

# Σπύρος Δ. Κυριαζόπουλος

(1932 - 1977)

IN MEMORIAM

*Επιμέλεια:* Παναγιώτης Νούτσος  
Βασιλική Σολωμού-Παπανικολάου

«Ἡ ἀρρώστια τοῦ καιροῦ  
εἶναι ὁ φόβος  
μήπως πεθάνουμε  
πρὶν ζήσουμε».

(«Πρὶν ζήσουμε», Ὀρια, σ. 42).

## I. ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

(γραμμένο το 1975)

Γεννήθηκα στὸν Πειραιᾶ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1932 κι ἐκεῖ σπούδασα τὰ ἐγκύκλια γράμματα. Τὸ 1950 μπῆκα καὶ φοίτησα στὴ Μαράσλειο Παδαγωγικὴ Ἀκαδημία καὶ τὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Τὸν ἴδιο χρόνο γράφτηκα στὴ «Φιλολογικὴ Στέγη» Πειραιῶς καὶ δημοσίεψα στὸ περιοδικό της τὰ πρῶτα μου κείμενα. Ὅταν τέλειωσα τὸ Πανεπιστήμιο, ἔφυγα γιὰ τὴ Γερμανία, ἔμεινα ὅμως στὸ Ἀμβούργο καὶ τὴν Ἀϊδελβέργη λίγο καιρὸ καὶ πῆγα στὴ Βασιλεία τῆς Ἑλβετίας ποὺ δίδασκε ὁ μεγάλος φιλόσοφος Karl Jaspers — ὁ σπουδαιότερος ἄνθρωπος στὴ ζωὴ μου. Τὸ 1958 γύρισα στὴν Ἑλλάδα, ὑπέβαλα τὴ διδακτορικὴ μου διατριβὴ στὴν Ἀθήνα κι ἔγινε στρατιώτης. Τελειώνοντας τὸ Στρατὸ ἀναγορεύτηκα τὸ 1960 μὲ «ἄριστα» διδάκτωρ τῆς Φιλοσοφίας καὶ πῆγα στὸ Παρίσι. Ὑστερ' ἀπὸ δυὸ χρόνια πῆρα τὴν ἐπιστημονικὴ ὑποτροφία τῆς Humboldt-Stiftung — τὴ μεγαλύτερη γιὰ μένα ἐπιστημονικὴ μου διάκριση ὡς τώρα—καὶ δέχτηκα πρόσκληση ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Φράϊμπουργκ τῆς Γερμανίας νὰ διδάξω «Νέα Ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ σκέψη». Ἰδιαιτέρα μελέτησα καὶ παρουσίασα τὸν Καζαντζάκη—κατὰ τραγικὴ μοῖρα στὴν πόλη ποὺ πέθανε. Τὸ 1968 ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τῆς Θεσσαλονίκης μ' ἔκανε παμψηφεί ἕκτακτο καθηγητὴ τῆς Φιλοσοφίας γιὰ τὸ Παράρτημά της στὰ Γιάννινα. 11 μῆνες ἀργότερα διορίστηκα κι ὅταν ἔγινε τὸ Πανεπιστήμιο ἀνεξάρτητο, ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ μὲ ἀνεκῆρυξε τακτικὸ καθηγητὴ τῆς ἔδρας, στὴν ὁποία δίδασκα μὲ θητεία. Ταυτόχρονα μοῦ ἀνέθεσε τὴ διεύθυνση τοῦ Σπουδαστηρίου Φιλοσοφίας καὶ Παιδαγωγικῆς. Τὸ 1972 ἐξέδωσα δυὸ ποιητικὲς συλλογές μὲ τοὺς τίτλους «Ὡς ἐν κατόπτρῳ» καὶ «Ὅρια». Πρὶν ἀπὸ λίγο κυκλοφόρησαν ἄλλες δυὸ «Ἡ πολιορκία» καὶ τὰ «Τροχαῖα σήματα».

## II.

### LEBENS LAUF

Geboren am 2.7.1932 in Piräus, besuchte ich dort die Volksschule und das Gymnasium und studierte in Athen Pädagogik und Philosophie. 1952 bestand ich das Staatsexamen an der Pädagogischen Akademie und 1955 in der Philosophischen Fakultät mit der Note «ausgezeichnet». Anschliessend setzte ich mein Studium fort in Hamburg, Heidelberg und Basel bei Karl Jaspers. Meine Promovierung erfolgte 1960 in Athen am Ende meines Militärdienstes ebenfalls mit der Note «ausgezeichnet». Zwischen 1960 und 1962 studierte ich weiter in Paris und danach bis 1965 in Freiburg i. Br. als Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung. Während meines zweiten Aufenthaltes in Deutschland unterrichtete ich als Lehrbeauftragter der Freiburger Philosophischen Fakultät Neugriechische Literatur an der Universität. 1968 wurde ich von der Philosophischen Fakultät in Saloniki einstimmig zum ausserordentlichen Professor für Philosophie für die neugegründete Universität in Ioannina gewählt, die mich 1971 zum ordentlichen Professor für systematische Philosophie und gleichzeitig zum Direktor des Seminars für Philosophie und Pädagogik ernannte. 1973 wurde ich Vizepräsident des «Nationalen Zentrums Sozialer Forschungen» und im gleichen Jahr gründete ich zusammen mit anderen Akademikern die «Griechische Philosophische Gesellschaft». 1974 hielt ich zwei Reihen von Vorlesungen in Athen im Rahmen des von der «Ford Foundation» unterstützten «Zentrums Philosophischer Forschungen». Im darauf folgenden Jahr hat mich die Commission Économique pour l'Europe / UNO beauftragt, an der Vorbereitung eines internationalen Kongresses für die Energiekrise als Generalrapporteur teilzunehmen. Meine Ansprache an die Kongressteilnehmer mit dem Titel «L' Amphictyonie Delphique et l'Organisation des Nations Unies» erfolgte am 19. Mai 1975 im alten Theater von Delphi. Im Herbst 1976 nahm ich am Internationalen Fachsymposium teil, das die Alexander von Humboldt-Stiftung in Ludwigsburg für Grenzfragen zwischen Philosophie und Theologie organisierte. Mein Referat mit dem Titel «Das theo-

logisch-philosophische Denken und die altgriechische Demokratie» wurde bereits auf jugoslawisch übersetzt und in der Zeitschrift «Ju-cic», 5-6, Sarajevo 1975/76, S. 108-115 veröffentlicht. Seit dem Frühling dieses Jahres arbeite ich als Organisationsmitglied für die Vorbereitung des 1. Weltkongresses für Aristoteles, das griechische Regierung unter dem Protektorat der UNESCO in Saloniki für den August 1978 organisiert. Inzwischen bin ich nach Indien eingeladen, um an der Universität in New Delhi drei Vorlesungen zu halten. Einer Einladung von CERN/Genf folgend werde ich dort im Februar nächstes Jahres einen Vortrag halten mit dem Titel «The Socio-political Background of Physics».

### III. LEHRTÄTIGKEIT

Zum ersten Mal unterrichtete ich auf Universitätsebene in Freiburg in den Jahren 1962-1965 im Rahmen eines Lehrauftrages für Neugriechische Literatur. Vorlesungen philosophischen Charakters trugen u. a. folgende Titel: «Griechische Auffassung griechischen Schicksals» (Sommersemester 1964), «Zwischen Byzanz und Industrie» (Wintersemester 1964/65), «Technik und Tradition» (Sommersemester 1965).

Seit 1969 unterrichte ich in der Philosophischen Fakultät der Universität in Ioannina systematische Philosophie. Mein Interesse galt der Einleitung in die Philosophie (1969/70: «Die Entstehung des philosophischen Geistes»), der Ethik (1970/71: «Politische Gründe der Aristotelischen Ethik»), der Wissenschaftstheorie (1971/72: «Die Auseinandersetzung zwischen Philosophie und Physik», 1973/74: «Natur und Naturwissenschaft»), der Philosophie der Geschichte (1973/73: «Die Herkunft der Technologie», 1973/74: «Philosophie des 2. christlichen Jahrtausends»), der Sprache (1972/73: «Glossologie der Technik»), der Politik (1974/75: «Aufgang und Untergang der Demokratie», 1976/77: «Das Problem des Krieges und des Friedens») und der Ästhetik (1976/77: «Der sozialistische Realismus in der Malerei»).

In Seminararbeiten beschäftigte ich hauptsächlich mit altgriechischen Denkern, besonders mit Heraklit, Plato und Aristoteles. Gelegentlich wurden spezielle Probleme behandelt, wie z. B. die «Generationspaltung im alten Hellas» (1973/74) und die «Soziopolitischen Gründe der europäischen Malerei» (1976/77), «F.M. Cornfords Auffassung der Ionischen Philosophie» (1977-78) u. a.

#### IV. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

1. Προλεγόμενα εἰς τὴν ἐρώτησιν περὶ Θεοῦ (Διδακτ. διατρ., Ἀθῆναι 1960), σσ. 303.
2. Πρὸς φιλοσοφικὴν αὐτοσυνείδησιν διὰ τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης, Ἀθηνᾶ, τ. ΞΕ (1961), σσ. 138-156.
3. Ἐλευθερία καὶ αὐθυπέρβασις (Ἀθῆναι 1962), σσ. 126.
4. Ἡ παρουσία τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης (Ἀθῆναι 1963), σσ. 350.
5. Μυθολογοῦντες περὶ τὰ σύγχρονα, *Σύνορον*, Ἀνοιξή 1964, σσ. 16-24.
6. Ἡ σημερινὴ γλῶσσα. Γλωσσολογία τῆς Τεχνικῆς (Ἀθῆναι 1964), σσ. 284.
7. Τὸ μέγιστον μάθημα, *Χάρις Κωνσταντίνῳ Ἰ. Βουρβέρη* (Ἀφιέρωμα τῶν μαθητῶν του) (Ἀθῆναι 1964), σσ. 387-419.
8. Ἡ καταγωγὴ τοῦ Τεχνικοῦ πνεύματος (Ἀθῆναι 1965), σσ. 304.
9. Τὸ γεγονός τῆς φιλοσοφίας (Ἀθῆναι 1969), σσ. 159.
10. Ἱστορίας κατόρθωμα, *Ἡπειρωτικὴ Ἑστία*, τ. 18 (1969), σσ. 589-591.
11. Ἐρησκεία καὶ Τεχνικὴ, *Ἀκτίνες*, Ἰαν. 1970, σσ. 18/19.
12. Τὸ τόλμημα τῶν φιλοσόφων Ἱεραρχῶν (Ἰωάννινα 1970), σσ. 20.
13. Ἡ πολιτικὴ ἐρησκεία τῆς Ἑλλάδος (Ἰωάννινα 1970), σσ. 132.
14. Τὸ παγκόσμιον μέγεθος τῆς Ἰωνίας (Ἰωάννινα, «Ἀδελφότης τῶν ἐν Ἠπειρῷ Μικρασιατῶν» 1970), σσ. 12.
15. Γλωσσικὴ ψυχολογία τοῦ τεχνικοῦ ἀνθρώπου, *Πλάτων*, τ. ΚΒ' (1970), σσ. 245-262.
16. Ἐνώπιον τοῦ τετάρτου κοσμοϊστορικοῦ γεγονότος (Ἀθήνα, «Ἀνθρωπιστικὴ ἔταιρεία» 1970), σσ. 16.
17. Φιλοσοφία καὶ ἱστορία εἰς τὸν αἰῶνα τῆς Τεχνικῆς, *Λογοτεχνικά Χρονικά*, Νοέμβρ. 1970-Ἰαν. 1971, σσ. 207-210.
18. Ἀριστοτέλης ὁ φιλάλληλος, *Δωδώνη*, τ. Α' (1971), σσ. 65-84.
19. Ἐνώπιον τῆς Τεχνικῆς (Ἀθῆναι 1971), σσ. 160.
20. Ὁ Ἀπολλωδιόνυσος, *Ὅριζοντες*, Φεβρ. 1971, σσ. 43/44.
21. Ὁ Θεὸς καὶ ἡ ἐποχὴ μας, *Φιλολογικὴ Στέγη*, Φεβρ. 1971, σσ. 89-92.
22. Φιλοσοφία in statu nascendi, *Λογοτεχνικά Χρονικά*, Αὐγ. 1971-Ἰαν. 1972, σσ. 581-585.
23. Πολιτικὰ αἵτια τῆς Ἡθικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους (Ἰωάννινα 1972), σσ.156.

24. 'Η τραγική αὐτοτέλεια τῆς τέχνης, *Φιλολογική Στέγη*, Μάρτ. 1972, σσ. 223/24.
25. 'Η ἑλληνική διάσταση τῆς 'Αμερικῆς, 'Ο 'Ελληνισμός τοῦ 'Εξωτερικοῦ, Μάιος 1972, σσ. 7-9, 39.
26. Παθολογία τοῦ λόγου, *Προβλήματα ἐκκλησιαστικά κοινωνικά*, Μάιος 1972, σσ. 726-728.
27. Καθαρός καὶ πρακτικὸς λόγος εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν φιλοσοφίαν, *Πλάτων*, τ. ΚΔ' (1972) σσ. 76-87.
28. Περὶ συκοφαντίας, *'Ηπειρωτικὴ 'Εστία*, τ. 21 (1972), σσ. 76-86.
29. Φιλοσοφία καὶ πρᾶξις, *Πνευματικὴ ἐπαρχία*, 'Ιούλ.-Δεκ. 1972, σσ. 69-72.
30. 'Η πνευματικὴ διάσταση τοῦ κόσμου, *'Ηπειρωτικὴ 'Εστία*, τ. 21 (1972), σσ. 610-618.
31. Τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον τῆς ποιήσεως, *Δωδώνη*, τ. Β' (1973), σσ. 27-44.
32. «'Εν εὐφρόνῃ φάος», *'Επιστ. 'Επετ. ΠΑΣΠΕ*, 1972/73, σσ. 131-142.
33. Γλωσσικὰ γεγονότα, *Σπουδαί*, τ. ΚΒ' (1973), σσ. 303-310.
34. 'Η σημερινὴ πραγματικότης καὶ ἡ γλῶσσα τῆς, *Φιλολογικὴ Στέγη*, "Ανοιξή 1973, σσ. 7-11.
35. Τὸ αἶτημα τῆς ἀντικειμενικότητος ('Αθήναι, «'Ανθρωπιστικὴ 'Εταιρεία» 1973), σσ. 22.
36. 'Ο ἀστικὸς πολιτισμὸς τῆς 'Ελλάδος, *'Επιθεώρησις Κοινωνικῶν 'Ερευνῶν*, τεύχ. 15/16 'Ιαν.-'Ιούν. 1973, σσ. 54/55.
37. 'Αγαθὸς καὶ ιδιώτης, *Νέα σύνορα*, Μάιος-Αὔγ. 1973, σσ. 134-143.
38. 'Εκδημοκρατισμὸς τῆς φιλοσοφίας, *Πλάτων*, τ. ΚΕ' (1973), σσ. 174-182.
39. 'Ηράκλειτος. Μιά φροντιστηριακὴ ἔρευνα ('Αθήναι 1973), σσ. 300.
40. 'Η γεωπολιτικὴ ἔννοια τοῦ «ἀπέιρου» εἰς τὸν 'Αναξίμανδρον, *Δωδώνη*, τ. Γ' (1974), σσ. 11-26.
41. Παθολογία τοῦ λόγου (Θεσσαλονίκη 1974), σσ. 180.
42. Τὰ ὅπλα τῆς Εὐρώπης. Πολεμολογία ('Ιωάννινα 1974), σσ. 72.
43. Τὸ προσκύνημα τῆς 'Ελλάδος εἰς τὴν 'Ανατολήν, *'Αθηῶν*, τ. ΟΕ (1974/75), σσ. 202-258.
44. 'Απόλλων, ὁ θεὸς τοῦ πολιτικοῦ ἔθους, *'Επετηρίς Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν*, τ. Ε (1974/75), σσ. 11-32.
45. Δημοκρατία καὶ φιλοσοφία, *Διολικὰ Γράμματα*, Μάρτ.-'Απρ. 1975, σσ. 99-101.
46. Δικαιοσύνη καὶ ἀλήθεια εἰς τὸν 'ΗΣίοδον, *Δωδώνη*, τ. Δ' (1975), σσ. 11-45.



