

*Απόστολος Λ. Πιερρής*

**Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΔΩΡΙΚΗΣ  
ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ**

**XIX**

*Η Σοβαρή Παιδιά του Κάλλους  
Απόλλων Γυμναστήριος και Φιλήσιος*

Ο κατ' εξοχήν ουσιώδης θεός του Ελληνισμού ξεκίνησε ως Οδηγός και Προστάτης των ορεσίβιων σφυζουσών και σφριγώσων ορδών των Δωριέων νεαρωδών, επιθετικός και αμυντικός Φαλλός του θείου δυναμισμού τους. (Τεκμηρίωση θα βρείτε σε προγενέστερες μελέτες μου). Ο οργανισμός της νεότητας αυτοπροσδιορίστηκε στο συστατικό του Ελληνισμού Δωρικό βίωμα ως επί-δειξη τελειότητας και επι-φάνεια κάλλους – φανέρωση του Είναι στην πληρότητά του ως αυτοσκοπός, έσχατο τέλος και τελικό νόημα της ύπαρξης.

Αυτό καθεαυτό το κάλλος της μορφής, αυτή καθεαυτή η τελειότητα της ουσίας, αυτή καθεαυτή η πληρότητα του Είναι, αυτό καθεαυτό το Φαινόμενο ως επι-φάνεια της ύπαρξης, αυτός είναι ο τελικός σκοπός του γίγνεσθαι και της χρονικότητας.

Δεν υφίσταται το κάλλος της μορφής για να συμβαίνει κάποιο λειτουργικό αποτέλεσμα, προς χάριν του οποίου ουσιώνεται το ον στο γίγνεσθαι ως αισθητό και νοητό κάλλος, αλλά αντιθέτως το αποτέλεσμα χρειάζεται ως πεδίο περαιτέρω από-δειξης της επί-δειξης του Είναι στην τελειότητα του κάλλους της πληρότητάς του. Το γίγνεσθαι δεν είναι παρά το γυμναστήριο της ουσίας εις εντελέχεια. Ο χρόνος δεν υπάρχει παρά για να παίζει η αιωνιότητα. Παιδός Κούρου η βασιλήϊη. Πρωθήβης πρωτόκαλος ο κοσμικός Άναξ.

Και έτσι κινήθηκε η ιστορία του Ελληνισμού.

Η Μορφή αναδείχθηκε σε ουσία του όντος. Η μορφολογική τελειότητα κατανοήθηκε ως πηγή της λειτουργικής επάρκειας. Το κάλλος του σώματος καταδείχθηκε πρώτα ως πολεμική αρετή: η ανδρότης του Ομήρου έγινε ανδρεία στον Τυρταίο. Πρώτιστη έκφραση της Απολλώνιας θεότητας κατέστη ο πολεμιστήριος νεαρώδης με τόξο και δόρυ στα χέρια, αρχικά συμβολικού χαρακτήρα σωματότητας όπως στο ιερατικό άγαλμα του Αμύκλειου Απόλλωνα, ευθύς δε μετά ως ακμάζων νεαρώδης αισθητού κάλλους, οπλίτης με τόξο και δόρυ αλλά γυμνός στο μεγαλείο της σωματικής τελειότητας. Οπλισμένη γυμνή Μορφή είναι ο Απόλλων που πρωτοεμφανίστηκε στα ειδώλια της Ολυμπίας – το κάλλος της ακμάζουσας ανδρότητας ως μαχητική ανδρεία, - προστάτης της χρυσής ορδής, απομιμούμενης το αρχέτυπό της στον κάθε πολεμιστή της ομάδας.

Ταυτόχρονα με την ανάδυση της Μορφής, συντελείται η θέσμιση του αθλητή ως πεμπτουσίας της λειτουργικής δυναμικής της σωματικής εντελέχειας, του Κάλλους της Μορφής. Τέλεια γύμνωση και γυμναστική

εντελέχεια πάνε μαζί. Ο γυμνός αθλητής παρατίθεται στον γυμνό πολεμιστή, μεθύοντες αμφότεροι στη χαρμόσυνη ηδονή του κάλλους τους ως πληρότητα του Είναι στην ύπαρξή τους.

Κατ' ουσίαν πολεμική ανδρεία και αγωνιστική υπεροχή συμπίπτουν ως αμφότερες εκφράσεις της μορφολογικής εντελέχειας (έντελῶς ἔχειν) της ύπαρξης, ως τελειότητα ουσίας και πληρότητα του Είναι κατά τη φανέρωση του απόλυτου στο γίγνεσθαι. Το **ίνδαλμα του αρχαϊκού Κούρου (άοπλου και χωρίς σύμβολα) αποτελεί ακριβώς το «άγαλμα» της σωματικής μορφολογικής τελειότητας**, θεμέλιου και πηγής και αρχής κάθε λειτουργικής ανδρότητας – πολεμικής ανδρείας, γυμναστικής υπεροχής και (θα δούμε) «μουσικής» επί-δειξης (ποιητικής και χορευτικής). Ο Κούρος του Κάλλους είναι «έτοιμος», εναρμονισμένος, εν αρμονία μορφής, και για τις τρεις αγωνιστικές «αρετές». **Αποτελεί την ιδέα της πληρότητας του Είναι που φαίνεται ως τελειότητα μορφής**, περιλαμβάνουσα δυνάμει στην εντελέχεια της ουσίας κάθε λειτουργική υπεροχή εν ενεργεία και κάθε νικητήριο αποτέλεσμα στο αγωνιστικό παιχνίδι της επίδειξης.

Ο Κούρος είναι διακήρυξη του Δωρικού πνεύματος στον Ελληνισμό. Η τέχνη δεν ξεκίνησε, αλλά έφθασε σε αυτόν. Ξεκίνησε από τον νέο εν δράσει, τον ιππέα, τον αρματηλάτη, τον χορευτή, τον πολεμιστή, τον αγωνιζόμενο, τον γεωργό. Η «αφαίρεση» για να επικεντρωθούμε στο ουσιώδες της πραγματικότητας, στο τι θα πει να Είναι το ον, είναι Ελληνική κατάκτηση.

