ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΕΡΕΥΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Κ. ΣΠΗ

Ιδρυτής: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
Διευθυντής: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΠΕΜΠΤΟΣ
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ
1949

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^{ΙΑ} Α.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,,
38 - ΟΔΟΣ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ - 38
ΑΘΗΝΑΙ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

Η ΓΡΑΜΜΗ ΣΤΟ ΚΛΑΣΣΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ[1]

Συχνὰ οἱ σημερινοὶ τεχνοκρίτες, οἱ ἄνθρωποι δηλαδὴ ποὺ ἔργο τους ἔχουν τὴν ἑρμηνεία καὶ τὴν κριτικὴ τῆς ζωντανῆς τέχνης τῶν ἡμερῶν μας, μιλοῦν γενικώτερα γιὰ τὴν τέχνη καὶ γιὰ περασμένες περιόδους της. Λιγώτερο συχνὰ συμβαίνει, ἀλλὰ συμβαίνει κάποτε, νὰ διατυπώσουν ἐπικρίσεις γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη· καὶ μάλιστα ὄχι ἐπικρίσεις ποὺ ἀναφέρονται σὲ λεπτομέρειες ἢ σὲ ὁρισμένα ἔργα, ἀλλὰ ἐπικρίσεις θεμελιακές, ποὺ καταλήγουν στὸ νὰ ἀρνοῦνται αὐτὸ τοῦτο τὸ εἶδος τῆς τέχνης ποὺ ἐκπροσωπεῖ ἡ ἀρχαία ἑλληνική.

Ἕνα πρῶτο σημεῖο ἄξιο προσοχῆς εἶναι, ὅτι τέτοιες ἐπικρίσεις διατυπώνονται πολὺ σπανιώτερα καὶ πολὺ λιγώτερο προγραμματικὰ ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τοὺς ἴδιους, ἀκόμη καὶ τοὺς πιὸ καινοτόμους καὶ ριζοσπαστικούς. Τοῦτο φαίνεται παράδοξο· ἴσως ὅμως ἔχει τὸ λόγο του στὸ ὅτι οἱ καλλιτέχνες, ἔχοντας ἄμεση ἐμπειρία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, αἰσθάνονται ὅτι συνεχίζουν — καθένας μὲ τὸν ἀτομικό του τρόπο καὶ σύμφωνα μὲ τὴ βούληση τῆς ἐποχῆς του — τὸ μόχθο τῶν παλιῶν δημιουργῶν, αἴσθημα ποὺ λείπει ἀπὸ τοὺς περισσότερους τεχνοκρίτες.

Τέτοιες ἐπικρίσεις θεμελιακὲς μερικοὶ τὶς προσπερνοῦν μὲ ἀδιαφορία, ἄλλοι τὶς προσέχουν. Μποροῦμε, νομίζω, ν' ἀδιαφορήσομε, ὅταν στεκόμαστε στὴ σκοπιὰ τῆς ἀρχαίας τέχνης, ὅταν δηλαδὴ συλλογιζόμαστε ποιὰ μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ τύχη της στὸ μέλλον. Ἡ ἱστορικὴ ζωὴ ποὺ συνεχίζεται ἕως σήμερα ἀπαντᾶ χωρὶς διφορούμενα, ὅτι: μέσα στὸν εὐρωπαϊκὸ κόσμο ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη ἔπαιξε καὶ παίζει πρόσωπο σημαντικώτατο, ποὺ δὲν συγκρίνεται μὲ καμμιᾶς ἄλλης· γιὰ ποιὲς αἰτίες γίνεται αὐτό, εἶναι ἰδιαίτερο μεγάλο θέμα. Καὶ μάλιστα τὸ σημαντικώτατο αὐτὸ πρόσωπο τὸ ἔπαιξε ὄχι μόνο στὴ δική της ἱστορικὴ περιοχή, δηλαδὴ στὴν ἀρχαιότητα, οὔτε μόνο σ' ἐποχὲς ποὺ ἀποβλέψανε μὲ θαυμασμὸ καὶ ἀγάπη πρὸς τὴν ἀρχαιότητα· ἀλλὰ τὸν ἔπαιξε καὶ σ' ἐποχὲς ποὺ εἶχαν *συνείδηση* ἐχθρικὴ γιὰ τὴν ἀρχαιότητα καὶ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, ὅπως εἶχε προπάντων ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴ μεσαιωνική της περίοδο, ἂς ποῦμε ἀπὸ τὸν 6ον αἰῶνα μ. Χ. ὡς τὸν 14ο. Πρόχειρη ἀπόδειξη εἶναι τὸ πόσο συχνὰ οἱ ἱστορικοὶ τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης μιλοῦν γιὰ «ἀναγεννήσεις» πρὶν ἀπὸ τὴν καθαυτὸ Ἀναγέννηση. Ὅλα αὐτὰ εἶναι στοιχεῖα χρήσιμα γιὰ τὴν ἱστορική μας προοπτική.

Δὲν μποροῦμε ὅμως, νομίζω, ν' ἀδιαφορήσομε γιὰ τὶς ἐπικρίσεις αὐτές, ὅταν ἐνδιαφερόμαστε ὄχι πιὰ γιὰ τὴν τύχη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης, ἀλλὰ γιὰ τὴ δική μας ζωή, γιὰ τὸ τί μᾶς πλουτίζει καὶ τί μᾶς φτωχαίνει. Συμφέρει τότε νὰ ἰδοῦμε, πῶς ὅσοι ἐπικρίνουν τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη καταδικάζουν τὸν ἑαυτό τους στὸ νὰ μὴ τὴν καταλάβουν ποτὲ καὶ στεροῦν τὸν ἑαυτό τους μιὰν ἐξαιρετικὰ σπουδαία πηγὴ ἐσωτερικοῦ πλουτισμοῦ. Οὔτε κερδίζομε τίποτε οὐσιαστικὸ λέγοντας ὅτι οἱ κατηγορίες αὐτὲς δὲν εἶναι παρὰ τὸ γοῦστο τῆς μόδας, ποὺ θὰ περάσει. Εἶναι πολὺ σωστὸ αὐτὸ ποὺ εἶπε ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐπικριτὲς ἴσια-ἴσια τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ὁ Ἄγγλος Eric Newton, ὅτι τὸ «γοῦστο τῆς μόδας πρέπει πάντοτε νὰ εἶναι ὕποπτο, ἀλλὰ ποτὲ δὲν εἶναι γιὰ περιφρόνηση». Μονάχα ἂν τὸ προσέξομε, μποροῦμε νὰ καταλάβομε ποῦ βρίσκεται τὸ λάθος.

***

Στὰ τελευταῖα χρόνια δυὸ σοβαροὶ Ἄγγλοι τεχνοκρίτες διατυπώσανε καὶ ἀναπτύξανε συστηματικὰ τὴν ἀρνητική τους γνώμη γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη. Ὁ πρῶτος, ὁ Roger Fry, ποὺ πέθανε τὸ 1934, ἐργόστηκε ὅσο κανένας ἄλλος στὴν Ἀγγλία γιὰ νὰ γίνει κατανοητὴ καὶ ν' ἀγαπηθεῖ ἀπὸ τὸ κοινὸ ἡ σύγχρονη εὐρωπαϊκὴ ζωγραφική· λίγο πρωτοῦ πεθάνει ἐδίδαξε στὸ Cambridge, σὲ μιὰ εἰδικὴ ἕδρα, γενικὴ ἱστορία τῆς τέχνης, καὶ τὰ μαθήματά του αὐτὰ βγῆκαν μετὰ τὸ θάνατό του σὲ βιβλίο (Last lectures 1939), ὅπου ἕνα μεγάλο κεφάλαιο ἀφιερώνεται στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη. Ὁ ἄλλος, ποὺ ἡ ἐπίκρισή του ταυτίζεται σχεδὸν

1. Ἀπὸ μιὰ διάλεξη ποὺ ἔγινε στὸ «Ἀθήναιο» στὶς 11 Δ/βρίου 1948.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

