

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΥΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε. *

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",

38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΑ - 38

ΑΘΗΝΑΙ





Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Εκείνα λοιπόν που έβαλαν σε τάξη οι άνθρωποι ποτέ δεν μένουν τα ίδια, ούτε σωστά ούτε μη σωστά· αλλά όσα έβαλαν σε τάξη οι θεοί μένουν πάντοτε σωστά και τα σωστά και τα μη σωστά· τόσο μεγάλη διαφορά έχουν».

(Ένας όπαδός του ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΥ
για τη διαφορά νόμου και φύσης).

Είναι γνωστό με ληξιαρχική ακρίβεια πότε γεννήθηκε ή επιστήμη της Ιστορίας της αρχαίας τέχνης, που το λαϊκό της όνομα είναι «αρχαιολογία». Ξέρουμε όλοι ότι: το 1764 με το βιβλίο «Ιστορία της τέχνης της αρχαιότητας» του Johann Joachim Winckelmann—ένός από τους «ήρωες» του νεώτερου εύρωπαϊκού πνεύματος—ή λεγόμενη αρχαιολογία, που έως τότε ήταν μιά άπασχόληση με κάθε λογής παράξενα πράγματα της αρχαιότητας (κουριόζα, antiquailles), μιά έμπειρία με πολύ παρδαλό περιεχόμενο, έγινε επιστήμη με καθαρά καθορισμένο αντικείμενο και ιδιαίτερη μέθοδο κατάλληλη για την έρευνα ενός πνευματικού φαινομένου. Το έργο του Βίνκελμανν όρισε μιά για πάντα, ότι ή επιστήμη αυτή αντικείμενο έχει την τέχνη της αρχαιότητας.

Βέβαια, μέσα στα διακόσια σχεδόν χρόνια που πέρασαν από τότε, τα όνομα της λεγόμενης αρχαιολογίας πολλές φορές έσάλεψαν. Μερικές φορές έφτασαν οι έρευνητές να θεωρήσουν δικό της θέμα κάθε τι που δεν ήταν καθαρή φιλολογία και καθαρή Ιστορία: μυθολογία, λατρεία, ιδιωτικό βίο, έπιγραφική κλπ. Έτσι ή λεγόμενη αρχαιολογία κόντεψε ώρες-ώρες να γίνει ένα άπιαστο συνονθύλευμα έρευνών χωρίς κοινό σκοπό και μέθοδο. Όμως κάθε φορά ή ανάμνηση του έργου του Βίνκελμανν και των καρπών του έβγαине στη συνείδηση και καλούσε την αρχαιολογία σε αυτοεπίγνωση. Έγινότανε πάντοτε φανερό, ότι οι άλλοι εκείνοι κλάδοι που αναφέραμε, όπως και ή φιλολογία και ή Ιστορία, ήταν μόνο βοηθήματα για τη μελέτη της αρχαίας τέχνης, ενώ ή 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 ή Ιστορία της τέχνης είχε να ώφεληθει πολλά από τις βοηθητικές μαθήσεις (αλλά και αντίστροφα, και μάλιστα περισσότερο, αυτές από εκείνη), τούτο δεν

άμφισβητήθηκε ποτέ σοβαρά, δεν αλλάζει όμως τίποτε από την ούσία του ζητήματος.

Παρουσιάζει, λοιπόν, γενικότερο ενδιαφέρον και χρησιμότητα για τη γνώση του έαυτού μας να ιδούμε αν ή μελέτη της αρχαίας έλληνικής τέχνης, ενός αντικειμένου τόσο παλιού, που όμως ή άντοχή του μετριέται θαυμαστά με το χρόνο και την αλλαγή, ανανεώθηκε στα τελευταία πενήντα χρόνια, με ποιό τρόπο και προς ποιά κατεύθυνση. Άς διατυπώσουμε το έρώτημα και άς προσπαθήσουμε ν' άπαντήσουμε έμπειρικά πρώτα.

* *

Το έρώτημα μπερεί να διατυπωθεί έτσι: τα βιβλία ή οι μερικώτερες μελέτες, που παίρνουν το θέμα τους από την Ιστορία της αρχαίας έλληνικής τέχνης και έχουν γραφεί κατά τα τέλη του περασμένου αιώνα ή ακόμα στις αρχές του σημερινού, άς πούμε ως τα 1910 επάνω-κάτω, έχουν τάχα καμιά διαφορά από τα ανάλογα που φάνηκαν ύστερα από τη χρονολογία τούτη; Και ποιά διαφορά; Άς σημειώσουμε άμέσως, για να προλάβουμε πιθανή παρεξήγηση, ότι (για λόγους έσωτερικούς και έξωτερικούς) δεν θα έξετάσουμε καθόλου στο άρθρο τούτο τις διαφορές που πηγάζουν από τις ανακαλύψεις καινούργιου ύλικού, μνημείων άγνωστων έως τότε, ούτε βέβαια τις διαφορές που άνάγονται στην άτομική ποιότητα της δουλειάς των διαφόρων έρευνητών· έδω μιλούμε μόνο για διαφορές στην πνευματική έπεξεργασία του ύλικού, στον τρόπο της πνευματικής έργασίας, στον έσωτερικό της χαραχτήρα.

Ή άπάντηση είναι ότι πραγματικά υπάρχει τέτοια διαφορά, και σημαντική, που μπορούμε να τη συλλάβουμε εύκολώτερα στα ακόλουθα σημεία (δεν έχω την άξίωση ότι άπαριθμώ παρακάτω όλα τα καίρια στοιχεία της διαφοράς, νομίζω όμως ότι όλα όσα αναφέρονται είναι από τα καίρια):

Στὶς παλιότερες ἐργασίες, ποὺ ἐκπροσωποῦν τὸ πνεῦμα τοῦ περασμένου αἰώνα, εἶναι πρῶτα - πρῶτα ὀλοφάνερη ἢ ἐπιθυμία νὰ ἀναγνωριστοῦν τὸ γρηγορώτερο καὶ μὲ κάθε μέσο τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ἀρχαίων καλλιτεχνῶν ποὺ ἡ γραφτὴ παράδοση τῶν ἀρχαίων ὁμόφωνη τὰ χαρακτηρίζει ἀριστουργήματα. Ἡ ἀφετηρία λοιπὸν τῆς ἔρευνας εἶναι προπάντων φιλολογικὴ. Τὰ μέσα τῆς εἶναι πρῶτα - πρῶτα φιλολογικὰ (τί λένε οἱ γραφτὲς πηγές). Ὑστερα ἔρχεται ἡ συγκέντρωση τῶν κάθε λογῆς μνημείων — πρωτοτύπων, ἀντιγράφων, μικροτεχνημάτων — ποὺ μποροῦν νὰ σχετιστοῦν μὲ τὶς φιλολογικὲς πηγές, καὶ ἡ σύγκρισή τους μ' αὐτές. Ἀποτελεσματὶ 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 νὰ μπορέσουμε νὰ ἰδοῦμε μὲ τὰ μάτια μας τ' ἀριστουργήματα ποὺ ὕμνει ἡ γραφτὴ παράδοση· ὀφείλεται ὅμως πολὺ καὶ στὸ θρίαμβο τοῦ φιλολογικο-ἱστορικοῦ πνεύματος στὶς ἱστορικὲς ἔρευνες, ποὺ ἓνας κλάδος τους ὅμοιος 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 ὅμως 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 νὰ ξεκαθαριστεῖ κριτικὰ ποιὰ εἶναι ἡ ἀξία τῶν μνημείων ὡς πηγῆς, τί μαρτυροῦν τὰ ἴδια γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους, γιὰ τὴν ἐποχὴ τους, γιὰ τὴν ἐποχὴ ὅπου ἀνήκουν τὰ ἀριστουργήματα ποὺ ἀναζητοῦμε. Τοῦτο μπορεῖ νὰ γίνῃ μόνο μὲ τὴ σύγκριση τῶν μνημείων μεταξὺ 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 μποροῦν νὰ ταυτισθοῦν ἢ νὰ συνδεθοῦν μὲ τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες, ἂν ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ὀνόματα τῶν γραφτῶν πηγῶν θὰ ἔρθῃ νὰ λαμπρύνῃ κάποιο ἀπὸ τὰ ἐξαισια μνημεῖα μας ποὺ ὡς τὴν ὥρα μένει ἓνα ἀνώνυμο ἀριστούργημα. Τὶς περισσότερες φορές ἡ ἔρευνα αὐτὴ, ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης καὶ στηρίζεται σ' αὐτὰ ὡς τὸ τέλος, τελειώνει μὲ μιὰ ἐγκαρτέρηση στὴν, προσωρινὴ τουλάχιστο, ἀδυναμία μας νὰ ὀνοματίσωμε τὸ δημιουργό. Ἄν ὅμως ἡ ἔρευνα αὐτὴ σπάνια μᾶς πλουτίζει μὲ με-

