



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΛΕΞΙΚΟΝΤΗΣ ΑΝΚΑΘΙΣΤΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΙΔΡΥΤΗΣ : ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

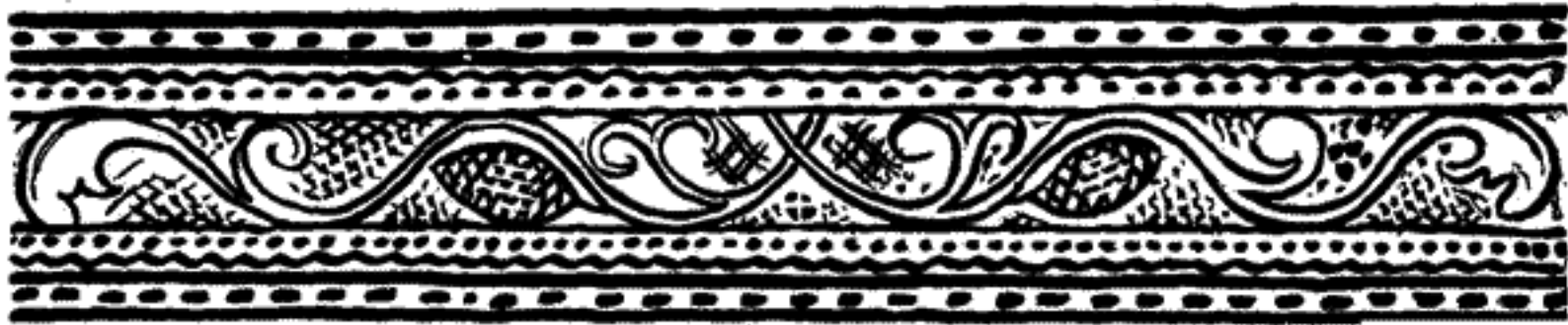
ΤΟΜΟΣ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΩΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1955



Ε.Υ. Δ. ΤΡΕ Κ.Τ.Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



ΓΡΑΦΙΚΟΤΗΤΑ, ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ

Ὁ σεβαστός μου ἀκαδημαϊκός, ὁ καθηγητής κ. Κ. Ρωμαῖος, σ' ἓνα προηγούμενο τεύχος τῆς «Νέας Ἑστίας» (670) μ' ἔνα του ἀρθρο τιτλοφορούμενο «Κίνηση περιορισμένη καὶ λανθάνουσα» ἀπαντᾷ στοὺς κριτικούς τοῦ βιβλίου του «Κέραμοι τῆς Καλυδῶνος, Συμβολὴ εἰς ἀκριβεστέραν θεώρησιν τῆς Ἑλληνικῆς τέχνης». Ἀπαντᾷ λοιπὸν καὶ σὲ μέ γιὰ τὴν κριτικὴν ποὺ ἔγραψα στὴ «Νέα Ἑστία» μετὸν τίτλο «Λανθάνουσα κίνηση ἢ λανθάνουσα γραφικότητα» (τεύχ. 641 καὶ 642).

Ἡ κριτικὴ μου ἐκείνη δὲν ἦταν ἀπλῶς μιὰ κριτικὴ ἀλλὰ μιὰ μελέτη ἐξ ἀφορμῆς τοῦ βιβλίου τοῦ Ρωμαίου, ὅπου μοῦ ἐδόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ ἐκτιμῆσω καὶ νὰ ἐξάρω τὶς μακροχρόνιες καὶ ἀποκαλυπτικὲς παρατηρήσεις του, ἀλλὰ καὶ νὰ προβάλω μιὰν ἄλλη θεωρίαν γιὰ τὴν ἐξήγησίν τους, τὴν «λανθάνουσα γραφικότητα», ἡ ὁποία μάλιστα μοῦ ἐπιτρέπει νὰ συνδέσω τὸ φαινόμενο τῶν καμπυλῶν καὶ τῶν ἀσυμμετριῶν τῆς κλασσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς μετὶς ἀνάλογες τῆς Βυζαντινῆς. Οὐσιαστικὰ λοιπὸν τὸ μόνον σημεῖο ποὺ διαφωνοῦμε μετὸν Ρωμαῖο εἶναι ἡ θεωρία. Ἀπορῶ, ἐπομένως, γιὰτὶ ἀρχίζει βρίσκοντας ὡς παράλειψη, καὶ μάλιστα σημαντικὴ, τὸ ὅτι ἔγραψα πῶς τὸ πρῶτον μέρος τοῦ βιβλίου του σχετίζεται μετὶς κεραμώσεις τῆς Καλυδῶνος ἐνῶ πραγματικὰ ἐξετάζονται οἱ κεραμώσεις καὶ ἄλλων ναῶν. Ὅπως ὁ Ρωμαῖος ἐτιτλοφόρησε τὸ βιβλίον του συνοπτικὰ «Κέραμοι τῆς Καλυδῶνος», ἔτσι καὶ ἐγὼ συνόψισα τὶς ἐξεταζόμενες κεραμώσεις στὶς κεραμώσεις τῆς Καλυδῶνος, ἐφ' ὅσον μετὶς τῆς θεωρίας του κυρίως ἐπρόκειτο νὰ ἀσχοληθῶ. Μετὶς ἐρωτᾷ ὁμοίως ὁ Ρωμαῖος — καὶ αὕτη εἶναι ἡ δευτέρη παράλειψη ποὺ μοῦ προσάπτει — πῶς βρίσκω ὅτι μετὶς λεπτολόγια τεχνικῆς ἐπεξεργασίας, ἡ κεράμωση τῶν ἀρχαίων ἔγινε ἓνα ἀριστοτέχνημα τοῦ ἀνθρώπινου νοῦ. Εἶναι, νομίζω, φανερό ὅτι ἡ φράση μου αὕτη — ὅπως τὸ λέγει ἄλλωστε¹ — ἀνάγεται

1. Ἴδου τὸ ἀκριβὲς κείμενό μου: «Ἦταν βέβαια γνωστὸ ὅτι οἱ κεραμώσεις τῶν ἀρχαίων ἀποτελοῦσαν ἓνα ἐξαιρετὸν δείγμα πρακτικῆς ἐπίλυσης τοῦ προβλήματος προστασίας τοῦ ναοῦ ἀπὸ τὰ νερά τῆς βροχῆς, ὅτι ὁ συνδυασμὸς στρωτήρων καὶ καλυπτῶν ἀποτελοῦσε ἓνα εὐφυὲς εὕρημα, τοῦ ὁποίου ἡ λεπτολόγια τεχνικὴ ἐπεξεργασία τὸ καθιστοῦσε ἓνα ἀριστοτέχνημα τοῦ ἀνθρώπινου νοῦ, καὶ συγχρόνως κομφοτέχνημα». σελ. 3.