μὲ τοῦ Fry καὶ ἴσως νὰ πηγάζει ἀπ' αὐτήν, εἶναι ὁ Eric Newton, καλλιτεχνικὸς κριτικὸς τοῦ Manchester Guardian καὶ τῶν Κυριακάτικων Τάϊμς· ἔγραψε, στὴ γνωστὴ σειρὰ τῶν «Πελεκάνων», ἕνα μικρὸ βιβλίο γιὰ τὴν «Εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ» ἀπὸ τοὺς παλαιολιθικοὺς χρόνους ἕως σήμερα, μὲ πάλι ἕνα κεφάλαιο γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη. Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ παίρνομε ἀγαθὴ ἐντύπωση καὶ γιὰ τὴν καλή του πίστη: δηλώνει καθαρά, ὅτι ἀντικείμενό του δὲν εἶναι τόσο τὰ γεγονότα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης ὅσο τὸ νὰ μεταδώσει τὸν ἐνθουσιασμό του γιὰ τὴν τέχνη καὶ τοὺς τεχνῖτες *ποὺ ἀγαπάει*, καὶ ὁμολογεῖ, ὅτι τὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη τὸ ἔγραψε χωρὶς ἐνθουσιασμὸ καὶ γι' αὐτὸ εἶναι ἀνιαρὸ στὸ διάβασμα. Ἔρχεται βέβαια φυσικὸ τὸ ἐρώτημα, τότε γιατὶ τὸ ἔγραψε; Εἶναι ὅμως χρησιμώτερο νὰ γνωρίσομε τὴν ἐπίκριση τὴν ἴδια.

Τὰ σπουδαιότερα κεφάλαιά της εἶναι, νομίζω, δύο. Τὸ ἕνα ἀναφέρεται στὰ ζητήματα καὶ στοὺς τρόπους τῆς ἔκφρασης· κατηγορεῖται ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, ὅτι προσπάθησε πάντα νὰ ἐκφράσει μόνο τὴ σωματικὴ τελειότητα τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἀδιαφόρησε γιὰ τὴν ψυχικὴ καὶ πνευματική του ὑπόσταση. Ὁ ἰσχυρισμὸς αὐτὸς ἀγγίζει ἕνα πολὺ πλατὺ θέμα, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀνασκευή του εἶναι εὐκολώτερη· ὥστε τὸ κεφάλαιο αὐτὸ δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσει σήμερα. Θὰ περιοριστοῦμε στὸ δεύτερο κεφάλαιο, ποὺ ἀναφέρεται στὰ εἰδικὰ μορφικὰ καὶ τεχνικὰ μέσα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, πιὸ συγκεκριμένα στὴν ἀνεπάρκεια τοῦ σχεδίου τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς καὶ ἀγγειογραφίας, ὅπως τὴ διατύπωσε ὁ Fry.

Στὸ ἑλληνικὸ σχέδιο, λέει ἡ ἐπίκριση, ἡ γραμμὴ δὲν ἔχει *ὑποβλητικὴ δύναμη* (evocative power), πρῶτα· γιατὶ ὁ ἕλληνας τεχνίτης εἶναι ἀνίκανος νὰ αἰστανθεῖ τὴ σχέση ἑνὸς ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του, ἀπομονώνει τὸ ἀντικείμενο καί, δεύτερα, γιατὶ ἐπιθυμεῖ πάντοτε τὴν τελειότητα, τὴν ὁμαλὴ συνέχεια τῆς καμπύλης χωρὶς νὰ προσέχει τί ἔχει νὰ ἐκφράσει. Ὅλοι οἱ μεγάλοι ζωγράφοι, λέει ὁ ἐπικριτής, ἀπὸ τὸν Giotto ὡς τὸν Degas, ἀκολούθησαν στὸ σχέδιό τους ἀκριβῶς τὸν ἀντίθετο τρόπο· καὶ μόνο ἴσως τοῦ Dürer τὸ σχέδιο μοιάζει στὴ μέθοδο μὲ τὸ ἑλληνικό, ἀλλὰ ἡ συνηγορία αὐτὴ εἶναι ἀμφίβολης ἀξίας. Καὶ γιὰ μὲν τὴν ἐπίκληση τῶν μεγάλων νεωτέρων ζωγράφων, εἶναι φανερὸ ὅτι μόνο μιὰ τρομαχτικὴ ἁπλοποίηση τῶν φαινομένων τῆς νεώτερης εὐρωπαϊκῆς τέχνης μπορεῖ νὰ τοὺς παρουσιάσει σὰν ἕνα μονολιθικὸ ἐπιχείρημα κατὰ τοῦ τρόπου τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ σχεδίου. Ὅσο γιὰ τὴν «ὑποβλητικὴ δύναμη», θὰ καταλάβομε καλύτερα τί ἐννοεῖ ἡ ἐπίκριση, ἂν προσέξομε στὸ πῶς ἐξηγεῖ τὴν ἀπουσία τῆς δύναμης αὐτῆς ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ σχέδιο. Τὸ ἑλληνικὸ σχέδιο, θέλει νὰ πεῖ, βλέπει ὄχι ἕνα σύνολο ποὺ τὰ μέρη του ἔχουν ὁρισμένη σχέση μεταξύ τους, ἀλλὰ κομμάτια τέλεια ποὺ ἀθροίζονται καὶ ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο· ἡ γραμμὴ τοῦ σχεδίου αὐτοῦ εἶναι ἕνα σύστηρότατο περίγραμμα, ποὺ χωρίζει καθαρὰ τὸ ἕνα μέρος ἀπὸ τ' ἄλλο, ἀντὶ νὰ τὰ σχετίζει· δὲν κατορθώνει λοιπὸν νὰ δώσει τὴ σχετικὴ θέση τῶν μερῶν μεταξύ τους, νὰ *ὑποβάλει* μὲ τὸ σχέδιο ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια τὴν αἴσθηση π. χ. τοῦ βαθιοῦ ὄγκου τοῦ σώματος, τοῦ βάθους μιᾶς σύνθεσης, μιᾶς ὁμάδας. Γιατί, γιὰ νὰ τὸ κατορθώσει αὐτό, θὰ ἔπρεπε νὰ θυσιάσει κ' ἕνα ποσοστὸ ἀπὸ

