλκινο Ποσειδῶνα τοῦ Ἀρτεμισίου!

— Ναί. Ἀλλὰ μὴ βιάζεστε· θὰ ἔρθει φυσικά, στὴν ὥρα του, ἀφοῦ προε-

τοιμαστοῦμε μὲ τὰ ἔργα ποὺ ἱστορικὰ ὀδηγοῦν σ' αὐτόν. Γιὰ νὰ συνεχίσουμε λοιπὸν αὐτὰ ποὺ λέγαμε μὲ τὸν Ἀριστόδικο, δηλαδὴ γιὰ νὰ συλλάβετε τὴν κοσμοϊστορικὴ ἀλλαγὴ ποὺ φέρνει ἡ γέννηση τῆς κλασικῆς τέχνης, δὲν ἔχετε παρὰ νὰ προσέξετε, ἐδῶ ἀριστερὰ μὲ μάλιστα μπαίνομε, τὸ μαρμάρινο τοῦτο ἄγαλμα τοῦ νέου.

— Μὰ τὸ θυμοῦμαι ἄλλοτε στὴν Ἀκρόπολη.

— Βέβαια, καὶ ἐκεῖ θὰ ξαναγυρίσει. Μὲ τὴν εὐκαιρία ὅμως ποὺ βρίσκεται στὸ Ἔθν. Μουσεῖο μποροῦμε εὐκόλα νὰ ἰδοῦμε πῶς, ἀπὸ τὸν ἀρχαῖκό κοῦρο, ἀλλὰ καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ἀρχαῖκό κοῦρο, βγῆκε ὁ τύπος τοῦ κλασσικοῦ νέου. Τὸ ἄγαλμα τοῦτο, λίγο μικρότερο ἀπὸ τὸ φυσικό, δείχνει ἓνα παλληκάρκι ὡς 18 χρονῶν· θὰ εἶχε νικήσει, ἴσως στοὺς ἀγῶνες τῶν Παναθηναίων, καὶ ἡ οἰκογένειά του τὸν ἀφιέρωσε στὴν Ἀκρόπολη βάζοντάς τον ἔτσι στὴν προστασία τῆς ἀγαπημένης Παρθένου τῶν Ἀθηνῶν.

— Ἀξιολάτρευτο παιδί! Ξέρομε ποιὸς ἔκαμε τὸ ἄγαλμα αὐτό;

— Ὅχι· ἀλλὰ πρόσωπο καὶ κορμὶ μοιάζουν τόσο πολὺ μὲ τὸν Ἀρμόδιο τοῦ ἔξοχου ζευγαριοῦ τῶν Τυραννοκτόνων, ποὺ τὸ ἔκαμαν στὰ 477 π.Χ. ὁ Κριτίος καὶ ὁ Νησιώτης, ὥστε εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι οἱ ἴδιοι θὰ ἔκαμαν, 4-5 χρόνια πρωτύτερα, καὶ τοῦτον τὸ νέο καὶ γι' αὐτὸ εἶναι γνωστὸς μὲ τ' ὄνομα «ὁ νέος τοῦ Κριτίου». Συγκρίνετε λοιπὸν τὴν στάση του μὲ τὴν στάση τοῦ Ἀριστοδίκου ποὺ εἶδαμε.

— Προβάλλει, βλέπω, τὸ δεξιὸ πόδι του, ὄχι τὸ ἀριστερό, ὅπως οἱ κοῦροι.

— Βέβαια· ἡ σταθερὴ προβολὴ τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ, ποὺ ἐχαρακτήριζε τοὺς κούρους, ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς ἐγκαταλείπεται — καὶ μ' αὐτὸ ἀκόμη τὸ ἐξωτερικὸ μέσο θέλουν οἱ καλλιτέχνες νὰ δείξουν ὅτι ξέκοψαν πιά ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ κούρου. Ἀλλὰ δὲν εἶναι αὐτὸ μόνο. Ἐνῶ στὸν Ἀριστόδικο τὸ βᾶρος τοῦ σώματος ἦταν ἰσορροπημένο καὶ στὰ δυὸ σκέλη ἐπάνω, μὲ ἐλαφρὲς διαφορὲς βέβαια, στὸν νέο τοῦ Κριτίου τὸ σῶμα μοιράζεται στὰ δυὸ· καὶ τὸ μὲν ἀριστερό του μέρος πατάει στερεὰ καὶ πιέζει τὸ ἔδαφος, ἐνῶ τὸ δεξιὸ γέρνει λίγο πρὸς τὰ κάτω καὶ στηρίζεται πιὸ ἀναπαυτικὰ στὸ λυγισμένο δεξιὸ πόδι· ἔτσι, καὶ ἡ γραμμὴ τῆς λεκάνης καὶ τῶν γλουτῶν γέρνει πρὸς τὰ δεξιὰ του, ἡ κατακόρυφη ἀπὸ τὸ στήθος στὸ ἀφαλὸ καὶ ἡ ραχοκοκκαλιὰ λυγίζουν καὶ καμπυλώνονται, καὶ τὸ κεφάλι, ποὺ συγκεντρώνει ὅλες τὶς κινήσεις, στρέφει κι αὐτὸ λίγο πρὸς τὰ δεξιὰ του καὶ πρὸς τὰ κάτω.

— Τί μικρὲς διαφορὲς ἀπὸ τὸν Ἀριστόδικο καὶ ὅμως πόσο ἀλλάζει ἡ ἐντύπωση.

— Φυσικά· τῶρα γίνεται πολὺ πιὸ ἄμεσα αἰσθητὸ, ὅτι τὸ ἀνθρώπινο σῶμα, κυβερνημένο ἀπὸ τὸ ἐσωτερικό, στέκεται μόνου τοῦ χρησιμοποιοῦντας τὶς ἀντίρροπες ἐσωτερικὲς δυνάμεις του, τὸ βᾶρος καὶ τὸ ἀντίβαρο. Γι' αὐτὸ ὀνομάσαμε πρὶν τὴν κορμοστασιὰ τοῦ κούρου ἰσορροπία, τὴν κορμοστασιὰ τοῦ

κλασσικοῦ νέου ἀμφίρροπη. Προσέξτε ὅμως ὅτι, με ὄλες αὐτὲς τὶς μετατοπίσεις τῶν μελῶν, ὁ καλλιτέχνης δὲν χάνει ἀπὸ τὰ μάτια του τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἐνότητα καὶ σταθερότητα τοῦ ἔργου· με τὴ διαφορά ὅτι στὸν κοῦρο ἡ ἀρχιτεκτονικὴ του εἶναι καὶ ἐξωτερικὰ χτυπητὴ, ἐνῶ τώρα μεταμορφώνεται σὲ ἐσωτερικὸ σκελετό. Ἄλλὰ καὶ ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου ἔγιναν πιὸ ἐσωτερικά. Προσέξτε τὴν ἔκφρασή του.

— Ναι. Δὲν χαμογελάει πιά ὅπως οἱ κοῦροι.

— Βεβαίωτατα. Κι αὐτὸ χαρακτηριστικὸ τῆς νέας τέχνης. Στὴ θέση τῆς ἀρχαϊκῆς «εὐθυμίας» αἰσθανόμαστε μιὰ σχεδὸν «βαρυθυμία» ἢ τουλάχιστο μιὰ σοβαρότητα, σὰν νὰ σκύβουν οἱ ἄνθρωποι συλλογισμένοι ἐπάνω στὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου, πού εἶναι κι αὐτὴ ἀμφίρροπη — μὴ ξεχνοῦμε ὅτι βρισκόμαστε στὰ χρόνια τοῦ Αἰσχύλου. Ἐννοεῖται ὅτι, ὅπως πάντοτε, ὅλα αὐτὰ θὰ ἦταν κακὴ φιλολογία, ἂν τὸ ἔργο δὲν μᾶς ἐκυρίευε πρῶτα-πρῶτα με τὴν ἔξοχη πλαστικὴ ἐκτέλεσή του — ἰδέστε τί θαυμάσια πού δίνει τὸ δροσερὸ καὶ σφιχτὸ σῶμα τοῦ νέου καὶ πόση ἀνεπιτήδευτὴ ἀγνότητα εἶναι χυμένη σ' ὀλόκληρο τὸ κορμί· καὶ ἔτσι, μόνο με τὴν τέχνη του, μαθαίνομε τί αἰσθήματα καὶ μορφὲς κινούσαν τὴν ψυχὴ καὶ τὴ φαντασίαν τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτὴ, ἡ ἀπόλυτὴ καλλιτεχνικὴ του ἀξία, εἶναι πού κάνει πιὸ σπουδαία καὶ τὴ σημασία του γιὰ τὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης.

— Ἐχετε δίκαιο. Καὶ αὐτὲς ἐδῶ οἱ δύο μικρὲς κόρες ἀντίκρου του, πού σώζουν πολὺ ζωηρὰ καὶ τὰ χρώματά τους, δὲν εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη;

— Ναι, μπῆχαν ἐδῶ προσωρινά· καὶ δίπλα στὸ νέο τοῦ Κριτίου θυμίζουν ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν ἀρχαϊκὸ κόσμο στὰ χρόνια τῶν Πεισιστρατιδῶν καὶ τοῦ Κλεισθένη πού πέρασε πιά ἀνεπιστρεπτί· ὅπως στὸν ἴδιο κόσμο ἀκόμη ἀνήκουν κι αὐτὰ τὰ δυὸ μικρὰ χάλκινα, ἐδῶ στὴ μέση, ὁ νέος ἄλτης καὶ τὸ ὠραιότατο κεφάλι τοῦ Διὸς ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία. Ἄς προχωρήσουμε ὅμως στὴ νέα ἐποχὴ, στὸν κόσμον τοῦ «αὐστηροῦ ρυθμοῦ».

— Γιατί τὸν ὀνομάζετε «αὐστηρὸ ρυθμό»;

— Αὐστηρὸ ρυθμὸ ὀνομάζομε τὰ πρῶτα τριάντα περίπου χρόνια τῆς κλασσικῆς τέχνης, ἄς ποῦμε ἀπὸ τὴ ναυμαχία τῆς Σαλαμῖνος (480 π.Χ.) ὡς τὰ χρόνια τοῦ Παρθενῶνος περίπου (450 π.Χ.). Ὁ ὅρος, κατὰ μίμηση τῆς ὀρολογίας τῶν ἀρχαίων τεχνοκριτῶν, εἶναι πολὺ ταιριαστὸς γιὰ τὴν ἀρχαϊκὴν τέχνην ὅχι μόνο τὴν καινούργιαν ἀλλὰ καὶ τὴν κίνησιν τῆς ὅλης μορφῆς χωρὶς μαλακὰς μεταβάσεις, καθὼς καὶ τὸ σφιχτὸ καὶ κρουστὸ πού ἔχει ἡ πλαστικότητά τους.

— Αὐτὴ ἐκεῖ ἡ στενόμακρη στήλη, δεξιά, με τὸ γέρον καὶ τὸ σκυλί, θὰ ἀνήκει ἐδῶ, φαντάζομαι. Εἶναι χαριτωμένη.

— Ἀκριβέστερα ἀνήκει στὸ μεταίχμιον τοῦ ἀρχαϊκοῦ καὶ τοῦ αὐστηροῦ,

κατὰ τὰ 480 π.Χ. Εἶναι πραγματικά θελκτική. Βρέθηκε στὸν Ὀρχομενὸ καὶ εἶναι ἐπιτύμβια. Παρασταίνει τὸν ἠλικιωμένο Βοιωτὸ νὰ παίζει μὲ τὸ σκυλί του δείχνοντάς του μιὰν ἀκρίδα, πού τὸ σκυλί σηκώνεται στὰ πιασινὰ νὰ τὴν πιάσει. Αὐτὸ τὸ θερμὸ μοτίβο, πού δίνει συναισθηματικὰ τὸν ἄνθρωπο μὲ τὰ ζῶα, εἶναι πολὺ ἀγαπητὸ στὰ χρόνια ἐκεῖνα. Ὁ δικός μας τεχνίτης ἔδωσε τὴν ἀνάγλυφη μορφή πολὺ ἐπίπεδη, ἀλλὰ ἦταν Ναξιώτης, καθὼς μᾶς λέει ἡ ὑπογραφή του...

— Ἄ! ἔχει καὶ ἐπιγραφή;

— Ναί, θὰ τὴν ἰδοῦμε ἀμέσως· καὶ ἔτσι ἐπίπεδο ἀγαποῦσε νὰ δίνει τὸ σῶμα ἢ ναξιώτικη τέχνη ἀπὸ τὸν καιρὸ ἀκόμη τῆς Ἀρτέμιδος τῆς Νικάνδρας, καθὼς θυμᾶστε. Ἐχει ὅμως ὁμορφα οἰκονομήσει τὴ στάση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ σκυλιοῦ μέσα στὴ στενόμακρη στήλη καὶ εἶναι σπουδαῖος σχεδιαστής· κοιτάξτε, ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλα, αὐτὰ τὰ ὠραῖα κυκλικά κύματα τῶν ἀπλῶν πτυχῶν, ἀπὸ τὸ στῆθος ὡς τὰ γόνατα, πόσο καλὰ ἐκφράζουν τὸ στρογγύλεμα τοῦ κορμοῦ, καὶ βοηθοῦν στὸ ἀνέβασμα καὶ στὴ συγκέντρωση τῆς μορφῆς. Εὐχαριστημένος λοιπὸν ὁ τεχνίτης μας ἀπὸ τὴ δουλειά του, ὑπογράφει ἀποκάτω καμαρωτός: «Ἀλξήνωρ ἐποίησεν ὁ Νάξιος· ἀλλ' ἐσίδεσθε» δηλαδή: «Ὁ Ἀλξήνωρ τὸ ἔφτιασε ὁ Ναξιώτης· μὰ γιὰ κοιτάξτε το!».

— Ἄ! Μὰ ὁ στίχος του εἶναι κι αὐτὸς χαριτωμένος, σὰν τὸ ἔργο του! Καὶ τοῦτος ὁ παχουλὸς νέος τῆς στήλης, ἀντίκρου στὴ στήλη τοῦ Βοιωτοῦ, τί εἶναι;

— Βρέθηκε στὴ Θεσσαλία καὶ εἶναι κι αὐτὴ ἐπιτύμβια, ἀλλὰ καμμιά εἰκοσαριὰ χρόνια νεώτερη ἀπὸ τὴ βοιωτική. Ἐπροσέξατε τὸ πάχος του· τὴν ἄφθονη καὶ μαλακὴ σάρκα τὴν ἀγαποῦν τὰ Ἴωνικὰ ἐργαστήρια, πού ἔχουν πολὺ ἐπιδράσει στὰ Θεσσαλικά, ἀλλὰ τὸ ἴδιο ἰδανικὸ ἔχουν γιὰ τὸ ἀντρικὸ σῶμα καὶ οἱ πλούσιοι γαιοκτῆμονες τῆς Θεσσαλίας. Ὁ νέος τοῦτος, μὲ τὸ λαγὸ στὸ ἓνα χέρι καὶ τὸ μῆλο στὸ ἄλλο, εἶναι τυπικὸς Θεσσαλός: ἰδέστε τὸν χοντρὸ μάλλινο χιτῶνα καὶ τὴ χλαμύδα πού φορεῖ, καὶ τὸ σκιάδι πού ἔχει στὸ κεφάλι: αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο στὸ κάμα τοῦ Θεσσαλικοῦ κάμπου, ὅπως τὸ λέει κι ὁ Σοφοκλῆς στὸν *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν*.

— Αὐτὸ τὸ ἔργο μὲ τὸ τοπικὸ του χρῶμα ἔχει πολλὴ νοστιμιά.

— Βέβαια, ἀλλὰ καὶ πολλὴ καλαισθησία, ὅπως τὸ δείχνει καὶ τὸ ἀνθέμιο τῆς στήλης ἀπὸ πάνω, ἢ δὲ πλαστικὴ του ἐκτέλεση μαρτυρεῖ, καὶ αὐτὴ, τὴν προτίμηση γιὰ τὴν παχουλὴ καὶ μαλακὴ μᾶζα. Ἄς γυρίσομε ὅμως τώρα ἀπὸ τὴν περιφέρεια τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς (γιατὶ περιφέρεια εἶναι καὶ ἡ Νάξος καὶ ἡ Βοιωτία καὶ ἡ Θεσσαλία) στὸ κέντρο, ἀπ' ὅπου ἐκπορεύονται σταθερὰ οἱ δυνατοὶ παλμοὶ τῆς δημιουργίας: κέντρο δὲ εἶναι πάντοτε, μαζί μὲ τὴ ΒΑ Πελοπόννησο, ἡ ἀσύγκριτη Ἀττικὴ. Πᾶμε ἀριστερά, πίσω ἀπὸ τὸ παραβὰν τοῦ νέου τοῦ Κριτίου.

— "Α! νά πάλι μιὰ γοητευτική μορφή νέου σέ ανάγλυφο.

— Ναί, πάλι ἓνα νέο παλληκάρι: κάποιος σοφός ἀρχαιολόγος, πού καί ὁ νοῦς του συλλαβαίνει δυνατὰ καί ἡ καρδιά του αἰσθάνεται ζωηρά, εἶπε, ὄχι ἄδικα, ὅτι τὸ «ἄσμα ἀσμάτων» τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας εἶναι ἡ μορφή τοῦ νέου.

— Τί κάνει ὁ ἐφηβος αὐτός;

— Ὁ νέος αὐτός, 16-18 χρονῶν, θὰ νίκησε σέ κάποιους ἀγῶνες, καί τώρα, σκύβοντας ἐλαφρά, βάζει μέ τὸ δεξί του χέρι ἓνα στεφάνι στό κεφάλι. Οἱ πολλές τρύπες γύρω στήν κόμη του, ἄδειες σήμερα, ἦταν γιά νά στερεώνονται τὸ στεφάνι πού θὰ ἦταν χάλκινο ἢ χρυσό.

— Πότε ἔγινε τὸ ανάγλυφο αὐτό καί πού βρέθηκε;

— Πρέπει νά ἔγινε καμμιά δεκαριά χρόνια μετὰ τὸ νέο τοῦ Κριτίου, κατὰ τὰ 470 π.Χ. Βρέθηκε στό Σούνιο, ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸ ἱερό· καί γι' αὐτὸ τὸ ανάγλυφο εἶναι γνωστὸ μέ τ' ὄνομα «ὁ αὐτοστεφανούμενος τοῦ Σουνίου». Πόση ψυχική εὐγένεια καί γνήσια ἀρχοντιά πρέπει νά εἶχαν οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ γιά νά κατορθώσουν νά δώσουν, σὰν κάτι πολὺ αὐτονόητο καί φυσικό, τὴ σεμνότητα καί σοβαρότητα μέ τὴν ὁποία βάζει ὁ νέος τὸ στεφάνι του, σὰν νά ἐκτελεῖ κάποια ἱεροτελεστία: τὴ διαβάζει κανεὶς σ' ὅλη τὴ στάση του· κι ἂν ἦτανε χαλασμένο τὸ πρόσωπο, θὰ ἦταν ἄμεσα αἰσθητὴ: εἶναι ἡ κορμοστασιά τοῦ ἀνθρώπου πού ξέρεи τὴν ἀξία του, καί ταυτόχρονα καταλαβαίνει ὅτι εἶναι μηδαμινὴ μπροστὰ στήν τάξη πού ἔχουν ὀρίσει οἱ θεϊκὲς δυνάμεις τοῦ κόσμου.

— Μὰ ἔτσι δὲν εἶναι πάντοτε;

— Κάθε ἄλλο. Αὐτὸ τὸ κρῆμα θαυμασμοῦ πρὸς τὸν ἄνθρωπο καί συμπόνιας γιά τὴν ἀδυναμία του, αὐτὸ τὸ μέτρημα τῆς μοίρας τοῦ ἀνθρώπου μέ τοὺς νόμους τοῦ κόσμου καί τὸ αἶσθημα ὅτι αὐτὴ ἡ μοῖρα καί αὐτὸ τὸ μέτρημα ἀποτελοῦν τὴν ἀξία καί τὴν ὁμορφιά τοῦ ἀνθρώπου, αὐτὸ εἶναι κατ' ἐξοχὴν γνώρισμα τῆς κλασσικῆς ἐλληνικῆς τέχνης, πού κορυφώνεται δραματικά στήν τέχνη τοῦ Παρθενῶνος, δηλαδή στὸν Φειδία· γι' αὐτὸ εἶναι τόσο θερμὴ ἡ γνήσια κλασσικὴ τέχνη. Ἄλλες ἐποχὲς τῆς τέχνης θὰ ἔδιναν τὸ νέο αὐτὸν πού φορεῖ τὸ στεφάνι ἢ συναισθηματικὸ ἢ καί ταπεινὸ ἢ νά καμαρώνει ἀσυλλόγιστα — ἀλλὰ νά καμαρώνει συλλογισμένος, αὐτὸ μόνο ἡ τέχνη τῶν χρόνων ἐκείνων τὸ συνέλαβε καί, φυσικά, ἡ ἀνάλογη περίοδος τῆς Ἀναγέννησης.

— Εἶπατε ὅτι κι ἂν ἦταν τὸ πρόσωπο χαλασμένο θὰ τὰ βλέπαμε ὅλα αὐτά· δὲν θὰ ἦταν ὅμως κρῆμα;

— Πάρα πολὺ μεγάλο κρῆμα. Ἦθελα μόνο νά πῶ, ὅτι δὲν πρέπει νά συγκεντρώνουμε τὸ ἐνδιαφέρον μας ἀποκλειστικά στήν ἔκφραση τοῦ προσώπου καί νά προσπαθοῦμε ἐκεῖ μόνο νά διαβάσουμε τὸ ψυχικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Στὴν τέχνη, τὸ ἔργο εἶναι ἀποτυχημένο καί, ὅπως λένε, φιλολογικὸ, ἂν

τὸ ψυχικὸ τοῦ περιεχόμενου δὲν φανερώνεται μὲ ὄλα ἀνεξαιρέτως τὰ στοιχεῖα τῆς φόρμας του, χωρὶς νὰ μπορεῖς νὰ ἀλλάξεις τίποτε. Κοιτάζετε ὁμως τὸ νέο τοῦ Σουνίου. Ἡ στάση του καὶ οἱ κινήσεις του, ποὺ τὸν ἐκφράζουν ὅσο τουλάχιστον καὶ τὸ πρόσωπο, θὰ ὁμολογήσετε, βέβαια, ὅτι εἶναι ἀποκλειστικὰ ἔργο τοῦ καλλιτεχνικοῦ σχεδίου, ὅπως καὶ ὅλες οἱ σημαντικὲς λεπτομέρειες τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ κορμιοῦ. Ὅσο γιὰ τὴν πλαστικὴ ἀπόδοση ἔχει, βέβαια, σημασία μεγάλη ἢ παράδοση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐργαστηρίου, ἢ μαστοριὰ τῶν τεχνιτῶν στὸ ἀνάγλυφο κ.τ.δ. Ἀλλὰ καὶ πάλι, στὸ ἂν ἔδωσε περισσότερες ἢ λιγώτερες λεπτομέρειες, στὸ πόσο ἔντονα ἔδωσε τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο ἐπίπεδο, στὸ πόσο κρουστὸ ἢ πιὸ χαϊδεμένο ἔδωσε τὸ κορμί, σ' ὄλα αὐτὰ εἶναι χυμμένη ἢ ἴδια ψυχικότητα ποὺ προσπαθήσαμε νὰ περιγράψουμε.

— Στὴ λογοτεχνία τῶν χρόνων ἐκείνων ὑπάρχουν παράλληλες μορφές;

— Βεβαίωτατα. Φτάνει νὰ θυμηθοῦμε πῶς ὑμνεῖ ὁ Πίνδαρος τοὺς νέους γιὰ τὶς νίκες τοὺς στοὺς ἀγῶνες. Ἀκόμη ὁμως καὶ ὁ Αἰσχύλος εἶναι φανερό ὅτι μὲ τὸν ἴδιο τρόπο αἰσθανότανε τὴ νίκη τῆς Σαλαμῖνος ὅταν ἔγραφε τοὺς *Πέρσες*, στὰ 472 π.Χ., δηλ. πέντε-ἕξι χρόνια πρὶν νὰ γίνη τὸ ἀνάγλυφο τοῦ «αὐτοστεφανουμένου».

— Συγγενικὸ δὲν εἶναι, στὸ ἀντικρινὸ παραβάν, καὶ τὸ κεφαλάκι ἐκεῖνο ποὺ ἔχει τοποθετηθῆ ἐπάνω σὲ φόντο θαλασσὶ; ἔχει μιὰ παρθενικὴ γοητεία.

— Βέβαια, μολονότι θὰ εἶναι λίγο νεώτερο. Πραγματικὰ διστάζει κανεὶς ἂν εἶναι κεφάλι κοριτσιοῦ ἢ ἀγοριοῦ· πιθανώτερο φαίνεται τὸ δεύτερο. Προσέξτε πόση σημασία ἔχουν τὰ φουσκωμένα βλέφαρα γιὰ τὴν ἐκφραση, ποὺ σὰν νὰ αἰωρεῖται ἀνάμεσα στὸ δάκρυ καὶ στὸ χαμόγελο· καὶ πόσο κρουστὸ μαζὶ καὶ τρυφερὸ βγήκε ἀπὸ τὴν εὐαίσθητη σμίλη τοῦ τεχνίτη αὐτὸ τὸ ἄγουρο καὶ ὁμως ψυχικὰ τέλειο πρόσωπο. Τέτοιες μορφές, ὅπως τὸ νέο τοῦ Σουνίου καὶ τοῦτο τὸ κεφαλάκι, πρέπει νὰ τις ἔχομε στὸ νοῦ μας διαβάζοντας τὴ λογοτεχνία τῶν χρόνων ἐκείνων γιὰ νὰ μὴ μένει ἢ ποιήση ἐκείνη στὸ χαρτί. Ὅπως διαβάζοντας Αἰσχύλο, πρέπει νὰ ἔχομε μπροστά στὰ μάτια μας ἢ τὸν Ἀπόλλωνα τῆς Ὀλυμπίας ἢ τοῦτον ἐδῶ τὸ μεγάλο χάλκινο θεὸ τοῦ Ἀρτεμισίου.

— Ἄ! Ἐμάντενα ὅτι, ὅπου καὶ νά'ναι, ἔρχεται ἡ ὥρα του· γιατί πραγματικὰ ὕστερα ἀπ' ὅσα εἶδαμε, διαισθανόμουνα ὅτι ἡ μεγάλη αὐτὴ μορφή δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἔχει γίνε σὲ καμμιάν ἄλλη ἐποχή. Πῶς βρέθηκε;

— Τὸ βρῆκε τυχαῖα μιὰ ἀνεμότρατα τὸ 1928 στὸ βυθὸ τῆς θάλασσας ἔξω ἀπὸ τὸ Ἀρτεμισιο τῆς Εὐβοίας· στὸ ἴδιο ἀρχαῖο ναυάγιο ἀνήκει καὶ ὁ τζόκευ καὶ τὸ ἄλογό του. Εἶναι τὸ μεγάλο καμάρι τοῦ Ἐθνικοῦ μας Μουσείου καὶ γιὰ τὸ εἶναι σπουδαῖο ἔργο καὶ γιὰ τὸ πρωτότυπα χάλκινα μεγάλα ἔργα τοῦ 5ου αἰ. εἶναι σπανιώτατα, ἐνῶ ὁ χαλκὸς ἦταν τὸ κύριο ὑλικὸ τῆς πλαστικῆς στὰ χρόνια ἐκεῖνα.

— Τί ἀκριβῶς κάνει ὁ θεός; ἀλλὰ καὶ πῶς τὸ ξέρομε πῶς εἶναι θεός;

— Βλέπετε ότι, ανοίγοντας τὰ πόδια γιὰ νὰ πατήσει στερεά, τεντώνει τὸ ἀριστερὸ χέρι σὰν νὰ δείχνει τὸ στόχο, στρίβει καὶ τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἐκεῖ, καὶ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ἐλαφρὰ λυγισμένο πρὸς τὰ πίσω, εἶναι ἔτοιμος νὰ ρίξει κάτι πρὸς τὸ στόχο. Κάποιος ἔχει ὑποθέσει πὼς εἶναι ἀθλητῆς ποῦ θὰ πετάξει τὸ κοντάρι. Εἶναι ὅμως ἐντελῶς ἀπίθανο ὅτι ἓνα ἄγαλμα δυὸ μέτρων παρασταίνει θνητὸ ἀθλητῆ· καὶ ἡ ἡθικὴ φυσιογνωμία τοῦ προσώπου τὸ ἀποκλείει ἐπίσης. Γι' αὐτὸ ὅλοι σχεδόν, εὐθὺς ἀπὸ τὴν ἀρχή, αἰσθάνθηκαν πὼς ἓνας θεὸς βρίσκεται μπροστὰ μας.

— Γιατὶ ὅμως διαφωνοῦν ἂν εἶναι Ζεὺς ἢ Ποσειδῶν;

— Καὶ τῶν δυὸ ὁ τύπος εἶναι πολὺ ὅμοιος, μάλιστα στὰ χρόνια αὐτά.

— Ἐσεῖς τί πιστεύετε; ἔχει οὐσιαστικὴ σημασία τὸ πρᾶγμα;

— Ἄλλιῶς σφίγγει τὸ χέρι τοῦ ὁ Ζεὺς γιὰ νὰ τινάξει τὸν κεραυνό· ἐνῶ ἐδῶ τὰ δάχτυλα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ εἶναι ἔτσι ἀνοιγμένα, ὥστε εἶναι φανερό ὅτι ἓνα μακρουλὸ ἀντικείμενο θὰ γλυστρήσει ἀπὸ μέσα τους. Πιστεύω λοιπὸν ἀνέκαθεν, μαζί μὲ τοὺς πολλοὺς ἄλλους, ὅτι εἶναι ὁ Ποσειδῶν. Ὅσο γιὰ τὴν σημασία τοῦ πράγματος μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι διπλή: πρῶτα-πρῶτα, δὲν ὑπῆρχε τᾶχα καμμιά ἀπόχρωση, ἔστω καὶ πολὺ λεπτή, ποῦ νὰ ξεχώριζε γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ἐκεῖνους τὴν φυσιογνωμία τοῦ Διὸς ἀπὸ τοῦ Ποσειδῶνος; Ἄν, ὅπως κι ἐγὼ πιστεύω, ὑπῆρχε, πρέπει νὰ προσπαθήσομε νὰ τὴ συλλάβομε, γιὰτὶ θὰ ἔχει κάποια ἐπίδραση καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ του μορφή. Ἐπειτα: αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ καλλιτεχνικὴ του μορφή πὼς εἶναι πιὸ ἱκανοποιητικὴ; ὅταν ἡ μεγάλη εὐθεῖα τῆς τρίαινας κλείνει διαγώνια τὸ μεγάλο ἄνοιγμα τῶν χερῶν ἢ ὅταν ἡ μικρὴ γραμμὴ τοῦ κεραυνοῦ τὸ ἀφήνει ἀνοιχτό; πιστεύω λοιπὸν ὅτι, καὶ φυσιογνωμικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ, «Ποσειδῶν» εἶναι ἡ ὀρθότερη ἐρμηνεία.

— Ἐγώ, βέβαια, δὲν τολμῶ οὔτε νὰ διαφωνήσω οὔτε νὰ συμφωνήσω μαζί σας. Ἄλλὰ ἡ δυνατὴ ὁμορφιὰ τοῦ ἔργου εἶναι ἀναμφισβήτητη.

— Αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ σημαντικώτερο. Πὼς εἶναι δυνατό νὰ μὴν αἰσθανθοῦμε ἀμέσως τὴν ἐπιβολὴ αὐτῆς τῆς χειρονομίας ποῦ ἀναπτύσσει ὅλο ὁ θεϊκὸ σῶμα μπροστὰ μας καὶ πλαταίνει μαζί καὶ τὴ δικὴ μας τὴν ὑπαρξή; αὐτὴ ὅμως ἡ μεγαλειώδης ἐλευθερία τῆς στάσης του αὐτοπεριορίζεται, καθὼς βλέπετε, ὑπακούοντας στοὺς νόμους ποῦ δημιουργεῖ ἀφ' ἑνὸς ἡ ἐπιφάνεια μέσα στὴν ὁποία ἀναπτύσσεται ἡ στάση του καὶ ἀφ' ἑτέρου ἡ ρυθμικὴ ἀντιστοιχία τῶν κινήσεων· κι ἔτσι γεννιέται μέσα μας τὸ ἐπίσης ἀπολυτρωτικὸ συναίσθημα τῆς σιγουριάς. Ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση, τέλος, ἡ εὐαισθησία στὸ πλάσιμο τῶν ἐπιπέδων καὶ ἡ ἀκρίβεια τῆς δουλειᾶς, εἶναι τέλεια. Μοῦ φαίνεται ὅτι τὴ θεϊκὴ αὐτὴ μορφή, ποῦ θὰ ἔγινε κατὰ τὰ 460-455 π.Χ., τίποτε δὲν τὴ χαρακτηρίζει τόσο καλὰ ὅσο δυὸ στίχοι τῆς Ὁρέστειας, ποῦ παίχτηκε τὸ 458 π.Χ.: «μὰ ἀλήθεια, χάρη εἶναι καὶ μόνο / ποῦ κυβερνοῦν μὲ αὐστηροσύνη/ οἱ θεοὶ τὸν κόσμον ἀπ' τὸ ψηλό τους θρόνον».

— Ξέρομε ποιός είναι ὁ σπουδαῖος τοῦτος καλλιτέχνης;

— "Ὅχι μὲ βεβαιότητα. Εἶναι ὅμως ὁ Ποσειδῶν ἔργο ἀδελφὸ ἑνὸς ἀγάλματος τοῦ 'Απόλλωνος, ποὺ ἓνα ρωμαϊκὸ ἀντίγραφό του ἔχομε καὶ μεῖς, τὸν «'Απόλλωνα τοῦ 'Ὀμφαλοῦ». "Ἄν τοῦ τελευταίου αὐτοῦ καλλιτέχνης εἶναι ὁ Κάλαμις, ὅπως ἔχουν ὑποθέσει μὲ ἀρκετὴν πιθανότητα, τότε ὁ ἴδιος καλλιτέχνης, περίφημος στὴν ἀρχαιότητα, ἔκαμε καὶ τὸν Ποσειδῶνα.

— Δύσκολα χωρίζεται κανεὶς ἀπὸ τέτοια ἔργα... ὑπάρχουν κι ἄλλα στὸ ἴδιο πνεῦμα;

— Βέβαια. Κι ἐδῶ ἔχομε μερικὰ συγγενικά. 'Ἀλλὰ γιὰ νὰ ξαναβρεῖτε τὴν ἴδια ὑψηλὴ ποιότητα πρέπει νὰ πᾶτε στ' ἀετώματα τῆς 'Ὀλυμπίας.

— Νὰ σᾶς ρωτήσω τώρα καὶ κάτι ἄλλο; μιὰ φίλη μου ἀρχαιολόγος, ποὺ ἔχει μέσα της πολλὴ ποίηση, μοῦ εἶπε ὅτι ἐδῶ κοντὰ εἶναι ἡ στήλη ἑνὸς μουσικοῦ, ποὺ τῆς ἔφερε στὸ νοῦ τὸ φημισμένο βιολιστὴ τοῦ Μεσολογγιοῦ, τὸν Μπαταριά τοῦ Παλαμᾶ καὶ τοῦ Μαλακάση. Ποιὰ εἶναι;

— 'Ἐδῶ, πίσω μας, μπροστὰ στὸ μικρὸ παραβάν. Δὲν εἶναι πολὺ τραβηγμένη ἡ σύνδεση ποὺ ἔκαμε ἡ φίλη σας, γιὰτὶ καὶ ἡ στήλη βρέθηκε στὴν 'Ακαρνανία· καὶ βλέπετε πόσο ὁ 'Ακαρνὰν αὐτὸς κατέχεται ὅλος ἀπὸ τὴ μουσική, καθὼς ὑψώνει τὸ κεφάλι ἀκουμπώντας στὸ πλαίσιο τῆς στήλης καὶ κρατώντας στὰ χέρια τὴ λύρα· θὰ εἶναι ὅμως, φαντάζομαι, ἔνθεος ὄχι μόνο ἀπὸ τὸν 'Απόλλωνα ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν Διόνυσο. Εἶναι ἓνα ἔργο σχεδὸν λαϊκῆς τέχνης, γνήσιο καὶ νόστιμο, κατὰ τὰ 470 π.Χ.

— "Ὅλο ὠραῖα πράγματα εἶναι στὴν αἴθουσα αὐτή.

— Ναί, ἀλλὰ δὲν μπορούμε νὰ σταθοῦμε σὲ ὅλα. Σημειώστε, γιὰ νὰ τὰ ἰδεῖτε ἄλλοτε, αὐτὰ τὰ ὠραῖα κομμάτια στὴ βιτρίνα τοῦ τοίχου, ἀριστερά, ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα τῆς βάσης τοῦ ἀγάλματος τῆς Νεμέσεως στὸ Ραμνοῦντα, ποὺ ἦταν ἔργο τοῦ περίφημου 'Αγορακρίτου. Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ κοσμήματα τοῦ 'Ηραίου τοῦ "Ἄργους μαζί μὲ αὐτὸ τὸ θαυμάσιο γυναικεῖο κορμὶ ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τοῦ ἴδιου ναοῦ. Δεξιά, τὸ καθιστὸ γυναικεῖο ἄγαλμα, ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τοῦ Σουνίου, ἓνα γλυκὸ νησιώτικο ἔργο κατὰ τὰ 440 π.Χ. Καὶ στὸν τοῖχο τοῦ βάθους, δεξιά, τὴν ἐξοχη αὐτὴ ἐπιτύμβια στήλη ἀπὸ τὴ Σαλαμίνα ἢ ἀπὸ τὴν Αἴγινα, κατὰ τὰ 430 π.Χ., μὲ τὴν ἀλησμόνητη μορφή τοῦ νέου ποὺ εἶναι σὰν ἀδερφὸς τῶν μορφῶν τοῦ Παρθενῶνος. Προτιμῶ νὰ σταθοῦμε λίγο σὲ τοῦτο τὸ μεγάλο ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο, ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν πόρτα, γιὰτὶ καὶ ὠραῖο εἶναι καὶ ἴσως συνδέεται στενὰ μὲ ἓνα κεφαλαϊῶδες ἔργο τῆς ἀρχαίας φιλοσοφίας καὶ λογοτεχνίας.

— Ποιὸ ἔργο;

— Θὰ τὸ ἀκούσετε. Βλέπετε μιὰ γυναῖκα ποὺ κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι ἓνα ἀνοιγμένο συκῶτι ζῶου· εἶναι λοιπὸν μιὰ ἰέρεια· μπροστὰ της μιὰ φοινικιά, τὸ δέντρο τοῦ 'Απόλλωνος· εἶναι λοιπὸν ἰέρεια τοῦ 'Απόλλωνος. Βρέθηκε

στή Μαντίνεια τῆς Ἀρκαδίας καὶ θὰ ἔγινε κατὰ τὰ 420-400 π.Χ. "Ὅλα τὰ στοιχεῖα αὐτὰ συγκλίνουν στὸ νὰ κάμουν πιθανώτατη τὴν εἰκασία ἑνὸς Γερμανοῦ ἀρχαιολόγου, ὅτι μπροστὰ μας ἔχομε ὄχι καμμιάν ἄλλη παρά τὴν περίφημη Διοτίμα, τὴν ἡρωίδα τοῦ Συμποσίου τοῦ Πλάτωνος· «ἢ δὴ καὶ ἐμὲ τὰ ἐρωτικά ἐδίδαξε» λέει ὁ Σωκράτης γιὰ τὴ θαυμαστὴ αὐτὴ γυναῖκα. Δὲν θὰ τὸ βρεῖτε, βέβαια, παράξενο ὅτι, ἀπὸ τότε ποὺ διατυπώθηκε ἡ ἐρμηνεία αὐτή, ἡ καρδιά μας μπροστὰ στὸ ἀνάγλυφο τοῦτο χτυπάει δυνατώτερα. "Ἄν θέλετε, ξαναπιάστε τὸ Συμπόσιο νὰ τὸ διαβάσετε.

Ἡ ἀρχαϊκὴ πλαστικὴ*

Ἐδῶ καὶ τριάντα περίπου χρόνια ἡ ἀρχαϊκὴ ἑλληνικὴ τέχνη ἄρχιζε μόλις νὰ ἀνεβαίνει στὴν ἐκτίμηση τῶν ἀνθρώπων. Βέβαια οἱ καλλιτέχνες τῆς πρωτοπορίας ὅταν τὴν ἐγνώριζαν, τὴν ἀγαποῦσαν καὶ τὴν ἐκτιμοῦσαν γιατί τὴν αἰσθανόντουσαν πιὸ κοντὰ στὶς δικές τους προσπάθειες. Οἱ ἀρχαιολόγοι ὁμως ποὺ μελετοῦσαν τὴν ἱστορία της καὶ τὰ μνημεῖα της, ἔχοντας γιὰ μέτρο σύγκρισης τὴν κλασσικὴ ἑλληνικὴ τέχνη, τὴν ἐκτιμοῦσαν μόνο ἐπειδὴ αἰσθανόντουσαν τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη σὰν προετοιμασία τῆς κλασσικῆς· ἐκρατοῦσαν ἀπέναντί της τὴν στάση τῆς *συγκατάβασης* (*condescendance*)· τὶς διαφορὲς της ἀπὸ τὴν κλασσικὴ τὶς ἐθεωροῦσαν ἐλλείψεις ἢ ἐλαττώματα (*imperfections*), καὶ ἡ πιὸ εὐνοϊκὴ ἔκφρασή τους ἦταν «ἡ ἀρχαϊκὴ ἀπειρία» (*inexpérience*). Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι καὶ τὸ πολὺ κοινὸ ἢ δὲν ἤξερε τίποτε γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαϊκὴ τέχνη ἢ εἶχε πολὺ θολὴ γνώση γι' αὐτὴν. Ἀπὸ τότε ὁμως ἡ κατάσταση ἄλλαξε ριζικὰ. Οἱ ἴδιοι οἱ ἀρχαιολόγοι κατάλαβαν γρήγορα — καὶ μὲ τὶς ἐργασίες τους βοήθησαν νὰ τὸ καταλάβει ὅλος ὁ κόσμος — ὅτι οἱ διαφορὲς ἐκεῖνες ἀπὸ τὸ κλασσικὸ εἶναι ἡ ἴδια ἡ οὐσία τοῦ ἀρχαϊκοῦ, εἶναι ἡ διαφορετικὴ «βούληση» τοῦ ἀρχαϊκοῦ, καὶ ἀποτελοῦν θετικὴ ἀξία ποὺ δὲν εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ κανένα συμπλήρωμα. Θὰ γινότανε καταγέλαστος σήμερα ὅποιος θὰ χαρακτηρῆριζε γιὰ «ἀγούρα» ἢ γιὰ δημιουργήματα «ἀρχαϊκῆς ἀπειρίας» ἔργα ὅπως τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν, τὸ ἀέτωμα τῆς Κερκύρας, ἡ Ἥρα τῆς Σάμου στὸ Λοῦβρο, οἱ Κοῦροι, μερικὲς Κόρες τῆς Ἀκρόπολης — γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρομε παρὰ ἐλάχιστα μόνο ἀπὸ τὰ ἀρχαϊκὰ ἀριστουργήματα, ποὺ εἶναι ἔργα μοναδικῆς ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς εὐφορίας καὶ καταπληχτικῆς σοφίας καὶ πείρας.

Ἀρχαϊκὴ ὀνομάζουμε τὴν περίοδο τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ποὺ ἀρχίζει ἐπάνω κάτω κατὰ τὰ 650 π.Χ., στὰ χρόνια τῶν πρώτων νομοθετῶν καὶ τῶν ἀρχῶν τῆς λυρικῆς ποίησης, καὶ τελειώνει κατὰ τὰ 490 π.Χ., στὰ χρόνια τῶν περσικῶν πολέμων καὶ τῶν πρώτων τραγωδιῶν τοῦ Αἰσχύλου. Ἐκεῖ κατὰ τὰ 650 π.Χ. αἰσθανόμεστε ὅτι τὸ γεωμετρικὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα ὅπως εἶχε διαμορφωθεῖ μέσα στὸ θαυμαστὸ σχολεῖο τῆς γεωμετρικῆς τέχνης, ἐνεργεῖ πάλι

* Ἀδημοσίευτο χειρόγραφο. Βλ. τὴν ἐπόμενη μελέτη.

και επιβάλλεται επάνω στην πλούσια ύλη που έμπασε στην ελληνική τέχνη ή λεγόμενη «ανατολίζουσα» (orientalisante) περίοδος, τη δαμάζει και την υποχρεώνει να συμμορφωθεί με τις αρχιτεκτονικές απαιτήσεις: τώρα για πρώτη φορά η πλαστική «μάζα» (masse) γίνεται αληθινός πλαστικός «όγκος» (volume). Αυτό το ζευγάρι του ενεργητικού γεωμετρικού πνεύματος και της παθητικής «ανατολίζουσας» ύλης είχε καρπούς με τεράστια σημασία για όλη την κατοπινή ελληνική τέχνη. Τώρα γεννιούνται τα πρώτα μνημεία στην αρχιτεκτονική (ναοί) και στην πλαστική (αγάλματα), δηλαδή έργα που να έχουν και εξωτερικά μέγεθος και στερεότητα αντίστοιχα με το μέγεθος της έσωτερικής έντασης. Τα αγάλματα των χρόνων αυτών, μεγάλα ή μικρά, είναι στην πρώτη ματιά πιό ακίνητα, πιό «δεσμευμένα», και στην έκφρασή τους λιγώτερο φλογερά από τα μικρά πλαστικά έργα της «ανατολίζουσας» περιόδου. Και όμως αυτά είναι τα πρώτα που δείχνουν όντα που φαίνονται να «βλέπουν», δηλαδή που η ματιά τους είναι κυβερνημένη από μέσα και έχει σκοπό, και που φαίνονται ικανά αν θελήσουν να περπατήσουν: αυτές ακριβώς είναι οι αρετές που θαυμάζουν οι Έλληνες στα έργα του «Δαιδάλου», ενός γλύπτη μισοπραγματικού και μισοθρυλικού και είναι οι αρετές αυτές αποτέλεσμα της μορφοποιητικής ενέργειας του γεωμετρικού νόμου επάνω στην οργανική ύλη. Είχε δίκαιο κάποιος που είπε ότι, άμα παρουσιάστηκαν τα πρώτα «δαιδαλικά» έργα ύστερα από τα «ανατολίζοντα» θά τους φάνηκε των Ελλήνων σαν να ξύπνησαν από μπερδεμένα όνειρα.

Αυτά τα γνωρίσματα έχουν οι δύο κύριοι τύποι αγαλμάτων που στάθηκαν το σπουδαιότερο έκφραστικό όργανο της αρχαϊκής πλαστικής: ο «κοῦρος» (ή λέξη σημαίνει το νέο παλληκάρι), δηλαδή η γυμνή άντρική μορφή που προβάλλει το άριστερό πόδι και η κόρη, δηλαδή η ντυμένη γυναικεία μορφή. Εξωτερικά και οι κοῦροι θυμίζουν τα ανάλογα αίγυπτιακά και δὲν υπάρχει αμφιβολία ότι άμα, γύρω στα 650 π.Χ., οι Έλληνες αποζήτησαν και οι ίδιοι τη μνημειακή μορφή, θά δέχτηκαν ισχυρές παρορμήσεις από τα έντυπωτικά κολοσσικά αγάλματα των Αιγυπτίων. Και όμως οι διαφορές είναι σημαντικές και χαρακτηριστικές των δύο διαφορετικῶν λαῶν: αντίθετα με τους αίγυπτιακούς άνδριάντες οι ελληνικοί κοῦροι είναι ολότελα γυμνοί έπειτα, οι αίγυπτιακοί άνδριάντες άκουμποῦν, πάντοτε σχεδόν, τη ράχη τους σε πλάκα, που είναι το υπόλοιπο του όγκου απ' όπου λαξεύτηκε το άγαλμα, πράγμα που είναι και από αισθητική άποψη στοιχείο πολὺ στατικό: οι ελληνικοί κοῦροι όμως ξεπετάγονται ελεύθεροι ζωηροί, γεννοῦν όχι μόνο με την έκφραση του προσώπου αλλά και με την κορμοστασιά τους το αίσθημα ότι είναι σαν ζωντανά όντα, ικανά να σταθοῦν με τις δικές τους δυνάμεις και να κινηθοῦν. Αυτή ακριβώς η πρωταρχική, στενή και βαθειά σύζευξη του στοιχείου της σταθερό-

τητας, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μὲ τὴ φροντίδα γιὰ ζωτικότητα, γιὰ κίνηση — αὐτὴ εἶναι ποὺ χωρίζει ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη ἀπὸ τὶς ἄλλες καὶ εἶναι ἡ αἰτία τῆς καταπληχτικῆς ὑστερώτερης πορείας τῆς, μετὰ τὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Ἀντίκρου στοὺς ἐλληνικοὺς κούρους τὸ μεγαλεῖο τῶν αἰγυπτιακῶν ἔργων εἶναι, ὅπως εἶπε κάποιος, σὰν «μαρμαρωμένα μαθηματικά».

Ἡ ἀρχαϊκὴ περίοδος ἀπὸ τὶς πολυτιμότερες καὶ λαμπρότερες τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, δουλεύει μὲ πάθος γιὰ τὴ δίπλευρη αὐτὴ ἀπαίτηση, τὴν πραγματώνει μὲ τὸν σοφώτερο τρόπο, τὴν πλουτίζει καὶ τὴ βαθαίνει. Ἡ κίνηση γίνεται σιγὰ-σιγὰ πρὸ αἰσθητῆ καὶ ἡ τεκτονικὴ πρὸ ἐσωτερικῆ· ἡ ἐνότητα τῶν στοιχείων τῆς φόρμας μεγαλύτερη· ἡ ὀργανωμένη διάταξί τους εἶναι πάντα σαφῆς, ἀλλὰ μὲ ἐλαφρὸς ἀσυμμετρίας, στροφῆς καὶ τὰ ὅμοια ξεφεύγει πάντα, ὅπως καὶ ἡ ζωὴ, ἀπὸ τὸ αὐστηρὸ ἀμετάβλητο μαθηματικὸ σχῆμα. Ἡ ἔκφραση θερμαίνεται μὲ τὸ περίφημο ἀρχαϊκὸ χαμόγελο, ποὺ πρωτοφανερόνεται κατὰ τὰ 600 π.Χ. καὶ ποὺ, ὅπως τὸ αἰσθάνθηκε ἓνας μεγάλος ποιητής, ὁ Rainer Maria Rilke, ἀχτινοβολεῖ ἀπ' ὀλόκληρο τὸ σῶμα.

Ὅπως εἶπαμε καὶ στὴν ἀρχή, ἡ ἐλληνικὴ ἀρχαϊκὴ τέχνη δὲν εἶναι ἀπλὴ προετοιμασία τῆς κλασσικῆς, ἀλλὰ πρῶτα-πρῶτα αὐθύπαρκτη ἀξία. Τὰ ἀρχαϊκὰ ἔργα εἶναι τέλεια αὐτὰ καθ' ἑαυτά. Καὶ ὅταν φανερώθηκε ἡ μεταβολὴ πρὸς τὸ κλασσικὸ, ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη δὲν βρισκότανε σὲ ξεπεσμό, βρισκότανε σὲ ἀκμή. Καὶ ὅμως ἡ μεταβολὴ ἐγίνε. Ἡ αἰτία ἦτανε, ὅτι καὶ ἡ γενικώτερη ἐξέλιξη τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὰ ἀρχαϊκὰ ἔργα, καὶ αὐτὰ τὰ ἴδια τὰ ἔργα μὲ τὶς συγκεκριμένους καλλιτεχνικὲς ἐπιτυχίες ποὺ πραγματώνουν, τροποποιοῦν ὀλοένα τὰ καλλιτεχνικὰ αἰτήματα ἢ δημιουργοῦν καινούργια. Καὶ ἡ μεταβολὴ ἦρθε στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 5ου αἰ.

Ἡ κλασικὴ πλαστικὴ*

Νὰ συγκρίνομε τίς διάφορες περιόδους τῆς τέχνης μεταξύ τους γιὰ νὰ βγάλομε συμπεράσματα γιὰ τὴν ἀξία ἢ τὴν ἀπαξία μιᾶς περιόδου σχετικὰ μὲ μιὰν ἄλλη, εἶναι ὁ ἀσφαλέστερος δρόμος γιὰ νὰ μὴν καταλάβομε τίποτε καὶ νὰ φτάσομε στὸ παράλογο καὶ στὸ γελοῖο. Πρὶν ἀπὸ καμμιά τριανταριὰ χρόνια ἤμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ὑπερασπίζομε τὴν ἀρχαίκτη τέχνη ἐναντίον ἐκείνων ποὺ ἔχοντας ἀφετηρία τὴν κλασικὴν περίοδο ἔβρισκαν τὴν ἀρχαίκτη ἐνδιαφέρουσα μόνον ἐπειδὴ ἦταν ἡ προετοιμασία τῆς κλασικῆς «τελειότητος» ἢ ἔβλεπαν σ' αὐτὴ μόνον τὴ χάρη τοῦ ἄγουρου καὶ τῆς ἀπειρίας. Δὲν εἶναι ὅμως λιγώτερο κωμικὸ ὅταν εἴμαστε ὑποχρεωμένοι σήμερα, πολλὰς φορές, νὰ ὑπερασπίζομε τὴν κλασικὴν τέχνη ἐναντίον κάποιων φανατικῶν νεοφώτιστων τοῦ πρωτογονισμοῦ ποὺ τὰ αἰσθητήριά τους ἔχουν τόσο ἀμβλυθῆ ὥστε μόνον ἀπὸ ὠμές ἐκδηλώσεις-ἐξωτερικεύσεις δέχονται αἰσθητικὴ συγκίνηση καὶ βρίσκουν τὰ περισσότερο διακριτικὰ καὶ περισσότερο συνειδητὰ μέσα τῆς κλασικῆς τέχνης ψυχρά. Θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν δίκαιο ἂν κατηγοροῦσαν τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο κλασσικὸ ἔργο ὡς κατώτερο — ἀλλὰ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποδείξουν ὅτι εἶναι κατώτερο στὴν ποιότητα· σὲ καμμιά περίπτωση δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κατώτερο ἐπειδὴ εἶναι κλασσικόν. Κ' ἐδῶ μᾶς δείχνουν τὸ σωστὸ δρόμον οἱ σύγχρονοι πραγματικοὶ καλλιτέχνες ποὺ συγκινοῦνται παντοῦ ὅπου συναντήσουν τὴν ποιότητα, χωρὶς νὰ σκοτίζονται σὲ ποιὸ εἶδος τῆς τέχνης ἀνήκει. Παράδειγμα ξακουστὸ ὁ Picasso, ποὺ μᾶς φανεώνει μὲ τὰ ἔργα του, καὶ μάλιστα ὄχι μόνον μὲ τὰ κλασσικίζοντα, πόσο συγκινεῖται ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς γραμμῆς τοῦ κλασσικοῦ ἑλληνικοῦ σχεδίου.

Ἡ περίοδος τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ποὺ οἱ κατοπινοὶ αἰῶνες τὴν ὀνόμασαν κλασσικὴ, ἀρχίζει, ὅπως εἶδαμε στὴν προηγούμενη ὁμιλία, στὰ χρόνια τῶν Περσικῶν πολέμων, γύρω στὰ 480 π.Χ., πιάνει ὀλόκληρο σχεδὸν τὸν 5ον καὶ τὸν 4ον αἰ. π.Χ. Ἀνταποκρίνεται ὅμως περισσότερο στὰ πράγματα ἂν ξεχωρίσομε τὴν κλασσικότητα τοῦ 5ου αἰ. ἀπὸ τὴν ἄλλη τοῦ 4ου, μολονότι, βέ-

* *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 31-34. Ἡ ὁμιλία αὕτη ἀποτελοῦσε, πιθανώτατα, μέρος τῶν μαθημάτων στὸ «Ἀθῆναιον» (Νοέμβριος 1953 - Ἰανουάριος 1954) καὶ τμήματά της παραλλαγμένα περιέχονται στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ βιβλίου *Ἀνθολόγημα θησαυρῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου*.

βαια, τομή πραγματική δὲν ὑπάρχει. Τὴν πρώτη περίοδο τῆς κλασικότητας τὴν λαμπρύνουν μορφές ὅπως ὁ μεγάλος ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῶν γλυπτῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία, ὁ μοναδικὸς Φειδίας, ὁ Πολύκλειτος καὶ οἱ μαθητές του. Ἀλλὰ καὶ ἡ δεύτερη περίοδος, ὁ 4ος αἰ., γέννησε σπουδαίες μορφές ὅπως ὁ Πραξιτέλης, ὁ Σκόπας, ὁ Λεωχάρης καὶ ἄλλοι γιὰ νὰ κλείσει —καὶ μαζί του ὅλη ἡ ἑλληνικὴ κλασικότητα— μὲ τὴν καταπληκτικὴ μορφή τοῦ Λυσίππου.

Ἡ οὐσία τῆς μεταβολῆς ποὺ μεταμόρφωσε τὴν ἀρχαϊκὴ ἑλληνικὴ τέχνη σὲ κλασικὴ βρίσκεται σὲ τοῦτο: ὅπως τὸ δείχνουν διάφορα σημάδια στὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς περιόδου, οἱ ἴδιοι οἱ ἀρχαῖκοι εἶχαν αἰσθανθῆ ὅτι ἀνάμεσα στὴν ἀπαίτηση γιὰ ἀκεραιότητα καὶ τάξη στὰ στοιχεῖα τῆς φόρμας —ιδιότητες ποὺ τόσο ἐκαλλιέργησε ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη— καὶ στὴν ἀπαίτηση γιὰ κίνηση ὑπάρχει ἓνας κρυφὸς ἀνταγωνισμὸς: μόνο θυσιάζοντας ἓνα ποσοστὸ τῆς πρώτης μποροῦσαν νὰ πετύχουν καλύτερα τὴ δεύτερη. Τὴ στιγμή ποὺ ἀποτολμοῦν τὴ θυσία αὐτή, ἀνάμεσα στὰ 490-480 π.Χ., γεννιέται ὁ κλασικὸς ρυθμὸς. Καὶ στὴ μεταβολὴ αὐτὴ βρίσκονται οἱ γερὲς ρίζες ὁλόκληρης τῆς νεώτερης εὐρωπαϊκῆς τέχνης. Χειροπιαστὸ σημάδι τῆς μεταβολῆς εἶναι ἡ κορμοστασιά καὶ ἡ ἔκφραση, ποὺ στὸ βάθος εἶναι τὸ ἴδιο πρᾶγμα. Ἡ ἀρχαϊκὴ κορμοστασιά εἶναι σχεδὸν ἰσόροπη, τὸ βάρος μοιράζεται σχεδὸν ἴσια στὰ δυὸ σκέλη. Ἡ κλασικὴ κορμοστασιά εἶναι ἀντίρροπη ἢ ἀμφίρροπη, τὸ σῶμα μπορεῖ νὰ ρίξει περισσότερο βάρος στὴ μιὰ πλευρά, ἄρα λιγώτερο στὴν ἄλλη, νὰ πατήσει γερώτερα στὸ ἓνα πόδι, ἄρα νὰ ἐλαφρώσει τὸ ἄλλο: εἶναι ἡ στάση ποὺ οἱ Ἴταλοι τῆς Ἀναγέννησης ὀνόμασαν κοντραπόστο. Τὴν ἐνδυμασία τῆς ἀρχαϊκῆς ἀκεραιότητας τὴν ἀποτελεῖ τὸ ἀλησμόνητο ἀρχαῖκο χαμόγελο· τὴν κλασικὴ θεωρεῖ τὴ σφραγίζει μιὰ σοβαρότητα, μιὰ σεμνότητα, μιὰ συγκέντρωση πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ ποὺ φαίνεται σχεδὸν σὰν βαρυθυμία. Τὸ πνευματικὸ ἔδαφος ὅπου ἔχει τὶς ρίζες τῆς καὶ βυζαίνει δυνάμεις ἡ κλασικὴ μορφή θὰ τὸ συλλάβομε καλύτερα, μόνον ἂν συμβουλευθοῦμε τὴν ἀττικὴ τραγωδία.

Ἡ κλασικὴ τέχνη κορυφώνεται στὸν Φειδία. Λέγοντας κορύφωση δὲν ἐννοοῦμε μεγαλύτερη τελειότητα τῆς τέχνης· εἶδαμε ὅτι δὲν βαθμολογοῦνται μὲ τόσο ἀπλοῖκὸ τρόπο οἱ περίοδοι τῆς τέχνης. Ἐννοοῦμε ὅτι ἡ βούληση τῶν ἀνθρώπων τῆς κλασικῆς περιόδου ἐκφράζεται στὴν τέχνη τοῦ Φειδία μὲ μοναδικὴ πληρότητα, συνέπεια καὶ καθαρότητα. Μὲ τὸν Φειδία βρῖσκομε διατυπωμένη αὐθεντικὰ τὴ βαθύτατη οὐσία τῆς κλασικῆς τέχνης: ἐκεῖνο τὸ μοναδικὸ κρᾶμα θαυμασμοῦ γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ συμπόνιας γιὰ τὴν ἀνεπάρκειά του· τὸ μέτρημα τῆς μοίρας του μὲ τοὺς νόμους τοῦ κόσμου καὶ τὸ αἶσθημα ὅτι αὐτὴ ἡ μοῖρα καὶ αὐτὸ τὸ μέτρημα ἀποτελοῦν τὴν ἀξία καὶ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἀνθρώπου. Πρέπει ὅμως, γιὰ νὰ κρίνομε τὴ φόρμα τῆς τέχνης του καὶ νὰ

μπούμε στο νόημά της, να διορθώσουμε τὰ ἐλαττώματα τῶν ρωμαϊκῶν ἀντιγράφων τῶν ἔργων του μὲ τὴν πρωτότυπη τέχνη τοῦ Παρθενῶνος, ὅπου, ἂν εἶναι δύσκολο νὰ ξεχωρίσουμε τὸ χέρι, αἰσθανόμαστε ὅμως παντοῦ τὸν ἀνασασμό του. Καὶ οἱ πιὸ «τέλειες» μορφές τοῦ Φειδία δὲν εἶναι ποτὲ ψυχρές, γιὰτὶ διακρίνομε στὴ φόρμα τους νὰ πέφτει ἐπάνω σὰν ἴσκιος ἢ ἔγνοια τῆς φθορᾶς, τοῦ θανάτου, καὶ αἰσθανόμαστε μέσα μας ἕνα νυγμό. Πρώτη στὴν ἱστορία ἡ ἑλληνικὴ τέχνη αἰσθάνθηκε ἔτσι τὴν ἀνθρωπιὰ καὶ τῆς ἔδωσε μορφή. Αὐτὸ τὸ ἀπόχτημα ὁ ἑλληνοχριστιανικὸς πολιτισμὸς καὶ ἡ τέχνη του δὲν τὸ ξέχασαν ποτὲ ἐντελῶς.

Ἡ δεύτερη φάση τῆς κλασικότητος, ὁ 4ος αἰ., ἀναπτύσσει περισσότερο δυνάμεις καὶ τάσεις, ὅπως τὸ πάθος, ἡ χάρη, ἡ ὄνειρική ρέμβη, πού ὑπάρχουν ὅλες ἤδη στὴ Φειδιακὴ τέχνη, ἀλλὰ σὲ αὐθόρμητη καὶ αὐτονόητη ἰσορροπηση μὲ ὅλες τὶς ἄλλες, ἐνῶ ὁ 4ος αἰ. τὶς ἀναπτύσσει πιὸ μονόπλευρα. Πρέπει ὅμως, γιὰ νὰ μὴν ἀδικήσουμε τὸν 4ο αἰ., νὰ θυμόμαστε πάντα ὅτι αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι τὸ μεγαλύτερο θῦμα τοῦ ρωμαϊκοῦ κλασικισμοῦ. Τὸν 4ο αἰ. ἀγάπησε μὲ πάθος καὶ αὐτὸν ἐνόθευσε περισσότερο ὁ κλασικισμὸς τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων, τόσο πού ἔκαμε δυσκολώτερη σὲ μᾶς τὴν αἴσθηση καὶ τὴν ἀναγνώριση τοῦ πότε καὶ πόσο ἡ ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ οὐσία βρῆκε φόρμα ταιριαστὴ ἢ παράταιρη. Πρέπει κι ἐδῶ νὰ διορθώνομε ὀλοένα τὰ δολερὰ στοιχεῖα τῶν ὑστερωτέρων ἀντιγράφων μὲ τὶς αὐθεντικὲς μεγάλες δημιουργίες τοῦ 4ου αἰ., ὅπως εἶναι τὰ γλυπτὰ τοῦ Μαυσωλείου τῆς Ἀλικαρνασσοῦ ἢ μερικὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα.

Τὴ φάση αὐτὴ τὴν κλείνει ὁ μέγας Λύσιππος, ἀλλὰ ἀνοίγει ταυτόχρονα μιὰ καινούργια. Θὰ ἄρχισε νὰ ἐργάζεται ἐπάνω-κάτω στὰ ἴδια χρόνια μὲ τὸν Πραξιτέλη, ἄρχισε δηλαδὴ ὡς κλασικός. Ἀλλὰ στὰ τελευταῖα ἔργα του, προπάντων στὸν περίφημο Ἀποξυόμενο, ἡ δυνατὴ ἰδιοφυΐα του κάνει ἕνα τολμηρότατο βῆμα καὶ ἀπελευθερώνει νέες δυνάμεις, πού ἀναπτύσσονται μὲ συνέπεια καὶ πληρότητα στὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ. Γι' αὐτὸ δίκαια τὸν εἶπαν πατέρα τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης, μὲ τὴν ἔννοια πού ἔχουν πεῖ καὶ τὸ Μιχαηλάγγελο πατέρα τοῦ μπαρόκου.

‘Ο παιδαγωγικός ρόλος τῶν μουσείων*

Χαιρετίζω θερμά και με ειλικρινή χαρά τὸ Stage τῆς UNESCO στὴν Ἀθήνα: πρῶτα-πρῶτα, ἐδῶ στὴν Ἀθήνα χαιρόμαστε πάντα και μάλιστα παθαινόμαστε για κάθε κίνηση και συζήτηση πού ἔχει ἀντικείμενο τὰ ζητήματα τοῦ πνεύματος· και δεύτερο, γιατί τὸ Stage σας ἔχει για θέμα τὸν παιδαγωγικὸ ρόλο τῶν Μουσείων στὴν ἀγωγή, θέμα πού τὸ θεωροῦν πολὺ σπουδαῖο ὅσοι, ὅπως και ἐγὼ ὁ ἴδιος, πιστεύουν ὅτι τὸ Μουσεῖο ὅποιοιδήποτε εἶδους, εἴτε με ἐπιστημονικὸ προσανατολισμὸ εἴτε καλλιτεχνικὸ εἴτε και τὰ δύο, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ εἶναι μόνο σὰν ἓνα εἶδος ἀνατομικοῦ ἐργαστηρίου για εἰδικούς, ἀλλὰ πρέπει νὰ εἶναι ἢ νὰ γίνεῖ σπουδαῖο τμῆμα τῆς ψυχικῆς και πνευματικῆς ζωῆς ἐνὸς λαοῦ.

Αἰσθάνομαι λοιπὸν τὸ χρέος νὰ βοηθήσω, στὸ μέτρο τῶν δυνάμεών μου, στὴν ἐπιτυχία τῶν συζητήσεων τοῦ Stage σας ξεκινώντας ἐγὼ ἀπὸ τὴ σκοπιά τοῦ Μουσείου πού εἶναι ἀφιερωμένο στὴν Ἱστορία τῆς τέχνης. Ἐπειδὴ ἡ ὁμιλία μου θὰ εἶναι πολὺ σύντομη θὰ θέσω πρῶτα-πρῶτα, χωρὶς ὅμως νὰ τις συζητήσω, δύο προϋποθέσεις, ὑπὸ μορφή «ἀξιωμάτων», χρήσιμες για τὴ μετὰξὺ μας συνεννόηση για νὰ προλάβουν παρεξηγήσεις.

1) Πρῶτη προϋπόθεση: δέχομαι κι ἐγὼ μαζί με πολλοὺς ἄλλους, ὅτι ἓνα Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς τέχνης κύριο και εἰδικὸ προορισμὸ ἔχει νὰ ἐξυπηρετήσει ὄχι τὴν Ἱστορία tout court, ἀλλὰ τὴν Ἱστορία τῆς τέχνης. Ὅτι τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης εἶναι και μνημεῖα τῆς ἱστορίας, μερικὲς φορές ἄμεσα και σχεδὸν πάντα ἔμμεσα και ὅτι μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν για τὴν εἰκονογράφηση τῆς ἱστορίας δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Ἀλλὰ ἡ ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου, εἴτε τὴν πάρομε γενικώτατα, εἴτε τὴν πάρομε εἰδικώτερα, ἔχει ἀπαιτήσεις πού δὲν συμβιβάζονται ἢ δύσκολα συμβιβάζονται με τις ἀπαιτήσεις τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης και ἂν ἐπιμένομε μολταῦτα νὰ τις συμβιβάσομε θὰ κάμομε κάτι τερατῶδες, αὐθαίρετο και πού θὰ δυσαρεστεῖ και τὴν ἱστορία και τὴν τέχνη. Ἐνα ὀργανωμένο Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς τέχνης εἶναι σὰν εἰκονογράφηση ἐνὸς

* *Αρχαία Τέχνη*, 1972, 137-141. Διάλεξη πού δόθηκε στὸ συνέδριο τῆς Unesco στὴν Ἀθήνα (13 Σεπτεμβρίου - 10 Ὀκτωβρίου 1954) με θέμα «Ἡ ἀποστολή τῶν μουσείων στὴν ἐκπαίδευση».

έγχειρίδιου 'Ιστορίας τῆς τέχνης — μόνο ὅμως κατὰ σύμπτωση μπορεῖ νὰ «εἰκονογραφήσει» ἐγχειρίδιο 'Ιστορίας.

2) Δεύτερη προϋπόθεση, πού ἐπίσης δὲν ἔχω καιρὸ νὰ τῆ συζητήσω, ἀλλὰ πού βγαίνει, εἶναι συνέπεια τῆς πρώτης: προορισμένο νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὴν 'Ιστορία τῆς τέχνης τὸ Μουσεῖο χρεωστεῖ νὰ ἐξάρει μὲ κάθε τρόπο καὶ νὰ βγάλει στὸ φῶς τὸν καλλιτεχνικὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἀξία τῶν ἔργων. Δὲν ἔχω καμμιά ἀμφιβολία ὅτι ὁ ρόλος τῆς τέχνης δὲν ἦταν ποτέ, ἀκόμη καὶ στίς ἐποχὲς τῆς πιδ «αἰσθητικῆς», ἀπλὸς αἰσθητικὸς ἢ χημικὰ καθαρὸς — ἀλλὰ ὅτι εἶχε σπουδαῖες συνέπειες στὴν ψυχὴ, στὸ πνεῦμα, στὸ φρόνημα τῶν ἀνθρώπων. Ἀλλὰ δὲν ἀμφιβάλλω ἐπίσης ὅτι, ὅπως μέσα στὴ ζωὴ, ἔτσι καὶ μέσα στὸ Μουσεῖο ἡ τέχνη μόνο μένοντας πιστὴ στὴν εἰδικὴ φύση της, στὸν εἰδικὸ καλλιτεχνικὸ χαρακτήρα, μπορεῖ νὰ ἐνσταλάξῃ μέσα στὴν ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων τὴν πολύτιμη οὐσία της καὶ ὅλα τὰ διδάγματα ὅσα μποροῦν νὰ βγοῦν ἀπ' αὐτὴ, μὲ τὴ θεώρηση καὶ τὴ βύθιση τοῦ θεατῆ μέσα στὸ ἔργο τῆς τέχνης — μὲ τρόπο δηλαδὴ ριζικὰ διάφορον ἀπ' ὅτι τὸ κάνει μιὰ ἐπιστημονικὴ πραγματεία ἢ τὸ κύριο ἄρθρο τῆς ἐφημερίδας. Γιὰ τὴν εἰδικὴ αὐτὴ ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ἀγωγή τοῦ κοινοῦ, τὴν καλλιτεχνικὴ, πού θὰ τὸ κάμει ἰκανὸ νὰ δεχθῆ τὴν πολλαπλῆ ἐπίδραση τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, δὲν εἶναι ἀρκετὴ ἡ ζωντανὴ τέχνη ἀλλὰ χρειάζεται ἀπαραίτητα τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης πού θὰ κάμει φανερό ὅτι, στὸ βάθος, παλιὰ τέχνη καὶ ζωντανὴ τέχνη εἶναι μία. Τὴν ἄλλη του μόρφωση μπορεῖ νὰ τὴν ἀποκτήσῃ τὸ κοινὸ σὲ διάφορα ἄλλα ἰδρύματα — μόνο τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης εἶναι ἰκανὸ νὰ καλλιεργήσῃ καὶ νὰ ἀναπτύξῃ τὴν καλλιτεχνικὴ του εὐαισθησία, πού ὕστερα γίνεται καὶ γενικώτερη εὐαισθησία.

'Αφοῦ βάλαμε τῆς δύο αὐτῆς προϋποθέσεις, ὅτι δηλ. 1) τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης πρέπει νὰ ἀποβλέπῃ στὴν 'Ιστορία τῆς τέχνης καὶ ὄχι ἀπλὰ στὴν 'Ιστορία καὶ 2) ὅτι συνεπῶς τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης χρέος ἔχει νὰ ἐξάρει καὶ νὰ φωτίσῃ τὸν εἰδικὸ καλλιτεχνικὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου — ἄς περάσομε τώρα στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ Μουσεῖο τῆς τέχνης θὰ βοηθήσῃ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀγωγή τοῦ ἀνθρώπου τοῦ κοινοῦ. Αὐτὸ βέβαια, φαντάζομαι, τὸ Stage σας θὰ τὸ συζητήσῃ πλατύτερα. Ἡ δική μου συμβολὴ θὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ εἶναι μόνο τούτη: νὰ ἐπισύρω τὴν προσοχὴ σας σὲ δύο κινδύνους πού ἀπειλοῦν νὰ ματαιώσουν ἢ νὰ κλονίσουν τὴν εἰδικὴ αὐτὴ παιδαγωγικὴ μας προσπάθεια. Οἱ κίνδυνοι αὐτοὶ δὲν εἶναι καινούργιοι, οὔτε τώρα πρώτη φορὰ ἐπισημαίνονται — μὰ εἶναι πάντοτε χρήσιμο νὰ τοὺς ἔχομε μπροστὰ μας καὶ σήμερα μάλιστα πού ἡ ταχύτητα θεωρεῖται ἀξία ἰδιαίτερη. Ὁ πρῶτος κίνδυνος βρίσκεται στὴν πλευρὰ τῶν διδασκόντων τὸ κοινὸ· ὁ δεύτερος ἔρχεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ κοινοῦ τοῦ ἴδιου. Τὸν πρῶτο κίνδυνο, πού βρίσκεται στὴν πλευρὰ τῶν διδασκόντων, θὰ τὸν ὀνόμαζα τὸν κίνδυνο τοῦ παιδαγωγισμοῦ. Εἶναι ἡ ὑποσυνεί-

δητη τάση, ἐπιμένω ὑποσυνειδήτη τάση, τῶν ἐξ ἐπαγγέλματος παιδαγωγῶν νὰ πιστεύουν, ὅτι ὁ κύριος παράγοντας στὴ μετάδοση τῶν γνώσεων εἶναι ὄχι τόσο νὰ κατέχει ὁ διδάσκων καλὰ τὶς γνώσεις πού θὰ μεταδώσει, ὅσο τὴ μέθοδο πού θεωρεῖται σὲ κάθε ἐποχὴ καλύτερη γιὰ τὴ μετάδοση τῶν γνώσεων. Γιὰ νὰ τὸ διατυπώσω ὑπερβολικὰ καὶ κάπως χοντρά: παιδαγωγισμὸ ὀνομάζω τὴ θρησκοληψία τῆς παιδαγωγικῆς, δηλαδή τὴν ὑποσυνειδήτη πρόληψη ὅτι παιδαγωγικὴ εἶναι ἡ μέθοδος πού μᾶς κάνει ἱκανοὺς νὰ διδάσκομε τὸ πᾶν χωρὶς νὰ ἔχομε μάθει καὶ νὰ κατέχομε τίποτε. Αὐτὸ εἶναι, βέβαια, παραλογισμὸς καὶ γιὰ τοῦτο μόλις συζητήσῃ κανεὶς μὲ παιδαγωγούς, δηλαδή μόλις τὸ πρόβλημα ἀνεβεῖ στὸ φῶς τῆς συνειδήσεώς τους, θὰ σπεύσουν νὰ ἀρνηθοῦν καὶ νὰ καταδικάσουν τὸν παραλογισμὸ αὐτό. Ἄλλὰ ἐπιμένω ὅμως ὅτι ἐξακολουθεῖ νὰ ζεῖ στὸ ὑποσυνειδήτο, ἀπ' ὅπου δύσκολα ξεριζώνεται καὶ ἀπ' ὅπου ἡ πρόληψη ξέρεي νὰ ὑποκρίνεται καὶ νὰ ντύνεται χίλιες δύο μορφές. Στὴν πράξη λοιπὸν βλέπω ὅτι ἡ πρόληψη αὐτὴ εἶναι σχεδὸν παντοδύναμη στὴν πλευρὰ τῶν διδασκόντων καὶ ὅτι μέσα ἀπὸ τὴ φωλιὰ τοῦ ὑποσυνειδήτου μπορεῖ νὰ μᾶς παίξει πολλές φάρσες τὴν ὥρα πού καλοῦμε τὸν ἑαυτὸ μας νὰ ἐργαστῆ σοβαρὰ καὶ τὰ ἀποτελέσματα μποροῦν νὰ εἶναι γελοῖα ἢ καὶ βλαβερὰ, σὲ κάθε περίπτωσι: ἀποτυχία ἔχομε λοιπὸν τὸ χρέος, ἂν, ὅπως πιστεύω, ὁ κίνδυνος αὐτὸς καταδοκεῖ πάντοτε κάθε στιγμῇ, νὰ τονίζομε καὶ νὰ ξανατονίζομε ὅτι δὲν ἀξίζει νὰ χάνομε πολὺ καιρὸ συζητώντας ποιὸς εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος διδασκαλίας, ἀλλὰ πῶς οἱ διδάσκοντες πρέπει νὰ μορφωθοῦν περισσότερο, καλύτερα ἢ βαθύτερα στὸ θέμα πού θὰ διδάξουν. Πιστεύω ὅτι κανένας σοβαρὸς παιδαγωγὸς δὲν θ' ἀμφισβητήσῃ ὅτι τὸ πρόβλημα τῆς διδασκαλίας εἶναι σὲ πολὺ μικρότερο ποσοστὸ ἢ ψυχολογία τοῦ ἀκροατῆ καὶ σὲ πολὺ μεγαλύτερο ἢ γερὴ κατάρτιση τοῦ διδάσκοντος στὸ θέμα του. Ἡ ὕλη μὲ τὴν ὁποία ἔχει νὰ παλαίψῃ ὁ διδάσκων εἶναι πρῶτα ἢ ἐπιστήμη, οἱ γνώσεις πού εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ μεταδώσει καὶ ὕστερα μόνο ἡ ἰκανότητα τοῦ ἀκροατῆ νὰ καταλάβῃ. Ἐγὼ ἀκούσει ὅτι ἓνας μεγάλος Γερμανὸς παιδαγωγός, ὁ Kerschesteiner, ἔλεγε ὅτι εἶναι ἱκανὸς ἂν πάρει στὰ χέρια του ἓναν πού ξέρει καλὰ μαθηματικὰ π.χ. νὰ τὸν κάμῃ μὲ 2-3 μαθήματα ἱκανὸ νὰ τὰ διδάξῃ μὲ τὸ θαυμαστότερο τρόπο. Φοβοῦμαι ὅτι ὅπου ἔχομε φτωχὰ ἀποτελέσματα διδασκαλίας πάντοτε σχεδὸν ἔχομε νὰ κάνομε ὄχι μὲ κακὴ μέθοδο ἀλλὰ μὲ λειψὴ μόρφωση διδάσκοντος. Γιὰ τὸ ζήτημα πού εἰδικώτερα μᾶς ἀπασχολεῖ, τὴ διδασκαλία μέσα σ' ἓνα Μουσεῖο τέχνης μὲ σκοπὸ τὴ μετάδοση γνώσεων ἀπὸ τὴν Ἱστορία τῆς τέχνης καὶ τὴν καλλιέργεια τῆς εὐαισθησίας τοῦ θεατῆ: ὅποιος θὰ καθοδηγήσῃ τὸ κοινὸ κατὰ ὁποιοδήποτε τρόπο, προφορικὰ ἢ μὲ γραφτὲς ἐπεξηγήσεις, πρέπει νὰ κατέχει γερὰ τὸ θέμα του — καὶ ἂς μὴν ἀσχοληθῇ πολὺ-πολὺ μὲ τὸ πῶς θὰ τὰ πεῖ. Καὶ εἰδικώτερα πρέπει νὰ θυμᾶται

τὸ ἐξῆς: ἐπειδὴ πρόκειται ὄχι γιὰ κανένα ἄλλο εἶδος τοῦ ἐπιστητοῦ, ἀλλὰ εἰδικὰ γιὰ τὴν τέχνη, πού ἀπευθύνεται πρῶτα-πρῶτα στὸ μάτι μας καὶ ἀφοῦ γνώση τῆς τέχνης σημαίνει ὄχι ἀπλὰ ἀπόκτηση γνώσεων με̄ διανοητικὴ ἐργασία ἀλλὰ προπάντων ἀνάπτυξη τῆς εὐαισθησίας τῆς ὄρασῆς μας, σ' αὐτὸ τὸ πεδίο πρέπει νὰ εἶναι καλὰ μορφωμένος ὁ διδάσκων. "Saper vedere" εἶναι κατὰ τὸν Leonardo da Vinci ὁ κύριος σκοπὸς τοῦ καλλιτέχνη καὶ συνεπῶς καὶ τὸ ἔργο τῆς 'Ἱστορίας τῆς τέχνης' ὅποιος λοιπὸν θέλει νὰ μάθει τοὺς ἄλλους νὰ βλέπουν πρέπει νὰ προσπαθῆσει σοβαρὰ νὰ μάθει ὁ ἴδιος καλὰ νὰ βλέπει.

Τόσο γιὰ τὸν πρῶτο κίνδυνο, πού ἔρχεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν δασκάλων, τὸν κίνδυνο τοῦ παιδαγωγισμοῦ, τὸν κίνδυνο τῆς ὑπερτίμησης τῆς μεθόδου σὲ βάρος τῆς ὕλης τῆς ἴδιας, πού ὅταν δὲν φροντίζομε με̄ σεβασμὸ καὶ εὐλάβεια νὰ μάθομε τὰ μυστικά της καὶ τὴν κακομεταχειριζόμεσθε μᾶς ἐκδικεῖται.

Ἔρχομαι στὸ δεύτερο κίνδυνο πού βρίσκεται στὴν πλευρὰ τοῦ κοινοῦ. Θὰ τὸν ὀνομάσω τὸν κίνδυνο τῶν «κλασσικῶν εἰκονογραφημένων». Ἴσως δὲν εἶναι φανερὸ ἀμέσως ἀπὸ τὸν τίτλο σὲ τί συνίσταται ὁ κίνδυνος αὐτός, ἀλλὰ τὸν μεταχειρίζομαι γιὰτὶ μ' αὐτὸ τὸν τίτλο ἐμφανίστηκε καὶ ἐπισημάνθηκε στὸν τόπο μας. Ἀκριβέστερη μετάφραση εἶναι ὄχι *les classiques illustrés* ἀλλὰ *les auteurs classiques par l'illustration*. Ἐδῶ δηλαδὴ καὶ δύο χρόνια ἕνας ἔξυπνος ἐπιχειρηματίας σοφίστηκε νὰ ἐκμεταλλευθῆ καὶ τὸν κατὰ συνθήκη σεβασμὸ τοῦ κοινοῦ πρὸς τοὺς κλασσικοὺς συγγραφεῖς, αὐτὴ τὴν *fable convenue*, καὶ τὴν τάση τοῦ σημερινοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν εὐκόλη καὶ γρήγορη κατάρκτηση τῶν πραγμάτων πού φαντάζεται πῶς τοῦ καλυτερεύουν τὴ θέση.

