

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

Απόστολος Πιερρής

Ο ΓΛΥΠΤΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ
ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΟΣ ΣΤΗΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

Μέρος Α

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

*Η Μεγάλη Μεταμόρφωση της Μορφής
και ο Αττικός Δωρισμός στη Χρυσή Πεντηκονταετία*

Με Μεγάλη Μεταμόρφωση της Ελληνικής Μορφής εννοώ τη μετάβαση από το Αρχαϊκό στο Κλασσικό. Χρονολογικά συνέβη περί το 480 π.Χ. με την κυρίως Αθηναϊκή νίκη στους Περσικούς Πολέμους. Θα αναζητήσουμε την ουσία της μεταβολής και τους μεγάλους καλλιτέχνες που την πραγμάτωσαν. Με Αττικό Δωρισμό στην περίοδο 480-430 π.Χ. εννοώ τη Δωρική αποφασιστική επιρροή, όντως κυριαρχία, στην Αττική τέχνη (Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Ζωγραφική) των χρόνων της Αθηναϊκής Ηγεμονίας. Και εδώ θα αναλύσουμε τη φύση του Δωρισμού αυτού στους μεγάλους γλύπτες των οποίων έργα μπορούμε να προσδιορίσουμε.

Η μετάβαση από τον Αρχαϊκό «Κόσμο» στην Κλασσική Εποχή είναι κοσμοϊστορικό φαινόμενο. Πρόκειται για την αρχή και θεμελίωση του «Θαύματος» του Χρυσού Αιώνα. Η αυτοσυνείδηση της αλλαγής φάσης εντυπωσιάζει με την ωμή διαχείριση του παλαιού από το νέο: η έκπαγλη πανδαισία των αρχαϊκών Κορών της Ακρόπολης χρησιμοποιήθηκε για μπάζα θεμελίωσης της ανοικοδόμησης μετά τις καταστροφές των Περσικών Πολέμων. Και, με αυτή την έννοια σε άλλο πεδίο, οι ιστορικοί της τέχνης από την Ελληνιστική περίοδο και εξής συνδέουν τους μαέστρους της Μεγάλης Τροπής με τον μυθικό Δαίδαλο μέσω δυο-τριών γενεών καλλιτεχνών («τεχνιτών»). Κάτι που παρεξηγήθηκε από τους νεωτερικούς ότι σημαίνει μικρή σχετική διάρκεια (τουλάχιστον) της μνημειακής τέχνης στην αρχαϊκή φάση. Ενώ απλά εκφράζει

την κλασσική απαξίωση της μακράς διαδικασίας που κατέληξε στην άνθιση της κλασσικής τελειότητας. Το αίσθημα διατυπώνει ο Αριστείδης, *Περί ρητορικής* I, 30 (Vol. II p. 38 Dindorf) = 141 Overbeck: *οὐδείς τὸν Δαίδαλον οὐδὲ τοὺς ἄνω θανμάζει παρὰ τὸν Φειδίαν, ἀλλὰ τὸναντίον ἐκ μικρῶν καὶ φαύλων τὸ κατ' ἀρχὰς εἰς τὸ μείζον καὶ τελεώτερον αἱ τέχναι κατέστησαν. Ο Απώλλων δεν ασχολείται με τη γέννηση των πραγμάτων. Μιαίνεται από αυτήν. Ακριβώς όπως και όσο από τον θάνατό τους.*

Κατά την περίοδο της συστηματικής καλλιέργειας της μνημειακής πλαστικής στην αρχαϊκή εποχή, αναδείχθηκαν τέσσερις βασικά γενικές κατευθύνσεις (~ σχολές) γλυπτικής γεωγραφικά προσδιοριζόμενες: 1) Πελοποννησιακή, 2) Βοιωτική-Αττική (Στερεοελλαδική), 3) Αιγαιοπελαγίτικη-Κυκλαδική και 4) Ανατολικού Αιγαίου και Δυτικής Μ. Ασίας. Η ουσιώδης διαφορά τους αφορά πρωτίστως και κυρίως στην τεκτονική του σώματος ως προς τη δομή του και ως προς τη σαφήνεια της διάκρισης του όλου σε μέρη. Παράρτημα της τεκτονικής του σώματος είναι η τεκτονική του ενδύματος, και ως μέρος της αρχιτεκτονικής του όλου, η τεκτονική της κόμμωσης.

Οι λειτουργικοί άξονες των περιφερειακών κατευθύνσεων ήσαν δυο, ένας Δωρικός και ένας Ιωνικός. Το γενικό πλαίσιο της Ελληνικής πολιτισμικής και πολιτικής ιστορίας παρέχει ο Ηρόδοτος (I, 56, 2 sqq.) ορθά εννοούμενος. Υπάρχουν δυο φυλετικές ομάδες, το Πελασγικό και το Ελληνικό έθνος. Το δεύτερο ήταν μικρό μεν και ομοιογενές στη Δωρική του ρίζα, πολύπλαγκτο δε. Στην ουσία ήταν μια ιδιαίτερη ορεσίβια φυλή μέσα στη μεγάλη Πελασγική πολυφυλία. Με την κάθοδο των Δωριέων στην Πελοπόννησο επικράτησε πολιτισμικά, και έτσι οι Πελασγοί, και οι Ίωνες μεταξύ αυτών στην Αττική, «έγιναν» Έλληνες. Ο Ελληνισμός συνίσταται ριζικά και θεμελιακά στο Δωρικό βίωμα. Στην Ελληνική ιστορία, οι δυο σταθεροί πυλώνες των μεταβλητών στις εξελίξεις είναι το καθαρά Δωρικό και το Ιωνικό ως εξελληνισμένο Πελασγικό.

Θρησκευολογικά εκπεφρασμένο το θέμα αφορά στην Ολύμπια απέναντι στην Προολύμπια Τάξη.

Μια παραλλαγή της ίδιας βασικά δομής φαίνεται να έδινε ο Έφορος, όπως συντομογραφείται πιθανώτατα στην διαπραγμάτευση του θέματος από τον Στράβωνα, VIII, 333 – 4. Η μεγάλη πανσπερμία των κατοίκων της Ελλάδος ήσαν γενικά οι Αιολείς, όνομα και πράγμα, οι ποικίλοι, οι διαμεταβάλλοντες, οι διάφοροι. Από αυτούς απομονώθηκε λόγω συνθηκών ένα φύλο, το Δωρικό, δημιούργησε τον δικό του «Κόσμο», και εν συνεχεία επεβλήθη στο μεγαλύτερο μέρος της Πελοποννήσου, σφράγισε δε πολιτισμικά τον Ελληνισμό. Χωριστοί από αυτούς ήσαν οι Ίωνες, οικούντες αρχικά την Αττική (και τα αιγαιοπελαγίτικα νησιά των ευρύτερων Κυκλάδων), επεκταθέντες δε και στην Βόρεια Πελοπόννησο πριν εκπέσουν εκείθεν από τους Αχαιούς, Αιολικό φύλο και αυτούς, τελικά δε εγκατασταθέντες στο ανατολικό Αιγαίο και την παραλιακή Δυτική Μικρά Ασία. Οι Αθηναίοι απομονώθηκαν και αυτοί από τους συγγενείς και έτσι διαμόρφωσαν την ιδιαίτερη ταυτότητά τους, γλωσσική και άλλη.

Ο Ηρόδοτος δείχνει βαθύτερα, αλλά και η λογική του Έφορου μπορεί να εναρμονισθεί στο Ηροδότειο πλαίσιο. Από την αρχέγονη Πελασγική πολυφυλία διακρίθηκε μια μικρή, σφιχτή, αδρή και σφριγηλή ομάδα, οι Δωριείς, Πρωτοέλληνες. Την βιοθεωρία τους ασπάστηκαν όλοι στην πολυφυλία, και πια μετά διακρίθηκαν κατά την πολιτισμική μορφή που έλαβε ο έρως του Δωρισμού από διάφορες Πελασγικές ομάδες. Έγιναν όλοι Έλληνες, Ίωνες οι φέροντες τον Ιωνικό έγκονο του Δωρικού έρωτα και Αιολείς αντίστοιχα τον πολυειδή Αιολικό. Την πολιτισμική υπόσταση των φυλετικών διαφορών εκφράζει αποκαλυπτικά ο Ηρακλείδης Ποντικός στην ανάλυση που κάνει των οικείων χαρακτήρων των τριών βασικών μουσικών αρμονιών ανάγοντάς τις στα τρία κύρια Ελληνικά φύλα: *ἀρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς, τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας. ... τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελωδίας ἦν οἱ Δωριεῖς ἐποιῶντο Δώριον*

ἐκάλουν ἀρμονίαν. ἐκάλουν δὲ καὶ Αἰολίδα ἀρμονίαν ἣν Αἰολεῖς ἤδον. Ἰαστί δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον ἣν ἤκουον ἀδόντων τῶν Ἰώνων. (Fr. 163 Wehrli). Η ὅλη ἀνάλυση που κάνει ο Ηρακλείδης στα σωζόμενα αποσπάσματα είναι υποδειγματική της οικείας προσέγγισης στα Ελληνικά πολιτισμικά πράγματα.

Τη διαφορά στην αρχιτεκτονική μεταξύ Δωρικού και Ιωνικού κίονα και ρυθμού, εύκολα αντιστοιχίζουμε προς ανάλογη τεκτονική διαφορά σώματος Δωρικού και Ιωνικού και συνεπώς προς δυο κατευθύνσεις πλαστικής. Ο συσχετισμός που κάνει ο Vitruvius είναι κατά βάση σωστός (de architectura, III, 1).

Η τεκτονική του Δωρικού σώματος έχει ως ιδεατό είδος ένα πυκνό, σφιχτό, πεπακτωμένο, «τετράγωνο» σωματότυπο. Ταυτόχρονα, οι μυϊκές μάζες είναι ιδιαίτερα αναπτυγμένες, ορίζονται δε με ευκρίνεια και οξύτητα. Το ιδεώδες σώμα είναι άκρως γυμνασμένο και κατά δύναμη και κατά γράμμωση. Είναι σώμα πάλης. Την έννοια της «τετραγωνικότητας» αποδίδει καλά ο Suetonius, *Vespasianus* 20: *statura fuit quadrata, compactis firmisque membris* (Cf. Celsus, II, 1: *corpus autem habilissimum quadratum, neque gracile neque obesum, ούτε χαρίεν ούτε παχύ*).

Η τεκτονική του Ιωνικού σώματος αντιθέτως αντιστοιχεί σε ένα ραδινό σώμα, λυγερό, ελαστικό με συνεχή, μαλακή άρθρωση των μελών στο όλο. Το μυϊκό σύστημα αναπτύσσει το σώμα συνολικά χωρίς να διαφοροποιείται έντονα στη διαμόρφωση των χωριστών μυϊκών ομάδων. Η γράμμωση είναι ήπια και η ανάπτυξη των μυϊκών μελών υποταγμένη στο περίγραμμα. Το χαρίεν επικρατεί εδώ, όπως το κάλλος στο Δωρικό.

Παράδειγμα της Δωρικής τεκτονικής έστω ο Κλέοβις και Βίτων, στο Μουσείο των Δελφών, του Αργείου Πολυμήδους (στις τροπές του 7^{ου} προς τον 6^ο αι. π.Χ.) [Εικ. 1]. Σε αντίστιξη ο Κούρος της Μήλου στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, ένα τέταρτο του αιώνα αργότερα, παρέχει εναργέστατα τα ουσιώδη της διαφοροποίησης [Εικ. 2].

Προς το τέλος της Αρχαϊκής Εποχής, δυο Σχολές κυριαρχούν. Από το ένα μέρος τη σκυτάλη της καθαρά Δωρικής πλαστικής αναλαμβάνει η Αίγινα, συνοδεύοντας την συνολική ανάπτυξη της νήσου και την εκτίναξή της στις πρώτιστες θέσεις σημασίας των Ελληνικών πόλεων. Ο Γλυπτικός Διάκοσμος του Ναού τη Αφαίας προσφέρει αριστουργήματα της Δωρικής γλυπτικής των δυο πρώτων δεκαετιών του 5ου αιώνα [Εικ. 3, ο αντίπαλος του δεξιού προμάχου του Ανατολικού αετώματος, Εικ. 4, ο προβαίνων, πρόμαχος πολεμιστής του Δυτικού Αετώματος]. Εξ αντιθέτου παρατηρούμε ένα σημαντικό φαινόμενο του οποίου οι επιπτώσεις ήσαν καθοριστικές για την ακολουθήσασα πολιτισμική πορεία του Ελληνισμού. Στον 6ο αιώνα και προς το τέλος του η Αθήνα θεμελιώνει το κλασσικό «θαύμα» που θα επι-δείξει τον χρυσούν 5ο αι. Πρόκειται για την αφομοίωση αρχικά και εν συνεχεία κυριάρχηση του Δωρικού πάνω στο Ιωνικό-Πελασγικό της υπόβαθρο. Η διαδικασία είχε αρχίσει τον 6ο αιώνα, αλλά μετά τους Περσικούς Πολέμους η πρόσληψη, ανάκραση και αφομοίωση του Δωρικού γίνεται απόλυτη κυριαρχία του.

[Με τον τρόπο του ο νεοπλατωνικός Πρόκλος διακρίνει την Ιωνική φυσιολογία από την μεταφυσικώτερη Ιταλιωτική Προσωκρατική σκέψη και θεωρεί την Αττική φιλοσοφία μεσολαβητική μεσότητα μεταξύ των δύο: *τοῦτο μὲν γε [sc. το Ἰταλικὸν διδασκαλεῖον] θαμὰ περὶ τὴν τῶν νοητῶν οὐσίαν ἀνήγγεν ἑαυτὸ ... ἢ τὰ ἄλλα πάντα κατ' αἰτίαν ἑώρα. τὸ δὲ Ἰωνικὸν περὶ τε τὴν φύσιν καὶ τὰς φυσικὰς ποιήσεις καὶ πείσεις ἀνεστρέφετο, καὶ ἐν τούτοις ἐτίθετο τὴν ὅλην φιλοσοφίαν. μέσον δὲ ἀμφοῖν ὄν τὸ Αττικὸν ἐπανορθοῖ μὲν τὴν Ἰωνικὴν φιλοσοφίαν, ἐκφαίνει δὲ τὴν Ἰταλικὴν θεωρίαν. Πρόκλος, *Εἰς τὸν Πλάτωνος Παρμενίδην το Πρῶτον*, 629A26-33 Cousin(2)].*

Οι Κούροι του Σουνίου βγαίνουν από την Ιωνική εμπειρία. (Θεμελιωδώς λανθασμένη είναι η συμπερίληψη των Κούρων του Σουνίου αφ' ενός και του Κλέοβι και Βίτωνα αφ' ετέρου στην ίδια γλυπτική ομάδα από την Gisela Richter, *Kouroi*, pp. 30 sqq. Αρκεί να συγκρίνει κανείς τα αυτιά τους για να συνεισται.

Των Κούρων του Σουνίου η φυσική ύπαρξη των ώτων αναπτύσσεται σε χαρίεσσα διακόσμηση, είναι στυλιζαρισμένα για Ιωνικά κιονόκρατα, παραλληλίζονται από τον διάκοσμο του Ερεχθείου σε σχέση προς την αρχιτεκτονική του. Αντίθετα στους Αργειακούς Κούρους το αντί αποκτά *Μορφή*, πέρα από σχήμα και πέρα από ρεαλιστική μίμηση. Το Δωρικό είναι πάντα το αρχετυπικά Ελληνικό. [Εικ. 5 ο Σουνιακός Κούρος Νο. 2720 στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, Εικ. 6, Κλέοβις και Βίτων]).

Στον Κροίσο

(Εικ. 7, ca. 555 π.Χ. [Για ένα νεαρό βλαστό αριστοκρατικής οικογένειας, η οποία θα είχε τα μέσα να κάνει προς τιμή του τέτοιο ταφικό ανάθημα, το όνομα σαφώς υποδηλώνει ιδιαίτερες σχέσεις με την Λυδία και πιθανώτατα με τον ίδιο τον Κροίσο (βασιλεύς 561 – 547 π.Χ.) ή πάντως κάποια τιμητική αναφορά σε αυτόν. Το επιτάφιο επίγραμμα στη βάση του αγάλματος πληροφορεί ότι ο νεαρός σκοτώθηκε πρόμαχος σε μάχη:

ΣΤΕΘΙ : ΚΑΙ ΟΙΚΤΙΡΟΝ : ΚΡΟΙΣΟ

ΠΑΡΑ ΣΕΜΑ ΘΑΝΟΝΤΟΣ : ΗΟΝ

ΠΟΤ ΕΝΙ ΠΡΟΜΑΧΟΙΣ : ΟΛΕΣΕ

ΘΟΡΟΣ : ΑΡΕΣ

Σωστά ο Αρβανιτόπουλος είχε προτείνει την μάχη με την οποία οι Αθηναίοι υπό τον Πεισίστρατο κατέλαβαν την Νίσαια από τους Μεγαρείς, λίγο πριν το 561 π.Χ., cf. Ηρόδοτος I, 59. Το άγαλμα λοιπόν πρέπει να είναι γύρω στο 555.])

και στον Αριστόδικο (ca. 500-490 π.Χ., Εικ. 8) [και τα δύο αγάλματα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών]

η δομή του σώματος είναι Δωρική, ενώ το Ιωνικό στοιχείο εμφανίζεται τεκτονικά κυρίως στη στρογγυλότητα και συνέχεια των μυϊκών ομάδων μεταξύ τους, και δευτερευόντως σε κάποια αξονικότητα προς τα πάνω της μορφής, καταγόμενη από την αρχική Ιωνική ραδινότητα. Έχουμε καθαρά μια μαλακή,

ευλύγιστη (Ιωνική) διαμόρφωση μιας πυκνής, στιβαρής (Δωρικής) δομής. Το αποκορύφωμα αυτού του συμβιβασμού και συγκερασμού στην αρχή της επόμενης περιόδου, του πρώιμου κλασσικού, είναι ο Παις του Κριτίου [Εικ. 9, όπου η απλή οπτική αντιπαράθεση με τον Αριστόδοκο λέει τόμους κειμένου για την συνέχεια (και δια της Μεγάλης Τομής) της κύριας Αττικής ροπής Ιωνοδωρικής σύνθεσης αλλά και για την κοσμοϊστορική μεταβολή που έδωσε το Κλασσικό], και, ακόμη ένα βήμα περαιτέρω προς τον κλασσικό Αθηναϊκό Δωρισμό, το σύμπλεγμα των τυραννοκτόνων Αρμόδιου και Αριστογείτονα από τον Κριτίο και τον Νησιώτη [Εικ. 10, αντίγραφα στη Νεάπολη. Έγιναν το 477/6 π.Χ., Marmor Parium, 239 A 54 Jacoby = 458 Overbeck. Λίγο μετά την αποχώρηση των Περσών, εις αντικατάσταση των παλαιών τυραννοκτόνων του Αντήνορος, που πήρε ο Ξέρξης μαζί του, Πausanias I, 8, 5].