47. Ὁ πολιτιστικὸς λόγος, στὸν τόμο: *Ὀλοκρατία* (ἔπ. Castanos de Medicis, Ἀθήναι 1975), σσ. 39-54.
48. Ἐκ τῆς πολιτικῆς πρὸς τὴν θεολογίαν, *Κληρονομία*, τ. Ζ (1975), σσ. 237-252.
49. The Good of civic Morality, *Mosaic*, Feb. 1976, σσ. 23-44.
50. Δελφικὴ Ἀμφικτιονία καὶ Ο.Η.Ε., *Φιλολογικὴ Στέγη*, Ἐνοιξή 1976, σσ. 5-10.
51. Τὸ διαφημιστικὸ πρόβλημα, στὸ: *Ἄνθρωπος καὶ διαφήμιση* (ἔκδ. Ν. Δήμου, Ἀθήνα 1976), σσ. 115-120.
52. Φιλοσοφία καὶ πολιτικὴ, *Ἐποπτεία*, Σεπτ.-Ὀκτ. 1976, σσ. 42-58.
53. Ἡρακλῆς, ὁ θεμελιωτὴς τῆς δημοκρατίας, *Ἐποπτεία*, Νοέμβρ. 1976, σσ. 42-58.
54. Das theologisch-philosophische Denken und die altgriechische Demokratie, *Internationale Fachsymposium für Grenzfragen zwischen Philosophie und Theologie*, (Ludwigsburg 1976), σσ. 479-486.
55. Λόγος καὶ ἦθος. Φιλοσοφία τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ πνεύματος (Ἰωάννινα 1976), σσ. 220.
56. Teolosko-filozofsko misljenje i starogreka demokracija, μτφρ. Μ. Babic, *Jukic* (Sarajevo), τ. 5/6 (1976/77), σσ. 108-115.
57. Ἡ κοινωνικὴ σημασία τῆς «Ποιητικῆς» τοῦ Ἀριστοτέλη, *Δωδώνη*, τ. ΣΤ' (1977), σσ. 89-97.
58. Ὁ Σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς στὴ ζωγραφικὴ (Ἀθήνα, «Τροπὲς» 1977), σσ. 204.
59. Der geopolitische Begriff des «Apeiron» bei Anaximander, *Εροπτεία*, τ. 1 (1978), σσ. 77-88.
60. Κοινωνικοπολιτικὲς προϋποθέσεις τῆς Κοσμολογίας καὶ τῆς Φυσικῆς, *Φιλοσοφία*, τ. 8-9 (1978-79), σσ. 54-65.
61. Διανόηση καὶ ἀντίδραση στὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821, *Δωδώνη*, τ. Θ' (1980), σσ. 261-284.

## V. ΠΟΙΗΣΗ

1. «Ὡς ἐν κατόπτρῳ» (Ἰωάννινα 1972), σσ. 80.
2. Ὅρια (Ἰωάννινα 1972), σσ. 70.
3. Voices from Jannina (Selected and translated by D. Holton and P. Karageorgos, Jannina 1972), σσ. 35-48 (ἀνθολογοῦνται 24 ποιήματα τῶν συλλογῶν 1 καὶ 2 καὶ ἀνάτυπο σσ. 16).
4. Ἡ πολιορκία (Ἰωάννινα 1975), σσ. 32.
5. Τροχαῖα σήματα (Ἰωάννινα 1975), σσ. 32.
6. Τοῦ τρίτου κόσμου (Ἀθήνα, «Τροπές» 1977), σσ. 84.

## V. TA ANEKΔOTA EPΓA

1. Γεωργοί και ποιμένες. Ίστορίας γενέθλια (ἄρχισε νά γράφεται τὸ 1965. ὀλοκληρώθηκε σὲ πρώτη μορφή τὸ 1968 καὶ ξαναγράφηκε τὸ 1973).
2. Ἀρχὴ καὶ τέλος τῆς ἱστορίας (γραμμένο πρὶν τὸ 1968).
3. Κοινωνιολογία τῶν Ἑβραίων (πρὶν τὸ 1968).
4. Περὶ φύσεως (1972).
5. Παραδόσεις αἰσθητικῆς (1976-77).
6. Ἀπὸ τὴν πράξη στὴ θεωρία (1977).

*Επιμέλεια:* Παναγιώτης Νούτσος

ΣΠΥΡΟΥ Δ. ΚΥΡΙΑΖΟΠΟΥΛΟΥ  
ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

I

Ο Σπύρος Δ. Κυριαζόπουλος (1932-1977), καθηγητής της φιλοσοφίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων από το Σεπτέμβριο του 1969<sup>1</sup> ως τις 27 Νοεμβρίου 1977, ημέρα του τραγικού του θανάτου, είχε πολλά και ποικίλα ενδιαφέροντα, όπως προκύπτει από την εργογραφία του<sup>2</sup>, η οποία παρουσιάζεται στο πρώτο μέρος αυτού του αφιερώματος από τον Π.Χ. Νούτσο. Μεταξύ των θεμάτων που τον απασχόλησαν είναι το πρόβλημα του θεού καθώς και το πρόβλημα της ελευθερίας ως εσωτερικής βιωματικής εμπειρίας. Μελέτησε επίσης από φιλοσοφική σκοπιά τις επιπτώσεις της φυσικής επιστήμης και της τεχνικής στη συνείδηση του σύγχρονου ανθρώπου και το πρόβλημα της γλώσσας στα πλαίσια του τεχνολογικού πολιτισμού. Από την περιοχή της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας διερεύνησε τα αίτια της γένεσής της καθώς και προβλήματα που σχετί-

---

1. Στις 7 Νοεμβρίου 1968 ο Σπ. Κυριαζόπουλος εκλέγεται έκτακτος καθηγητής με τριετή θητεία στην Έδρα της Φιλοσοφίας του Παραρτήματος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στα Ιωάννινα και στις 17 Σεπτεμβρίου 1969 ορκίζεται και αναλαμβάνει καθήκοντα.

2. Την πρώτη γενική αποτίμηση των 14 αυτοτελών έργων του Σπ. Κυριαζόπουλου επιχείρησε ο Β.Α. Κύρκος στην εκτενή του νεκρολογία «Σπύρος Κυριαζόπουλος», *Δευκαλίαν*, τεύχ. 21 (1978), 160-165. Ο Β. Α. Κύρκος θεωρεί ως συμβολή πέντε από τα 14 αυτά έργα (σ. 162), αλλά συγχρόνως πιστεύει ότι ο Σπ. Κυριαζόπουλος «δεν πρόφθασε να μάς δώσει τὸν ὄριμο καρπὸ τοῦ στοχασμοῦ του» (σ. 165). Ο Π.Χ. Νούτσος στο δοκίμιό του «Ἡ φιλοσοφική παρουσία τοῦ Σπ. Κυριαζόπουλου», που περιλαμβάνεται σε μια συλλογή μελετών του με τίτλο *Νεοελληνική φιλοσοφία. Οἱ ἰδεολογικές διαστάσεις τῶν εὐρωπαϊκῶν της προσεγγίσεων* (Ἀθήνα: Κέδρος, 1981), 161-175, φρονεῖ ὅτι εἶναι νωρὴς ἀκόμη γιὰ μιὰ «ψυχρὴ» καὶ «ἀντικειμενικὴ» ἀποτίμηση τῆς συγγραφικῆς προσφορᾶς τοῦ Σπ. Κυριαζόπουλου (σ. 172) καὶ γι' αὐτὸ περιορίζεται στὴν κατάταξη τῶν 14 βιβλίων καὶ τῶν ποιητικῶν συλλογῶν τοῦ κατὰ θεματικὲς ἐνότητες καὶ στὴν κριτικὴ παρουσίαση καὶ ἀνάλυσή τους. Εἶναι ὅμως πεπεισμένος ὅτι ὁ Σπ. Κυριαζόπουλος «μᾶς ἔδωσε ὄριμους καρπούς ἑνὸς δυναμικοῦ στοχασμοῦ» (σ. 161). Το δοκίμιο αὐτὸ πρωτοδημοσιεύθηκε στὴν *Ἠπειρωτικὴ Ἑστία*, ΚΗ' (1979), 544-551.

ζονται με τη γενικότερη πορεία της. Ασχολήθηκε, τέλος, με την ποιητική δημιουργία και ενδιαφέρθηκε για την τέχνη και την αισθητική.

Σε θέματα τέχνης αναφέρεται και το ανέκδοτο χειρόγραφο του Σπ. Κυριαζόπουλου, που φέρει τον τίτλο *Ζωγραφική* και δημοσιεύεται τώρα για πρώτη φορά. Η δημοσίευση αυτού του χειρογράφου, που γράφτηκε περίπου ένα χρόνο πριν από το θάνατό του, παρέχει την ευκαιρία για πληρέστερη εκτίμηση των φιλοσοφικών απόψεων του αείμνηστου καθηγητή για την τέχνη και μας φέρνει κοντά στους τελευταίους προσανατολισμούς της σκέψης του.

## II

Πράγματι, τα φιλοσοφικά ενδιαφέροντα του Σπ. Κυριαζόπουλου, κατά την τελευταία τριετία της ζωής του, επικεντρώνονται σε προβλήματα τέχνης και γενικότερα αισθητικής. Έτσι, στις αρχές του ακαδημαϊκού έτους 1975-76 μεταβαίνει με εκπαιδευτική άδεια στη Δυτική Γερμανία (Βερολίνο), για να σπουδάσει, σύμφωνα με έκφραση του ίδιου, «τά σύγχρονα προβλήματα των εικαστικών τεχνών»<sup>1</sup>. Παρ' όλο που το ενδιαφέρον του για παρόμοια θέματα δεν είναι καινούριο, καθώς θα δούμε παρακάτω, ο ίδιος νιώθει ότι επιχειρεί ένα νέο ξεκίνημα, όπως φαίνεται από ένα γράμμα προς τους συνεργάτες του<sup>2</sup> (Βερολίνο 20-10-75), όπου λέγει ανάμεσα σε άλλα: «Είναι περιεργό να μπορείς να ξαναχτίζεις τη ζωή σου σε άλλο οικόπεδο. Κάτι τέτοιο αρχίζει να γίνεται μέσα μου με τη μελέτη τής 'μοντέρνας' ζωγραφικής (και γενικότερα τής σύγχρονης Αίσθητικής) από πολιτική σκοπιά».

Τις σύγχρονες αισθητικές τάσεις στη ζωγραφική δεν τις σπουδάζει ο Κυριαζόπουλος στις βιβλιοθήκες και τα σπουδαστήρια μόνο. Επισκέπτεται μουσεία, πηγαίνει σε εκθέσεις και μελετά επί τόπου χρώματα, σχήματα, παραστάσεις, θεματογραφίες, προσπαθώντας να εισέλθει στην ουσία τους, να αποκαλύψει το διαλεκτικό τους δυναμισμό, να αποκωδικοποιήσει το μήνυμά τους, να φέρει στο φως τις κρυφές τους σχέσεις με τον κόσμο και την εποχή στην οποία ανήκουν. Σημαντική επίδραση άσκησε στη σκέψη του η μετάβασή του στην πρωτεύουσα της Γερμανικής Λαϊκής Δημοκρατίας, το Νοέμβριο του 1975, όπου στα πλαίσια των εορταστικών εκδηλώσεων για τα τριάντα χρόνια της νίκης εναντίον του φασισμού, δέκα σοσιαλιστικές χώρες εξέθεταν τους πιο αντιπροσωπευτικούς τους πίνακες. Είχε έτσι

1. Βλ. *Δωδώνη*, 5(1976), σ. 459.

2. Το γράμμα αυτό απευθύνεται στην Ε. Καραμπατζάκη-Περδίκη, στον Χ. Α. Τέζα και στη Β. Σολωμού-Παπανικολάου και το πρωτότυπο βρίσκεται στα χέρια της Ε. Καραμπατζάκη-Περδίκη.

την ευκαιρία να δει και να μελετήσει από κοντά σημαντικά έργα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», που διαφορετικά θα του ήταν απρόσιτα. Με την ιδιότητα μάλιστα του πανεπιστημιακού δασκάλου μπόρεσε να φωτογραφήσει τα έργα αυτά, με σκοπό την παραγωγή έγχρωμων διαφανειών, που θα τις χρησιμοποιούσε σε μελλοντικές παραδόσεις του για την αισθητική.

Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, ο Σπ. Κυριαζόπουλος διακατέχεται από την επιθυμία να μεταδώσει τις καινούριες γνώσεις και εμπειρίες του στους μαθητές του. Έτσι κατά τη διάρκεια του ακαδημαϊκού έτους 1976-77 διδάσκει στους τεταρτοετείς φοιτητές του Τμήματος Μέσων και Νεώτερων Ελληνικών Σπουδών καθώς και του Τμήματος Κλασικών Σπουδών μάθημα με τίτλο «Ο Σοσιαλιστικός ρεαλισμός». Στη φροντιστηριακή ώρα του μαθήματος ο Σπ. Κυριαζόπουλος αναπτύσσει το θέμα «Κοινωνικοπολιτικοί σταθμοί τῆς νεώτερης Εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς» (κατά το Β' εξάμηνο παρακολουθούν το φροντιστήριο και οι τριτοετείς φοιτητές του Τμήματος Κλασικών Σπουδών). Τα αντικείμενα αυτά προσελκύουν το ενδιαφέρον των φοιτητών, καθώς παραδόσεις αισθητικής δεν ήταν κάτι το συνηθισμένο στη Φιλοσοφική Σχολή Ιωαννίνων<sup>1</sup>. Κατά τη διάρκεια των παραδόσεων και ιδιαίτερα του φρονιστηρίου γίνεται προβολή έγχρωμων διαφανειών με έργα ζωγραφικής, που αντιπροσωπεύουν διάφορες τάσεις, ρεύματα και εποχές, και ακολουθεί ο σχετικός σχολιασμός. Το μάθημα και το φρονιστήριο παίρνουν ζωή τόσο με το γόνιμο φιλοσοφικό διάλογο, που ο Κυριαζόπουλος αναπτύσσει με τους φοιτητές<sup>2</sup>, όσο και με τις συχνές παρεμβάσεις του από το κυρίως θέμα—παρενθέσεις όπως τις έλεγε—που συμβάλλουν στη βαθύτερη κατανόηση της προβληματικής του και της στάσης του απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία γενικά.

Στα πρώτα μαθήματα του φρονιστηρίου ο αείμνηστος πανεπιστημιακός Δάσκαλος έκανε μια γενική εισαγωγή στη δυτική ζωγραφική, αρχίζοντας από την αρχαία Ελλάδα, την οποία διάβαζε σε ρυθμό υπαγόρευσης από χειρόγραφο. Ως βοηθός της Έδρας της Φιλοσοφίας είχε αναλάβει το

1. Μαθήματα αισθητικής είχε κάνει δώδεκα περίπου χρόνια πριν από τον Σπ. Κυριαζόπουλο ο Ν.-Ι. Μπούσουλας, καθηγητής της φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

2. Ο διάλογος αποτελούσε ουσιαστικό μέρος όλων γενικά των μαθημάτων του Σπ. Κυριαζόπουλου και κρατούσε το φοιτητή σε συνεχή εγρήγορση και ενεργητική στάση. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, αν λάβουμε υπόψη μας ότι την εποχή εκείνη ο διάλογος σπάνια χρησιμοποιούταν ως μέθοδος πανεπιστημιακής διδασκαλίας. Καρπός του τρόπου αυτού διδασκαλίας και επικοινωνίας του Σπ. Κυριαζόπουλου με τους μαθητές του υπήρξε το έργο *Ἡράκλειος. Μία φρονιστηριακή έρευνα* (Ἀθήναι: Ὑπουργεῖον Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, 1973). Για την ποιότητα των συζητήσεων που έχουν καταγραφεί στο έργο αυτό βλ. τα επαινετικά σχόλια του Α. Solignac, στη βιβλιοκρισία του για το *Ἡράκλειος*, *Archives de philosophie*, 38 (1975), 133-34.

έργο της καταγραφής των όσων υπαγόρευε με σκοπό αυτά να δακτυλογραφηθούν, να πολυγραφηθούν και να δοθούν στους φοιτητές. Η υπαγόρευση δεν ήταν συνεχής. Συχνά διακοπτόταν από τις «παρενθέσεις» του, το περιεχόμενο των οποίων δυστυχώς δεν κατέγραψα<sup>1</sup>. Φωτοαντίγραφο του δακτυλογραφημένου κειμένου, που αποτελείται από δέκα σελίδες και φέρει μικρές διορθώσεις γραμμένες με το χέρι του Σπ. Κυριαζόπουλου βρίσκεται στην κατοχή μου.

Μετά το θάνατο του Κυριαζόπουλου βρέθηκε στα κατάλοιπά του και το χειρόγραφο αυτών των φροντιστηριακών παραδόσεων, το οποίο περιλαμβάνει πέντε μικρές σελίδες κειμένου επιπλέον από το δακτυλογραφημένο κείμενο· έτσι η εισαγωγή του στη δυτική ζωγραφική αποκτά μια πιο ολοκληρωμένη μορφή. Το κείμενο των σελίδων αυτών δεν είχε υπαγορευθεί όσο διαρκούσε το εισαγωγικό μέρος του φροντιστηρίου, γιατί προφανώς τότε δεν είχε γραφτεί. Φαίνεται πως ο Κυριαζόπουλος δούλευε το θέμα με σκοπό να το εντάξει σε κάποια ευρύτερη μελέτη. Δυστυχώς ο πρόωρος θάνατος ανέτρεψε τα σχέδιά του. Αυτή σε γενικές γραμμές είναι η ιστορία του χειρογράφου που εκδίδουμε.