στὴν τεχνικὴ τῆς κεράμωσης, διότι ὁ τρόπος ποὺ ἦταν καμωμένοι οἱ ἀδλακες τῶν κεράμων καὶ ὁ τρόπος ποὺ προσαρμόζονταν οἱ στρωτήρες μετὶς τοὺς καλυπτῆρες, ὥστε τὰ νερά τῆς βροχῆς νὰ φεύγουν καὶ ὅσα «γλύφουν» νὰ μὴ λιμνάζουν, ἦταν πραγματικὰ ἀριστοτεχνικός. Εὕρημα τεχνικῆς εὐφυέστατο, ποὺ τόσο τελειοποιήθηκε μετὶς τὴν ἐξέλιξη, ὥστε νὰ μὴν ἐπιδέχεται σύγκριση ἢ ἀρχαία μετὰ καθε νεώτερη κεράμωση. Ὅταν πάλι ἐστράφηκα πρὸς τοὺς παλαιότερους ἀρχαιολόγους καὶ παρατήρησα ὅτι ἐνόμιζαν πῶς ἡ καλλιτεχνικὴ μορφή τῆς κεράμωσης ἦταν προῖον μιᾶς ἀψογῆς γεωμετρικῆς χάραξης, πρᾶγμα γιὰ τὸ ὁποῖο μετὶς ἐλέγχει ὁ Ρωμαῖος ἀν καὶ ἀναγνωρίζει ὅτι τὸν ἐξαιρῶ, δὲν ἐννοοῦσα βέβαια ὅτι οἱ «παλαιότεροι ἀρχαιολόγοι δὲν ἐκτιμοῦσαν τὴν μεγάλην καλλιτεχνικὴν ἀξίαν τῆς κεράμωσης», ὅπως μοῦ γράφει, καὶ ὅτι δὲν ἐθαύμαζαν τὴν μορφολογίαν της. Ἀπλούστατα, ἐπανέλαβα τὴν κατηγορίαν ποὺ ἀπευθύνει ὁ ἴδιος ὁ Ρωμαῖος καὶ σὲ σύγχρονους ἀκόμη ξένους ἀρχαιολόγους, ὅτι ἀναπαριστοῦν τὴν κεράμωση ξερὰ γεωμετρικὰ² διότι ἔτσι τὴν βλέπουν. Πάντως, αὐτὸ ἀκριβῶς, τὸ πῶς βλέπουν, ἔρχεται νὰ ἀνατρέψῃ ὁ ἴδιος μετὶς παρατηρήσεις του ἐπὶ τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων καὶ μετὶς τῆς θεωρίας του περὶ «λανθάνουσας κίνησης».

* * *

Ἄς ἔλθουμε τώρα στὸ κύριον θέμα τῆς διαφορᾶς μας, στὴ θεωρίαν. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὁ Ρωμαῖος διαφωνεῖ πρὸς τὸν ὄρον γραφικὸς καὶ γραφικότητα ποὺ εἰσάγω, διότι, λέγει, «τὸ γραφικὸ καὶ τὸ γραφικότητα σχετίζουμε ἀποκλειστικὰ μετὶς τὸν ἐξωτερικὸν φυσικὸν κόσμον καὶ ποτὲ μετὰ ἔργα τέχνης. Λέμε γραφικὸ θέαμα, τόπιον κλπ.»... γιὰ τὴν τέχνην ὁμοίως ἔχομε τὸν ἐπιστημονικὸν ὄρον «ζωγραφικότητα». Καὶ γιὰ νὰ μετὶς πείσῃ παραθέτει ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν κατάλογο τοῦ Μουσείου Θηβῶν, ὅπου ὁ κ. Χρ. Καροῦζος θέλει νὰ κατατοπίσῃ «τοὺς ἐπιστήμονες καὶ ἐρασιτέχνες, ποὺ στὸν τόπον μας με-

2. Κ. Ρωμαίου: Κέραμοι τῆς Καλυδῶνος, σ. 22, ὅπου σελ. 1 καὶ ἄλλαχοῦ.

ταχειρίζονται τόν δρο με αὐθαιρεσία και ἀοριστία,» γιὰ τὴν ἀκριβῆ του σημασία. Θὰ μποροῦσε ἐξ' ἴσου καλὰ νὰ παραπέμψῃ στὸ βιβλίο μου «Αἰσθητικὴ Θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης»¹, ὅπου ἀναλύεται διεξοδικὰ ὄχι μόνον ὁ ὅρος «ζωγραφικότητα» ἀλλὰ και ὅλη ἡ θεωρία τοῦ Wölfflin στὴν ὁποία ἀνήκει. Ἐκεῖ μάλιστα δὲν ἀρκοῦμαι σ' αὐτό, ἀλλὰ γιὰ νὰ τοποθετήσω τὴν θεωρία τοῦ Wölfflin ἀναφέρω τὶς κρίσεις τῶν ἄλλων και τὶς δικές μου περὶ αὐτῆς, διότι, ὅπως ὅλες οἱ ἐπιστῆμες, και ἡ ἐπιστῆμη τῆς τέχνης προχωρεῖ².

Τὸν ὅρο «ζωγραφικὸ» χρησιμοποιεῖ ὁ Wölfflin γιὰ νὰ χαρακτηρίσῃ και νὰ διαστείλῃ τὴν τέχνη τοῦ Μπαρόκο ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ τὴ χαρακτηρίζει ὡς «γραμμικὴ». Καὶ ὅταν ὁμιλεῖ περὶ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Μπαρόκο, ὁ ὅρος φαίνεται εὐστοχος, ὅταν ὁμως ἐπιζητεῖ νὰ τὸν ἐφαρμόσῃ στὴ γλυπτικὴ, ἀκόμη και στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, φαίνεται ἀστοχος. Δὲν εἶμαι ὁ πρῶτος ποὺ ἔκαμε τὴν παρατήρηση αὐτῆ. Πάντως γιὰ τὸ κάποιος ὑποστήριξε πῶς γιὰ κάθε τέχνη πρέπει νὰ ὑπάρχουν ἰδιαίτεροι ὅροι.

