

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΑΟΚΟΩΝΤΑ

Ένα αληθινό έργο τέχνης θα φέρνει πάντα στο νου μας κάτι από το άπειρο, όπως και ένα έργο της φύσης. Το παρατηρούμε με προσοχή, αντιλαμβανόμαστε και απολαμβάνουμε τα κάλλη του, μας κάνει εντύπωση, αλλά δεν μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητό, ούτε και να οριστούν καθαρά με λέξεις η ουσία και η αξία του. Στις παρατηρήσεις για τον Λαοκόωντα, που ακολουθούν, δεν φιλοδοξούμε να εξαντλήσουμε το γόνιμο αυτό θέμα. Αυτά που έχουμε να πούμε, τα λέμε μάλλον με αφορμή το εξαιρετο αυτό μνημείο και όχι για το μνημείο. Είθε να εκτεθεί πάλι σύντομα στα μάτια του κοινού, ώστε ο κάθε εραστής της τέχνης να έχει την ευκαιρία να ικανοποιηθεί βλέποντάς το και να μιλήσει γι' αυτό σύμφωνα με τις ιδέες του!!

Όταν πραγματευόμαστε ένα εξαιρετο έργο τέχνης, είναι σχεδόν αδύνατο να μη μιλήσουμε και για την τέχνη γενικά, επειδή σ' αυτό περιέχεται η τέχνη στο σύνολό της, και ο καθένας μπορεί, όσο του επιτρέπουν οι ικανότητές του, ν' αναπτύξει, με τη βοήθεια ενός τέτοιου μνημείου, ό,τι σχετίζεται με την τέχνη γενικά. Για το λόγο αυτό, θ' αρχίσουμε εδώ με ορισμένες γενικότητες.

Όλα τα ωραία μνημεία της τέχνης εκπροσωπούν την ανθρώπινη φύση. Οι τέχνες της σχεδίασης έχουν μίαν ιδιαίτε-

ρη σχέση με το σώμα του ανθρώπου. Τώρα μιλούμε μόνο γι' αυτές. Η τέχνη έχει πολλές βαθμίδες (ή σκαλοπάτια), που στην καθεμιά τους εμφανίζονται διακεκριμένοι καλλιτέχνες. Αλλά ένα τέλειο έργο τέχνης ενώνει όλες αυτές τις ιδιότητες, που αλλού τις συναντούμε διάσπαρτες.

Τα ωραιότερα μνημεία της τέχνης, που μας είναι γνωστά, μας παρουσιάζουν:

Φύση πιστά απεικονισμένη και με μιαν ανώτερη οργάνωση. Πάνω απ' όλα περιμένουμε να βρούμε εδώ μια γνώση του ανθρώπινου σώματος σ' όλα του τα μέρη, τις διαστάσεις, στο εσωτερικό και εξωτερικό, στις μορφές και τις κινήσεις του γενικά.

Χαρακτήρες. Μια γνώση της διαφοράς των μερών τους ως προς τη μορφή και τη σημασία. Οι ιδιότητες είναι διαχωρισμένες και παρουσιάζονται απομονωμένες. Από 'δώ απορρέουν οι χαρακτήρες και, με διάμεσο αυτούς, μπορούμε να ιχνηλατήσουμε μια σημαντική αμοιβαία σχέση ανάμεσα στα διαφορετικά μνημεία τέχνης, όπως ακριβώς τα μέρη ενός συμπαγούς έργου μπορεί να έχουν μια σημαντική σχέση μεταξύ τους. Το αντικείμενο είναι:

Σε στάση ή σε κίνηση. Ένα έργο και τα μέρη του μπορεί να παρουσιάζονται είτε ως αυθύπαρκτα, που υποδηλώνουν την ύπαρξή τους με ήρεμο τρόπο, είτε ως πολύ ζωνρά, ενεργητικά, παθιασμένα και γεμάτα έκφραση.

Το Ιδεώδες. Για να το πετύχει αυτό, ο καλλιτέχνης απαιτείται να έχει μια βαθιά στέρεη αίσθηση προικισμένη με υπομονή, στην οποία θα πρέπει να συναρμόζεται και μια υψηλή αίσθηση επάρκειας ν' αγκαλιάζει το θέμα σε όλη του την έκταση, να βρίσκει τον υψηλότερο βαθμό δράσης τον οποίο προτίθεται ν' αναπαραστήσει και, κατά συνέπεια, να το κάνει να ξεπερνά τα όρια της περιορισμένης του πραγματικότητας και να του δίνει μέτρο, περιορισμούς, πραγ-

ματικότητα και περιωπή σ' έναν ιδεώδη κόσμο.

Χάρη. Αλλά το θέμα και ο τρόπος αναπαράστασής του υπόκεινται στους λογικούς νόμους της τέχνης, δηλαδή στην τάξη, στη σαφήνεια, στη συμμετρία, στην αντίθεση κ.λπ., που το κάνουν να είναι ωραίο, δηλαδή τερπνό, ευχάριστο στο μάτι.

Κάλλος. Επί πλέον υπόκειται στο νόμο του διανοητικού κάλλους, που απορρέει από το μέτρο κατά το οποίο ο άνθρωπος, ο οποίος έχει διαμορφωθεί για ν' απεικονίζει και να παράγει το ωραίο, ξέρει πώς να υποτάσσει τα πάντα, ακόμα και τις ακραίες καταστάσεις.

