
Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΦΙΛΟΛΟΓΟΥ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ

ΑΡ. 5

Χ. Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΠΕΡΙΚΑΛΛΕΣ ΑΓΑΛΜΑ- ΕΞΕΤΟΙΗΣ' ΟΥΚ ΑΔΑΗΣ

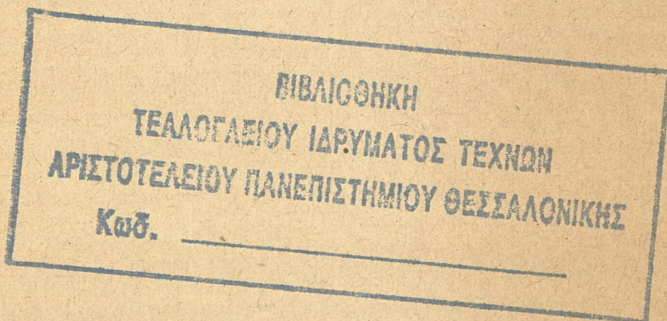
ΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥΣ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΦΙΛΟΛΟΓΕΙΟΥ
ΕΡΜΑΤΟΣ
ΝΩΝ Α.Π.Θ.
ΣΥΛΛΟΓΗ
ΠΗΤΕΡΗΣ

N
5633
.K3778
1946
c.1

Α Θ Η Ν Α
ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΙΚΑΡΟΣ
1 9 4 6

Π. Σ. Β.



KA 2561

N
5633
K3778
1946
22

ΑΠ

03227/KAP

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΦΙΛΟΛΟΓΟΥ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ

ΑΡ. 5

Χ. Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΠΕΡΙΚΑΛΛΕΣ ΑΓΑΛΜΑ- ΕΞΕΤΠΟΙΗΣ' ΟΥΚ ΑΔΑΗΣ

ΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥΣ

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....1967

Α Θ Η Ν Α
ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΙΚΑΡΟΣ
1946

0640008533

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πιστεύω ότι, αν πλησιάσουμε την αρχαία ελληνική τέχνη έχοντας αισθητικά κριτήρια όσο γίνεται πιο σύμμετρα με την ιδιαίτερη ουσία των δημιουργών-της, η ωφέλειά-μας θα είναι πολλαπλή: θ' αποκτήσουμε γνώσεις πιο σωστές· οι αξίες της τέχνης εκείνης θα φανερωθούν πολύ πλουσιώτερες· το θέλγητρο τέλος που πηγάζει από την προσπάθεια να βρούμε τα κριτήρια εκείνα και από την ελπίδα πως ίσως μπορέσουν τα μάτια-μας, σε κάποιες στιγμές τουλάχιστο της προσπάθειας, να έχουν τη χάρη να σμίξουν με την αρχαία ελληνική όραση — το θέλγητρο αυτό δεν είναι λιγώτερο ακριβό από τη γοητεία που έχει το φαινόμενο ενός καλλιτέχνη ή αισθητικού, που ξένοιαστος για αρχαιογνωσία, μα φανατικός για τα δικά-του προβλήματα, χαίρεται άμεσα το αρχαίο καλλιτέχνημα, κάποτε μάλιστα και πετυχαίνει κάτω από τη βαρύτερη ουσία-του.

Θα νόμιζε κανένας, ότι στους επιστημονικούς τουλάχιστο κύκλους το αίτημα για τα αισθητικά κριτήρια, τα σύμμετρα με το αντικείμενό-τους, είναι αυτονόητο. Στη θεωρία (τις λίγες φορές, που οι ιστορικοί της αρχαίας τέχνης στοχάζονται για τα μεθοδικά προβλήματα του έργου-τους) δέχονται βέβαια λίγο πολύ την αρχή αυτή για επιθυμητή, στην επιστημονική πράξη όμως την παραβιάζουν κάθε τόσο· και τ' αποτελέσματα είναι ίσως χειρότερα, όταν το βιασμό αυτό δεν τον καταλαβαίνουν. Τα χρόνια-μας ανησυχούν λιγώτερο για το κακό· δεν μπορώ όμως και να μακαρίσω την αθωότητα των πιο παλιών, που αγνοούσαν ή απλοποιούσαν υπερβολικά (και βολικά) τα ζητήματα. Όπως και νά 'ναι — χωριά από την πιο βαθιά και πιο καθολική αλλαγή, που θα βοηθούσε να ξανασερωθεί στην πνευματική αναζήτηση το αντικειμενικό — δεν υπάρχει αμφιβολία, πως η διερεύνηση των αισθητικών κριτηρίων, που εκφράζουν το ζωντανό πυρήνα της ελληνικής δημιουργ-

γίας, χρειάζεται επίμονες συνειδητές προσπάθειες πολλών ανθρώπων και πολλού χρόνου. Ένα ορισμένο στάδιο από την ατομική προσπάθεια του υπογραφόμενου αποτελεί η ακόλουθη μελέτη.

Πρωτοδημοσιεύτηκε στη συλλογή «Επιτύμβιον Χρήστου Τσουντα» το 1940. Ξαναδημοσιεύεται τώρα ελαφρά διορθωμένη και με λίγες προσθήκες. Η απόσταση από τον καιρό που πρωτογράφηκε δέν είναι τόσο μεγάλη, ώστε να επιτρέπει ριζική αλλαγή ή ολότελα καινούργια σύλληψη του θέματος. Και η κακία των καιρών εμποδίζει ακόμη τη γνώση βιβλιογραφίας πύο νέας. Καινούργιο στην έκδοση τούτη είναι η μετάφραση των αρχαίων επιγραμμάτων· μου το σύστησαν κάποιοι που διάβασαν τη μελέτη στην πρώτη έκδοση και ενδιαφέρθηκαν ζωηρά για το θέμα-της, βρήκαν όμως δυσκολία στ' αρχαία κείμενα, άν και εμάντεναν την ομορφιά-τους. Η μετάφρασή-μου δέν είχε την ελπίδα πως θα μπορούσε να περισώσει πολλά πράγματα από την ποίησή-τους· κύριος σκοπός-της λοιπόν έμεινε το να ευκολύνει την κατανόηση του ψυχικού περιεχόμενου και του φρονήματός-τους. Κ' έτσι όμως οι δυσκολίες ήταν μεγάλες, η μεταφορά α ρ χ α ῖ κ ὠ ν ε π ι - γ ρ α μ ᾶ τ ω ν στην αδούλευτη ακόμη γλώσσα-μας είναι αγώνισμα από τα δυσκολώτερα. Δέν ενόμισα πως έπρεπε να χαριστώ στην ατομική-μου αδυναμία και να προσπεράσω ολότελα τον κίντυνο, αλλά πως είχα χρέος να τον αντικρύσω. Αν δέν βάζομε αδιάκοπα και μ' επιμονή τα προβλήματα της γλώσσας μπροστά στους λογίους-μας, δέν θα τα λύσομε ποτέ. Η Σέμνη Καρούζου και οι φίλοι Ι. Κακριδής και Κ. Δημαράς είχαν την καλωσύνη να ιδούν τις μεταφράσεις αυτές και η συμβουλή-τους μου στάθηκε πολύ χρήσιμη, η τελική όμως ευθύνη πέφτει βέβαια σε μένα.

Και σε τούτη τη μορφή η μελέτη μένει αφιερωμένη στη ζωντανή μνήμη του Τσουντα· η σημασία-του ξεπερνάει πολύ τα σύνορα της αρχαιολογικής επιστήμης και η πνευματική προκοπή του Γένους θα την αισθάνεται, πιστεύω, όλο και μεγαλύτερη.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγικά	1
2. Δαιδαλικό προοίμιο	4
3. Οι πρώτοι και μέσοι αρχαϊκοί χρόνοι	6
4. Η απόκρισή-τους στις απορίες-μας	14
5. Οι ύστεροι αρχαϊκοί χρόνοι	23
6. Οι καλλιτέχνες μιλούν	34
7. Οι ποιητές αντιμιλούν	38
8. Οι φιλόσοφοι	44
9. Τα πρώτα κλασσικά χρόνια	48
10. Ανασκόπηση	50
ΣΗΜΕΙΩΣΕΣ	53

ΣΥΝΤΟΜΙΕΣ

- AA.—Archäologischer Anzeiger.
 AA.—Αρχαιολογικόν Δελτίον.
 AD.—Antike Denkmäler.
 AE.—Αρχαιολογική Εφημερίς.
 AJA.—American Journal of Archeology.
 AJPh.—American Journal of Philology.
 AM.—Athenische Mitteilungen.
 BCH.—Bulletin de Correspondance Hellénique.
 BMetrMus.—Bulletin of the Metropolitan Museum, N. York.
 BPhW.—Berliner Philologische Wochenschrift.
 ClPh.—Classical Philology.
 ClRev.—Classical Review.
 CVA.—Corpus Vasorum Antiquorum.
 D.—Anthologia Lyrica ed. E. Diehl (I—II)².
 Diels.—H. Diels—W. Kranz, Vorsokratiker (I—III)⁵.
 Geffcken.—J. Geffcken, Griechische Epigramme. 1916.
 Hiller.—F. Hiller v. Gärtringen, Historische Griechische Epigramme. 1926.
 IG.—Inscriptiones Graecae.
 JHS.—Journal of Hellenic Studies.
 MonLinc.—Monumenti Antichi, R. Accademia dei Lincei.
 OeJh.—Oesterreichische Jahreshefte.
 Overbeck SQ.—J. Overbeck, Schriftquellen zur antiken Kunstgeschichte.
 ΠAA.—Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών.
 ΠAE.—Πρακτικά Αρχαιολογικής Εταιρείας.
 Pfuhl, MuZ.—E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen.
 Preger—Th. Preger, Inscriptiones graecae metricae ex scriptor. collectae. 1891.
 RE.—Pauly - Wissowa - Kroll, Realencyclopädie.
 RBG.—Revue des Études Grecques.
 RM.—Römische Mitteilungen.
 RevPhil.—Revue de Philologie.
 SEG.—Supplementum Epigraphicum Graecum.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

«Κάθε καλλιτεχνική θεώρηση είναι δεμένη με ορισμένα διακοσμητικά σχήματα, δηλαδή τα ορατά πράγματα κρυσταλλώνονται για το μάτι μέσα σε ορισμένες μορφές. Αλλά σε κάθε καινούργια μορφή της κρυστάλλωσης θα φανερώνεται και μιὰ καινούργια πλευρά του περιεχόμενου του κόσμου... Κάθε ιστορία της όρασης θα μας βγάλει υποχρεωτικά έξω από τὴν καθαρή τέχνη». (Wölfflin)

Η δοκιμή τούτη παίρνει το θέμα-της από την, έως τώρα ελάχιστα μελετημένη, σχέση των αρχαϊκῶν Ελλήνων με την τέχνη-τους. Έχει ὅμως και δεύτερο κίνητρο, την ιδέα πως τέτοια μελέτη μπορεί να είναι προεργασία χρήσιμη και για την πνευματική ιστορία της τέχνης αυτής.

Αρχίζει με λόγια του Wölfflin, που δείχνουν ότι και για τον μεγάλον αυτόν δάσκαλο της μεθόδου της μορφικής ερμηνείας στην ιστορία της τέχνης, η καλλιτεχνική όραση είναι αυτονομη, όχι ὅμως και απομονωμένη ενέργεια του ανθρώπου. Τώρα που, με τις δικές-του προπάντων και του Riegl τις εργασίες, η μορφική ανάλυση των έργων της τέχνης έγινε σύνεργο της έρευνας βασικό και αφάνταστα λεπτό και μας επλούτισε με πολυτιμότετα υλικό παρατηρήσεων, τώρα βλέπομε καθαρώτερα, ότι καμμιά απόπειρα ερμηνείας δέν θα είναι γόνιμη, αν αδιαφορήσουμε για την πολύπλευρη αλληλουχία που θρέφει τα καλλιτεχνικά φαινόμενα. 'Αν επιτρέπεται να μεταφέρομε στο θέμα-μας μιὰ σολωμική εικόνα, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι μέσα στη «μεστή και ωραία δημοκρατία», που αποτελούν τα φαινόμενα μιάς εποχής της ανθρωπίνης ιστορίας, αδιάκοπες σχέσεις ενώνουν την περιοχή της τέχνης

Σημείωση. Στη μελέτη τούτη «μορφή», «μορφικός» σημαίνουν πάντα forme, formal (ποτέ figure ή Gestalt).

καί με τις άλλες περιοχές καί με το «μονάρχη οπού μένει κρυμμένος για τες αίσθησες και γνωρίζεται μόνον από το πνεύμα» — για να μὴν ανοίξομε γύρω στ' ὄνομά-του συζήτησες χωρίς τέλος, ας τον ειπούμε «ζωή». Δέν ἔχει ὅμως τόση σημασία το να συμφωνήσομε επάνω στη γενική κρίση (πράγμα εύκολο), ὅση το να μας χρησιμέψει η κρίση αὐτή για να τελειοποιήσομε την ἐρευνά-μας. Από τη σημερινή κατάσταση των μελετών γύρω στην τέχνη βγαίνει καθαρά, νομίζω, το ακόλουθο αἶτημα για τη μέθοδο: Αφού της τέχνης ο κόσμος είναι η μορφή (= ἀξεδιάλυτο σμίξιμο του «τί» και του «πώς»), η μελέτη οφείλει ν' αρχίσει από τη μορφή, και μόνο απ' αὐτή· μόνο η μορφική ἀνάλυση μπορεί να δώσει στη μελέτη της τέχνης το υλικό που της χρειάζεται — μα και τίποτε περισσότερο από το υλικό. Ὅταν θα ἔχει καθορίσει ἔτσι, αυστηρά μορφικά, το θέμα-της, η ἐρευνα, για να καταλάβει τη συγκεκριμένη μορφή ενός ἔργου, μιάς προσωπικότητας, μιάς τεχνοτροπίας, μιάς καθολικώτερης μεταβολῆς (μα και ἄλλα ἀκόμη ειδικά ἢ γενικά ζητήματα), θα χρειαστεῖ να κοιτάξει ἔξω από την περιοχή της καθαρῆς τέχνης. (Ο μεγάλος κίντυνος είναι μήπως αρχίσει να ρίχνει βλέμματα, ἔστω και κλεφτά, ἔξω από την τέχνη πρὶν από την ὥρα που πρέπει). Μιά από τις πιό γειτονικές περιοχές ὅπου θα γυρίσει τότε η ἐρευνα, ἓνα σπουδαιότατο γεφύρι που θα την βγάλει ἔξω από την ἀπελπισία της μοναξιάς, θα είναι ο κόσμος της πνευματικῆς δημιουργίας και των ιδεών.

Ἡ πνευματικὴ ιστορία της ελληνικῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, που δέν ἔχει ἀκόμη γραφτεῖ, θα εἶχε για τέρμα-της να δείξει σε ποιές ιδεολογικές ἢ γενικώτερα πνευματικές προϋπὸθεσες και με ποιὸ τρόπο ἀνταποκρίνεται η εἰδικὴ μορφή της τέχνης αὐτῆς, ὅπως την ἔχουμε συλλάβει σήμερα. Θα βλέπαμε τότε καλύτερα ποιὰ ψυχὴ ἐκφράστηκε μ' αὐτές, τί βάσανα την ἐπλάκωναν και ποιές λαχτάρες την ἐφτέρωναν. Και θα μπορούσαμε ὕστερα να προχωρήσομε ἀκόμη πιό βαθιά. Μα η ψυχὴ και το πνεῦμα ἔχουν με την τέχνη σχέση περίπλοκη· εἶναι επικίνδυνο να αρχίσομε την ἐρευνά-μας ἀπὸ το ἀγνωστο τοῦτο στοιχείο. Νομίζω ὅτι μπορούμε να πλησιάσομε με περισσότερη ἀσφάλεια στο σκοπό-μας, ἂν πάρουμε τον ἀντίστροφο δρόμο ξεκινώντας ἀπὸ κάτι πιό ἀπλό και χεροπιαστό: ἂν ἐξετάσομε πῶς ἀντιδρά η ἀρχαϊκὴ ψυχὴ και το πνεῦμα,

όταν βρίσκονται μπροστά στην τέχνη : τί αισθήματα γεννούσε στον αρχαϊκό άνθρωπο το άμεσο ζήσιμο του έργου της τέχνης; τί ιδέες έπλασε το αρχαϊκό πνεύμα, όταν άρχισε να συλλογιέται, για τον καλλιτέχνη και το έργο-του; Και μόνα-τους τα ερωτήματα αυτά προκαλούν άκρο ενδιαφέρον, και η απάντηση σ' αυτά θα ήταν σημαντικό κέρδος για την προϊστορία της τεχνοκριτικής και της αισθητικής. Δέν θα ήταν όμως το μόνο. Αν κατορθώναμε να γνωρίσουμε καλά τους αρχαϊκούς Έλληνες σαν θεατές της τέχνης-τους, θα μας ανοιγότανε, πιστεύω, ένας σημαντικός δρόμος για να τους γνωρίσουμε και σαν δημιουργούς-της. Εδώ δέν θα περπατήσουμε το δρόμο τούτον ως το τέλος, γιατί η μελέτη τούτη είναι από πολλές άποφες μιά πρώτη δοκιμή μόνο : ήταν πολύ μεγαλύτερη η ανάγκη να ερευνηθεί καλά το έδαφος και να κερδηθούν περισσότερα τεκμήρια για το πρόβλημά-μας (αλλιώς δέν θα έπρεπε να καταπιαστούμε καθόλου τη λύση-του) παρά να δοθεί οριστική τάχα διατύπωση σε πορίσματα ίσως άκαιρα ακόμη.

* * *

Ο συνειδητός θεατής, που από κάποιαν απόσταση χαίρεται τα έργα της τέχνης και μιλεί γι' αυτή, και ο καλλιτέχνης, που έχοντας συνειδητοποιήσει τις διαφορές του ατόμου-του από τους άλλους καλλιτέχνες φανερώνει πού αυτός βρίσκει την ομορφιά, είναι δυό τύποι της συνειδησης, που η αρχαία Ελλάδα τους πρωτογνωρίζει κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αιώνα, τότε που η τέχνη των μεγάλων δασκάλων της κλασσικής τριακονταετίας μεταμορφώνεται σιγά σιγά στην τέχνη των μαθητών-τους. Ποτέ πρωτύτερα δέν είχαν γίνει τόσες κουβέντες για την τέχνη όσες στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Από τότε κ' ύστερα τα τεκμήρια για την ελληνική αισθητική, άμεσα και έμμεσα (λόγια καλλιτεχνών, έκφρασες ποιητών, φιλοσοφικές θεωρίες για την ομορφιά και για την τέχνη κλπ.), είναι πολλά. Μα μέσα στον ιδιότυπο οργανισμό, που αποτελεί ο ψυχικό-πνευματικός κόσμος της αρχαϊκής κοινωνίας, όπου η απόσταση από την πράξη ως τη συνείδηση είναι ελάχιστη, οι ομιλητικοί εκείνοι τύποι του θεατή και του καλλιτέχνη δέν έχουν πουθενά θέση γι' αυτό λείπουν στην αρχαϊκή εποχή τεκμήρια για την τέχνη λογοτεχνικά, σαν

αυτά που βλέπομε αργότερα. Και όμως υπάρχουν στην αρχαϊκή εποχή και ο καλλιτέχνης και ο θεατής σαν οντότητες αντικειμενικές, που έχουν σχέση μεταξύ-τους, και η σχέση αυτή φανερώνεται αρκετά συχνά, αλλά αυθόρμητα, χωρίς να περάσει πρώτα από τη σκέψη: είναι οι πηγαίες εκείνες έκφρασες που βγάζει μέσα από την καρδιά των αρχαϊκών, σχεδόν άθελά-τους και σαν ξεφωνήματα, το απλό και καταπληχτικό γεγονός του έργου της τέχνης και του ανθρώπου που μπορεί και το φτιάχνει.

Οι έκφρασες αυτές είναι σπουδαίο μέσο για να γνωρίσμε τη σχέση των αρχαϊκών Ελλήνων με την τέχνη-τους. Για να τις χρησιμοποιήσμε, πρέπει να τις αναλύσμε από την άποψη του λεχτικού-τους υλικού· γιατί στην αρχαϊκή εποχή είναι μεν άγνωστοί οι αυστηροί εννοιολογικοί καθορισμοί, μα η λέξη, άτριπτη ακόμη, είναι περισσότερο παρά σε κάθε άλλη εποχή το ταιριαστό ντύμα ενός συγκεκριμένου ψυχοπνευματικού γεγονότος. Στην ανάλυση όμως αυτή θ' ανταμώνομε αδιάκοπα πίσω από κάθε λέξη την ομηρική ποίηση—φυσικά, αφού *ἔξ ἀρχῆς καθ' Ὅμηρον μεμαθήκασι πάντες* (Ξενοφάνης)· κιντυνεύομε λοιπόν να πάρομε μιά καθιερωμένη έκφραση για καινούργιο σκίρτημα. Αλλά, αν προσέξομε ποιές λέξεις από την ομηρική γλώσσα προτιμάει ο αρχαϊκός Έλληνας, σε τί πράγματα τις εφαρμόζει, τί χρώμα τους δίνουν η ομηρική ανάμνηση από τη μιά και οι γειτονικές λέξεις από την άλλη, θα ιδούμε στη στιγμή να φανερώνεται ο νεώτερος, ο Έλληνας του βίου αιώνα. Στο δεύτερο μισό του αιώνα, τέλος, βλέπομε στους φιλόσοφους και στους ποιητές τις πρώτες αντιδράσεις της συνείδησης μπροστά στον καλλιτέχνη και στο έργο-του, μιάς συνείδησης που τώρα δα ξυπνάει και αρχίζει, για πρώτη φορά στην ιστορία, όχι βέβαια ακόμη να εξετάζει προγραμματικά την πράξη, πάντα όμως να την κοιτάζει απ' έξω.

2. ΔΑΙΔΑΛΙΚΟ ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Περιγραφές και χαρακτηρισμούς έργων τέχνης απαντούμε αρκετά συχνά στις διήγησες των παλιών επών· αναφέρονται όμως σε καλλιτεχνήματα που είναι τόσο πολύ και τόσο λίγο πραγματικά, ή καλύτερα, είναι τόσο πολύ συστατικά της ποιητικής ουσίας,

όσο είναι και τα γεγονότα της διήγησης. «Δέν είχαν ακόμη οι άνθρωποι τραβήξει γραμμή, που να χωρίζει την εικόνα από το όν που παρασταίνεται, το πρότυπο από το απείκασμα» (Buschor). Οι επικές λοιπόν εκείνες εκφράσεις για την τέχνη απαιτούν ιδιαίτερη μέθοδο εξέτασης και βγαίνουν έξω από τα σύνορα της μελέτης τούτης. Τα πρώτα λόγια, που λένε άνθρωποι με σάρκα και οστά, για έργα που τα έχουν μπροστά στα μάτια-τους, λόγια «ηρωικά» (=επικά) στη μορφή, μα ανθρώπινα στο περιεχόμενο, τ' απαντούμε κατά τα τέλη του 7ου αιώνα.

Μερικές δεκαετίες πρωτότερα οι τεχνίτες (άνθρωποι με πολύ χαμηλή θέση στην κοινωνική ιεραρχία, για τους ευπατρίδες απλοί δημιουργοί, που όμως άξιζαν όλο το πλούσιο και υψηλό νόημα που πήρε ο όρος αυτός σε νεώτερους χρόνους) είχαν τολμήσει να βάλουν τα ονόματα της αμφίδολης ύπαρξής-τους, που λαχταρούσε αναγνώριση, επάνω στα έργα-τους: Ἀριστόνοθος ἐποίησεν γράφει ένας Αργεῖος στον κρατήρα-του κατά τα 670 π. Χ., Καλικλέας ποίησε ένας Ιθακήσιος σε μιά μικρή οinoχόη τον ίδιο καιρό επάνω-κάτω, ... ις ἐποίησε ένας Μήλιος στον ωραίο-του αμφορέα καμμιά πενηνταριά χρόνια αργότερα· τέλος ένας Νάξιος γλύπτης στην επιβλητική τριγωνική βάση του κύρου-του κατά τα τέλη του αιώνα Εὐθυκαρίτιδης μ' ἀνέθηκεν ὁ Νάξιος ποιέσας.

Στα ίδια χρόνια ο τύραννος της Κορίνθου Κύψελος (657—627 π.Χ.) ή ο γιός-του Περίανδρος (627—585 π. Χ.) αφιέρωσε στην Ολυμπία ένα χρυσό άγαλμα του Διός, περίφημο στην αρχαιότητα, που είχε μιά επιγραφή όχι λιγώτερο περίφημη:

α εἰ μὴ ἐγὼ ναξὸς παγχρύσεός εἰμι κολοσσός
ἐξώλης εἶη Κυψελιδῶν γενεά.

Ἄν δέν εἶμαι ἐγὼ ένας γεμάτος ολόχρυσος κολοσσός, ας χαθεῖ πέρα-πέρα των Κυψελιδῶν η γενιά.

Το ανάθημα μιλάει το ίδιο και ορκίζεται, για λογαριασμό του Κυψέλου, με μιά φοβερή κατάρρα για τη γενιά-του, πως είναι άτόφο ολόχρυσος (το κολοσσός σημαίνει απλά εἰκών, όχι ακόμη τεράστιο μέγεθος). Ανατριχίλα θα ένωθε στο κορμί ο αρχαίος,

που, ξέροντας την τραγωδία του σπιτιού εκείνου, διάβαζε αργότερα το επίγραμμα τούτο· δέν θα του έκαναν όμως μικρότερη εντύπωση οι βροντηχτές λέξεις-του, που ετόνιζαν το υλικό του αγάλματος, βαριές κι αυτές από το νόημά-τους. Μα στον καιρό των Κυφελιδών την ανάγκη του τονισμού αυτού την αισθανόντουσαν, φαίνεται, ζωηρά οι άνθρωποι. Έχομε ένα, τουλάχιστο, ακόμη βέβαιο τεκμήριο. Στην τεράστια βάση του αγάλματος, που κατά τα 600 π. Χ. οι Νάξιοι αφιέρωσαν στον Απόλλωνα στη Δήλο (ενός μαρμάρινου κολοσσού που μονάχο το κορμί-του από τη μέση ως το κεφάλι έχει ύψος 2.20 μ.) έχουν γράψει:

β τ]ὸ ἄνυτὸ λίθο εἰμι ἀνδριᾶς καὶ τὸ σφέλας.

Από μιά πέτρα είμαι ο ανδριάντας και η βάση.