Οὔτε εἶμαι ὁ πρῶτος ποὺ παρετήρησε ὅτι οἱ ὅροι τοῦ Wölfflin (και πρόκειται γιὰ 5 ζεύγη ὄρων) εἶναι ἀνεπαρκεῖς νὰ χαρακτηρίσουν τὴν ἐξέλιξη ἄλλων περιόδων τῆς τέχνης και νὰ ἀποκτήσουν γενικότητα «βασικῶν ἐννοιῶν» τῆς ἱστορίας της (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe). Γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη μάλιστα θεωρῶ εἰδικῶς τοὺς ὅρους γραμμικότητα και ζωγραφικότητα ἀκατάλληλους. Γιαυτὸ, ἡ νεώτερη ἐπιστῆμη τῆς τέχνης ἐπρότεινε γιὰ τὴ φιλοσοφία τῆς ἱστορίας της και ἄλλους ὅρους πρὸς ἀντικατάσταση τῶν βασικῶν ἐννοιῶν τοῦ Wölfflin: τοὺς ὅρους «πλαστικὸ-ζωγραφικὸ» (Schweizer), «τεκτονικὸ-ἀτεκτονικὸ» (Coellen), «μερικὸ-ὄλικὸ» (Frankl), «ἀφαίρεση και ἐνσυναίσθηση» (Woringer) κλπ.³ Τὸ ποιὸς ὅρους προτείνει ὁ καθένας ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ γενικώτερη στάση ποὺ παίρνει στὴ φιλοσοφία τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, και εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ στάση τοῦ Wölfflin ὑπῆρξε καθαρὰ μορφολογική, στάση, γιὰ τὴν ὁποία δὲν εἶμαι ὁ πρῶτος ποὺ τὸν ἠλεγξε βρίσκοντάς τὴν μονόπλευρη και ἐξωτερικὴ. Ὅπως ὀρθῶς λέγει ὁ Schmarsow, οἱ ἐννοίες τοῦ Wölfflin εἶναι «φαινόμενα ὕφους» και ὄχι «ἴτια ὕφους» (Stilphänomene, ὄχι Stilursachen). Καὶ ἐπειδὴ δὲν μοῦ ἀρέσει ἀπλῶς νὰ κρίνω ἀλλὰ προσπαθῶ νὰ ἀντιπροτείνω και λύσεις γιὰ τὰ ἐπίμαχα προβλήματα ποὺ μελετῶ, συνέλαβα και ἐπρόβαλα μιὰ δική μου θεωρία γιὰ τὴ φιλοσο-

φία τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Κρίνοντας ὅλα τὰ ζεύγη ἐννοιῶν «γραμμικὸ-ζωγραφικὸ» ἢ «τεκτονικὸ-ἀτεκτονικὸ» κλπ. ὡς δευτερεύουσες ἐννοίες, και ὡς μόνες βασικές τὶς αἰσθητικὲς κατηγορίες ποὺ εἶναι πάντοτε παρούσες στὸν ἄνθρωπο, ἐπρότεινα τὴ θεωρία τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῶν αἰσθητικῶν κατηγοριῶν. Τὴ θεωρία αὐτὴν ὀνόμασα «αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης» και τὴν ἐξέθεσα διεξοδικὰ δίνοντας ὄχι μόνον τὴ φιλοσοφία της, ἀλλὰ και τὴν πρώτη ἐφαρμογὴ της στὴν αἰσθητικὴ Θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς τέχνης⁴. Ἐκεῖ λοιπόν, ἀντὶ τοῦ ζεύγους τῶν βασικῶν ἐννοιῶν «γραμμικὸ-ζωγραφικὸ» εἰσάγω τὸ ζεῦγος «πλαστικὸ-γραφικὸ» ὡς βοηθητικὲς ἐννοίες, με τὴν ἐξήγηση ὅτι ὁ ὅρος «γραφικὸ» εἶναι πλατύτερος ἀπὸ τὸν ὅρο «ζωγραφικὸ» και ἱκανὸς νὰ ἐφαρμοσθῆ ἀπρόσκοπτα ὄχι μόνον στὴ ζωγραφικὴ ἀλλὰ και στὴ γλυπτικὴ και στὴν ἀρχιτεκτονικὴ κάθε περιόδου τέχνης ποὺ ἀντιτίθεται στὴν πλαστικότητα, ὅπως π. χ. ἡ Βυζαντινὴ. Ἄλλωστε και ὁ ὅρος «πλαστικὸ», εἶναι πλατύτερος ἀπὸ τὸν ὅρο «γραμμικὸ» και καταλληλότερος νὰ χαρακτηρίσῃ τὴ ζωγραφικὴ, τὴ γλυπτικὴ και τὴν ἀρχιτεκτονικὴ.

Τὸ «γραφικὸ» σὲ με δὲν χαρακτηρίζεται μόνον ἀπὸ τὸ θολὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς, ὅπως κυρίως καθορίζεται στὸν Wölfflin τὸ «ζωγραφικὸ», ἀλλὰ ἀπὸ τὴ βαθύτερη τάση τοῦ περιεχομένου νὰ ὑπάρχῃ μιὰ πνοὴ ἐλευθερίας μέσα στὴν τάξη τῆς σύνθεσης τοῦ ἔργου, μιὰ ἀταξία νόμιμη μέσα στὴν ἀκαμψία τῆς τάξης, — ἀν ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφραση — ποὺ βρίσκει τὴν ἔκφρασή της ὄχι μόνον στὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς ἀλλὰ στὴν ὅλη διάρθρωση και διάπλασή της. Καὶ αὐτὴ ἡ νόμιμη ἀταξία εἶναι ὀλοφάνερη μέσα στὴν τάξη τῆς φύσης, γιὰ τὸ και χαρακτηρίζουμε τὴ φύση ὡς γραφικὴ, ἐνῶ στὰ ἔργα τοῦ ἀνθρώπου ἡ τάξη ξεπέφτει εὐκολὰ σὲ ἀκαμπτὴ τυπικὴ τάξη και τὰ ἔργα γίνονται ἀψυχα και γεωμετρικά ὅταν δὲν εἶναι καλλιτεχνήματα. Ἐπειδὴ ὁμως ὑπάρχουν τέχνες, ὅπως ἡ Βυζαντινὴ, ὅπου ἡ πνοὴ τῆς νόμιμης αὐτῆς ἀταξίας εἶναι ἐκδηλη, και τέχνες, ὅπως ἡ κλασσικὴ, ὅπου ἡ πνοὴ τῆς ἀταξίας αὐτῆς εἶναι ἀδηλη, (διότι στὸ ὕφος τῆς κλασσικῆς ἡ ἀκρίβεια και ἡ κανονικότητα προεξάρχουν, ἐνῶ στῆς Βυζαντινῆς τὸ ὕφος ἀτονοῦν), τί φυσικώτερο ἀπὸ τὸ νὰ ὀνομάσω τὴ νόμιμη ἀταξία τῆς κλασσικῆς τέχνης «λανθάνουσα γραφικότητα». Βέβαια, ἐδῶ συγκρούομαι με τὸν Ρωμαῖο ποὺ τὴν ἀποκαλεῖ «λανθάνουσα κίνηση».