Την αρχαιολογική διαπίστωση των δυο κυρίαρχων ρευμάτων πλαστικής στο τέλος της αρχαϊκής φάσεως επικυρώνει ο βαθύς γνώστης της τέχνης Πausanias. Ομιλών για τον Ηρακλή του Ονάτα στην Ολυμπία, αφιέρωμα των Θασίων, σχολιάζει για τον Ονάτα ότι ανήκε στην Αιγινήτικη Σχολή και συναγωνιζόταν επί ίσοις όροις με τους καλύτερους εκπροσώπους της Αττικής κατεύθυνσης: *τὸν δὲ Ὀνάταν τοῦτον ὁμως, καὶ τέχνης ἐς τὰς ἀγάλματα ὄντα Αἰγιναιῆς, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ* (Πausanias V, 25, 12 = 428 Overbeck). [Ο Δαίδαλος θεωρείται Αθηναίος από τον Πausanias, που πήγε στην Κρήτη του Μίνωα και καλλιέργησε εκεί την Κρητική πλαστική]. Ο Πausanias επιμένει στη διάκριση αυτών των δυο βασικών σχολών του ύστατου αρχαϊσμού, στις οποίες προσθέτει αδιαφορίστως όλα τα αρχαιότερα έργα που συλλήβδην τα συνάπτει προς τα Αιγυπτιακά: *ὁ μὲν δὴ Πύθιος καλούμενος καὶ ὁ Δεκατηφόρος τοῖς Αἰγυπτίοις εἰκόμασι ξοάνοις· ὃν δὲ Ἀρχηγέτην ὀνομάζουσιν, Αἰγινήτικοῖς ἔργοις ἐστὶν ὁμοῖος* (I, 42, 5 για τα αγάλματα του Απόλλωνος στον πανάρχαιο, από πλίνθους μέχρι την αναδόμηση του Αδριανού, ναό του Απόλλωνα στα Μέγαρα). Σαφέστατα η διάκριση των τριών

γραμμών: τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τῆς καλουμένοις Αἰγυναίοις οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφέρει, εἰ δέ τι καὶ ἄλλο, ἀκριβῶς ἐστὶν Αἰγύπτιον (VII, 5, 5 για τον πανάρχαιο ναό του Ηρακλέους στις Ερυθρές της Ιωνίας και το ἄγαλμα του Ηρακλέους που ἦλθε κατά την παράδοση ἐπὶ σχεδίας ἀπὸ την Τύρο της Φοινίκης). Cf. VIII, 53, 11 (τρόπος δὲ τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγυναῖος καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων), X, 17, 12 και X, 37, 8.

Ο «Ἀττικός τρόπος της εργασίας» που κατέληξε στον Κριτίο και τον Νησιώτη κατά την ἀρχή του πρώιμου Κλασικισμού υπέστη μια θεμελιώδη μεταβολή τότε. Οι μεγάλοι γλύπτες στην Ἀττική υιοθετοῦν τη Δωρική πλαστική σύλληψη και ιδέα ως βάση, τροποποιώντας της μάλλον κατά την Ιωνική, παρά συνθέτοντας την προς εκείνη. Η ἀλλαγὴ αὐτὴ ἐκφράζεται στην ἱστορία της τέχνης με τη μαρτυρία ὅτι ὁ Ἀθηναῖος Μύρων ἀπὸ τις Ἐλευθερές (στα σύνορα Ἀττικῆς και Βοιωτίας) και ὁ Φειδίας ὁ Ἀθηναῖος ἦσαν μαθητές, ὅπως και ὁ Πολύκλειτος (ὁ καθαρὸς συνεχιστὴς στη νέα ἐποχὴ του Κλασικισμού της Πελοποννησιακῆς παράδοσης), του Ἀγελάδα του Ἀργείου. [Για τον Μύωνα, Plinius, *Historia Naturalis*, XXXIV, 57, 1 = 533 Overbeck. Για τον Φειδίαν, Scholia in Aristophanis *Ranas* 504 = 393 Oberbeck (ὅπου το «Ἐλάδου» διορθωτέον εἰς «Ἄγελάδου» – κάποια παρανόηση του ονόματος εἶχε εἰσχωρήσει στην παράδοση, στη Σούδα εἶναι Γελάδας, ὅπως και στον Τζέτζη. Αν διαβάσουμε “Ἐλάδου” στα Σχόλια, μπορούμε συνδυάζοντάς το προς το “Γελάδας” να υποθέσουμε ἕνα τύπο “Ἐελάδας”), Suda s.v. Γελάδας = 398 Overbeck, Τζέτζης, *Χιλιάδες*, VIII, 325 = 399 Overbeck, *ibid.* VII, 929 = 622 Oberbeck].

Στην Ἀθήνα λοιπόν (που εἶναι και ὁ κύριος φορέας των πολιτιστικῶν και ἱστορικῶν ἐξελίξεων του Χρυσοῦ Αἰῶνα) μετὰ τους Περσικούς Πολέμους συνέβησαν δυο συμπλεκόμενα φαινόμενα: ἡ Μεγάλῃ Μεταμόρφωση ἀπὸ την ἀρχαϊκὴ στην κλασικὴ Μορφή και ἡ ἀποφασιστικὴ ἐπιρροή του Δωρικοῦ πνεύματος και της Δωρικῆς Ἰδέας στην Τεκτονικὴ της Μορφῆς. Χρειαζόμαστε ὁμως ονόματα και ἀρχετυπικά ἔργα για αὐτές τις κοσμοϊστορικὲς μεταβολές, γιατί

τέτοιες συμβαίνουν δια μεγάλων προσωπικοτήτων οι οποίες εκφράζουν φανερόντας τα συμπυκνωμένα βιώματα τόπων και φυλών.

Κατακτήσαμε παραπάνω τις πλαστικές διαφορές ιδέας (ουσίας και αρχής) του Δωρικού και Ιωνικού στην τεκτονική της ανθρώπινης μορφής. Την επιρροή του Δωρικού μοντέλου στην Αττική γλυπτική της κλασικής Εποχής μπορούμε να διαπιστώσουμε ευκρινώς συγκρίνοντας και αντιπαραθέτοντας τρεις κορυφαίες δημιουργίες των τριών μεγάλων «μαθητών» του Αγελάδα, ο οποίος γεφυρώνει με την εργασία του χρονολογικά τα προ και μετά τη Μεταβολή. Ευτυχώς έχουμε βέβαια αντίγραφα δυο καθοριστικών έργων του Μύρωνα και του Πολύκλειτου, του Δισκοβόλου και του Δορυφόρου. Και στον «Απόλλωνα του Ομφαλού» θεωρώ ότι σώζεται σε αντίγραφο ένα πρώιμο έργο του Φειδία. Το πρωτότυπο ήταν ένα χάλκινο (όπως είναι φανερό και από την απόδοση των μαλλιών) αριστούργημα γύρω στο 470 – 460 π.Χ.

Το καλύτερο αντίγραφο του Απόλλωνα αυτού ευρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών. Βρέθηκε το 1862 στο θέατρο του Διονύσου της Αθήνας μαζί με μια βάση αγάλματος σε σχήμα ομφαλού (cf. Σεμνή Καρούζου, *Εθν. Αρχ. Μουσ., Συλλογή Γλυπτών, Περιγραφικός Κατάλογος*, p. 43, Nos. 45 και 46). Είτε το πέλμα με τα δάκτυλα του δεξιού ποδός ενός αγάλματος του Απόλλωνα που σώζεται στη μια άκρη της επάνω επιφάνειας του Ομφαλού ανήκει στο ελλείπον κάτω άκρο του Απόλλωνος (όπως υποτέθηκε αμέσως μετά την ανακάλυψη των ευρημάτων), είτε όχι, ο «Απόλλων του Ομφαλού» σχετίζεται με τους Δελφούς. Οι Αθηναίοι είχαν αφιερώσει στους Δελφούς, δεκάτη υποτίθεται από τα σύλα της Μάχης του Μαραθώνος, χάλκινο σύμπλεγμα 13 μορφών, του Μιλτιάδη, επτά εκ των επωνύμων ηρώων, τριών εκτός αυτών μυθικών προσωπικοτήτων ιδιαίτερης σημασίας για την Αθηναϊκή παράδοση (Κόδρος, Θησεύς, Φίλαιος ή Φιλέας [διορθωτέο από το χειρογραφικό «Φυλεύς», για τον επώνυμο του δήμου των Φιλαιδών, από τον οποίο κατήγετο ο Μιλτιάδης (και ο Πεισίστρατος)]), και από τους θεούς η Αθηνά, προστάτις και σώτειρα της

πόλεως, και ο Μέγας θεός Απόλλων, θεός ιδιαίτερης σημασίας ακριβώς για την περίοδο του πρώιμου Κλασικισμού. Το σύμπλεγμα ήταν έργο του Φειδία (Παυσανίας Χ, 10, 1 = 633 Overbeck).

Η αφιέρωση το πιθανότερο είναι να έγινε λίγα χρόνια μετά το 470 π.Χ. Με τον οστρακισμό του Θεμιστοκλή το τέλος της άνοιξης του 470 τελείωσε η εικοσαετής περίοδος πολιτικής κυριαρχίας του μεγάλου ανδρός που ήταν ο σχεδιαστής και εκτελεστής της στρατηγικής ισχύος της Αθήνας. Αφιέρωμα του Μιλτιάδη στους Δελφούς δεν ήταν δυνατό τη δεκαετία των ριζοσπαστικών πολιτικών απελευθερώσεων και αλλαγών στην Αθήνα μετά την Μάχη του Μαραθώνα (490 – 480 π.Χ.), όπου κάθε χρόνο από το 488 έως το 483 εξοστρακιζόταν και ένα μεγάλο όνομα των παλαιών ισχυρών οικογενειών με καθοριστική πολιτική επιρροή, συμπεριλαμβανομένου και αυτού του Αριστείδη του «Δικαίου» (cf. για μια συνοπτική λίστα e.g. O. Murray, *Early Greece*, 1993 (2nd ed.), pp. 285-6), και όταν ο ήρωας - νικητής του Μαραθώνα Μιλτιάδης ο ίδιος είχε κατηγορηθεί την επαύριον του θριάμβου του για εξαπάτηση της πόλης (“τῆς Ἀθηναίων ἀπάτης εἵνεκεν”), με αφορμή την αποτυχημένη απόπειρα κατά της Πάρου το 489 π.Χ., είχε συρθεί στο δικαστήριο θανάσιμα πληγωμένος από την εκστρατεία, είχε καταδικαστεί για να αποφύγει την θανατική ποινή σε υπέρογκο πρόστιμο 50 ταλάντων (το οποίο εξέτισε αργότερα ο υιός του Κίμων), και είχε πεθάνει μετά από λίγο ατιμασμένος (Ηρόδοτος, VI, 136).

Μετά το 480 το κομβικό γεγονός ήταν η ναυμαχία της Σαλαμίνας, ο αποφασιστικός ρόλος του Θεμιστοκλή στην Αθηναϊκή αντίσταση κατά των Περσών, στην ουσία **κόντρα στον Δελφικό θεό**, η νίκη του στη Σαλαμίνα και η έμφαση στη θεμελιούμενη ναυτική ηγεμονία των Αθηνών. Τιμή στην ιδεολογία του εσθλού, στην οπλική τάξη και στον Μιλτιάδη, αρχέτυπο του γενναίου, ριψοκίνδυνου, σχεδόν τυχοδιώκτη, αριστοκράτη ηγέτη, ήταν εκτός πνεύματος εποχής.

Με τον εξοστρακισμό του Θεμιστοκλή, στο τέλος της άνοιξης του 470 π.Χ., τα ηνία της πολιτικής ανέλαβε ο Κίμων γιος του Μιλτιάδη και αρχηγός της ολιγαρχικής παράταξης. Αμέσως τότε, για συμβολικούς και ιδεολογικούς λόγους, παραγγέλθηκε το μεγάλο σύμπλεγμα για τη νίκη του Μιλτιάδη στο Μαραθώνα, που περιελάμβανε αυτόν και τους αρχηγέτες των Αθηναϊκών φυλών και ήρωες των γενών, αφιερούμενο στους Δελφούς προς ένδειξη του Αθηναϊκού σεβασμού προς τον Πυθικό θεό. Όλα κατά την Σπαρτιατική ιδεολογία. Τα αγάλματα της Αθηνάς και του Απόλλωνα εξέφραζαν και εσφράγιζαν την ταύτιση των Αθηναϊκών συμφερόντων και στρατηγικής, όπως τα συνελάμβανε η ολιγαρχική παράταξη, με τη Δελφική εγγύηση του Απολλώνιου «κόσμου», και τη συνεπακόλουθη συνεργασία με τη Δωρική μητρόπολη, Σπάρτη. Η αφιέρωση πρέπει να έγινε, επομένως, μεταξύ 470 και 461 π.Χ. (στη δεύτερη χρονολογία εξοστρακίστηκε ο Κίμων και η πολιτική επιρροή μετέπεσε στη ριζοσπαστική Δημοκρατική παράταξη, η οποία και συνέχισε για μια περίπου δεκαετία τη Θεμιστόκλεια στρατηγική δυναμικής επέκτασης και συντριπτικής υπεροχής ισχύος), ακριβώς δηλαδή την περίοδο στην οποία ανήκει το πρωτότυπο του Απόλλωνα του Ομφαλού. Η επιλογή του δημιουργού ενός ιδιαίτερα σημαντικού αφιερώματος έπεσε στον ανερχόμενο νέο αστέρα, ο οποίος φανέρωνε με την τέχνη του τον Αττικό εκείνο Δωρισμό τον οποίο είχε σημαία η νικητήρια ολιγαρχική παράταξη και θα τον οικειοποιηθεί και η δημοκρατική.

Ο θεός κρατά στο αριστερό του χέρι τόξο στο δεξί τη φαρέτρα με τελαμώννα (διακρίνονται σε άλλα αντίγραφα). Ο πολεμικός του χαρακτήρας ταιριάζει σε ανάθημα μάχης. Είναι ο φοβερός νεαρός θεός με το ανεπτυγμένο αθλητικό σώμα του γυμνασμένου κάλλους, θαύμα ιδέσθαι και τρομερός στο συναπάντημα, όπως τον περιγράφει ο Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλωνα. Στην ωριμότητά του ο Φειδίας εμπνεύστηκε και εξέφρασε την Ομηρική περιγραφή μιας σκηνής μεγαλείου του Διός στο χρυσελεφάντινο άγαλμα

της Ολυμπίας. Το ίδιο έκανε εν προκειμένω, νωρίς στην καριέρα του, με τον Απόλλωνα των Δελφών.

Ο Ομηρικός Ύμνος στον θεό της Δήλου και των Δελφών εθεωρείτο τον 5ο αιώνα ως ποίημα του ίδιου του Ομήρου (Θουκυδίδης III, 104). Στην αρχή του Ύμνου περιγράφεται η είσοδος στα δώματα του Διός του Απόλλωνα, αγέλαστου και απειλητικού, κρατούντος τόξο και φαρέτρα, τρομερού για όλους τους θεούς. Έχει γυμναστική κατασκευή σώματος, ίφθιμους ώμους, είναι καρτερός, και όταν επι-φαίνεται στους Κρήτες που οδήγησε στην Κίρρα είναι πρωθήβης κρατερός, στην πρώτη ήβη με ευρείς, στιβαρούς ώμους. [Viriliter puerum απολύτου κάλλους έκανε και ο Πολύκλειτος τον κανόνα – Δορυφόρο του, εμπνεόμενος από το ίδιο αρχέτυπο. Αλλά ο Δορυφόρος είναι αθλητής τέλειας σωματικής διάπλασης ενώ ο Απόλλων του Ομφαλού ήταν επι-φανης-θεός.] Ο Φειδίας απέδωσε αισθητά στον Απόλλωνα του Ομφαλού την ιδέα και το είδος και τη Μορφή που τελειοί δια του λόγου η Ομηρική περιγραφή:

*Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Απόλλωνος ἑκάτοιο,
ὄν τε θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα·
καὶ ρά τ' ἀναΐσσουσιν ἐπὶ σχεδὸν ἐρχομένοιο
πάντες ἀφ' ἑδράων, ὅτε φαίδιμα τόξα τιταίνει.
Λητῶ δ' οἴη μίμνε παραὶ Διὶ τερπικεραύνῳ,
ἢ ῥα βίον τ' ἐχάλασσε καὶ ἐκλήϊσε φαρέτρην,
καὶ οἱ ἀπ' ἰφθίμων ὤμων χεῖρεςσιν ἔλοῦσα
τόξον ἀνεκρέμασε πρὸς κίονα πατρὸς ἐοῖο
πασσάλου ἐκ χρυσεόν· τὸν δ' εἰς θρόνον εἷσεν ἄγουσα.
τῶ δ' ἄρα νέκταρ ἔδωκε πατήρ δέπαϊ χρυσείῳ
δεικνύμενος φίλον υἷον, ἔπειτα δὲ δαίμονες ἄλλοι
ἐνθα καθίζουσιν· χαίρει δὲ τε πότνια Λητῶ,
οὐνεκα τοξοφόρον καὶ καρτερόν υἷον ἔτικτεν.*

(vv. 1 – 13)

Και

ἔνθεν δ' αὐτ' ἐπὶ νῆα νόημι' ὡς ἄλτο πέτεσθαι
 ἀνέρι εἰδόμενος αἰζήῳ τε κρατερῳ τε
 πρωθήβη, χαίτης εἰλυμένος εὐρέας ὦμους·

[Εικκ. 11-12. Ο Απόλλων του Ομφαλού στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών]

Η μόνη διαφορά έγκειται ότι τα μακριά μαλλιά είναι περίτεχνα χτενισμένα, χωριστά κοτσιδασμένα και δεμένα σε Ηράκλειο άμμα πάνω από το μέτωπο στο άγαλμα, και όχι χυμένα με άκρως στυλιζαρισμένες «σκάλες» στους ώμους, όπως τα έχει ο Ομηρικός Ύμνος κατά την αρχαϊκή αισθητική της ανδρικής κομμωτικής της κεφαλής. Το κλασσικό ύφος διαφοροποιείται από το αρχαϊκό όχι λιγότερο αποκαλυπτικά στην τέχνη της κόμμωσης.

