

## ΦΟΙΒΟΣ Ι. ΠΙΟΜΠΙΝΟΣ

### Σκόρπιες σκέψεις πάνω στην ελληνική γραμμή

Σκόρπιες σκέψεις πάνω στην ελληνική γραμμή 

Ἡ Ἑλλάδα ἔχει λαλιά  
πού ὁμορφα θὰ ταξιδέψει

Γ. Σαραντάρης «Ἀηδονολαλιές»

Στὸν Στέλιο Νικολαΐδη

Ἡ ελληνική στάση εἶναι κι αὐτὴ ελληνική γραμμή.

Ἡ Ἑλλάδα δὲν εἶναι ἓνας ὁποιοσδήποτε γεωγραφικὸς χώρος, δὲν εἶναι ἀπλῶς μιὰ χώρα, ἓνα κράτος ἢ ἓνα ἔθνος, ἀλλὰ «ζῶσα ἐξελισσόμενη Ἰδέα». Εἶναι θεοβάδιση, θεοφόρα γῆ, ἀφοῦ γεννᾷ θεούς. Εἶναι τόπος ὕψιστης πνευματικότητας, κέντρο παγκόσμιας πνευματικῆς ἀκτινοβολίας. Γι' αὐτό, μόνο ἄνθρωποι ὑψηλῆς πνευματικότητας – ἢ τουλάχιστον ὑψηλῆς αἰσθητικῆς καλλιέργειας - μποροῦν νὰ βιώσουν τὸ ἐλληνικὸ τοπίο μέσα στὸ ὑπερούσιο κάλλος του, νὰ κοινωνήσουν μὲ αὐτὸ καὶ νὰ εὐφρανθοῦν ἀπ' αὐτό· μόνον ὅσοι βαθιὰ βίωσαν «τὸ ἀπόλυτο ἀστραφτοβόλημα μιᾶς θάλασσας μέσα στὸν ἥλιο», ὅπως λέει ὁ Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, μποροῦν νὰ καταλάβουν τὰ προλεχθέντα.

Ἡ Ἑλλάδα εἶναι ἓνας τόπος εὐλογημένος ἀπὸ τὶς θεῖες Δυνάμεις καὶ καθαγιασμένος μὲ τὰ ἑκατοντάδες ἐξωκλήσια – φαινόμενο μοναδικὸ παγκοσμίως – διάσπαρτα στοὺς κάμπους καὶ τὰ λαγκάδια ἢ σκαρφαλωμένα σὲ κάθε λοφάκι, κάθε βουνοκορφή, κάθε φωτοπερίχυτη βραχονησίδα, πού ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὰ κύματα, καθὼς καὶ μὲ τ' ἀσκηταριὰ πού κρέμονται σὰν ἀετοφωλιές σὲ δυσπρόσιτες χαράδρες.

### Πληροφορίες



Φοῖβος Ι. Πιομπίνος

[Προβολὴ πλήρους προφίλ](#)

### Σελίδες

[Αρχικὴ σελίδα](#)

[Ἡ γένεση τῶν μορφῶν](#)

[Οἱ διακρίσεις τῶν ὑλικῶν μορφῶν  
καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τους](#)

[Ὁ ἄνθρωπος καὶ οἱ λοιπὲς φυσικὲς  
μορφές](#)

[Ὁ ἄνθρωπος ὡς δημιουργὸς  
ὕλικῶν μορφῶν](#)

[Σκέψεις πάνω στὴν ἰσοτιμία τῶν  
φυσικῶν μορφῶν](#)

[Σκόρπιες σκέψεις πάνω στὴν  
ἐλληνικὴ γραμμή](#)

[Περὶ τῆς μοναδικότητας τῶν  
μορφῶν](#)

[Περὶ δυσμορφίας καὶ  
τερατομορφίας](#)

[Ἀπόλλων Σωτήρ, ὁ Ἕλληνας  
Λόγος](#)

[Ἡ Ἑλλάδα ὡς ὀμφαλὸς καὶ ὁ  
Δικέφαλος Ἀετὸς](#)

[Ἡ συμβολικὴ παρουσία τοῦ  
λιονταριοῦ στὴν Ἀργολίδα](#)

[Σκέψεις πάνω στὴ θεματικὴ τῆς  
ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας](#)

[Apollon Sauveur, le Logos Grec.](#)

[Le temple antique grec et l'Aigle  
Bicéphale](#)

[Réflexions sur la thématique de  
l'iconographie orthodoxe](#)



Το εξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου, Βελανίδια Λακωνίας.

Ποιός τό 'πε αυτό το εϋστοχο ότι «στην Ελλάδα ο τόπος μαρτυρεί την ιδεολογία του»; Γεγονός πάντως είναι πως στην ελληνική φύση υπάρχει θαυμαστή αντιστοιχία ιδέας και μορφής.

Για τη μελέτη της ελληνικής γραμμής, ή οποία αποτελεί την άπαρχή της ελληνικής αισθητικής, δεν τίθεται ως βάση ή τέχνη αλλά η υπέρτατου κάλλους φύση της Ελλάδας. Το ίδιο έχει άλλωστε διατυπώσει και ο Περικλής Γιαννόπουλος (1870-1910) ως εξής: «Η βάση της ελληνικής αισθητικής είναι η ελληνική γη».

Στην ελληνική φύση ο Θεός είναι έκδηλα – σκανδαλωδώς συνηθίζω να λέω εγώ – πανταχού παρών, ενώ στη Δύση... Πάντοτε θυμάμαι το εϋφυολόγημα που αναφέρει ο Μίνως Αργυράκης (1920-1998) στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις του υπό τον τίτλο *Ο γυρός του κόσμου*, όπου μετά την επίσκεψή του στη βασιλική του Αγίου Πέτρου, στο Βατικανό, έγραψε: «Ενώ στην Ελλάδα ο Θεός είναι πανταχού παρών, στον Άγιο Πέτρο είναι πανταχού άπών». Στην Ελλάδα οι θεοί πάντοτε συνομιλούν με τους ανθρώπους.

Το ελληνικό φως είναι άγριο, σκληρό, άτεγκτο, άτιθασο· δεν παλεύεται, δεν δαμάζεται, δεν εξημερώνεται ούτε καλοπιάνεται. Κι όμως πόσο μεθυστικό συνάμα! Όταν το μελτέμι πιάνει να σαρώνει τα αίγαιοπελαγίτικα νησιά, το φως γίνεται άβασταχτο, έκτυφλωτικό και σε αναρπάζει σε ύψιστες σφαίρες πνευματικότητας, αλήθειας, όπου καθετί το φτηνό καταρρέει. Άλλωστε στον ήλιο οφείλει την ύπαρξή του ο σαρωτικός άνεμος που ξελαμπικάρει το φως και λαγαρίζει το πέλαγος.

Υπάρχουν στιγμές μές στο κατακαλόκαιρο και στην έκτυφλωτική αντηλιά των μεσημεριανών ωρών που ολόκληρη η φύση μοιάζει να έχει ακινητοποιηθεί, κρατώντας την καυτή ανάσα της, ενώ ο αέρας φρικιά, τρεμουλιάζει, λίγα μόλις εκατοστά πάνω από το πυρακτωμένο χώμα. Είναι τότε που τα ξωτικά στην Ελλάδα στήνουν χορό και ρίχνουν τις γητείες τους στη χαυνωμένη από το λιοπύρι ύπαιθρο.

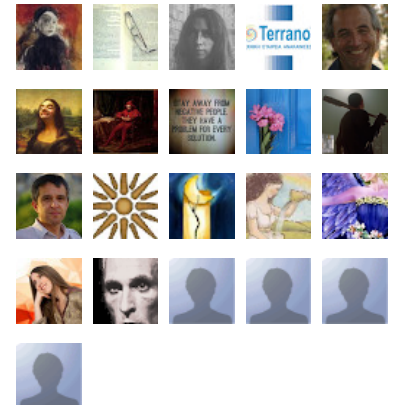
Το ελληνικό φως είναι εξόχως αποκαλυπτικό. Δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι η *Αποκάλυψη* δόθηκε στον Ιωάννη τον Ευαγγελιστή και Θεολόγο σ' ένα αίγαιοπελαγίτικο νησί, την Πάτμο. Όλα τα κάνει να ψευτίζουν το ελληνικό φως. Η μπαρόκ

L'art en tant que révélateur des divergences spirituelles entre la Grèce et l'Occident

Réflexions sur les différences entre une icône et un tableau religieux

## Αναγνώστες

Followers (23) [Next](#)



[Follow](#)

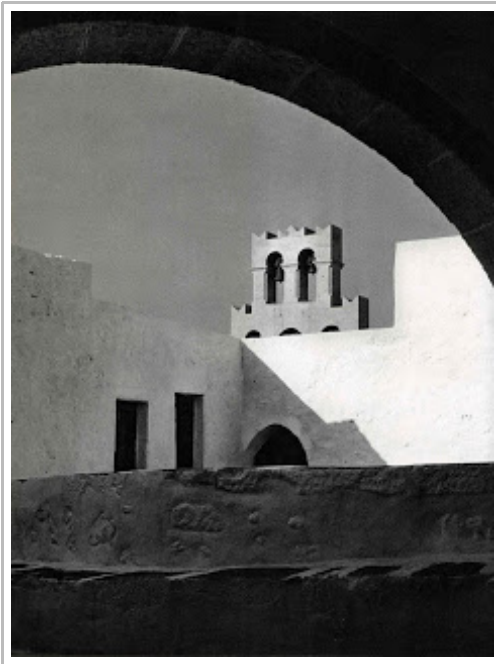
## Αρχειοθήκη ιστολογίου

▼ 2010 (1)

▼ 05/16 - 05/23 (1)

[ΕΡΓΑ Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821. 1η εκδ....](#)

καὶ ἡ ροκοκό, μέχρι κορεσμοῦ παραφορτωμένη, διακόσμηση δὲν θὰ τὸ ἄντεχαν οὔτε στιγμή. Γι' αὐτὸ ἄλλωστε δὲν εὐδοκίμησαν στὴν Ἑλλάδα. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν ἱμπρεσιονισμό, ποὺ ἀρέσκεται στὰ ἀπαλὰ καὶ βαθμιαῖα περάσματα ἀπὸ τὸ ἓνα χρῶμα στὸ ἄλλο. Γιατὶ τὸ ἐλληνικὸ φῶς – καὶ γενικότερα τὸ μεσογειακὸ – εἶναι ὅξυ σὰν στιλέτο, κοφτερὸ σὰν ξυράφι, ἀνελέητο σὰν τὴν Ἀλήθεια, ἄπεφθο στὴν ἀπολυτότητά του. Ἀγαπάει τὶς ἀπότομες φωτοσκιάσεις, ἀλλὰ δὲν ἀνέχεται τὰ ἔντονα, τὰ κραυγαλέα χρῶματα, ποὺ τὸ προσβάλλουν, παρεκτὸς τὸ ἄσπρο-μαῦρο καὶ ὅλες τὶς ἀποχρώσεις τοῦ κυανοῦ, μὲ προτίμηση ἐκεῖνο τὸ βαθὺ τοῦ πελάγους. Καθετὶ τὸ φανταχτερό, τὸ περίσσιο, τὸ πομπῶδες, τὸ περίτεχνο, τὸ βαρυφορτωμένο, τὸ μπιχλιμπιδωτό, τὸ περίπλοκο ἀπορρίπτεται ἀκαριαῖα ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸ φῶς. Τελικὰ μόνο ὁ ὠρικός κίονας διασώζεται· καὶ ὡς σύνολο ἡ λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ.



Μονὴ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, Πάτμος, Δωδεκάνησα.

Σὰν σκέφτομαι τὶς ἐξώθυρες τῶν λονδρέζικων κατοικιῶν, βαμμένες, ἢ καθεμία ξεχωριστά, μὲ ριπολίνες ὅλου τοῦ χρωματικοῦ φάσματος, πού, μόνον αὐτές, διαφοροποιοῦν τὶς κατὰ τ' ἄλλα πανομοιότυπες μεταξὺ τους ἰδιοκτησίες, καὶ δίνουν κάποιον χρῶμα στὶς συνήθως τούβλινες, μουντὲς καὶ θλιβερὲς ὄψεις τῶν σπιτιῶν, βρίσκω πόσο ξένες πρὸς τὴν ἐλληνικὴ γραμμὴ θὰ φάνταζαν μέσα στὸ ἐλληνικὸ φῶς. Στὴν Ἑλλάδα τὸ μόνο χρῶμα ποὺ εἶναι ἀνεκτὸ γιὰ τὶς πόρτες καὶ τὰ παραθυρόφυλλα εἶναι τὸ λαδὶ τῶν λιόδεντρων ἢ τὸ λουλακὶ τοῦ πελάγους.

Ἀκόμα καὶ τὰ ψάρια τῶν ἐλληνικῶν θαλασσῶν, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλαχιστότατα εἶδη, ὅπως οἱ πέγκες καὶ οἱ γύλοι, εἶναι μονόχρωμα. Στὴν πλειονότητά τους ἔχουν ἓνα ἐκτυφλωτικὸ ἀσημί χρῶμα ποὺ παραπέμπει στὴν ἀσημιὰ πλευρὰ τῶν φύλλων στὰ λιόδεντρα, ποὺ κάνουν κάμπους καὶ ραχοῦλες ν' ἀσημίζουν τὸ καλοκαίρι μέσα στὸ κάθετο φῶς τοῦ μεσημεριοῦ. Πόσο πολὺ ἀπέχουν αὐτὰ ἀπὸ τὰ πολύχρωμα κι ὁμολογουμένως πιὸ ἐντυπωσιακά, πιὸ φανταχτερὰ ψάρια τῶν τροπικῶν θαλασσῶν! Τὸ ἴδιο μπορούμε νὰ ἰσχυριστοῦμε καὶ γιὰ τὰ ἐγχώρια πτηνὰ πού, ἀπὸ χρωματικὴ

τουλάχιστον άποψη, δείχνουν σχεδόν όλα τόσο ταπεινά σε σύγκριση με τὰ πλουμιστά παραδείσια πτηνά.

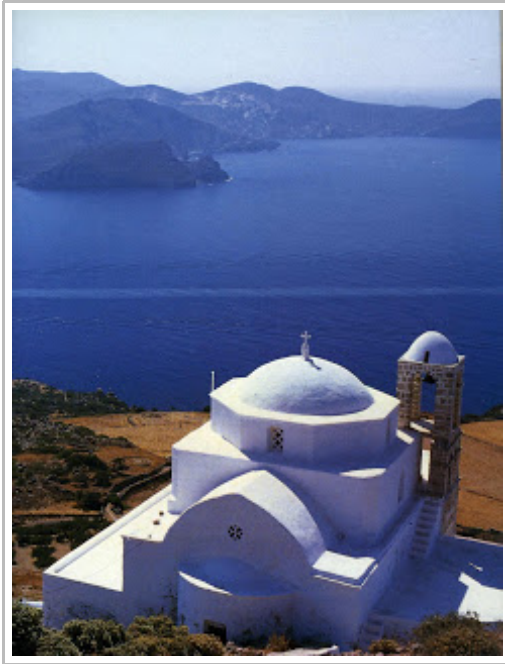


Άθερίνες

Ποῦ τὸ εἶδα γραμμένο πῶς ἡ Ἑλλάδα εἶναι ὑδατογραφία, ἀκουαρέλα, ἐνῶ ἡ Δύση εἶναι λαδομπογιά, ἐλαιογραφία;

Ὅταν κάνω λόγο γιὰ τὸ ἐλληνικὸ φῶς, ἐννοῶ ἐκεῖνο τὸ διαυγέστατο καὶ ἄλλης τάξεως – πάντως ὄχι ὑλικό, ὅπως θαρροῦν μερικοὶ – φῶς ποὺ λούζει τὴν Ἀττικὴ καὶ τὸ Αἰγαῖο πέλαγος, καὶ ἰδιαίτερα τὶς Κυκλάδες. Ὅσο καταπληκτικὸ καὶ νὰ εἶναι τὸ φῶς, ἂς ποῦμε, στὸ Ἰόνιο ἢ στὸ Λυβικὸ πέλαγος, ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ αἰγαιοπελαγίτικο, γιὰ ὅσους βέβαια μποροῦν νὰ τὸ ἀντιληφθοῦν τοῦτο. Στὸ Αἰγαῖο τὸ φῶς εἶναι ἀδρό, ἀρσενικό, ὀωρικό, ἐνῶ στὸ Ἰόνιο εἶναι ἀπαλό, θηλυκό, ἰωνικό. Στὸ Αἰγαῖο τὸ φῶς εἶναι τραχὺ καί, ἂν χρησιμοποιήσουμε νεότερους ζωγραφικοὺς ὅρους, ἐξπρεσιονιστικό, ἐνῶ στὸ Ἰόνιο εἶναι νοτισμένο, λυρικό, ρομαντικό, ἱμπρεσιονιστικό. Στὸ Αἰγαῖο τὸ φῶς περνάει ἀπότομα ἀπὸ τὸ ἄσπρο στὸ μαῦρο, ἐνῶ στὸ Ἰόνιο ἔχουμε πρὸ ἔντονη τὴν παρουσία τῶν χρωμάτων σὲ διάφορες διαβαθμίσεις, ὅπου τὸ ἓνα σβήνει μέσα στὸ ἄλλο, τὸ ἓνα διαπερνᾷ τὸ ἄλλο.





Μήλος, Κυκλάδες.

Ο σπουδαίος ιάπωνας στοχαστής Γιουνιχίρο Τανιζάκι (1886-1965) έγραψε το 1933 το αξιόλογο δοκίμιο *Το έγκώμιο της σκιάς*, έκδ. Άγρα, Αθήνα 1992. Σε αυτό, αναφέρει κάπου πώς «... όπου όμως είσχωρεί το φώς, σβήνει ή μαγεία. Τα πράγματα χάνουν την έσωτερικότητά τους, την ύπαινκτική γοητεία τους». Καί αλλού: «Οί Άνατολίτες δημιουργούμε όμορφιά με τὸ νὰ κάνουμε νὰ ξεπηδοῦν σκιές παντού». Δὲν εἶχε, βλέπετε, ἐπισκεφθεῖ ποτέ του τὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ θαυμάσει ἐκ τοῦ σύνεγγυς τὴν ἀρχαία γλυπτική. Γιατὶ οἱ ἀρχαῖοι κοῦροι καὶ κόρες ὄχι μόνο δὲν χάνουν λουσμένοι στὸ φῶς τὴν έσωτερικότητά τους, ἀλλ' ἀπεναντίας τὴν ἀκτινοβολοῦν στὸ περιβάλλον τους. Τὸ ἑλληνικὸ φῶς καθιστᾷ τὸ μυστήριο διαυγές, γι' αὐτὸ οἱ Ἕλληνες μπόρεσαν ἐν ἐλευθερίᾳ – ἐν *παρρησίᾳ* θὰ ἔλεγε τὸ Εὐαγγέλιο – νὰ διατυπώσουν τὸν ὀρθὸ λόγο.

Τὰ πάντα στὴν Ἑλλάδα εἶναι πλασμένα ἀπὸ φῶς, λούζονται στὸ φῶς, τὸ ὁποῖο ὀρίζει, ἀπὸ τὴ φύση του καὶ τὸ σκοτάδι. Γι' αὐτὸ στὴν Ἑλλάδα περνάει κανεὶς κάθε τόσο ἀπότομα, ἰδίως τὸ καλοκαίρι, ἀπὸ τὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς τῆς ὑπαίθρου στὸ πρόσκαιρο σκοτάδι τῶν σπιτιῶν, κι ἀπὸ τὸ μικροσκοτάδο τῶν σπιτιῶν καὶ τῶν ἐκκλησιῶν στὸ θάμβος τοῦ ἡλιακοῦ φωτός ὅπως τὸ ἀντανακλοῦν οἱ ἀσβεστωμένοι τοῖχοι τῶν οἰκημάτων. Στὶς Κυκλάδες τὰ κάθε εἶδους ἀνοίγματα στὰ κτίσματα (πόρτες, παραθύρια κ.ἄ.) φαντάζουν ἀπέξω σὰν μαῦρες τρύπες στὶς ἀσβεστωμένες ἐπιφάνειες. Ὅλα εἶναι ἀσπρόμαυρα καὶ τὸ πολὺ κυανὰ. Τὸ φῶς ἀρέσκεται νὰ παίξει ἀκατάπαυστα, σὰν νὰ ἐρωτοτροπεῖ, μετὶς ξερολιθῆς, τὶς πεζούλες, τὶς καλαμωτές, τὶς κρεβατίνες, τὶς πέργκολες, τὶς μάντρες, τοὺς φράχτες.



Ἡ ἐκκλησία τῆς Παραπορτιανῆς, Χώρα Μυκόνου, Κυκλάδες.

Τὸ φῶς στὴν Ἑλλάδα, χάρη στὴ διαύγεια τοῦ οὐράνιου θόλου, δὲν παύει οὔτε στιγμή νὰ ἀναδεικνύει τοὺς ὄγκους τῶν μορφῶν μὲ σαφήνεια καὶ αἰσθα-ντικότητα. Ἀπεναντίας ἡ θολούρα ποὺ ἐπικρατεῖ στὴ Δύση ἀπὸ τὸν μολυβένιο οὐρανὸ ποὺ καταπλακώνει τὴν πλάση, ἐξαλείφει τὰ περάσματα ἀπὸ τὸ ἓνα χρώμα στὸ ἄλλο, θαμπώνοντας τὰ χρωματικὰ ὅρια. Τὸ φῶς κάνει ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ ἐλληνικοῦ τοπίου πολὺ προσιτά, ἀφοῦ τὰ φέρνει πρὸ κοντὰ στὸν παρατηρητὴ τους, ἐπιτρέποντας σὲ κάθε λεπτομέρεια τῶν μορφῶν νὰ γίνεται ἀντιληπτὴ καὶ ἡ ἐπιφάνειά τους νὰ ἐμφανίζεται ἀνάγλυφῃ. Στὴν Ἑλλάδα ὑπάρχει ἓνα παιχνίδισμα σκιῶν, ποὺ κινοῦνται συνεχῶς ἀνάλογα καὶ μὲ τὴν κίνηση τοῦ ἡλιακοῦ φωτός. «Ἄν ἀφαιρέσεις τὸ φῶς, τὰ πάντα θὰ μείνουν κρυμμένα στὸ σκοτάδι, διότι δὲν θὰ μποροῦν νὰ μαρτυρήσουν τὸ κάλλος τους», ἔχει πεῖ ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός. Ὁ Ἕλληνας Ἥλιος εἶναι ὁ μέγας σμιλευτὴς τῶν μορφῶν.

Κι ἐνῶ οἱ ὄγκοι χρειάζονται τὸ φῶς γιὰ νὰ ἀναδειχθοῦν στὶς παραμικρὲς λεπτομέρειές τους, δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὰ χρώματα, τὰ ὁποῖα θέλουν κλειστὸ οὐρανὸ καὶ ὑγρὸ περιβάλλον. Τὰ χρώματα ἀπεχθάνονται, θαρρεῖς, τὸν ἥλιο μὲ τὴ συνεχὴ μεταβολὴ τοῦ φωτός, δὲν ἀνέχονται τὸ πλέριο φῶς, παρὰ διαπρέπουν στὴν καταχνιά, στὴ συννεφιά. Γι' αὐτὸ δὲν εἶναι διόλου τυχαῖο ποὺ ἡ δυτικὴ ζωγραφικὴ ἀνέδειξε μεγάλους κολορίστες, κυρίως στὶς Κάτω Χῶρες, στὴ Βενετία καὶ στὶς περιοχὲς ποὺ τὶς διαρρέει ὁ Ρήνος. Οἱ βυζαντινοὶ ζωγράφοι δὲν διακρίθηκαν ὥστόσο ποτὲ γιὰ τὴ χρωματικὴ παλέτα τους. Τοῦτο ἦταν ἄλλωστε ξένο πρὸς τὶς ἐπιδιώξεις τους.

Τὸ φῶς καθιστὰ τὸ ἐλληνικὸ τοπίο ἐξόχως γλυπτικό, ὄχι ὅμως ζωγραφικό. Τὸ ἐλληνικὸ φῶς – καὶ γενικότερα τὸ μεσογειακὸ – δὲν προσφέρεται, λόγῳ τῆς ὀξύτητάς του, σὲ καμιὰ ζωγραφικὴ του ἀπόδοση· τὸ ἐλληνικὸ φῶς εἶναι ἐξόχως «ἀντι-ἀπεικονιστικό»

(antipictural).

Κανείς δεν κατάφερε ακόμη να αποδώσει ζωγραφικά το ελληνικό τοπίο, την ελληνική φύση σε όλη της την πνευματικότητα, όπως λόγου χάριν απέδωσαν οι ιμπρεσιονιστές τη γαλλική ύπαιθρο ή απεικόνισαν οι όλλανδοί τοπιογράφοι, κυρίως του τέλους του 17ου αιώνα, με προεξάρχοντες τους Σάλομον και Γιάκομπ φαν Ρούυσνταλ, θείο και άνιψιό, τη χώρα τους σε όλη την επίπεδη μεγαλοπρέπειά της με την όμιχλώδη νάρκη και τους απέραντους δραματικούς ούρανους. Ή μήπως τὰ κατάφεραν ὁ Κωνσταντῖνος Μαλέας, ὁ Νικόλαος Λύτρας, ὁ Μιχαήλ Οἰκονόμου, ὁ Ἄγγελος Γιαλλινᾶς, ὁ Σπύρος Παπαλουκάς καὶ ὁ Γιάννης Τσαρούχης; Πάντως τὰ κατάφεραν κάπως οἱ ξένοι περιηγητὲς μετὰ τὰ ἐπιχρωματισμένα σχέδια ποὺ φιλοτέχνησαν τὸν 19ο αἰώνα, ὅπως π.χ. ὁ Ἔντουαρντ Λήαρ (Edward Lear, 1812-1888)· ἐπίσης οἱ Ἕλληνες ὑδατογράφοι καὶ οἱ δημιουργοὶ ἀσπρόμαυρων χαρακτικῶν. Κι ἀκόμα καλύτερα κάποιοι φωτογράφοι <sup>[1]</sup> καὶ ὀπερατέρ μετὰ ἀσπρόμαυρο φιλμ, ὅπως π.χ. ὁ Ἄγγλος Οὐώλτερ Λάσσαλυ (Walter Lassally) στὸν κινηματογράφο, ὁ ὁποῖος φωτογράφισε, μετὰξὺ ἄλλων, τόσο ἐξαίσια, τόσο «δωρικά», τὴν περιοχὴ τῆς Κερατέας, στὰ Μεσόγεια, γιὰ τὴν ταινία «Ἡλέκτρα» τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη. Ἡ ἀδυναμία ἀκριβῶς ἀπεικόνισης τοῦ ἑλληνικοῦ φωτὸς ἀποδεικνύει περὶτρανα ὅτι αὐτὸ εἶναι καθαρὸ πνεῦμα καὶ κάθε προσπάθεια, ὅποιαδήποτε ἀπόπειρα ἀπόδοσής του μειώνει τὴ σημασία τῆς ἐμπειρίας ἀπὸ τὸ νὰ ἐκτεθεῖς σὲ αὐτὸ καὶ νὰ τὸ βιώσεις.