Zum "Schreitmotiv" des Kasseler Apollon

(*Festschrift B. Schweitzer*, Neue Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft, Stuttgart 1954, 161-165)

Ἅ ἑλληνικὸς τόπος καὶ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη*

Ἡ ἱστορία λέει, ὅτι κάποτε ἓνας σοφιστὴς, πού γύριζε στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ δεῖξει τὴ δεξιότητά του, ἔφτασε καὶ στὴ Σπάρτη. Λογαριάζοντας, ὅτι θὰ ἄρесе στοὺς Σπαρτιᾶτες ν' ἀκούσουν ὠραῖα λόγια γιὰ τὸν κατ' ἐξοχὴν Δωρικὸ ἥρωα, ἄρχισε νὰ ἀπαγγέλλει ἓναν ἔπαινο στὸν Ἡρακλῆ. Μὰ στὶς πρῶτες λέξεις του κιόλας τὸν ἔκοψε ἓνας Σπαρτιάτης ἀπὸ κάτω μὲ τὴν ἐρώτηση: «καὶ ποῖος τὸν κατηγορεῖ τὸν Ἡρακλῆ;» Δὲν θὰ εἶναι πολὺ εὐκολώτερη ἡ θέση ἐκείνου πού θὰ θελήσει σήμερα νὰ μιλήσει ἐπαινετικά γιὰ τὴν ὁμορφιά τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου. Δὲν τὴν ἀρνιέται κανεὶς εἴτε μέσα στὴν Ἑλλάδα εἴτε ἔξω ἀπ' αὐτήν. Εἶναι ἀλήθεια, ὅτι ἀπὸ τότε πού οἱ Εὐρωπαῖοι ἄρχισαν νὰ τὴν προσέχουν περισσότερο, ἐδῶ καὶ 200 περίπου χρόνια, μερικοὶ, προπάντων βόρειοι, αἰσθάνθηκαν κάποτε νὰ τοὺς λείπει στὴν Ἑλλάδα ἡ ζωηρὴ καὶ ἄφθονη πρασινάδα τῆς πολλῆς ὑγρασίας. Σήμερα ὅμως ὅλοι — γεωγράφοι ἢ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ἢ καλλιτέχνες ἢ καὶ λαϊκοὶ — ἔχουν καταλάβει, ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τέτοιο τὸ ἔδαφος, ὅπου ἐφύτρωσε ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς καὶ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη (τὸ ξερικὸ χωράφι δὲν δίνει πάντοτε καρπὸ, ἂν ὅμως πετύχει ἡ χρονιά, ἢ γεύση τοῦ καρποῦ του δὲν συγκρίνεται μὲ τοῦ ποτιστικοῦ). Ἡ προσπάθεια τῶν σημερινῶν εἶναι νὰ συλλάβουν ὅσο γίνεται πιὸ σφιχτά, ὅσο γίνεται πιὸ ταιριαστά τὴν πρωτοτυπία καὶ τὶς διαφορὲς ὕψεις τῆς ὁμορφιάς τοῦ ἑλληνικοῦ τόπου: γιατί ἡ πολυμορφία τοῦ λίγου αὐτοῦ τόπου καὶ ἡ πολλαπλότητα τῶν στιγμῶν του — στοιχεῖο σύμφυτο τῆς πρωτότυπης ὁμορφιάς του — εἶναι τόση, ὥστε ἡ διατύπωσή της εἶναι γύμνασμα ἄξιο τοῦ πιὸ μεγάλου καλλιτέχνη. Μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐπαναλάβει γι' αὐτὸν ἐκεῖνο πού ἔλεγε γιὰ τὸ «ὄν» ὁ Γοργίας: «εἰ καὶ καταληπτόν, ἀλλὰ τοί γε ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον τῷ πέλας» (καὶ ἂν ἀκόμη μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ συλλάβει, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ τὸ ἐκφράσει καὶ νὰ τὸ ἐξηγήσει στὸν ἄλλον). Αὐτὴ τὴ σημασία ἔχει, στὸ βάθος, ἡ διαπίστωση τῶν σπουδαιότερων μελετητῶν τῆς ἀρχαιότητος, ὅτι ὄχι στὶς περιγραφὰς (μὲ λέξεις ἢ μὲ χρώματα), ἀλλὰ στὴν ποίηση καὶ στ' ἀγάλματα καὶ στοὺς ναοὺς τῶν Ἑλλήνων, δηλαδὴ στὸν κόσμον τῶν συμβόλων, θὰ βροῦμε

* Νέα Ἑστία 58, Χριστούγεννα 1955, 399-405. Ἀνατύπωση: Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 3-8.

έκφραση τοῦ ἑλληνικοῦ τόπου ἰσοδύναμη μὲ τὸν πρωτότυπο χαρακτήρα του. Δὲν εἶναι πολὺ συχνὸ νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλάει μὲ τὰ ἴδια σχεδὸν λόγια γιὰ τὸν τόπο ἢ γιὰ τὰ μνημεῖα του.

Τὸ αἰσθανόμαστε αὐτὸ ἄμεσα προπάντων στὰ μεγάλα ἑλληνικὰ ἱερά, ὅπου τὸ θέμα ἀποχτάει καὶ ἄλλη ξεχωριστὴ θερμότητα. Πουθενὰ ἄλλοῦ δὲν βλέπομε τὴ βαθεῖα καὶ στενὴ συνάφεια τῶν παραγόντων καὶ τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ, δηλαδὴ τοῦ τόπου, τῆς θρησκείας, τῆς ἱστορίας, τῆς τέχνης, τόσο ζωντανὴ καὶ συναρπαστικὴ καὶ διδακτικὴ ὅσο στὰ ἀρχαῖα ἱερά. Μέσα σ' αὐτὰ συγκεντρώθηκε μὲ τὸν καιρὸ καλλιτεχνικὸς πλοῦτος τεράστιος καὶ ἐξαιρετικὸς σὲ ποιότητα, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἦταν ἐπίτιες θρησκευτικῆς ζωῆς βαθεῖας καὶ ἔντονης. Τὰ κτίρια, τὰ γλυπτὰ καὶ τὰ ζωγραφικὰ ἔργα τοῦ ἱεροῦ τὰ ἀφιέρωναν οἱ ἀρχαῖοι στὸ θεὸ ἐπειδὴ αἰσθανόντουσαν ὡς αὐτονόητο χρέος νὰ τοῦ δείξουν καὶ μὲ ὑλικὸ τρόπο τὴν εὐγνωμοσύνη τους γιὰ τὴ νίκη ἢ γιὰ ὅποιαν ἄλλη ἐπιτυχία· καὶ ἔπρεπε νὰ εἶναι τέτοια, ὥστε νὰ ἀρέσουν στὸ θεό, νὰ τὸν κάνουν νὰ καμαρώνει γιὰ τὸ σπίτι του (ἄγαλμα — ἀγάλλασθαι τὸν θεὸν) καὶ νὰ τοὺς εἶναι καὶ στὸ μέλλον εὐνοϊκός: ἔπρεπε νὰ εἶναι «τέλεια», ἐξαιρετα στὸ ὑλικὸ καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα. Μὲ τέτοιο πνεῦμα ἀφιερωμένα τὰ ἀρχιτεκτονικὰ ἢ γλυπτικὰ ἢ ζωγραφικὰ μνημεῖα τοῦ ἱεροῦ θὰ μποροῦσαν νὰ ἔχουν ὅλα ὡς ἐπίγραμμα τοὺς στίχους τοῦ Σολωμοῦ:

*Κ' εἶναι δικό σου δόξασμα, δικός σου πλοῦτος εἶναι,
πνεῦμα καλό, πού σ' ἄρесе φωνὴ νὰ μοῦ χαρίσεις.*

Εἶναι πολυσύνθετη ἡ συγκίνηση ποὺ προκαλεῖ στὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ μας κόσμον ἓνα ἀρχαῖο ἱερό. Ἐπὶ τὰ στοιχεῖα του ὁ τόπος δὲν εἶναι τὸ λιγώτερο σημαντικόν. Καὶ ὄχι μόνο γιὰ τὴν τέτοια ἢ τέτοια ὁμορφιά του, ἀλλὰ γιὰτὶ, ἂν προσέξομε καλύτερα, καταλαβαίνομε ὅτι κάθε θεὸς ἔχει διαλέξει τὸν τόπον του (ἢ, πρᾶγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο, οἱ ἄνθρωποι γιὰ λογαριασμό του). Δὲν πάει ὅποιοσδήποτε θεὸς σ' ὅποιονδήποτε τόπον. Βέβαια, εἶναι δύσκολο σήμερον νὰ ἐξηγήσομε, γιὰτὶ οἱ ἀρχαῖοι αἰσθάνθηκαν τὴν παρουσία ἑνὸς ὀρισμένου θεοῦ σ' ἓνα συγκεκριμένο τόπον: πρῶτα-πρῶτα ἔχομε ἐλάχιστα μέσα γιὰ νὰ ἐξακριβώσομε τὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸν κόσμον τῶν πρώτων ἐκείνων Ἑλλήνων, ποὺ ἀναγνώρισαν στὸ χαρακτήρα ἑνὸς τόπου τὴν οὐσία καὶ τὴν μορφή ἑνὸς ὀρισμένου θεοῦ· ἀκόμη δὲν μποροῦμε νὰ ἐξακριβώσομε τί ρόλο ἔπαιξαν τὰ κατάλοιπα, ὑλικὰ καὶ πνευματικὰ, ποὺ ἄφησαν οἱ προκατόχοι τους λαοί· τέλος, καὶ τοῦ κάθε συγκεκριμένου θεοῦ ὁ χαρακτήρας δὲν ἔμεινε ἀναλλοίωτος μέσα στὴν ἱστορία. Καὶ ὅμως, ἔστω καὶ ἂν ἐμεῖς δὲν μποροῦμε νὰ συλλάβομε γιὰ ποῖα ἀκριβῶς αἰτίαι καὶ μὲ ποῖον ἀκριβῶς τρόπο ἓνας ὀρισμένος θεὸς δέ-

θηκε μ' έναν όρισμένο τόπο, αισθανόμαστε, ότι είναι αδύνατο ό χαρακτήρας του τόπου να μὴν ἔχει καμμὶ ἀπολύτως σχέση με τὸ χαρακτήρα του δικου του θεοῦ: π.χ. δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαῖο γεγονός, ὅτι ἡ Δήμητρα καὶ ἡ Περσεφόνη δὲν λατρεύτηκαν ἐπάνω σὲ βράχια· ἢ ὅτι ὁ Ἄπόλλων, στὴν Ἑλλάδα, δὲν ἐλατρεύτηκε ποτέ, σὰν κυρίαρχος θεός, σὲ τόπους ὀλότελα καμπίσσιους: τὸ λέει μάλιστα καθαρὰ ὁ «ὄμηρικὸς» ὕμνος στὸν Ἄπόλλωνα: «...σοῦ ἄρεσαν ὅλες οἱ βίγλες καὶ οἱ βουνοκορφές καὶ τὰ ποτάμια πὺ τραβοῦν στὴ θάλασσα καὶ οἱ βράχοι τοῦ γιालοῦ πὺ γέρνουν στὴ θάλασσα καὶ τὰ λιμάνια της».

Μὲ ὅλες λοιπὸν τὶς δυσκολίες αὐτές, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὅτι θὰ συλλάβομε μέρος τουλάχιστο, ἀλλὰ σημαντικό, τῆς οὐσίας τοῦ κάθε θεοῦ ἂν προσέξομε τὸ χαρακτήρα τοῦ τόπου ὅπου λατρεύτηκε. Ἄλλη εἶναι ἡ μαλακὴ ὁμορφιὰ τῆς κοιλάδας τῆς Ὀλυμπίας κάτω ἀπὸ τὸ «ὄγρὸ τὸ Κρόνιο τὸ δασὸ», ὅπου ἐξουσιάζει ἡ Ἥρα μετὰ τὸ Δία· ἀλλιώτικους θεοὺς (ἀκόμη καὶ ἂν εἶχαν τὸ ἴδιο ὄνομα) ἐλάτρευαν στὸ ἐκπνευματισμένο, ριγηλὸ καὶ σχεδὸν ἄυλο ἀττικὸ τοπεῖο· ἀλλιώτικος εἶναι ὁ ἀνήμερος ἥλιος ἐπάνω στὸ γρανίτη τῆς μικρῆς Δήλου μετὰ τὸ λίγο νερὸ πὺ τὸ μάζευε, σὰν κούπα, ἡ ἱερὴ λίμνη, ὅπου γεννήθηκε ὁ Φοῖβος ὁ ἐκηβόλος· ἄλλος τόπος οἱ Δελφοί, ὅπου ὁ ἴδιος αὐτὸς θεὸς ἐδιάλεξε νὰ φανερώνει τὴν ἀλάθευτη βουλή τοῦ Διός, τόπος μετὰ κοσμογονικὸν χαρακτήρα, ὅπου, καθὼς λέει ὁ «ὄμηρικὸς» ὕμνος, ὁ Φοῖβος «ἀνέβηκε γρήγορα τρέχοντας στὶς ράχες κ' ἔφτασε στὰ μέρη τῆς Κρίσας κάτω ἀπὸ τὸν Παρνασσὸ μετὰ τὰ χιόνια τὰ πολλὰ, ἐκεῖ ὅπου κάνει γόνατο κατὰ τὴ δύση, κι ἀποπάνω κρέμεται βράχος κι ἀποκάτω πάει τοῦ μακροῦς τραχεῖα λαγκάδα...».

Τὸ θαυμαστὸ εἶναι, ὅτι σὲ κανέναν ἐλληνικὸν ἐρειπιῶνα δὲν αισθανόμαστε ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὸν χαρακτήρα τοῦ τόπου καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή τῶν μνημείων του. Τὸ ὕλικὸ καὶ τὸ χρῶμα του, ἡ κάτοψή τους, οἱ ἀναλογίες τους καὶ ἡ μορφή τῶν μελῶν τους, ἡ σύνταξη τῶν μνημείων σὲ μικρὲς ομάδες, ὅπου τὸ κάθε στοιχεῖο, ἐνῶ βοηθεῖ γιὰ τὸ σύνολο, δὲν χάνει τὴν αὐθυπαρξία του καὶ ὅπου ἡ κάθε ομάδα δὲν λησμονεῖ τὴν ὑπαρξὴ τῆς ἄλλης, δείχνουν ἀσύγκριτη εὐαισθησία γιὰ τὸν τόπο, τόση ὥστε φαίνεται σὰν αὐτὸς νὰ καλεῖ τὰ μνημεῖα νὰ εἶναι τέτοια· καὶ τοῦτα πάλι ἔχουν τόσο πολὺ κρατήσῃ τὴν οὐσία τῆς μορφῆς τοῦ τόπου, δίνοντάς της σταθερότητα καὶ διάρκεια, ὥστε δὲν εἶναι σπάνιο νὰ μᾶς ὀδηγήσουν, αὐτὰ πρῶτα, στὸ νὰ προσέξομε τὴν ἰδιότητα τοῦ τόπου.

Ἄλλὰ τὰ μνημεῖα αὐτὰ τῆς ἐλληνικῆς εὐαισθησίας παίρνουν ἀμέσως καὶ ξεχωριστὴ θερμότητα ἅμα τὰ αισθανθοῦμε μέσα στὴ ζωὴ, μέσα στὴν ἱστορία. Ἄν κατορθώσομε νὰ περάσομε τὸ μεγαλύτερο κίνδυνο, ἂν ἀποφύγομε νὰ στρεβλώσομε τὴ μοναδικότητά τους ἐφαρμόζοντας ἐπάνω τους τὶς δικές μας

έννοιες και τὰ δικά μας μέτρα και σταθμά, ἂν σταθοῦμε μπροστά τους με ὑπομονή βάζοντάς τους διακριτικά ἐρωτήματα, χωρίς νὰ βιαστοῦμε νὰ δώσομε τὴν ἀπάντηση ποὺ ἔχομε ἐτοιμάσει προτοῦ ἀκόμη νὰ ξεκινήσομε με τὸ ἀεροπλάνο, τότε τὰ μνημεῖα αὐτὰ θὰ γίνουν ὁ καλύτερος ἐρμηνευτὴς τοῦ ποιά εἶναι ἡ οὐσία τῆς ἐλληνικῆς ἱστορίας και ποιά ἡ μοναδική της σημασία για τὸν ἄνθρωπο. "Ας σταθοῦμε μιὰ στιγμή σὲ μιὰ πλευρά της μονάχα. Πόσες φορές στὰ ἐλληνικά ἱερά, περνώντας ἀνάμεσα στὰ ἀφιερῶματα ποὺ ἔχει κάμει μιὰ πόλη για τὴ νίκη της ἐναντίον κάποιος ἄλλης και βλέποντας τὴ φανερὴ πρόθεσή της ὄχι μόνο νὰ ἐξυψώσει τὸν ἑαυτὸν της ἀλλὰ και ν' ἀγγίξει τὴν καρδιά τοῦ ἀντιπάλου της, δὲν ἔχομε ἀκούσει τίς γνωστὲς κοινοτοπίες ποὺ καταδικάζουν αὐτὴ τὴν ἔκφραση τοῦ «ἀδελφικοῦ μίσους» και τὰ ὅμοια. 'Αλλὰ και ὅταν τέτοιες σκέψεις πηγάζουν ὄχι ἀπὸ πεποίθηση στὴ δική μας ἐξυπνάδα και ἀνωτερότητα, παρὰ ἀπὸ πραγματικὸ ἐνδιαφέρον και γνήσια μελαγχολία (ὅπως π.χ. στὸν Πλούταρχο, ποὺ βρισκόμενος στὸ τέλος τῆς ἀρχαιότητος ἔβλεπε ἀπομονωμένο πιά τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἐνδοελληνικῶν ἐκείνων πολέμων και τὸ ἀποτέλεσμα αὐτὸ ἦταν πραγματικὰ τὸ ἀδυνατίσιμα ὅλης τῆς 'Ελλάδας και ὁ ἀφανισμὸς τῆς ἐλευθερίας της), και πάλι οἱ σκέψεις αὐτὲς περιέχουν ἕνα ποσοστὸ μονάχα τῆς ἀλήθειας. "Αν μελετήσομε ὅμως με λιγώτερη αὐτοπεποίθηση και με περισσότερο σεβασμὸ τὰ ἀφιερῶματα ἐκεῖνα και τὰ λόγια ποὺ τὰ συνοδεύουν, αὐτὰ θὰ μᾶς ὀδηγήσουν πολὺ κοντὰ στὴν κινητήρια δύναμη τῆς 'Ελληνικῆς ἱστορίας. Τὰ παλιὰ αὐτὰ ἀφιερῶματα, τὰ ἀρχαῖα και κλασσικά, ἐκφράζουν ὄχι μῖσος ἀλλὰ κάποιαν ἄλλη ἔμφυτη ἀνάγκη τῶν 'Ελλήνων: ξεσυνερίζονται για τὸ ποιὸς θὰ εἶναι ὁ καλύτερος, ὁ δυνατώτερος, ὁ πρῶτος. Εἶναι χαρακτηριστικὸ, ὅτι ὅσο βρισκότανε στὴν ἀκμὴ της ἡ «πόλις-κράτος», δηλαδὴ στὰ ἀρχαῖα και τὰ κλασσικά χρόνια ὡς τὸν 4ον αἰ., ὅλοι σχεδὸν οἱ ἐνδοελληνικοὶ πόλεμοι γίνονται μ' ἕνα πνεῦμα και μ' ἕναν τρόπο ποὺ μοιάζει σὰν ἄμιλλα σὲ ἀθλητικὸ ἀγῶνα: οἱ νικητὲς στήνουν τρόπαιο, παίρνουν τὰ λάφυρα και συνήθως ξαναγυρίζουν στὸν τόπο τους χωρίς νὰ ἐκμεταλλεθοῦν τὴ νίκη ὡς τίς τελευταῖες της συνέπειες (σπανιώτατα και μόνο για εἰδικούς λόγους φτάνουν ὡς τὴν ἐξόντωση τοῦ ἀντιπάλου).

«Χαλεπὰ τὰ καλὰ» ἔλεγαν οἱ παλιοί. Δὲν ἀνήκει στὶς εὐκόλες και πρόχειρες ἀπολαύσεις ὁ ἐλληνικὸς τόπος με τὰ μνημεῖα του. Χρειάζεται ἀργὸ περπάτημα, συγκέντρωση, σιγανὴ μελέτη. "Αν περάσομε βιαστικοὶ ἢ μέ, ἔστω και ὑποσυνείδητο, καμάρια για τὸ πόσο ἐμεῖς ἔχομε προοδεύσει (wie herrlich weit wir es gebracht haben, ὅπως ἔλεγεν ὁ Βάγνερ στὸ Φάουστ), ὄχι μόνο δὲν θὰ κερδίσουμε τίποτε ἀπὸ τὸν πλοῦτο του, ἀλλὰ και θὰ φύγομε ζημιωμένοι. Πολλὲς φορές ὁ τόπος τοῦτος και ἡ ἱστορία του, δηλαδὴ ἡ ζωὴ του, μᾶς βάζει αἰνίγματα· και ὁ γέρος παιδαγωγὸς στὸν «'Ιωνα» τοῦ Εὐριπίδη μᾶς ἔχει προ-

ειδοποιήσει: «αίπεινά τὰ μαντεῖα». Ἄλλὰ δὲν ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ὡς τώρα ποτέ, ὅτι ἡ ποιότητα (ἀκόμη καὶ τὸ μέγεθος) τῆς χαρᾶς καὶ τῆς ωφέλειας τοῦ ἀνθρώπου εἶναι κατ' εὐθεῖαν ἀνάλογη μὲ τὸν κόπο του.

Eine Mädchenstatue kimonischer Zeit in Skyros

(Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung
71, 1956, 245-253)

Τὸ προοίμιον τῶν «Κυπρίων ἐπῶν»*

Ι. *Εἰσαγωγικὴ σημείωσις.* Ὅπως εἶναι γνωστόν, ὑπὸ τὸν τίτλον «Κύπρια» μνημονεύεται συχνὰ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς ἔπος, τοῦ ὁποίου ἐλάχιστα ἀποσπάσματα ἔχουν σωθῆ, ἀλλὰ τοῦ ὁποίου γνωρίζομεν μὲ ἀρκετὴν ἀκρίβειαν τὸ περιεχόμενον. Ἀνήκει εἰς τὸν λεγόμενον «ἐπικὸν κύκλον» καὶ ὁ «ἄδηλος» ποιητὴς των χαρακτηρίζεται ὡς «εἷς... τῶν κυκλικῶν» ὀρίζονται δέ, ἀπὸ παλαιὸν σχολιαστὴν, ὡς κυκλικοὶ ποιηταί, «οἱ τὰ κύκλω τῆς Ἰλιάδος, ἢ τὰ πρῶτα ἢ τὰ μεταγενέστερα ἐξ αὐτῶν τῶν Ὀμηρικῶν συγγράψαντες»¹.

Τὴν ὕλην τοῦ ἔπους τούτου, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων κυκλικῶν, μανθάνομεν μὲ κάποιαν συνοχὴν μόνον ἀπὸ τὴν ἐπιτομὴν τῆς *Χρηστομαθείας* τοῦ Πρόκλου· ἄλλως, ἀπὸ τὰ ὀλίγα ἀποσπάσματα καὶ τὰς μαρτυρίας τῶν ἀρχαίων περὶ ὠρισμένων λεπτομερειῶν, δὲν θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἐννοήσωμεν καὶ νὰ ἀποκαταστήσωμεν τὴν ἀλληλουχίαν τῶν γεγονότων². Ἀπὸ τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Πρόκλου βλέπομεν, ὅτι τὰ «Κύπρια», εἰς 11 βιβλία, ἔναντι τῶν 24 τῆς Ἰλιάδος, διηγοῦντο ὅσα γεγονότα τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου προηγήθησαν ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ περιγράφει ἡ Ἰλιάς (δηλ. ἀπὸ τὴν μῆνιν τοῦ Ἀχιλλέως καὶ τὰς συνεπειὰς τῆς), ἀλλὰ καὶ τὴν προϊστορίαν των καὶ τὴν ἀπωτάτην αἰτίαν τοῦ πολέμου. Εἶναι δὲ αὐτονόητον διὰ ποιητὴν ἀρχαῖον, καὶ μάλιστα ποιητὴν τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων, ὅτι ἡ ἀπωτάτη ἀρχὴ γεγονότος τόσον συνταρακτικοῦ, ὅπως ἦτο εἰς τὸ πνεῦμα τῶν ἀρχαϊκῶν Ἑλλήνων ὁ Τρωϊκὸς πόλεμος καὶ τὰ τρομακτικὰ ἐπακόλουθά του, δὲν ἤμπορεῖ νὰ ζητηθῆ εἰς αὐτόβουλον ἐνέργειαν τῶν ἀνθρώπων ἀλλὰ εἰς τὴν θέλησιν τῶν θεῶν.

Ἦρχιζε λοιπὸν ἡ διήγησις τῶν «Κυπρίων» μὲ τὴν ἀπόφασιν τοῦ Διὸς νὰ ἐλευθερώσῃ τὴν Γῆν ἀπὸ τὸ μέγα βάρος τῶν μυριάδων ἀνθρώπων ποὺ τῆς ἐπίεζε τὰ στήθη. Πρὸς χάριν τῆς ὁ Ζεὺς ἀποφασίζει νὰ διεγείρῃ φονικὸν πόλεμον μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων. Κατὰ τὸ σχέδιόν του ἡ Νηρηΐς Θέτις νυμφεύεται τὸν θνητὸν Πηλέα, ἀπὸ ὅπου θὰ γεννηθῆ ὁ Ἀχιλλεύς, ἐνῶ ἐκ τοῦ Διὸς αὐτοῦ γενᾶται ἡ Ἑλένη. Ἐγενήθησαν οὕτω τὰ κύρια πρόσωπα τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου, ὁ ὁποῖος ἐξεκίνησεν, ὅπως εἶναι γνωστόν, ἀπὸ τοῦτο: εἰς τὸν γάμον ἀκριβῶς τοῦ Πηλέως καὶ τῆς Θέτιδος, ὅπου παρευρέθησαν διὰ νὰ συνευωχη-

*Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 32 (1957) 225-232.

θοῦν καὶ οἱ θεοί, ἡ Ἔρις προεκάλεσε μεταξύ τῆς Ἀθηνᾶς, τῆς Ἥρας καὶ τῆς Ἀφροδίτης φιλονικίαν περὶ τοῦ ποία ἦτο ἡ ὠραιότερα· τὴν φιλονικίαν ὁ Πάρις ἔκρινεν ὑπὲρ τῆς Ἀφροδίτης, ἐπειδὴ αὐτὴ τοῦ ὑπεσχέθη ὡς δῶρον τὸν γάμον τῆς Ἑλένης. Καὶ ὁ μὲν Πάρις κατὰ συμβουλήν τῆς ἔπλευσεν εἰς τὴν Σπάρτην, ἀπ' ὅπου ἀπήγαγε τὴν Ἑλένην· ἀλλὰ αἱ δύο καταφρονηθεῖσαι θεαί, ἡ Ἥρα καὶ ἡ Ἀθηνᾶ, καταδιώκουν μὲ τὸ ἀσίγαστον (ὅπως βλέπομεν εἰς τὴν Ἰλιάδα) μῖσος των καὶ τὸν Πάριν καὶ τὸν οἶκον τοῦ πατρός του καὶ τὸ Ἴλιον ὀλόκληρον, μέχρι τοῦ ἐντελοῦς ἀφανισμοῦ των³. Ἡ διήγησις τῶν «Κυπρίων», περιλαμβάνουσα τὰς ἱστορίας τὰς σχετικὰς μὲ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γεγονότα τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου, ἀλλὰ παρεκβατικῶς καὶ ἄλλας ἐμμέσως σχετιζομένας μὲ αὐτὰς κατέβαινε μέχρι τοῦ χρονικοῦ σημείου, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἀρχίζει ἡ διήγησις τῆς Ἰλιάδος, διότι ἐτελείωσαν, κατὰ τὸν Πρόκλον, μὲ τὴν «Διὸς βουλήν ὅπως ἐπικουφίσῃ τοὺς Τρῶας Ἀχιλλέα τῆς συμμαχίας ἀποστήσας». Ἐπομένως τὸ κυκλικὸν τοῦτο ἔπος, ἔχον ὑπ' ὄψει τοῦ τὴν Ἰλιάδα τοῦ Ὀμήρου, συνεπλήρωνε πρὸς τὰ ἄνω τὴν διήγησιν αὐτῆς, ὅπως ἄλλα κυκλικὰ ποιήματα (Αἰθιοπίς, μικρὰ Ἰλιάς, Ἰλίου πέρις) τὴν συνεπλήρωναν πρὸς τὰ κάτω μέχρι τῆς ἀλώσεως τῆς Τροίας.

Ποῖος ἦτο ὁ ποιητὴς τῶν Κυπρίων, δὲν ἐγνώριζαν μὲ βεβαιότητα οἱ ἀρχαῖοι. Παλαιὰ παράδοσις, τὴν ὁποίαν ἐγνώριζεν ἴσως ἤδη ὁ Πίνδαρος, ἀσφαλῶς δὲ ὁ Ἡρόδοτος, ὁ ὁποῖος τὴν ἀπορρίπτει, ἐθεώρει ὡς ποιητὴν των τὸν Ὀμηρον τὸν ἴδιον. Ἄλλοι πάλιν ἀρχαῖοι τὰ ἀπέδιδαν εἰς ἕνα ἀπὸ τοὺς ἀγνώστους ἄλλοθεν κυκλικοὺς ποιητάς, ὅπως τὸν Στασίνον τὸν Κύπριον ἢ τὸν Ἡγησίον τὸν Σαλαμίνιον ἢ κάποιον Ἡγησίαν ἢ Ἀλικαρνασσέα τινά· διὰ τοῦτο συχνὰ τὰ ἀναφέρουν χωρὶς ὄνομα ποιητοῦ (Πλάτων, Ἀριστοτέλης κλπ.)⁴. Τὸν δὲ τίτλον «Κύπρια» μερικοὶ ἀρχαῖοι ἐξηγοῦσαν ἀπὸ τὴν πατρίδα τοῦ Κυπρίου ποιητοῦ των Στασίνου καὶ ἄλλοι ἄλλως· φαίνεται ὅμως πλέον πιθανὴ ἡ ἐρμηνεία ἀπὸ τὸ ὄνομα τῆς Κύπριδος, τῆς κατ' ἐξοχὴν θεᾶς τῆς Κύπρου Ἀφροδίτης⁵, τῆς ὁποίας ἔργον ὑπῆρξεν ἡ ἀπαγωγὴ τῆς Ἑλένης ὑπὸ τοῦ Πάριδος καὶ ὁ ἐπακολουθήσας φοβερὸς πόλεμος.

Τὰ Κύπρια ὡς ἔπος συνετάχθησαν βέβαια μετὰ τὴν Ἰλιάδα καὶ τὴν προϋποθέτουν, ἀφοῦ πρὸς τὴν διήγησιν αὐτῆς ἔχουν προσαρμόσει τὸ θέμα των ἀπὸ ἀπόψεως περιεχομένου καὶ χρονικῆς διαδοχῆς οὕτως, ὥστε τὰ γεγονότα τῆς Ἰλιάδος νὰ συνεχίζονται λογικῶς καὶ χρονικῶς ἀμέσως τὴν διήγησιν τῶν Κυπρίων. Ἄλλ' εἶναι ἀγνωστον πόσον ἀκριβῶς χρόνον ἐγράφθησαν μετὰ τὴν Ἰλιάδα, ἡ ὁποία ἔχει ποιηθῆ περὶ τὰ μέσα τοῦ 8ου αἰ. π.Χ. Ὁ 7ος αἰ. φαίνεται καὶ διὰ λόγους ἐξωτερικοὺς (π.χ. γλωσσικοὺς) καὶ ἐσωτερικοὺς ἢ πιθανωτέρα χρονολογία διὰ τὰ Κύπρια. Οἱ μῦθοι ὅμως ποὺ ἀπετέλεσαν τὴν ὕλην των

είναι βέβαια πάρα πολύ παλαιότεροι, ἀσφαλῶς προομηρικοί, καὶ θ' ἀνάγωνται εἰς χρόνους ὄχι διαφορητικούς ἀπὸ τοὺς χρόνους τῶν ἐν γένει μύθων τοῦ Τρωϊκοῦ κύκλου⁶.

II. *Τὸ προοίμιον τῶν «Κυπρίων».* Τὰ ὀλίγα ἀποσπάσματα ἢ ἀρχαῖα τεκμήρια πὺρ σῶζονται καὶ ἡ ὑπόθεσις τοῦ Πρόκλου δὲν εἶναι ἀρκετὰ στοιχεῖα διὰ νὰ κρίνωμεν τὸ ἔπος τοῦτο ὡς ποίημα καὶ νὰ σχηματίσωμεν προσωπικὴν γνώμην περὶ τῆς ἀξίας του. Βλέπομεν ὅτι τὸ ὕφος του, παρὰ μερικὰ νεωτερικὰ στοιχεῖα, δὲν εἶναι ἐν γένει διάφορον ἀπὸ τὸ ὁμηρικόν — ἀλλὰ τοῦτο πρέπει νὰ τὸ περιμένωμεν, ἀφοῦ τὰ ἐξαισία ἔπη τοῦ Ὀμήρου ἐπέβαλαν εἰς τὸν ἔντεχρον λόγον ἐπὶ μακρὸν χρόνον τὸ ὕφος των ὡς τὸν μόνον δυνατὸν τρόπον ἐκφράσεως. Ὅτι ὅμως τὸ ἐπικὸν ὕφος ἤμποροῦσε νὰ ἔχη προσλάβει εἰς τὰ Κύπρια, ἔστω καὶ ἀκουσίως τοῦ ποιητοῦ των, κάποιο προσωπικὸν χρῶμα, εἴτε μὲ μερικὰς νέας λέξεις εἴτε μὲ νέον περιεχόμενον αἰσθημάτων καὶ ἰδεῶν εἰς παλαιὰς λέξεις εἴτε ἄλλως, τὸ ἀποδεικνύει ὁ Ἡσίοδος. Σημαντικώτερον ὅμως διὰ τὴν κρίσιν μας θὰ ἦτο, ἂν ἐγνωρίζαμεν τὴν σύνθεσιν τῆς διηγήσεως καὶ τὴν ὅλην οἰκονομίαν τοῦ ποιήματος. Ὁ Ἀριστοτέλης (Ποιητ. 23) θεωρεῖ τὸν ποιητὴν τῶν «Κυπρίων» κατώτερον ἀπὸ τὸν Ὀμηρον, ὁ ὁποῖος εἶναι «θεσπέσιος» καὶ κατὰ τοῦτο, ὅτι συνθέτει τὸν μῦθον «περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος», ὥστε ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα ἢ ἀπὸ τὴν Ὀδύσειαν μίαν μόνον τραγωδίαν ἤμπορεῖ νὰ ποιηθῇ ἢ τὸ πολὺ δύο, ἐνῶ τὰ «Κύπρια» ἔχουν «μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ», ὥστε ἤμποροῦν νὰ γίνουν ἀπ' αὐτὰ (ὅπως καὶ ἀπὸ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα) πάρα πολλαὶ τραγωδίαι. Ἀλλ' εἰς τὴν κρίσιν αὐτὴν, ἡ ὁποία καθ' ἑαυτὴν εἶναι ὀρθή, ὁ Ἀριστοτέλης ἀφετηρίαν καὶ μέτρον συγκρίσεως ἔχει ἐνδιαθέτως τὴν κλασσικὴν μορφήν τῆς τραγωδίας, ἀποβλέπει ἐπομένως εἰς εἰδικὸν στόχον. Καὶ θὰ ἦτο δυνατόν, ἀφοῦ μάλιστα δὲν ἀναφέρεται εἰς τὴν ὅλην καλλιτεχνικὴν ποιότητα τῶν «Κυπρίων», νὰ παρακάμψωμεν τὴν κρίσιν αὐτὴν ὡς στηριζομένην εἰς κανόνα φαινομενικὸν μόνον καὶ περιορισμένην ἰσχύος, τὸν ὁποῖον καὶ ἡ ἀρχαία ποίησις ἔχει ἐπανειλημμένως ἀγνοήσει, ἂν τοῦλάχιστον ἤμεθα εἰς θέσιν νὰ ἀντιτάξωμεν εἰς τὸ ἀρνητικὸν ἐκεῖνο γνῶρισμα τῶν «Κυπρίων» ἄλλας θετικὰς ἀρετάς· διότι εἶναι πάντοτε περισσότερον ἀποκαλυπτικὸν καὶ ἐνδιαφέρον ὄχι τὸ τί δὲν ἔχει ἐν ἔργον τέχνης ἀλλὰ τὸ τί ἔχει. Θὰ ἠθέλαμεν τοῦλάχιστον νὰ γνωρίζωμεν, ἂν ὁ ποιητὴς τῶν «Κυπρίων» ἐχειρίζετο τὰ γεγονότα μὲ τρόπον ὥστε νὰ γεννῶνται αὐτομάτως καταστάσεις δραματικαὶ καὶ νὰ ἐνσαρκῶνται οἱ χαρακτῆρες εἰς μορφὰς ζωντανάς· ἢ ἂν ὁ ποιητὴς εἶχεν ἀποβλέψει εἰς τὴν φανεράν ἢ κρυφὴν ἀλληλουχίαν τῶν γεγονότων καὶ εἶχε ρυθμίσει τὴν διαδοχὴν των, μὲ ἄλλους λόγους πῶς ἐξετυλίσσετο ἡ διήγησις· ἢ νὰ γνωρίζωμεν, ποῖαι εἰκόνες τοῦ κόσμου καὶ τῆς ζωῆς καὶ τῶν θεϊκῶν δυνάμεων κατεῖχον τὴν φαντασίαν τοῦ ποιητοῦ.

Εἰς τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ δὲν ἠμποροῦμεν νὰ ἀπαντήσωμεν. Ἴσως ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν (παλαιότεραν τοῦ Πινδάρου καὶ τοῦ Ἡροδότου), ὅτι τὰ Κύπρια ἦσαν ἔργον τοῦ Ὀμήρου, ἐπιτρέπεται νὰ συμπεράνωμεν τοῦλάχιστον, ὅτι τὸ ἔπος αὐτὸ δὲν ἦτο ἐντελῶς ἀνάξιον τῆς Ἰλιάδος καὶ τῆς Ὀδυσσεΐας· πάντως δὲ οἱ ἀρχαῖοι καὶ κλασσικοὶ Ἕλληνες, ὅπως βλέπομεν καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς τέχνης, τὸ ἐγνώριζαν πολὺ καλά. Ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ συλλογισμὸς δὲν μᾶς φωτίζει ἀρκετὰ· καὶ θὰ ἔπρεπεν ἡ κρίσις μας περὶ τῶν «Κυπρίων» νὰ μείνῃ καθ' ὀλοκληρίαν συμβατικὴ καὶ ἄνευ οὐσίας ἢ νὰ παραιτηθῶμεν ἀπὸ κάθε κρίσιν, ἂν δὲν ἐσφύζοντο ἑπτὰ στίχοι ἀπὸ τὸ προοίμιον τοῦ ἔπους, οἱ ὁποῖοι φανερώουν, ὅτι ἐδῶ τοῦλάχιστον τὴν φαντασίαν τοῦ ποιητοῦ ἐκίνησεν ὄραμα ἐπιβλητικὸν καὶ συγκλονιστικόν:

*ἦν ὅτε μυρία φῦλα κατὰ χθόνα πλαζόμεν' ἀνδρῶν
ἐκπάγλως ἐβάρυνε] βαθυστέρνου πλάτος αἴης.
Ζεὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε καὶ ἐν πυκιναιῖς πραπίδεσσι
σύνθετο κουφίσσαι παμβώτορα γαῖαν ἀνθρώπων
ριπίσσας πολέμου μεγάλην ἔριν Ἰλιακοῖο,
ὄφρα κενώσειεν θανάτῳ βάρους· οἱ δ' ἐνὶ Τροίῃ
ἦρωες κτείνοντο, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή⁷.*

Καὶ εἰς πρόχειρον μετάφρασιν: «ἦταν καιρὸς ποὺ ἀμέτρητα γένη ἀνθρώπων ἐγύριζαν στὶς στεριὰς ἐδῶ κ' ἐκεῖ κ' ἐβάραιναν φοβερὰ τὴ γῆ τὴν πλατεῖα μὲ τὰ βαθεῖα στήθη. Καὶ ὁ Ζεὺς σὰν τὸ εἶδε τὴ συμπόνεσε καὶ στὸ γερὸ μυαλὸ του στοχάστηκε νὰ ξαλαφρώσῃ ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους τὴ γῆ ποὺ τρέφει τὰ πάντα καὶ ξάναψε τὴ μεγάλη φιλονικία τοῦ πολέμου γιὰ τὸ Ἴλιον, ὥσπου ν' ἀδειάσῃ μὲ τὸ θάνατο τὸ βάρους· καὶ στὴν Τροία τὰ παλληκάρια σκοτωνόντουσαν καὶ τοῦ Διὸς ἡ ἀπόφασι γινόταν».

Εἶναι φανερὰ ἡ ἀνωτέρα ποιότης τοῦ προοιμίου τούτου⁸. Ἡ φαντασία περὶ τῆς μητέρας γῆς, ποὺ τὸ πλατὺ βαθὺ στήθος της πιέζεται ἀβάστακτα ἀπὸ μυριάδας ἀνθρώπων, οἱ ὁποῖοι ἀνίδεοι καὶ ἄσκοποι πλανῶνται ἐπάνω της, ἀνακαλεῖ ἐμπρὸς μας μορφὴν, τῆς ὁποίας ἡ μεγαλωσύνη καὶ τὸ πνευματικὸν ὕψος δὲν μετριάξουν καθόλου τὴν ἔκτακτον ἀνθρωπίνην θερμότητα. Τὸ κατορθώνουν αὐτὸ δύο στίχοι πυκνοί, ἀνεπίδεκτοι φραστικῆς διευρύνσεως, ἐπιδεκτικοὶ ὅμως βαθείας ψυχικῆς προεκτάσεως: «ἦν ὅτε μυρία φῦλα κατὰ χθόνα πλαζόμεν' ἀνδρῶν / ἐκπάγλως ἐβάρυνε βαθυστέρνου πλάτος αἴης». Ἡ συνέχεια μὲ τὸν συμπονοῦντα Δία, ὁ ὁποῖος διὰ νὰ ἐλαφρώσῃ τὴν γῆν, ποὺ τρέφει τὰ πάντα, στοχάζεται σοφὰ νὰ ἀνάψῃ τρομερὸν πόλεμον γύρω ἀπὸ τὸ Ἴλιον, καὶ τὰ παλληκάρια, τὰ ὁποῖα, ἐνῶ σκοτώνονται εἰς τὴν Τροίαν, ἐκτελοῦν τὴν βουλήν τοῦ Διὸς, εἶναι ὄχι ὀλιγώτερον μεγαλειώδης, ὑψηλὴ καὶ τρα-

γική. Αί ένσυνείδητοι δέ άντιθέσεις, αί όποϊαι έκφράζονται με την παράθεσιν ώρισμένων λέξεων, άλλοτε ήχηραϊ και άλλοτε ύπόκωφοι, κρατοϋν εις έντασιν την συγκίνησιν.

Ήλλά πλην τής ποιητικής του άξίας τό προοίμιον αυτό είναι και ώς περιεχόμενον, ώς στοχασμός, άξιοσημείωτον. Ή ποιητής, θέμα έχων τά προηγηθέντα του Τρωϊκού πολέμου και τās πρώτας φάσεις αυτού, αισθάνεται την ανάγκην νά έννοήση ό ίδιος και νά έξηγήση και εις τους άλλους την αίτίαν τών καταπληκτικών αυτών γεγονότων, που είχαν μεν συμβή 500 περίπου χρόνια πριν άπ' αυτόν, αλλά ή ποιήσις τά διετήρει νωπά εις την μνήμην τών Γεωμετρικών Έλλήνων και όχι μόνον τουτο, αλλά οι Έλληνες έκείνοι ήσθάνοντο τά γεγονότα αυτά ώς άποτελοϋντα άδιάσπαστον ένότητα με τά γεγονότα τών ήμερών των. Διότι πρέπει πάντοτε νά ένθυμούμεθα, ότι δια τους αρχαϊκούς και τους κλασσικούς άκόμη Έλληνας δέν ύπάρχει καμμία διαφορά και άπόστασις ποιοτική μεταξύ τής μυθικής ιστορίας και τής συγχρόνου των και ότι τά γεγονότα τών ήμερών των είναι άμεσος χρονική συνέχεια και λογική συνέχεια τών γεγονότων τών μυθικών χρόνων. Ή λέξις «μύθος» δέν σημαίνει άκόμη παραμύθι, αλλά διήγησιν, όπως και ό «λόγος». Ή Ήσιόδος δια νά έξηγήση τόν γύρω του κόσμον και τους νόμους του διηγείται την γενεαλογίαν τών θεών· τά δέ φαινόμενα τής ζωής τών ήμερών του τά έρμηνεύει προς τόν άδελφόν του Πέρσην με την ιστορίαν του Προμηθέως και τής Πανδώρας, αλλά έκκορυφώνει και «έτερον λόγον», τόν περι τών πέντε διαδοχικών γενών τών ανθρώπων άπό τό χρυσοϋν έως τό σιδηροϋν γένος τών ήμερών του⁹ (βλέπε και τόν «Άσκραϊον» τής «Άσάλευτης Ζωής» του Παλαμά). Έτσι και ό ποιητής τών «Κυπρίων» προσπαθει νά κατανοήση τά βαρυσήμαντα περιστατικά του πολέμου τής Τροίας: άνερχόμενος την άλληλουχίαν τών γεγονότων με την βοήθειαν τών «μύθων», που είχαν δι' αυτόν την άξίαν ιστορικών παραδόσεων, καταλήγει εις την άπόφασιν του Διός. Τουτο άκριβώς, ή «Διός βουλή», ό σοφός στοχασμός του Διός νά άνακουφίση την γήν δια του πολέμου, φαίνεται ότι είναι ή νέα δικαιολογία, την όποιαν εισφέρει ό ποιητής εις την ιστορίαν του Τρωϊκού πολέμου¹⁰.

Δέν είναι αδύνατον τά επί μέρους θέματα του προοιμίου —τά βαρύνοντα την γήν πλήθη τών ανθρώπων, ή βουλή του Διός— νά είναι καθ' έαυτά παλαιότεροι «μύθοι», διηγήσεις· άλλ' ή συγχώνευσίς των με τόν Τρωϊκόν «μύθον» είναι χωριστόν ζήτημα. Οι παλαιοί μύθοι, είτε ήσαν παραδόσεις περι τών θεών είτε ιστορικοί, είχαν έν γένει πολύ τόν χαρακτήρα «διηγήματος» (Novelle) («τῆ [= φόρμιγγι] ὃ γε θυμὸν ἔτερπεν, αἶειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν») ¹¹. Είς τό έρώτημα λοιπόν, άπό του έξεκίνησεν ό Τρωϊκός πόλεμος, οι παλαιοί μύθοι θά έδιδαν άρκετήν άπάντησιν με την ιστορίαν τής φιλο-

νικίας τῶν τριῶν θεαινῶν περὶ ὠραιότητος, τῆς κρίσεως τοῦ Πάριδος, τῆς εὐνοίας τῆς Ἀφροδίτης πρὸς τὸν Πάριν, τῆς ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης κλπ. Τὰ Κύπρια ὁμῶς προχωροῦν καὶ πέραν τῆς φιλονικίας τῶν τριῶν θεαινῶν καὶ ἀνάγουν τὴν αἰτίαν τοῦ πολέμου εἰς τὴν σοφὴν ἀπόφασιν τοῦ Διὸς νὰ ἐλαφρώσῃ τὴν βασανιζόμενῃ γῆν. Τοῦτο μαρτυρεῖ ἄλλο πνεῦμα: εἶναι τὸ νέον πνεῦμα τῶν χρόνων τοῦ 7ου π.Χ. αἰ., οἱ ὁποῖοι, ἀφοῦ ἡ Ἰλιάς εἶχε δώσει πρωτύτερα μορφήν ἐξαισιάν εἰς τὴν τραγικὴν σύλληψιν τῆς ζωῆς, ἐρωτοῦν τώρα περὶ τῆς ἀπωτάτης, τῆς πρώτης ἀρχῆς τῶν πραγμάτων· τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων, ποῦ ἐρωτοῦν μὲ τὸ στόμα τοῦ Ἡσιόδου, τί «πρώτιστα γένητο»¹². Ἡ ἀπάντησις τῶν «Κυπρίων» εἰς τὸ ἐρώτημα περὶ τῆς ἀπωτάτης αἰτίας τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου μόνον μέσα εἰς τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων τούτων ἡμπορεῖ νὰ κατανοηθῇ· καὶ τοῦτο εἶναι κάτι νέον, τὸ πρῶτον νέον καὶ σημαντικὸν στοιχεῖον, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ προσέξωμεν εἰς τὸ προοίμιον τοῦτο.

Τὸ δεύτερον ἀξιοσημεῖωτον στοιχεῖον τοῦ προοιμίου εἶναι ὅτι, ἂν τὸ γυμνώσωμεν ἀπὸ τὴν μυθολογικὴν του μορφήν, θὰ εὐρεθῶμεν πρὸ τῆς ἀπλῆς καὶ ἀπαισιοδόξου ιδέας, ὅτι ἡ πολυανθρωπία φέρει κατ' ἀνάγκην εἰς ἀναταραχὴν καὶ πολέμους. Ἡ διάγνωσις αὐτὴ περὶ τῆς αἰτίας τῶν πολέμων μᾶς εἶναι σήμερον οἰκεία ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τῶν φιλοσοφικῶν καὶ τῶν οἰκονομικῶν θεωριῶν· πρώτην φοράν ὁμῶς τὴν συνταντῶμεν εἰς τὰ Κύπρια, τοῦλάχιστον εἰς τὴν Ἑλλάδα¹³. Δὲν θὰ ἔπρεπε ἐν τούτοις νὰ ἐπαναπαυθῶμεν εἰς τὴν διαπίστωσιν αὐτὴν, διότι θεωρῶ πολὺ περισσότερον ἀξιοσπούδατον τὴν ἐλληνικὴν διάγνωσιν, ὅτι ἡ πολυανθρωπία φέρει εἰς τὸν πόλεμον κατ' ἀπόφασιν τῶν Θεῶν. Θὰ ἦτο σοβαρὸν λάθος νὰ ἀποβλέψωμεν μὲ συγκατάβασιν εἰς τὴν μυθικὴν εἰκόνα τοῦ ἀρχαικοῦ Ἑλληνος ποιητοῦ καὶ νὰ τὴν θεωρήσωμεν ὡς ἐπιπλαστον στοιχεῖον, ποῦ παραμορφώνει τὴν ὀρθὴν οὐσίαν τῆς σκέψεως· πρέπει τούναντίον, νὰ τὴν ἀναγνωρίσωμεν ὡς οὐσιαστικώτατον συστατικὸν τῆς, χωρὶς τὸ ὁποῖον ἡ σκέψις χάνει κάθε σημασίαν καὶ ἀφανίζεται. Μὲ ἄλλους λόγους, δὲν θὰ ἔπρεπε τὴν εἰς τοὺς νεωτέρους χρόνους γενομένην διατύπωσιν τοῦ «νόμου» τῆς σχέσεως τοῦ ὑπερπληθυσμοῦ καὶ τοῦ πολέμου νὰ τὴν θέσωμεν, ὡς δῆθεν «ἐπιστημονικὴν διαπίστωσιν», ὑψηλότερα ἀπὸ τὴν δῆθεν «ἀπλοϊκὴν» ἢ «μεταφυσικὴν» σύλληψιν τοῦ ἀρχαικοῦ ποιητοῦ. Ὁ λόγος, ποῦ πρέπει νὰ μᾶς κάμῃ μετριόφρονας ἀπέναντι τοῦ ἀρχαικοῦ ποιητοῦ, εἶναι, νομίζω, ἀπλοῦς: Καὶ ἀφότου οἱ ἄνθρωποι μὲ τὴν διεισδυτικὴν μέθοδον τοῦ ἀπαθοῦς συλλογισμοῦ διεπίστωσαν τὴν αἰτιώδη σχέσιν πολυανθρωπίας καὶ πολέμου, δὲν κατώρθωσαν ὁμῶς οὔτε νὰ κατέχουν πλήρως ὅλους τοὺς παράγοντας τοῦ «νόμου» τούτου, οὔτε νὰ γίνουν κύριοι τῆς λειτουργίας του, δὲν ἐπέτυχαν — ἀδιάφορον διὰ ποίους λόγους — νὰ «προβλέπουν διὰ νὰ προλαμβάνουν»· φοβοῦμαι, ὅτι δὲν ὑπάρχει τοιοῦτον παράδειγμα εἰς τὴν ἱστορίαν («ἐπειθ' ὑμῖν

εὐρῶν ἀπαγγελέω», θὰ ἔλεγεν ὁ Σιμωνίδης). Ἄλλὰ τότε διατι ἔχει ἄδικον καὶ διατι εἶναι ἀπλοῖκός ὁ ἀρχαῖκός ποιητής, ὁ ὁποῖος, βλέπων ἀπὸ τὴν πεῖραν του (ἀπὸ τὴν στενὴν ἔστω, ἀλλὰ διὰ τοῦτο ἀκριβῶς ἔντονον πεῖραν τῆς ζωῆς τῆς «πόλεως»), ὅτι τὸ κακὸν τοῦ πολέμου πίπτει ἐπάνω εἰς τοὺς ἀνθρώπους, ποῦ εἶναι ἀνίσχυροι καὶ νὰ τὸ προβλέψουν καὶ νὰ τὸ ἀποφύγουν, πιστεύει ὅτι ἡ αἰτιώδης σχέσις πολυανθρωπίας καὶ πολέμου εἶναι νόμος ἀπαρασάλευτος καὶ σύμφυτος μὲ τὴν ἀμετακίνητον τάξιν τοῦ κόσμου, ἄρα θείας καταγωγῆς; Ποῦ ἔβλεπον οἱ Ἕλληνες τὸ χάσμα μεταξὺ τῶν ἀνθρωπίνων καὶ τῶν θείων ἢ φυσικῶν «νόμων», τὸ διατυπώνει κατὰ τὸν 5ο π.Χ. αἰ. ὁ ἥρακλειτίζων συγγραφεὺς τοῦ «περὶ διαίτης» μὲ βαθεῖαν ἀπλότητα: «νόμος γὰρ καὶ φύσις, οἷσι πάντα διαπρησόμεθα, οὐχ ὁμολογεῖται ὁμολογεόμενα. νόμον μὲν ἄνθρωποι ἔθεσαν αὐτοὶ ἐνωτοῖσιν, οὐ γινώσκοντες περὶ ὧν ἔθεσαν, φύσιν δὲ πάντων θεοὶ διεκόσμησαν. τὰ μὲν οὖν ἄνθρωποι διέθεσαν, οὐδέποτε κατὰ τωυτό ἔχει οὔτε ὀρθῶς οὔτε μὴ ὀρθῶς· ὅσα δὲ θεοὶ διέθεσαν αἰεὶ ὀρθῶς ἔχει καὶ τὰ ὀρθὰ καὶ τὰ μὴ ὀρθὰ. τοσοῦτον διαφέρει»¹⁴.

Αἱ σκέψεις αὐταὶ ἀνακαλοῦν φυσικὰ εἰς τὸν νοῦν μας τὴν παρατήρησιν τοῦ Ἄριστοτέλους «φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσεις ἱστορίας» (Ποιητ. 3). Πάντως τὸ προοίμιον τῶν «Κυπρίων» εἶναι ἄξιον πολλῆς ἀγάπης. Ποιητικῶς ἀνήκει εἰς σφαῖραν ἀνωτέραν. Εἶναι ὅμως καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψιν τῆς ἱστορίας τοῦ ἀνθρωπίνου στοχασμοῦ σημαντικόν, ἀπὸ τὴν πλευρὰν δὲ τῆς τραγικῆς ἀντιλήψεως τῆς ζωῆς ἔχει παντοτινὴν θερμότητα, ὅπως κάθε ἀληθινὴ ποίησις. Ὁ Γάλλος ποιητής Charles Réguy, ποῦ ἔπεσαν εἰς τὸν πόλεμον τὸ 1914, ἔγραφε: «*Homère est nouveau ce matin, et rien n'est peut-être aussi vieux que le journal d'aujourd'hui*»¹⁵.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τὰ ἀποσπάσματα τοῦ ἐπικοῦ κύκλου καὶ αἱ σχετικαὶ ἀρχαῖαι μαρτυρίαι ἔχουν συγκεντρωθῆ εἰς E. BETHE, *Homer II* (Leipzig 1922) 149 κέ. (δὲν εἶδα τὴν 2αν ἐκδ., 1929) καὶ TH. ALLEN, *Homeri opera V* (Bibl. Oxon. 1952) 93 κέ. (παλαιότεραι ἢ ἑλλιπέστεραι αἱ συλλογαὶ KINKEL, LOEB Class. Libr. κλπ.). Ὁ ἀνωτέρω μνημονεύμενος ὀρισμός, ἀπὸ σχολιαστὴν τοῦ Κλήμεντος τοῦ Ἀλεξανδρ., BETHE 149 ἀρ. 1 (πρβ. καὶ 200), ALLEN 117. Μεγαλύτεραν χρονικὴν καὶ θεματικὴν ἔκτασιν ἔδιδεν εἰς τὸν ἐπικὸν κύκλον ἡ *Χρηστομάθεια* τοῦ Πρόκλου BETHE 148/3 (καὶ 200 κέ.) ALLEN 96 κέ. — Ἀφορμὴν εἰς τὰ ἀκολουθοῦσας σκέψεις ἔδωσαν τὰ κατωτέρω μνημονεύμενα ἔργα τοῦ K. REINHARDT καὶ τοῦ O. GIGON.

2. BETHE ἔ. ἀ. 207. Δοκιμὴν ἀποκαταστάσεως, ἤτοι «ἀποκαθάρσεως καὶ συμπληρώσεως» τῆς ὑποθέσεως τῶν διαφόρων ἐπῶν τοῦ Τρωϊκοῦ κύκλου διὰ συνδυασμοῦ τῆς περιλήψεως τοῦ Πρόκλου μὲ τὰς ἄλλας ἀμέσους ἢ ἐμμέσους μαρτυρίας, βλ. αὐτ. 194-200.

3. Βλ. K. REINHARDT, *Das Parisurteil* (Frankfurt M. 1938) 14 κέ. (ὅτι ἡ κρίσις τοῦ Πάριδος εἶναι ἡ μόνη ἐξήγησις τοῦ ἐμμόνου μίσους τῆς Ἥρας καὶ τῆς Ἀθηνᾶς κατὰ τῶν Τρώων εἰς τὴν Ἰλιάδα). Ἡ μελέτη αὕτη ἀναδημοσιεύεται εἰς τὸν τόμον K. REINHARDT, *Von Werken und Formen*, Godesberg, 1948, 11-36.

4. Αἱ διάφοροι μαρτυρίαι παρὰ BETHE 151 κέ., ALLEN 97 κέ., 116 κέ. Πρβ. P.V.D. MÜHLL, *Krit. Hypomn. zur Ilias* (Basel 1952) 10 σημ. 20 (ὅτι πιθανῶς ὀρθὴ ἢ περὶ τοῦ Στασίου παράδοσις). — Περὶ τῶν «Κυπρίων» ἐν γένει βλ. καὶ LILLY B. GHALLI KAHIL, *Les enlèvements et le retour d'Hélène* (Paris 1955) 27 κέ., ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

5. K. REINHARDT, ἔ. ἀ. 6.

6. Διὰ τὴν γνωστὴν μας μορφήν τῶν Κυπρίων ὁ Bethe (ἔ. ἀ. 339 κέ.) χρονολογῶν τὴν Ἰλιάδα περὶ τὸ 600 π.Χ., ἀναγκάζεται νὰ κατέλθῃ μέχρι τοῦ 500 π.Χ. (δηλαδὴ σχεδὸν εἰς τοὺς χρόνους κατὰ τοὺς ὁποίους ὁ Πίνδαρος, ἴσως καὶ ὀλίγον ἀργότερον ὁ Ἡρόδοτος γνωρίζουν παράδοσιν περὶ τοῦ Ὁμήρου ὡς ποιητοῦ των) — ἐντελῶς ἀπιθάνως!

7. Τὸ κείμενον, παραδιδόμενον ἀπὸ τὰ σχόλια A εἰς Ἰλιάδος A 5, παρὰ BETHE 154, ALLEN 118. Αὐτόθι καὶ αἱ διάφοροι γραφαὶ καὶ εἰκασίαι. Ἡ συμπλήρωσις τοῦ 2ου στίχου κατὰ τὸν Schneidewin.

8. Πρβ. καὶ BETHE 291.

9. Βλ. περὶ αὐτῶν ED. MEYER, *Genethliakon f. ROBERT* 159 κέ., W. UXKULL - GYLLENBAND, *Griechische Kulturents ehungslehren* (Berlin 1924) 2, W. KULLMANN, *Philologus* 99, 1955, 174 σημ. 10.

Οἱ περισσότεροι φιλόλογοι πιστεύουν γενικῶς ὅτι ἡ φράσις τῶν Κυπρίων «Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή» ἦτο ἀνάμνησις τοῦ 5ου στίχου τοῦ A τῆς Ἰλιάδος, ὅπου ὁμοῦς ἡ «Διὸς βουλή» ἀναφέρεται εἰς τὰ «μυρὶ Ἀχαιοὺς ἄλγεα κλπ.» (βλ. π.χ. P.V.D. MÜHLL, *Krit. Hypomn. zur Ilias* 13 κέ.). Ἐσχάτως ὁ W. KULLMANN, *Philologus* 99, 1955, 167 κέ. καὶ 100, 1956, 132 κέ., ὑποστηρίζει — ὄχι πειστικῶς, νομίζω — ὅτι ἡ «Διὸς βουλή», μὲ τὸ περιεχόμενον ποῦ τῆς δίδει τὸ προοίμιον τῶν Κυπρίων («κουφίσσαι... γαῖαν ἀνθρώπων»), εἶναι ἐκείνη τὴν ὁποίαν ὑπαινίσσεται πολλαχοῦ ἡ Ἰλιάς [ὁ φίλος καθηγητῆς Ἰ. Κακριδῆς μοῦ ὑπέδειξε τὰ ἄρθρα τοῦ W. Kullmann].

11. Ἰλ. I 189, περὶ τοῦ Ἀχιλλέως: βλ. K. REINHARDT, *Das Parisurteil* 21 κέ.

12. Πρβ. O. GIGON, *Der Ursprung d. griech. Philosophie* (Basel 1945), 22 κέ.

13. Ἀργότερα τὴν ἐπαναλαμβάνει ὁ Εὐριπίδης (Ὁρέστης 1638 κέ., Ἐλένη 36 κέ. Ἡλέκτρα 1282 κέ., βλ. BETHE ἔ. ἀ. 154)· εἶναι ἀξιοσημείωτον, ὅτι ἡ εὐαισθησία τοῦ ποιητοῦ τούτου τὴν ἐπρόσεξε. Διὰ τὸ θέμα μας δὲν ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν ἢν εἰς τοὺς μύθους ἄλλων παλαιῶν λαῶν ἀπαντοῦν ἀνάλογοι ἐρμηνεῖαι τῆς «αἰτίας» τῶν πολέμων, ἐπειδὴ αὐταί, καὶ ὅταν ὑπάρχουν (πρβ. W. KULLMANN, *Philologus* 99, 185 κέ.), διαφέρουν χαρακτηριστικῶς ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴν καὶ δὲν ἔγιναν ἐνωρὶς γνωσταὶ εἰς τὴν εὐρωπαϊκὴν σκέψιν.

14. DIELS, *Vorsokratiker* 22 c i, 11 = I 185 κέ. Πρβ. K. REINHARDT, *Parmenides* (Bonn 1916) 84.216 (ὅτι γνωσιοθεωρητικὴ ἢ σημασία τοῦ χωρίου). Τοῦ αὐτοῦ, *Sophokles* (Frankfurt M. 1933) 202.

15. Note sur Bergson: μνημονεύεται ἀπὸ τὸν R. MILLIEX, *A l'école du peuple Grec* (1946) σ. 48 σημ. 2.

Γνωρίσματα και χαρακτήρας τῆς ἐλληνικῆς τέχνης

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

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

* Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 20-30. Διάλεξη ποῦ δόθηκε στὴ ΧΕΝ Θεσσαλονίκης στίς 8 Φεβρουαρίου 1957 μὲ τίτλο «Ἡ κλασσικὴ μορφή τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης».

ἀρχαϊκὴ τέχνη πολὺ ψηλότερα ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἢ καὶ σβήνουν τὴν κλασσικὴ ὀλότελα: τὰ αἰσθητήρια τῶν σημερινῶν ἀνθρώπων ἔχουν τόσο πολὺ χορταστικά ἀμβλυθη, ἀπὸ ποικίλους ἐρεθισμοὺς, ὥστε αἰσθητικὴ συγκέντρωση μποροῦν νὰ δεχτοῦν μόνο ἀπὸ ἔντονες καὶ ὠμές ἐξωτερικεύσεις, ὅπως τὶς βλέπομε στὰ πρῶϊμα στάδια τῆς τέχνης· γι' αὐτὸ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς σημερινούς τεχνοκρίτες βρίσκουν ὅτι τὰ μέσα τῆς κλασσικῆς τέχνης, πού εἶναι περισσότερο διακριτικά καὶ περισσότερο συνειδητά, εἶναι ψυχρά. "Ἄν κατηγοροῦσαν ὄχι ὀλόκληρη τὴν κλασσικὴ περίοδο συλλήβδην, ἀλλὰ τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο κλασσικὸ ἔργο ὡς κατώτερο, θὰ μποροῦσαν νὰ ἔχουν δίκιο, ἀλλὰ τότε πρέπει πρῶτα νὰ ἀποδείξουν ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι κατώτερο στὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα· γιατί, ὅπως δὲν εἶναι βέβαια ἀρκετὸ νὰ ἀνήκει ἓνα ἔργο στὴν κλασσικὴ τεχνοτροπία γιὰ νὰ εἶναι ἄριστο καλλιτέχνημα, ἔτσι καὶ ἀντίστροφα: σὲ καμμιά περίπτωσι δὲν μπορεῖ τὸ ἔργο νὰ εἶναι κατώτερο ἢ ἀδιάφορο μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ εἶναι κλασσικόν. Εὐτύχημα εἶναι ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς σημερινούς καλλιτέχνες, ὄχι τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς, ἀλλὰ τοὺς τολμηροὺς καὶ ἀληθινὰ δημιουργικοὺς, ἀναγνωρίζουν ἀμέσως καὶ παραδέχονται τὴν ποιότητα ἑνὸς ἔργου παντοῦ ὅπου τὴ συναντήσουν, χωρὶς νὰ σκοτίζονται σὲ ποιὸ εἶδος τέχνης ἀνήκει. Ὁ ἴδιος ὁ Picasso ἔχει φανερώσει συχνὰ μὲ τὰ ἔργα του πόσο συγκινεῖται ἀπὸ τὶς πλούσιες ἀξίες τῆς γραμμῆς τοῦ κλασσικοῦ ἑλληνικοῦ σχεδίου.

Ὁὰ ἤθελα ἀκόμα νὰ θυμίσω, ὅτι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιανάγνωστες μελέτες γιὰ τὸ «τί εἶναι τὸ κλασσικόν» τὴν ἔχει γράψει ὁ ξακουστός γιὰ τὰ καινούργια ἐκφραστικά του μέσα Ἄγγλος ποιητὴς T. S. Eliot, πού εἶναι γνήσιος ποιητὴς.

2. Ἐρχόμεστε τώρα στὸ δεύτερο λόγῳ πού μ' ἔκαμε νὰ προτιμήσω τὸ ἀποψινὸ θέμα. Αὐτὸς δὲν ἔχει σχέση μὲ τὰ περιστατικὰ τοῦ καιροῦ μας, ἀλλὰ ἔχει μόνιμη σημασία. Ὁ λόγος αὐτὸς εἶναι, ὅτι τὸ οὐσιαστικώτερο ἴσως χαρακτηριστικὸ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ἐκεῖνο πού ξεχωρίζει ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες ἀρχαῖες τέχνες τῆς γύρω Ἀνατολῆς (Αἰγύπτου, Μεσοποταμίας, Φοινίκης κλπ.), εἶναι ἀκριβῶς ἡ κλασσικὴ μορφή, αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔφθασε σὲ κλασσικὴ καθόλου· καὶ ὅτι ἀκριβῶς μὲ τὴν κλασσικὴ τῆς μορφή ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔκαμε ὥστε ν' ἀλλάξει ριζικὰ πορεία ὀλόκληρη ἢ κατοπινὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης. Βέβαια, καὶ στὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔχει ἐντελῶς δική της φυσιογνωμία ἀσύγχυτη μὲ ὅποιαδήποτε ἄλλη: ἐκεῖνη ἡ δραστικὴ καὶ ἄγρυπνη ἢ χαμογελαστὴ ἔκφρασι πού ξεχωρίζει τὶς τευτωμένες ἀρχαῖες ἑλληνικὲς μορφές ἀπὸ τὶς αἰγυπτιακὲς π.χ. — ὅσο καὶ ἂν ἐξωτερικὰ μοιάζουν — εἶναι ἔκφρασι πνεύματος πού ἔχει τὴν τόλμη νὰ μετρίεται μὲ τὰ γύρω του. Ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν γεωμετρικῶν χρόνων κιόλας, δηλαδὴ τῶν χρόνων τοῦ Ὁμήρου, αἰσθανόμεστε ὅτι, ἐκεῖνο πού ἔλεγαν στίς

ἀρχές τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου οἱ Κορίνθιοι γιά τοὺς Ἀθηναίους, σὲ κάποιο ἀνώτερο ἐπίπεδο, εἶναι γιά ὅλους τοὺς Ἕλληνες σωστό, δηλαδή ὅτι «εἶναι γεννημένοι γιά νὰ μὴν ἔχουν οὔτε οἱ ἴδιοι ἡσυχία οὔτε τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ν' ἀφήνουν στὴν ἡσυχία» (Θουκυδ. I 70). Αὐτὸ τὸ ἐνεργητικὸ, τὸ ἀνήσυχο καὶ δραματικὸ πνεῦμα, αὐτὸ εἶναι τοῦ ἔφερε μὲ ἀναγκαιότητα στὴ γένεση τῆς κλασσικῆς τέχνης. Στὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο, ὅπως εἶπαμε, ὁ δρόμος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης εἶναι, βέβαια, διαφορετικὸς ἀπὸ τὸ δρόμο τῶν ἀνατολικῶν, πηγαίνει ὅμως ὡστόσο παράλληλα μὲ αὐτὲς —δὲν ἔχει ἄλλη κατεύθυνση— γι' αὐτὸ καὶ οἱ ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες.

Ἄλλὰ τὸ βαρυσήμαντο γεγονός εἶναι ὅτι οἱ ἀνατολικὲς τέχνες ἔζησαν ὡς τὸ τέλος καὶ ἔσβησαν ὅλες ὡς ἀρχαϊκὲς· μόνη ἡ ἐλληνικὴ ἔφτασε σὲ κλασσικὴ μορφή, ἐδημιούργησε τὴν κλασσικότητα. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι, ἂν μιλήσουμε γιά τὴν ἐλληνικὴ κλασσικότητα, πραγματικὰ ἀγγίζομε τὴ βαθύτερη οὐσία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης γενικὰ.

Τί ἐνοοῦμε ὅμως μὲ τὸν ὄρο «κλασσικός», «κλασσικότητα»; Γιά νὰ συνεννοηθοῦμε πρέπει πρῶτα-πρῶτα νὰ ξεχωρίσουμε αὐστηρὰ τὸ γνήσιο κλασσικὸ ἀπὸ τὴ μίμηση τοῦ κλασσικοῦ, τὸ «κλασσικὸ» ἔργο ἀπὸ τὸ «κλασσικιστικόν», τὴν «κλασσικότητα» ἀπὸ τὸν «κλασσικισμόν». Ἄλλιῶς, ἡ σύγχυση ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ πολὺ διαφορετικὰ πράγματα δημιουργεῖ τὰ σοβαρώτερα ψυχικὰ ἐμπόδια στὸ νὰ καταλάβομε καὶ νὰ δεχτοῦμε τὸ μήνυμα τῆς γνήσιας κλασσικῆς τέχνης. Δύο φορές ὡς τώρα ἐγνώρισε ἡ ἱστορία τῆς τέχνης τὸν καθαυτὸ κλασσικισμό: στὴν ἀρχαιότητα, στὸν 2ο αἰῶνα μ.Χ., στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ, κ' ἔπειτα, στοὺς νεώτερους χρόνους, ἀπὸ τὰ 1800 καὶ δῶθε· καὶ ὁ ἀρχαῖος καὶ ὁ νεώτερος κλασσικισμὸς εἶναι ἡ νοσταλγία τοῦ κλασσικοῦ· ὁ κλασσικισμὸς εἶναι εἰλικρινὴς στὸν ἐνθουσιασμό του καὶ ξανάφερε βέβαια στὴ συνείδηση τῶν ἀνθρώπων τὴν ἀξία τῆς κλασσικῆς τέχνης — ἀπόδειξε ὅμως ταυτόχρονα, ὅτι δὲν εἶναι στὸ χέρι μας νὰ γινόμαστε ὅποτε θέλομε κλασσικοί. Ξαναεἶδε μερικὲς μόνο ἀπὸ τίς ἀρετὲς τῆς γνήσιας κλασσικῆς τέχνης, προπάντων τὴν «εὐγενικὴ ἀπλότητα καὶ τὸ ἤρεμο μεγαλεῖο», καὶ θέλει νὰ τίς κάμει δικές του· τὸ διανοητικὸ ὅμως στοιχεῖο ὑπερέχει τόσο, ὥστε κάθε κλασσικισμὸς ὑποφέρει ἀπὸ ἀθεράπευτη ὑποθερμία — καὶ αὐτὸ εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀντίθεσή του μὲ τὴ γνήσια κλασσικὴ τέχνη ποὺ εἶναι θερμότατη. Τὸ κλασσικιστικὸ ρεῦμα εἶναι ἀντίδραση ἐναντίον τοῦ ἀρχαίου καὶ τοῦ νεωτέρου μπαρόκ, ποὺ οἱ ἄνθρωποι σὲ κάποια στιγμή τὸ αἰσθάνονται σὰν κουφωμένο πιὰ χωρὶς ψυχικὸ περιεχόμενο, σὰν ἐξωτερικὴ πόζα· ἐνῶ ἀντίθετα ἡ γνήσια κλασσικὴ τέχνη, καὶ στὰ χρόνια τοῦ Παρθενῶνος καὶ στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης, εἶναι καρπὸς εὐφορίας ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς· μέσα στὸν καρπὸν αὐτὸν ἔχουν δεθῆ ὅλοι οἱ πλούσιοι χυμοὶ τῆς ἀρχαϊκῆς δημιουργίας· καὶ ἀκόμη

καθώς θα δοῦμε, προϋπόθεση τῆς κλασικῆς τέχνης εἶναι ἡ τραγικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς, πού τὴν εἶχε προετοιμάσει ἡ ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ. Ἔκαμε ὅμως καὶ κάποιο ἄλλο κακὸ ὁ κλασικισμός: μὲ τὸ νὰ ὑψώσει τὴν κλασικὴ τέχνη σὲ ὑπόδειγμα καὶ πρότυπο, σὲ ἀπόλυτὴ ἰδέα, τῆς ἀφαίρεσε τὴν ἀνθρωπιὰ, τὴ ζέστα, τὸ κόκκινο χρῶμα τῆς ζωῆς, τὴν ἔβγαλε —σὰν νὰ ποῦμε— ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου καὶ τὴν ἔφερε στὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ — ἀλλὰ τὸ φεγγάρι, καθὼς ξέρετε, εἶναι φιλικὸ καὶ γιὰ τὰ φαντάσματα: ἓνα φάντασμα τῆς κλασικῆς τέχνης ἀγαπάει ὁ κλασικισμός.

Ἐδῶ δὲν μεταχειριζόμαστε τὸν ὄρο «κλασικὴ τέχνη» μὲ τὴ σημασία τῆς ἀπόλυτης ἀξίας, μὲ τὴ σημασία τοῦ ὑποδειγματικοῦ, τῆς ἀπόλυτης «ιδέας». Στὴν ἱστορία τῆς τέχνης —καὶ αὐτὸ κάνομε ἀπόψε— ὅλοι οἱ ἀνάλογοι ὄροι ἔχουν χάσει σιγὰ-σιγὰ τὴν ἔννοια τῆς ἀξίας ἢ τῆς ἀπαξίας. Ἔτσι π.χ. ὁ ὄρος *γοθτικὴ τέχνη*, ἔχασε πολὺν καιρὸ τώρα τὴ σημασία τῆς «τέχνης τῶν βαρβάρων» καὶ ὁ ὄρος «μπαρόκο» τὴ σημασία τοῦ «παράξενος, ἀλλόκοτος». Οἱ ὄροι δηλαδὴ ἐνῶ ἦτανε ἀξιολογικοὶ ἔγιναν ἱστορικοὶ καὶ σημαίνουν μόνο μιὰ ὀρισμένη ἐποχὴ τῆς τέχνης. Ἔτσι καὶ ὁ ὄρος «κλασικὴ τέχνη» —ἄσχετα μὲ τὴ σημασία τῆς ἀξίας, πού μποροῦμε κάποτε νὰ τοῦ δίνουμε— ἔγινε ἱστορικός, δηλαδὴ ὄνομα πού καλύπτει μιὰ ὀρισμένη ἱστορικὴ περίοδο μὲ ὀρισμένα γνωρίσματα καὶ χαρακτῆρα. Ὅταν μιλοῦμε πρὸ γενικά, κλασσικὸς αἰῶνας τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ὀνομάζομε τὸν 5ον καὶ τὸν 4ον, τὸ μεταξὺ τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν Περσικῶν πολέμων ἕως τὰ χρόνια τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου. Ὅταν ὅμως θέλομε νὰ συλλάβομε τὴ γνήσια κλασσικότητα στὴν πρὸ ἄδολη μορφή της καὶ νὰ διατυπώσομε τὰ καίρια γνωρίσματα πού ξεχωρίζουν ριζικὰ τὴν κλασσικὴ περίοδο ἀπὸ ἄλλες καὶ φανερώνουν τὸ καινούργιο καὶ μοναδικὸ τῆς κλασσικῆς τέχνης, τότε βλέπομε ὅτι στενεύει πολὺ ἡ χρονικὴ τῆς ἔκταση: γιὰτὶ μόνο γιὰ μιὰ πολὺ σύντομη χρονικὴ περίοδο ἰσχύουν τὰ αὐστηρὰ κλασσικὰ γνωρίσματα, ἐκεῖνα πού κάνουν τὴ φυσιογνωμία τῆς ἀσύγχυτῆ μὲ ὅποιασδήποτε ἄλλης, πού τὴν ἐκφράζουν αὐθεντικὰ καὶ ὀδηγοῦν στὴν κατανόηση τοῦ κλασσικοῦ καὶ κάνουν τὴν ἔννοια καὶ τὸν ὄρο «κλασσικὸ» ἐργαλεῖο χρήσιμο στὴ μελέτη. Καὶ στὴν τέχνη τῆς Ἀναγέννησης ἢ καθαυτὸ κλασσικὴ περίοδος εἶναι τὰ χρόνια τοῦ Λεονάρδου, τοῦ Ραφαῆλ καὶ τὰ πρῶτα τοῦ Μιχαηλάγγελου, ἄς ποῦμε 1480-1520. Γιὰ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη ἢ καθαυτὸ κλασσικὴ περίοδος, τὸ κορυφωμα τῆς κλασσικότητας, δηλαδὴ ἡ στιγμή πού ἡ κλασσικὴ τέχνη δείχνεται μὲ μοναδικὴ πληρότητα, καθαρότητα καὶ συνέπεια εἶναι πάλι τὰ 30-40 χρόνια πού ἀρχίζουν μὲ τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅταν ἀρχίζει νὰ χτίζεται ὁ Παρθενών, καὶ τελειώνουν μὲ τὴν 1ῃ ἢ 2ῃ δεκαετία τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου, ἄς ποῦμε 450-420, 410 π.Χ.

Ποιὰ εἶναι τὰ γνωρίσματα τῆς κλασσικότητας αὐτῆς; Ἄς προσπαθήσομε

νά τὰ γνωρίσομε πρῶτα ἐμπειρικά, συγκρίνοντας προκλασσικά καὶ κλασσικά ἔργα. Στὴ σύγκριση θὰ μεταχειριστοῦμε μοιραῖα καὶ τὴν ἀρνητικὴ διατύπωση, λέγοντας τί δὲν ἔχει ὁ ἓνας ρυθμὸς ποῦ τὸ ἔχει ὁ ἄλλος· ἀλλὰ τὸ ξανα-τονίζομε, ὅτι αὐτὸ δὲν σημαίνει καὶ ἀξία κατώτερη τοῦ ἐνὸς ἀπὸ τὸν ἄλλο.

Ἄς προσπαθῆσομε τώρα νὰ διατυπώσομε μὲ κάποια λογικὴ τάξη ὅσα γνωρίσαμε μὲ ἐμπειρικὸ τρόπο. Ἡ πρώτη ἐντύπωση εἶναι, ὅτι τὴν κλασσικὴ τέχνη τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ καὶ τὴ χαρακτηρίζει φυσικότητα καὶ ἐλευθερία ἀπόλυτη. Ἡ ἐντύπωση αὕτη εἶναι ἐπιφανειακὴ καὶ ἀπατηλὴ: γιατί ἡ βαθύτερη μελέτη τῶν πραγμάτων δείχνει πρῶτα-πρῶτα, ὅτι ἡ κλασσικὴ τέχνη πειθαρχεῖ θεληματικὰ σὲ νόμους ἐσωτερικούς, πὺδ κρυμμένους, ποῦ εἶναι μάλιστα πὺδ περιοριστικοὶ παρὰ οἱ φανεροὶ νόμοι τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης: καὶ ὕστερα βλέπομε, ὅτι αὕτη ἡ ἐλευθερία καὶ φυσικότητα δὲν εἶναι ἄμεση καὶ κύρια ἀπασχόληση, δὲν εἶναι τὸ κεντρικὸ πρόβλημα τῆς κλασσικῆς τέχνης, ἀλλὰ ὅτι ἐλευθερία καὶ φυσικότητα ὑπάρχουν μὲν, ἔρχονται ὅμως μόνο σὰν ἀποτέλεσμα ἄλλων ἐπιδιώξεων τοῦ κλασσικοῦ πνεύματος ποῦ εἶναι πολὺ πὺδ οὐσιαστικές.

Ὅταν συγκρίνομε τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη μὲ τὴν κλασσικὴ, ὅταν δηλ. ἐξετάζομε τὴν ἀρχαϊκὴ ὄχι μὲ τὰ δικά της κριτήρια, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς κλασσικῆς τέχνης, αἰσθανόμαστε σὰν νὰ λείπει ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ μορφὴ ἢ ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ σύνθεση ἡ ἐνότητα, καὶ μάλιστα ἐνότητα ποῦ νὰ ἔχει ἓνα δικὸ της ἐσωτερικὸ κέντρο. Ἡ ἀρχαϊκὴ μορφὴ μᾶς φαίνεται σὰν ἓνα πλάσμα ποῦ κάποιος ἀπέξω τὸ ἔχει ὠραῖα «φτιάσει», συναρμολογήσει καὶ τοποθετήσι. Τέτοια μορφὴ ἢ σύνθεση ὁ κλασσικὸς ἄνθρωπος θὰ τὴν αἰσθανότανε σὰν ἄθροισμα ἀπὸ δροσερὰ κομμάτια ζωντανῶν μερῶν, ὄχι ὅμως σὰν ἓνα ζωντανὸ ὄργανισμό, συνειδητὸ καὶ αὐτόβουλο, ποῦ ἡ ἐνότητά του νὰ πηγάζει ἀπὸ δικῆς του ἐσωτερικῆς δυνάμεις. Τὰ κλασσικά ὅμως ἔργα φανερώνουν, ὅτι ἡ κύρια ἐπιδίωξη τῆς κλασσικῆς τέχνης εἶναι ἀκριβῶς αὕτη ἡ κλειστὴ ἐνότητα, ἀπόρροια ἐνὸς ἐσωτερικοῦ κέντρου ποῦ κυβερνάει καὶ ὀλόκληρη τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῆς μορφῆς.