### III

Το ενδιαφέρον του Σπ. Κυριαζόπουλου για τα προβλήματα της αισθητικής χρονολογείται από παλιά, όταν ως διδάκτορας της φιλοσοφίας της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών μεταβαίνει στη Γαλλία, στις αρχές του 1960, και παρακολουθεί στη Σορβόνη παραδόσεις αισθητικής του Ε. Souriau<sup>2</sup>.

Πέντε χρόνια αργότερα, στο έργο του *Η καταγωγή του τεχνικού πνεύματος* (Αθήναι, 1965), αναφέρεται στην αισθητική διάθεση των αρχαίων Ελλήνων (σ. 57-60), την οποία θεωρεί ως ένα από τα αίτια που εμπόδισαν την ανάπτυξη του τεχνικού πνεύματος στην αρχαία Ελλάδα. Τη διάθεση αυτή τη συνδέει με την αίσθηση της όρασης, που στην ελληνική συνείδηση έχει προτεραιότητα έναντι των άλλων αισθήσεων, όπως υποστηρίζει, και προσπαθεί να συσχετίσει τις σημαντικότερες εκφάνσεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού με την αίσθηση αυτή. Οι αισθητικές αξίες υπερισχύουν, κατά την άποψή του, σε όλες τις σχέσεις των Ελλήνων προς τη ζωή και τη φύση, και καταλήγει: «Διὰ τοῦτο ἠθικὸν ἦτο τὸ μέτριον καὶ ἀρετὴ τὸ μέσον δύο ἀκροτήτων» (σ. 58). Αυτό σημαίνει ότι ο Σπ. Κυριαζόπουλος εκλαμβάνει τις έννοιες του μέτρου και της μεσότητας ως αποκλειστικά αισθητικές κατηγορίες και δίνει έτσι στην αρχαία ελληνική ηθική μια αισθη-

1. Στις σημειώσεις που κρατούσαν οι φοιτητές πρέπει να υπάρχουν αρκετά στοιχεία σχετικά με το περιεχόμενο των παρεμβάσεων του.

2. Βλ. Σπ. Δ. Κυριαζοπούλου, *Περί τῶν σπουδῶν, τοῦ ἔργου Ὑπόμνημα* (Αθήναι, 1968), σ. 8.

τική χροιά. Οι τελευταίες αυτές αντιλήψεις θα αναθεωρηθούν σε μεταγενέστερα έργα του<sup>1</sup>.

Στο βιβλίο του *Ἡ πολιτική θρησκεία τῆς Ἑλλάδος* (Ἰωάννινα, 1970) επιχειρεῖ να ερμηνεύσει, ανάμεσα σε άλλα, γιατί στην ελληνική πόλη ο θεός στις γλυπτικές παραστάσεις παίρνει τη μορφή ενός κοινού ανθρώπου, και μάλιστα, τις περισσότερες φορές, ενός γυμνού ανθρώπου. Στην απάντησή που δίνει φαίνεται καθαρά ότι δε βλέπει την τέχνη ως μια αυτόνομη πολιτιστική κατηγορία, αλλά ως συνδεδεμένη άμεσα με τα ηθικά και πολιτικά γεγονότα της ζωῆς (σ. 69-71).

Το 1972 στο σύντομο άρθρο του με τίτλο «Ἡ τραγική αὐτοτέλεια τῆς τέχνης» (*Φιλολογική Στέγη*, Μάρτιος 1972, 223-4) στρέφεται προς την τέχνη των εποχών που χαρακτηρίζονται από ηθική και μεταφυσική ανασφάλεια και υποστηρίζει ότι σε τέτοιες εποχές «τὸ καλλιτέχνημα εἰσάγει καὶ ἀποκαλύπτει τὸν ἄνθρωπον εἰς τὸν ἄνθρωπον» και γι' αυτό το λόγο θα πρέπει να θεωρηθῆι ως «ὁ πνευματικὸς τρόπος τῆς συνευρέσεως τῶν ἱστορικῶς συγγενῶν προσώπων» (σ. 223). Ἡ τέχνη γίνεται πρόβλημα μόνο στις εποχές κρίσης, κατά τον Κυριαζόπουλο, ενώ στους καιρούς της «κοινωνικῆς σταθερότητας, τοῦ ἔθνικου ἔνθουσιασμοῦ καὶ τῆς θρησκευτικῆς προοπτικῆς» (σ. 223), αν και εκφράζει μορφολογικά το ιστορικό πνεῦμα, δεν προβληματίζει τη συνείδηση.

Ὁ Σπ. Κυριαζόπουλος δε διατυπώνει απλῶς φιλοσοφικές απόψεις για την τέχνη, αλλά συγχρόνως την υπηρετεῖ με την ποίηση και την καλλιτεχνική του φωτογραφία. Ἀπό το 1972 ως το 1977 δημοσιεύει πέντε ποιητικές συλλογές<sup>2</sup>, ενώ αρκετά ποιήματά του παραμένουν ως σήμερα ανέκδοτα. Στα λιτά και ολιγόστιχα ποιητικά του δημιουργήματα, με το στέρεο φιλοσοφικό τους υπόβαθρο, συνδυάζεται, ὅπως χαρακτηριστικά λέγει ο Π.Χ. Νούτσος, η «εἰρωνική ἀπογύμνωση τῆς ἀπλοϊκῆς τεχνοκρατικῆς διάθεσης μέ τήν πρόκληση γιά τή συνειδητοποίηση τῶν μέσων πού θά τήν ξεπεράσουν»<sup>3</sup>. Ἡ ποίησή του διακρίνεται ἀπό ἕναν έντονα ἀνθρωπιστικό χαρακτήρα. Ὁ «άλλος» βρίσκειται πάντα στο κέντρο της σκέψης του<sup>4</sup>, ὅπως φαίνεται καθαρά σε πολλά ποιήματά του καθώς και στο φιλοσοφικό του δο-

1. Βλ. π.χ. *Τὸ γεγονός τῆς φιλοσοφίας* (Ἀθήνα, 1969), σ. 79-82 και *Πολιτικά αἷτια τῆς Ἡθικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους* (Ἰωάννινα, 1971) σ. 111-113, ὅπου οἱ έννοιες του μέτρου και τῆς μεσότητος συνδέονται με τη μεσαία τάξη και τα πολιτικά και ηθικά τῆς αἰτήματα, δίνεται δηλαδή ἔμφαση στο κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο αὐτῶν των εννοιῶν.

2. α) *Ὡς ἐν κατόπτρῳ* (Ἰωάννινα, 1972); β) *Ὅρια* (Ἰωάννινα, 1972), γ) *Ἡ πολιτορία* (Ἰωάννινα, 1975), δ) *Τροχαῖα σήματα* (Ἰωάννινα, 1975), και ε) *Τοῦ τρίτου κόσμου* (Ἀθήνα: Τροπές, 1977).

3. «Ἡ φιλοσοφική παρουσία τοῦ Σπ. Κυριαζόπουλου», σ. 170.

4. Πβ. Α. Κελεσίδου-Γαλανοῦ, «Μνήμη Σπύρου Κυριαζόπουλου. ἸΜουσικήν ποιεῖ και ἐργάζου», *Τομές*, τεύχ. 47 (1979), 43-45 και κυρίως σ. 44.



κείμενο «Τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον τῆς ποιήσεως»<sup>1</sup>, (*Δωδώνη*, 2, 1973, 27-44). Το δοκίμιο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό και ως κείμενο αισθητικής-ποιησιολογικής θεωρίας και ως τεκμήριο για τη στάση του Σπ. Κυριαζόπουλου απέναντι στον κόσμο και τα προβλήματα του ανθρώπου. Οι σκέψεις μάλιστα που διατυπώνονται στις σελίδες 34-44 θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως παραινήσεις ενός φιλοσόφου-ποιητή προς τον εαυτό του, αποτελούν δηλ. ένα κείμενο «εις εαυτὸν»<sup>2</sup>. Το 1974 στο δοκίμιό του «Ὁ πολιτιστικός λόγος»<sup>3</sup> (*Παθολογία τοῦ λόγου*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναῖς, 1974, 124-43), αναφερόμενος, μεταξύ άλλων, και στην αποστολή της ποίησης στις μέρες μας, γράφει: «Ἐὰν ἡ ποίησις δὲν στεγάσῃ τὴν καθημερινὴν πράξιν, δὲν θὰ παίξῃ ρόλον εἰς τὸν ἐξανθρωπισμὸν τῆς καὶ δὲν θὰ διεκδικήσῃ θέσιν μεταξὺ τῶν σοβαρῶν ὑποθέσεων τῆς ζωῆς. Ἡ ἀπουσία τῆς ἐκ τοῦ τόπου, εἰς τὸν ὁποῖον τραυματίζεται ὁ ἄνθρωπος, τὴν ἀποξενώνει ἐκ τοῦ ἀνθρώπου» (σ. 130).

Ἡ καλλιτεχνική φωτογραφία ἦταν ἓνα ἀπὸ τα μεγάλα «πάθη» του Σπ. Κυριαζόπουλου. Ἐνας σημαντικός ἀριθμὸς ἀπὸ ἐγχρωμες διαφάνειες, ταξινομημένες σε ἐνότητες, βρέθηκε στα κατάλοιπά του. Οἱ φωτογραφικὲς του δημιουργίες δε «μιμούνται» ἀπλῶς τὴ φύση, ἀλλὰ ἀποκαλύπτουν διαστάσεις τῆς που μόνο το εὐαίσθητο μάτι ἐνὸς φιλοσόφου - καλλιτέχνη μπορεῖ να διακρίνει. Το 1977 τιμάται ἀπὸ τον Ἑλληνικὸ Ὄργανισμὸ Τουρισμὸ με το δεύτερο βραβεῖο για τὴ συμμετοχή του με τέσσερις ἐγχρωμες διαφάνειες<sup>4</sup> στὸν Τρίτο Πανελλήνιο Φωτογραφικὸ Διαγωνισμὸ που διοργάνωσε ἡ Ἑλληνικὴ Φωτογραφικὴ Ἐταιρεία.

Γνωστὴ ἐπίσης στὸν κύκλο των συνεργατῶν και των φίλων του εἶναι ἡ ἀγάπη του για τὴν κλασικὴ μουσικὴ και το θέατρο. Ἡ μεγάλη ἐπιθυμία τῆς ζωῆς του, ὅπως ο ἴδιος ἔλεγε συχνά τον τελευταῖο καιρὸ πρὶν το θάνατό του, ἦταν να γράψῃ ἓνα θεατρικὸ ἔργο. Ὅλα αὐτὰ πείθουν για τὴ «γνήσια αἰσθητικὴ φύση του», σύμφωνα με εὐστοχο χαρακτηρισμὸ τῆς Μ. Δραγῶνα-Μονάχου<sup>5</sup>.

Ἡ σημαντικότερη ὅμως ἰσως συμβολὴ του Σπ. Κυριαζόπουλου στὸν τομέα τῆς αισθητικῆς ἀνάγεται στις μελέτες που δημοσίευσε μετὰ τὴν ἐπάνοδό του, το καλοκαίρι του 1976, ἀπὸ τὴ Γερμανία.

1. Το δοκίμιο αὐτὸ ἔχει ἀναδημοσιευθεῖ στο ἔργο του Σπ. Κυριαζόπουλου *Παθολογία τοῦ Λόγου* (Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναῖς, 1974), 92-123.

2. Ὅπως—mutatis mutandis—ἦταν το ἔργο *Τὰ εἰς ἑαυτὸν* του φιλοσόφου ἀυτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου.

3. Το δοκίμιο αὐτὸ εἶναι ἀναδημοσιευμένο στὸν τόμο Ὀλοκρατία (Ἀθήναι: Ἰ.Γ. Βασιλείου, 1975), 39-54.

4. Οἱ ἐγχρωμες αὐτὲς διαφάνειες φέρουν τους τίτλους α) Ὑαργαριτάρια, β) Ο tempora ο mores, γ) Ὑεγγαρόφωτο, δ) Ὑωτοστέφανο.

5. Βλ. «Σπύρος Κυριαζόπουλος», *Φιλοσοφία*, 7 (1977), 530-31 (νεκρολογία) και συγκεκριμένα σ. 531.

Συγκεκριμένα στο βιβλίο του *‘Ο Σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη ζωγραφική’*<sup>1</sup> (Αθήνα: Τροπές, 1977) ο Σπ. Κυριαζόπουλος αναφέρεται στην καλλιτεχνική κατεύθυνση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, της επίσημης δηλαδή τεχντροπίας των σοσιαλιστικών χωρών.

Στο πρώτο μέρος του έργου αυτού, που έχει τον τίτλο «Ιστορική προετοιμασία», ο αείμνηστος συγγραφέας εξετάζει την επίδραση που άσκησε ο ιταλικός φουτουρισμός στο ρωσικό καλλιτεχνικό αισθητήριο τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες, πριν από την επανάσταση του 1917. Καθίσταται σαφές πως αυτό που συνδέει τους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες και διανοητές της Ρωσίας με τους φουτουριστές της Ιταλίας είναι η «καινούργια αίσθηση του κόσμου» (σ. 28) και το μίσος τους για κάθε πολιτισμική έκφραση του παρελθόντος και του παρόντος. Στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια ο φουτουρισμός θα θεωρηθεί ή ως η μορφή τέχνης που αντιπροσωπεύει το προλεταριάτο, επειδή δίνει μεγάλη σημασία στην πράξη, ή ως το αναγκαίο προστάδιο για το κτίσιμο της σοσιαλιστικής αισθητικής. Την ίδια εποχή ενεργοποιείται και ο πρωτοποριακός καλλιτεχνικός σύνδεσμος «Proletkult», που έχει ως κύριο στόχο του το γκρέμισμα της αστικής αισθητικής (βλ. σ. 31-32), την αναζήτηση καινούριων αισθητικών μορφών και τη θεμελίωση ενός εντελώς νέου (κλαϊκού πολιτισμού) που θα πηγάζει από την εργατική τάξη και θα υπηρετεί τις ανάγκες της. Σύμφωνα με το πνεύμα της καλλιτεχνικής αυτής ένωσης, το καλλιτέχνημα πρέπει να είναι χρήσιμο και όχι ωραίο· να μην αποτελεί έκφραση του ατομικού βιώματος του καλλιτέχνη, αλλά να συνδέεται με την κοινωνική πραγματικότητα και τη διαδικασία παραγωγής. Δίνεται επίσης έμφαση στην αντίθεση του Λένιν και του Τρότσκι προς την «Προλεταριακή Κουλτούρα» (βλ. σ. 36-39) και τις φουτουριστικές διακηρύξεις της σχετικά με την καταστροφή κάθε παλιάς μορφής τέχνης και την παντελή εξάλειψη του αστικού καλλιτεχνικού πολιτισμού. Τονίζεται ακόμη πως η τεχντροπία που επισημοποιήθηκε στη Ρωσία, γύρω στο 1930, και χαρακτηρίστηκε ως «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» σήμανε το τέλος της «ελευθερίας» στην τέχνη στα πλαίσια της σοσιαλιστικής κοινωνίας και την παρεμπόδιση κάθε καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, εφόσον οι νεωτερισμοί στην τέχνη μπορούσαν να αποβούν επικίνδυνοι για το σοσιαλισμό, που αγωνιζόταν να εδραιωθεί, και να δώσουν αφορμή για κοινωνικοπολιτικές αναστατώσεις.

Στο δεύτερο μέρος, που επιγράφεται «Θεωρητική θεμελίωση», ο Σπ. Κυριαζόπουλος αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στη μεγάλη κατάκτηση της

1. Βλ. τη σύντομη, αλλά περιεκτική παρουσίαση του έργου από τον Π.Χ. Νούτσο, στο δοκίμιό του «Η φιλοσοφική παρουσία του Σπύρου Κυριαζόπουλου», σ. 170-171.