Η έκφραση του προσώπου του Φειδιακού Απόλλωνα των Δελφών ήταν αυστηρή, απόμακρη, υπεροπτική σχεδόν, και απειλητική για όσους τον δυσαρεστούσαν – τα χαρακτηριστικά αυτά τονίζονται υπερβολικά στην κεφαλή του αντιγράφου Choiseul-Gouffier στο Βρεττανικό Μουσείο [Εικ. 13. Επαρκές επίσης αντίγραφο, αν και με μαλακώτερο modeling στο σώμα,. v. infra. Στην Εικόνα αριστερα είναι η κεφαλή του αντιγράφου των Αθηνών και δεξιά του Λονδίνου]. Στην σωματική τεκτονική του Απόλλωνα θα επανέλθω λεπτομερειακότερα αφού πρώτα τεθούν στέρεες βάσεις ανάλυσης.

Την κατευθείαν καταγωγή του Δορυφόρου του Μύρωνα από την Αιγινήτικη (Πελοποννησιακή) Σχολή δείχνει απλή αντιπαραβολή του προβάλλοντος προμάχου [Εικ. 4] και του θνήσκοντος πολεμιστή στο Δυτικό αέτωμα της Αφαιίας, του δεξιού προμάχου [Εικκ. 14, 15], και του αντίπαλου [Εικ. 3], και του βοηθού [Εικκ. 16, 17] στο Ανατολικό αέτωμα, με τον Δισκοβόλο [Εικκ.

18, 19, 20. Αντίγραφο της Ρώμης, Μουσείο Θερμών]. Η μόνη διαφορά αρχών στην τεκτονική του σώματος είναι η ραδινότερη μορφή στο Αττικό μαέστρο.

Σε αυτό το σημείο διαφοροποιείται και από τον Πολυκλείτειο Δορυφόρο [Εικκ. 21, 22. Το αντίγραφο της Minneapolis και εκμαγείο του στο Goettingen]. Είναι ακριβώς το χαρακτηριστικό που τόνισε ο Varro στην κριτική του ανάλυση για τον Πολύκλειτο (αισθητική που είχε ξεκινήσει από τους Ελληνιστικούς χρόνους και συνδέεται με το όνομα του γλύπτη-κριτικού Ξενοκράτη ως ενός των συνθετικότερων): *hic* (sc. ο Πολύκλειτος) *consummasse hanc scientiam* (εννοεί την χαλκοπλαστική) *iudicatur et toreuticen* (την τορευτικήν) *sic erudisse, ut Phidias aperuisse. ... quadrata tamen esse ea* (τα έργα του) *ait Varro et paene ad unum exemplum* (Plinius, N.H., XXXIV, 56 = 967 Overbeck). Η ορθόδοξη αισθητική κριτική των Ελληνιστικών χρόνων τοποθετούσε τα χάλκινα αγάλματα του Πολύκλειτου υπεράνω και ως υπέρτερης τέχνης από τα του Φειδία: ήσαν αρχετυπικοί «κανόνες» τελειότητας του απόλυτου κάλλους. Ήδη στην εποχή των Τιτάνων των ίδιων είχε εγκαθιδρυθεί η αξιολογία αυτή αριστείας. Κατά τις Σωκρατικές συζητήσεις στην Αθήνα εθεωρείτο δεδομένο ότι την πρωτοκαθεδρία της πλαστικής σοφίας είχε ο Πολύκλειτος, όπως της δραματικής ο Σοφοκλής και της επικής ο Όμηρος: *οι θαυμαστοί στην σοφία είναι «ἐπὶ μὲν τοίνυν ἐπῶν ποιήσει Ὅμηρον ἔγωγε μάλιστα τεθαύμακα, ἐπὶ δὲ διθυράμβῳ Μελανιππίδην, ἐπὶ δὲ τραγωδίᾳ Σοφοκλέα, ἐπὶ δὲ ἀνδριαντοποιίᾳ Πολύκλειτον, ἐπὶ δὲ ζωγραφίᾳ Ζεῦξιν»*. Ξενοφῶντος *Ἀπομνημονεύματα*, I, 4, 3.

Όμως η «κανονική» ομοιομορφία ενός συστήματος τελείων αναλογιών και συμμετριών και ο πεπακτωμένος, εδραίος και στιβαρός, «τετράγωνος» σωματότυπος (εξαιρετικά γυμνασμένο σώμα και κατά δύναμη και κατά αντοχή, και εις μυικό όγκο και εις γραμμωση) είναι τα δυο αξονικά χαρακτηριστικά της καθαρά Δωρικής πλαστικής στον χρυσούν αιώνα. Η Αττική τέχνη διαφοροποιείται από αυτήν μόνο σε αυτά τα δύο σημεία, όσον αφορά στην τεκτονική του σώματος.

Η τήρηση της τετραγωνικότητας δίνει από τα Αιγυνητικά και (πρέπει να υποθέσουμε) τον Αγελάδα, τον Πολύκλειτο ως κλασσική τελειότητα σε σχέση προς την προκλασσική αποκορύφωση. Η τροποποίηση της τεκτονικής μόνο με την αποδοχή μιας αρχής κατακορυφότητας, μιας αξονικής εις ύψος δόμησης του σώματος, μιας συνεπακόλουθης ροπής προς τα άνω (χαρίεν, λαγαρό, ραδινό, λυγερότερο σώμα) οδηγεί από τα ίδια στον Μύρωνα. Εξηγείται έτσι γιατί οι αρχαίοι αισθητικοί συνέκριναν και αντιπαρέβαλαν τους δύο, Μύρωνα και Πολύκλειτο, τον Αθηναίο και Αργείο Δωρικό της νέας Μορφής: αμφότεροι λειτουργούσαν σε βασικά κοινό πλαίσιο τεκτονικών αρχών.

Ερμηνεύουμε με αυτόν τον τρόπο ορθά την παρεξηγημένη περιβόητη σύγκριση μεταξύ των δυο στον Πλίνιο (και σε απώτερη γραμμή από Varro, Ξενοκράτη και την Ελληνιστική αισθητική κριτική): *primus hic (sc. ο Μύρων) multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus qui [διορθώνω από το χειρογραφικό et in. Παρόμοια ο Lanzi διορθώνει σε hic, ο Thiessh σε is και ο Wolff set <is> in. Η κατεύθυνση είναι η ίδια, κάτι τέτοιο χρειάζεται, το νόημα είναι σαφές και ο Quintilianus τονίζει την diligentia του Πολύκλειτου, infra] symmetria diligentior. et ipse (sc. ο Μύρων) tamen corporum tenuis curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset (Plinius, H.N., XXXIV, 58 = 533 Overbeck).*

Υπάρχει αρχικά στην κριτική μια αντιπαράθεση του Μύρωνος προς τον Πολύκλειτο, ακολουθούμενη από μια διττή ομοιότητα. Και οι δυο (α) δεν ασχολήθηκαν να εκφράσουν ψυχικές διαθέσεις και «στάσεις» εστιαζόμενοι στην περιεργασμένη επί-δειξη της σωματικής τελειότητας (*corporum tenuis curiosus*) και (β) δεν απεικόνισαν λεπτομερέστερα και φυσικότερα (*emendatius*) το τριχωτό της κεφαλής και της ηβικής χώρας, την κόμη και τα «μήδεα λαχνήεντα», δεν διώρθωσαν ως προς αυτό την παλαιά τέχνη (*rudis antiquitas* για τους αρχαίους

από την κλασική περίοδο και μετά, και για τους κριτικούς της Ελληνιστικής περιόδου, είναι όλη η αρχαϊκή περίοδος).

Και στα δυο αυτά κοινά χαρακτηριστικά, την αντίθεση προς Μύρωνα και Πολύκλειτο κάνει ο τρίτος της μεγάλης «Αγελαδικής» τριάδας, ο Φειδίας. Τα μαλλιά στον Απόλλωνα του Ομφαλού και η τρίχωση του αιδοίου είναι περίτεχνα. Στον χαλκό θα ήσαν αραβουργήματα. Έπειτα ο Φειδίας ήταν ανυπέρβλητος στο να δίνει τη θειότητα των μορφών του, μεγάλη συνιστώσα της όποιας επιτυχίας ήταν η έκφραση προσώπου των σχετικών αγαλμάτων του. Ακόμη και στα αντίγραφα, ο «Απόλλων του Ομφαλού» δεν μπορεί να είναι θνητός αθλητής, έστω και εξαιωνισμένος δια της τελειότητας του συντελεσμένου κάλλους του. Είναι θεός. Το κριτήριο αυτό, όπως θα δούμε, είναι αποφασιστικής σημασίας και για την απόδοση του Απόλλωνα του Δυτικού αετώματος του Ναού του Διός στην Ολυμπία.

Η θεότητα με την οποία ο Φειδίας επένδυε τις μορφές του, και την αισθητοποίηση της οποίας ενεπνέετο από την θεολογία της ποίησης, ήταν παραπάνω από την φυσιογνωμική ταυτότητα (σε πρόσωπο, σωματότυπο, στάση και σύμβολα) της μιας ή της άλλης θεότητας. Κατ' ανάλογο τρόπο είναι άλλο πράγμα η «φυσιογνωμική» αναγνώριση Χριστών, Παρθένων, Αγγέλων και Αγίων στην Βυζαντινή αγιογραφία, και άλλο η κρίση ότι στον ένθρονο Χριστό του Πανσέληνου στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους εκφράζεται αριστουργηματικά το σκάνδαλο και παράδοξο του Πάσχοντος Παντοκράτορος, συμπάσχοντος και σώζοντος την αδυναμία της κτίσεώς Του και του ανθρώπου Του. Ή ότι ο Άγιος Δημήτριος εκεί του ίδιου θεοδίδακτου ζωγράφου εκφαίνει σύμπασα την δεδοξασμένη λάμψη του νεαρού, στρατιωτικού, αριστοκρατικού αγίου την εγκόσμια και την υπερκόσμια, την εν χρόνω και την εις αιώνας των αιώνων και την εξ αιωνιότητος, την εκπορευόμενη από την ανεκκλήτη σύμπτωση φυσικής τελειότητας και κεχαριτωμένης θεότητας.

Μια σειρά από αρχαϊκούς Κούρους διαφορετικών εργαστηρίων και «Σχολών» και τεχνοτροπιών και χρονολογιών, παρουσιάζει την αυτή αναγνωρίσιμη φυσιογνωμία προσώπου.

1/ Κούρος της Μήλου, Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών. Figs. 273 -4, 276 – 8 Richter

2/ Κούρος των Θηβών, Μουσείο Θηβών Νο. 3, από το ιερό του Πτώου. Figs. 302, 304 – 5 Richter.

3/ Κούρος της Βολομάνδρας, Αρχ. Μουσ. Αθ. Figs. 208, 210 - 6 Richter

4/ Κούρος της Τενέας στο Μόναχο, Figs. 245 – 8, 250 Richter

5/ Κούρος της Φλωρεντίας, Museo Archeologico, Figs. 239 – 40, 242 – 4

6/ Κούρος του Πειραιά, χάλκινος, Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιά, Figs. 479 – 80 Richter.

Το πρόσωπο είναι άμεσα αναγνωρίσιμο. Προτεταμένο πηγούνι, ισχυρή, μεγάλη προεξέχουσα μύτη, υψηλό μέτωπο, μεγάλα μάτια, συνεχής καμπύλη μύτης και οφρύων ανυψωμένη ώστε να δίνεται η αίσθηση κάποιας υπεροψίας, κομψό οβάλ σχήμα λεπτό μέχρι μέτριο, αποφασιστική και χαριτωμένη μαζύ έκφραση. Έξοχο εφηβικό «ήθος». [Υπάρχουν αγγειογραφικά προηγούμενα για την χαρακτηριστική φυσιογνωμία].

Δεν είναι απλώς Κούροι αυτοί. Είναι Απόλλωνες. Δουλεύεται ένας κοινός τύπος – σαν Άγιοι Δημήτριους Βυζαντινής αγιογραφίας.

Στον (6), από το τέλος του αρχαϊκού κόσμου, εμφανίζεται και το σύμβολο: στο αριστερό χέρι κρατούσε τόξο, κομμάτι από το οποίο υπάρχει ακόμη.

Ο Φειδίας δημιούργησε τον δικό του τύπο. Ένα Απολλώνιο αρχέτυπο.

Ο Μύρων πρέπει να ήταν ο πρεσβύτερος της τριανδρίας των μαθητών του Αγελάδα. **Πρώτος «πολλαπλασίασε την αλήθεια» (primus multiplicasse veritatem videtur)**. Έχουμε να κάνουμε συνεπώς με έναν πρωτεργάτη της μετάβασης στο κλασσικό.

Η ανάδυση της Μορφής (ως επι-φάνειας και ουσίας του όντος, επέκεινα του σχήματος) συνιστούσε τον Ελληνισμό στην αρχαϊκή φάση του. Αποτελούσε την πρώτη μεγάλη μεταμόρφωση, τη μετάβαση από το Γεωμετρικό (Σχήμα) στο Αρχαϊκό (Μορφή ως βασικά διαρθρωμένη δομή του όντος στο φαίνεσθαι). Το ον αρθρώνεται περίξ ωρισμένων κομβικών σημείων της δομής του. Τέτοιο «άρθρο» είναι π.χ. το γόνυ, και εξ αυτού προέρχεται η πολύ επεξεργασμένη παράστασή του στους αρχαϊκούς κούρους. Μεταξύ των αρθρώσεων, σωστές, καλές, γραμμές που να τις συνδέουν αρκούν για να στήσουν το άγαλμα ως ον στον κόσμο. Ίσταται. «Είναι» αισθητικά.

Παράδειγμα εύγλωττο, ο Απόλλων του Μαντίκλου [Εικ. 23, στην Βοστώνη]. Τα μέρη και μέλη του σώματος είναι οι όμορφοι όγκοι, που να υποδηλώνουν τις πραγματικές μυϊκές μάζες, μεταξύ των διαρθρωτικών σημείων, συνίστανται σε καλές γραμμές και επιφάνειες. Η εράσμια στρογγυλότητα των ευρύτατων ώμων, η έξοχη σφαιρικότητα των γλουτών, το μεγαλόπρεπο στυλιζάρισμα της πλούσιας, υπερτονισμένης κόμης (πρωθήβης “χαίτης ειλυμένος εὐρέας ὤμους”), δείχνουν ακριβώς αυτό που λέω, ότι στα μέρη όπως και στο όλο είναι το ωραίο πέρασ που μετράει, το περικλείον περιγράμμα, η γραμμή, η επιφάνεια που έχει σημασία, ότι το καθ’ εαυτό όμορφο (απόλυτα, «μαθηματικά», όπως στην ανάλυση του Πλατωνικού «Φιλήβου») πέρασ είναι και το φυσικό, γιατί «τέλος» και σκοπός της φύσης είναι το κάλλος, γιατί η σφραγίδα του Είναι στο ον είναι η τελειότητά του. Στο χάλκινο αγαλματίδιο που αφιέρωσε ο Μάντικλος στον Απόλλωνα έχουμε μια επι-φάνεια του ίδιου του θεού: τα χαρακτηριστικά που προανέφερα, και η έντονη αξονικότητα προς τα πάνω της μορφής, το ισχυρό γωνιώδες πρόσωπο που προβάλλει επί του

καταιονισμού της κόμης και δεσπόζει αποχωριζόμενο και συνδεδεμένο δί' αυτής προς το λοιπόν σώμα, το επιβλητικό τόξο μύτης – βλεφάρων με τα μεγάλα μάτια υπερτελώς ενσωματούμενα σε αυτό, η δυνατή, γαμψοειδής, θυμοειδής ρίνα και το συνεσταλμένο αποφασιστικό στόμα – τα πάντα φαίνουν παρουσία θεότητας, επι-φάνεια Απόλλωνα. Στο απειλητικά κεκαμμένο αριστερό χέρι, διάτρητο στην σφιγμένη παλάμη, κρατούσε το τόξο. Όπως δείχνει η προετοιμασία στην κεφαλή, φορούσε κάποιο είδος περικεφαλαίας. Ο πάγκαλος, κραταίος, πολεμιστήριος νεαρώδης του Δωρισμού.

Το αγαλματίδιο (σωζόμενο ύψος 20 cm.) προέρχεται από την Θήβα, κατ' εξοχήν Απολλώνια πόλη. Στις αρχές του 7^{ου} αιώνα π.Χ. σηματοδοτεί τον εναρξάμενο Αρχαϊσμό. Στους μηρούς του είναι γραμμένη βουστροφηδόν στο Βοιωτικό αλφάβητο η αφιερωματική επιγραφή. Αρχίζει από το δεξιό γόνυ, πάει στον άνω αριστερό μηρό, κάμπτεται προς το αριστερό γόνυ και τελειώνει στον δεξιό μηρό. Προφαίνει δια του λόγου εκ προοιμίου τις κλασσικές χιαστί δυναμικές ισορροπίες και τους κλειστούς ρυθμούς συμμετρίας του 5^{ου} αιώνα.

MANTIKΛΟΣ ΜΑΝΕΘΕΙΚΕ FEKABOΛOΙ APΓYΠOTOXCOI

TAC ΔEKATAC TY ΔE ΦOIBE ΔIΔOΙ XAPIFETTAN AMOIFAN]

Το γεγονός της αφιέρωσης και η συνοδεύουσα ευχή. Μιλάει το άγαλμα και διαμεσολαβεί μεταξύ αναθέτη αφιερωτή και θεού. Η διαμεσολάβηση είναι ενεργή «μαγικά», και η ευχή θα πιάσει, γιατί το άγαλμα είναι όντως άγαλμα εφ' ω αγάλλεται ο θεός φανερούμενος σε αυτό. Από δεκάτη κάποιας επιτυχίας του, σε μάχη πιθανώτατα, ο Μάντικλος με αφιερώνει στον αργυρότοξο που βάλει εκ του μακράν. Συ δε Φοίβε δώσε του χαρίεσαν ανταμοιβή. Η χάρις του θεού να χαριτώνει τον Μάντικλο, η χάρις μάλιστα του θεού που είναι κύριος των χαρίτων. Να του χαρίζεται ο Απόλλων χαρίζοντας του χάρες. Όλο το πολυδιάστατο και πολυδύναμο πεδίο της αρχαιοελληνικής **χάριτος**, μιας από τις λέξεις και νοήματα κλειδιά του κλασσικού.

