

**Απόστολος Λ. Πιερρός**

**ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ  
ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΟΣ ΣΤΗΝ ΟΛΥΜΠΙΑ**  
Έρευνες στην Αισθητή Ιδέα του Κλασσικού

**IV**

***Φειδίας, Αλκαμένης***

***και***

***ο ΑττικοΔωρικός Ρυθμός στην Πλαστική***

Κατά το πρώτο τέταρτο του 5ου π.Χ. αιώνα, η Αττική πλαστική δείχνει να καινοτομεί σε τρεις διακεκριμένες κατευθύνσεις (cf. προηγούμενες μελέτες μου στη σειρά).

1) Μια ροπή ακολουθεί τις εξελίξεις στη μεγάλη Αιγινήτικη Σχολή. Παράδειγμα ο γλυπτικός διάκοσμος του Θησαυρού των Αθηναίων στους

Δελφούς. Ο καθαρός Δωρικός Ρυθμός κυριαρχεί, με την Αιγινήτικη αυξανόμενη κυριαρχία στην κινητικότητα της ατομικής μορφής και στη δυναμική σύνθεση κινούμενων μορφών. Η τεκτονική αρχή παραμένει η αυτή: η ενότητα και τελειότητα της μορφής συνίσταται στην αρμονική συνάρτηση των μελών, το όλον απαρτίζεται από μέρη σε κατάλληλες σχέσεις συμμετριών και αναλογιών. Το καθαρό Δωρικό ιδεώδες.

2) Από την απελευθέρωση του ατόμου μετά τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη εκκινεί μια γλυπτική γραμμή που επικεντρώνεται στην οργανική διάρθρωση της μορφής. Η δομή βυθίζεται στο εσωτερικό του σώματος και διαφαίνεται σαν αποτέλεσμα στην επιφάνεια: την βλέπουμε υποκείμενη, φαίνεται ως ενεργό θεμέλιο της διαμόρφωσης γραμμών και επιφανειών του πέρατος. Η συνεκτική αρχή λειτουργεί σαν σημείο εντός του σώματος γενεσιουργό της μορφής και φαινόμενο ως κεκρυσμένη εστία από την οποία απορρέει η οργανική ανάπτυξη του τέλειου σώματος. Όλα, η συνολική τεκτονική του σώματος, δείχνουν να απορρέουν από το μορφοπλαστικό κέντρο βάρους του.

Την αρχή της οργανικότητας παρατηρήσαμε αποκαλυπτικά στον Έφηβο του Κριτίου. Η κατεύθυνση αυτή αντιπροσωπεύει το νέο πνεύμα της ιδιαίτερης Αθηναϊκής ελευθερίας και εκφράζεται από καλλιτέχνες που φαίνεται να εμπνέονται συνειδητά και συνολικά από αυτή. Οι νέοι Τυραννοκτόνοι έγιναν αμέσως μετά το 479 π.Χ. από τον Κριτίο και τον Νησιώτη εις αντικατάσταση των απαχθέντων από τον Ξέρξη παλαιότερων του Αντήνορος.

3) Βαθιά ριζωμένη στην Αττική αισθητική συνεχίζεται η γραμμή που είχε αποκρυσταλλωθεί στην ώριμη αρχαϊκή φάση με την ομάδα των Κούρων (Βολομάνδρας-Φλωρεντίας-) Αναβύσσου-Μονάχου-Κέας. Η κατεύθυνση αυτή αντιπροσωπεύει τον ιδίως Αττικό-Δωρικό Ρυθμό. Η εξαιρετική γυμνασία του σώματος οδηγεί στην ανάπτυξη, τονισμό και διαχωρισμός των μυϊκών ομάδων, πράγμα που αναδεικνύει ως συνεκτική

αρχή ολοκλήρωσης των μελών τις εναρμόνιες σχέσεις μεταξύ τους κατά τις συμμετρίες και αναλογίες του Κανόνος του Κάλλους.

Η αρχή της Δωρικής αρμονίας εμπλουτίστηκε στην Αθήνα πρώτον με την Κορινθιακή αρχή της Κατακορυφότητας. Το «Τετράγωνο» της Δωρικής τεκτονικής του σώματος ανακουφίστηκε και ελάφρυνε με μια δυναμική αξονικής άνωσης, Δωρική μεταλλαγή της ΙωνοΚυκλαδικής ραδινότητας. (Ανάλογα ισχύουν στις σχέσεις των αρχιτεκτονικών ρυθμών στους κίονες, Δωρικού, Ιωνικού και Κορινθιακού). Στην Αττική εκδοχή η κατακορυφότητα έγινε ακόμη περισσότερο οργανική βλάστηση και άνθιση του σώματος. Το φυτό αυξάνεται από τις ρίζες μέσα στη γη στον βλαστό-κορμό, κλάδους-φύλλα και άνθη σαν μια συνέχεια παραγωγής-ξετυλίγματος ενός μαθηματικού σχήματος από μια αρχή (το Urpflanz του Göthe). Έτσι και οι Κούροι της ομάδας που ανέλυσα σε προηγούμενη μελέτη μου.

Ταυτόχρονα με τη βλαστική αρχή άνωσης, η τεκτονική του ΑττικοΔωρικού σώματος αυτού του τύπου τηρεί μεν και επαυξάνει την ανάπτυξη των μυϊκών όγκων μέχρι της ιδέας και της ποιιάς υπερβολής ακόμη της πληθωρικότητας στις γεμάτες μορφές των, δίνει την αίσθηση της υπερπληρότητας και πυκνότητας των μυϊκών μαζών, αλλά ταυτόχρονα μαλακώνει κάπως τη σκληρότητα της ιδιοπερίληψής των, κάνει πιο συνεχείς τις μεταβάσεις από όγκου σε όγκο με τον κάποιο γλυκασμό επιφανειών και γραμμών συνδυασμού των, με την απάλυνση της ισχυρής γράμμωσης λόγω ακριβώς της υπερπλήρωσης των επιμέρους μορφών των μελών και ελεγχόμενης ανάχυσης τρόπον τινά της μιας στην άλλη.