τέχνης από τότε που συμπορεύθηκε με το σοσιαλισμό στους αγώνες για μια καλύτερη ζωή, δηλαδή την κοινωνική της διάσταση. Όπως γράφει χαρακτηριστικά, «ή τέχνη συνδέθηκε στη σοσιαλιστική κοινωνία πρακτικά και θεωρητικά με τις διαανθρώπινες σχέσεις, έχασε δηλαδή την αútάρεσκη και ταυτόχρονα τραγική της αútοτέλεια που ήταν άποτέλεσμα τής άσταμάτητης έξατομίκευσης του εύρωπαϊου άπ' τή στιγμή που έσπασε τά έκκλησιαστικά του δεσμά και με όπλα τήν έπιστήμη και τó κεφάλαιο είδε τόν κόσμο σαν άρένα για νά παλεύουν όλοι έναντίον όλων» (σ. 51). Ο σοσιαλιστής καλλιτέχνης έχει συναίσθηση ότι συμβάλλει στην οικοδόμηση ενός ανθρωπινότερου κόσμου και γι' αυτό εγκαταλείπει τα νατουραλιστικά θέματα και στρέφεται σε μορφές, περιγραφικές ή συμβολικές, που βοηθούν τους ανθρώπους να συνειδητοποιήσουν πώς πρέπει να ενεργήσουν, για να επιτύχουν την κοινωνική τους απελευθέρωση. Αναλύεται επίσης ο γνωσιολογικός χαρακτήρας της τέχνης, στον οποίο δίνει ιδιαίτερη έμφαση ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός», και η συνακόλουθη ταύτιση τέχνης και επιστήμης. Παράλληλα γίνεται αναφορά στην κριτική που ασκείται σε αυτή την ταύτιση από τον ρώσο αισθητικό Α. Ι. Βυρω, ο οποίος διακρίνει το αντικείμενο της επιστήμης από το αντικείμενο της τέχνης, που είναι, όπως υποστηρίζει, η ανθρώπινη ζωή, και τονίζει την παιδαγωγική σημασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας (σ. 55-59). Εξετάζεται επίσης το νόημα του «ωραίου» στη σοσιαλιστική αισθητική, το «ωραίο» ως εγγενές στοιχείο της σοσιαλιστικής πολιτείας και ο ρόλος της τέχνης σε μια κοινωνία που παρουσιάζεται ως η ενσάρκωση του κάλλους (σ. 59-65). Γίνεται ακόμη λόγος για την προτεραιότητα του περιεχομένου έναντι της μορφής, τη θεματοποίηση της εργασίας και τη μη εξεικόνιση της μικροαστικής καθημερινότητας στα πλαίσια της αισθητικής κατεύθυνσης του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού».

Στο τρίτο μέρος, που φέρει τον τίτλο «Κριτική στάση», ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» παρουσιάζεται ως αντικείμενο κριτικής από διανοητές και καλλιτέχνες, που ανήκουν στο χώρο της αριστεράς, και από ορισμένους αμερόληπτους ερευνητές, που τους ενδιαφέρει, όπως λέγει ο Σπ. Κυριαζόπουλος, «πριν άπ' όλα ή άλήθεια που ώφελεϊ έκεινον που κρίνεται» (σ. 79). Στην πορεία της ανάπτυξης γίνεται φανερό πως το ασθενές σημείο του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» είναι πως δεν επιτρέπει στον καλλιτέχνη να ελέγξει τις αντιφάσεις της σοσιαλιστικής κοινωνίας, να παρουσιάσει δηλαδή τις αρνητικές όψεις της σοσιαλιστικής πραγματικότητας και κατ' αυτόν τον τρόπο να συμβάλει στην εξάλειψή τους.

Αξιίζει να σημειωθεί ότι το έργο συνοδεύεται από 30 έγχρωμες και 50 ασπρόμαυρες φωτογραφίες με πίνακες ζωγραφικής, που αντιπροσωπεύουν τόσο το «σοσιαλιστικό ρεαλισμό», όσο και άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα, για τα οποία γίνεται λόγος στο κείμενο.

Στο δοκίμιο «'Η κοινωνική σημασία τῆς 'Ποιητικῆς' τοῦ 'Αριστοτέλη» (Δωδώνη, 6, 1977, 89-97) ὁ Σπ. Κυριαζόπουλος ἐπισημαίνει τὴν ἐπικαιρότητα τῶν αἰσθητικῶν αἰτημάτων τῆς ἀριστοτελικῆς πραγματείας *Περὶ Ποιητικῆς* στὴν ἐποχὴ μας καὶ ἰδιαιτέρα στὶς σύγχρονες σοσιαλιστικὲς κοινωνίες. Ἡ ἠθικοπρακτικὴ διάσταση τῆς τραγικῆς ποίησης καὶ γενικότερα τῆς ποιητικῆς τέχνης στὴν ἀριστοτελικὴ ἀντίληψη καὶ ὁ μιμητικὸς τῆς χαρακτῆρας βρῖσκουν ἀπήχηση, κατὰ τὸν Σπ. Κυριαζόπουλο, τόσο στὴ θεωρητικὴ θεμελίωση τοῦ «σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ» ὅσο καὶ στὶς καλλιτεχνικὲς τοῦ ἐκφράσεις. Ἐπιχειρεῖται ἐπίσης ἐρμηνεῖα τῆς οὐνοποληψίας ποῦ ἐπιδεικνύει ὁ Ἀριστοτέλης πρὸς τὸ λυρικὸ στοιχεῖο (σ. 89, 90, 94) καὶ τονίζεται ὅτι ἡ ποίηση, ὅπως τὴν ἐννοεῖ ὁ Σταγυρίτης φιλόσοφος, δὲν ἀποσκοπεῖ στὴν ψοθητικὴ τέρψη τοῦ θεατῆ ἢ τοῦ ἀκροατῆ, ἀλλὰ στοχεύει στὴν ἐνεργοποίηση τοῦ πνεύματος καὶ τὴ διεύρυνση τῆς κρίσης τῶν πολιτῶν, ὥστε νὰ εἶναι ικανοὶ νὰ δρουν καὶ νὰ συμπεριφέρονται κατὰ τρόπο ποῦ νὰ ἐξασφαλίζει τοὺς ὅρους τῆς πολιτικῆς τοὺς συνῦπαρξης.

Καρπὸς τῆς ἐρευνητικῆς δραστηριότητος καὶ τῶν φιλοσοφικῶν ἀναζητήσεων τοῦ Σπ. Κυριαζόπουλου κατὰ τὸ χρόνο τῆς παραμονῆς τοῦ στὴ Γερμανία εἶναι καὶ τὸ χειρόγραφο ποῦ ἐκδίδεται στὴ συνέχεια.

#### IV

Στὸ χειρόγραφο, ποῦ δημοσιεύουμε, ὁ Σπ. Κυριαζόπουλος υποστηρίζει ὅτι ἡ ἐυρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ θεμελιώνεται στὴν ἀρχαία Ελλάδα καὶ ἀναφέρεται, σὲ γενικὲς γραμμές, στὴν ἱστορικὴ τῆς πορεία ὡς τὴν ἐποχὴ μας. Διακρίνει τέσσερα ἐπίπεδα στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ, παρουσιάζει τὰ χαρακτηριστικὰ τοὺς γνώρισματα καὶ ἐπιχειρεῖ μιὰ κοινωνικὴ ἐρμηνεῖα αὐτῶν τῶν γνωρισμάτων. Παρουσιάζει ἐπίσης τὶς κυριότερες τάσεις τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὴ Ρωμαϊκὴ περίοδο καὶ ἀσχολεῖται ἰδιαιτέρα με τὴ θεματογραφία καὶ τὶς αἰσθητικὲς κατευθύνσεις τῆς χριστιανικῆς ζωγραφικῆς τόσο στὸ Βυζάντιο ὅσο καὶ στὴ Δύση. Με τὴν Ἀναγέννηση ἡ ζωγραφικὴ «ἐγκαινιάζει», κατὰ τὸν Σπ. Κυριαζόπουλο, «τὴν καθαρὰ κοσμικὴ καὶ βασικὰ πολιτικὴ τῆς ἱστορίας» (31r). Τὸ χειρόγραφο μας προσφέρει, μεταξύ ἄλλων, μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἐρμηνεῖα γιὰ τὴ συμμετρία ὡς μορφολογικὸ γνώρισμα τῆς κλασικῆς τέχνης, καθὼς καὶ γιὰ τὴν προοπτικὴ στὴ ζωγραφικὴ.

Τὸ χειρόγραφο ἀποτελεῖται ἀπὸ 33 φύλλα, διαστάσεων 15 × 10,5 ἐκατοστῶν, καὶ τὸ κείμενο εἶναι γραμμένο στὴν προσθία ὄψη τοῦ φύλλου (recto). Τὸ verso ἄλλοτε εἶναι λευκὸ καὶ ἄλλοτε φέρει δακτυλογραφημένους ἢ χειρόγραφους σημειώσεις, ποῦ δὲν ἔχουν καμιά σχέση με τὸ περιεχόμε-

μενο του χειρογράφου και δε συνιστούν υλικό για δημοσίευση<sup>1</sup>.

Η πρώτη σελίδα είναι χωρίς αριθμητική ένδειξη και φέρει τον τίτλο *Ζωγραφική*: έπονται 19 σελίδες κειμένου, αριθμημένες από τον Σπ. Κυριαζόπουλο, γραμμένες με μολύβι, και 13 σελίδες με καινούρια αρίθμηση, γραμμένες με μελάνι, χωρίς να υπάρχει νοηματικό χάσμα ανάμεσα στα δύο μέρη. Αυτό επιβεβαιώνεται και από το δακτυλογραφημένο κείμενο των φροντιστηριακών παραδόσεων του Σπ. Κυριαζόπουλου, για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος.

Το κείμενο του χειρογράφου είναι συνεχές και δεν έχει χωρισθεί σε παραγράφους, εκτός από μια φορά στο τέλος. Ο συγγραφέας αρκείται στην αλλαγή σειράς. Είναι αυτονόητο ότι σεβάστηκα τη μορφή του χειρογράφου.

---

1. Ήταν συνήθεια του Σπ. Κυριαζόπουλου να χρησιμοποιεί κόλλες γραμμένες ήδη από τη μια πλευρά, γράφοντας στην καθαρή τους όψη.

## ΣΠΥΡΟΣ Δ. ΚΥΡΙΑΖΟΠΟΥΛΟΣ

### Ζωγραφική

- 1r Ἡ εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ θεμελιώνεται στὴν Ἑλλάδα καὶ οἰκοδομεῖται σὲ τέσσερα ἐπάλλῃλα ἐπίπεδα: Στὸ πρῶτο ἢ κλειστὴ κοινωνία τῆς Κρήτης καὶ τῶν Μυκηναίων σταθεροποιεῖται γεωπολιτικὰ καὶ ἀρχίζει νὰ χαίρεται ἀπροβλημάτιστα τὴν ὑπαρξὴ της. Ἡ θάλασσα στὴ μιὰ καὶ τὸ μονοπώλιο τοῦ χαλκοῦ στὴν ἄλλη περίπτωση ἐπιτρέπουν στὴν ἀρχουσα τάξη νὰ κάνει τὴ ζωὴ της χωρὶς «φόβο καὶ πάθος». Ἡ ἐξασφάλιση αὐτῆ σημαίνει γιὰ τὴν πρώτη ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ συμφιλίωση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν ὑπαρξὴ του καὶ πρὸ πάντων μὲ τὴ φύση. Ἐπικρατοῦν τὰ γιορταστικὰ καὶ νατουραλιστικὰ θέματα καὶ ἀπουσιάζει ὁ μῦθος ποὺ δίνει ἐσωτερικὴ ἔνταση στὴν παράσταση. Στὸ δεύτερο ἐπίπεδο ἀνατρέπεται αὐτὸ τὸ καθεστῶς καὶ ἡ νέα κοινωνικὴ τάξη ποὺ δημιουργεῖται σὲ λαϊκότερη βάση ἀρνιέται συνειδητὰ
- 2r καὶ τὴ θεματικὴ καὶ τὴ μορφολογία / τῆς ξεπερασμένης ἐποχῆς. Οἱ θεοὶ δὲν ἰσχύουν καὶ οἱ ἄνθρωποι ζητοῦν προστασία κυρίως ἀπ' τοὺς νεκροὺς τοὺς ποὺ ξεφεύγουν ἀπ' τὴν ταλαιπωρία τῆς ζωῆς. Ἐπικρατοῦν λοιπὸν τὰ ταφικὰ θέματα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ ἄρνηση τοῦ παρελθόντος σημαίνει καὶ ἄρνηση τῶν φυσικῶν σχημάτων ποὺ τὸ εἶχαν ἐκφράσει. Κυριαρχοῦν γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὰ γεωμετρικὰ σχήματα σὰν ἐναγώνια ἐκκλιση γιὰ μιὰ νέα τακτοποίηση τοῦ ἀνθρώπινου χώρου, ποὺ νὰ μὴν ἐπιτρέπει τὴν αὐθαιρεσία. Ἡ ἐξήγηση αὐτῆ ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονός πὼς ἡ «γεωμετρικὴ τέχνη» δὲν ἀναπτύσσεται στοὺς νέους δωρικοὺς συνοικισμοὺς, ἀλλὰ στὰ μυκηναϊκὰ κέντρα μὲ πρῶτο καὶ καλύτερο παράδειγμα τὴν Ἀθήνα.
- 3r Στὸ τρίτο ἐπίπεδο ἔχουμε τὴν πρώτη παράσταση τοῦ μῦθου. Ἡ ζωγραφικὴ γίνεται τὸ ἐμβλημα τοῦ λαϊκοῦ / ἀγῶνα ἐναντία στὰ τέρατα τῆς ἐξουσίας. Στὰ ἀγγεῖα τοῦ 7ου πρὸς τὸν 6ο αἰῶνα παρουσιάζεται ὁ Ἡρακλῆς νὰ πολεμᾷ—μὲ κράνος, θώρακα, ξίφος καὶ δόρυ—τὰ τοτεμικὰ θηρία τῶν ἀριστοκρατικῶν γενῶν ποὺ χάνουν τὸ ἕνα ὕστερ' ἀπὸ τ' ἄλλο τὰ φρούριά τους.
- Στὴ φάση αὐτῆ παρατηρεῖται μορφικὰ μιὰ συνεχῶς μεγαλύτερη ἐκτίμηση τῆς ἐμπειρίας. Ἀπὸ δεκαετία σὲ δεκαετία—καθὼς διευρύνεται μὲ τὴ συμμετοχὴ τῶν ναυτικῶν, τῶν ἐμπόρων καὶ τῶν μὲ δικά

τους χρήματα ἐξοπλισμένων πολεμιστῶν ἢ ἐξουσία—ἢ τέχνη γίνεται συνεχῶς πιδ ρεαλιστική. Ἡ «κλασσική» ζωγραφικὴ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ἔποπτικὸ σχόλιο στὴν προγραμματικὴ δῆλωση τοῦ Ἀριστοτέλη: «Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. σημείον δ' ἢ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις»<sup>1</sup>.

Στὴ διαμόρφωση τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν παίζει τώρα συνεχῶς σπουδαιότερο ρόλο ἢ σημασία τῆς φύσης / ποῦ ἀποτελεῖ τὴν κεντρικὴ ἔννοια τοῦ καιροῦ, ὅπως τὴν ἐκθειάζουν οἱ Ἴωνες φιλόσοφοι σὰν ἀντικειμενικὴ ἐγγύηση γιὰ ὅσα ὑπάρχουν καὶ πρέπει νὰ γίνουν. Γι' αὐτὸ καὶ «ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν» (Ἀριστοτέλης, Φυσικῆς ἀκροάσεως Β' 2, p. 194 a 21/22).

Ἄλλο γνώρισμα τῆς κλασσικῆς μορφολογίας εἶναι ἡ συμμετρία. Γιὰ νὰ κατανοηθῆ τὸ αἰσθητικὸ αὐτὸ στοιχεῖο παραθέτω τὰ ἐπόμενα χωρία:

—(Μετὰ τὸ θάνατο τοῦ τύραννου Πολυκράτη ὁ διάδοχός του Μαιάνδριος) «ἐκκλησίην ποιησάμενος πάντων τῶν ἀστῶν» κατέθεσε τὴν ἐξουσία μὲ τὰ ἐξῆς λόγια: «Πολυκράτης μὲν οὖν ἐξέπλησε μοῖραν τὴν ἑωυτοῦ, ἐγὼ δὲ ἐς μέσον τὴν ἀρχὴν τιθεὶς ἰσονομίαν ὑμῖν προαγορεύω»<sup>2</sup>. (Ἡρόδοτος, III, 142).