Η καθ' εαυτή ωραία γραμμή και επιφάνεια βασιλεύει, όπως στα περιγράμματα Κούρων [Εικ. 2]. (Cf. τους Κούρους από το Σούνιο στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, e.g. Figs. 40 – 1 Richter). Η γραμμή από την μασχάλη στους άκρους πόδες είναι μια μαγευτική, συνεχής καμπύλη. Αργότερα, κατά την δεύτερη μεγάλη κατάκτηση του Ελληνισμού, η ενιαία γραμμή σπάει χωρίς να χάνει την ενότητά της, υποδιαιρείται κατά αριθμούς και μέτρα που εναρμόνια την συνέχουν σε μια ολότητα: η αλήθεια έτσι τότε «πολλαπλασιάζεται» και η φυσικότητα αυξάνει. Αλλά μια όμορφη γραμμή περιγράμματος φθάνει για την πειστική, αληθινή απεικόνιση του ζωντανού όντος, όπως σε μια αγγειογραφική μονοκοντυλιά, γιατί η φύση έχει ως τέλος το κάλλος, οργανική πλαστική δύναμη εντός της «μιμούμενη» από την τέχνη, γιατί η ύλη ορέγεται την μορφή (Αριστοτέλης). Και Μορφή είναι το ευ ωρισμένο πέρασ, ουσία του όντος αυτή και όχι το περιεχόμενο που υπάρχει μόνο όσο υποτάσσεται σε αυτήν, δηλαδή μορφώνεται από αυτήν.

Η ίδια αρχή της δόμησης του όλου από λίγα κομβικά σημεία και καλές συνδέσεις μεταξύ τους, ισχύει και στον απαρτισμό του όλου από δυο-τρία επίπεδα επι-φανείας του. Π.χ. μια όψη προφίλ και μια μετωπική συνδέονται κατά έναν ομαλό και συνεχή τρόπο μεταξύ τους, και αυτό φθάνει να «στήσει» το έργο, ως «τέχνη» [Εικ. 24. Από το Δυτικό αέτωμα του ναού της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα, αρχές του 6^{ου} αιώνα]. Η κίνηση αποδίδεται με τον ίδιο «αρθρωτικό» τρόπο. Η έντονη κάμψη του ποδός περί το γόνατο κατά το τρέξιμο, όταν το πόδι είναι στον αέρα, γίνεται η στατική τεκτονική βάση για την παράσταση της κίνησης [Εικ. 25. Η Μέδουσα από το ίδιο αέτωμα]. (Cf. και για στροφή του κορμού και για κίνηση την πτερωτή Νίκη του Αρχεμου του Χίου, από την Δήλο, στην Αθήνα. V. e.g. A. Stewart, *Greek Sculpture*, Vol. II, Fig. 92). Η τέχνη είναι ουσιαδώς μετωπική και στατική και «αρθρωτική». Αυτό το γνώρισμα είναι που οι αρχαίοι

αισθητικοί ονομάζουν «σκληρότητα» του Αρχαϊκού, και συνεπακόλουθα υφειμένη του αλήθεια, ελλείπουσα οργανική φυσικότητα.

Ο Λουκιανός, σατυρίζων ρητοροδιδάσκαλον αρχαιοπινούς ύφους ακριβέστατου Αττικισμού, παραθέτει γλυπτικό ανάλογον με ειρωνική καταδρομή των χαρακτηριστικών της τεχνοτροπίας όσων εκ των καλλιτεχνών της εποχής της μεγάλης μεταβολής δεν είχαν απελευθερωθεί από τα δεσμά της αρχαϊκής παράδοσης: εἶτά σε κελεύσει ζηλοῦν ἐκείνους τοὺς ἀρχαίους ἄνδρας ἔωλα παραδείγματα παρατιθεῖς τῶν λόγων οὐ ράϊδια μιμεῖσθαι, οἷα της παλαιᾶς ἐργασίας ἐστίν, *Ἠγησίου καὶ των ἀμφὶ Κριτίον καὶ Νησιώτην, ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς*, κτλ. Λουκιανός, *Ρητόρων Διδάσκαλος*, 9 = 453 Overbeck.

Ουσιωδέστερα και ακριβέστερα ο τεχνοκριτικός Δημήτριος αντιδιαϊρόντας το συμπαγές περιοδικό ύφος (λόγος συντελούμενος δια συνεχών επεξεργασμένων συνθέτων περιόδων, όπως του Γοργία και Ισοκράτους) προς το κομματικό και παρατακτικό και διεσπασμένο σε κώλα (οίο των παλαιών λογογράφων μέχρι του Ηροδότου) παραλληλίζει προς την αντίστοιχο αντιπαραβολή της τέχνης των αρχαίων αγαλμάτων προς την του Φειδίου: διὸ καὶ περιεξεσμένον ἔχει τι ἢ ἐρμηνεία ἢ πρὶν καὶ εὐσταλές, ὥσπερ καὶ τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα, ὧν τέχνη ἐδόκει ἢ συστολή καὶ ἰσχνότης, ἢ δὲ τῶν μετὰ ταῦτα ἐρμηνεία τοῖς Φειδίου ἔργοις ἤδη ἔοικεν ἔχουσά τι καὶ μεγαλεῖον καὶ ἀκριβές ἅμα. Δημήτριος, *Περὶ ἐρμηνείας*, 14. Cf. 13.

Η παλαιά τέχνη είναι αρθρωτική. Ότι δεν είναι απαραίτητο στην άρθρωση του τεκτονικού όλου λείπει. Η έμφαση είναι στα αρθρωτικά σημεία και στις απλές όμορφες γραμμές και επιφάνειες που τα συνδέουν. Όπως το παρατακτικό ύφος στον λόγο που κρατάει τα γεγονότα καθ' εαυτα και σχεδόν χωριστά χωρίς να περιεπεξεργάζεται τις πολλαπλές σχέσεις που τα συνδέουν σε μια σύνθετη αρχιτεκτονική ενότητα. Αλλά από τις αναλογίες στις πολισιχιδείς σχέσεις των μερών μεταξύ τους και προς το όλο προκύπτει η φυσική τελειότητα

του κάλλους – η πληρέστερη αλήθεια των φαινομένων δίνει την ομορφιά. Και αντιστρόφως το κάλλος ως τελειότητα ενός όλου αποτελεί εγγύηση της όντως πλήρους και ολοσχερούς αλήθειας του. Υπάρχουν τόσο αισθητικοί όσο και μεταφυσικοί λόγοι που θα έκαναν τους αρχαίους να απορήσουν με την αναισθητη λογική των νεωτερικών που χαρακτήρισε ως «αυστηρό» το ύφος της μεγαλοδύναμης εποχής απελευθέρωσης από την σκληρότητα της αρθρωτικής, αρχαϊκής τέχνης και επίτευξης του θαύματος του πολλαπλασιασμού της αλήθειας και της δυναμικής ρυθμικής της ολοκλήρωσης. Αυστηροί ήσαν τότε απλά όσοι έμειναν βασικά προσκολλημένοι στο παλαιό υιοθετώντας τεχνικές μόνο του καινούριου. Αλλά δεν ονομάζουμε μια περίοδο από την αντίδραση ή την αδράνεια στην πνοή του νέου πνεύματος.

Κατά την αρχαία κριτική τα αρχαϊκά είναι έργα ακατέργαστα, ακαλλιέργητα, ωμά, αδούλευτα (*rudis antiquitas*, v. supra). Είναι μονοκόμματα, σκληρά, αλύγιστα, αυστηρά (*rigida*). Είναι σκληρά, αλύγιστα, στυγνά (*dura*). Στον Κικέρωνα και Quintilianus ευρίσκουμε επιγραμματικά διατυπωμένη την αισθητική κριτική των αρχαίων για τη δική τους τέχνη. Στα δυο θεμελιώδη ακόλουθα χωρία συμπίπτουν αξιολογήσεις και ιστορικές φυσιογνωμίες.

Ο Κικέρων ομιλεί για το ύφος στην τέχνη του λόγου, το αρχαιοπινές των παλαιότερων και το εξειργασμένο των «κλασσικών». Και προσθέτει: Cicero, *Brutus*, XVIII (§70): *quis enim eorum qui haec minora animadvertunt, non intelligit Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta: iam tamen quae non dubitas pulchra dicere. pulchriora etiam Polycleti et iam plane perfecta ut mihi quidem videri solent (= Overbeck 409 [= 529] + 600 + 969).*

Και όμοια ο Quintilianus στο τελευταίο βιβλίο της Ρητορικής πραγματείας του συστοιχεί το ύφος στη ρητορική τέχνη με το ύφος της ζωγραφικής και γλυπτικής. Εκφράζει δε και αυτός τη μεταβολή από το αρχαϊκό στο κλασσικό ως μετάβαση από σκληρότητα ύφους σε φυσικότητα (αλήθεια). Quintilianus,

Institutio Oratoria, XII, 10, 7-9: Similia [προς τα της ζωγραφικής και την ιστορία της] in stautis differntia. nam *duriora*, et Tuscanicis proxima, *Calon* atque *Hegesias*, iam minus rigida *Calamis*, *molliora* adhuc supra dictis *Myron* fecit. *Diligentia* ac *décor* in *Polyclito* supra ceteros: cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse *pondus* putant. nam ut humanae formae *decorem* addiderit *supra verum*, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. quin aetatem quoque graviolem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genuas. At quae *Polyclito* defuerunt, *Phidiae* atque *Alcameni* dantur. *Phidias* tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur, in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil, nisi *Minervam* Athenis aut *Olympium* in Elide *Jovem*, fecisset: cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur. adeo majestas operis deum aequavit. (= Overbeck 420 [= 454 = 530] + 601 + 721 + 827 + 968].

Τα στάδια είναι τα αυτά στους δυο συγγραφείς και απηχούν την ίδια ορθόδοξη Ελληνιστική παράδοση. Σε μια πρώτη φάση (που αντιπροσωπεύεται από τον Κάναχο (Σικυώνιο), τον Κάλλονα (Αιγινήτη) και τον Ηγεσία (ή Ηγία, Αθηναίο), τα αγάλματα είναι ακόμη σκληρά. Η φάση αντιστοιχεί στον ύστερο Αρχαϊσμό. Στη δεύτερη φάση, το απότομο και σφιγμένο ύφος έχει μαλακώσει και έχουμε σημαίνοντα καλλιτέχνη τον Κάλλαμι (Αθηναίο). Στον Μύρωνα (τρίτη φάση) τα έργα είναι πλέον όμορφα αν και υπολείπεται η σκιά της προηγούμενης αλυγισίας και αυστηρότητας. Ο Πολύκλειτος (τέταρτη φάση) αποτελεί την τελειότητα της φυσικότητας, το απόλυτο κάλλος (*decor*). Λείπει όμως από τα γλυπτά του μια θεία χάρις και αυθεντία. Αυτό το θείο βάρος (*pondus*) αποδίδουν ο Φειδίας και ο Αλκαμένης συνιστώντας την συμπληρωματική προς τον Πολύκλειτο πέμπτη φάση της μετάβασης στο υψηλό κλασσικό και την τελική της κατάληξη.

Η μονοδιάστατη απλότητα της αλήθειας στην απόδοση της πραγματικότητας του καθ' αυτού αρχαϊσμού πολλαπλασιάζεται (*multiplicasse veritatem*). Κάθε μέλος του σώματος αντιμετωπίζεται όπως το όλο σώμα,

αναλύεται και συντίθεται εκ πολλών παραμέτρων. Το ίδιο και τα επίπεδα δόμησης του σώματος. Και για τις δυο αυτές εφαρμογές της αρχής του πολλαπλασιασμού της αλήθειας χαρακτηριστικό επίδειγμα είναι ο Δισκοβόλος του Μύρωνος. Ταυτόχρονα η φόρμα παραμένει κλειστή, παρά τον πολλαπλασιαστή φυσικότητας. Η δυναμική ισορροπία έντασης και χαλάρωσης, δράσης και πάθησης, έκτασης και συμπίεσης, βάρους και αντίστασης, κίνησης και στάσης, διατρέχει το σώμα δημιουργώντας έναν παλινδρομικό ρυθμό, μια θηλειά που κλείνει το σώμα και ορίζει εκ των έσω τον χώρο του. Η ενότητα του όλου στην Μορφή κάνει ώστε το Σχήμα που λαμβάνει (η στάση και διά-θεση του σώματος) να συνεπάγεται διάφορους σχηματισμούς και καταστάσεις στα μέρη του (μέλη του σώματος) και διάφορους συσχετισμούς μεταξύ των, τέτοιους που ορίζουν μονοσήμαντα την συγκεκριμένη στάση του σώματος και το συγκεκριμένο σχήμα του όλου το οποίο τους συνεπιφέρει και προκαλεί. Όστε αποδίδοντας με ακρίβεια ο καλλιτέχνης τους ποικίλους αυτούς, αλλά συνηρημένους, επί μέρους σχηματισμούς και συσχετισμούς να παριστά το ον (το σώμα) στην αλήθεια του. Έξοχα περιγράφει το καίριο αυτό για την κλασσική τέχνη ζήτημα ο Ξενοφών βάζοντας τον Σωκράτη να διαλέγεται προς ανδριαντοποιόν: *ὅτι μὲν, ἔφη, ᾧ Κλείτων [προσωπείο για τον Πολύκλειτο;], καλοὶ οὖς ποιεῖς δρομέας τε καὶ παλαιστάς καὶ πύκτας καὶ παγκρατιαστάς, ὀρῶ τε καὶ οἶδα. ὁ δε μάλιστα ψυχαγωγεῖ μάλιστα τοὺς ἀνθρώπους, τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι, πῶς τοῦτο ἐνεργάζει τοῖς ἀνδριᾶσιν; ... ἄρ', ἔφη, τοῖς τῶν ζώντων εἶδεσιν ["εἶδος", η μορφή του πῶς φαίνεται κάτι] ἀπεικάζων τὸ ἔργον ζωτικωτέρους ποιεῖς φαίνεσθαι τοὺς ἀνδριάντας; καὶ μάλα, ἔφη. οὐκοῦν, τά τε ὑπὸ τῶν σχημάτων κατασπώμενα καὶ τὰνασπώμενα ἐν τοῖς σώμασι καὶ τα συμπιεζόμενα καὶ τὰ διελκόμενα καὶ τὰ ἐντεινόμενα καὶ τὰ ἀνιέμενα ἀπεικάζων ὁμοιότερά τε τοῖς ἀληθινοῖς καὶ πιθανώτερα ποιεῖς φαίνεσθαι;* πάνυ μὲν οὖν, ἔφη. - Ξενοφῶντος Απομνημονεύματα, III, 10, 6-7.

Έτσι απαρτίζεται αληθές και ζωντανό το έργο, παλαιστής η εικόνα του παλαιστή. Η Μορφή της εικόνας μιμείται την Μορφή του όντος, τον ακριβή προσδιορισμό του πέρατός του κατά την συνδιαμόρφωση των μερών του στο δεδομένο σχήμα (π.χ. παλαίων) του. Αυτά κάνει σαν *tour de force* νεοαποκτημένης τέχνης ο Δισκοβόλος του Μύρωνα. [*quid tam distortum et elaboratum, quam est ille discobolos Myronis*" Quintilianus, op. cit. , II, 13, 8 = 545 Overbeck]. Με κλασσική Απολλωνιότητα αδιατάρακτης γαλήνης αποσβένει την ένταση στην απόλυτη αρμονία ο Δορυφόρος του Πολύκλειτου. Ο Απόλλων του Φειδία έχει επιτύχει επιπλέον την περιτρέχουσα χάρι της πλήρους φυσικότητας και ταυτόχρονα το σφράγισμα της θεότητας. Στην απόλυτη, «κανονική» και αρχετυπική τελειότητα του κάλλους (*decor*) ο Πολύκλειτος ήταν ανυπέρβλητος. Επετύγχανε την ακριβέστατη ισορροπία μεταξύ αδιατάρακτης τάξης και οργανικής δυναμικής στην αποτέλεση της Μορφής. Τονίζοντας ελαφρά περισσότερο την φανέρωση της θείας ζώσας δύναμης που ανέχει τα όντα από το μηδεν, όπως την φυτική ροπή προς τα άνω, και δείχνοντας έτσι στο κάλλος, με μικρή θυσία της πλήρους «Παρμενίδειας» τελειότητας του Είναι, την επιγιγνώμενη χάρι της ελεύθερης αυτοπροσδιοριζόμενης φυσικότητας ή το δημιουργικό βάρος της θείας επιφάνειας (*pondus*), ο Φειδίας υπερετερούσε, με δεύτερο από κοντά τον Αλκαμένη. Θα το δούμε στον Απόλλωνα του Δυτικού αετώματος στην Ολυμπία αυτό εν λειτουργία. Πολύκλειτος και Φειδίας είναι τα αποκορυφώματα του Ελληνισμού ως Δωρισμού, στην καθαρή Πελοποννησιακή και στην Αττική εκδοχή του 5^{ου} αιώνα.

Το κείμενο του Plinius που συγκρίνει και αντιπαραθέτει Μύρωνα και Πολύκλειτο, περιλαμβάνει (όπως πρέπει να διορθωθεί ως ανωτέρω) και την αντίθεση μεταξύ του Μύρωνα που χρησιμοποιούσε «περισσότερους αριθμούς» (*numerosior*) έναντι του Πολύκλειτου που επετηδύετο περισσότερο τη συμμετρία (*symmetria diligentior*). Η αυτόφωτη ερμηνεία της «αριθμητικότητας» του Μύρωνα παρέχεται από το ένα εκ των δυο ρητών του Πολύκλειτου που

απομνημονεύονται προερχόμενα από την πραγματεία του (συνώνυμη του γλυπτικού του Κανόνα = Δορυφόρο) στην οποία εξέθετε τις αρχές της τέχνης του. Σωστά οι Diels και Kranz έχουν περιλάβει τα αποσπάσματα αυτά στη Συλλογή των προσωκρατικών φιλοσοφικών κειμένων. Η αισθητική θεωρία που υπόκειται στην τέχνη του (γλύπτη) Πυθαγόρα, του Μύρωνα και του Πολύκλειτου είναι Πυθαγορισμός. Αποτελεί την παράλληλη ανάλυση προς τη μουσική αρμονική – πρόκειται εν προκειμένω για ένα είδος οπτικής αρμονικής. Έχω αναλύσει αλλού τη μεταφυσική, θεολογική και αισθητική αυτής της αντίληψης του κάλλους. Βασίζεται στο ότι η τελειότητα της Μορφής, ως η απόλυτη αποκάλυψη στο φαίνεσθαι του Είναι, ως επι-φάνεια του όντος και με τις δυο έννοιες της λέξης, έχει μαθηματική δομή. Το κάλλος επομένως συνίσταται σε νόμους αναλογιών μελών προς όλο, σε συστηματικά διαρθρωμένες απλές σχέσεις γραμμικές ή τετραγώνων, σε γραμμικές και δυναμικές ισορροπίες που διαρθρώνουν ένα σύνολο σε ένα κλειστό σύστημα, στην ενότητα ενός όλου.

