

## *Απόστολος Λ. Πιερρής*

# **Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΔΩΡΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ**

## **XX**

### *Η Δωρική Σπάρτη και η «Ωρα» του Ελληνισμού*

Το Δωρικό σπέρμα, κάτω από τη μεγαλειώδη και τελεσιουργό επιφάνεια του Ταϋγετου, ανάμνηση και ζωντανή παρουσία της ορεινής ουσίας των Δωριέων διαπλασμένης στην Πίνδο και τη Δωρίδα, γονιμοποίησε την εύφορη πεδιάδα του μέσου Ευρώτα, καθώς ανοίγεται προς νότο από τους τελευταίους λόφους στα προβούνια της ορεινής μάζας που ορίζει Αρκαδία και Λακωνία, και άρχισε τον κυρίως Ελληνισμό.

Το σπερματικό βίωμα του ατίθασου κάλλους της νεαρώδους ακμής δημιούργησε τη Μορφή, επιδεικτική προβολή της Αιωνιότητας στον Χρόνο, γυμνωτική φανέρωση του Απόλυτου στο γίγνεσθαι, ουσία και τέλος των όντων κατά το Φαίνεσθαι του Είναι. Και θεσπίστηκε το υπέρλαμπρο παιχνίδι του κάλλους ως κοσμική

τάξη – για κάθε «Κόσμο» της φύσης. «Κόσμος», τάξη, ρυθμός είναι **Μορφή**, δηλαδή εντελέχεια του όντος, η Ομορφιά (ευμορφία) της ύπαρξης.

**Η Μορφή κυριάρχησε παντός Ελληνισμού.**

Μορφή στον βίο της ανθρώπινης κοινωνίας: λατρεία της δύναμης και της γονιμότητας υπό την παντελή αιγίδα του Κάλλους, θρησκεία Ολυμπιακή και παιδεία γυμναστική εις απαρτισμό του τέλειου είδους, της ιδέας του ανθρώπου. Μορφή στην Πολιτεία, με τη Μεγάλη Ρήτρα που συνιστά την Πόλη. Μορφή στον μουσικό λόγο, με τη λυρική μελική ποίηση. Μορφή στην πλαστική και την αρχιτεκτονική με τη μνημειακή, τεκτονική δόμηση της αναπαράστασης του σώματος και της κτιριακής κατασκευής.

**Η Σπάρτη είναι η αρχή του Ελληνισμού – αρχή χρονολογική και ουσιολογική. Είναι και το τέλος του, η τελειότητα και το πέρας και το τέρας του.** Η νίκη της Σπάρτης επί των Αθηνών στον Μέγα Πόλεμο του Ελληνισμού είναι συμβολική. Επληρώθη ο χρησμός των Δελφών – σημαντική αναφορά του από τον ουσιολόγο («ρεαλιστή») Θουκυδίδη. Αμέσως πριν αρχίσει ο πόλεμος, έχοντας κρίνει ότι οι Αθηναίοι παρεβίασαν τις Σπονδές, οι Σπαρτιάτες ερωτούν τον ιδιαίτερο, αρχηγέτι θεό τους **αν θα είναι καλύτερο για αυτούς να πολεμήσουν :**

*αὐτοῖς μὲν οὖν τοῖς Λακεδαιμονίοις διέγνωστο λελύσθαι τε τὰς σπονδὰς καὶ τοὺς Ἀθηναίους ἀδικεῖν, πέμψαντες δὲ ἐς Δελφούς ἐπηρώτων τὸν θεὸν εἰ πολεμοῦσιν ἄμεινον ἔσται. ὁ δὲ ἀνεῖλεν αὐτοῖς, ὡς λέγεται, κατὰ κράτος πολεμοῦσι νίκην ἔσεσθαι, καὶ αὐτὸς ἔφη ξυλλήψεσθαι καὶ παρακαλούμενος καὶ ἄκλητος.*

Θουκυδίδης I, 118, 3

Ο Απόλλων επιμένει στην εποχή του, την Άνοιξη, στην ώρα του κάλλους του: στον αρχαϊκό κόσμο της επι-φάνειας, του πρωθηβικού παιχνιδιού. Επιμένει για τη Σπάρτη, υπέρ του αιώνιου νοήματος της

Σπάρτης, ακόμη και στην παρακμή της έγχρονης Σπάρτης. Η ιστορία του κυρίως Ελληνισμού τελειώνει για πρώτη φορά το 404 π.Χ., όταν η Αθήνα του Χρυσού Αιώνα ηττάται από τη Σπάρτη της Αρχαϊκής Περιόδου, η πραγματική εκείνη από τη φανταστική τούτη. Δεύτερη φορά τελεσίδικα περατούται και κλείνει το 335 π.Χ. με την καταστροφή των Θηβών, τρία χρόνια μετά τη μάχη της Χαιρωνείας (338 π.Χ.).

