

Ινστιτούτο Φιλοσοφικών Ερευνών

www.philosophical-research.org

Απόστολος Πιερρής

ΤΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΚΤΡΩΜΑ

Η Τραγωδία του 1821

Μέρος Β'

*Η Δωρική Ιδέα
και Θεμελιώδεις Δομές
του Ελληνικού Τρόπου*

1 Ιουνίου 2021

*ἔρπει γὰρ ἅντα τῷ σιδάρῳ
τὸ καλῶς κισαρίσδην*

Αλκμάν, Fr. 143 Calame = Fr. 41 Page, Campbell = Fr. 100 Diehl =
Fr. 35 Bergk

... παίζειν ἐν τῷ βίῳ καὶ περὶ μηδὲν ἀπλῶς σπουδάζειν

Σιμωνίδης, Fr. 646 Page, Campbell = Fr. 192 Bergk

αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιληίῃ

Ηρόκλειτος, DK22 B52

Ὁ ἀντρειωμένος γιός

Ἄρχοντες τοῦ Σαλονικιοῦ, οὔλοι, μικροὶ μεγάλοι,

ὁ γιός μου καβαλίκεψε ζ' τὸν πόλεμο νὰ πάῃ·

βαστᾶ λαγοῦτα κι' ἄργα να πολλῶ λογιῶ παιγνίδια,

κι' ὄντε σταθῇ καὶ παίξῃ τα ὁ γιός μου τὰ παιγνίδια

βροντᾶ οὐρανὸς καὶ σειέτ' ἡ γῆς, οὔλος ὁ κόσμος τρέμει.

A. Jeannarakis, *Kretas Volkslieder, ἈΣΜΑΤΑ ΚΡΗΤΙΚΑ*, Leipzig, 1876,
No. 247

Ο Θεός δεν δημιουργεί τον Κόσμο για κάποιο σκοπό, δεν Του λείπει τίποτα για να κάνει κάτι ώστε να το βρει. Δεν μπορεί να υπάρξει καν σκοπός εξωτερικός ως προς το Απόλυτο, γιατί δεν υπάρχει τίποτε άλλο από το Είναί, - κι αυτό είναι μια ταυτολογία. Άρα δεν επιδέχεται ούτε απόδειξη ούτε αναίρεση, αλλά είναι αυτοφανές. Ο Κόσμος είναι απλά η ενέργεια της ουσίας του θεού, κατά φιλοσοφική διατύπωση και την ησυχαστική δογματέυση. Και Αριστοτελικά η ενέργεια διαφέρει της κίνησης κατά το ότι δεν έχει εξωτερικό ως προς εαυτήν σκοπό (κίνηση για κάπου ή κάτι), αλλά το «τέλος» της εμπεριέχεται στο ίδιο το ενεργείν (όραση).

Το κοσμικό παράδειγμα μιας ενέργειας που δεν έχει εξωτερικό σκοπό, την επίτευξη κάποιου άλλου πράγματος από το ενεργείν αυτό καθ' εαυτό, και που στερείται λοιπόν οποιασδήποτε πρακτικής χρησιμότητας, - είναι το παιχνίδι της νεαρώδους ακμής του ζώντος. Η πληρότητα της φύσης στην ώρα της ακμής της υπεραναβλύζει εις επίδειξη της καλλισθενικής της σφύζουσας τελειότητας στην άνθιση του βίου, και αυτή η οργώσα προβολή της τετελεσμένης φύσης, η «άσκοπη» επίδειξη του επιτετευγμένου «τέλους», συνιστά ακριβώς το παιχνίδι. Η παιδιά ανήκει στον παίδα, το παιδί, τον έφηβο, τον νεανία, τον νεαρώδη της ακμής. Είναι η ίδια λέξη, παις, παιδιά, παιχνίδι, γιατί είναι το ίδιο πράγμα όπως η ουσία και η ενέργεια της ουσίας.



Ακολούθως, και τα ερωτικά αποσυνδέονται στον Ελληνισμό από την αναπαγωγική σκοπιμότητα προς «διαιώνιση» του είδους. Ο παιχνιδιάρης Έρως διακρίνεται ως πάγκαλος έφηβος στους αρχαϊκούς χρόνους από τα σοβαρά έργα της Αφροδίτης, παρό το γεγονός ότι και οι δύο θεότητες έχουν κοινό αρχέγονο συμβολισμό, αφού και η φύση της Αφροδίτης είναι φαλλική, ως οδός του αφρού. Αλλά η διάκριση είναι πρωίμη και ρητή, και συνίσταται στην παιδιά του παιδός, του μαργιόλου Έρωτα:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οἷα παῖς παῖσδει

ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μὴ μοι σίγῃς, τῷ κυπαιρίσκῳ

Αλκμάν, Fr. 147 Calame = 58 Page, Campbell = 38 Bergk = 36 Diehl

Αρχικά, η ερωτική παιδιά του νέου βιώματος συνδέεται (και) προς την γενετήσια σχέση και μείξη (Ησίοδος, Θεογονία, 203-6, και μείξεις με φιλότητα *passim*). Αλλά ο Δωρικός έρως ανοχετεύει σταθερά τις ροές της φιλότητος βάσει του θεμελιώδους βιώματος του έρωτα του ιάλλους. Σε μια από τις χαρακτηριστικές αξιολογικές αντιστροφές του Ελληνισμού, αντί ο Έρως να παρακολουθεί την Αφροδίτη, η Αφροδίτη πλέον ανήκει στον Έρωτα, όπως διαλαλείται στην Λυρική ποίηση και αισθητοποιείται στην μνημειακή Πλαστική. (Παραδειγματικά, εκφράζεται η νέα υπαλληλία στον Ίβυκο, Frr. 286-8 Page, Campbell). Στον τελευταίο και τελεσιουργέστατο της Λυρικής εννεάδας, ο αναπροσανατολισμός είναι πλήρης. Όχι μόνον η Αφροδίτη είναι υπόθεση του Δωρικού Έρωτα, αλλά είναι και αποκλειστική δικαιοδοσία του – η μέριμνα της γενετήσιας ομιλίας στερείται αφροδίσις χάριτος και εμπίπτει στο πεδίο της θρασείας πρακτικής κερδοφορίας. (Πίνδαρος, Έγκώμιον Θεοξένῳ Τενεδίῳ, Fr. 123 Maehler).



Αποκαλυπτική εν προκειμένω είναι η ιστορία του Ιπποκλείδη που τονίζει ο Ηρόδοτος σε ένα από τα νοηματοδοτικά «στάσιμα» στην ροή της δράσης στα οποία αρέσκεται ο ιστορικός, και γενικά επιφύλασσει η Ελληνική ιστορική διήγηση με διάφορους τρόπους σε κάθε περίπτωση (VI, 126-130).

Ο Κλεισθένης από την οικογένεια των Ορθαγοριδών στην Σικυώνα, χρησιμοποίησε τον καίριο ρόλο του στον Α' Ιερό Πόλεμο για την απελευθέρωση του Μαντείου των Δελφών από την κυριαρχία της Κίρρας, ανταγωνιστικής πόλης της Σικυώνας στην απέναντι ακτή του Κορινθιακού, για να εμπεδώσει την τυραννία του, υιοθετώντας συνολική στρατηγική ισχύος. Δεν έμεινε στην εκμηδένιση της πλούσιας πόλης στην γειτονιά του, αλλά επεδίωξε γενικότερη και ευρύτερη αύξηση της δύναμης και επιρροής της Σικυώνας. Για να ανεξαρτητοποιηθεί από την ιδιότυπο ηγεμονία της Σπάρτης ακολούθησε συστηματική αντιδωρική πολιτική, καλλιεργώντας την αίσθηση ιδιαίτερης ταυτότητας του προϋπάρχοντος της Δωρικής Καθόδου Ιωνικού στρώματος του πληθυσμού. (Ηρόδοτος, V, 67-8. Χρησμός Νο. 24 Parke - Wormell). Αλλά έτσι, ενώ προσέβλεπε στην οικειοποίηση των προσόδων υπό μορφή δασμών στην ροή προσκυνητών και αγαθών στο Ιερό Μαντείο, επέσυρε την οργή του Απόλλωνα με έναν περιφρονητικό χρησμό. Το Μαντείο και η Σπάρτη είχαν άρρηκτους δεσμούς συνάφειας (το κατ' εξοχήν ιερό και η κατ' εξοχήν πόλη του Απόλλωνα), άσχετα από την Αμφικτυονία. Και η Σπάρτη βρισκόταν τότε, κατά το πρώτο ήμισυ του 6^{ου} αιώνα π. Χ., στον κορυφώνα της δόξας της.

Ο Κλεισθένης, δεινός στην σοφή μέριμνα του χρόνου (σαν τον Πολυκράτη της Σάμου, και όπως και γενικότερα δείχνει η επιτυχία της τυραννίας και η ουσιολογική και χρονολογική συγγένεσή της με την Ιωνική σοφία τους χρόνους εκείνους), συνδέει τον γάμο της κόρης του Αγαρίστης με την στρατηγική του ισχύος. Θέλει να την παντρεύει με τον άριστο των Ελλήνων. Καλεί όποιον έχει τέτοια αξίωση για τον εαυτό του ώστε να είναι

γαμβρός του Κλεισθένη, να πάει στην Σικυώνα φιλοξενούμενος από τον τύραννο για ένα ενιαυτό, στο τέλος του οποίου ο ισχυρός πατήρ θα διαλέξει σε ποιόν θα δώσει την κόρη του. 14 αριστείς προσήλθαν στον ιδιότυπο αγώνα αυτόν. Για το Ελληνικό πνεύμα όλα είναι θέμα αγώνα για την αριστεία. Και ο αγώνας από μόνος του ξεκαθαρίζει τα πράγματα από όλες τις απόψεις. Δεν χρειάζεται ο Κλεισθένης να αποφασίσει ποιους θα καλέσει, ούτε να ορίσει επιτροπή διαλογής των υποψηφίων. Απλά όποιος τολμά ας πάει. Ο ατελής είναι ελαττωματικός, και άρα δειλός, οπότε δεν θα πάει, γιατί εκεί, απροστάτευτος στην αδυναμία του από τεχνητό σύστημα «ισότητας δικαιωμάτων» θα γελοιοποιηθεί. Μόνο ο εσθλός, ο αριστεύς θα τολμήσει, γιατί αυτός το κάτω-κάτω της γραφής και να χάσει δεν θα στραπατσαριστεί, δεν θα ταπεινωθεί στην αξία του.

Για ένα χρόνο ο Κλεισθένης δοκιμάζει τους μνηστήρες ελέγχοντας τα προσόντα και το ήθος τους, τις ικανότητες της τελειότητάς τους. *διεπειράτο αὐτῶν τῆς τε ἀνδραγαθίης καὶ τῆς ὀργῆς καὶ παιδεύσιός τε καὶ τρόπου.* (VI, 128,1). Προσέχει τις ωφέλιμες ικανότητες της ανδρότητάς τους, τις δεξιότητές τους (ανδραγαθία), τον χαρακτήρα τους (οργή), την παιδεία (παιδευσίς) και την συμπεριφορά τους (τρόπος). Τα κριτήριά του αντιστοιχούν στην Ιωνική σοφία: η τελειότητα ως ικανότητα αποτελεσματικότητας, ως θεμέλιο επιτυχούς χειρισμού των αναγκών του χρόνου.

Φτιάχνει στάδιο και παλαίστρα ώστε να γυμνάζονται και να ασκούνται συνεχώς οι μνηστήρες απερίσπαστοι. Συνομιλεί αδιάλειπτα μαζί τους, χωριστά με τον καθένα και σε ομάδες. Και κάθε βράδυ στα συνεχή συμπόσια επιδεικνύεται η συμπεριφορά τους στην χαλάρωση και στην απόλαυση.

Ο γάμος με την κόρη του τυράννου είναι για τον Ιπποκλείδη απλά αφορμή για την επίδειξη της υπερφυσής τελειότητας της νεανικής άνθισής του,

και όταν η απόδειξη της καλλισθενικής ακμής του ξεπερνά κάθε όριο που θέτει η νομοθεσία των αναγκών του χρόνου, θυμώνει μεν τον Κλεισθένη της Σικυώνος και χάνει με την όρχησή του τον κραταιό γάμο, αλλά έχει επιτύχει τον δικό του Δωρικό, Ελληνικό, σκοπό: φανερώθηκε η αριστεία του στο φανόν του κάλλους του και κατακυρώθηκε το νεαρώδες του άνθος ως το ομορφότερο μεταξύ των καλύτερων της Ελλάδος. Και την διαφορά της αξιολογικής κλίμακας μεταξύ του εξουσιαστή στον χρόνο και του στεφανηφόρου της αιωνιότητας διατρανώνει η Λακωνική στιχομυθία τους: “Ω παῖ Τεισάνδρου, ἀπορχήσασ’ γε μὲν τὸν γάμον”, λέει ο τύραννος. Και ο ανθός του όντος απαντά το περιβόητον γενόμενον θαυμαστόν: **“Οὐ φρονῆς Ἴπποκλείδῃ”**. (Ηρόδοτος, VI, 129). Παρόμοια ακριβώς είναι η αδιαφορία προς το αποτέλεσμα που παραδειγματίζουν οι 300 του Λεωνίδα στις Θερμοπύλες, όταν την προτεραία της Μητέρας των Μαχών, γυμνάζονται και λούονται και ελαιοτρίβονται προς στίλβωση της επι-φάνειας της οργώσης ακμής και κτενίζονται τις περίτεχνες κόμες τους και ερωτοτροπούν κατ’ αλήθεια και κατὰ τον μεγαλομερή πίνακα του David.



Φυσικά, τα δύο μέρη του κοσμικού αινίγματος, του μυστικού Σωτηρίου της ύπαρξης, η ορθιάζουσα λύτρωση από τον Κόσμο και η αληθής επιτυχία στον Κόσμο, πάνε μαζί στο Δωρικό ιδεώδες, στην καινή διαθήκη του Ελληνισμού. Ποια η σχέση, για το νόημα του όντος, μεταξύ της λύτρωσης στην αιωνιότητα και της επιτυχούς διαγωγής στον χρόνο; Ίσα-ίσα που στην Δωρική αποκάλυψη, το κάλλος δεν είναι μόνον «αισθητικό» φαινόμενο, αλλά οντολογική αλήθεια ως «τέλος» του όντος, και αξιολογικός κανόνας δράσης στον χρόνο. Η μορφολογική τελειότητα εκφράζεται και

ενεργεί με βέλτιστη λειτουργικότητα, και σε βάθος χρόνου, μεγαλύτερο ή μικρότερο ανάλογα προς την ιστορική πολιτισμική φάση στην οποία ανήκει το συγκεκριμένο άτομο, θα επιδείξει μέγιστη επιρροή και θα ακτινοβολήσει με δόξα. Το μόνο ζήτημα είναι πού πέφτει η έμφαση, στο «τέλος» ή στο «απο-τέλεσμα»; Και το πνεύμα της Δωρικής ουσίας του Ελληνισμού διαλαλεί: στο Τέλος. Και αυτό γιατί ο χώρος και ο χρόνος, ο κόσμος και η ιστορία υπάρχουν ακριβώς για να φαίνεται η τέλεια μορφή με την οποία αστραποβολεί το Απόλυτο – και όχι το αντίστροφο, να είναι δηλαδή η τελειότητα χρηστικό εργαλείο για την μέριμνα στον χρόνο και στον χώρο.



[Τέτοια διαφορά σημαίνουσας έμφασης συνιστά και η διαφορά θρησκευτικότητας Απόλλωνα και Χριστού. Ο Απόλλων αποτελεί το «τέλος» της ανθρώπινης ύπαρξης. Το τέλος δρα στον αδιάφθορο άνθρωπο με την ακατανίκητη έλξη του έρωτα που ασκεί πάνω του, και τον υψώνει στο «τί ην είναι» του, στην τελειότητά του. Ο άνθρωπος τότε βλέπει το «τέλος» και ορμάει κατά εκεί, βαίνει κατά την προφανή οδό την οποία φωτίζει το τέλος. Στην παρακμή όμως του φθινοπώρου του μεγάλου ενιαυτού, στην εποχή της ανθρώπινης φθοράς, όταν ο Απόλλων κρύβεται από την βρίθουσα ατέλεια, και ο άνθρωπος βυθίζεται στο αδαές σκότος του κοσμικού λαβυρίνθου, στο Σπήλαιο, στο τελματώδες άντρο της ύπαρξης εν μόχθω και πάθει, τότε ο άνθρωπος δεν βλέπει την λάμψη του τέλους, δεν βιώνει τον Έρωτα του Κάλλους, δεν αισθάνεται την αναγωγό του δύναμη, απομένει αβοήθητος, πέφτει στην απόγνωση της σωτηρίας. Χρειάζεται την υπαρξιακή Άμεση παρουσία του θεού για να ενισχυθεί, δεν του φτάνει η τελεολογική περιωπή Του αυτή καθεαυτή. Έχει ανάγκη να τον πάρει ο θεός από το χέρι (όπως στην Ορθόδοξη αγιογραφική ανάσταση ο Χριστός

πιάνει από το χέρι τον αρχέτυπο Αδάμ), να τον αρπάξει από το χέρι γινόμενος ο ίδιος άνθρωπος του πάθους και της ταπείνωσης, για να τον σηκώσει και να τον βγάλει από τον Άδη του Άρχοντα του Κόσμου τούτου. Ο θεός γίνεται έτσι Οδός προς το Τέλος, και Αλήθεια του Είναί, και Ζωή της Αιωνιότητας, γίνεται ο σκοπός της ύπαρξης και δρόμος για να τον περπατήσει ο άνθρωπος και να φθάσει στην λυτρωτικό Τέλος].



Ο Απόλλων θυμώνει όταν δεν είναι το λατρευτό και ερατό αυτό καθ' εαυτό, αλλά υπολογίζεται για την χρησιμότητά του στους λογαριασμούς του χρόνου, όσο και αν αυτοί επενδύονται με μανδύες ηθικής, πλούτου και εξουσίας. Και οργιζόμενος καταστρέφει τον αναιδή, τον στερούμενο της αιδούς για κάθε απαξίωση του κάλλους – και είναι έσχατη απαξίωση για το απόλυτο η σχετική αξιολόγησή του σε σχέση με την χρησιμότητά του.

Και δεν τιμωρεί μόνο τον συγκεκριμένο αναιδή. Γνωρίζει ο πάνσοος ότι η συγκεκριμένη ύβρις του ενός «αμαρτωλού» σχετίζεται προς αποπτώσεις και διαφορών άλλων, όπως ακόμη και συνδέεται με πολλαπλούς δεσμούς προς γενικότερη επικρατούσα κατάσταση στον τόπο και χρόνο του υβριστή του θείου άξονα. Εξ άλλου, η ύβρις, η παραβίαση των θείων όρων της Απολλώνιας κοσμικής τάξης, αποτελεί εστία μόλυνσης. Μιαίνεσαι όχι μόνο όταν την διαπραττεις, αλλά και με το να είσαι δίπλα της. Η μετάδοση του μιάσματος δεν εξαρτάται από την βούληση, την αποδοχή και την συγκατάθεση, αλλά από την χωρική γειτονία και τροπική συνάφεια. Ο Απόλλων είναι ο θεός των καθαρμών – γιατί είναι ο Πάναγνος, δεν τον λερώνει τίποτα, ό,τι και να κάνει, αφού είναι το φως. Η αγνότητα δεν είναι ηθικονομική κατηγορία, είναι οντολογική. Σημαίνει την καθαρότητα της ουσίας του όντος χωρίς ανάμειξη στην ταυτότητά του, του

έτερου και του αντίθετου. Και αρχετυπικό παράδειγμα αυτής της ασκίαστης μεταφυσικής καθαρότητας αποτελεί το φως.

Ο Απόλλων ξεπαστρεύει όλο το περιβάλλον μιας «αμαρτίας», ενός οντολογικού σφάλματος που είναι η μανιώδης ύβρις υπερβασίας των ορίων, με την τιμωρία του ενόχου. Αυτό απαιτεί ο καθαρισμός του τόπου.

Υμνεί ο Πίνδαρος μεγαλόπνοα τον συνολικό εξολοθρεσμό προς τιμωρία μιας ατομικής ύβρεως. Στον Απόλλωνα συγκεντρώνονται σε μια αλληλουχία όλες οι τελειότητες της ανθρώπινης φύσης στην ταυτότητα της ουσίας σώματος και πνεύματος. Σε αυτόν λοιπόν ανήκει η εποπτεία αυτού του ολοσχερούς πεδίου του ανθρώπινου «τέλους». Στους άλλους θεούς παραμένει η αρμοδιότητα για τα διαμερίσματα της κοσμικής τάξης, για τις ειδικότητες της ανθρώπινης μέριμνας στον χρόνο. Στο «τέλος» περιλαμβάνεται και η υγεία, ως το ευ έχειν του ανθρώπινου οργανισμού της ψυχοσωματικής ενότητας. Η υγεία είναι η οργανική έκφραση της μορφολογικής τελειότητας, του Κάλλους. Και για αυτό η αληθής ιατρική ανήκει και αυτή αρχικά στην εφορεία του πρωθήβη Άνακτα της αιγλήεσσας ομορφιάς, αντί να προσάπτεται σε θεό ενός ειδικού διαμερίσματος της μέριμνας των αναγκών του χρόνου. Η Ιπποκρατική ιατρική είναι θεία, εξ αιωνιότητας, όχι κοσμική, διαχειριστική χρονικής ανάγκης. Στον όρκο η επίκληση είναι στον Απόλλωνα ιατρό.

Αλλά παρά την εσώτερη σχέση της οργανικής υγείας προς το μορφολογικό κάλλος, και μάλιστα εξ αιτίας της, υπάρχει κάποια δυσφορία για την άμεση ιατρική επιμέλεια του ανθρώπινου όλου εκ μέρους του Απόλλωνα. Ακριβώς το εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος είναι αδιάφορο, αν και αναγκαίο για την μορφή. Η οργανική κατάσταση του σώματος είναι απαραίτητη αλλά άσχημη σε σχέση προς την επιφάνεια της εξωτερικής μορφής. Και ορίζεται ως ύλη και περιεχόμενο από την Μορφή. Η ουσία δε είναι στην λάμπουσα επι-φάνεια, στην μορφή του κάλλους.

Έτσι ο Απόλλων εκχωρεί την εποπτεία της υγείας, χωρίς να αποτειχίζεται τελείως από αυτήν, στον υιό του, τον Ασκληπιό. Και συνευρίσκεται με την Κορωνίδα για την γέννηση του. Αλλά αυτή, έχοντας το σπέρμα του θεού μέσα της, θέλγεται από ξένο Αρκάδα ήρωα που παρευρίσκεται στα Θεσσαλικά μέρη της και του παραδίδεται παρὰ την συμβουλή του πατέρα της. Διαλέγει το χειρότερο από το καλύτερο. Ο Πίνδαρος αποδίδει την αιτία της αλλόκοτης επιλογής της στην ματαιοφροσύνη ενός είδους ανθρώπων που έλκονται από το υποδεέστερο αλλά άγνωστο, και έτσι καινούριο, ξένο, αντί του μεγάλου και υψηλού, αλλά συνηθισμένου, οικείου. Προφητεύει εμπράκτως με πάσαν ακρίβεια την παρακμή του κλασσικού και ορθόδοξου Ελληνισμού και τον καταποντισμό του Νεοελληνισμού.

Σε μια άλλη εκδοχή του μύθου, ο λόγος της προτίμησης τίθεται πραγματολογικά στην σκέψη που κάνει η νεαρή γυναίκα ότι ο μεν θεός μόλις εκπληρώσει τον σκοπό του θα την εγκαταλείψει ενώ ο άνθρωπος μπορεί να συμβιώσει μαζί της. Αλλά και πάλι αυτή ακριβώς η σκέψη είναι αμαρτία. Γιατί μια στιγμή με τον θεό είναι αιωνιότητα, ενώ μια ζωή με τον άνθρωπο είναι διαχείριση της μέριμνας στον χρόνο. Τέτοιοι λογαριασμοί σαν της Κορωνίδας αποδεικνύουν ότι το ευαγγέλιο της αιωνιότητας, η αποκάλυψη του Ενός του οποίου υπάρχει αληθινή χρεία καθεαυτή και όχι χρησιμότητα για κάτι άλλο, - ότι το Σωτήριο δεν έχει κατανοηθεί και το σπουδαιότερο βιωθεί.

Η επιλογή της παρθένου, και με τις δύο αιτιολογίες, είναι άθεσμος δόλος, δαίμων κακός την προκαλεί. Η τιμωρία άφευκτος. Ο Απόλλων στέλνει την αδελφή του Άρτεμι, αρμόδια για τον θάνατο γυναικών, να φονεύσει την Κορωνίδα, και μαζί σπέρνουν τον όλεθρο σε όλη την περιοχή.

καὶ τότε γνούς [ο Απόλλων] Ἴσχυος Εἰλατίδα

Ξεινίαν κοῖταν ἄθεμιν τε δόλον, πέμπεν κασιγνήταν μένει

θύοισαν ἄμραιμακέτῳ

*ές Λακέρειαν, έπει παρὰ Βοιβιάδος
 κρημνοῖσιν ὥκει παρθένος· δαίμων δ' ἕτερος
 ές κακὸν τρέψαις έδαμάσσαντό νιν, καί γειτόνων
 πολλοί έπαῦρον, ἀμᾶ δ' ἔφθορεν· πολλὰν δ' έν ὄρει πῦρ έξ ένός
 σπέρματος ένθορόν αίῶστωσεν ὕλαν.*

Πίνδαρος, Πυθιονίκαι, ΙΙΙ, 31-7

Μέσα στην νεκρική πυρά της Κορωνίδας, ο θεός αρπάζει το παιδί του από την κοιλιά της και το σώζει παραδίδοντάς το στον Κένταυρο Χείρωνα. Είναι ο Ασκληπιός.

*

Θυμώνει ο ευέξαπτος έφηβος της τελειότητας και οργίζεται με κάθε ύβρη προς τον άξονα της αιωνιότητας, με οποιαδήποτε υποτίμηση του Απολύτου, με την εμμεσώτατη ακόμη ατίμωση του κάλλους, με κάθε απαξίωση της απολυτότητας του Είναι στο Φαίνεσθαι που Είναι Αυτός. Και είναι ύβρις ο συλ-λογισμός της αιωνιότητας με τις χρονικές σκοπιμότητες, είναι υποτίμηση η ισοζύγηση του Απολύτου με τα Σχετικά, είναι ατίμωση η ωφελιμοθηρία μπροστά στην εκτυφλωτική αποκάλυψη του κάλλους και της αλήθειας, είναι απαξίωση η όποια επιφύλαξη στο απόλυτο ερωτικό δόσιμο προς την απόλυτη φανέρωση του Είναι.

Γιατί η αμφισβήτηση του Επι-φανούς είναι αμαρτία, υπαρξιακό σφάλμα. Η αλήθεια και η ομορφιά (το ίδιο πράγμα σε δυο ανθρώπινες ονομασίες) είναι προφανής, και δεν ανέχεται αμφισβήτηση. Δεν είναι υπό διαπραγματέυση μεθοδολογικής κρίσεως. Δεν είναι για ζύγισμα εμπορικής συναλλαγής. Είναι φανέρωση του Απολύτου Είναι. Κάθε

αμφισβήτηση, κάθε επιφύλαξη κρίσεως, κάθε ακόμη δοκιμαστική περιεργασία, είναι έγκλημα καθοσιώσεως, αμαρτία ασυγχώρητη κατά της ζωοδότρας Πύσης του Κάλλους και του ουσιοπλόκου Πνεύματος της Αληθείας. Είναι Ύβρις επισύρουσα αδιάφευκτο Νέμεση. Στον Κλασσικό Ελληνισμό, η τιμωρία της αμαρτίας αυτής καθεαυτής (αυτής της ύβρεως), είναι η ασημαντότητα και ασχήμια. Στον Ορθόδοξο Ελληνισμό, ποινή είναι η αιώνια κόλαση.



Θυμώνει ο Απόλλων με την ύβρη κατά της απόλυτης αξονικότητας του Κάλλους. Γίνεται τότε ο αγλαός άναξ του Κάλλους και της Αλήθειας, της καλλισθενικής σωματότητας και ποιητικής πνευματικότητας, ο Μορφός της φανέρωσης του Απόλυτου Είναι του Θεού, γίνεται τότε, μη μεταμορφούμενος, αλλά με την ίδια υπέρτατη αγλαή Μορφή, το Κάλλος που σκοτεινιάζει και σκοτώνει, γίνεται ο «σκοτεινός σαν νύχτα» Φοβερός του Ολέθρου – ο Απόλλων του φωτός, άρχων της Απώλειας, με μια υπονοούμενη νοηματική ετυμολογία του θείου ονόματος συναφή προς το απόλλυμι.

Ἀπολλον Ἀπολλον,

ἀγνιᾶτ', Ἀπόλλων ἐμός,

ἀπώλεσάς γάρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.

Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, 1080—2

[Η Κασσάνδρα προφητεύει στην αυλή του ανακτόρου του Αγαμέμνονα τον μέλλοντα φόνο της από την Κλυταιμνήστρα. “Απόλλων ἐμός” : ο Απόλλωνάς μου, ο δικός μου Απόλλων και ο καταστροφέας μου. Αγνιάτης

θείο επίθετο του θεού υπό την προστατήριο και αλεξίκακο ιδιότητά του, με σύμβολο ιδρυμένο φαλλική στήλη στις εισόδους των οίκων και στις τριόδους, στις αγκυές της πόλης. Η Κασσάνδρα τον βλέπει στην πύλη του παλατιού και θυμάται την παρθενική φθορά της από τον θεό που τις χάρισε μεν την μαντική, αλλά και προκάλεσε σειρά δυστυχημάτων αποκορυφούμενων με την δουλεία της και τώρα με τον θάνατο.].

Την μυστική έννοια του ονόματος Απόλλων ο απολλ(ύ)ων επικαλείται και ο Ευριπίδης, *Φαέθων*, Fr. 781.11-13 Kannicht. Και προ του Αισχύλου, με την ίδια προτιθέμενη ετυμολογική συμπλοκή, ο Αρχίλοχος, Fr. 26.5-6 West = 30 Diehl. Ο Αλκμάν επίσης επικαλείται τον θεό υπό την σκοτεινή όψη του, ολόο, ολέθριο:

ἔχει μ' ἄχος ὦ δόλε δαῖμον

Fr. 128 Calame = 116 Page, Campbell

Έτσι και ο Αχιλλεύς προσαγορεύει τον Απόλλωνα στην συγκλονιστική συνάντησή τους παρά τον Σιάμανδρον όπου παρασύρει τον κάλλιστο ήρωα ο κάλλιστος θεός: **θεῶν ὀλωότατε πάντων** (Ιλιάς, X, 15).

Με την μήνι του Αχιλλέα και την οργή του Απόλλωνα εναντίον των Αχαιών ενάρχεται η Ιλιάδα. **Και στον θυμό του ο θεός του φωτός είναι τρομερός, μοιάζει με την Νύκτα κατά την ανεπανάληπτης δόνησης περιγραφή του Έπους** (A, 44-52). Ο Αγαμέμνων φέρεται σκιά στον ιερέα του Απόλλωνα Χρύσην (από την Χρύση στην Τρωάδα, κέντρο Απολλώνιας λατρείας), που ικετεύει για την επιστροφή της αιχμάλωτης κόρης του. Ο ιερέας προσεύχεται στον Απόλλωνα να πληρώσουν οι Δαναοί τα δάκρυά του με τα βέλη Του. Και ο Απόλλων, αείποτε ευερέθιστος, τον ακούει.

*ὥς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δὲ κλύε Φοῖβος Ἀπόλλων,
βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
τόξ' ὥμοισιν ἔχων ἀμφορρεφέα τε φαρέτρην.
ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὅιστοί ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
αὐτοῦ κινηθέντος· ὃ δ' ἦγε νυκτὶ ΦεΦοικῶς.*

*ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἔηκεν,
 δ'Φεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.
 οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῶχετο καὶ κύνας ἀργούς,
 αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἔχεπευκὲς ἐφίεις
 βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμεῖαι.*

Ο ἰὸς (βέλος) του Απόλλωνα εἶναι ο ἰὸς του λοιμοῦ. Ἡ επιτροπεία του Απόλλωνα σε υγεία και νόσο ἔχει εφαρμογή.

Και το θανατικό πέφτει σε ὅλο το στρατόπεδο, ανθρώπους και ζῶα. Ο Αγαμέμνων μόνος ἀτίμασε τον ιερέα και ἔτσι ὕβρισε κατὰ του θεοῦ, οι πάντες εἶναι ἐκθετοι στην τιμωρία, παρ' ὅλο που στρατιῶτες και οι ἄλλοι ἀρχηγοὶ ζητοῦν να σεβαστεῖ και να ντραπεί ο βασιλεὺς τον ἀντιπρόσωπο του θεοῦ και να του δώσει πίσω την κόρη του δεχόμενος τα πλούσια λύτρα που του προσφέρει. Ἀλλὰ δικὸς τους ἀρχηγός εἶναι ο ἀμαρτωλός, και η ευθύνη εἶναι συλλογική. Ἀς μην ἐβάζαν τον βασιλιά πάνω ἀπὸ τον θεὸ φοβούμενοι να του ἀντιταχθῶν ενεργὰ στο λάθος του. Ἡ γνώμη τους ἦταν σωστή, μα η πράξη τους ὑβριστική. Δίκαια υποφέρουν, ἐνοχοι σφάλματος ιερᾶρχησης, χωρὶς να φταίνε ἄμεσα στο συγκεκριμένο ἀμάρτημα, ἀναίτιοι της προσβολῆς, αἰτίοι της ἀνοχής.

Μέγα μάθημα.

