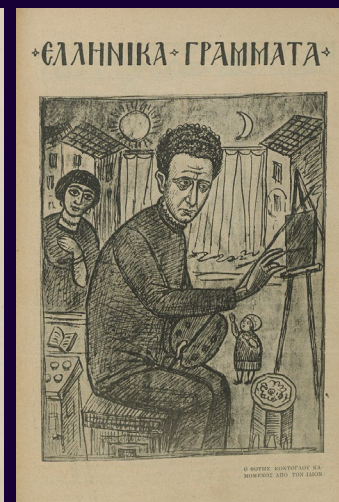
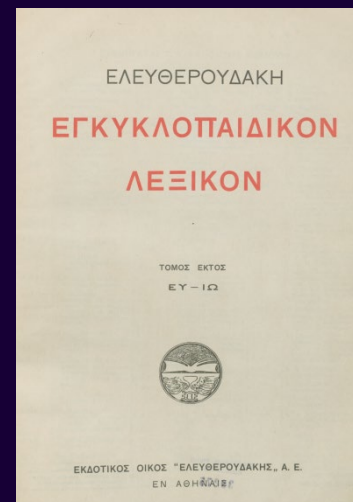
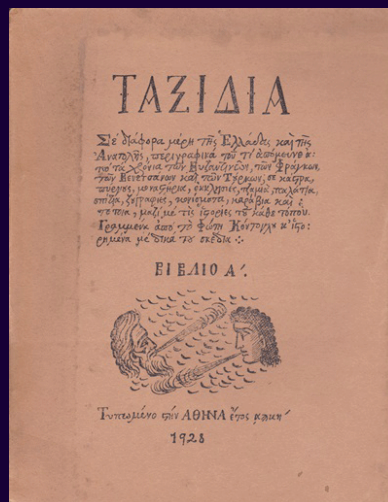
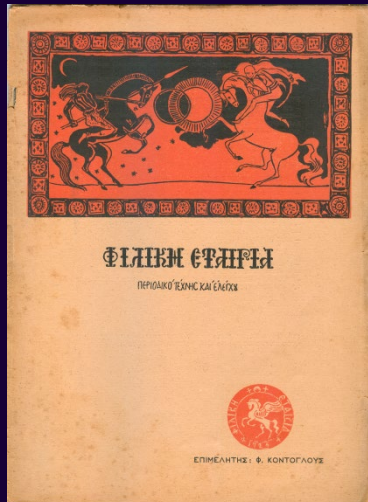
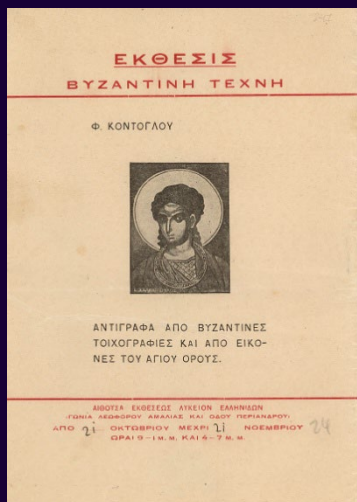


ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ  
ΗΜΕΡΙΔΑ ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΗ ΣΤΟΝ ΦΩΤΗ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ

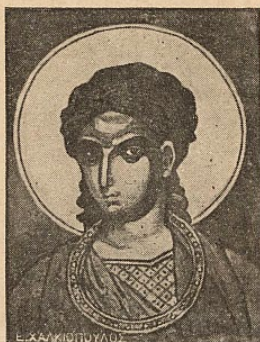
ΕΥΓΕΝΙΟΣ Δ. ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ – Ι.Μ.Σ.-Ι.Τ.Ε.

Οι αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις  
του Φώτη Κόντογλου τα χρόνια 1923-1934.



## ΕΚΘΕΣΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ



ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΑΠΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ  
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΑΠΟ ΕΙΚΟ-  
ΝΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ.

ΛΙΘΟΥΣΑ ΕΚΘΕΣΕΩΣ ΛΥΚΕΙΩΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ  
(ΓΩΝΙΑ ΛΕΩΦΟΡΟΥ ΑΜΑΛΙΑΣ ΚΑΙ ΟΔΟΥ ΠΕΡΙΑΝΑΡΟΥ)  
ΑΠΟ 21 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΜΕΧΡΙ 21 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 24  
ΩΡΑΙ 9-1 Μ. Μ. ΚΑΙ 4-7 Μ. Μ.

σπάνια πράγματα τὸ νὰ τύχη κανένας ἔργα τεχνουργημένα μὲ  
μιὰ τέτοια ζωγραφικὴ σοφία, καὶ γιομᾶτα ἀπὸ τόσο ἐντονο ρυθμό.

Μὲ ζωηρὴ λοιπὸν συγκίνησι μὲρὸς στὰ κορυμμένα καὶ  
ἄγνωστα αὐτὰ καλλιτεχνήματα, καταπιάστηκα μὲ τὶς ταπεινὲς  
δυνάμεις μου νὰ ξεσηκώσω ὅ,τι μπόρεσα. Καὶ συχνὰ βρέθηκα  
στὴν ἀνάγκη νὰ κάνω ἕνα εἶδος ἀνασύνθεσι, γιὰτι πολλὲς  
ἀπ' αὐτὲς τὶς θαυμαστὲς τοιχογραφίαι εἶνε σβυσμένες καὶ δλωτέλα  
ἄξεδιάλυτες. Μὰ ὁ θερμὸς πόθος μου νίκησε, καὶ κατάφερα νὰ  
κρατήσω στὸ χαρτὶ σχεδὸν ἄρτια, ἔργα, ποὺ τὰ τρία τέταρτά τους  
μονάχα ἀπ' τὸ ρέστο μπορεῖ κανένας νὰ τὰ ὑποδέσῃ.

Μ' ἀφτὰ ὅλα τὰ λόγια δὲ θέλω νὰ δώσω στὴ δουλειά μου  
ἀξία μεγαλύτερη ἀπ' ὅση ἔχει. Ἡ πρόθεσή μου εἶνε νὰ δείξω  
πὺς δὲ ξεσήκωσα ἀπλᾶ τὰ ὄρατα αὐτὰ χειροτεχνήματα, παρὰ  
πὺς τὰ διερμήνευσα.

Δὲν εἶμαι οὔτε ἀρχαιολόγος οὔτε κοπίστας, — ποτὲς δὲν  
σπούδασα μιὰ τέτοια ἐπιστήμη εἴτε μιὰ τέτοια τέχνη. Αὐτὲς τὶς  
ζωγραφίαι τὶς πλησίασα μ' ἕνα αἰσθημα, ποὺ χωροστῆται σὲ μιὰ  
ἰδιοσυγκρασία πλάσμενη ἀνάλογα μὲ τοῦ Βυζαντινοῦ, καὶ σὲ μιὰ  
αὐστηρὴ Χριστιανικὴ ἀγατροφή.

Ὅλες αὐτὲς τὶς μέρες ποὺ δούλεψα, ἡ ἀρχὴ μου βρισκότανε  
σ' ἕνα θεϊκὸ μεθῶσι. Ναι, — ἡ καρδιά μου καιρότανε, τὰ χέρια  
μου τρέμανε ὅταν κατάφερα νὰ πιάσω μιὰν ἀπιαστὴ ἔκφρασι ἢ  
ἀρμονία ποὺ ἔβγαινε ἀπὸ τὰ μάτι, ἀπὸ μιὰ πτυχὴ, ἀπὸ μιὰ  
χειρὸνομία, ἀπ' τὴ λαγερὰδα μιᾶς κορμοστισιάς. Μιὰ κἄν στιγμὴ  
δὲν ἔβγην ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐκστάσι, ἢ εὐτυχία μου, ἢτανε  
ἀπερίγραφη ὅσο συλλογίζομου πὺς ἔλαχε σὲ μένα ὁ κλῆρος νὰ  
περισώσω αὐτὰ τὰ παλιὰ πράγματα, ποὺ μέσο τους ἐπικοινωνοῦμε  
μὲ ψυχρὲς γιομᾶτες ἀπὸ ἕνα αἰσθημα, τόσο βαθὺ καὶ τόσο ἰδιαιτερο.

Κάθε φράσιν ποὺ ξεσκάλεζα σὲ μιὰ σκοτεινὴ καὶ ξεχασμένη  
κόχη, γὰτι σκεπασμένο ἄπ' αὐτὲς ἀράγες, εἴτε μέσο στὴ  
μουχλιασμένη πρόθεσι κανενοῦς κοιμητηρίου, εἴτε ἀπ' αὐτοῦ σὲ  
σκοτισμένο ἀρτοφόριδ μέσο σὲ κάποιον ἔρημο κἀθισμα ποὺ



ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ ΣΥΡΟΥ. ΜΟΝΗ ΙΒΗΡΩΝ

ΑΝΤΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΣΥΝΘΕΣΗ Φ. ΚΟΝΤΟΛΟΥ

**Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ ΣΥΡΟΥ** είναι ξανασυνθεμένη άπόνα μικρό εικόνη-σμα σε σανίδι. Στο πρωτότυπο παριστάνονται μαζεμένα περισσότερα από δέκα πρόσωπα· στην αντιγραφή άπλοποιήθηκε ή βαριά σύνθεσή του, κρατηθήκανε μόνο τά καλύτερα κομμάτια, και δεθήκανε με τρόπο πού νά πειθαρχούνε περισσότερο στο σύνολο. Ή έκφραση τονίστηκε, οί χειρονομίες ζωηρέψανε, τό τοπίο άπλοποιήθηκε.

Ίσως πολλοί νά μή βρίσκουνε σωστό τό νά διερμηνεύεται κατά τούτον τόν τρόπο ένα έργο. Μά ίσως νά μήν έχουν δίκιο: ή συμπλήρωση ή ή άνασυγκρότηση είναι πολλές φορές άπαραίτητη για έργα πού δέν είναι ισορροπημένα, για έργα δηλαδή στά όποία ή σύνθεση δέν είναι ανάλογη με τήν έχτέλεση, ή ή έχτέλεση με τήν πνοή πού κλείνουν. Αυτό συμβαίνει συχνά στους Βυζαντινούς, όπως σε κάθε τέχνη παραδόσεως. Ο άνασυνθέτης όμως ή ο διερμηνευτής πρέπει νά κατέχη όλότελα τήν αισθητική και τήν τεχνική τών έργων πού συμπληρώνει, ώστε ή έργασία του νά μήν είναι άδθαίρετη, παρά νά τελειοποιή εκείνο πού ύπάρχει στο έργο, όχι πιά με δικά του στοιχεία, μά με στοιχεία και συμπεράσματα πού έβγαλε άπ' τή μελέτη τής ίδιας εκείνης τέχνης.

Τό πλάνισμα αυτό βραίσκεται στο Μοναστήρι

# ΤΑΞΙΔΙΑ

Σε διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς  
Ἀνατολῆς, περιγραφικὰ τοῦ τί ἀσόμενον ἔ-  
στ' ἡ χώρα τῶν Ἑλλήνων, τῶν Φράγκων,  
τῶν Βενετσάνων καὶ τῶν Τούρκων, σε κατὰ  
τὸν καιρὸν, μεσαιωνικὰ, ἐκκλησιᾶς, πύργους, κα-  
λύβια, ζυγαφίαι, κοινότητες, μαρτύρια καὶ ἄ-  
λλα, μαζί με τὴν ἱστορίαν τῶν καθετοῦ.  
Γεγραμμένον ἀπὸ τὸν Φίλιππον Κόντογλη κ' ἴσο:  
σημεῖα μετὰ τὰ σκεδὰ ::

ΒΙΒΛΙΟ Α΄.



Τυπωμένο ἐν ΑΘΗΝΑ ἔτος κθ'κη'

1928

# ΤΑΞΙΔΙΑ

Σε διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς  
 Ἀνατολῆς, περιγραφικὰ τοῦ τί ἀσπόμενε ἂν  
 τὸ ἄλλοτε χρόνια τῶν Ἑλλήνων, τῶν Φράγκων,  
 τῶν Βενετσάνων καὶ τῶν Τούρκων, σε κατὰ  
 τὸν καιρὸν, μοναστήρια, ἐκκλησίαι, πύργους, καὶ  
 σπιῆρα, ζῆφραφες, κοινόμιστα, μαράβικ καὶ ἄ  
 ἄ ποια, μαζί με τίς ἱστορίες τῶν κάθε τόπου.  
 Γραμμένα ἀπὸ τὸ Φῶτη Κόντογλα κ' ἴσο:  
 ρημένα με' ὀκτὴ τὰ σκεδὶκ ::

## ΒΙΒΛΙΟ Α΄



Τυπωμένο ἐν ἈΘΗΝΑ ἔτος κ'αμκ'

1928

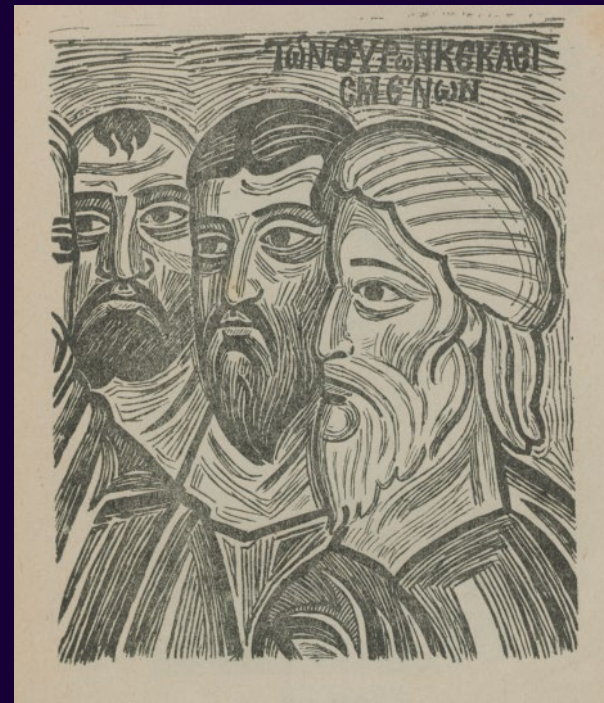
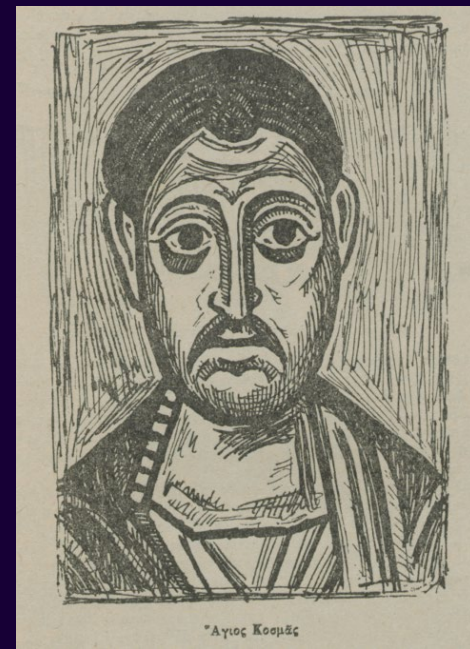
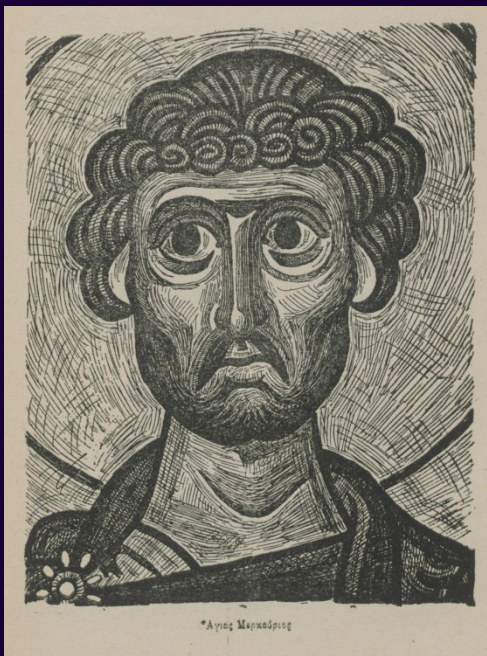
ἱστορημένοι καὶ παράξενοι ἀνθρώποι εἰδῶν εἰδῶν ράτσες, πέρσηδες, ἀράπη-  
 δες, κινέζοι ντυμένοι σὰν καραγκιόζηδες καὶ κοιτάζοντας ψηλά στοὺς δώδεκα  
 Ἀπόστολους ποὺ λαβαίνουν τ' ἅγιο Πνέμα. Στὸνα μέρος εἶνε γραμμένο «Φυ  
 λαί» καὶ στ' ἄλλο «Γλώσσα». Σὲ καμμιά ἐκκλησιά δὲν ξανάδα αὐτὰ τὰ δυὸ  
 ἱστορήματα.

Στὰ σταυροῦθλα ποῦνε δεξιά κι' ἀριστερὰ στὸ μάκρος τῆς ἐκκλησιάς,  
 εἶνε ζουγραφισμένοι πλῆθος ἅγιοι, ἱεράρχες κι' ἀσκητάδες, σὲ μικρὸ σκῆμα  
 ἀπ' τὴ μέση κι' ἀπάνου. Ἐξὸν ἀπ' τὸ λαμπερὸ χρῶμα, στὸ σκέδιο εἶνε τυ-  
 πικοί. Μὰ ὁ Ὅσιος Λουκάς ποὺ παριστάνεται ἀποπὰν' ἀπ' τὴ βορεινὴ πόρτα  
 μ' ἀνοιχτὰ χέρια καθὼς καὶ ὁ ἅγιος Λουκάς ὁ Γουρνικιώτης, εἶνε δουλεμένοι  
 μὲ περισσὴ τέχνη. Τὸ ἴδιο κι' ἡ Παναγία στὴν ἀντικρυνὴ πόρτα, ὁ ἅγιος  
 Παντελεήμονας κι' ὁ ἄγγελος Ραφαήλ.

Σὲ τούτη τὴν ἐκκλησιά ὑπάρχουνε πλουμῖδια σὲ μεγάλῃ ποικιλία κι'  
 ὁμορφώτατα. Καὶ τὰ γράμματα ποὺ γράφουνε στὸν κάμπο τῆνομα τοῦ κάθε  
 ἁγίου εἶτε τῆς κάθε σκηνῆς, εἶνε πολὺ καλὰ βαλμένα καὶ δεμένα τεχνικὰ  
 συναμεταξὺ τους.

Τὰ ψηφιά τοῦ Ὁσίου Λουκά δὲν ἔχουνε ἀπαλὰ χρώματα καὶ κομψότη  
 στὸ σκέδιο ὅπως τοῦ Δαφνίου, μὴδὲ τὴ μαστοριά τ' Ἀη-Δημήτρη τῆς Σαλο-  
 νίκης. Μπροστὰ τους δείχνουνε φτωχὰ κι' ἀπλοῦκὰ σὰ νὰ τέκρειαζε κανένας  
 ἄμαθος. Μὰ ἴσα ἴσα τούτη εἶνε ἡ ἰδιαίτερη χάρη τους ποὺ τὰ κάνει νὰ ξεχω-  
 ρίζουνε. Κεῖνοι οἱ τεχνίτες δείχνουνε τὴ σοφία τους καὶ τὴν ἀξιοσύνη τους,  
 τοῦτοι λένε τὴ προσευκὴ τους σὰν ἀγράμματοι ψαράδες, μ' ἀπλότη καὶ μὲ  
 πίστη. Τὰ σκῆματι βγαίνουνε ὀλόγισα ἀπ' τὴ θεοφοβούμενη ψυχὴ τους, δίχως  
 νὰ τὰ τερνέφουνε ὀλότελα.





# ΤΑΖΙΔΙΑ

Σε διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς Ἀνατολῆς, περιγραφικὰ πρὸς τὴν ἀσπίδα αὐτῆς ἡμετέρας τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Τούρκων, σε κάτρη,

φουσκωμένα, τὰ μάτια γουρλωμένα, τὰ μάτια γουρλωμένα, τὰ μάτια γουρλωμένα.