Αφού πρώτα επισημάνουμε τις προϋποθέσεις που απαιτούμε να έχει ένα έργο τέχνης, υψηλής τέχνης, θα πω ίσως πολλά με λίγα λόγια όταν υποστηρίξω ότι το εν λόγω σύμπλεγμα τις καλύπτει σχεδόν όλες και ότι μπορούμε, μάλιστα, να τις αναπτύξουμε μόνο με την παρατήρηση του συμπλέγματος αυτού.

Δεν θα περιμένετε από μένα ν' αποδείξω ότι ο καλλιτέχνης έδειξε στο έργο του αυτό μια βαθιά γνώση του ανθρωπίνου σώματος, η οποία και το χαρακτηρίζει, μαζί με την έκφραση και το πάθος. Απ' αυτά που θα πω στη συνέχεια, θα φανεί πώς το θέμα συλλαμβάνεται μ' έναν ιδεώδη και υψηλό τρόπο. Κανένας δεν θ' αμφισβητήσει ότι θα πρέπει να χαρακτηρίσουμε ωραίο το μνημείο αυτό, κανένας ο οποίος μπορεί να συλλάβει πώς ο καλλιτέχνης κατόρθωσε ν' αναπαραστήσει τα ακραία σωματικά και πνευματικά βάσανα. Ίσως, όμως, μερικοί να θεωρήσουν παράδοξο το γεγονός ότι τολμώ να ισχυριστώ πως το σύμπλεγμα αυτό είναι συγχρόνως και γεμάτο χάρη. Θα πω λίγα λόγια γι' αυτό.

Κάθε έργο τέχνης πρέπει ν' αναγγέλλεται ως έργο τέχνης, πράγμα που μπορεί να γίνει μόνο με βάση εκείνο το οποίο ονομάζουμε αισθητό κάλλος ή χάρη. Οι αρχαίοι, που

απείχαν αρκετά ως προς το ζήτημα αυτό από τη σύγχρονη γνώμη ότι ένα μνημείο της τέχνης θα πρέπει να εμφανίζει την εξωτερική όψη ενός μνημείου της φύσης, χαρακτηρίζοντάς τα έργα τέχνης τους ως τέτοια με βάση μια εκλεκτή διάταξη των μερών. Βοηθούν το μάτι να ερευνήσει τις σχέσεις με τη συμμετρία, κι έτσι ένα στενόχωρο έργο μπορούμε να το καταλάβουμε εύκολα. Από τη συμμετρία και τις αντιθέσεις απέρρεε η δυνατότητα να δίνουν καθαρά τις μεγάλες αντιθέσεις με ελάχιστα αισθητές διαφορές. Η μέριμνα των αρχαίων καλλιτεχνών ν' αντιπαραθέτουν μεταξύ τους διαφορετικούς όγκους, ιδίως να δίνουν μια κανονική και συμπληρωματική θέση στα ακραία όρια των σωμάτων που αποτελούν ένα σύμπλεγμα, είναι πολύ επιτυχής και πολύ καλά πλασμένη με τη φαντασία, προκειμένου το κάθε έργο τέχνης να μπορεί να εμφανίζεται στο μάτι σαν στόλισμα, και να γίνεται αφαίρεση του θέματος το οποίο αναπαριστά και να βλέπουμε τα πιο γενικά περιγράμματα μόνο από απόσταση. Τα αρχαία αγγεία μάς παρουσιάζουν πλήθος παραδείγματα παρόμοιων συμπλεγμάτων, πολύ χαριτωμένα. Και θα ήταν δυνατό να προτείνουμε μια σειρά από τα πιο ωραία παραδείγματα μιας συμμετρικής και ευχάριστης σύνθεσης, ξεκινώντας από το σύμπλεγμα του πιο ήρεμου αγγείου και φτάνοντας μέχρι το εξαιρετικά ζωηρό σύμπλεγμα του Λαοκόωντος. Νομίζω, επομένως, πως πρέπει να επαναλάβω ότι το σύμπλεγμα του Λαοκόωντος, εκτός από τα άλλα αναγνωρισμένα του χαρίσματα, είναι επί πλέον πρότυπο *συμμετρίας και ποικιλομορφίας, στάσης και κίνησης, αντίθεσης και διαβάθμισης*, οι οποίες παρουσιάζονται συγχρόνως σε όποιον παρατηρεί προσεκτικά το σύμπλεγμα με αισθητηριακό ή νοητικό τρόπο· ότι οι ιδιότητες αυτές, παρά το μεγάλο πάθος που είναι διάχυτο στην αναπαράσταση, προκαλούν μια ευχάριστη αίσθηση και μετριάζουν τη βία των

παθών και των βασάνων, με τη χάρη και το κάλλος.