γάλα ὀνόματα — ποὺ βέβαια δίνουν ἰδιαίτερη θερμότητα καὶ ἀνθρωπιά στὴν ἱστορία — μᾶς ἐξοικειώνει ὡστόσο θαυμαστὰ μὲ ἓνα πλῆθος «χέρια» δημιουργῶν, ἀνώνυμα ἔστω, ποὺ τὸ καθένα τους δείχνει μὲ τὰ μνημεῖα τὰ ἴδια τὴν πολυτιμὴ ἀτομικότητά του· τὰ χέρια αὐτὰ τὰ παρακολουθοῦμε κάποτε νὰ δουλεύουν πολλές δεκαετίες πιστὰ στὴν ἰδιοσυγκρασία τους καὶ ὅμως ὄλο ἐξελισσόμενα — καὶ τοῦτο εἶναι πάλι ἓνα ἄλλο εἶδος ζωντανίας, ποὺ μᾶς μεταφέρει ἄμεσα μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα καὶ στὸ μόχθο τοῦ ἐργαστηρίου.

Μιὰ ἄλλη ἐκδήλωση τῆς διαφορᾶς αὐτῆς εἶναι ὅτι οἱ παλαιότερες ἐργασίες μεταχειρίζονται γιὰ βοήθημα στὴν ἐκμετάλλευση τῶν φιλολογικῶν πηγῶν τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης χωρὶς καμμιά διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ ἑλληνικὰ πρωτότυπα καὶ στὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα· τόσο ποῦ, μολονότι ἡ μέτρια ποιότητα τῶν ἀντιγράφων ἀλλὰ καὶ ἡ περιορισμένη ἀξιοπιστία τους ἦταν πάντοτε φανερὴ, ἡ ἔρευνα ἐκείνη δὲν ἔβγαζε μὲ συνέπεια τὰ ἀναγκαῖα συμπεράσματα καὶ, χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνει, ἐνόθευε τὴν εἰκόνα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ποὺ ἔφτιαχνε, μὲ στοιχεῖα ξένα καὶ ἀσυμβίβαστα. Ἡ νεώτερη ἔρευνα εἶναι καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πολὺ πιὸ αὐστηρὴ· μόνιμη καὶ κύρια ἔγνοια της εἶναι ἡ ἀνίχνευση τοῦ γνησίου. Βάζει λοιπὸν γιὰ θεμέλιο στὴν ἔρευνά της τὸ αὐστηρὸ ξεχώρισμα τοῦ ἀντιγράφου ἀπὸ τὸ πρωτότυπο· χωρὶς νὰ ξεγράφει προγραμματικὰ τὰ ἀντίγραφα, τὰ μεταβάλλει ὅμως σὲ δευτερεύουσες πηγές καὶ προσπαθεῖ νὰ προχωρήσει ὄλο καὶ πιὸ βαθιὰ στὴν οὐσία τῶν πρωτοτύπων, νὰ συλλάβῃ τὰ μυστικὰ τῆς κρυφῆς τῆς δύναμης, ἔστω κι ἂν τὰ πρωτότυπα αὐτὰ εἶναι τὶς περισσότερες φορές ἔργα μὲ μετριώτερες ἀξιώσεις ἢ ἔργα τῆς λεγόμενης «μικροτεχνίας», ἔργα ποὺ σπανιώτατα ἔχουν τὴ λάμψη τοῦ μεγάλου ὀνόματος, ἀκτινοβολοῦν ὅμως πάντοτε τὴν ἰσχυρὴ ἐπενέργεια τοῦ γνησίου καὶ τῆς αὐθόρμητης ποιότητας. 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 ἐχτιμήσῃ ποιὰ εἶναι ἡ ἀξία καὶ ἡ πραγματικὴ σημασία τῶν ἀντιγράφων καὶ πόσο μποροῦν νὰ βοηθήσουν στὴν ἀποκατάσταση τῆς εἰκόνας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Εἶχε ἔτσι συχνὰ σημαντικὲς ἐπιτυχίες (μιὰ ἀπὸ τὶς πρόσφατες: ἡ ἀνανέωση καὶ ἡ στερεώτερη θεμελίωση τῆς ἐμπιστοσύνης μας στὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενῶνος γιὰ τὴ σύλληψη τῆς δημιουργίας τοῦ Φειδία). Ἀλλὰ καὶ ὅταν ἀκόμη — πολὺ συχνότερα — στὸν πόθο μας γιὰ τὴ γνωριμιά τῆς μεγάλης προσωπικότητας ἀπαντᾷ συμβουλευόντας φρονιμάδα, μᾶς ἔχει πλουτίσει στὸ μεταξὺ μὲ ἐξαιρετὴ πείρα· καὶ δὲν εἶναι μόνο ποῦ «ἡ Ἰθάκη ἔδωσε τὸ ὠραῖο ταξίδι», κρατιέται ζωντανὴ καὶ ἡ ἐλπίδα πὼς κάποιος κάποτε

θὰ φανεῖ καὶ ἡ ἴδια.

Προχωρώντας τώρα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐξωτερικά στὰ πιὸ ἐσωτερικά αἰσθανόμαστε καὶ μιὰν ἄλλη διαφορά. Ἡ παλιότερη ἔρευνα δὲν ἀγνοοῦσε βέβαια τὴν τεχνολογικὴ καὶ μορφολογικὴ ἀνάλυση τῶν ἔργων ποὺ ἐξέταζε. Πρῶτα-πρῶτα ὅμως δὲν ἐξεχώριζε καθαρὰ τὸ μοτίβο, δηλαδὴ τὴν εἰκονογραφικὴ πλευρὰ τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὰ καθαυτὰ καλλιτεχνικά στοιχεῖα τῆς φυσιογνωμίας τοῦ ἔργου, ἐκεῖνα ποὺ ἀποτελοῦν τὸ βαθύτερο ὕφος καὶ τὸ «ρυθμὸ» (style) ἑνὸς ἔργου ἢ μιᾶς ἐποχῆς. Καὶ προπάντων: ἡ ἀνάλυση ἐξαντλοῦσε, μὲ μεγάλη καὶ χρήσιμη ἐπιμονή, τὶς ὁρατὲς λεπτομέρειες τῆς μορφῆς (φόρμας), ἀλλὰ παραμελοῦσε τὸ βαθύτερο οὐσιαστικὸ σύνδεσμό τους· δύσκολα ἢ σπάνια προχωροῦσε ἀπὸ τὰ κομμάτια στοῦ σύνολο, στὴ λειτουργία (function) τῶν λεπτομερειῶν μέσα στοῦ σύνολο, σὰν νὰ μὴν αἰσθανότανε καλὰ-καλὰ τὴ σημασία τῆς πρωταρχικῆς καλλιτεχνικῆς ἐνότητας ἑνὸς ἔργου.

Ἡ νεώτερη ἔρευνα ἔχει κληρονομήσει ἀπὸ τὴν προκάτοχὴ τῆς τὸ ἐργαλεῖο τῆς ἀνάλυσης, ποὺ τὸ ἐτελειοποίησε μάλιστα θαυμαστά, καὶ τὴν πείρα τῆς μεταχείρισής του· προσπαθεῖ ὅμως (δηλαδὴ: ἂν δὲν τὸ πετυχαίνει πάντοτε στὴν πράξη, ἔχει τουλάχιστο γιὰ ἰδανικόν), ἅμα ἐξακριβώνει τὶς λεπτομέρειες, νὰ μὴ τὶς ἀπομονώνει, ἀλλὰ νὰ συλλαμβάνει ταυτόχρονα τὴν ἀλληλουχία τους καὶ τὴ λειτουργία τους μέσα στοῦ 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 ἑνὸς ἔργου, ἰσχύουν καὶ γιὰ μιὰ ὁλόκληρη σειρά ἔργων, γιὰ ἕνα καλλιτεχνικὸ ρεῦμα, γιὰ τὴν τεχντροπία 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 δηλαδὴ 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 μερικόν, κάποια θεωρητικὴ γενίκευση καὶ συστηματοποίηση, ποὺ πρέπει βέβαια ὕστερα νὰ ἐλέγχεται κάθε τόσο μὲ τὴ βοήθεια τοῦ συγκεκριμένου καὶ νὰ διορθώνεται. Ἀλλὰ ὁ θετικισμὸς τοῦ περασμένου αἰῶνα δυσπιστοῦσε κατ' ἀρχὴν σὲ κάθε τι ποὺ δὲν ἦταν ἐμπειρικὴ, χειροπιαστὴ διαπίστωση.

