



**10** Ο Τρισώματος δαίμονας, c. 570 π.Χ., Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης

## Ελληνική και Ρωμαϊκή Αρχαιότητα

### Φυσιοκρατία και ιδεαλισμός

- Κρίσιμο ζήτημα για τους γλύπτες της Αρχαϊκής Περιόδου, εκτός από την «αποσυμπίεση» του φυσικού προτύπου, που είχε υποστεί ακραία σχηματοποίηση κατά τη Γεωμετρική Περίοδο (c. 900-700 π.Χ.), υπήρξε η σχέση του ενδύματος με το σώμα, όπως αντιπροσωπευτικά παρουσιάζεται στην *Κόρη με ρόδι* (c. 570 π.Χ.). Εδώ είναι εμφανής η σχεδόν ανεξάρτητη λειτουργία τους. Ο χειριδωτός χιτώνας, σφιγμένος με ζώνη στη μέση, φτάνει μέχρι το έδαφος με παράλληλες ευθείες πτυχώσεις που θυμίζουν ραβδώσεις κίονα στην οπίσθια όψη, όπου από τη μέση και πάνω το υπόλοιπο τμήμα του ενδύματος αναδιπλώνεται σε έξι παράλληλες καμπύλες, που μπροστά απολήγουν λίγο κάτω από τη μέση σε δύο δέσμες, διατηρώντας εν μέρει την καμπυλότητά τους. Το ένδυμα, με τη γενικότερη ακαμψία και την αυστηρή αρχιτεκτονική του, κάνει δυσδιάκριτη την ανατομική ταυτότητα του σώματος ενώ ταυτόχρονα συμπεριφέρεται σαν ένα γεωμετρικό διακοσμητικό σύνολο με βασικό χαρακτηριστι-

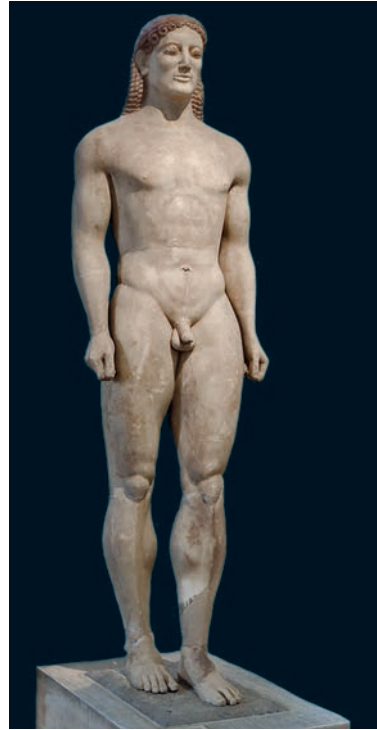


11 *Κόρη με ρόδι*, c. 570 π.Χ., Βερολίνο, Staatliche Museen

κό τον συνεκτικό συνδυασμό της ευθείας με την καμπύλη, ο οποίος επεκτείνεται και στα υπόλοιπα μέρη της μορφής: στα δάχτυλα των ποδιών, στα χέρια, στον λαιμό και κυρίως στο κεφάλι με τα έντονα περιγράμματα, στην πλούσια βοστρυχωτή κόμη που καλύπτεται από πόλο διακοσμημένο με μαίανδρο, στα τεράστια αμυγδαλωτά μάτια και στα τόξα των φρυδιών, στα κοφτερά χείλη και στην ισχυρή κάθετο της μύτης. Στη μετωπικότητα, τη συμμετρία, τη σχηματοποίηση, την καθετότητα και την ιερατική ακινησία της μορφής συνοψίζονται κατά κάποιο τρόπο τα ζητούμενα της ελληνικής αρχαϊκής γλυπτικής. Το μείδισμα που διαγράφεται στα χείλη φωτίζοντας ολόκληρο το πρόσωπο εξωτερικεύει βέβαια μια εσωτερική ευφορία, αλλά δεν θα πρέπει να συνδεθεί με κάποια στιγμιαία αντίδραση. Το πιθανότερο είναι ότι αποτυπώνει τη νεανική φρεσκάδα μιας ολόκληρης εποχής που γεύεται την παρθενική ομορφιά του κόσμου. Τα ίδια περίπου χρόνια, κάποιοι αγγειοπλάστες και αγγειογράφοι – Εργότιμος, Κλειτίας και αργότερα Άμασις, Εξηκίας– αρχίζουν να υπογράφουν