Ἄλλὰ προτοῦ ἀναλύσω και πάλιν γιὰ τὴ διαφωνῶ θὰ ἤθελα νὰ ἀναφέρω ὅτι στὴ γερμανικὴ γλῶσσα δὲν ὑπάρχει ἡ λέξη

1. Π. Α. Μιχαῆλ: «Αἰσθητικὴ Θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης» Ἀθῆναι 1946 σελ. 175-77.

2. Π. Α. Μιχαῆλ: *IBID.* σελ. 177-183.

3. Ἰδὲς περισσότερα εἰς: Passarge: *Die Philosophie Der Kunstgeschichte*, (Junker und Dünhaupt, 1930).

4. Π. Α. Μιχαῆλ: *Op. Cit.*

γραφικότητα. Κατ' επέκταση μόνον χρησιμοποιούν τη λέξη *malerisch*. Ο Wölfflin, βέβαια, έπηρε στην κυριολεξία της τη λέξη *malerisch* όταν την έκαμε όρον έπιστημονικών και έτσι έστένεψε τον όρο. Ποιός ξέρει όμως άν στο ύποσυνειδητό του δέν άπηχοΰσε και ή ευρύτερη σημασία της, την όποία όμως ή μορφοκρατούμενη σχολή του δέν του επέτρεπε νά δεχθί συνειδητά; Δέν του επέτρεπε δηλαδή νά εκτιμήση τη ζωγραφικότητα από τό περιεχόμενο και όχι από τη μορφή και έτσι νά μπορεί νά βρή γραφικότητα και στα έργα των άλλων τεχνών, όπως στη γλυπτική όπου τό περίγραμμα της μορφής δέν είναι ποτέ θολό, καθώς συμβαίνει στα έργα της ζωγραφικής του Μπαρόκο. Πάντως σε μέ, πού από τά φαινόμενα ύφους μετατοπίσθηκα στα αίτια, όχι μόνον φυσικό ήταν ν' αλλάξω όρο, αλλά και ύποχρέωσή μου νά τό πράξω.

Έρχόμεθα τώρα στην κίνηση. Είπα στη μελέτη μου ότι κίνηση ύπάρχει πάντοτε στα έργα τέχνης και πρέπει νά ύπάρχη γιατί άλλοιώς δείχνουν άψυχα, και έτόνισα ότι τοΰτο ίσχύει άκόμη και για την αρχιτεκτονική, πού από τη φύση της είναι στατική και δέν μιμείται κινήσεις σωμάτων όπως ή γλυπτική και ή ζωγραφική. Και είπα ότι ή αίσθητική τό γνωρίζει και μελετώντας τό ζήτημα βρήκε ότι ό τεχνίτης δέν παριστάνει μιά τυχαία στάση ή κίνηση του σώματος αλλά τη «γόνιμη στιγμή» της δράσης του. Αυτό είναι «άλήθεια χιλιοσειπωμένη και έντυπωσιακή, άπαντά ό Ρωμαίος, και έχει τό μειονέκτημα της μεγάλης γενικότητας και της άοριστίας ένώ πρέπει νά προσέξουμε τις λεπτομέρειες και νά κάνουμε αίσθητική έφηρμοσμένη ώστε ν' αποφύγουμε τη δόξα και τη μομφή των *Esthetes*».

Άπορώ όμως πώς κατηγορούμαι μαζί με όλους τους έπιστήμονες αίσθητικούς ότι άοριστολογώ τη στιγμή πού ύπέδειξα ότι για νά σταθί ή θεωρία περί λανθάνουσας κίνησης πρέπει νά καθορισθί τό όριο μέχρι του όποιου επιτρέπεται νά προχωρήσουν οι παρεκκλίσεις από τό κανονικό ώστε νά είναι καλλιτεχνικώς παραδεκτές και νά θεωρηθοΰν κινήσεις. Άλλοιώς κινδυνεύει κάθε άστοχία στην εκτέλεση, κάθε άνακρίβεια έφαρμογής, κάθε τυχαία άνωμαλία νά θεωρηθί κίνηση καλλιτεχνικώς πρόσφορη. Καθόρισα μάλιστα τό όριο αυτό, αλλά, αντί νά προσέξη τη συμβολή μου, φαντάζεται πώς ταυτίζω τη ρυθμολογία του με τους τυποποιημένους ρυθμούς των Άκαδημαϊκών πού ύψωναν τη γεωμετρικότητα σε ταμποΰ άπαραβίαστο. Προχωρεί μάλιστα ύπεραμυνόμενος της γεωμετρικότητας ως πολύτιμης βάσης για την αρχαία τέχνη, της όποίας βάσης φαίνεται νά πιστεύη ότι παραβλέπω τη σημασία.

Βέβαια, έγώ ύπεστήριξα πώς άμα προσέξουμε ότι οι γραμμές του Παρθενώνος είναι καμπύλες γοητευόμεθα και παύουμε νά τις θέλωμε ευθείες, ένώ ό Ρωμαίος θέλει νά διεξάγεται μέσα μας μιά ταλάντευση μεταξύ εκείνου πού νομίζουμε πώς είναι — της ευθείας — και εκείνου πού είναι — της καμπύλης. Και την ταλάντευση αυτήν όνομάζει *διμελή ρυθμό*. Προχωρεί μάλιστα και εκλαμβάνει την ευθεία ως ένδεικτική της στάσης, την καμπύλη ως ένδεικτική της κίνησης, και ως ρυθμό τη συνάρτησή τους. Άλλά τότε έρωτάται:

1ον. Με ποιά δικαιολογία θεωρείται ή ευθεία ως εκφράζουσα στάση και ή καμπύλη κίνηση. Η ευθεία μπορεί και αυτή νά εκφράζη κίνηση και ή καμπύλη στάση.