\*\*\*

Τη σύμπτωση αθλητικού και πολεμικού ιδεώδους στην ταυτότητα του κάλλους [η μορφολογική αρμονία (αραρίσκω, ταίριασμα) ως θεμέλιο

και αιτία και ουσία κάθε αρετής (αραρίσκω, η δύναμη και ικανότητα του ταιριάζματος] διαδηλώνει ο **ορειχάλκινος Απόλλων του Βερολίνου**.

[Staatliche Museen zu Berlin, K.A. Neugebauer, *Katalog der statuarischen Bronzen im Antiquarium*, Band I, *Die Minoischen und archaisch Griechischen Bronzen*, Tafel 31, No. 192 (T. 31), pp. 90-3; G. Richter, *Kouroi*, No. 175 Figs. 515-517; E. Buschor, *Frühgriechische Jünglinge*, Abb. 136-138; K.A. Pfeiff, *Apollon, Die Wandlung seines Bildes in der Griechischen Kunst*, Tafel 8, pp. 43-4; H. G. Beyen et W. Vollgraff, *Argos et Sicyone, Études relatives a la Sculpture Grecque de Style Sévère*, Pl. XIII].

Το ειδώλιο είναι 18.5 cm και προέρχεται από τη Νάξο. Στην περίμετρο της βάσης έχει γραφεί γύρω-γύρω:

Δειναγόρης μ' ανέθεκεν έ/κηβόλω/ Απόλλωνι δεκάτην

(οι πλάγιες χωρίζουν τις πλευρές του ορθογώνιου της βάσης, η αρχή γίνεται από τη μια των στενών πλευρών. Η τελευταία συλλαβή υπέρκειται στο τέλος προς το εσωτερικό λόγω έλλειψης χώρου και τίθεται βουστροφηδόν).

Ο Δειναγόρας αφιέρωσε το έξοχης τέχνης αγαλματίδιο, παριστάνον τον θεό, στον θεό, δεκάτη από νίκη ή λεία του (όπως και ο Μάντικλος).

**Ο Απόλλων επιφαίνεται σε όλο το μεγαλείο του σωματικού του κάλλους ως πρωθήβης** κατά τα ειωθότα. Η κόμη του πέφτει καταρρακτωδώς βαθειά χαμηλά στην πλάτη του, κάτω από τους ώμους και τις ωμοπλάτες. Είναι περίτεχνα εξεργασμένη, μπροστά δε χαριεντίζεται σε έξη πλεξούδες, από τρεις εκατέρωθεν της κεφαλής. Λεπτή στεφάνη περιβάλλει το κεφάλι, ψηλά πάνω από το μέτωπο εμπρός.

Ο κορμός είναι πακτωμένος, τα δε πόδια μακρά. Έντονη γυμνασία σημαίνεται από χαρακτηριστικά ισχυρά διαμορφωμένες κνήμες. Τα στήθη εξοιδαίνουν προς τα άνω και έξω, ενώ οι κοιλιακοί διαγράφονται με πληθωρική μυϊκότητα: το τοξοειδές επιστέγασμα άνω και οι μύες κάτω

του ομφαλού είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένοι. Εξαιρετικά τονίζονται οι ιλιακοί μύες από την ήβη πλαγίως σχεδόν προς τη μέση, επιμηκύνοντας την εντύπωση των ποδών. Η ηβική λάχνη έχει την περιεργασία της κόμης. Την οπίσθια όψη χαρακτηρίζουν ανασπώμενοι και σύσφιγκτοι γλουτοί, δυναμικά διαμορφούμενοι προς το έσω και άνω από ισχυρό Υ που δρα ως εφελκύν τον τους μύες εις διέγερση όγκωσης. Οι άνω κεραίες του Υ αντιστοιχούν προς τους ιλιακούς μπροστά, τονίζοντας και αυτοί το μήκος των ποδών δια του διαχωρισμού που εισάγουν ψηλά του κορμού. Οι κνήμες φαίνονται υπερβολικά μυώδεις ακριβώς ιδιαίτερα όπισθεν.

Αλλά η πλάγια όψη είναι που κάνει το ειδώλιο απόλυτο αριστούργημα. Η αρμονία της αντιστοίχισης των εξογκώσεων στήθους και γλουτών, η μυϊκή επιφάνεια του χεριού με τον γυμνασμένο βραχίονα, η γωνία 120° στον αγκώνα του δεξιού χεριού, η σύνθετη περιγραμματική καμπύλη από ώμων εις μέση βαθειά έσω, και ένθεν στη σαγηνευτική σφαίρωση των γλουτών, στο κυρτό του μηρού και της κνήμης μετά, και κατ' αντίστιξη εμπρός το μέγα ανισοσκελές τρίγωνο που σχηματίζεται από την εκ του λαιμού προβολή του στέρνου αφ' ενός ως βραχεία πλευρά και από τις θηλές τη λοξή κάθοδο της μεγάλης πλευράς σχεδόν ευθυγράμμως βαινούσης νοερώς προς το δεξιό πόδι, ενώ το αριστερό πάλι προτίθεται εμπρός, με το βάρος να ισορροπεί ακριβώς στο κέντρο μεταξύ τους δηλώνοντας τη στιγμιαία απαθανάτιση του ιδεασμού της κίνησης ώστε αυτή να σημαίνει μάλλον την προβολή στο Είναι του όντος, παρά τη μετάβαση στον χώρο του εφήβου – τα πάντα καταμαρτυρούν ακρότητα τέχνης.

Το πρόσωπο έχει τη χαρακτηριστική, ελαφρά πτηνόμορφη όψη που απαντάται σε σειρά Κούρων-Απολλώνων της μνημειακής γλυπτικής (την έχω επισημάνει και σχολιάσει σε προγενέστερες εργασίες). Ισχυρή και προτεινόμενη μύτη, προβαλλόμενη σιαγών, λεπτή στο πλάτος ώστε το πρόσωπο να τριγωνίζεται κατά την συνέχεια του Δαιδαλικού προτύπου,

μεγάλα μάτια με υπερυψωμένες οφρείς στη μέση τους και γωνιακή απόφυση από την έντονη ρινική κάθετο, κάθετη σχεδόν συνέχεια μετώπου και στοματικής περιοχής στην πλάγια όψη. Και το πρόσωπο επίσης εντελεχοποιείται στο προφίλ.