**Όλοι οι ουσιώδεις θεσμοί του Ελληνικού βίου που αποτελούν την ιδιοσυστασία της μοναδικής ταυτότητάς του είναι Σπαρτιατικής (καθαροδωρικής) καταγωγής, θεμελίωσης και μορφολογίας.**

Η γύμνωση και ο τύπος της ενδυμασίας.

Το γυμνάσιο και το συμπόσιο.

Το αγωνιστικό ιδεώδες της ζωής και η αριστεία.

Ο «θυμός» (η «τιμή» της υπερηφάνειας) του εσθλού. [Καλός καγαθός, όμορφος και ωφελιμοποιός, χρήσιμος επ' αγαθώ ως καλός. Γιατί αρετή (αραρίσκω) είναι η λειτουργική διάσταση της μορφολογικής αρμονίας (αραρίσκω, ταιριάζω)].

Οι εορτές των αθλητικών και μουσικών (ποιητικών και χορευτικών) αγώνων.

Η πολεμική ανδρεία, σύμφυτος προς την ορχηστική αριστεία και από του αυτού με εκείνη άνθους μορφολογικής τελειότητας καρπούμενη. (Η συναίσθηση του κάλλους συνιστά τον «θυμό» της υπερήφανης αξιοπρέπειας, τη ρωμαλέα ευαισθησία της παλληκαρήσιας «τιμής»).

Η θρησκευτική λατρεία δια «αγαλμάτων» (εφ' ος αγάλλεται θεός και άνθρωπος), αγαλμάτων ζώντων εν αγωνιστική και χορευτική επιδείξει κάλλους, αγαλμάτων τέχνης αφιερωματικών, ποίησης υμνητικών. (Τους εξαπολλωνισμένους Ολύμπιους λατρεύεις δια Απολλώνιου κάλλους. Από αυτό θέλγονται οι αιώνιοι και τέτοια

προσφορά ζητούν. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες και οι Λακεδαιμόνιες Γυμνοπαιδιές είναι εμβληματικές της νέας λατρείας).

Ο Δωρικός Έρως επί πάσι, Έρως Καλού αντί Γενετησίου Ενστίκτου. (Δεν παροχετεύεται για τον Ελληνισμό η Libido σε πνευματική δημιουργία υψηλού πολιτισμού. Αντιθέτως το ίδιο το ορμέμφυτο γέννησης είναι μια αυτόματη, κοινότερη λειτουργία της ίδιας αναγωγής στην αιωνιότητα που ενεργοποιεί πρωτίστως τη διαφανή ορμή προς το κάλλος, πρωταρχικό ιδίωμα του ανθρώπου ως πολιτισμικού ζώου).

Ο βασικός βιοτικός διαχωρισμός των φύλων (πλην τεκνογονίας, και αυτής ευγονικής), προς εντελέστερη ολοκλήρωση της οικείας τους φύσης. (Τα Σπαρτιατικά συσσίτια [«ανδρεία»] και τα Παρθένια του Αλκμάννα μαρτυρούν απ' αρχής για την διακεκριμένη ανάπτυξη άρρενος και θήλεος).

**Πάντα τα ιδιωματικά Ελληνικά είναι Δωρικά, και δη καθαρεύοντα Δωρικά, Σπαρτιατικά.**

Ο Κόσμος και η ιστορία είναι το παιχνίδι του Κάλλους εις επίδειξη αιωνιότητας στον χρόνο. Η ουσία του φαινομένου είναι η επιφάνεια της αιωνιότητας, η μορφή του Απόλυτου.

Ουσία δε του παιχνιδιού είναι η επίδειξη, ως χαρμοσύνη πληρότητας και ηδονή τελειότητας. Η συναίσθηση του σφύζοντος κάλλους της Μορφής εκφράζεται με το μείδισμα προσώπου και σώματος, το χαμόγελο της ομορφιάς. Ότι είναι το μείδισμα για τη στατική δυναμική της μορφής είναι το παιχνίδι για την ενεργητική κινητική της. Παιχνίδι είναι το μείδισμα στην ενέργεια του Κάλλους. Το μείδισμα της αιωνιότητας στο κάλλος ακόμη και μέσα στο πάθος του χρόνου.

*«Οὐ φροντὶς Ἴπποκλείδῃ».*

Η μέριμνα στον χρόνο για το μέλλον (πώς θα συνάψω την επόμενη μέλλουσα στιγμή στην παρούσα προηγούμενη) και η αγωνία του θανάτου (το νόημα της ζωής που προορίζεται να πεθάνει) συνιστούν για το Γερμανικό (και άρα Ευρωπαϊκό βίωμα) την υπαρξιακή ουσία του ανθρώπου **εξοιμμένου** στον Κόσμο (του Da-Sein), ο οποίος «Κόσμος» από διάκοσμος αρμονίας γίνεται χώρος και χρόνος, χάσκουσες ημιπραγματικότητες του Μηδενός που καταβροχθίζουν το Ον.