[Ἡ Ἰλιάδα ἀρχίζει με τον θυμὸ του Απόλλωνα και τον λοιμὸ των Ἀχαιῶν. Ο Πελοποννησιακὸς πόλεμος ἀρχισε με τον μεγάλο λοιμὸ των Ἀθηνῶν. Και οι Ἀθηναῖοι σκέφθηκαν τον χρησμό του Δελφικοῦ μαντείου προς τους Λακεδαιμόνιους ἀμέσως πριν την ἐναρξή του πολέμου, ὅταν ρωτώντας τον "εἰ χρῆ πολεμεῖν", ἀπάντησε ὅτι πολεμώντας κατὰ κράτος θα νικήσουν, ο δε ἴδιος θα συνεργήσει εἴτε τον καλέσουν εἴτε ὄχι. (Θουκυδίδης, I, 118, 3; II, 54). Συνδυάστηκαν τα γεγονότα με παλαιὰ προφητεία ὅτι θα ἐλθεῖ Δωριακὸς πόλεμος και λοιμός, Ἀπολλώνια ἀμφοτέρω. Φάνηκε ὅτι ο Απόλλων ἔχει ὀργισθεῖ με τους Ἀθηναίους ὅπως με τους Ἀχαιοὺς στην Τροία. Και για να τον ἐξευμενίσουν ἔκαναν καθαρμούς στην Δήλο, κατόπιν σχετικὸν χρησμοῦ, και

οικοδόμησαν τον θαυμαστό ναό του Απόλλωνα στις Βάσσεις της Φιγαλείας, στην καρδιά της Πελοποννήσου, στο υπομόχλιο του Ελληνισμού].

Ο Ομηρικός ύμνος στον Απόλλωνα, δομούμενος περί τον δικεντρισμό Δήλου – Δελφών, προβάλλει την απειλητική όψη του πρωθήβη θεού που τρομάζει όλους τους παλαιγενείς θεούς στην αρχή της Δήλιας υμνολογίας (1-18), την χαρμόσυνη δε και γηθόσυνο χαριτοβρυσία της μουσικής του υπόστασης (πηγή έμπνευσης σε ποίηση/χορό/μουσική), στην εισαγωγή της Δελφικής δοξολογίας (179-206).

*[Μνήσομαι ούδ'ε λάθωμαι Απόλλωνος έκάτοιο,
ὄν τε θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα·
καὶ ρά τ' ἀναΐσσουσιν ἐπισχεδὸν ἐρχομένοιο
πάντες ἀφ' ἐδράων, ὅτε φαίδιμα τόξα τιταίνει.*

(1-4)

*εἴσι δὲ φορμίζων Λητοῦς ἐρικυδέος υἱὸς
φόρμιγγι γλαφυρῇ πρὸς Πυθῶ πετρήεσσαν,
ἄμβροτ' εἶματ' ἔχων τεθυωμένα· τοῖο δὲ φόρμιγξ
χρυσέου ὑπὸ πλήκτρου καναχὴν ἔχει ἰμερόεσσαν.*

...

*... αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει,
καλὰ καὶ ὕψι βιβάς· αἶγλη δὲ μιν ἀμφιφαίνει
μαρμαρυγῆς τε ποδῶν καὶ ἐυκλώστοιο χιτῶνος.*

(182-5; 201-3)].

Και σε αντίστιξη μορφολογικής τελειότητας, η μεν διήγηση στο Δήλιο μέρος είναι ερατεινή περί την γέννηση και τις εορτές του θεού εκεί, η δε εξιστόρηση στο Δελφικό τμήμα περιστρέφεται γύρω από τον αγώνα και την επικράτηση του θεού εναντίον του χθόνιου δαιμονικού πνεύματος του μυστικού κόλπου, της Δράκαινας, του αγρίου τέρατος που έθρεψε και τον Τυφώνα.

Και δεόντως, γιατί στο κάθε πόλο της Απολλώνιας λατρείας επαναλαμβάνεται η θεμελιώδης διχοστασία του λίαν ατάσθαλου μεγαλοδύναμου θεού (Ομηρικός Ύμνος, 67-9).

*λίην γάρ τινα φασὶν ἀτάσθαλον Ἀπόλλωνα
ἔσσεσθαι, μέγα δὲ πρυτανευσέμεν ἀθανάτοισι
καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν ἐπὶ ζεῖδωρον ἄρουραν.*

Η Δήλος συνδέεται με την φανέρωση της νήσου από τα βάθη του πόντου και την επιφάνεια του θεού που έκθορε εις φως, αλλά μαζί με το δηλόω, προφαίνω, επιδεικνύω, (δήλος, φανερός), υπάρχει και το δηλέομαι, βλάπτω, προξενώ κακό, ζημιά, (δηλήεις, βλαπτικός, καταστροφικός, και δηλητήριος). Και για να μην λείπει τίποτα σε κάθε πεδίο από τις βασικές δομές της ύπαρξης, μια γλώσσα του Ησυχίου καταγράφει: *s. v. δηλαίνουσι· παίζουσι.*

Από το άλλο μέρος, η σημασία των Δελφών είναι δεδομένη, τοπολογικά και ετυμολογικά. Δελφύς είναι η μήτρα (εξ ου α-δελφός, εκ της αυτής μήτρας). Η σχέση με την αρχή της χθόνιας γονιμότητας υποδηλώνεται στις έννοιες δέλφαξ (η), ο μεγαλωμένος χοίρος, και δελφάκιον το θηλάζον γουρουνάκι αλλά και το γυναικείο αιδοίο (Ησυχίος, *s. v.* – χοίρος στους Κωμικούς ποιητές. Δια την πολυγονία και αδιακρισία του ζώου). Δεν λείπει από το εννοιολογικό πεδίο του όρου και η άλλη πλευρά της γονιμότητας, αφού δέλφιξ σημαίνει και τρίπους (Ετυμολογικόν Μέγα, 255.10 S, *s.v.* – Πλούταρχος, *Τιβέριος Γράκχος*, 2). **Ο Δελφικός τρίπους παραπέμπει σε σύμβολο ανδρείου αιδοίου, όπως και η τρίαινα στον Δελφικό ομφαλό με το χάραγμα ΓΑΣ, ο Φαλλός της Γης** (Ποσειδών ήταν ο πόσις της Χθονίας κατά την αρχέγονη κατάσταση των Δελφών). Τέλος, δισυπόστατος είναι και η νοηματοδοσία της Πυθούς. Από το πύθω, προκαλώ σήψη και σαπίζω, - η σήψη του τέρατος που ετόξευσε ο Απόλλων κυριαρχώντας στους Δελφούς της χθονιότητας. Αλλά και ομώνυμο προς την ρίζα πυθ- του πυνθάνομαι (επυθόμην, πέπυσμαι), αναζητώ, εξερευνώ, μαθαίνω, με αναφορά στην Πυθική μαντεία.



Η συστηματική, πολυδιάστατη δισημία του Απολλώνιου πνεύματος γίνεται συχνά επίσης αμφισημία του μηνύματός του. Από την δισημία πηγάζει το αινιγματώδες των χρησμών, μυστήριο για αυτούς που δεν βλέπουν τον Επι-φανή θεό σε όλο το βάθος και πλάτος της επιφάνειάς του, σε αυτούς εν τέλει που δεν βιώνουν, νοούν και ορρούν απολύτως το «τέλος» στο κάλλος του ταυτιζόμενοι με αυτό, σε αυτούς που λερώνουν την στίλβουσα λάμψη του κοσμικού ανθού της αιωνιότητας σκιάζοντάς την με μέριμνες του χρόνου, που μαιίνουν την φωτοχυσία του αγλαού πρωθήβη επιζητώντας την χρησιμότητά του στους πυλώνες των αναγκών της έγχρονης ύπαρξης.

Ο Απόλλων είναι ο Λοξίας, από την λόξωση της Εκλειπτικής (της ενιαύσιας φαινομένης κίνησης του Ήλιου) ως προς τους άξονες του Κόσμου, μέχρι το λοξό χαμόγελο του θεού.

Το ανοικτό, ερατό, γανομηδές μειδίαμα του Απολλώνιου Κούρου στην Αρχαϊκή εποχή του έαρος της νεαρώδους ακμής, χαρά του όντος στην τελειότητά του, αγαλλίαση του απόλυτου Είναι στο απόλυτο κάλλος του Φαινομένου του, προσκλητήριο ερωτικής λατρείας του Θαύματός του, - το μειδίαμα του τετελεσμένου τέλους-σκοπού της ύπαρξης, της φανέρωσης του θείου και της θέωσης του θνητού, λοξούται συχνά στους υπερτελείς Απόλλωνες της πρώιμης κλασσικής περιόδου του αυστηρού ρυθμού,

από μιας σκιασμένης αινιγματώδους σοβαρότητας του Παιδός της αΐδιας νεότητας, μιας «στένωσης» τη έκφρασης, μιας υποβόσκουσας «στενο-χωρίας» - περί θλίψης δεν επιτρέπεται να μιλήσουμε για τον θεό της αιωνιότητας στη τελειότητα, οδύνη και οδυρμός ανήκουν οικείως στον Άδη – ενός κλεισίματος που προέρχεται από την σκέψη για την ατέλεια των εν τω χρόνω και για την δυσμοιρία των, ενός τόνου ακόμη ειρωνείας για τα

ανθρώπινα, -- και μιας «στάσης» στην κίνηση του σώματος που μοιάζει με **ανάσχεση**, μιας μονής στην καίρια στιγμή της συνέχειας του γίνεσθαι, που εδώ όμως ξεφεύγει απερίληπτα από την αιωνοποίηση του δεσπόζοντος Νυν, από τον χαρακτηριστικό στο αυστηρό και υψηλό Κλασσικό απαθανατισμό της αποκαλυπτικής στιγμής φανερότητας το νόημα της όλης διάρκειας της κίνησης σε ένα θείο νυν, **και τρέπεται σε επίσχεση της κίνησης που φαντάζει σαν επιφύλαξη και ακόμη αναστολή της πρόθεσης, πάντως συστολής της δράσης** --- βέβαια εντύπωση πιο τονισμένη στα αντίγραφα που έχουμε από ότι θα ήταν στο πρωτότυπο του Αγοράκριτου, πιστεύω, αν και φυσικά θα υπήρχε ασφαλώς και εκεί σε εκτέλεση μαέστρου **(Απόλλων Kassel)**, --

ποιο τονισμένες

αυτές οι αποχρώσεις **μαζύ με κάποιου είδους απογοήτευση του αιώνιου για τα θνητά (Απόλλων Chatsworth)**, ---

η αποστασιοποίηση και απογοήτευση παίρνει χροιά περιφρόνησης για τα εφήμερα όντα που ξεχνάνε, ερριμμένοι στην μέριμνα του χρόνου, ότι «ήταν να είναι» θεοί, Απόλλωνες Κούροι κατὰ το κάλλος του σώματος και την ταυτόσημη αλήθεια του πνεύματος, που ούτε η καλλισθενική γυμναστική, ούτε η ποιητική «μουσική» δεν τους σώζει πια **(Απόλλων Townley)**, ----

μέχρι που η λύξωση φθάνει ηχηρές τονικότητες στρυφνής αυστηρίας και ποιάς πικρότητας, εμφανίσεις απαρέσκεια και αποστροφή για την ανθρώπινη διαστροφή της αδυναμίας (Φειδιακός, έχω αναλύσει, αριστουργηματικός **Απόλλων του «Ομφαλού»**, - με βέβαια διηγούμενα αυτά τα, αναμφίβολα υπάρχοντα στο χαμένο πρωτότυπο, εκφραστικά χαρακτηριστικά σε μερικά από τα αντίγραφα).

[Απόλλων Kassel: Evamaria Schmidt, *Der Kasseler Apollon und seine Repliken* (Antike Plastik, Lieferung V, 1966, Tafeln 1, 7, 10, 13, 16, esp. 20, 23, 25, 36, 38, 39, 42, esp. 45, 46; Pfeiff, *op. cit.*, Tafel 32.

Απόλλων Chatsworth: Pfeiff, *op. cit.*, Tafeln 34, 35; Fr. Gerke, *Griechische Plastik in archaischer und klassischer Zeit*, 1938, Tafeln 108, 109.

Απόλλων Townlwy: Pfeiff, *op. cit.*, Tafeln 19-23; H. G. Beyen, *La Statue d' Artemision*, 1930, Tafel XI.

Απόλλων του Ομφαλού: Pfeiff, *op. cit.*, Tafeln 27-29; W. Amelung, *Der Meister des Apollon auf dem Omphalos und seine Schule*, in DAI, Band 41, 1926, pp. 246-287, passim, Tafeln 6-8; G. Richter, *Kouroi*, 1970 (3), Figs. 589-591; A. Stewart, *Greek Sculpture*, 1990, Vol. II, Figs. 285, 286; G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture*, I, 1958, Fig. 4a-4c; E. Paribeni, *Sculture Greche del V Secolo*, Museo nazionale Romano, 1953, No. 16 (cf, Nos. 14, 15); C. Blümel, *Katalog der Sammlung antiker Skulpturen*, Staatliche Museen zu Berlin, Band IV, *Römische Kopien Griechischer Skulpturen des Vten Jahrhunderts v. Chr.*, 1931, Tafeln 20, 21; Ν. Καλτσάς, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, *Τα Γλυπτά, Κατάλογος*, 2001, No. 155].



Υπάρχει μια γενική διάσταση σε αυτήν την λόξωση, αρνητική εκτίμηση, απαξίωση και αποβολή ακόμη του θνητού ανθρώπου από τον θεό του Φωτός. Το ανθρώπινο γένος, ως θνητό, ζει στον χρόνο, άλλοτε ακμάζουν και άλλοτε φθείρονται οι άνθρωποι σαν τα φύλλα των δένδρων. Ζώντας τον θνητό βίο είναι ατελείς, αφού η τελειότητα ουσιώνει την αιωνιότητα. Και ως ατελείς είναι δειλοί, η ύπαρξη των ερριμμένων στον χρόνο προσωρινών «όντων» είναι λαβυρινθώδης, έμπλεως φόβου. Είναι ανάξιοι της ιδιαίτερης εύνοιας των αιώνιων θεών. Στην Θεομαχία της Ιλιάδος, ο Απόλλων απευθυνόμενος προς τον Ποσειδώνα, τον προτρέπει να σταματήσουν να μάχονται μεταξύ τους υπέρ των βροτών Τρώων και Δαναών αντίστοιχα:

Έννοσίγαι', ούκ ἄν με σάωφρονα μυθήσαιο

**ἔμμεναι, εἰ δὴ σοὶ γε βροτῶν ἔνεκα πτολεμίζω
 δειλῶν, οἳ φύλλοισι ΦεΦοικότες ἄλλοτε μὲν τε
 ζαφλεγέες τελέθουσιν, ἀρούρης καρπὸν ἔδοντες,
 ἄλλοτε δὲ φθινύθουσιν ἀκήριοι. ἀλλὰ τάχιστα
 παυσώμεθα μάχης· οἳ δ' αὐτοὶ δηριάσθων.**

Ιλιάς, Φ, 462-7

(Η θνητότητα του ανθρώπου στον χρόνο αναφέρεται στον νόμο της περιοδικότητας με την παρομοίωση της διαδοχής των γενεών κατά την ανοιξιάτικη φυλλοφορία και την φθινοπωρινή φυλλοβολία, Ιλιάς, Ζ, 145-9).

Στην Ολύμπια θεϊκή εορτή με την οποία αρχίζει το Πυθικό μέρος του Ομηρικού ύμνου στον Απόλλωνα, και στην οποία δεσπόζει ο πρωθήβης Άναξ, οι Μούσες, προεξάρχοντας του πάγκαλου Μουσ αγέτη, υμνολογούν τα αθάνατα δώρα των θεών στους ανθρώπους, δώρα τελειότητας, χαρμολύπης και αιωνιότητας, και πώς οι α-νόητοι και ά-ποροι, παρά τα ά-φθονα δώρα της σωτηρίας, ζουν στο πάθος και την οδύνη της ύπαρξης στον χρόνο, χωρίς να μπορούν να βρουν γιατρεία στον θάνατο και αντίδοτο στο γήρας.

**Μοῦσαι μὲν θ' ἄμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ
 ὕμνευσίν ρα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα ἡδ' ἀνθρώπων
 τλημοσύνας, ὅσ' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι
 ζώουσ' ἀφραδέες και ἀμήχανοι, οὐδὲ δύνανται
 εὐρέμεναι θανάτοιο τ' ἄκος καὶ γήραος ἄλκαρ.**

(189-193)

Και η κραταιή απόδειξις. Ούτε σειρὰ θαυμασίων γεγονότων, ούτε αυτή η επιφάνεια του Απόλλωνα στο θεϊκό θάμβος του κάλλους του, δεν μπορεί να αποτρέψει τους Κνώσσιους Κρήτες, που ο θεός έχει επιλέξει για ιερατικά του σκεύη τους Δελφούς και στους οποίους εντέλλει το λειτούργημά τους, από το να ανησυχούν γεμάτοι από έγνοιες και μέριμνες για το πώς πρακτικά, κατά τις ανάγκες του χρόνου, θα μπορέσουν να το

εκπληρώσουν. Πως θα ζήσουμε, του λένε, σε αυτόν τον ανοικονόμητο τόπο, επιτελώντας αποκλειστικά τον ρόλο που μας ανέθεσες;

Αυτήν την φορά ο Απόλλων κατακεραυνώνει μεν, μειδιώντας όμως, την ανθρωπίνη ανοησία και ταλαεργία, και στρέφεται ευνοϊκά προς τους ιερείς του διδασκοντάς τους:

***νήπιοι ἄνθρωποι, δυστλήμονες, οἳ μελεδῶνας
βούλεσθ' ἀργαλέους τε πόνους και στείνεα θυμῷ***

(Ομηρικός Ὕμνος εις Απόλλωνα, 354-5)

Άφρονες άνθρωποι, κακόπαθοι, που θέλετε, σας αρέσει, να έχετε βαρειές μέριμνες και φρικαλέους κόπους στην ζωή και βαρύστονα πάθη στην ψυχή.

Γελώντας τους νουθετεί: να έχετε την μάχαιρα σφαγής στο χέρι σας και δεν θα προλαβαίνετε να τελείτε τις θυσίες που θα κουβαλούν οι άνθρωποι από παντού για μένα.



Καίριας σημασίας είναι όμως τούτο. Η θεμελιώδης αυτή απ αξίωση του ανθρώπου ως θνητού ανήκει στην Ιωνική πρόσληψη του Δωρικού. Διαπιστώνεται στο Ιωνικοαιολικό περιβάλλον του Έπους. Το αυθεντικό Δωρικό βίωμα αισθάνεται αλλιώς, γιατί είναι κατάφωτο. Έχει λοιπόν νου του όντος. Δεν νιώθει τραγωδία στην ανθρώπινη ύπαρξη, γιατί μέσα στον ωκεανό της στυγνής ανάγκης, έχει βρει την διέξοδο σωτηρίας από τον πνιγμό. Αντί για το τραγικό, βρίσκει το λυρικό στον χρόνο, μαγεύει τον χρόνο να σταθεί εις διείσδυση αιωνιότητας, κατέχει το πλήκτρο της αρμονίας που κάνει τα εορταστικά Στάσιμα του γίγνεσθαι. Το Φαίνεσθαι είναι «Κόσμος», το

Γίγνεσθαι λαμβάνει Μορφή και έτσι Είμαι (γένεσις εις ουσίαν, το λέει ο Πλάτων). Στην πρώτη Λυρική Κοσμογονία του Ελληνισμού, που τραγουδιέται από τον Αλκμάν στην Σπάρτη, αρχικώτατοι θεοί είναι η Αΐσα και ο Πόρος, η Θέτις («τίθεμαι», η κοσμική Τάξη) και ο Τέκμων (το πέρας, η μορφή, το «τέλος»), η Μοίρα και η Διέξοδος, η νηλεής Ανάγκη και η λεπτή Αταρπός, το στενό Μονοπάτι. (Αλκμάν, Fr. 1. 13-14; Fr. 2 col. iii (όπου μια φιλοσοφική ερμηνεία Ελληνιστικών χρόνων με καταβολές από την Κλασσική εποχή, χρειάζεται εύκολη αναγωγή στην Αρχαϊκή αντίληψη); Fr. 102 Campbell).

Στο έξοχο ορειχάλκινο ειδώλιο του Απόλλωνα που αφιερώνει στον θεό ο Μάντικλος από τις Θήβες, από τις αρχές του 7^{ου} αιώνα π. Χ., σημαντικό τεκμήριο το ίδιο για την ανάδυση της μορφής στην αρχή της Αρχαϊκής περιόδου μετά την κυοφορία στους Γεωμετρικούς χρόνους, μια Βοιωτική επιγραφή χαραγμένη στους μηρούς του «αγάλματος», λέει εκ μέρους του αναθήματος:

***Μάντικλος μ' ανέθεικε Φεκαβόλοι άργυροτόχοι
τᾷς δεκάτας. τὺ δέ, Φοῖβε, δίδοι χαρίετταν ἄμοι[Φάν]***

[K. A. Pfeiff, *Apollon*, p. 23, Taf. 2; Beilage 1; R. Lullies, *Griechische Plastik*, Abb. 10-11; M. Comstock & C. Vermeule, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston*, No. 15; L. Alscher, *Griechische Plastik*, Band I, Abb. 42a-c; Fr. Matz, *Die geometrische und frueharchaische Form*, Taf. 66].

Ο Μάντικλος αφιερώνει στον Απόλλωνα την ίδια την Μορφή του θεού, την ζώσα εικόνα του αφού η μορφή είναι που κάνει το ον να υπάρχει. Είναι άγαλμα με το οποίο ο θεός αγάλλεται γιατί βλέπει το κάλλος του

εαυτού του, άρα τον εαυτό του. Και μιλάει σαν ζωντανή η εικόνα, μιλάει η μορφή στον θεό, ο θεός στον εαυτό του: την χάρη του κάλλους μου, που ενεργοποιεί την χάρη (το χάρισμα) της προσφοράς ως δεκάτης από κάποια αθλητική ή πολεμική ανδραγαθία του Μάντικλου, αντάμειψε, αντικατάλλαξε με χαρίεσσα ομορφιά στην ζωή του Μάντικλου, που θα ενεργοποιεί την δική σου αντίχαρη προς αυτόν, το δικό σου αντιδόσιμο.

Η χάρη και η αντίχαρη, η δωρεά και η αντιδωρεά, δεν είναι υποκειμενικές διαθέσεις ή οικονομικές δοσοληψίες. Για να πραγματώνονται ενεργά χρειάζεται να είναι χάρις κάλλους, η λάμψη της ομορφιάς, που χαρίζεται και αντιχαρίζεται. Ο Μάντικλος σου έδωσε ομορφιά, στην υπέρτατη ουσία της, στην Μορφή Σου. Δώσε του και συ την χάρη του κάλλους σου σε αυτόν, στο σώμα του, στον νου του, στην ζωή του. Αυτό λέει το άγαλμα του θεού στον θεό, στον Άνακτα θεό της αιώνιας τελειότητας. Δεν πρόκειται για τίποτα σχετιζόμενο με τις ανάγκες του χρόνου και τις θυμοβόρες μέριμνες για αυτές. Δεν εύχεται για ευκόλυνση του άχθους του βίου στην χρονική μέριμνα. Του ζητά, ως φίλος, επιτακτικά μαζί και ευκτικά, το σωτήριο της αιωνιότητας, το κάλλος της τελειότητας, έχοντας δείξει με το αφιέρωμά του ότι βιώνει και γνωρίζει το Απολλώνιο ευαγγέλιο, ότι έχει αναπνεύσει το Απολλώνιο πνεύμα, ότι είναι ο Εισπνήλας (ο Εισπνέων) του Μεγάλου Αϊτη (του Πνέοντος Πνοή ζωής, αυτού που φυσάει), του ίδιου του Άνακτος πρωθήβη του Κάλλους.

Όπως η Λυρική ποίηση και το ορχηστικό μέλος έτσι και η Πλαστική είναι καθαρή Λωρική μορφοπλασία. (Στην συνέχεια το πνεύμα τους προσελήφθη από τους πέριξ, δίνοντας παραλλαγές στο θέμα). Ο γυμνός Κούρος και το αρχαϊκό μειδίαμα (όχι μόνον του στόματος, αλλά και του προσώπου και όλου του σώματος και όλων των μελών του), το ίδιο για κάθε σημαίνουσα χρήση σε κάθε νοηματικό

πλαίσιο (για αφιέρωμα στους θεούς αρχικά, για τιμητική ανιδρυση νικηφορίας αθλητικής, για ταφικό μνημείο, σύμβολο θανάτου), -

διαδηλώνουν

ότι ο Κόσμος είναι «Κόσμος» και όχι Λαβύρινθος, ότι τα βάρη του χρόνου δεν ισχύουν να αμαυρώσουν το φως της αιωνιότητας, ότι ο χρόνος και ο χώρος είναι απαραίτητες διαστάσεις για την φανέρωση του Απόλυτου, και όχι εγκλωβισμοί της ψυχής, ότι η αδήριτη «λογική» τους είναι μέσον για το Φαίνεσθαι του Είναι, ότι τα πάντα γίνονται για να λάμπει το φως της αιωνιότητας στον χρόνο, για να ανθίζει το κάλλος στον κοσμικό λειμών. Το χαμόγελο της τελειότητας προς τους θεούς, τους ανθρώπους, το ίδιο προς τον θάνατο. Το βάρος της χρονικής ύπαρξης έχει αρθεί. Δεν υπάρχει πάθος και οδύνη της ύπαρξης ικανή να σβύσει το μείδιγμα της ολοκλήρωσης. Το αίνιγμα έχει λυθεί. Το νόημα της ύπαρξης είναι το Κάλλος. Αυτό η οδός και το «τέλος» της αιωνιότητας. Το Φως του όντος.

Οι δυο θεμελιώδεις γραμμές του κλασσικού Ελληνισμού, η καθαρή Δωρική και η προσλαμβάνουσα Ιωνική, (όπως το συνειδητοποίησε ο Ηρόδοτος την εποχή που αντιπαρατίθενται και στο πεδίο της πολιτικής ιστορίας), διατυπώνονται χαρακτηριστικά στον λυρισμό του Πίνδαρου και στο δράμα του Αισχύλου (στην κρίσιμη εποχή του πρώιμου κλασσικού, το πρώτο ήμισυ του 5^{ου} αιώνα π. Χ.). Και επειδή η Δωρική λύση ήταν ενεργή και τότε ως η κατευθύνουσα ροπή του Ελληνισμού (μέγας ναός του Διός στην Ολυμπία, Αττικός Δωρισμός σε τρόπο ζωής, γλυπτική, αρχιτεκτονική), η ποια στρυφνότητα του Απόλλωνα στα ιδιαίτερα πολλά

του αγάλματα της εποχής, δεν οφείλεται στην γενική κρίση για την ανθρωπίνη μοίρα (που άλλως τε ανήκει στην Ιωνική πρόσληψη), αλλά στις συγκεκριμένη πορεία των Ελληνικών πραγμάτων στον Χρυσούν Αιώνα. Οι Έλληνες έχουν εμπλακεί σε ένα εξαιρετικά επικίνδυνο παιχνίδι με τον θεό του Ελληνισμού. Το πληρώνουν όπως η άφρων Κορωνίς, όλοι φταίχτες και μη.



Ο Απόλλων δυσχεραίνεται με τις εξελίξεις που παίρνει ο ιστορικός Ελληνισμός από τους Μηδικούς Πολέμους και μετά. Η προβολή της Αθήνας στην κορυφή του Ελληνικού κόσμου, ή ίδια η επιτυχία της στην διαχείριση των αναγκών του χρόνου και κατά τους τρεις πυλώνες των, απαρέσκουν στον θεό Έφρηβο, παρότι συμβαίνουν εν ονόματί του. Η Αθήνα παραμερίζει την Ιωνική συγγένεια και από Ιωνική μητρόπολις δωρίζει αποφασιστικά όλο και περισσότερο μετά την κατάλυση της τυραννίας.

Το γεγονός ήταν συνειδητό: ως άκρως σημαντικό το επισημαίνει ο Θουκυδίδης με αφορμή την ενδυματολογία και τον τρόπο βίου (I, 6, 3-6). – Η έμφαση στην γυμναστική απεικονίζεται στις αγγειογραφίες, όπως και η τονισμένη κυριαρχία του Δωρικού έρωτα με τις επιγραφές των «καλών». Η πλαστική και το σωματικό ιδεώδες κυριαρχούνται από την Δωρική μορφή, - τροποποιούμενη αναμφισβήτητα κατά την Αττική ιδιαιτερότητα, αλλά παραμένουσα στερεά θεμελιωμένη στην Δωρική αρχή, όπως διαφοροποιούνται μεν Αργεία και Κορινθιακή πλαστική στους αρχαϊκούς χρόνους, παρέμεναν όμως συγγενή είδη της ίδιας μορφολογικής ιδέας. Η αρχιτεκτονική είναι Δωρική, ο Ιωνικός ρυθμός εγκαταλείπεται. Η λυρική ποίηση επιβάλλεται, με την μορφολογία, τονικότητα και ακόμη την διάλεκτο του Δωρισμού στο κατ’

εξοχήν δημιουργήμα του Αττικού πνεύματος, το δράμα: τραγικά και κωμικά στάσιμα πνέουν το Δωρικό πνεύμα.

Στην αρχή των νέων εξελίξεων, προς το τέλος του 6^{ου} αιώνα π. Χ., ο Κλεισθένης καταργεί το σύστημα των γενών κατά τις τέσσερις Ιωνικές φυλές, και το αντικαθιστά με μια σύνθετο αλλά φυσική διάρθρωση γειτονιών κατά γεωγραφικά διαμερίσματα και περιοχές της Αττικής κατανεμημένων σε δέκα καινούριες «φυλές», συμβολικά ανάγοντας την κύρωση της νέας κοινωνικοπολιτικής τάξης στον Απόλλωνα: τους αρχηγέτες των 10 φυλών, από τους οποίους ονομάζονται και ταυτοποιούνται, ορίζει χρησμός του μαντείου των Δελφών. Ακόμη και αυτή η Αθηναϊκή πολιτεία, (το χαρακτηριστικώτερο έργο τέχνης του Αττικού πνεύματος), στην πολιτειακή της συγκρότηση, γρήγορα κατασταλάζει, υπό τις αρχές της Δωρικής «αριστοκρατίας», σε μια μορφή δημοκρατικής αξιοκρατίας, όπως διακηρύσσει ο Περικλής στον περίφημο αυτοπροσδιορισμό του πολιτεύματος (Θουκυδίδης, ΙΙ, 37).



Η αντισημία πάμφωτης σωματικής ομορφιάς και σκιασμένου εκφραστικά μορφολογικού κάλλους του προσώπου, που υπάρχει λιγώτερο ή περισσότερο και με διάφορες τονικότητες διάθεσης στους Απόλλωνες της πρώτης κλασσικής εποχής, δεν υπάρχει στον Απόλλωνα του δυτικού αετώματος του ναού του Διός στην Ολυμπιά. Εκεί, οι Απόλλωνες – Κούροι της αρχαϊκής εποχής, τα αγάλματα για την αγαλλίαση θεών και ανθρώπων, άγονται στην κλασσική κατακλείδα τους κατά βίωμα, πνεύμα και μορφή. Εκεί, η Δωρική κατοχή της Αττικής ψυχής έστησε την απόλυτη αποκάλυψη του Απολλώνιου πνεύματος και το μοιροσφράγισμα του θεού, δια χειρών

του μεγάλου Αλκαμένη. *Aber hier ist noch mehr: der ragende Leib und das durchleuchtete Haupt des Apollon. Er ist ein Wendepunkt, nicht nur jener Epoche. Wer ihn gesehen hat, für den gibt es kein zurück.* (E. Buschor, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, Text, 1924, p. 27).

Είναι με δεόμεστη αφιέρωση που μπορεί ο μύστης του φωτός να διακρίνει τρέμοντας, ακόμη και στην κεφαλή της Ασκίαστης Παντελούς Επιφάνειας, τα αδιόρατα ίχνη της θείας αποδοκιμασίας του ανθρώπινου πόνου, της δυσαρέσκειας με το Πάθος της ύπαρξης, με την οδύνη της που μας ασχημαίνει – της φρικτής αρπαγέλπιδας απόρριψης που καταδικάζει στο Λίγο, χειρότερο και από το Μηδέν.

Μια ελαφρά ένταση σύσπασης που ανορθώνει ελάχιστα το δεξιό μέρος του άνω χείλους, και ένα ανεπαίσθητο τράβηγμα της αριστερής συνόδου των χειλιών που δημιουργεί μια κατακόρυφη κοίλανση εκεί, αποτελούν το κύριο της μορφολογίας που δίνει την αμυδρή εκφραστική λύξωση της αδιατάρακτης τελειότητας της Απολλώνιας ουσίας.

Είναι φοβερό να κάνουν οι άνθρωποι έτσι που να αφίσταται ο Θεός από την ίδια της προβολή του. Ανεξίλαστη η ύβρις κατά του Πνεύματος της Αληθείας και του Κάλλους. Και ύβρις είναι το ανθρώπινο ψεύδος και ασχήμια – το ίδιο πράγμα σε δυο λέξεις και αναφορές.

[E. Buschor, *op. cit.*, (photography R. Hamann), Tafeln 59-62 (ειδικά 61 για την αρχή υποφαινόμενης ενόχλησης του Απόλλωνα με τις εξελίξεις στο γίγνεσθαι-); Pfeiff, *op. cit.*, Taf. 24-6; G. Rodenwaldt, *Olympia*, 1937 (2), (photography W. Hege), Titelbild, Taf. 43-8; J. Dörig, *The Olympia Master and his Collaborators*, 1987, Figs. 13, 15, 17; B. Ashmole, N. Yalouris, *Olympia, The Sculptures of the Temple of Zeus*, 1967, (Photography A. Frantz), Frontispiece,

Pl. 101-109; Sammlung Parthenon, *Die Griechische Plastik des 5 Jahrhunderts v. Chr.*, Taf. XI; Fr. Gerke, *op. cit.*, Tafeln 119-121; R. Lullies, *Griechische Plastik*, 1979 (4), (Photography M. und A. Hirmer), Tafeln 104, 105; L. Alscher, *Griechische Plastik*, II, 2, 1982, Abb., 71, 85.