2ον. Με ποιά δικαιολογία θεωρείται ή ευθεία πού πλάθουμε στο νοΰ μας ως ίσότιμη της καμπύλης πού βλέπουμε, άφού όταν διαπιστώσουμε τις καμπύλες του Παρθενώνος γοητευόμεθα και δέν τις θέλουμε πλέον ευθείες.

3ον. Με ποιά δικαιολογία ή διανοητική ταλάντευση του θεατή μεταξύ εκείνου πού νομίζει πώς είναι, της ευθείας, και εκείνου πού είναι, της καμπύλης, θεωρείται διμελής ρυθμός αίσθητικώς σημαντικός; Κανείς αίσθητικός παρατηρητής όταν χαίρεται τις καμπύλες του Παρθενώνος δέν διανοείται τις ευθείες, διότι συμπάλλει με κείνο πού βλέπει, και εκείνο πού βλέπει τό βλέπει άσυνήθιστα ώραίο. «Ό,τι θά σκεφθί «την άλλη στιγμή, όπως λέγει ό Ρωμαίος, πού θάρθουν άπρόκλητες στο νοΰ του οι ευθύγραμμες όριζόντιες και τότε σαν γίνη προσεκτικώτερος και ήρεμήση, θά νοιώση ότι και οι δύο άπόψεις συνυπάρχουν...» είναι κατ' έμέ άποτέλεσμα μιάς λογικής σκέψης εκ των ύστέρων και όχι «ό άναλλοίωτος ρυθμικός χαρακτήρας του έργου» όπως φρονεί ό Ρωμαίος. «Ό άνθρωπος έχει έμφυτη τη δυνατότητα νά «ζυγίξη» τις κατακόρυφες και τις όριζόντιες και νά άναγνωρίξη την ευθεία, και έτσι αισθάνεται τις αποκλίνουσες από την κατακόρυφη ή την όριζόντια και βλέπει τις καμπύλες χωρίς νά σκεφθί. Άλλοίμονο άν σκεφθί τό γεωμετρικώς όρθό όταν χαίρεται τό θέαμα ένός έργου. Τό τι θά κάμη κατόπιν πού αρχίζει ή στενή διάνοηση νά έρευνά, νά άναλύη και νά συγκρίνη, είναι για την αίσθητική βίωση άδιάφορο, και για τη δημιουργία διμελοΰς ρυθμού πολύ άργά».

1. Σ' ένα μόλις έκδοθέν σύγγραμμα αίσθητικής ειδικώς για την δράση γράφεται τό έξής: «Κάθε ένέργεια της δράσης είναι μιά όπτική κρίση. Οι κρίσεις θεωροΰνται κάποτε ως μονοπώλειο της διάνοιας. Άλλά οι όπτικές κρίσεις δέν είναι προσφορές της διάνοιας πού προστίθενται στην όπτική ένέργεια άφού λάβει χώρα. Είναι άμεσα και άπαραίτητα συστατικά της ίδιας της όπτικής ένέργειας. Τό νά ίδης ότι μιά κηλίδα μαύρη βρίσκεται έξω του κέντρου «ένός τετραγώνου άποτελεί μέρος οΰσιαστικό του νά τό ίδης καν!»: R. Arnheim, *Art And Visual Perception* (University of California Press, 1954) σελ. 2.

Οι καμπύλες του Παρθενῶνος σ' ένα κυρίως λόγο οφείλουν τὸ ὅτι εἶναι ἐνδεικτικὲς μιᾶς κίνησης καλλιτεχνικῶς γόνιμης, στὸ ὅτι δείχνουν πῶς τὸ σῶμα στὸ ὁποῖο ἀνήκουν ἀντιδρᾶ στὸ βᾶρος τῆς ὕλης καὶ ὡς ὄλο καὶ μὲ τὰ μέρη του, πρᾶγμα, πού τὸ βιοῦμε ὡς θεατὲς χάρις στὴν «ἐνσυναίσθηση». Καὶ ὅταν ζητοῦσα νὰ καθορίσῃ ὁ Ρωμαῖος τὸ ὄριο πού οἱ καμπύλες αὐτὲς (τοῦ στυλοβάτη π.χ.) μποροῦν νὰ φθάσουν γιὰ νὰ εἶναι σύμφωνες μὲ τὸ ἔργο τοῦ στυλοβάτη καὶ νὰ μὴ γίνουν τόξα, ζητοῦσα μὲ ἄλλα λόγια νὰ διαπιστωθῇ πότε καὶ πῶς τὸ μέρος καμπυλούμενο ἐξακολουθεῖ νὰ ἀνήκῃ στὸ ὄλο ὡς μέλος καὶ νὰ βοηθᾷ ἕνα μεγάλο σκοπὸ τοῦ ἔργου τέχνης: νὰ ἀναταθῇ καὶ νὰ ξεπεράσῃ τὸ βᾶρος τῆς ὕλης. Ἔτσι πνευματοποιεῖται ἡ ὕλη. Ἡ τέχνη μὲ τὸ κατόρθωμά της αὐτὸ πού τὸ πραγματοποιεῖ μὲ ρυθμὸ καὶ ἀρμονία, ἐλευθερώνεται ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς ἀνάγκης πού ἐπιβάλλει στὸν ἑαυτὸν της γιὰ νὰ παραστήσῃ τὴν ἰδέα μὲ τὴν ὕλη.