Δυὸ φορὲς πρὸς μεγάλα ἀπ' ἄσπιδος ταίριαζε στὸ κορμί. Δυὸ τρεῖς ἅγιοι, ὅπως ὁ ἅγιος Κοσμάς, ὁ ἅγιος Ἐλπιδοφόρος καὶ κάτι ἄλλοι εἶνε κακομούτσουνοι σὺν καρβίσις κοῦτσες, τόσο πού πᾶς νὰ γελάσης, λὲς καὶ δὲν εἶνε ἅγιοι μόνο τίποτα μπαζιμποζούκοι γιὰ τατάρου μὲ ψωμένα μουστάκια καὶ μὲ προισμένας μασέλλες. Μολαταῦτα εἶνε ὀλοζώντανου σὰ νὰ κατεβήκανε ἀπ' τὰ βουνὰ καὶ πήγανε καὶ κολλήσανε κεῖ πού κάθονται. Τοῦτος ὁ τεχνίτης μὲ τὴν ἀπλότη του, τοὺς ἀγριανθρώπους πῶφκιαξε τοὺς ἔβγαλε ἀπὸ μέσα του, δὲν τοὺς χρωστᾷ σὲ κανέναν. Αὐτὸ εἶνε πολὺ σπουδαῖο γιὰ κεινοὺς πῶχουνε σπουδάζη πῶσο μεγάλο χάρισμα στὸν τεχνίτη εἶνε νὰ γενᾷ ὁ νοῦς του καὶ νὰ βγάξη ἀπ' τὰ χέρια του ἀληθινὰ πλάσματα.



Τυπωμένο ἐν ΑΘΗΝΑ ἔτος κ'αίμ'

1928

Καὶ τὰ δύο φαίνονται πῶς εἶνε κανωμένα ἀπ' τὸν ἴδιον τὸν τεχνίτη πῶκανε τὴ Στάυρωση.

Ἀπάνου στὴν καθεμιὰ ἀπ' τὴς τέσσερις καμάρες τοῦ νάρτηκα εἶνε ἀπὸ δυὸ ἀπόστολοι ὀλοζώμοι. Στὰ θολωτὰ τρίγωνα τῆς σκεπῆς κ' ἀπάνου στὸ μπροστινὸ τοῖχο εἶνε μέσα σὲ στρογγυλὰ ἕνα σωρὸ ἄλλες φιγούρες, οἱ Ἄρχαγγέλοι, ἡ Παναγία, ἡ Πρόδρομος, ὁ ἅγιος Κοσμάς, ὁ ἅγιος Ἀκίντωνος, ὁ ἅγιος Ἀνεμόδιστος, κ' ἄλλοι. Τοῦτα πάλαι εἶνε ἀλλουνοῦ τεχνίτη. Αὐτὸς δουλεύει μὲ πολὺ λίγα χρώματα καὶ μὲ λίγη μαστοριά. Τὶ νὰ τὸ κάνης ἕμως πῶχε;



Σκαλιστὸ παγῶνι τ' Ὀσίου Λουκά.

δικὰ του ἰδιαίτερα γνωρίσματα. Δὲν ἔχει μὴδὲ βελατοῦρες μὴδὲ ἄλλους γλυκασμούς· στοὺς ἴσκιους βάζει καστανὶ κ' οὐμπρες ζεστές, καὶ γιὰ τοῦτο τὰ πρόσωπά του μοιάζουνε σὰ νάναι πελεκημένα σὲ ξύλο. Τὰ μούτρα εἶνε παραφουσκωμένα, τὰ μάτια γουρλωμένα παρὰ φύση, τὰ γέλια πλατεῖα, τὰ κεφάλια δυὸ φορὲς πρὸς μεγάλα ἀπ' ἄσπιδος ταίριαζε στὸ κορμί.

Δυὸ τρεῖς ἅγιοι, ὅπως ὁ ἅγιος Κοσμάς, ὁ ἅγιος Ἐλπιδοφόρος καὶ κάτι ἄλλοι εἶνε κακομούτσουνοι σὺν καρβίσις κοῦτσες, τόσο πού πᾶς νὰ γελάσης, λὲς καὶ δὲν εἶνε ἅγιοι μόνο τίποτα μπαζιμποζούκοι γιὰ τατάρου μὲ ψωμένα μουστάκια καὶ μὲ προισμένας μασέλλες. Μολαταῦτα εἶνε ὀλοζώντανου σὰ νὰ κατεβήκανε ἀπ' τὰ βουνὰ καὶ πήγανε καὶ κολλήσανε κεῖ πού κάθονται. Τοῦτος ὁ τεχνίτης μὲ τὴν ἀπλότη του, τοὺς ἀγριανθρώπους πῶφκιαξε τοὺς ἔβγαλε ἀπὸ μέσα του, δὲν τοὺς χρωστᾷ σὲ κανέναν. Αὐτὸ εἶνε πολὺ σπουδαῖο γιὰ κεινοὺς πῶχουνε σπουδάζη πῶσο μεγάλο χάρισμα στὸν τεχνίτη εἶνε νὰ γενᾷ ὁ νοῦς του καὶ νὰ βγάξη ἀπ' τὰ χέρια του ἀληθινὰ πλάσματα.

Ἡ μέσα ἐκκλησιὰ. — Ἡ μέσα ἐκκλησιὰ ἔχει πλῆθη περισσότερες ζημιές παρὰ ὁ νάρτηκας. Πρῶτα-πρῶτα, ἀπ' τὸν κουμπὲ ἔχουνε πέσει ὀλοζέτα τὰ ψηφια, καὶ στὸν τόπο τοὺς εἶνε ζουγραφισμένοι ὁ Παντοκράτορας κ' οἱ προφῆτες.

**Πανσέληνος** (Εμμανουήλ). Θρυλικός Βυζαντινός ζωγράφος, πιθανώς του ΙΔ' αιώνας, φερόμενος ὡς γεννηθείς ἐν Θεσσαλονικῇ ὑπὸ τινων ἀμφισβητεῖται καὶ αὐτὴ ἡ ὑπαρξίς του. Βέβαιον ὅμως εἶνε ὅτι διεσώθη μέχρις ἡμῶν σειρά ἔργων, τῶν ὁποίων ὁ δημιουργὸς εἶνε καλλιτεχνικὴ μορφὴ ἀσυνήθους δυνάμεως, ἡ πλέον ἐνδιαφέρουσα μετὰ τοὺς τεχνίτας τῶν περιφήμων ψηφιδωτῶν, ἤτοι τοῦ; πρὸ τῆς Ἑλώσεως. Εἰς τὴν «Ἐρμηναίαν τῶν ζωγράφων» τοῦ Διονύσου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ συγγραφεὺς ὁμιλεῖ περὶ αὐτοῦ μετ' ἀκράτου θαυμασμοῦ, ἀνακηρύττων μάλιστα αὐτὸν ὡς τὸν μέγιστον τῶν ζωγράφων, ἀρχαίων καὶ νεωτέρων, καὶ παρομοιάζων αὐτὸν πρὸς τὴν πλησιφαῆ Σελήνην. Ἐκ τῶν διακοσμήσεων τὰς ὁποίας ἐξετέλεσε, διεσώθη μόνον ἡ τοῦ Πρωτάτου τῶν Καρυῶν ἐν Ἀθῶνι. Παρὰ τὰς βλάβας τῶν τοιχογραφιῶν τούτων, δύναται τις εἰσέτι νὰ λάβῃ πλήρη ἰδέαν τῆς ἀξίας τῶν. Ἐξέχουσιν θέσιν κατέχουσιν «Ἡ Βίπτισις», «Ἡ Ὑπαπαντὴ», «Ὁ Νιπτήρ», «Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου», «Ἡ Ἀνάληψις», ἰδιαίτατα ὅμως «Ἡ προσευχὴ ἐπὶ τοῦ Ὄρους τῶν ἔλαιῶν», θαυμασιὰ παραστάσεις, «Ἡ Προδοσία», «Ἡ Σταύρωσις», «Ἡ Ἀνάστασις» καὶ «Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου». Ἐκ τῶν μεμονωμένων μορφῶν δύναται τις ἰδιαίτερος νὰ σημειώσῃ «Τὸν Πρωτόγονον τοῦ Χριστοῦ», εἰς δύο σειρὰς ἐν τῇ ἄνω ζώνῃ τῶν πλαγίων πλευρῶν τοῦ ναοῦ, εἶτα τοὺς «Πέτρον καὶ Παύλον» καὶ τοὺς «Τέσσαρας Εὐαγγελιστάς», τὸν «Ἀπόστολον Ἀνδρέαν» καὶ πολλοὺς ἄλλους ἁγίους, «Τὸ παιδίον Ἰησοῦν» καὶ τὴν «Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου» κ.ά.

Ἡ τραγικὴ τέχνη τοῦ Π. ἔχει ἀποτύπων μετὰ τὰς τετραγαμῆνας παραστάσεις τοῦ Μιχαήλ τοῦ ἄγγελου. Δεινὸς ἐκτελεστής τῆς ἐφ' ὕψους ζωγραφικῆς, ἀφ' ἧς ἀφαιρῶν εἰς ὑψιστον βαθμὸν τὰ χαρίσματα τοῦ τοιχογράφου τὴν μνημειώδη δηλ. εὐρύτητα τῶν σχημάτων, τὴν ἀντικειμενικότητα τῶν ἐπιφανειῶν, τὴν περὶ τὴν κατὰ τὴν ἀρχαίαν σοφίαν, τὰ ἀδρὰ περιγράμματα, καὶ τὴν πλή-

ρη ὑποταγὴν τῶν λεπτομερειῶν εἰς τὰς μεγάλας γραμμὰς τοῦ ἔργου. Τὸ χρῶμά του εἶνε τεφρῶδες καὶ εἰς ἄκρον λιτόν, μετ' ἐλαφρῶν ὑποπρασίνων φωτοσκιάσεων, κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τοὺς ζωγράφους τῆς «Κρητικῆς Σχολῆς», οἵτινες ἀγαπῶσι τοὺς βιαίους καὶ μεταλλικούς σκιοφωτισμούς. Καὶ εἰς τὰς συνθέσεις καὶ εἰς τὴν παράστασιν μεμονωμένων μορφῶν, ὁ Π. ἀναδεικνύεται ἀκαταγώνιστος. Παρ' ὄλην τὴν πειθαρχίαν τοῦ ἔργου του εἰς τὸν ρυθμὸν τῆς παραδόσεως, μία βαθυτάτη πνοὴ ὡμοῦ πραγματισμοῦ σφραγίζει τὰς τοιχογραφίας του. Οἱ τύποι του εἶνε εἰς ἄκρον ἔντονοι, μετὰ καταπληκτικὴν ποικιλίαν μορφῶν, ἀντιπροσωπευτικοὶ τοῦ κατὰ τι βαρβάρου καὶ ἀπιθάσου ἠθους τῆς ἐποχῆς, εἰς ἣν ἀνήκει ὁ καλλιτέχνης. Αἱ παραστάσεις πολεμιστῶν ἁγίων, ὡς π.χ. «Ὁ Μερκούριος» μετὰ τὴν ἐξωτικὴν περικεφαλαίαν, τὰς χεῖρας κεκαμμένας εἰς γωνίαν κατὰ τοὺς ἀγκῶνας, ὧν ἡ μὲν κρατεῖ τὴν ἀσπίδα, ἡ δὲ κερτὴν καὶ ἐπιμήκη σπάθη χιαστὶ ἐπὶ τοῦ θώρακος, μετὰ τὰ ὄμματα οἰοῦναι πλήρη ἐκπλήξεως καὶ τὸν λεπτόν μύστακα, εἶνε ἀντιπροσωπευτικοὶ τοῦ βαλκανικοῦ καθόλου τύπου κατὰ τὸν Μεσαίωνα.

Οὐδεὶς Βυζαντινὸς ζωγράφος ὑπῆρξε τόσον ὑποκειμενικός, τόσον δημιουργικός, ὅσον ὁ Π., οὐδενὸς δὲ τὸ ἔργον φανερώνει τόσον συνειδητὰς ἐπιδιώξεις ἐχούσας ἀναλογίαν πρὸς τὰς σημερινὰς κατευθύνσεις τῆς τέχνης. (Βλ. καὶ Ἔθως [Τέχνη] καὶ ἐκτὸς κειμένου πίνακα αὐτόθι). Φ.Κ.

Οὐδεὶς Βυζαντινὸς ζωγράφος ὑπῆρξε τόσον ὑποκειμενικός, τόσον δημιουργικός, ὅσον ὁ Π., οὐδενὸς δὲ τὸ ἔργον φανερώνει τόσον συνειδητὰς ἐπιδιώξεις ἐχούσας ἀναλογίαν πρὸς τὰς σημερινὰς κατευθύνσεις τῆς τέχνης. (Βλ. καὶ Ἔθως [Τέχνη] καὶ ἐκτὸς κειμένου πίνακα αὐτόθι). Φ.Κ.



Ο Θεοφάνης εἶνε ἐκτελεστής μεγάλης δυνάμεως, ὑποκειμενικώτερος τῶν ἄλλων συγχρόνων του Τζώριτζη, Κατελλάνου, Ἀντωνίου. Ἡ τέχνη του, μὴ ἐκφεύγουσα τοῦ αὐστηροῦ βυζαντινοῦ ρυθμοῦ, ἐνέχει ποιὰν τινα τάσιν πρὸς ἐπὶ τὸ φυσικώτερον

σὴς μέρος τοιοχογραφίων ὑφίσταται ἐν τῇ μορφῇ του ἕως μορφῆι τινες ἅγιων, οἱ Δίκαιοι εἰσερχόμενοι εἰς τὸν Παράδεισον καὶ ὁ ἅγιος Σισώης πρὸ τοῦ τάφου.

Ὁ Θεοφάνης εἶνε ἐκτελεστής μεγάλης δυνάμεως, ὑποκειμενικώτερος τῶν ἄλλων συγχρόνων του Τζώριτζη, Κατελλάνου, Ἀντωνίου. Ἡ τέχνη του, μὴ ἐκφεύγουσα τοῦ αὐστηροῦ βυζαντινοῦ ρυθμοῦ, ἐνέχει ποιὰν τινα τάσιν πρὸς ἐπὶ τὸ φυσικώτερον παράστασιν τῶν πραγμάτων. Ὡς ἐκ τούτου τὰ σχήματά του εἶνε ὀλιγώτερον διακοσμητικὰ καὶ συνθετώτερα ἢ τὰ τῶν ἄλλων τεχνιτῶν. Ἐπίσης οἱ χρωματισμοὶ του εἶνε σκοτεινότεροι καὶ θερμότεροι, προσδίδοντες εἰς τὰς τοιοχογραφίας του τὴν ὄψιν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Λόγῳ τοῦ πραγματισμοῦ του καὶ κυρίως λόγῳ τοῦ σχεδίου ὠρισμένων συνθέσεων εἰς αἷ φαίνεται νεωτερίζων, (ἢ «Σφαγὴ τῶν νηπίων», ἢ «Σταύρωσις» κ.λ.) δύναι νὰ λεχθῆι ὅτι ὑπέστη ἐλαφρὰν ἐπίδρασιν ἐκ τῆς Δύσεως, πιθανῶς δι' ἰταλικῶν χαλκογραφιῶν. Παρ' ὅλα ταῦτα οὐσιαστικῶς παραμένει ζωγράφος καθαρῶς Βυζαντινός. Τὰ ἔργα του διακρίνονται διὰ τὴν τραγικὴν ἔμπνευσιν, τὴν δύναμιν τῆς ἐκφράσεως, τὸ πάθος καὶ ἰδίως διὰ τὸ ἐπικὸν μεγαλεῖον τῶν πολεμιστῶν του. Ἐνθ' ἐν τῇ συνθέσει φαίνεται ὑστερῶν πως, εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῶν μεμονωμένων μορφῶν εἶνε ἀπαράμιλλος. Ἡ λεγὼν τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων εἶνε βαθύτατα χαρακτηριστικὴ τῆς βυζαντινῆς ψυχῆς. Οἱ θηρτικοὶ οὗτοι τύποι, μὲ τὰς μελαγχολικὰς καὶ ρεμβώδεις ἀλλὰ συνάμα καὶ ἀγρίας μορφάς, μὲ τοὺς βαθεῖς καὶ τεθλιμμένους ὀφθαλμούς, ἠλιοκαεῖς ἐκ τοῦ φλογεροῦ ἡλίου τῆς Ἀνατολῆς, γενειοφόροι ἢ νεαῖαι μὲ οὐλὴν κόμην, ἴστανται ὁ εἰς παρὰ τὸν ἄλλον, ἡμικυκλικῶς ἀνωθεν τῶν χορῶν. Τὰ ὑψηλά καὶ νευρώδη ἀναστήματά των κεκαλυμμένα ὑπὸ βαρυτάτων φολιδωτῶν πανοπλιῶν, πεποικιλμένων διὰ παραστάσεων τεράτων, μεδουσῶν ἢ ἀγγέλων, ἐξωσμένα δὲ διὰ τελαμώνων ἐξ ὧν ἀνήρτηται παντός εἶδους βάρβαρα πολεμικὰ ἐξαρτήματα, ἀσπίδες, περικεφαλαῖαι, ρόπαλα, φαρέτρα, τοξοθήκαι, αἱ ἐξ ὑφάσματος περικνημίδες περιελίσσουσαι ἀτημελήτως τοὺς ὀστεώδεις πόδας, καθιστῶσιν αὐτοὺς τρομεροὺς τὴν θέαν. Ἡ ἐντύπωσις ἐκ τῆς ἡρωικῆς παρεμβολῆς τῶν ἀκριτῶν τούτων, ὧν οἱ ἀγριοποῖ ὀφθαλμοὶ προσβλέπουσι μυστηριωδῶς τὸν θεατὴν ἐκ τῆς σκοτεινῆς σκοπιᾶς των, εἶνε βαθύτατη. Πρὸ τῶν θαυμαστῶν τούτων ἔργων οὐδεὶς δύναται νὰ ἀρνηθῆι ὅτι ὁ ταπεινὸς μοναχὸς τῆς Λαύρας ὑπῆρξε μέγας ζωγράφος. (Βλ. εἰκόνα ἐν Πίνακι Α' Ἑπτανησιακῆ Σχολῆ, ἐν ἄρθρῳ Ἑλλάς). Φ.Κ.

306 κ.ε., ὅπου καὶ ἀρχαιότερα βιβλιογραφία.

N.A.B.

—10) Ὁ Κρης. Ἕλληνας ζωγράφος τοῦ 15' αἰῶνος, ὁ σπουδαιότερος ἀντιπρόσωπος τῆς λεγομένης Κρητικῆς σχολῆς. Ἠσχολήθη μόνον εἰς τὴν τοιοχογραφίαν. Ἔργα του εἶνε ἡ διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας ἐν Ἀγίῳ Ὄρει, ἐν ἧ καὶ ἐμόνασε, πιθανῶς δὲ καὶ ἡ τῆς Τραπεζῆς τῆς αὐτῆς Μονῆς (1535), αἱ τοιοχογραφίαι τῆς Τραπεζῆς τῆς μονῆς τοῦ Σταυρονικήτα (1540), αἱ τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας ἐν Καλαμπάκα, πιθανὸν δὲ καὶ αἱ τῆς Μονῆς τοῦ Φιλοσόφου καὶ τοῦ Προδρομοῦ ἐν Ἀρκαδίᾳ. Ἐκ τούτων σφίζονται μόνον αἱ τοιοχογραφίαι τῆς Λαύρας, σχεδὸν ἀκέραιαι, αἱ τῆς Καλαμπάκας κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦιτον εὐδιάκριτοι, τινὲς δὲ ἐν τῇ μονῇ τοῦ Σταυρονικήτα καὶ ἐν τῇ μονῇ τοῦ Προδρομοῦ. Ἡ διακόσμησις τῆς Λαύρας, θαυμαστὴ ἐν τῷ συνόλῳ τῆς, ἐξετελέσθη μετὰ σπανίας τεχνικῆς πείρας. Διακρίνονται δὲ, ἐκ μὲν τῶν συνθέσεων ἡ «Κοίμησις τῆς Θεοτόκου», ἡ «Σταύρωσις», τὸ «Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς», ἡ «Βάπτισις», ἡ «Μεταμόρφωσις» κ.λ. Ἐκ δὲ τῶν μεμονωμένων μορφῶν ἡ σειρά τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων, ὡς οἱ ἅγιοι Θεόδωροι Τήρων καὶ Στρατηλάτης, ὁ ἅγιος Γεώργιος, ὁ ἅγιος Μερκούριος, ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Πέρσης, ὁ ἅγιος Βάκχος, ὁ ἅγιος Χριστόφορος, οἱ δύο Κτίτορες Αὐτοκράτορες τῆς μονῆς Νικηφόρος Φωκᾶς καὶ Ἰωάννης Τσιμισκῆς κ.λ. Ἐν τῇ Τραπεζῇ τῆς αὐτῆς μονῆς ἐξοχος εἶνε ἡ σειρά τῶν Ἀσκητῶν, μορφῆι βαθέως χαρακτηρισμένη ὡς οὐσα τύποι εἰλημμένοι ἐκ τῶν ἐπὶ τοῦ Ἀθῶνος διαβιούντων. Ἐκ τούτων ἰδιαιτέρας μνείας χρῆζουσιν οἱ ἅγιοι Ἐφραίμ ὁ Σῦρος, Ἰωαννίκιος, Ἀθανάσιος ὁ ἐν τῷ Ἀθῶ, Ἰωάσαφ, Στεφανος ὁ Νέος κ.λ. Ἐκ δὲ τῶν συνθέσεων ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, ὁ Χριστὸς ἐν Δόξῃ μετὰ τῶν παρακαθημένων Ἀποστόλων, οἱ Χοροὶ τῶν Δικαίων εἰσερχομένων εἰς τὸν Παράδεισον. Ἐν τῇ



Προσκύνησις τῶν μάγων (III αἰών). Πρώτη φάσις.

Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ

### ΓΙΑ ΝΑ ΠΑΡΟΥΜΕ ΜΙΑ ΙΔΕΑ ΑΠΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

(Συνέχεια ἐκ τοῦ προηγουμένου)

Τὸ ἄτομο, στὴν ὁμαδικὴ τέχνη, τοὺς πόθους του τοὺς ἐκφράζει μὲ τὰ σύμβολα τῆς ἐποχῆς του. Στὴ χριστιανικὴ τέχνη π.χ. τοῦ Μεσαίωνα, ὁ τεχνίτης ἔφερε ἀφορμὴ ἀπὸ τὶς διάφορες θρησκευτικὲς παραστάσεις γιὰ νὰ ἐκδηλώσῃ τὶς διάφορες ψυχικὲς καταστάσεις του: Ζωγραφίζοντας τὴ Σταύρωση, εὗρεκε θέμα γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὸν ἀνθρώπινο πόνο, μὲ τὸ γυμνὸ καὶ τυρρανισμένον κορμὶ τοῦ Χριστοῦ κρεμασμένου ἀπ' τὰ καρφιά, μὲ τὴν πικραμένη μάνα, μὲ τὴν ἀφοσιωμένη Μαρία Μαγδαληνὴ ζωγραφίζοντας τὴ Γέννηση, ἔφερε ἀφορμὴ γιὰ νὰ εἰκονίσῃ τὸ μεγάλο γεγονός τὸ ἀνθρώπου πύργεται στὸν κόσμον, τὴ στοργὴ τῆς μητέρας, τὴν ἀδύναμιν ἀθωότητος τοῦ νηπίου, πὺ καίτεται φασκιωμένο σὰν κουκούλι μέσα στὴ φάτνη, τὴν ἀδολὴ ἀπλότητα τοῦ βουβινοῦ ἀνθρώπου μὲ τοὺς ποιμένας, τὴν ἀγνὴ μεγαλοπρέπεια τῆς φύσεως μὲ τὸ σπῆλαιον καὶ μὲ τὰ βράχια, τὴν συμπαιθητικὴ ἀθωότητα τῶν ζώων (τοῦ γαϊδάρου, τοῦ βοδιοῦ) πὺ γέρνονον μὲ τὸ ἡμερο μᾶτι τοὺς ἀποπάνω ἀπὸ τὸ φρεσκογεννημένο πλάσμα καὶ τὸ ζεσταίνονον μὲ τὶς ἀναπνοὲς τοὺς. Ἐτσι γινόντανε γιὰ

κάθε θέμα: γιὰ τὴν ἁγία Παναγία, γιὰ τὸν ἄγγελον Γεωργίου, Πολέμαρχον κρείται (Ἀσκητὴς) θρώπου (Ἀνάστασι τοῦ σπιτιοῦ (Γέννη Προδρόμου κλπ.) Μ μέσα στὴ χριστιανικὴ ἀνάστασι, οἱ διάφοροι

ἀγαθὰ (Προδοσία τοῦ Ἰούδα), γιὰ τὴν ἀνδρεία (Ἄγγελος) γιὰ τὸν ἄνθρωπον



Προσκύνησις τῶν μάγων (880 μ. Χ.) Τρίτη φάσις

μετὰ τὴν ἄλωση, οἱ ζωγραφίζοντες συχνοῦς ἀλλὰ τέτοια ἄλβι τραγικὴ μοῖρα τοῦ βλέπονον τὸν κόσμον. Καὶ μάλιστα, τούτῃ δίνει στὴν τεχντρο τῆς σλαβιάς, μὲ ἐραμύρωση φιοῦρε σμένες, χειρονομίες μέσα σὲ μὲ ἄτιμὸ βαρύν, ἀνεξεχνίαστο μυστικισμὸ. Ἀντιμετα στὴν Ἰταλία, σὲ μὲ χώρα, δηλ. πὺ χλι-

σπῆλαιον. Ἡ «Εἰς Ἄδου Κάθοδος» τῆς ἀνατολικῆς εἰκονογραφίας, στοὺς Ἰταλοὺς



γίνεται «Ἀνάστασις» μ' ἕναν Χριστὸ θρησμοῦ καὶ ἀγέρωχο, σημαῖα στὸ χέρι καὶ πολιμιστὲς γύρω στὸν τάφο, λαμποκοπώντας μέσα στὰρματά τους. Αὐτὴ ἡ κοσμικότητα τοῦ ἰταλοῦ ζωγράφου, ἡ ὑγεία καὶ ἡ προσήλωσή του στὴ ζωὴ, τὸν ξεμάκρυνε ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ δόγμα, κ' ἔτσι κ' ἡ τεχνοτροπία του ξέφευγε ὀλοένα ἀπὸ τὰ ἐκφραστικὰ σχήματα τῆς μεταβυζαντινῆς ἀγιογραφίας (ἐξπρεσσιονισμὸ), τραβώντας πρὸς τὴν πλαστικὴ ἀντίληψη, πὺ πὺ κατέληξε τέλος στὸν πραγματισμὸ (Ἀναγέννησις).

Πολλοὶ ἔχονον τὴ γνώμη πὺς αὐτὴ ἡ τυπικότητα στὴν ὁμαδικὴ τέχνη, ἡ ἐπανάληψη τῶν ἰδίων τύπων μὲ κάποια ἀργή

καὶ πολιμιστὲς γύρω στὸν τάφο, λαμποκοπώντας μέσα στὰρματά τους. Αὐτὴ ἡ κοσμικότητα τοῦ ἰταλοῦ ζωγράφου, ἡ ὑγεία καὶ ἡ προσήλωσή του στὴ ζωὴ, τὸν ξεμάκρυνε ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ δόγμα, κ' ἔτσι κ' ἡ τεχνοτροπία του ξέφευγε ὀλοένα ἀπὸ τὰ ἐκφραστικὰ σχήματα τῆς μεταβυζαντινῆς ἀγιογραφίας (ἐξπρεσσιονισμὸ), τραβώντας πρὸς τὴν πλαστικὴ ἀντίληψη, πὺ πὺ κατέληξε τέλος στὸν πραγματισμὸ. (Ἀναγέννησις).

σπῆλαιον. Ἡ «Εἰς Ἄδου Κάθοδος» τῆς ἀνατολικῆς εἰκονογραφίας, στοὺς Ἰταλοὺς

Ἡ Παναγία τοῦ ἰταλοῦ ζωγράφου Τσιμαππουέ, πὺ βγήκε ἀπὸ τὸν Βυζαντινὸν τύπον.



Τζιόττο

Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ

### ΓΙΑ ΝΑ ΠΑΡΟΥΜΕ ΜΙΑ ΙΔΕΑ ΑΠΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἡ περίφημη Ἀναγέννηση (Renaissance) εἶναι ἡ μεγάλη πνευματικὴ μεταστροφή πού ὑπέστη τὸ Εὐρωπαϊκὸ πνεῦμα, καὶ ἰδίως τὸ Ἰταλικό, κατὰ τὸν XV καὶ XVI αἰῶνα. Ἀπὸ τὴ νέα κατάσταση πού ἦλθε, κρατᾶ καὶ ἡ σημερινὴ ἐποχὴ. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι ἀπὸ τὰ πειρὸ ἐκπληκτικὰ στὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου, ὄχι ὅμως καὶ δυσεξήγητο: Ὁ προσανατολισμὸς σὲ νέα ιδεῶδη εἶτανε μοιρασμένος γιὰ ἕναν κόσμον πού δὲ μπορούσαν πειρὸ νὰ τὸν θρέψουν οἱ παλιεὶς ἰδέες καὶ πού τὸν εἶχαν ἀλλάξει μεγάλα πολιτικὰ γεγονότα, κοινωνικὲς μεταρρυθμίσεις, σπουδαῖες ἐπιστημονικὲς ἀνακαλύψεις καὶ τεχνικὰ πρόοδοι.

Ἡ Ἀναγέννηση στὴν Ἰταλία πρωτοεκδηλώθηκε στὴν Τοσκᾶνα, πούχε πρωτεύουσα τὴ Φλωρεντία, «τὰς Ἀθήνας τῆς Ἰταλίας». Πρῶτὰ οἱ ἀρχιτέκτονες ἀρχίσανε νὰ ξεμακρύνουνε ἀπὸ τὸ μεσαιωνικὸ ρυ-

θωνίζοντας τὰ μάτια πρὸς τὰ ἀρχαῖα ῥωμαϊκὰ πρότυπα. (Μπρουνελέσκο).\* Κοντὰ στοὺς ἀρχιτέκτονες, τραβήξανε ἀνάλογο δρόμον κ' οἱ γλύπται, πού ἡ δουλειὰ τους εἶτανε στενὰ δεμένη μετὰ τὴ δουλειὰ τοῦ ἀρχιτέκτονα. Στὸ τέλος κ' ἡ ζωγραφικὴ, παρατώντας τὰ στερεότυπα καὶ δογματικὰ μοντέλλα τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας, ἀκολούθησε κ' αὐτὴ τὸ δικό της δρόμον, τὸ δρόμον πρὸς τὸ φυσιοκρατισμὸ. Ὅπως βλέπει κανεῖς, ἡ μεταστροφή αὐτὴ ἐγίνε τόσο ὁμαλὰ, τόσο μεθοδικὰ μπορεῖ νὰ πῆ κανεῖς, ὅστε νὰ μὴν ἔχη τὸν ὀρμητικὸ χαρακτῆρα πού ἔχει μιά ἐπανάσταση. Στὶς ἄλλες χώρες, πού αὐτὴ ἡ μετατροπὴ ἐκδηλώθηκε ἀργότερα, ἔξ ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ἐγίνε πειρὸ ἀπότομα, σὺν νὰ φοβόντανε αὐτῆς οἱ χώρες μήπως δὲν προφτάσουν νὰ ἀνανεω-

(\* Μῆσα σὲ παρένθεση βάζω ὀνόματα τεχνιῶν.

*Ελληνικά Γράμματα,*  
τχ. 45, 1929, σ. 480.

Ἡ περίφημη Ἀναγέννηση (Renaissance) εἶναι ἡ μεγάλη πνευματικὴ μεταστροφή πού ὑπέστη τὸ Εὐρωπαϊκὸ πνεῦμα, καὶ ἰδίως τὸ Ἰταλικό, κατὰ τὸν XV καὶ XVI αἰῶνα. Ἀπὸ τὴ νέα κατάσταση πού ἦλθε, κρατᾶ καὶ ἡ σημερινὴ ἐποχὴ. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι ἀπὸ τὰ πειρὸ ἐκπληκτικὰ στὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου, ὄχι ὅμως καὶ δυσεξήγητο: Ὁ προσανα-

θοῦν κατὰ τὸ παράδειγμα τῆς Ἰταλίας, καὶ γι' αὐτὸ ἐκεῖ εἶναι σωστὴ πνευματικὴ ἐπανάστασις. Κι' ὄχι μονάχα στὴν ἀρχὴ τῆς Ἀναγέννησης, μὰ καὶ σ' ὅλη τὴ διάρκειά της, οἱ τέχνες ἀκολουθῶντες τὸν ἴδιον μεθοδικὸ δρόμον στὴν ἐξέλιξί τους: Ὁ γλύπτης Ντονατέλλο λ. χ. δίνει ἀφορμὴ νὰ γεννηθῇ ἡ ζωγραφικὴ Σχολὴ τῆς Πάδοβας με ἀρχηγὸ τὸ Μαντένιο, ποῦ προσηλώνεται στὸ γλυπτικὸ ἰδεώδες τόσο, ὥστε νὰ βλέπῃ στὴ ζωγραφικὴ τὰ κομμά καὶ τὸ κάθε τι στεγνὰ σὰν νᾶναι σκαλισμένο σὲ μάρμαρον ἢ σὲ φιλ-

ματικὴ μὲ τὴ γύρω του ζωὴ καὶ ποῦ τὸ ἔργο του μαρτυρεῖ γιὰ πρῶτὴ φορά στὴν *Εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ* προσωπικὴ παρατήρηση, εἶναι ὁ Τζιόττο (1366—1336), σταθμὸς μεγάλος στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Τὰ πρόσωπά του δὲν εἶναι περὶ ἀφηρημένοι *ἀνθρώπινοι τύποι*, ἀλλὰ ὑποκείμενα μὲ ἀτομικότητα ὁ καθένας ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς ἄλλους μὲ τὰ ἰδιαιτέρὰ του χαρακτηριστικά, οἱ χειρονομίες καὶ οἱ στάσεις τους δὲν εἶναι περὶ οἱ οὐθιμῆς καὶ ἱεραρχικῆς στάσεις καὶ χειρονομίες τῆς παραδόσεως, ἀλλὰ μαρτυροῦν προσεκτικὴ παρατήρηση τῆς ζωῆς.

Ἡ ἔρση, ἡ δογματικὴ αὐστηρότητα τοῦ βυζαντινοῦ, ὑποχωρεῖ μισοστὰ στὴ φυσιολατρικὴ πνοὴ ποῦ φυσᾷ ἀπὸ τὸ χαρούμενον καὶ ἠλιόλουστο βουνὸ τῆς Ἀσσιζης: Τὰ ξυλιασμένα μέλη, ποῦ ἦταν ὁμοία μ' ἅγια λείψανα, λυγᾶνε, τὰ μάτια χάνουνε τὴν ὀρθάνοιχτη ἀγριότητά τους, ἡ μέχρι τότε τυπικὴ καὶ αἰνιγματικὴ ἔκφρασις ξεσπᾷ σὲ καθὲ λογῆς συναισθηματα, ποῦ δίνουν στὴ ζωγραφίᾳ τὴ γοητεία τῆς ζωῆς καὶ τῆς πραγματικότητος. Πολλοὶ βελήσανε νὰ στηρίξουν τὴ σημασία ποῦ ἔχει τὸ ἔργο τοῦ Τζιόττο σὲ ἄλλες καινοτομίες ποῦ ἔφερε τάχα, ὅπως π. χ. στὸ ὅτι κίνησε πρῶτος τὰ ἀντικείμενα μέσα στὸ διάστημα μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ὄγκου καὶ ὅτι ἡ προοπτικὴ του εἶναι ἐπιστημονικὰ σωστὴ. Αὐτὲς τὶς ἐπιδιώξεις τὶς εἶχαν πραγματοποιήσει στὸν ἴδιον βαθμὸ πολὺ πρὶν οἱ ζωγράφοι τῆς Πομπηίας κ' ὡς ἓνα μέτρο κ' οἱ Βυζαντινοί, ποῦ ἡ ἀντίληψί τους γιὰ τὸν ὄγκον, καὶ συνεπῶς γιὰ τὴν προοπτικὴν, δὲν εἴτανε πέρα-πέρα συμβατικὴ (πομπηϊκὴ τῆς Ἀῦλης τοῦ Ἰουστιανού) στὸ Σάν Βιτάλε, κλπ.). Ἡ σημασία ποῦ ἔχει ὁ Τζιόττο βρίσκεται στὸν παλμὸ τῆς ζωῆς ποῦ ἔδωσε στὰ πρόσωπά του μὲ τὶς κινήσεις καὶ μὲ τὴ λεπτὴ ἀπόδοσις περὶ συνθέτων συναισθημάτων στὴν ἔκφρασις μ' ἓναν λόγον μὲ τὸ νὰ μπάσῃ στὴν εἰκονογραφία τύπος ποῦ διατηροῦν τὴν ἀτομικότητά τους ὅπως καὶ στὴ ζωὴ. Ὁ τρόπος ποῦ συνθέτει εἶναι κατ' οὐσίαν ὁ ἴδιος ποῦ ἐφθασε ἕως αὐτὸν μὲ τὴν παράδοσις, Ἀκόμα καὶ σὲ πολλὰς μορφάς, ὅπως στὸν Ἰωακείμ, στοὺς Ἰερεῖς τοῦ θυσιαστηρίου, σ' ἄλλους σχεδὸν τοὺς Ἀποστόλους, ἀκόμα καὶ στὸ Χριστό, δον-

Ἡ ἔρση, ἡ δογματικὴ αὐστηρότητα τοῦ βυζαντινοῦ, ὑποχωρεῖ μπροστὰ στὴ φυσιολατρικὴ πνοὴ ποῦ φυσᾷ ἀπὸ τὸ χαρούμενον καὶ ἠλιόλουστο βουνὸ τῆς Ἀσσιζης: Τὰ ξυλιασμένα μέλη, ποῦ ἦταν ὁμοία μ' ἅγια λείψανα, λυγᾶνε, τὰ μάτια χάνουνε τὴν ὀρθάνοιχτη ἀγριότητά τους, ἡ μέχρι τότε τυπικὴ καὶ αἰνιγματικὴ ἔκφρασις ξεσπᾷ σὲ καθὲ λογῆς συναισθηματα, ποῦ δίνουν στὴ ζωγραφίᾳ τὴ γοη-

Ὅπως εἶπαμε, τὰ πρῶτα τῆς λουλούδια φυτρώσανε στὰ περιβόλια τῆς Φλωρεντίας. Στὴ ζωγραφικὴ, πρῶτος ποῦ ἐξέφυγε ἀπὸ τὴν κηδεμονία, νὰ ποῦμε, τοῦ βυζαντινοῦ τύπου, εἶναι ὁ Τομαμποῦε (1240—1301), χωρὶς ὅμως τὸ ἔργο του νὰ παρουσιάσῃ μεγάλη προσωπικὴ αὐτοτέλεια. Ἐκεῖνος ποῦ ἤλθε σὲ ἐπαφὴ πραγ-

*Ελληνικά Γράμματα,*  
τχ. 45, 1929, σ. 481.

βάζει στο ταμπλό του τις εξωτερικές γραμμές που όριζον αυτό το αντικείμενο (πρόσωπο), αλλά προσπαθεί να ανακαλύψει και να κρατήσει τις κύριες γραμμές του, **τά μόμια στοιχία του**, σύμφωνα με τον τρόπο που τὰ δέχεται ή δική του ιδιοσυ-

κρασία, κ' έτσι στο τέλος τὸ ἔργο περισταίνει τὸ μοντέλλο, μὰ περασμένο, φιλτραρισμένο καὶ σφραγισμένο ἀπὸ τὴ δική του (τοῦ τεχνίτη) προσωπικότητα. Κοιτάξετε μιὰ σειρά πορτραίτα καμωμένα ἀπὸ τὸ Θεοδοκόπουλο. Τὸ καθένα ἔχει μὲν τὸ δικό του χαρακτήρα, πὺ εἶναι καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ ἀνθρώπου πὺ πὺ κάρισε γιὰ νὰ ζωγραφισθῆ, μὰ καὶ ὅλα μαζί ἔχουν τὴ σφραγίδα τοῦ ζωγράφου, ἔντονη καὶ ἀναμφισβήτητη. Τὸ πειὸ ἀνίδεο μάτι καταλαβαίνει ὅτι εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου χειροῦ. Κοιτάξετε παρακάτω ὄμο τοπία καμωμένα ἀπὸ διαφόρους τεχνίτες. Μολονὶ ἐδῶ λείπει τὸ χρῶμα, καὶ τὸ μικρὸ μέγεθος τῶν κλισῶ δὲν ἀφήνει νὰ φανοῦν ὁ λεπτομέρειες, ἡ διερμίνευση τῆς φύσης φαίνεται πόσο εἶναι διαφορετικὴ στὸ καθένα. Δὲν κάνουμε βαθειὰ τεχνικὴ ἀνάλυση, οὔτε γυροῦμε νὰ καθορίσουμε πὺ στοιχεῖα συγκροτοῦν ἕνα ἔργο, πότε αὐτὰ τὰ στοιχεῖα εἶναι ἰσοροπημένα, πότε εἶναι γνήσια, πότε φάνοιν νὰ υποβάλλουν ἕναν κόσμο. Ὅπως λέγει καὶ ὁ τίτλος αὐτῶν τῶν σημειωμάτων, σκοπὸς μὰς εἶναι νὰ πάρῃ ὁ ἀναγνώστης (ἐκείνος πὺ δὲν ἔχει, βέβαια) κάποια ἰδέα **μονάχα**, μὰ **σωστῆ**, τοῦ τί εἶναι τέχνη, καὶ ἐδικώτερα, τί εἶναι ζωγραφικὴ.