Σε μια συνεχή σειρά για σύγκριση οι Απόλλωνες που προανέφερα: L. Alscher, *op. cit.*, Abb. 10a-f (Απόλλων Ομφαλού); 11a-d (Απόλλων Kassel); 12a-b (Απόλλων Chatsworth); 13a-c (Απόλλων Townley), - και ο Απόλλων της Ολυμπίας ως ανωτέρω].



Μέγα σημείο τροπής των καιρών όντως. Η λυρική ποίηση, το μέλος, εκπνέει εκείνη την εποχή, κλείνοντας τον κύκλο που άρχισε ο Αλκμάν, μέσα στους μεγαλειώδεις καταιγισμούς φωταύγειας, διαθλώμενους σε μύριους λαμπυρισμούς αποχρώσεων, του Πινδάρειου ηλιοβασιλέματος. Αντ' αυτής δεσπόζει στην ανθρώπινη συνείδηση το δραματικό βίωμα, η τραγωδία και κωμωδία της ανθρώπινης ύπαρξης. Η έμφαση μεταπίπτει από την έκσταση του κάλλους στο όργιο του πάθους, από τον Απόλλωνα στον Διόνυσο, ο οποίος και θα θριαμβεύσει στην Ελληνιστική Εποχή, όταν ο Απόλλων κρύβεται στα Ολύμπια δώματα. Χρειάζεται τώρα γροθιά στο στομάχι πια για να νιώσεις αυτό που στην ακμή του συντονισμού με το Είναι ένιωθες με ένα άγγιγμα (Fr. Schiller).

Η Αθήνα διαισθάνεται την προσβολή που κάνει στον ευερέθιστο Μέγα Παιίδα, στον Άνακτα Πρωθήβη του υπερτελούς κάλλους, με το να τον λατρεύει χρησιμοποιώντας τον, να εργαλειοποιεί την αγκύρωση στην αιωνιότητα για αποτελεσματική μέριμνα στον χρόνο, για επιτυχή διαχείριση των αναγκών του χρόνου. Για αυτό ανάγει το δράμα στην

ύψιστη περιωπή της ποιητικής δημιουργίας. Η τραγωδία και η κωμωδία διαδηλούν τί ακριβώς γίνεται πολιτισμικά και ιστορικά: ο άξονας του Δωρικού μέλους στα Στάσιμα του χρόνου σταθεροποιεί και νοσηματοδοτεί την εξελισσόμενη δράση στα επ-εισ-όδια, αλλά η κατάληξη δεν μπορεί να είναι άλλη από είτε τραγική είτε κωμική. Το δε σατυρικό δράμα κρατεί ζωντανή την ανάμνηση της καταγωγής και ουσίας των δρώμενων στην οργυοβακχική τελετουργία περί τη θυμέλη. Πρόκειται για τις δύο όψεις, μόνες δυνατές εκβάσεις, της οδύνης της έγχρονης ύπαρξης: το πάθος του Μεγάλου και του Λίγου, την ταπείνωση του Έντελούς που υπερβαίνει τα όρια και πέφτει με παταγώδη ορυμαγδό, και τον εξευτελισμό του Άτελούς που δεν τα φθάνει και γελοιοποιείται ως ά-σχημο και αισχρό. Δεν υπάρχει τρίτη λύση μεταξύ της Σκύλλας του διαμελισμού και της Χάρυβδης του εκμηδενισμού για το ου στον λαβύρινθο του χρόνου.

Η ιδιοταυτωτική Αττική ποίηση εδώ προβλέπει και το μέλλον για την σύγχρονή της θριαμβεύουσα Αθήνα, ενώ η αρχιτεκτονική πλαστική και γλυπτική αρχιτεκτονική εξακολουθούν στο Υψηλό κλασσικό της εποχής του Παρθενώνα, του Πολύκλειτου και του Φειδία (450-430 π. Χ.) να υμνολογούν τον απόλυτο από κάθε σχέση με τον χρόνο και τα του χρόνου Απόλλωνα.

Όμως και εδώ, η αμφισημία μεταξύ προσωπικής έκφρασης και σωματικού κάλλους που υπάρχει με διάφορες τονικότητες και διάφορους βαθμούς στην εικονογραφία του δηλώνει την επερχόμενη καταστροφή. Η αγαλλίαση της θείας τελειότητας για την επιτετευγμένη ανθρωπίνη τελειότητα στα αγάλματα ταυτόσημης ανθρωπίνης μορφής του θεού και θείας μορφής του ανθρώπου, μετετράπη στην απαρέσκεια του θεού για τα ανθρωπίνα, στην αποδοκιμασία του για τον άνθρωπο, πλην του Εκλεκτού

του. Η χαρά της αιωνιότητας πήρε σκοτεινούς τόνους λόγω της νέας αφιέρωσης του ανθρώπου στην χρονική επιτυχία – και μάλιστα τόσο περισσότερο όσο αυτή η υποσχόμενη βελτιστοποίηση της μέριμνας θεμελιώνεται πάνω στο καινό ευαγγέλιο της αιωνιότητας στην απερίσπαστη από χρησιμότητα στα αναγκαία τελειότητα στα καλά.

Ο Απόλλων έχει προσημάνει (‘‘ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει’’, Ηρόκλητος, B93 DK22) ὅτι *θριαμβεύει αυτό που διαμελίζεται (ο Διόνυσος), όπως γεννιέται αυτό που πεθαίνει και ξαναγεννάζεται το διαρκώς θνήσκον και ανασταίνεται το θανόν. Ο Ελληνισμός δεν είναι για την επιτυχία στους πυλώνες του χρόνου.*



Βαθειά ριζωμένος στο βίωμα της νεότητας, της άνοιξης του όντος εις πάγκαλο ανθό, ο Ελληνισμός βλέπει καθαρά την φυσική σύνδεση της ψυχολογίας του εφήβου με την μεταφυσική του κάλλους ως «τέλους» και την Απολλώνια θρησκειολογία.

Η επιδεικτικότητα του εφήβου, η οργώσα πλησμονή της ακμάζουσας «ώρας» που σπεύδει να φανεί, -

η προκλητικότητά του, το ίδιο θυμικό και σωματικό χυμώδες «ναστόν» αριστεύουσας αιχμής που ζητεί ασυγκράτητα να αποδειχθεί, --

η φυσική «ξεδιαντροπιά» του, ακριβώς η εξωστρεφής διάθεση αυτοπροβολής της σφύζουσας άνθισης του όντος που δεν εν-τρέπεται αλλά εκ-

τρέπεται, και δεν επιδέχεται εξωτερικούς, τεχνητούς κανόνες καθωσπρεπισμού, καλοτροπισμού και ηθικής, ---

η ταυτόχρονη υπεραναβλύζουσα αιδώς του ως αυτοφυής σεβασμός για το μεγαλοπρεπές, σπουδαίο και όμορφο και αντίστοιχη απαξίωση και αποφυγή του μικρόψυχου, ασήμαντου και άσχημου, ----

η αυταρέσκεια και το ευερέθιστο του χαρακτήρα του, αίσθηση και κατάφαση η πρώτη της βιούμενης σημασίας του ως απόλυτου, αξονικού νοήματος της ύπαρξης, αντίδραση το δεύτερο σε κάθε προσλαμβανόμενη μείωση ή απόπειρα υποβάθμισης της ωραίας περιωπής του, -----

η αμάζευτη ατσαλιά της συμπεριφοράς του, αποτέλεσμα της βασικής αμεριμνησίας του για τις ανάγκες και τις μέριμνες του χρόνου και στους τρεις πυλώνες των (της κοινωνικής τάξης και δεοντολογικής ηθικής με κύτταρο την οικογένεια για την διαίωηση του είδους, της οικονομικής πράξης περί τα αγαθά για την επιβίωση του ατόμου και των οικείων, και τρίτον, της πολιτικής συγκρότησης της κοινωνίας σε κράτος και της πολιτειακής οργάνωσής του, της εξουσίας και κυριαρχίας δηλαδή για ένα ζωτικό χώρο ασφάλειας), -----

και επί πάσι, το σπινθηροβόλο μάτι που βλέπει την ζωή και τον κόσμο σαν παιδιά (με τον Σιμωνίδα και τον Ηράκλειτο), αλλά και αισθάνεται τις υπέρτατες αξίες που η άνοιξη της φύσης διατρανώνει σημαίνουσα, και έτσι βιώνει χωρίς να νοεί την σοβαρή παιδιά της ύπαρξης (ακριβώς το Πλατωνικό λόγιον), το φωτεινό και αστραφτερό λοιπόν βλέμμα που όμως εύκολα σκοτεινιάζει όταν ενοχλείται ή οργίζεται όποτε παραβλέπεται η σημασία του, και όμοια το ανοικτό, γελαστό πρόσωπο που κλείνει θυμωμένο και μνηϊον όταν προσβάλλεται στα ιερά της ταυτότητάς του, και ακόμη το μειδιόν σφρίγος του ακμάζοντος σώματος που συρρικνώνεται και μαζεύεται όταν δεν θαυμάζεται λατρευτικά, -----

και επί

τέλους, αυτό το αγωνιστικό ιδεώδες στην πεμπτούσια του, η θέαση των πάντων ως πεδίου απόδειξης αριστείας, υπερτέρησης του καλύτερου, χωρίς άλλο σκοπό και χρησιμότητα παρά αυτήν καθεαυτήν την επίδειξη υπεροχής τελειότητας, -----

η βίωση του βίου ως εορτής που πραγματώνει στην διάρκεια του χρόνου την άχρονη στιγμή της αιωνιότητας, όπως και ασχολία είναι η αρνητική έννοια, η δεσχόλη από τις μέριμνες του χρόνου η θετική (η θεία αεργία από την κίνηση και μεταβολή υπέρ της καθαρής ενέργειας της ουσίας στο τι ην είναι της Αριστοτελικής),

ιδού εν συνόψει η εφηβική ψυχολογία που βρήκε στην κοσμοϊστορική Επανάσταση του Ελληνισμού την ιδέα της και τον θεό της, την μεταφυσική και την θρησκείολογία της.



[Ο Αριστοτέλης δίνει ένα αναλυτικό ψυχογράφημα της νεότητας και του γήρατος, διακρίνοντας τρεις ηλικίες στον ανθρώπινο βίο, νεότητα, ακμή και γήρας. Αλλά η διαπεραστική καταγραφή χαρακτηριστικών περί τις δύο ακραίες φάσεις του προορίζεται για το οπλοστάσιο του ρήτορα, βρίσκεται δε ακριβώς στην *Ρητορική* του (B, 12-14, 1389a2-1390b13), όχι στην *Μεταφυσική*, *Φυσική*, *Λογική*, *Ηθική*, *Ποιητική*, ούτε στα *Βιολογικά* του, ουδέ καν στο περί *Ψυχής*. Ο σκοπός είναι να γνωρίζει ο ρήτωρ το ήθος κάθε ηλικίας ώστε να ταιριάζει τους λόγους του προς το ακροατήριό του και τα διαπραγματευόμενα θέματα για να μπορεί να πείθει, όπως ρητά δηλώνεται (1390^a24-27).

Έτσι, η καταγραφή των ηθογραφικών χαρακτηριστικών ανήκει στο πεδίο των διάφορων ρητορικών τεχνών που αφθονούσαν από το τέλος του 5^{ου} αιώνα αλλού και κυρίως στην Αθήνα, αφού τώρα πια η Πειθώ και όχι η Αλήθεια, η πειστικότητα και όχι η βεβαιότητα, το προς άνθρωπο και όχι

προς θεόν, κρίνει και ορίζει το συμφέρον της πόλης (πολιτικοί λόγοι, τότε λεγόμενοι με σεβασμό ακόμη προς τον λαό, Συμβουλευτικοί), το δίκαιο των πολιτών (δικανικοί λόγοι), και την αισθητική της κοινωνίας (κριτική τέχνης και ποίησης). Ο 4^{ος} αιώνας αποτελεί την μεταβατική περίοδο από το θαύμα του 5^{ου} στην παρακμή των Ελληνιστικών χρόνων. Ο Πλάτων καταδικάζει αυτές τις ρητορικές τέχνες ως άτεχνο τριβή, μια εμπειρική επίπονη απασχόληση συλλογής και καταγραφής στοιχείων της τέχνης (τα «*προ της τέχνης*» σε κάθε περίπτωση), χωρίς όμως την μορφή που κάνει αυτό το περιπτωσιολογικό υλικό πραγματική τέχνη (στον Φαίδρο, ειδικά και *ex professo*). Η μορφή κάνει την συγκεχυμένη ύλη ένα οργανικό όλο με αρχή, μέσο και άκρα, με διαφοροποιημένα αλλά εναρμονισμένα μέρη κατά την φύση τους, ωργανωμένα σε μια δομή και μια τάξη καθοριζόμενη από την θεμελιώδη ουσία του προκείμενου όντος, εδώ του αντικειμένου της κάθε τέχνης. Τότε η εμπειρική τριβή γίνεται τέχνη, αποτελεσματική δηλαδή γνώση και δραστική σοφία, πρακτική και ποιητική, δημιουργική και κατασκευαστική.

– Χαρακτηριστικό των κρίσιμων ζυμώσεων του αιώνα των μεταβολών, μετά την κατάρρευση του Αθηναϊκού μεγαλοϊδεατικού μοντέλου προσαρμογής του Απολλώνιου πνεύματος στην Αττική βελτιωμένη έκδοση του Ιωνικού «ρεαλισμού», είναι ότι ο Ισοκράτης υπερκερυνώνει τον Πλάτωνα στην αυστηρή προσήλωση προς την ουσία του Ελληνισμού, την λατρεία του κάλλους, προγράφοντας και την εμπεριστατωμένη φιλοσοφική ανάλυση της Διαλεκτικής στα καταμερισμένα μικρά της σοφιστικής μεθόδου εξειδίκευσης του λόγου μακριά από την πνοή του Τέλους που τον κάνει αληθή. (Ισοκράτους *Κατά των Σοφιστών*).

Ο Αριστοτέλης είναι υπέρ της μέσης ηλικίας, που την ονομάζει της ακμής. Οι ακμάζοντες έχουν τα ίδια προτερήματα της νεότητας και του γήρατος, χωρίς να έχουν τα σύστοιχα μειονεκτήματά τους, ή τουλάχιστον αυτά τα έχουν μετριασμένα. Αυτό είναι βέβαια των αδυνάτων (και η Αριστοτελική

διατύπωση το αναγνωρίζει πλαγίως). Όμως το πρόβλημα σε αυτήν την εμπειρική και ρητορική αντιμετώπιση του ζητήματος είναι βαθύτερο, είναι θέμα αρχής.

Ο Απόλλων βρίσκεται στην λάμψη της τελειότητας στην «ωραία» ακμή της νεότητας, αλλά και είναι λίαν ατάσθαλος. Δεν γίνεται να είναι στην ώρα της αγγλήεσσας ομορφιάς του και μαζί στην περίσκεπτη φροντίδα προχωρημένης ανδρότητάς του, δεν μπορεί να είναι ωραίος και ώριμος ταυτόχρονα, ανθός της ύπαρξης για την χαρά του κάλλους και κοσμικός καρπός για χρησιμοθηρική κατανάλωση. Είναι όμως πάννοος. Ατάσθαλος και πάνσοφος, Κάλλος και Πνεύμα μια μορφή, στην έμπνουν σοφία της τελειότητας, στην αλήθεια του κάλλους. Ο άξονας βρίσκεται στην νεότητα. Αλήθεια και κάλλος ταυτίζονται αλλά η αλήθεια φωτίζεται από το κάλλος και όχι το κάλλος από την αλήθεια.

Εδώ έγκεινται τα άγια των αγίων του Ελληνισμού. Αλλά ενώ γέρνει να κλείσει ο 4^{ος} αιώνας και μέλλει να αρχίσει το Φθινόπωρο της Ελληνιστικής Εποχής, ο Αριστοτέλης και η φθίνουσα πνοή των Καιρών του στρέφουν τα μάτια τους στην ανδρότητα του κλασσικού θαύματος του 5^{ου} αιώνα, όπως και εκείνος στρεφόταν υπαρκτικά και αντιρρεαλιστικά στην εφηβεία των αρχαϊκών χρόνων. Και μόνο εκείνη η νεαρώδης εαρινή ευλογημένη περίοδος δεν κοιτάζει τίποτε άλλο εκτός από τον εαυτό της, αφού η φωτοχυσία του κάλλους της μαρτυρεί την Επιφάνεια του Θεού, την Φανέρωση του Είναι, την αποκάλυψη του Απόλυτου, στον εαυτό της. Είναι η θεία νεότητα στην εφηβική της πεμπτουσία, η ακμή και το τέλος του όντος.

Για τον Αριστοτέλη, έστω και προς ρητορική χρήση, η ακμή του μεν σώματος είναι από τα 30 έως τα 35 (η πέμπτη εβδομάς χρόνων του βίου), της δε ψυχής περί το κλείσιμο της έβδομης εβδομάδας, στα 49 χρόνια. (1390b9-

11). Δεν κατενόησε, γιατί δεν ένιωσε, την απόλυτη πρυτανεία του Απόλλωνα στον Ελληνισμό. Το ίδιο έπαθε και ο Μ. Αλέξανδρος. Ο Ισοκράτης εξήλθε του χρόνου εκούσια λίγες μέρες μετά την Μάχη της Χαιρώνειας (338 π. Χ.). Αισθάνθηκε ότι με την νίκη του Φιλίππου και των Μακεδόνων επί της Θήβας και των Ελληνικών δυνάμεων, η μεγάλη εποχή που είχε αρχίσει με την Δωρική Κάθοδο έκλεινε. Ο Έφορος τελείωνε επίσης την μνημειακή Καθολική ιστορία του, αρχόμενος από το ίδιο καθοριστικό γεγονός της Δωρικής έλευσης στην Πελοπόννησο, με τις επιχειρήσεις του Φιλίππου στην Πέρση και στο Βυζάντιο, το 340 π. Χ.

Ο Ισοκράτης είχε διαγνώσει εκ των προτέρων την αιτία της ταραχής και ακρισίας των Ελληνικών πραγμάτων, αποκορυφουμένης στην εποχή του, μετά την διαδοχική κατάρρευση της Αθηναϊκής και Σπαρτιατικής ηγεμονίας, και την αβέβαιη κατάσταση της Θηβαϊκής κατόπιν του θανάτου το Επαμεινώνδα στην Μάχη τα Μαντινείας (362 π. Χ.). Κατά τον Συμμαχικό πόλεμο της Αθήνας κατά των εμπορικών νήσων και πόλεων Χίου, Ρόδου, Κω και Βυζαντίου 357-255 π. Χ., ο Ισοκράτης εκδίδει τον *Περί Ειρήνης* λόγον του (356), όπου εντοπίζει την βαθύτερη αιτία της αταξίας και αποτυχίας της Ελληνικής κατάστασης: είναι η επιδίωξη της ηγεμονικής Αρχής που κατέστρεψε Αθήνα και Σπάρτη και εξουθένωσε το σύστημα των πόλεων ώστε να το καταντήσει αδύναμο απέναντι στην Μακεδονική απειλή και προβολή. –

Ο Ελληνισμός δεν βιώνει σαν όποια προτεραιότητα την μέριμνα του χρόνου στους πυλώνες του δημογραφικού πολλαπλασιασμού της φυλής, της οικονομικής κυριαρχίας και ενός ηγεμονικού μεγάλου ζωτικού χώρου ασφάλειας. Δεν ταιριάζουν αυτές οι επιδιώξεις ιστορικής επιτυχίας στον χρόνο με το πνεύμα του κατ' εξοχήν Έλληνα θεού. Ο Ελληνισμός είναι υπόθεση πολιτισμού, και ενός σαφώς ωρισμένου είδους πολιτισμού, αυτού της αιωνιότητας δια της τελειότητας, της «ανυπολόγιστης» λατρείας του κάλλους έναντι κάθε χρησιμότητας στις ανάγκες του χρόνου, της

εορταστικής παιδιάς του επανθύντος «τέλους» αντί της εργώδους ασχολίας επιμόχθου επιτυχίας.

Σοφώτερα, δίνοντας σε λίγους στίχους την μορφή του θέματος, έχει αποφανθεί ο Πίνδαρος στην αρχή της περιόδου της οποίας ο Αριστοτέλης ανήκει στο τέλος της. Τρεις οι βασικές ηλικίες, η νεαρά, η ανδρική, η γηραιότερα. Έχουν χωριστό χαρακτήρα και ποιότητα, και ιδιάζουσα «αρετή» που διακρίνει τον άριστο σε καθεμιά. Ο εξοχώτερος κρίνεται στον αγώνα αριστείας της ζωής. Σκοπός είναι ακριβώς η ίδια τελειότητα με την ειδική τονικότητα που έχει σε κάθε φάση.

Στον Παίδα (προέφηβο, έφηβο και νεανίσκο, μέχρι τα 28-30 κατά κανόνα, με την συμπλήρωση της 4^{ης} επταετίας της ζωής) η τελειότητα έχει την έμφασή της στην καλλισθενική ακμή του σώματος, στην μορφολογία του και λειτουργικότητα, στην δυναμική και κινητική του, στην γυμναστική και μουσική παιδεία του. Ο νεαρός σκοπό έχει πάνω από όλα τα άλλα, χωρίς να περισπάται από οποιαδήποτε άλλη αναφορά, να φθάσει στην ακμή της ώρας του. Η φυσική του τάση είναι να την επιδείξει, και αυτό δημιουργεί τις κατάλληλες αγωνιστικές δομές, αθλητικές, ποιητικές και μουσικοχορευτικές, πολεμικές προς απόδειξη. Η φυσική αρετή του παιδός, η αρμονία της ανθρώπινης φύσης σε αυτήν την ηλικία, (αρετή και αρμονία έχουν την κοινή ρίζα αραρίσκω, αρμόζω), η οικεία τελειότητα είναι το ΚΑΛΛΟΣ.

Ο ανήρ (μέχρι τα 56-60 και το κλείσιμο της 8^{ης} επταετίας του βίου), έχοντας ολοκληρώσει την τελείωσή του, είναι κατάλληλος να δρα και πράττει, να διαμορφώνει το περιβάλλον του, όσον εξαρτάται από αυτόν, (και πολλά εξαρτώνται από την συνάρτηση ικανότητας και ορθού κοινωνικού περιβάλλοντος), σύμφωνα με τις πολιτιστικές αξίες του Ελληνισμού και το ιδεώδες της πόλης. Η τελειότητα αυτής της μορφοποιητικής δράσης στο εξωτερικό και εσωτερικό της πόλης, στο

κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον, αποκορυφούνται στην ΑΝΔΡΕΙΑ, την οικεία αρετή του ανδρός.

Και εν τέλει ο παλαιότερος (μέχρι τα 84, την επιτέλεση της 12^{ης} επταετίας, και όσο ενεργό χρόνο παραπάνω δώσουν οι θεοί, της Μοίρας μη αντιστρατευούσης, ή και εξαιρέτως καμμπομένης), γίνεται, δια της τριβής με την λάμψη του παιδός και την ανδραγαθία του ανδρός, τέλειο κάτοπτρο του όντος, του οποίου το φως της τελειότητας λάμπει στον νου του γέροντος ως απόλυτη αλήθεια. Η αρμόζουσα αρμονία της ωριμότητας, η αρετή του προβεβηκότος, είναι η ΣΟΦΙΑ.

Ιδού οι αρετές του Δωρικού βιώματος διαρθρωμένες κατά Πίνδαρο υπό τους όρους του «θνητού αιώνας», της απόλυτης και αμερούς αιωνιότητας που τελεσιουργείται μεριστά στην έγχρονη ανθρώπινη ύπαρξη. Γιατί κάλλος, ανδρεία και σοφία ταυτίζονται στην θεία ενότητα του Απόλλωνα όχι κατά συμβεβηκός (τα έχει και τα δυναμερά τρία), αλλά κατ' ουσίαν (είναι τα τρία εις εν). Κάλλος και απόλυτη αλήθεια (η αλήθεια του όντος στην ουσία του) συμπίπτουν, - αποτελούν την τελειότητα του όντος. Και εξ ίσου η ανδρεία συνιστά την προς τα έξω ροπή του τέλειου, την δυναμική προβολή του όντος, ενεργό μορφοποιητική αρχή, παρόμοια με την προβολή του Είναι στο Φαίνεσθαι. Και μάλιστα, ο άξονας του Σωτηρίου συνίσταται περισσότερο στην Επί-δειξη και Επι-φάνεια του Παιδός, μετά στον Ησυχασμό του απαθούς Κατόπτρου της Αλήθειας, στην αδιατάρακτη Σοφία του Γέροντος, και τελευταία στην Από-δειξη περσιωπής του Ανδρός. Αντίστροφα από την ιεράρχηση του πρακτικού και ρητορικού λόγου του Αριστοτέλη. Οι άκρες ηλικίες είναι αποκαλυπτικώτερες από την μέση, γιατί αυτή είναι στραμμένη προς τα έξω του γίνεσθαι, ενώ εκείνες είναι εστραμμένες εις εαυτόν και προς το Είναι. Αρχετυπικά διακηρύσσει ο Πίνδαρος την ανωριμότητα της φιλοσοφίας και επιστήμης:

τούς φυσιολογοῦντας

ἀτελῇ σοφίας καρπὸν δρέπειν

(Fr. 209 Maehler)

Τέτοια γνώση είναι τυφλή. Τέλεια, γνήσια σοφία είναι η ποιητική:

τυφλαὶ γὰρ ἀνδρῶν φρένες,

ὅστις ἄνευθ' Ἑλικωνιάδων

βαθεῖαν ἔμπατῶν ἐρευνᾷ σοφίας ὁδόν.

(Παιάνες, VIIb 18-20)

Και αντίστοιχα, ο Απόλλων συνοψίζει αρχετυπικά την ταυτότητα νεαρώδους κάλλους (ο Πρωθήβης Άναξ), ώριμης σοφίας του (ο Ταμίας της Αλήθειας), και ανδρώδους «θυμού» (ο τοξοφόρος Εκάεργος, Ιήιος Παιάν). Αλλά το «άγαλμά» του είναι ο Κούρος της χαρμόσυνης τελειότητας, της επιδεικτικής γυμνής αλήθειας της ομορφιάς.

Οι τρεις θεμελιώδεις «αρετές» είναι ίδιες των τριών βασικών ηλικιών. Αντιστοιχούν στον θνητό χωρισμό του ενιαίου αιώνα, στην διασπασμένη ολοκληρία του αθάνατου αιώνα, στο γίγνεσθαι της προβολής του Είναι ως Φαίνεσθαι. Αλλά η ενότητα της αιωνιότητας χαρίζει και μια τέταρτη συνεκτική αρετή του θνητού αιώνα, κοινή όλων των φάσεων της ανθρώπινης ύπαρξης.

Και αυτή η τέταρτη αρετή είναι μια ιδιαίτερη φρόνηση επιλογής κάθε στιγμή του μέγιστα συντείνοντος στην οδό και τον σκοπό του «τέλους», της ανθρώπινης τελειότητας, του παιδός εν κάλλει, του ανδρός εν ανδρεία, του παλαιότερου εν σοφία, - χωρίς η κρίση να θολώνει από μάταιες ελπίδες σχεδιασμού για το μέλλον σε θέματα των αναγκών του χρόνου, τα οποία καθορίζονται από την Μοίρα και τους θεούς, και δεν εξαρτώνται από την θνητή βούληση.

Η τέταρτη αρετή συνίσταται στο «φρονεῖν το παρκείμενον», να έχεις βαθειά γνώση και αίσθηση του ιδιοχαρακτήρα και της σημασίας αυτού που βρίσκεται μπροστά στα μάτια και τα πόδια σου, και συχνά δεν καταλαβαίνεις, ενώ ασχολείσαι με μεγάλα πλάνα δράσεων για

χρονικές επιτυχίες στο μέλλον, παίρνοντας απατηλές ελπίδες για βαθυστόχαστους λογισμούς πονηρής πλεκτάνης εις άγραν επιτυχίας κατά τους πυλώνες των αναγκών και της μέριμνας του χρόνου. Ψάχνοντας στο βάθος του χρόνου, σου ξεφεύγει μέσα από τα δάχτυλα το βάθος της αποκάλυψης της στιγμής, της πύλης της αιωνιότητας. Και από την αφροσύνη σου που θεωρείς μήτιν, πονηρή σοφία, χάνεις την ευ-καιρία της στιγμής. Και η Πύλη της Αιωνιότητας κλείνει. Και πνίγεσαι στο κύμα των επιτυχιών και αποτυχιών του χρόνου.

Διάσπαρτη στο θείο έργο του Πίνδαρου, ευνοούμενου του Απόλλωνα, είναι η τέλεια ποιητική σοφία της σημασίας της στιγμής για την αιωνιότητα. Αν η επιλογή του προκείμενου μια στιγμή είναι για την συγκεκριμένη τελειότητα της ανθρώπινης φύσης κατά σώμα και πνεύμα στην αδιάλυτο ενότητά τους, έχεις την φρόνηση που καθοδηγεί τις τρεις ειδικές αρετές των διακεκριμένων ηλικιών. Και αυτή η επιλογή είναι για το μόνο που πραγματικά εξαρτάται από σένα, - όλα τα χρονικά είναι υπό αίρεση της Μοίρας και των θεών. Αυτή η φρόνηση είναι το δώρο της αιωνιότητας στον θνητό. Και εναρμονίζεται προς το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στον 3^ο Νεμεονίκη ο θείος ποιητής δίνει σε λίγους πυκνόμεστους στίχους το πανόραμα της Δωρικής αρετολογίας.

... *έν δέ πείρα τέλος*

*διαφαίνεται, ών τις έξοχώτερος γένηται,
έν παισι νέοισι παῖς, έν άνδράσιν άνήρ, τρίτον
έν παλαιτέρησι, μέρος έκαστον οἶον έχομεν
βρότειον έθνος. έλᾱ δέ καί τέσσαρας άρετάς
ό θνατός αίών, φρονεῖν δ' ένέπει τὸ παρκείμενον.*

Νεμεονίκαί ΙΙΙ, 67-72].



Το ψυχολογικό δεδομένο της σφύζουσας εις τελεσφορούσαν ακμή νεότητας ανακάλυψε το νόημά του κι έγινε φως. Μια συνεχής σειρά οδηγεί από την εφηβική ψυχολογία στο κυρίαρχο βίωμα της παλληκαριάς των αδέσποτων Δωρικών νεαρωδών ορδών, των αγελών του θεού, και από εκεί στην αυτοσυνειδησία της ιδέας που συνέχει σε ένα όλο πάσες τις διαστάσεις του ψυχοσωματικού τρόπου και ιδιαιτερότητας, στην ιδέα του κάλλους, και με κατάληξη, το «τέλος», στην ιδέα των ιδεών, στην σύλληψη του «κόσμου» και της ύπαρξης ως μορφής κάλλους και στην συνεπακόλουθη δημιουργία πολιτισμού και σύσταση τρόπου βίου που σε όλες τις δομές του οργανώνεται περί τον άξονα της Μορφής του Κάλλους.

Αντίστοιχα στάδια διαγιγνώσκουμε στην ανάδυση του Απολλώνιου φωτός, του κατ' εξοχήν και κατ' ουσίαν Ελληνικού θεού του κλασσικού, από την Φαλλική υπόσταση της εφηβικής ψυχοβιολογίας, στον πολεμιστήριο και προστατήριο Οδηγό των αγελών των παλληκαριών, και εκείθεν, σε αδιάσπαστη συνέχεια της ιερής αλυσίδας, στον Κούρο του Κάλλους, και τέλος στον θεό που συνενώνει κάλλος σωματικής ακμής και σοφία νου και αγωνιστική αριστεία γυμναστική και ορχηστική και πολεμική εν ταυτώ, και μουσηγεσία σε τέχνες και λόγο, και αλήθεια φανερή (νου τελειότητα) και σημαινόμενη (μαντική), και Έρωτα του Καλού, και θεία ιατρική ως συμπλήρωμα της τελεσιουργού γυμναστικής.

Παν ό,τι έχει αξία για την Ελληνική αποκάλυψη περιλαμβάνεται στον θεό της φανέρωσης του Εΐναι, στο θείο Φανόν της κρυφιότητας του Απόλυτου. Απουσιάζουν δε οι μέριμνες και φροντίδες για τις ανάγκες του χρόνου. Ως προς τις οποίες και πάλι ρωτάς για τον χρησμό του – αυτόν που

δεν έχει σχέση με τις αντίστοιχες επιτροπές των δομών του χρόνου, τις οποίες διέπουν άλλοι θεοί, εξαπολλωνισμένες μορφές προγενεστέρων δυνάμεων.

Στο Ευαγγέλιο του Ελληνισμού, Αιωνιότητα είναι η Τελειότητα και «Τέλος» είναι η Μορφή του Κάλλους. Στην θεία στιγμή ολοκλήρωσης της ύπαρξης στην τελειότητά της, στο μοναδικό Νυν τετελεσμένου «τέλους», ο χρόνος γίνεται αιωνιότης, και το όν ξαναγυρίζει από το Φαίνεσθαι στο Είναί από το οποίο προβλήθηκε. Έτσι συντελείται το Ελληνικό θαύμα: το απόλυτο δόσιμο στον τέλει κόσμο του φυσικού (σωματικού και ταυτόσημου πνευματικού) κάλλους για το Απόλυτο, η λατρεία της Μορφής στο Φαίνεσθαι για τον Θεό.