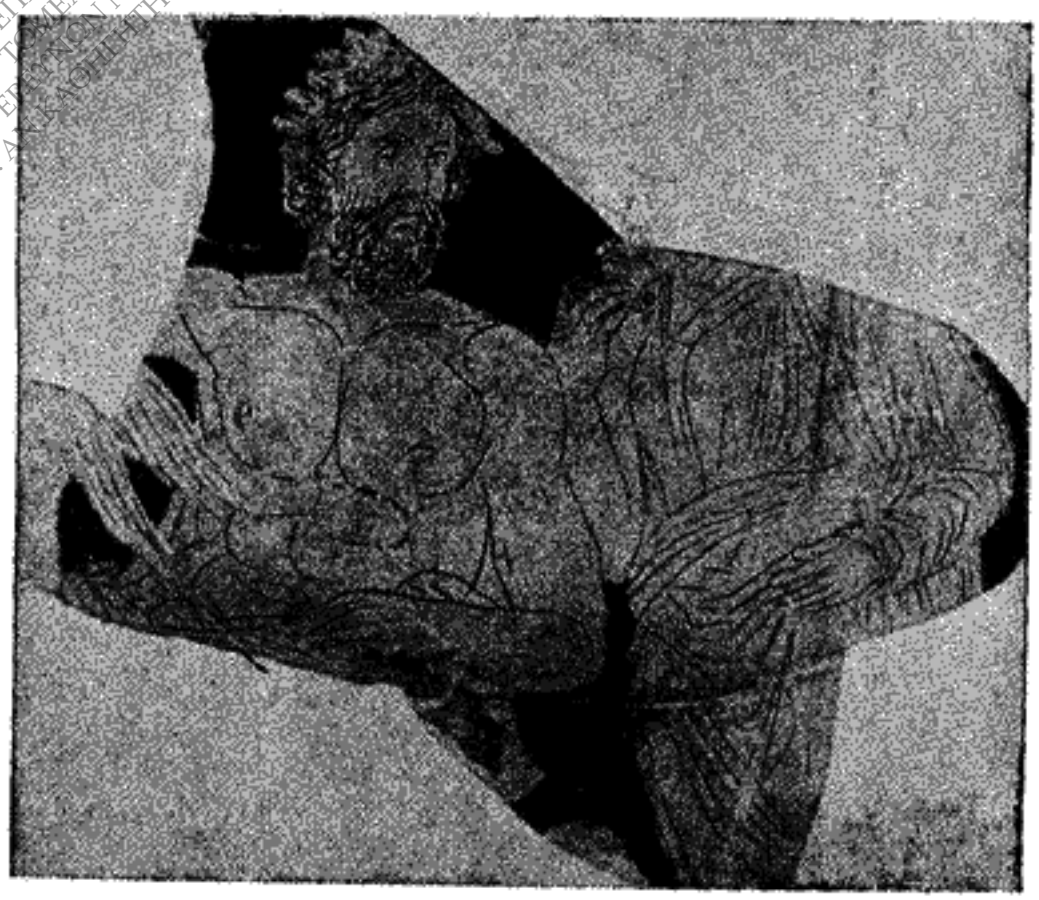
Εἰκ. 1: **PICASSO**: Ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση στὶς «Μεταμορφώσεις» τοῦ Ὀβιδίου (1930).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΜΕ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΑΝΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΝΕΤΣΑΣ

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τὴν τελειότητα καὶ τὴν ὁμαλότητα τῆς γραμμῆς του· τοῦτο εἶναι μάλιστα ἀπαραίτητο, ὅταν τὸ σχέδιο ἐκφράζει π. χ. κίνηση, ψυχικὲς καταστάσεις ποὺ χρειάζονται μορφασμούς, συστροφὴ κλπ. Ὁ Ἕλληνας ὅμως σχεδιαστής, ἀδιάφορος γιὰ τὴν ἔκφραση καὶ γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του, δὲν θέλει νὰ θυσιάσει τίποτε ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη ἀκεραιότητα καὶ ὁμαλότητα τῆς γραμμῆς του· ἔτσι τὸ σχέδιό του δὲν μπορεῖ νὰ γίνει «ὑποβλητικό», δὲν ἔχει νὰ πεῖ τίποτε ἄλλο ἔξω ἀπὸ ὅσα δείχνει ἄμεσα στὸ μάτι, δὲν ἔχει καμμιὰ ἐπέκταση μέσα στὴ φαντασία μας.

Ἡ ἐπίκριση αὐτὴ λησμονεῖ σημαντικὰ πράγματα τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης καὶ ἁπλοποιεῖ τὰ ὑπόλοιπα. Δὲν εἶναι σωστό, ὅτι τὸ κλασσικὸ ἑλληνικὸ σχέδιο δὲν ἐγνώρισε ποτὲ τὴ λεγόμενη «ὑποβλητική» γραμμή, παρὰ μόνο τὴν κοφτερὴ καὶ χωριστικὴ ἐκείνη, ποὺ δὲν δημιουργεῖ πειστικὲς σχέσεις βάθους καὶ χώρου στὰ σώματα· οὔτε εἶναι σωστὸ *χωρὶς πολλοὺς περιορισμούς*, ὅτι καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ κοφτερὴ καὶ χωριστικὴ γραμμὴ δὲν ὑποβάλλει τίποτε, ἀλλὰ ἐξαντλεῖται μὲ τὴν ὁρατή, «χειροπιαστὴ» τελειότητά της.



Εἰκ. 2: Ζεὺς καὶ Ἥρα. Ἑλληνικὴ ἀγγειογραφία κατὰ τὰ 340 π. Χ.

Ἕνα σημερινὸ παράδειγμα «ὑποβλητικοῦ» σχεδίου δίνει ἡ *εἰκ. 1*. Δὲν θὰ ὑποστηρίξει κανένας, ὅτι ὁ ἄνθρωπος ποὺ τράβηξε τὶς ὡραῖες αὐτὲς λεπτὲς γραμμὲς ἦταν ἀνίκανος νὰ αἰστανθεῖ τὴ σχέση τοῦ ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του καὶ ὅτι τὸ σχέδιο αὐτὸ δὲν ἔχει «ὑποβλητικὴ» δύναμη; μὲ ἁπλὲς μόνο γραμμές, μὲ τὴ φορά τους μόνο, χωρὶς ἄλλες ψιλὲς γραμμοῦλες γιὰ φωτοσκίαση, χωρὶς τὸ ἄγγιγμα κανενὸς χρωματικοῦ τόνου, δίνεται ὁ ὄγκος (π. χ. δεξὶ πόδι γυναίκας ἀριστερά), ἡ σχέση του πρὸς τὸ βάθος μὲ τοὺς ἄλλους ὄγκους (π. χ. ὁλόκληρη ἡ σκυφτὴ γυναίκα δεξιά, τὸ κεφάλι της, τὸ ἀριστερό της πόδι, ἡ μᾶζα τῶν μαλλιῶν σὲ ὅλες). Καὶ ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ἀγαπάει τὴν ἀκεραιότητα τῆς γραμμῆς, αἰσθάνεται τὴν ὁμορφιὰ τῆς πληρότητας (π. χ. βραχίονας καὶ μηρὸς τῆς σκυφτῆς, τὸ αὐγουλὸ πρόσωπό της, βραχίονας καὶ πλαγινὴ ὄψη προσώπου τῆς ὄρθιας ἀριστερά, πρόσωπο σὲ $^3/_4$ τῆς ὄρθιας δεξιὰ κλπ.)· ἀλλὰ τὴ δίνει τόσο μόνο, ὅσο θέλει, ἐνῶ ἀλλοῦ· τὴν κόβει ἢ τὴν τσακίζει. Τὸ σχέδιο αὐτό, ἐνῶ δὲν εἶναι καθόλου ἀκαδημαϊκό, ψυχρὰ κανονικό, ἀλλὰ γεμᾶτο ἀπρόοπτα καὶ ὅλο φαντασία, στέκεται πολὺ κοντὰ στὸ κλασσικό. Δύσκολα ὅμως θὰ μαντέψει ὅποιος δὲν τὸ ξέρει ἀπὸ πρίν, ὅτι εἶναι ἔργο τοῦ πιὸ ἀνατρεπτικοῦ ἀπὸ τοὺς σύγχρονους ζωγράφους, τοῦ Picasso, ἀπὸ τὴν εἰκονογραφημένη ἔκδοση τῶν «Μεταμορφώσεων» τοῦ Ὀβιδίου ποὺ ἔγινε στὰ 1930. Δείχνει ἔτσι καὶ στὴν πράξη ὁ μεγάλος ζωγράφος, ποὺ δὲν ἀρνήθηκε ποτὲ τὸν ἑαυτό του, πόσο αἰσθάνεται τὶς ἀρετὲς τοῦ ἑλληνικοῦ σχεδίου (σημάδια τῆς ἐκτίμησής του ὑπάρχουν καὶ στὰ καθαρὰ «πικασσικὰ» ἔργα του, εἶναι ὅμως λιγώτερο χτυπητά): δὲν εἶναι μόνο ποὺ προσάρμοσε ἐξωτερικά, «φυσιογνωμικά», τὶς μορφές του μὲ τὶς ἑλληνικές, ἐξαιτίας τοῦ θέματος· ἀλλὰ καὶ τὸ *εἶδος* τοῦ *σχεδίου* του θυμίζει ἑλληνικὰ ἀγγεῖα, καὶ μάλιστα τὶς τελευταῖες λευκὲς ληκύθους καὶ τὶς ἀγγειογραφίες τοῦ 4ου αἰῶνα π. Χ. («ρυθμὸς τοῦ Κέρτς»).