—(Ἐφόσον στὴν Ἴωνία οἱ πολῖτες ἀναγνωρίζονται) «ἴσοι πάντες ἐν τῷ τιμήματι» (Ἀριστοτέλης, Ἠθ. Νικ. Θ' 12, p. 1160 b 18/19), ἀποκλείονται οἱ «ἀκρότητες» γιὰ χάρη τῆς «μέσης διαθέσεως» (Ἀριστοτέλης, Ἠθ. Εὐδ. Γ' 1, p. 1228 b 3) ποῦ ἐξασφαλίζει / τὸ συμφέρον τῶν πιδ πολλῶν<sup>3</sup>. Τὰ πράγματα τηροῦν μεταξὺ τους ἀπαραβίαστα μέτρα ὑπὸ τὸ κράτος μιᾶς «κρατερῆς ἀνάγκης» ποῦ τὰ συγκρατεῖ «πείρατος ἐν δεσμοῖσιν» (Παρμενίδης, Diels I Β' 8, 30/31), ὅπως ἀκριβῶς ἡ πολιτικὴ τάξη δὲν ἐπιτρέπει παρεκβάσεις.

—«Καλὸν ἐν παντὶ τὸ ἴσον· ὑπερβολὴ δὲ καὶ ἔλλειψις οὐ μοι δοκέει» (Δημόκριτος, Diels II Β' 102).

—(Τὸ ἑλληνικὸ αἰσθητήριο ἐπιβάλλει) «τὰ σαφῆ καὶ στρογγύλα» (Πλάτων, Φαῖδρος 234 E),

—(Τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὀρισμένον» «Ἀριστοτέλης, Μετὰ τὰ φυσικὰ Μ' 3, p. 1078 a 36-b 1).

Θὰ μπορούσε λοιπὸν ἢ «κλασσικὴ τέχνη» νὰ χαρακτηρισθῆ σὰν αὐτοέπαινος τοῦ ὀρίου ποῦ ἐκφράζει τὴ μέση καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ τὴν ἀντιπροσωπευτικὴ κατάσταση. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ κλασσικὸ δὲν σημαίνει, κατὰ ἄλλο ἔξω ἀπ' τὸν ἑαυτό του, ἀλλὰ τὸ αὐτοδύναμο σημασιολογικὰ.

6r Στις «Παραδόσεις» του γιὰ τὴν Αἰσθητικὴ ὁ Ἐγγελοσ λέει: «Ἡ κλασσικὴ ὁμορφιά ἔχει στὸ ἐσωτερικὸ τῆς τὴν ἐλεύθερη αὐθύπαρκτη σημασία, ποῦ δὲν εἶναι δηλαδὴ μιὰ σημασία ἐνὸς ἄλλου, ἀλλὰ αὐτὸ ποῦ

σημασιοδοτεῖ τὸν ἑαυτὸ του καὶ γι' αὐτὸ ἐρμηνεύει τὸν ἑαυτὸ του» (Werke X, II 1837, σ. 3)<sup>4</sup>.

- Οὐσιαστικά ἡ ἑλληνικὴ τέχνη καὶ μὲ τὸ δικό της τρόπο ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ πέτυχε νὰ ἐξανθρωπίσει τὸ θεὸ ἀποθεώνοντας τὸν ἄνθρωπο. Τὸ *mysterium tremendum et stupendum* τῶν ἄλλων λαῶν ἢ τὰ ἀκατέργαστα ξόανα τῆς παλιότερης ἐποχῆς παίρνουν ἐδῶ τὴ μορφή τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ ποῦ δὲν ἔπρεπε νὰ φοράει στολίδια γιὰ νὰ δείχνει τὴν κοινωνικὴ του θέση καὶ ἀξία, ἀλλὰ ἦταν γυμνὸ, ὥστε νὰ ἐξαγιάζει τὴν ὑπαρξὴ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ τοποθέτησιν τοῦ φορέα της. Αὐτὸ βέβαια γίνεται καὶ γιὰτὶ ὁ ἄνθρωπος σὲ μιὰ βασικὰ  
 7r δίκαιη κοινωνία δὲν ντρέπεται τὸ σῶμα του, / δὲν ἔχει λόγους νὰ τὰ βάζει μαζί του σὰν νὰ ἦταν αὐτὸ ἡ αἰτία γιὰ τὰ δεινὰ ποῦ τὸν βρίσκουν. Σὲ μεταγενέστερα χρόνια—ὅταν θὰ ἔχει καταστραφῆ ὀλοκληρωτικὰ ἡ δημοκρατία—ὁ Πρόκλος θὰ γράφει γιὰ τὸν Πλωτῖνο ὅτι «ἐφώνει μὲν αἰσχυρομένῳ ὅτι ἐν σώματι εἶη»<sup>5</sup>. Θὰ εἶναι τότε ἡ ἀρχὴ τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς ποῦ ὁ ἄνθρωπος θὰ προσπαθεῖ νὰ ἐξαυλώσει τὸ σῶμα του—μιὰ ἐποχὴ ποῦ θὰ δώσει στὴ ζωγραφικὴ τὴν ἐντολὴ νὰ παρουσιάσει μὲ ὁρατὰ σχήματα μόνον τὸ πνευματικὸ, τὴν οὐράνια καὶ ὄχι τὴ γήϊνη διάστασιν τοῦ ἀνθρώπου. Πρὶν ὅμως φτάσουμε στὴν ὀπτικὴ αὐτῆ, ποῦ παρουσιάζει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ Θεοῦ, κάθε προσπάθεια ποῦ θὰ ἔδινε στὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου θεῖα γνωρίσματα θὰ σκανδαλίζει τὸ πολιτικὸ φρόνημα: «Λύσιππος ὁ πλάστης Ἄπελλῆν ἐμέμψατο τὸν ζωγράφον, ὅτι τὴν Ἀλεξάνδρου γράφων εἰκόνα κεραυνὸν ἐνεχείρισεν» (Πλούταρχος, Περὶ Ἰσίδος καὶ Ὀσίριδος 24, p. 360 D. Πρβλ. Β' Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς 2, p. 335 A, Ἄ-  
 8r θήναιος, / Δειπνοσοφιστῶν XV 52, 697 A).

Τὸ ἰδανικὸ λοιπὸν τοῦ ἀνθρώπου στὴν κλασσικὴ ζωγραφικὴ εἶναι νὰ εἶναι ἄνθρωπος μὲ τὰ ὅλα του, νὰ μὴν ἔχει ἰδιαίτερα ἐξατομικευμένα χαρακτηριστικά, ἀλλὰ νὰ εἶναι στὸ πρόσωπο τοῦ θεοῦ ἢ τοῦ ἥρωα ἡ τέλεια ἀνθρώπινη μορφή. Σ' αὐτῆ τὴν ἀπαίτησιν ἀνταποκρίθηκε καλύτερα ἀπ' τὶς ἄλλες τέχνες ἡ γλυπτικὴ ποῦ εἶχε τὸ πλεονέκτημα νὰ δείχνει τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ὄχι μόνον ἀπὸ μιὰν ὄψιν, ἀλλὰ ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὰς του καὶ ἔτσι νὰ φανερώνει καὶ τὴν τελευταία λεπτομέρεια. Στὸ θέμα τῆς λεπτομέρειας τὴν συναγωνίστηκε ὅμως καὶ ἡ ζωγραφικὴ ἀκολουθώντας τὴν ἴδια πολιτικὴ τάσιν ποῦ δὲν ἐπέτρεπε τὴν παραγνώριση κανενὸς ἀπὸ τοὺς μετόχους τοῦ κράτους στὴν ἐκτίμησιν τῶν γενικῶν ὑποθέσεων. Ἡ αἴσθησιν αὐτῆ τῆς λεπτομέρειας—κάτι ποῦ δὲν τὸ βλέπουμε σὲ καμιὰ προγενέστερη ἢ σύγχρονῃ ἀνατολικῇ τέχνῃ—δείχνει ὡς κατάστασιν καὶ ὡς ἀπαίτησιν τῆ σημασιολογικῆ ἐξίσωσιν τῶν πολιτῶν στὸ αὐτόνομο κοινωνικὸ τους πλαίσιο.



- 9τ / "Αν όμως η ζωγραφική υστερούσε απέναντι στην πλαστικότητα της γλυπτικής και προσπαθούσε με κάθε τρόπο να μιμηθῆ με την ψευδαίσθηση τῶν χρωμάτων τὴν τρίτη διάσταση, δίνοντας ἔτσι στὶς ἀπεικονίσεις τῆς προοπτικῆς βάθος, κάτι ποὺ γινόταν γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, τὴν ξεπερνοῦσε όμως στὴν κινητικότητα ποὺ μποροῦσε νὰ δώσει στὶς μορφές τῆς. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀνατολικὴ παράδοση ποὺ παρουσίασε καλλιτεχνικὰ τὴν στατικότητα, τὴν εὐχὴ τῆς ἀκινήσιας τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου, στὴν Ἑλλάδα ἡ ζωγραφικὴ ἔδειξε τὸ δρόμο γιὰ ὅλες τὶς κινούμενες μορφές τῆς τέχνης στὴν κατοπινὴ ἱστορία. Δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ γίνει ἀλλιῶς, ἀφοῦ ἡ ἀλλαγὴ σ' ὅλες τὶς δομές τῆς ζωῆς γινόταν ἀσταμάτητα μὲ γρήγορο ρυθμὸ καὶ ἔπρεπε νὰ γίνει μὲ πῶς μεγάλη ἀκόμα ταχύτητα, ὅσο ἐνισχύονταν ἡ κοινωνικὴ αἰσιοδοξία. "Αν ὁ Δαίδαλος ξεκόλλησε πρῶτος τὰ πόδια καὶ τὰ χέρια στὰ ἀγάλματά του, τὸ εἶχε δεῖ νὰ τὸ κάνουν πρῶτα οἱ ἀγγειογράφοι τῆς ἐποχῆς του, ποὺ ἔδιναν στὸν Ἡρακλῆ ὅλη τὴ δυναμικότητα ποὺ /
- 10τ χρειαζόταν γιὰ νὰ ὑποτάξει μὲ τὴν ἀπαράμιλλη ρώμη του τὰ αἰμοβόρα σύμβολα τῆς ἀπαράδεκτης ἐξουσίας.

Στὸ τέταρτο καὶ τελευταῖο τῆς ἐπίπεδο ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ θὰ ἐντυπωσιασθῆ ἀπὸ τὴν ὑπέρμετρη δύναμη ποὺ θὰ πάρουν αὐθαίρετα στὰ χέρια τοὺς ὀρισμένοι ἄνθρωποι καὶ θὰ προσπαθῆσει νὰ τοὺς ἀποδώσει στὰ φυσιογνωμικὰ τοὺς χαρακτηριστικὰ. Καθὼς μάλιστα θὰ διαλύονται οἱ πολιτικοὶ καὶ παράλληλα οἱ ἐθνικοὶ δεσμοὶ στὶς ἀνάμεικτες καινούργιες πόλεις, ποὺ ἴδρυσαν ὁ Ἀλέξανδρος καὶ οἱ διάδοχοί του ἀκριβῶς γι' αὐτὸ τὸ λόγο, γιὰ νὰ μὴν ὑπάρχουν δηλαδὴ πυρῆνες ἀντιστάσεως στὰ κράτη τοὺς, ὁ κάθε ἄνθρωπος θὰ φανῆ ξεχωριστὸς ἀπὸ τὸν ἄλλο καὶ θὰ θέλει νὰ δεῖ στὴν τέχνη πρῶτα ἀπ' ὅλα τὸν ἑαυτό του σὲ ὅ,τι τὸν διακρίνει ἀπ' τοὺς διπλανούς του. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς βιογραφίας στὴ λογοτεχνία καὶ τῆς προσωπογραφίας στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ἡ ἐποχὴ ποὺ θέλει ἀκόμα καὶ τὸν Οὐρανό, τὸν πρῶτο θεὸ τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας «ἐπιεικῆ τινα ἄνδρα καὶ εὐεργετικὸν καὶ τῆς τῶν ἀστρῶν κινήσεως ἐπιστήμονα» (Διόδωρος Σικελιώτης, VI 1, 8).

- 11τ / Παράλληλα όμως μ' αὐτὴ τὴν τάση θὰ ἐπικρατήσῃ μιὰ διαρκῶς μεγαλύτερη ἀπέχθεια γιὰ τὰ φαινόμενα τῆς ζωῆς, μιὰ τάση φυγῆς ἀπ' τὸν κόσμον σὲ μιὰν ἄλλη περιοχὴ ἀνεκτὴ γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ μόνον μερικὰ σύμβολα θὰ μποροῦσαν νὰ τὴν ὑποδηλώσουν. Παρ' ὅτι τὸ πρᾶγμα δὲν ἔχει μελετηθῆ ἀκόμα ιδιαίτερα, ἡ Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ προχώρησε στὴ λεγόμενη «ἀφηρημένη» ζωγραφικὴ κάτι πολὺ φυσικὸ γιὰ τὴ δυστυχία ποὺ αἰσθανόταν ὁ ἄνθρωπος σ' ἓναν κόσμον ποὺ τὸν πονοῦσε μὲ ὅλες τὶς ὀψεις του, ἀφοῦ δὲν τὸν ἄφηνε νὰ ζήσει ὅπως αὐτὸς νόμι-

- ζε πώς του ταίριαζε. Στη «Φυσική Ιστορία» του Πλίνιου υπάρχει ανάμεσα σε άλλες πληροφορίες για τη ζωγραφική της εποχής του και το έξης ανέκδοτο: «Ο Πρωτογένης ζούσε στη Ρόδο. Όταν κάποτε έφτασε με πλοίο εκεί ο Άπελλής επιθυμώντας να γνωρίσει τα έργα ενός ανθρώπου, που του ήταν ως τότε γνωστος μόνο από τη φήμη, πήγε άμέσως στο εργαστήριό του. Αυτός δεν ήταν εκεί, βρήκε όμως επάνω
- 12r στον τρίποδα / ένα μεγάλο πίνακα έτοιμο για ζωγράφισμα να τον φυλάει μία γριά. Έκεινη τον ρώτησε ποιός ήταν αυτός που θα του έλεγε, όταν έρχόταν, πώς τον ζητούσε. «Αυτός έδω» απάντησε ο Άπελλής πιάνοντας ένα πινέλο και τραβώντας μια χρωματιστή γραμμή με μεγάλη δεξιοτεχνία επάνω στον πίνακα. Όταν γύρισε ο Πρωτογένης και η γριά του διηγήθηκε τα συμβάντα, λένε πώς ο καλλιτέχνης άμέσως είπε, μόλις είδε τη λεπτότητα της γραμμής, πώς ήρθε ο Άπελλής, γιατί κανένας άλλος δεν θα μπορούσε να καταφέρει κάτι τόσο τέλειο. Τότε ζωγράφισε με άλλο χρώμα μια πιό περίτεχνη γραμμή επάνω στην άλλη και είπε φεύγοντας στη γριά να δείξει σ' εκείνον, αν ξαναρχόταν, αυτή τη γραμμή και να προσθέσει πώς την έκανε αυτός που ζητούσε. Έτσι και έγινε. Ο Άπελλής ξαναγύρισε, είδε με ντροπή πώς είχε ξεπεραστή στην τέχνη του και έκοψε τις δυο γραμμές μ' ένα
- 13r τρίτο χρώμα αποκλείοντας έτσι τη / δυνατότητα να υπάρξει μεγαλύτερη τελειότητα. Τώρα λοιπόν όμολόγησε ο Πρωτογένης πώς υπήρχε καλύτερός του και έτρεξε στο λιμάνι να βρεί τον επισκέπτη του. Αποφασίστηκε άργότερα να μείνει ο πίνακας αυτός έτσι όπως ήταν για τις έρχόμενες γενιές και προκαλούσε πράγματι για πολύ καιρό το θαυμασμό όλων και πιό πολύ των καλλιτεχνών. Όπως πληροφορούμαι, κάηκε όμως στην πρώτη πυρκαϊά του αυτοκρατορικού παλατιού. Έκει τον είδαμε κι έμεις και τον θαυμάσαμε, γιατί σε όλο το μεγάλο του χώρο δεν περιείχε τίποτα άλλο εκτός από τις τρεις γραμμές που δύσκολα μπορούσε να τις συλλάβει το μάτι. Ανάμεσα στους περίφημους πίνακες των άλλων ζωγράφων φαινόταν σαν άδειος, αλλά γι' αυτόν ακριβώς το λόγο τραβούσε την προσοχή και ξεπέρασε σε φήμη
- 14r κάθε άλλο έργο» (XXXV 81-83). / «Η άφηρημένη αυτή τάση βρισκόταν πάντως σε άνοικτη αντίθεση με το χαρακτήρα που έπρεπε να πάρει στα Ρωμαϊκά χρόνια η ζωγραφική, όταν οι κοσμοκράτορες και οι ντόπιοι τοποτηρητές της έξουσίας φιλοτιμήθηκαν να δείξουν την άφροντισιά και την ήδονική όψη του κόσμου, να καθρεφτίσουν στους τοίχους του άρχοντικού τους την ιδεολογία της κοινωνικής τους υπεροχής. Η παράσταση θα ξαναπάρει γι' αυτό το λόγο διακοσμητικό χαρακτήρα, θ' απομακρύνει μεθοδικά κάθε δραματικότητα που μαρτυρούσε και θύμιζε άνασφάλεια και έτσι θα χάσει την πνευματι-