**Τον ΑττικοΔωρισμό αυτόν (αρχή αρμονίας + αρχή φυτικής άνωσης + αρχή πληθωρικής πληρότητας (γεμίσματος) των μυϊκών μελών με μαλακότερη, συνεχέστερη σύνδεσή τους στο όλο-εν) παρέχει προς το τέλος της περιόδου του πρώτου τετάρτου του χρυσού αιώνα ο**

Ξανθός Έφηβος (v. την αμέσως προηγούμενη μελέτη μου). Στην επόμενη δεκαετία (~ 468 π.Χ.) η κατεύθυνση δίνει ένα αριστούργημα με τον Φειδία: τον Απόλλωνα του Ομφαλού (v. προηγούμενη μελέτη μου στο site).

(4. Δεν αναφέρω ειδικά, γιατί δεν έπαιξε καθ' εαυτή καθοριστικό, ούτε μείζονα, ρόλο στις εξελίξεις, μια Ιωνική και περισσότερο Κυκλαδική, επιρροή στην Αττική πλαστική. Την ανέφερα σε σχέση με μια ομάδα Κορών, αλλά η επίδρασή της δεν είναι σημαντική. Και γενικότερα η Αττική ταυτότητα μικρή Ιωνική διάσταση μαρτυρεί, παρά την μυθολογική προβολή που προκάλεσε η Αθήνα ως μητρόπολη της Ιωνίας όταν εμπέδωσε τη ναυτική και οικονομική ηγεμονία της στο αρχιπέλαγος και τις θάλασσες).

Ο Ξανθός Έφηβος οδηγεί κατευθείαν στο Δυτικό αέτωμα του Ναού του Διός στην Ολυμπία και συγκεκριμένα στον Απόλλωνα (δείτε το προηγούμενο κείμενό μου) τόσο φυσιογνωμικά, όσο και εκφραστικά και όσο επίσης εις ό,τι αφορά τη σωματική τεκτονική (G. Richter, *Kouroi*, No 191: Figs. 570-574). Θεμελιώνεται έτσι η συνάφεια της πλαστικής του Δυτικού αετώματος προς τον Αττικό Δωρισμό. Θα αναλύσω το θέμα σε επόμενες συνέχειες.

Ένα χάλκινο ειδώλιο στο Βερολίνο (βρέθηκε στο Λιγουριό, κάτω από την αρχαία Λήσσα, παρά την Επίδαυρο) δείχνει εύγλωττα την αντίστιξη μεταξύ του Αττικού Δωρισμού και του Αργείου (A. Furtwängler, *Eine argivische Bronze*, Tafel I, στο *Fünfzigster Programm zum Winkelmannsfeste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, 1890, pp. 125-153). Το αγαλματίδιο (ύψους 135 mm χωρίς τη βάση) δεν είναι έργο υψηλής τέχνης αλλά είναι ρωμαλέα χαρακτηριστικό του Αργείου Δωρικού, αντιπροσωπεύει δε την

πλαστική ιδέα του σώματος κατά την προπολυκλείτεια φάση του ρυθμού αυτού.

Έχουμε να κάνουμε με την αντίληψη του κύκλου του Αγελάδα, μάλλον με την ιδέα του ίδιου του μάεστρου.

[Ο Αγελάδας επετήδευε κυρίως αγαλματοποιΐα αθλητών, όπως ο μαθητής του Πολύκλειτος). Περίφημος ήταν ο Ηρακλής του στο επιφανέστατο ιερό του Αλεξικάκου Ηρακλέους, στη Μελίτη της Αττικής. Το ιερό ιδρύθη ή μάλλον ανακαινίσθηκε κατά τον μέγα λοιμό (430-429 π.Χ.) για επικουρία (Σχόλια στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη v. 504 = No. 393 Overbeck). Το άγαλμα προϋπήρχε και αφιερώθηκε στο νεοσύστατο ιερό, η ίσως απλά στην καινή θεία επίκληση του Ήρωα-Θεού. Το ορειχάλκινο ειδώλιο προϊδεάζει για έναν ποικιλόμορφο, διαδεδομένο τύπο του Ηράκλειου σώματος, εξαιρετικά μυώδους και μεγαλομερούς, ευρύτατου και ογκώδους. Η κατάληξη στον 4ο αιώνα ήταν ο Ηρακλής του Λυσίππου].

Ισχυρή γυμναστική καλλιέργεια έχει δώσει ένα γεμάτο, μυώδες σώμα, πληθωρικής ανάπτυξης. Χαρακτηριστικό της υπερβατικής αύξησης είναι οι εξαιρετικά διογκωμένοι ιλιακοί μύες και οι συνεσπασμένοι και εσφαιρωμένοι γλουτοί, πανίσχυροι δε τραπεζοειδείς. Στο δεξί χέρι κρατά ένα σφαιρικό αντικείμενο, μάλλον μια γυμναστική μπάλα, ενώ το δεξί ελαφρά κεκαμμένο δείχνει να έφερε ένα δόρυ. Παριστά το αρχέτυπο του αθλητή, με δόρυ και σφαίρα.

Η ομοιότητα σε όσα χαρακτηριστικά ανέφερα προς το Αττικό Δωρικό είναι προφανής, όμως η συνολική εντύπωση είναι τελείως διαφορετική, όσο η ιδέα του Πολύκλειτου από τον Φειδία. Το πακτωμένο «τετράγωνο» της σωματικής τεκτονικής είναι κραυγαλέο. Καμία αξονικότητα και κατακορυφότητα, πολύ περισσότερο καμία άνωση και φυτική βλάστηση του κορμιού, όπως και μικρή οργανικότητα της

διάπλασης από μια εσωτερική αρχή και εστία φανερούμενη στην εξωτερική μορφή.

