



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», *Ὅρα*, σ. 42).

Ι. 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 Πα·δα·γωγικὴ 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 Αἰδελβέργη 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. Ὅστερ' ἀπὸ δυὸ χρόνια πῆρα τὴν ἐπιστημονικὴ ὑποτροφία τῆς Humboldt-Stiftung — τὴ μεγαλύτερη γιὰ μένα ἐπιστημονικὴ μου διάκριση ὥς τώρα—καὶ δέχτηκα πρόσκληση ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Φράϊμπουργκ τῆς Γερμανίας νὰ διδάξω «Νέα Ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ σκέψη». Ἰδιαίτερα μελέτησα καὶ παρουσίασα τὸν Καζαντζάκη—κατὰ τραγικὴ μοῖρα στὴν πόλη ποὺ πέθανε. Τὸ 1968 ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τῆς Θεσσαλονίκης μ' ἔκανε παμψηφεί ἑκτακτο καθηγητὴ τῆς Φιλοσοφίας γιὰ τὸ Παράρτημά της στὰ Γιάννινα. 11 μῆνες ἀργότερα διορίστηκα κι ὅταν ἔγινε τὸ Πανεπιστήμιο ἀνεξάρτητο, ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ μὲ ἀνεκῆρξε 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, Ἀνοιξη 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. Θρησκεία καὶ Τεχνική, Ἀκτίνες, Ἰαν. 1970, σσ. 18/19.
12. Τὸ τόλμημα τῶν φιλοσόφων Ἱεραρχῶν (Ἰωάννινα 1970), σσ. 20.
13. Ἡ πολιτικὴ θρησκεία τῆς Ἑλλάδος (Ἰωάννινα 1970), σσ. 132.
14. Τὸ παγκόσμιον μέγεθος τῆς Ἰωνίας (Ἰωάννινα, «Ἀδελφότης τῶν ἐν Ἠπείρῳ Μικρασιατῶν» 1970), σσ. 12.
15. Γλωσσικὴ ψυχολογία τοῦ τεχνικοῦ ἀνθρώπου, Πλάτων, τ. KB' (1970), σσ. 245-262.
16. Ἐνώπιον τοῦ τετάρτου κοσμοϊστορικοῦ γεγονότος (Ἀθήνα, «Ἀνθρωπιστικὴ ἐταιρεία» 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, Ὁρίζοντες, 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, Αὔγ. 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 διάστασις τῆς 'Αμερικῆς, 'Ο 'Ελληνισμός τοῦ 'Εξωτερικοῦ, Μάϊος 1972, σσ. 7-9, 39.
26. Παθολογία τοῦ λόγου, *Προβλήματα ἐκκλησιαστικὰ κοινωνικά*, Μάϊος 1972, σσ. 726-728.
27. Καθαρὸς 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 διάστασις 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 πραγματικότητα καὶ ἡ γλῶσσα της, *Φιλολογική Στέγη*, "Ανοιξή 1973, σσ. 7-11.
35. Τὸ αἶτημα τῆς ἀντικειμενικότητος ('Αθῆναι, «'Ανθρωπιστικὴ 'Εταιρεία» 1973), σσ. 22.
36. 'Ο ἀστικός πολιτισμὸς τῆς 'Ελλάδος, *'Επιθεώρησις Κοινωνικῶν 'Ερευνῶν*, τεύχ. 15/16 'Ιαν.-'Ιούν. 1973, σσ. 54/55.
37. 'Αγαθὸς καὶ ἰδιώτης, *Νέα σύνορα*, Μάϊος-Αὔγ. 1973, σσ. 134-143.
38. 'Εκδημοκρατισμὸς τῆς φιλοσοφίας, *Πλάτων*, τ. ΚΕ' (1973), σσ. 174-182.
39. 'Ηράκλειτος. Μιά φροντιστηριακὴ ἔρευνα ('Αθῆναι 1973), σσ. 300.
40. 'Η γεωπολιτικὴ ἔννοια τοῦ «ἀπείρου» 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, *'Αθηνᾶ*, τ. ΟΕ (1974/75), σσ. 202-258.
44. 'Απόλλων, ὁ θεὸς τοῦ πολιτικοῦ ἔθους, *'Επετηρὶς Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν*, τ. Ε (1974/75), σσ. 11-32.
45. Δημοκρατία καὶ φιλοσοφία, *Αἰολικὰ Γράμματα*, Μάρτ.-'Απρ. 1975, σσ. 99-101.
46. Δικαιοσύνη καὶ ἀλήθεια εἰς τὸν 'Ησίοδον, *Δωδώνη*, τ. Δ' (1975), σσ. 11-45.

47. 'Ο πολιτιστικὸς λόγος, στὸν τόμο: 'Ολοκρατία (ἐπ. Castanos de Medicis, 'Αθήναι 1975), σσ. 39-54.
48. 'Εκ 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 'Αμφικτιονία καὶ Ο.Η.Ε., *Φιλολογικὴ Στέγη*, "Ανοιξη 1976, σσ. 5-10.
51. Τὸ διαφημιστικὸ πρόβλημα, στὸ: "Ανθρωπος καὶ διαφήμιση (ἐκδ. Ν. Δήμου, 'Αθήνα 1976), σσ. 115-120.
52. Φιλοσοφία καὶ πολιτικὴ, 'Εποπτεία, Σεπτ.-'Οκτ. 1976, σσ. 42-58.
53. 'Ηρακλῆς, ὁ θεμελιωτὴς τῆς δημοκρατίας, 'Εποπτεία, 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 'Ελληνικοῦ πνεύματος ('Ιωάννινα 1976), σσ. 220.
56. Teolosko-filozofsko misljenje i starogreka demokracija, μτφρ. Μ. Babic, *Jukic* (Sarajevo), τ. 5/6 (1976/77), σσ. 108-115.
57. 'Η κοινωνικὴ σημασία τῆς «Ποιητικῆς» τοῦ 'Αριστοτέλη, *Δωδώνη*, τ. ΣΤ' (1977), σσ. 89-97.
58. 'Ο Σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς στὴ ζωγραφικὴ ('Αθήνα, «Τροπὲς» 1977), σσ. 204.
59. Der geopolitische Begriff des «Apeiron» bei Anaximander, *Epo-pteia*, 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 'Επανάσταση 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. ΤΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΕΡΓΑ

1. Γεωργοὶ καὶ ποιμένες. Ἱστορίας γενέθλια (ἄρχισε νὰ γράφεται τὸ 1965. ὁλοκληρώθηκε σὲ πρώτη μορφὴ 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 πράξιν 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 1969¹ ως τις 27 Νοεμβρίου 1977, ημέρα του τραγικού του θανάτου, είχε πολλά και ποικίλα ενδιαφέροντα, όπως προκύπτει από την εργογραφία του², 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 διερευνήσε 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 μās δώσει τόν ώριμο καρπὸ τοῦ στοχασμοῦ του» (σ. 165). Ο Π.Χ. Νούτσος στο δοκίμιό του «Ἡ φιλοσοφική παρουσία τοῦ Σπ. Κυριαζόπουλου», που περιλαμβάνεται σε μια συλλογή μελετῶν του με τίτλο *Νεοελληνική φιλοσοφία. Οἱ ιδεολογικές διαστάσεις τῶν εὐρωπαϊκῶν της προσεγγίσεων* (Ἀθήνα: Κέδρος, 1981), 161-175, φρονεῖ ὅτι εἶναι νωρὶς ἀκόμη για μιὰ «ψυχρὴ» καὶ «ἀντικειμενικὴ» αποτίμηση της συγγραφικῆς προσφορᾶς του Σπ. Κυριαζόπουλου (σ. 172) καὶ γι' αὐτὸ περιορίζεται στην κατὰ τάξη των 14 βιβλίων καὶ των ποιητικῶν συλλογῶν του κατὰ θεματικὲς ἐνότητες καὶ στην κριτικὴ παρουσίαση καὶ ἀνάλυσή τους. Εἶναι ὅμως πεπεισμένος ὅτι ο Σπ. Κυριαζόπουλος «μᾶς ἔδωσε ὥριμους καρπούς ἑνός δυναμικοῦ στοχασμοῦ» (σ. 161). Το δοκίμιο αὐτὸ πρωτοδημοσιεύθηκε στην *Ἡπειρωτικὴ 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»¹. 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 του² (Βερολίνο 20-10-75), όπου λέγει ανάμεσα σε άλλα: «Είναι περίεργο να μπορείς να ξαναχτίζεις τη ζωή σου σε άλλο οικόπεδο. Κάτι τέτοιο αρχίζει να γίνεται μέσα μου με τη μελέτη της 'μοντέρνας' ζωγραφικής (και γενικότερα της σύγχρονης Αισθητικής) 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 της νεώτερης Εύρωπαϊκής ζωγραφικής» (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 Ιωαννίνων¹. Κατά τη διάρκεια των παραδόσεων και ιδιαίτερα του φροντιστηρίου γίνεται προβολή έγχρωμων διαφανειών με έργα ζωγραφικής, που αντιπροσωπεύουν διάφορες τάσεις, ρεύματα και εποχές, και ακολουθεί ο σχετικός σχολιασμός. Το μάθημα και το φροντιστήριο παίρνουν ζωή τόσο με το γόνιμο φιλοσοφικό διάλογο, που ο Κυριαζόπουλος αναπτύσσει με τους φοιτητές², 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 φροντιστηρίου 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 είχα 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 χρησιμοποιούνταν ως μέθοδος πανεπιστημιακής διδασκαλίας. Καρπός του τρόπου αυτού διδασκαλίας και επικοινωνίας του Σπ. Κυριαζόπουλου με τους μαθητές του υπήρξε το έργο *Ήράκλειτος. Μία φροντιστηριακή έρευνα* (Αθήναι: Ύπουργείον Πολιτισμού και Ύπαισθητων, 1973). Για την ποιότητα των συζητήσεων που έχουν καταγραφεί στο έργο αυτό βλ. τα επαινετικά σχόλια του Α. Solignac, στη βιβλιοκρισία του για τον *Ήρακλειτο*, *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 κατέγραψα¹. 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 δούλεψε 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. Souriau².