**12** Ο *παις του Κριτίου*, c. 485 π.Χ., Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης



**13** Ο *κούρος της Αναβύσσου ή Κροίσσος*, 550-25 π.Χ., Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

τα έργα τους, επιχειρώντας προφανώς να κατοχυρώσουν τη στυλιστική-εκφραστική τους ετερότητα αλλά και την ταυτότητά τους σε μια «διεθνή» για τα μέτρα της εποχής αγορά.

Πριν από την Αρχαϊκή Περίοδο η μνημειακή γλυπτική είχε ήδη διανύσει μια τροχιά αιώνων στην Αίγυπτο και τη Μέση Ανατολή, από όπου και εξακτινώθηκαν ποικίλες επιδράσεις. Εκεί η ανθρώπινη μορφή αποδόθηκε εντελώς αποκομμένη από ό,τι την περιβάλλει. Οι Έλληνες γλύπτες, αντίθετα, την προσέγγισαν σαν έναν ζωντανό οργανισμό που αντιδρά σε σχέση με τον χώρο, κάτι που υπολανθάνει ακόμη και στη φαινομενική ακαμψία του προηγούμενου έργου. Για πρώτη φορά, ωστόσο, υπερβαίνοντας τη μετωπικότητα και τη συμμετρία με μια υπολογισμένη ασυμμετρία, εισδύει στον χώρο με την κίνησή του

- 12** ο *Παις του Κριτίου* γύρω στο 485 π.Χ. Ο έφηβος, πιθανότατα νικητής στα Παναθήναια, λαξευμένος σε παριανό μάρμαρο από τον γλύπτη Κριτίο, παίρνοντας
- 13** απόσταση από τους αρχαϊκούς κούρους που προβάλλουν βέβαια μπροστά το ένα πόδι αλλά πατούν και με τα δύο πέλματα ή πολύ περισσότερο από τα ξύ-



**14** Η πομπή των Παναθηναίων, τμήμα της ζωφόρου του Παρθενώνα, c. 442-38, Παρίσι, Musée du Louvre

λίνα «σύμποδα» ξόανα, στηρίζει το βάρος του σώματος στο ένα πόδι και αναπαύει το άλλο λυγίζοντάς το στο γόνατο. Με τη νέα κατανομή του βάρους δημιουργείται ένας χωρίς προηγούμενο παλμός, ιδιαίτερα στην οπίσθια όψη – ανισοϋφείς γλυτοί όπως και ώμοι, σιγμοειδής κάμψη της σπονδυλικής στήλης. Ήταν μια αλλαγή στη στάση των ποδιών αλλά με αντίκτυπο σε ολόκληρο το σώμα (αντικίνηση, *contrapposto*), είτε γυμνό είτε ενδεδυμένο, που θα αποκούσε εξαιρετική σημασία για τη γλυπτική όχι μόνο της Κλασικής Περιόδου αλλά και των αιώνων που ακολούθησαν.

Αν στην τέχνη η ακινησία και η κίνηση δεν ορίζουν αντίθετες αλλά αλληλοπροσδιοριζόμενες καταστάσεις, αν η ισορροπία δεν ταυτίζεται με τη συμμετρία, αν οι επιμέρους μορφές, χωρίς να χάνουν την αυτονομία τους, δεν νοούνται έξω από μια συνολική σύνθεση με αδιάσπαστη ενότητα, τότε με τα γλυπτά του Παρθενώνα (447-32 π.Χ.) βρισκόμαστε στην κλασική στιγμή της ελληνικής Αρχαιότητας –στιγμή στην κυριολεξία, σε σχέση με τον γενικό ιστορικό χρόνο. Στο απόσπασμα από την 160 μέτρων ανάγλυφη ζωφόρο με την πανηγυρική *Πομπή των Παναθηναίων* απεικονίζονται εν στάσει μία **14** ανδρική και εν κινήσει τέσσερις γυναικείες μορφές. Η σύγκλιση και η εναρ-