Ὅσοι νομίζουν πὺς εἶναι θεωρητισμοί: πὺς τῶν ἀνθρώπων τῆς λιθίνης ἐποχῆς, πὺς βρεθῆκανε μὲσα σὲ σπηλιές καὶ περιστάνουν ζῶα, (βουβάλια, ταρανδούς, ἄλογα), εἶναι ὅλα καμωμένα μὲ πνεῦμα ἑρμηνευτικὸ. Ἐπίσης οἱ εἰκαστικὲς τέχνες τῶν διαφόρων λαῶν, ἀπὸ τοὺς πειὸ παλαιοῦς πολιτισμοῦς, Αἰγύπτιοι, Ἀσσύριοι, Ἰνδοί, Κινέζοι, Μινωικὴ ἐποχὴ, καθὼς καὶ τοὺς μεταγενέστερους, Ἕλληνας, Ρωμαῖοι, Βυζαντινοί, Ἀραβες, Πέρσαι, Φράγκοι, Γότθοι, δεῖχνουν τὸ ἴδιο πνεῦμα τῆς **ἐρμηνείας**, τῆς **ἀναγωγῆς** τοῦ αἰσθητικοῦ κόσμου. Πάρτε γιὰ παράδειγμα τὸ **ἄλογο**: στὴν πραγματι-

μὲ τὸ αἰῶνιο καὶ σερεδόντο **ἐπιχείρημα τῆς φυσικότητος** (ἐκεῖ εἶναι ὁ κόμπος καὶ γι' αὐτὸ ἐπιμένο) δὲν θὰ μίλοισαν τόσο **ἀπὸ τριπόδος**, δὲ θὰ εἶχαν κὰν αὐτὴ τὴν ἀντίληψη, ἂν εἶχαν στὰ σωστὰ **προσέξει** τὴ φύση, κ' ὄχι ἀπλῶς κοιτάζει, **ὅπως κοιτᾶζουν ὄλοι**. Ὁ Φλωμπέρ λέγει κάπου: «Τὸ πειὸ τιποτένιο πράγμα περιέχει κάτι τι ἄγνωστο. Πρέπει νὰ τὸ βροῦμε γιὰ νὰ περιγράψουμε (ὡς τεχνίτες ἔννοσι) ἕνα φῶς πὺ λήπτει ἢ ἕνα δέντρο μὲσα στὴν πεδιάδα. Ἄς σταθῶμε μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ φῶς καὶ σ' αὐτὸ δέντρο, ὡς πὺ νὰ μὴ μοιάζῃ πειὸ γιὰ μὰς, μὲ κανένα δέντρο μὲ κανένα ἄλλο φῶς. Ἐτσι ὁ τεχνίτης γίνεται πρωτότυπος».

Πὺς οἱ πολλοὶ ἀνθρώποι βλέπουνε **συμβατικά**, φαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι, ἡ τάσις νὰ ζωγραφίζουν μιμητικὰ, μὲ σκοπὸ νὰ πλησιάσουν ὅσο μπορούν στὸ **ἀντικείμενικὰ φυσικὸ**, γεννήθηκε κυρίως καὶ **καλλιεργήθηκε κατὰ σύστημα** μὲ τὴν ἐφεύρεση τῆς φωτογραφίας. Οἱ ζωγραφίες τῶν ἀνθρώπων τῆς λιθίνης ἐποχῆς, πὺς βρεθῆκανε μὲσα σὲ σπηλιές καὶ περιστάνουν ζῶα, (βουβάλια, ταρανδούς, ἄλογα), εἶναι ὅλα καμωμένα μὲ πνεῦμα ἑρμηνευτικὸ. Ἐπίσης οἱ εἰκαστικὲς τέχνες τῶν διαφόρων λαῶν, ἀπὸ τοὺς πειὸ παλαιοῦς πολιτισμοῦς, Αἰγύπτιοι, Ἀσσύριοι, Ἰνδοί, Κινέζοι, Μινωικὴ ἐποχὴ, καθὼς καὶ τοὺς μεταγενέστερους, Ἕλληνας, Ρωμαῖοι, Βυζαντινοί, Ἀραβες, Πέρσαι, Φράγκοι, Γότθοι, δεῖχνουν τὸ ἴδιο πνεῦμα τῆς **ἐρμηνείας**, τῆς **ἀναγωγῆς** τοῦ αἰσθητικοῦ κόσμου. Πάρτε γιὰ παράδειγμα τὸ **ἄλογο**: στὴν πραγματι-

κότητα εἶναι ἀπ' αἰῶνων τὸ ἴδιο ζῶο πὺ ἤλθε ἔως ἐμὰς. Στὴν τέχνη ὅμως, ἄλλος εἶναι ὁ **τύπος τοῦ ἄλλοῦ** στοὺς Κινέζους, ἄλλος ὁ τύπος τοῦ ἄλλοῦ στὰ ἄγγελα τῆς Μυκηναϊκῆς ἐποχῆς, ἄλλος τῆς κλασσικῆς ἑλληνικῆς ἐποχῆς, ἄλλος τῆς Βυζαντινῆς (Ἀη Γεώργης), ἄλλος τῆς ἐποχῆς τοῦ Ντελακρουῦ, κλπ. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ κάθε τι, μὲ τὸ δέντρο, μὲ τὸ τοπίο καὶ μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή. Τὸ νὰ ἐξηγήσομε αὐτὸ τὸ φαινόμενο, ἀποδίδοντάς το στὴν ἀγνοια καὶ στὴν τεχνικὴ ἀνεπάρκεια, εἶναι ὄλοσθα ἀθάρατο, προκειμένου γιὰ ὅλη σχεδὸν τὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου καὶ γιὰ λαοῦς, πὺ ἡ ἐμπειρία τους, ἡ σοφία τους καὶ ἡ διεισδυτικότητά τους σὲ ἄλλα πεδία τῆς γνώσης εἶναι πασίγνωστη καὶ ἀναμφισβήτητη. Καὶ ὅμως ὑπάρχουν αὐτοσχέδιοι τεχνοκρίται πὺ ολιτέρουν τοὺς ταλαίπωρους βυζαντινοῦς, γιὰτὶ κάνουν πολλές φορές τὰ σπίτια πειὸ μικρὰ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους, σὰν νὰ χρειαζότανε μεγάλη σοφία γιὰ νὰ ἐξαίρη κανεῖς πὺς ὁ ἀνθρώπος εἶναι πειὸ μικρὸς ἀπὸ τὸ σπίτι,



Seurat : Στὸν κῆπο.



Vlaminck : Χιονισμένος δρόμος.

ἡ ὅτι ὁ οὐρανὸς δὲν εἶναι χρυσοῦς (ὅπως στὰ εἰκονίσματα τῶν βυζαντινῶν) ἀλλὰ γαλάζιος ὅπως στὰ τοπία πὺ ζωγραφίζουν διάφορες δεσποινίδες ἀπάνω σὲ ἀτλάζια. Καὶ κάτι τέτοιες εἰρωνίες, γιὰ παιδικὴ τάχα ἀμάθεια, γίνονται εἰς βάρος τοῦ λαοῦ πὺ εἶχε τέτοια κότσια ὡς τεχνίτης, ὡστε νὰ φτιάξῃ τὴν Ἁγία Σοφία καὶ νὰ σπείρῃ τὴ ζωγραφικὴ στὴν Ἱταλία.

Ὅταν κανένας ἐρωτευθῆ μὲ μιὰ γυναῖκα ἀσκημὴ καὶ κάποιος ἄλλος ἀπορεῖ «Πάρτε τὰ μάτια του καὶ δὲς τὴν, κ' ὕστερα μιλᾶς». Κάτι ἀνάλογο μορεῖ νὰ πῆ κ' ὁ τεχνίτης.

Γιὰ νὰ τελειοῦμε μ' αὐτὸ τὸ διαβόητο ζήτημα τῆς φυσικότητος, μπορούμε νὰ ποῦμε πὺς στὸ ἔργο τοῦ μεγάλου τεχνίτη, ὁ κόσμος, ἡ πραγματικότητα, γίνεται πειὸ ἐνδιαφέρουσα, τὰ ἀντικείμενα στὰ δημιουργικὰ χέρια του καταντοῦνε πειὸ **σύμβολα**, τὰ ὅποια υποβάλλουν στὸ θεατὴ συναισθήματα, πὺ ποτὲ δὲν τὰ υποβάλλουν ὡς ἀντικείμενα τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου κ' οὔτε

\*) Κάτι τέτοιο γίνεται και σήμερα στο Πα-  
 ρίσι: ὁ Πικασσὸ ἀντιπροσωπεύει κυρίως τὴ  
 φόρμα, ὁ Ματίς τὸ χρῶμα καὶ ὁ Ντερσὲν ἀδελ-  
 φώνει καὶ τὰ δύο. Τὸ ἴδιο συνέβαινε καὶ στὴν  
 παλιὰ γαλλικὴ σχολὴ μὲ τὸν Ἐγκρ καὶ μὲ τὸν  
 Ντελακρουᾶ· ὁ ἓνας εἵτανε σχεδιαστὴς καὶ ὁ  
 ἄλλος χρωματιστὴς, μὲ πεισμωμένη μάλιστα  
 ἀποκλειστικότητα.

Ὁμιλοῦν περὶ τῆς Βυζαντινῆς ζω-  
 γραφικῆς ὡς περὶ τέχνης ἑνὸς ὠ-  
 ρισμένου λαοῦ καὶ μιᾶς ὠρισμένης  
 ἐποχῆς, ὅπως π. χ. τῆς Φλαμανδι-  
 κῆς. Κατὰ τὴν γνώμην μου ὅμως,  
 ἡ Βυζαντινὴ τέχνη ἔχει πολὺ γενι-  
 κὴν σημασίαν, ἀνθρωπίνην καθόλου.  
 Ἐμορφώθη ἀπὸ ὅλους μαζί τοὺς  
 λαοὺς, ὅπου εἶχον παλαιὸν πολιτι-  
 σμόν, Αἰγυπτίους, Ἕλληνας, Σύ-  
 ρους, Ρωμαίους, Καππαδόκας, Πέρ-  
 σας, Ἀραβας. Ὅλοι αὐτοὶ ἔπασαν  
 εἰς μίαν χοάνην, διὰ νὰ παραχθῇ  
 ἓνα εἶδος τέχνης ἀπαράμιλλον εἰς  
 περιεκτικότητά μέσα εἰς ὅλους τοὺς  
 αἰῶνας. Εἰς αὐτὴν ἰσορρόπησαν τὰ  
 πλαστικὰ στοιχεῖα μὲ τὰ γραφικὰ,  
 εἰς τρόπον ὥστε νὰ φανοῦν ἔργα,  
 ὅμοια τῶν ὁποίων δυσκόλως θὰ ἐ-  
 πανίδῃ ὁ κόσμος ἐκ νέου ἐπιτελού-  
 μενα. Αἱ ἀπειροὶ δυνατότητες, τὰς  
 ὁποίας περικλεῖει, ὄχι μόνον διατη-  
 ροῦν τὴν σημασίαν των μέχρι τῆς  
 ἐποχῆς μας, ἀλλὰ προχωροῦν καὶ  
 πολὺ πέραν ἀπὸ αὐτήν. Ἠσυχολήθη  
 μὲ τὴν μόνιμον καὶ αἰωνίαν οὐσίαν  
 τῶν πραγμάτων καὶ δι' αὐτὸ εἶνε  
 αἰωνία.

ΦΩΤΗΣ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥΣ

Φ. Κόντογλου, «Ἡ βυζαντινὴ  
 ζωγραφικὴ, Α΄», 1934.

### Σύντομον σημείωμα 'Η Βυζαντινή ζωγραφική Τού κ. Φώτη Κόντογλου

Οι Βυζαντινοί τεχνίτες σπανίως υπεργράφον τὰ ἔργα των, ὅσα δὲ ἐπιγραφὰ ἔχουσιν τὸ ὄνομα καὶ τὴν πατρίδα τοῦ τεχνίτου εἰνε πλήρεις συγκινητικῆς μετριοφροσύνης, εἰς χείρας Νικητοῦ βασιλέως καὶ πτωχοῦ ρακευθίου, ἢ εἰς χείρας Ἀναγνώστη τοῦ Κρήτος τέχνα καὶ ζωγράφου.

Ἡ ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων ὡς πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν ζωγραφίαν, ἔρχομεν βιβλίον γραμμένον ἀπὸ τῶν μοναχῶν Διονυσίου τὸν ἐκ Φουρνῶ τῶν Ἀγρῶν, περίφημο βιβλίον τεχνολογικὸν καὶ συντάξις τῆς ἀνατολικῆς ζωγραφικῆς. Πίστη ἀπλήτης καὶ σοφία! Πολλοὶ θὰ τοῦ ἔκριναν ὡς παρρησιόδες ἐν τούτοις, κατὰ τὴν ἰδέαν μου, ὁσαύτως καὶ τίποτε σπουδαῖον δὲν ἔγινεν εἰς τὴν τέχνην τῆς ζωγραφικῆς ἔξω ἀπὸ διαλαμπρόμενα εἰς τὸ βιβλίον τὸ, ἀπὸ τῶν ἀρχαίων χρόνων.

Εἰς τοὺς χρόνους τῆς μεταρρυθμίσεως δὲν ὑπάρχει ἡ συνήθεια τῆς μεγάλης ἐπιγραφῆς τῆς ζωγραφικῆς ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ, ἀλλὰ καὶ ἀκμή, τὴν ἡμεῖς οὐκ ἀναιδῶς ὑποπέπειται. Ὁμοίως καὶ πρᾶξις τῆς καθαρῆς κομμωτικῆς καὶ κομμωτικῆς, ὡς καμνίαν φιλοδοξίας καὶ ἀγαθῆς, ἐξελθούσης ἀπὸ τῆς ἀσπληνῆς σπαρῆς τῆς περὶ τὸν Βυζαντινὸν ζωγράφου.

Ἡ Ἱταλικὴ Ἀναγέννησις ἐκαλλιέργησε τὸ τυχαῖον καὶ τὴν ματαιοδοξίαν τοῦ τεχνίτου εἰς τὸ νὰ ἐρευρίσκη τάχα νέα πράγματα. Ἀφοῦ ἐλυτρώθη, ὅπως ἐνόμισε, τῆς κηδεμονίας τῆς Ἀνατολῆς, ἐπέδωξε τὴν ἐξωτερικὴν μίμησιν τοῦ κόσμου, τὴν προοπτικὴν καὶ τὴν ὀφθαλμαπάτην, πράγματα κατώτερα τῆς πνευματικῆς ἀποστολῆς, τὴν ὅποιαν εἶχεν ἡ τέχνη εἰς τὴν Ἀνατολήν, ὅπου ἦτο τεχνικῶς συμβολικὴ, φθάνουσα εἰς ἀλήθειαν καὶ πραγματισμόν, τὸν ὁποῖον δὲν ἠμπορεῖ νὰ ἐπιτύχη ὁ τεχνίτης μετὰ τὴν στείραν ἐκ τοῦ φυσικοῦ παρατήρησιν, ἀλλὰ μόνον μετὰ τὴν ἀναγωγήν τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου εἰς ζωγραφικὸν ρυθμόν.

Τὸ πόσον δὲ κατώτερον ἦτο τὸ ἰδεῶδες τῆς Ἀναγεννήσεως ἀπὸ τὸ ἰδεῶδες τῆς ἀνατολικῆς παραδόσεως, καταφαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι μόνον οἱ ἀγιογράφοι, οἱ ὅποιοι ἐνέμειναν αὐστηρῶς εἰς τὴν παλαιὰν αὐτὴν παράδοσιν, ὅπως παραδειγματικῶς ὁ Τζωρτζῆς τῆς Μονῆς τοῦ Διουσίου ἢ ὁ ἀγνωστος ζωγράφος τῆς Μονῆς τοῦ Διοχειαρίου, κωφεύσαντες εἰς τὰς σειρήνας τῆς Βενετίας ἢ τῆς Φλωρεντίας, εἶνε οἱ ἀξιολογώτεροι, ἐνῶ τούναντιον οἱ δευτεροβάθιοι, ἐνῶ τούναντιον οἱ δευτεροβάθιοι τῆς Ἀναγεννήσεως μετὰ τὰς νέας τάσεις, ἀφῆκεν ἔργα χωρὶς ἄξιαν, ὡς τὸ βιβλίον τῆς Σκουλα Μιλιότα. Ὁ Θεοτοκόπουλος, ἐνῶ εἰς τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ βίου ζωγράφησεν τὸν ἐνεσταντὸν χρόνον, εἰς τὸ μέλλον ἠφῆτον μέτριος, ἀφῆκεν κατελήθη ἀπὸ εἰδος νοσταλγίας καὶ ἐστράφη πάλιν πρὸς τὴν παράδοσιν τῆς Ἀνατολικῆς παραγωγῆς ἀποσπασθὲν καὶ κατὰ τοὺς τότε Ἱταλοὺς ἢ Βυζαντινοὺς παροῦσι ἦτο βάρβαρος καὶ ἀπρηταίωτος καὶ εἶπον καὶ ἐπὶ τῶν ἑσπέρων εἰς τὸ νὰ ἀπαλλαγῶν ἀπὸ τὴν ἀπολιθωμένην, κατ' αὐτοῦ, λερατικότητά της.

Ἡ πνευματικὴ εἰς τὴν Ἱταλικὴν τέχνην καὶ γὰρ εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, εἶνε κατὰ ἐξω ἀπὸ τὸν κώδικα, ἐνῶ εἰς τὴν Ἀνατολήν ἡ πνευματικὴ εἰς ἀσπληνῆς ἀπὸ τῆς ταπεινῆς ἐκτελέσεως. Ἀλλ' ἂν ἐστὶν ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία καὶ ἡ χροῖς τῶν ὑλικῶν εἶνε πνευματικὴ. Ἐὰν δὲν ὑπάρξῃ ἄλλο ἀπὸ τὴν τεχνικὴν, τὴν μιστορὶα.

Ὅλη ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου εἶνε νὰ κῆν ἔργα σωστά τεχνικῶς καὶ εἶνε νὰ εἶνε φυσικὰ γαστρίκα τῆς καλῆς ἐκτέλεσεως. Εἰς τὴν Ἀνατολήν δὲν ἠμπορεῖ νὰ εὐρεθῇ ἔργον μετρίαν ἐκτέλεσιν καὶ μετρίαν ἐκτέλεσιν. Ἐφόσον δὲν εἶνε ἡ κοινὴ λεγομένη εἰς τὴν ζωγρῆσιν ἐμπροσθεν τοῦ βλέματος, ἀλλὰ

κὴν. Ἡ Ἱταλικὴ Ἀναγέννησις ἐκαλλιέργησε τὸ τυχαῖον καὶ τὴν ματαιοδοξίαν τοῦ τεχνίτου εἰς τὸ νὰ ἐρευρίσκη τάχα νέα πράγματα. Ἀφοῦ ἐλυτρώθη, ὅπως ἐνόμισε, τῆς κηδεμονίας τῆς Ἀνατολῆς, ἐπέδωξε τὴν ἐξωτερικὴν μίμησιν τοῦ κόσμου, τὴν προοπτικὴν καὶ τὴν ὀφθαλμαπάτην, πράγματα κατώτερα τῆς πνευματικῆς ἀποστολῆς, τὴν ὅποιαν εἶχεν ἡ τέχνη εἰς τὴν Ἀνατολήν, ὅπου ἦτο τεχνικῶς συμβολικὴ, φθάνουσα εἰς ἀλήθειαν καὶ πραγματισμόν, τὸν ὁποῖον δὲν ἠμπορεῖ νὰ ἐπιτύχη ὁ τεχνίτης μετὰ τὴν στείραν ἐκ τοῦ φυσικοῦ παρατήρησιν, ἀλλὰ μόνον μετὰ τὴν ἀναγωγήν τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου εἰς ζωγραφικὸν ρυθμόν.