Για το Ελληνικό βίωμα κάθε Dasein είναι Μορφή του Sein. Αποτελεί προβολή του Είναι, και όχι απόρριψη. Το Απόλυτο δεσμεύει τις χωροχρονικές σχέσεις σε μια Μετρική (αναλογιών μερών και όλου, εξελίξεων ανάπτυξης και ολοκλήρωσης) που καθιστά τον χωροχρόνο κάτοπτρο της τελειότητας του Είναι, πεδίο Επι-φάνειας του Απόλυτου στο κάλλος της ύπαρξης. Ο Κόσμος είναι «κόσμος» εναρμόνιας τάξης και ρυθμού γιατί είναι το ανέμελο παιχνίδι του Κάλλους, το χαμογελαστό βασίλειο του πρωθήβη Άνακτα.

Το νεαρό ζώο παίζει στον οργασμό της ακμής του, «ωραίο» στην «ώρα» του. Το κάλλος ανήκει στην «ώρα» της εφηβείας, στην άνοιξη του Κόσμου μέσα στο νεαρώδες ον. Ο πρωθήβης Απόλλων είναι το αιώνιο Έαρ, στην υπέρτατη μορφή με την οποία το Απόλυτο αποκαλύπτεται εν χώρω και χρόνω – οντολογικές συνθήκες της φανέρωσής του (αντί να είναι εποπτικές μορφές του Υποκειμένου).

Υπάρχει μεταφυσική αναγκαιότητα στον ανθρωπομορφισμό των Ελληνικών θεών, σε κάθε θεανθρωπισμό. Ο Χριστιανικός Θεάνθρωπος καθώς και η Τριαδικότητα του Θεού είναι απαιτήσεις του Ελληνισμού σε μια μονοθειστική θρησκευτικότητα.

**Η ώρα του Κάλλους, η εποχή της Άνοιξης, ο καιρός του Έρωτα, εκφράζονται με το θεϊκό ασκίαστο παιχνίδι, με τραγούδι και χορό, με**

παντελή αρμονία, με εκτυφλωτική διακόσμηση ομορφιάς στην  
άνθιση της ύπαρξης.

Ου φροντίς.

\* \* \*

Στο ακραίο πάθος του Μεσολογγιού, η Άνοιξη οργιάζει. Οι ήρωες  
εξαιωνίζονται την τελευταία νύχτα, κατάκοποι και πεινασμένοι, πολύ  
δυνατοί για να ελπίζουν.

...Οι ήρωες είναι ενωμένοι, και μέσα τους, λόγια λένε

για τήν αιωνιότητα, πού μόλις τὰ χωράει·

στά μάτια καί στό πρόσωπο φαίνοντ' οί στοχασμοί τους·

τούς λέει μεγάλα καί πολλά ή τρίςβαθη ψυχή τους.

ἀγάπη κι ἔρωτας καλοῦ τὰ σπλάχνα τους τινάζουν·

τὰ σπλάχνα τους κι ή θάλασσα ποτέ δέν ήσυχάζουν·

γλυκιά κι ἐλεύθερ' ή ψυχή σά νά 'τανε βγαλμένη,

κι ὑψώναν με χαμόγελο τήν ὄψη τή φθαρμένη.

Δ. Σολωμός, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, Σχεδιάσμα Β, Απόσπασμα

9.4-10

Ωρχούνται Ἐρωτας και Απρίλης στην εαρινή χαρά του κάλλους  
όταν φανερώνεται ο Ανθός του Κόσμου:

Ἔστησ' ὁ Ἔρωτας χορὸ με τὸν ξανθὸν Ἀπρίλη,

κι ή φύσις ἤβρε τήν καλή καί τή γλυκιά της ὥρα,

καί μες στή σκιά πού φούντωσε καί κλειῖ δροσιές καί μόσχους

ἀνάκουστος κιλαηδισμός καί λιποθυμισμένος.

Νερά καθάρια καί γλυκά, νερά χαριτωμένα,

χύνονται μες στήν ἄβυσσο τή μοσχοβολισμένη,

*καὶ παίρνουνε τὸ μὸσχο τῆς κι ἀφήνουν τὴ δροσιά τους,  
κι οὐλα στὸν ἥλιο δείχνοντας τὰ πλούτια τῆς πηγῆς τους,  
τρέχουν ἐδῶ, τρέχουν ἐκεῖ, καὶ κάνουν σὰν ἀηδόνια.*

Δ. Σολωμός, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, Σχεδιάσμα Γ, Απόσπασμα  
6.1-9

Την ἄλλη στιγμή ἐρχεται ἡ σφαγή καὶ ὁ οδυρμός.

Ου φροντίς.