Τα λόγια αυτά — είτε θέλουν να πούν (όπως κ' εγώ πιστεύω) ότι από τον ίδιο τεράστιο όγκο μαρμάρου εσκάλισαν το άγαλμα με την πλίνθο και τη βάση-του, είτε (όπως υποστηρίζουν άλλοι) ότι και η βάση είναι από μάρμαρο και όχι από προστυχότερη πέτρα — δείχνουν πως το διαλεχτό υ λ ι κ ό ήταν στο αίσθημα των «ευγενών» των δαιδαλικών χρόνων απαραίτητος όρος για το τέλειο ανάθημα το άξιο να ευχαριστήσει τους θεούς, απαραίτητος λοιπόν όρος και της ομορφιάς-του· η ομορφιά δέν χωρίζεται από το υλικό ούτε συλλαβαίνεται σαν ξεχωριστή ιδιότητα του έργου. Είναι έκφρασες που βγαίνουν κατάβαθα από την καρδιά των υπερήφνων εκείνων γενών, που για την αποκοτιά-τους έχομε τεκμήρια καί τα ίδια-τους τα έργα καί, στην Αττική τουλάχιστο, την κριτική που τους έχαμε λίγο αργότερα η Σολωνική φρονιμάδα.

Η σημασία του υλικού για την αξία και την ομορφιά του αναθήματος δέν έπαψε ποτέ εντελώς· θα ιδούμε όμως αργότερα με πόσο μετρημένες λέξεις την εκφράζουν στον 5ον αι. (πιο κάτω επίγρ. ξ) — όταν την εκφράζουν!

3. ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΚΑΙ ΜΕΣΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

Πρέπει να περάσουν μερικά χρόνια και να λείψουν οι εγωϊστικές εκείνες δαιδαλικές γενιές, για ν' απαντήσουμε λόγια για την αξία του έργου της τέχνης που να τονίζουν την ομορφιά-του χωρίς να μιλούν καθόλου για το υλικό-του.

Στο Ηράκλειο της Σάμου βρέθηκε η ωραιότατη αριστερή κνήμη (έως και το γόνατο) ενός αγάλματος, που ήταν $1\frac{1}{2}$ — 2 φορές μεγαλύτερο από το φυσικό και από την τεχνοτροπία-του βλέπομε πως έγινε κατά τα 550—540 π. Χ. Επάνω-της διαβάζομε μέρος της αναθηματικής επιγραφής, το τέλος ενός εξάμετρου, που θ' άρχιζε κάτω από το χέρι και σταματώντας στη μέση της κνήμης θα είχε κάπου 0.70 μ. μήκος :

γ

... περικαλλ]ες ἄγαλμα.

Τη συμπλήρωση την επιθεβαιώνουν, δίνοντας μαζί και μιάν ιδέα για το τί έλεγε ολόκληρος ο στίχος, άλλα επιγράμματα των ίδιων χρόνων ή λίγο παλιότερα. Γιατι δέν μπορούν να είναι πάρα πολύ παλιότερα (ίσως ούτε μισόν αιώνα) τα επιγράμματα που είδε ο Ηρόδοτος γραμμένα με Καθυμία γράμματα στη Θήβα, στο ιερό του Ισμήνιου Απόλλωνος επί τριπόσι τισι ἐγκεκολαμμένα (5, 59ε.) Ένα-τους έλεγε :

δ

Σκαῖος πυγμαχέων με ἐκηβόλωι Ἀπόλλωνι
νικήσας ἀνέθηκε τειν περικαλλές ἄγαλμα.

Ο Σκαῖος, στην πυγμαχία, σα νίκησε, σε σένα τον Απόλλωνα, που χτυπάς μακριά, με αφιέρωσε πανέμορφο χαρούδι.

Και ένα δεύτερο :

ε

Λαοδάμας τρίποδ' αὐτὸς εὖσκόπῃι Ἀπόλλωνι
μουνναρχέων ἀνέθηκε τειν περικαλλές ἄγαλμα.

Ο Λαοδάμας τον τρίποδα ο ίδιος αψιέρωσε, όταν ήταν μόνος άρχοντας, σε σένα τον καλοσημαδευτή Απόλλωνα πανέμορφο χαρούδι.

Τέλος σ' ένα μικρό χάλκινον αρύδαλλο, από τη Σπάρτη (στο Λούβρο), που θ' ανήκει κι αυτός στα μέσα επάνω κάτω του βου αιώνα, είναι χαραγμένος με αργεῖα γράμματα ο στίχος :

ς

Χαλκοδάμας με ἀνέθεκε θιοῖν περικαλλές ἄγαλμα.

Ο Χαλκοδάμας με αφιέρωσε στους θεούς πανέμορφο χαρούδι.

Για να καταλάβομε σωστά την έκφραση αυτή πρέπει 1) να μὴν ξεχάσομε το γνωστό γεγονός, ότι η λ. ἄγαλμα, όπως δείχνουν η ομηρική χρήση, τα επιγράμματα δ, ε και ς, και πολλά άλλα μνημεία (βλ. πλ. και τα επιγρ. θ, ις), εθύμιζε τότε ακόμη ζωηρά

την καταγωγή-της από το ἀγάλλομαι και δέν εσήμαινε αποκλειστικά τον ανδριάντα: στα ομηρικά ποιήματα ἄγαλμα είναι, όπως λέει ο αρχαίος σχολιαστής, γενικώτατα πᾶν ἐφ' ὃι τις ἀγάλλεται (π.χ. τ 256, η Πηνελόπη για τα ρούχα του Οδυσσέως: *περόνην τ' ἐπέθηγα φαεινὴν κείνῳ ἄγαλμ' ἔμηναι*· πύ αναλυτικά Δ 144/5 για το παρήιον ἱππῶν: *βασίλῃ δὲ κεῖται ἄγαλμα, ἀμφότερον, κόσμος θ' ἱππῶι ἐλατῆροί τε κῦδος*)*. Στην αρχαϊκή εποχή όμως, στον 6ον αἰώνα δηλαδή, επειδή μόνο ο θεός εννοείται σὰν υποκείμενο του ἀγάλλεσθαι, κατάντησε να σημαίνει κάθε όμορφο πράγμα που κάνει το θ ε ό να χαίρεται, κάθε α φ ι έ ρ ω μ α. Πρέπει 2) να θυμηθούμε ότι και ολόκληρη την έκφραση περικαλλές ἄγαλμα τη βρίσκομε στην Οδύσσεια για το στολίδι του λαιμού, που έστειλε ένας από τους μνηστήρες στην Πηνελόπη (σ' 299ε.: *ἐκ δ' ἄρα Πεισάνδρουιο Πολυκτορίδαο ἄνακτος Ἰσθμιον ἦναικεν θεράπων, περικαλλές ἄγαλμα*). Είναι βέβαια οι δυό αυτές λέξεις ένα βολικό τέλος για τον εξάμετρο, μα πολύ τριμμένη από τη χρήση δέν ήταν ακόμη στις αρχές του 6ου αἰώνα η έκφραση αυτή. Βλέποντας μάλιστα την ασυνήθιστη ομορφιά της κνήμης, που έχει το επίγραμμα γ, διαπιστώνομε με ανακούφιση, ότι για τους ανθρώπους εκείνους οι δυό αυτές λέξεις είναι ακόμη γεμάτες από το πράγμα που σημαίνουν (τουλάχιστο στον τόπο που τις εγέννησε, όχι βέβαια στο Ἄργος ή στη Σπάρτη). Πρέπει τέλος 3) να μὴν παραβλέψομε το γεγονός, ότι την έκφραση αυτή σε αναθηματικές μόνο επιγραφές την απαντούμε· δέν είναι δηλαδή γενική απόφανση, για οποιοδήποτε έργο τέχνης, παρὰ αναφέρεται μοναδικά στο αφιέρωμα που προορίζεται για το θεό, πράγμα που τονίζεται στα επιγράμματα δ, ε και με την προσωπική αντωνυμία *τεῖν* (= σοί).

Οι τρεῖς αυτοί περιορισμοί καθορίζουν σε τί ψυχικό και πνευματικό έδαφος έχει φυτρώσει η έκφραση *περικαλλές ἄγαλμα*. Για

* Επειδή για μᾶς ἄγαλμα σημαίνει πᾶς μόνο τον ανδριάντα, αποφάσισα, ύστερα από πολύ δισταγμό, να το μεταφράσω σ υ μ β α τ ι κ ᾶ με τη λ. «χαρούδι» (από τον παλαμικό στίχο: ἡρθε, χαρούδια... Οι Πεντασύλλαβοι και τα Παθητικά Κρυφομιλήματα, 1925, σελ. 54), που θυμίζει κι αυτή άμεσα το «χαίρομαι» και τη «χαρά» και με την κατάληξη -οῦδι φέρνει εύκολα στο νού-μας ένα συγκεκριμένο πράγμα.

τον προσκυνητή, που έβαζε να τη χαράξουν στο αφιέρωμά-του, εκφράζει την πεποίθησή-του, ότι αυτό που δίνει στο θεό είναι, όπως και πρέπει, περίσσια όμορφο — «πανώριο» θα έλεγε το δημοτικό τραγούδι. 'Αν ελέγαμε, ότι η επιθυμία-του να ευχαριστηθεί ο θεός είναι τόσο δυνατή, ώστε εκφράζεται σ' α ν, αντικειμενική διαπίστωση, τούτο δέν θα ήταν αρκετό για τον ιδιαίτερο τύπο ανθρώπου που αποτελεί ο αρχαϊκός Έλληνας και που είναι πολύ δύσκολο σε μάς να τον συλλάβουμε. Η κατασκευή της αρχαϊκής κοινωνίας θα μας βοηθήσει ίσως να καταλάβουμε, ότι η βούληση του ανθρώπου εκείνου, καί όπως είναι στην πραγματικότητα καί όπως καθρεφτίζεται μέσα στο νού-του, τόσο λίγο πηγάζει από το άτομό-του (= συνειδητό υποκείμενο), ώστε αληθινά δέν υπάρχει ουσιαστική απόσταση απ' αυτήν ως την αντικειμενική κρίση που διαπιστώνει ένα γεγονός. Ούτε λάθος κάνει ούτε κομπάζει ο αρχαϊκός των χρόνων εκείνων, όταν βεβαιώνει την αντικειμενική ύπαρξη της ομορφιάς του δώρου-του, χωρίς να αποτείνεται στη γνώμη άλλων ανθρώπων, άλλων «ατόμων» η «υποκειμενική κρίση» δέν υπάρχει ακόμη. Απέναντι στους θεούς πάλι δέν είναι η φράση-του αυτή αλαζονεία, ὕβρις, αφού, άν το έργο είναι όμορφο, η αιτία της ομορφιάς και η πηγή-της είναι θεϊκή — αυτό θα το ιδούμε παρακάτω πιό καθαρά. «Μύθος» είναι η λέξη που διατυπώνει σφιχτά τον κόσμο, που άδικα πασχίζουν να τον περιγράψουν οι παραπάνω φράσες· έναν κόσμο, που όλα-του τα γεγονότα — σκιρτήματα της φύσης, της καρδιάς και του νού — έχουν δικαιολογία, επειδή τα πιστεύει πως υπάρχουν αντικειμενικά, έξω και ανεξάρτητα από τους ανθρώπους. Την έκφραση περικαλλές ἄγαλμα, καθώς και όσες είναι της ίδιας πηγής, μπορούμε, νομίζω, να την ονομάσομε «μυθική κρίση».

Την έκφραση αυτή δέν την ξανασυναντούμε πιά ύστερα από τα 530 π. Χ., πράγμα που δέν το πιστεύω τυχαίο. Η Πυθία βέβαια, όταν διώχνει το Θεμιστοκλή, που πήγαινε ν' αφιερώσει τα λάφυρα από τα Μηδικά στό νάό του Απόλλωνος, μεταχειρίζεται μιάν ανάλ' γη φράση :

ξ Μή μοι Περσῆος σκύλων περικαλλέα κόσμον
 νηῶι ἐγκαταθῆς, οἰκόνδ' ἀλόπεμπε τάχιστα·

Μήν απιθώσεις μέσ στο ναό-μου το πανέμορφο στόλισμα από τα λάφυρα του Πέρση, στείλε-τα πίσω σπíti το γρηγορότερο·

μα τούτο είναι αρχαϊσμός φυσικός στο ύφος του χρησμού.

Για να προλάβουμε κάθε παρεξήγηση, που οι έννοιες «μύθος», «μυθική κρίση» κ.τ.ό. μπορούν να προκαλέσουν στο νού του σημερινού προπάντων αναγνώστη, πρέπει να σημειώσουμε τα ακόλουθα: Με τις εκφράσεις αυτές εννοούμε, ότι σε ορισμένες εποχές της ιστορίας οι ψυχικές και πνευματικές λειτουργίες μιάς ανθρωπίνης κοινότητας είναι τέτοιες, ώστε τον κόσμο οι άνθρωποι εκείνοι τον συλλαβαίνουν μόνο με εικόνες και τον καταλαβαίνουν μόνο με ιστορίες (γενεαλογίες κλπ.). Οι εικόνες και οι ιστορίες αυτές, που τις γεννάει άμεσα η φαντασία, καθώς έρχεται σ' επαφή με τον κόσμο (φυσικό και ανθρώπινο), έχουν θάβαια μεταξύ-τους ψυχική και πνευματική αλληλουχία, μα κανένas ακόμη δέν αισθάνεται την ανάγκη να τις υποβάλει, όπως γίνεται αργότερα, στον αναλυτικό έλεγχο της πείρας, που θγαίνει από την απανωτή πράξη της ζωής — έλεγχο που γίνεται σύμφωνα με τους νόμους της συλλογιστικής λογικής, έστω κι αν οι νόμοι αυτοί δέν έχουν ακόμη διατυπωθεί. Στις εποχές αυτές (που μερικοί κοινωνιολόγοι τις ονομάζουν «προ-λογικές») αν η πείρα της ζωής έρθει σε σύγκρουση με τις «εικόνες» και τις «ιστορίες», πολύ δύσκολα θ' αλλάξουν αυτές για χάρη εκείνης· η πράξη της ζωής είναι που χρωστάει να συμμορφωθεί με τις «εικόνες» και τις «ιστορίες». Θεμέλιο-τους ατράνταχτο είναι η διήγηση για τη δημιουργία του κόσμου αυτού, ή, σωστότερα, οι διηγήσεις για τους δημιουργούς-του θεούς: ο μύθος ή, καλύτερα, οι μύθοι: είναι σωστότερος ο πληθυντικός αριθμός, όταν μιλούμε για εποχές που δέν αισθάνονται καθόλου την ανάγκη για μιάν ενότητα χωρίς αντιφάσεις. Στην κλασσική ελληνική περίοδο, ύστερα από τον 6ο αι. π. Χ., η λέξη μύθος ξεχωρίζει σιγά σιγά από το λόγο: η πρώτη στενεύει για να σημαίνει διήγηση που είναι ίσως ή και αναμφίβολα ψεύτικη (π. χ. τούτο δέ που [=ο μύθος] ώς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἐνὶ δὲ καὶ ἀληθῆ, Πλάτ. Πολ. Β 377α), ενώ λόγος είναι διήγηση αληθινή. Παλιότερα όμως οι δύο λέξεις είναι συνώνυμες· και η αιτία είναι πως όλοι πιστεύουν στην αλήθεια του μύθου, στην πραγματικότητα της διήγησης. Και τούτο είναι προπάντων που δέν πρέπει να ξεχνούμε: ο μύθος έχει τέτοια τεράστια δύναμη επάνω στους ανθρώπους των εποχών αυτών κ' ενεργεί τόσο βαθιά μέσα στη ζωή-τους, επειδή ίσια ίσια κανένas δέν αμφιβάλλει για την αλήθεια-του κοῦδεις οἶδεν ἐξ ὅτου ῥάνη κανένas δέν κάνει τότε συνειδητή μυθοπλασία (που την «ανάγκη»-της και τη «χρησιμότητά»-της για τὴ ζωὴ υποστηρίζουν ορισμένα νεώτερα φιλοσοφήματα με πολύ ειδικές τάσεις). Ίσια ίσια, το γνῶρισμα της αλήθειας που είχε για τους πρώιμους Έλληνες ο μύθος, η ακοίμητη έγνοια-τους για την αλήθεια, αυτή είναι που μεταμόρφωσε σιγά σιγά το μῦθο σε λόγο (που σημαίνει μαζί: λέξη, ομιλία, διήγηση, σκέψη, έννοια, λογικό).

Ἐχομε ὅμως μίαν ἄλλη, ὅμοια μυθική κρίση ἀπὸ τοὺς ἰδίους χρόνους.

Κατὰ τὰ 542 π. Χ., πιθανώτατα, ὁ Αθηναῖος Ἀλκμεωνίδης, ἀπὸ τοῦ ξακουστοῦ σπίτι των Ἀλκμεωνιδῶν (αδερφός ἴσως τοῦ Μεγακλέους ποὺ πήρε τὴν Ἀγαρίστη), ἀφιέρωσε στο ἱερό τοῦ Ἀπόλλωνος στο Πτώο ἓνα ἄγαλμα ποῦ, ἂν ἐφτάσε ὡς ἐμᾶς, δέν εταυτίσθηκε ἀκόμη με κανέναν ἀπὸ τοὺς πολλοὺς κούρους ποὺ θρέθη-καν ἐκεῖ. Στὸ δωρικό κιονόκρανό της δάσης-τοῦ εἶναι γραμμένο τὸ ἀκόλουθο ἰαμβικό ἐπίγραμμα :

ἦ Φοῖ[βο μὲν εἰμὶ ἄγαλ[μα Δ/α[τοῖ]δα καλ[όν],
[ho δ' Ἀ]λκμέωνος ἠῶϊς Ἀλκμεονίδες
[h]ίποιοι νικ[έσας μ' ἔ]θεκεν [δκέαις],
hás Κροπ[ίονος παῖ]ς ἔλαυν' ho[μόνυμος].
hót' ἐν Ἀθάναις Παλάδος πανέ[γυρις].

Τοῦ Φοῖβου τοῦ γιου τῆς Ἀητῶς εἶμαι χαροῦδι ωραῖο· ὁ Ἀλκμεωνίδης ὁ γιός τοῦ Ἀλκμέωνος μ' ἐσθῆσε σαν νίκησε με τίς φοράδες τίς γρήγορες, ποῦ ὁ γιός τοῦ Κνωπίωνος ὁ συννόματος τίς πιλο-λοῦσε, τότε ποῦ ἦταν στὴν Αθῆνα τὸ πανηγύρι τῆς Παλλάδος.

Γιὰ τὸ ἄγαλμα ἰσχύουν πάντα ὅσα σημειώθηκαν παραπάνω ἀπὸ τὴν ἀφορμὴ των ἐπιγραμμάτων γ—ς· καὶ θὰ προσέξουμε πάλι τὴ στενότερη σύνδεση τοῦ ἄγαλμα καλὸν με τὴ χητητική γενική Φοῖβον.

Καμμιά τριανταριά χρόνια παλιότερο εἶναι τὸ ἀκόλουθο ἐπί-γραμμα, ἀπὸ τοῦ Πτώο πάλι, χαραγμένο σ' ἓνα μακρουλό πῆλινο κομμάτι, ποῦ ἴσως ἐχρησίμευε γιὰ νὰ κρέμεται μ' αὐτὸ στὸν τοίχο· κάποιος ἀναθηματικός πίνακας :

θ ΚαλFὸν ἄγαλμα Fάνακτι F[εκαβόλοι Ἀπόλλωνι].
[;Δαμ]οσίδας ποίFεσέ μ' Ἐχέστροτος, αὐτὰρ ἔπεμψαν
[.]ον ΠτοιέFi.

τὸς τὸ, Fάναχς, φεφύλαχσο, δίδοι δ' ἄρ(ε)τάν [τε καὶ ὄλβον].

Ὅμορφο χαροῦδι γιὰ τὸν ἀφέντη Ἀπόλλωνα, ποῦ χτυπάει μακριά, ὁ Δαμοσίδας μ' ἐφτίκισε ὁ Ἐχέστροτος, καὶ τοῦ ἐστειλαν οἱ . . . , ποῦ σύ, ἀφέντη, φύλαγέ-τους καὶ δίνε-τους προκοπὴ καὶ πλοῦτο.

Στις ἀρχές ἀκόμη τοῦ 5ου αἰῶνα οἱ Λακεδαιμόνιοι ἀφιερώνουν

στην Ολυμπία ένα υπερφυσικό άγαλμα Διός, από ευγνωμοσύνη για τη νίκη-τους στον 3ο Μεσσηνιακό πόλεμο ίσως, και στη δάση-του γράφουν :

ι [δέξ]ο, *Φάναξ Κρον[ί]δα Ζεῦ Ὀλύνπιε, καλὸν ἄγαλμα
ἠλέφο[ι θυ]μῶι τοῖ(ς) Λακεδαιμονίο[ις]*.

Δέξου, αφέντη γιέ του Κρόνου, Δία του Ολύμπου, τ'όμορφο χαρούδι με καλή καρδιά για τους Λακεδαιμονίους.

Στόν « αγώνα Ομήρου και Ησιόδου », που, όποτε και να γράφτηκε, είναι γνωστό πως αποτελέστηκε από γνήσια αρχαϊκά στοιχεία, μνημονεύεται το επίγραμμα μιάς ασημένιας φιάλης που αφιέρωσε ο Όμηρος, τάχα, στους Δελφούς :

ια Φοῖβε ἄναξ, δῶρόν τοι Ὅμηρος καλὸν ἔδωκα
σῇσιν ἐπιφροσύναις· σὺ δέ μοι κλέος αἰὲν ὀπάσεις.

Φοῖβε αφέντη, δώρο ο Όμηρος όμορφο σου έδωσα [που το κέρδισα] με τη δική-σου στόχαση· κι άμποτε σύ φήμη πάντα να μου δίνεις.

Έχει εντελώς το ύφος των επιγραμμάτων που είδαμε πρωτότερα και μπορεί πολύ καλά ν' ανήκει στην εποχή-τους· καθώς μάλιστα αντικατασταίνει το άγαλμα με το δῶρον φωτίζει καλύτερα και εκείνους το νόημα.

Τη λέξη *περικαλλές* την απαντήσαμε μόνο σε αναθήματα· αντίθετα η λ. *καλόν* υπογραμμίζει την ομορφιά του έργου και σε άλλα μνημεία, που μας πηγαίνουν σε περισσότερο ανθρώπινες σχέσεις, στα επιτύμβια.

Γύρω στα 550 π. Χ. πρέπει να έγινε ένα ωραίο μνημείο, που δρέθηκε σ' ένα τύμβο στο Βουρβά της Αττικής. Τέσσερα σκαλιά αποτελούν τη δάση ενός γυναικείου αγάλματος (που μόνο τα πόδια-του σώθηκαν), και το κορφινό έχει το επίγραμμα :

ιβ [εἰκόν] Ἀρίστιον [τένδ]ε φίλες παιδὸς κατέθεκεν,
καλὸν ἰδὲν ἄΦυτὰρ Φαίδιμος ἐργάσατο.

Ο Αρίστων την εικόνα τούτη της ακριβής-του κόρης έστησε, όμορφο να το βλέπεις· ο Φαΐδιμος τη δούλεψε.

Την αγαπούσαν, φαίνεται, την τέχνη του Φαίδιμου στα Μεσόγεια της Αττικής· γιατί (εχτός από μία δεύτερη βάση με τ' όνομά του στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης) στα Καλύδια του Κουδαρά βρέθηκε τελευταία το ακόλουθο επιτύμβιο επίγραμμα των ίδιων επάνω· κάτω χρόνων (ιαμβικό σαν τα ς και λε) :

ιγ τόδ' Ἀρχίο ὅστι σῆμα κἀδελφὸς φίλος,
Εὐκοσμίδες δὲ τοῦτ' ἐποίησεν καλόν·
στέλεν δ' ἐπ' αὐτῷ θῆκε Φαίδιμος(ς) σοφός.

Τούτος του Αρχία είναι ο τάφος και της ακριβῆς-του αδερφῆς και τον έκαμε ο Ευκοσμίδης όμορφον· τη στήλη απάνω-του την έστησε ο Φαίδιμος ο έξυπνος.

Αφού καλλιτέχνης του μνημείου είναι ο Φαίδιμος, ο Ευκοσμίδης πρέπει να είναι ο πατέρας των πεθαμένων παιδιών το έποίησεν εδώ δέν σημαίνει τίποτε διαφορετικό από το κατέθηκεν του επιγρ. ιβ, από το έστησε του ιδ, από το ποιέσε, τέλος, ενός τριζηνιακού επιγράμματος. Το καλόν αναφέρεται στην ομορφιά ολόκληρου του μνημείου, όχι μόνο της στήλης.

Ακόμη κατά τα 500 π. Χ. έχομε ένα όμοιο επίγραμμα από τη Θάσο :

ιδ ἡ καλὸν τὸ μνήμα [πα]τήρ ἔστησε θανός[η]
Λεαρέτη· οὐ γὰρ [ἔτ]ι ζῶσαν ἔσοφόμεθα.

Αλήθεια, όμορφο το μνήμα ο πατέρας τό 'στησε της Λεαρέτης σαν πέθανε· γιατί πιά ζωντανή δέ θα τη βλέπομε.

Στους στίχους τούτους ο πατέρας, που με το όμορφο μνημείο ήθελε να κρατήσει ζωντανή την ομορφιά της νεκρῆς, εκφράζει το ίδιο αίσθημα που φανερώνεται και σ' ένα αθηναϊκό επίγραμμα παλιότερο (από τα μέσα του βου αιώνα, γραμμένο στη βάση ενός καθιστού, πιθανώτατα, αγάλματος) πιο καθαρά :

ιε παι[δός] [ἀπο]φθιμένοιο Κ[λειό]ιτο τὸ Μενεσαίχιμο
μνῆμ' ἔσορὸν οἴκτιρ', ὅς καλὸς ὄν ἔθανε.

Του παιδιού που χάθηκε, του Κλειόιτα, γιού του Μενεσαίχμου, βλέποντας το μνήμα λυπήσου-τον, τί όμορφος που ήταν και πέθανε.

Με τα επιγράμματα αυτά (η-ιε) βλέπομε ότι την ανάγκη των αρχαϊκῶν Ελλήνων να χαρούν και με τα λόγια την ιδιαίτερη ομορφιά των έργων-τους, την εξυπηρετεί η λ. καλὸν για καμμιά εβδομηνταριά χρόνια, από το 510 έως το 500 π. Χ. επάνω κάτω, ἂν ὄχι και περισσότερο. Πρωτοπαρουσιάζεται ἴσως λίγο αργότερα από το περικαλλές (γιατι δὲν ξέρομε με ακρίβεια την εποχή των θηβαϊκῶν επιγραμμάτων δ και ε). Είναι λέξη πῶς αδύνατη, ανταποκρινότανε λοιπὸν περισσότερο στη μετρίοφροσύνη των ανθρώπων που σιγά σιγά θα γινότανε πῶς συνευθητή ἔτσι μπόρεσε να ζήσει περισσότερο από το περικαλλές· για τον ἴδιο λόγο μπορούσε να χρησιμοποιηθεῖ από τους ανθρώπους ὄχι μόνο στα δῶρα-τους προς τους θεούς, παρά και στην πῶς ταπεινή σφαῖρα των έργων που εξασφάλιζαν τη μνήμη των πεθαμένων δικῶν-τους (είδαμε ὅτι κανένα επιτύμβιο μνημεῖο δὲν λέγεται περικαλλές).