Τη θεωρία των αναλογιών κατά κοινό μέτρο (συμ-μετρία) όλων των μελών της διαρθρωμένης δομής του σώματος ανέλυε ο Πολύκλειτος στο σύγγραμμά του. Μια γεύση μας δίνει ο Γαληνός (40 DK A3). Η ρήση του Πολύκλειτου στην οποία αναφέρθηκα διασώζεται από τον Φίλωνα τον Μηχανικό (= 40 DK B2):

τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται.

Σε αυτό αντιστοιχεί το *numerosior* (με περισσότερους αριθμούς) του Plinius για τον Μύρωνα. Η αλήθεια των φαινομένων είναι δομή μαθηματική, αλλά πολυδιάστατη, πολυσχιδής και αλληλοσυναρτημένη σαν πολύμιτο υφαντό. Η τελειότητα της μορφής («τὸ εὖ») επιτυγχάνεται όταν πολλές αναλογίες συμμετριῶν («διὰ πολλῶν ἀριθμῶν») συναντώνται στο ελάχιστο («παρὰ μικρὸν»). Ο συντονισμός της πραγματικότητας είναι οξύτατος. Στο ελάχιστο κρίνονται τα μέγιστα. Μαθηματικά ελάχιστη απομάκρυνση μιας γραμμής από την αρμονική της σύνθεση προς τις λοιπές ενός όλου δημιουργεί πολλαπλασιαστικά και εκθετικά αποτελέσματα αισθητικής σύγχυσης, θολούρα

μορφής, όπως τα παράσιτα που συγχέουν το σήμα στην παραμικρή απομάκρυνση από το σημείο ηχητικού συντονισμού, ή καλύτερα προκαλεί κακοηχία δυσανάλογης δυσαρμονίας με την ελάχιστη ποσοτική απομάκρυνση από την αυστηρή αναλογία που η αρμονική μουσική θεωρία περιγράφει (π.χ. 3:2 στην καθαρή πέμπτη της οκτάβας).

Ο Μύρων ακολούθησε στον Δισκοβόλο του ακριβώς την αρχή αυτή τεκτονικής του σώματος που συστηματοποίησε ο Πολύκλειτος. Πρέπει να προϋπήρχε, λιγότερο ή περισσότερο αναλυτικά συνειδητοποιημένη, στον Αγελάδα. Αλλά η ακραιφνής ορθότης, και ιδίως μάλιστα η πολυσύνθετη αυστηρή ορθότης, στην εφαρμογή της Πυθαγόρειας μαθηματικής αρχής προκαλεί ένα πάγωμα που καταλήγει σε ξηρότητα της Μορφής. Φαίνεται πια η μέριμνα για ορθότητα στην ορθότητα, και αυτό αφαιρεί από την πειστικότητα που πρέπει να έχει ένα έργο τέχνης ότι δημιουργήθηκε μόνο του από εσωτερική οργανωτική αρχή, για να είναι απόλυτα ωραίο. Η ακριβής ορθότητα του Μύρωνα άφηνε χώρο για συμβατικότητα και τεχνητότητα, αφαιρούσε από την αλήθεια της φυσικότητας, και αυτό ακριβώς εξέφραζαν οι αρχαίοι κριτικοί όταν διατύπωναν την επιφύλαξη ότι τα έργα του είναι μεν «καλά» (εύ-μορφα), αλλά διατηρούν σκιές τινες της αρχαϊκής σκληρότητας της οποίας ο Μύρων ήταν από τους πρωτεργάτες υπέρβασής της.

Το άλλο σωζόμενο λόγιο του Πολύκλειτου από την πραγματεία του Περί Κάλλους εστιάζεται επίσης στη μέγιστη σημασία του ελάχιστου στην τέχνη (40 DK B1):

χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οἷς ἂν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται.

Στη λεπτομέρεια του ορίου της μορφής, στον ακριβή προσδιορισμό του πέρατος, κρίνεται όλο το αποτέλεσμα, όταν ο πηλός (το μοντέλο για το χύσιμο του χαλκού) έχει δομηθεί εις μορφή του έργου και μένει η τελική και τελειωτική διαμόρφωση της επιφάνειας στις λεπτομέρειες που επιγίνονται με το καλλιτεχνικό όνυχα, εκεί στην άκρα χείρα όπου συγκεντρώνεται όλη η

πλαστική σοφία για να χυθεί με άμεση επαφή στο αποτελούμενο δημιούργημα ως Μορφή τελεία. Τα πάντα ζυγιάζονται στα όρια, γιατί το είναι εξαντλείται στην επι-φάνειά του ως φαινόμενο όταν προβάλλεται ως κάλλος. Εδώ έχει τη θεμελιακή αρχή και το τραγικό, το οποίο έτσι εξηγείται αβίαστα γιατί μεγάλωσε και άκμασε την εποχή ακριβώς της απόλυτης κυριαρχίας της Μορφικής τελειότητας. Όλα ξεκινάνε από την εναρμόνια αντίληψη του Πυθαγόρειου Πέρατος ως όρου ορίζοντος το ον στο φαίνεται.

Στον αντίθετο πόλο από την επεξεργασμένη Μυρωνική ακρίβεια ευρίσκετο η ελεύθερη αυτοδημιουργούμενη φυσικότητα της μορφής του Φειδία. Στο μέσον του βαρυσήμαντου αυτού διαστατικού πεδίου κείται η απόλυτη αρμονία του Πολύκλειτου.

Η σωματική κατασκευή του Απόλλωνα του Ομφαλού είναι ενός εξαιρετικά γυμνασμένου νεαρού με αυτογενή αρμονικότητα αναλογιών των μελών της σκελετικής δομής του. Το ιδεώδες και η ιδέα είναι ίδια με τη Δωρική παράδοση. Η διαφοροποίηση είναι διττή, όπως έχω αναλύσει προηγούμενα, αλλά και κάτι άλλο και παραπάνω. Ο σωματότυπος είναι ραδινός. Φυσικά δεν είναι λεπτός ο Απόλλων. Οι μυϊκές μάζες του σώματός του είναι υπέρτατα ανεπτυγμένες και διαμορφωμένες σε όγκους τελειότητας.

Όμως πρώτον, υπάρχει μια αξονικότητα στην τεκτονική του, μια κατακορυφικότητα που τον διαφοροποιεί εξώφθαλμα και έκπαγλα από τη Δωρική «τετραγωνικότητα» της Πολυκλείτειας σωματικής αρμονίας, προσδίδοντάς του την οργανική αυξητική ροπή προς τα άνω που διακρίνουμε σε κάθε φυτό και που δείχνει την φυσικότητα της φύσης (και με τις δυο έννοιες του φύεσθαι και του είναι).

Δεύτερον, οι ανεπτυγμένοι μυϊκοί όγκοι των σωματικών μελών συνδέονται μαλακότερα μεταξύ τους, έτσι ώστε να επικρατεί η εντύπωση του καμπύλου όγκου περισσότερο παρά της αυστηρά ορισμένης επιφανειακότητας, η οποία μπορεί να οδηγήσει και σε επιπεδότητα, τελικά δε σε μετωπικότητα που ακυρώνει τη σφαιρικότητα στον χώρο του πλαστικού όγκου. Το μυϊκό σύστημα δεν είναι τόσο γραμμωμένο όσο στον Πολύκλειτο. (Στο αντίγραφο Choisel-Gouffier του Λονδίνου το modeling είναι ακόμη πιο μαλακό και η μετάβαση πιο συνεχής από μυϊκή μάζα σε μάζα από ότι στον Απόλλωνα του Ομφαλού της Αθήνας).

Μαζί λοιπόν με την αξονικότητα, την ογκηρότητα και την συνεχή, μαλακή άρθρωση των μυϊκών αναπτυγμάτων συνάδει, προκύπτει από εκείνα τα χαρακτηριστικά και τα ενισχύει, μια ορισμένη φυσικότητα, όντως φυτικότητα, της τεκτονικής του σώματος. Το σώμα φύεται, ανέρχεται προς τα άνω όπως ένα φυτό και ανοίγει με τις καμπύλες ανώτερες μυϊκές μάζες του όπως η κόμη, τα φυλλάματα ενός δένδρου. (Προμηθειικά και πρωτοποριακά και σχεδόν κυριολεκτικά αυτό είχε κάνει ο Απόλλων του Μαντίκλου, με την κεφαλή να ανθίζει από το επιδεικτικά δυσανάλογο, περιουσιακό φύλλωμα της κόμης του). Αυτό το χαρακτηριστικό προσδίδει ήδη στο πρώιμο αυτό έργο του Φειδία, ακόμη και στα αντίγραφα, μια απaráμιλλη φυσικότητα, την αποτέλεσή του από μια ενιαία ενδογενή οργανική αρχή που παράγει τη μυϊκή δομή του όπως το φυτό κάνει τα κλαδιά, φύλλα και άνθη του. Η αξονικότητα της τεκτονικής και η μαλακότητα της συνάρτησης των μελών στο όλο πάνε αξιοθαύμαστα ταιριαστά με την οργανική ανάπτυξη των μελών και του όλου από μια ενιαία εσωτερική ζωοδοτική αρχή. Οι τρεις αρχές εναρμονίζονται παραδειγματικά κλασσικά.

Την αλληλένδεση αυτών των χαρακτηριστικών την βρίσκουμε διατρανούμενη σε ένα ύστερο έργο εμπνευσμένο αν όχι εκτελεσμένο από τον Φειδία, στον μεγαλόπρεπο κορμό του Δυτικού αετώματος του Παρθενώνα [Εικ. 26]. Πρόκειται για σήμα κατατεθέν του Φειδιακού ύφους. Στον Απόλλωνα του

Ομφαλού η Δωρική κυριαρχία είναι ακόμη αποφασιστικότερη. Τη διαφοροποίηση την βλέπουμε και διακρίνουμε καλύτερα συγκρίνοντας, όπως ορθά μας καλούν οι αρχαίες πηγές να κάνουμε, Φειδία με Πολύκλειτο και Μύρωνα, τον Απόλλωνα του Ομφαλού με τον Δορυφόρο και τον Δισκοβόλο.

Σημαντική κοινότητα των τριών είναι ο *Ρυθμός* της τεκτονικής του σώματος που διήκει δια πάντων των μελών του όλου και τα συνέχει σε μία ενότητα.

Ο Ρυθμός προκύπτει από μια εναρμονιζόμενη ανισορροπία και ασυμμετρία. Σε κατοπτρική αντιστοίχιση δεξιού και αριστερού δεν υπάρχει ρυθμός. Επειδή το σώμα έχει διαφοροποίηση του επάνω και κάτω μέρους του, ρυθμός δημιουργείται και στην αρχαϊκή εποχή κατά μήκος της κατακορύφου, όχι περίξ αυτής. Χωρίς όμως ελικοειδή ροπή η κατακόρυφος δεν καθίσταται άξονας προς τα άνω, δεν δημιουργεί ανορθωτική δυναμική δια της οποίας η δομή γίνεται ισταμένη μορφή, μορφή που σηκώνεται και στέκεται στ πόδια της με φυσικότητα. Ο γραμμικός αρχαϊκός ρυθμός έχει να κάνει με τα διαρθρωτικά στοιχεία του ανθρώπινου σώματος, αστράγαλοι – γόνατα – ηβική χώρα – ώμοι. Στον κορμό εμφανίζεται συμπληρωματικά μια οριζοντιότητα (γραμμή ισχιακών – γραμμή θηλών – ώμοι), η οποία σε διαλεκτική σχέση προς την κατακορυφότητα των ποδιών τονίζει κάποιους ρυθμικούς συντελεστές στη δόμηση του αρχαϊκού σώματος. Για αυτό στους Κούρους έχει τόσο αποφασιστική σημασία η αρμονία κορμού και ποδιών και η ολοκληρούσα ενσωμάτωσή τους σε ένα ενιαίο περίγραμμα.

Με την επανάσταση του Κλασσικού ελέγχεται η ανισορροπία, η ασυμμετρία, η μεταβολή, η κίνηση. Το βίωμα του Ελληνισμού είναι ενάντιο στην φθοροποιό δράση του Χρόνου καθ' εαυτού (Αριστοτέλης), στη μέριμνα του

μέλλοντος και αγωνία του θανάτου (Heidegger). Το συστατικό βίωμα του Ελληνισμού είναι η αιωνιότητα δια του φυσικού κάλλους εν τω Κόσμω, μέσα στο γίνεσθαι των φαινομένων, αιωνιότητα υπερβατική του χρόνου μέσα στον χρόνο, αιωνιότητα όχι εσχατολογική αλλά τελεολογική. Ο Ελληνισμός κατά την Δωρική του ουσία εστιάζεται στην απόλυτη αρμονία, και η πρώτη σύλληψη της αρμονίας στο κάλλος της μορφής είναι στατική. Το *ον είναι* – το γινόμενο προέρχεται κατά κάποιο τρόπο από το μη-ον (Πλάτων). Στο Κλασικό ακριβώς ανακαλύπτεται το *ον* στο φαινόμενο, η στάση στην κίνηση, η ισορροπία στην ανισορροπία, η συμμετρία στην ασυμμετρία. Έτσι θριαμβεύει το πνεύμα του Ελληνισμού, ο Απόλλων στον Χρόνο εξ Αιωνιότητος.

Στη βιοθεωρία, μεταφυσική και θρησκευολογία του Ελληνισμού αντιστοιχεί η τέχνη του και η αισθητική του.

Το *ον* φαίνεται στο γίνεσθαι γιατί το γίνεσθαι αποκαλύπτει το *Είναι*. Ο χρόνος δεν είναι αυθύπαρκτος και πρώτη αρχή. Αντίθετα είναι οντολογικά και αξιολογικά δεύτερος και εξαρτάται από την αιωνιότητα, όπως το γινόμενο εξαρτάται μεταφυσικά από το *ον*, και όχι το αντίστροφο. Χρόνος είναι κινητή εικών της αιωνιότητος (Πλάτων). Έτσι ένα Σχήμα του όντος, μια πόζα, στάση, διά-θεση ή κίνηση του σώματος, μια ανισορροπία ή μεταβολή εισαγόμενη στην κατάστασή του, αναδεικνύει καλύτερα την δομή της ολότητάς του, την αληθή τεκτονική της ουσίας του, την Μορφή του. Το *ον* εν ανισορροπία και εν μεταβολή δείχνει την δυναμική ισορροπία της δομής του. Η αρμονία αποκαθίσταται σε ανώτερο επίπεδο και για αυτό είναι δυνατώτερη. *“ἀρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων”* Ηράκλειτος, B54 22DK. Και *“οὐ ξυνιαῖσιν ὄκως διαφερόμενον ἔωυτῶ ὁμολογέει: παλίντονος ἀρμονίη ὄκωσπερ τόξου καὶ λύρης* [τα δύο σύμβολα του Απόλλωνα, για την εναντιωματική αρμονία του πολέμου και της μουσικής]”, B51 22DK. Η Μορφή αναδεικνύεται καλύτερα στην λειτουργικότητά της. Ο «μηχανισμός» δια του οποίου αποκαλύπτεται καλύτερα και πληρέστερα η δομή του όντος στο γίνεσθαι, το σώμα σε ανισορροπία και κίνηση, είναι η αναγκαία

διαφοροποίηση και συνδιαμόρφωση των μελών προς αποτέλεση του «Σχήματος» που λαμβάνει το ον σε ανισορροπία, το σώμα σε κίνηση. Αυτός είναι ο **Ρυθμός** του φυσικού όντος, του σώματος, όπως τον εξήγησα παραπάνω.

Και από τα Πυθαγόρεια στον Ατομισμό, για την ταυτότητα πάντων εν πάσιν. Το ον είναι σωματικό για τους Ατομικούς φιλοσόφους και έχει τα Παρμενίδεια χαρακτηριστικά του απόλυτου Είναι: είναι αγέννητο, ανώλεθο, αμετάβλητο, αδιαίρετο, ακίνητο, πλήρες και τέλειο, άρα πεπερασμένο (περατωμένο) [γιατί το ά-πειρο δεν είναι πλήρες ον, είναι κενόν όντος ως χώρος όντος]. Διαφοροποιείται όμως στην α-τομική του ύπαρξη κατά τρεις παραμέτρους, **ρυσμό, τροπή, διαθιγή** (Δημόκριτος, A38 68DK; Cf. A44; A125; Λεύκιππος A6 67DK; cf. A28), εκ των οποίων ο ρυσμός = ρυθμός είναι το σχήμα του ατόμου σώματος, η τροπή είναι η θέση του στο κενό και σε σχέση προς άλλα άτομα, διαθιγή δε η τάξη, η σειρά και ακολουθία δεδομένων ατόμων. Και επειδή τροπή και διαθιγή αφορούν σε συστήματα ατόμων, η μόνη διαφοροποίηση που επιδέχεται το ον = σώμα καθ' εαυτό είναι ο Ρυθμός του κατά τους Ατομικούς [v. Melissos A5 30DK, 975b27-9 (11): *φησὶ δὲ καὶ ὁ Δημόκριτος τὸ ὕδωρ τε καὶ τὸν ἀέρα ἕκαστόν τε τῶν πολλῶν, ταῦτ' ὄν, ρυθμῶ διαφέρειν*], το Σχήμα του όπως χρησιμοποίησε τον όρο κοινότερα ο Ξενοφών ανωτέρω για να δηλώσει την Στάση που υπαγορεύει αντίστοιχο Ρυθμό συνδιαφοροποίησης και συνδιαμόρφωσης μελών προς αποκατάσταση της δεδομένης Στάσης εν Κινήσει, του συγκεκριμένου Σχήματος του όλου σώματος (π.χ. Δισκοβόλος δισκεύων στην αποκαλυπτικώτερη στιγμιαία Στάση της κίνησής του, τότε που έχει συσσωρευθεί ως σε συμπιεσμένο ελατήριο όλη του η δυναμική ενέργεια και είναι έτοιμη να μετατραπεί απελευθερούμενη, σαν εκτίναξη του ελατηρίου, σε κινητική. Αυτό που μας φανερώνει ο μύρων στον Δισκοβόλο του. Και ούτως για όλα.