\* \* \*

Τὴν ἀπόλυτη ἡγεμονία τοῦ κάλλους στοῦ υπαρξιακό βίωμα τοῦ Δωρισμοῦ, τοῦ οὐοῦο συνεπήρε τα Πελασγικά, Ἰωνικά, Αχαϊκά καὶ Αιολικά φύλα καὶ δημιούργησε τὸν Ἐλληνισμό, ἐκτυφλωτικά ἐντυπωσιάζει στὴν μαγεμένη ψυχὴ μὴ Ἐλεγεῖα τοῦ Τυρταίου.

Στο πρῶτο μισό τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ. διεγείρει με τα ποιητικά θούρια τοῦ τοῦς νεαροῦς Σπαρτιάτες στὸν κρίσιμο γὰ τὴν Σπαρτιατικὴ ἀνοδο στὴν κορυφὴ Β' Μεσσηνιακό πόλεμο. Καὶ τοῦς καλεῖ στὸν ἡρωισμό τοῦ κάλλους τοῦς, στὴν ἀπόδειξη τῆς ρώμης τοῦς, στὴν ἐπίδειξη τῆς τελείας ἀρετῆς τοῦς, νὰ μένουν ἐδραῖοι στὴ στάδην οπλιτικὴ μάχη ἐναντι παντός κινδύνου ἀσχέτως ποσοῦ καὶ ποιού τοῦ ἐχθροῦ. Νὰ μὴν εγκαταλείπουν τοῦς συζυγούντες μεγαλύτερους στὴν ἡλικία πολεμιστὲς πληγωμένους, τρεπόμενοι εἰς φυγὴν δια φόβον.

Ἡ εἰκόνα ποῦ περιγράφει ὁ Τυρταῖος εἶναι συγκλονιστικὴ. Ὁ ἀμυντικός οπλισμός τοῦ βαρέος στρατιώτη ἦταν, πλην τῆς ἀσπίδας, χάλκινος θώρακας ποῦ κάλυπτε πλάτη καὶ στέρνο (χωρὶς χιτῶνα ἀπό μέσα) με μέρος τῆς κοιλιάς, ἀλλὰ περατούτο στὴ μέση περίπου κάτω ἀπό τὸν ομφαλό, γὰ νὰ μὴν ἐμποδίζει τὴν ἐλαστικὴ κινητικότητα τοῦ πολεμιστή.

[Cf. τα ορειχάλκινα ειδώλια των οπλιτών στο Βερολίνο, K.A. Neugebauer, *Katalog der Statuarischen Bronzen im Antiquarium*, Band I, *Die Minoischen und archaisch Griechischen Bronzen*, Tafeln 21; 30; 40. Επίσης Chr. Zervos, *L' Art en Grèce*, Abb. 76-79. Ένα ορειχάλκινο ειδώλιο στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών cf. R. Nierhaus, *Eine frühgriechische Kampfform*, *Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts*, Band 53/1938, pp. 90-113, Abb. 1 και p. 91 n. 6].

Λόγω αυτής της αμυντικής θωράκισης του οπλίτη, ο αντίπαλος για να τον πληγώσει αποφασιστικά στόχευε με τη λόγχη ή το ξίφος ή ψηλά στον λαιμό μεταξύ περικεφαλαίας και θώρακα ή το ελεύθερο κατώτατο μέρος της γαστέρας όπου τα αιδοία. Πολλές παραστάσεις αγγειογραφιών δείχνουν τη σκηνή, παραδείγματα και κατάλογο δείτε στο έργο του Nierhaus. Χαρακτηριστικό της συχνότητας της πραγματικής σκηνής είναι ότι παρίσταται και όταν αργότερα οι οπλίτες ζωγραφίζονται τελείως γυμνοί (πλην περικεφαλαίας και ασπίδας), όπως στην ερυθρόμορφο φιάλη, Nierhaus, *op.cit.*, Abb. 10, οπότε δεν έχει λόγο η προσβολή ειδικά της ηβικής χώρας, ει μη μόνον συμβολικώς δια τη φαλλική γενναιότητα. (Η συνηθέστερη βέβαια καιρία πληγή, στην περίπτωση εικονιζομένων τελείως γυμνών και αθωράκιστων στο σώμα οπλιτών, είναι στο στήθος).