Μα η ψυχικοπνευματική πηγή της, σχετικὰ νεώτερης, τούτης λέξης είναι η ἴδια που εἶχε δγάλει και την πρώτη. Ὅπως το περικαλλές, ἔτσι και το καλόν, ἔκφραση γενική, για το σύνολο μιάς ομορφιάς που υπάρχει ανεξάρτητη και πρωτύτερα από τα στοιχεία-της, δείχνει την ἴδια θέβαιη ομορφιά, που δὲν μπορεί καν να την πεί κανέννας αναμφίβολη — τόσο είναι ἔξω από την ατομική υποκειμενική κρίση. Το καλὸν ἄγαλμα είναι κι αυτό μυθική κρίση, εκφράζει την ἴδια θέση του ανθρώπου μέσα στη ζωή. Μόνο ἴσως το γεγονός, ὅτι το φρόνημα της ἔκφρασης αυτής, ὅ τ α ν σ υ γ - κ ρ ι θ ε ῖ μ ε τ ο περικαλλές, φανερώνεται πῶς ανθρώπινο, δείχνει ὅτι ο « μυθικός » κόσμος αρχίζει πῶς και πῶς να μὴν είναι τόσο σίγουρος.

4. Η ΑΠΟΚΡΙΣΗ-ΤΟΥΣ ΣΤΙΣ ΑΠΟΡΙΕΣ-ΜΑΣ

Από πῶς ὅμως αντλούσαν οι αρχαῖκοι Ἑλληνες τη θεβαιότητα αυτή; πῶς ετολμούσαν να θεβαιώνουν το θεό, ὅτι το ἀνάθημα, που του αφιέρωναν, ἦταν περίσσια ὁμορφο, χωρίς να φοβούνται πως ο θεός θα το ἔπαιρνε για ὕβριν, για αλαζονεία αξιοτιμώρητη; και, τόσο συχνά που μεταχειρίζονται τις ἔκφρασεις αυτές για τ' αφιερώματά-τους ἢ για τα μνημεῖα της ευλάβειάς-τους στους νεκρούς, δὲν δείχνουν μ' αυτό ὅτι οὔτε στους ανθρώπους εφοδόντουσαν πως

θα περάσουν για φαντασμένοι ; Αυτή την παράξενη για μάς σιγουριά ποιά αισθήματα και ποιές ιδέες τους την έδιναν ; (περιορίζομε έτσι τις απορίες-μας στο ψυχικοπνευματικό επίπεδο, γιατί θα χρειαζότανε θαθειά και πλατειά έρευνα για να φτάσουμε στις κοινωνικές σχέσεις που αποτελούν τη βάση-του).

Στο επίγραμμα *ιν* το παίνεμα του έργου έχει για ταίρι-του ένα παίνεμα του καλλιτέχνη : το μνήμα είναι *καλόν* κι ο τεχνίτης-του, ο Φαίδιμος, *σοφός*. Το ζευγάριωμα αυτό δέν είναι τυχαίο. Υπάρχουν ρητές απόδειξεις. Στη βάση ενός μεγάλου πήλινου αγγείου από την Ακρόπολη, που θα έγινε κατά τα 500 π. Χ., είναι χαραγμένος ο τελευταίος εξάμετρος ενός επιγράμματος, που η αρχή-του μαζί με τα ονόματα των τεχνιτών θα θρυσκότανε στα κομμάτια που χάθηκαν :

15 *ἄνδρες ἐποίεσαν σοφίαισιν καλὸν ἄγαλμα*
... ἄνθρωποι τό 'φτιασαν με την εξυπνάδα-τους όμορφο χαρούδι.

Δέν μπορεί να διατυπωθεί καθαρώτερα η ιδέα, που είχαν οι τεχνίτες του αγγείου αυτού, καί ο αγγειοπλάστης καί ο ζωγράφος-του, πως η ομορφιά του έργου-τους, που το αφιέρωσαν στην Αθηνά, είναι αποτέλεσμα της σοφίας-τους — θα ιδούμε τί εννοούν με αυτό.

Η ιδέα ή το αίσθημα τούτο είναι γενική πίστη στον αρχαϊκόν αιώνα, και μάλιστα όχι μόνο στο νού των απλοϊκών ανθρώπων. Ένας περίφημος γλύπτης από τη Χιό, ο Μικτιάδης, αφιέρωσε στο ιερό της Δήλου κατά τα 550 π. Χ. (στα χρόνια του Φαιδίμου) ένα άγαλμα, έργο του γιού-του Αρχέρμου· δρέθηκε η βάση-του με το ακόλουθο επίγραμμα :

15 *Μικτιάδῃ τὸδ' ἄγαλμα καλὸν [προφερόστατον ἔργων]*
Ἀρχέρο σοφίῃσιν ἑκατηβόλῃ δέχσαι Ἀπολλων
[τῷ Χίῳ, Μέλανος πατρῷον ἄστυ νέμοντι].

Από το Μικτιάδη τούτο το χαρούδι, το πιό τρανό από τα όμορφα έργα της εξυπνάδας του Αρχέρμου δέξου-το, Απόλλων, που χτυπάς μακριά — το Χιώτη, που μένει στην πόλη του πατέρα-του Μέλανος.

Τα συμπληρώματα δέν είναι όλα βέβαια, το γενικό νόημα όμως και ο σύνδεσμος των εννοιών καθαρά.

Τί είναι η σοφία αυτή των αρχαϊκών καλλιτεχνών, θα το

καταλάβομε, ἂν θυμηθούμε, ὅτι ἀπὸ τοῦ Ὅμηρου ὡς τοῦ Πίνδαρου τουλάχιστο, σοφία εἶναι ἡ ιδιότης καὶ τοῦ καλοῦ τεχνίτη (π.χ. τοῦ ξυλουργοῦ, τοῦ γλύπτη) καὶ τοῦ καλοῦ καραδοκῆρη καὶ τοῦ καλοῦ ἡνίοχου καὶ τοῦ καλοῦ μουσικοῦ καὶ τοῦ ποιητῆ. Εἶναι ἡ λέξις που στοὺς ἀρχαίους ἐκφράζει κἀτὶ πολὺ συγγενικὸν μετὰ τὴν «τέχνη» τῆς σημερινῆς αισθητικῆς (γιατὶ ἡ δική-τους λ. τέχνη σημαίνει αποκλειστικὰ σχεδὸν τοὺς πραχτικoὺς κανόνες τῆς δουλειᾶς): περιέχει καὶ τὸ φυσικὸ δῶρο καὶ τὴν πείρα καὶ τὴν «ἐμπνευση» (μόνο που ἡ ἐμπνευση δὲν ἔχει τίποτε μανικόν, ὅπως ἡ ποιητικὴ στὸν Πλάτωνα): εἶναι ἡ γ ν ὥ σ η, μετὰ τὸ νόημα που ἔχει ἡ λέξις, στὸ στόμα τοῦ λαοῦ-μας, ἡ προϋπόθεσις τῶν γνώσεων, που πλουτίζεται μὲ μάθησιν ὁδηγημένη ἀπὸ τὴν ἐξυπνάδα. Τὴν ἐννοία αὕτη τῆς λ. σοφία, που στὴν ἀρχαίῃ ἐποχῇ εἶναι ἡ μόνη, τὴ διατυπώνει μ' ἓνα κοφτερό, ὅπως πάντα, ὀρισμὸς ὁ Ἀριστοτέλης: τὴν δὲ σοφίαν ἐν ταῖς τέχναις τοῖς ἀκριβεστάτοις τὰς τέχνας ἀποδίδομεν, οἷον Φειδίαν λιθοουργὸν σοφὸν καὶ Πολύκλειτον ἀνδριαντοποιόν, ἐνταῦθα μὲν οὖν οὐδὲν ἄλλο σημαίνοντες τὴν σοφίαν ἢ οὗ ἀρετὴ τέχνης ἐστὶν [=προκοπὴ τῆς τέχνης] (Ἠθικά Νικομ. 1141α12).

Ἔτσι λοιπὸν μπορούσε ὁ Θεόγνης νὰ καμαρώνει γιὰ τὴ γνώση-τοῦ καὶ τὴν ἐξυπνάδα-τοῦ (19/23):

Κύρνε, σοφισομένωι μὲν ἔμοι σφρηγίς ἐπικείσθω
τοῖσδ' ἔπεισιν, λήσει δ' οὔποτε κλεπτόμενα,
οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοῦσθλοῦ παρεόντος·
ὧδε δὲ πᾶς τις ἐρεῖ· «Θεύγνιδός ἐστιν ἔπη
τοῦ Μεγαρέος· πάντας δὲ κατ' ἀνθρώπους ὀνομαστός».

Ἔτσι μπορούσαν καὶ οἱ καλλιτέχνες νὰ καμαρώνουν γιὰ τὴν ἰδία ἀ ρ ε τ ή. Ἐξω ἀπὸ τὰ παραδείγματα που εἶδαμε (ἐπιγρ. ιγ, ις, ιζ), ὑπάρχει, νομίζω, κ' ἓνα ἄλλο κρυμμένο στίς πληροφορίες τοῦ Πλινίου γιὰ τοὺς γιoὺς τοῦ Ἀρχέρμου, τὸ Βούπαλο καὶ τὸν Ἀθη-νι, περίφημους καὶ αὐτοὺς γλύπτες στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ βίου αἰῶνα:

ιη Archermus, cuius filii Bupalus et Athenis vel c l a-
rissimi in ea scientia fuere... complura enim
in finitimis insulis simulacra fecerunt, sicut in Delo, q u i-
bus subiecerunt carmen non vitibus tantum

censeri Chion sed et operibus Archermi filiorum (Nat. Hist. 3, 11ε.).

... ο Ἀρχερμος, που οι γιοί-του Βούπαλος και Ἀθηνίς στάθηκαν πάρα πολύ ξακουστοί σ' αυτή τη γνώση... γιατί έφτιασαν πολλά αγάλματα στα κοντινά νησιά, όπως στη Δήλο, που αποκάτω-τους έβαλαν ένα επίγραμμα, πως όχι μονάχα για τ' αμπέλια-της ήταν τιμημένη η Χιό παρά και για τα έργα των γιών του Αρχέρμου.

Στο επίγραμμα λοιπόν, που παραφράζει ο Πλίνιος ή η πηγή-του, οι δυό γλύπτες έλεγαν πως η Χιό δέν ήταν τιμημένη μόνο για τ' αμπέλια-της, παρά και για τα έργα των γιών του Αρχέρμου (ο Beazley ξαναδρήκε, πιστεύω, την πρωτότυπη ομορφιά των αρχαϊκών στίχων με την ακόλουθη δοκιμή-του: οὐκ οἴησι μόνον κλέος ἄρνυται ἀλλὰ καὶ ἔργοις ἸΑρχέρομον παιδῶν παιπαλόεσσα Χίος). Μα και τα προηγούμενα λόγια του Πλινίου «clarissimi in ea scientia» θυμίζουν πάρα πολύ τους «τεχνικούς όρους» των αρχαϊκών στίχων, για να μήν είναι παρμένα από το μνημονευμένο δηλιακό επίγραμμα ή από άλλο όμοιο: σύγκρινε τη σφραγίδα του Θεόγνιδος: σ ο φ ι ζ ο μ ε ν ω ι μ ε ν ἔμοι... πάντας δέ κατ' ἀνθρώπους δ ν ο μ α σ τ ό ς.

Έτσι μπορούσαν και οι ποιητές να θαυμάζουν σ' ένα έργο τη σοφία του τεχνίτη-του. Κατά τα 510+500 π. Χ. ο Ανακρέων, όταν ήταν στη Θεσσαλία, έγραψε το ακόλουθο επίγραμμα για ένα κεντητό ρούχο, που η Δύσηρις, γυναίκα του ταγού Εχεκρατίδα από τα Φάρσαλα, αφιέρωσε σε κάποια θεά και που το είχε δουλέψει η ανυφάντρα Πρηξιδίκη (108 D.):

ιδ Πρηξιδίκη μὲν ἔρεξεν, ἐβούλευσεν δὲ Δύσηρις
εἴμα τόδε· ξυνή δ' ἀμφοτέρων σοφίη.

Η Πρηξιδίκη τό 'φτιασε, το μελέτησε η Δύσηρις το ντύμα τούτο· μα και των δυό ανταμική η γνώση.

Με το παρακάτω επίγραμμα προχωρούμε περισσότερο στην κατεύθυνση των αρχικών ερωτημάτων του κεφαλαίου τούτου. Βρίσκεται σε μιá βάση αναθήματος από την Ακρόπολη και ανήκει στο τρίτο τέταρτο του 6ου αι.:

κ [ἔσθλόν] τοῖσι σοφοῖσι σο[φ]ί[ζ]εσθ[αι] κ[α]τ[ὰ] τέχνην[.]

[*hōs gār*] *hēchei téchne, lói[o]n' hēch[ei] bíoton.*
[... *ánēthe*]ε Ἀθηναίαι δεκάτ[εν] ho ...].

Καλό είναι για τους γνωστικούς να κόβει το μυαλό-τους στην τέχνη" γιατί όποιος κατέχει την τέχνη έχει καλύτερη ζωή. Ο δεινάς το αφιέρωσε στην Αθηνά για δέκατο.

Δέν ξέρομε ποιά ήταν η τέχνη του θεοσεβούμενου αυτού ανθρώπου· ένα όμως βγαίνει από την άμεση σύνδεση του τελευταίου στίχου, του αφιερωτικού, με τους δυό πρώτους: ότι ο τεχνίτης αυτός αισθανότανε πως τη σοφία-του, που τον βοήθησε να προκόψει και να διαθέσει το δέκατο από τα κέρδη-του για το αφιέρωμά-του, τη χρωστούσε στην Αθηνά. Το αίσθημα τούτο είναι πανάρχαιο και μένει ζωντανό πολύ ακόμη μετά τους αρχαίους χρόνους. Τα τεκμήρια είναι πάρα πολλά.

Στην Ιλιάδα (Ε 59ε.) ο Φέρεκλος, ο τεχνίτης που έφτιαξε τα κακορίζικα καράδια (*ἀρχεκάκους νῆας*) του Αλεξάνδρου,

*χερσὶν ἐπίστατο δαίδαλα πάντα
τεύχειν ἔξοχα γάρ μιν ἐφίλατο Παλλὰς Ἀθήνη.*

Ἄλλοι στίχοι δείχνουν την Αθηνά να δασκαλεύει κιόλας τον Ξυλουργό (Ο' 410ε.):

*Ἄλλ' ὥς τε σιάθμη δόρυ νήϊον ἐξιδύνει
τέκτονος ἐν παλάμῃσι δαήμονος, ὅς ῥά τε πάσης
εὖ εἶδῃ σοφίης ὑποθημοσύνησιν Ἀθήνης...*

Και ο χρυσικός (*χρυσός* λέει ακόμα ο λαός) απ' αυτήν και από τον Ἡφαιστο έχει μάθει τη χάρη της δουλειάς-του (ζ' 232ε.):

*ὥς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνῆρ
ἴδρις, δν Ἡφαιστος δέδαεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελεεί...*

Αυτούς τους στίχους θα είχε στο νού-του ο Σόλων, εκφράζει όμως και των δικών-του χρόνων το αίσθημα (γύρω στα 600 π. Χ.), όταν στη μεγάλη-του ελεγεία «εις ἑαυτόν», εκεί που απαριθμεί τους τρόπους που οι θνητοί κερδίζουν τη ζωή-τους, μελετάει πλάι-πλάι τους τεχνίτες και τους ποιητές με λέξεις χαρακτηριστικές, που ταιριάζουν και στους δυό (απ. 1 D. στ. 49ε.):

*ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ Ἡφαισίου πολυτέχνῳ
ἔργα δαεὶς χειροῖν ξυλλέγεται βίον,*

ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδασχθεῖς,
ἡμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος.

Οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτέχνες, ὅσο πιό περήφανοι ἦτανε για την ἀξία της τέχνης-τους, τόσο περισσότερο ἐτόνιζαν το δασκάλειμά-τους ἀπὸ το θεό—τέτοια λόγια τους βάζουν στο στόμα οἱ ποιητές.

Ἰπῆρχαν στην ἀρχαϊκὴ εποχὴ δυὸ περίφημοι ἀνυφαντάδες ἀπὸ τὴ Σαλαμίνα τῆς Κύπρου, ὁ Ἀκεσᾶς καὶ ὁ Ἐλικῶν, πατέρας καὶ γιός, που μιά παράδοση ἔλεγε πως ὕφαναν τὸν πέπλο τῆς Ἀθηνᾶς για τὰ πρῶτα μεγάλα Παναθήναια (566 π.Χ.). Του δευτέρου εἰσώζοταν ἓνα ἔργο στους Δελφούς με τὴν ἐπιγραφή :

κα τεῦς Ἐλικῶν Ἀκεσᾶ Σαλαμίνιος, ὃι ἐνὶ χερσὶν
πότνια θεοπεσίην Παλλὰς ἔπνευσε χάριν.

Τὸ ἔφτιασε ὁ Ἐλικῶν τοῦ Ἀκεσᾶ ἀπὸ τὴ Σαλαμίνα, που στα χέρια-του ἡ θέσποινα ἡ Παλλὰς θεϊκὴ φύσηξε χάριν.

Θα μπορούσαμε νὰ υποθέσουμε πως ὁ δευτερός στίχος υπαινίσσεται τὸν παναθηναϊκὸ πέπλο, πως δηλαδή ἡ χάρις τῶν χειρῶν τοῦ Ἐλικῶνος εἶναι ἡ ἀνταμοιβή-του ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ για τὸν πέπλο-της. Μὰ δὲν εἶναι ἀνάγκη καὶ τῶν Φαιάκων τίς γυναῖκες ἡ Ἀθηνᾶ τίς εἶχε κάμει περίφημες ἀνυφάντρες (ἡ 108ε.) :

ὅσων Φαίηκες περὶ πάντων ἰδριες ἀνδρῶν
νῆα θοὴν ἐνὶ πόντῳ ἔλαυνέμεν, ὥς δὲ γυναῖκες
ἰστῶν τεχνῆσαι πέρι γάρ σφισι δῶκεν Ἀθήνη
ἔργα ἔπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλὰς.

Με τὸ ὄνομα τοῦ Σιμωνίδῃ μας ἔχει παραδοθεῖ ἓνα ἐπιγράμμα για τὸ ἔργο ἐνός Παριανοῦ γλύπτη (κι ἂν δὲν εἶναι τοῦ Σιμωνίδῃ, ἀνήκει ὅμως στα χρόνια-του [558—468 π. Χ.] καὶ πιθανώτερα στὸν ἕκτον αἰῶνα ἀκόμη) :

κβ Ἀρτέμιδος τόδ' ἄγαλμα (διηκόσαιο γὰρ ὁ μισθὸς
δραχμαὶ ταὶ Πάριαι, τῶν ἐπίσημα τράγος),
ἀσκητὸς δ' ἐποίησεν Ἀθηναῖς παλάμῃσιν
ἄξιος Ἀρκεσίλας, υἱὸς Ἀριστοδόκου (114 D.).

Τῆς Ἀρτέμιδος τοῦτο τὸ χαροῦδι — ἡ πληρωμὴ διακόσιες δραχμῆς παριανές, που ἔχουν σημάδι ἐπάνω τὸν τράγο — καὶ τὸ ἔφτιασε

δασκαλεμένος από της Αθηνάς τα χέρια ο άξιος Αρκεσίλας, ο γιός του Αριστοδείκου.

Η Αθηνά λοιπόν η ίδια με τα χέρια-της οδηγούσε τον Αρκεσίλα στη δουλειά-του. Η τεχνική έκφραση είναι επική (πρβλ. Ησιόδου Θεογον. 578ε. ἀμφὶ δέ οἱ στεφάνην χρυσήν κεφαλῆφιν ἔθηκε, τὴν αὐτὸς ποίησε περικλυτὸς Ἀμφιγυῖει|δάσκησας παλάμησι).

Το ίδιο πιστεύει και ο Πίνδαρος. Στα παινέματα της Ρόδου — αληθινά «παινέματα της νύφης» του Ηλίου — που περιέχει ο 7ος Ολυμπιονίκος-του (464 π.Χ.), θυμάται με λόγια βαθιού θαυμασμού τη φήμη των παλιών-της τεχνιτών και την υπερφυσική «αρετή» της τέχνης-τους (50ε.) :

κγ

αὐτὰ

δέ σφισιν ὄπασε τέχραν
 πᾶσαν ἐπιχθονίων Γλαυκ-
 ὥπιδι ἀριστοπόνοισι χερσὶ κρατεῖν.
 *Ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἐρπόν-
 τεσσὶ θ' ὁμοῖα κέλυνθοι φέρον·
 ἦν δὲ κλέος βαθύ. Δαέν-
 τι δὲ καὶ σοφία μεί-
 ζων ἄδολος τελέθει.

Η ίδια η Γλαυκώπιδι τους έδωσε στην πάσα τέχνη να ξεπερνούν τους ανθρώπους με χέρια που από τον κόπο-τους έθγαιναν τα καλύτερα πράγματα. Κ' οι δρόμοι είχαν επάνω-τους έργα σαν ζωντανά, που περπατούσαν· κ' ήταν η δόξα-τους βαθιά. Σ' όποιον δασκαλευτεί, σ' αυτόν η γνώση περισσότερο μεγαλώνει χωρίς δόλο.

Το γεγονός, ότι τα πινδαρικά λόγια αναφέρονται σε παλιά θαύματα, δέν μετριάζει τη σημασία-τους για το τί έβλεπαν οι αρχαίοι στην τέχνη-τους· αντίθετα φωτίζουν ζωηρά την πραγματικότητα του μυθικού κόσμου στα χρόνια εκείνα, τη μυθική βάση που κρατάει γερά επάνω-της ολόκληρη τη ζωή. Και δείχνουν ακόμη, μαζί με το επίγραμμα του Ανακρέοντος (10), πως και οι ποιητές αναγνώριζαν πρόθυμα στους καλλιτέχνες το ίδιο χάρισμα και την ίδια άρετή, που αποτελούσε τη δική-τους αξία, πως η σοφία δέν ήταν αλαζονική αξίωση των καλλιτεχνών.

Τα τεκμήρια για το ζήτημά-μας δέν τελειώνουν με τον Πίνδαρο. Σκέψες όμοιες βρίσκομε και στον Ευριπίδη και στον Πλά-

των α.α.· μα ο χαρακτήρας ίσα ίσα της σκέψης, που έχουν τέτοιες έκφρασες στους σωκρατικούς χρόνους, επιβάλλει να περιοριστούμε στα χρόνια, όπου το αίσθημα και η ιδέα βρίσκουν άμεσα το λεχτικό-τους ντύμα, χωρίς να περάσουν από το εργαστήρι του συλλογισμού.

Τώρα πιά είναι φανερό, πως οι αρχαϊκές εκείνες έκφρασες για τα έργα της τέχνης και τους καλλιτέχνες-τους δέν περιέχουν καθόλου ανευλάβεια μπροστά στο θεό ή κομπορρημοσύνη μπροστά στους ανθρώπους. Ο γνωστικός τεχνίτης, που με την εξυπνάδα-του είχε μάθει όλα τα μυστικά της έμπραχτης τέχνης, ώστε τα έργα-του να γοητεύουν με την ομορφιά-τους, χρωστούσε όλη-του την τελειότητα (=ἀρετή τέχνης=σοφία) στην αγάπη της Αθηνάς και του Ηφαίστου· η αγάπη αυτή των θεών δέν τον είχε μόνο προικίσει μιά για πάντα με το χάρισμα τούτο, μα του παραστεκόταν αληθινά κάθε φορά που έπιανε να φτιάσει ένα έργο και του οδηγούσε αληθινά το χέρι — αίσθημα που με συγκίνηση βλέπουμε να το εκφράζουν συχνά οι τεχνίτες σε ανάγλυφα και αγγεία.

Πόσο μέρος άφηγε στην ατομική πρωτοβουλία του αρχαϊκού τεχνίτη ο θεός-του, είναι δύσκολο για μάς σήμερα να το συλλάβουμε με λόγια. Θα το αιστανθούμε όμως ευκολώτερα, άν συλλογιστούμε πως για τον αρχαϊκό Έλληνα κάθε πράξη-του είναι συν-έργεια, ποτέ όμως έργο του θεού. Ας θυμηθούμε, έξαφνα, την Αθηνά στη βίαιη σκηνή του Αχιλλέα με τον Αγαμέμνονα για τη Βρισηΐδα (Α 188ε.) : η θεά δέν προστάζει τον Αχιλλέα από την αρχή να υποχωρήσει, όπως θα έκανε ένας ανατολικός θεός, παρά μπαίνει στη μέση να τον συμβουλέψει (αόρατη απ' όλους και μόνο σ' αυτόν φανερή) μόνον τη στιγμή που ο Αχιλλέας διστάζει και δέν ξέρει τί να κάμει, να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα ή να κρατηθεί· η θεά δείχνει το σωστό δρόμο, μα η απόφαση μένει στον άνθρωπο :

193 ἥος ὁ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη
οὐρανόθεν...

στῇ δ' ὀπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα,
οἴωι φαινομένη τῶν δ' ἄλλων οὔ τις ὁρᾷτο....

Τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἴ κε πύθηαι,
 οὐρανόθεν...

Δέν ξαναγνώρισε ο κόσμος τέτοια θερμή σχέση του ανθρώπου με τους θεούς, δηλαδή με την πραγματικότητα που τον τριγύριζε, τέτοια ατμόσφαιρα σπιτιού να τους ενώνει — μόνο που στο «σπίτι» αυτό τα παιδιά (ἄνῃρ νήπιος ἤκουσε πρὸς δαίμονος ὄκωσπερ παῖς πρὸς ἄνδρός, Ηράκλειτος) δέν αλλάζουν ποτέ την υποταχτική-τους θέση απέναντι στον πατέρα και νοικοκύρη, στους θεούς.