*

Ξεδιάντροπος και αιδήμων, παιδιώδης και σοβαρός, επιδειξίας και σεμνός, ναρκισσευόμενος εγωιστής για την μοναδικότητά του και αδιάσπαστα αφοσιωμένος στον φίλο, ευέξαπτος στα παράταιρα και σταθερός στα μόνιμα, ανέμελος για τα χρονικά αλλά ανυπέρβλητα επίμονος στα ταιριαστά με την άνοιξη της φύσης του, αναξιόπιστος σε ότι δεν τον ενδιαφέρει και πιστότατος στα πιστεύω του κατά την ιερότητα της ουσίας του, ακαταλόγιστος στην συμπεριφορά του και λατρευτός στην μοναξιά του,

ο έφηβος, (όταν δεν έχει γεράσει «ωριμάζοντας» σε τεχνητά πολιτισμικά περιβάλλοντα υποταγής στον «Άρχοντα του Κόσμου τούτου»), αποτελεί την ζώσα εικόνα του αγλαού Άνακτα, του Μεγάλου Πρωθήβη του Κάλλους, του Απόλλωνα,

Υπερτελούς

και Λοξία, Άμωμου και Θανατηφόρου, Έρατού και Ολοού, - η Μορφή της Αρμονίας, ο ίδιος λίαν Ατάσθαλος, Φως καθαρό, άπυρο, που στην μήνι του μοιάζει με Νύχτα, Χαρά του θείου και Χάρις της Αιωνιότητας που όμως τον τρέμουν οι παντοδύναμοι θεοί, τον Τοξοφόρο της τελειότητας, -- ο Νοηματοδότης της ύπαρξης, αυτός Άπιστος.



Το κάλλος του Απόλλωνα ως ρωμαλέου, ομορφόκορμου νέου στην πρώτη ήβη του, (Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλωνα, 449-451), συνιστά το λογοτεχνικό αρχέτυπο της μνημειακής πλαστικής δημιουργίας του Κούρου. Την μορφή σωματότυπου που περιγράφει ο ύμνος, αισθητοποιεί στην αρχή της μνημειακής πλαστικής ο Κούρος της Φιγαλείας (διεξοδικά στις σχετικές μελέτες μου για την αρχαϊκή πλαστική). «Ανδρωδώς παις», viriliter puer, για τον Δορυφόρο του Πολύκλειτου (Plinius, *Naturalis Historia*, XXXIV, 55). ---

Η έμφαση, ως καλαισθητικού στοιχείου, στην εξαιρετικά επεξεργασμένη κόμμωση του θεού που σαν έφηβος δεν κόβει τα μαλλιά του, αλλά τα αφήνει μακριά για περίτεχνες, πάγκαλες κομπφίες πλασιώνουσες το κάλλος της μορφής του, το οποίο γυμνό δεν επιδέχεται ενδυματολογική περιεργασία, - ο τονισμός στην μορφή της κόμης μαρτυρείται χαρακτηριστικώτατα στις φιλολογικές ποιητικές πηγές (άβροχαίτης, άκειροκόμας, άκερσικόμης, κομοπλόκος, χρυσοχαΐτα, χρυσοκόμης), όπως και στην πλαστική, ιδίως κατά τη περίοδο του αυστηρού ρυθμού, στην πρώτη άνθιση της συνειδητοποίησης του Είμαι, πριν την ισορροπία του Είμαι και Φαίνεσθαι στο Υψηλό κλασσικό, και διπλά πριν την θεώρηση του Είμαι από την μεριά του Φαίνεσθαι.

Τότε, όταν έχουν τεθεί οι όροι του μελλοντικού προβλήματος χωρίς ακόμη να έχει τεθεί το πρόβλημα, όταν ο Ελληνισμός συναντάται σοβαρά και εμπλέκεται από το άχρονο Είναι της αιωνιότητας με τον χρόνο και το Γίγνεσθαι στον χρόνο, όταν δηλαδή ανακαλύπτει την ιστορία στους συναρτημένους πια αγώνες για ηγεμονία και οικονομία και αποτελεσματική στην διαχείριση του χρόνου ηθική, κοινωνική και πολιτική τάξη, τότε η ανάγκη ξεκαθαρίσματος με τον Απόλλωνα γίνεται επιτακτική, και εκφράζεται με μια επίμονη εικονογραφική απόδοση της ουσίας του σε όλο το μεγαλείο της ως το Ύψιστο του Ελληνισμού. *Nie hat sich wieder die Apollonidee zu solcher Erhabenheit verdichtet und verklärt wie in den beiden Jahrzehnten vor der Mitte des fünften Jahrhunderts*” (Buschor). Και με συνεπαρμένη, εκστατικά ερωτική, και για αυτό καιρία ευστοχούσα ευαισθησία : *Die Epoche von 470-50 kann die eigentlich apollonische genannt werden, den in ihr waren die Griechen reif, das Wesen Apollons im Bilde ganz zu erfassen. Denn nur seit und solange ihr Blut entflammt, ihre Leiber licht, stark und gespannt, ihre Sprache von rhythmischer Gewalt, brennend klar und tödlich treffend, ihr Geist hehr, gründend und erfüllt vom Gesetz, ihr ethos unbedingt und zugleich von Sceu und Bescheidung gebunden waren, sind die Griechen mächtig, den höchsten Apollon zu bilden, oder offen, das er sich ihnen als Höchster zeige.* (K. A. Pfeiff, *Apollon, Die Wandlung seine Bildes in der Griechischen Kunst*, 1943, p. 69).

[Για την επιτηδευμένης κομψότητας περιτεχνη κόμμωση του Απόλλωνα εκείνη την εποχή, cf. H. Bulle, *Tarentiner Apollonkopf*, 99. Winckelmannsprogramm d. arch. Gesellschaft zu Berlin, 1939, p. 10 sqq.].

*

Και εν ταυτώ, ο Φωτεινός - φοβερός θεός. Τρομάζουν και πετιόνται ορθοί από τους θρόνους τους οι μακάριοι Ολύμπιοι που κατέχουν τα ηνία των διαφόρων δυναμικών πεδίων της κοσμικής ύπαρξης κατά περιοχές, τάξεις και δραστηριότητες, όταν ο νεανίσκος, ο πρωθήβης του ασύγκριτου κάλλους, εισέρχεται στο ανάκτορο του Δία προκλητικά δονώντας το τόξο του, όργανο επιβολής μακρόθεν – δεν υποτάσσει δρώντας άμεσα αλλά αιχμαλωτίζει από μακριά (Εκάεργος) χωρίς να κάνει τίποτα, έχει αποτελέσπα όχι κατασκευαστικά αλλά ερωτικά, όχι σαν ποιητικό αλλά ως τελικό αίτιο (στην γλώσσα του Αριστοτέλη). Ομηρικός *Ύμνος εις Απόλλωνα*, 1-18.

Και πάλι, χαρμόσυνος θεός. Με αρωματισμένο άμβροτο ιμάτιο παίζει κιθάρα και χορεύει στο Ολύμπιο δώμα προς τέρψη και σαγήνη των θεών, που καταλαμβάνονται από το κυρίαρχο πνεύμα της ερατής παιδιάς και χορεύουν πιασμένες χέρι-χέρι οι θεές, τραγουδάει και η Άρτεμις, παίζουν ο Ερμής με τον Άρη, και όλοι χαίρονται την αθάνατη χαρά των «ρεία ζώντων». *Ύμνος*. 182-206.

Χορευτής, βασιλεύς της αγλαΐας, με την παντοδύναμη φαρέτρα: *ὄρχηστ' ἀγλαΐας ἀνάσσων, εὐρυφάρετρ' Ἀπολλον* (Πίνδαρος, Fr. 148 Maehler).

Η καλοσυνάτη, όταν δεν έχει διεγερθεί από θυμό, περιφρόνησή του, με λοξό χαμόγελο, για τα ανθρώπινα πάθη και μέριμνες, φανερώνεται συχνά, όπως όταν, το επαναλαμβάνω, χαρακτηρίζοντας το είδος μας, απευθύνεται μεμφόμενος προς τους λιπόψυχους Κνώσσιους που έχει επιλέξει ως ιερείς του νεοσύστατου μαντείου του στους καταληφθέντας Δελφούς:

Νήπιοι ἄνθρωποι, δυστλήμονες, οἳ μελεδῶνας

βούλεσθ' ἀργαλέους τε πόνους καὶ στείνεα θυμῷ

Ύμνος, 532-3

Ο πρωθήβης της τελειότατης ακμής είναι λίαν ατάσθαλος και μέγιστος πρύτανις θεών και ανθρώπων (*Ύμνος*, 67-9).

Και εφηβικός επιδειξίας. Το ψυχοσωματικό χαρακτηριστικό της νεότητας, το σφριγών ρωμαλέο κάλλος της που οργά να δείξει την ακμή της φύσης της, ανάγεται στην θεμελιώδη μονιστική μεταφυσική αρχή της ταυτότητας **Είναι και Φαίνεσθαι**, με το Φαίνεσθαι επι-φάνεια του Είναι, της σύμπτωσης Απόλυτου και Σχετικού, με την απόλυτη συνοχή του σχετικού, της ενότητας Θεού και Κόσμου, όπου Κόσμος είναι η απο-κάλυψη του Θεού στην ενέργειά του. Έτσι και ο Απόλλων ενώνει την μεταφυσική ιδέα με την αισθητή της φανέρωση, το Απόλυτο Είναι της Αιωνιότητας με την Νεότητα στον Χρόνο, η οποία και αποτελεί το νόημα της Ύπαρξης. Ο Απόλλων εκφράζει ακριβώς την ενότητα Είναι και Φαίνεσθαι, είναι ο Επι-φανής Θεός στο Απόλυτο Είναι του.



Στην αποκαλυπτική, με όλες τις έννοιες και σε όλες τις διαστάσεις και τα επίπεδα, σιεπαστή φιάλη του Μουσείου της Βοστώνης (00.356, από την Βάρη της Αττικής, 2^ο τέταρτο του 5^{ου} π. Χ. αι., η ειδικά και δραματικά Απολλώνια εποχή), ο Απόλλων, παις έφηβος στην δόξα του κάλλους του, δαφνοστεφής επί περίτεχνης κομψοδέσμευτης κόμης, ανοίγει διάπλατα με έκταση των χεριών πάνω και κάτω μέγα φάρος, σκοτεινόχρουν ιώδες μάτιο που τον περιβάλλει, επιδεικνύοντας αλαβάστρινο πυκνούφο, νευρωδώς μυώδες κορμί, Σπαρτιατικής μορφολογίας, αστραφτερό και γυαλιστερό από την αντίστιξη προς το σκούρο περίβλημα, στην Κόρη Μούσα που καθήμενη σε βράχο, με την λύρα στο αριστερό χέρι και το δεξί στο πηγούνι σε έκφραση αποσβολωμένου θαυμασμού, εμ-πνέεται εκστατικά από το πνεύμα που αναβλύζει η δροσερή χάρις του υπερεκκαλλούς προσώπου και σώματος. (M. Robertson, *Greek Painting*, 1978 (2), Fig. in p. 132). **Ποίηση και μουσική, χορός και μύθος, κάθε τέχνη αναπαράστασης ή κίνησης ή λόγου, είναι παιδί της έκστασης**

από τον έρωτα του κάλλους (όπως θα θεωρήσει αργότερα φιλοσοφικά ο Πλάτων). –

Ενωρίτερος, από τις αρχές του 5^{ου} αιώνα, και στην ίδια κατεύθυνση απόδοσης της Απολλώνιας ουσίας, είναι και ο Απόλλων του Ζωγράφου του Βερολίνου διαμαχόμενος προς τον Ηρακλή για τον τρίποδα (No. 319 Würzburg, Wagner Museum 500). Η αυτή σωματοδομή, ο αυτός τύπος κόμμωσης, η αυτή δροσιά της πρώτης ήβης –

(που τραγουδάει αφοπλιστικά ο Σιμωνίδης στην μορφοπλαστική κυριολεξία του για την πρώτη παιδική σπερματική απόδειξη ήβης του θορού, νιφάδες χυμού που γλυκοφέγγει σαν υποκυανίζον ελεφαντοστό :

ἐ]ξ οὔ τὰ πρώτιστα νεο[τρεφέων ἀπὸ μηρῶ[ν
 ή]μετέρης εἶδον τέρμ[ατα πα]ιδεῖ[ης,
 κ]υά[ν]εον δ' ἐλεφαντίνεόν [τ' ἀνεμί]σγετο φέ[γγος,
 δ' ἐκ νιφάδων

Fr. 21. 5-8 West), -

ο αυτός τύπος προσώπου, εις αυτάρεσκη προσέγκυση ανοιγόμενο (και κυριολεκτικά τα χείλη διαστελλόμενα) στην έμπνευση της Μούσας, σε θυμωμένο, πειστωμένο κλείσιμο συστελλόμενο στην αντιπαλότητα προς τον Ηρακλή,

η αυτή βασικά στάση σώματος, περισσότερο κεινημένη ως επιθετική προς τον ήρωα στον πίνακα του Ζωγράφου του Βερολίνου, με στατικό δυναμισμό επιρροής προς την Μούσα στην ψιάλη της Βοστώνης,

η αυτή αντιθετική χειρονομία με εκτεταμένα αμφοτέρω τα χέρια, το δεξιό κατεβασμένο το αριστερό υψωμένο, κρατώντας δυο άκρες του ιματίου στην μία εικόνα, τόξο και βέλος στην άλλη,

ο ίδιος ρόλος του ενδύματος να τονίζει την καλλονή του κατάγυμνου σώματος, μεγάλου ιματίου στην σκηνή με την Μούσα, μικρής χλαμύδας στην διαμάχη με τον Ηρακλή.

[K. A. Pfeiff, *Apollon, Die Wandlung*, etc., Tafel 13 (ονομάζει τον καλλιτέχνη Ζωγράφο του Ορειμάχου από την έξοχη εικόνα του Σατύρου με αυτό το όνομα στο ταυτοποιητικό αγγείο, αμφορέα, στο Βερολίνο); J. D. Beazley, *Der Berliner Maler*, 1930, No. 6, Tafel 9, 2].

Και ακόμη. Προς τα μέσα του 5^{ου} αιώνα, σε κύλικα εικονογραφημένη από τον Ζωγράφο της Πενθεσίλειας, παρατηρούμε επιτεταμένη την συνθετική αντίστιξη μεταξύ του πυργούμενου σωματικού και καταλάμποντος προσωπικού κάλλους του ώριου θεού (βραχύ ιμάτιο μαζεμένο πέφτει από τον αριστερό ώμο στο χέρι και πάλι σαν διακοσμητική διάσταση εις ανάδειξη του γυμνού «τέλους») και της μορφολογικής σκληρότητας που παίρνει η στάση του την στιγμή που ετοιμάζεται να καταφέρει το θανάσιμο πλήγμα με το ξίφος που κρατά στην υψωμένη δεξιά του κατά του γονυκλινούς ήδη Γίγαντα Τίτυου, ο οποίος ηττημένος υψώνει χείρα και βλέμμα μάταιας ικεσίας στον Πάναγνο ενώ παρίσταται η ίδια η μάνα του Γη, που με την χιαστική κίνηση των χεριών της που σημείωσα και για τον Απόλλωνα πάρα πάνω, αίρει την καλύπτρα της ξεσκεπάζοντας κεφαλή και πρόσωπο για να δηλώσει την υπόστασή της, και με το αριστερό κρατάει σηκωμένο το πέπλο της σε ένδειξη ανήσυχης κινητικότητας αδυνατούσα να προφυλάξει τον Γίγαντα γιό της από τον Μέγα Πρύτανη θεών και ανθρώπων (είχε συγκρουσθεί μαζί του και στην βίαια κατάληψη των Δελφών από αυτόν, ζητώντας την παραδειγματική τιμωρία του με ταρτάρωση από τον Δία, πάλι χωρίς αποτέλεσμα (Πίνδαρος, Fr. 55 Maehler), –

η όλη εικόνα ένα αριστούργημα μορφολογικής σύνθεσης και εκφραστικότητας, –

-- και βλέπουμε ζωντανή την ταυτόσημη αντίστιξη στο «διάφωτο» πρόσωπο του θείου Εφήβου μεταξύ του στίλβοντος μορφικού κάλλους και του κλεισίματος σε κάθε συναίσθημα οίκτου ή και εχθρότητας ή εκδικητικής τιμωρίας, ενός φοβερού «παγώματος» της ομορφιάς από την φυσική προβολή της προς τα έξω ως μαρμαρυγή χάρης έρωτα εκμαιεύουσας (το κάλλος μορφής χωρίς την επιτροχάζουσα χάρη του - και έτσι πάντως ερωτό ως το θαυμαστό της ύπαρξης), ---

βιώνουμε την τρομερή αδιαφορία του θεού και για αυτό ακόμη που ο ίδιος κάνει, ----

ο θεός της Αιωνιότητας έχει αμεριμνησία για τα του Χρόνου (η εφηβική αφροντισιά για τις σκοπιμότητες των χρονικών αναγκαίων), αν και τα γνωρίζει στο νόημά τους καλύτερα και από τους θεούς της μέριμνας του Χρόνου, γιατί χρόνος και χώρος και περιοδικός ρυθμός και πυλώνες της ανάγκης είναι τροπικότητες της ύπαρξης για να φαίνεται το Είναι, για να αποκαλύπτεται ο Θεός στον κόσμο, για να προβάλλεται το Απόλυτο ως Κάλλος. Τίποτα άλλο δεν έχει σημασία, γιατί τίποτα άλλο δεν είναι θεός, και τίποτα άλλο επομένως δεν σώζει: το Κάλλος, η τελειότητα, είναι το Σωτήριο της λύτρωσης, η Πύλη της Αιωνιότητας, και η ίδια η Αιωνιότης, αφού οδός και τέρμα διαχωρίζονται μόνο στην κίνηση του χρόνου, συμπίπτουν δε στην αιωνιότητα. «Εγώ ειμί η οδός και η αλήθεια και η ζωή».

[Κύλιξ στο Μόναχο, München 2689. - K. A. Pfeiff, *op. cit.*, Tafeln 16, 17, Abb. 3, 2. Beilage; H. Diepolder, *Der Penthesilea-Maler*, 1936, Tafeln 16; 17, 1; P. E. Arias, M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting*, Plates 170-1; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 1923, III, Abb. 502 (p. 186). – Ο ζωγράφος της Πενθεσίλειας αρέσκεται στην παράσταση φόνων με συμβολικό βάθος και διαπεραστικό νόημα. Στο ομώνυμο έργο του δείχνει τον σφαγιασμό της Πενθεσίλειας από τον Αχιλλέα, ενώ είχε ζωγραφίσει και τον

φόνο του Ορφέα. Τέτοιοι θάνατοι, στο πλαίσιο της εποχής του, καλούν για μια ολωσδιόλου ιδιαίτερη καλλιτεχνική ικανότητα, επειδή ωθούν στα άκρα την ιδέα της μορφολογικής επάρκειας προς έκφραση οποιουδήποτε περιεχομένου πάθους χωρίς συναισθηματικά μέσα, - και ο ζωγράφος μας είναι σίγουρος στο να δείχνει το ταλέντο της τέχνης του. -

Ταυτόχρονα είναι εξαιρετικά ευαίσθητος στο κάλλος (π.χ. H. Diepolder, *op. cit.*, Tafel 19. Και συχνά απεικονίζει, σε διακοσμητικές παραστάσεις των κυρίων θεμάτων του ιδίως, σκηνές από γυμνάσια με παιδιά και εφήβους αθλούμενους κα διαβιούντες). Εκφράζει έτσι το φοβερόν του κάλλους, το αδυσώπητο της τελειότητας, που η εποχή του συναισθάνεται. Και την αμεριμνησία του θεού για το γίγνεσθαι του χρόνου, μας την διατρανώνει και ο ίδιος ο καλλιτέχνης: πάνω από την εικόνα του πάσχοντος Τίτυου βάζει την χαρακτηριστική ερωτική επιγραφή (δείγμα και αυτό της Δωρικής επιρροής στην Αθήνα την περίοδο ανόδου της στην Ελληνική κορυφή του θαύματος, από την τελευταία δεκαετία του 6^{ου} αιώνα και μετά) υμνολογικού επαίνου ενός αριστεύοντος στο κάλλος νεαρού αγοριού, «ο παις καλός». —

Όλα τα έργα του που ανέφερα είναι σε κύλικες, αγαπημένο εικονογραφικό αγγείο της εποχής, γιατί η εικόνα στην εσωτερική επιφάνεια της κύλικος ορίζεται αυστηρά από την περιφέρειά της, και δεν διατρέχει εν είδει ζωφόρου το εξωτερικό του αγγείου, έτσι ομοιάζει καθαρώτερα δομικά προς την μνημειακή ζωγραφική].



Λίαν ατάσθαλος.

Με μυθολογική αφορμή την εύλογη υπερηφάνεια της μάνας Νιόβης για τα λαμπρά τέκνα της, και έστω ακόμη με την υπερφίαλη κομπορρημοσύνη της να παραβληθεί με την Λητώ για την πολυπληθέστερη

ευκλεή γέννα της (6 ἄρρενα και 6 θήλεα τέκνα, στην εφηβεία και παρθενία τους, κατά τον Όμηρο (Ω, 603-9), - ο αριθμός ποικίλλει στις πηγές από 3 μέχρι 20, ο μεγαλύτερος στον Ησίοδο (ή 9 και 10), Μίμνερμο και Πίνδαρο, ο Αλκμάν που λόγω της Λυδικής καταγωγής του γνωρίζει τις εκεί πρώιμες παραδόσεις καλύτερα, δίνει 5 και 5, αν και το ψηφίο αμφισβητείται, Fr. 75 Page), ο Απόλλων τόξευσε και θανάτωσε όλα τα αγόρια, η δε συνεργός Άρτεμις τα κορίτσια.

Για το γνήσιο Ελληνικό βίωμα δεν ήταν ύβρις να παραβάλλεται ο θεός νέος με τον θεό, το ίνδαλμα του Κούρου αποτελεί κοινό ιδεώδες πραγματοποιούμενο και στους ανθρώπους της αριστείας. Απόλλων ή έφηβος στην υπέρτατη τελείωση της ωραίας ακμής του το «άγαλμα» του Κούρου; Θεός ή άνθρωπος αναρωτιέται και ερωτά τον Γλαύκο ο Διομήδης όταν τον συναντά στην μάχη (Ιλιάς, Ζ, 123-9). Για αυτό ο Όμηρος δεν θέτει την ύβρη της Νιόβης στην διακηρυσσόμενη ομοιότητα των γιών της προς τον Απόλλωνα και των κοριτσιών της προς την Άρτεμη, αλλά στον μεγαλύτερο αριθμό τους από τα δύο τέκνα της Λητούς:

*τούς μὲν Απόλλων πέφνεν ἀπ' ἀργυρέοιο βιοῖο
χωόμενος Νιόβη, τὰς δ' Ἄρτεμις ἰοχέφαίρα,
οὔνεκ' ἄρα Λητοῖ Φισάσκετο καλλιπαρήω,
φῆ δοιὼ τεκέειν, ἥ δ' αὐτὴ γείνατο πολλούς*

Ω, 605-8

Το ευερέθιστο ατάσθαλο του πρωθήβη Άνακτα, επιτεινόμενο από την πλήρη αναντιστοιχία προκλήσεως και αντίδρασης, έκανε το θέμα βασανιστικό για την συνείδηση του Χρυσού αιώνα όπου η σχέση αιώνα και χρόνου, Είναι και Φαίνεσθαι, αρχίζει να τίθεται ως πρόβλημα. Και το πρόβλημα επικεντρώνεται στην σχέση με τον Απόλλωνα: βιώνεται ο φόβος της απαρέσκειάς του προς τις εξελίξεις, της συνοφρύωσής του για την υπερβάλλουσα φροντίδα της ορθής ηθικονομικής και πολιτειακής τάξης

ελευθερίας και νόμου, της ανθούσας οικονομίας, και της ηγεμονικής Αρχής των Αθηνών, για την βαρεία μέριμνα στην θετική (και όχι απλά φυσική) εσωτερική τάξη της πόλης, στην ευημερία των πολιτών της, και στην εξωτερική κυριαρχία της.

Οι παραστάσεις του εξολοθρεμού των Νιοβιδών είναι συχνές και σημαντικές στην τέχνη του 5^{ου} αιώνα.

[Ο μεγαλόπρεπος κρατήρας στο Παρίσι, Louvre, MNC 511(G 341), αγγειογραφημένος από τον Ζωγράφο των Νιοβιδών, παριστά στην μια όψη το δεινό γεγονός. T. B. L. Webster, *Der Niobidenmaler*, 1935, Tafel 2b; 5a; P. E. Arias, M. Hirmer, *op. cit.*, Tafel 175. – Δύο εξέχουσες γλυπτικές απεικονίσεις είχε το θέμα, με ζωφόρο στον θρόνο του Δία από τον Φειδία στην Ολυμπία, και σε αέτωμα του ναού του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσεις της Φιγαλείας από τον Νικόμαχο. - Cf. E. Loewy, *Zu den Niobidendenkmälern*, in DAI, Bd. 47, 1932, pp. 47-68; H. Schrader, *Komposition und Herkunft des Niobidenfrieses aus dem fünften Jahrhundert*, in DAI, 47, 1932, pp. 151-190; E. Buschor, *Zwei Niobiden-Meister*, in Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil. – Hist. Abt., 1935, 3; R. Pagenstecher, *Niobiden*, in Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. – Hist. Klasse, 1910, 6; *Gruppo di Niobe e dei Niobidi*, in G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture, I*, 1958, pp. 101-122; E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano, Sculture Greche del V Secolo*, 1953, No. 4, p. 14; Fr. Poulsen, *Catalogue of ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, 1951, Nos. 304, 398-400, 472a; A. Giuliano (ed.), *Museo Nazionale Romano, Le Sculture, I, 1*, 1979, Nos. 114;116; G. Hafner, *Ein Apollo-Kopf in Frankfurt und die Niobiden-Gruppe des 5. Jahrhunderts*, 1962; W. B. Dinsmoor, *Lost Pedimental Sculptures of Bassae*, *American Journal of Archaeology*, vol. 43, No. 1, pp. 27-47; Α. Πιερρής, *Ο Ναός του Επικούριου Απόλλωνος στις Βάσσεις της Φιγαλείας, στην Τριφυλιακή Εστία*, Γ, 22, 2016, σελ. 4-71].



Η ατάσθαλη σκληρότητα του Μεγάλου Εφήβου, όταν ενοχληθεί στην ευερέθιστη υπερτελή υπεροχή του, φθάνει ενίοτε κλίμακες ανατριχιαστικής αγριότητας.

Τον Σάτυρο Μαρσύα, συνδεόμενο με την Μεγάλη Μητέρα Θεά Κυβέλη, τολμήσαντα να ερίσει περί μουσικής σοφίας προς τον θεό του τελεσιουργού κάλλους, ο Απόλλων, νικήσας, ως αναπόφευκτο, εξέδειρε ζώντα, το δε δέρμα του ανακρέμασε σαν ασκίο στις Κελαινές της Φρυγίας, σε άντρο παρὰ την αγορά της πόλης υπό την ακρόπολη, όπου οι πηγές του ομώνυμου ποταμού Μαρσύα. Η επικράτηση της νέας μεγαλόπρεπης, απαθούς στην ιστάμενη μορφή της τελειότητάς της, Δώριας αρμονίας, έναντι των Φρυγικών οργιαστικών μουσολαγνείων παθητικής υπερέντασης στις βακχικές τελετές της Κυβέλης και του Άττι, - λαμβάνει εδώ φρικτή έκφραση. Τον πρωθήβη του Κάλλους, ατάσθαλο πρότανη θεών αι ανθρώπων, τρέμουν και αυτοί οι Ολύμπιοι θεοί, οι Απολλώνιες μορφές των κοσμικών θεοτήτων.

[Ηρόδοτος, VII, 26, 3; Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*, I, 2, 8; Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, I, 24; Διόδωρος, III, 59, 2-6; Livius, 38, 13, 5; Plinius, V, 106; Σχόλια εις Πλάτωνος *Πολιτείαν*, 399e; εις *Συμπόσιον*, 215b; εις *Μένωα*, 318b; Ovidius, *Metamorph.*, VI, 4; *Fastorum*, VI, 697-702; Hyginus, *Fabulae*, 165. —

Ο Μαρσύας συνδέεται με την αρχή και σύσταση της Φρυγικής αρμονίας και των κορυβαντικών οργιαστικών τρόπων μουσικής λατρείας την μεγάλης μητέρας των θεών. Τα Φρυγικά ήταν συναφή προς τα Θρακικά και Διονυσιακά (Στράβων, 10, 3, 16, p. 470C). Υπόκειται σε αυτήν

την θρησκευτικότητα το σύνδρομο Μεγάλης Θεάς / νεαρού δαίμονος (Κυβέλη / Άττις, Μαρσύας στην Φρυγία, Κοτυτώ / Διόνυσος στην Θράκη, με συγγενείς τους Βρύγες και Φρύγες).

Εκπληκτική εντύπωση του σχετικού ύφους των τελετών δίνει ο Αισχύλος στους *Ηδωνούς* (Fr. 57 Radt). Ο Πλάτων στην Πολιτεία, (Γ, 398D-399C), συζητώντας για την κατάλληλη μουσική της ιδεώδους πόλης, αποκρούει τις θρηνώδεις αρμονίες (μιξολυδιστί και συντονολυδιστί), καθώς και τις μαλακές και συμποτικές, χαλαρές (ιαστί και λυδιστί), αποδεχόμενος μόνον την Δωρική (στην τονικότητα της ανδρείας) και, υπό επιφύλαξη, την Φρυγική (της σωφροσύνης!). Επιχειρεί με βία και επανερμηνεία να προσαρμόσει την μουσική θεωρία στην αντίληψή του περί ορθής πόλεως εν πολέμω και ειρήνη. Σωστά επικρίνεται από τον Αριστοτέλη για την υποδηλούμενη σύγχυση να κρατεί την Φρυγική αρμονία αλλά να απορρίπτει την, βασική σε εκείνη, χρήση αυλών, αφού “ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὶ τῶν ἀρμονιῶν ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικὰ”. (Πολιτεία, 399D; Αριστοτέλης, Πολιτικά, Θ, 1342a32-b12; το παράθεμα 1242b1-3).

Ο Πλάτων ήθελε να τηρήσει τον ιερατικό και ενθεαστικό χαρακτήρα της Φρυγικής κλίμακας χωρίς την εικστατική και ενθουσιαστική ουσία της. Αλλά η απόρριψη των αυλών από την Αθηνά και η ανάληψή τους από τον Σάτυρο Μαρσύα, και η υπ’ αυτού σύσταση του Φρυγικού τρόπου, διαδηλώνουν το νόημα του όλου θέματος.

Στο δε *Συμπόσιο*, απελευθερωμένος από την πολιτική σπουδαιοφανή σοβαρότητα, και παίζων την Δωρική σοβαρή παιδιά δια του Αλκιβιάδη, καταγράφει την αναγκαία συνάρτηση Φρυγικής αρμονίας, αυλητικής, Μαρσύα και Ολύμπου (του αρχηγέτου του μουσικού αυτού τρόπου), και διαδηλώνει τον σαγηνευτικό θειασμό, αρμόζοντα σε ιερουργίες τελεστικές, της τονικότητας που μόνη προκαλεί την κατοχή από το θείον και συνεπώς την έκσταση από το απλά ανθρώπινο, τον ενθουσιασμό του ενθεασμού. (Ο Αλκιβιάδης, μεθύων και

κωμάζων, παρομοιάζει τον Σωκράτη με τον Μαρσύα, και την επίδραση του στοχαστού με την επιρροή του Σάτυρου, 215B-C).

Βέβαια εν τέλει, και κατά τον φιλόσοφο δυάζοντα μεταξύ του Απολλώνιου μονισμού και του Πυθαγόρειου δυισμού, μία είναι η κυρίως και γνησίως και αυθυπάρκτως Ελληνική αρμονία, η Δωρική : πραγματικός μουσικός είναι αυτός που έχει εναρμονίσει στον βίο του λόγους και πράξεις **“άρμονίαν καλλίστην ήρμοσμένος ... άτεχνῶς δωριστί άλλ’ ούκ ίαστί, οϊομαι δέ ούδὲ φρυγιστί ούδὲ λυδιστί, άλλ’ ήπερ μόνη Έλληνική έστιν άρμονία”** (Λάχης, 188D).

Ο Όλυμπος ήταν παιδικά (ερώμενος) του Μαρσύα (η κύρια παράδοση). Ένα ιστορικό πρόσωπο στις απαρχές της Ελληνικής μουσικής προβάλλεται στην ηρωική εποχή και τον μυθικό χρόνο. Για την σημασία του στην μουσική, κυρίως στο Πλουτάρχιο *Περί Μουσικής*, 5, 1132e-f; 7, 1133d-f; 1134e-1135c; 1136c; 1137a-b; 1141b; 1143a-c; cf. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1340a. Η επίδοσή του ήταν στην αυλητική, την οργανική μουσική αυλού χωρίς φωνή. Στον Όλυμπο αποδιδόταν ένας ιδιαίτερος τρόπος σύνθεσης, ένας «νόμος» αυλητικός εις Απόλλωνα καλούμενος «πολυκέφαλος». Με μουσική γραμμένη σε αυτόν τον νόμο ετελούντο οι αυλητικοί αγώνες στα Πύθια (Πίνδαρος, *Πυθιονίκαι*, XII, 23). Η αρχή της Απολλώνιας συγκατάβασης και αποδοχής του αυλού και της ιδιοτροπικής μουσικής του έγινε με την συστηματική θέσπιση και ανάδειξη σε μείζονα πανελλήνιο αγώνα των Πυθίων μετά το Α΄ Ιερό Πόλεμο (Παυσανίας, II, 22, 9). Ο Σακάδας ο Αργεῖος, εκ των κύριων μουσουργών της «δευτέρας κατάστασης» της Ελληνικής μουσικής, νίκησε στον αγώνα αυλητικής των Πυθίων του 582, 578 και 574 π. Χ., με μια πενταμερή σύνθεση βασιζόμενη στον πολυκέφαλο νόμο του Ολύμπου. Τα μέρη είχαν διαφορετική ρυθμική και τονική αγωγή, αντίστοιχα προς τις πολλές «κεφαλές» του Ολύμπου.