Πραγματικά. ἂν ἀφήσομε κατὰ μέρος τὴν ἐντελῶς προσωπικὴ ἐξαίρετη *ποιότητα* τοῦ σχεδίου τοῦ Picasso, τὸ *εἶδος* του τὸ ξαναβλέπομε πολὺ ὅμοιο σὲ ἔργα ταπεινῶν ἀγγειογράφων, ὅπως στὴν *εἰκ. 2*, γύρω στὰ 340 π. Χ., ποὺ παρασταίνει τὸν Δία μὲ τὴν Ἥρα. Εἶναι φανερὸ πὼς κ' ἐδῶ «ἡ γραμμὴ ἰχνογραφεῖ γρήγορα - γρήγορα, ὑποδηλώνει μονάχα, χαλαρώνει τὴν πλαστικὴ πυκνότητα καὶ κατορθώνει ἔτσι νὰ δώσει στὸ σῶμα στρογγυλὸ πλάσιμο» (Buschor). Εἶναι δηλαδὴ φανερὸ πὼς ὁ ἀγγειογράφος ἔχει αἴσθηση τῆς σχετικῆς θέσης τῶν μερῶν, ποὺ εἶναι μέλη ἑνὸς συνόλου, καὶ θέλει νὰ τὴ δείξει. Ἂν οἱ ἀγγειογράφοι δείχνουν τέ-

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τοιες ἱκανότητες, φαντάζεται κανεὶς πόσο θὰ ἦταν αὐτονόητες στὴν καθαυτὸ ζωγραφικὴ τῶν ἴδιων χρόνων. Τὸ ἔργο ὅμως αὐτὸ καὶ τ' ἄλλα τοῦ ἴδιου ρυθμοῦ πέφτουν ἔξω ἀπὸ τὰ καθαυτὸ κλασσικὰ χρόνια τοῦ 5ου αἰῶνα, καὶ θὰ μποροῦσε κανένας νὰ ὑποστηρίξει, ὅτι ἡ ἐπίκριση ἀναφέρεται μόνο στὸ κλασσικὸ ἑλληνικὸ σχέδιο· ἀλλὰ θὰ ἰδοῦμε ὅτι τῶν κλασσικῶν ἴσα-ἴσα χρόνων γέννημα εἶναι τὸ νέο αὐτὸ εἶδος τοῦ σχεδίου, τὸ «ὑποβλητικό».

***

Πρωτύτερα ὅμως εἶναι χρήσιμο νὰ διαπιστώσομε, ὅτι καὶ τὸ ἄλλο εἶδος τοῦ σχεδίου, ποὺ εἶναι τάχα τὸ μόνο ἑλληνικό, ἐκεῖνο δηλαδὴ ὅπου ἡ γραμμὴ δὲν θυσιάζει τίποτε ἀπὸ τὴν τελειότητά της καὶ τὴν ὁμαλὴ συνέχεια καὶ χωρίζει ἀντὶ νὰ σχετίζει τὰ μέρη μεταξύ τους — καὶ αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ σχεδίου μπορεῖ νὰ ἔχει ὁρισμένη «ὑποβλητικὴ δύναμη». Τοῦ εἴδους αὐτοῦ ὁ «Αἴας ποὺ αὐτοκτονεῖ» τοῦ μεγάλου ἀρχαϊκοῦ ἀγγειογράφου (καὶ ζωγράφου) Ἐξηκία, κατὰ τὰ 540—530 π. Χ., εἶναι ἕνα ἐξαιρετικὰ ὡραῖο, ἀλλιῶς ὅμως τυπικὸ παράδειγμα *εἰκ. 3*. Βέβαια, ἂν κοιτάξομε μόνο τὸ χάραγμα τοῦ σχεδίου, ποὺ ἡ γραμμή του εἶναι παντοῦ τὸ ἴδιο γεμάτη καὶ ἀκέραιη, πρέπει νὰ ποῦμε, ὅτι χωρίζει τὰ μέρη μεταξύ τους καὶ δὲν φανερώνει τὴν πρὸς τὸ βάθος διαβάθμισή τους. Ἂν ὅμως προσέξομε τὸ σύρσιμο τῆς γραμμῆς, τὴ φορά της, καὶ *προπάντων τὸ συνταίριασμά της μὲ τὴν κυρτότητα τοῦ ἀγγείου*, αἰσθανόμαστε ἀμέσως καὶ ἀβίαστα ἕνα στρογγυλὸ πλαστικὸν ὄγκο—ἀκόμα καὶ στὴ φωτογραφία οἱ ἀνταύγειες τοῦ φωτὸς ὁδηγοῦν τὸ μάτι μας μὲ ἀσφάλεια. Ἀλλὰ *ἐδῶ ἀκριβῶς* βρίσκεται ὁ *κόμπος* τοῦ ζητήματος: ὅτι στὶς ἀγγειογραφίες τὸ σχέδιο πρέπει νὰ τὸ βλέπομε πάντοτε στὴ λειτουργία ποὺ ἐκτελεῖ ἐπάνω στὴν κυρτὴ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου καὶ στὸ σφαιρικὸ σχῆμα του, καὶ τότε πλουτίζεται μὲ ἐντελῶς καινούργιες ἰδιότητες. Τοῦτο εἶναι ἕνας πρῶτος περιορισμὸς στὴν ἀλλιῶς σωστὴ διαπίστωση, ὅτι ἡ κοφτερὴ καὶ χωριστικὴ γραμμὴ τοῦ κλασσικοῦ ἑλληνικοῦ σχεδίου δὲν εἶναι «ὑποβλητικὴ» μὲ τὴν ἔννοια τοῦ Fry. Ποτὲ ἡ ἀρχαία ἀγγειογραφία δὲν ταυτίζεται ὁλότελα μὲ ἕνα σχέδιο ἐπάνω σὲ ἕνα ὀρθογώνιο φύλλο χαρτιοῦ· ἂν τὴ βλέπομε ἔτσι, δείχνομε ὅτι εἴμαστε λιγώτερο εὐαίσθητοι ἀπ' ὅ,τι πιστεύομε, ἀλλιῶς θὰ εἴχαμε αἰσταν-θεῖ ὅτι τὸ σχέδιο τῆς ἑλληνικῆς ἀγγειογραφίας προορίζεται γιὰ διαφορετικὴ ἐπιφάνεια.

Κάνοντας μιὰ μικρὴ παρέκβαση στὸ ζήτημα τῆς ἔκφρασης, θὰ εἴχαμε νὰ σημειώσομε, ὅτι ἀπὸ τὴν τεντωμένη προσοχὴ τοῦ Αἴαντος, ποὺ στεριώνει τὸ σπαθί του, καὶ τὴ συνταραχτικὴ ἐρημιὰ καὶ μουγκάδα τῆς εἰκόνας αὐτῆς, ποὺ ἐπιτείνονται μὲ τὸ δέντρο καὶ τὴν πανοπλία, πνέει ἕνας ἀέρας τραγωδίας, ἀπὸ τὰ χρόνια ἴσια-ἴσια τοῦ Θέσπιδος· ὥστε ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ὁ ζωγράφος δὲν ἔκαμε ἄλλο τίποτε παρὰ νὰ παραστήσει ἕνα τέλειο σῶμα ἀδιαφορώντας γιὰ τὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ πλευρὰ τοῦ θέματος, θὰ ἦταν ἀκατανόητος.