Ο Τυρταίος αποκαλυπτικά και εκπληκτικά περιγράφει με πάθος την εικόνα ενός μεγαλύτερου άνδρα που κείται πεσμένος στο έδαφος αποπνέων τη ζωή, κρατώντας με τα χέρια τα πληγωμένα αιμάσσοντα αιδοία του, αντιπαραβάλλοντάς την προς την αντίστοιχη νεαρώδους ακμάζοντος. Για τον ηβώντα τα πάντα είναι καλά, όμορφος και νεκρός γυμνός πληγωμένος οπουδήποτε:

Ω νέοι, ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες,  
μηδὲ φυγῆς αἰσχροῆς ἄρχετε μηδὲ φόβου,  
ἀλλὰ μέγαν ποιεῖσθε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν,  
μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι·



τοὺς δὲ παλαιότερους, ὧν οὐκέτι γούνατ' ἔλαφρά,  
 μὴ καταλείποντες φεύγετε, τοὺς γεραιούς.  
 Αἰσχροὺν γὰρ δὴ τοῦτο μετὰ προμάχοισι πεσόντα  
 κείσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον  
 ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον  
 θυμὸν ἀποπνεύοντ' ἄλκιμον ἐν κονίῃ,  
 αἵματόεντ' αἰδοῖα φίλαισ' ἐν χερσίν ἔχοντα –  
 αἰσχροῖα τὰ γ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν –  
 καὶ χροῖα γυμνωθέντα· νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν,  
 ὄφρ' ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχη·  
 ἀνδράσι μὲν θνητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξὶ  
 ζωὸς ἐών, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών.  
 Ἀλλὰ τις εὖ διαβάς μενέτω ποσὶν ἀμφοτέροισι  
 στηριχθεὶς ἐπὶ γῆς, χεῖλος ὁδοῦσι δακῶν.

Τυρταίος Fr. 7 Prato

Το πρακτέον ορίζεται από την αισθητική. Η δεοντολογία (δεν λέγω ηθική γιατί αυτή είναι θέμα έξης) δομείται κατά το δίπολο όμορφου – άσχημου (καλού – αισχρού). Η αιδώς που καθορίζει την συμπεριφορά του εσθλού ήδη στον Όμηρο είναι η ντροπή του καλού για το άσχημο. Αισχρή είναι η δειλία στην στιβαρή ακμή του κάλλους. Αισχρή είναι η εγκατάλειψη του πρεσβύτερου εταίρου στην μάχη. Αισχρο είναι το θέαμα του γυμνού βαρεια πληγωμένου στην ήβη και την κάτω κοιλία μεγαλύτερου άνδρα. Ενώ τίποτα δεν αφαιρεί το κάλλος από την σφριγώσα τελειότητα της ανδρότητας στην ώρα της ακμής της, στο άνθος της ύπαρξης. Στους νέους όλα ταιριάζουν όσο έχουν το αγλαό άνθος της ερατής ήβης. Ακόμη και ο θάνατος. Είναι καλό θέαμα ο όμορφος νέος κείμενος νεκρός στην πρώτη γραμμή της φοβερής μάχης. Και έτσι ο πεσών εξαιωνίζεται στην παντέλειά του επί του επιτύμβιου μνημείου του. Είναι καλό το τέλος

του Κλέοβι και του Βίτωννα: και έτσι δοξάζονται στα αγάλματα των Δελφών με ένα μαρμάρεο ύμνο κάλλους.

[Τα φαιδρά καμώματα νεωτερικών στην ερμηνεία του Τυρταιικού αποσπάσματος περιγελών αντιπαρέρχομαι].

\*\*\*

Σε έναν ρωμαλέο αν και αδρότερο Αττικό κάνθαρο της Γεωμετρικής εποχής (Κοπεγχάγη), παριστάνεται όλη η πολυειδία της ύπαρξης, χαρωπή και φοβερή συνάμα.

[Cf. W. Hahland, *Zu den Anfängen des attischen Malerei*, in *Corolla Curtius*, Band I pp. 121-131, Band II, Tafeln 42-43].

Οι παραστάσεις καταλαμβάνουν δυο οιονεί ζωφόρους στις πλευρές μεταξύ των λαβών, συνιστούν δε μια συνέχεια. Στη μια (Tafel 43) εικονίζονται, από αριστερά προς δεξιά, κατά διαδοχή, γυμνοί,

(α) ένας οπλισμένος με είδος πέλεκυ και έτοιμος για δράση (να λάβει μέρος στον πολεμικό χορό ή να επιτεθεί;) παρακολουθών δυο εραλδικά αντικείμενους και ορχούμενους κάποιον πυρρίχιο χορό οπλίτες φέροντες στο ένα χέρι μεγάλη οκτώσχημη «Βοιωτική» ασπίδα και στο άλλο δυο δόρατα (ο αριστερός παρίσταται λαθεμένα καθώς η ασπίδα είναι και αυτού προς τον θεατή, καλύπτουσα το σώμα του ως μη έδει).

(β) στο κέντρο δυο πύκτες αγωνιζόμενοι

και (γ) μια ομάδα 4 νεαρών, εκ των οποίων ο πρώτος παίζει τη μεγάλη λύρα, ο δεύτερος κάνει τη γνωστή φιγούρα ψηλού πηδήματος με τα πόδια να χτυπούν τους γλουτούς, ενώ οι δυο τελευταίοι κρατούν τον ρυθμό χτυπώντας παλαμάκια.