Ἡ παλιότερη ἔρευνα δὲν ἀγνοοῦσε ἐπίσης τὴν καλλιτεχνικὴ κρίση γιὰ τὰ ἔργα ποὺ μελετοῦσε, μολονότι συχνὰ περιοριζότανε στὸ νὰ ἐξαίρει τὸ νόημά τους ἢ τὸ αἶσθημά τους σὰν νὰ ἦταν κάτι ξεχωριστό

ἀπὸ τὴ «φόρμα» τους· δὲν ἀπόφευγε κατ' ἀρχὴν τὴν—ἄς ποῦμε ἔτσι—«αἰσθητικὴ ἐκτίμησή» τους (ἀπόφευγε ὅμως τὸν ὄρο, ὅπως ἄλλωστε τὸ κάνει καὶ ἡ σημερινὴ τεχνοκριτικὴ καὶ ἱστορία τῆς τέχνης, ἀπὸ δικαιολογημένη, νομίζω, δυσπιστία πρὸς τὴν πραχτικὴ ἀξία τῶν φιλοσοφικῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν). Ἀλλὰ μεταχειριζότανε γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸν κριτήρια ποὺ ἀποτελοῦσαν μιὰ θεωρητικὴ προκατάληψη καὶ ὁπωσδήποτε δὲν εἶχαν στόχο τὴ θετικὴ φυσιογνωμία καὶ ἰδιομορφία τῶν ἐποχῶν οὔτε τὴν ποιότητα τῶν ἔργων. Τὰ κριτήρια ἦταν ἡ 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· ἡ κάποιο εἶδος κρᾶμα ἀπὸ τὰ δύο. Γενικώτερα ἡ κρίση, στὴν καλύτερη περίπτωση καὶ ὅταν ἦταν πραγματικὰ καλλιτεχνικὴ, εἶχε κάτι ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ ἰδιοτροπία, τὴ βεβαιότητα καὶ τὴν αὐταρέσκεια τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ.

Ἀντίκρου σ' αὐτὴ 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 Ἐστιάδες τοῦ Γρυπάρη. Δὲν ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτὸ τῆς νὰ ἀξιολογήσει τὶς διάφορες ἐποχές τῆς τέχνης μὲ κριτήριον τὴν τέχνη μόνη. Ἡ τέχνη δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ ἱκανοποιεῖ τὴν ἀνάγκη τῶν ἀνθρώπων γιὰ ἔκφραση, καὶ ὅσο μένομε μέσα στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης ὅλες οἱ φάσεις ἔχουν τὴν ἴδια ἀξία. Ἀποτέλεσμα τῆς στάσης αὐτῆς εἶναι, ὅτι ἡ ἔρευνα δὲν προσέχει τώρα τὶς ἀρνητικὲς πλευρὲς κάθε τέχνης (τί τῆς λείπει), ἀλλὰ πλησιάζει ἀνεμπόδιστα τὴ θετικὴ βούληση, τὴ θετικὴ ἐπιδίωξη κάθε ἐποχῆς καὶ διατυπώνει μὲ θετικὸ τρόπο τὰ γνωρίσματά της: ὅχι τί δὲν ἔχουν ἀκόμη τὰ ἀρχαῖκά 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 ἐποχές πρέπει νὰ βοηθήσει μόνο στὸ νὰ ξεχωρίσει καλύτερα ἢ δική τῆς ἀτομικότητα. Μόνον 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 τῆς ἀνακάλυψη εἶχε ἀρχίσει καμμιά σαρανταριά χρόνια πρωτύτερα: ἡ κατανόηση τῆς πραγματικῆς σημασίας, τῆς ἀπόλυτης ἀξίας καὶ τοῦ μυστικοῦ τῆς δύναμης τῆς τέχνης ἐκείνης ἐπενήργησε στοὺς πνευματικὸς ἀνθρώπους καὶ στοὺς καλλιτέχνες σὰν ἀποκάλυψη. Ἀνάλογη ἦταν τὸν ἴδιο ἐπάνω κάτω καιρὸ ἡ «πνευματικὴ ἀνακάλυψη» τῆς τέχνης τῆς ὕστερινῆς ἀρχαιότητος καὶ τοῦ πρώιμου μεσαίωνα.

Ὡστε δὲν ἀξιολογεῖ ποτὲ ἡ νεώτερη ἔρευνα; Βεβαίως. Ἡ διαφορὰ εἶναι, ὅτι ὅταν πρόκειται γιὰ διαφορὲς φάσεις τῆς τέχνης, συμβουλευέται καὶ ἄλλους παράγοντες ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης καὶ προπάντων προσέχει τὴν πρόσωπο παίξει 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 ὁμῶς 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 χαρακτήρα τῆς ἰδικῆς τῆς ἐποχῆς.

Τελειώνουμε τὴν ἀπαρίθμηση τῶν διαφορῶν τῆς νεώτερης ἀπὸ τὴν παλιότερη ἔρευνα μὲ ἓνα ἐξωτερικὸ γνῶρισμα, ποὺ ὁμῶς αἰσθητοποιεῖ ἐντυπωσιακὰ τὶς ἐσωτερικὲς διαφορὰς: ἐννοοῦμε τὴν εἰκονογράφηση τῶν βιβλίων γιὰ τὴν ἀρχαία τέχνη. Δὲν εἶναι μόνον ἡ τεράστια τεχνικὴ πρόοδος ποὺ ἀντικατάστησε τὶς ξυλογραφίες, χαλκογραφίες, ἀνεπαρκεῖς φωτογραφίες τῶν παλιότερων ἔργων μὲ θαυμάσιες καὶ ἐξαιρετικὰ τυπωμένες φωτογραφικὲς εἰκόνες. Στὴν παλιότερη ἔρευνα, τὴν προσανατολισμένη περισσότερο πρὸς τὴν φιλολογία, τῆς ἦταν ἀρκετὲς εἰκόνες ποὺ ἔδιναν τὴ γενικὴ ὄψη τοῦ καλλιτεχνήματος, κι αὐτὴν παρμένη τὶς περισσότερες φορὲς στὴν τύχη. Ἡ νεώτερη ἔρευνα, προσανατολισμένη περισσότερο πρὸς τὴν τεχνολογική, ἀπαιτεῖ εἰκόνες ποὺ νὰ φανερώνουν μὲ τὸν πληρέστερο δυνατὸ τρόπο τὴν ἰδιομορφία καὶ τὴν ποιότητα τοῦ καλλιτεχνήματος, ἀκόμη καὶ τὰ λιγώτερο χτυπητὰ στοιχεῖα τοῦ ὅφους του· χρειάζεται ἀφθονὲς καὶ διδαχτικὲς λεπτομέρειες, ἀναζητεῖ τὴν πιὸ χαρακτηριστικὴ, τὴν πιὸ γνήσια ὄψη τοῦ ἔργου, ἐκείνη ποὺ θέλησε ὁ καλλιτέχνης ὁ ἴδιος καὶ ποὺ φανερῶνει καθαρῶτερα τὶς ιδιότητες τοῦ ἔργου.