Τὸ πόσον δὲ κατώτερον ἦτο τὸ ἰδεῶδες τῆς Ἀναγεννήσεως ἀπὸ τὸ ἰδεῶδες τῆς ἀνατολικῆς παραδόσεως, καταφαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι μόνον οἱ ἀγιογράφοι, οἱ ὅποιοι ἐνέμειναν αὐστηρῶς εἰς τὴν παλαιὰν αὐτὴν παράδοσιν, ὅπως παραδειγματικῶς ὁ Τζωρτζῆς τῆς Μονῆς τοῦ Διουσίου ἢ ὁ ἀγνωστος ζωγράφος τῆς Μονῆς τοῦ Διοχειαρίου, κωφεύσαντες εἰς τὰς σειρήνας τῆς Βενετίας ἢ τῆς Φλωρεντίας, εἶνε οἱ ἀξιολογώτεροι, ἐνῶ τούναντιον οἱ δευτεροβάθιοι, ἐνῶ τούναντιον οἱ δευτεροβάθιοι τῆς Ἀναγεννήσεως μετὰ τὰς νέας τάσεις, ἀφῆκεν ἔργα χωρὶς ἄξιαν, ὡς τὸ βιβλίον τῆς Σκουλα Μιλιότα. Ὁ Θεοτοκόπουλος, ἐνῶ εἰς τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ βίου ζωγράφησεν τὸν ἐνεσταντὸν χρόνον, εἰς τὸ μέλλον ἠφῆτον μέτριος, ἀφῆκεν κατελήθη ἀπὸ εἰδος νοσταλγίας καὶ ἐστράφη πάλιν πρὸς τὴν παράδοσιν τῆς Ἀνατολικῆς παραγωγῆς ἀποσπασθὲν καὶ κατὰ τοὺς τότε Ἱταλοὺς ἢ Βυζαντινοὺς παροῦσι ἦτο βάρβαρος καὶ ἀπρηταίωτος καὶ εἶπον καὶ ἐπὶ τῶν ἑσπέρων εἰς τὸ νὰ ἀπαλλαγῶν ἀπὸ τὴν ἀπολιθωμένην, κατ' αὐτοῦ, λερατικότητά της.

Ἡ πνευματικὴ εἰς τὴν Ἱταλικὴν τέχνην καὶ γὰρ εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, εἶνε κατὰ ἐξω ἀπὸ τὸν κώδικα, ἐνῶ εἰς τὴν Ἀνατολήν ἡ πνευματικὴ εἰς ἀσπληνῆς ἀπὸ τῆς ταπεινῆς ἐκτελέσεως. Ἀλλ' ἂν ἐστὶν ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία καὶ ἡ χροῖς τῶν ὑλικῶν εἶνε πνευματικὴ. Ἐὰν δὲν ὑπάρξῃ ἄλλο ἀπὸ τὴν τεχνικὴν, τὴν μιστορὶα.

Ὅλη ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου εἶνε νὰ κῆν ἔργα σωστά τεχνικῶς καὶ εἶνε νὰ εἶνε φυσικὰ γαστρίκα τῆς καλῆς ἐκτέλεσεως. Εἰς τὴν Ἀνατολήν δὲν ἠμπορεῖ νὰ εὐρεθῇ ἔργον μετρίαν ἐκτέλεσιν καὶ μετρίαν ἐκτέλεσιν. Ἐφόσον δὲν εἶνε ἡ κοινὴ λεγομένη εἰς τὴν ζωγρῆσιν ἐμπροσθεν τοῦ βλέματος, ἀλλὰ

καὶ κατὰ τοὺς τότε Ἱταλοὺς ἢ Βυζαντινοὺς παροῦσι ἦτο βάρβαρος καὶ ἀπρηταίωτος καὶ εἶπον καὶ ἐπὶ τῶν ἑσπέρων εἰς τὸ νὰ ἀπαλλαγῶν ἀπὸ τὴν ἀπολιθωμένην, κατ' αὐτοῦ, λερατικότητά της.

Ἡ πνευματικὴ εἰς τὴν Ἱταλικὴν τέχνην καὶ γὰρ εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, εἶνε κατὰ ἐξω ἀπὸ τὸν κώδικα, ἐνῶ εἰς τὴν Ἀνατολήν ἡ πνευματικὴ εἰς ἀσπληνῆς ἀπὸ τῆς ταπεινῆς ἐκτελέσεως. Ἀλλ' ἂν ἐστὶν ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία καὶ ἡ χροῖς τῶν ὑλικῶν εἶνε πνευματικὴ. Ἐὰν δὲν ὑπάρξῃ ἄλλο ἀπὸ τὴν τεχνικὴν, τὴν μιστορὶα.

Ὅλη ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου εἶνε νὰ κῆν ἔργα σωστά τεχνικῶς καὶ εἶνε νὰ εἶνε φυσικὰ γαστρίκα τῆς καλῆς ἐκτέλεσεως. Εἰς τὴν Ἀνατολήν δὲν ἠμπορεῖ νὰ εὐρεθῇ ἔργον μετρίαν ἐκτέλεσιν καὶ μετρίαν ἐκτέλεσιν. Ἐφόσον δὲν εἶνε ἡ κοινὴ λεγομένη εἰς τὴν ζωγρῆσιν ἐμπροσθεν τοῦ βλέματος, ἀλλὰ

καὶ κατὰ τοὺς τότε Ἱταλοὺς ἢ Βυζαντινοὺς παροῦσι ἦτο βάρβαρος καὶ ἀπρηταίωτος καὶ εἶπον καὶ ἐπὶ τῶν ἑσπέρων εἰς τὸ νὰ ἀπαλλαγῶν ἀπὸ τὴν ἀπολιθωμένην, κατ' αὐτοῦ, λερατικότητά της.

Ἡ πνευματικὴ εἰς τὴν Ἱταλικὴν τέχνην καὶ γὰρ εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, εἶνε κατὰ ἐξω ἀπὸ τὸν κώδικα, ἐνῶ εἰς τὴν Ἀνατολήν ἡ πνευματικὴ εἰς ἀσπληνῆς ἀπὸ τῆς ταπεινῆς ἐκτελέσεως. Ἀλλ' ἂν ἐστὶν ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία καὶ ἡ χροῖς τῶν ὑλικῶν εἶνε πνευματικὴ. Ἐὰν δὲν ὑπάρξῃ ἄλλο ἀπὸ τὴν τεχνικὴν, τὴν μιστορὶα.

καὶ κατὰ τοὺς τότε Ἱταλοὺς ἢ Βυζαντινοὺς παροῦσι ἦτο βάρβαρος καὶ ἀπρηταίωτος καὶ εἶπον καὶ ἐπὶ τῶν ἑσπέρων εἰς τὸ νὰ ἀπαλλαγῶν ἀπὸ τὴν ἀπολιθωμένην, κατ' αὐτοῦ, λερατικότητά της.

Ἡ πνευματικὴ εἰς τὴν Ἱταλικὴν τέχνην καὶ γὰρ εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, εἶνε κατὰ ἐξω ἀπὸ τὸν κώδικα, ἐνῶ εἰς τὴν Ἀνατολήν ἡ πνευματικὴ εἰς ἀσπληνῆς ἀπὸ τῆς ταπεινῆς ἐκτελέσεως. Ἀλλ' ἂν ἐστὶν ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία καὶ ἡ χροῖς τῶν ὑλικῶν εἶνε πνευματικὴ. Ἐὰν δὲν ὑπάρξῃ ἄλλο ἀπὸ τὴν τεχνικὴν, τὴν μιστορὶα.

Ὅλη ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου εἶνε νὰ κῆν ἔργα σωστά τεχνικῶς καὶ εἶνε νὰ εἶνε φυσικὰ γαστρίκα τῆς καλῆς ἐκτέλεσεως. Εἰς τὴν Ἀνατολήν δὲν ἠμπορεῖ νὰ εὐρεθῇ ἔργον μετρίαν ἐκτέλεσιν καὶ μετρίαν ἐκτέλεσιν. Ἐφόσον δὲν εἶνε ἡ κοινὴ λεγομένη εἰς τὴν ζωγρῆσιν ἐμπροσθεν τοῦ βλέματος, ἀλλὰ

καὶ κατὰ τοὺς τότε Ἱταλοὺς ἢ Βυζαντινοὺς παροῦσι ἦτο βάρβαρος καὶ ἀπρηταίωτος καὶ εἶπον καὶ ἐπὶ τῶν ἑσπέρων εἰς τὸ νὰ ἀπαλλαγῶν ἀπὸ τὴν ἀπολιθωμένην, κατ' αὐτοῦ, λερατικότητά της.

Ἡ πνευματικὴ εἰς τὴν Ἱταλικὴν τέχνην καὶ γὰρ εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, εἶνε κατὰ ἐξω ἀπὸ τὸν κώδικα, ἐνῶ εἰς τὴν Ἀνατολήν ἡ πνευματικὴ εἰς ἀσπληνῆς ἀπὸ τῆς ταπεινῆς ἐκτελέσεως. Ἀλλ' ἂν ἐστὶν ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία καὶ ἡ χροῖς τῶν ὑλικῶν εἶνε πνευματικὴ. Ἐὰν δὲν ὑπάρξῃ ἄλλο ἀπὸ τὴν τεχνικὴν, τὴν μιστορὶα.

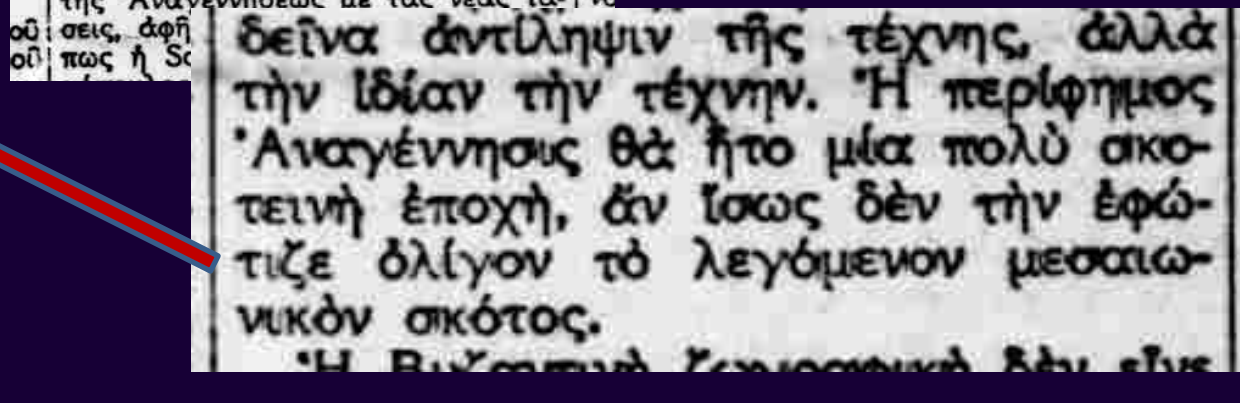
Ὅλη ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου εἶνε νὰ κῆν ἔργα σωστά τεχνικῶς καὶ εἶνε νὰ εἶνε φυσικὰ γαστρίκα τῆς καλῆς ἐκτέλεσεως. Εἰς τὴν Ἀνατολήν δὲν ἠμπορεῖ νὰ εὐρεθῇ ἔργον μετρίαν ἐκτέλεσιν καὶ μετρίαν ἐκτέλεσιν. Ἐφόσον δὲν εἶνε ἡ κοινὴ λεγομένη εἰς τὴν ζωγρῆσιν ἐμπροσθεν τοῦ βλέματος, ἀλλὰ

καὶ κατὰ τοὺς τότε Ἱταλοὺς ἢ Βυζαντινοὺς παροῦσι ἦτο βάρβαρος καὶ ἀπρηταίωτος καὶ εἶπον καὶ ἐπὶ τῶν ἑσπέρων εἰς τὸ νὰ ἀπαλλαγῶν ἀπὸ τὴν ἀπολιθωμένην, κατ' αὐτοῦ, λερατικότητά της.

Ἡ πνευματικὴ εἰς τὴν Ἱταλικὴν τέχνην καὶ γὰρ εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, εἶνε κατὰ ἐξω ἀπὸ τὸν κώδικα, ἐνῶ εἰς τὴν Ἀνατολήν ἡ πνευματικὴ εἰς ἀσπληνῆς ἀπὸ τῆς ταπεινῆς ἐκτελέσεως. Ἀλλ' ἂν ἐστὶν ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία καὶ ἡ χροῖς τῶν ὑλικῶν εἶνε πνευματικὴ. Ἐὰν δὲν ὑπάρξῃ ἄλλο ἀπὸ τὴν τεχνικὴν, τὴν μιστορὶα.

Ὅλη ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου εἶνε νὰ κῆν ἔργα σωστά τεχνικῶς καὶ εἶνε νὰ εἶνε φυσικὰ γαστρίκα τῆς καλῆς ἐκτέλεσεως. Εἰς τὴν Ἀνατολήν δὲν ἠμπορεῖ νὰ εὐρεθῇ ἔργον μετρίαν ἐκτέλεσιν καὶ μετρίαν ἐκτέλεσιν. Ἐφόσον δὲν εἶνε ἡ κοινὴ λεγομένη εἰς τὴν ζωγρῆσιν ἐμπροσθεν τοῦ βλέματος, ἀλλὰ

Φ. Κόντογλου, «Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, Β'», 1934.





# Ἡ περίφημη «ἐλευθερία» κτ.λπ.

Τοῦ κ. Φῶτη Κόντογλου

Ἀπὸ τίς χίλιες ζαλοῦρες κι' ἀνησυχίες κι' ἄλλα τέτοια, πὺ τσαμπουνᾶνε κάθε τόσο πολλοὶ «διανοούμενοι», τὸ πειδὸ βαρετὸ τούμπανο εἶνε «τῆς λευτεριάς τοῦ τεχνίτη». Μᾶς πῆρ' ὁ διάολος! Ὅλο καὶ λεύτερα πράγματα! Σάμπως μὲ τὸ νὰ ὑποταχθῆς σὲ νόμους (ὅπως ἡ παράδοση), δηλαδή μὲ τὸ νὰ ρεγουλάρῃς τῆ δύναμή σου σύμφωνα μὲ κανόνες, πὺ βγῆκαν ἀπὸ τὰ πειδὸ βαθύτερα σπλάγχνα τοῦ ἀνθρώπου, κι' ἀπὸ τὸ κέφι γιὰ τὴ ζωὴ, μ' αὐτὸ λέγω, δὲν εἶσαι λεύτερος, μὰ σκλάβος.

Ἐγὼ ἴσα ἴσα, ἀνάποδα ἀπ' αὐτὲς τίς ζουρλοελευθερίες, αὐτὲς τίς ρωμαντικὲς αἰσθηματολογίες, ἐχτιμῶ τοὺς ἀνθρώπους, πὺ δὲ γλιμιντρᾶνε, πὺ τραθᾶνε τὸ δρόμο τους δίχως νὰ γνοιαστοῦνε καὶ δίχως νὰ βγάζουνε «κραυγὲς πρὸς τὸ ἄπειρο», δίχως, τέλος πάντων, νὰ τοὺς πιάνουνε ἀγωνίες, προβλήματα καὶ σεληνιασμοὶ, γιὰτὶ εἶνε αἰγούροι σὰν βῶδια.

Αὐτὰ τὰ λέγω ἐγὼ, ποῦγραψα, παιδί ἀκόμα, τὸν «Pedro Casas». Μὲ τὰ παρακάτω λόγια τελείωνα τὸν πρόλόγὸ τοῦ: «Ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ αἰσθάνεται πὺς ζεῖ μέσα σ' ἓνα ἄπειρο. Ἐτοι βγαίνει ὀξω ἀπ' τὸν στενὸ κύκλο τῆς ἐποχῆς καὶ τῆς πατρίδας καὶ ὑψώνεται σὲ μοναδικὸ τύπο, πὺ ζεῖ μέσα στὸν αἰθέρα τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας. Σφραγίζεται μὲ μιὰν αἰώνια βούλα. Δὲ μπορεῖ νᾶνε ἀπὸ κείνους, πὺ κρατᾶνε τὰ μάτια τους κλεισμένα στὴν πλούσια διακοσμῆτικὴ ποικιλία τοῦ κόσμου, ὀλόκληρης τῆς γῆς καὶ τ' οὐρανοῦ.»

Γεννήθηκα γιομάτος ὄρμη, ἓνα ἠφαίστειο ἔβραζε μέσα μου. Πιλομικὸς, λεύτερος, μ' ἔθρεφε πάντα τ' ἀναποδογύρισμα, χωρὶς νὰ γνοιάζουμαι πολλὲς φορές τί θ' ἀναποδογυρίσω, καὶ γιὰτὶ θά τ' ἀναποδογυρίσω. Μὲ τέτοια μυαλὰ πέρασα πολὺ πειδὸ πέρα ἀπ' αὐτὲς τίς

ποτα στ  
 Νὰ  
 ἀξιοσύν  
 του κι'  
 μου, κεῖ  
 μιουργί  
 θέλει, μ  
 τὴ γκέμ  
 ὅ,τι κάν  
 κι' ὄχι σ  
 τὸν ἔνα  
 λο τοῦ  
 πειδὸ θα  
 τάμι, μ  
 μα του.  
 περιορι  
 γιὰ λευ  
 στᾶνε τ  
 πὺ, σὰ  
 δουλειᾶ  
 Καὶ  
 Ἐγὼ, ὁ  
 πνεῦμα  
 ταχθῆκα  
 του τῆ  
 λῆ τους  
 εἶ ὑγε  
 Μόνο οἱ  
 φαγιά,  
 νεται.  
 Ὅ  
 τρόπο τ

νά παραδοθούμε, και μὰς φέρανε ὄλους σκλήδους  
στού Σαλέ, λιμάνι πού τὸ κρατοῦσαν οἱ Μαῦροι».

Ὁ Robinson Crusoe δὲν ἀξίζει ἕνα ἄσπρο γιὰ  
τοὺς διαδασμένους· γιὰ κείνους πού φιλολο-  
γοῦν. Γιὰ λογαριασμό μου, ὅσο κι ἂν τὸν συμ-  
παθῶ, μὴ τυχόν πάρῃ κανένας πὼς τὸν φέρνω ὡσάν  
μέτρο. Ἐτσι θάδειχνα πὼς οἱ ἀπαιτήσεις μου  
ἀπὸ ἕνα γράψιμο εἶναι περιορισμένες. Ἰσα ἴσα,  
κείνο πού κάνει στὰ μάτια μου τὴν τέχνη πολύ-  
τιμη, εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἐλευθερία πού ἔχει νὰ σοφί-  
ζεται και νὰ φτιάχνῃ πράματα πού δὲν ὑπῆρχαν  
πρὶν νὰ τὰ φτιάξῃ· νέα πράματα κι ὄλο νέα κι  
ὄλο νέα. Μολαταῦτα ἡ θεικότητα, ἡ στενὴ θεικί-  
τητα τοῦ de Foë, εἶναι θησαυρὸς δυσεύρετος. Τὰ  
ὠραιότερα βιβλία πού διάβασα (πάντα αὐτοῦ τοῦ  
εἴδους) εἶναι γραμμένα ἀπὸ ἀνθρώπους πού δὲν  
ἔχουν τὴν ἰδέα πὼς συγγράφουν. Τέτοια βρήκα στ'  
Ἀγγλικὰ, πρὸ πάντων ἡμερολόγια κυνηγιοῦ, ἀρπα-  
μένα μὲ οἰκονομία, τοῦ καιροῦ, τοῦ χαρτιοῦ, τοῦ με-  
λανιοῦ και τῆς φαντασίας· εἶναι γραμμένα ἀπὸ ἀν-  
θρώπους, πού συχοχτυπᾷ ἡ καρδιά τους ἀπ' τὴ συγ-  
κίνηση, πού πιάνουν νὰ ἱστορίσουν. Δὲν εἶναι οἱ  
ἀκριβοὶ ρεμβασμοὶ κάποιου τεμπέλη, πού τὸν τρώγει ἡ  
ἐννοια μὲ τι τρόπο νὰ πῇ ὅ,τι θέλει νὰ πῇ, ἐνφ καλὰ

κἂν νὰ τ' ἀγγίξω\*. Τόκανα μὲ λύπη μου· και λέω  
μὲ λύπη μου, ὄχι ἀπὸ νεροκέφαλη ἀβρότητα, ἀλλὰ  
γιατὶ νοιάζομαι περισσὰ γιὰ τὴν ὁμορφιά τοῦ βι-  
βλίου μου, κι αὐτὰ τὰ πράματα, πού ἔχω τὴν ἰδέα  
πὼς ἀσκημίζουσιν ἄλλα, ἀσκημίζουσιν και τὸ δικό μου  
μανικά.

Ἐτόσο, τίποτα δὲ μοῦ πειράζει τὰ νεῦρα ὅσο ὁ  
σωθινισμὸς ὅταν ἄνθρωπο τῆς τέχνης. Ἡ φανα-

\* Γ' αὐτὸ τοῦθαλα τὸν τίτλο "Desinit in Piscem",.

17.  
τικὴ και κουτὴ τούτη προσήλωση σὲ μικρὸν  
κύκλο, καταντᾷ νὰ λογαριάζεται γιὰ ἀρετὴ στοὺς  
περισσότερους λαούς. Αὐτὴ εἶναι ἡ αἰτία πού κάνει  
νὰ ἐπικρατοῦν τὰ μέτρια ἔργα.