Το αριστερό χέρι (ολίγο πιο προτεταμένο από το δεξιό) είναι σφιγμένο σε γροθιά μέσω της οποίας διήρχετο το ελλείπον τώρα σύμβολο – το τόξο του Εκηβόλου, θείο επίθετο με το οποίο χαρακτηρίζει τον Απόλλωνα ο αφιερωτής του ειδωλίου Δεινοκράτης. Η διάμετρος της διάτρησης στην κλειστή παλάμη συνάδει με τόξο, παρά με κλάδο (cf. Neugebauer, *op.cit.*, p. 92). Στο δεξιό ο θεός ανέχει τον γυμναστικό αρύβαλλο. (Η υπόθεση ότι το δεξιό σύμβολο μπορεί να παριστά ρόδι δεν είναι δόκιμη. Το σχήμα του αντικειμένου είναι οβάλ, το δε άνοιγμα επάνω είναι κανονικό και όχι με ακανθώδεις προεξοχές όπως θα είχε αν ήταν ανεστραμμένο ρόδι. [Cf. Neugebauer, *op.cit.*, pp. 91-2; Buschor, *op.cit.*, p. 119]). Ο αρύβαλλος (δοχείο αρωματικών ελαίων γυμναστικής άλειψης και τριβής) έχει και την επιπρόσθετη σημασία της μίμησης του σάκκου των όρχεων εις αγγείο (cf. H. Hommel, *Bocksbeutel und Aryballos, Philologischer Beitrag zur Urgeschichte einer Gefäßform*, και τα απεικονιζόμενα αγγεία εκεί).

Το έργο είναι Πελοποννησιακό και Δωρικό στη μορφολογία και τον σωματότυπο όσο και στο ύφος του. Το κάλλος απορρέει από την εναρμόνιο σύνθεση αναλογιών και όγκων διακριτών και μάλιστα τονισμένων μελών, και όχι από τη ρέουσα και συνέχουσα περιγραφή του όλου. Η μυϊκή μάζα είναι πυκνή και ρωμαλέα, όχι ψαθυρή και λεπτή. Το όλο φαινόμενο ίσταται επί του αυστηρού όρου του κάλλους και δεν παραχωρεί εις χάρη ή κομψότητα. Ο τόπος εύρεσης και η επιγραφή δεν το κάνουν Ιωνικό και νησιωτικό. Δημιουργήθηκε από έναν σπουδαίο, Αργίτη πιθανότατα, καλλιτέχνη, ο Δειναγόρας το αγόρασε (μάλλον παρά το παράγγειλε) και το αφιέρωσε σε ιερό του Απόλλωνα στη Νάξο.

[Holleaux, Deonna και Praschniker υποστήριξαν καθαρά Πελοποννησιακή προέλευση της τέχνης του έργου. Μερικοί ορρώδησαν τον τόπο εύρεσης και τον τύπο της επιγραφής, αλλά χωρίς λόγο όπως είχε επισημάνει ήδη ο Furtwängler, κατά τον οποίο και η στερέωση του ειδωλίου στη βάση ανάγεται σε Πελοποννησιακή δημιουργία.

Ο Neugebauer υποθέτει Νάξιο δημιουργό με Πελοποννησιακή παιδεία, διότι διαβλέπει στο περίγραμμα του κορμού και στις ασθενείς, μαλακές φόρμες του νησιωτική καταγωγή. **Αλλά ούτε η περιγραφή έχει εδώ την καθοριστική συνεκτική λειτουργία της Ιωνικής τέχνης, αντιθέτως υποκύπτει στην τεκτονική της εναρμόνιας δόμησης μερών εις όλο κατά αναλογίες όγκων και επιφανειών, ούτε «μαλακές» είναι οι μορφές των μελών, ει μη μόνον κατά το ότι η ρώμη της οργώσης εφηβείας συνταιριάζεται αριστοτεχνικά με μια σφύζουσα αλλά χυμώδη διέγερση των μυϊκών μελών. Το ότι ο δημιουργός συνήψε το σφρίγος μιας ρωμαλέας μορφής άκρως γεγυμνασμένης με την υγρή ελαστικότητα της πρώτης εφηβείας δεν σημαίνει ότι δείχνει Ιωνικές τάσεις, έστω και σε ένα Δωρικό βασικά πλαίσιο. Αντιθέτως αποκαλύπτει την αριστοτεχνία του.**

Η προσιδίαση που κάνει ο Neugebauer του Απόλλωνα με τον μαρμάρινο κορμό από τη Νάξο στο Βερολίνο (Nr. 1558, C. Blümel, *Die archaisch Griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin*, No. 25, Abb. 67-9), είναι ατυχής και εσφαλμένη. Ο Κούρος από τη Νάξο μαρτυρεί Ιωνική πλαστουργία ενός Δωρικού τύπου, ενώ το ορειχάλκινο ειδώλιο είναι δι' όλου και καθ' όλα Δωρικό και Πελοποννησιακό. Δεν θα υποστήριζα ούτε καν Αττική προέλευση του Δωρισμού του, φαίνεται δε λαμπρά η Αργολική ιδιαιτερότητα πάνω του. **Πρόγονοί του είναι ο Κλέοβις και ο Βίτων του Μουσείου των Δελφών.**

Το ειδώλιο του Βερολίνου συνενώνει τον αθλητή και τον πολεμιστή στην ουσία του υπερβατικού, αλλά επιφαινόμενου κάλλους. Η χρονολόγησή του αντιστοιχεί περί το 535 π.Χ.

Η τάση να συνενωθούν στον πάγκαλο πρωθήβη Άνακτα (κατά την Απολλώνια επιφάνεια στον Ομηρικό Ύμνο) οι θείες ιδιότητες του πολεμιστή και αθλητή (και μουσηγέτη) εκφράζεται επιδεικτικά στο ειδώλιο. Μπορεί να υπονοήσουμε την ύπαρξη ενός μνημειακού αρχετύπου για το ορειχάλκινο αυτό αριστούργημα, όχι μίμησης αλλά έμπνευσης. Το αρχέτυπο χρειάζεται γιατί κατ' ευθείαν συνέχεια του ειδωλίου είναι ο περιβόητος Φιλήσιος Απόλλων του Κάναχου για τους Βραγχίδες της Μιλήτου.