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 ἡθικὸν 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, *Περὶ τῶν σπουδῶν, τοῦ ἔργου Ὑπόμνημα* (Αθήναι, 1968), σ. 8.

τική χροιά. Οι τελευταίες αυτές αντιλήψεις θα αναθεωρηθούν σε μεταγενέστερα έργα του¹.

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 θεωρηθεῖ ως «ὁ πνευματικὸς τρόπος τῆς συνευρέσεως τῶν ἱστορικῶς συγγενῶν προσώπων» (σ. 223). Ἡ τέχνη γίνεται πρόβλημα μόνο στις εποχές κρίσης, κατὰ τον Κυριαζόπουλο, ἐνῶ στους καιροὺς τῆς «κοινωνικῆς σταθερότητας, τοῦ ἔθνικοῦ ἐνθουσιασμοῦ καὶ τῆς θρησκευτικῆς προοπτικῆς» (σ. 223), ἀν καὶ εκφράζει μορφολογικά το ἱστορικό πνεῦμα, δεν προβληματίζει τὴ συνείδηση.

Ὁ Σπ. Κυριαζόπουλος δε διατυπώνει απλῶς φιλοσοφικές απόψεις γιὰ τὴν τέχνη, ἀλλὰ συγχρόνως τὴν υπηρετεῖ με τὴν ποίηση καὶ τὴν καλλιτεχνική του φωτογραφία. Ἀπὸ το 1972 ὡς το 1977 δημοσιεύει πέντε ποιητικές συλλογές², ἐνῶ αρκετὰ ποιήματά του παραμένουν ὡς σήμερα ἀνεκδοτά. Στὰ λιτὰ καὶ ολιγόστιχα ποιητικὰ του δημιουργήματα, με το σῆμα φιλοσοφικό τους ὑπόβαθρο, συνδυάζεται, ὅπως χαρακτηριστικά λέγει ὁ Π.Χ. Νούτσος, ἡ «εἰρωνική ἀπογύμνωση τῆς ἀπλοϊκῆς τεχνοκρατικῆς διάθεσης με τὴν πρόκληση γιὰ τὴ συνειδητοποίηση τῶν μέσων πού θὰ τὴν ξεπεράσουν»³. Ἡ ποίησή του διακρίνεται ἀπὸ ἕνα ἐντονα ἀνθρωπιστικό χαρακτήρα. Ὁ «ἄλλος» βρίσκεται πάντα στο κέντρο τῆς σκέψης του⁴, ὅπως φαίνεται καθαρά σε πολλὰ ποιήματά του καθὼς καὶ στο φιλοσοφικό του δο-

1. Βλ. π.χ. *Τὸ γεγονός τῆς φιλοσοφίας* (Ἀθήναι, 1969), σ. 79-82 καὶ *Πολιτικά αἷτια τῆς Ἡθικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους* (Ἰωάννινα, 1971) σ. 111-113, ὅπου οἱ ἐννοιες τοῦ μέτρου καὶ τῆς μεσότητος συνδέονται με τὴ μεσαία τάξη καὶ τὰ πολιτικά καὶ ἠθικά τῆς αἰτήματα, δίνεται δηλαδὴ ἐμφαση στο κοινωνικοπολιτικό ὑπόβαθρο αὐτῶν τῶν ἐνοιῶν.

2. α) *Ὡς ἐν κατὰπτρῳ* (Ἰωάννινα, 1972), β) *Ὅρια* (Ἰωάννινα, 1972), γ) *Ἡ πολιτογία* (Ἰωάννινα, 1975), δ) *Τροχαῖα σήματα* (Ἰωάννινα, 1975), καὶ ε) *Τοῦ τρίτου κόσμου* (Ἀθήνα: Τροπές, 1977).

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

4. Π.β. Α. Κελεσιδου-Γαλανοῦ, «Μνήμη Σπύρου Κυριαζόπουλου. Μουσικήν ποιεῖ καὶ ἐργάζου», *Τομές*, τεύχ. 47 (1979), 43-45 καὶ κυρίως σ. 44.

κείμειο «Τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον τῆς ποιήσεως»¹, (*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»². Το 1974 στο δοκίμιό του «Ὁ πολιτιστικός λόγος»³ (*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 πρᾶξιν, 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 κατὰλοιπά του. Οἱ φωτογραφικὲς του δημιουργίες δε «μιμούνται» ἀπλῶς τὴ φύση, ἀλλὰ ἀποκαλύπτουν διαστάσεις τῆς που μόνο τὸ ευαίσθητο μάτι ἐνὸς φιλοσόφου - καλλιτέχνη μπορεῖ νὰ διακρίνει. Το 1977 τιμᾶται ἀπὸ τὸν Ἑλληνικὸ Ὁργανισμὸ Τουρισμοῦ με τὸ δεῦτερο βραβεῖο γιὰ τὴ συμμετοχή του με τέσσερις ἐγχρωμες διαφάνειες⁴ στὸν Τρίτο Πανελλήνιο Φωτογραφικὸ Διαγωνισμὸ που διοργάνωσε ἡ Ἑλληνικὴ Φωτογραφικὴ Εταιρεία.

Γνωστὴ ἐπίσης στὸν κύκλο τῶν συνεργατῶν καὶ τῶν φίλων του εἶναι ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν κλασικὴ μουσικὴ καὶ τὸ θέατρο. Ἡ μεγάλη ἐπιθυμία τῆς ζωῆς του, ὅπως ὁ ἴδιος ἔλεγε συχνά τὸν τελευταῖο καιρὸ πρὶν τὸ θάνατό του, ἦταν νὰ γράψῃ ἓνα θεατρικὸ ἔργο. Ὅλα αὐτὰ πείθουν γιὰ τὴ «γνήσια αἰσθητικὴ φύση του», σύμφωνα με εὐστοχο χαρακτηρισμὸ τῆς Μ. Δραγῶνα-Μονάχου⁵.

Ἡ σημαντικότερη ὅμως ἰσὼς συμβολὴ του Σπ. Κυριαζόπουλου στὸν τομέα τῆς αισθητικῆς ἀνάγεται σὲς μελέτες που δημοσίευσε μετὰ τὴν ἐπὶ-ἀνοδὸν του, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1976, ἀπὸ τὴ Γερμανία.

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

2. Ὅπως—*mutatis mutandis*—ἦταν τὸ ἔργο *Τὰ εἰς ἑαυτὸν* τοῦ φιλοσόφου αὐτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου.

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

4. Οἱ ἐγχρωμες αὐτὲς διαφάνειες φέρουν τοὺς τίτλους α) 'Μαργαριτάρια', β) *O tempora o mores*, γ) 'Φεγγαρόφωτο', δ) 'Φωτοστέφανα'.