Ἡ ἀπελευθέρωση αὐτὴ εἶναι μίαν νίκη τοῦ πνεύματος, πού προξενεῖ βαθύτατη αἰσθητικὴ χαρὰ. Ἄπ' αὐτὴν πηγάζει καὶ ὁ ρυθμὸς πού διαφοροποιεῖ τὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου, τὰ παρατάσσει, τὰ ἐναλλάσσει, τὰ ἐντάσσει καὶ τελικὰ τὰ συντάσσει σὲ μέτρα, φράσεις καὶ περιόδους, ὥστε νὰ ὀργανώσῃ τὸ ὄλο σάν μιὰν ἀδιάκοπη ροὴ πού πάλλεται ἀπὸ δυναμισμό. Ἔτσι ὁ ρυθμὸς θέτει σὲ κίνηση ὄλο τὸ ἔργο ὡς τὴν τελευταία του ἴνα, καὶ βιοῦται μὲ τὴν ἐπανάληψη, τὴν ἀλλαγὴ, τὸν τονισμό τῶν στοιχείων, τὴν ἀπὸ τὸ ὄλο μετάβαση στὰ μέρη καὶ τὴ συνέχειά του. Ἄλλ' ὁ ρυθμὸς εἶναι ἀπλῶς ὁ φορῆς κάθε δράσης τῶν μελῶν τοῦ ἔργου. Μόνος του δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ γοητέψῃ, καὶ εἶδαμε ποιά βασικῶς εἶναι ἡ δράση τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν ἀπὸ αἰσθητικὴ, ἀποψη. Πάντως, γιὰ νὰ φθάσῃ ὁ καλλιτέχνης στὸ ρυθμὸ ἀρχίζει ἀπὸ τὴ ρυθμικὴ τάξη, καὶ ἡ «νόμιμη ἀταξία» μὲ τὴν ὁποία κάθε στιγμή τὴν ξεπερνᾷ, ὑποσυνείδητα εἴτε συνειδητὰ, προκειμένου νὰ ἐκφράσῃ τὸ ἀνέκφραστο, εἶναι δείγμα τῆς ἐλευθερίας τοῦ πνεύματος ἀπὸ τὴν ὁποία πηγάζει κάθε δημιουργικὴ πράξη. Γι' αὐτὸ ἡ «γραφικότητα» ὡς ἀρχὴ ἐκφράζουσα τὴν ἐλευθερία αὐτὴ στὴν τέχνη εἶναι λανθάνουσα σὲ ὅσες τέχνες, ὅπως ἡ κλασσικὴ, ἔχουν ἐκδηλῆ τὴν τάση πρὸς τὴν αὐστηρὴ τάξη, τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν κανονικότητα τῶν σχημάτων. Αὐτὸ μαρτυροῦν οἱ καμπύλες, τὰ ἄνισα διαστήματα τῶν κιόνων, οἱ ἀποκλίσεις τῶν κεράμων καὶ ὅσα ἄλλα παρετήρησε ὁ Ρωμαῖος πρῶτος. Μὲ τὶς ἀσυμμετρίες αὐτὲς τὸ ἔργο πλησιάζει πρὸς τὸ ἔργο τῆς φύσης κατὰ τοῦτο τουλάχιστον, ὅτι ἀρνεῖται τὴν ἀκαμπτη γεωμετρικότητα, ἀφοῦ ὅπως λέγει

ὁ Ἀριστοτέλης: «οὔτε γὰρ αἰ αἰσθηταὶ γραμμαὶ τοιαῦται εἰσὶν οἷας λέγει ὁ γεωμέτρης, οὐδὲν γὰρ εὐθὺ τῶν αἰσθητῶν οὕτως οὐδὲ στρογγύλον»¹. Σὲ ὅσες τέχνες ὁμοίως, ὅπως ἡ Βυζαντινὴ, ἔχουν ἐκδηλῆ τὴν ἀδιαφορία πρὸς τὴν ἀκρίβεια καὶ τὸ αὐστηρῶς κανονικὸ, ἡ γραφικότητα εἶναι κυρίαρχη. Ἡ ὑπαρξὴ πάντως τῆς γραφικότητας, πότε λανθάνουσα καὶ πότε ἐκδηλῆς, σὲ ὄλους τοὺς ρυθμούς, μαρτυρεῖ γιὰ τὴν συνέχεια τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης καὶ τὴν ἀνάγκη οἱ βασικὲς τῆς ἐννοίαις νὰ ἀνάγονται στὸ αἰσθητικὸ περιεχόμενο καὶ ὄχι ἀποκλειστικὰ στὴ μορφή καὶ τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, ὥστε νὰ διατηροῦν τὴν ἀξία τους σὲ κάθε περίοδο.

* * *

Προτοῦ ὁμοίως τελειώσω θὰ ἀπαντήσω καὶ σ' ἕνα ἄλλο σημεῖο, γιὰ τὴ συνάρτηση στάσης καὶ κίνησης, τὴν ὁποία προβάλλει ὁ Ρωμαῖος ὡς ἀντικατάστατο τῆς «γόνιμης στιγμῆς», πού τὴ θεωρεῖ ἀλήθεια χιλιοειπωμένη καὶ ἐντυπωσιακὴ. Πρὸς τοῦτο παραπέμπει καὶ πάλι σ' ἕνα ἀπόσπασμα μιᾶς μελέτης τοῦ κ. Χρ. Καρούζου ὅπου ἐξετάζεται ἡ «στάση» τοῦ Ἀπόλλωνα τοῦ Kassel. Ἐδιάβασα τὴ μελέτη αὐτὴ καὶ περιττεύει ἴσως νὰ πῶ ὅτι εἶναι ἐξαιρετικὴ. Ἀλλὰ γιὰ τὴ συνάρτηση κίνησης καὶ στάσης ἐμίλησα καὶ ἐγὼ στὴν κριτικὴ μου σαφέστατα στὴ σελ. 10, ὑπάρχουν δὲ καὶ ἄλλα κείμενα δικά μου, πού βρίσκομαι ὑποχρεωμένος νὰ τὰ μνημονεύσω γιὰ τὸ θέμα δὲν σταματᾷ στὴ συνάρτηση στάσης καὶ κίνησης. Ἴδου ἕνα παράδειγμα:

«Ἄς προσέξουμε τὶς Καρυάτιδες» στηρίζονται στὸ ἕνα τους πόδι, ἐνῶ τὸ ἄλλο πατᾶ ἀνάλαφρα καὶ προβάλλει τὸ γόνατο ἀνασηκωμένο πρὸς τὰ ἔμπρός, ὥστε ἂν μὲ μίαν νοητὴ γραμμὴ τὸ συνδέσουμε μὲ τὴν προεξοχὴ τοῦ στήθους ἔχουμε ἕνα κεκλιμένο πρῶτο ἐπίπεδο σὲ σχέση μὲ τὸν ἄξονα τοῦ σώματος, πού καθορίζει τὸ δεῦτερο κύριο κατακόρυφο ἐπίπεδο. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι οἱ Κόρες στέκονται, ἀλλὰ στέκονται ἀνάλαφρα, ἔτοιμες καὶ νὰ ξεκινήσουν, ἂν ἤθελαν. Ἐπειδὴ ὁμοίως κλίνουν ὀλίγο πρὸς τὰ πίσω, φαίνονται πῶς τώρα μόλις στάθηκαν, καὶ γι' αὐτὸ μπορεῖ νὰ στέκουν ἔτσι αἰώνια»².