Άλλο ορειχάλκινο αγαλματίδιο πάλι μας ιδεάζει για το περιβόητο εκείνο δημιούργημα. (Βρετανικό Μουσείο 209, από την Συλλογή Payne-Knight; Cf. H. B. Walters, *Select Bronzes (British Museum)*, Plate III; cf. J. Overback, *Geschichte der griechischen Plastik*, Band I, 1893<sup>4</sup>, p. 144 sq. Fig. 24). Ο πρωθήβης παρίσταται στην ίδια ακριβώς στάση και χειρονομία του ειδωλίου του Βερολίνου, το αριστερό πόδι ελαφρά προβεβλημένο, οι κνήμες emphaticές, έντονο το τόξο του διαφράγματος, ισχυρή μύωση του στήθους, έξι κοτσίδες να πέφτουν στο στήθος τρεις εκατέρωθεν του λαιμού, ο οποίος είναι ιδιαίτερα πλατύς, αποτέλεσμα δεινής γύμνασης. Εδώ είναι το δεξιό χέρι που προτείνεται περισσότερο του αριστερού, και κρατεί έλαφο ενώ το αριστερό με σφιγμένη την παλάμη και διάτρητη θα έφερε τόξο.

Την περιγραφή του Απόλλωνος Φιλησίου στο Δίδυμα [και του όμοιου Απόλλωνος Ισμηνίου στη Θήβα που ποίησε ο αυτός Κάναχος από την Σικυώνα, σπουδαίος πλαστοουργός του τέλους των Αρχαϊκών χρόνων και της μετάβασης προς το πρώιμο κλασσικό, δείτε κατωτέρω για τα



σχετικά και την ιστορία του φημισμένου αγάλματος στον αρχαίο Κόσμο] μας παρέχει ο Plinius, *Naturalis Historia*, XXXIV, 75 = Overbeck 406:

Canachus Apollinem nudum qui Philesius cognominatur in Didymaeo Aeginetica aeris temperatura, cervomque una ita vestigiis suspendit ut linum supter pedes trahatur, alterno morsu calce digitisque retinentibus solum, ita vertebrato dente utrisque in partibus ut a repulse per vicis resiliat.

Για τη χρονολόγηση του Κάναχου οδηγός είναι ο Κικέρων (*Brutus*, 18, 70 = Overbeck 409):

Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit, Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi. (Cf. Overbeck 529, 600).

Η διαδοχή Κάναχος – Κάλαμις – Μύρων κατά αυξανόμενη πλαστικότητα της σωματικής μορφής αισθητοποιεί την μετάβαση από το τέλος της Αρχαϊκής περιόδου στην πρωταρχή της Κλασσικής το πρώτο τέταρτο του 5<sup>ου</sup> αιώνα.

Βρισκόμαστε αμέσως πριν την εποχή των «Αιγινήτων», στην τροπή του 6ου προς τον 5ο αιώνα π.Χ.

[Ο Plinius, *loc.cit.*, ομιλεί για μηχανισμό κίνησης της ελάφου στο χέρι του θεού, ετέρου θαυμάσιου παρά το θαύμα της μορφής του].

Το ειδώλιο του Λονδίνου, τέσσερις δεκαετίες μεταγενέστερο του εν Βερολίνω και καμωμένο από δευτερώτερο τεχνίτη, αποτελεί μεταποίηση από τον Κάναχο του βασικού τύπου εκείνου. Το σώμα φαίνεται πιο επίμηκες, ιδίως ο κορμός φαντάζει υψηλότερος από τον «τετράγωνο» χαρακτήρα του αντίστοιχου στο προγενέστερο ειδώλιο. Υποδηλώνεται έτσι Κορινθιακή ή μάλλον, Αττική (γιατί τώρα οι καιροί βαίνουν καθοδηγούμενοι από την Αττική αισθητική) επίδραση στην Αργίτικη Δωρική μορφή του προηγούμενου. Αλλά αυτή η σημαίνουσα μεταβολή

αναλογιών δεν υποστηρίζεται από το ανάγλυφο στο Βερολίνο της Ρωμαϊκής εποχής που επαναλαμβάνει τον Φιλήσιο Απόλλωνα του Κάναχου. [Cf. H. G. Beyen et W. Vollgraff, *Argos et Sicyone, Études relatives a la Sculpture Grecque de Style Sévère*, Pl. XVII; J. Meischner, *Späte Archaik und Früher Strenger Stil, Der Apollon Philesios des Kanachos Typus I und II*, Tafel 22a]. Εδώ ο θεός έχει «τετράγωνη» τεκτονική σωματότυπου, αλλά είναι δύσκολο να κριθεί αν αυτό απεικονίζει το πρωτότυπο ή είναι η συνηθισμένη «συμπιεζόμενη» τέχνη του ύστερου αναγλύφου που δίνει αυτή την εντύπωση. Όμως η ίδια συμπαγής δομή εμφανίζεται και στις απεικονίσεις του αγάλματος επί νομισμάτων της Μιλήτου [cf. J. Meischner, *op.cit.*, Tafel 22b, χάλκινο νόμισμα του 39-17 π.Χ. Επίσης *ibid.*, Tafel 23b]. Ο θεός κρατεί το τόξο με το αριστερό και την έλαφο με πλούσια κεράτινη κόμη στο πιο προβεβλημένο δεξί. Έξι κοτσίδες ανά τρεις εκατέρωθεν του λαιμού καταπίπτουν επί του στήθους και στο ειδώλιο του Λονδίνου και στο ανάγλυφο του Βερολίνου. Στο ανάγλυφο ο άναξ-παις φορεί θυρεατικό στέφανο, τον οποίο δέον να υποθέσουμε για το άγαλμα του Κάναχου. **Ο ερωτικός του (Φιλήσιος) Απόλλων απέδιδε τον Σπαρτιατικό πρωθήβη θεό, όπως είχε καθιερωθεί με τις Γυμνοπαιδιές επί τη Θυρεατική νίκη.** Το πρόσωπο είναι στρογγυλότερο από την παλαιά πτηνόμορφο όψη του ορειχάλκινου ειδωλίου του Βερολίνου [cf. το άλλο θραύσμα αναγλύφου αντιγράφου του αγάλματος, επίσης στο Βερολίνο, Meischner, *op.cit.*, Tafel 6b].

Χαρακτηριστική είναι η στεγόμορφη κόμμωση της ηβικής λάχνης στο ορειχάλκινο του Λονδίνου, η οποία απαντάται σε νεαρώδη σώματα αυτής της εποχής.