[Βασική πηγή, Στράβων, X, 421-2C. - Cf. Πολυδεύκης, IV, 78. – Τα 5 μέρη: *άγκρουσις* (ανάκρουση), *άμπειρα* (ανάπειρα), *κατακελευσμός*, *ίαμβοι*

και δάκτυλοι, σύριγγες, δηλαδή, προοίμιον, πρώτες απόπειρες της μάχης, κύριος αγών, νίκη με επιπαιανισμό υπερτέρησης του θριαμβευτή και κακισμό ταπείνωσης του ηττημένου, και συριγμούς του θνήσκοντος οφιώδους πελώρεος της γης].

Η καθαρά οργανική μουσική του Πυθικού νόμου ήταν προγραμματική, καθώς αναπαρίστανε την μάχη του Απόλλωνα εναντίον του Πύθωνα και κατέληγε με τον θάνατο του δαιμονικού όντος. Η θεματολογία, εκτός του Απολλώνιου πνεύματος της αδιατάρακτης Ολύμπιας αιωνιότητας, στην οποία κατ' εξοχήν αρμόζει ο παιάν (με λύρα, φωνή και «τέλος» την μορφή αντί της έκφρασης), εξηγεί την χρήση του παθητικού οργάνου και της ενθεαστικής αρμονίας, όπως και τον εκφραστικό, «ρεαλιστικό» σκοπό του αυλητικού Πυθικού νόμου. Με αυτόν τον νόμο στα Πύθια του 490 και 486 π. Χ. νίκησε ο Ακραγαντίνος αυλητής Μίδας που υμνεί ο Πίνδαρος στον 12^ο Πυθιόνικό του.

Ο προσφιλής στον Δελφικό άνακτα ποιητής αποδίδει εκεί την εύρεση του πολυκεφάλου νόμου στην Αθηνά επί τω αποκεφαλισμώ της Γοργόνας από τον Περσέα, αν και κατά τον Άττικό συστατικό μύθο της αυλητικής η Αθηνά εφηύρε μεν, ως τεχνική θεά της εφαρμοσμένης σοφίας, τους αυλούς, απεστύγασε όμως το έργο της και τους αποσιμβάλισε, τους ανέλαβε δε, αγάπησε και καλλιέργησε την μουσική τους ο Μαρσύας. Αλλά ο Πίνδαρος δεν αισθάνεται οικεία να αναγάγει την ουσιώδη μορφή ενός Δελφικού θεσμού στον υβριστή που τόλμησε να ανταγωνισθεί τον υπερτελή Παίδα, όχι καν στα χρονικά αναγκαία, αλλά σε αυτές τις εορταστικές παιδιές της αιωνιότητας, οία είναι η μουσική. Ούτε θα ήθελε να αναφερθεί άμεσα στην κατατόξευση του Πυθώνα – Διονύσου από τον Απόλλωνα στους Δελφούς για τις βαθύτερες θεολογικές αιτίες που υπενόησα θίγοντας το ζήτημα της βίαιης ή οικειωτικής αφομοιωτικής αντικατάστασης ή μεταμόρφωσης των παλαιών δαιμονικών νεαρωδών θεοτήτων της γονιμότητας από τον Πρωθήβη του κάλλους. Έχουμε ένα ακόμη παράδειγμα εδώ της Πινδαρικής μορφοπλασίας μύθων και

ιστορικών γεγονότων, του μυθικού και παρόντος τρέχοντος χρόνου, υπό το πνεύμα της Απολλώνιας ανακτορείας.

Ο Όλυμπος είχε συνθέσει τον πρώτο μουσικό επικήδειο στον θάνατο του Πύθωνα, λυδιστί όμως και όχι φρυγιστί, όπως ταιριάζει στο θρηνητικό τόνο τέτοιου μέλους (*Περί Μουσικής*, 1136c(148)=Αριστόξενος Fr80 Wehrli)].



Εικονογραφικά η υπόθεση του Μαρσύα απευπώνετο από τον Πολύγνωτο στις περίφημες τοιχογραφίες του που κοσμούσαν την Δελφική Λέσχη των Κνιδίων, έργο των μέσων του 5^{ου} αιώνα π. Χ. (Παυσανίας, X, 30, 9). Η παράσταση είχε τον Μαρσύα καθεζόμενο επί πέτρας να διδάσκει το παίξιμο των αυλών τον Όλυμπο, «παίδα ωραίο». (Η διδασκαλία, με πολλαπλά και χαριτωμένα εύγλωττη την ερωτική διάσταση των παιδικών μεταξύ διδάσκοντος και μαθητού, αποτυπώνεται (από τον Ζωγράφο του Λυκούργου) σε κρατήρα περί το 360 π. Χ., - Liebighaus Skulpturen Sammlung, *Die Launen des Olymp, Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll*, Abb. 22, 23. Ο Όλυμπος εδώ, παις καλός, φέρει στέφανο δάφνης ών εις μοίραν Απόλλωνος και εις πρόθεση εξαπολλωνισμού της αυλητικής). Η τραγωδία του Σατύρου υποδηλώνεται στην μνημειακή ζωγραφική του Πολυγνώτου με την συμπαράταξή του δίπλα στον Θάμυρι, ο οποίος αλαζονικά ανταγωνίστηκε τις ίδιες τις Μούσες αυτός, με φυσική συνέπεια την ήττα του και την πήρωση των οφθαλμών του. Παρίστατο από τον Πολύγνωτο τυφλός και ταπεινός, με πολλή κόμη και πλούσια γενειάδα, παρακείμενη δε συντετριμμένη την λύρα του (Παυσανίας, X, 30, 8). Στην τοιχογραφία, αμέσως από πάνω απεικονίζονταν επικοί ήρωες με τραγική μοίρα, Παλαμήδης, Αίας, Μελέαγχρος, και άλλοι “δυσπραξάμενοι ζώην” παρά δίπλα (31, 1κ. εξ.).

Σε ένα σύγχρονο με τις τοιχογραφίες κρατήρα ο Μαρσύας αυλώντας ηγείται Διονυσιακού θιάσου (*Dia Launen des Olymp, Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll, Abb. 21*). Σε κρατήρα από το τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ. ο κισσοστεφής Σειληνός Μαρσύας κισσοειδώς τριχωτός (παράκειται δε στάμνος οίνου, κισσοστεφής και αυτός εις Διονυσιακή έμφαση) δίνει τον καλύτερο εαυτό του επικεντρωμένος στο παίξιμο των αυλών, ενώ η Αθηνά συνομιλεί με τον Απόλλωνα αποστρεφόμενη την μουσική που ακούει, η Κόρη δε ή η Εκάτη παρακολουθεί την στιχομυθία τους (*op. cit., Abb. 27*). Σε μια άλλη σύγχρονη αγγειογραφία, ο Μαρσύας, λείος ως παις καλός και όχι δασύτριχος, κάθεται άνετα με σταυρωμένα τα πόδια κρατώντας λύρα μπροστά στον Απόλλωνα – η έσχατη πρόκληση και ύβρις (*op. cit., Abb. 28*).



Σχεδόν σύγχρονο με την τοιχογραφία του Πολύγνωτου, προς το μέσον του 5^{ου} αι. π. Χ., ήταν το σύμπλεγμα της Αθηνάς και του Μαρσύα, έργο του Μύρωνος. Τα δύο ορειχάλκινα αγάλματα σώζονται σε μαρμάρινα αντίγραφα Ρωμαϊκής εποχής. Η Αθηνά (*op. cit., Abb. 49; 51; 52*) έχει πετάξει χάμω τους αυλούς αποστρεφόμενη την παραμόρφωση του προσώπου που συνεπάγεται το φύσημα στο παίξιμο των αυλών, και εμποδίζει τον Μαρσύα να τους σηκώσει με λόγχη κατευθυνόμενη προς το μέρος του.

[Το δεξί χέρι της Αθηνάς που κρατούσε την λόγχη δεν σώζεται, μόνο η παλάμη σε ένα αντίγραφο όπου όντως κραδαίνει τμήμα ακόντιου, *op. cit., Abb. 46*. – Οι νεωτερικές αναπαραστάσεις σε ορείχαλκο του αρχαίου συμπλέγματος, είναι λανθασμένες στην στάση του δεξιού χεριού, η λόγχη πρέπει να κατευθύνεται απειλητικά κατά του Μαρσύα. *Op. cit., Abb. 47* (ανακατασκευή Bol, Liebieghaus, Frankfurt); L. Alscher, *Griechische Plastik*, Band II 2 Abb.

5c, (ανακατασκευή Amelung, Warschau). Η παλαιότερη απόπειρα, του Amelung, είναι βεβαίως καλύτερη κατά τα άλλα)].

Ο Μαρσύας Σάτυρος, γυμνός με ουρά ίππου, εικονίζεται την στιγμή που ορμά να αρπάξει τους πεταμένους στο έδαφος αυλούς, αλλά εμποδίζεται από την αυστηρία της Αθηνάς. Η απόδοση της αναχαίτισης μιας επιθυμίας που έχει συνεπάρει όλο το είναι του Σάτυρου, είναι αριστουργηματική, ακόμη και στα Ρωμαϊκά αντίγραφα.

[*Die Launen des Olymp*, Abb. 49-56; L. Alscher, *op. cit.*, Abb. 5a-e; Kl. Junker, *Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron*, in JdI, Band 117, 2002, pp. 128sq., Abb. 1-9 (Abb. 11-14, τέσσερις άλλες σχεδιαστικές αναπαραστάσεις του συμπλέγματος, πλησιέστερη στο πρωτότυπο η πρώτη του Meier, Abb. 11. – Η φαντασία του συγγραφέα για το νόημα του έργου ανυπόστατη και αυθαίρετη, εν όψει των πηγών); Br. und K. Schauenburg, *Torso der Myronischen Athena*, Hamburg, *Museum für Kunst und Gewerbe*, in *Antike Plastik*, Lieferung XII, 1973, pp. 47sq., Abb. 1-42, Tafeln 8-14; St. Schroeder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, Band II, No. 93; P. C. Bol, *Antike Bildwerke*, Liebieghaus – Frankfurt am Main, Band I, No. 16, Abb. 16.1-10. --- Αρχαίες πηγές για το έργο, πρωτίστως Παυσανίας, I, 24, 1; Cf. Plinius, *Naturalis historia*, 34, 57].



Στο ύστερο κλασσικό του 4^ο αιώνα π. Χ., το θέμα, και για πρώτη φορά το φρικτό πέρας του συμβάντος, υποδηλώνεται με κλασσική μεν έλλειψη συναισθηματισμών και ρεαλιστικού πάθους, και με την ίδια εμμονή στην μορφολογική έκφραση των πάντων, χωρίς όμως και την καθοριστική

έμφαση στην αυστηρή φόρμα του συμπλέγματος του Μύρωνος. Ο Μύρων και ο Πραξιτέλης ορίζουν τους δύο πόλους του κλασσικού, στην αρχή και στο τέρμα του, το άτεγκτο και απαρχώρητο κάλλος για το κάλλος αφ' ενός, την γελαστή χάρη του κάλλους αφ' ετέρου. Η τονικότητα διαφέρει μεταξύ του Δωρικού Δωρικού και του Ιωνικού Δωρικού στην νέα Αττική τους έκδοση, μεταξύ συναρπαστικής αυστηρότητας και σαγηνευτικής απαλότητας.

Στην Μαντινεία, διπλούς ναός χωριζόμενος κατά το μέσον δια τοίχου, ήταν αφιερωμένος το μεν στον Ασκληπιό (γόνιο του Απόλλωνα), το δε στην Απολλώνια τριάδα, την Λητώ με τα τέκνα της Απόλλωνα και Άρτεμη (ο Απόλλων στην μέση αρχικά στις συνθέσεις, αλλά στον τέταρτο αιώνα μπορεί να ήταν η Λητώ στο κέντρο, αν και η Απολλώνια υπόθεση στην γλυπτική διακόσμηση της βάσης υποδηλώνει την αναμενόμενη πρωτεία του Απόλλωνα). Τα αγάλματα της τριάδος ήταν έργο του Πραξιτέλη. Το βάθρο του συμπλέγματος ήταν διακοσμημένο με ανάγλυφα που παρίσταναν τον μύθο του Μαρσύα. Τα ανάγλυφα των τριών από τις τέσσερες πλευρές του βάθρου έχουν βρεθεί, και αποτελούν σημαντικό τεκμήριο για την τέχνη του μεγάλου καλλιτέχνη του 4^{ου} αιώνα, αν και δεν τα έφτιαξε ο ίδιος (ή δεν τα ετελείωσε), αλλά τα δούλεψε το εργαστήριό του, κατά τα σχέδια, την σύνθεση, το ύφος και το πνεύμα του.

[Ο Furtwaengler πίστευε ότι είναι πρώιμο έργο του ίδιου του μαέστρου. Και το στυλ των αναγλύφων δείχνει μια κάποια σκληρότητα σε σχέση προς τις δημιουργίες της ωριμότητας του καλλιτέχνη. Η πληροφορία του Παυσανία ότι ο Πραξιτέλης δημιούργησε τα αγάλματα εκεί την τρίτη γενεά μετά τον Ασκληπιό του Αλικαμένη, σημαίνει μια χρονική απόσταση δύο γενεών μεταξύ των δύο εργασιών, 2χ30=περίπου 60 χρόνια. Η πρώτη θα συνδέεται με την διάδοση της λατρείας του Ασκληπιού, ιδιαίτερος σταθμός της οποίας είναι η εισαγωγή του στην Αθήνα το 420 π. Χ.. Εάν ο Αλικαμένης έφτιαξε γύρω εκεί ή

λίγο νωρίτερα το άγαλμα για τους Μαντινείς, το σύμπλεγμα του Πραξιτέλη χρονοθετείται περί το 460, στα πρώιμα χρόνια της καλλιτεχνικής δημιουργίας του. Που ταιριάζει με την ιδέα του ύφους του στα ανάγλυφα].

Στα δύο πλευρικά ανάγλυφα και στο οπίσθιο παρίστανται ανά τρεις Μούσες. Έχουν σωθεί τα δύο από αυτά. Λείπει συνεπώς ένα ανάγλυφο με τις τρεις υπόλοιπες Μούσες.

Στο κύριο ανάγλυφο, τριπρόσωπο πάλι για την συμμετρία προς την τριάδα του συμπλέγματος, παρίσταται αριστερά ο Απόλλων, καθήμενος επί ομφαλοειδούς βράχου, ενδεδυμένος την πλήρη στολική ενδυμασία του κιθαρωδού, με ψηλά από την μέση, αμέσως κάτω από το στήθος, ζωσμένο τον χιτώνα, κρατώντας στο αριστερό χέρι μια μεγαλοπρεπή φόρμα της αρχαίας κιθάρας, και με το αριστερό σηκώνει την άκρη του μεγάλου ιματίου του. **Ο θεός είναι ήρεμος, ατάραχος, βέβαιος για την έκβαση του αγώνα. Παρατηρεί τον Μαρσύα στην άλλη άκρη του αναγλύφου να αγωνιά και να πασχίζει, βάζοντας τα δυνατά του, για να υπερισχύσει στην αρμονία του θεού της Αρμονίας.**

Το εργώδες πάθος του Μαρσύα στο παίξιμο των αυλών του εκφράζεται έξοχα με την στάση του σώματός του. Ο έντονος διασκελισμός του, με το δεξί πόδι να πατάει στην άκρη των δακτύλων του, και το αριστερό, σε κάθετο επίπεδο, να στηρίζεται στα δάχτυλα και στην πτέρνα ενώ ο ταρσός σφίγγεται και υψούται καμπυλούμενος από την διέγερση που φαίνεται και στην σύσπαση των μυών της κνήμης, - και η βεβιασμένη συστροφή του κορμού, με το δεξί χέρι υψούμενο και εκτεινόμενο στον προβεβλημένο και γωνιασμένο αγκώνα, καθώς κρατάει με τα δυο χέρια τον διπλό αυλό, - η μορφολογία της κατάλληλα επιλεγμένης στιγμής εκφράζει όλο το νόημα του συμβαίνοντος. Συνάδει το βλοσυρό βλέμμα, οι διεσταλμένοι οφθαλμοί, η υπερανέχουσα οφρύς, - στην υπαρκτική ταραχώδη διέγερση της όλης φιγούρας. Μάταιη η προσ-πάθεια του

Σάτυρου, το πάθος του στο παίξιμο προϋδεάζει το φρικαλέο επερχόμενο πάθος του. Ο θεός τον κοιτάζει με ανέκφραστη σοβαρότητα, - Αυτόν τίποτα δεν τον σκιάζει, ούτε οίκτος, ούτε μίσος ή έχθρα, ούτε περιφρόνηση ούτε κατανόηση, ούτε συγγνώμη ούτε θυμός, ούτε ειρωνεία ούτε συγκατάβαση, ούτε συμπάθεια, ούτε αντιπάθεια, ούτε προσπάθεια. Δεν υπομειδιά καν το λοξό χαμόγελό του. Ολύμπια γαλήνη είναι η αυγή της τελειότητάς του.

Η έκβαση του ανταγωνισμού προμηνύεται από την μορφή και στάση των ανταγωνιζομένων. Όπως στο ανατολικό αέτωμα του ναού του Διός στην Ολυμπία, καταφαίνεται στην επιλεγμένη κρίσιμη στιγμή πριν τον αγώνα, δια της μορφής των συμμετεχόντων πρωταγωνιστών, συναρτημένων, βοηθών και παρατηρητών, και της σύνθεσης όλων στην συνολική ενιαία παράσταση, - ποιός θα νικήσει. Το κλασσικό πνεύμα πνέει ακόμη ζωοποιό υψηλής τέχνης.

Μεταξύ των δύο ανταγωνιζομένων στον αγώνα χωρίς αγώνα του Ελληνικού δαίμονα προς τον Ελληνικό θεό, και κοντύτερα προς τον Μαρσύα για λόγους και μορφολογικής σύνθεσης και νοηματικού συμβολισμού, στρέφοντας το πρόσωπό του ελαφρά προς την κατεύθυνσή του, χωρίς να τον κυττάει, με χαμηλωμένο βλέμμα, στέκεται ο Σκύθης δούλος που θα εκτελέσει την φοβερή ποινή στον αθώο υβριστή. Στο δεξί του χέρι κρατάει την μάχαιρα της εκδοράς.

Οι Μούσες γύρω γύρω πλασιώνουν το θέμα. Ο Μουσαγέτης Απόλλων της Φωτοχυσίας του Κάλλους είναι ο τρομερός Τιμωρός που μοιάζει με την Νύχτα όταν υβρίζεται. Και ύβρις για τον Πρωθήβη Άνακτα είναι η παραμικρή, ανεπαίσθητη, εμμεσώτατη, αβούλητη αμφισβήτηση της Απολυτότητάς του. Η επιλογή του Πραξιτέλη για την γλυπτική διακόσμηση του βήθρου εννοείται ως χαρακτηριστική μιας δομής της θεϊκής Απολλώνιας υπόστασης. Το όλο έργο (και δεν έχουμε το κύριο σύμπλεγμα της Απολλώνιας τριάδας, της οποίας την διακόσμηση της βάσης

αποτελούν αυτά τα ανάγλυφα) είναι ουσιωδώς Πραξιτέλειο, όσο και ο Ερμής της Ολυμπίας. Η μορφολογία απο-καλύπτει όλο το βάθος του νοήματος, - αισθητή φανέρωση και συμβολισμός συμπίπτουν απόλυτα. Πατάμε ακόμα σε στέρεο κλασσικό έδαφος και αναπνέουμε την πνοή του κλασσικού τοπίου, χωρίς αναφορά στην Ελληνιστική παρακμή. Βρισκόμαστε σε μια από τις αμίμητες υστεροκαλοκαιρινές μαγείες του Σεπτέμβρη, που το φθινόπωρο είναι δίπλα μας, αλλά που οι αισθήσεις μας γεύονται σαγηνεμένες την μεθυστική γλύκα των θερινών οπωρών, του σύκου και της σταφυλής.

Εκτός από έναν ανησυχητικό σκιασμό. Γυμνός τώρα είναι ο δαιμονικός Σειληνός, και ιερατικά περιενδεδυμένος ο Γυμνός θεός εξ ορισμού, η επι-φάνεια του θεού στο Κάλλος, η απο-κάλυψη του Απόλυτου, η φανέρωση του Είναι. Είναι προσβολή μεγαλειότητας το ντύσιμο του Απόλλωνα. Και δεν δικαιολογείται από την Μουσηγεσία του και την κιθαρωδική του ιδιότητα. Όταν και στο πρώιμο κλασσικό, ο Απόλλων εμπνέει την Μούσα ακριβώς με την απο-κάλυψη της εκτυφλωτικής ομορφιάς της γύμνιας του (Κύλιξ της Βοστώνης). Επέρχεται όμως τώρα το φθινόπωρο – ο Απόλλων κρύπτεται, -- δηλαδή ο άνθρωπος δεν τον ερωτεύεται με την αποκλειστικότητα που ο πρωτόβης του Κάλλους αξιώνει κατ' αξίαν.

[*Die Launen des Olymp*, Abb. 30; G. E. Rizzo, *Prassitele*, Tav. CXXX – CXXXII; N. Καλτσάς – Γ. Δεσπίνης, *Πραξιτέλης*, No. 12; *Musikgeschichte in Bildern*, II, 4, M. Wegner, *Griechenland*, Abb. 67; G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen*, Abb. 102-3; A. Stewart, *Greek Sculpture*, II, Figs. 492-4. Br. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I*, Plates. 132a-c. –

Για τον διπλούν ναό στην Μαντινεία και τα αγάλματά του, πηγή είναι ως συνήθως σε αυτά τα θέματα ο Παυσανίας. Το σχετικό χωρίο πάσχει ακριβώς στην αναφορά του για τον γλυπτό διάκοσμο της βάσης του Απολλώνιου

συμπλέγματος, πράγμα το οποίο ως το εικόνος έχει δώσει λαβή σε αναρίθμητες παρανοήσεις, για αυτό και το παραθέτω με την διόρθωσή μου.

ἔστι δὲ Μαντινεῦσι ναὸς διπλοῦς μάλιστα που κατὰ μέσον τοίχῳ διειργόμενος· τοῦ ναοῦ δὲ τῇ μὲν ἁγαλμὰ ἐστὶν Ἀσκληπιοῦ, τέχνη Ἀλκαμένους, τὸ δὲ ἕτερον Λητοῦς ἐστὶν ἱερὸν καὶ τῶν παιδῶν· Πραξιτέλης δὲ τὰ ἀγάλματα εἰργάσατο τρίτῃ μετὰ Ἀλκαμένην ὕστερον γενεᾷ. τούτων πεποιημένα ἐστὶν ἐπὶ τῷ βάθρῳ Μοῦσαι καὶ Μαρσύας αὐλῶν <καὶ Ἀπόλλων>.

Παυσανίας, VIII, 9, 1

Τα χειρόγραφα έχουν "*Μοῦσα*" που διώρθωσε ο Jahn σε "*Μοῦσαι*" (και έτσι στην έκδοση Hitzig – Bluemner). Δεν γίνεται να μην είδε ο Παυσανίας τα ανάγλυφα των πλάγιων ὀψεων με τις Μούσες. Ἄλλως τε, το ουδέτερο "*πεποιημένα ἐστὶν*" εξυπονοεῖ μάλλον πολυπρόσωπη και ποικίλη σύνθεση. Ούτε μπορεί να μην πρόσεξε ο Παυσανίας τον Απόλλωνα, που είναι και ο ἄξοντας , μορφολογικά, στυλιστικά και νοηματικά, της διακόσμησης του βάθρου της Απολλώνιας τριάδας, - ούτε φυσικά να μπερδεψε τον Απόλλωνα για Μούσα, ως εάν δεν είχε ξαναδεί κιθαρωδό Απόλλωνα με την τυπική αμφίεση, ή δεν ἤξερε, ή δεν είχε προσέξει μια ωρισμένη ραφινάτη υγρότητα, απαλότητα και μαλακότητα της ρωμαλέας νεότητας στην πρώτη σφύζουσα ακμή της, στην "πραγματικότητα" και σε πολλές Απολλώνιες απεικονίσεις. - Απλά η αναφορά στον Απόλλωνα εξέπεσε από χειρογραφικό λάθος ενωρίς στην ὕστερη παράδοση, λόγω του ομοιοτέλετου "-λων" του "*αὐ-λῶν*" και "*Ἀπόλ-λων*".



Λίγο πριν την σύνθεση του Πραξιτέλη, και ακόμη δεν υπονοείται το μαρτύριο του Μαρσύα, αλλά μόνο η αγωνιστική συντριβή του, ακόμη και στους Διονυσιακούς κύκλους του.

Σε έναν κρατήρα στον Λούβρο (380-360 π. Χ.), απεικονίζεται ο Απόλλων στο κέντρο της παράστασης, δαφνοστεφής, καθήμενος υπό δάφνη, το ιμάτιο πεσμένο και μαζεμένο στην μέση του, να παίζει την κιθάρα με την όψη του να μαρτυρεί σοβαρή, απόλυτη αφοσίωση στο έργο του. Εμπρός του στέκεται κισσοστεφής Σάτυρος σε ένα βράχο, ελαφρά σκυφτός, το δεξί του πόδι κικαμμένο πατώντας ψηλότερα σε ένα έξαρμα του βράχου, το δεξί του χέρι να στηρίζεται στο γόνατο, το αριστερό του, που κρατάει κρεμασμένο ασκίο άδειο οίνου, ακουμπισμένο πίσω πάνω από τους γλουτούς. Ο Σάτυρος ακούει με όλη του την ύπαρξη την θεία μουσική, γοητευμένος και συνεπαρμένος από την Απολλώνια αρμονία. Όπισθεν του θεού δύο Βάκχες, η μία κρατάει τον Διονυσιακό θύρσο και με τα δυο της χέρια, και στρέφεται προς την άλλη πίσω της, η οποία την έχει ακουμπήσει με το αριστερό στην πλάτη. Οι Βάκχες έχουν λησμονήσει τα Διονυσιακά όργανα και κοιτάζονται κατάματα έντονα και ερωτικά. (Το Διονυσιακό περιβάλλον του Απολλώνιου παιξίματος, τονίζεται και από ζωφόρο φύλλων κισσού στον λαιμό του αγγείου, πάνω από την παράσταση). Ένα άγριο νεαρό ελαφοειδές ζώο, σαγηνευμένο και αυτό από την κοσμική μελωδία του παιδικού Άνακτα, έχει ξαπλώσει ημερωμένο μπροστά στα πόδια του.

Η σκηνή είναι αντίστοιχη του κανονικού τύπου Ορφικής μουσικής μαγείας επί ανθρώπων, Θρακών και της άγριας φύσης. Το νόημα στον κρατήρα του Λούβρου είναι η επιβολή του Απολλώνιου στο Διονυσιακό, επιβολή όχι βίας και δύναμης, αλλά έρωτα και κάλλους. Θυμόμαστε ότι ο Αισχύλος είχε παρουσιάσει τον Ορφέα στρεφόμενο από την συνοπαδεία του Διονύσου στην λατρεία του Απόλλωνα.

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται εδώ η υπόθεση του Μαρσύα, Διονυσιακού Σειληνού άλλωστε. Στο αριστερό κάτω άκρο, απέναντι από το ζώο, ένα ανθρώπινο ζώο εικονίζεται, ο Μαρσύας, καθισμένος χάρμω οκλαδόν, σκυφτός, μαζεμένος ένα κουβάρι, σαν να έχει καταρρεύσει το σώμα σε μια μικρή μάζα έχοντας χάσει τον οργανικό του τόνο, με το αριστερό χέρι στο

δεξιό γόνατο για το «μάζεμα» του σωματικού σχήματος, και το δεξιό στο μάγουλο να στηρίζει το βυθισμένο στον λαιμό κεφάλι. Είναι συντετριμμένος από τον ήχο του κοσμικού κάλλους που βγαίνει από το όργανο του θεού της αρμονίας. Το σειληνικό πρόσωπό του έχει παραμορφωθεί πάρα πάνω. Η θλίψη του έχει επιτείνει στο άκρον τη ασχήμια του.

[*Die Launen des Olymp*, Abb. 31. – Ο κρατήρας στον Λούβρο (K519) είναι μεγαλοπρεπής. Ύψος 59.9 εκ., διάμετρος 31 εκ.].



Μια γενεά νωρίτερα, γύρω στο 400 π. Χ., είναι η πελίκη στην Νεάπολη με το ίδιο θέμα και την ίδια σύλληψή του. Ανήκει στην μεταβατική περίοδο από τον 5^ο στον 4^ο αιώνα, από την θαυμαστή **ενότητα και τελικότητα** του **έργου** τέχνης που είναι **θεία φύση** το ίδιο, στο **επιδέξιο επίτευγμα** του έργου **τέχνης** που δημιουργεί έναν κόσμο παράλληλο, καταμερισμένο και ατελή, της πραγματικότητας, **περνάμε από την άμεση φανέρωση του Είναι στην αισθητική δημιουργία αναφοράς στο Είναι με την έντεχνη μίμηση της πραγματικότητας**. Τα πρόσωπα του Απόλλωνα σε αυτήν και την προηγούμενη αγγειογραφία δείχνουν καθαρά την διαφορά. **Εδώ η εκφραστικότητα δεν έχει πάρει ακόμη το επάνω χέρι από την μορφολογική έμφαση.**

Ο άναξ παις, σιεπασμένο το κεφάλι με καλύπτρα, παίζει ακόμη την λύρα, και ήδη περωτή Νίκη κομίζει την νικητήρια ταινία για την ανάδωση του βέβαιου νικητή, ενώ παρακείμενη δαφνοστεφής Μούσα παρακολουθεί διαβάζοντας σε κύλινδρο που εκτυλίσσει το μέλος που εκτελεί ο θεός, σαν να πρόκειται για μουσικό διαγωνισμό σχολής.

Πάλι μαζεμένος με τον ίδιο τρόπο ο Μαρσύας και στην ίδια στάση, δασύτριχος εμφανικά μέχρι ζωικού τριχώματος, μόνο τώρα εικονιζόμενος από την αριστερή του πλευρά, κρατάει τον διπλό αυλό στο χέρι του. **Η παράστασή**

του είναι πιο κοντά στην κλασσική αξία και περιωπή, και μορφολογικά εντελέστερη, συνάδοντας με την αρχή της «καλής» φανέρωσης και του άσχημου και τερατώδους, που ισχύει μέχρι τους κλασσικούς χρόνους (Σφίγγες και τέρατα, Κένταυροι, Γίγαντες).

[*Die Launen des Olymp*, Abb. 32. – Η πελίκη στην Νεάπολη (81392), ύψος 47,8 εκ., διάμετρος 23 εκ.].

*

Στην Ελληνιστική εποχή παρίσταται ρεαλιστικότερα η επερχόμενη φρίκη.

Στην πρώτη περίοδο της «Σχολής» της Περγάμου, δεύτερο μισό του 3^{ου} αιώνα π. Χ., μέσα στην εποχή δηλαδή που «σταμάτησε η πάσα τέχνη» για ενάμισυ περίπου αιώνα (Plinius), ανήκει μια τριπλή πλαστική σύνθεση με το θέμα του **Μαρσύα**. Ο Σειληνός είναι κρεμασμένος με τα χέρια δεμένα ψηλά από ένα δένδρο, με τα πόδια στον αέρα ή μόλις να ακουμπούν τα δάχτυλα χάμω, ετοιμασμένος για το μαρτύριό του, ενώ δίπλα του ο Σκύθης δούλος που θα εκτελέσει την φρικιαστική πράξη εκδοράς ζωντανού του ένοχου για την προσβολή προς τον Απόλλωνα, την ύβρη να αμφισβητήσει την απόλυτη μουσική υπεροχή του θεού, σκυφτός σε βαθύ κάθισμα πάνω σε πέτρα, ακονίζει την ειδική μάχαιρα του τρόμου. Ο θεός παράκειται, γυμνός, ημικλινής, γέρνοντας προς τα πίσω και αριστερά, κρατώντας πιθανώτατα με το αριστερό την κιθάρα στην οποία και στηρίζεται ενώ το δεξιό το είχε ανακρεμαμένο ψηλά να ακουμπάει στο κεφάλι του σε μια χαρακτηριστική για την εποχή στάση χαλαρής ικανοποίησης και ατάραχης ανάπαυσης.

Αντί να ζητεί να εκφράσει αισθητά το νόημα του θέματος, ο καλλιτέχνης εδώ, μαέστρος όντως, χρησιμοποιεί το θέμα για ένα επίτευγμα

τέχνης. Τα τρία αγάλματα συνιστούν και διαφοροποιούν το επίτευγμα εν παραθέσει, όχι σε οργανική ενότητα πνεύματος.

Το γυμνό σώμα του Μαρσύα επιδείνεται με το τέντωμα του κρεμάσματος σε όλη την μυϊκή διαρθρωτική τελειότητα μιας υπεργυμνασμένης νεαρής ακμάζουσας μορφής. Στο εντυπωσιακό αντίγραφο από την Ταρσό διαγράφονται όλοι οι μύες όλου του σώματος, ακόμη και οι μικροί και αόρατοι στην επιφάνεια, στην πολύπλοκη διάρθρωσή τους, σχηματίζονται ακόμη και οι διεσταλμένες φλέβες στους κοιλιακούς ενός εντεταμένου νευρωδώς μυώδους εξαιρετικά γραμμωμένου γυμναστικού σώματος. Το κεφάλι γέρνει λίγο προς τα κάτω και αριστερά του, τα πλούσια γένεια και μαλλιά του αποτελούν μια παρόν επίδειξη περίτεχνης αγκριάδας και εξεζητημένης ατημελησιάς, το γηραλέο πρόσωπο παραμορφωμένο από τη απόγνωση του επικείμενου μαρτυρίου. —

Βέβαια ο εξαπολλωνισμός της θρησκευτικότητας στον πολιτισμικό χαρακτήρα του Ελληνισμού σήμαινε και την σωματική ωραιοποίηση θεών, δαιμόνων και ηρώων — κι έτσι έχουμε «ηλικιωμένους» στην ιδιοταυτότητά τους θεούς με σφριγηλό νεαρώδες σώμα καλλισθενικής ανάπτυξης, ενώ το πρόσωπο είναι ώριμου ανδρός περί την τροπή του γήρατος, πάλι όμως μερικές φορές, για λόγους νοήματος, με πλούσια κόμη και εφηβικές πλεξούδες (Ζεϋς, Ποσειδών). **Αλλά εδώ η μουσική κατωτερότητα δεν συνάδει προς σωματική ανωτερότητα.** Εκτός αν «έτυχε» να νικήσει ο Απόλλων ή το έκανε με ζαβολιά! Φαινόμενα παρακμής από όποια γωνία και να εξετασθεί το ζήτημα. Για αυτό ο Μαρσύας στις αγγειογραφίες που προανέφερα είναι μικροσκοπικός, κουλουριασμένος, τριχωτός, άσχημος. Και μια απόδειξη του ότι η έμφαση του συμπλέγματος πέφτει στο τεχνικό επίτευγμα του Μαρσύα προχειρίζεται από τα πολλά και εμπεριστατωμένα αντίγραφα που σώζονται του Μαρσύα, ενώ για τον Απόλλωνα και τον Σκύθη έχουμε από ένα μόνον.