Ἄν θελήσουμε να διατυπώσουμε στη σημερινή θεωρητική γλώσσα τη σχέση αυτή της ελληνικής αρχαϊκής τέχνης με τον όλον αρχαϊκό κόσμο, καθώς και τ' αποτελέσματά-της στην τέχνη, το καλύτερο είναι να γυρίσουμε στο πάντοτε νέο βιβλίο του Riegl: «Η παράλληλη πορεία των εικαστικών τεχνών και της κοσμοθεωρίας της αρχαιότητας δείχνεται πολύ χτυπητά στο γεγονός ότι, όταν η τέχνη αρχίζει να προσέχει το ψυχικό στοιχείο των προσώπων-της [δηλαδή στην κλασσική εποχή], φανερώνεται τον ίδιο καιρό ένας έκδηλος δυαδισμός στην ελληνική διάνοηση. Απότομη αντίθεση σ' αυτό παρουσιάζει η παλιά ανατολική και η αρχαϊκή ελληνική εποχή με τον υλιστικό-της μονισμό (η ψυχή = λεπτότατη ύλη) και με το ότι παρασταίνει αντικειμενικά την κάθε μιά υλική μορφή. Επιθυμεί ζωηρά και ακατανίκητα έναν κανόνα, που να είναι απόλυτος νόμος και ν' αποκλείει, όσο γίνεται, κάθε τι υποκειμενικό: γι' αυτό η τέχνη-της είναι αντικειμενική και ανώνυμη και στενότατα δεμένη με τη λατρεία, και η σύγχρονη-της κοσμοθεωρία αυστηρά θρησκευτική ή, πιά σωστά, λατρευτική».

*
* *

Η τελευταία «μυθική κρίση», που την ακούμε από ένα μεγάλο καλλιτέχνη για τον εαυτό-του, βρίσκεται στο επίγραμμα ενός έργου του χαλκοπλάστη Ονάτα από την Αίγινα. Ήταν μιά ομάδα αγαλμάτων στην Ολυμπία, αφιέρωμα των Αχαιών, που παράστανε εννιά ήρωες του Τρωϊκού πολέμου την ώρα του κλήρου για τη μονομαχία με τον Έκτορα: αποτελούσαν μισό κύκλο αντίκρου στο

Νέστορα, που είχε του καθενός τον κλήρο μέσα στην περικεφαλαία. Στην ασπίδα του Ιδομενέως ο καλλιτέχνης είχε γράψει :

κδ Πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα καὶ τόδ' Ὀνάτα
 Αἰγινήτω, τὸν γένετο παῖδα Μίκων.

Κι άλλα πολλά έργα και τούτο του έξυπνου είναι Ονάτα του Αιγινήτη, που τον γέννησε παιδί-του ο Μίκων.

Δυστυχώς δέν μας έχουν παραδοθεῖ τα χρονικά σύνορα της δράσης του Ονάτα, φαίνεται μόνο πως η ακμή-του πέφτει στην 78η Ολυμπιάδα (468 π.Χ.)· ούτε έχει κατορθώσει η έρευνα να συλλάβει συγκεκριμένα πράγματα για την καλλιτεχνική-του φυσιογνωμία : ήταν ακόμη αρχαϊκή ή αντιπροσώπευε ακέριο τον καινούργιο ρυθμό ; Για το ίδιο το ανάθημα υπάρχει μόνο η αόριστη ένδειξη, πως ήταν παλιότερο από το ναό του Διός, που το χτίσιμό-του άρχισε κατά τα 470 π.Χ. — μπορεί λοιπόν να έγινε στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αιώνα. Τα λόγια του καλλιτέχνη για τον εαυτό-του είναι απλή επιδίωση των αρχαϊκών εκφράσεων ; ή χρησιμοποιώντας ο Ονάτας τη «μυθική» έκφραση, τη σοφία, ήθελε να σημάνει μιá καινούργια, ατομική-του επίτευξη : τον έξυπνο τρόπο που σοφίστηκε για να λύσει το επίκαιρο σ' εκείνα τα χρόνια θέμα της διάταξης μιás ομάδας αγαλμάτων που να συνδέονται και μορφικά (όχι μόνο διανοητικά) μεταξύ-τους ; γιατί ξέρομε ότι και αλλού το αντιμετώπισε, στους Δελφούς, με το ανάθημα των Ταραντίνων — που ίσως δείχνει, ότι συνειδητά επιζητούσε και του άρεσε να παλεύει με το καλλιτεχνικό αυτό πρόβλημα. Δέν μπορούμε να δώσομε σίγουρη απάντηση.

5. ΟΙ ΕΣΤΕΡΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

Όχι ακόμη έξω από τον κύκλο του μύθου, όμως πάντα μακρύτερα από το κέντρο-του και κοντύτερα στην περιφέρειά-του πάμε με μιάν άλλη έκφραση, που παρουσιάζεται στις τελευταίες δεκαετίες του 6ου αιώνα.

Μιά οχτάγωνη στήλη από την Ακρόπολη, βάση κάποιας κόρης, έχει το ακόλουθο επίγραμμα :

κε Παλλάδι Ὀθοναίαι Λύσον ἀνέθηκεν ἀπαρχὴν

hōn autō kt[εá]νον, tēi δὲ θεῷ χαρίεν.
Θεβάδες ἐπ[οίεσεν] ἡ Τέρπ[ι]νο παῖς τόδ' ἄγαλμα.

Στην Παλλάδα Αθηνά ο Λύσων το αφιέρωσε, απαρχή από τα δικά-
 του πλούτη και στη θεά να είναι της αρσειάς-της. Ο Θηβάδης
 το έφτιασε του Τέρπνου ο γιός τούτο το χαρούδι.

Η ιδιότητα ἄγαλμα αναφέρεται πάλι στενά στη θεά που δέχεται
 το αφιέρωμα, δέν είναι όμως η γενική ομορφιά-του που εξαίρεται,
 παρά το χαρίεν. Πιο αναλυτικά δίνει το νόημα της έκφρασης
 αυτής το ακόλουθο επίγραμμα μιάς κολόνας-βάσης από ανάθημα
 στην Ακρόπολη, καμμιά τριανταριά χρόνια ύστερα από το προη-
 γούμενο, κατά το 470 π.Χ. :

κς Ὁ Ἀγγέλitos μ' ἀνέθε[κε]...
 [πότιν'] Ἀθηναία, χεχ[αρίσθο] σοι τόδε δῶρον].
 Εὐένορ ἐποίησεν.

Ο Αγγέλιτος με αφιέρωσε... Δέσποινα Αθηνά, ας είναι της αρ-
 σειάς-σου τούτο το δώρο. Ο Ευήνωρ το έφτιασε.

Η ανάμνηση του Ομήρου είναι πάλι μέσα στις έκφρασεις αυτές (Θ
 203ε. Ι 598ε. κλπ.). Τα αφιερώματα του Λύσωνος και του Αγγ-
 γελίτου είναι τέτοια που θ' αρέσουν στη θεά, που θα χαρεί η θεά
 βλέποντάς-τα, όπως και στη θυσία του Νέστορος (γ 432ε.) :

....ἦλθε δὲ χαλκεύς.... ἦλθε δ' Ἀθήνη
 ἱρῶν ἀντιώσσα γέρων δ' ἱππηλάτα Νέστωρ
 χουσὸν ἔδωχ'· ὃ δ' ἔπειτα βοδὸς κέρασιν περικέχεν
 ἀσκήσας, ἣν ἄγαλμα θεὰ κεχάροιτο ἰδοῦσα.

Αλλά και στα μνημεία της ανθρώπινης στοργής βρίσκει θέση
 η έκφραση αυτή. Σε μία βάση, που βρέθηκε όχι μακριά από τον
 Κεραμεικό, διαδάζουμε :

κς παιδὸς Νέλονος Νελονίδο ἐστὶ τὸ σῆμα,
 ὅς χυδοὶ τὸ ἀ[γα]θὸν μνῆμα ἐποίει χαρίεν.

Ἐνδοί[ος] κ[α]ὶ τ[ό]νδ' ἐπ[ό]ε.

Του Νήλωνιδη είναι ο τάφος, του παιδιού του Νήλωνος, που για
 το γιό-του τον καλό μνήμα έφτιασε χαριτωμένο.—Ο Ένδοιος
 έφτιασε και τούτον.

Επάνω στη βάση, που ήταν στολισμένη και με ζωγραφιά σφυρο-

κοπημένη αργότερα επίτηδες όπως και τα γράμματα, στεκόταν άλλοτε ένα επιτύμβιο άγαλμα κούρου. Το μνήμα τούτο φαίνεται πως έγινε ανάμεσα στα 514 και 508 π.Χ. : από τα ονόματα που διαβάζονται (δείχνουν αρχοντικό σόι), από τον πλούτο του μνημείου (που το έκαμε ένας ονομαστός καλλιτέχνης της εποχής, ο Ένδοιος), από τη βίαιη καταστροφή-του τέλος, ένας ερευνητής έδγαλε το πιθανό συμπέρασμα πως πρόκειται για το επιτύμβιο ενός ευπατρίδη Αθηναίου (ίσως από τους Αλκμεωνίδες), που τον τάφο-του τον εχάλασαν στα πρώτα ταραγμένα χρόνια της Αθηναϊκής δημοκρατίας οι οπαδοί των τυράννων.

Το άλλο όμως τεκμήριο του «χαριτωμένου» επιτύμβιου μνημείου μας το προσφέρει η Σίκινος, το περιφρονημένο ξερονήσι των Σολωνικών στίχων· είναι ένα επίγραμμα του τέλους του βου αιώνα, που συνταιριάζει τη «μυθική κρίση» καλόν με την πύο σύγχρονη :

κη Ἀντίδο[τος μὲν τύμβον ἔχευ' αὐτο]ς καὶ παῖδες
Πασίδοι· τὸ δὲ σᾶμ' Εὐνο[ος] ἔστιασε,
καλὸν κεχαρισμένον ἔργον.

Ο Αντίδοτος τον τύμβο σφώρισε ο ίδιος και τα παιδιά-του για τον Πασίδικο· μα το μνήμα ο Εύνος το έστησε, όμορφο χαριτωμένο έργο.

Το πρώτο καινούργιο πράγμα στις έκφρασες αυτές είναι πως τονίζεται αποκλειστικά η πλευρά εκείνη της ομορφιάς του έργου, που φέρνει χαρά σ' όποιον το βλέπει, κερδίζει την αγάπη-του. Για τη μυθική αντίληψη όμως τα αισθήματα αυτά μόνο η Χάρις ή οι Χάριτες τα γεννούν, μόνο η χάρις που έχει φωλιάσει μέσα στο έργο και το κάνει χαρίεν. Ακόμη μιά φορά, είναι πολύ δύσκολο για μάς τους νεώτερους να περιγράψομε το πλούσιο, μα συνακόλουθο και συγκεκριμένο, αισθησιακό περιεχόμενο, που είχαν για την καρδιά και το νού του «μυθικού» ανθρώπου οι λέξεις αυτές. Η χάρις των Ελλήνων δέν έχει καμμιά σχέση με τους εννοιολογικούς ορισμούς που δοκίμασαν οι νεώτεροι αισθητικοί. Ούτε είναι ακόμη τότε ξεκαθαρισμένη η σχέση της χάρις με την ομορφιά, αν δηλαδή τούτη είναι το «μειζον» και κείνη το «ελασσον» — μ' όλο που οι Χάριτες είναι μονάχα συντροφισσες της Αφροδίτης ή του Ερμή. Ίσως δίνομε επάνω κάτω την εντύπωση,

που έχουμε από τον τρόπο που μεταχειρίζονται τη λέξη οι πρώτοι και οι αρχαϊκοί ποιητές, αν πούμε ότι: χάρις είναι η αυθυπόστατη, αποχωρισμένη από την ομορφιά δύναμη, που έχει το όμορφο πράγμα, να αρέσει, να μας κάνει να το αγαπούμε και, ακόμη περισσότερο, να θέλουμε να το έχουμε — δύναμη ερωτική στο βάθος, που προκαλεί αίσθημα σχεδόν ερωτικό. Έτσι στην Ιλιάδα (Ω 347ε.) ο Ερμής

βῆ δ' ἰέναι κούρωι αἰσυμνητῇρι ἑοικώς,
πρῶτον ὑπηνήτηι, τοῦ περ χαριεστάτη ἤβη·

ενώ αντίστροφα η Σαπφώ στο άγουρο για γάμο κορίτσι λέει (41 D.):

σμίκρα μοι πάις ἔμμεν' ἐφαίνεο κᾶχαρις.

Το δεύτερο καινούργιο στοιχείο, που φέρνει η έκφραση αυτή, είναι ότι μόνη-της διατυπώνει μιά σχέση: δέν υπάρχει το *χαρίεν* χωρίς εκείνον που θα το αιστανθεί. Ο πιο σύγχρονος ποιητής της εποχής των μνημείων που εξετάζουμε στο κεφάλαιο τούτο, ο Ανακρέων, το λέει με όλη την επιθυμητή καθαρότητα (29 D.):

ἔρομαι <δέ> τοι συνηβᾶν· χαρίεν γάρ ἦθος ἴσχεις·

ή (32 D.):

ἐμὲ γὰρ λόγων <ἐμῶν> εἵνεκα παῖδες ἂν φιλοῖεν·
χαρίεντα μὲν γὰρ αἶδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι.

Προβάλλει λοιπόν από το βάθος ο θεατής. Και μάλιστα ο θεατής αυτός είναι, έμμεσα τουλάχιστο, ο άνθρωπος: στον άνθρωπο άρεσε πρώτα το έργο που «άμποτε ν' αρέσει και στους θεούς». Στα επιγράμματα δα *κζ* και *κη* το πράγμα είναι αναμφίβολο.

Βέβαια, όπως είπαμε και στην αρχή του κεφαλαίου, δέν εδγήκαμε ακόμη έξω από το μυθικό κύκλο. Πρώτα πρώτα «μυθική» είναι η σιγουριά (όπως και στο *περικαλλές*), που εκφράζουν τα περισσότερα από τα επιγράμματα αυτά, για τη χάρη των έργων που συνοδεύουν — ας σημειωθεί ωστόσο ότι σ' ένα τουλάχιστο, στο *κς*, η σιγουριά αυτή μετριάζεται με την ευχτική σημασία της πρόσταχτικής. «Μυθική» είναι έπειτα, στο αίσθημα των ανθρώπων εκείνων, και η πηγή του χαρίσματος αυτού: το επίγραμμα του Ελικώνος (*κα*) και οι στίχοι της Οδύσσειας που μελετήσαμε παραπάνω (ζ 232ε.) λένε καθαρά, ότι στους θεϊκούς-τους δασκά-

λους, στην Αθηνά και στον Ήφαιστο, χρωστούν οι τεχνίτες την ικανότητά-τους να φτιάχνουν *χαρίεντα* έργα. Από τ' άλλο μέρος όμως τα τελευταία επιγράμματα τραβούν έξω από την αφάνεια τον άνθρωπο θεατή· ο κλειστός, αρκετός στον εαυτό-του κύκλος του μύθου σπάζει σ' ένα σημείο τουλάχιστο.

Ας φέρομε τέλος στο νού-μας την όψη της αρχαϊκής τέχνης στα χρόνια των επιγραμμάτων αυτών, στις τέσσερες τελευταίες δεκαετίες πρίν από τα μηδικά (επάνω κάτω 520—480 π. X.): τις εκλεπτυσμένες, λυγρές, απίθανες συχνά μορφές-της, το σοφό συνταίριασμα του σκόπιμα περίπλοκου ρούχου με τη ζωντάνια του κορμιού, τα πλουμίδια που σκορπίζονται επάνω-τους και τέλος το έξοχο δούλεμα της μαρμάρινης, επιδερμίδας — και θα καταλάβομε πώς τώρα πρώτη φορά μιλούν για «χάρη» τα επιγράμματα των έργων. Με τη μιά έννοια ή με την άλλη, με τον ένα τύπο ή με τον άλλο, η λέξη αυτή είναι τώρα πολύ αγαπητό στοιχείο και του ποιητικού ύφους. Αναφέρομε ακόμη ένα επίγραμμα του Ανακρέοντος, από τα Θεσσαλικά-του χρόνια (510—500 π. X.), γραμμένο για κάποιο αφιέρωμα του ταγού Εχεκρατίδα, του συζύγου της Δυσήριδος, που την είδαμε στο επίγρ. ιθ, (107 D.):

κθ *σάν τε χάριν, Διώνυσε, καὶ ἀγλαὸν ἄσπεϊ κόσμον
Θεσσαλίας μ' ἀνέθηκ' ἀρχὸς Ἐχεκρατίδας.*

Και για τη δική-σου αρεσιά, Διώνυσε, και φωτερό στην πόλη στόλισμα ο άρχος της Θεσσαλίας μ' αφιέρωσε ο Εχεκρατίδας.

Αλλά ιδιαίτερο θέλγητρο έχει ένα επίγραμμα του Σιμωνίδη, γραμμένο σε μιά ερμαϊκή στήλη, που βρέθηκε στο Μαρκόπουλο και ανήκει στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αιώνα (101 D.):

λ *Σ[τρωίβο] π[α]ῖ, τό[δ'] ἄγαλ[μα], Λεο[κράτες, εἴτ'] ἀνέθηκες]
Ἡερμῆι, καλλικόμεως οὐκ ἔλαθες [Χάριτας].*

Του Στρωίβου γιέ, Λεωκράτη, τούτο το χαρούδι σαν τ' αφιέρωσες στον Ερμή, οι ομορφομαλλούσες δέν σε ξέχασαν οι Χάριτες.

Υποστήριξαν πως ο δεύτερος στίχος θέλει να πεί, ότι ο Ερμής και οι συντρόφισσές-του Χάριτες θ' ανταμείψουν χωρίς άλλο το Λεωκράτη για το αφιέρωμά-του. Ίσως υπάρχει μέσα στο στίχο και η πανάρχαιη αυτή ιδέα, που και στον Όμηρο εκφράστηκε με

συγγενική λέξη (ο Πεισίστρατος του Νέστορος εύχεται στον Ποσειδῶνα, γ 55ε., αὐτὰρ ἔπειτ' ἄλλοισι δίδου χαρίεσσαν ἀμοιβήν| σύμπασιν Πυλίοισιν ἀγακλειτῆς ἐκατόμβης). Μα, ύστερα από τα επιγράμματα που είδαμε παραπάνω, νομίζω πως και εδώ ακούμε να μιλάει προπάντων το καμάρι του Λεωκράτους για τον όμορφον ερμή που αφιέρωσε : εκάλεσε τον ποιητή να τον στολίσει με τους στίχους-του· και τούτος μπήκε μέσα στην καρδιά-του και εξέφρασε τη «χάρη» του καλλιτεχνήματος με περίπλοκη διατύπωση, που κάνει το ύφος πύο γοητευτικό — τί άλλο είναι η αρχαϊκή χάρις ; δέν επιτρέπεται να φανταστούμε πως κι ο Λεωκράτης θα βρήκε το Σιμωνίδειο επίγραμμα πολύ χαρίεν ;

*
* *

Στον ίδιο κύκλο ιδεών ανήκει ένα ελευσινακό επίγραμμα, με μιιά ενδιαφέρουσα λεχτική παραλλαγή :

λα δέμοι Ἀθηναίων ἄρχον| στέλας καδέθεκεν
 Ἀλκίφρον και τόνδε δρόμον ποίεσεν ἔραστόν
 Δέμετρός τε χάριν [και Φερσεφόνες τ]ανυπέπλο.

Του λαού των Αθηναίων άρχοντας σαν ήταν ο Αλκίφρων έβαλε τις στήλες και τούτον το δρόμο έφτιασε τον αγαπητερό, για της Δήμητρος την αρεσιά και της Περσεφόνης με το μακρύ πέπλο.

Στα χρόνια ίσως που ο Πεισίστρατος ή οι γιοί-του έχτισαν επισημότερο το Τελεστήριο, κατά τα 530—514 π. Χ., ο Αλκίφρων εσυμμόρφωσε κι αυτός ή και για πρώτη φορά έφτιασε την πομπική οδό ή ένα στάδιο (η σημασία του δρόμου δέν είναι βέβαιη), για να τιμήσει τη Δήμητρα και την Κόρη. Η λέξη χάρις, που συνδέει με τα προηγούμενα τεκμήρια, δέν λείπει πάλι· αλλά για επίθετο, που να εκφράζει την ομορφιά του χώρου και του ιδρύματος του Αλκίφρονος, ενός άψυχου πράγματος, επροτιμήθηκε η λέξη έραστός : λέει και αυτή ό,τι και το χαρίεις, μα και στον αττικό-της τύπο θυμίζει ό,τι και το επικό ύφος επροτιμούσε για τους τόπους το έρατὸς ή έρατεινός (ύμν. Απόλ. 380 χῶρον έρατόν, 477 πόλιν έρατήν, 179 Μηιονήν έρατεινήν· πρβλ. πκ. το επίγρ. λβ έρατοῖσ' άγλαίην προθύροις).

Στα ίδια χρόνια παρουσιάζονται και άλλες έκφρασες, που είναι ακόμη περισσότερο «από τούτον τον κόσμο», έχουν περισσότερο ανθρώπινο χρώμα. Τέτοια είναι η λέξη *ἀγλαός*, που τη συναντήσαμε κιόλας μιά φορά στο θεσσαλικό επίγραμμα του Ανακρέοντος κθ : το ανάθημα του Εχεκρατίδα ήταν όχι μόνο για να χαρεί ο Διόνυσος, παρά και «λαμπρό στολίδι» για την πόλη. Την εχρησιμοποίησε και σ' άλλο-του επίγραμμα, για μιά ερμαϊκή στήλη, που στόλιζε το πρόπυλο κάποιου γυμνασίου (106 D.) :

λβ εὐχεῖο Τιμόνακτι θεῶν κήρυκα γενέσθαι
 ἥπιον, ὅς μ' ἔρατοϊσ' ἀγλαίῃν προθύροισι
 Ἐρμῇ τε κρείοντι καθέσσαντο τὸν δ' ἐθέλοντα
 ἀστών καὶ ξείνων γυμνασίῳ δέχομαι.

Εὐχου ο μαντατοφόρος των θεῶν να είναι ὅλο καλωσύνη για τον Τιμόνακτα, που σ' αγαπητερά πρόθυρα και στον Ερμή τον ἄρχοντα φωτερό στολίδι μ' ἔστησε· κι ὅποιος θέλει ἀπό τους πατριῶτες και τους ξένους τον δέχομαι στο γυμνάσιο.

Ἐνα ἄλλο ὅμως ἐπίγραμμα μας συναρπάζει περισσότερο καί για τη σφιχτή-του διατύπωση καί για το πρόσωπο εκείνου που το ἔκαμε : είναι μιά ἀπό τις ερμαϊκές στήλες, που ἔστησε σε διάφορα μέρη της Αττικής ο Ἴππαρχος ο Πεισιστρατίδης ἀνάμεσα στα 528 (που διαδέχτηκε τον πατέρα-του) και στα 514 (που τον εσχάτωσαν ο Αρμόδιος κι ο Αριστογείτων), και ξαναδρέθηκε τελευταία στο Κερωπί :

λγ εἰν μῆεσοι Κεφαλῆς τε καὶ ἄστεος ἀγλαὸς Ηερμῆς.

Ἐνας ερευνητής θυμῆθηκε, σωστά, πως ο Ερμῆς και στον ομηρικὸν ὕμνο είναι *Διὸς ἀγλαὸς υἱός*· ὅπως δείχνουν ὅμως τα τεκμήρια που εξετάζομε ἐδῶ, στον ερμή του Ἰπάρχου το ἐπίθετο στολίζει ὅχι τόσο το θεό ὅσο την εικόνα-του.

Σε ἐπιτύμδια ἐπιγράμματα δέν το ἀπαντοῦμε· και ἂν ο Πίνδαρος εἶπε πως οι Καδμεῖοι ἐστεφάνωσαν ἕνα αἰγινήτικο παιδί, τον Τιμάσαρχο, Ἀμφιπρύωνος ἀγλαὸν παρὰ τύμβον (Νεμ. 4, 20ε.), δέν είναι ἴσως χωρὶς σημασία το ὅτι ἐδῶ πρόκειται για τον τάφο του μυθικοῦ ἥρωα των Θηδῶν, ὅχι κανενός κοινού θνητοῦ.

Την ομορφιά υπογραμμίζει και ο καινούργιος τούτος χαραχτη-

ρισμός· μα την παρουσιάζει ιδιαίτερα σαν αστραφτερή ομορφιά, που φαντάζει από μακριά, καμάρι για όποιον την έχει, για όποιον τη βλέπει θάμπωμα. Αυτή τη λέξη διαλέγει ο Όμηρος για να δείξει τον Πάρι σε μίαν αξέχαστη εικόνα (Ζ 506ε.) :

ὥς δ' ὅτε τις σιατὸς ἵππος, ἀκοστήσας ἐπὶ φάτῃν,
δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίῳ κροαίνων,
εἰωθὼς λούεσθαι ἐν ῥοεῖος ποταμοῖο,
κυνιδῶν ὕψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
ὥμοις αἰσσοῦνται ὁ δ' ἄ γ λ α ῖ η φ ι' πεποιθώς,
ῥίμφα ἐ γούνα φέροι μετὰ ῥ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων —
ὥς υἱὸς Πριάμοιο Πάρις...

Το χρώμα-της η λέξη αυτή το παίρνει από τα ανθρώπινα αισθήματα, που έχουν όμως πάντα δυό όψεις, την καλή και την ανάποδη : η λέξη μπορεί να γείρει περισσότερο κατά την άλλη μεριά και να σημάνει μονάχα τον φαντασμένο (ρ 244, 310). Στα τελευταία αρχαϊκά χρόνια ο άνθρωπος παρουσιάζει, όχι χωρίς κάποιαν αλαζονεία, τον εαυτό-του ρητά σαν το υποκείμενο, που μπορεί να δημιουργήσει την ιδιότητα της *αγλαίας*, μεταχειρίζεται το ρήμα *αγλαίζω* σχεδόν σαν το «τιμώ» ή το «στολίζω». Στο χρονικό του ναού της Αθηνάς της Δίνδου περιγράφεται «πάναξ [παν-αρχ]αῖκός, ἐν ᾧ ἦν ἐξωγραφημένος φύλαρχος καὶ δορομεῖς ἐννῇ πάντες ἀρχαῖκῶς ἔχοντες τοῖ(ς) σχήμασι» με τὸ (ιαμβικό, πρβλ. η και ιγ) επίγραμμα :

λδ Νίκας τόδ' ἐστὶ σᾶμα τῶν Αὐτοχθόνων
φυλὰ κρατήσας' ἀγλάϊξε τὰν θεόν.

Της νίκης τούτο είναι σημάδι· των Αυτοχθόνων η φυλή σαν ξεπέρασε τις άλλες στόλισε φωτερὰ τη θεά.

Οι φανταχτερές λέξεις των ακόλουθων στίχων του Βακχυλίδη είναι, θαρρείς, διαλεγμένες επίτηδες για να μὴν αφήσουν καμμιάν αμφιβολία για το φρόνημα που περιέχεται στα τελευταία αρχαϊκά αναθήματα και στα λόγια που τα συνοδεύουν (3, 17ε.) :

λε λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός,
ὕψιδαῖδάλτων τριπόδων σταθέντων
πάρουθε ναοῦ, τόθι μέγιστον ἄλσος

Φοίβου παρὰ Κασταλίας ῥεέθροις

Δελφοὶ διέπονσι. Θεὸν θεὸν τις

ἀ γ λ α ῖ ζ έ τ ω, ὁ γὰρ ἄριστος ὄλβων.