[Cf. π.χ. τον υπερφυσικό κορμό από τον Ακράγαντα, με ισχυρή Αιγινήτικη τεκτονική διάπλαση, R.R. Holloway, *Influences and Styles in the Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture of Sicily and Magna Graecia*, Figs. 160-1. Το άγαλμα ανήκει στη μετάβαση και πρωϊμώτατη φάση του

Αυστηρού Ρυθμού, όπως δείχνει και η μάλλον συνανήκουσα περικεφαλαιωμένη κεφαλή Figs. 158-9, η οποία παραπέμπει προς τα γλυπτά του Ναού του Διός στην Ολυμπία. – Την ίδια μορφή ηβικής κόμης (με τονισμένη την κεντρική άνω κορυφή του τριγωνοειδούς και καμπύλες τις αντίστοιχες πλευρές) επιδεικνύει προβαλλόμενη στην εστία της ισχυρής τεκτονικής δόμησης ενός εξαιρετικά γυμνασμένου και αθλητικά υπερθετικά πολυμελισμένου νεαρού σώματος η επιτύμβια στήλη από τους Δελφούς. Cf. Ecole Francaise d' Athènes, Delphes, texte Pierre de la Coste-Messelière, photographies Georges de Miré. Ωραία αποδίδει ο de la Coste-Messelière την ηρωική τελειότητα του νεαρώδους καταζώντανου σώματος του νεκρού: *l' envelope charnelle du défunt, magnifiée, allégée de ses impuretés, devient "corps glorieux" de "heros"*. (p. 334)].

Τη στεγόμορφη, τριγωνοειδή ήβη επιδεικνύει και ο κορμός του Pioraco στην Ancona, μαζί με τις έξι πλεξούδες εμπρός και χαίτη πίσω (G. de Luca, *Kouroi in Italienischen Museen, Antike Plastik, Lieferung III*, pp. 52-59, Tafeln 54-57). Πρόκειται για τον πρωθήβη Απόλλωνα του Κανάχου. Ειδικότερα δηλαδή τον Φιλήσιο, όπως τον παρουσιάζουν (με το ελάφι στο δεξιό χέρι) το ορειχάλκινο αγαλματίδιο από την Πομπηία (de Luca, *op.cit.*, Abb. 32-3; Beyen et Vollgraff, *op. cit.*, Pl. XIV - XVI) και το αγαλματίδιο στο Βατικανό (de Luca, *op.cit.*, Abb. 29). Μάλλον τον Απόλλωνα Φιλήσιο αποδίδει με τροποποιήσεις και το άγαλμα στη Ρώμη (Antiquario Forense, Meischner, *op.cit.*, Tafeln 24a και 25). Ελαφρά στεγοειδής (ανεστραμμένο τρίγωνο) είναι η ήβη και ανά τρεις πλεξούδες εκατέρωθεν του λαιμού κατέρχονται στυλιζαρισμένες. Η δομή του σώματος μιμείται ατεχνώς την τεκτονική του ειδώλιου του Λονδίνου (Payne-Knight).

Την μορφολογία και υφολογία του Απόλλωνα Φιλήσιου του Κανάχου εννοούμε καθοδηγούμενοι από το ειδώλιο του Λονδίνου θεωρώντας το συνέχεια του αγαλματιδίου του Βερολίνου. Η τεκτονική της μορφής είναι Δωρική με μια (Κορινθιακή – λογική λόγω Σικυώνιας

καταγωγής - και) Αττική επιμήκυνση και βαρύνουσα νοηματοδοσία. **Ο Κανάχος αρχίζει άμεσα την χρυσή σειρά που θα ακμάσει σε λίγο ως Αττικόδωρικό κλασσικό (Μύρων, Αλκαμένης, Φειδίας).**

Στην κόμμωση της κεφαλής του Απόλλωνα Φιλήσιου παρατηρούνται δυο βασικές παραλλαγές. Η μια είναι αναμφισβήτητα αυτή που χαρακτήριζε τον Φιλήσιο του Κανάχου: πλούσια χαίτη κατεξέργαστη καταρρακτωδώς καθιέμενη στην πλάτη, τρεις μακρές εκατέρωθεν πλεξούδες επέραστα κοσμούσες το στέρνο, περίτεχνες έλικες σε δύο ή τρεις σειρές κατά το μέτωπο και τα κροταφικά πλάγια. Η δεύτερη δεν έχει πλεξούδες, ούτε χαίτη, αλλά τα μαλλιά δένονται πίσω σε χαρακτηριστικό κρώβυλο, όπως στον Απόλλωνα του Piombino στο Λούβρο. [Br. S. Ridgway, *The Bronze Apollo from Piombino in Louvre, Antike Plastik, Lieferung VII*, pp. 43-75, Tafeln 24-34, esp. 32-34. Cf. Figs. 25-27, ο Απόλλων της Πομπηίας με το ελάφι στην δεξιά.] Στα νομίσματα της Μιλήτου απαντώνται και οι δύο τύποι: Meischner Tafel 24b ο πρώτος, Tafeln 22b και 23b ο δεύτερος.

Το τί αντιπροσωπεύει ο δεύτερος τύπος μπορεί να υποδείξει η ιστορία. Γράφει ο Στράβων:

Μετὰ δὲ τὸ Ποσειδίων τὸ Μιλησίων ἐξῆς ἐστὶ τὸ μαντεῖον τοῦ Διδυμέως Ἀπόλλωνος τὸ ἐν Βραγχίδαις, ἀναβάνει ὅσον ὀκτωκαίδεκα σταδίους· ἐνεπρήσθη δ' ὑπὸ Ξέρξου, καθάπερ καὶ τὰ ἄλλα ἱερὰ πλὴν τοῦ ἐν Ἐφέσῳ· οἱ δὲ Βραγχίδαι τοὺς θησαυροὺς τοῦ θεοῦ παραδόντες τῷ Πέρσῃ φεύγοντι συναπῆραν, τοῦ μὴ τῖσαι δίκας τῆς ἱεροσυλίας καὶ τῆς προδοσίας. ὕστερον δ' οἱ Μιλήσιοι μέγιστον νεῶν τῶν πάντων κατεσκεύασαν, διέμεινε δὲ χωρὶς ὀροφῆς διὰ τὸ μέγεθος· κώμης γοῦν κατοικίαν ὁ τοῦ σηκοῦ περίβολος δέδεκται καὶ ἄλλος ἐντός τε καὶ ἐκτός πολυτελής· ἄλλοι δὲ σηκοὶ τὸ μαντεῖον καὶ τὰ ἱερὰ συνέχουσιν· **ἐνταῦθα δὲ μυθεύεται τὰ περὶ τὸν Βράγχον καὶ τὸν ἔρωτα τοῦ Ἀπόλλωνος**· κεκόσμηται δ' ἀναθήμασι τῶν