Ἄλλοίμονο! Δὲν μπορεῖ κανένας νὰ δεῖξῃ πὼς  
τὸν συγκινᾷ κάτι τι ἀπὸ τὰ τόσα μεγάλα πράμα  
πού περνοῦν μακρὰ μας. Τοῦτοι οἱ ἄνθρωποι εἶ-  
δπως λὲν οἱ τοῦρκοι, «ψάρια τοῦ λιμανιοῦ». Ἐξέ-  
πειὰ πὼς ἡ γῆς γυρίζει, πὼς οἱ πόλοι τῆς εἶναι  
πασμένοι ἀπὸ πάγους, πού ἀσπρίζουν ἕως τὰ μ  
κάποιου πού παρατηρᾷ τὸ ἄστρο μας ἀπάνου ἀπὸ  
φεγγάρι, πὼς τὰ ἄγρια ἄλογα πλανιοῦνται μὲ ὁ  
χαίτες μέσα στοὺς ἀπέραντους κάμπους τοῦ Καν  
πὼς αὐτὴ τὴ στιγμή ἕνα κύμα σκάζει ἀπάνου  
Καλὴ Ἐλπίδα, σκεπάζοντας μὲ ἀφροὺς μιὰ ὄλα  
πολιτεία.

Ἐτσι, ἄδικα θὰ ζητήσης μέσα στὰ περισσὸ  
τυπώματα ἐκεῖνο πού μπορεῖ νὰ ὀνομάσῃ καν  
σοφία τοῦ βιβλίου, τὴν ἐγκυκλοπαίδεια, στή  
σικὴ εἶτε στὴν ἱστορία.

Γιὰ μένα, ὁ καλλιτέχνης ἔχει τὴ ζωηρὴ ἐντύ-  
πωση πὼς ζῆ μέσα σ' ἕνα ἄπειρο. Ἐτσι μονάχα βγαί-  
νει ὄξω ἀπὸ τὰ στενὰ σύνορα τῆς ἐποχῆς και τῆς  
πατρίδας, και ὑψώνεται στοὺς μοναδικὸ τύπο, πού ζῆ  
μέσ' τὸν αἰθέρα τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας. Σφραγι-  
ζεται μὲ μιὰν αἰώνια βούλλα. Δὲν μπορεῖ νάναῖ ἀπὸ  
κείνους πού περνοῦν ἀπάνου ἀπ' τὴ γῆς, κρατῶντας  
τὰ μάτια κλεισμένα στὴν πλοῦσια διακοσμῆ-  
τικὴ ποικιλία τοῦ κόσμου, ὀλόκληρης τῆς γῆς  
και τ' οὐρανοῦ.

ΚΟΝΤΟΓΛΟΥΣ

Κλείνω τὸν πρόλογο τοῦτον ἀπάνου στὴν Τράπεζα  
τοῦ Διαβόλου — Ἀἶβαλη.

Φεβρουάριος τοῦ 1920.



Φ. Κόντογλου  
PEDRO CAZAS



νεται.

“Ολος ὁ κόσμος πιασρίζει νᾶνε τῆς μόδας, ὁ καθένας κατὰ τὸν τρόπο του. Ἡ σημερινὴ ἡ μόδα εἶνε νᾶνε κανένας «κοσμοπολίτης», ὅ-

πως λένε. Ἡ μανία τούτη ἀπ’ τὸ μοδιστράκι πέρασε καὶ στὴν τέχνη. Καὶ νᾶτανε μανία, πάλι καλὰ, μὰ ποῦνε «καθῆκον». Δόξα σοι ὁ Θεὸς, ἐγὼ γλύτωσα ἀπὸ τέτοια καθήκοντα. Εἶμαι κουτὸς καὶ κοιμισμένος σὰν χελῶνα, γιατί ἔχω τὴν ἰδέα, πὼς κάθε ράτσα ἔχει τὰ δικά της μέτρα. Ὅχι ἠλεκτρισμὸς, ὄχι ἀσύρματος, ὁ διάολος νὰ μπῆ μέσ’ στὸ κεφάλι μας, πάντα στὸ βάθος εἶμαστε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι. Ὅ,τι καὶ νὰ

ἄλλος γέρος, γιομᾶτος ζάρες, ἔτσι εἶνε κι’ αὐτὰ τὰ δυό. Ἡ ράτσα εἶνε σὰν τὸν ἕναν ἄνθρωπο, ποῦ δὲ μπορεῖ ν’ ἀλλάξῃ ὁ χαραχτήρας του, ὅσο κι’ ἂν ἀλλάξῃ ἰδέες.

κάνουνε έντύπωση. "Έτσι οι άγνοι, παλιοί μαστόροι τῆς Ἰταλίας τελειοποιηθήκανε ἀπ' τῆς γλύκες καὶ τῆς αἰσθηματολογίας τοῦ Ραφαέλλου, ἡ παλιά ἀρχιτεχτονική ἀπὸ τὸ τέρας τοῦ "Ἁγίου Πέτρου, οἱ δικοί μας, οἱ Βυζαντινοὶ ἀπ' τὴ λεγόμενη «Σκουόλα μιγλιοράτα», γιατί διώρθωσε, μαθές, τὰ λάθη τῆς ἀνατολίτικης τέχνης μὲ τὸ «νατουράλε», δηλ. μὲ τὴν περίφημη μελέτη τῆς φύσης, φρούτο τῆς ἐπιστημονικῆς Εὐρώπης. Τούτη ἡ κυρία βρῆκε τὸν τρόπο νὰ βολεύη, νὰ γιατρεύη κάθε κουσουῆρι, κάθε ἀρρώστεια ποῦχε, κατὰ τὴν ἰδέα τῆς, ἡ ἀνατολή κ' ἡ ἀρχαιότητα. Τὸ γιατρικὸ τῆς ἦτανε τιποτένιο κ' εὐκόλο δ-

μεγάλος ἀνὴρ, λαχταρῶντας νὰ σημιοσργήσει «νεὰν ἐποχὴν». Οἱ κριτικοὶ σήμερα τὸν λένε ἐπαναστάτη, ἐνῶ ἦτανε ὁ πειὸ συντηρητικὸς ζωγράφος τοῦ καιροῦ του. Συγχύζουνε τὸ γερὸ μάστορα μὲ τὸ σαχλονεωτεριστὴ. Ὁ Θεοτοκόπουλος ἦτανε ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀσημοὺς ποὺ φτιάχνουνε τὴν παράδοση. Ἀποτραθηγμένος δούλεψε κ' ἀποτραθηγμένος πέθανε. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ καιροῦ του δὲν τὸν καταλαβαίνανε, τὸν λέγανε παλαβὸν, ὅπως θὰ τὸν λέγανε καὶ σήμερα καὶ σὲ κάθε ἄλλη ἐποχὴ, γιατί δὲν πήγαινε μὲ τὴ μόδα, μὲ τὰ «νέα ρεύματα». Νεωτεριστὴς, ἀντιπρόσωποι τῆς ἐποχῆς τους, ἦτανε ὁ Τιτσιάνος κ' οἱ ἄλλοι Βενετσάνοι, ποὺ ζωγραφίζανε λεύτερα, γιομάτοι κοσμικὸ πνεῦμα, πρόδρομοι τοῦ σημερινοῦ πολιτισμοῦ. Γιὰ λευτεριά πέρναγε ἡ ἐξυπνάδα νὰ βάζουνε τὸ Χριστὸ

δυναμη μεσα του, ας παη οπου θελει, μα στο πειο καλιο, θα κανη  
 6 έργα, που θαχουνε το χάρισμα της ζωής. 'Ο Παύλος Γκωγκέν πήγε  
 7 πρό πειήντα χρόνια στην Ταϊτή, για να ζωγραφίση αρχαίους ανθρώ-  
 8 πους. Συχαίνότανε την εποχή του και τον πολιτισμό της χώρας του,  
 9 και θαύμαζε τους αρχαίους λαούς, που ζήσανε στην Αίγυπτο και στην  
 10 Βαβυλωνά. Στα νησιά του Ειρηνικού 'Ωκεανού βρήκε αυτό πουθελε,  
 11 δηλαδή ανθρώπους πουτανε πειο αρχαίοι κι' από τον 'Αθραάμ. Οι  
 12 ζωγραφίες πώκανε είνε ζωντανές, ο Γκωγκέν είνε ένας μεγάλος ζω-  
 13 γράφος της Γαλλίας, ενώ άλλοι, πουχανε το «νέον πνεύμα της έπο-  
 14 χης» και τον κοροϊδεύανε, πεθάνανε και λυώσανε. Κι' όχι μονάχα  
 15 ζωγράφισε γυμνούς ανθρώπους ο Γκωγκέν, που γεννήθηκε με το κολ-  
 16 λάρο, μα και με συνταγές, που τις πήρε απ' τους αρχαίους Αιγυπτί-  
 17 ους. 'Ο Μαντένιανς είνε τόσο έπηρεασμένος απ' τ' αρχαία, που πολ-  
 18 λές φορές δέν ξεχωρίζεις τα έργα του από ρωμαϊκά ανάγλυφα. 'Ο

γιατι δέν αντιπροσωπεύουνε την εποχή μας τα μοδιστράκια, τα φι-  
 19 γουρίνια, οι φωτογραφίες, τ' ανάλατα περιοδικά με τα γυαλιστερά  
 20 χαρτιά, παρά την αντιπροσωπεύει ο Ντεραίν, ο τελωνοφύλακας ο  
 21 Ρουσσώ κι' ο Ματις με τις Τουρκάλες του;

→ Κακομοίρη άνθρωπε, μοντέρνε άνθρωπε. Το κεφάλι σου  
 22 τρώς με τις κατακτήσεις σου και με τις έφευρέσεις σου και δέν το  
 23 καταλαβαίνεις. Πάς να γίνης 'Υπεράνθρωπος κ' έχασες και τον αν-  
 24 θρωπο. Ο δει κανον άνθρωπος πους ο απλόπρασ είνε ο θάσος της εύτυχίας με



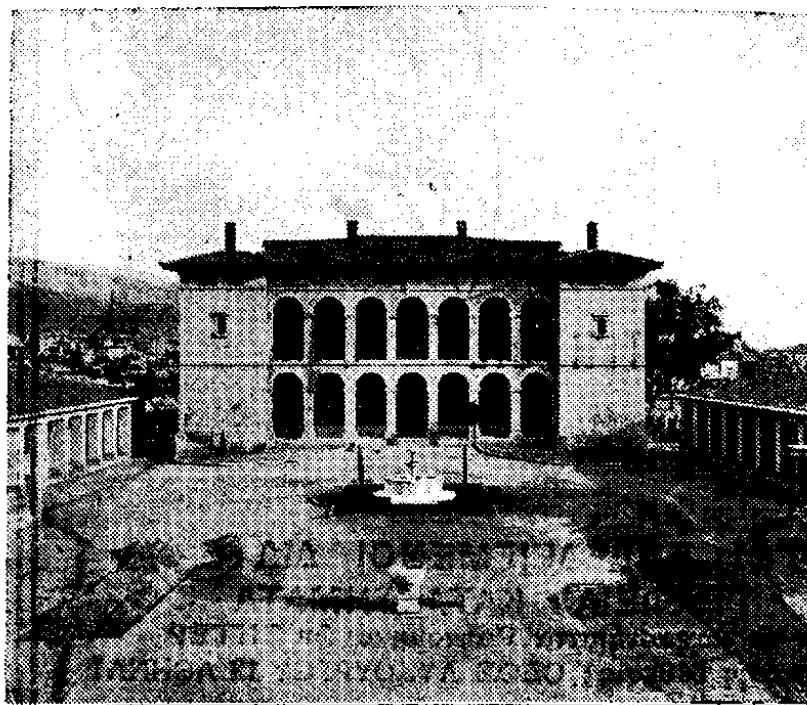
# ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ

## Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

### ΤΑ ΣΗΜΕΡΙΝΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Τὸ γ' διεθνὲς συνέδριον τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν ἔσχεν, ὡς γνωστόν, τοῦτο τὸ εὐχάριστον μεταξὺ ἄλλων ἀποτελεσμα: ὅτι παρέσχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ μεταφερθῇ τὸ βυζαντινὸν καὶ χριστιανικὸν μουσεῖ-

τῆς χώρας ἀπὸ τῆς ἐμφανίσεως τοῦ χριστιανισμοῦ ἐν Ἑλλάδι μέχρι τῆς ἀπελευθερώσεως τοῦ γένους — ἀπὸ τοῦ 4ου μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνος. Τοῦ κάτω δρόφου αἱ αἰθουσαι



Τὸ νέον βυζαντινὸν μουσεῖον — μέγαρον τῆς Δουκίσης τῆς Πλακεντίας — καὶ τὰ περὶ τὴν αὐλὴν τοῦ μεγάρου κτίρια — πτέρυγες καὶ ἐν τῷ μέσῳ φιάλη

Η  
Ο  
Κ  
Τ  
τα  
ἐφε  
χρη  
σία  
εξ  
Κα  
πό  
του  
θρα  
ζου  
τη  
ρα  
ρώ  
ὁ  
τε  
ἐτα  
μά  
αφ  
ποι  
ὑπ  
δ  
«Σ  
σή  
λο  
σκά  
ἐν  
νη  
τὴν  
νίν  
ιδι  
σύ  
τι

Υ  
Σ  
Α  
εὐ-  
τοῦ  
τὴν  
ου-  
ἐκ-  
ρα  
τῆς  
ω-  
τος  
μ-  
δη-  
τα-  
λα-  
ου,  
πα-  
αχ-  
ως  
λη-  
θά  
ας  
κ.  
ου-  
σε  
λή-  
σεν  
τον  
λα-  
σιν  
δ-  
μι-  
ρι-  
ῆς.

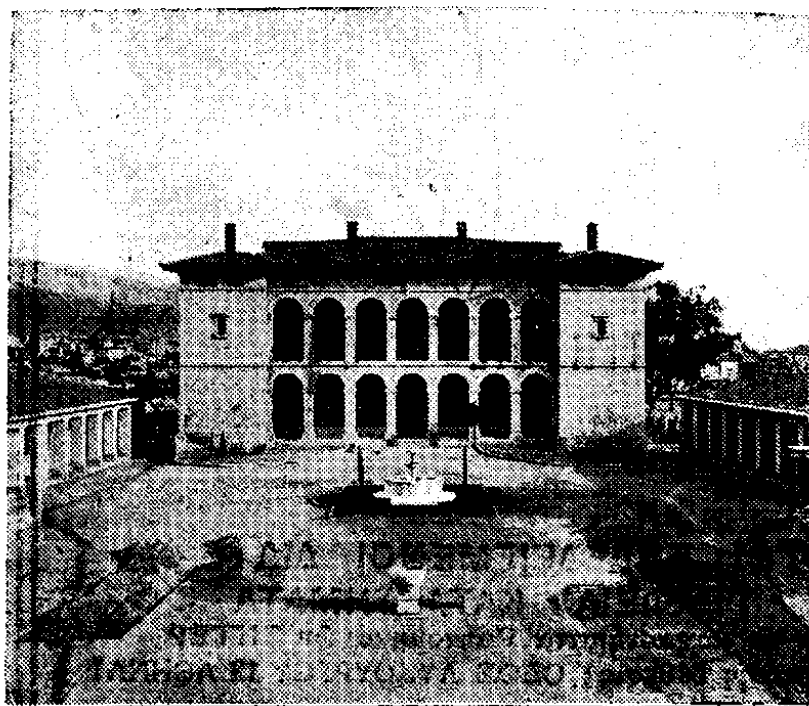
# ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ

## Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

### ΤΑ ΣΗΜΕΡΙΝΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Τὸ γ' διεθνές συνέδριον τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν ἔσχεν, ὡς γνωστόν, τοῦτο τὸ εὐχάριστον μεταξὺ ἄλλων ἀποτελεσμα: ὅτι παρέσχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ μεταφερθῇ τὸ βυζαντινὸν καὶ χριστιανικὸν μουσεῖ-

τῆς χώρας ἀπὸ τῆς ἐμφάνισεως τοῦ χριστιανισμοῦ ἐν Ἑλλάδι μέχρι τῆς ἀπελευθερώσεως τοῦ γένους — ἀπὸ τοῦ 4ου μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνος. Τοῦ κάτω δρόφου αἱ αἰθουσαι



Τὸ νέον βυζαντινὸν μουσεῖον — μέγαρον τῆς Δουκίσεως τῆς Πλακεντίας — καὶ τὰ περὶ τὴν αὐλὴν τοῦ μεγάρου κτίρια — πτέρυγες καὶ ἐν τῷ μέσῳ φιάλη

Η  
Ο  
Κ  
Τ  
τα  
ἐφε  
χρη  
σι  
εξ  
Κα  
πό  
το  
θρ  
ξ  
τ  
ρο  
ρό  
ὁ  
τε  
ἐτ  
μέ  
αφ  
πέ  
ὕ  
δ  
«Σ  
στ  
λα  
σ  
ἐν  
νη  
τῆ  
νίν  
ιδι  
σύ  
τι





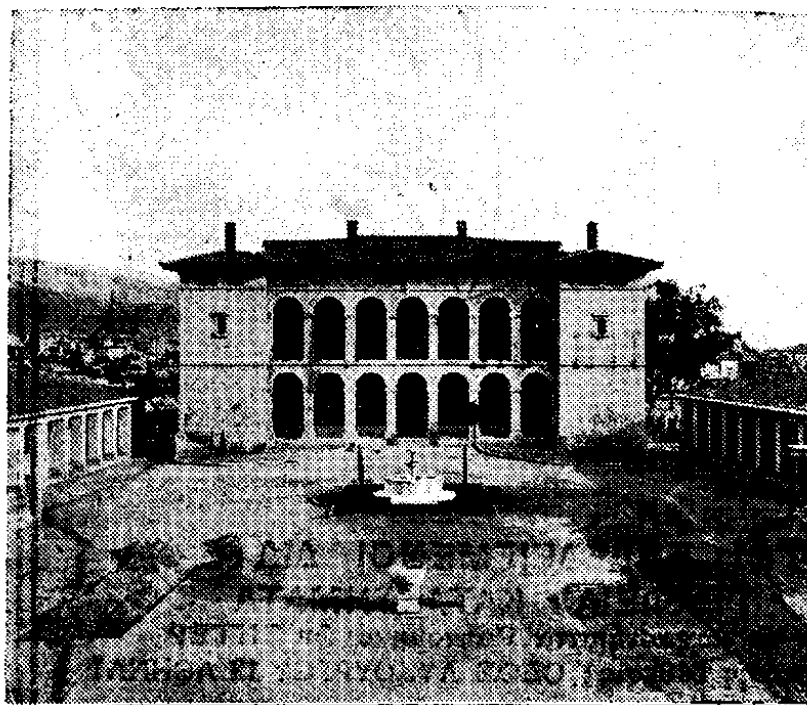
# ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ

## Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

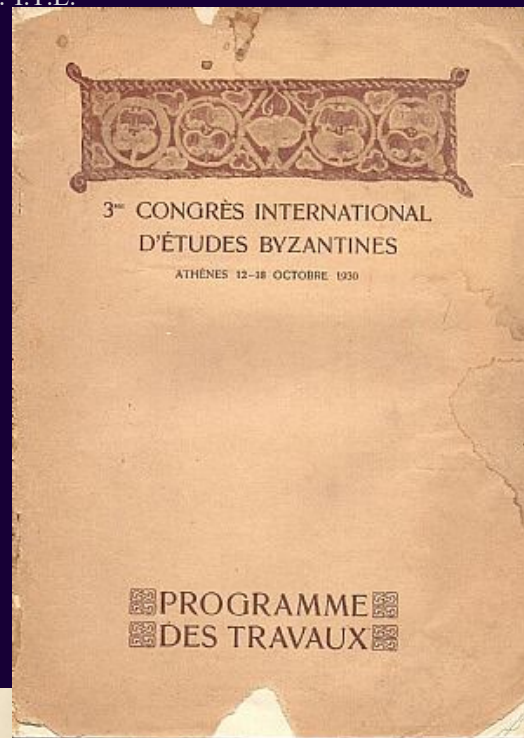
### ΤΑ ΣΗΜΕΡΙΝΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Τὸ γ' διεθνές συνέδριον τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν ἔσχεν, ὡς γνωστόν, τοῦτο τὸ εὐχάριστον μεταξὺ ἄλλων ἀποτελεσμα: ὅτι παρέσχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ μεταφερθῇ τὸ βυζαντινὸν καὶ χριστιανικὸν μουσεῖ-