Ο Απόλλων του Ομφαλού ρίχνει το βάρος του στο δεξί του πόδι. Ο δεξιός γοφός υψώνεται και η δεξιά ισχιακή λοφοσειρά, εξαιρετικά τονισμένη σε ένα πολύ γυμνασμένο κορμό με διογκωμένους πλάγιους κοιλιακούς μύες, εντείνεται. Το αριστερό πόδι πατάει χαλαρά λίγο εμπρός του δεξιού αν κρίνουμε από τη διάθεση των κνημών στο αντίγραφο των Αθηνών (λείπουν οι άκροι πόδες). Στο αντίγραφο του Λονδίνου το αριστερό είναι λίγο πίσω. Ούτως ή άλλως βρισκόμαστε κοντά στην τομή μεταξύ αρχαϊκού και κλασσικού. Και τα δυο πέλματα πατάνε στη γη, μόνο που διακρίνεται ο φέρων πους από τον αργό. Στον Δορυφόρο, μεταγενέστερο, το αριστερό πόδι είναι τραβηγμένο πολύ πίσω, αντίστοιχα το πέλμα είναι σηκωμένο και πατάει κάτω ακροθιγώς με τις άκρες των δακτύλων. Ο Δορυφόρος ακροβατεί στο αριστερό του πόδι. Πρόκειται για μια μεταβατική στάση κατά τη διάρκεια κίνησης-προχώρησης. Δεν μπορεί κανείς να ισορροπήσει εύκολα στην πόζα του Δορυφόρου. Μια στιγμή εκεί αποκαλύπτει την ουσία της διάρκειας, της κίνησης, της μεταβολής. Η κίνηση έχει «παγώσει» στην ιδέα της, ο χρόνος έχει αφαιρεθεί στην αιωνιότητα (στη μη-διάρκεια). Εδώ, ενωρίτερα, ο Απόλλων ίσταται χαλαρώνοντας και ρίχνοντας το βάρος του στο ένα πόδι, πατώντας όμως και με τα δυο κάτω. Καταλαβαίνουμε γιατί οι αρχαίοι κριτικοί τόνιζαν το ιδιαίτερο καινοτόμο χαρακτηριστικό του Πολύκλειτου, να «στέκονται στο ένα πόδι» τα αγάλματά του: *proprium eius* (sc. του Πολύκλειτου) *est, uno crure ut insisterent signa, excogitasse* (Plinius, H.N., XXXIV, 56 = 967 Overbeck).

Στο φέρον δεξί πόδι αντιστοιχεί το καμπτόμενο αριστερό που πρόβαλλε το τόξο. Στο χαλαρό, καμπτόμενο αριστερό πόδι, συστοιχεί το χαλαρά προς τα κάτω φερόμενο δεξί χέρι που κρατούσε τη φαρέτρα με τον τελαμώννα. (Το τι κρατούσε στα χέρια του προκύπτει από συγκριτική παρατήρηση διάφορων αντιγράφων). Η ένταση ξεκινάει από τον φέροντα πόδα, ανεβαίνει στο συμπιεζόμενο δεξιό ισχίο (όπου το βάρος του σώματος εξισορροπείται από την

αντίσταση του ποδιού), ψηλώνει στο άκρο δεξιό μέρος του στήθους όπου δημιουργείται ισχυρότερο ανάγλυφο του μεγάλου θωρακικού μυός, διατρέχει το στέρνο προς τον αριστερό ώμο που εντείνεται για να καμφθεί, να τραβήξει πίσω και ενεργήσει το αριστερό χέρι και θα κατέληγε στην αριστερή παλάμη που εκράδαινε προτείνοντας ελαφρά εμπρός το τόξο. Από εκεί μια νοητή γραμμή θα συνέδεε την αριστερή ενεργό παλάμη δια του αιδοίου προς τη χαλαρή δεξιά καθειμένη κάτω. Και από εκεί, σε αντίστιξη, η χαλαρωτική διάθεση περνάει διαγώνια στο αριστερό στήθος το οποίο επιπεδώνεται σχετικά λόγω του τραβήγματος του αριστερού χεριού προς τα πίσω, και μετά κατεβαίνει στον αργούντα πόδα δια του «παίζοντος» (μη φέροντος) αριστερού ισχίου.

Ο ρυθμός έντασης και χαλάρωσης που έτσι δημιουργείται διατρέχει και περιβάλλει το σώμα διαπερνώντας τα μέλη του και συνέχοντάς τα εκ των έσω και δια του πέρατος σε ένα όλο. Έτσι η φόρμα κλείνει – το μυστικό της Κλασσικής Μορφής, όπου (Πυθαγόρεια, πάλι) το Πέρας είναι στη συζυγία του Φωτός και το Α-πειρο στο Σκότος.

Ο ρυθμός διατρέχει και την οπίσθια όψη του αγάλματος και τις πλάγιες. Η κάμψη του αριστερού χεριού δένει με τη σφαιροποίηση και διειγερμένη ανάσταση του δεξιού γλουτού και τη μεγαλύτερη μυϊκή διάταση της αριστερής πλάτης. Ενώ κατά την αντίστιξη της χαλάρωσης, η ελαφρά ανεβασμένη και σχετικά ανενεργή δεξιά πλάτη εναρμονίζεται αντιθετικά προς τον κάπως κατεβασμένο και μαλακότερο αριστερό γλουτό. Κεκαμμένο αριστερό χέρι έντασης και κεκαμμένο αριστερό πόδι χαλάρωσης αντιστοιχούν χιαστί στο ευθύ δεξιό χέρι χαλάρωσης και φέρον ευθύ δεξιό πόδι έντασης. Η αναλογία είναι σύνθετη: κεκαμμένο δρων (αριστερό χέρι) προς κεκαμμένο αργό (αριστερό πόδι) προς ευθύ αργό (δεξιό χέρι) προς ευθύ φέρον (δεξιό πόδι). Παντού και πάντα δια πολλών αριθμών συντελείται το ευ, και δια συνθέτων αντιθετικών ισορροπιών και δυναμικών συμμετριών, δηλαδή δια ρυθμών. Το αριστερό χέρι του Απόλλωνα είναι το ενεργό (όπως και του Δορυφόρου). Αλλά το δεξιό είναι κατά φύσιν το

δραστικό μέρος, το δε αριστερό το υποστηρικτικό και φέρον (Πυθαγόρειες συστοιχίες, Αριστοτέλης). Αλλά στο άγαλμα το φέρον είναι το δεξιό πόδι, ενεργότερο δε είναι το αριστερό χέρι. Η διπλή αντίθεση συμβάλλει στο κλείσιμο της φόρμας: η κίνηση αρχίζει και σταματά. Έτσι απεικονίζεται η ακίνητη ουσία της κίνησης, το είδος η ιδέα και μορφή του κινουμένου, μεταβαλλομένου, δρώντος και πάσχοντος κατά μέρη σώματος.

Ρυθμοί στατικών και δυναμικών αρμονίας είναι η μεγάλη αρχή της κλασσικής πλαστικής. Ανισορροπία και ασυμμετρία υποτάσσονται σε υψηλότερες ισορροπίες και συμμετρίες. Δια αντιθέτων αδικιών ισχύει η δικαιοσύνη στην αυτοκυρούμενη κοσμική τάξη. Κατά δίκην, έριν και χρεών γίνονται τα πάντα στο γίγνεσθαι το οποίο δεν είναι άλλο τι από το φαίνεσθαι του Είναι. Το ον διαφερόμενον συμφέρεται (Ηράκλειτος).

Αριθμός και Ρυθμός είναι οι Αρχές της Κλασσικής Μορφής του Κάλλους. Με τον πολυδιάστατο αριθμό (numerosior) και τον πολλαπλασιασμό της αλήθειας οι αρχαίοι κριτικοί συνδέουν τον Μύρωνα ως καινοτόμο: primus hic multiplicasse veritatem videtur. Είναι σε αυτόν που το Κλασσικό, αν και με την πρώτη ξηρότητα της ορθότητας που ανέλυσα, καταλάμπει τον πνευματικό ορίζοντα του Ελληνισμού. Πριν από αυτόν αναφέρεται, στη διαδοχή των βημάτων από το Αρχαϊκό στο Υψηλό Κλασσικό, ο Κάλαμις, ακριβώς μετά την τομή. Το ύφος του μπορούμε να το οπτικοποιήσουμε με τον Ηνίοχο των Δελφών.

Υπάρχει και ένας άλλος γλύπτης για τον οποίο πληροφορούμαστε ότι ανταγωνίσθηκε τον Μύρωνα στη δημιουργία θαυμαστών (δηλ. κατά το νέο πνεύμα) ανδριάντων: ο Πυθαγόρας ο Ρηγίνος. Παραδίδεται υπό ιδιαίτερους όρους [κατά τον Plinius ήταν πανομοιότυπος με τον Ρηγίνο, XXXIV, 60. Cf. τα

Σχόλια των Gallet de Santerre και Le Bonniec στην έκδοση του Le Bonniec, §60 n. 1] και ένας Πυθαγόρας Σάμιος, αλλά πρόκειται σε ό,τι αφορά την υπόθεσή μας για το ίδιο πρόσωπο, Σάμιος που μετανάστευσε στη Μεγάλη Ελλάδα και διέμενε, πολιτογραφημένος ή όχι, στο Ρήγιο (όπως έκανε και ο συνώνυμός του φιλόσοφος στον Κρότωνα).

Οι διαγωνισμοί μεταξύ γλυπτών στη δημιουργία έργων φαίνεται να ήσαν συνηθισμένοι σε ένα οξύτατα ανταγωνιστικό περιβάλλον, με την ιδεολογία της αριστείας και το αγωνιστικό ιδεώδες της ζωής να κυριαρχεί απόλυτα στον ανθρώπινο ιδιωτικό και δημόσιο βίο. Το περιβόητο παράδειγμα των πληγωμένων Αμαζόνων και της ιστορίας του σχετικού διαγωνισμού είναι ενδεικτικό. Έτσι ο Πυθαγόρας νίκησε τον Μύρωνα στην κατασκευή ενός (ή δύο) ανδριάντων:

vicit eum (sc. τον Μύρωνα) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito; eumdem vicit et Leontisco [διορθωτέον έτσι αντί του παραδεδομένου: eodem vicit et Leontiscum].

(Plinius, N.H., XXXIV, 59 = 499 Overbeck)

Ο Λεοντίσκος από τη Μεσσήνη του Ιταλικού πορθμού, απέναντι του Ρηγίου, ήταν φημισμένος παλαιστής, δυο φορές Ολυμπιονίκης, του οποίου το άγαλμα έκανε ο Πυθαγόρας (Παυσανίας VI, 2, 10; 4, 3-4; Oxyrh. Pap. II, CXXXII, col. II, 1, 2 και 15). Ο άλλος διαγωνισμός ήταν για παγκρατιαστή Πυθιονίκη. Βρισκόμαστε συνεπώς στον κύκλο των πρωτεργατών της Μεγάλης Τροπής. Για τον Πυθαγόρα (με καλλιτεχνική δράση κατά τον πρώιμο κλασικισμό) αναφέρεται ότι «πρῶτον (αὐτόν) δοκοῦντα ρυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι» (Διογένης Λαέρτιος, VIII, 48 = 507 Overbeck). Ο Παυσανίας τον αξιολογεί πολύ ψηλά: τὸν δὲ ἀνδριάντα (τον περίφημο του Λεοντίσκου) Πυθαγόρας ἐποίησεν ὁ Ρηγῖνος, εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικὴν (Παυσανίας, VI, 4, 4 = 490 Overbeck. Cf. Παυσανίας VI, 6, 6 = 493 Overbeck). Στην τεχνική του αποδίδεται ὅτι καινοτόμησε (primus) να παραστήσει τις φλέβες και τα νεύρα στους μυς των ανδριάντων του, ὅπως και να επεξεργασθεί περιεργότερα και φυσικότερα, με

ακρίβεια, τα μαλλιά: hic (sc. ο Πυθαγόρας) primus nervos et venas expressit capillumque diligentius (Plinius, N.H., XXXIV, 59 = 499 Overbeck).

Τη σχετική αδιαφορία Μύρωνα και Πολύκλειτου για την τριχοφυΐα της κεφαλής και του αιδοίου την έχουμε προσέξει. Επιπρόσθετα εδώ, η σήμανση νεύρων και φλεβών υποδηλώνει εμφατικό ρεαλισμό στη φυσικότητα. Το ίδιο επιβεβαιώνει και η πληροφορία ότι έφτιαξε στις Συρακούσες ένα χωλό, του οποίου οι θεατές μπορούσαν να αισθανθούν τον πόνο από την πληγή του: Syracusis autem (sc. fecit) claudicantem, cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur (499 No. 9. Ίσως ο Φιλοκτήτης cf. 505 Overbeck).

Ταυτόχρονα όμως αδιαμφισβήτητα καταγράφεται ως πρωτοπόρος στη σύλληψη της αρχής του Ρυθμού, που σημαίνει αρμονία των διαφωνούντων, ισορροπία και συμμετρία ανωτέρας τάξεως σε πεδίο ανισορροπίας και ασυμμετρίας. Άρα πρόκειται για καινοτόμο της Μεγάλης Μεταβολής. **Προφανώς εμπνεύσθηκε και αξιοποίησε στην ρυθμολογία του την Πυθαγόρεια διδασκαλία, τότε σε πλήρη ακμή στην Μεγάλη Ελλάδα.**

[Για την Πυθαγόρεια φύση και επίδραση στην ιερή αρχιτεκτονική της Κάτω Ιταλίας, cf. Hans Kayser, *Paestum, Die Nomoi der drei Altgriechischen Tempel zu Paestum*, 1958; Otto Hertwig, *Ueber Geometrische Gestaltungsgrundlagen von Kultbauten des VI. Jahrhunderts V. Chr. zu Paestum*, 1968].

Πρέπει λοιπόν ο Πυθαγόρας να λογισθεί και εξ αυτού μόνο του γεγονότος ως το δεύτερο μετά τον Αγελάδα πρόσωπο φορέας και ιδρυτής του Κλασικισμού. Τα έργα του ήσαν κυρίως αθλητικοί ανδριάντες (490 – 7 Overbeck), αναφέρονται επίσης ένας κιθαρωδός (499 No. 11 και 506), η Ευρώπη επί του ταύρου (502 – 4), ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης (501), ο Περσεύς (500), ο Χωλός που προανέφερα, και, εξαιρεση, ένας Απόλλων τοξεύων τον Πυθώνα: Apollinem serpentemque eius sagittis configi (499 No. 10). Φυσικά θα ηργάζετο στην Δωρική ιδέα του σώματος. Αν ήταν αυτός που, λόγω της Ιωνικής καταγωγής του, πρώτος εισήγαγε την επιμήκυνση και ραδινή αξονικότητα του

σώματος στο Δωρικό μοντέλο από την οποία επηρεάστηκε η Αττική τεχνοτροπία του κλασσικού, ή αν ήταν ο Μύρων που συνέλαβε και εξετέλεσε την ιδέα του νέου Δωρισμού βασιζόμενος στην ντόπια Αρχαϊκή παράδοση σύνθεσης Δωρικού και Ιωνικού, είναι ένα δύσκολο ερώτημα, αλλά ο ζυγός κλίνει προς την δεύτερη εκδοχή, υπέρ του Μύρωνος. Στην αρχαία θεωρία και ιστορία της αισθητικής και πλαστικής, ο Μύρων είναι πανταχού παρών μεταξύ των σπουδαιωτάτων, το όνομα του Πυθαγόρα ως επί το πολύ απουσιάζει. Ειδικότερα, όπως είδαμε, δεν υπάρχει στους μαέστρους που συνδέονται με τις φάσεις μετάβασης από το αρχαϊκό στο κλασσικό.

Ο ρυθμός στην τεκτονική του σώματος και η επιμελημένη προσοχή σε επιλεγμένες σημαντικές και αποκαλυπτικές ρεαλιστικές λεπτομέρειες της ανατομίας (φλέβες, νεύρα, τένοντες) καθώς και στην απόδοση της κόμης είναι χαρακτηριστικά που στο συνδυασμό τους ανευρίσκονται στον Φειδία αλλά όχι στον Μύωνα και τον Πολύκλειτο. Συνεπώς επ' αυτού έχουμε να κάνουμε με επίδραση του Πυθαγόρα επί του Φειδία χωριστή και διακεκριμένη από την καθαρά Δωρική του Αγελάδα πάνω σε όλους της μεγάλης τριανδρίας.

Οι «Ἡρώες του Riace» [Εικκ. 27 - 30] δείχνουν τα σημάδια της πλαστικής του Πυθαγόρα. Οι οποίοι έχουν σημαίνουσα ομοιότητα, τεκτονική και ρυθμική, προς τον Απόλλωνα του Ομφαλού.

Η στάση του σώματος είναι η ίδια σε πόδια, χέρια, κορμό, κλίση κεφαλής. Στην εξαιρετικά γυμνασμένη ανατομία του σώματος ιδιαίτερα τονισμένη είναι η διαμόρφωση του στήθους και η εξαιρετικής τελειότητας διόγκωση των γλουτών, μάλιστα εν σχέσει προς την με όμορφη πλαστικότητα καμπυλούμενη πλάτη και τους ισχυρούς μηρούς. Η εμφατική διαγραφή της φλέβας στο δεξιό χέρι είναι μια

χαρακτηριστική λεπτομέρεια, όπως και η προσεκτικά επεξεργασμένη απόδοση των τριχών κεφαλής και αιδοίου, της κόμης και της ηβικής λάχνης. Η τεκτονική του σώματος είναι η ίδια και βασικά διαφορετική από την του Πολυκλείτου στο σημείο ακριβώς που διαχωρίζεται η Αττικά Δωρική πλαστική από την καθαρά Πελοποννησιακή: στην αξονική δόμηση με ένα ρυθμό ανοδικό που εκφράζει τη «φυτική» φυσική αύξηση και δόμηση του σώματος. Ακόμη και μια σχετική σμικρότητα της κεφαλής ως προς το σώμα, που δίνει μια επιμηκισμένη εντύπωση και συμβάλλει στην κατακόρυφη αξονικότητα και ροπή προς τα άνω, είναι κοινή στον Απόλλωνα του Ομφαλού και ιδίως στον Ήρωα Β, ενώ και στον Α είναι η πληθωρικότητα της κόμης του που δεν αναδεικνύει εξ ίσου έντονα το φαινόμενο της μικροκεφαλίας, ή μάλλον μακροσωμίας και μεγαλοσωμίας.