Τέτοιες εἶναι οἱ πιὸ χαρακτηριστικὲς διαφορὰς τῆς νεώτερης ἀπὸ τὴν παλιότερη ἔρευνα. Προτοῦ νὰ περάσουμε στὴν ἐρμηνεία τους δὲν εἶναι ἴσως περιττὸ νὰ τονίσουμε τοῦτο: ἂν στὴ διατύπωσή μας ὑποχρεωθήκαμε νὰ μεταχειριστοῦμε ἀρνητικὸς χαρακτηρισμοὺς γιὰ τὴν παλιότερη ἐποχὴ, αὐτὸ δὲν ἔγινε ἀπὸ διάθεση χαιρέκακης ἐπικρίσεως τῶν περασμένων ἢ ἀπὸ ἀλαζονικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ πόσο ἐμεῖς ἔχομε προοδέψει. Οἱ ἀρνητικὲς, γιὰ σήμερα, ιδιότητες τῆς παλιότερης ἔρευνας ἦταν βέβαια περιορισμοὶ τῆς ἐποχῆς τῆς, περιορισμοὶ ὁμῶς ποὺ ἡ ἔρευνα ἐκείνη τοὺς αἰσθανότανε ὡς ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς προκάτοχης. Ὅτι καὶ τὶς καταχτήσεις τῶν δικῶν μας χρόνων μιὰ ἄλλη ἐποχὴ θὰ τὶς αἰσθανθεῖ ὡς ἀνεπάρκειες καὶ περιορισμοὺς εἶναι πιθανώτατο, σύμφωνα μὲ τὴν ἔως τώρα πείρα μας. Ἀκόμη θὰ ἔπρεπε νὰ σημειωθεῖ ὅτι, προσπαθώντας ἐδῶ νὰ κάνουμε εὐκολώτερα

ἀντιληπτὴ τὴ διαφορὰ, ὑποχρεωθήκαμε βέβαια νὰ ἀπλοποιήσουμε κάπως τὰ πράγματα καὶ νὰ τὰ παραστήσουμε πιὸ σχηματικὰ ἀπ' ὅ,τι εἶναι στὴν πραγματικότητα. Σχηματικὴ εἶναι πρῶτα - πρῶτα ἡ εἰκόνα ποὺ δώσαμε τῆς παλιότερης μεθόδου καὶ τῆς νεώτερης, γιατί στὴν 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 ὁμῶς εἶναι, ὅσο, καὶ ἡ χρονικὴ τομὴ. Βέβαια γύρω στὰ 1900 - 1910 γίνεται ἡ ζύμωση καὶ ἀρχίζει νὰ φανερῶνεται ἡ μεταβολή. Ἐπιβιώσεις ὁμῶς τοῦ παλιοῦ βλέπομε φυσικὰ καὶ σήμερα ὄχι μόνον σὲ εὐρωπαϊκὲς χώρες περιφερειακὲς, ὅπως ἡ δική 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 ὁμῶς αὐτὲς οἱ ἀποχρώσεις, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἐμπράγματη ἱστορία, θὰ ἐσκοτίζαν τὴν σύντομη ἔκθεση ποὺ μᾶς χρειάζεται ἐδῶ.

* *

Ἀπὸ τὰ παραπάνω γίνεται φανερό, ἐπάνω σὲ ποιά κατεύθυνση πραγματοποιήθηκε ἡ μεταβολὴ στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης: πρὸς τὴν ὄλο καὶ πιὸ αὐστηρὴ, ὄλο καὶ πιὸ διεισδυτικὴ μορφολογικὴ ἀνάλυση. Ἡ νεώτερη ἔρευνα προσπαθεῖ νὰ συλλάβει τὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ κόσμον τοῦ ἔργου τῆς τέχνης *στὴ μορφή* (φόρμα), ποὺ εἶναι ὄρος τῆς ὑπαρξῆς τοῦ ἔργου τῆς τέχνης — ὄχι *πρὶν ἀπὸ τὴ μορφή* (=τὶ «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 ἐξακριβώσει τὴ μορφή (φόρμα) καὶ τὸ μῆνυμά της ἢ νὰ ἐλέγξει τὰ πορίσματά μας γιὰ τὴ μορφή ἢ γιὰ βοήθημα στὴν ἐρμηνεία της.

Ἡ μεταβολὴ ὁμῶς αὐτὴ δὲν συντελέστηκε μὲ ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη μέσα στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης, ἀλλὰ ἦταν ἀποτέλεσμα ἐξέλιξης στὴν ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης. Εἶδαμε ὅτι ἡ τέχνη γενικὰ ἔγινε ἀντικείμενο ἐπιστημονικῆς ἱστορικῆς ἐξέτασης γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1764 μὲ τὴ δημιουργικὴ πράξη τοῦ Winckelmann, ὥστε πρωτοῦνθε στὸ φῶς ὡς ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης. Αὐτὴ στάθηκε μεθοδικὸ πρότυπο καὶ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης, ποὺ γεννιέται στὰ χρόνια τοῦ ρωμαντισμοῦ, γύρω στὰ 1830. Ἀλλὰ στὰ ἴδια χρόνια καὶ ἀργότερα ἡ ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης προσανατολίζεται, καθὼς εἶδαμε, πρὸς τὴν φιλολογία καὶ τὴν ἱστορία, γίνεται ὄλο καὶ πιὸ πολὺ γενικώτερη «ἀρχαιολογία». Ἀντίθετα, ἡ ἱστορία τῆς νεώ-

τερης τέχνης (ὡς ἐπειδὴ ἐδῶ οἱ δυσκολίες στὶς φιλολογικὲς πηγές καὶ στὴν ἔρμηνεία τῶν θεμάτων εἶναι πολὺ μικρότερες καὶ τὸ ἐξακριβωμένο ὕλικό—ἔργα τέχνης—ἀφθονώτατο) κατόρθωσε πολὺ εὐκολώτερα νὰ ἐξειδικεύσει τὴ μέθοδό της καὶ νὰ τὴν τελειοποιήσει — μολονότι καὶ αὐτὴ ἐγνώρισε περιόδους «φιλολογισμοῦ», ποιητικῆς ἔρμηνείας τῆς τέχνης κ. τ. τ., ὅπως καὶ ἀντίστροφα στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης ἕνας Brunn π.χ.—δάσκαλος τοῦ Wölfflin (καὶ τοῦ δικοῦ μας Τσοῦντα)—ἢ ἕνας Furtwängler προλαβαίνει σὲ πλείστα τὴ νεώτατη ἐξέλιξη. Ἐπίσης στὴν ἱστορία 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 ἀντίκτυπο στὴ μέθοδό της καὶ στὸν προσανατολισμό της. Ἀπ' αὐτοῦ λοιπὸν ἦρθαν οἱ ἀνανεωτικὲς παρορμήσεις στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης.

Δυὸ κυρίως εἶναι οἱ μεγάλοι ἱστορικοὶ τῆς νεώτερης τέχνης, ἀληθινὲς προσωπικότητες ἀκέρειες, ποὺ τὸ ἔργο τους, ἀφοῦ ἐπέδρασε βαθύτατα καὶ ἀναμόρφωσε τὴν ἐπιστήμη τους, βοήθησε νὰ ξεκαιουργωθεῖ καὶ ἡ ἱστορία τῆς ἀρχαίας 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 ἀξιολογούμενο ἔργο του (Stilfragen 1893) τὴν ἱστορία τῆς τέχνης ἀπὸ τὸ ἐμπόδιο τῆς (χαρακτηριστικῆς γιὰ τὸ 19ο αἰ.) θεωρίας τοῦ Semper: ὅτι δηλαδὴ ἡ μεταβολὴ τῆς φόρμας ὀφείλεται στὴ μεταβολὴ τοῦ σκοποῦ, τοῦ ὕλικου καὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, γιὰτὶ αὐτὰ τὰ τρία τάχα εἶναι ποὺ δημιουργοῦν τὸ «ρυθμό» (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. Κατάχτηση ὁμοῦ σημαντικώτατη καὶ μὲ ἀνυπολόγιστες συνέπειες πραγματοποιοῦν μὲ τὸ μεγάλο του ἔργο «Ἡ ὑστερὴ ρωμαϊκὴ καλλιτεχνικὴ βιοτεχνία» (Spät-römische Kunstindustrie 1901). Ὁ τίτλος ἐλάχιστα καλύπτει τὸ πλουσιώτατο περιεχόμενο τοῦ ἔργου: στὸ θέμα ποὺ ἀπέτελεσε 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 ἕνα 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 ὑποβάλλει σὲ ἐξέταση καὶ ὅλους τοὺς ἄλλους κλάδους τῆς τέχνης στὰ ἴδια χρόνια, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, τὴ γλυπτικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Καὶ ὅχι μόνον αὐτό. Τὴν τέχνη τούτη τῶν χρόνων τῆς «ἀγωνίας τῆς ἀρχαι-