Και λάμπει ἀπὸ τ' αστραποδόλημα το χρυσάφι, σαν στήθηκαν οἱ φιλοπλουμισμένοι τρίποδες μπροστά στο ναό, ἐκεῖ που οἱ Δελφοὶ φροντίζουν το μεγαλύτερο ἄλσος του Φοίβου δίπλα στὴς Κασταλίας τὰ νερά. Το θεό, το θεό ὁ καθένας φωτερὰ να στολίζει, γιὰτι αὐτός εἶναι ὁ καλύτερος πλούτος.

Τὴν ἐκφραση θα τὴ συναντήσομε καὶ πῶς κάτω, στο ἐπίγραμμα τῆς Αλικαρνασσοῦ (λθ: βωμὸν ἐπαγλαίσας).

Ἡ ἀγλαΐα εἶναι ἡ λέξη που φέρνει ἀδιάστα στο νού-μας τὴ φανταχτερή, τὴ λουλουδένια ὄψη τῆς ομορφιάς, ἐκεῖνη που μας γοητεύει στα ἔργα τῆς ὑστερης ἀρχαϊκῆς τέχνης καὶ που εἶναι τόσο καινούργια στὴν ιστορία, ὥστε ξεγελιόμαστε καὶ παίρνομε τὴν τέχνη αὐτὴ γιὰ ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος, ξεχνώντας πως στὴν πραγματικότητα δὲν ἔχομε μπροστά-μας παρὰ μιὰ φάση ἐνὸς τέλους.

*
* *

Μα καὶ ἡ ἄλλη πλευρά τῆς ὑστερης ἀρχαϊκῆς ομορφιάς (τις μελετοῦμε μιὰ-μιὰ χωριστά, ἐνὼ στο βάθος ἡ ρίζα-τους εἶναι κοινὴ βέβαια), δηλαδὴ το ἀφάνταστα λεπτὸ καὶ περίπλοκο δούλεμα τῶν ἐργων-τῆς, δὲν ξυπάζει το δικό-μας νού μόνο, παρὰ εἶχε ἀνάγκη καὶ τότε να κηρύξει τὴν αξία-τῆς. Στὸ χρονικὸ τῆς Αἰνδου ἀναφέρονται ἀγάλματα ἀφιερωμένα ἀπὸ ἓναν τύραννο τῶν Συρακουσῶν κατὰ το τέλος το βου αἰῶνα, που εἶχαν τὴν ἐπιγραφή :

λς [Πόλλις ὁ Σωσίλα υἱὸς Ἀθάναι[Λι]νδί[αι εὐχὰν]

[αὐτός τ' ἦδ' υ]ἱὸν τάδε δαυδάλε' ἔργ' ἀνέθηκε.

Ὁ Πόλλις, τοῦ Σωσίλα ὁ γιός, στὴν Αθηνά τῆς Αἰνδου τάμα, αὐτός κ' οἱ δυό-του γιοί, τούτα τα πλουμιστά ἔργα ἀφίερωσε.

Με τὴν ἴδια λέξη κοσμεί ὁ Σιμωνίδης τὸν τρίποδα, που ἡ φυλὴ Ἀντιοχίς το 476 π.Χ. τὸν κέρδισε με χορικὸ τραγούδι δικό-του (77 D.) :

λς ἦρχεν Ἀδείμαντος μὲν Ἀθηναῖοις, ὅτ' ἐνίκα

Ἀντιοχίς φυλὴ δαυδάλεον τρίποδα.

Ξεινοφίλου δὲ τόθ' υἱὸς Ἀριστείδης ἐχορήγει
 πενήκοντ' ἀνδρῶν καλὰ μαθόντι χορῶι.
 ἅμφι διδασκαλίῃ δὲ Σιμωνίδῃ ἐσπετο κῦδος
 ὀγδοκονταέτει παιδί Λεωπρέπεος.

Ἄρχοντας ἦταν ὁ Ἀδεύμαντος στους Ἀθηναίους ὅταν νίκησε ἡ Ἀντιοχίς φυλή καὶ πήρε τον πλουμιστό τον τρίποδα. Του Ξεινοφίλου τότε ὁ γιὸς ὁ Ἀριστείδης ἦταν χορηγός σε πενήντα ἀντρῶν χορό ὁμορφα δασκαλεμένον. Μα για τὴ διδασκαλία ὁ Σιμωνίδης δοξάστηκε, που ἦταν ογδόντα χρονῶν, ὁ γιὸς τοῦ Λεωπρέπεος.

Για τὸ Βαχυλίδῃ πιά οἱ τρίποδες εἶναι ὑψιδαίδαλοι! (λε).

Ἄν θυμηθοῦμε πῶς χρησιμοποιεῖ τὸ δαιδάλεος, τὸ δαίδαλον, τὸ δαιδάλλω ὁ Ὅμηρος (πρώτα πρώτα βέβαια για τὸ θεϊκὸ τεχνίτη, τον Ἥφαιστο, μα καὶ για τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ ἔργα-τοὺς) καὶ πῶς ἡ λέξη ἐγίνε κύριο ὄνομα για τὸν τύπο τοῦ γλύπτη τοῦ 7ου αἰ., τον πολυῦμνητο Δαίδαλο, θὰ καταλάβομε ἀμέσως πού δείχνει με τὸ δάχτυλο ἡ ἐκφραση αὐτή, ὅταν συνοδεύει τὰ καλλιτεχνήματα: στὴν πραγματοποίηση τῆς τεχνικῆς τελειότητος, στὴν ἐκπληχτικὴ μαστοριά τοῦ χειριοῦ. Ὅπως τὸ χαρίεις καὶ τὸ ἀγλαός, ἐτσι καὶ ἡ λέξη τούτη εἶναι στὴν ποίηση τῶν χρόνων ἐκείνων τόσο συχνό καὶ ζωντανό στοιχεῖο τοῦ ὕφους-τῆς, ὥστε θ' ἀναφέρω μόνο ἓνα χωρίο τοῦ Πινδάρου, ἰδιαίτερα παραστατικό, που δείχνει κιόλας πόσο κοινοὶ εἶναι ἀκόμη οἱ «τεχνικοί ὅροι» για τὸ ποιητικό καὶ τὸ καλλιτεχνικό ἔργο: πέποιθα, λέει στὸν Ἱέρωνα τῶν Συρακουσῶν για τὸν ὕμνο που τοῦ κάνει: (Ολ. 1, 103ε.).

λη

πέποιθα δὲ ξένον
 μή τιν' ἀμφοτέρω καλῶν τε
 ἴδριν ἁμᾶι καὶ δύναμιν
 κυριώτερον
 τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδα-
 λωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.

Ἔχω τὴν πεποιθήση πῶς κανέναν ἄλλο φίλο, που να εἶναι καὶ τὰ δυό, να ξέρει καὶ τὰ ὁμορφα καὶ ἀντάμα να ξεπερνάει στὴ δύναμη τοὺς σημερινούς, δὲν θὰ πλουμίσω με τὶς ἑξακουστές διπλές τῶν ὕμνων-μου.

Στα δυό τελευταία επιγράμματα (λς, λξ) και στους πινδαρικούς στίχους (λη) βλέπομε το καμάρι για την τέχνη του έργου να εκφράζεται με λέξη, που, άν το νόημά-της είναι καθαρά εγκόσμιο, το χρώμα-της όμως είναι ακόμη μυθικό. Σ' ένα επίγραμμα της Αλικαρνασσού, γραμμένο στη βάση ενός χάλκινου αγάλματος (χαμένου), σύγχρονο επάνω-κάτω με το επίγραμμα του Σιμωνίδη (λξ), γίνεται κ' η ίδια η λέξη ολότελα βέβηλη και διάφανη :

λθ Αὐδὴ τεχνήσσσα λίθῳ λέγε, τίς τόδ' ἄγαλμα]
 στήσεν Ἀπόλλωνος βωμὸν ἐπαυλαῖ[σας] ;
 — Παναμύης υἱὸς Κασβώλλιος, εἴ μ' ἐπ[οτρύνεις]
 ἐξεῖπεν, δεκάτην τήνδ' ἀνέθηκε [θεῶι].

Φωνή της πέτρας τεχνική, λέγε, ποιός τούτο το χαρούδι το έστησε και φωτερά στόλισε του Απόλλωνος το βωμό ; — Ο Παναμύης, ο υἱός του Κασβώλλιος, σαν μου ζητάς να το φανερώσω, το αφιέρωσε για δέκατο στο θεό.

Είπαν πως «φωνή της πέτρας τεχνική» είναι οι στίχοι οι ίδιοι· πως δηλαδή η ερώτηση απευθύνεται στο επίγραμμα, αλλά την απάντηση τη δίνει το άγαλμα. Είναι δύσκολο να παραδεχτούμε τη στριμμένη αυτή ερμηνεία, που δέν στηρίζεται σε κανένα ανάλογο παράδειγμα και που δέν θα ερχότανε, φαντάζομαι, σε κανενός το νού, άν το άγαλμα δέν ήταν χάλκινο· ούτε το τέχνη ειπώθηκε ποτέ για το στίχο. Αντίθετα, η σταθερή χρήση της λέξης και τα συγγενικά και σύγχρονα τεκμήρια, που είδαμε, δέν επιτρέπουν, νομίζω, να αμφιβάλλομε πως με το αὐδὴ τεχνήσσσα λίθου χαρακτηρίζεται πολύ ζωηρά, μα κανονικά, το έργο της τέχνης, το άγαλμα· η ασυμφωνία της λ. λίθου με το χάλκινον άγαλμα της βάσης μπορεί να οφείλεται σε ποιητική κατάχρηση (αποβλέποντας σ' ολόκληρο το μήνμειο) ή στη βολική για τον εξάμετρο φράση· ή μπορεί ο ποιητής να μήν είχε πληροφορηθεί με ακρίβεια, για τί έργο ήταν οι στίχοι-του· θα ιδούμε αργότερα κι άλλη όμοια κατάχρηση (απάντηση του Σιμωνίδη στον Κλεόβουλο, ν). Το ἐπαυλαῖσας του δεύτερου στίχου δένει ακόμη πιό πολύ το επίγραμμα της Αλικαρνασσού με τα άλλα τεκμήρια του κεφαλαίου τούτου.

Όλα τα τεκμήρια αυτά δείχνουν καθαρά με τις λέξεις-τους,

πως και οι ίδιοι οι αρχαϊκοί αιστάνθηκαν έγκαιρα τη σιγανή, μα σταθερή απομάκρυνση της τέχνης-τους από το δαιμονικό κόσμο του μύθου και το όλο και μεγαλύτερο πλησίασμά-της στους ανθρώπινους σκοπούς — μιά αλλαγή που εκφράστηκε στην ύστερη αρχαϊκή τέχνη μορφικά με την άσωτη χλιδή, τον αφάνταστο εκλεπτυσμό και την τελειότητα των μέσων-της.

6. ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΜΙΛΟΥΝ

Είναι κοντά στο νού, ότι σιγά-σιγά μαζί με τους χαρακτηρισμούς των έργων αλλάζουν και τα παινέματα των τεχνιτών, είτε οι ίδιοι τα λένε για τον εαυτό-τους είτε τα βάζουν στο στόμα-τους οι ποιητές των επιγραμμάτων. Στο 4ο κεφάλαιο είδαμε δείγματα τέτοιων επαίνων, όπου η «μυθική κρίση» που περιέχουν, χρωματίζει ζωηρά και τη φράση. Υπάρχουν κι άλλα φυτρωμένα στο ίδιο έδαφος μ' εκείνα, μα πολύ πιό απλά στην έκφραση. Τέτοια είναι τα αυθόρμητα και συμπαθητικά λόγια των αγγειοπλαστών και αγγιογράφων. (Η υπογραφή του ζωγράφου σ' έναν Κορινθιακό πίνακα του Βερολίνου, των πρώτων δεκαετιών του βου αι., *Τιμωνίδ[α]* ἔγραψε βία, είναι για την ομηρική-της διατύπωση μοναδική και πρέπει να παραμεριστεί). Ο μεγάλος Εξηκίας έχει υπογράψει κατά τα 550—540 π.Χ. σε μιά κύλικα του Λούβρου: Ἐχσεκίας μ' ἐποίησεν εὖ. Ἐτσι στα ίδια χρόνια ή λίγο αργότερα κι άλλοι λιγώτερο σπουδαίοι, όπως: Χαριταῖος ἐποίησεν ἐμὲ εὖ (κύλικα στη Ρώμη, Τορλόνια), Δυσιάδης μ' ἐποίησεν εὖ (πυξίδα στο Λούβρο). Ἄλλοι πάλι προτιμούσαν να γυρίσουν τον έπαινο στο έργο-τους: σε μιά κύλικα του Λούβρου διαβάζουμε: καλόν εἰμι τὸ ποτήριον καλ(όν), σε μίαν άλλη της Ρόδου: καλόν εἰμι ποτέριον, Εὖχ(ει)ρος ἐποίησεν ἐμέ. Το ίδιο απλός είναι ο καλός λόγος, που στολίζει τα ονόματα των τεχνιτών ενός χάλκινου αγγέλματος του Διός στην Ολυμπία, που ήταν απάνω από 5 μέτρα ψηλό και θα έγινε γύρω στα 500 π. Χ.:

μ Κλειτόριοι τόδ' ἄγαλμα θεῶι δεκάταν ἀνέθηκαν
 πολλῶν ἐκ πολλῶν χερσὶ βιασάμενοι
 καί με Τρεῖτ[— — υἱοὶ] Ἀρίστων ἥδ' ἑ Τελέστας
 αὐτοκασίγητοι καλὰ Λάκωνες ἔθεν.

Οι Κλειτόριοι τούτο το χαρούδι στο θεό για δέκατο το αφιέρωσαν από πολλές πολιτείες, σαν τις έβαλαν κάτω με τα δυνατά-τους χέ-ρια' και μένα του Τρεϊτ[. .] οι γιοί Αρίστων και Τελέστας τα δυό αδέρφια από τη Λακωνία όμορφα μ' έκαμαν.

Αλλά τα μετρημένα τούτα λόγια δέν ήταν πιά αρκετά στα τελευταία αρχαϊκά χρόνια. Ο αγγειογράφος Ευθυμίδης υπογράφει έναν ψυκτήρα-του (στο Τουρίνο): *Εὐθυμίδες ἔγραψεν ἡ Πολίῳ εὖ γε ναίχι*. Και δέν του φτάνει να δυναμώσει έτσι τον αυτοέπαι-νό-του, παρά στον περίφημο αμφορέα του Μονάχου, έργο τής τε-λευταίας δεκαετίας του 6ου αι., φωνάζει να τον μετρήσουν με τους συντεχνίτες-του και προεξοφλώντας το αποτέλεσμα της σύγκρισης υπογράφει: *ἔγραψεν Εὐθυμίδες ἡ Πολίῳ, ὅς οὐδέποτε Εὐφρό-νιος*. Είμαστε πολύ μακριά από το αρχοντικό φρόνημα των «μυ-θικών» εκφράσεων των παλιότερων τεχνιτών, που βέβαιοι για τον εαυτό-τους αγνοούν τη συζήτηση. Η υπογραφή του Ευθυμίδη δέν μας πάει μόνο βαθιά μέσα στα ανθρώπινα ξεσυνερίσματα, παρά υποδηλώνει και μιὰ πιό ανθρώπινη μέθοδο για να βρεθῇ το καλό: τη σύγκριση με άλλα ανθρώπινα έργα, όχι πιά την αυτονόητη αναγωγή σε μυθικά πρότυπα' πράγμα που πρέπει να εχτιμηθῇ και θετικά, από την άποψη του ξετυλιγμού του ανθρώπινου στο-χασμού, σαν προάγγελος του κατοπινού του-δρόμου.

Οι γλύπτες, τεχνίτες πολύ σπουδαιότεροι και πιό περήφανοι, δέν μπορούσαν βέβαια να μείνουν πίσω. Μιά ιωνική κολόνα από την Πάρο, βάση ενός αναθήματος που χάθηκε, των ίδιων επάνω κάτω χρόνων, έχει το επίγραμμα:

μα Ἄρτεμι, σοὶ τόδ' ἄγαλμα Τελεστο[δίκη ἀνέθηκεν]

Ἀσφαλίου μήτηρ, Θεοσέλεω θυγάτηρ.

Τὸ Παρίο ποίημα Κριτωνίδεω εὐχομαι εἶναι.

Ἄρτεμι, σε σένα τούτο το χαρούδι η Τελεστοδίκη το αφιέρωσε, η μητέρα του Ασφαλίου, η θυγατέρα του Θεοσέλεω. Του Κριτωνίδη έργο του Παριανού έχω να λέω πως είμαι.

Εδώ το έργο καμαρώνει για τον τεχνίτη-του ζωηρά, μα χωρίς κανένα «μυθικό» υπαινιγμό, όπως και στον Όμηρο ο γιός για τον πατέρα-του.

Και από τη Μήλο έχουμε ένα τεκμήριο ανάλογο με τα φω-ναχτά του Ευθυμίδη και σύγχρονό-τους επάνω κάτω. Σε μιὰ

δωρική κολόνα, βάση πάλι κάποιου αναθήματος, ίσως στην Αθηνά, ο τεχνίτης-του, που το αφιέρωσε κιόλας, έγραψε :

μβ Παῖ Διός, Ἐκπῆάντοι δέκσαι τόδ' ἀμ[ε]νπληθὲς ἄγαλμα
σοὶ γὰρ ἐπιευκλόμενος τοῦτ' ἐτέ[λ]εσσε γρόπῃον.

Παιδί του Δία, από τον Έκφαντο δέξου τούτο το αφεγάδιαστο χαρούδι· γιατί σε σένα ευχόταν όταν το ιστόριζε και το τέλιωσε.

Ο Έκφαντος, ζωγράφος ή γλύπτης ή και τα δυό, στήνει μπροστά στη θεά και σε μάς το «αφεγάδιαστο» έργο-του. Παραξευεύτηκαν πολλοί νεώτεροι μελετητές με την τόση αλαζονεία-του και προσπάθησαν με λογής-λογής ερμηνείες να τη βγάλουν από τη μέση· δέν θυμήθηκαν όμως πόσο βαθιά ο αυτοέπαινος τούτος είναι ριζωμένος μέσα στις αρχαϊκές ανάγκες — και μάλιστα σε ωρισμένη-τους φάση: η έκφραση *ἀμεμφές*, και με την αρνητική-της μορφή, αναγνωρίζει την *ανθρώπινη κριτική*, όπως οι περισσότερες του κεφαλαίου τούτου. Απ' αυτήν ξεκινάει μιά μεγάλη σειρά παραλλαγές, που οι δημιουργοί αγαπούσαν αργότερα να παίζουν επάνω στο θέμα *μωμείσθαι* — *μιμείσθαι* (από τους κλασσικούς κιόλας χρόνους), για ν' αμυνθούν ενάντια στους κριτικούς-τους,

εκείνους τούς κακόγλωσσους, που φέγουν ό,τι δούσι
κι απόκει ας μήν κατέχουσι την Ἄλφα σκιάς να πούσι...

Και το γύρισμα του τεχνίτη προς τη μεριά των ανθρώπων πάει όλο και δυναμώνοντας. Μιά «τρανή λαλιά ρητή» στο θεατή είναι τα λόγια, που έγραψε ο Ναξιώτης τεχνίτης Αλεξήνωρ στο αγνό και καλό επιτύμβιο ανάγλυφο, που έκαμε κατά τα 480 π.Χ. για κάποιον Βοιωτό του Ορχομενού :

μγ Ἀλσὴννορ ἐποίησεν ἡο Νάχσιος· ἀλλ' εἰσίδεσθε.

Ο Αλεξήνωρ τό 'φτιασε ο Ναξιώτης· μα για κοιτάχτε-το !

Θα τολμούσε τάχα να τα πεί αυτά και έξω από τη Βοιωτία ; Όπως και νά 'ναι, είναι τα τελευταία που 'ακούστηκαν — τουλάχιστο στα πύο κεντρικά μέρη της καλλιτεχνικής ζωής· γιατί στην περιφέρεια ο αντίλαλός-τους ακούεται πολύν καιρό ακόμη : στο βάθρο κάποιου επιτύμβιου μνημείου από τα γύρω της Ελασσώνας,

μερικά χρόνια μετά τα μέσα του 5ου αιώνα, μιά Θεσσαλή γράφει :

μδ Ἐππεδόμη ἀνέθηκε ἘΦΦηθίδαι μινᾶμ[α] θανόντι,
θα[νμ]αστὸν προσιδῆν καὶ ἀ[νών]υμον ὦι τ' ἐποίησε,

Η Εππεδόμη το αφιέρωσε μνήμα στον Ευηθίδα που πέθανε, να το θωρεῖς και να το θαμάξεις...

όπου το διάδασμα και το νόημα των τελευταίων λέξεων δέν είναι πέρα-πέρα σίγουρο, φανερό όμως είναι η ανάγκη να τονιστεί η ομορφιά του μνημείου με το βέβαιο θαυμασμό του θεατή.

Και από άλλη λοιπόν πλευρά, από τη μεριά του δημιουργού τα τεκμήρια αυτά επικυρώνουν τον εξανθρωπισμό, που όλο και δυναμώνει, της εμφάνισης της τέχνης και του τρόπου της αποδοχής-της, την όλο και μεγαλύτερη αναγνώριση των ανθρωπίνων μέτρων και ανταποκρίνονται ωραία στα επιγράμματα του προηγούμενου κεφαλαίου. Τον κύκλο τον κλείνει, φωτίζοντας ζωηρά την αλλαγή που έγινε, το ακόλουθο επίγραμμα :

με Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τάδε ἔργα τέλεσαν,
Ἀργεῖοι, τέχνην εἰδότες ἐκ προτέρων.

Ο Ευτελίδας και ο Χρυσόθεμις τούτα τα έργα τα έκαμαν, οι Αργεῖες, που έμαθαν την τέχνη απ' τους παλιότερους.

Ήταν γραμμένο στην Ολυμπία στη βάση των αγαλμάτων δυό αθλητών, του Δαμαρέτου και του γιού-του Θεοπόμπου, που έγιναν κατά το πρώτο τρίτο του 5ου αιώνα. Ένας νεώτερος είπε, ότι με το δεύτερο στίχο οι δυό καλλιτέχνες θέλησαν να δώσουν ιδιαίτερη αξία στο γεγονός, ότι αυτοί έμαθαν την τέχνη κοντά στους δασκάλους-τους και να τονίσουν έτσι τη διαφορά-τους από τους ασπούδαχτους κακοδουλευτές ή τους νεωτεριστές. Όταν όμως θυμηθούμε, από τη μιά, πόσο οι έκφρασες των ύστερων αρχαϊκών χρόνων επιμένουν στο δαιδάλεον, στο τεχνήεν, στο τεχνικό δούλεμα των έργων (λε-λθ) κι από την άλλη θυμηθούμε, πως οι παλιότεροι, στον χαϊρό των «μυθικών κρίσεων», όσο περισσότερο ήθελαν να υψώσουν την τέχνη-τους, τόσο περισσότερο ετόνιζαν, έμμεσα και άμεσα, πως την είχαν μάθει από τους θεούς (ιγ, ις-κγ), μπορούμε να μήν αιστανθούμε το καινούργιο ίσα-ίσα, «βέβηλο» φρόνημα του καλλιτέχνη, που ξύπνησε η συνείδησή-του για

την ατομική-του αξία και που ο «μύθος» των παλιών τεχνιτών του φαίνεται σιγά-σιγά παραμύθι; Ο Σιμωνίδης τον ίδιο πάνω-κάτω καιρό, σ' ένα ποίημά-του για το Μελέαγρο, κατονομάζει των πληροφοριών-του την πηγή, που δέν είναι πιά η Μούσα: οὕτω γὰρ "Ομηρος ἤδὲ Στiasίχορος ἄεισε λαοῖς (32 D.)' έτσι και οι Ευτελίδας και Χρυσόθεμις, τους αρέσει να πούν καθαρά πως οι δάσκαλοί-τους ήτανε άνθρωποι.

Μπορούμε να πούμε, ότι τέτοια τεκμήρια είναι σημάδια μιάς νοοτροπίας ανάλογης με τη διύστική (deismus): δέν αρνιούνται ποτέ οι ύστεροι τούτοι αρχαϊκοί τη θεϊκή πρώτη αρχή, μα σάμπως να μή χρειάζονται πιά τόσο πολύ το θαύμα, τη θεϊκή επέμβαση στην πορεία των γεγονότων του κόσμου.

7. ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΑΝΤΙΜΙΑΘΟΥΝ

Μόλις όμως βρεθούμε ανάμεσα στους ανθρώπους, κάθε λόγος έχει και αντίλογο: αἶ κ' εἶπης, τὰ θέλῃς, καὶ κεν ἀκούσῃς τὰ κεν οὐ θέλῃς, λέει κι ο Αλκαίος. Σε μερικά τεκμήρια του προηγούμενου κεφαλαίου τον είδαμε κιόλας τον αντίλογο να προδίνει την ύπαρξή-του, έστω και έμμεσα, δηλαδή με το να παρασταίνεται σαν ανύπαρχτος ή να αποκρούεται. Αλλά ακούστηκε και πολύ τió ρητός. Ερχόταν όχι μόνο από τους κύκλους των αντιτέχνων (για να μεταχειριστούμε την πλατωνική λέξη)' πολύ συχνά τον είπαν και οι ποιητές και οι φιλόσοφοι: όλα σχεδόν τα αυθόρμητα εκείνα αισθήματα, που εκφράζονται στις επιγραφές των έργων της τέχνης, έδιναν εύκολα χέρι για κριτική με την παλιά και απλή σιγουριά-τους — παλαιϊκή και απλοϊκή, θα έλεγαν τώρα οι επικριτές, αρχαίως καὶ λίαν ἀπλῶς, ο Αριστοτέλης.

Μιά από τις πιο βαθιά ριζωμένες ανάγκες της αρχαϊκής καρδιάς ήταν να εξασφαλιστεί σ' όλες τις μέλλουσες γενιές η μνήμη εκείνου που αφιέρωσε κάτι στους θεούς και εκείνου που πέθανε. Και ο πόθος αυτός έπαιρνε εντελώς αβίαστα τη μορφή του βέβαιου πράγματος. Μιά, χαμένη σήμερα, έσχάρα στην Κρίσσα, του τέλους του 7ου ή του πρώϊμου 6ου αιώνα, είχε το επίγραμμα:

μς τιάσδε γ' Ἀθαναίαι δραFεὸς Φα[Fά]ριτος ἔδεκε
 Hέραι τε, hos καὶ κέ[ν]ος ἔχει κλέFος ἄπθιτον αἰFεί.