κόττητα που ακτινοβολούσε στην κλασική της περίοδο. Γι' αυτό και οι θεοί άκόμα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς θά γίνουν—καθώς θά πάρουν μελοδραματικές πόζες για νά τονίσουν τό μεγαλεῖο τους τῆ στιγμῆ που δὲν ἔπαιζαν κανένα πρακτικὸ ρόλο στῆ ζωῆ—κωμικά πρόσωπα κατ'ἀλληλα για ντεκόρ στοὺς δημόσιους χώρους, ἐκεῖ που διαδραματιζόντουσαν τὰ πολιτικά γεγονότα χωρὶς νά κατευθύνονται οὔτε ἀπὸ θρησκευτικές οὔτε ἀπὸ ἠθικές ἀρχές. Στὴν προσπάθειά της νά καλύψει ὅλες τὶς ἐπιφάνειες τοῦ ἐσωτερικοῦ μιᾶς οἰκοδομῆς, ἔτσι που ὁ ξεκομμένος ἀπὸ τὴν κοινωνική του βάση «ἐλεύθερος» καὶ πλούσιος πολίτης νά νομίζει πὼς ζεῖ σ' ἓναν παραμυθένιο κόσμο που δὲν εἶχε χωρὶς γιὰ τὸ φόβο, ἡ ζωγραφικὴ θά ἐπιχειρήσει νά ξαπλωθῆ καὶ στὸ πάτωμα, γεγονός που τὴν ἔκανε ν' ἀλλάξει μορφή καὶ νά δώσει τὴν ἐντολὴ τοῦ σχηματισμοῦ τῶν παραστάσεων σὲ μικρὲς καὶ μεγαλύτερες «ψηφίδες»,

15r / χρωματιστὰ γυαλιὰ καὶ πέτρες που ἡ κάθε μιά τους εἶχε ξεχωριστὴ ὑπόσταση, ἔστω καὶ ἂν ἔμπαινε ἀπὸ κάποια ἐξωτερικὴ βία σὲ μιὰ γενικὴ τάξη. "Ἄν λοιπὸν ὁ Πλίνιος νόμιζε πὼς ἡ ζωγραφικὴ στὴν ἐποχὴ του ἦταν «μιὰ τέχνη που πεθαίνει»?, ἔνοιουσε αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν κατάργηση τῶν χρωμάτων, που ἔνωσαν ἀδιάσπαστα μεταξύ τους τὰ παραστατικά θέματα, καὶ τὴν ἀντικατάστασή τους ἀπὸ ἀμετάβλητα στὴν ἀτομικὴ τους φύση ξεχωριστὰ κομμάτια τῆς ὕλης. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ τὰ «μωσαϊκά» δίνουν ὅμως μιὰ πιστὴ εἰκόνα τῆς κατατμημένης σὲ ἀνεξάρτητα μεταξύ τους ἄτομα ἑλληνιστικῆς καὶ ρωμαϊκῆς κοινωνίας που δούλευε μὲ διαταγές, ἀφοῦ οἱ ἀνάγκες τῶν ἀνθρώπων δὲν ὀδηγοῦσαν στὴν πολιτικὴ τους ἐκπλήρωση που θά εἶχε σὰν προϋπόθεση τὸ ξεπέρασμα τοῦ ἀτομικοῦ γιὰ χάρη τοῦ γενικοῦ συμφέροντος. "Ἄν ὅμως τὰ αἰτήματα τῶν ἀνθρώπων δὲν μπορούσαν κάτω ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ βία νά υλοποιηθοῦν σ' αὐτὴ τὴ ζωῆ, πῆραν μὲ τὸ χρόνο μιὰ κατευθύνση που ξεπερνοῦσε τὴ γῆ καὶ ὀδηγοῦσε γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τους στὸν οὐρανό. /

16r Ἐπειδὴ ὅμως ἡ ἀναχωρητικὴ αὐτὴ κίνηση ἀντιστεκόταν στοὺς πειρασμοὺς τοῦ κόσμου που πῆγαιναν νά δελεάσουν τὸν ἄνθρωπο, ἐπειδὴ στὴν οὐσία ὑποτιμοῦσε τὴν πραγματικότητα γιὰ χάρη μιᾶς ὑπερκόσμιας ζωῆς, ἀπέφυγε, ὅπου πῆρε ὀρατὴ μορφή, νά παραστήσει ὀτιδήποτε θύμιζε τὰ φυσικὰ φαινόμενα καὶ βιώματα καὶ συγκεντρώθηκε σὲ ὀρισμένα σύμβολα που χρησίμευαν σὰν βατῆρες γιὰ τὸ οὐράνιο ἄλμα. Μερικὰ λοιπὸν σχήματα καὶ ζῶα, που εἶχαν στὸ μεταξύ ἀποκτήσει θρησκευτικὴ σημασία, ἔπαψαν στὴν εἰκονικὴ τους παράσταση νά δηλώνουν αὐτὸ που ἔδειχναν καὶ ἔγιναν ἀφορμὲς γιὰ νά δηλωθεῖ τὸ "Ἄγιο στὸν ἀπαράστατο χαρακτήρα του. Τὴν ἐξέλιξη αὐτὴ ἐνίσχυσε καὶ τὸ γεγονός ὅτι τὰ ἐπιβλητικὰ πρόσωπα τῆς κοσμικῆς ἐξουσίας καὶ τῆς ἐπίσημης θρησκείας ἀποτύπωναν

- τῆ φυσιογνωμικῆ τους μορφή στοὺς δημόσιους χώρους ἔτσι ὥστε— ἀπὸ ἀντίδραση—τὸ καινούργιο πνεῦμα τῆς εὐσέβειας ν' ἀρνηθῆ στὴν τέχνη του τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο καὶ νὰ τὸ ἀντικαταστήσει μὲ ἀπλὲς ἐνδείξεις ἀπὸ τὴν καινούργια ἱερῆ παρακαταθήκη ποῦ διαδεχόταν τὴν παραδοσιακὴ εὐλάβεια. Ὁ σταυρὸς καὶ τὸ ψάρι γιὰ τὸν Χριστό, τὰ πρό-
- 17r βата γιὰ τοὺς ἀπόστολους, ἀετοὶ καὶ λιοντάρια γιὰ τοὺς εὐαγγε/λι-  
στές, ἡ κληματαριά γιὰ τὴν Ἐκκλησία, ὀδηγοῦν μὲ τὴν ὄψη τους σὲ θεῖα νοοῦμενα. Μετὰ τὸν τέταρτο μ.Χ. αἰώνα ὅμως ὁ συγκεκριμένος ἄνθρωπος θὰ καθιερωθῆ καὶ πάλι θρησκευτικὰ, θὰ διοικήσει τὴν ἀδελ-  
φότητα τῶν πιστῶν ἢ θὰ ἐξαγιασθῆ καὶ μὲ τὴν ἀπεικόνισή του θὰ νου-  
θετεῖ τοὺς χριστιανούς νὰ τὸν μιμηθοῦν στὸν ἠθικὸ ἀγώνα ποῦ ἔκανε  
νὰ μὴν ὑποχωρήσει στίς βίαιες πιέσεις ἢ τίς παραπειστικὲς ὑποβο-  
λὲς καὶ πρὸ πάντων νὰ νικήσει τὸ σῶμα του ἀγνοώντας τίς βιολογικὲς  
του ἀπαιτήσεις ποῦ τὸν ἐμπόδιζαν νὰ ζήσει πνευματικὰ, ὅπως θὰ γι-  
νόταν ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατο. Ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ περιώρισε στὴ ζωγρα-  
φικὴ τὰ σύμβολα καὶ τῆς ἀνέθεσε νὰ ὑπεθυμίσει μὲ τοὺς παραδειγ-  
ματικὸς ἀνθρώπους τὴν ἄσκησι ὡς προετοιμασία γιὰ τὴν παραδεί-  
σια ὑπαρξή. Ταυτόχρονα καὶ καθὼς ἡ Ἐκκλησία φαινόταν νὰ κυριαρ-  
χεῖ στὴ διοίκησι τῆς αὐτοκρατορίας φανερώθηκε καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ  
παντοδύναμου Χριστοῦ μὲ ὄση τοῦ ταίριαζε μεγαλοπρέπεια καὶ μὲ αὐ-  
στηρὴ ἢ γαληνεμένη ὄψη ἀνάλογα μὲ τὴν ἀνασφάλεια ἢ τὴ σιγουριά  
ποῦ ἐνωθε ὁ χριστιανικὸς κόσμος ἀπέναντι στοὺς ἐσωτερικοὺς—αἰ-  
ρέσεις—ἢ τοὺς ἐξωτερικοὺς του ἐχθρούς, τοὺς Πέρσες, τοὺς Ἄραβες  
ἢ τοὺς Σταυροφόρους καὶ ἀργότερα τοὺς Τούρκους. Σημασία ἔχει πά-  
ντως γιὰ τὴ βυζαντινὴ ἀγιογραφία τὸ γεγονὸς πὼς δὲν κατέφερε νὰ
- 18r ἐξαγιασῆ τὴ φύσι καὶ νὰ τῆς δώσει θέση στὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ / τὴν  
ὑποκατέστησε στὴν εἰκόνα μὲ τὸ χρυσὸ φόντο ποῦ ὑπεθυμίζε στοὺς  
εὐσεβεῖς τὸ βασιλείο τοῦ φωτός. Ἡ ἀνεικονικὴ αὐτὴ τάσι ἀπέναντι  
στὴν πραγματικότητα φανερώνει βέβαια καὶ τὴ σημιτικὴ—γενικώτερα  
νομαδικὴ—νοοτροπία ποῦ ἀπαγόρευε τὴν παράστασι τῶν πραγμάτων  
γιὰ νὰ ἐξουδετερώσει τὴ μαγικὴ διάθεσι, τὴν ἀπόκρουσι δηλαδὴ τῶν  
κινδύνων μὲ συμβολικὲς πράξεις τὴ στιγμὴ ποῦ μονάχα ἡ ἀλληλεγγύη  
καὶ ἡ ἀγωνιστικὴ ζωὴ ἔφεραν ἀποτέλεσμα στὴν ἄστεγη μετακινού-  
μενη κοινωνία. Δείχνει ὅμως παράλληλα καὶ τὴ διαφοροτικὴ τοποθέ-  
τησι τῆς χριστιανοσύνης ἀπέναντι στὸν κόσμο ποῦ δὲν τὸν ἀντιμετω-  
πίζει στὴν ἀπτή καὶ ὄρατὴ του ἐμφάνισι, ἀλλὰ τὸν ἀξιολογεῖ καὶ τὸν  
ἀπορρίπτει γιὰ χάρι μιᾶς ἀληθινότερης ζωῆς. Τὸ φωτεινὸ λοιπὸν πλαί-  
σιο, μέσα στὸ ὁποῖο τοποθετοῦνται τὰ ἱερὰ πρόσωπα, εἶναι οὐσιαστι-  
κὰ ἡ πρώτη στὴν ἱστορία συνειδητὴ ἀπόρριψι τῶν δεδομένων τῆς ἐ-  
μπειρίας ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ, ἡ πρώτη μεθοδικὴ ἀφαίρεσι ἀπὸ τὰ φυ-

σικά φαινόμενα πού μόνο σέ σπάνιες περιπτώσεις αποκτοῦν στή βυζαντινή ἀγιογραφία κάποια σχηματική ὄψη.

19r Στή Δύση θά κυριαρχήσει μέ τή Ρωμανική τέχνη τὸ / πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, θά ἔχει ὅμως σέ ἀντίθεση μέ τὴν Ἐκκλησία τῆς ἀνατολῆς θά πάρουν δαιμονικὲς διαστάσεις. Ὁ παγανικὸς κόσμος δὲν θά ὑποκύψει ἐδῶ χωρὶς ἀντίσταση καὶ ἡ Ἐκκλησία (πού θά καταφέρει μέ πολιτικὰ μέσα καὶ τὴν ὠμὴ βία νὰ ἐπιβάλλει τὴ χριστιανικὴ πίστη) θά ἔχει νὰ παλέψει μέ τὶς ζωντανὲς ἐθνικὲς παραδόσεις. Στους χώρους λοιπὸν πού θά ἐπικρατήσει ἐκκλησιαστικὰ ἡ Ρώμη, ὁ «αἰὼς τοῦ ἀνθρώπου» θά πάρει ἐπιτακτικὴ ὄψη μέ ὅλο καὶ πῶς ἔντονα πατρικὰ χαρακτηριστικὰ. Δίπλα του θά ἔχει τὰ στρατεύματά του χωρισμένα σὲ τάγματα κάτω ἀπὸ τὶς διαταγὲς τῶν ἀρχαγγέλων καὶ ἀπέναντί του τερατώδη ὄντα πού ἔπρεπε νὰ ἐκμηδενιστοῦν—ὅπως θά γινόταν στὸν οὐρανὸ—μέσα σὲ φοβισμένες καρδιὲς τῶν πιστῶν. Στὴ γλυπτικὴ μάλιστα περισσότερο ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τὰ φρικτὰ γεννήματα τῆς τρομοκρατημένης χριστιανικῆς φαντασίας θά πάρουν θέση στους πυλώνες καὶ τὰ κιονόκρανα τοῦ ναοῦ σὰ νὰ ἠθέλαν νὰ δείξουν στους εὐσεβεῖς πὼς δὲν μποροῦσαν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴν ψυχοφθόρα παρουσία τους, οὔτε μέσα στὸ σπῆτι τοῦ θεοῦ.

20r / Ὁ Χριστὸς λοιπὸν δὲν κατάφερε τελικὰ νὰ καλύψει στή Δύση ὅλες τὶς ἀνθρώπινες δραστηριότητες. Ἀναγκάστηκε μάλιστα στὴν ἀρχὴ νὰ ὀχυρωθῆ μέσα σὲ κάστρα μέ ψηλοὺς τοίχους καὶ παράθυρα σὰν πολεμιστρες, πού μόνο μέ τὶς καμάρες πάνω ἀπὸ τὶς πόρτες καὶ τοὺς μικροὺς θόλους, πού σύντομα ἐξαφανίστηκαν, μαρτυροῦσε τὴν ἀνατολικὴ του προέλευση στους τόπους πού λατρευόταν. Ἐδειξε βέβαια ὅλη του τὴ δύναμη καὶ τὴν ἀποφασιστικότητά του νὰ λυγίσει τὴν παγανικὴ ἀντίσταση στὸ ἄτεγκτο πρόσωπό του σὰν ἀρχηγὸς τῶν ἀγγελικῶν δυνάμεων, σιγά-σιγά ὅμως (ὅσο κατάφερε μέ τὸ κύρος πού ἔδινε σὲ βαρβάρους βασιλιάδες νὰ κτίζει προφυλακὲς σὲς χώρες πού ἀγωνιζόταν νὰ κατακτήσει καὶ νὰ ἐξασκεῖ ἢ νὰ ἐγκρίνει τὴ διοίκηση μέ τοὺς ἀπεσταλμένους του ἀπὸ τὴ Ρώμη) παραχώρησε σημαντικὸ μέρος τῆς

21r ζωγραφικῆς του προβολῆς στή μητέρα του πού / δεχόταν τὶς παρακλήσεις γιὰ συγχώρεση καὶ δὲν ὑπολόγιζε τὴν ἀξιοσύνη τοῦ ἀνθρώπου, γιὰ νὰ τοῦ συμπαρασταθῆ σὲς δύσκολες στιγμὲς του. Τὸ θηλυκὸ αὐτὸ στοιχεῖο τῆς στοργῆς παρουσιάστηκε ὅμως στὸν ἀνθρώπινο χαρακτήρα του καὶ δὲν ἐξαυλώθηκε ἀπὸ τὸ ἀσκητικὸ πνεῦμα πού ἀποστῆνε στὸ Βυζάντιο τὶς ζωντανὲς μορφές.