Αὐτὸ ἐκδηλώνεται μὲ πολλοὺς τρόπους. Ἄς ἀπαριθμήσομε τοὺς κυριώτερους.

Πρῶτα-πρῶτα τὸ δέσιμο τῶν μερῶν, ἡ ἀρμογὴ τους παύει στὴν κλασσικὴ τέχνη νὰ εἶναι καὶ ἐξωτερικὰ φανερὴ καὶ γίνεται πια στὸ ἐσωτερικὸ, μὲ τρόπο ὄχι χτυπητό: εἴτε μιὰ ἀρχαϊκὴ σύνθεση ἐξετάζομε εἴτε ἓνα σῶμα, ἔχομε τὴν ἐντύπωση, ὅτι ὁ ἀρχαϊκὸς γιὰ νὰ αἰσθάνεται στερεὴ τὴν κατασκευὴ του πρέπει νὰ βλέπει καὶ νὰ πιάνει τοὺς ἀρμούς, τὶς ἀντιστοιχίες, τὶς συμμετρίες, τὴν ἰσορροπία: γι' αὐτὸ καὶ ἡ στάση εἶναι σὰν σταθερὴ καὶ ἀμετακίνητη, οἱ κινήσεις πολὺ γωνιώδεις. Καὶ στὴν κλασσικὴ τέχνη ἔχομε, βέβαια, τὸ αἶσθημα τῆς

στερεῆς συνοχῆς τῶν μερῶν ἢ καὶ τῆς ἰσορροπίας καὶ τῆς ἡρεμίας — ἀλλὰ οἱ ἄρμοι τῆς ἀλληλουχίας εἶναι πιὸ ἐσωτερικοί, δὲν εἶναι χτυπητοί, δὲν τοὺς βλέπομε ἂν δὲν τοὺς ἀναζητήσομε, τὰ *γωνιάσματα* τῆς σύνθεσης τὰ ἀντικατασταίνει μιὰ *εὐροια γραμμῶν*. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι στὸ μεταίχμιο τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, γύρω στὰ 500 π.Χ., ὁ Ἡράκλειτος κηρύσσει ὅτι «ἡ κρυμμένη ἀρμογὴ εἶναι πιὸ δυνατὴ ἀπὸ τὴ φανερὴ» («ἀρμονία ἀφανῆς φανερᾶς κρείττων»): ἐκείνη τὴ στιγμή σημαίνει ἡ ὥρα γιὰ τὴ γέννηση τῆς κλασσικῆς τέχνης, ἀνοίγει ὁ δρόμος γιὰ τὴν κλασσικὴ τέχνη.

Ἔτσι ὅμως ἡ ἔμφυτη καὶ ἀκατάλυτη ἀγάπη ποὺ ἔχει ἡ ἑλληνικὴ τέχνη πρὸς τὸ γεωμετρικὸ πνεῦμα καὶ τὸν κανόνα μεταμορφώνεται. Ἡ προσήλωσις στὴν ἀσφάλεια καὶ στὴν τελειότητα ποὺ δίνει τὸ γεωμετρικὸ σχῆμα ἦταν στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη καὶ ἐξωτερικὰ φανερὴ, τὸ γεωμετρικὸ σχῆμα ἦταν σὰν *πλαίσιο* τῆς μορφῆς, περισσότερο ἢ λιγώτερο φανερό, ποὺ ἐξασφάλιζε τὴ μονιμότητά της· τώρα τὸ γεωμετρικὸ σχῆμα γίνεται — νὰ ποῦμε ἔτσι — μόνο *ἐσωτερικός σκελετός*, ποὺ ἔχει, βέβαια, συνέπειες καὶ στὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τῆς μορφῆς, *προπάντων ὅμως* τῆς δίνει τὴν ἀπαραίτητη ἐκείνη *ἐσωτερικὴ ἀσφάλεια* γιὰ νὰ κινηθεῖ ἢ νὰ σταθεῖ με ἐλευθερίᾳ καὶ ἄνεση.

Ἀκριβῶς ἓνα ἀπὸ τὰ εὐκολώτερα ἀντιληπτὰ διακριτικὰ γνωρίσματα τοῦ ἀρχαϊκοῦ καὶ τοῦ κλασσικοῦ εἶναι ἡ *στάση*: ἡ ἀρχαϊκὴ στάση εἶναι ἀκριβοδίκαϊη ἰσορρόπηση καὶ σχεδὸν ἴσος ὁ καταμερισμὸς τοῦ βάρους τοῦ σώματος καὶ στὰ δύο πόδια (κοῦρος)· ἡ κλασσικὴ στάση εἶναι ἡ ἄνετη σχέση τοῦ βάρους με τὸ ἀντίβαρο, ἡ νέα αἴσθησις ὅτι ἡ ἰσορρόπηση πετυχαίνεται ὄχι μόνο με τὸ ἀκριβοδίκαϊο ἴσιο μοίρασμα τοῦ βάρους ἀλλὰ καὶ με τὴ μετατόπιση τοῦ βάρους, με τὸ γεγονὸς ὅτι ὅταν τὸ περισσότερο βᾶρος πέσει σὲ ἓνα μέρος τοῦ σώματος τὸ ἄλλο μέρος ἀλαφρώνει καὶ σηκώνεται (Δορυφόρος). Ἡ ἀρχαϊκὴ στάση εἶναι ἰσορροπη, τὴν κλασσικὴ μποροῦμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε ἀντίρροπη ἢ ἀμφίρροπη: εἶναι αὐτὸ ποὺ οἱ καλλιτέχνες τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης ὀνόμασαν *κοντραπόστο*.

Ὅλα αὐτά, μαζὶ με τὴν *προοπτικὴ*, ποὺ δὲν ἔχομε καιρὸ νὰ τὴν ἐξετάσομε ἐδῶ, δείχνουν, ὅτι ἡ ἀνάγκη τῆς ἐνότητας με ἓνα *ἐσωτερικὸ κέντρο* εἶναι ἐπιτακτικὴ. Τί εἶδους ὅμως εἶναι ἡ ἐνότητα αὐτὴ καὶ σὲ τί ἀποβλέπει; Ἡ κτυπητὴ πολυμέρεια τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, ὁ παρατακτικὸς χαρακτήρας της, ὅπου κανένα στοιχεῖο δὲν κυριαρχεῖ ἐπάνω σὲ ἄλλα, δὲν εἶναι σπουδαιότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα, ἀλλὰ ὅλα εἶναι ἰσάξια, φαίνεται τώρα, στὰ κλασσικὰ χρόνια, σὰν κάτι δυσκίνητο, λιγώτερο ζωντανὸ ἀπ' ὅσο θέλουν, κάτι ψυχρό.

Ἐκεῖνο ποὺ θέλουν οἱ κλασσικοὶ καλλιτέχνες εἶναι, νὰ κάνει μὲν τὸ ἐσωτερικὸ κέντρο (ποὺ κυβερνάει) αἰσθητὴ τὴν ὑπαρξή του σ' ὅλα τὰ μέρη, χωρὶς ὅμως τὰ μέρη νὰ χάνουν ἐντελῶς τὸ ἐνδιαφέρον τους, τὴ σημασίᾳ τους καὶ τὴν

ὑπαρξή τους. Στὴν κλασσικὴ τέχνη γίνεται μιὰ ἐντελῶς μοναδικὴ σύνθεση τῆς παράταξης καὶ τῆς ὑπόταξης, τοῦ μέρους καὶ τοῦ ὅλου, τῆς πολλαπλότητας καὶ τῆς ἐνότητας. Ὁ Wölfflin ξεχωρίζοντας τὴν κλασσικὴ φόρμα ἀπὸ τὴ μετακλασσικὴ (= ἑλληνιστικὴ, μπαρόκο) λέει, ὅτι τὴν ἔννοια τῆς ἐνότητας τὴν ἀγνοεῖ ἡ προκλασσικὴ τέχνη (= ἀρχαϊκὴ), τὴν ἔχουν ὅμως καὶ ἡ κλασσικὴ καὶ ἡ μετακλασσικὴ· ἀλλὰ στὴ μὲν μετακλασσικὴ ἓνα στοιχεῖο ἀπεριόριστα ἡγετικὸ ὑποτάσσει ὅλα τὰ ἄλλα, τὰ μέρη συναιροῦνται σ' ἓνα μοναδικὸ μοτίβο (παράδειγμα ἡ ἰσπανικὴ Pietà τοῦ Valladolid) — ἐνῶ ἡ κλασσικὴ ἐνότητα πετυχαίνεται μὲ τὴν ἁρμονία ἐλευθέρων μερῶν. Ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη = πολυμέρεια, ἡ ἑλληνιστικὴ = μονομέρεια, ἡ κλασσικὴ = ὀλομέρεια.

Οἱ μορφικὲς μεταβολὲς ποὺ ἀπαριθμήσαμε, δηλαδή: ἡ κρυμμένη ἁρμογὴ — ἡ μεταμόρφωση τοῦ γεωμετρικοῦ πλαισίου σὲ ἐσωτερικὸ σκελετὸ — ἡ ἀντίρροπη στάση (κοντραπόστο) — ἡ προοπτικὴ — ἡ συγκέντρωση καὶ ἡ ὀλομέρεια — ὅλες αὐτὲς οἱ μεταβολὲς, ποὺ σημαίνουν ριζικὴ ἀνανέωση τῆς τέχνης καὶ χαρακτηρίζουν τὸν κλασσικὸ ρυθμὸ, ἐκφράζουν μιὰ ψυχικότητα πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ. Ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη μὲ τὸ ὀλόδροσο ἐξωτερικὸ τῆς δίνει τὴν ἐντύπωση, ὅτι μ' αὐτὴν ἐκφράζεται μιὰ χαρούμενη αὐτοπεποίθηση, μιὰ αὐθόρμητη καὶ ἀκλόνητη βεβαιότητα, ὅτι τὸ ἐνστικτο ἐξωτερικεῦεται ἀδέσμευτο. Τὴν ἔκφραση τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, ἀκόμη καὶ σὲ σκληρὲς σκηνές, μπορούμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε *εὐθυμία* = καλὴ καρδιά, ἀνοιχτὴ καρδιά. Ἀντίκρου σ' αὐτὴν ἡ κατεξοχὴν κλασσικὴ ἔκφραση εἶναι ἡ *βαρυθυμία*: μιὰ σοβαρότητα ἐνσυνείδητη καὶ κυριαρχημένη ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο, ὄχι ἐξουθενωτικὴ. Σάμπως τώρα μόνο νὰ γέουνται οἱ ἄνθρωποι τὸν καρπὸ τῆς γνώσης, σκύβουν συλλογισμένοι στὸ βάθος τοῦ ἑαυτοῦ τους καὶ τοῦ κόσμου, γνωρίζουν τίς ἀντίρροπες δυνάμεις καὶ τὴν ἀντίφαση, τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς δυνατῆς μοίρας δηλαδή: μιᾶς κάποιας ἀνώτερης τάξης τῶν πραγμάτων τοῦ κόσμου, ποὺ βάζει σύνορα στὸν ἄνθρωπο, καὶ γίνονται μονομιᾶς σοβαροί: ἀλλὰ τὴ μοῖρα αὐτὴ τὴν καταφάσκουν καὶ τὴ δέχονται, θαρρεῖς καὶ τὴ διάλεξαν μοναχοὶ τους.

Βαρύθυμη εἶναι ἡ ἔκφραση καὶ στὴν Ἰταλικὴ Ἀναγέννηση. Στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα μαζί μὲ τὴν τέχνη τοῦ Φειδία καὶ τῶν γύρω ἀπ' αὐτόν, ἡ γνησιώτερη ἐκδήλωση τοῦ κλασσικοῦ πνεύματος καὶ ἡ πολυτιμότερη δημιουργία του καί, ταυτόχρονα, τὸ ἀσφαλέςτερο μέσο γιὰ νὰ εἰσχωρήσουμε στὸ νόημα τῆς κλασσικῆς τέχνης καὶ νὰ καταλάβομε τὸ μήνυμά της εἶναι ἡ τραγωδία: προπάντων ὁ τελευταῖος Αἰσχύλος καὶ ὁ Σοφοκλῆς· ἀλλὰ καὶ μιὰ ἀκόμη μεγάλη πνευματικὴ φυσιογνωμία: ὁ Θουκυδίδης — ὄχι ὡς ἱστορικός ἀλλὰ ὡς καλλιτέχνης: μὲ πόση θερμὴ συμμετοχὴ καὶ κατανόηση τῆς ἀνθρώπινης μοίρας ὁ Θουκυδίδης σκύβει ἐπάνω στὴν ἄβυσσο τῶν ἀνθρωπίνων παθῶν καὶ μᾶς δίνει τὸ δρᾶμα τους — ποὺ τὰ ἐκφραστικά του μέσα ἔχουν μιὰ λιτότητα καὶ

μετριοπάθεια που είναι γι' αυτό ακριβώς πιο συγκλονιστική. Ἡ λεγόμενη κλασσική γαλήνη είναι θερμή, ἐπειδὴ είναι στὸ βάθος δραματική καὶ τραγική — δὲν είναι ψυχρή καὶ ἀπόκοσμη ὅπως ἡ ἐπιτηδευμένη σκόπιμη γαλήνη τοῦ κλασσικισμοῦ. Σωστά ἔχουν πεῖ, ὅτι ἡ ἤρεμη ἔκφραση τῆς κλασσικῆς τέχνης εἶναι σὰν τὴν ἤρεμη ἐπιφάνεια ἐνὸς βάθους ἀμέτρητου (βαθιὰ νερά). Ἡ τραγική ἀντίληψη τῆς ζωῆς εἶναι ὁ δημιουργὸς τῆς κλασσικῆς τέχνης — χωρὶς αὐτὴν δὲν ὑπάρχει πουθενὰ καὶ ποτὲ κλασσική τέχνη.

Τί τὸ κάλλιστον*

I. Ὁ διάλογος «Ἰππίας Μειζων», πού ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους ἐκδότες ὀνομάζεται «περὶ τοῦ καλοῦ ἀνατρεπτικός», εἶναι, ὅπως πιστεύω μαζί μὲ πολλοὺς ἄλλους, γνήσιο ἔργο τοῦ Πλάτωνος ἀπὸ τὰ πρῶϊμα¹. Στὸ διάλογο αὐτὸν ὁ Πλάτων μὲ τὸ στόμα τοῦ Σωκράτη, πού ἐλέγχει κάθε φορά τις πρόχειρες ἀπαντήσεις τοῦ Ἰππία, προσπαθεῖ νὰ ὀρίση «τί εἶναι ἡ ὁμορφιά»: «οὐ τί ἐστὶ καλόν, ἀλλ' ὅ,τι ἐστὶ τὸ καλόν». Δοκιμάζονται πολλοὶ ὀρισμοί, ἀλλὰ ὁ Σωκράτης τοὺς ἀνατρέπει ἕναν-ἕναν, ἐπειδὴ κανένας ἀπ' αὐτοὺς δὲν μπορεῖ νὰ ὀρίση «τὸ καλόν» ἔτσι πού νὰ ἐξαντλῇ τὸ περιεχόμενό του χωρὶς ν' ἀφήνη τόπο σὲ ἀμφιβολίες καὶ ἀντιφάσεις. «Χαλεπὰ τὰ καλὰ» εἶναι τὸ ἀρνητικὸ πόρισμα τῆς συζήτησης· καὶ ὁ Πλάτων παρατάει, γιὰ τὴν ὥρα, τὸ ἐρώτημα χωρὶς ἀπάντηση. Πιστεύω ἀπὸ πολλὰ χρόνια (καὶ βλέπω τώρα, ὅτι καὶ σ' αὐτὸ δὲν εἶμαι μόνος), ὅτι τοὺς διαδοχικοὺς αὐτοὺς ὀρισμοὺς τοῦ καλοῦ, πού ἀνατρέπονται ἀπὸ τὸ Σωκράτη, θὰ τοὺς κατανοήσωμε σωστότερα, ἂν τοὺς μελετήσωμε προσεχτικὰ ἀπὸ τὴν ἄποψη ὄχι μόνο τοῦ ἐννοιολογικοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ πραγματικοῦ τους περιεχομένου· ἂν, μὲ ἄλλα λόγια, ἀναζητήσωμε σ' ὀλόκληρη τὴν προπλατωνικὴ λογοτεχνία ὅ,τι ἄμεσο ἢ (πολὺ συχνότερα) ἔμμεσο μποροῦμε νὰ κερδίσωμε γιὰ τὰ θέματα αὐτά· γιὰτὶ ὁ Πλάτων παλεύει ὄχι μόνο μὲ διάφορες ἔννοιες, πού εἶναι θεωρητικὰ δυνατές, ἀλλὰ καὶ μὲ ὀρισμένη ἱστορικὴ πραγματικότητα, πού ἔχει ἡλικία πολλῶν αἰώνων. Τέτοια ἀναζήτηση θὰ μπορούσε, φαντάζομαι, νὰ φωτίση σημαντικὰ τὸ πῶς αἰσθανόντουσαν οἱ ἀρχαῖοι καὶ οἱ κλασσικοὶ Ἕλληνες, πρὶν ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Πλάτωνος, τὸ «καλόν» καί, παραπέρα, ποιά ἦταν ἡ σχέση τους μὲ τὴν ἴδια τους τὴν τέχνη. Τέτοιας προσπάθειας μέρος εἶναι οἱ παρατηρήσεις πού ἀκολουθοῦν.

II. Ἐνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους φιλολόγους, πού μετὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Wilamowitz ἀνοιξαν καινούργιους δρόμους στὴ φιλολογικὴ ἐπιστήμη, ὁ Karl Reinhardt, μιλώντας γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἀφηρημένου στοχασμοῦ στοὺς Ἕλληνες, ὑποστήριξε ὅτι: γιὰ νὰ ἀναπτυχθῇ μέθοδος στοχασμοῦ καθαρὰ ἐννοιολογικοῦ, πού κάνει ριζικὴ ἀφαίρεση κάθε ἐμπειρίας καὶ ἐποπτείας, χρειάζονται ἀφηρημένα ὀνόματα «πού νὰ μὴν ἔχουν τὸ φόβο νὰ ξανασμίξουν γρή-

* Ἑλληνικά 15 (1957) 286-292. Ἀνατύπωση: Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 57-66.

γορα με τὰ συγκεκριμένα ἀντικείμενα ἀπ' ὅπου βγῆκαν». Τέτοια ἀφρημένα, πού βοήθησαν σημαντικά στὴν ἀνάπτυξη τῆς μεθόδου αὐτῆς, εἶχε, λέει ὁ Reinhardt, ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα τὰ οὐσιαστικοποιημένα οὐδέτερα ἐπιθέτων ἢ μετοχῶν, ὅπως: τὸ καλόν, τὸ αἰσχρόν, τὸ θερμόν, τὸ ψυχρόν, τὸ ὑγρόν, τὸ ξηρόν ἢ τὰ ἄπειρον, ὄν, ἐν, ὅμοιον, ταυτόν, σοφόν, ἀγαθόν, κακόν κλπ. Γιατί, λέει, τὶς παλιές ἰδιαίτερες λέξεις πού ἐκφράζουν ἔννοιες κατηγορουμένου (Prädikatsbegriffe), ὅπως κάλλος, θέρμη, αἴσχος καὶ τὰ ὅμοια, πολὺ εὐκολα τὶς φανταζόμαστε δεμένες ἀκόμη μετὰ συγκεκριμένους φορεῖς· γι' αὐτὸ δὲν εἶναι χρήσιμες στὸ θεωρητικὸ στοχασμό².

Φοβοῦμαι ὅτι ἡ στοχαστικὴ αὐτὴ παρατήρηση, ξεκινώντας ἴσως ὑποσυνείδητα ἀπὸ τὶς προϋποθέσεις τῆς νεώτερης νόησης, ἀντιστρέφει τὴν ἱστορικὴν πραγματικότητα. Πρῶτα-πρῶτα ἄς ἐπιτραπῆ στὸ γλωσσικὸ αἶσθημα ἐνὸς νεώτερου Ἑλλήνα νὰ παρατηρήσῃ ὅτι τὰ ἐπίθετα ἀπὸ φυσικοῦ τους δὲν στέκονται μόνον αὐτοὺς, καί, ὅταν ἀκόμη οὐσιαστικοποιηθοῦν μετὰ τὸ ἄρθρο, δείχνουν ἀδιάκοπα (θά'λεγε κανεὶς, μετὰ τὸ δάχτυλο) κατὰ τὴ μεριά τοῦ οὐσιαστικοῦ πού λείπει (κάτι σὰν τὸ σῶμα, χρῆμα, πρᾶγμα)· καὶ τὸ κάνουν αὐτὸ πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅσο τὸ οὐσιαστικὸ κάλλος, ἔξαφνα, ἢ θέρμη γεννοῦν τὴν ἰδέα κάποιου συγκεκριμένου φορέα. Ἐπειδὴ ὅμως μπορεῖ νὰ παρατηρηθῆ ὅτι ἡ ἀντίρρηση αὐτὴ εἶναι θεωρητικὴ ἢ ὑποκειμενικὴ, προσθέτω ὅτι ὁ κυριότερος λόγος πού κάνει ἀμφίβολη τὴ γνώμη τοῦ Reinhardt εἶναι ὅτι τὰ οὐδέτερα αὐτὰ τῶν ἐπιθέτων τὰ ἀγαποῦν ἐξαιρετικὰ καὶ οἱ ποιητὲς τῶν χρόνων ἐκείνων, ἄνθρωποι δηλαδὴ πού γι' αὐτοὺς ἴσα-ἴσα τὸ συγκεκριμένο, τὸ αἰσθησιακὸ, εἶναι ἀξία πρωταρχικὴ, «μέγα καλὸ καὶ πρῶτο».

Ἄπὸ ἀμέτρητα παραδείγματα ἰδοῦ μιὰ μικρὴ καὶ πρόχειρη ἐκλογή. «Ὅτι καλὸν φίλον ἐστί, τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί» λέει ὁ Θέογνις (17) ὅτι τραγούδησαν κάποτε οἱ Μοῦσες· ἢ «κάλλιστον τὸ δικαιοτάτον...» (255). Ὁ Πίνδαρος εἶναι γεμάτος: «Εἰ πόνος ἦν, τὸ τερπνὸν πλέον πεδέρχεται» (Νέμ. 7, 109). «Τὸ δὲ μόρσιμον οὐ παρφυκτόν» (Πυθ. 12, 53). «Εἰ δέ νιν [= τὸν πλοῦτο] ἔχων τις οἶδεν τὸ μέλλον» (Ὀλ. 2, 103). «Τεκμαίρει καὶ νυν Ἀλκιμίδας τὸ συγγενὲς ἰδεῖν ἄγχι καρποφόροις ἀρούραισιν» (Νέμ. 6, 14 κέ.). «Τὸ δὲ συγγενὲς ἐμβέβακεν ἔχνεσιν πατρὸς» (Πυθ. 10, 20). «Τὸ γὰρ ἐμφυὲς οὐτ' αἰθῶν ἀλώπηξ οὐτ' ἐρίβρομοι λέοντες διαλλάξαιντ' ἄν ἦθος» (Ὀλ. 11, 20 κέ.). Εἶναι ἰσοδύναμο μετὰ τὸν πληθυντικὸ, πρᾶγμα σημαντικὸ: «Σὺν γὰρ ὕμμιν τά τε τερπνὰ καὶ τὰ γλυκὲ' ἄνεται πάντα βροτοῖς» (Ὀλ. 14, 7 κέ.). «Τὰ μὲν ὦν οὐ δύνανται νῆπιοι κόσμῳ φέρειν, ἀλλ' ἀγαθοί, τὰ καλὰ τρέψαντες ἔξω» (Πυθ. 3, 146 κέ.). Καὶ ἄπειρα ἄλλα³. Μὰ καὶ στοὺς ἄλλους ποιητὲς δὲν εἶναι σπάνια. Ὁ καθέννας θυμᾶται τὸ περίφημο

τοῦ Αἰσχύλου «τὸ μῆτ' ἀναρχον μῆτε δεσποτούμενον ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλεύω σέβειν καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἕξω βαλεῖν» (Εὐμ. 696 κέ.). Ἴσως ὁμως πιὸ διδαχτικοὶ ἀκόμη εἶναι οἱ στίχοι τῶν Χοηφόρων «ἀλλ' ὦ μεγάλαι Μοῖραι, Διόθεν τῆδε τελευτᾶν ἢ τὸ δίκαιον μεταβαίνειν» (606-8): τὸ δίκαιο περπατάει (ὅπως καὶ ἡ Δίκη) — θὰ μπορούσε ὁμως τόσο εὐκόλα νὰ πῆ «ἡ δικαιοσύνη μεταβαίνει»; Στὸ Σοφοκλῆ «τὸ γὰρ νεάζον ἐν τοιοῖσδε βόσκεται χώροις αὐτοῦ» (Τραχ. 144) = ἀνάλογο μὲ τοῦ Εὐριπίδη «τῶ νέω δ' ἐσφαλμένοι ζητοῦσι τὸν τεκόντα» ('Ηρακλῆς 75, πρβ. καὶ τὸ σχόλιο τοῦ Wilamowitz). «Τὸ γὰρ εὐγενὲς ἐκφέρεται πρὸς αἰδῶ» ('Αλκ. 601). Ἀντίθετα, ὅταν διαβάζουμε στὸν Εὐριπίδη ('Ηρακλῆς 337/8) «πατρῶον ἐς μέλαθρον, οὐ τῆς οὐσίας ἄλλοι κρατοῦσι, τὸ δ' ὄνομ' ἔσθ' ἡμῶν ἔτι», αἰσθανόμαστε, ὅπως ἐσημείωσε ὁ Wilamowitz, ἀμέσως τὴν ἐπίδραση τῆς φιλοσοφικῆς γλώσσας τοῦ καιροῦ του: ἡ λέξις «οὐσία» εἶναι δημιούργημα τοῦ 5ου αἰῶνα, πιὸ νέα ἀπὸ «τὸ ὄν»⁴.

Νομίζω λοιπὸν ὅτι τὰ οὐδέτερα ἐκεῖνα ἐπιθέτα μαρτυροῦν ἴσια-ἴσια πόσο ἡ προσωκρατικὴ νόηση εἶναι ἀκόμη στερεὰ δεμένη μὲ τὸ συγκεκριμένο, μὲ τὸ ὑλικό. Ἡ ἴδια ἡ συζήτηση τοῦ Σωκράτη μὲ τὸν Ἰππία δίνει, θαρρῶ, τὴν ἀπόδειξη ('Ιππ. Μείζ. 292 c-d): «οὐχ οἶος τ' εἶ μεμνησθαι ὅτι τὸ καλὸν αὐτὸ ἡρώτων, ὃ παντὶ ὃ ἂν προσγένηται ὑπάρχει ἐκείνῳ καλῶ εἶναι, καὶ λίθῳ καὶ ξύλῳ καὶ ἀνθρώπῳ καὶ θεῶ καὶ πάσῃ πράξει καὶ παντὶ μαθήματι; αὐτὸ γὰρ, ἔγωγε, ἄνθρωπε, κάλλος ἐρωτῶ ὅτι ἐστίν...». Δὲν εἶναι σὰν ἓνα crescendo ἀφηρημένων οἱ δυὸ ἐκφράσεις «τὸ καλὸν αὐτὸ-αὐτὸ κάλλος»; Ἡ πρώτη μπορούσε ἀκόμη νὰ παρεξηγηθῆ, ἡ δεύτερη ὄχι. Ὅταν ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη πασιζεῖ σοβαρὰ νὰ γλιτώσῃ ἀπὸ κάθε δεσμὸ μὲ τὸ συγκεκριμένο, ἡ γλώσσα πλάθει γιὰ τὶς καινούργιες ἔννοιες ἄλλες λέξεις, προπάντων μὲ τὴν κατάληξη -ότης στὸν Πλάτωνα εἶναι συχνὲς κι' ὁ Ἀντισθένης ἀκόμη προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀνασκευάσῃ λέγοντας «ἵππον μὲν ὄρῳ, ἵππότητα δ' οὐχ ὄρῳ».

Τὰ παραπάνω δὲν εἶναι βέβαια ἀρκετά, γιὰ νὰ λύσουν τὸ πρόβλημα τῆς γένεσης καὶ τῆς ἐξέλιξης τῶν ἀφηρημένων· φαίνεται ὁμως ἀπ' αὐτά, νομίζω, ὅτι ἡ λύση του δὲν βρίσκεται στὸ δρόμο πού ἀκολούθησε ἡ σκέψη τοῦ Reinhardt⁵.

III. Ἄλλη ἀπόδειξη πῶς τὸ οὐσιαστικοποιημένο οὐδέτερο τοῦ ἐπιθέτου εἶναι ἀκόμη στενὰ δεμένο μὲ τὸ συγκεκριμένο καὶ ὄχι ἀρκετὰ ἀφηρημένο εἶναι ὅτι μὲ τὸν ἴδιο τρόπο οὐσιαστικοποιεῖται εὐκολώτατα καὶ ὁ ὑπερθετικὸς βαθμὸς τοῦ ἐπιθέτου: ὅταν, ὅπως εἶδαμε πρωτύτερα, ὁ Θεόγνις λέει «τὸ δικαιοτάτον», εἶναι φανερὸ πῶς τοῦτο συγκρίνεται μὲ ἄλλα «πράγματα» λιγότερο δίκαια.

Μέσα στὸν κύκλο αὐτὸν τῶν ἰδεῶν εἶναι πολὺ ἄξιον προσοχῆς, ὅσο καὶ

γοητευτικό, ὅτι, ὅπως καὶ γιὰ ἄλλες ἀξίες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, ἔτσι καὶ γιὰ τὴν ὁμορφιὰ οἱ Ἕλληνες (ἀλλὰ καὶ ἄλλοι λαοὶ) πολὺ προτοῦ θελήσουν νὰ μάθουν τί εἶναι «τὸ ὁμορφο» ρώτησαν μὲ τόλμη «τί εἶναι τὸ πιὸ ὁμορφο ἅπ' ὅλα» — ὄχι «τί τὸ καλὸν» ἀλλὰ «τί τὸ κάλλιστον». Καὶ εἶναι ἴσως χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ ἀτομικισμὸ πὼς κανένας δὲν ἱκανοποιεῖται μὲ τὸ «κάλλιστον» τοῦ ἄλλου, ἀλλὰ ὅλο μπαίνει τὸ ἐρώτημα ξανὰ καὶ ξανὰ καὶ ὅλο καινούργιες ἀπαντήσεις δίνουν. Ἀξίζει νὰ μαζευτοῦν κάποτε τὰ διάφορα αὐτὰ «κάλλιστα», νὰ μελετηθοῦν μὲ προσοχὴ καὶ νὰ καταταχτοῦν σύμφωνα μὲ τὴ χρονολογία τους (ὅπου αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἐξακριβωθῆ), πού εἶναι ἡ μόνη σίγουρη βάση, γιὰ νὰ μποῦν σὲ τάξη καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ νοήματος. Τὰ λίγα παραδείγματα πού ἀκολουθοῦν ἔχουν σκοπὸ νὰ δείξουν ὅτι τέτοια μελέτη θὰ ἦταν γιὰ πολλὰ ζητήματα διαφωτιστικὴ.

Τὸ ἐρώτημα φαίνεται νὰ ἔχη προβάλει, τὸ ἀργότερο, κατὰ τὰ τέλη τοῦ 7ου αἰώνα. Ὁ Σιμωνίδης ὁ Ἀμοργίνος στὴν ἐλεγεία, ὅπου συμβουλεύει τοὺς θνητοὺς νὰ χαίρωνται καρτερικὰ τὴ λιγοστὴ ζωὴ τους, τοὺς ὀρμηνεύει μὲ τοὺς ὠραίους στίχους «ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χῖος ἔειπεν ἀνήρ· οἴη περ φύλλων γενεὴ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν» (D. 29, 1/2): βλέπομε ἐδῶ κιόλας πὼς τὸ κατηγορούμενο τῆς ὁμορφιάς δίνεται σὲ μιὰ βιοσοφικὴ κρίση. Ἀλλὰ τὸν ἴδιο ἐπάνω-κάτω καιρὸ τὸ βλέπομε νὰ ὑπάρχη καὶ μὲ τὴν (πιὸ ἀκριβὴ γιὰ τοὺς Ἕλληνες) σημασία τῆς χαρᾶς τοῦ ματιοῦ, καὶ μάλιστα μὲ τολμηρότατο περιεχόμενο: γιὰτὶ στὸ Θαλῆ τὸ Μιλήσιο ἔδιναν οἱ ἀρχαῖοι τὸ ἀπόφθεγμα «τί τὸ κάλλιστον; κόσμος» (Diels ⁵I 71, 11). Μπορεῖ νὰ μὴν τὸ εἶπε ὁ ἴδιος, ἂν εἶναι σωστὸ ὅτι πρῶτος ὁ Ἀναξίμανδρος ἢ ὁ Ἀναξίμενης μεταχειρίστηκε τὴ λέξη αὐτὴ στὴ σημασία «σύμπαν»· μὰ γνήσιος ἀρχαϊκός, καὶ μάλιστα πρῶτος, εἶναι ὁ λόγος ἐξάπαντος· ἡ πιὸ βαρυσήμαντη ἀπόδειξη εἶναι πὼς ὁ Ἡράκλειτος τὸν ξέρει: «ὥσπερ σάρμα εἰκὴ κεχυμένων ὁ κάλλιστος κόσμος» (ἀπ. B 124): ἐνῶ γιὰ τὸν Μιλήσιο τὸ σύμπαν εἶναι ἓνα «καλοσυγυρισμένο στολίδι» (= κόσμος), ὁ βαθὺς Ἐφέσιος λέει ὅτι αὐτὸς «ὁ κάλλιστος κόσμος» φαίνεται σὰν σωρὸς πραγμάτων σκορπισμένων στὴν τύχη. — Καὶ τῆς Σαπφῶς τὸ «κάλλιστον», ὅπως καὶ τῶν συγχρόνων τῆς Μιλησίων, εἶναι τοῦ ματιοῦ χαρὰ (27a D.): «οἷ μὲν ἱππῆων στρότον, οἷ δὲ πέσδων, οἷ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄττω τις ἔραται»· ἔτσι κι' ἡ Ἑλένη, λέει, προτίμησε ἅπ' ὅλα τὸν Πάρι· ἔτσι κι' αὐτὴ, ἡ Σαπφῶ, θὰ ἤθελε καλύτερα νὰ ἰδῆ τὴν Ἀνακτορία, τὸ ἀγαπητερό της περπάτημα καὶ τοῦ προσώπου της τὴν ἀστραφερτὴ λάμψη («τὸ σείσμα καὶ τὸ διῶμα» της), παρὰ τῶν Λυδῶν τὰ ἄρματα καὶ τὰ φουσάτα τῶν πεζῶν. Ἐχει ὁμοῦς ἰδιαίτερη σημασία ὁ συσχετισμὸς τοῦ «καλλίστου» μὲ τὴν ἀγάπη τοῦ καθενός, γιὰτὶ αὐτὸ εἶναι κάποια ἀρχὴ ὁμολογημένου ὑποκειμενισμοῦ, πού εἶναι σύμφυτος μὲ τὴν οὐσία τοῦ ἑλληνικοῦ ἀρχαϊκοῦ λυρισμοῦ.

Σ' ἓνα «δροσάτο ὕστερο ἀστέρι» τῆς ἀρχαϊκῆς ποίησης βλέπομε τὴν ἔννοια τοῦ «καλλίστου» νὰ περνᾷ καὶ στὸ δίκαιο (ὅπως, ἀντίστροφα, ὁ Ἄναξιμανδρος εἶχε μεταφέρει τὴ «δίκη» καὶ τὴν «ἀδικία» στὴ φύση): εἶναι τὸ ἐπίγραμμα πού, κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη, ἦταν γραμμένο στὸ προπύλαιο τοῦ Λητώου τῆς Δήλου, ἀλλὰ πού τὸ διαβάζομε καὶ στὸ Θεόγνι (255 κέ. D. Πρβ. Diels⁵1 σελ. 64 σημ. στὸ στ. 7): «κάλλιστον τὸ δικαιοτάτον, λῶστον δ' ὑγιαίνειν, πάντων ἡδιστον δ' οὐ τις ἐρᾷ τὸ τυχεῖν»⁶. Μπορεῖ ὁ συσχετισμὸς τῆς ὁμορφιάς μὲ τὸ δίκαιο νὰ εἶναι πιὸ παλιὸς (στὸ κυκλικὸ ἔπος «Τηλεγονία» ἢ βασιλίσις τῶν Θεσπρωτῶν ὀνομάζεται Καλλιδική): ἀπὸ δῶ καὶ κάτω ὅμως δὲν χάνεται ποτὲ πιά. Ἀναφέρομε μόνο τὸν Ἡρόδοτο μὲ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὰ χρόνια του τροποποίησι τῆς ἔκφρασης (3, 80): «πλήθος δὲ ἄρχων πρῶτα μὲν οὖνομα πάντων κάλλιστον ἔχει, ἰσονομίην». Ὁ Πλάτων, πού δὲν συμπαθοῦσε τὴ δημοκρατία, ἴσως θυμῆθηκε αὐτὰ ἴσια-ἴσια τὰ λόγια τοῦ Ἡρόδοτου ἢ ἄλλα ἀνάλογα, καὶ γιὰ νὰ τὰ ἐξευτελίσει τὰ παίρνει κατὰ λέξι: ναὶ —φαίνεται σὰν νὰ συνεχίζῃ εἰρωνικὰ— ὁμορφο εἶναι, ἀλλὰ μόνο ἐπειδὴ τὰ πολύχρωμα, τὰ παρδαλὰ πράγματα, ἀρέσουν στοὺς πολλοὺς: «κινδυνεύει καλλίστη αὕτη τῶν πολιτειῶν εἶναι· ὥσπερ ἰμάτιον ποικίλον πᾶσιν ἄνθεσι πεποικιλμένον, οὕτω καὶ αὕτη πᾶσιν ἡθεσιν πεποικιλμένη καλλίστη ἂν φαίνοιτο. Καὶ ἴσως μὲν καὶ ταύτην, ὥσπερ οἱ παῖδες τε καὶ αἱ γυναῖκες τὰ ποικίλα θεώμενοι, καλλίστην ἂν πολλοὶ κρίνειαν», ξαναγυρίζοντας ἔτσι πάλι στὸ ὁμορφο θέαμα⁷.

Μέσα στὴ σφαίρα τῆς βιοσοφίας, κι' ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἀρχαϊκὰ ἀκόμη, εἶναι τὰ «κάλλιστα» τοῦ Βακχυλίδη: «ἀλλ' ἐφ' ἐκάστῳ [καιρὸς] ἀνδρῶν ἐργασι κάλλιστος» (14, 16 κέ.) μὲ φανερὴ ἀνάμνηση τοῦ ἀρχαϊκοῦ ἀποφθέγματος τοῦ Χίλωνος «καιρῶ πάντα πρόσεσι καλά», πού εἶχε τυπωθῆ βαθιὰ στὸ νοῦ τῶν Ἑλλήνων καὶ δὲν τὸ λησμονοῦσαν ποτέ⁸. Στὸν ἐπίνικο 10, 47 κέ. διαβάζομε «τὸ μὲν κάλλιστον, ἐσθλὸν / ἄνδρα πολλῶν ὑπ' ἀνθρώπων πολυζήλωτον εἶμεν· οἶδα καὶ πλούτου μεγάλαν δύνασιν κλπ.». Ἐτσι γράφει στὴν ἐκδοσὴ του ὁ B. Snell σύμφωνα μὲ τὴν ἐρμηνεία τοῦ Wilamowitz, ὅτι ὁ «ἐσθλὸς ἀνὴρ» (= «ἀνὴρ ἀγαθὸς γενόμενος») εἶναι ἐκεῖνος πού νίκησε στοὺς πανελλήνιους ἀγῶνες, ὁ «ἐλλάνικος»⁹. Ἡ γραφὴ τοῦ πατύρου ὅμως φαίνεται σὰν νὰ φέρῃ στὴν ἀνάγνωσι «ἐσθλῶν» (ὄχι «ἐσθλόν»): καὶ τότε, πῶς θὰ ἔπρεπε νὰ στίξωμε, δηλαδὴ νὰ καταλάβωμε τὴ φράσι: «τὸ μὲν κάλλιστον ἐσθλῶν, / ἄνδρα πολλῶν ὑπ' ἀνθρώπων πολυζήλωτον εἶμεν»; ἢ «τὸ μὲν κάλλιστον, ἐσθλῶν / ἄνδρα πολλῶν ὑπ' ἀνθρώπων πολυζήλωτον εἶμεν», ὅπως ἐτύπωναν παλιότερα οἱ Blass-Suess; Ἡ χρονολογικὴ καὶ νοηματικὴ κατάταξι τῶν «καλλίστων» θὰ βοήθοῦσε, ἴσως, νὰ ἰδοῦμε πού πρέπει νὰ τοποθετήσωμε τὸ «κάλλιστον» τοῦτο τοῦ Βακχυλίδη: κοντὰ στοὺς Πινδαρικούς

ἐπίνικους, πού σύμφωνα μέ τό ἀριστοκρατικό ἰδανικό γιά τήν «ἀρετή» ἐξυψώ-
νουν τοὺς νικητὲς τῶν πανελληνίων ἀγώνων; ἢ π.χ. κοντὰ στό σχόλιο τοῦ Σι-
μωνίδη γιά τό Σκόπα, πού ἐκφράζει τήν καινούργια σχετικότητα τῶν ἀνθρω-
πίνων κρίσεων (ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι χαλεπόν... ἔμοιγ'
ἐξαρκεῖ δς ἂν μὴ κακὸς ἢ μὴδ' ἄγαν ἀπάλαμνος... οὐ μιν ἐγὼ μωμήσομαι·
τῶν γὰρ ἡλιθίων ἀπέιρων γενέθλα...);

Στὰ κλασσικὰ χρόνια τό πρόβλημα τοῦ «καλλίστου» φαίνεται πὼς χάνει
πολὺ ἀπὸ τό ἐνδιαφέρον του. Ἡ ἔκφραση ἐπιζῆ βέβαια καὶ οἱ ποιητὲς ὄλο καὶ
τήν παραλλάζουν. Περίεργοι εἶναι οἱ ἀκόλουθοι στίχοι ἀπὸ τὴν «Βάκχες» τοῦ
Εὐριπίδη (877-81): «τί τό σοφὸν ἢ τί τό κάλλιον παρὰ σοφῶν γέρας ἐν
βροτοῖς ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν; ὅ,τι καλὸν
φίλον αἰεί». Νὰ μὴ λησμονοῦμε ὅμως ὅτι οἱ στίχοι αὐτοὶ ἀνήκουν σὲ χορικό
δράματος, πού σχεδὸν ἀρχαῖζει, ἀκόμη καὶ μορφολογικά¹⁰. Ἴσως καὶ κάποια
φιλοσοφικὰ ρεύματα (Πυθαγόρειοι) ἐξακολουθοῦν νὰ συντηροῦν τήν ἔκφραση
αὐτή. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἀρχαῖοι οἱ ἴδιοι ἐπρόσεξαν ὅτι τό ἐρώτημα εἶναι καθαυτὸ
ἀρχαῖκό: «...τὰ δὲ τί μάλιστα, οἶον τί τό δικαιοτάτον; ...τί τό σοφώτατον;
...τί κάλλιστον; ...ἕκαστον γὰρ τῶν τοιούτων μάλιστὰ τί ἐστίν. ἔστι δ'
αὕτη ἢ αὐτὴ τῆ τῶν ἐπὶ σοφιστῶν λεγομένη σοφία. καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἐζή-
τουν οὐ τί ἐστὶ τ'ἀγαθόν, ἀλλὰ τί μάλιστα; οὐδὲ τί τό χαλεπόν, ἀλλὰ τί τό
χαλεπώτατον; ...οὐδὲ τί τό ράδιον, ἀλλὰ τί τό ρᾶστον...» (Ἰάμβλιχος, στὸν
Diels I σ. 464). Ὅμως γιά τὴ νέα φάση τοῦ ἑλληνικοῦ στοχασμοῦ, τήν κλασ-
σική, πού ἀρχίζει μέ τό Σωκράτη, τό εἶδος αὐτὸ τῆς ἐρώτησης, στὸν τύπο τοῦ
«τί μάλιστα», δὲν εἶναι πιά τό κατάλληλο¹¹. Ἐτσι τό ἐρώτημα «τί τό κάλ-
λιστον» ἀποτραβιέται σιγὰ-σιγὰ γιά νὰ κάμη τόπο στό «τί τό καλόν».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. π.χ. P. FRIEDLÄNDER, Platon II (Berlin-Leipzig 1930) 105 κέ. Τελευταῖα M. SORETH, Der Platonische Dialog Hippias maior (München 1953) (Zetemata, 6) καὶ κριτικὴ τοῦ O. GIGON, Gnomon 27 (1955) 14 κέ. — Πρέπει νὰ σημειωθῆ, ὅτι οἱ παρατηρήσεις καὶ σκέψεις τοῦ ἄρθρου τούτου, πού εἶχε κίνητρο ἱστοριοκοινωνιολογικὸ καὶ ὄχι καθαρὰ φιλολογικὸ, δὲν ἐξαντλοῦν τό θέμα ἀπὸ τῆ φιλολογικῆ πλευρὰ καὶ εἶναι μόνο μιὰ πρώτη δοκιμὴ.

2. K. REINHARDT, Parmenides und die Geschichte der griech. Philosophie (Bonn 1916) 250 κέ.

3. F. DORNSEIFF, Pindars Stil (Berlin 1921) 75.

4. Euripides Herakles, erklärt von U. V. WILAMOWITZ-MOELLENDORF (Berlin 21895) 78.

5. Ἴσως πιὸ φρόνιμη εἶναι ἡ διατύπωση τοῦ O. GIGON (Der Ursprung der griech. Philosophie, Basel 1945, 60 κέ.), ὅτι τό «ἄπειρον» τοῦ Ἀναξιμάνδρου, πού ἀντικατασταίνει (ὡς «ἀρχή») τό Χάος τοῦ Ἡσιόδου, θυμίζει μὲν τήν «ἀπείρονα γαῖαν», τὸν «πόντον ἀπείρονα» τοῦ Ὀμήρου, ἀλλὰ

τὸ οὐσιαστικοποιημένο οὐδέτερο ἐπίθετο, ποῦ δὲν συνοδεύει πιά κανένα οὐσιαστικό, ἐκφράζει μὲ τὴ μορφὴ του κιάλας «τὴν ἀφαίρεση, τὸ χωρισμὸ ἀπὸ τὰ λογῆς-λογῆς ὁρατὰ πράγματα τοῦ κόσμου». — Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἂν «τὸ ἄπειρον» τοῦ Ἀναξίμανδρου εἶναι τὸ πρῶτο-πρῶτο τῆς σειρᾶς αὐτῆς τῶν οὐδετέρων ἐπιθέτων, θὰ μπορούσε κανένας νὰ πιστέψῃ ὅτι τὸ οὐδέτερο γένος τοῦ Χάους ἴσια-ἴσια στάθηκε πρότυπο γιὰ τὰ πρῶτα οὐσιαστικοποιημένα οὐδέτερα ἐπίθετα· δηλαδὴ ρίζα τους καὶ θεμέλιο θὰ ἦταν πάλι τὸ συγκεκριμένο.

6. [Γιὰ τοὺς στίχους τῆς Σαπφῶς καὶ γιὰ τὸ Δηλιακὸ ἐπίγραμμα πρβ. H. FRÄNKEL, *Wege und Formen frühgriech. Denkens* (München 1955) 90 κέ. = *Gött. Nachr.* 1924].

7. Πολιτεία H 557 c, πρβ. καὶ 561 e (καὶ ἐκδ. Chambry, τῆς Coll. Budé, III 33 σμ. 1).

8. DIELS *Vorsokr.* 51 61, 12 κέ. = 88 B 7. Βλ. καὶ αὐτ. III (Wortindex) 223 στή λ. καιρός καὶ πρβ. Θέογνι 401 (ὅπου παραπέμπουν οἱ ἐκδ. τοῦ Βαχυλίδη). [Πολὺ ἄργα ἐγνώρισα τὴ σπουδαία μελέτη τοῦ D. SCHULZ, *Zum Kanon Polykleits stön Hermes* 83 (1955) 200 κέ., ἰδιαίτερα 204 (σμ. 4) κέ.].

9. Sappho u. SIMONIDES (Berlin 1913) 187 κέ.

10. Βλ. τὴ σχολιασμένη ἐκδοσὴ τοῦ E. R. DODDS (Oxford, Clarendon, 1953) XXXIII κέ., 176 κέ.

11. Ἴσως καὶ ὁ ἴδιος ὁ Πλάτων, στὸν «Ἰππία Μείζονα», φανερώνει ἔμμεσα πὼς τὴν ἔκφραση αὐτὴ τὴ θεωρεῖ ἀπαρχαιωμένη καὶ ἀκατάλληλη γιὰ τὴ φιλοσοφικὴ ἔρευνα: ὅταν ὁ Σωκράτης ρωτᾷ τέταρτη φορὰ «τί αὐ λέγεις τὸ καλὸν εἶναι», ὁ Ἰππίας ἀποκρίνεται «λέγω τοῖνον αἰὶ καὶ παντὶ καὶ πανταχοῦ καὶ ἀλλιστον εἶναι ἀνδρὶ, πλουτοῦντι, ὑγιαίνοντι, τιμωμένῳ ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων, ἀφικομένῳ εἰς γῆρας, τοὺς αὐτοῦ γονέας τελευτήσαντας καλῶς περιστείλαντι, ὑπὸ τῶν αὐτοῦ ἐκγόνων καλῶς καὶ μεγαλοπρεπῶς ταφῆναι» (291 c-e)· τὴν ἀπάντησιν αὐτὴ ὁ Σωκράτης τὴν ὀνομάζει «διθύραμβον» (292 c).

Εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα*

Ὅσοι μὲ τὸ βιβλίον τοῦτο πρωτογνωρίζουν τὸν Τσοῦντα θὰ αἰσθανθοῦν βέβαια, κι ἀπ' αὐτὸ μόνον, τὸ ἐσωτερικὸ ἐκεῖνον ἑλαφρὸ τίναγμα ποῦ προκαλεῖ ἢ ἀνεπάντευχη γνωριμιὰ μιᾶς προσωπικότητος. Ἀλλὰ καὶ τὴν προσωπικότητά του θὰ τὴν σταθμίσουν ἀκριβέστερα καὶ ἀπὸ τὸ βιβλίον θὰ ἔχουν ψυχικὸ κέρδος μεγαλύτερον, ἢν κατέχουν μερικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸν ἀθόρυβον ἀλλὰ μεστὸ πνευματικὸ βίον τοῦ Τσοῦντα.

Γεννημένος στὰ 1857 στὴ Στενὴμαχο τῆς Θράκης καὶ ἀφοῦ ἐτελείωσε τὶς σπουδὲς του στὴ Γερμανία, ἔγινε στὰ 1883, εἴκοσι ἕξ χρόνων, ἔφορος τῶν ἀρχαιοτήτων. Μὲ τὶς πρῶτες του ἐργασίες στὰ πρόσφατα τότε εὐρήματα τῆς Ἀκρόπολης καὶ ἄλλα μνημεῖα ἐπιβλήθηκε τόσο, ὥστε ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία ἐδιάλεξε τὸ 1886 αὐτόν, τὸν νέον τῶν 29 χρόνων, γιὰ νὰ τοῦ ἀναθέσει τὸ μέγα ἔργον τῆς ἐρευνας τῶν Μυκηναίων ὕστερα ἀπὸ τὶς πρόσφατες τότε ἐκπληκτικὰ ἀνακαλύψεις τοῦ Schliemann. Πόσο μοναδικὴ ἐπιτυχία ἦταν ἡ ἐκλογή αὐτῆ τῆς Ἐταιρείας τὸ μαρτυροῦν ὄχι μόνον οἱ πολυάριθμοι μελέτες του στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίδα (1887-1902) ἀλλὰ καὶ τὸ ὄριμον ἐκεῖνον συνθετικὸ ἀριστοῦργημα «Μυκῆναι καὶ Μυκηναϊκὸς Πολιτισμὸς» (1893), ποῦ εἶναι σχεδὸν ἀπίστευτον ὅτι τὸ ἔγραψε τριάντα πέντε χρόνων. Γιὰ νὰ κατανοήσῃ καλύτερα καὶ βαθύτερα τὸ Μυκηναϊκὸν πολιτισμὸν προχώρησε ὕστερα στὴ συστηματικὴν ἐρευνα τῆς προϊστορίας τῶν Κυκλάδων (1894-1897) καὶ τέλος τοῦ νεολιθικοῦ πολιτισμοῦ τῆς Θεσσαλίας (1899 ἔ.). Ἐβαλε ἔτσι πρῶτος αὐτὸς τὰ θεμέλια στὴν ἐπιστημονικὴ ἀρχαιολογία τῆς προϊστορικῆς Ἑλλάδος, ἐξαιρέτα γερὰ καὶ ἀνθεκτικὰ ἐπάνω τους χτίζουσι, καθὼς οἱ ἴδιοι τὸ τονίζουν κάθε τόσο ἀπὸ εὐγνωμοσύνη, ὅλοι οἱ ἄξιοι τοῦ ὀνόματος ἐρευνητὲς τῆς προϊστορικῆς Ἑλλάδος, Ἕλληνες καὶ ξένοι. Ἡ ἐκλογή του στὸ Πανεπιστήμιον τὸν βρῆκε κατὰμεσα στὴν εὐφορίαν τῆς ἐρευνᾶς του (1901). Χρειαῖσθηκε ἡ ἰσχυρὴ ἐπιμονὴ σεβαστῶν θαυμαστῶν του, γιὰ νὰ νικήσῃ τὴν ἀντίστασίν του. Δὲν ἐγελάσθησαν οἱ θαυμαστὲς του ἐκεῖνοι, γιὰτὶ ὁ Τσοῦντας, μιὰ καὶ δέχθηκε, πῆρε καὶ τὸ διδαχτικὸν τοῦ ἔργου σοβαρὰ σὰν ἀποστολή· τόσο σοβαρὰ, ὥστε

*Εἰσαγωγικὸ Σημεῖωμα στὸ βιβλίον τοῦ Χρήστου Τσοῦντα *Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης*, Β' ἔκδοσις, 1957, 5-8.

τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, τὴ γνησιώτερη χαρὰ τῆς ζωῆς του, τὴν ἔκοψε πιά ἀπὸ τὸν ἑαυτό του σχεδὸν ὀλοκληρωτικά. Στάθηκε μοναδικὸς δάσκαλος γιὰ εἴκοσι τόσα χρόνια, ἀλλὰ ἔφυγε ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιον μὲ τὴν ψυχὴ κουρασμένη, τὸ 1925, προτοῦ νὰ φτάσει στὸ ὄριο τῆς ἡλικίας (αἰσθάνθηκε ὅμως τὸ χρέος νὰ πάει τὸ 1926-27 στὸ νεοϊδρυμένο τότε Πανεπιστήμιον τῆς Θεσσαλονίκης, πού εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ προσωπικότητες θεμελιωτῶν σὰν τὴ δική του γιὰ νὰ τὸ δυναμώσουν στὰ πρῶτα του βήματα). Καὶ τότε, χωρὶς νὰ ἔχει καμμιά τυπικὴ ὑποχρέωση, ἀλλὰ ὑποχωρώντας πάλι στὴν ἐπιμονὴ νέων θαυμαστῶν του καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιθυμίαν (πού τοῦ τὴν ἐδυνάμωσε ἡ πείρα του στὸ Πανεπιστήμιον) νὰ συμπληρώσει τὸ μορφωτικὸ του χρέος, ἐδημοσίεψε τὸ 1928, ἕξ χρόνια προτοῦ πεθάνει (1934), τὴν «Ἱστορίαν τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Τέχνης» γιὰ νὰ δώσει στοὺς νέους, πού μοχθοῦν νὰ μάθουν, καὶ «εἰς τὸ μορφωμένον ἑλληνικὸν κοινὸν ἀρτίαν κατὰ τὸ δυνατόν, ἀλλὰ συνάμα καὶ εὐσύνοπτον εἰκόνα τῆς ἐξελιξέως τῆς τέχνης εἰς τὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα».

Καὶ ἀλήθεια, σπάνια βιβλίον ἑλληνικὸν δικαίῳ τὸν χαρακτηρισμὸν «ἄρτιον» τόσο πολὺ ὅσο ἡ «Ἱστορία» τοῦ Τσουντα. Σκοπὸς τῆς δὲν μπορούσε βέβαια νὰ εἶναι ἡ πληρότητα ἐκείνη πού τὰ δίνει ὅλα χωρὶς ἐξαίρεση· καὶ ὅμως ὄχι μόνον δὲν λείπει τίποτα οὐσιαστικόν, ἀλλὰ δὲν λείπει καὶ καμμιά λεπτομέρεια πού εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς οὐσίας ἢ τὴν κάνει ἐναργέστερη ἢ τῆς δίνει τὸ χρῶμα πού πρέπει. Τὸ δείχνει αὐτὸ εὐκόλα, χωρὶς ἀπὸ τὸ ἴδιον τὸ κείμενον, καὶ τὸ εὐρετήριον, πού εἶναι φανερόν ὅτι ὁ «παιδαγωγικώτατος» Τσουντας τὸ ἔκαμε ὁ ἴδιος καὶ μὲ ἰδιαίτην προσοχὴν (καὶ ὁ «προχωρημένος ἀρχαιολόγος», ἂν κάμει τὸν κόπον νὰ τὸ περάσει, θὰ ἴδῃ ὅτι πολλὰς φορὰς θὰ ἀπορήσει). Ἀλλὰ βέβαια ἡ μεγάλη ἐπιτυχία φαίνεται μόνον στὸ κείμενον τὸ ἴδιον. Ὁ Τσουντας ἐκθέτει μὲ μεθοδικότητα ἀσύγκριτη τὰ πράγματα θεμελιώνοντας ὀλοένα μὲ προσοχὴν τὸ καινούργιον ἐπάνω στὸ γνωστὸ καὶ ἐναλλάσσοντας σοφὰ τὸ γενικὸν μὲ τὸ μερικόν. Ἡ ἐξιστόρησίν του εἶναι ἐξαίρετα ζυγισμένον ταίριασμα τῶν διδαγμάτων πού βγαίνουν ἀπὸ τὰ μνημεῖα, τῶν πληροφοριῶν πού δίνει ἡ ἀρχαία γραφτὴ παράδοσις καὶ τῶν κρίσεων ἢ συναισθημάτων ἐνὸς σημερινοῦ ζωντανοῦ ἀνθρώπου. Καὶ — ἴσως ὄχι λιγώτερον σπουδαῖον — εἶναι πραγματικὴ ἐξιστόρησις: ἡ ἱστορία δὲν χάνει καλὰ-καλὰ οὔτε στὰ συστηματικὰ μέρη τῆς, τὸν πρωταρχικὸν χαραχτῆρα τῆς διήγησιν, πού τὸν ἔχει ἀπὸ φυσικοῦ τῆς. Ὅσο γιὰ τὴν ἀκρίβειαν τῶν πραγμάτων, αἰσθάνεται κανεὶς, ὅ ὁ Τσουντας δὲν ἔχει γράψει οὔτε μιὰ λέξιν ἀβασάνιστα. Καὶ ἔχει σὲ ἕκτακτον βαθμὸν τὸ αἶσθημα τῶν «ἀναλογιῶν», δηλαδὴ τοῦ ποιῆσαι εἶναι οἱ πραγματικὲς διαστάσεις τῆς ἀξίας ἢ τῆς ἱστορικῆς σημασίας μιᾶς ἐποχῆς ἢ ἐνὸς μνημείου — βέβαια, μὲ βάση τὰ κριτήρια πού εἶχε ἐπεξεργαστεῖ ἡ ἐποχὴ του. Ὅλες αὐτὲς τὶς ἀρετὲς τὶς κρατεῖ σὲ ἐνέργειαν ἀλλὰ καὶ τὶς ὑψώνει περισσότερον ἢ

συγκρατημένη αλλά παντοῦ αίσθητὴ ψυχικότητα τοῦ κειμένου αὐτοῦ, πού πηγάζει ἀπὸ τὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ χαραχτῆρα τῆς εἰκόνας τοῦ ἀρχαίου κόσμου πού εἶχε δουλέψει μέσα στὸ θερμὸ στῆθος τοῦ ὁ Τσουντας.

Οἱ ἀρετὲς αὐτὲς βρῆκαν τὴν ἀρμόδια ἔκφραση στὸ ὕφος του. "Ὅποιος διαβάσει κάπως προσεχτικὰ τὸ βιβλίον τοῦτο θὰ καταλάβει ἀμέσως ὅτι ὁ Τσουντας ἔχει προσέξει καὶ ζυγίσει ὅσο πολὺ λίγοι τὴν ἔκφρασή του (λέξεις, τύπους, σύνταξη, ρυθμὸ φράσης). Ὁ Τσουντας ἀγαποῦσε τὴ δημοτικὴ καὶ μιὰ τελευταία μελέτη του τὴν ἔγραψε στὴ δημοτικὴ γιὰ νὰ μείνει σὰν «ἄρθρον πίστεως» του σ' αὐτὴ («Ἡ Αὐλίδα στὸ μῦθο τοῦ Τρωικοῦ πολέμου, Ἑλληνικά 1934). Ἀλλά, καὶ παλαιότερα πού ἔγραψε τὴν καθαρεύουσα πιδὸ αὐστηρῆ, καὶ τώρα στὸ βιβλίον τοῦτο, πού ἡ καθαρεύουσά του εἶναι πιδὸ εὐλύγιστη καὶ ἀρκετὰ διάφανη ὥστε νὰ ξανοίγεται πίσω της εὐεργέτης ἡ δημοτικὴ, βλέπει κανεὶς ὅτι κύρια ἔγνοια τοῦ Τσουντα ἦταν, πῶς ἡ γλωσσικὴ ἔκφρασή του θὰ εἶναι τὸ ταιριαστὸ ντύμα τῶν νοημάτων καὶ τῶν αἰσθημάτων του — ἔγνοια ἀνάλογη μὲ τοῦ ποιητῆ (χωρὶς ὅμως νὰ παρασυρθεῖ ποτὲ ὁ Τσουντας στὸ νὰ εἶναι ἄτοπα «ποιητικὸς»). Ἡ ἀκριβολογία του ἔμεινε παροιμιακὴ. Μακριὰ ἀπὸ κάθε μεγαληγορία, τὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὸ ἐπίθετο τοῦ Τσουντα εἶναι καίρια («δεξιὸς ἱππηλάτης» εἶναι ὁ Ἡνίοχος τῶν Δελφῶν, «θεὰ τῆς βαθείας σκέψεως καὶ τῶν πολεμικῶν κλώνων» ἡ Λημνία, ἡ «μορφικὴ ἀγλατά τῶν Ὀλυμπίων θεῶν, τὸ «δριμὺ βλέμμα» τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Belvedere κλπ.) καὶ χωρὶς νὰ εἶναι ἠχηρὰ, δείχνουν ὅμως τὸν Τσουντα εὐαίσθητο καὶ στὴν ὁμορφίᾳ τοῦ ἤχου. Ἡ γλῶσσα του ἀποχτᾶει μοναδικὴ ἑλληνικότητα ὄχι μὲ τὸ νὰ κυνηγᾶει λέξεις «ἀρχαιοπινεῖς», ἀλλὰ συνταιριάζοντας κοινὲς καὶ λογιώτερες ἔτσι πού νὰ ξυπνοῦν στὸν Ἕλληνα ἀναγνώστη ζωντανὰς ἀναμνήσεις καὶ παραστάσεις. Ἐξαιρετὸ ἔνστικτο καὶ δύναμη γλωσσοπλάστη, μαζί μὲ σπάνια φιλολογικὴ κατάρτιση, φανερώνει ὁ Τσουντας στοὺς ἐπιστημονικοὺς ὄρους, πού κατὰ κανόνα ἔχουν πρωτοπλαστεῖ σὲ ξένες γλῶσσες: ἐκφορικὴ οἰκοδομὴ (encorbellement), ἄνετο καὶ στάσιμο σκέλος (Spiel-Standbein) αὐτοσκιὰ καὶ ἀποσκιὰ (Schlagschatten, ἴσως ἀνάμνηση καὶ τοῦ δημοτικοῦ ἀπόσκιον), ψαλιδοκαμάρα-πιθοκαμάρα (βαγενοκαμάρα), βλαστόσπειρα κλπ. Ἀριστα χαρακτηρίζει τὸν πνευματικὸ του κόσμον καὶ τὴν ἰσοδύναμη ἔκφρασή του, τὸ ὅτι, χωρὶς νὰ ζητᾶει νὰ στολίσει τὸ ὕφος του, ὅμως τὸ στολίζει μὲ τὸ μοναδικὸν τρόπο πού ἔχει νὰ μεταχειρίζεται στὴν κατάλληλη θέση μιὰ φράση ἑνὸς ἀρχαίου πεζογράφου ἢ ποιητῆ γιὰ νὰ χαρακτηρίσει μιὰν ἱστορικὴ περίοδο ἢ ἓνα πρόσωπον ἢ μιὰ κίνηση. Ὁ γραφτὸς λόγος τοῦ Τσουντα (ὅπως τὸ ἔκανε καὶ ὁ προφορικὸς του) αἰχμαλωτίζει σὰν τὴ σιγανὴ μουσικὴ τοῦ νεροῦ, πού, ἐνῶ κυλάει στὸ αὐλάκι σχεδὸν ἀψοφητῆ, μόλις τὸ κύλημά του τὸ κόφτει μιὰ ἀλλαγὴ στάθμης ἢ κάποιον ξεχωριστὸ ἀντικείμενον ἀμέσως «κελαρύζει» (ἀγαπημένη μεταφορικὴ

έκφραση τοῦ Τσουντα). Καί ὅμως, ὁ «μουσικός» αὐτός λόγος εἶναι ταυτόχρονα θαυμαστό μέσο ἄσκησης γιά ὅσους θέλουν νά μάθουν νά σκέπτονται καί νά ἐκφράζονται λογικά — ὁ μέγας καὶ μὸς τοῦ Τσουντα ἀπὸ τὴν ἀναστροφή του μὲ τοὺς νεώτερους.

Ἐπιμείναμε στὰ μορφικὰ γνωρίσματα τῆς «Ἱστορίας», ἐπειδὴ εἶναι γνωρίσματα πλούσιας οὐσίας. Καθὼς τὸ βιβλίον τοῦτο διαβάζεται εὐκόλα, ὁ βιαστικός ἀναγνώστης κιντυνεύει νά μὴν εὐεργετηθεῖ ἀπ' αὐτὸ ὅσο πρέπει καί ὅσο μπορεῖ τὸ βιβλίον νά τὸν εὐεργετήσῃ. Χρειαζέται διάβασμα ἤσυχο καί προσεχτικό, μὲ τὴ σκέψη συγκεντρωμένη, ζυγίζοντας τὴν κάθε φράση. Τότε τὸ βιβλίον τοῦτο γίνεται καί μὲ τὴν οὐσία του καί μὲ τὴν μορφὴν του, σχεδὸν ἀνεξάντλητο.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Βιβλιογραφία τῶν ἔργων τοῦ Τσουντα βρῖσκει κανεὶς στὸν τόμον *Ἐπιτύμβιον Χρήστου Τσουντα*, Ἀθῆναι 1941, 684 κέ.

Gilbert Murray (1866-1957)

[Έντυπώσεις από τὸ ἔργο του]*

“Οποῖος δὲν εἶναι ἐρευνητὴς στὸν τομέα τῆς κλασσικῆς φιλολογίας εἶναι φυσικὸ νὰ μὴν αἰσθάνεται τὸν ἑαυτὸ του πολὺ ἀρμόδιο νὰ μιλήσει γιὰ τὸν G. Murray, τὸν μεγάλου φιλόλογο ποὺ πέθανε τελευταῖα, τὸ σπουδαιότερο Ἀγγλο-ἑλληνιστὴ τοῦ καιροῦ του, ὅπως δέχονται (ἢ ἐδεχόντουσαν) ὅλοι. Ὁ ὑπογράφου-μενος, ποὺ μὲ τὰ πράγματα τῆς κλασσικῆς φιλολογίας ἔχει περίπου τὴ σχέση τοῦ γείτονα καὶ συγγενῆ (σχέση ἄλλοτε ἐνθαρρυντικὴ καὶ ἄλλοτε ἀποθαρρυντικὴ) ὑποχώρησε, ὕστερα ἀπὸ πολὺ δισταγμὸ, στὴ φιλικὴ ἐπιμονὴ τῆς «N. Ἐστίας», ἐπειδὴ συμμερίστηκε τὴν ἐπιθυμία της νὰ μὴν περάσει ὀλίγε ἀπαρατήρητη ἀπὸ τίς στῆλες της ἢ ἀπώλεια μιᾶς σημαντικῆς πνευματικῆς μορφῆς· καὶ μάλιστα μιᾶς μορφῆς ποὺ, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀγωνίστηκε μὲ ἐπιτυχία νὰ συντηρήσει καὶ νὰ βαθύνει τὴν ἀγάπη πρὸς τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ λογοτεχνία, ἔγινε δημοφιλέστατη, καὶ μὲ τὸ κύρος της ἔπαιξε, ἀνάμεσα στοὺς δυὸ πολέμους, σπουδαῖο πρόσωπο στὶς προσπάθειες τῶν ἐθνῶν νὰ κάμουν τίς σχέσεις τους πιὸ ἀνθρωπινές. Γιὰ τοὺς λόγους ποὺ εἴπαμε, τὸ ἄρθρο τοῦτο θὰ περιοριστεῖ στὸ νὰ μεταδώσει ἐντυπώσεις προπάντων ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Murray ποὺ παρουσιάζουν γενικώτερο ἐνδιαφέρον.

Ἄλλὰ καὶ τὰ ἔργα του ποὺ ἀνήκουν στὴν καθαρὴ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα δὲν ἔχουν ποτὲ τὴν περιορισμένη ἐκείνη εἰδίκευση (ἀνιάρη, ἐπειδὴ δὲν αἰσθάνεται τίς ἀποχρώσεις καὶ τὴν ἀξία) ποὺ συνηθίσαμε νὰ ὀνομάζουμε σχολαστικότητα. Σὲ ὅλα, ἡ ἔρευνα τῆς λεπτομέρειας, ποὺ γίνεται βέβαια πάντα μὲ ὀξύτατη προσοχὴ καὶ ἀγάπη, χρησιμεύει στὴ διαφώτιση κάποιου πιὸ θεμελιακοῦ ἢ πιὸ καθολικοῦ προβλήματος· δὲν χάνει ποτὲ τὸ χαρακτῆρα τῆς πάλης μὲ ἓνα ζήτημα πνευματικὸ, ποὺ δὲν εἶναι ἀπλὰ διανοητικὸ καὶ γνωστικὸ, δὲν εἶναι δηλαδὴ ἀπλὴ περιέργεια γιὰ λεπτομέρειες ἀσύνδετες μεταξὺ τους, ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ τίς ὑπερτιμοῦμε. Ἀπὸ τίς ἐρευνητικὲς αὐτὲς ἐργασίες του, τὸ βιβλίον του γιὰ τὴν «Ἀνάπτυξη τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔπους» (1η ἐκδ. 1907) ἔχει πολλὰς

*Νέα Ἐστία 62 (1957) 1059-1062.

σπουδαίες ἢ ώραϊες διαπιστώσεις (αὐτὲς δὲν λείπουν ἀπὸ κανένα βιβλίο του), ἀλλὰ ὡς ἔρευνα δὲν ἀποτελεῖ, νομίζω, σταθμὸ ἢ πρόοδο στὶς ὁμηρικὲς μελέτες: Βολφιανῆς καταγωγῆς ὁ Murray καὶ δεμένος μὲ τὶς ὑπερκριτικὲς καὶ ἀρνητικὲς θεωρίες τοῦ 19ου αἰῶνος γιὰ τὴν ὁμηρικὴ ποίηση, δὲν ἀνανέωσε τὸ θέμα καὶ σήμερα φαίνεται μονάχα αἰρετικὸς.

Ἀντίθετα, γενικὴ εἶναι ἡ ἀναγνώριση γιὰ τὴν πρόοδο ποὺ ἀποτελέσει ἡ ἔκδοσή του τοῦ κειμένου τοῦ Εὐριπίδη (1901-1910, τρεῖς τόμοι στὴν *Bibl. Oxoniensis*). Εἶναι καὶ σήμερα ὡς σύνολο ἡ πιὸ ἀξιόπιστη καὶ παστρική ἔκδοση τοῦ Εὐριπίδη ποὺ ἔχομε. Αὐτὸ δὲν σημαίνει λίγα πράγματα. Ὅλοι ξέρομε ὅτι δὲν εἶναι ἀπλὸ πρόβλημα ἡ ἔκδοση ἑνὸς ἀρχαίου κειμένου, ὅτι δὲν εἶναι μόνον ζήτημα πλατειᾶς καὶ βαθειᾶς γνώσης τῆς γλώσσας. Σὲ κάθε τέτοια ἔκδοση δοκιμάζεται ἡ εὐαισθησία καὶ τῆς προσωπικότητος τοῦ ἐκδότη καὶ τῆς ἐποχῆς του (πόσο διδαχτικὲς εἶναι οἱ περιπέτειες τῶν ἐκδόσεων τῶν «Δοκιμίων» τοῦ Montaigne ἢ τῶν «Σκέψεων» τοῦ Pascal, ποὺ θὰ ἔπρεπε πολὺ νὰ τίς μελετήσουν καὶ οἱ ἐκδότες τοῦ Σολωμοῦ). Ὁ μεγάλος σκοπὸς μένει πάντα νὰ συναντήσομε καὶ νὰ δώσομε τὸ συγγραφέα. Χρειάζεται καὶ τέλεια κατοχὴ τῆς ἐπιστημονικῆς μεθόδου (= κατανόηση τῆς παράδοσης τοῦ κειμένου) καὶ πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ μέθεξι. Στὸ τέλος ἓνα κείμενο «ἐντιμο» εἶναι ζήτημα προσωπικῆς ἐρμηνευτικῆς ἰκανότητος, πλουτισμένης καὶ ἀπὸ τὴν πείρα τῶν ἄλλων, ποὺ θὰ μπορέσει νὰ ἐκτιμῆσει τὴν ποιότητα τοῦ κειμένου καὶ τὴν ἰδιομορφία, ἧγουν εἶναι ἀνάλογη μὲ κείνη ποὺ πρέπει νὰ ἔχει ὁ κριτικὸς τῆς λογοτεχνίας. Οἱ ζηλευτὲς αὐτὲς, ἐπειδὴ ὄχι κοινές, ἰδιότητες ἀναγνωρίστηκαν ὁμόφωνα στὴν ἔκδοση τοῦ Εὐριπίδη τοῦ Murray, ποὺ ἀποτελέσει σημαντικὴ πρόοδο στὴν κατάχτηση τῆς γνησιότητος τοῦ κειμένου ἑνὸς σπουδαίου ποιητῆ. Ἡ ἔκδοση τοῦ κειμένου τοῦ Αἰσχύλου (1937, στὴν *Oxoniensis* πάλι), ἀξιοσπούδαση ὅπως κάθε τι τοῦ Murray, δὲν ἔχει, νομίζω, μέσα στὸ ἔργο του τὴν ἴδια σημασία ποὺ εἶχε τὸ κείμενο τοῦ Εὐριπίδη. Ἄς περάσομε σὲ δύο-τρία ἔργα του ποὺ ἀποτείνονται σὲ πλατύτερο κοινὸ.

Ἐκεῖνοι ποὺ ἔτυχε νὰ σπουδάζουν φιλολογία στὰ χρόνια τοῦ πρώτου πολέμου, καὶ ἦταν «φανατικοὶ γιὰ γράμματα», δὲν ξεχνοῦν τί ἀπελευθερωτικὴ ἐπενέργεια εἶχε στὸ πνεῦμα τους καὶ τί ξαλάφρωμα τῆς ψυχῆς ἦτανε (μαζὶ μὲ τὸ μάθημα δυὸ-τριῶν καθηγητῶν) ἡ μετάφραση τῆς «Ἱστορίας τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας» τοῦ Murray ποὺ ἄρχισε τότε νὰ κυκλοφορεῖ σὲ τεύχη ὁ Σ. Μενάρδος (1916-1922). Φανταζόμενοι πῶς «φιλολογία» ἦταν πραγματικὰ ἀγάπη στὸ λόγο, τὴν ποίηση ἢ τὸν πεζὸ, τὰ ἔχαναν ὅταν γυρεύοντας νὰ βοηθηθοῦν ἔπεφταν ἐπάνω σὲ «συγγράμματα» ποὺ μόνον τὸ πάχος τὰ ξεχώριζε ἀπὸ τὰ σχολικὰ — ἀλλὰ παχυλὸ ἦταν καὶ τὸ πνεῦμα τους. Ἡ γραμματολογία

του Murray τους ήρθε δῶρο τοῦ Θεοῦ. Βρῆκαν ἐπὶ τέλους ἓνα βιβλίον ποὺ ἀνῆκε στὴ γνώριμή τους κατηγορία τῆς ἱστορίας τῶν λογοτεχνιῶν, μιὰν ἱστορία τῆς ἀρχαίας λογοτεχνίας ὅπου τὸ στοιχεῖο «ἀρχαία» δὲν ἀφάνιζε τὸ στοιχεῖο «λογοτεχνία». Ἡ ἀπελευθερωτικὴ τοῦ δύναμη βρίσκεται στὸ ὅτι δὲν ξαναδίνει συμβατικὲς γνώσεις καὶ κρίσεις, ἀλλὰ φρέσκες ἐντυπώσεις, διαγνώσεις καὶ εὐρήματα ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ ἔρχεται σὲ προσωπικὴ σχέση μὲ τὰ ἀρχαῖα ποιήματα ἢ πεζὰ καὶ ἔχει τὴν ικανότητα, ἀφοῦ ἔμαθε ὅ,τι ἔλεγον ὡς τότε γι' αὐτά, νὰ τὰ ξαναδεῖ σὰν ἀτομικὸ τοῦ ζήτημα· ποὺ συγκεκριμένο σκοπὸ τῆς μεγάλης ἀρχαιογνωσίας τοῦ ἔβαλε νὰ ἐξαντλήσει τὰ μυστικὰ τῆς γοητείας τῆς λογοτεχνίας ἐκείνης καὶ νὰ συναντήσῃ πίσω ἀπὸ τὰ ἔργα τοὺς συγγραφεῖς τοὺς σὰν ζωντανὲς μορφές. "Ὅτι ἓνας τέτοιος ἄνθρωπος εἶναι καὶ τεχνίτης στὸ γράψιμο, ἔρχεται πιά σὰν φυσικό. Τὸ ὕφος τοῦ ἔχει σαφήνεια, ποὺ δὲν τὴ χρωστᾶει στοὺς κοινὸς τὸπους καὶ στὶς καθημερινὲς «ἀλήθειες» ὅπου ἡσυχάζει ὁ κοινὸς νοῦς. Ξέρεῖ νὰ δώσει ἐνδιαφέρον στὴν ἀφήγηση, ἄλλοτε κἀνοντάς τὴν δραματικὴ, ὅσο χρειάζεται (μὲ τὸ μέσο κάποιας χαρακτηριστικῆς ἱστορίας γιὰ τὸ συγγραφέα ποὺ μελετᾶει — πῶς π.χ. σταμάτησε τὸν Ξενοφῶντα ὁ Σωκράτης μὲ τὸ ραβδί του στὸ σοκάκι, ἢ κάποιας καίριας φράσης τοῦ κ.τ.δ.)· ἄλλοτε μὲ ἐκφράσεις ποὺ φαίνονται σὰν πλασμένες ἐπίτηδες γιὰ τὴ συγκεκριμένη περίπτωσι. Τὸ πολὺ ἐγγλέζικο, ἀλλά, φαντάζομαι, καὶ προσωπικὸ ὕφος τοῦ κάνει ἐντύπωση ἀκόμη καὶ στὴν ὑποτονικὴ μετάφραση τοῦ Μενάρδου (μ' ὅλη ὁμως τὴν ἐπιφύλαξη αὐτῆ τοῦ ἀξίζει ἔπαινος ποὺ διάλεξε νὰ δώσει αὐτὸ τὸ βιβλίον στοὺς Ἕλληνας ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων, ὡς τὰ σήμερα δὲν μῆτρε τίποτε καλύτερο στὴ θέση του).

Βέβαια καὶ στὸ βιβλίον αὐτὸ τὰ «σύνορα» τῆς ἐποχῆς τοῦ —πρωτοβγῆκε τὸ 1897— τὰ αἰσθανόμεστε πολὺ, ὄχι τόσο ἐπειδὴ νεώτερες ἀνακαλύψεις ἀλλάξαν τίς γνώσεις μας, ὅσο γιὰτὶ ὀρισμένα γούστα τοῦ συγγραφέα εἶναι γνήσια ἐκφραση τῶν χρόνων του. Βέβαια, ὁ μαθημένος στὴν προρραφηλιτικὴ καλαισθησία βρίσκει τὸ ἀρχαῖο ἀττικὸ ἀλφάβητο «ἀκομψόν»· βέβαια, τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα ἔχουν «ἐκφρασιν γελαστὴν ἀλλὰ λιθίνην», τὰ χορικά τοῦ Προμηθέως κάτι ἀπὸ τὸ «Weltschmerz τοῦ 19ου αἰ.» (!) κ.τ.δ. Ἄλλὰ ποῖος ποτὲ βγῆκε ὀλότελα ἔξω ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἢ τὴν ἀγνόησε ἀτιμώρητα; Ὁ νέος ποὺ θὰ πάρει ὅλα ὅσα λέει ὁ Murray γιὰ τελειωτικὲς ἀλήθειες θὰ πέσει ἔξω· μπορεῖ ὁμως νὰ κερδίσει τὴν πεποίθησι, ὅτι στὴν ἀσχολία του μὲ τὰ ἀρχαῖα «συγγράμματα» δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷ ὅτι ἔχει νὰ κάμει μὲ λογοτεχνήματα καὶ ὅτι χρέος του εἶναι νὰ τὰ ξαναανακαλύψῃ ὁ ἴδιος.

Τὸ βιβλίον «Πέντε φάσεις τῆς Ἑλληνικῆς Θρησκείας» (1913, 1925) εἶναι ἴσως πιὸ ἀποκαλυπτικὸ γιὰ τὴν πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ ἰδιοστασία τοῦ Murray. Πρωτύτερα ὁμως ἄς σημειωθεῖ, ὅτι τὸ βιβλίον αὐτὸ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ

καλύτερα πού μπορούν να εισαγάγουν ένα σημερινό (ή μήπως, σωστότερα, χτεσινό;) σκεπτόμενο άνθρωπο στο πρόβλημα τῆς ἑλληνικῆς θρησκείας, νὰ τὸν κάμει νὰ αἰστανθεῖ πὼς στὴ «μυθολογία» ὑπάρχει θρησκεία γνήσια, ὄχι ἀπλὴ αἰσθητικὴ χαρὰ γιὰ τὴ διήγηση (Lust zu fabulieren). Καὶ τοῦ βιβλίου τούτου ἡ κύρια ἀξία εἶναι, πάλι, ὄχι ὅτι δίνει γνώσεις σίγουρες γιὰ πάντα ἢ τελειωτικὲς ἀλήθειες, ἀλλὰ ὅτι εἶναι γραμμένο ἀπὸ πνευματικὸ ἄνθρωπο πού ἀγωνίζεται τίμια νὰ καταλάβει φαινόμενα παράξενα, πού ἔχουν σπουδαιότητα καὶ γιὰ μᾶς. Καὶ τὸ βιβλίον τοῦτο εἶναι γραμμένο μὲ τὴ σοβαρότητα καὶ τὴ χάρη τοῦ τεχνίτη πού καὶ ξέρεи τὴ δουλειά του καὶ τὴν προσέχει (πόσο ἔξυπνα καὶ νόστιμα συνδέει π.χ. τὸν ὄρο τῶν ἀνθρωπολόγων *Urdummheit* γιὰ τὴν πρωτογονικὴ «βλακεία» τῶν προϊστορικῶν μὲ τὸ «εὐθήθι ἠλίθιος» τοῦ Ἡροδότου γιὰ τὰ βαρβαρικὰ φῦλα ἀντίθετα μὲ τὸ ἑλληνικό. Ἡ πόσο ἐντυπωσιακά, ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικά, εἰσάγει τὸ κεφάλαιον γιὰ τὸν 4ο. αἰ. π.χ. μὲ τὴ διήγηση τοῦ Ξενοφῶντος γιὰ τὴν «οἰμωγὴ» πού «ἐκ τοῦ Πειραιῶς διὰ τῶν μακρῶν τειχῶν εἰς ἄστυ διῆκεν» ἅμα ἢ Πάραλος ἔφερε κάποια νύχτα τοῦ 405 π.Χ. τὴν εἶδηση γιὰ τὴν καταστροφὴ τῶν Αἰγῶν ποταμῶν). Πλάϊ σ' αὐτὰ εἶναι καὶ στὸ βιβλίον τοῦτο φανεροὶ οἱ «περιορισμοὶ» τῆς ἐποχῆς ἢ τῆς γενιᾶς τοῦ συγγραφέα: π.χ. γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ἑλληνικῆς θρησκείας δίνει κυριαρχικὴ σημασία στίς ἐρμηνεῖες τῶν πρωτογονικῶν θρησκειῶν ἀπὸ τοὺς ἀνθρωπολόγους. Ὁ ποιητὴς T. S. Eliot (βλ. πιὸ κάτω) θὰ πεῖ ἀργότερα, ὅτι ἔτσι «ὁ κῆπος κοντεύει νὰ μοιάζει μὲ ζούγκλα». Ἄλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Murgay αἰσθάνεται τὸν κίντυνο: ἄν, λέει, ὁ «πόλεμος» ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρωπολόγους καὶ στοὺς φιλόλογους ἦταν ἀναπόφευκτος θὰ πήγαινε μὲ τὸ μέρος τῶν δευτέρων, ἐπειδὴ τὸ ἔργον τους εἶναι «τὸ σπανιότερον, σκληρότερον, λιγώτερον δημοτικὸν καὶ ἴσως μονιμώτερον ἀξίας, καὶ ἔχει αὐτὴ τὴ στιγμὴ περισσότερη ἀνάγκη νὰ τὸ διαφεντέψουν». Καὶ στὸ κεφάλαιον γιὰ τοὺς Ὀλύμπιους θεοὺς ὑπερασπίζει τὴ θρησκευτικὴ τους ἀξία ἐναντίον τῆς J. Harrison.