Όπως και στον Δωρικό ρυθμό, ο κίων συνιστά μια δομή στην οποία φανερούται η ισορροπία δράσης και αντίδρασης, η ισοδυναμία βαρύτητας και αντοχής του ιστάμενου σώματος. Αυτό είναι η ουσία του *ίστασθαι*, και στη φανέρωση αυτής της ουσίας επιμένει η Δωρική μορφή. Η αντι-αξονική τετραγωνικότητα του σώματος σημαίνει τονισμό κατά πλάτος της αντοχής έναντι της βαρύτητας – έτσι στέκεται ορθό το σώμα, κίων ή άνθρωπος, και δεν καταρρέει ή διαλύεται. Με αυτήν την αποκαλυπτική διαφοροποίηση του ΑργειοΔωρικού από το ΑττικοΔωρικό στο είδωλο του Βερολίνου, αξίζει να επισημανθεί ότι τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του παραπέμπουν ακριβώς στον Ξανθό Έφηβο, ο οποίος αναδεικνύεται σε πολλές διαστάσεις εστιακό σημείο των πλαστικών εξελίξεων στο μισό του πρώτου ημίσεως του 5ου αιώνα.

Μετά την τροπή προς το δεύτερο τέταρτο του 5ου π.Χ. αιώνα τρεις κύριοι μεγάλοι εκφραστές του Αττικού Δωρικού Ρυθμού στην πλαστική εκφράζουν την αναδύομενη κλασική μορφή της Χρυσής περιόδου: ο **Μύρων**, ο **Φειδίας** και ο **Αλκαμένης**. Οι δυο πρώτοι μαθήτευσαν μαζί με τον Πολύκλειτο στην τέχνη του Αργείου **Αγελάδα**. Ο τρίτος ακολούθησε ίδιο δρόμο σε διαλεκτική σχέση προς τον Φειδία.

[Για τον Μύωνα *Ageladae discipulum* v. Plinius, *Naturalis Historia*, XXXIV, 57 = 533 Overbeck; *id.* XXXIV, 9.

Για τον Φειδία, Σχόλια στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, v. 504 = 393 Oberbeck: *Τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἄγαλμα [ἐν Μελίτῃ] ἔργον Ἀγελάδου [διόρθωση από το χειρογραφικό «Ἐλάδου»] τοῦ Ἀργείου τοῦ διδασκάλου Φειδίου. V. Σούδα s.v. Γελάδας: ἀγαλματοποιός, διδάσκαλος Φειδίου [= 398,*

Overbeck]; Τζέτζης, *Χιλιάδες* VIII, 325 (= 399 Overbeck); VII, 929 (= 622 Overbeck):

*Φειδίας ὁ περίθρυλος ὁ Ἀττικὸς ὁ πλάστης,  
ὁ γεγονῶς καὶ μαθητὴς Γελάδου τοῦ Ἀργείου.*

Ο Δίων Χρυσόστομος δίνει ως εξής την πληροφορία της μαθητείας του Φειδίου (Oratio 55.1 p. 282 = 455 Overbeck): ἔχεις μοι εἰπεῖν ὅτου μαθητὴς γέγονε τῶν σοφῶν, ὥσπερ Φειδίας μὲν ὁ ἀγαλματοποιὸς + ΗΠΟΥ + (άλλα χειρόγραφα ἔχουν + ΠΠΟΥ +) etc. Ο Ο. Müller διόρθωσε στο ΗΓΙΟΥ, που είναι πιθανῶς σωστό, αναφερόμενο στον Αττικό γλύπτη Ηγία, συνδεδεμένο με τους Κριτίο και Νησιώτη στην προτέρα κατάσταση της γλυπτικής («οἷα τα τῆς παλαιᾶς ἐργασίας ἐστίν, Ἡγησίου [άλλος τύπος ονόματος για τον Ηγία] καὶ τῶν ἀμφὶ Κριτίον καὶ Νησιώτην, ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς» (Λουκιανός, *Ρητόρων Διδάσκαλος*, 9 = 453 Overbeck). Cf. 454 Overbeck. Αλλά ίσως όμως δεν αποκλείεται στο χειρογραφικό σφάλμα να υπόκειται το περίεργο ΓΕΛΑΔΟΥ. Ούτως ή άλλως ένας δεύτερος εντόπιος μεγάλος διδάσκαλος δεν εξοβελίζει τη σημασία της πληροφορίας ότι η Φειδιακή τέχνη σχετίζεται προς την Αργειακή του Αγελάδα.

Για τον Αλκαμένη η μαθητεία του στον Φειδία μαρτυρείται επανειλημμένα από τον Plinius (*Nat. Hist.* XXXVI, 16 = 808 Overbeck, XXXIV, 72 = 826 Overbeck). Αλλά ταυτόχρονα ο Αλκαμένης καταγράφεται ως ανταγωνιστής του Φειδίου (*Nat.Hist.* XXXIV, 49 = 811 Overbeck): floruit (sc. Phidias) olympiade LXXXIII (= 448-445 π.Χ.), circiter CCC urbis nostrae annum, quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes etc. Η χρονολογία της ακμής των δυο κορυφαίων γλυπτών της Αττικής Σχολής συμπίπτει με το τέρμα της εργασίας τους στον Ναό του Διός στην Ολυμπία και την έναρξη της συνεργασίας ή συνεργείας τους στον Παρθενώνα. Μαθητής και ανταγωνιστής δηλώνει την πρωτοκαθεδρία του Φειδία αλλά και την σημαίνουσα ιδιαιτερότητα της τέχνης του Αλκαμένη. Είναι άξιο προσοχής

ότι άλλος διδάσκαλος του Αλκαμένη δεν αναφέρεται πλην αυτής της ιδιότυπης «μαθητείας» στον Φειδία. Η συνεισφορά του Αλκαμένη στην έκφραση της κλασσικής μορφής προκύπτει και εμμέσως από αυτό το γεγονός όλως ιδιαίτερη].