Στην άλλη πλευρά πάλι (Tafel 42),

(α) αριστερά εικονίζεται στην ίδια στάση ετοιμότητας ο με τον πέλεκυ οπλισμένος άνδρας, εδώ επιδιώκοντας να αρπάξει από μια αντιστεκόμενη γυναικεία μορφή έναν μακρύ κλάδο μάλλον φοίνικα που εκείνη τον κρατεί επίμονα και με τα δυο της χέρια (τέτοιοι κλάδοι απαντούν συχνά και συνηθέστατα σε ορχηστικές καταστάσεις, με χορούς όπως οι δημοτικοί, όπου κάθε δυο συνεχόμενοι χορευτές κρατούν από κοινού έναν κλάδο – φαίνεται να συνδέονται με την Δήλια όρχηση) – πρόκειται ίσως για σκηνή βιασμού;

(β) δυο μονομάχοι όπου ο ένας πληγώνει με ξίφος τον άλλο στο στήθος ενώ εκείνος κατευθύνει το ξίφος του προς τα αιδοία του πρώτου ταυτόχρονα πιάνοντας με το άλλο χέρι το άλλο χέρι του άλλου (πάλι εδώ εσφαλμένα ο δεξιός μονομάχος μοιάζει σαν να κρατάει το ξίφος με το αριστερό χέρι).

(γ) δυο λιοντάρια εραλδικά τοποθετημένα κατασπαράσσουν έναν οπλίτη τον οποίο έχουν σηκώσει στον αέρα· ο οπλίτης έχει ήδη αποκεφαλισθεί ενώ ένα διαμπερές βέλος μάλλον διατρέχει τον κορμό του ψηλά στο στήθος, δείχνεται από την πλάτη προς εμπρός· εναλλακτικά αλλά λιγότερο πιθανώς μπορεί το όπλο να είναι ξίφος ανηρτημένο από τους ώμους του· και (δ) στην τελευταία σκηνή άνδρας παίζει τη λύρα ενώ δυο υδροφόροι γυναίκες με υδρίες επί κεφαλής, χορεύουν κρατώντας τους κλάδους φοίνικα και πιασμένες χέρι-χέρι.

Ο τεχνίτης κάνει λάθη όπως επεσήμανα, αλλά έχει ρωμαλέα γραμμή, επιτυχή σύνθεση και άψογη Γεωμετρική διακοσμητικότητα με ζωντάνια στην παράσταση των εικόνων του.

**Όλη η μαγευτική πολυσχιδής εικόνα της ζωής στη συνέχεια του διήκοντος νοήματος των γιγνομένων – το θαύμα της ύπαρξης.**

**Πολεμικός χορός και εφεδρεύων για συμμετοχή ή επίθεση – αθλητικός αγών – επιδεικτική λυρική όρχηση, και πάλι από την άλλη πλευρά βιασμός – μονομαχία θανατηφόρα – άγριος ιερατικός**

διαμελισμός από τα ζώα του Πρωθήβη Ανακτα – πανήγυρις εορτή με μελικό χορό.

Το ηδονικό και φοβερό Παιχνίδι της Ζωής, απόδειξη Κοσμικής Τάξης: η Αρμονία της ύπαρξης ως νόμος Βασιλέως Πρωθήβη Παίζοντος. Ο Διόνυσος (κάνθαρος είναι το αγγείο) ως alter ego του Απόλλωνα.

Με αυτό και το επόμενο αγγείο καθίσταται φανερή η συναρπαγή ενωρίς του Ιωνικοπελασγικού φυλετικού στελέχους της Αττικής από το Δωρικό πνεύμα και τον Δωρικό έρωτα του καλού.

[Προσπάθεια να ερμηνευθεί η εικονογραφία ως ταφικού συμβολισμού στο πρότυπο των επιτύμβιων μνημειακών με σκηνές πρόθεσης νεκρού αποτυγχάνει του ολοσχερέστερου σκοπού του νοήματος ζωής και θανάτου που αδρά εκφράζει το αγγείο].

\*\*\*

Από τις πρώτιστες σωζόμενες επιγραφές είναι η χαραγμένη σε έξοχης φόρμας και διακόσμησης οينوχόη από το Δίπυλο, ώριμης γεωμετρικής εποχής, τρίτο τέταρτο του 8ου π.Χ. αιώνα.

[Έγχρωμες φωτογραφίες του αγγείου με την επιγραφή, M. Guarducci, *L' epigrafia greca dalle origini al tardo impero*, Tav. II. V. Inscriptiones Graecae I, Fr. H. de Gärtringen (ed.), *Inscriptiones Atticae Euclidis Anno Anteriores*, No. 919. P.A. Hausen, *Carmina Epigraphica Graeca Saeculorum VIII-V a.Chr.n*, No. 432].