Κωνσταντῖνος Μαλέας, «Σαντορίνη» (περ. 1924-28), ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 75x107 ἐκ., Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Ἑλλάδας - Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου, Ἀθήνα.



Νικόλαος Λύτρας, «Φάρος» (περ. 1925-27), έλαιογραφία σέ μουσαμά, 52x42 εκ., από τη Συλλογή Κουτλίδη, Έθνική Πινακοθήκη της Ελλάδας - Μουσείο Άλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.

Μπορεί ή ζωγραφική να μην κατόρθωσε να αποδώσει ικανοποιητικά το ελληνικό φώς, το κατόρθωσε όμως ή αρχαϊκή κυρίως αγαματοποιία, ή οποία σμίλεψε, με το φώς θαρρείς, τούς κούρους και τς κόρες σέ παριανό, ναξιακό ή πεντελικό μάρμαρο, αναιρώντας με τρόπο μαγικό την ίδια την ύλη τους.



Κούρος που είχε στηθεί πάνω στόν τάφο του Κροίσου, στην Ανάβυσσο Αττικής (525 π.Χ.), από παριανό μάρμαρο, ύψους 1,94 μ., Έθνικò Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.

Ή παραμικρότερη μετακίνηση του φυσικού ή του τεχνητού



φωτός κάνει αντιληπτή κάθε λεπτομέρεια όποιουδήποτε όγκου. Τò ίδιο συμβαίνει όμως και με τή μετακίνηση του θεατή ή και μόνο με τò παίξιμο τών ματιών του άκίνητου θεατή τήν ώρα που έξετάζει με τò βλέμμα του ένα γλυπτό.

Ή πνευματική ποιότητα του ελληνικού φωτός δέν γίνεται, φυσικά, αντιληπτή άπ' όλους και στόν ίδιο βαθμό. Ό καθένας είναι ικανός νά αντιληφθεί άπό τò φώς μόνο τò ίσοδύναμό του, μόνο δηλαδή ό,τι αντιστοιχεί, ό,τι ανταποκρίνεται στη συχνότητα τής ψυχής του.

Στò βάθος, μπροστά μου, τò κυκλαδονήσι ξεπρόβαλλε κάθε λίγο και λιγάκι σάν πελώριο προϊστορικό άμφίβιο μέσ' άπό τò φουρτουνιασμένο, βαθυκύανο πέλαγος, έκθέτοντας τήν καψαλισμένη άπό λιοπύρια αίωνων ράχη του στα φλογοβόλα βέλη του αύγουσιτιάτικου ήλιου. Τò ελληνικό γαλάζιο και τò ελληνικό φρυγμένο σέ όλο τους τò μεγαλείο!



Οί βραχονησίδες Καλόγεροι Αιγαίου.

Ή ελληνική φύση δέν άπορροφά τò φώς, άλλα τò άντανακλά. Ή ξηρότητα του κλίματος και ή τραχύτητα τής γής προσδίδουν διαύγεια και στιλπνότητα στò φώς, που είναι κυρίαρχο και άμείλικτο. Άκόμα και οί νύχτες στην Έλλάδα είναι έναστρες και φωτεινές, σχεδόν ποτέ όλότελα σκοτεινές. «κυάνιες» τς χαρακτηρίζει εύστοχα ό Περικλής Γιαννόπουλος, ό όποιος έλεγε ότι τή νύχτα τά πάντα «κυανίζουν» στην Άττική. Φυσικό έπακόλουθο ήταν νά γεννηθεί σέ τούτα έδω τά χώματα ό όρθος λόγος και νά μεγαλουργήσεί ή τέχνη σέ όλες τς έκφάνσεις της. Για τούς Έλληνες ό Παράδεισος είναι περίλαμπρος κι ό Άδης μαύρος. Μέσα στò φώς πραγματοποιείται ή Μεταμόρφωση, οί ήσυχαστές έπιζητούν νά βιώσουν τήν έμπειρία του άκτιστου φωτός, οί άνθρωποι τή φώτισή τους άναζητούν, οί άγιοι στα είκονίσματα φέρουν τò φωτοστέφανο τής πνευματικής τους άθλησης και οί ιερές είκόνες με τόν χρυσό κάμπο τους άντανακλούν τò άμυδρό φώς τών κεριών και τών καντηλιών. Και οί χριστιανοί ψέλνουν εύχαριστηριακά τò «Δόξα σοι τῷ δείξαντι τò Φώς».

Όσοι ζούν στόν εύλογημένο τούτο τόπο ή είναι περαστικοί άπ' αυτόν μεταλαμβάνουν, έκόντες άκόντες, τò Φώς.

“Όποιος δὲν ἔχει περιηγηθεῖ στὸ Αἰγαῖο, ὅποιος δὲν ἔχει ζήσει τὸ ἐλληνικὸ καλοκαίρι καὶ ἰδίως τὸ ἐλληνικὸ Πάσχα τοῦ Δεκαπενταύγουστου, ἔχει ἀπλούστατα στερηθεῖ τὴν εὐλογία νὰ βιώσει τὴν ἰλαρότητα τοῦ ἐλληνικοῦ Φωτὸς καὶ τὴν εὐφροσύνη ποὺ παρέχει ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴν ἐλληνικὴ φύση. «Ἡ συνειδήσή μας πᾶμφωτη σὰν καλοκαίρι», λέει ὁ φωτοστεφὴς Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, ἐννοώντας βέβαια τὸ ἐλληνικὸ καλοκαίρι.



Ἀποψη τῆς Χώρας τῆς Ῥου, Κυκλάδες.

Ἡ φύση στὴν Ἑλλάδα εἶναι φιλικότατη καί, λόγῳ τοῦ εὐκρατοῦ κλίματός της, διαυγής, χαρωπὴ, καλλιτεχνική. Τὰ πάντα σ’ αὐτὴν εἶναι ἄρμονικὰ καὶ σύμμετρα, εὐκρινή, καὶ συνηχοῦν μὲ τὴν ἀνθρώπινη ἀντίληψη. Τὰ βουνά, τὰ ποτάμια, οἱ λίμνες καὶ τὰ δάση της, ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ θάλασσά της δὲν διακρίνονται γιὰ τίποτα τὸ ὑπερβολικὸ, τὸ ὑπέρμετρο, τὸ βαρὺ, τὸ καταθλιπτικὸ, τὸ ψυχοπλακωτικὸ, τὸ σκοτεινὸ. “Οἱ” αὐτὰ χαρακτηρίζουν στὸ ἔπακρο τὸ ὕψιστης πνευματικότητος - δὲν κουράζομαι νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνω - ἄττικὸ τοπίο, ποὺ ἀντιστέκεται σθεναρὰ στὴν ὅποια ἀνθρώπινη κακοποίηση. Ἀλλωστε ἡ ἴδια ἡ Ἀθηνᾶ, λέει ὁ Πλάτων, θέλησε νὰ βάλει ἀνθρώπους στὴν Ἀττικὴ ποὺ νὰ εἶναι «κατ’ εἰκόνα καὶ τύπον ἑαυτῆς», ποὺ νὰ τῆς μοιάζουν δηλαδὴ. Εἶναι, βλέπετε, παλαιόθεν γνωστὸ πὼς ἡ φύση ἐπιδρᾷ σημαντικὰ στὸν ἄνθρωπο, καὶ δὴ στὸν διανοητικὸ κόσμον του, στὴν ψυχικὴ του κατάστασι, στὴν ἠθικὴ του διάπλασι καὶ στὴν ἐν γένει ἰδιοσυγκρασίαν του. Μπρὸς τὸ μεγαλεῖο τῆς φύσης, ἡ ἀνθρώπινη ψυχὴ μαγεύεται, ἀναπαύεται, ἀνακουφίζεται ἀπὸ τὰς βιοτικὰς ἔγνοιες, καταπραΰνεται, εὐχαριστιέται. Ἡ ὠραιότητα τῆς φύσης κατευνάζει τὰ πάθη, καταστέλλει τὴν ψυχικὴ ταραχή. Ἡ φύσις εἰδικότερα τῆς ἐλληνικῆς χώρας ἐπέδρασε ἰσχυρὰ στὴν ἀνάπτυξιν τοῦ χαρακτήρα καὶ τῶν ροπῶν τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ καὶ μέσῳ αὐτοῦ ἐπηρέασε βέβαια τὰς τύχας κυριολεκτικὰ τῆς ἀνθρωπότητος. Σχετικὰ μὲ αὐτὰ γράφει ὁ Βίλχελμ φὸν Χοὺμπολτ (Humboldt, 1767-1835): «Ἄν κανένας λαὸς δὲν ἀνέπτυξε τὰς τέχνας καὶ τὰ γράμματα ὅπως ὁ ἐλληνικὸς, ἂν ὁ ἐλληνικὸς πολιτισμὸς εἶναι ἀνώτερος, ἂν καμία χώρα τῆς γῆς δὲν ἐπέδρασε στὴν ἀνάπτυξιν τοῦ κόσμου τόσο ὅσο ἡ μικρὴ καὶ πολυπαθὴς ἐτούτη γωνία τῆς Εὐρώπης, τοῦτο ἀναμφίβολα ὀφείλεται κατὰ μέγα μέρος στὰ φυσικὰ της χαρίσματα. Ἡ ἀξιαγάπητη καὶ γελαστὴ ἐλληνικὴ φύσις ὑπῆρξε κατάλληλη γιὰ τὴ γονιμοποίησιν τοῦ σπόρου τῆς ἐπιστήμης, γιὰ τὴν καλλιέργειαν τῆς ἰδέας τῆς ἐλευθερίας, γιὰ τὴν ἀνύψωσιν τοῦ φρονήματος καὶ τὴν ἐξευγένισιν τῶν ἠθῶν τοῦ ἀνθρώπου».

Όταν θωρεῖ κανείς τὸ συναρπαστικὸ ἀνάγλυφο τοῦ ἐλληνικοῦ τοπίου, μὲ τὰ τόσο εὐγλωττα κατσάβραχα τῆς ἐλληνικῆς ὑπαίθρου, τὰ κακοτράχαλα, «σπανὰ» βουνά, τὰ θαρρεῖς σπαρμένα μὲ κοτρώνια ξεροτόπια, τὶς ξερολιθιές ποὺ ἀντιστηρίζουν τὰ φρυγμένα χωράφια στὰ νησιά, τὶς σωρολιθιές καὶ τὰ βολιάδα στὰ χωράφια, τὶς σχιστολιθικές, ἀστραποβόλες μὲς στὸν ἥλιο πλάκες, τὰ πυριτικά πετρώματα καὶ τοὺς γρανίτες, τὰ ψηλοκρεμαστά, κοκκινωπὰ βράχια ποὺ ὀρίζουν τὶς χαράδρες, τοὺς νερόλιθους καὶ τὶς χαλικουριές στὶς ποταμιές, τὶς ὑπέροχες κροκάλες τῶν χειμάρρων, τοὺς πυρπολημένους, καβουρδισμένους ἀπὸ τὸν ἥλιο θαλασσόβραχους, τὶς ἀπόκρημνες ἀκροθαλασσιές, τὰ μαρμάρινα βότσαλα καὶ τὰ χοχλάκια τῶν ἀκρογιαλιῶν, δὲν μπορεῖ ν' ἀναρωτιέται γιατί ἡ γλυπτικὴ κατόρθωσε σὲ τοῦτον ἀκριβῶς τὸν εὐλογημένο ἀπὸ τοὺς θεοὺς τόπο νὰ ἀρθεῖ στὸ ὕψος τῆς ἀληθινῆς δημιουργίας. Ποῦ ἄλλοι θὰ μπορούσε νὰ εἶχε ἐπιτευχθεῖ κάτι παρόμοιο; Στὴ ζούγκλα, στὴν «ύλομανή, περισσοβλαστή, θρασεμένη φύση τῶν τροπικῶν» ποὺ ἀπορροφᾷ κι ἐξουδετερώνει τὸ φῶς; Ἡ μήπως στὶς εὐρωπαϊκές Κάτω Χῶρες καὶ στὶς ρωσικὲς στέπες ἢ τὶς ἀφρικανικὲς σαβάνες ποὺ ἀναιροῦν κάθε μορφὴ μὲς στὴ μονότονη ἐπιπεδότητά τους; Ἡ ἀπαράμιλλη ἐλληνικὴ φύση εὐνοεῖ τὴ γλυπτικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου.

Περνώντας μὲ τὸ πλοῖο ἀπὸ τὴν Ἰταλία στὴν Ἑλλάδα, ἀφήνεις πίσω σου μιὰν ἀπέραντη, ὀριζόντια ἀκτογραμμὴ, μιὰ ἰσιάδα ποὺ τὴ μονοτονία τῆς διακόπτουν ποῦ καὶ ποῦ μὲ τὴν καθετότητά τους τίποτα καμινάδες ἐργοστασίων ἢ ὁ καπνὸς κάποιας φωτιᾶς, γιὰ νὰ φτάσεις ἀπέναντι, στὴ Θεσπρωτία μὲ τὸ ὄργιο τῶν κορυφογραμμῶν, ἓνα ἀνάγλυφο τοπίο ποὺ δὲν φημίζεται δὲ καὶ γιὰ τὴ μοναδικότητά του μεταξὺ τῶν πάμπολλων συνταρακτικῶν τοπίων τῆς ἐλληνικῆς φύσης.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες κατόρθωσαν νὰ ἐκφράσουν μὲ μοναδικό, ἀπαράμιλλο, ἀνυπερβλητὸ τρόπο τὸ Ὑψηλὸ μέσω τῆς γλυπτικῆς, ἀναβιβάζοντας τὴ γλυπτικὴ ἀναπαράσταση τῶν Ἰδεῶν σὲ τέτοιο ὕψηλὸ ἐπίπεδο ὅπου κανένας ἄλλος λαὸς στὸν κόσμον δὲν μπόρεσε ἔκτοτε συλλογικὰ νὰ φτάσει. Ἐμφάνισαν μάλιστα τὸ παράδοξο νὰ ὑπερβοῦν, μὲ τὴ γλυπτικὴ ἐκφραστικὴ τους δύναμη, τὴ μορφὴ μέσω ἀκριβῶς τῆς ἴδιας τῆς μορφῆς, κάτι ποὺ παραμένει ἀνεπανάληπτο διεθνῶς. Ἀλλωστε τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἦταν ἱερὸ γι' αὐτοὺς. Ἀπεναντίας, ἄλλοι σύγχρονοί τους λαοί, ὅπως λόγου χάριν οἱ Λατίνοι, ἐγκλωβίστηκαν γιὰ ὁλόκληρους αἰῶνες στὴ μορφῇ. Ἄλλοι πάλι, ὅπως οἱ Αἰγύπτιοι, ἐπεδίωξαν νὰ ἐγκλείσουν μαγικὲς δυνάμεις στὰ ἐντυπωσιακά, ἀναμφισβήτητα, γλυπτά τους, κι ἄλλοι, οἱ Ἀσσυροβαβυλωνιοί, θέλησαν τὴν ἐγκόσμια δύναμη καὶ ἐξουσία νὰ ὑμνήσουν, νὰ ἐξάρουν.

Μὲς στὴν ἐλληνικὴ γραμμὴ βρίσκεται βέβαια ἡ τάση τῆς ἐλληνικῆς τέχνης – κυρίως τῆς γλυπτικῆς –, ὅποτε ἤθελε νὰ ἐξάρει τὸ σωματικὸ κάλλος, ἀμυδρὴ ἀντανάκλαση τοῦ πνευματικοῦ κάλλους, νὰ ἀναπαριστάνει τὸ σῶμα μὲς στὴν ἀφοπλιστικὴ γυμνότητά του. Γνώριζαν οἱ Ἕλληνες γλύπτες πῶς μόνον γυμνὸ ἓνα ἔκπαγλης ωραιότητος σῶμα ἀναδεικνύει τὸ πλῆρες κάλλος του καὶ πῶς τὸ ἴδιο σῶμα ντυμένο γίνεται συνήθως κοινότοπο καὶ μάλιστα πολλὲς φορὲς καταντάει

αδιάφορο. Άπεναντίας, ένα άσχημο σώμα είναι αναμφίβολα περισσότερο έμφανισμο ντυμένο παρά γυμνό, αφού ένα διακριτικό και με γνώση ραμμένο ένδυμα καταφέρνει πάντοτε να κρύβει, να καλύπτει πολλές σωματικές ατέλειες κι έπομένως να τις έξωραίζει. Και βέβαια μόνο ένα έπιδέξια ντυμένο σώμα μπορεί να γίνεται προκλητικό, όπως πολύ καλά τo γνωρίζει ή βιομηχανία του θεάματος. Όλ' αυτά ισχύουν, όπως έξυπακούεται, για τὰ νεανικά σώματα, γιατί τὰ γηρασμένα σώματα γυμνά, έχοντας πρό πολλού άπεμπολήσει κάθε έπίπλαστη αιδώ, μαρτυρούν τή δική τους σπαρακτική αλήθεια, έτσι που μοιάζουν να άντιστέκονται, απέλπιδα αλλά ήρωικά, στην άδυσώπητη φθορά και στὸν αναπόφευκτο άφανισμό τους. Στην έποχή μας πάντως, σέ άντίθεση πρός τήν Αρχαιότητα, τὸ γυμνὸ κέρδισε (!) σέ έλευθερία ὅ,τι έχασε σέ πνευματικότητα.

Μόνον οί Έλληνες έκφράσανε διαχρονικά τὸ κάλλος σέ ὕψιστο βαθμό, αφού τὸ φυσικὸ κάλλος άντίκριζαν γύρω τους.

Συντελεστής στὴ δημιουργία τῆς ελληνικῆς έκφρασης εἶναι τὸ ελληνικὸ τοπίο, τὸ ὁποῖο εἶναι αὐτὸ πὺ εἶναι καὶ δὲν μεταβάλλεται. Τὸ ελληνικὸ τοπίο εἶναι καθορισμένο καὶ σαφές. Τοῦτο ἔχει ὡς άντίκτυπο τὴ μορφικὴ σταθερότητα τῆς ελληνικῆς τέχνης. Έξ οὗ ἡ ὁμοιότητα τῶν μορφῶν στὴν αρχαία άγγειογραφία, καὶ τῆς καλύτερης άκόμα έποχῆς, ἡ χρήση τοῦ προσωπεῖου στὸ αρχαῖο θέατρο, πὺ καταργεῖ τὴν έξατομίκευση τῶν προσώπων, καθὼς καὶ ἡ ὁμοιομορφία στὴν άπεικόνιση τῶν άγίων, τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου στὴ βυζαντινὴ κυρίως τέχνη, ὅπως μᾶς τὴ δείχνουν τὰ χριστιανικά μνημεῖα καὶ τὴν κωδικοποίησε ἡ παράδοση, τὴν ὁποία διατύπωσε γραπτῶς μεταξὺ άλλων άνώνυμων συγγραφέων καὶ ὁ μοναχὸς κι άγιογράφος Διονύσιος ὁ εκ Φουρνᾶ Εὐρυτανίας στὸ γνωστὸ σύγγραμμά του *Έρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι πηγαὶ αὐτῆς* (1728-1733). Γι' αὐτό, ἐνῶ στὴ Δύση δὲν μπορεῖς νὰ ξέρεις μὲ τὴν πρώτη ματιὰ ποιὸν άγιο άπεικονίζει ἕνας θρησκευτικὸς πίνακας, στὴν ὀρθόδοξη έκκλησία ὁ πιστὸς ξεχωρίζει ἀπὸ μακριὰ ποιὸ ἱερὸ πρόσωπο παριστάνεται σέ μιὰ ἱερὴ εἰκόνα.

Ἡ σοβαρὴ ὡραιότητα καὶ τὸ αὐστηρὰ άπέριττο μεγαλεῖο τοῦ δωρικοῦ κίονα τὸν αναβιβάζουν στὴ χορεία τῶν καταπληκτικότερων γλυπτῶν πὺ ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ ποτέ. Δὲν θὰ ἦταν ἴσως διόλου ὕπερβολικὸ νὰ πούμε πὺς ὁ δωρικὸς κίονας εἶναι τὸ άπόλυτο γλυπτό.





Δωρικός κίονας, αρχαία Όλυμπία.

Όπως τὸ ἀπόλυτης ἀπλότητος ἀττικὸ τοπίο, ὁ δωρικός κίονας καὶ ὁ ἀρχαϊκὸς κοῦρος ἀποπνέουν ἡρεμῇ, ἀνεπιτήδευτῇ μεγαλοπρέπειᾳ καὶ χαρακτηρίζονται ἀπὸ εὐγένεια, σαφήνεια καὶ φωτεινότητα, ὅχι μόνο στὸ περίγραμμά τους ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλα τὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ ὁποῖα συντίθενται.

Ὁ ἀρχαῖος ἐλληνικὸς, δωρικὸς ναὸς αἰῶνες ὁλόκληρους στέκει ἴδιος αἰολικῇ ἄρπᾳ ἀψηφώντας, προκαλώντας τὸ χρόνο. Οἱ λευκοὶ κίονές του στὴ σειρὰ λειτουργοῦν, θαρρεῖς, σὰν χορδὲς τῆς ὁποῖας κρούουν οἱ δονήσεις τῶν αἰθέρων ἢ ὁ ἄνεμος πνέοντας μέσ' ἀπὸ τὰ μεταξύ τους διάκενα, παράγοντας μιὰ μυστικὴ, κοσμικὴ μουσικὴ γιὰ νὰ ἀγάλλονται οἱ πνευματικὲς ὀντότητες ποὺ σκέπουν τὸν τόπο ὅπου ὑψώνεται ὁ ναός.



Ὁ ναὸς τῆς Δήμητρας (περ. 500 π.Χ.), Ποσειδωνία (Paestum) Καμπανίας, στὶς ἀκτὲς τοῦ κόλπου τοῦ Σαλέρνο (Ποσειδωνιάτῃ κόλπου).

Ὁλόκληρη ἡ ἀρχαϊκὴ γλυπτικὴ ἀγλαίζεται «ἀπὸ τὸ μυστήριον χαμόγελο ποὺ χάραξαν στὰ πρόσωπα τῶν ἀγαλμάτων οἱ ἀρχαῖοι γλύπτες γιὰ νὰ ἡμερώσουν τὴν πέτρα».

Ἡ ὑπαρξιακὴ προέλευσης ἀπελπισία στὸν δυτικὸ κόσμον ὁδηγεῖ στὴν ἐξόντωση, ἐκμηδένιση τοῦ ἀτόμου. Ἡ ἴδια ὅμως αὕτῃ

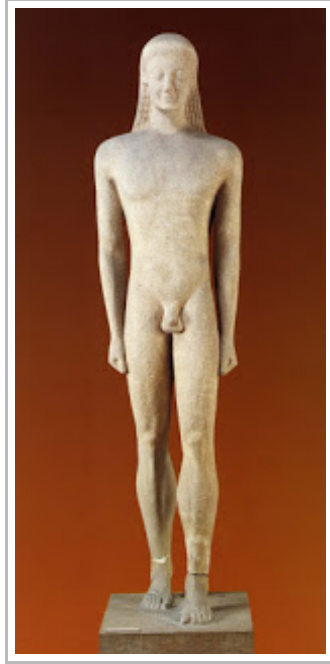
ἀπελπισία, σὲ τούτη ἐδῶ τὴν κόγχη τῆς γῆς, δὲν ἀναιρεῖ τὴν κατάφαση στὴ ζωὴ. Ἀπεναντίας ὠραίζεται μὲ τὸ ἀδιόρατο – αἰνιγματικὸ τὸ χαρακτηρίζουν κάποιοι – μειδίαμα τῶν ἀρχαϊκῶν ἀγαλμάτων, ποὺ γαληνεύει τὸ περιβάλλον ἀκόμα κι ὅταν ἔχουν διασωθεῖ ἀκέφαλα ὡς τὶς μέρες μας ὅτι ἓνα μειδίαμα ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἓναν ὁλόκληρο πολιτισμὸ ὁ ὁποῖος ἀνέκαθεν καταφάσκει στὰ γήινα – τὸν ἔρωτα, τὰ αἰσθήματα, τὴ ζωικὴ ὁρμὴ – ἀπὸ τὴν πολλὴ συνάφειά του μὲ τὸ Φῶς, τὸ κτιστὸ καὶ τὸ ἄκτιστο. Ἀξιοπερίεργο καὶ συνάμα εὐτράπελο εἶναι ὅτι τὸ ἴδιο μειδίαμα φωτίζει κι ἓνα λιοντάρι καὶ μία σφίγγα τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς ποὺ φυλάσσονται στὸ Μουσεῖο τοῦ Κεραμικοῦ.

«Τὸ μάρμαρο δὲν πρέπει νὰ τὸ πληγώνεις! Πρέπει νὰ τὸ χαϊδεύεις», ἔλεγε ὁ σαλὸς τῆς νεοελληνικῆς γλυπτικῆς Γιαννοῦλης Χαλεπᾶς (1851-1938). Ἀλίμονο στὸν γλύπτη ποὺ δὲν νιώθει σεβασμὸ πρὸς τὸ ὅποιο ὑλικὸ χρησιμοποιεῖ προκειμένου νὰ ὑλοποιήσει τὸ ἐκάστοτε ὄραμά του. Ἀφοῦ δὲν μπορούμε νὰ δημιουργήσουμε τὴν ὕλη, ὀφείλουμε τουλάχιστον νὰ τὴ σεβόμαστε, ὅταν τὴ μεταπλάθουμε, τὴ μεταποιούμε. Κάθε γλύπτης ὀφείλει νὰ χρησιμοποιεῖ τὰ ὑλικά του μὲ φειδῶ, μὲ τὴ μέγιστη δυνατὴ οἰκονομία, ἀποφεύγοντας τὴν περιττὴ σπατάλη τους, παραδειγματιζόμενος ἀπὸ τὴ θεία οἰκονομία ποὺ ἐπικρατεῖ γύρω του.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες οὐδέποτε ὑποτίμησαν ἢ περιφρόνησαν στὸ ἐλάχιστο τὶς μορφές ὅτι ἀπεναντίας, θὰ διατεινόταν κανεὶς σήμερα ὅτι τὶς λάτρεψαν, ὅπως ἄλλωστε λάτρεψαν καὶ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα. Ἐξάλλου, οὔτε ὑπῆρξαν εἰκονοκλάστες. Τὶς μορφές τὶς ἐξιδανίκευσαν σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε, χωρὶς διόλου νὰ τὶς ἀναιρέσουν, τὶς ἀπῆλλαξαν ἀπὸ κάθε ὑλιστικὴ καὶ πῆγαν πέρα ἀπὸ αὐτές, προβαίνοντας σὲ μιὰ «παραστατικὴ» ἀφαίρεση.