Τον Απόλλωνα τον έχουμε πιθανώτατα από έναν κορμό, ακέφαλο άποδο και άχειρο, που βρέθηκε στην Πέργαμο. Ταιριάζει σε γενική στάση με

την ανάγλυφη παράσταση σε ένα αναρτηματικό δίσκο (διαμέτρου 29.5 εκ.) όπου ο Απόλλων, κατενώπιον του κρεμάμενου Μαρσύα, καθιστός γέρνει ελαφρά προς τα πίσω στηριζόμενος στο αριστερό του χέρι που κρατεί την κιθάρα, ενώ το δεξιό ακουμπά ανέμελα στο κεφάλι του. Το σώμα είναι ανεπτυγμένο και γεμάτο, χωρίς καμιά Απολλώνια ιδιαιτερότητα, - η κιθάρα και το πλαίσιο λένε ότι είναι ο Απόλλων, αλλιώς θα χρειαζόταν επιγραφή. Ο καλλιτέχνης εξαντλείται να δείξει την μαεστρία του στην ρεαλιστική απόδοση της άνετης ξεκούρασης, όπως κάνοντας τα πόδια αταίριαστα ανοιχτά, και το ένα μπροστά, το άλλο τραβηγμένο πίσω. **Μια σκηνή καθημερινότητας αντικαθιστά την θεία α-διαφορία για τις οποιεσδήποτε καταλήξεις των θνητών επιλογών και επιδιώξεων, καθημερινότητα με την υποτιθέμενη τραγικότητα του άλλου προσώπου.**

Στον Σκύθη έχουμε ένα άλλο καλλιτεχνικό tour de force. Τροχίζει το μεγάλο δρεπανοειδές μαχαίρι για το γδάρισμα του ανθρώπινου θύματος ζωντανού. Καλοφτιαγμένο σώμα και αυτός, έξοχα οκλάζει με δυναμική συμμετρία των ποδιών,, το αριστερό εμπρός με το γόνατο ψηλά, το δεξιό τραβηγμένο πίσω, το γόνατο χαμηλά, δένει σε ένα τριγωνικό από όποια μεριά και να τον δεις. Αλλά η έμφαση είναι στην εκφραστική απόδοση του βαρβαρικού προσώπου και της έκφρασής του (άλλη συνηθισμένη προτίμηση και εκζήτηση της εποχής). Η ασχήμια νομιμοποιείται από τον ρεαλισμό και την έντεχνη μαεστρία στην έκφραση. **Εδώ τα Σκυθικά χαρακτηριστικά (αναγνωρίσιμα και σήμερα ακόμη) οργανώνονται από τον καλλιτέχνη ώστε να δώσουν ένα άνουν πρόσωπο, όπου σαν αντίθετα συναισθήματα να αλληλοαναιρούνται σε ένα βλακώδες κενό, μη αφήνοντας έναν διακρινόμενο τόνο θλιμμένου οίκτου να ηχήσει, ει μη μόνον κατά θλιβερή αντίφαση προς την βαρβαρική ταπεινότητα της φυσιογνωμίας, - καθώς σηκώνει το κεφάλι να δει το κρεμάμενο θύμα.**

[1/ Μαρσύας: *Die Launen des Olymp*, Abb. 34-37, και p. 178, κάτω αριστερά για το αντίγραφο στο Museum Manisa (8110), Τουρκία; A. Pasinli, *Istanbul Archaeological Museums*, No. 24 (από την Ταρσό, το καλύτερο αντίγραφο); M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Figs. 438-40; G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture*, I, Tav. 55-6 (αναλυτικά για το σύμπλεγμα pp. 84-90).

2/ Απόλλων: Bieber, *op. cit.*, Fig. 445; ο δίσκος στην Δρέσδη, *Die Launen des Olymp*, Abb. 42.

3/ Σκύθης: *Die Launen des Olymp*, Abb. 37, 38; 40 (αυτό αντίγραφο υπογραμμένο και χρονολογημένο του Giovanni-Batista Foggini, το 1684, στο Λούβρο – ταιριάζει το Μπαρόκ με το αρχαίο Μπαρόκ); Bieber, *op. cit.*, Figs. 441-4; Mansuelli, *op. cit.*, Tav. 57a-b; L. Alscher, *Griechische Plastik*, IV, Taf. 16a-d. ---

Η σκηνή απεικονιζόταν και σε διακοσμητικά μικροαντικείμενα. – Ο κρεμάμενος τελείως στον αέρα Μαρσύας, σε δακτυλιόλιθο από υαλόμαζα, *Die Launen etc.* Abb. 39. – Δυο δακτυλιόλιθοι που χρησιμοποιήθηκαν από τον Lorenzo de' Medici σαν σφραγιδόλιθοι και φέρουν εγγεγραμμένο το σήμα του LAV.R.MED, *Die Launen etc.* Abb. 41; 59. Σε αυτούς παρίσταται παραλλαγή της σκηνής: ο Απόλλων ορθός με την κιθάρα, ο Μαρσύας καθιστός με δεμένα σε δένδρο πίσω στην μέση τα χέρια του. Ο νεαρός Όλυμπος παρακαλεί τον θεό γονατιστός μπροστά του. – Η τροποποίηση μπορεί να ανήκει στο πνεύμα της επίσημης κλασσικής τροπής με τον Αύγουστο. Υποδεικνύει ζωγραφικό μάλλον πρότυπο. Αν δεν πρόκειται για νόθο αρχαιότητα, δημιουργήματα μικροτεχνίας της Φλωρεντινής Αναγέννησης. –

Το θέμα του δεσίματος σε δένδρο για τιμωρία με τα χέρια πίσω στην μέση, υπάρχει στην περίφημη Ετρουσκική ορειχάλκινη κίστη Ficoroni, από το δεύτερο μισό του 4^{ου} αιώνα π. Χ., - μια παράσταση σε σχήμα ζωφόρου μιας στιγμής και ενός συμβάντος της Αργοναυτικής εκστρατείας, όντως εμπνευσμένη από ομοπερίοδο Ελληνική μνημειακή ζωγραφική. Εδώ βέβαια

είναι ο Άμυκος, τοπικός βασιλιάς, που τιμωρείται, έχοντας ο ίδιος προκαλέσει τον αφανισμό του, αλλά ο τύπος είναι ό αυτός με τον του Μαρσύα, ο γέρων άφρων με το γυμνασμένο νεανικό κορμί. – E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, III, Bildband, Abb. 628 (και στην επανέκδοση του τόμου των εικόνων από τον K. Schefold, ίδια αρίθμηση); M. Robertson, *A History of Greek Art*, Plate 141a; L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands*, Tafel XXXIV; A. Hus, *Les bronzes étrusques*, Pl. 72; E. Löwy, *Polygnot, Ein Buch von griechischer Malerei*, Tafeln 30a-b.

Ενδέχεται ο τύπος αυτός του δεσίματος να επηρέασε άμεσα ή μέσω Ελληνιστικού πίνακα με τον Μαρσύα, τον χαρακτή των δακτυλιόλιθων.].



Σε μια σαρκιοφάγο στο Λούβρο της ύστερης αρχαιότητας (περί το τέλος του τρίτου αιώνα μ. Χ.), παρίσταται ανάγλυφα όλη η ιστορία του Μαρσύα κατά μια ενιαία εικόνα από αριστερά προς τα δεξιά.

Στο άκρο αριστερό πλευρό η ωπλισμένη Αθηνά, από την οποία ξεκίνησε η πρόκληση προς την έγχορδη μουσική του Απόλλωνα, που συνοδεύει την φωνή, με την εφεύρεση του διπλού αυλού. **Και το μεν νέο όργανο αποποιήθηκε η θεά λόγω της παραμόρφωσης που προκαλεί το παίξιμό του στο πρόσωπο, - ασχήμια δεν μπορεί να παράγει ομορφιά κατά την καινή διαθήκη και το νέο δόγμα του Ελληνισμού.**

Αλλά ο Σειληνός δαίμονας Μαρσύας κατανόησε την μεγάλη σημασία του ευρήματος ως αντίπολου της Απολλώνιας αρμονίας. Πέταξε την αγροτέρα σύριγγα του Πανός, και άρπαξε τον αυλό που μπορεί να οδηγήσει την εναλλακτική Διονυσιακή μουσική στα ύψη. Αυτό σημαίνει η αντιδικία του με τον Απόλλωνα. Παρίσταται δεύτερος, γυμνός εκτός από δέρμα άγριου ζώου ριγμένο στους ώμους του (τρομερή προϊδέαση της φρίκης

του δικού του δέρματος που θα αφιερώσει ο θεός), η σύριγγα ερριμμένη κάτω στα πόδια του, παίζοντας με υπερήφανη εμπάθεια τον αυλό, -

πάνω από την τρίτη φιγούρα, ημίγυμνη Δρυάδα Νύμφη, καθισμένη σε βράχο, που στο αριστερό της χέρι κρατάει κλειστό μικρό δίπτυχο με την μοίρα σφραγισμένη του τολμήματος.

Κοιτάει προς την αντίθετη κατεύθυνση από τον Μαρσύα, στον πάγκαλο πρωθήβη δαφνοστεφή Απόλλωνα που γυμνός κρατάει και παίζει κιθάρα κρεμασμένη στους ώμους του.

Σειρά κατόπιν έχει κάτω μεν γηραιή προσωποποίηση ποταμού, με τα σύμβολα του ρέοντος ύδατος, κάλαμο και υδρία από την οποία χύνεται νερό, - ο Μαρσύας στην Φρυγία που κατά τον μύθο πήγασε από τα δάκρυα των θρήνων των ορεσίβιων αγροτών και ποιμένων και των Φαύνων (πνευμάτων των δασών), και των Σατύρων και των Νυμφών και του Ολύμπου, για το μαρτύριο του βασανισμού του Μαρσύα, - η γη ρούφηξε τα δάκρυα βαθεία μέσα της τα μετέτρεψε σε αέναη πηγή ύδατος και τα διοχέτευσε ως ποτάμι, τον Μαρσύα, διαυγέστατο ποταμό της Φρυγίας (Ovidius, *Metamorphoseon*, VI, 383-401).

Από πίσω και πάνω από τον ποταμό η πτερωτή Νίκη στεφανώνει τον Απόλλωνα, κοιτάζοντας στην αντίθετη κατεύθυνση και ψηλά, αδέκαστη, απροσωπόληπτη, κρίνοντας την μουσική που ακούει, υψιπετής και κομίζουσα προκαθορισμένο τρόπαιο νίκης.

Αμέσως δεξιότερα ο Απόλλων στην νικητήρια δόξα του κάλλους του κάθεται γαλήνιος, κοιτώντας στην αντίθετη κατεύθυνση από το ετοιμαζόμενο μαρτύριο του Σειληνού. Αυτό μάλλον παρά να θεωρήσουμε τον καλό νεαρό ως τον Όλυμπο επί βράχου, τον ερώμενο μαθητή του Μαρσύα και συστατή αρμονικού τρόπου της Ελληνικής μουσικής, - που θα προσείχε την Νίκη να δει που θα γύρει, αν δεν ήταη σίγουρο το αποτέλεσμα της κρίσης και ήδη δεν έσπευδε να στεφανώσει τον προφανή νικητή στην σικηνή αριστερά του ιδιότυπου διαγωνισμού.

Και η παράσταση κλείνει με τον κρεμασμένο Μαρσύα στην άκρα δεξιά πλευρά, τον Σκύθη μπροστά στα πόδια του να τροχίζει την φρικαλέα μάχαιρα κοιτάζοντας πάνω προς το θύμα, και, μια προσθήκη στο θέμα, ένα αγόρι με Φρυγικό σκούφο να δένει τα χέρια του Μαρσύα ψηλά στο δένδρο πίσω του.

Η σύνθεση δείχνει στην σύλληψη την σύνθεση και την τεχνοτροπία τις τελευταίες αναλαμπές του Ρωμαϊκού κλασικισμού, αν και τόσο αργά, πάνω από ενάμισυ αιώνα από την δεύτερη ακμή επί Αδριανού. Το Ελληνιστικό θέμα έχει ενσωματωθεί σε ευρύτερο πλαίσιο, έχει ολοκληρωθεί σε αυτό και νοηματοδοτηθεί από αυτό, οπότε χάνει την έμφαση στην συναισθηματική φόρτιση ενός καυτού γεγονότος, στην ρεαλιστική του απεικόνιση και στην τεχνική μαεστρία της εκτέλεσης. Ο χειρισμός κλασικίζει από κάθε άποψη.

[*Die Laumen des Olymp*, Abb. 43].



[Για την Ευρωπαϊκή ανεξιλέωτη και αποτροπιαστική και απεχθή και ακάθαρτη φρίκη της απεικόνισης της ίδιας της εκδοράς του Μαρσύα, ο λόγος είναι οδυνηρός, και υφούται με την διάγνωση της ριζικής οδύνης του Ευρωπαϊκού Υποκειμένου αποσχισθέντος από το Είμαι, και αποτολμώντος να βάλει νόημα στον κόσμο με την βούλησή του.

Δείτε του Τισιανού την παράσταση (1570/75), και του Luca Giordano (1655/60). [*Die Launen* etc., Abb. 63 και 66, αντίστοιχα].

Βέβαια αυτά συμβαίνουν όταν έχει περάσει η αστραπή της Αναγέννησης. Γιατί αντίθετα τότε η αρχαία έμμεση αναφορά ακολουθείται. Στην ιδεώδη προσωπογραφία νεαρής κυρίας του Botticelli (αρχές των 1480), κρέμεται στο περιδέραϊό της ένα *intaglio* με την τροποποιημένη, εξευγενισμένη τριπρόσωπη παράσταση των δακτυλιολίθων που προανέφερα,

που έχει τον Όλυμπο αντί του Σκύθης. (Εδώ ο Απόλλων κρατάει τόξο αντί για κιθάρα). Και ο περίφημος πίνακας του Perugino (~1509), δείχνει τους δυο ανταγωνιστές μόνους, γυμνούς, σε ένα χαρακτηριστικό αναγεννησιακό προοπτικό τοπίο, τον Απόλλωνα ορθό και άνετα ακατάδεχτο, με αρχοντική ομορφιά, να ακούει το παίξιμο του σοβαρού Μαρσύα, κανονικά ποιο μαζεμένου κάλλους και κοινότερης καταγωγής.

[*Die Launen* etc., Abb. 57/58 και 62 αντίστοιχα].

Την κακοδαίμονα δυστυχία της εξυποκειμενισμένης Ευρωπαϊκής ψυχής βλέπει κανείς νωρίς στο ίδιο Μαρτύριο του Αγίου Βαρθολομαίου, πίνακα (μετά το 1435) του Stefan Lochner από το ιερό θυσιαστήριο του ναού του Αγίου Λαυρεντίου. Ανατριχιαστική, αποκρουστική, ρεαλιστική, γελοία φρίκη. (*op. cit.*, Abb. 61). - Και πάλι αντιθέτως, ο Michelangelo δείχνει τον Άγιο Βαρθολομαίο να κρατεί το δέρμα του ως σύμβολο του μαρτυρίου του στην Δευτέρα Παρουσία (*op. cit.*, Abb. 64). Μέχρι εκεί, που είναι πάντως πολύ, γιατί ακυρώνει την κάθαρση. Είναι ερωτευμένος με το κλασσικό, αλλά δεν συνευρίσκεται μαζί του].



Ένας μεγαλόπρεπος κρατήρας στην Βασιλεία (ύψος 41,3 εκ., διάμετρος 40,8 εκ.), περί το 430 π. Χ., δείχνει με την αριστουργηματική αγγειογραφία του πώς ο Ελληνισμός αισθάνεται και θεωρεί την φρίκη του κόσμου (το «κακό», το βλαβερό, εν τέλει το «αισχρο» με την αρχαία και νέα έννοια, το άσχημο).

Απεικονίζεται στην κύρια όψη του αγγείου η ιστορία του Λαοκώοντα, στην παλαιότερη Ελληνική εξαπολλωνισμένη εκδοχή της. **Ο Λαοκώων ήταν ιερέας του Θυμβραίου Απόλλωνα στο ιερό του εκτός Τροίας. Διέπραξε όμως ανοσιούργημα προς τον θεό, μισανθείς τον γενετήσιο ρύπο – είτε γιατί συνεζεύχθη την Αντιόπη και ετέκνωσε παιδιά, δυο αγόρια (Hyginus,**

Fabulae, CXXXV), είτε διότι συνεμίγη με την γυναίκα του προ του αγάλλματος του θεού (Servius, *Commentarium in Vergilii Aineidos* II, 201: *hic piaculum commiserat ante simulacrum numinis cum Antiopa sua uxore coeundo*). Ωργισμένος ο Απόλλων έστειλε δυο τεράστιους όφεις από τις Καλύδνες, νησίδια προκείμενα της Τρωάδος, όταν ο Λαοκόων έθυε στον Θυμβραίο βωμό, οι οποίοι διεσπάραξαν και κατέφαγαν τον ένα υιό του ιερέα, και εν συνεχεία, επειδή προβλήθηκε αντίδραση, έκαναν το ίδιο και στον άλλο και κατέπνιξαν τον Λαοκόωντα. (Σχόλια εις *Λυκόφρονα*, 347. – Παρεδίδοντο τα ονόματα των δύο δρακόντων, Πόρκις και Χαρίβοια, θεωρούμενοι μεταμορφώσεις εξ ανθρώπων ή εις ανθρώπους.

Άγνωστος ποιητής (πιθανόν ο Νίκανδρος) διηγείτο το συμβάν που η αγγειογραφία απεικονίζει:

αὐτὰρ ὁ Θυμβραῖος (sc. ἔπεμψε) τοὺς] ἄλς ἔθρεψε

δράκοντας

Πόρκην κα[ὶ Χαρίβοι]αν, ὅτε προλιπόντε Καλύδνας

υἱέ[α Λαοκόωντος] ὑπὲρ βωμῶν ἐπάσαντο.

P. Oxy. 2812, fr. 1a33, (οι συμπληρώσεις του Lobel)

[Το συμβάν με τους δράκοντες επί Λαοκόωντος παραπέμπει στον προγενέστερο μυθικό πρόγονό του. Τα τείχη της Τροίας ήταν θεόδμητα, - ο Απόλλων και ο Ποσειδών τα έκτισαν, θεοί ιδιαίτερα λατρευόμενοι στην περιοχή, ο νέος ειδικά, ο δε παλαιός ως πόσις της γης και κύριος της θαλάσσης, σημαντικής από τα Στενά και το άνοιγμα στο Αιγαίο. (Ο Απόλλων επεβλήθη και αντικατέστησε τον Ποσειδώνα στους Δελφούς). Αλλά στο στήσιμο των τειχών προσεκάλεσαν και προσέλαβαν συνεργό τον Αιακό ήρωα εξ Αιγίνης. Κι έτσι κατά το μέρος που συνεπελήφθη του έργου ο Αιακός ήταν πάρσιμα τα τείχη, άλλως απόρθητα ως έργο θεών. Και μόλις κτίσθηκαν, σφραγίστηκε η θνητή μοίρα τους από τέρας σημάδι που ο Απόλλων επί τόπου ερμήνευσε. Τρεις δράκοντες πήγαν να περάσουν πάνω από τα τείχη, αλλά οι δύο πέσαν κάτω και ξεψύχησαν ξαφνιασμένοι και δυσανασχετούντες το

γεγονός, ένας δε με βοή συριγμού πήδησε μέσα. Παραχρήμα ο Απόλλων προφήτεψε ότι δυο φορές θα κυριευθεί η Τροία. Τα τρία φίδια ήσαν οι προστάτες δαίμονες της πόλης που έσπευσαν να μπουν από τα νεότευκτα τείχη. Οι δύο όφεις του Λαοιόωντος, με αντιστοίχηση προς τους παλαιούς, θεωρήθηκαν σημάδι του Απόλλωνα ότι θα κουρσευθεί η Τροία τότε.

(Πίνδαρος, *Ολυμπιονίκης* VIII, 31-46)].

Στο αριστερό άκρο της αγγειογραφίας ίσταται επί βάθρου δυο βαθμίδων το άγαλμα του Απόλλωνα, κούρος αρχαιότερης τεχνοτροπίας, μελλέφηβος έως πρωθήβης, κόμη μακρά χεόμενη στην πλάτη πίσω, με εξαιρετικά ανεπτυγμένο στέρνο, δαφνοστεφής, κρατώντας στο αριστερό κλάδο δάφνης και στο δεξιό τόξο. Τα μάτια του κοιτούν ζωηρά μπροστά, το στόμα του ελαφρά ανοιχτό, μιλάει μα οι ανόητοι άνθρωποι δεν ακούνε. Όλη του η έκφραση έχει θεϊκή σπιρτάδα, την παιδική δροσερή έκπληξη για το τί γίνεται στον κόσμο εμπλουτισμένη με την ακήρατη αλήθεια του παντεπόπτη νου του σε χαμογελαστή αποδοχή εν πνεύματι παιδιάς του θαύματος, και των ανθρώπινων αντιδράσεων σε αυτό, που ο ίδιος προκάλεσε. Δυο γιγάντιοι δράκοι ορθώνονται περιελισσόμενοι γύρω του, με τα γενειάζοντα κεφάλια τους να προβάλλονται εμπρός, το ένα δίπλα από τον αριστερό ώμο εξωτερικά, το άλλο υπομάσχαλο μεταξύ του δεξιού χεριού και του κορμού του. Στο βάθρο ακουμπάει κορμός νεαρού αγοριού με το κεφάλι αλλά χωρίς χέρια και πόδια, κλειστά τα μάτια στον ύπνο του θανάτου. Γύρω διακρίνονται ένα πόδι, ένα χέρι και σπαράγματα μελών.

Μπροστά στο άγαλμα του θεού, η τραγική μάνα του διαμελισμένου παιδιού. Ο θεός στο άγαλμα την κοιτάζει και της μιλάει με στόμα, πρόσωπο και σώμα. Αλλά αυτή αλλόφρων, έξαλλη, με σφραγισμένο το στόμα και παγωμένο πρόσωπο, τυφλή στο νόημα των γεγονότων και στην πραγματική παρουσία του θεού, βλέπει τα δύο τέρατα, και υψώνει κραδαίνοντας πέλεκυ να τα χτυπήσει.

Πίσω της ο Λαοκόων, σαστισμένος, άναυδος, χαμένος, με το δεξί του να πιάνει, απλωμένη η παλάμη, το πάνω μέρος του κεφαλιού του σε μια χειρονομία απόγνωσης. Κοιτάει χωρίς να καταλαβαίνει τα τεκταινόμενα και χωρίς να κάνει τίποτα.

Στην τέταρτη φιγούρα τέλος της εικόνας δεξιά, έχουμε την άμεση επιφάνεια του θεού, το πρωτότυπο του αγάλματος. **Ο Άναξ πρωθήβης σε όλο το ανείπωτο μεγαλείο του κάλλους του. Το σώμα του κατενώπιον αστράφτει την αιγλήεσσα δόξα της αισθητής τελειότητας, ίνδαλμα της απόλυτης μορφής της σωματικής αρμονίας στην αξία της άριστης δομής του Αττικοδωρικού ύφους του αυστηρού και υψηλού ρυθμού.** Στο δεξί κρατά μεγάλο κλάδο δάφνης, στο αριστερό τόξο, ενώ βραχύ ιμάτιο μαζεμένο αγκαλιάζει νωχελικά τους ώμους του. Το πρόσωπο παρουσιάζεται σε προφίλ, κοιτάζει στα γεγονότα αριστερά. Η μακρά κόμη, κατά την κουρική γυμναστική συνήθεια του 5^{ου} αιώνα, είναι τυλιγμένη σε κότσο στο πίσω μέρος της κεφαλής, ενώ ξεχύνονται ελικοειδείς μακροί βόστρυχοι στις παρειές και στον λαιμό. **Τα χείλη ανοικτά, τα μάτια παρατηρούν το δράμα του χρόνου, η έκφραση ίδια με το άγαλμα, παιδικός «θαυμασμός παιδιάς» του γίγνεσθαι, πιο μικρομέγας, εφηβικός εδώ, με την έκφραση να δηλώνει κάποια κατανόηση για την ανθρώπινη αδυναμία, έστω αποδοχή της ανθρώπινης μοίρας, μήπως και ίχνος συμπάθειας για την βροτήσια μηδαμινότητα.** Η Αθήνα μπαίνει υπερήφανη στην περιπέτεια του Πελοποννησιακού πολέμου τώρα. Και θα ήθελε ο Απόλλων να στέκεται έτσι προς αυτήν, αν και έχει βαθειά προσέξει τον Δελφικό χρησμό για την τελική νίκη της Σπάρτης. Αλλά ο Απόλλων δεν είναι έτσι.

Οι τέσσερες μορφές είναι ακριβώς κάθε μια ό, τι πρέπει να είναι, αυτό που ήταν να είναι. Αισθητό και νοητό, δομική διάρθρωση και νόημα, συμπίπτουν απόλυτα σε μια ενότητα, στην ταυτότητα του μονισμού.

Η σύνθεση είναι μαεστρική. Η ισορροπία της εικόνας δυναμική. Οι δυο μεσαιές φιγούρες φέρονται προς τα αριστερά, και η γυναίκα του

Λαοκόωντα σκηώνει όλη την κινητική δράση. Αλλά η τελειότητα του αγαλμάτινου Κούρου, το βάθρο, τα πέλωρα της φύσης, το διαμελισμένο αγόρι κάτω, το πρόσωπο του θεϊκού Ειδώλου, όλα κάνουν ώστε το ακίνητο να αποτελεί την αρχή της πραγματικής δράσης, που κανονικά εξελίσσεται σε ανάγλυφα και ζωγραφιές από αριστερά προς τα δεξιά. Έτσι το άγαλμα εξισορροπεί στατικά και δυναμικά τις δυο μεγάλες φιγούρες, αδρομερέστερης απόδοσης και υφειμένης μορφής, στην μέση.

Και η αρμονία κορυφώνεται και τελειούται με την προσθήκη του αφανούς άξονα της εικόνας, της επιφάνειας του θεού. Οι εμπλεκόμενοι άνθρωποι, το ζεύγος του γενετήσιου μιάσματος, δεν βλέπουν την άμεση επιφάνεια, κοιτούν το άγαλμα, την διάμεση επιφάνεια. Αλλά μεταξύ των δύο επιφανειών του θεού, το νοηματικό βάρος των διαδραματιζομένων στον χρόνο αίρεται στην Ολύμπια περιωπή της αιωνιότητας, χωρίς να αποκρύπτεται ή να υποκρίνεται ή να αλλοιούνται τίποτα από τα στοιχεία και τις διαστάσεις του γίγνεσθαι.

Να τα, διασπασμένα, τεμαχισμένα μέλη του αθάου αγοριού που δεν έφταιξε σε τίποτα εκτός από το ότι είναι γόνος της ακάθαρτης μείξης των γονέων του, εκτός από το ότι έχει πατέρα ιερέα του Απόλλωνα που μιάνθηκε από τον γενετήσιο ρύπο. – αλλά το μάτι και το μυαλό μας, η αίσθηση και η ψυχή και το πνεύμα μας, δεν προσέχουν το φρικτό της ύπαρξης μέσα στο πλαίσιο του κάλλους της ύπαρξης, που μόνο αυτό δίνει το νόημα στα γεγονότα. Πώς θα απεκαλύπτετο η πληρότητα του Απόλυτου, πώς θα φαινόταν το Είναι, πώς θα γινόταν η επιφάνεια του Τέλειου, πώς θα αστραποβολούσε το φως του κάλλους, - αν δεν είχε λερωθεί ασχήμια ο Λαοκόων; Αυτό λέει η εικόνα.

Το κάλλος σώζει. Και η αλήθεια, - που είναι η αρμονία της δομής του κάλλους, η οργανική του τάξη, ο διαρθρωτικός «λόγος» του, ο ρυθμός του «κόσμου» του.

Το Αληθινό είναι μια διάσταση του Όμορφου.

Και το άσχημο είναι μέσον για το όμορφο, η ύλη της μορφής του.

Αυτή είναι εν δράσει η μαγεία του Απόλλωνα, του Δωρικού, του Κλασσικού Ελληνισμού.

[*Die Launen* etc., Abb. 73; *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig*, I, *Frühe Tonsarkophage und Vasen*, Katalog und Einzeldarstellungen, (edd. E. Berger und R. Lullies), Nr. 70, pp. 182-5. —



Σε ένα θραύσμα αγγείου από την Κάτω Ιταλία, μισό αιώνα γεμάτο αργότερα, (380-370 π. Χ.), σώζεται σε μεγάλο, πάντως στο κεντρικό, μέρος παράσταση του ίδιου θέματος.

Στο μέσον, επί υψηλού βάθρου, το άγαλμα του Απόλλωνα, βλέπει προς τα δεξιά, νεώτατος Κούρος, αγόρι σφύζουσας σωματικής ακμής όπως τονίζεται με τους ανασπασμένους, εσφαιρωμένους γλουτούς, την μεγαλομέρεια των στερνικών μυών, το ισχυρό χέρι, βραχίονα και πήχυ. Το πρόσωπο έχει χαθεί εκτός από το πηγούνι και το κάτω πίσω μέρος του κεφαλιού, όπου είναι δεμένα σε κότσο τα μακριά μαλλιά. Δύο ελικοειδείς κοτσίδες πέφτουν στην παρειά του. Με το αριστερό χέρι ανέχει τόξο, ενώ στο δεξί κρατάει οριζόντια φιάλη για σπονδή στον εαυτό του. Απόλλων, ο θεός που σπένδει εις εαυτόν, σύμβολο υπέρτατης Ελληνικής λατρείας, - η τελειότητα αναγνωρίζει την εαυτής θεότητα, και δεν χρειάζεται άλλη έξωθεν επικύρωση.

Δύο τεράστια φίδια το περιβάλλουν, εκτός αναλογίας προς το σώμα του θεού, που φαίνεται μικρό μεταξύ τους. (Η διαφορά επ' αυτού από την προηγούμενη παράσταση είναι και αυτή ενδεικτική. Μεταξύ της έναρξης του Πελοποννησιακού πολέμου αφ' ενός, και της δεύτερης καταστροφής του ναού των Δελφών και της μάχης των Λεύκτρων αφ' ετέρου, η θεμελιώδης τονικότητα του κλασσικού έχει αλλάξει). Ο λαιμός και το κεφάλι του ενός δράκου δεν σώζονται, το στόμα του άλλου κρατάει στα δόντια του ένα ανθρώπινο χέρι. Δυο πόδια από το γόνατο και κάτω, κνήμες και άκροι πόδες, είναι ριγμένοι χάμω μπροστά στο βάθρο. Το άλλο φίδι θα κατέσθιε το έτερο χέρι του γιού του Λαοκώοντα.

Μπροστά από το άγαλμα, επί χαμηλότερου βάθρου, βρίσκεται Δελφικός τρίπους. Υποδηλώνεται ο ναός του Θυμβραίου Απόλλωνα.

Αμέσως μετά τον τρίποδα δεξιότερα, η γυναίκα του Λαοκώοντα σπεύδει προς τα αριστερά κατά των θηρίων του θεού, με υψωμένα τα χέρια όπου θα κράδαινε τον πέλεκυ της σφαδάζουσας, ωργισμένης, άφατης θλίψης.

Διακρίνονται ίχνη άλλης φιγούρας πίσω της, επίσης (και για λόγους συμμετρίας της σύνθεσης και λόγω της μορφής του ίχνους), εστραμμένης και κατευθυνόμενης προς τα αριστερά.

Πίσω τώρα από το άγαλμα, στα αριστερά της παράστασης, επιφαίνεται ο θεός ο ίδιος. Δεν αντιστοιχεί στο άγαλμά του ούτε σε σωματοδομή ούτε σε στάση. Δεν θειάζεται. Είναι σαν τον καλλίγραμμο νεαρό της «διπλανής πόρτας». Κρατάει στο δεξιό κλάδο δάφνης, που εδώ αντί για μεταφυσικό σύμβολο γίνεται σημάδι αναγνώρισης. Το σώμα του είναι Ιωνικής κοψιάς, με μαλακή μυϊκή διάρθρωση, και απαλή μορφολογική χάρη, η οποία τονίζεται, συντηρείται και αύξεται από την στάση του. Ανεβαίνει σε βράχο ή κάποια εξοχή (έχει χαθεί το κάτω μέρος της εικόνας), και κρατάει με το αριστερό άκρες πτυχές του ιματίου του, σηκώνοντάς το όπως είχε γλιστρήσει στην κίνηση από τον ώμο του και κυλίσσει στο χέρι του κάτω.