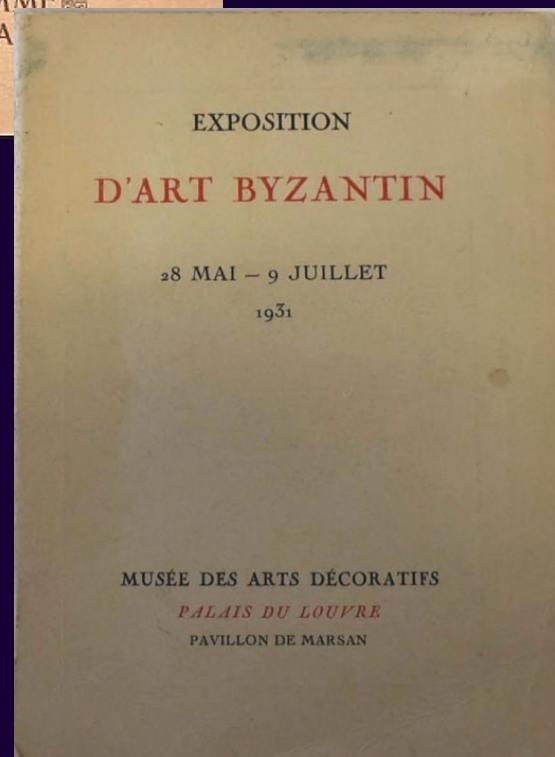
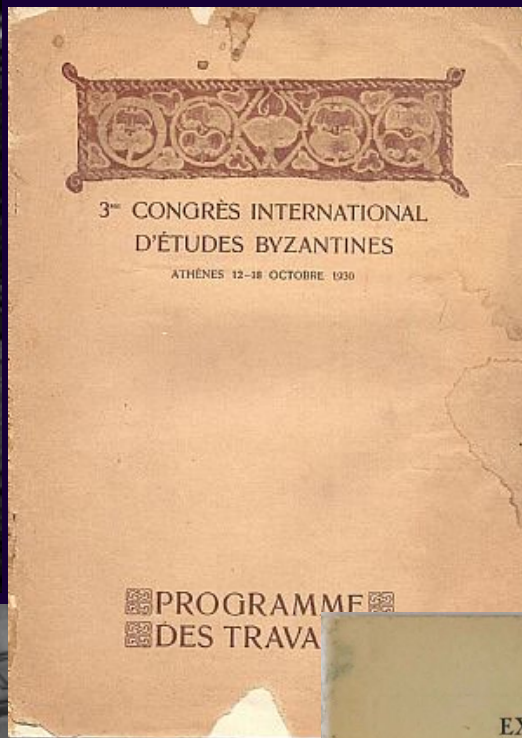
τῆς χώρας ἀπὸ τῆς ἐμφάνσεως τοῦ χριστιανισμοῦ ἐν Ἑλλάδι μέχρι τῆς ἀπελευθερώσεως τοῦ γένους — ἀπὸ τοῦ 4ου μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνος. Τοῦ κάτω δρόφου αἱ αἰθουσαι



Τὸ νέον βυζαντινὸν μουσεῖον — μέγαρον τῆς Δουκίσεως τῆς Πλακεντίας — καὶ τὰ περὶ τὴν αὐλὴν τοῦ μεγάρου κτίρια — πτέρυγες καὶ ἐν τῷ μέσῳ φιάλη



Η  
Ο  
Κ  
τα  
έφε  
χρη  
σίο  
εξ  
Κα  
πό  
το  
θρ  
ξ  
τ  
ρο  
ρό  
ό  
τε  
έτ  
μέ  
αφ  
πέ  
ύτ  
δ  
«Σ  
σ  
λο  
σ  
έν  
νη  
τή  
νίν  
ιδι  
σύ  
τι



## Επιστολή του Κόντογλου στον Κωστή Μπαστιά, 28 Μαρτίου 1934

Α σιχτίρ! Δεν αξίζει τέτοια ζωή. Δεν λέω πως πεινώ, δεν πεινώ, αυτό έλειψε.

Μα καταλαβαίνεις πως αναλόγως τον άνθρωπο, αναλόγως το μέρος που στέκεται, πώς είναι κ' η πείνα. Αυτό που περνώ είναι χειρότερο ηθικό βάσανο. Πότε με μπακάληδες επιτρόπους πασχίζω να κερδίσω το τη ζωή μου, πότε με ηλίθιους παπάδες. [...]

Εγώ το ηφαίστειο, έσβυσα, το πυρωμένο σίδηρο, λύγισε. Άνθρωπος είμαι. Πάει πεια, έχασα το κουράγιο μου. Χρόνια με το σήμερα με το αύριο. Πότε θα ησυχάσω! Κανένας να μη με ζυγώσει. Ούλοι είναι ψεύτες. [...]

Όλοι αξίζουνε πειό πολύ απ' τον Κόντογλου. Τομάρια, τρίδουλοι εκ προγόνων!

Αν μπορούσα να σκοτώσω καμπόσους βρωμιάρηδες, εγώ που μερμύγκι δεν πειράζω. [...] Αλλά γιατί να σε στεναχωρώ. Μούπανε πολλοί πως δεν υποχωρώ.

Υποχώρησα, όσο λίγοι. Εχτός αν είναι υποχώρηση να γίνω άτιμος, να στείλω να γαμηθεί η γυναίκα μου, ή να γίνω παλιάνθρωπος. Τότες οι τέτοιοι συμβουλατόροι είναι για φτύσιμο. Το θάρρος μου δεν το χάνω, ίσα ίσα ούλα τούτα μου δίνουνε ιδέα, τη καρδιά γονατισμένη. Μα σε ρωτώ, αξίζει να γίνεται κανένας εξουθένωμα, να ζητιανεύει τη ζωή του από τους τυφλοπόντικους, δίχως να κάνει και τίποτ' άλλο;





NICOLAS BERDIAEFF

### ΤΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Το πρόβλημα των σχέσεων μεταξύ πνευματικού και υλικού πολιτισμού, είναι το και ενδιαφέρον πρόβλημα της ιστορικής μελέτης. Είναι το πρόβλημα του περσογιαιώ, πώς τίποτα δεν υπερσώθηκε από το περσογιαιώ των υλικών και ποσοφικών, προκαλούν τη ή ιστορικού περσογιαιώ πνευματικού πολιτισμού

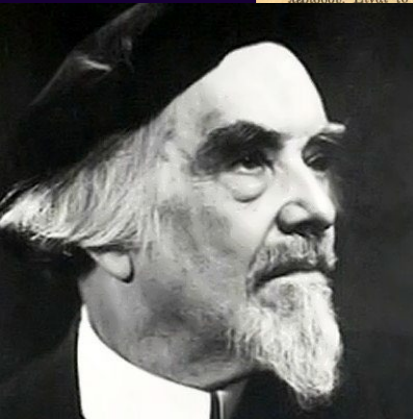
ολογιοί, που σημειώνει ηρόδοτος ιστορίας, έχει της ιστορίας όραση, της ατος. Είναι η ώρα, που πούχεται, ν' ανάρου-

gler, το περσογιαιώ του ομού, είναι να γεννιέται ολιτισμός καταλήγει στο

τη δεν είναι καινούριό- από καιρό. Είναι ειδική πνευματικός πολιτισμός η κλίτη και πρέπει να εν- και την ήθη, «εσωτερική» από η νεότερη φιλοσοφία, σοφία της ιστορίας, καθε- του όρου υλικός πολιτι- σμού σημαίνει την «εσωτερική» δλική ανάπτυξη. Μ' αυτή τη διάσταση της έννοι- ας χρησιμοποιούν στη μελέτη αυτή οι δυο παρά- πάνο φράσεις. Για την ιστορία των λέξεων kulture και Civilization, μερφορμα να ποίη, πως προήλ- θαν από τη γερμανική φιλοσοφία κ' επεξηγή- θηκαν για πρώτη φορά μετά τον Νίτσε (που διέ- κρινε τις έννοιες τους με τις λέξεις *Abendland* και *Untergang des Abendlandes*) (Σ. Μ.)

και γνώριμη στη ρωσική σκέψη και τη ρωσ- ακή φιλοσοφία της ιστορίας. Οι όρασεις δι- αφοσώμον είχαν διακρίνει, από πολλών και- ού, τη διαφορά, που υπάρχει μεταξύ του πνευματικού και του υλικού πολιτισμού. Εί- χαν μάλιστα συνδέσει το πρόβλημα τούτο, με το πρόβλημα των σχέσεων της Ρωσσίας και της εκκλησιαστικής Εθρώσης. Η ολιάρχη οχολή της Ρωσσίας, διαπερνάει πάντοτε από κάποια εχθρότητα για τον υλικό πολιτισμό της Εθρώσης. Η θέση της ρωσικής ιστο- ριοσοφίας, ή σχετικά με την «κατατροφή» της Δύσης», εβεβαίωσε, πως, ο μεγάλος πνευ- ματικός πολιτισμός της Εθρώσης ήταν στην παρακμή του και πως κατέληξε στο θάνα- το ενός μηχανικού και άδησκου υλικού πολιτισμού. Ο Khomiakoff, ή Dostoiev- sky κ' ή Const. Leontieff, εκφράσανε πάντοτε αληθινόν ενθουσιασμό για το «με- γάλιο παρελθόν» της Εθρώσης, για τη χώρα αυτή των άγιων θαυμάτων, για τα ιερά της γηραιότητας και για τα άρχαία της θείατα. Η γερασμένη Εθρώση, όμως, πρόβωσε το πα- ρελθόν της. Το άπαρηγόνητο. Ο άστικός κ' αντιθρησκευτικός υλικός πολιτισμός, νίκησε τον παλιό της, ιερό, πνευματικό πολιτισμό.

Η πάλι μετά Ρωσσίας κ' Εθρώσης, Άνα- τολίας και Δύσης, παρουσιάζονται σαν πά- λι του πνεύματος ένινια στην εξάντλησή του, και του θρησκευτικού πνευματικού πο- λιτισμού, ένινια στον αντιθρησκευτικό πο- λιτισμό της Δύσης. Τότε πιστεύεται, πως ή Ρωσσία δε θ' αποκοινοήσει το δρόμο του υλικού πολιτισμού, πως θάβρισκε τον δικό της δρόμο, το δικό της περσογιαιώ. Θα- ρούσαν άνομα, πως ή Ρωσσία ήταν ή μό- νη χώρα, ή προορισμένη ναεί άκόμα ένα θρησκευτικό πνευματικό πολιτισμό, έναν αλη-



ΛΕΟΝΤΟΣ ΣΕΣΤΩΦ

### ΤΟ ΘΗΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΣΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡΟ

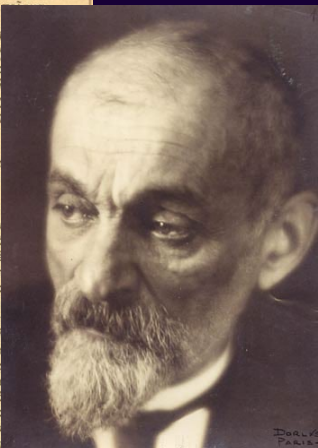
Το έτος 1601 ήταν για τον Σαίξπηρο ί- διαίτερα σημαδέμένο από την μοιρα. Δεν ξέρουμε καλά τι είχε συμβεί στον μεγάλο ποιητή. Οι κριτικοί κάνουν άπάνω σ' αυτό διάφορες υποθέσεις. Άλλοι λένε πως πολύ του κόστιος που κατέδικαστήκαν οι φίλοι του και προστάτες του, οι κήρυκες του Έρ- σεξ κ' οι του Σάουθμπτον, οι όποιοι είχαν δάξει στο νο του τους το άνοητο σχέδιο να έε- θρονίσουν την Έλισάβετ και είχαν γυρέσει να το εφάρμοσουν μ' έναν τρόπο άνοητο πύ άνοητο: άλλοι μιλούν για κάποιο άτυχο έ- ρωτα πρής την «μαύρη θέσποινα» που ή ποιητής ημειε μες σονέτα του: και άλ- λοι πάλι τοποθετούν σ' εκείνον τον χρόνο τον θάνατο του πατέρα του.

Καθένας, πώς με μεγαλύτερη, πώς με μικρότερη προθυμία, δίνει πίστη στην μνή ή στην άλλη άπ' αυτές τις υποθέσεις, κατά τις διαθέσεις του, ή καθένας, και κατά το φυσικό του χαρακτήρα. Όμως ένα είναι θέ- βαιο: πως στην ζωή του Σαίξπηρου έγινε εκείνον τον καιρό κάποιο τρομερό περιστα- τικό που τράνταξε έλο του τό είναι: — από το 1601 και πέρα γίνεται άλλος άνθρωπος, κ' έτσι και το έργο του παίρνει άλλον χα- ρακτήρα. Μέλις είχε γράψει την «Δωδέκα- τη Νύχτα», όπου άνοητα αντίλαλει το πλατύ γέλιο του, το άνεγνωστο και χαρομένο, και σκεδόν άμείως γράφει τον «Ιούλιο Καίσαρα», όπου κανένα από τα πρόσωπα του έργου δεν τολμα να χαμογελάσει: ούτε μια στιγμή, και τον «Άμλέτο», όπου μονά- χος τό γέλιο είναι τέτοιο, που δεν ξέρει κανείς να είπει μή δεν είναι τρομερότερο κ' από τους πιο άπελαπτημένους γέλους.

Ο «Ιούλιος Καίσαρας» και ή «Άμλέ- τος», τόσο άνοητοι στην ύπόθεση και στα καθέκαστα, εκφράζουν την ίδια σκέψη που πανερώνεται στην άναπόληση του Δανού πρίγκηπα:

Έξασθράθη δ καιρός! Της μοίρας πικρόν, έγώ να γεννηθώ να τον διοθ... Με άλλα λόγια έχει πιά χάσει το τόνοη εκείνη και ανεπίγνωστη πύ μας ζίνετοι δλωνν χάρισμα από τον —την πίστη δει ή ανθρώπινη ζωή έγ- πύ και πύσμα. Πρέπει να βρει τό έδ- λο με καινούριον πίστη—άλλως ή το έδ είναι άδύναστο και άνοηφόρο ριο. Μά πως να την άνακαλύψει αυτό πίστη: —έν ποίη πως υπάρχει: τέτο γμα έδω στον κόσμο!

Ο «Ιούλιος Καίσαρας» είναι: το πασιπάτα ένος που ψάχνει άνησχευ πόμονος και ερωτισμένο. Πρέπει να έ- ρώσει πως ψάχνει και περισσότερο ή νάκη από μια λύση άμωση από άπ- άποκρηση στο έρώτημα. Του φρίνεται Σαίξπηρου πως δεν μπορεί να πε- άλλο, πως έδη του ή δύναμη έχει π- θεί, πως έν περιμένει άνοητα λίγες ή λίγες όρες, το άπάσπαχο τόστο μαζύ τον κήμει να παλαδίσει. Είναι φανε- γελείται,—ό άνθρωπος είναι ζσο με ή άνοχη. «Όχι μόνο δεν θάρθει ή άπ- άμείως, παρά και τα χρόνια θά περ- δίχως να την φέρουν. Κι' ή Σαίξπηρ θά χάσει: τό λογικό του: θά ζετ με την γνώση πως έλα τα έχασε και πως έλες ή απόκρισις που δοθήκαν από την άρχή του κόσμου στο έρώτημα του Άμλέτου δεν ήταν παρά κούφια λόγια. Στον «Ιούλιο Καίσα- ρα» όμως, και μόνη ή ιδέα πως μπορούσε ναίαι κ' έτσι τον τρομάξει τον Σαίξπηρο. Με άγωνία δοκιμάζει να φέρει: στην μνήμη του έλα έσα του έχουν μάθει: οι άνθρωποι: και τα διεύλα, έλπίζοντας έτσι πως κάποιος, άρχατος ή νεώτερος, θά μπορούσε να τό φα-



1) Σ. τ. Μ. Κ' έδω και παραμύθιο μεταχειρίζο- μωστε τη μετάφραση του Παύλου.

Ο Σεστόφ, μνημονεύεται από τον ζωγράφο σε μεταγενέστερα άρθρα του. Στη μετάφραση των αποσπασμάτων του Πασκάλ, που εξέδωσε το 1947, είχε παραθέσει δυο αποσπάσματα του Ρώσου φιλοσόφου. Ο Κωνσταντίνος Καρβανός, αναφέρει πως ο Κόντογλου θεωρούσε ως ιδιαίτερα σημαντική μελέτη το *Αθήνα και Ιερουσαλήμ*, που είχε εκδοθεί στο Παρίσι το 1938. Ο Κόντογλου επίσης, θα δημοσίευε αργότερα, το 1952, σε δίκη του μετάφραση στην *Κιβωτό*, το «Τι είναι Ορθοδοξία», του Μπερντιάεφ.

R. GUÉNON

## Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΠΡΟΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Σημ. Ε. Γ. Περισσότερο από άλλοτε συζητείται σήμερα στην πατρίδα μας και από τους νέους και από τους ώριμους διανοούμενους το περίφημο πρόβλημα της «πρόδοσης». Πότε είναι κανείς προδοτικός και πότε δεν είναι; Τι είναι πρόδος; Τι είναι αντίδοσις; Όλα αυτά είναι ερωτήματα που βασανίζουν όχι μόνο την «Ελληνική» αλλά και την παγκόσμια σκέψη. «Η θρησκευτικές φιλοσοφίες, ο ρασιοναλισμός, ο υλισμός, ο ήθικολογισμός, ο λαϊκισμός, η δημοκρατία, όλα αυτά και άλλα πολλά βρίσκονται μέσα στο πλαίσιο της προόδου ή όχι, και πώς; «Η εποχή μας, είναι εποχή φωτεινή ή σκοτεινή; «Η ιστορική ώρα που περνούμε πότε αρχίζει και πότε τελειώνει; Τι ρόλο παίζει η παράδοση και ποιά η σχέση της, με την πρόδο; Πως ό φύλος του ανατολικού πνεύματος και πως το δυτικό; Σε όλα αυτά τα βασικά, τα κεφαλαίωδη ερωτήματα άπαντα ο Guénon, μία από τις ισχυρότερες φιλοσοφικές διάνοιες του σύγχρονου κόσμου, με σαφήνεια και με σπανία δεξιότητα στο έργο του που δημοσιεύουμε και καταφέρνει να εισαγάγει στη σφαίρα και στην κατανόηση των προβλημάτων αυτών και όσους ακόμα δεν έχουν και μία πνευματική προδιάθεση για τη μελέτη των τέτοιων ζητημάτων. Το τελευταίο του έργο «Η Κρίση του σύγχρονου κόσμου» μέσα στο οποίο εξετάζεται, αναλύεται και φανερώνεται όλα τα σύγχρονα πνευματικά δρώματα της ανθρωπότητας, και το οποίο θα δημοσιεύσουν σε 8 συνεχή φύλλα τους τα «Ελληνικά Γράμματα» είναι ένα αληθινό άριστο έργο που πρέπει να παρακολουθήσει κάθε άνθρωπος που όπως δήποτε σκέπτεται.

«Όταν, εδώ και κάμποσα χρόνια, είχαμε γράψει την «Ανατολή και Δύση» νομίζαμε πως είχαμε δώσει, για τα ζητήματα που ήταν το αντικείμενο εκείνου του βιβλίου, όλες τις χρήσιμες πληροφορίες, τουλάχιστο για τότε. Από τότε όμως τα γεγονότα ήρθαν άλλαπλάιλα με μία γρηγοράδα που διαρκώς μεγάλωνε και, δίχως να μας κάμουν ν' αλλάζουμε και μετ' λέξη απ' όσα είλαμε τότε, κάνουν επίκαιρες μερικές συμπληρωματικές εξηγήσεις και μας φέρνουν στο ν' αναπτύξουμε κάποιες απόψεις που πάνω σ' αυτές δεν είχαμε νομίζει αναγκαίο να επιμείνουμε άμεσα από την αρχή. Αυτές οι εξηγήσεις επιβάλλονται ακόμα περισσότερο, γιατί είχαμε να διαβιωνόμαστε, σ' αυτά τα τελευταία χρόνια

και με αρκετά επιθετική μορφή, μερικές από τις συγχύσεις άκριτως έκενες που είχαμε βαλθεί να διαλύσουμε. «Αν και φροντίζοντας να κρατηθούμε μακριά από κάθε ανακρίσιμα μας σε οποιαδήποτε πολεμική, όμως έβριναμε καλό να ξαναβάλουμε τα πράγματα στη θέση τους, μετ' φορά ακόμα. «Υπάρχουν, μέσα σ' αυτή τη θέση των πραγμάτων, σκέψεις και σταιγιώδεις ακόμα, που φαίνονται όμως τόσο παράξενες στην ατελείωτη πλειονότητα των σύγχρονων μας, ώστε για να τους κάμει κανείς να τις καταλάβουν δεν πρέπει ν' αποκάμει ξαναγυρίζοντας πάλι και πάλι σ' αυτές, παρουσιάζοντας τις στις διάφορες διέσεις τους και εξηγώντας περ' όλα, όσα οι περιστάσεις τ' επιτρέπουν, κάθε τι που δὲν

R. Guénon: «Η Κρίση του σύγχρονου κόσμου»

59

μπορούσε να δώσει άφορμή σε δυσκολίες, που δὲν είναι πάντα δυνατόν να τις προβλέψω κανείς από την αρχή.