Οἱ Ἕλληνες γλύπτες, μὴ ὄντας ἔτοιμοι νὰ ὑπερβοῦν μὲ τὴν τέχνη τους, ἐξωτερικά, τὶς μορφές, λόγῳ τοῦ ὅτι δὲν εἶχε ἀκόμη ἀνοίξει ἡ Χριστικὴ Ἐποχὴ μὲ τὴ μεγάλη ἀνατροπὴ ποὺ ἐπέφερε στὰ ἀνθρώπινα ἦθη καὶ νοοτροπίες, ἤρθησαν πάνω ἀπὸ τὶς μορφές λατρεύοντάς τες, δοξάζοντάς τες - ὦ ὕψιστο καὶ μοναδικὸ παγκοσμίως παράδοξο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης! -, ὅχι ἀναιρώντάς τες. Μόνο στὸν ἐλληνικὸ χῶρο καὶ ὑπὸ τὸ ἐλληνικὸ φῶς «ἡ ὕλη κατέστη ἔμπλεως θείας Χάριτος» (ἄγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Ρ. Γ. 94, 1245 Β).

Μέσω τοῦ κάλλους, οἱ Ἕλληνες ἀγαλματοποιοὶ ἐμπότισαν τὴν ὕλη μὲ πνεῦμα καὶ ἐμφύσησαν στὸ μάρμαρο ζωὴ, ὅποτε βέβαια κατόρθωσαν νὰ ἀρθοῦν στὸ ὕψος ἀληθινῶν δημιουργῶν. Οἱ κοῦροι, ὑπέροχοι μὲς στὴ γύμνια τους, ἀναδίδουν πνευματικότητα, χωρὶς ποτὲ νὰ ὀλισθαίνουν στὸν εὐτελεῖ αἰσθησιασμό. Ἀδιάψευστη ἀπόδειξη τούτου ἀποτελεῖ ὁ Κοῦρος τῆς Μήλου μὲ τὴν ἐφηβικὴ ραδινότητα, στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ 550 π.Χ. δὲν ἔχει πάψει νὰ ἀναπνέει καὶ νὰ πάλλεται. Τελικὰ μόνο οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἐκφράσανε σὲ τόσο ὑψηλὸ βαθμὸ τὸ κάλλος μέσα ἀπὸ τὶς μορφές, μὲ ὅποιον τρόπο κι ἂν τὶς ἀπέδωσαν εἰκαστικά.



‘Ο «Κούρος της Μήλου» (περ. 550 π.Χ.), ἐπιτύμβιο ἄγαλμα, Ἐθνικὸ  
Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Κατὰ τὴ μακραίωνη ἱστορικὴ πορεία τους, οἱ Ἕλληνες ἐπεδίωξαν πάντοτε νὰ ἐκφράζουν μέσω τῆς τέχνης τους τὸ Κάλλος ὡς συνώνυμο τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Ἀληθινοῦ, νὰ προβάλλουν τὶς ὑψηλὲς ἀξίες τους, νὰ αὐλοποιοῦν τὴν ὕλη, καὶ ὄχι ἀπλῶς νὰ ἀπεικονίζουν μὲ ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερη ἀληθοφάνεια, ἀνάλογα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ τους δεινότητα, τὸν οὕτως ἢ ἄλλως ψευδαισθητικὸ κόσμο τῆς πραγματικότητας.

Οἱ Ἕλληνες ἀρχιτέκτονες τῶν κλασικῶν χρόνων γνώριζαν ὅτι τὸ σκληρὸ μεσογειακὸ φῶς «κατέστρεφε τὶς μορφὲς τῶν κτιρίων, κάνοντάς τες νὰ φαίνονται ἐπίπεδες». Ἔτσι, ἐπινόησαν τρόπους νὰ ὀδηγοῦν τὸ φῶς στὴ σκιά, ὅπως λόγου χάριν συμβαίνει μὲ τὶς ραβδώσεις στοὺς δωρικοὺς κίονες.

Μόνο ἡ ἔρημος, ἡ Σαχάρα, μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὸ Αἰγαῖο. Καὶ τὰ δύο εἶναι τοπία ὕψιστης ἀλήθειας ὃ δὲν ἀνέχονται τὸ ψεῦδος, τὸ παραμικρὸ ξένο πρὸς αὐτὰ στοιχεῖο, δὲν σοῦ ἐπιτρέπουν τὴν ἐλαχιστότερη ὑπεκφυγὴ, τὴ διαφυγὴ ἀπὸ τὴν προσωπικὴ σου ἀλήθεια. Δὲν ἐπιδέχονται καμιὰν ἀνθρώπινη ἐπέμβαση, ἀλλ’ ὅμως ἐνσωματώνουν, ἀφομοιώνουν, τελικὰ, τὰ πάντα.

Ἡ ἔρημος καὶ ἡ θάλασσα κυματίζουν μὲ τὸ φύσημα τοῦ ἀνέμου· εἶναι βυθισμένες σὲ ἀπερίγραπτη σιωπὴ, ἀκόμα κι ὅταν ἡ ἀνεμοθύελλα σαρώνει τοὺς ἀμμόλοφους καὶ τὰ πετρώδη ὑψίπεδα, ἀκόμα κι ὅταν βουίζει τὸ μελτέμι.

Μὲς στὴν ὑπέρτατη σοφία της, ἡ ἐλληνικὴ φύση καταφέρνει τελικὰ νὰ ἀναιρεῖ τὴν ὅποια κακοποίηση ὑφίσταται ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. Τοῦτο βέβαια δὲν σημαίνει ὅτι δὲν πρέπει ἐπιτέλους νὰ πάψουμε νὰ ἀσελγοῦμε στὸ ἐλληνικὸ τοπίο μὲ τὰ νόμιμα ἢ παράνομα λατομεῖα ποὺ σὰν τεράστιες πληγὲς χαίνουν στίς πλαγιὰς τῶν λόφων, μὲ τὴν αὐθαίρετη, ἀναρχὴ δόμηση,

τραυματίζοντας ανεπανόρθωτα τὸ περιβάλλον, καθὼς καὶ μὲ ὅποιου ἄλλου εἴδους ἀθέμιτο τρόπο ἐπινοεῖ ὁ εὐφάνταστος, εὐρηματικὸς νοῦς τῶν παρανομοῦντων σύγχρονων Ἑλλήνων. Μπορεῖ βέβαια νὰ εἶχε πολιτικὴ χροιά τὸ παροιμιώδες πιά «ὅπου καὶ νὰ ταξιδέψω ἡ Ἑλλάδα μὲ πληγώνει», ποὺ ὁ Γιώργος Σεφέρης τὸ ἔγραψε στὸ ποίημά του «Μὲ τὸν τρόπο τοῦ Γ. Σ.», τὸ καλοκαίρι τοῦ μαύρου 1936 στὸ *Τετράδιο Γυμνασμάτων* του, ὅμως σκέφτομαι πὼς θὰ ἦταν ὀρθότερο ὁ σημερινὸς Ἕλληνας νὰ λέει: «Ὅπου καὶ νὰ ταξιδέψω τὴν Ἑλλάδα πληγώνει».

Ἐκεῖνο ποὺ τραυματίζει ανεπανόρθωτα τὸ περιβάλλον εἶναι ἡ δρᾶση τῶν ἐκσκαπτικῶν μηχανημάτων τύπου γκρέιντερ – φαγάνες τὰ λέγαμε παλιὰ μὲ τὸ ὀρθὸ παιδικό μας ἔνστικτο-, ποὺ κατατρώγουν τὰ βουνὰ καὶ τὰ κατσάβραχα. Διανοίγουν βάνουσα δρόμους γιὰ τὴν οἰκοπεδοποίηση – «ἀξιοποίηση» τὴ χαρακτηρίζουν ἀναίσχυντα οἱ ἀετονύχηδες οἰκοπεδοφάγοι – τῆς πιὸ ἀπόμακρης κι ἀνέγγιχτης ἀκόμη γωνιάς τῆς ὑπαίθρου, ἀφήνοντας πίσω τους τὰ μπάζα τῶν ἐκσκαφῶν νὰ κατρακυλοῦν στὶς πλαγιές. Αὐτὲς οἱ πληγὲς δὲν πρόκειται ποτὲ νὰ κλείσουν. Ἀπεναντίας μὲ παρηγορεῖ ἡ σκέψη πὼς κάποτε, ἴσως ὄχι καὶ στὸ τόσο ἀπώτερο μέλλον, τὰ κτίσματα ποὺ ξεφυτρώνουν παντοῦ αὐθαίρετα δὲν θὰ ὑπάρχουν πιά. Ἐδῶ χάθηκαν παντελῶς ὁλόκληρες ξακουστὲς μεγαλουπόλεις τῆς ἀρχαιότητος, ὅπως λ.χ. ἡ ἀκόλαστη Βαβυλώνα, ἡ κραταιὰ Νινευί, ἡ φαραωνικὴ Μέμφιδα, ἡ κοσμοπολιτικὴ Ἀλεξάνδρεια ἢ ἡ «ἐππάυλος Θήβη» τῶν Λαβδακιδῶν, καὶ πιστεύουμε πὼς θὰ ἐπιζήσουν τὰ σημερινὰ κτίρια ποὺ ἐπιπλέον γερνᾶνε, παλιώνουν τόσο ἄθλια; Εἶναι ὅμως σχεδὸν ἀδύνατον νὰ ἀποκατασταθεῖ στὴν πρότερη μορφή του τὸ πληγωμένο ἀπὸ λατομεῖα ἢ ἀπὸ τὴ διάνοιξη δρόμων τοπίο.

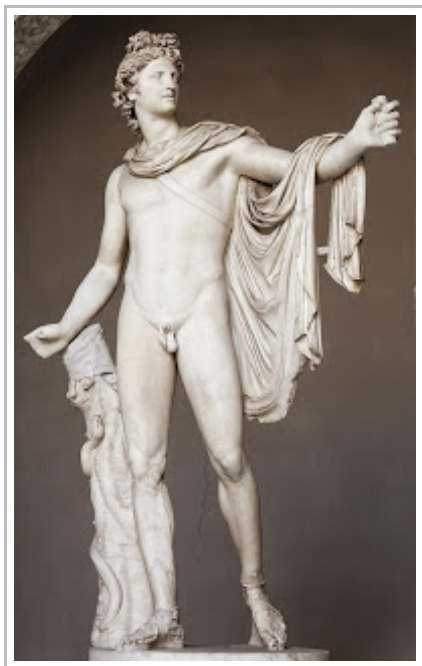
Θαυμασμὸ προκαλοῦν στὸν σημερινὸ ἐπισκέπτη καὶ περιηγητὴ τῆς Ἑλλάδας οἱ ἀπίστευτης ὁμορφιάς καὶ πνευματικότητας τόποι ποὺ ἀνέκαθεν ἐπέλεγαν οἱ Ἕλληνες, τόσο οἱ ἐθνικοὶ ὅσο καὶ οἱ χριστιανοί, γιὰ νὰ ἀνεγείρουν τοὺς ναοὺς τους καὶ νὰ λατρεύουν τὸ Θεῖον. «Οἱ Ἕλληνες πάντοτε φύλαγαν τὶς καλύτερες τοποθεσίες γιὰ τὸν Θεό», εἶχε κάποτε πεῖ ὁ Μπρούς Τσάτουιν (Bruce Chatwin, 1940-1989), ἀντικρίζοντας ἓνα ἐκκλησάκι τοῦ Ἀι-Νικόλα, τοῦ 12ου αἰῶνα, στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη, δίπλα στὸ ὁποῖο ἔχει πιά τοποθετηθεῖ ἡ τέφρα του. Καὶ πὼς νὰ συνέβαινε ἀλλιῶτα, ἀφοῦ ἡ ἐπιλογὴ τῶν λατρευτικῶν τόπων δὲν ὀφειλόταν, ὡς γνωστόν, σὲ τυχαίους παράγοντες ἢ συνθήκες σκοπιμότητας; Ἀπεναντίας στὴ μὲν ἀρχαία Ἑλλάδα ἡ ἐπιλογὴ αὕτη ἦταν τὸ ἀποτέλεσμα οἰωνοσκοπίας, δηλαδὴ ἀναζήτησης καὶ μελέτης τῶν σημείων ποὺ ἔστελναν οἱ θεοὶ προκειμένου νὰ ἐκφράσουν τὴ θέλησή τους, στὴ δὲ χριστιανικὴ ὀφειλόταν συνήθως στὴ διορατικὴ υπόδειξη ἁγίων ἢ φωτισμένων ἀτόμων κατόπιν θαυματουργικῆς, θείας καθοδήγησης.

Δὲν ἔχει ποτὲ τονιστεῖ ἢ μᾶλλον δὲν ἔχει συνειδητοποιηθεῖ πὼς ἡ Εὐρώπη γνώρισε τὴν ἀρχαιοελληνικὴ τέχνη μέσω τῆς ρωμαϊκῆς ἢ γιὰ νὰ τὸ πῶ καλύτερα, κατ' οὐσίαν τὴ ρωμαϊκὴ τέχνη γνώρισε ἡ Δύση καθὼς καὶ τὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα τῆς ἐλληνικῆς γλυπτικῆς καὶ μάλιστα τῆς παρηκμασμένης ἐποχῆς τῶν ἐπιγόνων τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ἢ σωστότερα τῶν τριῶν προχριστιανικῶν αἰώνων, αὐτῆς τῆς ἐποχῆς ποὺ ὁ J. G. Droysen



(ἐπὶ τὸ ἐλληνικότερον Ἰωάννης-Γουσταῦος Δρούσεν, 1808-1884) ὀνόμασε αὐθαίρετα ἐλληνιστική ἐποχή. Ἐξάλλου, ἂν ἐξαιρέσουμε τοὺς ἄγγλους περιηγητές, οἱ ὅποιοι ἐμφορούμενοι ἀπὸ ρομαντικὸ τυχοδιωκτισμὸ εἶχαν ἤδη προλάβει νὰ κάνουν σχολὴ στὸ χωρὸ τῆς περιήγησης, καὶ ἄρκετὰ ἀργότερα τοὺς γάλλους ὀριανταλιστές, οἱ ὅποιοι ἐνδιαφέρονταν κυρίως γιὰ τὶς ἀραβόφωνες ἀποικίες τους στὴ Βόρεια Ἀφρική, οἱ Εὐρωπαῖοι τοῦ Βορρᾶ τὴν Ἰταλία ἐπισκέφτηκαν κατὰ κόρον καὶ ὄχι τὴν Ἑλλάδα. Ἐπομένως ρωμαϊκὴ ὑπῆρξε ἡ ματιὰ ποὺ ἔριξε ἡ Εὐρώπη γιὰ πάρα πολὺν καιρὸ στὴν ἐλληνικὴ τέχνη. Ἀπὸ τὴν Ἀρχαιότητα ἡ Δύση γνώρισε ἀρχικὰ τὴ ρωμαϊκὴ καὶ ἀκολούθως τὴν ἰταλικὴ καὶ ποιοτικὰ εὐτελέστερη ἐκδοχὴ τῆς ἐλληνικότητος. Οὔτε τοὺς κούρους καὶ τὰ λοιπὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα, οὔτε τὶς κυκλαδικές, μυκηναϊκές καὶ μινωικὲς ἀρχαιότητες εἶχε δεῖ ὁ πατέρας τῆς ἀρχαιολογίας Γερμανὸς Γιόχαν-Γιόαχιμ Βίνκελμαν (Johann-Joachim Winckelmann, 1717-1768), ἀφοῦ δὲν ἐπισκέφτηκε ποτὲ τὴν Ἑλλάδα καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν βρέθηκε σὲ ἐπαφὴ παρὰ μὲ ἐλάχιστα ἐλληνικὰ ἔργα. Ἄλλωστε τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα καὶ τῆς Ἀφαίας μεταφέρθηκαν ἀντιστοίχως στὸ Λονδίνο καὶ στὸ Μόναχο πολὺ μετὰ τὸ θάνατό του, στὶς ἀρχὲς δηλαδὴ τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἀξίζει ἐπὶ τοῦ προκειμένου νὰ ἀναφερθεῖ πῶς στὸ θεμελιῶδες σύγγραμμά του *Ἱστορία τῆς τέχνης τῆς Αρχαιότητος* (1763) περιγράφει τὸ γλυπτικὸ σύμπλεγμα τοῦ Λαοκόοντα [2] καθὼς καὶ τὸν Ἀπόλλωνα τὸν ἀποκαλούμενο τοῦ Μπελβεντέρε [3]. Ἐξάλλου οὔτε ὁ Γκαίτε (Goethe), ὁ Σίλλερ (Schiller), ὁ Χέγκελ (Hegel), ὁ Χέρντερ (Herder) ἀλλὰ οὔτε καὶ ὁ Χαίλντερλιν (Hölderlin), δηλαδὴ κάποιοι ἀπὸ τοὺς διάσημους ἄντρες ποὺ ἐμπνεύστηκαν ἀπὸ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ ἰδεῶδες τοῦ Βίνκελμαν, ἀφοῦ διάβασαν τὸ ἔργο του, ἐπισκέφτηκαν ποτὲ τὴν Ἑλλάδα ἢ κοινώνησαν μὲ τὸ ἐλληνικὸ γλυπτικὸ κάλλος.

Ἄραγε τί νὰ κατάλαβε ποτὲ ἡ Δύση ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα; Ἀλλὰ καὶ πόσοι Ἕλληνες νὰ τὴν κατάλαβαν; Μόνο ποὺ οἱ Ἕλληνες δὲν χρειάζεται νὰ τὴν καταλαβαίνουν, ἀφοῦ ἀπαξάπαντες τὴ νιώθουν στὸ πετσί τους· κι ἂν δὲν τὴ γνωρίζουν, τὴ βιώνουν, τὴ φέρουν μέσα τους γονιδιακά, κυτταρικά, καὶ πάντως τὴ νοσταλγοῦν μέχρι ἀρρώστιας ὅταν τὴ στερηθοῦν.



Ὁ Ἀπόλλων τοῦ Μπελβεντέρε, Μουσεία Βατικανοῦ.

«Τὸ ἄγαλμα δὲν εἶναι ἀντιγραφή · εἶναι πνευματική, καλλιτεχνική μετουσίωση τῆς ἀνθρώπινης οὐσίας», μᾶς λέει ὁ Μαρῖνος Καλλιγᾶς (1906-1985). Γι' αὐτὸ οἱ ἀρχαῖοι ἀγαλματοποιοὶ μόνο ἥρωες, ἡμίθεους καὶ θεοὺς μὲ ἀνθρώπινη μορφή μέσα στὴν ἐκθαμβωτικὴ γυμνότητά τους σμίλευαν, ἀλλὰ ὄχι ἀνθρώπους, οὔτε κὰν τοὺς ταγούς τους. Κι ἐνῶ φιλοτέχνησαν συχνὰ καὶ ἔργα μεγάλα σὲ ὄγκο, δὲν ἔκαναν κάτι τὸ κολοσσιαῖο, ὅπως οἱ Αἰγύπτιοι ἢ οἱ Ρωμαῖοι, πλὴν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, ὅπως λόγου χάριν τὸ ὑπερμέγεθες ἄγαλμα τῆς Προμάχου Ἀθηνᾶς στὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν, φιλοτεχνημένο ἀπὸ τὸν Φειδία, τοῦ ἔνθρονου Δία ἐντὸς τοῦ ὁμώνυμου ναοῦ στὴν Ὀλυμπία, χρυσελεφάντινο ἔργο ἐπίσης τοῦ Φειδία, ἢ τοῦ Ἀπόλλωνα στὴν ἀγορὰ τῆς Μεγαλόπολης, ὅλα ἔργα ὅμως ὄχι τῆς ἀρχαϊκῆς ἀλλὰ τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Ἐξάλλου, ἐνῶ ἀσχολήθηκαν καὶ μὲ τὴ μικρογλυπτική, δὲν φιλοτέχνησαν «μικροφυῆ», μικροκάμωτα γλυπτά.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ὑπῆρξαν ἰδανικοὶ μορφολάτρες, ὅπως οἱ βυζαντινοὶ ἀπόγονοί τους εἰκονολάτρες. Εἶναι ἱεροπραξία νὰ παίρνεις τὴν ἄμορφη ὕλη καὶ νὰ τῆς δίνεις μορφή, καὶ μάλιστα προσεγγίζοντας τὴν τελειότητα (βλ. τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνα ἀπὸ τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς στὸ Μουσεῖο τῆς Ὀλυμπίας), ὅπως εἶναι ἱεροπραξία καὶ νὰ συλλαμβάνεις τὸ Ὑψηλὸ καὶ νὰ τὸ κάνεις εἰκόνημα (βλ. τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Παντοκράτορα στὴ Μονὴ Δαφνίου). Καὶ ἐνῶ οἱ ἀρχαῖοι γλύπτες ἀπελευθέρωσαν ἀπὸ τὴν πέτρα τὸ ἄγαλμα ποὺ ἐνυπῆρχε σ' αὐτὴν καὶ οἱ κεραμοῦργοι μορφοποίησαν δημιουργικὰ τὸν πηλό, οἱ βυζαντινοὶ εἰκονογράφοι φανέρωσαν, ἀποκάλυψαν καὶ ἀποτύπωσαν ζωγραφικὰ πάνω σὲ σανίδι ἢ στοὺς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν διάφορες πνευματικὲς καὶ ἠθικὲς ἀξίες, τίς ὁποῖες εἶχαν ἐνσαρκώσει ἐπὶ τῆς γῆς καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ ἐκπέμπουν τὰ εἰκονιζόμενα ἱερὰ πρόσωπα.



Αριστερά: 'Ο Απόλλων από τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς (470-456 π.Χ.),  
Μουσεῖο τῆς Ὀλυμπίας. Δεξιά: «Χριστὸς Παντοκράτωρ» (1090-1100 μ.Χ.),  
ψηφιδωτό, τρούλος τῆς Μονῆς Δαφνίου, Ἀττική.

Οἱ Ἕλληνες εἶχαν καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ ἔχουν τὸ ρόλο νὰ ἐκφράζουν τὶς Ἰδέες μὲς στὸν κόσμο μας, δηλαδὴ στὸ ἐπίπεδο τῆς ὕλης, νὰ τὶς καθιστοῦν προσιτὲς στὴν ἀνθρωπότητα καὶ εὐληπτές, νὰ καθιστοῦν τὸν ἀνθρώπο κοινωνὸ αὐτῶν. Ἐπομένως οἱ Ἕλληνες τὶς Ἰδέες πάσχισαν ἀνέκαθεν νὰ ἀπεικονίσουν, ὅχι τὴν εἰκονικὴ πραγματικότητα. Ἀνέκαθεν, λοιπόν, ἡ ἐλληνικὴ τέχνη δὲν ἀποσκοποῦσε στὴν ἀναπαράσταση τοῦ κτιστοῦ κόσμου, ἀφοῦ τί νόημα θὰ εἶχε κάτι τέτοιο; Ἕνα φυσικὸ δέντρο παραπέμπει ἀμεσότερα στὴ γενεσιουργό του Ἰδέα παρὰ ἡ ὅποιαδήποτε, ἔστω καὶ ἡ ἐπιτυχέστερη, ἀπομίμησή του. Ἐξάλλου πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ἀναπαρασταθεῖ ρεαλιστικὰ ὁ ἰδεατὸς, ὁ ἄκτιστος κόσμος; Ἐξ οὗ καὶ ἡ παντελὴς ἀπουσία τόσο τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς ὅσο καὶ τοῦ ρεαλισμοῦ ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη, μέχρι τουλάχιστον τὴ σύσταση τοῦ νεοελληνικοῦ κρατικοῦ μορφώματος ὡς εὐρωπαϊκοῦ προτεκτοράτου τῶν τριῶν Προστάτιδων Δυνάμεων (τῆς Ἀγγλίας, τῆς Γαλλίας καὶ τῆς Ρωσίας) ὑπὸ βαυαρικὴ ἡγεμονία.

Ὑπάρχει, ἀποφαίνεται ὁ ζωγράφος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994), μιὰ ἐλληνικὴ «γραμμή» ποὺ κανένας ἄλλος λαὸς δὲν θὰ τὴν τραβοῦσε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Μελετώντας κανεῖς τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς, εἴτε πρόκειται γιὰ τὶς θηραϊκές, τὶς μινωικὲς καὶ τὶς μυκηναϊκὲς τοιχογραφίες, εἴτε γιὰ τὶς ἀττικὲς ἀγγειογραφίες, εἴτε γιὰ τὶς προσωπογραφίες τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ Φαγιούμ ἢ τὶς βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ τὶς νωπογραφίες τοῦ ἀγιορείτικου Πρωτάτου, τοῦ πελοποννησιακοῦ Μυστρά καὶ τῆς κωνσταντινουπολίτικης Μονῆς τῆς Χώρας, διαπιστώνει πάντοτε τὴν ἴδια ἰδιαίτερη ἀγάπη γιὰ τὴ «γραμμή».

Ἄν ἐξαιρέσουμε τὶς θηραϊκές, τὶς μινωικὲς καὶ τὶς μυκηναϊκὲς τοιχογραφίες, μπορούμε μὲ βεβαιότητα νὰ ποῦμε ὅτι μόλις μετὰ τὰ Περσικά, δηλαδὴ ἀπὸ τὸν Ε΄ π.Χ. αἰῶνα, ἡ ἀρχαιοελληνικὴ ζωγραφικὴ πέρασε ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα στοὺς τοίχους, ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία στὴν τοιχογραφία. Πρῶτος ὁ Σικυώνιος Παυσίας (Δ΄ π.Χ. αἰ.) εἰσήγαγε νέο τρόπο ζωγραφικῆς, τὸν ἐπονομαζόμενο *ἐγκαυστική*. Τὸ δὲ 400 περίπου π.Χ. ὁ Ἀθηναῖος Ἀπολλόδωρος εἰσήγαγε τὴ σημαντικότερη καινοτομία τῆς ζωγραφικῆς πάνω σὲ

ξύλινες σανίδες, τη λεγόμενη *πινακογραφία*, μολονότι είχαν προϋπάρξει από τον ΣΤ΄ π.Χ. αιώνα τα τέσσερα μοναδικά δείγματα πινακογραφίας, που προέρχονται από το χωριό Πιτσά του νομού Κορινθίας. Ή πινακογραφία κατέστησε τη ζωγραφική ελεύθερη, αφού την αποδέσμευσε από την αρχιτεκτονική, καθιστώντας τους πίνακες εύκλινητα έργα τέχνης.