Η χειρονομία του αναστηκώματος και η όλη συνεπακόλουθη στάση του σώματος είναι εκλεπτυσμένη και «μη μου άπτου». Το κεφάλι γέρνει δεξιά και κάτω, δεν κοιτάζει προς την σκηνή του δράματος, αποστρέφεται. Το ταιριαστό στο σωματικό του ύψος στρογγύλο του πρόσωπο, τονίζεται από τον δακτύλιο κόμης ακτένιστης και ανακατεμένης που περιβάλλει την κεφαλή. Τα μαλλιά είναι κομμένα κοντά, στο ύψος του κάτω λαιμού και του τραχήλου. Θλίψη σημαδεύει την έκφρασή του, και διαχέεται αν δεν ικυριαρχεί σχεδόν το αίσθημα «δεν ξέρω τι να κάνω».

Στο αριστερό άκρο του θράυσματος, διακρίνεται μισή η φιγούρα της Άρτεμης, με τόξο στο αριστερό της χέρι. Κοιτάζει μάλλον τον ανερχόμενο αδελφό της παρά τα διαδραματιζόμενα.

Μεταξύ του δεξιού τμήματος με το άγαλμα και την Αντιόπη, και του αριστερού όπου ο Απόλλων και η Άρτεμις, δεν υπάρχει μορφολογική και σημασιολογική εμπλοκή. Είναι δυο χωριστές εικόνες παρατιθέμενες, ο κόσμος των ανθρώπων και ο κόσμος των θεών. Η Ελληνιστική εποχή έχει την προετοιμασία της στο ύστερο Κλασσικό του 4^{ου} αιώνα. Το πνεύμα του οποίου κρατάει υψηλά ζωντανό μόνο η μεγάλη τέχνη, χαρακτηριστικώτατα του Πραξιτέλη.

[M. Schmidt, *Eine unteritalische Vasendarstellung des Laokoon-Mythos*, in *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig*, I, pp. 239-248, Abb. 1-2].

Με όλη την ύφεση του υπαρκτικού τόνου, την αποτόνωση της κοφτερής σκληρότητας του πέρατος και των ορίων της μορφής, και τον αποθειασμό του 4^{ου} αιώνα, - το πάθος και οδύνη της υπαρκτής, η μοίρα της στον χρόνο, η φρίκη της καταβρόχθισης από τον Μινώταυρο του Λαβυρίνθου, δεν μας καταλαμβάνει στην θέα της εικονογραφίας του θράυσματος που περιέγραφα παραπάνω.

Παρόλο που εδώ έχουμε παριστανώμενα τεμαχισμένα μέλη παιδιού, σπαράγματα κατατρωγόμενα από τις δαιμονικές δυνάμεις της φύσης στην υπηρεσία του μεγάλου Άνακτα του Φωτός, - παρόλο που στο γλυπτικό τρίπτυχο του Μαρσύα των χρόνων της Ελληνιστικής «ακμής» δεν εικονίζεται αλλά μόνον υπονοείται το άκρον πάθος του ανθρώπου στην αποτρόπαια όψη του, -- παρόλα αυτά, η ψυχή δεν ταράζεται στο θράύσμα, ενώ ανατριχιάζει στο πλαστικό σύμπλεγμα.

Στο ύστερο κλασσικό, η Μορφή ακόμα σώζει, γιατί είναι η ενεργή Ιδέα της πραγματικότητας, ουσία συστατική της πραγματικότητας, Ιδέα ποιό πραγματική από την πραγματικότητα της οποίας είναι ιδέα. Η Μορφή σώζει γιατί είναι η απο-κάλυψη του Από-λυτου, η φανέρωση του Είναι, το Κάλλος του όντος. Η μορφή καθορίζει την τέχνη και όχι η τέχνη το κάλλος. Αλλά τότε που «τελείωσε η τέχνη», στην πρώτη περίοδο της Ελληνιστικής Εποχής, είναι ακριβώς τότε που η τέχνη αυτονομήθηκε από την Ιδέα, την Μορφή, το Κάλλος, και προφασίστηκε ότι είναι η δημιουργός των. Έγινε τεχνιτεία αναπαράστασης των καταστάσεων στον χρόνο, δεξιοτεχνία απόδοσης των κοινότερων και δυσκολώτερων από αυτές, των κομψευόμενων και έκκεντρων στάσεων, των τετριμμένων και άσχημων δομών, των καθημερινών συναισθημάτων και ακραίων παθών.

Στο Ελληνιστικό έργο η ψυχή ταράζεται – δεν θέλει να θαυμάσει δεξιοτεχνία. Ο άνθρωπος μένει αλύτρωτος.

Βαθειά και βαρεια η ρήση : cessavit ars.



Η αντίδραση στην κατάπτωση της τέχνης εκδηλώθηκε από τα μέσα του 2^{ου} αιώνα π. Χ., με το ρεύμα του κλασικισμού. Η χρονολογία της καλλιτεχνικής και γενικότερης πολιτιστικής αυτής ροπής συμπίπτει στην

πολιτική ιστορία με την επικράτηση της Ρώμης και την άνοδό της στην ηγεμονική θέση του τότε παγκόσμιου συστήματος. Η κλασσική ιδέα κατέστη ο πολιτισμικός συνεκτικός ιστός της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας από τον Αύγουστο.

Σε ένα καλοφτιαγμένο ανάγλυφο του 1^{ου} μ. Χ. αιώνα με το θέμα του αγώνα Απόλλωνα και Μαρσύα, είναι αποκαλυπτική η αντιπαράθεση προς τον Ελληνιστικό χειρισμό της υπόθεσης. Θεός και Σάτυρος ίστανται μόνοι ο ένας δίπλα στον άλλο, τα σώματα σε εμπρόσθια όψη, οι κεφαλές εστραμμένες και των δύο προς τα δεξιά τους.

Ο Απόλλων παίζει την κιθάρα, ο Μαρσύας ακούει, έχοντας μάλλον εκτελέσει το δικό του κομμάτι. Κρατάει χωριστούς τους δύο αυλούς, τον ένα με το δεξί του χέρι υψωμένο σε θέση σαν μόλις να τον έχει βγάλει από το στόμα του, τον άλλο με το αριστερό κατεβασμένο κατακόρυφο, ώστε οι δύο αυλοί να σχηματίζουν σχεδόν ορθή γωνία. Η σωματοδομή είναι Πολυκλείτεια, νεαρού αθλητή. Και η ροή του κεντρικού άξονα του σώματος ακολουθεί το Πολυκλείτειο S. Η κεφαλή και το πρόσωπο είναι ώριμου άνδρα, με καλά χαρακτηριστικά, ένας ωραιοποιημένος Σειληνός. Η έκφρασή του είναι ευγενικά ανήσυχη καθώς προσέχει συνοφρυωμένος την Απολλώνια αρμονία.

Ο Απόλλων είναι ενδεδυμένος στολή του κιθαρωδού, αλλά η αμφίεσή του δείχνεται απλοποιημένη. Ασκείται και αρκείται η τέχνη στα ουσιώδη της μορφής και δεν φορτώνεται με μανιεριστικές ή ρεαλιστικές λεπτομέρειες και πολυτέλειες, διακοσμητικές του μορφολογικού οργανισμού. Η πτυχολογία αρύεται διαμορφωτικά πρότυπα κυρίως από τον αυστηρό ρυθμό του 5^{ου} αιώνα π. Χ. Το δέσιμο της ζώνης είναι μεν παραδοσιακά υψηλό, πάνω από την μέση, αλλά χωρίς τις τεχνιτικές υπερβολές της επιτήδευσης να δένεται ακριβώς κάτω από το στήθος. Τα πλούσια μαλλιά του θεού είναι καλοχτενισμένα και δεμένα πίσω πάνω από τον σβέρκο. Πρόσωπο και κόμμωση επίσης άγουν στον αυστηρό ρυθμό σαν αρχή. Η έκφραση του θεού

είναι εκστατική καθώς κιθαρίζει και τραγουδά. Είναι συγκεντρωμένος και συνεπαρμένος από την αρμονία που παίζει, από την αρμονία που είναι ο ίδιος.

Τόσο η διάρθρωση της σωματικής δομής του Μαρσύα όσο και η πτυχολογία της ένδυσης του Απόλλωνα, τόσο οι στάσεις τους όσο και οι εκφράσεις τους, τόσο οι μερικές φόρμες -

(τα γόνατα του Μαρσύα σαν διαρθρωτικά σημεία σωματικής δομής κατά την Αρχαϊκή εμπειρία σχέσης σημαίνοντος μέρους προς όλο, - ο μανδύας του Απόλλωνα να πέφτει με μεγάλοςχημη ρέουσα καμπύλη από τους ώμους και να τελευτά σε απλούς σχηματισμούς μορφολογικής εντέλειας και ρεαλιστικής αδιαφορίας) -

όσο

και στην γενική σύνθεση -

(η αντίστιξη του γυμνού προς το ενδεδυμένο με την ίδια όμως μορφολογική αρχή και τα δυο, η αντίστροφη αντίστιξη του νεαρού προσώπου προς το ηλικιωμένο, της εκστατικής έκφρασης της εφηβείας προς την σύννουν ανήσυχη περίσκεψη του γήρατος, η αισθητική κίνηση προς τα δεξιά του παιξίματος του Απόλλωνα με την μεγάλη κιθάρα που αντιρροπεί την «κίνηση» προς τα αριστερά και των δύο κεφαλών εστραμμένων προς τα δεξιά τους, ο ένας για να ακούσει και ο άλλος για να εμπνευσθεί), --

τα πάντα εύγλωττα μιλάνε την γλώσσα της Μορφής που η τέχνη υπηρετεί, --- όσο ποιο μεγάλη και υψηλή είναι τόσο καλύτερα δουλεύει εκούσιο ερωτική δουλεία στην αποκάλυψη του θεού, στην οικείωση του θεού, στον θειασμό.

[Die Launen des Olymp, Abb. 29. - Ύψος αναγλύφου 88 εκ., μήκος 74 εκ.. Βρέθηκε στο Forum Holitorium της Ρώμης].



Ο κλασσικός τρόπος πρόσληψης, κατανόησης, αναπαράστασης και αντιμετώπισης του τρομερού, του φοβερού, του γρικτού είναι με τον εστιασμό στην ουσία του.

Πρώτον η ουσία κάθε όντος είναι μέρος της αλήθειας του κόσμου και η αλήθεια είναι το φως της ύπαρξης. Και το φως είναι η γαλήνη και η τροφή της ψυχής. Ο άνθρωπος είναι το ζώο που τρέμει το σκοτάδι. Το γινόμενο στο φως καθαίρεται κατ' αυτό τούτο ότι γίνεται στο φως. Θεόσταλτη αχλύς, σύννεφο του Άδη, έχει καλύψει το πεδίο της μάχης και οι Δαναοί αποδεκατίζονται. Προσεύχεται ο ήρωας Αίας με δάκρυα στα μάτια:

*Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ρῦσαι ὑπ' ἡέρος υἱᾶς Ἀχαιῶν,
ποιήσον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαμοῖσι Φιδέσθαι·
ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νῦ τοι εὖαδεν οὕτως.*

Ιλιάς, Ρ 645-7

Να γλυτώσει ο Αίας από την σκοτεινιά τα βλαστάρια των Αχαιών, να κάνει αιθρία, να βλέπουν στο φως τα μάτια, κι ας τους καταστρέψει μέσα στο φως, αφού έτσι αρέσκεται τώρα. Όχι στο σκοτάδι, κι ας γίνει ό,τι είναι να γίνει.

Δεύτερον, η ουσία συνιστά το νόημα του όντος, και το νόημα ανακουφίζει την ψυχή για οποιοδήποτε πράγμα. Η α-νοησία σκοτώνει στον πνευματικό θάνατο, το να μην έχουν τα γεγονότα του χρόνου νόημα. Μόλις καταλάβω το συμβάν, όταν κατα-λαμβάνω τον ουσιώνοντα λόγο του γίγνεσθαι του, όταν αντι-λαμβάνομαι όποιο πράγμα ως σημαντικό φαινόμενο της συνύπαρξής μας στον θεϊκό

«Κόσμο», γαληνεύω – έγινε φως. Με την ουσία και το νόημα του τραγικού εξοικειώνεσαι προς το φοβερό και αξιοθρήνητο, και καθαίρεσαι από τον φόβο και τον οίκτο (έτσι λειτουργεί η διαδικασία που ορίζει ο Αριστοτέλης, «δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»).

Και τρίτον, και συναρτημένο, και απόλυτο: η ουσία του όντος είναι η μορφή του. Και η αλήθεια του όντος είναι η ουσία του στην άριστη κατάστασή της. Και αυτό είναι το νόημά του και ο λόγος και σκοπός της ύπαρξής του. Η αλήθεια και το νόημα επομένως του όντος είναι η τελειότητά του, το Κάλλος του. Σκοπός του είναι το «τέλος» του. Αυτονόητη ταυτολογία σαν το «έστιν» του Παρμενίδη: «τετέλεσται». Κι αυτό το «τέλος» είναι το Φως. Προφάνεια που δεν κατα-λαμβάνουν οι ερριμμένοι στον βούρκο της γενέσεως, οι εγκλωβισμένοι στα σκοτάδια του Λαβυρίνθου, που προσφέρουν την νεότητά τους θυσία στον Μινώταυρο όπως οι Αθηναίοι.

Ο χρόνος τρέχει γιατί κάτι λείπει κάθε στιγμή. Η ύπαρξη στον χρόνο χωρίς το φως του κάλλους είναι εσαεί ατελής. Άρα καταδικασμένη τον αιώνιο θάνατο. Η τελειότητα είναι η αιωνιότητα γιατί δεν της λείπει τίποτα. Στην τελειότητα είμαστε θεοί, και είναι όλα καλά.

τῷ μὲν θεῷ καλὰ πάντα καὶ ἀγαθὰ καὶ δίκαια, ἄνθρωποι δὲ ἅ μὲν ἄδικοι ὑπειλήφασιν ἅ δὲ δίκαιοι.

Ηρόκλειτος, B102 DK22

Για τον Απόλλωνα, και τον δικό του Ολύμπιο κόσμο, δεν υπάρχει τραγωδία και κωμωδία της ύπαρξης. Ούτε για μας που είμαστε από αυτόν.



Ο Απόλλων φονεύει (εκούσια ή ακούσια) τους νεαρούς θεούς της προηγούμενης θρησκειολογίας, τους δαίμονες του ενιαυτού στην αντιστικτική οπαδεία της μεγάλης Μητέρας, αντικαθιστώντας τους με την δική του ιδιοταυτότητα του Νεαρώδους. Από τις άρρενες θεότητες της περιοδικής γονιμότητας μεταβαλλόμαστε στον Κούρο του κάλλους, στον ανθό της αιωνιότητας. Φονεύει (εκούσια ή ακούσια) και τους ήρωες της προηγούμενης κατάστασης της ιστορίας πριν την τομή που σηματοδοτεί η δική του απο-κάλυψη και φανέρωση. Φονεύει ιδίως τους ήρωες που είναι οι ομοιότεροι του μεταξύ των ανθρώπων – τον Αχιλλέα, τον Μeléαγρο – γιατί δεν είναι οι Κουρήτες του. Εξοντώνονται και οι δαίμονες ή ήρωες, η όποια σχέση προς τους οποίους κατά την «λογική» του χρόνου έχει αντικατασταθεί από την καινούρια συνείδηση με την θεμελιώδη σχέση της καινής διαθήκης του Ελληνισμού, την ερωτική του κάλλους (Υάκινθος, Κυπάρισσος).

Κι αν δεν φονεύει, επιβάλλεται και τους μεταμορφώνει σε οικείους, δικούς του. Το ίδιο: φονεύει την ταυτότητά τους.

Το μήνυμα είναι ένα. Απαιτείται απόλυτη αφιέρωση στον νέο και νεαρό θεό, στον Μέγα Έφρηβο. Η διείσδυση της αιωνιότητας στον χρόνο με την γύμνωση, την απο-κάλυψη του θεού, δεν έγινε για να τα καταφέρνουμε καλύτερα στην μέριμνα του χρόνου, για να βολευόμαστε από όλες τις μεριές οι ουτιδανοί θνητοί, αγνώμονες θεοί. Η τελειότητα της αιωνιότητας δεν είναι για χρησιμοποίηση στις ανάγκες

του χρόνου. Το «τέλος» δεν είναι μέσο. Η επι-φάνεια του θεού δεν είναι όργανο επιτυχίας στον κόσμο. Την έκβαση κάθε γίγνεσθαι στον χρόνο την καθορίζει η μοίρα (το θεμελιώδες μοίρασμα, η κατανομή της ενότητας της ολότητας στα μέρη) και οι θεοί. Και ο Απόλλων την ξέρει την κάθε έκβαση, πού τελειώνει και από πού αρχίζει κάθε πράγμα. Και την προφητεύει την έκβαση στον χρόνο σε όποιον του την ζητήσει αιτιγματικά και λοξά. Αλλά η ερώτηση πρέπει να είναι η σωστή και η αφιέρωση στον Απόλλωνα απόλυτη για να νοήσεις το νόημα της απάντησης, για να δεις καθαρά μια όψη του Είναι στο Φαίνεσθαι.



Και ακόμη.

Άπιστος ο Παντογνώστης Άναξ του Φωτός.

Παντογνώστης. Έκπαγλα υμνεί, με τέλεια μορφή, τον πάννοο Πρωθήβη ο Πίνδαρος: γνωρίζει ο άναξ του κάλλους (α) το τέλος όλων των πραγμάτων, καθενός χωριστά και όλων μαζί, και όλους τους δρόμους που οδηγούν σε αυτό, ξέρει (β) τον αριθμό των φύλλων που κάθε άνοιξη η γη βγάζει και (γ) πόσοι κόκκοι άμμου στην θάλασσα και στα ποτάμια κλυδωνίζονται από τα κύματα και τις ριπές των ανέμων, και βλέπει καθαρά (δ) τι μέλλει να γίνει, και από πούθε θα ξεκινήσει να γίνεται αυτό που πρόκειται να γίνει. Η μετάβαση, από την ουσία της γνώσης των γεγονότων του χρόνου και των εξελίξεων που κατευθύνονται στα «τέλη» τους, στο εμβληματικό, άπίστευτο, παράδειγμα (από το (α) στο (β)), και πάλι αντίστροφα μετά, από το συγκεκριμένο αδιανόητο στο νόημα της πρό-γνωσης (από το (γ) στο (δ)), - η κατοπτρική δομή της μετάβασης συντελεί στην τελειότητα της ποιητικής

μορφής και άρα στην μορφολογική έκφραση του συγκλονιστικού
σημαινόμενου.

*.... ὦ ἄνα, κύριον ὅς πάντων τέλος
οἶσθα καὶ πάσας κελεύθους·
ὅσσα τε χθών ἡρινὰ φύλλ' ἀναπέμπει, χώπόσαι
ἐν θαλάσῃ καὶ ποταμοῖς ψάμαθοι
κύμασιν ριπαῖς τ' ἀνέμων κλονέονται,
χῶτι μέλλει, χώπόθεν
ἔσσεται, εὖ καθορᾶς*

Πυθιονίκαι, IX, 44-9

Παντογνώστης ο Καλός Παις. Και άπιστος.

Κατά την τελική σύνοδο των θεών, στην αρχή της 24^{ης} Ραψωδίας της Ιλιάδος, ο Απόλλων, μέγας και άριστος των θεών ήδη για την συνείδηση των μέσων Γεωμετρικών χρόνων όπως ρητά καταγράφεται στον Όμηρο, προφέρει την αποτροπιαστικά αλγεινή εικόνα του αικίζομένου νεκρού του Έκτορος από τον Αχιλλέα και επιμένει για την τιμωρία του Μυρμιδόνά ήρωα, - την οποία και ο ίδιος μόνος, ασχέτως των άλλων θεών, επιτέλεσε αργότερα. Χολωμένη η Ήρα του αντιμιλά με σκληρά λόγια, και επισημαίνει την παλιμβουλία και ακατάσχετη αστάθειά του, διατρανωμένη από αυτήν την συμπεριφορά του στο προκείμενο θέμα των ηρωικών αντιδικιών. Στους γάμους του Πηλέα με την θεά Θέτιδα, όπου όλοι οι θεοί συμμετείχαν, ο Απόλλων αγαλλιαζόταν τραγουδώντας και χορεύοντας με την λύρα του, και αφημένο το τόξο με τα βέλη του, ευαγγελιζόμενος τα βέλτιστα για τον έξοχο γόνο του ιερού γάμου, τον Αχιλλέα, που τώρα ο Ολοός εξολοθρεύει με τις ακτίνες του φωτός του χωρίς κεραινό:

*αὐτὰρ Ἀχιλλεύς ἐστι θεᾶς γόνος, ἣν ἐγὼ αὐτῇ
θρέψα τε καὶ ἀτίτηλα καὶ ἀνδρὶ πόρον παράκοιτιν,*

Πηλεί, ὅς περι κῆρι φίλος γένετ' ἄθανάτοισιν.
 πάντες δ' ἀντιάσθε, θεοί, γάμου· ἐν δὲ σὺ τοῖσιν
 δαίνυ' ἔχων φόρμιγγα, κακῶν ἔταρ', αἰὲν ἄπιστε.

Ιλιάς, Ω, 59-63

«Φίλε και εταίρε κακῶν, παντοτινά ἄπιστε». Η θεά του προσάπτει κακές συναναστροφές και συστηματική αναξιοπιστία, ἡθος κινούμενης ἄμμου. Πώς να βασισθείς στον ἄπιστο με τις ὑποπτες συντροφίες;

Μιλάει ὁμως η Ἥρα. Είναι η Ολύμπια μορφοποίηση της Μεγάλης Μητέρας από την θρησκευτικότητα της Χθόνιας Γονιμότητας, που είχε πριν μετασχηματισθεί στην Μεγάλη Κυρία του Κυρίου των Δυνάμεων, σύνευνο με Ιερό Γάμο του Ουράνιου Δεσπότη. **Ο εξαπολλωνισμός της θεάς, αυτό που σημαίνει η Ολυμπιακή της μεταμόρφωση, της προσέθεσε Δωρικό κύδος και μορφή αλλά της αφαίρεσε τον δραστικό δυναμισμό των προελληνικών καταβολών της.** (Το ἀγαλμά της στο Ηραίο του Ἀργους, περιοχή του κεντρικού της χώρου στους Μυκηναϊκούς χρόνους, από τον Πολύκλειτο, τον μεγάλο κλασσικό Ἀργεῖο μαέστρο της Δωρικής πλαστικής αρχιτεκτονικής του σώματος, απεικονίζει το νόημα της μεταβολής. Cf. P. E. Arias, *Policleto*, 1964, Tavole 84, 82.).

Αλλά στην Γεωμετρική εποχή, και ιδίως στις Μικρασιατικές Αιολικές και Ιωνικές αποικίες των Ελλαδικών πληθυσμών προ της Δωρικής μεγάλης τροπής, ἄρα κατά διπλό λόγο στο πεδίο γέννησης του Έπους, της Ομηρικής ποίησης, οι προηγούμενες υποστάσεις της θεάς ἦσαν εναργέστερες, και ενεργότερες ως διαστάσεις της νέας. **Και αυτές της ἔδιναν δικαιοδοσία στην τάξη του ανθρώπινου συστήματος συγκροτούμενης από τους θεσμούς του αίματος (δεν χύνεις το αίμα της ζωής και δεν ατιμάζεις το αίμα της συγγένειας) και τους νόμους της κυριότητας (ηθική της οικογένειας και ασφάλεια της ιδιοκτησίας).**

Η εστία του συνδυασμού θεσμών και νόμων, της συνταιριαστής συλλειτουργίας των αρχών της Χθόνιας Γονιμότητας και Κυριότητας των

Δυνάμεων, ήταν ακριβώς ο Ιερός Γάμος Γης και Ουρανού, στον οποίο έρεπε η συνύπαρξη των δυο προηγούμενων κοσμοϊστορικών Επαναστάσεων και τον οποίο μυθολογούσε η συζυγία Δία και Ήρας. Αλλά με την επικράτηση του πρωθήβη Άνακτα μετά την Δωρική Τροπή, η εστία αυτή δεν είχε ελπίδες ιδιαίτερης σημασίας στον Ελληνισμό.

Έτσι, οι σχέσεις του αρχετυπικού θείου ζεύγους είναι παροιμιωδώς μόνιμα και αθεράπευτα ταραγμένες, δυσαρμόνιες, ανταγωνιστικές και αντιθετικές. Η συζυγία και η σύζευξη υποδηλώνουν ήδη τον (εξ)αναγκαστικό δεσμό εις συνύπαρξη και συλλειτουργία, σαν τον ζυγό και την ζεύξη των βοών προς άροση. Και η άροση κυριολεκτεί εδώ: για το Ελληνικό βίωμα ο γάμος έχει σκοπό την τεκνογονία, και μάλιστα την ευγονία, όχι την πολυγονία που στα Μυστηριακά δρώμενα της χθόνιας γονιμότητας έχει κεντρικό ρόλο με την παρουσία και συμβολισμό του χοίρου. Ακόμη και στον Μυστηριακό πυρήνα της προελληνικής θρησκευτικότητας παρεμβαίνει ο ατάσθαλος Έφηβος παροχετεύοντας το γενετήσιο ένστικτο διαιώνισης του είδους στον καλό γόνο αντί του πολλού. Το μήνυμα είναι διαπρύσιο: το καλό και όχι το πολύ εξασφαλίζει αποτελεσματικότερα ακόμη και τον χρονικό στόχο της συνέχειας του είδους.

Ο γάμος πάντως είναι έργο ανάγκης και όχι αρμονίας. Είναι ζυγός και όχι εναρμονισμός – κι αν είναι συμβιβασμός, τότε ακόμη περισσότερο δεν είναι αρμονία, αφού τα εναρμονισμένα δεν μπαίνουν σε λογαριασμό δοσοληψίας θετικών και αρνητικών αλλά εξασφαλίζουν την ανεμπόδιστη δική τους το καθένα παντελή πραγμάτωση. Αυτό δε ισχύει και στους άλλους δύο πυλώνες της μέριμνας στον χρόνο, στις οικονομικές επιχειρήσεις και στις δομές εξουσίας και κυριαρχίας. Όπου υπάρχει συμβιβασμός το εγχείρημα έχει αποτύχει και σωστό είναι να διαλυθεί το σύστημα που το αντιπροσωπεύει και να αναδομηθεί αλλιώς και με άλλα στοιχεία.

Το μέλλον του κόσμου στην ιστορία θα καθορισθεί από την πάλη του Κλασσικού μοντέλου της Αρμονίας ως Μορφής του Κάλλους προς το Κινεζικό μοντέλο της Αρμονίας ως Ιερού Γάμου. Η Κρίση θα είναι μεταξύ Απόλλωνα και Συζυγίας Ουρανού και Γης. Γεωπολιτικά ορίζεται από την μια μεριά το οικείο μας Κεντρικό πεδίο της ιστορίας και ο χώρος που θα σηματοφορήσει το κλασσικό πνεύμα (η Αμερική ή/και πάλι το Κεντρικό σύστημα τελικά - όχι φυσικά η Ευρώπη που στην εσχατοπαρακμή της είναι ανοικεία και παρὰ φύσιν και δαπανημένη και ασχημόγρεια), και από την άλλη το Απωανατολικό πεδίο.

Η μαντεία της πρόβλεψης για το τί θα γίνει γίνεται προφανής (όπως σε κάθε περίπτωση) όταν η κρίση τεθεί στους ουσιαστικούς της όρους, όταν το ερώτημα εκφραστεί στον πυρήνα της αμφισβήτησης. Και ιδού αυτός:

Αφ' ενός ο χρόνος που βιώνει εαυτόν ως αιωνιότητα εν διεξόδω προς φανέρωση του Απόλυτου. Αφ' ετέρου ο χρόνος που αυτοοργανώνεται κατά τον βέλτιστο εξ αυτού τρόπο συνδυάζοντας τις δύο Αρχές των αναγκών του.

Ποιος θα καθορίσει την εξέλιξη της ιστορίας τώρα που έχουμε φθάσει στο σημείο της κρίσεως του Είτε – Είτε, και οι τυραννικοί συμβιβασμοί της αηδούς Ευρωπαϊκής παρακμής δεν φτουράνε δόξα τω θεώ πια;

Ποιός θα μορφώσει το μέλλον του χρόνου, η Αιωνιότητα στον Χρόνο ή ο Χρόνος στον Χρόνο;

Ορθά τιθεμένου του ερωτήματος αναιρείται με Πάρμενίδειο τρόπο το ερώτημα. Δεν υπάρχει ερώτημα αλλά απόφασις.

Αυτό.

Η Αωνιότητα του Φωτός.

Ο Απόλλων του Κάλλους και της Αλήθειας.

Και εάν το Υποκείμενο θέτει μεθοδολογικά και κατά τον λόγο της μεθόδου το πρόβλημα, τυφλού τον νουν το ερώτημα, με τον οποίον γελάνε οι θεοί και ο κλασσικός.

*

[Χαρακτηριστική μιας άλλης γενικής πολιτισμικής διαφοράς είναι η αντιπαράθεση εν προκειμένω της εικόνας του Ιερού Ζυγού στην Ελληνική και Γερμανική Μυθολογία, ειδικά των σχέσεων του θείου Ζεύγους στον Όμηρο και στο Έπος των Nibelungen - όπως καθαρογράφεται η σχετική εικόνα στο μουσικό δράμα *Die Walküre* του Wagner].

*

Η Ήρα, και οι άλλοι θεοί, αλλά η Ήρα με την αξιωματική περιωπή της καταγωγής από την μεγάλη Μητέρα και της σύνευνης του Ιερού Γάμου με τον Κύριο του Κεραυνού των Δυνάμεων, αντιπροσωπεύει την κοσμική και ανθρώπινη τάξη μέσα στον χρόνο και κατά τις ανάγκες του χρόνου. **Θεσμοί, ηθικές, νόμοι, δομές εξουσίας – αποτελούν οργανωτικά σχήματα για την επιτυχή διαχείριση της μέριμνας του χρόνου γύρω από τους τρεις πυλώνες της, της διαιώνισης του είδους, της επιβίωσης και του ζωτικού χώρου ασφάλειας.** Η αποτελεσματικότητα των διαχειριστικών αυτών σχημάτων ποικίλλει κατά τον τόπο που ευδοκιμούν και την πολιτισμική φάση που ευρίσκεται ο ανθρώπινος παράγοντας του κάθε τόπου.

Αλλά ο Απόλλων δεν είναι εκ του Κόσμου τούτου. Συνιστά την διείσδυση της αιωνιότητας στον χρόνο. (Ο Χριστός είναι ο Νυμφίος μας).

Και μάλιστα η διαπέραση αυτή δεν είναι ετέρου προς έτερον, αλλά η σύμπτωση και συνουσία του αυτού προς το αυτό, του Φαίνεσθαι που προβλήθηκε από το Είναί ως εάν εκτός εαυτού και του Είναί αυτού τούτου. Ο χρόνος δεν είναι παρά η αιωνιότητα που ξέχασε τον εαυτό της. Και δεν θα μπορούσε να είναι κάτι άλλο γιατί τίποτα άλλο δεν υπάρχει ούτε μπορούσε να υπάρχει εκτός από το Είναί. Διείσδυση λοιπόν είναι η επαναφορά του Φαίνεσθαι στο Είναί, η Μεγάλη Επιστροφή, - στο κοσμικό σύμπαν, στον άνθρωπο εν γένει συλλογικά και στον καθένα προσωπικά. (Ο κλασσικός νοερός λόγος έπιασε το νόημα στις εσχαιές του πρώτου ιστορικού βίου του με την Νεοπλατωνική Τριάδα Μονής – Προόδου – Επιστροφής ως μεταφυσικής Αρχής της ύπαρξης).

*

Η αντιπαράθεση της Ήρας προς τον Απόλλωνα εδώ βρίσκει την φυσική ερμηνεία της. Ο Απόλλων δεν ενδιαφέρεται για τα χρονικά ενώ είναι παντογνώστης τους. Το μόνο που μετράει είναι η φανέρωση του Είναί, η από-κάλυψη του Θεού – και αυτό είναι η τελειότητα του όντος, ο αυθός της ύπαρξης, το «τέλος» του Κάλλους. Όλα τα άλλα δεν είναι μηδέν – και πώς θα μπορούσε να είναι αφού το Μη Ον δεν είναι, δεν υπάρχει. Αλλά είναι σχετικά, και τα σχετικά ταυτίζονται αναγωγικά προς το Απόλυτο, υπάρχουν ως προβολή φανέρωσης του Απόλυτου Είναί, ως αποκάλυψη του κρύφιου, ως γύμνωση του θεού. Αυτή είναι η σημασία του Τυμνού Θεού στον Ελληνισμό.

Οι πυλώνες της μέριμνας του χρόνου, οι τάξεις για την διαχείριση των αναγκών του γίγνεσθαι, οι θεσμοί της γης και οι εντολές του ουρανού, οι φυσικοί και θετοί νόμοι, η κακονολογία της

ανθρώπινης ουτιδάνειας, η Προμηθεϊκή πονηρία να κλέφει την φωτιά από τους θεούς, - όλα εκτός από το Ελληνικό ευαγγέλιο δεν είναι εχθρά, αλλά είναι αδιάφορα. (Αυτό σημαίνει πάντες πλην Ελλήνων βάρβαροι). Είναι όλα αυτά αναγκαία, αλλά όχι καλά. Είναι μέσα και όχι σκοπός. Και ως μέσα είναι απαραίτητα. Είναι τροπικότητες που χρειάζονται για να φανερώνεται η λάμψη του Είναι στο Κάλλος του Φαίνεσθαι. Εδώ συνίσταται η μεγάλη Αντιστροφή Αξιών της Επανάστασης του Ελληνισμού με την Δωρική Τροπή. Ο συμπαντικός Συνοχέας, η αρμονία που κρατάει στην ύπαρξη τον Κόσμο και την Ιστορία και καθορίζει την τάξη του και τον ρυθμό της, δεν είναι ο οργασμός της χθόνιας γονιμότητας, δεν είναι η δημιουργικότητα της ουράνιας κυριότητας, δεν είναι καν η Ιερογαμία Μάνας Της και Πατρός Κυρίου, - αλλά είναι το Κάλλος, ο Ανθός της Ύπαρξης, ο Μέγας Υιός, το Υπεσχημένο Τέλος λύτρωσης του Μερικού, όχι απλά στο Όλον, αλλά στο Απόλυτο.