ότητας» τὴν θεωροῦσαν ὅλοι σὰν ἕνα μεγάλο ξεπεσμό ἀπὸ τὴν τελειότητα τῆς κλασσικῆς τέχνης: ἕνα ἀγεφύρωτο χάσμα χωρίζε τις δυὸ, ποὺ μόνο μὲ τὴν ἐπικράτηση τῶν «βαρβάρων» μπορούσαν νὰ τὸ ἐξηγήσουν, χωρὶς καὶ νὰ κάμουν ποτὲ τὸν κόπο νὰ μελετήσουν συγκεκριμένα τὴν ἀρχὴ καὶ τὴν πορεία τοῦ «ἐκβαρβαρισμοῦ» αὐτοῦ. Ἡ ἐπανεξέταση ὁμοῦ 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 μίαν ἀναμφίβολη ἐσωτερικὴ λογικὴ στὴν ἐξέλιξη ἀπὸ τὸν καθαρὰ «ἀπτικό» χαραχτήρα τῶν παλιῶν ἀνατολικῶν τεχνῶν (ὅπου ἡ φόρμα διατυπώνεται μὲ τόσο αἰσθητὰ σύνορα ὥστε νὰ μιλάει στὸ αἰσθητήριό της ἀφῆς) ὡς τὸν καθαρὰ «ὀπτικό» χαραχτήρα τῆς τέχνης τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων: ἀνάμεσα στοὺς δυὸ αὐτοὺς πόλους ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἀποτελεῖ ἕνα ἀμάλαμα τῶν δυὸ δυνατοτήτων τοῦ «ἀπτικού» καὶ τοῦ «ὀπτικού» μὲ τὴν τάση νὰ χειραφετήσῃ τὴ δεύτερη. Οἱ μεταβολές λοιπὸν τῆς τέχνης ὀφείλονται στὴ μεταβολὴ τῆς «καλλιτεχνικῆς βούλησης» (Kunstwollen) τῆς ἀνθρώπινης ομάδας, ὅχι στὴ μεγαλύτερη ἢ μικρότερη ἱκανότητα (Können) τῆς τέχνης. Αὐτὴ ἡ «καλλιτεχνικὴ βούληση» εἶναι ποὺ ἀλλάζει ἀπὸ λαὸ σὲ λαὸ καὶ ἀπὸ ἐποχὴ σὲ ἐποχὴ, αὐτῆς τῆς βούλησης ἢ κατεύθυνση εἶναι ποὺ καθορίζει κάθε φορὰ τὴ μορφή τῆς τέχνης.

Οἱ ἀπελευθερωτικὲς γιὰ τὸ πνεῦμα συνέπειες τοῦ ἔργου αὐτοῦ — μπορούμε πάλι νὰ εἰποῦμε τῆς πράξης αὐτῆς — τοῦ Riegl ἦταν καταπληκτικὲς καὶ ἔτοι τις 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, ἐξέλιξη ποὺ βάση εἶχε τις μεταβολές τῆς καλλιτεχνικῆς βούλησης, πρόσφερε μίαν ὑπηρεσίαν ποὺ ἀπόχτησε παραδειγματικὴ σημασία καὶ προκάλεσε θεμελιακὴ μεταβολὴ σὲ ὅλες τις ἀξιολογικὲς κρίσεις». Δὲν ἐκέρδισε μόνον ἡ τέχνη τῆς ὑστερινῆς ἀρχαιότητος (δηλαδή: ἐμεῖς ἐκερδίσαμε μὲ τὴν κατανόησή της), ποὺ ἀποδείχτηκε πῶς ἦταν λογικὴ συνέπεια καὶ ἀναγκαία συνέχεια τῆς κλασσικῆς, καὶ μάλιστα ἕνας προοδευτικὸς σταθμὸς πρὸς ὅ,τι καινούργιο ἔφερε ἡ μεσαιωνικὴ καὶ ἡ νεώτερη τέχνη (προπάντων στὴ σχέση σωμάτων καὶ χώρου). Ὅλες οἱ περιοδοὶ τῆς τέχνης, ὅλοι οἱ «ρυθμοί», ἐγλύτωσαν ἀπὸ ἕνα φοβερὸ φραγμὸ ποὺ ἐμπόδιζε νὰ ἴδοῦμε τὴν ἀληθινὴ τους φυσιογνωμίαν καὶ ν' ἀκούσομε τὸ ἀληθινὸ μίλημά τους: οἱ ἀρχαϊκὲς καὶ μετακλασσικὲς τέχνες ἐγλύτωσαν ἀπὸ τις θεωρίες τῆς «ἀνικανότητος» καὶ τοῦ «ξεπεσμοῦ»: «γιατὶ κάθε ρυθμὸς ἔχει μέσα του τὰ δικά του μέτρα γιὰ

τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, γιὰ τὸ τέλειο καὶ τὸ μέτριο, γιὰ τὸ ὁμοιογενὲς καὶ τὸ ἀσχημογενές (ὥστε βεβαιότατα μὲν ὑπάρχουν κακὰ ἔργα, ὄχι ὁμοιογενεῖς κακοὶ ρυθμοί). Ἔτσι μόνον, ὅταν δηλαδὴ τὴν ὁρασίμωσός μας δὲν τὴ θολῶνει τὸ μέτρημα μὲ μιὰν ἄλλη ἐποχὴ, μποροῦμε νὰ ἀντιληφθοῦμε μὲ θετικὸ τρόπο τὰ ἐκφραστικὰ μέσα κάθε τέχνης, τὸν ἀληθινὸ τῆς χαρακτήρα, καὶ νὰ ἰδοῦμε πόσο καλά ἐξέφρασε ἐκεῖνο ποὺ αὐτὴ ἤθελε νὰ πεῖ, ὄχι ἐκεῖνο ποὺ ἄλλες τέχνες θὰ ἤθελαν ἢ ἐμεῖς θὰ θέλαμε.

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλα συγγενικὰ ἐμπόδια ἐλευτέρωσε τὴν ἐπιστήμην ἡ ἐργασία τοῦ Riegl, δηλαδὴ ἀπὸ θεωρίες ποὺ ἀποδείχτηκαν ξένες πρὸς τὴν οὐσίαν τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου καὶ ἀπονέκρωτικὲς γιὰ τὴν ἔρευνα. Τέτοιες θεωρίες-ἐμπόδια εἶναι (ὅπως συνοψίζει ὁ H. Sedlmayr) οἱ ἀκόλουθοι: ἡ ἰδέα ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἓνα ἐπιφανόμενον καὶ ὄχι — ὅπως εἶναι τὸ σωστὸ — μιὰ δυνατότητα ἐκφρασεως τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος ποὺ δὲν παράγεται ἀπὸ καμμιάν ἄλλη καὶ δὲν ἀντικατασταίνεται μὲ καμμιάν ἄλλη ἢ ἰδέα ὅτι τὸ πρωταρχικὸ καὶ μόνον πραγματικὸ εἶναι τὰ ἐπιμέρους ἄτομα καὶ ὄχι οἱ ὁμάδες καὶ τὰ δημιουργήματά τους· ἡ ἰδέα ὅτι ἡ φύση καὶ τὸ λογικὸ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι κάτι ἐνιαῖο καὶ ἀμετάβλητο (ἰδέα ποὺ κατάγεται ἀπὸ τὸν Κάντ: «γενικά, οἱ ἰδέες τοῦ Riegl συμβιβάζονται μὲ τὶς ἰδέες ποὺ ἀνήκουν ὀργανικὰ στὸν Καντιανισμό ὡς τὴ φωτιά μὲ τὸ νερό»)· ἡ ἰδέα ὅτι ὁ καλλιτέχνης δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ «μιμῆται» ἢ νὰ «σχηματοποιεῖ» μιὰ φύση ποὺ μένει πάντοτε ἡ ἴδια. Πολεμώντας τὶς ἰδέες αὐτὲς καὶ ὑποστηρίζοντας θεωρητικὰ καὶ πρακτικὰ τὸ ἀντίθετό τους ὁ Riegl «ἀν κοιταχτεῖ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν τελευταίων εἴκοσι χρόνων τοῦ περασμένου αἰῶνα, φαίνεται φαντασιοκόπος· σήμερον ἐγίνε αὐτονόητος».