Όσα ωστόσο γνωρίζουμε μέχρι σήμερα για όλη τη ζωγραφική της κλασικής εποχής προέρχονται δυστυχώς από αναφορές, από περιγραφικές μαρτυρίες αρχαίων συγγραφέων. Έπομένως, μόνο μελετώντας τον ζωγραφικό διάκοσμο των αγγείων μπορούμε να εξαγάγουμε κάποια συμπεράσματα γι' αυτήν. Θεωρώ την αγγειοπλαστική της Γεωμετρικής Έποχής άξιεπέραστη όχι μόνο ως προς τη διακόσμηση των αγγείων αλλά κυρίως ως προς τα σχήματά τους. Άπεναντίας, τα περισσότερα από τα κεραμικά της κλασικής εποχής μου φαίνονται από μορφολογική άποψη μάλλον άκαλαίσθητα. Όμως η ζωγραφική τους διακόσμηση είναι τις περισσότερες φορές ασύλληπτης καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας και όμορφιάς. Πάντοτε μου προκαλεί άπεραντο θαυμασμό η λεπτότητα του χρωστήρα του αγγειογράφου, η βεβαιότητα με την οποία έσυραν οι ζωγράφοι την κάθε γραμμή, η φινέτσα των διαφόρων χαριέστατων μορφών καθώς και η άριστοτεχνική διάταξή τους πάνω στην κυρτή επιφάνεια των αγγείων. Ίδιως μου άρέσει, πέρα από το διάκοσμο των μελανόμορφων και των έρυθρόμορφων αγγείων, η τρίτου είδους ζωγραφική διακόσμηση των λεγομένων λευκών ή άττικών ληκύθων.

Η τεχνική των ύπεροχων προσωπογραφιών του Φαγιούμ (1ος-3ος μ.Χ. αι.), όπως λ.χ. η έγκαυστική, ο τρόπος χρήσης του χρώματος, της γραμμής κ.λπ., προέρχεται από την αρχαιοελληνική παράδοση και συνεχίστηκε με έντυπωσιακές όντως όμοιότητες στις πρωτοχριστιανικές κηρόχυτες εικόνες της σιναϊτικής Μονής της Άγίας Αικατερίνας. Όπως ύποστηρίζει κι ο Φώτης Κόντογλου (1896-1965), πολλά από τα μυστικά της αρχαίας ζωγραφικής και της τεχνικής της διατηρούνται ζωντανά στα έργα της βυζαντινής αγιογραφίας. Μελετώντας, λοιπόν, την ελληνική ζωγραφική σε βάθος και διαχρονικά, διαπιστώνει κανείς πως το ίδιο μυστικό νήμα ένώνει σε άδιάσπαστη συνέχεια τους προσωπογράφους του Φαγιούμ, εκείνους τους έλληνες ζωγράφους της Αιγύπτου των ρωμαϊκών χρόνων, με τους χριστιανούς επόχονους τους εικονογράφους της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Στην ελληνική ζωγραφική έντυπωσιάζει πάντοτε ιδιαίτερα η έμφαση που δίνεται στην έκφραση των ματιών τόσο στις προσωπογραφίες των άγνωστων νέων και νεανίδων από το Φαγιούμ όσο και στις ιερές εικόνες με τις Παναγιές και τις μεγαλομάρτυρες που λάμπρυναν με τους άθλους του βίου τους την Ανατολική Όρθόδοξη Έκκλησία.

Στο Έθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, στην Άθήνα, εκτίθεται η θηραϊκή τοιχογραφία της «Άνοιξης» (ΙΖ΄ π.Χ. αι.), στην οποία απεικονίζονται κρίνα και χελιδόνια που πετούν με φόντο κάποια βράχια. Η άναπαράσταση αυτή των βράχων μου άνακαλεί στη μνήμη αντίστοιχες ράχες από στουρνάρόπετρα σε όρθόδοξες τοιχογραφίες και φορητές εικόνες. Κι όμως είναι υπεράνω πάσης άμφιβολίας πως οι άγνωστοι αγιογράφοι που τις φιλοτέχνησαν



ἀγνοοῦσαν τὸν ἐπίσης ἄγνωστο ἀρχαῖο ζωγράφο, ἀφοῦ οἱ θηραϊκὲς τοιχογραφίες ἀνακαλύφθηκαν μόλις κατὰ τὴ δεύτερη πεντηκονταετία τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα.



Ἡ θηραϊκὴ τοιχογραφία τῆς «Ἀνοιξης» (ΙΖ΄ π.Χ. αἰ.), Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Στὸ Βυζάντιο καὶ καθ' ὅλη τὴν Ὀθωμανοκρατία, ἡ ζωγραφικὴ εἶναι σχεδὸν ἀποκλειστικὰ θρησκευτικοῦ περιεχομένου, οἱ δὲ ἀνώνυμοι ἀγιογράφοι δὲν ἔπαψαν ποτὲ νὰ ἀπεικονίζουσαν τὰ οὐράνια καὶ ὄχι τὸν κόσμον τοῦ ὑπαρκτοῦ, ἔχοντας ἀναγάγει τὴν ἱερὴ φορητὴ εἰκόνα στὸ κατ' ἐξοχὴν «καλλιτεχνικόν» τοὺς μέσον ἔκφρασης. Ἀντιθέτως στὴ Δύση οἱ ζωγράφοι συνήθιζαν νὰ ἀναπαριστοῦσαν ρεαλιστικὰ ὄχι μόνον τὴν ψευδαισθητικὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ καὶ τὴν περιοχὴ τοῦ ὑπερβατικοῦ· ὄχι μόνον τὰ ἐπίγεια ἀλλὰ καὶ τὰ ἐπουράνια.

Οἱ βυζαντινοὶ ἀγιογράφοι, σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀνώνυμοι καθότι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μοναχοί, καθὼς καὶ οἱ βυζαντινὸτροποι ἐπώνυμοι ὁμότεχνοί τοὺς δὲν ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὴν ἀπεικόνιση μορφῶν, ἀλλὰ γιὰ τὴν ἔλξη τῆς θείας χάριτος, μέσω τῶν εἰκονιζόμενων ἁγίων καὶ ὁσιομαρτύρων, κάτι ποὺ ὁδήγησε στὸ πέραν τῆς μορφῆς. Στὴ Δύση ἀντιθέτως, ἀκόμα κι ὅταν οἱ καλλιτέχνες ζωγράφιζαν ἔργα γιὰ τὶς ἐκκλησίες τοὺς, πίνακες φιλοτεχνοῦσαν, θρησκευτικοῦ μὲν περιεχομένου, ἀλλὰ ὄχι εἰκόνες.

Σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸν θρησκευτικὸ πίνακα, ἡ ἱερὴ εἰκόνα δὲν εἶναι ἀντικείμενο ποὺ παρέχει αἰσθητικὴ ἀπόλαυση – ἂν καὶ δὲν ἀποκλείεται αὐτὴ – ἢ ποὺ κινεῖ ἐπιστημονικὴ περιέργεια. Ἡ εἰκόνα εἶναι μία ἀγιογραφία, ὄχι μία ζωγραφία θρησκευτικὴ· ἔχει τὸν δικό της χαρακτήρα, τοὺς ἰδιαιτέρους κανόνες τῆς καὶ δὲν προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ ὕφος ἐνὸς αἰῶνα ἢ μιᾶς ἐθνικῆς ιδιοφυΐας, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ ἂν μένει πιστὴ στὸν προορισμό της, ποὺ εἶναι οἰκουμενικός. Ἡ εἰκόνα εἶναι λακωνικὴ, ἀφοῦ δείχνει μόνον ὅ,τι εἶναι οὐσιαστικόν, χωρὶς τὴν ἐπίδειξη περιττῶν πραγμάτων μόνον καὶ μόνον ἐπειδὴ ἀρέσουν στὸν ζωγράφο καὶ τέρπουν αἰσθητικὰ τὸν θεατὴ. Ἡ εἰκόνα παριστάνει τὴν ἀλήθεια ποὺ δὲν εἶναι τοῦ ξεπεσμένου, τοῦ πεπρωκότος τούτου κόσμου· εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο μιὰ ζωγραφία καμωμένη ἐκ τοῦ φυσικοῦ, ὄχι ὅμως ἀπὸ τὴ

χαλασμένη και άμαρτωλή φύση, αλλά από την ανακαινισμένη, με τη βοήθεια των συμβόλων, φύση. Τέλος, ή εικόνα δεν αναιρεί την καλλιτεχνική αισθητική του πίνακα, αλλά το αποϊεροποιημένο ήθος του. Θρησκευτικοί λοιπόν πίνακες στη Δύση, ιερές εικόνες στην 'Ορθοδοξία' «ζωγραφίες, κάδρα στη Δύση, καί εικόνες, εικονίσματα στην 'Ορθοδοξία», όπως έλεγε ο Φώτης Κόντογλου.

Ο λόγος ύπαρξης της ιερής εικόνας είναι λατρευτικός. Σε μια εικόνα μπροστά προσεύχεται κανείς, δεν αρκείται να τη θαυμάζει αισθητικά, να την εξετάζει όπικα. Ο ρόλος της είναι μεσολαβητικός προς τους αγίους ή τους όσιομάρτυρες που προβάλλει στους πιστούς. Οί μυριάδες πιστοί που έχουν ανά τους αιώνες προσευχηθεί με θερμή σε κάποια συγκεκριμένη εικόνα, την έχουν δυναμοποιήσει με τη ζέση της ψυχής τους. Το γεγονός αυτό και μόνο προσδίδει στην ιερή εικόνα ιδιαίτερη αύρα, καθιστώντας την από ένα επιζωγραφισμένο σανίδι εκκλησιαστικό σκεύος με θαυματουργικές ιδιότητες. Τοῦτο διαφοροποιεί άλλωστε ουσιαστικά την ιερή εικόνα από όποιονδήποτε άλλον θρησκευτικού περιεχομένου πίνακα που συνήθως διακοσμεί κάποιον ρωμαιοκαθολικό ή προτεσταντικό ναό.

Όταν λοιπόν στην επικράτεια του ελληνισμού ζωγραφίζαμε ιερές εικόνες για λατρευτικούς σκοπούς, στη Δύση ζωγράφιζαν πίνακες, ακόμα και για να διακοσμήσουν τις εκκλησίες τους.

Η σχέση του ορθόδοξου χριστιανού με τις εικόνες έλκει την καταγωγή της άπευθείας από την ελληνική γραμμή λόγω όχι μόνο της κατ' ένώπιον στάσης των εικονιζόμενων προσώπων, αλλά κυρίως λόγω της έμφυτης στον Έλληνα οικειότητάς του με το Θείο και κατ' επέκταση με τα σημαινόμενα από τις εικόνες ιερά όντα.

Η ιταλική Αναγέννηση, την οποία τόσο πολύ υπερεκτίμησε η Δύση και από την οποία έμπνεύστηκε και γαλουχήθηκε όλη η μετέπειτα δυτική τέχνη, υπήρξε κατ' ουσίαν μιὰ άφελής έκ νέου όψιμη «ανάκαλυψη» της Ελλάδας από την Ιταλία. Συνέβη δηλαδή τότε το ίδιο που συνέβη και με την έκθαμβη πρό του ελληνικού θαύματος Αρχαία Ρώμη, ή οποία θέλησε καλοπροαίρετα να το μιμηθεί κι άπλως το άντέγραψε άδέξια κι έπιφανειακά, έξωτερικά.

Ένώ ή δυτική ζωγραφική διέρρηξε παντελώς, κυρίως από την Αναγέννηση και πέρα, τόν κανόνα της κατὰ πρόσωπον, της κατ' ένώπιον άπεικόνισης των μορφών στους θρησκευτικούς πίνακες, δηλαδή τόν κανόνα της μετωπικότητας, οί Έλληνες άνέκαθεν τόν σεβάστηκαν και τόν τήρησαν μέχρι τουλάχιστον που άρχισαν κι αυτοί να ζωγραφίζουν πίνακες, μέχρι δηλαδή που άρχισαν, τόν 19ο αιώνα, να άπεικονίζουν την πραγματικότητα, ή οποία έως τότε ήταν έξω από τó πεδίο του ενδιαφέροντός τους.

Σύμφωνα με τόν κανόνα της μετωπικότητας, στις ιερές εικόνες όλοι οί άγιοι και οί όσιομάρτυρες κοιτάζουν κατάματα τόν κάθε θεόμενο, άποκαθιστώντας έτσι έπικοινωνία μαζί του και συγχρόνως μεσιτεύοντας γι' αυτόν προς τόν Θεό. Τα λίγα πρόσωπα που άπεικονίζονται σε πλάγια στάση στις διάφορες σύνθετες βιβλικές σκηνές, κυρίως του Δωδεκαόρτου, είναι πρόσωπα που δέν απέκτησαν την αγιότητα και ως έκ τούτου δέν

χρειάζεται να έρχονται σε όπτική επαφή με τους πιστούς.

Τή μετωπικότητα, τὸ κατὰ πρόσωπον, ἐφάρμοσαν οἱ ἀθηναῖοι ἄντρες καὶ στίς μεταξύ τους ἐρωτικές σχέσεις. Ἐξ οὗ καὶ τὸ ρῆμα *μηρίζειν* (= κτυπῶ τὸν μηρὸ τοῦ ἄλλου ἄντρα μὲ τὸν φαλλό μου, Διογ. Λ. 7. 172) ἀντὶ τοῦ ρήματος *πυγίζειν* (= ὀχεύω, βατεύω, Ἀριστ. *Θεσμ.* 1120, Θεόκρ. 5. 41), ποὺ ἦταν αἰσχρότατη καὶ προσβλητικότατη, κατάπτυστη πράξη γιὰ ὅποιον τὴν ὑφίστατο.



«Συμποσιαστές σε ἐρωτική σκηνή» (480-470 π.Χ.), λεπτομέρεια τοιχογραφίας ἀπὸ τὸν «τάφο τοῦ καταδυομένου», Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Paestum, Καμπανία.

Ἀκόμα κι ὅταν οἱ Νεοέλληνες τοῦ 19ου αἰώνα ἄρχισαν νὰ φιλοτεχνοῦν κοσμικοὺς ζωγραφικοὺς πίνακες, ὁ γνήσιος λαϊκὸς πολιτισμὸς μας δὲν ἀπεμπόλησε τὸν κανόνα τῆς μετωπικότητας παρὰ τὸν ἐνσωμάτωσε σὲ διάφορες ἐκφράσεις του. Αὐτὸν τὸν κανόνα, λόγου χάριν, τηροῦν σεβαστικά ἴσαμε σήμερα οἱ ρεμπέτικες κομπανίες μὲ τὸν τρόπο ποὺ κάθονται σὲ μία σειρὰ ὅλα τὰ μέλη τους, ἀπὸ τὰ πρωταγωνιστικά ὡς τὰ δευτερότερα, στραμμένα κατὰ πρόσωπο πρὸς τοὺς θαμῶνες τῶν λαϊκῶν κέντρων διασκέδασης.



Ρεμπέτικη κομπανία. Στὸ κέντρο διακρίνεται ἡ Ρόζα Ἑσκενάζυ.

Οί φορητές εικόνες θεωρούνταν στους πρωτοχριστιανικούς χρόνους άχειροποίητες ή αποδίδονταν στο χρωστήρα του ευαγγελιστή Λουκά. Οί άγιογράφοι δέν υπηρέτησαν ποτέ την εικονογραφία ως καλλιτέχνες, με τó νόημα που δίνει ή δυτική θεώρηση τής λέξης, αλλά ως διάμεσα. Άλλωστε, επί αιώνες, οί άγιογράφοι προέρχονταν από τις τάξεις του μοναχισμού καί του εύρύτερου κλήρου καί ως έκ τούτου δέν έβλεπαν την εικονογραφία ως τέχνη αλλά ως καθημερινή άσκηση. Θεωρώντας, λοιπόν, κατά κανόνα τόν έαυτό τους ταπεινό θεράποντά της, κράτησαν αύστηρά την άνωθυμία τους. Αυτό τó ήθος τó εξέφρασαν μοναδικά στον κόσμο οί όρθόδοξοι ζωγράφοι φορητών εικόνων, τοιχογράφοι, ψηφιδογράφοι καί μικρογράφοι, άκόμα κι όταν άρχισαν νά ύπογράφουν τά έργα τους, με εκείνο τó άνεπανάληπτο «διά χειρός» που προέτασαν τής ύπογραφής τους. Τοúτο συνέβη άφότου οί εικόνες άρχισαν, στα μεταβυζαντινά κυρίως χρόνια, νά φιλοτεχνούνται σέ εργαστήρια τής ένετοκρατούμενης Κρήτης αλλά καί τών Έπτανήσων κατόπιν παραγγελίας καί ως έκ τούτου άποτελούσαν άντικείμενα έμπορίου, βιοπορισμού καί πλουτισμού. Οί έπαγγελματίες πλέον, καί όχι κατ' ανάγκην μοναχοί, εικονογράφοι βγήκαν, λοιπόν, από την άνωθυμία τών βυζαντινών όμοτέχνων τους, έπιζητώντας κάποιαν έστω έλάχιστη προβολή, αλλά διατηρώντας παράλληλα την ταπεινότητά τους.



«Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την εικόνα τής Παναγίας 'Οδηγήτριας» (17ος αί.), φορητή εικόνα, Βυζαντινό καί Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (άριθ. 13069).

Οί άγιογράφοι δέν υπήρξαν ή δέν χρειάστηκε ποτέ νά γίνουν εικονοκλάστες, όπως οί υπόλοιποι δυτικοί ζωγράφοι, άφοϋ δέν υπήρξαν ποτέ εικονιστές, εικονόφιλοι. Έφόσον άποκλειστική τους ένασχόληση ήταν ή θρησκευτική ζωγραφική, δέν χρειάστηκε νά καινοτομήσουν.



Ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία ἀφίσταται τόσο πολὺ ἀπὸ κάθε νατουραλιστική, ρεαλιστική ἀναφορά, ὥστε δὲν θὰ ἦταν διόλου παρακινδυνευμένο νὰ χαρακτηρίσουμε τὴν εἰκονογραφία ὡς ἀφαιρετική τέχνη, ἂν ὁ ὅρος *ἀφαίρεση* δὲν εἶχε πάρει στὶς μέρες μας ἐντελῶς ἄλλη σημασία.

Μιὰ ἱερὴ εἰκόνα συμπυκνώνει ὁλόκληρο τὸ Βυζάντιο. Γι' αὐτό, ἂν στίψεις ὁλόκληρο τὸν βυζαντινὸ ἑλληνισμό, τί ἀπομένει τελικά; Μιὰ Γλυκοφιλοῦσα, μιὰ Βρεφοκρατοῦσα, μιὰ Γαλακτοτροφοῦσα, μιὰ Παντάνασσα· καὶ οἱ Χαιρετισμοὶ τῆς Θεοτόκου βέβαια.

Ὁ τρόμος τοῦ κενοῦ (*horror vacui*) στὴν τέχνη ἀντιμετωπίστηκε ποικιλοτρόπως ἀπὸ τοὺς διάφορους πολιτισμούς. Οἱ Ἰουδαῖοι ἀπαξίωσαν νὰ ἀσχοληθοῦν μὲ τὸ κενό, ὑπακούοντας σὲ ἀπαγορευτικές διατάξεις τοῦ Νόμου τους. Οἱ μωαμεθανοὶ τὸ ἀπέφυγαν ἐντέχνως μὲ τὴ χρήση μέχρι κορεσμοῦ τῶν ἀραβουργημάτων, μέσω δηλαδὴ τῆς ἐξαντλητικῆς, τῆς καθ' ὑπερβολὴν χρήσης ἐπαναλαμβανόμενων διακοσμητικῶν μοτίβων καθὼς καὶ κορανικῶν ρήσεων, καὶ τῆς ἀσφυκτικῆς κάλυψης μὲ αὐτὰ τῆς παραμικρότερης ἐπιφάνειας, τὴν ὁποία ὀφείλαν νὰ διακοσμήσουν. Στὰ ἀραβουργήματα τὸ σχέδιο εἶναι τόσο φορτωμένο πού, καθὼς ἐμφανίζεται ὡς ἐνιαῖο, ἀρραγὲς σύνολο, καταλήγει νὰ γίνεται ἀφαιρετικό, ἀφοῦ τὸ βλέμμα δυσκολεύεται νὰ ἐστιάσει σὲ κάποιο ἐπιμέρους στοιχεῖο τοῦ καὶ ἀπλῶς γλιστράει πάνω του. Ὅπως, λοιπόν, οἱ Ἕλληνες πῆγαν διὰ τῆς μορφῆς πέραν τῆς μορφῆς, ἔτσι καὶ οἱ μουσουλμάνοι συναντήθηκαν διὰ τῆς διακοσμητικῆς ὑπερβολῆς μὲ τὸ κενό. Τὸ ἴδιο προσπάθησε ἐνδεχομένως καὶ ἡ Δύση μὲ τὸ μπαρόκ – καὶ ἀκόμα χειρότερα μὲ τὸ κορεστικὸ ροκοκό –, πού ὅμως αἰχμαλωτίζει τὸ βλέμμα, τὸ μπουκώνει καὶ τὸ κουράζει. Οἱ Ἀπωανατολίτες ἐπεχείρησαν νὰ τὸ ἐξορκίσουν μὲ τὴν καλλιγραφία καὶ μὲ τὴν ἀφαιρετικότητα τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης τοῦ Ζὲν-Βουδισμού· καὶ τοῦτο ἐπειδὴ γι' αὐτοὺς τὸ κενό, τὸ ἄδειο, τὸ ἀπογυμνωμένο, ἢ ἀνυπαρξία εἶναι τελικὰ οὐσιαστικότερα καὶ θετικότερα ἀπὸ τὸ πλήρες καὶ τὸ πολλαπλὸν. Μόνο οἱ βυζαντινοὶ καὶ οἱ μεταβυζαντινοὶ ἀγιογράφοι ἀναμετρήθηκαν καταφατικά μὲ τὸ κενό. Ὁ χρυσαφένιος κάμπος ἀπὸ φύλλα ἀτόφιου χρυσοῦ στὶς φορητὲς εἰκόνες καὶ τὰ ψηφιδωτὰ μαρτυρεῖ ἀδιάψευστα περὶ τούτου.

Ἡ Ὀρθόδοξία, πιστὴ στὴν ἐλληνικὴ γραμμὴ πού ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἀπώτατη Ἀρχαιότητα, ἀπέδωσε, μόνη αὐτὴ ἀπὸ τὰ λοιπὰ χριστιανικὰ δόγματα, μὲ ἐντελῶς εὐρηματικό, ὑψηλὸ καὶ κρυπτικὸ τρόπο, μέσω τῆς ἐλληνικῆς κυρίως εἰκονογραφίας, τὸ ἱερὸ Δίπολο τῆς Ἀγάπης καὶ τῆς Σοφίας τοῦ Θεοῦ, κάνοντας χρῆση τοῦ ὕψιστου συμβόλου πνευματικῆς Ἀρχῆς πού εἶναι ὁ Δικέφαλος Ἄετός. Συγκεκριμένα, ἡ ὀρθόδοξη εἰκονογραφία τῆς μεταβυζαντινῆς κυρίως περιόδου ἀπεικονίζει τὸν Ἰωάννη τὸν Βαπτιστὴ ὡς περωτὸ ὅν μὲ τεράστιες φτεροῦγες πού φτάνουν ὡς τὴ γῆ καὶ μὲ δύο κεφαλές, ἂν καὶ ἡ μία μέσα σὲ πινάκιο. Ἡ ζωγραφικὴ ἐτούτῃ παράσταση τοῦ Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ, πού γι' αὐτὸ ἄλλωστε ὀνομάστηκε ἐπίσης Ἀποκεφαλισθεὶς, εἶναι συνήθης σὲ φορητὲς εἰκόνες. Μὲ τὸ σεπτὸ κεφάλι του μέσα σὲ πινάκιο ἀκουμπησμένο στὰ πόδια του παριστάνεται σὲ ἐλληνικὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα, ἐνῶ μὲ τὴν ἀποτετμημένη κἀρα του στὰ χέρια

του άπαντάται για πρώτη φορά σε εικόνα του 16ου αιώνα από το Νόβγκοροντ της Ρωσίας. Ός περωτό "Ον ό 'Ιωάννης ό Βαπτιστής εικονίζεται για πρώτη φορά σε βυζαντινή νωπογραφία από τόν 14ο αιώνα.

Η συνήθης άγιογραφική άπεικόνιση του άγίου Δημητρίου ως καβαλάρη που φονεύει τόν Λυαίο είναι κατευθείαν ζωγραφική απόδοση της έπιτύμβιας, άναθηματικής στήλης του εύγενοϋς Άθηναίου ίππέα Δεξίλεω, ό οποίος έπεσε μόλις είκοσαετής στο πεδίο της μάχης, στην Κόρινθο, τó 394 π.Χ. Στο έν λόγω μαρμάρινο έκτυπο ανάγλυφο, άριστο έργο άττικού έργαστηρίου, τó όποίο μπορεί κανείς νά θαυμάσει στο Μουσείο του Κεραμεικού, βλέπουμε τόν έφιππο Δεξίλεω ως άλλον άγιο Δημήτριο νά σκοτώνει πεζόν έχθρό.



«Έπιτάφιο ανάγλυφο του Δεξίλεω» (394 π.Χ.), Μουσείο του Κεραμεικού, Άθήνα.

Στή δυτική τέχνη, ένώ πλεονάζουν οί θρησκευτικοί πίνακες που παριστάνουν τή Σταύρωση, τήν Άποκαθήλωση καί γενικότερα τά πάθη του 'Ιησοϋ, εξαίροντας έτσι τó μαρτύριο, είναι σημαντικά λιγότεροι εκείνοι που δείχνουν τήν Άνάστασή Του. Στην όρθόδοξη άπεναντίας Έκκλησία όπου κυριαρχεί τó αναστάσιμο μήνυμα, τó βάρος δίδεται στην κάθοδο του Χριστού στον 'Αδη για τή λύτρωση του ανθρώπινου γένους. Γιατί τó πρωτεύον στο βίο του 'Ιησοϋ δέν είναι για τούς όρθοδόξους ότi αναστήθηκε ό Χριστός, κάτι τó τελείως άναμενόμενο καί φυσικό για τόν Λόγο· άλλωστε ό Χριστός δέν πέθανε ποτέ ώστε νά χρειαστεί νά αναστηθεί. Ό Λόγος, ό φορέας της Ζωής, δέν νοείται νά πεθαίνει. Έκείνο που μετράει για τούς όρθοδόξους στον πασχάλιο κύκλο είναι ότi ό Χριστός κατασυνέτριψε, με τόν σταυρικό θάνατο, τó κράτος καί τήν ίσχύ του 'Αδη όπου κατήλθε καί άνοιξε τή δίοδο για νά περάσουν όλες οί έγκλωβισμένες εκεί ψυχές των δικαίων. Έπομένως έχουμε *Άνάσταση* για τή δυτική Έκκλησία καί *Είς 'Αδου Κάθοδον* για τήν άνατολική. Ένώ λοιπόν στη δυτική

θρησκευτική τέχνη ή Ἀνάσταση φαίνεται πὼς ἀφορᾷ μόνο τὸν Χριστὸ ποὺ θαμπώνει καὶ συντρίβει τοὺς ἀνθρώπους μὲ τὴν ὑπερφυσικὴ Του δύναμη, στὴν ἀνατολικὴ ὀρθόδοξη εἰκονογραφία ἡ Ἀνάσταση εἶναι ἄρρηκτα συνδεδεμένη μὲ τὴν ἀνάσταση τοῦ ἀνθρώπου.