Την τριανδρία Φειδίου-Αλκαμένους-Μύρωνος υποδηλώνει ο Λουκιανός ως αρχετυπική στο στήσιμο και στη στάση της φόρμας μιλώντας για τα «σχήματα», τους σχηματισμούς που εκφράζουν τρόπους βίου:

*ὅτι, ὡγαθέ, ἀνδριάντων ταύτην ἐξέτασιν λέγεις τὴν ἀπὸ τῶν σχημάτων· παρὰ πολὺ γοῦν ἐκεῖνοι εὐσχημονέστεροι καὶ τὰς ἀναβολὰς κοσμιώτεροι, Φειδίου τινὸς ἢ Ἀλκαμένους ἢ Μύρωνος πρὸς τὸ εὐμορφότατον εἰκάσαντος (Ερμότιμος, 19).*

Και η ίδια τριανδρία με την προσθήκη του Πολύκλειτου προτείνεται ως υπέρτατη στην ποίηση χάλκινων και μαρμάρινων ανδριάντων (Ζευς Τραγωδός, 7), όπου η μορφή αναδεικνύεται ουσία και αξία του έργου, όχι η τιμή του υλικού του. η τετρακτύς της κλασσικής Δωρικής πλαστικής στην Αργεία και την τριπλή Αττική εκδοχή της.

Η τετρακτύς συστέλλεται στην τριάδα Φειδία, Αλκαμένους και Πολυκλείτου από τον Δίωνα Χρυσόστομο, Oratio 12, 45 (p. 207 M. = 356 R. = 238 Emp.). Ο Δίων ομιλεί για τη γνώση της θείας φύσεως που υπάρχει πρώτον ενστικτωδώς στην ανθρώπινη ψυχή, δεύτερον στην υψηλή ποιητική δημιουργία, τρίτον στα νομιζόμενα δόγματα των κοινωνιών, τέταρτον δε στα μεγάλα έργα των εικαστικών τεχνών. Κορυφή της πλαστικής φανέρωσης του θείου, «κατ' ὀλίγον τῆς τέχνης ἀφαιρούσης τὸ περιττόν, ἕως ἂν καταλίποι τὸ αὐτοῖς φαινόμενον εἶδος», αναφέρει **Φειδία και Αλκαμένη και Πολύκλειτο**. Η επίγνωση της πλαστικής κορύφωση στο κλασσικό κατά τα μέσα του 5ου π.Χ. αιώνα με την τριανδρία διφυούς Αττικού και μονοειδούς Αργείου Δωρισμού ήταν βαθιά συνείδηση και κοινός τόπος. Την αυτή τριάδα υπέρτατης πλαστικής περιωπής



μνημονεύει και ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, *Δημοσθένης*, V, 50, 4. Διαυγής και αξιωματική είναι η τοποθέτηση του Quintilianus, *Institutio Oratoria*, XII, 10, 7-9:

**Diligentia ac decor** in *Polycleto* fupra ceteros: cui quamquam a plerifque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, **deeffe pondus** putant. Nam ut **humanae formae decorem addiderit fupra verum**, ita non explevisse **deorum auctoritatem** videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil aufus ultra leves genas. **At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur.** *Phidias* tamen diis, quam hominibus, efficiendis melior artifex traditur, in ebore vero longe citra aemulum, vel fi nihil, nifi *Minervoam Athenis*, aut *Olympium in Elide Jovem*, feciffet: **cujus pulchritudo adjeciffe aliquid etiam receptae religioni videtur: adeo majestas operis deum aequavit.**

Η υπέρτατη τελειότητα της μορφής αυτή καθ' εαυτή επετεύχθη με τον Πολύκλειτο στο Αργείο Δωρικό. Το βάρος του νοήματος και η μεγαλοπρέπεια της μορφής και η θεία πνοή ανήκει στον Αττικό Δωρισμό.

Για τον Μύρωνα, που αντιπροσωπεύει τον πλησιέστερο εκφραστή του Πελοποννησιακού Δωρισμού, έχω γράψει σε άλλη μελέτη μου και θα αναλύσω περαιτέρω το έργο του αλλού.

[Αναφέρω εδώ τον συνδυασμό του με τον Πολύκλειτο για να υποδηλωθεί πρωτεία στην πλαστική από το Vitruvius, *de architectura*, I, 1, 13 = 610 Overbeck. Στην Πελοποννησιακή γραμμή τον συγκαταλέγει ο Cicero, ονοματίζοντας κορυφαία τριάδα στην πλαστική της τελειότητας Μύρωνα-Πολύκλειτο-Λύσιππο (*de Oratore* III, 7, 26 = 602 Overbeck). Cf. την αντιπαράθεση Πολύκλειτου και Μύρωνα στον χρησιμοποιούμενο χαλκό για τα έργα τους, Plinius, *Nat.Hist.*, XXXIV, 9 = 598 Overbeck. Σπουδαιότατη είναι επ' αυτού η θεωρητική ανάλυση της διαφοράς του πλαστικού ύφους

Μύρωνος και Πολυκλείτου, Plinius, *Nat.Hist.*, XXXIV, 57 = 533 Overbeck, στην οποία έχω ενδιατρίψει σε παλαιότερη μελέτη μου.]

Για τον κυρίως Αττικό Δωρισμό του κλασσικού είναι καθοριστική η δυάδα Φειδία-Αλκαμένη. Στις τρεις αρχές που έχω αναλύσει, συστατικές του ΑττικοΔωρισμού, μετέχουν και οι δύο εξίσου: είναι οι αρχές της Δωρικής αρμονίας, της ανυσματικής βλαστικής άνωσης και της οργανικής διάρθρωσης της μορφής από εστιακού σημείου εσωτερικότητας, του μορφολογικού κέντρου βάρους του έργου. Σε αυτές τις αρχές προστίθεται επίσης κοινά το βάρος (*pondus*) και ο επιθιασμός της μορφής που μαρτυρούν οι αρχαίοι κριτικοί.