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

Ὁ δεῦτερος μεγάλος τῶν ἰδίων χρόνων, ποὺ ἡ δράση του ὁμοίως συνεχίζεται ἀκμαία καὶ στὰ χρόνια τοῦ πρώτου πολέμου, ὁ

Heinrich Wölfflin, μαθητὴς τοῦ H. Brunn καὶ τοῦ Jacob Burckhardt, ξεκινᾷ ἀπὸ ἀφετηρίες κάπως διαφορετικὲς παρὰ ὁ Riegl, τὸ ἔργο του ὁμοίως δουλεύει στὴν ἴδια ἢ τουλάχιστο σὲ παράλληλη κατεύθυνση. Σ' ἓνα πρῶτον βιβλίον 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 ἔννοιας, νὰ βρεῖ μέσα στὴν τέχνη μιὰ ἐξήγηση τῆς μεταμόρφωσης. Ἦδη ἐδῶ διαφαίνεται ἡ θεμελιακὴ σημασία ποὺ ὁ Wölfflin αἰσθάνεται ὅτι ἔχουν γενικώτερα οἱ δυὸ αὐτοὶ ρυθμοὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφρασεως. Στὸ φημισμένο βιβλίον «Ἡ κλασσικὴ τέχνη, εἰσαγωγή στὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση» (Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance 1899), ποὺ σήμερον εἶναι πιά κι αὐτὸ κλασσικόν, φανερώνεται σίγουρη πιά καὶ στερεὴ ἡ μαστοριά του στὴν περιγραφή τῶν ἔργων τῆς τέχνης ποὺ εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἐρμηνεία τῆς φόρμας τους. Ἀπ' ὅλους ἀναγνωρίζεται ὅτι ὁ Wölfflin, ποὺ ἔχει καὶ κλασσικὴ διαύγεια στὴ γλωσσικὴ ἐκφραση, εἶναι ὁ ἀφταστος Δάσκαλος τῆς μορφολογικῆς ἐρμηνείας (W. Passarge). Ξεκινᾷ πάντοτε ἀπὸ τὴν ἀμεση αἴσθηση τοῦ καλλιτεχνήματος καὶ ὕστερα μόνον ἔρχεται στὴ διατύπωση ἐννοιῶν, ποὺ τοὺς ἔδωσε συστηματικὴ ἀνάπτυξη στὰ ὠραῖα κεφάλαια τοῦ 2ου μέρους τῆς «Κλασσικῆς τέχνης» (τὸ καινούργιον αἴσθημα, τὸ καινούργιον ἰδανικόν, ἢ καινούργια αἰσθητικὴ). Γενικώτερα στὰ ἔργα τοῦ Wölfflin «πράξις καὶ θεωρία, καλλιτεχνικὴ διαίσθηση καὶ ἐπιστημονικὴ ἀφαίρεση, ὁραση καὶ ἔννοια, ἱστορία καὶ συστηματοποίηση ἀλληλοδιαποτίζονται μὲ μοναδικὸν τρόπο».

Στὰ 1915 μὲ τὸ ἐπίσης κλασσικόν βιβλίον του «Βασικὲς ἔννοιες τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, τὸ πρόβλημα τῆς ἐξέλιξης τοῦ ρυθμοῦ στὴ νεώτερη τέχνη» (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst) ἐκθέτει τὰ πορίσματα τῆς ὀριμῆς πιά ἐμπειρίας του πρὸς συστηματικὰ, ἀλλὰ μὲ τὴν ἴδια πάντοτε μαγευτικὴ μέθοδο τῆς πορείας ἀπὸ τὴν ἀμεση αἴσθηση στὴν ἔννοια: πάντοτε ὁ Wölfflin θέλει νὰ διδάξει τὸ βλέπειν, νὰ ὁδηγήσει τὸ μάτι γιὰ νὰ διαβάσει σωστὰ τὸ καλλιτέχνημα. Τὸ τελικόν ἰδανικόν τῆς ἐπιστημονικῆς του προσπάθειας εἶναι μιὰ «ἱστορία τῆς καλλιτεχνικῆς δρασεως» τοῦ εὐρωπαϊκοῦ καλλιτέχνη. Ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τοῦ κλασσικοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ μπαρόκου, ποὺ εἶναι γιὰ τὸν Wölfflin δυὸ ρυθμοὶ ἰσάξιοι ἀλλὰ κατὰ γένος διαφορετικοί, καὶ τοὺς συγκρίνει ὡς δυὸ τύπους καλλιτεχνικῆς μορφῆς (φόρμας). Συνάγει ἔτσι τὰ πέντε πασίγνωστα ἀντιθετικὰ ζευγάρια τῶν «βασικῶν» ἐννοιῶν: γραμμικόν (πλαστικόν)—ζω-

γραφικὸ (ὁ Riegl προτιμᾷ «ἀπτικὸ=φόρμα με ἀπτὰ σύνορα» καὶ «ὄπτικὸ=ὄρατὴ χρωματικότητα»)· ἐπιφάνεια — βάθος· κλειστὴ φόρμα—ἀνοιχτὴ φόρμα· πολλαπλότητα—ἐνότητα· ἀπόλυτη—σχετικὴ σαφήνεια τοῦ ἀντικειμένου. Οἱ ἔννοιες 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 ἐξέλιξη ἀπὸ τὸ γραμμικὸ στὸ ζωγραφικὸ δὲν ἀντιστρέφεται ποτέ. Ἡ γονιμότητα τῶν ἰδεῶν τοῦ Wölfflin φάνηκε ἀπὸ τὴν ἐξαιρετικὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχαν ἐπάνω στὴν ἔρευνα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Χωρὶα ἀπὸ τὴ λεπτότητα καὶ τὴ δύναμη τῶν μορφικῶν ἀναλύσεων του καὶ τὴν εὐεργετικὴν συμβολὴν του σὲ πλῆθος μερικῶν προβλημάτων, ὁ Wölfflin μὲ τὸν αὐστηρὰ συνεπῆ προσανατολισμὸν του στὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς πέτυχε νὰ βγάλει στὸ φῶς μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ σαφήνεια τὴν οὐσία τῆς ἐξέλιξης τῆς μορφῆς (W. Passarge).

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

* *

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

Συνοψίζοντας τ' ἀποτελέσματα τῆς με-

ταβολῆς θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ μελέτες γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ποὺ εἶδαν τὸ φῶς στὰ χρόνια ποὺ ἐξετάζομε (μιλοῦμε, βέβαια, γιὰ ὅσες ἀξίζουν τὸ ὄνομα), ἔχουν τὸ χαρακτηριστικὸ, 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, χαρακτηρισμοῦ καὶ προπάντων ἔννοιες ὀδηγητικῆς ποὺ δὲν ἀναπληρώνουν φυσικὰ ποτέ τὸ ἔργο τῆς τέχνης (εἶδαμε ὅτι ἡ τέχνη εἶναι τρόπος ἔκφρασης ἀναντικατάστατος), εἶναι ὅμως πολὺ πιὸ ἐπάλληλες (adéquates) μὲ τὴ λειτουργία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας.

Εἶναι ὅμως ἐξίσου σπουδαῖο, καὶ ἀποδείχνει τὴν ὀρθότητα καὶ τὴ γονιμότητα τῆς νέας μεθόδου (ὅτι δηλαδὴ πετυχαίνει τὸ στόχο της), τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἐπίμονος αὐτὸς προσανατολισμὸς πρὸς τὸ καλλιτέχνημα εἶχε 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 ποὺ ἔχει μιὰ ἐποχὴ γιὰ νὰ ἐκφραστῇ (ὁ Wölfflin δὲν κουράζεται νὰ ἐπαναλαμβάνει, ὅτι δὲν εἶναι ὅλα τὰ πράγματα σὲ ὅλες τὶς ἐποχές 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 ἀγνωστη ἄλλοτε στοὺς χρονολογικοὺς προσδιορισμοὺς, ποὺ ἐπικυρώθηκαν συχνότατα καὶ ἀπὸ ἐξωτερικὰ τεκμήρια. — Ὁλόκληρες φάσεις τῆς ἀρχαίας τέχνης σημαντικώτατες, ὅπως π. χ. ἡ ἑλληνιστικὴ περίοδος (δυόμισον αἰῶνες καὶ περισσότερο), ἦταν ἕως πρὶν ἀπὸ τριάντα χρόνια ἀκόμη κυριολεκτικὸ χάος· οἱ χρονολογίες ποὺ ἔδινε ἡ ἔρευνα ἦταν τόσο αὐθαίρετες καὶ τόσο τυχαῖες, ὥστε ἔβγαίνε μιὰ ἀλλόκοτη εἰκόνα, ὅπου ἦταν ἀδύνατο νὰ καταλάβῃ κανεὶς γιατί τὸ λεγόμενον «παλιότερο» δὲν ἦταν «νεώτερο» καὶ ἀντίστροφα (ἄς φανταστοῦμε μιὰ ἱστορία τῆς λογοτεχνίας ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ καθορίσῃ ἂν ὁ «Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου» εἶναι παλιότερος ἢ νεώτερος ἀπὸ τοὺς «Ἐλεύθερους πολιορκημένους» καὶ γιατί). Μὴ νον ἄμα ἡ ἔρευνα ἐτόλμησε νὰ μεταχειρι-