Στὴν *Εἰς Ἄδου Κάθοδον* ὁ Χριστιανισμὸς συναντᾷ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ μυθολογία. Σύμφωνα μὲ αὐτήν, ὁ Θησεὺς συνόδευσε τὸν φίλο του Πειρίθοα στὸν Ἄδη γιὰ νὰ ἀπαγάγει τὴν Περσεφὸν καὶ νὰ τὴ νυμφευτεῖ. Οἱ δύο φίλοι ἔφτασαν καλὰ ὡς τὸν Κάτω Κόσμο, ἀλλὰ δὲν κατάφεραν νὰ βγοῦν ἀπὸ ἐκεῖ. Στὴ συνέχεια, ὁ Ἡρακλῆς κατέβηκε, μέσα ἀπὸ τὸ Ταίναρο, στὸν Ἄδη γιὰ νὰ φέρει τὸν τρικέφαλο Κέρβερο στὸν Εὐρυσθέα, ἐκπληρώνοντας ἔτσι τὸν δωδέκατο ἄθλο του. Ἐκεῖ συνάντησε τὸν Θησέα καὶ τὸν Πειρίθοα ζωντανούς ἀλλὰ ἀλυσσοδεμένους. Μὲ τὴν ἄδεια τῆς Περσεφόνης, ὁ Ἡρακλῆς ἀπελευθέρωσε τὸν Θησέα, ὅμως ὁ Πειρίθους ὑποχρεώθηκε νὰ παραμείνει στὸν Ἄδη τιμωρούμενος γιὰ τὸ θράσος του. Στὸν Ἄδη κατέβηκε ἐπίσης ὁ Ὀρφεὺς γιὰ νὰ ζητήσει τὴν πολυαγαπημένη του Εὐρυδίκη. Καὶ ὁ Ὀδυσσεὺς ὥστόσο προσπάθησε νὰ μπεῖ στὸ βασίλειο τῶν νεκρῶν, ὅμως δὲν ἔφτασε μέχρι τὰ Ἡλύσια Πεδία, ἀλλὰ συνομίλησε μὲ τοὺς ἥρωες, τοὺς ὁποίους κάλεσε ἔξω ἀπ' αὐτά. Ἐξάλλου, στὴν κωμωδία του *Οἱ Βάτραχοι*, ὁ Ἀριστοφάνης κατέβασε στὸν Ἄδη τὸν θεὸ Διόνυσο μὲ τὸν ὑπηρέτη του Ξανθία κι ἓνα γαϊδούρι γιὰ νὰ ἐπαναφέρουν στὴ γῆ τὸν Αἰσχύλο ἢ τὸν Εὐριπίδη, ὥστε νὰ ἀναζωογονηθεῖ τὸ ψυχorraγοῦν δραματικὸ θέατρο, τοῦ ὁποῖου προστάτης ἦταν ὁ Βάκχος. Ἄς ἀναφερθοῦν ἐπίσης τὰ ἔργα *Νεκρικοὶ Διάλογοι* ἢ *Νεκρομαντεία* τοῦ περίφημου σοφιστῆ καὶ συγγραφέα Λουκιανοῦ τοῦ Σαμοσατέως (2ος μ.Χ. αἰ.). Εἰδικότερα στὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ παραπάνω ἔργα, ὁ Λουκιανὸς ἀφηγεῖται τί εἶδε ὁ κυνικὸς φιλόσοφος Μένιππος στὸν Ἄδη.

Στὴ Δύση ἡ ἀνέγερση τῶν ἐκκλησιῶν γίνεται προκειμένου νὰ ἐξιπηρετηθοῦν οἱ πιστοὶ στὴν ἄσκηση τῶν θρησκευτικῶν τους καθηκόντων. Τοῦτο προϋποθέτει, λοιπόν, γιὰ κάθε ναὸ τὴν ὕπαρξη ἐνορίας ἢ, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε πιὸ ἀπροκάλυπτα, τὴν ὕπαρξη ἐκκλησιαστικῆς πελατείας. Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιο καὶ στὴν Ἑλλάδα. Φαινόμενο παγκόσμια μοναδικό, ἑκατοντάδες ταπεινὰ κάτασπρα ἐξωκλήσια σκαρφαλωμένα σὲ κάθε λοφάκι, κορφοβούνι καὶ ραχούλα, κτισμένα στοὺς κάμπους, στὶς χαράδρες, στ' ἀκρογιάλια καὶ στὶς βραχονησίδες, ἐξαγιαζοῦν τὴν ἐλληνικὴ ὕπαιθρο καὶ συγχρόνως τὴν προστατεύουν σὰν ἀκοίμητοι φρουροὶ ἀπὸ κάθε ἐπιβουλὴ τοῦ κακοῦ.



Ἡ Παναγία στὴν Ἀγία Σκύρου (φωτ. Κώστα Φ. Παπακωνσταντίνου).

Ἡ ἐσωτερικὴ βίωση τοῦ ἐλληνικοῦ Πάσχα εἶναι ἐμπειρία ἀνεκτίμητη καὶ βίωμα ἀνεπανάληπτο· τὸ Πάσχα τῶν Ἑλλήνων, τὸ Ἔαρ τὸ γλυκύ, ὁ γλυκὺς Ἰάσων-Ἰησοῦς, κι ὁλόγυρα ἡ ἐλληνικὴ ἐξοχὴ ὅταν, μετὰ τὸ ἀνοιξιάτικο ψιλόβροχο τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς, τὰ πάντα στὴ φύση ἐμφανίζονται φρεσκοπλυμμένα κι ὁλόδροσα, καὶ ἡ εὐωδιαστὴ ἀνασαιμιὰ τῆς γῆς διαχέεται στὸν αἰθέρα· κι ἐκεῖ ποὺ ἀρχίζει νὰ σουρουπώνει, τὰ χελιδόνια σπαθίζουν τὸ ἀτλαζένιο στερέωμα, κι ὁ ἥλιος γέρνοντας στὴ δύση του διαπερνᾷ μὲ τὶς τελευταῖες του ἀκτίνες τὰ σύννεφα ποὺ ἀργοσαλεύουν πέρα, στὸν ὀρίζοντα, καὶ κάνει νὰ λαμπυρίζουν τῆς βροχῆς οἱ στάλες ποὺ κρέμονται, ἀκίνητοποιημένες, στὶς ἄκρες τῶν φύλλων. Κι ὁ ἴδιος ὁ ἥλιος τὴ Λαμπρὴ νὰ λούζει τὰ πάντα μέσα σὲ καθάριο φῶς, κι ὅλη ἡ πλάση ν' ἀναγαλλιάζει χαρούμενη, χλοερὴ καὶ μυροβόλα, γιὰ τὴν ἀναγέννησή της.

«Φῶς ἱλαρὸν ἀγίας δόξης, ἀθανάτου Πατρός, οὐρανίου, ἀγίου, μάκαρος, Ἰησοῦ Χριστέ, ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν, ἰδόντες φῶς ἐσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱὸν καὶ Ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν...»

Ἡ ἐλληνικῆς γραμμῆς χριστικὴ Διδασκαλία, ἡ ὁποία ἔλαβε φυσικότητα τὸ ἐλληνικὸ γλωσσικὸ ἐπένδυμα προκειμένου νὰ διαδοθεῖ σὲ ὁλόκληρὴ τὴν ὑφήλιο, μαρτυρεῖ περίτρανα τὴν ἐλληνικότητα τοῦ Χριστοῦ. Ἐξάλλου, καὶ μόνο ἡ ἐνανθρώπιση τοῦ Θεοῦ Λόγου στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰάσωνα-Ἰησοῦ, ἡ ὁποία μάλιστα συνέβη ἱστορικὰ στὸν εὐρύτερο ἐλληνικὸ χώρο ἢ, ἂν προτιμᾶτε, σὲ ἐξελληνισμένες, ἐλληνοτραφεῖσες περιοχές, ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀποδειχτεῖ ἀδιάσειστα ἡ ἐλληνικὴ καταγωγή Του, ἀφοῦ μόνο οἱ Ἕλληνες στὴν παγκόσμια ἱστορία ἐνανθρώπισαν τοὺς θεοὺς τους, πλάθοντάς τους «κατ' εἰκόνα καὶ καθ' ὁμοίωσίν» τους, προκειμένου νὰ σημάνουν ἀκριβῶς τὴ θεϊότητα ποὺ κρύβεται μέσα στὸν ἄνθρωπο, στὸν κάθε ἄνθρωπο. Ὁ Ἀπόλλων Σωτὴρ, ὁ Ἕλληνας Λόγος, στὰ ἱερὰ ἐλληνικὰ χώματα ἔλαβε «μυθολογικά» γιὰ πρώτη φορὰ σάρκα. Ὁ Χριστός, ὁ τελευταῖος Ἕλληνας θεός,

ένσαρκούμενος ιστορικά στο πρόσωπο του Ίησού Σωτήρα ως Υιός του Ανθρώπου για τη λύτρωση της ανθρωπότητας, έπαψε να αίρωείται ως άφηρημένη δοξασία, ως ιδεολόγημα, αφού εγένετο σάρκα, υποδεικνύοντάς μας έτσι την προτύπωση της «κατ' εικόνα καὶ καθ' ομοίωσιν» (Γέν. Α', 26) δημιουργίας του ανθρώπου από τον Πλάστη του. Ός ἐκ τούτου, φαίνεται τελείως κατανοητὸ πού οἱ Ἑβραῖοι ἀπέρριψαν τὸ ἐνδοξότερο «τέκνο τῆς φυλῆς τους», μὴ ἀναγνωρίζοντάς Τον.

Τελείως ἐπιγραμματικά μπορούμε βάσιμα νὰ ἰσχυριστοῦμε πὼς ἡ Χριστική συνείδηση εἶναι ἐν σπέρματι ἐλληνική συνείδηση ἢ ἀλλιῶς πὼς ἡ ἐλληνική συνείδηση πέρασε αὐτούσια στὴ Χριστική, στὴν ὁποία ἐνσωματώθηκε διὰ παντός καὶ ἀνὰ τοὺς αἰῶνες.

Ὁ Χριστὸς εἶναι Ἑλλήν. Ἡ ὀνομασία Χριστός, ὅπως καὶ Ἑλλήν, δὲν εἶναι ἀπλῶς ἡ μὲν μία ἐπιθετικὸς προσδιορισμός, ἡ δὲ ἄλλη δηλωτικὸ φυλῆς· εἶναι τίτλοι εὐγενείας. Χριστὸς εἶναι ἐκεῖνος πού ἔλαβε τὸ χρίσμα, ὁ κεχρισμένος. Ἑλλήν εἶναι ὁ λαμπερός, ἀφοῦ κατὰ τὴν εἰκασία τοῦ γερμανοῦ γλωσσολόγου καὶ φιλόλογου Γ. Κουρτίου (G. Curtius, 1820-1885) ἡ λέξη ἔχει σχέση πρὸς τὸ σέλας, τὴ σελήνη, τὴν ἐλάνη (= λαμπάδα).

Μὲ τίς ἐκστρατεῖες τοῦ Μεγαλέξανδρου ὁ ἐλληνικὸς «τρόπος» διεθνοποιήθηκε· λίγους αἰῶνες ἀργότερα, ἡ πρόσληψη τοῦ Χριστιανισμοῦ ἀπὸ τοὺς ὑπηκόους τῆς ἐξελληνισμένης πὰ ρωμαϊκῆς οἰκουμένης ἐπέτρεψε στὸν ἐλληνισμό, μέσω τοῦ εὐαγγελικοῦ λόγου, μὲ ὄχημα τὴ μοναδικῆς ἀκρίβειας ἐλληνικὴ γλώσσα, νὰ διαδώσει τὴν ἐλληνικῆς γραμμῆς Χριστικὴ σκέψη ὡς τὰ πέρατα σχεδὸν τοῦ τότε γνωστοῦ στὴ Δύση κόσμου.

Ἀνέκαθεν οἱ θεοὶ περπάτησαν στὴν Ἑλλάδα, ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Καὶ οἱ ἄνθρωποι στὴν Ἑλλάδα ἔχουν μάθει νὰ συγχρωτίζονται καὶ νὰ συνομιλοῦν μὲ τοὺς θεοὺς. Ἡ σχέση τῶν Ἑλλήνων μὲ τὸ Θεῖον γίνεται ὀλοφάνερη στὴ θρησκευτικὴ ἀρχιτεκτονικὴ. Ἡ βυζαντινὴ ναοδομία, ἰδίως στοὺς σταυροειδεῖς μετὰ τρούλου, κατεβάζει τὸ Θεῖον στὴ Γῆ κι ὁ Παντοκράτωρ σκέπει, περικαλύπτει τὸ ἐκκλησίασμα. Ἀντιθέτως στὴ Δύση ἡ τάση εἶναι νὰ ἀνεβεῖ ὁ πιστὸς στὰ οὐράνια, ἐκτινάσσοντάς τον πρὸς τὰ πάνω μὲ τὴ συνδρομὴ τῆς ὀξυκόρυφης γοθικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὁ ὀρθόδοξος ἱερέας, ὅποτε δὲν εἶναι στραμμένος πρὸς τὸ ἐκκλησίασμα, στέκει πάντοτε μπρὸς ἀπὸ τὴν ἀγία τράπεζα, μὲ τὴ ράχη του στραμμένη στοὺς πιστοὺς, ὡς ἓνας μεταξὺ ἴσων, ἐκπροσωπώντας τους, μεσολαβώντας γι' αὐτοὺς πρὸς τὸν Ὑψιστο. Ἀπεναντίας στὴ Δύση ὁ ἱερέας ἐκπροσωπεῖ τὸν Θεὸ ἐνώπιον τῶν ἀνθρώπων, γι' αὐτὸ στέκει πίσω ἀπὸ τὴν ἀγία τράπεζα, στραμμένος πρὸς τὸ ποῖμνίό του.

Ἑκπαλαὶ οἱ Ἑλληνες θεωροῦν τὴν ὕπαρξη τοῦ Θεοῦ δεδομένη καὶ οὔτε πού διανοήθηκαν ποτὲ νὰ τὴν ἀμφισβητήσουν. Ὅλοι οἱ ἀρχαῖοι φιλόσοφοι, ἀκόμα καὶ ἐκεῖνοι πού ἡ Δύση τοὺς κατατάσσει ἐσφαλμένα στοὺς ὑλιστές, ἀπὸ τὴν ἀξιωματικὴ παραδοχὴ τοῦ Θεοῦ καὶ πέρα φιλοσοφοῦσαν περὶ τοῦ κόσμου, τῆς κοινωνίας καὶ τοῦ ἀνθρώπου. Στὴν Ἑλλάδα οἱ θεοὶ συνομιλοῦν μὲ τοὺς ἀνθρώπους, καὶ οἱ Ἑλληνες τολμοῦν νὰ τὰ βάζουν μαζί τους, νὰ τοὺς ἐναντιώνονται φαινομενικὰ ἀσεβῶς. Γιατὶ ἡ γενναία αὐτὴ στάση τους δὲν ἀναιρεῖ βέβαια τὸ γεγονὸς



της βαθιάς συναίσθησης του ιερού στον Έλληνα. Τίποτα δεν σκιαγραφεί καλύτερα τη φυσική έξοικείωση των Ελλήνων με το Θεϊόν από ένα ιστορικό περιστατικό με ήρωα τον Θεόδωρο Κολοκοτρώνη, το οποίο έχει διασώσει ή παράδοση από την Έπανάσταση του Εικοσιένα. Σύμφωνα με αυτήν, την παραμονή της περίφημης και κρισιμότερης για την έκβαση του Αγώνα άλωσης της Τριπολιτσάς που συνέβη την 23η Σεπτεμβρίου 1821, ο γενναίος αρχιστράτηγος πήρε στα χέρια του ένα εικόνισμα της Παναγίας και την απείλησε λέγοντας: «Αύριο, ή με βοηθάς να νικήσω ή τουρκεύεις».

Στο αρχαίο δράμα συχνότατα εμφανίζονται επί σκηνής θεοί, οί όποιοι μιλούν και έπεμβαίνουν στα ανθρώπινα δρώμενα, καθορίζοντας τη μοίρα των ήρώων των τραγωδιών, οί δέ θεατές τους έκλαμβάνουν φυσικότατα ως ζώντες. Κι όταν οί έλληνες τραγικοί άδυνατούσαν να δώσουν ανθρώπινη λύση στίς τραγωδίες τους, κατέφευγαν στο τέχνασμα του από μηχανής θεού, ό όποιος τελικά όλα τα διευθετούσε. Τοúτο άποτελεί μοναδικό θεατρικό εύρημα, παραδειγματική συνεισφορά στον παγκόσμιο πολιτισμό και ειδικότερα στο παγκόσμιο θέατρο, κάτι άδιανόητο για τον όρθολογισμό του δυτικού θεάτρου όπως έπίσης και για το σύγχρονο θέατρο του παραλόγου. Στο σπουδαίο *Περιμένοντας τον Γκοντό* (1953) του Σάμιουελ Μπέκετ (Samuel Beckett, 1906-1989), έργο σταθμό για τη δυτική θεατρολογία, ό Θεός σιωπά. Έξάλλου δεν πρέπει να άγνοείται ή να παραβλέπεται από τους σύγχρονους σκηνοθέτες που έννοούν να «άνανεώνουν» το άνέβασμα αρχαίων τραγωδιών στη σκηνή πώς έξω από τα αρχαία θέατρα ύπήρχαν ναοί και Άσκληπειά για τη θεραπεία των ψυχών. Κατά την έλληνιστική ιδιαίτερα έποχή, ή έλληνική ίατρική διατηρούσε άξιομνημόνευτη σχέση με το θέατρο γενικότερα και με την τραγωδία ειδικότερα. Οί παθολογίες της ψυχής γιατρεύονταν στα θέατρα όπου οί θεραπευτές προστρέχανε στην ύποβολή των άσθενών μέσω σοφά σκηνοθετημένων τελετουργιών με τραγούδια, χορούς, καθαρμούς, ξόρκια και έπικλήσεις μαγικών δυνάμεων.



Στα ά του Άβάτου, Άσκληπειό Έπιδαύρου (Δ΄ π.Χ. αί.). Στο οικόδόμημα αυτό γινόταν ή έγκοίμηση των άσθενών και μέσω αύτης ή έπικοινωνία με τόν θεό που έξασφάλιζε την ίαση.

Οί ήρωες του αρχαίου δράματος ανάγονται σε άρχετυπικά κι επομένως παγκόσμια σύμβολα της ανθρώπινης μοίρας. Γι' αυτό δεν χρειάζεται να ανάβει τσιγάρο ή 'Ηλέκτρα ἐπὶ σκηνῆς οὔτε να καθαρίζει φασολάκια ή Κλυταιμνήστρα ή να δέρνεται ὑστερικά για τις συμφορές της ή Φαίδρα ὥστε να καταστει ὁ χαρακτήρας τους πιὸ κατανοητὸς στὸν σύγχρονο θεατή, ὅπως συμβαίνει στὸ μοντέρνο θέατρο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀπουσιάζουν συνήθως οἱ ἥρωικοὶ χαρακτήρες καὶ στὸ ὁποῖο περιγράφονται – πολλές φορές ἀριστουργηματικά – ἰδιάζουσες περιπτωσιολογικὲς καταστάσεις ἀνθρώπων ἀδυναμιῶν, παθῶν. Ἔχουμε πᾶ βαρεθεῖ να βλέπουμε τοὺς Πέρσες ντυμένους σὰν γκεσταπίτες μὲ στρατιωτικὲς χλαῖνες καὶ μπότες ή τὴν Ἰοκάστη να ἐμφανίζεται σὰν ὁποιαδήποτε μεγαλοαστή, σύμφωνα μὲ τὴν «ἀνανεωτικὴ» σκηνοθετικὴ πρόταση. Τὸ ἀρχαῖο θέατρο δὲν εἶναι θέατρο χαρακτήρων ἀλλὰ ἀρχετύπων. Ἔτσι, τὸ προσωπεῖο εἴτε στὸ ἀρχαιοελληνικὸ θέατρο, εἴτε στὸ ἱαπωνικὸ θρησκευτικὸ δράμα Νο ἢ στὸ ἰνδικὸ Κατάκαλι καθὼς καὶ ὅπου ἄλλοῦ βρίσκεται σὲ χρῆση, ἀπαγορεύει στὸν ἠθοποιὸ τις φευγαλέες ἐκφραστικότητες στὸ ρόλο του καὶ τὸν συνδράμει να μὴν ἐκφράζει κυρίως συναισθήματα καὶ πάθη ἀλλὰ πανανθρώπινα σύμβολα.

Ἡ θεία λειτουργία τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας εἶναι τὸ μόνο ἀπομένον σύστημα τελετουργίας ποὺ ἐμπεριέχει ὁλόκληρα μέρη καὶ σύνολα καθὼς καὶ τρόπους ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο.

Στὴ θεία λειτουργία, στὴν ὁποία ἐπιβιώνουν στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, μολονότι ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ἦταν πολέμιός της, ὑπάρχει τὸ κοινὸ ἀποτελούμενο ἀπὸ τὸ ἐκκλησίασμα, ὑπάρχει ὁ πρωταγωνιστὴς στὸ πρόσωπο τοῦ προεξάρχοντα ἀρχιερέα, ὑπάρχουν οἱ βοηθοὶ ἱερεῖς, οἱ διάκοι, τὰ παπαδοπαῖδια καὶ οἱ νεωκόροι ὡς δευτεραγωνιστὲς καὶ ὑπάρχουν ὁ δεξιὸς καὶ ἀριστερὸς χορὸς μὲ τοὺς πρωτοψάλτες ὡς κορυφαίους, χορικά κι ἓνα θεατρικὸ δρώμενο ποὺ καταλήγει στὴν ἀναίμακτη θυσία ὅπου ὑπάρχουν ἐπίσης λαμπερά, μεγαλοπρεπῆ ἐνδύματα μὲ ἀρχετυπικά σύμβολα, ἓνα ἐντυπωσιακὸ προσκήνιο-σκηνικὸ ποὺ εἶναι τὸ τέμπλο μὲ τις τρεῖς πύλες, καὶ ἡ θυμέλη ποὺ ἔχει μεταφερθεῖ μέσα ὡς ἁγία τράπεζα. Καὶ ὅπως στὴν ἀρχαία τραγωδία, σὲ ἀντίθεση πρὸς τις δυτικὲς τραγωδίες ὅπως λ.χ. τοῦ Σαίξπηρ, δὲν γινόταν φονικὸ πάνω στὴ σκηνὴ ἐνώπιον τῶν θεατῶν, παρόμοια καὶ στοὺς χριστιανικοὺς ναοὺς ἡ θυσία, ἂν καὶ ἀναίμακτη, πραγματοποιεῖται στὸ ἱερό, μακριὰ ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ ποιμνίου ὅπου ὅπως στὴν ἀρχαία τραγωδία ὑπάρχει πάντοτε κάποιος ποὺ ἔρχεται να ἀφηγηθεῖ τοὺς φόνους ποὺ δὲν εἶδαν οἱ θεατές, παρόμοια, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπόλυση τῆς λειτουργίας, ἐμφανίζεται ὁ ἱερέας στὴν Ὠραία Πύλη για να ἀφηγηθεῖ τὴν ἀναίμακτη θυσία, τὴν ὁποία δὲν εἶδε τὸ ἐκκλησίασμα.

Γνωστὸ εἶναι πὼς οἱ πρῶτοι Χριστιανοί, οἱ ὁποῖοι σημειωτέον ἦταν στὴν πλειονότητά τους Ἑβραῖοι, ἀντιμετώπισαν μὲ θρησκευτικὸ φανατισμὸ τοὺς ἐθνικοὺς, ὅπως χαρακτήριζαν τοὺς μὴ χριστιανοὺς Ἕλληνες, καὶ καταδίωξαν ἀπηνῶς ὅ,τι τὸ ἑλληνικὸ, ἢ ἐθνικὸ κατὰ τὴν προσφιλή τους ὀρολογία, κοντολογίς τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα. Ἐπίσης, βάρβαρος καταγόμενος ἀπὸ τὴν

Ίβηρική χερσόνησο ήταν ο αυτοκράτορας του Βυζαντίου Θεοδοσίος Α΄ (379-395 μ.Χ.), ο οποίος έπονομάστηκε από την Έκκλησία Μέγας, επειδή ανακήρυξε τον Χριστιανισμό επίσημη θρησκεία του κράτους (380 μ.Χ.) και απαγόρευσε όλες τις ειδωλολατρικές πρακτικές. Αυτός κατεδάφισε πολλούς ναούς, μεταξύ των οποίων τον περιφημότερο κατά την αρχαιότητα ναό της Νεμέσεως στον Ραμνούντα, και κατήργησε το 394 μ.Χ. τους Όλυμπακούς αγώνες. Βάρβαρος από τη Δαρδανία, αν και εξελληνισμένος, ήταν κι ο αυτοκράτορας του Βυζαντίου Ίουστινιανός Α΄ (527-565 μ.Χ.), ο οποίος απαγόρευσε το 529 μ.Χ., κατόπιν διατάγματός του, τη διδασκαλία της φιλοσοφίας στην Αθήνα, οπότε έκλεισε τις θύρες της ή όνομαστής Ακαδημίας (του Πλάτωνος), ύστερα από συνολικά 917 (!) χρόνια λειτουργίας, καθώς και οι άλλες φιλοσοφικές σχολές της Αθήνας.