Η επιγραφή είναι γραμμένη από δεξιά προς αριστερά, αρχίζοντας μετά τη λαβή του αγγείου, το Α είναι πλάγιο όπως το Φοινικικό. Πρόκειται για την απαρχή της γραφής στο νέο αλφάβητο, όπως δηλώνουν και μερικές ασυνέπειες. (Π.χ. το σπαστό ιώτα και το ορθό λάμδα δεν είναι αττικά).

*hòs nŷn òρχηστον πάντων ἀταλότατα παίζει*

+τοτοδεκ.λμιν +

[ὅς νŷν òρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει, Ὅποιος ἀπὸ ὅλους τοὺς ορχηστῆς τώρα παίζει ἀπαλότατα (με λεία κίνηση συνεχούς καμπύλης)...

Ὅτι ἀκολουθεῖ εἶναι δυσερμήνευτο, ἐνῶ τα γράμματα εἶναι σίγουρα πλην τοῦ πέμπτου ἀπὸ το τέλος καὶ λιγότερο τοῦ τέταρτου καὶ ὀγδοῦ, ἡ ἐπιγραφή δε περατούται με το τελικό Ν ἀφοῦ μένει χῶρος κενός μετὰ. Τοῦ τότε (αυτοῦ αὐτό ἐδῶ) ἢ τοῦτο δε... πιθανόν ἀρχίζουν τὴ δεύτερη φράση (το πρῶτο καλύτερα, γιατί πρὶν τον πέμπτο αἰῶνα το «τοῦτο» γράφεται καὶ με Υ).

Ὁ πρῶτος στίχος εἶναι ἐξάμετρο δακτυλικό. Οἱ προτάσεις γιὰ τὴν καταγραφή καὶ ἐρμηνεία τοῦ δευτέρου τόσες ὅσοι λόγιοι ἀσχοληθέντες, πάσες θολές ἕως γελαστικές.

Πιθανῶς πρόκειται γιὰ βραβεῖο τοῦ καλύτερου χορευτῆ, ὁ ὁποῖος το πήρε στον τάφο του. Το κάλλος τοῦ ἀγγείου ἀφιερωμένο στὴν ορχηστική τελειότητα τῆς ἐπίδειξης τῆς σωματικῆς Μορφῆς.

Σύγχρονες πρὸς τὴν Ἀττική ἐπιγραφή αὐτὴ εἶναι οἱ ἀρχαιότερες ἀπὸ τὶς περιβόητες ἐπιγραφές ἐπὶ βράχων στὴ Δωρική ἀρχαία Θήρα, στον χῶρο μετὰξὺ τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἀπόλλωνος Καρνείου καὶ τοῦ Γυμνασίου, περὶ τὴ χορευτικὴ ἐξέδρα τεχνουργηθεῖσα ἐπὶ μνημειακοῦ ἀναλημματικοῦ τοίχου. Στὶς ἐπιγραφές πλην τῶν ἀρσενικῶν ἐρωτικῶν ἀσέμνων ἀνδραγαθημάτων καὶ τοῦ κάλλους τῶν Δωριέων νεαρῶδων καταγράφεται ὅλως ἰδιαιτέρως καὶ ἡ ορχηστική δεινότης τῶν.

*Ἐνπεδοκλῆς ἐνεκόπτετο τᾶ(ι)δε κωρκ(η)ε(ι)το*

*μὰ τὸν Ἀπόλ(λ)ω*

IG XII, 3 No. 536 (Fr. H. de Gärtringen).

(Ἐμπεδοκλῆς ἐνεκόπτετο τᾶδε κωρχεῖτο (καὶ ὠρχεῖτο) μὰ τὸν Ἀπόλλωνα. τᾶδε Δωρικό γιὰ το τῆδε, ἐδῶ χάμου. Καλύτερα ἔτσι παρὰ «τάδε», αὐτές

εδώ τις γραφές. Εγκόπτω *sensu obsceno*, σκάβω, εγκολάπτω, ενοφθαλμίζω, εμφυτεύω – μεταφορικότερο του πανταχού παρόντος στις επιγραφές «οΐφω», «πηδάω». Ο Εμπεδοκλής όμως τα έκανε όλα χορευτικά, μα τον Απόλλωνα, σε μια έξοχη πολυσημαντική.