Πέρα ἀπ' αὐτὰ ὅμως, τὸ βιβλίον ἔχει καὶ κάτι ἀπὸ τὴ θερμότητα τῆς ἐξομολόγησής, ἄμεσης ἢ ἔμμεσης. Προϋπόθεση γιὰ τὴν ἐκτίμησή μας εἶναι, βέβαια, νὰ μὴ ταυτίζομε τὴ γνήσια θρησκευτικὴ ἢ τὴ θρησκεία μὲ ὀρισμένη μορφή θρησκείας (τοῦτο παραμερίζει ἀπὸ τὴ συζήτησιν τοὺς καθολικοὺς π.χ., ἀλλὰ καὶ ἰδεολογίες πού φιλοδοξοῦν νὰ τοὺς ἀντικαταστήσουν). Μὲ τὴν προϋπόθεσιν αὐτήν, ὅποιος διαβάσει τὸ βιβλίον τοῦτο δὲν μπορεῖ νὰ μὴ συγκινηθεῖ βλέποντας, ὅτι μέσα σ' αὐτὸ ἔχει πάρει μορφή, καὶ μορφή εὐγενική, ὁ ἀγώνας ἐνὸς ἀνθρώπου πού, ἐνῶ ἔχει «θρησκεία» του τὴ λογοκρατία, ἐνῶ πιστεύει στὴν ἀκατάλυτη ἀξία τῆς νόησης γιὰ τὴ διερεύνησιν τῆς ἀλήθειας, πασιζοῖ ὅμως νὰ καταλάβει καὶ νὰ συναισθανθεῖ μιὰ θρησκεία, πού στὴν ἀρχὴ φαίνεται σὰν νὰ μὴν εἶναι κανὲν θρησκεία, ὅπως ἐννοοῦν τὸν ὄρον οἱ πολλοί:

ένος ανθρώπου πού, ενώ για τόν έαυτό του έχει διαλέξει τήν καρτερία τού άγνωστικισμού («δέν ύπάρχει στα θέματα αυτά δρόμος βασιλικός, δημοσιάν»), όμως συναισθάνεται ότι «στή θρησκεία όλα τά άρθρα πίστης και οι όρισμοί είναι άπλή μεταφορική έκφραση, χρήση τής ανθρώπινης γλώσσας για κάποιον σκοπό για τόν όποιο δέν έχει πλαστεϊν» πού δέχεται τή στρωϊκή διδασκαλία σαν τό μόνο «σύστημα διαγωγής πού μπορούν νά παραδεχτοϋν όσοι δέν παραδέχονται άποκάλυψη, διατηροϋν όμως κάποια πίστη στο σκοπό τών πραγμάτων», αλλά συναισθάνεται κιόλας τις «εύγενικές συγκινήσεις» τών θρησκευόμενων ανθρώπων — προτιμώντας βέβαια τις πνευματικώτερες και ήρεμώτερες, ικανός όμως νά συναισθανθεί και τις πιό πύρινες, μ' όλο πού τις φοβάται.

Γενικώτερα κάνει έντύπωση ή ικανότητά του νά κρίνει πνευματικές καταστάσεις, πού δέν είναι δικές του, όχι μόνο απέξω, αλλά και από μέσα, δηλαδή νά τις δικαιώνει. Στην πάλη τών παλαιών θεών με τούς Χριστιανούς «ό ιστορικός θά προσπαθήσει μόνο νά συμπαθήσει και τούς δυό» και θά διακρίνει ότι ό «εσώτερος άνθρωπος» ένώνει τούς χριστιανούς τού 4ου αϊ. περισσότερο με τούς σύγχρονους τους έθνικούς παρά τούς σημερινούς χριστιανούς. Αίσθανόμαστε (φτάνει νά μήν είμαστε «καθολικοί») άνακούφιση από τήν ήμερη άνθρωπιά πού άποπνέει τó βιβλίο αυτό και πού είναι άκριβός καρπός τής καθημερινής άναστροφής τού Murray με τούς Έλληνες· μιάν άνθρωπιά πού σήμερα έχομε εύκολα τήν τάση νά τήν έξευτελίζομε (έχομε βαρεθεί και μεϊς ν' άκούμε όλοένα για τó «δίκαιο 'Αριστείδη»), αλλά όποτε είμαστε ειλικρινείς τή νοσταλγοϋμε. Και κάτι άλλο πρέπει κανείς νά τιμήσει στο βιβλίο τούτο: άκριβός με αυτή τήν πνευματική και ψυχική στάση του ό Murray μόρεσε νά ξανοίξει και νά κάμει άμεσα αισθητές κάποιες πλευρές τής ελληνικής θρησκείας ουσιαστικές· δέν είναι αυτές όλόκληρη ή ελληνική θρησκεία (ούτε ό Murray τó ύποστηρίζει), τούτο όμως δέν σημαίνει πώς είναι άνύπαρχτες ούτε πρέπει νά τις ξεχνούμε, όταν έμεϊς θεωρούμε άλλες για πιό σπουδαίες.

Τό βιβλίο του «ό Εϋριπίδης και ή εποχή του» (1913, αναθεωρημένο τó 1946, μεταφρασμένο κ' ελληνικά) έχει τήν ίδια σπουδαιότητα με τά παραπάνω και δείχνει τήν ίδια ήμερη ζωηρότητα τού συγγραφέα. Ό στόχος του είναι πάλι ή ποίηση, πού στην περίπτωση τού Εϋριπίδη δέν είναι πάντοτε άμεσα αισθητή στους σημερινούς και έχει πολλές φορές άμφισβητηθεί. Ό Murray, πού δέν ήσυχάζει ποτέ με τó συμβατικό θαυμασμό, άφού τήν ξαναανακάλυψε ως σημερινός άνθρωπος, θέλει νά δείξει και στους άλλους τήν αξία πού έχει και γι αυτούς. 'Η ποίηση δίνει, φυσικά, ιδιαίτερο ένδιαφέρον και στην προσωπικότητα τού ποιητή, στο πώς αυτή σχηματίστηκε. Μεταχειριζόμενος ό Murray και τις γνώσεις του και «τή φαντασία του με τρόπο ένεργό και κριτικό» ζητεί νά ιδεί ζωντανή τή μορφή τού Εϋριπίδη μέσα στο γίγνεσθαι

της, από ποῦ ξεκίνησε, πῶς σιγά-σιγά ἐπραγμάτωσε τὴν «ἐαυτῆς φύσιν», πῶς τελειώθηκε αὐτὸς ὁ «calvus et calvinista» (φαλακρὸς καὶ καλβινιστῆς), ὅπως τὸν λέει θυμούμενος τὴν ἔκφραση κάποιου νεώτερου. Φυσικὰ καὶ τὸ βιβλίο τοῦτο τοῦ Murray ἔχει μαζί με τὶς δικές του ἀρετὲς καὶ τὴ σφραγίδα τῶν χρόνων του, ὅπως καὶ τ' ἄλλα. Γενικά, τὰ βιβλία ποῦ μελετήσαμε ὡς τώρα ἐλπίζω ὅτι εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικά του.

Ἄλλὰ ὁ Murray θέλησε νὰ δώσει στοὺς σημερινούς καὶ πιὸ χειροπιαστὴ ἀπόδειξη τῆς ἀξίας τῆς ποίησης τοῦ Εὐριπίδη: μετάφρασε σὲ στίχους ὀχτῶ ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα δράματά του (ὅπως καὶ Σοφοκλῆ καὶ Αἰσχύλο καὶ Ἄριστοφάνη). Τέτοιες μεταφράσεις εἶναι ἀπὸ τὰ παράτολμα ἐκεῖνα ἐγχειρήματα ποῦ πρέπει νὰ γίνονται καὶ νὰ ξαναγίνονται κάθε τόσο, ἐπειδὴ μετὸ ἀγώνισμα τοῦτο καὶ ἡ νεώτερη γλῶσσα μπορεῖ νὰ βγεῖ δυναμωμένη (ὅπως τὸ εἶχαν πολὺ σωστὰ ἰδεῖ οἱ μαθητὲς τοῦ Σολωμοῦ) καὶ ἐπειδὴ τῆς «κλασσι-κῆς» ποίησης ἡ αἴσθησις ἀλλάζει ἀδιάκοπα (ἄλλα στοιχεῖα αἰσθάνεται κάθε ἐποχὴ ἐντονώτερα). Τὸ ἀποτέλεσμα δὲν εἶναι ποτὲ τελειωτικό. Ἄλλὰ στὴ μετάφραση ἀρχαίου ποιητῆ ἢ δὲν ἔχει ἐλπίδα νὰ φτάσει σὲ κάποιο βαθμὸ ἐπιτυχίας (ὀλοκληρωτικὴ δὲν ὑπάρχει) παρὰ ὅποιος εἶναι καὶ ἀληθινὸς φιλόλογος καὶ ἀληθινὸς ποιητῆς — σπάνιο ζευγάριωμα. Ὁ Γρυπάρης, ποῦ προτίμησε νὰ κάμει ἔργο τῆς ποίησής του τὸν Αἰσχύλο, εἶναι ἡ καλύτερη περίπτωση — καὶ πάλι... (δὲν εἶπε ὁ ἴδιος συγκινητικά, ὅτι μόνο ὦρες-ὦρες αἰσθανότανε τοὺς ὤμους του πλάι-πλάι μετὸ γίγαντά του;) Ὁ Wilamowitz, ποῦ μετάφρασε κι αὐτὸς ἔμμετρα πολλὰς τραγωδίας, δὲν κατώρθωσε νὰ περι-σώσει τίποτε σχεδὸν ἀπὸ τὴν ποίησή τους καὶ ἔγραψε, φαίνεται, ἀνυπόφορα γερμανικά, ὅπως τὸ ἐτόνισε προπάντων ὁ κύκλος τοῦ Stephan George. Ἦθελε βέβαια ὁ Wilamowitz τὴ μετάφρασή του νὰ εἶναι προπάντων ἐρμηνευτικὴ, δη-λαδὴ ἡ ὑπεύθυνη συνολικὴ ἐρμηνεία ἐνὸς φιλόλογου· ἀλλὰ τότε, γατὶ δὲν τὶς ἔκαμε πεζές; Καὶ ὁ Murray λέει γιὰ τὸν Εὐριπίδη, ὅτι «ἔχομε μεγάλη ἀνάγκη ἀπὸ καλὴ πεζὴ μετάφρασή του, ποῦ νὰ βγάξει ἀληθινὰ ὀλόκληρο τὸ νόημα τοῦ ἐλληνικοῦ κειμένου». Ὡστε μετὸς τῶν ἔμμετρων μεταφράσεων τοῦ ζήτησε κάτι ἄλλο: νὰ δώσει τὴν ποίηση τοῦ Εὐριπίδη μετὸ ἰσοδύναμους σημερινούς στίχους. Ἄλλὰ ἐδῶ, κριτῆς ἀρμοδιώτερος ἀπὸ κάθε ἄλλον, ὁ T. S. Eliot, ποιητῆς διά-σημος καὶ ὡς κριτικὸς, φημισμένος καὶ γιὰ τὸν οὐμανισμό του, ἐχαρχτήρισε τὴν προσπάθεια τοῦ Murray πέρα-πέρα ἀποτυχημένη καὶ τὸν μεταφρασμένον Εὐριπίδη του νεκρὸν (σ' ἓνα παλιὸ ἄρθρο τοῦ κριτικοῦ τόμου τοῦ *The sacred Wood*, 1η ἔκδ. 1920, ποῦ τὴν ὑπόδειξή του τὴ χρωστῶ στὸν κ. Γ. Π. Σαβ-βίδη). Ὑστερα ἀπὸ τὴν κρίση αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει δευτέρη, ἄλλωστε ὁ Eliot δίνει καὶ ἀποδείξεις τῆς ἀποτυχίας: ἡ μετάφραση προσθέτει ἐπιθετα στὰ οὐσιαστικά τοῦ Εὐριπίδη ἀλλάζει τὶς κυριολεξίες μετὰ μεταφορικὰς ἐκφράσεις

κ.τ.δ. Οί άλλαγές αὐτές, προσθέτει ὁ Eliot, ἔχουν καὶ χρῶμα ὀρισμένο, ἀπὸ τοὺς ποιητὲς πού ἀκολούθησε ὁ Murray, τὸν Swinburne, τὸν William Morris: «ὁ ποιητὴς κ. Murray εἶναι ἕνας πολὺ ἀσήμαντος ὀπαδὸς τοῦ προρραφαηλιτικοῦ κινήματος».

Ἡ κρίση ἑνὸς τόσο σπουδαίου ποιητῆ ἔχει ἀξία ὀριστική. Πέρα ἀπ' αὐτὴν ὅμως, ἔχει κανένας τὴν ἐντύπωση, ὅτι ὁ Eliot σὰν νὰ δυσπιστεῖ σ' ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Murray. Ἐγίνε παραπάνω πολλὲς φορὲς λόγος γιὰ τοὺς περιορισμοὺς πού ἡ ἐποχὴ του ἔβαλε γύρω στὸ Murray. Λεῖπουν τάχα αὐτοὶ ἀπὸ τὸν κριτικὸ του; Ὁ Eliot (πού θὰ ἦταν καμμιά τριανταριά χρονῶν ὅταν ἔγραφε γιὰ τὸν Murray) εἶναι καθολικὸς καὶ ὁ οὐμανισμὸς του ἔχει κάπως λατινικώτερο χρῶμα (γιὰ τὸν Eliot ὁ πιὸ κλασσικὸς ἀρχαῖος ποιητὴς εἶναι, ἂν θυμοῦμαι καλά, ὁ Βιργίλιος, ἡ Σαπφῶ ἴσως ὄχι ἀνώτερη ἀπὸ τὸν Κάτουλλο κλπ.). Ἡ ποίησή του ἐνηλικιώθηκε καὶ μεγάλωσε σὲ συνειδητὴ ἀμάχη καὶ ἔχθρα μὲ τὴν προρραφαηλιτικὴ αἰσθητική. Πρέπει νὰ τὰ θυμούμαστε αὐτὰ διαβάζοντας τὴν κρίση του γιὰ τὸν Murray. «Χρειαζόμαστε, λέει ὁ Eliot, ἕνα μάτι πού νὰ μπορεῖ νὰ ἰδεῖ τὸ παρελθὸν μέσα στὴ θέση του καὶ μὲ τὶς ξεκάθαρες διαφορὲς του ἀπὸ τὸ παρὸν, καὶ ὅμως τόσο ζωηρά, ὥστε νὰ μᾶς εἶναι τόσο παρὸν ὅσο τὸ παρὸν». Ἡ ἀνάγκη αὐτὴ ἦτανε καὶ θὰ εἶναι πάντα ἰσχυρή. Ἀπὸ τέτοιαν ἀκριβῶς ἀνάγκη, ὅπως τὴ διατυπώνει ὁ Eliot, βγῆκε στὸν καιρὸ του καὶ τὸ ἔργο τοῦ Murray καὶ ὁ Murray ἦταν ἀπὸ κείνους πού μπορούσαν νὰ τὴν πραγματώσουν. Μὰ κάνει μεγάλη διαφορὰ ἂν τὸ «δημιουργικὸ μάτι», τὸ «δημιουργικὸ ἔνστικτο» εἶναι τριάντα χρόνων στὰ 1896 (Murray) ἢ στὰ 1918 (Eliot). Δὲν θὰ εἶναι καὶ στὸ μέλλον δύσκολο γιὰ τὸν ἐνήμερο μελετητὴ νὰ αισθανθεῖ, ὅπως καὶ ὁ Eliot γιὰ τὸν Murray καὶ τοὺς προρραφαηλίτες, ὅτι πολλῶν σημερινῶν φιλολόγων τὰ ἔργα εἶναι οὐσιαστικὰ ὁμόλογα μὲ τὴν ποίηση καὶ τὴν κριτικὴ τοῦ Eliot (ἀκόμη κι ἂν οἱ φιλόλογοι αὐτοὶ δὲν τὸ ξέρουν). Ἐτσι θὰ γίνεται, πάντοτε, δὲν μπορεῖ νὰ μὴ γίνεται. Τοῦτο δὲν λιγοστεύει τὴ σημασία τῆς δημιουργικῆς προσωπικότητος τοῦ Murray, γιατί δὲν σάνεται ἡ ἀξία της μαζί μὲ τὴν ἐποχὴ του. Ὅσο γιὰ τὴ δική μας ἐποχὴ, ὁ Θεὸς τὸ ξέρει πῶς θὰ κρίνεται ἀργότερα.

Μιά φωτογραφία τοῦ Murray δημοσιευμένη μπροστὰ στὶς «Πέντε φάσεις τῆς ἐλληνικῆς θρησκείας» τὸν δείχνει σὲ πλαγιὴν ὄψη ὅταν θὰ ἦταν ἐξηνταπεντάρης, φαντάζομαι. Κεφάλι μὲ γραμμὲς λεπτές, μὲ ἐπιφάνειες χωρὶς πολλὴ σάρκα καὶ ἀρκετὰ ὀμαλές, πρὸς τὸ πηγούνι κάπως μυτερό, ἀπὸ τὰ μάτια κ' ἐπάνω ἀρκετὰ ψηλὸ καὶ καμπύλο, ἄνετο καὶ ἀρχοντικό, κρατημένο λοξά, σὰν ἀνάμεσα στὴν προσήλωση καὶ στὴ δημιουργικὴ ἀφηρημάδα. Τὸ μάτι μαζεύεται γιὰ νὰ πάρει δύναμη νὰ περάσει τὰ ματογυάλια — ἀλλὰ μὲ τὸ νὰ εἶναι ἡ φωτογραφία παρμένη ἀπὸ τὸ πλάι χάθηκε τὸ «πιὸ τίμιον», ἡ

ματιὰ (κάτι ἤξεραν οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες ποῦ παράσταιναν μὲν τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὸ πλάι, τὸ μάτι ὅμως πάντα ὀλόκληρο ἀπὸ μπροστά). Τὸ στοιχεῖο τῆς βούλησης ὑπάρχει, εἶναι ὅμως ὀλοφάνερα κυριαρχημένο ἀπὸ τὸ πνεῦμα. Κ' ἔτσι βγαίνει γαλήνια, ἢ τουλάχιστο γαληνεμένη, ἡ μορφή ἑνὸς καθηγητῆ, ποῦ θέλει νὰ χειραγωγεῖ ὄχι μὲ τὴν κίνηση ἀλλὰ μὲ τὸ λόγο. Αὐτὰ ἐπάνω-κάτω κατόρθωσε νὰ πιάσει ἡ φωτογραφικὴ μηχανή· μιὰ μηχανή ποῦ, καθὼς ἔλεγε κάποιος, εἶναι «ἕνας Κύκλωπας» = μὲ ἕνα μόνο μάτι καὶ δίχως γνώση. Ἄλλὰ ἄς μὴ τῆς ρίξομε ὅλα τὰ ἄδικα. Ἄκόμη κι ὁ Dürer στὴ χαλκογραφία τοῦ Ἐράσμου ἔγραψε κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα: «τὴν κρείττω τὰ συγγράμματα δείξει». Ἄς διαβάσομε λοιπὸν, καλύτερα, τὸν Murray γιὰ νὰ τὸν γνωρίσομε· ἀξίζει.

Σολωμικός εὐγενισμὸς*

Ἔχουν ὑποστηρίξει πολλές φορές, καὶ τὸ ἀναγνωρίζουν οἱ περισσότεροι ἀπ' ὅσους ἀσχολοῦνται μὲ τὰ γράμματα καὶ τὶς τέχνες, ὅτι γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία μονάχα οἱ δημιουργοὶ οἱ ἴδιοι ἔχουν νὰ ποῦν αὐθεντικά, οὐσιαστικά καὶ διαφωτιστικά πράγματα — ὅταν θέλουν καὶ μποροῦν νὰ μιλήσουν (καὶ οἱ κριτικοὶ ἀκόμη, οἱ γνήσιοι, ὅταν βρίσκουν νὰ φανερώσουν κάτι οὐσιαστικὸ στὰ ἔργα ποὺ ἀναλύουν καὶ κρίνουν, εἶναι στὸ βάθος κι' αὐτοὶ ἄνθρωποι τῆς τέχνης). Καὶ ἐπειδὴ πιστεύω ὅτι εἶναι σωστὴ ἡ γνώμη αὐτή, θὰ φανεῖ ἴσως παράξενο, ὅτι ἄνθρωπος ὄχι τῆς τέχνης ἀλλὰ τῆς ἐπιστήμης προβαίνει ἀπόψε νὰ μιλήσει γιὰ τὸν πρῶτο μας ποιητὴ — ἕναν ποιητὴ ποὺ εἶναι στὴ μεγαλωσύνη του ἀσύγκριτος καὶ ὥρες-ὥρες αἰσθανόμαστε ὅτι ἔχει γνωρίσει ἀπὸ τὸ Α ἕως τὸ Ω τὰ ποιητικὰ προβλήματα.

Ὁ ἀποψινὸς ὀμιλητὴς ὅμως δὲν ἔρχεται μὲ τὴν ἀπόκοτη ἰδέα νὰ φωτίσει τέτοια προβλήματα. Ἀλλὰ πιστεύει, ὅτι ἡ ποίηση τοῦ Σολωμοῦ, ἡ ὑπαρξὴ τῆς καὶ μόνῃ, δὲν μπορεῖ νὰ ἀφήσει ἀδιάφορη καὶ ἀτάραχη τὴν ἐπιστήμη· οὔτε μπορεῖ τὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ νὰ μὴ τὴ συναντήσῃ κάποτε ἡ ἐπιστήμη, ἂν εἶναι γνήσια πνευματικὴ ἐνέργεια καὶ ὄχι διανοητικὴ δεξιότητις ἢ ἐπάγγελμα. Δὲν θὰ μείνει ἀπὸ τὴ συνάντησιν αὐτὴ οὔτε ἀσυγκίνητη οὔτε ἀνευεργέτητη. Αἰσθάνεται λοιπὸν καὶ ἡ ἐπιστήμη ζωρὴ τὴν ὁρμὴ νὰ φανερώσῃ καὶ νὰ καταθέσῃ τὴν εὐγνωμοσύνη τῆς στὸν Ποιητὴ. Ἔρχεται ἄλλωστε ὁ ἀποψινὸς ὀμιλητὴς ἀπὸ μιὰν ἐπιστήμη, τὴν ἱστορία τῆς (ἀρχαίας) τέχνης, ὅπου, ὅσοι τὴν καλλιεργοῦν, ἀποχτοῦν γρήγορα τὴ συναίσθησιν, ὅτι ἡ τέχνη εἶναι τῆς ζωῆς τὸ «μέγα καλὸ καὶ πρῶτον» καὶ αὐτὴν χρεωστοῦν νὰ ὑπηρετοῦν μὲ ταπεινοσύνη.

Καὶ στὴν περίπτωσιν τοῦ Σολωμοῦ, ἡ πρωταρχικὴ δύναμις ποὺ βάζει σὲ κίνησιν τὸν ἐσωτερικὸν μας κόσμον εἶναι κάτι πανάρχαιο καὶ παντοτεινόν: ἡ κατάπληξιν καὶ ὁ θαυμασμὸς ποὺ δοκιμάζουσι οἱ ζωντανοὶ ἄνθρωποι γιὰ μιὰν ἀνθρώπινη, πάλιν, δημιουργία ποὺ τὴν αἰσθάνονται σὰν ἔμφυχη μορφὴ ἰκανή, ὅπου παρουσιαστῆ, νὰ γεννήσῃ «εὐδαιμονία» (θέλω νὰ πῶ ὄχι μακαριότητα,

*Ὁμιλία στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν στὶς 16 Νοεμβρίου 1957. Νέα Ἑστία 62, Χριστούγεννα 1957, 70-77. Ἀναδημοσίευση: Νέα Ἑστία 122 (1987) 1149-1158.

άλλά ψυχική εὐφορία). "Ότι τέτοια δημιουργία, «εὐδαιμονική», εἶναι ἡ ποίηση τοῦ Σολωμοῦ, ἀπὸ ὁποιαδήποτε πλευρά της, δὲν ἔχει ποτὲ ἀμφισβητηθεῖ. Οἱ ἀρχαῖοι "Ελλήνες φτιάνοντας ἕνα ἔργο τέχνης δὲν κρατιοῦνται νὰ μὴ φανερώσουν πυκνὸ τὸν ἐνθουσιασμό τους καὶ γράφουν συχνὰ ἐπάνω του «περικαλλὲς ἄγαλμα», πὺ σημαίνει «πανέμορφο καμάρι καὶ χαρά». Ἐμεῖς τὴ δική μας ἀναγᾶλλιαση ἀπὸ τὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν κάμουμε καλύτερα αἰσθητὴ παρὰ ἴσως ἀπευθύνοντας στὸν ποιητὴ δυὸ δικούς του στίχους:

*Εὐτυχισμὸς ἂ δὲν εἶναι τὸ θαῦμα τῆς φωνῆς σου
καλὸ στὴν γῆ δὲν ἄνθισε στὸν οὐρανὸ κανένα.*

Θὰ αἰσθανθοῦμε ὅμως, ἀφοῦ δοκιμάσουμε τὸ θαῦμα, καὶ τὴν ἐπιθυμία νὰ προχωρήσουμε σὲ ἐξακριβώσεις. Μᾶς κινεῖ βέβαια σ' αὐτὸ καὶ ἡ ἐρευνητικὴ διάθεση πὺ εἶναι σύμφυτη μὲ τὴν ἐπιστήμη. Ἄλλὰ μᾶς καλεῖ σ' αὐτὸ ἀκατανίκητα καὶ τὸ ἴδιο πνεῦμα τοῦ Σολωμοῦ, τὸ «φιλέρευνο πνεῦμα» του, ὅπως τὸ λέει ὁ Πολυλάς (Προλ. σ. 11 ἔκδ. Πολίτη) καὶ ὅπως τὸ αἰσθανόμαστε σὲ κάθε στοχασμὸ πὺ μᾶς ἄφησε, ἀλλὰ καὶ σὲ κάθε στίχο του σχεδὸν γιὰτὶ καθένας τους ὡς σύλληψη καὶ ὡς ἔκφραση φαίνεται κι ἀπὸ μιὰ ἀνακάλυψη. "Όμως θὰ ἦταν ἀπλοϊκὸ νὰ ζητήσουμε νὰ ἐξακριβώσουμε τὸ θαῦμα τὸ ἴδιο τῆς ποίησης τοῦ Σολωμοῦ (ποιὸς ποτὲ κατάλαβε τὴ γέννηση τοῦ θαύματος καὶ ἄκουσε ἢ εἶδε «τὸ θεῖκό του πάτημα»);. "Όχι γιὰ τὸ θαῦμα λοιπόν, ἀλλὰ γιὰ τὸ θαυμασμὸ μας πρέπει νὰ ἀκριβολογήσουμε: αὐτὸς εἶναι πὺ δὲν μᾶς ἀφήνει ἡσυχους προτοῦ νὰ προχωρήσουμε μέσα στὸ ἀντικείμενό του, στὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ καὶ νὰ γνωρίσουμε τὸ ἔξοχο πνεῦμα πὺ τὸ ἐδημιούργησε. Καὶ μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε ἀμέσως: θὰ γνωρίσουμε ἕνα πνεῦμα, πὺ ἡ ἀσφάλεια τῆς διαγνωστικῆς του δύναμης, ἢ σχεδὸν ἴσια καὶ χωρὶς σημαντικὲς περιπλανήσεις γραμμὴ τῆς πορείας του (ἢ ἡ «εὐθυωρία» του, γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε τὴν πλατωνικὴ ἔκφραση), οἱ αὐστηροὶ κανόνες πὺ ἀποτελοῦν τὶς αὐτόματες συνθήειές του, δηλαδὴ τὸ ἦθος του, εἶναι ιδιότητες πὺ καὶ μὲ τὴ σπανιότητά τους ἀκόμη ἀπαρτίζουν ιδιαίτερη εὐγένεια: πνεῦμα ὅμως πὺ ἔχει καὶ τὴν ἀκόμη σπανιώτερη χάρη, νὰ εὐγενίζει μὲ τὴν τέχνη ὁποιοδήποτε ὑλικὸ ἢ αὔλο πρᾶγμα ἢθελε βρεθεῖ μέσα στὴν κίνησή του.

Τὸ πρῶτο καὶ σπουδαιότερο ἀντικείμενο τοῦ θαυμασμοῦ μας στὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ θὰ εἶναι, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο παρὰ ἐκεῖνο πὺ μ' αὐτὸ στέκεται ὁλόρθη ἢ πέφτει ἢ ποίηση: ἢ μορφὴ, ἢ γωνία, ἢ γλωσσικὴ ἔκφραση πὺ ἔχει τὸ ἴδιο ἀκριβῶς περίγραμμα μὲ τὸ νόημα ἀλλὰ ἀπεριόριστο ψυχικὸν ἀντίλαλο. Ὁ ἴδιος ὁ Σολωμὸς ἔτσι αἰσθάνεται τὴν ποίηση καὶ ἔτσι τὴν πρα-

γματώνει: ὅλη τὴν οὐσία τῆς ποιήσεώς του, τὰ θεμελιώδη στοιχεῖα τῆς, τὸ Κοινὸ καὶ τὸ Κύριο (Proprio), τὰ θέλει «συρριζωμένα καὶ ταυτισμένα μὲ τὴ γλῶσσα» (Στοχ. Ἑλ. Πολ. 4). Αὐτὴ τὴν ὁρμήνεια δίνει στὸν ἑαυτὸ του γράφοντας τὸ Β' Σχεδίασμα τῶν Ἑλευθέρων Πολιορκημένων, στὰ χρόνια 1833/4¹. Ἀλλὰ μόνο ἡ καίρια διατύπωση ἀνήκει στὰ χρόνια αὐτά. Τὸ νόημα τῆς ὁμως καὶ ἡ θεμελιακὴ σημασία του γιὰ τὴν ποίηση ἦταν ἡ ἔγνοια ποὺ τὸν ἐσταύρωνε πολλὰ χρόνια πρωτύτερα. Μὲ ρητὴ διατύπωση, ἀλλὰ πιὸ ἀπλή, τὴ βρίσκομε τὸ 1828/9 σὲ μιὰ σημείωση «τῆς Γυναίκας τῆς Ζάκυθος»: «καὶ ἡ μορφή ἄς εἶναι τὸ ντύμα γιὰ τὸ ἀληθινὸ βαθὺ νόημα τοῦ κάθε πράγματος» (e la forma sia l'abito del vero senso profondo d'ogni cosa)².

Τὸ Σολωμὸ, ναί, τὸν ἐσταύρωνε ἡ ἔγνοια αὐτὴ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ. Ἐμεῖς ὁμως διαβάζοντας ἔτοιμους τοὺς στίχους του σπάνια αἰσθανόμαστε κάτι ἀπὸ τοὺς πόνους του, τοὐλάχιστο ἀπὸ τὸν «Κρητικὸ» καὶ κάτω, ἀπὸ τὸ 1833 καὶ ὕστερα. Ἀλλὰ κι αὐτὸ τὸ χρονικὸ σύνορο εἶναι ἴσως αὐθαίρετο: γιατί, ἐχτὸς ἀπὸ πλεῖστα κομμάτια ποιημάτων του πιὸ παλιῶν, τὴν ἴδια συγκίνηση ἀπὸ τὴν ἔκφραση ποὺ πέτυχε μᾶς μεταδίνει καὶ ὁ πεζὸς λόγος τῆς ἀνεχτίμητης «Γυναίκας τῆς Ζάκυθος». Πρέπει νὰ πᾶμε στὶς περίφημες παραλλαγές, ποὺ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ συνόδευαν τὴ δημιουργία τοῦ ποιητῆ, καὶ στὴν αὐτοκριτικὴ τῶν σημειωμάτων του, γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν ἀγωνία τοῦ δημιουργοῦ, ὁ ὁποῖος ἐκεῖ ὅπου ἐμεῖς, ἡσυχοὶ, χαιρόμαστε κάθε φορὰ τὴν εὐδαιμονία ἀπὸ μιὰν ἐπιτυχία του ἐκεῖνος βασανίζεται γιὰ τὴν ἐπιτυχία, τὴ μία καὶ μόνη. Βασανίζεται τόσο, ὥστε ὄχι μόνο παραλλάζει ὀλοένα τίς λέξεις ἢ τὴ θέση τους, ἀλλὰ καὶ δὲν διστάζει γιὰ τὸν ἴδιο στίχο νὰ δοκιμάζει, ἀπὸ τὴ μιὰ παραλλαγή στὴν ἄλλη, καὶ λέξεις μὲ τὴν ἀντίθετη ἀκριβῶς σημασία. Στὸν «Πόρφυρα» π.χ., ὄριμο ἔργο τοῦ 1847/9, ὁ νέος Ἄγγλος ποὺ κολυμπᾷ ἀκούει ἔξαφνα τὸ κελáιδισμα ἑνὸς πουλιοῦ καὶ λέει: «κοντά'ναι τὸ χρυσόφτερο καὶ κατὰ δῶ γυρμένο / π' ἄφησε ξάφνου τὸ κλαδί γιὰ τοῦ γιαλοῦ τὴν πέτρα...» σὲ μιὰ παραλλαγή ὁμως τὸ φαντάζεται ἀλλιῶς: «μακριά'ναι τὸ χρυσόφτερο καὶ κατὰ δῶ γυρμένο...»³. Ἀλλὰ καὶ στὸν «Κρητικὸ» (1833) βλέπομε τὸ Σολωμὸ νὰ παιδεύεται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ νὰ μὴν ἀποφασίζει εὐκολὰ ἀνάμεσα στὰ ἀντίθετα νοήματα: ὁ νέος Κρητικὸς ποὺ βρίσκεται μέσα στὸ πέλαγο μὲ τὴν ἀρρεβωνιαστικιά του ἐκφράζει μὲ εἰκόνα ἐντυπωτικῆς ἐνέργειας τὴν προσήλωσή του στὸ ἀκριβὸ ὄραμα τῆς φεγγαροντυμένης: «τέλος σ' ἐμὲ ποὺ βρίσκομουν ὀμπρὸς τῆς μέσ στὰ ρεῖθρα / καταπῶς στέκει στὸ Βοριᾶ ἢ πετροκαλαμῆθρα...» ἀλλὰ ὁ ποιητὴς δοκιμάζει, ἢ εἶχε δοκιμάσει, στὶς παραλλαγές, μήπως τὸ νόημα ἔβγαινε ἔξω καλύτερα μὲ τὴν ἀντίστροφη εἰκόνα: «ἐγὼ τὸ σίδηρο, κι αὐτὴ ἡ πετροκαλαμῆθρα» καὶ πάλι: «ὡσάν Βοριᾶς αὐτῆ, κ' ἐγὼ σάν πετροκαλαμῆθρα».

Καὶ ὅμως δὲν ὑπάρχει δεύτερη γνώμη γιὰ τὸ ὅτι ἐκείνη τὴν ἐπιτυχία, τὴ μία καὶ μόνη, τὴν κατόρθωσε ἀρκετὲς φορές. Μιλήσαμε πρωτύτερα γιὰ τοὺς ἔτοιμους στίχους τοῦ με τὴ συνηθισμένη σημασία τοῦ «ἀποτελειωμένου». Ἄλλὰ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει καὶ τὴ σημασία, ὅτι τοὺς βρῆκε κάπου «ἔτοιμους». Χωρὶς παραδοξολογία, αὐτὸ εἶναι ἴσως ὁ μεγαλύτερος ἔπαινος ποὺ μπορεῖ νὰ τοῦ γίνεῖ: ἔκφραση τόσο ἀκέρια, ἀτόφια, ἀκλόνητη καὶ τελειωτική, καὶ ὅμως τόσο φρέσκη καὶ ἀκόπιαστη, γεννᾷ τὴν ψευδαίσθηση πὼς τοῦ χαρίστηκε «Ἄνωθεν». Πόσο ἀγνώριστη ἔχει γίνεῖ ἡ γλῶσσα μας στοὺς στίχους τούτους π.χ.

*Ἐλεγα πὼς τὴν εἶχα ἰδεῖ πολὺν καιρὸν ὀπίσω
κὰν σὲ νὰὸ ζωγραφιστὴ μὲ θαυμασμὸ περίσσο
κάνε τὴν εἶχε ἐρωτικά ποιήσει ὁ λογισμὸς μου
κὰν τ' ὄνειρο, ὅταν μ' ἔθρεφε τὸ γάλα τῆς μητρὸς μου.*

(Κρητικὸς 21)

Πολὺ σωστὰ μερικοὶ κριτικοὶ μας μελετώντας τὸ Σολωμὸ θυμήθηκαν τὸν ὄρο ποὺ ἄλλοι αὐθεντικοὶ δημιουργοὶ τοῦ ποιητικοῦ λόγου μεταχειρίστηκαν γιὰ τοὺς στίχους ἐκείνους ποὺ ἡ ἀινιγματικὴ τελειότητά τους δὲν ἀφήνει νὰ αἰσθανθοῦμε κανένα κόπο κατασκευῆς καὶ ποὺ τοὺς ὠνόμασαν «στίχους δοσμένους»⁴. Χωρὶς, πιθανῶτα, νὰ θυμᾶται τὸ χαρακτηρισμὸ αὐτὸν ὁ Ἄποστολάκης, ἀπὸ ἄλλη ἀφορμὴ, ἐκφράζει ὠραῖα τὸ ἴδιο αὐτὸ οὐσιαστικώτατο γνώρισμα: «Παντοῦ καὶ πάντοτε ἡ ἀληθινὴ ποίηση εἶναι ἀχειροποίητη ἔκφραση»⁵. Ἄλλὰ τὸ ἴδιο αἶσθημα τοῦ «ἀχειροποίητου» ἔχομε καὶ στὸν πεζὸ τοῦ λόγου. Δὲν ὑπάρχει σχεδὸν λέξη τοῦ ποὺ νὰ μὴν αἰσθανόμαστε ὅτι μ' αὐτὴ πρώτη φορὰ φανερώνεται ὅλος «ὁ χυμὸς καὶ τὸ βᾶρος» τοῦ πράγματος, ιδιότητες ποὺ τίς ἀπαιτεῖ ρητὰ ὁ Σολωμὸς καὶ ἀπὸ τοὺς σατιρικοὺς ἀκόμη στίχους τοῦ⁶. Ἴδου π.χ. ἀπὸ τὴν ἀνεχτίμητη, ἐπειδὴ εἶναι καὶ τόσο λίγη, πεζογραφία τοῦ Σολωμοῦ ἡ φράση τούτη, ὅπου ἡ μάνα λέει, πὼς καταράστηκε τὴν κόρη της, τὴν τρομερὴ Γυναῖκα τῆς Ζάκυθος: «Γιὰ τοῦτο σῶδωσα τὴν κατάρρα μου γονατισμένη καὶ ξέπλεκη εἰς τὴν πίκρα τῆς ψυχῆς μου, ὅταν ἀσήμειναν ὅλες οἱ ἐκκλησίαι τὴν ἡμέρα τοῦ Πάσχα» (Κεφ. 8, 3) — φράση ὅπου ἡ τέχνη τοῦ λόγου μεταμορφώνει τὸ ἐφιαλτικὸ περιεχόμενον σὲ θαυμαστὸ καὶ ὑψηλὸ, ὅπως κάποιες εἰκόνες τοῦ Goya, καὶ ποὺ με τὴ δυνάμη της φέρνει στὸ νοῦ τὴ συνταραχτικὴ ἐκείνη σκηνὴ στὴν Ἰλιάδα, ὅπου ἡ Ἄλθαία, γονατιστὴ κι αὐτὴ (πρόχνη καθεζομένη) καταριέται τὸ γιό της, τὸ Μελέαγρο (I 566/72).

Καὶ μαζί μ' αὐτὲς τίς ιδιότητες, πόση εὐγένεια, πόση ἀρχοντικὴ ἄνεση καὶ ἀσφάλεια, κατορθώνει νὰ δίνει στίς λέξεις ἡ τέχνη τοῦ ποιητῆ. Σ' αὐτὰ θὰ προστεθεῖ, μάλιστα ἀπὸ τὸν «Κρητικὸ» (1833) καὶ κάτω, καὶ τὸ «ξάστερο βᾶθος τοῦ λόγου»: ἡ ἔκφραση εἶναι τοῦ Πολυλᾶ, ποὺ τὴ μεταχειρίζεται γενι-

κώτερα ως γνώρισμα τοῦ καθαροῦ ἑλληνισμοῦ»⁷. Κατάγεται ὁμως ἡ ἐπιτυχημένη αὐτὴ ἔννοια καὶ ἡ ἔκφρασή της ἀπὸ μιὰν ἀγαπημένη εἰκόνα τοῦ Σολωμοῦ, ποὺ συμβολίζει γι' αὐτὸν τὸ εἰδικὸ «γέρας» τοῦ ἑλληνικοῦ τόπου. Ἔτσι π.χ. στοὺς Ἐλεύθερους Πολιορκημένους: «ἀλλὰ στῆς λίμνης τὸ νερό, π' ἀκίνητό 'ναι κι ἄσπρο, / ἀκίνητ' ὅπου κι ἂν ἰδεῖς καὶ κάτασπρ' ὡς τὸν πάτο, μὲ μικρὸν ἴσκιον ἄγνωρον ἔπαιξ' ἢ πεταλούδα...» (Γ' 6, 11-13). Καὶ πάλι στὴ «Γυναῖκα μὲ τὸ μαγνάδι»: «καὶ μὲς στὸ πλοῦτος ξάστερο ξαγνάντευες τὸ βάθος, / ὅπως μὲς στὰ βαθιὰ νερὰ τοῦ καθαροῦ πελάγου / τὴν πέτρ' ἀκίνητη θωρεῖς μὲ χλωρασιὰ ντυμένη» (μετάφρ. Καλοσογούρου). Ἐχουν κάμει στοὺς νεώτερους χρόνους τόση κατάχρηση τοῦ γνωρίσματος τῆς διαύγειας γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν τὰ ἔργα τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος, ὥστε τὸ γνώρισμα αὐτὸ ἔχει χάσει σχεδὸν κάθε χρησιμότητα. Διαύγεια ἔχουν καὶ τὰ ρηχὰ νερὰ καὶ ἡ κοινοτοπία. Μονάχα ὅταν ἡ διαύγεια εἶναι γνώρισμα τοῦ βάθους, μόνο τὸ «ξάστερο βάθος» χαρακτηρίζει πραγματικὰ τὴν οὐσία τοῦ ἑλληνισμοῦ. Καὶ εἶναι αὐτὸ τὸ «ξάστερο βάθος τοῦ λόγου» τοῦ Σολωμοῦ ποὺ κάνει ὥστε νὰ αισθανόμαστε, ὅτι τὸ μάτι μας πάει βαθιὰ ὡς τὴν οὐσία τοῦ κόσμου, ἐνῶ, μαζί, ἀναγαλλιάζομε μὲ τὴν ὁμοφιὰ τῆς τέχνης σὰν νὰ βλέπομε στὴν πρώτη ἡμέρα τῆς Δημιουργίας τὴ ζωὴ «ποὺ τὸ πουλὶ μισοπλασμένο ἀκόμα / εἶχε πρωτύτερα αἰσθανθεῖ μὲ τὸν κελαιδισμό του / καὶ τὸν ἀέρα ἐχτύπουνε μὲ τὸ ζεστό φτερό του».

Δὲν ἔχουν παραλείψει βέβαια οἱ μελετητὲς νὰ προβάλουν καὶ νὰ ὑμνήσουν ὅπως τοῦ ἀξίζει τὸ τεράστιο κατόρθωμα τοῦ Σολωμοῦ στὴν ἔκφραση. Πρέπει ὁμως, εἶναι γιὰ μᾶς σωτήριο, νὰ θυμίζομε ξανὰ καὶ ξανὰ τὴν ἀνυπολόγιστη καί, ἀκόμη σήμερα, ἀνεξάντλητη σημασία τοῦ δαφνηφόρου ἀγώνα τοῦ Σολωμοῦ μὲ τὴ γλῶσσα, ποὺ, μαζί μὲ τὸ «νόημα τῆς τέχνης», ἐγένεσε τὴ συνείδησή του σ' ὅλη του τὴ ζωὴ. Καὶ κάνει πραγματικὰ κατάπληξη μὲ πόση «εὐθυωρία» εἶδε καὶ μὲ πόση δύναμη συνέλαβε τὴ σημασία τῆς γλώσσας καὶ τὸ βάθος τοῦ γλωσσικοῦ προβλήματος ὁ νέος τῶν 26 χρόνων. Γιατί δὲν εἶναι ὑπερβολὴ ἂν ποῦμε, ὅτι ὀλόκληρο τὸ μέγιστο γλωσσικὸ κατόρθωμα τοῦ Σολωμοῦ βρίσκεται, καὶ ὡς πνευματικὴ ἀφετηρία καὶ ὡς μέθοδος γιὰ τὴν πραγματοποίησή του, στὸν ἀνυπολόγιστης σημασίας «Διάλογο» τοῦ 1824. Μὲ τὰ χρόνια ἐπλούτηνε καὶ ἐβάθυνε βέβαια ἡ γλωσσικὴ του ἐμπειρία, ἀλλὰ οὔτε θέση στὸ γλωσσικὸ ζήτημα ἀλλάξε οὔτε ἰδανικὸ γλῶσσας. Στὰ 1856 ὁ Tommaseo, πνεῦμα κριτικὸ καὶ εὐαίσθητο, ἔγραφε: «τὸ δύσκολο εἶναι (ὅπως καλὰ λέει ὁ Σολωμὸς) νὰ πάρεις ἀπὸ τὴν κοινὴ συνήθεια τοὺς ἤχους, νὰ τοὺς κάμεις νὰ ἐξηγοῦν πράγματα ὄχι κοινὰ, ταιριάζοντάς τους ὥστε νὰ λέν, ὅτι ἔως τώρα δὲν εἶπε κανεὶς καὶ ὁμως ὅλοι νὰ τοὺς καταλαβαίνουν καὶ νὰ τοὺς αἰσθάνονται». Μπορεῖ βέβαια ἡ διατύπωση αὐτὴ, ποὺ μαρτυρεῖ βαθειὰ ἐμπειρία

τοῦ θέματος, νὰ βγαίνει ἀπὸ συζητήσεις ποὺ ἔκανε ὁ Tommaseo μὲ τὸ Σολωμὸ στὰ χρόνια 1849-1854 στὴν Κέρκυρα. Οὐσιαστικὰ ὅμως τὰ λόγια αὐτὰ δὲν κάνουν ἄλλο παρὰ νὰ συνοψίζουν τὶς σελίδες ἐκεῖνες τοῦ «Διαλόγου», ὅπου ὁ Σολωμὸς μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ Dante ἐξηγεῖ, πῶς ὁ μέγας συγγραφέας «εὐγενίζει» τὴν κοινὴ γλῶσσα. Ἄλλὰ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ποιητικὴ ἀνύψωση εἶχε αἰσθανθεῖ στὴ γλῶσσα τοῦ Σολωμοῦ ἤδη ὁ Τρικούπης στὰ 1825 κρίνοντας τὸν τοτεδᾶ δημοσιευμένο Ὕμνο στὴν Ἐλευθερία: «ἡ εὐρυχωρία τῆς φαντασίας τοῦ ποιητοῦ ἐπλάτυνε καὶ αὐτὰ τὰ στενὰ ὄρια τῆς κοινῆς μας γλώσσας, τὴν ὁποῖαν καὶ ἀνέβασεν εἰς τὰ ὕψη τῶν ἰδεῶν του». Καὶ τὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἰδανικὸ διατυπώνει, πὶο σύνθετα, ὁ ποιητὴς τὸ 1833 στὸ περίφημο γράμμα του στὸν Τερτσέτη: «χαίρομαι νὰ παίρνονται γιὰ ξεκίνημα τὰ δημοτικὰ τραγούδια, θὰ ἤθελα ὅμως ὁποῖος μεταχειρίζεται τὴν κλέφτικη γλῶσσα νὰ τὴ μεταχειρίζεται στὴν οὐσία της καὶ ὄχι στὴ μορφή της, μὲ νιώσεις; Κι ὅσο γιὰ τὴν ποίηση, πρόσεξε καλά, Γιώργη μου, γιὰτὶ βέβαια καλὸ εἶναι νὰ ρίχνει κανεὶς τὶς ρίζες του πάνω σ' αὐτὰ τ' ἀχνάρια, δὲν εἶναι ὅμως καλὸ νὰ σταματᾶ ἐκεῖ· πρέπει νὰ ὑψώνεται κατακόρυφα. Δὲν ξέρω ἂν φανέρωσα καλὰ τὴ σκέψη μου ἔτσι βιαστικὰ ποὺ γράφω. Ἡ κλέφτικη ποίηση εἶναι ὁμορφὴ καὶ ἐνδιαφέρουσα καθὼς μ' αὐτὴν παράστησαν ἀνεπιτήδευτα οἱ κλέφτες τῆ ζωῆ τους, τὶς ἰδέες τους καὶ τὰ αἰσθήματά τους. Δὲν ἔχει τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον στὸ δικό μας στόμα· τὸ ἔθνος ζητᾶ ἀπὸ μᾶς τὸ θησαυρὸ τῆς δικῆς μας διάνοιας, τῆς ἀτομικῆς, ντυμένον ἐθνικά»⁸.

Εἶναι φανερό, ὅτι ὁ Σολωμὸς ἔδωσε τέτοια σημασία στὸ χρέος του πρὸς τὴ γλῶσσα, ἐπειδὴ πολὺ νωρὶς ἐκατάλαβε, ὅτι μὲ αὐτὴν ἡ ποίησή του ἦταν «συρριζωμένη καὶ ταυτισμένη» ἢ γλῶσσα λοιπὸν μαζί μὲ τὸ «νόημα τῆς τέχνης» ἀποτελέσαν τὰ δύο οὐσιωδέστατα συστατικὰ τῆς «ποιητικῆς» του (ἃς δώσομε, πρόχειρα τουλάχιστο καὶ ἐμπειρικά, τὸ ὄνομα «ποιητικὴ» στὸ ἰδανικὸ ἢ στὰ ἰδανικὰ ποὺ εἶχε ὁ Σολωμὸς γιὰ τὴ μορφή καὶ τὸ χαραχτῆρα τῆς ποίησής του). Εἶναι ἄλλη μιὰ φορὰ ἐκπληχτικὸ πόσο ἐνωρὶς στὸ ἔργο τοῦ Σολωμοῦ σαλεύει ὁ σπὸρος τῆς ποιητικῆς του ὅπως μᾶς εἶναι γνώριμη ἀπὸ τὸ ὄριμο ἔργο του καὶ ἀπὸ τοὺς στοχασμούς του, καὶ μὲ πόση συνέπεια τὴ βλέπομε νὰ φυτρώνει καὶ νὰ βλασταίνει πλούσια ἀπὸ τὸν πρῶτο ἐκεῖνο σπὸρο. Ἡ «δύναμη» τοῦ σπόρου αὐτοῦ ἔχει γίνεи «ἐνέργεια» πιά ἤδη στὴν περιλάλητη σημείωση ποὺ ἔγραψε ὁ νέος τῶν 26-27 χρόνων στὸ ποίημα «Εἰς τὸ θάνατο τοῦ Λόρδ Μπάϋρον» (1824/5). Ὅλη της τῆ σημασία ὅμως τὴν ἀποχτᾶ ἢ σημείωση αὐτὴ μόνον ἂν προσέξομε, ὅτι ἀποτελεῖ καὶ ἐπίκριση κατὰ τῆς τέχνης τοῦ ὑμνουμένου Μπάϋρον: «ὁ Μπάϋρον ἐπαρόμοιαζε εἰς διάφορα πράγματα τὸν Μίλτον... Ἄλλὰ ἐτοῦτο τὸ μοιάσιμο δὲν τὸ εὐρίσκεις παρὰ ὅπου ὁ Μπάϋρον τὸ ἠθέλησε, γιὰτὶ ὁ Μίλτον ἐμελετοῦσε πολὺ τοὺς στίχους του. Ἡ

δυσκολία τὴν ὁποῖαν αἰσθάνεται ὁ συγγραφέας (ὀμιλῶ γιὰ τὸ μεγάλο συγγραφέα) δὲν στέκει εἰς τὸ νὰ δείξει φαντασία καὶ πάθος, ἀλλὰ εἰς τὸ νὰ ὑποτάξει αὐτὰ τὰ δύο πράγματα μὲ καιρὸ καὶ μὲ κόπο εἰς τὸ νόημα τῆς τέχνης». Ἄλλὰ ἡ ἴδια ἀκριβῶς λεπτὴ αὐτὴ συνείδηση, μόνο, πλουσιώτερη καὶ βαθύτερη, εἶναι ποὺ ἀργότερα στὰ χρόνια τῶν Ἐλευθέρων Πολιορκημένων ὁρμηγεύει τὸν ἑαυτὸ της μὲ τὸν ἀκόλουθο στοχασμό: «ὄλο τὸ Ποίημα ἄς ἐκφράζει τὸ νόημα, ὡσὰν ἓνας αὐτοῦπαρχτος κόσμος, μαθηματικὰ βαθμολογημένος, πλούσιος καὶ βαθύς. Μέσα εἰς αὐτὸ τὸ δρόμο μονάχα συγχωρεῖται νὰ προξενήσει τινάς, μὲ τὰ διάφορα ἀκόλουθα ἐφευρήματα, τὲς πλέον μεγάλες καὶ φοβερὲς ἐντύψεις. Αὐτὸ δὲν ἔγινε ποτὲ ἀρκετὰ καλά. Ὅσοι ἐδοκίμασαν νὰ τὸ κάμουν (ὡς ὁ Εὐριπίδης, καὶ μ' αὐτὸν οἱ περισσότεροὶ τῶν νεωτέρων, οἱ ὁποῖοι εἶναι παιδιὰ του), ἔμειναν ἔξω ἀπὸ τὴν Ἰδέα, καὶ ὅποιος ἔχει νοῦ δὲν τὸ ὑποφέρει». Καὶ ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ κείμενα τὸ καταπληχτικὸ τοῦτο χωρίο ἀπὸ τὸ Ἐγκώμιο τοῦ Φώσκολου, στὰ τέλη τοῦ 1827: «... στὰ ποιητικὰ πράγματα... χρειάζεται νὰ συλλάβομε μὲ τὸ μέσο δυνατῶν συνδυασμῶν τὸ ἀληθινὸ, κόβοντας τὰ ψεύτικα μέρη, ὥστε [τὸ ἀληθινὸ] νὰ μείνει στὸ πνεῦμα τοῦ ἄλλου ἀκαταμάχητο (αὐτὸ ποὺ ὀνομάζεται στοχάζεσθαι), καὶ πλαταίνοντάς το νὰ τὸ καταστήσομε ἔμφυχο μὲ ἀρμόδιες φόρμες (καὶ αὐτὸ εἶναι ἡ φαντασία), καὶ νὰ ἔχομε τὴν καρδιὰ ὑπάκοη στὶς ἐντυπώσεις τῶν ἀντικειμένων αὐτῶν (αὐτὸ εἶναι τὸ αἰσθάνεσθαι)...»⁹. Στὸ χωρίο αὐτὸ ὁ ποιητὴς, 29 χρόνων, προσπαθεῖ νὰ ἀναλύσει τὴν πνευματικὴ λειτουργία ποὺ δημιουργεῖ τὸ ποίημα καὶ ποὺ τὴν θέλει σύνθετη ἀπὸ στοχασμό, φαντασία καὶ αἴσθημα. Ἄξιο προσοχῆς εἶναι, ὅτι γενεσιουργὸ πυρῆνα, καὶ ἄρα σταθερὴ ἐγγύηση γιὰ τὸ ποίημα, θέλει τὸ στοχασμό, τὴ σύλληψη τοῦ ἀληθινοῦ. Ἄλλὰ εἶναι καὶ ἀλλιῶς πολῦτιμο τὸ χωρίο τοῦτο: ἀπὸ τῆ μιὰ μεριά, εἶναι τὸ σπέρμα τοῦ στοχασμοῦ τῶν Ἐλ. Πολ. ποὺ εἶδαμε· καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀνακαλεῖ στὸ νοῦ μας καὶ τὴν περίφημη ἀπάντηση ποὺ ἔδωσε, 19 χρόνων, στὸν Monti «πρέπει πρῶτα μὲ δύναμη νὰ συλλάβει ὁ νοῦς κ' ἔπειτα ἡ καρδιὰ θερμὰ νὰ αἰσθανθεῖ ὅ,τι ὁ νοῦς ἐσυνέλαβε», ποὺ βεβαιώνεται ἔτσι κι' ἀπὸ ἐσωτερικοὺς λόγους ὅτι εἶναι αὐθεντικὴ καὶ ὅτι δὲν εἶναι γέννημα ἀπλοῦ πείσματος. Τὸ ἴδιο ἔγραφε, 26 χρόνων, στὸ «Διάλογο», γιὰ τὶς δύο φλόγες, μία στὸ νοῦ, ἄλλη στὴν καρδιά, ποὺ εἶναι ἀναμμένες ἀπὸ τὴ φύση εἰς κάποιους ἀνθρώπους· καὶ στὴ σημείωση τοῦ Ὑμνου τῆς Ἐλευθερίας γιὰ τὴν ἁρμονία τοῦ στίχου ποὺ δὲν εἶναι πρᾶγμα ὄλο μηχανικὸ, ἀλλὰ εἶναι ξεχειλίσμα τῆς ψυχῆς. Καὶ ἀργότερα, ὁ ὄριμος «ἀοιδὸς» θὰ λατρεύει πάντοτε, ὡς τὸ τέλος, τὴν «ἠδίστην συζυγίαν» τοῦ λογισμοῦ καὶ τοῦ ὄνειρου.

Οὐσιωδέστατο πρόβλημα τῆς ὄριμης «ποιητικῆς» τοῦ Σολωμοῦ, καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ δύσκολα, εἶναι πῶς ἡ τέχνη, χωρὶς νὰ ἐξευτελίζει τὴν ἀξιοπρέπεια

της και χωρίς να άπιστεϊ στο δικό της σκοπό, τόν αισθητικό, θα εϊναι χρησιμη στα ήθικα συμφέροντα τής ανθρωπότητας. Γι' αυτό σταματοῦμε, έξαφνα, σ' ένα στοχασμό του στο «Σατιρικὸ τοῦ 1833»: «κάμε καλύτερα ένα σύνθεμα μάλλον μακρύ, πού να εϊναι μισὸ σοβαρὸ και ὑψηλὸ και μισὸ δηκτικὸ και κωμικὸ. Στο πρώτο μέρος μπορεί να εϊναι ἡ Ἄρχη τοῦ καλοῦ, πού μάχεται με τὴν Ἄρχη τοῦ κακοῦ στο δεύτερο. Ἐτσι τὸ σύνθεμα θα μπορέσει να ἔχει ὠφέλεια για ὄλους κρύβοντας κάτω ἀπὸ τὸ πέπλο τής ποίησης ένα ἐνεργητικὸ μέρος βαθύ...». Ἄναγνωρίζεται ἐδῶ ὁ «σπερματικὸς λόγος» ὄχι μόνο τής οὔσιας ἀλλὰ και τής μορφῆς τῶν συνθετωτέρων, βέβαια, στοχασμῶν τῶν «Ἐλευθέρων Πολιορκημένων»¹⁰.

Γενικώτερα, ὅποιος μελετήσει τὴν πνευματικὴ ἀτομικότητα τοῦ Σολωμοῦ, μέσα στα 40 περίπου χρόνια πού πέρασαν ἀπὸ τότε πού ἄρχισε να δημιουργεῖ ἔως τὸ θάνατό του, ὡς ἀδιάκοπο «γίγνεσθαι» και ὄχι ὡς ἀποτελεσμένο «εἶναι», δὲν μπορεί να μὴν καταπλαγεῖ βλέποντας πόσο ἡ κίνηση τοῦ πνεύματός του ὄχι μόνο εϊναι σταθερὴ ἀλλὰ και δὲν ἀλλάζει κατεύθυνση — πράγμα πού δὲν ἀποκλείει καθόλου, ὅτι στὴν πορεία του αὐτὴν τὰ «ἀγρυπνα» μάτια του ἐγνώρισαν και ἐπρόσεξαν πολλὰ καινούρια πράγματα. Δὲν θέλω καθόλου να ἀρνηθῶ τις ἐπιδράσεις πού δέχτηκε ὁ Σολωμός, ὅσες εϊναι σήμερα και ὅσες ἀκόμη θα γίνουν αὔριο γνωστές. Ἐξίσου σημαντικὸ ὅμως εϊναι, ὅτι τὸ δρόμο του τὸν ὄριζε, ὡς ένα βαθμὸ τοῦλάχιστο, ὁ ἴδιος: και ὅτι ἡ κριτικὴ του δύναμη ἔμπαινε ἀμέσως σ' ἐνέργεια για να ἐλέγξει τὴν καινούργια ἐμπειρία και να κρατήσει στο τέλος ὄ,τι αὐτὸς ἀποζητοῦσε. Βέβαια, ὅπως ἐτόνισε ὁ Πολυῶς (Προλεγ. 26 ἔκδ. Πολ.) «ἡ ἔλλειψη τῶν σημαντικωτέρων χειρογράφων ματαιώνει πάντα περισσότερο τὴν προσπάθεια να ἀκολουθήσομε τὸν ποιητὴν εἰς τὴν ἀδιάκοπην πρόοδον τοῦ πνεύματός του». Και ὅμως, ὅποτε τὰ γραφτὰ τοῦ Σολωμοῦ, εἴτε τὰ ἀνέκαθεν γνωστά, εἴτε ὄ,τι ἄγνωστο παρουσιάστηκε ἀργότερα, ἡ ἀκόμη και μερικὲς αὔθεντικὲς πληροφορίες, μᾶς ἐπιτρέπουν να γνωρίσομε κάποιους σταθμοὺς τοῦ δρόμου του, ξαφνίζομαστε βλέποντας πάντα τὴν ἴδια κατεύθυνση. Θαρρεῖ κανένας πὼς ὁ Σολωμός, διαβάζοντας, στοχαζόμενος, γράφοντας, μιλώντας, ἄλλο δὲν ἔκαμε παρά «ἐδιζήσατο ἐαυτόν», σὰν τὸν Ἡράκλειτο. Ἡ πινδαρικὴ εὐχὴ « γένοι οἶος ἐσσί μαθὼν » (Πυθ. 2, 131) σπάνια πραγματοποιήθηκε με τόσο πληρότητα.

Θὰ μπορούσε ἐδῶ να παρατηρηθεῖ, ὅτι μιλώντας τόσο πολὺ για τὴν «ποιητικὴ» τοῦ Σολωμοῦ ξεμακρύναμε ἀπὸ τὴν ποίησή του, πού εϊναι πολὺ πιὸ σπουδαῖο δῶρο του σὲ μᾶς. Ἄλλὰ χωρίς να ξαναπιάσομε τὴ συζήτηση ποιὸ ἀπὸ τὰ δυὸ ἐνεργοῦσε πρωτύτερα στο Σολωμό, ἡ ποιητικὴ του θεωρία ἡ ἡ ποίησή του, νομίζω ὅτι μπορεί κανένας ἀφοβα να ὑποστηρίξει ὅτι στο Σολωμὸ τοῦλάχιστο δὲν ὑπάρχει ἀξιοσημείωτη ἀπόσταση χρόνου και ἀπόσταση

ουσίας από τη μιὰ στήν ἄλλη. Εἰδικώτατα καὶ αὐθεντικώτατα Σολωμικὴ εἶναι ἡ ἔκφραση «μὲ λογισμό καὶ μ' ὄνειρο», οἱ δυὸ πολύτιμες λέξεις πού, ζευγαρωμένες πάντοτε δηλώνουν κάπως τὸ ἄδηλο μυστικὸ τοῦ ἐνιαίου πνεύματος¹¹.

Ἄλλὰ καὶ ἡ ποιητικὴ καὶ ἡ ποίηση τοῦ Σολωμοῦ προκαλοῦν καὶ γιὰ ἓναν ἀκόμη λόγο τὸ θαυμασμό: ἄς συλλογιστοῦμε πόσο τὸ ἐλληνικὸ πνευματικὸ ἔδαφος ἦτανε σχεδὸν χέρσο γιὰ τὴν εἰδικὴ ἐκλεχτὴ καλλιέργεια, γιὰ τὴν ὁποία ἡ φύση εἶχε προορίσει τὸ πνεῦμα τοῦ Σολωμοῦ, καὶ τί κατόρθωσε αὐτὸς νὰ βγάλει ἀπὸ ἐκεῖνο. Στὸ τεράστιο γλωσσικὸ του κατόρθωμα μικρὴ βοήθεια μπορούσε νὰ ἔχει (μεθοδικὴ ἢ πραχτικὴ) ἀπὸ τοὺς προκατόχους του φίλους τῆς γλώσσας τοῦ λαοῦ, Καταρτζῆ, Χριστόπουλο, Βηλαρᾶ· καὶ γιὰ τὴ γλώσσα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν γρήγορα εἶδε πὼς ἦτανε λαμπρὸ θεμέλιο, ὄχι ὅμως ὅλο τὸ καινούργιο χτίριο. Καὶ ὅμως ἐμόρφωσε καὶ ἐχάρισε στὸ ἔθνος μας γλώσσα πού εἶναι ἡ κατ' ἐξοχὴν ἱκανὴ νὰ ἐκφράζει τὴ λαχταριστὴ ζωὴ τοῦ πνεύματος καὶ ὄχι «ξερὸς λογικὸς μηχανισμός, ἱκανὸς ὡσὰν τὰ μαθηματικὰ σχήματα, νὰ ὑπηρετεῖ τὸν νοῦ» μόνο (Πολυλᾶς, Προλεγ. 15 Πολ.). Μόνο ἀπὸ τὸ Σολωμὸ καὶ ὕστερα αἰσθανόμαστε, ὅτι ἀρχίζει ἡ ἐποχὴ τῆς κοινῆς λογοτεχνικῆς καὶ πνευματικῆς γλώσσας, στήν ὁποία ζοῦμε καὶ σήμερα. Στὴν ποίηση, πάλι, αἰσθάνθηκε βέβαια ἀμέσως καὶ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τί ἀνυποψίαστες πηγὲς λυρισμοῦ ἀνώτερου ὑπῆρχαν στὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ στὰ ποιήματα τῆς Κρήτης, ἀλλὰ κι' αὐτὰ ἦταν γιὰ τὸ Σολωμὸ ἡ ἀρχὴ μόνο, ὄχι τὸ τέρμα. Γιὰ κάποιον «νέο εἶδος» τὸν ἔσπρωχνε ἡ φύση του νὰ μοχθήσει· καὶ αὐτὸ τὸ «νέο εἶδος» τὸν βασανίζει τόσο, ὥστε πότε μιλάει εἰρωνικὰ γι' αὐτὸ — ὅπως τὸ 1828 στὶς σημειώσεις τῆς «Γυναίκας τῆς Ζάκυθος» — καὶ πότε μὲ ἀναστεναγμοὺς — ὅπως τὸ 1830 σ' ἓνα γράμμα του πρὸς τὸ Γεώργιο Μαρκοῤᾶ¹². Ἐλειψε κατὰ δυστυχίαν, λέει ὁ Πολυλᾶς (Προλ. 21 Πολ.), τοῦ Σολωμοῦ ἡ ἐμπύχωση ἀπὸ πνευματικὸς ἀνθρώπους — ἐμπύχωση πού ὁ Σολωμὸς θὰ τὴν ἔπαιρνε μόνος του καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίθεση σοβάρων ὁμοτέχνων του. Ἄν ἐξαιρέσομε τὸ Μάντζαρο (πού στὰ 1850, ὕστερα ἀπὸ γνωριμία 22 χρόνων, ἔγραψε μὲ εὐαισθησία καὶ ὀξυδέρκεια ἓναν πολὺ λεπτὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ Σολωμοῦ) καὶ ἴσως ἐλάχιστους ἄλλους στὰ τελευταῖα ἐφτά-ὄχτώ χρόνια τῆς Κέρκυρας, ὅλον τὸν καιρὸ ὁ Σολωμὸς, μοναδικός, ἦτανε καὶ μοναχικός. Στὸν Tommaseo ἔλεγε: «εἶμαι στήν Κέρκυρα, δὲν εἶναι ὅμως ἐδῶ ἡ ζωὴ μου»¹³. Ὅλο ἔδινε, δὲν ἔπαιρνε. Γιὰ τὸ θαυμαστὸ τοῦ Σολωμοῦ αὐτὸ εἶναι συγκλονιστικό· γιατί εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψομε, ὅτι ἡ κατάσταση αὐτὴ μπορεῖ νὰ εὐνοήσῃ τὴ δημιουργία. Θὰ εἶχε ἴσως μόνο, στὶς ὥρες τῆς δημιουργίας, κάποιες στιγμὲς δυνατῆς χαρᾶς ἀπὸ τὶς μερικὲς ἐπιτυχίες. Μπορεῖ κανεὶς νὰ φανταστεῖ ὅτι ἴσως τέτοιων στιγμῶν ἡ εὐδαιμονία σώθηκε στοὺς

ύψηλούς εκείνους στίχους του για την ώρα της Δημιουργίας του κόσμου όπου δὲν ὑπῆρχε ἀκόμη κανένα αὐτὶ νὰ ἀκούσει τὴ βουή της καὶ «ὁ Πλάστης ὀλομόναχος / ἀγρίκαε μὲ χαρά», στίχους ποὺ φέρνουν στὸ νοῦ τὸ ὠραῖο τοῦ Ἐμπεδοκλῆ γιὰ τὸν Σφαῖρον: «μονίη περιηγεί γαίων»¹⁴.

Ἡ κριτικὴ ἀνάλυση τῶν ποιημάτων τοῦ Σολωμοῦ, ἀπ' τὸν Πολυλά (ποὺ καλὰ τὸν εἶπαν «πρῶτο καὶ τελειωτικὸ κριτικὸ του») ¹⁵ ὡς τὶς ἡμέρες μας, τὰ ἔχει ἀνεβάσει σὲ ψηλὸ στυλοπόδι γιὰ τὴν ἐξάισια ποιότητά τους καὶ ἔκαμε ἐναργέστερα τὰ στοιχεῖα τῆς ἀδολῆς γοητείας του. Καὶ ἡ σοβαρὴ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα τῶν χειρογράφων καὶ ἄλλων πηγῶν ἔχει φωτίσει πολλὰς πλευρὰς τῆς ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς ἱστορίας του. Εἶναι πιθανό, ὅτι θὰ γίνουν καὶ ἄλλες ἀνακαλύψεις στὴν κατεύθυνση αὐτὴ καὶ θὰ μπορέσουμε ἴσως νὰ μάθουμε ἀκόμη μερικὰ στοιχεῖα γιὰ τὶς πνευματικὲς πηγὰς ἀπ' ὅπου δέχτηκε παρορμήσεις καὶ ἐπιδράσεις. Διαβάζομε, ἔξαφνα, κάποτε ἓνα στίχο ποὺ μᾶς σταματᾷ με τὴν ψυχικὴ εὐρύτητα καὶ τὴν ἀπαλότητά του:

κόσμοι ἀγαθοὶ καὶ σιγανοὶ καὶ μυριαγαπημένοι

καὶ θὰ παίρναμε ὄροκο πὼς εἶναι τοῦ Σολωμοῦ, καὶ ὅμως εἶναι τῆς «Ἐρωφίλης»¹⁶. Ἐπίσης φαντάζομαι, ὅτι θὰ πέσουν ἀκόμη μερικὰ στεγανὰ χωρίσματα μέσα στὸ ἔργο καὶ στὴ ζωὴ τοῦ Σολωμοῦ ποὺ στέκουν ἀκόμη ὀρθία ἀπὸ συνήθεια καὶ κἄνουν, ὥστε, χωρὶς νὰ τὸ θέλομε, ἑλληνικὰ καὶ ἰταλικὰ γραφτὰ καὶ βιοτικὰ γεγονότα τῆς ἴδιας ἐποχῆς τοῦ Σολωμοῦ νὰ τὰ βλέπομε σὰν κομμάτια ἄσχετα μεταξύ τους — μολονότι καὶ πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση ἡ ἔρευνα ἔχει κάμει σπουδαῖα βήματα. Ἔτσι θὰ συλλάβομε πιὸ ἀκέρια τὴν πνευματικὴ μορφή του καὶ θὰ τὴν αἰσθανθοῦμε θερμὴ στὴν κίνησή της, ὅπως ἦταν προτοῦ ἡ αἰωνιότητα τοῦ θανάτου μεταβάλλει ἐπὶ τέλους τὸν ποιητὴ στὸν ἑαυτό του, κατὰ τὸν γνωστὸ στίχο τοῦ Mallarmé.

Δὲν θὰ μπορέσουμε εὐκόλα νὰ ἐξαντλήσομε τὶς αἰτίες τοῦ θαυμασμοῦ μας πρὸς τὸ Σολωμικὸ ἔργο, ἐπειδὴ καὶ ἡ ὥρα μᾶς στενεύει καὶ προπάντων οἱ ἀξίες τοῦ πνεύματος εἶναι σὰν τὰ κάλλη τοῦ οὐρανοῦ «ποὺ μέρη τόσα φαίνονται καὶ μέρη ἴναι κρυμμένα». Τὸ χρέος τῶν ἀνθρώπων καὶ τῆς ἐπιστήμης νὰ μελετοῦν ἀδιάκοπα καὶ σοβαρὰ τὸν ποιητὴ εἶναι πολὺ μικρὸ τίμημα γιὰ τὶς πλούσιες εὐεργεσίες ποὺ ἔχουν νὰ δεχτοῦν ἀπ' αὐτόν, ἂν βέβαια ἡ ἐπιστήμη εἶναι πνευματικὴ ἐνέργεια. Ἔχουν πρῶτα-πρῶτα νὰ δεχτοῦν τὴν εὐδαιμονία ποὺ γεννᾷ ἡ ποίηση μὲ τὴ δύναμή της νὰ μᾶς ξαναβαφτίζει καὶ νὰ μᾶς ξαναβγάξει παρθενικούς· τὴν ἐμφύχωση ποὺ αἰσθανόμαστε ἀπὸ τὴ συνάντηση ἐνὸς γνήσιου πνεύματος· τὴν εὐγένεια ποὺ μεταδίνει ἡ ποίησή του στὰ αἰσθήματα καὶ στὰ νοήματα ποὺ ἔχουν χωνευτεῖ μέσα της: στὴν ἀγάπη τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς Ἑλλάδας, στὴν ἰδέα τοῦ ἔθνους, στὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου. Ἀκόμη

μπορεί ή επιστήμη, αν μελετά τὸ Σολωμικὸ ἔργο με ἀγάπη, νὰ βλέπει ξαφνικά καὶ μερικά συγκεκριμένα θέματα δικά της νὰ παίρνουν ἀπὸ τὸν ποιητὴ καινούργια ζωηρότητα: ἄς ἐπιτραπεῖ π.χ. νὰ σημειώσω ἐδῶ, ὅτι ὁ μελετητὴς τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, ποὺ ξέρεῖ ποιά πρωταρχικὴ ἀντινομία ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν ὄραση καὶ στὴ σκέψη καὶ πόσο θεμελιακὴ σημασία ἔχει στὴν τέχνη ή ἀντινομία αὐτὴ τόσο γιὰ τὸν καλλιτέχνη ὅσο καὶ γιὰ τὸν θεατὴ τῆς τέχνης, θὰ χαρεῖ χαρὰ μεγάλη διαβάζοντας στὴ γυναῖκα τῆς Ζάκυθος: «καὶ ἄρχισα νὰ συλλογιστῶ... καὶ τὸ μάτι, προσηλωμένο στὸν καθρέφτη, ἐμποδίστηκε ἀπὸ τὸ λογισμό. Ἄλλὰ ἀκολούθως ὁ λογισμὸς ἐμποδίστηκε ἀπὸ τὸ μάτι». Ἡ θαυμάσια παρατήρηση, μετὰ τὴ λατρευτὴ διατύπωση, συγγενεὺει μετὰ τὰ λόγια τοῦ Γκαίτε: «ὁ στοχασμὸς εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρων ἀπὸ τὴ γνώση, ἀλλὰ ὄχι καὶ ἀπὸ τὴ θέαση».

Ἔχει ὅμως τέλος ή επιστήμη νὰ δεχτεῖ ἀπὸ τὸν ποιητὴ μας μιὰ εὐεργεσία πιὸ βαρύτερη ἴσως καὶ ποὺ θὰ μᾶς «εὐγενίσει» ὄχι λιγώτερο: τὴ διαρκὴ παρουσία τῆς ἠθικῆς τοῦ πνεύματος. Γιατὶ τὸ «Καλόν», ποὺ ἐμεῖς συνθηθίζομε νὰ τὸ ἀναλύομε σὲ αἰσθητικὴ χαρὰ, γνωστικὴ ὠφέλεια καὶ ἠθικὴ ἀνύψωση, βγαίνει ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Σολωμοῦ ἀμέριστο, ἀκομμάτιαστο, ἀκέραιο — ὅπως στὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ χρόνια. Εἰδικώτατα ή επιστήμη ἔχει νὰ προσέξει τὴν ὁρμήνια ποὺ μᾶς ἔρχεται καὶ ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ ἀπὸ τὰ πεζὰ λόγια τοῦ ποιητῆ μας, ποὺ δίκαια τὸν ὠνόμασαν «ἠθικὴ μεγαλοφυΐα»¹⁷. Στιγματίζει «ἐκείνους ποὺ ἔχουν ἐπάγγελμα τὴν πολυμάθεια ὄχι ὡς μέσο σοφίας (sapientia) ἀλλὰ ὡς σκοπὸ». (Ἐγκ. Φωσκ. σ. 189 Πολ.) καὶ εἶναι ἀδιάλλαχτος «ἐχθρὸς τῆς ὑποκρισίας, τῆς μικροσοφίας καὶ τῆς ψευδοσοφίας» (Πολυλάς 24 Προλ.)¹⁸. Καὶ κάτι πιὸ σπουδαῖο ἀκόμη: ὁ ποιητὴς ποὺ, ἐνῶ ἐξάφριζε ὅλους μετὰ τὴ μοναδικὴ εὐκολία ἀλλὰ καὶ τὴν ὑψηλὴ ποιότητα τῶν αὐτοσχεδιασμῶν του, ἀρνιέται σκληρὰ στὸν ἑαυτό του τὴν τελειωτικὴ ἔγκριση, ποὺ προσπαθεῖ ἀδιάκοπα νὰ καλυτερέψει ὅ,τι γράφει καὶ δημοσιεύει ἐλάχιστα, δίνει ὁ ἴδιος συγκλονιστικὸ ὑπόδειγμα τῆς ἠθικῆς τῆς δουλειᾶς ποὺ δὲν ξέρεῖ τέλος¹⁹. Καὶ μάλιστα δουλειᾶς, ποὺ δὲν τὴ θολώνει οὔτε ή ἐλαφρότερη ἰδιοτέλεια, ποὺ προσπαθεῖ τὴν ὥρα ποὺ γίνεται νὰ κρατήσῃ μακριὰ καὶ τὴν ἰδέα ἀκόμη τοῦ ἐπαίνου²⁰.

Ἄλλωστε, ὁ ποιητὴς καὶ τὸ πνεῦμα του ζοῦν, εὐτυχῶς, μέσα στὸ ἔργο του καὶ κάθε τόσο αἰσθανόμαστε τὸν ἔλεγχό τους. Εἶναι ὅμως ἔλεγχος ποὺ ή μαγεία τῆς μορφῆς κάνει νὰ τὸν ἀκοῦμε σὰν ἓνα γήτεμα, ποὺ μᾶς καλεῖ νὰ ἀνεβᾶνομε πάντοτε στὶς καθαρὲς πηγές:

Ἐγύρισε ἡ παράξενη τοῦ κόσμου ταξιδεύτρα
 μοῦπε μὲ θεῖο χαμόγελο βρεμένο μ' ἓνα δάκρυ:
 κόψ' τὸ νερὸ στὴ μάνα του, μπάσ' το στὸ περιβόλι,
 στὸ περιβόλι τῆς ψυχῆς τὸ μοσχαναστημένο

(Ἑλ. Πολ. Γ' 10)

Ἕνας ἄλλος μεγάλος ποιητής, ὁ Rainer Maria Rilke, ἅμα βρέθηκε μιὰ μέρα μπροστὰ σ' ἓνα ἀρχαῖο ἀγαλμα κούρου στὸ Λοῦβρο αἰσθάνθηκε ἀπὸ τὸ ἀκέφαλο κορμὶ νὰ τοῦ ἔρχεται κάτι σὰν ἐπιταγὴ καὶ τὴ μετέφερε στὸ ποίημά του: «πρέπει ν' ἀλλάξεις τὴ ζωὴ σου» (du musst dein Leben ändern). Αὐτὸ τὸ «κάτι σὰν ἐπιταγὴ» αἰσθανόμαστε νὰ βγαίνει καὶ ἀπὸ τὸ ἀπόσπασμα, ἔστω, τοῦ ἔργου τοῦ Σολωμοῦ. Μακάρι οἱ Ἕλληνες, καὶ ὄχι τελευταῖοι οἱ ἐπιστήμονες, νὰ τὸν γνωρίζομε πάντοτε ἔγκαιρα τὸ Σολωμό.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Ἄς σημειωθεῖ, ὅτι γιὰ τὸ Σολωμὸ μιλάει ἐδῶ ἓνας ἄνθρωπος τῆς ἐπιστήμης, ποὺ ὅμως δὲν εἶναι εἰδικὸς ἐρευνητὴς τῆς νεώτερης ἐλληνικῆς λογοτεχνίας οὔτε —πολὺ περισσότερο— Σολωμιστῆς. Βιβλιογραφία γιὰ τὰ Σολωμικὰ θέματα, βρῖσκει κανεὶς στὸ καλοζυγισμένο βιβλίο τοῦ Μαν. Κριαρᾶ, *Διονύσιος Σολωμὸς (ὁ βίος - τὸ ἔργο)* (1957).

1. Ὑπάρχουν σημάδια ποὺ δείχνουν, νομίζω, ὅτι οἱ *Στοχασμοὶ* γράφονται γιὰ τὸ Β' σχεδίασμα καὶ ἐπάνω-κάτω σύγχρονα μ' αὐτό. Ἀλλά, ἀντὶ νὰ κάνομε εἰκασίες, ἀνυπομονοῦμε νὰ πληροφορηθοῦμε θετικὰ πράγματα ἀπὸ τὴ δημοσίευση τῶν χειρογράφων ἀτόφιν.