Το ελληνικό πνεύμα δεν έπαψε ωστόσο ποτέ να αντιστέκεται σθεναρά στην όποια προσπάθεια έκβαρβαρισμού του. Η έμφυτη στους Έλληνες αγάπη προς την τέχνη συνετέλεσε ώστε εύτυχως να μην εφαρμοστούν αυστηρά τα διατάγματα του Θεοδοσίου Α΄ ούτε το διάταγμα του 435 μ.Χ. του Θεοδοσίου Β΄ του Μικρού, κατά το οποίο έπρεπε να καταστραφούν τα αρχαία ιερά. Έτσι σώθηκαν τα άριστουργήματα της Ακρόπολης των Αθηνών, ή όποια διατηρούσε ως τον 5ο μ.Χ. αιώνα ολόκληρο τον εξαίσιο στολισμό των μνημείων της, ειδάλλως δεν θα είχαμε σήμερα ούτε Παρθενώνα ούτε Ερέχθειο. Όπως φρονεί ο βυζαντινολόγος Άδαμάντιος Άδαμαντίου, ακριβώς το αίσθημα σεβασμού των Ελλήνων προς τα έργα μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας συνέτεινε ώστε να βρεθεί τρόπος επίδειξης ευλάβειας και προς τον Χριστιανισμό και προς την τέχνη. Έξ ου ή προς διαφύλαξή τους μετατροπή των αρχαίων ναών του ελληνικού κόσμου σε χριστιανικούς, ή όποια δεν έγινε για να καταδειχτεί, όπως πολλοί αντικληρικοί διανοούμενοι θέλουν να πιστεύουν, ή θριαμβική επικράτηση του Χριστιανισμού επί της λατρείας των έθνικών. Άπεναντίας, τούτο το πολυσήμαντο για την ιστορία, τόσο του ελληνικού όσο και του παγκόσμιου πολιτισμού, γεγονός δείχνει ακράδαντα όχι μόνο τη συνέχιση του αρχαίου καλλιτεχνικού αίσθήματος αλλά και την επιβίωση των αρχαίων δοξασιών και συνηθειών. Έτσι, με τη μετατροπή των αρχαίων ναών σε χριστιανικές εκκλησίες, οι ιεροί τόποι δεν άλλαξαν κατ' ουσίαν χρήση, αλλά εξακολούθησαν να χρησιμοποιούνται για το σκοπό για τον όποιο είχαν εγκαθιδρυθεί, να χρησιμοποιούνται δηλαδή ως λατρευτικοί, προσκυνηματικοί χώροι, ώστε ή παλαιά λατρεία να συνεχίζεται μυστικά ανά τους αιώνες, αν και υπό νέο όνομα και με νέα μορφή. Απόδειξη αδιάσειστη αποτελεί, όπως προαναφέρθηκε, ή Ακρόπολη των Αθηνών, ή όποια πιθανολογείται ότι ως και τον 10ο μ.Χ. αιώνα είχε διατηρήσει στο σύνολό της την αρχαία όψη της, που δεν κατόρθωσαν να την αλλοιώσουν πολύ οι εγκαθιδρυθέντες πάνω της χριστιανικοί ναοί ούτε οι προσθήκες νέων οικοδομημάτων.



Τὸ μονόχωρο, καμαροσκεπὲς ἐκκλησάκι τῆς Ἀγίας Ἄννας καὶ στὰ δεξιὰ ὁ ναὸς τῆς Ἐπισκοπῆς, Σίκινος. Εἶναι ἐμφανέστατο πὼς ὁ ναὸς τῆς Ἐπισκοπῆς ἔχει ἀνεγερθεῖ στὴ θέση ἀρχαιοελληνικοῦ ναοῦ, τὸν ὁποῖο ἔχει συμπεριλάβει στὸ οἰκοδόμημά του.

Στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρώπινης πνευματικῆς ἀνέλιξης, τὴν πολιτισμικὴ παγκοσμιότητα τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ πνεύματος τὴ διαδέχτηκε τελικὰ, ὕστερα ἀπὸ πάμπολλες ζυμώσεις, ἡ χριστιανικὴ οἰκουμενικότητα τοῦ ἐλληνορθόδοξου βιώματος, τῆς ὀρθόδοξης ζωῆς ἀποκάλυψης.

Ἡ σύζευξη Ἑλληνισμοῦ καὶ Χριστιανισμοῦ συνιστᾷ τὴ βαθύτερη φύση τῆς Ὁρθοδοξίας, ἀφοῦ ἡ ἀρχαιοελληνικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ θρησκεία καὶ ἡ ἐλληνικὴ ὀπτική, ἡ ἐλληνικὴ στάση ἀπέναντι στὰ βιοτικὰ πράγματα, μετακενώθηκαν στὰ χριστιανικὰ μυστήρια καὶ στοὺς συμβολισμοὺς τῆς Ὁρθοδοξίας. Ἔτσι, ἐνῶ ὁ Χριστιανισμὸς στὸ ξεκίνημά του ὡς νέο θρησκευτικὸ μὶνίσμα καὶ κατὰ τὴ δυσχερὴ ἐγκαθίδρυσή του ὑπῆρξε ὄντως μιὰ τοπικὴ, ἰουδαϊκὴ ὑπόθεση, στὴ συνέχεια ἐξελληνίστηκε σταδιακὰ ἐντελῶς ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες Πατέρες. Γι' αὐτὸ δὲν εἶναι πλέον διόλου παρακινδυνευμένο νὰ λέμε πὼς ἡ Ὁρθοδοξία ἀποτελεῖ τὴν ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ Χριστιανισμοῦ, γιὰ νὰ μὴν τὸ ποῦμε βαρύτερα πὼς μόνον ἡ Ὁρθοδοξία εἶναι ἐντέλει αὐτὸς καθαυτὸς ὁ Χριστιανισμὸς ἢ, ὀρθότερα, ἡ μόνη γνήσια θρησκευτικὴ ἔκφραση τῆς Χριστικῆς Διδασκαλίας.

Ἀπὸ τὴν πολὺχρονη συναναστροφή μου μὲ διάφορους νεοελληνιστὲς τῆς Ἑσπερίας ποὺ ἐπαίρονται γιὰ τὸν σκεπτικισμό τους ἢ τὸν ἀγνωστικισμό τους, μοῦ ἔχει γεννηθεῖ ἡ ἀπορία τοῦ πὼς εἶναι δυνατόν νὰ μελετᾶει κανεὶς τὸν ἐλληνικὸ πολιτισμό, πὼς εἶναι δυνατόν νὰ ἐπιζητᾶει κανεὶς νὰ κοινωνήσῃ, ἢ, ἀκόμα πιὸ ἀνεύθυνο καὶ ἀφελές, νὰ πιστεύει ὅτι κοινωνεῖ μὲ αὐτόν, καὶ ταυτόχρονα νὰ ἀγνοεῖ τὴν Ὁρθοδοξία. Ὅμως στὴν Ἑλλάδα θρησκεία καὶ ἔθνος ἔχουν ἀπὸ παλιὰ στενὴ ἀλληλεπίδραση. «Γένος καὶ Πίστις, Ρωμιοσύνη καὶ Χριστιανοσύνη εἶναι ἓνα», ὅπως ἔλεγε ὁ Κοσμάς ὁ Αἰτωλός. Γιὰ τοὺς Ἕλληνες ἡ Ὁρθοδοξία, ὅπως ὁ Ἰουδαϊσμὸς γιὰ τοὺς Ἑβραίους καὶ ὁ Μωαμεθανισμὸς γιὰ τοὺς Ἀραβες, δὲν εἶναι ἀπλῶς θρησκευτικὸς προσανατολισμὸς καὶ λατρευτικὴ ἔκφραση ἀλλὰ ἐθνικὴ ὑπόθεση. Δὲν γίνεται, λοιπόν, νὰ γνωρίσει κανεὶς σὲ βάθος καμία ἀπ' αὐτὲς τρεῖς φυλές

ένόσω άγνοεῖ ἢ έννοεῖ νά άγνοεῖ τή θρησκευτική τους ιδιαιτερότητα.

Οἱ όκτώ μουσικές κλίμακες τῶν αρχαίων Ἑλλήνων, πάνω στίς όποιες βασίστηκε ἡ μουσική τῆς Ἀρχαιότητας στούς χρόνους τῆς άκμῆς, όνομάστηκαν *τρόποι* ἢ *άρμονίαι* καί εἶναι οἱ έξῆς: ὑποδώριος (αἰολικός)=λα, μιξολύδιος=σι, λύδιος=ντο, φρύγιος=ρε, δώριος=μι, ὑπολύδιος (ίωνικός)=φα καί ὑποφρύγιος=σολ. Ὁ άλεξανδρινός έλληνισμός περιέσωσε τά κύρια συστατικά τῆς έλληνικῆς μουσικῆς κληρονομιάς, τά όποία άναμείχθηκαν μέ στοιχεῖα έβραϊκά, χαλδαϊκά ἢ συριακά, κι ἔτσι οἱ *τρόποι* πέρασαν στοῦ Βυζάντιο ὅπου όνομάστηκαν *ἤχοι* (πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος, πλάγιος τοῦ πρώτου, πλάγιος τοῦ δευτέρου, βαρὺς καί πλάγιος τοῦ τετάρτου). Σέ αὐτούς τοὺς *ἤχους* βασίστηκε ἡ βυζαντινῆ μουσική καί τά άκριτικά-δημοτικά τραγούδια μας. Σημειωτέον ὅτι τόσο οἱ αρχαιοελληνικοὶ *τρόποι* ὅσο καί οἱ βυζαντινοὶ *ἤχοι* τροφοδότησαν τή μεσογειακή μουσική τῆς καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς. Στή νεότερη Ἑλλάδα, παράλληλα μέ τή δημοτική μουσική ποὺ κυριαρχοῦσε στίς άγροτικές περιοχές, έμφανίστηκε τόν 20ό αἰώνα, μετά κυρίως τή Μικρασιατική Καταστροφή καί τήν έσωτερική μετανάστευση τῶν άγροτῶν στά άστικά κέντρα, ἡ λαϊκή μουσική, έπηρεασμένη βέβαια άπό τὸ τουρκικό μουσικό σύστημα, τὸ όποῖο ὅμως δέν άπεῖχε πολὺ άπό τὸ βυζαντινό, άφοῦ καί τά δύο μουσικά τοῦτα συστήματα εἶχαν κοινῇ τήν καταγωγή. Ἔτσι, ὅπως άναφέρει ὁ Μίκης Θεοδωράκης στοῦ δοκίμιό του «Γιά τὸ πρόβλημα τῆς ελληνικότητας», «τὸ Βυζάντιο φτάνει μέσω μιᾶς ξένης μουσικῆς στήν χώρα μας μέ τά ρεμπέτικα τραγούδια, τῶν όποίων οἱ κλίμακες όνομάζονται τώρα μουσικοὶ *δρόμοι* [ἢ *μακάμ* στά άραβοπερσικά]. Ἡ συνέχεια τοῦ έλληνικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ εἶναι γνωστή. Δέν εἶναι ὅμως γνωστή ἡ ὑπόγεια σύνδεσή του μέ τοὺς βυζαντινοὺς *ἤχους* κι άπό κεῖ μέ τοὺς αρχαίους έλληνικούς *τρόπους*».



Ἀριστερά: Μαρμάρινα άγαλματίδια άρπιστῆ καί αὐλητῆ πρωτοκυκλαδικῆς II τέχνης (2800 - 2300 π.Χ.), τριδιάστατης άνάπτυξης στοῦ χώρου, άπό τήν Κέρο, Ἐθνικό Ἀρχαιολογικό Μουσείο Ἀθηνῶν. Δεξιά: «Μάθημα κιθάρας», (περ. 510 π.Χ.), έρυθρόμορφη άττική ὕδρία, Staatliche Antikensammlungen, Μόναχο, Βαυαρία.





«Η μεταφορά της Κιβωτού» (λεπτομέρεια, 16ος αί.), τοιχογραφία, ιερό καθολικό Μονής Βαρλαάμ, Μετέωρα. Απεικονίζονται: ἔγχορδο με τόξο, λαγοῦτο, πολυκάλαμος αὐλός (σύριγγα τοῦ Πάνα), ψαλτήρι (κανονάκι), ντέφι, ζουρνάς καὶ γκάιντα.

Ἡ βυζαντινὴ καὶ ἡ δημοτικὴ μουσικὴ, ὅπως ἄλλωστε, καθόσον εἴμαστε σὲ θέσιν νὰ τὸ γνωρίζουμε, καὶ ἡ ἀρχαιοελληνικὴ, βασίζονται πάντοτε στὴν ἀνθρώπινη φωνὴ ἢ, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ὀρθότερα, εἶναι ἀναπόσπαστα συνδεομένους μὲ τὴν ἀνθρώπινη φωνή.

Ὁ ἔμμελος λόγος, ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ποὺ κινεῖται πάνω στὴν ἐλληνικὴ γραμμὴ, ἀποτελεῖ ὑψηλότατο ἐκφραστὴ τῆς ὀρθόδοξης πνευματικότητος καὶ κατάνυξης, καὶ κλίμακα ψυχικῆς ἀνάτασης, μεταρσίωσης.

Ὅποτε συνομιλῶ μὲ ξένους φίλους περὶ ἐλληνικῆς νεότερης μουσικῆς, προσκρούω συχνὰ στὴ δυσκολία νὰ μεταφράσω τοὺς ὅρους *δημοτικὴ* καὶ *λαϊκὴ μουσικὴ*. Μόνο περιφραστικὰ μπορῶ νὰ τοὺς ἐξηγῶ πῶς, φαινόμενο μοναδικὸ στὰ μουσικὰ πράγματα τῆς Εὐρώπης, ἡ μία εἶναι ἡ γνήσια παραδοσιακὴ, μουσικὴ ἐκφραση τοῦ ἀγροτικοῦ πληθυσμοῦ τῆς χώρας, ἐνῶ ἡ ἄλλη εἶναι ἡ ἀντίστοιχη τοῦ λαϊκοῦ ἀστικοῦ πληθυσμοῦ. Τὴ μόνη ἀντιστοιχία, κυρίως κοινωνιολογικῆς φύσεως καὶ πάθους, τῆς λαϊκῆς καὶ τῆς ρεμπέτικης μουσικῆς μας μὲ τὴν ξένη τὴν ἐντοπίζω πρῶτα στὰ ἀργεντίνικα τάνγκο καὶ δευτερευόντως στὰ ἀμερικανικὰ μπλούζ.

Ὅπως ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ δὲν ἀποσκοπεῖ κατὰ κύριο λόγο στὴν τέρψη τῶν ὀφθαλμῶν, τὸ ἴδιο καὶ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν ἀποσκοπεῖ στὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση ἀλλὰ στὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ἀνάταση τῶν πιστῶν. Ἐξάλλου, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴ δυτικὴ τέχνη, καὶ οἱ δύο τοῦτες καλλιτεχνικὲς ἐκφράσεις τῆς Ὁρθοδοξίας παραπέμπουν, ἡ μία ὀπτικά καὶ ἡ ἄλλη ἀκουστικά, στὸ χώρο τῆς Ἀνατολῆς. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ εἰδικότερα χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν παντελὴ ἀπουσία τοῦ ἐγὼ ἐνὸς δόκιμου συνθέτη, ἀφοῦ αὐτὸς ὅπως ἀρχικὰ καὶ ὁ ἀγιογράφος ὑπηρετεῖ ἀπρόσωπα τὴν ἐκφρασὴ του. Ἐπίσης, ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν εἶναι ὅπως ἡ δυτικὴ θρησκευτικὴ μουσικὴ συναυλιακὸ εἶδος καὶ ἐπομένως χρειάζεται τὴν κατανυκτικὴ ἀτμόσφαιρα τῶν ἐκκλησιαστικῶν καὶ τῶν μοναστηριακῶν χώρων γιὰ νὰ ἐπιτελέσει



τὸ ἔργο της, καθόσον ἀποτελεῖ λειτουργικὸ στοιχεῖο τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ δρώμενου.

Μὲς στὸ πνεῦμα τῆς διαχρονικῆς συνέχισης τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ ἐντάσσεται καὶ τὸ ἐκ πρώτης ὄψεως παράδοξο φαινόμενο τῶν βυζαντινῶν μοναχῶν, ποὺ μὲ συγκινητικὴ ἀφιέρωση διέσωσαν τὸν ἀνθὸ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γραμματείας, ἀντιγράφοντας ὡς ἄσκηση τὰ ἔργα της, ἀκόμα καὶ ἐκεῖνα ποὺ τὸ περιεχόμενό τους δὲν ἄρμοζε πρὸς τὸ μοναστικὸ ἦθος, ὅπως λόγου χάριν πλεῖστα τολμηρὰ ποιήματα τῆς *Παλατινῆς Ἀνθολογίας*.

Ἡ κατάπτωση, ἡ παρακμὴ ἐνὸς ἔθνους ἀκολουθεῖ ἐκείνη τῆς γλώσσας του. Ἡ ἐλληνικὴ ὡστόσο γλώσσα ἐπέδειξε πρωτοφανὴ ἀντοχὴ στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ χρησίμευσε σὲ ὅσους τὴ μίλησαν, ἀκόμα καὶ ἄλλοεθνεῖς κατακτητὲς ἢ ἐποικιστὲς, ὡς συνδετικὸς ἰσθὸς γιὰ τὴ διαίωνισή κοινῆς συλλογικῆς συνείδησης. Σημειωτέον ὅτι ὅλοι οἱ ἐκ καταγωγῆς βλαχόφωνοι τῆς Βαλκανικῆς χερσονήσου εἶχαν καὶ ἐλληνικὴ τὴ γλώσσα καὶ ἐλληνικὸ τὸ φρόνημα, καὶ φυσικὰ ταυτίστηκαν μὲ τὴ μοῖρα τοῦ ἐλληνισμοῦ. Ἐξάλλου οἱ Ἑβραῖοι καὶ Ἀρμένιοι τῆς Κωνσταντινούπολης γνώριζαν τὴ γλώσσα τῶν ὑπόδουλων Ἑλλήνων, ποτὲ ὅμως οἱ Ἕλληνες δὲν μίλησαν τίς δικές τους γλώσσες. Τρανταχτὴ ἐπομένως ἀπόδειξη τῆς συνέχειας τοῦ ἐλληνισμοῦ ἀποτελεῖ ἡ ρωμαλέα ἐπιβίωση τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας.

Μπορεῖ ἡ Τουρκοκρατία νὰ μᾶς ἀπέκοψε βίαια ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη τῶν ἄλλων εὐρωπαϊκῶν λαῶν, ὅμως ἔτσι εὐτυχῶς – ἀπὸ μιὰν ἄποψη – ἀναγκαστήκαμε νὰ ἀναδιπλωθοῦμε ὥστε τελικὰ διαφυλάξαμε τὴν πολιτισμικὴ ἰδιαιτερότητά μας καὶ διασώσαμε τὴν ψυχὴ μας. Ἀλλωστε καὶ ὡς ὑποτελεῖς στοὺς Ρωμαίους ἀρχικὰ καὶ ὡς ὑπόδουλοι τῶν Φράγκων καὶ τῶν Ὀθωμανῶν ἀργότερα, οἱ Ἕλληνες ἐξακολούθησαν νὰ παράγουν πολιτισμὸ πανανθρώπινος, οἰκουμενικῆς ἐμβέλειας. Κάτω μάλιστα ἀπὸ τὸν ὀθωμανικὸ ζυγὸ καὶ μέσα στὴ μακριὰ νύχτα τῆς Τουρκοκρατίας, ὁ ἐλληνισμὸς συνέχισε τὴ δημιουργικὴ ἀνέλιξη τοῦ γλωσσικοῦ του θαύματος καὶ δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ παράγει ποίηση, τραγούδι, θαυμάσια στὴν πρωτοτυπία καὶ τὴ λειτουργικότητά της ἀρχιτεκτονικὴ (τοξωτὰ γεφύρια, ἐκκλησίες καὶ μοναστήρια, ἀρχοντόσπιτα), ὑπέροχες φορεσιές, ἀπέριττη κεραμικὴ καὶ καλαίσθητα σκεύη τοῦ καθημερινοῦ βίου.



Το τρίτοξο γεφύρι του Μύλου ή του Κατσουγιάννη (1820), ανάμεσα στα χωριά Σπήλαιο και Μαυραναίοι, νομός Γρεβενών.

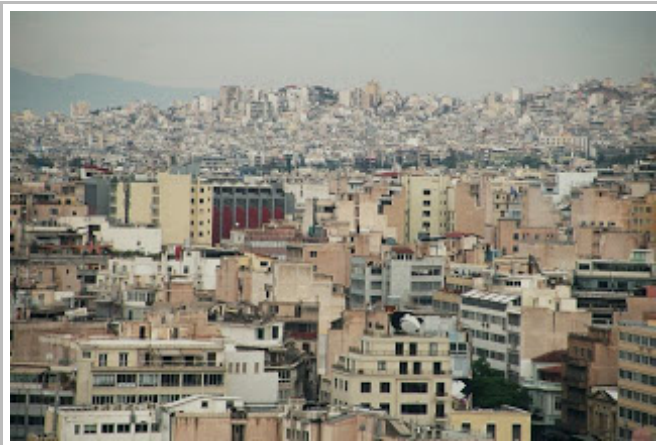
Τη συνέχεια της ελληνικότητας μετά την είσβολή της βαυαρικής βασιλικής αύλης μαζί με την πολιτιστική σκευή της στην Ελλάδα των μέσων του 19ου αιώνα τη βρίσκουμε και πάλι στην πνευματική έκφανση που την ονομάζουμε παράδοση, δηλαδή στη λαογραφία, την εθνολογία, την ποίηση, τις παντοειδείς λαϊκές έκδηλώσεις, τον νεοκλασικισμό, όμως περισσότερο την άνιχνεύουμε στις εικαστικές τέχνες και μάλιστα στη βυζαντινότητα, ὀρθόδοξου ἤθους, ἀγιογραφία.

Στην Ελλάδα, ἡ ἀρχιτεκτονική καὶ ἡ ζωγραφικὴ δὲν ἀκολούθησαν κατὰ τὸν 19ο αἰώνα παράλληλες πορείες. Κι ἐνῶ ἡ γερμανικὴ ἐπύρροη μέσω τοῦ νεοκλασικισμοῦ φάνηκε εὐεργετικὴ καὶ γονιμοποίησε τὴ μέχρι τότε ἀρχιτεκτονικὴ, ἡ ζωγραφικὴ δὲν συνήλθε οὐσιαστικὰ ποτὲ ἀπὸ τὸ παλιρροϊκὸ κύμα τῆς γερμανικῆς Σχολῆς, μιὰς ζωγραφικῆς ἤδη ξεπερασμένης καὶ ἐπαρχιώτικης ἀκόμα καὶ γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης.

Ὁ νεοκλασικισμός, ξενόφερτος καὶ μάλιστα βαυαρικῆς προέλευσης, δὲν μπόρεσε νὰ ἀντισταθεῖ στὴ μεταμορφωτικὴ δύναμη τοῦ ἐλληνικοῦ φωτός, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ βρεῖ στὴ χώρα μας τὸν ἰδιάζοντα αὐτὸ χαρακτήρα ποὺ τὸν διαφοροποιεῖ τελείως ἀπὸ τὶς ὅποιεςδήποτε ἐκφράσεις του στὴν Ἑσπερία, καὶ νὰ δώσει γέννηση σὲ μιὰ νεοελληνικὴ «προωθημένη» ἀρχιτεκτονικὴ, μιὰ «ἐξελληνισμένη ἐκδοχὴ τῆς ἐκβαρβαρισμένης παράδοσης». Ἐξάλλου καὶ ἡ μοντέρνα ἀρχιτεκτονικὴ εἶχε τὴν ἴδια τύχη στὴν Ελλάδα, ἀποκτώντας τὴν ἰδιαίτερη αὐτὴ χροιά ποὺ ἔκανε τὸν Γιάννη Τσαρούχη νὰ λέει πὼς καὶ οἱ πολυκατοικίες στὴν Ἀθήνα εἶναι ἐλληνικότερες ἢ αὐτὸ ἄλλωστε οἱ ἐλληνικὲς πόλεις δὲν μοιάζουν διόλου μὲ τὶς εὐρωπαϊκές. Ἀπεναντίας τὰ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ φρικαλέα οἰκιστικὰ συγκροτήματα εἶναι ἰσοπεδωτικὰ παρόμοια σὲ ὅλες τὶς ἀλλοτινὲς λαϊκὲς δημοκρατίες, ὅπως ἐπίσης καὶ τὰ προλεταριακὰ προάστια τῶν δυτικοευρωπαϊκῶν μεγαλουπόλεων. Καὶ οἱ οὐρανοξύστες τῆς Σανγκάης δὲν διαφέρουν σημαντικὰ ἀπὸ ἐκεῖνους τοῦ Χόνγκ-Κόνγκ, τῆς Σιγκαπούρης, τοῦ Ντουμπάι, τοῦ Ἀμποῦ Ντάμπι ἢ τοῦ Τορόντο.



Νεοκλασική κατοικία επί της οδού Ἀγησιλάου, Ἀθήνα (φωτ. Στέλιου Σκοπελίτη).



Ἀθηναϊκή συνοικία.

“Όσο για τη λαϊκή μας αρχιτεκτονική, καὶ δὴ τὴν κυκλαδίτικη, τὰ ἀπανταχοῦ ἐξωκλήσια – φαινόμενο μοναδικὸ στὸν χριστιανικὸ κόσμο – ἀγλαΐζουν μὲ τὶς ἀσβεστωμένες γλυπτικὲς μορφές τους κάθε κορφοβούνι καὶ κάθε ραχούλα τῆς ἐλληνικῆς ὑπαίθρου.



Ὁ Ἅγιος Δημήτριος στὰ Πλατάνια Σκύρου (φωτ. Κώστα Φ. Παπακωνσταντίνου).