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού ὁ χριστιανισμὸς ἔπαψε στή Δύση ν' ἀγωνίζεται γιὰ τὴν ἐπιβολή του, παρουσιάζονται στὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη δύο

- ἀντίθετα και ἰσοδύναμα χαρακτηριστικά, α) ἡ συμφιλίωση μὲ τὴ φύση και β) ἡ προσπάθεια νὰ κοποῦν οἱ δεσμοὶ μὲ τὴ γῆ. Ἐνῶ ἡ πρώτη τάση μὲ τὴ νατουραλιστικὴ τῆς ἔκφραση ἀναβίωσε τὴν παλιὰ ἐκτίμησιν τοῦ ἐμπειρικῶ κόσμου και μὲ τὴν ψυχολογικὴ ἐξισορρόπηση τοῦ ἀνθρώπου ἔδειχνε τὴν εὐχαριστησὴ του ἀπὸ τὸν τρόπο πὸ ζοῦσε, ἡ δευτέρη μαρτυροῦσε μὲ τὴ φυγὴ τῆς πρὸς τὰ πάνω ἕναν ἀξόδευτο δυ-
- 22r ναμισμὸ πὸ μὲ τὴν ἐμπορευματοποι/ηση τῆς οἰκονομίας ὕστερ' ἀπ' τὸν 11ο αἰῶνα γινόταν συνεχῶς ἰσχυρότερος. Μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κινήτου ἰστίου, τοῦ σύγχρονου ναυτικῶ τιμονιοῦ και τῆς πυξίδας πὸ παρουσίασαν τὴν ἀνοικτὴ θάλασσα ὡς ἐγγύηση γιὰ τὶς πὸ παράτολμες ἐπιχειρηματικὲς ἐκστρατεῖες ὁ εὐρωπαϊκὸς κόσμος ἀρχίζει νὰ ταράζεται ἀπὸ συναρπαστικὰ ὄνειρα γιὰ πλοῦσιους μακρινούς τόπους πὸ βρισκόντουσαν στὰ χέρια τῶν ἀπίστων και ἔπρεπε μὲ κάθε θυσία νὰ ἐλευθερωθοῦν. Τὸ ζεῦξιμο τοῦ ἀλόγου τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τρόπο πὸ νὰ τετραπλασιάζεται ἡ ἐλκτικὴ του δύναμη και ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ νεροῦ τῶν ποταμῶν μὲ τοὺς ὑδρόμυλους εἶχαν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν αὐξηση τῆς γεωργικῆς παραγωγῆς και τῆς βιοτεχνίας, τὴν ἀνάπτυξη ὀδικῶ δικτύου και τὴν ἀνταλλαγὴ ὄχι μόνο τῶν προϊόντων τῆς δουλειᾶς, ἀλλὰ και τῶν γνώσεων, τῶν ἐκτιμήσεων και τῶν ἀξιώσεων, πράγμα πὸ ἔδειχνε πρὶν ἀπ' ὅλα τὴ στενότητα τῶν τοπικῶν θεσμῶν
- 23r ἀσφαλείας και τῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴ ζωὴ και τὸν κό/σμο. Ἡ δυσανασχέτηση αὐτὴ πὸ συγκρουόταν ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ μὲ τὰ ξεπερασμένα κοινωνικὰ σχήματα και ἔφερνε σὲ ἀντιπαράθεση τὰ καινούργια δεδομένα τῆς ζωῆς ἔδωσε ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ μιὰ ὄθηση πρὸς τὸν οὐρανὸ πὸ δὲν περιοριζόταν ἀπὸ σύνορα και δὲν γνώριζε τὴ γῆϊνη βαρύτητα. Ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ αὐτὴ ἀναταραχὴ ἔπεσαν οἱ τοῖχοι τῶν ναῶν και μιὰ πὸ δὲν χρειαζόντουσαν γιὰ τὴν ἀμυνα σὲ καταπατημένες περιοχές, ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ ἐγχρωμα γυαλιὰ δεμένα μεταξὺ τους μὲ μολύβι, ἔτσι πὸ νὰ παριστάνουν τὶς ἱερὲς ἱστορίες ὅπως τὶς καταλάβαιναν οἱ ἀνθρωποι πὸ δὲν ἤξεραν νὰ διαβάσουν λατινικὰ και ἔβλεπαν τὴ δικὴ τους πραγματικότητα νὰ καθρεφτίζεται μέσα στὸ σπῆτι τοῦ θεοῦ. Καθῶς τὸ φῶς ἔδινε στὶς ἐγχρωμες διαφάνειες ὅλη τους τὴ λαμπρότητα, ὁ ναὸς γινόταν τὸ μεταφυσικὸ περιβάλλον
- 24r τοῦ ἀνθρώπου πὸ νόμιζε πῶς ὑποδεχόταν / τὸ βασιλεῖο τοῦ φωτὸς στὴν πὸ ἱερὴ του ὄψη. Τὴν ἴδια στιγμὴ ἐνωθε πῶς ἡ πολύχρωμη αὐτὴ λάμψη τὸν τραβοῦσε κοντὰ τῆς, πῶς εἶχε τὴ δύναμη νὰ τὸν ἀπαλλάξει ἀπὸ τὶς μικρότητες τῆς ζωῆς. Ἡ ἀνάταση αὐτὴ πῆρε γι' αὐτὸ τὸ λόγο σύντομα τὸ πὸ κατάλληλο σχῆμα πὸ μπορούσε νὰ τὴν παραστήσει, χωρὶς νὰ χάσει τὴν ἀρχιτεκτονικὴ του λειτουργία, καθῶς συμβολίστηκε στὰ παράθυρα και τοὺς πυλῶνες σὰν σπασμένο τόξο γυ-

ρισμένο πρὸς τὸν οὐρανὸ καὶ καθὼς γέμιζε μέσα καὶ ἔξω τὸ ναὸ μὲ κάθετες γραμμὲς ἀπὸ αὐλακώσεις, ἀντερείσματα καὶ πύργους ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ γοτθικὴ «δομική».

- Στὴν πραγματικότητα ὁ ἄνθρωπος τοῦ δωδέκατου καὶ τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα θέλησε νὰ ἐξαγιάσει αὐτὸ ποὺ πῆγαινε νὰ κατακτῆσει, τὸ φυσικὸ του περιβάλλον, ὅπως τὸ ἔβλεπε καὶ τὸ ἔπιανε ὁ ἴδιος μὲ τὰ μάτια του καὶ τὰ χέρια του. Γι' αὐτὸ καὶ / δὲν εἶναι παράξενο πῶς αὐτὸς ξανάφερε στὴν εὐρωπαϊκὴ ἱστορία τὴν δλόσωμη γλυπτικὴ μορφή μετὰ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα. Ἡ τέχνη δὲν ἔχει τῶρα γιὰ σκοπὸ νὰ συμβολίσει μὲ ἰδανικὰ σχήματα τὸ ἀόρατο, ἀλλὰ ν' ἀνεβάσει στὴ θεία σφαίρα τὰ ὄρατὰ ὄντα σὰν στολίδια στὴν ἀρχὴ καὶ σὰν κεντρικὸ τῆς θέμα σὲ λίγο ποὺ ὁ εὐρωπαϊκὸς κόσμος θ' ἀρχίσει νὰ βασιζέται στὶς ἀκατοχύρωτες θρησκευτικὰ πολιτικὲς καὶ οικονομικὲς του δυνάμεις. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ ἅγιες μορφὲς θὰ πάψουν σιγὰ-σιγὰ νὰ τονίζουν ὅ,τι περιέμενε τὸν ἄνθρωπο μετὰ τὴ ζωὴ, γιὰ νὰ δείξουν τὴν ἴδια του τὴν ὑπαρξὴ στὰ φυσικὰ τῆς μέτρα. Ὅπως εἶχε συμβεῖ κάποτε στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, ὁ θεὸς ἐξανθρωπίζεται τῶρα στὴν Εὐρώπῃ γιὰ δευτέρη φορὰ καὶ μαζί του ἀποθέτουν / τὰ ὑπερφυσικὰ τους χαρακτηρι-
- 25r
- 26r

- στικὰ καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἱερὰ πρόσωπα.
- Στὸν ἐξανθρωπισμὸ αὐτὸ θὰ συμβάλει ἀπὸ τὴν πρώϊμη «Ἀναγέννηση» (ἐννοεῖται τοῦ Ἑλληνορωμαϊκοῦ πολιτισμοῦ) μὲ πολὺ ζῆλο ἢ ζωγραφικὴ δίνοντας στὶς παραστάσεις τῆς ὅσο γινόταν μεγαλύτερη φυσικότητα. Μὲ σκιές, ἀποχρώσεις καὶ μεθοδικὰ μελετημένους ἀναλογίους θὰ δημιουργήσῃ τὴν ψευδαίσθησιν πῶς ὁ Χριστὸς, οἱ ἄνθρωποι ἢ τὰ πράγματα ποὺ εἶχε γιὰ θέμα τῆς βρισκόντουσαν μπροστὰ στὸ θεατὴ τους σὰ νὰ ἦταν στὶς ἀληθινές—ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη πείρα καθορισμένες—διαστάσεις τους. Ἰδιαιτέρου ρόλου σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια θὰ παίξει ἕνας σχηματικὸς ὑπολογισμὸς γιὰ τὴν παράστασιν τοῦ βάρους, ποὺ ἢ ἐντύπωσιν ποὺ προκάλεσε θὰ συναρπάσῃ τὴν τέχνη τόσο πολὺ, ὥστε νὰ νομίζει κανεὶς πῶς τὸ ὑπόλοιπο θέμα τῆς χρησίμευε μόνον σὰν πρόσφασι γιὰ τὴν ἀπόδειξιν τῆς ἐκπληκτικῆς / ὀφθαλμαπάτης. Ἡ «προοπτικὴ» εἶναι ἡ μεγάλη ζωγραφικὴ ἐπανάστασι τῶν ἀνθρώπων ποὺ θέλουν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ ἄμεσο κοινωνικὸ τους περιβάλλον καὶ νὰ προχωρήσουν στὸ ἄγνωστο ποὺ ἀνοίγεται μπροστὰ τους στὴ μυθικὴ του ἀπεραντοσύνη. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πῶς οἱ γραμμὲς τῶν ἀντικειμένων ποὺ συγκλίνουν στὸ κέντρο καὶ ὀδηγοῦν τὸ μάτι πίσω ἀπὸ τὸ εἰκονιζόμενον γεγονός εἶναι ἡ ὀπτικὴ συνέχεια τῶν Σταυροφοριῶν στὸ χῶρον τῆς ἀτομικῆς φαντασίας. Καθὼς μάλιστα τὰ παραστατικὰ στοιχεῖα—ἄνθρωποι, χτίσματα καὶ φυσικὰ ὄντα—σχετίζονται μετὰξὺ τους ἔτσι, ὥστε νὰ δείχνουν τὸν κόσμον ἀπὸ τὴν ἀποψη ἐμείνου ποὺ τὸν πα-
- 27r

ρατηρεῖ, ἀναγγέλλουν μὲ τὴ συγκεντρωτικὴ τους διάταξη τὸν ὑποκειμενικὸ παράγοντα στὴν εὐρωπαϊκὴ ἱστορία. Ἐνῶ τὸ χρυσὸ φῶντο περιόριζε ὡς τότε τὸ βλέμμα στὴν παράσταση ποὺ φαινόταν ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς ἢ ἴδια στὴ συνήθως μετοπικὴ τῆς ὄψης, τώρα τὸ θέμα εἶναι συνάρτηση τῆς ὀπτικῆς γωνίας αὐτοῦ ποὺ τὸ βλέπει.

- 28r / Μὲ τὸ κεντρομόλο βλέμμα ποὺ ἀποτυπώνεται στὸν ἔγχρωμο πίνακα μετατίθεται τὸ σημασιολογικὸ βάρος τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸ πρῶτο πλάνο στὸ δεύτερο, ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο γεγονός στὸν φυσικὸ του περίγυρο, ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ ἀξία στὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότη-  
τα. Ἡ «divina prospettiva» ἐξαφάνισε δηλαδὴ τὴν πνευματικὴ σημασία τῆς εἰκόνας καὶ τὴν ἔκανε μαχητικὸ ἐπιχείρημα μιᾶς συνείδη-  
σης ποὺ προσανατολιζόταν στὴν πραγματικότητά, ὅπως τὴν ἤξεραν οἱ αἰσθήσεις. Τὰ θεῖα πρόσωπα χάνουν γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς Ἀναγέννησης καὶ ἔπειτα τὴν ἱερατικὴ τους μεγαλοπρέπεια, γιὰ  
νὰ ἐνταχθοῦν σ' ἓνα εἰκαστικὸ πλαίσιο ποὺ δὲν ἀνεχόταν παρὰ μόνον  
τις φυσικὲς καταστάσεις καὶ τὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς. Οὐσιαστικὰ δὲν  
ἐνδιέφερε ἡ παράσταση ἑνὸς γεγονότος ποὺ εἶχε συμβῆ κάποτε, ἀλλὰ  
ἡ πιστὴ ἀποτύπωση τοῦ παρόντος κόσμου στὶς γνωστές, ἀλλὰ παρα-  
29r γνωρισμένες διαστάσεις του. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ /περιορίζει  
ὄλο καὶ περισσότερο τὴν ὑπόθεση στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, γιὰ νὰ  
δοθῆ ὅσο γίνεται μεγαλύτερος χῶρος στὴν κατασκευὴ τῶν πραγματι-  
κῶν καταστάσεων. Γιὰ τὴν ἴδια αἰτία μάλιστα ἡ ζωγραφικὴ ἐπιχει-  
ρεῖ στὴν Ἀναγέννηση νὰ συνθέσει ἕναν<sup>8</sup> κόσμον ποὺ τὰ κύρια χαρακτη-  
ριστικά του νὰ μὴν ἀνάγονται σὲ μιὰ δημιουργικὴ ἀρχὴ ἔξω ἀπὸ τὸν  
ἄνθρωπον, ἀλλὰ νὰ εἶναι τὰ δικά του ἔργα, τὰ κατορθώματα τῆς φαντα-  
σίας του καὶ τῆς τεχνικῆς του δύναμης. Στὸν «Εὐαγγελισμό» π.χ. τοῦ  
Carlo Crivelli (μετὰ τὸ 1470) τὸ ἐπεισόδιο περιορίζεται στὴ δεξιὰ  
γωνία τῆς εἰκόνας ποὺ παρουσιάζει στὴν... ἓνα ἐκπληκτικὸ ἀρχιτεκτο-  
νικὸ συγκρότημα. Τὸ «κονοστρουκτιβιστικὸ» αὐτὸ πνεῦμα χρειάστη-  
κε λοιπὸν τὴν ἐνίσχυση τῆς ἀριθμητικῆς καὶ τῆς γεωμετρίας καὶ ὅταν  
πῆρε θεωρητικὴ μορφή, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς ἐργασίας τοῦ Pier-  
ro della Francesca «Tractatus de prospectiva pingendi», (πρὶν  
30r ἀπὸ τὸ 1492) βασίστηκε σὲ μαθηματικούς ὑπολόγισμούς.

Ἄν ὅμως ἡ τάση τῆς ἐποχῆς ἦταν νὰ μειώσῃ τὴ σπουδαιότητα τῆς  
ἱερῆς ἱστορίας καὶ νὰ συγκεντρώσῃ τὴν προσοχὴ στὴν ἐπίκαιρη φυ-  
σικὴ καὶ ἀνθρώπινη πραγματικότητά ποὺ δὲν εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ θαύ-  
ματα, γιὰ νὰ συγκροτηθῆ, ἀλλὰ βασιζόταν στὴν ὀρθολογικὴ σκέψη,  
τὴ φυσικὴ νομοτέλεια καὶ τὶς μηχανικὲς δυνατότητες, δὲν ἦταν καθό-  
λου παράξενο ποὺ ζήτησε νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ ναό, νὰ ξεκολλήσῃ ἀπὸ τὸν  
τοῖχον, νὰ γίνῃ φορητὴ παράσταση, μιὰ ἐμπειρικὴ ἀπόδειξη τῶν πρα-



γμάτων που ίσχυαν από μόνα τους ή επειδή τὸ ἤθελε ὁ ἄνθρωπος, (ὅπως ἀκριβῶς τὸ βιβλίο που τὴν ἴδια ἐποχὴ πολλαπλασιαζόταν μὲ τὴν τυπογραφία, γιὰ νὰ ξυπνήσει τὰ πνεύματα μὲ τὴν ἀναφορά του σὲ ὅτι μποροῦσε νὰ κατανοηθεῖ ἀπὸ τὸν καθένα). "Ἔτσι λοιπὸν καὶ ἡ τοιχογραφία μεταφέρθηκε στὸ ξύλο καὶ ἀργότερα στὸ πανί, γιὰ νὰ ἐγκατασταθῆ στὸν πύργο τοῦ φεουδάρχου, στὰ σπίτια τῶν ἀστῶν καὶ τὰ δημόσια καταστήματα ἐκθειάζοντας / αὐτὴ τὴ φορὰ τὶς προϋποθέσεις μιᾶς ἐξουσίας που ἤθελε νὰ ἔχει πανανθρώπινη ἰσχύ, ἀφοῦ στηριζόταν στὴ λογικὴ καὶ τὴν πείρα.