2. Σημ. 8 στὴν ἔκδ. Πολίτη, *Σολωμοῦ Ἄπαντα Β' 1* (1955) 54, 66. Πόσο σημαντικὴ εἶναι τὸ τονίζει ὁ Ζ. Λορεντζᾶτος, *Δοκίμιο I* (1947) 21, 43 κέ. Γιὰ τὴ χρονολογία βλ. Λ. Πολίτη, *Ἡ γυναίκα τῆς Ζάκυθος* (1944) 35/6.

3. Βλ. καὶ Πόρφυρας 6, 1: τὰ σημείωσε ὁ R. Levesque, *Solomos* (1945) 94.

4. Κ. Δημαρᾶς, *Δημοτικισμὸς καὶ Κριτικὴ* (= *Νέα Ἑστία* 26 (1939) 1498 κέ.) 65 κέ. τοῦ ἀνάτυπου.

5. Γ. Ἀποστολάκη, *Ὁ Κρυστάλλης καὶ τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι* (1937) 67.

6. Στοχασμὸς 3 στὸ *Σατιρικὸ τοῦ 1833* (ἔκδ. Πολίτη ὅ.π. Β' 1, 283 καὶ 353).

7. «Ὁ καθαρὸς Ἕλληνισμὸς στέκεται εἰς τὴ ζωντανὴ φωνή, εἰς τὸ σεμνὸ κάλλος τῆς μορφῆς καὶ εἰς τὸ ξάστερο βάθος τοῦ λόγου» (Πρβ. σ. 19 ἔκδ. Πολ.). Donna Velata: "e in tanta dovizia chiaro vedevi il fondo, come in fondo alle acque chiare e profonde del mare vedi l'immoto sasso vestito di verdura" (ἔκδ. Πολ. Β' 1, 205).

8. Τὸ θέμα τοῦ «Διαλόγου» ἀνανεώθηκε μὲ τὴ μελέτη τοῦ Κ. Δημαρᾶ, *Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση* 3 (1947/8), 274 κέ. Βλ. καὶ Μαν. Κριαρᾶ ὅ.π. 54 κέ., 71 κέ. (πρβ. καὶ ἔκδ. Πολίτη Β' 1, 287-290). Ὁ Tommaseo γιὰ τὴ γλωσσικὴ θεωρία τοῦ Σολωμοῦ: *Παρνασσός* 16 (1893) 533 [= Μαν. Κριαρᾶ, *Σολωμὸς*, 74, ἔκδ. Δεβιάζη, 291/2]. Γράμμα τοῦ Σολωμοῦ στὸν Τερτσέτη μεταφρασμένο ἀπὸ τὸν Λ. Πολίτη, *Ὁ Σολωμὸς στὰ γράμματά του*, 1957, 32 κέ. Προσπαθῶ,

άλλα (όπως φαίνεται στο κείμενο) δὲν κατορθώνω νὰ βρῶ καμμιά οὐσιαστική ἀλλαγὴ ἀπὸ τὶς σελίδες ἐκεῖνες τοῦ *Διαλόγου* ποὺ συζητοῦν τὸ θέμα τῆς ἐπιστολῆς, δηλαδὴ τὸ τί μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ κατορθώσει ἡ κοινὴ γλῶσσα στὰ χέρια τοῦ ποιητῆ καὶ πῶς εὐγενίζεται ἀπ' αὐτὸν (πρβ. στὴν ἔκδ. Πολ. Β' 1, 29 ἀπὸ τὸ αὐτόγραφο τοῦ πρώτου σχεδίου τοῦ *Διαλόγου* τὸ κομμάτι γιὰ τὸ Σαίξπηρ: «παντελῶς δὲν ἐγνώριζε παρὰ τὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ του, καὶ ἔβγαλε ἀπὸ τὰ σπλάχνα τῆς ὄλην τὴν ὕλην μὲ τὴν ὁποῖαν ἔκαμε καὶ κάνει τόσο ἀνατρίχιασμα εἰς τὸ ἔθνος του»). Καὶ στὸ γράμμα πρὸς τὸν Τερτσέτη πρέπει νὰ προσέξουμε, ὅτι ὁ λόγος εἶναι γιὰ τὴν ποίηση καὶ γιὰ τὴ γλῶσσα τῆς, ἀπ' ἀφορμὴ ἓνα ποίημα τοῦ Τερτσέτη (τὴ γλῶσσα τῶν πεζῶν του, λογιώτερη, τὴν κατακρίνει). Ἡ παρατήρηση τοῦ Τρικούπη γιὰ τὴ γλῶσσα τοῦ ὕμνου (τὸ ἄρθρο του *Ξαναδημοσιευμένο* στὴν ἔκδ. Δεβιάζη σ. λβ'-λζ' καὶ *Γύρω στὸ Σολωμό*, ἔκδ. Στοχαστῆ Β', 196 κέ.) μπορεῖ νὰ ἀπηχεῖ τὶς φιλολογικὲς συζητήσεις ποὺ εἶχε κάμει μὲ τὸ Σολωμὸ στὰ 1822. Ἴσως καὶ ἄλλες ἀπηχήσεις ἀπὸ τὶς κουβέντες ἐκεῖνες ὑπάρχουν στὸ ἄρθρο του, π.χ. ἡ παρατήρηση ὅτι «ἡ θερμότης τῆς καρδίας του ἀποφεύγει πάντοτε τὴν ψυχρότητα τῆς Μυθολογίας» (καὶ ὁ Πολυλάς στὰ προλεγόμενα δὲν δίνει ἄλλη πληροφορία γιὰ τὸ στενὸ φίλο τοῦ Σολωμοῦ Ἰταλὸ λόγιο Torti παρὰ ὅτι ἦταν «ὑπέραρχος τῆς σχολῆς ἢ ὁποῖα, ἐναντίον εἰς τὴν γνώμη καὶ εἰς τὸ παράδειγμα τοῦ Μόντη, ἐξόριζε ἀπὸ τὴν νέαν ποίηση τὴν παλαιὰ Μυθολογία»).

9. "...nelle cose poetiche, per le quali si chiede di afferrare per mezzo di forti combinazioni il vero, risecando le parti false onde resti nell'altrui mente inoppugnabile (lo chē si chiama pensare) di ridurlo ampliandolo animato di convenienti forme (e questo è immaginare), di avere il cuore obbediente alle impressioni di questi oggetti (il chē è sentire)... la imitazione è cosa impossibile". Σβυσμένο ἀπὸ τὸ Σολωμὸ (όπως καὶ ἄλλα κομμάτια τοῦ λόγου, εἴτε γιὰ νὰ συντομῆσει τὸ χρόνο τῆς ἐκφώνησής του εἴτε γιὰτὶ δὲν εἶχαν ἄμεση σχέση μὲ τὸ κύριο θέμα) δημοσιεύεται μόνο στὴν ἔκδ. Πολίτη Β' 1, 196 σημ. 1. Σημασία ἔχει ὄχι τόσο ἡ ἀκρίβεια ἢ μὴ τῶν ὀρισμῶν ὅσο ἡ δύναμη τῆς σκέψης καὶ ὁ κύκλος τῶν ιδεῶν ὅπου κινεῖται. Πρβ. καὶ (σ. 196) "La mente d'Ugo procedeva dal concetto dell'arte sua, a quelle esterne apparenze...". Γιὰ τὶς δυσκολίες τῆς ἔκφρασης ὁ Σολωμὸς φαίνεται ὅταν νὰ θυμᾶται τὰ δικὰ του βάσανα μιλώντας γιὰ τὶς πιθανῆς στενοχώριες τοῦ Φώσκολου στὴν Ἀγγλία μὲ τὴν ξένη γλῶσσα (σ. 199 κέ.): "e gran danno, che fa apparire di sè medesimo d'assai minore l'uomo, è quel dire le cui forme non escono col pensare, ma dopo").

10. Βλ. ἔκδ. Πολίτη Β' 1, 285 καὶ 303. Σύγκρινε στοὺς Ἑλ. Πολ. τοὺς Στοχασμοὺς 4 καὶ 11 («γιὰ τὴν ἠθικὴ θέση, τὰ μεγαλύτερα συμφέροντα τῆς Ἀνθρωπότητος»). Ἀπὸ τὸ 1827, σύγκρινε στὸ Ἐγκώμιο τοῦ Φώσκολου ὅσα λέει γιὰ τὴν πρόθεση τῆς Ἰλιάδας καὶ τοῦ "Jacopo Ortis" (ἔκδ. Πολ. ὁ.π., 188 κέ.) καὶ τῶν «Τάφων» (196 κέ.). Σύγκρινε ἐπίσης τὸν τελευταῖο Στοχασμὸ τῶν Ἑλ. Πολ. («σκέψου τὴν ἰσοζυγία τῶν δυνάμεων μεταξὺ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἐκεῖνοι... τοῦτες») μὲ τὴν σημ. 24 τῆς Γυν. τῆς Ζάκ. ἔκδ. Πολ. ὁ.π., Β' 1, σ. 56 καὶ 68.

11. Κρητικὸς 21.15/16. Ἑλ. Πολ. Γ' 1.

12. Βλ. στὴ Γυν. τῆς Ζάκυθος σημ. 77/8 (πρβ. καὶ σημ. 9) ἔκδ. Πολίτη Β' 1, 61 κέ. 74. Γράμμα στὸ Γεώργιο Μακροῦ: Α. Πολίτη, ὁ Σολωμὸς στὰ γράμματά του (1957) 29. Σύγκρινε καί, ἀπὸ τὰ 1827, στὸ Ἐγκώμιο τοῦ Φώσκολου, τὸ κομμάτι γιὰ τὸ Μιχαηλάγγελο, ποὺ μὴν ἀκολουθώντας τοὺς παλιοὺς «έκοψε στὸ πλῆθος τῶν καλλιτεχνῶν τὸ νῆμα τῆς κρίσης, ποὺ ἀποτελεῖται σχεδὸν πάντα ἀπὸ συγκρίσεις: ἐνῶ οἱ λίγοι ἐκεῖνοι ποὺ εἶχαν προχωρήσει πολλὴ μῆσα στὴν τέχνη...» (ἔκδ. Πολ. ὁ.π., Β' 1, 194). Τὸν ξαναθυμᾶται τὸ Μιχαηλάγγελο γι' αὐτὸ στὸ γράμμα του στὸ Γαλβάνη τῆς 25.3.1834: Ντ. Κονόμου, Σολωμοῦ Ἄνεκδ. γράμματα, 1950, 72). Ἀληθινὸ χρυσωρυχεῖο εἶναι τὸ «Ἐγκώμιο» γιὰ τὴ διερεύνηση τοῦ πνευματικοῦ (ἠθικο-καλλιτεχνικοῦ) κόσμου τοῦ Σολωμοῦ, βλ. π.χ. στίς σ. 195/6 πῶς διατυπώνει τὴν κρίση του γιὰ τὴν τέχνην τῶν «τάφων».

13. Παρνασσός δ.π.

14. Οι στίχοι αυτοί του «εἰς Μοναχὴν» τοῦ 1829, προσθέτουν ἓνα καινούργιο, οὐσιαστικό, στοιχείο στὴν ἀνάλογη περιγραφή τῆς Δημιουργίας πού δίνουν τὸ 1824 οἱ στροφές 7-11 τοῦ «εἰς Μπαίρον» — 'Ο 'Εμπεδοκλῆς γιὰ τὸν Σφαῖρον: Diels, Vorsokratiker⁵¹ 324 (31 B 28) — 'Η ἀγάπη του πρὸς τὴ μοναξιά, γιὰ χάρη τῆς δημιουργίας, εἶναι κι αὐτὴ πρῶϊμη (πολὺ πρὶν ἀπὸ τὰ γράμματα στὸ Μαρκορᾶ, Λ. Πολίτη ὁ Σολωμὸς στὰ γράμματά του, 29 κέ.): τὸ 1824 γράφει στὸ *Διάλογο*: «μοῦ ἄρεσε πάντοτε ἡ γαλήνη [= τῆς θάλασσας] ὅπου ἀπλώνεται καθαρῶτατῃ τὴν ἔθεωροῦσα σὰν τὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου ὅπου ἀπομακραίνει ἀπὸ τῆς ἀνησυχίας τοῦ κόσμου καὶ μὲ εὐλικρίνεια φανερώνει ὅ,τι ἔχει μέσα του».

15. Θεμ. 'Αθανασιάδῃ, Διον. Σολωμὸς (1954) 5.

16. 'Ιντερμέδιο Α' 73. 'Απὸ τὰ 1893 ὁ Παλαμᾶς, στὴν *Ἐστία*, ἔχει σημαδέψει αὐτόν «τὸ γλυκύτατο στίχο τῆς 'Ερωφίλης» (Πεζοὶ Δρόμοι Α', 1928, 42).

17. Θεμ. 'Αθανασιάδῃ δ.π.

18. Πρβ. στὸ 'Εγκ. τοῦ Φώσκ. ὅσα λέει γιὰ τὴ σοβαρὴ καὶ γιὰ τὴν περιγελαστικὴ «σοφία» τῆς «Κόμης τῆς Βερενίκης» τοῦ Φώσκοιλου (ἔκδ. Πολίτη, 189 κέ.), τὰ λόγια πού βάζει στὸ στόμα τοῦ Φώσκοιλου τὴν ὥρα πού πεθαίνει (δ.π. 205 κέ.) κλπ.

19. Στὰ 1825 κιόλας γράφει σ' ἓνα γράμμα του «... τώρα ἀσχολοῦμαι μὲ κάτι ἐντελῶς διαφορετικὸ κ' ἐγὼ ξέρω νὰ κυριαρχῶ τὴν ἐμπνευση πού μὲ κυριαρχεῖ» (Λ. Πολίτη, 'Ο Σολωμὸς στὰ γράμματά του, 21). — Νομίζει κανεὶς ὅτι ὁ Σολωμὸς ἔχει δώσει ἀφορμὴ στὰ ἀκόλουθα λόγια, πού ἀντιγράφονται ἐδῶ γιὰ τὴ ζυγισμένη τους διατύπωση ἀπὸ ἐμπειρότατο καλλιτέχνη: "La rigueur des refus, la quantité des solutions que l'on rejette, des possibilités que l'on s'interdit, manifestent la nature des scrupules, le degré de conscience, la qualité de l'orgueil et, même, les pudeurs et diverses craintes que l'on peut ressentir à l'égard des jugements futurs du public. C'est en ce point que la littérature rejoint le domaine de l'éthique: c'est en cet ordre de choses que peut s'y introduire le conflit du naturel et de l'effort; qu'elle obtient ses héros et ses martyrs de la résistance au facile; que la vertu s'y manifeste, et donc quelquefois l'hypocrisie" (P. Valéry, *Lettre sur Mallarmé*, Variété II, 228 κέ.).

20. Γράμμα στὸ Γ. Μαρκορᾶ τὸ 1830, Λ. Πολίτη δ.π. 29, Πόρφυρας, *Σχεδιάγραμμα* «... se si fossero spalancati i mondi segreti all'intorno per piovergli corone [= οἱ κόσμοι γύρω ν' ἄνοιγαν κορόνες νὰ τοῦ ρίξουν] l'avrebbero trovato indifferente, come il pensiero che l'opra nessuno mai la saprà [=... πῶς ποτὲ κανεὶς δὲ θὰ τὸ μάθει]. Immacolata e santa spesso è l'ispirazione dell'uomo...» (ἔκδ. Πολίτη Β' 1, 235). — 'Απὸ κάπως διαφορετικὴ πλευρὰ ἐξετάζεται ἡ ἀνθρώπινη αὐτὴ ἀδυναμία στὸ 'Εγκ. τοῦ Φώσκ. ἔκδ. Πολ. Β' 1, 191.

Ein lakonischer Apollon

(*Charites* 3, 1957, 33-37, tafel V-VI. Ἀναδημοσίευση σὲ ἐλληνικὴ γλῶσσα μὲ τὸν τίτλο «Λακωνικὸς Ἀπόλλων», *Πελοποννησιακά Γ'*, 1959, 9-16, πίν. 1-3α)

Ἑκατὸ χρόνια ἀνασκαφῶν στὴν ἀρχαία ἀγορὰ*

Ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, ποὺ ἔχω τὴν τιμὴ νὰ ἐκπροσωπῶ αὐτὴ τὴ στιγμὴ (ἐπειδὴ ὁ Γενικὸς Γραμματεὺς τῆς κ. Ὀρλάνδος ἀπουσιάζει) προσέρχεται μὲ εὐλικρινῆ χαρὰ στὴν ἀποψινὴ συγκέντρωση. Ἡ συνάδελφος Ἀμερικανικὴ Σχολὴ Κλασσικῶν Σπουδῶν εἶχε τὴν εὐστοχὴ ἔμπνευση νὰ σᾶς καλέσῃ ἐδῶ γιὰ νὰ δοθῇ εὐκαιρία νὰ τιμηθῇ ἡ ἐργασία ὄλων ὅσοι ἐπὶ 100 χρόνια, ἀπὸ τὸ 1859 ἕως σήμερα, ἐμόχθησαν γιὰ νὰ φτάσῃ στὴν πραγμάτωσιν τὸ ἰδανικὸ τους: νὰ ξαναἰδῇ τὸ φῶς τῶν Ἀθηνῶν ἡ ἀρχαία τῆς Ἀγορᾶ. Ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία χαίρει πρῶτα-πρῶτα, γιὰτὶ βλέπει ὅτι, χάρις στὸ λαμπρὸ ἔργον τῶν Ἀμερικανῶν συναδέλφων, πενήντα-τριῶν χρόνων προσπάθεια καὶ μόχθος δικὸς τῆς βρῆκε τέλος τὴν πληρῶσή του μὲ τὴν ὡραία εἰκόνα τῆς Ἀγορᾶς ποὺ ἔχομε αὐτὴ τὴ στιγμὴ μπροστὰ μας· χαίρει ὅμως ἐπίσης, καὶ χαίρω καὶ ἐγὼ ἰδιαίτερα, γιὰτὶ θέλομε νὰ βλέπωμε στὴν ἀποψινὴ συγκέντρωση τὴν πανηγυρικὴ διακήρυξιν τῆς πεποιθήσεως ὄλων τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων, ὅτι στὰ ἔργα τοῦ πνεύματος ἐγγύησις γιὰ τὴν προκοπὴν τους εἶναι ἡ συναίσθησις ὅτι δὲν ἀρχίζομε νὰ γράφωμε ἐμεῖς τὴν ἱστορίαν ἀπὸ τὸ κενόν, ἀλλὰ ὅτι συνεχίζομε τὸν πνευματικὸν κόπον πολλῶν γενεῶν, ποὺ ἔδωκε ἀποτελέσματα στερεά· ἢ βαθεῖαν συνείδησιν, ὅτι πνεῦμα σημαίνει συνέχεια καὶ διάρκειαν.

Δὲν εἶναι ἡ ὥρα τώρα νὰ ἐκθέσωμε τὸ τεράστιον ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας γιὰ τὰ μνημεῖα τῶν ἀρχαίων Ἀθηνῶν: τί Διονυσιακὸ θέατρο, τί Ἀσκληπιεῖον, τί Στοὰ Εὐμένους καὶ Ὠδεῖον Ἡρώδου, τί Κεραμεικός, τί — τὸ πιὸ θαυμαστόν — ἡ Ἀκρόπολις, καὶ ἄπειρα ἄλλα. Ἀλλὰ καὶ ἐδῶ στὴν κλασσικὴν Ἀγορὰν τὰ δύο ἐντυπωτικώτερα μνημεῖα τῆς: 1) ἡ λεγομένη Στοὰ τῶν Γιγάντων, ποὺ ἀποδείχθηκε ὅτι εἶναι ἡ βορεινὴ πρόσοψις τῆς 2ας περιόδου τοῦ Ὠδεῖου ὅπως καὶ τοῦ Γυμνασίου τοῦ 400 μ.Χ., ποὺ ἦταν ἴσως τὸ Πανεπιστήμιον τῶν τελευταίων χρόνων τῆς εἰδωλοκρατίας· καὶ 2) ἡ Στοὰ τοῦ Ἀττάλου, μνημεῖον τῆς λατρείας ἐνὸς Ἑλλήνα ἡγεμόνα τῆς Μ. Ἀσίας πρὸς τὸ ἀθηναϊκὸν πνεῦμα: καὶ τὰ δύο ἦρθαν στὸ φῶς ἐξ ὀλοκλήρου χάρις στίς πολυχρόνιες ἀνασκαφὰς τῆς Ἀρχ. Ἑταιρείας. Ἀξίζει νὰ διαβάζωνται πάντοτε τὰ παλιὰ

*Ὁμιλία ποὺ ἐγίνε στίς 25 Αὐγούστου 1959. *Νέα Ἑστία* 65 (1959), 1226-1228. Ἀνατύπωση μὲ τὸν τίτλον: «Ἑγκαίνια στοᾶς Ἀττάλου», *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 169-175.

ἐκεῖνα κείμενα, στὰ Πρακτικά τῆς Ἀρχ. Ἐταιρείας, πού ἐκθέτουν χρόνο μὲ τὸ χρόνο τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἀνασκαφῶν, ἄλλοτε μὲ χαρὰ γιὰ τὰ ἀποτελέσματα καὶ ἐλπίδες, ἄλλοτε μὲ μερικές ἀπογοητεύσεις, ἀλλὰ ποτὲ μὲ ἀποκαρδίωση. Ὁρες-ῶρες θαρρεῖ κανεὶς πὼς διαβάζει κάτι ἀνάλογο μὲ τίς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων.

Ἀκοῦστε πὼς ἄρχισε στὰ τέλη τοῦ 1858 ἡ Ἐταιρεία, πού εἶχε τότε εἴκοσι δύο μόνο χρόνων ζωὴ, τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Στοᾶς τῶν Γιγάντων· τὸ ἐκθέτει ὁ καθηγητῆς Εὐθύμιος Καστόρχης, μέλος τῆς Ἐφορίας (ὅπως ὠνομαζότανε τότε τὸ Συμβούλιο) τῆς Ἐταιρείας: «εὐθύς ἀπὸ τῶν πρώτων ἡμερῶν τῆς ἐνάρξεως τῶν ἐργασιῶν τῆς διανοήθη ἡ Ἐφορία οὐ μόνον περὶ πορισμοῦ χρημάτων..., ἀλλὰ καὶ περὶ τῆς σκοπίμου αὐτῶν χρήσεως κατὰ τὰ ὑπὸ τοῦ κανονισμοῦ διατασσόμενα. Ὅθεν τὰ μέλη τῆς Ἐφορίας περιελθόντα μετὰ τοῦ ἀρχιτέκτονος καὶ Δ/τοῦ Πολυτεχνείου κ. Λυσάνδρου Καφταντζόγλου παρετήρησαν τὰς ἐν τῇ πόλει ἀρχαιότητας, ἐπὶ τῷ σκοπῷ ἵνα ἴδωσι τίνα τῶν σφζομένων μνημείων δέονται ἀμέσου βοήθειας πρὸς συντήρησίν των καὶ πού ἐπιτυχέστερον ἠδύναντο νὰ ἐπιχειρήσωσιν ἀρχαιολογικὴν ἀνασκαφήν. Ὡς πρὸς τὸ δεύτερον δύο θέσεις εἴλκυσαν τὴν προσοχὴν τῆς Ἐφορίας, τὸ χορηγικὸν μνημεῖον τοῦ Λυσικράτους ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Τριπόδων καὶ ὁ παρὰ τῷ Ἐθνεῖῳ καὶ τῇ ἐκκλησίᾳ τῆς Βλασταροῦς χώρος, ἐπιλεγόμενος τῶν Ἐπωνύμων ἢ Φορβάντειον, ἔνθα ἐφαίνοντο τρία κολοσσιαῖα καὶ τερατόμορφα ἀγάλματα». Στὸ Λυσικράτειο τοὺς ἐμπόδισαν οἱ ἀξιώσεις τῶν γειτόνων. «Ὅθεν ἤρξατο ἀμέσως τῇ ἐγκρίσει τοῦ Ὑπ. τῆς Παιδείας ἀνασκάπτειν τὸν παρὰ τὸ Ἐθνεῖον χώρον, διότι οὗτος ἦτο ἐλεύθερος πάσης φιλονεικίας ἐξαγορασθεὶς ἤδη ὑπὸ τῆς Κυβερνήσεως παρὰ τῶν πρώην ἰδιοκτητῶν». Καὶ ἀκολουθοῦν φρονιμώτατες ἐπιστημονικὲς παρατηρήσεις πού ἐγίναν κατὰ τὴν ἀνασκαφὴν. Ποιᾶς ιδέας «ἀπόστολοι» ἀληθινοὶ ἦταν οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖνοι εἶναι δύσκολο νὰ τὸ ποῦμε μὲ μιὰ λέξη· ἡ λέξη ἀρχαιολατρία, ὅπως τὴ μεταχειρίζομαστε σήμερα, δὲν εἶναι ἀρκετὴ· γιατί ἡ ἀρχαιολατρία ἦταν γιὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους καὶ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ἐκείνους πηγαία ἀξία ζωῆς. Ἄς φέρωμε ὅμως ἀκόμη στὸ νοῦ μας καὶ τὴν ὅλη κατάστασι στὰ χρόνια ἐκεῖνα, πού δὲν ὑπῆρχε οὔτε ἓνα συγκροτημένο Μουσεῖο στὴν Ἑλλάδα καὶ οἱ λίγες συλλογὲς ἀρχαίων ἦταν φτωχότατες: «τίνος Ἑλληνοῦς ἡ καρδιά δὲν πιέζεται ὑπὸ λύπης ἀναλογιζομένου ὅτι τὰ τέκνα τῆς Ἑλλάδος δὲν δύνανται σήμερον νὰ γνωρίσωσι τὴν ἀρχαίαν τῆς Ἑλλάδος τέχνην εἰ μὴ ἐκτὸς τῆς Ἑλλάδος», λέει στὰ 1860 ὁ πρόεδρος τῆς Ἐταιρείας Φίλιππος Ἰωάννου.

Στὰ 1860 τὴν ἐκθεσι τῶν πεπραγμένων τὴν κάνει πιά, ὡς Γραμματεὺς τῆς Ἐταιρείας, ὁ Στέφανος Κουμανούδης, μιὰ ἀπὸ τίς φωτεινότερες φυσιογνωμίες πού ἐχάρισε ὁ ὑπόδουλος Ἑλληνισμὸς στὸν ἐλεύθερο, ὄχι ἀπλὰ σπου-

δαῖος ἐπιγραφικός, ὅπως τὸν ξέρουν οἱ περισσότεροι, ἀλλὰ γνήσιος σοφός, γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ ἀνθρωπιστικὴ παιδεία ἦταν βαθειὰ καὶ καθολικὴ ἀξία, καὶ θερμὸς ἐραστὴς τοῦ λόγου καὶ τῆς τέχνης, ποὺ ἐπὶ 34 χρόνια (ὡς τὸ 1894) ἦταν ἡ ψυχὴ τῆς Ἐταιρείας καὶ τὴν ἀνέβασε σὲ πνευματικὸ ἐπίπεδο θαυμαστό. Στὰ 1860 ἀρχίζει ἀμέσως ἀπὸ τὴ θέση τῆς Παναγίας τῆς Πυργιώτισσας τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Στοᾶς τοῦ Ἀττάλου, ποὺ τότε δὲν ἤξεραν τὸ ὄνομά της καὶ τὴν ἐπίστευαν ἄλλοι ὡς τὸ Γυμνάσιο τοῦ Πτολεμαίου καὶ ἄλλοι ἄλλο, καὶ τὴ συνεχίζει στὰ 1861 μὲ ἀπειρες δυσκολίες, ποὺ τὶς παρεμβάλλουν οἱ περίοικοι. «Ἄν (λέει στὰ 1861) οἱ παροικοῦντες καὶ ἐποικοῦντες ἔτι ἐν τῇ θέσει ἐκεῖνη ἦσαν εὐκολώτεροι εἰς εὐλόγους διαπραγματεύσεις πρὸς παραχώρησιν τῶν ἀναγκαιούτων εἰς τὰς σκαφὰς οἰκοπέδων των, καὶ ἂν ἡ Ἐταιρεία ἢ ἡ Κυβέρνησις εἶχον περισσότερα νὰ διαθέσωσι χρήματα πρὸς ἀγορὰν αὐτῶν, ἢ ἀνασκαφὴ αὐτῆ ἤθελε περαιωθῆ κατ' εὐχὴν καὶ τὸ μέρος ἐκεῖνο τῆς πόλεως ἤθελεν ὠραϊσθῆ μεγάλως ἀναδεικνυμένου καθ' ὅλον τὸ ἐξάισιον μῆκος του τοῦ ἀρχαίου οἰκοδομήματος... νῦν δὲ τὰ ἐκεῖ, ὅπως διετέθησαν ὑπὸ τῆς ἀτελειώτου μεινάσης ἀνασκαφῆς, ὁμολογητέον ὅτι εἶναι ὡς τὰ καθ' Ὁμηρον οἰκία τοῦ Πλούτωνος, σμερδαλέα, εὐρώνεντα τὰ τε στυγέουσι θεοὶ περ, καὶ οὐχ ἦκιστα οἱ ἄνθρωποι, ἐκτὸς τῶν εἰδικῶν ἀρχαιολόγων». Τέλος τὸ 1862 βρίσκει τὴ μεγάλη ἐπιγραφή τοῦ ἐπιστυλίου καὶ δίνει πρῶτος αὐτὸς τὸ ἀληθινὸ της ὄνομα στὴ Στοά: «ἤδη δὲ ἔληγεν ὁ Ἀπρίλιος μῆν, ὅτι ἐν τῇ πολυθύρῳ ἀρχαίᾳ οἰκοδομῇ τῇ παρὰ τὴν Πυργιώτισσαν, μετακινουμένων τινῶν πετρῶν χάριν διευθετήσεως τοῦ ὑλικοῦ... ἀνεφάνη ἔμπροσθεν τοῦ κατωφλίου τῆς 10ης ἀπὸ Β θύρας κατακείμενον μέγα ἐπιστυλίου τμήμα ἐνεπίγραφον: Βασιλεὺς Ἀτταλος Βασιλέως Ἀττάλου καὶ βασιλίσσης Ἀπολλωνίδος... Καὶ εὐθὺς τῷ ἀναγινώσκοντι παρίστατο ἡ ἔννοια, ὅτι ἔχει πρὸ ὀφθαλμῶν οὐδὲν ἄλλο οἰκοδόμημα εἰ μὴ τὴν ὑπὸ Ἀττάλου Στοάν...». Εἶναι ἡ ἐπιγραφή, ποὺ οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι, καὶ ὅλοι οἱ Ἕλληνες, πιστεύω, ἔχουν τὸν καὶ μὸ ὅτι δὲν μποροῦν δυστυχῶς νὰ τὴ βλέπουν νὰ τοὺς χαιρετίζη στὴ γλῶσσα τους, ψηλὰ ἀπὸ τὴ θέση της, ὅπως ἐδῶ καὶ δύο χιλιάδες τόσα χρόνια.

Στὰ 1862 κιόλας ἡ Στοά τοῦ Ἀττάλου εἶχε ἀποκαλυφθῆ σχεδὸν ὁλόκληρη, ἀλλὰ ἡ Ἐταιρεία δὲν ἔπαψε νὰ στρέφῃ τὴ φροντίδα της στὴ στοά, ποὺ τὴν εἶχε καμάρει, μὲ συμπληρωματικὲς ἀνασκαφὰς καὶ μὲ ἔργα συντηρήσεως, διευθετήσεως καὶ ἐξωραϊσμοῦ ὡς τὰ 1902. Ἐπίσης καὶ στὴ Στοά τῶν Γιγάντων ξαναγύριζε κάθε τόσο ὡς τὸ 1912. Ἀλλὰ γενικώτερα ἡ ἀποκάλυψη ὁλόκληρης τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν ἦταν μόνιμο ὄραμα καὶ περιπαθὲς μέλημα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας καί, γιὰ νὰ παραλείψω ἄλλες ἐργασίες, τὸ 1907/8, συνεχίζοντας ἔρευνες τοῦ Doerpfeld στὰ 1896/7, ὁ Καββαδίας μαζί μὲ τὸ νεαρὸ τότε ἀρχαιολόγο μακαρίτη Γ. Οἰκονόμο ἐζήτησαν νὰ ἐξακριβώ-

σουν τὰ κατὰ τὴν Δ πλευρὰ τῆς Ἀγορᾶς κάτω ἀπὸ τὸ Θησεῖο, στὰ γύρω τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀπόλλωνος Πατρῶου, πού βρῆκαν καὶ τὸ κολοσσιαῖο ἀγάλμα του.

Ἀλλὰ δὲν ἦταν μόνο τῆς Ἐταιρείας μόνιμη στοργὴ ἡ Ἀγορὰ τῶν Ἀθηναίων· ὄχι κανένας μικρότερος, ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ Χαρίλαος Τρικούπης, ὁ μεγαλοεργός, ἔκαμε μὲ νόμο τοῦ 1887 προνομιούχο τὸ λαχεῖο τῆς Ἐταιρείας, δηλαδὴ ἀπαγόρευσε τὴν ἔκδοση καὶ κυκλοφορία μέσα στὸ Κράτος κάθε ἄλλου λαχεῖου, εἴνα, ὅπως λέει ὁ Καββαδίας, οὕτω γίνη δυνατὸν νὰ πληρωθῇ καὶ ὁ διακαὴς αὐτοῦ (δηλ. τοῦ Τρικούπη) πόθος τοῦ νὰ ἐξαγορασθῶσιν αἱ πρὸς βορρᾶν τῆς Ἀκροπόλεως ἀπὸ τοῦ Θησείου μέχρι τοῦ Πύργου τῶν Ἀνέμων ιδιωτικαὶ οἰκίαι, ὅπως ἀποκαλυφθῶσιν οὕτως αἱ ἀρχαῖαι Ἀθῆναι, καὶ τοῦ νὰ ἀγορασθῇ πρὸς τούτοις ἅπας ὁ πρὸς μεσημβρίαν καὶ δυσμὰς τῆς Ἀκροπόλεως μέχρι τοῦ μνημείου τοῦ Φιλοπάππου καὶ τῆς Πυκνὸς χώρος καὶ μεταβληθῇ εἰς δάσος, ὅπως μὴ ἐν τῷ μέλλοντι κτισθῶσι ποτε ἐκεῖ οἰκίαι καὶ οὕτως ἐπαναληφθῇ καὶ ἐνταῦθα, ὅ,τι ἀτόπως πρὸς Β τῆς Ἀκροπόλεως τὸ πάλαι ἐγένετο».

Ἀλλὰ δὲν πρόκειται οὔτε πρέπει ἀπόψε νὰ διηγηθοῦμε τὴν ἱστορία, τὴ συχνὰ τόσο συναρπαστικὴ, τῆς ἐλληνικῆς περιόδου τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Ἀγορᾶς. Θὰ ἤθελα μόνο, μέσα στὸν κύκλο τῶν σκέψεων πού προκαλεῖ ἡ ἀποψινὴ συγκέντρωση καὶ ἡ θεμελιώδης σημασία τῆς συνέχειας καὶ τῆς διάρκειας γιὰ τὰ ἔργα τοῦ πνεύματος, νὰ τονίσω πόσο χρήσιμο εἶναι νὰ ξαναγυρίζουμε πάντοτε στὰ παλιὰ ἐκεῖνα, «ἀποστολικά» κείμενα καὶ νὰ σταθῶ, γιὰ παράδειγμα, σὲ μιὰ ἐξαιρετικὴ καὶ ὀξυδερκέστατη ἔκθεση τοῦ Λυσάνδρου Καφταντζόγλου στὰ Πρακτικὰ τῆς Ἀρχ. Ἐταιρείας τοῦ 1871 γιὰ τὶς ἐργασίες στὴ Στοὰ τῶν Γιγάντων, ὅπου διατυπώνει τὶς ἀποδείξεις ὅτι τὸ προστῆρον αὐτὸ εἶχε γίνῃ ἀρχικὰ γιὰ παλιότερο οἰκοδόμημα· ὅτι ὡς θέμα ἀρχιτεκτονικὸ θυμίζει τὰ ἀγάλματα τῆς ἄνω κιονοστοιχίας τοῦ μνημείου τῶν Incantadas τῆς Θεσ/νίκης, πρᾶγμα πού ξεχάστηκε, καὶ σήμερα νομίζεται, ὅτι τὴ σύγκριση αὐτὴ τὴν πρωτόκανε στὰ 1926 ὁ Ὀλλανδὸς Van Essen· καὶ ὅτι, κατὰ τὴν πληροφορία τοῦ φίλου τοῦ Καφταντζόγλου, Ἀγγλοῦ ἀρχιτέκτονος Donaldson, ἓνας ἀπὸ τοὺς Γίγαντες αὐτοὺς βρίσκεται σχεδιασμένος στὸ σημειωματᾶριο τοῦ Giuliano Da Sangallo (Cod. Barberini) — πρᾶγμα πού ἐπίσης φαίνεται νὰ ξεχάστηκε: εἶναι δὲ ὁ Giuliano Da Sangallo ὁ σπουδαῖος ἀρχιτέκτων τῆς Ἀναγεννήσεως, στὴν ὑπηρεσία τοῦ Πάπα Ἰουλίου τοῦ Β', γνωστὸς στοὺς ἀρχαιολόγους καὶ ἀλλιῶς καὶ γιὰτὶ βρέθηκε μαζί μὲ τὸν φίλο του Μιχαὴλ Ἀγγελὸ στὴν ἀνακάλυψη τοῦ Λαοκόοντος τὸ 1506.

Σ' ὄλον τὸν περασμένο αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ σημερινοῦ βλέπει κανεὶς ἀναδιφώντας τὰ κείμενα πόσο ἡ ἐπιθυμία νὰ ἐλευθερωθῇ ἡ Ἀγορὰ τῶν Ἀθηναίων ἦταν φλογερή, ὄχι μόνο στοὺς ἀρχαιολόγους ὄλων τῶν ἐθνῶν ἀλλὰ καὶ σ' ὄλους ὅσους εἶχε θρέψει, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, ἡ ἐλληνικὴ παιδεία — καὶ ξέρομε

ὅτι κάθε τρόφιμος τῆς ἑλληνικῆς παιδείας δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι καὶ φιλαθῆναιος. Εἶναι ἀμέτρητο πλῆθος τὰ βιβλία καὶ οἱ μελέτες πού γραφόntonταν κάθε τόσο γιὰ τὴν Ἀγορά. Ὁ μεγάλος δάσκαλος τῆς ἐπιστημονικῆς ἀνασκαφῆς καὶ τῆς τοπογραφικῆς ἔρευνας, ὁ Γουλιέλμος Doerpfeld, σπάνια ἰδιοφυῖα, εἶχε δοθῆ μὲ ὅλη του τὴ ζωηρὴ ἰδιοσυγκρασία στὴ μελέτη τῶν ζητημάτων της· καὶ ὄχι μόνο ὁ ἴδιος ἐρεύνησε ἓνα μέρος της, ὅπως θ' ἀκούσετε, ἀλλὰ καὶ ὄλων τῶν συγχρόνων του οἱ μελέτες ἔχουν ὠφεληθῆ ἀπὸ τὴ σοφία του. Μετὰ τὰ 1912 οἱ πόλεμοι καὶ οἱ συνέπειές τους διέκοψαν τὶς ἐργασίες τῆς Ἐταιρείας στὴν Ἀγορά. Καὶ ἤδη στὰ 1925, ὕστερα ἀπὸ τὴ μικρασιατικὴ καταστροφή, μὲ τὰ ὀξύτατα προβλήματα τῆς ἀποκαταστάσεως τῶν προσφύγων ὁ κίνδυνος νὰ μείνῃ γιὰ πάντα θαμμένη κάτω ἀπὸ τὰ σπῆτια ἡ Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν ἔγινε τόσο ἄμεσος, ὥστε ἡ ἑλληνικὴ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία ἐστράφηκε, γιὰ νὰ σωθῆ ἡ Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν, «πρὸς τοὺς ἐνταῦθα ἐργαζομένους ἀντιπροσώπους τῶν ἀρχαιολόγων τῶν ξένων Ἐθνῶν», ὅπως λέει μὲ συγκρατημένο πόνο στὸ τεῦχος «Ἡ ἀνασκαφὴ τῶν ἀρχαίων Ἀθηνῶν» ὁ μακαρίτης Κ. Κουρουγιώτης, πού εἶχε ἐργασθῆ καὶ αὐτὸς στὴν Ἀγορά. Ἡ ἀπάντηση ἦρθε γρήγορα ἀπὸ τὴν Ἀμερικανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Σχολή. Καὶ τώρα ἔχομε μπροστὰ μας τὰ θαυμάσια ἀποτελέσματα τῆς ἀφοσίωσης τῶν Ἀμερικανῶν συναδέλφων στὸ ὄραμα τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς ἐπίμονης ὑποδειγματικῆς ἐργασίας τους ἀπὸ τὸ 1931 καὶ ἔπειτα.

Ἀντίθετα μὲ τὴ Ρώμη, ἡ Ἀθήνα ἔπαθε πολλά. Τὰ 400 σχεδὸν χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας δὲν ἔκοψαν βέβαια τὴν ἀκατάλυτη συνέχεια τῆς μυστικῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς της, ἦταν ὅμως μιὰ ἀταίριαστη ἀναστάτωση τῆς ἱστορίας της πού τὰ ἀποτελέσματά της —ὄχι τόσο τὰ ὕλικά οὔτε τὰ ψυχικά καὶ πνευματικά ὅσο στὴ διανοητικὴ μας ὀργάνωση— τὰ δοκιμάζομε ἴσως καὶ σήμερα. Ἀλλὰ ἡ Ἀθήνα, ἡ ἰδέα τῆς Ἀθήνας στάθηκε πιὸ δυνατὴ ἀπ' ὅλα, καὶ ἐλπίζομε ὅτι θὰ τὸ κατορθώωνῃ πάντοτε. Τῆς τὸ ἔχει προεῖπει καὶ ἓνας χρησμός τοῦ Ἀπόλλωνος, ἓνας χρησμός ἀρκετὰ παλιὸς ἀφοῦ τὸν ξέρει ὁ Ἀριστοφάνης:

*εὐδαιμον πολίεθρον Ἀθηναίης ἀγγελίης,
πολλὰ ἰδὸν καὶ πολλὰ παθὸν καὶ πολλὰ μογήσαν,
αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεται ἤματα πάντα.*

*Πόλη καλότυχη τῆς Ἀθηνᾶς, τῆς θεᾶς ὅπου κουρσεύει,
πολλὰ εἶδες καὶ πολλὰ ἔπαθες καὶ πολλοὺς μόχτους εἶχες,
μὰ θὰ γενεῖς αἰτὸς στὰ σύννεφα ὅσο κρατοῦν οἱ ἡμέρες.*

Φροντίσματα

(*Θεωρία, Festschrift für H. W. Schuchhardt, 1960, 113-122*)

Τὰ κυβερνητικὰ μέτρα πρὸς ἀναδιοργάνωσιν τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας τῆς Ἑλλάδος*

Ὁ φίλος κ. Ν. Κοντολέων, πρώην συνάδελφος ἐν τῇ ἐνεργῶ ἀρχαιολογίᾳ καὶ σήμερον καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, διαφωνεῖ πρὸς τὸν Σύλλογον τῶν Ἑλλήνων Ἀρχαιολόγων, ὁ ὁποῖος διὰ ψηφίσματος δημοσιευθέντος εἰς τὸ φύλλον σας τῆς 3ης Αὐγούστου ἐκφράζει τὴν εὐγνωμοσύνην του, ἄνευ οὐδεμιᾶς ἐπιφύλαξεως, διὰ τὰς ὑπὸ τοῦ κ. Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως ἐξαγγεθείσας ριζικὰς ἀποφάσεις του ὑπὲρ τῆς ἀνυψώσεως τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας καὶ τῆς ἐπαξίας προβολῆς τῶν μνημείων τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ.

Πιστεύομεν ὅτι ὁ κ. Κοντολέων, διαφωνῶν πρὸς τὰ αἰσθήματα ἀνακουφίσεως μὲ τὰ ὁποῖα ἔγιναν δεχταὶ ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων ἀρχαιολόγων αἱ ἀποφάσεις τοῦ κ. Πρωθυπουργοῦ, τοὺς ἀδικεῖ καὶ ἐπὶ πλέον εὐρίσκεται ἐν πλάνῃ. Φειδόμενοι τοῦ χώρου σας καὶ τοῦ χρόνου τῶν ἀναγνωστῶν σας, δὲν θὰ σταματήσωμεν εἰς τὴν μακρὰν «θεωρητικὴν» εἰσαγωγὴν τοῦ ἄρθρου του, τῆς ὁποίας ἄλλωστε ἡ ὀρθότης εἶναι συζητήσιμος. Εἶναι ὅμως καὶ περιττόν, διότι «τίς ψέγει τὸν Ἡρακλέα;», ποῖος ἐκ τῶν ἐπιστημόνων τῆς ἐνεργοῦ ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας ἀρνεῖται ὅτι εἶναι βαθύτατα πνευματικὴ ἡ οὐσία τοῦ ἔργου του καὶ δὲν γνωρίζει, ὅτι εἴτε ἀνασκαφὰς κάνει εἴτε δημοσιεύει πραγματείας εἴτε περὶ τῶν Μουσείων καὶ τῶν ἀρχαιολογικῶν χώρων φροντίζει εἴτε «ἐκλαίκευει», ἀποδίδων εἰς τὸν ἑλληνικὸν λαὸν τὰ ὀφειλόμενα αὐτῷ, δὲν δύναται νὰ ἀπιστήσῃ εἰς τὸν πνευματικὸν χαρακτήρα πάσης ἀρχαιολογικῆς ἐργασίας φέρων τὴν εὐθύνην διὰ τὴν τήρησιν τοῦ χαρακτῆρος τούτου καὶ διὰ τὴν ἐκπλήρωσιν τοῦ πνευματικοῦ πρὸς τὸ ἔθνος μας καὶ πρὸς τὰ ἄλλα ἔθνη χρέους; Ἡμεῖς τουλάχιστον δὲν γνωρίζομεν κανένα. Δὲν πιστεύομεν ὅτι ὁ Ν. Κοντολέων, ἐκπροσωπῶν σήμερον τὴν πανεπιστημιακὴν ἀρχαιολογίαν, τὸ ἀρνεῖται εἰς τοὺς ἄλλοτε συναδέλφους του. Τοῦτο ὅμως ἀκριβῶς εἶναι ἐκεῖνο πού ἔχει τὴν ἀποφασιστικὴν σημασίαν: ἡ ὑπαρξίς τοῦ αἰσθήματος τῆς ὑψηλῆς εὐθύνης εἰς τοὺς ἐπιστήμονας τῆς ἐνεργοῦ ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας. Διότι τὴν ἐμπιστοσύνην τοῦ κ. Κοντολέοντος, ὅτι τοιοῦτον αἶσθημα εὐθύνης ὑπάρχει «εἰς

*Καθημερινή, 9 Αὐγούστου 1960.

τοὺς παράγοντας τοῦ Ἑπιχειρήματος Παιδείας» καὶ μόνον τούτου, οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι τῆς ἐνεργοῦ ὑπηρεσίας, μετὰ πικρὰν πείραν τριάκοντα σχεδὸν ἐτῶν δὲν τὴν συμμερίζονται καθόλου. Ἐπάρχει ἔμπρακτος ἀπόδειξις: καθηγηταὶ Πανεπιστημίου διηύθυναν ἀπὸ τοῦ 1933 μέχρι τοῦ 1958 τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἑπιχειρήσιν ἐκ τοῦ Ἑπιχειρήματος τῆς Παιδείας, ἀσκοῦντες τὴν διεύθυνσιν ὡς δεῦτερον ἢ τρίτον, ἢ καὶ τέταρτον πάρεργον ἔργον· οὐδεὶς ἔλαβεν οἰοδῆποτε μέτρον ὑπὲρ τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τῆς ὑπηρεσίας αὐτῶν, οὐδεμίαν δὲ ἀνταπόκρισιν εὔρε ποτὲ τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης τῶν ἀνισχύρων ἐπιστημόνων τῆς ἐνεργοῦ ἀρχαιολογίας εἰς τοὺς «παράγοντας» τοῦ Ἑπιχειρήματος Παιδείας. Ἄν δὲ κατὰ τὰ δύο τελευταῖα ἔτη εἰσῆλθον εἰς τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσίαν δέκα ἕξι νέοι ἐπιμεληταί, τοῦτο ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι ἡ ὑπηρεσία ἀπέκτησεν ἀπὸ τοῦ θέρους τοῦ 1958 τακτικὸν διευθυντὴν ἔφορον· κατὰ τὸ αὐτὸ διάστημα ἀπέκτησε καὶ ὑπὲρ τοὺς 40 νέους φύλακας.

Τὴν πεποίθησιν τοῦ κ. Κοντολέοντος, ὅτι «τὸ Ἑπιχειρήμα τῆς Προεδρίας δὲν δύναται νὰ βαρύνεται μὲ ὁμοίαν εὐθύνην» οἱ ἀρχαιολόγοι, οἱ καθημερινῶς μοχθοῦντες καὶ ἀγωνιζόμενοι σκληρῶς ἐντὸς τῆς ἐνεργοῦ ἀρχαιολογίας, ἀδυνατοῦν νὰ τὴν συμμερισθοῦν. Πάντως δὲν ἀποτελεῖ ἔνδειξιν περὶ τούτου τὸ ὅτι ὁ Ἑλληνικὸς Ὁργανισμὸς Τουρισμοῦ, νομικὸν πρόσωπον δημοσίου δικαίου, ὑπάγεται ἐμμέσως εἰς τὸ Ἑπιχειρήμα τοῦτο. Ἄν δὲ ὁ Ε.Ο.Τ. βλέπει πολλὰ ἀρχαιολογικὰ θέματα ἀπὸ ἄλλης σκοπιᾶς, ἀπούσης τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας (καὶ οἱ ἀπόντες ἔχουν πάντοτε ἄδικον), ἢ ἄμεσος διαφώτισις τῶν ὑπευθύνων τῆς Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως ὑπὸ ἰδικῆς τῆς ὑπηρεσίας, εἰδικῆς καὶ ἀρμοδίας, τῆς ἀρχαιολογικῆς, δὲν πιστεύομεν ὅτι προοιωνίζεται κακὰ ἀποτελέσματα. Οὐτε καὶ τὴν ἀνησυχίαν τοῦ κ. Κοντολέοντος ἐννοοῦμεν ὅτι εἰς τὴν Προεδρίαν τῆς Κυβερνήσεως αἱ ἀνάγκαι τῆς ὑπηρεσίας θὰ ἀντιμετωπισθοῦν «διὰ τοῦ διορισμοῦ ἐκτάκτων», ἀφοῦ εἰς τὰ ἐξαγγελθέντα ὑπὸ τοῦ κ. Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως πρῶτα μέτρα περιλαμβάνεται ρητῶς, πλὴν τῆς ὅλης προαγωγῆς τοῦ κλάδου, καὶ ἡ προσθήκη 80 θέσεων τεχνικῶν καὶ φυλάκων.

Ἄπὸ ποῖον Ἑπιχειρήματι ὁ κ. Πρόεδρος τῆς Κυβερνήσεως δύναται νὰ κάμῃ περισσότερα ὑπὲρ τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τῆς ὑπηρεσίας των, αὐτὸ τὸ κρίνει ὁ ἴδιος. Οἱ ἀρχαιολόγοι δὲν ἀνησυχοῦν ὅπουδῆποτε καὶ ἂν μετατεθοῦν, διότι ἔχουν συνείδησιν τῆς πνευματικῆς ὑποστάσεώς των καὶ τῆς ἀποστολῆς των. Ἄλλωστε καὶ εἰς τὴν Γαλίαν τὰ Μουσεῖα καὶ τὰ ἱστορικὰ μνημεῖα ὑπάγονται ἤδη εἰς τὸ Ἑπιχειρήματι τοῦ κ. Μαλρώ, εἰς τὴν Γερμανίαν τὰ Ἀρχαιολογικὰ Ἰνστιτούτα εἰς τὸ Ἑπιχειρήματι Ἑσσητικῶν κ.ο.κ. Τὸ μόνον ποῦ ἐπιζητοῦν οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι, οἱ καθημερινῶς μοχθοῦντες καὶ ἀγωνιζόμενοι ἐντὸς τῆς ἐνεργοῦ ὑπηρεσίας, εἶναι νὰ ἀποκτήσουν ὑπηρεσίαν ἀξιοπρεπῆ, ἀνταξίαν τῆς ἀποστολῆς των, ἀποδοτικὴν καὶ ἱκανὴν νὰ ἀναποκριθῇ

εἰς τὰς ἀπαιτήσεις καὶ τὰς θυσίας τοῦ Ἔθνους καὶ τοῦ Κράτους, ἀπηλλαγμένην κακῶν κληρονομιῶν, αἱ ὁποῖαι ἐδημιούργησαν καταστάσεις διὰ τὰς ὁποίας οἱ ἀρχαιολόγοι τῆς ἐνεργοῦς ὑπηρεσίας ἐντρέπονται, χωρὶς καὶ νὰ δύνανται νὰ τὰς ἐλέγχουν (βλ. τὴν περίφημον ὙΔΑΠ καὶ ἄλλα πολλὰ).

Ἄλλωστε καὶ εἰς αὐτὸ ἀκόμη τὸ Ὑπουργεῖον Παιδείας συνετάχθη τελευταίως νέος ὀργανισμὸς, ὁ ὁποῖος πρόκειται νὰ τεθῆ εἰς ἐφαρμογὴν διὰ διατάγματος. Ὁ νέος αὐτὸς ὀργανισμὸς, περιλαμβάνει ἐπίσης, καθὼς διεδόθη, ἓνα μέτρον διὰ τὴν ἀρχαιολογικὴν ὑπηρεσίαν, τὸ ἐξῆς: Αἱ δύο Διευθύνσεις, Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως, ὑπάγονται τοῦ λοιποῦ ὑπὸ μίαν ἐνιαίαν Ὑπηρεσίαν, τὴν ὁποίαν θὰ διευθύνῃ τακτικὸς ἢ ὁμότιμος καθηγητῆς Πανεπιστημίου τῆς κλασικῆς ἢ βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας, διοριζόμενος δι' ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ. Ἐκ τῶν δύο Διευθύνσεων, ἡ Διεύθυνσις Ἀρχαιοτήτων θὰ δύναται ἐπίσης νὰ διευθύνεται καὶ ὑπὸ καθηγητοῦ Πανεπιστημίου. Αὐτὰ τουλάχιστον διαδίδουν οἱ πρὸς τοὺς ἐνδιαφερομένους καθηγητὰς προσκείμενοι. Προνοεῖ δηλαδὴ, σὺν τοῖς ἄλλοις, ὁ νεόκοπος οὗτος ὀργανισμὸς, ὥστε ἡ ἀρχαιολογικὴ ὑπηρεσία νὰ διευθύνεται καὶ ἀπὸ ἀνθρώπους ἡλικίας 70 ἕως 100 ἐτῶν τὸ πολὺ, διότι διὰ τοὺς ὁμοτίμους δὲν ὑπάρχει ὄριον ἡλικίας, πλὴν τοῦ ὀριζομένου δι' ἕκαστον ὑπὸ τοῦ Θεοῦ. Ἄν ἡ διάδοσις αὐτῆ εἶναι ἀληθινὴ — καὶ φαίνεται ὅτι εἶναι — ἐξηγεῖται ἡ ταραχὴ τῶν μὴ ἀρχαιολογικῶν κύκλων ἐκ τῶν ἀποφάσεων τοῦ κ. Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως, τὴν ὁποίαν ἀπηχεῖ τὸ ἄρθρο τοῦ κ. Κοντολέοντος: πράγματι λόγοι ὑψηλῆς «σκοπιμότητος» ἐπιβάλλουν νὰ μὴ ἀποσπασθῇ ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία ἀπὸ τοὺς «παράγοντας» τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, ὅπως τοὺς ὀνομάζει ὁ κ. Κοντολέων. Οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι ὅμως διαφωνοῦν καὶ βλέπουν, κατόπιν τῆς μακρᾶς τῶν πείρας, τὴν ἀπόπειραν αὐτὴν τοῦ νέου θανασίμου ἐναγκαλισμοῦ τῆς ὑπηρεσίας τῶν ὑπὸ τῶν «παράγοντων» τούτων ὡς σημαίνουσαν τὴν ἀφευκτον καὶ πλήρη ἀπονέκρωσίν της.

Ἄριστόδικος. Ἀπὸ τὴν ἱστορία
τῆς πλαστικῆς τῶν ὑστεροαρχαϊκῶν χρόνων
καὶ τοῦ ἐπιτυμβίου ἀγάλματος

(Ἐκδοση τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου, Ἀθήνα 1961. Ἐκδοση στὰ γερμανικά: *Aristodikos, zur Geschichte der spätarchaischen griechischen Plastik und der Grabstatue*, Stuttgart, 1961)

Stelenfragment aus Amorgos

(*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 76, 1961, 115-120)

Ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη καὶ ἀφαίρεση*

Νομίζω, ὅτι δὲν κάνω λάθος, ἂν προϋποθέσω, ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ, πού παρακολουθεῖ τὴ σειρά τούτη τῶν ὁμιλιῶν, ἔχει ἀντικείμενο ὄχι τόσο τὰ ἱστορικὰ τῆς τέχνης, ὅσο τὴ ζωντανὴ τέχνη τῶν ἡμερῶν μας, καὶ μάλιστα τὴν πιὸ ἀμφισβητούμενη μορφή της, τὴ λεγόμενη ἀφηρημένη τέχνη. Γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, πού βρίσκονται ἀνάμεσά σας, θὰ ἤθελα νὰ σημειώσω ἀμέσως, ὅτι ἡ ἀποψινὴ ὁμιλία δὲν ἀποτείνεται τόσο πολὺ σ' αὐτοὺς γιατί πιστεύω ὅτι οἱ καλλιτέχνες δὲν ἔχουν, γενικά, νὰ μάθουν πολλὰ πράγματα ἀπὸ ἕναν πού ἀγαπάει τὴν τέχνη, δὲν δουλεύει ὅμως στὴν τέχνη ἀλλὰ στὴν ἱστορία της. Ἡ ὁμιλία ἀποτείνεται στὸ κοινὸ τῶν θεατῶν τῆς τέχνης. Ἀπ' αὐτοὺς —ἐὰν ἐξαιρέσω ἐκείνους πού χωρὶς καμμιά ἐπιφύλαξη ἀρنيοῦνται τὴ σημερινὴ τέχνη— οἱ περισσότεροι νομίζω ὅτι στέκονται μπροστά της μὲ γνήσιο ἐνδιαφέρον, μὲ τὴν τίμια προσπάθεια νὰ γνωριστοῦν καὶ νὰ ἐξοικειωθοῦν καὶ νὰ ἀνοίξουν μαζί της σχέσεις πνευματικές, πού σημαίνει, κατὰ τὴ γνώμη μου, σχέσεις ψυχικὲς μαζί καὶ διανοητικὲς. Αὐτοὺς μπορεῖ μιὰ ἱστορικὴ ἀναδρομὴ νὰ τοὺς βοηθήσει νὰ ἰδοῦν νηφαλιώτερα μερικὰ προβλήματα τῆς τέχνης καὶ νὰ ἀποφύγουν μερικὲς συγχύσεις.

Ἐχοντας λοιπὸν στὸ νοῦ μου αὐτοὺς τοὺς «ἀνθρώπους τῆς καλῆς θέλησης» θὰ προσπαθῆσω νὰ δώσω ἀπάντηση στὰ ἀκόλουθα τρία ἐρωτήματα:

1. Ὅλοι ξέρουν ὅτι ἡ νεώτερη τέχνη, πού μιὰ φάση της εἶναι καὶ ἡ σημερινή, ἡ ἀφηρημένη, ξετυλίχτηκε ὀργανικὰ ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη ὅπως τὴ βλέπομε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῶν ἱστορικῶν χρόνων, δηλαδὴ ἀπὸ τὰ 1100 περίπου π.Χ., ὡς τὰ 500 μ.Χ. περίπου, πού μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἀρχίζει ἡ μεσαιωνικὴ περίοδος. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ρωτήσομε: εἶναι σύμφωνη μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση ἡ ἀφαίρεση; ἢ μᾶς βγάζει ἐντελῶς ἔξω ἀπ' αὐτήν;

2. Ἄν μέσα στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση ἔχει νόμιμη ὑπαρξὴ ἡ ἀφαίρεση, σὲ ποιὲς ἱστορικὲς στιγμὲς ἐνεργεῖ;

3. Τί ἀποτελέσματα παρουσίασε; μοιάζουν μὲ τὰ σημερινά; Πρέπει ὅμως νὰ τονίσω ὅτι μὲ τὰ τρία αὐτὰ ἐρωτήματα δὲν θὰ κάμω ἄλλο παρὰ νὰ ἀγγίξω

* Ἀρχαία Τέχνη, 1972, 67-77. Γράφτηκε μεταξὺ Φεβρουαρίου 1961 καὶ 31 Ἰανουαρίου 1962.

μόνο μερικές από τις πλευρές του τεράστιου θέματος «'Αρχαία ελληνική τέχνη και αφαίρεση».

Θὰ ἀπαντήσω προκαταβολικά στα ἐρωτήματα αυτά, γιατί ἴσως ἔτσι θὰ παρακολουθήσετε καλύτερα τὴν ὑπόλοιπη ὁμιλία. 1ο ἐρώτημα: εἶναι μέσα στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ παράδοση ἡ αφαίρεση; ἂν λέγοντας «αφαίρεση» ἐννοοῦμε ἐλεύθερη καὶ αὐτεξούσια στάση τῆς τέχνης ἀντίκρου στὴ γύρω πραγματικότητα, πού φτάνει καὶ ὡς τὸν τέλειο παραμερισμό της — καὶ ἐδῶ αὐτὸ ἐννοῶ — ἡ ἀπάντηση εἶναι ὅτι ἡ ἐλληνικὴ τέχνη τὴν ξέρει καὶ τὴν αφαίρεση αὐτῆ. 2ο ἐρώτημα: σὲ ποιὲς ἱστορικὲς στιγμὲς βρίσκεται σὲ ἐνέργεια ἡ αφαίρεση; ἀπάντηση: ἡ ἀφαιρετικὴ αὐτὴ μέθοδος, πού εἶναι ὅμως ταυτόχρονα καὶ ἐνέργεια ἀνασυνθετικὴ, ἔχει ἀποτελέσματα αἰσθητὰ ἀκόμη καὶ στὴν κλασσικὴ περίοδο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης· ἀλλὰ μὲ πιο καθαρὴ μορφή βλέπομε τὴν αφαίρεση στὸ 12ο/11ο αἰ., δηλαδὴ στὰ χρόνια τοῦ τέλους τῆς μυκηναϊκῆς περιόδου, πού εἶναι ἡ προϊστορικὴ περίοδος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, καὶ στοὺς τρεῖς αἰῶνες πού ἀκολουθοῦν, 10ο ἕως 8ο, τοὺς αἰῶνες δηλαδὴ τῆς γεωμετρικῆς τέχνης, πού εἶναι ἡ πρώτη ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ βαρυσήμαντη δημιουργικὴ πράξη τῆς καθαυτὸ ἐλληνικῆς τέχνης. 3ο ἐρώτημα: μοιάζουν τὰ ἀποτελέσματα ἐκείνης τῆς ἀρχαίας αφαίρεσης μὲ τῆς σημερινῆς; ἐδῶ ἡ ἀπάντηση δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀπλή, ἐπειδὴ τὰ ἱστορικὰ φαινόμενα εἶναι μοναδικὰ καὶ ἀνεπανάληπτα. Μπορεῖ τὰ φαινόμενα δύο ἱστορικῶν περιόδων νὰ τὰ αἰσθανόμαστε σὰν ἀντίστοιχα, σὰν «ὁμόλογα» — δὲν μποροῦν ὅμως ποτὲ νὰ εἶναι τὰ ἴδια καὶ νὰ μοιάζουν οὐσιαστικά, ἐπειδὴ τὰ ἱστορικὰ τοὺς συστατικὰ εἶναι a priori διαφορετικά. Λοιπόν: τόσο ἡ αφαίρεση πού χαρακτηρίζει τὴν ὑστερομυκηναϊκὴ περίοδο ὅσο καὶ ἐκείνη πού χαρακτηρίζει τὴ γεωμετρικὴ περίοδο ἔχει ἀναλογία μὲ τὴ σημερινή, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἡ ἴδια. Νομίζω, μάλιστα, ὅτι ἓνα θέμα ἄξιο νὰ ἐρευνηθῆ εἶναι, ἂν ἡ σημερινὴ αφαίρεση ἀντιστοιχεῖ περισσότερο μὲ τὴν ὑστερομυκηναϊκὴ ἢ μὲ τὴν «αφαίρεση» τῆς γεωμετρικῆς περιόδου, ὅπου ἡ ἐλληνικὴ τέχνη παραμερίζει ὀλότελα καὶ ριζικὰ τὸν ὄργανικὸ κόσμον ἀκριβῶς τὴν ὥρα πού ξεκινάει, καὶ ἴσως ἀκριβῶς ἐπειδὴ ξεκινάει, νὰ τὸν συλλάβει καὶ νὰ τὸν κατακτήσει ἄλλη μιὰ φορὰ μὲ καινούργιο τρόπο.

Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη δὲν στάθηκε ποτὲ ἀδιάφορη γιὰ τὴν πραγματικότητα πού τριγυρίζει τὸν ἄνθρωπον. Ἄλλὰ ἡ στάση τοῦ πνεύματος τῶν Ἑλλήνων ἀπέναντί της δὲν ἦταν ποτὲ παθητικὴ οὔτε ὑποταγὴ σὲ ἀνεξιχνίαστη μοίρα· ἡ στάση του ἦταν ἐταστικὴ, ἡ ἀποδοχὴ τῆς μοίρας τοῦ ἀνθρώπου ἦταν περήφανη καὶ ἀφοῦ πρῶτα τὸ πνεῦμα τοὺς τὴν εἶχε ἐξιχνιάσει. Καὶ ἡ ἐλληνικὴ τέχνη, γέννημα αὐτοῦ τοῦ πνεύματος, στάθηκε ἀντίκρου στὸν ἐξωτερικὸν κόσμον σὰν αὐτεξούσιο πλάσμα, πού ἔχει τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερία νὰ εἶναι διαφορετικὸ

ἀπ' αὐτόν, ἔχει τὴν ἐλευθερίαν νὰ δίνει ἄλλοτε λιγώτερα καὶ ἄλλοτε περισσό-
τερα ἀπὸ τὸν κόσμον αὐτόν ἢ καὶ τὰ δυὸ μαζί, καὶ λιγώτερα καὶ περισσότερα ἢ
καὶ τίποτα, ἀνάλογα μὲ τὸ πῶς συλλαβαίνει κάθε φορά ὁ Ἑλληνας τὸν κόσμον:
«ὄψις γὰρ ἀδήλων τὰ φαινόμενα», εἶπε ὁ Ἀναξαγόρας καὶ ὁ Δημόκριτος.

Αὐτὴ τὴν κυριαρχικὴ ἐλευθερίαν τῆς τέχνης ἀντίκρου στὸν ἐξωτερικὸν κό-
σμον, ποῦ βαθύτερο κίνητρο ἔχει τὴν ἀπεριόριστον ἀναζήτησιν τῆς οὐσίας τῶν
κοινῶν νόμων τοῦ κόσμου καὶ τοῦ πνεύματος, τὴ βλέπομε πραγματοποιημένη
στὴν ἑλληνικὴ τέχνη ἀπὸ τὴν ἀρχὴν τῆς καθ'αυτὸ δικῆς τῆς ἱστορίας, ἀπὸ τοὺς
γεωμετρικοὺς χρόνους, ἀπὸ τὸ 1000 π.Χ. ἐπάνω-κάτω. Ἀλλὰ καὶ θεωρητικὰ
τὴν ἔπιασε τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα καὶ τὴ διατύπωσε μὲ τὸ στόμα τοῦ βαθύτερου
ἴσως καὶ πάντως τοῦ πιὸ μοναδικοῦ ἑλλήνα φιλοσόφου: ὅσο κι ἂν τρομάξουν οἱ
κλασικιστές, ὁ φιλόσοφος αὐτὸς δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν Πλάτωνα (θὰ
ἀνοίξω μιὰ παρένθεσιν γιὰ νὰ πῶ ὅτι κλασικιστὲς ἐδῶ ὀνομάζω ὄχι, βέβαια,
ἐκείνους ποὺ συγκινοῦνται ἀπὸ τὴν κλασσικὴ τέχνη, ἀπὸ τὴ θερμὴ καὶ τραγικὴ
τῆς ἀνθρωπιᾶς, ποὺ τὴν βλέπουν σὰν μιὰ ἀπὸ τίς τιμητικὰς γιὰ τὸν ἄνθρωπον
ᾠρὲς τῆς ἱστορίας, ποὺ στέκονται μὲ θαυμασμὸν μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν «χρυσό-
πηγὴν» [ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Σολωμὸς] ὅλης τῆς κατοπινῆς τέχνης — σ' αὐτοὺς
ἀνήκει καὶ ὁ ἀποψινὸς ὀμιλητής: ἀλλὰ ἐδῶ ὀνομάζω κλασικιστὲς ἐκείνους
ποὺ πιστεύουν ὅτι ἡ κλασσικὴ ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι ὁ κανὼνας καὶ ὁ ὑπογραμ-
μὸς τῆς τέχνης γενικὰ, τὰ «τέχνης τέρματα» [Παρράσιος] καὶ ὅτι στὸ χέρι
μας εἶναι νὰ γινόμεσθε, ἂν θέλομε, κλασικοί). Λέει, λοιπόν, ὁ Πλάτων στὸν
«Κρατύλον» μὲ τὸ στόμα τοῦ Σωκράτη: «στὴν ποιότητα καὶ στὴν κάθε εἰκόνα
δὲν πρέπει νὰ ζητοῦμε τὴν ἴδια ὀρθότητα (ὅπως στὴν ποσότητα, ὅπου π.χ. ἂν
ἀφαιρέσομε ἢ προσθέσομε ἕναν ἀριθμὸν στὸ δέκα παύει νὰ εἶναι δέκα), ἀλλὰ τὸ
ἀντίθετον: οὔτε πρέπει ἡ εἰκόνα νὰ ξαναδώσει ὅλα τὰ στοιχεῖα τέτοια ποὺ
εἶναι στὸ πρᾶγμα ποὺ ἀπεικονίζει, ἂν πρόκειται νὰ εἶναι εἰκόνα... πρέπει [δη-
λαδῆ], ἀγαπητέ, νὰ ζητοῦμε κάποιαν ἄλλη ὀρθότητα στὴν εἰκόνα καὶ ὄχι, ἂν
τῆς λείπει τίποτε ἢ ἂν ἔχει περισσότερα πράγματα, νὰ λέμε σώνει καὶ καλὰ
ὅτι δὲν εἶναι εἰκόνα· δὲν καταλαβαίνεις πόσο μακρὰ εἶναι οἱ εἰκόνες ἀπὸ τὸ
νὰ ἔχουν τὰ ἴδια πράγματα μὲ ἐκεῖνα, τῶν ὁποίων εἶναι εἰκόνες;» (432 b-d).

Ἡ σπουδαία σύλληψιν στὸ χωρίον αὐτὸ τοῦ Πλάτωνος εἶναι, νομίζω, ὄχι
τόσο ἡ βεβαίωσιν, ὅτι ἀπὸ τὴν εἰκόνα μποροῦν νὰ λείπουν μερικὰ στοιχεῖα τοῦ
εἰκονιζόμενου — αὐτὸ θὰ τὸ δεχότανε καὶ ὁ νατουραλιστής, λέγοντας ὅτι
ποτέ, βέβαια, ἡ τέχνη δὲν φτάνει τὴ φύσιν· ἀλλὰ προπάντων ἡ βεβαίωσιν, ὅτι ἡ
εἰκόνα μπορεῖ νὰ ἔχει καὶ περισσότερα πράγματα ἀπὸ τὸ εἰκονιζόμενον χωρὶς
νὰ πάψει νὰ εἶναι εἰκόνα. Γιατὶ αὐτὸ εἶναι ποὺ θεμελιώνει ἀκλόνητα τὸ αὐτε-
ξοῦσιον τῆς τέχνης ἀντίκρου στὴν πραγματικότητα, ἀφοῦ ἡ τέχνη τῆς προσθέτει
πράγματα ποὺ δὲν ὑπάρχουν (ἢ δὲν εἶναι φανερά) στὴν πραγματικότητα, ἄρα

μπορεῖ νὰ εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπ' αὐτήν. (Ἄς σημειωθῆ ἐδῶ, παρενθετικά, ὅτι ἂν ἓνας λόγος τοῦ περίφημου Θεόφιλου, ποῦ ἀναφέρει ὁ Σεφέρης, εἶναι πραγματικὰ δικός του, τότε πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ἐνστικτο ἔφερε τὸ Θεόφιλο νὰ συναντηθῆ με τὸν Πλάτωνα: γιὰ ἓνα καρβέλι ποῦ τὸ εἶχε ζωγραφίσει ὄρθιο εἶπε, λέει, ὁ Θεόφιλος, «ἔννοια σου, μόνο τὰ ἀληθινὰ ψωμιὰ πέφτουν, τὰ ζωγραφισμένα στέκονται» (Ἄγγλοελ. Ἐπιθ. 1947, ἀριθ. 1). Γι' αὐτοὺς ἄλλωστε καὶ ἄλλους παρόμοιους λόγους ὁ Πλάτων δὲν θεωρεῖ τὴν τέχνην κατάλληλο μέσο γιὰ τὴ γνώση τῆς ἀλήθειας — ἀλλ' αὐτὸ εἶναι ἄλλο θέμα. Γεγονὸς εἶναι ὅτι, πραγματικὰ, πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος κιόλας τοῦ 5ου αἰ., εἶχε γίνῃ συνείδηση ὅτι γιὰ τὴν θέαν τῶν καλλιτεχνημάτων χρειάζεται ἡ εἰδικὴ αἰσθητικὴ ὄραση, ποῦ διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὴν κοινὴν, τὴν καθημερινὴν ὄραση. Ὑπάρχουν πολλὲς ἀποδείξεις γι' αὐτό, ἀλλὰ διδακτικὴ εἶναι καὶ ἡ ἱστορία ποῦ διηγεῖται ὁ Λουκιανὸς γιὰ τὸ ζωγράφο Ζεῦξι: εἶχε ζωγραφίσει μιὰ θηλυκὴ Ἴπποκένταυρο, μισὴ γυναῖκα καὶ μισὴ ἄλογο, με δύο μωρὰ Κενταυράκια ποῦ βύζαιναν τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ γυνακεῖο στήθος τῆς καὶ τὸ ἄλλο ἀπὸ τὸ ἀλογίσιο. Ἄμα τὴν ἔδειξε ὁ Ζεῦξις οἱ θεατὲς φώναξαν ἀπὸ ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὴν παράξενη αὐτὴ ἐπινόηση καὶ γιὰ τὴν ιδέα («γνώμην») τῆς ζωγραφιᾶς, ποῦ ἦταν νέα καὶ ἐντελῶς πρωτότυπη. Ἄμα ὅμως ὁ Ζεῦξις εἶδε ὅτι τοὺς θεατὲς τοὺς ἀπασχολοῦσε τὸ θέμα τῆς ζωγραφιᾶς καὶ τοὺς ἔφερε μακρὰ ἀπὸ τὴν τέχνη, «ἐμπρός, εἶπε στὸ μαθητὴ του, σκέπασε τὴν εἰκόνα καὶ πάρτε τὴν πίσω στὸ σπίτι· τοῦτοι ἐδῶ ἐπαινοῦν τὴ λάσπη τῆς τέχνης μου («ἡμῶν τὸν πηλὸν τῆς τέχνης»), ὄχι τὴν τέχνη». Σπουδαῖο εἶναι ὅτι τοῦ Ζεῦξιδος ὁ λόγος καὶ τοῦ Πλάτωνος ἡ διαπίστωση γιὰ τὸ αὐτεξόσιο τῆς τέχνης γίνονται ἀκριβῶς ὅταν ἡ τέχνη ἔχει κατακτήσει καὶ δίνει ἀξία καλλιτεχνικὴ σ' ὅλο τὸν πλοῦτο τῆς ρέουσας πραγματικότητος, ἐξωτερικὸ καὶ ψυχικὸ, καὶ ὅμως ἀρνεῖται στὴν πλοῦσια αὐτὴ πολύμορφη πραγματικότητα τὸ δικαίωμα νὰ γίνῃ κριτήριον τῆς τέχνης, γιὰτὶ δὲν εἶναι παρὰ ἡ «λάσπη» τῆς τέχνης.

Ἄς ἰδοῦμε τώρα ἐμπειρικὰ πῶς καὶ με ποιά ἀποτελέσματα μεταχειρίστηκε τὴν ἀφαιρετικὴ ἐλευθερία τῆς ἡ ἐλληνικῆς τέχνης. Ἄς προσπαθήσομε νὰ βάλομε σὲ κάποιαν τάξιν τὶς ἐντυπώσεις μας ἀπὸ τὰ ἔργα ποῦ ἐπισκοπήσαμε.

Ἡ ἀφαιρετικὴ τάση καὶ οἱ ἀφαιρετικὲς μέθοδοι τῆς ὑστερομυκηναϊκῆς τέχνης ὀδήγησαν σὲ σχηματοποίησιν, ποῦ ἀποτελεῖ συχνὰ πλήρη κατάρρησιν τῆς ὀργανικῆς μορφῆς καὶ φτάνει σὲ σχῆμα σχεδὸν γεωμετρικόν.

Ἄλλὰ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σχεδὸν βρίσκεται ὅλη ἡ οὐσία τοῦ προβλήματος: δηλαδή: ἀκόμη καὶ στὰ πιὸ «γεωμετρικὰ» σχήματα τῆς ὑστερομυκηναϊκῆς τέχνης νιώθομε ὅτι στὸ νοῦ ἢ στὸ συναίσθημα τοῦ τεχνίτη ὑπάρχει — καὶ ὄχι σὲ πολὺ μεγάλη ἀπόστασιν — ἡ μορφή καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ὀργανικοῦ κόσμου με τὰ ἀκαθόριστα καὶ ἄστατα σύνορα καὶ ἐπιβάλλει τὶς ἀπαιτήσεις του,

πού εἶναι, τὸ λιγώτερο, εὐλυγισία καὶ ἐλεύθερο σχέδιο. Ἡ τέχνη ὅμως ποὺ διαδέχεται τὴν ὑστερομυκηναϊκὴν, ἢ καθαυτὸ γεωμετρικὴν, δηλαδή ἡ ἀρχὴ τῆς καθαυτὸ ἑλληνικῆς τέχνης, τερματίζει ἀπότομα καὶ κόβει ἀπὸ τὴ ρίζα ἐκεῖνη τὴ συναισθηματικὴ προσκόλλησι στὸν ὄργανικὸ κόσμον, μὲ τὸν ὅποιο εἶναι σὰν συνυφασμένη ὅλη ἡ κρητομυκηναϊκὴ τέχνη. Ἡ ὑστερομυκηναϊκὴ σχηματοποίηση καὶ ἀφαίρεση εἶναι —σὰν νὰ ποῦμε— «πονηρεμένη» ἀπὸ τὶς ἀγάπες καὶ τὶς ἀναμνήσεις τῆς παλιότερης φυσιοκρατικῆς τάσης, τὰ μοτίβα εἶναι οἱ ἴδιες οἱ παλιές ὄργανικές μορφές ἀποστεγνωμένες. Τώρα, στὴν καθαυτὸ γεωμετρικὴν τέχνην, τὰ μοτίβα δὲν πρέπει οὔτε ἀπὸ μακρὰ νὰ θυμίζουσι τὴν ὄργανικὴν ὕλην· γράφονται λοιπὸν ὄχι ἐλεύθερα μὲ τὸ χέρι, ὅπως ἔκαναν οἱ κρητομυκηναῖοι, ἀλλὰ μὲ τὸ χάρακα καὶ μὲ τὸ διαβήτη· καὶ ἅμα ἀργότερα γίνουσι δεκτὰ στὴ διακόσμησιν ὁ ἄνθρωπος καὶ τὰ ζῶα, θὰ συμμορφωθοῦν κι αὐτὰ ὅσο γίνονται πιὸ αὐστηρὰ μὲ τὰ γεωμετρικὰ κοσμήματα.

Ἄλλὰ ἡ βαθύτερη διαφορὰ βρίσκεται στὸ ὅτι ἡ στάσις τῆς γεωμετρικῆς τέχνης δὲν εἶναι μόνον ἀρνητικὴ. Καθαρίζοντας τὸ ἔδαφος ἀπὸ τὰ κακομοίρικα καὶ ἄγωνα πιά κατὰλοιπα τῆς παλιότερης καλλιτεχνικῆς αἰσθησεως, ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἀρχὴν γὰρ νὰ συλλάβει μὲ καινούργιον τρόπο τὸν κόσμον. Ὅτι σ' αὐτὸ τείνει ἡ γεωμετρικὴ τέχνη τὸ φανερώνουν, ἕμμεσα τουλάχιστον, τρία χαρακτηριστικά: 1) Τὸ ἐντελῶς ἰδιαιτέρον καὶ ἐπίμονον ἐνδιαφέρον ποὺ δείχνει γὰρ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν διαμόρφωσιν τοῦ σώματος τοῦ ἀγγείου π.χ., ποὺ δὲν ἀνεχεται τίποτα τυχαῖον καὶ χαλαρό· ἡ λειτουργία τῶν μελῶν του, τοῦ ποδιοῦ, τοῦ ὤμου, τοῦ χειλιοῦ, ἔχει σαφήνειαν καὶ σταθερότητα ἔντονη καὶ ἀπαραγνώριστη. 2) Ἡ διάταξις τῆς διακόσμησεως ἐπάνω στὸ ἀγγεῖον καὶ ἡ σύνταξις τῶν στοιχείων της μεταξὺ τους ὑπηρετοῦν μὲ τὴν ἴδιαν σαφήνειαν καὶ λογικὴν τὴν λειτουργίαν τῶν μελῶν τοῦ σώματος τοῦ ἀγγείου. 3) Καὶ στίς δύο αὐτὰς ἐπιδιώξεις, καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ σώματος τοῦ ἀγγείου καὶ στὴν σύνταξιν τῆς διακόσμησεως, βλέπομε καὶ τὴν ἄλλη κυριαρχικὴν ἐπιθυμίαν τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος, ὅτι: ὅποιαδήποτε μορφήν πρέπει νὰ δημιουργεῖ ἀπὸ μέσα της τὰ σύνορά της, ὁ ἐσωτερικὸς της πλοῦτος νὰ μὴ μένει ἀπεριόριστος, ἀλλὰ νὰ καταλήγει ὄργανικὰ καὶ νὰ ἀδύρυνεται» πίσω ἀπὸ ἕνα καθαρὸ περίγραμμα ποὺ τὸ γέννησε ὁ ἴδιος ἀπὸ μέσα του — ὄχι ὅπως οἱ ὑστερομυκηναϊκὲς μορφές, ποὺ φαίνονται σὰν κομμένες τυχαῖα ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸν πλοῦτον καὶ σὰν νὰ κοιλιάνονται ὑποχωρώντας στὴν πίεσίν του. Βλέπομε δηλαδή ἀμέσως στὴν αὐγὴ τῆς καθαυτὸ ἑλληνικῆς τέχνης νὰ ἐνεργεῖ μέσα της ἐκεῖνο ποὺ ἀποτελεῖ τὴν μεγάλην της κατάρτησιν καὶ τὴν μεγάλην της δόξαν: τὴν μόνιμην ἐπιθυμίαν νὰ δέσει τὴν κίνησιν τῆς ζωῆς μὲ τὴν διάρκειαν καὶ τὴν σταθερότητα, νὰ ζευγαρώσει τὴν πολυμορφίαν ἢ τὴν ἀλλαγὴν μὲ τὸν κανόνα, τὸ νόμον καὶ νὰ διατηρήσει καὶ τὰ δύο αὐτὰ ἀντίμαχα στοιχεῖα ἐνεργὰ μέσα στὴν καλλιτεχνικὴν μορφήν (μὲ τὸ

μέσο του «ρυθμού»). Ἀνάλογα μὲ τις διάφορες πλευρὲς τοῦ κοινοῦ αὐτοῦ νόμου, ποὺ σημάδευε κάθε φορά τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα, ἄλλαξε καὶ ἡ μορφή τῆς τέχνης. Ἄλλὰ χρειάστηκε νὰ ἀρχίσει παραμερίζοντας τέλεια ὅλες τὶς χάρες τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, νὰ πάρει ἀπόσταση ἀπέναντί του γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὸν ξαναβρεῖ, νὰ τὸν ξαναἰδεῖ καθαρώτερο καὶ νὰ καταλάβει τὸ βάθος του, νὰ προχωρήσει δηλαδὴ πίσω ἀπὸ τὸ πλάτος του καὶ τὴν ἐπιφάνειά του, ποὺ εἶχε μαγέψει τὴν κρητομυκηναϊκὴ τέχνη.