Το στήσιμο του σώματος από τη δεξιά πλευρά του ορώμενο, είναι διηγερμένο και επιβλητικό, θείο στον Απόλλωνα, ενεργά δραστήριο και ελατηριώδες, ηρωικό στον ανδριάντα Α του Riace, χαλαρότερο, αναπαυτικότερο, κοινότερο στον Β. Η μεγαλύτερη κλίση προς τα δεξιά της κεφαλής του Α συντείνει στην έκφραση της διαφοροποίησης αυτής. Όπως και η ταινία που περιβάλλει την κόμη στο άνω μέτωπο του Α και η κυμάτωση των μαλλιών του ψηλότερα στο κρανίο που υποδηλώνουν διάδημα και στέφανο, ένα εστεμμένο, βασιλικό πρόσωπο. Ο Β αντιθέτως φορούσε πρόσθετη περικεφαλαία η οποία εκάλυπτε τα μαλλιά του. Πολεμιστές οπλίτες και οι δύο κρατούσαν ασπίδα με το αριστερό και δόρυ ή ξίφος στο δεξιό χέρι.

Οι «Ήρωες του Riace» μοιάζουν ότι θα μπορούσαν να αποτελούν πρωτότυπο μέρος του Φειδιακού αφιερώματος των Αθηναίων στους Δελφούς για τη νίκη στον Μαραθώνα, και ως αρχηγέτες φύλαρχοι να συνοδεύουν τον Απόλλωνα του Ομφαλού στον Πυθικό χώρο του. Στυλιστικά η χρονολογία του αναθήματος ταιριάζει απόλυτα με αυτή που προσδιορίζεται για ιστορικούς λόγους, 470-461 π.Χ. Θα εδύνατο μάλιστα να υποβληθεί ότι ο Α ίσως παριστά τον Μιλτιάδη. Κάποια ομοιότητα στο πρόσωπο μπορεί να φαίνεται με το ενεπίγραφο

αντίγραφο μπούστο του στη Ravenna. Μιλτιάδης βασιλικός – τυραννικός στρατιωτικός ηγέτης ταιριάζει με την ιστορία του και με το πώς ο γιός του και η παράταξή του θα τον ήθελε να προβάλλεται. Είναι βέβαια τολμηρό για την εποχή του σύγχρονος θνητός να συμπεριλαμβάνεται με θεούς και ήρωες στο ίδιο αφιέρωμα και μάλιστα σε πλεονεκτική παρουσία απέναντι στους ήρωες – αργηγέτες της Αθήνας, αλλά δεν απάδει στον νεαρό Φειδία, αφ’ ότου απετόλμησε να απαιωνίσει τον νικητή του Μαραθώνα ως αφηρωισμένο νεκρό στην συντροφιά θεών και ηρώων, να του προσδώσει και προνομιούχο περιωπή. Άλλωστε στον Φειδία πρέπει να προσγράψουμε την ιδέα και βασικό σχεδιασμό της Ζωφόρου του Παρθενώνα, όπου η Αθήνα και η χρυσή νεολαία της ανέρχεται δια μιας μεγάλης Παναθηναϊκής πομπής στην αιωνιότητα της δόξας – Ξερξική ύβρη για τον Αισχύλο αναμφισβήτητα. Αυτό που θα είχε αρχίσει με τον Μιλτιάδη το ολοκλήρωσε έτσι μερικές δεκαετίες αργότερα ο μεγάλος καλλιτέχνης όταν ήταν πολιτιστικός τύραννος στην Αθήνα του Περικλέους.

Στην συρροή των στοιχείων που δείχνουν Φειδία για τους Ήρωες του *Riace*, υπάρχει μία σημαίνουσα επιφύλαξη: ο ρεαλισμός της λεπτομέρειας. Ο πολυπροσδιορισμός του πέρατος, σημείου γραμμής επιφάνειας, μπορεί από την μια μεριά να δώσει ξηρότητα ύφους όπως ανέλυσα σχολιάζοντας το ύφος του Μύρωνος, από την αντίθετη ενδέχεται να καταλήξει στην λεπτομερειακότητα της φυσικής απομίμησης, η οποία επίσης σκοτώνει το σπουδαίο, μεγάλο και υψηλό στην τέχνη. Οι Ήρωες φαίνεται να προσεγγίζουν αυτόν τον κίνδυνο της υπερβολής στην εφαρμογή της αρχής του πολλαπλασιασμού της αλήθειας δια των «πολλών αριθμών» στον προσδιορισμό του «σημείου» της κάθε μιμητικής λεπτομέρειας. Ο ρεαλισμός φαντάζει να αναδύεται σε αυτούς ως απόπτωση της φυσικότητας, ως τρόπον τινά υπερβολική φυσικότητα. Και αυτός ο κίνδυνος δεν είναι ξένος προς αυτόν που κάνει μια μεγάλη ανακάλυψη: τείνει να το παρακάνει στην εφαρμογή της. Αυτό ακριβώς έγινε λίγο αργότερα στην τέχνη του πεζού λόγου με τον Γοργία, τον κύριο ευρέτη και εκφραστή της αρχής του

αριθμού και του ρυθμού στον λόγο: *nam ... paria paribus adiuncta et similiter definite itemque contrariis relata contraria, quae sua sponte, etiamsi id non agas, cadunt plerumque numerose, Gorgias primus invenit, sed eis usus est intemperantius. ... Gorgias autem avidior est generis eius et eis festiuitatibus (sic enim ipse censet) insolentius abutitur*, quas Isocrates, cum tamen audisset in Thessalia adulescens senem iam Gorgiam moderatius iam temperavit. Cicero, *Orator*, LII (175-6) = A32 82DK. (Ο Θρασύμαχος και ο Γοργίας “qui tamen *primi* traduntur arte quadam verba vinxisse”, Cicero, op. cit. XIII (40) = A12 85DK). Και καυστικώτερος ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, *Ισαῖος*, 19: ἐνθυμούμενος δέ, ὅτι τὴν μὲν ποιητικὴν κατασκευὴν καὶ τὸ μετέωρον δὴ τοῦτο καὶ πομπικὸν εἰρημένον οὐδεὶς Ἴσοκράτους ἀμείνων ἐγένετο, παρέλιπον ἐκῶν οὐς ἡδεῖν ἤττον ἐν ταῖς ἰδέαις ταύταις κατορθοῦντας, *Γοργίαν μὲν τὸν Λεοντῖνον ἐκπίπτοντα τοῦ πατρίου καὶ πολλαχοῦ παιδαριώδη γιγνόμενον ὄρων* (= A32 82DK). [Για την «μαθηματική» φύση (με την Πυθαγόρεια έννοια) κάθε τέχνης, και ειδικά της γλυπτικής και ρητορικής, v. Apostolos Pierris, *Value and Knowledge*, 2000, Chapter 5, nn. 22 -3, pp. 351 – 367].

Αυτή η σκέψη μας οδηγεί στον Πυθαγόρα ως ποιητή των Ηρώων. Γιατί πρώτος αυτός έκανε στοχαστική, συστηματική εφαρμογή ρυθμού και δυναμικής συμμετρίας, πρώτος αυτός με επίμονη φροντίδα (*diligentius*) επεξεργάστηκε φλέβες και νεύρα και τένοντες και μαλλια στο σώμα, φημισμένος ήταν ο Χωλός (Φιλοκτήτης;) του στου οποίου την οδύνη από την πληγή συμμετείχε ο θεατής (“ἐν χαλκῷ τὸν πόνον εἰργάσατο”, No. 505 Overbeck). Δελεαστικό είναι να προχωρήσω περισσότερο υποδεικνύοντας συγκεκριμένο έργο του Πυθαγόρα. Πρόκειται για τον Πολυνείκη και Ετεοκλή του. Ο τρόπος με τον οποίο η πηγή από την οποία μαθαίνουμε για αυτό το έργο, ο Τατιανός, αναφέρεται σε αυτό, υποδηλώνει μια συγκλονιστική αναπαράσταση της μέλλουσας αλληλοαδελφοκτονίας. Τατιανού, πρὸς Ἑλληνας, 34 (54), 169C = 501 Overbeck: πῶς γὰρ οὐ χαλεπὸν ἀδελφοκτονίαν παρ’ ὑμῖν τετιμῆσθαι, οἱ Πολυνείκους καὶ

Έτεοκλέους ὀρώντες τὰ σχήματα καὶ μὴ σὺν τῷ ποιήσαντι Πυθαγόρα καταβοθρώσαντες ἐναπόλλυτε τῆς κακίας τὰ ὑπομνήματα;

Τα “σχήματα” θα έδειχναν τον χαρακτήρα του μελλούμενου. Και κάποια ηθογραφία δείχνουν οι Ἡρώες, που θα μπορούσε ίσως, φαίνεται, να ταιριάζει. Το αγριεμένο πρόσωπο του Α με τα μπροστινά δόντια να φαίνονται απειλητικά μέσα στο ελαφρά ανοικτό στόμα (cf. I, V, και 22, Busignani), δείχνει κάπως αλαφιασμένο και ανήσυχο για το τι θα συμβεί (V), με απλανές βλέμμα, χαμένη έκφραση (1[Εικ. 30], 3), σα να βλέπει τι έρχεται, να μη το χωνεύει καλά-καλά ό,τι έρχεται και να μη μπορεί να κάνει τίποτα για να μην έλθει (III, 3, 14), με σκοτεινή προδιάθεση του επερχόμενου μοιραίου (15 [Εικ. 31]). Ο Β έχει διεσταλμένα τα μάτια, ελαφρά ανοικτά τα χείλη χωρίς να είναι τραβηγμένα ώστε να δείχνει τα δόντια, μια πλανώμενη άφεση παρά θλίψη, ή μάλλον αποδοχή μεγάλου γεγονότος (IV, 4, 18), πιο γαλήνιος (XI, 16, 28). Η στάση του σώματος των δυο αντιστοιχεί προς την έκφραση του προσώπου τους, πιο σφιγμένη και ενεργητική και επιθετική του Α (I, V, VII, IX), πιο άνετη, χαλαρή και εδραία του Β (II, VI, VIII, XII, XIX). Ο Α στρίβει τον κορμό του εντονότερα προς τα δεξιά, όπως και περισσότερο το κεφάλι του, έχει αντίστοιχα πιο προβεβλημένο το αριστερό του πόδι, και κεκαμμένο σκληρότερα στον αγκώνα και τραβηγμένο περισσότερο προς τα πίσω το αριστερό χέρι.

Τα χαρακτηριστικά αυτά όλα δεν αντιβαίνουν σε μια ερμηνεία που θα έβλεπε τον Α ως Έτεοκλή, βασιλέα των Θηβών, να είναι έτοιμος και με τρομερό ακόμη κόστος να υπεραμυνθεί του στέμματός του και της πόλης του, έναντι του προσβολέα Πολυνείκη (Β) που έρχεται να διεκδικήσει τα δικαιώματά του βασισμένος στην ισχύ των εχθρών της Θήβας Αργείων. Αν και πάλι, η παρουσία του Β δεν ταιριάζει τόσο με την παράσταση του επιτιθέμενου κατά της πόλης του με θυμοειδή προσήλωση στα δίκαια και στην τιμή του.

Αντιθέτως κατά την εναλλακτική ερμηνεία, ο Μιλτιάδης αρμόζει έξοχα στον Α: είναι ο Ἡρώς του Μαραθώνα που ατιμάστηκε παρ’ αξίαν. Ο Β είναι ένας

επώνυμος ήρωας ή φυλετικός αρχηγέτης που θαυμάζει τα μεγάλα γεγονότα της Αθήνας.

Επανερχόμαστε επομένως στην Φειδιακή καταγωγή των Ηρώων. Με αποφασιστικό λόγο για αυτή την πρόκριση την Αρχή της Αξονικότητας, της προς τα άνω ρυθμικής, οργανικής, φυτικής, ελικοειδούς, δια των δυναμικών (χιαστί) συμμετριών, δόμησης του σώματος, της οποίας αρχικά χαρακτηριστικά σημάδια είναι η μακροσωμία και μικροκεφαλία, όπως στον Μύρωνα και στον πρώιμο ιδιαίτερα Φειδία. Η αρχή αυτή είναι Αττική εύρεση, του Μύρωνα υπέθεσα παραπάνω, και δεν προσιδιάζει στον Πυθαγόρα, ο οποίος, εντασσόμενος στην βαρεία Δωρική αρχιτεκτονική και γλυπτική παράδοση της Μεγάλης Ελλάδας, θα επεξεργάστηκε τις ανακαλύψεις του (και ιδιαίτερα την ρυθμολογία του) στην Δωρική τεκτονική του σώματος (cf. e.g. τον χαλκινό Δία του Ugento, περί το 500 π.Χ., Taranto, Museo Nazionale, inv. 121.327, G. Pugliese Carratelli, *The Western Greeks*, p. 384 = A. Stewart, *Greek Sculpture*, vol. II, Fig. 185, και το χάλκινο αγαλματίδιο του Απόλλωνα στο ύφος του πρώιμου κλασσικού, Bari, Museo Archeologico, inv. 4396, G. Pugliese Caratelli, *op. cit.*, p. 379. Χαρακτηριστικά, επίσης καταφαίνεται η Δωρική αισθητική του σώματος π.χ. στις μετόπες από τον Ναο C του Σελινούντα.)

Ο ούτως ειπείν υπερβολικός ρεαλισμός των Ηρώων του Riace, όπως τον ανέλυσα ανωτέρω, κείται στην αισθητική βάση της ιδιόρρυθμης θεωρίας της Ridgway, ότι πρόκειται για κλασικιστικά γλυπτά της Ρωμαϊκής περιόδου, του 1^{ου} π.Χ – 1^{ου} μ.Χ. αιώνα (Br. Sismondo Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, pp. 237 -8). Και φυσικά συγκρίνοντας το modeling των μαλλιών στους Ηρωες και στον Δορυφόρο του Πολύκλειτου (στο χάλκινο μπούστο της

Νεάπολης), και ακόμη καλύτερα στο κομμάτι πρωτότυπης κόμμωσης από τον 5^ο αιώνα π.Χ. που βρέθηκε στην Ολυμπία, βλέπουμε καθαρώτατα την σχέση ρεαλισμού προς κάλλος στην αναπαράσταση της πραγματικότητας. Αλλά μπορεί κανείς να το παρακάνει στην εφαρμογή μιας χαρακτηριστικής αρχής είτε όταν μιμείται το πνεύμα της από μεγάλη χρονολογική απόσταση, είτε, όπως εξήγησα, όταν υπερβάλλει συνεπαρμένος από την ανακάλυψή του. Το δεύτερο συμβαίνει εν προκειμένω, με τον Πυθαγόρα και τον εντυπωσιασμένο νεαρό Φειδία. Άλλωστε το φαινόμενο δεν είχε συνέχεια στον Υψηλό Κλασικισμό, απέδωσε δε καρπούς κυρίως στην προσωπογραφική και στα πορträίτα. (Θα δούμε μια εφαρμογή του στις γωνιακές φιγούρες του Δυτικού αετώματος στον Ναό του Διός της Ολυμπίας).

Στην Μεγάλη Γλυπτική επεκράτησε η Πολυκλείτεια Αρχή του Κάλλους, την οποία ενστερνίστηκε και ο Φειδίας. Αυτή εξέφραζε το Πνεύμα της Εποχής. Ακόμη και μέσα στο ίδιο Φειδιακό έργο, το Αθηναϊκό ανάθημα στους Δελφούς, υπάρχει σημαντική διαφορά. Η αλήθεια της φύσης είναι ρεαλιστική στους «Ηρώες», ιδέα και μορφή του φαίνεσθαι στον Απόλλωνα του Ομφαλού. Συνέχεια στον Πυθαγόρα δεν υπήρξε. Παρά την ποιότητα της τέχνης του που τον τοποθετούσε (κατά την κριτική παράδοση που συγκροτήθηκε αμέσως μετά τον Λύσιππο) στην μεγάλη τετρακτύ των κορυφαίων της πλαστικής σε χαλκό του πρώιμου και υψηλού Κλασικισμού (Φειδίας, Πολύκλειτος, Μύρων, Πυθαγόρας, με αυτήν την σειρά), είναι χαρακτηριστική η ανυπαρξία μαθητών του ή Σχολής του, καθώς και η απουσία του από τις χαρακτηριστικές μεγάλες μορφές που σημάδεψαν τις φάσεις μετάβασης από την αρχαϊκή στην εποχή του υψηλού κλασσικού. Ο θρίαμβος του Απόλλωνα στην Αθήνα του Χρυσού αιώνα ήταν ολοσχερής.

Στο άλλο άκρο από την Ridgway, η διαπραγμάτευση του ζητήματος από τον Alberto Busignani, *Die Heroen von Riace, Propyläen*, 1982, είναι ευρηματική και υποδηλωτική, αλλά ταυτόχρονα συγκεχυμένα, κυρίως λόγω απουσίας μιας

ολοκληρωμένης θεωρίας της μετάβασης από το αρχαϊκό στο Κλασσικό. Γι' αυτόν τον λόγο εισάγω τη διαπραγμάτευση των γλυπτών της Ολυμπίας με μια ανάλυση της Μεγάλης Μεταμόρφωσης. Χωρίς αυτήν, οι παρατηρήσεις ανακατεύουν εύστοχα και άστοχα, αληθινά και ψεύτικα. Χρειάζεται οικείο εννοιολογικό και αισθητικό πλαίσιο για να έχουμε σωστά κριτήρια ερμηνείας των γεγονότων.

Ο δάσκαλος της κλασσικής τριανδρίας και του πρώτου της Νέας Φάσης, είναι μια αινιγματική φυσιογνωμία. Ο Αγελάδας συγχρονίζει με τους αδελφούς Κάναχο και Αριστοκλήα, τους Σικυώνιους. (Cf. το επίγραμμα του Αντίπατρου, *Anthologia Graeca* II, 15, 35 = 395 Overbeck). Επίσης με τον Όνατα τον Αιγινήτη και τον Ηγία ή Ηγεσία, Αθηναίο. (Παυσανίας, VIII, 42, 8 = 422 Overbeck). Πρόκειται λοιπόν για το τέλος της Αρχαϊκής Εποχής, και τους καλλιτέχνες που «έμειναν» σε αυτή, όσο και εάν προσέλαβαν τεχνικά στοιχεία της νέας. Ο ιδιάζων έπαινος του Παυσανία για το έργο του (Παυσανίας, V, 25, 13 = 428 Overbeck), που το θεωρεί ισάξιο προς τα Αττικά, αναφέρεται σε αυτήν την εποχή. Κρίνοντας από τα αναφερόμενα έργα του, η ενεργή δράση του αρχίζει μετά την 65η Ολυμπιάδα (520 π.Χ.). (Cf. Παυσανίας VI, 14, 11 = 389 Overbeck; VI, 10, 6 = 390 Overbeck). Τότε έγινε η νίκη του πρώτου αθλητή του οποίου άγαλμα μαρτυρείται ότι έφτιαξε ο Αγελάδας. Αλλά το άγαλμα δεν κατεσκευάζετο, ούτε καν παρηγγέλετο, αναγκαία ευθύς μετά τη νίκη. Ασφαλέστερο χρονολογικό έρεισμα ίσως παρέχει η πληροφορία ότι του Αγελάδα ήταν ο Τιμασίθεος στην Ολυμπία, ο οποίος όντας πολυολυμπιονίκης και πολυπυθιονίκης στο παγκράτιο συμμετέσχε στην κατάληψη της ακρόπολης και στην απόπειρα τυραννίδος του Ισαγόρα στην Αθήνα και με την αποτυχία του εγχειρήματος καταδικάστηκε σε θάνατο και

εκτελέστηκε. Ο Τιμασίθεος το πιθανώτερο είναι να είχε στηθεί πριν θανατωθεί το 507 π.Χ. (Παυσανίας VI, 8, 6 = 391 Overbeck. Cf. Ηρόδοτος, V 70 sq.).