Είναι μεγάλο προτέρημα για ένα έργο τέχνης να υποβάλλεται από μόνο του, να είναι απολύτως τελειωμένο. Ένας Ζευς μ' έναν κεραυνό τοποθετημένο πάνω στα γόνατά του, μια Ήρα που αναπαύεται με μεγαλοπρέπεια, μια Αθηνά βυθισμένη σε βαθιά περισυλλογή, είναι θέματα που δεν έχουν, τρόπον τινά, καμία σχέση με ό,τι βρίσκεται έξω απ' αυτά. Στηρίζονται στον εαυτό τους και από μόνα τους, και είναι τα πρώτα και τα πιο αγαπητά αντικείμενα της γλυπτικής. Αλλά στον ωραίο μυθικό κύκλο της τέχνης, στον οποίο τοποθετούνται αυτές οι μεμονωμένες και αυθύπαρκτες φύσεις, και σε κατάσταση ηρεμίας, υπάρχουν μικρότεροι κύκλοι, στους οποίους οι διάφορες μορφές συλλαμβάνονται και αποδίδονται σε σχέση με άλλες. Η κάθε Μούσα, λόγου χάρη, μαζί με τον ηγήτορα όλων τους, τον Απόλλωνα, συλλαμβάνεται και αποδίδεται ξεχωριστά, αλλά γίνεται πολύ πιο ενδιαφέρουσα στην πλήρη και πολυποίκιλη χορωδία των εννέα αδελφών. Όταν η τέχνη περνά στο δηλωτικό του πάθους, μπορεί να ενεργεί με τον ίδιο τρόπο, ή μας παρουσιάζει έναν κύκλο μορφών τις οποίες το πάθος φέρνει σε αμοιβαία σχέση, όπως τη Νιόβη με τα παιδιά της, που τους καταδιώκουν ο Απόλλων και η Άρτεμις. Ή μας δείχνει, με το ίδιο έργο, την κίνηση και μαζί το αίτιό της. Αρκεί εδώ να μνημονεύσουμε απλώς το νεαρό που, γεμάτος χάρη, βγάζει ένα αγκάθι από το πόδι του, τους πυγμάχους, δυο συμπλέγματα Φαύνων και Νυμφών στη Δρέσδη, και το ζωνηρό σύμπλεγμα του Λαοκόωντος.

Υπάρχει λόγος που τονίζουμε τόσο πολύ τη γλυπτική, επειδή αυτή απογυμνώνει τον άνθρωπο απ' όλα όσα δεν του είναι ουσιώδη. Γι' αυτό ακριβώς, στο αξιοθαύμαστο τούτο σύμπλεγμα ο Λαοκόων είναι μόνο ένα όνομα. Οι καλλιτέχνες τού έχουν αφαιρέσει την ιεροσύνη, όλα του τα εθνικά

και τρωαδίτικα χαρακτηριστικά, όλα του τα ποιητικά και μυθολογικά προσαρτήματα. Στην πραγματικότητα, απομακρύνονται όλα όσα του έχει φορτώσει η μυθολογία. Τώρα είναι μόνο ένας πατέρας με τους δυο του γιους, τους οποίους απειλούν να σκοτώσουν δαγκώνοντάς τους δυο φίδια. Ούτε τα ζώα αυτά είναι θεόσταλτα, είναι απλώς φυσικά φίδια, με δύναμη αρκετή για ν' αφανίσουν πολλούς ανθρώπους. Ούτε η μορφή, ούτε η δράση τους δείχνουν πως είναι εξαιρετικά πλάσματα σταλμένα από τους θεούς, για να εκδικηθούν για λογαριασμό τους. Σε συμφωνία με τη φύση τους, πλησιάζουν γλιστρώντας στην επιφάνεια του εδάφους. Συστρέφονται και τυλίγονται γύρω από τα θύματά τους, και το ένα τους δαγκώνει μόνο αφού έχει πρώτα ερεθιστεί. Αν ήμουν υποχρεωμένος να εξηγήσω το σύμπλεγμα αυτό και δεν γνώριζα καμία άλλη ερμηνεία, θα το αποκαλούσα τραγικό ειδύλλιο. Ένας πατέρας κοιμάται δίπλα στους δυο του γιους, δυο φίδια τους περιζώνουν και, μόλις ξυπνούν, προσπαθούν ν' απελευθερωθούν από τα ζωντανά αυτά σκoiνιά.

Αυτό το έργο τέχνης το καθιστά προπάντων εξαιρετικά σημαντικό η αναπαράσταση της στιγμής της δράσης. Όταν, στην πραγματικότητα, ένα έργο πρέπει να κινείται μπροστά στα μάτια μας, θα πρέπει να επιλέγεται μια φευγαλέα στιγμή. Κανένα μέρος του συνόλου δεν θα πρέπει να βρίσκεται προηγουμένως στη θέση αυτή και, λίγο μετά, το κάθε μέρος πρέπει οπωσδήποτε να φύγει απ' αυτή τη θέση. Μ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο, το έργο θα ζωντανεύει πάντα για εκατομμύρια θεατών.

Για να συλλάβουμε καλά την προσήλωση του Λαοκόωντος, ας τοποθετηθούμε μπροστά στο σύμπλεγμα με τα μάτια κλειστά, και στην απαραίτητη απόσταση. Ας τα ανοίξουμε και ας τα κλείσουμε διαδοχικά, και θα δούμε όλο το

μάραρο να κινείται. Θα φοβηθούμε μη βρούμε το σύμπλεγμα να έχει αλλάξει θέση όταν ξανανοιξουμε τα μάτια μας. Αφού το σύμπλεγμα τώρα εκτίθεται, θα έλεγα πρόθυμα πως είναι μια αστραπή που καθηλώνεται, ένα κύμα που πετρώνει τη στιγμή που πλησιάζει την ακτή. Έχουμε την ίδια εντύπωση όταν βλέπουμε το σύμπλεγμα τη νύχτα, με το φως των πυρσών².

Ο καλλιτέχνης πολύ σοφά αναπαρέστησε τις τρεις μορφές σε διαβαθμιζόμενες καταστάσεις, που διαφέρουν κιόλας η μια από την άλλη. Ο μεγαλύτερος γιος είναι μπλεγμένος με το φίδι μόνο στα ακραία του σημεία, ο άλλος κάπως περισσότερο. Το φίδι έχει τυλιχτεί κυρίως στο στέρνο του. Ο γιος επιχειρεί ν' απελευθερωθεί κουνώντας το δεξί του χέρι. Με το αριστερό του, μετακινεί απαλά το κεφάλι του φιδιού, για να μην τον ξανασφίξει στο στέρνο. Το φίδι είναι έτοιμο να γλιστρήσει κάτω από το χέρι του. Αλλά δεν δαγκώνει. Απεναντίας, ο πατέρας μεταχειρίζεται βία, για ν' απαλλάξει τον εαυτό του και τα δυο παιδιά του από τον εναγκαλισμό. Αρπάζει και σφίγγει το ένα από τα δύο φίδια, το οποίο τώρα ερεθίζεται και τον δαγκώνει στο ισχίο.