Τέτοια ριζικὴ ἀποστροφή ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο, ὅπως στὴν πρώτη φάση τῆς γεωμετρικῆς τέχνης, δὲν ξαναφάνηκε πιά μέσα στὸ χῶρο τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης. Στὸ τέλος τῆς ἀρχαιότητος, ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Μ. Κωνσταντίνου καὶ ὕστερα, διακρίνομε πάλι κάποια τάση πρὸς τὴν ἀφαίρεση. Εἶναι σὲ μερικὰ ἔργα ἀπαραγνώριστη ἡ ροπή τῆς τέχνης νὰ μεταβάλλει τὶς παλιὰς ὀργανικὲς μορφὲς τὶς κληρονομημένες ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, ποὺ ἦταν κατ' ἐξοχὴν πλαστικὲς, σὲ παιχνίδι τῶν γραμμῶν τοῦ σχεδίου, ποὺ πᾶνε νὰ μεταβληθοῦν σὲ αὐθύπαρκα σχήματα μὲ αὐτεξούσια ὁμορφιά καὶ αὐτεξούσιο νόημα. Ἄλλὰ, γιὰ λόγους ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ ἐξετάσομε ἐδῶ, ἡ τάση αὕτη δὲν ἔφτασε σὲ τέτοια συνέπεια, ὥστε νὰ ἀφανίσει ἀπὸ τὴν εἰκόνα τὴν ὀργανικὴ μορφή. Ἀφαίρεση πραγματικὴ, σπρωγμένη ὡς τὶς ἄκρες συνέπειες, ὡς τὸ νὰ μεταβάλλει ριζικὰ π.χ. ἓνα κεφάλι σὲ σύμπλεγμα γραμμῶν τέτοιων ὥστε τὸ κεφάλι ἢ ὅποια ἄλλη μορφή νὰ μὴ γνωρίζονται πιά, ἔχομε, ἀντίθετα, στὴν περιφέρεια τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κόσμου, π.χ. στὰ νομίσματα τῶν Κελτῶν. Ἀπὸ τὸ 2ο αἰῶνα κίελας π.Χ. τὸ φαινόμενο εἶναι ἐξαιρετικὰ συναρπαστικὸ καὶ ἀποκαλυπτικὸ, ἀλλὰ βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὸ ἀποψινὸ θέμα.

Ἡ ἀναδρομὴ αὕτη στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη — ποὺ γιὰ νὰ χωρέσει στὰ σύνορα τῆς ὥρας ἔπρεπε νὰ ἀπλοποιήσῃ καὶ νὰ δώσῃ πολὺ σχηματικὰ τὸν πλοῦτο τῶν φαινομένων — προκαλεῖ μερικὲς σκέψεις καὶ γιὰ τὴ σύγχρονη τέχνη. Πρῶτα-πρῶτα πρέπει νὰ τονίσωμε ὅτι: ἡ σημερινὴ τέχνη ἔχει ἀναμφισβήτητο καὶ πληρέστατο δικαίωμα ἐσωτερικὸ, ποὺ πηγάζει ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς νόμους τῆς καὶ τὴν ἱστορία τῆς, νὰ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀφαίρεση. Καὶ δὲν πιστεύω ὅτι ἡ ἀφηρημένη τέχνη τῶν ἡμερῶν μας ἔχει πολὺ περισσότερα μέτρα ἢ κακὰ ἔργα ἀπὸ ὅσα ἔχουν οἱ παλιότερες μορφὲς τῆς τέχνης. Ἴσως ὅμως ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ σημερινὴ ἀφηρημένη τέχνη καὶ στὴν ἀφηρημένη τέχνη τῶν ἄλλων ἐποχῶν κάποια διαφορά: Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κοινοῦ τῶν θεατῶν σήμερα δὲν αἰσθάνεται [— ἢ τουλάχιστο δὲ τὸ αἰσθάνεται ἀκόμη —] ὅτι ἡ ἀφαίρεση εἶναι ἓνας τρόπος ἔκφρασης ἀβίαστος καὶ σὰν αὐθόρμητος, ὑποχρεωτικὸς γιὰ ὀλόκληρη τὴν ἀνθρώπινη κοινότητα, ποὺ ἔξω ἀπ' αὐτὸν δὲν ὑπάρχει ἄλλος ὅτι εἶναι ἓνα στυλ, ἓνας «ρυθμὸς», ποὺ τοὺς δένει ὅλους καὶ εἶναι γιὰ ὅλους αὐτονόητος — ἐνῶ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ αἶσθημα τοῦ αὐθόρμητου

καὶ γιὰ ὄλους ὑποχρεωτικοῦ ἔχομε μὲ τὴ γεωμετρικὴ τέχνη, ποὺ σὰν νὰ μὴν τὸ αἰσθανόντουσαν κὰν ὡς ὑποχρέωση. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι ἡ ἀφαίρεση, ποὺ εἶναι γιὰ τὴν τέχνη καὶ ἐσωτερικὴ ἐπιταγὴ καὶ νομιμώτατο δικαίωμα, φαίνεται σὲ μεγάλο μέρος τοῦ κοινοῦ σὰν αὐθαιρεσία ὀρισμένων ἀτόμων. Αὐτὸ ὅμως ὀφείλεται σὲ λόγους, ποὺ εἶναι δυσκολώτατο νὰ τοὺς ξεκαθαρίσομε ἐδῶ, ἀλλὰ ποὺ βρίσκονται ἀσφαλῶς ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης καὶ ποὺ ἡ τέχνη δὲν ἔχει καμμιά εὐθύνη γι' αὐτούς. "Ἄμα δὲν ὑπάρχει στὴ ζωὴ τῆς ἀνθρώπινης κοινότητος «δεσμὸς» — ὄχι «δεσμά», ἀλλὰ δεσμὸς, αὐθόρμητος καὶ ἀβίαστος καὶ σὰν αὐτονόητος, πῶς περιμένομε διαφοροτικὰ πράγματα στὴν τέχνη καὶ στὴ σχέση τοῦ κοινοῦ μὲ τὴν τέχνη;

Ἴσως ἡ ἀναδρομὴ αὐτὴ στὴν ἑλληνικὴ τέχνη προκαλεῖ καὶ κάποιον ἄλλο ἐρώτημα. Εἶδαμε, ὅτι στὴ μετάβαση ἀπὸ τοὺς ὑστερομυκηναϊκοὺς χρόνους στοὺς γεωμετρικοὺς ξεχωρίζονται δύο εἴδη ἀφαίρεσης: ἡ ὑστερομυκηναϊκὴ, ποὺ σχηματοποιεῖ, ἀποστεγνώνει, στίβει τὸ χυμὸ καὶ ἐκγεωμετρίζει τὶς παλιὰς μορφὰς τῆς κρητομυκηναϊκῆς φυσιοκρατίας· καὶ ἡ καινούργια, ἡ καθαυτὸ γεωμετρικὴ ἀφαίρεση, ποὺ σαρώνει ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης κάθε ἔχνος τοῦ ὀργανικοῦ κόσμου καὶ καθαρίζει παστρικὰ τὸ ἔδαφος, γιὰ νὰ τὸν συλλάβει μὲ καινούργιο τρόπο. Μὲ ποιὰ ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς μορφὰς τῆς ἀφαίρεσης συγγενεὺι ἡ σημερινὴ ἀφηρημένη τέχνη; μὲ τὴν πρώτη ποὺ εἶναι τὸ τέλος τοῦ παλιοῦ ἢ μὲ τὴ δεύτερη ποὺ εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ καινούργιου; Πρέπει ὅμως ἐδῶ ἀμέσως νὰ τονίσω, ὅτι τὸ ἐρώτημα αὐτὸ δὲν ἔχει καμμιά σημασία γιὰ τὴν ἀξία τῆς σημερινῆς τέχνης: εἴτε τὸ πρῶτο συμβαίνει εἴτε τὸ δεύτερο, ἡ ἀξία τῶν καλῶν ἔργων τῆς σημερινῆς τέχνης εἶναι ἀκλόνητη. Λοιπὸν — μπορούμε νὰ ξαναρωτήσομε: ἐδῶ εἶναι δυσκολώτατη ἢ ἴσως δὲν ὑπάρχει ἀπάντηση. Ποτὲ δὲν ξεχωρίζει μὲ τὴν τρίχα τὸ παλιὸ ἀπὸ τὸ καινούργιο· καὶ λιγώτερο ἀπ' ὄλους τὸ καταλαβαίνουν οἱ ἄνθρωποι ποὺ ζοῦν μέσα στὴν ἐποχὴ αὐτὴ. Τὸ ἐρώτημα ὅμως ὑπάρχει καὶ εἶναι νόμιμο. Βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τοῦ καινούργιου ἢ σημερινῆ ἀφηρημένη τέχνη; ἡ ἐντύπωσή μου, ὕστερα ἀπ' ὅσα εἶπαμε, εἶναι ὅτι τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς τὸ αἰσθανόμεσθε μᾶλλον σὰν τὸ τέλος τοῦ παλιοῦ. Ὁ Herbert Read, γιὰ νὰ ὀρίσει τὴ γραμμὴ ποὺ χωρίζει τὴ μοντέρνα τέχνη ἀπὸ τὴν προηγούμενη, παίρνει γιὰ κριτήριον τὰ λόγια τοῦ Paul Klee: «ἡ τέχνη δὲν ξαναδίνει τὰ ὀρατὰ πράγματα, ἀλλὰ κάνει κάποια πράγματα ὀρατὰ». Ἀπόλυτα σύμφωνοι — ἀλλὰ γιὰ τὸ ἐρώτημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, δηλαδὴ: «ἡ σημερινὴ τέχνη εἶναι τὸ τέλος τοῦ παλιοῦ ἢ ἡ ἀρχὴ τοῦ καινούργιου;» ἔχει, νομίζω, κάποια σημασία τοῦτο: σ' αὐτὰ τὰ ἀόρατα ποὺ κάνει ὀρατὰ ἡ μοντέρνα, ἡ ἀφηρημένη τέχνη δίνει μερικὰ τουλάχιστο ἀπὸ τὰ γνωρίσματα, μὲ τὰ ὁποῖα τὸ μάτι μας ἔχει συνηθίσει νὰ βλέπει τὰ ὀρατὰ πράγματα γύρω μας — δηλ. μὲ ὄγκο ἢ βάθος ἢ ἀτμόσφαιρα ἢ εὐλυγισία ἢ, τουλάχιστο,

μέ τὸ αἶσθημα ὅτι ἡ ζωγραφιὰ εἶναι κομμάτι ἀπὸ κάτι πολὺ μεγαλύτερο καὶ πλατύτερο καὶ βαθύτερο· ἡ ἑλληνικὴ γεωμετρικὴ τέχνη ὅμως, ποὺ εἶναι ἀρχὴ τοῦ καινούργιου, στάθηκε ἀπόλυτα ριζοσπαστικὴ. Ἄλλὰ καὶ πάλι: ἔχω ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴν ἀπάντηση ποὺ ἔδωσα ἔμμεσα λέγοντας τὴν ἐντύπωσή μου.

Ἄλλοι ἀσχολεῖται μετὰ τὴν ἱστορία δὲν μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι διστακτικὸς. Ὁ ποιητὴς Hofmannsthal εἶπε κάτι ὠραῖο καὶ βαθύ: «γιὰ τὴ σοβαρώτερη ματιὰ ὁ χρόνος γίνεται χῶρος» δηλαδή: τὰ περασμένα μεταβάλλονται σὲ ζωντανές μορφές ποὺ τίς αἰσθάνεται κανεὶς γύρω του καὶ μπορεῖ νὰ μιλήσει ἄμεσα μαζί τους. Ἄλλ' αὐτὸ εἶναι προνόμιο τοῦ γνήσιου ποιητῆ. Ὁ Jacob Burckhart ὅμως, ἰδιοφυῖα ἱστορικὴ, ποὺ ὄχι μόνον ἀνανέωσε τὴν ἱστορικὴ γνώση μετὰ τὰ ἔξοχα ἔργα του γιὰ τὸν Μ. Κωνσταντῖνο, γιὰ τὴν Ἀναγέννηση καὶ τὴν τέχνη της, γιὰ τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πολιτισμὸ κ.ἄ. ἀλλὰ καὶ σκέφτηκε βαθύτατα γιὰ τὴν ἱστορικὴ γνώση, εἶπε: «τὸ ρητὸ ἢ Ἱστορία εἶναι δασκάλα τῆς ζωῆς» (Historia vitae magistra) ἀποκτίνει κάποιον ἀνώτερο καὶ ταυτόχρονα μετριοφρονέστερο νόημα. Μετὰ τὴ μελέτη τῆς παλιᾶς πείρας θέλομε ὄχι τόσο νὰ γίνουμε ἔξυπνοι —γιὰ μιὰν ἄλλη φορά— [δηλαδή ξέρομε τί θὰ κάνομε τὴν ἐρχομένην φορά], ὅσο γνωστικοὶ (γιὰ πάντα)». Ὅσοι θέλουν νὰ μένουν πιστοὶ στὴν ὑποθήκη ποὺ μᾶς ἔδωσε ἡ σοφία τοῦ μεγάλου δασκάλου, δὲν βιάζονται νὰ βγάλουν συμπεράσματα καὶ κρίσεις, ἀλλὰ παρακολουθοῦν τὰ φαινόμενα τῶν ἡμερῶν μας μετὰ προσοχὴ, ἀλλὰ καὶ μετὰ συμπάθεια.

97

Ὁ ζωγράφος Ἀλέκος Κοντόπουλος

(Ζυγός 7, 1962, 5)

98

«Ἄσπιλ' ἐν νέοισιν»

(*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*
77, 1962, 121-129)

'Αρχή τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραίτου καὶ ἀνάπτυξή του στὸν 5ο καὶ 4ο αἰ. π.Χ.*

Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβουμε γιατί γενικά τὸ πορτραῖτο, τὰ καλλιτεχνικά του προβλήματα καὶ ἡ ἱστορία του, προκαλοῦν τόσο πολὺ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μελετητῶν τῆς τέχνης. Εἶναι πρῶτα-πρῶτα τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο, ποὺ δίνει ἰδιαίτερη θερμότητα στὸ θέμα αὐτό. 'Αφήνω κατὰ μέρος τοὺς συναισθηματικούς δεσμούς τῶν ἀνθρώπων μεταξύ τους. Ὑπάρχουν καὶ ἀντικειμενικοί λόγοι. Κάθε φορὰ ποὺ πάει ὁ νοῦς μας σ' ἓνα μεγάλο πνευματικὸ ἄνθρωπο ἢ σ' ἓνα σπουδαῖο ἱστορικὸ πρόσωπο, αἰσθανόμαστε τὴν ἀνάγκη νὰ γνωρίσουμε τὴ φυσιογνωμία του. Δὲν εἶναι πάντοτε ἀπλὴ περιέργεια, ἀλλὰ στὸ βάθος ἡ νόμιμη ἐπιθυμία νὰ συσχετίσουμε τὴ σπουδαιότητα τοῦ ἀνθρώπου ἐκείνου μὲ τὴ φυσιογνωμία του, τὴν ἔκφρασή του. Συχνά, βέβαια, ἀπογοητεύομαστε ἀλλὰ τὸ λάθος εἶναι σχεδὸν πάντοτε δικό μας: ἢ δηλαδὴ ἔχει ὑπερτιμηθῆ ἡ σημασία τοῦ ἀνθρώπου ἐκείνου, ἢ ἐμεῖς δὲν ἐρμηνεύουμε σωστὰ τὰ χαρακτηριστικά του. Καὶ τὸ ἀντίστροφο ὅμως συμβαίνει: συχνὰ βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἓνα πορτραῖτο ἀγνώστου, καὶ τότε προσπαθοῦμε νὰ προχωρήσουμε στὸ ἐσωτερικό του, νὰ διακρίνουμε τί ἄνθρωπος ἦταν αὐτός, ποῖος ὁ χαρακτήρας του ἢ τὸ πνεῦμα του. Αὐτὸ κιόλας φανερώνει ὅτι ἀπὸ τὸ πορτραῖτο ἀπαιτοῦμε νὰ μᾶς δείξει κάτι περισσότερο, κάτι πῶς μέσα ἀπὸ τὶς γραμμὲς καὶ τὶς ἐπιφάνειες τοῦ προσώπου. Τοῦτο εἶναι πολὺ σημαντικό καὶ τὸ σημειώνουμε ἀπὸ τώρα, γιατί αὐτὸ εἶναι πραγματικὸς πυρήνας τοῦ ὅλου προβλήματος τοῦ πορτραίτου.

Τί ὀνομάζουμε ὅμως, τέλος πάντων, πορτραῖτο; Ὁ ὀρισμὸς δὲν εἶναι καθόλου εὐκόλος, ὅπως θὰ ἰδοῦμε. Γι' αὐτὸ ὁ μεγάλος Χρῆστος Τσουντας, μὲ τὸ βαθὺ πεντακάθαρο πνεῦμα του, μᾶς εἶχε δώσει ἓνα ἐμπειρικὸ μέσον γιὰ νὰ ξεχωρίζουμε στὰ ἔργα τῆς τέχνης τὸ πορτραῖτο ἀπὸ τὰ ἰδανικά κεφάλια, δηλαδὴ κεφάλια θεῶν ἢ μυθικῶν προσώπων: πορτραῖτο, ἔλεγε, εἶναι τὸ κεφάλι ἐκεῖνο ποῦ, βλέποντάς το, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸν ἄνθρωπο αὐτὸ σὰν

*'Αρχαία Τέχνη, Β' ἔκδ. συμπληρωμένη, 1981, 176-191. Χρονολογεῖται στίς 5 Μαρτίου 1963.

κάπου νὰ τὸν ἔχουμε συναντήσει, κάπου τὸν ἔχουμε ἰδεῖ στὸ δρόμο. Τὸ κριτήριο αὐτὸ εἶναι πραγματικὰ πολὺ χρήσιμο γιὰ τὸ ξεχώρισμα τοῦ πορτραίτου ἀπὸ τὰ ἰδανικὰ κεφάλια. Ἄλλὰ τώρα ἀρχίζω τὰ πιὸ σπουδαῖα ἐρωτήματα! Τὸ πορτραῖτο αὐτὸ ξαναδίνει πιστὰ τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τοῦ συγκεκριμένου ἐκείνου ἀνθρώπου, καὶ ὅσο πιὸ πιστὰ τὰ ξαναδίνει, τόσο πιὸ καλὸ πιὸ ἐπιτυχημένο πορτραῖτο εἶναι; Θὰ ἔλεγε κανεὶς πρόχειρα, ὅτι τὸ πιὸ πιστὸ πορτραῖτο εἶναι ἢ φωτογραφία. Καὶ ὅμως τοῦτο εἶναι μεγάλη αὐταπάτη· ἡ ἀξιοπιστία τῆς φωτογραφικῆς μηχανῆς εἶναι μῦθος. Ἄποδειξις: οἱ φωτογραφίες τῶν ἀνθρώπων ποὺ περπατοῦν, τοὺς παρασταίνουν ἢ μὲ τὸ ἓνα πόδι στὸν ἀέρα ἢ μὲ τὰ δυὸ πόδια τους στὴ γῆ, ἀλλὰ ἀλύγιστα (ἰδιαίτερα διασκεδαστικές φωτογραφίες εἶναι σοβαρῶν ἀξιωματοῦχων στὶς τελετές): εἶναι πιστότατες καὶ ὅμως παραμορφώνουν τελικὰ τὴ ζωντανὴ πραγματικότητα, γιατί διαιωνίζουν κάτι ποὺ εἶναι μόνο μιὰ στιγμή φευγαλέα, ἀπειροελάχιστο πολλοστημόριο τῆς ζωντανῆς πραγματικότητος, καὶ γι' αὐτὸ ἡ φωτογραφικὴ εἰκόνα εἶναι καὶ ἄψυχη καὶ παραμορφωτικὴ. Πῶς λοιπὸν μπορούμε νὰ ἔχουμε ἐμπιστοσύνη στὴ φωτογραφικὴ μηχανὴ ὅταν διαιωνίζει ἓνα πρόσωπο, ἀφοῦ καὶ ἀπὸ τὸ πρόσωπο δὲν μπορεῖ νὰ συγκρατήσῃ παρὰ κάποιες στιγμές του; Δὲν κάνει καμμιά διαφορὰ ὅτι τὸ βάδισμα εἶναι κίνηση, ἐνῶ τὸ πρόσωπο μπορεῖ νὰ μείνῃ ἀκίνητο! Νὰ μὴν ξεχνᾶμε ὅτι μόνο τὸ πρόσωπο τοῦ νεκροῦ ἀνθρώπου εἶναι πάντοτε τὸ ἴδιο (ὁ Mallarmé γιὰ τὸν Poe), τὸ ζωντανὸ πρόσωπο ποτέ.

Πρέπει λοιπὸν νὰ εἶναι καλλιτέχνης ὁ φωτογράφος, ἢ νὰ γίνῃ ἡ τύχη καλλιτέχνης, ὥστε νὰ συμβεῖ νὰ πάρῃ ἢ μηχανὴ τὸν ἄνθρωπο στὴν πιὸ γόνιμη, στὴν πιὸ ἀποκαλυπτικὴ στιγμὴ του, ἐκείνη δηλαδὴ ποὺ συμπυκνώνει ὅσο γίνεται περισσότερα καὶ οὐσιαστικότερα στοιχεῖα ἀπὸ ὀλόκληρο τὸν ζωντανὸ ἄνθρωπο. Ἄς πετάξουμε λοιπὸν μιὰ γιὰ πάντα στὰ ἄχρηστα τὴν ἀξιοπιστία τῆς φωτογραφίας. Ὅπως γιὰ τὸ περπάτημα, ἡ τέχνη μόνο μπορεῖ νὰ ἀπεικονήσῃ σωστὰ τὴν περίπλοκη πραγματικότητα τοῦ βαδίσματος, ἔτσι στὸ πορτραῖτο ἡ τέχνη μόνο μπορεῖ νὰ δώσει (ἔστω καὶ μὲ τὸ μέσον τῆς φωτογραφίας) σωστὴ εἰκόνα τοῦ ἐμψυχοῦ ἀνθρώπου. Φτάνει βέβαια ὁ λεγόμενος καλλιτέχνης νὰ εἶναι πραγματικὰ καλλιτέχνης.

Στὴν ἀρχαιότητα ἡ φωτογραφία ἦταν ἄγνωστη. Τὸ θέμα τοῦ πορτραίτου εἶχε σ' ἐκείνους ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀφετηρία καὶ στέκονταν σὲ διαφορετικὴ βάση. Προσέχουν βέβαια καὶ ἐκεῖνοι νὰ ἀπεικονίσουν τὴν πραγματικότητα μὲ «ἀκρίβεια» — αὐτὴ εἶναι ἡ Ἀριστοτελικὴ ἔκφραση... στὴν εἰκόνα νὰ ἀναγνωρίσουν τὸ πρᾶγμα ἢ τὸ πρόσωπο: «γι' αὐτό, λέει ὁ Ἀριστοτέλης, χαίρουν οἱ ἄνθρωποι βλέποντας τίς εἰκόνας, γιατί κοιτάζουν, καταλαβαίνουν καὶ συλλο-

γίζονται (συμπεραίνουν) τί είναι τὸ καθένα, π.χ. ὅτι αὐτὸς εἶναι ὁ δεῖνα», «ὅτι οὗτος ἐκεῖνος» [Ποιητική 4, 1448β, 15 κέ.: διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς ἐκείνας ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος]. Θέλουν τὴν «ὁμοιότητα» — καὶ αὐτὸς ὁ ὄρος ἀρχαῖος εἶναι: ὁ Θεόφραστος βάζει τὸν κόλακα νὰ λέει στὸ θῦμα του «τί ὅμοια πού εἶναι ἢ εἰκόνα σου!» (Κολακειάς 12 — καὶ τὴν εἰκόνα ὁμοίαν εἶναι).

Ἄλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἢ λέξις «εἰκῶν» — πού εἶναι ὁ ἀρχαῖος ὄρος γιὰ τὸ πορτραῖτο, τόσο τὸ ζωγραφικό, ὅσο καὶ τὸ γλυπτό αὐτό, σημαίνει: «ὁμοίωμα» καὶ παράγεται ἀπὸ τὸ «εἶοικα» μοιάζω. Ἐδῶ ὅμως προβάλλουν σοβαρότατα προβλήματα γιὰ τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἱστορία τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πορτραῖτου. Οἱ παραπάνω μαρτυρίες καὶ ἄλλες πολλές ἀκόμη, βεβαιώνουν τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἀτομικοῦ πορτραῖτου στὰ κλασσικὰ κίβλας χρόνια, στὸν 5ο καὶ 4ον αἰ. π.Χ., πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ, γιὰ τὴν εἶναι βαρυσήμαντα γιὰ τὴν γένεση καὶ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἐλληνικοῦ πορτραῖτου. Τί περιεχόμενο ὅμως καὶ τί εὐρύτητα ἔδιναν στὴν ἔννοια τῆς «ὁμοιότητος» καὶ τῆς «ἀκρίβειας» οἱ δύο αὐτοὶ κλασσικοὶ αἰῶνες; Πότε πρωτοπαρουσιάζεται ἡ ἀπαιτήση τῆς ὁμοιότητος; Ὑπάρχει μέσα στὰ διακόσια αὐτὰ χρόνια ἐξέλιξη στὴν ἀντίληψη τῆς ὁμοιότητος; Τὴν ἀπάντηση θὰ μᾶς τὴ δώσουν τὰ ἴδια τὰ ἔργα τῆς τέχνης.

Ἄλλὰ οἱ δυσκολίες εἶναι μεγάλες, ὅπως δείχνουν οἱ διχογνωμίες τῶν διαφόρων μελετητῶν, γιὰ τοὺς ἐξῆς προπάντων λόγους:

1. Δὲν ἔφτασε ὡς ἐμᾶς κανένα σχεδὸν πρωτότυπο ἐλληνικὸ πορτραῖτο, ἀλλὰ μόνο ἀρχαῖα ἀντίγραφα καμωμένα στοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους, ἄλλα καλύτερα, ἄλλα χειρότερα. Βλέπουμε ὅμως ἀπὸ τίς σπάνιες περιπτώσεις ὅπου ἔχουμε κάποιο πρωτότυπο, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς μικροτεχνίας, τί τεράστια ποιοτικὴ ἀπόσταση χωρίζει τὰ πρωτότυπα ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα, πρᾶγμα πού δυσκολεύει τρομερὰ τὴν κρίση καὶ προπάντων τὴ χρονολόγησή τοῦ πρωτοτύπου.

2. Πολὺ συχνὰ σώζονται περισσότερα ἀρχαῖα ἀντίγραφα τοῦ ἴδιου πορτραῖτου, γιὰ τὴν ζήτησή ἦταν μεγάλη, παρουσιάζουν ὅμως πάντοτε διαφορὲς μεταξύ τους, ὄχι μόνο στὴν ποιότητα τῆς δουλειᾶς ἀλλὰ καὶ σὲ λεπτομέρειες καὶ στὴν ἔκφραση· σὲ ποῖο ἀπ' ὅλα νὰ στηρίξουμε τὴν κρίση μας; Τὸ πιθανότερο εἶναι, μερικὲς φορὲς ἔχει καὶ ἀποδειχθεῖ, ὅτι τὸ καθένα ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα ἔχει συγκρατήσῃ ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ οὐσιαστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ πρωτοτύπου πορτραῖτου πού ἀντιγράφουν. Ἄλλὰ δὲν εἶναι καθόλου εὐκόλο νὰ ἀνασυνθέσουμε τὸν χαρακτήρα τοῦ πρωτοτύπου πορτραῖτου ἀθροίζοντας τὰ διάφορα στοιχεῖα πού μᾶς δίνουν τὰ ἀντίγραφα του καὶ νὰ φτάσουμε ἔτσι στὴ

γνήσια αρχική δημιουργία. Και δυσκολεύεται έτσι πάλι και η χρονολόγηση του πρωτοτύπου.

Τη σωστή όμως χρονολόγηση του πρωτοτύπου τη χρειαζόμαστε όχι για να ικανοποιήσουμε την περιέργειά μας, αλλά γιατί άλλιως δεν μπορούμε να μάθουμε πώς κάθε εποχή της ελληνικής τέχνης ένωσε το πρόβλημα του πορτραίτου και πώς το έλυσε.

3. Μεγάλη δυσκολία δημιουργεί το γεγονός ότι: ενώ τα πρωτότυπα ελληνικά πορτραίτα ήταν πάντοτε ολόσωμα άγάλματα, τα αντίγραφα τους που έφτασαν ως έμας είναι — σύμφωνα με την αίτηση και τις ανάγκες των ρωμαϊκών χρόνων— σχεδόν πάντοτε κεφάλια μόνο ή προτομές, τοποθετημένα σε τετράγωνες έρμαϊκές στήλες. Αυτό όμως είναι πραγματική παραμόρφωση, γιατί, από τα λίγα παραδείγματα ολόσωμου πορτραίτου που σώθηκαν, βλέπουμε ότι το κεφάλι είναι αναπόσπαστο όργανικό στοιχείο του σώματος, ή στάση και η έκφραση του κεφαλιού δεν είναι άλλο παρά η οργανική συνέχεια και το αναγκαίο τέλος της στάσης και της έκφρασης του σώματος· μόνο μέσα σ' αυτή την άτόφια ένότητα σώματος και κεφαλιού μπορούμε να κατανοήσουμε σωστά και το κεφάλι και τον χαρακτήρα του. Κάθε χειρισμός είναι σαν τομή «που τρέχει αίμα».

Με όλες αυτές τις μεγάλες, και κάποτε άπρόβλεπτες δυσκολίες, η αρχαιολογική έρευνα δεν παύει να μελετάει και να ξαναμελετάει την ιδιομορφία και τα μυστικά του ελληνικού πορτραίτου. Γιατί ιδιαίτερα του ελληνικού; Είναι βέβαια πρώτα-πρώτα το ενδιαφέρον για τις φυσιογνωμίες των μεγάλων μορφών της ελληνικής ιστορίας. Άλλά και άλλοι βαθύτεροι λόγοι: άλλη επί τέλους η παγκόσμια σημασία του Μεγ. Άλεξάνδρου και άλλη του Σέσωστρι. Το αιγυπτιακό πορτραίτο στάθηκε ξένο για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό: έπήγασε από διαφορετικές θρησκευτικές αίτιες, αναπτύχθηκε με τον δικό του τρόπο και χάθηκε νωρίς από τον ιστορικό όρίζοντα. Τα προβλήματα όμως που άποτελούν τη βαθύτερη ουσία της τέχνης του πορτραίτου, όπως τα γνώρισε στην εξέλιξή της η τέχνη του νεώτερου κόσμου, και που πηγάζουν όλα από το κεντρικό πρόβλημα: τί είναι το ανθρώπινο άτομο και ποιά η θέση του μέσα στην τάξη του κόσμου — τα προβλήματα αυτά τα έθεσε και τα έλυσε με τρόπο «παραδειγματικό» (όχι υποδειγματικό), πρώτο και μόνο το ελληνικό πορτραίτο του 5ου και του 4ου αι. και καθόρισε έτσι, με το ενδιαμέσο του ρωμαϊκού, όλη την κατοπινή εξέλιξη.

Το σπουδαιότερο χαρακτηριστικό του πορτραίτου ενός άτόμου είναι η άτομική έκφραση, ή έξατομικευμένη έκφραση των γενικών ανθρώπινων συναισθημάτων (χαράς, λύπης, σοβαρότητας κλπ.) εκείνη που κάνει μιάν όρισμένη φυσιογνωμία άσύγκριτη με όποιαδήποτε άλλη. Για την έκφραση αυτή συνερ-

γούν διάφορα μέσα: τὸ κόψιμο τοῦ προσώπου, τὰ μέρη του, ἡ σχετικὴ θέση τους, ἡ κόμμωση, ἕνας μορφασμός, ἡ στάση τοῦ κεφαλιοῦ, εἴτε μερικὰ ἀπ' αὐτά, εἴτε ὅλα μαζί. Ἄλλὰ, εἶδαμε ὅτι ἡ θρυλούμενη πιστότητα τῆς φωτογραφίας εἶναι ὑποὺλη καὶ ἄχρηστη· μόνον ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ ξέρει, ὅτι τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα ἐνὸς ἀνθρώπου πλάθονται ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸ κόσμον τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ· καὶ ἂν τὸ πορτραῖτο ἐπιδιώκει νὰ εἶναι γνήσια εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου, πρέπει ὁ ἐσωτερικὸς αὐτὸς κόσμος νὰ φαίνεται καὶ νὰ μιλάει. Μόνον λοιπὸν ὁ καλλιτέχνης διακρίνει ποῖα στοιχεῖα τῆς φυσιογνωμίας ἐξυπηρετοῦν τὴν ἔκφραση τῆς προσωπικότητος, καὶ δίνει στὰ ὑπόλοιπα δευτερεύουσα καὶ πρωτεύουσα θέση, ἢ καὶ τὰ παραλείπει γιὰ νὰ μὴ θολώνουν τὴ γνησιότητα. Ὅλα αὐτὰ ὅμως προϋπόθεση ἔχουν τὴ φυσιογνωμικὴ παρατήρηση· αὐτὴν ὁ καλλιτέχνης τὴν κατέχει βέβαια σὲ ἀνώτερο βαθμὸ, ἀλλὰ, λίγο-πολύ, ἀνάλογη πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἐκτίμηση τῶν φυσιογνωμικῶν στοιχείων ἀπ' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς του. Πρέπει δηλαδὴ οἱ ἄνθρωποι νὰ ἔχουν σχηματίσει ὑποσυνειδήτα μιὰ γενικὴ, ἰδανικὴν εἰκόνα τῶν ἀνθρώπων τῆς φυλῆς του καὶ νὰ ἔχουν προσέξει ὅτι μολαταῦτα, τὰ ἄτομα ξεμακραίνουν — μὲ τὸ ἕνα ἢ μὲ τὸ ἄλλο γνώρισμα— ἀπὸ τὴν ἰδανικὴν ἐκείνην εἰκόνα καὶ πρέπει νὰ δίνουν σημασίαν στὰ ἰδιαιτέρα αὐτὰ ἀτομικὰ γνωρίσματα. Ποῖα ὅμως σημασία; μεγάλη; μικρότερη; Καὶ πῶς ἐρμηνεύουν τὰ γνωρίσματα αὐτά, τὰ — ἄς ποῦμε— μὴ «κανονικὰ»;

Ἐδῶ βρίσκειται τὸ σπέρμα τῆς ἐξέλιξης στὸ καλλιτεχνικὸ θέμα τοῦ πορτραῖτου (δηλαδὴ τῶν διαφορῶν ποὺ βλέπουμε στὴν ἀντίληψη καὶ πραγματώσει τοῦ πορτραῖτου ἀπὸ τὴς διαφορὰς ἐποχῆς τῆς τέχνης). Γιατὶ ἀλλοιῶς μεταχειρίστηκε καὶ ἀλλοιῶς ἀξιολόγησε τὴ φυσιογνωμικὴ παρατήρηση ἢ κάθε ἐποχῆ. Τὴ ἐξέλιξη παρουσίασε στὴν ἑλληνικὴ τέχνη ἢ φυσιογνωμικὴ παρατήρηση; Οἱ Ἕλληνες ἐπρόσεξαν βέβαια ἀνέκαθεν στὴ ζωὴ τὴς φυσιογνωμικῆς διαφορῆς τῶν ἀτόμων· τὸ βλέπουμε στὸν Ὅμηρον. Ἄλλὰ στὴ γεωμετρικὴ περίοδο τὸν προχωρημένον 9ο καὶ τὸν 8ο αἰ. ἡ τέχνη περιορίζεται στὸ νὰ παρασταίνει τὴν οὐσία μόνον τοῦ ἀνθρώπινου σώματος καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν του, μὲ σχῆμα ποὺ πλησιάζει τὸ γεωμετρικὸ καὶ συνταιριάζεται θαυμάσια μὲ τὴν ὑπόλοιπὴν γεωμετρικὴν διακόσμηση τοῦ ἀγγείου. Δὲν ἔχουν λοιπὸν στὴ γεωμετρικὴ τέχνη καμμιά θέση οἱ φυσιογνωμικῆς ἰδιοτροπίες τοῦ ἀτόμου. Κάποιες ἀβέβαιες ἀρχὲς παρουσιάζονται ἴσως στὴν τέχνη τοῦ 7ου αἰ. Ἄλλὰ στὸν 6ον αἰ. πιά, στὴν ὄριμην καὶ στὴν ὑστερινὴ ἀρχαϊκὴν περίοδον (περ. 600-480), ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Σόλωνα ὡς τοὺς Περσικοὺς πολέμους, ἔχουμε ἀναμφισβήτητα παραδείγματα ἀπὸ μερικῆς ἀτομικῆς λεπτομέρειος ποὺ βγαίνουν ἔξω ἀπὸ τὸν ἰδανικὸν τύπον τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως τὸν ἔχει δημιουργήσει ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη. Ἄλλὰ, τὴς λεπτομέρειος αὐτῆς ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη τὴς μεταχειρίζεται ὡς ἐξωτερικὰ σημάδια ποὺ

βοηθοῦν γιὰ νὰ ἀναγνωρίζεται τὸ συγκεκριμένο ἄτομο, δὲν σπάζουν ὅμως τὸ πλαίσιο τοῦ γενικοῦ ἀρχαϊκοῦ τύπου· ὁ ἰδανικός τύπος τῆς ἀρχαϊκῆς μορφῆς ποὺ ἐκφράζει, ἐξωτερικεύει τὸν ἀρχαϊκὸ πνευματικὸ κόσμο, εἶναι πολὺ πιὸ ἰσχυρὸς καὶ ἐπιβάλλεται στὴν ἐντύπωση πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ λεπτομέρεια, ἢ ρεαλιστικὴ λεπτομέρεια μένει ἀπομονωμένη σὰν κάτι τυχαῖο ποὺ δὲν ἔχει ἐπίδραση βαθύτερη στὸ σύνολο (ἂν ἀφαιρέσουμε τὴ στραβὴ μῦτη, ἢ τὰ κομμένα μαλλιά, ἐρχόμαστε ἀμέσως στὸν τύπο τοῦ κούρου). Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ μεταχείριση τῶν ἀτομικῶν λεπτομερειῶν ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες γίνεται αὐθόρμητα, ἀπὸ ἐνστικτο, χωρὶς νὰ ἔχει περάσει ἀπὸ τὴ συνείδηση· ἡ συνείδηση δὲν ἔχει ἀκόμη ἀναγνωρίσει πόσο μεγάλη σημασία ἔχουν οἱ ἀτομικὲς λεπτομέρειες γιὰ τὴν ἐξωτερικεύση τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου. Δηλαδή: ἡ φυσιογνωμικὴ ὄραση εἶναι ἀκόμη ὑποσυνείδητη.

Ριζικὴ μεταβολὴ βλέπουμε μὲ τὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς. Στους χρόνους τοῦ λεγόμενου «αὐστηροῦ ρυθμοῦ», ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν Περσικῶν πολέμων ὡς τὸν Παρθενῶνα (περ. 480-450, Θεμιστοκλῆς, Κίμων). Ὁ ἰσόρροπος κόσμος τοῦ ἀρχαϊκοῦ κούρου, ποὺ τὸν χαρακτηρίζει ἡ ἀκεραιότητα, ἡ ἀκρίβεια καὶ ἡ διάφανη τάξη τοῦ σώματος καὶ τῶν μερῶν του τελειώνει στὴ θέση τῆς ἰσόρροπης στάσης, ποὺ δὲν ἀνέχεται παρὰ ἐλάχιστη μόνον κίνηση καὶ πολὺ μετρημένη, βγαίνει καὶ κυριαρχεῖ ἡ ἀμφίρροπη στάση, δηλαδή ἡ ἄνιση κατανομὴ τοῦ βάρους ἀνάμεσα στὶς δυὸ πλευρὲς τοῦ σώματος, μὲ κίνηση καὶ ἀντικίνηση, τὸ κοντραπόστο τῆς Ἀναγέννησης — κάτι ποὺ γιὰ τοὺς ἀρχαϊκοὺς καλλιτέχνες θὰ ἦταν ἐλαττωματικὸ, ἀντίθετο τοῦ κανονικοῦ· ἀντὶ γιὰ τὴ χαμογελαστή, «καλόκαρδη», «εὐθυμη», ἔκφραση τοῦ ἀνθρώπου νεανικοῦ σώματος (ἢ ἀρχαϊκὴ τέχνη καὶ γιὰ τοὺς γέροντες ἀκόμα ἀγνοοῦσε τὰ σημάδια τῶν γηρατειῶν) κυριαρχεῖ τώρα ἡ σοβαρὴ, ἢ συλλογισμένη ἔκφραση — κάτι ποὺ στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη θὰ ἦταν τὸ μὴ ὀμαλό, τὸ μὴ κανονικὸ, τὸ μὴ ἄξιο νὰ παρασταθεῖ. Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἔκφραση τοῦ «μὴ ὀμαλοῦ» τὴ βρίσκει ἡ τέχνη τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἐνδιαφέρουσα καὶ τὴν παίρνει γιὰ ἔργο του. Ἔτσι μόνον ἀνοίγει ὁ δρόμος γιὰ τὴ συστηματικὴ παράσταση τῆς τυχαίας, τῆς ἀσυνείδητης λεπτομέρειας, τώρα ἀναγνωρίζεται πόση ἀξία ἔχουν οἱ ἀτομικὲς λεπτομέρειες τῆς φυσιογνωμίας γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ ἀνθρώπου. Τὰ ἔργα τῆς τέχνης τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ εἶναι γεμάτα ἀπὸ ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες ποὺ καταπλήσσουν. Εἶναι φαινόμενο παράλληλο μὲ τὸ κοντραπόστο καὶ ἔχει τὴν ἴδια πηγὴ. Ἡ φυσιογνωμικὴ ὄραση δὲν εἶναι πιὰ ὑποσυνείδητη, ὅπως ἡ ἀρχαϊκὴ, ἀλλὰ ἀρχίζει νὰ γίνεται συνειδητὴ, ὥστε καὶ στὸ θέμα τοῦ πορτραίτου, ὅπως καὶ σὲ ὅλα τὰ πιὸ σοβαρὰ καλλιτεχνικὰ θέματα, ὁ αὐστηρὸς ρυθμὸς ἦταν μιὰ βαρυσήμαντη ἀλλαγὴ.

Ἄλλὰ ὁ ὑπερατομικὸς πνευματικὸς κόσμος ποὺ δένει μεταξὺ τους τοὺς

άνθρώπους τῆς ἀρχαίας «πόλης» μὲ κάποιαν ἀνώτερη δύναμη, βάζει ὀρισμένα ὄρια στὸ πόσο ἐκμεταλλεύεται ἡ τέχνη τὶς ἀτομικὲς ιδιομορφίες γιὰ τὴν παράσταση τοῦ ἀτόμου.

Στὰ χρόνια τοῦ Φειδία καὶ τοῦ Παρθενῶνα (περ. 450-430 π.Χ.) μᾶς περιμένει μιὰ ἐκπληξη: ἡ ἐξέλιξη δὲν προχωρεῖ μὲ ἀπλόν, εὐθύγραμμο τρόπο, δηλαδή σὲ πορτραῖτα ἀκόμη πιὸ ρεαλιστικά. Καὶ ὅμως ἡ συμβολὴ τῆς φειδικῆς τέχνης στὸ πορτραῖτο γενικὰ εἶναι βαρυσήμαντη, ἀλλὰ παρουσιάζει δύο πλευρὲς φαινομενικὰ ἀντιφατικές: στὴν παράσταση τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου δὲν παραδέχεται τὸ μοναδικὸ καὶ ἀνεπίστρεπτο (τῆς ἀτομικῆς φυσιογνωμίας), τὸ παράξενο καὶ τὸ ἀλλιώτικο, ἀλλὰ θέλει νὰ συλλάβει καὶ νὰ παραστήσει γενικὸ καὶ σταθερὸ νόμο, τὸν ὑπερατομικὸ ποὺ ἐνεργεῖ μέσα στὸ ἄτομο.

Ἐποτέλεσμα εἶναι ἡ τρισεύγενη ἀνώτερη φυσιογνωμικὰ π.χ. στὸ πορτραῖτο τοῦ Περικλῆ καὶ ὀρισμένα ἄλλα ποὺ τοῦ μοιάζουν, ἀκόμη καὶ μερικὰ κεφάλια Κενταύρων. Ἐπὶ τ' ἄλλο μέρος ὅμως δὲν ἀχρηστεύει τὶς νέες φυσιογνωμικὲς κατακτήσεις τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, παρὰ ἴσα-ἴσα τὶς ἀναπτύσσει καὶ τὶς τελειοποιεῖ — μόνο ποὺ δὲν τὶς ἐφαρμόζει στὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ σὲ ὄντα δαιμονικὰ ὅπως οἱ Κένταυροι, οἱ Σάτυροι κλπ., ὄντα ποὺ ἀπὸ τὴ φύση τοὺς εἶναι «μὴ κανονικά», «ἔξω ἀπὸ τὸν κανόνα». Σ' αὐτὰ ἐφαρμόζει τὴ συνειδητὴ φυσιογνωμικὴ ὄραση τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, δηλαδή τὰ ἐξάνθρωπιζει καὶ παρασταίνει μὲ αὐτὰ τὶς παράξενες πλευρὲς τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου, τὶς μὴ κανονικὲς, τὶς μοναδικὲς, μὲ ἄλλα λόγια τοὺς ἀτομικοὺς χαρακτήρες. Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ φειδικὴ τέχνη ὀλοκληρώνει θαυμαστὰ τὶς φυσιογνωμικὲς γνώσεις τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, πού, καθὼς συμβαίνει μὲ τὴ χαρὰ τῆς πρώτης ἀνακάλυψης, εἶχαν μείνει κάπως βιαστικὲς καὶ ἐπιφανειακὲς καὶ μισές· τὶς κατακτήσεις αὐτὲς ἡ φειδικὴ τέχνη τὶς ἀποκορυφώνει στὰ ἐξάνθρωπισμένα κεφάλια τῶν Κενταύρων καὶ ταυτόχρονα ἀποκαλύπτει μέσα στὴν ἀνθρώπινη ὑπόσταση ἀνυποψίαστα βάθη ἢ τὴν ἀνεβάζει σὲ ἀπίστευτο ὕψος.

Ἦταν πολὺτιμη καὶ καινούργια αὐτὴ ἡ ἐμπειρία ποὺ πρόσφερε στὴν ἀνθρωπότητα ἡ τέχνη τοῦ Φειδία γιὰ τὸ πόσο ἐσωτερικὸ βάθος κρύβεται μαζί καὶ φανερῶνεται στὴ φυσιογνωμία τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου. Τὸ ἐπόμενο βῆμα ἦταν ὅτι στὶς δυὸ ἢ τρεῖς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 5ου αἰ. ἡ ἀνεχτίμητη αὐτὴ κατάκτηση ἐφαρμόζεται πιά καὶ στὶς εἰκόνες ἐξεχόντων ἀνθρώπων, ποὺ εἶχαν παίξει σπουδαῖο πρότυπο στὴν πνευματικὴ ἢ στὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς «πόλης». Ἐπὶ τὰ πρῶτα δείγματα τῆς νέας αὐτῆς μορφῆς τοῦ πορτραίτου εἶναι, στὴν Ἀθήνα τουλάχιστον (γιατὶ στὴν Ἰωνία ἴσως εἶχαν ἀρχίσει καὶ παλαιότερα), τὰ πορτραῖτα τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ Σωκράτη. Ὁ Σωκράτης ἀκριβῶς εἶναι ἀπὸ τοὺς πρῶτους ποὺ ἐνοιῶσαν τὴ βαθειὰ σημασία τῆς καινούργιας φειδικῆς ἐμπειρίας. Ὁ Ξενοφῶν τὸν βάζει νὰ διαλέγεται μὲ τὸ ζωγράφο Παρράσιο

καὶ μὲ τὸ γλύπτῃ Κλείωνα (ποῦ εἶναι ἴσως ὁ ἴδιος ὁ Πολύκλειτος) καὶ τοὺς μαθαίνει ὅτι μποροῦν καὶ ὀφείλουν νὰ μιμοῦνται στὰ ἔργα τους ὄχι μόνο τὸ ἐξωτερικὸ τοῦ σώματος, ἀλλὰ καὶ τὸ τῆς «ψυχῆς ἦθος», καὶ πιὸ ἀναλυτικὰ «τὸ μεγαλοπρεπές, καὶ ἐλευθέριον καὶ τὸ ταπεινόν τε καὶ ἀνελεύθερον καὶ τὸ σωφρονικόν τε καὶ φρόνιμον καὶ τὸ ὑβριστικόν τε καὶ ἀπειρόκαλον», γιατί, λέει, ὅλα αὐτὰ καὶ ἄλλα φανερώονται (αδιαφαίνουσι) «διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἐσώτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων». Θὰ μποροῦσε νὰ εἰπεῖ κανεὶς, ὅτι ὁ Ξενοφῶν διατυπώνει ἐδῶ ἀντιλήψεις δικές του ποὺ ἀνήκουν στὸν 4ον αἰ. Ἀλλὰ ἔχουμε καὶ ἄλλη σοβαρὴ μαρτυρία ἀπὸ τὸν ἀμεσώτατο κύκλο τοῦ Σωκράτη: ὁ μαθητὴς του Φαίδων ἀπὸ τὴν Ἡλιδα, σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς διαλόγους ποὺ εἶχε γράψει, εἶχε διηγηθεῖ τὴν ἱστορία τοῦ Σωκράτη μὲ κάποιον Ζώπυρο, ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ποὺ εἶχε ἔλθει στὴν Ἀθήνα καὶ ἔλεγε ὅτι ἦταν «φυσιογνώμων», ὅτι ἤξερε νὰ διακρίνει τὴ φύση καὶ τὸ ἦθος τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸ σῶμα, τὰ μάτια, τὴν ὄψη, τὸ μέτωπο κλπ. Τοῦ παρουσίασαν καὶ τὸ Σωκράτη ποὺ δὲν τὸν ἐγνώριζε, καὶ ἀφοῦ τὸν κοίταξε καλὰ ὁ Ζώπυρος εἶπε, ὅτι ἦταν βραδύνους καὶ πολὺ φιλογύνης, δικαιολογώντας μὲ τίς ἀνατομικὲς ἰδιομορφίες τῆς διάγνωσής του: οἱ μαθητὲς τοῦ Σωκράτη ἔσκασαν βέβαια στὰ γέλια, ἀλλὰ ὁ Σωκράτης πῆρε σοβαρὰ τὸ μέρος τοῦ Ζώπυρου, λέγοντας ὅτι δὲν εἶχε πέσει καθόλου ἕξω: — «ἦν γὰρ ἂν τοιοῦτος, ὅσον ἐπὶ τῇ φύσει, εἰ μὴ διὰ τὴν φιλοσοφίαν ἀσκησιν ἀμείνων τῆς φύσεως ἐγίνετο».

Ὡστε ἡ φειδιακὴ τέχνη, μ' ὅλο ποὺ ἡ ἴδια εἶχε ἀποφύγει τὸ ἀτομικὸ πορτραῖτο, ἐκληροδότησε ὅμως στοὺς πνευματικὸς ἀνθρώπους τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. τὴ συνείδηση γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ἀξία τῆς ἀτομικῆς φυσιογνωμίας, καὶ γέννησε τὴν ἀπαίτηση ἐνὸς πορτραίτου ἐξατομικευμένου, ποὺ νὰ φανερώνει μὲ τὴν κορμοστασιά καὶ μὲ τὴ φυσιογνωμία τοῦ ἀτόμου τὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ὑπόστασή του, τὸν χαραχτήρα του, τὸ «ἦθος» του. Σ' αὐτὴ τὴ βάση ἐπάνω στηρίζεται ὅλο τὸ πορτραῖτο στὸν 4ο αἰῶνα, ὡς τὰ χρόνια τοῦ Μεγ. Ἀλεξάνδρου. Μεταχειρίζεται ἄλλοτε περισσότερα καὶ ἄλλοτε λιγότερα ρεαλιστικὰ στοιχεῖα, ἐκεῖνα καὶ ὅσα κάθε καλλιτέχνης κρίνει χρήσιμα γιὰ τὸ θέμα του. Ὁ στόχος ὅμως τοῦ πορτραίτου στὰ χρόνια αὐτὰ μένει πάντα ὁ ἴδιος: θέλει νὰ δώσει τὸ μόνιμο χαραχτήρα, τὸ «ἦθος», ποὺ βγαίνει ἀπὸ ὀλόκληρη τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ἐνὸς ἀτόμου — ὄχι τίς τυχαῖες μεταλλαγές του.

Γι' αὐτό, ὅλα τὰ πορτραῖτα τοῦ 4ου αἰ., εἴτε πνευματικὸς ἀνθρώπους εἴτε πολιτικὸς ἀνθρώπους παρασταίνουν, ἀποπνέουν κάποια ἰδιαίτερη πνευματικότητα, ὅπου φανερώνεται ἡ συνάφεια τῆς ἀτομικῆς περιπτώσεως μὲ τὸ γενικὸ νόμο, μὲ τὴν τάξη τοῦ κόσμου.

Δυὸ λόγια μόνο γιὰ τὴν ἐξέλιξη μετὰ τὰ χρόνια τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου. Ἀπὸ διαφορὲς ἀρχαῖες μαρτυρίες (τὸν Θεόφραστο καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸν γλύ-

πη Λυσίστρατο, τὸν ἀδελφὸ τοῦ Λυσίππου), συμπεραίνουμε ὅτι τὰ χρόνια αὐτά, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 4ου αἰ. καὶ κάτω, ζητοῦν ἀπὸ τὸ πορτραῖτο ἀκόμη μεγαλύτερη «ὁμοιότητα». Τοῦτο σημαίνει ὄχι μόνο ὅτι μεταχειρίζονται ἀκόμη περισσότερες καὶ ἐντονότερες ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες, ἀλλὰ ὅτι, καθὼς μᾶς δείχνουν τὰ ἴδια τὰ ἑλληνιστικὰ πορτραῖτα, προσέχουν τώρα, πέρα ἀπὸ τὸ πνευματικὸ καὶ συναισθηματικὸ στοιχεῖο, τὸ «θυμικὸ» στοιχεῖο τοῦ ἀτόμου — ἡ ψυχὴ μὲ τίς διακυμάνσεις τῆς μιλαίει πιὸ ἀδέσμευτα: παράδειγμα ὁ θαυμαστός ψευδο-Σενέκας. Τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραῖτου στοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους καὶ στὴν ὕστατη ἀρχαιότητα, ποὺ εἶναι σπουδαιότατη, καὶ τὴν ἐπίδρασή του στὸ ρωμαϊκὸ πορτραῖτο, δὲν μπορούμε οὔτε κἀν νὰ τὴν ἀγγίξουμε ἐδῶ.

Τελειώνοντας, ἄς ξαναθυμηθοῦμε μιὰ στιγμὴ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραῖτου. Γύρω στὰ 500 π.Χ. ἢ λίγο ἀργότερα ὁ μέγας Ἡρόδοτος Ἡράκλειτος σημαδεύει μὲ τρίσβαθθὴ διδασκαλία τοῦ ριζικῆ μεταβολῆς στὴν ἑλληνικὴ σκέψη. Ἀνάμεσα στὰ βαρύτιμα λόγια του εἶναι καὶ τοῦτο: «ἐδίξασάμην ἑμεαυτόν», «ἔψαξα νὰ βρῶ τὸν ἑαυτό μου» (ἢ «ἐρεύνησα τὸν ἑαυτό μου»). Μὲ τὰ λόγια αὐτὰ βγαίνει στὸ προσκῆνιο ἡ ἀτομικὴ συνείδηση καὶ εἶναι σὰν νὰ χτυπάει ἡ ὥρα ποὺ γεννιέται τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀνθρώπινου ἀτόμου: ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ κοσμοϊστορικὰ γεγονότα στὸν ἀνθρώπινο πολιτισμό.

Σύντομη ἐρμηνεία τῶν εἰκόνων:

Εἰκ. 1. Rodin (1840-1917). Ὁ Balzac (ἔργο τοῦ 1898. Balzac, 1799-1850) φυσικὰ δὲν ἐπόζαρε ποτέ, μ' ὄλο ποὺ ὁ Rodin συμβουλευτήκε ντοκουμέντα καὶ ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς φυσιογνωμίας του τὰ κράτησε. Προπάντων ὅμως εἶναι φανερό ὅτι συμβουλευτήκε τὸ ἔργο του γιὰ νὰ γνωρίσει τὸ ἄτομο: ἔτσι γνησιότατο εἶναι τὸ πορτραῖτο του, τὸ πιὸ δυνατὸ ἀπ' ὅλα τοῦ Balzac: ἀπογυμνώνοντάς τον ἀπὸ τὸ συμβατικὸ φόρεμα, ποὺ τὸν ἐξομοιώνει μὲ ὄλους ἐμᾶς, ἔκανε νὰ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴ ρόμπα ἢ μορφὴ τοῦ πύρινου δημιουργοῦ, ἡ τιτανικὴ του ἰδιοσυγκρασία, ποὺ μὲ τὴν αὐτοπεποίθηση τοῦ ἄρχοντα μοιάζει νὰ δίνει στοὺς κωμωδοὺς τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς ἐντολὰς μὲ νεύματα. Εἶναι τοῦτο χωρὶς ἄλλο τὸ πιὸ γνήσιο πορτραῖτο τοῦ Balzac.

Εἰκ. 2-3. Ὁ «Πεισίστρατος» καὶ ὁ πυγμαῖος τῆς στήλης τοῦ Κεραμεικοῦ. Ἀτομικὰ στοιχεῖα στὸ πρῶτο εἶναι τὸ κομμένο μουστάκι, τὸ κοντὸ γένι, τὸ περιγράμμα τῆς κόμης στὸ μέτωπο, τὰ κοντὰ μαλλιά. Στὸ δεύτερο, τὰ μαλλιά, ἡ καμπουριασμένη μύτη, χαλασμένη ἀπὸ τὴ γροθιά τοῦ ἀντιπάλου! Μὲ αὐτὰ ἀναγνώριζαν ὀρισμένα ἄτομα, ἀλλὰ τὰ σημάδια αὐτά, ἐξωτερικὰ καὶ ἀπομονωμένα μέσα στὸ σύνολο, ἂν τὰ παραμερίσουμε, φτάνουμε εὐκόλα στὸν κοῦρο: ἀπόδειξη: καὶ τῶν δύο τὰ μάτια εἶναι ὁμοία μὲ ὀρισμένων Σφιγ-

1



2

3



γών, τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη. Ἄρα δὲν εἶναι ὁλοκληρωτικά πορτραῖτα, δὲν ἀπο-
βλέπουν στὸ σύνολο «ἄτομον».

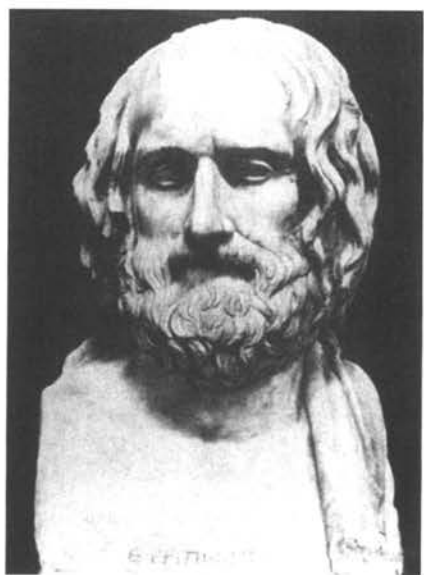
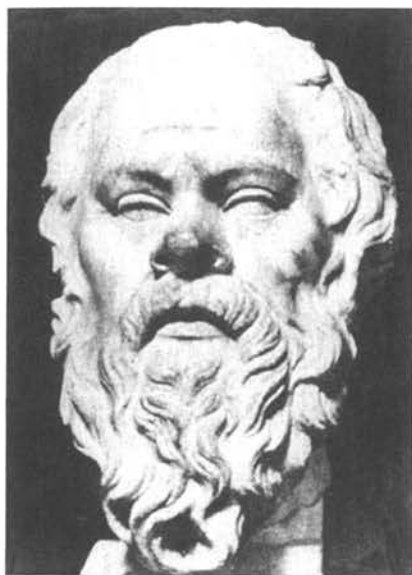
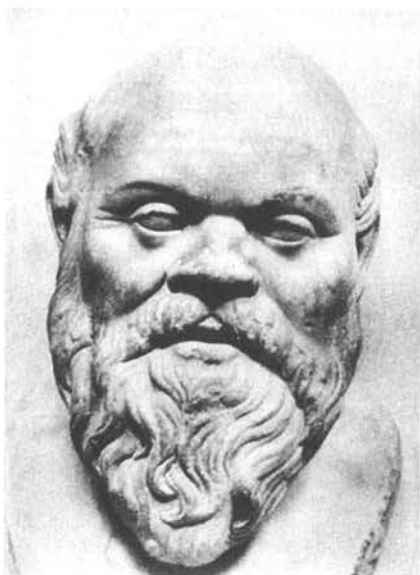
Εἰκ. 4. Κεφάλια Κενταύρων τοῦ Παρθενώνα. Μὲ τοὺς Κενταύρους, δίνει ἡ φειδιακὴ τέχνη συνέχεια καὶ ἀποκορύφωση στὶς ἀνακαλύψεις τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ καὶ δίνει μ' αὐτὰ τὰ ἔξω τοῦ κανόνα ὄντα, Κενταύρους κλπ. Τὰ ἔξω τοῦ κανόνα εἶναι χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀνθρώπου: τοῦ γκρινιαρῆ καὶ χολερικοῦ γέρου, τοῦ πονηροῦ καὶ ἀκόλαστου γέρου, τοῦ φαλακροῦ ξωμάχου, ἀλλὰ καὶ τοῦ εὐγενικοῦ ποὺ σὰν νὰ θλίβεται μαχόμενος: μοναδικὴ καὶ ὀξύτατη σύλληψη τοῦ βάθους τῆς ἀνθρώπινης διείσδυσης, πρωτοφανέρωτο στὰ ἄγνωστα βάθη τῆς καὶ τὰ εὐγενικὰ καὶ τὰ ταπεινά.



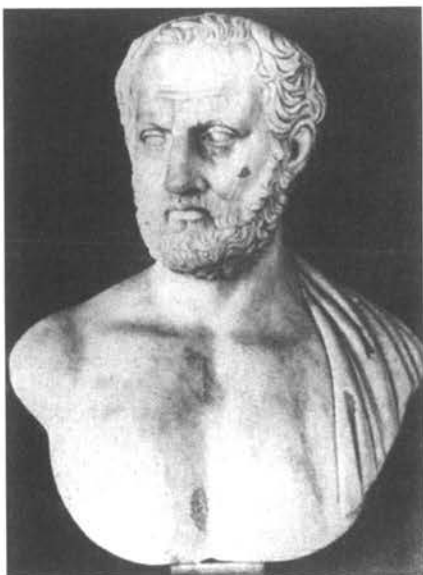
4

Εἰκ. 5-6. Δύο πορτραῖτα τοῦ Σωκράτη. Στὸ πρῶτο, τὸ παλαιότερο, ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ: μύτη, κεφάλι, παρειές, μάτια, σὰν Σιληνός: ἀβέβαια, ἀδιόρατα ἔξυπνος, εἰρηνικός, ἀλλὰ πολὺ πιὸ γήινος, ὕλικός, ἀπὸ τὸν δεύτερο, ποὺ ἀνάγεται σ' ἓνα ἀρχέτυπο τοῦ Λυσίππου: ἐδῶ εἶναι ὁ Σωκράτης ἐξαῦλωμένος, ἐκπνευματισμένος, ὁ ἐκστατικὸς στοχαστής, ὁ ἄνθρωπος τῆς Ποτίδαιας.

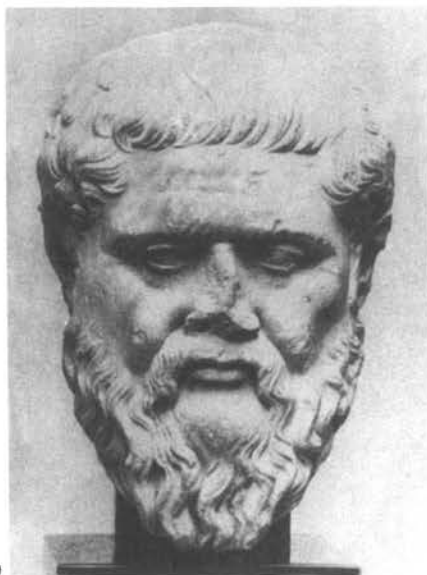
Εἰκ. 7. Εὐριπίδης. Ἄδιόφορος γιὰ τὸ ἐξωτερικὸ του, ταυτόχρονα τὰ πεσμένα μαλλιά του εἶναι θαυμάσιο πλαίσιο γιὰ τὴ συγκέντρωση στὸ ἐσωτερικὸ του καὶ μόνο: ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἔχει πονέσει γιὰ τὴ μοίρα τοῦ ἀνθρώπου, δὲν ξεγελιέται ἀπὸ τὰ φαινόμενα: ἔνωσε καὶ μένει συλλογισμένος, μὲ ἐγκαρτέρηση, ὁ «γέρων ἀοιδός» ποὺ λυτρώνεται καὶ λυτρώνει μὲ τὴ λατρεία τῶν Μουσῶν.



Είχ. 8. Θουκυδίδης. Είναι ή μορφή ενός πνευματικού ἄρχοντα, πού ό νοῦς του συνέλαβε τό μεγαλεῖο καί τήν ἀδυναμία τῆς ἀνθρώπινης μεγαλουργίας (τό ἀθηναϊκό κράτος τοῦ Περικλῆ) καί με τό μισό του μέρος ὑποφέρει, πονάει (μπαίνει ἔτσι στό ἐσωτερικό τῶν ἀντιμαχόμενων παθῶν) καί με τό ἄλλο μισό ἀτάραχος, βγαίνοντας ἔξω ἀπό τὰ πάθη, μέγας καλλιτέχνης, τὰ ἀναδημιουργεῖ καί στέλνει τό μήνυμα «αὐτά πού ἔγιναν στόν πελοποννησιακό πόλεμο σάν ἀνθρώπινα ἔργα θά ξαναγίνουν, καί σᾶς τό λέω γιά νά τό ξέρετε».



8

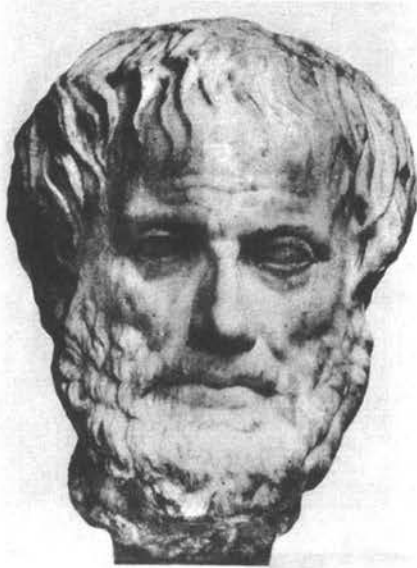


9

Είχ. 9. Ὁ Πλάτων, ἀπό τό ἀρχέτυπο τοῦ γλύπτου Σιλανίωτος. Παρασταίνεται σχεδόν ἐξηγτάρης (427-347), ὁ ἄνθρωπος πού ἄφησε τὰ νεανικά του ὄνειρα νά γίνει ποιητής ἢ πολιτικός καί τόν ἔκανε ἔμφρονα καί βαρύθυμο τό μεγάλο πάθημα τῆς ζωῆς του: ὁ θάνατος τοῦ Σωκράτη καί οἱ ἀποτυχίες του νά ἀλλάξει τήν πολιτική ζωή τοῦ ἀνθρώπου. Λιτή καί αὐστηρή ἀρχιτεκτονική, ἀνάλογη με τή σοβαρότητα τοῦ στοχασμοῦ του. Ἡ εὐθεῖα τῶν φρυδιῶν του πού ὑπογραμμίζει τήν πηγῆ τῆς ματιᾶς του πρὸς τὰ μέσα καί τήν εὐθυβολία της, χωρὶς παραπλανήσεις, τήν προσήλωσή στο στόχο τῆς σκέψης του, δαμάζοντας τὰ πάθη του καί τίς ἀγάπες του. Ἡ σοβαρότητα τοῦ ἀνθρώπου πού δίνει «ὑποθήκες».

Είχ. 10. Ὁ Ἀριστοτέλης (381-322). Καί ἐδῶ τὰ ἀντίγραφα παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές μεταξύ τους. Τό ἀντίγραφο τῆς Κοπεγχάγης ἔχει πάν-

τως μεγάλη πλαστική ευαισθησία. Στην έκφραση θυμίζει κάπως την πνευματική άταραξία του Εύριπίδη, αλλά, αντίθετα με τον Πλάτωνα — όπου κυριαρχεί η αρχιτεκτονική σύλληψη της τάξης του κόσμου, της δικαιοσύνης και της αρετής του κόσμου και η έπιμονή ότι πρέπει η ανθρώπινη ζωή να συμμορφωθεί με τη δικαιοσύνη του κόσμου, δηλαδή: ο ανακαινιστής, ο ιδρυτής μιας πνευματικής θρησκείας— στον Άριστοτέλη η έταστική ματιά δείχνει παρατήρηση του ανθρώπου πού, πριν να σχηματίσει οποιαδήποτε κρίση θέλει



10

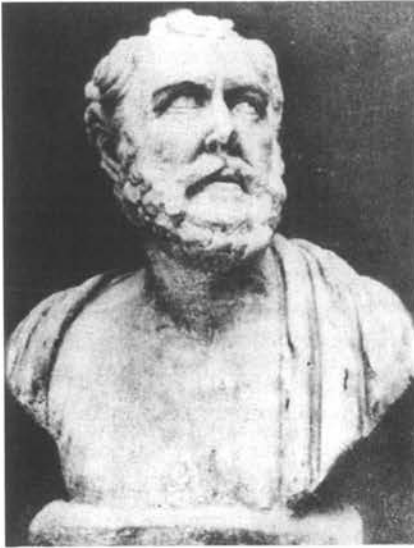


11

να εξετάζει όλα τα στοιχεία, υλικά, πνευματικά, ήθικα της ανθρώπινης έμπειρίας, έπέτυχε μόνος αυτός από τους συνεργάτες του να τα ταχτοποιήσει και να τα οργανώσει μέσα στο γιγάντιο, τεράστιο θόλο του κρανίου του και τώρα σαν να έχει καταβληθεί από την τεράστια αυτή προσπάθεια πού τελείωσε.

Είχ. 11. 'Ο Ψευδοσενέκας. Κατά τον 2ον αϊ. π.Χ. (όπως θέλει ο Scheffold). Πρέπει ν' αγαπήθηκε πολύ — άφού τα αντίγραφα του άρχετύπου είναι περισσότερα από 40 — και για την τέχνη του, ίσως και για τo παριστανόμενο πρόσωπο, πού μένει άνωνυμο. Έξάίρετο πλαστικό έργο, τεράστια και η ψυχρότητά του, πολύπλευρη, πλούσια, ποικίλη. Του έχει αυλακώσει τo τραχύ, χωριάτικο πρόσωπο και όργώσει την βασανισμένη έκφραση ή όδύνη πού έχει πληγωθεί από τη ζωή και όμως ακόμη την άτενίζει σασιτισμένος, άμήχανος, με άνείπωτη αγαθότητα (: «σαν να 'χαν ποτέ τελειωμό τά πάθη κ' οί καύμοι του κόσμου»).

Εικ. 12. Πολέμων (ἀπὸ τῆ Λαοδικεία). Ἐβγαλε λόγο τὸ 131 μ.Χ. στὰ ἐγκαίνια τοῦ Ὀλυμπίου τῆς Ἀθήνας πού τὸ τέλειωμά του χρηματοδότησε ὁ Ἀδριανός. Ἐζῆσε ἀπὸ τὸ 84 ἕως τὸ 145 μ.Χ. Ἀλαζονεία, αὐτοπεποίθηση, πού θὰ μιλοῦσε μὲ ἠχηρὴ φωνή, ἀλλὰ μὲ κενούς λόγους· καὶ ἡ δῆθεν ἀνάτασή του πρὸς τὸ ὑψηλὸ εἶναι ἐξωτερικὴ, σὰν φωτογραφία ρετουσαρισμένη· φέρνει στὸ νοῦ πολλοὺς σύγχρονους ρήτορες «Τὸ πορτραῖτο καλὸ, αὐτὸς ὅμως ὄχι



12



13



14

καλός»· τὰ λόγια εἶναι τοῦ Ζαχ. Παπαντωνίου. Πολλὰ ἦταν ἄλλωστε τὰ ἐλαττώματα τῆς ἐποχῆς του.

Εἰκ. 13. Κεφάλι ἑνὸς ἱερέα ἀπὸ τὴν Ἐλευσίνα. Σὰν νὰ τὸν ἐβύθισε σὲ συλλογὴ καὶ σὲ πίκρα ἢ εἰσβολὴ τῶν Ἑρούλων 267-269 μ.Χ. «Καὶ παρ' ἄκοντας ἤλθε σωφρονεῖν». Στὶς παραμονές πιά τοῦ Διοκλητιανοῦ καὶ τοῦ Μεγ. Κωνσταντίνου, μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, κυρίως στὸ βλέμμα, ποὺ ἀπὸ ἐδῶ καὶ κάτω ἔπαιζε τεράστιο ρόλο.

Εἰκ. 14. Ὁ Ἑρασμος τοῦ Dürer (σκίτσο τοῦ 1520, πορτραῖτο τοῦ 1526). Τὸ σκίτσο πιστό, ἀλλὰ ποῦ φαίνεται ἡ τεράστια πνευματικὴ σημασία τοῦ Ἑρασμου; Θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἓνα ὁποιοδήποτε γεροντάκι. Ὁ ἴδιος ὁ Dürer τὸ ἐπεξεργάζεται καὶ τὸ ἀλλάζει· τὸ ἄλλο, ποὺ εἰκονίζεται ἐδῶ, εἶναι γνωστότερο πορτραῖτο τοῦ πνευματικοῦ Ἑρασμου. Καὶ ὅμως «τὴν κρείττω τὰ συγγράμματα δεῖξει» (τὴν καλύτερη εἰκόνα θὰ δεῖξουν τὰ συγγράμματα) διαβάζουμε στὸν πίνακα ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ πρόσωπό του στὴν εἰκονιζόμενη ἐδῶ χαλκογραφία τοῦ 1706 παρμένη ἀπὸ ἓνα μετάλλιο τοῦ Quentin Metsys — ὁμολογία τοῦ πόσο εἶναι δύσκολο ἢ ἀκατόρθωτο, νὰ δίνεις μὲ τὸ ἐξωτερικὸ ὁλόκληρο τὸν ἐσωτερικὸ ἄνθρωπο.

[Ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν]*

Ἀρχίζω μὲ μίαν ὁμολογίαν πίστεως κατηγορηματικὴν καὶ ἀπερίφραστον: θεωρῶ ἀνεκτίμητον ἀγαθὸν καὶ ἀληθινὴν εὐδαιμονίαν ἀξιοζήλευτον, τὸ νὰ ἔχη μάθει κανεὶς τόσα ἀρχαῖα ἑλληνικά, καὶ ἀρκετὰ λατινικά, ὥστε νὰ παίρνη στὰ χέρια του ἓνα ἀρχαῖον συγγραφέα μὲ τὸ αὐτὸ θάρρος ὅπως καὶ ἓνα νεώτερον. Συμβαίνει νὰ μὴ μοῦ εἶναι ὀλωσδιόλου ἄγνωστος ἢ ἐξαιρετικὴ αὐτὴ εὐτυχία, καὶ ἐπειδὴ εἶμαι δημοκρατικὸς ἄνθρωπος, εὐχομαι διακαῶς νὰ τὴν ἐγνώριζαν ὅλοι οἱ Ἕλληνες. Ἡ πραγματικότης ὅμως εἶναι ὅτι τὰ 90% τοῦ ἔθνους, ἂν μὴ περισσότεροι, μένουν ἀμέτοχοι τῆς εὐτυχίας αὐτῆς. Πῶς θὰ ἦτο δυνατόν οἱ τυχεροὶ ἐκεῖνοι νὰ γίνουν περισσότεροι; καὶ πῶς θὰ ἤμπορούσαμεν νὰ βοηθήσωμεν καὶ τοὺς ὑπολοίπους, ὥστε νὰ μὴ μείνουν ἐντελῶς ἀπόκληροι τῆς εὐδαιμονίας αὐτῆς; Θὰ ἔλεγα μάλιστα ὅτι τὰ δύο αὐτὰ βασιανιστικὰ ἐρωτήματα εἶναι ἢ σοβαρώτερα ἀπόδειξις, ὅτι οἱ σχετικῶς ὀλίγοι ἐκεῖνοι προνομιούχοι συναισθάνονται ἀληθινὰ τὸ μέγεθος τῆς εὐτυχίας των.

Ἐρχομαι τώρα εἰς τὸ κύριον θέμα. Οἱ προταθέντες περιορισμοὶ τῆς διδασκαλίας τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν εἰς τὰ γυμνάσια — μολοντί δὲν γνωρίζομεν ἀκόμη ἐπαρκῶς τὰς λεπτομερείας των — δὲν ἀφήνουν οὔτε ἐμὲ ἀσυγκίνητον, ἀλλὰ προεκάλεσαν καὶ εἰς ἐμέ, ὅπως καὶ εἰς ἄλλους, καὶ ἀπορίας καὶ ἀνησυχίας. Πιστεύω ὅμως ἀκραδάντως ὅτι — ἂν κατ'ἀρχὴν πρέπη ἢ Ἀκαδημία νὰ προβῇ εἰς κάποιαν ἐκδήλωσιν — δὲν θὰ εἶναι ἐνέργεια ἀρκετὴ οὔτε σοβαρὰ καὶ ἀξία τῆς Ἀκαδημίας ἢ ἀπλῆ διακήρυξις περὶ μὴ περιορισμοῦ τῆς διδασκαλίας τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν. Θὰ ἠδύνατο μάλιστα τοιαύτη γενικὴ διακήρυξις νὰ παρερμηνευθῇ καὶ ἀπλῶς ὡς ἀποτέλεσμα τοῦ νόμου τῆς ἀδρανείας, ὅπως τὸν γνωρίζομεν ἀπὸ τὴν Φυσικὴν.

Διότι, ἐπὶ τέλους, ὁ προτεινόμενος περιορισμὸς παρουσιάζεται ὡς λύσις κάποιου προβλήματος, τοῦ ποῖα δηλαδὴ θὰ εἶναι ἡ σχέσις τῆς ἀνθρωπιστικῆς καὶ τῆς τεχνικῆς παιδείας. Θὰ θεωρήσωμεν λοιπὸν σιωπηρῶς τὸ πρόβλημα, τόσον τὸ γενικὸν ὅσον καὶ τὰ μερικώτερα πού προκύπτουν ἐξ αὐτοῦ, ὡς ἀνύπαρκτα καὶ θὰ τὰ ἀντιπαρέλθωμεν; Ἀλλὰ τότε εἶναι ἀδύνατον νὰ βοηθήσω-

*Ὁμιλία στὴν ὀλομέλεια τῆς Ἀκαδημίας, στίς 28 Μαΐου 1964. Πλάτων 16 (1964), ἕκτακτον αὐτοτελὲς παράρτημα (III) 19-25.

μεν οὐδ' ἐπ' ἐλάχιστον εἰς τὴν ἐφαρμογὴν ἐκείνου τοῦ θεωροῦμεν ὀρθὸν καὶ ὠφέλιμον εἰς τὸ ἔθνος. Πρέπει νὰ κατανοήσωμεν καὶ νὰ δεχθῶμεν ὅτι τὰ προβλήματα ταῦτα εἶναι πραγματικά καὶ σοβαρά, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰς προτιμήσεις τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου, καὶ πηγάζουν ἀπὸ αὐτὸν τοῦτον τὸν χαρακτήρα τῆς συγχρόνου ζωῆς. Μήπως ἀκριβῶς τὸ πρόβλημα τῆς σχέσεως ἀνθρωπιστικῆς καὶ τεχνικῆς παιδείας δὲν ἦτο τὸ περιεχόμενον τοῦ προσφάτου συνεδρίου τῆς *Fondation Européenne de la Culture*; Δυνατὸν αἰ ὑπὸ τοῦ Ἑπουργείου τῆς Παιδείας προτεινόμεναι λύσεις νὰ εἶναι ἐν ὄλῳ ἢ ἐν μέρει ἐσφαλμέναι. Ἄλλὰ διὰ νὰ τὰς κρίνωμεν πρέπει νὰ προχωρήσωμεν βαθέως εἰς τὸ ἐσωτερικὸν τοῦ προβλήματος, νὰ μεταφερθῶμεν δηλαδὴ εἰς τὸ ἔδαφος τοῦ ὑποθετικοῦ ἀνταγωνιστοῦ καὶ τότε μόνον μποροῦμε νὰ τὸν ὀδηγήσωμεν εἰς τὸν ὀρθὸν δρόμον. Δὲν νομίζω μάλιστα ὅτι τοὺς εἰσηγητὰς τῶν νομοθετημάτων πρέπει νὰ τοὺς θεωροῦμεν ὡς ἀντιπάλους, ἐφ' ὅσον καὶ αὐτοὶ ὡς βάσιν τῆς ἀγωγῆς θέλουν τὴν ἀνθρωπιστικὴν παιδείαν· καὶ δὲν ἔχομεν τὸ δικαίωμα νὰ μὴ τοὺς πιστεύσωμεν. Ἀντιθέτως χρεωστοῦμεν, πέραν τῶν ὕμνων πρὸς τὴν κλασσικὴν παιδείαν, νὰ δώσωμεν συγκεκριμένας συμβουλὰς, ὡς ἀποτεινόμενοι πρὸς ἀνθρώπους ἀγωνιζομένους τὸν αὐτὸν ἀγῶνα.

Ἄλλη σοβαρὰ ἀπόδειξις τῆς πραγματικότητος τοῦ προβλήματος εἶναι ὅτι τοῦτο δὲν εἶναι κἀν σημερινόν, ἀλλὰ πολὺ παλαιότερον: τοῦλάχιστον ἀπὸ τῆς πρώτης ἢ δευτέρας δεκαετίας τοῦ αἰῶνος μας συζητοῦνται τὰ θέματα αὐτὰ ζωηρότατα εἰς τὴν Γαλλίαν καὶ τὴν Γερμανίαν· εἰς τὴν Γερμανίαν μάλιστα μεταξὺ τοῦ 1920 καὶ 1930 ἀπὸ τὰς ζωηρὰς αὐτὰς συζητήσεις ἐξεπήγασεν ἡ κίνησις τοῦ *Junghumanismus* με ἐπικεφαλῆς κορυφαίους φιλόλογους ὅπως ὁ *W. Jäger*, ὁ *W. Kranz*, ὁ *W. Schadewaldt*, ὁ *Rodenwaldt*, ἀλλὰ καὶ ὁ *Ed. Spranger* κ.ἄ. οἱ ὅποιοι, δεχόμενοι ὡς ἀναγκαῖον τὸν περιορισμὸν τῆς διδασκαλίας τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν, ὑπέδειξαν ὡς ἀντιστάθμισμα ὠρισμένα ἄλλα πρακτικὰ μέσα, ἐξέδωσαν δὲ διὰ τὴν ἐφαρμογὴν των βιβλία καὶ περιοδικά. Ἄλλὰ πολὺ παλαιότερον ἔχει τεθῆ τὸ πρόβλημα καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα, ὅπου μάλιστα τοῦτο συνδέεται καὶ μετὰ τὴν ἄλλην ἀποκαρδιωτικὴν διαπίστωσιν: ὅτι παρὰ τὴν ὑποχρεωτικὴν πολὺωρον διδασκαλίαν τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν εἰς τὰ γυμνάσια οὔτε τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν μανθάνομεν, οὔτε τὴν βαρῦτιμον πνευματικὴν δημιουργίαν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος γινόμεθα ἱκανοὶ νὰ κατανοήσωμεν καὶ νὰ ἀφομοιώσωμεν, ὅπως εἰς ἄλλας εὐτυχεστέρας εὐρωπαϊκὰς χώρας. Δὲν ἔχει δὲ σχέσιν τὸ θλιβερὸν τοῦτο γεγονός μετὰ τὴν διατυμπανιζομένην σημερινὴν ἀγραμματοσύνην: ἀκούσατε: «οὐδεὶς σήμερον ἀναγιγνώσκει τοὺς Ἑλληνας συγγραφεῖς καὶ ποιητὰς, ἐκτὸς ἐκείνων ὅσοι τοὺς διδάσκουσιν. Ὀλίγιστοι δὲ καὶ ἐξ ἐκείνων οἵτινες τοὺς διδάσκουσιν εἶναι ἱκανοὶ νὰ ἀναγνώσωσι καὶ νὰ ἐννοήσωσι τοὺς ποιητὰς καὶ συγγραφεῖς τούτους...