Εἰκ. 3: Αὐτοκτονία τοῦ Αἴαντος. Ἔργο τοῦ Ἐξηκία, κατὰ τὰ 540 π. Χ. [Μουσεῖο Boulogne]

Στὸν Αἴαντα τοῦ Ἐξηκία χῶρος βέβαια δὲν παρασταίνεται· τὸ δέντρο καὶ ἡ πανοπλία εἶναι μόνο σημάδια χώρου, σύμβολα, ὅπως καὶ ἡ ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας καὶ ἡ γραμμὴ ὅπου πατοῦν οἱ μορφὲς εἶναι οὐδέτερα πράγματα. Ὡστόσο οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες ἔχουν συνείδηση ὅτι ἕνα σῶμα ἢ μιὰ πράξη «πιάνουν τόπο», ποὺ ἔχει ὄχι μόνο πλάγια σύνορα, ἀλλὰ καὶ ἕνα μπρὸς κ' ἕνα πίσω, δηλαδὴ κάποιο βάθος· καὶ ἀποχτοῦν σιγὰ-σιγὰ τὴ θέληση νὰ παραστήσουν τὸν τόπο αὐτόν. Τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα γίνεται καμμιὰ 60ριὰ χρόνια μετὰ τὸν Ἐξηκία, στὸν καιρὸ τῶν περσικῶν πολέμων, ὅταν τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα καταχτάει νέο πλάτος, ἀλλὰ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΑΠΟΘΗΤΗΡΙΟ ΕΒΡΑΙΩΝ ΝΟΕΛΛΗΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΩΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΟΝΔΥΛΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Θ. ΠΕΤΡΙΟΥ
Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

μαζὶ φανερώνει καὶ βάθος ποὺ προκαλεῖ ἴλιγγο: ἀπόδειξη ἡ ποίηση τοῦ Αἰσχύλου, οἱ ἀντίθετες φιλοσοφίες τοῦ Ἡράκλειτου καὶ τοῦ Παρμενίδη.

Στὴν τέχνη ἡ μεγάλη μορφὴ τῶν χρόνων αὐτῶν εἶναι ὁ ζωγράφος Πολύγνωτος, γύρω στὰ 470 π. Χ. Οἱ ἀρχαῖοι μιλοῦν μὲ ἀπεριόριστο θαυμασμὸ γιὰ τὸ «ἦθος» τῶν προσώπων του· καὶ περιγράφουν, ἐξωτερικά, μερικὰ ἀπὸ τὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἔδωσε στὴ ζωγραφικὴ ἐντελῶς νέα ὄψη. Ὁρισμένα μοτίβα, ποὺ ὁ Πολύγνωτος εἶναι ὁ «πρῶτος εὑρετής» τους — ἀπίστευτα τολμηρά, γιατὶ παρουσιάζονται πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης —, δείχνουν τὴν καινούργια αὐτὴ πνευματικὴ καὶ ἠθικὴ ἐμβάθυνση, ἔχουν ὅμως καὶ εἰδικώτερο τεχνικὸ ἐνδιαφέρον, γιατὶ εἰσάγουν στὴν εἰκόνα καινούργιες στάσεις καὶ κινήσεις. Καὶ μιὰν ἄλλη καινοτομία του ἀναφέρουν οἱ ἀρχαῖοι γιὰ σημαντική, ὅτι παράσταινε τὶς μορφὲς ὄχι πιὰ νὰ πατοῦν ὅλες στὴν ἴδια οὐδέτερη γραμμή, ἀλλὰ νὰ στέκονται σὲ διάφορα ὕψη, δηλ. ἐπίπεδα. Οἱ ἀρχαῖοι τὸν αἰσθανόντουσαν σὰν τὸν μεγάλο ἀρχηγέτη καὶ εἰσηγητὴ τῆς καινούργιας περιόδου τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ σὰν primitif δίπλα στοὺς νεωτέρους του. Γι' αὐτὸ οἱ νεώτεροι μελετητὲς τὸν ἔχουν παραβάλει σωστὰ μὲ τὸν Giotto· ἐπειδὴ ὅμως ὁ ρυθμὸς τῆς ἐξέλιξης στὰ κλασσικὰ ἑλληνικὰ χρόνια εἶναι πολὺ ραψδαῖος, μὲ ὁρισμένα σημεῖα τῆς τέχνης του θυμίζει κιόλας καλλιτέχνες 150 χρόνια νεώτερους τοῦ Giotto, δηλαδὴ τῆς καθαυτὸ Ἀναγέννησης. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ φανταστοῦμε ὅτι ἄλλαξαν ἀμέσως *ριζικὰ* τὰ τεχνικὰ μέσα τῆς ζωγραφικῆς, τὸ χρῶμα καὶ τὸ σχέδιο. Τὸ χρῶμα ἐξακολούθησε καὶ στὰ χρόνια τοῦ Πολυγνώτου νὰ εἶναι, ὅπως καὶ στὰ ἀρχαϊκά, γέμισμα τοῦ σχεδίου, δηλαδὴ μιὰ χρωματισμένη ἐπιφάνεια ἑνιαία, χωρὶς μεταβατικοὺς τόνους ποὺ πλάθουν. Καὶ τὸ εἶδος ὅμως τοῦ σχεδίου δὲν ἔχει οὐσιαστικὰ ἀλλάξει, δὲν ἔχει γίνει ἀκόμη «ὑποβλητικὸ» μὲ τὴν ἔννοια τοῦ Fry, μένει κοφτερό, ἀκέραιο καὶ ὁλοφάνερο.

Ἀπήχηση τῶν καινοτομιῶν τοῦ Πολυγνώτου ἐξωτερική, δηλαδὴ σὲ πολὺ κατώτερη ποιότητα, ἔχομε σὲ μερικὲς ἀγγειογραφίες τῶν χρόνων τούτων — ἀλλὰ ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ἀμέσως ὅτι, γιὰ τὴν αἰτία ποὺ θὰ ἰδοῦμε σὲ λίγο, οἱ καλύτεροι ἀγγειογράφοι δὲν υἱοθετοῦν τὶς καινοτομίες τῆς ζωγραφικῆς γιὰ τὴν ὑποδήλωση τοῦ βάθους. Μιὰν ἰδέα γι' αὐτὲς παίρνομε ἀπὸ τὸ γνωστὸ κρατῆρα τοῦ Λούβρου, *εἰκ. 4*, ὅπου μιὰ ὁμάδα Ἀθηναίων, ποὺ τοὺς σκέπουν ἀόρατοι ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ὁ Ἡρακλῆς, ἑτοιμάζονται γιὰ τὴ μάχη: βλέπομε τὶς διάφορες γραμμὲς τοῦ ἐδάφους, ὅπου πατοῦν οἱ μορφὲς ἢ μισοκρύβονται πίσω τους, καὶ μερικὲς ἀπὸ τὶς καινούργιες στάσεις, ὅπως τοῦ ξαπλωμένου, ἐκείνου ποὺ στηρίζει τὸ γόνατό του, τοῦ ἄλλου ποὺ ἀκουμπάει τὸ ἕνα πόδι ψηλότερα, τοῦ συλλογισμένου ποὺ στηρίζει τὸ χέρι του στὴ μέση κ.τ.ὅ. Ἐδῶ ὅμως εὔκολα οἱ ἐπικριτὲς θὰ ἀποδείξουν μιὰν ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ χαρακτῆρα τοῦ σχεδίου καὶ στὸν ἐπιδιωκόμενο σκοπό: ἡ γραμμὴ εἶναι ἡ ἴδια παντοῦ, ἀκέρια καὶ τέλεια καὶ χωριστική, δὲν «ὑποβάλλει» σχέση τοῦ σώματος μὲ τὰ γύρω του ἢ τῶν μερῶν του μεταξύ τους, δὲν ὑποδηλώνει τὴ σχετική τους θέση· ὅλα ἡ *γραμμὴ* τὰ δείχνει ἐπίπεδα. Ἀλλὰ ἀπὸ τὴ σωστὴ αὐτή, καὶ πολλὲς φορὲς γινωμένη, διαπίστωση οἱ ἐπικριτὲς θὰ συμπεράνουν, ὅτι ὁ Ἕλληνας σχεδιαστὴς ἦταν ἀνίκανος νὰ αἰστανθεῖ τὴ σχέση αὐτή· τὸ συμπέρασμα ὅμως εἶναι πολὺ βιαστικό. Τὰ σημάδια δείχνουν ὅτι τὴ σχέση ὁ ἀγγειογράφος τὴν αἰσθάνεται πολὺ καλά· τί τὸν ἐμποδίζει καὶ νὰ τὴν παραστήσει; Ἂς συλλογιστοῦμε λίγο.