Ὅταν σὲ κάποιο ταξίδι μου στὸ ἰταλικὸ Βένετο πέρασα κι ἀπὸ τὴ Βιτσέντσα, μιὰ ἀπὸ τὶς δεκάδες ὑπέροχες καὶ μοναδικές ἀρχιτεκτονικὰ ἰταλικές πόλεις, καὶ στὴ συνέχεια ἔμεινα δύο βδομάδες στὴν παραμυθένια Βενετία, συνειδητοποίησα κάποια στιγμή πόσο μὲ εἶχαν κουράσει τὰ ἀτέλειωτα στὸν ἀριθμὸ ἐκπληκτικὰ ἀναγεννησιακὰ παλάτια, πόσο μὲ εἶχαν κυριολεκτικὰ μπουχτίσει αἰσθητικὰ καὶ νοστάλγησα τὶς ἀπρόσωπες, ἄχαρες καὶ πολλὰς φορὲς ἄσχημες ἀθηναϊκὲς πολυκατοικίες τῶν δεκαετιῶν τοῦ '50 καὶ τοῦ '60. Ἡ Βενετία μοῦ ἔδινε στὸ τέλος τὴν ἐντύπωση μιᾶς ξεπεσμένης καὶ ξεδοντιασμένης μεγάλης ἀρχόντισσας, καὶ συγχρόνως μὲ ἐξέπληττε μὲ τὰ περασμένα μεγαλεῖα της. Ὅμως ὅσο ὄνειρικό εἶναι νὰ ἐπισκέπτεσαι μιὰ μουσειακὴ πόλη, ἄλλο τόσο δύσκολο εἶναι νὰ ζεῖς σ' αὐτή. Ἐντέλει προτιμῶ τὴ χασοκὴ, ζωντανή, τριτοκοσμικὴ ἀσχήμια τοῦ Καίρου ἢ τῆς Δαμασκού ἀπὸ τὴν ξεπερασμένη κατ' ἐμέ, ἀλλὰ πανθομολογουμένη ὁμορφιὰ τῆς Ρώμης ὅπου νιώθω νὰ συνθλίβομαι ἀπὸ τὶς πολυάριθμες τεράστιες ρωμαιοκαθολικὲς βασιλικὲς της μὲ τὴν μπαρόκ πρόσοψη. Δὲν ξέρω ἂν γίνομαι ἀντιληπτός, ἀλλὰ ἡ γεμάτη ἐνέργεια γοητεία κάποιων πόλεων ὑπερβαίνει τὴν ἀσχήμια τους, ἐνῶ ἡ γοητεία αὐτὴ ἐκμηδενίζεται ἀπὸ τὴ σκηνογραφικὴ ὁμορφιὰ κάποιων ἄλλων. Τὸ περίφημο Teatro Olimpico τοῦ Παλλάντιο (Palladio, 1508-1580) στὴ Βιτσέντσα ἀντέχει ἄραγε τὴ σύγκριση μὲ τὸ ἀρχαῖο θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου ἢ τῆς Δωδώνης; Ἐμεῖς οἱ Ἕλληνες κυκλοφοροῦμε ἀνάμεσα σὲ πολυκατοικίες, ἐνῶ οἱ Ἱταλοὶ ἀνάμεσα σὲ ἐκθαμβωτικὰ ἀρχοντικά. Ὅμως μεγάλοι Ἕλληνες ποιητὲς μεγαλούργησαν καὶ πέθαναν σὲ κάποιο δυάρι ἢ τριάρι πολυκατοικίας χτισμένης ἐπὶ ἀντιπαροχῇ. Μπορεῖ πάμπολλα κτίσματα στὴν Ἑλλάδα νὰ εἶναι κακάσχημα, ἀκόμα καὶ κακόγουστα, ὡστόσο κιτσάτα δὲν εἶναι ποτέ.



Άριστερά: Τò Teatro Olimpico του Παλλάντιο (έγκαιν. 1583), Βιτσέντσα, Βένετο.

Δεξιά: Τò θέατρο της Δωδώνης (άρχες Γ΄ π.Χ. αι.).

Υπάρχουν καί στην Ελλάδα θαυμαστές τῆς πολιτιστικῆς ἔκφρασης τῆς Κεντρεурώπης, αὐτῆς τῆς κατ' ἐμὲ μαύρης τρύπας στὴν καρδιά τοῦ εὐρωπαϊκοῦ χάρτη, ὅπου σημειώνονται κάποια ἐγκλωβισμένα, χωρὶς πρόσβαση σὲ θάλασσα, κράτη ἑξυπακούεται πὼς τὰ ἴδια ἄτομα εἶναι θαυμαστές καὶ τῶν κεντροευρωπαϊκῶν πόλεων, πόλεων ἄρκετὰ ἐντυπωσιακῶν ὁμολογουμένως ἐξωτερικά, μὲ μνημειώδη κτίρια, ὅπως λ.χ. ἡ Βουδαπέστη. Ὅμως τὸ μνημειακὸ δὲν εἶναι κατ' ἀνάγκην καὶ ὠραῖο, καὶ μάλιστα συχνὰ συμβαίνει τὸ ἀντίθετο. Ὅλοι ὥστόσο θὰ προσέξουν ἓνα ἐπιβλητικὸ, μνημειακὸ κτίριο (π.χ. ὁ παρισινὸς πύργος τοῦ Ἀιφελ) καὶ θὰ θέλουν νὰ τὸ φωτογραφίσουν, ἐνῶ ἓνα ἀπέριττο ἀσβεστωμένο ξωκλήσι εὐκόλα περνάει ἀπαρατήρητο ἀπὸ τὸν μέσο τουρίστα ποὺ συμμετέχει σὲ ὀργανωμένο ταξίδι.

Ἄλλο τὸ ἄσχημο καὶ τὸ κακόγουστο, κι ἄλλο τὸ κιτσάτο. Κι ἐνῶ τὸ ἄσχημο καὶ τὸ κακόγουστο εἶναι βέβαια γνωστὸ στὴν Ελλάδα καὶ πανταχοῦ παρόν, τὸ κιτσάτο ἦταν παντελῶς ἄγνωστο στὴ χώρα μας. Γι' αὐτὸ ἄλλωστε δὲν ἔχουμε τὸν ἀντίστοιχο ἐλληνικὸ ὄρο γιὰ νὰ χαρακτηρίσουμε τὸ Kitsch στὴ γλώσσα μας. Πιὸ κιτσάτο στὺλ ἀπὸ τὸ μπαρόκ καὶ τὴν ἐμετικὴ ὑπερβολή του, τὸ ροκοκό, δὲν ὑπάρχει στὴν παγκόσμια ἀρχιτεκτονική. Κι ὅμως ἡ Δύση φρόντισε νὰ μᾶς πείσει γιὰ τὸ μεγαλεῖο τους καὶ νὰ μᾶς θαμπώσει. Τὸ κιτσάτο εἰσέδωσε στὴ χώρα μας μετὰ τὴν «παραρτηματικὴ πρόσδεση» τῆς μικρῆς Ἑλλάδας στὶς εὐρωπαϊκὲς Δυνάμεις ποὺ μᾶς παρέσυραν καὶ αἰσθητικὰ στὴν πορεία τους, καὶ μᾶς ἐπληξε ἰδίως μετὰ τὴν ἀπότομη καὶ μαζικὴ ἀστικοποίηση τῶν ἀμόρφωτων ἀλλὰ ἄλλοτε γνήσιων ἀγροτῶν καὶ νῦν ἀλλοτριωμένων νεοαστῶν. Ἔτσι ἄλλωστε ποὺ ἔχει παγκοσμίως καταστήσει ἡ τέχνη στὶς μέρες μας, ἀκόμα καὶ τὸ κακόγουστο, τὸ κίτς μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ καὶ στοὺς χώρους τῶν διανοουμένων σὲ καλλιτεχνική, αἰσθητικὴ πρόταση.





Μπαρόκ κίτς. Ἡ πύλη (18ος αἰ.) τοῦ ἀνακτόρου τοῦ μαρκησίου Ντὸς Ἄγουας (Marqués de Dos Aiguas), νῦν Μουσεῖο Κεραμικῆς, Βαλένθια, Ἰσπανία.

Τὸ ἀπότομο ξερίζωμα τῶν χωρικῶν ἀπὸ τὰ πατρογονικά τους καὶ ἡ ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη ἀστικοποίησή τους ἐπέφεραν σεισμικῆς δόνησης ἀλλοτρίωση στὸν τρόπο διαβίωσής τους. Βαρύνοντα ρόλο σὲ τοῦτο διαδραμάτισε ἡ καταλυτικὴ εἰσβολὴ τῆς τηλεόρασης σὲ κάθε σπιτικό, ἡ ὁποία προέβαλε νέα πρότυπα στοὺς σαστισμένους νεοαστούς, ρύπανε τὸ βλέμμα τους καὶ διαμόρφωσε νέα ἥθη καί, φυσικά, νέα αἰσθητικὴ. Ἔτσι ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα ἓνα λαϊκὸ γούστο, ποὺ συνηθίσαμε νὰ τὸ χαρακτηρίζουμε ἀπαξιωτικὰ χωριάτικο, βλάχικο ἢ τσιγγάνικο, ἀλλὰ ποὺ ἀπέχει παρασάγγας ἀπὸ τὴ φυσικὴ καλαισθησία καὶ τὴ χρηστικότητα τῶν καθημερινῶν σκευῶν τοῦ ἀγροτικοῦ κόσμου ἐνὸς αὐτὸς παρέμενε προσκολλημένος στὴ γῆ του. Καὶ τότε εἶδαμε στὴν Ἑλλάδα τὰ χρυσοποίκιλτα, βελούδινα σαλόνια στὴν Ἑγγλεζάκη, μὲ τὴν τεράστια, ντυμένη στὰ τούλια, κούκλα θρονιασμένη στὸν κεντρικὸ καναπέ, τὰ κλαρωτὰ καλύμματα τῶν ἐπίπλων γιὰ τοὺς θερινοὺς μῆνες, τὰ ἐτερόκλητα, πολυχρώμα μπιμπελὸ καὶ τὰ λούτρινα ζωάκια, τὸ ἀπαραίτητο, κεντρικὸ βάζο καὶ τὶς ἀνθοστήλες μὲ τὰ πλαστικὰ λουλούδια, τὰ σεμὲν ποὺ φτιάχνει μὲ τὸ βελονάκι ἡ πεθερά, τὰ κεντήματα τοῦ τοίχου μὲ μαρκησίες σὲ χορευτικὲς στάσεις, πλαισιωμένα μὲ χρυσαφένιες κορνίζες, τὰ μεγάλα, φωτογραφικά, ἀσπρόμαυρα πορτρέτα ἀγέλαστων προγόνων, τραβηγμένα σ' ἐπαρχιακὸ φωτογραφεῖο κατ' ἀπομίμηση προσωπογραφιῶν τῆς Δύσης, τοὺς λουλουδένιους μουσαμάδες μὲ τοὺς ὁποίους στρώνονται τὰ ράφια, τὸ ἐσωτερικὸ τῶν συρταριῶν καὶ τὸ κουζινοτράπεζο ἀπὸ φορμάικα, τὶς χάρτινες εἰκονίτσες ἀγίων μὲ τὰ γλυκερὰ χρώματα στὸ εἰκονοστάσι καὶ τὸ κόκκινο ἠλεκτρικὸ γλομπάκι στὴ θέση τοῦ καντηλιοῦ. Καὶ τότε εἶδαμε θησαυροὺς τῆς γνήσιας λαϊκῆς ἔκφρασης νὰ μεταπουλιοῦνται ἀπὸ ἀετονύχηδες τσιγγάνους στὰ ἀθηναϊκὰ παλαιοπωλεῖα ὡς ἀντίκες, ἐνῶ συγχρόνως ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του ἓνα στὴν «ἀλμπανοροκοκὸ» ἢ ἀλλιῶς «τουρκοβαγκνεριέν», ὅπως



ἀρέσκεται νὰ τὸ ὀνομάζει ἕνας φίλος, παραπλήσιο μὲ τὸ μεσανατολίτικο στὺλ «Λουὶ Φαρούκ» κατὰ ἕναν πολὺ εὐστοχο γαλλικὸ χαρακτηρισμό.



Σύγχρονο κίτς.

Μέγιστη χαρὰ γιὰ μένα εἶναι νὰ ἐπισκέπτομαι ἀπομακρυσμένους ἀρχαιολογικοὺς χώρους, ἔξω ἀπὸ τὶς συνήθεις διαδρομὲς τοῦ μαζικοῦ τουρισμοῦ καὶ δευτερεύουσας σημασίας ἀκόμα καὶ γιὰ τὸν μέσο ἀρχαιολάτρη. Καὶ πάντοτε ἐξακολουθεῖ νὰ μοῦ προξενεῖ ἐντύπωση ἡ ζωντάνια αὐτῶν τῶν χώρων καὶ τὸ παλλόμενο αἰθερικό τους μέσα στὴ σιγαλιὰ τῆς ὑπαίθρου. Κι ἐνῶ στὴν πανέμορφη Βενετία λόγου χάριν ἔχει κατακαθίσει ἡ σκόνη καὶ ἡ μούχλα τῶν αἰώνων πάνω στὰ ὑπέροχα ἀρχοντικά της, καὶ ὁ θάνατος τὰ σκέπει ἀπειλητικά, οἱ Δελφοὶ ἢ ἡ Ὀλυμπία, ἀκόμα καὶ στὴ σημερινὴ ἐρειπιώδη κατάστασή τους, παραμένουν κατοικημένοι ἀπὸ ἀόρατες ὀντότητες τόποι, οἱ ὁποῖοι διατηροῦν τὴν ἐσωτερικὴ ἀκτινοβολία τους κι ἀποπνέουν πνευματικότητα.



Ὁ ἀρχαιολογικὸς χώρος τῆς Κασσώπης μεταξὺ τοῦ Ζαλόγγου καὶ τῆς Καμαρίνας, νομὸς Πρεβέζης.

Μέχρι τὴν ἱδρυση τοῦ συρρικνωμένου ἑλλαδικοῦ κράτους ἡ ἐν γένει ἑλληνικὴ τέχνη ἦταν ἀνέκαθεν, ὡς ὀφείλε, σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἱερή. Μετὰ ὅμως τὴ βαυαρικὴ ἐπέλαση τῆς

δυναστείας των Βίττελσπαχ (Wittelsbach) στα δημόσια πράγματα της χώρας, έδραιώθηκε για πάντα ή κοσμική ζωγραφική στην Ελλάδα, και οι έκκολαπτόμενοι έλληνες ζωγράφοι άρχισαν δειλά δειλά να κάνουν τα πρώτα τους βήματα σε θέματα όπως το τοπίο, ή νεκρή φύση και ή προσωπογραφία. Όσο για το χώρο της αγιογραφικής τέχνης, μολονότι ή όπικη και ή αισθητική των Ναζαρηνών με τον μανιερισμό τους, την έκ μέρους τους όσο το δυνατόν πιστότερη, νατουραλιστική απομίμηση της πραγματικότητας και το πάθος τους για το γλυκερό και το κοινότοπο δεν έπεκράτησαν τελικά, πρόλαβαν ωστόσο να τη μολύνουν ανεπανόρθωτα. Έτσι, ενώ ή γερμανίζουσα θρησκευτική τέχνη στην Ελλάδα είναι ανάξια λόγου και πολλές μάλιστα φορές κακόγουστη έως τερατώδης, ή βυζαντινότροπη αγιογραφία είναι από καιρό πια απολιθωμένη, αποστεγνωμένη από τους ζωογονητικούς βυζαντινούς χυμούς και κοντολογίς στείρα.

Την ελληνική γραμμή στη ζωγραφική, που παρασύρθηκε σαρωτικά από το ακαδημαϊκό ρεύμα της Σχολής του Μονάχου τον 19ο αιώνα, την ξαναβρίσκουμε εύφρόсуνα στα έργα των λαϊκών ζωγράφων όπως του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ (περ. 1870-1934), στις έπιγραφές των λαϊκών καταστημάτων (μανάβικα, μπακάλικα, κουρεΐα, ραφεΐα, στιλβωτήρια, καφενεΐα, χασαποταβέρνες, μαγέρικα κ.ά.), στις ζωγραφιές που στολίζουν τις ταβέρνες, στις φιγούρες του θεάτρου σκιών (Καραγκιόζης, Κολητήρι, Μπαρμπαγιώργος, Χατζηαβάτης κ.ά.), στις αϊγινήτικες στάμνες και τα σιφναΐικα και μαρουσιώτικα κεραμικά, στα χρώματα με τα όποια οί νησιώτες βάφουν τα σπίτια τους, τις βάρκες και τα καΐκια τους με τις περίτεχνες γοργόνες για άκρόπρωρα, στις άφισες και τις χρωμολιθογραφίες που κρέμονται στα μαγαζιά, στα είκονίσματα που εξακολουθούν να φιλοτεχνούν οί άγιογράφοι.



Λαϊκή έπιγραφή με την ύπογραφή: Γ. Μαυρουδής, Πάτρα.



Ποδόγυρος από ποκάμισο Κρήτης (λεπτομέρεια, 0,75x0,35 μ.), 18ος αί., κέντημα γραφτό με πολύχρωμο μετάξι, Μουσείο Έλληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα.



Λεπτομέρεια τέμπλου (1803), 0,535x1,460 μ. Θέμα: 'Ο Θεός σὲ θρόνο ποὺ βαστάζεται ἀπὸ ἀγγέλους. Ξυλόγλυπτο χρωματισμένο, ναὸς Ὑψώσεως τοῦ Σταυροῦ, Ἀνεμούτσα Πηλίου.

Ἀπὸ τὴ λαϊκὴ ζωγραφικὴ μπορεῖ μὲν νὰ λείπει ἡ πνοή, ἡ ἱεροπρέπεια καὶ τὸ μεγαλεῖο τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφικῆς ἔκφρασης, ὅμως τὴ διακρίνει ἀληθινὸ συναίσθημα, τὴ χαρακτηρίζει ἀπλοϊκὴ εἰλικρίνεια καὶ ἔνταση, ἀποπνέει αὐθεντικὴ συγκίνηση καὶ προτείνει μιὰ γνήσια λαϊκὴ αἰσθητικὴ, μιὰν ἀκαταμάχητη, ὁλόδροση ἀφέλεια, ἓνα ἀθῶο, ἄδολο βλέμμα στὰ πράγματα, δίχως καμία ἐκζήτηση οὔτε τὴν παραμικρὴ ἐπιδίωξη ἀπομίμησης ἢ ὁμοιότητος.

Τὴ Δευτέρα τῆς Λαμπρῆς οἱ Ἕλληνες συνηθίζουν νὰ πηγαίνουν στὰ κοιμητήρια καὶ νὰ ἀποθέτουν λίγα κόκκινα, πασχαλιάτικα αὐγά στὰ μνήματα. Ἔτσι *κάνουν Πάσχα* στοὺς νεκροὺς ἐκείνες τὶς μέρες, δηλαδὴ τοὺς ἀνακοινώνουν ἔμμεσα τὴν ξεχωριστὴ καὶ συμβολικὴ σημασία ποὺ ἔχει γιὰ ὅλους μας, ζῶντες καὶ νεκροὺς, τὸ μέγιστο γεγονὸς τῆς Ἀνάστασης. Κι ἔτσι οἱ Ἕλληνες δείχνουν γι' ἄλλη μιὰ φορὰ πὼς δὲν αἰσθάνονται ἀποκομμένοι ἀπὸ τοὺς ἀγαπημένους τους κεκοιμημένους. Τὸ παραπάνω ἔθιμο ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη μου ἓνα περιστατικὸ ποὺ μοῦ ἀφηγήθηκε κάποτε ἓνας ροδίτης γέροντας. Ὅταν ἐκπρόσωποι τῶν ἐλληνικῶν ἀρχῶν ἔφτασαν τὸν Μάρτιο 1948 στὴ

Ρόδο για την επίσημη παραλαβή των Δωδεκανήσων από τους Ίταλους κι αποβιβάστηκαν στο λιμάνι, είδαν κατάπληκτοι κόσμο πολύ να όδεύει προς τα ύψωματα της πόλης αντί να συρρέει προς την προκυμαία για την υποδοχή των ελλήνων στρατιωτών. Στη σχετική έρώτηση ενός άπορημένου αξιωματικού, κάποιος ντόπιος αποκρίθηκε: «Πάνε στο κοιμητήριο ν' αναγγείλουν στους νεκρούς τους τη χαρμόσυνη είδηση της πολυπόθητης άπελευθέρωσης του νησιού τους».

Οί άρχαίοι μας πρόγονοι, όταν έγκατέλειπαν όριστικά τόν τόπο τους για να έποικίσουν μακρινές περιοχές της Μεσογείου, έπαιρναν μαζί τους τó ιερό φώς από τις έστίες των πατρώων θεών και με εύλάβεια και άγωνία τó μετέφεραν με τά πλοία τους, φροντίζοντας διαρκώς να τó διατηρούν άσβεστο, προσάτη και βοηθό τους, ως τις καινούργιες πατρίδες τους. Έτσι και οί σημερινοί Έλληνες φέρνουν τó αναστάσιμο φώς από τις εκκλησίες στο σπίτι τους για να σκορπίζει την άγια χάρη του και τή δύναμή του σέ όλο τó σπιτικό. Και σέ όλο τó δρόμο της μεταφοράς του μέχρι να φτάσουν στο σπίτι και να σχεδιάσουν στο άνωφλι της πόρτας του ένα σταυρό με την αϊθάλη, φροντίζουν με στοργή και κάποια άγωνία να μην τούς σβήσει τó άγιο τούτο φώς μεσοστράτης, προστατεύοντας όσο μπορούν καλύτερα την αναστάσιμη λαμπάδα τους με χαρτονάκια ή με τή φούχτα τους. Όπως οί άρχαίοι Έλληνες έπαιρναν μαζί τους τó ιερό φώς από τις πατρίδες που άφηναν πίσω τους φεύγοντας για να ιδρύσουν καινούργιες άποικίες, παρόμοια και πολλοί Μικρασιάτες που έγκατέλειψαν κατατρεγμένοι τις προαιώνιες πατρογονικές τους έστίες, φρόντισαν μες στόν γενικό άφανισμό και τήν άπερίγραπτη συμφορά να διασώσουν τά οίκογενειακά τους είκονίσματα.

Στην Ελλάδα ή όρχηση βρίσκεται σέ πλήρη άνθηση ήδη από την όμηρική έποχή. Τά όμηρικά έπη βρίθουν από σχετικές περιγραφές και έξαίρουν την εύκινησία και τή χάρη με την όποία χόρευαν οί Φαίακες και οί Τρώες, οί Πελοποννήσιοι και οί Κρήτες της πρωτοελληνικής έποχής. Στο Σ' (590-606) της *Ίλιάδας*, περιγράφοντας ό Όμηρος τήν άσπίδα του Άχιλλέα, αναφέρει ότι νέοι και νέες χορεύουν κρατώντας ό ένας τó χέρι του άλλου από τόν καρπό, άλλοτε σέ σχήμα κύκλου κι άλλοτε σέ δύο σειρές, ή μία αντίκρυ στην άλλη. Επίσης στο Θ' (246 κ. έ.) της *Όδύσσειας*, ό Όμηρος αναφέρεται στο χορό που παρουσίασαν οί Φαίακες στόν Όδυσσέα.

Οί Έλληνες των ιστορικών χρόνων πίστευαν πώς ή όρχηστική τέχνη, καθώς ήταν τó άπαύγασμα της ένωσης του ρυθμού και της άρμονίας και παρείχε στόν άνθρωπο τó αίσθημα της χαράς και της έκστασης, είχε θεϊκή την καταγωγή. Κατά τόν Λουκιανό (120-200 μ.Χ.), πρώτη ή Ρέα διόδεξε την τέχνη αύτη στους Κορύβαντες στη Φρυγία και στους Κουρήτες στην Κρήτη. Έξάλλου ή Αθηνά θεωρούνταν ως ή έφευρέτιδα του *πυρρίχιου* χορού. Σύμφωνα δε με την ελληνική παράδοση, όλοι οί θεμελιωτές των μυστηρίων, όπως ό Όρφεύς, ό Μουσαίος και άλλοι, θέσπισαν ως άπαραίτητο προαπαιτούμενο για τή μύηση τó χορό και τó ρυθμό, δηλαδή τήν όρχηση.





Παράσταση πυρρίχου, Ανάθημα Άτάρβου (330-320 π.Χ.), Μουσείο Ακρόπολης.

Ο μέγας λυρικός ποιητής Σιμωνίδης ο Κεῖος (556-468 π.Χ.) λέει για τὸ χορὸ πὼς εἶναι «βωβὴ ποίησις». Ὁ δὲ Πλάτων, ἀνάλογα μὲ τὸ χαρακτήρα τῶν ἐλληνικῶν χορῶν, τοὺς διαιρεῖ σέ: 1) πολεμικούς (λ.χ. ἡ *πυρρίχη*, ὁ *βαλλισμός* τῆς Σικελίας καὶ τῆς Ν. Ἰταλίας, ἡ *θερμαστρίς*, ὁ *μόθων*, ἡ *έκατερίς*), οἱ ὅποιοι πρέπει νὰ ἀποτελοῦν τὴν ἀρχαιότερη μορφή ὄρχησης, 2) θρησκευτικούς (λ.χ. ὁ *γέρανος*) καὶ 3) εἰρηνικούς (λ.χ. ὁ *ὄρμος*), οἱ ὅποιοι χωρίζονται στοῦ θεάτρου καὶ τοῦ ἰδιωτικοῦ βίου. Οἱ τοῦ θεάτρου ἀναλύονται σὲ χοροὺς τραγωδίας, κωμωδίας καὶ σατιρικής ποίησης. Οἱ χοροὶ τοῦ ἰδιωτικοῦ βίου εἶναι πολλοὶ καὶ ἀποτελοῦν τρεῖς κεφαλαιώδεις κατηγορίες: χοροὶ τῶν συμποσίων, χοροὶ τοῦ γάμου καὶ χοροὶ τοῦ πένθους.

Οἱ νεότεροι ἐλληνικοὶ χοροὶ εἶναι συρτοὶ ἢ πηδηχτοί, ἀποτελοῦνται δὲ ἀπὸ *φοράς*, *σχήματα* καὶ *δείξεις*, δηλαδὴ ἀπὸ κινήσεις ποδιῶν, χειρῶν καὶ κορμοῦ ἢ ἀλλιῶς ἀπὸ βήματα καὶ σχήματα τῶν ἀρχαίων χορῶν, μὲ πῶς διαδεδομένο τὸ κυκλικὸ σχῆμα. Ἔτσι, σημαντικὸ χορευτικὸ σχῆμα μὲ πανελλήνια διασπορά εἶναι ὁ «λαβύρινθος» σὲ ἄμεση συγγένεια μὲ τοὺς ἀρχαίους χοροὺς πού προέρχονται ἀπὸ τὸν μυθολογικὸ κύκλο τοῦ Θησέα καὶ τοῦ μινωικοῦ λαβύρινθου. Σὲ αὐτούς, οἱ χορευτὲς ἀλλάζουν φορὰ σὲ ἡμικυκλικά σχήματα, δημιουργώντας ἕναν πραγματικὸ λαβύρινθο στὸ χώρο ὅπου ἐκτελοῦνται. Σημειώνονται πέντε παραλλαγές, ἀνάλογα μὲ τὸ εἶδος τῶν «φιδίων» πού σχηματίζουν, καὶ ἀντιπροσωπεύουν τριάντα περίπου περιοχές ὅπου ζοῦν καὶ ἔζησαν κατὰ τὸ παρελθὸν Ἕλληνες. Ἄξιο μνείας εἶναι ὅτι ὁ χορὸς *σιγανός* στὸ Λιβᾶδι Κρήτης ὀνομαζόταν παλαιότερα *χορὸς τοῦ Θησέα*. Γνωστότερος ἀπὸ τοὺς «λαβυρινθικούς» ἢ «κυκλωτικούς» χοροὺς εἶναι ὁ πελοποννησιακὸς σὲ ρυθμὸ 5/8 *τσακόνικος* ἢ *γέρανος*, τὸν ὁποῖο μνημονεύει ὁ Λουκιανὸς στὸ *Περὶ ὀρχήσεως* σύγγραμμά του, ἀποδίδοντας τὴν ὀνομασία του στὴ μίμηση τῆς πτήσης τῶν γερανῶν σὲ σειρά. Γιὰ τὸν *γέρανο* λέει ὁ Πλούταρχος πὼς ἐπινοήθηκε ἀπὸ τὸν Θησέα. Καὶ πῶς συγκεκριμένα, θρυλεῖται πὼς τὸν *γέρανο* τὸν χόρεψε στὴ Δῆλο γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Θησεὺς μαζί μὲ ἑπτὰ νέους καὶ ἑπτὰ νέες πού ἔσωσε ἀπὸ τὸν Μινώταυρο στὴν Κρήτη, σὲ μίμηση τῆς περιπλανητικῆς πορείας τους μέσα στὸ



λαβύρινθο πρὸς τὴν ἔξοδο ἀπ' αὐτόν. Τὸν ἀρχαῖο γέρανο, ποὺ ἦταν ὁ σπουδαιότερος θρησκευτικὸς χορὸς τῶν ἐορτῶν τῆς Δήλου, τὸν ὀνομάζουν μάλιστα στὴ σημερινή "Ἡπειρο γεράνι καὶ στὴν Πάρο ἀγέρανο.