Στὸ κείμενο αὐτὸ δύο παρατηρήσεις ἔχουν σημασία: πρῶτον, ὅτι οἱ Καρυάτιδες ἔχουν μίαν σαφῶς καθωρισμένη δράση, στέ-

1. Ἀριστοτέλους: Μεταφυσικά. Β2, 997 Β 30.

2. Π. Α. Μιχαήλ: Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη (Β' ἐκδ. 1951) σελ. 263-264. Ἐνα ἄλλο κείμενο σχετικὸ βρίσκεται στὸ βιβλίο μου. Αἰσθητικὴ Τριλογία (Β' ἐκδ. 1950, σελ. 23-24 25).

κουν και στηρίζουν. Επομένως ή έντύπωση που προξενούν ότι ενώ στέκουν θα μπορούσαν «και να ξεκινήσουν αν ήθελαν», δεν προέρχεται από μιάν απλή συνάρτηση στάσης και κίνησης αλλά από μιιά συνάρτηση όπου ή στάση κυριαρχεί σαφώς. Γι' αυτό στέκουν, αλλά φαίνονται να στέκουν σαν να ήσαν ζωντανές. Δεύτερον, ότι οι Καρυάτιδες μπορούν να στέκουν έτσι αιώνια, πράγμα, που θα ήταν αδύνατο σ' ένα πλάσμα ζωντανό. Για να γίνει το αυτό ανεκτό σ' ένα άγαλμα όφείλει ή στάση του ν' ανάγεται σε μιάν ιδεατή δράση που μπορεί να έχη άεναη διάρκεια. Τουτό όμως πάλι δεν μπορεί να είναι προϊόν μιιάς απλής συνάρτησης κίνησης και στάσης, αλλά μιιάς ιδιαίτερης συνάρτησης που ανάγεται σε μιάν ολοκληρωμένη δράση, τόσο υποβλητική παρουσιασμένης ώστε ή φαντασία του θεατή να συλλαμβάνει την ιδέα της, να ανάγεται δηλαδή στην ασάλευτη εικόνα της. Έτσι μπορεί να βλέπη μιιά στιγμιαία πράξη της ζωής σαν να ήταν απολιθωμένη στο μάρμαρο για πάντα. Στην τέχνη λοιπόν ή συνάρτηση κίνησης και στάσης δεν επιτρέπεται να ανάγεται σε κινήσεις και στάσεις πεπερασμένες αλλά σε όσες είναι ικανές να υποβάλλουν την ιδέα μιιάς δράσης σαφώς καθωρισμένης. Και έρωτάται άμέσως; ποιιά στάση και ποιιά κίνηση θα διαλέξη ο τεχνίτης για να υποβάλλη την έντύπωση μιιάς άεναης δράσης; Όχι βέβαια μιιά τυχαία, αλλά εκείνη της «γόνιμης στιγμής», της στιγμής που συνοψίζει μιάν ορισμένη δράση². Αν ή τέχνη έκοβε τυχαίως μιιά χρονική στιγμή από τη δράση, θα τεμάχιζε την τροχιά της όπως οι Έλεάτες τεμάχιζαν την τροχιά του βέλους, ώστε να μη φτάνη ποτέ στο στόχο του. Έτσι και ή έσωτερη κίνηση του άγάλματος θα σταματούσε και ή έξωτερική συνάρτηση μιιάς πεπερασμένης κίνησης και στάσης θα γινόταν βαρετή. Αυτό κάνουν οι φωτογραφίες που απεικονίζουν μιιά τυχαία χρονική στιγμή ενός βαδίζοντος ανθρώπου. Άνεφερα μάλιστα στη μελέτη μου το παράδειγμα του Βαπτιστή του Rodin λέγοντας: «πατάει με τα δυό του πόδια και όμως φαίνεται να προχωρή, όχι διότι συμπαραστέκει και κάποιον πόδι άνασηκωμένο, αλλά διότι ή στάση είναι τέτοια ώστε να υποβάλλη κίνηση, ή μιιάλλον έτσι δημιουργείται ή έντύπωση μιιάς αιώνιας κίνησης και γιαυτό ο Βαπτιστής γίνεται άνεκτός να στέκη έτσι στη διάρκεια, χωρίς να φαίνεται νεκρός». (σελ. 10).

Ο Ρωμαίος όμως προτίμησε να μείνη στην αντιπαράσταση των πεπερασμένων

κινήσεων και στάσεων και να τις θεωρήσει ως ρυθμό ικανόν να έχη διάρκεια άφ' έαυτοϋ. Φέρνει μάλιστα ως νέο παράδειγμα τη Νίκη της Δήλου για την οποία παρατηρεί ότι αποκλίνει της οριζοντίας του βάθρου της κατά 24°, και προχωρεί έκλαμβάνοντας τη μετωπική τοποθέτηση, που φανταζόμεθα ότι έχη το άγαλμα, ως στάση, την απόκλιση των 24° ως κίνηση, και την αντιπαράστασή τους ως διμελή ρυθμό μιιάς λανθάνουσας κίνησης. Φοβούμαι ότι και έδω πρέπει να διαφωνήσω, γιατί δεν έννοω με ποιιά δικαιολογία ή μετωπική τοποθέτηση προδικάζεται ως στάση, και ή απόκλιση ως κίνηση. Η απόκλιση των 24° άποτελεί άπλως ένα λοξό επίπεδο που κάνει την παράσταση να «φεύγη» προς τα έξω διότι την άπομακρύνει από το θεατή προς την κατεύθυνση της φοράς της. Αυτή ή έντύπωση δημιουργείται στο θεατή με τη λοξότητα του επιπέδου άπ' ευθείας και άδθωρεί και μόνο κατόπιν ή επίμονη παρατήρηση άποκαλύπτει τη λοξότητα. Ούτε έννοω με ποιιά δικαιολογία προδικάζεται το συμπέρασμα ότι στη φαντασία του θεατή θ' άρχιση να παίζεται ως διμελής ρυθμός ή συνάρτηση των δύο αυτών επιπέδων, του μετωπικού που είναι υποθετικό και του λοξού που είναι πραγματικό, και ότι ο ρυθμός αυτός θα είναι ευχάριστος και όχι βαρετός στη διάρκεια. Έξακολουθώ να νομίζω ότι, ο θεατής βλέποντας τη Νίκη άισθάνεται ότι έτσι όπως είναι τοποθετημένη (χωρίς να ξέρη πως ακριβώς) μοιάζει άνάλαφρη, μοιάζει να «φεύγη» παρ' όλο ότι είναι πάντα έδω διότι του υποβάλλει την έντύπωση μιιάς άεναης δράσης.