Ὅταν ὁ Newton συγκρίνει μιὰ Παναγία τοῦ Simone Martini μὲ μία τοῦ Ραφαὴλ — ποὺ ὁ πρῶτος (σύγχρονος ἢ καὶ λίγο νεώτερος τοῦ Giotto!) τὴν παράστησε νὰ πιάνει ὅσο τὸ δυνατὸ λιγώτερο βάθος, σχεδὸν ἐπίπεδη, ἀντίθετα μὲ τὸ δεύτερο — προλαβαίνει αὐτὴ τὴν πολὺ πρόχειρη καὶ ἐπιπόλαιη κριτικὴ τοῦ ἀναγνώστη του λέγοντας ὅτι «ὁ Ραφαὴλ αἰσθανότανε τὴ ζωγραφιὰ σὰν μιὰ ἄποψη κοιταγμένη *μέσα ἀπὸ ἕνα ἄνοιγμα τοῦ τοίχου*, ὁ Simone Martini ὅμως σὰν μιὰ διακόσμηση χρωματισμένη *ἐπάνω* στὸν τοῖχο». Ἀλλὰ τὸ «τίμιο παιγνίδι» (fair play) ἐπιβάλλει νὰ ἀναγνωρίσομε καὶ στὸ ἑλληνικὸ σχέδιο αὐτὸ ποὺ τονίζουν πάντοτε οἱ μελετητὲς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης: ὅτι ἦταν ἀνυπόφορη γιὰ τὸν Ἕλληνα μιὰ εἰκόνα ποὺ θ' ἄνοιγε μιὰ αἰσθητικὴ «τρύπα» στό, πολὺ ζωντανὸ γι' αὐτόν, «σῶμα» τοῦ ἀγγείου· γι' αὐτὸ ποτὲ δὲν ἔσπρωξαν στὰ ἀγγεῖα τὸ «βάθος» τῆς εἰκόνας πάρα πολὺ ὥστε νὰ «σπάσει» τὸ τοίχωμα. Αὐτὸ τὸ ἔνστικτο κανονίζει, ὡς ἕνα βαθμό, καὶ τὸ εἶδος τῆς γραμμῆς τοῦ σχεδίου. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ αἰτία ποὺ ἐμπόδισε τοὺς ἀγγειογράφους νὰ υἱοθετήσουν ἀπεριόριστα τὶς καινοτομίες τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸν Πολύγνωτο κ' ὕστερα.

Ἂν ἕνας κριτικὸς μπροστὰ σ' ἕνα μεσαιωνικὸ μωσαϊκό, βυζαντινὸ ἢ δυτικό, ἀντὶ νὰ μιλήσει γιὰ τὶς χρωματικές του ἀξίες, γιὰ τὴν ποιότητα τῆς γραμμῆς τοῦ σχεδίου του, γιὰ τὴν τέχνη του ἐν γένει, ἀρχίζει νὰ ἀναπτύσσει πῶς ὁ τεχνίτης του δὲν σίσθάνεται καὶ δὲν μπορεῖ νὰ παραστήσει καλὰ τὴ σχέση τοῦ ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του — γιατὶ καὶ στὸ μωσαϊκὸ τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα κάνουν ὅλα τὰ ἀντικείμενα ἐπίπεδα (ἀνάλογα μὲ τὴν ἀγγειογραφία τοῦ Λούβρου εἰκ. 4) — θὰ τοῦ παρατηρήσουν ὅτι λέει αὐτονόητα, ἀνιαρὰ καὶ ἄχρηστα πράγματα. Καὶ στὸ ἑλληνικὸ ἀγγεῖο τὸ «τίμιο παιγνίδι» ἐπιβάλλει νὰ κρίνομε μόνο τὴν τέχνη του καὶ νὰ ποῦμε βέβαια ὅτι ἡ γραμμὴ τοῦ ἀγγειογράφου π. χ. τῆς εἰκ. 4 εἶναι κάπως

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

Εἰκ. 4: Οἱ Ἀθηναῖοι ἕτοιμοι γιά μάχη. Κρατήρας τοῦ Λούβρου, κατά τά 450 π. Χ.

«ἀκαδημαϊκή», στεγνή, σωστή ἀλλά χωρίς πολλή φαντασία, ὄχι ὅμως καί ὅτι εἶναι ἀνίκανος νά αἰστανθεῖ τή σχετική θέση τοῦ ἀντικειμένου καί γι' αὐτό δέν μπορεῖ τό σχέδιό του νά «ὑποβάλει» τίποτε. Βέβαια, ὁ Ἕλληνας σχεδιαστής ἐκτιμᾶ πολύ τήν ὁμορφιά τῆς ἀκέριας γραμμῆς πού ἔχει ὁμαλή συνέχεια. Ἀλλά καί ὁ Γάλλος Villard de Honnecourt, τοῦ 13ου αἰ., τό ἴδιο ἔκαμε στήν ἐξαίσια μορφή τοῦ Ἰησοῦ στή Γεθσημανῆ, (βλ. hors-texte): δέν θυσιάζει τίποτε ἀπό τήν ἀρτιότητα τῆς γραμμῆς του καί ἀφήνει ἐντελῶς ἀσαφῆ τή σχέση τῶν μερῶν μεταξύ τους, δέν κατηγορήθηκε ὅμως ἀπό κανέναν γι' αὐτό. Τό ἴδιο καλλιτεχνικό δικαίωμα δέν μποροῦμε νά τό ἐξευτελίσομε στόν ἕλληνα ἀγγειογράφο.

***

Τά παραπάνω ἐκφράζουν μερικούς ἀπό τούς περιορισμούς πού πρέπει νά ἔχομε ὑπόψη μας γιά νά μήν ἁπλοποιοῦμε ὑπερβολικά τά πράγματα, ὅταν ἐξετάζομε τό αὐστηρό καί κοφτερό ἑλληνικό σχέδιο, τό κατά τόν Fry «ὄχι ὑποβλητικό». Ὅμως τό εἶδος αὐτό δέν εἶναι τό μόνο στό κλασσικό ἑλληνικό σχέδιο. Εἴδαμε στήν ἀρχή τήν ἀγγειογραφία τοῦ Διός μέ τήν Ἥρα, τῶν χρόνων τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου, πού ἀνήκει ὁλωσδιόλου στό «ὑποβλητικό» εἶδος· ἀλλά τά ἱστορικά τεκμήρια εἶναι πολυαριθμότερα καί παλιότερα. Στά χρόνια τοῦ Παρθενώνα καί τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου γίνεται ἡ δεύτερη μετά τόν Πολύγνωτο μεγάλη μεταβολή στή ζωγραφική. Ἄς ἀφήσομε τόν Ἀγάθαρχο, πού ἔζωγράφισε σκηνογραφίες γιά τά τελευταῖα ἔργα τοῦ Αἰσχύλου, καί τόν Ἀπολλόδωρο τό «σκιαγράφο»—δείχνουν ἀπασχόληση μέ τά ζητήματα τοῦ χρώματος καί τῆς προοπτικῆς πού θυμίζει τά χρόνια τῶν Masaccio, Uccello, Piero della Francesca κλπ.—καί ἄς περιοριστοῦμε στό σχέδιο: καί μόνο ἀπό μερικά ἀνάγλυφα τῆς Ν. Η. ζωφόρου τοῦ Παρθενώνα θά ἔπρεπε νά συμπεράνομε, ὅτι οἱ ζωγράφοι σχεδιάζουν ὄχι πιά μόνο μέ τήν παλιά ἀκέρια κοφτερή γραμμή, ἀλλά καί μέ τή λεγόμενη «ὑποβλητική».