Ἄλλους χοροὺς ποὺ μοιάζουν μὲ τὸν λεγόμενο ἀπὸ τὸν Λουκιανὸ ὄρμον τῶν Ἀρχαίων, ἓνα εἶδος *συρτοῦ* ποὺ χορευόταν ἀπὸ μικτὴ ὁμάδα κοριτσιῶν καὶ ἐφήβων σὲ σχηματισμὸ ποὺ ἔμοιαζε μὲ περιδέραιο, χορεύουν σὲ ρυθμὸ 7/8 καὶ σήμερα σὲ ὅλη τὴν Ἑλλάδα, σὲ διάφορες παραλλαγές μὲ γνωστότερη τὸν *καλαματιανό*. Ὁ *συρτός* ἀνάγει τὴν προέλευσή του στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ὅπου ἐμφανίζεται εἴτε μὲ τὴν ἴδια ἀκριβῶς ὀνομασία εἴτε ὡς *σύρτης*, καὶ ἐτυμολογικὰ προκύπτει ἀπὸ τὸ ρῆμα σύρω. Ἄλλωστε καὶ οἱ Νεοέλληνες λένε γιὰ τὸν κορυφαῖο τοῦ *συρτοῦ* πῶς «σέρνει» τὸ χορό. Ὁ *συρτός* μνημονεύεται ὡς τέτοιος στὴν ἀποκαλούμενη Ἐπιγραφή τοῦ Ἐπαμεινώνδα (μέσα τοῦ 1ου μ.Χ. αἰῶνα), ποὺ βρέθηκε στὴν Καρδίτσα Βοιωτίας (τὸ ἀρχαῖο Ἀκραιφνιον), στὰ ἐρεῖπια τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀπόλλωνα στὸ ὄρος Πτώ. Ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ μᾶς πληροφορεῖ πῶς ὁ ἀγωνοθέτης Ἐπαμεινώνδας Ἐπαμεινώνδου διοργάνωσε καὶ παρουσίασε μὲ θεοσέβεια μεγάλες πατροπαράδοτες θρησκευτικὲς πομπές (τελετές) καὶ *συρτοὺς* χορούς («τὰς δὲ πατρίους πομπὰς μεγάλας καὶ τὴν τῶν *συρτῶν* πάτριον ὄρχησιν θεοσεβῶς ἐπετέλεσεν»). Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή αὐτὴ βλέπουμε πῶς ἤδη οἱ Ἀρχαῖοι θεωροῦσαν κάποιους χοροὺς παραδοσιακοὺς.

Στὴν Κρήτη, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *πεντοζάλη*, χορεύεται καὶ ἄλλος χορὸς, ὁ ὁποῖος εἶναι, περισσότερο κι ἀπὸ τὸν *κλέφτικο*, πιστὴ εἰκόνα τοῦ ἀρχαίου *πυρρίχιου*, τοῦ σπουδαιότερου τῶν πολεμικῶν λεγόμενων χορῶν, ποὺ ἦταν ἄλλωστε κρητικῆς, φαίνεται, ἐπινόησης. Ἐξάλλου, στὰ νεότερα χρόνια *πυρρίχιος* ὀνομάστηκε ὁ ποντιακὸς *σέρραν χορὸν* ἢ *λαζικός* ἢ *τογιαλίδικος* ἢ *τρομαχτός* λόγω τοῦ τρέμουλου (τρόμαγμαν) τοῦ σώματος, ἓνας γοργὸς σὲ ἐπτάσημο ρυθμὸ 7/8 χορὸς, καὶ τοῦτο ἐπειδὴ ὑποστηρίζεται πῶς εἶναι ὁ πλησιέστερος πρὸς τὸν ἀρχαιοελληνικὸ *πυρρίχιο*.

Ἕνας ἄλλος νεοελληνικὸς χορὸς ποὺ χορεύεται στὰ χωριά τῆς Καρδίτσας, ὁ *χορὸς τοῦ μαχαιριοῦ*, βρίσκεται πολὺ κοντὰ πρὸς τὴν *τελεσιάδα*, εἶδος ἑνοπλῆς στρατιωτικῆς ὄρχησης στὴν ἀρχαία Μακεδονία, ὅμοια πρὸς τὴν *πυρρίχη*. Ἡ *τελεσιὰς* ποὺ ὀνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ τὸν πρῶτο ποὺ τὴ χόρεψε, τὸν Κρητικὸ Τελέσιο, περιγράφεται ἀπὸ τὸν Ἀθήναιο καθὼς κι ἀπὸ τὸν λεξικογράφο Ἡσύχιο (5ος μ.Χ. αἰ.), ὁ ὁποῖος γράφει: «*τελεσιὰς* ἢ μετὰ ξίφους ὄρχησις ἀπὸ τοῦ εὐρόντος Τελεσίου».

Στὸ ἔργο του *Κύρου Ἀνάβασις*, ὁ Ξενοφὼν περιγράφει σὲ συμπόσιο χορὸ Θρακῶν ποὺ μοιάζει μὲ τὸν ποντιακὸ χορὸ *μαχαίρια*. Σὲ αὐτόν, ὁ ἓνας χορευτὴς κτυπᾷ δῆθεν τὸν ἄλλον μὲ μαχαίρι, ἐκεῖνος πέφτει χάμω καὶ προσποιεῖται τὸν σκοτωμένο, ἐνῶ ὁ νικητὴς συνεχίζει τὸ χορό. Οἱ δύο χοροὶ ἔχουν ἄμεση σχέση καὶ ὁ ἓνας ἀποτελεῖ συνέχεια τοῦ ἄλλου.

Ἐξάλλου, τὸ ἀνατολικῆς, ὅπως θεωρεῖται συνηθέστατα, προέλευσης *τσιφτετέλι*, ποὺ ἀνήκει στοὺς σύγχρονους γομφικοὺς χορούς, εἶναι κατ' οὐσίαν μιὰ μορφή τοῦ *κόρδακα*, ἐνὸς προκλητικοῦ καὶ ἀπρεποῦς χοροῦ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας, κατὰ τὸν ὁποῖο ὁ χορευτὴς ἔσειε ἄσεμνα στήθος, μέση καὶ γλουτούς. Ὅπως ὅμως τὸ *τσιφτετέλι*, ἔτσι καὶ ὁ *κόρδαξ*, ποὺ ἀναφέρεται ἤδη ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη στὶς *Νεφέλες*, εἰκάζεται πῶς εἶχε ἔρθει

στην Ελλάδα από την Ανατολή και ήταν ένας φρυγικός χορός του Διονύσου. Οί Αρχαίοι θεωρούσαν τὸν *κόρδακα* κωμικὸ καὶ κάποτε κοινὸ ἢ χυδαῖο ἢ ἀκόμα καὶ ἄσεμνο. Ὁ Ἀθήναιος ἀναφέρει σχετικά: «ὁ μὲν *κόρδαξ* παρ' Ἑλλήσι φορτικός (= χυδαῖος, ὀχληρός)», ἡ δὲ Σούδα λημματογραφεῖ: «κορδακίζειν αἰσχρῶς ὀρχεῖται. *Κόρδαξ* γὰρ εἶδος ὀρχήσεως κωμικῆς». Ὑπῆρχαν ὥστόσο καὶ ἄλλα ἀσελγῆ εἶδη ὀρχησης ὅπως: ὁ *βακτρισμός*, ὁ γυναικεῖος *μακτρισμός*, ποὺ χορευόταν μὲ ἄσεμνο λίκνισμα τοῦ κορμιοῦ, ὁ λακωνικὸς *βρυαλλίχα* ἢ *βρυλλίχα*, ποὺ χορευόταν ἀπὸ ντυμένους γυναικεῖα ἄντρες μὲ λάγνες κινήσεις τοῦ ἰσχίου κ.ἄ. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, μπορεῖ τὸ τουρκικοῦ, ἀναμφισβήτητα, ἐτύμου *τσιφτετέλι* νὰ λείπει ἀπὸ τὶς ἐκδηλώσεις τῶν δημοτικῶν χορῶν, πάντως δὲν παύει νὰ ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο στοιχεῖο τοῦ λαϊκοῦ ξεφαντώματος.

Οἱ Ἕλληνες ἔχουν μάθει νὰ χορεύουν τὰ πάθη τῆς πατρίδας τους καὶ τὰ δικά τους πάθη, καὶ νὰ γλεντοῦν μὲ τὸν πόνο τους. Ἦδη οἱ Ἀρχαῖοι εἶχαν χοροὺς τοῦ πένθους. Στὴ νεότερη Ελλάδα, χαρακτηριστικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς θέσης εἶναι ἓνα πασχαλινὸ ἔθιμο τῆς Ἱερισσοῦ, στὴν Ἀνατολικὴ Χαλκιδική. Πρόκειται γιὰ τὸν λεγόμενον *καγκελευτὸ* χορό. Εἶναι ἀργόσυρτος καὶ χορεύεται σὲ σχῆμα σαλίγκαρου κάθε χρόνο, τὴν Τρίτη τοῦ Πάσχα, στὴν περιοχὴ «Τοῦ Μαύρου νιοῦ τ' ἀλώνι», ὅπου τὴν ἀντίστοιχη μέρα τοῦ 1845 οἱ Τοῦρκοι ἔσφαξαν πολλοὺς ἄντρες τῆς κωμόπολης. Τί ὠραιότερο μνημόσυνο ἀπὸ τὸ νὰ στήνεται χορός, ἀφοῦ προηγουμένως τελεσετὶ τρισάγιο, γιὰ νὰ τιμηθεῖ ἐκείνη ἡ θυσία τῶν Ἱερισσιωτῶν!

Ὑπάρχει ἐπίσης ὁ χορὸς *Μακρυνίτσα* – ἢ κατ' ἄλλους *Κρινίτσα* – ποὺ χορεύεται μόνο στὴ Νάουσα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Ἀποκριᾶς. Εἶναι ἓνας γυναικεῖος κυκλικὸς χορὸς, ἓνας πένθιμος συρτός, ποὺ συνδέεται μὲ τὸ χαλασμὸ τῆς Νάουσας ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1822, ὅποτε πολλὲς Ναουσαῖες ἔπεσαν στὰ νερὰ τῆς Ἀραπίτσας γιὰ νὰ γλιτώσουν τὴν αἰχμαλωσίαν καὶ τὴ βέβαιη ἀτίμωση.

Τὸ ἴδιο πνεῦμα συναντᾶμε καὶ στὸν πολυθρύλητο καὶ δημοφιλέστατο σὲ ὁλόκληρὴ τὴν Ελλάδα ρουμελιώτικο συρτό, τὸν γνωστὸ ὡς *χορὸ τοῦ Ζαλόγγου*, μὲ τὰ ἐξῆς συγκλονιστικὰ λόγια:

Ἦχε γειὰ καημένε κόσμε,  
ἔχε γειὰ γλυκιὰ ζωή,  
κι ἐσὺ δύστυχη πατρίδα,  
ἔχε γειὰ παντοτινή.

Ἦχετε γειὰ βρυσούλες, λόγγοι, βουνά, ραχοῦλες,  
ἔχετε γειὰ βρυσούλες κι ἐσεῖς Σουλιωτοπούλες.

Στὴ στεριά δὲ ζεῖ τὸ ψάρι  
οὔτ' ἀνθὸς στὴν ἀμμουδιά,  
κι οἱ Σουλιώτισσες δὲ ζοῦνε  
δίχως κὰν ἐλευθεριά.

Σὰν νὰ πᾶν' σὲ πανηγύρι  
σ' ἀνθισμένη πασχαλιά  
μὲς στὸν Ἄδη κατεβαίνουν

*μέ τραγούδια, με χαρά.*

Αὐτὸς χορεύεται σὲ ἀνάμνηση ἑνὸς τραγικοῦ γεγονότος, ποὺ συνέβη περὶ τὸ τέλος τοῦ Δεκεμβρίου 1803, δεκαοκτῶ δηλαδὴ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση τοῦ 1821. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ὅταν τὰ ἐκστρατευτικὰ σώματα τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ, ποὺ ἤθελαν νὰ καταστρίλουν τὴ δρᾶση τῶν Σουλιωτῶν, πολιορκήσαν τὴ Μονὴ Ζαλόγγου στὴν Ἡπειρο, τὰ γυναικόπαιδα ποὺ εἶχαν καταφύγει σ' αὐτὴ πῆραν τὰ βουνά. Στὴν κορυφὴ τοῦ ὄρους Ζάλογγο, βλέποντας οἱ γυναῖκες πῶς δὲν θὰ κατόρθωναν νὰ ἀποφύγουν αἰχμαλωσίᾳ καὶ ἐπακόλουθους ἐξευτελισμούς, ἔριξαν πρῶτα τὰ βρέφη τους στὸν γκρεμό, πολλὰ ἀπὸ τὰ ὅποια ἦταν βυζανιάρικα, κι ὕστερα χορεύοντας ἀπελπισμένα πήδηξαν ἡ μία μετὰ τὴν ἄλλη στὸ κενό.

Ἐξάλλου χορεύεται ἐπίσης τὸ πασίγνωστο ἠπειρώτικο μοιρολόγι «Παιδιὰ τῆς Σαμαρίνας». Ἀναφέρεται στὴν Ἑξοδο τοῦ Μεσολογγίου τὸ 1826, καθὼς στὴ μάχη ἐκείνη συμμετεῖχαν 120 Σαμαριναῖοι ὑπὸ τὸν Μίχο Φλῶρο, ἀπὸ τοὺς ὁποίους μόνο 33 σώθηκαν. Μαζί τους πολέμισαν ἐπίσης Χειμαριῶτες, Σουλιῶτες ἀλλὰ καὶ Ζαλοβίτες. Τὸ τραγούδι ὑπάρχει καὶ στὴ βλάχικη ἐκδοχὴ του ὑπὸ τὸν τίτλο «Ficiori di Samarina».

Καὶ οἱ τέσσερις παραπάνω χοροί, ἐκφράζοντας τὴν ἠθικὴ ἀντίσταση τῶν ὑποδούλων, ἀναβιώνουν στὸ συλλογικὸ ὑποσυνείδητο τοῦ ἔθνους ἡρωικὰ κατορθώματα τῶν νεότερων προγόνων. Ἡ ἐμπειρία τῆς συμμετοχῆς σὲ παραδοσιακοὺς χοροὺς διαμορφώνει στὶς μέρες μας μιὰ στάση γνήσιας ἐναντίωσης στὴν ἰσοπεδωτικὴ ἀλλοτρίωση ἀπὸ τὴν κακῶς ἐννοούμενη παγκοσμιοποίηση, δηλαδὴ ἀπὸ μιὰν κατ' οὐσίαν «τριτοκοσμικὴ διεθνικὴ ὁμοιομορφοποίηση», καθὼς καὶ στὴν παρεπόμενη ἀπώλεια τῆς ἐθνικῆς μας ταυτότητας.

«Ἄν ἡ Ἑλλάδα καταστραφεῖ τελείως, θὰ μείνει μιὰ ἐλιά, ἓνα κλῆμα καὶ μιὰ βάρκα. Εἶναι ἄρκετὰ γιὰ νὰ ξαναχτιστεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχή».

Ὀδυσσέας Ἐλύτης

Τί εἶναι ἡ αἴσθησις τῆς Ἑλλάδας γιὰ μένα μέσα ἀπὸ τὰ μικρὰ κι ἀσήμαντα ποὺ ἀγάπησα ὅπως:

- ὁ σγουρὸς βασιλικὸς σὲ ντενεκέδες φέτας ἢ ἐλαιῶν Καλαμῶν
- τὰ γεράνια σὲ πῆλινες γλάστρες
- οἱ κατηφέδες, τὰ μοσχομπίζελα καὶ οἱ βιολέτες στὶς βραγιές
- τὸ ἀγιόκλημα καὶ τὸ γιασεμὶ στοὺς θερινοὺς κινηματογράφους



- τ' άπλωμένα από σκοινί χταπόδια στον ήλιο
- ένα ποτηράκι κεχριμπαρένια ρετσίνα κι ένα άλλο με γαλακτερό ούζο και τὸ μεζέ από μαύρες έλιές και σαρδελίτσες
- τὸ γλυκὸ τοῦ κουταλιοῦ με τὸ ἀπαραίτητο ποτήρι κρύο νερό



- ένα παραθαλάσσιο κεντράκι με καλαμωτή για σκέπαστρο και καρὼ τραπεζομάντηλα, ψάθινες καρέκλες και γιρλάντες από λαμπρόνια
- τὸ πράσινο ἢ μπλὲ σιδερένιο, στρογγυλὸ τραπεζάκι καφενὲ με τὰ τρία καμπυλωτὰ πόδια
- ἡ κρύα βυσσινάδα, ἡ σουμάδα και τὸ ὑποβρύχιο ποὺ προσφέρεται σὲ κουταλάκι, βυθισμένο σ' ένα ποτήρι με νερό
- τὸ ἀπογευματινὸ καφεδάκι μετὰ τὸν μεσημεριανὸ ὑπνάκο
- οἱ ἀσβεστωμένες πεζοῦλες πλάι στὰ κατώφλια τῶν αἰγαιοπελαγίτικων σπιτιῶν, οἱ ἀσβεστωμένοι τοῖχοι και κορμοὶ τῶν φυσικόδεντρων και τῶν συκιῶν
- τὸ νησιώτικο λιθόστρωτο με τοὺς ἀσβεστωμένους ἀρμούς



Ἡ Ἐπισκοπή ἢ Παναγιά (12ος αἰ.), σταυροειδῆς ναὸς μετὰ τρούλου, κοντὰ στὸ Φωκαλωτό, Μεσσηνιακὴ Μάνη.

- ἓνα ταπεινὸ βυζαντινὸ ξωκλήσι σὲ κάποια μανιάτικη, πετροσπαρμένη πλαγιά τοῦ Ταύγετου
- οἱ ἑγχρωμες χάρτινες εἰκονίτσες τῶν ἁγίων τῆς ὀρθοδοξίας, ποὺ μοιράζουन τὰ κατηχητικὰ σχολεῖα, καὶ τὰ φτηνὰ εἰκονίσματα μὲ λιθογραφημένους τοὺς ἁγίους μὲ γλυκερὰ χρώματα καὶ δυτικότροπη σύλληψη, μὲ τὶς τενεκεδένιες κορνίζες ποὺ τόσο εὐκόλα σκουριάζουन ἢ τὶς κορνίζες μὲ τὰ κολλημένα τριανταφυλλιά κοχυλάκια
- οἱ ξερολιθιὲς ποὺ αὐλακώνουन ὅλες τὶς ράχες, ἀκολουθώντας τὸ ἀνάγλυφο τοῦ τοπίου καὶ τὰ ἀπίθανα, ταπεινὰ βότανα ποὺ κάνουν νὰ εὐωδιάζουन ἀπὸ μακριὰ τὰ ξερονήσια μας



Σύρος, Κυκλάδες.

- τὸ θυμάρι, ἡ ρίγανη, τὸ δίκταμο, τὸ φασκόμηλο, τὸ φλησκούνι, τὸ μάραθο, τὸ κρίταμο, τὸ γλυκάνισο, ὁ δυόσμος, τὸ ἄνηθο, ὁ μαϊντανός, τὸ σινάπι, ἡ κάπαρη, τ' ἀμάραντο, κάθε ἁγριοβότανο
- οἱ πικροδάφνες, οἱ λυγαριές, τὸ δεντρολίβανο, οἱ ἀσφόδελοι



– τὰ κάθε λογῆς ἀγριολούλουδα τὴν ἀνοιξὴ στοὺς ἀγροὺς μὲ τὰ λιόδεντρα



– ἓνα χωράφι μὲ παπαροῦνες  
 – τὰ σχοῖνα, οἱ ἀφάνες, τὰ ξεράγκαθα, οἱ πατουλιές, τὰ πουρνάρια, τὰ φρύγανα, ὁ φλόμος, οἱ ἀσφάκες, οἱ λαδανιές, οἱ ψυλλήθρες, οἱ κουμαριές, τὰ ρεῖκια, τὰ σπάρτα  
 – οἱ χαρουπιές, τὰ ροζιασμένα λιόδεντρα, οἱ ἀχαμνές, στριφτόκορμες συκιές, οἱ κουτσουπιές  
 – τὰ βαθυπράσινα κυπαρίσια ποὺ λογχίζουν τὸν οὐρανὸ μέσ’ ἀπὸ τοὺς ἐλαιῶνες καὶ τοὺς κάμπους μὲ τὶς λεμονιές, τὶς πορτοκαλιές καὶ τὶς μανταρινιές  
 – ὁ κυματισμὸς τῆς στεριᾶς μὲ τὰ λοφάκια, τοὺς λόφους, τὰ πετροβούνια καὶ τὰ ὄρη, τοὺς γήλοφους, τὰ ξεροβούνια, τὰ ρεβένια  
 – τὰ λαγγάδια, οἱ κάμποι, τὰ λιβάδια, τὰ κατσάβραχα  
 – τὰ βάραθρα, οἱ ρεματιές, οἱ βούθουλες, οἱ ποταμιές, τὰ ρυάκια, οἱ νεροσυρμές, οἱ ἀκροποταμιές, οἱ ξεροπόταμοι, οἱ χεῖμαρροι  
 – οἱ λόγγοι, οἱ δρόγγοι, τὰ δασοτόπια, οἱ πευκιάδες, τὰ στροφίλια, τὰ ἐλατοτόπια, τὰ ξέφωτα





- τὰ φωτολουσμένα βραχοβούνια, τὰ καψαλισμένα, φωτοπερίχυτα ξερονήσια, τὰ θαλασσοδαρμένα γλαρονήσια
- ἡ θάλασσα, τὸ ἀνοιχτὸ πέλαγος, τὸ θαλασσάκι, ἡ φουσκοθαλασσιά, ἡ ἀποθαλασσιά, ἡ ἀγανάδα, ἡ θαλασσίλα, οἱ φυκιάδες, τὸ ἀντιμάμαλο, τὰ ρηχονέρια, ὁ γιαλός, τὸ περιγιάλι, τὸ ἀκροθαλάσσι
- οἱ ἀνεμοδαρμένοι κάβοι, τὰ ὀρθολίθια, τὰ θαλασσοβράχια, οἱ βραχοσπηλιές, οἱ σκόπελοι, οἱ πλάκες, οἱ ἀμμοῦδες, οἱ ἀποχές, τὸ ἀμμοχάλικο, τὰ βότσαλα, τὰ χοχλάκια, οἱ κροκάλες
- ὁ φλοῖσβος, ὁ ζέφυρος, τὸ μελτέμι, ἡ αὔρα

#### Σημειώσεις

1. Ἐνδεικτικὰ ἂς ἀναφερθοῦν κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ οἱ: Βούλα Παπαϊωάννου (1898-1990), φωτογράφος τῆς Κατοχῆς, τοῦ Ἐμφυλίου καὶ τῆς ἀνασυγκρότησης, Σπύρος Μελετζῆς (1906-2003), φωτογράφος τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης καὶ τοῦ ἀντάρτικου, Τάκης Τλούπας (1920-2003), φωτογράφος τῆς θεσσαλικῆς γῆς, καὶ Κώστας Μπαλάφας (1920-2011), φωτογράφος ἐπίσης τοῦ ἀνταρτοπόλεμου. Ἀξίζει ἐπίσης νὰ ἀναφερθεῖ καὶ ὁ Ἑλληνοαμερικανὸς Κωνσταντῖνος Μᾶνος (γέν. 1934). [Πίσω](#)
2. Πρόκειται γιὰ γλυπτὸ μνημειακὸ ἔργο τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς (42-20 π.Χ.), τὸ ὁποῖο ἐκτίθεται στὰ Μουσεῖα Βατικανοῦ. Ἀποδίδεται στοὺς ρόδιους γλύπτες Ἀγήσανδρο, Ἀθηνόδωρο καὶ Πολύδωρο. [Πίσω](#)
3. Ὁ Ἀπόλλων τοῦ Μπελβεντέρε, ποὺ φυλάσσεται στὰ Μουσεῖα Βατικανοῦ, χρονολογεῖται στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀδριανοῦ. Πρόκειται γιὰ ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο ἑνὸς χάλκινου πρωτοτύπου τοῦ 4<sup>ου</sup> π.Χ. αἰῶνα, ἀποδιδомένου στὸν γλύπτη Λεωχάρη. [Πίσω](#)

\*Τὸ κείμενο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει σὲ βελτιωμένη ἐκδοχὴ ὑπὸ τὸν ἴδιο τίτλο ἀπὸ τὴν Ἐκδόσεις τοῦ Φοίνικα, Ἀθήνα 2016, 23Χ15,5, σελ. 132.



#### 1 σχόλιο:



**Φειδίας 7 Μαρτίου 2015 - 4:19 μ.μ.**

Καταπληκτική μελέτη, στά χνάρια του Περίκλη Γιαννόπουλου.  
Ευχαριστούμε.

[Απάντηση](#)

Πληκτρολογήστε το σχόλιό σας...

Υποβολή σχολίου ως: **Λογαριασμός C**

Δημοσίευση

Προεπισκόπηση

[Αρχική σελίδα](#)

Εγγραφή σε: [Αναρτήσεις \(Atom\)](#)