«Ο τίτλος ακόμα αυτού του βιβλίου χρειάζεται κάποιες εξηγήσεις, που πρέπει να τις δώσουμε πριν από κάθε τί άλλο, για να ξέρει κανείς πως τον περνούμε και για να μην υπάρχει πάνω σ' αυτό τίποτα τὸ διφορούμενο. «Ότι μπορεί κανείς να μιλήσει για μία «κρίση» τὸς σημερινὸς κόσμου, πέρνοντας αυτή τη λέξη «κρίση» στην περ' συνειθησμένη της έννοια, αυτό είναι κάτι που για πολλούς δὲν είναι περ' ἀμφίβολο και σ' αυτό τὸν τὸνλάχιστον δημιουργήθηκε μετ' ἀρκετά φανερὴ μεταβολή; με την ἐπίδραση τὸν ἴδιων τὸν γεγονότων κάποιες ψευδαισθήσεις ἀρχίζουν να γίνονται και, ἀπὸ τὴ δική μας μεριά, δὲν μπορούμε να μὴ συγχάρομε τὸν ἑαυτὸ μας, γιατί ὑπάρχει ἐδῶ, παρὰ κάθε τί, ἓνα σῆμα ἀρκετὰ εὐνοϊκὸ, μετ' ἐνδειξὴ πως ὑπάρχει ἡ δυνατότητα να ἀνορθωθῆ ἡ σύγχρονη νοοτροπία, πράγμα που φανερώνεται σὰν ἓνα χλωμὸ φῆγγος μέσα στὸ σημερινὸ χάος. «Εἶσι ἡ πίστη, σὲ μετ' «πρόδο» ἀτελείωτη, που τὴν ἔπεραν ὡς χῆς ακόμα σὰν ἓνα εἶδος δόγματος ἀδιαφιλονέιχτου που δὲν πρέπει να τὸ ἀγγίσει κανένας, δὲν γίνεται περ' δεκτὴ τόσο γενικά.

Μερικοί διαβλέπουν περισσότερο ἢ λιγώτερο ἄριστα, περισσότερο ἢ λιγώτερο συγκεχυμένα εἶσι ὁ δυτικὸς πολιτισμὸς ἀντὶ να πηγαίνει πάντα συνεχίζοντας τὴν ἐξέλιξή του μέσα στην ἴδια κατεύθυνση, τὰ μπορούσε θαυμάσια να φτάσει σὲ κάποιο τέρμα ἢ ακόμα και να θου λέξῃ ολοκληρωτικὰ μέσα σὲ κάποιο κατακλυσμὸ. «Ἴσως αὐτὸ ἐδῶ δὲν βλέπουν, καθαρὰ που εἶσι ο κίνδυνος και ο χιμαίρικος και παιδιάτικος φόβος που ἐκδηλώνουν κάποτε, δείχνουν ἀρκετὰ, πὸν πολλὰς πλάνες ὑπάρχουν μέσα στὸ πνεῦμα τους. «Ἀλλὰ, ἐπὶ τέλους, εἶσι κάτ' ὅ να νοιῶθουν πως ὑπάρχει κάποιος κίνδυνος, μάλιστα ἀν τὴν αἰσθάνονται περισσότερο ἀπ' ὅσο τὸν καταλαβαίνουν πραγματικὰ, και τὸ να φτάνουν στην ἀντίληψη εἶσι αὐτὸς ὁ πολιτισμὸς, που γ' αὐτὸν ἔχουν τὴσ εὐνοϊκὴ προκατλήνη οἱ σύγχρονοί μας, δὲν ἔχει μετ' προνο-

BENE GUÉNON

LA CRISE  
DU  
MONDE MODERNE

EDITIONS BOSSARD

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 106

PARIS

1927

René Guénon, «Η κρίση του σύγχρονου κόσμου. Προεισαγωγικό σημείωμα», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 2, 1928, σ. 58-62. Ο ίδιος, «Μια σκοτεινή εποχή», τχ. 3, 1928, σ. 105-114. Ο ίδιος, «Η αντίθεση Ανατολής και Δύσης», τχ. 4 1928, σ. 155-162. Ο ίδιος, «Γνώση και πράξη», τχ. 6, 1928, σ. 231-237.



ANANDA COOMARASWAMY

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΙΝΔΙΑΣ  
ΣΤΗΝ ΕΥΤΥΧΙΑ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΤΗΤΑΣ

THE DANCE OF SIVA

FOURTEEN INDIAN ESSAYS

BY

ANANDA COOMARASWAMY



THE SUNWISE TURN, INC.  
2 EAST 31ST STREET  
NEW YORK  
1918

Art  
Library  
DS  
423  
C78d

CONTENTS

	PAGE
What Has India Contributed to Human Welfare? . . . . .	1
Hindu View of Art: Historical . . . . .	18
Hindu View of Art: Theory of Beauty . . . . .	30
That Beauty is a State . . . . .	38
Buddhist Primitives . . . . .	46
The Dance of Siva . . . . .	56
Indian Images With Many Arms . . . . .	67
Indian Music . . . . .	72
Status of Indian Women . . . . .	82
Sahaja . . . . .	103
Intellectual Fraternity . . . . .	112
Cosmopolitan View of Nietzsche . . . . .	115
Young India . . . . .	122
Individuality, Autonomy and Function . . . . .	137

1235083

του Μπλαίχ, του Λάο-  
, μα πουθενά άλλου  
βάση οδισιατική της  
ς παιδείας, όπως στην

λύσει τὰ προβλήματα  
ἐποχής της. Δὲν θέλω  
; Ἰνδικὲς λύσεις πού ἀ-  
ροβλήματα τῆς Ἰνδίας,  
κεκίμητα κι ἂν εἶνε τὰ  
ὄμε νὰ βγάλουμε ἀπ-  
νὰ ἐφαρμοσθῶν ὅπως  
νῆθῆκες. Θέλω νὰ πῶ  
; ἔνωσαν πὺ δυνάττα  
νόημα καὶ τὸν βασικῶ  
πὺ στοχαστικῶ ἀπ-  
ν τὴν κοινωνία γιὰ νὰ  
ς ζωῆς καὶ τὴν ὄ-  
εδίασαν ὄχι τὴν τὴν  
μονάχα, ἀλλὰ—γιὰ νὰ  
ονη φρασεολογία—γιὰ  
καθὲνα ἀνάλογα μὲ  
; νὰ δώσουν στὸν κα-  
ἀνάγκης του. Ἴσχυμα  
αν αὐτὸ οἱ οὐκ, εἶνε  
δὲν πρέπει νὰ κρίνουμε  
ας, καὶ προπάντων τὴ  
κμῆς τῆς, σὰν νὰ ἐν-  
τῆς κοινωνικῆς ἰδέας τῶν  
ς, καὶ μὲ ὅλες τῆς ἀπέ-  
ερνῆ Ἰνδικὴ κοινωνία  
ὄλες τῆς κάθε λογῆς  
πὺ ὑπάρχουν ἄλλοῦ,  
λύστερα ἀπὸ ὅτι ὄνο-  
ον πολιτισμῶ. Κι ἐν  
αὐτῇ εἶνε ἀσπῆρικη  
ρωπαῖοι καὶ ἀγγλοανα-  
έχονται τὸ ἐναντίον—

δασκαλίας, τοῦτο ὀφείλεται κυρίως σ' ἓνα κα-  
λόβολο δεσποτισμῶ, καὶ πὺς τὴν ἠθικὴ τά-  
ξη πὺ ἐβαλε ἓνας σοφὸς μονάρχης μποροῦν  
νὰ τὴν χαλάσουν οἱ διάδοχοι του. Ἡτὸ ὅ  
Πουδισμῶ, ὅσο ἔξω, δὲν ἐπροσπάθησε νὰ  
ἀποτυπώσει ἓναν καταστατικὸ χάρτη ἢ νὰ  
ὀργανώσει τὴν κοινωνικὴ τάξη. Αὐτὸ ἀκριβῶς  
ὄμως ἐδοκίμασαν οἱ Βραχμάνοι μὲ διάφορους  
τρόπους καὶ τὸ πραγματοποιήσαν κατὰ μέ-  
γα μέρος καὶ ἡ ἐφαρμογὴ πὺ ἔκαμαν τῆς  
θρησκευτικῆς φιλοσοφίας στὰ προβλήματα  
τῆς κοινωνιολογίας εἶνε τὸ ζήτημα πὺ θὰ  
πραγματευθῶμε ἐδῶ.

Τὴ λύση τῶν τελικῶν προβλημάτων τῆς  
ζωῆς τὴν ἐδωκαν οἱ πρῶτος «Ὀυπανισάντ».  
Εἶνε ἓνα εἶδος Μονισμοῦ ἀπόλυτου (κατὰ  
τὸν Σανκαρασαράι ἢ τροποποιημένου (κατὰ  
τὸν Ραμανούγια). Θερμοὶ θιασώτες τῆς δι-  
δασκαλίας περὶ τῆς Ἐνότητος ἢ Ἀνεξαρτη-  
σίας πάσης ζωῆς, οἱ Οὔτοπιστῆς-Βραχμάνοι  
ἐπεχείρησαν νὰ θεμελιώσουν σ' αὐτὴ τὴ βῆ-  
ση μὲ κοινωνικὴ τάξη. Στῆς μεγάλες ἐπο-  
ποιεῖς (τῆ «Μοχαβαράτ» καὶ τῆ «Ραμαϊά-  
να») ἐπαρουσίασαν τὴν κοινωνικὴ τάξη πὺ  
ἤθελαν σὰν νὰ εἶχε ὑπάρξει πραγματικῶς σὲ  
κάποιε χρυσῇ ἐποχῇ, καὶ ἐβαλαν στὸ στόμα  
τῶν ἐπικῶν ἡρώων τους ὄχι μονάχα τὴ δική  
τους τὴ φιλοσοφία, ἀλλὰ καὶ τὴ θεωρία τῆς  
πρακτικῆς ἐφαρμογῆς τῆς—τὴν τελευταία  
αὐτὴ πρὸ πάντων στοῦς μακροὺς λόγους τοῦ  
Βήσμα ὅταν πεθαίνει. Οἱ ἥρωες αὐτοὶ ἐγιναν  
τύποι ἰδεατοὶ γιὰ νὰ χρησιμεύσουν ὡς ὁδη-  
γοὶ στῆς ἀκόλουθες γενεές, γιὰτὶ μὲ τὴ λα-  
τρεία τῶν ἡρώων ἐγινε, ἀπὸ σκοποῦ, ἡ μόρ-  
φωση τῆς Ἰνδίας. Στῆ «Νταρμασάστρα»  
τοῦ Μανού, καὶ στὴν «Αρθασάστρα» τοῦ  
Σανაკῆ—τὰ ἀξιολογότερα ἴσως κοινωνικῶ  
ντοκουμένα πὺ ἔχει ὁ κόσμος—παρουσιάζ-  
ζουν τὴν εἰκόνα τῆς ἰδεας τῆς κοινωνίας, καθο-  
ρισμένῆς ἀπὸ τὴν ἐποφὴ τοῦ νόμου. Μὲ αὐτὰ  
καὶ μὲ ἄλλα ἐπραγματοποιήσαν ὅτι δὲν ἔγι-  
νε σὲ κανένα μέρος τοῦ κόσμου, βάζοντας  
τὴ θρησκευτικὴ φιλοσοφία γιὰ ὀδοσῶν καὶ  
καταληπτὴ βάση τῆς λαϊκῆς ἀγωγῆς καὶ  
τῆς διακυβέρνησης τοῦ ἔθνους.

Ποῖα εἶνε τώρα ἡ βραχμανικὴ ἀντίληψη  
περὶ τῆς ζωῆς; Θὰ χρειαζῶταν καιρὸς πολὺς  
γιὰ νὰ δώσει κανεὶς ἀπάντησιν σ' αὐτὸ τὸ  
ἑρώτημα, γιὰ νὰ ἐξηγήσει τὴν Ἐπιστήμη  
τοῦ Ἐγῶ(ῆ), πὺ εἶνε ἡ θρησκεία καὶ ἡ

φιλοσοφία τῆς Ἰνδίας. Εἴπαμε καὶ παρακά-  
νω πὺς ἡ ἐπιστήμη αὐτῆ βέβαια τὴν ἐνό-  
τητα κάθε ζωῆς—μὲ μόνη πηγὴ, μὲ μόνη  
ὀσία, ἓνας μόνος σκοπὸς—καὶ θεωρεῖ τὴν  
πραγματοποίηση τῆς ἐνότητος αὐτῆς ὡς  
τὴν εὐδαιμονία, τὴ σωτηρία, τὴν ἐλευθερία,  
τὸ ὑπέρτατο ἀγαθὸ, τὸν τελικὸ σκοπὸ τῆς  
ζωῆς. Γιὰ τοὺς Ἰνδοὺς φιλοσοφοῦς, αὐτὸ εἶνε  
ἡ αἰώνια ζωὴ: ὄχι ἡ αἰωνιότητα στὸ χρόνο,  
ἀλλὰ ἡ ἀναγέννησι, ἐδῶ κάτω καὶ τώρα,

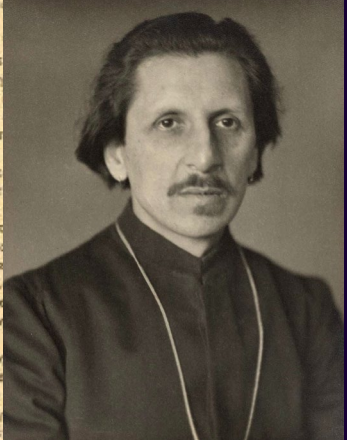
πάντων τῶν πρ-  
Ἐγῶ στὸ Πᾶν.  
ἀπάνω ἀπ' ὅλα  
ρεῖ νὰ θεωρηθεῖ  
Ἰνδίας, «τὴν ἀ-  
ζῶ ἀπερίοριστη,  
Ἡ ἀξελχώριστη  
πνευματικῶ κόσ-  
Ἰνδικῆς ἀγωγῆς  
ρα τοῦ κοινωνικῆ  
Ἄλλὰ πὺς π-  
φορες ἐκφάνσεις  
βαν μπροστὰ στὸ  
ὅποια ὀδηγοῦντο  
στον; Πὺς ἐπρο-  
τοῦ κκοῦ; Καὶ  
τὴν Αἰωνιότητα  
τὴ γίνεται ἡ θρη-  
Vidyā);

Τὸ κριτικὸ ὄν-  
ναιολογία εἶνε  
Ἰδεολόγος στὴν  
ἰδεολόγος στὰ ἡ-  
μοπαζῶν) πρὸ  
τῆ νεότητά του καὶ νὰ λάβει ὅπ' ὄλην τὴ τὸν  
ἐνδιέφερε καὶ τὸν ἐκινούσε τὸν καιρὸ τῆς  
πνευματικῆς του ἀνωριμότητος. Ἄν δὲν τὸ  
καταρτίσει, ἀποκλείει τὴν θρησκεία ἀπὸ τὴν  
καθημερινὴ ζωὴ καὶ δημιουργεῖ τὴ βλαβερὴ  
διάρκεια σὲ ἱερὰ καὶ σὲ βέβηλα ἂν τὸ πε-  
τῆσι ὄμως, φωτίζει τὴν καθημερινὴ ζωὴ μὲ  
τῆς θρησκείας τὸ ὀδρανὸ φῶς.

Μπορεῖ κανεὶς νὰ θεωρήσει τὴ ζωὴ ἢ τῆς  
ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου σὰν νὰ σχηματίζει καμπύ-  
πύλη, ἓνα τόξο «περὰς μῆς στὸ χρόνο»  
μὲ χορδὴ τὴ διάρκεια τῆς ἀτομικῆς θέ-  
λησης τῆς ζωῆς. Ἡ ἀνθρωρικὴ κίνησις  
τῆς καμπύλης αὐτῆς—ἡ ἐξέλιξι, ὁ Δρόμος

γαλαίο καὶ τὸ ἐγωιστικὸ ἐγῶ (jivātman) ἡ πνευ-  
ματικὴ ἐλευθερία, πὺ ἀποτελεῖ τὸν πραγματικὸ  
σκοπὸ, εἶνε τὸ Ἐγῶ ἐλευθερωμένον ἀπὸ τὸ ἐγω-  
ιστικὸ ἐγῶ.

(1) Συμβατικῶς οἱ Ἰνδιανοὶ γράφουν τὸ ἀνώ-  
τερο Ἐγῶ, τὴ θεία φύσιν (paramātman), μὲ κε-

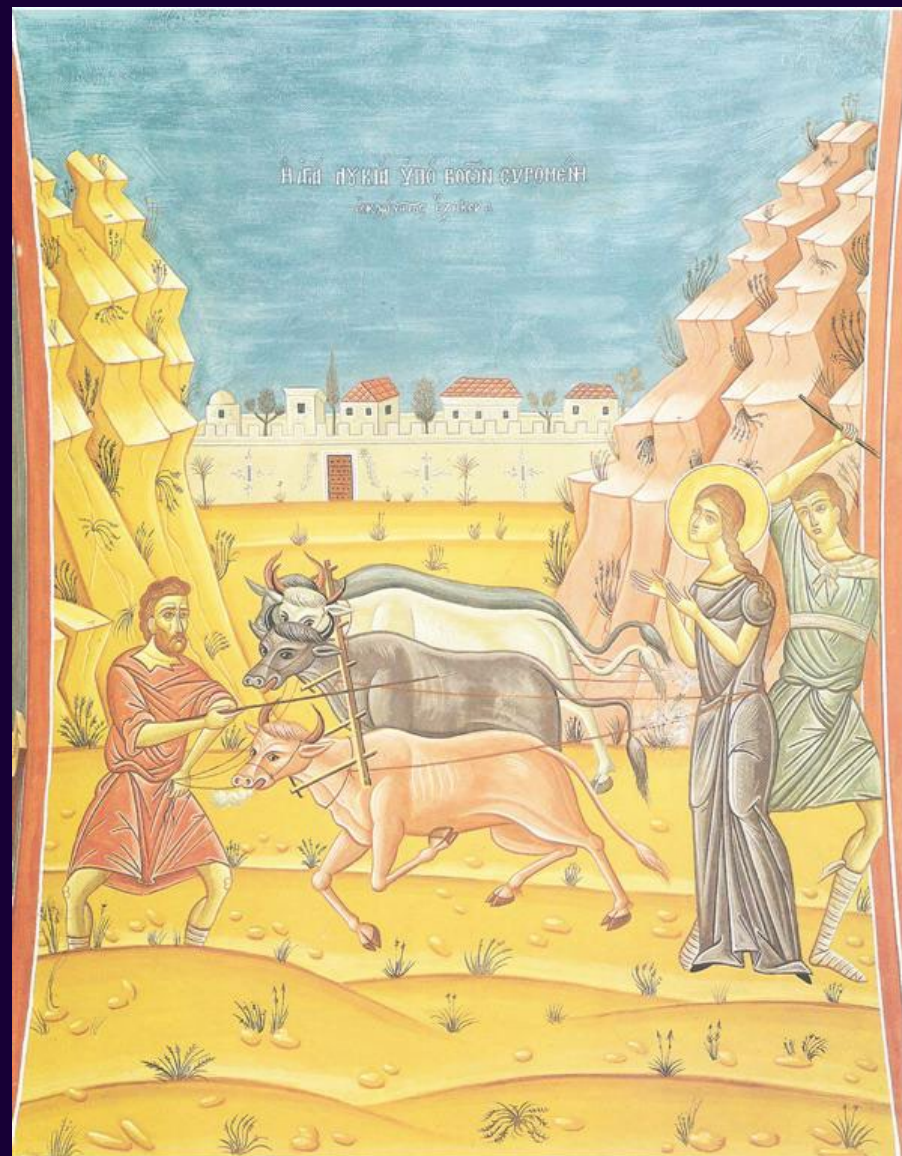








Φώτης Κόντογλου, «Πρόσφυγες - Η  
κοιλιάδα του Κλαυθμώνος», π. 1930,  
κερόνεφτο σε καμβά, 147 x 167 εκ.,  
ιδιωτική συλλογή



Φώτης Κόντογλου, «Η Αγία Λουκία»,  
1934, τοιχογραφία, παρεκκλήσιο  
οικογενείας Ζαΐμη, Ρίο Πατρών.