Για να εξηγήσουμε τη στάση του πατέρα, γενικά αλλά και σε συμφωνία με όλα τα μέλη του σώματος, μου φαίνεται εύλογο να υποθέσουμε ότι η στιγμιαία αίσθηση του πληγώματος είναι το κύριο αίτιο της όλης κίνησης: το φίδι δεν δάγκωσε, αλλά δαγκώνει τώρα, και δαγκώνει μάλιστα το μαλακό και ευαίσθητο μέρος του σώματος, πάνω και λίγο πίσω από το ισχίο. Η θέση του αποκατεστημένου κεφαλιού δεν εξέφρασε ποτέ καλά το αληθινό δάγκωμα. Ευτυχώς, τα ίχνη των σαγονιών διατηρήθηκαν στο μεταγενέστερο τμήμα του αγάλματος, αν αυτά τα πολύ σημαντικά ίχνη δεν χάθηκαν κατά την τωρινή μεταφορά του μνημείου³. Το φίδι πληγώνει τον δύστυχο Λαοκόωντα, ακριβώς στο σημείο όπου ο άνθρωπος

είναι ευαίσθητος σε οποιονδήποτε ερεθισμό, και στο οποίο ο παραμικρός κνησμός προκαλεί την κίνηση που βλέπουμε να προκαλεί εδώ το πλήγωμα. Το σώμα τινάζεται προς την αντίθετη κατεύθυνση και μαζεύεται. Ο ώμος πιέζει προς τα κάτω, το στέρνο πετάγεται προς τα εμπρός και το κεφάλι γέρνει προς την πλευρά που πληγώθηκε. Καθώς έπειτα στα πόδια, που τα έχει τυλίξει το φίδι, και στα χέρια που παλεύουν, εξακολουθούμε να βλέπουμε τα απομεινάρια της κατάστασης ή της προηγούμενης κίνησης, το αποτέλεσμα είναι μια συνδυασμένη δράση προσπάθειας και φυγής, βασάνου και δραστηριότητας, έντασης και χαλάρωσης, που ίσως δεν θα ήταν δυνατή υπό καμία άλλη προϋπόθεση. Τα χάνουμε από θαυμασμό για τη σοφία του καλλιτέχνη, όταν προσπαθούμε να φανταστούμε το δάγκωμα σε άλλο σημείο: η όλη χειρονομία, η όλη κίνηση θα έπρεπε τότε ν' αλλάξουν, κι εν τούτοις δεν μπορούμε να φανταστούμε στιγμή πιο σωστή: τιμά, κατά συνέπεια, ιδιαιτέρως τον καλλιτέχνη το ότι μας παρουσίασε ένα λογικό αποτέλεσμα, καθώς και το ότι μας έδειξε το λογικό αίτιό του. Το επαναλαμβάνω: το σημείο του δαγκώματος καθορίζει την ακριβή κίνηση των μελών. Η φυγή του κατώτερου μέρους τους σώματος, η σύσπασή του, το στέρνο που προτάσσεται, ο ώμος που κατεβαίνει, η κίνηση του κεφαλιού, μέχρι και όλα τα χαρακτηριστικά της έκφρασης του προσώπου καθορίζονται, κατά τη γνώμη μου, απ' αυτό τον στιγμιαίο, επώδυνο και αναπάντεχο ερεθισμό.

Αλλά, κάθε άλλο παρά επιθυμώ να διαιρέσω την ενότητα της ανθρώπινης φύσης, κάθε άλλο παρά επιθυμώ ν' αρνηθώ τη δράση της νοητικής δύναμης αυτού του ανθρώπου με την τόσο εξαιρετη μορφή, να παραβλέψω τα βάσανα και τις προσπάθειες μιας μεγάλης φύσης. Μου φαίνεται πως βλέπω και την ανησυχία, το φόβο, τον τρόμο, την πατρική αγάπη, να κινούνται μέσα σ' αυτές τις φλέβες, να φουσκώ-

νουν μέσα σ' αυτή την καρδιά, να ρυτιδώνουν αυτό το μέτωπο. Δέχομαι πρόθυμα ότι ο καλλιτέχνης αναπαρέστησε, συγχρόνως, τον πιο υψηλό βαθμό τόσο του σωματικού όσο και των πνευματικών βασάνων: αλλά δεν θα επιχειρήσω να μεταφερθούμε με υπέρμετρα συγκινησιακό τρόπο στο ίδιο το μνημείο, στις εντυπώσεις που μας προκαλεί αυτό, ιδίως αφού δεν βλέπουμε το αποτέλεσμα του δηλητηρίου σ' ένα σώμα που μόλις το τρύπησαν τα δόντια του φιδιού, όπως ακριβώς δεν βλέπουμε το ψυχορράγημα σ' ένα γερό ωραίο σώμα που αγωνίζεται και που έχει μόλις πληγωθεί. Επιτρέψτε μου να κάνω εδώ μια παρατήρηση, που έχει αξιόλογη σημασία για τις τέχνες της σχεδίασης: η μεγαλύτερη έκφραση πάθους την οποία μπορούν ν' αναπαραστήσουν εξαρτάται από το πέρασμα από ένα στάδιο σ' ένα άλλο. Ας φανταστούμε ένα ζωηρό παιδάκι που τρέχει, πηδά και διασκεδάζει, με όλη τη δυνατή ευχαρίστηση και ενεργητικότητα, και ξαφνικά το χτυπά δυνατά ένας φίλος του, ή πληγώνεται σωματικά ή ηθικά: η νέα αυτή αίσθηση διοχετεύεται σ' όλα τα μέλη σαν να τον χτύπησε ηλεκτρισμός. Και ένα παρόμοιο, αιφνίδιο και γεμάτο πάθος πέρασμα με την πιο υψηλή έννοια, είναι μια αντίθεση την οποία αγνοούμε πλήρως, αν δεν το έχουμε δει.