Για τη διαφορά τους τώρα έχουμε οδηγό την ανεκδοτολογική περιγραφή του Τζέτζη (*Χιλιάδες*, VIII, 353-369 = 772 Overbeck):

*ἐπεὶ δ' ἐδέησέ ποτε δήμῳ τῷ Ἀθηναίων  
 δύο τινὰ ἀγάλματα τῇ Ἀθηνᾶ ποιῆσαι,  
 ἐπὶ κιόνων ὑψηλῶν μέλλοντα σχεῖν τὴν βάσιν,  
 ἄμφω ἐδημιούργησαν τῷ δήμῳ κελευσθέντες.  
 τῶν ὧν ὁ Ἀλκαμένης μὲν τύπῳ θεᾶς παρθένου  
 λεπτὸν ὁμοῦ εἰργάζετο καὶ γυναικεῖον τοῦτο.  
 ὁ δὲ Φειδίας ὀπτικός τελῶν καὶ γεωμέτρης,  
 καὶ συνιείς σμικρότατα φαίνεσθαι τὰ ἐν ὕψει,  
 ἐποίησε τὸ ἄγαλμα ἀνεωγὸς τὰ χεῖλη,  
 τοὺς μυξωτῆράς τε αὐτοῦ ἔχον ἀνεσπασμένους,  
 καὶ τᾶλλα πρὸς ἀνάλογον ὕψους τοῦ τῶν κιόνων.  
 ἔδοξε κρεῖττον τοῦ λοιποῦ τὸ Ἀλκαμένους εἶναι.  
 Φειδίας ἐκινδύνευε βληθῆναι δὲ τοῖς λίθοις.  
 ὡς δ' ἦρθη τὰ ἀγάλματα καὶ κίοσιν ἐστάθη,  
 τὸ μὲν Φειδίου ἔδειξε τὸ εὐγενὲς τῆς τέχνης,*

καὶ πᾶσι διὰ στόματος λοιπὸν ἦν ὁ Φειδίας·  
τὸ Ἀλκαμένους γελαστὸν καὶ γέλως Ἀλκαμένης.

Το περιγραφόμενο γεγονός αυτό καθ' εαυτό δεν μαρτυρείται από άλλη πηγή και δεν μοιάζει να μπορούμε να το συνδέσουμε με γνωστά ή εικαζόμενα συμβάντα: ότι δηλαδή Φειδίας και Αλκαμένης ανέλαβαν να ποιήσουν αγάλματα της Αθηνάς μέλλοντα να στηθούν επί κιόνων. Η είδηση είναι παράλληλη της άλλης περί ανταγωνισμού Αλκαμένους και Αγορακρίτου στη δημιουργία αγάλματος Αφροδίτης. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση και η πηγή είναι ασφαλής (Plinius, *Nat.Hist.*, XXXVI, 17) και ο διαγωνισμός για την ποίηση αγάλματος είναι χαρακτηριστικός της νοοτροπίας του Χρυσού Αιώνα και της αποκορύφωσης του Αγωνιστικού Ιδεώδους.

Ως προς τα λεγόμενα του Τζέτζη, αληθές είναι ότι προσμαρτυρούνται στον Φειδία αρκετά αγάλματα Αθηνάς (η Χρυσελεφάντινη Παρθένος, η χαλκή Πρόμαχος, η Λημνία, η επονομαζόμενη Μορφή δια το κάλλος της, άλλη ορειχάλκινη μεταφερθείσα στο Ναό της Fortuna στη Ρώμη από τον Aemilius Paulus μετά την καταστροφή της Κορίνθου (cf. Plinius, *Nat.Hist.* XXXIV, 54 + Παισανίας VII, 22, 9 = 765 Overbeck), ίσως άλλη στην Πάφο, αν και ίσως εδώ πρόκειται για αντίγραφο (764 Overbeck). Για τον Αλκαμένη δεν υπάρχει σχετική φιλολογική μαρτυρία (πλην του εξεταζόμενου χωρίου του Τζέτζη), αλλά απίθανο θα ήταν να μην έχει δοκιμάσει την τέχνη του στην πολιούχο θεά της Αθήνας. Δεν θα ασχοληθώ εδώ με το θέμα, επιφυλασσόμενος, αλλά παραπέμπω και στην ενδιαφέρουσα προσπάθεια του Ch. Walston (= Waldstein) να εντοπίσει Αλκαμένεια Αθηνά στα αντίγραφα της φερόμενης συνήθως μετά τον Furtwängler ως Λημνίας (Ch. Walston, *Alcemenes and the Establishment of the Classical Type in Greek Art*, pp. 168-200).

Άσχετα πάντως προς την ιστορική αλήθεια του γεγονότος που καταγράφει ο Τζέτζης, η αισθητική ανάλυση που το συνοδεύει είναι καλός οδηγός στον εντοπισμό των υφολογικών και μορφολογικών διαφορών μεταξύ Φειδία και Αλκαμένη. Λόγω του ότι τα αγάλματα έμελλαν να τοποθετηθούν υψηλά επί αναθηματικών κιόνων, η απόκριση του Φειδία είναι να χρησιμοποιήσει την οπτική και μαθηματική γνώση στην καλλιτεχνική του δημιουργία («ὄπτικὸς τελῶν καὶ γεωμέτρης»). Τόνισε λοιπόν στοιχεία που στο ίδιο επίπεδο παραμορφώνουν ανεπαίσθητα τις δομές, αλλά στο ύψος διορθώνουν τα αποτελέσματα της γωνίας οράσεως. Συγκεκριμένα αναφέρονται οι ανασπασμένοι και διεσταλμένοι ρώθωνες και το χάσκον στόμα, ανάλογα θα ήσαν ειργασμένα στην κατασκευή του σώματος και της ενδυματολογικής πτυχολογίας.

Οι οπτικογεωμετρικές αυτές διορθώσεις του εις ύψος θεωρούμενου αγάλματος παραπέμπουν στη ζωφόρο του Ναού του Επικούρειου Απόλλωνος, η οποία εβλέπετο εις ύψος και εν σχετική στενότητα και σκοτεινία κλειστού χώρου. Η παχύτητα των ενεργών μελών των μορφών εκεί, η θεατρικότητα στάσεων και η φωνασκία των κινήσεων, αφ' ενός μεν υποδηλώνουν την τρίτη και μανιεριστική φάση του Κλασσικού, αφ' ετέρου δε διορθώνουν την εντύπωση του έκκεντρου Είναι, αφού στο έκκεντρο Είναι παραλύεται το απόλυτο κύρος του Νόμου της Μετωπικότητας και της Αρχής της Προνομιούχου όψης του όντος. Το αρχιτεκτονικό υπέρτατο παράδειγμα της μορφολογίας που υπακούει στις απαιτήσεις της οπτικογεωμετρικής δομής των εντυπώσεων αποτελεί ο Παρθενών με τις ποικίλες «εκλεπτύνσεις» του (refinements) επί της οντολογικής μορφής.