Άλλά οι λανθάνουσες αυτές άποκλίσεις των επιπέδων και όσες άλλες άσυμμετρίες, δεν είναι εκείνες που δίνουν στη Νίκη τη βασική της κίνηση και στο θεατή την άίσθηση της φυγής. Αυτή όφείλεται κυρίως στις στάσεις που έχουν τα φτερά, τα χέρια, τα πόδια, ο κορμός και ή κεφαλή, και μόνον συμπληρωματικά στις λανθάνουσες άποκλίσεις και άσυμμετρίες. Αυτές οι τελευταίες έχουν την πηγή τους σ' ένα άίσθημα έλευθερίας, που δίνει τη χάρη της στιγμής στην τάξη, τη συμμετρία και την κανονικότητα που έχη ή αιωνιότητα της δράσης που συμβολίζεται στο έργο. Με τις άσυμμετρίες αυτές το έργο προσεγγίζει τη φύση. Για τουτό μπορεί και στη γλυπτική οι άταξίες αυτές να θεωρηθούν ως προϊόν μιιάς «λανθάνουσας γραφικότητας», έντονότερης στα άρχαϊκά και πιο μετρημένης και συνειδητής στα κλασσικά. Πάντως, ή Νίκη έμφανίζεται στη γόνιμη στιγμή της δράσης της; όπου ή πεπερασμένη στάση της αίρεται με την κίνηση και ή πεπερασμένη κίνησή της αίρεται με την υποβολή της ιδέας μιιάς δράσης που είναι

2. Για τη «γόνιμη στιγμή» ιδέες περισσότερα εις το έργο μου: «Η Άρχιτεκτονική ως Τέχνη». (Β' έκδ. σελ. 188 - 191).

άενης διάρκειας. Τελικά δηλαδή προβάλλει στη φαντασία μας ή ἰδέα της ἐκτός τόπου και χρόνου, ἐνῶ συγχρόνως τὴ βλέπουμε κάθε στιγμή νὰ ἐνσαρκώνεται στὴν ὕλη. Καὶ ἐτόνισα στὴν κριτικὴ μου ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἢ ἀντιπροβολῆ μεταξύ ἰδεατοῦ και πραγματικοῦ εἶναι ἡ μόνη σημαντικὴ γιὰ τὴν αἰσθητικὴ βίωση.

Τέλος, ἐπιθυμῶ νὰ προσθέσω και πάλιν ὅτι ἡ ἐργασία τοῦ σεβαστοῦ μου κ. Ρωμαίου εἶναι χρησιμότητα και πρωτότυπη. Οἱ μετρήσεις του και οἱ παρατηρήσεις του στὰ ἔργα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ἀποκαλυπτικές. Ἄν διαφωνῶ πρὸς τὴ θεωρία του, κατέβαλα ὅμως κάθε προσπάθεια νὰ τὴν νιώσω, και ὅποτε τὴν ἐξέθεσα, εἶτε στὴ μελέτη μου «Λανθάνουσα κίνηση ἢ Λανθάνουσα γραφικότητα», εἶτε στὴν ἀνακοίνω-

σή μου στὸ Θ' Βυζαντινὸ Συνέδριο τῆς Θεσσαλονίκης¹, εἶτε σ' ἓνα μου ἄρθρο ποὺ πρόκειται προσεχῶς νὰ δημοσιευθῆ στὸ Ἀμερικανικὸ αἰσθητικὸ περιοδικὸ Journal of Aesthetics and Art Criticism τὴν ἐξέθεσα, νομίζω, ἀντικειμενικά. Μὲ τὸ ὅτι συγχρόνως τὴν ἔκρινα, συνέβαλα τουλάχιστον και στὸ νὰ διαδοθῆ αὐτὴ ἡ ἀναμφισβήτητη προσφορά. Μπορῶ μάλιστα νὰ προσθέσω ὅτι εἶμαι ὑπερήφανος ὡς Ἕλληνα ὅτι μελέτες παρόμοιες βγαίνουν στὸν τόπο μας ἑλληνικά γραμμένες.

Π. Α. ΜΙΧΕΛΗΣ

1. P. A. Michelis: Valeur du pittoresque dans l'art Byzantin (πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, τόμ. Α', σελ. 296, 1954).

ὦ, ΚΥΡΙΕ...

Πικρὸ τὸ γέλιο σου στ' ἀχειλί,
Θάλασσα ἀγάπης στὴ ματιά σου
Τῆς ζωῆς μου ἂν ἔφτασε τὸ δεῖλι,
Ἔρχομαι σὰν παιδί κοντά σου
Κι' ἀσπάζομαι τὰ γόνατά σου,
ὦ, Κύριε, πνεῦμα τῆς Ὀδύνης!..
Ἄπλωσε τὰ ζεστά φτερά σου
Και τώρα πὸν ἔρχομαι κοντά σου
Τόσο μονάχη μὴ μ' ἀφίνεις
ὦ Κύριε, Κύριε, τῆς Ὀδύνης!..
Ἄλλοίμονο! Ὅπου ἂν στραφεῖ τὸ βλέμμα,
Ὅπου τὰ στήθη μου ἂν προβάλλω,
Στὸν κόσμο, βλέπω τὸ μεγάλο
τὸ μῖσος, τὴν κακία, τὸ αἷμα!..
ὦς κοῖνο, ἀβρὸς ἀνθὸς στὸ χῶμα

Στέκει ἡ ψυχὴ μου λυπημένη
Κι' ἐκπληκτη, γέρνει και ὑπομένει
Αὐτὴ τὴ θλίψη κι' ἄλλη ἀκόμα!..
Ἐνα Σταυρὸ θωροῦ ἀντικρὺ μου,
Μὰ δὲν ἀπλώνω ἐκεῖ τὸ χέρι.
Σὰν πληγωμένο περιστέρι
Τρέμω, δειλὴ, γιὰ τὴ ζωὴ μου!..
ὦ, Κύριε, κάμε τὴ γαλήνη
Τῆς ἡρεμῆς βραδυᾶς, νὰ φτάσει
Κι' ἔτσι ἡ φωνὴ μου νὰ σωπάσει
Καθὼς ἀγάλια-ἀγάλια σβήνει
Μακρὸς ἀχὸς ἀπὸ τὰ δάση
Κάποιας γλυκύτατης φλογέρας
Μέσα στὸ τέλειωμα τῆς μέρας...

ΜΑΡΙΑ ΦΑΛΑΓΓΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