Στην προκειμένη περίπτωση είναι, συνεπώς, έκδηλο ότι ενεργεί τόσο ο νοητικός όσο και ο σωματικός άνθρωπος. Όταν σ' ένα παρόμοιο πέρασμα εξακολουθούν να παραμένουν έκδηλα ίχνη της προηγούμενης κατάστασης, το αποτέλεσμα είναι ένα θέμα κομψότατο για τις τέχνες της σχεδίασης: αυτή είναι η περίπτωση του Λαοκόωντος, στην οποία οι προσπάθειες και τα βάσανα ενώνονται την ίδια στιγμή. Έτσι και η Ευρυδίκη, που τη δαγκώνει στη φτέρνα ένα φίδι το οποίο πάτησε, καθώς διέσχιζε ένα λιβάδι επιστρέφοντας ικανοποιημένη με τα λουλούδια που είχε μαζέψει, θα μπο-

ρούσε να είναι ένα πολύ συγκινητικό άγαλμα, αν ο καλλιτέχνης κατόρθωνε να εκφράσει τη διπλή κατάσταση της ικανοποίησης, με την οποία περπατούσε, και του πόνου, ο οποίος σταματά τα βήματά της· όχι μόνο με τα λουλούδια που πέφτουν, αλλά και με τη φορά όλων των μελών της και το κυμάτισμα των πτυχών του ενδύματός της.

Όταν συλλάβουμε, από την άποψη αυτή, την κύρια μορφή, μπορούμε να ρίξουμε μια ελεύθερη και βέβαιη ματιά στις αναλογίες, στις διαβαθμίσεις και στην αντίθεση όλων των μερών του συνολικού έργου.

Το θέμα που επιλέχθηκε είναι ένα από τα ευτυχέστερα που μπορούμε να φανταστούμε. Άνθρωποι που παλεύουν με επικίνδυνα ζώα και επί πλέον με ζώα που ενεργούν όχι ως ισχυροί όγκοι, αλλά ως διαιρεμένες δυνάμεις, που δεν απειλούν μονομερώς, που δεν απαιτούν μια συμπυκνωμένη αντίσταση, αλλά που, σε συμφωνία με την εκτεταμένη τους οργάνωση, είναι ικανά να καθηλώσουν συμπράττοντας στη μεγάλη κίνηση, δίνουν ήδη στο σύνολο έναν ορισμένο βαθμό κατευνασμού και ενότητας. Ο καλλιτέχνης⁴ κατόρθωσε να υποδείξει, κατά στάδια, τις προσπάθειες των φιδιών. Το ένα απλώς κουλουριάζεται. Το άλλο ερεθίζεται και πληγώνει τον αντίπαλό του. Τα τρία ανθρώπινα πρόσωπα έχουν διαλεχτεί κι αυτά πολύ σοφά: ένας ρωμαλέος και καλοφτιαγμένος άνδρας, που έχει ήδη περάσει την ηλικία της μεγαλύτερης ενεργητικότητας και που είναι πια λιγότερο ικανός να υποφέρει τη θλίψη και τα βάσανα. Ας τον αντικαταστήσουμε, στη φαντασία μας, μ' ένα νεαρό, ζωηρό και ρωμαλέο, και ευθύς το σύμπλεγμα θα χάσει όλη του την αξία! Μαζί του υποφέρουν και δύο νέοι, πολύ μικροί σε σύγκριση μ' εκείνον. Επί πλέον, είναι και δύο πρόσωπα επιρρεπή στο αίσθημα του πόνου. Ο νεώτερος καταβάλλει μάταιες προσπάθειες, χωρίς ωστόσο να μπορεί να πετύχει κάτι. Οι προσπάθειές του, μάλιστα,

παράγουν ένα εντελώς αντίθετο αποτέλεσμα. Ερεθίζει τον αντίπαλό του κι αυτός τον πληγώνει. Ο μεγαλύτερος γιος είναι ελάχιστα τυλιγμένος από το φίδι. Δεν αισθάνεται ακόμα ούτε να πιέζεται, ούτε να πονά. Φοβάται το πλήγωμα και τη σπασμωδική κίνηση του πατέρα του. Βγάζει μια κραυγή, επιχειρεί να ελευθερώσει το πόδι του από το φίδι που το έχει τυλίξει. Συνεπώς, έχουμε εδώ έναν παρατηρητή, ένα μάρτυρα ο οποίος μετέχει στη δράση, και το έργο ολοκληρώνεται.