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

Συγκεκριμένα στο βιβλίο του *Ο Σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη ζωγραφική*¹ (Αθήνα: Τροπές, 1977) ο Σπ. Κυριαζόπουλος αναφέρεται στην καλλιτεχνική κατεύθυνση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, της επίσημης δηλαδή τεχνοτροπίας 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 «λαϊκού 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 τεχνοτροπία 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 διανθρώπινες σχέσεις, έχασε δηλαδή την αútάρεσκη και ταυτόχρονα τραγική της αútοτέλεια που ήταν άποτέλεσμα τής άσταμάτητης έξατομίκευσης του εύρωπαϊου άπ' τη στιγμή που έσπασε τά έγκλησιαστικά του δεσμά και με όπλα την έπιστήμη και τó κεφάλαιο είδε τόν κόσμο σάν 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 έπιστήμης. Παράλληλα γίνεται αναφορά στην κριτική που ασκείται σε αυτή την ταύτιση από τον ρώσο αισθητικό Α. Ι. Βυρόω, ο οποίος διακρίνει το αντικείμενο της έπιστήμης 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, «πρίν άπ' όλα ή αλήθεια που ώφελεϊ έκείνον 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.

Αξίζει 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 της 'Ποιητικής' του 'Αριστοτέλη» (Δωδώνη, 6, 1977, 89-97) ὁ Σπ. Κυριαζόπουλος επισημαίνει την επικαιρότητα των αισθητικών αιτημάτων της αριστοτελικής πραγματείας *Περὶ Ποιητικῆς* στην εποχή μας και ιδιαίτερα στις σύγχρονες σοσιαλιστικές κοινωνίες. Η ηθικοπρακτική διάσταση της τραγικής ποίησης και γενικότερα της ποιητικής τέχνης στην αριστοτελική αντίληψη και ο μιμητικός της χαρακτήρας βρίσκουν απήχηση, κατά τον Σπ. Κυριαζόπουλο, τόσο στη θεωρητική θεμελίωση του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» όσο και στις καλλιτεχνικές του εκφράσεις. Επιχειρείται επίσης ερμηνεία της ονυποληψίας που επιδεικνύει ο Αριστοτέλης προς το λυρικό στοιχείο (σ. 89, 90, 94) και τονίζεται ότι η ποίηση, ὡπως την εννοεί ο Σταγίριτης φιλόσοφος, δεν αποσκοπεί στην ποθητική τέρψη του θεατή ή του ακροατή, αλλά στοχεύει στην ενεργοποίηση του πνεύματος και τη διεύρυνση της κρίσης των πολιτών, ὥστε να είναι ικανοί να δρουν και να συμπεριφέρονται κατά τρόπο που να εξασφαλίζει τους ὅρους της πολιτικής τους συνύπαρξης.

Καρπός της ερευνητικής δραστηριότητας και των φιλοσοφικών αναζητήσεων του Σπ. Κυριαζόπουλου κατά το χρόνο της παραμονής του στη Γερμανία είναι και το χειρόγραφο που εκδίδεται στη συνέχεια.

IV

Στο χειρόγραφο, που δημοσιεύουμε, ο Σπ. Κυριαζόπουλος υποστηρίζει ότι η ευρωπαϊκή ζωγραφική θεμελιώνεται στην αρχαία Ελλάδα και αναφέρεται, σε γενικές γραμμές, στην ιστορική της πορεία ως την εποχή μας. Διακρίνει τέσσερα επίπεδα στην αρχαία ελληνική ζωγραφική, παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά τους γνώρισματα και επιχειρεί μια κοινωνική ερμηνεία αυτών των γνωρισμάτων. Παρουσιάζει επίσης τις κυριότερες τάσεις της ζωγραφικής κατά τη Ρωμαϊκή περίοδο και ασχολείται ιδιαίτερα με τη θεματογραφία και τις αισθητικές κατευθύνσεις της χριστιανικής ζωγραφικής τόσο στο Βυζάντιο όσο και στη Δύση. Με την Αναγέννηση η ζωγραφική «ἐγκαινιάζει», κατά τον Σπ. Κυριαζόπουλο, «τὴν καθαρὰ κοσμικὴ καὶ βασικὰ πολιτικὴ τῆς ἱστορίας» (31r). Το χειρόγραφο μας προσφέρει, μεταξύ άλλων, μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία για τη συμμετρία ως μορφολογικό γνώρισμα της κλασικής τέχνης, καθώς και για την προοπτική στη ζωγραφική.

Το χειρόγραφο αποτελείται από 33 φύλλα, διαστάσεων 15 × 10,5 εκατοστών, και το κείμενο είναι γραμμένο στην προσθία ὄψη του φύλλου (recto). Το verso ἄλλοτε είναι λευκό και ἄλλοτε φέρει δακτυλόγραφημένες ή χειρόγραφες σημειώσεις, που δεν ἔχουν καμιά σχέση με το περιεχό-

μενο του χειρογράφου και δε συνιστούν υλικό για δημοσίευση¹.

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.

Ζωγραφική

- 1r Ἡ εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ θεμελιώνεται στὴν Ἑλλάδα καὶ οἰκοδομεῖται σὲ τέσσερα ἐπ'ἀλλήλα ἐπίπεδα: Στὸ πρῶτο ἡ κλειστὴ κοινωνία τῆς Κρήτης καὶ τῶν Μυκηνῶν σταθεροποιεῖται γεωπολιτικὰ καὶ ἀρχίζει νὰ χαίρεται ἀπροβλημάτιστα τὴν ὑπαρξὴ τῆς. Ἡ θάλασσα στὴ μιὰ καὶ τὸ μονοπώλιο τοῦ χαλκοῦ στὴν ἄλλη περίπτωση ἐπιτρέπουν στὴν ἀρχουσα τάξη νὰ κάνει τὴ ζωὴ τῆς χωρὶς «φόβο καὶ πάθος». Ἡ ἐξασφάλιση αὐτῇ 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 ἐκκλήση γιὰ μιὰ νέα τακτοποίηση τοῦ ἀνθρώπινου χώρου, ποὺ νὰ μὴν ἐπιτρέπει τὴν αὐθαιρεσία. Ἡ ἐξήγηση αὐτῇ ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονός πως ἡ «γεωμετρικὴ τέχνη» δὲν ἀναπτύσσεται στοὺς νέους δωρικοὺς συνοικισμοὺς, ἀλλὰ στὰ μυκηναϊκὰ κέντρα μὲ πρῶτο καὶ καλύτερο παράδειγμα τὴν Ἀθήνα.
- Στὸ τρίτο ἐπίπεδο ἔχουμε τὴν πρώτη παράσταση τοῦ μύθου. Ἡ ζω-
- 3r γραφικὴ γίνεται τὸ ἐμβλημα τοῦ λαϊκοῦ / ἀγώνα 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 ἓνα ὕστερ' ἀπὸ τ' ἄλλο τὰ φρούριά τους.
- Στὴ φάση αὐτῇ 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—ἡ τέχνη γίνεται συνεχῶς πιὸ ρεαλιστική. Ἡ «κλασσική» ζωγραφικὴ μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ἐποπτικὸ σχόλιο στὴν προγραμματικὴ δῆλωση τοῦ Ἀριστοτέλη: «Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. σημεῖον δ' ἡ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις»¹.

Στὴ διαμόρφωση τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν παίζει τώρα συνεχῶς σπουδαιότερο ρόλο ἡ σημασία τῆς φύσης / ποὺ ἀποτελεῖ τὴν κεντρικὴ ἐννοια 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 κατανοηθῇ 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»². (Ἡρόδοτος, III, 142).

—(Ἐφόσον στὴν Ἴωνία οἱ πολῖτες ἀναγνωρίζονται) «ἅσοι πάντες ἐν τῷ τιμήματι» (Ἀριστοτέλης, Ἡθ. Νικ. Θ' 12, p. 1160 b 18/19), ἀποκλείονται οἱ «ἀκρότητες» γιὰ χάρη τῆς «μέσης διαθέσεως» (Ἀριστοτέλης, Ἡθ. Εὐδ. Γ' 1, p. 1228 b 3) ποὺ ἐξασφαλίζει / τὸ συμφέρον τῶν πιὸ πολλῶν³. Τὰ πράγματα τηροῦν μεταξὺ τους ἀπαραβίαστα μέτρα ὑπὸ τὸ κράτος μιᾶς «κρατερῆς ἀνάγκης» ποὺ 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 αἰσθητήριό ἐπιβάλλει) «τὰ σαφῆ καὶ στρογγύλα» (Πλάτων, Φαῖδρος 234 E),

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

Θὰ μπορούσε λοιπὸν ἡ «κλασσικὴ τέχνη» νὰ χαρακτηρισθῇ σὰν αὐτοτέλειος τοῦ ὁρίου ποὺ 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 Στὶς «Παραδόσεις» του γιὰ τὴν Αἰσθητικὴ ὁ Ἐγγελοῦ λέει: «Ἡ κλασσικὴ ὁμορφιά ἔχει στὸ ἐσωτερικὸ τῆς τὴν ἐλεύθερη αὐθύπαρκτη σημασία, ποὺ δὲν εἶναι δηλαδὴ μιὰ σημασία ἐνὸς ἄλλου, ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ

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

- 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 καταστραφῇ ὀλοκληρωτικὰ ἡ δημοκρατία—ὁ Πρόκλος θὰ γράφει γιὰ τὸν Πλωτῖνο ὅτι «ἐφώκει μὲν αἰσχυρομένῳ ὅτι ἐν σώματι εἶη»⁵. 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 ὀπτική αὐτή, ποῦ παρουσιάζει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὴ σκοπιά τοῦ Θεοῦ, κάθε προσπάθεια ποῦ θὰ ἔδινε στὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου θεῖα γνωρίσματα θὰ σκανδαλίζει τὸ πολιτικὸ φρόνημα: «Λύσιππος ὁ πλάστης Ἀπελλῆν 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, Ἀ-
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' αὐτὴ τὴν ἀπαίτησιν ἀνταποκρίθηκε καλύτερα ἀπ' τις ἄλλες τέχνες ἡ γλυπτικὴ ποῦ εἶχε τὸ πλεονέκτημα νὰ δείχνει τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ὄχι μόνον ἀπὸ μιὰν ὀψιν, ἀλλὰ ἀπ' ὅλες τις 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 αἴσθησις αὐτὴ τῆς λεπτομέρειας—κάτι ποῦ δὲν τὸ βλέπουμε σὲ καμιὰ προγενέστερη ἢ σύγχρονη ἀνατολικὴ τέχνη—δείχνει ὡς κατάστασις καὶ ὡς ἀπαίτησις τὴ σημασιολογικὴ ἐξίσωσις τῶν πολιτῶν στὸ αὐτόνομο κοινωνικὸ τους πλαίσιο.

- 9r / "Αν όμως η ζωγραφική υστερούσε απέναντι στην πλαστικότητα της γλυπτικής και προσπαθοῦσε με κάθε τρόπο νὰ μιμηθῇ με τὴν 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 ποὺμποροῦσε νὰ δώσει στὶς μορφές της. Σὲ ἀντίθεση με τὴν ἀνατολικὴ παράδοση ποὺ παρουσίασε καλλιτεχνικὰ τὴν στατικότητα, τὴν εὐχὴ τῆς ἀκίνησιος τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου, στὴν Ἑλλάδα ἡ ζωγραφικὴ ἔδειξε τὸ δρόμο γιὰ ὅλες τὶς κινούμενες μορφές τῆς τέχνης στὴν κατοπινὴ ἱστορία. Δὲν ἦταν δυνατό νὰ γίνεῖ ἀλλιῶς, ἀφοῦ ἡ ἀλλαγὴ σ' ὅλες τὶς δομές τῆς ζωῆς γινόταν ἀσταμάτητα με γρήγορο ρυθμὸ καὶ ἔπρεπε νὰ γίνεῖ με πῶς μεγάλη ἀκόμα ταχύτητα, ὅσο ἐνισχυόταν 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 /
- 10r χρειαζόταν γιὰ νὰ ὑποτάξει με τὴν ἀπαράμιλλη ρώμη του τὰ αἱμοβόρα σύμβολα τῆς ἀπαράδεκτης ἐξουσίας.

Στὸ τέταρτο καὶ τελευταῖο τῆς ἐπίπεδο ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ θὰ ἐντυπωσιασθῇ ἀπὸ τὴν ὑπέρμετρη δύναμη ποὺ θὰ πάρουν αὐθαίρετα στὰ χέρια τοὺς ὀρισμένοι ἄνθρωποι καὶ θὰ προσπαθῇ νὰ τοὺς ἀποδώσει στὰ φυσιογνωμικά τοὺς χαρακτηριστικά. Καθὼς μάλιστα θὰ διαλύονται οἱ πολιτικοὶ καὶ παράλληλα οἱ ἐθνικοὶ δεσμοὶ στὶς ἀνάμεικτες καινούργιες πόλεις, ποὺ ἱδρυσαν 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 φανῇ 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 ἄστρων κινήσεως ἐπιστήμονα» (Διόδωρος Σικελιώτης, VI 1, 8).

- 11r / Παράλληλα όμως μ' αὐτὴ τὴν τάση θὰ ἐπικρατήσῃ μιὰ διαρκῶς μεγαλύτερη ἀπέχθεια γιὰ τὰ φαινόμενα τῆς ζωῆς, μιὰ τάση φυγῆς ἀπ' τὸν κόσμο σὲ μιὰν ἄλλη περιοχὴ ἀνεκτὴ γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ μόνο μερικὰ σύμβολα θὰμποροῦσαν νὰ τὴν ὑποδηλώσουν. Παρ' ὅτι τὸ πρᾶγμα δὲν ἔχει μελετηθῇ ἀκόμα ἰδιαίτερα, ἡ Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ προχώρησε στὴ λεγόμενη «ἀφηρημένη» ζωγραφικὴ κάτι πολὺ φυσικὸ γιὰ τὴ δυστυχία ποὺ αἰσθανόταν ὁ ἄνθρωπος σ' ἓναν κόσμο ποὺ τὸν πονοῦσε με 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 εξής ανέκδοτο: «Ο Πρωτογένης ζούσε στη Ρόδο. Όταν κάποτε έφτασε με πλοίο εκεί ο 'Απελλής επιθυμώντας να γνωρίσει τα έργα ενός ανθρώπου, που του ήταν ως τότε γνωστος μόνο από τη φήμη, πήγε άμέσως στο εργαστήριό του. Αυτός δέν ήταν εκεί, βρήκε όμως επάνω
- 12r στον τρίποδα / ένα μεγάλο πίνακα έτοιμο για ζωγράφισμα να τον φυλάει μιá γριά. 'Εκείνη τον ρώτησε ποιός ήταν αυτός που θά του έλεγε, όταν έρχόταν, πώς τον ζητούσε. «Αυτός έδω» απάντησε ο 'Απελλής πιάνοντας ένα πινέλο και τραβώντας μιá χρωματιστή γραμμή με μεγάλη δεξιολεχνία επάνω στον πίνακα. "Όταν γύρισε ο Πρωτογένης και ή γριά του διηγήθηκε τα συμβάντα, λένε πώς ο καλλιτέχνης άμέσως είπε, μόλις είδε τη λεπτότητα της γραμμής, πώς ήρθε ο 'Απελλής, γιατί κανένας άλλος δέν θά μπορούσε να καταφέρει κάτι τόσο τέλειο. Τότε ζωγράφισε με άλλο χρώμα μιá 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 'Απελλής ξαναγύρισε, είδε με ντροπή πώς είχε ξεπεραστή στην τέχνη του και έκοψε τις δυό 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. 'Εκεί τον είδαμε κι έμεις και τον θαυμάσαμε, γιατί σε όλο το μεγάλο του χώρο δέν περιείχε τίποτα άλλο εκτός από τις τρεις γραμμές που δύσκολα μπορούσε να τις συλλάβει το μάτι. 'Ανάμεσα στους περίφημους πίνακες των άλλων ζωγράφων φαινόταν σάν 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 ή ζωγραφική, όταν οί κοσμοκράτορες και οί 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 θά ξαναπάρει γι' αυτό το λόγο διακοσμητικό χαρακτήρα, θ' απομακρύνει μεθοδικά κάθε δραματικότητα που μαρτυρούσε και θύμιζε άνασφάλεια και έτσι θά χάσει την πνευματι-

κόττητα πού ακτινοβολούσε στην κλασσική της περίοδο. Γι' αυτό και οί θεοί άκόμα τής εποχής αύτής θά γίνουν—καθώς θά πάρουν μελο-δραματικές πόζες για νά τονίσουν τό μεγαλείο τους τή στιγμή πού δέν έπαιζαν κανένα πρακτικό ρόλο στη ζωή—κωμικά πρόσωπα κα-τάλληλα για ντεκόρ στούς δημόσιους χώρους, εκεί πού διαδραματι-ζόντουσαν τά πολιτικά γεγονότα χωρίς νά κατευθύνονται ούτε άπό θρησκευτικές ούτε άπό ήθικες άρχές. Στην προσπάθειά της νά καλύ-ψει όλες τες έπιφάνειες τοῦ έσωτερικοῦ μιᾶς οίκοδομής, έτσι πού ό ξεκομ-μένος άπό τήν κοινωνική του βάση «ἐλεύθερος» και πλούσιος πολίτης νά νομίζει πώς ζεῖ σ' έναν παραμυθένιο κόσμο πού δέν είχε χώρο για τό φόβο, ή ζωγραφική θά έπιχειρήσει νά ξαπλωθῇ και στο πάτωμα, γεγο-νός πού τήν έκανε ν' αλλάξει μορφή και νά δώσει τήν έντολή τοῦ σχη-ματισμοῦ τών παραστάσεων σέ μικρές και μεγαλύτερες «ψηφίδες»,