στεῖ «ὀδηγητικὲς ἔννοιες», ὅμοιες ἢ ἀνάλογες μ' ἐκεῖνες ποὺ εἶχε ἐπεξεργαστεῖ ἡ ἐπιστήμη γιὰ τὴ νεώτερη τέχνη, τὸ χάος ἐκεῖνο πῆρε κάποια μορφή - μορφή ποὺ, ὅσο κι ἂν ἦταν σχηματικὴ στὴν ἀρχή, ἀπόχτησε ὁμως σιγά-σιγά (μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀνανεωμένης πιά λεπτομερειακῆς ἔρευνας) τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ. Ἡ ἀνακάλυψη, εἴτε στὴ ζωγραφικὴ εἴτε στὴ γλυπτικὴ, πολλῶν ἀνώνυμων τεχνιτῶν (ποὺ μερικὲς φορὲς εἶναι μεγάλοι καλλιτέχνες) καὶ ἡ ἀνασύσταση τῆς δημιουργίας τους (ρευντε), ποὺ πολλὰς φορὲς κρατᾷ δεκαετίες ὀλόκληρες καὶ μᾶς ἄφησε πολλὰ ἔργα, εἶναι μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία τῆς νέας μεθόδου. Καὶ μιὰ μερικώτερη ἐντυπωσιακὴ συνέπειά της εἶναι ὅτι μάτια εὐαίσθητα καὶ γυμνασμένα ἀναγνώρισαν εὐκόλα, ἀπὸ τὸ ρυθμὸ (style) καὶ μόνο, πὼς κομμάτια ποὺ βρίσκονται σὲ διάφορα καὶ ἀπαμακρυσμένα Μουσεῖα ἀνήκουν στὸ ἴδιο ἔργο (χτυπητὸ παράδειγμα: ἡ ἀνακάλυψη τοῦ H. Payne ὅτι τὸ κάτω μέρος μιᾶς Κόρης τῆς Ἀκρόπολης συμπληρῶνει τὴ λεγόμενη «Ἀφροδίτη» τῆς Lyon καὶ — ἀκόμη πιὸ δύσκολο — ὅτι τὸ κεφάλι Rampin τοῦ Λούβρου ἀνήκει στὸ σῶμα ἑνὸς καβαλλάρη τῆς Ἀκρόπολης).

Ἄλλὰ καὶ γιὰ τὴ νεώτατη στροφὴ τῆς ἔρευνας πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸ περιεχόμενον τῆς τέχνης, ποὺ τὸ θέλει μέσο ἐρμηνείας τῆς συγκεκριμένης πνευματικῆς ρίζας τῆς μορφῆς (φόρμας), καθὼς καὶ γιὰ τὴ στροφὴ πρὸς τὴν πνευματικὴ ρίζα τοῦ ὕλικου καὶ τῆς τεχνικῆς, εἶναι χαρακτηριστικὸ καὶ διαφωτιστικὸ τὸ ἀκόλουθο χωρίο τοῦ Riegl (ἕνα ἀπὸ τὰ πολλά): «τὸ νὰ δεῖξομε τὴν ἀλληλουχία τῆς τέχνης καὶ τῆς κοσμοθεωρίας στὰ ἐπὶ μέρους δὲν εἶναι ἔργο τοῦ ἱστορικοῦ τῆς τέχνης, ἀλλὰ τοῦ ἱστορικοῦ τοῦ πολιτισμοῦ. Ἄλλὰ ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὴ συνεργασία στὸ ἔργο τοῦτο καὶ γιὰ μόνο τὸ λόγο, ὅτι ἔχει μεγάλο συμφέρον ἀπὸ τὴ λύση τοῦ προβλήματος αὐτοῦ, ὥστε νὰ μὴ μπορεῖ νὰ περιμένει ν' ἀποτελειώσουν σιγά-σιγά οἱ σχετικὲς ἐργασίαι ἀπὸ ἄλλους. Ὅλες οἱ ἐξωκαλλιτεχνικὲς περιοχὲς τοῦ πολιτισμοῦ — κράτος, θρησκεία, ἐπιστήμη κλπ. — παίζουν ἀδιάκοπα τὸ μέρος τους μέσα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, μὲ τὸ νὰ παρέχουν στὸ ἔργο τῆς τέχνης τὴν ἐξωτερικὴ ἀφορμὴ, τὸ περιεχόμενον. Εἶναι ὁμως φανερό, ὅτι ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης τότε μόνο θὰ μπορέσει νὰ κρίνει σωστὰ τὸ ὕλικὸ μοτίβο καὶ τὴ σημασία του μέσα σ' ἕνα ὀρισμένο ἔργο τέχνης, ὅταν θὰ ἔχει διακρίνει μὲ ποιὸ τρόπο ἢ βούληση, ποὺ ἔδωσε τὴν ἀφορμὴ στὸ μοτίβο ἐκεῖνο, ταυτίζεται μὲ τὴ βούληση ποὺ ἐφτίασε τὴ δεῖνα μορφή ἔτσι ἢ ἀλλιῶς στὸ περίγραμμα καὶ στὸ χρῶμα. Μὲ ἄλλα λόγια: ἡ εἰκονογραφία ποὺ τώρα [=στὰ χρόνια τοῦ Riegl] καλλιεργεῖται στὴν ἔρευνα τῆς τέχνης τόσο μονόπλευρα καὶ σὰν αὐτοσκοπός, τότε μόνο θὰ κερδίσει τὴν ἀληθινὴ

τῆς ἀξία γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ὅταν τὴ φέρομε σὲ ἐσωτερικὴ συμφωνία μὲ τὴν αἰσθητὴ ἐμφάνιση τοῦ ἔργου τῆς τέχνης ὡς φόρμα καὶ χρῶμα, ὡς ἐπιφάνεια καὶ χῶρο».

Τέτοια εἶναι τὰ εὐεργετικὰ ἀποτελέσματα, τὰ γενικώτερα καὶ τὰ μερικώτερα, ποὺ εἶχε στὴ μελέτη τῆς ἀρχαίας τέχνης ἡ ἐξοικείωση τῶν μελετητῶν μὲ τὶς μεθόδους τῆς ἐπιστήμης τῆς νεώτερης τέχνης. Τοῦτο σημαίνει, στὸ βάθος, δυνάμωμα τῆς συνείδησης ὅτι ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ καὶ ρωμαϊκὴ τέχνη δὲν εἶναι ἄλλο παρά ἡ ἀρχαία φάση τῆς ὅλης εὐρωπαϊκῆς ἐπομένως ἔχει, βέβαια, σὰν ἀρχαία φάση ποὺ εἶναι, ἰδιαίτερη ὑπόσταση καὶ ἰδιαίτερα προβλήματα, δὲν παύει ὁμως γι' αὐτὸ νὰ εἶναι τέχνη καὶ ν' ἀπαιτεῖ μέθοδο ἐξέτασης ὄχι ριζικὰ διαφορετικὴ. Μιὰ ἰδιαίτερη ἀπόχρωση στὴ μέθοδο ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ: ἡ ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης χειραφετήθηκε, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τὴ γενικώτερη ἀρχαιογνωσία καὶ κράτησε πάντοτε, ἀναγκασμένη ἀπὸ τὰ πράγματα, στενὸ σύνδεσμο μὲ τὴν κλασσικὴ φιλολογία, μὲ τὴν ἐπιστήμη δηλαδὴ ἐκεῖνη ποὺ ἀπ' ὅλες τὶς νεώτερες πνευματικὲς ἐπιστήμες ἀνάπτυξε τὴν πιὸ ἀκριβῆ μέθοδο στὴ μεταχείριση τῶν πηγῶν. Εἶναι λοιπὸν εὐεργετικὴ κληρονομία ἀπὸ τὴν οἰκογένειά της τὸ ὅτι *μόνιμη ἔγνοια* τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας τέχνης εἶναι ἡ μεγαλύτερη δυνατὴ ἀντικειμενικὴ ἐξακρίβωση καὶ ἡ βάσανος τῶν θεωρητικῶν τῆς κατασκευῶν (constructions) τὴν ὑποχρεώνει μάλιστα σ' αὐτὸ ἢ φοβερὰ ἀποσπασματικὴ παράδοση τῶν πηγῶν καὶ τῶν βοηθημάτων της. Γιὰ τὴν ἰδιότητά της αὐτὴ συχνὰ ζηλεύουν τὴν ἐπιστήμη τῆς ἀρχαίας τέχνης οἱ ἱστορικοὶ τῆς νεώτερης: Ὁ W. Pinder π.χ. ἀναπτύσσοντας, ἐδῶ καὶ 25 χρόνια, τὴ θεμελιακὴ σημασία τῆς «γενεᾶς» στὴν ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης, αἰσθάνεται σὰν μιὰ ἐγγύηση πὼς βρίσκεται στὸ σωστὸ δρόμο τὸ γεγονός ὅτι συμφωνοῦν μαζί του προπάντων ἱστορικοὶ τῆς ἀρχαίας τέχνης, «ἀντιπρόσωποι μιᾶς ἐπιστήμης ποὺ δὲν συμπαθεῖ τὸ μυστικισμὸ καὶ σέβεται τὴν ἐμπειρίαν».