*ἀρχαίων τεχνῶν πολυτελέστατα· ἐντεῦθεν δ' ἐπὶ τὴν πόλιν οὐ πολλὴ ὁδὸς ἔστιν, οὐδὲ πλοῦς.*

Στράβων XIV, 1, 5 p. 634C

Η Μίλητος κατεστράφη το έκτο έτος από της Ιωνικής επανάστασεως κατά της Περσικής Αυτοκρατορίας, το 494 π.Χ. επί Δαρείου (Ηρόδοτος VI, 18 – 22). Το ιερό του Απόλλωνα στους Διδύμους με το Μαντείο εσυλήθηκε και πυρπολήθηκε. Μετά την καταστροφή και την συντριβή της εξεγέρσεως την πόλη ενέμοντο Πέρσες και Κάρες. Φυσικά θα παρέμειναν πολλοί Μιλήσιοι. Οι αιχμαλωτισθέντες όμως κάτοικοι μετοικίστηκαν περί τον τόπο των εκβολών του Τίγρη ποταμού. Δεν συντρέχει λοιπόν λόγος για δεύτερη πυρπόληση επί Ξέρξου. Αντιθέτως, εν όψει της εμμέσως φιλοπερσικής στάσεως των Απολλώνιων μαντείων κατά την εκστρατεία του Ξερξη, έχεται πιθανότητας η κατηγορία ότι οι Βραγχίδες εμήδισαν και παρέδωσαν τους θησαυρούς του ιερού στον βασιλέα των βασιλέων. Θα είχαν παραμείνει στην Μίλητο μετά την καταστροφή συνδιαλλαγέντες με την Περσική εξουσία. Μετά την Περσική ήττα στην Σαλαμίνα και τις Πλαταιές, θα ακολούθησαν τον Ξέρξη κατά την επιστροφή του στην Περσία το 479 π.Χ. Ο βασιλεύς τους έδωσε για κατοίκηση και προσόδους πόλη στη Σογδιανή, στην οποία διέμεναν μέχρι να τιμωρηθούν αναδρομικά οι απόγονοί τους από τον Μέγα Αλέξανδρο όταν κατακτούσε πάσα την Ασία.

*περί τούτους δέ τούς τόπους [δηλ. στην Σογδιανή] και τὸ τῶν Βραγχιδῶν ἄστν ἀνελεῖν [sc. τὸν Ἀλέξανδρον], οὗς Ξέρξην μὲν ἰδρῦσαι αὐτόθι, συναπάραντας αὐτῶ ἐκόντας ἐκ τῆς οἰκείας διὰ τὸ παραδοῦναι τὰ χρήματα τοῦ θεοῦ τὰ ἐν Διδύμοις και τούς θησαυρούς· ἐκεῖνον [δηλ. τον Αλέξανδρον] δ' ἀνελεῖν μυσσαττόμενον τὴν ἱεροσυλίαν και τὴν προδοσίαν.*

Στράβων XI, 11, 4 p. 517-8C

Κατά την μαρτυρία του συγχρόνου ιστορικού των Αλεξανδρείων πραγμάτων Καλλισθένη η ιερή κρήνη στέρεψε και το μαντεῖον εξέλοιπε

μετά τα γεγονότα επί Ξέρξου, μέχρι του Αλεξάνδρου. Σωστά ο Στράβων επικρίνει τον αμφιβαλλόμενο ιστορικό ως τραγωδοποιούντα την εξιστόρηση.

*προστραγωδεῖ δὲ τούτοις ὁ Καλλισθένης, ὅτι τοῦ Απόλλωνος τὸ ἐν Βραγχίδαις μαντεῖον ἐκλελοιπότες, ἐξ ὅτου τὸ ἱερόν ὑπὸ τῶν Βραγχιδῶν σεσύλητο ἐπὶ Ξέρξου περσισάντων, ἐκλελοιποίας δὲ καὶ τῆς κρήνης, τότε [ὅταν ὁ Αλέξανδρος ἦταν στὴν Αἴγυπτο καὶ ἐχρηστηριάζοταν στὸ Ἀμμώνειο περὶ τῆς θεικῆς του καταγωγῆς] ἢ τε κρήνη ἀνάσχοι καὶ μαντεῖα πολλὰ οἱ Μιλησίων πρέσβεις κομίσαιεν εἰς Μέμφιν περὶ τῆς ἐκ Διὸς γενέσεως τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῆς ἐσομένης περὶ Ἄρβηλα νίκης καὶ τοῦ Δαρείου θανάτου καὶ τῶν ἐν Λακεδαίμονι νεωτερισμῶν.*

Στράβων XVII, 1, 43 p. 814C

Οι τότε επιτροπεύοντες του Μαντείου υπέκυψαν και αυτοί στην πολιτική ανάγκη όπως είχαν κάνει οι Βραγχίδες επί Δαρείου και Ξέρξου.

Όταν οι Βραγχίδες ακολούθησαν τον Ξέρξη στα ενδότερα της Ασίας πήραν μαζί το άγαλμα του Απόλλωνος, αυτόν τον Φιλήσιον του Κανάχου. Κατά τον Πausανία λόγος ήταν ότι ο Ξέρξης θέλησε να τιμωρήσει τους Μιλησίους γιατί εθελοκάκησαν κατά την ναυμαχία της Σαλαμίνας πολεμούντες με τους Πέρσες εναντίον των Αθηναίων. Και αυτή θα ήταν πρόσθετη αιτία, συνδυαζόμενη με την εκούσια χειρονομία των Βραγχιδών την οποία ο Πausανίας αποσιωπεί μάλλον παρά αρνείται.