15r / χρωματιστά γυαλιά και πέτρες πού ή κάθε μιὰ τους είχε ξεχωριστή υπόσταση, έστω και άν έμπαινε άπό κάποια έξωτερική βία σέ μιὰ γε-νική τάξη. "Αν λοιπόν ό Πλίνιος νόμισε πώς ή ζωγραφική στην εποχή του ήταν «μιὰ τέχνη πού πεθαίνει»?, έννοούσε αύτὴν άκριβῶς τήν κα-τάργηση τών χρωμάτων, πού ένωναν ἀδιάσπαστα μεταξύ τους τά πα-ραστατικά θέματα, και τήν αντικατάστασή τους άπό ἀμετάβλητα στην άτομική τους φύση ξεχωριστά κομμάτια τής ύλης. 'Από τήν άποψη αύτή τά «μωσαϊκά» δίνουν ὅμως μιὰ πιστή εἰκόνα τής κατατμημένης σέ ἀνεξάρτητα μεταξύ τους άτομα έλληνιστικής και ρωμαϊκής κοινωνίας πού δούλευε μέ διαταγές, άφοῦ οί άνάγκες τών ανθρώπων δέν ὀδηγοῦσαν στην πολιτική τους εκπλήρωση πού θά είχε σαν προ-ϋπόθεση τό ξεπέρασμα τοῦ άτομικοῦ για χάρη τοῦ γενικοῦ συμφέ-ροντος. "Αν ὅμως τά αἰτήματα τών ανθρώπων δέν μπορούσαν κάτω άπό τή ρωμαϊκή βία νά υλοποιηθοῦν σ' αύτή τή ζωή, πῆραν μέ τό χρό-νο μιὰ κατευθυνση πού ξεπερνούσε τή γῆ και ὀδηγοῦσε για τήν έφαρ-

16r μογή τους στον οὐρανό. / 'Επειδὴ ὅμως ή άναχωρητική αύτή κίνηση άντιστεκόταν στούς πειρασμούς τοῦ κόσμου πού πήγαιναν νά δελε-άσουν τόν άνθρωπο, επειδὴ στην οὐσία ὑποτιμοῦσε τήν πραγματικό-τητα για χάρη μιᾶς ὑπερκόσμιας ζωῆς, απέφυγε, ὅπου πῆρε ὀρατή μορφή, νά παραστήσει ὅτιδῆποτε θύμιζε τά φυσικά φαινόμενα και βι-ώματα και συγκεντρώθηκε σέ ὀρισμένα σύμβολα πού χρησίμευαν σαν βατήρες για τό οὐράνιο ἄλμα. Μερικά λοιπόν σχήματα και ζῶα, πού είχαν στο μεταξύ άποκτήσει θρησκευτική σημασία, έπαψαν στην εἰ-κονική τους παράσταση νά δηλώνουν αύτό πού ἔδειχναν και ἔγιναν άφορμές για νά δηλωθεῖ τό "Άγιο στον άπαράστατο χαρακτήρα του. Τήν ἐξέλιξη αύτή ένίσχυσε και τό γεγονός ὅτι τά ἐπιβλητικά πρόσω-πα τής κοσμικής ἐξουσίας και τής ἐπίσημης θρησκείας ἀποτύπωναν

- τῇ φυσιογνωμικῇ τοὺς μορφῇ στοὺς δημόσιους χώρους ἔτσι ὥστε— ἀπὸ ἀντίδραση—τὸ καινούργιο πνεῦμα τῆς εὐσέβειας ν' ἀρνηθῇ στὴν τέχνη του τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο καὶ νὰ τὸ ἀντικαταστήσει μὲ ἀπλὲς ἐνδείξεις ἀπὸ τὴν καινούργια ἱερὴ παρακαταθήκη ποὺ διαδεχόταν τὴν παραδοσιακὴ εὐλάβεια. Ὁ σταυρὸς καὶ τὸ ψάρι γιὰ τὸν Χριστό, τὰ πρό-
- 17r βата γιὰ τοὺς ἀπόστολους, ἀετοὶ καὶ λιοντάρια γιὰ τοὺς εὐάγγε/λι-
στές, ἡ κληματαριὰ γιὰ τὴν Ἐκκλησία, ὁδηγοῦν μὲ τὴν ὄψη τοὺς σὲ θεῖα νοοῦμενα. Μετὰ τὸν τέταρτο μ.Χ. αἰῶνα ὅμως ὁ συγκεκριμένος ἄνθρωπος θὰ καθιερωθῇ καὶ πάλι θρησκευτικὰ, θὰ διοικήσει τὴν ἀδελ-
φότητα τῶν πιστῶν ἢ θὰ ἐξαγιασθῇ καὶ μὲ τὴν ἀπεικόνισή του θὰ νου-
θετεῖ τοὺς χριστιανούς νὰ τὸν μιμηθοῦν στὸν ἠθικὸ ἀγώνα ποὺ ἔκανε
νὰ μὴν ὑποχωρήσει στὶς βίαιες πιέσεις ἢ τὶς παραπειστικὲς ὑποβο-
λὲς καὶ πρὸ πάντων νὰ νικήσει τὸ σῶμα του ἀγνοώντας τὶς βιολογικὲς
του ἀπαιτήσεις ποὺ 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 ὑπενθυμίσει μὲ τοὺς παραδειγ-
ματικὸς ἀνθρώπους τὴν ἀσκησιμὴ ὡς προετοιμασία γιὰ τὴν παραδεί-
σια ὑπαρξή. Ταυτόχρονα καὶ καθὼς ἡ Ἐκκλησία φαινόταν νὰ κυριαρ-
χεῖ στὴ διοίκηση τῆς αὐτοκρατορίας φανερώθηκε καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ
παντοδύναμου Χριστοῦ μὲ ὅση τοῦ ταίριαζε μεγαλοπρέπεια καὶ μὲ αὐ-
στηρὴ ἢ γαληνεμένη ὄψη ἀνάλογα μὲ τὴν ἀνασφάλεια ἢ τὴ σιγουριά
ποὺ ἐνιωθε ὁ χριστιανικὸς κόσμος ἀπέναντι στοὺς ἐσωτερικοὺς—αἰ-
ρέσεις—ἢ τοὺς ἐξωτερικοὺς του ἐχθροὺς, τοὺς Πέρσες, τοὺς Ἀραβες
ἢ τοὺς Σταυροφόρους καὶ ἀργότερα τοὺς Τούρκους. Σημασία ἔχει πάλι
18r ἔξαγιασει τὴ φύση καὶ νὰ τῆς δώσει θέση στὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ / τὴν
ὑποκατέστησε στὴν εἰκόνα μὲ τὸ χρυσὸ φόντο ποὺ ὑπενθύμιζε στοὺς
εὐσεβεῖς τὸ βασίλειο τοῦ φωτός. Ἡ ἀνεικονικὴ αὐτὴ τάση ἀπέναντι
στὴν πραγματικότητα φανερῶνει βέβαια καὶ τὴ σηματικὴ—γενικώτερα
νομαδική—νοοτροπία ποὺ ἀπαγόρευε τὴν παράσταση τῶν πραγμάτων
γιὰ νὰ ἐξουδετερώσει τὴ μαγικὴ διάθεση, τὴν ἀπόκρουση δηλαδὴ τῶν
κινδύνων μὲ συμβολικὲς πράξεις τῆ στιγμῇ ποὺ μονάχα ἡ ἀλληλεγγύη
καὶ ἡ ἀγωνιστικὴ ζωὴ ἔφεραν ἀποτέλεσμα στὴν ἀστεγὴ μετακινού-
μενη κοινωνία. Δείχνει ὅμως παράλληλα καὶ τὴ διαφορετικὴ τοποθέ-
τηση τῆς χριστιανοσύνης ἀπέναντι στὸν κόσμο ποὺ δὲν τὸν ἀντιμετω-
πίζει στὴν ἀπτή καὶ ὁρατὴ του ἐμφάνισι, ἀλλὰ τὸν ἀξιολογεῖ καὶ τὸν
ἀπορρίπτει γιὰ χάρη μιᾶς ἀληθινότερης ζωῆς. Τὸ φωτεινὸ λοιπὸν πλαί-
σιο, μέσα στὸ ὁποῖο τοποθετοῦνται τὰ ἱερὰ πρόσωπα, εἶναι οὐσιαστι-
κὰ ἡ πρώτη στὴν ἱστορία συνειδητὴ ἀπόρριψη τῶν δεδομένων τῆς ἐ-
μπειρίας ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ, ἡ πρώτη μεθοδικὴ ἀφαίρεσις ἀπὸ τὰ φυ-

σικά φαινόμενα πού μόνο σέ σπάνιες περιπτώσεις αποκτοῦν στή βυζαντινὴ ἀγιογραφία κάποια σχηματικὴ ὄψη.