**Είναι και Φαίνεσθαι ταυτίζονται:** αυτή είναι η θεμελιώδης οντολογική αρχή στην οποία εκφράζεται το Ελληνικό βίωμα Κάλλους ως υπέρτατης πραγματικότητας. Αλλά το Φαίνεσθαι έχει

προνομιούχους άξονες, εστίες και όψεις. Κατ' αυτούς το Είναι αποκαλύπτεται παντελώς και ολοσχερώς. Τέτοιες προνομιούχες φανερώσεις του όντος κάνουν τις μορφές του Ελληνισμού κατά την Αρχαϊκή και Πρώτη Κλασσική εποχή. Αλλά μεσούντος του Χρυσού αιώνας, μια ορισμένη, προσεκτικά ορισθησόμενη, «δημοκρατική» ισοτιμία των όψεων ασκεί την επιρροή της στις πλαστικές εξελίξεις, όπως η ισονομία και ισηγορία σχηματίζουν νέο πλαίσιο κοινωνικοπολιτικών διαρθρώσεων, με τις πνευματικές, πολιτισμικές τους συνιστώσες να λάμπουν, τη Ρητορική και Σοφιστική. Ισοτιμία όψεων, ισοδυναμία λόγων.

Αλλά αυτό δεν σημαίνει σχετικισμό και υποκειμενισμό. Η Πρωταγόρεια διόρθωση της εσφαλμένης εντύπωσης των εξελίξεων ήταν πάντα ενεργός: *«αυτό που φαίνεται στον καθένα είναι, αλλά αυτό που φαίνεται στον σοφό είναι τελείως διαφορετικό και άνισο από αυτό που φαίνεται στον ανόητο»*. Αντί η ισοτιμία των φαινομένων ως φαινομένων να ισοπεδώνει το Είναι, αντιθέτως η σκληρότητα του Όντος διαβαθμίζει τα φαινόμενα. Αξία και χρησιμότητα διαφέρουν. Άρα επανερχόμαστε στην αρχή του κύκλου αφού αξία και οντότητα πάλι ταυτίζονται: το ον έχει καλώς. Απλά τώρα πρέπει να επεκταθούν τα πεδία συμπερίληψης, να αυξηθεί το πλήθος των εναρμονιζόμενων φαινομένων, να πολλαπλασιασθούν οι στοχαστικές προσαρμογές: *«διὰ πολλῶν ἀριθμῶν τὸ εὖ γίγνεται»* (Πολύκλειτος).

Στην πλαστική, αυτήν την απόκριση δίνει ακριβώς η Αργεία Σχολή. Ο Φειδίας προχωρά στον δρόμο που ανοίγει η ισοτιμία των φαινομένων με τη σιγουριά του απόλυτου μαέστρου. Τα επόμενα στάδια του δρόμου, και οι κίνδυνοί τους, θα φανούν μετά από αυτόν. Αλλά ο Αλκαμένης μένει στη Δωρική αρχή της οντολογικής αρμονίας: το Είναι Φαίνεται είναι η σωστή διατύπωση της εμπειρίας του Ελληνισμού, όχι το Φαίνεσθαι Είναι. Σε αυτή την εσωτερική ενάντια κατεύθυνση μιας ταυτολογίας

έγκειται η διαφορά Φειδία και Αλκαμένη που ανεκδοτολογικά περιγράφει ο Τζέτζης. Η πηγή του πάει πίσω και ψηλά.

Η Αθηνά του Αλκαμένη είχε το κάλλος της Παρθενίας κατ' ενώπιον θεωρουμένη. Ανυψωθείσα στον κίονα της επίδειξης ασχήμηνε στην εντύπωση επί του εδάφους. Αυτό τα λέει όλα.

Ο Ελληνισμός αγνοεί τον χρόνο υπέρ της αιωνιότητας. Παραβλέπει και τον χώρο υπέρ της παρουσίας. Όλα είναι κατ' ενώπιον και μαζί, όπως στους ζωγραφικούς πίνακες του Πολύγνωτου. Το Είναι και οι θεοί είναι εμπρός μας, αεί παρόντες, με τη μετωπικότητα του αρχαϊκού Κούρου. Ακόμη και η τραγωδία του Χρυσού αιώνα συνίσταται στο ότι μπορεί να μην τους βλέπουμε. Δεν υπάρχει πλάγιος δρόμος στη συνάντηση μαζί τους, όπως και δεν υπάρχει τρίτος δρόμος μεταξύ του «εστιν» και του «ουκ έστιν» του Παρμενίδη. Το γκριζο δεν είναι φαινόμενο, είναι φαντασία. Και η σκιά ακόμη έχει μορφή στην αρχαία και βυζαντινή τέχνη. Δεν υπάρχει ουσιώδης διάρκεια στον χρόνο, ούτε απόσταση στον χώρο. Γιατί χρόνος είναι η αιωνιότητα και χώρος η παρ-ουσία του όντος.

Δεν είναι ο χρόνος μόνον που διαφοροποιεί τον Ναό του Διός στην Ολυμπία από τον Παρθενώνα της Ακρόπολης κατά την αρχιτεκτονική και τον γλυπτικό διάκοσμο.