Ποσάκις παρευρέθημεν εἰς ἐξετάσεις ὅπου... ἤμεθα βέβαιοι ὅτι, ἂν ἔστρεφέ τις τὴν σελίδα... ἢ αὐτὴ ἀγρυζία τοῦ ἐξεταζομένου μαθητοῦ ἤθελε καταλάβει καὶ τὸν ἐξετάζοντα διδάσκαλον. Τοῦτο συμβαίνει ἀπανταχοῦ σχεδὸν παρ' ἡμῖν σήμερον, καὶ ἐν ἅπασιν τοῖς διδακτηρίοις, ἀπὸ τοῦ κατωτάτου μέχρι τοῦ ἀνωτάτου...»: 1883 (Ψευδαττικ. ἔλεγχος, 458). Οὐδεὶς ἀγνοεῖ τὰς ἐξαιρέσεις, ἀλλὰ τὰ πράγματα δὲν μεταβάλλονται.

Ἐνώπιον τῆς ἐνδημικῆς αὐτῆς ἀρρωστίας τῆς κλασσικῆς μορφώσεως εἰς τὴν Ἑλλάδα ἡμεῖς οἱ φίλοι τῶν κλασσικῶν σπουδῶν τί ἐπράξαμεν —πέραν τῶν συνήθων σχετλιασμῶν— διὰ νὰ τὰς στηρίξωμεν, καὶ νὰ τὰς ἀνανεώσωμεν, νὰ βοηθήσωμεν εἰς τὴν ὑπερνίκησιν ἢ τὴν ἐλάττωσιν τῶν δυσκολιῶν, νὰ ἀντιμετωπίσωμεν ἐνὶ λόγῳ τὸ πρόβλημα μὲ τρόπον θετικὸν ὅπως ἔκαμαν οἱ Γερμανοὶ φιλόλογοι; δὲν ἔχομεν τάχα καμμίαν εὐθύνην διὰ τὴν ἐπιδείνωσιν τῆς δυσχεροῦς θέσεως τῶν κλασσικῶν γραμμάτων εἰς τὸν τόπον μας;

Ἄν ὅμως θέλωμεν νὰ δώσωμεν θετικὴν βοήθειαν, τοῦτο προϋποθέτει ὅτι θὰ ἀντιμετωπίσωμεν ἐν πλήρει συνειδήσει τὸ πρόβλημα ὡς σημερινοὶ ζωντανοὶ —δόξα τῷ Θεῷ— Ἕλληνας. Ἡ ἐπίγνωσις τοῦ μοναδικοῦ προνομίου τοῦ λαοῦ μας, νὰ ἔχη ὑπερτρισχίλιετῆ ἀδιάκοπον ἱστορίαν, σημαίνει τοῦτο: συναισθανόμεθα ὅτι καὶ εἴμεθα καὶ δὲν εἴμεθα ἀρχαῖοι Ἕλληνας, ὅτι αἱ ἱστορικαὶ μας περιπέτειαι ἠχρήστευσαν ἢ μετεμόρφωσαν πολλὰ συστατικὰ τῆς παραδοσεώς μας, μᾶς ἐπροίκισαν δὲ καὶ μὲ ἄλλα νέα καὶ ὅτι μόνον μὲ τὰ ζωντανὰ πνευματικὰ μας ἐφόδια ἠμποροῦμεν νὰ λύσωμεν τὰ πνευματικὰ μας προβλήματα. Ἐν περιλήψει πιστεύω, ὅτι ἡ βοήθειά μας πρὸς τὰς κλονιζομένας κλασσικὰς σπουδὰς θὰ εἶναι ἀποτελεσματικὴ μόνον ἂν κατανοήσωμεν 1) ὅτι τὸ πρόβλημα ποῦ μᾶς ἀπασχολεῖ δὲν ἐτέθη αὐθαιρέτως, ἀλλὰ προέκυψεν ἐκ τῆς ζωῆς, καὶ 2) ὅτι θὰ τὸ ἀντιμετωπίσωμεν μὲ τρόπον θετικὸν καὶ μὲ τὰ πνευματικὰ μέσα ποῦ εἶναι ἀπότοκα τῆς ζωῆς τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ καὶ δημιουργὰ ζωῆς.

Δύο κυρίως ἀπὸ τὰ ἐξαγγελθέντα ἐν γενικότητι μέτρα προεκάλεσαν εἰς τοὺς κύκλους μας ἀνησυχίας ἢ ἀπορίας Α) ὁ περιορισμὸς τοῦ χρόνου διδασκαλίας τῶν κλασσικῶν γλωσσῶν, καὶ Β) ἡ προτεινομένη εἰς ἀντιστάθμισμα εὐρεῖα χρήσις τῶν μεταφράσεων.

Α) Εἰς τὸ πρῶτον θέμα θὰ εἶμαι σύντομος, ἐπειδὴ τοῦτο συνδέεται καὶ μὲ παιδαγωγικὰ ζητήματα, τὰ ὅποια δὲν κατέχω καλῶς. Προτείνεται, ἂν τὰ δημοσιευθέντα εἶναι ἀκριβῆ, νὰ καταργηθῇ εἰς τὸν πρῶτον τριετῆ κύκλον τῆς μέσης παιδείας ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ, ἢ ὅποια θὰ διδάσκεται μόνον εἰς τὸν δεύτερον τριετῆ κύκλον, νὰ καταργηθοῦν δὲ τελείως τὰ λατινικά· καὶ τοῦτο χάριν, ὑποθέτω, τῶν τεχνικῶν καὶ ἄλλων γνώσεων, τὰς ὁποίας χρειάζεται ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος. Δεχόμενος ἀνεπιφυλάκτως ὡς εἰλικρινῆ τὴν βεβαίωσιν τῶν εἰ-

σηγητῶν τοῦ μέτρου, ὅτι θεμέλιον τῆς ἀγωγῆς θεωροῦν καὶ θέλουσιν τὴν ἀνθρωπιστικὴν παιδείαν, ὅπως καὶ ἐγώ, πιστεύω ἐν τούτοις ὅτι ἡ μεταρρύθμισις αὐτῆ δὲν ἐξυπηρετεῖ τὸν κοινὸν μας σκοπὸν. Ἐν πρώτοις νομίζω, ὅτι καμμία γενικῶς βελτίωσις δὲν θὰ εἶναι δυνατὴ ἄνευ τῆς προσθήκης καὶ 4ου ἔτους εἰς τὸν δεύτερον κύκλον· ἀλλὰ καὶ πάλιν ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν εἰς μόνον τὸν δεύτερον κύκλον θὰ εἶναι ἀνεπαρκής. Πιστεύω, ὅτι στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς πρέπει νὰ διδάσκωνται καὶ εἰς τὸν πρῶτον τριετῆ κύκλον: ὅσους θὰ μεταβοῦν εἰς τὸν 2ον κύκλον θὰ τοὺς εὐκολύνῃ πολὺ ἡ προετοιμασία αὐτῆ· ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλοι θὰ ὠφεληθοῦν πολλαπλῶς, διότι θὰ διευρύνουν τὸν πνευματικὸν τῶν ὀρίζοντα καί, συγκρίνοντες τὴν σημερινὴν γλῶσσαν μὲ τὴν παλαιότεραν φάσιν τῆς, θὰ κατανοήσουν καλύτερον καὶ τὴν συγγένειαν ἀλλὰ καὶ τὴν ἰδιομορφίαν τῆς σημερινῆς ζωντανῆς γλώσσης, θὰ ἀποκτήσουν δὲ αὐστηροτέρας ἀπαιτήσεις καὶ ἀπὸ τὴν ἰδικὴν τῶν ἔκφρασι. Δέχομαι λοιπὸν τὰ δίγλωσσα κείμενα εἰς τὸν 1ον τριετῆ κύκλον, ἀλλὰ τὸ ἀντίκρουσμα μεταφράσεως καὶ πρωτοτύπου δὲν θὰ ὠφελήσῃ ἄνευ παραλλήλου διδασκαλίας στοιχείων τῆς ἀρχαίας γλώσσης.

Ἄν ἡ δευτέρα βαθμὶς τῶν γυμνασιακῶν στοιχείων χωρισθῇ, ὅπως γίνεται εἰς ὅλην τὴν Εὐρώπῃ, εἰς κλασσικὸν καὶ εἰς θετικὸν γυμνάσιον, διὰ τοὺς φοιτῶντας εἰς τὸ δεύτερον τοῦτο ἔλξε πλέον ἡ διδασκαλία τῆς ἀρχαίας. Εἰς τὸ κλασσικὸν ὅμως τετραετὲς γυμνάσιον πρέπει τὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ νὰ διδάσκωνται ἐντατικώτερα καὶ εἰς μεγαλυτέραν ἔκτασιν, ὅπωςδῆποτε δέ, ἀλλὰ ὀλιγώτερον, καὶ τὰ λατινικά. Ὡς πρὸς τὰ τελευταῖα φρονῶ, ὅτι 4 ἔτη σπουδῆς καλῆς ἡμποροῦν νὰ ἰσοφαρίσουν τὰ 5 ποὺ ἐγνωρίσαμεν ἡμεῖς. Προϋπόθεσις ὅμως τοιαύτης ἐντατικῆς σπουδῆς τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν εἶναι, ὅτι ὁ ἀριθμὸς τῶν κλασσικῶν γυμνασίων ἀναγκαίως θὰ ἐλαττωθῇ. Τὰ μνημονευθέντα ἐδῶ ἄλλοτε παραδείγματα προγράμματος τῶν κλασσικῶν γυμνασίων ἐκ τῶν ἄλλων εὐρωπαϊκῶν χωρῶν, ἀλλὰ καὶ ἐκ Ρωσσίας ἀκόμη καὶ ἐκ Κούβας, εἶναι ἀπατηλά, ἐφ' ὅσον δὲν ἀνέφερον καὶ τὸ ποσοστὸν τῶν κλασσικῶν γυμνασίων ἐπὶ τοῦ συνολικοῦ ἀριθμοῦ, τὸ ὁποῖον ποσοστὸν εἶναι ὅπωςδῆποτε μικρὸν, ἐνιαχοῦ δὲ καὶ ἐλάχιστον.

Β) Ἐρχομαι εἰς τὸ θέμα τῆς εὐρείας χρήσεως τῶν μεταφράσεων. Εἶναι μία *Verité de la Palisse*, ὅτι οὐδεμία μετάφρασις, οὐδὲ ἡ ἀρίστη δύναται νὰ ἀναμετρηθῇ μὲ τὸ πρωτότυπον· ἀρκεῖ νὰ ὑπενθυμίσω, ὅτι μὲ αὐθεντίαν καὶ δικαίωμα τὸ ὁποῖον δὲν ἔχομεν ἡμεῖς οἱ φιλόλογοι, μεταφραστῆς τοῦ ὕψους τοῦ Γρυπάρη, ὁ ὁποῖος ἦτο καὶ ἀριστος ποιητῆς καὶ δεινὸς φιλόλογος, ἐτόνισε πόσον συχνὰ ἠσθάνθη τὸν ἑαυτὸν του νικώμενον «στὸν ἄνισον ἀγῶνα μὲ τὸν Ἄφταστο» (τὸν Αἰσχ., ἐκδ. Βαλέτα σ. 266, ἀλλὰ καὶ 334). Τὸ θέμα ὅμως εὐρίσκεται ἀλλοῦ: πιστεύω, ὅτι, ἂν συλλογισθῶμεν τὸ πρᾶγμα καλῶς θὰ πει-

σθῶμεν, διὰ τοὺς τρεῖς λόγους ποὺ θὰ ἀναφέρω ἀμέσως, ὅτι —καὶ ἂν δὲν περιορισθῇ ἡ διδασκαλία τῶν κλασικῶν γλωσσῶν— ἡ μετάφρασις εἶναι ἀνάγκη πρωταρχικῆς σημασίας διὰ τὴν κλασικὴν μας παιδείαν καὶ τὴν συνειδητὴν ἐνίσχυσιν αὐτῆς. Λέγων δὲ «ἀνάγκη» δὲν ἐννοῶ «ἀναγκαῖον κακόν», ἀλλ' ἔργον ἐξόχως εὐεργετικόν τόσον διὰ τὴν γνῶσιν τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν ὅσον καὶ διὰ τὴν εὐκταίαν διάδοσιν τῶν ἀρχαίων συγγραφέων.

1) Ἡ μετάφρασις εἶναι ὄργανον πολύτιμον δι' αὐτὴν ταύτην τὴν εἰδικὴν ἐργασίαν τοῦ φιλολόγου, διὰ τὴν ὑπ' αὐτοῦ τούτου τοῦ φιλολόγου ἀληθῆ διαφώτισιν καὶ ἐρμηνείαν τοῦ ἀρχαίου κειμένου, ἐρμηνεία δὲ δὲν σημαίνει ἀπλῶς τὴν ἀνεύρεσιν τοῦ νοήματος τοῦ ἀρχαίου χωρίου. Μόνον διὰ τῆς ὀρθῆς μεταφράσεως θὰ ἐπιτύχη ὁ φιλόλογος νὰ διεισδύσῃ πραγματικὰ εἰς τὴν ἀρχαίαν γλωσσικὴν ἔκφρασιν, εἰς τὴν ὁποίαν συμπυκνώνεται πλοῦσιος πνευματικὸς, ψυχικὸς καὶ καλλιτεχνικὸς κόσμος. Μετὰ δηλαδὴ τὴν πρώτην χονδροειδῆ τεχνολογικὴν ἀνάλυσιν χρεωστεῖ ὁ φιλόλογος νὰ κοπιᾷ διὰ νὰ ἐξεύρῃ εἰς τὴν γλῶσσαν τοῦ λέξεως καὶ νὰ μεταχειρισθῇ φραστικούς τρόπους καὶ πλοκὴν λόγου, ὅπου νὰ περισωθοῦν ὅσον εἶναι δυνατόν περισσότερον τὸ ἰδιαιτέρον βᾶρος καὶ ὁ ἐσωτερικὸς χυμὸς καὶ τὸ χρῶμα ποὺ ἔχει ἀποκτήσει ἡ ἀρχαία ἔκφρασις εἴτε ὡς ἐκ τῆς ἱστορίας τῶν λέξεων εἴτε ἐκ τῶν ποικίλων πνευματικῶν συνειρμῶν εἴτε ἐκ τῆς νέας συλλήψεως τοῦ συγγραφέως· πρέπει μὲ ἄλλας λέξεις ὁ φιλόλογος νὰ ἀναγνωρίσῃ καὶ νὰ κάμῃ διὰ τῆς μεταφράσεως συνειδητὸν καὶ εἰς τὸν ἑαυτὸν τοῦ τὸ ὕφος τοῦ συγγραφέως. "Ὅσοι ἔχουν παρακολουθήσει φροντιστήρια μεγάλων Γερμανῶν φιλολόγων ἐνθυμοῦνται πόσον οἱ διδάσκοντες ἐπέμενον εἰς τοῦτο καὶ ἀπῆλθον ἀπὸ τοὺς ἀσκουμένους νὰ δικαιολογήσουν τὴν τοιαύτην ἢ τοιαύτην μετάφρασιν. Εἰς τὴν διὰ τῆς μεταφράσεως ἐρμηνείαν λοιπὸν πραγματώνεται καὶ κορυφώνεται ἡ ἐκ μέρους τοῦ εἰδικοῦ φιλολόγου σοβαρὰ μελέτη τοῦ ἀρχαίου κειμένου. Τὸ ἔργον εἶναι δυσκολώτατον, ἀλλ' ἂν τὸ ἀποφύγῃ ὁ φιλόλογος ἀπατᾷ ἑαυτόν.

2) Ἐχουν ὅμως περαιτέρω ἀνυπολόγιστον σημασίαν αἱ μεταφράσεις — ἐφ' ὅσον βεβαίως ἐκπληροῦν τοὺς ἀνωτέρω ὅρους— καὶ διὰ τοὺς ἐκπαιδευμένους. Πῶς θὰ στερήσωμεν ὄσους δὲν θὰ μάθουν πλέον ἀρχαῖα ἑλληνικὰ ἀπὸ τοὺς θησαυροὺς τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς λογοτεχνίας, ἐνῶ ἔχουν προχείρους καὶ εἰς καλὰς μεταφράσεις τὸν Dante, τὸν Shakespeare, τὸν Γκαῖτε, ἀκόμη καὶ τοὺς νεωτάτους, π.χ. τὸν T. S. Elliot, τὸν Kafka κ.ἄ.; Ἀλλὰ καὶ ὅσοι θὰ φοιτήσουν εἰς κλασσικὸν Γυμνάσιον χρειάζονται ὄχι ὀλιγώτερον τὰς μεταφράσεις. Διότι εἰς τὸ πρωτότυπον δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διδασκῶν ἀναλυτικῶς παρὰ 400-500 στίχους τοῦ Ὀμήρου καὶ ἐλάχιστον Ἡρόδοτον, Θουκυδίδην, Σοφοκλῆν, Πλάτωνα κλπ. Ἀλλὰ μὲ τὰ σπαράγματα αὐτὰ ἀπὸ τὴν γιγαντιαίαν πνευματικὴν δημιουργίαν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος πῶς εἶναι δυνατόν οἱ νέοι νὰ

τὴν γνωρίσουν, νὰ τὴν ἐκτιμήσουν καὶ νὰ τὴν ἀγαπήσουν; εἶναι ἀνάγκη λοιπόν, πέραν τῆς ἀναλυτικῆς μελέτης ὠρισμένων μερῶν τοῦ πρωτοτύπου, νὰ διδασχθοῦν καὶ ὀλόκληρον τὸν ποιητὴν, ἢ τὸν πεζογράφον, ἢ τοῦλάχιστον τὸ μέγιστον μέρος του. Τοῦτο δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθῆ παρὰ μόνον διὰ καλῶν μεταφράσεων ἐν συνδυασμῶ με ἐπιτροχάδην ἀνάγνωσιν (kursorische Lektüre) πολλῶν κομματιῶν τοῦ πρωτοτύπου. Ὑπενθυμίζω ὅτι ἡ ὑπὸ τῶν Γερμανῶν φιλολόγων δημιουργηθεῖσα κίνησις τοῦ Junghumanismus, ποὺ ἀνεφέραμεν, τοῦτον ἀκριβῶς τὸν τρόπον εὑρεν ὡς ἀποτελεσματικὸν διὰ τὴν ἐδραίωσιν τῆς γνώσεως τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν καὶ διὰ τὴν διάδοσιν τῆς ἀγάπης τῶν ἀρχαίων συγγραφέων, ἐξέδωσε δὲ καὶ τὰ ἀπαιτούμενα βιβλία.

3) Εἶναι ὅμως τέλος καὶ γενικώτερον ὑψίστη ἐθνικὴ ἀνάγκη ἡ συστηματικὴ καλλιέργεια τῶν μεταφράσεων. Ἔχομεν χρέος νὰ καταστήσωμεν προσιτὴν εἰς ὀλόκληρον τὸ ἔθνος τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν λογοτεχνίαν. Ἡ πείρα μας ἀπὸ τὸ πρόσφατον συνέδριον τῆς Fondation Européenne de la Culture ἔδειξεν, ὅτι ἐλάχιστοι ἀπὸ τοὺς συνέδρους ἦσαν εἰς θέσιν νὰ ἀναγνώσουν τὰ ἀρχαῖα πρωτότυπα, καὶ ὅμως εἰς ὅλους ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ λογοτεχνία ἐξυπνοῦσε συγκεκριμένως καὶ ὄχι ἀορίστους συγκινήσεις καὶ ἐναργεῖς εἰκόνας, διότι τοὺς εἶχε γίνει οἰκειὰ διὰ μεταφράσεων. Διατὶ θὰ μένουν ἀδικημένοι οἱ νεώτεροι Ἕλληνες; προτιμῶ δὲ καὶ ἐγὼ τὰ δίγλωσσα κείμενα, διότι, ἂν ἡ μετάφρασις εἶναι καλὴ καὶ δὲν ἀηδιάσῃ τὸν ἀναγνώστην, θὰ τὸν «ψυχαγωγῆσῃ» = θὰ σύρῃ τὴν ψυχὴν του εἰς τὸ ἀρχαῖον κείμενον.

Τέλος ἡ συστηματικὴ μεταφραστικὴ προσπάθεια ἀπὸ πνευματικοὺς ἀνθρώπους προικισμένους με τὰ κατάλληλα χαρίσματα καὶ ἐφόδια θὰ ἔχῃ ἐξόχως εὐεργετικὴν ἐπίδρασιν καὶ εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς ἰδικῆς μας γλωσσικῆς ἐκφράσεως· διότι ἡ ἴδια ἡ ζωντανὴ γλῶσσα μας ἐν τῇ προσπάθειᾳ νὰ περισώσῃ ὅσον εἶναι δυνατὸν περισσότερα ἀπὸ τὰ ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ προτερήματα τῆς ἀρχαίας ἐκφράσεως, ἐξέρχεται ἀπὸ τὴν ἄσκησιν αὐτὴν δυναμωμένη, ἀνακαλύπτει μέσα της δυνάμεις ἀγνώστους καὶ ἀναζωογονεῖται. Εἶναι μεγάλη τιμὴ τῆς σχολῆς τοῦ Σολωμοῦ (Πολυλάς, Καλοσγοῦρος, Κογεβίνας, Θεοτόκης κ. ἄ.) ὅτι ἀντελήφθη πρώτη τὴν εἰδικὴν αὐτὴν ἀξίαν τῆς μεταφραστικῆς ἐργασίας καὶ ἀφιέρωσε τὰς καλυτέρας δυνάμεις της εἰς τὸ νὰ πλουτίσῃ τὴν ζωντανὴν μας γλῶσσαν με μεταφράσεις ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴν λογοτεχνίαν. Καὶ ἐπειδὴ τὸ ἔργον αὐτὸ τῆς ἀναζωογονήσεως τῆς γλώσσης μας δὲν τελειώνει ποτέ, ἡ μεταφραστικὴ ἐργασία πρέπει νὰ συνεχισθῆ ἐντατικῶς.

Ὅφειλω ἀκόμη νὰ προσθέσω, διὰ νὰ εἶμαι σαφής, ὅτι, ἀσχέτως πρὸς τὸ γενικὸν γλωσσικὸν ζήτημα, εἰς τοῦ ὁποίου τὴν συζήτησιν δὲν εἰσέρχομαι, διὰ τὸ ἀνωτέρω σκιαγραφηθὲν ἐξόχου σημασίας πνευματικὸν ἄθλημα μόνη

γλῶσσα κατάλληλος εἶναι ἡ ζωντανή γλῶσσα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, ἡ γλῶσσα τὴν ὁποῖαν ἐθεμελίωσαν ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Πολυλάς διὰ τῆς πεζογραφίας των, ἐκαλλιέργησαν δὲ μὲ θαυμαστάς ἐπιτυχίας οἱ ἀπὸ τοῦ Παλαμᾶ καὶ ἐντεῦθεν Ἑλληνες λογοτέχναι.

Θέλω νὰ τελειώσω μὲ ἓν κήρυγμα αἰσιοδοξίας περὶ τοῦ μέλλοντος τῶν κλασικῶν γλωσσῶν. Δὲν μὲ κάμνουν ὀλιγόπιστον αἱ σημεριναὶ περιπέτειαι, τὰς ὁποίας θεωρῶ ὡς παροδικὰς καὶ δυναμένας νὰ ἀντιμετωπισθοῦν. Γνωρίζομεν ὅτι καὶ παλαιότερον τὰς ὑπέστησαν: μετὰ τοὺς δύο αἰῶνας τῆς Ἀναγεννήσεως, τὸν 15ον καὶ 16ον, ἡ στάθμη τῆς μελέτης τῶν κλασικῶν γλωσσῶν, ἀκόμη καὶ τῆς Λατινικῆς, ἔπεσεν εἰς τὴν Δ. Εὐρώπην κατὰ τὸν 17ον καὶ 18ον αἰῶνα ἀπιστεύτως χαμηλά· μόνον δὲ ὁ 19ος αἰὼν τὰς ἀνύψωσεν εἰς τὴν θέσιν τὴν ὁποῖαν γνωρίζομεν καὶ διὰ τὴν ὁποῖαν καμαρώνομεν. Αὐτὰ τὰ ἀναμφισβήτητα γεγονότα μᾶς ὑπομιμνήσκει εἰς ὠραῖον καὶ πολὺ ἀξιανάγνωστον ἄρθρον τοῦ ὁ G. Bagnani δημοσιευθὲν εἰς τὸ *A.J.A.* 1955. Πιστεύω, ὅτι αἱ κλασικαὶ γλῶσσαι δὲν εἶναι πλέον ἀπλᾶ ἱστορικὰ γεγονότα, διότι ἡ ἰδία ἡ ἱστορία τοὺς ἔχει προσδώσει ἀναγκαιότητα ἀνάλογον μὲ ἐκείνην τῶν φυσικῶν φαινομένων, περὶ τῶν ὁποίων ὁ Σενέκας λέγει τό περίφημον «παύουν, ἀλλὰ δὲν χάνονται» (*Desinunt ista, non pereunt*). Ἡ, ἀκόμη καλύτερον, ὅτι ἰσχύει καὶ δι' αὐτὰς ἐκεῖνο ποὺ λέγει ὁ ἐλληνικὸς λαὸς διὰ τὴν γῆν, μετὰ ἀπὸ κάθε σεισμόν, «τρέμει, μὰ δὲν βουλιάει».

[Ἐπίκληση εἰς τὴν Ἑταιρεία Φιλολόγων]*

Κύριε Διευθυντά,

Ἡ Ἑταιρεία Φιλολόγων κυκλοφόρησε τελευταῖα ἓνα τεύχος, παράρτημα τοῦ περιοδικοῦ «Πλάτωνος» μετὸν τίτλο «Αἱ ἐνέργειαι τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων ἐν ὄψει τῆς ἐκπαιδευτικῆς μεταρρυθμίσεως τοῦ 1964 (Γνωμαὶ τῶν μελῶν τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν καὶ ἄλλων ἐκπαιδευτικῶν προσώπων καὶ ἰδρυμάτων δοθεῖσαι εἰς δημοσιότητα)», ὅπου περιέχεται καὶ ἡ γνώμη πού ὁ ὑπογραφόμενος εἶπε εἰς τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν στίς 28 Μαΐου 1964 (σ. 19-25). Αὐτὸ καὶ μόνο εἶναι πού με ὑποχρεώνει νὰ μιλήσω γιὰ τὸ τεύχος αὐτό, περιορίζομαι ὅμως σὲ πολὺ λιγώτερα ἀπὸ ὅσα θὰ εἶχα νὰ πῶ. Στὸν τίτλο του κιάλας κινεῖ τὴν προσοχὴ ἡ ἐπεξηγηματικὴ παρένθεση. Πρέπει τάχα νὰ συμπεράνωμε ἀπὸ τὴν παρένθεση αὐτή, ὅτι οἱ ἰδιαίτερες (ὄχι δημόσιες) συνεδρίες τῆς Ἀκαδημίας τὸν περασμένον Μάη γιὰ τὰ ἐκπαιδευτικὰ νομοσχέδια καὶ ἡ δημοσίευσή των γνωμῶν τῶν Ἀκαδημαϊκῶν, γιὰ τὴν ὁποία οἱ ἀρχὲς τῆς Ἀκαδημίας εἶχαν δηλώσει τότε ὅτι δὲν εὐθύνονται, ἔχουν ἄμεση σχέσιν μετὰ τὰς ἐνέργειαι τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων; Προτιμῶ νὰ ἀφήσω τὸ πρᾶγμα ἀσχολίαστο. Ἡ γνώμη πού εἶπε εἰς τὴν Ἀκαδημία ὁ ὑπογραφόμενος ἔτυχε σὲ ἓνα-δύο σημεία νὰ συμφωνῇ μετὰ μερικὰς ἄλλας, π.χ. στὸ ὅτι τὰ τρία τελευταῖα χρόνια τῆς μέσης θὰ ἔπρεπε νὰ γίνοντο τέσσαρα· ὅτι στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς θὰ ἔπρεπε νὰ διδάσκονται καὶ στὰ τρία χρόνια τοῦ πρώτου κύκλου· ἢ ὅτι καλὸ θὰ ἦταν νὰ περιορισθῇ ὁ ἀριθμὸς τῶν καθ'αυτὸ κλασσικῶν γυμνασίων, ὅπου τὰ ἀρχαῖα νὰ διδάσκονται ἐντατικώτερα, περισσότερο τὰ ἑλληνικὰ καὶ λιγώτερο τὰ λατινικά, γιὰ νὰ συνεχισθῇ καὶ νὰ ἀνανεωθῇ ἡ οὐμανιστικὴ παράδοσις. Ἀλλὰ εἶναι φανερὸ σὲ ὅποιον διαβάσῃ τὴν γνώμην μου, ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ συμφωνία σὲ λεπτομέρειαι εἶναι τυχαία σύμπτωσις, γιὰτὶ ἐντελῶς ἄλλοι εἶναι οἱ σκοποὶ καὶ ὁ στόχος τῶν ἐκδοτῶν τοῦ φυλλαδίου. Προσπαθῶ καὶ δὲν κατορθῶναι νὰ καταλάβω τί θέσιν ἔχει μέσα σ' αὐτὸ μιὰ γνώμη πού καὶ μετὰ τὸ πνεῦμα τῆς καὶ μετὰ τὸ γράμμα τῆς ἔρχεται σὲ διαμετρικὴ ἀντίθεσιν μετὰ ὅσα οἱ ἐκδότες του ἐπιδιώκουν. Νὰ δεχθῶ, ὅτι τὴν ἐτύπωσαν ἀπὸ διάθεσιν ἀμεροληψίας, μετὰ σκοπὸν νὰ δώσουν στὸ κοινὸν τοὺς ὅλα τὰ στοιχεῖα πού χρειάζεται γιὰ

*Τὸ Βῆμα, Τετάρτη 27 Ἰανουαρίου 1965.

νὰ σχηματίσει δική του κρίση; ἀλλὰ τότε θὰ ἔπρεπε νὰ τυπώσουν μαζί και ὅλα τὰ ἄρθρα τῶν φιλολόγων τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Θεσσαλονίκης και ἄλλων ποὺ ἔχουν ὑπερασπίσει τὰ νομοσχέδια (ὅπως ἔκαμε τὸ 1905 ἡ Βιβλιοθήκη Μαρασλῆ, ποὺ τύπωσε στὸν ἴδιο τόμο ὀλόκληρη τὴν ἐξαιρετικὴ μελέτη τοῦ Krumbacher γιὰ τὸ γλωσσικὸ μας πρόβλημα και τὴν ἀπάντηση τοῦ Χατζηδάκη — ἀλλὰ τότε ἦταν 1905...). Θὰ μπορούσα ἴσως νὰ ἐμπιστευθῶ στὸ ὅτι, ὅποιοι διαβάσει τὴ γνώμη τοῦ ὑπογραφόμενου θὰ καταλάβει ἀμέσως τὴν ἀντίθεση. Ἄλλὰ ὅλοι ξέρουν ὅτι στὶς ἡμέρες μας γιὰ τὸν περισσότερο κόσμον «διάβασα» σημαίνει μιὰ ματιὰ στὸν πίνακα τῶν περιεχομένων (ὅπου και τ' ὄνομά μου). Καὶ πάλι δὲν θὰ μιλοῦσα, ἂν οἱ ἐκδότες τοῦ φυλλαδίου εἶχαν οἱ ἴδιοι σημειώσει κάπου τὴ διαφορά. Ἀντίθετα, αὐτοὶ βεβαιώνουν ὅτι «πάντα τὰ δημοσιεύματα ἤλεγχον τὴν ἀντιεπιστημονικότητα τοῦ νομοσχεδίου», ὅτι «τὸ ἀμαρτωλὸν νομοσχέδιον πανταχόθεν ἀποδοκιμασθὲν ἐψηφίσθη», ὅτι ὁ νέος νόμος θεωρήθηκε ἀπὸ πολλοὺς διακεκριμένους πολῖτες «ὡς δευτέρα ἄλωσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως» (σ. 150-152). Ἔχω λοιπὸν χρέος νὰ τονίσω, ὅτι εἶναι τεράστια ἡ ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τίς ιδέες και τίς ἐνέργειες τῶν ἐκδοτῶν τοῦ φυλλαδίου ἀπὸ τὴ γνώμη τοῦ ὑπογραφόμενου, ὁ ὁποῖος ἔπαιρνε θετικὴ και ὄχι ἀρνητικὴ στάση ἀπέναντι στὴν ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση. 1) Εἶχα πεῖ στὴν Ἀκαδημία, ὅτι τὰ προβλήματα ποὺ ζητοῦσε νὰ λύσει τὸ νομοσχέδιο τοῦ Ὑπ. τῆς Παιδείας «εἶναι πραγματικὰ και σοβαρά, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰς προτιμήσεις τοῦ ἐνὸς και τοῦ ἄλλου, και πηγάζουν ἀπὸ αὐτὸν τοῦτον τὸν χαρακτηῖρα τῆς συγχρόνου ζωῆς» και ὅτι, μπορεῖ τὸ νομοσχέδιο νὰ εἶχε σφάλματα, ἀλλὰ ἐμεῖς οἱ φίλοι τῆς ἀνθρωπιστικῆς παιδείας «δὲν νομίζω, ὅτι τοὺς εἰσηγητὰς τῶν νομοθετημάτων τούτων πρέπει νὰ τοὺς θεωροῦμεν ὡς ἀντιπάλους ἐφ' ὅσον και αὐτοὶ ὡς βᾶσιν τῆς ἀγωγῆς θέλουν τὴν ἀνθρωπιστικὴν παιδείαν και δὲν ἔχομεν δικαίωμα νὰ μὴ τοὺς πιστεύσωμεν. Ἀντιθέτως χρεωστοῦμεν, πέραν τῶν ὕμνων πρὸς τὴν κλασσικὴν παιδείαν, νὰ δώσωμεν συγκεκριμένως συμβουλὰς ὡς ἀποτεινόμενοι πρὸς ἀνθρώπους ἀγωνιζομένους τὸν αὐτὸν ἀγῶνα» και παρακάτω «δέχομαι ἀνεπιφυλάκτως ὡς εἰλικρινῆ τὴν βεβαίωσιν εἰσηγητῶν τοῦ μέτρου, ὅτι θεμέλιον τῆς ἀγωγῆς θεωροῦν και θέλουν τὴν ἀνθρωπιστικὴν παιδείαν». Τὰ ἐντελῶς ἀντίθετα ὑποστηρίζουν οἱ ἐκδότες τοῦ φυλλαδίου. 2) Γιὰ τίς μεταφράσεις: ἡ γνώμη μου ὑποστηρίζει ὅτι «και ἂν δὲν περιορισθῆ ἡ διδασκαλία τῶν κλασσικῶν, ἡ μετάφρασις εἶναι ἀνάγκη πρωταρχικῆς σημασίας διὰ τὴν κλασσικὴν μας παιδείαν και τὴν συνειδητὴν ἐνίσχυσιν αὐτῆς. Λέγων δὲ ἀνάγκην δὲν ἐννοῶ «ἀναγκαῖον κακὸν, ἀλλ' ἔργον ἐξόχως εὐεργετικὸν τόσον διὰ τὴν γνῶσιν τῶν ἀρχαίων γλωσσῶν ὅσον και διὰ τὴν εὐκταίαν διάδοσιν τῶν ἀρχαίων συγγραφέων» και εἶχα ἐξηγήσει πλατιά τοὺς λόγους (σὲ 2 σελίδες), τονίζοντας μάλιστα και ξεχωριστὰ γιὰ τοὺς φιλόλο-

γους, ὅτι «εἰς τὴν διὰ τῆς μεταφράσεως ἐρμηνείαν πραγματώνεται καὶ κορυφώνεται ἢ ἐκ μέρους τοῦ εἰδικοῦ φιλολόγου σοβαρὰ μελέτη τοῦ ἀρχαίου κειμένου· τὸ ἔργον εἶναι δυσκολώτατον, ἀλλ' ἂν τὸ ἀποφύγη ὁ φιλόλογος ἀπατᾷ ἑαυτόν». Οἱ ἐκδότες τοῦ φυλλαδίου ὑποστηρίζουν τὰ ἐντελῶς ἀντίθετα. 3) Γιὰ τὴ γλῶσσα εἶχα ὑποστηρίξει ὅτι «διὰ τὸ ἀνωτέρω σκιαγραφηθὲν ἐξόχου σημασίας πνευματικὸν ἄθλημα (δηλαδὴ τὴ διδασκαλία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς) μόνη γλῶσσα κατάλληλος εἶναι ἡ ζωντανὴ γλῶσσα τῆς λογοτεχνίας, ἡ γλῶσσα τὴν ὁποίαν ἐθεμελίωσαν ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Πολυλάς διὰ τῆς πεζογραφίας των, ἐκαλλιέργησαν δὲ μὲ θαυμαστάς ἐπιτυχίας οἱ ἀπὸ τοῦ Παλαμᾶ καὶ ἐντεῦθεν Ἑλληνας λογοτέχναι». Οἱ ἐκδότες τοῦ τεύχους θέλουν γιὰ βάση τῆς διδασκαλίας τὴ γλῶσσα ἐκεῖνη ποῦ ἔχει πάρει συμβατικά, χωρὶς καμμιά δικαίωση ἱστορικὴ ἢ πραγματικὴ, τὸ ὄνομα «καθαρεύουσα». Οἱ ἐκδότες τοῦ φυλλαδίου, γιὰ νὰ ἀντικρούσουν τὴ διακήρυξη τοῦ κ. Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως μπροστὰ στοὺς ἀντιπροσώπους τοῦ ἔθνους, ὅτι τὸ ἄρθρο τοῦ Συντάγματος γιὰ τὴ γλῶσσα εἶναι «ἐντροπή», καταφεύγουν στὴν ἐπινόηση, ὅτι τὸ ἄρθρο τοῦτο βρίσκεται κιόλας στὸ ἄρθρο 53 τοῦ πολιτεύματος τοῦ Ρήγα. Ἄλλὰ τὸ ἄρθρο τοῦ Ρήγα λέει τὰ ἐξῆς: «Τὸ Νομοδοτικὸν Σῶμα προβάλλει νόμους καὶ δίδει ψηφίσματα ἧτοι προσταγὰς. Ὅλοι οἱ νόμοι καὶ προσταγαὶ γίνονται εἰς τὴν ἀπλὴν τῶν Ἑλλήνων γλῶσσαν ὡς πλέον εὐκατάληπτον καὶ εὐκολον νὰ σπουδασθῆ ἀπὸ ὅλα τὰ εἰς τὸ βασιλείον τοῦτο ἐμπεριεχόμενα γένη· ὁμοίως καὶ ὅλα τὰ ἔγγραφα τῶν κρίσεων καὶ ἄλλων δημοσίων πράξεων» (ὡς διαβάσουν καὶ τὸ ἄρθρο 4 γιὰ νὰ ἰδοῦν τί ἐννοεῖ μὲ τὴν ἀπλῆ). Ὁ καθένας βλέπει ὅτι τὸ ἄρθρο τοῦ Ρήγα μιλάει γιὰ ἐντελῶς ἄλλο πρᾶγμα, ὅτι δηλαδὴ οἱ νόμοι κλπ. πρέπει νὰ γράφονται στὴν ἀπλῆ γλῶσσα τῶν Ἑλλήνων, γιὰ τὴν καταλαβαίνουν καὶ τὴ μαθαίνουν εὐκολα καὶ οἱ Σέρβοι, Ἀρμένηδες, Βλάχοι, Τοῦρκοι κλπ. Λοιπόν: ἐγὼ δέχομαι (καὶ πιστεύω ὅτι θὰ τὸ δεχτοῦν πρόθυμα καὶ ὅλοι οἱ δημοτικιστὲς) νὰ ἀντικατασταθῆ τὸ σημερινὸ ἄρθρο τοῦ Συντάγματος μὲ τὴ διατύπωση τοῦ Ρήγα καὶ μάλιστα μὲ τὶς ἴδιες λέξεις: θὰ τιμηθῆ ἔτσι καὶ ὁ Ρήγας, ὅπως πραγματικὰ τοῦ ἀξίζει, καὶ θὰ γλυτώσωμε ἀπὸ δικαστικὰς ἀποφάσεις ποῦ κηρύσσουν τὰ δικόγραφα ἀντισυνταγματικὰ ἅμα εἶναι γραμμένα στὴ δημοτικὴ. Τὸ φυλλάδιο τῆς «Ἐταιρείας τῶν Ἑλλήνων Φιλολόγων» μὲ τὸ περιεχόμενον, μὲ τὸ εἶδος τῆς ἐπιχειρηματολογίας του, μὲ τὸν τόνο τῆς γλῶσσας του (βλ. προπάντων τὸν ἐπίλογο σ. 150-152) ἔρχεται νὰ κρατήσῃ τὸ ἴσο στίς φωνασιὰς τοῦ τυφλωμένου φανατισμοῦ ἐναντίον τοῦ πνεύματος. Πόσο ἐπίκαιρα ἔχουν ξαναγίνει τὰ «Σατιρικὰ γυμνάσματα» τοῦ Παλαμᾶ. Καὶ ἔχουν περάσει ἀπὸ τότε ἐξήντα σχεδὸν χρόνια...

Χαρακτηριστικά τῆς ἑλληνικῆς τέχνης*

Χαρακτηριστικά τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀποψινῆς ὁμιλίας πού τὸ Ὑπουργεῖο τῆς Παιδείας μὲ κάλεσε νὰ πραγματευτῶ μέσα στὰ πλαίσια τῆς 8ης Πανελλήνιας ἔκθεσης. Θὰ ἤθελα ὁμως προτοῦ ἀρχίσω νὰ τονίσω ὅτι τὸ θέμα εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ ἀπλό. Ἀπὸ τίς πολλές καὶ μεγάλες δυσκολίες θὰ περιοριστῶ ἐδῶ σὲ δύο, πού μοῦ φαίνονται οἱ σπουδαιότερες: 1) Πρῶτα-πρῶτα εἶναι ἡ γενικὴ δυσκολία πού προβάλλει πάντοτε ὅταν μιλοῦμε γιὰ τέχνη: ἐνῶ δηλαδὴ τὰ ἐκφραστικὰ ὄργανα τῆς τέχνης εἶναι ἡ ὄραση καὶ τὸ χέρι τοῦ καλλιτέχνη, ἐμεῖς ἐρχόμαστε νὰ διατυπώσουμε τὰ καλλιτεχνικὰ γεγονότα καὶ φαινόμενα μὲ τὸ λόγο, πού εἶναι ὁμως ἕνα ἐκφραστικὸ μέσο πολὺ διαφορετικόν. Παθαίνουν λοιπὸν μιὰ οὐσιαστικὴ ἀλλοίωση τὰ καλλιτεχνικὰ φαινόμενα καθὼς μεταφράζονται σὲ λόγο, καὶ πρέπει νὰ καταβάλουμε μεγάλη προσπάθεια γιὰ νὰ μὴν εἶναι πολὺ σοβαρὴ ἡ ἀλλοίωση αὐτή, ἀλλὰ νὰ μείνουμε κοντὰ στὰ συγκεκριμένα γεγονότα τῆς τέχνης. 2) Χώρια ὁμως ἀπὸ τὴ γενικὴ αὐτὴ δυσκολία ὑπάρχει καὶ μιὰ δευτέρη, εἰδική: πρέπει τὰ γνωρίσματα πού θὰ τονίσουμε νὰ χαρακτηρίζουν πραγματικὰ τὴν οὐσία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Ἀλλά, γιὰ ἕνα φαινόμενο τόσο πολυσύνθετο καὶ τόσο βαρυσήμαντο, ἀληθινὰ κοσμοϊστορικό, ὅπως εἶναι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη, δὲν θὰ ἦταν θράσος νὰ ἰσχυριστοῦμε, ὅτι ἔχομε συλλάβει ἀκριβῶς τὰ σημεῖα ἐκεῖνα πού χαρακτηρίζουν κυριώτατα τὴν πραγματικὴ οὐσία τῆς; καὶ μάλιστα ὅλα τὰ σημεῖα; καὶ μάλιστα ἀφοῦ ξέρομε ὅτι, ἀπὸ τότε πού ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔγινε ἀντικείμενο σοβαρῆς μελέτης, οἱ διάφορες ἐποχὲς ἐτοποθέτησαν κάθε φορὰ ἀλλοῦ τὸ νόημά της καὶ τὸ μήνυμά της καὶ πρόβαλαν δευτερεύοντα γνωρίσματα γιὰ πρωτεύοντα, καὶ ἀντίστροφα; Ἐνας μεγάλος Γερμανὸς στοχαστής, ὁ Herder, στὰ χρόνια τοῦ Goethe, εἶπε ὅτι μονάχα ἕνας θεὸς ἢ ἕνας προφήτης ἢ ὁ Μεφιστοφελῆς (ein Teufel) θὰ μπορούσε νὰ μιλήσει μὲ πληρότητα (vollständig) γιὰ τὴν τέχνη αὐτή.

Πρέπει λοιπὸν, μετριοφρονέστερα, νὰ προσπαθήσουμε ὥστε: στηριζόμενοι στὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ὅπως τὴν κατέχομε σήμερα, ἀλλὰ —ὄχι λιγώτερο— καὶ στὴν πείρα μας ἀπὸ τὰ φαινόμενα πού παρουσιάζει ἡ

* *Ἀρχαία Τέχνη*, 1972, 9-19. Χρονολογεῖται στὶς 15 Ἀπριλίου 1965.

τέχνη στους νεώτερους χρόνους έως και τις ημέρες μας, να απομονώσουμε κάποια σημάδια που αισθανόμαστε ότι εξωτερικεύουν τον κεντρικό παλμό της αρχαίας ελληνικής τέχνης και την ξεχωρίζουν από την τέχνη άλλων λαών πιο παλιών ή και σύγχρονων με τους Έλληνες, όπως είναι π.χ. οι Αιγύπτιοι. Μιλᾶμε για την αρχαία ελληνική τέχνη, γιατί απ' αυτήν οι μελετητές έχουν συναγάγει τα γνωρίσματα που αποτελούν την έννοια «ελληνικό» και τα ίδια αυτά έσωτερικά γνωρίσματα έχουμε στο νοῦ μας όταν μιλοῦμε για την ελληνικότητα της σημερινής τέχνης μας.

Καλὸ εἶναι νὰ θυμόμαστε καὶ τοῦτα: ὅτι ἕως τὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς (500 π.Χ.) ὁ δρόμος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης καὶ ἐκεῖνος ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ ἀνατολικὲς τέχνες εἶναι ὄχι οἱ ἴδιοι ἀλλὰ παράλληλοι: δὲν εἶναι οἱ ἴδιοι, γιατί στὰ ἀρχαϊκὰ χρόνια κιόλας βλέπουμε ὅτι μέσα στὴν ἐλληνικὴ τέχνη δουλεύουν, ὅπως μέσα στὸ σπόρο, οἱ δυνάμεις ἐκεῖνες ποὺ τὴν ἔκαμαν ὕστερα νὰ ἀλλάξει κατεύθυνση — ἀλλὰ ἐξωτερικὰ οἱ δρόμοι τους εἶναι παράλληλοι. Στὸ τέλος ὅμως τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, γύρω στὰ 500 π.Χ., ἡ ἐλληνικὴ τέχνη ξεμακραίνει ἀπὸ τὴν παράλληλη αὐτὴ γραμμὴ τῆς πορείας καὶ χαράζει καινούργιο δρόμο ἀπάτητον ἕως τότε, αὐτὸν ποὺ ὀδηγεῖ ἕως τις ἡμέρες μας — ἐνῶ οἱ ἀνατολικὲς τέχνες ἔμειναν ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς τους ἀρχαϊκές.

Πρέπει ὅμως, γιὰ νὰ προλάβουμε κάθε παρεξήγηση, νὰ τονίσουμε ὅτι (συγκρίνοντας τὴν ἐλληνικὴ τέχνη μὲ ἄλλες δὲν ἐννοοῦμε ποτὲ τὴν ποιότητα τῶν ἔργων της· ἔργα μὲ ἀνώτερη καὶ ἀνώτατη ποιότητα, ἔχουν νὰ δείξουν ὅλες οἱ τέχνες) δὲν μιλοῦμε γιὰ τὴν ποιότητα, ἀλλὰ γιὰ τὴ φυσιογνωμία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ἐκεῖνη ποὺ ὅταν τὴν ἀντικρύζει ὁ Εὐρωπαῖος τὴν αἰσθάνεται πολὺ πρὸ συγγενικῆ μὲ τὸν ἑαυτό του ἀπὸ τὴν τέχνη ἄλλων λαῶν. Τέλος σημειῶνω, ὅτι ὁ χρόνος ποὺ διαθέτομε εἶναι πολὺ λίγος καὶ ὑποχρεωτικὰ θὰ εἶμαι σύντομος: ὅσα θ' ἀκούσετε εἶναι, καθὼς θὰ ἔλεγε ὁ Παλαμᾶς, περισσότερο «θέματα γιὰ ζετύλιγμα».

Ἄς ρωτήσομε λοιπόν: τί εἶναι τὸ ἐλληνικὸ στὴ γλυπτικῆ; ποῖα εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὰ ὁποῖα ξεχωρίζεις τὴν ιδιαίτερη φύση τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ἀπὸ τὰ ἀρχαϊκὰ κιόλας χρόνια ἴσαμε τὸ τέλος της;

Πιστεύω, ὅτι ἔχουν δίκιο ὅσοι ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ καινούργιο καὶ ἄγνωστο ποὺ ἔφερε ὁ ἐλληνισμὸς στὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὸ ζῦπνημα τῆς ἀτομικῆς συνείδησης (τὸ ὅτι τὸ ἄτομο καθρεφτίζεται μὲ ἐπίγνωση μέσα στὴ συνείδησή του). Μορφὲς ἀνάλογες μὲ κάποιες ἐλληνικὲς μπορούμε νὰ ἰδοῦμε καὶ σὲ ἄλλες ἀρχαῖες τέχνες· ἀλλὰ αὐτὲς εἶναι μορφὲς αὐθόρμητες, ποὺ τὶς ὑπαγορεύει τὸ ἐνστικτο, κάποια ψυχικὴ ἀνάγκη τυφλή· στὶς ἐλληνικὲς ὅμως μορφὲς αἰσθανόμαστε ἀμέσως ὅτι τώρα ψυχικὴ ἀνάγκη ἔχει γίνει ἡ ἐλεύθερη

θέληση, ή ελεύθερη έκλογή. Τò θεμελιακό αυτό γεγονός έχει και στην τέχνη συνέπειες άνυπολόγιστες, που κλείνουν μέσα τους και θριάμβους και κινδύνους άγνωστους πρίν. 'Από αυτό τò θεμελιακό γεγονός άπορρέουν καλλιτεχνικά φαινόμενα μερικώτερα, που χρυσταλλώνονται, νομίζω, γύρω σε δύο «αίτηματα»: θά τὰ όνομάσω πρώτα και τὰ δύο για να τὰ εξηγήσω ύστερα: 1ο. 'Απαιτούν οι "Έλληνες, ή καλλιτεχνική «φόρμα» να γεννάει ταυτόχρονα τò αίσθημα τής σταθερότητας, δηλ. τής διάρκειας, αλλά μαζί και τής κίνησης, να είναι την ίδια στιγμή άρχιτεκτονημένη μαζί και μεταβατική (εύμετάβλητη). 2ο. 'Απαιτούν ή «φόρμα» να γεννάει τò αίσθημα ότι δέν είναι άπλή επιφάνεια, αλλά ότι δημιουργήθηκε από δυνάμεις που δουλεύουν στα ένδόμυχά της, ότι γεννήθηκε από κάποιο κύτταρο όλο δύναμη και πνεύμα· πρέπει λοιπόν ή φόρμα να είναι ή έξωτερικευση ενός πνευματικού βάθους.

1ο — "Ας αναλύσουμε κάπως τò πρώτο αίτημα. 'Ο "Έλληνας αισθάνεται όμορφη μιὰ φόρμα, όταν του γεννά τò αίσθημα του ζωντανού (— τò νεκρò τò άποστρέφεται όπως και ό πιò μουσικός θεός του, ό "Απόλλων): «δ δέ μάλιστα ψυχαγωγεί δια τής όψεως τούς ανθρώπους, τò ζωτικόν φαίνεσθαι», λέει ό Σωκρατικός κύκλος (Ξενοφ. 'Απομν. Γ' 10, 6). Να προσέξομε όμως, ότι ή ζωντάνια αυτή τής φόρμας δέν έχει καμμιά σχέση με τή φυσικότητα, πρέπει αυτή ή ίδια, έξω από κάθε σύγκριση με τò φυσικό πρότυπο, να δείχνει τή ζωτικότητά της. 'Απαιτεί λοιπόν ό "Έλληνας από τή φόρμα να τού δημιουργεί τò αίσθημα τής ζωής. Βλέπει όμως ή ξυπνημένη συνείδησή του, ότι ή ζωή έκδηλώνεται με δύο φαινόμενα άντιφατικά: από τή μιὰ μεριά είναι ή σταθερότητά της, ή διάρκειά της ή παντοτινή — από τήν άλλη ή αδιάκοπη αλλαγή. Στο έργο τής τέχνης τή σταθερότητα τήν έξασφαλίζει αυτό που λέμε «άρχιτεκτονική όργάνωση τής φόρμας» — αλλά μόνη της θά δημιουργούσε τò αίσθημα τής νέκρας· για να βγει λοιπόν φόρμα ζωντανή διαποτίζει τήν άρχιτεκτονική με κινητικότητα, με τή δύναμη τής κίνησης, ή όποια κίνηση δέν είναι μόνον έξωτερική αλλά, και προπάντων, έσωτερική: όταν λέμε «κορμοστασιά». Στην ιστορική πορεία τής έλληνικής πλαστικής πότε προβάλλει έντονώτερα τò πρώτο στοιχείο, ή σταθερότητα, και πότε τò δεύτερο, ή δύναμη τής κίνησης, αλλά δέν λείπει ποτέ κανένα από τὰ δύο. Στην άρχαϊκή εποχή, όπου βλέπομε τόν έλληνικό σπόρο να μπουμπουκιάζει και να λουλουδίζει, τὰ άγάλματα — κοῦροι και κόρες και καθιστά — δείχνουν περισσότερη προσοχή στο στοιχείο τής σταθερότητας, στην άρχιτεκτονική· αλλά στα ίδια αυτά άγάλματα γίνονται άμέσως αισθητές και οι άξιώσεις τής κίνησης, πιò ύποταγμένες βέβαια αλλά ζωηρές, και οι άξιώσεις αυτές γίνονται φανερές όχι μόνο με τήν παλλόμενη πλαστική τών μερών, αλλά και με άμέτρητες δυσκολοδιάκριτες μετατοπίσεις και αποκλίσεις από τήν καθαρή γεωμετρία· και όλα μαζί

κάνουν ὥστε τὰ ἑλληνικὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα νὰ φαίνονται σὰν νὰ συγκρατοῦνται τῇ στιγμή πού παίρνουν φόρα γιά νὰ κινηθοῦν — ποτέ δὲν ἔχομε τὸ αἶσθημα αὐτὸ ἀπὸ τὰ αἰγυπτιακά.

Ἔστερα ἀπὸ τὸ λουλούδισμα αὐτὸ ἔρχονται, γύρω στὰ 500 π.Χ. ὅπως εἶπαμε, οἱ πρῶτοι καρποί, ἄγουροι ἀκόμη, πού μὲ τὸ πέρασμα τῶν χρόνων ὠριμάζουν καὶ ὑπερωριμάζουν. Τώρα, στὸν καινούργιο δρόμο πού ἀνοίγουν στὴν ἱστορία οἱ Ἕλληνες, ἡ συνείδηση προβάλλει ἐντονώτερη τὴν ἀπαίτηση τῆς κίνησης· πῶς θὰ συμβιβάσουν τὴ μεγαλύτερη αὐτὴ ἀπαίτηση μὲ τὴν ἄλλη ἀπαραίτητη ἰδιότητα τῆς ζωντανῆς φόρμας, δηλ. μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ σταθερότητα; Τὸ πρόβλημα πού ἔθεσαν οἱ Ἕλληνες τὸ ἔλυσαν, μὲ τὸ μέσον τοῦ «ρυθμοῦ», ὡς ἐξῆς: δηλαδή γιά νὰ παραστήσουν τὴν κίνηση ξεδιαλέγουν ἀπὸ τὴν κίνηση τὶς στιγμὲς ἐκεῖνες πού ὅλες μαζί μποροῦν νὰ δώσουν ἓνα σχῆμα σταθερό· δὲν ἔχομε καιρὸ γιά περισσότερη ἀνάπτυξη, ἀλλὰ τὰ κλασσικὰ παραδείγματα στὴν ἑλληνικὴ πλαστικὴ εἶναι βέβαια τὰ ἔργα τοῦ Μύρωνος καὶ τοῦ Πολυκλείτου, θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ φέρομε πολλὰ ἄλλα παραδείγματα παλαιότερα καὶ νεώτερα. Μὲ τὸ «ρυθμὸ» πέτυχαν οἱ Ἕλληνες ὥστε καὶ ἡ πιὸ ζωνρὴ κίνηση νὰ διατηρεῖ αἰσθητῆ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ σταθερότητα τῆς φόρμας· ἡ διαφορὰ μὲ τὰ ἀρχαῖα ἔργα εἶναι, ὅτι ἐκεῖ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ σταθερότητα φαινότανε σὰν ἐξωτερικὴ σκαλωσιά, μὲ τὸ «ρυθμὸ» μεταμορφώνεται σὲ ἐσωτερικὸ σκελετό. Ὁ ὅρος ἀπὸ τὴν πολλὴ χρῆση πού τοῦ γίνεται ἔχει τριπλασιάζει καὶ ἡ σημασία του ἔχει γίνεи θολή, χρειάζεται λοιπὸν αὐστηρότερο καθορισμὸ. «Ρυθμὸς» δὲν εἶναι ἀπλὴ ἐπανάληψη μιᾶς κίνησης σὲ κανονικὰ χρονικὰ διαστήματα, αὐτὸ εἶναι μόνο ἡ ἀφετηρία τοῦ ρυθμοῦ. Οἱ ἀρχαῖοι ὅμως, ὅταν μιλοῦν γιά τὸ ρυθμὸ στὴν πλαστικὴ καὶ τὸν θεωροῦν σπουδαία κατάκτηση, ἐννοοῦν τὸ ἀκίνητο ἐκεῖνο σχῆμα πού τὸ ἐδημιούργησε κάποια κίνηση, πού εἶναι ὅμως τέτοιο ὥστε νὰ ἔχομε τὸ αἶσθημα ὅτι ἡ κίνηση γεννιέται κάθε στιγμή μπροστὰ μας καὶ δὲν ἐσταμάτησε σὲ κάποιο τυχαῖο σημεῖο — ὅπως τὸ κάνουν οἱ φωτογραφίες πού κατορθώνουν νὰ γελοιοποιοῦν τοὺς ἐπίσημους στίς τελετὲς γιατί τοὺς παρασταίνουν σὰν νὰ παθαίνουν καρδιακὸ ἔμφραγμα τὴν ὥρα πού σηκώνουν τὸ πόδι στὸν ἀέρα σὰν νὰ φοβοῦνται μὴν πατήσουν κανένα φίδι, ἐνῶ τὸ σχῆμα εἶναι ἀκίνητο. Γιά τὴν ἀνακάλυψη αὐτὴ χρειάστηκε ὄχι μόνο παρατήρηση ἀλλὰ καὶ ἄγρυπνη συνείδηση. Βέβαια στοὺς ἄλλους λαούς, πού ἔμειναν ἀμέτοχοι στὸ ζῦπνημα τῆς ἀτομικῆς συνείδησης, τὰ ἑλληνικὰ ρυθμικὰ ἔργα θὰ προξενούσαν ξάφνιασμα, ἴσως καὶ ἀποδοκιμασία. Ὁ Herder, πού τὸν ἀναφέραμε στὴν ἀρχή, ἔχει συλλάβει ὠραῖα ποῦ βρίσκεται ἡ διαφορὰ καὶ σκηνοθετεῖ μιὰ ἐπίσκεψη ἐνὸς Αἰγύπτου σ' ἓνα ἑλληνικὸ ἱερό, ὅπου βλέπει πλῆθος ἀγάλματα: Ἀφροδίτες, παλαιστῆς, νικητῆς, πολεμιστῆς· τὰ χάνει λοιπὸν καὶ λέει: «τί ἀνακάτωμα, τί θράσος. Ξιφομάχε, πόσον καιρὸ θὰ ἐπιτί-

θεσαι; και σύ, παλληκάρι, πόσην ώρα θα βάζεις τὸ στεφάνι στὸ κεφάλι σου; και σύ, Ἀφροδίτη, δὲν τελειώσες ἀκόμη τὸ λουτρό σου; και σεῖς, παλαιστές, δὲν νικήσατε τέλος πάντων ποτέ;» Βέβαια ἀλλοῦ ἐτοποθετοῦσε τὴν ὁμορφιά τῆς τέχνης τὸ κύτταρο τοῦ Αἰγυπτίου και τοῦ ἦταν δύσκολο νὰ ἀντιληφθεῖ, ὅτι ἡ ρυθμικὴ αὐτὴ κίνηση τοῦ ἑλληνικοῦ ἔργου ἔχει μ' ὅλα ταῦτα ἕνα πέρασ: τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ της, ξεκινάει ἀπὸ τὸ σῶμα και ξαναγυρίζει στὸ σῶμα τὸ σταθερό. Ἄν ὁμως μᾶς ἔλεγε ὁ Αἰγύπτιος ὅτι προτιμάει τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ ἔργα, γιατί τοῦ θυμίζουν τὰ αἰγυπτιακά, θὰ τοῦ ἀπαντούσαμε ὅτι, ἂν προσέξει καλύτερα, θὰ ἰδεῖ ὅτι διαφέρουν στὸ βάθος πολὺ και ὅτι μέσα σ' αὐτὰ κιόλας τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ λαχταρίζει ἢ ἀνάγκη και τὸ ἰδανικὸ τοῦ «ρυθμοῦ». Σημειώνουμε, περαστικά μόνο, ἀπὸ ἔλλειψη χρόνου, ὅτι τὸ ἴδιο πνεῦμα τοῦ «ρυθμοῦ» μεταμόρφωσε και τὴν ἡρεμὴ στάση τοῦ κούρου ἀπὸ ἰσόρροπη σὲ ἀμφίρροπη, δημιούργησε δηλαδὴ τὴ γνωστὴ στάση τῶν κλασσικῶν ἀθλητικῶν ἀγαλμάτων (μὲ τὸ κοντραπόστο).

Αὐτὰ περίπου τὰ ἀποτελέσματα εἶχε στὰ προβλήματα τῆς στάσης και τῆς κίνησης τῶν ἀγαλμάτων τὸ ἑλληνικὸ αἶτημα ἀπὸ τὴ ζωντανὴ φόρμα, νὰ εἶναι δηλαδὴ μαζὶ ἀρχιτεκτονημένη και μεταβατικὴ. Ἄλλὰ τὴν ἐνέργεια τῆς διδυμῆς αὐτῆς ἀπαίτησης τὴν παρακολουθοῦμε και στὴν καθαυτὸ πλαστικὴ διατύπωση. Τὸ σῶμα ἔχει βέβαια τέσσαρες ὄψεις, ἀλλὰ εἶναι ἕνα. Ὁρθώνεται λοιπὸν τὸ πρόβλημα: πῶς τὸ ἄθροισμα αὐτὸ τῶν τεσσάρων πλευρῶν (ἔτσι τὸ δείχνουν τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα) ἢ πλαστικὴ θὰ τὸ μεταμορφώσει σὲ μιὰ μονάδα πού νὰ περιέχει τὰ στοιχεῖα αὐτά, ἀλλὰ και νὰ κάνει ἀμέσως αἰσθητὸ τὸν ἐνιαῖο ὄγκο τοῦ σώματος μὲ τὸ βάθος του; Διακρίνει γρήγορα τὸ θαυμάσιο ἑλληνικὸ μάτι και ἡ συνείδηση πού ἀγρυπνεῖ πίσω του, ὅτι γιὰ νὰ πετύχει τὴ ζωντανὴ αὐτὴ ἐνότητα πρέπει νὰ θυσιάσει ἕνα μέρος ἀπὸ τὴ σταθερότητα τῶν στοιχείων πού τὴν ἀποτελοῦν, ἕνα μέρος ἀπὸ τὴν ἀκεραιότητά τους· πρέπει ἄλλα νὰ τὰ προβάλει περισσότερο και ἄλλα λιγώτερο· γιὰ νὰ περνάει τὸ ἕνα στοιχεῖο στὸ ἄλλο χρειάζεται νὰ κόβει τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο και νὰ δώσει προοπτικὲς συνιζήσεις ἀνάλογα μὲ τὴ θέση ὅπου τοποθετεῖ ὁ καλλιτέχνης τὸ θεατὴ. Πρέπει ἀκόμη νὰ δείξει στὸ ἴδιο ἔργο, ὅτι ὁ πλαστικὸς ὄγκος δημιουργεῖ ἕνα χῶρο ἢ —ἀργότερα— ὅτι περιβάλλεται και πιέζεται ἀπὸ ἕνα χῶρο· ἀλλὰ ὁ χῶρος εἶναι γεμάτος φῶς, και τὸ φῶς εἶναι σπουδαιότατος συντελεστὴς τῆς πλαστικότητας — ἀλλὰ μπορεῖ νὰ εἶναι και ὁ καταλυτὴς, ὁ ὀλεθρὸς της. Ὅλα αὐτὰ τὰ προβλήματα και ἄλλα ἀκόμη τὰ διακρίνει ὁ ἑλληνας γλύπτης και δίνει —ἀπὸ τὸν 5ον αἰῶνα κιόλας, και μὲ τὸν ἴδιο τὸ Φειδία— λύσεις· λύσεις ὁμως πού δὲν τίς θεωρεῖ ποτὲ ὀριστικὲς και βρίσκει ὀλοένα καινούργιες. Καὶ στὸν τομέα λοιπὸν τῆς πλαστικῆς διατύπωσης ἀνοίγει καινούργιο δρόμο ἢ ἑλληνικὴ γλυπτικὴ, πού ὀδηγεῖ ὡς τίς ἡμέρες μας. Ἄν σή-

μερα τὰ προβλήματα αὐτὰ καὶ οἱ λύσεις τους φαίνονται αὐτονόητα ἄς συλλογιστοῦμε ὅτι πρὶν ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη τὰ προβλήματα αὐτὰ οὔτε κἀν εἶχαν τεθῆ: στὸ δρόμο αὐτὸν θυσιάζεται συνειδητὰ πιά τὸ «εἶναι», ἡ φυσικότητα, γιὰ χάρη τοῦ «δοκεῖν», τῆς ἐντύπωσης.

2ο — Ἐρχόμαστε στὸ ἄλλο αἴτημα. Εἶπαμε, ὅτι τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ κύρια αἰτήματα, γύρω στὰ ὁποῖα κρυσταλλώνονται τὰ μερικώτερα φαινόμενα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, εἶναι, ὅτι ἡ φόρμα δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀπλή ἐπιφάνεια, ἀλλὰ πρέπει νὰ γεννάει τὸ αἶσθημα ὅτι τὴν δημιουργοῦν δυνάμεις ποὺ δουλεύουν στὰ ἐνδόμυχά της, νὰ αἰσθανόμαστε πίσω ἀπὸ τὴ φόρμα κάποιο πνευματικὸ βάθος. Λέγοντας «πνευματικὸ βάθος» δὲν ἐννοοῦμε βέβαια τὶς ὥραϊες ιδέες καὶ τὰ ὥραϊα αἰσθήματα — οὔτε διανοούμενος οὔτε αἰσθηματίας εἶναι ὁ πραγματικὸς καλλιτέχνης στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, ὅπως ἄλλωστε καὶ παντοῦ ἄλλοῦ. Γιὰ τὸν ἀρχαῖον Ἕλληνα: ἡ αἴσθησις καὶ παρατήρησις τῶν πραγμάτων, τὰ αἰσθήματα τῆς καρδιᾶς, ἡ φαντασία, ὁ νοῦς, ποὺ ἔρχεται νὰ βάλει τάξη, χωνεύονται ὅλα μαζὶ στὸ πνεῦμα καὶ γίνονται ἓνα. Αὐτοῦ τοῦ πνεύματος ἐνέργεια ἦταν τὸ ζῦπνημα τῆς συνείδησις καὶ αὐτὸ πλάθει τὴν ἑλληνικὴν φόρμα. Καθρεφτίζεται λοιπὸν (τὸ ἱστορικὸ ζετύλιγμά του) μέσα στὴν τέχνη, ἀφοῦ μάλιστα, καθὼς ξέρομε, στὴν Ἑλλάδα ἡ τέχνη ἦταν πολὺ στενὰ δεμένη μετὰ τὴ ζωὴ. Μποροῦμε μάλιστα, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ μόνο ἀπὸ τὰ δικά της φαινόμενα, χωρὶς νὰ συμβουλευτοῦμε ἄλλες πηγές, νὰ διακρίνομε ποῖο πνεῦμα κάθε φορὰ τὴν ὀδηγεῖ, μποροῦμε νὰ ἀκοῦμε τὰ βήματά του. Ἀναφέραμε κιόλας πὼς δικό του ἔργο εἶναι τὸ ζευγάρωμα τῆς κίνησις μετὰ τὴ σταθερότητα. Καὶ ὅταν βλέπομε π.χ. ὅτι τὴν κορμοστασιά τοῦ κούρου ποὺ εἶναι σχεδὸν ἰσόρροπη τὴ μεταμορφώνει σὲ ἀμφίρροπη, μποροῦμε νὰ συμπεράνομε ὅτι τὸ πνεῦμα ἐκεῖνο, ὅπως τὸ περιγράψαμε, ἀπόκτησε τὴν ἐπίγνωσις ὅτι στοιχεῖο τῆς ζωῆς εἶναι ἡ ἀλλαγὴ, ἡ μετὰβασις σὲ κάτι ἄλλο, ἡ φθορὰ ἀκόμη. Ὅταν βλέπομε τὴ συσχέτισις τοῦ πλαστικοῦ ὄγκου μετὰ τὸ χῶρο, τὶς σκόπιμες παραμορφώσεις, τὴ συνέργεια τοῦ φωτὸς στὴν πλαστικὴ διατύπωση, διακρίνομε καὶ πάλι τὴν ἑλληνικὴ ἀνακάλυψις, ὅτι ἡ ζωὴ ὑπάρχει «ὑπὸ ὄρους». Ἀκόμη καθαρώτερα συλλαβαίνομε τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἐξετάζοντας τὴ μορφή ποὺ ἔδωσε ἡ ἑλληνικὴ τέχνη στὸν ἄνθρωπο. Τὸ κεντρικὸ μυστήριον ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξεδιαλύνει τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα εἶναι ὁ ἄνθρωπος μετὰ ὅλον τὸν ἐσωτερικὸν του κόσμον καὶ ἡ θέσις του μέσα στὸν κόσμον ποὺ τὸν περιβάλλει. Ἐχουν πεῖ πολλὰ φορὰς, ὅτι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι ἀνθρωπομορφική. Ὁ Goethe ὅμως εἶπε, πολὺ σωστότερα νομίζω, ὅτι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι θεομορφική: δὲν ἐξανθρωπίζει τὴ θεότητα, ἀλλὰ ἀνεβάζει τὸν ἄνθρωπον καὶ τοῦ δίνει ψυχικὰ καὶ πνευματικὰ διαστάσεις ποὺ φέρνουν ἴλιγγον, ἐνῶ ταυτόχρονα ὅμως φανερώνει καὶ τὴν ἐπίγνωσις, ὅτι ἡ δυνάμη του ἔχει κάποια σύνορα. Ἄν ἐξετάσομε κά-

πως βαθύτερα είτε τούς κούρους είτε τόν Παρθενῶνα είτε τὰ καλύτερα ἑλλη-
νιστικά ἔργα θὰ διακρίνομε, ὅτι τὸ ἴδιο αὐτὸ πνεῦμα ζετυλίγεται σὲ ὅλη τὴν
ἑλληνικὴ πλαστικὴ μὲ τις πλούσιες καὶ συναρπαστικὲς μεταμορφώσεις ποῦ
ἔφεραν οἱ χρόνοι. Ἄν τέτοιο πνεῦμα δὲν εἶναι χυμένο μέσα στὴ φόρμα καὶ δὲν
τὴν ἐμψυχώνει, τότε τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ εἶναι κατόρθωμα, ἀλλὰ δὲν εἶναι καλ-
λιτέχνημα ἑλληνικό.

Ἴσως θὰ προσέξατε, ὅτι, προσπαθώντας νὰ χαρακτηρίσομε τὴν ἑλληνικὴ
πλαστικὴ, δὲν μεταχειριστήκαμε καθόλου δύο ἔννοιες, ποῦ ὅποτε γίνεται λό-
γος γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη προβάλλουν πάντοτε πρῶτες καὶ κυρίαρχες στὴ
συζήτηση: δὲν μεταχειριστήκαμε τὴ διαύγεια (clarté) καὶ τὸ μέτρο (mesure).
Πραγματικά, ἔτσι διατυπωμένες θεωροῦμε τις δύο αὐτὲς ἔννοιες ἄχρηστες. 1)
«διαύγεια»: κάθε κοινοτοπία, κάθε πεζολογία ἔχει διαύγεια. Καὶ ἀκόμη: πῶς
θὰ ἀρνηθοῦμε τὴ διαύγεια στὴν αἰγυπτιακὴ π.χ. πλαστικὴ; Νομίζω, ὅτι τὸν
σωστὸ χαρακτηρισμὸν τὸν βρῆκε καὶ τὸν διατύπωσε ὁ Σολωμὸς καὶ οἱ μαθητές
του: γνώρισμα, εἶπαν, τοῦ «καθαροῦ ἑλληνισμοῦ» εἶναι τὸ *ξάστερο βάθος*: μὲ
ἄλλα λόγια: μονάχα ὅταν ὑπάρχει βάθος μέσα στὴ διαύγεια ἀντικρύζομε πρα-
γματικὰ τὴν οὐσία τοῦ ἑλληνισμοῦ. Σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ ἑλληνικὰ ἔργα καὶ τὸ
θέμα καὶ τὰ μέσα τῆς παράστασης φαίνονται εὐκολονόητα — φαίνονται, ἀλλὰ
δὲν εἶναι, αὐτὴ εἶναι ἡ διαφορὰ: ἀλλιῶς πῶς θὰ μπορούσαν ἀμέτρητα μεγάλα
πνεύματα καὶ καλλιτέχνες νὰ μελετοῦν ξανὰ καὶ ξανὰ τὰ μυστικὰ τῆς τέχνης
ἐκείνης καὶ ὅλο νὰ ἀνακαλύπτουν καινούργια; Καὶ ἀντίστροφα: ὑπάρχουν στὸν
τόπο μας πολλά, δυστυχῶς, ἔργα νεωτέρων Ἑλλήνων, ὅπου δὲν αἰσθανόμαστε
οὔτε ἀρχιτεκτονημένη ζωὴ οὔτε πνευματικὸ βάθος, ἀλλὰ ποῦ δὲν γεννοῦν
καμμιά ἀπορία: ποιά εἶναι, ὄχι ἡ τέχνη πιά, ἀλλὰ ἡ ἑλληνικότητα τῶν ἔργων
αὐτῶν; Στὰ ἔργα ὁμως τῆς πραγματικῆς ἑλληνικῆς τέχνης αἰσθανόμαστε, ὅτι
τὸ μάτι μας πάει βαθιὰ ὡς τὴν οὐσία τοῦ κόσμου, σὰν νὰ βλέπομε τὴ ζωὴ
πρωτόπλαστη. Γι' αὐτὸ ὁ Goethe ὀνόμασε τὸ ἄλογο τῆς Σελήνης στὸ Ἀνατο-
λικὸ ἀέτωμα τοῦ Παρθενῶνος «τὸ ἀρχέγονο ἄλογο» (Urpferd) καὶ τὴν ὀνομα-
σία αὐτὴ τοῦ τὴν ἐνέπνευσε ἡ φόρμα του. Ὅχι λοιπὸν διαύγεια, ἀλλὰ *ξάστερο
βάθος*. 2) Ἡ δευτέρα ἐπικίνδυνη ἔννοια εἶναι τὸ «μέτρο». Βέβαια, ξέρομε, ὅτι
τῶν ἀρχαϊκῶν Ἑλλήνων ἡ βιοσοφία εἶναι ἐκείνη ποῦ ἐκήρυξε μὲ τὸ στόμα τοῦ
Κλεοβούλου τοῦ Λινδίου, τὸ *μέτρον ἄριστον*. Ἀλλὰ τί ἔννοεῖ μὲ τις δύο αὐτὲς
λέξεις, ποῦ εἶναι τόσο βαρεῖες ἀπὸ σημασία; Πρῶτα-πρῶτα ἂν ἐξετάσομε μὲ
προσοχὴ τὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης — εἴτε στὴ γεωμετρικὴ
σταθοῦμε εἴτε στὴν ἀρχαϊκὴ εἴτε στὴν ἑλληνιστικὴ — θὰ ἰδοῦμε, νομίζω, ὅτι
δὲν τῆς εἶναι ξένο κανένα σχεδὸν ἀπὸ τὰ φαινόμενα ποῦ συνηθίζομε νὰ ὀνομά-
ζομε «ἀκρότητες». Παρατρέχω τὴν κλασσικὴ δημιουργία τοῦ Φειδία, ποῦ φαί-
νεται ὅτι παρουσιάζει μιὰ ἐξωτερικὴ ἰσορρόπηση τῶν ἀντίρροπων δυνάμεων,

γιατί τὸ φαινόμενο εἶναι τόσο σύνθετο καὶ περίπλοκο ὥστε χρειάζεται πλα-
 τεῖα ἀνάπτυξη. Ἄλλὰ, χῶρια ἀπὸ τὴ μαρτυρία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, γιὰ τὴ
 σημασία τοῦ «μέτρου» πρέπει νὰ μᾶς κάμουν προσεκτικούς κάποιοι λόγοι τοῦ
 μεγάλου Ἡρακλείτου, ἓνας ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἶναι καὶ ὁ ἐξῆς: «Ἥλιος οὐχ
 ὑπερβῆσεται μέτρα· εἰ δὲ μὴ Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν».
 Ἐδῶ βλέπομε ὅτι τὸ μέτρο ταυτίζεται μὲ τὸ σύνορο. Καὶ αὐτό, πραγματικά,
 πιστεύω ὅτι εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος καὶ τῆς ἐλλη-
 νικῆς τέχνης, αὐτὸ εἶναι — ἂν θέλετε — τὸ μήνυμά τους, ἡ ὁρμήνια τους: ὅτι
 ὑπάρχουν κάποια σύνορα — ὄχι τὰ ἴδια πάντοτε, ἀλλὰ ἄλλοτε ἄλλα· πάντα
 ὅμως κάποια σύνορα — ποὺ δὲν τὰ ξεπερνάει κανεὶς ἀτιμώρητος. Τὸ κακὸ
 εἶναι, ὅτι ἡ ἀνεπάρκεια τοῦ ἀνθρώπου δὲν διακρίνει πότε ἔφτασε στὰ ἀκρινὰ
 σύνορα.

Ἴσως μερικοί, τουλάχιστο, ἀπὸ σᾶς θὰ ἤθελαν νὰ μὲ ρωτήσουν «μήπως ἡ
 τέχνη μας ἔφτασε πιά στὸ σύνορο;» Δὲν τὸ ξέρω ποιὸ εἶναι τὸ σύνορο. Γεγο-
 νὸς εἶναι, ὅτι ἡ ἐλληνικὴ τέχνη εἶναι ἐκείνη ποὺ συνειδητοποίησε τὴν ἀναγκαιό-
 τητα τῆς μεταβολῆς καὶ καθιέρωσε γιὰ πάντα στὴν ἱστορία τὴ νομιμότητα
 τῆς ἀδιάκοπης ἀλλαγῆς — ἐνῶ ἡ αἰγυπτιακὴ π.χ. τέχνη ἦταν τέτοια, ὥστε
 στὸν Πλάτωνα ἔκανε τὴν ἐντύπωση, ὅτι εἶχε μείνει ἡ ἴδια ὡς τὶς ἡμέρες του,
 10.000 χρόνια· καὶ τὴν ἐθαύμαζε γι' αὐτὸ ὁ Πλάτων, ποὺ ἔβλεπε ὅτι στὸν
 τόπο του ἡ τέχνη ὄλο καινούργια ὄψη ἔπαιρνε (Νόμοι Β 656d-657a). Ἐλλη-
 νικὴ λοιπὸν ὑποθήκη εἶναι ἡ ἀλλαγή. Τί γίνεται ὅμως μὲ τὴν ἄλλη ἐλληνικὴ
 ὑποθήκη γιὰ τὸ ἀκρινὸ σύνορο; Μήπως τὸ ἐφτάσαμε ἢ καὶ τὸ ξεπεράσαμε;
 Αὐτὸ δὲν τὸ ξέρω, γιατί (ξαναγυρίζω στὰ λόγια τοῦ Herder ποὺ ἀνάφερα ἀρχή-
 -ἀρχή) ὄχι μονάχα δὲν εἶμαι θεὸς ἢ προφήτης, ἀλλὰ —μπορεῖτε νὰ μὲ πιστέ-
 ψετε— δὲν εἶμαι καὶ Μεφιστοφελῆς.

Σκέψεις για τὰ αὐτόγραφα τοῦ Σολωμοῦ*

Πρὶν ἀποφασίσει ὁ ὑπογραφόμενος νὰ γράφει γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν Αὐτογράφων τοῦ Σολωμοῦ ἀπὸ τὸν κ. Λίνο Πολίτη χρειάστηκε νὰ ὑπερникήσει σοβαροὺς δισταγμοὺς. Πρῶτα-πρῶτα γιὰτὶ ἔτυχε μὲ κάποιον τρόπο νὰ συνδεθεῖ τ' ὄνομά του μὲ τὴν ἔκδοση αὐτή. «Πολλάκις ἐθαύμασε», γιὰτὶ στὴν Ἑλλάδα τὰ πιὸ ἀπλὰ καὶ πιὸ αὐτονόητα πράγματα νὰ μεταβάλλονται ἀμέσως σὲ μυστήριο, σκάνταλο, ἀποκαλύψεις κλπ.; Καὶ ὅλα αὐτὰ γιὰ μιὰ σκέψη ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν ἔχει κάμει ὁ καθένας καὶ γιὰ ἓνα ζήτημα ὅπου δὲν ὑπάρχει «πρῶτος» (ὑπάρχει ἀπάντηση, ἀλλὰ θὰ μᾶς πῆγαινε πολὺ μακριά). Ἕνας ἄλλος σοβαρὸς δισταγμὸς ἦταν, ὅτι ὁ ἴδιος δὲν ἔχει ἄλλα ἐφόδια πέρα ἀπὸ τὸ θαυμασμό του πρὸς τὴν ποίηση καὶ εἰδικώτερα τὴν ἑλληνικὴ καὶ εἰδικώτερα τὸν Σολωμὸ — ἀλλὰ αὐτὸ δὲν τὸ πιστεύει ἀρκετὸ ὥστε νὰ μιλήσει γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν αὐτογράφων ἐκείνου ποὺ εἶναι ὁ δικὸς μας poeta souvrao. Στὸ τέλος, μιὰ καὶ τὸ ζήτημα εἶχε μπεῖ πιά στὸν εἰδικὸν ἐκεῖνο «ἑλληνικὸ δρόμο» ποὺ εἶδαμε, ἐπῆρε τὴν ἀπόφαση, γιὰτὶ ἔφτασε νὰ αἰσθάνεται κάπως σὰν συνυπεύθυνος, ποὺ ὀφείλει νὰ δώσει λογαριασμό.