19r Στὴ Δύση θὰ κυριαρχήσει μὲ τὴ Ρωμανικὴ τέχνη τὸ / πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, θὰ ἔχει ὅμως σέ ἀντίθεση μὲ τὴν Ἀνατολὴ φοβερά χαρακτηριστικά, πού γύρω ἀπὸ τὴ στροφή τῆς χιλιετίας θὰ πάρουν δαιμονικὲς διαστάσεις. Ὁ παγανικὸς κόσμος δὲν θὰ ὑποκύψει ἐδῶ χωρὶς ἀντίσταση καὶ ἡ Ἐκκλησία (πού θὰ καταφέρει μὲ πολιτικὰ μέσα καὶ τὴν ὠμὴ βία νὰ ἐπιβάλλει τὴ χριστιανικὴ πίστη) θὰ ἔχει νὰ παλέψει μὲ τὶς ζωντανὲς ἐθνικὲς παραδόσεις. Στούς χώρους λοιπὸν πού θὰ ἐπικρατήσει ἐκκλησιαστικὰ ἡ Ρώμη, ὁ «αἰὶς τοῦ ἀνθρώπου» θὰ πάρει ἐπιτακτικὴ ὄψη μὲ ὅλο καὶ πιὸ ἔντονα πατρικὰ χαρακτηριστικά. Δίπλα του θὰ ἔχει τὰ στρατεύματά του χωρισμένα σέ τάγματα κάτω ἀπὸ τὶς διαταγὲς τῶν ἀρχαγγέλων καὶ ἀπέναντί του τερατώδη ὄντα πού ἔπρεπε νὰ ἐκμηδενιστοῦν—ὅπως θὰ γινόταν στὸν οὐρανό—μέσα στίς φοβισμένες καρδιὲς τῶν πιστῶν. Στὴ γλυπτικὴ μάλιστα περισσότερο ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τὰ φρικτὰ γεννήματα τῆς τρομοκρατημένης χριστιανικῆς φαντασίας θὰ πάρουν θέση στοὺς πυλῶνες καὶ τὰ κιονόκρανα τοῦ ναοῦ σὰ νὰ ἔθελαν νὰ δείξουν στοὺς εὐσεβεῖς πὼς δὲν μπορούσαν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴν ψυχοφθόρα παρουσία τους, οὔτε μέσα στὸ σπίτι τοῦ θεοῦ.

20r / Ὁ Χριστὸς λοιπὸν δὲν κατάφερε τελικὰ νὰ καλύψει στὴ Δύση ὅλες τὶς ἀνθρώπινες δραστηριότητες. Ἀναγκάστηκε μάλιστα στὴν ἀρχὴ νὰ ὀχυρωθῇ μέσα σὲ κάστρα μὲ ψηλοὺς τοίχους καὶ παράθυρα σὰν πολεμίστρες, πού μόνο μὲ τὶς καμάρες πάνω ἀπὸ τὶς πόρτες καὶ τοὺς μικροὺς θόλους, πού σύντομα ἐξαφανίστηκαν, μαρτυροῦσε τὴν ἀνατολικὴ του προέλευση στοὺς 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, σιγὰ-σιγὰ ὅμως (ὅσο κατάφερνε μὲ τὸ κύρος πού ἔδινε σὲ βαρβάρους βασιλιάδες νὰ κτίζει προφυλακὲς στίς χώρες πού ἀγωνιζόταν νὰ κατακτήσει καὶ νὰ ἐξασκεῖ ἢ νὰ ἐγκρίνει τὴ διοίκηση μὲ τοὺς ἀπεσταλμένους του ἀπὸ τὴ Ρώμη) παραχώρησε σημαντικὸ μέρος τῆς

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

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

- ἀντίθετα καὶ ἰσοδύναμα χαρακτηριστικά, α) ἡ συμφιλίωση μὲ τὴ φύση καὶ β) ἡ προσπάθεια νὰ κοποῦν οἱ δεσμοὶ μὲ τὴ γῆ. Ἐνῶ ἡ πρώτη τάση μὲ τὴ νατουραλιστικὴ τῆς ἔκφραση ἀναβίωσε τὴν παλιὰ ἐκτίμηση τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου καὶ μὲ τὴν ψυχολογικὴ ἐξισορρόπηση τοῦ ἀνθρώπου ἔδειχνε τὴν εὐχαριστήσῃ του ἀπὸ τὸν τρόπο πού ζοῦσε, ἡ δευτέρη μαρτυροῦσε μὲ τὴ φυγὴ τῆς πρὸς τὰ πάνω ἕναν ἀξόδευτο δυ-
- 22r ναμισμὸ πού μὲ τὴν ἐμπορευματοποίησιν τῆς οἰκονομίας ὕστερ' ἀπ' τὸν 11ο αἰῶνα γινόταν συνεχῶς ἰσχυρότερος. Μετὰ τὴν ἀνακάλυψιν τοῦ κινήτου ἰστίου, τοῦ σύγχρονου ναυτικοῦ τιμονιοῦ καὶ τῆς πυξίδας πού παρουσίασαν τὴν ἀνοικτὴ θάλασσα ὡς ἐγγύηση γιὰ τὶς πρὸ παράτολμες ἐπιχειρηματικὰς ἐκστρατεῖες ὁ εὐρωπαϊκὸς κόσμος ἀρχίζει νὰ ταράζεται ἀπὸ συναρπαστικὰ ὄνειρα γιὰ πλούσιους μακρινούς τόπους πού βρισκόντουσαν στὰ χέρια τῶν ἀπίστων καὶ ἔπρεπε μὲ κάθε θυσία νὰ ἐλευθερωθοῦν. Τὸ ζεῦξιμο τοῦ ἀλόγου τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τρόπο πού νὰ τετραπλασιάζεται ἡ ἐλκτικὴ του δύναμις καὶ ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ νεροῦ τῶν ποταμῶν μὲ τοὺς ὑδρόμυλους εἶχαν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν αὐξηση τῆς γεωργικῆς παραγωγῆς καὶ τῆς βιοτεχνίας, τὴν ἀνάπτυξιν ὁδικοῦ δικτύου καὶ τὴν ἀνταλλαγὴν ὄχι μόνον τῶν προϊόντων τῆς δουλειᾶς, ἀλλὰ καὶ τῶν γνώσεων, τῶν ἐκτιμήσεων καὶ τῶν ἀξιώσεων, πράγμα πού ἔδειχνε πρὶν ἀπ' ὅλα τὴ στενότητα τῶν τοπικῶν θεσμῶν
- 23r ἀσφαλείας καὶ τῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸν κό/σμο. Ἡ δυσανασχέτησις αὕτη πού συγκρουόταν ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ μὲ τὰ ξεπερασμένα κοινωνικὰ σχήματα καὶ ἔφερνε σὲ ἀντιπαράθεσιν τὰ καινούργια δεδομένα τῆς ζωῆς ἔδωσε ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ μιὰ ὥθηση πρὸς τὸν οὐρανὸ πού δὲν περιοριζόταν ἀπὸ σύνορα καὶ δὲν γνώριζε τὴ γῆϊνὴ βαρύτητα. Ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ αὕτη ἀναταραχὴ ἔπεσαν οἱ τοῖχοι τῶν ναῶν καὶ μιὰ πού δὲν χρειαζόντουσαν γιὰ τὴν ἄμυνα σὲ καταπατημένες περιοχάς, ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ ἐγχρωμα γυαλιὰ δεμένα μεταξὺ τους μὲ μολύβι, ἔτσι πού νὰ παριστάνουν τὶς ἱερὰς ἱστορίας ὅπως τὶς καταλάβαιναν οἱ ἄνθρωποι πού δὲν ἤξεραν νὰ διαβάσουν λατινικὰ καὶ ἔβλεπαν τὴ δική τους πραγματικότητα νὰ καθρεφτίζεται μέσα στὸ σπῆτι τοῦ θεοῦ. Καθὼς τὸ φῶς ἔδινε στίς ἐγχρωμες διαφάνειες ὅλη τους τὴ λαμπρότητα, ὁ ναὸς γινόταν τὸ μεταφυσικὸ περιβάλλον
- 24r τοῦ ἀνθρώπου πού νόμιζε πῶς ὑποδεχόταν / τὸ βασίλειον τοῦ φωτός στὴν πρὸ ἱερὴ του ὄψιν. Τὴν ἴδια στιγμὴ ἐνιωθε πῶς ἡ πολύχρωμη αὐτὴ λάμψη τὸν τραβοῦσε κοντὰ τῆς, πῶς εἶχε τὴ δύναμιν νὰ τὸν ἀπαλλάξει ἀπὸ τὶς μικρότητες τῆς ζωῆς. Ἡ ἀνάτασις αὕτη πῆρε γι' αὐτὸ τὸ λόγο σύντομα τὸ πρὸ κατάλληλον σχῆμα πού μπορούσε νὰ τὴν παραστήσει, χωρὶς νὰ χάσει τὴν ἀρχιτεκτονικὴν του λειτουργίαν, καθὼς συμβολίστηκε στὰ παράθυρα καὶ τοὺς πυλῶνες σὰν σπασμένο τόξον γυ-