Για τον Φειδία η αποκάλυψη του Είναι συνίσταται στο ολοκλήρωμα πολλών και διαφόρων όψεων της ουσίας του όντος σε σχετική ισοτιμία μεταξύ τους και συνεπακόλουθη μείωση της προνομιακότητας μερικών εξ αυτών. Είναι το αισθητικό ανάλογο της πολιτικής μετάβασης από την αριστοκρατία της ολιγαρχίας στην αριστοκρατία της δημοκρατίας. Η προνομιακότητα του άριστου

αντικαθίσταται από την αγωνιστική του υπεροχή σε πλαίσιο ισονομίας και ισηγορίας. Αντιθέτως ο Αλκαμένης εμμένει στην οντολογική προτεραιότητα της ουσίας επί του φαινομένου και στην προνομιακότητα των φαινομένων αποκάλυψης. Αυτό εκφράζεται αισθητικά ως μια ορισμένη σαφής ευγένεια του ύφους του, μια εμμονή του στην αυστηρότητα της φόρμας που μεταφράζει τη χαίρουσα αμεσότητα της αρχαϊκής προβολής του. Είναι στο φαίνεσθαι σε μια μεγαλόπρεπη αιδήμονα συστολή της αυτεπιγνώστου τελειότητας.

Στον Φειδία αστράφτει η θριαμβεύουσα κυριαρχία της αγωνιστικής αριστείας όπως στον Περικλή η δύναμη και λάμψη της ηγεμονικής, δημοκρατικής Αθήνας. Στον Αλκαμένη η αριστοκρατική αυτοκυριαρχία της αυτονόητης υπεροχής διατηρείται μέχρι τέλους. Στην τέχνη του πρώτου παιανίζει επιδεικτικά η νίκη της αρμονίας στα όρια της ενοποιούμενης ατέλειωτης πολυσχιδούς πολλαπλότητας, της ολοκληρούμενης ρέουσας διαφοροποίησης. Το επόμενο στάδιο εξέλιξης είναι ο μανιερισμός των τελευταίων δεκαετιών του Χρυσού αιώνα όπου η μορφή τηρείται μεν αδιάσπαστη (η θραύση της και το χύσιμο της ουσίας ήταν αδιανόητο για το βίωμα του Ελληνισμού), αλλά γίνεται περισσότερο, αν όχι η αφορμή, τουλάχιστον απλά το συνέχον εστιακό κέντρο παιχνιδιού τέχνης, αντί να είναι η δεσποτική αρχή και το διαπραγματέυτο τέλος της τέχνης. Στον Αλκαμένη η απόλυτη κυριαρχία της μορφής παραμένει ανέπαφη, εκδηλούμενη με ισχυρές διαρθρώσεις πάντα τιθασσευόμενης πολλαπλότητας, αυστηρές δομές κατευθυνουσών γραμμών και ισορροπουσών επιφανειών, και μια επιτροχάζουσα ακατάδεχτη ευγένεια ανωτερότητας.

Αυτό διαπιστώνεται στα έργα του, στον Ερμή Προπύλαιο, στην Αφροδίτη εν Κήποις, στον Διόνυσο, τον Εγκρινόμενο – και στο Δυτικό

Αέτωμα του Ναού του Διός στην Ολυμπία. Θα το χρειαστούμε αυτό στον Απόλλωνά του εκεί.

Δυο αντίγραφα σε Ερμές του Ερμή Προπύλαιου του Αλκαμένη έχουν σωθεί με ταυτοποιητικές επιγραφές. Αντιστοιχούν σε δυο τύπους και δυο σειρές πολυπληθών αντιγράφων.

[Στον Κατάλογο του D. Willers, *Zum Hermes Propylaios des Alkamenes*, από το *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, Band 82, 1967, pp. 37-109, καταχωρούνται 21 αντίγραφα του τύπου Εφέσου και 4 του τύπου Περγάμου, με ακόμη περισσότερες Ερμές που δείχνουν την επίδραση του Αλκαμένειου έργου. Cf. W.H. Schuchhardt, *Alkamenes*, 126. *Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, 1977, pp. 30-33].

Οι επιγραφές πιστοποιούν τη φήμη και το υπερβατικό κάλλος του έργου.

Της Περγάμου:

ειδήσεις Ἀλκαμένεος  
περικαλλὲς ἄγαλμα  
Ἑρμᾶν τὸν πρὸ πυλῶν·  
εἶσατο Περγάμιος.

γνωῶθι σεαυτόν.

JdI, Band 82, 1940 = 1011 M. Muller-Dufeu, *La Sculpture grecque, sources littéraires et épigraphiques*)

Και της Εφέσου:

οὐκ εἶμι τέχνα  
τοῦ τυχόντος,  
ἀλλά μου  
μορφὰν ἔτευξε[ν],



ἦν σκοπιῆ<ι>ς, Ἀ[λκα]

μένης

(Inscriptiones Ephesi 515 = 1012 Muller-Dufeu)

Η Ερμά από την Έφεσο είναι άσχημα ακρωτηριασμένη αλλά κρίνοντας από την κόμμωση, τις πλεξούδες που πέφτουν στο στήθος, τον αριστερό οφθαλμό και την αριστερή παρειά, ήταν αξιοσημείωτο αντίγραφο [Abb. 1-4 Willers].

Ο Ερμής του Αλκαμένη είναι ώριμος στην ηλικία, γενειοφόρος, με μακριά μαλλιά και σοβαρό ύφος. Υπόκειται αρχαϊκό θρησκευτικό πρότυπο. Ο τρόπος που η διαπεποικιλμένη κόμμωση και τα γένια περιβάλλουν το αυτί δηλώνουν ύψιστη μαεστρία. [Αντίγραφο Simonetti, Abb. 17 Willer]. Ο τύπος της Περγάμου έχει πιο στρογγυλό και γεμάτο πρόσωπο αλλά τονίζει την ήρεμη μεγαλοπρέπεια του προσώπου [Abb. 50-51 Willers. Cf. Abb. 52-54 από το αντίγραφο στο Giardino Barberini, Ρώμη]. Τα αρχαϊζοντα χαρακτηριστικά ιδίως στην κόμμωση είναι χαρακτηριστικό του Αλκαμένη. Τα αντίγραφα από το Στάδιο των Αθηνών δείχνουν το πρόσωπο του θεού γέμον μυστηριακού βάθους [ιδίως αντίγραφο D, Abb. 29-30 Willers. Cf. το αποστασιοποιημένο ύφος και κάποια αίσθηση βάρους στο βάθος στα αντίγραφα A (Abb. 18-20) και B (Abb. 21). Επιβλητικότητα εκφράζει το αντίγραφο C (Abb. 26). Η μεγαλοπρέπεια του προτύπου περνάει κάπως στα αντίγραφα από την Villa Hadriana στο Καπιτώλιο της Ρώμης (Abb. 6, 8, 10, 11 Willers) και στο Ermitage, Αγ. Πετρούπολη (Abb. 5, 7 Willers). Μπορούμε να υποθέσουμε την θειότητα της μορφής στον Ερμή του Αλκαμένη.