Ἡ ἰδέα σχηματίστηκε σιγά-σιγά, ἀφοῦ πρωτύτερα, τὸ 1927, ἡ ἔκδοση τοῦ Στοχαστῆ «Σολωμοῦ ἀνέκδοτα ἔργα» εἶχε δείξει, ὅτι ὁ Πολυλάς δὲν ἔκαμε γνωστὰ ὅλα ὅσα περιέχονται στὰ χειρόγραφα τοῦ Σολωμοῦ (εἶναι μεγάλο κρῖμα, ὅτι ἡ λατρεία τοῦ κ. Β. Λαχανᾶ πρὸς τὸ σολωμικὸ ἔργο καὶ ἡ ἀφιλοκέρδειά του εἶχαν τὴν κακοτυχία νὰ συναντήσουν τὴν ὄχι καὶ πολὺ αὐστηρὴ συνείδηση ἐνὸς «λόγιου»). Μὲ τὴ συζήτηση ποὺ ἄνοιξε κατὰ τὰ 1935 γιὰ νέα «κριτικὴ» ἔκδοση τοῦ Σολωμοῦ ἦταν φυσικὸ νὰ θυμηθεῖ ὁ ὑπογραφόμενος ἀνάλογα παραδείγματα ἀπὸ τὶς ξένες φιλολογίες.

Πασιγνωστὴ ἦταν ἡ περίπτωση τῶν «Στοχασμῶν» τοῦ Pascal: τὸ 1670, ὀχτῶ χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του, ὁ ἀνιψιὸς του Ε. Réquier, ἀπὸ τὰ χαρτιά ποὺ βρῆκε (ἀκατάταχτα, ἀσυμπλήρωτα, μὲ διαγραφὰς κλπ.), ἔκαμε γιὰ τὸ Port-Royal μιὰν ἔκδοση μὲ δική του κατὰταξη καὶ μὲ κάμποσες μεταβολές στὸ κείμενο καὶ παραλείψεις. Στὸ 19ο αἰ. σκέφτηκαν ἐπὶ τέλους νὰ συμβουλευτοῦν

* Ἐποχές, τεῦχ. 30 Ὀκτωβρίου 1965, 66-69.

τὰ ἴδια τὰ αὐτόγραφα στὴ Bibliothèque Nationale· ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ αὐτὴ ἐργασία βγῆκε ἡ φημισμένη ἔκδοση τοῦ L. Brunschvicg στὰ 1897 (φωτοτυπικὴ στὰ 1905), ἀκριβέστατη στὸ κείμενο, ἀλλὰ μὲ δική του κατάταξη, «συστηματικὴ» (ποὺ κατακρίθηκε ἀργότερα, καὶ γι' αὐτὸ δοκιμάστηκαν ἄλλες).

Ἄκόμα καὶ κείμενα τυπωμένα ἀπὸ τὸ συγγραφέα τοὺς ἐγέννησαν φιλολογικὰ προβλήματα ἀνάλογα μὲ τὰ χειρόγραφα. Σ' ἓνα ἀντίτυπο τῆς τελευταίας ἔκδοσης τῶν «Δοκιμιῶν» ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν Montaigne (1588) ἔκαμε ὁ ἴδιος μὲ τὸ χέρι του πολλὰ προσθήκες καὶ διορθώσεις· μετὰ τὸ θάνατό του (1592) τυπώθηκε ἡ διορθωμένη αὐτὴ ἔκδοση (1595). Ἄλλὰ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ. ἐξακρίβωσαν ὅτι καὶ αὐτὴ δὲν ἦταν ἀπόλυτα πιστὴ. Ἀνατρέξανε λοιπὸν στὸ ἴδιο τὸ διορθωμένο ἀτομικὸ ἀντίτυπο τοῦ Montaigne (στὴ δημοτικὴ βιβλιοθήκη τοῦ Bordeaux) καὶ τὸ ξανατύπωσαν (φωτοτυπικὴ στὰ 1912). Ἄλλὰ καὶ πάλι, γιὰ διάφορους λόγους, οὔτε ἡ ἔκδοση τοῦ 1595 οὔτε οἱ πρὶν ἀπ' αὐτὴν μποροῦν νὰ ἀγνοηθοῦν ἐντελῶς· οἱ σημερινὲς ἐκδόσεις (ἀκόμα καὶ σχολικὲς) παραθέτουν πάντα παραλλαγὰς ἀπὸ ἐκεῖνες, γιατί, καθὼς παρατηρεῖ ὁ A. Thibaudet στὴν ἔκδοση τῆς Pléiade, «ὁ σκοπὸς τοῦ Montaigne στὰ Δοκίμια ἦταν νὰ κάμει γνωστὴ τὴν ἀτομικότητά του (de se faire connaître) μὲ τὸ μέσο ἐνὸς βιβλίου, ὄχι νὰ γράψῃ ἓνα βιβλίον ἀπρόσωπο. Κάθε τι ποὺ συμβάλλει στὴ γνωριμία αὐτὴ ἔχει τὴ θέση του ἂν ὄχι μέσα στὰ Δοκίμια, τουλάχιστο στὰ περιθώρια τῶν Δοκιμιῶν» (πόσο αὐτὸ ταιριάζει ἰδιαίτερα στὸ Σολωμικὸ ἔργο εἶναι φανερό).

Τὰ αὐτόγραφα τοῦ Leonardo da Vinci (κατὰ περιέργη σύμπτωση οἱ σύγχρονοὶ του τὸν θεωροῦσαν καὶ αὐτὸν «ἀγράμματον», *omo senza lettere*), πολλὰς χιλιάδες φύλλα, ἀπὸ τίς ὁποῖες σώζονται κάπου 5000, ἔχουν περάσει ἀπερίγραπτες περιπέτειες. Ἄμα πέθανε ὁ μαθητὴς του Francesco Melzi, ποὺ τὰ εἶχε κληρονομήσει, σκορπίστηκαν στοὺς τέσσερις ἀνέμους (Λονδῖνο, Παρίσι, Μιλάνο, Τουρίνο, Βατικανό, κ.ά.). Γραμμένα μέσα σὲ πολλὰ χρόνια (περίπου 1480-1515) καί, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ φαίνεται, χωρὶς πολὺ αὐστηρὸ σχέδιο, ἀποτελοῦν σήμερα ἓνα πραγματικὸ χάος. Ἀπὸ τίς πολλὰς κατατάξεις ποὺ ἔχουν προταθεῖ καμμιά δὲν ἔγινε δεχτὴ ἀπ' ὅλους. Κ' ἐδῶ δὲν μποροῦσε στὸ τέλος νὰ γίνῃ τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ἐκδοθοῦν χωριστὰ τῆς κάθε βιβλιοθήκης τὰ χειρόγραφα ἀτόφια. Τὰ παραδείγματα ἀπὸ τίς ξένες φιλολογίαις μποροῦν βέβαια νὰ πολλαπλασιαστοῦν, ἀλλὰ ἄς ἀναφέρομε γιὰ τελευταῖο, ὅτι ἀκόμα καὶ τοῦ Baudelaire τὰ λεγόμενα *Journax intimes* (*Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*), παρουσίασαν ὅμοια φιλολογικὰ προβλήματα, ὅπως βλέπει κανεὶς στὴν ἔκδοση τοῦ J. Crepet (*Mercure de France*, 1938).

Φανταζότανε λοιπὸν ὁ ὑπογραφομένος ὅτι ἦταν «κοντὰ στὸ νοῦ», πῶς

όποιαδήποτε καινούργια εργασία στο έργο του Σολωμού έπρεπε ν' αρχίσει, δέν μπορούσε παρά ν' αρχίσει από τὸ νὰ ἐξακριβωθεῖ (μὲ τὴν αὐστηρότητα πὺ ἐπιβάλλει ἡ εὐλάβεια) καὶ νὰ γίνεϊ γνωστὸ σὲ ὄλους τὸ «τί κεῖται» πρῶτα-πρῶτα. Ἀντικειμενικὴ ἀπόδειξη — ἂν χρειαζότανε — γιὰ τὸ αὐτονόητο αὐτὸ πρᾶγμα εἶναι τὸ γεγονός, ὅτι καὶ τοῦ Πολυλά ἡ ἀτίμητη ἐργασία (ἐννοῶ τὴν ἐκδοση) ἀπ' αὐτοῦ ἄρχισε, ἀπὸ τὴ σχολαστικὰ πιστὴ («πανομοιότυπη») ἀντιγραφὴ τῶν αὐτογράφων τοῦ ποιητῆ (Λ. Πολίτη, Γύρω στὸ Σολωμό, 175 κέ. καὶ Αὐτόγραφα τ. Β'. σελ. η'). "Ὅτι σήμερα ἔπρεπε νὰ προχωρήσομε καὶ στὴ δημοσίευση, γι' αὐτὸ συνηγοροῦσαν ὄχι μόνο ἐξωτερικοὶ λόγοι (ἀποδειγμένοι κίντυνοι κλοπῆς, πυρκαγιᾶς κλπ.), ἀλλὰ καὶ ἐσωτερικοί, πὺ θὰ τοὺς ἰδοῦμε παρακάτω.

Ἡ ἐκδοση ἔγινε ἐπὶ τέλους. Ἡ ἠθικὴ τοῦ πνεύματος ἀπαιτεῖ νὰ τονίζεται ξανά καὶ ξανά πόση εὐγνωμοσύνη καὶ πόση τιμὴ ὀφείλεται στοὺς πρωτεργάτες τῆς ἐκδοσης. Πρῶτα-πρῶτα στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης, πὺ θερμάνθηκε ἀμέσως μὲ τὴν πρόταση τοῦ ἀρμόδιου καθηγητῆ καὶ τῆς ἀρμόδιας Σχολῆς καὶ πῆρε πρόθυμα ἐπάνω του τὴν εὐθύνη νὰ δώσει στὸ ἔθνος αὐτούσιο τὸν ποιητὴ του (ἡ Ἀθῆνα, πὺ δέν ἐφιλιώθηκε ποτὲ οὐσιαστικὰ μὲ τὸ ἐφτανησιώτικο πνεῦμα, στάθηκε μᾶλλον ἀδιάφορη· ἕνας φίλος ὅμως, λίγο ὑπερβολικὸς πάντα, μὲ διόρθωσε: δέν ἦταν ἀδιαφορία, ἀλλὰ ὑποσυνείδητη ἀντίδραση, πὺ ἔχει τὴ λογικὴ της: οἱ Ἀθηναῖοι ἔχουν πληροφορηθεῖ, ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ Πολυλά τουλάχιστο, ὅτι ὁ Σολωμὸς ἦταν «θανάσιμος ἐχθρὸς τῆς ὑποκρισίας, τῆς μικροσοφίας καὶ τῆς ψευδοσοφίας»). Ὑστερα, ὀφείλεται τιμὴ καὶ εὐγνωμοσύνη στὸ Βασιλικὸ Ἴδρυμα Ἐρευνῶν, πὺ μὲ τὴ γενναία του χρηματικὴ βοήθεια ἔδειξε — καὶ μάλιστα στὴν καλύτερη περίπτωσή πὺ μπορούμε νὰ φανταστοῦμε — φωτισμένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν πνευματικὴ μας προκοπή, γιὰ μιὰν ἔρευνα ἀνιδιοτελεῆ καὶ χωρὶς ἴσως ἄμεση ἀπόδοσή. Τέλος στὸν ἴδιο τὸν ἐκδότη, τὸν καθηγητὴ Λίνο Πολίτη. Ἀπὸ χρόνια πολλὰ τὸν «κατέχει», στὴν κυριολεξία, ἡ μοναδικότητά τῆς πνευματικῆς μορφῆς τοῦ Σολωμοῦ καὶ τοῦ ἔργου του καὶ ἔχει γίνεϊ τὸ μόνιμο ἐπίκεντρο τῆς ἐπιστημονικῆς του ἔρευνας· ἦταν λοιπὸν ὅσο λίγοι σὲ θέση νὰ συλλάβει τὸ πόσο βαρεῖα γίνεται ἡ εὐθύνη ἐκείνου πὺ ἀποφασίζει νὰ δουλέψει μὲ τὴ σολωμικὴ δημιουργία, ἐξαιτίας τῆς μοναδικότητάς ὄχι μόνο τοῦ Σολωμοῦ τοῦ ἴδιου ἀλλὰ καὶ τοῦ πρώτου πὺ τὸν παρουσίασε, τοῦ Πολυλά. Ἡ ἐκδοση ἀπόδειξε ὅτι στάθηκε ἄξιος τῆς εὐθύνης. Πέρα ἀπὸ τὴ γερὴ ἐπιστημονικὴ θεμελίωση, ἡ ἐκδοση εἶναι καὶ καρπὸς ἀνυπολόγιστης αὐταπάρνησης, πὺ εἶναι βέβαια αὐτονόητη σὲ τέτοια ἔργα, ἀλλὰ ὄχι καὶ συχνὴ στοὺς ἐπιστήμονές μας: ἔτσι μόνο μπόρεσε νὰ βγεῖ ἄξια ἐμπιστοσύνης.

Με παλιότερες μελέτες του, ξανατυπωμένες στο βιβλίο του «Γύρω στο Σολωμό» (1958), ο Λ. Πολίτης είχε δώσει μια πρώτη ιδέα για τη σπουδαιότητα του περιεχομένου τῶν χειρογράφων. Ἡ ἔκθεση φωτογραφιῶν τῶν αὐτογράφων στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, ἐδῶ τὸ 1957, ἔκαμε τὸ πρᾶγμα χειροπιαστό· στὸν κατάλογο τῆς ἔκθεσης κιόλας ὁ κ. Octave Merlier, ποῦ τόσα τοῦ χρωστοῦν τὰ ἑλληνικὰ γράμματα, εἶχε καὶ σημαδέψει καὶ διαφωτίσει μερικὰ νέα στοιχεῖα ποῦ κερδίζομε γιὰ τὸν πνευματικὸ κόσμον τοῦ Σολωμοῦ. Τώρα πιά τὰ ἔχομε μπροστά μας ἀτόφια καὶ στὴν πιὸ ἄδολη μορφή ποῦ μπορούσαμε νὰ εὐχηθοῦμε. Ποιὸς εἶναι ὁ πρῶτος ἀπολογισμὸς αὐτῆς τῆς «γένει γενναίας» πνευματικῆς προσπάθειας;

Πρῶτα πρέπει νὰ δοξάσομε καὶ πάλι «τὸ καλὸ πνεῦμα ποῦ χάρισε φωνή» τοῦ Σολωμοῦ, γιατί θέλησε, ὥστε ἔγκαιρα, στὴν τελευταία του δεκαετία (1847-1857), νὰ βρισκεται κοντά του ὁ Πολυλάς: ἂν αὐτὸς ὁ ἀπίστευτα ὠριμος νέος τῶν 22-32 χρόνων (εἶχε γεννηθεῖ τὸ 1825) δὲν ἦταν ἐκεῖ νὰ ἀπαρτίσει ἀπὸ ὅσα χειρόγραφα βρέθηκαν τὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ καὶ νὰ τὸ φωτίσει μὲ τὴ γνώση του καὶ τὴν ἐξαίρετη διάγνωσή του — ἂν δὲν ἦταν δίπλα του ὁ Πολυλάς, θὰ εἶχε πρῶτα-πρῶτα λείψει ἀπὸ τὴν πνευματικὴ μας ζωὴ γιὰ 100 καὶ περισσότερα χρόνια ὁ πολυτιμότερος Σολωμὸς (φανταστεῖτε νὰ εἶχαν πέσει τὰ χειρόγραφα στὰ χέρια π.χ. τοῦ Σπ. Ζαμπέλιου: ξέρομε τὸν τρόπο τῆς δουλειᾶς του ἀπὸ τὰ δημοτικὰ τραγούδια, καὶ ἄς μὴ μιλήσομε γιὰ τὸ πνεῦμα του)· καὶ ἂν γινόντουσαν σήμερα γιὰ πρώτη φορὰ γνωστά, οἱ μελετητὲς θὰ ἔσταναν μπροστά τους σασισμῆνοι καὶ ἀμήχανοι, καὶ μὲ πολλαπλάσιους κόπους θὰ καταλάβαιναν πολὺ λιγώτερα ἀπὸ τοὺς «θησαυροὺς τῆς διανοίας» ἐκείνης. Στὸν Πολυλά χρωστοῦμε, ὅτι ἡ σολωμικὴ δημιουργία, ἡ ἐκπληχτικὴ ἰδιομορφία τῆς καὶ οἱ διαστάσεις τῆς, ἔχουν γίνει σὲ ἄρκετὸ βαθμὸ γνωστές, ὥστε ὅ,τι καινούργιο ἔρχεται νὰ μὴν εἶναι κάτι ὀλότελα ἀναπάντεχο καὶ ἀσύλληπτο, ἀλλὰ νὰ βρίσκει τὴ θέση του μέσα στὴ δημιουργία αὐτὴ καὶ νὰ βοηθᾶει στὸ νὰ τὴν ἀφομοιώσομε περισσότερο. Ἡ ἄψογη ἔκδοση τῶν αὐτογράφων εἶναι καὶ ἓνα μνημεῖο στὸν Πολυλά, ποῦ τοῦ τὸ στήνουν τὰ ἴδια τὰ πράγματα (θὰ ἄξιζε, νομίζω, νὰ φανερώναται αὐτὸ καὶ μὲ μιὰ ἀφιέρωση).

Καταλαβαίνομε τώρα καλά, γιατί ὁ Πολυλάς, μ' ὅλο ποῦ ἔκαμε ὁ ἴδιος «πανομοιότυπη» ἀντιγραφή τῶν αὐτογράφων, δὲν τὴν ἔδωσε ἔτσι στὴ δημοσιότητα, ἀλλὰ ταχτοποίησε τὰ «εὐρισκόμενα», συνδέοντας τὰ κομμάτια καὶ ἀφαιρώντας ὅ,τι ἔκρινε ὄχι ἄμεσα χρήσιμο: «καὶ στὴν ἔκδοση ὅπως καὶ στὸν πρόλογο μοναδικὴ ἔννοια τοῦ Πολυλά ἦταν ἡ λαχτάρα του νὰ κάμει νὰ νοιώσουν τὸν ποιητῆ... τὴν ἐπαύριο τοῦ θανάτου τοῦ ποιητῆ δὲν μπορούσε νὰ παρουσιαστεῖ τὸ ἔργο του σὲ τόσο σημεῖο ἀποσπασματικὸ καὶ διαλυμένον» (Πολίτης, Γύρω στοῦ Σολωμό, 177). Ἡ τάξη τοῦ Πολυλά δὲν θὰ παραμεριστεῖ

ποτέ και για τὸ λόγο, ὅτι μέσα σ' αὐτὴν ὑπάρχει «πολὺς Σολωμὸς ποῦ θὰ πῆγαινε χαμένος» (Πολίτης), καὶ μάλιστα γνησιώτατος Σολωμὸς. Ἄλλὰ σήμερα, ποῦ τὸ ἰδιαίτερο καὶ μοναδικὸ τῆς δημιουργίας του κατανοήθηκε ἐπὶ τέλους, εἶναι καὶ αὐτά, ποῦ ἄφησε ἔξω ὁ Πολυλάς καὶ ἡ ἀρχικὴ μορφή τῶν συνθεμάτων τοῦ ποιητῆ, ὅπως τῆ δείχνουν τὰ αὐτόγραφα, πολυτιμότερα. Πρῶτα-πρῶτα προκαλοῦν τὴ συγκίνηση πῶς, κάποιες στιγμὲς τουλάχιστο, βλέπομε ἀπαρατήρητοι τὸν ποιητὴ νὰ δουλεύει, νὰ συλλογιέται καὶ νὰ παλεύει: ἡ πρωταρχικὴ διατύπωση, στὴ γλῶσσα ποῦ τὸν βολεῦει, οἱ ἐπίμονες ἀπανωτὲς δοκιμὲς νὰ βρεῖ τὴ μία καὶ μόνη ποῦ θὰ ἦταν γι' αὐτὸν ἡ ἀληθινὴ (il Vero), ἄρα καὶ ἡ μόνη καλὴ, ἡ αὐτοκριτικὴ του, οἱ στοχασμοὶ του, μᾶς κυριεύουν ὡς τὰ ἐνδόμυχα (πρβ. τὴν ὠραία σελίδα, Γύρω στὸ Σολωμό, 185). Ἄλλὰ πέρα ἀπ' αὐτό, πόσα καινούργια πράγματα μᾶς μαθαίνουν: ἄγνωστους στίχους ἢ παραλλαγές, ἄγνωστα ἔργα, ὑλικὸ ἄλλων δοκιμῶν του, στοχασμῶν, διαβασμάτων, ποῦ φανερῶνουν ἀλληλουχίες ἄγνωστες, ὡς τώρα, σχεδιάσματα ποῦ δημιουργοῦν κάποιες ἐνότητες μέσα στὸ ἔργο του, σὲ τρόπο ποῦ αὐτὸ φαίνεται τώρα σὲ μερικὲς περιπτώσεις λιγώτερο ἀποσπασματικὸ καὶ μὲ περισσότερη συνοχὴ (πρβ. Γύρω στὸ Σολωμό, 180). Καὶ τὸ ὄχι λιγότερο σημαντικό: τὰ καινούργια πράγματα ποῦ μαθαίνομε εἶναι περισσότερα, ἀλλὰ ὄχι διαφορετικὰ στὴν οὐσία ἢ ξένα ἀπὸ τὸν Σολωμὸ ποῦ εἶχε κάμει γνωστὸν ὁ Πολυλάς.

Συνοψίζοντας μπορούμε νὰ ποῦμε, ὅτι ἡ ταχτοποίηση τοῦ Πολυλά δὲν πρόκειται νὰ ἀντικατασταθεῖ ριζικὰ μὲ ἄλλη καὶ γιὰ τοὺς λόγους ποῦ εἶδαμε καὶ ἐπειδὴ τὰ αὐτόγραφα δίνουν ὄχι τελειωμένα ἔργα, ὄχι τὴ σειρὰ ποῦ θέλησε ὁ ποιητής, ἀλλὰ σχεδιάσματα μόνο. Ὅμως εἶναι σπουδαῖο, ὅτι τὴν τάξη ἐκείνη τὰ καινούργια στοιχεῖα ἢ τὴν ἐπιβεβαιώνουν ἢ τὴ διαφωτίζουν καὶ τὴν κάνουν πιὸ κατανοητὴ ἢ τὴ διορθώνουν ἐλαφρὰ — πάντα ὅμως τὴ συμπληρῶνουν· καὶ μάλιστα προσφέρουν ἓνα συμπλήρωμα ἀναγκαῖο, ἀγκαλιὰ καὶ ἀφήνουν τὸ αἶσθημα ὅτι μᾶς χρειάζονται ἀκόμα πολλὰ. Στὰ μερικώτερα ὠφελήματα δὲν μπορούμε νὰ σταθοῦμε ἐδῶ. Κάποια ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔχει κιόλας ἐχθεσίει ὁ ἐκδότης τῶν αὐτογράφων στὶς παλιότερες μελέτες του· ἀκόμα καὶ τὰ εὔρητῆρια στὸ Β' τόμο τῶν Αὐτογράφων, καὶ μάλιστα τὸ 3ο, δίνουν μὴν ιδέα τῆς ἅπλως τοῦ σολωμικοῦ κόσμου, τοῦ πλήθους τῶν στοιχείων ποῦ προσφέρονται στὴν ἔρευνα ἢ τῶν νέων ἐρωτημάτων ποῦ θέτουν. Ἄλλὰ δὲν εἶναι μόνο τὰ καινούργια πράγματα ποῦ μαθαίνομε ἢ ποῦ διαφωτίζουν τὰ γνωστά. Μὲ τὸ νὰ δημοσιευτοῦν τὰ αὐτόγραφα ἀτόφια παρακολουθοῦμε τώρα ἀπὸ κοντὰ τὴ σολωμικὴ δημιουργία στὴ γένεσή της καὶ στὸ μεγάλωμά της, ἀντὶ νὰ μένομε μὲ τὴν, ναὶ μὲν, πιὸ βέβαιη, ἀλλὰ καὶ ἀσάλευτη καὶ κάπως ἄπιαστη

και απόμακρη μορφή της που βγαίνει από την έκδοση του Πολυλά: τη βλέπομε να σχηματίζεται στρώματα-στρώματα, βλέπομε τη θαυμαστή πρωταρχική «δύναμη» να γίνεται ολοένα «ενέργεια», που φτάνει συχνότατα, αν όχι πάντοτε, στην «έντελέχεια». 'Ο Πολυλάς είχε σημειώσει «ως προς την ιστορία του πνευματικού ξετυλιγμού του, τὰ εύρισκόμενα συγγράμματα μόλις δείχνουν ναί μὲν σημαντικά, ἀλλὰ ὀλίγα καὶ ἀραιὰ τὰ ἴχνη μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ποιητὴς ἐπροχωροῦσε εἰς ἀπάτητο μονοπάτι μέσα στὸν κόσμον τῆς φαντασίας». 'Ο Πολυλάς στηριζότανε στὴ γνώση τῶν αὐτογράφων· τώρα που τὰ γνωρίζομε καὶ ἡμεῖς βλέπομε ὅτι «γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πνευματικοῦ ξετυλιγμοῦ του» μαθαίνομε κάτι περισσότερο ἀπ' ὅ,τι μᾶς εἶχε ἀφήσει νὰ φανταστοῦμε ὁ Πολυλάς.

Προϋπόθεση ὅμως εἶναι, ὅτι ὁ μελετητὴς θὰ κατορθώσει νὰ ἀποκαταστήσει σ' αὐτὰ που σώθηκαν τὴν ἐσωτερικὴ τάξη τῆς γένεσής τους. Μὲ τοὺς δυὸ τόμους που δημοσιεύτηκαν βρισκόμαστε, ὡς αὐτὴ τὴ στιγμή, μπροστὰ σ' ἓνα λαβύρινθο «σημειωμάτων», πεζῶν ἢ στιχουργημένων, που καὶ μισὰ εἶναι καὶ, μὲ τὸν τρόπο που ἔγραφε ὁ Σολωμός, μπλέκονται τὸ ἓνα μὲ τ' ἄλλο καὶ γεννοῦν ἀπορίες καὶ γιὰ τὸ περιεχόμενο καὶ γιὰ τὴ χρονικὴ διαδοχὴ. Γιὰ ν' ἀρχίσει κανεὶς νὰ βλέπει πιὸ ξάστερα χρειάζεται, χωρὶς ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ προετοιμασία, μελέτη βαθειά, ὑπομονετικὴ, κοπιαστικὴ ὥσπου νὰ ξεχωρίσουν τὰ χρονικὰ «στρώματα» καὶ οἱ «κύκλοι τῶν ἰδεῶν». 'Αλλὰ τέτοια δουλειὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὴν κάμει ὁ κάθε πνευματικὸς ἄνθρωπος γιὰ τὸν ἑαυτό του, νὰ γίνῃ δηλαδὴ φιλόλογος ἐρευνητὴς· μόνον τοὺς ὅμως, ὅπως εἶναι τώρα, δὲν προσφέρονται στὴ γενικὴ χρῆση. "Όλα τὰ ἀπαραίτητα ἐφόδια γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ τὰ κατέχει ἀναμφισβήτητα ὁ ἐκδότης τῶν Αὐτογράφων, καὶ μάλιστα, κατὰ τὴν ταπεινὴ γνώμη τοῦ ὑπογραφομένου, εἶναι ὁ μόνος σήμερα. 'Εκφράζομε τὴν εὐχὴ νὰ δώσει γρήγορα ὁ κ. Πολίτης στὴ δημοσιότητα καὶ τὸν τρίτο τόμο (σὲ σχῆμα μάλιστα πιὸ εὐχρηστο), που θὰ εἶναι «μιὰ φιλολογικώτερη ἐκδοση, ὅπου θὰ παρουσιαστοῦν ἐμφανέστερα τὰ διαδοχικὰ κάθε φορὰ στάδια τῆς ἐπεξεργασίας, τὰ κείμενα θὰ δοθοῦν στὴν καθιερωμένη σήμερα ὀρθογραφία καὶ θὰ μεταφραστοῦν τὰ ἰταλικὰ σχεδιάσματα». 'Ο τόμος αὐτὸς δὲν πρέπει ν' ἀργήσει πολὺ. "Ἐως τὴ στιγμή ἐκείνη τὰ πολύτιμα ἀπομεινάρια θὰ εἶναι σὰν ἓνα «ἀρχεῖο» καλὰ φυλαγμένο, ἀλλὰ θὰ μένουν ἄνεργα γιὰ τὴν πνευματικὴ μας ζωὴ — ἄρα σχεδὸν σὰν νὰ μὴν ὑπάρχουν: δὲν θυμοῦμαι ποῖος σπουδαῖος ἱστορικὸς τῆς τέχνης ἔχει πεῖ, ὅτι στὰ πνευματικὰ ζητήματα, ἀποφασιστικὸ γεγονός γιὰ τὸ ἂν ἓνα στοιχεῖο ὑπάρχει ἢ ὄχι, δὲν εἶναι νὰ ὑπάρχει τὸ στοιχεῖο καθεαυτό, ἀλλὰ νὰ τὸ βλέπομε μέσα στὸν πνευματικὸ μας ὀρίζοντα.

“Ας μου ἐπιτραπεί τώρα νὰ διατυπώσω ἓνα ἐρώτημα, πού φαντάζομαι ὅτι μὲ τὴν πανομοιότυπη ἐκδοση θὰ γεννήθηκε καὶ σὲ ἄλλους. Παλιὸ ἄλυτο ζήτημα: εἶναι αὐτὰ ὅλα ὅσα ἄφησε ὁ Σολωμὸς πεθαίνοντας; ἡ ἀπορία ἔχει σχέση ὄχι, βέβαια, μὲ τὴν ἀξία καὶ τὴ βαρύτητα τοῦ ἔργου του, πού καὶ ἔτσι στέκεται ἀκλόνητη, ἀλλὰ μὲ τὴν ἐσωτερικὴ του σύσταση, μὲ τὴν ἐσωτερικὴ «κατασκευὴ» του (ἄρος τοῦ Σοφοκλῆ γιὰ τὸν ἑαυτὸ του: structure). Ὁ κ. Πολίτης ἔγραφε τὸ 1954 «ἄλλα χειρόγραφα ἔργων τοῦ Σολωμοῦ... δὲν ἔχομε οὔτε φαντάζομαι νὰ ὑπάρχουν. Αὐτὰ εἶναι ὅλα ὅσα πῆρε στὰ χέρια του ὁ Πολυλᾶς καὶ — μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε σίγουρα — ὅλα ὅσα ἄφησε ὁ Σολωμὸς» (Γύρω στὸ Σολωμό, 178-179). Ὅτι ἄλλα ἀπ’ αὐτὰ δὲν πῆρε στὰ χέρια του ὁ Πολυλᾶς, φαίνεται βέβαιο. Ὅσο γιὰ τὸ δεύτερο μέρος τῆς βεβαίωσης, μήπως θὰ ἦταν φρονιμώτερο νὰ ποῦμε ὄχι «ὅλα ὅσα ἄφησε ὁ Σολωμὸς», ἀλλὰ «ὅλα ὅσα βρέθηκαν στοῦ Σολωμοῦ»; Οἱ λόγοι πού κάνουν τὸν ὑπογραφόμενο (πού ὅμως θυμίζει, ὅτι εἶναι «λαϊκὸς» ἀντίκρου στοὺς «κληρικούς» μελετητὲς τῆς λογοτεχνίας) νὰ ἀπορεῖ εἶναι οἱ ἀκόλουθοι: 1) Δὲν ὑπῆρξε ποτὲ αὐτόγραφο ὀλόκληρου τοῦ «Διαλόγου» (λίγα κομμάτια αὐτόγραφα σώθηκαν) καὶ τοῦ «Ἐγκώμιου στὸ Φώσκολο» (ἀντίγραφο διορθωμένο ἀπὸ τὸ Σολωμὸ σώθηκε); Ἄν ὑπῆρξαν καὶ χάθηκαν, γιὰ τὴν νὰ μὴ χάθηκαν καὶ ἄλλα; 2) Εἶναι γνωστό, ὅτι μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του (τὰ πρῶϊμα τουλάχιστο) εἶχε δώσει νὰ τοῦ τὰ ἀντιγράψουν μέσα στ’ αὐτόγραφα πάλι εἶναι μερικὰ πολὺ καθαρογραμμένα ἀπὸ τὸν ἴδιον. Πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ὅλα ὅσα εἶχε γράψει ὁ Σολωμὸς ἔδιναν τὴν εἰκόνα μπερδεμένων σημειωμάτων, γραμμένων ὅπου τύχει (ἀκόμα καὶ σὲ ἐπιστολὲς πού εἶχε λάβει, σὲ λογαριασμοὺς καταστημάτων κ.τ.δ.); ὅτι δὲν εἶχε πεθυμήσει ποτὲ νὰ ἰδεῖ οὔτε ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὰ ποιήματά του καθαρογραμμένο, ἔστω καὶ σὲ μιὰ προσωρινὴ ἢ ἐνδιάμεση μορφή (ὅπως ἔκαμε σὲ κάποια κομμάτια τοῦ Πόρφυρα καὶ σὲ ἰταλικά τῆς τελευταίας δεκαετηρίδας); 3) Δὲν πάει πολὺς καιρὸς πού βρέθηκαν στὴ Ζάκυνθο πολλὰ χειρόγραφα μεταφράσεων πού εἶχαν γίνεϊ γιὰ τὸ Σολωμὸ ἀπὸ τὸν Ν. Λούντζη ἢ καὶ ἄλλους (Γύρω στὸ Σολωμό, 227-247). Δὲν εἶναι βέβαια αὐτόγραφα τοῦ Σολωμοῦ, ἀλλὰ εἶχαν περάσει σίγουρα ἀπὸ τὰ χέρια του (ἓνα ἀπ’ αὐτὰ ἔφτασε στὴν Ἑθν. Βιβλιοθήκη μὲ δυὸ βιβλία τοῦ Tommaseo ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ βιβλιοθήκη τοῦ Σολωμοῦ). Βέβαια, αὐτὰ μπορεῖ νὰ τὰ εἶχε κρατήσει μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ποιητῆ ὁ ἀδερφός του (πού γαμπρός του ἦταν ὁ Ν. Λούντζης). Μποροῦμε ν’ ἀποκλείσουμε ὅτι καὶ ἄλλα χειρόγραφα, τοῦ Σολωμοῦ πιά, πῆραν, στὴν ἀρρώστεια ἐπάνω ἢ μετὰ τὸ θάνατό του, ἄλλο δρόμο; 4) Ἐρχεται ὅμως, τέλος, καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ Πολυλᾶ, καθαρὴ καὶ ξάστερη: οἱ φίλοι του ἐγνώριζαν πολὺ περισσότερα ἀπ’ αὐτὰ πού βρέθηκαν: τὸ ἐπεισόδιο τῆς Μάρθας στοὺς Ἑλ. Πολιορκημένους, πού «ὁ ποιητὴς τὸ ἐθεωροῦσε ὡς ἓνα

ἀπὸ τὰ ὀλίγα ὅπου εἶχε πετύχει τὴν ἔννοια τῆς τέχνης του», καὶ ὅμως δὲν βρέθηκε «ὄχι στίχος, ἀλλ' οὔτε ἡ παραμικρὴ νύξις εἰς τὰ εὐρισκόμενα χειρόγραφα» (Προλεγ. μα'): πολλότατους στίχους τοῦ Σ τῆς Ἰλιάδος· πολλὰ ὀχτάστιχα τοῦ Λάμπρου· ὀλόκληρον τὸν Πόρφυρα· μέρη τῶν Ἑλ. Πολιορκημένων, τῶν ὁποίων δὲν σώζεται ἴχνος κλπ. (Προλεγ. νδ'). Τὸ ἴδιο λέει καὶ γιὰ τὸν «Κρητικό», ἄγνωστον στοὺς φίλους του: ὁ ποιητὴς πρέπει νὰ «εἶχε συνθέσει ἢ τουλάχιστον σχεδιάσει» δεκαεφτά κεφάλαια, πού συνέχειά τους εἶναι τὰ σωζόμενα. Ἄν ἀμφισβητήσομε τίς μαρτυρίες αὐτὲς τοῦ Πολυλά εἶναι σὰν νὰ προτιζόμε ἄλλοι μᾶς τὸ κλαδί τοῦ δέντρου, πού καθόμαστε ἐπάνω του, καὶ κιντυνεύομε νὰ πέσομε κάτω μαζί του. Φαίνεται λοιπὸν πιθανό, ὅτι μερικὰ τουλάχιστο χειρόγραφα χάθηκαν.

Διαφορετικὸ θέμα εἶναι τὸ τί μπορούσαν νὰ περιέχουν τὰ χειρόγραφα αὐτά: ἂν δηλαδὴ θὰ εἶχαμε σ' αὐτὰ τὴν τελειοποιημένη καὶ ὀριστικὴ μορφή τῶν Ἑλ. Πολιορκημένων, τοῦ Πόρφυρα κλπ. Ὁ κ. Πολίτης τὸ ἀποκρούει καί, βοηθημένος ἀπὸ τὴν πείρα τῆς «πορείας τοῦ σύγχρονου λυρισμοῦ», πιστεύει ὅτι «τ' ἀποσπάσματα τοῦ Σολωμοῦ σήμερα μπορούμε νὰ τὸ καταλάβομε πὼς δὲν εἶναι ἀποσπάσματα παρὰ ξεχωριστὲς λυρικές ἐνότητες, μικρόκοσμοι λυρικοί, μὲ αὐτόνομη δική τους ὀργάνωση καὶ ἐσωτερικὴ νομοτέλεια» (Γύρω στὸ Σολωμό, 179 κ.ά.). Ἴσως ἔχει δίκαιο. Ἀλλὰ τὸ θέμα ἔχει καὶ μιὰν ἄλλη πλευρά: Μπορεῖ βέβαια ὁ Σολωμὸς νὰ μὴν ἔδωκε ποτὲ ὀριστικὴ μορφή σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἔργα του (μολονότι ὁ Πολυλάς πάλι, Προλεγ. μθ', λέει ὅτι κατὰ τὸ 1849 «ἐτελείωσε καὶ τὸν Πόρφυρα καὶ ἔμελλε νὰ τὸ δημοσιέψει» — μ' αὐτὸ συνδέεται ὁ περίφημος λόγος του «τὸ ἔθνος πρέπει νὰ μάθει νὰ θεωρεῖ ἔθνικὸν ὅ,τι εἶναι Ἄληθές» — καὶ μολονότι ὀρισμένα, ἰταλικά τουλάχιστο, ποιήματα τῶν χρόνων αὐτῶν βλέπομε πὼς τὰ ἐτελείωσε). Καὶ ὅμως: τὸ γεγονὸς ὅτι μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του (τὸν Κρητικό, τοὺς Ἑλ. Πολιορκημένους, τὸν Πόρφυρα, τὸ *Carmen seculare* κλπ.) τὰ εἶχε συλλάβει, τουλάχιστο, ὡς μεγαλύτερα σύνολα, δὲν εἶχε κανένα ἀποτέλεσμα στὴ μορφή πού πῆραν ἢ ἔπαιρναν ὁλοένα τὰ κομμάτια τους πού ξέρομε; Δὲν ὀρμηθεύει ξανὰ καὶ ξανὰ τὸν ἑαυτὸ του «κοίταξε τὸ καθετὶ νὰ εἶναι σύντομο καὶ βαθύ στὸ ἀποτέλεσμα, ὑποτάζοντας τὰ μέρη στὸ γενικό» (Γύρω στὸ Σολωμό, 186); καὶ ὅλοι σχεδὸν οἱ «στοχασμοὶ» τῶν Ἑλ. Πολιορκημένων, καὶ πολλοὶ ἄλλοι, δὲν δείχνουν πόσο θεμελιακὴ σημασία ἔδινε στὴν ἀρχὴ αὐτὴ καὶ πόσο τὸν ἐπαίδευε ἡ ἔγνοια τῆς; Μήπως εἶναι λοιπὸν φρονιμώτερο νὰ μείνομε στοὺς ὅρους τοῦ Πολυλά: «τὰ εὐρισκόμενα» καὶ «ἀποσπάσματα»;

Ἀλλὰ, οἱ ἀμφιβολίες αὐτὲς δὲν ἀγγίζουν, οὔτε ἀπὸ μακριά, τὴν οὐσία καὶ τὴν σημασίαν τοῦ γεγονότος ὅτι δόθηκαν στὸ ἔθνος τὰ αὐτόγραφα τοῦ ποιητῆ: μετὰ τὸν Πολυλά (καὶ χάρις σ' αὐτὸν) γνωρίζομε ἕνα Σολωμὸ ὄχι διαφορετι-

κόν από εκείνον πού μάς εἶχε δώσει ὁ Πολυλάς, ἀλλά γνωρίζομε ἀκόμη περισσότερο Σολωμό, καί γνησιώτατον πάντα. Ἡ εὐγνωμοσύνη τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων γιά τήν ἐκδοση αὐτή θά εἶναι μεγάλη. «Ἄμποτε νά μὴν ἀργήσει ἡ ὥρα» νά βγεῖ καί ὁ τρίτος τόμος, γιά νά ἀποκτήσουν ὕπαρξη καί αὐτὰ τὰ πολύτιμα σπαράγματα μέσα στή ζωντανή διάρκεια τοῦ σολωμικοῦ ἔργου καί νά γίνουν ἐνεργά γιά ὅλους. Ὅποιος σκύβει στά αὐτόγραφα αἰσθάνεται σάν ν' ἀντικρύζει κάποια βαθύτερη ζωὴ «πού τὸ πουλὶ μισοπλασμένο ἀκόμα / εἶχε πρωτύτερα αἰσθανθεῖ μέ τὸν κιλαϊδισμό του / καί τὸν ἀέρα ἐχτύπουνε μέ τὸ ζεστό φτερό του».

104

«Τηλαυγές μνημα»

(Χαριστήριοι εις 'Αναστάσιον Κ. 'Ορλάνδον Γ', 1966, 253-280. Γερμανική μετάφραση στὸ *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* XX, 1969, 7 κέ.)

105

Dante

('Ομιλία πού ἔγινε στὴν 'Ακαδημία 'Αθηνῶν στὶς 22 'Ιανουαρίου 1966.
'Ερμῆς 1972)

Κ. Α. Ρωμαῖος*

Εἶναι πικρὴ ἡ ἐντολὴ ποῦ μοῦ ἔδωσε ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν νὰ ἀπευθύνω ἀπὸ μέρους τῆς τὸν τελευταῖο χαιρετισμὸ στὸν Κωνσταντῖνο Ρωμαῖο, τὸ τιμημένο μέλος τῆς, τὸν σεβαστὸ καὶ ἀγαπημένο διδάσκαλο. Τὸν ὀνομάζω διδάσκαλο, μολονότι δὲν εἶχαμε ὅλοι τὴν εὐτυχία νὰ καθίσουμε κάτω ἀπὸ τὴν ἔδρα του· ἀλλὰ πραγματικὰ αὐτὸ ἦτανε γιὰ ὅλους μας: ὅταν ὁ μεγάλος Τσουντας μᾶς ἐσύσταινε νὰ μελετήσουμε τὰ ἄρθρα τοῦ Ρωμαίου γιὰ νὰ μάθουμε τί σημαίνει ἀληθινὴ ἐπιστημονικὴ μέθοδος· ὅταν ἀκούγαμε ξαφνισμένοι τὴν ἀλησμόνητη ἐκείνη ὁμιλία του στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία γιὰ τὸ ἀέτωμα τῆς Γοργοῦς στὴν Κέρκυρα, ὅπου μᾶς μετέδωσε τὸν ἐνθουσιασμό του (σπάνιον τότε ἀκόμη) γιὰ τὸ κραταῖο ἐκεῖνο καλλιτέχνημα καὶ μᾶς ἄνοιξε τὰ μάτια γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ βλέπομε ἕνα ἔργο τέχνης· ὅταν τὰ δημοσιεύματά του, τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο, μᾶς ἔδειχναν ὅτι πρέπει νὰ στηριζόμαστε βέβαια στὴν πιὸ αὐστηρὴ μεθοδικὴ ἔρευνα καὶ στίς πιὸ ἐξακριβωμένες γνώσεις, ἀλλὰ νὰ μὴ σταματοῦμε σ' αὐτὸ καὶ νὰ μὴ λησμονοῦμε, ὅτι, γιὰ νὰ προχωρήσουμε ὡς τὴν οὐσία τῶν φαινομένων, πρέπει νὰ ἐνεργήσει τὸ πνεῦμα, ποῦ εἶναι κάτι πιὸ καθολικὸ ἀπὸ τὸ νοῦ· ἢ ὅταν στὴν Ἀκαδημία παρακολουθοῦσαμε μὲ ἰδιαίτερη προσοχὴ τὰ λόγια του τὰ γνωστικά, γιὰτὶ δὲν ἐμιλοῦσε παρὰ ἅμα εἶχε νὰ πεῖ κάτι οὐσιαστικὸ καὶ δικό του, ποῦ ἔβγαινε ἀπὸ τὸν δικό του ἀγῶνα μὲ τὰ θέματα: πάντοτε καὶ γιὰ ὅλους ἦταν ὁ διδάσκαλος.

Δὲν εἶναι ἡ ὥρα καὶ ὁ τόπος γιὰ νὰ ἐξιστορήσουμε τὸ ἔργο του, ἤγουν τὴ ζωὴ του — γιὰτὶ στὸ Ρωμαῖο ἔργο καὶ ζωὴ εἶχαν γίνει ἕνα πρᾶγμα μοναδικὸ καὶ ἀδιαίρετο. Ἀλλὰ δὲν θὰ ἦταν καὶ εὐκόλο τὸ ἐγχείρημα. Γιατί, ἐνῶ ἡ ἐξωτερικὴ του ζωὴ ἐπέρασε ἀπλὴ χωρὶς ἀπροσδόκητες μεταβολές, ἡ ἐσωτερικὴ του ζωὴ, ἡ πνευματικὴ, ὑπῆρξε, μετὰ τὸν Τσουντα, φαινόμενο στὴν Ἑλλάδα. Γεννήθηκε τὸ 1874 στὰ Βούρβουρα τῆς Κυνουρίας, τὰ ἀγαπημένα του Βούρβουρα (καὶ τὸ ἐκαμάρωνε). Ἀφοῦ ἐτελείωσε τὸ ἐδῶ Πανεπιστήμιο ἐσπούδασε στὴ Γερμανία ἀρχαιολογία μαζί μὲ ἕναν ἀδελφικὸ καὶ ἀντάξιο φίλο του, τὸν ἀείμνηστο Νικόλαο Παπαδάκη. Ἄμα ἐγύρισε κατὰ τὸ 1904 διορίστηκε πρῶτα στὴν Ἐκπαίδευση καὶ τὸ 1908 ἔφορος ἀρχαιοτήτων, ἀξί-

**Νέα Ἑστία* 80 (1966) 1196-1198.

ωμα πού τὸ ἐτίμησε εἴκοσι χρόνια. Τὸ 1928 ἐξελέγη καθηγητῆς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου ἐδίδαξε ἔντεκα χρόνια καὶ ὅπου, αὐτὸς ὁ συνειδητὸς νότιος, ἐργάστηκε μὲ μοναδικὸν ἐνθουσιασμὸ καὶ ὑποδειγματικὴ ἀφοσίωση στὸ πατριωτικὸ του ἔργο, καὶ μὲ τὴ διδασκαλία καὶ μὲ τὶς σπουδαιότατες ἀνασκαφές του. Καὶ τὸ 1945 ἐξελέγη τακτικὸ μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Ἀλλὰ πόσο στὰ χρόνια αὐτὰ ἡ μικρὴ ἐκείνη σπίθα, πού πρωτοφανερῶθηκε γύρω στὰ 1900 μὲ λαογραφικὲς καὶ τοπογραφικὲς συμβολές, ἐφούντωσε καὶ ἐξέστανε τὴν τυπολατρικὴ ἐπιστήμη μας καὶ τὴν ἐπλούτισε μὲ καινούργιο βᾶθος καὶ πλάτος. Καμμιά περιοχὴ τῶν γνώσεων καί, ἀκόμη σπουδαιότερο, τοῦ πνεύματος δὲν τοῦ ἦταν ἀδιάφορη· καὶ ἡ σχέση του μὲ τὰ θέματα αὐτὰ δὲν ἦταν ἀπλὴ ἀκόρεστη περιέργεια, ἀλλὰ σχέση ζωντανῆ, ἄμεση, γεμάτη περιπάθεια. Ἄρχιζε ἀπὸ τὰ μικρὰ γιὰ νὰ προχωρήσει πάντα στὶς «μεγάλες οὐσίες». Ἔκαμε πολλὰ ἀνασκαφές, ἀλλὰ καὶ μ' αὐτὲς ὑπηρετοῦσε πάντοτε τὶς ἴδιες «οὐσίες».

Ἡ τοπογραφία ἡ ζυμωμένη μὲ τὴν ἱστορία, δηλαδὴ μὲ τὴν ἑλληνικὴ συνέχεια, τὸν ἀπασχόλησε ζωηρὰ καὶ ἐπίμονα, ἀπὸ ἀνάγκη νὰ ξαναζήσει ὁ ἴδιος ἀτομικὰ τὶς ἡμέρες πού εἶδαν οἱ τόποι τῆς Κυνουρίας, τῆς Λακωνίας, τῆς Ἀρχαδίας καὶ ὕστερα καὶ ἄλλων ἑλληνικῶν χώρων· γιὰ τοῦτο στὸν τομέα αὐτὸν οἱ ἐρευνές του στάθηκαν ἐξαιρετικὰ γόνιμες. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὸν αἰχμαλώτισε ἡ σπουδὴ τῆς θρησκείας τῶν Ἑλλήνων· ἐκεῖ ὅπου οἱ περισσότεροι ἄλλοι δὲν ἔβλεπαν παρὰ μόνον ἓνα ἀντικείμενο γιὰ περιγραφή καὶ γιὰ λεπτομερειακὴ ἐξακριβίωση, ὁ Κ. Ρωμαῖος, πού κατεῖχε βέβαια καὶ τὶς λεπτομέρειες ὅσο λίγοι, τὴν αἰσθάνθηκε καὶ τὴν ἐμελέτησε σὰν ἐκδήλωση μιᾶς μόνιμης ψυχικῆς ἀνάγκης τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, στὴν ὁποία συμμετεῖχε καὶ αὐτὸς καὶ ἡ ὁποία μπορεῖ μέσα στοὺς αἰῶνες νὰ ἀλλάξε μορφές, δὲν ἔπαψε ὅμως νὰ ἐκφράζει τὴν εἰδικὴ στάση τῶν Ἑλλήνων ἀπέναντι στὰ προβλήματα τοῦ κόσμου. Ἡ ψυχικὴ αὐτὴ συμμετοχὴ του, ἡ πλατύτερη καὶ βαθειὰ γνώση τῶν ἱστορικῶν φαινομένων καὶ ἡ αἴσθηση τῶν μνημείων ξεχωρίζει ὅλες τὶς θρησκευτικολογικὲς καὶ τὶς λαογραφικὲς του ἐργασίες (θυμίζω π.χ. τὰ Τεγεατικὰ ἀνάγλυφα, τὶς μελέτες του γιὰ τὰ Ἀναστενάρια).

Ἦδη στὸν τρόπο αὐτὸν τῆς ἀσχολίας του μὲ τὴ θρησκεία προδιαγράφεται καὶ ἡ ἄλλη μεγάλη ἀγάπη τοῦ Ρωμαίου, ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν τέχνη, καὶ ἰδιαιτέρως τὴν ἑλληνικὴ: πρῶτα-πρῶτα γιὰ τὴν ἰδέαν τῆς θρησκείας καὶ τῆς τέχνης εἶναι κοινὴ· καί, ὕστερα, γιὰ τὸν ὅποιον μ' αὐτὸν τὸν τρόπο αἰσθάνεται τὶς θρησκευτικὲς ἐκδηλώσεις εἶναι ὡς ἓνα σημεῖο ὁ ἴδιος καλλιτέχνης. Καὶ στὴ σπουδὴ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, πού ὁ Ρωμαῖος τὴν ἐθεωροῦσε ὡς τὸ κύριο ἔργο τῆς ἀρχαιολογίας, κάθε σχεδὸν μελέτη του ἦτανε σταθμὸς στὴν

ἐπιστήμη μας. Για όλους τους κλάδους ενδιαφέρθηκε, και για τις ἐπιγραφές και για τὰ ἀγγεῖα και για τὴν ἀρχιτεκτονικὴ και για τὴν πλαστικὴ, περισσότερο ὅμως για τις δυὸ τελευταῖες. Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τὸν ἐμάγευε τὸ πρόβλημα, πῶς τὰ ἑλληνικὰ κτίρια, ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα ὡς τὰ λιγότερο σημαντικά, μεταδίδουν στὸν θεατὴ τὴν εὐδαιμονία ἐκείνη ποὺ μόνο ἓνα ἔμφυχο ὄν μπορεῖ νὰ μεταδώσει, πῶς τὸ ἀκίνητο κτίριο τὸ αἰσθανόμαστε νὰ κραδαίνεται ἑλαφρὰ σὰν ἀπὸ κάποιον ἐσωτερικὸ παλμό. Καὶ ἀνακάλυψε, ὅτι τὸ μυστικὸ τῆς κίνησής τους βρίσκεται στὴν ἀπίστευτὴ εὐαισθησία μὲ τὴν ὁποία οἱ ἀρχαῖοι μεταχειρίστηκαν τὰ διάφορα μέτρα, τις ἀναλογίες και τις ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν κάθετη και τὴν ὀριζόντια. Στὸ πρόβλημα τοῦτο ἀφιέρωσε ἐπίμονες και λαμπρὲς ἔρευνες (θυμίζω μόνο ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα δημοσιεύματά του τις μελέτες για τὰ ἀκρωτήρια τῆς Φιγαλείας, για τις κεραμώσεις τῶν ναῶν τῆς Κέρκυρας και τοῦ ἱεροῦ τῆς Λαφρίας στὴν Καλυδῶνα, για τὸ μακεδονικὸ τάφο τῆς Βεργίνας).

Ἀπὸ τις ἔρευνές του αὐτὲς ἄστραψε φῶς ξαφνικὰ και για τὴν πλαστικὴ, ποὺ ἐπίσης τὸν ἀπασχολοῦσε πάντοτε ζωηρὰ: εἶδε ὅτι και ἐδῶ ἡ οὐσία τῆς ὁμορφιάς τῶν ἑλληνικῶν ἀγαλμάτων δὲν εἶναι τὸ ἑλκυστικὸ ἐξωτερικὸ τους, ἀλλὰ βρίσκεται και πάλι στὸ ὅτι ἡ κίνησή τους εἶναι κάτι λεπτότερο και βαθύτερο: τὰ πιὸ ἀκίνητα και «μετωπικά» ἀγάλματα, ὅπως εἶναι οἱ ἀρχαῖοι κοῦροι, τὰ ἐμφυχώνει κάποια κίνηση ἀνεπαίσθητη και κρυφὴ, ἀλλὰ σημαντικὴ, ποὺ τὸ μάτι μας εὐκολὰ τὴν παραβλέπει, ἀλλὰ ποὺ τὸ ἀποτελέσματὸς της τὸ αἰσθανόμαστε, ἀκαθόριστα ἔστω και τὴ βρίσκομε ἀμέσως μόλις πάρομε νὰ μετρήσομε τὰ μέρη τῶν ἀγαλμάτων, ὅποτε βλέπομε ἀπροσδόκητες σοφὲς ἀσυμμετρίες. Για τὸ φαινόμενο αὐτὸ τῶν ἀρχαῖκῶν ἀγαλμάτων ἐτοίμαζε ἀπὸ καιρό, μὲ ἐπίμονες ἔρευνες, ἰδιαίτερο βιβλίον, ποὺ θὰ ἦταν ἐξαίρετη προσφορὰ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ἀλλὰ ποὺ δὲν πρόφτασε νὰ τὸ τελειώσει, —ὅποιος τὸν ἔβλεπε ὡς τις τελευταῖες του ἡμέρες νὰ ἔχει μιὰ κάτοψη μπροστά του και νὰ μετράει και νὰ λογαριάζει στὸ χαρτί, θυμότανε τὸν πλατωνικὸ μῦθο για τοὺς τέττιγες: τὰ τζιτζίκια, λέει ὁ Πλάτων, ἦτανε ἄλλοτε ἄνθρωποι, ποὺ, ἅμα πρωτακούστηκε τὸ τραγοῦδι τῶν Μουσῶν, μαγεύτηκαν τόσο, ὡστε ξέχασαν τὸ φαγητὸ και τὸ πιοτὸ και πέθαναν· ἀπ' αὐτοὺς ἐβγήκε «τὸ γένος τῶν τεττίγων», ποὺ οἱ Μοῦσες τοῦ ἐδώρησαν τὸ προνόμιον νὰ μὴ χρειάζεται τροφή, ἀλλὰ «ἄσιτον και ἄποτον» νὰ τραγοῦδαίει ὡς τὴν τελευταία του ὥρα. Ἐνας τέτοιος ἀγαπημένος τῶν Μουσῶν ἦταν ὁ Ρωμαῖος. Ἴσως και ἀλλιῶς δὲν εἶναι ἀταίριαστη αὐτὴ ἡ ὑπόμνηση, γιατί ὁ Ρωμαῖος ἀγαποῦσε και τὴ μουσικὴ και τὸ χορὸ και τὴν ποίηση και τὰ αἰσθανότανε κατάβραθα. Καὶ ἡ φιλοσοφία δὲν τοῦ ἦταν ἀδιάφορη· ὁ ἴδιος ὁμολογεῖ, ὅτι πολλὰ ὀφείλει στὸν Bergson.

Τὸ πιὸ πολύτιμον ὅμως εἶναι, ὅτι ὅλα αὐτὰ για τὸν Ρωμαῖον δὲν ἦταν

παρά προσάναμμα για να ανάψει στην καρδιά του και στο πνεῦμα του ή δική του φλόγα. Ὁ νοῦς του ταξίδεψε πολὺ και ἀφομοίωσε ἐκλεκτὴ πνευματικὴ τροφή. Τὸ δείχνει και ὁ ὠραῖος τόμος με τὸν τίτλο «Μικρὰ μελετήματα», ὅπου οἱ φίλοι του τῆς Θεσσαλονίκης εἶχαν τὴν ἐξαίρετη ἐμπνευση νὰ συγκεντρώσουν μερικὲς ἀπὸ τὶς μελέτες του. Ἀλλὰ ξεκινοῦσε πάντα ἀπὸ τὰ δικὰ του, ὅσοδήποτε μικρὰ και ἂν ἦταν, και ξαναγύριζε με ἀγάπη σ' αὐτά. Χαρακτηριστικὸ εἶναι, ὅτι ἡ πρώτη του ἀρχαιολογικὴ δημοσίευση, στὰ 1904, ἐξετάζει ἓνα τοπογραφικὸ θέμα τοῦ χωριοῦ του, τὴν ταύτιση τοῦ μικροῦ Ἀρκαδικοῦ Ἀλφειοῦ. Και ἡ τελευταία ποὺ δημοσίευσε τὸ 1963 εἶναι ἡ «Ἱστορία τῆς γενιᾶς μου», δηλαδὴ τῆς οἰκογένειάς του, τοῦ σπιτιοῦ του: γεμάτη μετριοφροσύνη, τὴν ἔγραψε ὄχι για νὰ προβάλει τὸν ἑαυτό του, κάθε ἄλλο, ἀλλὰ για νὰ διδάξει στοὺς χωριανούς τὴ δραματικὴ ἱστορία τους. Θὰ μπορούσε νὰ πεῖ μαζί με τὸν Γρυπάρη: «λίγο μὰ και δικό μου φῶς με φτάνει»— ἴσως ὅμως γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἦταν πολὺ τὸ φῶς τοῦ Ρωμαίου.

Εἶναι φυσικὸ, ὅτι ἓνας τέτοιος πνευματικὸς ἄνθρωπος, και στὸ βάθος καλλιτέχνης, θὰ ἔδινε πρωταρχικὴ σημασία στὴ γλωσσικὴ ἔκφραση. «Δὲν εἶναι», γράφει, «οὔτε ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ γλῶσσα οὔτε ἡ νέα οὔτε καμμιά γλῶσσα στὸν κόσμος, σὰν ὑλικό, λέξεις και φράσεις γραμμένες στὸ λεξικό, ἔργο καλλιτεχνικὸ ...τὸ σπάνιο λουλούδι τὸ καλλιτεχνικὸ θὰ τὸ ἰδοῦμε νὰ ἀνθίζει στὴν ἐξαιρετικὰ δυνατὴ και πετυχημένη γλωσσικὴ παράσταση, ἃς εἶναι ὅ,τι θέλει τὸ περιεχόμενο». Ὁ Ρωμαῖος, εἴτε καθαρεύουσα γράφει εἴτε δημοτικὴ, ἔχει ὕφος ἀτομικὸ ἀνώτερης στάθμης, και ὁ λόγος του ἔχει σχεδὸν πάντοτε τὴ θερμότητα τοῦ διαλόγου με τὸ ἀντικείμενό του ἢ με τὸν ἑαυτό του.

Παρουσιάζονται κάθε τόσο, ἀλλὰ ὄχι συχνά, μερικοὶ ἄνθρωποι, με τοὺς ὁποίους θαρρεῖ κανεὶς, ὅτι τὸ πνεῦμα ἀποχτάει συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του. Με τὸν Κωνσταντῖνο Ρωμαῖο δὲν ἔχασε μόνο ἡ ἐπιστῆμη ἓναν ἀληθινὸ δημιουργό, ἀλλὰ χάνει και ἡ συνείδηση τοῦ πνεύματος ἓναν ἀπὸ τοὺς σοβαρότερους ἐκπροσώπους τῆς. Φτωχότεροι τώρα, σὲ ἀποχαιρετοῦμε, με τὰ λόγια τοῦ Σολωμοῦ: «εἶναι ἔλαφρὸ τὸ χῶμα σου σὰν τῆς ἐλιᾶς τὸ φύλλο».

Εἰσαγωγή στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη

(Χρήστου καὶ Σέμνης Καρούζου, *Ἀνθολόγημα Θησαυρῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου*, Μ.Ι.Ε.Τ. 1981, 21-29. Ἡ εἰσαγωγή χρονολογεῖται στὸ 1966 καὶ περιέχει τμήματα ἀπὸ ἄλλα κείμενα: 1) Ἕνας θησαυρὸς καὶ ἕνας ἀγώνας, 2) Ἡ κλασικὴ πλαστικὴ)

Statuette d'un stratège en bronze

(*Revue Archéologique* 1968, 185-192)

Ἐξηγήσεις

Γιὰ τὴ γνώση τῶν συμβάντων τοῦ βίου τοῦ Χρήστου Καρούζου καὶ τοῦ ἔργου του ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ συμβουλευτεῖ τὸ βιβλίον τοῦ ὑπογραφομένου, *Ἡ περιπέτεια τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας στὸν βίον τοῦ Χρήστου Καρούζου* (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀρ.150). Στὶς ἐδῶ Ἐξηγήσεις διευκρινίζονται σημεῖα τῶν κειμένων ποὺ δημοσιεύονται, τὰ ὁποῖα ἀφοροῦν κυρίως γεγονότα τῆς ἱστορίας τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, ἄγνωστα στοὺς πολλοὺς ἢ λησμονημένα. Οἱ παραπομπές γίνονται μὲ τὸν ἀριθμὸ τοῦ δημοσιεύματος.

8. Ἀπάντηση στὸν κ. Καζαντζάκη· 9. Δευτερολογία. Τὰ δύο ἄρθρα δημοσιεύθηκαν ὡς ἀπάντηση σὲ κείμενο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη. Ὅπως λέγει ὁ ἴδιος ὁ Καρούζος, συζητεῖ μὲ τὸν Καζαντζάκη «περὶ τοῦ ἂν ὑπάρχουν ἱστορικοὶ νόμοι καὶ δυνατότητες προβλέψεων», ἄποψη ποὺ ἀπέρριπτε ὁ συγγραφέας τοῦ *Ζορμπᾶ*. Τὰ κείμενα τοῦ Καρούζου ἀπηχοῦν τὸν μαρξισμό τῆς Δευτέρας Διεθνοῦς (1889-1914) κατὰ τὸν ὁποῖο νόμοι ὀδηγοῦν τὰ πράγματα στὸ ἐπιθυμητὸ ἀποτέλεσμα.

62. Τὰ ταξίδια καὶ οἱ ἀρχαῖοι. Οἱ στίχοι τοῦ Baudelaire εἶναι τοῦτοι:

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!*

Τὰ ἀρχαῖα χαράγματα τοῦ ναοῦ τοῦ Σουνίου πραγματεύεται ὁ Bruno Snell, *Antike Besucher des Tempels von Sounion, Athenische Mitteilungen* 51 (1926) 159-62. Τὸ ἐπίγραμμα τῆς Μανασσαρῶς εἶναι δημοσιευμένο τελευταῖα ἀπὸ τὸν G. Klaffenbach, *IG IX, 1², 3, 662*:

*τήκομαι ὥστ' ἐν ὄρεσι
χιῶν διὰ τὴν κατάχρ[υ]-
σον Μνάσαρον, ὠραί-
αν ἀπήτριαν· ὦ μέλι, πολ-
ὴν μνημοσύνην σου
ἔχω χρητοσύνης
ἔνεκεν.*

63. 'Ηρωϊκό και ἔμπορικό πνεῦμα (I και II). Τὸν 'Ιούλιο τοῦ 1948 ὁ Χρῆστος Καροῦζος ἀποχώρησε ἀπὸ τὴν 'Αρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία ἔπειτα ἀπὸ παραίτηση ποῦ εἶχε ὑποβάλλει στὶς 20 Φεβρουαρίου. Αἰτία τῆς παραίτησης ἦταν ἡ σύγκρουσή του μὲ τὸν Διευθυντὴ 'Αρχαιοτήτων 'Αντώνιο Κεραμόπουλο ὡς πρὸς τὸν τρόπο διαχείρισης ἀπὸ τὴν ὙΔΑΠ ('Ὑπηρεσία Διαχειρίσεως 'Αρχαιολογικῶν Πόρων) τῆς ἐπιστημονικῆς περιουσίας τοῦ Γερμανικοῦ 'Αρχαιολογικοῦ 'Ινστιτούτου (ἐκδόσεις καὶ φωτογραφικὸ ἀρχειο) τὸ ὁποῖο στὶς 12 'Οκτωβρίου 1944 εἶχε παραδοθεῖ στὸ 'Ελληνικὸ Δημόσιο. Μεταξὺ τῶν ἔμπορικῶν σχεδίων τῆς ὙΔΑΠ ἦταν καὶ ἡ ἐφαρμογὴ τοῦ ἄρθρου 53 «περὶ πωλήσεως ἀχρήστων ἀρχαίων» τοῦ Ν 5351/1932 «Περὶ 'Αρχαιοτήτων», μὲ σκοπὸ τὴ συλλογὴ χρημάτων γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς 'Αρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας. Τὸ σχέδιο δὲν ἐφαρμόστηκε ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀντίδραση τοῦ Καροῦζου μὲ τὴν ὁποία ἐκφράζονταν οἱ ἀπόψεις μεγάλου μέρους τοῦ 'Αρχαιολογικοῦ Κλάδου. Τὶς προθέσεις τῆς Διευθύνσεως 'Αρχαιοτήτων ἐπιβεβαίωσε ἐπισήμως ὁ Διευθυντὴς τῆς ὙΔΑΠ μὲ ἐπιστολὴ του (*Τὸ Βῆμα*, 28 Σεπτεμβρίου 1948). μάλιστα κάκισε τὸν Καροῦζο γιὰ τὴν ἀντίδρασή του, ἡ ὁποία, ὅπως ἔγραφε, εὐνοοοῦσε τὴν ἀρχαιοκαπηλία...

71. 'Η Διεύθυνσις 'Αρχαιοτήτων. Μετὰ τὴν παραίτηση τοῦ 'Αντωνίου Κεραμοπούλου ἀπὸ τὴν 'Αρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία χρέη Διευθυντοῦ 'Αρχαιοτήτων ἐκτελοῦσε ὁ 'Αναστάσιος 'Ορλάνδος. Δημοσιεύματα τῶν ἐφημερίδων ἐναντίον τῆς πολυθεσίας τοῦ 'Ορλάνδου, κατὰ τὸ 1952, ἀνάγκασαν τὸν Ὑπουργὸ Παιδείας 'Ιω. Μιχαήλ νὰ ζητήσῃ τὴν παραίτησή του ἀπὸ τὴ θέση τοῦ Διευθυντοῦ 'Αρχαιοτήτων καὶ νὰ προκηρύξῃ τὴν πλήρωση τῆς θέσης αὐτῆς μὲ 'Εφορο 'Αρχαιοτήτων. Μεταξὺ τῶν ὑποψηφίων ἦταν καὶ ὁ Γιάννης Μηλιάδης. 'Η ὑποψηφιότητά του ὅμως προκάλεσε ἀντίδραση ἐκ μέρους ἐκείνων ποῦ ἐπιθυμοῦσαν νὰ γίνῃ Διευθυντὴς καθηγητῆς Πανεπιστημίου. 'Ο μόνος, τότε, στὴν 'Αθήνα, ἦταν ὁ Σπυρίδων Μαρινᾶτος. 'Ο 'Αναστάσιος 'Ορλάνδος ἐκ τῶν πραγμάτων ἀποκλειόταν.

Μὲ τὴν ἐπιστολὴ του ὁ Καροῦζος ἀναλύει τὸ θέμα τῆς αὐτοδιοικήσεως τῆς 'Αρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, ἡ ὁποία ἀπὸ τὸ 1933 διευθυνόταν ἀπὸ καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου, τὸν Γ. Οἰκονόμο (1933-1937), τὸν Σπ. Μαρινᾶτο (1937-1939), τὸν 'Αντ. Κεραμόπουλο (1941-1949), τὸν 'Αναστ. 'Ορλάνδο (1949-1952).

Διορισμὸς 'Εφόρου στὴ θέση τοῦ Διευθυντοῦ 'Αρχαιοτήτων δὲν ἔγινε καὶ τὴν Ὑπηρεσία διηύθυναν τὰ ἐπόμενα χρόνια ὁ ζωγράφος Κων. Πάγκαλος (1952-1954) καὶ ὁ μηχανικὸς Γεώργιος Πάνζαρης (1954-1955). Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 1955 ἔγινε Διευθυντῆς, γιὰ δεύτερη φορὰ, ὁ Σπ. Μαρινᾶτος καὶ στὴ

θέση παρέμεινε έως τὸ φθινόπωρο τοῦ 1958 ὅποτε ἀνέλαβε Διευθυντὴς ὁ Ἐφορος τῶν Ἀρχαιοτήτων Ἰω. Παπαδημητρίου.

72. Σημείωμα περὶ τῆς στάσεως τῶν Ἑλλήνων ἀρχαιολόγων. Τὸ ζήτημα ἀποστολῆς ἀρχαίων στὸ Ἐξωτερικὸ γιὰ ἐκθεση μὲ σκοπὸ τὴ συλλογὴ χρημάτων ἢ τὴν ὑποστήριξη πολιτικῶν καὶ διπλωματικῶν θεμάτων, εἶναι παλαιὸ καὶ ἔχει ἐξεταστῆί πολλές φορές.

Μόλις κατὰ τὸ 1939 γιὰ πρώτη φορὰ ἐκτέθηκαν στὴ Ν. Ὑόρκη ἀρχαῖα ἀπὸ ἐλληνικὰ μουσεῖα. Τὸ 1970 ἐκτέθηκε μιὰ ἀρχαϊκὴ Κόρη τῆς Ἀκροπόλεως, στὴν ἐκθεση ΕΧΡΟ '70 τῆς Ὀζάκα. Ἀπὸ τὸ 1979 καὶ κατόπιν οἱ ἐκθέσεις ἀρχαίων ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα στὸ Ἐξωτερικὸ ἀριθμοῦνται σὲ πολλές δεκάδες.

Ἡ γνώμη τοῦ Καρούζου ἦταν πάντοτε ἀρνητικὴ καὶ ὡς Διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, κατὰ τὸ διάστημα 1950-1964, δὲν συγκατατέθηκε στὴν ἐξαγωγή ἀρχαίων γιὰ ἐκθεση.

76. Ἦθος ἀνθρώπων δαίμων. Τὸ κείμενο τοῦτο εἶναι αὐτοβιογραφικὸ. Ὁ Καρούζος γνώρισε τὸν Ἀλέξανδρο Δελμούζο στὴν Ἀθήνα τὸ 1916 καὶ μὲ τὴν ἐπίδρασή του ἔγινε μέλος τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου στὸν ὁποῖον κυριαρχοῦσαν ὁ Δημήτριος Γληνὸς καὶ ὁ Δελμούζος. Τὸ 1927 ὁ Ὁμιλος διασπάστηκε γιὰ λόγους ιδεολογικούς.

Ὁ Γληνὸς ὑποστήριζε ὅτι «κάθε σημαντικὴ κοινωνικὴ μεταρρύθμιση, ἄρα καὶ ἡ ἐκπαιδευτικὴ, γίνεται μὲ μέσο τὴν πάλη τῶν κοινωνικῶν τάξεων». Ἦταν ἀρχὴ μαρξιστικὴ τῆς ὁποίας τὴν ἐφαρμογὴ στὸν Ὁμιλο ἀπέρριψε ὁ Δελμούζος. Ἐπιθυμοῦσε νὰ παραμείνει ὁ Ὁμιλος καθαρὰ ἐπιστημονικὸ καὶ παιδαγωγικὸ ὄργανο. Ὁ Καρούζος ἀσπάστηκε τὴν ἀποψη τοῦ Γληνοῦ. Τὸ 1953 στὸ κείμενο τοῦτο ὁμολογεῖ ὅτι, ὀρθὲς ἦσαν οἱ ἀπόψεις τοῦ Δελμούζου καὶ ὄχι τοῦ Γληνοῦ. Τὴ νέα του αὐτὴ ἀποψη ὑποστηρίζει ρητῶς καὶ ἐπισήμως καὶ σὲ ὑπηρεσιακὴ ἐκθεσή του.

93. Τὰ κυβερνητικὰ μέτρα. Στις 29 Ἰουλίου 1960 ἀνακοινώθηκε ἐπίσημα ὅτι ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία μεταφερόταν ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας στὸ Ὑπουργεῖο Προεδρίας Κυβερνήσεως. Ἐπρόκειτο γιὰ τὴ μεγαλύτερη καινοτομία στὴν ἱστορία τῆς Ὑπηρεσίας ποὺ προκάλεσε σφοδρὲς ἀντιδράσεις, κυρίως ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ἀθήνας. Ὁ Νικόλαος Κοντολέων, καθηγητὴς τῆς κλασικῆς ἀρχαιολογίας, μὲ ἄρθρο του στὴν *Καθημερινή* (7 Αὐγούστου 1960), διατυπώνει τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὸ κυβερνητικὸ μέτρο πρὸς τὸ ὁποῖο εἶναι ἐντελῶς ἀντί-

θετος, θεωρώντας ότι ή θέση τής 'Αρχαιολογικῆς 'Υπηρεσίας είναι στο 'Υπουργείο Παιδείας, όπως συνέβαινε από τή στιγμή τής ίδρυσής της. Στο άρθρο αυτό άπαντά ό Καρούζος.

Β. Χ. Π.

Περιεχόμενα

Πρόλογος	ζ'
1. 'Απ' άφορμή ένός βιβλίου	1
2. 'Από τὸ 'Ηράκλειον τοῦ Κυνοσάργους	15
3. [Τὰ ἐπαρχιακὰ Μουσεῖα]	16
4. Κλασσιμιστικὴ κεφαλὴ τοῦ Μουσείου Βόλου	25
5. 'Αρχαῖστικά	25
6. Εἰδήσεις ἐκ τῆς Β' 'Αρχαιολογικῆς Περιφερείας	25
7. Τὸ 'Αμφιάρειο τοῦ 'Ωρωποῦ	25
8. 'Απάντηση στὸν κ. Καζαντζάκη	26
9. Δευτερολογία ['Η συζήτηση γιὰ τοὺς κοινωνικοὺς νόμους]	33
10. Οἱ Βερναρδάκηδες καὶ ὁ δημοτικισμὸς	39
11. Karl Krumbacher, 'Η βυζαντινὴ λογοτεχνία	49
12. Karl Kors, <i>Μαρξισμὸς καὶ φιλοσοφία</i>	49
13. 'Η Σαμοθράκη τοῦ 'Ιδα	50
14. Walter Kranz, 'Ο νεότερος οὐμανισμὸς στὴ Γερμανία	69
15. Karl Schoeder, <i>Μεταφυσικὴ τῆς 'Ιστορίας</i>	69
16. Φρ. 'Ενγκελς, <i>'Η Φιλοσοφία</i>	69
17. Τὸ χάλκινο ἄγαλμα τοῦ 'Αρτεμισίου	69
18. Ein attisches Weihrelief	70
19. The find from the sea of Artemision	70
20. 'Ισοκεφαλία, Καβείριον Θηβῶν, Καιρός, Καλᾶς, Καλλίμαχος, Κάλων, Καμαραϊκὰ ἀγγεῖα, Κούναχος, Κανηφόροι, Καρυάτιδες	70
21. 'Ο Ποσειδῶν τοῦ 'Αρτεμισίου	70
22. Νίκου Μπέρτου: <i>Τζιόττο</i>	71
23. 'Απάντηση στὸν κ. Ζαχ. Παπαντωνίου	75
24. <i>Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας</i>	78
25. Χρῆστος Τσουντας	79
26. Βασικὰ ζητήματα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης (Α' καὶ Β')	81
27. 'Η «συζήτηση» γιὰ τὰ βασικὰ ζητήματα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης	99
28. 'Εξήγηση	112
29. «Λέαγρος ἀνέθηκεν Γλαύκωνος δώδεκα θεοῖσιν»	116

30. Καινούργια εὑρήματα	121
31. «Παλιὰ Σαμιώτικα ἀγάλματα»	124
32. Ἀκρωτηριασμένα ἀρχαῖα, ἱμπρεσιονισμός, ἐξπρεσιονισμός	129
33. «Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς 1934-35»	133
34. Τὰ πενήντάρχρονα τῆς Ἀγγλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς	136
35. Ζωντάνεμα	139
36. Eine naxische Amphora des früheren 7. Jahrhunderts	143
37. Ἀρχαῖκη κεφαλὴ λέοντος ἐν Σίφνῳ	143
38. Ἀνασκαφὴ ἐν Νάξῳ (μὲ Ν. Κοντολέοντα)	143
39. Δωδώνη	144
40. Note sur une stèle funéraire de Delphes et quelques monuments apparentés	149
41. Ἡ Νίκη τῆς Πάρου	150
42. Οἱ καινούργιες ἀνασκαφές τῆς Ὀλυμπίας· τὰ πρῶτα εὑρήματα	154
43. Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας	159
44. Note on some sculptures in the Acropolis Museum	163
45. Ἀνασκαφαὶ ἐν Νάξῳ	163
46. Φειδίας καὶ Σολωμός	164
47. Ἀρχαῖστικά	169
48. Δύο βιβλία γιὰ τὴ Σπάρτη	170
49. Wilhelm Dörpfeld	176
50. Ἐνας θησαυρὸς κ' ἓνας ἀγῶνας [Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη]	180
51. Περικαλλῆς ἄγαλμα - Ἐξεποίησ' οὐκ ἀδαῆς	185
52. Σύντομη κρίσις: Ἀλ. Παπαδιαμάντης	186
53. Πλάτωνος, Ἰππίας Μείζων	188
54. Ν. Γ. Παπαδάκης	189
55. [Ἡ πνευματικὴ Ἑλλάδα ἐμπρὸς στὸ δρᾶμα τῆς κατοχῆς]	193
56. [Περὶ τῆς πορείας τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας]	194
57. Ἡ τέχνη καὶ ἡ ἐποχὴ	199
58. Ἡ ἔκδοσις τοῦ «Σοφιστῆ»	210
59. En feuilletant les vieilles publications	223
60. Ἐνα μνημεῖο τῆς ἀρχαῖκῆς τέχνης τῆς Νάξου	223
61. Τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς	224
62. Τὰ ταξίδια καὶ οἱ ἀρχαῖοι	231

63. Ἡρωϊκὸ καὶ ἐμπορικὸ πνεῦμα, θρησκευτικὴν συνείδησιν εἰς τὴν διαχείρισιν τῶν ἀρχαίων	238
64. Σημερινοὶ τεχνοκρίτες καὶ Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τέχνη	248
65. Ρόδος: Ἱστορία-Μνημεῖα-Τέχνη	261
66. Οἱ ἀρχὲς τῆς αἰσθητικῆς ὄρασης στὸν 5ον αἰῶνα π.Χ.	262
67. Ἡ πνευματικὴ ἀνανέωση στὴ μελέτῃ τῆς ἀρχαίας τέχνης	272
68. Δελφοὶ	289
69. An early classical disc relief from Melos	289
70. Ὁ Παρθενῶν	290
71. Ἡ Διεύθυνσις Ἀρχαιοτήτων	312
72. Σημείωμα περὶ τῆς στάσεως τῶν Ἑλλήνων Ἀρχαιολόγων ἔναντι τοῦ ζητήματος τῆς ἐκθέσεως ἔργων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης ἐν Ἀμερικῇ	315
73. [Τὸ πρόβλημα τῶν ἀνασκαφῶν]	318
74. Χρονικὸν τῆς ἀνασυστάσεως τοῦ ἐφήβου τῶν Ἀντικυθήρων	318
75. Φροντίσματα	318
76. Ἦθος ἀνθρώπων δαίμων	319
77. Ραδιοφωνικὲς ὁδηγίαις Μουσείου	323
78. Ἡ ἀρχαϊκὴ πλαστικὴ	342
79. Ἡ κλασσικὴ πλαστικὴ	345
80. Ὁ παιδαγωγικὸς ρόλος τῶν μουσείων	348
81. Zum "Schreitmotiv" des Kasseler Apollon	352
82. Ὁ ἑλληνικὸς τόπος καὶ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη	353
83. Eine Mädchenstatue kimonischer Zeit in Skyros	358
84. Τὸ προοίμιον τῶν «Κυπρίων ἐπῶν»	359
85. Γνωρίσματα καὶ χαρακτῆρας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης	367
86. Τί τὸ κάλλιστον	375
87. Εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα	382
88. Gilbert Murray (1866-1957)	386
89. Σολωμικὸς εὐγενισμὸς	394
90. Ein lakonischer Apollon	408
91. Ἐκατὸ χρόνια ἀνασκαφῶν στὴν ἀρχαία ἀγορὰ	409
92. Φροντίσματα	414
93. Τὰ κυβερνητικὰ μέτρα πρὸς ἀναδιοργάνωσιν τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας τῆς Ἑλλάδος	415

94. Ἀριστόδικος. Ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς πλαστικῆς τῶν ὕστεροαρχαϊκῶν χρόνων καὶ τοῦ ἐπιτυμβίου ἀγάλματος	418
95. Stelenfragment aus Amorgos	418
96. Ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη καὶ ἀφαίρεση	419
97. Ὁ ζωγράφος Ἀλέκος Κοντόπουλος	427
98. «Ἄσπιλ' ἐν νέοισιν»	427
99. Ἀρχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραίτου καὶ ἀνάπτυξή του στὸν 5ο καὶ 4ο αἰ. π.Χ.	428
100. [Ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν]	444
101. [Ἀπάντηση στὴν Ἑταιρεία Φιλολόγων]	451
102. Χαρακτηριστικὰ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης	454
103. Σκέψεις γιὰ τὰ αὐτόγραφα τοῦ Σολωμοῦ	462
104. «Τηλαυγές μνημα»	471
105. Dante	471
106. Κ. Α. Ρωμαῖος	472
107. Εἰσαγωγή στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη	476
108. Statuette d'un stratège en bronze	476
Ἐξηγήσεις	477

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ *ΜΙΚΡΑ ΚΕΙΜΕΝΑ*
ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ
ΑΡ. 149 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟ 1995
ΣΤΙΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
Ε. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ - Α. ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ Ο.Ε.
ΤΟ 2013 ΕΓΙΝΕ ΑΝΑΤΥΠΩΣΗ
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ
«ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΕΡΠΙΝΙΑ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΥΑΓΓ. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.»
ΛΕΟΝΤΙΟΥ 9 - ΑΘΗΝΑ