Εδώ θα σημειώσω ιδιαίτερα κάτι, που μέχρι τώρα το έθιξα μόνο παρεμπιπτόντως: και οι τρεις μορφές έχουν μια διπλή δράση, οπότε είναι απασχολημένες με πολύ σύνθετο τρόπο. Ο νεώτερος γιος πάει ν' απελευθερωθεί σηκώνοντας το δεξί του χέρι· και με το αριστερό του χέρι απωθεί το κεφάλι του φιδιού. Ανακουφίζει το παρόν δεινό και αποτρέπει ένα μεγαλύτερο. Αυτός είναι ο υψηλότερος βαθμός δραστηριότητας τον οποίο μπορεί ν' ασκήσει τώρα, στη στενόχωρη κατάστασή του. Ο πατέρας καταβάλλει προσπάθειες να ελευθερωθεί από τα φίδια και συγχρόνως το σώμα αντιδρά στο δάγκωμα που έχει μόλις δεχτεί. Η κίνηση του πατέρα γεμίζει με τρόμο τον μεγαλύτερο γιο, και επιχειρεί ν' απελευθερωθεί από το φίδι, που, μέχρι τότε, τον έχει μόνο ελαφρά τυλίξει.

Είπα ήδη παραπάνω ότι μια από τις μεγαλύτερες αρετές του μνημείου αυτού είναι η στιγμή την οποία αναπαρέστησε ο καλλιτέχνης, και θα προσθέσω λίγα λόγια για το σημείο αυτό. Υποθέσαμε ότι τα άγρια φίδια τύλιξαν έναν πατέρα, που κοιμόταν δίπλα στους γιους του. Ότι οι διαφορετικές κινήσεις ίσως να έχουν μια κάποια διαβάθμιση. Οι πρώτες στιγμές, κατά τις οποίες το φίδι τυλίγεται στο σώμα καθώς κοιμάται, προαναγγέλλουν γεγονότα. Η στιγμή, όμως, αυτή θα ήταν ασήμαντη για την τέχνη. Θα μπορούσαμε, ίσως, να

σκεφτούμε ένα νεαρό Ηρακλή να κοιμάται και να τον τυλίγουν φίδια, και ο καλλιτέχνης θα μπορούσε, ίσως, να μας κάνει να μαντέψουμε με τη μορφή του και τη γαλήνη τού ύπνου του τι θα μπορούσαμε να περιμένουμε απ' αυτόν όταν ξυπνούσε.

Ας προχωρήσουμε παρακάτω και ας φανταστούμε τον πατέρα και τους γιους του να αισθάνονται πως τους έχουν τυλίξει φίδια. Μ' όποιον τρόπο κι αν γίνει αυτό, θα δούμε πως μόνο σε μια συγκεκριμένη στιγμή είναι μέγιστο το ενδιαφέρον. Είναι εκείνη, κατά την οποία το πρώτο σώμα έχει τυλιχτεί έτσι από το φίδι, ώστε ν' αδυνατεί πια να υπερασπιστεί τον εαυτό του· κατά την οποία το δεύτερο σώμα, μολονότι ακόμα σε κατάσταση που μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του, παρ' όλα αυτά πληγώνεται· και κατά την οποία, τέλος, το τρίτο σώμα έχει μια κάποια ελπίδα να σωθεί. Ο νεώτερος γιος είναι στην πρώτη κατάσταση, ο πατέρας στη δεύτερη, ο μεγαλύτερος γιος στην τρίτη. Ας επιχειρήσουμε να βρούμε και άλλη κατάσταση: ας δοκιμάσουμε να διατάξουμε τα μέλη κατά τρόπο διαφορετικό απ' αυτόν με τον οποίο είναι τώρα διατεταγμένα!

Καθώς σκεφτόμαστε λοιπόν για τη δράση αυτή, από τ αρχή της, και καθώς βρίσκουμε ότι έχει φτάσει στον υψηλότερο βαθμό της, σύντομα θα αντιληφθούμε, όπως απεικονίζουμε μέσα μας τις στιγμές που θ' ακολουθήσουν αυτήν η οποία παρουσιάζεται στο μνημείο, ότι το σύμπλεγμα πρέπει ν' αλλάξει τελείως και ότι δεν μπορούμε να βρούμε άλλη στιγμή της δράσης, που να είναι τόσο πολύτιμη για την τέχνη. Τον μικρότερο γιο, θα τον πνίξει το φίδι που τον τυλίγει. Ή αν, στην κατάστασή του, καθώς δεν έχει να περιμένει από πουθενά βοήθεια, το ερεθίσει κι άλλο, το φίδι θα τον δαγκώσει. Οι δύο αυτές εκδοχές είναι ανυπόφορες, επειδή είναι ακραίες καταστάσεις, που δεν επιτρέπεται ν' αναπαρί-

στανται. Όσο για τον πατέρα, το φίδι μπορεί να τον ξαναδαγκώσει και αλλού. Τότε, όμως, όλη η κατάσταση του σώματός του θ' αλλάξει, και το πρώτο δάγκωμα θα χαθεί για το θεατή, ή θα γίνει αηδιαστικό, αν ο καλλιτέχνης θελήσει να το αναπαραστήσει. Υπάρχει και μια άλλη περίπτωση: το φίδι μπορεί να γυρίσει απ' την άλλη, και να επιτεθεί στον μεγαλύτερο γιο. Αυτός, τότε, θ' αναδιπλωθεί στον εαυτό του. Δεν υπάρχει πια κανένα πρόσωπο που να ενδιαφέρεται για τη δράση. Από το σύμπλεγμα χάνεται και η τελευταία ελπίδα, και η αναπαράσταση δεν είναι πια τραγική, αλλά απάνθρωπη. Ο πατέρας, που στηρίζεται τώρα στον εαυτό του, με το μεγαλείο του και τα βάσανά του, θα στρεφόταν προς το γιο του, και θα γινόταν μια δευτερεύουσα μορφή, που θα έδειχνε ενδιαφέρον για μιαν άλλη.