Τον συνδυασμό καταδεκτικής ερωτικής προσήνειας και ορχηστικής αρετής επαινεί άλλη επιγραφή:

*Βάρβακς ὀρχηϊταί τε ἀγαθῶ[ς] ἐδίδο [τε π]ο[τ]α[ν]ῆ*

IG XII, 3 No. 543

[Βάρβαξ ὀρχηϊταί τε ἀγαθῶς, ἐδίδου τε προσηνῆ. Οι συμπληρώσεις στο τέλος είναι του Kaibel. ποτανής = προσηνής, παρείχε εαυτόν εις ερωτικήν χάριν. Ησύχιος s.v. Βάρβαξ· ἱέραξ παρὰ Λίβυσι (? Εννοεῖ ἴσως του Κυρηναίου, ἀποίκους μάλιστα της Θήρας). Γεράκι πάντως ο νεαρός. Δυο ονόματα εγκολάπτονται στον βράχο ἄνω και κάτω της επιγραφῆς ...ατοκλ[ῆ]ς και Ἀστυόφης, ο ἕνας εκ των οποίων είναι ἴσως το Γεράκι και ο ἕτερος ο ἱερακιζόμενος, ἢ, εναλλακτικά, πρόκειται για δυο θαυμαστές του Βάρβακος. – Cf. *Ετυμολογικόν Μέγα* s.v. *Βαβάκτης. ὀρχηστής, λάλος, μανιώδης, βακχευτής. Λέγεται δὲ καὶ ὁ Πάν:*

*χαῖρ' ὦ χρυόκερως βαβάκτα κήλων,*

*Πάν*

Ο μανιώδης και ακρατής (βαβάκτης, v. Φώτιος, *Λεξικόν*, s.v. *βαβάκτης*), αναιδής (v. *Ετυμολογικόν Μέγα*, s.v. *βάβαξ*), μεγαλομερής κατά την φύσιν, με την τεράστια μάνικα (κήλων), ο Παν. Cf. Αρχίλοχος, Fr. 32 Diehl: *κατ' οἶκον ἐστρωφᾶτο μισητὸς βάβαξ* (μισητός ἢ μίσητος, ο κατωφερής ἄσεμνος και ηδυπαθής). V. Apostolos L. Pierris, *The Emergence of Reason from the Spirit of Mystery*, vol. I, *Religion and Mystery*, pp. 263-5].

Σε ἄλλη πάλι επιγραφή ανυμνεῖται:

*Εὔμηλος ἄριστος ὀρκ(η)εστά(ς)*

(IG XII, 3 No. 540 II)

Τη χορευτική φιγούρα που περιλαμβάνει η παράσταση της Αρμονίας του «Κόσμου» στη Γεωμετρική Αττική οινόχρηστη, αποσαφηνίζει σχεδόν 200 χρόνια αργότερα ένας αρχαϊκός Κορινθιακός αρύβαλλος (!) από τις αρχές του 6ου π.Χ. αιώνα. (Έγχρωμη φωτογραφία στην Guarducci, *op.cit.*, Ταν. III). Εδώ μουσικός παίζει τον δίαυλο και ο εξέχων έφηβος πηδά ψηλά με τα χέρια υψωμένα και τα πόδια να φτάνουν τους γλουτούς, ενώ τρεις άλλοι νεαροί έπονται, ο χορός που παρακολουθεί την επιδεικτική δεξιοτεχνία του «προχορευόμενου». Επιγραφή ονοματίζει τον αυλητή: Πολύτερπος – επαγγελματικό όνομα. Και περίτεχνα περιβάλλουσα τον πρωτοχορευτή και τον χορό ελισσόμενη άλλη επιγραφή μας πληροφορεί:

Πυρΐας προχορευόμενος· αὐτο δὲ Φοι ὄλπα.

[Πυρΐας προχορευόμενος· αὐτοῦ δὲ οἱ ὄλπα, λαμβάνοντας την προσωπική αντωνυμία οἱ ως γενική, πράγμα σπανιότερο ἀντί της συχνῆς δοτικῆς. Δὲν αποκλείεται νὰ πρέπει νὰ ἐννοήσουμε ἐναλλακτικὰ τὴν φράση ὡς “αὐτῶ δὲ οἱ ὄλπα”, σὲ αὐτὸν δὲ τὸν ἴδιο ἀνήκει ἡ ὄλπη. Εἴτε γενική εἴτε δοτικὴ τὸ “αὐτο δὲ Φοι” εἶναι ἐμφατικό: αὐτοῦ τοῦ ἴδιου εἶναι ἢ σὲ αὐτὸν τὸν ἴδιο ἀνήκει. Ὀλπα εἶναι τὸ ὄνομα τοῦ ἀγγείου ποὺ γενικὰ ὀνομάζεται ἀρύβαλλος, ὅπου ἐτίθετο τὸ ἀρωματικό ἔλαιο γιὰ τὶς ἐπαλείψεις τῶν γυμναζομένων. Δικὴ τοῦ εἶναι ἡ ὄλπα, τοῦ Πυρΐα ποὺ πρῶτευσε στὸν χορό, ὅπως ὁ Ἰπποκλείδης τῆς Ἡροδότειας ἱστορίας. Τὸ βραβεῖο τῆς πρωτιάς τὸ πήρε, ἔστω καὶ χωρὶς γάμο!

[Hansen, *op.cit.* No. 452; R. Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, COR 17].

[Πολὺς νεωτερικός καυγὰς ἔχει διαδραματισθεῖ καὶ ἐδῶ γιὰ τὸ τίποτε].