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

- Στὴν πραγματικότητα ὁ ἄνθρωπος τοῦ δωδέκατου καὶ τοῦ δέκατου τρίτου αἰῶνα θέλησε νὰ ἐξαγιασθεῖ αὐτὸ ποὺ πῆγαινε νὰ κατακτηθεῖ, τὸ φυσικὸ του περιβάλλον, ὅπως τὸ ἔβλεπε καὶ τὸ ἔπιανε ὁ ἴδιος με τὰ μάτια του καὶ τὰ χέρια του. Γι' αὐτὸ καὶ / δὲν εἶναι παράξενο πὼς αὐτὸς ξανάφερε στὴν εὐρωπαϊκὴ ἱστορία τὴν ὁλόσωμη γλυπτικὴ μορφή μετὰ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα. Ἡ τέχνη δὲν ἔχει τώρα γιὰ σκοπὸ νὰ συμβολίσαι με ἰδανικὰ σχήματα τὸ ἀόρατο, ἀλλὰ ν' ἀνεβάσει στὴ θεία σφαῖρα τὰ ὁρατὰ 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 οἰκονομικὲς του δυνατόμεις. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ ἅγιες μορφὲς θὰ πάψουν σιγὰ-σιγὰ νὰ τονίζουν ὅ,τι περίμενε 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 τώρα στὴν Εὐρώπῃ γιὰ δευτέρη φορά καὶ μαζί του ἀποθέτουν / τὰ ὑπερφυσικά τους χαρακτηρι-
- 26γ στικά καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἱερὰ πρόσωπα.

- Στὸν ἐξανθρωπισμὸ αὐτὸ θὰ συμβάλει ἀπὸ τὴν πρώτῃ «Ἀναγέννηση» (ἐννοεῖται τοῦ Ἑλληνορωμαϊκοῦ πολιτισμοῦ) με πολὺ ζῆλο ἡ ζωγραφικὴ δίνοντας στὶς παραστάσεις τῆς ὅσο γινόταν μεγαλύτερη φυσικότητα. Μὲ σκιές, ἀποχρώσεις καὶ μεθοδικὰ μελετημένες ἀναλογίες θὰ δημιουργήσῃ τὴν ψευδαίσθησιν πὼς ὁ Χριστὸς, οἱ ἄνθρωποι ἢ τὰ πράγματα ποὺ εἶχε γιὰ θέμα τῆς βρισκόντουσαν μπροστὰ στὸ θεατὴ τοὺς σὰ νὰ ἦσαν στὶς ἀληθινές—ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη πείρα καθορισμένες—διαστάσεις τους. Ἰδιαιτέρο ρόλο σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια θὰ παίξει ἕνας σχηματικὸς ὑπολογισμὸς γιὰ τὴν παράστασιν τοῦ βάθους, ποὺ ἡ ἐντύπωση ποὺ προκάλεσε θὰ συναρπάσῃ τὴν τέχνη τόσο πολὺ, ὥστε νὰ νομίζει κανεὶς πὼς τὸ ὑπόλοιπο θέμα τῆς χρησίμευε μόνο σὰν πρόσ-
- 27γ φασιν γιὰ τὴν ἀπόδειξιν τῆς ἐκπληκτικῆς / ὀφθαλμαπάτης. Ἡ «προοπτικὴ» εἶναι ἡ μεγάλη ζωγραφικὴ ἐπανάστασις τῶν ἀνθρώπων ποὺ θέλουν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ ἄμεσο κοινωνικὸ τους περιβάλλον καὶ νὰ προχωρήσουν στὸ ἄγνωστο ποὺ ἀνοίγεται μπροστὰ τοὺς στὴ μυθικὴ του ἀπεραντοσύνη. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς οἱ γραμμὲς τῶν ἀντικειμένων ποὺ συγκλίνουν στὸ κέντρο καὶ ὁδηγοῦν τὸ μάτι πίσω ἀπὸ τὸ εἰκονιζόμενον γεγονός εἶναι ἡ ὀπτικὴ συνέχεια τῶν Σταυροφοριῶν στὸ χῶρο τῆς ἀτομικῆς φαντασίας. Καθὼς μάλιστα τὰ παραστατικὰ στοιχεῖα—ἄνθρωποι, χτίσματα καὶ φυσικὰ ὄντα—σχετίζονται μετὰξὺ τοὺς ἔτσι, ὥστε νὰ δείχνουν τὸν κόσμον ἀπὸ τὴν ἀποψη ἐκείνου ποὺ τὸν πα-

ρατρηεῖ, ἀναγγέλλουν μέ τή συγκεντρωτική τους διάταξη τὸν ὑποκειμενικὸ παράγοντα στὴν εὐρωπαϊκὴ ἱστορία. Ἐνῶ τὸ χρυσὸ φόντο περιορίζε ὡς τότε τὸ βλέμμα στὴν παράσταση ποὺ φαινόταν ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς ἡ ἴδια στὴ συνήθως μετοπικὴ τῆς ὤψης, τώρα τὸ θέμα εἶναι συνάρτηση τῆς ὀπτικῆς γωνίας αὐτοῦ ποὺ τὸ βλέπει.

- 28r / Μὲ τὸ κεντρομόλο βλέμμα ποὺ ἀποτυπώνεται στὸν ἑγχρωμο πῖνακα 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 πραγματικότητα. Ἡ «divina prospettiva» ἐξαφάνισε δηλαδὴ τὴν πνευματικὴ σημασία τῆς εἰκόνας καὶ τὴν ἔκανε μαχητικὸ ἐπιχείρημα μιᾶς συνειδήσεως ποὺ προσανατολιζόταν στὴν πραγματικότητα, 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 μόνο τὶς φυσικὲς καταστάσεις καὶ τὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς. Οὐσιαστικὰ δὲν ἐνδιέφερε ἡ παράσταση ἑνὸς γεγονότος ποὺ εἶχε συμβῇ κάποτε, ἀλλὰ ἡ πιστὴ ἀποτύπωση τοῦ παρόντος κόσμου στὶς γνωστές, ἀλλὰ παραγνωρισμένες διαστάσεις του. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ /περιορίζει
- 29r ὅλο καὶ περισσότερο τὴν ὑπόθεση στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, γιὰ νὰ δοθῇ ὅσο γίνεται μεγαλύτερος χῶρος στὴν κατασκευὴ τῶν πραγματικῶν καταστάσεων. Γιὰ τὴν ἴδια αἰτία μάλιστα ἡ ζωγραφικὴ ἐπιχειρεῖ στὴν Ἀναγέννηση νὰ συνθέσει ἕναν⁸ κόσμο ποὺ τὰ κύρια χαρακτηριστικά του νὰ μὴν ἀνάγονται σὲ μιὰ δημιουργικὴ ἀρχὴ ἔξω ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ νὰ εἶναι τὰ δικά του ἔργα, τὰ κατορθώματα τῆς φαντασίας 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 ἀρχιτεκτονικὸ συγκρότημα. Τὸ «κονστρουκτιβιστικὸ» αὐτὸ πνεῦμα χρειάστηκε λοιπὸν τὴν ἐνίσχυση τῆς ἀριθμητικῆς καὶ τῆς γεωμετρίας καὶ ὅταν πῆρε θεωρητικὴ μορφή, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς ἐργασίας τοῦ Piero 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 ἐπίκαιρὴ φυσικὴ καὶ ἀνθρώπινη πραγματικότητα ποὺ δὲν εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ θαύματα, γιὰ νὰ συγκροτηθῇ, ἀλλὰ βασιζόταν στὴν ὀρθολογικὴ σκέψη, τὴ φυσικὴ νομοτέλεια καὶ τὶς μηχανικὲς δυνατότητες, δὲν ἦταν καθόλου παράξενο ποὺ ζήτησε νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ ναό, νὰ ξεκολλήσῃ ἀπὸ τὸν τοῖχο, 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). "Ἐτσι λοιπὸν καὶ ἡ τοιχογραφία μεταφέρθηκε στὸ ξύλο καὶ ἀργότερα στὸ πανί, γιὰ νὰ ἐγκατασταθῇ στὸν πύργο τοῦ φεουδάρχου, στὰ σπίτια τῶν ἀστῶν καὶ τὰ δη-

31r μῶσια καταστήματα ἐκθειάζοντας / αὐτὴ τὴ φορὰ τὶς προϋποθέσεις μιᾶς ἐξουσίας που ἤθελε νὰ ἔχει πανανθρώπινη ἰσχὺ, ἀφοῦ στηριζόταν στὴ λογικὴ καὶ τὴν πείρα.