Τό λένε ὅμως καί ρητά οἱ ἀρχαῖες μαρτυρίες καί ἐξαίρουν τό νέο εἶδος τῆς γραμμῆς στό ἔργο τοῦ Παρράσιου, τοῦ ζωγράφου πού ἔκαμε τά σχέδια γιά τήν τορευτική παράσταση τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Προμάχου. Ὁ Σωκράτης κιόλας σέ μιά συζήτηση μαζί του (Ξενοφῶντος Ἀπομνημονεύματα) λέει πῶς οἱ ζωγράφοι ξέρουν «τά κοῖλα καί τά ὑψηλά καί τά σκοτεινά καί τά φωτεινά καί τά σκληρά καί τά μαλακά καί τά τραχέα καί τά λεῖα καί τά νέα καί τά παλαιά σώματα διά τῶν χρωμάτων ἀπεικάζοντες ἐκμιμεῖσθαι». Ἴσως ὅμως θά μποροῦσε ἡ κρίση αὐτή νά θεωρηθεῖ πολύ φιλολογική καί ὑπερβολική. Ἀλλά λίγο ἀργό-

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τερα μιὰ ἄλλη κρίση γιὰ τὸν Παρράσιο δείχνει, καὶ μόνο μὲ τὴ φρασεολογία της, ἐμπειρότατο τεχνοκρίτη, ποὺ ἐννοεῖ κάθε λέξη του νὰ ἐκφράζει αὐστηρὰ ἕνα συγκεκριμένο πρᾶγμα: «ὅλοι οἱ καλλιτέχνες ὁμολογοῦν, ὅτι ὁ Παρράσιος ἐθριάμβευσε στὶς ἄκρες γραμμὲς [=στὰ περιγράμματα, contours, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα]. Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ μεγάλη λεπτότητα τῆς ζωγραφικῆς· γιατὶ τὸ νὰ ζωγραφίζεις σώματα καὶ τὰ ἐσωτερικὰ τῶν πραγμάτων [=τὶς ἐσωτερικὲς λεπτομέρειες], εἶναι βέβαια δύσκολο, ἀλλὰ πολλοὶ δοξάστηκαν σ' αὐτό· νὰ δίνεις ὅμως τὴν ἄκρη τῶν σωμάτων [=τὸ περίγραμμα] καὶ νὰ κλείνεις μέσα σ' αὐτὴ τὸν ρυθμὸ τῆς μορφῆς στὰ σημεῖα ἀκριβῶς ὅπου παύει ἡ μορφή, αὐτὸ σπανιώτατα τὸ βρίσκομε στὴν πορεία τῆς τέχνης. Γιατὶ πρέπει ἡ ἄκρη νὰ περιβάλλει τὸ σῶμα καὶ νὰ παύει ἔτσι, ὥστε νὰ ὑπόσχεται ἄλλα πράγματα πίσω της καὶ νὰ φανερώνει καὶ ἐκεῖνα ποὺ κρύβει...». Αἰσθανόμαστε ἀμέσως τὴν καίρια ματιά, ποὺ πάει στὴν καρδιὰ τῶν καλλιτεχνικῶν προβλημάτων. Ὁ Πλίνιος μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ ὀξύτατος αὐτὸς τεχνοκρίτης εἶναι ὁ Ξενοκράτης ὁ Ἀθηναῖος, γλύπτης τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου αἰῶνος π. Χ. Καὶ ὅ,τι ἄλλο σώθηκε ἀπὸ τὸ σύγγραμμά του γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι ἐξίσου βαρύτιμο. Πέρα ἀπὸ τὶς βασικὲς ἔννοιες, μὲ τὶς ὁποῖες συνέλαβε αὐτὸς τὰ καλλιτεχνικὰ προβλήματα, δὲν ἔχει οὐσιαστικὰ προχωρήσει ἡ αἰσθητικὴ τῆς τέχνης.

Ἡ κρίση ὅμως αὐτὴ λέει καθαρώτατα ὅτι ὁ Παρράσιος κατόρθωνε μὲ τὸ περίγραμμα — γεμᾶτο βέβαια λεπτότητες καὶ διαφοροποιημένο—νὰ συλλαβαίνει τὴ στρογγυλότητα τοῦ σώματος καὶ νὰ κάνει αἰσθητὸ τὸ βάθος του. Ἡ γραμμὴ τοῦ Παρράσιου πρέπει νὰ ἦταν «ὄχι ἁπλὸ σύνορο ἐπιπέδων ἐπιφανειῶν, ἀλλὰ γραμμὴ μὲ αἰσθητικὴ αὐτονομία, πλούσια σὲ κίνηση καὶ ἐνέργεια, ποὺ νὰ δημιουργεῖ καὶ σχέσεις ὄγκων» (Bandinelli). Εἶναι ἀκριβῶς τὸ «ὑποβλητικὸ» σχέδιο, ποὺ δὲν βρίσκουν στὴν ἑλληνικὴ τέχνη οἱ ἐπικριτές. Ἀπὸ τὸν Παρράσιο δὲν σώζεται βέβαια τίποτε. Ἀλλὰ ἡ καινοτομία του, ποὺ προκάλεσε τόσο θαυμασμό, δὲν μποροῦσε νὰ μὴν ἀφήσει σημάδια καὶ στὴν ἀγγειογραφία, μ' ὅλο ποὺ αὐτὴ ἦταν περιορισμένη, ὅπως εἴδαμε, ἀπὸ μιὰ ἔνδοξη ἀντίθετη παράδοση καὶ ἀπὸ τὸ δέσιμό της μὲ τὸ τοίχωμα τοῦ ἀγγείου. Ἀπὸ τὰ πολλὰ παραδείγματα ἀρκοῦν ἐδῶ δυὸ ὡραῖες λευκὲς λήκυθοι, *εἰκ. 5* καὶ *6*, τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 5ου αἰῶνα π. Χ. Ἐδῶ ἡ γραμμή, μόνη της, πετυχαίνει πραγματικὰ νὰ ὑποβάλει π. χ. ὄγκο (ἐκεῖ ποὺ ζαρώνει ἡ κοιλιά, στὸ θώρακα), βραχύνσεις ὀπτικὲς (χέρια), σκιὲς (κάτω ἀπὸ τὸ σαγόνι, στὰ

Εἰκ. 5: Ὁ νεκρὸς μπροστὰ στὴ στήλη του. Λευκὴ λήκυθος, κατὰ τὰ 410-400 π. Χ.
[Ἐθν. Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο]

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

πλευρά), διαφάνεια στὸ ροῦχο, ἀκόμη καὶ ὑγρότητα στὰ μάτια. Ἴσως καὶ γιὰ ἕνα, τουλάχιστο, ἔργο τοῦ Παρράσιου, τὸν περίφημο «Φιλοκτήτη» του, μποροῦμε νὰ πάρομε κάποια ἐξωτερικὴ καὶ ἀχνὴ ἰδέα: στὸ ἀσημένιο ποτήρι τῆς Κοπεγχάγης *εἰκ.* 7, τορνευτικὸ ἔργο τῶν χρόνων τοῦ Αὐγούστου, τὸ πλούσιο καὶ γεμᾶτο μεγαλωσύνη μοτίβο τοῦ Φιλοκτήτη βγαίνει τόσο πολὺ ἔξω ἀπὸ τὰ συνηθισμένα, ὥστε μὲ διάφορους συλλογισμοὺς γίνεται πιθανό, ὅτι ἀντιγράφει τὴ μορφὴ τοῦ Παρράσιου, ποὺ θὰ ἦταν ἀληθινὰ Μιχαηλαγγελική. Πόσο τὸ σχεδίασμα μιᾶς τέτοιας μορφῆς — ἔστω καὶ ὅπως τὴ βλέπομε μέσα στὴ διάθλαση τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ τῶν χρόνων τοῦ Αὐγούστου — φωτίζεται ἀπὸ τὴν κρίση τοῦ Ξενοκράτη, εἶναι φανερό.