Εκτός από το Απόλυτο, πάντα τα άλλα είναι σχετικά. Και τα σχετικά είναι το Απόλυτο, αφού δεν μπορεί να είναι τίποτα άλλο. Αν ξεχάσουν την ουσία τους, αν ο χρόνος ξεχάσει ότι είναι η Αιωνιότητα, τότε γίνεται Λαβύρινθος, το Φως σβύνει, ο Απόλλων κρύβεται, η Ύπαρξη, από εορταστική χαρά της τελειότητας του όντος και αγαλλίαση του κάλλους του, μεταπίπτει σε ωκεανό παθών, σε πόντο οδύνης, δουλεύουσα για τον Άρχοντα του Κόσμου τούτου που δεν είναι άλλος από την δική της αποξένωση και αλλοτρίωση και αδυναμία και ταπείνωση – ένα Είδωλο ισχύου εν τη ατελεία του ανθρώπου, δημιούργημα του ανθρώπου που με αυτό λατρεύει την συγκατάβαση στην αποτυχία του να είναι ο εαυτός του..

Ο χρόνος και η μέριμνά του αποτελούν τον κόσμο των αναγκαίων αλλά σχετικών. Ο Απόλλων κρίνει τα σχετικά ως σχετικά, αφού ο ίδιος είναι η απόλυτη φανέρωση του Απόλυτου. Όλα τα σχετικά αξίζουν σχετικά, αναλόγως. Ένα «εξαρτάται» απλώνεται πάνω από κάθε θεσμό και νόμο και ηθική και εντολή και κανόνα. Η αξία των μέσων κρίνεται από τον αν υπηρετούν τον σκοπό. Και το τέλος στην Αποκάλυψη του κλασσικού Ελληνισμού είναι η τελειότητα στην ταυτότητα σώματος και πνεύματος, κάλλους και αλήθειας. Ο Απόλλων δεν πιστεύει στην σχετική τάξη του χρόνου ως αυταξία. Είναι πιστός στην υπέρτατη απο-κάλυψη του Απόλυτου, στην απόλυτη, χωρίς υπόλοιπο κρυφιότητας, φανέρωση του Είναι, στο φως του Φαίνεσθαι, στο Κάλλος.

Η Ήρα που παίρνει την τάξη των σχετικών ως απόλυτη του εναυτιώνεται. Στον Όμηρο. Είναι ακόμη η μεταβατική εποχή, όπου στήνεται στην ανθρώπινη συνείδηση και ιστορία ο αιώνιος άξονας του Απόλυτου γύρο από τον οποίο περιστρέφεται ο κόσμος των σχετικών και κινείται το γίγνεσθαι του χρόνου. Μετά η Ήρα εξαπολλωνίζεται – αποκτά την μορφή κάλλους. Πώς πια να αντιστρατευθεί την μορφή της, που είναι τώρα η ουσία της; Το άγαλμά της και τα αγάλματα που της αφιερώνονται στο ιερό της είναι αγάλματα αγαλλίασης κάλλους. Λατρεύει και αυτή τον Απόλλωνα – καθόλου δύσκολο άπαξ τεθεί, αφού το θήλυ τελειούται ως μήτηρ, (από όπου και η γυναικεία θρησκευολογία άρχισε με το αρχέτυπο της Μεγάλης Μητέρας, πρωταρχικό σύμβολο του βιώματος της χθόνιας γονιμότητας), η δε μάνα λατρεύει τον γιό της. Όλοι οι θεοί του Ελληνισμού λατρεύουν, «άζονται», τον Απόλλωνα, τον θαυμάζουν και συνεπαίρνονται από την

χαρά του ενεργούντος κάλλους του σε άσμα, μουσική και χορό, τον φοβούνται και πετιόνται τρομαγμένοι από τους θρόνους τους όταν εισέρχεται στην κοσμική σκηνή. Ο Ολύμπιος κόσμος είναι ο Απολλώνιος «Κόσμος».

*

Ο Χρυσούς Αιών διαισθάνεται, βαθειά γνωρίζει, ότι με αυτά που κάνει οργίζεται ο Μέγας Πάις της ερωτικής λατρείας. Ο αγλαός Πρωθήβης του ακμαίου κάλλους στο «τέλος» της ύπαρξης σκοτεινιάζει με την χρησιμοποίησή του ως δυναμοποιού της αποτελεσματικής ανθρώπινης δράσης για πρακτικές σκοπιμότητες κατά τους πυλώνες της μέριμνας στον χρόνο. Τα αναγκαία υπάρχουν για τα καλά, και όχι τα καλά για τα αναγκαία – τα αναγκαία είναι μέσα και όχι σκοποί, τα καλά είναι «τέλη» και όχι μέσα. Σε αυτήν την διαθήκη συνοψίζεται η Επανάσταση του Ελληνισμού στο βιοτικό πεδίο. Αλλά η Μοίρα προ-ορίζει τα γινόμενα στον κόσμο τούτο, η Άτη τυφλώνει την θέαση του Απολλώνιου Σωτηρίου της αιωνιότητας, η Ύβρις άγει ελαύνουσα στην οδό της κοσμικής επιτυχίας την Αθηναϊκή φρενίτιδα του Χρυσού αιώνος, και η Νέμεση επελαύνει πληρούσα τα Πεπρωμένα. Ο Απόλλων είπε Όχι στον Αθηναϊκό και Αναξαγόρειο Νου – ατελή καρπόν σοφίας δρέπουν οι φυσιολογούντες και πολιτικολογούντες, οι φιλόσοφοι και επιστήμονες, και η ατέλεια σημαίνει όλεθρο, στην αιωνιότητα ΚΑΙ στον χρόνο. Και οι λιγόννοοι και άσχημοι απορούν, τι δεν πήγε καλά στην μηχανεύουσα, πόνηρη «σοφία» τους. Και οι

δαίμονικοί επιμένουν αμετανόητοι στο θεμελιώδες λάθος, στο αμάρτημα της ύβρεως προς Απόλλωνα (και μετά Χριστό).

*

Έτσι ο Απόλλων εξόντωσε την μεγάλη Ιωνική προβολή με τις μεγαλόμικρες φαντασμαγορίες της και την πολιτισμική και βιωτική πολυ-τέλεια αντί της μονοτέλειας του «ενός εστίν χρεία». Έτσι εξολώθρευσε το Αθηναϊκό «θαύμα» της μεγαλομερούς δύναμης. Έτσι αφρόνισε το Μακεδονικό αλλιώτικο «θαύμα» καταποντίζοντάς το στην παρακμή της Ελληνιστικής Εποχής, και προσφέροντας τον Ελληνισμό στην Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Και με την μεγάλη τότε μεταμόρφωση του Απόλλωνα σε Χριστό, έτσι πάλι, όταν οι πολιτικές κυρίως ηγεσίες της αυτοκρατορίας εκκοσμικεύθηκαν και στην διαχειριστική «σοφία» τους επέλεξαν την σίγουρη αλλοτρίωση τάχα για την μάταιη σωτηρία (τι καλύτερη απόδειξη της θείας Άτης που τις μαστιγονομούσε;), - τότε για μια ακόμη φορά ο Ελληνικός θεός εξουδένισε το Βυζάντιο και παρακατέθεσε τον Ελληνισμό στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

*

Ο Έλληνας στην φύση του είναι θεμελιακά ά-ναρχος και ά-νομος. Θεσμοί, νόμοι, κοσμικές αρχές, τυπική ηθική, κανόνες σκέψης και πράξης, μέθοδοι επιστημονικοί, είναι συστήματα για αποτελεσματική διαχείριση των αναγκών του χρόνου, - άλλα αλλού και άλλοτε, επιτυχέστερα ή δυστυχέστερα. Ο νέος άξων είναι ο Απόλλων, και με τις τροπές των

καιρών ο Χριστός. Τρίτος άξων η Δημοτική Παράδοση που ξεπηγάει από τα βιώματα στην ψυχή του λαού, όταν ο υψηλός πολιτισμός καταρρέει.

Η ίδια η αμφισημία και το λοξόν στους Δελφικούς χρησμούς του Παντογνώστη σημαίνει την απουσία κωδικών και μεθόδων, την απελευθέρωση από την τυραννία της λογικής του χρόνου. Το ίδιο ευαγγελίζεται και το «Εγώ ειμί» του Χριστού.

Ο άνθρωπος λαχταράει για την αιωνιότητα, χωρίς να έχει την ιδέα της. Ο Έλληνας την γνωρίζει. Ο πραγματικός Έλληνας εννοείται φυσικά, φορέας του πολιτισμικού Ελληνισμού, της τρίτης τελεσιουργού και τελευταίας κοσμοϊστορικής επανάστασης στην ανθρώπινη ιστορία. Ξέρει ενδόμυχα ότι το προφανές πεπρωμένο του είναι να είναι θεός στην τελειότητά του (ο αθλητής, ο καλλιτέχνης, ο ποιητής, ο μοναχός, ο άγιος, ο μάρτυρας – καμμία από τις επιτηδεύσεις στις χρησιμότητες για τις ανάγκες του χρόνου) – ή αλλιώς ο χειρότερος από τους χειρότερους το «περιγέλωτος βασίλειον». Ο Ελληνισμός είναι «καταδικασμένος» να είναι μέγας στον υψηλό πολιτισμό, - ή τίποτα και χειρότερο από το τίποτα, - με την έννοια που αποβλητότεροι και από αυτούς που νομίζουν το Μηδέν, το ανούσιο και ανύπαρκτο («ουκ έστιν»), είναι όσοι πιστεύουν ότι όλα είναι σχετικά, ότι τα πάντα μετέχουν και στο ον και στο μη ον, και στο Είναι και στο Μηδέν. (Παρμενίδης).

Ο Ελληνισμός έχει μοιραία συρρικνωθεί στους λίγους και ειλεκτούς που θλίβονται την ανοικεία ταπείνωση του θείου περιβάλλοντος χώρου εξ αιτίας των ηγεσιών του και αποσκυβαλίζουν την αιτία του εξευτελισμού του – και έχει βυθισθεί στην μάνα γη, στην ψυχή του λαού και στο πνεύμα του τόπου. Ο λαός ενστικτωδώς νιώθει το διακύβευμα της ταυτότητας. Πάντα αποκρούει, από τον καιρό του ύστερου Βυζαντίου, την Ευρωπαϊστική αλλοτρίωση της πολιτικής εξουσίας (δεν ήταν ποτέ και δεν μπορεί να είναι Ευρωπαϊκή, καταδικασμένη σε κάταισχρο πιθηρισμό προς γέλωτα των μιμουμένων), και στέργει την καθ' ημάς Ανατολή προ της Δυτικής φθοράς. Και επειδή η αρχή και ο νόμος του Νεοελληνικού κράτους δεν ανταποκρίνεται στην φύση του, ο λαός το παρακούει συστηματικά και δεν συνεργάζεται, πλην όσο κατ' ελάχιστον για την αναγκαία επιβίωση, - απατηλή συγκατάνευση καθ' όλα πονηρευόμενος προς ίδιον πρακτικό όφελος αφού δεν αφήνεται διέξοδος προς τα αυτοφυή μεγάλα και υψηλά. Κατά βάθος εθελοβλάπτεται και ο ίδιος έτσι, αλλά στα του χρόνου, στα οποία ο Έλληνας δεν δίνει ιδιαίτερη σημασία. Από αυτήν την αδιάφορη, και όπου δει μειδιώσα και ακατάδεχτη υπερφυή χαιρεκακία, εκπηγάζει και

εξηγείται η ταπεινωτική αποτυχία του Μορφώματος 200 χρόνια τώρα. Άλλως θα έμενε ένα ασήμαντο μυστήριο για υποσημείωση στις δέλτους της παγκόσμιας ιστορίας.

Η Ελλάδα προφανώς δεν είναι Ευρώπη και Ευρωπαϊκή. Αντίστροφα, η Ευρώπη έχει συνεπαρθεί από τον Ελληνισμό. Στον στενό τόπο της κυρίως Ελλάδας ορθίασε ο άξονας της τρίτης αποκάλυψης του Απόλυτου στον Κόσμο. Και με εστία τον καινό άξονα που στήθηκε εδώ συνεγέρθηκε το πεδίο του κεντρικού συστήματος της ιστορίας, από τον μυχό της Αδριατικής και τις Άλπεις μέχρι τον Περσιό Κόλπο, και από τον Καύκασο και την Κασπία μέχρι την Σαχάρα.

Δεν του πάει του Έλληνα η Ευρωπαϊκή «τάξη». Είναι τεχνητή και βουλησιαρχική, ενός Υποκειμένου απεσχισμένου από το Είναι, «ερριμμένου στον Κόσμο», απεγνωσμένου, μοχθούντος την αυτοκατάφασή του απέναντι στη φύση του όντος. ο Έλληνας είναι ένα με την φύση, ένα με το Ον, ένα με τον Θεό του κόσμου. Για να υπάρχει, είναι ένα με το Είναι. Απεχθάνεται λοιπόν κάθε τεχνητή τάξη όσο και την αταξία, ενώ βαθειά σέβεται και ενστερνίζεται την φυσική τάξη. Είναι αυτό ίδιο της θείας νεότητας, ανήκει στην πεμπτουσία του παλληκαρήσιου πνεύματος η ανυπακοή σε κάθε εντολή, εκτός αν προέρχεται από φυσική αξία υπεροχής.

[Η Αμερική που ανέλαβε τα ινία του οικουμενικού συστήματος μετά την παρακμή της Ευρώπης (όπως η Ρώμη ανέλαβε το πηδάλιο του κόσμου μετά την παρακμή της Ελληνιστικής Εποχής) ενεφορείτο από καταβολής της από αυτήν την απείθαρχο ορμή ενάντια σε κάθε θετή κανονιστική τεχνητότητα. Το ήθος των cowboys βρήκε εκεί την κλασσική παιδεία των ηγετών του λαού, και έτσι στήθηκε το ιδιαίτερο σύστημα που ταίριαζε στον λαό με τον νεανικό και ατίθασο χαρακτήρα, χωρίς αναφορά στα ισχύοντα τότε Ευρωπαϊκά μοντέλα. Η σωστή αρχή ωδήγησε στην μεγάλη ιδέα του Manifest Destiny και όθεν στην πραγμάτωση της παγκόσμιας ηγεμονίας.

Στην Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας (4 Ιουλίου 1776) γίνεται στο προοίμιο η επίκληση ακριβώς της φυσικής τάξης και των νόμων του θεού της φύσης, « the Laws of Nature and of Nature's God». Και εν συνεχεία οριοθετείται με Λακωνική διαύγεια και βαρύτητα ο λόγος ύπαρξης και διάρθρωσης της πολιτικής κοινωνίας, και η αιτία νέας αρχής.

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.--That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, --That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness.

Η κρατική οργάνωση της κοινωνίας και η πολιτική εξουσία σε αυτήν δεν είναι αυτοσκοπός αλλά υπηρετεί τα θεμελιώδη και αναπαλλοτρίωτα, γιατί θεόδοτα, δικαιώματα των ατόμων, στην Ζωή, την Ελευθερία και την Επιδίωξη της Ευδαιμονίας. Όταν επομένως μια μορφή εξουσίας δρά βλαπτικά για αυτούς τους σκοπούς της ανθρωπίνης ύπαρξης, ο λαός έχει δικαίωμα να την καταργεί και να θεσπίζει νέα ολωσδιόλου μορφή, με τέτοιες αρχές και δομές που ο λαός κρίνει ότι θα εξασφαλίσουν την ασφάλεια και ευδαιμονία του.

Οι ηγέτες της Επανάστασης για την ανεξαρτησία των 13 πολιτειών της Αμερικής από την Αγγλική Αυτοκρατορία, έχοντας τον θησαυρό της κλασσικής παιδείας, έστησαν σωστά την νέα αρχή, και έγιναν Ιδρυτικοί Πατέρες της χώρας που επρόκειτο να ηγεμονεύσει της οικουμένης, Founding Fathers, αληθινοί Πατέρες Πατρίδας, Patres Patriae.

Η σκέψη τους έχει βάση και μορφή την αρχαία πολιτική θεωρία και ιστορική πραγματικότητα του κλασσικού κόσμου, ιδίως την ιδέα του μεικτού πολιτεύματος στον Πολύβιο. Εστιακή τους ήταν η πολύπλευρη ανάλυση του Αριστοτέλη για το «τέλος» κάθε πολιτικής οργάνωσης, για την άριστη πολιτεία απολύτως και σε σχέση με κάθε λαό και με την φάση της ιστορικής του πορείας στην οποία ευρίσκεται.

Σχετικά δείτε τις παλαιότερες μελέτες μου: 1/ A. L. Pierris, “ΟΡΟΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ and ΤΕΛΟΣ ΠΟΛΕΩΣ. *Political Constitution, Social Structure and End of Life in Aristotle's Politics*”, in K Budouris (ed.), *Aristotelian Political Philosophy*, vol. I, 1995, pp. 127-142, και 2/ A. L. Pierris, “Cause and Nature of Constitutional Diversity in Aristotle's Politics”, in K. Boudouris, *Aristotelian Political Philosophy*, vol. II, 1995, pp. 125-159.

Αλλά αν ο ρυθμός της ιστορίας καθορίζεται από την περιοδικότητα του χρόνου στον Μεγάλο Ένιαντό (τις τέσσερες εποχές των πολιτισμών),

την μελωδία της συνιστά το «τέλος» της αιωνιότητας για το οποίο ο χρόνος και η ιστορία υφίστανται.

Πέρα και από αυτές τις θεοπρόβλητες ρυθμίσεις των Πατέρων Πατρίδας, πέρα από κάθε πολιτική απόφαση θετική ή αρνητική, το προφανές πεπρωμένο της Αμερικής και η θεμελιώδης δομή του «κόσμου» της για να το τελεσφορήσει εκφράζεται από τον καλύτερο ποιητή της, σε όλη του την ποίηση (που ο ίδιος αποτιμά “but a few carols vibrating through the air I leave/ for comrades and lovers”), και εδώ:

I hear it was charged against me that I sought to destroy

institutions,

but really I am neither for nor against institutions,

(what indeed have I in common with them? Or what with

the destruction of them?)

Only I will establish in the Mannahatta and in every city of

these States inland and seaboard,

and in the fields and woods, and above every keel little or

large that dents the water,

without edifices or rules or trustees or any argument,

the institution of the dear love of comrades.

W. Whitman, *The Complete Poems*, (Penguin Classics), pp. 160-1, *I hear It was Charged against Me*.

Το παλληκαρίσιο πνεύμα των cowboys. Το ποίημα γράφτηκε τον καιρό του εμφυλίου.

Ο οξύς αγώνας που διεξάγεται αυτήν τη εποχή στην Αμερική είναι ο πόλεμος μεταξύ αυτού και της Ευρωπαϊκής επιρροής.

*

Η Ευρωπαϊκή αντίληψη για την απόλυτη αυταξία του κράτους, την οιονεί ιερότητά του, για την υπεραξία της πατρίδος, δεν νοείται φυσικά στον αρχαίο κόσμο. Η πολιτική συγκρότηση του Κράτους γίνεται για να εξυπηρετείται η ατομική τελειότητα και σωτηρία, είναι μέσον για υπέρτερο σκοπό. Εάν ενεργεί αρνητικά στην επίτευξη του υπέρτερου «τέλους», δεν έχει νόημα ύπαρξης ούτε δικαίωμα υποταγής σε αυτό. Είναι μέσον και όχι σκοπός – και το αλλάζουμε αν δεν υπηρετεί καλά τον σκοπό για τον οποίο υπάρχει.

Για να στηριχθεί απολυταρχικά η αξίωση του κράτους επινοήθηκε, αρχικά στην Δυτική Ευρώπη, η ιδεολογία του Έθνους-Κράτους, μιας ομογενοποιημένης εθνικής μάζας εντός των ορίων της γεωγραφικής επικράτειας του Κράτους. Αντίθετα, στην καθ' ημάς Ανατολή, αλλά και στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη, έμενε ζωντανή και ενεργός μέχρις επ' εσχάτων η ισχυρή φυλετική, εθνική και τοπολογική διαφοροποίηση του λαού εντός κάθε πολιτικής συγκρότησης σε κρατική οντότητα. Η Γερμανία και η Ιταλία ενοποιήθηκαν καν σε σύγχρονης κοπής κράτος μόλις το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, η δε Αυστροουγγαρία και η Οθωμανική αυτοκρατορία διαμελίστηκαν τελικά με τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στον δε Ελληνισμό η μεγαλύτερη πολιτική ενότητα δεν ξεπερνά ουσιαστικά την ιδέα της πόλης, από τα κλασσικά παραδείγματα μέχρι και τις κοινότητες επί Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Εντός δε και αυτής της πόλης τηρείται η αρχή της φυλετικής και τοπικής διαφοροποιημένης ταυτότητας: στην Σπάρτη υπήρχαν τρεις φυλές και πέντε τοπικά διαμερίσματα με τις υποδιαιρέσεις τους. Αυτοφυής συσσωμάτωση σε μείζονες οντότητες με κάπως αναγνωρίσιμη κεντρική διοίκηση σε βάθος και πλάτος ισχύος, δεν ευδοκίμησαν και γρήγορα απέτυχαν, αν και αντιπροσώπευαν διαφορετικού είδους πειράματα συνένωσης, από την Αθηναϊκή ηγεμονία στις Συμπολιτείες Αχαϊκή και Αιτωλική, και μέχρι το Νεοελληνικού κράτους. Η Μακεδονική δυναστεία, κατακτώντας, διαμερίζοντας και οργανώνοντας με Ελληνικό πρόσημο τον κόσμο δεν μπόρεσε να ενσωματώσει το κυρίως Ελλαδικό σύστημα πόλεων και εθνών. Ως προς δε τις Φραγκοδυτικές παρεμβάσεις των μέσων και αρχικών νεώτερων χρόνων, το ενδιαφέρον συνίσταται στο ότι απέδειξαν ιστορικά την αναμενόμενη πολιτισμικά απόλυτη ασυμβατότητα του Ελληνισμού και του κεντρικού γεωπολιτικού συστήματος της ιστορίας προς τον Ευρωπαϊσμό και τον Ευρωπαϊκό χώρο.

Η αδυναμία ακόμη και σήμερα της παγκόσμιας ηγεμονικής δύναμης, των ΗΠΑ, να κατανοήσει ουσιαστικά και αντιμετωπίσει δημιουργικά τα τεχνητά προβλήματα του παρελθόντος και τις διαχρονικές φυσικές δομές της Εγγύς και Μέσης Ανατολής, είναι ακριβώς αποτέλεσμα εκείνης της ασυμβατότητας, - καθ' ο μέτρο οι ΗΠΑ, στο ένα από τα δυο κομμάτια της, σε αυτό του γερασμένου κατεστημένου της Ζώνης και όχι σε εκείνο της νεαρής βαθιάς Αμερικής, μένουν προσκολλημένες στην παρελθούσα Ευρωπαϊκή παρακμή.

Από το άλλο μέρος, αντιθέτως, τεράστια συστήματα αυτοκρατορικής οργάνωσης γεωπολιτικών ενοτήτων, με την σωστή κατανομή κεντρικής αποτελεσματικής εξουσίας και περιφερειακής αυτονομίας, και φυσική διανομή της περιφερειακής συγκρότησης κατά μικρούς τόπους ιστορικής, χωρολογικής και πολιτισμικής συνάφειας, και όχι κατά μεγάλα τεχνητά διαμερίσματα, - τέτοιες αυτοκρατορικές ολοκληρώσεις επέδειξαν εξαιρετική αντοχή και δημιουργικότητα στο συνολικό επίπεδο του οικείου γεωπολιτικού μας πεδίου, του κεντρικού συστήματος της ιστορίας, με τρεις μεγάλες συσσωματώσεις του αυτού χώρου για 20 σχεδόν αιώνες, την Ρωμαϊκή, Βυζαντινή και Οθωμανική Αυτοκρατορία. Και οι τρεις κράτησαν εστικά τον πολιτισμικό άξονα του Ελληνισμού, και σε αυτό οφείλεται η επιτυχία τους στον χρόνο.



Στην αρχή κάθε μεγάλου φαινομένου της ιστορίας βρίσκεται μια παλληκαριά. Με την παλληκαριά του νεαρώδους του είδους ξεκινάει η ζωή του ανεξάρτητου έμβιου όντος. Η προκλητική επιδειξιομανία του εφήβου διατρανώνει την σφύζουσα ρώμη της ακμής στο ερατό άνθος της. Συμπαρομαρτούν ουσιαστικά σε αυτήν την εκρηκτική εκστατική οργώσα φανέρωση υπέρτατου υπαρξιακού τόνου, είναι και το μειδιάμα της αυτάρεσκης τελειότητας, η μορφικά τιθασευμένη μηχανική χαρά της πλήθουσας ζωής, και επίσης, που μοιάζει παράδοξο, η βαθιά αίσθηση της αιδούς.

Στον μοναδικό πολιτισμό που «ξεδιάντροπα» ξεγυμνώνει τα ανδρικά αιδούια αφού τα έχει θεωρήσει και αυτά τα γονιμοεργά ως οργανωτικό άξονα μορφολογικού σωματικού κάλλους, στον Ελληνικό πολιτισμό λειτουργεί η βαθύτερη και υπερβατικώτερη ιδέα της αιδούς. Γιατί την πραγματική αιδώ γεννά η λατρεία του κάλλους. Αιδώς είναι ο σεβασμός του κάλλους, η αποφυγή του να κάνει κάτι άσχημο. Το άσχημο είναι η προσβολή του κάλλους. Και προσβολή είναι η αταξίωσή του. Η Ελληνική και εφηβική αιδώς δεν έχει σχέση με την ντροπή, που ανήκει σε άλλη πολιτισμική σφαίρα, μιας δεοντολογικής ηθικής. Έντροπή είναι η τροπή εντός, η συστολή της ατέλειας, το αντίθετο της επί-δειξης τελειότητας. Το τέλειο φαίνεται, το ελαττωματικό κρύβεται.

Η Ελληνική αιδώς λοιπόν, που συνοδεύει την απο-κάλυψη του κάλλους, είναι «ξεδιάντροπη», αφού αδιαφορεί για εξωγενείς «ηθικούς» και νομικούς περιορισμούς στην φυσική επί-δειξη τελειότητας. Και έτσι γύμνωση και αρετή πάνε μαζί στον κλασσικό Ελληνισμό, όπως και έρως του κάλλους και ανδρεία. Η ηθική του Ελληνισμού είναι τελεολογική, όχι δεοντολογική. Δεν «πρέπει» κάτι επειδή ανήκει στους θεσμούς του αίματος, στην κοσμική τάξη της χθόνιας γονιμότητας, επειδή απορρέει από την σωτήρια αγκαλιά της Μεγάλης Μητέρας. Αλλά και δεν «πρέπει» επειδή εντέλλεται από τον Νόμο του Κυρίου των Δυνάμεων, τον ουράνιο Πάτέρα ή την εγκόσμιο εξουσία, από τον Άρχοντα του Κόσμου τούτου.

Το κάλλος και ο έρως του κάλλους και η αιδώς του κάλλους είναι ο θεσμός και ο νόμος της Επανάστασης του Ελληνισμού. Το ον δεν έχει καθήκον ή υποχρέωση, έχει την αδυσώπητη ανάγκη της μοίρας του, σφραγισμένη στα μύχια της ύπαρξής του, να ορέγεται την τελειότητα της φύσης του, να αγωνίζεται για το επιτεύξιμο «τέλος» της ουσίας του. Το ηθικό και το αληθινό είναι όψεις του Κάλλους, της μόνης φανέρωσης του Απόλυτου στον Κόσμο, της απο-κάλυψης του Είναι στο Φαίνεσθαι, της γύμνωσης του Θεού στον Κόσμο. Το Είναι στο Γίγνεσθαι είναι το Κάλλος.

Ο έρως λοιπόν του κάλλους είναι η αναγωγική δύναμη προς τον θεό, ο έρως του κάλλους είναι η οδός θέωσής μας. Στην μορφή της τελειότητας το πνεύμα γίνεται σώμα και ο θεός σαρξ. Όμοια, το κάλλος στις πράξεις είναι το ηθικό, - και το κάλλος στον νου είναι η αλήθεια. Που σημαίνει, επειδή το κάλλος είναι μορφή και όχι η ύλη του περιεχομένου, ότι η ηθικότητα εξαρτάται από το πώς κάνουμε κάτι, και όχι από το τι κάνουμε.

Ορθότερα, το τι κάνουμε ορίζεται από τον τρόπο που το κάνουμε αφού η μορφή ορίζει την ουσία κάθε πράγματος.

Άρα προς ηθική αξιολόγηση προσέχουμε την ιδιαιτερότητα της μορφής των συγκεκριμένων πράξεων όπως φαίνεται στον τρόπο με τον οποίο διενεργούνται, και όχι στην κοινότητα πράξεων του ίδιου περιεχομένου με τις υπ' όψιν, - εστιάζουμε στην αισθητική, και όχι στην «αντικειμενική», περιγραφή τους. Το ίδιο με την αλήθεια. Η ματαιότητα της νεωτερικής Ευρωπαϊκής Γνώσης συνίσταται στο ότι αναφέρεται πρωτίστως στο περιεχόμενο της οντότητας και όχι στην μορφή της. (Παρά την πίεση που ασκούν τα μαθηματικά από μόνα τους προς την μορφολογία της επιστήμης, και παρά την εξαιρετική επίκληση της συνθήκης του κάλλους στην διατύπωση γενικευμένων θεωριών του κόσμου).

Αλλά η αλήθεια φαίνεται φωτεινότερα στην γλυπτική και στην ποίηση για τον Ελληνισμό, ακριβώς επειδή είναι θέμα μορφής. Ακόμη και η θεολογία είναι μυθολογική και κυρίως πλαστική και ποιητική στο Κλασσικό.

[Η Ευρώπη στους σπουδαίους της έχει αναγνωρίσει την θεμελίωση το Ελληνισμού πάνω στο βίωμα και την ιδέα του κάλλους, σε όλο του το εύρος, αν και συνήθως με ανεπαρκές ενοποιό βάθος. Παραδειγματική περίπτωση: 24 χρόνων ο μεγάλος Άγγλος ρομαντικός ποιητής Keats συνθέτει «Ωδή σε μια Ελληνική Υδρία», συνεπαρμένος από την μορφή της που δρσ όπως η αιωνιότητα και που διακηρύσσει η σιωπηλή το νόημα της ύπαρξης μέσα στο

ίδιο το πάθος της ύπαρξης, την ταυτότητα αλήθειας και κάλλους (5η και τελευταία στροφή του ποιήματος):

O Attic shape! Fair attitude! With brede

Of marble men and maidens overwrought,

With forest branches and the trodden weed;

Thou, silent form, dost tease us out of thought

As doth eternity: Cold Pastoral!

When old age shall this generation waste,

Thou shalt remain, in midst of other woe

Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,

“Beauty is truth, truth beauty,” – that is all

Ye know on earth, and all ye need to know.

Ο Άγγλος εδώ βιώνει με καθαρή ένταση, αν και ρωμαντικά, με την δική του ιδιοσυστασία, την συστατική ιδέα του κλασσικού Ελληνισμού, ενώ η ενεργός παρουσία της απουσιάζει από την Νεοελληνική πραγματικότητα. Γιατί να επιστρέψει τα γλυπτά του Παρθενώνα στην επίσημη Ελλάδα;

Ο γνήσιος Ελληνισμός ούτως ή άλλως ανήκει στον εκλεκτό του Απόλλωνα και στην ψυχή του λαού που τον γέννησε].

.

✱

Η μεταφυσική του Ελληνισμού είναι η μεταφυσική του Κάλλους. Και η τέχνη και ποίηση είναι η τέχνη και ποίηση της Μορφής του Κάλλους. Και η θεολογία του κλασσικού Ελληνισμού είναι Απολλώνια. Και η δεοντολογία είναι η δεοντολογία του «τέλους». Και το θεμελιώδες κίνητρο δράσης και πράξης ο Έρως του Κάλλους.

Με αυτά έχει λεχθεί το ουσιώδες. Δύσκολο να κατανοηθεί, αλλά όταν δια τριβής γίνει οικείο το αποξενωθέν οικείο, πάντα τα άλλα έπονται και αυτοδιαρθρώνονται και ολοκληρώνονται.



Με τον θάνατο της Ευρώπης, ο κόσμος θα αντιμετωπίσει πολυδιάστατη καταιγίδα ενεργοποίησης συσσωρευμένων ασταθειών του τεχνητού, τεχνολογικού πολιτισμού της. Το μόνο που μπορεί να ορθώσει τον άνθρωπο σε αυτήν την καταιγίδα είναι το Κλασσικό. Νευραλγικό πεδίο σε αυτήν την διαδικασία θα παίζει πάλι το κεντρικό σύστημα της ιστορίας. Το σύστημα αυτό, όντας το δυναμικότερο στην ιστορία, τείνει στην εκ νέου οργάνωσή του, και στην Τουρκία εκφράζεται με σιγουριά (φρόνηση, δύναμη, αποφασιστικότητα) αυτή η ροπή, αλλά χρειάζεται για να φθάσει το μέγιστο της ενεργείας του το οικείο του υψηλό πολιτισμικό παράδειγμα. Να τον δώσει, αυτό είναι το προφανές πεπρωμένο του Ελληνισμού. Στην Αμερική, ηγεμονικό πόλο του παγκόσμιου συστήματος εναπόκειται να ξαναβαπτισθεί στο πνεύμα των ιδρυτικών Πατέρων της και του Ποιητή της, και να κάνει τη Αυγούστεια Επανάσταση από το θνήσκον (του Ελληνιστικού, αντίστοιχα του Ευρωπαϊκού κόσμου) στο αεί νέον, ως φανέρωση αιωνιότητας, του Κλασσικού.