Μὲ τὴν ἀποβολὴ τῆς θρησκευτικῆς τῆς περιβολῆς ἡ ζωγραφικὴ ἐγκαινιάζει τὴν καθαρὰ κοσμικὴ καὶ βασικὰ πολιτικὴ τῆς ἱστορίας. Ἀπὸ τῶρα καὶ στὸ ἐξῆς δὲν θὰ περιοριστῇ στὴν εὐσέβεια καὶ δὲν θὰ καθρεφτίζει τὴ μνήμη ἢ τὸ φόβο, ἀλλὰ τὶς κοινωνικὲς ἀνακατατάξεις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κόσμου. Ἡ μορφή 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 δασκάλου, παραδουλεύτρα καὶ πόρνη καὶ τὴν βλέπει σήμερα που συγκλονίζεται ἀπὸ τὶς δικές του ἀντινομίες νὰ ξαναγίνεται Σίβυλλα, καθὼς τοῦ ἀπεικονίζει ὅ,τι δὲν θέ-

32r λει νὰ δεῖ. Γιὰ αὐτὸ ξεπερνάει τὴν ... προοπτικὴ καὶ πει/ραματίζεται μὲ νέα σχήματα που νὰ ἔχουν οἰκουμενικὸ χαρακτήρα 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 ἀνυπέρθετη ἀνάγκη που ἐπιβάλλει σ' ἐκείνους που ἔχουν ἐμπλακεῖ στὶς ἀπεριόριστες—ἠθικὰ καὶ διανοητικὰ—δυνατότητες τοῦ τεχνολογικοῦ πολιτισμοῦ νὰ δώσουν τὰ χέρια καὶ νὰ ρωτήσουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο τί πρέπει νὰ γίνῃ. Ἀπὸ 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. Μ. τ. φ., Α 1 980 α 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 'ἐς μέσον' και 'ἰσονομίαν'.

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 (*Βλ. 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 'τὰ κύρια χαρακτηριστικά', που αρχικά είχε γράψει, και τις έχει αντικαταστήσει με άλλες πού 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!
(Ἀστικοποιοῦν 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 ελευθερία είναι απόλυτη.

ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ

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

ΘΑ ΚΑΤΑΛΑΒΕΙΣ

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

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

Στις 16 'Ιουνίου 1971
δυο αθηναϊκές εφημερίδες
ἀναφέρθηκαν στὴν ἐπαναφορὰ
τοῦ ἄρθρου 18 στὴν Ἰσπανία,
σύμφωνα μὲ τὸ ὅποιο
δὲν θὰ μπορούσε ἡ ἀστυνομία
νὰ κρατῇσει
ὅποιον θεωροῦσε ὕποπτο
πάνω ἀπὸ 72 ὥρες
χωρὶς νὰ διατυπώσει ἐναντίον του
ἐπίσημη κατηγορία.
'Ο τίτλος τῆς πρώτης ἦταν:
«Ἡ Ἰσπανία ἐπαναφέρει
τις ἀτομικὲς ἐλευθερίες».
'Ο τίτλος τῆς δεύτερης ἦταν:
«Πῶς θὰ γίνονται οἱ συλλήψεις
στὴν Ἰσπανία».

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΕΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Όταν ὁ Ναπολέων δραπέτευσε
ἀπὸ τὸ νησι τῆς Ἀγίας Ἑλένης,
μιὰ παρισινὴ ἑφημερίδα
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 Ναπολέον βαδίζει
πρὸς τὸ Φονταινεμπλώ».

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

ΠΟΣΟΣΤΑ ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΣ

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

ΑΓΓΕΛΙΕΣ

Ἡ κοινωνία πέθανε!
Ζήτω οἱ θεατές!

ΧΑΣΜΑ ΓΕΝΕΩΝ

Ένας δημοσιογράφος
ρώτησε μιὰ κοπέλλα
στο Αίβερπουλ
τὴ γνώμη της
γιὰ τοὺς Μπήτλς.
Τὶ νὰ σᾶς πῶ;
τοῦ ἀπάντησε.
Εἶναι πολὺ γέροι
γιὰ μένα.

ΑΙΣΘΗΜΑΤΑ

Λυπᾶμαι τοὺς νέους
ποὺ εἶναι περήφανοι
γιὰ τὰ νιάτα τους.
Χαίρομαι τοὺς γέρους
ποὺ εἶναι περήφανοι
γιὰ τὰ γηρατειά τους.

ΑΕΙΩΣΕΙΣ

Ἐγὼ δὲν ἔχω ἀπαιτήσεις
ἀπ' τῇ γυναίκα μου:
τῇ θέλω μονάχα
νοικοκυρά καὶ ἀφοσιωμένη.
Δέν τῆς φορτώνω
τὰ προβλήματα μου
καὶ τὴν ἀφήνω ἡσυχη
ὅλη τὴν ἡμέρα.
Ἐκείνη μοῦ κοπανάει
πὼς μὲ χρειάζεται
σύντροφο στίς ιδέες της.
Δηλαδή ἐγὼ νὰ λέω
κι αὐτὴ νὰ κρίνει.
Τῆς γυαλίζουν κάτι τύποι
στὴν τηλεόραση
καὶ μὲ θέλει γεροδεμένο,
ἔξυπνο καὶ τολμηρό,
γεμᾶτο ἀξιοπρέπεια
καὶ κατανόηση,
μὲ λεπτὸ χιοῦμορ,
τρυφερά αἰσθήματα
καὶ γνώσεις γιὰ κάθε περίσταση
καὶ δὲν ξέρω τί ἄλλο
σοφίζεται γιὰ 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 πρωινή μου ἐφημερίδα
«πὼς ἡ ἀναμπουμπούλα,
ἡ ἀκυβερνησία,
οἱ μεγάλες κραυγές,
τὰ ἀδιέξοδα,
οἱ ἑξαλλοὶ φανατισμοὶ
λειτουργοῦν σὲ βάρος τοῦ Λαοῦ
κι ἀνοίγουν τὸ δρόμο
στὶς πιὸ ἐπιθετικὲς δυνάμεις
τῆς ὀλιγαρχίας καὶ τῶν ξένων».

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ

Οἱ ρεπουμπλικάνοι βουλευτὲς
ἀπὸ τὶς κρεατοπαραγωγικὲς Πολιτεῖες
ἐνώθηκαν μὲ τοὺς δημοκρατικούς
ἀπὸ τὶς γαλακτοπαραγωγικὲς Πολιτεῖες
κι ἔτσι ἀπορρίφθηκε τὸ σχέδιο
μὲ τὰ μέτρα ποὺ ἔπρεπε νὰ ληφτοῦν
γιὰ νὰ πέσει χαμηλότερα ἢ χοληστερίνη
ποὺ προκαλεῖ τὶς καρδιοπάθειες.

ΕΥΣΕΒΕΙΑ Β' (κατηγορίας)

Τὰ Φάρσαλα καίγονται!
Μετὰ τῇ νίκῃ τους
ἐπὶ τῆς Κοζᾶνης
καὶ τὴν ἄνοδό τους
στὴ Β' Ἑθνικῇ
ποδοσφαιριστὲς καὶ παράγοντες
μαζὶ μὲ πολλοὺς φιλάθλους
πῆγαν στὸ ναὸ τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς,
ὅπου ἐψάλλη δοξολογία.
Οἱ καμπάνες τῶν ἐκκλησιῶν
ἤχουσαν χαρμῶσυναι
σὲ ὅλη τὴν πόλιν.

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.
Κανέννας δὲν τὸν κατάλαβε.
Τὸν εἶχαν πάρει
γιὰ ποιητὴ!

Επιμέλεια: Παναγιώτης Νούτσος
Βασιλικὴ Σολωμοῦ — Παπανικολάου

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.