Μὲ τὴν ἀποβολὴ τῆς θρησκευτικῆς τῆς περιβολῆς ἡ ζωγραφικὴ ἐγκαινιάζει τὴν καθαρὰ κοσμικὴ καὶ βασικὰ πολιτικὴ τῆς ἱστορία. Ἄπὸ τῶρα καὶ στὸ ἐξῆς δὲν θὰ περιοριστῆ στὴν εὐσέβεια καὶ δὲν θὰ καθρεφτίσει τὴ μνήμη ἢ τὸ φόβο, ἀλλὰ τὶς κοινωνικὲς ἀνακατατάξεις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κόσμου. Ἡ μορφὴ τῆς γι' αὐτὸ τὸ λόγο θὰ εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν ἀκμὴ καὶ τὴν παρακμὴ τοῦ ἀστικοῦ κόσμου που τὴν ἔβγαλε ἀπὸ τὸ μοναστήρι, γιὰ νὰ τὴν κάνει δασκάλα, παραδουλεύτρα καὶ πόρνη καὶ τὴν βλέπει σήμερα που συγκλονίζεται ἀπὸ τὶς δικές του ἀντινομίες νὰ ξαναγίνεται Σίβυλλα, καθὼς τοῦ ἀπεικονίζει ὅ,τι δὲν θέλει νὰ δεῖ. Γιὰ αὐτὸ ξεπερνάει τὴν ... προοπτικὴ καὶ πει/ραματίζεται μὲ νέα σχήματα που νὰ ἔχουν οἰκουμενικὸ χαρακτῆρα καὶ νὰ μὴν ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ καὶ μόνον ἀντίληψη. Ἄν αὐτὴ τὴ στιγμή ἐπιχειρεῖ πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ παραστήσει—ἀντὶ γιὰ τὰ φαινόμενα τῆς ζωῆς—τὸ φρικτὸ καὶ τὸ παράλογο, τὸ χάος, στὶς πιὸ ἀπαράδεχτες καὶ ἀσύλληπτες ἐκφράσεις του, μαρτυρεῖ τὴν ἀνυπέροχτη ἀνάγκη που ἐπιβάλλει σ' ἐκείνους που ἔχουν ἐμπλακεῖ στὶς ἀπερίοριστες—ἠθικὰ καὶ διανοητικὰ—δυνατότητες τοῦ τεχνολογικοῦ πολιτισμοῦ νὰ δώσουν τὰ χέρια καὶ νὰ ρωτήσουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο τί πρέπει νὰ γίνεῖ. Ἄπὸ τὴ συντροφικὴ ἀνησυχία γεννήθηκε ὡς τῶρα στὰ περιορισμένα ἐποχικὰ τῆς πλαίσια ἡ φιλάνθρωπη τάξη.

## ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Οι αραβικοί αριθμοί με την ένδειξη γ στο αριστερό περιθώριο και η πλάγια γραμμή (/) στο κείμενο δηλώνουν τη σελιδαρίθμηση του χειρογράφου. Όπου στο κείμενο υπάρχουν πλάγιοι χαρακτήρες, στο χειρόγραφο υπάρχει υπογράμμιση. Τα αποσιωπητικά (δύο μόνο περιπτώσεις) σημαίνουν δυσανάγνωστη λέξη. Οι εκθέτες στο κείμενο δεν ανήκουν στον Σπ. Κυριαζόπουλο, αλλά στην επιμελήτρια της έκδοσης αυτού του χειρογράφου.

1. *M. τ. φ.*, A 1 980 a 1-2.

2. Στο χωρίο αυτό του Ηροδότου στις σειρές Oxford Classical Texts, Teubner, Budé και Loeb αντί του 'ποιησάμενος' υπάρχει η λέξη ' συναγείρας', αντί 'οὖν' 'νυν' και αντί 'αὐτονομίαν' 'αὐτονομίην'. Φαίνεται ότι ο Σπ. Κυριαζόπουλος παραθέτει το χωρίο αυτό από μνήμης. Ο ίδιος έχει υπογραμμίσει τις λέξεις 'ἐξ μέσον' και 'ισονομίαν'.

3. Εδώ ο Σπ. Κυριαζόπουλος χρησιμοποιεί τα αριστοτελικά χωρία ελεύθερα και κατά κάποιον τρόπο τα παρερμηνεύει, συνδέοντάς τα με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ιωνία.

4. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Bd. II (=G. W. F. Hegels *Werke*, Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigtgen, Bd. 10,2), Berlin, 1837 σ. 3.

5. Εκ παραδρομής το χωρίο αποδίδεται στον Πρόκλο αντί για τον Πορφύριο (*Βί. Πλωτ.* 1).

6. Η μετάφραση του χωρίου από τα λατινικά ανήκει στον συγγραφέα του χειρογράφου.

7. Βλ. *Naturalis Historiae*, XXXV, 2.

8. Ο Σπ. Κυριαζόπουλος έχει απαλείψει τη λέξη 'έναν' και τη φράση 'τά κύρια χαρακτηριστικά', που αρχικά είχε γράψει, και τις έχει αντικαταστήσει με άλλες που δυστυχώς είναι δυσανάγνωστες.

## ΣΠΥΡΟΥ ΚΥΡΙΑΖΟΠΟΥΛΟΥ

[ΤΟΝ ΕΙΧΑΝ ΠΑΡΕΙ ΓΙΑ ΠΟΙΗΤΗ]

(αδημοσίευτα ποιήματα)

### ΚΑΙ ΤΑ ΔΥΟ

Χρειαζόμαστε  
καλό Κράτος  
για νά 'χουμε  
καλούς πολίτες  
ἢ καλούς πολίτες  
για νά 'χουμε  
καλό Κράτος;

### ΣΥΜΠΤΩΣΗ

- Κάτω τὰ γράμματα!  
(Ευπνοῦν τὸ λαό)
- Κάτω τὰ γράμματα!  
(Ἄστικοποιοῦν τὸν ἐργάτη).

## ΑΝΑΤΟΛΗ ΚΑΙ ΔΥΣΗ

- Πιστεύει στην ύλη  
κι αγωνίζεται για την ιδέα.
- Πιστεύει στην ιδέα  
κι αγωνίζεται για την ύλη.

## ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

Μπορείς νά 'χεις στο σπίτι σου  
ακόμα και τάνκς και πολυβόλα.  
'Η έλευθερία είναι απόλυτη.

## ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ

Ἡ δυσκολία, φίλε μου,  
δὲν εἶναι ὁ ἀστυφύλακας.  
Εἶναι ὁ ἐργάτης  
ποῦ δὲν καταλαβαίνει  
πὼς τὸν ἐκμεταλλεύονται.

## ΘΑ ΚΑΤΑΛΑΒΕΙΣ

Ἄν πᾶς λιγάκι  
πιὸ ἀριστερά,  
θὰ καταλάβεις  
πόσο δίκιο ἔχουν  
οἱ δεξιοὶ  
ποῦ δὲν χωνεύουν  
τοὺς ἀριστεροὺς.

## ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

Στις 16 'Ιουνίου 1971

δυο ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες  
ἀναφέρθηκαν στὴν ἐπαναφορὰ  
τοῦ ἄρθρου 18 στὴν Ἰσπανία,  
σύμφωνα μὲ τὸ ὅποιο  
δὲν θὰ μπορούσε ἡ ἀστυνομία  
νὰ κρατήσει

ὅποιον θεωροῦσε ὕποπτο  
πάνω ἀπὸ 72 ὥρες  
χωρὶς νὰ διατυπώσει ἐναντίον του  
ἐπίσημη κατηγορία.

Ὁ τίτλος τῆς πρώτης ἦταν:

«Ἡ Ἰσπανία ἐπαναφέρει  
τις ἀτομικὲς ἐλευθερίες».

Ὁ τίτλος τῆς δεύτερης ἦταν:

«Πῶς θὰ γίνονται οἱ συλλήψεις  
στὴν Ἰσπανία».

## ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΕΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Όταν ο Ναπολέων δραπέτευσε  
από τὸ νησί τῆς Ἁγίας Ἐλένης,  
μιὰ παρισινὴ ἔφημερίδα  
ἔγραφε κάθε μέρα:

«Τὸ τέρας τῆς Κορσικῆς  
ἔφτασε στὸν κόλπο Χουάν».

«Ὁ καννίβαλος προχωρεῖ  
πρὸς τὸ Γκράτζ».

«Ὁ σφετεριστὴς μπῆκε  
στὴν Γκρενόμπλ».

«Ὁ Βοναπάρτης ἦρθε  
στὴ Λυών».

«Ὁ Ναπολέων βαδίζει  
πρὸς τὸ Φονταινεμπλώ».

«Ἡ Α. Μ. ὁ αὐτοκράτωρ  
ἀναμένεται αὔριο στὸ Παρίσι».

## ΠΟΣΟΣΤΑ ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΣ

Τὰ μισὰ νεγράκια  
καὶ 30% ἀπὸ τὰ  
φτωχὰ λευκὰ παιδιὰ  
νομίζουν  
—σύμφωνα μὲ μιὰν  
ἀμερικάνικη στατιστικὴ—  
πὼς ἡ τηλεόραση  
τοὺς δείχνει τὰ πράγματα,  
ὅπως εἶναι.  
Ἄπὸ τὰ παιδιὰ  
τῆς μέσης ἀστικῆς τάξης  
ἔχουν αὐτὴ τὴ γνώμη  
μονάχα 15%.

## ΑΓΓΕΛΙΕΣ

Ἡ κοινωνία πέθανε!  
Ζήτω οἱ θεατές!



## ΧΑΣΜΑ ΓΕΝΕΩΝ

Ένας δημοσιογράφος  
ρώτησε μια κοπέλλα  
στο Λίβερπουλ  
τή γνώμη της  
για τους Μπήτλς.  
Τι νά σᾶς πῶ;  
τοῦ ἀπάντησε.  
Εἶναι πολύ γέροι  
για μένα.

## ΑΙΣΘΗΜΑΤΑ

Λυπᾶμαι τοὺς νέους  
ποὺ εἶναι περήφανοι  
για τὰ νιάτα τους.  
Χαίρομαι τοὺς γέρους  
ποὺ εἶναι περήφανοι  
για τὰ γηρατειᾶ τους.

## ΑΕΙΩΣΕΙΣ

Ἐγὼ δὲν ἔχω ἀπαιτήσεις  
ἀπ' τῆ γυναῖκα μου:  
τῆ θέλω μονάχα  
νοικοκυρά και ἀφοσιωμένη.  
Δὲν τῆς φορτώνω  
τὰ προβλήματα μου  
και τὴν ἀφήνω ἡσυχη  
ὄλη τὴν ἡμέρα.  
Ἐκείνη μοῦ κοπανάει  
πὼς μὲ χρειάζεται  
σύντροφο στὶς ιδέες της.  
Δηλαδή ἐγὼ νὰ λέω  
κι αὐτὴ νὰ κρίνει.  
Τῆς γυαλίζουν κάτι τύποι  
στὴν τηλεόραση  
και μὲ θέλει γεροδεμένο,  
ἔξυπνο και τολμηρό,  
γεμᾶτο ἀξιοπρέπεια  
και κατανόηση,  
μὲ λεπτὸ χιοῦμορ,  
τρυφερὰ αἰσθήματα  
και γνώσεις για κάθε περίσταση  
και δὲν ξέρω τι ἄλλο  
σοφίζεται για μένα.  
Κακὸ πού πάθαμε!

## ΑΣΥΝΕΠΕΙΕΣ

Χωρίς προβοκατόρικη πολιτική,  
ὀργανωμένες ταραχές,  
ἐμπρηστικά συνθήματα,  
μπλοκάρισμα τῆς κρατικῆς μηχανῆς,  
ἀπεργίες, ἀπειλές καὶ προκλήσεις  
ποὺ ν' ἀναγκάζουν τὴν ἐξουσία  
νὰ καταφεύγει σὲ ἀντιλαϊκὲς ἐνέργειες  
ἐπιταχύνοντας ἔτσι τὴν Ἐπανάσταση  
ποὺ θὰ τὴ θάψει,  
θ' ἀργούσαμε πολὺ  
κι ἴσως νὰ μὴ γινόταν τίποτα.

Σήμερα τὸ πρωὶ

—14 Ὀκτωβρίου 1977—

διάβασα στὴν πρωινὴ μου ἐφημερίδα  
«πὼς ἡ ἀναμπουμπούλα,  
ἡ ἀκυβερνησία,  
οἱ μεγάλες κραυγές,  
τὰ ἀδιέξοδα,  
οἱ ἑξαλλοὶ φανατισμοὶ  
λειτουργοῦν σὲ βᾶρος τοῦ Λαοῦ  
κι ἀνοίγουν τὸ δρόμο  
στὶς πιὸ ἐπιθετικὲς δυνάμεις  
τῆς ὀλιγαρχίας καὶ τῶν ξένων».

## ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ

Οἱ ρεπουμπλικάνοι βουλευτῆς  
ἀπὸ τῆς κρεατοπαραγωγικῆς Πολιτεῖας  
ἐνώθησαν μὲ τοὺς δημοκρατικοὺς  
ἀπὸ τῆς γαλακτοπαραγωγικῆς Πολιτεῖας  
κι ἔτσι ἀπορρίφθηκε τὸ σχέδιο  
μὲ τὰ μέτρα ποὺ ἔπρεπε νὰ ληφθοῦν  
γιὰ νὰ πέσει χαμηλότερα ἢ χοληστερίνη  
ποὺ προκαλεῖ τῆς καρδιοπάθειες.

## ΕΥΣΕΒΕΙΑ Β' (κατηγορίας)

Τὰ Φάρσαλα καίγονται!  
Μετὰ τῆ νίκη τους  
ἐπὶ τῆς Κοζάνης  
καὶ τὴν ἄνοδό τους  
στὴ Β' Ἐθνικῆ  
ποδοσφαιριστῆς καὶ παράγοντες  
μαζὶ μὲ πολλοὺς φιλάθλους  
πῆγαν στὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς,  
ὅπου ἐψάλλη δοξολογία.  
Οἱ καμπάνες τῶν ἐκκλησιῶν  
ἤχουσαν χαρμόσυνα  
σὲ ὅλη τὴν πόλη.

## Ο ΠΟΙΗΤΗΣ

Διαβάζοντας  
ένα σωρό γράμματα  
πού ἔλεγαν  
πόσο πρωτότυπα  
εἶναι τὰ θέματά του,  
τὶ ὠραῖα πού γράφει  
καὶ πὼς θὰ κάνει σχολή  
μὲ τὸν τρόπο πού ἐκφράζεται  
τοῦ ἐρχόταν νὰ κλάψει.  
Κανένας δὲν τὸν κατάλαβε.  
Τὸν εἶχαν πάρει  
γιὰ ποιητὴ!

*Επιμέλεια:* Παναγιώτης Νούτσος  
Βασιλικὴ Σολωμοῦ — Παπανικολάου

PANAGIOTIS NOUTSOS  
VASILIKI SOLOMOU - PAPANIKOLAOU

SPYROS D. KYRIAZOPOULOS (1932-1977)  
IN MEMORIAM

(Summary)

*Dodone*, Part Three, 1988 is dedicated to the memory of S. D. Kyriazopoulos, a late Professor of Philosophy at the University of Ioannina.

The volume opens with a presentation by P. Noutsos which consists of two autobiographies of the afore-mentioned Professor. Both were written in the form of a curriculum vitae, one in Greek in 1975, the other in German in 1977. Included also is a list of Kyriazopoulos' philosophical and poetic publications and a list of his unpublished works.

Next is the unpublished manuscript of S. D. Kyriazopoulos, entitled *Painting*, written in 1976, now edited by V. Solomou-Papanikolaou. To introduce the manuscript, V. Solomou-Papanikolaou presents its history and outlines the contribution of Professor Kyriazopoulos to the field of Aesthetics. The comments that follow the manuscript also belong to V. Solomou-Papanikolaou.

In this manuscript Kyriazopoulos maintains that European painting is founded in ancient Greece and summarizes its history to the present date. He divides ancient Greek painting into four levels, presents their particular characteristics, and attempts a social interpretation of these attributes. He also describes the main trends and tendencies of this art during the Roman period. Furthermore he deals primarily with the themes and the aesthetical directions of Christian painting both in Byzantium and in the West. With the advent of the Renaissance, Kyriazopoulos claims that painting inaugurates its purely secular and mainly political history. The manuscript offers, among other things, an interesting interpretation of symmetry, as a morphological characteristic of Greek classical art, as well as of perspective in painting.

Finally 17 unpublished poems by S.D. Kyriazopoulos, edited by P. Noutsos and V. Solomou-Papanikolaou, are presented as an indication of the nature and direction that his poetry had taken just before his death.

University of Ioannina