Τούτες τις εσχάρεις στην Αθηνά ο Φαθάριστος τις αφιέρωσε και στην Ήρα, για να είναι πάντα και κεινού το ξάκουσμα άσωστο.

Συλλογιζόντουσαν βέβαια καμμιά φορά, ότι το μνημείο, το υλικό βάθρο της μνήμης, μπορούσε να κιντυνέψει, και τούτο τους αναστάτωνα. Σ' ένα ροδιακό επιτύμβιο επίγραμμα, των αρχών του βου αιώνα, διαδάζουμε :

μζ σᾶμα τόζ' Ἰδαμενεὺς ποίησα, λῖνα κλέος εἶη·
Ζεὺ(δ) δέ νιν ὅστις πημαῖνοι λειόλη θέη.

Το μνημείο τούτο ο Ιδομενεὺς το έφτιασε για να είναι ένα ξάκουσμα· μα ο Ζεὺς όποιον το χαλάσει άμποτε να τον αφανίσει ολότελα.

Πόσες φορές, σ' αυτά ίσα-ίσα τα χρόνια των κοινωνικών και πολιτικών αγώνων, τα αντίπαλα γένη και οι τάξεις δέν αναποδογύρισαν τους τάφους και δέν έξέρριψαν ὑπὲρ τοὺς ὄρους τα κουφάρια των εχτρών-τους· τέτοιο ενδεχόμενο θέλει να προλάβει η κατάρρα του δεύτερου στίχου.

Μ' όλο τούτο, η ψυχική-τους ανάγκη ήταν τόσο δυνατή, ώστε ξεχνούσαν τα καιρικά περιστατικά, όταν έγγραφαν τους στίχους των μνημείων. Τη σταθερότητα, το ακλόνητο της επιτύμβιας στήλης είχε διαλέξει ο Όμηρος για να παραστήσει τα άλογα του Αχιλλέα, που τα κάρφωσε στον τόπο ο πόνος-τους για το θάνατο του Πατρόκλου με τους συγκλονιστικούς εκείνους στίχους (Ρ 432ε.):

τὼ δ' οὐτ' ἄψ ἐπὶ νῆας ἐπὶ πλατὺν Ἑλλήσποντον
ἦθελέτην ἰέναι οὐτ' ἐς πόλεμον μετ' Ἀχαιοὺς,
ἀλλ' ὥς τε στήλη μένει ἔμπεδον, ἣ τ' ἐπὶ τύμβῳ
ἀνέρος ἐστήκηι τεθνηότος ἢ ἐ γυναικός,
ὥς μένον ἀσφαλῆως περικαλλέα δίφρον ἔχοντες,
οὐδὲ ἐπισκίμψαντε καρήατα· δάκρυα δέ σφι...

Την ιδέα αυτή για τη στήλη την ξαναβρίσκομε, δυναμωμένη όμως πολύ, σ' ένα ερετριακό επιτύμβιο επίγραμμα κατά το τρίτο τέταρτο του βου αιώνα :

μη χαίρετε τοι παριόντες, ἐγὼ δὲ θανὼν κατάκειμαι·
δεῦρο δ' ἰὼν ἀνάνειμαι, ἀνὲρ τίς τέδε τέθαπται·
ξένος ἀπ' Αἰγίνης, Μνεσίθεος δ' ὄνυμα·

καί μοι μνῆμ' ἐπέθηκε φίλε μέτερ Τιμαρέτε
 τύμ(β)οι ἐπ' ἀκροτάτοι στέλεν ἀκάματον,
 χάτις ἐρεῖ παρῶσι διαμ(π)ερὲς ἅματα πάντα
 Τιμαρέτε μ' ἔσσετε φίλοι ἐπὶ παιδὶ θανόντι.

Γειά χαρά-σας όσοι διαβαίνετε, μα εγώ πέθανα και κείτομαι στο χώμα' μα έλα κοντά και διάβασε ποιός είναι εδώ θαμμένος' ξένος, από την Αίγινα, Μνησίθεος τ' όνομά-μου' και μνήμα από πάνω-μου έβαλε η ακριβή-μου μάννα, η Τιμαρέτη, κατάκορφα στον τύμβο μιά στήλη ακατάλυτη, που θα λέει στους διαβάτες όλα τα χρόνια πέρα-πέρα: η Τιμαρέτη μ' έστησε επάνω στον ακριβό-της γιό σαν πέθανε.

Πόσο μεγάλο είναι το δυνάμωμα φαίνεται, άν σκεφτούμε, ότι το ἀκάματος στον Όμηρο είναι επίθετο της φωτιάς και το συγγενικό ἀκάμας του ποταμού, του ήλιου, αργότερα και του χρόνου, του ανέμου κλπ. Στην Αττική ἀκάμαντες είναι οι ἥρωες, αυτοί που και πεθαμένοι κρατούν τη δύναμή-τους αντίθετα με τους κοινούς νεκρούς, τους καμόντας. Στην τελευταία τούτη λέξη σκόπιμη και απότομη αντίθεση αποτελεί η ἀκάματος στήλη, που στέκεται επάνω από τον αδύναμο νεκρό. Και, σαν να υπήρχε φόβος να μὴν εχτιμηθεῖ αρκετά η λέξη, ο προτελευταίος στίχος επεξηγεί: διαμπερὲς ἅματα πάντα.

Αλλά τα «υπερβολικά» αυτά λόγια φαίνονται σχεδόν αθώα, όταν συγκριθούν μ' εκείνα που έγραψε στο πρώτο μισό του βου αιώνα ο Κλεόβουλος, ένας από τους επτά σοφούς και τύραννος της Αίνδου, στο περίφημο επιτύμβιο επίγραμμα-του για κάποιον Μίδα. Μιλάει η επιτύμβια σειρήνα ή σφίγγα:

μυθ χαλκή παρθένος εἰμί, Μίδεω δ' ἐπὶ σήματι κεῖμαι:
 ἔστ' ἂν ὕδωρ τε νάηι και δένδρεα μακρὰ τεθήληι,
 ἥελιος δ' ἀνίων λάμπη λαμπρὰ τε σελήνη
 και ποταμοί γε ῥέωσιν, ἀνακλύζηι δὲ θάλασσα,
 αὐτοῦ τῆιδε μένουσα πολυκλαῦτοι ἐπὶ τύμβωι
 ἀγγελέω παρῶσι, Μίδας οὐ τῆιδε τέταπται.

Ότι το είδος τούτο των επιτυμβίων επιγραμμάτων, που πυρήνας-τους είναι ο ποιητικός «τόπος» για την αιωνιότητα του επιτάφιου μνημείου, ήταν πολύ δημοτικό στην ώριμη αρχαϊκή εποχή (στο δεύτερο και τρίτο τέταρτο του βου αιώνα), το εγγυάται το

ερετριακό επίγραμμα και μερικά ακόμη ανάλογα. Από χρονολογική άποψη δέν είναι βέβαιη η σχέση του ερετριακού με το επίγραμμα του Κλεοβούλου, ίσως εκείνό είναι νεώτερο από τούτο. Αλλά λογικά, το επίγραμμα του Κλεοβούλου ολόκληρο είναι ξεδίπλωμα των δυό προτελευταίων στίχων του ερετριακού, ξεδίπλωμα όμως που, για έναν άνθρωπο έξω από τους χρόνους εκείνους, φτάνει ως την τερατωδία.

Έτσι τουλάχιστο το αιστάνθηκε, δέν ξέρομε ακριβώς πότε, ο Σιμωνίδης· και απάντησε στον ποιητή-του θυμωμένος (48 D.) :

ν τίς κεν αἰνήσειε νόωι πίσυνος Δίνδου ναέταν Κλεόβουλον
ἀεναίοις ποταμοῖσ' ἄνθεσί τ' εἰαρινοῖς
ἀελίου τε φλογὶ χρυσέας τε σελάνας
καὶ θαλασσαίαισι δίναιοι' ἀντία θέντα μένος στάλας ;
ἅπαντα γάρ ἐστι θεῶν ἥσσω λίθον δὲ
καὶ βρότεοι παλάμαι θραύοντι μωροῦ φωτός ἄδε βουλά.

Ποιός που θάρρεύεται στο νού μπορεί να παινέσει της Δίνδου τον κάτοικο τον Κλεόβουλο, που στα αστέρευντα ποτάμια και στα λουλούδια τ' ανοιξιάτικα και στου ήλιου τη φλόγα και της χρυσής σεληνης και στης θάλασσας την ταραχή έθαλε αγνάγνια τη δύναμη της στήλης ; γιαιτι όλα είναι πιό αδύνατα απ' τους θεούς· την πέτρα όμως και ανθρώπινες παλάμες τη σπάζουν. Άμυαλου ανθρώπου τούτη η γνώμη.

Η επίθεση αυτή του Σιμωνίδη ειδικό αντικείμενο έχει τον Κλεόβουλο· στην πραγματικότητα όμως αντικείμενό-της είναι ολόκληρη εκείνη η αρράγιστη αρχαϊκή κοσμοθεωρία, που επέτρεπε στους ανθρώπους (σε μερικούς τουλάχιστο) να χαίρονται ξένοιαστοι για τα όμορφα μνημεία, στους τεχνίτες να καμαρώνουν για την αξία-τους και στους ποιητές να διατυπώνουν το καμάρι αυτό τόσο σίγουρο. Και αυτό μεν είναι το αρνητικό περιεχόμενο της επίκρισης του Σιμωνίδη· μα δέν είναι λιγώτερο ενδιαφέρον το θετικό : πόσο καινούργιο πράγμα είναι το κατέδασμα των έργων εκείνων μέσα σε ολότελα ανθρώπινους όρους και πόσο απότομη η ορμήνια, πως και χέρι ανθρώπου ακόμη μπορούσε να τα χαλάσει. Πιό μνημείο οι καινούργιες γενιές, εκείνες που βάσταξαν τη μπόρα των Μηδικών, είπιστευαν αθάνατο, το είπε ο Σιμωνίδης

πάλι, με τους στίχους που έγραψε για τους νεκρούς των Θερμοπυλών (5 D.) :

τῶν ἐν Θερμοπύλαισι θανόντων
 εὐκλεῆς μὲν ἂ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότιμος,
 βωμὸς δ' ὁ τάφος,
 πρὸ γόων δὲ μνᾶσις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος·
 ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον
 εὖρὼς οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμανρώσει χρόνος
 ἀνδρῶν ἀγαθῶν...

Αυτὼν που πέθαναν στις Θερμοπύλες δοξασμένο το τυχερό, ὁμορφὴ
 ἡ μοίρα, βωμὸς ὁ τάφος· ἀντὶ γὰρ θρήνους ἡ θύμησις, κ' ἡ συμπό-
 νια παίνεμα· σάβανο τέτοιο οὔτε ἡ μούχλα οὔτε ὁ παντοκαταλύτης
 χρόνος θ' ἀφανίσει τῶν ἀντρεωμένων...

Ἡ ἀπάντησις τοῦ Σιμωνίδη στον Κλεόβουλο εἶναι ἰσως καὶ ἓνα
 ἀπὸ τα πρῶτα σημάδια κάποιας ἀπόστασης, που δημιουργιέται
 τώρα ἀνάμεσα στους ποιητὲς καὶ στους τεχνίτες (που κι ἂν υπήρχε
 παλιότερα, δὲν ἦταν τόσο δυνατὴ γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ). Γιατί ἔχει
 ἀρκετὴ πιθανότητα ἡ ὑπόθεσις ἐνὸς σημερινοῦ, ὅτι στη συνέχεια
 τῶν στίχων-τοῦ ἐκεῖνων ὁ Σιμωνίδης ἔλεγε, πὼς μονάχα τὸ ποίημα
 μπορεῖ νὰ ἐξασφαλίσει στον υμνούμενο τὴν ἀθανασία· εἶναι ἡ ἀγα-
 πημένη ἰδέα τοῦ Πινδάρου, που γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ μεταχειρίστηκε
 κιόλας εἰκόνα ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, γιὰ νὰ στή-
 σει ὁμως ψηλότερα τὴ λαμπρότητα τῶν στίχων-τοῦ : τὸ τραγοῦδι-
 του γιὰ τὸν Αἰγινήτη Καλλικλὴ τὸ ονομάζει

να στάλαν Παρίον λίθου λευκοτέραν (Νεμ. 4, 81).

Πραγματικὰ, οἱ ποιητὲς τῶν ὕστερων ἀρχαϊκῶν χρόνων εἶχαν
 ἀρχίσει νὰ μιλοῦν συχνὰ γιὰ τὰ ἔργα τῆς τέχνης σαν ἔργα
 τέχνης καὶ αὐτοὶ σαν θεατὲς-τους (εἶδαμε μερικὰ παραδεί-
 γματα ἀπὸ τὸν Πίνδαρο καὶ τὸ Βακχυλίδη στο 5ο κεφάλαιο, καὶ
 ὑπάρχουν πολὺ περισσότερα). Τους ἀρέσει μάλιστα νὰ πλουτίζουν
 τὸ ὕψος-τους με τεχνικὲς ἐκφράσεις· ὁ Σιμωνίδης π. χ. ἀρχίζει τὸ
 σκόλιό-του στο Σκόπια (4 D.) :

Ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι
 χαλεπὸν χερσὶν τε καὶ ποσὶ καὶ νόμῳ
 τετραγώνον, ἄνευ ψόγου τετυγμένον,

όπου οι λέξεις του τελευταίου στίχου είναι τεχνικοί όροι, και το άνευ ψόγου μας πάει αμέσως στα ζωηρά ξεσυνερίσματα του προηγούμενου κεφαλαίου.

Παράλληλα όμως πληθαίνουν τα σημάδια για την κατώτερη αξία που δίνουν στα έργα της τέχνης και στους δημιουργούς-τους. Είναι γνωστοί οι στίχοι που έγραψε ο Ιππώναξ (στο τρίτο τέταρτο του έου αιώνα) ενάντια στο «ζωγράφο» Μιμνή και προπάντων το άγριο μάλωμά-του με τον Άθηνι και το Βούπαλο, τους Χιώτες γλύπτες που συναντήσαμε στο 4ο κεφάλαιο (ιη). Απ' όσα τους ελάλησε (πολύ λίγα έχουν σωθεί) μας ενδιαφέρει εδώ η ακόλουθη έκφραση (10 Bergk II) :

νβ άνδριάντα τόν λίθινον ἔφη Ἰππῶναξ Βούπαλον ἀγαματοποιόν,
δηλαδή δλάκα, όπως καταλάβαιναν την παρομοίωση οι αρχαίοι.
Αλλά και του Πινδάρου οι στίχοι (Νεμ. 5, 1ε.) :

γγ οὐκ άνδριαντοποιός εἰμ',
ὥστ' ἑλινύσοντα ἐργά-
ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος
ἑσταότα...

Δέν είμαι ανδριαντοποιός για να δουλεύω αγάλματα που θα σκεύουν
στέκοντας στην ίδια πάντα βάση...

δείχνουν πόσο ανώτερο θεωρεί το τραγούδι-του, που μιλάει σε τό-
σους ανθρώπους και τόπους, από τα ακαμάτικα αγάλματα, που δέν
ξεκολλούν από το βάζρο-τους.

Θα τολμήσω μάλιστα να υποδείξω, ότι και κάποια άλλα περί-
φημα λόγια του Σιμωνίδη δέν πρέπει να τα εξετάζομε έξω από το
πνεύμα τούτο των ύστερων αρχαϊκών χρόνων. Πρόκειται για το
πασίγνωστο *ut pictura poësis*, απ' όπου ξεκινούν οι θεωρητικές
αναζητήσεις του «Λαοκόοντος» του Lessing :

νδ Πλήν ό Σιμωνίδης—λέγει ο Πλούταρχος—τήν μὲν ζωγρα-
φίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσάγορεύει, τήν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν
λαλοῦσαν (Πότ. Ἀθην. κατὰ πόλ. ἢ κατὰ σοφ. ἐνδοξ. 346f) και
αλλού : ...καί μὴ μόνον ἐκεῖνο τὸ θρυλούμενον ἀκηκοῶς ἔστω,
ζωγραφίαν μὲν εἶναι φθεγγομένην τήν ποιήσιν, ποιήσιν δὲ σιγῶ-
σαν τήν ζωγραφίαν (Πῶς δεῖ ποιημ. ἀκούειν 17f).

Το κακό είναι που δέν ξέρουμε ούτε ποιά ήταν ακριβώς τα λόγια-του ούτε από ποιά αφορμή ή σε ποιά αλληλουχία τα είπε. Δυό πράγματα μπορούμε να τα θεωρήσουμε βέβαια: 1) ότι δέν έχουν μεγάλη σημασία για το νόημα του αρχαϊκού λόγου η ερμηνεία και η εφαρμογή που του κάνουν ο Οράτιος (Ars poet. 361ε.) και ο Πλούταρχος· και 2) ότι το πρόβλημα, που απασχόλησε τον Lessing και τον έκαμε να προσέξει τα λόγια αυτά του «Έλληνα Βολταίρου» (δηλαδή το ποιά είναι τα σύνορα της ζωγραφικής και της ποίησης, πώς επενεργούν τα δυό αυτά είδη της τέχνης και ποιά τα εκφραστικά-τους μέσα), είναι απιθανώτατο πως μπορούσε να παρουσιαστεί έτσι απομονωμένο στο νού ενός Έλληνα των αρχαϊκών και των κλασσικών ακόμη χρόνων. Άν όμως συνδυάσουμε τα λόγια αυτά του Σιμωνίδη με τ' άλλα τεκμήρια, που είδαμε τώρα δα στο κεφάλαιο τούτο, και με το πνεύμα, που αυτά φανερώνουν, έρχεται φυσική η υποψία, ότι και ο Σιμωνίδης, που, όπως κ' οι άλλοι σύγχρονοί-του ποιητές, παρακολουθεί με ενδιαφέρον το φαινόμενο της τέχνης, θέλησε με τα λόγια εκείνα να τονίσει πόσο ανώτερο θεωρεί κι αυτός το ποίημα από τη θουδή ζωγραφιά — ενώ αλλιώς (ίσως στα μέσα και στο αποτέλεσμα;) δέν έχει τίποτα να ζηλέψει από τη ζωγραφική η ποίηση.

Το σπουδαιότερο πόρισμα που βγαίνει απ' όλα τα παραπάνω είναι η αναμφισβήτητη εντύπωση, ότι στα ύστερα αρχαϊκά χρόνια τα έργα της τέχνης και οι δημιουργοί-τους έχουν γίνει για τη συνείδηση, που αρχίζει να ξυπνά, ζήτηση μια πολύ ανθρωπινό (έστω κι άν το συναίσθημα και το υποσυνείδητο καταφεύγουν πάντα στην αγχάλη της «μυθικής ζωής»)· αλλά αυτό ύστερα απ' όσα είδαμε στα κεφάλαια 5 και 6 δέν μας παραξενεύει πιά.

8. ΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ

Έως τώρα τη συνείδηση αυτή την είδαμε να μιλά με το στόμα των ποιητών, ανθρώπων δηλαδή που η ιδιοφυΐα-τους είναι να μεταμορφώνουν τα ψυχικοπνευματικά γεγονότα σε άμεσο ζήσιμο. Την ελαφρή ανησυχία-μας από το γεγονός αυτό (για το άν δηλ. ξύπνησε πραγματικά η συνείδηση) την καθησυχάζει το ότι emίλησαν και οι φιλόσοφοι, οι άνθρωποι δηλαδή που έργο-τους είναι να παρουσιά-

σουν τη συνείδηση σαν άδολη σκέψη (τούτο, φυσικά, μόνο με πολλούς περιορισμούς ισχύει για τους αρχαίους φιλοσόφους). Ποιοί μίλησαν πρώτοι, οι ποιητές ή οι φιλόσοφοι, δέν μπορούμε να το εξακριβώσουμε· εμείς σήμερα τους βλέπουμε να προβάλλουν με την κριτική-τους τον ίδιον επάνω-κάτω καιρό.

Η σοφία, που όχι μόνο την αξίωναν για τον εαυτό-τους οι αρχαίοι καλλιτέχνες, παρά όλος ο κόσμος την έβλεπε και τους την αναγνώριζε, είναι φυσικό ότι προκάλεσε την κριτική των ανθρώπων ίσα ίσα, που στα χρόνια τούτα με το στοχασμό-τους έκαμαν να πλουτιστεί το σημασιολογικό περιεχόμενο της λέξης και σιγά-σιγά ν' αλλάξει. Ένα αρχαίο σχόλιο της Ιλιάδας στους στίχους Ο 411-12 (τέκτονος έν παλάμῃσι δαήμονος, δς ῥά τε πάσης εὔ εἰδῆι σοφίης ὑποθημοσύνησιν Ἀθήνης) μας πληροφορεῖ ότι :

νε Πυθαγόρας τούτο μεμψάμενος σοφὸν μὲν μόνον τὸ θεῖον εἶπεν ὀνομάζεσθαι.

Εἶναι πάντα επικίνδυνο να σφίγγουμε πολύ τα αποσπάσματα των αρχαϊκῶν φιλοσόφων και να θέλομε να εξαντλήσμε ολόκληρο το νόημά-τους. Στην περίπτωση τούτη μάλιστα η παράδοση της γνώμης του Πυθαγόρα είναι αμφίβολη. Εἶναι όμως γεγονός, ότι στα χρόνια τούτα συχνά φιλόσοφοι και ποιητές κατονομάζουν ή και επικρίνουν παλιότερους-τους. Και το γενικό τουλάχιστο νόημα των λόγων του «Πυθαγόρα» είναι φανερό: σαν άνθρωπος που συλλογιέται βλέπει πως δέν μπορεί να ταυτιστεί η ανθρώπινη εξυπνάδα και ικανότητα, και η συνέπειά-τους, η ανθρώπινη επιτυχία, με τις αντίστοιχες αρετές των θεών.

Δυό αποσπάσματα του Ξενοφάνους είναι πιό αποκαλυπτικά (Diels⁵ 21 B 15]16 = I 132ε.):

*νς¹ ἀλλ' εἰ χεῖρας ἔχον βόες <ἵπποι τ'> ἢ ἐ λέοντες
ἢ γράψαι χεῖρεσσι καὶ ἔργα τελεῖν ἅπερ ἄνδρες,
ἵπποι μὲν θ' ἵπποισι βόες δέ τε βουσὶν ὁμοίας
καὶ <κε> θεῶν ἰδέας ἔγραφον καὶ σώματ' ἐποιοῦν
τοιαῦθ' οἷόν περ καὶ τοὶ δέμας εἶχον <ἐκαστος>.*

*νς² Αἰθιοπές τε <θεοὺς σφετέρους> σιμόνς μέλανάς τε
Θρηϊκές τε γλαυκοὺς καὶ πυρροὺς <φασὶ πέλεσθαι>.*

Μα ἂν εἶχαν χέρια τα βόδια καὶ τ' ἄλογα καὶ τα λιοντάρια ἢ μποροῦσαν νὰ ζωγραφίσουν με τα χέρια-τους καὶ νὰ κάμουν ἔργα ὅπως οἱ ἄνθρωποι, τ' ἄλογα βέβαια με ἄλογα καὶ τα βόδια με βόδια ὅμοια θὰ ζωγράφιζαν τὴν εἰδὴ τῶν θεῶν καὶ θὰ ἐφτιαναν τα σώματά-τους τέτοια ὅ,τι λογῆς σκαρὶ καὶ αὐτὰ εἶχαν το καθένα.

Καὶ οἱ Αἰθίοπες λένε πῶς οἱ θεοί-τους εἶναι πλακουτσομύτες καὶ μαῦροι, κ' οἱ Θράκες γαλανομάτηδες καὶ κοκκινομάλληδες.

Για το δεύτερο ἀπόσπασμα χρήσιμη εἶναι καὶ ἡ παράφραση τοῦ Κλήμεντος: τὰς μορφὰς αὐτῶν (δηλ. τῶν θεῶν) ὁμοίᾳς ἑαυτοῖς ἕκαστοι διαζωγραφοῦσιν, ὥς φησιν ὁ Ξενοφάνης: Αἰθιοπῆς τε μέλανας σιμούς τε Θρᾷκῆς τε πυρροὺς καὶ γλανκοῦς.

Με τοὺς στίχους τοῦ Ξενοφάνη εἰπώθηκε τέλος το ἕως τότε ἀνάκουστο. Στους στίχους τῶν ποιητῶν καὶ στα λόγια τῶν τεχνιτῶν, πού εἶδαμε πρωτύτερα, ἡ βαθμιδαία ἀπομάκρυνση τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου ἀπὸ το «μῦθο» καὶ ἡ εἰσοδός-του μέσα στους ἀνθρώπινους ὅρους φανεωνότανε ἑμμεσα μόνο ἢ σαν συμπέρασμα ἀπὸ ἐκφρασες μερικῆς, σχετικῆς με τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη πλευρά-του. Μα τώρα ὁ Ξενοφάνης κοιτάζει το καθολικὸ φαινόμενο στη βάση-του καὶ φαίνεται πῶς ἀρνιέται τὴν ευθύνη τῆς θεϊκῆς συμμετοχῆς μέσα στα ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν — ἀλλιῶς, πῶς θὰ μπορούσαν τα ἔργα αὐτὰ νὰ εἶναι τόσο σχετικῆς πέρασης, ὥστε καὶ τα ζῶα ἀκόμη, ἂν εἶχαν χέρια, νὰ παρασταίνουν τοὺς θεοὺς «κατ' εἰκόνα»-τους; με το τελευταῖο τοῦτο μέλος τῆς σύγκρισης ἡ τόλμη τῆς σκέψης ξεπερνάει κάθε ὥς τότε γνωστὸ σύνορο. Τί ἔβαζε ὁ Ξενοφάνης στη θέση τῆς θεϊκῆς συνέργειας ἢ πόσο τὴν περιορίζε, δὲν μπορούμε νὰ ξέρομε. Ἴσως καὶ σ' αὐτὸ το ζήτημα ἡ ιδέα-του δὲν ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη πού εἶχε γιὰ ολόκληρο τὸν ἀνθρώπινον πολιτισμὸ (21 B 18 = I 133):

οὐ τοι ἀπ' ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖς ὑπέδειξαν,
ἀλλὰ χρόνῳ ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον.

Με ἄκρα συγκίνηση διαπιστώνομε, ὅτι γιὰ τα ἔργα τῆς τέχνης ἐμίλησε καὶ ὁ Ηράκλειτος (22 B 5 = I 151):

νζ καθαίρονται δ' ἄλλοι αἵματι μαινώμενοι οἷον εἴ τις εἰς πηλὸν ἐμβὰς πηλῷ ἀπονίσσεται· μαίνεσθαι δ' ἂν δοκοίη, εἴ τις αὐτὸν ἀνθρώπων ἐπιφρόσαιο οὕτω ποιεόντα· καὶ τοῖς ἀγάλμασι δὲ του-

τέοισιν εὐχονται, ὁκοῖον εἴ τις δόμοισι λεσχηνεύοιτο, οὗ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ' ἥρωας ὅτινές εἰσι.