Είναι μεγάλη σιγουριά να βρίσκεις τεκμηριωμένα σε ένα αναμφισβήτητο κύκλο αντιγράφων, αυτό που θεωρητικά περιμένεις σύμφωνα με την προηγηθείσα ανάλυση. Αυτή η σιγουριά επιβεβαιώνει και τη ρητή δήλωση του Πausανία για την Αλκαμένηα καταγωγή του Δυτικού αετώματος στην Ολυμπία, όπως θα δούμε σε επόμενες μελέτες.

[Σύγχυση έχει προκληθεί από την αναφορά του Παυσανία σε Ερμή Προπύλαιο της Ακρόπολης που αποδίδει όμως στον Σωκράτη τον φιλόσοφο: *κατὰ δὲ τὴν ἔσοδον αὐτὴν ἤδη τὴν ἐς ἀκρόπολιν Ἑρμῆν, ὃν Προπύλαιον ὀνομάζουσι, καὶ Χάριτας Σωκράτην ποιῆσαι τὸν Σωφρονίσκου λέγουσιν* (I, 22, 8 = 911 Overbeck). Όταν ο Παυσανίας επαναλαμβάνει την πληροφορία σε διαφορετικό πλαίσιο μνημονεύει μόνο τις Χάριτες χωρίς τον Ερμή (IX, 35, 3 = 912 Overbeck). Και για Χάριτες επίσης μόνον ομιλούν οι άλλες πηγές [Plinius, *Nat.Hist.*, XXXVI, 32 = 915 Overbeck; Διογένης Λαέρτιος II, 19 = 913 Overbeck; Σούδα s.v. Σωκράτης = 914 Overbeck]. Το ίδιο συμβαίνει και με τα πολύτιμα Σχόλια στις Νεφέλες του Αριστοφάνη v. 773 = 910 Overbeck, όπου μάλιστα ο λόγος είναι για ανάγλυφο εντοιχισμένο πεπονημένο από τον Σωκράτη με τρεις Χάριτες: *ὀπίσω γὰρ τῆς Ἀθηναῶς ἦσαν γλυφεῖσαι αἱ Χάριτες ἐν τῷ τοίχῳ, ἃς ἐλέγετο ὁ Σωκράτης γλύψαι. Σωφρονίσκου γὰρ λιθοξόου ἦν υἱὸς Σωκράτης καὶ τῆς λαξευτικῆς μετέσχε τέχνης* etc. Πιθανώς να επρόκειτο ούτως ή άλλος για άλλον Σωκράτη, όπως υποδηλώνει και ο Plinius *loc.cit.*: *non postferuntur et Charites in propylo Atheniensium quas Socrates fecit, **alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant.***

Αλλά πέρα από αυτό, επειδή πουθενά αλλού δεν αναφέρεται ο Ερμής Προπύλαιος μαζί με τις Χάριτες **διορθώνω το σχετικό και πρωταρχικό χωρίο του Παυσανία ως εξής:** *κατὰ δὲ τὴν ἔσοδον αὐτὴν ἤδη τὴν ἐς ἀκρόπολιν Ἑρμῆν, ὃν Προπύλαιον ὀνομάζουσι, <Ἀλκαμένη> καὶ Χάριτας Σωκράτη ποιῆσαι τὸν Σωφρονίσκου λέγουσιν, etc.*

Ο Ερμής Προπύλαιος στην Ακρόπολη ήταν του Αλκαμένη, άσχετα ο ίδιος ή άλλος από τον μαρτυρούμενο **Ερμή Αμύητο** της Ακροπόλεως. Ησύχιος s.v. *Ἑρμῆς ἀμύητος. Ἀθήνησιν ἐν ἀκροπόλει.* Cf. Κλήμης Αλεξανδρεὺς, *Προτρεπτικόν*, p. 81 Potter.

Αλλά το σχόλιο του Διογενιανού διαφωτίζει και λύει το μυστήριο: *Ἑρμῆς ἀμύητος: ἐπὶ τῶν μᾶλλον ἔν τισιν ἐμπείρων – χλευαστική δὲ ἡ παροιμία.* Συνεπῶς το ρητό ελέγετο κατ' αντίφραση, και εσήμαινε ὅτι ο Ἑρμῆς ἦταν κατ' ἐξοχὴν μεμνημένος ως χθόνιος.

**Τον Χθόνιο λοιπόν Ἑρμῆ εἰκόνιζε και φανέρωνε ο Ἑρμῆς Προπύλαιος του Αλκαμένη, και αυτήν την μυστηριακότητα μπορούμε να αισθανθούμε και στα αντίγραφα, ως ανωτέρω.**

Δίπλα ἀπὸ τα Προπύλαια, παρὰ τον ναό της Ἀπτέρου Νίκης, ο Αλκαμένης εἶχε δημιουργήσει τριπλή Ἑκάτη, μιά ἄλλη χθόνια θεότητα, την λεγομένη ἀπὸ την θέση της Επιπυργίδα. Πausανίας II, 30, 2 = 817 Overbeck : *Ἀλκαμένης δέ, ἐμοὶ δοκεῖν, πρῶτος ἀγάλματα Ἑκάτης τρία ἐποίησε προσεχόμενα ἀλλήλοις, ἦν Ἀθηναῖοι καλοῦσιν Ἐπιπυργιδίαν. ἔστηκε δὲ παρὰ τῆς Ἀπτέρου Νίκης τὸν ναόν.]*