Μια μείζων δημιουργία του Αγελάδα ήταν το λατρευτικό άγαλμα του Διός Ιθώματα. «τὸ δὲ ἄγαλμα τοῦ Διὸς [sc. του Ιθώματα] Ἀγελάδα μὲν ἔστιν ἔργον, ἐποιήθη δὲ ἐξ ἀρχῆς τοῖς οἰκήσασιν ἐν Ναυπάκτῳ Μεσσηνίων. ἱερεὺς δὲ αἰρετὸς κατὰ ἔτος ἕκαστον ἔχει τὸ ἄγαλμα ἐπὶ τῆς οἰκίας. ἄγουσι δὲ καὶ ἑορτὴν ἐπέτειον Ἰθωμαῖα: τὸ δὲ ἀρχαῖον καὶ ἀγῶνα ἐτίθεσαν μουσικῆς (περιβόητο καὶ ἀπὸ τοῦ ἔπος του Εὐμήλου)». Παυσανίας, IV, 33, 2. Το 455 π.Χ. οι Σπαρτιάτες εξάρθρωσαν τη Μεσσηνιακή αντίσταση και επέβαλαν το καθιερωμένο καθεστώς της υποταγής στους κατοίκους. Οι Αθηναῖοι παρέσχον τη Ναύπακτο σε όσους Μεσσήνιους προτίμησαν τον εκπατρισμό από την ανελευθερία. Η διατύπωση του Παυσανία «ἐποιήθη ἐξ ἀρχῆς», σημαίνει ότι το άγαλμα το είχαν εξ αρχής οι Μεσσήνιοι της Ναυπάκτου. Είναι αδύνατο να το παρήγγειλαν από την εξορία τους – στην αρχή τουλάχιστον τα οικονομικά τους μέσα θα ήσαν πενιχρότατα εξωκισμένοι άνθρωποι που ήσαν. Άλλωστε φαίνεται η πενία και από το ότι Ναός του Διός δεν ιδρύθηκε αλλά το άγαλμα το εφύλασσε στην οικία του ο κάθε ετήσιος ιερέας του Διός και έτσι έμεινε η παράδοση και μετά την αποκατάσταση των Μεσσηνίων στην πατρίδα τους, μέχρι τους χρόνους του Παυσανία. Παλαιά η λατρεία του Διός Ιθώματα ήταν περίλαμπρη με μουσικούς αγώνες και επική μνεία. Το λογικότερο λοιπόν είναι η παραγγελία και ανάθεση του αγάλματος να έγινε πριν ή κατά την αρχή του δεκαετούς Μεσσηνιακού πολέμου. [Cf. W. Vollgraft, *Hagelaidas*, p. 2]. Μέχρις εδώ είμαστε λοιπόν σε μια περίοδο δράσης του Αγελάδα περίπου από 510 μέχρι 460 π.Χ.

Το μόνο πρόβλημα τίθεται από τον Ηρακλή στη Μελίτη της Αττικής, άγαλμα του Αγελάδα. Γράφουν τα Σχόλια στους Βατράχους του Αριστοφάνη ν. 504 [= 393 Overbeck]: ή Μελίτη δήμος τῆς Ἀττικῆς, ἐν ἣ ἐμυήθη Ἡρακλῆς τὰ Μικρὰ Μυστήρια. ἔστι δὲ [καί] ἐκεῖ Ἡρακλέους ἐπιφανέστατον ἱερὸν Ἀλεξικάκου· τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἄγαλμα ἔργον Ἑλλάδος [sic, διορθωτέον σε

Αγελάδου] τοῦ Ἀργείου τοῦ διδασκάλου Φειδίου, ἡ δὲ ἴδρυσις ἐγένετο κατὰ τὸν μέγαν λοιμόν, ὅθεν καὶ ἐπαύσατο ἡ νόσος πολλῶν ἀνθρώπων ἀπολλυμένων.

Το πρόβλημα τίθεται μόνον ἀπὸ τὴν τελευταία πρόταση, μια ερμηνεία τοῦ λόγου καὶ τῆς αφορμῆς γιὰ τοὺς ὁποίους ἰδρύθηκε Ἡρακλῆς Ἀλεξίκακος στὴ Μελίτη. Πρόκειται ἀπλῶς γιὰ λάθος ερμηνεία τοῦ Σχολιαστή. Τὰ γεγονότα ποὺ περιγράφει παραμένουν ἐγκυρά. Ὁ Ἡρακλῆς ἐλατρεύετο στὴ Μελίτη παλαιόθεν συνδεδεμένος μάλιστα μετὰ τὸν Μυστηριακὸ κύκλο. Ἀλεξίκακος τὸ πιθανότερο ἀπεκλήθη γιὰ τὴν ἰσχυρὴ ἀποκρουστικὴ τοῦ κακοῦ δύναμή του. Ἡ προστασία ἀπὸ κάθε κακὸ πιθανόν νὰ περιελάμβανε καὶ τὴν προφύλαξη καὶ ἀποφυγὴ νοσῶδων καταστάσεων. Σὲ αὐτὸ συνέτρεχε καὶ ἡ Μυστηριακὴ τοῦ ιδιότης. Ὅποτε καὶ θὰ ἀναζωπυρώθηκε ἡ προστατευτικὴ τοῦ λειτουργία μετὰ τὴν αφορμὴ τοῦ Μεγάλου Λοιμοῦ στὴν ἀρχὴ τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πολέμου. Τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἡρακλῆ, ἀκόμη καὶ ὡς Ἀλεξίκακου, ποιημένο ἀπὸ τὸν Ἀγελάδα, θὰ εἶχε γίνῃ πρὶν τὸ 450 π.Χ. Ἡ λατρεία τοῦ Ἡρακλῆ Ἀλεξίκακου στὴ Μελίτη ἤδη τὸ 480 π.Χ. φαίνεται νὰ τεκμηριώνεται ἀρχαιολογικά (cf. Vollgraff, *op.cit.*, pp. 3, 13-4).

Παρόμοιο πρόβλημα δημιουργεῖται γιὰ τοὺς νεωτερικὸς καὶ ἀπὸ τὴ διατύπωση τοῦ Πausanias, ὅταν περιγράφει τὸν ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνος Πατρῶου στὸν Κεραμεικὸ τῶν Ἀθηνῶν, ἐμπροσθεν τοῦ ὁποῖο ἴσταντο δυὸ Ἀπόλλωνες, ὁ ἓνας ἐκ τῶν ὁποίων ἦταν ὁ Ἀπόλλων Ἀλεξίκακος τοῦ Καλάμιδος. Ὁ Πausanias ἀναφέρει τὴ γνώμη τῶν Ἀθηναίων ἐιδικῶν ὅτι ἡ ἐπίκληση τοῦ θεοῦ οφείλετο στὸ ὅτι εἶχε παύσει τὸν μέγαν λοιμὸν κατὰ μάντευμα ἐκ Δελφῶν. «Πρὸ δὲ τοῦ νεῶ τὸν μὲν Λεωχάρης, ὃν δὲ καλοῦσιν Ἀλεξίκακον, Κάλαμις ἐποίησε. τὸ δὲ ὄνομα τῶ θεῶ γενέσθαι λέγουσιν ὅτι τὴν λοιμῶδη σφίσι νόσον ὁμοῦ τῶ Πελοποννησίων πολέμῳ πιέζουσιν κατὰ μάντευμα ἔπαυσεν ἐκ Δελφῶν» [Πausanias, I, 3, 4 = 508 Overbeck]. Πανομοιότυπη πρὸς τὴν προηγούμενη εἶναι καὶ ἡ λύση αὐτοῦ τοῦ ζητήματος. Τίποτα χαρακτηριστικότερο ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα νὰ εἶναι Ἀλεξίκακος ὡς «Ἀπέλλων», ὁ προστάτης ἀπὸ κάθε κακὸ καὶ ἀποδιώκτης παντός βλαπτικοῦ, ὁ κύριος καὶ σωτὴρ τῆς Δωρικῆς ομάδας [v. τὴ μελέτη μου «Τὸ Ὄνομα τοῦ

Απόλλωνος» στο site του Ινστιτούτου, Research Projects, «Απόλλων Επικούριος στις Βάσσες»]. Χρησμός σωτηριώδης κατά την περίοδο του λοιμού εγγράφεται αρμονικά στον χαρακτήρα του θεού (που είχε και ιατρικές αρμοδιότητες ως αρμοστής του ανθρωπίνου σώματος εις υγείαν, κάλλος και δύναμιν). Το άγαλμα του Καλάμιδος προσιδίαζε στην προφυλακτική και αποτρεπτική του κακού εγγύηση και δράση του. Τίποτε παραπάνω δεν χρειάζεται για να διαλυθεί το πρόβλημα.

Πανομοιότυπα και τα του Επικούριου Απόλλωνος στις Βάσσες [v. τα κείμενα στο προαναφερθέν Ερευνητικό Πρόγραμμα]. Μόνο που εκεί ο ναός και ο γλυπτός του διάκοσμος όντως έγιναν μετά το 430 π.Χ.

Ο Αγελάδας δρασκελίζει τη Μεγάλη Τροπή. Ένας σπουδαίος καλλιτέχνης που εργάστηκε στον ύστερο αρχαϊσμό και στον πρώιμο κλασικισμό σχεδόν χρονικά εξίσου. Το ότι ήταν ή πιστεύθηκε δάσκαλος της Μεγάλης Τριάδας, Μύρωνος – Πολυκλείτου – Φειδία, σημαίνει ότι ήταν από τους πρωτοπόρους που ενήργησαν την ανάδυση της κλασικής μορφής όπως την ανέλυσα παραπάνω. Δεν έχουμε πληροφορίες για το ύφος του, μόνο κατάλογο έργων του. Πρόκειται κυρίως για αθλητές (389-391 Overbeck, αγάλματα στην Ολυμπία). Ο Ζευς Ιθωμάτας και ο Ηρακλής Αλεξίκακος (392-393 Overbeck). Ζευς πάλι και Ηρακλής στο Αίγιο. Από την ιδιοτυπία αυτών των τελευταίων έργων μπορούμε να συμπεράνουμε για τον χαρακτήρα της τέχνης του. «ἔστι δὲ καὶ ἄλλα Αἰγιεῦσιν ἀγάλματα χαλκοῦ πεποιημένα, Ζεὺς τε ἡλικίαν παῖς καὶ Ἡρακλῆς, οὐδὲ οὗτος ἔχων πω γένεια, Αἰγέλαδα τέχνη τοῦ Ἀργείου. τούτοις κατὰ ἔτος ἱερεῖς αἵρετοὶ γίνονται, καὶ ἑκάτερα τῶν ἀγαλμάτων ἐπὶ ταῖς οἰκίαις μένει τοῦ ἱερωμένου. τὰ δὲ ἔτι παλαιότερα προεκέκριτο ἐκ τῶν παίδων ἱεράσθαι τῷ Διὶ ὁ νικῶν κάλλει. ἀρχομένων δὲ αὐτῷ γενεῶν ἐς ἄλλον παῖδα ἢ ἐπὶ τῷ κάλλει μετήει τιμή. ταῦτα μὲν οὕτως ἐνομίζετο (Παυσανίας VII, 24, 4 = 394 Overbeck). Αλλά ακριβώς ήταν επίσημη η τάση του Πολυκλείτου προς το νεαρώδες σωματικό κάλλος της πολυγυμναστικά ανεπτυγμένης μυϊκής αρμονίας, και η προτίμησή του να

απεικονίζει αγένειους νεαρούς: *qui aetatem quoque graviorem dicitur refugisse nihil ausus ultra leves genas* – όχι πέρα από τα «λεία μάγουλα» δημιουργών (Quintilianus, *loc. supra cit.*). Τα δυο φημισμένα του αγάλματα, τον Κανόνα-Δορυφόρο και τον Διαδούμενο τα έκανε τον πρώτο *viriliter puerum* (Plinius, N.H., XXXIV, 55), τον δε δεύτερο *molliter iuvenem* (*ibid.*), εναρμονίζων Ηρακλείτεια δι' αντιθέσεων τον παίδα ανδρωδέστερο, τον δε νεανία μαλακότερο και λειότερο.

Στο κάλλος ρητά και ευθέως αποβλέπουν και ο ιερέυς κάλλιστος παις επιλεγόμενος του καλλίστου παιδός Διός, και ο γενικός χαρακτήρας του Πολυκλείτειου ύφους προσηλωμένου απαρέγκλιτα στο απόλυτο κάλλος, κοινό θεών και ανθρώπων, ακόμη και επί θυσία του ηγεμονικού βάρους και της θείας περιωπής. Το θέμα σφραγίζει τελεσίδικα ο Στράβων ομιλών περί της Πολυκλείτειας Ήρας στο Ηραίο του Άργους: και τὸ Ἡραῖον εἶναι κοινὸν ἱερόν τὸ πρὸς ταῖς Μυκήναις ἀμφοῖν (στο Ἄργος και στις Μυκῆνες). **ἐν ᾧ τὰ Πολυκλείτου ξόανα, τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελεία δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα** (VIII, 372 = 933 Overbeck).

Λογικό είναι να υποθέσουμε ότι ο Πολύκλειτος ήταν ο γνησιότερος συνεχιστής του ύφους του συμπολίτη του Αγελάδα, από τον οποίο Μύρων και Φειδίας σχημάτισαν το Αττικός ύφος, Δωρικό κατά βάση με Ιωνική χάρη περιτρέχουσα την τεκτονική του σαν τη ζωφόρο του Παρθενώνα περιδιακοσμούσα ένα φυσικότερο, φυτικότερο και ζων οργανικότερο Δωρικό δόμημα.

Αντίθετα ο Πυθαγόρας τις ίδιες αρχές της κλασσικής μορφής υπέταξε στην υπερβολική απόδοση της λεπτομέρειας του αληθούς που μετατρέπει το φυσικό σε ρεαλιστικό. Ο ρυθμός του από Πυθαγόρεια αρμονική έτεινε να γίνει Δημοκρίτεια «σηματολογία».

[Στον Αγελάδα θα επανέλθω κατά την εξέταση των Μετοπών του Ναού του Διός].

Από το καθαρό Δωρικό βίωμα του σωματικού κάλλους στον Αγελάδα και την λεπτομερή ρυθμολογία του Πυθαγόρα, ο Μύρων διαμόρφωσε το Αττικό κλασσικό ύφος στην πλαστική προσεπινώντας την αξονική, ελικοειδή, ανοδική, αυξητική, οργανική αρχή της «φύσεως». Αυτόν τον τριπλό συνδυασμό ενστερνίσθηκε Φειδίας, και εν συνεχεία Αλκαμένης και όλος ο θείος χορός των πλαστοργών – και εγένετο το θαύμα.

Τα γλυπτά του ναού του Διός στην Ολυμπία αποτελούν ένα συγκλονιστικό βήμα αυτού του Θαύματος, του Θριάμβου του Απόλλωνα στον Χρόνο.

Θα τα μελετήσω σε τρία μέρη, πραγματευόμενος κατά σειράν το Δυτικό αέτωμα του Ναού, το Ανατολικό και τέλος τις Μετόπες.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Προμετωπίδα: *Nelly's Antiquities Greece 1925-1939*, (I. Boudouri ed.), 2003. No. 121.

(Κεφαλή Απόλλωνα Δυτικού Αετώματος, φωτογραφία 1927 -30)

- | | | |
|----------------|---|----------------|
| Εικ. 1 | Gisela Richter, <i>Kouroi, Archaic Greek Youths, A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture</i> , 1960, | Fgs. 78-9. |
| Εικ. 2 | Richter | Fgs. 273-4. |
| Εικ. 3 | Dieter Ohly, <i>Die Aegineten, Band I, Die Osgiebelgruppe</i> , 1976, | Tafel 19. |
| Εικ. 4 | Andrew Stewart, <i>Greek Sculpture</i> , 1990, Vol. II, Plates, | Fig. 244. |
| Εικ. 5 | Richter | Fgs. 36-9. |
| Εικ. 6 | Richter | Fgs. 80-81. |
| Εικ. 7 | Richter | Fgs. 395-6. |
| Εικ. 8 | Richter | Fgs. 492-3. |
| Εικ. 9 | Stewart | Figs. 218-9. |
| Εικ. 10 | Stewart | Fig. 227. |
| Εικ. 11 | Karl Arno Pfeiff, <i>Apollon</i> , 1943, | Taf. 27. |
| Εικ. 12 | Pfeiff, | Taf. 28. |
| Εικ. 13 | Ludger Alscher, <i>Griechische Plastik, Band II, 2, Klassik</i> , 1982, | Tafeln 10 e/f. |
| Εικ. 14 | Ohly | Taf. 12. |
| Εικ. 15 | Ohly | Taf. 14. |
| Εικ. 16 | Ohly | Taf. 25. |
| Εικ. 17 | Ohly | Taf. 26. |
| Εικ. 18 | Stewart | Fig. 300. |
| Εικ. 19 | Alscher | Fig. 3c |

- Εικ. 20** Alscher Fig. 3d.
Εικ. 21 Warren G. Moon (ed.), *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, frontispiece.
Εικ. 22 Moon Fig. 6.71.
Εικ. 23 Pfeiff Taf. 2
Εικ. 24 Stewart Figs. 64-5
Εικ. 25 Stewart Figs. 62-3
Εικ. 26 Frank Brommer, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel, Katalog und Untersuchung, Band II, Tafeln*, Tafel 91.
Εικ. 27 Alberto Busignani, *Die Heroen von Riace, Statuen aus dem Meer*, 1983², Taf. I (A)
Εικ. 28 Busignani, Taf. II (B)
Εικ. 29 Busignani, Taf. XIII (A)
Εικ. 30 Busignani, Taf. 9 (B)
Εικ. 31 Busignani Taf. 1 (A)
Εικ. 32 Busignani Taf. 15 (A)