Αλλά η συγκίνηση γυρίζει στην ταραχή μόλις θελήσουμε να συλλάβουμε την έχταση και το βάθος του λόγου-του. Για το ειδικό πρόβλημα, που μας ενδιαφέρει εδώ, βγαίνει τουλάχιστο, νομίζω, ότι ο Ηράκλειτος δέν πιστεύει πως στα έργα της τέχνης, έργα ανθρωπίνων, υπάρχει τίποτε από την αληθινή ουσία του θεού (όπως πιστεύουν οι «πολλοί») — ας προσέξουμε την εικόνα που διαλέγει: «και στ' αγάλματα τούτα προσεύχονται, όπως αν έπιανε κανένας κουδέντα με χτίρια, μήν ξέροντας καθόλου τί είναι οι θεοί ούτε οι ήρωες». Αν οι επίμονες προσπάθειες, που γίνονται τελευταία, να κερδηθούν καινούργια τεκμήρια για τη σκέψη του Ηρακλείτου και να συνταιριαστούν μαζί με τα γνωστά σ' ένα πιθανό σύνολο, μας πληροφορήσουν, έμμεσα έστω, και για το πώς είδε ο μοναδικός εκείνος την τέχνη, τούτο θα είναι ανεχτίμητο απόκτημα.

Σε πολύ σταθερότερο έδαφος πατούμε με τον Εμπεδοκλή, το γοητευτικό φιλόσοφο της γενιάς του αυστηρού ρυθμού, που μας βγάξει κιόλας από τους αρχαϊκούς χρόνους και μας πάει κοντά στους κλασσικούς. Όπως οι λυρικοί που είδαμε στο 7ο κεφάλαιο, συχνά και ο Εμπεδοκλής μεταχειρίζεται τεχνικούς όρους και μιλά για την τέχνη και για τους τεχνίτες. Οι έκφρασές-του αυτές είναι βέβαια περισσότερο «μέσα του ύφους»-του, εικόνες, όχι σκέψες ειδικές για το φαινόμενο της τέχνης· αλλά κ' έτσι είπε ο Εμπεδοκλής τί πίστευε. Θ' αναφέρομε ένα μόνο χαρακτηριστικό κομμάτι (31 B 23 = I 321):

νη ὥς δ' ὁπότεν γραφές ἀναθήματα ποικίλλωσιν
 ἀνδρες, ἀμφι τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε...

Κι' όπως όταν ζωγράφοι ιστορίζουν πολύχρωμα αφιερώματα, άνθρωποι που για την τέχνη τους έχει καλά δασκαλέψει η φρονιμάδα-τους...

Εδώ, στην απουσία κάθε «μυθικής» σκέψης αντιστοιχεί η απουσία των γνωστών-μας «μυθικών» όρων: της σοφίας τη θέση την επήρε η *μήτις*, τους τεχνίτες, που είχαν μάθει την τέχνη-τους από τους θεούς, τους αντικατάστησαν ζωγράφοι, που δάσκαλός-τους ήταν η δική-τους εξυπνάδα.

Με τον Εμπειδοκλή θα κλείσουμε την επισκόπηση της υστερο-αρχαϊκής συνείδησης τοποθετημένης μπροστά στο φαινόμενο της τέχνης. Ο εξανθρωπισμός των ιδεών για την τέχνη είναι γεγονός τελειωμένο πιά : επήγε παράλληλα με το δρόμο που είχαν πάρει στα χρόνια εκείνα η ίδια η τέχνη και τα συναισθήματα που την παρακολουθούσαν. Τώρα μόνο, ύστερα από τη συναισθηματική και ιδεολογική ζύμωση των τελευταίων αρχαϊκών χρόνων, παρουσιάστηκε η τέχνη σαν ένα ανθρώπινο γεγονός γεμάτο ανεπάρκειες και απορίες : τώρα μόνο είναι έτοιμο το έδαφος για να προβάλουν οι τολμηρές ερμηνείες του Δημοκρίτου και οι θεωρητικές αναζητήσεις του Σωκράτη και του Πλάτωνα για τα προβλήματα της ομορφιάς και της τέχνης.

9. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

Λίγα μόνο ακόμη τεκμήρια θα εξετάσουμε, νεώτερα, για να ιδούμε καλύτερα τη νέα στάση των ανθρώπων μέσα στη ζωή, εκείνη που χαραχτηρίζει τους μεταρχαϊκούς και τους κλασσικούς χρόνους.

Οι καλλιτέχνες έχουν πάψει πιά να υπογράφουν με τους χαρούμενους εκείνους και γεμάτους αυτοπεποίθηση στίχους, που γνωρίσαμε πρωτότερα. Υπογράφουν τώρα πεζά : *Πυθαγόρας Σάμιος έποίησε*. Πότε-πότε τους αρέσει ακόμη να πλέξουν με την υπογραφή-τους ένα στίχο, που όμως δέν λείει άλλο παρά τ' όνομά-τους, τον πατέρα-τους και τον τόπο-τους : κάτω από τα πόδια του Διός της Ολυμπίας ο εξαγνισμένος από το θέαμά-του προσκυνητής εδιάβαζε μόνο : *Φειδίας Χαρμίδον υἱὸς Ἀθηναῖος μ' έποίησε*.

Καμιά φορά ωστόσο βρισκόταν ακόμη κανένας καλλιτέχνης, νησιώτης βέβαια, εραστής των λόγων, που πώς μπορούσε να ικανοποιηθεί μ' ένα όνομα γυμνό ; πώς να ξεχάσει τί όμορφο στολίδι ήταν άλλοτε στις λέξεις τα επίθετα ; ν' απιστήσει στη φύση-του, ήταν ανώτερο από τη δύγαμή-του — να προσέξει όμως να μή γίνει γελοίος στους νέους, αυτό ναί ! μπορούσε να το κάμει. Σε μία βάση λοιπόν (ερμαϊκής στήλης ;) από τον Πειραιά, κατά τα μέσα του 5ου αιώνα ή και λίγο αργότερα, διαβάζομε :

νδ Πέθων Ἐρμῇ ἄγαλμα Ἐρμοστράτο Ἀβδηρίτης
 ἔστησεμ πολλὰς θησάμενος πόλης.
 Εὐφρων ἐξεποίησ' οὐκ ἁδαῆς Πάριος.

Ο Πύθων στον Ερμή χαρούδι το ἔστησε, ο γιός του Ερμοστράτου ο Αβδηρίτης, που πολλές τα μάτια-του είδαν πολίτες. Ο Εὐφρων τό 'φτιασε, που ἀκάτεχος δέν είναι, ο Παριανός.

Δέν έχει τόση σημασία το ποιός εβρήκε τη διατύπωση του τελευταίου στίχου, ο ίδιος ο Παριανός, ο όχι πολύ διαφορετικός Αβδηρίτης ή κανένας «πιό μυαλωμένος» Αθηναίος στιχουργός («ώστε ασυγχρόνιστοι δέν είμεθα θαρρώ», μπορεί να είτε στο τέλος ο ένας του άλλου). Σημασία έχει το ότι οι λέξεις οὐκ ἁδαῆς θυμίζουν πολύ το εὖ δεδαώς του Εμπεδοκλέους, που είδαμε· και ακόμη περισσότερη σημασία το γεγονός, ότι το παίνεμα του τυχνίτη μόνο με το σχήμα της «λιτότητας» ετόλμησε να εκφραστεί. Τα κλασσικά χρόνια επιβάλανε τη μόρφή της μετριοφροσύνης και στον, περισσότερο ασυλλόγιστο, νησιώτη.

Με την ίδια «λιτότητα», με έκφρασες γεμάτες ταπεινοσύνη, υποδηλώνει κατά τα 455 π. Χ. μιά ιέρεια της Δήμητρος την υλική αξία του αφιερώματός-της, δυό χρυσών στεφάνων :

ξ [Ἀ]ρρήτο τελετῆς πρόπολος σῆς, πότνια Διοῖ,
 καί θυγατρός προθύρο κόσμον ἄγαλμα τόδε
 ἔστησεν στεφάνω Λυσιστράτῃ· οὐδὲ παρόντων
 φεῖδεται, ἀλλὰ θεοῖς ἄφθονος ἐς δύναμιν.

Εκείνη που της ανείπωτης ιερουργίας είναι δουλεύτρα, της δική-σου, Δέσποινα Διῶ, και της θυγατέρας-σου, η Λυσιστράτη, το χαρούδι τούτο στόλισμα του προθύρου το ἔστησε, δυό στεφάνια· και δέν λυπάται τα βρισκόμενα, παρά για τους θεούς είναι ἀπλόχερη κατά τη δύναμή-της.

Δέν λυπάται, λέει η Λυσιστράτη, το έχει-της, παρά, όσο της επιτρέπουν τα δυνάματά-της, δέν τσιγκουνεύεται στους θεούς — πόσο αλλιώςτικά φωνάζουν τα επιγράμματα α-β.

Η λιτότητα και η μετριοφροσύνη, που βλέπομε στα τεκμήρια αυτά, θα ήταν αδύνατο να υπάρξουν, άν δέν είχε προηγηθεί ο εξανθρωπισμός των ύστερων αρχαϊκών, που τον διαπιστώσαμε από πολλές πλευρές διαδοχικά στα προηγούμενα κεφάλαια (5 - 8)· στο

«μυθικό» έδαφος των πρώιμων και ώριμων αρχαϊκών χρόνων δέν μπορούσαν να βλαστήσουν. Δείχνουν όμως κιόλας τα νέα τούτα τεκμήρια (μαζί με άλλα γεγονότα), ότι θα γελιόταν πολύ όποιος ήθελε φανταστεί, πως η εξέλιξη θα προχωρούσε από τη φάση του υστεροαρχαϊκού εξανθρωπισμού ο λ ό τ ι α στην τέλεια αποξένωση από το μύθο, στην τελειωτική προσγείωση της τέχνης και της σκέψης. Στην πραγματικότητα έγινε ίσα ίσα το αντίθετο : η σοδαρότητα, η απλότητα, η μετριοφροσύνη, που χαρακτηρίζουν τα χρόνια του αυστηρού ρυθμού και τα πρώτα κλασσικά, σημαίνουν συνειδητή αντίδραση ενάντια στην πρόχειρη και πολύ βιαστική λύση, που νόμισαν πως βρήκαν τα τελευταία αρχαϊκά χρόνια, για το πρόβλημα της σχέσης ανθρώπου και θεών, και ενάντια στους φορείς αυτής της λύσης, που ήταν πιθανώτατα οι πλουτισμένοι από τις εμπορικές επιχειρήσεις ευγενείς γεωχτήμονες. Έχομε απότομο γύρισμα της σπείρας της εξέλιξης σε άλλη κατεύθυνση : τα γνωρίσματα εκείνα είναι σημάδια μιάς καινούργιας θρησκευτικότητας και πνευματικότητας, που όμως δέν είναι πισωδρομισμό, γιατί δέν αγνοείται πιά τώρα η συνείδηση του ατόμου (μεγάλος κίντυνος τούτο για την κλασσική ισορροπία, που και δέν θα κρατήσει περισσότερο από τριάντα χρόνια). Πίσω από τις απλές αυτές και μετρημένες έκφρασες για την τέχνη και για τους τεχνίτες στέκουν η αττική τραγωδία με τις ορμήνιες-της και οι μορφές της αυστηρής και της κλασσικής τέχνης (480—420 π.Χ.).

10. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Εξετάσαμε καμμιά εκατόν εικοσαριά χρόνια της ελληνικής ιστορίας, ας πούμε από τα 600 έως τα 480 π. Χ. — δίχως τις παρέκδοσες που χρειάστηκε να κάμομε προς τα επάνω και προς τα κάτω. Και, για να ξαναθυμίσουμε λίγο σχηματικά τα πορίσματα της επισκόπησης, νομίζω πως διαπιστώσαμε τα ακόλουθα :

Λίγα ή αμφίβολα είναι τα τεκμήρια που φτάνουν έως τους πρώιμους αρχαϊκούς χρόνους, το πρώτο τρίτο του 6ου αιώνα. Στα χρόνια όμως του ώριμου αρχαϊσμού, στο δεύτερο τρίτο του αιώνα, βλέπομε κυρίαρχη τη «μυθική» ψυχικότητα και πνευματικότητα, που δέν αγνοεί τον άνθρωπο—κάθε άλλο—δέν ξεχωρί-

ζει όμως το άτομο, και όπου ο άνθρωπος έχει τόσο τρυφερή και οικεία σχέση με τους θεούς, ώστε αισθάνεται πολύ σίγουρος μέσα σ' αυτή. Ένα πολύ παράξενο σμίξιμο του δαιμονικού και του ανθρώπινου θερμαίνει από τη μιά μεριά τη σχέση αυτή και από την άλλη της δίνει ωστόσο απόκοσμη όψη. Οι ειδικές εκφρασες της σχέσης αυτής είναι για την ομορφιά του έργου της τέχνης το περικαλλές ή καλὸν ἄγαλμα, για την αξία του τεχνίτη η σοφία και το ρητό ονομάτισμα του θεϊκού-του δασκάλου. Στους ύστερους αρχαϊκούς χρόνους, στα τελευταία σαράντα χρόνια πρὶν από τα Μηδικά, ο άνθρωπος βγαίνει όλο και πιό πολύ στο πρώτο επίπεδο, τα καθαυτὸ δικά-του αισθήματα προβάλλουν όλο και πιό ζωηρά, ώσπου στο τέλος παθαίνεται με την ομορφιά, τη χλιδή, τη λεπτότητα του κόσμου που πλάθει. Εκφρασες της νέας αυτής κατάστασης είναι το *χαρίεν*, το *ἀγλαόν*, το *δαιδάλεον*, το *τεχνῆεν* των έργων, το *ἀμειφές* και το φωναχτό καμάρι των τεχνιτῶν-τους —μα και τα ξεσυνερίσματά-τους και οι επίκρισες και οι θυμοί των ποιητῶν και των φιλοσόφων. Ολόκληρο το γοητευτικό, αλλά και παρδαλό και (από την άποψη των υστερωτέρων) ελαφρόν αυτό κόσμο τον παραμερίζει τέλος η σοβαρότητα των αυστηρών και κλασσικῶν χρόνων, που τόσο συλλογισμένοι έσχυσαν επάνω στη μοίρα του ανθρώπου.

*
* *

Το λογικό τέρμα μιάς προεργασίας για την πνευματική ιστορία της αρχαϊκής τέχνης θα είναι να ξαναγυρίσμε στην τέχνη την ίδια και να σχετίσμε τα πορίσματά-μας με τον κόσμο της καθαρής μορφής, χωρίς να προδικάσμε τίποτε για το είδος της σχέσης που θα διαπιστώσμε : παραλληλισμός ή διασταύρωση ή αιτιακή εξάρτηση ; μόνιμη θέση των δυό κόσμων, του πνεύματος και της τέχνης, ή μεταδλητή ; Η συσχέτιση αυτή πρέπει να γίνει άλλοτε, με καινούργια και πολυμερέστερη προσπάθεια. Γιατι τα τεκμήρια, που συγκεντρώσαμε και εξετάσαμε εδώ, είναι, σχετικά, λίγα και πολύ άνισα σπαρμένα μέσα στο χρόνο και στον τόπο· ώστε αποτελούν μεν σίγουρα σημάδια για το δρόμο-μας, όχι όμως αρκετές σταθερές ουσίες, που να τις συγκρίνομε με τα χεροπιαστά

γεγονότα της τέχνης· αυτά είναι πολύ πλουσιώτερα, με συχνούς και περίπλοκους αρμούς, που μπροστά-τους τα πνευματικά δείχνουν μιάν απλότητα ανησυχητική και ανάγλυφο όχι δυνατό (τούτο οφείλεται και στο ότι δέν εξετάσαμε εδώ καθόλου σχεδόν το κοινωνικό-τους υπόστρωμα). Μα την απάντηση στις απορίες-μας δέν μπορούμε να την περιμένουμε μόνο από καινούργια τεκμήρια «που θα μιλούν μόνα-τους»· γιατί κι αυτά ακόμη για να φανερωθούν χρειάζονται λιγώτερο τύχη και πολύ περισσότερη πνευματική εργασία δική-μας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΣ

Δέν ξέρω καμμιά εργασία σχετική με το θέμα-μας, συνολική ή μερική. Το ανταμώνουν κάπου κάπου οι ακόλουθες μελέτες: W. B ö r n e r, Die Künstlerpsychologie im Altertum, Ztschr. f. Aesthetik u. allem. Kunstwiss. 7 (1912) 82s., B. S c h w e i t z e r, Der bildende Künstler und der Begriff des künstlerischen in der Antike, Heidelberg 1925 (από τα N. Heidelb. Jahrb. 1925, 28s.), Τδίου, Zum antiken Künstlerbild στην Corolla Curtius 35s. (πρβλ. τον ίδιον στο Handbuch der Archäologie I, München 1939, 370s.), P. S c h a e r e r, 'Επιστήμη et τέχνη, étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon, Macon (Protat) 1930. Απ' αυτές γόνιμες είναι προπάντων οι εξαιρέτες μελέτες του B. S c h w e i t z e r. Δέν μπόρεσα να ιδώ τα βιβλία: E. K r i s - O. K u r z, Die Legende vom Künstler, Wien 1934 (πρβλ. Gnomon, 12, 1936, 278 και Rev. Arch. 13, 1939, 173) και A. K l e i n - g ü n t h e r, Πρώτος εδρετής, Philologus Supplembd. 26, 1, 1933 (πρβλ. Gnomon 14, 1938, 613s.), πού ίσως περιέχουν κάτι σχετικό και με το θέμα-μας.— Τα επιγραφικά τεκμήρια, που αποτελούν την πιά σίγουρη βάση της έρευνας, προσπάθησα να τα συγκεντρώσω όλα, δέν είμαι όμως βέβαιος ότι το κατόρθωσα: ελπίζω τουλάχιστο να μή μου ξέφυγε κανένα πολύ σπουδαίο.

Σελ. 1 αρχή. H. W ö l f f l i n, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1923⁹), σελ. 246, 254. Πρβλ. και σελ. IX.

Σελ. 5 αρχή. E. B u s c h o r, AM. 55, 1930, 1.

Σελ. 5 στ. 16s. Αριστόνοθος: P f u h l, MuZ. 1, 110s. E. B u s c h o r, Gr. Vasen (1940) 47. Καλλικλέας: AA. 48, 1933, 236. JHS. 53, 1933, 283. B u s c h o r, ό. π. π. 27...ς: P f u h l, ό. π. π. 1, 134. Mon. Linc. 32, 1927, 306. B u s c h o r, ό. π. π. 58. Ευθυκαρτίδης: BCH. 12, 1888, 463s. IG. XII 5 test. 1425. O. K e r n, Inscr. Graecae (1913) πίν. 6. F. D u r r b a c h, Choix d'inscr. de Délos (1921) I αρ. 1.

Σελ. 5. α: O v e r b e c k SQ. αρ. 295-301. P r e g e r αρ. 53. G e f f c k e n αρ. 36 και σελ. XI. Πρβλ. W. v. M a s s o w, AM. 41, 1916, 15s. 117. H. P a y n e, Necrocorinthia 350s. Για τη σημασία του χολοσσου τελευταία: C h. P i c a r d, Rev. Phil. 59, 1933, 351s. S. L a u f f e r, AM. 62, 1937, 94. IG. XII Supplem. (1939) σελ. 91.

Σελ. 6. β: IG. XII 5 test. 1425. F. D u r r b a c h, ό. π. π. αρ. 3.

Πρβλ. W. D é o n n a, Les Apollons archaïques σελ. 191 αρ. 81. A. G o t s m i c h, Problème d. frühgr. Plastik σελ. 28 σημ. 39.

Σελ. 9 στ. 25. Σολωνική κριτική: Σ. Κ α ρ ο ύ ζ ο υ, AM. 62, 1937, 130.

Σελ. 6 στ. 29. Για το «σιμωνίδειο» επίγρ. 106 b (Diehl) ο W i l a m o w i t z, Sappho u. Simonides 199ε. υποστηρίζει πως οι σίχοι, που τονίζουν ζωηρά τη μεγάλη υλική αξία του αφιερώματος του Γέλωνος των Συρακουσών, είναι υστερότερο πλάσμα.

Σελ. 7. γ: E. B u s c h o r, Altsamische Standbilder σ. 12 εκ. 17/3.

Σελ. 7. δ-ε: Ηρόδ. 5, 59ε. P r e g e r 80. Πρβλ. A. Κ ε ρ α - μ ό π ο υ λ ο, ΑΔ. 3, 1917, 61ε. R h. C a r p e n t e r, AJPh. 56, 1935, 5ε.

Σελ. 7. ς: IG. V 1, 231 (πίν. 1). G e f f c k e n 21, A. de R i d d e r, Bronzes ant. du Louvre II αρ. 2918 πίν. 102. J. D. B e a z l e y, B.S.A. 29, 1927/8, 196 σημ. 1.—Το παλιότερο (απ' όσα έφτασαν ώς εμάς) παράδειγμα, όπου περικαλλές χαρακτηρίζεται το σύγχρονο καλλιτέχνημα που έχει την επιγραφή, φαίνεται πως είναι τό όστρακο του Σοφίλου από το μυκηναϊκό τάφο του Μενιδιού, κατά τα 570 π.Χ.: JdI 13, 1898, 19 πίν. 1, 3 (P. W o l t e r s). J. C. H o p p i n, Gr. black fig. vas. 331ε. CVA. Αθήνας III H f π. 1, 1. Πρβλ. Σ. Κ α ρ ο ύ ζ ο υ, AM. 63, 1937, 113, 1. 134. 32.

Σελ. 7 στ. 31ε. άγαλμα: W i l a m o w i t z, Euripides Herakles² (1909) 225. B. S c h w e i t z e r, D. bild. Künstler κλπ. 37 σημ. 9. Ν. Π α π α δ ά κ η ς, AE. 1925, 129 σημ. 2.

Σελ. 9. ζ: Πausan. 10, 14, 5.—Πρβλ. και το επίγρ. του βωμού του Διός στη θρακική Χερσόνησο, [Δημοσθ.] Περὶ Ἀλονήσου 39ε. (=P r e g e r 39), που όμως η χρονολογία-του δέν είναι γνωστή.—Ολοφάνερος αρχαϊσμός είναι και το επίγρ. του περγαμηνού αντίγραφου του (αρχαϊστικού!) Ερμή του Αλκαμένη, από το 2ο αι. μ.Χ.: Εἰδήσεις Ἀλκαμένεος περικαλλές ἀγαλμα Ἰ' Ερμῶν, τὸν πρὸ πνλῶν εἶσατο Περγάμιος (AM. 29, 1904, 179ε. O. K e r n, Inscr. Gr. πίν. 46 σελ. XVII. E. S c h m i d t, Archaist. Kunst in Griechenland u. Rom 46, 5. AM. 55, 1930, 207ε.). Πόσο εξωτερικά όμως μιμήθηκε ο επιγραμματοποιός το γνήσιο αρχαϊκό φαίνεται στο ότι γι' αυτόν «περικαλλές άγαλμα» είναι ρητά τ ο έ ρ γ ο τ ο υ κ α λ λ ι - τ έ χ ν η, του Αλκαμένη (άγαλμα εδώ = άνδριάς), όχι το αφιέρωμα που με την ομορφιά-του θα κάμει το θεό να χαρεί: την αρχαϊκή έκφραση τη συν- τρέφει πάντα δοτική προσωπική, η αρχαϊστική έχει δίπλα-της γενική του υποκειμένου. Πρβλ. και του Δουκιανού το επίγρ. 31 = Ανθ. Πλαν. 164 = Overbeck SQ. 1236.

Σελ. 10. μύθος—(αλήθεια—μυθοπλασία)—λόγος: W. N e s t l e, Vom Mythos zum Logos (A. Kröner, Stuttgart 1940), εισαγωγή. Δ. Α λ ε - ξ ά ν δ ρ ο υ, Εισαγωγή στο Σοφιστή του Πλάτωνος (έκδ. Ζαχαρόπουλου 1940) 50ε.

Σελ. 11. *η* : Bizard, BCH. 44, 1620, 227ε. SEG. I 143. Wilamowitz, Pindaros 155. Hiller αρ. 4. IG. I² 472 (σημ.). X. Καρούζου, Μουσείο Θήβας σελ. 18. Πρβλ. H. Schrader, D. arch. Marmorbildw. d. Akrop. 34 σημ. 22 (E. Langlotz).

Σελ. 11. *θ* : C. D. Buck, Cl. Ph. 4, 1909, 76ε. 437ε. Ἰδίου, Greek Dialects² 196 αρ. 35. E. Schwyzer, Dialect. graec. exemp. epigr. αρ. 538.

Σελ. 12. *ι* : Πausan. 5, 24, 3. Inscr. v. Olymp. αρ. 252. Geffcken 37. Hiller 13.—Πρβλ. το κομμάτι IG. I² 810.

Σελ. 12. *ια* : [Αγών Ορ. και Ησ., έκδ. Allen 260ε., έκδ. Wilamowitz (Kleine Texte 137) § 15.—Πρβλ. IG. V 1, 1521 και add. σελ. 306.

Σελ. 12. *ιβ* : IG. I² 1012. F. Eichler, OeJh. 16, 1913, 86ε. Πρβλ. H. Payne—G. Young, Arch. marble sculpt. Acrop. 9, 2. A. Rumpf, Critica d' Arte 14, 1933, 47.—Το επιγρ. ΠΑΕ 1933, 42ε. διαβάζεται από τον J. H. Oliver, Hesperia 5, 1936, 230, 1 εικ. 4: Σέμα τόδ' εἰμι κριτὸν Τελέφο Ἀφι[δναίο] («the adjective κριτὸν may refer to the pretentiousness of the marble base»)· μα το διάβασμα δέν εἶναι βέβαιον.

Σελ. 13. *ιγ* : E. Πεζόπουλος, AE. 1937, 538ε.—Βάση N. Γόρκης: Metr. Mus. Bull. 20, 1925, 269. A. Rumpf, Crit. d' Arte 14, 1933, 47 σημ. 57.—Ἐποίησε = ἔστησε κ.τ.ό.: A. Raubitschek, OeJh. 31, 1938, Beibl. 33. G. Welter, AA. 1939, 12. Τροϊζηνιακό επιγρ.: IG. IV 1, 800. A. Wilhelm, BCH. 29, 1905, 416. Geffcken 58.

Σελ. 13. *ιδ* : IG. XII 8, 398.

Σελ. 13. *ιε* : IG. I² 982. M. Collignon, Stat. funér. 35 εικ. 13. Πρβλ. Wilamowitz, D. Glaube d. Hellenen II 106, 1. A. Raubitschek, Bull. de l' Inst. arch. Bulgare 12, 1938, 146.