Όταν ένας άνθρωπος υποφέρει, και δίπλα του υποφέρει ένας άλλος, ο άνθρωπος αισθάνεται μόνο τρία πράγματα, φόβο, τρόμο και συμπόνια: προβλέπει με ανησυχία το κακό που τον πλησιάζει, αντιλαμβάνεται ξαφνικά ένα κακό που τον πλήττει και μετέχει στο βάσανο που εξακολουθεί ή που έχει ήδη περάσει. Και τα τρία αναπαρίστανται και προκαλούνται από το μνημείο αυτό, και μάλιστα με την πιο πρόσφορη διαβάθμιση.

Οι τέχνες της σχεδίασης, που πασχίζουν πάντα να βρουν τις σωστές στιγμές όταν διαλέγουν ένα θέμα γεμάτο πάθος, θ' αδράξουν εκείνο που προκαλεί τρόμο, ενώ απεναντίας η ποίηση θα διαλέξει εκείνα που προκαλούν φόβο και συμπόνια. Στο σύμπλεγμα του Λασκόωντος, τα βάσανα του πατέρα προκαλούν τρόμο στον υπέρτατο βαθμό. Η γλυπτική έχει κάνει σ' αυτό το μνημείο ό,τι περισσότερο μπορεί να κάνει. Αλλά, είτε για να διατρέξει τον κύκλο όλων των ανθρώπινων αισθημάτων, είτε για να μετριάσει την άγρια εντύπωση του τρόμου, προκαλεί τη συμπόνια για την κατάσταση του νεώτε-

ρου γιου, και το φόβο για την κατάσταση του μεγαλύτερου. Κι αφήνει, ωστόσο, μια κάποια ελπίδα γι' αυτόν τον τελευταίο. Έτσι έδιναν οι αρχαίοι, με την ποικιλία, μιαν ασφαλή ισορροπία στα έργα τους. Μετά, αδυνατίζαν ή δυνάμωναν μιαν εντύπωση με άλλες εντυπώσεις και αποκτούσαν τη δυνατότητα να ολοκληρώσουν ένα νοητικό και λογικό σύνολο.

Κοντολογής, μπορούμε άφοβα να υποστηρίξουμε ότι το μνημείο αυτό εξαντλεί το θέμα του και εκπληρώνει αίσια όλες τις προϋποθέσεις της τέχνης. Μας διδάσκει ότι, αν ο καλλιτέχνης μπορεί να μεταδώσει την αίσθηση του ωραίου που έχει, σε γαλήνια και απλά αντικείμενα, αυτή η ίδια αίσθηση δείχνεται, παρ' όλα αυτά, στη μέγιστη ενεργητικότητά της και σε όλη της την περιωπή, όταν αποδεικνύει τη δύναμή της απεικονίζοντας ποικίλους χαρακτήρες· και όταν, στη μίμησή της, μπορεί να μετριάσει και ν' αναχαιτίσει την άγρια και παθιασμένη έκφραση της ανθρώπινης φύσης.

Οι σύγχρονοί μας έχουν λαθέψει πολλές φορές στα θέματα που διαλέγουν για μια συγκινητική αναπαράσταση στη γλυπτική. Ο Μίλων, που τα δυο του χέρια έχουν μαγκωθεί στη σχισμή ενός δένδρου, και που δέχεται την επίθεση ενός λιονταριού, είναι ένα θέμα το οποίο μάταια ο καλλιτέχνης θα επιχειρήσει ν' αναπαραστήσει κατά τρόπο που να προκαλέσει ένα καθαρό και αληθινό ενδιαφέρον. Μια διπλή θλίψη, μάταιες προσπάθειες, μια κατάσταση που δεν του αφήνει καμία ανακούφιση, μπορεί να προκαλέσει μόνο φρίκη και δεν μπορεί καν να συγκινήσει.

Τέλος, θα πω λίγα λόγια για τη σχέση του θέματος αυτού με την ποίηση.

Είμαστε άδικοι απέναντι στον Βιργίλιο και την ποίηση, όταν συγκρίνουμε, έστω και για μια στιγμή, το πιο ολοκληρωμένο αριστούργημα της γλυπτικής με τον περιστασιακό τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται το θέμα αυτό στην Αι-

νειάδα⁵. Αφού ο άτυχος Αινείας οφείλει να διηγηθεί ο ίδιος ότι εκείνος και οι συμπατριώτες του διέπραξαν το ασυγχώρητο σφάλμα να δεχτούν να βάλουν το άλογο στην πόλη τους, ο ποιητής πρέπει μόνο να βρει μέσα για να δικαιολογήσει την ενέργεια αυτή. Όλα συντείνουν σ' αυτό, και η ιστορία του Λαοκόωντος είναι μόνο ένα ρητορικό σχήμα, στο οποίο μπορούμε κάλλιστα να επιτρέψουμε μια κάποια υπερβολή, αρκεί τελικά να δώσει την απάντηση που θέλει ο ποιητής. Τότε βγαίνουν από τη θάλασσα πελώρια φίδια. Έχουν στο κεφάλι τους λοφίο. Χύνονται καταπάνω στα παιδιά του ιερέα, που είχε προσβάλει το άλογο. Τυλίγονται γύρω τους, τα δαγκώνουν και τα φαρμακώνουν με το δηλητήριό τους. Τυλίγονται έπειτα στο στέρνο και στο λαιμό του πατέρα, που τρέχει να βοηθήσει τα παιδιά, και σηκώνουν τα κεφάλια τους για να διαλαλήσουν τη νίκη τους, ενώ ο δύστυχος, τον οποίο καταπνίγουν, μάταια ζητάει βοήθεια. Ο λαός, που το θέαμα τον κατατρομοκρατεί, το βάζει στα πόδια. Κανένας πλέον δεν τολμά να υπερασπιστεί τη χώρα του. Και ο ακροατής και ο αναγνώστης, τρομαγμένοι απ' αυτή τη θαυμαστή και αποκρουστική ιστορία, συμφωνούν ότι το άλογο πρέπει να μπει στην πόλη.