*βασιλέα τε τῶν Περσῶν Ξέρξην τὸν Δαρείου, χωρὶς ὅσα ἐξεκόμισε τοῦ Ἀθηναίων ἄστεως, τοῦτο μὲν ἐκ Βραυρῶνος ἄγαλμα ἴσμεν τῆς Βραυρωνίας λαβόντα Ἀρτέμιδος, τοῦτο δὲ αἰτίαν ἐπενεγκῶν Μιλησίοις ἐθελοκακῆσαι σφᾶς ἐναντία Ἀθηναίων ἐν τῇ Ἑλλάδι ναυμαχήσαντας τὸν χαλκοῦν ἔλαβε Απόλλωνα τὸν ἐν Βραγχίδαις· καὶ τὸν μὲν ὕστερον ἔμελλε χρόνῳ Σέλευκος καταπέμψειν Μιλησίοις.*

Πausανίας VIII, 46, 3

Ο Σέλευκος Νικάτωρ, πρώτος βασιλεύς της Συριακής Αυτοκρατορίας, ηγεμόνευσε 312 - 280 π.Χ. Έστειλε πίσω το άγαλμα του Απόλλωνα από τα Εκβάτανα στο Διδυμαίο της Μιλήτου.

*Σέλευκον δὲ βασιλέων ἐν τοῖς μάλιστα πείθομαι καὶ ἄλλως γενέσθαι δίκαιον καὶ πρὸς τὸ θεῖον εὐσεβῆ. τοῦτο μὲν γὰρ Σέλευκός ἐστιν ὁ Μιλησίοις τὸν χαλκοῦν καταπέμψας Απόλλωνα ἐς Βραγχίδας, ἀνακομισθέντα εἰς Ἐκβάτανα τὰ Μηδικὰ ὑπὸ Ξέρξου.*

Παυσανίας I, 16, 3

Ο δεύτερος τύπος του πρωθήβη Απόλλωνα μάλλον αντιπροσωπεύει το ιερό άγαλμα του θεού στην Μίλητο για το διάστημα που το έργο του Κανάχου ευρίσκετο στα Εκβάτανα, από το 479 έως περί το 300 π.Χ. Θα έγινε ευθύς μετά την απομάκρυνση του πρώτου, από Ίωνα καλλιτέχνη. Ο Απόλλων του **Riombino** παρέχει καλή ιδέα της τεχνοτροπίας του νέου ιερατικού ειδώλου, αν και αποτελεί ελεύθερη απόδοσή του. Μετά την επιστροφή του Κανάχειου έργου, τα δύο θα συνυπήρχαν και συνελατρεύοντο, πράγμα το οποίο εξηγεί και την συμπαρουσία τους σε διαφορετικά νομίσματα της Μιλήτου.

Ενδιαφέρουσα ιδέα της Απολλώνιας κεφαλής κατά Κάναχο μας δίνει η κεφαλή από μαύρο μάρμαρο σε ιδιωτική συλλογή του Βερολίνου. Η προέλευσή της είναι φαίνεται Περσική, ή από την κεντρική Ασία. [Meischner, *op. cit.*, p. 12, note by Mohammad Reza Barjesteh]. V. Tafeln 4, 5, 7, 8, 11, 13a]. Δεν φέρει κρώβυλο ή κώτσο πίσω, αν και επίσης δεν φαίνονται κοτσίδες εμπρός, αλλά αυτό εύκολα μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί προσαρμοστική παράλειψη. Πάντως η σειραϊκή αναφορά στον Απόλλωνα του Βερολίνου και η αιγλήεσσα απόδοση πάγκαλου πρωθήβη, η ομοιότητα προς την κεφαλή του αναγλύφου του Βερολίνου [Pergamonmuseum, Inv. SK 1933; Παραβάλλετε Meischner Tafel 6b και 7],

ακόμη και η προέλευσή του, θεμελιώνουν την χρησιμότητά της στον ιδεασμό του πρωτοτύπου.

[Η κατά Meischner αντιστροφή της προφανούς τάξης, με την φαντασία ότι ο κρωβυλικός τύπος είναι ο Κανάχειος, αποτελεί ανεξήγητη αστοχία].

Το άγαλμα του Φιλησίου Απόλλωνα ήταν όμοιο με το του Ισμηνίου Απόλλωνα στις Θήβες.

*ἔστι δὲ λόφος ἐν δεξιᾷ τῶν πυλῶν ἱερός Απόλλωνος· καλεῖται δὲ ὁ τε λόφος καὶ ὁ θεὸς Ἰσμήνιος, παραρρέοντος τοῦ ποταμοῦ ταύτη τοῦ Ἰσμηνίου... τὸ δὲ ἄγαλμα μεγέθει τε ἴσον τῷ ἐν Βραγχίδαις ἔστι καὶ τὸ εἶδος οὐδὲν διαφόρως ἔχον· ὅστις δὲ τῶν ἀγαλμάτων τούτων τὸ ἕτερον εἶδε καὶ τὸν εἰργασμένον ἐπύθετο, οὐ μεγάλη οἱ σοφία καὶ τὸ ἕτερον θεασαμένῳ Κανάχου ποίημα ὄν ἐπίστασθαι. διαφέρουσι δὲ τοσόνδε· ὁ μὲν γὰρ ἐν Βραγχίδαις χαλκοῦ, ὁ δὲ Ἰσμηνίος ἔστι κέδρου.*

Παυσανίας IX, 10, 2

. Ιερεύς του Ισμηνίου Απόλλωνα ενιαύσιος επελέγετο ακριβώς ο τον θεόν προσιδιάζων:

*τῷ Απόλλωνι τῷ Ἰσμηνίῳ παιῖδα οἴκον τε δοκίμου, καὶ αὐτὸν εὖ μὲν εἶδους, εὖ δὲ ἔχοντα καὶ ρώμης, ἱερέα ἐνιαύσιον ποιοῦσιν. ἐπὶ κλησὶς δὲ ἔστιν οἱ δαφναφόρος, στεφάνους γὰρ φύλλων δάφνης φοροῦσιν οἱ παῖδες.*

Παυσανίας, IX, 10, 4

Ἐξοχῆς μορφῆς και σφριγώσας ρώμης πρωθήβης ο ιερέας του θεού, οίος ο θεός παρεστάθη από τον Κάναχο στην συνέχεια της ιδέας του υπέρτατης σωματικής καλλονής αρχετύπου αθλητή και πολεμιστή. Φιλήσιος ο θεός γιατί ο έρως είναι έρως καλού, του κάλλους. Στην Μίλητο την επιτροπεία του ιερού είχαν οι Βραγχίδες γιατί τον αρχηγέτι Βράγχο ερωτεύθηκε ο Απόλλων και στον τόπο του μυστηρίου ιδρύθηκε το περίφημο ιερό και μαντείο του θεού (Στράβων, ανωτέρω).