Σελ. 14 στ. 3ε. Την έκφραση *μνήμα καλὸν* τη βρίσκουμε στην Αθήνα ακόμη και στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, αλλά στο απλοϊκό επιγρ. του τάφου ενός υιοτόμου από τη Φρυγία: A. Wilhelm, Beiträge 35ε. IG. I² 1084 (για το επιγρ. αυτό, παράξενο και από άλλες πλευρές, βλ. και B. Schweitzer, Studien zur Entstehung d. Porträts bei d. Griechen, 1940, 24 σημ. 64). Πρβλ. και IG. XII Supplem. (1939) σελ. 89.—Στο όστρακον IG. VII 3598 (= P. Wolters—G. Bruns, Das Kabirenheiligtum b. Theben I 77 αρ. 356) απαντούμε και *καὸν καλόν*.

Σελ. 15. *ις* : IG. I² 522. Geffcken 2. Graef—Langlotz, Akrop. Vas II αρ. 1348 πίν. 93. J. Kirchner, Imag. Inscr. Attic. πίν. 7, 15.

Σελ. 15. *ιζ* : IG. XII 5, 147. O. Kern, Inscr. Gr. πίν. 7. Geffcken 29. F. Durrbach, Choix d'inscr. de Délos I 4. Hiller

σχόλ. στον αρ. 48. Πρβλ. A. Gotsmich, Probleme d. frühgr. Plastik 112s. A. Raubitschek, OeJh. 31, 1938, Beibl. 26s.

Σελ. 15 τέλος - σελ. 16. σοφία : βλ. το Ομηρ. Δεξ. του Ebeling, το Liddel-Scott, το λεξιλόγιο του Diels, Vorsokratiker⁵ III. Πρβλ. B. Schweitzer, D. bild. Künstler κλπ. 66s. R. Schaefer, Ἐπιστήμη et τέχνη κλπ. 3s. W. Jaeger, Paideia 287s. C. M. Bowra, AJPh. 59, 1938, 259s — σοφία—μανία αργότερα : Πλάτ. Απολ. 22 b-d· ὁλος ο «Ἴων». Πρβλ. και Γοργία, Παλαμήδους Απολογία 25 (Diels Vorsokr. ⁵ II 300).—Για τον αριστοτελικό ορισμό : B. Schweitzer ό.π.π. 68s.

Σελ. 16 στ. 20. «σφραγίς» Θεόγνιδος : C. M. Bowra, Early Gr. Ele-
gists 143s.

Σελ. 16. ιη : απόδοση J. D. Beazley, JHS. 59, 1939, 284.—
Βούπαλος - Ἀθηνίς : R. Heidenreich, AA. 1935, 667s. A. Rumpf, AA.
1936, 52s.

Σελ. 17. ιθ : C. M. Bowra, Greek Lyric Poetry 306.

Σελ. 17. κ : IG. I² 678. Πρβλ. Hiller v. Gärtringen,
Hermes 54, 1919, 329s.

Σελ. 18 τέλος. Στίχοι Σόλωνος : ο B. Schweitzer, D. bild.
Künstler κλπ. 64s. υποστηρίζει πως οι σολωνικές λέξεις διατυπώνουν μιὰ
λεπτή ποιοτική διαφορά ανάμεσα στους ποιητές, που διδάσκονται από τις
Μούσες τις ίδιες (Μουσέων πάρα διδαχθεῖς), και στους τεχνίτες, που μαθαί-
νουν μόνο ο ένας από τον άλλον Ἀθηναίης καὶ Ἡφαίστου ἔργα. Νομίζω
ὅτι η ερμηνεία αυτή ἀνασχεμάζεται ἀπὸ ὅλα τα τεκμήρια που μελετούμε
στο κεφάλαιο τούτο· πρβλ. και Ιλ. Ε 49 (... Σκαμάνδριον ἐσθλὸν θηρητήρα,
δίδαξε γάρ Ἀρτεμις αὐτὴ βάλλειν ἄγρια πάντα...). Βλ. και T. B. L. Web-
ster, Greek art and literat. σελ. VI. Μου φαίνεται ἀπὸ θάνατο πως τέ-
τοιο ξεχώρισμα γιὰ ὄφελος των ποιητῶν μποροῦσε νὰ γίνῃ πρὶν ἀπὸ τους
σωκρατικούς χρόνους.

Σελ. 19. κα : Ἀθην. 2, 48b. Preger 180. Overbeck SQ.
385-387. Πρβλ. F. v. Lorentz, RM. 52, 1937, 211.

Σελ. 19. κβ : Overbeck, SQ. 482. Πρβλ. B. Schweitzer,
D. bild. Künstler κλπ. 53s. K. Schefold, BPhW. 1937 σελ. 1279
σημ. 4.

Σελ. 20. κγ : πρβλ. B. Schweitzer, ό. π.π. 67. R. Schae-
fer, Ἐπιστήμη et τέχνη κλπ. 4.

Σελ. 21 στ. 16s. Παράσταση της συμμετοχής των θεῶν στην καλλιτε-
χνική δημιουργία : B. Schweitzer, Zum antiken Künstlerbild
στην Corolla Curtius 37.—Πολύ διδαχτική η ελληνοιστική μεταμόρφωση της
ἐκφρασης γιὰ τη θεϊκή συμμετοχή : Ηρώδης Μμ. 4,57s. καὶ τὴν ταῦτ' ἔρεῖς
Ἀθηναίην γλύψαι τὰ καλὰ—χαιρέτω δὲ δέσποινα : Ὅ,τι στον αρχαϊκὸ εἶναι
πραγματικὸ αἰσθημα, γίνεται στον ελληνοιστικὸ ποιητὴ ἀφορμὴ γιὰ το λογο-
τεχνικὸ σχῆμα της παρομοίωσης.

Σελ. 21 στ. 22ε. Ιλ. Α 188ε.: η ερμηνεία αυτή των ομηρικών στίχων είναι του W. F. Otto, D. Götter Griechenlands 61ε.

Σελ. 22 στ. 14ε. A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie² 405,1. Πρβλ. και 104,1.

Σελ. 23. κδ: Παυσαν. 5,25,8-10. Preger 175. Hiller σχόλ. στον αρ. 48. Πρβλ. H. Bulle, Antike Plastik (Amelung-Festschrift) 48. W. Technau, Antike 15, 1940, 282.—Στην κατηγορία των τεκμηρίων του κεφαλαίου τούτου ανήκουν και τα κομμάτια IG. I² 691, 764, ίσως και 805 (όχι το IG. XII 5, 611, Geffcken 74, πρβλ. Hermes 54, 1919, 332 σ. 1 και IG XII Supplem. σελ. 116).

Σελ. 23. κε: IG I² 499.

Σελ. 24. κς: IG I² 495. Πρβλ. A. Raubitschek, Bull. Inst. arch. Bulgare 12, 1938, 177.

Σελ. 24. κζ: IG I² 983+OeJh. 31, 1938 Beibl. 62ε. (A. Raubitschek). BCH. 46, 1922, 26ε. πίν. 7. Πρβλ. A. Rumpf, Critica d'Arte 14, 1938, 41. H. Schrader, D. arch. Marm. d. Akrop. σελ. 111 αρ. 60 (E. Langlotz).

Σελ. 25. κη: IG XII Supplem. (1939) σ. 100 αρ. 178. A. Κερραμόπουλος, ΠΑΑ. 6, 1931, 457ε. και 7, 1932, 84ε. Hiller v. Gärtringen, BPhW. 1932 αρ. 35/33 (25 Αυγ.), 77ε.

Σελ. 26 στ. 12. Βλ. όσα σημειώνει ο Diehl² στο σαπφικό απόσπασμα.

Σελ. 27. κθ: η ιδέα και η έκφραση, τροποποιημένη, ζουν ακόμη στους κλασσικούς χρόνους, όμως όχι σε κεντρικά μέρη π. χ. Inscr. Creticae I 244 αρ. 9 (αναθηματική). ΑΔ. 5, 1919, 123ε. (Θεσσαλίας, επιτύμβια).

Σελ. 27. λ: IG I² 821. A. Wilhelm, OeJh. 2, 1899, 238ε. Geffcken 63. Wilamowitz, Sappho u. Simonides 145, 2. Πρβλ. J. F. Grome, AM. 60/1, 1935/6, 307.

Σελ. 28 στ. 2. χαρίεσσαν ἀμοιβήν: την ίδια έκφραση απαντούμε και στο επίγρ. του χάλκινου Απόλλωνος του Μαντίκλου (από τη Θήβα, αρχές 7ου αι.) π. χ. F. Schwyzer, Dialect. Graec. exemp. epigr. σχόλ. στον αρ. 538, καθώς και σε επιγρ. των κορινθιακών πινάκων, IG. IV 212, 213.

Σελ. 28. λα: IG I² 817. A. Wilhelm, Beiträge 24ε. Βλ. και A. Raubitschek, OeJh. 31, 1938, Beibl. 33.—Πρβλ. κάλλος ἐ[ραωνόν;] IG. V 1, 219.—Πρβλ. IG VII 3598 (=P. Wolters-G. Bruns, D. Kabirenheiligtum κλπ. I 77 αρ. 356): [σοὶ φέρω] Κάβριε τόνδε τ[όν ν-υ]-[ν-υ-ν-υ] πρόσ/ ναόν καλόν.

Σελ. 29. λβ: C. M. Bowra, Greek Lyric Poetry 305ε. Πρβλ. το έρατοῖς προθύροις με το δρόμον έραστὸν του λα' σύγκρινε αντίθετα το άγλαῖην προθύροις με το απλό προθύρον κόσμον του ξ.

Σελ. 29. λγ: (IG. I² 837). W. Peek, Hermes 70, 1935, 461ε. J. Kirchhner—St. Dow, AM 62, 1937, 1ε. Πρβλ. J. D. Beazley

Pan—maler 13 σημ. 20. J. F. Crome, AM. 50/61, 1935/36, 305ε.

Σελ. 30. λδ: Chr. Blinkenberg, D. Lindische Tempelchronik (Kl. Texte 131) B 88ε. (XV).

Σελ. 30. λε: Εὐδ' ἴσως ἀνήκει και το κορμάτι IG. I² 673.

Σελ. 31. λς: Lind. Tempelchronik C 60ε. (XXXI).

Σελ. 31. λζ: Geffcken 100. Hiller 33. Πρ6λ. E. Reisch, Griech. Weihgeschenke 7, 2. 21ε. 64.

Σελ. 32. λη: Πρ6λ. F. Dornseiff, Pindars Stil 63.

Σελ. 33. λθ: Wilamowitz, AM. 45, 1920, 157ε. H. J. Rose, Cl. Rev. 37, 1923, 162ε. SEG. I σ. 111 αρ. 424.

Σελ. 34. στ. 16ε. Πίνακας Τρωνίδα: AD. I πίν. 8, 13. Pfuhl, MuZ. III εικ. 182. Πρ6λ. Wilamowitz, Euripides Herakles² (1909) 387, 1. H. Payne, Necrocorinthia 104.

Σελ. 34 στ. 19ε. Κύλικα Εγγήλιου: J. C. Hoppin, Gr. bl. fig. vas. 102ε. CVA. Louvre III He pl. 77, 1-3. Πρ6λ. Pfuhl ό. π. π. II § 748. Beazley, JHS. 52, 1932, 178.—Χαριτατος: Pfuhl I § 241. Hoppin 75. Beazley 175.—Λυσιάδης: Pfuhl I § 300. Hoppin 166.—Κύλικα Δούδρου F 66: E. Pottier, Vases ant. du Louvre II πίν. 68. Beazley 17δ και σημ. 21.—Εύχ(ει)ρος: Clara Rhodes III 34. Beazley 178. E. Kunze, AM. 59, 1934, 106 σ. 1.—Δέν λογαριάζω αγγεία που οι επιγραφές-τους είναι χ α ρ α γ μ έ ν ε ς, δηλ. τις έγραψε πιθανότατα ο κάτοχός-τους, όχι ο τεχνίτης: πχ. IG. XII 1, 719 (Ρόδου). P. Kretschmer, Griech. Vaseninschr. 4 σημ. 3 (Θέσσης, πρ6λ. Beazley ό.π.π. 178 σημ. 21). IG. XI 1, 303 (Δοκρίδας πρ6λ. Kretschmer ό.π.π. Schwyzzer, Dial. Graec. κλπ. αρ. 361) κ.τ.ό.

Σελ. 34. μ: Παυσαν. 5, 23, 7. IG. V 2 σελ. 85. Πρ6λ. A. A ρ δ α ν τ ό π ο υ λ ο, Πολέμων 1, 1929, 158ε. G. M. A. Richter, AJA. 43, 1939, 200ε. K. A. Neugebauer, AA. 53, 1938, 330ε. Ch. Picard, REG. 52, 1939, 102.

Σελ 35 στ. 6ε. Ευθυμίδης: Pfuhl, MuZ. I § 463ε. Ψυκτήρας Τουρίνου: Pfuhl III εικ. 367. Αμφορέας Μονάχου 2307: Pfuhl III εικ. 364/65.—Αυτοθυνασμός εκφράζει ἴσως και το επιφώνημα ΟΛΟΡΙ = ὁ Λοῦρι, το γραμμένο στην κύλικα Τρικούπη του Εθνικού-μας Μουσείου, JHS. 10, 1889 πίν. 1, CVA. Αθήνας III IC πίν. 4/5, ζωγραφισμένη από τον ίδιο το Δούρι (Beazley, Att. Vasenmal. 201, 19). Τα τεκμήρια του κεφαλαίου τούτου αφαιρούν, νομίζω, τη δάση από τις παλιές αντίρρησης του K. Ρωμαίου, AE 1907, 224ε. («είναι απίθανον ότι την προσαγόρευαν ταύτην μετά της κύλικος έγραψεν ο Δούρις, επειδή το να χαιρετίσση εαυτόν θα ήτο τις ευτελής αυτοθυνασμός, εις όν δέν δικαιούμεθα να καταδικάσωμεν τον παλαιόν τεχνίτην»).

Σελ. 35. μα: IG. XII 5, 216. Geffcken 33.

Σελ. 36. μβ: IG. XII 3, 1075. Geffcken 19. O. Kern,

Inscr. Gr. πίν. 4. Πρβλ. SEG. III 135 αρ. 738. RE. λ. Melos (τ. 29, I σελ. 584ε.). IG. XII Suppl. (1939) σελ. 91 και 211.—Εδώ ανήκει ίσως και το IG. I² 679 ;

Σελ. 36 στ. 17ε. *μωμείσθαι—μυμείσθαι* : Δεν είναι απόλυτα βέβαιη η χρονολογία ούτε του επιγράμματος των «έργων» του Απολλοδώρου (*μωμήσεται τις μάλλον ἢ μυμήσεται*, Πλούτ. πότερον 'Αθην. κατά πόλ. ἢ κατά σοφ. ἐνδοξ. 346α = Overbeck SQ. 1645. Preger 193. Recuei Milliet I 194) ούτε των Θεογονιδίων στίχων 369ε. (*μωμῆνται δέ με πολλοί, ὁμῶς κακοὶ ἤδ' καὶ ἐσθλοὶ μμείσθαι δ' οὐδείς τῶν ἀσώφων δύναται*). Πρβλ. ὅσα παράλληλα σημειώνει ο Nachstad t στην ἐκδ. των Ηθικών τ. II (Teubner 1935) και Παλ. 'Ανθολ. XVI 84 (=Overbeck 379. Rec. Mill. 66) και «Σμυωνίδου» 154 D. (=Overbeck 1971. Rec. Mill. 68).

Σελ. 36. *μγ* : IG. VII 3225. XII 5 testim. 1126. Geffcken 66. Χρονολογία : J. D Beazley, Lewes House Gems σελ. 22. X. Κ α ρ ο ύ ς ο ς, BCH. 42, 1938, 101.

Σελ. 37. *μδ* : Α. Α ρ θ α ν ι τ ὀ π ο υ λ ο ς, AE. 1917, 135ε. Πρβλ. Α. Κ ε ρ α μ ο π ο ύ λ ο υ, Έκθεσις περί των έργων των υποψηφίων κατηγοητών εις την κενήν α' έδραν της Αρχαιολογίας (Αθήνα 1926) 21ε.—Στην κατηγορία των τεκμηρίων που τονίζουν το θέας άξιον του μνημείου πρέπει ίσως να τοποθετηθεί και το IG. VII 1670 (πρβλ. W. P e e k, Hermes 72, 1937, 233). Βλ και Α. W i l h e l m, Beiträge 15ε.

Σελ. 37. *με* : Πausan. 6, 10, 5 (με τα σχόλ. των Hitzig—Blümner II Β σελ. 583). Preger 174. Πρβλ. H. B r ü n n, Gesch. d. Griech. Künstler² I 61.—Εδώ πρέπει να μνημονευτεί μιá διήγηση του Πορφυρίου, Περὶ ἀποχῆς ἀπὸ τῶν ἐμφύχων 2, 18, για τον Αισχύλο : τὸν γοῦν Αἰσχύλον φασὶ τῶν Δελφῶν ἀξιούντων εἰς τὸν θεὸν γράφει παιᾶνα εἰπεῖν, ὅτι βέλτεστα Τυννίχοι πεποιήται παραβαλλόμενον δὲ τὸν αὐτοῦ πρὸς τὸν ἐκείνου ταῦτον πείσεσθαι τοῖς ἀγάμασι τοῖς καινοῖς πρὸς τὰ ἀρχαῖα· ταῦτα γὰρ καίπερ ἁπλῶς πεποιημένα θεῖα νομίζεσθαι, τὰ δὲ καινὰ περιέργως εἰροασμένα θαναμάζεσθαι μὲν, θεῖον δὲ δόξαν ἥτιον ἔχειν (W i l a m o w i t z, Aeschyli Tragoediae ed. maj. 16, 46. Πρβλ. Α. J. B. W a c e, An Approach to Greek Sculpture 51, 1). Η σημασία του ανεκδότου θα ήταν μεγάλη, ἂν μπορούσαμε να εἶμαστε βέβαιοι για τα λόγια του Αισχύλου. Ο Wilamowitz θεωρεῖ πηγή του Πορφυρίου κ' ἐδὼ το Θεόφραστο· μα πρέπει να σημειωθεί η συγγένεια της διήγησής του Πορφυρίου με τα λόγια του Πausanías 2, 4, 5, για τα ἀγάλματα του Δαιδάλου : Δαίδαλος δὲ ὅποσα εἰργάσατο, ἀποπώτερα μὲν εἶναι ἐς τὴν ὄψιν, ἐπιπρότεροι δὲ ὅμως αὐ καὶ ἐνθεον τούτοις (γ' αὐτὰ 6λ. Schweitzer, D. bild. Künstler 81).

Σελ. 33. *μς* : K a i b e l, Epigr. gr. ex lapid. conl. 742. Sammlung griech. Dialektinschr. 1537. Geffcken 28.

Σελ. 39. *μξ* : IG. XII I, 737. Geffcken 17. C. D. B u c k, Gr. Dial.² 251, 93. Πρβλ. C. M. B o w r a, Early gr. elegists 175.—Για

το αναποδογύρισμα των τάφων βλ. και G. M. Richter, *Metr. Mus. Stud.* 5, 1934, 46 σημ. 80.

Σελ. 39 στ. 16ε. σήλη: *Πρβλ. και Ιλ. N 437.*

Σελ. 39. *μη*: IG. XII 9, 285. SEG. I 107, 409. W. P'j e e k, *Philologus* 87, 1938, 229. Για το *ἀνάνειμαι* (του *ἀνανέομαι*) βλ. Allen—Halliday—Sikes, *The Hom. Hymns* (1936) σελ. 171.

Σελ. 40 στ. 15. *ἀκάμαντες*: Wilamowitz, D. Glaube d. Hell. I 315, 2.

Σελ. 40. *μθ*: Διογέν. Λαέρτ. 1, 89. Ἀγών Ὀμ. και Ἡσ, 260ε. (§ 15). Preger 233. B. Snell, *Die Sieben Weisen* (Heimeran, 1938) 36ε. *Πρβλ.* W. Schmid—O. Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.* (1929) 225, 3. E. Dutoit, *Le thème de l'adynaton dans la poésie ant.* (Paris 1936) 36ε. C. M. Bowra, *Early gr. eleg.* 174ε.—Οι μεταβολές του πνευματικού περιεχόμενου και του χρώματος της έκφρασης *σῆμα ἢ μνήμα ἀθάνατον* στους κλασσικούς χρόνους και αργότερα πρέπει να μελετηθούν χωριστά (ας σημειωθεί μονάχα εδώ ο ιδιαίτερος εξευγενισμός της έννοιας *ἀθάνατον σῆμα* στο *ἐπιγρ. των Αθηναίων* για τους νεκρούς της Ποτειδαίας του 432 π.Χ. IG. I² 945, Hiller 53, που με τη λεπτότητα της ποιήσής-του φέρνει στο νού τον Ευριπίδη).—Πολύ χαρακτηριστικό είναι ότι οι υστερότεροι χρόνοι της αρχαιότητας τονίζουν το φθαρτό του υλικού μνημείου πχ. Preger 133 (*χαλκός ἐμῆς χειρός πολλὸν ἀφανρότερος*) και 166 (*γηράσκει καὶ χαλκός ἐπὶ χρόνον κλπ., τῆκει καὶ πέτραι ὁ πολὺς χρόνος κλπ.*).

Σελ. 41. *ν*: *πρβλ.* C. M. Bowra, *Gr. lyr. poetry* 399ε. B. Snell, *ό.π.π.* 175.

Σελ. 42 τέλος. Σκόλις στο Σκόπα: *πρβλ.* B. Schweitzer, *Xenokrates v. Athen* 14, 2. P. Wolters, *Münch. Jahrb. d. bild. Kunst*, N.F. 11, 1934, 11. W. Jäger, *Paideia* I 12.

Σελ. 43. *νβ*: *πρβλ.* όσα σημειώνει στο χωρίο αυτό ο Bergk (και ο Diehl³ στο απ. 11) και R. Heidenreich, *AA.* 50, 1935, 669, 7.

Σελ. 43. *νγ*: *πρβλ.* F. Dornseiff, *Arch. Mythenersählung* 74. P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps* 88ε.—Ίσως και Πλάτ. Σοφιστ. 248ε.

Σελ. 43. *νδ*: *πρβλ.* Wilamowitz, *Sappho u. Simonides* 149. G. v. Lücken, *AM.* 44, 1919, 122ε. και όσα σημειώνονται στο W. Schmid—O. Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.* I 516, 6.—Ενδιαφέρον είναι ότι και ο Lionardo da Vinci τη σύγκριση αυτή ποιήσης και ζωγραφικής την κατάλαβε για κατηγορία βλ. πρόχειρα *Traité de la peinture*, trad. Péladan (Paris, Delagrave, 1921) σελ. 28 § 66 (μυλάει στον ποιητή): *si tu appelles la peinture une poésie muette, le peintre dira de ton écriture que c'est une aveugle peinture. Quel est le pire: aveugle ou muet?* *πρβλ. και §§ 73, 76.* W. v. Seidlitz,

L. da Vinci² (Wien, Phaidon—Verl., 1935) 219.—'Ὅπως την ἰδια αδυ-
ναμία κατηγορεῖ της ζωγραφικῆς και ο Αισχύλος, Αγαμ. 241ε.; Αργότερα
πὺ κατηγορηματικὸς ο Πλάτων, Φαίδρ. 275 d: τὰ ἐκείνης (=ζωγραφίας)
ἔκγονα ἔστιναι μὲν ὡς ζῶντα· ἔαν δ' ἀνέστη τι, σεμνῶς πάντ' σιγαῖ.

Σελ. 45. νε: Schol. graeca in Hom. Iliadem (ed. G. Dindorfius, Oxonii 1875) II σ. 79.

Σελ. 46 στ. 27ε. Ο Ξενοφάνης για τον πολιτισμό: πρβλ. W. U x-
k u l l—G y l l e n b a n d, Griech. Kulturentstehungslehren 3ε

Σελ. 46. νξ: πρβλ. H. G o m p e r z, Hermes 58, 1923, 31ε.
H. F r ä n k e l, AJPh. 59, 1938, 323ε.

Σελ. 47. νη: βλ. και του ίδιου το απ. Α 86 (D i e l s⁵ I 303).

Σελ. 43 στ. 10 Δημόκριτος: για την εξαιρετική σημασία-του στις θεω-
ρίες για τη γένεση του πολιτισμού βλ. W. U x k u l l—G y l l e n-
b a n d, ό.π.π. 25ε., της τέχνης ειδικώτερα B. S c h w e i t z e r,
Xenokrates v. Athen 22ε.

Σελ. 48 στ. 20ε. Πυθαγόρας: Inschr. v. Olymp. αρ. 144. Φειδίας:
Παυσαν. 5, 10, 2. H i l l e r 48 (η ανασύσταση του επιγράμματος με
τέσσερες στίχους, που δοκίμασε ο E. P e t e r s e n, Rhythmus 68
και 103, δέν έχει αρκετό στήριγμα).

Σελ. 49. νθ: IG. I² 826 (πρβλ. Hesperia 9, 1940, 99 σημ. 6). Πρβλ.
Αισχύλου Επτά (467 π.Χ.) 491ε.: ὁ σηματουργὸς δ' οὗ τις εὐτελής ἄρ' ἦν,
δοῖς τόδ' ἔργον ὤπασεν πρὸς ἀσπίδι.—Η συμπλήρωση του αρχαϊκού επιγρ.
IG. I² 1021 [οὐκ ἀνεπ]ιστήμων τόδ' ἐποίει Ἰλπό[στρατ]ο(ς) σῆμα δέν είναι
σίγουρη και σκοντάφτει και σε μετρικὲς δυσκολίες: πρβλ. E. L ö w y,
Inschr. Griech. Bildh. 13. — Η χρονολογία του Παλ. Ανθολ. XVI 84
(=O v e r b e c k SQ. 379, Recueil Milliet 66) δέν είναι γνωστή.

Σελ. 49. ξ: Hesperia 9, 1940, 97ε.

Σελ. 51 στ. 22ε: δοκιμή μορφικού παραλληλισμού των εικαστικών τε-
χνών και της λογοτεχνίας των υστεροαρχαϊκών και κλασσικών χρόνων
αποτελεῖ το βιβλίο του T. B. L. W e b s t e r, Greek art and literature
(Oxford 1939).

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΑΥΤΟ ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΣΤΑ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ Α. ΣΙΔΕΡΗ
ΚΑΙ Γ. ΜΠΑΝΤΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚ-
ΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ "ΙΚΑΡΟΣ",
ΤΟ ΔΕΚΕΜΒΡΙ 1945

ΒΙΒΛ
ΤΕΛΛΟΓΛΕ
ΤΕΧΝ
ΣΥΛΛΟ