Η ιστορία του Λαοκόωντος στον Βιργίλιο είναι συνεπώς μόνο ένα μέσον, για να επιτευχθεί ένας πιο αξιόλογος σκοπός. Και εξακολουθεί να τίθεται το ερώτημα, αν το περιστατικό αυτό αποτελεί πρόσφορο θέμα για την ποίηση.

Ορισμένες παρατηρήσεις για το Σύμπλεγμα του Λαοκόωντος και των δύο γιων του

Το δεξί πόδι του μεγαλύτερου γιου έχει μια πάρα πολύ ευχάριστη κομψότητα. Η έκφραση, και η στροφή των μελών γενικά, και των μυώνων, είναι αξιοθαύμαστες σ' ολόκληρο το έργο. Στα πόδια του νεώτερου γιου, που δεν είναι αξιοπρό-

σεκτα κομψά, υπάρχει κάτι τόσο φυσικό, ώστε δεν βρίσκουμε τίποτε εφάμιλλό του από την άποψη αυτή. Τα πόδια του πατέρα, ιδιαίτερα το δεξί πόδι, διαθέτουν κι αυτά μεγάλο κάλλος.

Αποκαταστάσεις

Ένα μεγάλο μέρος των φιδιών, και πιθανόν τα δύο κεφάλια, τα έχουν κατασκευάσει σύγχρονοί μας.

Ο αριστερός βραχίονας του πατέρα, μέχρι τον αρμό του ώμου, και τα πέντε δάχτυλα του αριστερού ποδιού, είναι αποκατεστημένα· το δεξί πόδι, ωστόσο, δεν έχει πάθει τίποτε.

Στον μεγαλύτερο γιο, η άκρη της μύτης, το δεξί χέρι, τα τρία πρώτα δάχτυλα του αριστερού ποδιού και η άκρη του μεγάλου δαχτύλου στο δεξί πόδι έχουν αποκατασταθεί. Έχει αποκατασταθεί και η κοιλιακή χώρα, που είχε πάθει μερικές ζημιές στο δεξιό της μέρος.

Η άκρη της μύτης, ο δεξιός βραχίονας, δύο δάχτυλα στο αριστερό χέρι και τα πέντε δάχτυλα στο δεξί πόδι του νεώτερου γιου έχουν αποκατασταθεί.

Μόνο ο δεξιός βραχίονας του Λαοκόωντος έχει αποκατασταθεί καλά με οπτή γη και, όπως λένε οι περισσότεροι, από τον Μπερνίνι, ο οποίος, όμως, αν είναι πραγματικά δικό του έργο, έχει ξεπεράσει τον εαυτό του⁶. Οι άλλες αποκαταστάσεις, τις οποίες μνημόνευσα μόλις πιο πάνω, είναι με μάρομαρο. Έχουν γίνει με επιμέλεια, αλλά όχι επαρκή τέχνη, και με σπασμωδικές συστροφές, σύμφωνα με τις προτιμήσεις της σχολής του Μπερνίνι. Πιστεύεται ότι τις έχει κάνει ο Κορνακίни⁷.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το 1796 ο Ναπολέων πήρε το σύμπλεγμα από το Βατικανό και το πήγε στο Παρίσι.

2. Ο Γκαίτε λογάριαζε να δημοσιεύσει στο *Propyläen* ένα δοκίμιο για την εντύπωση που κάνουν τα αγάλματα της κλασικής αρχαιότητας όταν τα βλέπουμε στο φως των πυρσών.

3. Οι αποκαταστάσεις του μνημείου, στις οποίες δεν περιλαμβάνεται αυτή που μόλις ανέφερε ο Γκαίτε, είναι οι ακόλουθες:

Λαοκόων: ολόκληρος ο δεξιός βραχίονας, με τον ώμο και το φίδι, μέρος του άλλου φιδιού δίπλα στο αριστερό γόνατο.

Πρεσβύτερος γιος: άκρη της μύτης, δεξί χέρι και μέρος του βραχίονα πάνω από το φίδι, μέρος και κεφαλή του φιδιού το οποίο δαγκώνει το ισχίο του *Λαοκόωντος*.

Νεώτερος γιος: άκρη της μύτης, δεξιός βραχίονας με την πιο πάνω σπείρα του φιδιού. (Βλ. M. Bieber, *Laocoon: The Influence of the Group*, 1967).

Ο Γκαίτε είχε υπ' όψιν του ένα σχετικό κείμενο του Μάγερ, που δημοσιεύτηκε στο *Propyläen* το 1799.

4. Ο Πλίνιος αναφέρει στη *Φυσική ιστορία* (XXXVI, 37) ότι το σύμπλεγμα αυτό είναι έργο τριών καλλιτεχνών: του Αγήσανδρου, του Πολύδωρου και του Ρόδιου Αθηνόδωρου.

5. *Αινειάς*, ii, στ. 199 κ.ε.

6. Η υπόθεση αυτή δεν ευσταθεί, όπως δεχόμαστε σήμερα.

7. Ιταλός καλλιτέχνης (1685-1740).