Θὰ τελειώσουμε μὲ τὰ ὀνόματα δυὸ ἐπιστημόνων ποὺ, διαφορετικοὶ μεταξὺ τους, ἀντιπροσωπεύουν ὁμως μὲ τὸν πιὸ γνήσιο τρόπο τὴ νέα φάση τῆς μελέτης τῆς ἀρχαίας τέχνης σὲ ὅλες τῆς τὶς μορφές καὶ ἀποτελοῦν τὸ ἀγλάισμά της: ἐννοοῦμε τὸν Sir John D. Beazley καὶ τὸν Ernst Buschor.

* *

Ἡ πνευματικὴ ἀνανέωση τῆς μελέτης τῆς ἀρχαίας τέχνης στὰ τελευταῖα πενήντα χρόνια, σὲ μιὰ ἐποχὴ δηλαδὴ ποὺ θεωρεῖται γενικὰ σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ παραγόμενες καὶ πιὸ εἰκονοκλαστικὲς, περιέχει μιὰ διπλὴ δοκιμασία: δοκιμάστηκε τὸ ἀκατάλυτο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης (ἀποδείχθηκε ἄλλη μιὰ φορὰ ὅτι «τρέμει μὰ δὲν

βουλιάει)· δοκιμάστηκε ὅμως καὶ ἡ ἰκανότητα τῆς ἐποχῆς μας νὰ συνειδητοποιήσει μιὰ ἀπὸ τὶς βαθύτερες καὶ γερώτερες ρίζες τῆς. Ἡ δοκιμασία ἦταν νίκη καὶ τῶν δύο, καὶ ἡ ἀρχαία τέχνη ἀπόχτησε καινούργια φρεσκάδα.

Φιλοσοφικώτερα πνεύματα θὰ συνδέσουν εὐκολὰ τὴν ἀνανέωση αὐτὴ μὲ τὰ γενικώτερα πνευματικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ πληροφορημένοι στὰ ζητήματα τῆς τέχνης θὰ διακρίνουν μὲ ποῖο τρόπο καὶ ἡ ἐξέλιξη τῆς ζωντανῆς τέχνης (τὰ κινήματα τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, τοῦ ἐκπρεσιονισμοῦ, τοῦ κυβισμοῦ, τοῦ συρρεαλισμοῦ κλπ.) ἐβοήθησε, ἔμμεσα ἢ ἀμεσα, τὴ μελέτῃ τῶν ζητημάτων τῆς παλαιᾶς τέχνης.

Ἡ ἀνανέωση αὐτὴ ἀποτελεῖ χωρὶς ἄλλο πρόοδο. Τοῦτο δὲν σημαίνει, στὴ συνείδηση τουλάχιστο τοῦ ὑπογραφομένου, λιθο ἀναθέματος κατὰ τοῦ δυσφημισμένου 19ου αἰώνα, πὺ τόσο ἄρρεσε σὲ ὀρισμένους κύκλους

νὰ τὸν ἐξευτελίζουν. Γιατὶ καὶ τούτῃ ἡ πρόδος 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 ἓνα μέρος του. Τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀγάπης μας, ἡ τέχνη (ἀκόμη καὶ πὺ στενά: ἡ ἀρχαία τέχνη), ὅπωςδὴποτε μένει. Εἶναι καὶ στὰ ζητήματα τῆς ἐπιστημονικῆς μεθόδου ἰσχυρὸς ὁ λόγος πὺ εἶπε, κοντὰ στὰ 400 π. Χ., ἓνας ὄπαδὸς τοῦ Ἡράκλειτου (Diels - Kranz Vorsokratiker I σ. 186): «τὰ μὲν οὖν ἄνθρωποι διέθεσαν, οὐδέποτε κατὰ τωὺτὸ ἔχει οὔτε ὀρθῶς οὔτε μὴ ὀρθῶς· ὅσα δὲ θεοὶ διέθεσαν αἰεὶ ὀρθῶς ἔχει καὶ τὰ ὀρθὰ καὶ τὰ μὴ ὀρθὰ· τοσοῦτον διαφέρει».

X. I. ΚΑΡΟΥΖΟΣ

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Η

Γιὰ τὰ θέματα τοῦ ἄρθρου τούτου μπορεῖ νὰ συμβουλευτεῖ κανεὶς τὰ ἀκόλουθα βιβλία. Γιὰ τὴν ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης: Εἰσαγωγὴ τοῦ H. Sedlmayr στὸ βιβλίο Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze* (1929). W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* (1930). Γιὰ 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 πὺ 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», πὺ ἐκδίδεται ἀπὸ τὸν οἶκο A. Francke τῆς Βέρνης καὶ σκοπὸ ἔχει νὰ πληροφορήσει τὸ παγκόσμιον ἐπιστημονικὸ κοινὸ, πὺ μὲ τὰ πολεμικὰ καὶ τὰ μεταπολεμικὰ ἐμπόδια ἔχασε τὴν ἐνημέρωσή του, γιὰ τὶς προόδους τῆς διεθνoῦς ἐπιστημονικῆς ἐρευνας στὰ χρόνια αὐτὰ (ἡ σειρά περιέχει ἢ προβλέπει ἰδιαίτερα τεύχη γιὰ τὴ φιλοσοφία, τὴν ψυχολογία, τὴ γενικὴ ἐπιστήμη 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, πληροφοροεῖ στὶς 250 σελίδες του γιὰ ὅ,τιδὴποτε ἀξιόλογο ἔχει δημοσιευτεῖ στὰ τελευταῖα 10

χρόνια σὲ βιβλία καὶ σὲ περιοδικὰ τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς. Ἀλλὰ, χῶρια ἀπὸ τὴν καταπληχτικὴ ἰκανότητα τοῦ συγγραφέα νὰ κυριαρχήσει ἐπάνω σὲ τέτοιο τεράστιο ὑλικὸ, ἐκεῖνο πὺ κάνει τὸ βιβλίο αὐτὸ ἀνεκτίμητο καὶ ἀπαραίτητο ὀδηγὸ 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 βαρῦτητα τῆς κάθε καινούργιας γνώσης, γιὰ τὴν ἀξία τῆς κάθε ἐργασίας. Τὸ δείχνουν καὶ οἱ 32 εἰκόνες πὺ συνοδεύουν τὸ βιβλίο καὶ πὺ τὶς διάλεξε ὁ συγγραφέας γιὰ νὰ παρουσιάσει μ' αὐτῆς ἔργα πὺ μὲ τὴν ποιότητά τους ἀποτελοῦν πραγματικὸ πλοῦτισμὸ 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 ἐρευνα μεγαλώνει τὴν ἀξία τοῦ βιβλίου. Γιὰ τὰ θέματα τοῦ παραπάνω ἄρθρου ἡ εἰκοσασέλιδη εἰσαγωγὴ τοῦ βιβλίου, πὺ ἐξιστορεῖ σύντομα ἀλλὰ μὲ οὐσιαστικὸ τρόπο τοὺς πραγματικὸς σημαντικὸς σταθμοὺς τῆς ἐξέλιξης ἀπὸ τὸν Winckelmann ὡς τὰ σημερα, 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 ἢ πὺ παλιὰ καὶ ταυτόχρονα μιὰ ἀπὸ τὶς πὺ νέες). Ἡ παντοτινὴ νεότητα τῆς ἐπιστῆμης τῆς ἀρχαίας τέχνης καθρεφτίζεται ὡραῖα στὸ ἔργο τοῦτο ἐνὸς ἀπὸ τοὺς πὺ ἀξιoῦς ἐκπροσώπους τῆς.

X. I. Κ.