μόνιση όλων των έως τότε κατακτήσεων επιτυγχάνεται εδώ σε ένα επίπεδο εξιδανικευμένου νατουραλισμού, όπου η μίμηση του φυσικού προτύπου δεν είναι «ισότυπος σφραγίς» του. Ο Φειδίας, που σχεδίασε και με τη βοήθεια των συνεργατών του λάξευσε τα γλυπτά του Παρθενώνα επιδιώκει πρώτα η διαμόρφωση των πτυχώσεων των χιτώνων και των ιματίων να είναι αληθοφανής, η ροή τους σε σχέση με τις κινήσεις των σωμάτων φυσιοκρατική, αφήνοντας να διακρίνονται αν όχι και να προβάλλουν τα υποκείμενα μέλη. Όμως όλα αυτά είναι οι προϋποθέσεις για την υπέρβαση του φυσικού, η οποία πραγματώνεται μέσα από τον μελωδικό διάλογο της ευθείας και της καμπύλης, το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς, ανάλογα με το βάθος της λάξευσης, την εναλλαγή συμπαγών όγκων και κενού φόντου, το οποίο όμως δεν συμπεριφέρεται σαν αδιάφορη επιφάνεια αλλά σαν ένα πεδίο διαδοχικών παύσεων, μιας εύγλωττης σιωπής, για να αφουγκραστούμε ίσως την ανάσα του αναγλύφου.

- Οι δυνατότητες απόδοσης της σχέσης σώματος και ενδύματος κυριολεκτικά φαίνεται να εξαντλούνται στη *Νίκη που λύνει το σανδάλι της* (*Νίκη Σανδαλίζουσα* ή *Σανδαλιζομένη*), ένα από τα ανάγλυφα του προστατευτικού θωρακίου του μικρού ιωνικού Ναού της Αθηνάς Νίκης στα δεξιά των Προπυλαίων της Ακρόπολης των Αθηνών. Μέλος μιας νικητήριας αυτή τη φορά πομπής που καταλήγει στη θεά Αθηνά, η *Νίκη* λαξεύτηκε πιθανότατα από τον Αγοράκριτο, μαθητή του Φειδία, την τελευταία δεκαετία του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Το ανάγλυφο είναι πιο έξεργο σε σύγκριση με εκείνα της ζωφόρου, το ένδυμα, διάφανο, αφήνει να διαγράφεται σχεδόν αισθησιακό το γυναικείο σώμα κολλώντας επάνω του σαν να είναι βρεγμένο, ενώ οι πτυχώσεις, υποταγμένες σε έναν πιο περίπλοκο ρυθμό, πιο βαθιές και πιο πλούσιες, επιτείνουν την αντίθεση φωτός και σκιάς, προσδίδοντας συνάμα έναν χωρίς προηγούμενο διακοσμτικό τόνο στο σύνολο.

- Η αποκάλυψη του γυναικείου σώματος είχε προηγηθεί ήδη γύρω στο 16 450-30 π.Χ. με τη *Θνήσκουσα Νιοβίδα*, για πρώτη φορά σε φυσική κλίμακα, σαν απάντηση στην αποκλειστική έως τότε απόδοση του ανδρικού γυμνού, και επίσης για πρώτη φορά με την έκφραση του συναισθήματος αποτυπωμένη στο πρόσωπο, του πόνου δηλαδή που οφείλεται σε συγκεκριμένο αίτιο –το βέλος στην πλάτη. Αυτός βιώνεται από ολόκληρο το τεθλασμένο σώμα που τεντώνεται βίαια προς τα πίσω.

- Η μεγαλύτερη ανάγλυφη ζωφόρος (120 × 2,3 μ.) μετά από του Παρθενώνα είναι εκείνη του ελληνοιστικού *Βωμού της Περγάμου* (181-159 π.Χ.), τον οποίο ανήγειρε πάνω στην ακρόπολη της ομώνυμης πόλης της Μικράς Ασίας ο Ευμένης Β΄, σε ανάμνηση των νικηφόρων μαχών του πατέρα του, Αττάλου Α΄. Περιέτρεχε ως οργανικό μέρος το γιγάντιο μνημείο, ένα από τα «θαύματα»