\*\*\*

Η δημιουργία δεν είναι γέννηση αλλά φανέρωση και αποκάλυψη. Είναι η γύμνωση του όντος στην αλήθεια του. Το σπέρμα είναι πνεύμα. Ο κοσμογονικός Έρως δεν είναι γενετήσια έλξη αλλά δύναμη τελειότητας, από κάλλους προερχομένη και εν κάλλει οργώσα και εις κάλλος σπεύδουσα. Η λατρεία του Απόλλωνα από Φαλλού αρξαμένη κατέληξε στην μεταφυσική παντοδυναμία του Τελικού αιτίου (Αριστοτέλης). Η αλήθεια των πραγμάτων είναι το κάλλος τους. Ο Ελληνισμός είναι υπόθεση πρωτίστως τέχνης. Αυτή εξέφρασε το Δωρικό βίωμα πασιδηλότερα.

Παιχνίδι είναι η αυθόρμητα αναβλύζουσα ενέργεια του όντος. Είναι η ορεινή πηγή αενάου ροής. Και δημιουργία είναι το παιχνίδι της πλησμονής του Είναι. Γιατί παιχνίδι είναι η επί-δειξη της τελειότητας. Κάθε, η παραμικρή, έλλειψη γεννά μέριμνα αναπλήρωσης. Και η μέριμνα είναι ασύμβατη με το παιχνίδι. Μέριμνα είναι μετριασμένη αγωνία. Ο αγώνας δεν έχει αγωνία. Είναι αμέριμνο παιχνίδι νικητήριας απόδειξης εις επίδειξη κάλλους. Σοβαρότατο αλλά αμέριμνο. Τα πάντα διακυβεύονται εν μειδιώση χαρμοσύνη αφρόντιδος ηδονής του κάλλους.

\*\*\*

Κλεισθένης ο διαβόητος τύραννος Σικυώνος ακμαζούσης προσεκάλεσε τους αριστοί των νέων ανά πάσαν Ελλάδα για να διαλέξει γαμβρόν. Το κήρυγμα δεν ήταν ονομαστικό: "ὅστις Ἑλλήνων ἑαυτὸν ἀξιοῖ Κλεισθένηςος γαμβρόν γενέσθαι".

Προσήλθαν οι διωγκωμένοι των νεαρωδών, οι υπεραίροντες, “όσοι σφίσι τε αὐτοῖσι ἦσαν καὶ πάτρῃ ἐξωγκωμένοι”. Τους δοκίμαζε παρακολουθών ο Κλεισθένης επί έτος με στάδια και παλαιότερες και συμπόσια και πανηγύρια. **Μεταξύ αυτών ήταν ο Αθηναίος Ιπποκλείδης του Τεισάνδρου, εξέχων στον πλούτο του γένους και το κάλλος της μορφής του, πρωτεύων δε στην ανδραγαθία, την αριστεία ανδρότητας, κατά τις δοκιμασίες.** Έρρεπε προς αυτόν ο Κλεισθένης.

Ήλθε η ημέρα της κρίσεως. Εκατόμβη εθυσίασε ο τύραννος και παρέθεσε ευωχία στους μνηστήρες και τους πολίτες. Προϊόντος του γλεντιού, ο Ιπποκλείδης κατακλύσθηκε από το ερωτικό πνεύμα του κάλλους και παιχνίδισε μεγαλειώδη επίδειξη της σωματικής του τελειότητας. Ζήτησε από τον αυλητή να παίξει για αυτόν και χόρευε επί ώρα μόνος του. Άρχισε με μουσική τραγικής όρχησης. Μετέβη εν χρόνω σε χορό δεξιοτεχνίας, ανέβηκε σε τραπέζι, παραδόθηκε στην ηδονή της αριστείας, διεξώδευσε Λακωνικά απόκοινα σχήματα και Αττικά ιδιώματα. Η έπαρσή του γινόταν όλο και προκλητικώτερη, το ίδιο κυμάτιζε η δυσφορία του Κλεισθένη. Στο τέλος, και τελειωτικά και τελεσιουργά, ο Ιπποκλείδης αναστράφηκε πάνω στο τραπέζι και με το κεφάλι κάτω χόρευε με τα πόδια ψηλά και τα χέρια σαν πόδια: **“τὴν κεφαλὴν ἐρείσας ἐπὶ τὴν τράπεζαν τοῖσι σκέλεσι ἐχειρονόμησε”**. Η απόλυτη επίδειξη. Δεν κρατήθηκε ο Κλεισθένης και απεφθέχθη: **“ὦ παῖ Τεισάνδρου , ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον”**. Έδιωξες με τον χορό τον γάμο.

Και ο νεαρός: **“οὐ φροντὶς Ἰπποκλείδῃ”**.

(Ηρόδοτος, VI, 126 – 130).

Δεν τον απασχολεί το θέμα. Δεν ήταν στην μέριμνά του. Αγωνιζόταν αλλά δεν αγωνιούσε. Γιατί;

Το γαμικό συμπόσιο και αυτός ο γάμος δεν είναι ο σκοπός για τον οποίο ο Ιπποκλείδης επιδίδεται στον αγώνα απόδειξης της αριστείας του. Ολωσδιόλου αντίθετα, ο γάμος αποτελεί την συμβεβηκυία αφορμή για να

επιδείξει ο νεαρῶδης την ακμή του σφριγώντος κάλλους του. Το τέλος επιτυγχάνεται με αυτήν την υπέρτατη επίδειξη τελειότητας, γιατί το «τέλος» συνίσταται ακριβῶς στην ερωτική επι-φάνεια του κάλλους της ύπαρξης. Ερωτική δε γιατί ο έρως δεν είναι ορμή εις απογένεση αλλά συναγερομός και έκσταση κάλλους.

Ομοίως ο Τρωικός πόλεμος δεν είναι παρά το πλαίσιο ανάδειξης της ηρωικής αριστείας του Αχιλλέα, το πεδίο διέγερσής του εις το απόλυτο της αιωνιότητας.