***

Ὥστε ἡ «ὑποβλητικὴ» γραμμὴ εἶναι δημιούργημα τοῦ κλασσικοῦ ἴσια - ἴσια ἑλληνικοῦ σχεδίου καὶ κατάχτησε *καὶ* τὴν ἀγγειογραφία. Δὲν θὰ συνεχίσομε πιὸ κάτω τὴν ἐξέταση. Σταματοῦμε δηλαδὴ τὴ συζήτηση μὲ τοὺς ἐπικριτὲς σ' ἕνα σημεῖο ὅπου εἶναι εὐνοϊκὸ γιὰ τὰ *δικά τους* ἐπιχειρήματα: ρίξαμε τὸ βάρος στὴν ἀγγειογραφία καὶ σταθήκαμε σ' ἕνα στάδιο τῆς ἐξέλιξης, ὅπου ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ λύνει τὰ προβλήματά της ἀκόμη μὲ τρόπο «γραμμικὸ - πλαστικό»· ἀφήσαμε λοιπὸν ἔξω ἀκριβῶς τὴν καθαρώτερα «ζωγραφική» της περίοδο, ἀπὸ τὸν 4ον αἰ. π. Χ. καὶ κάτω, ὅταν ἀναπτύσσει σὲ βαθμὸ καταπληχτικὸ τὰ καθαυτὸ ζωγραφικὰ μέσα τοῦ χρώματος καὶ τῆς σκιᾶς. Ἀλλὰ καὶ ἐδῶ ποὺ σταθήκαμε, στὸ «γραμμικὸ-πλαστικὸ» στάδιο, τὰ πράγματα ἀνασκευάζουν τὴν ἐπιχειρηματολογία τῶν ἐπικριτῶν. Ὁ ἰσχυρισμός τους, ὅτι ὁ ἕλληνας σχεδιαστής, ἀνίκανος νὰ αἰσταν-θεῖ τὴ σχέση τοῦ ἀντικειμένου μὲ τὰ γύρω του καὶ παρασυρμένος ἀπὸ τὴ μανία τῆς τελειότητας τῆς γραμμῆς, δὲν μποροῦσε νὰ σχεδιάσει «ὑποβλητικά», μαρτυρεῖ πολὺ πρόχειρη καὶ ἐπιφανειακὴ γνώση τῶν μνημείων τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ἱστορίας της· τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι, ὅτι στεροῦν τὸν ἑαυτό τους μιὰ ἐξαίρετη πηγὴ πλουτισμοῦ καὶ δροσισμοῦ τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ ψυχικῆς τους ἐμπειρίας.

Εἰκ. 6: Ἡ νεκρὴ μπροστὰ στὴ στήλη της. Λευκὴ λήκυθος κατὰ τὰ 410 — 400 π. Χ.
[Ἐθν. Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο]

Στὸ βάθος, αὐτὴ ἡ βιαστικὴ καὶ ἀκατάδεχτη ἀπασχόληση μὲ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη φανερώνει, νομίζω, τὴν ἀνομολόγητη πεποίθηση, ὅτι ἡ νεώτερη τέχνη, ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ἕως τὶς ἡμέρες μας, εἶναι ἡ *μόνη* ποὺ ἀξίζει τὸ ὄνομα, ἡ μόνη δηλαδὴ ποὺ ἔθεσε καλλιτεχνικὰ προβλήματα *σοβαρὰ* καὶ τοὺς ἔδωσε *λύση ὁλοκληρωτικὴ καὶ τελειωτι-*

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

κή. Φοβοῦμαι ὅτι, χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνομε, πέφτομε καὶ ξαναπέφτομε κάθε λίγο στὴν κατάσταση τοῦ ἁπλοϊκοῦ ἐκείνου μαθητῆ τοῦ Φάουστ, τοῦ Βάγνερ, ποὺ ἤθελε νὰ διαβάζει τὰ παλιὰ βιβλία, γιὰ νὰ βλέπει πῶς σκεφτόντουσαν πρὶν ἀπὸ μᾶς οἱ σοφοὶ καὶ πόσο θαυμάσια ἔχομε ἐμεῖς προχωρήσει. Θὰ ἔφτανε νὰ συλλογιστοῦν οἱ ἐπικριτὲς τοῦτο: ἀπὸ τὰ δικά μας καλλιτεχνικὰ προβλήματα καὶ ἀπὸ τὶς λύσεις μας, ποὺ φαίνονται πιὰ αὐτονόητα πράγματα, πόσα ἦταν αὐτονόητα προτοῦ νὰ τὰ θέσει καὶ νὰ τὰ λύσει, πρώτη, στὴν ἱστορία, ἡ ἑλληνικὴ τέχνη (καὶ μάλιστα νὰ τὰ λύσει μὲ τρόπο ἐντελῶς ἀνάλογο μὲ τὸ δικό μας καὶ μὲ συνέπειες ποὺ δὲν ἔσβησαν πιὰ ἀπὸ τὴν ἱστορία); θὰ ἀπαντοῦσαν, πιστεύω, μόνοι τους: σχεδὸν κανένα. Εἶναι ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὴν πρόθεσή μου τὸ νὰ ἀρνηθῶ τὴν ἰδιομορφία τῆς νεώτερης εὐρωπαϊκῆς τέχνης· ἡ διαφορά της ὅμως ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ εἶναι πολὺ λεπτή, φοβερὰ δύσκολη νὰ διατυπωθεῖ, ἄσχετη μὲ τὶς ἀντιθέσεις «ὑποβλητικὸ — ὄχι ὑποβλητικὸ» ἢ «ψυχικὸ—πνευματικό», ποὺ φαίνονται σὰν βαναυσικὴ ἐπινόηση. Ἀκόμη εἶναι ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὴν πρόθεσή μου τὸ νὰ ἀρνηθῶ τὴν ἀξία τῆς νεώτερης τέχνης, καὶ τῆς νεώτατης. Ἂν ὅμως μᾶς ὑποχρεώσουν, χωρὶς νὰ ὑπάρχει κανένας λόγος, νὰ ζυγίσομε τὸ βάρος τοῦ παλιοῦ καὶ τοῦ καινούργιου ἢ νὰ διαλέξομε ἀνάμεσα στὰ δυό, θὰ προτιμήσομε, νομίζω, νὰ ἐμπιστευθοῦμε στὴν κρίση ἑνὸς καλλιτέχνη τοῦ περασμένου αἰώνα, ἑνὸς δημιουργοῦ ποὺ κάθε ἄλλο παρὰ συμμορφώθηκε μὲ τὰ καθιερωμένα καὶ ποὺ ἀναστάτωσε τὴ ζωγραφική τοῦ καιροῦ του τόσο, ὥστε στὴν ἀρχὴ μόνον ἕνας ποιητὴς σὰν τὸν Baudelaire τὸν κατάλαβε: εἶναι ὁ Delacroix, ποὺ, ξέροντας πόσο ἄχρηστο εἶναι τὸ ξεχώρισμα αὐτό, βεβαιώνει ὅτι «στὴν τέχνη τὸ καινούργιο εἶναι ὅ,τι ὑπάρχει πιὸ παλιό».

Χ. Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΣ

Σημείωση: Γιὰ τὸν Ξενοκράτη βλ. τὴ σπουδαία καὶ ὡραία μελέτη τοῦ B. Schweitzer, Xenokrates von Athen (1932), ὅπου καὶ τ' ἀποσπάσματά του. Γιὰ τὸν Παρράσιο μιὰ σύντομη σπουδὴ στὸ βιβλίο τοῦ R. Bianchi — Bandinelli Storicita dell'arte classica (1942).

Εἰκ. 7: Ὁ Φιλοκτήτης. Ἀσημένιο ποτήρι στὴν Κοπεγχάγη, τῶν χρόνων τοῦ Αὐγούστου.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008